التحويل الجمالي في الإبداع المغربي: من سيرة "درب مولاي الشريف الغرفة السوداء" لجواد مديدش إلى فيلم "الغرفة السوداء" لحسن بنجلون

The Aesthetic Transformation in Moroccan Creativity: From Jawad Meddich's Memoir Derb Moulay Cherif: The Black Room to Hassan Benjelloun's Film The Black Room

أ. **أمال اكليل**: **طالبة** باحثة في كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة القاضي عياض، المغرب.

د. **مولاي البشير الكعبة**: كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة القاضي عياض، المغرب.

Amal Eklil: Master's Student and Researcher, Faculty of Arts and Humanities, Cadi Ayyad University, Morocco.

Email: glilamal02@gmail.com

Dr. Moulay El-Bachir El-Kaaba: Faculty of Arts and Humanities, Cadi Ayyad University, Morocco.

DOI: https://doi.org/10.56989/benkj.v5i8.1555

تاريخ الاستلام: 2025-05-18 تاريخ القبول: 2025-07-09 تاريخ النشر 2025-08-01

الملخص:

نسعى من خلال هذه الدراسة إلى تحليل العلاقة الثنائية التي تجمع بين الأدب والفنون السمعية البصرية، في سياق المقاربة الجمالية التي ستشكل جوهر هذا البحث والخيط الناظم الذي يجمع بين عناصره المختلفة، في محاولة لاستجلاء التمفصلات والتداخلات بين هذين الحقلين الإبداعيين، وأشكال الجسور الفنية والثقافية التي تسمح بهذا الحوار الإبداعي الجمالي. ومن أجل التمثيل لهذه العلاقة، اخترنا متنين إبداعيين مختلفين، الأول سيرة ذاتية للكاتب جواد مديدش بعنوان "درب مولاي الشريف الغرفة السوداء"، والثاني: فيلم سينمائي للمخرج حسن بنجلون بعنوان "درب مولاي الشريف الغرفة السوداء"؛ معتمدين في ذلك على آليات التحويل الجمالي، محاولين الغوص في عمق عملية الاقتباس وما يفرزه الانتقال من جمالية الكلمة المكتوبة إلى جمالية الصورة السينمائية من إشكالات كبيرة تتعلق بالتغيرات الواضحة بينهم، مبينين كيف يسهم التحويل الجمالي في خلق جماليات جديدة وفي طرح قضايا ذات بعد وطني وكوني من مثل الاعتقال السياسي، التعذيب، القمع، تكميم الأفواه. فالسينما المغربية حاولت أن تكشف الستار عن مثل هذه النصوص الأدبية، وأن تبرز أهميتها في التعرف على تاريخ المغرب زمن سنوات الرصاص.

الكلمات المفتاحية: الجماليات، التحويل الجمالي، السيرة الذاتية، السينما، الاقتباس، الاعتقال السياسي.

Abstract:

This paper aims to examine the dual relationship between literature and audiovisual arts within an aesthetic framework that constitutes the core of this study and serves as the unifying thread connecting its various components. The objective is to explore the points of intersection and interaction between these two creative domains, as well as the artistic and cultural bridges that enable such an aesthetic dialogue. To illustrate this relationship, two distinct creative works have been selected: the first is an autobiography by the writer Jouad Mdidech, titled Derb Moulay Cherif: The Dark Room, and the second is a film by the director Hassan Benjelloun bearing the same title. Our analysis relies on the mechanisms of aesthetic transformation, delving into the process of adaptation and the challenges involved in moving from the aesthetics of the written word to those of the cinematic image. The study demonstrates how aesthetic transformation contributes to the creation of new forms of beauty while addressing issues of national and universal significance, such as political imprisonment, torture, repression, and the silencing of voices. Moroccan cinema, in this context, has sought to shed light on such literary works and highlight their importance in understanding Morocco's history during the so-called Years of Lead.

Keywords: Aesthetics, aesthetic transformation, autobiography, cinema, adaptation, political imprisonment.

المقدمة:

شهدت المعارف والفنون، بدءا من النصف الثاني من القرن العشرين، إبدالا واضحا نحو التركيب والتكامل، إذ لم يعد ينظر إلى أشكال الوعي بوصفها جزرا معزولة مسيجة، بعد أن قوضت الاستعارات والهجرات المتواصلة بين مختلف الحقول المعرفية النزعة الوضعية الصارمة. ولم يكن الأدب بمنأى عن هذا النسق، حيث اتسعت دائرة التفاعل بينه وبين الفنون أكثر، محدثة تقاطعات جمالية تعبر عن الحياة في أبعادها الفردية والجماعية والإنسانية والكونية، فبقدر ما استفاد مختبر الأدب من حقول أخرى محايثة له في تجريب وسائل فنية جديدة، أفاد الأدب مجال المعرفة الإنسانية، إذ صار ملهما أكثر للمؤرخ وعالم النفس والسوسيولوجي ... كما ارتاد أفقا حواريا خصبا وملهما في علاقته بالفنون الموازية من رقص وأداء ومسرح وتشكيل وسينما وغيرها.

وقد حاولنا في هذه الدراسة، رصد العلاقة الثنائية التي تجمع الأدب بحقل السينما، من خلال نموذجين إبداعيين من حقلين مختلفين، هما: سيرة "درب مولاي الشريف الغرفة السوداء" الفرنكفونية للكاتب جواد مديدش، وفيلم سينمائي "الغرفة السوداء" للمخرج حسن بنجلون، ثم الكشف عن أهم الخصوصيات الإبداعية التي تميز هذين المجالين، محاولين الغوص في عمق العلاقة التي تجمع بينهما، معتمدين على آليات التحويل الجمالي، مبينين كيف يسهم التحويل الجمالي في خلق جماليات جديدة، وفي طرح ومعالجة قضايا ذات بعد وطني/ كوني، الاعتقال السياسي في المغرب زمن سنوات الرصاص، وما رافقه من تعذيب وقمع وانتهاك لحقوق الإنسان، في إجلاء نظرة أحد هؤلاء المعتقلين الذي أفنى زهرة شبابه وراء قضبان السجن، وفي دور التحويل الجمالي للسيرة الذاتية في إضفاء طابع المصداقية والواقعية على الفيلم السينمائي.

وعليه سنبتدئ مواد هذه الدراسة بالوقوف أولا وبشكل موجز على طبيعة العلاقة التي تجمع بين الأدب والسينما، لننتقل بعد ذلك إلى العتبات النصية التي تشكل –بالنسبة لنا– بوابة للدخول إلى عوالم السرد البصري والكشف عن هذا الانتقال الجمالي، ومن ثم الغوص في جماليات الصورة السينمائية ورصد الأحداث المشكلة لعوالم الفيلم ثم دراسة جمالية الاشتغال التقني الموظف.

المبحث الأول: الأدب والسينما: أسس العلاقة وخصوصياتها

إن علاقة الأدب بالسينما هي علاقة وطيدة وراسخة، طالما أن المجالين يتلاقيان في العديد من الخصائص وكثير من المميزات والركائز، فالسينما تربطها علاقات مجاورة ومصاهرة مع كل عناصر الأدب، ولعل أبرزها، بطبيعة الحال، الرواية باعتبارها أقرب هذه المجالات الأدبية تناسبا وترابطا وانسجاما مع السينما نظرا للمساحة الواسعة التي يشترك فيها المجالان.

فقد أوضح فريديريك إنجلز Friedrich Engels أن الأدب ما هو إلا تصوير فني للحياة وتحليل لها، وهذا ينطبق على الفن السينمائي بصورة واضحة، فهو "كسائر الخطابات الحكائية، بنية تصويرية سردية دالة.. تشكل عالما ذا كينونة خاصة تتلون فيه الأمكنة والأزمنة والشخصيات الرئيسة والثانوية والأحداث والحوارات.. هذا العالم الذي يبلور الواقع الذاتي والموضوعي، الاجتماعي والتاريخي، هذا الواقع الذي يعني تلاحم السينمائي المتخيل بالتجربة الحياتية المعيشة"[1].

