مجلة منتدى الأستاذ

المجلد: 21 العدد: 01 السنة: ديسمبر 2025 الصفحات 370ـ 378

# الخطاب المسرحي بين المقاصد الجمالية والنقدية

# Theatrical discourse between aesthetics and criticism

**الهادي بوذيب**[1]، *

[1] *جامعة عبد الرحمن ميرة/ بجاية (الجزائر)، elhadi.boudib@univ-bejaia.dz*

*مخبر التأويل وتحليل الخطاب.*

تاريخ الإرسال: 2025/05/02 تاريخ القبول: 2025/10/01

**الكلمات المفتاحية:**

الخطاب؛

المسرح؛

الدراما؛

الفن؛

الجمالية؛

**الملخص:**

يهدف هذا المقال إلى تحليل الخطاب المسرحي من خلال دراسة العناصر التي يستند إليها في عملية تأدية وظيفته الفنية؛ من زاوية تشكيل نمطه الخاص، حيث يفرز معطياته الموضوعية على أساس هوية الرسالة التي يسعى إلى تحقيقها، في عملية التواصل مع الممثلين والمتلقين؛ على اختلاف مستوياتهم ومواقعهم؛ إذ تتطلب عملية تشكيل هذا الخطاب تحديد مكوناته البنائية والفنية والجمالية.

**Keywords:**
Discourse,
Theatre,
Drama,
Art,
Aesthetic,

**ABSTRACT:**

This article aims to study theatrical discourse by examining the elements on which it relies in the process of realizing its artistic function from the angle of the formation of its own style, where it sorts its thematic data on the basis of the identity of the message it seeks to achieve in the process of communicating with actors and recipients at different levels and locations, since the process of forming this discourse requires the highlighting of its structural, technical and aesthetic components.

* الهادي بوذيب.

يَسعَى هذا المقال إلى معرِفةِ هوية الخِطاب المسرحي، من حيث مفهومه الجمالي والنقدي، والتعرّف على طبيعةِ مقاصِده وغاياته التي يرمي إليها، ويحاوِلُ توضيح المرتكزات والقواعِد التي يستند إليها هذا الخِطاب في الأداء والتعبير عن رسالته الفنية والجمالية، تُجاه متلقيه ومشاهديه. ومقاصد هذا الفن تتحدد وفق دوافع فكرية وأيديولوجية، حيث تتبلور الحاجيات والسياقات التي يكون عليها موضوع الفن، والذي من اهتماماته التعبير عن المقاصد التي يسعى الفنان في طرحها تُجاه قرّائه وجمهوره. ومسألة المقاصد هي في الأساس مسألة جوهرية تتعلق بفلسفة الفن وأهدافه ومقتضياته في تبليغ الرسالة الثقافية والحضارية. فإنّ المقاصد يمكن اعتبارها، إذن، قيمة محركة ودافعة في تشكيل الفن عموما، والمسرحي خصوصاً.

إنّ التعامل مع الخِطاب المسرحي من الناحية النَّظرية والتطبيقية يفرض علينا إدراك خصوصياته؛ فالمسرحُ يختلف عن باقي الخطابات الفنية، ومردّ هذا الاختلاف إلى أنّ المسرحَ يحمِل تصوّراً ومفهوماً جماليا مزدوجاً، وذلك حسب إنتاجية العرض التمثيلي والمشهدي الذي يتم أداؤه فوق الخشبة من جهة، والنصّ التعبيري الموجه للتمثيل من جهة أخرى.

إذن، فإنّ الجمالية المسرحية التي يُنتجها هذا الخطاب متعددة الأدوات والأبنية، وعليه فإنّ الخطاب المسرحي يُنظر إليه وفق قطبين أساسيين:

- قطب جمالي يتشكل من طُرق العرض التمثيلي ومستلزماته وعناصره المختلفة، مثل الكاتب وطريقة طرحه، والمخرج ورؤيته وتصوره في تشكيل العرض سينوغرافيا.
- قطب نصي الذي ينتجه المؤلف انطلاقاً من تشييد نصه الخاص الموجّه للتمثيل.

