الاقتباس المسرحي عن الرواية من خلال تجربة "مراد سنوسي"

د . عمار بن لقريشي د . عبد الرحمان بن يطو
جامعة المسيلة

ملخص:
تحاول هذه الدراسة أن تكشف تطبيقا عن عملية "الاقتباس" من الرواية للمسرح من خلال تجربة جزائرية للكاتب المسرحي "مراد سنوسي" أمام تواجد هذه العملية في كل مسارح العالم.
وتضعنا معرفتنا للأجناس الأدبية والفنية أمام حقيقة اختلاف الرواية عن المسرح مما يعيق عملية "الاقتباس" ويصعبها حيث أن "الاقتباس" تحويل للرواية من حالها إلى حال أخرى مسرحية تختلف من حيث الخصائص والفنيات عن الرواية، ورغم أن المفهوم النظري "للاقتباس" يفضي إلى حرية إبداعية للمقتبس في التعبير عن روح الرواية فإن ذلك الاختلاف الحاصل بين الرواية والمسرح يفرض علينا التدليل إجرائيا على حدود استفادة أو أخذ المسرح من رواية يقتبسها، ومدى تمكن المسرح في الأخير من التعبير عن روح الرواية وإجلاء عناصرها.

مفهوم الاقتباس:

تختلف تعاريف الاقتباس وتتعدد باختلاف الأجناس المراد دراسة الاقتباس فيها، ولكي لا أخوض في متاهات المصطلح، أربطه في هذا المقام بنقل أثر ما من فن إلى فن آخر، ليكون الاقتباس على هذا الأساس "تعديل أثر أدبي، وبخاصة الروايات الموضوعة للقراءة، لتصبح صالحة للمسرح أو للسنما، أو تحويل فكرة أدبية إلى أثر موسيقي" [1]، كما يعرف الاقتباس بأنه "إعادة سبك عمل فني لكي يتفق مع وسيط فني آخر، وذلك كتحويل المسرحية إلى فلم أو القصة إلى مسرحية"[2].

فالاقتباس بهذا نقل أثر أدبي وبمصطلح أدق تحويله من حال لها خصوصياتهاو مقوماتها المتفردة، إلى فن له خصوصيات ومقومات مغايرة، ومستقلة عن ذلك الأثر الأدبي، وتهتم هذه الدراسة مثلما هو مثبت في العنوان باقتباس الرواية للمسرح، أي بنقل الرواية أو تحويلها من عالمها الروائي المستقل بخصائصه ومزاياه إلى عالم آخر مسرحي يستقل بدوره بخصائص ومزايا مغايرة للرواية.

ويواجه الاقتباس – في هذه العملية التحويلية من الرواية إلى المسرح – عدة صعوبات، و"لعل الصعوبة الكبرى التي يواجهها (...) هو التوفيق بين مقتضيات الأمانة وشروط الفن" [2]، ذلك أن الاقتباس – مثلما أشرت سابقا – نقل للنص من حال لها شروط، إلى حال لها شروط أخرى، والمقتبس هنا إن هو خضع لشروط الأمانة خان شروط الفن، والعكس صحيح، ولعل هذا الإشكال منشأه المتلقي، الذي نجده– في حال اطلاعه على الرواية طبعا – في رحلة بحث وموازنة بين العملين (الأصل والمقتبس)، بغية اكتشاف مواطن المشابهة والمفارقة بين العملين، ومن ثم قبوله للعمل المسرحي، أو رفضه على أنه عمل مشوه.

ونجد في كل الحالات، أن إشكالية الوفاء للأصل الروائي ليست مستعصية على الاقتباس، ذلك أن هذا الأخير مصطلح إجرائي مرن وانسيابي، حيث يكون " اقتباسا عن أصل، وقد يكون اقتباسا من أصل، والاقتباس عن لا يأخذ من الأصل سوى عنصر أو أكثر ويصوغه صياغة فنية وقد تكون موضوعية أيضا في شكل جديد ومختلف عن النص الأصلي، أما الاقتباس من فيأخذ إلى جانب ما يأخذ فقرة أو أكثر من أقوال أو أحداث، أو أفعال في نطاق محدود" [3].

فالاقتباس إذا لا يلزم المقتبس الحفاظ على الأصل كما هو، متيحا له حرية الإبداع في تشكيل معالم عالمه المسرحي، و أمثل تطبيقيا لصورة الاقتباس المسرحي عن الرواية في هذه الدراسة بتجربة "مراد سنوسي" في اقتباسة لرواية "أنثى السراب" لـ

"واسيني الأعرج"، وإذ أحصر القضية في تجربة "مراد سنوسي"، فذلك للدلالة على تحويل النص الروائي إلى نص مسرحي،بعيدا عن تجسيد هذا الأخير على خشبة المسرح التي يتدخل فيها طرف ثالث هو المخرج، وأتساءل في هذا الموضع عن مدى تعبير مسرحية "امرأة من ورق" لـ "مراد سنوسي" عن رواية "أنثى السراب" لـ "واسيني الأعرج"، ومدى أخذها منها؟

تجربة اقتباس رواية "أنثى السراب" عند "مراد سنوسي":

أسس "مراد سنوسي" مسرحيته "امرأة من ورق" بالارتكاز على رواية "أنثى السراب" لـ "واسيني الأعرج"، ويذكر على غلاف المسرحية أنه اعتمد على آلية "الاقتباس الحر"، موحيا بذلك أن مسرحيته مستقلة عن الأصل الروائي، غير أنها تستفيد منه في خلق عمل إبداعي جديد.

