الدورة
SESSION
36

JCC 2025

يومية الأيام

نشرية الأيام - الدورة 36 - العدد الثالث - الاثنين 15 ديسمبر 2025

أيام قرطاج السينمائية
Journées Cinématographiques de Carthage
Carthage Film Festival
13~20 ديسمبر DÉCEMBRE 2025

كان ياما كان في غزة

لعرب ناصر وطرزان ناصر

بطولة يومية بعيدا عن القصص الكبرى الثقيلة

الافتتاحيـــــة:

عندما يدخل الذكاء الاصطناعي قاعة الكتابة... ويهتزّ قلب السينما

بقلم كمال الشيحاوي

ما تزال السينما، رغم كل التحوّلات التقنية، فنًّا يبدأ على الورق. تبدأ في لحظة كتابة أول جملة، وفي ارتجافة السؤال الأول: من يتكلّم؟ ماذا يُحكى؟ ولماذا الآن؟ لكن هذه البدايات التقليدية تبدو اليوم أمام منعطف عالميّ حقيقي، مع دخول الذكاء الاصطناعي بقوة إلى صناعة السيناريو، واحتدام النقاش حول حدود دوره وقدرته وأخطاره. نحن أمام زمن لم يعد فيه الكاتب يواجه الصفحة البيضاء فقط، بل يواجه خوارزمية قادرة على توليد آلاف الصفحات في ثوانٍ، وتقديم حبكات كاملة، بل وحتى اقتراح "لغة سينمائية" شكلية لا تُخطئ قواعد النوع ولا إيقاع السوق.

وفي هوليوود، حيث يتجسّد مختبر السينما العالمية الأكبر، تحوّل النقاش إلى أزمة حقيقية خلال إضراب الكتّاب سنة 2023، عندما طالب الكُتّاب بضمانات تحمي مهنتهم حتى لا تتحوّل إلى ملحق تقني. هناك، يصرّ الصوت الإبداعي على أن الذكاء الاصطناعي يمكن أن يكون أداة مساعدة - باحثًا ذكيًا، أو محرّكًا للمعلومات، أو محفّزًا للخيال - لكن ليس بديلًا عن الكاتب. فالفنّ، مهما بلغت كفاءة الآلة، يحتاج ذلك الجزء الغير قابل للبرمجة: التجربة الإنسانية، العاطفة، التردّد، الارتباك... وكل ما يجعل الكتابة عملاً ينتمي إلى الجسد والذاكرة والمعيش.

وفي فرنسا، البلد الذي يحمي مهنة السيناريو بقوانين صارمة، يتقدّم النقاش خطوة أخرى إذ يمكن للذكاء الاصطناعي أن يساهم في تطوير أدوات التحليل البنيوي للنص، وفي تسهيل عمليات التوثيق، لكن لا يمكنه -من منظور جمالي وأخلاقي - أن يُملي على الكاتب شكل قصّته أو يهيمن على ما يسمّى "الصوت السردي". فالصوت ليس قالبًا، بل انحرافٌ عن القاعدة؛ ليس بناءً محكمًا، بل لحظة هشاشة تُنقذ الفيلم من التماثل.

أمّا في كوريا الجنوبية والهند، حيث الصناعة أكثر التصاقًا بالسوق، فيذهب الجدل نحو سؤال آخر: كيف نضمن عدم تحوّل السيناريوهات المنتَجة بالذكاء الاصطناعي إلى قوالب متكرّرة تُعيد تدوير الوصفات نفسها؟ فالمشكلة ليست في قدرة الآلة على توليد القصص، بل في ميلها إلى التنبؤ بما "ينجح تجاريًا" وإعادة إنتاجه، ما قد يهدّد تنوّع الأصوات ويُسطّح المخيال الجماعي على المدى الطويل.

هذه النقاشات العالمية، على اختلاف سياقاتها، تلتقي عند نقطة واحدة: الكتابة السينمائية ليست تكنولوجيا، بل رؤية والرؤية لا تُكتب بالخوارزميات، بل بما يتسرّب من داخل الإنسان: جرحه، عاطفته، خيباته، وخياله المفتوح على ما لا يمكن التنبؤ به.

وأمّا في العالم العربي، حيث ما تزال منظومة الكتابة السينمائية في حاجة إلى دعم وتطوير، فيبدو التحدّي أكثر حساسية. فالذكاء الاصطناعي قد يبدو إغراءً سريعًا لتعويض نقص الموارد أو لتجاوز بطء عمليات التصوير وتخفيف كلفتها، لكنه قد يتحوّل أيضًا إلى فخّ إذا لم يُستخدم بأفق نقدي واضح. إذ يمكن له أن يقدّم حلولاً تقنية، لكنّه لا يستطيع اختراع حساسية محلية، أو ترجمة ذاكرة شعب، أو التقاط شعور مدينة. لا يستطيع أن يكتب عن الخوف أو الرغبة أو الهامش كما تختبرهم الأجساد الحقيقية.

لذلك، فإنّ السؤال المطروح اليوم ليس: هل سيحلّ الذكاء الاصطناعي محلّ الكاتب؟

بل كيف سيستطيع الكاتب أن يستعيد موقعه في زمن تتقاسم فيه الآلة جزءًا من العملية الإبداعية؟

إنّ أيام قرطاج السينمائية، وهي منصّة تُصغي للأصوات الجديدة وتتابع تحوّلات الصناعة، تُعيد تذكيرنا بأنّ مستقبل السينما لا يُبنى بالقلق من التكنولوجيا، بل باستعادة جوهر الفنّ: أن تكون الكتابة فعلًا إنسانيًا مقاومًا للتنبّؤ، ومُصرًّا على أنّ القصّة، مهما تغيّرت الوسائط، تظلّ في النهاية... من صنع البشر.

افتتاح أيام قرطاج السينمائية في السجون

السينما تتجـاوز الأســـوار العاليـــة

في السجون، حيث تلتف الجدران حول صمتها الثقيل، تتسلل السينما لتفتح نافذة نحو العالم الخارجي. برنامج أيام قرطاج السينمائية في السجون ليس مجرد عرض أفلام، بل هو لحظة حياة، لحظة حرية مؤقتة تمنح المساجين القدرة على الحلم، على الضحك، على البكاء، وعلى التذكر. الشاشة تصبح مرآة لأحلامهم ومفتاحا لتجاوز الواقع ولو للحظات، وفرصة للتواصل مع الإنسانية المشتركة. كل لقطة، كل حركة، كل صوت في الفيلم يهمس بأن الحياة تستمر خارج الجدران، وأن الفن قادر على اختراق الغربة الداخلية. هذه التجربة تكسر الحواجز، وتزرع بذور الأمل في أماكن قد يظن البعض أنها منسية. السينما هنا تصبح أكثر من مجرد رؤية، تصبح حياة.

