أفلمة الرواية المغربية
بين خيانة الحكي وطابوهات الشاشة

الدكتور هشام هلالي
باحث في الأدب والنقد، كلية اللغات والآداب والفنون، جامعة ابن طفيل- القنيطرة.

مقدمة

عرف الأدب المقارن، ومنذ نشأته الغربية في فرنسا سنة 1829، تحولات كبيرة فرضتها تفاعلاته المستمرة مع تيارات ومذاهب فلسفية ونظريات أدبية، والتي كان لها دور أساسي في تحديد منطلقاته النظرية وتوجهاته التطبيقية، كما أن المنافسة الشديدة من قبل نظريات ودراسات حديثة من قبيل نظريات ما بعد الاستعمار والدراسات الثقافية، ناهيك عن التقدم التكنولوجي والرقمنة، فرضت على الأدب المقارن تحديات كبرى عجلت بإعادته النظر في أدواته وطبيعة حقله المعرفي وكذا توسيعه لمجالاته وانفتاحه على آفاق جديدة.

ولعل أبرز تحول في مسيرة الدراسات المقارنة ظهر مع المدرسة الأمريكية، والتي كان لرُوادها دور كبير في تحول الأدب المقارن من بحث يقارن بين الآداب المختلفة في لغات مختلفة إلى بحث ومقارنة للعلاقات المتشابهة بين الآداب المختلفة بعضها البعض وبين الآداب وبقية أنماط الفكر البشري من علوم وفنون[1]. وهو التصور الجديد الذي برز، وبشكل واضح مع التطور الذي عرفته الدراسات الثقافية المقارنة، والتي أصبحت الدراسات الفنية البينية رافدا مهما من روافدها، وهو ما فتح الباب على مصراعيه لأبحاث

---

[1] - يمكن اعتبار تعريفي كل من سوزان باسنيت (Susan Basnet) وهنري ريماك (Henry Remak) من أهم تعريفات الأدب المقارن، وذلك لأنهما لم يكتفيا بتعريفه بل بتطويره، حيث أصبح معيار المقارنة مع التعريف الأول ليس هو اختلاف اللغات بل اختلاف المرجعيات؛ فيما أصبح جوهر المادة هو مقارنة الآداب مع أشكال الفنون الأخرى من خلال تعريف هنري ريماك، وللتعرف على أهم تطورات الأدب المقارن ومدارسه، ترجى العودة إلى سعيد علوش، مدارس الأدب المقارن، المركز الثقافي العربي، بيروت، الطبعة الأولى، 1987.

ومقاربات مقارنية عديدة بين الأدب وباقي الفنون المتنوعة، من مسرح وسينما وموسيقى ورقص وفن تشكيلي وغيرها.

والورقة التي بين أيدينا هي محاولة لمقاربة مقارنية بين الرواية والسينما في المغرب، وذلك من خلال أفلمة الرواية المغربية - وعلى قلة التراكم الكمي في الاشتغال بينهما[2]- وما صاحبها من جدل نقدي ونقاشات كثيرة يبقى أهمها ما يفرزه الانتقال من الكلمة المكتوبة إلى صورة الشاشة من إشكالات كبيرة تتعلق أساسا باختلاف آليات اشتغال كل من الروائي والسينمائي، حيث إنه، وفي كل مرة يتم إنتاج فيلم مقتبس عن رواية ما، إلا وتبدأ الآراء المتعددة بتناول الموضوع حول مدى نجاح الفيلم في نقل أو خيانة الرواية ومضامينها، حيث يتعامل الجمهور مع الأمر وفق مقاربة "المقارنة الفطرية" بين الفيلم والرواية دون الأخذ في الاعتبار الاختلافات الجوهرية التي تحكم العملين، خاصة وأن أحدهما عمل أدبي وثانيهما عمل فني، ولكل منهما عناصره وآليات اشتغاله الخاصة والمختلفة عن الآخر.

ومن بين أبرز الارتسامات المتداولة بعد تلقي هذه الأفلام المقتبسة عن أعمال روائية نجد مقولات من قبيل أن "الرواية أجمل" أو "الفيلم خان الرواية" وغيرها من المقولات التي تصب في أغلبها إلى جانب الرواية باعتبارها أصلا وليس إلى جانب الفيلم الذي يعد- وحسب عموم المتلقين- مجرد نسخة من العمل الروائي.

إلا أنه، وبجانب هذه المقولات المتعلقة بخيانة الحكي الروائي من خلال تغيير بعض الآليات السردية الموظفة فيه، أحداثا كانت أو شخوصا أو فضاء أو غيرها، فإن ثمة إشكالات الأخرى تطفو على سطح هذا التحويل، وبشكل خاص عندما يتعلق الأمر بأفلمة بعض الصور أو المشاهد الجنسية المحكية بلغة السرد الروائي، والتي توجه فيها أصابع الاتهام إلى مخرج الفيلم بدعوى تماديه في عرض مشاهد جنسية خادشة مررتها

---

[2] - يُرجع المخرج السينمائي إدريس شويكة قلة هذا التراكم إلى عدة عوامل أجملها في قوله: "غياب علاقة مباشرة بين الأدباء والمخرجين السينمائيين، وهو ما يعكس نوعا من الانفصام، فمنذ بداية الإنتاج السينمائي المغربي، لم يفكر السينمائيون في خلق علاقة مع الأدباء، والعكس أيضا صحيح، ثم المسألة الثانية الجديرة بالإشارة إليها، أن الأدب المغربي، ظل فترة طويلة حبيس الكتابة السردية الداخلية، التي يصعب تحويلها إلى عمل سينمائي، ففي فترة معينة، نجد أن أغلب الروايات، هي ذات طابع سيكولوجي واجتماعي داخلي، وليست روايات لها تصور للأحداث، بشكل يجعلها سهلة التحول إلى الكتابة السينمائية، هذان عاملان أساسيان، يجعلان الأدب المغربي غير حاضر في السينما، ثم هناك عامل ثالث يتمثل في المادة، فنظرا لضعف آليات الإنتاج، نجد أن السيناريو لا تمنح له القيمة المادية التي يستحقها، وهو ما يجعل الكتاب لا يتشجعون للاشتغال مع السينمائيين"، انظر إدريس شويكة، حوار منشور في جريدة بيان اليوم، بتاريخ: 2010/06/10، وتم الاطلاع على مضامينه من خلال الموقع الإلكتروني لمحرك البحث مغرس بتاريخ: 2023/05/04.

https://www.maghress.com/bayanealyaoume/1618

الرواية إيحاء وتضمينا، مع ما يشكله ذلك من طابوهات وخاصة في المجتمعات العربية والإسلامية، والتي لايزال الجنس صورا وأفلاما وممارسة، بل وحتى تربية يشكل فيها أكبر الطابوهات.

وعلى هذا الأساس من المقولات السابقة، والمستندة في مجملها على نقد انطباعي لا يراعي الحكم فيه الإلمام المنهجي بآليات اشتغال السرد الروائي والسرد السينمائي والاختلافات الجوهرية بينهما، كانت هذه الورقة البحثية، والتي سنحاول من خلالها، واعتمادا على بعض من النماذج الروائية المغربية التي تمت أفلمتها، خوض مقاربة مقارنة بُغية الإجابة عن سؤالين كبيرين مُفادهما:

- ✓ هل ما يصطلح عليه بخيانة الفيلم للرواية أمر واقع وحتمي تفرضه أفلمة الرواية بشكل عام، أم أنه متعلق بخصوصية فردية لمتن بعض الروايات المغربية الموغلة في تيمة الجنس؛ أم أن هذه الفروقات لا تعدو أن تكون رؤية إبداعية مغايرة لمخرج يقتبس ويُحور حسب قناعاته وتمثلاته الذاتية لنص الحكاية وخطابها؟
- ✓ هل تخفي الكلمة المعبرة عن الجنس قولا وفعلا، وحسب طبيعتها الإشارية اللغوية وقدرتها التضمينية ما تظهره الصورة الجنسية فرضا، أم أن الأمر ليس إلا صيغا من صيغ الترويج وربح نسب مشاهدة عالية، وخاصة في ثقافات بلدان المشرق والمغرب حيث لايزال الجنس صورا وأفلاما وممارسة يشكل فيها أكبر الطابوهات؟

وعلى المستوى المنهجي، ارتأينا، وقبل الشروع في هذه الدراسة المقارنة ومحاولة الإجابة عن التساؤلات السابقة، أن نقف بدءا عند حضور تيمة الجنس في الرواية المغربية بشكل عام ثم استخراج بعض الصيغ التي تم توظيفها في التعبير عنه في بعض الروايات المغربية التي تمت أفلمتها، وذلك في أفق عقد مقارنات بين تلك الصيغ الموظفة روائيا وطريقة تحويلها/ اقتباسها/ أفلمتها سينمائيا.

إلا أن هذه الاستعمالات اللغوية السابقة، والمؤَطرة وفق منظور سطحي بالترادف، لعملية الانتقال من الرواية إلى السينما تستوجب من كل باحث وقوفا اضطراريا عند حدود المصطلح، بما سيشكله ذلك من محاولة لفهم دقيق لشروط وحدود ومنهجية المخرج السينمائي في رحلة نقل الصورة الجنسية (بلغة الكلمات في عملية تحققها) إلى الصورة السينمائية (بلغة الصورة باختلاف رموزها ودلالاتها، مؤازرة في ذات الآن بلغة القول الملفوظ أو الموسيقى وغيرهما).