انطلاقا من هذا التعريف، يتبين أن السينما تتلاقى مع الرواية في الركائز والأسس الكبرى، والتي تتمثل في عناصر الخطاب السردي وهي: الشخصيات والأحداث والزمان والمكان والحوار. إضافة إلى أن كلا الخطابين يمثلان ترجمة للواقع ورؤية للعالم وتصورا للحياة واستحضارا للعناصر التاريخية والاجتماعية والنفسية. كل حسب طريقته ونوعية أدائه، كما أنهما معا يمزجان رؤيتهما بعنصر التخييل الذي يمثل ركيزة أساس في البناء الفني والجمالي، ولكن الاختلاف والتباين يكمن في خصوصية المجالين وطبيعة التعامل مع هذه العناصر، فالسينما حتى وإن توفرت على كل مقومات الخطاب السردي إلا أن خصوصية المجال تفرض تعاملا مغايرا يستلزم عناصر فنية تترجم اللغة إلى صورة والأسلوب إلى تقنية، وإذا كان القارئ يجد الحرية الكاملة للتوسع والامتداد في عالم الخيال وإعادة بناء المقروء الذهني في عالم الرواية، فإن العرض السينمائي لا يترك هذه المساحة بالنسبة للمشاهد، طالما أنه يفرض علينا نمطا مجسدا معروضا من طرف المخرج الذي يختار الهيئة المناسبة لتصوره ورؤيته الفنية، فيحولها إلى فيلم سينمائي يترجم هذه الرؤية.

انطلاقا مما سبق، يتبين أن الرواية والسينما تجمعهما علاقة وطيدة تجعلهما يشتركان في مجموعة من الخصائص والمميزات الأخرى التي تضاف إلى العناصر البنائية السردية السابقة الذكر[2]:

- أولى هذه الخصائص، أنهما معا، يتجهان في مخاطبتهما إلى الجمهور الواسع، مما ينتج عنه ما يسمى بثقافة الجماعة culture de masse عكس الرسم أو الشعر مثلا اللذين يتوجهان في خطابهما إلى نوع معين من الجمهور "أقلية" مما يخلق معه ثقافة النخبة culture d'élite.
- الكتاب والسينما يلبيان رغبة واحدة وآنية في الوقت نفسه، رغبة في حب الاستطلاع الفوري، فكلاهما قراءة ومشاهدة في الوقت نفسه.
- على عكس الكتاب، في السينما، لا يصبح حضور الكاتب مركزيا، بأي وجه من الوجوه، وإنما هناك شخص آخر يحتل هذا الموقع: إنه المخرج في أغلب الأحوال، ولكن يمكن

[1] الخضري، خالد (1989): موقع الأدب المغربي من السينما المغربية، ط1، مكتبة المعارف للنشر والتوزيع، ص19.
[2] . المرجع نفسه، ص20.

للممثل كذلك أن يحتل الصدارة "فيغطي على وجود المخرج أو يقلل من درجة حضوره، بل إن وجود المخرج نفسه عند عامة الجمهور، لا ذكر له أمام هيمنة الممثلين، فما بالك بالكاتب، سواء كان سيناريستا أو صاحب الرواية؟"[1].

وتتراءى العلاقة بين الأدب والسينما في التواصل والتأثير المتبادل بينهما، وهو ما فصله الدكتور "جهاد نعيسة" في بحثه الموسوم بـ "الرواية والسرود السمعية البصرية"[2]:

يرى جهاد أنه يمكن أن نوازن بين الرواية والسينما موازنة موجزة، وبشيء من التصرف، فيما يأتي:

- كلا الفنين يقومان على السرد التخييلي.
- كل منهما يتخذان من الإنسان مدارا أو محورا لهما.
- كلاهما يرتبطان بالواقع ارتباطا قويا أو واهيا، حسب طبيعة التخييل ومداه ومرجعياته بكل عمل.
- كل منهما يحتفيان بالبعد التاريخي للسرد، من حيث كونهما يحللان الشروط التاريخية البشرية العامة أو الخاصة في فترة زمنية معينة.

تلك أهم نقاط الائتلاف بين الرواية والفن السينمائي، أما نقاط الاختلاف بينهما فيمكن حصرها فيما يأتي[3]:

- إذا كان السرد الروائي يعتمد على اللغة المكتوبة، فإن السينما تعتمد على اللغة السمعية البصرية التي تخضع لبناء حركي.
- إذا كان الزمن في الرواية متحررا من حيث الطول، أو القصر، فإن الزمن في السينما محكوم بفترة عرض الفيلم.
- إن زمن الوصف يطول في الرواية، ويقصر في السينما.
- إن الإبداع الروائي أو القصصي فردي، خلافا للإبداع السينمائي الذي لا يمكن أن يتم إلا بواسطة جماعة من الممثلين والمصورين، فضلا عن المخرج، وهنا نستثني سرود

[1] . الميلودي، شغموم (2013): السينما والرواية بين التواطؤ والتجاهل، "السينما بعيون أدباء مغاربة"، إعداد: حسن نرايس، تطوان: مطبعة الهداية، ص72.

[2] . نعيسة، جهاد (2004): الرواية والسرود السمعية البصرية، الرواية العربية.. ممكنات السرد، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ص164 . 192.

[3] . بوشعير، الرشيد (2013): العلاقة بين الآداب والفنون الأخرى، مجلة الرافد، العدد 40، فبراير، ص75.

المطولات الشعبية التي اشترك في تأليفها مجموعة من المبدعين المجهولين عبر العصور.

هكذا يتبين أنه إذا كانت أداة الأدب "الكلمة" وأداة الفن "الصورة"، يصبح، منطقيا، تعريف الرواية أنها "فن السرد بالكلمة" والفيلم أنه "فن السرد بالصورة"، إنه "تفكير بلغة الصور المتحركة والصوت"؛[1] لكن مشكلة هذا التعريف على وجاهته أنه يتعسف في الفصل بين نظامي التواصل الأساسيين: الكلمة والصورة. ويفترض افتراضا غير دقيق، أن الرواية فن خالص ل "الكلمة" والفيلم فن خالص ل "الصورة". حتى مع الإقرار بأن "الكلمة هي الوحدة الأساس للرواية ومنها تولد الجملة والفقرة والمشهد والفصل في مقابل أن الصورة هي الوحدة الأساس للفيلم ومنها يولد "الكادر" و"اللقطة" و"المشهد" و"المقطع الفيلمي"[2].

فالكلمة في حقيقتها دال يعبر عن صورة ذهنية ما، مثلما أن الصورة تجسيد لمعنى، ويرى المخرج الروسي سيرجي إيزنشتاين Sergueï Eisenstein أن "الصورة الذهنية تنفذ في وعينا ومشاعرنا، وتصان كل تفاصيلها، عن طريق التجميع، في إحساسنا وذاكرتنا كجزء من الكل. وقد تكون صورة ذهنية صوتية، أي صورة صوتية إيقاعية ولحنية، أو صورة ذهنية تشكيلية"[3].

نحن إذن، وباستمرار إزاء حالة من "التراسل" بين نظامي التواصل، فكلاهما يذهب بنا إلى الآخر، الصورة الذهنية إلى الكلمة، والكلمة إلى الصورة المؤفلمة، كلاهما لا يغيب كليا، فهما متعالقان وجودا وعدما، تخييلا وتجسيدا، وفقا لطبيعة النسق الروائي الفيلمي.

هكذا أضحت الرواية مجمعا وحقلا يتسع لكل التجارب الإبداعية، "لقد اتسعت حدقة الرؤية وتفتحت المخيلة مع تقدم فن التصوير السينمائي، واهتز الهيكل الروائي استجابة لمثل تلك المعطيات الحديثة. بعد أن تحول الكاتب من حكواتي ومؤرخ إلى خالق لعالم غني باللون والتعمق والحس الجمالي الفائق الدقة"[4].

خلاصة القول، إن الرواية والسينما لونان تعبيريان يتفقان ويختلفان في آن واحد. يلتقيان عند نقطة جوهرية تتمثل في الطبيعة السردية التي تصبغهما، ويختلفان من حيث تغير آلية الخطاب، لا

[1] . بوشعير، الرشيد، مرجع سابق، ص74.

[2] . صالح، شريف (2013): الرواية والفيلم.. تطابق أم خيانة؟، مجلة الفنون، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، عدد 138، مارس، ص18.

[3] المرجع نفسه، ص18.

[4] لشكر، حسن، الرواية العربية والفنون السمعية البصرية، كتاب المجلة العربية 169، السعودية، ص18.

مضمونه. فهما يستخدمان السرد خطابًا ذا حمولات إيديولوجية، ويختلفان في كيفية تقديمه تبعًا لاختلاف آلية التعبير.

