



مجلة أطلانتس

مجلة علمية محكمة

تصدر بشكل دوري



2024 م / 1445 هـ

المملكة المغربية

06-61-59-39-72
Atlantismagazine21@gmail.com

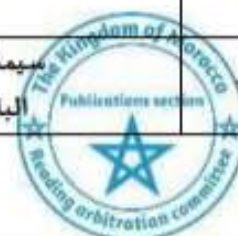
رقم المجلد 01 - 2021م
رقم الإيداع القانوني 2021P0050
رقم التسجيل الدولي للمجلة 2820-7416



فهرس العدد التاسع والعشرون (29) لسنة 1445هـ/2024م

Index to the twenty-nine (29) issue of 2024

الصفحة Page	المقالات Articles	الرقم Number
15	التخطيط الديداكتيكي وبناء المفاهيم من العلة النحوية إلى التسويغ المعرفي الباحث عصام حجاج	1
38	الاستعارة في محطات بلاغية وتأويلية وسيميائية د. البوعبدلاوي ابراهيم	2
59	من الاستعارة التصويرية إلى المزج التصوري لياو كزني (LIWAO XINMEI) ترجمة الباحث عادل خليلي- الأستاذ المشرف: د. عبد الرحمان إكيدر	3
77	الأسلوبية، مفهومها وتجلياتها في النقد العربي القديم الدكتورة بشرى سلواني	4
107	خطاب الرحلة الأوروبية إلى مغرب القرن الثامن عشر بين السردية والتاريخ بعيون أسيرة هولندية الباحثة سارة بترعيمة- تحت إشراف : الدكتور أحمد توبة	5
130	John Perry : "Adapting a Novel to the Stage" جون بيرري: مسرحية وأفلمة الرواية: الاقتباس والتحويل والتكييف- ترجمة وتقديم د. محمد آيت احمد	6
152	ابستمولوجيا الفكر النقدي الإيديولوجي الحديث في ضوء نظرية سوسيولوجيا الأدب الباحث ابراهيم الكرماي	7
224	الاستعارة بين خيال الذهن وصورة الكلام الباحث نورالدين الإدريسي- الدكتور الحسن الهلالي	8
241	أهمية الإمام باللغة العربية وفقهاها في كشف معاني القرآن الكريم وإدراك دلالاته الباحث حسن إبورك	9
250	سيميائية الصورة في تعليم اللغة العربية وتعلمها بالسلك الابتدائي الباحثة فاطمة الزهراء الغزال- إشراف د. عبد الرحمان إكيدر	10



¹ John Perry "Adapting a Novel to the Stage." :²

جون بيرى: مسرحية وأفلمة الرواية؛ الاقتباس والتحويل والتكييف.

ترجمة وتقديم

د. محمد ايت احمد

باحث في السرد وتحليل الخطاب

الأكاديمية الجهوية للتربية والتكوين- سوس ماسة

ملخص: نسعى من هذه الورقة البحثية إلى تقديم ترجمة للمقال المذكور، بعنوان: "مسرحية وأفلمة الرواية: الاقتباس والتحويل والتكييف"، وهو مقال منشور منذ سنة 1968 للباحث "جون بيرى"، وتعود أهميته إلى كونه لم يلق نصيبه في النقل الترجمي إلى اللغة العربية، كما أنه مقالٌ يضطلع بالأهمية الاستيمية والجدوى؛ خاصة في وصف التفاعل بين الجنس الروائي والمسرحي، وفي رصد التكامل التقاطعي بين المكونين. وإذ ركز جون بيرى على طرائق تكييف الجنس الروائي في النص والأداء المسرحي واستراتيجيات الاقتباس والتحويل إلى العرض المسرحي والفيلمي، فإنه يعتبر مسائل الاقتباس والتحويل والتكييف تلك، شيئاً ليس جديداً في المسرح والدراما السينمائية. Adaptation is nothing new in theater³

لقد لاحظ بيرى أيضاً أن هناك أسباباً كثيرة تجعل العديد من الروائيين يتجنبون الكتابة للمسرح⁴ there are other reasons why many novelists avoid writing for the theater ولكنهم يأملون في الآن نفسه أن تصبح رواياتهم مسرحيات أو سينما ذات يوم تُعرض ويُروى لها، وهو أمرٌ لا يعرفون

1 - كتب جون بيرى John Perry هذا المقال سنة 1968 بصفته طالبا متخرجاً من قسم المسرح Department of theater في جامعة كاربوندال جنوب إلينوي Southern Illinois University Carbondale

2 - Refer : Perry, John. "Adapting a Novel to the Stage." The English Journal 57, no. 9 (1968): 1312–15. <https://doi.org/10.2307/812138>.

3 - Perry, John. "Adapting a Novel to the Stage.", p 1312.

4 - Ibid, p 1315.

حجم الصعوبات فيه، لأن تحقيق التكيف والتحويل للسرد الروائي داخل السيناريوهات والبناء اللبني للمسرح والسينما صعبٌ ومُحاط بعدم اليقين hopes for succes Adaptation is difficult. clouded with uncertainty⁵

من هذه المنطلقات وغيرها من الإشكاليات النسقية يتوسع الباحث جون بيرري في مقاله هذا الذي يتألف من أربع صفحات، ونأمل ها هنا تقديم مقترحات لما يُقدمه من خلال الترجمة والتقديم الذي نُعده بهذا الخصوص، وبما أن الورقات البحثية قد تطرقت لموضوع نقل الرواية إلى المسرحية أو الفيلم وأساسيات تكيف خصوصيات الرواية ضمن شروط ومُستقبلات المسرح أو العرض السينمائي، نروم كإضافة لما وُجد أن تُساهم هذه الترجمة مفهوما ومعرفيا في مُقاربة الإشكالات وتوصيف طرائق الاشتغال بمنظور صَاحِبِها...

كلمات مفاتيح: الرواية، المسرح، جون بيرري، الترجمة، التكيف...

Abstract: Through this research paper, we seek to provide a translation of the aforementioned article, entitled: "Adapting a Novel to the Stage," which is an article published since 1968 by John Perry. Its importance is due to the fact that it has not received its share in translation into the Arabic language, and it is also an important article. Epistemology and feasibility, especially in describing the interaction between narrative and theatrical genre and in monitoring intersectional integration between the two components. Since John Perry focused on the methods of adapting narrative genre in the text and theatrical performance, he considers this issue of adaptation, as it is not something new in theater.

5 - Ibid, p 1315.

Perry has also noted that there are many reasons why many novelists avoid writing for the stage, But at the same time, they hope that their novels will become plays that are presented and promoted, which is something they do not know the extent of the difficulties in, because achieving adaptation of the novel narrative within the scenarios and the playful structure of the theater is difficult and surrounded by uncertainty.

From these points of view, John Berry expands in this article, which consists of four pages, and we hope here to provide approaches to what he presents through the translation and presentation that we prepare in this regard, and since the research papers touched on the topic of transferring the novel to the play and the basics of adapting the peculiarities of the novel within the conditions and receptions of theatre, We want this translation to contribute conceptually and cognitively to approaching problems and describing working methods.

Keywords: Novel, theatre, John Perry, translation, adaptation...

