الاقتباس من النص المسرحي إلى الفيلم السينمائي: فيلم "جنون" لفاضل الجعايبي نموذجا.

Quotation from the theatrical script to the movie: Fadhel Jaibi play "Jnoun" as a model.

إيمان هنشيري[1]*، اسماعيل بن صفية[2]

[1] مخبر الأدب العام والمقارن، جامعة باجي مختار عنابة –الجزائر، imanhenchiri12@gmail.com

[2] جامعة باجي مختار عنابة –الجزائر، bensfia@live.com

تاريخ الاستلام: 2020/10/31	تاريخ القبول: 2021/03/24	تاريخ النشر: 2021/06/01

ملخص:

لم تتوقف السينما يوما عن الاقتباس من النصوص المسرحية، حيث نجد هذه الظاهرة تتجلى من حين لأخر في هذا الفيلم أو ذاك، وهو أمر متوقع مادام المسرح يقترب كثيرا من السينما سواء من حيث بنيته الفنية إذ يوفر لها العناصر الفنية الجاهزة للتصوير كالشخصيات والديكور، والحركة ... وغيرها، أو من حيث بنيته الفكرية حيث يلامس مختلف القضايا التي تطرحها وتعالجها السينما.

انطلاقا من هذا المعطى يهدف هذا المقال للبحث في إمكانية اقتباس النصوص المسرحية لشاشة السينما، والكشف عن كيفيات التحويل الفني التي تطال النص المسرحي بعد اقتباسه لفيلم سينمائي، وذلك من خلال تناولنا لفيلم "جنون" للمخرج التونسي فاضل الجعايبي الذي اقتبسه بنجاح عن مسرحية تحمل العنوان ذاته لجليلة بكار.

كلمات مفتاحية: المسرحي، السينما، الاقتباس، النص، العرض.

Abstract:

The cinema has never stopped borrowing from theatrical scripts, as we find the phenomenon of quotation manifested from time to time in this or that film, and they are expected as long as the theater is very close to cinema, whether in terms of its artistic structure as it provides it with artistic elements ready for filming such as characters, decoration and movement… And others, or in terms of its intellectual structure, as it touches on the various issues that are presented and dealt with by cinema, Based on this fact, this article aims f o possibility of adapting theater to cinema and revealing the means of artistic transformation that affect the theatrical text after it has been adapted to the cinema screen, And that is through our discussion of the film "Junoon" by Tunisian director Fadel Jaibi, which he successfully adapted from a play bearing the same title by JalilaBakkar.

Keywords: The theater; Cinema; Adaptation; Text, Display.

* المؤلف المرسل: إيمان هنشيري الإيمايل: imanhenchiri12@gmail.com

1.مقدمة:

يعتبر الاقتباس من أهم التقنيات التي اعتمدها السينمائيون في صياغة أفلامهم، فكثيرة هي الأفلام التي اقتبست حوادثها عن مصادر أدبية وفنية أخرى، وقد كانت الأعمال المسرحية من بين أكثر الأعمال اقتباسا لشاشة السينما، فبمجرد إلقاء نظرة على ريبرتوار الأعمال السينمائية المقتبسة ندرك أن حظ المسرح من الاقتباس السينمائي كان معتبرا، وهذا ما يدفعنا إلى التساؤل عن ظاهرة الاقتباس في السينما، فما مفهوم الاقتباس؟ وهل يمكن التوافق بين المسرح والسينما من خلال تقنية الاقتباس؟ ثم كيف تتم عملية الاقتباس من المسرح إلى السينما؟

تعد إشكالية الاقتباس من النص المسرحي إلى الفيلم السينمائي من أهم الاشكاليات المطروحة بين الدارسين والمهتمين بالبحث في الظاهرة، إذ لطالما أثير الجدل والنقاش حولها، فنخبة من الدارسين أقروا بإمكانية الاقتباس السينمائي عن النصوص المسرحية ومبررهم في ذلك هو وجود توافق بين العديد من عناصر الفنين، في حين اعتبرها آخرون أمرا مستحيلا لاختلاف الفنين اختلافا واسعا.

وبناء على ما سبق يحاول هذا المقال إثارة مجموعة من العناصر أهمها: مفهوم الاقتباس، علاقة المسرحية بالسينما، علاقة السينما التونسية بالمسرح، إجراء مقارنة بين مسرحية "جنون" لجليلة بكار وفيلم فاضل الجعايبي الذي يحمل نفس العنوان للتعرف على كيفية الاقتباس من المسرح إلى السينما.