ومن أجل معرفة التغييرات الناجمة عن "اقتباس" رواية "أنثى السراب" نورد بداية هذا الجدول الذي يكشف لنا أوجه المشابهة والمفارقة بين هذه الرواية والمسرحية المقتبسة بعقد موازنة بين العناصر الفنية المشكلة لكل من النص الروائي و النص المسرحي، كما أن هذا الجدول المدرج يعتبر تلخيصا لكل من الرواية والمسرحية يساعد المتلقي في معرفة محتوى كل منهما:

أوجه الشّبه أو الاختلاف	رواية "أنثى السّراب" السكريبتوريوم ، لـ "واسيني الأعرج"	مسرحية "امرأة من ورق" لـ "مراد سنوسي".
العنوان	مبتدأ محذوف + خبر+ مضاف إليه (مفرد)، يحيل إلى المرأة الّتي تخدع البصر(السراب)، أو المرأة الّتي يستحيل القبض عليها، والعنوان مزدوج يتمثّل العنوان الرئيس في "أنثى السراب"، أما العنوانالثّانوي هو "السكريبتوريوم"، وتحمل فصول الرّواية كذلك عناوينا، وكذا رسائل كل فصل.	مبتدأ محذوف + خبر+ مضاف إليه (مركب من جار ومجرور)، يحيل إلى امرأة تخييلية، وتعتمد عنونة المسرحية على عنوان واحد رئيس هو "امرأة من ورق".
الموضوعو الأحداث	كاتب روائي يخلق شخصية من ورق اسمها "مريم" للتّعبير عن عشيقته "ليلى" روائيا، فتضيق ليلى بمريم وتحاول التّخلص منها لاسترجاع هويّتها والتّدليل على أنّها واقع ملموس في حياة الكاتب موازاة مع دخول الكاتب في غيبوبة بمستشفى باريسي. فالرّواية تورد سيرة ذاتية للكاتب، وبعضا ممّا عاصره من أحداث تسعينيات القرن المنصرم من تاريخ الجزائر كواقع المثقّف الجزائريّ حينها. وتتجسّد الأحداث في هذه الرّواية،من خلال صراع "ليلى" من أجل استرجاع هويّتها وكيانهاالّذي أخذته منها "مريم"، وتستحضر عبر ذلك بعض الوقائع منوحيمرحلة التّسعينيات.	كاتب روائي يخلق شخصية من ورق اسمها "مريم" للتّعبير عن عشيقته "ليلى" روائيا، فتضيق زوجته "يمينة" بهذه الشّخصية الّتي تتبدّى أمامها كائنا من لحم ودم لإثبات أنّها واقع ملموس في حياة زوجها الكاتب موازاة مع دخوله في غيبوبة بمستشفى باريسي. فالمسرحية تنقللنا حياة كاتب روائي، وبعضا ممّا عاصره من أحداث تسعينيات القرن المنصرم من تاريخ الجزائر كواقع المثقّف الجزائري حينها. وتتجسّد الأحداث في هذه المسرحية من

	ويتمثّل الهدف الرّئيس للموضوع في تجسيد الصّراع بين المتخيّل والملموس(مريم و ليلى)، لعرض سيرة الكاتب الذّاتية عبر ذلك.	خلال صراع ليلى من أجل استرجاع هويّتها وكيانها، الّذي أخذته منها "مريم"، وترتكز على استحضار وقائع مستلهمة من وحي مرحلة الّتسعينيات. ويتمثّل الهدف الرّئيس للموضوع في عرض جوانب من التّأريخ الجزائري، وواقع المثقّف الجزائري في التسعينيات الّذي ينقل إلينا بصراع الزّوجة "يمينة"و ليلى.
الشّخصيات	ثلاث شخصيات: سينو: بطل الرّواية، كاتب وأستاذ بجامعة الجزائر المركزية والسّوربون، زوجته هاجر، وله ابنة اسمها "صافو"، وابنه "ماسي"، وابنته "ملينا" الّتي كانت نتاج علاقة سرّية تجمعه بـ "ليلى".	شخصيتين: يمينة: بطلة المسرحية، زوجة كاتب روائي وأستاذ بجامعة الجزائر المركزية وجامعة السّوربون، لها ابنتها "ندى"، وابنها "بشير".
	ليلى: بطلة الرّواية أيضا إلى جانب سينو، عازفة كمان وكاتبة، متزوّجة من "رياض"، لها ابن من رياض اسمه "يونس"، وتعيش حياة سرّية مع "سينو" ثمرتها الابنة "ملينا"	ليلى/مريم: اسمان لشخصية واحدة، تعيش حياة سرّية مع زوج "يمينة" الكاتب، فيعبّر عنها في كتاباته باسم "مريم" في حين أنّ اسمها الحقيقي "ليلى"، تضيق هذه الأخيرة بوضعها فتسعى لاسترجاع هويّتها الّتي انمحت باستعمال اسم "مريم" بدل اسمها الحقيقي، هي رسّامة وامرأة متزوّجة ولها أولادها "ياسين" و "محمد".
	مريم: شخصية ورقية اختلقها سينو في رواياته للتّعبير عن قصّة حبّه مع ليلى، حيث أنّ "مريم" اسم مستعار يختفي خلفه واقع ملموس هي "ليلى".	
الزّمان	تنتقل بنا الرّواية إلى عديد الأزمنة عبر تقنية "الاسترجاع"، غير أنّ الزّمن الفعلي لعرض تلك الأزمنة باختلافها تستغرق ليلة واحدة من سا4 و4د و4ثا إلى سا7 و7 د و7ثا .	تنتقل بنا المسرحية إلى عديد الأزمنة عبر تقنية "الاسترجاع"، غير أنّ الزّمن الفعلي لاسترجاع هذه الأزمنة باختلافها، يمتدّ على طول المسرحية وينتهي بانتهائها.
المكان	تطوف بنا الرّواية بعديد الأمكنة عبر تقنية "الاسترجاع" دائما، غير أنّ مكان استرجاع الذّكرى متّسم بالوحدة هو "السكريبتوريوم" المظلم الأرجاء في غالبه بالطّابق الأرضي ببيت "ليلى".	تطوف بنا المسرحية بعديد الأمكنة عبر تقنية "الاسترجاع" دائما، غير أنّ مكان وقوع الأحداث الفعلي هو بيت الزوجة "يمينة"، وتغيب مواصفات هذا البيت في المسرحية.
التّقنية	يطغى على الرّواية عنصر السّرد، ويتخلّله الحوار أحيانا، إضافة إلى تقنيات أخرى كالوصف...	حوار سردي في غالبه، ينعكس في مقاطع حوارية تطول غالبا.