الرواية تصوير بالكلمات، وتعبير بالمجرد، بينما السينما عين مبصرة، وتجسيد للعالم، وتبعا لهذه الخصوصية يحدث التقاؤهما فيما يعرف بـ (Adaptation) أو الاقتباس، الذي يعتبر العصب الأساس لعملية التحويل هذه، فهو: "يخلق قصة جديدة تختلف عن الأصل الأدبي، لكنها تأخذها في حياة جديدة، وهو ما ينطبق على الشخصيات بكل تأكيد، فيصبح السرد الروائي والشخصيات في حال استقلال عن الأصل الأدبي، حتى لو كان الاثنان يقومان من حيث السرد الشامل على مصدر أصلي واحد"[1].

هنا يظهر الاختلاف في درجة الأمانة وطبيعة الوفاء، "فالاقتباس بصفته ترجمة للغات الرواية إلى لغات السينما منقوعة في شرعية الخيانة التي يقتضيها ويستوعبها بكيفية طبيعية، أي ضرورية"[2]، وضمن هذا الشكل من الخيانة المشروعة، يقوم الشريط السينمائي على سيرورات دلالية مختلفة، وهي على النحو الآتي:

- **سيرورة الثابت:** وفيه يحافظ الشريط السينمائي على عناصر الرواية، وهي الأجزاء التي لا يمكن الاستغناء عنها في الحكاية داخل الرواية كما في الشريط السينمائي.
- **سيرورة التغيير والمحو:** يتصرف الشريط السينمائي هنا في أحداث الرواية من شخصيات وأزمنة وأمكنة؛ فيقوم بتعديلها أو تغييرها أو محوها وذلك بحسب نظرة المخرج السينمائي.
- **سيرورة الإضافة:** (لا تنفصل عن سيرورتي المحو والحذف) وبمقتضاها يضيف الشريط السينمائي أحداثا وأمكنة وشخصيات لا توجد في النص الروائي الأصلي.
- **التنقيل Le déplacement أو التقديم والتأخير:** وهنا يتم تقديم أحداث وتأخير أحداث أخرى.
- **التكثيف La condensation:** تعمل الأشرطة السينمائية كما النصوص الروائية على تكثيف الأحداث وتلخيصها في لقطة واحدة، فما يقوله النص الروائي في صفحات ذوات العدد، لا يستغرق الشريط السينمائي فيه أكثر من دقيقة.

[1] هيوارد، سوزان (2018): مفاهيم سينمائية: المفاهيم الرئيسية، ترجمة: نهاد إبراهيم، مراجعة: علي أبو شادي، ط1، المركز القومي للترجمة، العدد 2396، ص٤٨.

[2] الأزدي، عبد الجليل بن محمد (2015): الأدب والسينما: إرنست همنغواي: السكير المتمرد والكاتب الثوري، ط1، المطبعة والوراقة الإلكترونية، ص27.

. **التمطيط L'extention**: وهو عكس التكثيف والتلخيص، إذ تقوم هذه التقنية على تمطيط وتوسيع لكلمة أو جملة تشكل الرحم الذي يتخلق منه ذلك النص[1].

وفي السياق ذاته، فإن الأدب بصفة عامة أو الرواية بصفة خاصة، قد تتعرض لما هو أخطر، فكثيرا ما تقع الرواية عند نقلها إلى السينما تحت تأثيرات إيديولوجية عميقة تتبدل معها كثير من التفاصيل والشخصيات، وأحيانا تتغير رؤية الرواية بالكامل. هنا تصبح العلاقة أبعد تغييرا في آلية التعبير، إلى تغير في البنية نظرا لمؤثرات خارجية لا تحكمها العلاقة الآلية بين النصين، بل تحكمها معضلة السياق الخارجي. فبعض الأفلام المنقولة عن نصوص روائية تضطر لأسباب خارجية، سياسية أو دينية أو اجتماعية، إلى الاستغناء عن بعض الشخصيات أو الأحداث أو المواقف، أو زيادة شخصيات وحوادث، أو تغيير جوهر بعض الشخصيات والحوادث. وهذا يتطلب إعادة صياغة النص الروائي يتجاوز المعطيات الضرورية السابقة مثل الاختزال والتكثيف والتقديم والتأخير إلى التغيير في مسار الأحداث أو اقتراح نهاية بديلة تقدم رؤية تتفق مع الواقع أثناء إنتاج الفيلم.

فكيف هي الحال إذا كان الكتاب سيرة ذاتية تحكي تجربة شخصية لأحد المعتقلين السياسيين، وتصور فترة زمنية اتسمت بالعنف والظلم والقهر وانتهاك حقوق الإنسان؟

لعل المتلقي، وهو يتلقى خبر تحويل مؤلف أدبي إلى فيلم سينمائي، يتبادر إلى ذهنه مجموعة من الإشكالات، أبرزها: ما الغاية من هذا التحويل؟ ولماذا هذا المؤلف بالضبط؟ وهل شكل الانتقال من جمالية الكتابة الأدبية إلى جمالية الصورة السينمائية اختلافا؟ وهل تم الاحتفاظ بعناصر النص الأصلي نفسها أم تم اختلاق عوالم جديدة؟

كان "حسن بنجلون" يحكمه هاجس مواكبة العصر، وفي تلك الحقبة أراد أن يتحدث عن سنوات الرصاص، ومن هنا راودته فكرة الاقتباس من نص أدبي؛ وقد وقع اختياره على مؤلف جواد مديدش "الغرفة السوداء درب مولاي الشريف"، وقبل أن يختار هذا الكتاب، قرأ العديد من الكتب (حوالي خمسة عشر بين كتب ومقالات) واستقر بعد ذلك خياره على "الغرفة السوداء"، وذلك لسببين اثنين: الأول: أن بطل الكتاب ترك التنظيم الذي ينتمي إليه ولم يعد منخرطا في السياسة، لذلك كان اعتقاله تعسفيا. الثاني: هناك تسلسل زمني، فالكتاب يحتوي على بداية ونهاية[2].

ولم يستهدف حسن بنجلون من خلال فيلمه المجتمع المغربي فقط بل العالم بأسره، ففي نظره ينبغي لكل فرد معرفة ما حدث في تلك الفترة، خاصة الشباب لأنهم لم يعيشوا هذه الحقبة، والآن

[1] الأزدي، المرجع السابق ذاته، ص27- 28.

[2] اكليل، أمال (2022): مقابلة مع المخرج السينمائي حسن بنجلون، السبت 10 نوبر 2022، المدة الزمنية ساعة واحدة، على الساعة السابعة مساء، بالدار البيضاء.

يمكنهم فهمها عن طريق الأفلام[1]. ونحن أيضا، من خلال هذه الدراسة، سنحاول أن نفهم عملية الانتقال من الأدب السيرذاتي إلى الفيلم السينمائي من خلال الوقوف عند مجموعة من المحطات.

المبحث الثاني: التحولات الجمالية لفيلم "الغرفة السوداء" لحسن بنجلون.

للنص السردي أو الأدبي عموما، خصائص تميزه عن غيره من النصوص، كما تميزه عن لغة الفيلم، وإن كانت تلتقي معه في بعض العناصر، فهي تختلف عنه في عناصر كثيرة، لكن مع انفتاح السينما على الأدب منذ البداية واقتباسها منه أصبح كتاب السينما يجدون طرقهم الخاصة لنقل النص الأدبي إلى الشاشة الكبيرة؛ فكيف استطاع المخرج حسن بنجلون أن يحول سيرة جواد مديدش بخطاباتها وشخصياتها وفضاءاتها وأحداثها، إلى فيلم سينمائي يستند بالأساس على آليات تقنية وعلامات ورموز وأيقونات، تنسج بنية سردية نسقية فيلمية؟

بعد قراءتنا للسيرة الذاتية ومشاهدتنا للفيلم السينمائي، اتضح لنا أن المخرج نقل المتن الحكائي ومبناه بصورة مماثلة دون تغيير كبير لا على مستوى زمن الحكاية أو الفضاء أو الشخصيات أو الأحداث، وهو ما سنكتشفه معا في هذا التحليل المقتضب:

1ـ العتبات: نصوص موازية:

تقتضي دراسة العتبات، استحضار العنوان وغلاف الكتاب وصورة الملصق باعتبارهما عتبة مهمة ونصوصًا موازية:

1.1. العنوان: رؤيتان متشابهتان:

إذا ما تأملنا وقارنا بين العملين السردي والبصري؛ نجد أن العمل السينمائي الذي أتى بعد المرحلة الثانية، قد حافظ على عنوان السيرة نفسه "الغرفة السوداء – درب مولاي الشريف"، باعتباره عتبة تلائم العرض السينمائي، فالعنوان فيه من الدلالة والإيحاء والتلميح الشيء الكثير، حيث يحمل معنى مباشرا يقتضي وجود غرفة سوداء في حي يدعى مولاي الشريف، وهو المعنى البليغ والواضح الذي استلهمه جواد مديدش مباشرة من الفاجعة الحقيقية التي وقعت له، حين اختطف من قبل رجال الشرطة، حيث كان عضوا سابقا في منظمة غير قانونية تدعى "إلى الأمام"، الأمر الذي جعلهم يضعونه رهن الاعتقال لمدة ثمانية عشر شهرا، تحت وطأة التعذيب النفسي والجسدي بكافة أشكاله، لنزع الاعتراف بالأعضاء الآخرين.

