

## مُصْطَلَحِيَّةُ الْمَشْهَدِ الشَّعْرِيِّ فِي النِّقْدِ الْأَدْبِيِّ

### مقاربة مشهدية

### The terminology of the poetic scene in literary criticism Scenic approach.

أ. عابد بن سحنون ♥

أ. د قادة غروسي ♥

تاريخ الاستلام: 2020-08-27 تاريخ القبول: 2022-03-02

**ملخص:** يعالج هذا البحث إشكالية الرؤية المفهومية للمشهد كجزء من المنظومة المصطلحية في الحقلين الأدبي والنقدي وتتبع مراحل تبلوره، وضرورة إدراجه ضمن قائمة القضايا الجوهرية ومعرفة أبعاده الدلالية للنهوض بالإبداع والابتكار الجمالي في ظل التراكمات المعرفية اللغوية والثقافية، لذا سنحاول دراسة هذا المصطلح أدبيا ونقديا في ظل مقارنة مشهدية تنقل لغة الخبر من التشكيل اللغوي إلى العرض المشهدي.

**كلمات مفتاحية:** المصطلحية؛ المشهد الشعري؛ النقد الأدبي؛ المقاربة المشهدية؛ الجمالية.

**Abstract:** This research tackles the issue of defining the conceptual vision of the scene as part of the terminological system in the literary and critical field and tracing the stages of

♥ جامعة جيلالي اليابس سيدي بلعباس، الجزائر، البريد الإلكتروني:

[Abed.bensahnoun@univ-sba.dz](mailto:Abed.bensahnoun@univ-sba.dz). (المؤلف المرسل).

♥ جامعة جيلالي اليابس سيدي بلعباس، الجزائر، البريد الإلكتروني:

[Gharoussi.dr@gmail.com](mailto:Gharoussi.dr@gmail.com).

its crystallization, And the need to place it in the list of important issues And identifying its semantic dimensions to promote creativity and aesthetic innovation in light of the accumulations of linguistic and cultural knowledge, Therefore, we will study it literary and critical in a scenic approach that conveys Reality language moves from language formation to scene presentation.

**Keywords:** The Terminology; The poetic Scene; Literary criticism; Scenic approach; Aesthetic.

### 1. مَقْدَمَةٌ: تَعَدُّ عَمَلِيَّةُ ضَبْطِ الْجِهَازِ الْمَفَاهِيمِي لِمِصْطَلَحِ الْمَشْهَدِ (Scène) فِي

ظِلِّ الْمُمَارَسَةِ اللَّغَوِيَّةِ وَالنَّقْدِيَّةِ مَسْأَلَةٌ صَعْبَةٌ عَلَى كَثِيرٍ مِنَ النَّقَّادِ، إِذْ مَا انْفَكَّ يَقْتَرِنُ بِاللُّغَةِ السِّينِمَائِيَّةِ وَالْمَسْرُوحِيَّةِ، لِمُقَارِبَتِهِ الشَّيْءَ الْمَحْسُوسَ وَالْمَلَائِمَ لِلْحَقِيقَةِ، وَكَذَا تَعْلُقُهُ بِلُغَةِ الْخُطَابَاتِ وَلُغَةِ النَّقْدِ، وَباعتباره إجراءً أدبيًا ونقديًا غايته التَّصْوِيرُ الْفَنِي وَالتَّصَوُّرُ الذَّهْنِي أَتَاكَ لَهُ بَسْطُ نَفُوذِهِ فِي مِيدَانِ الْأَدَبِ وَالنَّقْدِ.

ضَمَّنَ هَذَا الْمُنْطَلَقُ ظِلَّ هَذَا الْمِصْطَلَحِ فِي الْمَعَاجِمِ يَتَأَرَّجِحُ بَيْنَ عَالَمِي الْمَسْرَحِ وَالزَّوَايَا بِالْمَنْظَرِ وَالْمَرْئِي؛ كَمَا عَرَفَ تَسْمِيَّاتٌ عِدَّةٌ فِي الثَّقَافَةِ الْغَرْبِيَّةِ مِنْهَا: الْمَشْهَدُ الرَّوَّائِي، الْمَشْهَدُ السِّينِمَائِي، الْمَشْهَدُ الدَّرَامِي الْمَسْرُوحِي، الْمَشْهَدُ الْمُونُودِرَامَا، الْمَشْهَدُ الْفَلَسْفِي، الْمَشْهَدُ السِّيمِيَّائِي.. هِيَآتُ لِلْوُلُوحِ إِلَى عَالَمِ الْأَدَبِ وَالنَّقْدِ فَقَدْ وَجَدَ ضَالَّتَهُ ضَمَّنَ نَظَرِيَّةَ سِيمِيَّائِيَّةٍ بَصْرِيَّةٍ تَوَطَّرَهَا الْعَلَامَاتُ وَالْأَيْقُونَاتُ، وَلَا عَجَبُ أَنْ نَلْحَظَ الْإِهْتِمَامَ الَّذِي حَظِيَ بِهِ مِنْ قَبْلِ كُلِّ مَنْ الْفِيلَسُوفُ الْأَمْرِيكِيُّ سَانْدَرِسُ بُورْسِ (sanders bours) وَالْفِيلَسُوفُ الْفَرَنْسِيُّ أَمْبِرْتُو إِيكُو (Umberto Eco)، فَقَدْ اسْتَخْلَصَا مِنَ الْمَشْهَدِ وَقَائِعَ ثَقَافِيَّةٍ وَإِيدِيُولُوجِيَّةٍ بِمُمَارَسَةٍ نَمَتْ عَنْ مَزَاجَةٍ بَيْنَ الْمُنْطَقِ وَاللُّغَةِ.

فَقَدْ تَجَلَّتْ رُؤْيَا كُلِّ مِنْهُمَا أَنَّ إِنتَاجَ الْمَعْنَى يَتِمُّ عِبْرَ سِيرُورَةٍ مِنَ الدَّلَالَاتِ وَمِنْ خِلَالِ أَنْظِمَةٍ مِنَ الْعَلَامَاتِ الْمُتَشَابِكَةِ ضَمَّنَ نِظَامٍ دَاخِلِيٍّ وَدَلَالِيٍّ لِلخُطَابِ وَلَعَلَّ هَذَا الْإِجْرَاءَ فَتَحَ الْمَجَالَ لِلْبَحْثِ فِي قِضِيَّةِ مُصْطَلَحِيَّةِ الْمَشْهَدِ الَّذِي يُمْكِنُ أَنْ يَتَحَدَّدَ فِي عَنَصَرَيْنِ مُهِمَّيْنِ: آلِيَّاتِ إِنتَاجِهِ، وَمَعَايِيرِ صِنَاعَتِهِ.

أصبح مصطلح **المشهد** من الركائز الأساس في صناعة الأدب من نحو ونقد وبلاغة وعلوم أخرى، مما فتح أمامنا «باباً جديداً لمساءلة البلاغة العربية في خضم العملية الإبداعية، في أدق مراحلها غموضاً وضيقاً فكأن التكوين البلاغي تكوين جنيني، تحدث عملياته الخاصة قبل الكتابة. ومن ثم أضحت فكرتنا عن الكتابة باعتبارها مجرد تقييد لكتابة قبلية، فكرة ركيكة شديدة الإلحاح في تتبع فهمنا الخاص للمشهد»<sup>1</sup> (حبيب مونسي، 2003) فالبلاغة بأنواعها الثلاثة البيان والمعاني والبديع هي كتابة مشهدية تجعل المشهد مؤدياً عنصراً هاماً في استتطاق هاته الأنواع على حدة..

ويتعين علينا التمييز نحو مصطلح **المشهد** بين سؤالين مختلفين: ماذا نعرف عن المصطلح والمشهد، وماذا نقرر إذا كنا نعرفه؟ من هنا تنمّ الانطلاقة من تعريف المشهد لغةً واصطلاحاً، والأهمية البالغة التي يقدمها في مجال الأدب والنقد، ثم نعرّج على جذوره المصطلحية عند العرب والغرب.

ولهذا جاءت خطة البحث كالآتي:

**مشكلة الدراسة:** معالجة قضية وظاهرة أدبية ونقدية في الوقت نفسه.

**أهمية الدراسة:** إظهار قيمة هذا المصطلح، والتعرف عليه ضمن الدراسات العربية والغربية، وتاريخ ظهوره كمصطلح، وإماطة اللثام عن بعض اللبس الذي اعتلاه.

**أهداف الدراسة:** تهدف هذه الدراسة إلى أمرين اثنين:

- التّقيب عن تاريخانية هذا المصطلح.
- إبراز الدور الذي يؤديه في ضبط المفاهيم في خضم الخطابات الشعرية التراثية والمعاصرة.

**منهجية الدراسة:** اعتمد الباحث في الدراسة المنهج الوصفي بآلية تحليلية مع رؤى مفاهيمية للمصطلح كبوابة أو عتبة للولوج إلى عالم الأدب والنقد.

**محاور الدراسة:** ارتكزت الدراسة على محورين أساسيين: موقع مصطلح المشهد من الدراسات العربية والغربية، وإثبات انتمائه إلى الحقل الأدبي النقدي.

**1. المشهد لغة:** جاء في كتاب تكملة المعاجم العربية في مادة -شهد -أن «مَشْهَدٌ: منظر شيء أو مجموعة أشياء تستلفت النَّظَرَ»<sup>2</sup> (رينهارت بيتر آن دُوزي 2000) على مساحة أو مسافة ذات حدود مكانية وزمانية. وجاءت لفظة «المَشْهَدُ، والمَشْهَدُ، والمَشْهَدَةُ بِالْفَتْحِ فِي الْكَلِّ، وَضَمِّ الْهَاءِ فِي الْأَخِيرِ، الْأَخِيرَتَانِ عَنِ الْفَرَاءِ فِي نَوَادِرِهِ (مَحْضَرُ النَّاسِ) وَمَجْمَعُهُمْ، وَمَشَاهِدُ مَكَّةَ: الْمَوَاطِنُ الَّتِي يَجْتَمِعُونَ بِهَا، مِنْ هَذَا»<sup>3</sup> (مرتضى الزبيدي، 1984). أما في معجم اللغة العربية المعاصرة فجاءت مادة لفظة مَشْهَد [مفرد]: ج مَشَاهِدُ:<sup>4</sup> (أحمد مختار عمر، 2008)

- 1 -مصدر ميمي من شهد.
  - 2 -اسم مكان من شهد: منظر، مَرَأَى؛ مكان المشاهدة.
  - 3 -ضريح أحد الأولياء.
  - 4 -ما يُشَاهَد، ما يقع تحت النَّظَر "مَشْهَد رَهيب/ طَبِيعِي، قَالَ تَعَالَى: ﴿فَاخْتَلَفَ الْأَحْزَابُ مِنْ بَيْنِهِمْ فَوَيْلٌ لِلَّذِينَ كَفَرُوا مِنْ مَّشْهَدِ يَوْمٍ عَظِيمٍ﴾<sup>5</sup> (سورة مريم، الآية 37).
  - 5 - (فن) قطعة مستمرة من الحركة تقع في منظر واحد من مسرحية أو أغنية مصورة أو فلم سينمائي "مَشْهَد غنائي/ رائع".
- إذن فالمشهد سلسلة من اللقطات والصور تتواصل مع بعضها البعض في سيرة ديناميّة، بغرض مخاطبتها الحواس.

**2. المشهد اصطلاحاً:** ارتبط المشهد عند الشَّريف الجرجاني (ت 816هـ) بالرَّوْيَةِ البصريّة والرَّوْيَا الباطنة حيث جاء في معجم التعريفات أنّه من «المُشَاهَدَات: هي ما يُحْكَمُ فِيهِ بِالْحَسِّ سِوَاءِ كَانِ مِنَ الْحَوَاسِ الظَّاهِرَةِ أَمْ الْبَاطِنَةِ كَقَوْلِنَا: الشَّمْسُ مَشْرُوقَةٌ، وَالنَّارُ مُحْرِقَةٌ، وَكَقَوْلِنَا: إِنَّ لَنَا غَضَبًا وَخَوْفًا»<sup>6</sup> (الشَّريف الجرجاني، 2004). وجاء في معجم المسرح أنّ المشهد «كوحدة، هو سلسلة من الوظائف يُعرَّفُ المشهد على أنه: حوار مسرحي يدوم وقتاً معيناً، ويجري في فترة زمنية فاصلة بين نشيدين تقوم بهما الجوقة، ولذلك زعم بعض المنظرين الإِتباعيين الكلاسيكيين أنّ المشهد ما نسميه حالياً الفصل، أو هو أهم ما يتم الفصل من الأحداث»<sup>7</sup> (جبور عبد النور، 1984)؛ باعتباره «تصوير لمجموعة من الأشخاص وهم يشغلون حيزاً مكانياً

بحضورهم الفعلي أو الافتراضي في فترة زمنية ما، حضور تحركه الدراما»<sup>8</sup>(أسماء بويكري، 2016).