وفي هذا السياق، فإنّ دراسة الخِطاب المسرحي تقتضي معرفة طبيعة القطبين من ناحية كيفية التصور والمفهوم والتشكيل الفني والجمالي، وعلى هذا الأساس لا نهدف إلى دراسة الخطاب، على الرغم من الأهمية التي يتضمنها قطبي الخِطاب – العرض والنص – وإنما نهدف إلى التعرف عموما على الطبيعة الكلية والتكوينية لهذا الخطاب، من ناحية تشكيله التاريخي والجمالي.

## 1- الأصول الجمالية للخطاب المسرحي:

إنّ البحث في الأصول الجمالية للمسرح بصفته نوعا فنيا، يحتّم على الباحث العودة إلى المنابع والجذور والسياقات التاريخية والاجتماعية والثقافية والحضارية التي كان لها الأثر في تكوينِ هذا الفن، والذي يُطلق عليه مصطلح الفن الدرامي أو المسرح بصيغته المتعارف عليها. إنّ دراسة الجذور لأيّ فن أيّاً كان نوعه يحتاج إلى أدوات معرفية وعلمية ونقدية مختلفة (تاريخ الأفكار، تاريخ الفن، الاركيولوجيا). تمثلت الجمالية المسرحية إذن في جذورها القديمة من خلال الأشكال الفنية المعبرة عن البنى المهيكلة للمجتمعات القديمة، على الصعيد الثقافي والديني والعمراني. فحين التنقيب في طبيعة الجماليات الكلاسيكية للمسرح، تتكشف لنا من خلال معرفة المكونات الرمزية والاستعارية التي يعبّر عنها جماليا في الطقوس والكرنفالات التي كانت تقام في حينها.

وبالعودة إلى الأصول التي أنتجت لنا هذا الفن المشهدي العيني والتجسيدي والتعبيري الجميل، في محاكاته لصراع الإنسان مع عقله ووجدانه تُجاه واقعه ومتخيّله الوجودي، وفي هذا الإطار كان للعقل اليوناني دور محوري في نشأة هذه الجمالية، والتي هي في الأصلِ نتيجة ديناميكية هذا العقل وجدليته مع الطبيعة والمجتمع. فالعقل اليوناني عقل صراعي وتفاعلي على المستويين الأفقي والعمودي.

فالفكر اليوناني القديم بادر مبكرا إلى طرح مسألة التفكير الجمالي وقضاياه؛ فقد طوّر أفلاطون مثلا «بشكل مواز لمفهومه المتعلق بالمثل الخالدة والثابتة (الحق، الخير، الجميل) تفكيراً أكثر عينية حول وظيفة الفن في المدينة الأثينية، كما أنه حدد بطريقة صارمة جدا الفنون كالموسيقى، الرسم، الشعر، المسرح التي ينبغي لها أن تنهض بدورٍ تربويٍ قصد تأهيل أولئك الذين سيكونون حراساً للجمهورية البويطيقية (poétique) المتعلقة بالإبداع. أما بالنسبة لأرسطو، وإن كان قد وضع النشاطات البويطيقية للإبداع ضمن النشاطات التأملية والعملية، فإنّه قد خصص في كتابه (فن الشعر) للملحمة والمأساة، كما أنه وعلى عكس من أفلاطون قد سوّغ أهمية المحاكاة الفنية للطبيعة»[1].

وعليه، فإنّ إدراك طبيعة الجمالية المسرحية، هو امتداد للنزعة العقلية للثقافة اليونانية؛ أي أنّ فهم الأصول الجمالية للمسرح يترتب عليه فهم النموذج الثقافي الذي اقترحته الشعرية اليونانية عبر مرجعياتها الفلسفية الكبرى. فالشعرية الجمالية هي حصيلة ثقافة مركبة، تتميز بوعي فلسفي إشكالي يطرح قضايا مصيرية للإنسان في علاقته بالوجود المادي والروحي، وبالتالي فإنّ معطيات الجمالية التقليدية تتّضح من خلال إدراك طبيعة المخيلة الفردية والجماعية.