1 - توطئة؛

نشرَ الباحث جون بيرى-John Perry هذا المقال في سنة (1968م) بالعدد (57) من المجلة الإنجليزية The English Journal⁶ وذلك بصفته طالباً مُتخرجاً من قسم المسرح في جامعة كاربوندل جنوب الينوي في الولايات المتحدة الأمريكية، ويُعزى اهتمامنا الترجمي إلى أن هذا المقال الهام لم يلقَ نصيبه من الترجمة بعد كل هذا الوقت وظل حبيس الرفّ الانجليزي، وباعتباره من إحدى المقالات البحثية التي تنضافُ للدراسات والكتب الأخرى في هذا المجال، فهي حسب تأملنا ونتائج قراءتنا وترجمتنا يُمكن عدُّها مقالةً بديعة مؤسسة لعلاقة الرواية النثرية باللعب المسرحي والتمثيل الدرامي؛ فيلمياً كان أو سينمائياً، وتبحث في كيفيات الاقتباس من العمل الروائي وواقع تحويله إلى العرض المسرحي أو غيره، وحول نجاحات وإخفاقات ذلك كله..

لقد لقي موضوع الرواية وعلاقتها بالسيناريو والعرض المسرحي والسينمائي حماساً واسعاً في البحث النظري والتطبيقي بالعالم العربي، وضمن هذه الأبحاث المنجزة في البيئة البحثية العربية توجد قائمةٌ منها مُترجمة من اللغات الأجنبية؛ الفرنسية والانجليزية بخاصة، ويُمكن القول إن أهمية هذا الموضوع تعود إلى الالتفات المبكر لصُناع الفرجة المسرحية والسينمائية لمسألة تحويل الروايات وتكييفها والاقتباس منها وفق ما تقتضيه مُتطلبات العرض، وليس هذا فقط بل كذلك كانت الحاجة ماسة إلى نصوص ذات جاهزية كانت قد وُجدت بكثرة وهي النصوص الروائية، إذ لم تدخل السيناريوهات المسرحية في حُطة تنافسية مع الأعمال الروائية إلا في الزمن الماضي القريب، حيث أصبح السيناريست المسرحي ذو اختصاص واسع في الكتابة، أما في الوقت السابق فقد كان غير مُمكن تعداد الروائيين، وفي المُقابل فالسيناريست كانوا قلة معدودة.

6 - Refer : Perry, John. "Adapting a Novel to the Stage." The English Journal 57, no. 9 (1968): 1312–15.
<https://doi.org/10.2307/812138>.

لا يُمكن على أية حال أن نُحصي الدوافع التي حفزت المهتمين بمسألة التحويل الروائي إلى مسرحيات وأفلام سينمائية، ولكن يمكن القول إن النقد سواءً الروائي أو المسرحي في الأدبيات الغربية وكذلك العربية قد واكب هذا الموضوع بدقة مُتناهية تنظر عن قرب لكل مُستجدات التحويل والاقتراس وتبحث في نجاحات أو إخفاقات كل مُحاولة سُجّلت في نقل الرواية إلى مسرحية أو فيلم.

ولا يسعنا ونحن نتحدث عن أضخم الإنتاجات المسرحية والسينمائية الأجنبية وكذلك العربية إلا العودة إلى النتيجة القائلة بأن الرواية وراء كل هذا النجاح، لأن هذه الإنتاجات ما هي إلا محض نقل وتحويل يضخ كل الإمكانيات الدراماثولوجية والتقنية لإبانة المكتوب على شاشة المرئي بإمكانيات عالية من التدخل، ولكن ودون أن نغفل ذلك، فلا يُمكن نسيان أن أكثر من عمل جرى تحويله قد لقي تعثراً ووضحاً ولم يصل إلى المستوى المطلوب، وهكذا يُمكن أن نذكر مثلاً العروض المسرحية الأجنبية التالية التي كان لها انتشار وحقت جماهيرية واسعة وهي في أصلها روايات: البؤساء⁷، يوميات خادمة⁸، زومبي⁹، مختل أمريكي¹⁰، والقائمة طويلة جداً...

ويُمكن في الحقيقة أيضاً أن نُضيف مجموعة من الأفلام الدرامية والسينمائية أيضاً التي كان لها نجاح بارز وهي في أصلها روايات: رواية بروكلين¹¹، رواية المريخي¹²، رواية الحجرة¹³، رواية السر¹⁴، تمثيلاً لا حصراً، وغير هذا كثير... أما في الثقافة العربية فلا يُمكن أن ننسى ما حظي به الإنتاج الروائي لنجيب

7 - البؤساء أو البائسون Les Misérables رواية للكاتب فكتور هوغو نشرت سنة 1862، وتعد من أشهر روايات القرن التاسع عشر.

8 - يوميات خادمة هي رواية فرنسية، نشرها أوكتاف ميريو في يوليو 1900م.

9 - زومبي Zombie هي رواية للكاتبة الأمريكية جويس كارول أوتس، نشرت عام 1995.

10 - المجنون الأمريكي رواية كتبها المؤلف بريث إيستون، ونُشرت في عام 1991.

11 - رواية «بروكلين هايتس»، للكاتب الإيرلندي «كولم توينين».

12 - رواية «المريخي»، أول أعمال الكاتب الأمريكي «أندي وير»، والتي نشرها في العام 2011.

13 - رواية «الحجرة» للكاتبة الإيرلندية «إيمي دونجو».

14 - من الأعمال المثيرة للكاتب الروائي الأرجنتيني «إدوراردو ساشيري».

محفوظ مثلاً في مصر عَقِبَ تحويل رواياته إلى أفلام¹⁵، ورغم أنه لا يُمكن عدُّ الأعمال التي حُوِّلت إلى مسرحيات وأفلام وهي في هويتها النوعية روايات، غير أنه من المفيد الإشارة إلى أن منها ما حَصَدَ القبول ومنها ما لم يستمر وأخفق.

وبخصوص منهج الترجمة الذي نعتمدُه في نقل هذه المقالة، فإنه يقوم على توضيح هوية قائمة من الأسماء المُشار إليها، أعلاماً وأماكن، وهو ما نوضحه في كثير من الإحالات، إذ من المهم أن نشير إلى أن هذه المقالة مَلِيئة بأسماء أعلام انجليزيين أو من الولايات المتحدة أو غيرهم من الروائيين أو كتاب السيناريو أو حتى المهتمين بالصناعات التلفزيونية والفنية، وقد حتم هذا الأمر على منهج الترجمة أن يُشير باختصار إلى الأسماء المغمورة التي ذُكرت والتي نحتاج في فهم النص المترجم إلى إدراكها والتعرف عليها في سياق الاستيعاب الشامل لمقاصد المؤلف وغاياته من دراسته.

هذا والترجمة قد حاولت أن تأخذ في حِسَابها استيعاب المعنى المقصود والبحث في مقتربات إليه ضمن أصول مفهومية مُتداولة، ثم أيضاً حاولت الترجمة في اعتباراتها أن تضع للمقابلات المصطلحية ما يلائمها في البحث المسرحي العربي وفي البحث الروائي العربي سواء بسواء، وفي الأخير نأمل أن نُقدم ورقةً أعتبرُها يافعة في الترجمة، ولكنها مفهومية وذات مقروئية جديدة وقد تملأ بعض النشاز في بعض المعلومات الهامة التي اختزنتها...

15 - وصل عدد روايات نجيب محفوظ التي تحولت إلى أفلام واحد وعشرون رواية، وتفصيل بعضها كما يأتي: اللص والكلاب، بين القصرين، بداية ونهاية، زقاق المدق، الطريق، القاهرة 30، خان الخليلي، قصر الشوق، السمان والخريف، ميرamar، السراب، ثرثرة فوق النيل، السكرية، الشحاذ، الحب تحت المطر، الكرنك، عصر الحب، الشيطان يعظ، وكالة البلح، قلب الليل، الحب فوق هضبة الهرم...