أما عند الروائيين فالمشهد «يحتجب الراوي فتتكلم الشخصيات بلسانها ولهجتها ومستوى إدراكها، ويقطع الوصف، ويزداد الميل إلى التفاصيل وإلى استخدام أفعال الماضي التام، أنظر: حركة، حوار، ملخص»<sup>9</sup>(لطيف زيتوني، 2002)، وكأنا أمام تداولية مشهدية، الحوار حاضر فيها بقوة الحركة التي تعطيها قوة الأفعال الإنجازية، في لغة استمرارية لها نظام يحترم فيه مبادئ الاستلزام الحوارية.

درجت لفظة **مشهد** عند النقاد والأدباء في جميع فنون الأدب والمسرح والسينما كان سبباً في شيوع صيته؛ لأن «كل ما يعرض ليسترعي النظر وخاصة إذا كان مثيراً غير عادي»<sup>10</sup>(ابراهيم فتحي، 1986)، خاصة إذا كان لعنصر المفاجأة حضور قوي «ويشير المصطلح في الأدب عادة إلى عرض ضخم، وقد تعتبر الفقرات التي تصف مشهداً في رواية أو شعر قصصي قطعة ترصيع قائمة بذاتها فهي فقرات بعيدة إلى هذه الدرجة أو تلك عن الحبكة وتدخل إلى النص لتقديم لونا أو خلفية أو إبهازاً»<sup>11</sup>(ابراهيم فتحي، 1986).

إن المشهد في نظر حبيب مونسي «يرفع إلى العين مقطعاً من الدفق الحياتي محدوداً في إحداثيات الزمان والمكان، له من الاستقلالية النسبية ما يجعله مستقلاً عن الحركة المستمرة التي تكتنفه، لاكتنازه معنى معيناً، يمكن اعتباره منتهياً...»<sup>12</sup>(حبيب مونسي، 2016) في اتساق وانسجام تعتيه وحدات مشهدية تبهر المتلقي؛ «إننا حين نشاهد المشهد نرتفع من الخطية التي تجبرنا على التثقل بين الأسطر، إلى عالم حافل بالحياة والأحاسيس، نرى فيه كيف تستحيل عبقرية السارد إلى الإخراج المفعم بالصدق والدفع»<sup>13</sup>(حبيب مونسي 2005).

فلم يعد حكراً على أحد فهو «يعد مصطلح "المشهد" من بين المصطلحات التي تشترك فيه فنون عدة؛ فلا يكاد يختص به فن دون آخر؛ فهو موجود في الشعر والرسم والنحت والمسرح والسينما وغيرها من الفنون، وإذا كان المشهد في الفنون البصرية قد نال حقه من الدراسة والتتظير، فإنه في الفن الشعري لم يحظ بقسط وافر

من التَّحْلِيلِ وَالتَّمَثِيلِ مِنْ قَبْلِ الدَّارِسِينَ إِلَّا مَا جَاءَ عَرْضًا، رَغْمَ حُضُورِهِ الْمَلْفَتِ فِي أَعْمَالِ الشَّعْرَاءِ قَدِيمًا وَحَدِيثًا»<sup>14</sup> (توفيق مساعديَّة، 2019).

استنادًا على ما قيل نفهم أن مصطلح المشهد يحتفي في حقل المصطلحات من حيث التَّنْظِيرِ فِي جَوَانِبِ دُونَ أُخْرَى شَرِيطَةً أَنْ يَصْبُ فِي الدَّلَالَةِ الْكَلِمِيَّةِ لِأَنَّ «التَّعَدُّدَ يُؤَدِّي إِلَى تَشْطِي الدَّلَالَةِ وَاتِّسَاعِ الْمَفَاهِيمِ، وَهَذَا بِدَوْرِهِ يُؤَدِّي إِلَى فَوْضَى الْإِصْطِلَاحِ الَّتِي يَكُونُ مُؤَدَاهَا ضِيَاعُ الدَّلَالَةِ»<sup>15</sup> (توفيق جمعات 2018)، فلفظة مشهد قد تحمل عدة مصطلحات: تصوير، صورة، خيال تخييل، منظر، لوحة، لقطة، فصل... إلخ، وقد يكون هذا التعدد ظاهرة مرضية كما عبر عنها توفيق جمعات وهي «ناتجة عن عجز في استيعاب مسارات الثقافة المصدر التي انحدر منها المصطلح»<sup>16</sup> (توفيق جمعات، 2018) ولكن قد تكون استثمارًا لصالح المصطلح نفسه فلا يؤدي به إلى الضَّرَرِ وَالْفَسَادَ اللَّفْظِي.

**3. حركية المصطلح "المشهد":** ممَّا تَجْدُرُ الْإِشَارَةُ إِلَيْهِ ظَاهِرَةٌ تَشْعَبُ الْمِصْطَلَحَاتُ لِلْمَفْهُومِ الْوَاحِدِ وَقَضِيَّةُ الْمِصْطَلَحِ الْوَاحِدِ وَتَعَدُّدُ مَفَاهِيمِهِ كَانَتْ نَتِيجَةً تَغْيِيبَ الْمَعْنَى الدَّلَالِي الْأَصْلِي عِنْدَ الْقَدَمَاءِ، وَمَا أَحْدَثَهُ التَّنَوُّعُ الْأَيْدِيُولُوجِي وَالنِّقَافِي فِي تَسْمِيَةِ الْمِصْطَلَحِ «وَالدَّلِيلُ عَلَى ذَلِكَ أَنَّ مَعْظَمَ مِصْطَلَحَاتِ الطَّبِّ وَالطَّبِيعَةِ وَالْكَيمِيَاءِ وَالْمَعَارِفِ النَّظَرِيَّةِ نَجَدَ أَصْلَهَا بِالْيُونَانِيَّةِ وَاللَّاتِينِيَّةِ ثُمَّ تَنَشَّعَ وَتَتَحَوَّلُ وَبِنَقْطِ بَعْضِهَا عَنْ دَلَالَتِهِ الْأَوَّلَى، وَمِنْ شَوَاهِدِ ذَلِكَ: لَفْظُ (Paradigme) وَرَدَ بِالْيُونَانِيَّةِ بِصَوْتِ (Paradeigma) بِمَعْنَى الْمَثَالِ أَوْ النَّمُودَجِ الْمُحْتَذَى، وَلَا سِيَمَا عِنْدَ أَفْلَاطُونِ إِشَارَةً إِلَى الْمَثَالِ الْقَائِمِ فِي عَالَمِ الْمَثَلِ، ثُمَّ أَصْبَحَ اللَّفْظُ نَفْسَهُ فِي الثَّوْرَةِ الْعِلْمِيَّةِ عِنْدَ تُوْمَاسِ كُونِ Kuhn النَّمُودَجِ عَلَى مَا يَتَّفَقُ عَلَيْهِ جَمَاعَةُ الْعُلَمَاءِ»<sup>17</sup> (مُحَمَّدُ التَّهَانَوِي 1996).

جاء في كتاب التعريفات أن المصطلح «عبارة عن اتفاق قوم على تسمية الشيء باسم ما ينقل عن موضعه الأول، وإخراج اللفظ من معنى لغوي إلى آخر، لمناسبة بينهما، وقيل: الاصطلاح إخراج الشيء من معنى لغوي إلى معنى آخر، لبيان المراد»<sup>18</sup> (الشَّريف الجرجاني، 1998)، فالانتقال الدَّلَالِي مِنَ الْمَعْنَى الْأَصْلِي إِلَى مَعْنَى يُوَازِيهِ يَسْتَوْجِبُ تَوْفِرَ شَرْطِ الْإِتْفَاقِ الْمُشْتَقِّ مِنْ مَنْطِقِ اللُّغَةِ.

أحدثت عملية تسمية المصطلح إشكالات عدة، وهذا راجع للزاوية التي نظر النقاد منها: إما لصياغة صرفية، أو لأجل القرائن اللغوية، وحتى لمقاربة نقدية تنظيرية فقط.. وهذا ما أحدث تسميات وُجد فيها شرح بين معناها اللغوي ومعناها الاصطلاحي. أما المصطلح الذي نود البحث فيه لم يختلف فيه الكثير، وإنما تطوّر نتيجة التقنيات والآليات التي عالجته، ولهذا بدأ المصطلح يوحد طاقاته ومصطلحاته لصالح المتعة الجمالية في الأدب.

فالمصطلح -المشهد- اتفق على تسميته بعد نقله من تسميته الأولى "التصوير" إلى موضعه الحالي "المشهد" حين بلغ مرحلة النضج، بفك المصطلح من محتواه؛ أي تم إخراجها من معنى لغوي إلى معناه الكلي بروية مفاهيمية تلخص استقرارية المصطلح، بجمع الأنشطة الفكرية والذهنية، التي يقصدُ بها «جملة تصوّرات مؤلفة تأليفاً عقلياً تهدف إلى ربط النتائج بالمقدمات»<sup>19</sup> (مجدي وهبة، 1984)؛ إذن مصطلح "المشهد" مجاله واسع ينتسب إلى مجال معين يمتاز بالدقة في مختلف المجالات.

#### 4. المصطلحية "المشهدية": لقد نشأت المصطلحية في كنف الاتجاهات

والمجالات المتعددة في جميع العلوم المعرفية والعلمية المتنوعة، بعد ضبط مفهوماها وخاصة في الدارسات الحديثة وأصبحت تُعرف بـ "علم المصطلح"، فهو يبحث في المصطلحات اللغوية والكيفية التي تبتكر اللغة العلمية والأدبية، وتوحيد المصطلحات ذات المفهوم المتقارب وفق أسس علمية.

لقد تخطى كثير من النقاد عن مصطلح "التصوير" و"الصورة" المتجذر في الثقافة العربية القديمة، وأحلوا محله مصطلح "المشهد" لتأثرهم بنظريات غربية أولت اهتماماً بـ "المشهدية" والثقافة البصرية التي تميّزها، فانهالت الدارسات المعاصرة على الجهاز المفاهيمي والمصطلحي الجديد للمشهد والمشهدية حيث أعاد كل منهما صياغة جديدة في العملية الإبداعية، ومنه أصبح مصطلح المشهد علماً يبحث جمالية النص الأدبي يُسمى "المشهدية".

#### 5. مصطلح المشهد عند العرب: لقد كان للعرب دور مهم في إنتاج نظام

مصطلحي لعلومهم، والمتتبع لدراسة الإرث النقدي، نجد أن فكرة المشهد لها جذور

متأصلةً في تراثنا النّقدي وبداياتها كانت مع **الجاحظ (ت255هـ)** الذي لمّح لهذه الفكرة في قوله: «جنس من التّصوير»<sup>20</sup> (الجاحظ، 1966)؛ فقد تحدّث في نصّه هذا عن النّسج وعن التّصوير المشهدي، بجعل الشّعر جنساً أدبياً مجاوزاً يطلق العنان فيه للخيال بل يجعل النّص مفتوحاً على التّأويل حيث إنّ المعاني تكون في قالب واحد ولكن في صور مختلفة، «لقد استفاد النّقاد والبلاغيون من فكرة الجاحظ واهتموا بالتّصوير الأدبي وعلاقته في تمثّل المعنى، وإن اختلفت طريقة العرض والتّناول، أو تميزت جوانب التّركيز ودرجات الاهتمام»<sup>21</sup> (جابر عصفور 1992)؛ لأنّ الممارسة اللغويّة والنّقديّة لا تتخذ أفكار إيديولوجيّة مادة لعملها وإنّما تتخذ من الفكر لأجل إنتاج المعرفة، وفيها يقدّم المبدع والنّاقد استعراضاً فنيّاً.