تشكل الأفلمة مصطلحا سينمائيا يختصر جملة طويلة مفادها عملية الانتقال من الشكل النثري أو الشعري للعمل الأدبي إلى شكل فني آخر وهو السينما، وهو ما قد يقابله، ووفق تصور بسيط، مصطلح المسرحة، والذي ينتقل بالعمل الأدبي إلى المسرح؛ أما الاقتباس (Adaptation)، فهو مأخوذ لغة من فعل "**قبَس**

والقَبَس هو الشعلة من النار. وفي التهذيب: القبس شعلة من نار نقتبسها من معظم، و اقتباسها الأخذ منها"[3]، أما في المعجم الوسيط، فنجد: "**اقتبس نارا: أوقدها – وفلانا: طلب منه نارا - ومنه علما: استفاده"**[4].

يبدو جليا، ومن خلال ما ورد في هذه المعاجم اللغوية قديمها وحديثها، أن الاقتباس يفيد معنى أخذ الجزء من الكل، وهو المعنى الذي نجد له أثرا واضحا في الاصطلاح، حيث نجد أن الاقتباس، وبشكل عام، هو "**أخذ الخطوط الرئيسية للحكاية أو الفكرة وخلق مواقف جديدة مختلفة تماما**"[5]، أما في المجال السينمائي، بمعناه الواسع، فيتخذ الاقتباس مظاهر شتى بدءا من نقل العمل الروائي من صورته اللغوية إلى صورته البصرية وصولا إلى أخذ الأفلام عن بعضها البعض لصنع أفلام أخرى، وهو الاصطلاح الذي يجعل من الاقتباس السينمائي "**ممارسات شتى بدءاً من الرواية المصورة حتى الاقتباس عن الأفلام، أما في معناه الأكثر استعمالا فهو يعني استعمال عمل أدبي لنقله إلى السينما**"[6].

وعلى هذا الأساس، فإن استعمالنا، وضمن محاور هذه الورقة البحثية، لمختلف هذه المصطلحات بتبايناتها وتشابكاتها سيتم على اعتبار أن الاقتباس من الرواية إلى الفيلم هو تحويل بعض ما فيها إلى السينما وليس بالضرورة بشكل كلي، في حين أن الأَفْلَمة فهي عملية الانتقال من الجنس الأدبي إلى الجنس الفلمي، وشأنها في ذلك-إن على المستوى الصرفي أو الدلالي- شأن المسْرَحة، التي يمكن اعتبارها بشكل عام "**الانتقال من الجنس الأدبي إلى العمل الدرامي المسرحي**"[7]، وذلك رغم ما عرفه هذا التحديد العام للمسرحة من نقاشات نقدية كثيرة ومستمرة بخلاف مصطلح الأفلمة.

1- <u>تيمة الجنس في الرواية المغربية:</u>

إن المتفحص في الكتابة السردية العربية والثقافة العربية عموما سيجد حضورا مكثفا للجنس ضمن أبرز متونه السردية، ومن ذلك حكايات "ألف ليلة وليلة" باعتبارها واحدة من أهم روافد السرد العالمي، والتي تمتلئ بأحاديث الجنس بشكل سافر وصريح، وهو الأمر نفسه الذي نجد له موقعا بين أغراض التراث العربي

---

[3] - ابن منظور، لسان العرب، دار إحياء التراث العربي، بيروت، مادة (ق ب س)، ج11، الطبعة الثالثة، 1999، ص: 11.

[4] - مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، مادة (ق ب س)، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة، الطبعة الرابعة، 2004، ص: 710.

[5] - ماري إلياس وحنان قصاب، مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، مكتبة لبنان، بيروت، الطبعة الأولى، 1997، ص: 46.

[6] - ماري تيريز جورنو، معجم المصطلحات السينمائية، تر: فائز بشور، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، سوريا، 2007، ص: 3.

[7]- ماري إلياس وحنان قصاب، مرجع سابق، ص: 462.

الشعري، والذي لا تكاد تخلو قصائده من الغزل سواء بشكله العذري أو الغارق في التغني بالفاحشة والخمر والنساء الغواني.

إلا أن هذا التوجه الإبداعي الغارق في الجنس، وخاصة بعد قرون من تجذر الدين الإسلامي وانتشاره على كل الرقعة العربية، ما لبث يُنظر إليه باعتباره من أكبر الطابوهات، والتي رسمت خطوطا حمراء للإبداعات العربية الحديثة عموما والجنس الروائي على وجه الخصوص، إلا أن ذلك لم يمنع البتة من حضور بارز للجنس ضمن الروايات العربية سواء في المشرق أو المغرب.

يشكل توظيف الجنس معلمة بارزة في الكثير من الروايات المغربية، وبدرجات متفاوتة ورؤى مختلفة حيث نذكر من ذلك، وعلى سبيل المثال لا الحصر، رواية "الخبز الحافي" لمحمد شكري و"المرأة والوردة" لمحمد زفزاف و"الضوء الهارب" و"حياوات متجاورة" لمحمد برادة و"سرير الأسرار" لمحمد الدامون وغيرها كثير، إلا أننا سنقتصر في هذه الدراسة على ثلاث روايات محددة تمَّت أفلمتها، والقصد هنا على رواية "الخبز الحافي" لمحمد شكري و"سرير الأسرار" للبشير الدامون و"Les étoiles de Sidi Moumen" لماحي بينبين.

وتجدر الإشارة هنا إلى أن اختيار هذه المتون الروائية لم يكن عشوائيا أو بغرض أخذ عينات سردية نبتغي من ورائها التعميم، بقدر ما هو اختيار يحكمه أولا منهج المقارنة الذي يؤطر هذه الورقة البحثية، وبما يفرضه ذلك من اختيار روايات تمَّت أفلمتها، إضافة إلى محددات أخرى سيتم التفصيل فيها لاحقا بين ثنايا هذا المحور، والتي تتعلق عموما إما بتلقي هذه الروايات وسياقات كتابتها ونشرها، أو لطبيعة التراكم السينمائي للمخرج المقتبِس وجرأته المعهودة في تصوير مشاهد تشكل "طابوهات" داخل المجتمع، وغيرها من المحددات.

إن الحديث عن حضور الجنس في الرواية المغربية سيجعل من الوقوف بين دفتي رواية "الخبز الحافي" لمحمد شكري وقوفا حتميا تفرضه بالضرورة ما تضمنته هذه السيرة الذاتية من حكي فاضح لمجتمع متخفٍّ وراء مظاهره، حيث خالفت معايير وتقاليد المجتمعات العربية، وفضحت خفايا العالم السفلي في مغرب قابع في ظلمات البؤس والجهل والرذيلة، وهو ما جعلها تُقابل بسيل من الانتقادات العارمة، بل ضجة كبيرة دفعت بتأجيل نشرها باللغة العربية لمدة عشر سنوات رغم ترجمتها قبل ذلك إلى عديد من اللغات[8].

---

[8] - تعدُّ رواية الخبز الحافي من أشهر الأعمال الأدبية للكاتب محمد شكري وهي الرواية التي اشتُهر بها، كتبها محمد شكري في عام 1972م، وتمَّت ترجمتها إلى اللغة الإنجليزية تحت وسم مغاير (من أجل الخبز وحده For Bread Alone) في عام 1973م، وإلى اللغة الفرنسية (Pain Nu) ترجمها الطاهر بن جلون عام 1981م، إلا أنَّها لم تُنشر باللغة العربية إلَّا في عام 1982م أي بعد كتابتها بعقد من الزمن، وتُرجمت الرواية فيما بعد إلى أكثر من 38 لغة حول العالم، وتمثِّل الرواية الجزء الأول لسيرة الكاتب الذاتية التي كتبها في ثلاثة أجزاء وهي: الخبز الحافي، زمن الأخطاء، وجوه.

ولعل المشاهد الجنسية المعبر عنها بلغة رواية الخبز الحافي تُعد من بين عوامل الانتقادات التي وُوجِهَ بها كاتبها، وذلك رغم توجه العديد من النقاد إلى اعتبار السياق السياسي المتأزم في المغرب خلال السبعينات من القرن الماضي ذا أثر بالغ في عنف ما ووجهت به هذه الرواية، حيث إن "**طغيان الآلة السياسية وهيمنتها على حركية العيش جعلت من عمل أدبي لتجربة فردية، قضية أخلاقيّة عامة**"[9].

وفي سياقات سياسية واجتماعية وثقافية مغايرة، استهدفت هذه الورقة رواية أخرى صدرت في بداية الألفية الثالثة وهي "سرير الأسرار"[10] للبشير الدامون، والتي تعد من الروايات المغربية المعاصرة التي انتهجت استراتيجية البوح داخل عالم متخيل بعيد كل البعد عن واقع السيرة الذاتية في رواية محمد شكري، وإن توافق السرد فيهما على هدف خلق ملاذ آمن للانعتاق من سجن الواقع المؤلم لبطليهما.

إن اختيار هذا المتن الروائي، والذي لا يحضر فيه توظيف الجنس بنفس ما ضجت به الرواية السابقة، كان بغرض تبيان وجهة نظر مختلفة أطرتها، وبشكل أساسي رحلة الذات الكاتبة من عالم المحسوسات إلى عالم آخر نفسي تبتغي من وراءه سبر أغوار العتمة وبدون ارتباطات مع الزمن اللحظي أو وقائع معينة، إلا أن الفضاء الروائي المتمثل في دار البغايا المثقلة بالتمثلات الجنسية والإيروتيكية، قد فتح الباب على مصراعيه لحضور بارز للتوظيف الجنسي فوق سرير أسرار هذا الإبداع الروائي.