2.مفهوم الاقتباس:

ورد في "معجم المصطلحات السينمائية" أن لفظة "الاقتباس السينمائي" تعني "بالمعنى الواسع، ممارسات شيء بدءا من الرواية المصورة حتى الاقتباس عن الأفلام، أما في معناه الأكثر استعمالا فهو يعني استعمال عمل أدبي لنقله إلى السينما"[1]، مما يعني أن الاقتباس السينمائي يشمل كل العمليات التي تسعى إلى نقل أثر أدبي وتحوله لشاشة السينما كالرواية والقصة والمسرحية والشعر.

ولم تختلف المعاجم الأدبية في تعريفها لمصطلح الاقتباس، فمن المفاهيم التي تدل عليها لفضة "اقتباس" هي "تعديل أثر أدبي، وبخاصة الروايات الموضوعة أصلا للقراءة، لتصبح صالحة للمسرح أو للسينما، أو تحويل فكرة أدبية إلى أثر موسيقي"[2]، وهو نفس المعنى الذي ورد في "معجم المصطلحات العربية" الثنائي مجدي وهبة وكامل المهندس، حيث يشيران إلى أن الاقتباس يدل على " الإعداد والتهيئة، أي على إعادة سبك عمل فني لكي يتلاءم مع وسيط فني أخر، وكذلك كتحويل المسرحية إلى فيلم أو القصة إلى مسرحية."[3]

من خلال ما سبق نلاحظ أن المعاجم اتفقت على أن لفظة "اقتباس" تعني في أحد معانيها تحويل عمل فني أو أدبي من شكل إلى شكل أخر كتحويل الرواية والقصة إلى مسرحية، أو كتحويل المسرحية إلى فيلم.

3. العلاقة بين المسرحية والسينما:

رغم أن المسرحية كتبت لتمثل تماما مثل السيناريو السينمائي، إلا أنها اختلاف السينما في تقنياتها جعل عملية نقل المسرحيات لشاشة السينما مرهون بإمكانية انفتاحها على الشاشة وقابليتها على الخضوع لمختلف وسائل العرض السينمائي، فإذا كان الحوار هو الذي يدفع الحدث في المسرح بمساعدة تجهيزات أخرى كـ(المتفرج، الأزياء، الماكياج، الإضاءة)، ويجري ضمن مساحة محدودة هي الفضاء المسرحي، فإن الأمر مختلف في السينما لأنها تعتمد على مجموعة من اللقطات، لذلك فإن إخضاع المسرحية لهذه للكاميرا وترجمتها إلى مجموعة من اللقطات خطوة مهمة لنجاح عملية الاقتباس، "إن أي مسرحية محصورة داخل حدود خشبة المسرح وفتحة الستار، وهي تعتمد في تأثيرها على الحركة كلية، إن القوة الدافعة للمسرحية تختلف تماما عن مثيلتها للفيلم، والاقتباس من المسرحية إلى الشاشة يتطلب إرادة قوية لفصلها عن تقاليدها وقيودها... وتفتحها لسيل جارف من الحركة من المناظر، إن الالتصاق الخاضع لإدراك مؤلف المسرحية وتصوره لا يمكن إلا أن يدمر الفيلم."[4]

ولعل المتتبع لحركة الاقتباس (الإعداد) يجدها قديمة قدم الممارسة الدرامية ذاتها، ومع أن التعبير لم يظهر إلا مؤخرا إلا أن استعماله ظهر مع محاولات الكتاب الأوائل لنقل المادة السردية إلى الشكل الدرامي، "فنصوص الكلاسيكيين القدامى تعتبر إعدادا "دراميا" عن مادة سردية هي الملاحم والأساطير، كما أن مسرحيات الانجليزي وليام شكسبير w.shakespeare (1564-1616) وعلى الأخص التاريخية منها، هي إعداد درامي أو اقتباس من وقائع المؤرخين القدماء"[5]

