الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة الشهيد حمّه لخضر، الوادي
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

جهود "حبيب مونسي" في التأسيس لنظرية المشهد الإبداعي

قراءة في كتاب "شعرية المشهد في الإبداع الأدبي"

أطروحة مقدّمة لنيل درجة دكتوراه "ل م د" في اللغة والأدب العربي

تخصص: نقد ومناهج

♦ إعداد الطالب:
- كمال بالمهدي

♦ إشراف الدكتور
علي كرباع

أعضاء لجنة المناقشة

الرقم	الاسم واللقب	الرتبة	الجامعة	الصفة
01	العيد حنكة	أستاذ التعليم العالي	الوادي	رئيسا
02	علي كرباع	أستاذ محاضر (أ)	الوادي	مشرفا ومقررا
03	نعيم قعر المثرد	أستاذ محاضر (أ)	الوادي	مشرفا مُساعداً
04	طارق ثابت	أستاذ التعليم العالي	باتنة	عضوا ممتحنا
05	محمد عطا الله	أستاذ محاضر (أ)	الوادي	عضوا ممتحنا
06	سعد مردّف	أستاذ محاضر (أ)	الوادي	عضوا ممتحنا
07	عبد الخالق بوراس	أستاذ محاضر (أ)	تبسّة	عضوا ممتحنا

السنة الجامعية 1443هـ - 1444 هـ / 2022م - 2023م

بسم الله الرحمن الرحيم

بِسۡمِ ٱللَّهِ ٱلرَّحۡمَٰنِ ٱلرَّحِيمِ

﴿ لَا يُكَلِّفُ ٱللَّهُ نَفۡسًا إِلَّا وُسۡعَهَاۚ لَهَا مَا كَسَبَتۡ وَعَلَيۡهَا مَا ٱكۡتَسَبَتۡۗ رَبَّنَا لَا تُؤَاخِذۡنَآ إِن نَّسِينَآ أَوۡ أَخۡطَأۡنَاۚ رَبَّنَا وَلَا تَحۡمِلۡ عَلَيۡنَآ إِصۡرٗا كَمَا حَمَلۡتَهُۥ عَلَى ٱلَّذِينَ مِن قَبۡلِنَاۚ رَبَّنَا وَلَا تُحَمِّلۡنَا مَا لَا طَاقَةَ لَنَا بِهِۦۖ وَٱعۡفُ عَنَّا وَٱغۡفِرۡ لَنَا وَٱرۡحَمۡنَآۚ أَنتَ مَوۡلَىٰنَا فَٱنصُرۡنَا عَلَى ٱلۡقَوۡمِ ٱلۡكَٰفِرِينَ ﴾

صَدَقَ ٱللَّهُ ٱلۡعَظِيمِ

[02 سورة البقرة: 286]،

مُقَدِّمَة

بسم الله الرحمن الرحيم، والصّلاة والسّلام على أشرف خلق الله أجمعين، وبعد:

إن المتأمل في المفاهيم الوافدة إلى حقل الدرس النقدي في نهاية القرن العشرين، يلحظ بصورة جلية تلك التصورات والتقنيات التي فرضت وجودها وأدت بدورها إلى إنتاج أسلوب جديد في الكتابة الأدبية والروائية بصفة خاصة، الخطاب النقدي الجزائري – من خلال ما شهده من تحولات وابدالات أسهمت في تطور الفكر النقدي والثقافي على طول مسيرته التي قاربت نصف القرن –شهد تحولات أعادت رسم قضاياه (الأدبية والنقدية) العامة سواء أكان ذلك على مستوى الطرح النقدي ممثلا في المنهج، أم على مستوى الأسماء النقدية التي أعادت تأثيث معجم أعلام النقد الجزائري المعاصر، فكان التدرج من السياقية إلى النسقية، ثم نظريات القراءة هو المفهوم الشامل لأطر التحول البنائي العام في الطرح المنهجي الذي سيعيد لنا مسلسل التراشق الغربي بحلة جديدة ومتجددة.

وبعد مخاض في مسيرة النقد الجزائري، نجد الناقد "حبيب مونسي" أحد أبرز المشاركين في بناء نظرية نقدية تحاول أن تكون، بل وتفرض نفسها بديلا إجرائيا وتأصيلا معرفيا بامتداد إبداعي متأسس في مقاربة النصوص، ألا وهي "نظرية المشهد"، هذه الأخيرة التي ارتبطت تأسيسيا بالناقد الجزائري "حبيب مونسي"، كيف لا؟ !وهو الذي لم يقتنع بتلك النظريات النقدية الغربية الحديثة بكل ما تحمل من بهرجة وتبرج فاتن، فنظر إليها نظرة دونية بعيدة عن المنطق، جاعلاً من تأسيسه ينطلق من التراث بكل ما يحمل من عطاءٍ فكري، وقيم فنية وإبداعية؛ لأنّ تطبيق مثل هذه النظريات على النّص الإبداعي الذي نشأ وترعرع في بيئة عربية مسلمة –في رأيه– مجرد ضرب من الخيال.

وبما أنّ النص العربي ذو خاصية انفرادية تميزه عن باقي النصوص؛ فهو اشتقاقي بدلالات تتسم بالاختلاف والتحول، فإنّ البناء العام يقتضي المباشرة الذاتية للبحث في أدواته الإجرائية التي تتصل بعملية البحث في الظاهرة، فيكون نتاج ما نبحث عنه شديد الارتباط بخصوصية الذات الباحثة؛ فينتج لنا التأسيس كمبدأ أساسي في العملية الإبداعية بشكل عام، والنقدية بشكل خاص.

وعليه كان عنوان الأطروحة "جهود حبيب مونسي في التأسيس لنظرية المشهد الإبداعي، قراءة في كتاب شعرية المشهد في الإبداع الأدبي "

فما المقصود بنظرية المشهد؟

- أهي نظرية قديمة في الطرح المنهجي الغربي والعربي على حد سواء، أم هي نظرية حديثة تنظر إلى الإبداع على أنّه ظاهرة جمالية إبداعية ذات أبعاد دلالية موضوعية؟
- وهل وضع الناقد حدود مفاهيمية بين الصورة السيميائية والمشهد؟
- وكيف استطاع الناقد تحويل الخطاب المشهدي من التشكيل اللغوي إلى التمثيل الحسي؟.
- وهل وفق "حبيب مونسي" في صياغتها نظريا وإجرائيا من خلال كتابه: "شعرية المشهد في الإبداع الأدبي"؟

وللإجابة عن هذه الأسئلة قدمنا خطة بحثية يتصدرها مدخل بعنوان:**مفاهيم عامة حول نظرية المشهد**. وتطرقنا فيه إلى المفهوم العام لمصطلح النظرية في التعريف اللغوي والاصطلاحي، هذا وقد تتبعنا لفظة "**مشهد**" تأصيلا، وممارسة من خلال الجذر اللغوي والبسط الاصطلاحي لها.

وثلاثة فصول مقسمة كالآتي:

- **الفصل الأول:** والذي عنون بـ: "**المرجعيات الفكرية لحبيب مونسي**"بحيث بدأناها بالمرجعيات الدينية، ثُمَّ التراثية، فالغربية، وأخيرا العربية الحديثة.
- **الفصل الثاني:** بعنوان "**النظرية المشهدية بين الدرس البلاغي والفلسفي القديم والحديث**" عرجنا فيه على الطرح المشهدي في المفهوم القديم سواء ما تعلق بالتراث النقدي العربي القديم، أو النقد المعاصر.
- **الفصل الثالث:** قراءة في كتاب شعرية المشهد في الإبداع الأدبي، وما فيه من مطارحات نظرية، وممارسات إجرائية تقوم على مساءلة المشهد من خلال النص القرآني، والشعر بشقيه القديم والحديث، والسرد في القصة والرواية.

وقياسا على الخطة آنفة الذكر فقد كان اعتمادنا على منهج وصفي يساعد على عرض المعطيات، وبسط الأسس، والمفاهيم النظرية، مع التحليل في مساءلة النتائج ومناقشتها.

أمّا غرضنا الأساس من اختيار هذا البحث فهو تسليط الضوء على قامةٍ من قاماتِ النقدِ المعاصرِ في الجزائر، والتعريف بها نظرا لإغفال هذا الاسم النقدي في الدراسات النقدية الأكاديمية والعامة، " فحبيب مونسي " من النقاد الجزائريين الذين يُعزى لهم الفضل الكبير في إثراء المكتبة النقدية الجزائرية، والعربية، بل العالمية كذلك.

وهذا ما تركنا نكنُّ له الثناء والتقدير والاعتراف بهذا الجميل كأقل ما يمكن تقديمه له، مع إبراز محاولته القيمة في التأسيس لنظرية المشهد والتي أرادها أن تكون خير بديل للمناهج الغربية في مقاربة النص الإبداعي.

وكأي طرح أكاديمي، ومن مبدأ أنّ لكل عملٍ جادٍ عقبات وصعوبات تعترض طريقه، فقد واجهتنا عدة صعوبات قبل وأثناء هذا الطرح نذكر منها:

- صعوبة تناول مصطلح **(مشهد)** كمصطلح قار متأسس مكتفٍ بذاته؛ فأغلب المصادر والمراجع تناولته على أساس مسمَيات متاخمة للدلالة اللفظية من حيث الصورة الفنية، أو الأدبية، أو الشعرية.
- قلة الدراسات الموازية للناقد والمؤلفات.
- صعوبة الحصول على بعض مراجع الناقد (سواء ما تعلق منها بالمراجع الورقية، أو الالكترونية، وهو ما واجهته مع المدونة لعدم توفر نسخة الكترونية منها)، خاصة تزامن البحث وفترة (كورونا).
- كذلك صعوبة تناول المدونة من حيث سماتها الذاتية والموضوعية التي تنطلق من النص القرآني في تبيّن المشهدية.

أما المصادر والمراجع التي اعتمدنا عليها في طرحنا هذا نذكر منها: كتاب شعرية المشهد في الإبداع الأدبي لـــ "حبيب مونسي"، وكتابه كذلك "توترات الإبداع الشعري"، وكتاب التصوير الفني لـــ "سيد قطب"، النظرية الأدبية المعاصرةلـــ "رامان سيلدن"، وكتاب "ستيفن إريك برونز "المعنون بـــ: النظرية النقدية، وكتاب في نظرية الأدب وعلم النص لـــ "إبراهيم خليل".

هذا وقد كانت رحلتنا ممتعة مع جابر عصفور في كتابه: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، هذا المؤلف الذي تبينا به معالم التأسيس والتأصيل العام لنظرية المشهد لدى "حبيب مونسي"، وغيرها من المنابع.

هذا وبما أنّ نظرية **المشهد** حديثة العهد بالدرس النقدي الجزائري بصفة خاصة، والعربي بصفة عامة بطرحها المنهجي الجديد _ كما أقره حبيب مونسي _، وكنظرية مستقلة ذات توجه سيميائي منفتح الدلالات، وقابلٍ للتأويل، فإنّ الدراسات في مثل هذا الطرح قليلة جداً، نذكر منها:

1- عابد بن سحنون، نظرية المشهد في الخطاب الشعري العربي المعاصر، مقاربة سيميو تداولية في ديوان "في القدس" لـــ تميم البرغوثي، وهي أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه، جامعة سيدي بلعباس.

2- محمد عليم، شعرية المشهد دراسة في الأنماط والنصية، دار دال للنشر والفنون، اللاذقية، سوريا، 2012.

3- محمد عليم، محمد الفايز، أولية المشهد ودراما النص، مجلة عالم الفكر، الكويت، مج: 43، العدد: 03، 2015.

4- جابر عصفور، الصورة الفنيّة في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، 1992.

5- أسماء بوبكري، المشهد في المعجم والمصطلح، مجلة الممارسات اللغوية، تيزي وزو، الجزائر، العدد:38، 2016.

ولا يسعني إلا أن أتقدم بأسمى عبارات الشكر للمشرف الدكتور علي كرباع، والمشرف المساعد "**الدكتور نعيم قعر المثرد** على ما قدماه لي من نصح وإرشاد دائم، ولكل من ساعدني من قريب أو بعيد.

والله من وراء القصد.

اسطيل في: 28 رمضان 1443ه

مدخل

مفاهيم عامة حول نظرية المشهد

المـــدخـــل

عرفت ثورة المصطلحات –مذ أن بزغ فجرها–تقلبات وتشعبات كثيرة على مـــدار العصور، مما أدى بها إلى خلخلة كيانها اللغوي المنبسط على مكنونات العلوم والمعـــارف _ سواء في المهد اليوناني، أو في التفرع العربي، وقد زاد تشعبها في العصـــر الحـــالي؛ وهذا ربما يعود إلى قاعدة التخلي عن القديم، وما يـــدلنا علـــى ذلـــك هـــو «أنّ معظـــم مصطلحات الطب والطبيعة والكيمياء والمعارف النظرية نجد أصلها باليونانية واللاتينيـــة ثمّ تتشعب وتتحول وينقطع بعضها عن دلالته الأولى.

ومن شواهد ذلك: لفظ Paradigme ورد باليونانية بصـــوت Paradeigma بمعنـــى المثال أو النموذج المحتذى، ولاسيما عند أفلاطون إشارة إلى المثال القائم في عالم المثل، ثم أصبح اللفظ نفسه في الثورة العلمية عند توماس كون Kuhn النموذج على مـــا يتفـــق عليه جماعة العلماء، في عصر معين، من قوانين مرتبطة بنظرية محددة، مع مـــا يعقـــب ذلك من تطبيق على الملاحظات.»[1]فالمصطلح العام للنظرية يحيلنا إلى تلـــك المســـلمات والمعارف العلمية، والأنشطة الفكرية والذهنية، فتكون النظرية بـــالمفهوم الأبســـتمولوجيا عبارة عن « مجموعة متسقة ومنسجمة من الفرضيات الخاضعة للتجريب.»[2]

وعرفها المعجم الفلسفي بأنها «فرض علمي يربط عدة قـــوانين بعضـــها بـــبعض ويردها إلى مبدأ واحد، يمكن أن نستنبط منه حتما أحكاما وقواعد مثل نظريـــة الـــذرة.»[3] وفي تعريف آخر هي: «جملة تصوُّرات مؤلَّفة تأليفاً عقليًا تهـــدف إلـــى ربـــط النتـــائج بالمقدمات.»[4]

---

[1] محمد بن علي التهاني، موسوعة كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم، تق: رفيق العجم، تح: علي دحروج، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط1، 1996، ج2، ص13

[2] حافظ إسماعيل علوي –محمد الملاخ، قضايا أبستمولوجيا في اللسانيات، منشورات الاختلاف، الجزائر والدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2009، ص64

[3] المعجم الفلسفي، مجمع اللغة العربية، القاهرة، الهيئة العلمية لشؤون المطابع الأميرية، ص202.

[4] مجدي وهبة، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان ساحة رياض الصلح، بيروت، لبنان، ط2، 1984، ص413

1/ في مفهوم النظرية:

لمعرفة جوهر المعنى العام لمصطلح " نظرية" يمكننا التوقف عند الجذر اللغـوي لأصول الكلمة، والمعنى الاصطلاحي وما يَنِمُّ عنه من مفاهيم ورؤى.

1.1: النظرية في التعرف اللغوي:

جاء في معجم اللغة العربية المعاصرة في مادة [**ن ظ ر**] أنّ «**نَظَرَ/ نَظَرَ إلى/ نَظَرَ في/ نَظَر لـــ**ـ، يَنْظُر نَظَرًا، فهو ناظر، والمفعول منظور (للمتعدي).

*- **نظر بين الناس:** حكم بينهم " كان القاضي يحكم بين ذوي الظلامة ".

