مجلة العلوم الإنسانية —— المجلد 30 -عدد 2 - ديسمبر 2019، ص.ص.227 - 235

# المشهد في النص الشعري/ من الحضور اللغوي إلى التشكل الذهني

# The scene in the poetry text/ from the linguistic side to its mentalistic formation

تاريخ الاستلام : 2018/05/19؛ تاريخ القبول :2019/09/17

*د. توفيق مساعدية

كلية الآداب واللغات
جامعة الإخوة منتوري
قسنطينة

**ملخص**

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 والتنظير؛ فإنه في الفن الشعري لم يحظ بقسط وافر من التحليل والتمثيل من قبل الدارسين إلاّ ما جاء عرضا، رغم حضوره الملفت في أعمال الشعراء قديما وحديثا. وعلى هذا؛ فإن هذا المقال يهدف إلى توضح كيفية حضور الخاصية المشهدية في النصوص الأدبية عامة والشعرية منها بخاصة، وما يمكن أن تضفيه من جمالية على النصوص.

**الكلمات المفتاحية:** مشهد؛ تصوير؛ شعر؛ تخييل؛ فن.

**Abstract**

The term « Scene » is one of the terms common to different forms of art. We can't say that it's specific to an art without the others. It exists in poetry, painting, sculpture, theater, cinema and many other arts. If the term "scene", in the visual arts, has been extensively studied in theory and in practice, it was neglected by scholars in poetic arts despite its prominent presence in the poetic works in the past and in the present.

Therefore, this article aims at clarifying the presence of the scenic aspect in the literary texts especially in poetry, and showing its effects on the esthetical aspect of texts.

**Keywords:** Scene; Imaging; Poetry; Imagination; Art.

**Résumé**

Le terme « scène » est l'un des termes commun entre les différentes formes d'arts. On ne peut dire qu'il est spécifique à un art sans l'autre. C'est un terme qui existe en poésie, en dessin, en sculpture, au théâtre, au cinéma et bien d'autres domaines. En art visuel, ce terme a été abondamment étudié en théorie et en pratique. Alors que, malgré sa présence marquante dans les œuvres poétiques dans le passé comme dans le présent, il n'a pas été suffisamment analysé et étudié par les chercheurs en art poétique sauf ce qui vient s'imposer par lui-même.

Sur ce, cet article a pour objet de clarifier la présence de l'aspect scénique dans les textes littéraires et notamment les textes poétiques et ce qu'il apporte à l'aspect esthétique des textes.

**Mots clés:** Scène; Imagerie; Poésie; Imaginaire; Art.

* **Corresponding author, e-mail**: messadiataoufik @ gmail.com

© جامعة الاخوة منتوري قسنطينة 1، الجزائر 2019.

## I - مقدمة

لعلنا لا نجانب الصواب إن قلنا بأن العلوم والفنون جميعها تعود إلى مصدر واحد، هو الخيال الذي يمثل النشاط الذهني للإنسان، فهو يمدها بالقدرة على الحركة، ثم تعود حصيلتها عليه لتقويه وتغنيه، ولا وجود لجدران كتيمة ولا حدود فاصلة بين فـــــن وآخر، فكلها نابعة مـــن العقل، وجلها تعمل على توسيع النظرة العقلية[1].

وتكاد تكون العلاقة بين الفنون أمراً بدهياً لا يشك فيه أحد، ويكفي أن ننظر في بعض الكلمات الشائعة في النقد الأدبي، لندرك هذه العلاقة الحقيقية والغامضة في الآن نفسه، كإيقاع البناء، المشهد الشعري، معمارية الرواية، تصوير الكلمة وموسيقاها، تجسيم الموقف والفكر، لون النغمة والشخصية...[2] ، فالفنون بأشكالها المختلفة تصور الحياة وتشترك في خاصية أساسية هي المحاكاة، "ومن ثم يمكن القول بأن هناك ما يمكن أن نسميه وحدة الفنون "[3]

وقصة التأثير المتبادل بين الفنون الجميلة بوجه عام قصة طويلة في تاريخ الأدب والفن، فكثيرا ما يستلهم الشاعر " اللوحة والصورة والتمثال (...) ويسجل إلهامه في قصيدة، كما يستوحي الرسام والمصور والخطاط (...) قصيدة شاعر من الشعراء، فرسم وصور وخطط وجسّم ما كان قد تخيله صوره بالكلمة والوزن والإيقاع"[4].