منذ ذلك الوقت والاقتباس (الإعداد) يأخذ أشكالا مختلفة سواء في المسرح أو في السينما، ففي السينما يكون أحيانا على شكل اقتباس أمين (حرفي)، بحيث يحاول المقتبس "إعادة خلق المصدر الأدبي بالتعبير الفلمي محافظا على روح المصدر الأساسي قدر الإمكان...، من النماذج على هذا النوع من الإعداد هو (توم جونز) لرتشاردسون، النص السينمائي لجون أوزبورن يحافظ على الكثير من بناء الحبكة كما في الرواية، كذلك الأحداث الرئيسية وأغلب الشخصيات المهمة، حتى الراوية العارف بكل شيء الذكي تم الاحتفاظ به، إلا أن الفلم ليس مجرد تصوير للرواية"[6]

ويبدو هذا النوع من الاقتباس صعبا نوعا ما لأنه يفرض على المقتبس التقيد بمختلف عناصر النص الأصلي وجزئياته، وهو أمر من المستحيل أن يحصل إلا من خلال اتباع عملية التقطيع التي تقوم على قطع بعض أحداث وجزئيات المسرحية واختزالها لتتناسب مع حجم الفيلم، ولكن التقطيع قد يشوه العمل الأصلي ويجعل الفيلم ضعيفا على مستوى بناءه الفكري أو الفني، حيث يشير أحد السينمائيين قائلا: "أن تلتصق بالعمل الأصلي فصلا وراء فصل وسطرا وراء سطر، فسوف تنتهي إلى سيناريو لا يتبلور وليس له نظام ومكتظ وغير محكم الأطراف، له مشاهد مجهضة وتطور مضطرب وشخصياته لا تدب فيها الحياة."[7]

وقد يكون الاقتباس على شكل غير أمين (اقتباس حر)، وفي هذا النوع يقوم المقتبس باستعارة "مجرد فكرة وموقف أو شخصية مأخوذة من مصدر أدبي ثم يتم تطويرها بصورة مستقلة"[8]، بمعنى أن الاقتباس وفق هذا النوع يخضع لرؤية المقتبس الفنية والفكرية، وبالتالي فـ"التطابق بين العمل الأصلي الذي يتم الإعداد منه والعمل الجديد ليس معيارا إلزاميا، لكنه أحد المعايير الجمالية التي ينظر من خلالها إلى العمل المعد، لان الإعداد يمكن أن يكون قراءة جديدة أو طرحا جديدا يقول شيئا مغايرا، خاصة عندما يكون العمل مرتكزا على أحد المواضيع التي ذاعت حتى تحولت إلى ما يشبه الأسطورة، وهذا ما نجده في كثير من الأعمال نذكر منها فيلم الإيطالي فردريكو فيلليني الذي يعالج سيرة "كازانوفا" برؤية مغايرة للطرح التقليدي."[9]

وإذا كان هذا النوع من الاقتباس يبدو سهلا بالمقارنة مع الاقتباس الأمين، إذ يوفر للمقتبس الحرية في التصرف في مختلف عناصر النص الأصلي وتكييفها مع رؤيته الإخراجية، إلا أنه يبقى مرهونا بإشكالية الوفاء للعمل الأصلي، "ولعل الصعوبة الكبيرة التي يواجهها هو التوفيق بين مقتضيات الأمانة وشروط الفن"[10]، لأن أي ارتباط قليل بين الفيلم والمادة المأخوذ عنها سيثير سخط صاحب العمل الأصلي وقد يتهم المقتبس بالخيانة والتشويه، كما قد يثير انتقادات المشاهدين الذين يقارنون بين العملين علهم يعثرون على نقاط اختلاف.

ومهما كانت نوعية الاقتباس فإن المقتبس مطالب بالأمانة للنص الأصلي، ولا نقصد بالأمانة –هنا– الالتزام التام بحيثيات العمل الأصلي وتقليده في مختلف عناصره، لأن تقليد المسرحية مشهد وراء مشهد، أو فصل وراء فصل، سيؤدي حتما إلى إنجاز فيلم فاشل، فـ "الوفاء الشديد لرواية أو مسرحية لا يكفي لصنع فيلم جيد، قد يسر محبو النقاء ببقاء النص على حاله، لكن مشاهدي الأفلام يتوقعون أكثر من ذلك."[11]

إن الاقتباس عمل مشروع في السينما، ولكن وفق الشروط المتعارف عليها، أما إذا كانت الغاية منه تقليد نص مسرحي بحذافيره أو سرقة نص مسرحي ولص بعض أفكاره فهذا أمر مرفوض شكلا ومضمونا.