## 2- جمالية الخطاب المسرحي:

### 2- 1) مفهوم الجمالية:

تمثل الجمالية حقلاً فلسفيا وفنيًّا غايتها هي دراسة كل ما ينتمي إلى الحساسية الجمالية، لفهم كل ما يثير الحواس من مثيرات جمالية وإدراكها، وإبراز عناصر أخرى في الوعي الجمالي المتمثلة في الخيال والحدس والذائقة.

ويرجع تعريف مصطلح الجمالية إلى (بومغارتن) «الذي استعمل مصطلح العلوم الجميلة للإشارة إلى دراسة الأفكار الجميلة التي يُمكن أن يستلهمها الإنسان عندما يتأمل الفنون الجميلة، ولا زالت العلاقة قائمة بين الجمالية "والجميل" متينة إلى يومنا هذا» [2].

فتأصيل مُصطلح "الجميل"، على ما يبدو، تأسس بشكل أو بآخر بوصفه مفهوما فلسفياً، لإدراك كل ما يتعلق بالجمال، وعليه فإنّ «الجمالية هي قبل كل شيء نظرية الحساسية، ولم توصف بعد بكونها دنيا، بيد أنه لم يكن بإمكانه في عصر العقل المستنير التملص من ذلك التمييز التقليدي الذي كان قائما بين الأفكار الواضحة والمتميزة الخاصة بمجال المنطق ومجال آخر كان يكتنفه الغموض أحيانا والتمثل في الحساسية، الحدس والخيال»[3].

ووفق هذا التعريف، فإنّ الخطاب المسرحي يندرج ضمن حقل الجمالية، على مستوى النصّ والعرض. حيث يمكن من خلالهما الاقتراب من أبنية العمل المسرحي ومكوناته، فالنصّ المقترح على صعيد الكتابة المسرحية يتبلور

انطلاقا من المعطيات اللغوية واللسانية والفنية، كما يُعرّف المسرح في الجانب الآخر بصفته نسقا ومشهدا ركحيا، يصنع عروضاً تنطلق من عملية تركيبية تتضافر فيها أطراف فاعلة في ابتكاره (من الكاتب والمخرج والممثليين والسينوغرافي، وباقي العناصر والإكسيسوارات المكملة للعرض المسرحي). إنّ الجمالية المسرحية لا تختلف في رسالتها الفنية عن باقي الفنون، في الانتماء إلى عالم الفن. ويُعرّف المسرح (كما نعرفه اليوم في مفهومه الغربي؛ أي ذلك الفن الزائل الذي يمثل فيه حدث من طرف ممثلين وفناني[4]، فهي تختلف فقط في التعبير والأنماط التي تبرز هويتها وفلسفتها الجمالية الخاصة. والخصوصية الجمالية للمسرح ليست خصوصية أو فرادة فنية، متعالية عن باقي الأشكال الفنية سواء القريبة أم البعيدة عن المسرح.

وترتبط أيّ جمالية مسرحية، بحسب الشكل الجمالي الذي يبلور هويتها الفنية، في التصوير الجمالي لأيّ ممارسة إبداعية، تجسده ظاهرة الشكل، باعتباره إنتاجا وإطارا مولِّدا للعملية الجمالية، ومن خلاله أيضا يمكن معرفة مقاصد الفن عامة والمسرح خاصة.

إنّ الجميل في المسرح، هو ذلك التفاعل السلس بين المكونات التمثيلية والمشهدية ذات الطابع الفرجوي، والتي تخلق حسّاً جمالياً؛ بمعنى آخر فإنّ قيمة الجمالية المسرحية ليست مفهوما نظريًّا مجردا في مجال التنظير وضبط المفاهيم والتصوّرات التي يشتغل عليها الدارس والمنظر في حقل الجماليات، وهذا طبعا نعتبره مجالا مُهِمّا على الصعيد النظري. إلّا أن الجمالية المسرحية في تصوّرنا، هي راهن إبداعي ومنجز فني مفتوح على مصراعيه للمخيلة المسرحية وفاعلية المنتسبين إليها، في إنتاج الأشكال المسرحية المتنوعة بمضامينها وأدواتها وطرق التعبير عنها فرجويا وجماليا وفنيا.