بحضور مجموعة من هيئة تنظيم أيام قرطاج السينمائية تمّ صبيحة أمس افتتاح هذا القسم الذي يبلغ إحدى عشرة عاما من تأسيسه ليمنح السجين فرصة مواكبة فعاليات المهرجان ومناقشة مجموعة من الأفلام مع صنّاعها وهي بادرة إنسانيّة تونسيّة لم يسبقنا إليها أي مهرجان دولي.

حسام

الشركاء الرسميون
PARTENAIRES OFFICIELS

شركاء
DIVERS

وسائل الإعلام
MEDIA

المؤسسات
INSTITUTIONNEL

قرطاج المحترفين
CARTHAGE PRO

فريق نشرية

أيام قرطاج السينمائية
Journées Cinématographiques de Carthage
Carthage Film Festival

رئيس التحرير: **ناجية السميري**

المحررون بالقسم العربي:
كمال الشيحاوي
كمال الهلالي
حسام علي العشي

المحررون بالقسم الفرنسي:
نايلة الغربي
فايزة المسعودي
حنان شعبان
هيثم حوال

الإخراج الفني: **مروان بن صالح**

الجمهورية التونسية
RÉPUBLIQUE TUNISIENNE
وزارة الشؤون الثقافية
MINISTERE DES AFFAIRES CULTURELLES

CNCI
المركز الوطني للسينما والصورة
Centre National du Cinéma et de l'Image

في المسابقة الرسمية للأفلام الروائية الطويلة:

«كان يا مكان في غزة» لعرب ناصر وطرزان ناصر

بطولة يومية بعيدا عن القصص الكبرى الثقيلة

يبدأ الفيلم الفلسطيني «كان يا مكان في غزّة»، بجنازة شهيد في شارع ضيّق في غزة، ثم تعلو الكاميرا وننتقل من غزّة إلى حزامها، حيث نرى المستوطنات الإسرائيلية، ثمّة اخضرار وبنايات حديثة في الجانب الآخر.

بقلم: كمال الهلالي

لا يحفر الفيلم في هذا التناقض، بل يبني القصّة كلّها على تناقض داخلي، ما بين صورة الشهيد الذّي مات أثناء أداء مهمة خاصة، وبين ما حدث له فعلا. ومثلما بدأ الفيلم بمشهد الجنازة، ينتهي بها ليقفل القوس أو يفتحه على قصص أبطال عاديين يرغبون في العيش خارج القصص الكبرى عن الشهادة والبطولة، ليخفّف عن الفلسطيني كلّ الأعباء الثقيلة التي يُراد منه حملها: فهو سليل أنبياء في أرضٍ رباطٍ. الأخوان عرب وطرزان ناصر يقدّمان الفلسطيني عالقًا في مفارقة أخرى.

يبدأ الفيلم بهلوسات الرئيس الأمريكي ترامب عن غزة، ثم نرى لقطات متواترة ومتقطّعة من مشاهد دعائية لأول فيلم أكسيون في غزة عن «الثائر» الذّي انتقم لشعبه، ثم ندخل في القصّة. والقصّة هنا قصص ومفارقات.

نحن في غزة في العام 2007. أسامة الملتحي، وجه عادي تماما، صاحب مطعم يتحايل على الطبيب كي يعطيه مهدا قويّا بدعوى أنّه جريح انتفاضة مرّ بأهوال كثيرة، ويسرق من على مكتبه أوراقا تحتوي ختم الطبيب. بعد ذلك يقتحم عليه سيارته راشد ضابط مكافحة المخدرات. يبدو أسامة قلقا وغير محبٍّ لوجوده، يسأله: كيف وجدتني؟ يردّ الآخر «غزة مثل النطفة». ضابط مكافحة المخدرات يبيع الحبوب للمروّج ويطلب منه أسماء. ولكن المروّج، يرفض، في نوع من احترام النفس وصورته عن رجولته، فهو لا يريد أن يتحول إلى مخبر حقير، ويطلب منه المغادرة.

يملك أسامة مطعم فلافل في غزة. يساعده في إدارته الطالب أمين الذي يُرفض طلبه للمرور إلى الضفة لحضور خطوبة أخته، رغم غياب دواع أمنيّة. يبيعان الحبوب المهدّئة في اللُمجات. يُقبض على أسامة، وهو في سيارته بصدد ترويج بضاعته. في مكتب شرطة سلطات غزّة، يدخل الضابط راشد ويعرض عليه صفقة إمّا السجن أو التعاون معه. يقبل أسامة بالصفقة، ثم يتراجع عنها ويطلب من الضابط أن يبتعد عنه وإلا فإنه سيفضح تجارته المجزية التي تجعله يرتاد المطاعم الفاخرة. يحسّ الضابط بأنه قد خُدع ولن تحلّ ذروة الفيلم هذه إلا بالقتل في مشهد قذر في واقعيته.

أسامة وقد حسب أنّه سينجو، بصورته كما يريدها: مروّج حبوب مخدّرة بأخلاق الرجولة الشعبية، في مطعمه يرقص على كليب لمغنية لبنانية ويأكل من فلافله محتفلا بما فيه من حياة، يقتحم الضابطُ فضاءه الحميمي ويقتله بكلّ بساطة معتقدا أن جريمته حدثت في ظلمة الصمت.

لكن أمين كان شاهدا على ما حدث. مرّ عامان عن الواقعة. يلتقط المخرج وجه أمين الذي يشبه بطلا من أبطال المقاومة يُراد أن يتمّ إكرام ذكراه في فيلم دعائي، هو أول فيلم أكسيون في غزة. تحتاج السلطة الحاكمة في غزة إلى الفيلم، ولذلك وفّرت له كل الإمكانات: سيارات مدرّعة وسلاح حقيقي. المفارقة أنّ الحصار على غزة يمنع دخول المؤثرات والخدع البصرية، لذلك يستعمل أهل السينما رصاصا حيا حقيقيًا، أثناء التصوير. وثمّة مفارقة قاسية: العلامات التي تدلّ على إسرائيل: صورة هرتزل وعلمها والشمعدان، هي أدوات موجودة في مخزن من المخازن الإدارية، على فريق الديكور في الفيلم أن يُمضي على استلامها كي يعيدها بعد ذلك: مجرّد إكسسوار ومتمّمات مشهديّة في فيلم الاحتلال الطويل.

ثمّة سخرية مرّة في الفيلم، من كلّ سلطة سواء كانت سلطة الاحتلال برموزه وعلاماته التي تتحوّل إلى مواد أرشيفية، دون معنى، مثلها مثل الملابس أو الإكسسوارات، أو من سلطات غزّة التي ترى أنّها قادرة على مقاومة كلّ آفة تدخل غزة، ومنها آفة الحبوب المخدّرة والمنشطات الجنسية «الدخيلة على الحالة الوطنية».

ينتقم أمين لمقتل صاحبه. يخرج إلى ساحة بها قمامة. يستعيد بداية صداقته به في مشهد يمزج ببراعة بين زمنين، محقّقا، في واقعه، بطولته الحقيقية: في ضرب من الرجولة ينتقم لصديقه الذي قُتل مجانا من قبل ضابط في سلطة تدّعي الطُهرية وتُعلي من أبطالها الذين يحقّقون العدالة لشعب محتلٍّ محاصرٍ هُجّر من أرضه.