4. علاقة السينما التونسية بالمسرح:

يلاحظ المتتبع لمسار تطور السينما التونسية أن العلاقة بين الفن السينمائي والمسرح تكاد تنعدم، إذ يمكن عدّ الأفلام التي اقتبست عن نصوص مسرحية على رؤوس الأصابع، فعلى الرغم من أن تجربة الاقتباس عن المسرح كانت ناجحة في أغلب الأحيان إلا أن المخرجين التونسيين لم يتجهوا إلى المسرح على النحو المرجو.

ويعتبر فاضل الجعايبي من كبار المخرجين التونسيين الذين عملوا جاهدين على إثراء ريبرتوار السينما التونسية بنماذج إبداعية ناجحة، فقدم العديد من الأفلام المؤلفة كـ "شيشخان" وهو فيلم روائي طويل قدمه بالاشتراك مع محمود بن محمود سنة 1994، بالإضافة إلى بعض الأفلام المقتبسة عن نصوص مسرحية كـ "العرس" 1978، و"عرب" سنة 1986، و"جنون" سنة 2006، التي سبق وأن أخرجها لخشبة المسرح.

ويجمع العديد من نقاد السينما التونسية أن فيلم "جنون" يعتبر من أنجح الأعمال السينمائية التي قدمها فاضل الجعايبي خلال مساره الفني، بل إن هذا الفيلم هو طفرة إبداعية دفعت السينمائيون إلى التفكير في بعض القضايا من منظور فلسفي، حيث عالج الفيلم تيمة "الجنون" ليس كحالة مرضية علاجية وإنما كحالة تفكير فلسفي، أي أن الجعايبي أعطى لموضوع الجنون بعدا دراميا جعل منه موقف وجودي يفرض نفسه على شاشة السينما، كما سبق وأن فرض نفسه على خشبة المسرح من خلال نص جليلة بكار الذي اقتبس عنه الفيلم، ولكن رغم أن الفيلم حافظ على موضوع النص الأصلي، إلا أنه اختلف عنه في العديد من النقاط التي افترضتها طبيعته السينمائية التي تقوم على مختلف الوسائل السمعية والبصرية في تبليغها لرسالتها، وهذا ما أشار إليه مخرج الفيلم قائلا: "لقد كان علينا أن نغير التقنيات إذ أن المسرح يختلف عن السينما، كما كان علينا أن نعيد كتابة السيناريو حتى تستجيب للمقاييس لكن حرصنا دائما على الاعتماد على النص الأصلي، إن الدمعة والابتسامة والصمت والهذيان وكل هذا يأخذ إيقاعا أخر في التصوير التلفزي، إيقاعا مختلف عن المسرح، مثلا نحن لم نعد بحاجة إلى الإيحاء بل سعينا بالوسائل السمعية والبصرية المتاحة إلى أن نقترب من الشخصية في أداء الجديد والمتغير أمام الكاميرا."[12]

ويبدو أن خبرة فاضل الجعايبي في مجال الاقتباس السينمائي، وكذا درايته بخصوصيات كلا الفنين (المسرحية/ الفيلم) مكناه من الانتقال بالنص المسرحي إلى شاشة السينما أحسن انتقال، كما كان استيعابه لهدف الاقتباس عاملا أخر ساهم في نجاح الفيلم، حيث يقول: "إن هدفنا من تحويل مسرحية "جنون" إلى فيلم تلفزي هو توسيع دائرة الجمهور، والواقع يقول لنا أن هناك عددا كبيرا من الطلبة والمثقفين مقصيين أو شبه مقصيين عن التلفزيون، ورغبتنا أن نصل إليهم، ألم تشذ "غسالة النوادر" جمهورا هائلا عن عشاق التلفزيون لما حولناها

إلى فيلم تلفزيوني في مطلع الثمانينات، لقد حفظها البعض عن ظهر قلب، وتاجر بها البعض الأخر، ومع ذلك لم نتنازل أبدا عن خطابنا الجمالي والفني لأننا منذ 30 عاما ونحن ندق المسمار نفسه دون تراجع أو كلل".[13]