[1] المرجع نفسه.

2.1. من غلاف الكتاب إلى ملصق الفيلم:

1.2.1 غلاف الكتاب:

يشكل الغلاف عتبة نصية مهمة في تحديد هوية النص وتقديم أولى محطاته الجمالية بالنسبة للمتلقي، فهو أساس كل قاعدة تواصلية تمكن النص من الانفتاح على أبعاد دلالية مختلفة، فوظيفة العتبات تتعدى التعريف والبعد البلاغي إلى المستوى الجمالي، "فتصميم الغلاف لم يعد حلية شكلية بقدر ما هو يدخل في تشكيل تضاريس النص. بل أحيانا يكون هو المؤشر الدال على الأبعاد الإيحائية للنص"[1].

وسنركز في قراءتنا هذه على ثلاثة مكونات يحملها غلاف السيرة الذاتية القيد الدراسة، وهي على الشكل الآتي:

أولا: الكتابة

ومن خلال صورة الغلاف[2] تبرز أولى تجليات الكتابة –الخط– ممثلة في عنوان المؤلف "**درب مولاي الشريف**"، وهو بنية خطية –طباعية– مرتبطة باللغة، بهذا ينظر له على أنه دليل خطي أو طباعي مجسد من خلال أبعاده الهندسية، وما يتعلق بحجمه وموقعه من الفضاء الذي يحتويه، وذلك على أساس قابليته لتأويل حمولته الرمزية.

انطلاقا من ذلك، نلاحظ أن عنوان المؤلف كتب بلون أحمر داكن وبخط كبير مقارنة بكل الكتابات الأخرى الموجودة على الغلاف، واحتل أعلى الغلاف ليكون الأكثر بروزا وحضورا أمام عين المتلقي لتغريه بالدخول والغوص في ثنايا هذا المتن، وبهذا تتحدد أهم وظائف العنوان وتبرز كما يراها جيرار جنيت GENETTE – GERARD، في الإغراء والإيحاء والوصف والتعيين،[3] وهي وظائف تتعالق منطلقة من النص الذي يوحي ويغري بالدخول إليه، لتصل للمتلقي الذي يقوم بدور التأويل حسب تلقيه.

من خلال الصورة[4] نلاحظ بروز وحضور العنوان عبر سطرين، ولكل منهما إيحاؤه، فالسطر الأول "**درب مولاي الشريف**" يمثل عنوانًا رئيسًا ويحمل بعدا مكانيا عند المتلقي، فهو عبارة عن حي

[1] مبروك، مراد عبد الرحمن (1989): جيوبوليتيكا النص الأدبي، تضاريس الفضاء الروائي نموذجا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص124.

[2] يمكن مراجعة ملحق 1.

[3] يعقوب، ناصر (2004): اللغة الشعرية وتجلياتها في الرواية العربية، ط1، بيروت– لبنان: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ص102.

[4] يمكن مراجعة ملحق 1.

في مدينة الدار البيضاء ارتبط اسمه في سبعينيات القرن الماضي بمركز الشرطة الذي كان في ظاهره مركزا أمنيا عاديا، لكن في باطنه معتقل سري تمارس فيه شتى أنواع التعذيب، وهذا ما يشد انتباه القارئ ويغريه للكشف، خصوصا إذا ربطناه بالعنوان الفرعي "**الغرفة السوداء**" الذي يحمل بدوره دلالات عدة منها الخوف والتعذيب وغيرها.

وبهذا يقدم العنوان صورة عن معتقل سري قد ارتبط بالتعذيب في سنوات الرصاص، فهو يعلن التعالق بين درب مولاي الشريف، والغرفة السوداء من البداية.

أما التجلي الكتابي الثاني في الغلاف نجده في اسم الكاتب "**جواد مديدش**" وقد كتب في أعلى الغلاف معلنا عن البدء، ومن جهة أخرى يوحي بانتماء النص لصاحبه رغم أنه كتب بخط أسود وكأنه محايد، إلا أنه لا يخفي ارتباطه بالنص خصوصا كون الاسم والعنوان الفرعي كتبا بذات اللون والخط، وفي أسفل الغلاف نجد دار النشر التي كتبت بخط نسخي صغير مصرحة بحيادها التام.

ثانيا: الرسوم التشكيلية

يتوسط غلاف المؤلف لوحة فنية[1] تعد الأكثر حضورا وبروزا ومواجهة للمتلقي أول ما يمسك المؤلف، لتقدمه بشكل تجريدي، وهو ما يتطلب خبرة فنية لدى المتلقي وذلك لإدراك دلالاتها والربط بينها وبين النص اعتمادا على ما تعرضه بداخلها؛ بهذا تعد اللوحة في المقدمة أولى المحطات نحو الوصول إلى ربط المجرد فيها، بالمعطى المحسوس في داخل المتن، فللصورة دور بارز في رسم معالم العمل والوصول إلى المعرفة الأولية به.

ونلاحظ أن هذه الصورة عبارة عن لوحة تشكيلية غير واضحة الملامح، كما لو أن الأمر يتعلق ب Croquet وهو نوع من الاتجاه نحو الكونية والابتعاد عن التخصيص، يعني مجرد وضع لملامح دون تركيز على إظهار الوجه الحقيقي أو الصورة التامة، ويدفعنا ذلك إلى القول إن الشخص الذي يشكل موضوعها قد يمثل أي شخص في هذا العالم، كما لو أن حكاية هذا الشخص هي حكاية ذات طابع كوني، يمكن أن يكون صاحبها أنا أو أنت.

كما أن عدم التركيز على الملامح يجعل من الحكاية أهم من الشخصية، فنلاحظ جسدا بدون قدمين وبيدين مغلولتين، وهذا يدل على سلب الحرية، وعلى أن شخصية معزولة وضائعة ومسلوبة الإرادة ولا تمتلك أي سند.

[1] يمكن مراجعة ملحق 1.

ثالثا: اللون

يدل اللون في اللغة على الهيئة التي يكون عليها الشي، كما يحمل، عموما، دلالة التحول[1] ويرتبط اللون في الغلاف بدلالات خاصة في كل مساحة يحتلها، وذلك حسب نوعه وشدته وعلاقته بالألوان الأخرى التي تظهر معه، وفي مؤلف "درب مولاي الشريف" يظهر اللون الأول في الخلفية وهو الأبيض الناصع الذي يغطي كل الخلفية، ومن دلالاته وسط منظومتنا الثقافية والاجتماعية: السلم والسلام والحرية، فاللون الأبيض لون محمود ويرمز إلى الصلاح والدين، وتكون دلالة هذا اللون أكثر إيضاحا وعمقا، عندما يبعث من وسط آخر مخالفا له ومناقضا له وهو اللون الأحمر الذي يظهر في العنوان بشكل واضح.

وتزداد دلالة هذا البياض أيضا عندما ترتبط ببعض القرائن، مثل اسم المؤلف وعنوان النص اللذين كتبا وسط هذه المساحة البيضاء، وهذه دلالة على أن هناك مساحة للأمل والأمن والسلم والسلام، بالرغم من الواقع المظلم الذي يمثله العنوان، فدلالته تكمن في كونه يمثل ذاك الامتداد الصاعد، أو ذلك الشيء المرتقب وسط هذه اللوحة الباهتة الملامح، فهو الأفق الأبيض الذي يتطلع إليه الكاتب، أفق يمتاز بالكثير من السلم والأمن.

بينما اللون الأسود الذي كتب به اسم المؤلف وعنوان النص، يحمل دلالة اليأس والحزن والتشاؤم، وهو لون منبوذ ومكروه داخل محيطنا الثقافي والاجتماعي، لكن وسط هذا الغلاف يحمل دلالة أخرى، إذ إن الكتابة بالأسود وسط خلفية بيضاء غرضه لفت انتباه القارئ والتأكيد على دلالة هذا البياض من خلال اللون الأسود.