ثمّة شيء ما فاسدٌ عفنٌ في مملكة غزة. الفيلم يسائل هذا العفن (ترمز إليه القُمامة) من أفق المفارقات الساخرة. تقتل رصاصة حيّة مرتدّة أمين، وهو بصدد التهام لمجة فلافل، وسيشيّع جثمانه كشهيد قضى أثناء أداء مهمة خاصة.

ثمة إذا مسافة فارغة بين صورته كممثّل في فيلم عن ثائرٍ بطلٍ ثمّ كشهيد تلفّه هالة الشهداء، وبين واقعه كطالب يحاول العيش وينتقم لصاحبه. وفي هذه المسافة الفارغة يكمن نبض الفيلم الذي أراد أن يعيد الفلسطيني إلى إنسانيته في تعثّر خطاه وفي خطاياه الصغيرة وفي بطولته اليوميّة، كائنا يمشي في الأسواق ويأكل الطعام.

بُني نسيج الدراما على لمجة الفلافل: تنتقل من يد إلى يد، ورق الجرائد الذّي يلفّها يُنبئ بما حصل: إسرائيل ترغب في إعادة احتلال القطاع، إغلاق ملفّ مقتل ضابط المخدرات. كما أنّ مشهد قتل أسامة ثم مشهد موت أمين يحدث وهما بصدد الأكل: الفعل المبتذل العادي، ولكن الفيلم يحوّله إلى حدث درامي كبير وعقدة أقوى من عقدة الاحتلال أو المقاومة، خالقا فراغا ما بين صورة الفلسطيني وحقيقته المشتهاة: إنسانا مليئا بالحياة ومُتعها الصغيرة وعبثها المُفاجئ، كما يشتهي، خارج أُطُر القصص الكبرى التّي أتعبته وأثقلته، وجعلت منه مسيحا أبديّا يصعد جبل الجلجلة باستمرار...كلّ لحظةٍ وآنٍ.

كأنّ الأخوين ناصر رغبا في عمل فيلم عن «الشرّ» وعن « الطيّب والشرس والقبيح»، كما فعل سرجيو ليوني، وعنوان الفيلم الفلسطيني يستدعي عنوان فيلمه « حدث ذات مرّة في الغرب»، في هدأة من الزمان!

«بطاقة بيضاء» في تكريم المخرج رشيد بوشارب

فيلم «رقّان 1960»

عندما يعود الماضي ليصارحنا

في قلب الصحراء الكبرى، حيث تمتد الرمال كما لو كانت صفحة بيضاء تنتظر كتابة التاريخ، وتختلط ألوان الغروب بلون الخصب والجفاف، يتردد صدى انفجار لا يعرف الرحمة، انفجار غيّر الأرض والإنسان إلى الأبد. في فيفري 0691، فجّرت فرنسا أوّل قنبلة ذرية لها في منطقة «رقان « بالجنوب الغربي للجزائر، لتبدأ صفحة مظلمة من التاريخ لم يزل صدى آثارها يلاحق الأحياء والموتى معا. هنا، في هذا الفضاء الشاسع، يأتي الفيلم الوثائقي القصير «رقّان 0691» « cimotA gnaremooB » للمخرج الجزائري الفرنسي رشيد بوشارب ضمن برنامج ورقة بيضاء في الدورة السادسة والثلاثين لأيام قرطاج السينمائية. ليعيد بوشارب رسم هذا التاريخ الصامت ويحول الأرشيف إلى تجربة شعورية تخترق القلب والوجدان وتستدعي التأمّل العميق في مسؤولية الإنسان أمام التكنولوجيا والعلم.

حسام علي العشي

منذ اللحظة الأولى، يأسرك الفيلم ويجبرك على مواجهة سكون الصحراء الذي يختزن آثار الموت والإشعاع، على الرمال التي لا تزال تحتفظ بذرّات تلك الانفجارات. في 21 دقيقة فقط، يقدم بوشارب فصلًا مؤلمًا من تاريخ الجزائر الحديث، مستندًا إلى أرشيف نادر لم يُعرض من قبل، ينقل المشاهد إلى يوم 13 فيفري 1960، حيث انفجرت القنبلة الذرية الأولى، المسماة «اليربوع الأزرق»، ثم تلتها الانفجارات البيضاء والحمراء والخضراء، كل منها يحمل معه تساقطات صامتة لا تزال تسجّل في حياة البشر وفي التربة وفي الهواء، وكل الكائنات الحيّة المحيطة.

الفيلم ليس مجرد توثيق، بل رحلة حسّية إلى قلب الألم البشري وإلى طبيعة التجربة النووية المدمّرة. صور تلفزيونية نادرة، مقابلات مع العلماء والمسؤولين الفرنسيين آنذاك، وتصريحات موثقة من «بيار ميسمير» والجنرال «ديبينيديتي»، الذين حاولوا تبرير هذه التجارب باسم العلم والتقدم، تعيدنا إلى لحظة التبرير والمظلومية وتضعنا أمام المقارنة المروّعة مع الواقع بعد 65 عامًا، حيث لا يزال سكان رقان يعانون من الأمراض والتشوهات، والحياة البرية والنباتيّة متأثرة بالإشعاع.

ما يميز الفيلم ليس فقط موضوعه الثقيل، بل أيضًا أسلوبه الرصين الذي يقترب من النهج السريري في التوثيق، تاركا مساحة للصمت والتأمل. التوتر الذي يخلقه بوشارب ينبع من الفراغات بين اللقطات، ومن الصمت الذي يحوي تاريخا كله ألمًا وصمتًا ممتدًا. هو فيلم يجعل المشاهد يشعر بثقل التاريخ ويعي معنى المسؤولية الجماعية تجاه الماضي.

في «Boomerang Atomic»، يجمع بوشارب بين التاريخ والذاكرة، بين العلم والإنسان، بين الحقيقة والخيال الوثائقي. هو صرخة صامتة ضد الصمت الذي فرضه التاريخ، وتذكير بأن الاعتراف بالجرائم مسؤولية أخلاقية واجتماعية، وأن آثار الماضي تستمر في تشكيل الحاضر. من خلال هذا العمل، يفتح المخرج النقاش مجددًا حول جرائم الاستعمار الفرنسي في الجزائر، كما يمهد الطريق لفيلم روائي طويل مستقبلي يعالج نفس الموضوع، مؤكدًا على التزامه بالذاكرة والعدالة.

الفيلم، في جوهره، درس في قوة السينما. يُظهر كيف يمكن للفيلم أن يوقظ الضمير، أن يزرع في النفس شعورًا بالمسؤولية، وأن يربط بين الماضي والحاضر بطريقة تجعل التاريخ حيًا في كل مشهد وكل وجه وكل صمت.