إن قدرة السينما العجيبة على تبليغ رسالتها لأكبر عدد ممكن من الجمهور بالمقارنة مع المسرح الذي يبقى فيه عدد الجمهور محدودا بالإطار المكاني الضيق، كانت سببا وجيها لتفكير الجعايبي في إعادة إخراج مسرحياته سينمائيا، ناهيك من أن السينما تمكن المخرجين من التعبير عن الكثير من المشكلات الشائكة مهما كان نوعها (اجتماعية، سياسية، نفسية، فكرية، ...الخ)، وذلك باستخدام وسائل تقنية رمزية، وهذا ما عبر عنه "الجعايبي" من خلال قوله: "نحن نسعى من خلال الأعمال التي نقدمها لجمهورنا التونسي إلى أن نعكس الواقع بكل ما فيه من جراح وآلام وأزمات وانفجارات اجتماعية، وعندما نكون بصدد إنجاز أعمالنا لا نفكر في الرقيب مهما كانت سلطة هذا الرقيب أو سلطته."[14]

ولنتعرف على طريقة فاضل الجعايبي في التعامل مع نص مسرحية "جنون" من خلال تقنية الاقتباس السينمائي، ارتأينا أن نأخذها كنموذج للدراسة، ومن ثم المقارنة بينها وبين الفيلم لاستخراج أهم نقاط الالتقاء والافتراق بينهما، وبالتالي التعرف على نوعية الاقتباس الذي اعتمده في الفيلم.

5. "جنون" من مسرحية جليلة بكار إلى فيلم فاضل الجعايبي:

تعتبر مسرحية "جنون" من الأعمال التي ظلت عالقة في الذاكرة الجماعية للشعب التونسي، حيث حققت نجاحا منقطع النظير بعد عرضها في العديد من البلدان العربية والأوروبية، ومن الواضح أن نجاحها لا يرجع فقط إلى مستواها الفني الرفيع، وإنما كان للجانب الموضوعي كبير الأثر في نجاحها وتحقيقها تجاوبا عند مختلف شرائح المجتمع على اختلاف ثقافاتهم، حيث عالجت مضامين مبعثرة لا تخرج عن إطار الفقر وما يترتب عنه من مشاكل اجتماعية ونفسية حادة وخطيرة، وقد كان بطل المسرحية "نون" أكثر شخصية دفعت ثمن المشاكل الاجتماعية التي ترتبت عن ظروف الفقر التي تعرضت لها العائلة، فمنذ طفولته وهو يعاني من تبعات الوضع المأساوي الذي تعيشه عائلته كغيرها من العائلات التونسية التي تنتمي لنفس الطبقة الاجتماعية، حيث تعرض في طفولته لفضاضة والده السكير، كما شاهد خنوع أمه التي استسلمت لليأس وفقدت الإحساس بالحياة، وعايش انحراف اخوته فمنهم من هو مهرب مخدرات ومنهم المومس والعاهرة، كل هذا أثر على نفسيته فأصيب بحالة انفصام حاد.

1.5. "جنون" المسرحية:

تناولت مسرحية "جنون" لجليلة بكار موضوع الجنون كما هو واضح من العنوان، وتتكون من عشرين مشهدا مترابطا ومنسجما، بحيث يقود كل مشهد إلى المشهد الذي يليه، ولا يمكن أن يكتمل مشهد من دون وجود المشهد الذي قبله، حيث تدور حوادث المسرحية حول العديد من الشخصيات التي تتصارع فيما بينها، والتي تشكل رموزا لظواهر اجتماعية معينة، فرغم أهمية كل هذه الشخصيات وتأثيرها على مجرى أحداث المسرحية، إلا أن شخصية "نون" كانت أهم الشخصيات الفاعلة في توجيه مسار المسرحية، إذ يجسد دور البطولة، وإلى جانب شخصية "نون" نجد الطبيبة النفسانية التي تقوم طوال الخط الدرامي للمسرحية بسرد تفاصيل رحلتها العلاجية إلى جانب الشاب "نون" وهو أحد المرضى الذين يعانون من مرض الفصام والذين تقوم بعلاجهم، تستحوذ شخصية "نون" على اهتمام الطبيبة التي تشعر لأسباب غامضة بأن هذا المريض منفرد ومختلف وأن شيء ما بداخله قابل للإنقاذ فترافقه في رحلته العلاجية التي تدوم لسنوات تتعرف من خلالها على وضعه الاجتماعي المزري، كإيمان الأم بالمعتقدات والخرافات، وانسياق الأخ وراء المخدرات وعالم الجريمة، كما أنه يدفع بأخواته إلى سوق البغاء والرذيلة، فهذا الوضع الذي عايشته الطبيبة من خلال مرافقتها للمريض "نون" مكنها من أن تقدم تشخيصا دقيقا لحالة المريض "نون" وكل الذين يعانون من مرض انفصام الشخصية في المجتمع التونسي مؤكدة أن الحالة الاجتماعية التي تعيشها الأسر التونسية هي السبب الرئيسي في ظهور حالات مشابهة لحالة الشاب "نون".