2- ترجمتنا للمقال؛

عندما عبر "أرنولد بينيت"¹⁶ قائلًا لـ "جورج برنارد شو"¹⁷ بأن "كتابة المسرحية أسهل من كتابة الرواية بسبب الطول الذي تستدعيه هذه الأخيرة؛" لقد كان رد "جورج برنارد شو" بهذه الدعابة اللاذعة المعتاد قولها: "بأن الكتاب المقدس أقصر من دليل لندن". وهكذا فيجوز السؤال حول أي من الشكليين هو الأكثر صعوبة في إتقانه، إن الحسم في الأمر لا يمكن تأكيده، وهذا أيضا شأن الرواية والمسرح. ولكن الأساس الواضح الذي لا شك فيه أنه من الصعب نقل رواية إلى المسرح.

إن مسألة "التكيف" ليست استراتيجية جديدة في المسرح. فقد تم استعارة جميع حيكات "شكسبير" تقريبًا من مصادر روائية سابقة أو على الأقل تتناص معها. إذ يمكن اعتبار أعمال شكسبير المسرحية، أو غيرها من الأعمال الناجحة كمسرحيات "يوجين أونيل"¹⁸ بعنوان: (الحداد يليق بالكترا) و (فاصل غريب) وهو العمل الحائز على جائزة (بولتيزر).¹⁹ كلها كانت أعمالاً مؤسسة على مرويّات الأساطير اليونانية.

قد يحتاج المَشْكُوكُون في أهلية الفن المسرحي واستقلاليته من هذه العادة التي تكون معها كل مسرحية مشدودة لروافد روائية أسبق، وهكذا فقد طُرحت أسئلة جوهرية بحدّة من قبيل: لماذا تنهل المسرحيات من المصادر-وخاصة الرواية منها؟ ثم أليس القائمين على التأليف المسرحي قادرين على التفكير في أفكار أصلية خام لأجل المسرحية بعيدا عن الاستقاء من الحكبات الروائية؟"، طبعاً ثمة

16 - أرنولد بينيت Arnold Bennett (1867 م – 1931 م) هو كاتب سيناريو، وروائي، وكاتب سير ذاتية، وكاتب يوميات، وكاتب، وصحفي، وكاتب مسرحي، وناقد أدبي، من المملكة المتحدة.

17 - جورج برنارد شو George Bernard Shaw (1856 م – 1950 م)، مؤلف أيرلندي شهير، ألف ما يزيد عن ستين مسرحية وأعماله تحتوي على جرعة كوميدية.

18 - يوجين أونيل Eugene Gladstone O'Neill (1888 م-1953 م) حصل على جائزة نوبل في الأدب لسنة (1936 م).

19 - عرضت مسرحية يوجين أونيل الطويلة بعنوان: (وراء الأفق) على مسارح برودواي عام (1920 م) ونال أونيل جائزة بولتيزر عنها، وقد حصل على الجائزة نفسها ثلاث مرات أخرى عن مسرحياته (أنا كريستي) (1922 م) و(فاصل غريب) (1928 م)، و(رحلة يوم طويل في الليل) التي كتبها في الأربعينات ولكنها عرضت عام (1957 م).

هناك العديد من الإجابات والردود على هذه الأسئلة المشروعة، ولكن الإشكالية الاستيمية أنه لا يوجد أي من تلك الأجوبة مرضٍ تمامًا في حد ذاته. إذ ذلك يعتمد على تمحيص كل عمل والتدقيق في تعالقاته ونشوته، وهو ما من شأنه أن يبعد أحكام القيمة.

بداية يتوجب القول إن ثمة كتابات روائية تمت مسرحتها ولقيت نجاحا واضحا، فيكفي أن نشير مثلا إلى كل من رواية "ساعات اليأس" لـ "جوزيف هايز"²⁰ أو الرواية القصيرة تحت عنوان: "فئران ورجال" لـ "جون ستاينبيك"²¹، ومما لا شك فيه أن هذين العاملين معاً، قد وضع المؤلفين في اعتبارات كتابتهما إمكانية أن تصبح مُمسرحة. وهو ما أدى إلى تسجيل نجاحات ملفتة للانتباه بعد تحويلهما إلى مسرحيات، فقد لقي العرض في برودواي²² حماسا واسعا وتم أيضا ترجمة العاملين إلى أفلام مشهورة. إن العروض تضيف حيوية مديدة على النصوص، فبعد نجاح عرض الروايتين السابقتين، لقد سارعت هوليوود لتدفع ثروة صغيرة مقابل حقوق الحصول على أفضل المبيعات، وهو أمر مثير للجدل، وبالمثل، فإن مستثمري برودواي مهتمون أيضا بالقيم الترويجية لمثل هذه الأعمال.

وهكذا تُظهر الملاحظة أيضا أن العديد من المسرحيات الموسيقية الرائعة قد تم اقتباسها من الأعمال الأدبية وخاصة الروائية منها. لقد استندت المسرحية بعنوان: "الباسفيك الجنوبي" إلى حكايات جيمس إم ميشنر²³ عن روايته (قصص الباسفيك الجنوبي)، في حين أن مسرحية "أوليفر" مأخوذ من رواية "أوليفر تويست" Oliver Twist للروائي الانجليزي تشارلز ديكنز، ولكنها كانت مسرحية مُتطورة عن

20 - جوزيف هايز Joseph Hayes (1918م - 2006م) كاتب سيناريو، وروائي، وكاتب مسرحي، وكاتب من الولايات المتحدة.
 21 - جون ستاينبيك John Steinbeck (1902م - 1968م) كاتب أمريكي مبدع، من أشهر أدباء القرن العشرين. اشتهر بقصصه حول الحرب العالمية الثانية.
 22 - نأتي في نص الترجمة على ذكر هذه الكلمة كثيرا والمقصود بـ "برودواي": شارع برودواي Broadway ومعناها «الشارع العريض». في مدينة نيويورك الأمريكية، وهو أحد أشهر مناطق الثقافة والترفيه في العالم، وأشهر شوارع العروض المسرحية والسينما والنشاطات الثقافية.
 23 - جيمس ميشنر James A. Michener (1907م - 1997م)، هو روائي وقاص أمريكي، اشتهر بمجموعته القصصية الأولى «قصص الباسفيك الجنوبي» التي صدرت عام 1948م.

الأصل الروائي.²⁴ وهكذا بالمثل، فإن مسرحية " الملك وإي The king and I " كانت بمثابة إعادة صياغة لرواية مارغريت لاندون²⁵ المشهورة والتي كانت تحت وسم: (أنا ومُلك سيام Anna and the King of Siam).

في التصور وعلى مستوى الكتابة، من الصعب معرفة ما إذا كانت المسرحية ستُحقق نجاحًا أم فشلاً على خشبة المسرح. أما الشأن مع المسرحيات الموسيقية فمشكلاتها إضافية، تتمثل في صعوبة التنبؤ بنتيجتها، لذلك غالبًا ما يُصدر المنتجون أحكامًا بناءً على الحدس، يتوقعون فقط الرواية التي يمكن مسرحتها من خلال ما تُوحى إليه قراءة العمل من مُمكنات. في البداية يُنصتون إلى الرواية؛ "يلعبونها عن طريق الأذن" لو جاز التعبير. وهكذا فإن هذا العمل الذي يُوفر لهم المزيد من الأمان حول إمكانية المسرحة من عدمها، ثم نضيف أيضاً أن المنتجون لا يعتقدون فقط بفكرة مسرحة الرواية، ولكنهم يَسعون إلى الاستثمار في نص تم قبوله بالفعل على نطاق واسع في شكل آخر.