*- **نظرَ الشخصَ:** أصغى إليه:" نظر الخطيب"

ونظري [مفرد]:

1- اسم منسوب إلى نَظَرَ: متعلق بالإبصار " مشاهدة نظرية".

2- ما كانت وسائل دراسته وبحثه والتفكير فيه هي الفكر والتَّخيُّل، عكسه عملي " بحوث نظرية – إننا نعالج موضوعا نظريا غير مشخّص" العلوم النظرية: هي التي قلَّ أن تعتمد على التجارب العلمية ووسائلها.

- معتمد على التعلم من الكتب.
- من يتمسك بنظرية ما.

أما فيما يخص علم النظري، فهو «علم يُعنى بوضع النظريات الجديدة على أساس المعرفة القائمة دون تجريب، ويقابله العلم التجريبي.»[1] وبتعمق في المصـــطلح الأســـاس نجد أنّ: « كلمة **نظَرِيّة** [مفرد]: ج نظريات وهي:

1- قضية تثبت صحتها بحجةٍ ودليل أو برهان " نظرية محاكاة الحيوان".

2- بعض الفروض أو المفاهيم المبنية على الحقائق والملاحظات تحاول توضيح ظاهرة معينة" نظرية الذرة".

3- مجموعة المسلمات التي تفسر الفروض العلمية أو الفنية " نظرية ابن خلدون في الاجتماع.»[2] ثم تكون هذه الفرضيات والمســلمات تتمظهــر فــي ثــوب الملاحظــة والتجربة، معتمدة على العقل، والذي يمثل الحجر الأساس في بنـــاء النظريـــة بتأملاتـــه

[1] أحمد مختار عمر، معجم اللغة العربية المعاصرة، المجلد الأول، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 2008، ص2233.

[2] نفسه، ص نفسها

المدرِكة لوسائل المعرفة والتي بدورها تساهم في المنطلقات الفكرية والوقائع العلمية لبناء صرح معرفي يتسلح به المنظر العلمي والأدبي على حدّ سواء.

1.2- النظرية في المفهوم الاصطلاحي:

تؤسس النظرية من خلال مبدأ الفرض العلمي المنبسط على فعل الملاحظة والاستكشاف وذلك باستنباط مختلف الأحكام والقواعد والتي توضح الظواهر والأشياء توضيحا شاملا سواء في المجال العلمي أو الأدبي أو الفلسفي، فتكون النظرية تبعا لذلك هي تلك « القواعد والمبادئ التي تستعمل في وصف موضوع ما وقد يكون الموضوع فلسفيا أو فكريا أو علميا أو أدبيا، وهذه النظرية تساهم في بناء فكر جديد، والنظرية هي دراسة لموضوع معين دراسة عقلانية لاستنتاج خلاصات ونتائج تساهم في تعزيز الفكرة الرئيسية لبناء النظرية عليها.»[1]

فالنظرية بأسسها العامة تحاول تفسير الظواهر بعقلانية ومنطقية لاستخلاص النتائج، أو كما أشار «هومانز ليس ثمة كلمة تستخدم في العلوم الإنسانية أضخم وأَجَلُّ من كلمة " النظرية"، ولكن نادرا ما يسألون أنفسهم: ما النظرية؟ إن النظرية تفسير لظاهرة، وكل شيء ليس تفسيرًا لا يستحق اسم "نظرية"»[2]. وهومانز يتفق معنا على أن صعوبات العلوم الإنسانية تقع في التفسير أكثر منها في الكشف والوصف، وأن المشاكل المميزة للعلوم الإنسانية هي مشاكل التفسير.

أما المعجم الفلسفي فقد وضع تعريفا شاملا لها، فقد جاء في باب [النون] بأنّها« قضية تثبت ببرهان، وهي عند الفلاسفة تركيب عقلي، مؤلف من تصورات منسقة، تهدف إلى ربط النتائج بالمبادئ.»[3] أما بدلالاتها الواقعية فإنه إذا « أُطلقت النظرية على ما يقابل الممارسة العلمية في مجال الواقع دلت على المعرفة الخالية من الغرض المتجردة من التطبيقات العلمية.»[4]

---

[1]- موسوعة حلولي، تعريف النظرية، 2021 httpsM//hlole.net الثلاثاء 2022/04/19، 18:17

[2]- يمنى طريف الخولي، مشكلة العلوم الإنسانية تقنينها وإمكانية حلها، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، د.ط، 2012، ص47،نقلا عن: GG Homans.op.citp.22

[3]- جميل صليبا، المعجم الفلسفي بالألفاظ العربية والفرنسية والانجليزية واللاتينية، الشركة العالمية للكتاب، بيروت، دط، 1994،ج2، ص477.

[4] - نفسه، ص477

أمّا «إذا أطلقت على ما يقابل العمل في المجال المعياري دلت على ما يتقوم به معنى الحق المحض أو الخير المثالي المتميز عن اللازمات التي يعترف بها جمهور الناس.»[1]

ما نستنتجه من كل التعاريف السابقة هو أنّ أهل العلم، وأصحاب الاختصاص لم يتوصلوا بعد لمفهوم شامل وجامع لمصطلح النظرية، وربما هذا ما جعل " محمد الدغمومي" يقول: «ولكن مفهوم النظرية بقي مفهوما غير ملائم، لأنه، من جهة يسمى مجهودات لم تع مفهوم النظرية ولم تنته إليه، ولأن مفهوم النظرية من جهة ثانية، مفهوم إذا تم نقله إلى زمن سابق، أوقع خطاب التحقيق في المفارقة من الناحية المعرفية ومن الناحية الزمنية.فللمفاهيم مرجع وزمن لابد من أن يتوافقا مع موضوعهما.»[2]

فمفهوم النظرية – بعيدًا عن المجهودات الفردية، والتصورات المعرفية بكل ما يتبعها من تعصب رؤيوي لتجاوز المد الفكري السابق وما أنتجه من إشعاعات كانت بمثابة التمهيد لبناء لبنة الصرح الفكري العام – مصطلح « يمثل حركة بحث عن انتظام ما... وهو في الوقت الذي يشير مدلوله إلى معنى عام مطابق لمستويات مختلفة من التصورات... فهو إذن علامة على وعي متناقض، يسمى اللا منتظم و اللا نسقي ويختار تعميم المدلول ويريد الارتقاء بالمتوزع والمتشتت إلى درجة الانتظام ولا يخرج عن هذه القاعدة إلا نادرا، وخصوصا في بعض خطابات التنظير المتأخرة فقط.»[3].

3- شروط تأسيس النظرية:

إنّ التأسيس التنظيري للمنهج أو النظرية في المطارحات النقدية المعاصرة شرطا لابدّ من توافره في الدراسات الفنية، وما تستشفّه من ممارسات إجرائية تحاول في كل مرّة كشف غياهب النصوص، وفك أسرها، ومع هذا وذاك كان لابدّ لهذا التأسيس من شروط تحكم البناء الفكري لمصطلح النظرية والمنهج، فتجعل منه مفهوما دقيقا، ومن هذه الشروط:[4]

1- المرجع السابق، ص نفسها.

[2]- محمد الدغموني، نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر، منشورات كلية الآداب، الرباط، ط1، 1999، ص129.

[3] - نفسه، ص134.

[4]- عبد الباسط عبد المعطي، اتجاهات نظرية في علم الاجتماع، عالم المعرفة، الكويت، العدد44، 1981، ص11.

- ضرورة أن تكون مكونات النظرية واضحة ودقيقة، محددة الألفاظ والمعاني والمضامين.
- ب – أن يعبر عما تشتمل عليه النظرية بإيجاز تعبيرا يوضح هذه المشتملات.
- ج – أن تكون النظرية شاملة بقدر الإمكان للجوانب التي قصد أن تنطوي عليها النظرية بما في ذلك وصف وتحليل وتفسير الحقائق المعنية.
- د– أن تكون النظرية متفردة في موضوعها ومشروعها التفسيري، ذلك لأن وجود نظرية أخرى تدرس نفس الموضوع وتفسره بنفس العوامل والطرق يضعف النظرية ويجعلها تكرار لا مبرر له، يتنافى مع قاعدة الاقتصاد العلمي.
- هـ– أن يكون للنظرية أرضية واقعية، بمعنى أن تعتمد في صوغها على ملاحظات ودراسات واقعية من ناحية، وأن تكون قابلة للاختبار العلمي الذي يثيرها ويكسبها مشروعيتها العلمية من ناحية أخرى، فالنظرية التي تأتي بقضايا تستعصي على الاختبار لا تعد نظرية علمية.
- و– يعد شرط وجود قدرة تنبئية في النظرية شرطا أساسيا فيها، فالنظريات التي تقف عند مجرد الوصف تفيد، لكنها تعد ناقصة أيضا، لأن قدرتها على التنبؤ تزيد من قوتها من جانب، وتجعلها قادرة على مساعدة العلم كي يقوم بدوره المجتمعي الإنساني من جانب آخر.

4 – وظائف النظرية:

قد تتراوح وظائف أي علم من العلوم بين العرض والتفسير، من خلال توصيف الأول للواقع، وتفسير الثاني له، وربما هذا ما ذهب له بعض الباحثين على نحو عالم الاجتماع الأمريكي " هارولد فالدنج "**H.falding**" والذي أكد على أنه « لكي تكون النظرية علمية يجب أن تكون ذات قدرة تفسيرية، لكنه بالنظر إلى أنّ كثيرا من النظريات – تجاوزا – اهتمت بوظائف كثيرة عدا الوظيفة التفسيرية فقد حاول أنصارها إنكار هذا الدور.»[1] أمّا " موريتس شليك "**M. Schlick**"، فذهب إلى القول بأنّ « تقدم العلم والمعرفة العلمية مرهون بالتفسير.»[2]

ومن هنا يمكننا إيجاز الوظائف التي تؤديها النظرية العلمية في النقاط التالية:[3]

1. تساعد النظرية أي علم على تحديد " هويته " وموضوعاته الأساسية، الأمر الذي يسهم في إبراز دوره المعرفي التراكمي، حيث يحدد في ضوئها ما يجب دراسته أكثر من غيره، وما الذي لم يدرس، ومستوى ما تم التوصل إليه.
2. نظرا لتشعب الظاهرات الطبيعية والإنسانية وتعقدها، فالنظرية العلمية تعد نقطة البدء الأولى والهامة حيث تمد الباحث بإطار تصوري يساعده على تحديد الأبعاد والعلاقات التي عليه أن يدرسها، وتمهد له الطريق لجمع معطياته وتنظيمها وتصنيفها وتحديد ما بينها من ارتباطات وتداخلات، وباختصار تنطوي النظرية على توجيهات تمد الباحث بالسياق العلمي الذي سيجري بحثه من خلاله.
3. تؤكد خبرات البحث العلمي أن جمع بيانات بلا نظرية موجهة يسلمنا إلى بيانات صماء عمياء فاقدة المعنى والوظيفة، وبنفس القدر تعد النظرية العلمية بلا معطيات وبيانات عملا خاويا، ومحض مفهومات ومصطلحات مجردة. ومن ثم يؤكد معظم المشتغلين بالبحث العلمي عامة، وفي مجال العلم الإنساني بالتخصيص على أهمية العلاقة الجدلية بين النظرية العلمية والبحث.

5 – أهم النظريات التي أثثت المشهد الجمالي في النقد والأدب:

إنّ الهدف الأسمى للنظرية هو تحديد هوية أي علم من العلوم، وهذا ما جعل بعض الباحثين يجعلون دورها يتجاوز المنهج العلمي « على اعتبار أن المنهج العلمي شيء مشاع بين كل العلوم. أما نظرية أي " علم " _ كعلم النفس أو علم الاجتماع مثلا _ فهي التي تحدد موضوعه وتنظم عملياته وأدواره، بل ومساره.»[1]فمحور النظرية هنا يتأسس في تلك التصورات المستنبطة من الظاهرة العلمية ذاتها وما تشعّه من جماليات فنية تحكم أُطر الإبداع.

ومن تلك النظريات التي أنارت الساحة الأدبية والنقدية وصفا وتفسيرا نذكر:

1 – نظرية الأدب:

لقد حدد " إبراهيم خليل" مكانة نظرية الأدب عبر التاريخ الثقافي حين قال: « أن النظرية الأدبية، من حيث هي بحثٌ في ماهيّة الأدبي، وما فيه من أجناس وأنواع، وما

[1] –المرجع السابق، ص10

يتصف به كل نوع من صفات تجعله مختلفا عما ليس هو، قديمة قدم الأدب ذاته، موغلة في الزمن إيغال البحث في طبيعة " الأدبي".»[1]، فهذا كان بمثابة الرد على من يزعمون بأنّ النظرية الأدبية مفهوم حديث، وأنّ القدماء لم يعرفوا عنها إلا القليل، فالباحث يقرّ بأنّ «الإرث التاريخي لنظريّة الأدب يرجع إلى الماضي السحيق، فابتداءً من أفلاطون بدأ اللغويون والفلاسفة ونقاد الأدب يصنفون الأدب.

ورائدهم في ذلك أفلاطون نفسه الذي صنف (جنس) الشعر إلى أنواع ثلاثة، الشعر القصصي، وشعر المحاكاة، ونوع ثالث هو مزيج من النوعين. والثالث وحده هو الذي يجمع بين صوت الشاعر ناطقا باسمه وصوت الشاعر على ألسنة الأشخاص كما في الملاحم.»[2].

أمّا الأكاديمي " شكري عزيز ماضي " فيعرفها بأنها:« مجموعة من الآراء والأفكار القوية والمتسقة والعميقة والمترابطة، والمستندة إلى نظرية في المعرفة أو فلسفة محددة، والتي تهتم في البحث في نشأة الأدب ووظيفته. وهي تدرس الظاهرة الأدبية بعامة من هذه الزاويا في سبيل استنباط وتأصيل مفاهيم عامة تبين حقيقة الأدب وآثاره.»[3]، أما في مجال التنظير الأدبي، فإنها تهدف إلى إرساء قواعد جامعة للأدب، « أي إلى كل ما يشكل عالم الأدب. ويكشف بنياته الشكلية والموضوعية، سعيا وراء تأسيس معرفة (عملية وعلمية) منظمة ومتكاملة لهذا النتاج الإنساني المسمى أدبا»[4] فالنظرية تتبيّن من خلال فعل التنظيم والتقعيد للتصورات الفكرية والأدبية، وهي تتوزع عبر كل العصور وعلى مدى الأزمان، وهي قديمة قدم الفكر الإنساني ذاته.

2 – نظرية المحاكاة La théorie d'imitation:

وهي نظرية ذات نبع فلسفي، تستمد أصولها المعرفية من الفلسفة المثالية ظهرت مع أفلاطون خلال القرن الرابع قبل الميلاد، وفحواها أنّ العالم المدرك المرئي ماهو إلاّ صورة أو ظل للعالم المثالي، فقد جاء في موسوعة المصطلحات الفلسفية « أن المحاكاة

[1] إبراهيم خليل، في نظرية الأدب وعلم النص، بحوث وقراءات، الدار العربية للعلوم ناشرون/ منشورات الاختلاف، ط1، 2010، ص13.

[2] نفسه، ص16.

[3] شكري عزيز ماضي، في نظرية الأدب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط4، 2013، ص13.

[4] حسين مسكين، مناهج الدراسات الأدبية الحديثة، من التاريخ إلى الحجاج، مؤسسة الرحاب الحديثة، بيروت، لبنان، ط1، 2010، ص17.