أما اختيار المتن الثالث، والمتمثل في رواية ماحي بينبين، المكتوبة بالفرنسية والموسومة بـ" Les étoiles de Sidi Moumen"[11]، ، فرغم أنها محملة بتيمات مختلفة وتعالج قضايا كثيرة بعيدة كل البعد عن تيمة الجنس والشهوة التي عالجتها كثير من الروايات المغربية، إلا أن اختيارها محكوم بطبيعة التراكم السينمائي النوعي لمقتبِسها المخرج نبيل عيوش، والذي أسالت أفلامه السينمائية مدادا كثيرا بالنظر إلى ما عرفته الأخيرة منها من انتقادات لاذعة على منصات التواصل الاجتماعي بسبب بعض المشاهد البورنوغرافية سواء في إطار علاقات جنسية طبيعية أو مثلية، والتي لم يتعود على تلقيها المشاهد المغربي من قِبَل مخرج وممثلين

---

[9]- على بن هرار، الجنس في الرواية المغربية المعاصرة: ملامحُ رحلة بمخاطر كثيرة، الموقع الإلكتروني لمرايانا، بتاريخ: 24 سبتمبر 2022، آخر زيارة بتاريخ: 30 أبريل 2023.
https://marayana.com/laune/2022/09/22/63618/

[10] - انظر البشير الدامون، سرير الأسرار، دار الآداب، بيروت، الطبعة الأولى، 2008.

[11] - Voir Mahi Binbin, Les étoiles de Sidi Moumen, Ed.flammarion,2010.

مغاربة، وهو الأمر الذي تفاعلت معه الحكومة حيث قررت رسميا منع عرض فيلمه "الزين للي فيك"[12] داخل السينما المغربية، كما أن بطلة فيلمه قررت مغادرة المغرب وطلب اللجوء إلى فرنسا.

وعلى هذا الأساس من التباين، سواء في التناول السردي لتيمة الجنس بين الأعمال الروائية وتلقيها، أو رؤية المخرج السينمائي وتمثلاته لحضور الجنس صورة وممارسة على الشاشة، تتشكل مقاربتنا المقارنة بين الرواية والفيلم، وتحديدا مقارنة صيغ السرد/ الوصف الجنسي الموظفة روائيا وطريقة أفلمتها سينمائيا، وذلك بالرغم من الصورة النمطية المفعمة بالتسويق الجنسي، والتي طالما تم إلباسها للصورة السينمائية من طرف بعض النقاد والمهتمين بهذا الحقل الفني.

ونسوق في هذا الصدد ما ذكره مارسيل مارتن (Marcelle Martin)، والذي سلك مقاربة مقارنية نَفى من خلالها هذا الاتهام عن الرواية وألصقه، وفي الآن نفسه بالصورة السينمائية، فيقول:" **لم يعد ممكنا جعل الجنس مادة تسويقية لعمل روائي لأن الصورة السينمائية والآلة الفوتوغرافية ذهبا في هذا الاتجاه إلى أبعد حد ولم يتركا جانبا لم يسلطا الضوء عليه"**[13].

ومما يؤكد شرعية هذا الاتهام الموجه للصورة هو القيود التي تفرضها السينما على تلقي أعمالها من خلال مقولات تنبه من خلالها المشاهد وتبرئ ذمتها نحوه، وهي مقولات نذكر من بينها، وعلى سبيل المثال لا الحصر: "لا ينصح بمشاهدته هذا العمل لأنه قد لا يناسب الجمهور الناشئ"، وعلى العكس من ذلك لا نجد أثرا لهذه القيود في الرواية، وهو ما سنوضحه من خلال الترسيمة التالية:

رواية ⟵ وجود رقابة(النشر) ⟵ متلقي (واحد)⟵ عدم وجود رقابة (القراءة) ⟵ عمر المتلقي (غير محدد)

سينما⟵ وجود رقابة(العرض) ⟵ متلقي (جمهور)⟵وجود رقابة (المشاهدة)⟵ عمر المتلقي (محدد 12-18/-16/)

2- **توظيف الجنس بين الرواية والسينما:**

2-1 الخبز الحافي: هل تخفي الصورة جرأة الكلمة؟

---

[12]- الزين اللي فيك، وبالإنجليزية (Much Loved) هو فيلم سينمائي درامي تم إنتاجه في المغرب وفرنسا صدر في مايو 2015 وأول عرض له كان في مهرجان كان السينمائي الدولي .الفيلم من إخراج نبيل عيوش ومن بطولة لبنى أبيضار وأسماء الازرق. ويتطرق الفيلم، وفي قالب درامي، لموضوع الدعارة في المغرب بشكل عام وتحديدا في عاصمة الجنوب (مراكش)، والتي تستقطب السياح الأجانب خاصة من أوروبا وبلدان الخليج.

[13] - مارسيل مارتن، اللغة السينمائية، تر. سعد مكاوي، أقلام عربية للنشر والتوزيع، القاهرة، الطبعة الأولى، 2017، ص: 91.

يَعتبرُ عبد اللطيف محفوظ، الناقد والسيميائيّ، أنّ "**تشخيص اللحظات الحميمية بين الشريكين يكون ضروريًّا إذا كان رمزيا يجسد فكرة روحية تخدم دلالة الرواية، ويقتضي هذا التوظيف القدرة على امتلاك لغة رصينة وشفافة، تماثل لغة التّصوف أو تفوقها؛ بحيث تكون قادرة على الرقي بالتواصل الجسدي إلى تواصل روحي، يخلق دلالة مضافة تجعل الوصف الحسي متواريا خلف فائض المعاني**"[14].

إلا أن المتمعن في تجربة محمد شكري من خلال سيرته الروائية المليئة بالصور والمشاهد الجنسية سيجد أنها بُنيت - في فعل الكتابة- على جملة من البرامج السردية لمختلف مظاهر القهر والحرمان الذي عاشه البطل/ السارد من جهة، وما نتج عنها من ردود فعل من جهة أخرى، وهو ما جعل الحديث عن الجنس في الرواية أمرا حتميا يستمد مشروعيته من الضغوطات التي عاشتها شخصية الفعل السردي، فتبرر ذلك قائلة: "**قساوة أبي علي توقظ شهواتي نحو كل ما هو جسدي**"[15].

ونذكر هنا، وعلى سبيل المثال لا الحصر بعضا من شهوات السارد في خيالاته، والكاتب بلغته الروائية مُعبرا من خلال وصفه الإيروتيكي لسارة، فيقول، وبشكل خادش وفاضح[16]، ودون مجازات أو استعارات: "**تعرت آسية تعرت[...] تعرت من الوراء. ينفتح لحمها الأبيض من الوراء عن ظلمتها الخفيفة ...**"[17]، ولينتقل بعد ذلك إلى وصف دقيق ومفصل للمعاشرة الجنسية الكاملة مع أول امرأة وهي العاهرة (لالا حرودة): "**استلقت على الفراش. ينفتح مقصها [...] تضغط عليَّ بساقيها من الخلف. تضمني إليها [...] تبعدني عنها قليلا ...**"[18].

لم يتوقف السارد عن وصف المعاشرة الجنسية الطبيعية، بل تجاوزها للتعبير عن المثلية الجنسية واصفا ممارسته للجنس مع رجل اسباني عجوز داخل السيارة فيقول: "**لامس فتحة سروالي بحركة لطيفة [...] همهم مثل حيوان بلذة...**"[19].

---

[14] - انظر علي بن هرار، تسليع الجنس في الرواية المغربية المعاصرة: هل نحن أمام جُرأة مُرسملة؟، الموقع الإلكتروني لمرايانا، بتاريخ: 27 سبتمبر 2022، آخر زيارة بتاريخ: 29 أبريل 2023.
https://marayana.com/laune/2022/09/23/63622/

[15] - محمد شكري، الخبز الحافي، دار الساقي، طنجة، 1982، ص: 36.

[16] - نلفت انتباه المتلقي لهذه الورقة البحثية أن كثيرا من الشواهد المعبرة عن الجنس في الرواية، سواء من خلال الوصف الإيروتيكي للجسد وأعضائه الجنسية أو وصف فعل الممارسات الجنسية الكاملة، سيتم التصرف فيها من خلال حذف بعض العبارات، مع مراعاة عدم الإخلال بدلالاتها.

[17] - محمد شكري، مصدر سابق، صص: 34-35. (بتصرف)

[18] - نفسه، صص: 43-44. (بتصرف)

[19]- محمد شكري، مصدر سابق، ص: 106. (بتصرف)

وقبل الانتقال إلى المشاهد الجنسية في الفيلم المقتبس عن رواية محمد شكري، فلابد من الإشارة إلى أن الفيلم هو إنتاج مغربي فرنسي إيطالي عُرض في الدورة 22 لمهرجان الإسكندرية السينمائي خريف 2006، إلا أن هذا التلقي السينمائي في مصر لم تعرفه الرواية بحكم منع الرقابة لتوزيعها في الثمانينيات هناك.

ويمكن تفسير هذه المفارقة في التلقي بين هذا العملين الروائي والسينمائي بافتراضين اثنين يرتكز أولهما حول تغير السياق الثقافي والسياسي والاجتماعي بين نهاية القرن الماضي وبداية الألفية الثالثة، أما الافتراض الثاني فيتعلق بعملية التحويل من الرواية والفيلم وخاصة المشاهد الجنسية، والتي كانت السبب الرئيسي في منع الرواية.

ومما يدعم هذا الافتراض الثاني هو ما أشار إليه العديد من النقاد إلى حجم الهواجس التي سيطرت على المخرج رشيد بن حاج[20] في سيرورة إنجاز عمله الفني، ولعل أبرزها "**إمكانية عرض هذا الفيلم الجريء في الصالات السينمائية، ودور العرض العربية أم لا. فالفيلم أو السيرة الذاتية نفسها تنتهك العديد من التابوهات والقيم العربية الراسخة دينياً وجنسياً وأخلاقياً. فهذه السيرة الذاتية- الروائية التي كتبها باللغة العربية عام 1981، وترجمها الطاهر بن جلون، ظلت محظورة في عدد غير قليل من الدول العربية بما فيها المغرب، ولم " تُفَك من الأسر " إلا بعد عشرين عاماً بحجة انتمائها الى نمط الكتابات الصريحة المُتحررة التي تتناول المكبوتات والمحرّمات بأسلوب خادش للحياء، وجارح للذائقة العامة"**[21]. ولعل الغوص بين ثنايا بعض المقاطع الفيلمية المعبرة عن الجنس إظهارا أو إيحاء ثم مقارنتها بمثيلاتها في الرواية، ستجيبنا تأكيدا أو دحضا عن الافتراضات السابقة.