مهما يكن فإن شرح سبب شُيوع "تكييف الرواية" ومُتطلبات العرض المسرحي في المسرح المعاصر ليس كافياً. إذ إن ما يُثير القلق الأكبر هو تلك المشاكل التي ينطوي عليها التحول الفعلي من الخيال النثري الذي تقوم عليه الرواية إلى الأدب الدرامي الذي يُعد ركيزة المسرحية.

إن هذا الأمر يُثير أيضاً أسئلة جوهرية من قبيل: ما هي الاختلافات بين الشكل السردى والشكل الدرامي؟ وما هي أوجه المماثلة بينهما؟ هل يمكن تشكيل مسرحية مُتميزة من شكل ومضمون الرواية؟ ولماذا تردد الكثير من الروائيين في الكتابة للمسرح؟

يُمكن القول إن الكتابة المسرحية تتطلب اقتصاداً في التعبير. فهي كتابة مثيلة بالشعر، يُجبر المرء في كتابتها على ضغط الأفكار وتركيزها في بضعة سطور من الحوار ومكتوبة بشكل جيد، يجب على الكاتب

24 - تشارلز جون هوفام ديكنز Charles John Huffam Dickens (1812م – 1870م)، روائي، وناقد اجتماعي، وكاتب إنجليزي. يُعدّ بإجماع النقاد أعظم الروائيين الإنجليز في العصر الفيكتوري، من أشهر آثاره: أوليفر تويست Oliver Twist.
 25 - مارغريت لاندون Margaret Landon (1903م – 1993م)؛ كاتبة وروائية أمريكية.

المسرحي أن يربط ما يمكن أن يتوسع ويُحكمه في عدة صفحات، على خلاف ما لا يمكن ضبطه في الرواية، وقد يقتضي فصلاً كاملاً من النثرية.

إن الاستراتيجية الأدبية في الرواية إذا كانت تقوم على الدفع الحكائي. فذلك عنصر غير هام في المسرحية، إذ إن الوعي بالكم أو شحن الصور الرمزية أو حتى الوصف الأساسي لتحديد الشخصيات وخلق الجو النثري، قد لا تُرجى فائدة منه عندما يتعلق الأمر بالمسرحية.

هذا لأن أدوات الكاتب المسرحي التي هي أدوات فعلية حقاً تقتصر على الحوار والحركة. ولهذا السبب تحديداً، فقد شهد الروائيون درجات متفاوتة من النجاح ككتاب مسرحيين. فقد تمكن كتاب الرواية كـ "جون غلزورثي"²⁶، و"وليام سومرست موم"²⁷، و"فيكتور هوغو"، و"إدنا فيرير"²⁸، و"ثورنتون وايلدر"²⁹ من تسخير كلا الشكلين، سواء الشكل الروائي أو المسرحي بصيغة متساوية. ولكن لم يكن أداء كتاب رواية آخرون كـ "هنري جيمس"³⁰، و"مارك توين"³¹، و"وليام ميكيس ثاكري"³²، و"تشارلز ديكنز" جيداً بالقدر المطلوب في كتابة المسرحية. فقد كان "هنري جيمس" قد قدم اعترافاً في السابق قائلاً: "الشيء الجيد في الدراما الحقيقية، بشكل عام، هو أنها تحتاج إلى بنية مُتقنة أكثر من أي عمل

26 - جون غلزورثي John Galsworthy (1867م - 1933م)، روائي وكاتب مسرحي إنجليزي، حصل على جائزة نوبل في الأدب عام (1932م).

27 - وليام سومرست موم William Somerset Maugham (1874م - 1965م) روائي وكاتب مسرحي إنجليزي امتاز بأنه كاتب واقعي يستمد قصصه من الحياة ومن ملاحظته للناس في أسفاره العديدة.

28 - إدنا فيرير (1885م - 1968م) روائية أمريكية وكاتبة قصص قصيرة وكاتبة مسرحية.

29 - ثورنتون وايلدر Thornton Niven Wilder (1897م - 1975م) كاتب مسرحي، وروائي، وكاتب سيناريو أمريكي.

30 - هنري جيمس Henry James (1843م - 1916م) مؤلف بريطاني من أصل أمريكي.

31 - مارك توين Mark Twain واسمه الحقيقي صمويل لانغهورن كليمنس Samuel Langhorne Clemens (1835م - 1910م) كاتب أمريكي ساخر كتب الشعر والقصص القصيرة والمقالات والمحتوى غير الخيالي.

32 - وليام ثاكري William Makepeace Thackeray روائي إنجليزي (1811م - 1863م)، اشتهر بأعماله الساخرة.

آخر في الفن الأدبي. إنها تحتاج إلى تشكيلها وصوغها وتركيبها معاً، وهذه العملية تتطلب مجهوداً فنياً مُضاعفاً.³³

إن الفرق الرئيسي الآخر بين الرواية والمسرحية هو أنه على خشبة المسرح ليس ما تقوله الشخصيات هو المهم فحسب، بل ما يفعلونه هو الأهم. وفي كتابه "كيف لا تكتب مسرحية"، يُشير والتركير³⁴ إلى أن "الجميع منا وهو يُشاهد المسرحية مُطالب بأن يلحظ الأشياء بشكل لا يُفوت خلاله حركة أو عنصراً في المشهد، كأنه قطار مار أو خيل مُسرع يمر ويفوت في لحظته... إن المسرحيات تُحببنا في التركيز خوفاً من أن نُفوت شيئاً ما، إذ ونحن في مقاعدنا في صالة العرض ثمة صورة تتحرك..

وهكذا، وعندما نظر "لويس أو. كوكس"³⁵ و"روبرت شابمان"³⁶ إلى الرواية القصيرة لـ "هرمان ملفيل"³⁷ بعنوان: "بيلي باد" للبحث في إمكانيات ومُمكّنات مسرحيتها وتحويلها لمسرح، على إثر هذه العملية وجدوا أن نص "بيلي باد" للروائي هرمان ملفيل كان "مليئاً بالألفاظ". لقد كان مُوغلاً في الكشف والبوح السردية والوصف المسهب والتعليق الهامشي، وهو ما يزيد من صُعوبة التفكير في عملية التحويل المسرحي، ولكن وبعدما أجرى لويس أو. كوكس بمعية روبرت شابمان هذا التحويل وجعلوا النص يعبر الجسر من الرواية إلى المسرحية، كان نقل تلك المادة قد اقتضى الاشتغال عليه كثيراً لإضافة الحيوية المطلوبة وجعلها أكثر جاذبية من الناحية البصرية، إذ تمت إضافة المزيد من الإجراءات ولم يكن من السهل العبور نحو التمسرح.

33 - ينظر إلى: براندر ماثيوس، "كتاب الفرجة وصناعة المسرح"، (نيويورك: أبناء تشارلز سكريبنر، 1923)، ص 191.

34 - والتر كير Walter Kerr (1913م-1996م) صحفي أمريكي.

35 - لويس أو. كوكس Louis O. Cox (1918م-1993م) كاتب مسرحي وشاعر أمريكي.

36 - روبرت ويليام شابمان Robert William Chapman (1850م - 1917م) كاتب وصحفي وشاعر كندي.