إن فكرة إدراك وجود علاقة بين الشعر والفنون البصرية أمر قديم في الفكر الإنساني بعامة[5]، وهي من المنجزات الأرسطية؛ إذ تُعد إشارة أرسطو(Aristotle) إلى أنواع المحاكاة في الشعر والرسم أقدم صياغة لهذه العلاقة حين يقول: " الشعراء إما يحاكون من هم أفضل منا ، أو أسوأ منا، أو مساوون لنا، شأنهم في ذلك شأن الرسامين"[6].

ولما كان الرسم والشعر ينطلقان من فكرة محاكاة الأشياء في شكلها الأمثل فإنه ينبغي عليهما " أن يستخدما مبدأ واحدا بعينه للتكوين أو البنـــــــاء، وهو الحكاية أو العقدة في المأساة(التراجيديـــــــا)، والتصميم أو التخطيـــــــط في الرسم "[7]. وبهذا يكون أرسطو قد عقد تقابلين بين "الحبكة" في القصيدة و"التصميم" في الرسم من جهة ، ومن جهة أخرى يعقد تماثلا بين التصوير في الشعر، والألوان في الرسم[8].

إن فعل المحاكاة الذي يقوم به الشاعر و الرسام -سواء أكان لمعنوي مجرد، أم لمادي محسوس- هو فعل مخاطبة للإحساسات والمخيلة لتشكيل صورة، فالشعر يتشكل باللغة التي تدرك بالسمع، بينما الرسم يتشكل بالخط واللون المدرك بالعين، ومهما كانت نقاط الاخـــتلاف بـــــين الشعر والرسم فغايتهما واحدة، وهي تمثيل حسي لفكرة مجردة بوسيط مختلف لصنع صورة، " فالشعر يعتمد على اللغة بوصفها علامات دالة في تتابع زمني لتصنع مدركا حسيا له طابع مكاني، أما الفنون التشكيلية فتعتمد على المعطى البصري الذي يؤدي مباشرة إلى تكوين المدرك الحسي ذي الطابع المكاني"[9].

فالربط بين تخييلات الشاعر وهو يؤلف بين كلمات قصائده مؤثرا على السمع والوجدان، والرسام الذي يؤلف في تصاويره بين المساحات وألوانها، يؤدي إلى الإقرار بأنهما يجسمان معنى عن طريق المشاهد التي يتم تكوينها، فالرسام " يرسم على اللوحة ليتلقاها المشاهد تلقيا بصريا مباشرا، وذاك عن طريق لغته، التي تثير في ذهن المتلقي صورا يراها بعين العقل"[10]، وحين يقف المتلقي أمام الكلمات في القصيدة والألوان وتشكيلات الخطوط في اللوحة[11]، يتصور هذا التيار المعنوي عن طريق قلبه

و عقله، كما لو أنه يرى شريطا تصويريا سينمائيا[12]، ومن ثمة فلا فرق بين المشاهد المتكونة لدى المتلقي عبارات شعرية، وأخرى تكونها لـديه خطوط وألوان[13]؛ لأن كلاهما يقدم مادته إلى الذهن مشاهداً، أو أن مادته تثير مشاهدا في الذهن.

**1. المشهد في التراث النقدي العربي القديم:**

يحيل مصطلح المشهد -ابتداء- على الفلكلور بصفة عامة، والفن المسرحي بصفة خاصة، لكن هذا لم يمنع من أن يكون له حضور وتواجد في باقي الفنون التصويرية المختلفة كـالشعر والرسم والنحت والسينما وغيرها[14].

إن البحث عن الجذور التراثية المؤسسة للتلقي المشهدي في الدراسات العربية القديمة ينم عن محدودية* بسبب غياب المسرح كفن من مظاهر الحضارة العربية القديمة من جهة، ومن جهة أخرى استقلال البيت الشعري في الدرس البلاغي القديم ، مما جعل القدماء يقتصرون في تلقيهم المشهدي للصورة على قوالب بلاغية[15].