### 2-2) – مفهوم الخطاب:

يُعرَّف الخطاب انطلاقا من مكونه اللساني والأدبي والفني؛ فالخطاب في مجمله المفهومي يُحدَّد بصفته بناء ونظاما منتجا للرسالة التواصلية، فالميزة التي تُحدد طبيعة الخطاب المسرحي أنه أولا خطاب مُركّب، يتصف بانفتاحه على الفنون الأخرى وفق رؤية جدلية وحوارية، وثانيا هو خطاب فرجوي ومشهدي يثير حساسية متلقيه في صناعة المتعة الفرجوية. وذلك من خلال خلق حالة تفاعلية تدفع الحواس إلى تقبل حساسية وانفعالية الفعل المسرحي وقدرته في التأثير والتوجيه لما يريده العرض فكريا وجماليًّا. فالفرجة وظيفتها هي خلق حالة مسرحية واحتفالية تحرك الفاعليين والمتلقيين لها. وعليه فإنّ «هذه الطبيعة المزدوجة للمسرح جعلته يحظى بوضعية متميزة داخل الفنون. فهو يوظف عددا كبيراً من أنسقة العلامات والشفرات ومازالت الدراسات جارية إلى اليوم لفهم هذا المزيج المركب من الأنساق العلاميّة»[5].

تتحدد على ضوء هذه الطبيعة المركبة للخطاب المسرحي هويته الجمالية، بوصفها هوية مركبة تستدعي أدوات للقراءِ والتلقي، سواء من ناحية إنتاج الشكل أم من ناحية تلقيه بالنسبة للجمهور والنقاد على حد سواء، ومن ناحية وظيفته والرسالة التي يؤديها.

فإذا استندنا إلى التصور الأرسطي، والذي يرى أنّ الوظيفة المسرحية هي بالأساس وظيفة تطهيرية، تهدف إلى تحرير المشاهد من فيض انفعالاته النفسية والوجدانية والعقلية، وذلك من خلال تجاوز الواقع النفسي والاجتماعي والانخراط في العملية التمثيلية والاندماج فيها.

وفي المقابل نجد تصورا آخر للوظيفة عند (براخت) Bertolt Brecht (1898 – 1956) يقوم على أنّ الوعي الوظيفي للعملية المسرحية هو في أساسه تحرير الوعي، وهدم كل الحواجز التي تعيق التفكير النقدي تُجاه المشاهِد. وبمعنى آخر فإنّ مهمة الوظيفة المسرحية عنده هي هدم ما يسمى بالجدارية الرابعة، والتي تحوّل العلاقة بين العمل المسرحي والجمهور إلى علاقة انصهار وتبني الوعي المضاد، من أجل خلق وعي ممكن لإنجاز البعد الملحمي وصناعة أهدافه الكبرى.

### 3)–الجمالية الشفوية للمسرح:

إنّ القصدَ من الجمالية الشفوية هي تلك الممارسات العفوية والارتجالية قولا وفعلا، وهي أيضا تلك الأفعال الجميلة التي تُنتِجها جماعة ما ترغب في تحقيق كل ما هو جميل ونافع لها، وهو ما تجسده الطقوس الاحتفالية؛ كالأعياد الدينية بحيث كانت الاحتفالات تمثّل بشكل عفوي، لتعبّر عن رؤى وأفكار وتصورات تعكس وعي الجماعة للعالم وفق جمالية استعارية؛ فهذا التصور الجمالي في صيغته الشفوية موجودة عند جميع الجماعات والشعوب« فهي موجودة في حياة كل شعب، ولا بد من أن تكون موجودة وحيّة، وسرت ولا تزال سارية، وستبقى سارية إلى الأبد »[6].