تُسجل الدقيقة (35:09ثانية) من عمر فيلم الخبز الحافي بداية أول مشهد جنسي فيه، وذلك من خلال صوت الأم-وفي ظلام دامس- وهي تصرخ "كضرني حدو" مقابل آهات الأب المتلذذ بممارسته الوحشية غير مبالٍ بآلامها ولتنتقل عدسة الكاميرا مرافقة قيام السارد وحمله سكينا ثم تَتَبُّعِه، ولمدة دقيقة كاملة لما

---

[20] - تنطوي حياة المخرج الجزائري رشيد بن حاج، إيطالي الجنسية، على علامات فنية فارقة سواء في الفيلم الروائي أو الوثائقي، فقد أنجز قبل "الخبز الحافي " ثلاثة أفلام روائية طوال مهمة وهي " وردة الرمال " عام 1989، وفاز هذا الفيلم بعدة جوائز، وفيلم " توشيا " الذي رُشِّح في حينه الى مهرجان "فينيسيا" السينمائي، وقوبل باستحسان كبير من قبل النقاد والمتلقين العاديين. وفيلم " ميركا " عام 1999، وقد أسند فيه دور البطولة الى النجمة فانسيا ريدغريف الحائزة على جائزة الأكاديمية، كما تضمن طاقم الفيلم نجوماً آخرين حاصلين على الجائزة نفسها من بينهم فيتوريو ستورارو وجياني كوارانتا.

[21]-عدنان حسين أحمد، الخبز الحافي- لرشيد بن حاج: قوة الخرق والانتهاك للأعراف الاجتماعية، المجلة الإلكترونية الحوار المتمدن، عدد 1769، بتاريخ: 2006/12/19، أخر زيارة: 2023/05/02.

https://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=83784

يحدث من خلف إزار شفاف يظهر الأم -مع توظيف إضاءة خافتة- نصف عارية مع مواصلة نفس الصرخات (ألم الأم/ تلذذ الأب).

ويعد هذا المشهد، والذي تغير، وبفعل المونتاج، سياق وروده في الرواية[22]، شبيها إلى حد ما بما ذكره الروائي في مشهد آخر حيث يستفيق البطل للتبول في الليل فيسمع "**قبلات تصفق. لهاث يتلاحق. همسات حب. تبا إنهما يحبان بعضهما. اللعنة على حبهما. لحم يصفق. تفو إنها تكذب. لن أصدقها بعد الآن...**

-ها أنا. ليس بعنف. ليس هكذا. انتظر.

[...] كلا. كلا. تؤلمني (آذان إينو) مصاريني. هكذا أحسن. [...] لهات... قبلات... تأوهات..."[23].

إلا أن مقارنة بسيطة بين هاذين المشهدين الفيلمي والروائي تظهر، وبوضوح، نزعة المخرج نحو تقديم رؤية سردية مغايرة- مشهد ممارسة الأب للجنس مع الأم مباشرة بعد مشهد دفن أخيه في المقبرة - لإبراز وحشية الأب وتبرير كره السارد له عبر هذا المشهد الجنسي الذي لا يثير البتة شهوة السارد "**السائل الساخن ينطلق بلذة بين فخدي**"[24] وغضبه على أمه الكاذبة في مشاعرها بقدر ما يثير غضبه على والده (حمله للسكين في الفيلم وإرجاعه فيما بعد)؛ كما أن المخرج، ومن خلال هذا المشهد الجنسي يسعى إلى إثارة شفقة المتلقي نحو الأم (المغتصَبة) والكراهية نحو الأب (المغتصِب).



نزعة المخرج نحو تقديم رؤية سردية مغايرة، من خلال عرض مشهد ممارسة الأب للجنس مع الأم مباشرة بعد مشهد دفن أخيه في المقبرة

أما المشهد الجنسي الثاني في الفيلم، فانطلق في الدقيقة (44:18ثانية)، والذي لم يستمر سوى تسع ثوان، فيظهر البطل وهو يستمني داخل قاعة السينما عبر تسليط عدسة الكاميرا تارة نحو حركة اليد التي تتحرك بسرعة، ودون إبراز لأي جزء من عضوه الذكري، أو على العينين الجاحظتان والمتوجهتان، ودون أن يغمض

---

[22] - ورد هذا المشهد الجنسي في الرواية بعد سنوات من ولادة الأخت الصغرى للسارد محمد، في حين أن المشهد داخل الفيلم تم عرضه بعد مقتل أخيه عبد القادر، والعودة مباشرة من مراسيم دفنه.

[23]- محمد شكري، مصدر سابق، صص: 26-27.

[24]- نفسه، صص: 26-27.

لهما جفن، نحو الشاشة، وهو المشهد الذي لا وجود له في الرواية، وقد تم تصويره غالبا كرؤية فنية للمخرج لإظهار تحول الطفل البطل من مرحلة الطفولة إلى البلوغ.

إن تحول الطفل البطل من مرحلة الطفولة إلى البلوغ قد سبقته إشارات واضحة تشكلت، وبشكل متماثل بين الرواية والفيلم، من خلال التلذذ بالنظر إلى جسد سارة (إثارة جنسية) عبر فتحة الباب، وهو الجسد الذي وصفه محمد شكري بلغة الرواية فيقول: "**أرى من ثقب الباب الشابة تنظف الأرض بالماء والصابون بحيوية حافية القدمين، جاسرة ثوبها الشفاف عن فخذيها البيضاوين ونهديها العاريين الصغيرين يهتزان...**"[25]، وهي الأوصاف نفسها التي عبر عنها المخرج في مشهد من ثلاثين ثانية تناوبت فيه عدسة الكاميرا بين طرفي الإثارة، حيث تنحدر من أعلى إلى أسفل جسد شابة بصدر نصف مفتوح منحنية ومنشغلة بمسح طاولة، وبين محمد بعينين متسمرتين، وقد أطرت الكاميرا وجهه بلقطة مكبرة (Gros plan) استحوذت على فضاء الصورة الفيلمية، وبمرافقة ترانيم بصوت نسوي -دون موسيقى- وكأنها موجات صوتية تنقل الإثارة المرئية إلى كل جوارح السارد[26].

لم يدم انتظار البطل، والذي وصل مرحلة البلوغ، حيث انتقل المخرج إلى مشهد أول ممارسة جنسية كاملة لمحمد في بيت العاهرات، وهو المشهد الذي اقتصر على ممارسة مع شريك واحد (لالا حرودة) بخلاف الرواية (تعدد الشريكات ما بين دار البغايا المغربيات والاسبانيات)، بالإضافة إلى حذف أجزاء طويلة سواء من حواره الجريئ معها في الرواية، وبعض ممارساتهما داخل غرفة النوم.

وتجدر الإشارة هنا إلى أن تصوير هذا المشهد الجنسي بشكل واضح ومطول كان اختيارا من متعدد، حيث إن المخرج فضَّل عدم الإيجاز في مثل هذا الموقف، والذي حدد مارسيل مارتن (Marcelle Martin) تقنياته التي ترتكز على حركة من الكاميرا، والتي "**وبعد أن تكون قد أظهرت بطريقة عرضية مبادئ العشق ومقدماته يبدو كأنها تنحى على استحياء. وفي أغلب الأحوال تنتهي اللقطة عند ذاك إما باختفاء تدريجي وإما بأن تثبت على عنصر من العناصر الديجيزية، ثم يفهمنا المخرج بواسطة المزج بين مشهدين أن فترة زمنية ما قد انقضت**"[27]. إلا أن المخرج، وفي اعتقادي، أنه ورغم إظهاره لفعل الممارسة بشكل علني وأكثر جرأة من كل المشاهد الجنسية في الفيلم، إلا أن اقتصار العري على النصف العلوي لبائعة الهوى- وبشكل

---

[25] - محمد شكري، مصدر سابق، صص: 21-22.

[26] - فيلم الخبز الحافي، إخراج وسيناريو رشيد بن حاج، إنتاج مغربي فرنسي إيطالي: (ESSE&BI CINEMATOGRAFICA)، 2004، الدقيقة (44:23ثانية).

[27]- مارسيل مارتن، مرجع سابق، ص: 103.

خاص على وجهها والسيجارة في فمها- ثم تسريع حركية المشهد الجنسي لم يكن له وقع الإثارة لدى المتلقي بقدر ما ظل محاولة لإظهار عدم مبالاة الشريكة وميكانيكية هذه الممارسة.

أما المشهد الروائي الأكثر جرأة، والذي تجاوز من خلاله الروائي وصف المعاشرة الجنسية الطبيعية إلى المثلية الجنسية بشكل فاضح، فقد عبر عنه المخرج بشكل أقل جرأة وأكثر تضمينا، حيث غاب تصوير الأعضاء الجنسية المعبر عنها بالكلمة في الرواية، كما غابت الممارسة الجنسية الشاذة وعُوضت، وبطريقة إيحائية، بعملية أكل قطعة بطيخ من طرف فتاة عارية الصدر(آسية) نابت عن الرجل العجوز في مخيلة السارد[28]، وهو الأمر الذي يستدعى أيضا من المتلقي أن يفعل خياله، وذلك بحكم أن "**خيالنا يصنع صوراً عقلية ذات قوة، لدرجة أننا نبقى مخذولين من الصورة الفيلمية التي يعرضها لنا المخرج. هكذا، يمكن التأكيد على أنه في بعض المناسبات يفضل التلميح على الإظهار. يحدث هذا في سينما الإيروتيك، حيث يُفَعَّل خيالنا على عكس أفلام البورنو الواضحة التي تقتل هذا الأمر**"[29].