لكن القول بغياب الطرح المشهدي للصورة واكتفاء القدماء بحصرها في قوالب التشبيه والاستعارة وأضرابهما[16] ليس صحيحا بالضرورة؛ لأن هذا التراث على الرغم من تراكم الأحكام النقدية وجزمها على أنه وقف عند حدود الصورة الجزئية فقط، نجده يحمل بين صفحاته حدسا مبكرا بأهمية كلية التصوير في النص، ولنا فيما قدمه عبد القاهر الجرجاني وحازم القرطاجني خير دليل على ذلك[17].

فالجرجاني امتاز عن سابقيه ومعاصريه اهتمامه بالاستعارة في سياق المجاز ودمجهما في سياق النظم، فكانت الغرابة التي عابها بعض أسلافه، ميزة تزين الاستعارة وتشهد على فاعليتها[18]، فشرف الاستعارة عنده " أن ترى الشاعر قد جمع بين عدة استعارات، قصدا إلى أن يلحق الشكل بالشكل، وأن يتم المعنى والشبه فيما يريد، مثاله قول امرئ القيس:

فقلـت له لما تمطــى بصلبه وأردف اعجازا وناء بكلكل

لما جعل الليل صلبا قد تمطى به، ثنى ذلك فجعل له اعجازا قد أردف بها الصلب، وثلث فجعل له كلكلا قد ناء به، فاستوفى له جملة أركان الشخص، وراعى ما يراه الناظر من سواده، إذا نظر قدامه وإذا نظر خلفه، وإذا رفع البصر ومد في عرض الجو"[19].

فالجرجاني في هذه الالتفاتة -والقول لمحمد عليم- اقترب "من وصف المشهد دون أن يصرح بالمصطلح (...) فقد أشار إلى جميع الاستعارات في البيت (...) بما هو ظاهرة للتراكم الصوري (...) دون الخوض في تفاصيل تفاعل هذه الصور في إطار مشهد يشمل النص كله"[20].

أما حازم القرطاجني فيمثل الوجه الاخصب للتراث في طرحه لمشهدية النص من باب التخييل حين تجاوز الفهم البلاغي التقليدي للتصوير بما هو استعارة أو استعارات مركبة، إلى النص المصور أو النص الصورة من خلال جمع أجزائه وتخييله كلا متكاملا، لا أن ينظر له بيتا بيتا أو صورة صورة[21] حيث يقول " يجب فيه تخييل أجزاء الشيء عند تخييله، حتى تتشكل جملته بتشكل أجزائه، فتقوم صورته بذلك في الخيال الذهني على حدّ ما هي عليه خارجَ الذهن، أو أكمل منها إن كانت محتاجة إلى تكميل "[22].

إن الجهد المبذول من طرف حازم القرطاجني لم يقتصر على إعادة تحديد مفهومي المحاكاة والتخييل بما يتناسب مع طبيعة الشعر العربي وعلى خلفية بلاغية فحسب، بل

تجاوز ذلك لرسم خاصية مشهدية تشمل القصيدة كلها ولا تقف عند حدود الصور البلاغية الجزئية المحدودة[23]، لأن الصور الجزئية -والقول لأحمد طاهر مكي- لو قرأت متفرقة لم يكن لها تأثير كبير، بينما قراءتها مؤتلفة في وحدة متنامية ضمن بناء فني موحد فإنها تشكل لنا مشهدا[24]، وهو ما ذهب إليه القرطاجني في رأيه.

## 2. المشهد في الدرس النقدي العربي المعاصر:

أما في الدراسات العربية الحديثة** فنجد شيئا من التلقي المشهدي لدى فايز الداية من خلال كتابه -جماليات الأسلوب- حيث حاول تتبع الظاهرة المشهدية من خلال عقده مقارنة بين العمل الشعري و الفن التشكيلي، ممثلا لذلك بقصيدة للمتنبي يذكر فيها معركة بين سيف الدولة وقوات الروم[25]، وبعيدا عن تفاصيلها يقول بأن هذه المشاهد التي رسمها المتنبي في عمله الشعري الواحد " لا تَفِيها اللوحات المتجاورة؛ لأنها لا تغادر اللحظة الساكنة في كل واحة منها-وإن أوحت بالحركة-؛ بينما نجدها متواصلة حية في أبيات المتنبي"[26].