### 4)– التأصيل النظري للجمالية المسرحية:

استمد أرسطو الأصول الفنية لجمالية المسرح من الممارسات والطقوس الكرنفالية التي كانت تمارس وفق الغايات الاجتماعية والدينية، بمعنى آخر أنّ أرسطو في وضعه لقواعِد الفعل المسرحي وبنائِه وطريقةِ أدائِه، كان نتيجة تأمله واستنباطِه لكل ما هو جميل وممتع، وتحويله وفق قواعِد وشكلٍ أشار إليه في معرض تحليله للفعل الدرامي، انطلاقا من حديثه عن التراجيديا الإغريقية، والتي كانت مصدره في صياغةِ قواعِدَ العمل المسرحي، وكتابه (فن الشعر) يعدّ مرجعاً ومصدراً في مجال التنظير للفنون والآداب عموماً.

ففي كتاب (فن الشعر) عالج أرسطو «المسائل المتعلقة بالتراجيديا والملحمة، وبعض القواعد النقدية العامة»[7]. ويعتبر هذا الكتاب المحاولة الأولى للتأصيل النظري للفن المسرحي، بل تعداه إلى أشكال التعبير الأخرى، مما منح لهذه النظرية قوتها المعرفية، ومهّدت للنظريات النقدية في دراسة الأدب عموما، التي جاءت بعد قرون.

يشكّل الطرح الأرسطي مرجعا وسندا نظريًّا وفلسفيًّا في تقعيد الفن الدرامي، حيث استلهم أرسطو حين رام تقعيد نظرية الدراما أطروحته انطلاقا من معادلة الإنسان وواقعه المعقد، على خلاف الطرح الأفلاطوني ونزعته المثالية، وعلى الرغم من قوة طرحه النظري إلا أنه لم يرق فكريا وجماليا إلى مستوى طرح أرسطو، وبالتالي فإنّ أرسطو يكون قد أقام تصوّره للفن الدرامي على مقولة المحاكاة والتي يعتبرها أساسًا جوهريًّا لمعرفة حكاية الإنسان ومعرفة أفعاله وانشغالاته وهواجسه. فالطرح الأرسطي لمسألة الدراما تقوم أساسا على تأكيد الأفعال التي ينجزها الإنسان سواء

كانت في حالة تراجيدية أم كوميدية؛ أي أن المنطلقات التي حددها أرسطو في صياغة وبلورة عناصر الدراما، تنبني على محاولة قراءة الإنسان وحكايته التي يصنعها بفعل إرادته، وعليه فإن قِوام نظريته الدرامية ومركزها هو الإنسان. وبشكل آخر طرح لنا أرسطو نظرية الإنسان في فهم مسالكه، وذلك من خلال أولا: صناعة الحكاية والتي تتضمن بالضرورة حدثا يكون له الأثر البالغ في ذاتيته، فإنّ هذا التصوّر هو تعبير استمده أرسطو من تأملاته في واقع الإنسان وسياقاته، والضرورات التي يكون عليها، هذا من جانب المرجعية العامة لحقيقة الإنسان في علاقته بالوجود الحقيقي، أما الصياغة المتكاملة التي وضعها أرسطو فتتمثل في:

تمثيل حكاية أو حدث ينجزه ممثلون فوق الخشبة، ويتلقاه جمهور معيّن، وللتوضيح أكثر فإنّ أرسطو بلور تصوره للدراما من خلال إبراز معطى سردي، له نسق بحدث اجتماعي أو ثقافي، مرتبط أشد الارتباط بالصيرورة الإنسانية. ومن ثمّ، ووفقه وعلى أساسه، يتم تحويل الفعل الدرامي بصفته فعلا فنيا يقوم به أشخاص محترفون في تمثيل أفعال الإنسان. ومنها تنقسم نظرية الدراما من خلال تصنيف النوع التراجيدي والكوميدي بصفتهما امتدادا للإنسان في علاقته بالحياة، فهذه النظرية على الرغم من تشعباتها وتعقيداتها النظرية والتركيبية، إلا أنها بالنسبة لأرسطو تلخص فكرة الإنسان من حيث هو صورة ومفهوم وأداء يُعيد محاكاته والتأمل فيه ومحاولة أيضا تجاوزه.

