الإعداد الدراماتوجي للرّواية ـ قراءة في مسرحيّة سكورا لمولاي محمّد ملياني ـ

The Dramaturgical preparedness of novel – the reading of the play of Sacora of Moulay Mohammed Meliani

بوعزيز فتحي[1]* بن نكاع بن ذهيبة[2]

[1] جامعة وهران1أحمد بن بلّة ، الجزائر bouaziz.fethi@edu.univ-oran1.dz

[2]جامعة وهران 1أحمد بن بلّة ، الجزائر bendhibaoran@gmail.com

مخبر اللهجات و معالجة الكلام

تاريخ الاستلام: 2023/03/02 تاريخ القبول: 2023/04/04 تاريخ النشر: 2023/06/05

ملخص:

يعدّ الإعداد الدراماتورجيّ إحدى تقنيّات الدراماتورجيا التي يتمّ عبرها نقل الرّواية من طابعها الأدبيّ و تهيئتها للعبور بها إلى فن المسرح ذي الطابع الفرجويّ . ولا ريب أنّ الرّواية تتقاطع مع المسرح في كثير من السمات الفنيّة لكنّهما يفترقان في خصائص أخرى، ممّا يفرض على الدراماتورج تفعيل آليات فنّيّة و إجراء تعديلات على المتن الرّوائي المراد إعداده.

تهدف هذه الدّراسة إلى تجليّة الآليات الفنيّة وإيضاح التعديلات التي تستدعيها تقنيّة الإعداد الدراماتورجيّ لتحويل عمل روائيّ إلى نصّ مسرحيّ قابل للتمسرح على الرّكح.

كلمات مفتاحية: الدراماتورجيا ، الإعداد الدراماتورجيّ ، الدراماتورج ، المسرح ، الرّواية.

Abstract:

Dramaturgical preparation is one of the dramaturgy techniques, which is used to transfer the novel from its literary form and prepare it for presentation on the theatrical stage. While the novel intersects with the theatre in many artistic aspects, they differ in others. Therefore, the dramaturge must activate technical mechanisms and make modifications to the prepared to be novelistic work.

The aim of this study is to highlight the artistic mechanisms and clarify the modifications required by the dramaturgical preparation technique to transform a novelistic work into a theatrical text that is suitable for performance on stage.

Keywords:dramaturgy; dramaturgical preparation; dramaturge; theatre; novel.

---

* **المؤلف المرسل**

1. مقدمة:

ألغت الحداثة في الفنون التعبيريّة الحواجز والحدود الفاصلة بين مختلف الأجناس الأدبية والفنون، فنتج عن ذلك ظاهرة تلاقح الأجناس. ومن أشكال هذه الظاهرة تحويل الرّواية من عالمها الأدبي المجرّد إلى علم المسرح الذي يستهدف الفرجة . فشكّلت الرّواية العالمية والعربيّة منطلقا للكتابة الدراميّة والكتابة الرّكحيّة التي تعمل على تهيئة النّص لعبوره بسلالسة إلى الفضاء الرّكحي.

ولم يكن المسرح الجزائري الحديث و المعاصر بمنأى عن هذه الظاهرة الفنيّة إذ ظهرت تجارب جزائريّة معاصرة اشتغلت على نقل الرّواية إلى المسرح منها مسرحيّة "ساكورا" التي ستكون موضوع دراستنا ، وقد نقلها الدراماتورج مولاي ملياني محمّد عن المتن الروائي الملكة لأمين زاوي عبر تقنيّة الإعداد الدراماتورجيّ .

إن خصوصيّة المسرح المتمثّلة في كونه يجمع بين مكوّن أدبي هو النّص الدرامي و مكوّن فني هو العرض المسرحيّ تلزم الدراماتورج بإجراء إزاحات و تعديلات على النص الأصلي المراد إعداده إعدادا دراماتورجيا ، وذلك بتوظيف آليات فنيّة متنوّعة. ومن هنا جاءت إشكاليّة هذا البحث:

ما التعديلات التي طالت المتن الروائي "الملكة" أثناء عبوره إلى المسرح ؟

فيم تكمن المبرّرات الفنيّة والفكريّة لهذه التعديلات؟ .

و ما الآليات الفنيّة التي اعتمدها الدراماتورج في تحول الرّواية إلى المسرح؟

2. مفهوم الدراماتورجيا

تتميز المصطلحات النّقدية بتعدّد مفاهيمها وتباين مدلولاتها، ويرجع ذلك إلى اختلاف أطرها الثّقافية والإيديولوجية و تباين مناخاتها الفكرية . فقد نجد مدلول المصطلح الواحد يختلف من بيئة ثقافية إلى بيئة ثقافية أخرى. ولم يشكّل مصطلح الدراماتورجيا

الاستثناء حيث تعدّدت مفاهيمه و مدلولاته . فكلمة الدراماتورجيا لها مجال دلالي واسع ومردّ ذلك هو تعدد وظائفها .

عرّف باتريس بافيس الدراماتورجيا بأنها : " التقنيّة أو (الشّعرية) للفن الدرامي التي تعمل لإقامة مبادئ بناء على العمل إمّا بشكل استنباطي استقرائي عبر أمثال محسوسة واقعية ، وإمّا عبر نظام من المبادئ المجرّدة . يفترض هذا المفهوم مجموعة قواعد مسرحية خاصة ، بحيث تصبح المعرفة ضرورية لكتابة مسرحية و تحليلها بصورة صحيحة"[1] . فالدراماتورجيا في نظر بافيس هي نظرية الدراما التي تبحث في الظاهرة الدرامية ، وتعمل على تحديد قوانين العمل الدرامي واكتشاف شروطه انطلاقا من تحليل الأعمال المسرحية . وبناء على هذا التعريف تعدّ آراء أرسطو النّقدية المستنبطة من دراسة أعمال المسرحيين الإغريق اشتغالا دراماتورجيا .

كما يتّضح من قول بافيس هذا أن الدراماتورجيا ممارسة نقدية غايتها التنظير للكتابة الدرامية من أجل تزويد الكتّاب في فن الدراما بالمعارف الضرورية، لصناعة نصوص درامية ناضجة تحمل مخصّبات العرض ، ممّا يجعلها مؤهّلة للأجرأة على الرّكح.