كما تجدر الإشارة هنا إلى أن تغيير لحظة أخذ المقابل المادي من العجوز (بعد الممارسة في الرواية/ قبلها في الفيلم + تَمَنُّع السادر في البداية) تخلق دلالات مغايرة، وعلى قدر كبير من الأهمية، حيث إنها قد تدفع بالمتلقي إلى التعاطف مع البطل محمد باعتباره أُجبر قسرا على هذا الفعل الشنيع مقابل الحاجة، وهو الأمر الذي يغيب كليا عن التلقي في الرواية.

ولعل الملاحظة الأساسية من خلال المقارنات السابقة بين بعض من المشاهد المعبرة عن الجنس بين رواية الخبز الحافي والفيلم المقتبس عنها، لن تحيد عن هذه القدرة الإبداعية للمخرج رشيد بن الحاج في توظيف الصورة السينمائية بشكل أقل جرأة وأكثر إيحاء من الكلمة المكتوبة الخادشة للحياء وللذوق العام، والتي

---

[28]- فيلم الخبز الحافي، مصدر سابق، الدقيقة (00:36ثانية).

[29] - فران فينتورا الخطاب السينمائي لغة الصورة، تر. علاء شنانة، الفن السابع، العدد 217، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 2012، ص: 202.

شكلت صدمة للمتلقي المغربي والعربي عموما في نهاية القرن الماضي، وهو الأمر الذي يدعم افتراضنا السابق بهيمنة المنع الرقابي على هذه الرواية هاجسا أساسيا في عملية أفلمتها، وهو ما فرض على المخرج رقابة ذاتية يبررها فران فينتورا (Fran Ventura) في قوله: "**علينا في بعض الحالات أن نواجه إخراج المشاهد، حيث توجد محرمات اجتماعية. إضافة مشاهد جنسية فاضحة، عنف زائد، من الممكن أن تؤذي مشاعر المتفرجين بشكل عام، ومن الطبيعي إجراء رقابة ذاتية من ناحية المخرج نفسه. الذوق الجيد، للمفاهيم الجمالية للمخرج، والانتقادات التي يمكن أن يواجهها العمل عند عرضه، يجب أن تكون هي دينامو تفعيل هذه الرقابة الذاتية**"[30].

2-2 سرير الأسرار: فضاء روائي جنسي بامتياز

بمقابل هذا التصوير اللفظي الروائي الفاضح للعلاقات الجنسية بمختلف أنواعها الطبيعية والشاذة، وظف البشير الدامون ألفاظا لغوية ممعنة في الإيحاءات سواء عند التعبير عن الممارسات الجنسية الطبيعية أو المثلية أو التغرير بالأطفال (Pédophilie)، فيصف العلاقات الجنسية المتكررة داخل غرف بيت الدعارة من خلال ما تراه وتسمعه الساردة فتصفه تارة بشكل عام بقولها: "**يدخل رجل وامر أتان غرفة ثم يغلقان الباب خلفهما، حركة وضوضاء لم تكن تنتهي إلا بحلول الظلام**"[31]، أو بشكل خاص وهي تصف ما حدث داخل الغرفة بين العاهرة العرجاء وزبون لها، فتقول: "**وبجهد جذبت ظلفة الباب، شدني صوت احتكاك الأخشاب بعضها البعض إلى مكاني بقوة واعتراني الشده مما شاهدت رغم الضوء الخافت. كانت العرجاء نصف عارية والرجل الطويل يتهيأ ليتعرى**"[32].

وبنفس التوظيف الإيحائي البعيد كل البعد عن الوصف المباشر، عبر الروائي عن المثلية الجنسية وهو يصف تارة مشهد استدراج عجوز للشاب (جميل) '**امتدت يد الحاضرين لتربت على كتفه. تطاولت اليد فمست شعره [...] مد العجوز يده ذو الوجه المدور والجسم المتكور من فرط سمنته يده مداعبا وجنتي جميل**"[33] ثم دخولهما إلى الغرفة وممارسة الجنس "**مستعينا بوضع يده اليمنى فوق كتف جميل[...] وفي درب منزو دلفا منزلان ليشع بعد ذلك نور مصباح أشعل للتو**"[34].

---

[30] - فران فينتورا، مرجع سابق، ص: 203.

[31] - البشير الدامون، مصدر سابق، ص: 10.

[32]- نفسه، ص: 14.

[33] - نفسه، ص: 151.

[34] - نفسه، ص: 153.

كما أن الملاحظ، ومن خلال جرد لما تضمنته الرواية من ألفاظ دالة على بعض المناطق المثيرة في جسد المرأة من قبيل النهدين أو الأرداف، إلا أن الحديث عن الأعضاء التناسلية عند الجنسين تم من خلال بعض الاستعارات، والتي جعلت لفظ "العصفور "يحل كناية عن "قضيب" البائع في وصف محاولته استدراج الطفلة الساردة حيث "**أخرج بعض الدراهم وبسطها في يده محاولا إغرائي. لم أزدد إلا تعنتا. فتح الباب إلى نصفه وقال لي:**

-تعالي، أريد أن انظري إلى العصفور الذي أريد أن أهديه لك.

بابتسامة بلهاء ساخرة، وهو يقلد صوت العصافير، مد يده إلى أسفل بطنه، وهو يردد: توتو توتو...."[35].

ولعله، وبانتقالنا إلى سرير الأسرار سينمائيا، تنتقل معنا أسئلة حارقة تسائل مخرجه الجيلالي فرحاتي وهو يخوض هذه المغامرة المحفوفة بالمخاطر: إلى أي مدى استطاع المخرج الالتزام بتوظيف الإيحاء في نقل هذه المشاهد الجنسية من لغتها الأصلية إلى اللغة السمعية البصرية؟ وإلى أي حد أسعفته التقنيات السينمائية في إنتاج السردية ووصف المحكي الجنسي؟

يبدو جليا، ومنذ الدقائق الأولى من الفيلم نزعة مخرجه نحو إنتاج سردية مختلفة نوعا ما عن مثيلتها في الرواية، وذلك رغم حفاظه على تقنية الاسترجاع لتبرير الحكي من طرف الذات الساردة (إزاحة صورة تطل على الحاضر، ومن خلف شباك نافذة صغيرة لتحل محلها صورة تطل على الماضي)[36]، ولعل من أبرز هذه التغييرات مقتل الزاهية على خلاف الرواية، واعتبار وفاتها الحافز الأساسي للاسترجاع، وذلك خلافا لما جاء في منطوق الرواية حيث ينطلق السرد عبر الغوص في الذاكرة منذ أول سطر في الرواية، ودون مبررات لهذا الاسترجاع "**أن تنسى مهمة صعبة الإتقان. صور ضبابية مشتتة في ذاكرتي [...] هي الآن تشدني إلى طفولتي. صور تتراقص أمام عيني**"[37].

يمكن اعتبار الملاحظة السابقة إعلانا واضحا، ومنذ البداية، بأن عملية تحويل رواية سرير الأسرار ليست تحويلا سينمائيا حرفيا للحكي بلغة الرواية، وهو ما سينعكس على دراستنا المقارنة لعملية تحويل بعض التوصيفات والمشاهد الجنسية الواردة فيها.

---

[35]- نفسه، ص:31.

[36] - فيلم "سرير الأسرار"، إخراج: جيلالي فرحاتي، سيناريو وحوار: جيلالي فرحاتي، إنتاج: هرقل للإنتاج، المغرب، 2013، الدقيقة (11:05ثانية).

[37] - البشير الدامون، المصدر نفسه، صص: 5-6.

شكل الفضاء السردي لحكاية الفيلم كما الرواية، والمتمثل في بيت للدعارة مكانا خصبا لمخرج فيلم سرير الأسرار ليطلق العنان لعدسة كاميراته لتصوير صور فاضحة أو مشاهد جنسية لا يمكن اتهامه فيها بالتسويق للفيلم، وذلك بمبرر اضطراره لنقل مشاهد إلى المتلقي من واقع فضاء يباع فيه الجنس ويمارس دون انقطاع (الدار الكبيرة)، إلا أن الجيلالي فرحاتي كانت له مقاربة فنية من زاوية مغايرة حاول من خلالها استعمال الإظهار الضمني للممارسات الجنسية داخل هذا الفضاء، حيث يصور المخرج أول مشهد (49:17ثانية)، والذي ترحب فيه شاطا (القوادة) بعاهرة وزبون لها وهي تسألها قائلة: "منين ضبَّرْت على هاد خيْنا؟ وتدخلهما إلى غرفة وتغلق الباب خلفهما.



ثلاث لقطات كانت كافية للتعبير، وبشكل ضمني، عن الممارسات الجنسية داخل دار

وفي مشهد آخر(الدقيقة 00:19ثانية)، وُضعت الكاميرا خلف الفتاة لتصور مشاهدتها- ومن مسافة بعيدة خلف شباك نافذة صغيرة، وبتوظيف إضاءة خافتة- لامرأة نصف عارية (Plan rapproché taille)[38]، وهي تقوم بحركات دالة (من ست ثوان) على ممارسة الجنس، وذلك رغم عدم إظهار أي إشارة إلى الشريك الجنسي المفترض أو السرير أو أصوات دالة (صرخات أو تأوهات جنسية)، فقط موسيقى صامتة ساهمت، وبغض النظر عن ملء فترة الصمت المصاحبة لهذا المشهد، في التعبير عن الحالة النفسية للشخصية من جهة، ثم تعميق الإحساس البصري للصورة السينمائية لدى المتلقي من جهة أخرى، وذلك على اعتبار أن "**الموسيقى تكون مصاحبة للصورة وزخرفتها من خلال إحداث توازن حسي للمتفرج كما لها دور تأثير سيكولوجي**"[39].