وقد شغل البحث عن **المشهد** وماهيته وماهيّة الشّعر أيضاً، وجاء بعد الجاحظ فلاسفة ونقاد- عرب- كالفارابي في رسالة في قوانين الشّعر، وقدامة بن جعفر في نقد الشّعر وابن طباطبا في عيار الشّعر، وابن سينا وابن رشد وغيرهم ممن انكب على دراسة "فن الشّعر" لأرسطو وشرحه، وامتدّ إلى **عبد القاهر الجرجاني (ت471هـ)** الذي اقترب من وصف مصطلح "المشهد" دون التّصريح به حيث أشار إلى التّراكبات الصّوريّة، والتّكثيف البصري والاستعاري للصورة في تفاصيلها وإطارها المشهدي، فاستفاد من سابقه ليضيف حديثاً حوله، حيث يقول: «ومعلوم أنّ سبيل الكلام سبيل التّصوير والصّياغة وأنّ سبيل المعنى الذي يعبر عنه سبيل الشّيء الذي يقع التّصوير والصّوغ فيه..»<sup>22</sup> (عبد القاهر الجرجاني، 1992)؛ وعليه يقرّ بأنّ الكلام لا يستقيم إلّا إذا وضعت في قالب يليق به نظماً وتصوراً وصوغاً مشهديّاً، وأنّ المعاني المتوغلة في النّفس يعبر عنها بشكل مشهدي، فالجماليّة تكمن في تأليف الكلام ضمن سياق دلالي يستتق الألفاظ فلا مزيّة للفظ ولا للمعنى إن لم يتحدّا تكاملاً في تشكيل مشهد جميل.

أمّا عند **حازم القرطاجني (ت684هـ)** فقد شهد المصطلح-المشهد-تطوراً ملحوظاً بتطرقه للتّخييل الذي «تشكل جملة بتشكّل أجزائه، فتقوم صورته بذلك في الخيال الدّهني على حد ما هي عليه خارج الدّهن»<sup>23</sup> (حازم القرطاجني 2008) فالمشهد الشّعري يتخذ عند **حازم** تسميات عديدة غير معهودة عند النّقاد المتقدّمين

كقدامة بن جعفر مثلاً وغير معهودة عند البلاغيين كعبد القاهر مثلاً، ويمكن أن نشير إلى مختصرين ما تقدّم من هذه التسميات إلى: <sup>24</sup>(محمّد الولي، 1990).

1. المحاكيات المعنوية أو طرف منها على أقل تقدير إذ النصّ السردّي هو الآخر يقوم على المحاكيات المعنوية دون أن يكون ذلك صوراً شعريّة.
2. المحاكاة بواسطة . مقابل المحاكاة بغير واسطة ..
3. تخيل صورة الشّيء بصفات شيء آخر شبيه به.
4. المعنى يحال به على معنى آخر.
5. المعنى الثّاني.

أمّا في الدّراسات الحديثة والمعاصرة فنجد لفظة المشهد قد لاقت رواجاً كبيراً من خلال كتاب مشاهد يوم القيامة والتّصوير الفني لسيد قطب، وكتابي المشهد السّردّي والمشهد الشعري لحبيب مونسي، وكتاب شعريّة المشهد دراسة في الأنماط النصّية لمحمّد عليم..، في محاولتهم رصد الظّواهر المشهديّة بالاستعانة بتقنيات جديدة كالمرسح والسينما والرّسم في لقطات ولوحات تقدّم عالم المحسوس في أبهى ذوق وامتناع.

ينقل المنجز المشهديّ الخبر عن طريق المحاكاة الواصفة والتي بدورها تنسلّ إلى ذهنيّة المتلقّي، لتكوّن مشهداً مليئاً بالمفارقات اللغويّة والذّات الحضوريّة للمبدع؛ التي تعتمد أيّ ما اعتماد على التّكثيفات البصريّة الحركيّة والحيويّة بتغيير الحيز المرئي إلى حيز مرئي آخر أوسع منه.

إذن فكرة **المشهد** تشكّلت من هرميّة أفكار ومعارف تم استثمارها في الدّرس النّقدي المعاصر على أنها «فكرة تقدم الوصف السّردّي في الإطار المشهد المكتمل الذي يمتلك الإطار المنظم للصور، والخلفيّة التي تعطي للعناصر المشهديّة أبعادها التّخييليّة وتوزع بينها أدوار المثل والهيمنة والتأثير، ومن ثم تحديد الدّلالة واتجاهها في النّسق المشهدي العام» <sup>25</sup>(حبيب مونسي، 2015) فعلى الرّغم من أنّ الكثيرين من مبدعي المشهد ومنظريه، قد تحدّثوا عن الصّورة والتّصوير المشهدي أمثال: جابر عصفور، علي البطل، ناصف مصطفى، نصرت عبد الرّحمان، عبد القادر الرّباعي نعيم اليافي، سمير الدّيلمي.. في سياق حديثهم عن الجماليّة في الشعر، إلّا أنّ حبيب

مونسي تميزَ بطرح الفكرة باعتبارها استثماراً وقراءةً جادت بها الدّراسات الحدائِية وعلى حساب الإنجازات الفنيّة الأخرى كالرّسم والمسرح والسّينما القائمة على العرض المشهدي والمشهديّة.

وبناءً على هذا سنبداً الحديث عن المشهد، كرافد جديد يمثل **المشهد الأدبي النقدي** المليء بالحركة والألوان والأحاسيس، ولهذا اعتبر الفلاسفة «أنّ الحياة مشهد ذو مغزى، إذا كان تمثيلاً وحده أو نُظر إليها خالصةً أو متمثلة في الفن أي افتراض أنّ الحياة لا يمكن تسويغها إلّا بوصفها ظاهرة جماليّة»<sup>26</sup> (المؤسّسة العربيّة، 1993) وهو ظاهرة فنيّة جديدة خاصّة في الشّعر العربي المعاصر كما عبر عنها شكري عزيز ماضي، وبحث يتطلّب خبرة واسعة في تتبع مسار القصيدة العربيّة المعاصرة وتحولاتها وتفاعلاتها، كما يفرض متابعة دؤوبة ودقيقة لمكونات التّصوير المشهدي والفلسفة التي يستند إليها والكيفيات التي يتجلى من خلالها<sup>27</sup> (أميمة الرّواشدة 2015).

فقد عدّ «المشهد الشّعري من أبرز الظواهر البيانيّة التي اختص بها الشّعر العربي قديمه وحديثه، ولكن لا يعني هذا البتّة، تميز فن الشّعر العربي عن غيره من أنماط البيان الأخرى، لأنّ حقيقة الأمر تكمن في طبيعة التّأليف الحسن والكلام المقفى الذي كان سائداً وقتئذ، أي في نظم الشّعر الذي كان ديدن تلك الأجيال..»<sup>28</sup> (محمّد خلادي، 2012).

**1.5. نظريّة التّصوير ووحدة المشهد عند سيد قطب:** إذا تم التّسليم بأنّ قضية التّأصيل لمصطلح المشهد تتجذر من خلال ما أورده الجاحظ في مؤلّفه الحيوان عندما تطرّق إلى مفهوم الشّعر واعتباره جنساً من التّصوير (Imaging) وهو الأقرب إليه من حيث الإجراء والمقاربة، تجده قد تبلور وعرف تطوّراً ملحوظاً مع سيد قطب في كتابه مشاهد يوم القيامة والتّصوير الفنّي في القرآن الكريم، يقول في هذا السّياق: «يجب أن نتوسع في معنى التّصوير حتى ندرك آفاق التّصوير الفنّي في القرآن، فهو تصوير باللون وتصور بالحركة، وتصور بالتّخييل؛ كما أنّه تصوير بالنعمة، تقوم مقام اللون في التّمثيل وكثيراً ما يشترك الوصف والحوار وجرس الكلمات ونغم العبارات وموسيقى السّياق، في إبراز صورة من الصّور تتملأها العين

والأذن والحس الخيال، والفكر والوجدان»<sup>29</sup>(سيد قطب، 2004)؛ إذن يجب توسيع مدارك التصوير ومعرفة حركيته وآفاق الخيال وفلسفة الوجدان في كيفية استثارة الحواس.

يرى محمد مشبال أن مفهوم التصوير في هذه القراءات تكمن فضيلته في أنه استجاب لسمة مهمة من سمات نثر الجاحظ، وبلاغته ظلت محجوبة ومطوية طوال حقبة من الزمن، ولم يكن متاحاً اكتشافها لولا أن استجد في تصوير القراء المعاصرين ومقاييس ذوقهم، ما أهّلهم لاكتشاف هذا الوجه الآخر لبلاغة الجاحظ، أي ربط بلاغة الأدب وقيمه الجمالية لتصوير الإنسان والواقع تصويراً دقيقاً<sup>30</sup>(محمد مشبال 2011)، ولهذا أقرها سيد قطب كنظرية أدبية جمالية يتمتع بها الإنسان المتذوق للفن ووسع تعريفها حين قال: هي «الأداة المفضلة في أسلوب القرآن، فليس هو حيلة أسلوب، ولا فلتة تقع حيثما اتفق إنما هو مذهب مقرر، وخطة موحدة، وحصيصة شاملة، وطريقة معينة يفتن في استخدامها بطرائق شتى، وفي أوضاع مختلفة؛ ولكنها ترجع في النهاية إلى هذه القاعدة الكبيرة: قاعدة التصوير»<sup>31</sup>(محمد مشبال، 2011) التي تعدّ في الحقيقة عنصراً أساسياً في بناء وتشكيل المشهد الذي يتحرك بجميع عناصره في سيرورة زمانية ومكانية محدّدة.

وبالتالي يصبح المشهد عند سيد قطب مقترناً بشيء مرئي له علاقة بالصورة بعدها تصبح جزءاً لا يتجزأ من المشهد في لوحات متتالية ومتتابعة مليئة بالمفارقات مثل: صورة العذاب، صورة النعيم.. إذن المشهد هو أداة تصويرية لصورة الكلمات والأشياء والألوان في تجسيد وتشخيص لمعانيها القابعة في النفس والصّور الذهنية.

## 2.5. الكتابة المشهّدية عند حبيب مونسي: لقد شهد مصطلح "المشهد" مع

الناقد حبيب مونسي توجهاً جديداً من خلال دراسات البنيات التركيبية والسيميائية للخطاب القرآني والنص الشعري مركزاً على البنية المشهّدية باعتبارها بنية مهيمنة في تشكيل الصّور، والتي أكدت عليها المدرسة الجشتالتية، وأبحاث أمبرتو إيكو في دراسته للأنساق البصرية.. لذا تمّ الاستعانة بالمشهد في نقل الخبر والوقائع كإجراء جديد لدى الممارسة الأدبية والنقدية، يوضح حبيب مونسي ذلك بقوله: أننا «حين نقل الخبر إلى الغير لا ننقل له حقيقة الأمر لغة، وإنما ننقل إليه مشهّداً»<sup>32</sup>(حبيب

مونسي (2003) فالمُستحضر الفعلي هنا هو المشهد بتفاصيله وما اللغة من هذا المنطلق إلا أداة تعبيرية ووسيلة ناقلية للخبر.

بهذه الصّفة يستجيب الخطاب المشهدي لضبطيّة اللغة، وضبطيّة المدركات الحسيّة، وضبطيّة مشهديّة المكان والزّمان التي تعدّ رؤيةً لعالم الأشياء، وأبيات عبد الواحد عبد الرزاق في قصيدته المعنونة: رُوِّعْتُمُ المَوْتَ نجدُها أنموذجاً واضحاً المعالم في استحضر قوي لمشهد الموت، يقول:

رُوِّعْتُمُ المَوْتَ حَتَّى لَمْ يَدَعْ دَمُكُمْ      مَنَافِداً يَلْجُ الدَّخَانُ وَالشَّرَرُ  
مِنْهَا، وَضَافَتْ رِبَاثُ المَوْتِ      وَاخْتَنَقَتْ لَفْرِطِ مَا كَانَ عُنُقُ المَوْتِ يُعْتَصِرُ<sup>33</sup>

إنّ حركة العين تخبرنا عن الإحساس - المشهدي - والإخبار - التداولي - بالفراق الأليم الذي يعدّ "علامة" مُحَاكِيًا للمعاناة، ولكن أي فراق ما لم يتذوقه المتلقي بنفسه من خلال لغة الشّعر، فالمشهد يعمل على لفت الانتباه على مشهد التّعذيب البشع والمستمر في سياق محدد ومكان محدد بعلامات نسقيّة معينة، فالأبيات تخترق توقعاتنا في قضيّة الموت الذي عادة هو النّهاية الطّبيعيّة للحياة لكن نجد أن الموت الذي أنهكه التّعذيب المستمر هو بحد ذاته ينتظر الموت، فالمشهد هنا عبّر عن لحظة خرق السّنن وأفق الانتظار بارتكازه على صورة الألم.