أما التجلي الثالث للون فنجده في اللوحة التي اختلطت فيها الألوان، حيث طغى اللون البنفسجي المختلط بالأبيض والأحمر؛ ليبرز بعض ملامح الرجل الذي توسط اللوحة، وحمل بذلك دلالة الغموض، فهو مزيج بين الأزرق والأحمر، ويبدو خلط اللونين واضحا في اللوحة، فآثارهما بادية وجلية.

ومن دلالات البنفسجي أنه يرتبط بالحساسية النفسية وحدة الإدراك، كما يوحي بالاستسلام والأسى، ويمكن تتبع اللونين الآخرين وهما الأزرق والأحمر حيث نجد بقاياهما على أطراف اللون البنفسجي الطاغي، فالأزرق القاتم من دلالاته التأمل والتفكير، أما الأحمر فدلالاته كثيرة يرتبط أغلبها بالمزاج القوي والشجاعة، كما أنه يرمز إلى العاطفة والرغبة البدائية، وتحوم كل هذه الدلالات حول

[1] الجوهري، إسماعيل بن حماد (1979): تاج اللغة وصحاح العربية، تحقيق: أحمد عبد الغفور عطار، ط2، بيروت: دار العلم للملايين، الجزء 6، ص2197.

الشخصية التي تمثلها الصورة، فهي الشخصية المقهورة والمظلومة والمسلوبة الحرية؛ لكن رغم تحطمها ويأسها، فهي تحلم بالتحرر يوما ما.

من خلال ما سبق، نلاحظ تضافر مختلف التجليات الفضائية النصية في الغلاف باعتباره أولى العتبات النصية التي يتلقاها القارئ، وتقديمه لفكرة عامة وحوصلة على طبيعة النص المقدم، فانطلاقا من العنوان وارتباطه بالمخيال المغربي عموما ثم اللوحة التي تشير إلى ملامح باهتة لرجل، وينصهر كل ذلك لتقديم المؤلف الذي ينفتح على وقائع وأحداث نصية مؤثرة جدًا، والتي نفترض أنها ترتبط بحياة الكاتب وما مر به في فترة معينة من حياته. وهذا كله يكتشفه المتلقي بعد القراءة التي تمر بالغلاف.

2.2.1 ملصق الفيلم:

يعتبر الملصق السينمائي أحد أهم وسائل الاتصال الجماهيري، إذ يحمل بين طياته مجموعة من المعاني والأفكار التي يسعى من خلال بنائه التشكيلي، إيصالها إلى المتلقي بطريقة اتصالية بصرية، كون الملصق السينمائي رسالة فنية، إذ يسعى إلى تحقيق الرسوخ من جهة والتكميل التعبيري من جهة أخرى[1].

وبالعودة إلى ملصق[2] الفيلم، نجد أن المصمم وظف منظومة العنوان الرئيس " La chambre noire" (تعني الغرفة السوداء)، في وسط الصفحة بلون أبيض، لإحداث تباين مع اللونين الأحمر الأسود. كُتب العنوان باللغة الفرنسية وبحروف مضغوطة؛ لكن ما يثير الانتباه في العنوان هو الرسم الذي وضع أسفله، إنه يرمز إلى أشياء كثيرة، لعله يوحي إلى شباك ما، والأعمدة البيضاء تمثل قضبان السجن الموصدة، يخترقها عمود يشير إلى أنها ممنوعة ومعزولة عن الأنظار، وقد يرمز إلى عدد الأيام التي يقضيها السجين داخل السجن، فالسجناء غالبا ما يعدون الأيام بهذه الطريقة.

وبالرغم من أن العنوان يندرج ضمن نمط العناوين كبيرة الحجم التي يستطيع المتلقي قراءتها بوضوح لا نقاش فيه، إلا أنها تثير انتباه المتلقي وتشده وتضعه في حال تساؤل لكي يعرف حول ماذا يدور الفيلم، وأين تقع هذه الغرفة السوداء، ولماذا تحتل أهمية في الفيلم وغيرها من التساؤلات التي تدور في ذهن المتلقي، الأمر الذي يجذبه ويدفعه إلى مشاهدته وتتبع أحداثه. فالعناوين تؤدي من جهة، دورا وظيفيا يتمثل في إغراء المتلقي ودفعه لمشاهدة أحداث الفيلم، ومن جهة ثانية، دورا تداوليا يتمثل في تحريك وتنشيط تلقيات القارئ من خلال بعض الغموض الذي يحمله الملصق.

---

[1] الجبوري، خليف محمود خليف (2009): الأهداف النفسية في تصاميم الملصق السياسي العالمي، مجلة نابو، العدد 4، ص209.

[2] يمكن مراجعة ملحق 1.

والعنوان الذي اختاره حسن بنجلون يحمل بين طياته دلالات مفتوحة على مستويات مختلفة، وتخلق لها متلقين من ثقافات متباينة، إلا أن السمة التي تغلب عليها هي التعاطف. فحسن بنجلون اختار كلمتين مرعبتين ومؤثرتين "الغرفة السوداء"، للدلالة على الفعل الشنيع الذي ارتكب ضد هذا الشاب المعصوب العينين.

إن الصورة المستخدمة في الملصق تشير إلى رجل ذي ملامح بئيسة، تغطي عينيه عصابة سوداء اللون، ويتكئ على حائط يظهر فيه وجه فتاة بملامح حزينة، ونظرة تائهة في إشارة إلى وضع مأساوي يعيشه هذا الرجل الشاب.

وقد التقطت لهذا الرجل لقطة شديدة القرب، بحيث تم إظهار فمه وإلى أعلى رأسه كجزء تفصيلي للإبقاء على الغموض والتشويق لدى المشاهد حول هوية الرجل ودوره داخل الفيلم، وتم تصويره بزاوية منخفضة للدلالة على همة هذا الرجل بالرغم من الألم الذي ألم به.

في حين يُظهر الحائط الذي يتكئ عليه الشاب المنهك القوى، صورة لفتاة تتوجه إلى هذا الشاب بنظرات تملأها الخيبة والحزن، مما يحيلنا إلى أن الرجل قد يمثل شخصية رئيسة داخل الفيلم والفتاة قد تكون صديقته أو ربما حبيبته التي يفكر فيها من داخل عالمه المغلق؛ يعبر عن ذلك حجم الصورة وكونها الإطار الذي يحتوي العناصر والشخصيات الأخرى.

ويحيلنا أيضا إلى وجود عالمين متناقضين: عالم مغلق يمثله الرجل بلباسه البالي والعصابة السوداء التي وضعت على عينيه، وعالم خارجي مفتوح تمثله تلك الفتاة التي ربما تنتظر خروج هذا الشاب من تلك الغرفة السوداء المظلمة لتنعم برؤية عينيه واحتضانه.

ولكن المصمم تعمد إضفاء الغموض بعدم توضيحه علاقة الرجل بهذه المرأة، من أجل تشويق المتلقي ودفعه إلى التعرف على الشخصيات التي تحولت من شخوص ورقية إلى كائنات من لحم ودم.

فيما يخص الألوان، فقد وظف المصمم لونين متداخلين:

- الأحمر وهو من الألوان الدافئة، يظهر بشكل واضح في قلب الصورة، ويدل هذا اللون على الحب والعاطفة كما يدل على العنف والتعذيب فهو لون الدم والحرب والنار.
- والأسود من الألوان الحيادية، يظهر بشكل واضح في جوانب الملصق، يحيل هذا اللون إلى دلالات عدة، فهو يرتبط بالسلطة والأناقة، يترافق مع الشر والموت والغموض، فالأسود هو اللون التقليدي للحداد في أغلب الدول الغربية، ويرتبط أيضا بالتمرد في بعض الثقافات.

كما وظف اللون الأبيض في العنوان بقصد عمل تباين لوني مع مساحة الملصق أو فضائه، وقد يحيلنا هذا اللون على السلام الذي يسعى المخرج إلى تحقيقه.

انطلاقا من هذا التحليل، يمكن رصد التشابه والتقارب الواضح بين غلاف الكتاب وملصق الفيلم، وذلك على مستوى العناوين والألوان الموظفة والصورة أيضا، فالرجل المقيد والباهت الملامح في صورة الغلاف ربما هو نفسه الرجل المعصوب العينين المتكئ على جدار الغرفة السوداء، كلاهما مسجونان ومقيدان.