خاصة من بين سائر قوى النفس، لها قدرة على محاكاة الأشياء المحسوسة التي تبقى محفوظة فيها، فأحيانا نحاكي المحسوسات بالحواس الخمس بتركيب المحسوسات المحفوظة عندها المحاكية لتلك، وأحيانا تحاكي المعقولات.

وأحيانا تحاكي القوة الغاذية، وأحيانا تحاكي القوة النزوعية، وتحاكي أيضا ما يصادف البدن عليه من المزاج.»[1]فالمحاكاة لها أنصارا بين الفنانين والنقاد أو كما يسميهم "براونتج" (الناس البسطاء).

على عكس الفلاسفة؛ فهذه النظرية « هي إحدى النظريات التي تبدوا صحتها واضحة عندما تؤخذ بروح غير نقدية ــ ولكن يتضح بعدها التام عن الصواب عندما يفكر المرء فيها بطريقة نقدية. فحين ننظر إلى لوحة، أو نقرأ قصة، أو نشاهد مسرحية، يبدو من الواضح أن العمل يصور ما نعرفه في " الحياة الواقعية".»[2]

أما الهدف من هذه النظرية فهو الوصول إلى الحقيقة المطلقة لهذا العالم بكل ما يحمل من سراب وشك، ومن خلال تعمقها في جوهر الأشياء، واعتمادها على عناصر الفن، وطبيعة الأدب في صناعة المشهد حيث « يقول أرسطو إن الفن محاكاة وأفلاطون قد قال من قبله عن الفن إنه محاكاة؛ والمحاكاة عند أفلاطون هي تقليد النفس للآخرين، يدل تعريفه على نوع من الموضوعية المطلقة تضع الفنان أو الشاعر في مقابل الموضوع الذي يحاكيه، ويدل كذلك على نوع من القبول من جانب المحاكي نحو الشيء المحاكىَ، والفن يحاكي الأمور الطبيعية والأمور الخيالية على السواء، وأرسطو يأخذ بهذه الآراء الأفلاطونية ولا يكاد يضيف إليها شيئاً يعتد به»[3].

أما في تحورها المنهجي الحداثي من خلال تجاوز ما يعتريها من صعوبات فقد « استطاعت نظرية المحاكاة أن تبقى صامدة في وجه ما يعتريها من عقبات، أما في العصر الحديث فالمحاكاة اتخذت مفهوم تقليد أعمال المؤلفين السابقين في مضمونها وشكلها مثل محاكاة دانتي " لرسالة الغفران" إلا أن المفهوم أصبح يؤدي معنى السرقات الأدبية.»[4].

---

[1] جيرار جهامي، موسوعة المصطلحات الفلسفية عند العرب، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط1، 1998، ص174.

[2] جيروم ستونليتز، النقد الفني دراسة جمالية وفلسفية، تر: د. فؤاد زكريا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1981، ص162.

[3] أرسطو طاليس، فن الشعر، تر: عبد الرحمان بدوي، مكتبة النهضة المصرية، مصر، د.ط، 1953، ص48-49.

[4] صليحة مديونة، نظرية المحاكاة بين الفلسفة والشعر، رسالة ماجستير في الأدب العربي، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان، الجزائر، موسم:2005/2006، ص8

3 – نظرية التعبير La Théore d'expressive:

لقد أدّت نظرية المحاكاة _ والتي بقيت مهيمنة على النشاط الأدبي والنقدي حتى أواسط القرن الثامن عشر – دورًا بارزا في ظهور النظرية التعبيرية على إثر انتهاء دور الكنيسة الفاسدة وظهور ثورة جديدة سميت بـــ "الثورة البرجوازية" والتي كان مبدؤها الحرية الفردية للأفراد بحيث أنها تعطي «حرّية فردية كافية لأفراد المجتمع حيث أنهم يفعلون ما يشاؤون في حياتهم اليومية.

وليس هناك الرفض والمنع من قِبَل رجال الدين في الكنيسة لأنّ المجتمع قد رفض دورها في جميع الأمور المتعلقة بالحياة.»[1] فالنظرية التعبيرية كانت انسجاما ونتاجا لهذه التغيرات الجذرية، وكان ارتكازها الأساس على البرجوازية، والتي جعلت من شخصية الفنان شخصية خلاقة مبدعة متشوقة للفن وما يحيط به، بعيدا عن تلك القيود الكلاسيكية الجامدة، فقد « تبلورت نظرية التعبير، شيئًا فشيئًا، مع توهج شعراء الرومانتيكية الأوروبية في الدفاع عن ذات الفرد المهدرة التي أغفلها الفلاسفة والمشرعون والمبدعون طويلا، وبدأت تأخذ شكل العرض المنهجي مع الإلحاح على قدرة العمل الفني في التعبير عن استجابة الفنان الشخصية لحادث أو موضوع بعينه، والربط بين قيمة العمل والكشف عن مزيد من الطاقة الفردية للمبدع.»[2]

وبالتالي تكون النظرية التعبيرية فيضا جماليا خلاقا يجعل الفنان يعبر عن قدراته العقلية والإدراكية في العمل الإبداعي وهذا من خلال وظيفتها المتمثلة في التعبير عن الواقع النفسي للمبدع وخوالجه الذاتية، فهي تعبير عن الذات، وتعبير عن المشاعر والعواطف.

4– نظرية الفن للفن La Théorie L'art de L'art :

نظرية الفن للفن نظرية ذات جذور قديمة بفكرها الضارب في أعماق التاريخ، كيف لا، وهذا "أرسطو" يرفع من شأن الشعراء ويجعلهم عباقرة يقبل ما يقولون دون

---

[1] محمد شهريزال بن ناصر، رحمة بنت أحمد الحاج عثمان، العمل الأدبي بين نظرية التعبير ونظرية "النص المثالي"، مجلة الرسالة، العدد التاسع، ديسمبر2009، ص3.

[2] جابر عصفور، نظريات معاصرة، مكتبة الأسرة مهرجان القراءة للجميع، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، دط، 1998، ص31.

مراجعة، عكس "أفلاطون" الذي هاجم الشعراء، مستثنيا منهم فقط من يمجد الآلهة ويقوم بمدحها.

تحاول هذه النظرية تخليص الفن من أي ملابسات فكرية، أو دينية، أو فلسفية وغاية الفن _ على رأي أصحابها – الجمال وليس إلا الجمال فقط.

ثم إنّ الغاية الأسمى للأدب تخليصه من النفعية والغائية.وقد انبثقت هذه النظرية عن الفلسفة المثالية التي يعد الفيلسوف الألماني "كانط Kant" أهم روادها حيث تقوم فلسفته على: « الإيمان بعدم وجود عالم خارجي منفصل عن الإنسان وأن الحقيقة هي نتاج النفس البشرية وبأن الشيء ما هو إلا فكرتنا عن الشيء أي أن الحقيقة هي مجرد أفكارلا دلالة لها في عالم خارجي محسوس، وفي ظل نظريته لم يعد الشعر محاكاة للطبيعة كما كان الاعتقاد في القرن الثامن عشر وإنما محاكاة الخلق نفسها أي أن العمل الفتي كائناً عضوياً مستقلاً عن أي شيء خارجه. »[1]

فهو يعد المتعة الفنية غاية في ذاتها فلا ينبغي أن نبحث وراءها عن غاية خلقية أو اجتماعية ويعتبر أن الجمال هو رضاء مجرد من الغرض

والمتأمل في أصول النظرية يرى أنها ذات أبعاد فلسفية الغاية منها الجمال والإبداع؛ لأنّ «الجمال سمة بارزة من سمات هذا الوجود وهو نوع من النظام، والتناغم والانسجام ذو مظاهر لا تحد، وتجليات لا حصر لها، فالدقة، والرقة، والتناسق والتوازن، والترابط، ومظاهر أخرى كثيرة يشعر بها الإنسان في هذا الوجود، وإن لم يستطع التعبير عنها أو بمعنى آخر: الجمال هو كل ما يثير الحواس، ويلهب المشاعر الإنسانية، وهو مصدر من مصادر الإحساس بالمتعة والرضا عن الفنون.»[2]

5 – النظرية النقدية La Théorie critique :

إنّ البحث في جذور النظرية النقدية يحيلنا على أنّها ذات امتداد فلسفي يستمدُّ أسسه من الفكر القائم عن تجاوز السائد "النظام القائم" فقد « ظهر هذا الاتجاه الفلسفي الجديد في الفترة ما بين الحربين العالميتين الأولى والثانية، وشنَّ أبرز ممثِّليه حربا ضَروسًا على

[1] إبراهيم حجاج، نظرية الفن للفن، الحوار المتمدن، العدد 3197، 2010/11/26
https://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=236332

[2] مناهج جامعة **المدينة** العالمية، أصول البحث الأدبي ومصادره، جامعة المدينة العالمية، ماجيستير، د.ط، د.ت، ص155.

الاستغلال والقمع والاغتراب التي تنطوي عليها الحضارة الغربية.»[1]وبالنظرة الفلسفية دائما وما تمده للنظرية من مرتكزات "أفكار ورؤى" أو كما يطلق عليها"إيمانويل كانط" بالاستقلال الأخلاقي، والذي يعرفه بأنّه: « أسمى قيمة للفرد، وقد أمدَّ كانط النظرية النقدية بتعريفها للعقلانية العلمية وهدفها المتمثِّل في مواجهة الواقع باحتمالات الحرية».[2]، أمّا"هيجل" فقد رأى بأنّ « الوعي هو محرك التاريخ، وأنّ التفكير مرتبط بالاهتمامات العلمية، وأن الفلسفة هي " المنظور الفكري الذي يُنظَر من خلاله لحقبة تاريخية معينة".»[3]

والناتج في هذا الطرح يتمثل في أنّ كلا من« كانط وهيجل جسدا الافتراضات العامة المستمدَّة من عصر التنوير الأوروبي خلال القرنين السابع عشر والثامن عشر؛ فقد اعتمدا على العقل لمحاربة الخرافة والانحياز والقسوة والممارسات التعسفية من جانب السلطة المؤسسية.»[4]وفي تبيّنها لطبيعة العلاقة بين النقد المنهجي والنظرية النقدية تذهب "هند حسين طه" إلى أنّ « القصد من النقد المنهجي، ما كان مؤسساً على نظرية نقدية، تعتمد أصولاً معينة في فهم الأدب، وفي اكتشاف قيم جمالية ونفسية وفكرية، واجتماعية في العمل الأدبي، كما لا يغيب عنا أن هذا النوع من النقد، ونقصد به النقد المنهجي عرفته مؤلفات علمائنا ومفكرينا، عرفته مؤلفات الجاحظ التي أثبتت منهجية النقد عنده، وعلى هذا فالنظرية النقدية، كامنة فيما تضمنته مؤلفات الجاحظ من أفكار ومعرفة.»[5]

أما " إحسان عباس " فإنه يرى في كتابه " فن الشعر" بأنّ: « النظرية النقدية نتاج طبيعي لجهود فئتين من النقاد هما: النقاد اللغويون، والنقاد المتأثرون بالفلسفة، مثل قدامة بن جعفر.»[6]، وعليه نقول: بأن المنطلق الأساسي لأي نظرية هو ما يختلج في أعماقها من جماليات شعرية تؤطر أحكامها الفلسفية برؤى وأفكار منطقية تقعِّدُ الأعمال الإبداعية، ولهذا نجد جل – إن لم نقل كل – النظريات أصلها الجمال سواء عند العرب، أم الغرب.

6 – نظرية الخلق La Théorie le créationnisme :

[1] ستيفن إريك برونز النظرية النقدية، تر: سارة عادل، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، ط1، 2016، ص9.

[2] نفسه، ص10.

[3] نفسه، ص10.

[4] نفسه، ص10

[5] هند حسين طه، النظرية النقدية عند العرب، دار رشيد للنشر، وزارة الثقافة والأعلام، العراق، دط، 1981، ص14.

[6] نفسه،ص15

بعد تعرفنا على أنّ نظرية التعبير كانت وليدة الحركة البرجوازية، والتي أنتجت بدورها النظرية الطبيعية، هاهي نظرية الخلق تكون نتاج الحركة نفسها، فهي ذات ارتباطات فلسفية وأدبية مع النظرية الطبيعية، فكان ظهورها عبارة عن رد فعل على الاتجاه الرأسمالي الذي حول الفن إلى مجرد سلعة.

هذا ونجد الصراع المفاهيمي بين التعبير والخلق يبعث أُطرَه في نسق الاهتمام سواء ما تعلق بالمبدع أو الإبداع بتقنيات جوهرية تتمايز بمبدأ الابتكار والخلق، أو الشعور والانفعال، فبين هذا وذاك يؤكد "إبراهيم خليل" بأنّه:« لا أساس للقول بأنّ الشعر نتيجة حتمية للشعور، والعواطف، فقد تصدر قصائد عدة عن موقف شعوري واحد، وتجربة واحدة، ومع ذلك نجد لكل قصيدة طابَعُها الخّاص، فلو كان للمشاعر، والتجارب، والعواطف، دورٌ كبيرٌ، أو صغير، لوجب ألا تختلف القصائد والتجربة واحدة، من هنا فإن الشعر خاصة، والأدب عامة، ليس تعبيرًا عن الانفعالات.

ولا تجسيدا للعواطف، وإنّما هو إبداعٌ، وابتكارٌ، وخلقٌ، أداته اللغة.»[1]ومن هذا المنطلق يمكننا القول بأنّ نظرية الخلق « قد ساهمت مساهمة كبيرة في تأكيد النص الأدبي وصياغته وسموه الفني، ولفت الأنظار إلى ضرورة التركيز على علاقات النص الداخلية وعلى عدم استخدامه معايير غير فنية»[2]

7 – نظرية الانعكاس La Théorie de la réflexion:

بما أنّ الأدب في نشأته يمثل انعكاسًا للواقع الاجتماعي، وبما أنّ هذا الواقع يتطور، كما وقد يتأخر، فإنّ العمل الأدبي يتغير بحسب التغيرات الاجتماعية وما يلحقها من اهتزازات تبعثها لمسار الايجابية أو السلبية، ولهذا نجد أنّ كل معالم الأدب"**حسب رواد نظرية الانعكاس** " وما يحمله من قيّم تتموقع تحت ما يُعرف بالواقعية المادية، ولهذا فقد «استندت نظرية الانعكاس في تفسير الأدب نشأة وماهية ووظيفة إلى الفلسفة الواقعية المادية، هذه الفلسفة التي ترى بأن الوجود الاجتماعي أسبق في الظهور من وجود الوعي بل أن أشكال الوجود الاجتماعي هي التي تحدد أشكال الوعي، وقد استطاعت نظرية

[1]إبراهيم خليل، في نظرية الأدب وعلم النص، الدار العربية للعلوم ناشرون/ منشورات الاختلاف، بيروت، ط1، 2010، ص95

[2]شكري عزيز ماضي، في نظرية الأدب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط4، 2013،ص.77

الانعكاس أن تقدم مفاهيم جديدة تماما عن نشأة الأدب وطبيعته ووظيفته»[1]، وبالإضافة إلى ما تقدم فإنّ نظرية الانعكاس تتميز عن سائر النظريات « بكونها لم تركز على جانب واحد من جوانب الظاهرة الأدبية (ركزت نظرية المحاكاة على زاوية المتلقي، واهتمت نظرية التعبير بزاوية المبدع، ونظرية الخلق بزاوية العمل أو النص الأدبي) وإنما تناولتها من كافة جوانبها.»[2]

فالتغيرات الاجتماعية تلقي بظلالها –لا محالة – على الرؤى والأفكار والمواقف والمفاهيم، وبالتالي عن الأدب، والأديب بصفته عضو في مجموعة العلاقات الاجتماعية، فيؤثر ويتأثر.