37 - هرمان ملفيل Herman Melville (1819م-1891م) وُلد ملفيل هرمان في مدينة نيويورك عام (1819م). من أبرز الروائيين في أمريكا. كتب "موبي ديك"، وهي واحدة من أشهر الروايات الأدبية وستأتي على ذكرها في الإحالة أدناه.

إذن، تتصف الدراما بكونها ليست ثابتة، إذ بمجرد أن تبدأ المسرحية وينطلق العرض المسرحي، لا توجد بعد ذلك طريقة لإيقافه، اللهم إلا إذا تعثرت مجموعة الممثلين أو كُسر أحدهم في ساقه التي تحد حركته. إن المشاهد يفقد في الدراما المسرحية الحية تلك الإمكانية في التصفح وتتبع الأحداث حتى بلوغ ذروتها كما الشأن في قراءة الرواية، إذ تسمح القراءة الروائية على عكس المشاهد المسرحية بتقطيع الرواية بشكل هادئ والقراءة بانتظام وروية وتأجيل، وهذا على خلاف الحركة المسرحية المتزاحمة التي تستدعي التتبع والاهتمام الفوريين. أما في الرواية ونحن نقرأ يُمكن أن نقرأ مقطوعاً وتُعيد القراءة من أجل الوضوح وتثبيت الفهم. يُمكن لقراءتنا أن نتوقف ونستأنف أمرها في وقت لاحق لأنها قراءة فردية حرة يتحكم بها الفرد الواحد، بيد أن العرض المسرحي مُوجه نحو العقل الجماعي، أي الجمهور الكلي وليس نحو فرد مُشاهد، فلا مجال لطلب تعطيل الحوار المسرحي الذي يمر وينقضي، لا حل سوى الانتباه للعرض القائم منذ شروعه حتى نهايته.

وكما يقول المثل القديم فإن "صورة واحدة تساوي ألف كلمة"، ويظهر هذا الأمر في الخطاب الفيلمي أكثر منه في الخطاب المسرحي، ففي روايات "السير والتر سكوت"³⁸ التاريخية كمثال، يتم سرد أبهة عالم العصور الوسطى وتظهرها باعتماد الوصف التفصيلي الذي يقع على أدق الجزئيات، وهو ما جعل والتر سكوت يزد في إطالة حجم رواياته، ولكن وعندما تم تمثيل رواياته وتصويرها في فيلم، تمكن الجمهور في لمحة سريعة أن يرى ما استغرق فيه سكوت صفحات زائدة حد اللزوم ليكشفه. ولعل الفيلم يوضح أكثر من أي وسيلة إعلامية أخرى تلك المسافة التي يمكن أن يختزلها التصوير في التعامل مع العمل الروائي المكتوب.

لا شك أن التزود بمعرفة أساسية حول ميكانيكا المسرح يُعتبر من أهم شروط مسرحية الرواية وتكييفها، وفي التكييف عادة ما يكون من الغباء تكييف كل أحداث وتفاصيل الروايات، ولعل هذا

38 - السير والتر سكوت Walter Scott (1771م – 1832م) روائي وكاتب مسرحي وشاعر أسكتلندي.

الأمر بادٍ في رواية "ذهب مع الريح" للروائية الأمريكية مارغريت ميتشل حينما تم نقلها لعرض مسرحي وبعدها لفيلم كسب نجاحاً عالمياً، فلا يخفى أن النسيج السردى للرواية مُتشابك بشكل مُعقد للغاية، فالحبكة تتشكل من العديد من الشخصيات والعلاقات والسرود الفرعية، وكثير من المحكيات التوسعية التي قد تقترب أو تبتعد عن خط القصة المركزية وجوهر المروي، وحينما تم تحويل رواية "ذهب مع الريح" تلك إلى فيلم سينمائي فقدت الرواية حجمها العرضي وكثيراً من نسيجها الطولي، ولكن ومع ذلك فقد فازت نسخة الفيلم لأول ظهور بالإشادة ورُشحت لجوائز، لأن التركيز في التصوير لم ينزاح عن الأساسي، لقد كان الأساسي مصوراً بدلاً من الاهتمام بالهوامش الجدلية. ومع كل هذا فإن الفيلم والعرض يظان رهينان بالوقت والمكان، ولكن الرواية كمقروء يمكن أن تتعالى عن الارتباط الوثيق بالزمن والمكان، فقد نقرأ صفحة من الرواية ونحن في مطار لوس أنجلوس ونقلب إلى الثانية ونحن على أرصفة شنغهاي.

عندما قرر السيناريست الأمريكي "أوين ديفيس"³⁹ أن يجعل من رواية (إيثان فروم)⁴⁰ للكاتبة الأمريكية "إديث وارتن"⁴¹ فيلماً درامياً، تم تحذيره من قبل زملائه من أن الرواية لا يُمكن ترجمتها إلى العرض سواءً أكان مسرحياً أو فيلماً، ولكن ديفيس من خلال مجموعة من الإعدادات العديدة التي وضعها والانتقادات التي أجراها، أحسن التصرف، فقد اختار فقط عشر مشاهد مُقسمة في الأداء على أربع مجموعات. كانت مجموعتان منهما مُنتميتان للداخل. وكانت المجموعتين الأخرتين مُنتميتان للخارج، وهكذا جرى التمثيل، فقد تم عرض كنيسة "ستارفيل" الجماعية، وكانت قمة التل ظاهرة، حيث هناك خطط "إيثان" و"ماتي"؛ شخصيتي الرواية البارزتين مُحاولتهما الانتحارية، وهكذا فإن ترجمة

39 - أوين ديفيس Owen Davis (1874م-1956م) هو كاتب سيناريو وكاتب أمريكي.

40 - إيثان فروم Ethan Frome هي رواية نشرت عام 1911م بقلم الكاتبة الأمريكية الحائزة على جائزة بوليتزر إديث وارتن. وقد تم اقتباس الرواية إلى فيلم سينمائي عام 1993م.

41 - إديث وارتن Edith Wharton (1862م - 1937م) كاتبة وروائية، ومؤلفة ومصممة أمريكية.

تلك الرواية إلى فيلم شكل مثلاً رائعاً على الواقعية المبسطة في التحويل الدرامي، فمثلاً عندما بدأت الزلاجة تنزلق بهدوء في المنحدر، تحمس المسرح واشتعل حيوية، واستخدمت المؤثرات الصوتية والضوئية كمقومات فنية ساهمت في تمثيل مشهد يفصل بين مرحلتين انتقاليتين، واحدة في الزمن الماضي وأخرى في زمن الحاضر.

وبالرغم من أن المرئي الدرامي على خلاف المقروء الأدبي، فإنه لا يمكن إلا أن نساوي بين أهمية الكلمات المنثورة من جهة وأهمية الصور المرئية من جهة أخرى، فإذا كانت العروض الدرامية لعبية بامتياز، فإنها لا يمكن أن تكون إلا مُستوحاة من الأدب. وفي كثير من الأحيان، لا تدوم الفعالية المسرحية للعروض. أو لا تظل في قيمتها مع انتقالها من جيل لآخر. هذا ينطبق بشكل خاص على الهزل الدرامي الذي يقوم على الجاذبية البصرية كمكون أساسي. إن ما يثير البصر ويبعث بالضحك في العرض شأنه قليل في الكتابة فلا يمكن أن تظهر العناصر الهزلية أو الكوميديا المضحكة على الورق، وعلى خلاف فإنها تظهر بتلقائية وببساطة أثناء العرض، ولكن المُسجَّل أن هذا لا يدوم والحياة الباقية هي دائماً في صالح النص. ولنا في كتاب المسرحيات الهزلية نماذج كثر مثل: "تشارلز هويت" و"جورج ادي" و"أفيري هوبوود"، جميعهم بما كسبت مسرحياتهم من فُرجات مليونية، اليوم تم نسيانهم وتم نسيان أعمالهم الفرجوية، اللهم إلا بعض الاهتمامات النادرة في شعبة المسرح بالكلية.