أما ليتري Littre فيعرف الدراماتورجيا بأنها" فن تركيب النّصوص المسرحية فهو مصطلح يطلق على كاتب النّصوص الدراميّة والمسرحية"[2]. وهذا يعني أن الدراماتورجيا هي الكتابة الدرامية أو تأليف النص الدرامي الذي يتميّز عن بقية النصّوص الأدبية الأخرى كالنّص الرّوائي أو النّص القصصيّ ، و حينئذٍ يكون الدراماتورج هو صانع الدراما .

ويرى محمّد الصدّيق السيّد أن الدراماتورجيا " كلمة من مقطعين الأوّل دراما وهي كما هو مألوف خاصيّة الصّراع في الملهاة والمأساة ، أمّا "تورجيا" فهو الضمير القائم على صناعة الدراما بمعنى أنّ المقطعين يعبّران عن صانع الدراما للنّص والعرض معا"[3]. فالدراماتورجيا لا تقف عند حدود النص الدرامي بل تتعداه إلى صناعة العرض فهي تضم الكتابة الدرامية و الكتابة الركحية وكل فعاليات الإخراج، لأن الفن المسرحي يتميّز بخصوصيّة الجمع بين مكوّن أدبيّ هو النّص الدرامي ومكوّن فرجوي هو العرض.

3. مفهوم الدراماتورج

يؤدّي مصطلح الدراماتورج مفاهيم متعدّدة، تختلف باختلاف السياقات الزّمانية والمكانيّة ، كما تطوّرت دلالة هذا المصطلح بتطور دلالة الدراماتورجيا نفسها .

عرّف **باتريس بافيس patrice pavis** الدراماتورج بأنه " المؤلّف المسرحيّ (كوميديا أو تراجيديا)"[4] . فالدراماتورج بالمفهوم الكلاسيكي هو كاتب النّص الدراميّ أو صانع الدراما في مكوّنها الأدبي الذي يختلف عن الكاتب في بقية الأجناس الأدبيّة الأخرى .

" ومع انتشار المدلول الألماني لكلمة دراماتورجيّة ، تطوّر المعنى ودخل عليه مدلول جديد إذ شمل إضافة إلى المعنى الأوّل ، الشّخص الذي يهتم بالعرض المسرحي ، وغالبا ما يكون مرتبطا بمخرج أو بفرقة أو بمؤسّسة "[5] . ولم يعد الدراماتورج مجرّد مؤلف مسرحي بل تجاوز حدود الكتابة إلى الإشراف على عملية تهيئة النّص الدرامي للعبور به من الصيغة الأدبية إلى خشبة المسرح والتدخّل في عملية الإخراج باقتراح البنية الداخلية للعرض المسرحيّ فاتخذ بذلك صفة المستشار أو المعدّ المسرحي.

4. الإعداد الدراماتورجي وأنواعه

1.4 مفهوم الإعداد الدراماتورجيّ

الإعداد بشكل عام لا يقتصر على مجال المسرح بل يتعدّاه إلى مجالات الإبداع المختلفة كالسينما و غيرها من الوسائط الفنّية الأخرى . وقد ذكر المعجم المسرحيّ أن الإعداد " بالمعنى الواسع للكلمة هو عمليّة تعديل تجري على العمل الأدبيّ أو الفنّي من أجل التّوصّل إلى شكل فنّي مغاير يتطابق مع سياق جديد ، و تشمل تسميّة الإعداد مختلف العمليات التي تتراوح بين التعديل البسيط لعمل و بين عمليّة إعادة الكتابة بشكل كلّي مع الحفاظ على الفكرة "[6] .

بناء على هذا التعريف يكون الإعداد عمليّة تاليّة للكتابة الإبداعية الأولى يقوم على إعادة صياغة العمل الفني عبر إجراءات الإضافة أو الحذف ، و ذلك بغاية نقله من وسيط فني

إلى وسيط فنّي آخر إذ لم يعد هناك حواجز تمنع من تداخل الأجناس الأدبيّة و الوسائط الفنية . و من تمظهرات هذا الإعداد مسرحة الرواية والقصة أو أفلمتهما.

أمّا الإعداد الدراماتورجي الذي يعدّ شكلا من أشكال الكتابة الدرامية وتقنيّة من تقنيات الدراماتورجيا فيعرّف على أنّه :" اشتغال على نصّ موجود سلفا تعتريه عوائق ما (تقنية أو موضوعية) تمنعه من أن يقدّم بالشّكل الأصلي الذي يوجد عليه على خشية المسرح لذلك تستوجب إعادة كتابته كتابة دراميّة تعدّه إعدادا دراماتورجيا حتى يصير قابلا للعرض"[7] . ويعني هذا أن الإعداد الدراماتورجي كتابة جديدة على كتابة سالفة، و خلق ثان لنصّ أدبيّ لم يكتب للمسرح. فتكون الغاية هي تدريم هذا المتن الأدبيّ كالرّواية والقصّة. كما يمكن أن يكون الإعداد الدراماتورجي اشتغالا على نص درامّي غير مؤهّل للخشبة يفتقر إلى مخصّبات العرض . وحينئذٍ تكون الغاية من هذه العمليّة تهيئة النّص و تجهيزه لأجرأته فعليا على الرّكح . فليس كل النّصوص الدراميّة قابلة للمسرحة، خاصّة تلك النّصوص التي يكتبها مؤلّفون يجهلون فعاليات الإخراج و متطلّبات العرض والفرجة المسرحيّة .

2.4 أنواع الإعداد الدراماتورجي

يتنوّع الإعداد الدراماتورجيّ بتنوّع المصدر المعدّ عنه فينقسم إلى قسمين:

أ ـ الإعداد عن نصّ مسرحي

أشرنا فيما سبق إلى أنّ الإعداد الدراماتورجي لا يقتصر على النصوص غير المسرحية بل يمكن أن يكون أيضا عن نص مسرحيّ أصلا . حيث " يقوم الدراماتورج بإعداد النّص الأصليّ. والإعداد من نصّ مسرحيّ إلى نصّ مسرحيّ آخر قائم على النّص الأصليّ ويستند إلى أساس فكريّ سابق على عمليّة الإعداد، حيث يكون النّص الأصليّ غير متلائم مع العصر أو مع البيئة من حيث بعض أفكاره الفرعيّة ومن حيث المستوى اللغويّ أو من حيث المستوى التّقني للكتابة الأصليّة للنّص، و تعارضها مع الإنتاج و قدراته ووسائله."[8]

فالغاية إذن في هذا النّوع من الإعداد هي تبيئة النّص المسرحيّ –إذا كان من المسرح العالميّ– وإعطائه خصوصيّة محلّيّة تتوافق مع مستوى الجمهور وثقافته ، لضمان تواصل جيّد بين العرض ومتلقّيه . لأن المسرح فن جماهيريّ ونجاحه مرهون بردود أفعال هذا

الجمهور المستهدف . ومن أمثلة هذا الشّكل إعداد النصوص القديمة من أجل عصرنتها وتحيينها لجعلها تنسجم مع متطلّبات جمهور الحاضر الجمالية، وانشغالاته اليوميّة فيرى حياته في مسرحه.