أمّا الحديث عن وظيفة الأدب في ظل نظرية الانعكاس فـــــــ«ينبغي أن نكون على دراية بأن هذه النظرية ترى أن الإبداع الأدبي فعالية اجتماعية، وهذا يعني أن الأدب تجربة إنسانية، فالأديب يهدف إلى تجسيد رؤيته بشكل جمالي لا لإظهار براعته الفنية أو مهارته اللغوية أو استعراض ثقافته.

فالعمل الأدبي قد يغير موقف بعض القراء تجاه المجتمع أو الحياة أو العالم، وقد يعدل أو يؤكد مواقف آخرين»[3].

وهنا تتجلى الأبعاد الاجتماعية للأعمال الأدبية في نظرية الانعكاس من خلال العلاقة الجدلية بين الأدب والمجتمع على نحو ما نراه في كتابات " بليخانوف"، و" جورج لوكاتش"، و" أرنست فيشر" وغيرهم.

8 – نظرية الخيال La Théorie d'imagination :

اهتم الفلاسفة والنقاد بالخيال منذ القدم وظهر ذلك جليًا من خلال كتاب الجمهورية لـــــ " أفلاطون" والذي بيّن فيه بأنّ أغلب الفنون قوامها التقليد والمحاكاة، وجعل المحاكاة أساسا للعملية الشعرية. وما جاء كذلك في كتاب فن الشعر لـــــــ " أرسطو" الذي خالف فيه أستاذه أفلاطون، فالشاعر في نظره – أي أرسطو – كما يقلد ماهو موجود وكائن، فإنّه كذلك يحاكي أشياء غير كائنة أو ممكنة الحدوث.

---

[1] شكري عزيز ماضي، في نظرية الأدب، ص83.

[2] نفسه ،ص38.

[3] السابق، ص90.

وعن طبيعة العلاقة بين الخيال والإدراك يميز " أرسطو" مابين« الإدراك الحسي والإدراك العقلي، وذلك أن صحة الإدراك بالعقل فهم وعلم، والإدراك به على غير صحة خلاف لهذا كله، وليس من هذه شيء مشاكل للإدراك بالحس.»[1]، وهنا يستحضر " أرسطو" فكرة الحس المشترك والذي يقول عنه بأنّه « مستودع الصور التي تئول عنده إلى وضعي حضور وغياب تعمقتهما الفينيومنيولوجيا* المعاصرة في تحليل الإدراك والخيال والذاكرة».

أما طبيعة العلاقة بين الخيال والصورة الشعرية – وما يعكسانه من مشهدٍ جماليٍ يتراءى فيه الارتباط والتواثق المتأصل في مبنى العملية الإبداعية –، فهي« طبيعة الانتماء – ذلك أن الصورة تنتمي بالضرورة إلى ملكة الخيال – والتحقق والإنجاز. ونعني بذلك أن الخيال لا يمكن أن يشتغل ويتحقق إلا بواسطة الصورة، بل أكثر من هذا، إنّ القوة التخييلية تستطيع الاحتفاظ بصور المحسوسات ورعايتها ما دام الواقع لا يستطيع ذلك»[2]فالخيال هو الأساس الذي يرتكز عليه الإبداع، كما لا يمكن فصله عن الصورة " بأي حال من الأحوال " لأنّه يمثل الروح للجسد.

09– نظرية الرواية La Théorie du Roman:

تُعتبر السرديات من أهم الأجناس الأدبية التي شغلت حيزا هاما للنقاد المعاصرين، وتعد الرواية المنطلق الأساس للعمل السردي بكل جمالياته الفنية والأدبية؛ ذلك لأنّها بنية منفتحة من جهة، وتستقطب أجناسا إبداعية كثيرة من جهة أخرى.

إنّ المتتبع لتاريخ الرواية بكل أبعادها الإجرائية **(إذا ما قورنت بأجناس أدبية أخرى)** يلحظ تلك العقبات والصعاب التي تخيم على شواطئ بحرها، فقد تناولها الكثير من النقاد والروائيين الغرب بالدراسة والتحليل، وكان اتفاق السواد الأعظم منهم على أنّ «هيجل هو أول من قدم نظرية للرواية في الغرب من خلال رؤية فلسفية جمالية مثالية مطلقة، ويذهب هيجل إلى وجود قرابة كبيرة بين الرواية والملحمة إلا أنّ الفن الملحمي

* **الفينيومنيولوجي:** وهي مصطلح ارتبط بالفيلسوف والرياضي الألماني" Lambert" في القرن 18، وتعني علم أو نظرية الظاهر، أو ما يصطلح عليه بالظاهرتية، وتُعنَى بوصف الأشياء كما تظهر.

[1] عاطف جودة نصر، الخيال مفهوماته ووظائفه، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، د ط، 1984، ص9.

[2] محمد الديهاجي، الخيال وشعريات المتخيل بين الوعي الآخر والشعرية العربية، مطبعة وورقة بلال، المغرب، ط 1، 2014، ص83.

باعتبارهشعرا لم يزدهر إلا إبان الفترة اليونانية، ومن ثم يعبر هذا الفن عن تلاحم الذات والموضوع في إطار انسجام متكامل ومتناغم يعبر عن شعرية القلب والتآلف والسعادة المطلقة، أما الفن الثاني فهو الفن الروائي الذي يتخذ السرد النثري وسيلة للتعبير عن انفصال الذات والموضوع أو تشخيص الهوة التراجيدية الموجودة بين الأنا والعالم.»[1].

وفي معرض حديثه عن نثرية العلاقات الإنسانية في المجتمع الحديث يؤكد هيجل على« وجود قطيعة فينومونولوجية بين الذات والموضوع، وبين الإنسان والواقع.»[2]، فتكون الرواية في نظره عبارة عن « ملحمة بورجوازية أو ملحمة عالم بدون آلهة، أفرزتها تناقضات المجتمع البرجوازي.» [1]

تستند الرواية علي المعيار الجمالي في تبيّن مشهدية الأحداث وما تتصل به من أبنية سردية، كما تستلهم رؤاها من الواقع الاجتماعي والثقافي والاقتصادي والتاريخي، ولهذا « ظلت دراسة الرواية خاضعة للتحقيب لمدة طويلة، سيطرت علوم تقعيدية طويلاً على معظم النقد الأدبي، لم يخل هذا المسعى من فائدة: سمح بملاحظة ظهور أشكال متنوعة وتطورها، وطبعا، أفولها، مثل رواية الفروسية، الرواية الرعوية، رواية النهر، رواية الاستشراق وعلم الخيال إلخ، قد تكون الإسهامات الأجنبية، والانزياحات الدلالية لقيت معالجة على قدر كبير من الدقة.»[3]

فالرواية تدخل في علاقات مع العناصر السردية وحتى غير السردية كـــــــ (السينما مثلا)؛ وذلك من أجل تكوين مجتمعًا متطورًا في الزمان والمكان تجمعه الرابطة القرائية، كما نراه في النباتات والتي« تدخل مع الأحياء الأخرى في علاقات متطورة لتكوّن مجتمعا حيا متطورا في الزمان والمكان تجمعه الرابطة الحياتية(Biocoenose.) »[4] فالعلاقة تنبني على أنّ القارئ هو التربة التي تحتضن العمل الروائي، أما مرحلة الأوراق فتكشفها القراءة التذوقية، وتأتي بعدها مرحلة الإزهار لتمثل القراءة الواعية، إلى أن نصل إلى مرحلة الإثمار(كمرحلة أخيرة) وهي القراءة التأويلية.

---

[1] جميل حمداوي، دراسات في النقد الروائي " بين النظرية والتطبيق "، دار نشر المعرفة، الرباط، المغرب، د.ط، 2013، ص9.

[2] السابق ص.09

[3] برنار فاليت، الرواية مدخل إلى المناهج والتقنيات المعاصرة للتحليل الأدبي، تر: عبد الحميد بورايو، دار الحكمة، الجزائر، السداسي الأول، 2002، ص11.

[4] عبد السلام شتاح، جغرافيا النبات، افريقيا الشرق، الدار البيضاء، ط1، 1989، ص5.

10 – النظرية الشعرية La Théorie de la Poétique:

الشعرية من المصطلحات التي لا يمكن الغوص في مكنوناتها؛ لأنها ذات بعد مفاهيمي يلوح باللبس والغموض، ومن يريد تجاوز هذا الغموض عليه أن يبحر في مكامن اللغة ودلالاتها،فمفهوم الشعرية فيه « من التشويق بقدر ما فيه من الصعوبة، فهو موضوع شائك يتعذّر فيه الإلمام بفكرةٍ من العصر اليوناني حتى العصر الحديث؛ فالشعرية مصطلح متكامل تجمع أطرافه وتقدمه في إطار واضح، إذا لم ترسُ على برّ قديم حديث، ضارب في القدم بجذوره الممتدة من كتاب " فن الشعر "لأرسطو حينما تحدث فيه عن المحاكاة، وحديث لتطوره مع شتّى الحركات النقديّة الحديثة بما فيها الشكلانيّة والبنيويّة.»[1]

لقد انطلق المفهوم المنهجي لنظرية الشعرية مع الشكلانيين الروس، ولكن هذا لا يمنعنا البتة من القول بأن التأصيل الفكري متجذرٌ في تراثنا البلاغي والنقدي، فعندنا نقرأ عبارة عبد القاهر الجرجاني في " دلائل الإعجاز": «اعلم أنّ ليس النظم إلا أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه " علم النحو" وتعمل على قوانينه وأصوله، وتعرف مناهجه التي نهجت فلا تزيغ عنها وتحفظ الرسوم التي رسمت لك فلا تخل بشيء منها.»[2]

فلا غرابة هنا إن رأينا " جون كوين" في معرض مناقشته للجملة الشعرية أن يحتفي _ بعد ألف عام من الجرجاني _« بقضية الإسناد وزوايا الإسناد الخبري ودور الصفة حين تتحول إلى خبر أو تبقى صفة أو تتحول إلى ما أسميناه بالنعت المقطوع على النحو الذي سيراه القارئ مفصلا في ثنايا الكتاب.»[3] وهنا نذهب مباشرة إلى المبحث الذي جعله "الجرجاني" للإسناد والخبر والصفة ودورها في النظم[4]

فالنظرية الشعرية، نظرية قديمة حديثة تبحث في مجال الأدب والأدبية، هذه الأخيرة التي كانت ولا تزال مثار اهتمامٍ بليغٍ في ثنايا النص الإبداعي يلوح أفقه عن تجاوز لغة الكلام العادي، فتصبح لغة التواصل بين المرسل والمرسل إليه، بلغة جمالية

[1] سهام طالب، الشعرية " مفاهيم نظرية ونماذج تطبيقية"، مجلة أوراق ثقافية، بيروت، لبنان، السنة الثانية – العدد السابع، 2020

[2] جون كوين، النظرية الشعرية، بناء لغة الشعر العليا، الجزء الأول، تر: أحمد درويش، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط.4، 2000، ص23.

[3] نفسه، ص: نفسها.

[4] دلائل الإعجاز، ص173-174.

تجعل من الشعرية « نظرية كلية مدارها البنية العميقة التي تشكل نسقا جامعا للمستويات: (النحوية والتركيبية والدلالية) ضمن هيكل تكويني يتخطى الوجه السطحي المباشر.»[1]

11- نظرية النظم La Théorie du al nadhm :

تلتقي نظرية النظم مع الكثير من العلوم كالإعجاز والبلاغة والنقد وعلم الكلام، وهذا ما جعلها تتميز عن باقي النظريات من حيث التأسيس للدرس البلاغي العربي بمباحثه وعلومه؛ لأنّ العرب في الجاهلية تكلموا اللغة العربية على السليقة، أمّا النظم عندهم فهو مجرد تمييز شاعر عن آخر، من دون أن يُستند على منهجية معينة إلى أنّ جاء القرآن الكريم والذي كان بمثابة الإشعاع الذي أنار درب الأمة ببلاغته وجمالياته نظمه وسبكه، وهذا ما جعل الرافعي يقول فيه: «ومن أعجب ما رأيناه في إعجاز القرآن وإحكام نظمه، أنك تحسب ألفاظه هي التي تنقاد لمعانيه. ثم تتعرَّف ذلك وتتغلغل فيه فتنتهي إلى أن معانيه منقادة لألفاظه، ثم تحسب العكس وتتعرفه متثبتاً فتصير منه إلى عكس ما حسبت وما إن تزال متردداً على منازعة الجهتين كلتيهما، حتى تردّه إلى الله الذي خلق في العرب فطرة اللغة، ثم أخرج من هذه اللغة ما أعجز تلك الفطرة.»[2] إنّ مصطلح النظم تردد كثيرا عند النحاة والبلاغيين قبل الجرجاني الذي أسس لنظرية نقدية قائمة بذاتها، ولكن ما يُلاحظُ عن المصطلح أنّه لم يتردد بلفظه ولكن بألفاظ أخرى ومثال ذلك ما نجده عند "سيبويه" **(180ه)** في كلامه عن ائتلاف الكلام، و" بشر بن المعتمر" **(210ه)** الذي تحدث عن علاقة اللفظ بالمعنى، و"الجاحظ" **(250ه)** الذي فرق بين نظم الكلام ونظم القرآن، فالجرجانى استقى معالم نظريته من هذه الدراسات السابقة من خلال تبيّنه لجوهر العلاقات التي ينبني عليه التصوير الفني مع الحفاظ على الأسس المهيكلة لفكرة اللفظ والمعنى؛ لأنّ الصورة ما هي إلا انبثاق منهما، هذا وقد أعاد تأثيث القوالب البلاغية كالاستعارة، والكناية، والمجاز، والتشبيه.

لقد حاول " عبد القاهر" كغيره من النقاد إيجاد نظرية لغوية عربية خالصة تمكننا من فحص نصّنا الإبداعي العربي، بعيدا عن تلك المناهج الغربية المستوردة، والتي نجد

[1] عبد الله عنبر، المناهج النقدية والنظريات النصية، دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية، الأردن، المجل د37، العدد1، 2010، ص102.

[2] مصطفى صادق الرافعي، إعجاز القرآن والبلاغة النبوية، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط 9، 1973، ص48.

فيها التعسف أكثر من الإجراء التحليلي، فكانت المحاولة بالجدية والالتزام، بالرغم من تلك الصعوبات المنهجية في تبيّن ذلك، ونجد هذه المحاولات متكررة مرارا وتكرارا عند نقادنا في العصر الحديث كما هو الحال عند "عز الدين إسماعيل"، و"سيد قطب"، و"غنيمي هلال" و"حبيب مونسي، وغيرهم.

12 – نظرية التصوير الفني La Théorie de la représentation artistique:

تبدو نظرية التصوير الفني من أقرب النظريات أجرأة ومقاربة لنظرية المشهد، ذلك لاشتراكهما في التصور البياني (الإعجازي) بدءًا بما ورد في القرآن الكريم من معاني تتجاوز تلك الصور المألوفة في علم البلاغة، فهذه المعاني قد تأخذنا إلى مجال أوسع ورؤية أشمل، وذلك بتأثير الخيال على النفس بحركة تعبيرية تؤديها الألفاظ، وهذا ما يترك شعورا لدى القارئ الذي يتفاعل مع النص بإحساس يتركه يتمثل المعنى في صورة فنية أعمق وأبلغ مما يدل عليه المعنى الظاهر، فيخرج لنا ما يسمى بالتصوير الفني.