بعد أن تنطفئ الشاشة يبقى الانفجار، مثل الارتداد الذرّي الذي يعود دومًا لا يختفي ليواجهنا بالحقيقة بل ليجعلنا نشعر به نتذكره ونتحمل مسؤوليته.

فيلم «Boomerang Atomic» ليس فقط شهادة على جرائم الاستعمار النووي الفرنسي في الجزائر، بل أيضًا تكريمًا للذاكرة وللقوة الإنسانية للسينما التي تعيد للأرشيف صوته وللتاريخ بريقه وللألم صدى لا يزول.

في المسابقة الرّسمية للأفلام الوثائقية الطويلة: «مقبرة الحياة» للمخرج السينغالي» مامادو مصطفى غييه».

عن «الموتى» الذين يتظاهرون بالحياة لمقاومة اليأس

نواجه في فيلم «مقبرة الحياة لمامادو مصطفى غييه فيلما ينحت لغته من تراب المقابر ومن صمت الموتى، لكنّه في الآن ذاته يلتقط ارتعاشة الحياة وهي تتسلّل من بين الشقوق. إنّه وثائقي يقترب من تخوم الوجود الإنساني دون تكلّف أو ميلودراما، ويستند إلى حضور لافت لشخصية المخرج سونو الذي يظهر داخل الفيلم محاوراً ومرافقاً لـ باسيرو سان، حفّار القبور الذي جعل من المقبرة بيتاً ومن الموت رفيقاً يومياً.

بقلم كمال الشيحاوي

من خلال هذا الحوار الداخلي بين المخرج وشخصية الحفّار، يتقدّم الفيلم ككشفٍ بصريّ عن عالمٍ يبدو مغلقاً أمام أعين الآخرين. «سونو» المخرج، لا يقتحم المكان؛ بل يصغي إليه. يمشي خلف باسيرو سان بين القبور، يلتقط إيقاع خطواته، وصوته المنخفض وهو يروي كيف تُصبح المقبرة فضاءً للسكينة لا للخوف، وكيف يتعايش مع الموت بوصفه امتداداً طبيعياً للحياة. هكذا تتحوّل المقبرة، في بناء المخرج السردي، إلى مرآة تعكس هشاشة الإنسان من جهة، وعمق تسامحه وطمأنينته من جهة أخرى.

عالم الموتى والأحياء

يعرض الفيلم الحياة اليومية داخل هذا الفضاء الحدودي: طقوس دفن، أصوات ترتّل الصبر، أيادٍ تمهّد حفرة جديدة، وأخرى تزيح التراب عن شاهد منسيّ. ويكشف «غييه»، عبر كاميرا هي أشبه بعين مُصغية، أن المقبرة ليست فقط مكاناً للموت، بل موضعاً لتعاقد غير مرئي بين البشر وقدرهم. ولذلك تُصبح التفاصيل الصغيرة – نظرات باسيرو، حركة يده، طريقته في ترتيب المكان – شفرات تساعدنا على قراءة معنى الوجود في هذه الهامشية القصوى..

لكنّ الفيلم لا يكتفي بالمقبرة كفضاء للغياب، بل يوسّع عدسته نحو مدينة «داكار» وهوامشها، حيث البؤس اليومي يشتبك مع إرادة الحياة. في تلك المناطق التي سمّاها الفيلم ضمناً «مقبرة للأحياء»، يلتقط «غييه» ملامح بشر لا يعيشون كضحايا بل كمن يبحث عن نافذة ضوء في مدينة تسحقهم بإيقاعها القاسي. هناك ضحكة طفل، يد امرأة تعجن الخبز، ستار نافذة يرتجف مع الريح... صور صغيرة لكنها محمّلة بطاقة حفرها الزمن في الروح. ولذلك تبدو كلّ لقطة كأنها مفاتيح لقراءة مدينة بأكملها.

بين النور والعتمة

ورغم العتمة التي تحيط بالمكان، يصرّ «غييه» على إبقاء خيط من النور، خيط هشّ لكنه حقيقي، يمنح الشخصيات ما يكفي من الأمل كي لا تنهار. لا شفقة هنا ولا تبرير، بل إنصات عميق لقدرة الإنسان على إعادة اختراع حياته ولو في أقسى الظروف.

«مقبرة الحياة» فيلم عن هشاشة الوجود، لكنه أيضاً عن صلابته السرّية. عن الموت الذي يصنع سلاماً، وعن الأحياء الذين يرفضون الموت قبل أوانه. يقدّم «غييه» واحداً من أكثر الوثائقيات الإفريقية حساسية وقدرة على تحويل الألم إلى لغة بصرية شفّافة، فيلمٌ يعيد الاعتبار إلى تلك الأرواح المنسية، ويمنحها جسداً سينمائياً يليق بكرامتها وبهشاشتها في آن.

التونسي محمود بن محمود:

سينمائي يعبر الأزمنة ليستكشف هشاشة الإنسان وقلقه

تضع الدورة السادسة والثلاثون لأيام قرطاج السينمائية جمهورها أمام فرصة نادرة: الدخول إلى عالم محمود بن محمود، أحد أكثر المخرجين التونسيين فرادةً في بناء الحكاية وصياغة الصورة وطرح الأسئلة الوجودية والاجتماعية. فمن خلال برنامجٍ يضمّ عرض ستة من أفلامه، وماستر كلاس مفتوح للجمهور والمهنيين، يجد المتلقي نفسه في قلب ورشةٍ بصرية وفكرية تكشف مسيرة مخرج ظلّ وفيًّا لبحثه العنيد عن الإنسان، عن قلقه العميق، وعن هشاشته التي تتخفّى خلف تفاصيل الحياة اليومية.

بقلم كمال الشيحاوي

من «أنستازيا بنزرت» (1996)، إلى «عبور» (1982) و «قوايل الرمان» (1999) و» وجد، ألف صوت وصوت صوفي» (2001) و»الأستاذ» (2012)، وصولًا إلى «فتوى» (2018)، تتشكل صورة سينمائيّ يرفض التكرار، يجرّب، يخاطر، ويعيد صياغة أسئلته مع كلّ فيلم. إنّه مخرج عاشق للحكاية، لكنّه لا ينشغل بالحكاية كغاية، بل كنافذة تطلّ على الإنسان في صراعه الداخلي مع العالم.

«عبور» حين يصبح الطريق مجازًا للوجود في عبور، أولى محطّات هذا البرنامج زمنًا، نلمح بصمته الأولى: رحلة تتجاوز الجغرافيا لتصير اختبارًا للذات. الشخصيات عند محمود بن محمود لا تسير فوق الطريق، بل داخله، في نفقٍ من الأسئلة عن الانتماء، والهوية، والحدّ الفاصل بين الخوف والرجاء. كأنّ الفيلم إعلان مبكّر عن سينما تبحث عن الإنسان قبل الحدث، وعن المشاعر قبل الوقائع.