أمّا إذا اشتغل الدراماتورج في عملية الإعداد على نصّ مسرحيّ من البيئة نفسها فإنّ " الدّاعي في الغالب أن ما كتبه هذا المؤلّف المفترض ينطلق من تصوّر يعوزه التفاعل التّقني مع خصوصيّة الخشبة ، و يظهر بالتّالي أنّ ما كتبه محبوك بشكل جيّد على مستوى اختيار الموضوعه وعلى مستوى صياغة الحوارات . لكنّه على مستوى البنية الدراميّة ينقصه اعتبار الرّكح و ضروراته و إكراهاته أيضا. "[9]. فمسوّغ الإعداد في هذه الحالة تقنيّ محض يتمثّل في تعديل النّص وفق ما تستدعيه الخشبة . لأن العرض المسرحيّ يتجاوز في أداء وظائفه اللغة الخطابية ذات البعد الأدبيّ إلى لغة سمعية بصرية، تتظافر لتحقيقها تقنيات متنوّعة كالإضاءة والموسيقى والرّقص. كما ينبغي الإشارة إلى التّمايز الفارق بين التلقّي في النّص الدرامي والتلقّي في العرض المسرحي . حيث إنه في النص الدرامي فعل قراءة قابل للتقطيع والإرجاء والعودة إلى الخلف، بينما في العرض المسرحي هو فعل مشاهدة غير قابل للتقطيع لأنه يخضع لمبدأ – يحدث هنا والآن–.

إنّ بعض المؤلّفين حين يكتبون نصوصهم يغضّون الطرف أو لا ينتبهون إلى هذه القضايا التقنيّة التي تحكم علاقة النّص بالعرض مما يجعل عملية الإعداد ضروريّة لتسهيل مرور النّص إلى الفضاء الرّكحي.

ب . **الإعداد عن قصّة أو رواية**

يعرف المشهد الثقافي المحلّي والعالمي تمرّدا على الفصل بين الأجناس الأدبيّة ، محقّقا بذلك ما يسمّى تلاقح الأجناس الأدبية و الوسائط الفنّيّة المختلفة . ومن تمظهرات ذلك لجوء المسرحيين إلى الاشتغال على الفنون السّردية كالرويات و القصص و إعدادها إعدادا دراماتورجيا يضمن تحوّلها بسلاسة من عالمها الأدبيّ إلى عالم المسرح ذي الطّابع الفرجوي .

إن مهمّة إعداد المتن القصصيّ أو الرّوائي للمسرح تبدو بسيطة لكونها تنطلق من كتابة جاهزة. لكنها في الحقيقة عمليّة معقّدة و حسّاسة، تستدعي حذرا فنيّا شديدا ، يتوقفّ نجاحها على توفّر" عدد من العناصر الضّروريّة التي تسهم في حل مشاكل النّقل من فنّ إلى فنّ آخر ومن ثمّ تسهيل إيجاد البديل. وهناك عدد من العناصر الفنيّة القريبة من الفنّين المختلفين من حيث الموضوعات وطبيعتها في القصّة وفي المسرحيّة ، وهي عناصر تسهّل مهمّة المعدّ ."[10]

أمّا مبرّرات ظاهرة إعداد النّصوص الأدبية للمسرح لا سيما السّرديّة منها فهي توفّر هذه الأخيرة على ممكنات درامية تجعلها قابلة للتمسرح، كتوفّرها على الحبكة و الشّخصيّات والحوار والصّراع أحيانا.

كما يُعزى اهتمام المسرحيين بإعداد الرّواية أو القصّة في نظر أبي الحسن سلّام إلى الرّغبة في نشر مضامينها وأفكارها على نطاق واسع باستغلال جماهيرية المسرح وشعبيّته. [11] . في حين تعدّ الروّاية والقصّة فنّين نخبويين .

5.الإعداد الدراماتورجي لرواية " الملكة "لأمين الزاوي.

تمّت عملية إعداد رواية الملكة إعداد دراماتورجيا من طرف الدراماتورج مولاي محمّد ملياني على المستويات الآتية:

1.5 – على مستوى العنوان:

يعدّ العنوان العتبة النّصيّة الأولى ، فهو أول ما يتّجه إليه المتلقّي ، يتميّز بالحمولة الدّلالية والامتلاء المعرفيّ، إذ له طاقة إيحائية هائلة تمكّنه من اختزال المعاني الكبرى للنّص و رسائله فهو " يجسّد أعلى اقتصاد لغوي ممكن يوازي أعلى فعالية تلقّ ممكن "[12]. ويقوم العنوان بوظائف منها استفزاز المتلقّي وإثارة فضوله ليدفعه إلى اقتحام عالم النّص. وقد أدرك المبدعون في الوسائط الفنيّة المختلفة أهمية العنوان فأولوه عناية كبيرة .

جاء العنوان في رواية " الملكة " لأمين الزاوي من حيث البنية التركيبية جملة اسمية ذكر فيها المبتدأ " الملكة " وحذف فيها الخبر، وقد تعمّد الكاتب هذا الحذف تحقيقا للاختصار

الذي يشترط في العنوان، وليكون العنوان مستفزا للمتلقي من خلال طرح تساؤلات حول العنوان و مراميه الدّلالية ، فيسعى للإجابة عنها باقتحام عالم النّص إشباعا للفضول.