الحبكة	لا تقوم على أساس من التّصاعد والنّمو، وإنّما هي تقوم على التّشابك والتّعقيد مرّة بعد مرّة وصولا إلى الحلّ. تبدأبدخول الكاتب إلى المستشفى وعرض سيرة ذاتية له في هذا الإطار، وتمرّد "ليلى" بعد ذلك لاسترجاع هويّتها، وتنتهي نهاية مغلقة بموت "ليلى" في الأخير بطلقة نارية من شرطي ترديها قتيلة و لم تسترد هويّتها بعد.	مبنية على أساس التّصاعد بالأحداث وصولا إلى الحلّ مرورا بالمراحل الثّلاث للحبكة بمراحلها التقليدية: تمهيد ووسط ونهاية. تبدأ بدخول الكاتب إلى المستشفى، وتمرّد "ليلى" بعد ذلك لإثبات وجودها في حياة الكاتب، وتنتهي نهاية مفتوحة بانسحاب "ليلى" في صمت.
الصراع	لا يعدّ عنصرا من عناصر الرّواية عند البعض، رغم تجلّيه طيلة مسار الرواية في صراع "ليلى" لـ "مريم" وتمرّدها على الكاتب لاسترجاع هويتها.	يتجلّى في صراع الزوجة "يمينة" و عشيقة زوجها "ليلى" حول أحقّية كلّ منهما بقلب الكاتب، فتحاول "ليلى" التدليل على أنّها واقع الكاتب المتخفّي في كتاباته.

يفرض علينا هذا الجدول المقدم كتلخيص لكل من الرواية والمسرحية وقوفا بالتعليق والشرح لبعض القضايا الكبرى، البارزة والهامة التي من شأنها أن تقودنا لتحقيق هدفنا في معرفة مدى حفاظ "اقتباس" "مراد سنوسي" على الأصل الروائي "أنثى السراب"، ومعظم ما سنورده تعليقا وشرحا يدور حول ما هو مثبت معظمه في الجدول إضافة إلى قضايا أخرى من شأنها توضيح صورة "اقتباس" "مراد سنوسي" لرواية "أنثى السراب"، ويتم ذلك فيما يلي:

اقتباس الشكل:

ما يمكننا الحديث عنه كأول ملمح في تجربة الاقتباس لدى "مراد سنوسي" شكلا، هو ما يتعلق بالمظهر الخارجي للرواية من غلاف، وحجم، وتقسيم... وكيفية تعامل المقتبس "مراد سنوسي" معها في سبيل تحويلها للمسرح.

ونلاحظ بهذا الصدد أن "سنوسي" عمد إلى الحفاظ على المظهر الخارجي للرواية، وذلك باعتماده في مسرحيته (النص) على الغلاف ذاته لرواية "أنثى السراب" في نسختها عن دار الآداب ببيروت.

ولا يتغير على غلاف العملين سوى اسم الكاتب بالطبع، ودار النشر، وعنوان العمل، وحجم الكتابة ونوعيتها، ونوع العمل الأدبي، لتبقى الألوان ذاتها والرسم ذاته على غلاف كل من الرواية والمسرحية.

وهو الرسم الذي يعكس لنا امرأة دون ملامح وأبعاد واضحة، إشارة إلى كونها امرأة تخييلية لا وجود لها في الواقع، مثلما يوحي به عنوان "أنثى السراب" و "امرأة من ورق"، ويكشف عنه متن كل منهما.