لقد كان "سيد قطب" أكثر من تناول مفهوم التصوير الفني وعالجه نظريا وإجرائيا، وذلك ما نستشفه بين سطور كتابه " التصوير الفني في القرآن" والذي يقول فيه: « ويجب أن نتوسع في معنى التصوير، حتى ندرك آفاق التصوير الفني في القرآن. فهو تصوير باللون، وتصوير بالحركة، وتصوير بالتخييل؛ كما أنه تصوير بالنغمة تقوم مقام اللون في التمثيل. وكثيرا ما يشترك الوصف، والحوار، وجرس الكلمات، ونغم العبارات، وموسيقى السياق، في إبراز صورة من الصور، تتملاها العين والأذن، والحس والخيال، والفكر والوجدان.»[1] إنّ المتأمل في التعريف يدرك تمام الإدراك أنّ عناصر الصورة الأدبية – التجسيم، والخيال، واللفظ، والإيحاء – هي نفسها العناصر التي نادى بها أنصار الصورة الفنية، وربما لهذا نجد جمعا من النقاد يطلق على الصورتين الأدبية، والفنية اسم الصورة البلاغية؛ لغلبة العناصر البلاغية في دراسة وتحليل النصوص الأدبية.

أمّا في علاقتها بتراثنا القديم فإنّها مبثوثة فيه، فقد كانت معيارًا نقديا للموازنة بين الشعراء في العصر الجاهلي، وهذا ما نجده في حكم " أم جندب" زوجة امرئ القيس على أنّ علقمة أشعر من زوجها، فلم يكن هذا الحكم ناتجا عن نقص في اللفظ أو المعنى، ولكن

[1]– سيد قطب، التصوير الفني في القرآن، ص37.

من خلال صورة إجهاد الخيل بالسوط، ومريته بالساق، فكل الأحكام كانت تعتمد على الذوق والفطرة. وفكرة التصوير الفني عند النقاد القدامى ارتبطت _ أكثر ما ارتبطت – بالدراسات القرآنية من خلال البحث في أساليبه البليغة، ونظمه المعجز.

أما الفكرة في الدرس النقدي الحديث فعرفت النور مع كوكبة من النقاد كـــ "أمين الخولي"، و" عائشة عبد الرحمان"، أصحاب نزعة التفسير الأدبي للقرآن، انطلاقا من علم البيان (التشبيه وغيره)، لذا « يمكن القول إن أمين الخولي كان له فضل السبق إلى تنبيه النقاد إلى فكرة التصوير الفني، حيث دعا إلى دراسة القرآن من حيث إنه كتاب اللغة العربية الذي يخلدها ويحميها ويزينها.»[1] هذا ونجد نظرية "سيد قطب " تتقاطع مع فكر "العقاد" والذي تكلم فيه عن جمالية اللغة، وأسرارها الشعرية، وآلياتها التعبيرية كالحركات، والحروف، والألفاظ، فنجد " سيد قطب" يسلك الطريق نفسه في كشف أغوار نظريته من خلال قوله بأنّ: « وظيفة الأدب لا تنتهي عند الدلالة المعنوية للألفاظ والعبارات، تضاف إلى هذه الدلالة مؤثرات أخرى يكمل بها الأداء الفني، وهي جزء أصيل من التعبير الأدبي. هذه المؤثرات هي الإيقاع الموسيقي للكلمات والعبارات، والصور والظلال التي يشعها اللفظ وتشعها العبارات زائدة على المعنى الذهني، ثم طريقة تناول الموضوع والسير فيه، أي الأسلوب الذي تعرض به التجارب، وتنسق على أساسه الكلمات والعبارات.»[2].

أمّا خصائص التصوير الفني التي وضعها " سيد قطب" لنظريته فهي: التخييل، والتشخيص، والتجسيم، والحوار، والتناسق الفني.

وعليه كانت«النتيجة أن النظريات الأدبية تظل معلقة في فضاء، من علاقات مجردة، محايثة متجاوزة على نحو يطرح الأسئلة: لماذا نشأت؟ ولماذا تغيرت؟ ولماذا تصارعت؟ وكيف تكونت؟ .. ولكن النظريات الأدبية كلام على كلام في نهاية المطاف، "بحكم طبيعتها" تطرحنا خارجها، وتفضي بناء إلى العالم الذي تولدت عنده والعالم الذي

[1]– أحمد مداني، نظرية التصوير الفني بين الموروث البلاغي والنقد الأدبي الحديث، مجلة اللغة الوظيفية، الشلف، الجزائر، العدد 2، المجلد 8، 2021، ص17

2 سيد قطب، النقد الأدبي أصوله ومناهجه، دار الشروق، القاهرة، ط 8، 2003، ص41.

تحاول توليده، وليس سوى المنهج التاريخي بإنجازاته المتطورة، المعاصرة، ما يصلح لتحقيق الغاية الخاصة بعرض هذه النظريات.»[1].

تختلف دلالة المشهد فنيا وموضوعيا باختلاف أصوله اللغوية والاصطلاحية، فالمعنى العام للمصطلح يعود –من خلال بعض ما تبينه الدراسات والأبحاث– إلى تراجيديات العهد الإغريقي ومما كان يراد به «أنه حوار مسرحي يدوم وقتا معينا ويجري في فترة زمنية فاصلة بين نشيدين تقوم بهما الجوقة، ولذلك زعم بعض المنظّرين الإتباعيين الكلاسيكيين أنّ المشهد هو ما نسميه حاليا الفصل، أو هو أهم ما يتم في الفصل من أحداث.»[2]، فالحوار المسرحي هنا هو ما نسميه بالمقطع أو«جزء من مسرحية، يكوّن عدد منه الفصل فيها، أو قسم من الفصل يحدث فيه تبدُّل في حضور الأشخاص الّذين على المسرح.»[3]

فالمشهد (Scène) في طيات الفن المسرحي» كل ما يعرض في مدة زمنية محدودة، ويكون جزءاً من المسرحية، كالمقطع في القصّة. ويكون الفصل الواحد مؤلفا من عدد من المشاهد، واستخدامه كذلك في الرواية، وهو عبارة عن حدث متصل بالحدث الأصلي. ويتبدل المشهد بتبدل الشخصيات، أو بدخول أحدها أو خروجه.»[4]؛ لأنّه قد يشكل لنا بمفرده فصلا، هذا و«قد تختلف المقاطع في الفصل الواحد تبعا لحضور الشخصيات، أو غيابها، وكل حضور جديد لإحداها هو تبدل في سير الحدث، وقد يرافقه تبدّل في الزمن كذلك في حال وقوع استباق أو استرجاع – أيضا– أو تطور خطي له، وأما المكان فتابع لكل فترة وقع فيها الفعل بما أنّه إطار لحركة الزمن والشخصيات معا، فالمشهد يقوم كل القيام في الفن المسرحي على الأماكن وتغيرها.»[5]

أمّا المكان المخصص للأحداث فإنّه يتحدد وفق المشهد الجديد، فكل تغيّر للأماكن يتبعه – لا محالة– تغيير في المشاهد، كما تتحدد الشخصيات المعنية بالفعل، فالمكان هو

---

[1]– رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، تر: جابر عصفور، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، د.ط، 1997، ص13.

[2]–عبد النور جبور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت–لبنان، ط2، 1984، ص252.

[3]– المرجع نفسه، ص 252.

[4]محمد التونجي، المعجم المفصل في الأدب، دار الكتب العلمية، بيروت–لبنان، الجزء الثاني، ط2، 1999، ص794.

[5]أسماء بوبكري، المشهد في المعجم والمصطلح – دراسة المشهد السردي للثلاثيات الروائية، مجلة الممارسات اللغوية، جامعة مولود معمري – تيزي وزو–العدد38، 2016، ص76.

المتحكم الرئيس في تبدل المشاهد؛ لأنّه سيصبح لكل مشهد جديد مكان جديد، كما قد تتبدل الشخصيات تبعا لذلك الفعل. وعليه فـــــــ «"**المشهد**" في المسرحية يـرتبط ارتباطـا وثيقا بالحوار من خلال إحداث الحركة والتفاعل – داخليا وخارجيـا – بـين الأطـراف المتحدثة، فإذا كان داخليا خاصا بالشخصية منفردة (المونولوج)، متفاعلا بذكرياتها مناقشا ومحللا لمشكلاتها مع شخصيات مختلفة في أزمنة متقاطعة ،وفي أماكن أخرى متغيرة عن السابقة من حيث الامتداد الفيزيائي، والانفتاح والانغلاق النفسـي لهـا، وهنـا يسـتطيع المونولوج تشكيل مشهدا قائما بذاته متفردا بخصائصـه سـواء فـي المسـرح، أو فـي الرواية»[1]، فالحوار هو الأساس الذي أحدث الفرق بين «المسرح الـدرامي الأرسـطي الذي يعتمد على الحبكة، والمسرح الملحمي الذي يعتمد على السرد.»[2].

أما خارجيا فيجعل من الإنسان مراقبا للحدث بعدما كان متفرجا فقط علـى خشـبة المسرح.

والمتتبع لأصول التفكير المشهدي سواء ما تعلق منها بالتصور الذهني، أو بالمعنى العام الذي يحيط بالفكرة من أوّلها يلحظ أهميتها وأولويتها في أخذ المعـارف فـي كـل المجالات وهو ما جعل منها مرتكزا أساسيا للتعلم في المرحلة الابتدائية من خلال دلالـة الكلمة في أنشطة الطور الأول لأخذ اللغة في التعبير الشفوي، والقراءة والتعبير الكتـابي؛ وذاك بتعليق مشهد على السبورة ثم يطلب من التلاميذ أن يعبروا عن محتواها (استنطاق الصورة) بوصف الزمان والمكان والشخصيات، وكل صغيرة وكبيرة في تلك الصـورة، فتربط وقائع المشهد بالوحدة المراد دراستها، كما تُستنبط القيم الإنسانية والاجتماعية، لأنّ الصورة المرافقة للنشاطات السابقة وغيرها تدخل ضمن قائمـة الوسـائط التعليميـة أو المُعينات الديداكتيكية، فالصورة المشهدية في مهد التفكير الإنساني تمثل « مجموعة مـن الوسائل التي يستخدمها المعلم من أدوات، ومواد تعليمية تخاطب حاسة البصر في المتعلم، وتيسّر عليه فهم محتوى المواد التعليمية. ومنها الرموز التصويرية كالرسم والصـورة أو الخرائط...وغيرها. ويؤكد علماء تكنولوجيا التعلّم أنّ الإنسـان يـتعلم مـا يعـادل 30 إلى40%مما يرى.»[3]

---

[1] نفسه، ص نفسها.

[2] نهاد صليحة، التيارات المسرحية المعاصرة، سلسلة المسرح 16)، هلا للنشر والتوزيع، ط1، 1999، ص168.

[3] سهل ليلى، دور الوسائل في العملية التعليمية، مجلة الأثر، العدد 26، سبتمبر2016، ص149.

فتكون هذه الوسائل بمثابة وسائط تمثل قنوات تواصلية – بين المعلم/ المتعلم/ العملية التعليمية التعلمية–هدفها توصيل المادة المعرفية، وبلوغ الأهداف المرجوة منها.

سبق وإن سمعنا ولازلنا نسمع إلى اليوم الكثير من الأشخاص – سواء في المجال الأدبي النقدي، أو الإعلامي–يتداولون لفظة مشهد وهم يعلقون على الصورة العامة، فيقولون: المشهد السياسي، المشهد الثقافي، المشهد الإبداعي، المشهد التاريخي، الاجتماعي...، وكأنّ التعليق يلوح على صدى الصورة مباشرة، فهل الصورة في هذا المقام هي نفسها المشهد؟ أم لهما علاقة الجزء بالكل؟

نجيب ونعيد في هذا الصدد ما قاله "ابن الأثير" على أنّ الصورة « ترد في كلام العرب على ظاهرها وعلى معنى حقيقة، وهيئته وعلى معنى صفته. يقال: صورة الفعل كذا وكذا أي هيئته، وصورة الأمر كذا وكذا أي صفته»[1]

فأساس الصورة أنّها تحتوي على المعاني التالية: ظاهر الشيء، وهيئته، وصفته. وفي نظر القدامى فإنّها تطلق على علاقة المطابقة ما بين الدال والمدلول؛ لأنّ كل موجود في الذهن له لفظ معبر عنه، وكل شيء له وجود خارج الذهن، فإن أدرك حصلت الصورة في الذهن. وبالتالي يصبح لهذه الصورة لفظ يُعبر عنها.

أمّا إذا بحثنا عن الوسيلة التي تنقل الصورة إلى الذهن، فنجدها تعتمد على الخيال؛ لأنه وكما أشار إلى ذلك " الجرجاني" في أهمية التخييل في إخراج الصورة فيقول: « ليست لك حيث تسمع بأذنيك بل حيث تنظر بقلبك وتستعين بفكرك.»[2]

فإذا كانت الصورة تعتمد على الشكل وصفته وهيئته، فإنّ المشهد « يتعلق بالحواس الباطنة:

1– الحس المشترك: يقبل الصورة المحسوسة، ويحس بها، ويجمع بينها ويميز.

2– المصورة أو الخيال: المصورة وعاء للصور وهي حافظ لصور الحس المشترك، أي يقبل صور المحسوسات والمصورة تحفظها.

3– الوهم: مهمته إدراك معاني جزئية غير محسوسة.

---

[1] – ابن منظور، لسان العرب، تح: عبد الله علي الكبير_ محمد أحمد حسب الله – هاشم محمد الشاذلي، دار المعارف، القاهرة، د.ط، د.ت، ص 2523طبعة الكترونية.

[2] مريم سعود، البعد التصويري في القرآن، سورة يوسف أنموذجا، مذكرة ماجستير، جامعة الجزائر، 2006/2005، ص4.

4–الحافظة الذاكرة المتذكرة: عملها كعمل المصورة للحس المشترك.

5– المتخيلة أو المتفكرة: للمتفكرة ثلاثة أفعال: الاستعادة، الإبداع، المحاكاة»[1]

فبالعودة إلى تلك العلاقة بين الصورة والمشهد يمكننا القول بأنّ الصورة بكل أطيافها ما هي إلاّ بناء شكلي لفكرة ما، وهي ثابتة؛ أي تمثل وحدة أيقونية، كذلك يمكنها تحويل «كلام وسلوك الشخصيات إلى مشاهد.»[2]

أمّا المشهد فهو ما تركب من مجموعة من الصور، وما الأفلام الكارتونية، وتلك الصور التي نستخدمها في العملية التعلّمية إلاّ دليلا قاطعا على أنّها تمثل – بجانب بعضها البعض– مشهدا مركبا، أمّا إذا كانت هذه الصورة منفردة فإنّها تمثل مشهدا بسيطا.

هذا ويذهب العديد من الدارسين الغربيين في دراساتهم المعجمية والسردية للفظة "مشهد" على أنّها: «أسلوب العرض الذي تلجأ إليه الرواية حين تقدم الشخصيات في حال حوار مباشر. والتّضاد في السرعة بين المشهد المفصلّ والسرد الملخص هو صدى للتضاد في المضمون بين المسرحي وغير المسرحي، فالمشهد مخصص في الرواية للأحداث المهمّة. أمّا الملخص فيروي الوقائع العادية. وقد اعتمد إيقاع الرواية عموما على نظام التّناوب بين المشاهد الحاسمة في سير الحدث الروائي والملخصات التي تربط بين المشاهد وتخلق جو الانتظار »[3]

ومن هنا نستطيع القول بأن المشهد لازال يحافظ –في الدراسات النقدية المعاصرة – على مفهومه العام في الفن المسرحي، بمعنى أنّه مرادف للحوار بشقيه. كما تطلق لفظة المشهد على : «مواضع القص المفصل الذي قد ينطوي على الوصف المبأر أو الحوار في مقابل السرد المجمل الذي يختصر الأحداث غير الهامّة في القصّة»[4].