«أنستازيا بنزرت» ذاكرة المكان وروح الأسطورة ينتقل بنا المخرج في» أنستازيا بنزرت» إلى علاقة مركّبة بين الواقع والأسطورة. هنا يستعيد الذاكرة الشعبية، ويعيد مزجها بلغة سينمائية حديثة، ليخلق عالمًا تتجاور فيه الظلال والأسئلة والدهشة. المكان عنده ليس مجرد خلفية، بل كائن حيّ يتنفس ويشارك في صناعة المصير. في هذا الفيلم، يقف محمود بن محمود عند التخوم الكبرى للهوية: كيف نروي أنفسنا دون أن نخون الحقيقة ودون أن نتخلّى عن الحلم؟

قوايل الرمان» المرأة مرآة المجتمع أما قوايل الرمان، فهو قصيدة بصرية في معنى الأنوثة وقدرتها على مقاومة مجتمعٍ يعيد تشكيل حدودها باستمرار. تتجلى في الفيلم حساسية المخرج تجاه المسكوت عنه، وتبرز مهارته في رسم شخصيات تبحث عن صوتها وسط الضجيج. هنا تتقاطع الأسئلة الشخصية مع الهمّ الاجتماعي، وتتحوّل الحكاية إلى تمرين على الحرية، وعلى استعادة الذات المقهورة.

«وجد، ألف صوت وصوت صوفي» السينما كبحث روحي في هذا العمل، يدخل المخرج إلى منطقةٍ لم تطأها سينماه سابقًا بنفس العمق: العوالم الصوفية.

ولا يقدّم محمود بن محمود فيلمًا عن التصوف، بل تجربة تصوف بحدّ ذاتها. تتخفّف الشخصيات من أعباء الزمن وتغدو الموسيقى والصورة والضوء شركاء في خلق خبرة روحانية. إنه فيلم يُعيدنا إلى سؤال المعنى الكبير: كيف نُصغي إلى ما وراء المرئي؟

«الأستاذ» السلطة والمعرفة وامتحان الأخلاق في «الأستاذ» يقترح المخرج حكاية عن هشاشة السلطة وقدرتها على تحويل المعرفة إلى عبء. مدرّس يجد نفسه أمام امتحان قاسٍ يخلخل يقينه ويضعه وجها لوجه أمام حدود قوته وضعفه أمام سلطة تضيق بالاختلاف. يدرك محمود بن محمود هنا أن الدراما الحقيقية تولد من لحظة التردد، من تلك المسافة الدقيقة بين ما نريده وما نخشاه.

«فتوى»عودة السينمائي الحاد والمباشر ويبلغ هذا المسار ذروته مع فيلم «فتوى» (2018)، حيث يعود المخرج إلى السينما السياسية والاجتماعية بنبرة أكثر صرامة. إنه فيلم عن العنف والتطرف والخراب الداخلي، لكنه أيضًا عن مقاومة العائلة وعن حبّ قادر على مواجهة الظلمة. يقدّم الفيلم شهادة على أن محمود بن محمود لم يفقد بعد حيوية السؤال ولا وضوح الرؤية، وأن السينما بالنسبة إليه ما تزال ساحة للحرية والصدق.

بهذه الرحلة، لا يقدّم المهرجان مجرد تكريم، بل يفتح بابًا لفهم سينمائيّ شكّل جزءًا مهمًا من الذاكرة السينمائية التونسية والعربية. محمود بن محمود، بصوته الهادئ وصوره العميقة، يثبت أنّ السينما ليست فنًا للمتعة فحسب، بل فنًا للتأمل ولطرح الأسئلة التي لا تريد أن تنتهي.

atpcc
الجمعية التونسية للنهوض بالنقد السينمائي
Association Tunisienne pour la Promotion de la Critique Cinematographique

قراءة نقدية في فيلم محمود بن محمود

«وجد، ألف وألف صوت صوفي»... بين الموسيقى والوجد

يقدّم محمود بن محمود في فيلمه الوثائقي «وجد، ألف وألف صوت صوفي» (2001) عملاً بصرياً سمعياً يخرج عن المألوف في سرديات السينما الوثائقية العربية. فهو لا يكتفي بتتبّع أثر الموسيقى الصوفية عبر جغرافيات متعددة، بل يقترح على المتلقي تجربة حسّية تتجاوز حدود المشاهدة لتلامس منطقة «الإنصات العميق»، حيث يتحوّل الصوت إلى مادة سينمائية قائمة بذاتها، وإلى أداة لاكتشاف الذات والعالم معاً.

بقلم : محمد المي
كاتب وباحث، عضو في الجمعية التونسية للنهوض بالنقد السينمائي

وثائقي يكتب بالصوت أكثر مما يصوّر بالصورة

على خلاف الوثائقيات التقليدية التي تعتمد الخطاب التفسيري المباشر، يمضي بن محمود في بناء فيلمه على هيمنة الحضور السمعي. الموسيقى، الهمهمات، الإيقاعات، والتراتيل الصوفية، كلها تتقدّم لتحتلّ مركز البناء الدرامي، فيما تتحوّل الصورة إلى حامل بصري يفسح المجال للطبقات الصوتية كي تُصنعَ دلالاتِها بنفسها.

بهذا المعنى، يصبح الفيلم بحثاً في ماهية الصوت وقدرته على توليد المعنى دون وسيط لفظي يُملي على المتلقي كيفية التلقّي. هذا الاختيار الجمالي ينسجم مع طبيعة الموضوع: فالتصوف في جوهره تجربة تنطلق من الداخل نحو الخارج، من الهمس إلى الصدى، ومن الخفاء إلى الانكشاف.

جغرافيا الوجد: رحلة عبر تنوع العالم الإسلامي

ينتقل الفيلم بين تونس ومصر وتركيا والهند والسينغال، دون أن يقع في فخ الفولكلورية أو تقديم لوحات استشراقية جاهزة. فالاختلافات الموسيقية بين القدود الشامية، والمولوية التركية، والذّكر الإفريقي، والمقامات الهندية، لا تظهر كعناصر تزيينية، بل كبرهان على أن التجربة الصوفية، وإن تعددت لغاتها، تتأسس على نَفَس روحاني واحد

يبتعد بن محمود عن «المقارنة» بين المدارس الصوفية، ويميل عوضاً عن ذلك إلى إبراز استمرارية البحث الإنساني عن المطلق. وكأن الفيلم يقول إن هذا التنوّع ليس تباعداً، بل هو اتساع لنفس السؤال الوجودي.

الكاميرا كشاهدة لا كحَكَم

يتّسم أسلوب بن محمود بقدر عالٍ من الحياد الجمالي. الكاميرا لا تقتحم الطقس الصوفي ولا تضع نفسها في موقع مهيمن، بل تتراجع خطوة إلى الخلف لتفسح المجال للمشهد كي «يحدث» أمامها. هذه المسافة -الحسّاسة والواعية- تحرّر الفيلم من النزعة الاستكشافية الفجّة، وتسمح له بالدخول في صميم التجربة دون انتهاك قدسيتها أو اختزال تعقيداتها.