أما عن البنية الدلاليّة للعنوان فكما أشرنا سابقا إلى خاصية الامتلاء الدلالي التي تميّز العنوان وطاقاته الإيحائية ، فقد اختار الكاتب الرّوائي كلمة "الملكة" التي توحي بدلالات كثيرة وتختزل المحاور الكبرى للنص الرّوائي نذكر منها :جنس الأنوثة (المرأة) ورفعة المكانة و السلطة وحكم الذّات و الحرية . ومن هنا نستنتج أن الكاتب اختار العنوان بعناية فائقة للتعبير عن رسائله وغاياته المتمثّلة في المرافعة عن المرأة الجزائرية وتحريرها من سلطة الذّكر والأسرة والمجتمع ، فالكاتب يريد أن يتوّج المرأة المطلّقة فيجعلها ملكة تحكم نفسها وتقرّر مصيرها ، كما يسعى إلى إعادة المرأة عامة والمطلّقة على وجه الخصوص إلى مكانتها السّامية التي تستحقّها. ونجد لهذا العنوان صدى قويّ داخل النّص . ونلاحظ أيضا أن العنوان جاء كلمة واحدة وذلك للدّلالة أن المطلّقة الجزائرية تخوض وحدها صراعا عنيفا ضد سلطة الذكر و سلطة الأسرة و سلطة المجتمع بكل فئاته ، فيعبّر العنوان عن أبشع صور الظّلم من خلال عدم تكافؤ قوى الصّراع .

وفي العمل المسرحي المعدّ عن الرّواية اختار الدراماتورج عنوان " **سكورا**" ، وهو عنوان مأخوذ من المتن الرّوائي إذ يمثل الشخصيّة الرئيسية فيها ، وتعني كلمة " سكورا" في اللغة الأمازيغية نوعا من الطّيور الجميلة ، فهو يوحي بدلالات ومعان كثيرة منها : الحرّية لأن الطّير في عرف المجتمعات العربية عامة والجزائرية بشكل بخاص تؤدي معنى الحرية و الانطلاق، كما يدلّ العنوان على الأنوثة والجمال ، ومن هنا تظهر الوشيجة القوية بين العنوان و مضمون النّص المسرحي الذي يسعى المعدّ المسرحيّ من خلاله إلى المرافعة عن تحرّر المطلّقة من كل القوانين والأعراف الظالمة التي يبرّر بها الذكر الجزائري سطوته و جبروته.

انطلاقا مما سبق نلاحظ أن الدراماتورج أدخل تغييرا طفيفا على العنوان دون الابتعاد عن معاني العنوان الأصلي، حيث يلتقي عنوان المسرحيّة مع عنوان الرّواية في نقاط كثيرة

منها : اشتراكهما في البنية اللغوية حيث جاء كل منها كلمة واحدة في صورة جملة اسمية حذف فيها الخبر ، كما يتقاطع العنوانان في دلالتهما على المرأة و جمالها الأنثوي وعلى الحريّة وسمو مكانتها ، و لعلّ مبرر هذا التوافق الكبير هو الحفاظ على الحكاية الرئيسية للعمل الرّوائيّ " الملكة " من جهة وتقارب وجهات النّظر حول ضرورة تحرّر المطلّقة الجزائرية وإنصافها من جهة أخرى.

2.5 – على مستوى الموضوع و الأحداث

أ– موضوع و أحداث رواية "الملكة " :

تعالج رواية الملكة مشكلة المرأة الجزائرية بشكل عام والمرأة المطلّقة على وجه الخصوص ، حيث صوّرت الرواية الوضع الذي تعانيه المرأة المطلّقة الجزائرية المليء بالقهر والاستعباد والكبت ، ومردّ ذلك في نظر الكاتب هو ثقافة المجتمع الجزائري الذّكورية المتسلّطة ، الذي ينظر إلى المرأة نظرة دونية فيدوس كرامتها حين يراها جسدا للفراش والمتعة ، ويغتال حريتها فيمنعها من الحب والحياة ويقرر تفاصيل حياتها نيابة عنها لأنها في نظره ناقصة بحكم الأعراف المجتمعية البالية .

عبرّ الكاتب "أمين الزّاوي" عن موضوعه هذا من خلال حكاية امرأة جزائرية مطلّقة تدعى "سكورا " التي خاضت تجربة زواج تقليدي من طبيب أسنان جزائري يسمى "نزيم" أنجبت منه ولدين " محنّد" و" ليليا" . تعيش سكورا في بيتها الأسريّ قهرا واستعبادا من طرف أمّ زوجها التي تفرض سطوتها عليها وحتى على ابنها ، تتضاعف المعاناة حين تكتشف "سكورا "أن زوجها غير سوي جنسيا (مثلي) ، فتقرر الطلاق منه . وبعد هذا الحرمان تدخل في تجربة حب مع غريب صيني جاء إلى الجزائر من أجل العمل يسمى : " يوتزصن" و يلقّب" بيونس الشينوي" وذلك بحثا عن الانعتاق و التحرر من عقد الرّجل الجزائري الذي لا يسمح للمرأة أن تبوح بمشاعرها ورغباتها، فقد وجدت في حب الغريب متنفسا وخلاصا : "إن ممارسة الجنس ، الحب مع الغريب . الغريب هو التحرر من الثقافة الذكورية المتسلّطة التي تجعل المرأة في مرتبة المذعنة الخائنة إناء التفريغ" [13] ، وتصرّ سكورا على مواصلة التّجربة متحدّية المجتمع الذي يرفض بشدّة هذه العلاقة العاطفية مع غير الجزائري ، فكلّما كانت

"سكورا "رفقة عشيقها الصّيني تعرّضت للسبّ والشّتم و السخريّة ومن مظاهر ذلك في الرواية : " حين جلست إلى طاولة الصيني بعد أن قبّلته و قبّلني وابتسمت له وابتسم لي تحوّل الصّمت من حولنا إلى وشوشات ثمّ إلى ضحكات " [14]

و تواصل الرّواية فضح و تعرية العالم المتوحّش الذي تعيشه المرأة الجزائرية من خلال سرد حكاية "حفيظة " التي رفضتها أسرتها حين حمّلتها خطيئة لا إرادة لها فيها ، حيث تعرّضت حفيظة إلى الاختطاف من طرف الجماعات الإرهابية و اغتصابها على يد أمير في الجبل ، أنجبت منه طفلا تركته في الجبل و فرّت .

كما تضمّنت رواية الملكة لأمين الزاوي إضافة إلى الموضوع الرئيسيّ قضايا سياسية و اجتماعية و عقدية .