ويتعلق بالشكل كذلك حجم العملين وتقسيمهما (البنية)، فرواية "أنثى السراب"، ذات الحجم الكبير 552 صفحة، تتحول بفعل الاقتباس إلى ذات هزيلة في ثنايا كتيب من 61 صفحة، حيث يختزل "مراد سنوسي" فصول المسرحية – التي بلغت ثلاثة فصول معنونة– في فصل واحد مسرحي يحمل عنوانا رئيسا للمسرحية ككل، تم استلهامه من الرواية التي يتكرر في فلكها ذكر تسمية "امرأة من ورق"، لتتغير بفعل ذلك البنية الفنية ما بين الرواية و المسرحية، حيث أن الرواية تشكل بنيتها الفنية وفق ما يتيحه لها السرد من فسحة في إجلاء العناصر المشكلة للبنية (حدث، شخصيات، زمان، مكان...)، في حين أن المسرحية على العكس من ذلك، نجدها تحاول قدر الإمكان الاقتصاد والتكثيف في إجلاء عناصرها.

وفي الحين الذي يقسم فيه "واسيني الأعرج" فصول روايته الثلاثة إلى مجموعة من الرسائل بين شخصيات الرواية قوامها السرد، يجعل "مراد سنوسي" فصله كلا موحدا أساسه الحوار بين شخصيات المسرحية، فهو بهذا يخضع الرواية بقوانينها لقوانين الكتابة المسرحية، مراعيا في ذلك إمكانية تجسيدها ماديا على خشبة المسرح باعتبار أن هدفه الرئيس من اقتباس الرواية هو عرضها على المسرح، وعلى هذا الأساس نجده "يتجنب قدر الطاقة من المشاهد ما يتطلب حشودا كبيرة على خشبة المسرح أو تنقلا سريعا من مكان إلى مكان..."[4]، ذلك أن المسرحية (النص) تتجسد على الخشبة في شكل مجرد لذلك لا ينبغي الإطناب في تشكيل ملامحها من الرواية، بطريقة تخرجها عن طاقة خشبة المسرح وقدرة تحملها، ففي العرض المسرحي تتحول كل من شخصيات الرواية، ومكانها، وزمانها...الخ، من حالها القرائي الماثل في لغة جامدة بين ثنايا كتاب، إلى أداء وماديات وملموسات على الخشبة مصبها مدارك الجمهور، وهذا لأن "المسرح إبداع تعبيري معروض في حالة من الآداء الحاضر على متلقين حاضرين جسدا وذهنا ومشاعرا"[5]، فتصبح بفعل عملية الاقتباس اللغة القرائية – على سبيل المثال لا الحصر – في رواية "أنثى السراب" لغة قرائية في النص المسرحي "امرأة من ورق" كتمهيد لنقلها إلى خشبة المسرح، لتتحول بعدها بفعل الالتزام بخصوصيات الخشبة إلى لغة مسموعة أو مرئية، مرتبطة بما تصدره الشخصيات من أصوات، وحركات، وإيماءات على خشبة المسرح...الخ، وهكذا يكون مصير باقي العناصر من شخصية، ومكان...الخ.

ومما لا يرد ببال أحد شك فيه، هو أن الرواية بفعل عملية "الاقتباس" سيطالها حتما التغيير على مستوى الشكل، وذلك نظرا للفروق الجوهرية بين شكل الرواية والمسرحية؛ من حيث التقسيم وحجم الفصول وتبويبها...الخ، وقد رصدت هذه

الصفحات بعض تلك التغيرات الشكلية بينهما، من باب التدليل على أن ما يتعلق بالشكل في قضية اقتباس الرواية مسرحيا لا ينبغي أخذه بكبير اعتبار في مسعى التدليل على مدى تعبير مسرحية ما عن روح رواية تقتبسها، ذلك أن تغير الشكل من الرواية إلى المسرح أمر مفروغ منه، يخرج عن طاقة المقتبس إمكانية الحفاظ عليه، وجل الاهتمام إنما يصب على المضـــمون الروائي، ومدى تمكن المسرحية من إجلائه.

اقتباس العنوان:

يعد العنوان "العتبة الرئيسية التي تفرض على الدارس أن يتفحصها ويستنطقها قبل الولوج إلى أعماق النص" [6]، وهو يتألف في رواية "أنثى السراب" من عنوان رئيس، وعنوان ثانوي، وعناوين فرعية لكل فصل من الفصول الثلاثة ورسائل الرواية، فعنوان الرواية الرئيس هو "أنثى السراب" المحيل على امرأة متخيلة يصعب إمساكها أو إدراك حقيقتها، والعنوان الثانوي هو "السكريبتوريوم" الذي يكشف المتن الروائي أنه مكان وقوع أحداث الرواية، وتحمل فصول الرواية الثلاثة العنونة التاليـــة: "بهاء الظل" للفصل الأول، "مشيئة القلب" للفصل الثاني، أما الفصل الثالث فعنوانه "عطر الرماد".

"ومراد سنوسي" إذ يقتبس عناوين الرواية فهو يختزلها في عنوان واحد، مرتكزا على اقتباس العنوان الرئيس، غير أنه يغـــير العنونة جذريا من "أنثى السراب" إلى "امرأة من ورق"، وهو عنوان مستمد من الرواية ذاتها، ويحيل مثلها إلى امرأة متخيلة، فكلا العملين يرصد حكاية امرأة من ورق "مريم"، وتبعات جعلها كيانا تخييليا في أعمال كاتب روائي.