يُحسب للمخرج أن اختار التصوير القريب حين يتطلب الأمر التقاط الانفعال الجسدي للذاكرين، ثم يعود بمشهدية واسعة حين يتعلّق الأمر بتجسيد جماعة الذاكرين كوحدة متكاملة، كما لو أن الفردانية والجماعية تتماوجان وفق الإيقاع نفسه.

بين السينما والروحانية: حدٌّ دقيق ينجح الفيلم في عبوره

أكثر ما يميّز الفيلم هو نجاحه في تجنّب «التجميل الروحاني» السهل. فالتجربة الصوفية، كما يعرضها بن محمود، ليست طقساً زخرفياً بل ممارسة تتشابك فيها الرغبة، الألم، البحث، والانخطاف. الموسيقى هنا ليست مادّة للاستهلاك الجمالي، بل هي وسيلة للعبور نحو حالة من التوتر بين الأرضي واللامرئي.

إن قدرة الفيلم على الجمع بين الحسّ الوثائقي والدفق الشعري تُعيد إلى الأذهان أعمالاً عالمية اشتغلت على حدود الروحانيات في السينما، لكنها تمنحه في الوقت ذاته فرادته النابعة من خصوصية الإرث الصوفي في العالم الإسلامي.

الخطاب الفلسفي للفيلم: هل يمكن للصوت أن «يروي»؟

في خلْفِيّة الفيلم سؤالٌ فلسفي واضح: كيف يمكن للصوت، لا للصورة، أن يحمل الزمن والأثر والمعنى؟

يقدّم بن محمود إجابة سينمائية لا لفظية: من خلال المزاوجة بين أصوات الذكر والإيقاعات والتراتيل، يتحوّل الزمن من خط مستقيم إلى دائرة، كما لو أن كل صوت هو استعادة لصوت سابق، وكل لحظة طربية أو حال وجداني هي صدى لماضٍ عميق.

هذا البناء الزمني الحلقي ينسجم مع منطق التصوف القائم على الانبعاث والتكرار والامحاء، بل يمكن القول إن الفيلم يترجم بنية الذكر الصوفي إلى بنية سينمائية.

الخلاصة: وثائقي يوسّع حدود النوع

يستطيع «وجد، ألف وألف صوت صوفي» أن يشغل مكانة بارزة في أرشيف السينما الوثائقية العربية، لا بصفته عملاً توثيقياً للموسيقى الصوفية فحسب، بل لكونه تجربة فنية تساءل ماهية الفيلم ذاته: هل هو مراقبة؟ سماع؟ أم مشاركة وجدانية؟

في نهاية الفيلم، لا يشعر المتفرّج أنه اكتشف ثقافة جديدة فحسب، بل أنه اختبر علاقة مختلفة مع الصوت ومع ذاته. وهذه، ربما، أعظم فضيلة يمكن لسينما روحية أن تمنحها لمتلقيها.

atpcc
الجمعية التونسية للنهوض بالنقد السينمائي
Association Tunisienne pour la Promotion de la Critique Cinematographique

Le Ciné colonial de Mokhtar Ladjimi

La quête des images qui manquent et des images qui mentent

Réalisé en 1997 et produit par Arte et Gaumont, Le Ciné colonial de Mokhtar Ladjimi constitue l'un des premiers films maghrébins à analyser systématiquement la fabrique visuelle du dispositif colonial français. Inscrit dans une trilogie documentaire dont il est le premier volet qui précède Mille et une danses orientales (1999) et L'Orient des cafés (2000), il explore un corpus longtemps relégué aux marges : les images produites par la puissance coloniale pour justifier son autorité.

Par Ons KAMOUN
Cinéaste-chercheure, membre de l'ATPCC

Représenter l'irreprésentable: les angles morts d'une imagerie coloniale

Le film déploie une grille d'analyse fondée sur les figures récurrentes du cinéma colonial : l'Arabe fourbe ou violent, le désert comme décor civilisationnel, l'Orient féminin hypersexualisé, le policier paternaliste, l'indigène supposément incapable de modernité. En procédant par montage critique, Ladjimi met ces stéréotypes en tension avec les lectures d'Abdelkader Benali, Haydée Tamzali, Omar Khlifi, Férid Boughedir, Nejib Ayed ou encore Ahmed Bahaeddine Attia.

Les images «manquantes» désignent tout ce que le colon n'a pas filmé : violences, résistances, sociabilités locales. À l'inverse, les images « menties » sont des mises en scène idéologiques recyclant les fantasmes orientalistes. Elles construisent ce que Benali nomme « un Orient utile, produit pour confirmer la supériorité de la métropole ». Le témoignage de Haydée Tamzali sur les images tournées par son père Albert Samama, fissure la version institutionnelle de l'histoire. Le montage devient un outil dialectique : il montre la tension entre regard imposé et regard vécu.Le film révèle ainsi la complicité entre industries cinématographiques et projet impérial : le cinéma n'a pas illustré le colonialisme, il l'a activement façonné.

Archives disputées, souveraineté visuelle et enjeux tunisiens contemporains

Pour analyser quatre-vingts ans d'images coloniales, un cinéaste tunisien a dû recourir à un financement français et à des fonds archivistiques contrôlés depuis la métropole. Ladjimi reconnaît que le film n'aurait pas pu être réalisé en Tunisie, tant les coûts d'accès et les contraintes juridiques imposent une dépendance. Ce paradoxe renvoie à une question centrale : comment reconstruire une mémoire visuelle lorsque les matériaux en sont matériellement et juridiquement inaccessibles ?

Le film anticipe les débats actuels sur la souveraineté archivistique, le rapatriement du patrimoine spolié et la décolonisation du regard. La majorité des archives du Maghreb demeure classée, décrite et conservée selon les catégories héritées de la métropole. Cette situation conditionne encore aujourd'hui la manière dont les sociétés postcoloniales accèdent à leur propre passé.

En Tunisie, les enjeux contemporains – numérisation partielle des fonds de la télévision nationale, absence d'un centre d'archives unifié, dispersion des collections coloniales entre Paris, Vincennes, Marseille et Bruxelles – donnent une résonance particulière au film. L'enjeu dépasse la simple restitution matérielle : il concerne la capacité à réécrire l'histoire à partir de sources maîtrisées localement. Les débats sur l'orientalisme, le « néo-orientalisme » médiatique ou le refus des représentations imposées rejoignent ce questionnement : qui produit les images qui façonnent notre mémoire collective ?

Le Cinéma colonial montre que la dépossession n'est pas seulement documentaire, mais cognitive : « Tant que d'autres nomment et classent les images à notre place, ils nomment et classent aussi notre histoire », souligne Benali. Le film agit ainsi comme une matrice critique, révélant que la souveraineté culturelle passe par la souveraineté archivistique.