ويرى أن الشاعر(المتنبي) أكثر حرية في رسمه لمشاهد متتالية ومتنامية ومتنقلة في المكان الذي تدور فيه، وفي أمكنة أخرى تظهر في القصيدة، وهي في ذلك تتجاوز الرسم لاستحواذها على وسيطين منفتحين في اللغة هما: وسيط المكان، ووسيط الزمان، في مقابل الرسم الذي يتوسل اللون و تقاطع الأشكال و الخطوط دون امتداد زماني وبانحصار في المكان.

ويتجاوز الباحث الحديث عن التلقي المشهدي في فن الرسم والشعر، إلى السينما، مقرا بالتقدم الكبير الذي حققته الصورة السينمائية باعتبار أنها" تقدم العالم المحسوس بصرياً و سمعياً، فالأشكال و الناس يتحركون أمامنا و الألوان و الحجوم تجعل هذا كلّه في متناولنا، بعد أن كنا نلاحظ في الرسوم المصورة ثباتاً زمانياً وقيوداً مكانية نجد أن السينما تتنقل بين الأماكن وتجتاز الفواصل أياماً وشهوراً في إطار الفلم"[27]، فالسينما تعنى بالأدوار القادرة على إعادة إنتاج الواقع المتحرك و المسموع و الملون[28]، وتضيف إلى نقلها لهذه الصور الحسية " القدرة على تبديل المشاهد العريضة الشمولية – البانورامية– كمشاهد جزئية تفصيلية للوجوه أو لأجزاء هنا وهناك، ومزج عناصر متباعدة في صورة واحدة-مشهد"[29].

ويكون بالتالي؛ المشهد في السينما مقابلا للقصيدة بالنسبة للشاعر واللوحة بالنسبة للرسام "وبهذه النظرة الشمولية للنصوص وتمثلها كلا واحدا، ومقارنتها بما هو أوسع من الرسم أداة وانجازا، تخرج الصورة من أسارها القديم في تفصيلات الاستعارة والكناية وما يدخل مدخلهما، إلى عالم أرحب يقابل ما يعتمل في ذات المبدع وما يحيط به بما ينجزه من أعمال"[30].

إن المشهد-والقول لبشير عروس- في حقيقته جماع لأكثر من صورة، وهو حركة في مقابل الثبات، وإن كانت الصورة تفتح الباب واسعا أمام المشهد؛ ليجمع أخواتها ويمنحها حرية وحركة وتجسيماً ثم بناء ورؤية وتمثيلاً[31]، فالمشهد "يرفع إلى العين مقطعا من الدفق الحياتي، محدودا في إحداثيات الزمان و المكان، وله من الاستقلالية النسبية ما يجعله مستقلا عن الحركة المستمرة التي تكتنفه"[32].

يرتبط مصطلح المشهد في المعاجم بكل ما يقدم للنظر أو المشاهدة ففي المعجم الوسيط نجد ما نصه : الشهادة: أن يخبر بما رأى وأن يقر بما يعلم. والمشاهدةُ: الادراك بإحدى الحواس، والمشاهدات: المدركات بالحواس، والمشهد: الحضور، وما يشاهد، والمجمع من الناس جمع مشاهد. ومشاهد مكة: المواطن التي كانوا يجتمعون فيها. المشهود: يوم يجتمع فيه الناس لأمر ذي شأن...[33]

فالمشهد يتحدد من خلال الإخبار والإعلام والمعاينة، وإن كانت المعاينة تقتضي الحضور، لكننا نجد أن المُشاهد أو الحاضر في نقله الخبر للمتلقي الغائب عن الحدث يعاينه عن طريق ذلك النقل بالتخييل، وهنا يأتي دور اللغة الواصفة التي تقوم في ذهن السامع مقام الرؤية من بصره[34].

ولتحقيق هذا المنجز القولي يشترط توفر باث (مرسل)، ومتلقي (مرسل إليه) ورسالة، فناقل الخبر يترجم ما في ذهنه من صور ومعانـــي إلى لغـــــة، والمتلقي يحول تلك الرسالة اللغوية إلى صور ومعانٍ، و العملية التواصلية القائمة بين الباث والمتلقي لا تقوم إلا بوجود سنن بينهما، وبالسنن تتحول الصور والمعاني إلى لغة[35].