يتكون العنوانان على المستوى التركيبي سواء في المسرحية أو الرواية، من جملة اسمية مشكلة من مبتدأ محـــذوف وخـــبره، ومضاف إليه، وهو التركيب الذي أعطى للعنوانين قدرة إيحائية بامرأة قد لا يكون لها أساس من الصحة، مثيرا بذلك عديدا من التساؤلات لدى المتلقي، مما "يفتح شهية القارئ للقراءة أكثر، من خلال تراكم علامات الاستفهام في ذهنـــه، والـــتي بالطبع سببها الأول هو العنوان، فيضطر إلى دخول عالم النص بحثا عن إجابات لتلك التساؤلات بغية إسقاطها على العنوان" [7]، ونلاحظبهذا في مسرحية "مراد سنوسي" مدى التقارب التركيبي والدلاليللعنوان "امرأة من ورق" مع عنـــوان روايـــة "واسيني الأعرج" الرئيس "أنثى السراب".

اقتباس الموضوع أو الأحداث:

تتمثل أحداث المسرحية "امرأة من ورق" أو موضوعها فيما يقابل الأصل الروائي "أنثى السراب" في أن كلا منهما يتناول الموضوع ذاته: صراع "ليلى" من أجل استرجاع هويتها وكيانها المسلوب من قبل كاتب روائي، منحه لكيان أدبي تخييلي هو كيان "مريم" الشخصية الورقية، ويعرضان لنا عبر ذلك مسيرة حياتية للكاتب وبعضا مما عاصره من أحداث، فيتعرضـــان لقضية هجرته في التسعينيات من الجزائر إلى سوريا ثم باريس، وما عايشه من واقع المثقف الجزائري في هذه المرحلة بإيراد ذكرى كاتب ياسين، وعبد القادر علولة...الخ،كما تتعرض كل من الرواية والمسرحية لأزمة الكاتب الصحية التي ألزمتـــه المستشفى بباريس، غير أن الرواية و المسرحية رغم اتفاقهما ظاهريا في الخطوط العامة إلا أن جزئيات العملين وتفرعاتهما أو تفاصيلهما مختلفة أحيانا، إذ يورد الكاتب الروائي "واسيني" في روايته بعضا من الوقائع التي عايشها شخصيا، كما يؤسس المقتبس "سنوسي" لوقائع وأحداث جديدة لم تذكرها الرواية هو على دراية شخصية بها، وتنقسم مصادر أحداث مسرحية "امرأة من ورق" على هذا الأساس إلى:

- أحداث مستمدة من الرواية: حيث يحافظ المقتبس على الخطوط العامة فيما يتعلق بموضوع الرواية و أحداثها.
- أحداث لم تذكرها الرواية: وهي أحداث يوردها "مراد سنوسي" من منابعه المعرفية الخاصة بمرحلة التسعينيات، خدمـــة لمقصدية الاقتباس ورؤيته الاستقلالية التي يتفرد بها عن كاتب الرواية.

لقد جعل هذا التقسيم لمسة "مراد سنوسي" تبدو جلية في المسرحية، حيث لم يكتف بما جاءت به الرواية، وأبى إلا أن يترك في العمل المسرحي لمسة إبداعية تميزه عن الكاتب الروائي، ولعل السبب الرئيس في هذا هو اختلاف هدف المؤلفين من الرواية والمسرحية، ففي الحين الذي يهدف "واسيني الأعرج" إلى إنجاز نص إبداعي قرائي يتضمن سيرته الذاتية بدرجة أولى، وأحداثا تخييلية، وأخرى مستلهمة من وحي مرحلة التسعينيات، نجد "مراد سنوسي" يهتم بإيراد ذكرى مثقفي الجزائر في تسعينيات القرن الماضي، ساعيا بذلك من خلال مسرحيته إلى إبراز جوانب من التاريخ الجزائري، و مراعيا في كتابتها إمكانية تجسيدها على الخشبة.

وما يلاحظ على الرواية بهذا الصدد هو اتساع مجال تعبيرها عن القضايا السالف ذكرها، في حين تلجأ المسرحية إلى تكثيفها وذكرها باقتضاب، ذلك لأن الروائي "واسيني الأعرج" "في موقف أفضل، فنيا، من زميله المؤلف المسرحي، لأنه يمتلك تلك الأداة السحرية التي تمكنه من تخطي كل الحواجز والسدود، وهي أداة السرد" [7].