En analysant les images qui manquent et celles qui mentent, Ladjimi propose une méthode filmologique rigoureuse et profondément politique. Plus qu'un diagnostic, son film constitue un outil de réparation symbolique et un appel à la réappropriation d'un patrimoine visuel conditionnant la souveraineté narrative. À l'heure où la Tunisie renégocie son rapport à son passé colonial, revendique ses archives et interroge ses propres institutions de mémoire, Le Cinéma colonial demeure un repère essentiel pour comprendre ce que signifie « regarder » lorsque l'on a longtemps été regardé.

Compétition Doc : Cimetière de vie de Mamadou Mustapha Gueye (Sénégal)

Quand la vie et la mort s'entremêlent ...

Contraste entre deux antipodes de l'existence : la vie et la mort...

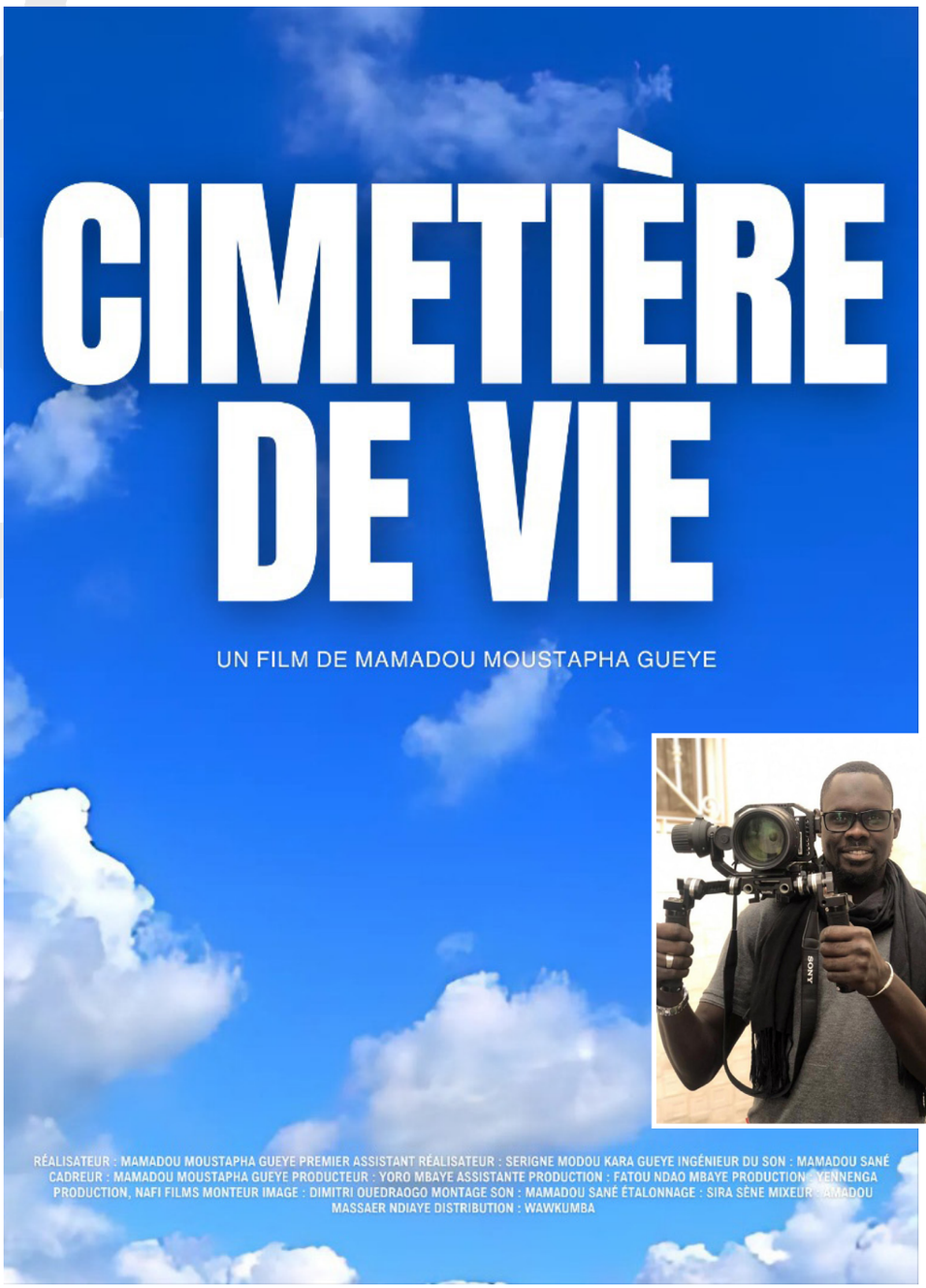
Deux entités qui déterminent en parallèle le quotidien d'une personne s'appelant Bassirou Sene, fossoyeur au cimetière de Dakar, de façon qu'ils s'entremêlent, fusionnent à un tel point qu'on ne distingue plus au niveau de quelle lignée cet être évolue t-il ? Dans quelle sphère respire-t-il ? Par rapport à quelles références, quels codes conçoit-il ses rêves : la vie ? La mort ? Il n y a pas de limites, pas de frontières, pas de lisières, pas de suppression de l'un au détriment de l'autre, il est dans l'un et l'autre, les repères sont effacés, les entités sont embrouillées.

Cimetière de vie est un film documentaire qui focalise sur le quotidien de Bassirou. Celui-ci a passé sa vie aux services des morts. Tout au long de sa vie, il les côtoyait plus qu'il ne fréquente les vivants. Contrairement aux enfants de son âge, il a passé son temps parmi les tombeaux. Contrairement aux jeunes, qui héritaient de leurs pères des présents précieux pour vivre dans le luxe et le confort, lui, il a hérité le cimetière, son atmosphère lugubre, le profil sombre de la vie, Certainement, le destin de cet enfant est un peu absurde, quelque part injuste, imposé, déterminé, car il n'a pas choisi son père, ni son appartenance sociale, ni ses conditions de vie, il a juste suivi comme à l'accoutumée, d'accompagner son père, de s'initier et d'apprendre son métier, celui d'accompagner et de vivre avec les morts !

Le type, dans l'apparence n'est pas vraiment conscient de l'impact sur son être. Il est satisfait que le cimetière lui offre quelques ressources afin de subvenir à ses nécessités.Or, la caméra révèle discrètement sa tragédie, car c'est justement dur de vivre la mort psychologiquement en étant vivant physiquement !

Ironie du sort ! Il se trouve que le réalisateur quitte la vie avant même l'achèvement de ce film *Cimetière de vie*, il a été complété par l'équipe.

Faiza MESSAOUDI



Sous les projecteurs:

«Cinéma arménien «Printing Memory et «(UN) Visible» Souleymane Cissé

Dans le cadre des focus des Journées Cinématographiques de Carthage (JCC), le Musée National d'Art moderne et contemporain de la Cité de la Culture propose durant la période du festival une immersion dans deux univers en un seul lieu : l'univers visuel du cinéma arménien d'une part et l'univers esthétique et spirituel du père du cinéma africain Souleymane Cissé (1940-2025)d'autre part.