## 3. المشهد/ من الحضور اللغوي إلى التشكل الذهني:

إن عملية التأليف بين المعاني وإعادة تشكيلها تم البحث فيها عند الفلاسفة المسلمـــين، ضمن غطاء مفاهيـــــم متعددة كالمحاكاة والتخيـــــل والتخييل، وإذا كانت -هذه المباحث-تدين لنظرية المحاكاة الأرسطية، فإنها من جهة تبرز مدى الإسهام العربي في التنظير لإنتاجهم، و تبرز من جهة أخرى انفتاحهم على الثقافات الأخرى.

يعد أفلاطون أول من ألمح بازدراء نظرية المحاكاة، بخلاف أرسطو الذي اعتمدها كأساس لفلسفته الفنية، ومن خلالها حدد الفن بأنه محاكاة، جاعلا الفنون الجميلة أنواعاً من المحاكاة، لكنها تفترق على ثلاثة أنحاء، إما باختلاف الوسيلة، أو باختلاف الموضوع، أو باختلاف طريقة المحاكاة نفسها[36]، حيث تمثل نقاط الافتراق الأداة النوعية لكل تعبير فني على حدة، فأداة الرسم هي اللون، وأداة النحت هي الحجر، وأداة الموسيقى هي اللحن، وأداة الشعر هي اللغة... فبين الوحدة والتنوع تتمايز الخصوصية والتفرد[37].

تعد المحاكاة عند أرسطو محور دراسة الفنون بصفة عامة والأدب بصفة خاصة، وهي في مفهومها الواسع إعادة إنتاج الواقع ومحاولة تشكيله من جديد، إما بالاعتماد على عناصر ومعطيات واقعية، أو بالاعتماد على خيال مبدع[38].

وباستثمار العرب للمنجز الأرسطي في نظرية المحاكاة، أبدعوا مصطلحًا جديدًا لا يقل أهمية عن تفسير العملية الإبداعية عن المحاكاة والتخيل، وهو مصطلح التخييل " فإذا كانت فكرة المحاكاة من أطراف ما وصل النقد العربي بالنقل المحرف، فإن فكرة التخييل في الحق بنت العقل العربي الإسلامي "[39]، وهذه العناصر مجتمعة – المحاكاة/ التخيل/ التخييل-تبرز جوهر الشعر وخاصيته النوعية، فالمحاكاة تنظر إلى الشعر من زاوية الواقع، و التخيل من زاوية المبدع، و التخييل من زاوية المتلقي[40].
إن الحديث عن نظرية المحاكاة والتخييل في الأدب والشعر بوجه الخصوص تستوقفنا عند حازم القرطاجني لإنجازه العظيم في هذه القضية كما سبق وأشرنا؛ إذ باستيعابه للجهود السابقة عليه استطاع إعادة صياغة نظرية متكاملة.

يرى حازم أن أساس الشعر التخييل، والتخييل عنده هو " أن تتمثّل للسامع من لفظ الشاعر المخيّل، أو معانيه أو أسلوبه ونظامه، وتقوم في خياله صورة أو صور ينفعل لتخيّلها و تصوّرها، أو تصور شيء آخر بها انفعالا من غير رويّة إلى جهة من الانبساط أو الانقباض"[41]، ويصبح التخييل الشعري قرين إثارة الصور في مخيلة المتلقي، وتمر العملية التخييلية عنده بمراحل ثلاثة:"

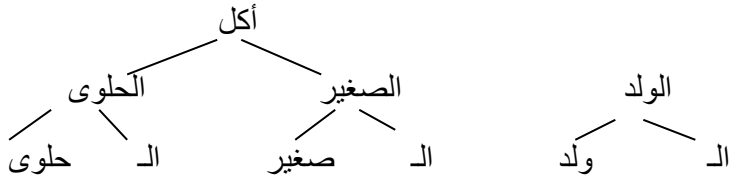
- إدراك الشيء المحاكي أو الصورة في العيان.
- تشكيل هذا الشيء في الذهن، أي أن تكون له صورة.
- توصيل الشيء المحاكي إلى المتلقي شفاهة أو كتابة، وهو ما تقوم به الهيأة أو الصورة المحاكية المتشكلة بواسطة الألفاظ "[42].