فالفضاء المكاني الذي رسمه الشّاعر في هذه الأبيات وإن عبّر عن رائحة التّعذيب بقوله: وَضَافَتْ رِبَاثُ المَوْتِ وَاخْتَنَقَتْ التي تفوح من رائحة الجلد المنصهر بالنّار ماهي إلا صورة عن المكان النّفسي، ولهذا يجب أن «ننظر إلى الصّورة الشعريّة لا على أنّها تتمثّل المكان المقيس بل المكان النّفسي، وكل ما ترتبط به الصّورة في المكان المقيس هو المفردات العينيّة بما لها من صفات حسيّة أصليّة فيها أو مضافة إليها»<sup>34</sup> (كلود عبيد، 2010)، أما عن النّظام اللغوي في الأبيات فقد ارتكز على معايير تركيبية وانزياحات لغويّة، فنظام العلامات له علاقة بالمبدع بدرجة كبيرة من اختيار للمشهد وكيفية ترتيبه حيث إنّ كلمة "الموت" كافية لخرق نظام الوجود التي تُوصِلُ القصيدة من نهايتها إلى بدايتها، وهي التأمّل في النّهاية غير السّعيدة.

لقد سلّط حبيب مونسي الضوء بالحديث عن بلاغة الكتابة المشهّدية قائلاً: إنّه «حديث ينصرف إلى العمليّة الإبداعية في تعاطيها عناصر البلاغة العربية من تشبيه واستعارة، وكناية ومحسنات وأساليب.. هي أدخل في الصّنيع الفني من كونها مجرد أدوات ملحقة يلتفت إليها المبدع لتحليّة الصّنيع الفني إنّها في اعتقادنا مثل اللون في يد الرّسام وعين الصّوت في يد الموسيقي، لا يقدر على شيء إن هو تحاشاه فهي ألوط بالعمليّة في أطوارها المختلفة: حضانة وتحويلاً، وإنجازاً»<sup>35</sup> (حبيب مونسي 2003)، فمن بين القوى الحيويّة المحركة للمشهد الاستعارة وخاصّة إذا كانت حاضرة في الكتابة البلاغيّة، فهي عصب المشهد الشعري العربي المعاصر.

يشير عبد القادر الرّباعي إلى أنّ الاستعارة تأتي بشكل أكثر تطوراً من التشبيه فهي المرحلة الرّاقية التي انتقل إليها، وأوّل تلك الحالات الاستعارة المثليّة التي تتم عبر مرحلتين: الأولى قيام حديّ للصورة في الذّهن والثّانية: دمج الأولى في الثّانية بحيث يرى أحدهما وكأنّه قد تتّحى تماماً، إلّا أنّ الصّورتين مع هذا مختلفتان اختلافاً نوعياً، وكذلك الحال في التّجسيدية؛ والتي تعني تقديم المعنى في جسد شيء<sup>36</sup> (أحلام عبد الوهاب، 2008).

زد على أنّ «الإحساس الذي يجعلنا نوطد الرّأي في كون البلاغة هي روح الكتابة المشهّدية، وأنّها ليست فضلة تتضاف إلى أصل سابق عليها للتحليّة والتّجميل والقراءة التي تغفل عن حقيقة التّشكيل البلاغي للصور داخل التّركيب المشهّدي، قراءة تقوّت على نفسها خيراً كثيراً، كما أنّنا حين نقدّم لفظ البلاغة على الكتابة»<sup>37</sup> (حبيب مونسي 2003)، فالبلاغة هي الوعي باللّغة الشعريّة وتحديد لفضائها المشهّدي التّصوري الصّوتي والتّركيبي والدّلالي لها، لتقديم مشهد بلاغي جمالي غايته المتعة والإقناع؛ فد«الصّورة المشهّدية معطاء تؤثر في الأدب؛ فكثيراً ما حملت المبدعين على تمثّل ما شاهدوه في قصائدهم ورواياتهم وقصصهم ومكتوبهم ومنظومهم حتى إذا جاء خبراء الصّورة الإلكترونيّة والمشهدية فأغنوا ذلك بإثرائه وتقديمه مشاهد ميسورة للمتلقّي المشاهد وفقاً لحركة الزّمن وتطور الأجيال»<sup>38</sup> (محمّد خلادي، 2012).

إذن فالمشهد عند حبيب مونسي وجود عيني.. كما أنّه وجود متخيّل، وكلا الموقعين يكون المشهد واحداً في طبيعته التّركيبيّة على الأقل، وإن اختلف في طبيعته

الدَّلَالِيَّةُ، فالوجود العيني مرهون بالواقعي، يفرض عليه جملة من الشُّروط التي تتصل بالحياتي الذي يأخذ منابعه من البيئة، والعصر والظرف<sup>39</sup> (حبيب مونسي، 2016).

**6. مصطلح المشهد عند الغرب:** تكمن الجماليات عند الغرب في الأشياء المرئية وغير المرئية؛ بمعنى أن المشهد السيميائي والتداولي ينتجان الفراغ الذي يورق المتلقي لملء تلك البياضات والفضاءات، التي تتولد عنها مفارقة سواء تمثل ذلك في شقها التواصلي المباشر الصريح، أم غير المباشر الضمني -الانزياح- بهذه الطريقة يمتلك الدليل السيميائي المشهدي في الخطاب الأدبي تعددًا ثنائيًا عند الغرب: الشكل -الخطي- والتواصل.

تطور مصطلح "المشهد" منذ عهد أرسطو المعروف عنده بالمحاكاة، مرورًا بعصر النهضة مع الفرنسي نيكولا بوالو (Nicolas Boileau) ليستقر مع مواطنه أومبيرتو إكو (Umberto Eco) بجعل المشهد نسقًا بصريًا جماليًا بجميع أبعاده الذي تُمارس فيه عملية التأثير على المشاهدين، وهذا بفعل تصرفه في العمل الأدبي على أنه وحدة متكاملة ملائمة؛ لأن كل لفظ أو معنى غير مناسب يُعدُّ خرقًا لنظام مبادئ الحوار والتواصل ومعطلاً لسيرورة المعنى، فالمبدع يجب عليه اختيار الكلمات المناسبة وبث الحياة والعاطفة فيها، لهذا أُسست تنظيمات إدراكية باحترامها مقياسًا ومعياريًا لسرد المشهد الشعري.

**1.6. التنظيم الإدراكي للمشهد الشعري:** ضمنت مدرسة الجاشتالت (Gestalt) أحدث التوجيهات ومبادئ تنظيمية للإدراك، وتمثلت هذه المبادئ في:<sup>40</sup> (دانيال تشاندلر، 2008)

- التَّجَاوُز: يتم الرِّبط بين السِّمات القريبة من بعضها؛
- التَّشَابُه: يتم الرِّبط بين السِّمات المتشابهة؛
- حَسَن التَّتَابُع: المعالم التي تستند إلى تتابع سلس مفضلة على التَّغْيِيرَات المُبَاغِتة في الاتجاه؛
- الإِغْلَاق: يتم التفسيرات التي تُنتج أشكالاً "مغلقة" وليس أشكالاً "مفتوحة"؛
- الصَّغَر: ننزع إلى اعتبار المساحات الصَّغيرة مُبرَزات ذات خلفيّة واسعة؛

- التناسق: ننزع إلى اعتبار المساحات المتناسقة مُبرزات، وخلفياتها هي المساحات غير المتناسقة؛

- الإحاطة: ننزع إلى اعتبار المساحات التي نرى أنها مُحاطة بغيرها مُبرزات. ولتوضيح فكرة المبادئ الجاشنالتية نختار نموذجًا عن مشهدية الشعر من أبيات للشاعر عبد الله العشي في ديوان "مقام البوح"، يقول:

لن أسميه... لا تظني أنني أجهله.. إنني أعرفه.. غير أنني.. لن أسميه.. كلما جئت إليه... كلما حاولت أن ألمسه أو أناغيه... كان يدنو، ثم ينادي.. ثم إن جئت إليه صار نورًا كوكبيًا واختفى..<sup>41</sup>(عبد الله العشي، 2000).

تعكس هذه الأبيات معركة ذاتية وروحية تسللت إليها الطاقة الداخلية-الباطنية- لكسر حواجز التجربة الشعورية لذاتية الشاعر بمحاكاة نحو عالم الشوق والفناء والهجر، «تلك المحاكاة، في معارضتها للاستتساخ، تكمن إمّا في الاندماج المتداخل بالشئ المماثل أو من خلال الشئ المختلف»<sup>42</sup>(فرايكلين ر. روجرز، 1990).

فالحوار في الأبيات يدور «حول شرف الحاضر بالفعل الآن، وهو حوار لا نظير بين الفلسفة، التي هي فلسفة الحضور باستمرار وفكر اللاحضور ممّا ليس هو نقيض له لزوما ولا هو تأمل في الغياب السالب ضرورة أو حتى نظرية في اللاحضور بوصفه لا وعيًا»<sup>43</sup>(جاك ديردا، 2005).

لقد انزاح هذا الخطاب المشهدي من خطاب لغوي تشكيلي إلى عرض تمثيلي بمحاكاة لأشياء غير مرئية زيادة في تأليف هذه الأشياء باعتبارها بنيات لإنتاج سيروية دلالية لا متناهية خاضعة لكيونة الخطاب، فالتأليف بين وصف صورة الشئ الذي نفى الشاعر تسميته، هو ما جعل الاختلاف واضحًا وليد التمثيل وهذا ما يقودنا إلى استقطاب دلالات غير ممكنة لها صلة بالمشهد الموصوف حتى وإن تعددت الدلالات من قارئ إلى آخر فإنها تمثل العمق الثقافي والاجتماعي والديني لها.

إنّ ما يعتقد جون سورل (John Searle) أنّ الأشياء لا نستطيع التعبير عنها دون رؤيتها لها، والتعبير هذا يكون بالكلمات والملفوظات، وتبقى هذه العملية في نظره فعلًا إنجازيًا نحو عالم الموجودات، لكن الشاعر استطاع رؤية الشئ، ولكن لم

يَسْتَطِيعُ تَسْمِيَّتُهُ مِنْ مَنْظُورِ سِيَاقِ التَّلَفُّظِ وَدَلَالَةِ النَّفْيِ، لِأَنَّ الرُّؤْيَةَ أَتَتْ مِنْ إِدْرَاكِ بَاطِنِي، وَلِهَذَا صَرَّحَ فِي كَثِيرٍ مِنَ الْكَلِمَاتِ "لَنْ أَسْمِيَهُ" وَ"لَا تَظُنِّي أَنِّي أَجْهَلُهُ" وَفِي حَقِيقَةِ الْأَمْرِ يَرِيدُ تَبْرِيرَ الْحُجِّيَّةِ، لِأَنَّ قُدْرَةَ الْمَوْصُوفِ فَاقَتْ قُدْرَةَ الْوَصْفِ "التَّسْمِيَّةَ". وَالشَّيْءُ الَّذِي يَقْصِدُهُ الشَّاعِرُ رُبَّمَا طَيْفًا رُوحَانِيًّا يَعْجُزُ عَنْهُ الْبَشَرُ فِي تَسْمِيَّتِهِ وَلَوْ عَرُفَ مَرْتَبًا، يَقُولُ بِأَشْلَارِ (bachelart): «إِنَّ الرُّوحَ هِيَ الضُّوءُ اللَّامِرُّي وَالضُّوءُ بِدَوْرِهِ هِيَ الرُّوحُ الْمَرْتَبِيَّةُ»<sup>44</sup> (bachelart, 1948)؛ لِأَنَّ الشَّعْرَ يَتَجَلَّى مِنْ خِلَالِ تِلْكَ الرُّوحِ الَّتِي أَضَاعَتْ الْمَشْهَدَ الشَّعْرِيَّ، وَهُوَ بِدَوْرِهِ يَصْبَحُ مَرْتَبًا، وَالرُّوحُ تُحْدِثُ بِدَوْرِهَا تِلْكَ الْأَحَاسِيسَ وَالْمَشَاعِرَ، فَالرُّوحُ هِيَ الشَّعْرُ وَالشَّعْرُ مَشْهَدٌ فَنِّيٌّ، وَصُورَةُ الشَّيْءِ جَعَلَتْ الرُّوحَ مَرْتَبِيَّةً، وَهَذِهِ الرُّؤْيَا تَتَّفَقُ مَعَ مَنْهَجِ ابْنِ عَرَبِيٍّ فِي تَجْسِيدِهِ لِلصُّورَةِ مِنْ خِلَالِ الرُّوحِ الَّتِي هِيَ سَكَنٌ لَهَا فَالشَّاعِرُ وَالشَّعْرُ يَتَّحِدَانِ لِتَحْرِيرِ تِلْكَ الرُّوحِ مِنْ ضَنْكِ الْعَيْشِ.