إنّ ما يميز النقد المسرحي من ناحية تصوره ذات الصلة بمقاربته للنص والعرض المسرحيين، أنه كان يعتمد في الأساس على النقد الأدبي ومفاهيمه؛ بمعنى آخر هو في طبيعته وفي شكله حصيلة للتيارات والمقاربات النقدية للخطاب الأدبي عموماً.

وما نريد قوله في هذا الإطار؛ إنّ الممارسة النقدية المسرحية تعتمد بالأساس على توظيف الإجراءات والآليات التي اقترحتْها التجاربُ النقديةُ للنص الأدبي.

ثم إنّ المقاربة النقدية في الخطاب المسرحي في أساسها تُعدّ إشكالا بالنسبة إلى الناقد المسرحي، لأنّ هذا الأخير يجد نفسه بين شكلين مختلفين في التعاطي النقدي لهما؛ أي أن الناقدَ يتعامل مع النصّ المسرحي المكتوب وفق النظام اللساني، حيث يتعاطى معه انطلاقا من لغته، مع العلم أنّ اللغة المسرحية تُحدّد باعتبارها تمثيلاً وتجسيداً قبل كل شيء. والمفارقة التي يجد الناقد نفسه أمامها، هي كيف تتم عملية التفسير والتأويل؛ هل يتم تحليل النص المسرحي وفق قواعد النص الأدبي أم وفق قواعد العرض المشهدي؟

وعلى الرغم من ذلك، فإنَّ الخطاب النقدي المسرحي له من الهوامِشِ التي تسمح لهُ بدراسة المنتج المسرحي من عدة زوايا مختلفة «بإيزاء ذلك كله نرى أنّ الخطاب النقدي المسرحي ينبغي أن يمتلك أرضاً محررة يقيم عليها قاعدة بنائه؛ أي بمعنى أوضح أن ينهض على رؤية حداثية شاملة، ويلتزِم أُطراً منهجية واضحة المعالم، ويستعين بجهاز مفهومات نقدي دقيق ليكون قادرا على تقديم مقاربات تتسم بالعمق والرصانة العلمية»[8].

إنّ الإشكالات التي تواجه الخطاب النقدي المسرحي متعددة الأبعاد، ومن بينها هذه العلاقة بين الكاتب والمخرج في صناعة وتركيب العمل المسرحي فوق فضاء الركح، وكثيرا ما نلاحظ أن هناك صراعا بين رؤية الكاتب الفكرية والأيديولوجية والفنية في بناء الرسالة المسرحية، في مقابل رؤية المخرج في إخراجه وضبطه للعرض المسرحي.

فمسألة الرؤية دائما تكون فضاء مفارقا في عملية إنتاج الفني المسرحي، وسبب هذا الاختلاف – وإن كنا نراه طبيعيا في تصورنا– أنّ كلا الطرفين له نظرته وأدواته في صناعة المشهد المسرحي؛ فالكاتب مثلا يتشدد في رؤيته انطلاقا من ضرورة الكتابة وطرق توزيعها في النسيج النصّي؛ أي أن جُلّ اهتمامات الكاتب هي صناعة بناء مسرحي بحسب مقتضيات الكتابة واشتراطاتها اللغوية، أما المخرج فينظر إلى العمل المسرحي من زوايا الصورة التعبيرية التي تكون عليها العملية المسرحية.

بمعني آخر، لكليهما نظرته وخلفيته الجمالية؛ فالاشتباك الحاصل ليس في النظرة للعمل المسرحي، وإنما في الصياغة والأدوات المختلفة بينهما. وفي تصوّرنا فإنّ الحل لهذه الإشكالية يكمن في التفهم الذي يجب أن يكون من أجل جمالية العمل المسرحي، فهما مُطالبان – ما دام أنهما يشتغلان في الفن نفسه – بأنْ يقتربا ويمتلكا الثقافة المزدوجة للعمل المسرحي، حتى يقتربا من بعضهما، من أجل عمل مسرحي مشترك.