فيضاف الوصف إلى الصفة الماقبيلة ألا وهي الحوار في التباين السردي؛ فالوصف والحوار لهما صفة أساسية وهي التفصيل في قص الأحداث وكل ما يحيط بها

---

[1]– عبد الحق عبادي، دلالة المشهد الشعري، قراءة في شعر المعتمد بن عباد، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجيستير في الأدب العربي، جامعة ابن خلدون، تيارت، 2009/2008، ص34–35.

[2]– جيرالد برونس، المصطلح السردي، تر: عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2003، ص174.

[3]– لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، عربي، إنجليزي، فرنسي، دار النهار للنشر، ناشرون، مكتبة لبنان، ط1، د.ت، ص75.

[4]– مجموعة من المؤلفين، معجم السرديات، إشراف محمد قاضي، الرابطة الدولية للناشرين المستقلين، مجموعة من الدول العربية، ط1، د.ت، ص394.

من حيث مطابقة زمن الحكي لزمن القص، أما السرد فهو أخذ الراوي للحديث من جديد، فيكون المشهد والملخص متساويان في الحركة والتي هي: «اسم جامع للسرعات الأربع الأساسية التي يسير عليها السرد، هناك سرعتان متطرفتان: الحذف والوقف، وسرعتان متوسطتان: المشهد والملخص»[1]

مع العلم أنّ المسافة الزمنية للقصة متناقضة مع مسافة الحكاية، فمرادف مشهد مفصل، وضدّها ملخص، والمستوى السردي هنا يمثل «العرض السريع لفترة من الماضي. فبعد أن يثير القاص اهتمامنا بشخصياته من خلال عرض المشاهد، يعود للوراء ليعطينا لمحة موجزة عن ماضيها »[2]، فكأننا في هذه اللحظة نقف أمام مشهد بعدة وجوه من خلال تعقّب السرعات الأربع فيصير كل واحد منها مشهدا مستقلا بذاته. ويتميز المشهد حسب "لنتفلت" (lintevelt)«بخاصيتين: الأولى تصوير الأحداث بتفاصيلها الكاملة ونقل خطاب الشخصيات بحذافيره. والثانية خلق وهم التمثيل على غرار النقل الحي لمقابلة في كرة القدم بواسطة شاهد عيان. ولمّا كان المشهد يجمع بين قص الأحداث وقص الأقوال، فقد ميّز "لنتفلت" (نفسه) بين "**مشهد الأحداث اللغوية**" و"**مشهد خطاب الشخصيات**"»[3]؛ فالمشهد في هذه الحالة اسم جامع لرؤى متعددة.

وقبل الولوج إلى اصطلاح الدلالة المشهدية في المفهوم العام، كان لابد لنا أن نعرج على المعنى اللغوي لكلمة **[مشهد]** ففي نظر صاحب معجم مقاييس اللغة أنّ « الشين والهاء والدال أصلٌ يدلُّ على حضور وعلم، وإعلام، لا يخرُج شيءٌ من فروعه عن الذي ذكرناه. من ذلك الشّهادة، يجمع الأصول التي ذكرناها من الحضور، والعلم، والإعلام. يقال شَهد يشهد شهادةً. والمشهد: محضر الناس.»[4]

فالمفهوم مشتق من الجذر الثلاثي (شَ، هَ، دَ)، يَشْهَدُ، و« الشَّهِيدُ: من أسماء الله الحسنى، والشّهِيدُ: الحاضِرُ. وإذا أُضيفَ إلى الأُمُورِ الباطِنَةِ فهو الخَبيرُ، وإذا أُضِيفَ إلى الأُمُورِ الظَّاهِرَةِ فَهُوَ الشَّهِيدُ. والشَّاهِدُالعالِمُ الَّذِي يُبَيِّنُ ما عَلِمَهُ، وشَهِدَ الشَّاهِدُ عند الحاكِمِ

[1]– معجم مصطلحات نقد الرواية، ص75.

[2]– نفسه، ص159.

[3]– معجم السرديات، ص394.

[4]– أبو الحسين أحمد بن فارس، معجم مقاييس اللغة، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، الجزء الثالث، د.ط، د.ت، ص221.

أَيْ بَيَّنَ ما يَعْلَمُهُ وأَظْهَرَهُ. وشَهِدَفُلانٌ، فَهُوَ شَهِيدٌ. والمُشاهَدَةُ: المُعَايَنَةُ. وشَهِدَهُ شُهُوداً أَيْ حَضَرَهُ، فَهُوَ شَاهِدٌ. وقَومٌ شُهُودٌ أَيْ حُضُورٌ.وشَهِدَ لَهُ بِكَذَا شَهادَةً أَيْ أَدَّى مَا عِنْدَهُ مِنَ الشَّهَادَةِ، فَهُوَ شاهِدٌ، والْجَمْعُ شَهْدٌ، وأَصْلُ الشَّهادَةِ: الإِخْبَارُ بِمَا شَاهَدَهُ. والشَّاهِدُ والشَّهِيدُ: الحاضِرُ، والجَمْعُ شُهَداءُ وشُهَّدٌ وأَشْهادٌ وشُهودٌ. وفي قوله تعالى:{وَذَلِكَ يَوْمٌ مَشْهُودٌ}(هود: 103) أَيْ مَحْضُورٌ يَحْضُرُهُ أَهْلُ السَّماءِ والأَرْضِ. ومِثْلُهُ: {إِنَّ قُرْآنَ الفَجْرِ كَانَ مَشْهُودَا}(الإسراء: 78)، يعني صَلاةَ الفَجْرِ يَحْضُرُهَا مَلائِكَةُ اللَّيلِ ومَلائِكَةُ النَّهارِ. والشَّهادَةُ والمَشْهَدُ: الْمَجْمَعُ مِنَ النَّاسِ. والْمَشْهَدُ: مَحْضَرُ النَّاسِ. وَمَشَاهِدُ مَكَّةَ: الْمَواطِنُ الَّتي يَجْتَمِعُونَ بِها. وامْرَأَةٌ مُشْهِدٌ إِذَا كَانَ زَوْجُها حَاضِراً.»[1]

أمّا صاحب معجم "التعريفات" فقد ربطه بالرؤية البصرية والرؤيا الباطنة، فـ «المُشاهدات: هي ما يُحكم فيه بالحِسّ سواء كان من الحواسِّ الظاهرة أو الباطنة كقولنا: الشّمْس مشرقة، والنار محرقة، وكقولنا: إن لنا غضبًا وخوفًا.»[2]

أمّا في معجم اللغة العربية المعاصرة فقد وردت لفظة « "**مَشْهَد**" [مفرد]: الجمع مَشَاهِد:

1. مصدر ميمي من شهِدَ.
2. اسم مكان من شهِدَ: منظر، مَرْأَى؛ مكان المشاهدة.
3. ضريح أحد الأولياء.
4. ما يُشاهد، ما يقع تحت النظر " مشهد رهيب/ طبيعي – { فَوَيْلٌ لِلَّذِينَ كَفَرُوا مِن مَشْهَدِ يَوْمٍ عَظِيمٍ}(مريم: 37)
5. (فن) قطعة مستمرّة من الحركة تقع في منظر واحد من مسرحية أو أغنية مصوَّرة أو فيلم سينمائيّ " مشهد غنائيّ/ رائع»[3]

[1]– ابن منظور، لسان العرب، مادة (شَ هَـ دَ)، دار المعارف، القاهرة، د.ط، د.ت، ص2349–2350.

[2]– الشريف الجرجاني، معجم التعريفات، تح: محمد صديق المنشاوي، دار الفضيلة للنشر والتوزيع، القاهرة، د.ط، 2004، رقم المصطلح:1695، ص.180.

[3]– أحمد مختار عمر، معجم اللغة العربية المعاصرة، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 2008، ج2، ص1242.

وجاءت في "تاج العروس": « المِشْهَد، والمِشْهَدُ، والمِشْهُدَةُ بالفَتْح في الكلّ، وضَمّ الهاءِ فِي الأخير، الأَخِيرتان عَن الفَرّاءِ في نوادره (مَحْضَرُ النّاسِ) ومَجْمَعُهم. ومَشَاهِدُ مكَّة: المواطِنُ الّتي يَجتمعون بهَا، من هذا»[1]

ومنه يمكننا القول بأنّ: القاسم المشترك في التعاريف السابقة للجذر الثلاثي (شَ،هَـ،دَ) هو: الحضور.

وغير بعيد عن التعريف اللغوي، نجد المعنى الاصطلاحي **للمشهد** في مجمله يدل عن: «المجمع من الناس. والمَشْهَدُ: محضر الناس.»[2]؛ لأنّ اللفظة في مجملها لا يمكن أن تطلق على مكان خالٍ؛ فحضور الناس هو من يعطي للمكان حيويته، ووجوده، فيمتلئ بما يحملونه من أحداث قديمة، وأخرى حديثة؛ فيكون المشهد تبعا لذلك ذا صلة وطيدة بالمكان والأشخاص من خلال حضورهم الفعلي أو الافتراضي في فترة زمنية ما، هذا الحضور الذي يتخذ من الدراما: « حركة محاكية، حركة تقلد أو تمثل سلوكا إنسانيا(باستثناء بضع حالات متطرفة من الحركة المجردة) والجانب الحاسم هو التركيز عن الحركة.»[3].

هذا ونجد مصطلح (**مشهد**) شائعا في كثير من الفنون، فبالإضافة إلى التواجد الأدبي واللغوي والنقدي للمصطلح، نجده كذلك هائما في فن السينما والمسرح بالخصوص، بمهمة وصف أحداث تتصل به بصورة مباشرة، أو غير مباشرة فنجدهم يطلقون أحداث: المشهد السياسي، المشهد الثقافي، المشهد البطولي، المشهد الإعلامي...، فالمشهد مجال مفتوح يسجل حضوره في كل الفنون والمجالات؛ لأنّه « 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 إلاَّ ما جاء عرضا، رغم حضوره الملفت في أعمال

[1]– مرتضى الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، مجموعة من المحققين، دار الهداية، الكويت، 1984، مج 8، ص260.

3 – ابن منظور، لسان العرب، ص2350.

[3]– قدور عبد الله ثاني، سيميائية الصورة، مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، د.ط، 2005، ص258.

الشعراء قديمًا وحديثًا»[1] والفن الشعري يسقط على المجال الأدبي والنقدي تنظيرًا وتطبيقًا.

وما نستنتجه من سابق الرأي أنّ المصطلح – مهما انفتح فضاؤه–يذهب دلاليًا إلى حقل دون آخر من حيث التنظير، فالأحادية تستلزم الدلالة الكلية. والتعدد قد يخلص بنا إلى التفتت الدلالي، كما قد« يؤدي إلى تشظي الدلالة واتساع المفاهيم، وهذا بدوره يؤدي إلى فوضى الاصطلاح التي يكون مؤداها ضياع الدلالة»[2]، فالمشهد بكل ما يحيط من دلالات قد يحمل مصطلحات عدّة مثل: الصورة، التصوّر، التصوير، الخيال، التخييل، التوهم الإدراك، اللوحة، المنظر، اللقطة، الفصل... فهذا التعدد المصطلحي قد يعود – توفيق جمعات – إلى « ظاهرة مرضية خطيرة يعاني منها الدرس الاصطلاحي العربي، وهي ناتجة عن عجز في استيعاب مسارات الثقافة المصدر التي انحدر منها المصطلح، وقد نتج عن تعدد اللغات المنقول عنها، أو عن تعدد المصطلحات للمفهوم الواحد في البيئة الأصلية للمصطلح، وهذه الظاهرة توشك أن تخرب الشبكة المفاهيمية للقارئ العربي»[3].

أمّا إذا نظرنا إلى التعريف المسرحي للمشهد فنجد بأنّه «حوار مسرحي يدوم وقتًا معينًا، ويجري في فترة زمنية فاصلة بين نشيدين تقوم بهما الجوقة، ولذلك زعم بعض المنظِّرين الإتباعيين الكلاسيكيين أنَّ المشهد ما نسميه حاليا الفصل، أو هُو أَهَمّ ما يتمّ في الفصل من أحداث»[2] فيكون المشهد أحد مصطلحات الفن المسرحي على الرغم من المؤثرات والتقنيات التي تميز المسرح وما تتركه من أثر، كآلات التصوير، واختيار الزوايا، والإضاءة...إلخ.

أما سينمائياً فكلمة "**المشهد**" لها معنيان:

1 – الإخراج الذي يترجم بتنظيم الممثل في المكان.

2 – المشهد يعرف بوحدة أحداثه وفي نماذجيته التركيبية التعبيرية الكبرى لشريط الصور.

---

[1]– توفيق مساعدية، المشهد في النص الشعري من الحضور اللغوي إلى التشكيل الذهني، مجلة العلوم الإنسانية، الجزائر، العدد 2، مجلد 30، 2019، ص491.

[2]– توفيق جمعات، الصناعة المصطلحية بين المقاربات التنظيرية والإجراءات العملية المصطلح النقدي نموذجا، مجلة الباحث، الجزائر، العدد 17، مجلد 10، 2018، ص43.

[3]نفسه، ص42.

وبالتعريف الروائي نجد أنّ المشهد هو «أسلوب عرض تلجأ إليه الرواية حين تقدم الشخصيات في حال حوار مباشر... وفيه يحتجب الراوي فتتكلم الشخصيات بلسانها ولهجتها ومستوى إدراكها، ويقلّ الوصف، ويزداد الميل إلى التفاصيل وإلى استخدام أفعال الماضي الناجز.»[1].

فنكون في هذا المقام وكأننا أمام مشهدية تداولية تجعل من الحوار قوة أساسية مفعمة بالحيوية تسيرها لغة نظامية استمرارية، فالحوار يساهم بشكل مباشر في بناء المشهد ضمن النص السردي من خلال تنامي الأحداث.

فالمشهد مصطلح عام نجده في المسرح والسينما والأدب والنقد وفي جميع الفنون، فهو مصطلح يمد فروعه في كل المحافل الإبداعية، وهذا ما جعله محط أنظار النقاد والأدباء، و«يشير المصطلح في الأدب عادة إلى عرض ضخم، وقد تعتبر الفقرات التي تصف مشهدًا في رواية أو شعر قصصي قطعة ترصيع قائمة بذاتها فهي فقرات بعيدة إلى هذه أو تلك عن الحبكة وتدخل إلى النص لتقدم لونًا أو خلفية أو إبهارًا.»[2]

لقد تحدث "حبيب مونسي" عن المشهد فكرةً وتأسيساً بلغة إجمالية واضحة المعالم مستلزمه السياقية (الرؤية الاجتماعية للأدب)، والنسقية (الرؤية الذاتية)، فقد «يحيل اصطلاح "المشهد" – ابتداء–على الفن المسرحي بصفة خاصة، والفلكلور بصفة عامة. بيد أن "المشهد" وإن أخذ نعته من المشاهدة والمشاهد، فإنه يرتفع إلى العين مقطعا من الدفق الحياتي، محدودا في احداثيات الزمان والمكان»[3].

أما الكاتب "ليون سيرميليان" فإنّه يبين لنا وبصورة جلية ماهية المشهد في العمل الروائي باعتباره آلية موازية للسرد، فـ«يزيد المشهد من متعة القصة في مراحلها المتعاقبة، وتزداد متعة القارئ الذي يقوم بكشوفاته بنفسه شأنه شأن الشخصيات القصصية ذاتها، وهو أمر يختلف عن أن يأتي المؤلف أو الراوي ليخبره عنها»[4].