لقد فتحت هذه الأداة أمام "واسيني الأعرج" "إمكانية أن ينتقل كما يشاء في تصويره للأحداث، وفي وصفه للخلفية سواء كانت مكانية أو زمانية" [8]، في حين أن المقتبس "مراد سنوسي" يحرم من ميزة السرد المتاحة لـ "واسيني الأعرج"، فيكون مقيدا بالحوار كأساس لمسرحيته، وبما أنه سيقدم مسرحيته على خشبة المسرح فسيقيد كذلك بعنصر الوقت، وحتى لو أنه تجاهل وقت المسرحية بجعلها مطولة تفرض على المخرج الإطالة في العرض، فعليه أن لا ينس أبدا الوقت الذي يتوافق وقدرات احتمال المتفرجين في قاعة العرض، كما يقيده في اقتباسه للرواية الأسلوب المباشر الذي ينبغي أن يقام في الخطاب بين الشخصيات على الخشبة، أو بين الشخصيات والجمهور، وموافقة المسرحية للذوق العام...، "مما يجعل مهمته أكثر صعوبة والتحدي أكبر حجما" [9] أمامه، وسيقوده ذلك دون شك – وهو ما وقع فعلا – إلى اقتصاره على الأحداث الروائية والقضايا البارزة المتصلة اتصالا مباشرا بمسرحيته وهدفه منها، ومن ذلك أنه عزف عن جعل اقتباسه المسرحي محصورا في إيراد السيرة الذاتية كما تذكرها الرواية، فحذف كثيرا من أجزائها منها استشهاد والد بطل الرواية، وتصوير حياة هذا الأخير في قريته، وموت أخيه المقرب...الخ، حيث عمد "سنوسي" إلى الاقتصار على أخذ ما يخدم ذكرى مثقفي الجزائر ككل.

وتدخلت في عملية "الاقتباس" كذلك قناعات "مراد سنوسي" ورؤيته الإيديولوجية التي تعرض عن تبني الآراء السياسية – بالخصوص – التي تعكسها الرواية، وهو مايعكس في حقيقة الأمر توجه كاتبها "واسيني الأعرج"، وقد لا يكون توجها متفقا بالضرورة مع آراء "سنوسي".

اقتباس الشخصيات:

تورد رواية "أنثى السراب" ثلاث شخصيات فاعلة: "سينو"، و "ليلى"، و "مريم"، غير أن "سنوسي" يختزل الشخصيات في المسرحية في شخصيتين لا غير هما:

– "مريم/ليلى"، وهذان اسمان محيلان على امرأة واحدة في المسرحية، على عكس الرواية التي تفصلهما عن بعضهما، فتجعل "ليلى" امرأة حقيقية تصارع كيان "مريم" التخييلي.

– ويقحم "مراد سنوسي" في المسرحية شخصية "الزوجة"، التي لا وجود لفاعليتها في الرواية، بل إنها في المسرحية تصبح البطلة دون منازع، وهو ما أدى إلى تغييرات في أطراف صراع الشخصيات بين الرواية والمسرحية، ففي حين تخوض "ليلى" في الرواية صراعها ضد "سينو"و"مريم" قصد الانتقام منهما فتحاول قتل "مريم" بمسدسها الذي لا يفارقها أبدا، وتنتقم من

"سينو" بنشر رسائلهما في كتاب يحمل عنوان "أنثى السراب"، نجد أن أطراف الصراع في المسرحية تتغير، إذ تصبح "ليلى" هي وظلها شيء واحد يصارعان الزوجة "يمينة"، بغية الخروج إلى نور الوجود الفعلي في حياة زوجها الكاتب.

فـ "سنوسي" يتصرف في الشخصيات مثلما سبق تبيينه، فيجعل لشخصيات ثانوية من الرواية محل الصدارة في المسرحية، وشخصيات رئيسة في الرواية يجعلها أقل أهمية في المسرحية، ويعمد أحيانا إلى إضافة شخصيات لا وجود لها أصلا في الرواية، ومن ذلك شخصية "زوبيدة"...، ويغير أسماء بعض الشخصيات فيتحول اسم ابني الكاتب في الرواية "صافو" و "ماسي" إلى "ندى" و "بشير" في المسرحية، وزوجته "هاجر" إلى " يمينة "، وأبناء " ليلى " "يونس" و "ملينا "، يتحولان إلى "محمد و ياسين".

ويغير أحيانا في مهن الشخصيات و ميولها، فـ "ليلى" عازفة الكمان في الرواية تتحول إلى رسامة في المسرحية، ويطال التغيير كذلك على هذا المستوى كلا من شخصيتي الرواية "صافو" و "ماسي" فيما يقابلهما مسرحيا "ندى" و "بشير"، فتتغير ميولهما من الرواية إلى المسرحية.

ويتصرف "سنوسي" في الشخصيات الثقافية التي تحضر في الرواية كذلك، فيذكر بعضها مثلما جاءت في الرواية، مضيفا إلى الأحداث المتعلقة بها عديدا من الوقائع التي تغيب في الرواية، كما يعمد إلى إقحام شخصيات ثقافية أخرى لم تذكرها الرواية قط، وإنما كان إقحامها دائما خدمة لهدف "سنوسي" المتمثل في إجلاء بعض الوقائع المتصلة بتاريخ الجزائر في التسعينيات.

فـ "مراد سنوسي" بهذا يعتمد على تقسيم شخصياته المسرحية إلى مجموعات كالتالي:

- شخصيات يستمدها من الرواية محافظا على خطوطها أو ملامحها العامة كشخصية "مريم".
- شخصيات غير فاعلة في الرواية، فيعمق "سنوسي" دورها في المسرحية، فتتحول إلى شخصيات رئيسة كشخصية "الزوجة".
- شخصيات غير موجودة أصلا في الرواية، فتقحمها المسرحية في صورة عابرة متعلقة بالسرد المتواجد في مسرحية "امرأة من ورق"، خدمة لسيرورة الأحداث كشخصية "زوبيدة"، وبعض الوجوه الثقافية الجزائرية.