ومن الإشكالات الأخرى التي تواجه الخطاب النقدي المسرحي، هي وجوب صياغة نظرية نقدية متكاملة في مفهومها وأدواتها الإجرائية، كي تُقيّم العمل المسرحي تقييما فنيا، وتستقل عن مرجعيات النقد الأدبي الموجه الكتابة الأدبية، فالخطاب النقدي المسرحي ملزم في بلورة أسس نظرية يكون لها الحظوة في معرفة أهمية خصوصية الفن المسرحي، في اختلافه وتلاقيه وتقاطعه مع الفنون الأخرى.

### 5)- في المقاربة النقدية للعرض والنصّ:

للعرض المسرحي شروط ينبني عليها، وذلك من خلالِ صناعةِ الفضاء التمثيلي والذي تمثله الخشبة أو الركح، وأداء الممثلين، والحوارِ، وتقسيم المشاهِد حسب مقتضياتِ البناء الذي يفرضه العرض، بصفته الفاعل الجمالي الذي هو في الأصل حصيلةَ عمليةٍ مسرحية متكاملةٍ من الكاتِب والمِخرجِ والممثلين وباقي العناصر الأخرى، كالسينوغرافيا صانعة المشهد المسرحي عموماً.

والسؤال المطروح الآن هو: كيف يقرأ الناقد المسرحي العرض؟

إنّ مسالة القراءة تعدّ مدخلا أساسيا وضروريا في التعامل مع النصوص الفنية والجمالية، فالقراءة هي الكاشف والفاحص والمنظار الذي يرتكز عليه القارئ العارف في تقصي المعطيات الفنية والموضوعاتية، التي يعززها النصّ بحسب المقتضيات والمحركات التي يبحث عنها كل قارئ، بحسب ذوقه ورؤيته الأيديولوجية والمعرفية، حيث تقوم قراءة العرض المسرحي على توظيف المقاربات النصّانية، وتحديدا توظيف المقاربة السيميولوجية في تفكيك نظام العلامات، باعتبار العرض هو مجموعة من العلامات تتوزع في شبكة من العلاقات في فضاء الركح المسرحي.

غير أنّ هذه المقاربة، على أهميتها في تحديد هوية النظام المشهدي للعرض، إلاّ أنّ لها مخاطِر على تقويضِ نظام المتعة والفرجة التي يصنعها العرض. لأنّ هذه المقاربة في أساسها تبحث في الشكل والنظام الذي يقدمه العرض، وتهمل المضامين والأفكار المتخيلة والكامنة فيما بعد العرض.

لقد عرف الخطاب النقدي المعاصر تطورا كبيرا نتيجة الثورات المتتالية التي أفرزتها الحداثة كفعل تنويري، غير أنّ الخطاب المسرحي بقي مترنحا بين مخرجات النقد الأدبي وخصوصيته النقدية التي لم تفرز النظرية المسرحية النقدية،

يعني أن المسرح بحكم تركيبته الخاصة، من جهة أنه نص، وهو عرض من جهة أخرى؛ أي لا وجود لمنهج محدد يدرس الظاهرة المسرحية.

إنّ على الخطاب النقدي المسرحي أن يجدد رؤيته النقدية، ويبلور أدواته ومصطلحاته، ويؤسس لنفسه تصورا جماليا خاصا بالإبداع المسرحي، ويبتعد كليا عن فكرة الانطباعية، والمضمونية، ويهتم بالبناء وبالنظام الأسلوبي وبشعرية الخطاب، ولا يبقى مرتهنا للإيديولوجيا المسرحية، بل عليه أن يفكك الجمالية الأيديولوجية من حيث حضورها وتمثيلها في المسرحية، ويتجاوز كذلك ثنائية العرض والنص وصراع المخرج والكاتب، فلكل منهما دور خاص في إنتاج الخطاب المسرحي. وبإزاء ذلك كله نرى أن الخطاب النقدي المسرحي ينبغي أن يمتلك أرضا محررة يقيم عليها قاعدة بنائه؛ أي بمعنى أوضح، أن ينهض على رؤية حداثية شاملة، ويلتزم أطرا منهجية واضحة المعالم، ويستعين بجهاز مفهومات نقدي دقيق ليكون قادرا على تقديم مقاربات تتسم بالعمق والرصانة العلمية، ويحقق ما عجز عنه الخطاب النقدي التقليدي عن تحقيقه.