ب. موضوع و أحداث مسرحية "سكورا" :

تتناول مسرحيّة "سكورا " المعدّة عن رواية الملكة لأمين الزّاوي موضوع معاناة المرأة الجزائرية المطلّقة من الاستبداد والاستعباد من طرف الأسرة و المجتمع الذكوري الأناني الذي يمنح الذكر حرية واسعة في حين يفرض على المرأة –عامة و المطلّقة تحديدا – قيودا وتضييقا متعدّيا بذلك على حرّيتها في اتخاذ القرارات المصيرية المتعلّقة بحياتها. كما تصوّر المسرحية رؤية الرجل الجزائري القاصرة إلى المطلّقة ، فهي فريسة للجنس والمتعة ليس أكثر.

عبّر الدراماتورج "مولاي محمّد ملياني" عن موضوعه من خلال حكاية "سكورا" المطلّقة الجزائريّة التي تجرّ تجربة زواج فاشل من طبيب أسنان جزائريّ يسمى " نزيم" ، أنجبت منه طفلا يسمى "مالك" وبنتا تدعى " ليليا" . وبعد معاناتها مع زوجها الجزائري وتسلّط أمه التي تتحكّم في كل شيء، تقرر "سكورا" الطلاق من زوجها الجزائري لتدخل في علاقة حب مع غريب صينيّ يسمّى "يوتزصن" ويلقّب بيونس الشينوي باحثة عن التحرّر ونسيان الحرمان والقهر الذي عاشته مع زوجها الأوّل وتجلّى ذلك في قولها: " حين يتحرر الجسد من الدين و الأخلاق والعادات وما تراكم منها فيه من ثقافات القمع و الحجر و التهميش يعود الإنسان، ذكرا كان أو أنثي إلي الطفولة المدهشة ، هي لحظة الالتقاء بالإنسان في

الإنسان " [15] ، وتصوّر الحكاية سخط و امتعاض المجتمع الجزائري بكل أطيافه من علاقة "سكورا "بالصيني باعتباره غريبا و يظهر هذا الموقف العدائيّ من الآخر في عبارات كثيرة جاءت على لسان الشخوص المسرحية منها: " هي اللي بغاته هاذاك الشينوي كلاونا إيه ياكلو القطط و الكلاب و الحمير والذيوبا ما بقاو غير ياكلونا"[16]. وتحكي المسرحية محاولة "أم نزيم" إعادة "سكورا "إلى ابنها لكن دون جدوى ، وبعد إصرار أسرة "نزيم "على رغبتها تقرر "سكورا "كشف سبب الطّلاق والذي كان صادما حين أدركت "أم نزيم" (العجوزة) حقيقة ابنها الشاذّ جنسيا . " زوج إيه زوج ، زوج ذكورا وليدكم مع راجل كيفو في فراشي في فراشي"[17].

بعد عرضنا موضوع وأحداث كل من رواية الملكة ومسرحية "سكورا " المعدّة عنها يتضح لنا اتفاقهما في مواطن واختلافهما في مواطن أخرى .

أمّا نقاط الاتفاق فنوردها فيما يلي:

ـ الموضوع الرئيسيّ المتمثّل في تشريح وضع المطلّقة الجزائرية وعالمها المليء بالقهر بسبب المجتمع الجزائري الذكوري المتسلّط .

ـ جلد الأنا الجزائرية من خلال الصورة السوداء التي رسمتها الرّواية والمسرحيّة للرّجل الجزائري الأنانيّ المتعصّب الذي لا يقبل الأخر وظهر هذا من خلال رفض علاقة الحب بين "سكورا "والصّيني لكونه غريبا ، فالجزائريّ يقبل الصيني عاملا وصانعا ماهرا ، لكن يرفضه عاشقا ومحبا ، وورد في المسرحية ما يعبر عن هذا الموقف : "برّاني وغريب وبغاته شينوي عينيه مجبدين كيما عقله مجبّد يا لطيف" [18]. وفي مقابل ذلك رسمت الرّواية والمسرحية صورة مشرقة للغريب الصّيني الذي يحب العمل ويحترم مواقيته ويقدّس المرأة ويعظّم الحب .

ـ طرح قضايا سياسية واجتماعية تتعلّق بالمجتمع الجزائري مثل الفساد الإداري ، التطرّف الدّيني الذي نتج عنه الإرهاب ، استعمال الدّين لأغراض سياسية وكشف ثقافة المجتمع

الجزائري الهشة في تصديق الخرافة وذلك من خلال الحدث الذي جاء في الرّواية، وحافظت عليه المسرحية المتمثّل في دفن الشينوي المقتول على أنه وليّ صالح حتى أصبح مزارا يتبرك به النّاس.

ـ حفاظ المسرحيّة على الأحداث الرئيسية التي وردت في المتن الرّوائي مثل حكاية "سكورا" وحكاية "حفيظة " التي تعرّضت للاختطاف والاغتصاب في الجبل على يد أمير جماعة إرهابية .

يتّضح مما سبق حفاظ الدراماتورج على روح العمل الرّوائي حيث التزم بالموضوع الرئيسيّ وبعض القضايا والأحداث الكبرى، محقّقا بذلك مبدأ الوفاء والأمانة للتيمة الرئيسية والخطوط الكبرى للنّص الأصلي ، و يرجع ذلك إلى اشتراك الكاتب الرّوائي و الدراماتورج في نظرتهما إلى المرأة وتعاطفهما معها ، واتفاق أهدافهما و غاياتهما، إذ يهدف كل منهما إلى كشف معاناة المطلّقة الجزائرية من هيمنة الذكر الجزائريّ ، وإدانة المجتمع الجزائري وفضح ممارساته العدوانية ضد المرأة . فقد شكل العملان – الرّوائي والمسرحي – انتصارا للمرأة الجزائرية المطلّقة وصرخة مدويّة لتحريرها من القيود والأعراف المجتمعية البالية التي حُكمت بها لعقود من الزمن.

أما مواطن الاختلاف بين المتن الرّوائي والنّص المسرحي على مستوى الموضوع والأحداث فقد تجلت في تعديلات أدخلها الدراماتورج على النّص الأصلي والتي جاءت على الصور الآتيّة:

- الحذف والتجاوز:

ـ إغفال وتجاوز بعض القضايا الجانبية التي وردت في الرّواية مثل تعريف كاتب الرّواية بثقافة الصينيين و معتقداتهم وبعض الممارسات السياسية في بلاد الصّين.