وَبِاسْتِحْضَارِ عَالَمِ الْأَفْكَارِ غَيْرِ الْوَاقِعِي بِطَبِيعَتِهِ الَّذِي يَحَاوِلُ «أَنْ يَصْبَحَ وَاقِعِيًّا بِمَعَانِفَتِهِ لِلْأَشْيَاءِ وَالْبُرُوزِ مِنْ خِلَالِهَا، لَكِنَّ هَذِهِ الْمَعَانِفَةَ لَيْسَتْ فَنَاءً لِلْفِكْرَةِ فِي الشَّيْءِ أَوْ مَجْرَدَ تَحْوِيلِ الْفِكْرَةِ إِلَى الشَّيْءِ، أَيْ انْتِقَالًا كَلْبًا مِنَ اللَّوَاقِعِ إِلَى الْوَاقِعِ، بَلْ عَلَى الْعَكْسِ، تَظَلُّ الْفِكْرَةُ فِي ذَاتِهَا هُنَاكَ بِلَا وَاقِعِيَّتِهَا وَإِنْ تَرَاءَتْ لَنَا وَاقِعِيَّةً مِنْ خِلَالِ مَا تَعَانَقَ مِنْ أَشْيَاءٍ وَاقِعَةٍ وَمِنْ هُنَا كَانَتْ "الصُّورَةُ" دَائِمًا غَيْرَ وَاقِعِيَّةٍ وَإِنْ كَانَتْ مَنْتَزَعَةً مِنَ الْوَاقِعِ»<sup>45</sup> (عز الدين اسماعيل، 1967).

وَلَا شَكَّ أَنَّ «مَا نَشَاهِدُهُ وَمَا نَتَأَمَّلُهُ لَيْسَ وَجْهًا وَلَا يَدًا وَلَا وَضْعَةً، وَلَكِنَّا نَسْتَحْضِرُ السِّيَاقَاتِ الَّتِي يَسْتَعْمَلُ فِيهَا هَذَا الْعَضْوُ أَوْ هَذِهِ النَّظَرَةُ، وَبِعِبَارَةٍ أُخْرَى، فَإِنَّ الثَّقَافَةَ تَحْدُدُ لِكُلِّ عَضْوٍ سُلْسُلَةً مِنَ السِّيَاقَاتِ الَّتِي تَحِيلُ عَلَى دَلَالَاتٍ مُخْتَلِفَةٍ»<sup>46</sup> (سعيد بنكراد، 2012)، فَثَقَافَةُ الشَّاعِرِ نَلْتَمِسُهَا مِنْ خِلَالِ أُسْلُوبِيَّةِ النَّصِّ وَسِيَاقَاتِ الْخُطَابِ الصُّوفِيِّ الْغَرَضُ مِنْهَا التَّأْوِيلُ وَالْمَشَارَكَةُ وَالتَّقَاعُلُ فِي الدَّوَاتِ، حَيْثُ اسْتَطَاعَ الشَّاعِرُ تَنْظِيمَ الْإِدْرَاكِ وَتَرْتِيبَ الْأَبْيَاتِ فِي مَجْمُوعَةٍ مِنَ الْمَشَاهِدِ وَاللَّقَطَاتِ، كُلُّ لَقْطَةٍ لَهَا رُؤْيَا مُخْتَلِفَةٌ عَنْ الْأُخْرَى، وَكُلُّ لَقْطَةٍ هِيَ عَتَبَةٌ وَمِفْتَاحٌ لِلْوُلُوجِ إِلَى اللَّقْطَةِ الَّتِي تَلِيهَا، مِنْ هُنَا بَدَأَ التَّأْوِيلَ مَفْصُولًا عَنْ سِيَاقِهِ الزَّمَنِيِّ وَالْمَكَانِيِّ وَالْمَجْرَدِ عَنْ الْقَصْدِيَّةِ الْمَحْسُوسَةِ

لأن «دراسة الحالة الذهنية للمؤلف هي تلك الحالة التي تسبق ظهور القصيدة، أو الحالة الذهنية للقارئ لاحقاً»<sup>47</sup> (محمد الولي، 1990).

فالتصور البارزة في الأبيات إنما هي "تلفظ بصري" غايتها الكتابة المشهدية - بلاغة الملفوظ- ولهذا مجرد قراءتها بصرياً يأخذنا مباشرة إلى السياق الثقافي الإسلامي مزدانة بنفحات صوفية، هذه من جهة، أما من جهة ثانية، فهو يحيلنا إلى شكل القصيدة بمجموعة من الأفعال المولدة هندسياً والمكتملة بمد من النقط التي تركت وقفاً دلاليًا نفسيًا على المتلقي حيث ترك الشاعر الاختيار للمتلقي لملء ذلك المد النقطي بتأويلات.

تقع حقيقة المشهدية بين ذاتية المبدع وتفاعل المتلقي وروح الخطاب، ولكي يتم القبض عليه يستوجب فهم قصدية المبدع في حقيقة هادفة خالية من الشوائب مشبعة بأفكار ثقافية غايتها المتعة الجمالية، من هنا يصبح المشهد وجوداً وشعاراً جديداً يُضاف إلى العمل الأدبي الجمالي، بعواطفه وهواجسه وانفعالاته وأصواته وخيالاته هذا الأخير ينظم عالم المبدع في نظام علاماتي له سيرورة خاصة به، لأن «التصوير ليس تجسيدا لمشاهد متخيلة وليس إسقاطاً لأحلام في الخارج وإنما هو دراسة دقيقة للمظاهر»<sup>48</sup> (جواد الزيدي 2010) والأحداث والوقائع.

يُعتبرُ **مرلو بونتي** (Merleau Ponty) أن تنظيم الإدراك يأتي حسب درجة الحس والتفاعل، لأن «الإدراك الحسي هو فعل الإدراك يطال الشيء ذاته فعلينا القول دون تناقض إنه صنيعتنا بكامله وإنه عائد إلينا بتمامه شأنه شأن كل أفكارنا، وإن كان الإدراك مفتوحاً على الشيء ذاته، فإنه يظل مع ذلك إدراكنا لأن الشيء من الآن فصاعداً هو ذلك ذاته الذي نفكر أننا نراه.. ولا يخرج الإدراك الحسي عن دائرة أفكارنا أكثر مما تفعل المخيلة التي هي كذلك فكر ورؤية»<sup>49</sup> (مرلو بونتي، 2008)، فالمشهد الشعري مرئياً كان أو كان غير مرئي على حد قول **بونتي**: فهو «ولادة متأنية يتلاف فيها المرئي واللامرئي والذات والعالم والنفس والجسد واللغة والفكر والضياء والظلمة والعقل والجنون والنهائي واللا نهائي»<sup>50</sup> (مرلو بونتي، 2008).

نستخلص أن التنظيم الإدراكي يجب أن يسير وفق نظام معين، ضمن وحدات مرئية دالة، بحروف تتألف في ما بينها ضمن جمل تركيبية تعدّ نظاماً علامتياً وذلك

أَنَّ المبادئ توحى إلى دعم الوضوح مفادها التفسيرات المبسطة والأكثر ثباتاً في نظر الجشتالتين، وبهذا الصدد يقول حبيب مونسي: «إننا حين نعين المشهد المعروف علينا، وندرك فيه ما أشرنا إليه سابقاً، يدعونا المشهد إلى إجراء سلسلة من التحويلات الرمزية فيه لقلب المرآة حتى ترسم على صفحتها صورة أخرى، لا تجد عناصرها المعنوية من تجسيد سوى الأفعنة التي اختارها الشاعر لرؤيته»<sup>51</sup> (حبيب مونسي، 2003).

ويجدر ربط المشهد الجمالي-الأفعنة-بالموضوع الجمالي-التجسيد-بلحظات ثلاث تترتب عنها كلية واحدة؛ لأن الموضوع المدرك والمشاهد يتجلى في لحظات تتمثل في ما يلي:

أ. **الحضور والغياب:** يعمل الحضور على إحياء ما ضنناه غائباً وهو في الواقع مستودع في ذاكرة اللاوعي ولذا يأتي «الحضور لذات الفعل الذي ينفخ الحياة في الروحانية الشفافة لما يُحيي، حميمة الحياة في نفسها، الأمر الذي يدعو إلى القول دوماً عن الكلام إنه حي، كل ذلك يفترض إذن أن الذات المتكلمة تتصت لنفسها في الحاضر، وتلك هي ماهية الكلام وعيانه»<sup>52</sup> (جاك ديردا، 2005).

ب. **التمثل والخيال:** إن الموضوع المتمثل يتم اكتشافه بشكل مباشر من خلال المظهر، أما الخيال فإنه يعمل على ظهور ورؤية المعنى، ووظيفته تبقى موجودة داخل حدود مظاهر الموضوع الجمالي<sup>53</sup> (جواد الزبيدي، 2010) «فالتمثيل يكون وريثاً لخبرة الجسد، فضلاً عن ذلك فإن البدن نفسه يمهد للتمثل»<sup>54</sup> (جواد الزبيدي، 2010)، هكذا القصيدة تكون وريثة لخبرة متلقٍ فضلاً عن كون القارئ يمهد لميلاد مؤول.

ج. **التأمل والشعور:** إن التأمل والشعور تربطهما علاقة معقدة، حيث إن هذه العلاقة «ليست تذبذباً بسيطاً، فالتأمل الذي يتلو الشعور يختلف على التأمل الذي يسبقه، والشعور يخصب التأمل ويحاول أن يردده ويسحبه نحو الموضوع، ولكن التأمل يحاول أن يخصب الشعور نفسه ويكشف عن عمقه وهكذا فإن الخبرة الجمالية التي تبلغ ذروتها في الشعور لا تتخلص أبداً من التأمل»<sup>55</sup> (جواد الزبيدي، 2010)، يكمن هنا الدور المهم الذي يؤديه المبدع في ترك الأثر البالغ في نفسية المتلقي بالتأمل

نحو الموضوع المطروح ضمن خبرة جمالية منبثقة من تجربة شعورية يتماهى فيها التأمل والشعور معاً والرسم التآلي تلخص مدى فاعلية الإدراك الجمالي في تحقيق الغاية المشهدية للمشهد الشعري، ينظر إلى الشكل 01:

يعتبر المشهد علامة سيميائية وعملاً فنياً جمالياً يعتلّيه وعي جماعي يقوم مقام الرمزية؛ وتجدر الإشارة أنه عند التحدث عن الخطاب المشهدي فإننا نتحدث عن المشهد كحقيقة سيميائية تنقلنا «من مفهوم النص إلى تقديم العرض ولكن لإيجاد مفهوم النص المشهدي أو قراءة المسرح، ذلك بفضل بعض الوسائل السيمولوجية» (Actes du colloque) <sup>56</sup> (باتريس بافي، 2015) كالصورة البصرية «إذ تقدم الواقع تقديمًا عاديًا لا سبيل فيه إلى نكران الحقيقة أو حتى التهرب من الاعتراف بها والسعي إلى تأويلها» <sup>57</sup> (أحمد يوسف 1998)، بتقديم تأثيرات قوية عبر مشاهد وحركات لغوية وغير اللغوية لتشكيل المشهد المطلوب بغية إثارة ذهنية المتلقي، لينتج عنها دلالة تواصلية بين الخطاب والمتلقي.