---

[38]- توظف اللقطة المقربة قامة (Plan rapproché taille) لتأطير الشخصيات من الرأس إلى حدود الحزام، ويتم التركيز فيها على أفعال الشخصية وأقوالها مع إظهار الديكور في الخلفية لموقعة الحدث، وذلك بخلاف اللقطة المقربة صدر (Plan rapproché poitrine)، والتي تستخدم- وكما سنبين لاحقا خلال مشهد لالا الزاهية في حمام النساء- لرصد انطباعات الشخصية وأحوالها النفسية من خلال التركيز على الملامح.

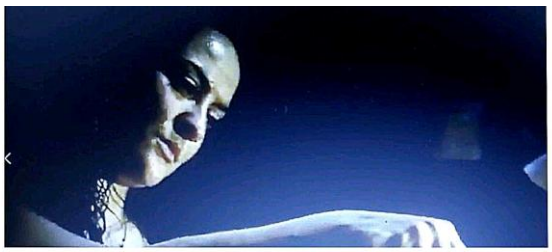
[39] - عقيل مهدي يوسف، جاذبية الصورة السينمائية: دراسة في جماليات السينما، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، الطبعة الأولى، 2001، ص: 28.



وُضعت الكاميرا خلف الفتاة لتُصور مشاهدتها، ومن **مسافة بعيدة**، وخلف شباك **نافذة صغيرة** وبتوظيف **إضاءة خافتة**، للممارسات الجنسية داخل دار الدعارة.

أما المشهد الجنسي الثاني (الدقيقة 25:45ثانية)، فهو لكارمن وهي تنهض من على السرير وترتدي لباسا فوق قميص نوم طويل قائلة لعشيقها (وهو بكامل لباسه) "انتلاقاو نهار الأربعاء الماجي".

وبشكل عام، فقد بدا التحفظ من إدراج صور للنساء عاريات الأجساد رغم امتهانهن مهنة بيع الجسد العاري، باستثناء مشهد فيلمي واحد مدته دقيقتان ونصف، حيث التقطت فيه عدسة الكاميرا- والتي تحركت في مكان خُصص للاستحمام وبشكل بطيء بواسطة "ترافلينغ أمامي"[40]- أجساد نساء نصف عاريات وهن يتغنين بأغاني تراثية يندبن من خلالها حظهن العاثر الذي جعل منهن بغايا في الدار الكبيرة، ودون إبراز لمناطق مثيرة للشهوة الجنسية، وذلك لأن عدسة الكاميرا لم يتم التركيز من خلالها على الأجساد، بقدر ما تم التركيز على الوجوه، وخاصة الزاهية في (لقطة مقربة)، والتي تبدو عليها آثار الندم والحزن والتعاسة[41]، وهو ما ذكره برنارد. ف. ديك (Bernard F. Dick) في قوله: **"كان المخرج الفرنسي جان لوك غودار (Jean-Luc Godard)مغرما بالقول إن اللقطة المقربة اخترعت للمأساة، واللقطة البعيدة للملهاة"**[42].



لم يتم التركيز في هذا المشهد على الأجساد العارية، بقدر ما تم التركيز على الوجوه، وخاصة الزاهية في لقطة مقربة صدر (Plan rapproché poitrine)، والتي تبدو عليها آثار الندم والحزن والتعاسة.

---

[40]- يعتبر الترافلينغ الأمامي، وحسب مارسيل مارتن (Marcelle Martin) من "أهم حركات الكاميرا أهمية مقارنة بالترافلينغ العمودي أو الجانبي، وترجع أهميتها بلا ريب إلى أنها طبيعية أكثر من غيرها، فهي تطابق في الواقع وجهة نظر شخص يتقدم، أو تصويب النظر نحو مركز الاهتمام"، انظر مارسيل مارتن، مرجع سابق، ص: 49.

[41] - فيلم "سرير الأسرار"، مصدر سابق، الدقيقة (18:47ثانية).

[42]- برنارد. ف. ديك، تشريح الأفلام، تر. محمد منير الأصبحي، الفن السابع، العدد 234، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 2013، ص: 96.

أما في ما يخص الحديث عن استدراج الأطفال ومحاولة اغتصابهم، فقد عرضتها الشاشة بشكل محتشم، مع ترديد العبارة نفسها الواردة في الرواية "أجي تشوف الطوير" من قبل العجوز المستدرج للطفلة، ودون تسليط عدسة الكاميرا "نحو أسفل البطن" الواردة أيضا في الرواية، حيث تم التركيز فقط على حركة اليد في محاولتها جر الطفلة إلى داخل المنزل ثم هروبها مسرعة [43].

كما أن الفيلم لم يتعرض لظاهرة المثلية الجنسية مُمَثلة في العلاقة بين جميل والرجل العجوز الواردة في الرواية، وهو الحذف نفسه الذي طال عملية الاختطاف ومحاولة اغتصاب بطلة الرواية والفيلم.

إن الملاحظ، وبعد هذه المقارنة السريعة في توظيف الجنس ما بين الرواية وفيلم "سرير الأسرار" أن البشير الدامون ورغم نزعته الواضحة نحو استعمال لغة واصفة ممعنة في الإضمار وموغلة في الإيحاءات دون ملفوظات أو وصف جنسي واضح، فإن أفلمة روايته كانت أشد إضمارا، حيث أبدع المخرج، ومن خلال تعدد تقنيات استعمال عدسات كاميراته، في إيصال الدلالة على ممارسات جنسية للُمشاهد دون تصوير مَشاهد قد تدخل في دائرة الطابوهات، وهو ما يظهر، وبشكل واضح، قدرة السينما على الإبداع والتفوق رغم ما تتهم به الصورة عموما من طابوهات، وهو ما عبر عنه مارسيل مارتن (Marcelle Martin) في قوله: "**فكل صورة يمكن أن تعني أكثر مما تظهر، والسينما-لكونها قادرة على إظهار كل شيء-مضطرة إلى أن تحصر نفسها في الإيحاء، لكن هذا الاضطرار بعيد أن يكون عائقا، بل هو على العكس من ذلك تفوق، وسر من أسرار قوة السينما المدهشة**"[44].

ويمكن تبرير هذه الرؤية السينمائية للمخرج بتحفظه من عرض مشاهد جنسية لا تساعده على الولوج بعدسة كاميراته إلى الجانب النفسي في الشخصيات، ومن ثمة سعيه إلى رصد آلام دواخلها من خلال تصوير الواقع في سياقه العام، وعدم حصره في واقع الممارسات الجنسية المختلفة في الدار الكبيرة.

تشكل هذه الرؤية السينمائية للمخرج جيلالي فرحاتي، والتي صور من خلالها بعض المشاهد الجنسية عبر تقنيات محملة بالإيحاء والإضمار، فرصة للانتقال بهذه الورقة البحثية المقارنة نحو مقاربة سينمائية مغايرة اشتهر بها المخرج نبيل عيوش من خلال العديد من أفلامه المثيرة للجدل بما حوته من مشاهد لممارسات جنسية وصفت من طرف العديد من النقاد بمشاهد بورنوغرافية.

---

[43] - فيلم "سرير الأسرار"، مصدر سابق، الدقيقة (50:53ثانية).

[44]-مارسيل مارتن، مرجع سابق، ص: 91.

3-2 نبيل عيوش و أفلمة الاغتصاب":

تتأسس الرواية كجنس أدبي على عنصرين أساسيين يتقاطع فيها، وبدرجة متفاوتة عنصرا السرد والوصف، حيث يشكلان معا إيقاعا امتداديا تحكمه بنية حدثية، وهو ما يستدعي، وبالضرورة وجود سارد يحكي ويصف- بالإضافة إلى شخصيات وفضاءات وأزمنة-، والذي "**يقوم**، وحسب تزفيتان تودوروف، **بلعبة ترتيب عمليات الوصف ويحدد طريقة توالي الأحداث وهو الذي يختار أن يخبرنا بهذه الانقلابات أو تلك عبر الحوار بين الشخصيات أو عن طريق وصف موضوعي**"[45].

وعلى هذا الأساس نتجه رأسا، وفي أفق تحديد تمظهرات الجنس داخل الرواية، إلى السارد (ياشين Yachine)، والذي منحه الروائي المغربي ماحي بنبين، ومن خلال روايته "Les étoiles de Sidi Moumen"، شيكا على بياض ليتحدث ويعبر سردا ووصفا، نيابة عن الإرهابيين الأربعة، وذلك في محاولة منه لفهم سيكولوجيا الإرهابي عبر تعرية الظروف التي نشأ فيها هؤلاء الشباب.

بشكل منغمس في التخييل، دفع الروائي ببطل روايته ياشين ليسرد، وانطلاقا من برزخ الحياة الآخرة، قصة حياته ويتحدَّث عن مكب النفايات الذي ترعرع فيه وعن أسرته وكرة القدم وحبه الأوَّل وأصدقائه ورفاق دربه وصولا إلى وقوعهم ضحايا شبكة إرهابية منظَّمة ثم إقدامهم على تفجير أنفسهم في عمليات إرهابية.

إلا أن مقاربتنا لهذه الرواية سينحصر في وصف الصديق (نبيل) المقرب من السارد، والابن الوحيد للعاهرة والشيخة (طامو)[46]، إضافة إلى وصف مشهد اغتصابه من طرف أصدقاءه الثلاثة.

يقول السارد، وهو يصف صديقه: " **بشعره الأشقر وعينيه الصافيتين، كان يجب أن يولد نبيل في بلد غربي خارج المغرب، فقد كان لا يشبهنا كثيرا[...] ورث جماله عن أمه...**"[47]، إلا أن الملاحظ أن هذه التعابير

---

[45]- تزفيتان تودوروف، مقولات السرد الأدبي، ترجمة الحسين سحبان وفؤاد صفا، ضمن كتاب طرائق تحليل السرد الأدبي، منشورات اتحاد كتاب المغرب، 1992، ص64.