ـ حذف أحداثا ثانوية كثيرة نذكر بعضها لأن المقام لا يسمح بالتفصيل : حياة "يوتزصن" في الصين قبل رحلته إلى الجزائر ، رحلة "يوتزصن" عشيق "سكورا" إلى الجزائر وإقامته في

حي الشناوة ، اللقاء الأوّل الذي كان سببا في تعرف "سكورا" على "يوتزصن "، اللقاءات المتكررة بين "سكورا "و "يوتزصن" (يونس الشينوي) في المقاهي والمطاعم ، حياة "سكورا "مع عائلتها قبل الزّواج .

نلاحظ أن عملية الإعداد الدراماتورجي استدعت الحذف والاختصار. حيث تمّ حذف أحداث كثيرة واختصر في أحداث أخرى إذ ذكرها باقتضاب ، ومبرّر ذلك هو الاختلاف والتمايز الفني بين الرّواية والنّص المسرحيّ فلكلّ خصائص وعناصر يقوم عليها ، فتنبني الرّواية على تقنية السّرد التي تعدّ أداة فنية تمنح للروّائي حرّية أكبر في إيراد أحداث كثيرة وتفريعها والتفصيل فيها ، وفي مقابل ذلك يفتقد الدراماتورج هذه الآلية الفنية لأن النّص المسرحي يقوم على الحوار الذي يستدعي التكثيف والاختزال، ولا يسمح بالتطويل والتفصيل . وينبغي الإشارة إلى عنصر مهمّ فارق بين الرّواية والمسرحية وهو التلقّي ، هذا الأخير هو فعل قراءة في العمل الرّوائي قابل للتقطيع ، فالقارئ له الوقت الكافي في قراءة الرّواية ويسمح له بالتوقّف عن القراءة كلما شعر بالملل أو التعب على خلاف التلقي في المسرح ، لأن النّص المسرحي هو مشروع عرض يُعدّ لينقل إلى الخشبة في صورة سمعية و مرئية أمام الجمهور ، وبهذا يكون التلقي في المسرح آنيا غير قابل للتقطيع، مما يستدعي الاختصار والاقتصاد في الحوادث مراعاة لقدرة احتمال المتفرجين وتفاديا للملل الذي قد يصيب الجمهور. ومن هنا نستنتج أن الحذف الذي اعتمده الدراماتورج في مسرحيّة "سكورا " عن رواية الملكة هو ضرورة فنيّة محضة .

- إيراد أحداث جديدة ويتمثّل ذلك في إيراد مولاي محمّد ملياني أحداثا جديدة لم تذكرها الرّواية منها : لقاءات متكررّة بين سكورا وأم زوجها (العجوزة) بعد الطّلاق وحدث آخر تمثل في لقاء العجوزة مع "حفيظة" حيث جعلتها وسيطة بينها وبين سكورا لمعرفة سبب الطلاق أما الحدث الأكثر أهمية الذي أضافه الكاتب فهو كشف "سكورا " سبب طلاقها وفضح حقيقة زوجها السابق "نزيم" المثليّ أمام أسرته.

أضاف الدراماتورج أحداثا جديدة ومردّ ذلك هو تحقيق عنصر التشويق الذي يستدعيه المسرح و ذلك لشدّ المتلقّي والحفاظ على انتباهه إلى النّهاية ، ومن أمثلة هذه التعديلات إرجاء اكتشاف سبب الطلاق إلى نهاية المسرحية . كما يهدف المعدّ إلى ترك لمسته الإبداعية بإضافة حوادث لم تكن موجودة في النّص الأصلي فلا يكون النقل حرفيا .

- التصرّف في ترتيب الأحداث: لم يلتزم النّص المسرحيّ بالترتيب الذي جاءت عليه الأحداث في النّص الأصلي .حيث أدخلت عليه تعديلات على هذا المستوى ، فقدّم الدراماتورج أحداثا جاءت متأخّرة وأخّر أحداثا أخرى وردت متقدّمة في الرّواية ، نذكر على سبيل المثال: تقديم حدث طلاق "سكورا "من "نزيم" على حدث الزواج في النّص المسرحيّ بخلاف مع ما جاء في الرّواية .

3.5 – على مستوى الشّخصيات

تعدّ الشخصيّة من عناصر الفنّ الرّوائيّ و كذا المسرحي ، وهي تؤدّي أدوارا ووظائف كثيرة منها : حمل الفكرة الرئيسة للعمل الإبداعي وتحريك الأحداث ودفعها نحو التطوّر و التّعقيد .

تورد رواية "الملكة" شخصيّات كثيرة نقسّمها إلى نوعين:

- شخصيّات رئيسية :

ــ شخصية "سكورا" : امرأة جزائرية صوّرت الرّواية أبعادها الثلاثة ، فمن حيث البعد الفيزيولوجي "سكورا "امرأة فاتنة الجمال ، أما البعد النّفسي لهذه الشخصية فهي مطلّقة مقهورة عاشت الحرمان في عائلتها وفي بيت الزوجيّة أيضا ، أما بعدها الاجتماعي "فسكورا " موظّفة بسيطة من الطّبقة المتوسّطة .

شخصيّة يوتزصن : يلقّب ب"يونس الشينوي" وهو حسب ما جاء في الرّواية مهندس صينّي جاء إلى الجزائر من أجل العمل ، يحمل عقدا نفسيّة سببها الشّك في نسبه ، وهو في الرّواية عشيق "سكورا" يحترم المرأة ويقدّس الحب.

- شخصيات ثانوية : ذكرت الرّواية شخصيات ثانوية كثيرة نذكر بعضها : "سون باسن" (صديق يوتزصن) ، والدة "يوتزصن" ، عمّته وابنتها ، حفيظة الملقبة "صافو" ، نزيم (زوج سكورا) "قاسي" (والد نزيم) ، "الطاووس" (أم نزيم) ، والدة "سكورا" "عبد الرحمن " ، المحقّق (ضابط الشّرطة) ...

أما عن الشخصيّات االتي جاءت في العمل المسرحي فهي:

ساكو : اختصار لاسم "سكورا" وهي شخصيّة رئيسيّة، من ملامحها الجمال، القهر والحرمان، الإصرار على التحرّر.

العجوزة : الشّحصيّة الرئيسية الثانية ، من ملامحها : الأناقة والاهتمام بالمظهر، التسلّط والتحكم في كل أفراد أسرتها .

عبد الرّحمن : سائق سيارة إسعاف يحمل عاهة جسدية على مستوى ساقه وهو ضحيّة من ضحايا الإرهاب ، ثرثار.

سي قاسي: والد "نزيم " رجل مثقّف ومتفهّم .