وبالنسبة للصورة الفوتوغرافية مثلها مثل الخطاب، فهي تقدم حقيقة سيميائية أيضاً عرفها أحمد يوسف بأنها: «تطابق الواقع تطابقاً نسبياً وعلامتها الأيقونية حاملة لخطاب الحقيقة وحامية له، لأنها تنزع إلى الموضوعية، وإلى واحدة المعنى التي لا تحتمل في تعبيرها التعدد» <sup>58</sup> (أحمد يوسف، 1998).

فتجد الحقيقة السيميائية تتمثل في حقيقتين: حقيقة مستقلة تمثل الذاتية واللغة الفردية، وحقيقة تواصلية تمثل اللغة الاجتماعية، وبالجمع بينهما تتجلى الظواهر الجمالية باعتبارها بنيات لغوية.

## 7. المعايير الإنتاجية للمشهد الشعري مقارنة مشهدية: سنحاول اقتراح

معايير ملائمة في مقارنة مشهدية، نستطيع من خلالها رسم الحدود الفاصلة بين الأدب والنقد والفلسفة والعلوم الأخرى لإنتاج المشهد الشعري أهمها:

### 1.7. الدقة: وتتمحور حول قدرة الانتقاء والتمييز، لأنّ العناية بالعمل الأدبي

وجعله أكثر من غاية في حد ذاته ينتج صناعة مستثمرة على مرّ الزمن وتتمثل في «الدقة الحواسية» (Acutté sensorielle) وهي اقتدار الحواس على: إدراك المنبثقات

الضَّعِيفَةُ نَسْبِيًّا؛ وَالتَّمْيِيزُ بَيْنَ إِدْرَاكِينَ مُتَجَاوِرِينَ نَسْبِيًّا مِنْ جِهَةِ الْمَسَافَةِ أَوْ مِنْ جِهَةِ الْكِيفِ»<sup>59</sup>(أندريه لالاند، 2001).

الدَّرَاسَاتُ الْمَشْهَدِيَّةُ لَمْ تَكُنْ تَدْرُسُ لِفَائِدَتِهَا الْعَمَلِيَّةُ بِقَدْرِ مَا كَانَتْ تَدْرُسُ لِفَائِدَتِهَا الْإِبْدَاعِيَّةَ وَالْجَمَالِيَّةَ وَالذَّهْنِيَّةَ بِمَا تَحْوِيهِ مِنْ اسْتِدْلَالٍ مَنْطِقِيٍّ وَتَفْكِيرٍ مُتَتَابِعٍ يَبْنِي بَعْضُهُ بَعْضًا، حَيْثُ تُحْدِثُ الصِّيْغَةُ الْمَوْصُوفَةُ لِلشَّيْءِ نَعْمًا لَا مُتَاهِيًّا مِنَ الدَّلَالَاتِ فِي دَقَّةِ التَّصْوِيرِ وَالتَّجْسِيدِ وَالتَّشْخِصِ لِلْمَعْنَى بِكُلِّ أَوْجِهَةٍ.

**2.7. الصِّدْقُ:** وَهُوَ النَّاتِجُ عَنِ الْأَثَرِ الْحَاصِلِ مِنَ الْمَشْهَدِ الشَّعْرِيِّ وَتَحْقِيقِهِ حَسَبَ رُؤْيَا مُحَمَّدٍ عَلِيمٍ يَمُرُّ بِمَسْتَوِيَيْنِ، أَحَدُهُمَا دَاخِلِيٌّ وَالْآخَرُ خَارِجِيٌّ عَلَى النَّحْوِ الْآتِي: <sup>60</sup>(مُحَمَّدٌ عَلِيمٌ، 2015)

- مُسْتَوَى الْأَثَرِ النَّاتِجِ عَنِ فِعْلِ "الْفَاعِلِ" عَلَى "الْقَابِلِ" دَاخِلِ الْحَدِثِ فِي سِيَاقِ نَصِّ الْمَشْهَدِ.

- الْمُسْتَوَى الثَّانِي لِلْأَثَرِ يَنْتَقِظُ مِنْ جُمْلَةِ الْآثَارِ الْمُرَكَّبَةِ عَلَى الْمُتَلَقِّيِّ فِي أَثْنَاءِ عَمَلِيَّةِ التَّلَقِّيِّ، التَّخْيِيلِ وَبَعْدَهَا، وَلِأَنَّهُ يَصْعَبُ قِيَاسُ عَمَلِيَّةِ التَّلَقِّيِّ عَلَى نَحْوِ مَوْضُوعِيٍّ؛ فَسَيُظَلُّ بَحْثُ الْأَثَرِ عَلَيْنَا، نَحْنُ الْمُتَلَقِّينَ مُرْتَهِنًا بِنَسْبِيَّةِ الْوَعْيِ لَدَى كُلِّ مَنْ فِي عَمُومِ عَمَلِيَّةِ التَّلَقِّيِّ لِنَصِّ الْمَشْهَدِ الْمُتَخَيَّلِ.

فَعَمَلِيَّةُ تَأْجِيلِ النَّتَائِجِ فِي نِهَاجَةِ الْمَشْهَدِ أَوْ الْمَقْطَعِ بِمَعْنَى صَرِيحٍ أَوْ ضَمْنِيٍّ يَلْتَزِمُ فِيهِ الْمُبْدِعُ أَوْ الْمُتَكَلِّمُ بِثَلَاثَةِ شُرُوطٍ رَئِيسَةٍ مَيِّزُهَا **جون سورل** (John Searle) يَفْتَرِضُ أَنْ تَرَاوِيَ مِنْ أَجْلِ إِنْجَازِ فِعْلِ كَلَامٍ غَيْرِ نَاقِصٍ: <sup>61</sup>(كِرِ إِيْلَام 1992)

1. **الشُّرُوطُ التَّحْضِيرِيَّةُ (Preparatory)** يَفْتَرِضُ بِالْمُتَكَلِّمِ أَنْ يَكُونَ مَخُولًا لِإِنْشَاءِ الْفِعْلِ: كَإِصْدَارِ الْأَحْكَامِ..

2. **شُرُوطُ الصِّدْقِ (Sincerity)** يَفْتَرِضُ بِالْمُتَكَلِّمِ أَنْ يَعْنِي مَا يَقُولُهُ وَأَنْ يَصْدُقَ بِأَنَّهُ صَادِقٌ..

3. **الشُّرُوطُ الْأَسَاسِيَّةُ (Essential)** يَسْتَوْجِبُ مِنْهُ الْوَعْدُ ضَمَانَ الْفِعْلِ الْمَعِينِ يَسْتَلْزِمُ مِنْهُ تَوْكِيدَهُ التَّسْلِيمَ بِاعْتِقَادِ مَا-ذَلِكَ يَعْنِي بِأَنَّ الْفِعْلَ يُوْخَذُ عَلَى أَنَّهُ نَوْعٌ خَاصٌّ مِنَ التَّعْهَدِ الْاجْتِمَاعِيِّ أَوْ الضَّمَانِ الْاجْتِمَاعِيِّ.

**3.7. الإيجاز:** وهو خاصية مقترنة بالدقة في صناعة المشهد ونشهد تفوق العرب فيه في جانبه البلاغي، إذ «لا بديل عن الإيجاز والتركيز في عرض حقائق التقرير بحيث تؤدي الجملة ما يراد منها في أضيق الحدود ومن أقرب الطرق من غير تكرار أو إطناب أو تفصيل أو تعليق أو اهتمام بالحواشي والهوامش»<sup>62</sup> (علي صبح دت)، فعندما يوصف الشخص بأنه «أشهر من نار على علم» فقد استوفى حقوق الوصف بمشهد بلاغي اختزل فيه حقائق التقرير بدقة وإيجاز.

**4.7. التأثير والإقناع:** وهو محصول الزدود بالإيجاب أو السلب أو معا اتجاه الأعمال الأدبية التي عالجت قضايا حيوية.

**5.7. الدهشة:** وهو عنصر يثير نفسية المتلقي عندما لا يدخل في حيز توقعاته فيبهره بعنصر المفاجأة. وهذه النوعية من المشاهد التي تتضمن عنصر الدهشة تستفز الطبيعة البشرية بمنحها متعة تأويلية وتدريبية على عدم تقبل الحبكة المشهدية والتسليم بها كما هي.

**6.7. الصراع:** يحوي العمل الأدبي صراعا بين طرفين أو أكثر، فهو يصارع الذات أو اللغة أو الفكر أو الآخر أو العدو.. والصراع «لونان رئيسيان: صراع تبدو تجلياته في الحوار وفي الحركة والفعل، وصراع داخلي نفسي يكشف عنه الكاتب في لحظات التأزم والانفعال العميق، وهناك -أيضا- الصراع الساكن الذي لا يحسم ويظل معلقاً لأن؛ أطرافه لا تقوى على ذلك حيث ينتهي المشهد بما بدأ، والصراع الواثب وهو الذي يتطور بشكل مفاجئ مثال الانقلاب من موقف إلى آخر كأن تتقلب الصداقة إلى عداوة وهكذا، والتوتر حالة مصاحبة للصراع لذلك يجري الحديث عنها.. قد يكون الصراع بين ما يمليه الواجب وتستدعيه الرغبة، فيظل التوتر قائماً حتى تتحرك الشخصية للخروج من هذه الحالة القلقة المحيرة»<sup>63</sup> (محمد الشنطي، 2001) فالنصوص الأدبية الإبداعية تتضمن بؤراً توترية كونها مليئة بالصراعات الفكرية والمادية والتناقضات الضدية والمصطلحية في النقد الأدبي، فالصراع عنوان العمل الأدبي.

**7.7. الالتزام:** لا تعني حرية العمل الأدبي الاستقلالية عن القيم المعرفية والإبداعية والمساس بالآخر، بل ينصهر في قيم تدعو إلى الإنسانية، ويحث على

عدم المسّ بكرامة الإنسان، وعدم التحريض على الغير، فالالتزام ضرورة ملحة لإنجاح عملية إبداعية جادة تحمل مشاهد ذات قيم أخلاقية لصالح المجتمعات.

**8.7. المساحة والمسافة:** بأن يصنع المبدع فسحة ومساحة مكانية وزمانية خاصة به لإثبات وجوده وأحقية سرده للأشياء والموجودات.

**9.7. العناصر المشهدية:** لقد حدّد حبيب مونسي عناصر مشهدية ضمن إطار بناء المشهد السردى وتمثلت في:<sup>64</sup>(حبيب مونسي، 2005)

1. الإطار: الزّمن والمكان.
  2. الشخصيات: حسب الظهور والهيمنة والفعل.
  3. الأفعال: حسب طاقتها وقدرتها على تغيير الأحداث والأفعال.
  4. الأشياء: حسب أثرها وتأثيرها بالأفعال وعواطف الشخصيات، «وهي العناصر الثانوية التي تمنح الحدث حركته ودراميته»<sup>65</sup>(محمد سليم، 2015).
  5. العواطف: حسب تقاطعها مع الأفعال والأشياء.
  6. اللغة: حسب استجابتها لطبيعة المشهد ودلالاته وخطابه الخاص.
  7. الخطاب: حسب الدلالة المباشرة لما يشيعه المشهد في البناء السردى العام للقصة، وحسب المعاني المؤولة لما يستشف من المشهد في تفرد الخاص وفي إدراجه في حركة المشاهد الأخرى.
- إنّ فعل القراءة لعمل شعري سردي هو عملية مشاهدة حسية وجمالية تطورها مجموعة عناصر مشهدية تضبط موضوعية الخطاب، فالأحداث والشخصيات والأفعال واللغة والإطار هي مهندسة لتلك التجربة التي خاضها المبدع والمشهد هو محركها إلى تجربة جمالية وإبداعية. والرّسمة توضح المعايير الإنتاجية للمشهد الشعري في مقاربة مشهدية جمالية في الشكل: 02

**8. خاتمة:** هذه جملة من النتائج المتوصل إليها المتعلقة بمصطلح المشهد والمشهدية مع بعض الاقتراحات كالاتي:

- دراسة المشهد كوحدة شاملة في ضوء المناهج النّسقية والسياقية يعتمد على خصائص ووظائف لا يقوم إلاّ بها؛ لأنّه حسيّ في ألفاظه استعاريّ في معانيه؛