اقتباس الصراع:

يجعل بعض النقاد الصراع عنصرا من عناصر الرواية، وإن كان البعض لا يوليه أهمية فيها فهو على العكس تماما في المسرحية، إذ يعد عنصرا مهما و أساسيا، فبدون صراع لا تعتبر المسرحية مسرحية.

ويتجلى هذا العنصر في الرواية من خلال صراع "ليلى" طيلة مسار الرواية بغية استرجاع هويتها المسلوبة، أما في المسرحية فيتجلى من خلال صراع "ليلى" من أجل إعلان تواجدها الفعلي في حياة الكاتب.

ففي كل من الرواية والمسرحية، ينشب الصراع نتيجة رفض "ليلى" أن تبق "مريم" شخصية ورقية تطمس واقعا مختفيا خلفها، ويتصاعد باشتباك الشخصيات بغية إخراج حقيقة "مريم" للعلن، وقد جسد لنا في الرواية بين "مريم" و "ليلى" حيث تصارع "ليلى" "مريم" بغية استرجاع هويتها التي سلبتها منها، فـ "مريم" شخصية تخييليةيستعملها الكاتب "سينو" للتعبير عن "ليلى" في رواياته، و جسد في المسرحية بصراع مرادف بين "ليلى" و الزوجة "يمينة"، إذ تحاول "ليلى" التدليل على أن "مريم" مجرد اسم مستعار يخفي خلفه حقيقة فعلية، هي حقيقة "ليلى"، محاولة إعلان تواجدها في حياة الكاتب وعلاقتها به.

و ما يلاحظ هنا، هو أن رغم اختلاف أطراف الصراع بين الرواية والمسرحية إلا أنهما لا يختلفان كبير اختلاف في دواعي نشوبه، وبينما تعتمد الرواية على التخييل حيث تعتبر "مريم" شخصية ورقية قد لا يكون لها أساس من الصحة، تعتمد

المسرحية على الواقعية، فـــ "مريم" شخصية ورقية، غير أن "ليلى" حقيقتها كائن من لحم ودم، يستعمل لها اسم "مـــريم" استعاريا، لتكون إمكانية توظيف الخيال في الرواية وضرورة الالتزام بالواقعية في المسرحية أحد أهم الأسباب في الاختلاف الحاصل بين الرواية والمسرحية.

اقتباس المكان والزمان:

يتسم مكان وقوع الأحداث في الرواية بالوحدة، وهو "السكريبتوريوم" الواقع بالطابق الأرضي ببيت "ليلى"، الذي فيه يتم استحضار عديد من الذكريات، و "مراد سنوسي" في اقتباسه لهذا المكان فإنه يقابل "السكريبتوريوم" في المسرحية ببيـــت الزوجة، غير أنه يغيّب مواصفات هذا البيت على عكس الرواية التي وصفت لنا مكان الأحداث، كما يتسم الزمان ســـواء في الرواية أو المسرحية بالوحدة.

ورغم اتسام كل من مكان الرواية والمسرحية وزمانهما بالوحدة، إلا أنهما لا يخلوان من استحضار لأمكنة وأزمنة عديـــدة ومختلفة بين الجزائر وباريس وسوريا... وبين الحاضر والماضي، وما يلاحظ بهذا الخصوص هو الحرية الانتقالية لـــ "واسيني الأعرج" المستعصية على "مراد سنوسي" ذلك لأن "واسيني الأعرج" يمتلك أداة السرد التي تمنح إمكانية إجـــلاء الأمكنـــة والتدليل على أزمنة الأحداث وفق تقنية "الاسترجاع" المستعملة، في حين أن "مراد سنوسي" المقيد بالحوار الذي – رغـــم سرديته في "امرأة من ورق" – فرض عليه تقليص مساحة الانتقال في المكان و الزمان، ذلك أن المقصود من النص المسرحي هو التجسيد على الخشبة وفق إمكانياتها.

اقتباس النهاية (الحل):

يقدم لنا العمل الأدبي في النهاية حلا من خلاله يتم الـــ "التعرف على المصير النهائي لشخصيات رواية أو مسرحية "[10]، فيجعل بهذا "واسيني الأعرج" لروايته "أنثى السراب" نهاية مغلقة، تنتهي بموت "ليلى"، تتعقب هذه الأخـــيرة "مـــريم" في الشوارع محاولة قتلها بمسدسها المرافق لها دائما، وهي إذ تطارد "مريم" فإنها في الحقيقة تحاول قتل ظلها، فـــ "مريم" هـــي مقابل "ليلى" على الورق، غير أنها تتلقى عقب ملاحقتها لـــ "مريم" من قبل شرطي طلقة نارية ترديها قتيلة وهي لم تسترد هويتها بعد، ليجسد هذا نهاية مغلقة للرواية كما تم الإشارة إليه.