حفيظة : عاملة بسيطة وضحية للجماعات الإرهابية ، مقهورة نفسيا بسبب الاختطاف والاغتصاب وحرمانها من ولدها الذي تركته في الجبال.

ضابط الشّرطة: يتولى مهام التحقيق ، أما على المستوى النّفسي فهو يحمل عقدة الشعور بالذّنب لأنه كان سببا في اغتيال أخيه من طرف الجماعات الإرهابية.

رئيس البلديّة ، وشخصيّة أخرى هي "عبد القادر".

بالمقارنة بين الشّخصيات التي وردت في المتن الرّوائي والنّص المسرحي يتبيّن لنا أن التعديلات التي طالت النص الرّوائي في هذا المستوى جاءت على الصور الآتية :

-حذف و إسقاط شخصيات كثيرة منها : (سان باسن ، والدة يوتزصن ، والدة سكورا...) وذلك لكونها ثانوية لا تؤثر على سيرورة وتطور الأحداث الكبرى ، فكان إلغاؤها نتيجة

حتمية لحذف الأحداث الثانوية أثناء الاقتباس. وينبغي أن نشير إلى إلغاء المقتبس شخصيّة مهمّة في الرّواية هي "يوتزضن " ، هذا التعديل لم نجد له مبرّرا مقنعا لأن شخصيّة "يوتزصن" شخصيّة رئيسية تحمل فكرة العمل الرّوائي و المسرحيّ .

ـ **الاحتفاظ ببعض شخصيّات العمل الرّوائي:** أبقى الدراماتورج على بعض الشخصيات العمل الرّوائي منها (ساكو ، حفيظة ، عبد الرّحمن ، قاسي ، العجوزة ، ضابط الشّرطة ، رئيس البلديّة) ، ولاحظنا أيضا أن المعدّ المسرحيّ لم يتصرّف في أسماء الشّخصيات و حتى أبعادها الفيزيولوجية و البسيكولوجية و السوسيولوجية ، ونبرّر هذا بتشابه الموضوع والأهداف من جهة و التطابق بين بيئتي الكاتبين الثقافية، فكلاهما من بيئة جزائرية .

ـ **خلق شخصيات جديدة:** أضاف الدراماتورج شخصيّة جديدة لم تكن موجودة في العمل الرّوائي هي شخصيّة " عبد القادر" ، وهذا لخلق فضاء أوسع للحوار لأن النّص المسرحي يقوم على الحوار بينما تتبني الرّواية على السّرد.

كما نلاحظ أيضا تصرفا وتعديلا أُجري على العلاقات بين الشخصيات مثل وضع "ساكورا" في مواجهة "العجوزة " وهذا لتجليّة الصّراع و تكثيفه الذي يعد عمود النص المسرحي. فكان الصّراع في النص المسرحي "ساكورا" بين قوتين ماديّتين هما "ساكورا" وأم زوجها " العجوزة".

4.5 – على مستوى المكان و الزّمان:

توضّح الرواية منذ البداية المكان الرئيسيّ الذي ستجري فيه الحكاية الرئيسية " هو مدينة الجزائر العاصمة " واقفة في البلكون ، أنظر إلى ميناء مدينة الجزائر ، وأنتظر عودة يوتزصن"[19] ، وبالإضافة إلى المكان الرئيسي فقد اخترق الرّوائي الحواجز المكانية فتعدّدت الأمكنة باعتبارها مسرحا لأحداث كثيرة ، بعضها كان في الجزائر مثل : حي الشناوة، حي العناصر، دالي إبراهيم ، مخفر الشّرطة ، حيدرة ، وأماكن أخرى خارج الجزائر مثل : الصّين وبكين ...

ولم يتغير المكان الرئيسي في المسرحية إذ تجري أحداثها في مدينة الجزائر العاصمة "مين وليدي نزيم قرّر يبدّل المدينة ويخدم في وهران وهو اللي العاصمة ساكنتلو في عروقو"[20] ، لكننا لاحظنا الاقتصاد في الأمكنة في العمل المسرحيّ حيث حذفت أماكن كثيرة نتيجة للاستغناء عن أحداث ثانوية في الرّواية .كما يبرّر هذا التعديل الذي على مستوى المكان طبيعة العمل الروّائي الذي يتيح للكاتب حرية الانتقال و تغيير الأمكنة بالاعتماد على تقنيّة السّرد ، على خلاف القيود الفنية التي تكبّل المعدّ المسرحيّ الذي يحرم من السرّد ويضع في حسبانه تجسيد نصّه على الخشبة ، وهذا ما يجعل تغيير الأمكنة مسألة معقّدة وصعبة تستدعي جهدا كبيرا لتغيير الديكورات ، ويضاف إلى المبرّرات التي ذكرناها آنفا مبرّر آخر هو الوقت الذي يفرض على المسرحي الاقتصاد في الأمكنة .

وفيما يتعلّق بالزّمن لاحظنا التوافق الكبير بين زمن الأحداث الرئيسية في كلّ من الرّواية والمسرحية ، ما يعني أن النص المسرحي حافظ على البنية الزّمنية للعمل الأصلي ، حيث جرت الأحداث الرئيسية في زمن الحاضر ، كما لجأ كل من المعدّ والرّوائي إلى الانتقال إلى الزمن الماضي باستعمال تقنية الاسترجاع flachback ، وإلى الزمن المستقبل بالاعتماد على الاستباق وذلك في مقام التوقع مثل توقّع "سكورا "عودة "يوتزصن" إلى الجزائر . وتجدر الإشارة إلى أن خصوصية الرّواية تمنح للرّوائي حرية أكبر في التنقّل بين الأزمنة حيث تتميّز هذه الأخيرة بتعدد الأحداث الذي يستدعي تعدد الأزمنة ، وفي المقابل يقوم النّص المسرحي على الحوار الذي يستوجب التكثيف والاختصار.

5.5 على مستوى الصّراع و النّهاية:

يعدّ الصّراع من عناصر الرّواية في نظر بعض النّقاد لكنّ أهميّته قليلة بالمقارنة مع النّص المسرحي إذ يعتبر الصّراع عمود المسرحية و شرط كينونتها ، فلا يمكن تصوّر مسرحيّة بدون صراع . ويتجلّى عنصر الصّراع في رواية " الملكة" من خلال صراع "سكورا " ضد المجتمع بكلّ فئاته لاسترجاع حريّتها المسلوبة و التخلّص من القيود المفروضة عليها وذلك من خلال إصرارها على تجربتها العاطفية مع الغريب الصّيني وسط رفض قويّ للأسرة والشّارع الجزائريين فنتج عن هذه العلاقة حمل سكورا من يوتزصن الذي غادر الجزائر.