Ce n'est pas seulement une exposition de photos ou d'affiches mais un vrai voyage signé le curateur réalisateur multidisciplinaire tunisien Amen Okja, un voyage où tous les sens sont interpellés titillés pour vivre en un seul lieu deux expériences sensorielles allant de l'Arménie vers l'Afrique.

Du côté gauche du visiteur, « Printing Memory » (mémoire d'impression) propose grâce à travail d'archives et de restauration d'affiches de films, d'extraits de films cultes ou encore des extraits de films muets un voyage dans un cinéma arménien où le travail de mémoire d'identité et d'ouverture passent par des couleurs, des formes géométriques et des visages. L'exposition propose une « typologie » du cinéma arménien depuis sa naissance en 1923 jusqu'à nos jours. D'un cinéma oscillant entre satire sociale et construction identitaire sous le règne soviétique (1960-1923) en passant par la période de l'âge d'or poétique (1960-1990) avec des cinéastes comme Serguei Paradjanov avec qui le cinéma est une forme de rituel où il ne s'agit pas seulement de préserver l'héritage mais aussi de le réinventer. A la fin du voyage, toujours à travers des affiches et d'extraits de films, le visiteur fait connaissance avec la nouvelle génération du cinéma arménien qui allie la question identitaire arménienne avec les enjeux de la société contemporaine.

Après un voyage en Arménie et du côté droit de la salle de l'exposition, le visiteur s'apprête à vivre une expérience où tous les sens sont sollicités pour regarder sentir toucher écouter l'univers des films du cinéaste malien père du cinéma africain Souleymane Cissé. Des installations en file de jute, des labyrinthes, des extraits visuels des films ou encore une invitation à entrer dans un mausolée pour se purifier avec de l'eau. Entre obscurité et lumière, entre le sable du désert et l'eau purificatrice, (UN) Visible, Souleymane Cissé propose une immersion dans le monde visible/invisible du réalisateur malien tout en découvrant l'Afrique à travers les yeux d'un cinéaste, une Afrique riche de ses couleurs de ses traditions mais aussi rongée par l'injustice l'ignorance et la misère.

Lors de la cérémonie d'ouverture des deux expositions, tenue dimanche matin, la réalisatrice arménienne Inna Mkhitaryan n'a pas caché son émotion et sa gratitude vis-à-vis des organisateurs de la 36ème édition des JCC soulignant que l'exposition a rendu hommage au cinéma arménien tout en portant un regard vif et unique.

Pour l'exposition (UN) Visible, Souleymane Cissé, l'émotion était palpable auprès des invités des JCC à savoir la fille du feu réalisateur Fatou Cissé, son ancien assistant Salif Traoré ainsi que le réalisateur camerounais Jean Marie Teno dont Cissé a été le mentor. Tous ont salué un hommage poignant poétique et mystique fidèle à l'esprit de l'un des pionniers du cinéma africain.

Hanène CHAÂBANE

Edito

Forte présence féminine

Les femmes cinéastes sont fortement représentées dans cette 36ème édition des JCC. Elles sont de plus en plus nombreuses a participé dans les festivals internationaux grâce à la qualité de leurs films. Rien que le pays hôte, la Tunisie, on retrouve la présence féminine dans toutes les sections en compétition officielle des longs métrages de fiction Kaouther Ben Henia avec « La voix de Hind Rajeb, « Erige Sehiri avec « Promis le ciel » et Amna Guellaty avec Où le vent nous emmène-t-il ? ».

Il se trouve que les trois films en question comptent parmi les meilleurs de l'année en cours eu égard du nombre de récompenses lors de leur participation dans les festivals internationaux. Depuis quelques années, les réalisatrices tunisiennes dominent la scène cinématographique avec des films qui soulignent leurs talents en se distinguant par des choix thématiques forts en rapport avec l'actualité, des approches narratives audacieuses et des formes techniques nouvelles.

Les JCC représentent un espace idéal qui incarne l'esprit d'ouverture sur de nouveaux talents sans distinction de sexe. La présence de la femme, autrefois limitée à figurer seulement devant la caméra a évolué. Elle est désormais derrière la caméra en tant que réalisatrice et participant au processus de création cinématographique. Ainsi, les voix féminines se sont imposées dans le paysage cinématographique occupant différents postes depuis l'écriture du scénario jusqu'à la production en passant par l'interprétation, la réalisation, le montage etc..

Cette évolution s'est manifestée grâce à la multiplication des écoles de cinéma ayant permis grandement à démocratiser l'enseignement de l'image et du son qui n'est plus l'apanage des hommes. Les JCC sont le reflet de ces voix féminines inspirantes reléguées autrefois à des postes subalternes. Cette 36e édition met en lumière les films des réalisatrices non seulement tunisiennes mais aussi arabes et africaines à l'instar de Shaheed Ameen d'Arabie Saoudite, Zain Duraie de Jordanie, SuzannahMirghani de Jordanie, Viola Shafik d'Egypte et d'autres.

Neila GHARBI

Focus sur le cinéma philippin

La 36ème édition des Journées cinématographiques de Carthage a choisi de célébrer le cinéma philippin hier à 15h à la salle 350 en présence de l'Ambassadeur de Philippine en Tunisie et de hauts responsables de l'Ambassade ainsi que des représentants du Ministère des affaires culturelles de Tunisie.

Le Directeur de la 36ème édition des JCC M.Tarek Ben Chaabane a présenté son mot de bienvenue en rappelant la présence d'un cycle du cinéma philippin parmi la programmation des JCC dont le rôle est justement de rapprocher au public tunisien à d'autres expériences cinématographiques qui sont peut être moins connues. Il a loué les connaissances profondes de l'ambassadeur en matière de 7ème art, comme étant un grand cinéphile. Il a promis que la programmation du cinéma philippin ne se suffira pas à cette année mais se renouvellera certainement dans les éditions prochaines de manière plus profonde.

Ensuite son excellence l'Ambassadeur de Philippine a présenté son discours pour rappeler l'importance du cinéma philippin et du Festival des Journées cinématographiques de Carthage.

C'est une occasion aux amateurs de cinéma de découvrir les spécificités du cinéma asiatique, ses esthétiques, ses traditions, ses approches artistiques…

Les films philippins programmés sont :

Thy Womb» de Brillante Mendoza

«Sakaling Hindi Makarating» de Ice Idanan

«Paglipay» de Zig Madamba Dulay

«John Denver Trending» de Arden Rod Condez

«Insiang» de Lino Brocka

Faiza MESSAOUDI

أيام قرطاج السينمائية
Journées Cinématographiques de Carthage
Carthage Film Festival
13~20 ديسمبر DÉCEMBRE 2025

JCC 2025

Les Journées

Lundi 15 Décembre 2025 - N°3

الدورة SESSION 36

Mamadou Mustapha Gueye (Sénégal) réalisateur de Cimetière de vie

Quand la vie et la mort s'entremêlent ...