2. بين الكلمة والصورة:

ننطلق من هنا صوب فكرة أساس مفادها أن الصورة في فيلم "الغرفة السوداء"، تركز على الفضاء "درب مولاي الشريف والغرفة السوداء الغارقة" في قبح بنيوي يدرك بصريا، ويفهم من خلال اللغة، والوجوه والمواقف والأفعال، ولكنه قبح حُوِّل إلى عناصر جمالية من خلال زوايا التقاط صور الفضاء، والتركيز على الظلام، والتبئير على العنف والظلم بما هو موضوع الفيلم.

أول ما نبدأ به هو استهلال الفيلم الذي حمل بين لقطاته صورا رمزية متسارعة الإيقاع، اختلفت عن الصور الأصلية التي استهل بها الكاتب "جواد مديدش" سيرته الذاتية:

1.1 الاستهلال: رؤيتان مختلفتان:

من المسلم به أن السيرة الذاتية التي تحيل على حياة شخص ما، هو البطل، تبدأ بلحظة سماع كمال إقلاع طائرة البوينك ٧٢٧، وهو بمطار النواصر يزاول مهامه، كما جاء في مستهل السيرة: "٩ يناير 1975، هز مسمعي أزير طائرة البوينك ٧٢٧ المصمٌّ وهي تتهيأ للإقلاع... كانت حركة السفر، صباح ذلك اليوم، أقل زخما مما كانت عليه في آخر أسبوع"[1].

أما الفيلم، الذي يحمل موضوع سنوات الرصاص كخلفية له، يبدأ بمشهد افتتاحي يتعقب فيه عملاء سريون المناضلين، فتبدو الشاشة ساطعة الضوء في البداية، لكن سرعان ما يتلاشى ذلك الضوء ويتحول إلى ظلام قاتم. نفهم بذلك أن الأمر قد صدر باعتقال أعضاء المنظمات التي تعتبر تخريبية. وهناك نشهد وحشية هذه التدخلات التي تمت في الخفاء، ويصر المخرج على العنف الذي صاحب عمليات الخطف التي كان النشطاء الشباب ضحايا لها، يظهر التسلسل الأول سيارة سوداء لحراس الأمن تطارد نشطاء سياسيين، ثم يضاعف المخرج مشاهد الاعتقالات للوصول إلى الطريقة التي تم بها اختطاف الشخصية المحورية في الفيلم "كمال موداييش" –موظف استقبال في مطار النواصر في الدار البيضاء– بدوره.

[1] مديدش، جواد، درب مولاي الشريف الغرفة السوداء، مصدر سابق، ص9.

من المناسب التوقف عند المشهد الافتتاحي للفيلم والذي يحمل، في رأينا، قيمة مجازية ورمزية للجو السياسي الذي ساد في ذلك الوقت، يقارن المخرج بين سرعة سيارة الشرطة التي كانت تبحث عن فريستها وسرعة الطفل الذي يحاول الوصول إلى الهدف قبل الوكلاء لتنبيه العضو المطلوب، لكن عمل الطفل، انتهى بالفشل[1].

يمكن اعتبار هذا المشهد نذيرا لتطورات لاحقة، هذا الإيقاع المتسارع الأحداث كان مجرد بداية لسلسلة من الاعتقالات لا نهاية لها، وتجدر الإشارة إلى أن التعسف الذي اتسمت به تدخلات السلطة السياسية كان يقاس بمؤشرين؛ الأول: هو أنه كان هائلا لأنه أثر حتى على نشطاء انفصلوا بالفعل عن مجموعاتهم السياسية (إلى الأمام و23 مارس)، ويمثله بطل الفيلم كمال مداديش. ثانيًا: أن المناضلين المقبوض عليهم نقلوا إلى معتقلات غير معروفة.

وقد شاركت حركة الكاميرا من الداخل إلى الخارج في هذه اللعبة، حيث إنه بتصوير دخول المعتقلين إلى مركز الاعتقال تكون الكاميرا موجودة داخل الموقع لتوحي لنا أن المبنى يقع في حي عادي لا توجد به علامات خارجية، ولم يكتشف المتفرج المكان إلا من خلال الحوار الذي جرى بين المعتقلين، أنهم نقلوا إلى المعتقل الشهير درب مولاي الشريف.

يعلم المتفرج بعد ذلك أن حجز الشرطة، بدلا من أن يكون مؤقتا، استمر لمدة عامين تقريبا، في ظل ظروف مسيئة من أجل ابتزاز أكبر عدد من السجناء وانتزاع المعلومات عن المنظمات السياسية السرية.

تتخذ الصورة هنا موقع السارد، فهي التي تحدد نمط السرد ومساره، وهو سرد كرونولوجي يبدأ من حياة البطل اليومية، مرورا باعتقاله وتعذيبه ومحاكمته، وصولا إلى خروجه من السجن ولقائه بنجاة في حفل توقيع كتابه "الغرفة السوداء".

نستنتج أن الصورة في الفيلم هي النواة الأولى بوصفها الأداة والغاية في الآن نفسه، وهي أيضا "الوحدة الأساس لعرض الحكي السينمائي"[2]، ذلك أن الصورة السينمائية تتوفر على قدرات تعبيرية وجمالية وتقنية توفر لها القدرة على التأثير؛ لأنها تصير مصدرا أساسيا لإنتاج القيم والأفكار والمواقف، حيث يتم فيها إعادة إنتاج المعنى والتأويل الذي يتطلب كفاءة وفهما واعيا وقدرة على تفكيك الخطاب البصري وتحليل بنيته العميقة باعتبار أن أيديولوجيا الصورة نابعة من بنية المنظومة الكلية للخطاب، "فالصورة توفر إمكانية التفكير والفهم لعدد كبير من الهواجس المعرفية بسبب كثافتها الدلالية وتراثها الرمزي، فهي لا تكتفي بإظهار ما هو مرئي، بل تدخل ضمن لعبة التوتر الدلالي التي تفرضه متعة

[1] يمكن مراجعة ملحق 2.

[2] Louri Lotman: Semantique et esthetique du Cinéma, Edition Lociales, Paris, p. 48.

ولذة القراءة"[1]؛ وقد اشتغل المخرج حسن بنجلون من خلال فيلمه على الصورة اشتغالا دقيقا باعتبارها تقنية قادرة على إعادة إنتاج الواقع المؤلم بدقة متناهية، فحول الوقائع المبثوثة في السيرة الذاتية إلى صور سينمائية تنضخ إبداعا وجمالا.

وقد لاحظنا أن الفيلم ذو رؤية مختلفة عن السيرة الذاتية، ووجهات نظر سينمائية أملتها طبيعة العمل السينمائي، فقد استخدم المخرج دلالات وإشارات واضحة المعالم تفسر طبيعة الفيلم وموضوعه؛ ففي البداية كانت الأحداث متسارعة، ولكن فيما بعد سيتم تفسير تلك الأحداث وبأن تلك الاعتقالات وقعت في الدار البيضاء ومراكش: (فراسك أحمد تشد).

- وهو غير أحمد. مصطفى من مراكش، حميد من الشاون، وعلي من الدار البيضا، الدراري كلهم غبروهم.
- فنظرك فين اكونوا داوهم.
- منقدرش نقولك)[2].

3- جمالية الاشتغال التقني:

لقد نبهت المقاربة الجمالية إلى الدور الجمالي الذي يمكن أن تقوم به عناصر الاشتغال التقني، من خلال قدرتها على تأسيس أنساق سينوغرافية، وعلى تحديد مجال اشتغال العلامات الأخرى داخل الفضاء الفيلمي العام، ونبهت أيضا إلى القيمة الغنية والجمالية التي بإمكان هذه الأدوات أن تضفيها على مستوى الفيلم، لذلك فالوقوف عندها في القراءة والتأويل مظهر أساس في المقاربة الجمالية للخطاب السينمائي؛ وقد اخترنا الاشتغال على عناصر مهمة جدا ألا وهي الإضاءة، حركة الكاميرا، زوايا الرؤية ولعبة الممثلين.

3-1 الإضاءة:

تميزت بداية الفيلم بسطوع الضوء في معظم المشاهد، كتعبير عن نوع من الوضوح وحالٍ من الهدوء التي شهدتها الأحداث خلال هذه الفترة من الفيلم. خصوصا بعد مقابلة هذه المشاهد الواقعة في البداية مع المشاهد الواقعة في العرض والنهاية، والتي تميزت بدورها بنوع من الغموض والسوداوية، هذا النوع من التغيير المتدرج يقوم بسلاسة بسحب المشاهد نحو أحداث الفيلم ويؤثر عليه بطريقة غير مباشرة، ويجعله طرفًا من القصة.