- يتميز المشهد بإعادة إنتاج الواقع مستعينا بآلية الخيال والتخييل والصّور الذهنية والتعبير عنها يأتي ضمن أليات المشاهد المتحركة كالمرح والتّصاميم والرّسومات والفنون التشكيلية والسينما والإعلانات التجارية والعلامات ذات الدلالات الإيحائية فكلها تسير وفق نسق مشهدي جمالي توصيفي خاص بها تحرك جمهور المتلقي في حُطى وسيرورة إنتاجية تأثيرية؛

- يعتبر مؤلف سيد قطب التصوير الفنّي من الكتب الرائدة في التّأصيل لمفهوم المشهد، إذ يؤكد أنّ الأدب في حد ذاته موضوع للمشهدية، التي تسعى إلى تحديد المعنى الجمالي والبحث في الآليات التصويرية التي تتحكم في الخطاب الأدبي؛

- يحافظ حبيب مونسي على المصطلح ذاته، ويقترح عناصر جمالية في إنتاج الخطاب الأدبي، إذ ينطلق المشهد في ضبط تلك العناصر والمفاهيم الكلية لذلك العمل الأدبي؛

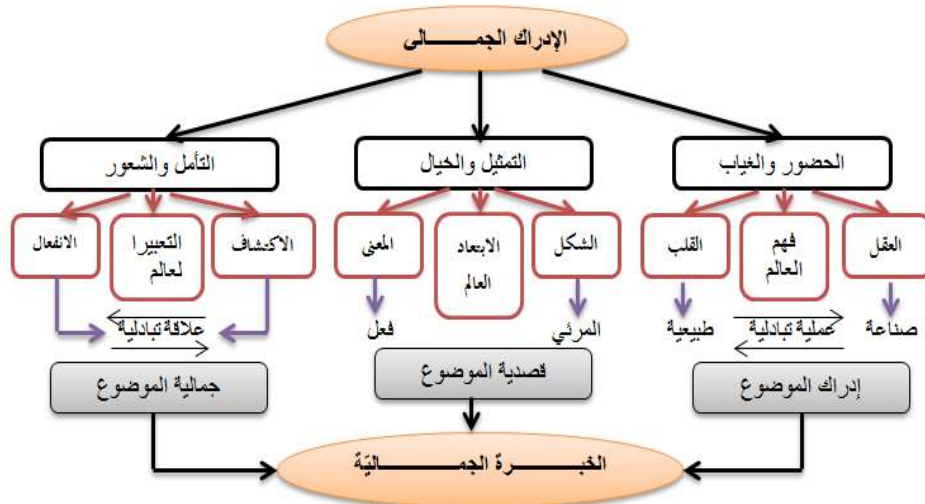
- شهد مصطلح المشهد تغيرات دلالية عدّة عند الغرب نتيجة للمراحل التي قطعها منذ أرسطو إلى أمبرتو إيكو، وبقي يتأرجح عند العرب ما بين التّصوير والصّورة والخيال والتّخييل.. إلى أن استقر في صياغة مفهوم متقارب باعتباره يبحث في القوانين التي تتحكم في العمل الأدبي؛

- المشهد إطار تحكمه عناصر تصويرية، والمشهدية تسعى إلى التّفتيح عن تلك العناصر وتبحث في قوانين الجمالية لبنية الخطاب الأدبي.

### اقتراحات:

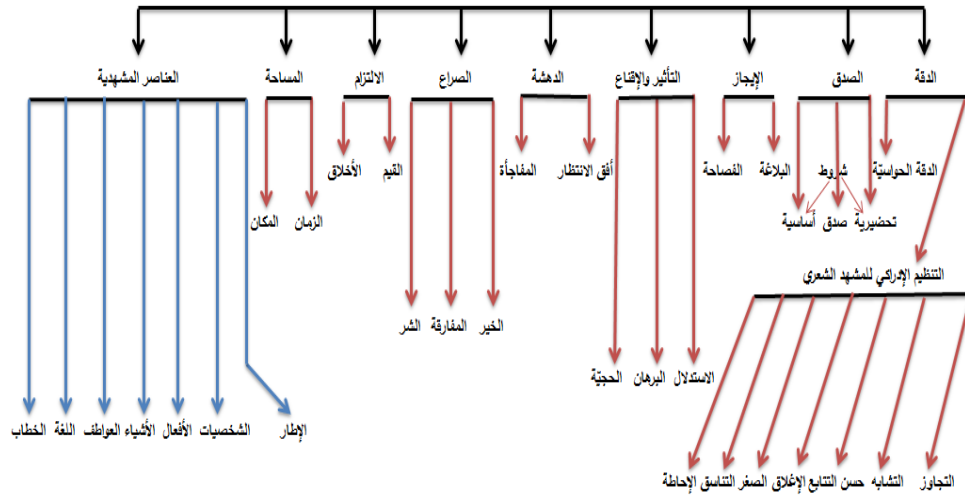
1. الدّعوة إلى توحيد تسمية مصطلح المشهد في الممارسات الأدبية والنّقدية.
2. تخصيص مجلة دولية محكمة تحمل اسم المشهد أو المشهدية، ليتنافس فيها أصحاب الذّوق الجمالي والحسّ الأدبي.
3. فتح مقاييس ومشاريع علمية في هذا المجال.
4. الاستعانة بتقنيات المسرح والسينما والرّسم في بناء المشهد الأدبي.

الشّكل 01:



الشكل 02:

خطاطة المعايير الانتاجية للمشهد الشعري



9. قائمة المراجع:

القرآن الكريم:

- إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، تونس، العدد 01، 1986.
- أحلام عبد الوهاب، عبد القادر الزباعي ناقدًا. الصورة الفنية نموذجًا. مذكرة ماجستير الأدب واللغة، جامعة مؤتة، 2008.

- أحمد مختار عمر، معجم اللغة العربية المعاصرة، عالم الكتب، القاهرة ط01، 2008.
- أحمد يوسف، التحولات السيميائية: الخطاب البصري، السينما والفوتوغرافيا الأيقونية" بارت، لوتمان، موريس، بيرس، دولوز ديردا مجلة كتابات معاصرة العدد32، لبنان، 1998.
- أسماء بوبكري، **المشهد** في المعجم والمصطلح دراسة المشهد السردى للثلاثيات الروائية، مجلة الممارسات اللغوية، المجلد07، العدد38 الجزائر، 2016.
- أميمة عبد السلام الرواشدة، التصوير المشهدي في الشعر العربي المعاصر دراسات وزارة الثقافة، الأردن، ط01، 2015.
- أندريه لالاند، موسوعة لالاند الفلسفية، تعريب: خليل أحمد خليل منشورات عويدات، بيروت، ط02، 2001.
- باتريس بافي، معجم المسرح، تر: ميشال ف. خطار، مركز دراسات الوحدة العربية بيروت، ط01، 2015.
- توفيق جمعات، الصناعة المصطلحية بين المقاربات التنظيرية والإجراءات العملية المصطلح النقدي نموذجاً، مجلة الباحث، المجلد 10، العدد17، الجزائر 2018.
- توفيق مساعدية، **المشهد** في النص الشعري من الحضور اللغوي إلى التشكيل الذهني، مجلة العلوم الإنسانية، المجلد30، العدد02، الجزائر 2019.
- جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب المركز الثقافي العربي، بيروت، ط03، 1992.
- الجاحظ، الحيوان، تح: عبد السلام هارون، مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، مصر، ط02، 1966.
- جاك دريدا، الصوت والظاهرة مدخل إلى مسألة العلامة في فينومينولوجيا هوسرل، تر: فتحي إنقزوي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط01، 2005.
- جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، ط02 1984.

- جواد الزَّيْدِي، فينومينولوجيا الخطاب البصري مدخل لظاهرية الرَّسْم الحديث، دار الينابيع، سوريا، ط1، 01، 2010.
- حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج القدماء، تح: محمّد الحبيب بن خوجة، الدّار العربيّة للكتاب، تونس، ط3، 03، 2008.
- حبيب مونسي، المشهد السّردي في القرآن الكريم قراءة في قصّة سيدنا يوسف، مكتبة الرّشاد للطباعة والنّشر، الجزائر، ط1، 01، 2009.
- حبيب مونسي، بلاغة الكتابة المشهديّة نحو رؤية جديدة، مجلّة التّراث العربي، العدد89، 2003.
- حبيب مونسي، المقاربة المشهديّة قراءة في لوحات الشّعْر الجماليّة عند الأمير عبد القادر الجزائري، مجلّة المدونة، العدد06، 2016.
- حبيب مونسي، شعريّة **المشهد** في الإبداع الأدبي، دار الغرب للنشر والتّوزيع، الجزائر، 2003.
- دانيال تشاندلر، أسس السّيميائيّة، تر: طلال وهبة، مركز دراسات الوحدة العربيّة، بيروت، ط1، 01، 2008.
- رينهارت بيتر آن دُوزي، تكملة المعاجم العربيّة، تع: محمّد سليم النّعيمي وجمال الخياط، وزارة الثّقافة والإعلام، العراق، ط1، 01، 2000.
- سعيد بنكراد، السّيميائيّات مفاهيمها وتطبيقاتها، دار حوار للنشر والتّوزيع سورية، ط3، 03، 2012.
- سيد قطب، التّصوير الفني في القرآن، دار الشّروق، القاهرة، ط17، 2004.
- الشّريف الجرجاني، كتاب التّعريفات، تح: إبراهيم الأبياري، دار الكتاب العربي، بيروت، ط4، 04، 1998.
- الشّريف الجرجاني، معجم التّعريفات، تح: محمّد صديق المنشاوي، دار الفضيلة للنشر والتّوزيع، القاهرة، دط، 2004.
- عبد الرّزاق عبد الواحد، الأعمال الشعريّة، دار الشّؤون الثّقافيّة، العامة بغداد، ط1، 01، 2001.

- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تح: محمود محمد شاكر مطبعة المدني، القاهرة، ط3، 03، 1992.
- عبد الله العشي، ديوان مقام البوح، باتنيت للمعلوماتية والخدمات المكتبية الجزائر، ط1، 2000.
- عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية، دار الفكر العربي، مصر، ط3، 03، 1967.
- علي علي صبح، البحث الأدبي بين النظري والتطبيقي، دط، دت.
- فرايكلين ر. روجرز، الشعر والرسم، تر: مي مظفر، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ط1، 01، 1990.
- كلود عبيد، جمالية الصورة في جدلية العلاقة بين الفن التشكيلي والشعر المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 01، 2010.
- كير إيلام، سيمياء المسرح والدراما، تر: رثيف كرم، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء، ط1، 01، 1992.
- لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، عربي انكليزي فرنسي دار النهار للنشر، بيروت، ط1، 01، 2002.
- مجدي وهبة، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان ساحة رياض الصلح، بيروت، ط2، 02، 1984.
- محمد الأمين خلادي، بلاغة المشهد وسيمياء الصورة في الخطاب الجمالي مجلة علوم اللسان، العدد01، الجزائر، 2012، ص105.
- محمد الولي، الصورة الشعرية في الخطاب النقدي البلاغي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 01، 1990.
- محمد بن علي التهانوي، موسوعة كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم تق: رفيق العجم، تح: علي دحروج، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت ط1، 01، 1996.
- محمد صالح الشنطي، فن التحرير العربي ضوابطه وأنماطه، دار الأندلس للنشر والتوزيع، السعودية، ط5، 05، 2001.

- مُحَمَّدٌ عَلِيمٌ، مُحَمَّدٌ الْفَايزُ.. أَوَّلِيَّةُ المَشْهَدِ وَدِرَامَا النِّصِّ، مَجَلَّةُ عَالَمِ الْفِكْرِ المَجْلَدُ 43، العدد 03، الكويت، 2015.
- مُحَمَّدٌ مَشْبَالٌ، التَّصْوِيرُ وَالحَاجُاجُ نَحْوُ فَهْمِ تَارِيخِي لِبَلَاغَةِ الْجَاظِ عَالَمِ الْفِكْرِ، المَجْلَدُ 40، العدد 02، الكويت، 2011.
- مُرْتَضَى الزَّيْدِيُّ، تَاجُ الْعُرُوسِ مِنْ جَوَاهِرِ الْقَامُوسِ، مَجْمُوعَةٌ مِنَ الْمُحَقِّقِينَ دَارُ الْهَدَايَةِ الْكُوَيْتِ، دَط، 1984.
- مَرْلُو بُونْتِي، الْمَرْئِيُّ وَالْأَمْرِيُّ، تَرْ: عَبْدُ الْعَزِيزِ الْعِيَادِي مَرْكَزُ دِرَاسَاتِ الْوَحْدَةِ الْعَرَبِيَّةِ، بِيْرُوت، ط2، 2008.
- الْمَوْسَسَةُ الْعَرَبِيَّةُ لِلدِّرَاسَاتِ وَالنَّشْرِ، مَوْسُوعَةُ الْمِصْطَلَحِ النِّقْدِيِّ الْمَفَارِقَةُ وَصِفَاتُهَا التَّرْمِيزُ الرَّعَوِيَّةُ، تَرْ: عَبْدُ الْوَاحِدِ لَوْلُؤَةُ، دَارُ فَارَسٍ لِلنَّشْرِ الْأُرْدُنِ، ط01 1993.