ثمة خلل واضح في كثير من الأحيان، إذ يتعذر في الحوار الذي تقوم عليه المسرحية أن يكون غنائياً، إن الأمر لا يكون كالشعر الذي يُقال ويُغنى، لذلك سرعان ما تنكشف بعض العيوب ويجب علاجها على المسرح، كأن يتم التعسف على الحوار ليصبح غنائياً قسراً، وهذا أمر لا يجوز، ويجب أن يتذكر الكاتب المسرحي أيضاً أن كلماته سيتم التصرف فيها من قبل الممثلين. يبدو من الناحية الميكانيكية للسيناريو المسرحي ضرورة تجنب أشياء غير لازمة مثل الجناس الثلاثي وتكرار نفس الكلمات، أو الكلام العسير

نطقيا الذي يربك عملية الأداء، هذا ومن حسن الحظ أن الروائي غير مُكلف بهذا الواجب، وغير مُطالب بكل هذه الاحتراسات.

قد نعتبر المسرح بمثابة مزيج من الأشكال الفنية العديدة التي تتراوح من الرسم إلى الرقص.. إن المسرح ليس نتيجة لحافزية كاتب واحد مثل الرواية، بل هو نتيجة مُتدخلين كُثر؛ إذ إن كلا من الكاتب المسرحي والمخرج والممثلين والمصممين والفنيين جميعهم يبدون أفكارهم في عملية التفسير والتمثيل للمسرح والتجسيد، وبالنتيجة-لأن المتدخلين يتلاعبون بنص السيناريو حتى يتلاءم ومُتطلبات العرض- غالباً ما يشعر الكاتب المسرحي بالاندهاش عندما يرى ما حدث في نصه، لأن الترجمة إلى العمل المسرحي لا تقول بالضرورة ما أراد الكاتب المسرحي قوله.

قد لا يهتم المتدخلون في عملية الدراماثولوج أو النقل من النص إلى العرض بما يستأثر اهتمام الكاتب عادة، حيث نجد نسقية النص مفقودة بما فيه الكفاية، حيث لا يتم وضع علامات الترقيم على العبارات الرئيسية بشكل صحيح، ويتم تحويل التركيز أو تبئير الصورة على الشخصية التي ربما قد لا تكون هي الرئيسة. لقد لاحظ القاص الأمريكي "ترومان كابوتي"⁴² أن في المسرح، هناك جزئيات يجب ربطها بمثيلاتها الأخرى لإنتاج شيء جديد؛ حياة إبداعية جديدة، يقول كابوتي بهذا الصدد: لقد فعلت ذلك الربط المسرحي حقاً، ولكنني لا أستسيغه لصعوبته. ولهذا السبب فأعتبر نفسي لست مُنتمياً إلى المسرح، لأنه لم يكن بمقدوري أن أعمل جيداً بشكل جماعي في الفن المسرحي الذي يقتضي وجود روح جماعية ومُتناغمة عند الفريق.⁴³

ولا يخفى أن ثمة أسباباً أخرى تجعل الكثير من الروائيين يتجنبون الكتابة للمسرح، إذ توصلَ مُعظم الروائيين عن تجربتهم إلى أن الدافع الإبداعي والحافزية للكتابة تُستنزف بعد الانتهاء من كتابة الرواية:

42 - كان ترومان جارسيا كابوتي (1924م - 1984م)، روائي أمريكي، وكاتب للقصص القصيرة، وكاتب للسيناريو، وكاتب مسرحي وممثل، اُقْتُبِسَت أعماله في أكثر من 20 فيلماً وعملاً درامياً تليفزيونياً.

43 - راجع: رومان كابوتي، نيويورك تايمز - 20 نوفمبر 1966، ص. د3.

إنهم لا يقوون على العطاء أكثر من ذلك. فيما يرى روائيون آخرون أنهم لا يجدون التعاطي مع المادة الحوارية التي يتطلبها المسرح مُرضيا بما فيه الكفاية، ولا يوجد شعور بالاكتماء الذاتي عند الاختصار على الكتابة المسرحية.

قد يَنزعُجُ روائيون آخرون من فكرة أن الرواية ستظلُّ مَحْكُومة بصيغة الماضي ولا تكتسي طابع الراهنية الزمنية. ذلك أنها تُقدم مجموعةً من التجارب الإنسانية الماضية في زَمَن الكتابة ولا يُمكن أن تُستوحى من الحاضر في زمن القراءة. أما المسرحية وبخاصة في العرض فإنها مُستمدة من الآني ومُستوحاة من زمنية الحاضر والفوري. أما القارئ في جنس الرواية، فهو ينفرد بالقراءة، إنها القراءة بهذا المعنى تصبح أمراً شخصياً، والمؤلف هو المرشد للقارئ. ولكن الأمر مُختلف في الدراما المسرحية، فالتلقي يكون جماعيا ولا يملك الفرد فرصة الاستفراد بتلقيه، كما لا يكون بمقدور الكاتب المسرحي فُرصة التعليق الشخصي لأنه لا يَقدر على ذلك ما دام مُقيداً بنقل حوار موضوع بشكل فريد.⁴⁴

على أية حال، يتمتع الكاتب المسرحي بمزايا، إذ هو قادر على معرفة مدى صلاحية مسرحيته، إما أن تنتهي المسرحية في غُضون بضعة أسابيع أو تتمتع عادةً بمشوار ممتد زمنياً، أما كاتب الرواية فعليه أن يتعين على الانتظار حتى يتم توزيع روايته على أبعد نطاق جغرافي، وفي العادة فإن صدى الرواية وعائداتها تأتي على قدر من البطء. وقد يمرُّ عام كامل قبل أن يُعرف ما إذا كان سَيتم إجراء الطبعة الثانية أو الثالثة، وفي المُقابل يُعرف الكاتب المسرحي بمجرد نشر عمله، إذا ما كان هناك ظاهرياً جمهور قارئ مُهتم به أو لا. وبطبيعة الحال، فحينما يتم عرض المسرحية وَيَفشل العرض فلا يتم منحها فُرصة ثانية، وهو حال ما يجري في "برودواي"، إذ لا يتم مُطلقاً منح فُرصة ثانية لعرض باء بالفشل، ويُعتبر العرض الفيلمي لـ موبي ديك Moby Dick⁴⁵ وسيد الذباب Lord of the Flies⁴⁶ مُجرد مثالين لتلك

44 - انظر: كينيث ماجوان، مقدمة في الكتابة المسرحية (جاردن سيتي؛ كتب دولفين، 1962)، ص 18.

45 - موبي ديك Moby Dick هي رواية من تأليف الروائي الأمريكي هيرمان ملفيل تمت الإشارة إليه في الإحالات السابقة.

الأعمال التي كانت بمثابة إخفاقات تجارية مبكرة... وهكذا الحديث حول ممكنات إخفاقات العروض، أما الشأن عند الروائي فيبقى أمله دائماً في أن تتم إعادة النظر في أعماله يوماً ما...