فإذا كانت المرحلة الأولى تمثل بداية تكون الفكرة/الصورة، فإن المرحلة الثانية تمثل ميلادها وظهورها، أما المرحلة الأخيرة فتمثل تلقي هذه الصورة، وإذا قيل إن الشاعر يفكر بالصور[43]، فـ " أفضل الوصف الشعري ما قلب السمع بصرا، وجعل المتلقي يتمثل مشهدا منظورا كأنه يراه ويعاينه"[44].

فالشعر يتجاوز نقل الخبر إلى نقل انفعالات بواسطة اللغة، فهو لا يمتاز بما هو شعر إلا بكونه قولا مخيلا يعمل على رسم صور لأشياء حية في ذهن المتلقي " فإذ بالمعنى الذهني هيئة أو حركة، و إذ بالحالة النفسية لوحة أو مشهد، وإذ بالنموذج الإنساني حيّ شاخص، وإذ بالطبيعة البشرية مجسمة مرئية "[45]، ويتحـــول القراء أو المستمعون " إلى شهود، وقد انتقلـــوا إلـــى مسرح الأحداث نقلا، حيث تتوالى المشاهد وتتنوع الأحداث، ثم لا يلبث القارئ أو السامع أن ينسى أنها كلمات تتلى وأمثال تضرب؛ بل هي مشاهد تعرض، وأحداث تقع... "[46].

ومن زاوية النظر هذه؛ يرى حبيب مونسي أننا " حين ننقل الخبر إلى الغير لا ننقل له في حقيقة الأمر 'لغة'، وإنما ننقل إليه مشهدا "[47]، فاللغة انطلاقا من هذا المبدأ في كل أحوالها التعبيرية ما هي إلاّ نقل لمشاهد، سواء أكانت مادية حاضرة أمام العين، أم معنوية تتولاها البصيرة بالتمعن، فالمستمع لا يتوقف عند تلقي اللغة "باعتبارها أصواتا وألفاظا وتراكيبا، وإنما تتلاشى هذه الحدود في خلده؛ لتكشف عن مشكلات المشهد المنقول"[48].

وبحكم طبيعـة اللغة التصويرية فوجود ملفوظ لغـوي يقتضي بالضرورة وجـود مشهد " وقـد انطلق جـوزيف كوريتس في تحديده للملفوظ الأولى (...) من اقتراحات لوسيان تنيير (...) حول بنية الجملة البسيطة الذي لاحظ أن الفعل يحتل موقعا مركزيا في الجملة الفعلية ويعمل فيها على نحو ما يظهر ذلك في الشبكة الآتية:




يتضح أن نوات الجملة الفعلية البسيطة هـي الفعل (...) بوصـــفه عـــلاقة بين العوامل "[49]، فأساس المشهد بحسب اقتراحات تنيير وجود الفعل واقترانه بالملفوظ " فإذا قلنا (أكل الولد الحلوى)، فإن تلقيه سيتم بتصور الفعل وفاعله ومفعوله لتتم عملية التخيل، وإذا أعطينا الولد صفة العَلَمية، وسميناه فسيحضر في الذهن بصورته وهيئته،

وكذلك إذا نعتنا الحلوى ويبقى الفعل رابطا بين هذا وذاك بحسب الموقف والغرض (...) فالمشهد يبنى على الفعل الذي لا وجود للمشهد إلاّ به، حتى وإن كان هذا الفعل فعل سكون"[50].

وإذا كان الفعل وحركيته أساس تشكل المشهد وانبثاقه إلى الوجود، فإنه-الفعل- بدخوله دائرة الاصطلاح يكتسب مفهوما أشمل من كونه مجرد تعبير عن حدث مقترن بزمن، إلى الاقتران بالدراما[51]، والدراما تعني الفعل باليونانية، وهو" -في أبسط معانيه- مجموع الأفعال و الحركات التي يقوم بها الممثلون"[52] ومحصلة تطور أحداث حكاية المسرحية التي تتم داخل الخشبة وخارجها[53]، فالدرما تبعث دينامية وحركة من بداية المسرحية إلى نهايتها " فإن تكلمت فأنت تفعل، وإن تذكرت فأنت تفعل، وإن بلغت عن أمر، أو رأي، أو موقف فأنت تفعل"[54].