[1] داوود، فاروق (2011): ملف الذاكرة المرئية، نقلا عن حسين الأنصاري، إشكاليات الخطاب المرئي، مجلة الرافد، العدد 165.

[2] فيلم حسن بنجلون، درب مولاي الشريف الغرفة السوداء: https://youtu.be/93zOYoLIG7k

وبالتالي تعبر الإضاءة عن حال أحداث الفيلم، وبعد القبض على الشخصية الرئيسة، تحولت الإضاءة من وضوح ونعومة إلى نوع من الإضاءة التشياروسكورو، والتي تجدها في لوحات الفنان الإيطالي "لو كارافاجيو"، كما أنها مستوحاة من إضاءة أفلام الجريمة، أو ما يسمى بالسينما المظلمة، مثل فيلم "العراب" للمخرج الأمريكي "فرانسيس فورد كوبولا".

3-2 حركة الكاميرا:

بخصوص مسألة حركات الكاميرا، فإن الفيلم منذ اللقطة الأولى –وباستثناء "جينيريك" البداية– قد شهد حركات كاميرا منسابة وبطيئة، مما يعني وجود نوع من الهدوء يُطمئن على أن الأمور تسير على أحسن ما يرام إلى حدود الآن.

لكن مباشرة بعد حدوث الحدث البارز المتمثل في حبس الشخصية الرئيسة، بدأت الأوراق تختلط، وساد جو من الغموض والريبة. هذا الاعتقال التعسفي غير المبرر قاد إلى عالم سوداوي طبعته سنوات الرصاص.

ونحن نتحدث بهذا الخصوص، لا بد من الإشارة إلى أن حركات الكاميرا كان لها دور مماثل لما يقوم به الفيلم الوثائقي عبر السفر بالمشاهد في رحلة استكشافية للتجارب واللحظات المؤلمة التي عاشها معتقلو المرحلة.

3-3 زوايا الرؤية:

زوايا الرؤية وحركات الكاميرا والإنارة، كلها عناصر متداخلة وتكمل بعضها البعض؛ من خلال هذا الفيلم تتضح أهمية زوايا الرؤية في طرح الجدلية التي تقوم عليها ثنائية الضعف والقوة. لقد تم اعتماد "تقنية الغوص" la plongée لتقديم صورة الضعف التي كان عليها المعتقلون، بينما تم اعتماد "الغوص المضاد" la contre plongée لإبراز صورة القوة التي كان عليها الضباط. هذه لغة سينمائية أساس تُستشَفُّ من خلال الفيلم.

3-٤ لعبة الممثلين:

لعبة الممثلين داخل هذا العمل السينمائي لم تكن بالأمر السهل، ذلك لأن الشخصيات ستتعرض عبر أطوار الحكاية لتطور وجداني مثير ومعبر جدًّا.

بدءا من المقطع الأول، ستعيش الشخصيات حياة عادية بدون مشاكل، إلاّ أنه ومنذ لحظة تدخل الضباط وظهورهم داخل مسرح الحكاية سيبدأ الاضطراب يتسرب إلى الشخصيات. وهكذا شكل الاعتقال المنعطفَ الأساس الذي معه سيتغير مجرى الأحداث، والذي معه ستصبح الشخصيات مكتئبة ومهمومة، كما سيتملك الحزن آباء المعتقلين، خصوصًا وأنهم لا يعرفون الكثير عن مآل

القضية ومصير الأبناء. لقد أحس البطل أنه كان ضحية ظلم واعتقال تعسفي غير متوقع. أما خطيبة البطل فليس لديها أدنى فكرة عما وقع لخطيبها إذ انشغلت بالبحث عنه. هذا التحول نحو الغموض والارتباك كان له دور كذلك في اختراق مشاعر المشاهدين.

4- الأحداث: بين السردي والبصري:

قد يبدو لنا كمشاهدين، ونحن نتلقى خبر اقتباس سيرة ذاتية لإنتاج فيلم سينمائي، أنه نقل واقتباس آلي لما ورد في السيرة، لكن بإعمالنا النظر في العملين الأدبي والفيلمي، سندرك أنهما يتقاطعان في بعض الجوانب المتعلقة بالحكاية والشخصيات والحدث العام المرتبط بالمرجع الواقعي لكن برؤيتين جماليتين وفكرتين مختلفتين. فكان تشييد عوالم السيرة يقوم على السرد الواقعي وكشف المستور عنه، أما الفيلم فيوهمنا أننا قريبون أكثر من الواقع؛ من المشاهد التي تحاكيه تمثيليا.

إن المتلقي وهو ينتقل من قراءة السيرة إلى مشاهدة الفيلم، يدرك الاختلاف بين تمثل كل من الكاتب والمخرج للواقع، فقراءة السيرة هي اتصال طويل بكائنات ورقية يقيم لها الكاتب وجودا متخيلا في ذهن القارئ، أما الواقع في الفيلم، فهو أقرب وأكثر وضوحا، حيث يترك انطباعا بأننا على اتصال مباشر وحسي بالعالم. فقد أعاد المخرج كتابة السيرة الذاتية، وبنى فيلمه السينمائي على قصة حب بين كمال وحبيبته نجاة، وهي قصة متخيلة لا علاقة لها بالأحداث التي سردها الكاتب جواد مديدش.

كمال في فيلم "الغرفة السوداء" مناضل يساري ترك العمل السياسي والتحق بوظيفة بشركة الخطوط الجوية المغربية، يعيش قصة حب مع رئيسته في العمل نجاة، غير أن اعتراف أحد الناشطين في الحركات اليسارية المتشددة دفعت الشرطة إلى القيام بحملة واسعة في أوساط منظمتي "23 مارس" و"إلى الأمام" اليساريتين، وقد شملت الحملة كمالا فبدأت قصته في الغرفة السوداء.

في المعتقل الذي يوجد في "الحي المحمدي" بمدينة الدار البيضاء، سيضطر كمال إلى التعايش مع "ظلمة المكان" وتتعود ذاته على تحمل العذاب اليومي من جراء كافة أشكال التعذيب، خاصة الطريقة المعروفة بـ"الطائرة".

اشتغل المخرج في الفيلم على حكايات موازية رابطها المعتقل السري "درب مولاي الشريف". هناك حكاية عائلة كمال التي عاشت فترات صعبة مع اختفاء ابنها، نتابع بحثها اليومي عنه، ثم حكاية نجاة وعائلتها، وتركز على أخ نجاة الضابط الذي كلف بتعذيب كمال، وفي المساء يحاول طمأنة أخته وعائلة كمال على مصير ابنها، وهناك الحكاية التي حظيت بتركيز كبير من قبل المخرج، وهي يوميات كمال في "الغرفة السوداء" يعيش رفقة رفاقه السابقين.

وقد نجح المخرج، إلى حد كبير، في عرض تفاصيل التعذيب، منذ الاختطاف إلى ارتداء اللباس ذي اللون الكاكي، وتذوق أشكال التعذيب خاصة ما يعرف "بالطائرة". غير أن المخرج لم يعط

هذه التقنية من التعذيب حقها، ولم يتم تصوير مشاهد للمعتقلين وهم معلقون من غير المشهد الذي يصور لحظة ربط الضحية وتعليقه[1]؛ مع العلم أن الكاتب وصف لنا هذه التقنية من التعذيب بإسهاب كبير.

ربما المخرج تحاشى إثارة كل ما هو غير إنساني، إذ ركز على الانتماء السياسي والنقاش المثار بين المعتقلين، باستثناء مشهد واحد، وهو مشهد الحمام يظهر فيه كمال تحت الماء ويستحضر ذكرياته مع حبيبته نجاة، وهذا ما لم يثره جواد في كتابه.