كما أشرنا سابقاً، إن النتيجة المسلم بها هي أن أمر التكيف صعب. وتبقى آمال النجاح مُحاطة دائماً بعدم اليقين. حتى في المسرحيات الموسيقية، ثمة احتمالات في فشل العرض، قد ينجح واحد من أصل ستة، وهذا ما أكدته بعض المعطيات في برودواي فخلال موسم برودواي لسنتي 1966-1967، على سبيل المثال، قبل ليلة الافتتاح تم وقف المسرحية الموسيقية المشؤومة بعنوان: "الإفطار عند تيفاني"⁴⁷ التي كانت مبنية بشكل فضفاض على رواية "ترومان كابوتي" وقد كانت عملية تكيفها غير مُتقنة إطلاقاً. أدى الأمر إلى خسارة المستثمرين نصف مليون دولار وقتذاك، وعلى النقيض من ذلك، فقد كانت العروض الفيلمية الرائجة مثل "مامي" المقتبسة من رواية "باتريك دينيس"⁴⁸، و"رجل لامانشا" المأخوذ من رواية دون كيشوت لسيرفانتس، و"عازف الكمان على السطح" المقتطف من قصص للكاتب الروسي شالوم أليخيم⁴⁹ ..

في الحقيقة، قد يميل المرء إلى التعبير عن الموقف القائل بأنه لا ينبغي للروائيين أن يتطفلوا هم ورواياتهم على رحابات فنية أخرى؛ مسرحيات كانت أو عروضاً فيلمية أو سينمائية- وبالمثل لا يتوجب على المسرحيين أن يرتادوا مجالات خارج مجالاتهم. ولكن هذه وجهة نظر يمكن اعتبارها ضحلة وعقيمة. والواقع يقول بالأرقام رغم نسبيتها وقلتها أنه قد تمت إعادة صياغة الروايات وتحويلها إلى

46 - سيد الذباب هو فيلم درامي أمريكي اقتبس من رواية تحمل العنوان نفسه "سيد الذباب" للروائي ويليام جولدينج William Golding. ويعتبر هذا الفيلم الأمريكي الثاني المقتبس عن هذه الرواية.

47 - الإفطار عند تيفاني Breakfast at Tiffany's هو فيلم موسيقي تم إنتاجه في الولايات المتحدة وصدر في سنة 1961م. ومن إخراج بليك إدوارد...

48 - دينيس باتريك Dennis Patrick (1918م – 2002م) هو ممثل، وممثل تلفزيوني، من الولايات المتحدة الأمريكية.

49 - سولومون نوموفيتش راينوفيتش، المعروف بالاسم المستعار شالوم أليخيم (1859م – 1916م)، مؤلف وكاتب مسرحي رائد.

قطع مسرحية وكانت ناجحة للغاية، ومن المثير للاهتمام بهذا الصدد أيضاً أن نعرف بأن أطول مسرحيتين في تاريخ عروض برودواي كانتا مقتبستين من الروايات.

لقد حققت المسرحية الهزلية المعروفة بـ "الحياة مع الأب" أطول عرض مسرحي في عدد مراته في أمريكا، وكانت تلك المسرحية نصاً من تأليف "هوارد ليندساي"⁵⁰ بالاشتراك مع "راسل كروز"⁵¹، وصلت العروض لما يناهز 3224 عرضاً وهو رقم مثير للانتباه، هذا وقد حققت رواية "إرسكين كالدويل"⁵² المعروفة بـ "طريق التبغ To-bacco Road" التي قام بتحويلها إلى مسرحية معروضة المنتج والمخرج الأمريكي "جاك كيركلاند"⁵³ ما يناهز 3182 عرضاً وهو رقم مغري.

ومع تسجيل مثل هذه النجاحات التي لا تحتاج إلى دليل، ليس من الصعب إذن فهم لماذا تستمر برودواي في المخاطرة وانتقاء الروايات بغرض التكييف، ففي نهاية المطاف، هناك دائماً احتمال أن يكون النجاح باهراً ومدهشاً..

50 - هوارد ليندساي (Howard Lindsay) كاتب أمريكي.

51 - راسل آيرا كرو Russell Crowe ممثل ومنتج سينمائي وموسيقي.

52 - إرسكين كالدويل Ers-kine Caldwell ، (1903م - 1987م) كاتب أمريكي.

53 - جاك كيركلاند Jack Kirkland's (1902م - 1969م) كاتب مسرحي ومنتج ومخرج وكاتب سيناريو أمريكي.

الملحق:

المقال المترجم باللغة الانجليزية

Adapting a Novel to the Stage

John Perry

Graduate Student
 Department of Theater
 Southern Illinois University
 Carbondale, Illinois

WHEN Arnold Bennett informed George Bernard Shaw that the play is easier to write than the novel because of its length, Shaw replied with his usual pungent wit that the Bible is shorter than the London Directory. Which of the two forms is the more difficult to master is uncertain. One treads on firmer ground when he asserts that it is a hard task to transpose a novel to the stage.

Adaptation is nothing new in the theater. Nearly all of Shakespeare's plots were borrowed from earlier sources. Eugene O'Neill's *Mourning Becomes Electra* and *Strange Interlude* (which won a Pulitzer Prize) were based on Greek myths. Yet, one often encounters a theater skeptic who complains, "Why are so many plays taken from other sources—especially novels? Aren't playwrights able to think of original ideas?" There are several answers to this. None is completely satisfactory in itself. It depends on the particular work under consideration.

Exposure is a vital factor. Hollywood will pay a small fortune for rights to a best seller which is controversial. Likewise, Broadway investors are also in-

terested in the promotional values of such works. Occasionally, a novel like Joseph Hayes' *The Desperate Hours* or John Steinbeck's *Of Mice and Men* is written with the stage in mind. Both books became Broadway successes and popular films.

Observation also shows that many smash musicals have been adapted from literary works. *South Pacific* was based on James M. Michener's *Tales of the South Pacific*, while *Oliver* was taken from Charles Dickens' *Oliver Twist*. Similarly, *The King and I* was a reworking of Margaret Landon's account, *Anna and the King of Siam*.

In manuscript form, it is difficult to tell if a play will be a hit or a flop on the stage. Musicals present the added problem of a score. Therefore, producers often make judgments based on intuition. They "play it by ear." An established work offers them more security. They are not beginning with an idea but investing in a script which has already been widely accepted in another form.

However, explaining why adaptation is popular in the contemporary theater is

ADAPTING A NOVEL TO THE STAGE

1313

not enough. Of greater concern are the problems involved in the actual transference from prose fiction to dramatic literature. These raise such questions as: What are the differences between the narrative and dramatic forms? In what ways are they similar? Can a play of excellence be molded from the form and substance of a novel? Why have many novelists hesitated to write for the stage?

ALL literature deals with the communication of words. However, the narrative and dramatic forms differ essentially in their use of language. Eric Bentley has captured this difference in *The Life of the Drama*. He says that "all literature is made up of words, but plays are made up of spoken words. While all literature may be read aloud, plays are written to be read aloud." In writing for the stage, the playwright must always keep this idea in mind.