وتنتهي الرّواية بانتظار سكورا عودة عشيقها إلى الجزائر ويقينها بذلك بسبب الحمل الذي يربطها به. ولم يتصرّف الدراماتورج كثيرا في عنصر الصّراع حيث حافظ على سببه المتمثّل في رغبة "سكورا "في التحرّر والانطلاق ، كما أجرى الكاتب المسرحي تعديلا طفيفا حيث غير الطّرف الثّاني في الصّراع حيث تظهر "سكورا" في مواجهة عنيفة مع أمّ زوجها " العجوزة" التي كانت ترغب في إعادة "سكورا" إلى ابنها " نزيم". أمّا نهاية المسرحيّة فقد تشابهت كثيرا مع النّص الأصليّ .

6 . خاتمة:

انطلاقا مما سبق نستنتج أن إمكانية نقل الرّواية إلى المسرح أمر متاح بعيد ، لامتلاكها المؤهّلات الفنيّة التي يقوم عليها النّص المسرحي ، حيث تتقاطع الرّواية مع النصّ المسرحي في خصائص موضوعية و فنية منها : الفكرة و الشّخصيات و الأحداث والزمكنة . كما توصّلنا من خلال رصد عملية الإعداد الدراماتورجي لرواية " الملكة" **لأمين الزّاوي**" إلى أن عملية إعداد نص مسرحيّ عن العمل الرّوائي تستوجب إجراء تعديلات بصور مختلفة إمّا بالحذف أو الزّيادة أو الاختصار والاختزال، وذلك للتمايز الفنّي بين النّص المسرحيّ والفن الرّوائي حينا واستجابة لغايات و رسائل المؤلّف أو الدراماتورج حينا آخر.

الهوامش

[1] باتريس بافيس، معجم المسرح. ترجمة ميشال ف خطّار ، مراجعة نبيل أبومراد ، بيروت ، المنظمة العربية للترجمة، ، 2015، ط1، ص 195.

[2] خيرة بوعتو ، الدراماتورجيا و تقنيات الإخراج المسرحي ، أطروحة دكتوراه علوم ، نقد مسرحيّ، إشراف، صياد سيد أحمد ، جامعة وهران1 ، كليّة الآداب و الفنون ، قسم الفنون ،2017/2016 ، ص11 .

[3] محمّد الصدّيق اللسيّد ، مدخل في علم الدراماتورج . مجلّة أقلام. العدد 03 .بغداد. 1990 . ص 43 .

[4] باتريس بافيس، معجم المسرح ، م س، ص 194.

[5] ماري إلياس ، حنان قصاب ، المعجم المسرحي. مفاهيم و مصطلحات المسرح وفنون العرض ، بيروت ، مكتبة لبنان ناشرون ، ط1 ،1997، ص204 .

[6] ماري إلياس ، حنان قصاب ، المعجم المسرحي، م س، ص 44 .

[7] أبو الحسن سلام ، حيرة النّص المسرحي بين الترجمة و الاقتباس و الإعداد و التأليف ، مصر، دار الوفاء لدنيا الطباعة ، ط4 ،2007 ، ص63-64 .

[8] م ن، ص82 .

[9]عبد المجيد شاكير،عناصر التركيب الجمالي في العرض المسرحيّ ، الشارقة، الهيئة العربيّة للمسرح، الأمانة العامّة ، ط1 ، 2013، ص 66.

[10] م ن، ص 86 .

[11] ينظر، م ن ، ص82 .

[12]بسام قطوس، سيميائيّة العنوان، الأردن، وزارة الثّقافة ، ط1 ،2001 ، ص6.

[13]أمين زاوي ، الملكة، ، الجزائر، منشورات الاختلاف ، ط1، 2015 ، ص199.

[14] م ن، ص 212 .

[15] أمين زاوي،الملكة، م س ،ص124 .

[16] مولاي محمّد ملياني ، سكورا ، نسخة مسلمة من المؤلف (لم تطبع و لم تنشر بعد) ،2018 ، ص 4 .

[17] مولاي محمّد ملياني ، سكورا، م س ، ص 36 .

[18] مولاي محمّد ملياني ، سكورا ، م س ، ص، 4 .

[19] أمين زاوي: الملكة ، م س، ص7 .

[20] مولاي محمّد ملياني ، سكورا ، م س ، ص 12 .

5. قائمة المصادر والمراجع

- الكتب

1. أبو الحسن سلام ، حيرة النّص المسرحي بين الترجمة و الاقتباس و الإعداد و التأليف ، مصر، دار الوفاء لدنيا الطباعة ، ط4 ،2007 .
2. أمين زاوي ، الملكة، الجزائر، منشورات الاختلاف، ، ط1، 2015م
3. باتريس بافيس، معجم المسرح. تر: ميشال ف خطّار، مراجعة نبيل أبومراد، بيروت، المنظمة العربية للترجمة، ط1، 2015م.
4. بسام قطوس، سيميائيّة العنوان، الأردن ، وزارة الثّقافة ، ، ط1،2001.
5. عبد المجيد شاكير، عناصر التركيب الجمالي في العرض المسرحيّ ، الشارقة، الهيئة العربيّة للمسرح، الأمانة العامّة ، ط1 ، 2013م.
6. ماري إلياس ، حنان قصاب ، المعجم المسرحي. مفاهيم و مصطلحات المسرح وفنون العرض، بيروت، مكتبة لبنان ناشرون ، ط1، 1997م.
7. مولاي محمّد ملياني، سكورا ،2018م، نسخة مسلمة من المؤلف(لم تطبع بعد ولم تنشر).

- الدوريات

1. محمّد الصدّيق اللسيّد، مدخل في علم الدراماتورج ، بغداد ، مجلّة أقلام. ، العدد 03، 1990.

- الرسائل الجامعية

1. خيرة بوعتو ، الدراماتورجيا و تقنيات الإخراج المسرحي ، أطروحة دكتوراه علوم في النقد المسرحي، إشراف: صياد سيد أحمد ، قسم الفنون، كليّة الآداب والفنون، جامعة وهران1، 2017/2016م.