2.5. "جنون" الفيلم:

بطاقة فنية لفيلم "جنون":

المخرج: فاضل الجعايبي.

سيناريو: جليلة بكار.

المنتج: فاميليا للإنتاج.

مدة العرض: ساعة وأربعة وأربعون دقيقة.

تاريخ العرض: 2008.

نوع الفيلم: سمعي بصري.

لون الفيلم: ألوان.

6. تحليل الفيلم:

حقق الفيلم السينمائي "جنون" الاقتباس المطابق، حيث حافظ المقتبس على العنوان والفكرة الأساسية للمسرحية، ولكنه لجأ إلى عملية التقطيع فلم يأخذ من النص الأصلي سوى المشاهد الأكثر درامية والتي رأى أنها تتناسب مع هدفه العام من الفيلم، ثم أعاد ترتيبها وفق بناء يضمن تواصلها فيما بينها تواصلا منطقيا، فبعض المشاهد حافظ عليها كما وردت في النص المسرحي، ومثال ذلك المشهد الأول الذي حمل عنوان "نحب نقتل" ويدور فيه الحوار بين "هي" و"نون".

هي: علاه تحب تقتل؟

نون: موش أنا الاخر.

هي: شكون الآخر؟

نون: هو .

هي: شكون هو؟

نون: واحد في يحب يقتل والآخر يعس وأنا نقتل، وأنا نعس باش منقتلش، أنا نقتل وأنا نقول لي منقتلش، عييت، علاش مانيش كيف لآخرين علاه هالبدن اللي يسكني مستعمرني، حاولت نبعده، ندره، نخرجه، أقوى مني نكره روحي، ونكره النساء...[15]

ومن الملاحظ أن حفاظ المقتبس على هذا المقطع يعود إلى أهميته في التمهيد لأحداث الفيلم، فمن خلال هذا المقطع نتعرف على الشخصيات الرئيسية والمتمثلة في "هي" طبيبة نفسانية، و"نون" وهو الشخصية المحورية (البطل) التي تقوم حولها أحداث الفيلم، ولو تخلى المقتبس عن هذا المشهد فلن نتمكن من فهم شخصية "نون" ولا التعرف مشكلته مع مرض "الفصام".

وإذا كان المقتبس حافظ على بعض المشاهد كما وردت في النص الأصلي، فإنه عمل في مشاهد أخرى على اختزال الحوار، ومثال ذلك ما نلمحه على المشهد الذي يحمل عنوان "الداء والدواء"، حيث اختصر المقتبس فيه ولم يورد إلا مقطعا قصيرا منه.

هي: : اليوم.

نون: لا.

هي: علاه؟

نون: الدواء.

هي: آش بيه؟

نون: الدواء موش يداوي في الداء اللي يخرب في يلزمني نبطله.

هي: لا، الدواء في حالتك لازم

نون: الدواء هو الداء، الدواء هروب، كنضيع نهرب لبدني، وبدني يهرب للدواء، أمانة أنا لوين نهرب؟

هي: وأنت مناش تحب تهرب؟

نون: من راسي.

هي: آش بيه راسك

نون: صوت، صوت ديما عابدني بحكي مع يدي.....[16]

ومن المشاهد التي عوضها المقتبس بلقطة هو مشهد "الرهان" الذي تظهر فيه الطبيبة النفسانية وهي تسير في الشارع إلى جانب ممرضها الذي يرافقها إلى بيت المريض "نون"، ولكن الملاحظ هو أن المقتبس حافظ على دور (الراوي) الذي يتجلى دوره في سرد الأحداث، ففي كلا العملين (المسرحية/ الفيلم) تقوم الطبيبة بدور الراوي فتسرد الأحداث.