وإذ كانت الدراما في معناها الواسع هي التعبير عن الصراع " فكل فعل يقع فوق المنصة يدفع المسرحية ويقربها من غايتها، وهي احتدام الصراع ثم تصفيته (...) والصراع في المسرح كما هو في الحياة لا بد أن يكون صراعا بين نقيضين"[55].

إن الدراما/الفعل في العمل المسرحي هو العنصر الأساسي الذي يضفي السمة المشهدية على العمل لأنه" في صيرورته يصـــــوغ التسلسل المنطقي والزمني لمختلف المواقف التي تنتقل من وضع مستقر إلى خرق لهذا الوضع، عبر تطور الحكاية من بداية إلى نهاية، كذلك فإن دينامية الفعل الدرامي تتجلى عمليا في تغيير استراتيجية المواقع عند القوى الفاعلة، أو في الانتقال من نموذج قوى فاعلة إلى نموذج آخر"[56]، وإذا كان السرد كتقنية من تقنيات الحكي يصور لنا مشاهدا، فعلينا دراسة دينامية الفعل الذي تجسده النماذج العاملية لنتمثل المشهد من خلالها لغويا، عاكسين بذلك مقولة تنيير القائلة بتمثل الجملة مشهديا، ويكون لنا في ما أتت به السيميائية السردية من كشوف كبير الفضل في توضيح أليات اشتغال المشاهد في النصوص الأدبية[57].

## الخاتمة:

هكذا، ومن على شرفة هذا الطرح، نكون قد حاولنا -في حدود ما اتيح لنا من مفاهيم ومصطلحات في تراثنا العربي قديما وحديثا- أن نوضح كيفية حضور الخاصية المشهدية في النصوص الأدبية عامة، والشعرية منها بخاصة؛ وما يمكن أن تضفيه من جمالية فنية على النصوص.

## المصادر والمراجع:

1-ميخائيل عيد: أسئلة الحداثة بين الواقع والشطح. منشورات اتحاد الكتاب العرب. دمشق. 1998. ص 47.
2-عبد الغفار مكاوي: قصيدة وصورة-الشعر والتصوير عبر العصور. المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب. الكويت. ع 191. نوفمبر 1987. ص 08.
3-رجاء عيد: القول الشعري-منظورات معاصرة. منشأة المعارف. الإسكندرية. د ت. ص 21.
4-عبد الغفار مكاوي: قصيدة وصورة-الشعر والتصوير عبر العصور. ص .05

5-نبيل رشاد نوفل: العلاقات التصويرية بين الشعر العربي والفن الإسلامي. منشأة المعارف. الإسكندرية. 1993. ص 11.
6-المرجع نفسه. ص 11.
7- عبد الغفار مكاوي: قصيدة وصورة-الشعر والتصوير عبر العصور. ص .08
8- نبيل رشاد نوفل: العلاقات التصويرية بين الشعر العربي والفن الإسلامي. .12
9-المرجع نفسه . ص 39.
10-جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب. المركز الثقافي العربي. بيروت و الدار البيضاء. ط3. 1992. ص 284.
11-ظاهر محمد هزاع الزواهرة: اللون ودلالاته في الشعر-الشعر الأردني أنموذجا. دار الحامد للنشر والتوزيع. عمان. 2007. ص 227.
12-محمود على مكي: الصورة الأدبية في القران الكريم. الشركة المصرية العلمية للنشر-لونجمان. ط1. 1995. ص 10.
13-نبيل رشاد نوفل: العلاقات التصويرية بين الشعر العربي و الفن الإسلامي. ص 39.
14-حبيب مونسي: شعرية المشهد في الإبداع الأدبي. دار الغرب للنشر و التوزيع. 2003. ص 07.
* - للمزيد من التوضيح ينظر عبد الغفار مكاوي: قصيدة وصورة-الشعر والتصوير عبر العصور. ص 34 ومابعدها.
15-بشير عروس: شعرية المشهد في بكائيات الشريف الرضي. مذكرة ماجستير مخطوطة. 2006-2007 ص 23.
16- المرجع نفسه: ص 23.
17- محمد عليم: شعرية المشهد دراسة في الانماط النصية. دال للنشر والتوزيع. سوريا. ط1. 2012. 52.
18- المرجع نفسه. ص 52-53.
19- عبد القاهر الجرجاني: دلائل الاعجاز. تحقيق محمود محمد شاكر. مكتبة الخانجي. القاهرة. ط5. 2004. ص 79
20- محمد عليم: شعرية المشهد دراسة في الانماط النصية. ص 53-54.
21- المرجع نفسه. ص 54.
22- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج القدماء. تقديم وتحقيق محمد الحبيب بن الخوجة. الدار العربية للكتاب. تونس. ط 3. 2008. ص 105
23- محمد عليم: شعرية المشهد دراسة في الأنماط النصية. ص 55-69.
24- أحمد طاهر مكي: الشعر العربي المعاصر. دار المعارف. مصر. (د ط). 1983. ص 86.
** - للمزيد من الأمثلة ينظر بشير عروس: شعرية المشهد في بكائيات الشريف الرضي. ص 28 وما بعدها
25- بشير عروس: شعرية المشهد في بكائيات الشريف الرضي. ص30.
26-فايز الداية: جماليات الأسلوب-الصورة الفنية في الأدب العربي. دار الفكر المعاصر. بيروت- لبنان. ط2. 1996. ص 57.
27-المرجع نفسه. ص 63.
28-قدور عبد الله ثاني: سيميائية الصورة. دار الغرب للنشر و التوزيع. وهران. 2005. ص 253.
29-فايز الداية: جماليات الأسلوب. ص 63.
30- بشير عروس: شعرية المشهد في بكائيات الشريف الرضي. ص 31.