---

[1] لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، عربي انجليزي فرنسي، دار النهار للنشر، بيروت، ط1، 2002، ص155.

[2]– إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، تونس، العدد1، 1986، ص330.

[3]– حبيب مونسي، شعرية المشهد في الإبداع الأدبي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د.ط، 2009، ص3.

[4]– ليون سيرميليان، بناء المشهد الروائي، –مقال –، الوحدات السردية للخطاب دراسات مترجمة، تر: فاضل ثامر، منشورات آراس، العراق، ط1، 2012، ص 71–70.

فالمشهد في هذه الحالة هو معادل للفظ الدراما من خلال مسرحة الأحداث فيقوم بما تقوم به الشخصية من أقوال وأفعال بفعل الحوار. بالإضافة إلى أنّه –أي المشهد – يصور الشخصيات بفعل حضورها في الحدث، فيكون هنا بمثابة «العنصر الدرامي، أو المسرحي في الرواية، وفعل حاضر مستمر بالقدر الذي يستغرقه المشهد.

يقوم المشهد بإعادة تقديم حركة الحياة. والحياة فعل وحركة، والمشهد شأنه الفلم السينمائي يقدم محاكاة متقنة لما يجري في الحياة أكثر مما يستطيع أن يقدمه الملخص. فالمشهد هو ليس تقرير الراوي عن الحياة. بل إنّ الحدث والتجربة ذاتهما هما اللذان يكشفان أمام عيني القارئ، وقد تلبس الممثلون بالفعل»[1].

فهو في هذه الحالة يقدم لنا تصوره العام حول الشخصيات والأحداث من ناحية، وجدية المشهد من خلال تقيده بالحركة الزمنية الحاضرة، فيختلف كل الاختلاف عن الملخص/ السرد والذي يتكئ فيه الراوي عن فعل الإخبار، هذا وقد يعتبر المشهد «فعل محدد– حدث مفرد يحدث في زمان ومكان محددين، ويستغرق من الوقت بالقدر الذي لا يكون فيه أي تغيير في المكان. أو أي قطع في استمرارية الزمن.

إنّ المشهد حادثة صغيرة مؤداة من قبل الشخصيات، حادثة عرضية، منفردة، أو مشهد منفرد حيوي ومباشر»[2]، فالمكان والزمان يمثلان شرطا أساسيا في حضور المشهد، وأي اختلال أو تغير في إحداهما قد يؤدي إلى ظهور مشهد جديد. كما يرتكز المشهد على الحوار الذي يُضاف إلى المحددات الأخرى كـــــــــــ (الحدث، والزمن، والمكان، والشخصيات)، أما في العناصر القصصية فيقر "سرميليان" بأنّـــــها «توجد طريقتان في كتابة القصّة: طريقة المشهد وطريقة الملخص والمشهد هو الطريقة الدرامية، والملخص هو الطريقة السردية. والرواية هي سرد درامي، لا هي بالمشهد كليا ولا هي بالملخص كليا. ولكنّها مشهد وملخص»[3]، والملخص لا يمكنه بأي حال من الأحول أن يستغني عن المشهد ما دامت هناك شخصيات تتكلم وتتدخل في كل مرّة. وإذا غلب المشهد عن السرد في رواية ما فقد نطلق عليها بالرواية المشهدية.

---

[1] – السابق، ص 63.

[2]– حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، الفضاء– الزمن– الشخصية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2009، ص63.

[3]– نفسه، ص63

كما يتفق أغلب النقاد العرب والغربيين على أنّ المشهد مرادف للحوار في المجال النقدي، وذلك من خلال العودة إلى بدايات المصطلح في العهد اليوناني، ودلالاته اللغوية التي تميئ إلى المجمع والذي بدوره يحتاج إلي أشخاص ومكان، أمّا الزمن فقد يشير إلى فعل الحضور أو سيرورة الحركة، وهناك من يدخل عنصر الوصف كمدلول إضافي فيُبرز تلك التداخلات السردية، والتي تُمِيء بدورها على أنّ المشهد «يكون في الحوار ويكون في الوصف الذي يسبق الحوار أو يتخلله أو يتلوه ولكن الشيء الذي لا يمكن تجاوزه هو أنّ الحوار يؤدي إلى توقف السرد وكذلك المشهد الوصفي. فالسرد يتمثل في رواية الخبر،في حين أنّ المشهد يتضمن تلاسن الشخوص أو وصف المكان أو الشخصيات وتبعا لذلك يمثل المشهد استراحة للسارد»[1]

أمّا الدكتور حسن بحراوي «فالمشهد عنده يقوم أساسا على الحوار المعبّر عنه لغويا والموزع إلى ردود répliques متناوبة كما هو مألوف في النصوص الدرامية وقد لا يلجأ الكاتب إلى تعديل كلام الشخصية المتحدثة فلا يضفي عليه أية صبغة أدبية أو فنية وإنما يتركه على صورته الشفوية الخاصة به.. فتكون إذ ذاك المناسبة سانحة للكاتب لممارسة التعدد اللغوي وتجريب أساليب الكلام واللهجات والرطانات الاقليمية والمهنية. وكلها طرائق لغوية جارية الاستعمال في الرواية وفي السرد المشهدي بخاصة»[2]هذا وتحدث "حسن بحراوي " عن مجموعة الوظائف التي ينهض بها المشهد وخصصها للسرد في الرواية المغربية، فـــ « هناك الوظيفتان التقليديتان؛ أي افتتاح واختتام السرد، حيث يعمل المشهد بمثابة استهلال أو تذييل للنص الحكائي وتكون مهمته هي إحداث الأثر الدرامي الذي يسهل علينا فهم التطورات الحاصلة في الأحداث وفي مصائر الشخصيات...»كما قد تكون للمشهد وظيفة ختامية تأتي في نهاية الفصل أو نهاية الرواية تقوم على التصور الخيالي للفضاء اللاواقعي (الفانطاستيكي)*

[1]– أسماء بوبكري، المشهد في المعجم والمصطلح، مجلة الممارسات اللغوية، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، العدد 38، 2016، ص84

[2]– ينظر: حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، الفضاء–الزمن–الشخصية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2009، ص166.

* العجائبي؛ أي متجاوزا للواقع والمنطق إلى اللاواقع واللامنطق عبر خاصيتي التعجيب والتغريب

أمّا " جابر عصفور" فقد تطرّق لأدوات التلقي المشهدي من خيال وتخيّل وتـــوهم، وإدراك وتصور فعقدها بالتراث النقدي والبلاغي العربي، وذلك لمعرفة أهـــي حديثـــة أم قديمة، فالخيال عنده يشير إلى: «القدرة على تكوين صور ذهنية لأشياء غابت عن متناول الحس. ولا تنحصر فاعلية هذه القدرة في مجرد الاستعادة الآلية لمدركات حســية تــرتبط بزمان أو مكان بعينه، بل تمتد فاعليتها إلى ما هو أبعد وأرحب من ذلك؛ فتعيــد تشــكيل المدركات، وتبني منها عالما متميزا في جدته وتركيبه، وتجمع بــين الأشــياء المتنــافرة والعناصر المتباعدة في علاقات فريدة، تذيب التنافر والتباعد، وتخلق الانسجام والوحــدة. ومن هذه الزاوية يظهر جانب القيمة الذي يصاحب كلمة " الخيال" في المصطلح النقــدي المعاصر، والذي يتجلى في القدرة على إيجاد التناغم والتوافق بين العناصــر المتباعــدة والمتنافرة داخل التجربة»[1]

فالناقد يشير في هذا الصدد إلى أهمية الخيال في رسم التصور الخارج عن الإطار الواقعي لدى الشاعر الذي يعيد نسج الصوّر وتشكيلها برؤية جديدة متجاوزة، وهــذا مــا يميز الفنان المبدع عن غيره، فقد يذهب الناقد المعاصر ـــ عادة ـــ إلى القــول بــأنّ «نوعية الخيال وإمكانياته وفاعليته هي ما تميز الفنان المبدع عن غيره. ولا تنفصل قيمــة الشاعر الخاصة ـــ في مثل هذا التصور ـــ عن قدرته الخيالية التي تمكنه من التوفيــق بين العناصر التي تجعله يكتشف بينها علاقات جديدة»[2] فيكون ـــ تبعا لذلك ـــ خيــال الشاعر هو أساس إبداعه؛ فهو لا يستهدف نقل الواقع كما هو، وليس انعكاسا له، بقدر ما يدفع بالمتلقي إلى زيادة التأمل من خلال رؤيته الشعرية التي تستمد قواعدها مــن زيــادة الحساسية وعمق الوعي.

وفي معرض حديثة عن الخيال ما بين المفهوم القديم والطرح الحديث، فإنّه يبــيّن أنّ الصلة الوحيدة بين الدلالات القديمة والحديثة للمصطلح هو أنّ الاســتعمالات القديمــة لكلمة" خيال"«تشير إلى ما نسميه الآن بالصورة الذهنية؛ أي أنّها تشير إلى مادة الخيال لا

[1] جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط.3، 1992، ص13

[2] السابق، ص14.

إلى ملكة الخيال نفسها. ويبدو أن هذه الصلة هي التي أباحت توسيع الدلالة القديمة، على أساس مجازي مقبول، تنتقل فيه دلالة الكلمة من الجزئية إلى الكلية.»[1]

وبما أنّ للمشهد دلالات لغوية ذات أبعاد تقابلية دقيقة، فإنّ " جابر عصفور" جعل من مصطلح التخيل « بمثابة مقابل دقيق لكلمة (Imagination) التي تدل على عملية التأليف بين الصورة وإعادة تشكيلها. وكلمة " التخيل" ترادف ـــ لغويًا ـــ " التوهم" و"التمثل" تقول تخيلت فتخيل لي، كما تقول تصورته فتصور لي، وتوهم الشيء تخيله وتمثله، سواء أكان في الوجود أم لم يكن.»، والأبعاد المشهدية تظهر هنا من فعلي " التخيل" و"التوهم" المتصلتين فلسفيا بسيكولوجيا الإدراك من خلال التصور الباطني ((فنطاسيا)) والعقل.

أما حديثه عن التخييل وكيف انتقل من الفكر الفلسفي إلى مجال الأدب، فالمصطلح قد تحدد أول ما تحدد « في دائرة البحث الفلسفي، ثم انتقل ـــ بعد ذلك ـــ إلى مجال الدراسة النقدية والبلاغية.»[2]ولكن هذا الانتقال لا يمكن أن يكون لولا وجود الفيلسوف الذي بإمكانه أنْ يوحّد بين التفكير الفلسفي، والتفكير الأدبي.

لقد وضع " جابر عصفور" تصوره المشهدي بناءً على فكرة التخيّل والتوهم والتي تتصل مباشرة بالشاعر أو ما يطلق عليه بسكولوجيا الإبداع، ثم يأتي التخييل والذي بدوره يتصل بالمتلقي أو ما وصفه بسيكولوجيا التلقّي، فكلها مصطلحات تؤدي إلى تكوين صور ذهنية داخل الدماغ بعد غيابها عن الحواس، فيقوم التخييل باستحضار هذه التصورات.

والمتتبع للدرس النقدي المعاصر يلحظ ذلك الاهتمام بالتلقي المشهدي من طرف "فايز الداية" ويظهر ذلك في كتابه "جماليات الأسلوب" والذي تحدث فيه عن الظاهرة المشهدية حين عقد مقارنة بين العمل الشعري والفن التشكيلي من خلال وضعه لقصيدة المتنبي والتي تحكي تلك المعركة التي دارت بين سيف الدولة وقوات الروم، فالمشاهد التي رسمها المتني في هذه الأبيات « لا تَفِيها اللوحات المتجاورة؛ لأنّها لا تغادر اللحظة الساكنة في كل واحةٍ منها ـــ وإن أوحت بالحركة ـــ؛ بينما نجدها متواصلة حية في

[1] نفسه، ص15.

[2] نفسه، ص21.

أبيات المتنبي»[1]، وفي مقارنته بين حرية الشاعر وحرية الرسام يرى بأنّ الشاعر أكثر حرية من خلال نسجه 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 وتقاطع الأشكال والخطوط دون امتداد زماني وبانحصار في المكان.»[2]

فالمجال مفتوح أمام الشاعر زمانيا ومكانيا وله الحرية في التعبير والتحليق في سماء المشاعر، والأحاسيس، على عكس الرسام الذي يبقى في فلك الشكل واللون وتقاطع الخطوط بحيزٍ مكاني محدود، ودون امتداد في أفق الزمان.

بعد وضع " فايز الدّاية" للتصورات العامة بين فن الشعر وفن الرسم وما بينهما من حدود، هاهو يتجاوزهما إلى السينما من خلال حديثه عن التقدم الكبير الذي حققه هذا الفن، فالصورة السينمائية « تقدم العالم المحسوس بصريا وسمعيا، فالأشكال والنّاس يتحركون أمامنا والألوان والحجوم تجعل هذا كلّه في متناولنا، بعد إن كنّا نلاحظ في الرسوم المصورة ثباتا زمانياً وقيوداً مكانية نجد أنّ السينما تتنقل بين الأماكن وتجتاز الفواصل أياماً وشهوراً في إطار الفلم.»[3] فالسينما هنا من شأنها أن تضعنا أمام واقع متحرك، وملون، ومسموع، فالسينما. «باختصار هي قبل أي شيء ترسانة تعْتَني تدريجيا بالأدوات القادرة على إعادة إنتاج الواقع المتحرك المسموع والملون لكنّه أي الواقع في السينما لم يبلغ مرحلة أن يكون واقعا لمسيا أو شميا، بفضل صور وأصوات أضحت شيئا فشيئا أكثر دقة وتحديدا وضبطا»[4].

[1]– فايز الداية، جماليات الأسلوب، الصورة الفنية في الأدب العربي، دار الفكر المعاصر، بيروت، لبنان، ط.2، 1996. ص57.

[2]– توفيق مساعدية،المشهد في النص الشعري، من الحضور اللغوي إلى التشكيل الذهني، مجلة العلوم الإنسانية، المجلد:30. العدد:2، ديسمبر 2019. ص:230.

[3] فايز الداية، جماليات الأسلوب، ص63.

[4] قدور عبد الله ثاني، سيميائية الصورة، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، د.ط، 2005، ص253

فيتبيّن مدى أهمية السينما في نقلها للصور الحسية، بالإضافة إلى قدرتها« على تبديل المشاهد العريضة الشمولية ـــ البانورامية ـــ كمشاهد جزئية تفصيلية للوجوه أو الأجزاء هنا وهناك، ومزج عناصر متباعدة في صورة واحدة ـــ مشهد.»[1]

وهنا يظهر المشهد في المجال السينمائي 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 إسارها القديم في تفصيلات الاستعارة والكناية وما يدخل مدخلهما، إلى عالم أرحب يقابل ما يعتمل في ذات المبدع وما يحيط به بما ينجزه من أعمال.»[2] إنّ المشهد يتأسس ما بين صورة الواقع والخيال، ولكن السؤال المطروح هو: هل هذا الواقع يقابل الخيال، أم لكلٍ تصوراته الخاصة ؟

يجيبنا " عبد الحميد يونس" هنا حين يقول:« ..ولكن الخيال لا صلة له بالتفريق بين ما هو الواقعي وغير الواقعي، والتخيّل أمر واقعي لاشكّ فيه.»[3]، ويوضح هذه النظرة من خلال المثال الآتي« فأنت إذ نظرت إلى حديقتك أو حديقة جارك.. رأيت الحشائش الخضراء تمتد من يمين السور الحديدي إلى يساره، فإنّك قد تتخيل البستاني واقفا يشذّب شجرة، وقد تتخيل أصحاب الحديقة يتحدثون أو يحتسون الشاي، وقد تتخيل هذا كلّه وراء القضبان أو الأشجار وتخيلك هذا واقعي لا شكّ فيه، ولكن الأشياء والمواقف التي تخيلتها ليس من الضروري تكون غير واقعية.»