هي: "بعد الـ **cure** ضد **sypilis** ، بيبان السبيطار تسكرت من جديد عليه وعليها، ماهيش عارفة كيفاش أما يلزمها تمنعه، تخرجه من حتمية الربط، ومنطق المريض حالة نحكيو عليها وموش إنسان نحكيو معاه، كيفاش نعاودوا نبنيو شخصية متشتتة إذا نسكتو نلحمو المريض، حست حماسها بدا يرجع حماس نسانه من وين حمسطاش سنة لتالي هي واصحابها حلمو بسبيطار يكون مأوى موش حبس حلم دام عامين، المؤسسة قوانينها وعاداتها من جهة، تناقضات وقلة التجربة عند المجموعة من جهة أخرى، خلاو الحلم يبدأ يوفي....."[17]

ورغم أن المقتبس أبقى على دور الراوي إلا أنه اختزل في الحوار ولم يبقي منه إلا ما رأى أنه يخدم فكرة الفيلم التي تتمحور حول الطريقة القمعية التي يعالج بها المجنون داخل المصحات الاستشفائية، وهي الحالة التي حاولت الطبيبة النفسانية كسرها من خلال اتباع وسيلة مغايرة تمكننا من النظر إلى المجنون على أنه حالة مرضية يمكن معالجتها وليس كحالة ميؤوس منها.

وعلى العموم فالمقتبس حافظ الأحداث الرئيسية للنص المسرحي، وحافظ فوق ذلك على تسلسلها وتراتبيتها، ومع ذلك أضاف أحداثا، وحذف أخرى، فلم يخل بالمعنى العام للنص الأصلي لأنه على وعي أن المتلقي قد سبق له وأن شاهد العمل المسرحي الذي اقتبس عنه الفيلم.

ولم تعرف شخصيات الفيلم تغيير، حيث حافظ المقتبس على عددها وأسماءها وأدوارها وطباعها كما وردت في النص المسرحي، إلا أنه جعلها أكثر عمقا واقناعا للمشاهد، وأولى شخصيات الفيلم هي شخصية "نون" التي حاول الممثل محمد علي بن جمعة أن يمنحه صورة قوية، بحيث تجاوز نمطية التمثيل والقوالب التي وضعت فيها شخصية المجنون في السينما العربية، فإن ظهرت هذه الشخصية في المسرحية قوية، فإنها في الفيلم بدت أكثر قوة، حيث تمكن محمد علي بن جمعة أن يكون أكثر اقناعا في الفيلم، ولعل اشتغاله كممثل مسرحي هيأه لالتهام الدور سينمائيا والوصول من خلاله إلى قمة التميز، فلا أحد من المشاهدين لهذا الفيلم يمكن أن ينكر للتمثيل الجيد له، خاصة وأنه استطاع أن يمثل دور المجنون دون أن يبتعد ولو لمرة عن صفات شخصية "المجنون" مع أن تجسيد هذه الشخصية من أصعب الأدوار التي يمكن أن يواجهها ممثل محترف.

والشخصية المحورية الثانية في الفيلم هي المحللة النفسانية التي جسدت دورها جليلة بكار التي كانت متألقة منذ بداية الفيلم إلى نهايته، حيث أدت دور الطبيبة القوية التي ترفض الأساليب اللاإنسانية التي يعامل بها المرضى في المؤسسة الاستشفائية التي تعمل بها، فإيمانها كطبيبة نفسانية جعلها تقاوم سوء المعاملة التي يعاني منها المنحرفون ذهنيا في المصحة، وتقرر اتخاذ طرق علاج أكثر حداثة منها "العلاج دون أريكة" وتطبيقها على الشاب "نون"، إذ يبدو أن تطلعات الطبيبة تتجاوز الحدود الضيقة للمصحة، حيث ترافق "نون" إلى خارج المصحة فتتعرف على محيطه الاجتماعي رغبة منها في إيجاد علاقة بين الفرد ومجتمعه، وبالتالي ملامسة الأسباب الحقيقية التي أدت إلى انفصام شخصيته.

أما باقي الشخصيات التي لعب أدوارها كل من فاطمة بن سعيدان وعواطف الجندوبي وبسمة العشي وقيس العويديدي وكريم الكافي ... وغيرهم، فقد جسدوا أدوارهم ببراعة، بحيث تمكنوا أن يقنعوا المشاهد بواقعية الأحداث، فكل شخصية من الشخصيات التي مثلوها تعبر عن حالة اجتماعية معينة من حالات المجتمع التونسي.