31-المرجع نفسه. ص 23.
32-حبيب مونسي: شعرية المشهد في الإبداع الأدبي. ص 07.
33- المعجم الوسيط. مكتبة الشروق الدولية. ط 4. 2004. ص497
34- بشير عروس: شعرية المشهد في بكائيات الشريف الرضي. ص 33.
35- المرجع نفسه. ص 33.
36-علي أبو ملحم: في الجماليات نحو رؤية جديدة لفلسفة الفن. المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع. لبنان. ط1. 1990. ص 22 وما بعدها.
37-رجاء عيد: القول الشعري. ص 21.
38-حسين خمري: الظاهرة الشعرية العربية-الحضور و الغياب. منشورات اتحاد الكتاب العرب. دمشق. 2001. ص 195-162.
39-مصطفى الجوزو: نظريات الشعر عند العرب. دار الطليعة. بيروت. 1981. ص .114
40-حسين خمري: الظاهرة الشعرية العربية. ص .160
41- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج القدماء. ص 79.
42-طراد الكبيسي: في الشعرية العربية. منشورات اتحاد الكتاب العرب. دمشق. 2004. ص 85. وينظر أيضا، بشير عروس: شعرية المشهد في بكائيات الشريف الرضي. ص 36 وما بعدها.
43- بشير عروس: شعرية المشهد في بكائيات الشريف الرضي. ص 36.
44-جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب . ص 307.
45-محمود علي مكي: الصورة الأدبية في القران الكريم. ص 05.
46-المرجع نفسه. ص .06
47-حبيب مونسي: شعرية المشهد في الإبداع الأدبي. ص 09. ينظر أيضا، بشير عروس: شعرية المشهد في بكائيات الشريف الرضي. ص 39.
48- حبيب مونسي: شعرية المشهد في الإبداع الأدبي. ص .09
49-رشيد بن مالك: مقدمة في السيميائية السردية. دار القصبة للنشر. الجزائر. 2000. ص 17. وينظر أيضا، بشير عروس: شعرية المشهد في بكائيات الشريف الرضي. ص 38 وما بعدها.
50-بشير عروس: شعرية المشهد في بكائيات الشريف الرضي. ص 39-.40
51- المرجع نفسه. ص 41.
52- فرحان بلبل: النص المسرحي الكلمة والفعل. منشورات اتحاد الكتاب العرب. دمشق. 2003. ص 112.
53- بشير عروس: شعرية المشهد في بكائيات الشريف الرضي. ص 41.
54- فرحان بلبل: النص المسرحي الكلمة والفعل. ص 112.
55-حورية محمد حمو: تأصيل المسرح العربي بين تنظير وتطبيق في سوريا ومصر. منشورات اتحاد الكتاب العرب. دمشق. 1999. ص165.
56-بشير عروس: شعرية المشهد في بكائيات الشريف الرضي. ص .42
57-المرجع نفسه. ص 42.