وتبدو الأحداث هنا تخييلية، تجعل"مريم" شخصية مركبة يستعصي تشكيلها مسرحيا، ولذلك فإن "مراد سنوسي" الذي يجد نفسه مقيدا بتقديم واقع اجتماعي تاريخي، يتعامل مع كيان "مريم" التخييلي بجعلها تتوحد مع حقيقتها "ليلى" في كيان واحد يصارع زوجة الكاتب بغية التدليل على أحقية التواجد الفعلي والعلني في حياة الكاتب، و ينتهي الصراع بين الزوجـــة و "ليلى/ مريم" نهاية مفتوحة على عكس الرواية، وذلك بانسحاب "مريم" من الصراع بصمت مما يفتح للمتلقي حرية التأويل، فـــ "سنوسي" هنا لا يفرض على شخصياته نهاية تحتم عليهم مصيرهم وترسم معالم واضحة له مثلما تفعل الرواية، وهنـــا تبرز حنكة "مراد سنوسي" الذي جعل المتلقي ينخرط في أحداث المسرحية ويساهم فيها بافتراض نهاية لها.

و ما يلاحظ هنا هو أن الشخصيات التي ذكرها "واسيني الأعرج" في روايته على هذه الشاكلة: "سينو" و "مريم" و "ليلى" هي في الأصل "تصبح مرادفة للشخصيات في النص المقتبس، وهذه التغييرات تفرضها الرغبة في جعل المسرحية مقبولة من طرف العقلية المحلية والوجدان المحلي" [11].

لقد أحل "مراد سنوسي" لنفسه التغيير في الرواية لجعلها تتوافق ومناسبة المسرحية من جهة (اليوم الوطني الفنان)، و تطلعات الجمهور الذي يطمح لمسرح معبر عن واقعهم وبيئتهم من جهة ثانية، وقد وفق على هذا الأساس في اختيار رواية "أنثـــى السراب" لتجسيد الواقع الاجتماعي والسياسي الجزائري في تسعينيات القرن الماضي، وأصاب في انتقاء الأحداث والمواضيع

التي تتصل اتصالا وثيقا بقضايا المجتمع وواقعه، وقد كسب بهذا الرهان الذي يضعه المسرح سببا له في استمرارية وجـــوده، حيث أن "بقاؤه مرتهن بوفائه باحتياج الإنسان إلى وسيلة حاضرة التأثير في تعبيرها عنه وعن مجتمعه وعن فكره وفلسفات عصره وعالمه" [12]، وبهذا فإن مسرحية "امرأة من ورق" بصرف النظر عن وفائها للأصل الروائي أم لا تعتبر – في اعتقادي – مسرحية رائدة في تجسيد واقع اجتماعي تاريخي وسياسي جزائري، كفيل بأن يعيد للمسرح مكانته لدى جمهوره، حيث أن الجمهور الجزائري تستهويه في الغالب مثل هذه القضايا المتعلقة بمجتمعه وتاريخه.

وفي الأخير فإن ما يمكن إطلاقه كحكم إجمالي هو أن "مسرحية "امرأة من ورق" كشفت عن حسن اختيار "مراد سنوسي" لمرادفات مسرحية للرواية على أكثر من مستوى، سواء من حيث الشخصيات، والأحداث، والمكان...، وتبدو إجادتـــه ونظرته الاستشرافية عندما لا يدع لنا مجالا لتوجيه كبير انتقادات له، حينما يطالعنا على غلاف المسرحية بالتزامـــه لآليـــة "الاقتباس الحر" التي تعطيه مساحة واسعة من الحرية في اقتباسه لرواية "أنثى السراب"، وتمنحه إمكانية إظهار قدراته الإبداعية وقراءته الخاصة للرواية، ومن تم استقلاليته عن كاتب النص الأصلي، ومن هنا لا يمكننا– أمام ما يتميز به الاقتبـــاس مـــن مرونة – أن نتهم "مراد سنوسي" بالقصور في تعبيره عن الرواية، حيث أن الاقتباس قد يكتفي بالاســـتفادة – مثلمـــا تم الإشارة في بداية الموضوع – من عنصر فأكثر من الرواية، دون تمثل كلي لما تجيء به لدرجة أن المقتبس يصبح مترجما حرفيا لها.

المصادر و المراجع:

(1)- جبور عبد النور: المعجم الأدبي، دار الملايين، بيروت – لبنان، ط2، 1984، ص29-30.

(2)-مجدي وهبة وكامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان – بيروت – ط2، 1984، ص

(3)-لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت – لبنان، ط1، 2002، ص25.

(4)-أبو الحسن سلام: حيرة النص المسرحي أمام الترجمة، الاقتباس، الإعداد والتأليف، مركـــز الاســـكندرية للكتـــاب، ط2،1993، ص60.

(5)- عبد القادر القط: من فنون الأدب المسرحية، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، 1978، ص14.

(6)- نهاد صليحة: المسرح عبر الحدود، مكتبة الأسرة، (د.ب)، 2002، ص19.

(7)- عبد القادر رحيم: العنوان في النص الإبداعي – أهميته وأنواعه – مجلة كلية الآداب واللغات والعلـــوم الإنســـانية والاجتماعية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، العددان الثاني والثالث، جانفي– جوان، 2008، ص1.

(8)- المرجع نفسه، ص11.

(9)- عبد العزيز حمودة: البناء الدرامي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د.ب)، 1998، ص138.

(10)- المرجع نفسه، ص178.

(11)- المرجع نفسه، ص139.

(12)- سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة (عرض وتقديم و ترجمة)، ص75.

(13)- أبو الحسن سلام: حيرة النص المسرحي أمام الترجمة، الاقتباس، الإعداد والتأليف، ص62.