أبقى المخرج على الأمكنة التي وردت في المسرحية، ولكنه انتقل بينها بكل سهولة، فإذا كانت المسرحية تعتمد على المشهد كوحدة أساسية، أي كمكان ثابت يجري عليه الفعل المسرحي ويتواصل طوال العرض وعلى الجميع أن يراعي طقسية هذا المكان وعنصر الحركة عليه فإن السينما تعتمد اللقطة كوحدة بناء بحيث يمكن للمشاهد أن يتحرك بصره في أي اتجاه ومن أية مسافة، فهناك لقطات قريبة مكبرة وهناك لقطات بعيدة تعطيه رؤية شاملة، وفاضل الجعايبي استخدم اللقطات البعيدة حتى يعطي المشاهد رؤية شاملة للديكور الذي ظل ممسرحا.

وقد أبقى المخرج على الأزمنة التي وردت في المسرحية، فرغم أن السينما توفر إمكانيات للانتقال بين الأزمنة كتقنية الاسترجاع إلا أن الجعايبي لم يستخدمها، ولعل السبب في ذلك يعود إلى رغبته في الابتعاد عن التعقيد الذي قد يجره إلى الابتعاد عن المعنى العام للنص الأصلي.

وعلى العموم، رغم أن الإخراج ظل ممسرحا، بحيث يحيلنا مباشرة إلى مشاهد من المسرحية، إلا أنه لا يمكن أن نغفل قيمة هذا العمل، ولا أن ننكر المجهود الذي بذله فاضل الجعايبي في سبيل إقامة جسور التواصل بين السينما والمسرح التونسيين.

8. خاتمة:

من خلال ما سبق نستخلص عدة ملاحظات فيما يتعلق بظاهرة اقتباس النصوص المسرحية لشاشة السينما، وكان أهمها ما يلي:

- إمكانية التوافق والانسجام بين المسرح والسينما من خلال تقنية الاقتباس، ذلك أن هذا الأخير يوفر قدرا من الحرية التي تمكن المقتبس من التصرف في عناصر النص الأصلي وتكييفها مع وسائل السينما.
- غياب شبه تام لتجربة الاقتباس عن النصوص المسرحية في السينما التونسية، إذ لم نلحظ محاولات لاقتباس المسرح لشاشة السينما، باستثناء تجربة فاضل الجعايبي الذي قدم فيلم "جنون" الذي اعتبره النقاد قفزة نوعية في ميدان السينما التونسية.
- رغم أن فاضل الجعايبي حافظ على ملامح النص المسرحي من أحداث وشخصيات وديكور وزمان ومكان...الخ، إلا أنه تمكن تحقيق النجاح لعمله، ولعل السبب في ذلك يعود بشكل رئيسي إلى براعته في استثمار وسائل السينما بما يخدم أهدافه الفكرية والفنية.

الهوامش:

[1]-ماري تيريز جورنو، معجم المصطلحات السينمائية، فائز بشور، دمشق، المؤسسة العامة للسينما، 2007، ص 12.

[2]-جبور عبد النور، المعجم الأدبي، لبنان، دار العلم للملايين، 1979، ص30.

[3]- مجدي وهبة وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، لبنان، دار الملايين، 1984، ص30.

[4]– دوايت سوين، كتابة السيناريو للسينما، تر: أحمد الحضري، القاهرة ، دار الطناني للنشر والتوزيع، 2010، ص 235.

[5]– ماري إلياس وحنان قصاب، المعجم المسرحي، مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، لبنان، مكتبة ناشرون، 1997، ص44.

[6]– لوي دي جانيتي، فهم السينما، السينما والأدب، تر: جعفر علي، المغرب، تينمل للطباعة والنشر، 1993، ص 77.

[7]– دوايت سوين، كتابة السيناريو للسينما، ص 236.

[8]– المرجع السابق، ص75.

[9]– المرجع السابق، ص 44.

[10]– لطفي زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ناشرون، لبنان ، 2002، ص 25.

[11]–برنارد –ف–ديك، تشريح الأفلام، تر : محمد منير الأصبحي، دمشق، المؤسسة العامة للسينما، 2013، ص480.

[12]– حسونة المصباحي، الفاضل الجعايبي يحول مسرحية "جنون" إلى فيلم تلفزيوني، تاريخ النشر : 06 /05/ 2004، نقالا عن الموقع الالكتروني : www.babnet.net تاريخ الاطلاع : 01 /03/ 2021، ص01.

[13]–المرجع نفسه، ص01.

[14]– المرجع نفسه، ص01.

[15]– جليلة بكار، جنون، تونس، دار الجنوب للنشر، 2001، ص29.

[16]– المصدر نفسه، ص 37.

[17]– المصدر نفسه، ص 36.