**الخاتمة:**

يختلف المسرح عن باقي الفنون من حيث بناؤه وشكله ومضمونه وطريق قراءته ونقده، فالمسرح خطاب فني مركب يتسم بجدلية أفقية وعمودية، كما يتسم بمرونة في استقطاب الحساسيات الجمالية ويعيد تشغيلها وانصهارها وفق نمطه وسرديته الدرامية. إنّ دراسة المسرح على المستوى النقدي تحتاج منا إلى عدة معرفية وثقافية وذوقية وعلى أساسها يمكن الولوج إلى عالمه المتخيل، فهو في المحصلة حياة الإنسان، وهو أيضًا الوسيط الذي يعكس من خلاله الإنسان تصوراته وتناقضاته في وجوده.

إنّ الخطاب المسرحي في جوهره هو خطاب جمالي، مهمته الأساسية إنتاج رسالة فنية، فالمسرح شكل فني متعدد الأقطاب، إذ هو نصّ ينجز شكله على مستوى الكتابة اللسانية والأدبية، وهو أيضا عرض مشهدي يهدف إلى إنتاج حالة فرجوية ماتعة تُجاه مشاهديه. فالخطاب المسرحي في المحصلة، يمكن اعتباره عالما جماليا مُركّبا في بنائه ومضامينه، أما دراسته وتحليله فليس بالأمر السهل، وعليه فإنّ مقاربة هذا الخطاب تُعدّ مغامرة معرفية في تحديد هويته الجمالية والفنية والوظيفية.

**قائمة المصادر والمراجع:**

1/ إدريس يوسف، د ت، مسرحية الفرافير، مكتبة مصر، د ط.

2/ العامري محمد التهامي، 2006، مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، دار الأمان، ط01، الرباط.

3/ جيمينيز مارك، 2012، الجمالية المعاصرة الاتجاهات والرهانات، تر: كمال بومنير، منشورات ضفاف ودار الأمان ومنشورات الاختلاف، ط01، بيروت، الرباط، الجزائر.

4/ طاليس أرسطو، د ت، فن الشعر، تر: إبراهيم حمادة، مكتبة الانجلو مصرية، مصر، دط.

5/ عواد علي، 1997، غواية المتخيل المسرحي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط01.

6/ عوزري عبد الواحد، 1998، المسرح في المغرب بنيات واتجاهات، دار توبقال للنشر، ط1، المغرب.

## الإحالات والهوامش:

[1] مارك جيمينيز، لجمالية المعاصرة الاتجاهات والرهانات، تر: كمال بومنير، منشورات ضفاف ودار الأمان ومنشورات الاختلاف، ط01، بيروت، الرباط، الجزائر، 2012، ص17.

[2] مارك جيمينيز، الجمالية المعاصرة، الاتجاهات والرهانات، ص20

[3] المرجع نفسه، ص18.

[4] عبد الواحد عوزري، المسرح في المغرب بنيات واتجاهات، دار توبقال للنشر، ط1، 1998، المغرب، ص13.

[5] محمد التهامي العامري، مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، دار الأمان، ط01، الرباط، 2006، ص25.

[6] يوسف إدريس، مسرحية الفرافير، مكتبة مصر، د ط، د ت، ص7.

[7] أرسطو طاليس، فن الشعر، تر: إبراهيم حمادة، مكتبة الانجلو مصرية، د ط، د ت، ص05.

[8] عواد علي، غواية المتخيل المسرحي، المركز الثقافي العربي، ط01، الدار البيضاء، 1997، ص12.