• *Gaston bachelart. La terre et le reveries de la volonte (1948).*

#### 10. هَوَامِش:

- <sup>1</sup> حَبِيبٌ مَوْنَسِي، شَعْرِيَّةُ المَشْهَدِ فِي الْإِبْدَاعِ الْأَدْبِيِّ، دَارُ الْغَرْبِ لِلنَّشْرِ وَالتَّوْزِيعِ، الْجَزَائِرِ 2003، ص249.
- <sup>2</sup> رَيْنَهَارْتُ بِيْتَرُ أَنْ دُوزِي، تَكْمَلَةُ الْمَعَاجِمِ الْعَرَبِيَّةِ، تَعْ: مُحَمَّدٌ سَلِيمٌ النَّعِيمِي وَجَمَالُ الْخِيَاطِ وَزَارَةُ الثَّقَافَةِ وَالْإِعْلَامِ، الْعِرَاقُ، ط01 مِنْ 1979 - 2000، ج 06، ص368.
- <sup>3</sup> مُرْتَضَى الزَّيْدِيُّ، تَاجُ الْعُرُوسِ مِنْ جَوَاهِرِ الْقَامُوسِ، مَجْمُوعَةٌ مِنَ الْمُحَقِّقِينَ، دَارُ الْهَدَايَةِ الْكُوَيْتِ، 1984، مَج 8، ص260.
- <sup>4</sup> أَحْمَدُ مَخْتَارُ عَمْرٍ، مَعْجَمُ اللُّغَةِ الْعَرَبِيَّةِ الْمَعَاصِرَةِ، عَالَمُ الْكُتُبِ، الْقَاهِرَةُ، ط01، 2008 ج2، ص1242.
- <sup>5</sup> سُورَةُ مَرْيَمَ، الْآيَةُ 37.
- <sup>6</sup> الشَّرِيفُ الْجَرْجَانِي، مَعْجَمُ التَّعْرِيفَاتِ، تَعْ: مُحَمَّدٌ صَدِيقُ الْمَنْشَاوِي، دَارُ الْفَضِيلَةِ لِلنَّشْرِ وَالتَّوْزِيعِ، الْقَاهِرَةُ، دَط، 2004، رَقْمُ الْمِصْطَلَحِ: 1695، ص180.
- <sup>7</sup> جِبُورُ عَبْدِ النُّورِ، الْمَعْجَمُ الْأَدْبِيُّ، دَارُ الْعِلْمِ لِلْمَلَائِينِ، بِيْرُوت، ط02، 1984، ص251.

- <sup>8</sup> أسماء بوبكري، المشهد في المعجم والمصطلح دراسة المشهد السردى للثلاثيات الروائية مجلة الممارسات اللغوية، المجلد 07، العدد 38، الجزائر، 2016، ص77.
- <sup>9</sup> لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، عربي انجليزي فرنسي، دار النهار للنشر بيروت، ط1، 01، 2002، ص155.
- <sup>10</sup> ابراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للناشرين المتحددين، تونس العدد 01، 1986، ص330.
- <sup>11</sup> المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
- <sup>12</sup> حبيب مونسي، المقاربة المشهدية قراءة في لوحات الشعر الجمالية عند الأمير عبد القادر الجزائري، مجلة المدونة، العدد 06، 2016، ص154.
- <sup>13</sup> حبيب مونسي، المشهد السردى في القرآن الكريم قراءة في قصة سيدنا يوسف، مكتبة الرشد للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر ط1، 01، 2009، ص276.
- <sup>14</sup> توفيق مساعدي، المشهد في النص الشعري من الحضور اللغوي إلى التشكيل الذهني مجلة العلوم الإنسانية، المجلد 30، العدد 02، الجزائر، 2019، ص227.
- <sup>15</sup> توفيق جمعات، الصناعة المصطلحية بين المقاربات التفسيرية والإجراءات العملية- المصطلح النقدي نموذجاً-، مجلة الباحث، المجلد 10، العدد 17، الجزائر، 2018، ص43.
- <sup>16</sup> المرجع نفسه، ص42.
- <sup>17</sup> محمد بن علي التهانوي، موسوعة كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم، تق: رفيق العجم تح: علي دحروج، مكتبة لبنان ناشرون بيروت، ط1، 1996، ج2، ص13.
- <sup>18</sup> الشريف الجرجاني، كتاب التعريفات، تح: إبراهيم الأبياري، دار الكتاب العربي، بيروت ط4، 04، 1998، ص44.
- <sup>19</sup> مجدي وهبة، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان ساحة رياض الصلح، بيروت، ط2، 02، 1984، ص413.
- <sup>20</sup> الجاحظ، الحيوان، تح: عبد السلام هارون، مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده مصر ط2، 02، 1966، ج3، ص132.
- <sup>21</sup> جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، 03، 1992، ص07.

- <sup>22</sup> عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تح: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة ط03، 1992، ص254-255.
- <sup>23</sup> حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج القدماء، تح: محمد الحبيب بن خوجة، الدار العربية للكتاب، تونس، ط03، 2008، ص105.
- <sup>24</sup> محمد الولي، الصورة الشعرية في الخطاب النقدي البلاغي، المركز الثقافي العربي بيروت، ط01، 1990، ص147.
- <sup>25</sup> حبيب مونسي، المنكأ مقارنة "مشهدية" لمجلس النسوة في قصة سيدنا يوسف عليه السلام، مجلة المقال، المجلد01، العدد01، 2015، ص05.
- <sup>26</sup> المؤسسة العربية لدراسات والنشر، موسوعة المصطلح النقدي المفارقة وصفاتها الترميز الرعوية، تر: عبد الواحد لؤلؤة، دار فارس للنشر الأردن، ط01، 1993، مج04 ص110.
- <sup>27</sup> ينظر: أميمة عبد السلام الزواشدة، التصوير المشهدي في الشعر العربي المعاصر دراسات وزارة الثقافة، الأردن، ط01، 2015، تقديم الكتاب: لشكري عزيز ماضي، ص09.
- <sup>28</sup> المرجع نفسه، ص91.
- <sup>29</sup> سيد قطب، التصوير الفني في القرآن، دار الشروق، القاهرة، ط17، 2004، ص37.
- <sup>30</sup> ينظر: محمد مشبال، التصوير والحجاج نحو فهم تاريخي لبلاغة الجاحظ، عالم الفكر العدد 02، مجلد 40، 2011، ص165.
- <sup>31</sup> المرجع نفسه، ص37.
- <sup>32</sup> حبيب مونسي، شعرية المشهد في الإبداع الأدبي، ص09.
- <sup>33</sup> عبد الرزاق عبد الواحد، الأعمال الشعرية، دار الشؤون الثقافية، العامة، بغداد، ط01، 2001، مج03، ص107.
- <sup>34</sup> كلود عبيد، جمالية الصورة في جدلية العلاقة بين الفن التشكيلي والشعر، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط01، 2010، ص103.
- <sup>35</sup> حبيب مونسي، بلاغة الكتابة المشهديّة نحو رؤية جديدة، مجلة التراث العربي، العدد 89، 2003، ص148.
- <sup>36</sup> أحلام عبد الوهاب، عبد القادر الرباعي ناقداً. الصورة الفنية نموذجاً، مذكرة ماجستير الأدب واللغة، جامعة مؤتة، 2008، ص166.
- <sup>37</sup> حبيب مونسي، بلاغة الكتابة المشهديّة، ص163.

- <sup>38</sup> محمد الأمين خلادي، بلاغة المشهد وسيمياء الصورة في الخطاب الجمالي، مجلة علوم اللسان، العدد 01، 2012، ص105.
- <sup>39</sup> ينظر: حبيب مونسي، المقاربة المشهدية قراءة في لوحات الشعر الجمالية عند الأمير عبد القادر الجزائري، ص156.
- <sup>40</sup> دانيال تشاندلر، أسس السيميائية، تر: طلال وهبة، مركز دراسات الوحدة العربية بيروت ط1، 01، 2008، ص258.
- <sup>41</sup> عبد الله العشي، ديوان مقام البوح، بانتيت للمعلوماتية والخدمات المكتبية، الجزائر، ط1 2000، ص103-104.
- <sup>42</sup> فرايكلين ر. روجرز، الشعر والرسم، تر: مي مظفر، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد ط1، 01، 1990، ص173.
- <sup>43</sup> جاك دريدا، الصوت والظاهرة مدخل إلى مسألة العلامة في فينومينولوجيا هوسرل، تر: فتحي إنقرو، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 01، 2005، ص106.
- <sup>44</sup> Gaston bachelart. La terre et les reveries de la volonté. (1948) p29.
- <sup>45</sup> عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية، دار الفكر العربي، مصر، ط3، 03، 1967، ص127.
- <sup>46</sup> سعيد بنكراد، السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، دار حوار للنشر والتوزيع، سورية، ط3 03 2012، ص134.
- <sup>47</sup> محمد الولي، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي النقدي، ص27-28.
- <sup>48</sup> جواد الزيدي، فينومينولوجيا الخطاب البصري مدخل لظاهريّة الرسم الحديث، دار الينابيع، سوريا، ط1، 01، 2010، ص131.
- <sup>49</sup> مرلو بونتي، المرئي واللامرئي، تر: عبد العزيز العيادي مركز دراسات الوحدة العربية بيروت، ط2، 2008، ص87.
- <sup>50</sup> المرجع نفسه، ص23.
- <sup>51</sup> حبيب مونسي، بلاغة الكتابة المشهدية، ص160.
- <sup>52</sup> جاك دريدا، الصوت والظاهرة مدخل إلى مسألة العلامة في فينومينولوجيا، ص128.
- <sup>53</sup> ينظر: جواد الزيدي، فينومينولوجيا الخطاب البصري، ص107.

- <sup>54</sup> المرجع نفسه، ص108.
- <sup>55</sup> المرجع نفسه، ص110-111.
- <sup>56</sup> باتريس بافي، معجم المسرح، تر: ميشال ف. خطّار، مركز دراسات الوحدة العربيّة بيروت، ط01، 2015، ص486-487.
- <sup>57</sup> أحمد يوسف، التحوّلات السّيميائية: الخطاب البصري، السّينما والفوتوغرافيا الأيقونيّة" بارت، لوتمان، موريس، بيرس، دولوز ديردا، مجلّة كتابات معاصرة، لبنان، العدد32 1998، ص16.
- <sup>58</sup> المرجع نفسه، الصّفحة نفسها.
- <sup>59</sup> أندريه لالاند، موسوعة لالاند الفلسفيّة، تعريب: خليل أحمد خليل، منشورات عويدات بيروت، ط02، 2001، ج01، ص30.
- <sup>60</sup> محمّد سليم، محمّد الفايز.. أوليّة المشهد ودراما النّص، مجلّة عالم الفكر، الكويت مج43، العدد03، 2015، ص37.
- <sup>61</sup> كير إيلام، سيمياء المسرح والدّراما، تر: رثيف كرم، المركز الثقافي العربي، الدّار البيضاء، ط01، 1992، ص251.
- <sup>62</sup> علي علي صبح، البحث الأدبي بين النّظري والتّطبيقي، دط، دت، ص37.
- <sup>63</sup> ينظر: محمّد صالح الشنطي، فن النّحرير العربي ضوابطه وأنماطه، دار الأندلس للنشر والتّوزيع، السّعوديّة، ط5، 2001، ج1، ص213.
- <sup>64</sup> حبيب مونس، المشهد السّردّي في القرآن الكريم، ص09.
- <sup>65</sup> محمّد سليم، محمّد الفايز.. أوليّة المشهد ودراما النّص، ص19.