Playwriting demands an economy of expression. Like poetry, it forces one to compress ideas. In a few, well-written lines of dialogue, the playwright must relate what could be expanded to several pages or even a full chapter in prose. In addition, literary devices such as stream-of-consciousness, imagery, symbolism, or even basic description to identify characters and create atmosphere are of no avail to him. The playwright's tools are limited to dialogue and movement. For this reason, novelists have experienced varying degrees of success as dramatists. John Galsworthy, Somerset Maugham, Victor Hugo, Edna Ferber, and Thornton Wilder have managed to harness both forms with equal grace. Henry James, Mark Twain, William Makepeace Thackeray, and Charles Dickens did not fare so well. It was Henry James who admitted: "The fine thing in a real drama, generally speaking, is that, more than any other work of literary art, it needs a masterly structure. It needs to be shaped and fashioned and laid to-

gether, and this process makes a demand upon an artist's rarest gifts."¹

Another main difference between the novel and play is that on stage it is not only what characters say but what they do that matters. In *How Not To Write a Play*, Walter Kerr remarks that "everyone of us likes to watch things go faster than we can go: horses, trains, plays. We like to be drawn ahead, made to lean forward for fear we shall miss something, carried out of our seats by an image that moves." Thus, when Louis O. Coxe and Robert Chapman looked at Herman Melville's novella *Billy Budd* for stage possibilities, they found that Melville was "wordy." He was concerned with the unfolding of exposition, vivid description, and commentary on the nature of man. In transferring this material to the stage, it had to be made more visually appealing. More action was added.

Drama is not static. Once a play begins, there is no way to stop it unless the set falls down or an actor breaks a leg. The playgoer cannot thumb through the pages of a script to retrace the steps which lead to a major crisis. True, the seclusion of one's study allows the sedate chipping away of a novel. Passages can be read and reread for clarity. The mind can pause and retrace incidents. Contrarily, the play is directed towards the group mind, not the individual. It repeats an idea two or three times in dialogue and then moves on.

Action is even more basic to the film than theater. In the historical novels of Sir Walter Scott, the author gave color and dimension to the pageantry of the medieval world through detailed description. When *Ivanhoe* was filmed, audiences saw in a glance what it took Scott pages to reveal. Perhaps the film more than any other media illustrates

¹ Brander Matthews, *Playwrights on Playmaking* (New York: Charles Scribner's Sons, 1923), p. 191.

the old saying that "one picture is worth a thousand words."

LIKE film, the novel has one great advantage over the stage. It is not restricted by time and space. The flick of a page can whisk the reader from the Los Angeles Airport to the docks of Shanghai. This is what gives it a distant kinship with radio. Both media are "plastic" in the sense that bridges between scenes are created in the mind. Therefore, before adapting a novel into a stage play, the writer would profit by providing himself with a basic knowledge of stage mechanics. It would be foolish to adapt Margaret Mitchell's *Gone with the Wind* for stage presentation. Its form is too intricately spun; there are numerous characters, locales, and sub-plots. In telescoping the story line and confining most of the action to interiors, the novel would lose its breadth—its magnitude. However, the film version won acclaim because its primary emphasis was pictorial rather than dialectal.

When Owen Davis decided to dramatize Edith Wharton's *Ethan Frome*, he was warned by colleagues that the novel could not be translated to the stage because of its many settings. Davis' finished play had ten scenes with four sets. Two were interiors; the other two were suggested. Only the edge of the Starkfield Congregational Church was shown. The crest of the hill where Ethan and Mattie planned their suicidal attempt was a striking example of simplified realism. When the sled began roaring down the slope, the stage was blacked out, and sound effects were used as a transition between time past and time present.

Yet, words as well as visual images are important if the drama is to have lasting permanence. Dramatic literature must read as well as it plays. Often, the theatrically effective work does not endure. It even fails to survive its own generation. This is particularly true of

farce whose mainstay is its visual appeal. The pratfall, sight gag, grotesque costumes, and frenzied tempo which cause howling laughter when seen, evoke few guffaws in print. Writers of farce such as Charles Hoyt, George Ade, and Avery Hopwood all made millions from their plays. Today, they are forgotten except for rare revivals in college theaters.

Too often, however, dialogue found in novels lacks rhythm and tone. It is not musical. Read silently, this flaw is disguised, but the play, like poetry, is meant to be spoken—to be sung. These defects, therefore, are soon exposed and have to be remedied for the stage. The playwright must also remember that his words will be interpreted by actors. Mechanically, he must avoid such things as triple alliterations and repetition of the same word. Tongue twisters are not for the stage. Fortunately, the novelist is not charged with this duty. He does not have to collaborate with other artists.

THEATER is a synthesis of many art forms which range from painting to the dance. It is not the cumulative result of one man's labor like the novel. Playwright, director, actor, designer, and technicians all impart their ideas in its interpretative process. As a result, the playwright is often dismayed when he sees what has become of his script. The work is not saying what he wanted it to. The set is not stylized enough. Key phrases are not punctuated properly. Focus is shifted to the wrong character in a crucial situation. The entire orchestration is out of tune. Truman Capote has remarked that "in the theater one is a molecule that has to be joined to other molecules to produce a living, breathing thing. I've done it, but I don't really accept it. That's why I'm not partial to the theater. I just don't function well in team sports."²

²Truman Capote, *The New York Times* (November 20, 1966), p. D3.

ADAPTING A NOVEL TO THE STAGE

1315

There are other reasons why many novelists avoid writing for the theater. Some discover that the creative impulse is drained after the completion of a novel; there is nothing more to give. Others say that they do not find working exclusively with dialogue satisfying enough. There is no feeling of self-fulfillment. Still others are bothered by the idea that the novel is written in past tense. It presents a collation of human experience which was—not is. The play, in turn, relates the present. It has an immediacy. In the novel "the reader is, so to speak, personally conducted, the author is our guide. In the drama, so far as the dramatist is concerned, we must travel alone. A play is uniquely objective because the author must convey everything through the dialogue of living man and woman, and has no opportunity for personal comment."²

In any respect, the playwright is at one advantage. Either a play closes within a few weeks or normally enjoys a healthy run. The novelist has to wait until his book is distributed over millions of square miles. Results trickle in slowly. An entire year may pass before he finds out if a second or third printing will be made. The playwright knows that if his work is finally published, a reading audience is ostensibly assured. Of course, if a show fails on Broadway, it is not given a second chance. The novelist can always hope that someday his work will be reexamined. *Moby Dick*

and *Lord of the Flies* are only two examples of works which were early commercial failures.

Adaptation is difficult. Hopes for success are clouded with uncertainty. Even among musicals, the odds are six to one that a show will fail. During the Broadway season of 1966-67, for example, the ill-fated musical, *Breakfast at Tiffany's* (which was loosely based on Truman Capote's novel) folded before opening night. Investors lost half a million dollars. In contrast were the "blockbusters" such as *Mame* which was adapted from the novel by Patrick Dennis, *Man of La Mancha* which was taken from Cervantes' *Don Quixote*, and *Fiddler on the Roof* which is based on stories by the Russian writer, Sholom Aleichem.

One is tempted to voice the attitude that novelists should not wander beyond the fencepost of their own backyard—and dramatists likewise. But this would be a shallow view. Although relatively few in number, novels have been revamped into highly successful stage pieces. Interestingly, the two longest running plays in Broadway's history were adapted from novels. Howard Lindsay and Russell Crouse's *Life with Father* ran for 3,224 performances. Erskine Caldwell and Jack Kirkland's *Tobacco Road* chalked up 3,182 performances. With successes like these on record, it is not difficult to understand why Broadway will continue to hazard the storms of adaptation. After all, there is always the chance that sunshine will follow a downpour of rain.

²Kenneth Macgowan, *A Primer of Playwriting* (Garden City: Dolphin Books, 1962), p. 18.