[46] - لم يوظف الروائي ماحي بنبين هاتين المهنتين بشكل يفيد اجتماعهما بالضرورة، ولا يمكن الفصل بينهما، بل بشكل يفيد تعددا في عمل (طامو) من أجل كسب مزيد من المال، ومن ذلك قوله:

« *Tamou , une putaine [...] Elle exercer aussi le métier de chanteuse* », Mahi Binbin, op. cité, p : 19.

[47]- ترجمة شخصية من طرف كاتب هذه الورقة، أما النص الأصلي فهو كالآتي:

« *Avec ses cheveux châtains et ses yeux clairs, Nabil aurait dû naitre ailleurs. Il nous ressemblait si peu [...] Sa beauté, il la tenait de sa mère...* », », Mahi Binbin, op. cité, p : 19.

اللغوية الممعنة في وصف جمال الطفل لا نجد لها مقابلا في فيلم "خيل الله"[48]، حيث وقع اختيار المخرج نبيل عيوش على مُمثل بشعر أسود لا تدل ملامحه السمراء على ما قد يفيد شبهه بـ"الرومي" الذي كان يلقب به في الرواية.

ويمكن في اعتقادي تفسير هذا الاختلاف في وصف هذه الشخصية المغتصبة بين الرواية والفيلم برؤيتين مختلفتين لتبرير هذا الفعل الشنيع، حيث إن جمال الطفل وتفاصيل جسمه شكلت، وبالنسبة للروائي، حافزا للاغتصاب، في حين أن المخرج حاول تبئير علاقته بأمه المومس بشكل أكثر مما ورد في الرواية، وهو الأمر الذي سيظهر بشكل جلي من خلال مقارنة بين التعبير الروائي والتصوير السينمائي لمشهد الاغتصاب.



يقول الكاتب ماحي بينبين، وعلى لسان السارد ياشين[49]: **" كان نبيل في أقصى لحظات السعادة وهو يرتدي "كاندورة" بيضاء رابطا وسطه بحزام من أجل إبرازتفاصيل جسمه، وبدأ يرقص وسط الحلقة[...] ثم سقط مغشيا عليه [...] وكعادته، كان حميد يباغث خصومه، حيث شرع في معانقة نبيل وتقبيله [...] ولفترة وجيزة، جال بعينيه حول مجموعة الذئاب المُهيجة، ودون أدنى اعتبار لوجودنا، أخرج عضوه التناسلي و[...] بعد ذلك جاء دورفؤاد لامتطاء صهوة الفتى النائم. ثم جاء دورعَلِيٍّ، الذي ظهرت عليه بعض علامات الندم**

---

[48] - اختار نبيل عيوش وسما مغايرا تماما لعنوان الرواية المقتبسة، وفي شهادته حول هذا التغيير، والتجربة برمتها، يقول ماحي بينبين وهو يستعيد بما قاله لنبيل عيوش عند التوقيع على العقد: "طفلي يسمى نجوم سيدي مومن. ما ستنجبه أنت ملك لك". انظر نزار الفراوي، من الرواية إلى الفيلم: تفاعل مفقود بين الأدب والسينما في المغرب، جريدة هسبريس الإلكترونية، بتاريخ 2013/03/24، آخر زيارة: 2023/05/15. https://www.hespress.com/%D9%85%D9%86

[49]- نلفت انتباه المتلقي لهذه الورقة البحثية، وعلى غرار التوجع العام السابق الذي طبع عرض الشواهد المنقولة عن رواية الخبز الحافي، فإن أن بعضا من الشذرات المعبرة عن مشهد الاغتصاب في رواية *"Les étoiles de Sidi Moumen"* "، سواء من خلال الوصف الإيروتيكي للجسد وأعضائه الجنسية أو وصف فعل الاغتصاب، سيتم التصرف فيها من خلال حذف بعض العبارات، مع مراعاة عدم الإخلال بدلالة النص. مع الإشارة إلى أن هذا التوجه لم يحكمه الإمعان الكبير في الوصف الجنسي قياسا على رواية محمد شكري، وإنما إشكالية تلقي القارئ العربي لبعض المصطلحات بفعل خيانة الترجمة، وهو ما سيتم ملء فراغاته بعد الحذف من النص الأصلي بالفرنسية.

والتردد، إلا أنه سرعان ما ارتمى وبدون تفكير. أما خليل، فلم يستطع صبرا على "العزي" الذي تأخر كثيرا،

مما جعله ينتزعه بقوة ثم أخرج قضيبه لينجز مهمته دون هوادة [50].

وبانتقالنا إلى الشاشة، فقد انطلق مشهد اغتصاب الطفل نبيل (الدقيقة 57:12ثانية)، من عمر الفيلم، وقد شاب لقطاته إضمار كبير وإيحاء أخفى الكثير مما أظهرته الكلمة في الرواية، حيث اكتفى نبيل عيوش بمشهد تتابعت من خلاله لقطة نزع سروال الطفل المغتصَب دون الكشف عن عورته مع لقطة تبليل المغتصِب يده بلعابه، ولينطلق الفعل الجنسي، بشكل مضمر، حيث زاوج المخرج بالتناوب، وخلال ثلاثين ثانية، بين حركة المغتصِب (حميد) -مع تسليط عدسة الكاميرا بشكل مقرب على نصفه العلوي (Plan rapproché taille) - وبين رقص أمه خلال العرس، وهو ما قد يفتح لهذا المشهد لدى المتلقي باب تأويلات عديدة لعل من بينها رقص الأم على جثة طفلها المغتصب (وعلى اعتبار حالة الإغماء التي كان عليها)، كما يدفع به – أي المتلقي- إلى توجيه أصابع الاتهام نحو الأم، وعلى اعتبار أن حالة الاغتصاب موجهة أساسا نحو جسدها من خلال جسد ابنها، وهي التي يشتهيها كل الذكور في حي سيدي مومن[51]، وهو ما يؤكده قول حميد، وهو يهُمُّ باغتصاب نبيل في الفيلم، "هاك ِطامو"[52]، إضافة إلى التغيير الذي لحق سياق الاحتفال

---

[50] - ترجمة شخصية من طرف كاتب هذه الورقة، أما النص الأصلي فهو كالآتي (مع الأخذ بالاعتبار الإشارة الواردة على الهامش السابق):
« Nabil était euphorique. Il avait enfilé une gandoura blanche, noué une ceinture autour de ses fesses pour mieux en souligner Comme à son habitude, Hamid prenait [...] il s'écroula par terre évanoui.[...] les roulis, et s'était déchainé au milieu de la ronde Puis, marquant une pause, il promena [...]Il se met à embrasser Nabil qui restait sans réaction [...]ses adversaires par surprise son regard sur la horde excitée et, tout doucement, sans s'embarrasser de notre présence, il dénuda Nabil, sortit son propre Puis se fut le tour de Fouad [...] sexe raide comme un bâton, et le planta dans la croupe dodue et rosâtre qui s'offrait à lui Et au suivant ! Ali eut un semblant de remords, hésita un peu et finit par se jeter à l'eau. Khalil [...]d'enfourcher le dormeur. n'était pas en reste. Il s'impatientait, râlait car le noiraud tardait à finir. Il se résolut à l'arracher de son étreinte, dégaina sa pine et n'y alla pas de main morte ». Voir Mahi Binbin, op. cité, p : 58-60.

[51] - يعبر الروائي عن هذه الشهوة والإثارة الجنسية اتجاه طامو من خلال قوله:
« Egayée par une dentition dorée, la physionomie lumineuse de Tamou dégageait un charme carnivore. Ses quatre-vingts kilos de chair laiteuse rembourrant ses djellabas de satin rendaient fous les hommes sur son passage ». Voir Mahi Binbin, op. cité, p : 19.

[52] - فيلم "ياخيل الله"، إخراج نبيل عيوش، سيناريو جمال بلماحي، إنتاج مشترك: شركة ستون إنجلز للإنتاج السينمائي، عليان للإنتاج وآخرون، 2012، الدقيقة (47:13ثانية)

المؤطر لحادث الاغتصاب، حيث ربطه المخرج بالحفل الذي أحييته طامو برقصاتها المثيرة، في حين أن الحادثة في الرواية ذكرت في سياق الاحتفال بالفوز في مباراة لكرة القدم لفريق نجوم سيدي مومن.



كما تجدر الإشارة إلى العديد من التغييرات التي قام به المخرج في خلال هذا المشهد، حيث غيَّر من وقائع هذا الفعل الجنسي من اغتصاب جماعي إلى اغتصاب فردي من طرف حميد، كما ترك السؤال مطروحا حول حقيقة ما جال في أعماق السارد من نية في اغتصاب صديقه، والتي عبر عنها في الرواية، بل كان على وشك القيام بها لولا استيقاظ الضحية.

ويمكن تفسير هذا الاقتصار على مغتصب واحد بكونه نظرة فنية للمخرج لتبئير هذه الشخصية وإبراز تسلطها وعنفها ووحشيتها، وهي الشخصية التي كان لها دور بارز- بعد تحولها الراديكالي داخل السجن- في التأثير واستقطاب أخيه وصديقيه، ومن ثمة التغرير بهم جميعا من أجل تنفيذ العمليات الإرهابية.