كما جنح المخرج إلى تعرية الواقع وما يحمله من عنف، إذ يبدأ بسرد الأحداث الفيلمية وفق أسلوب سينمائي اقتحامي لا يبتعد كثيرا عن الرصد الوثائقي، ولا سيما أن صورة الغرفة السوداء تهيمن على مجمل الأحداث؛ وعلى مستوى التوليف الحكائي، اعتمد الفيلم على الترتيب نفسه الذي شهدته الأحداث في السيرة الذاتية، كما تم الحفاظ على الشخصيات الرئيسة الواردة في النص الأصلي نفسها: جواد، نجيب، الأب، الأم، الحجاج، المحقق، الجلاد، المحامي، زملاء جواد في الزنزانة...، مع تغيير بسيط في أسماء هؤلاء الشخصيات، حيث أطلق المخرج اسم كمال موداديش على شخصية جواد مديدش، وفي المقابل احتفظ الفيلم بعلاقاتهم الاجتماعية المهيمنة نفسها.

لكن عملية التحويل هذه لم تكن استنساخا ساذجا للمتن الأدبي، حيث تم حذف بعض الشخصيات والأحداث. وتبعا لهذا النهج التحويلي، تعامل المخرج بحرية في تخيل بعض المشاهد الجديدة المختلفة عن أحداث السيرة، إنها عملية توفر المزيد من الحرية للمبدع.

ومن بين تلك المشاهد المحذوفة في الفيلم، قصة ربيعة والأستاذ فالكو وزيارة البوليس الثلاثة لمنزل جواد والفرار إلى إموزار... بالإضافة إلى هذه الأحداث المحذوفة من الفيلم، قام المخرج بتعديل آخر هو خلق قصة حب خيالية بين كمال ونجاة.

يبرز هذا التسلسل السردي، الاختيار الجمالي الذي يراهن عليه المخرج، فهذه التعديلات الجمالية تخدم رؤية الفيلم الذي يتجه بنقد مباشر للتعذيب والظلم الكامن في المعتقلات السرية التي تنتهك حقوق الإنسان، كما يهدف إلى نوع من المصالحة مع الذات.

وقد حاول المخرج مد فيلمه بشحنة إنسانية، فاختار أن يختم الفيلم بشهادة للأم الحقيقية "لجواد مديدش" الحاجة حبيبة وهي تتحدث عن معاناتها اليومية في البحث عن ابنها؛ تلاه مشهد توقيع "الكاتب الحقيقي" لسيرته السجنية ودخول حبيبته المتخيلة "نجاة" رفقة ابنتها، طالبة منه إهداءها نسخة.

[1] يمكن مراجعة ملحق 3.

الخاتمة:

خلص في النهاية، إلى أن كلمة الفن الجميل كلمة تجد مسارها في كل أسلوب راق وفي كل إبداع فريد وفي كل كلمة شجية وفي كل صورة فاتنة، ولا ريب في أن الأدب والسينما ينتميان إلى هذه اللفظة الرقيقة، التي تجمع بينهما في عمق الكينونة الإنسانية بأشكال إبداعية متنوعة. فالطابع الإبداعي يجمع بينهما، ذلك أن الأدب فن إبداعي أداته الكلمة، والسينما فن إبداعي أداتها الصورة، والخيال، والسرد عنصران ملازمان لهما، ففي حضرة الكلمة والصورة والصمت والصوت والسكون والحركة؛ تأطر موضوع اشتغالنا. الذي بحثنا فيه عن علاقة الأدب بالسينما وعن عمليات التجربة المغربية الإبداعية، من خلال التحويل الجمالي من: سيرة "درب مولاي الشريف الغرفة السوداء" لجواد مديدش، إلى فيلم سينمائي "الغرفة السوداء" للمخرج حسن بنجلون.

هذا التحويل الذي بدا غير هين، في ترجمة نص مكتوب له أساليبه الفنية والجمالية الخاصة إلى نص مرئي سينمائي محافظ على رؤيته الجمالية الخاصة أيضا، إلا أن هذه الخصوصية التي تحكم المتنين لم تكن – إلى حد كبير – حاجزا أمام رصد التقاطعات وتعالق الخطابين – إذا صح القول – في وحدة جمالية أطرت العملين ككل وإن كانت نسبية.

قائمة المراجع والمصادر:

أولا: المصادر:

- مديدش، جواد (2007): درب مولاي الشريف: الغرفة السوداء، ترجمة :عبد الرحيم حزل، أفريقيا الشرق، المغرب.
- بنجلون، حسن (مخرج). (د.ت): درب مولاي الشريف: الغرفة السوداء [فيلم]. سيناريو: حسن بنجلون، تصوير: كمال الدركاوي، تمثيل: محمد نضيف، حنان الإبراهيمي، مالك أخميس، عبد الله العمراني، صلاح الدين بنموسى، سعاد صابر، عمر السيد وآخرون. الرابط: https://youtu.be/93zOYoLIG7k

ثانيًا: المراجع:

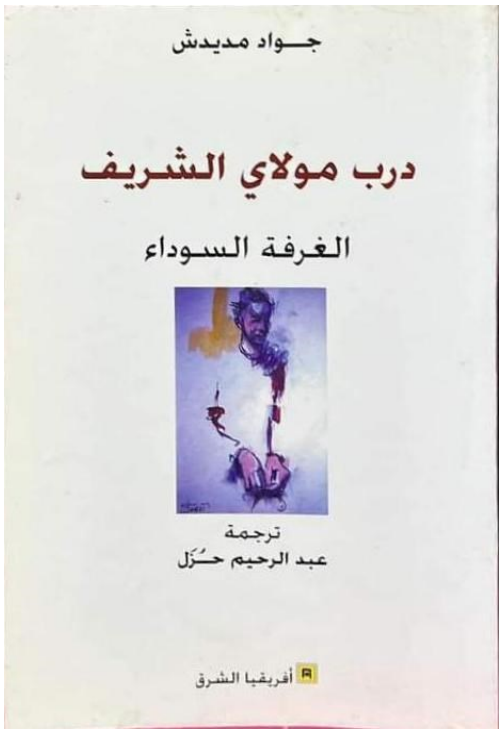
- لوتمن، لوري (د.ت): الدلالة والجماليات في السينما، باريس: دار لوسيال، ص48.
- الجوهري، إسماعيل بن حماد (1979): تاج اللغة وصحاح العربية، تحقيق: أحمد عبد الغفور عطار، الطبعة 2، الجزء 6، بيروت – لبنان: دار العلم للملايين.
- نعيسة، جهاد (2004): الرواية والسّرد السمعي البصري: الرواية العربية.. ممكنات السرد، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب.

- لشكر، حسن (د.ت): الرواية العربية والفنون السمعية البصرية، كتاب المجلة العربية، العدد 169، السعودية.
- الخضري، خالد (1989): موقع الأدب المغربي من السينما المغربية، الطبعة 1، مكتبة المعارف للنشر والتوزيع.
- الجبوري، خليف محمود خليف (2009): الأهداف النفسية في تصاميم الملصق السياسي العالمي، مجلة نابو، العدد 4.
- بوشعير، الرشيد (فبراير 2013): العلاقة بين الآداب والفنون الأخرى، مجلة الرافد، العدد 40.
- هيوارد، سوزان (2018): مفاهيم سينمائية: المفاهيم الرئيسية، ترجمة: نهاد إبراهيم، مراجعة: علي أبو شادي، الطبعة 1، العدد 2396، المركز القومي للترجمة.
- صالح، شريف (مارس 2013)" الرواية والفيلم: تطابق أم خيانة؟ مجلة الفنون، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، العدد 138.
- الأزدي، عبد الجليل بن محمد (2015): الأدب والسينما: إرنست همنغواي – السكير المتمرد والكاتب الثوري، المطبعة والوراقة الإلكترونية.
- مبروك، مراد عبد الرحمن (1998): جيوبوليتيكا النص الأدبي: تضاريس الفضاء الروائي نموذجًا. الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- داوود، فاروق (ماي 2011): ملف الذاكرة المرئية، نقلاً عن حسين الأنصاري: إشكاليات الخطاب المرئي، مجلة الرافد، العدد 165.
- شغموم، الميلودي (2013): السينما والرواية بين التواطؤ والتجاهل، ضمن: نرايس، حسن (إعداد)، السينما بعيون أدباء مغاربة، تطوان: مطبعة الهداية.
- يعقوب، ناصر (2004): اللغة الشعرية وتجلياتها في الرواية العربي، ط1، بيروت– لبنان: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

ثالثًا: المقابلات:

- **اكليل، آمال** (10 نونبر 2022): *مقابلة مع المخرج السينمائي حسن بنجلون*، المدة: ساعة واحدة، الساعة السابعة مساءً، الدار البيضاء.

ملحق 1:

	
غلاف الكتاب	ملصق الفيلم

ملحق 2:

1	2
3	4

ملحق 3:

2	**1**
4	**3**