لعل تلقي هذا المشهد من قبل جمهور خَبِر قدرة المخرج نبيل عيوش على تخطي الحدود الحمراء في كسرهه للطابوهات الجنسية، سيدرك لا محالة أن أفلمة هذا المشهد الجنسي، وبهذا الصورة الممعنة في الإضمار والإيحاء والحذف، هو أمر مقصود ورؤية فنية مغايرة للمخرج، والتي تفند لدى فئة عريضة من المتلقين كل الاتهامات التي تُواجَه بها الصورة من نزعتها، وبسبب طبيعتها، نحو إظهار كل ما قد تخفيه الكلمة بقدرتها المجازية والاستعارية، فهو دليل واضح على أن السينما، ورغم اقتباسها من الرواية، فهي تستطيع أن تعبر بطريقتها الخاصة وآلياتها المتنوعة والمتجددة والتصورات المختلفة لمخرجها عن أكثر السرود إثارة للطابوهات، وخاصة ما تعلق منها بالعلاقات الجنسية.

خاتمة:

لعل هذه الورقة البحثية، ورغم اقتصارها على ثلاثة نماذج لروايات مغربية تمت أفلمتها خلال بداية الألفية الثالثة، وبما عرفته من انفتاح سياسي واجتماعي وثقافي بارز، فقد حاول كاتبها إماطة اللثام عن بعض الزوايا الدفينة والأبواب المغلقة في الكثير من الدراسات المقارنة بين الأدب والسينما في المغرب، وعلى اعتبار أن التركيز على التوظيف الجنسي في عملية المقارنة سيسلط الضوء من جديد على بعض التعابير اللغوية الروائية واللقطات والمشاهد السينمائية، والتي أشعلت إبان نشر متونها أو عرض أفلامها فتيل انتقادات عارمة، وهو ما جعل من آلية الحذف الجزئي اختيارا أساسيا لتذليل صعوبة الخوض في هذه الدراسة، والتي يمكن إجمالا بسط أهم خلاصاتها في النقاط التالية:

لا يمكن، وبأي حال من الأحوال، اعتبار هذه المتون الروائية المأفلمة نماذج دراسية قصد التعميم أو اعتبار خلاصاتها قطعية، وذلك لأنها بُنيت على أساس تركيبي بين نماذجها الثلاثة، كما أن اختيارها حَكَمَه، أولا منهج المقارنة الذي يؤطر هذه الورقة البحثية، وبما يفرضه من متون روائية تمَّت أفلمتها، إضافة إلى محددات تتعلق عموما إما بتلقي هذه الروايات وسياقات كتابتها، أو لطبيعة التراكم السينمائي للمخرج المقتبِس وجرأته المعهودة في تصوير مشاهد تشكل "طابوهات" داخل المجتمع، وذلك رغم عدم ثبات نظرة الروائي والمخرج وتصوراته الإبداعية على إثر التراكم الأدبي والفني الذي يحققه.

ما يصطلح عليه بخيانة الفيلم للرواية هو أمر واقع وحتمي تفرضه أفلمة الرواية بشكل عام، نظرا للتمايز الواضح بين آليات اشتغال السرد الروائي والسرد السينمائي والاختلافات الجوهرية بدءا بأهم وحداتهما الأساسية (الكلمة/ اللقطة)، كما أن الأمر يظهر جليا من خلال أفلمة بعض الروايات المغربية المتلفعة بتيمة الجنس على وجه الخصوص، حيث يفرض التعامل مع الصورة-والتي بطبيعتها تنحو نحو الإظهار والإفصاح- على المخرج أن يقدم رؤية إبداعية فنية مغايرة، فيقتبس ويُحور، سواء من خلال الحذف أو الإضافة أو التعديل حسب قناعاته وتمثلاته الذاتية لنص الحكاية وخطابها مع نزوعه اللافت نحو الإيحاء كوسيلة أساسية للتغلب على ما تُتهم به الصورة من خرق للطابوهات.

إن ما يصاحب أفلمة الرواية المغربية بشكل عام، والانتقال من الكلمة المعبرة عن الجنس إلى صورة الشاشة من جدل ونقاشات كثيرة يمكن أن يدرج في اعتقادي في خانة النقد الانطباعي الذي تتحكم في أحكامه المقارنة كسلوك فطري بعيد كل البعد عن إواليات وآليات الدراسة "المقارنة" بين توظيف الجنس بين الرواية والفيلم، والتي، وعلى ندرتها في المشهد النقدي المغربي، يجب أن تضع في اعتباراتها الاختلافات الجوهرية التي

تحكم العملين، خاصة وأن أحدهما عمل أدبي وثانيهما عمل فني، ولكل منهما عناصره وآليات اشتغاله الخاصة والمختلفة عن الآخر.

شكلت المقارنات السابقة بين المتون الروائية والأفلام المقتبسة عنها صورة معكوسة عما تُتَّهم به الصورة السينمائية من طابوهات، حيث تم الوقوف، وبشكل واضح على القدرة الإبداعية للمخرج في توظيف الصورة السينمائية بشكل أقل جرأة وأكثر إيحاء من الكلمة المكتوبة الخادشة للحياء وللذوق العام، إضافة إلى أنه، ورغم نزعة الروائي نحو استعمال لغة واصفة ممعنة في الإضمار وموغلة في الإيحاءات دون ملفوظات أو وصف جنسي واضح، فإن المخرج له من القدرة والإبداع الفني ما يجعل أفلمة الرواية كانت أشد إضمارا، حيث يبدع، ومن خلال تعدد تقنيات استعمال عدسات كاميراته، وتقنيات الإضاءة والموسيقى في إيصال الدلالة على ممارسات جنسية للُمشاهد دون تصوير مَشاهد قد تدخل في دائرة الطابوهات.

وليظل السؤال مطروحا على دراسات مقارنة مستقبلية أشد تعمقا وأكثر انفتاحا على نماذج أخر لروايات مغربية مقتبسة سينمائيا: هل تخفي الكلمة المعبرة عن الجنس قولا وممارسة، وحسب طبيعتها الإشارية اللغوية وقدرتها التضمينية ما تظهره الصورة السينمائية فرضا، أم أن الأمر ليس إلا صيغا من صيغ رسم تصورات ثقافية واجتماعية جديدة لحدود الطابوهات؟

المصادر والمراجع:

المصادر:

الروايات:

- الدامون البشير، سرير الأسرار، دار الآداب، بيروت، الطبعة الأولى، 2008.
- شكري محمد، الخبز الحافي، دار الساقي، طنجة، 1982.
- Mahi Binbin, Les étoiles de Sidi Moumen, Ed.flammarion,2010.

الأفلام:

- فيلم "ياخيل الله"، إخراج نبيل عيوش، سيناريو جمال بلماحي، إنتاج مشترك: شركة ستون إنجلز للإنتاج السينمائي، عليان للإنتاج وآخرون، 2012.
- فيلم "سرير الأسرار"، إخراج: جيلالي فرحاتي، سيناريو وحوار: جيلالي فرحاتي، إنتاج: هرقل للإنتاج، المغرب، 2013،
- فيلم "الخبز الحافي"، إخراج وسيناريو رشيد بن حاج، إنتاج مغربي فرنسي إيطالي: ESSE&BI CINEMATOGRAFICA، 2004.

المعاجم:

- ابن منظور محمد بن مكرم، دار إحياء التراث العربي، بيروت، الطبعة الثالثة، 1999.
- أنيس إبراهيم ومنتصر عبد الحليم وآخرون، المعجم الوسيط، إصدار مجمع اللغة العربية، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة، الطبعة الرابعة، 2004.

المراجع:

- إلياس ماري وقصاب حنان، مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، مكتبة لبنان، بيروت، الطبعة الأولى، 1997.
- تودوروف تزفيتان، مقولات السرد الأدبي، ترجمة الحسين سحبان وفؤاد صفا، ضمن كتاب طرائق تحليل السرد الأدبي، منشورات اتحاد كتاب المغرب، 1992.
- تيريز جورنو ماري، معجم المصطلحات السينمائية، تر: فائز بشور، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، سوريا، 2007.

- ديك. برنارد. ف، تشريح الأفلام، تر. محمد منير الأصبحي، الفن السابع، العدد 234، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 2013.
- علوش سعيد، مدارس الأدب المقارن، المركز الثقافي العربي، بيروت، الطبعة الأولى، 1987.
- فينتورا فران، الخطاب السينمائي لغة الصورة، تر. علاء شنانة، الفن السابع، العدد 217، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 2012.
- مارتن مارسيل، اللغة السينمائية، تر. سعد مكاوي، أقلام عربية للنشر والتوزيع، القاهرة، الطبعة الأولى، 2017.
- يوسف عقيل مهدي، جاذبية الصورة السينمائية: دراسة في جماليات السينما، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، الطبعة الأولى، 2001.

المقالات:

- بن هرار علي، تسليع الجنس في الرواية المغربية المعاصرة: هل نحن أمام جُرأة مُرسملة؟، الموقع الإلكتروني لمرايانا، بتاريخ: 27 سبتمبر 2022، آخر زيارة بتاريخ: 29 أبريل 2023.
/https://marayana.com/laune/2022/09/23/63622

- حسين أحمد عدنان، الخبز الحافي لرشيد بن حاج: قوة الخرق والانتهاك للأعراف الاجتماعية، المجلة الإلكترونية الحوار المتمدن، عدد 1769، بتاريخ: 2006/12/19، أخر زيارة: 2023/05/02.
https://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=83784

- شويكة إدريس، حوار منشور في جريدة بيان اليوم، بتاريخ: 2010/06/10، وتم الاطلاع على مضامينه من خلال الموقع الإلكتروني لمحرك البحث مغرس بتاريخ: 2023/05/04.
https://www.maghress.com/bayanealyaoume/1618

- الفراوي نزار، من الرواية إلى الفيلم: تفاعل مفقود بين الأدب والسينما في المغرب، جريدة هسبريس الإلكترونية، بتاريخ 2013/03/24، آخر زيارة: 2023/05/15.
https://www.hespress.com/%D9%85%D9%86