لقد كان للمشهد اهتمامٌ خاصٌ في الدراسات النقدية الجزائرية، وخير من تمثله الناقد حبيب مونسي في مؤلفاته الشعرية والنثرية، والنثر القصصي، والدراسات القرآنية (القصّة)، وما يمكن أن نستنتجه هنا أنّ الناقد نظر إلى المصطلح من منظور نقدي – تنظيرا وتطبيقا– باعتبار العمل السردي يتقاطع وسيرورة الأحداث، ومن مؤلفاته التي تحدث فيها عن المشهد، نظرية المشهد، المشهدية، نذكر: المشهد السردي في القرآن الكريم، وفيه مقاربة مشهدية لقصة سيدنا يوسف، سيمياء النماذج البشرية في القرآن الكريم، وشعرية المشهد في الإبداع الأدبي، فهو ـــ أي المشهد ـــ « وحدة شبه مستقلة ـــ يتحدد في عين الدّارس قصة قصيرة تامة التكوين والفعل. يمكنك قصرها، وضيق

[1] فايز الداية،جماليات الأسلوب، ص63.

[2] المرجع نفسه، ص23.

[3] عبد الحميد يونس، الأسس الفنية للنقد الأدبي، دار المعرفة، القاهرة، ط1، 1958، ص146.

مجالها من تدبّر جميع أحوالها تدبرا كاملا واستقصاء تاما. إنه الأمر الذي يتيح للدارس مراقبة المشهد فيما يشبه النظرة البانورامية الاستشرافية، التي تتيح له مراقبة الأحداث في اللغة التي عرضتها.»[1]

وبالعودة إلى مفاهيمه السابقة نجد بأنّه قسم « السرد إلى مشاهد، فإننا نعيد طرح الخريطة التي يتبعها السارد في عرض القصّة. فيجعلها حلقات تتوالى في الزمان والمكان، وكأننا أمام جدارية ضخمة تتوزعها مجموعة من اللوحات الجزئية التي تتصل فيما بينها خدمة لموضوع عام تتمايز ألوانها وجزئياتها وأحجامها، ولكن في حقيقة أمرها بنيات داخل نظام واحد»[2]

فيصبح المشهد حينئذ عبارة عن:« وحدة سردية ذات كيان خاص فنيا وجماليا، تكتنز خطابها الخاص ضمن الخطاب العام القصة»[3].وهنا تظهر تعددية المشهد من خلال سير العملية السردية.

يحدد "حبيب مونسي " العناصر الجمالية التي تحيط بالعملية الإبداعية والتي أظهر وأستظهر فيها أنواع المشاهد من خلال المشهد الواحد والمشاهد المتعددة بقوله: «حين نهتدي إلى الترتيب الذي يخص مشهدا من المشاهد الفنية في الكتابة الشعرية، وندرك مقدار الهيمنة التي تأخذها العناصر فيه، ونتحسس درجة التوترات التي تكوّرُ الشحنات العاطفية التي تعتمل في داخلية كل عنصر من العناصر، نتمكن أخيراً من سبق الدفق الشعري الذي يحكم القصيدة الشعرية، هذا إذا كانت قائمة على مشهد واحد... ،أمّا إذا كانت القصيدة قائمة على عدد من المشاهد فإننا نسلك العملية ذاتها مع كل مشهد على حدةٍ، ثمَّ نلتمس المشهد المركزي المهيمن، ونعامل المشاهد الأخرى معاملة العناصرالثانوية في المشهد الواحد. »[4]فالتقاطع الإبداعي جلي في صور التميز البلاغي المشهدي وامتداده منذ عقود وعهود فن الرقص والمسرح والفلكلور الشعبي فكان الناتج مشاهد فنية قد تكون بسيطة كما قد تكون مركبة.

---

[1] حبيب مونسي، المشهد السردي في القرآن الكريم، قراءة في قصة سيدنا يوسف، مكتبة الرشاد للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2009، ص104.

[2] نفسه، ص177.

[3] نفسه، ص104.

[4] حبيب مونسي، توترات الإبداع الشعري، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د.ط، 2009 ص 126-127

فـــ "حبيب مونسي" حاول أن يقدم لنا نظرية إجرائية صـــالحة لحلحلـــة طلاســـم النصوص بشكلها الشعري والنثري وحتى القرآني منها لتبّين منهجها السديد بعيـــدا عـــن معاييرها التقليدية التى أثبتت فشلها مرات ومرات، فكانت نظرية المشهد بسلاحها اللغوي وتصورها التخييلي باعثا لنهضة منهجية عربية جزائرية رائدة، ولربما قوله هذا لخـــص كل شيئ عندما صرّح بأنّ «اللغة كلها، وفي جميع أحوالها التعبيرية نقلا للمشاهد، ماديـــة كانت أو معنوية. حاضرة أمام العين تتملاها، أو غائبة عن البصـــر، تتولاهـــا البصـــيرة بالتدبر والإنشاء.

إننّا حين ننقل الخبر إلى الغير، لا ننقل له في حقيقة الأمر "لغة"، وإنّما ننقل إليـــه مشهدا – أيا كان ذلك المشهد، وأيا كانت طبيعته– إذ المســـتمع لا يتوقـــف عنـــد اللغـــة، باعتبارها أصواتا، وألفاظا، وتراكيب، وإنّما تتلاشى هذه الحدود في خلده، لتكشـــف عـــن مشكلات المشهد المنقول. تلك هي خاصية اللغة التي نحاول الكشف عنها.

الفصل الأول

المرجعيات الفكرية لحبيب مونسي

يقر "حبيب مونسي" بالتبعية التي لابدّ منها فهي أساس للتقاطع المعرفي، وأخذ ما أمكن، كيف لا وهو القائل: «إننا نقيم هذا البحث – من خلال الإطار العام الذي عرضنا– على التنقيب عن المرتكزات التي جعلت القطيعة مع الفكر المسيحي اللاهوتي ممكنة، وعلى الوضعيات المعرفية والفكرية التي انتقلت بالاعتقاد من جانب إلى آخر، وكيف تحوّلت المرتكزات عن دلالاتها الأولى إلى ثانية، وكيف أثّر ذلك كله تأثيرا فعالا في الجوانب الفنية الأكثر تجريدا.كما نقيمه _ من خلال المواجهة والمعايشة مع الغرب والتراث – على تقديم نموذج للقراءة نشهد من خلال إجراءاته ومفاهيمه حضورين:

– حضورا غربيا بما انتهى إليه من رؤية ومنهج.

– وحضورا تراثيّا ابما يقوم في الذات العربية من تقديس ونقد واستفادة»[1]

من هنا تتبين لنا المرجعيات الفكرية التي كانت بمثابة المنابع التي استقى منها الناقد أفكاره، فكانت الخلفية مزيجا بين الطرح الغربي وامتدادا لروح تراثية.فلا وجود لكاتب إلا ورأينا أثره مقتطفا من كتاب سابق بتأثر– مباشر أو غير مباشر– بما كُتِبَ قبله، فتتناص الرؤى والأفكار لتخرج لنا قراءة جمالية مقتبسة وجديدة أنشأتها قراءات سابقة بقالب نثري أو شعري؛ فيكون التشابه هنا محددا أساسيا للأثر ببعده النقدي والفلسفي،ولكن قبل الولوج إلى هذه المنابع كان لابدّ لنا أن نعرج على مصطلح المرجع في الامتداد اللغوي والمفهوم الاصطلاحي.

1/ المرجعية لغة:

إنّ المتأمل في المعاجم والقواميس العربية يجد أنّ الأصل اللغوي لكلمة "مرجعية" يعود للجذر اللغوي(**رجع**)، ففي معجم لسان العرب نجد: « رَجَعَ يَرْجعُ رَجْعاً ورُجُوعاً ورُجْعَى ورُجْعاناً ومَرْجِعاً ومَرْجِعةً: انْصَرَفَ. وفي التنزيل: { إِنّ إِلَى رَبِّكَ الرُّجْعَى}(العلق، 8)؛ أي الرجوع والمرجع، ورَاجَعَ الشَّيْءَ ورَجَعَ إِلَيْهِ.}»[2].

أمّا ما نجده في مقاييس اللغة والذي جاء فيه: « الراء والجيم والعين أصلٌ كبيرٌ مطّرد مُنْقاس يدلُّ على رَدّ وتَكرار. نقول: رَجَعَ يَرْجِعُ رُجُوعاً، إذا عادَ. ورَاجَعَ الرّجُل امرأتَه، وهي الرّجعَة والرِّجْعَةُ. الرُّجْعَى: الرجوع. وامرأةٌ راجع: مات زوجها

[1] حبيب مونسي، فلسفة القراءة وإشكالية المعنى، دار الغرب للنشر والتوزيع، د.ط، 2002، ص6

[2] ابن منظور، لسان العرب، دار المعارف، القاهرة، مادة رج ع، ص1591.

فرجعت إلى أهلها. والمرجوع: ما يُرجع إليه من الشئ. والرجاع: رُجوع الطير إلى قطاعها. وأَرجَعَتِ الإبلُ، إذا كانت مَهَازِلَ فسَمِنَت وحَسُنَتْ حالُها، وذلك رُجوعُها إلى حالِها الأولَى»[1]. ونجد المعنى عند صاحب " المعجم الوسيط" في قوله: «(رَجَعَتِ) الطَّيْرُ–رُجُوعاً، ورِجَاعاً: قَطَعَتْ من المواضع الحارّة إلى الباردةِ. و(راجَع) فلاناً في أَمْرِهِ، مُرَاجَعَةً، ورِجَاعاً: رَجَعَ إليه وشَاوَرَه. و(تَرَاجَعَ) القومُ: رجعوا إلى محلهم. و(الرُّجْعَي): الرُّجُوع. و(الرُّجْعَةُ): عودة المُطلِّق إلى مطلَّقَتِه. و(الرَّجْعِيَّةُ): البقاء على القديم في الأفكار والعادات، دون مسايرة التّطور. و(المَرجِعُ): الرُّجوع، وما يرجع إليه في علم أو أدب، من عالم أو كتاب»[2]، أمّا مصطلح "المرجعية" في عرف الصرفيين العرب بشكل عام «مصدر صناعي، مَصوغ من "مرجع"؛ وهو اسم مكان، على وزن "مَفْعِل"، اشتُقّ من الفعل الثلاثي المُكوَّن من أحرف أصلية (رجع)؛ على رأي نحاة المدرسة الكوفية التي ترى أنّ الفعل هو أصل المشتقات جميعها، لا الاسم؛ كما زعم النحاة البِصْريون.. ويراد به في معاجم اللغة العربية معنى العودة أو الرّد»[3]

فمما سبق نستنتج أنّ أغلب المعاجم اللغوية تتفق وتتحد على أنّ الأصل اللغوي لكلمة "مرجعية " تعود للجذر الثلاثي (رجع)، ومعنى الرجوع هنا هو العودة؛ أي لا وجود لأي كاتب أو دارس أو ناقد يكتب من فراغ ولابدّ له من منبع سابق يستقي منه أفكاره، فيكون الأصل الذي يعود إليه، فيجاري الفكرة أو يضيف لها أو ينقدها ليخرج لنا قراءة جديدة ذات بعد تناصي جمالي.

[1] ابن فارس، مقاييس اللغة، تح: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر، ج2، د.ط، 1979، ص 490–491

[2] مجموعة من المؤلفين، المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية– مكتبة الشروق الدولية، ط 4، 2008، ص331، pdf.

[3] فريد أمعضشو، مفهوم المرجعية في علم المصطلح، مقال نشر بجريدة الجمهورية يوم 12– 10–2011،

2/المرجعية اصطلاحا:

إنّ مصطلح المرجعية يدل بشكلٍ مباشر على تلك الدعائم والمستندات والركائز التي تساعدنا في التعبير بالقول والكتابة، كما يمكننا النظر للمصطلح من زاوية سيميائية لسانية معبرة عن البعد اللغوي بين العلامة وما تشير إليه، وهذا ما نجده في قول "محمد أمهاوش" عن مصطلح المرجعية في قوله:« يمكن أن نفهم المرجعية من زاوية نظر لسانية وسيميائية باعتبارها علاقة بين العلامة وما تشير إليه »[1]فتلفظ الإنسان بأي كلام هو دليل قاطع على أنه يستند على مرجعية دينية، أو تاريخية، وسياسية، أورياضية...الخ؛ أي من سيمات كلامه نفهم مرجعية الشخص. أمّا الناقد " عبد الملك مرتاض" فقد بيّن لنا تلك التحولات لمصطلح المرجعية حين انتقل «من اللغة الإنجليزية(Reference) إلى الفرنسية فاستُعمل فيها أوّلَ مرة عام 1820. غير أنّ المفهوم الجديد _ اللسانيّاتي _ لم يدخل الفرنسية إلا سنة 1960»[2]

أمّا في مفهومه للمرجعية _ من الوجهة المعجمية _ فهو يرجعها إلى مفهوم المرجع، فيقول: « ويعني مفهوم المرجع في اللسانيّات ما تحيل عليه السمة اللّسانيّاتيّة (Le signe Linguistique). كما يعني المرجع، بصورة أدقّ، العنصر الخارجيّ لشيء ينتمي إليه، فيكون غاية للرجوع إليه (Référé).» وفي معرض حديثها عن مصطلح المرجعية باعتباره ذات «أبعادا متعددة، عالجها الكثير من العلماء بطرح إشكالية العلاقة بين الخطاب والعالم الواقعي مثلما فعل ذلك "كلود ليفي ستروس" مؤكدا أن التجربة الحياتية المعيشة هي التي تشكل الحقل المرجعي»[3].

فالرؤية العامة لمصطلح المرجعية في تصورها الثقافي انطلاقا من البعد اللساني التقليدي وصولا إلى مفهوم "أركيوني" يتحدد في اعتبار « المرجعية القاعدة الأساس لكل اتّصال وتواصل؛ فهي التي تحدد العلاقة بين الملفوظ والموضوع الذي تحيل إليه،

[1] محمد أمهاوش، قضايا المصطلح في النقد الإسلامي، الدكتور نجيب الكيلاني نموذجا، عالم الكتب الحديث، ط 1، 2010، ص170.

[2] عبد الملك مرتاض، نظرية النص الأدبي، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، ط 2، 2010، ص387.

[3] حمو الحاج ذهبية، لسانيات التلفظ وتداولية الخطاب، الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، تيزي وزو، الجزائر، ط2، 2012، ص102.

وتدل على سيرورة العلاقة بين الملفوظ والمرجع أي مجموع الآليات التي تصل بعض الوحدات اللغوية ببعض الوحدات من الحقيقة غير اللغوية»[1]

وما يمكن قوله في هذا الصدد أنّ النّص المرجعي يحتاج في دراسته لمستويات المرجعية إلى « مستوى المرجعية بالنسبة للشخص المخاطِب، وبالنسبة للجمهور المُتحدَّث إليه، ومرجعية النص ذاته، ودراسة هذه المرجعيات يعني دراسة مرجعية ضمائر الشخص وظروف الزمان والمكان، ودراسة العلامات الدالة على المعطيات السياسية والأيديولوجية والفلسفية للمتكلم». أمّا من حيث الطرح الغربي للمصطلح فنجد كل من الباحثين "روبير لافون"(RoberLavon)، و"فرنسوا مادري"(Francoise Madri) يتطرقان إلى المرجع الذي «يريان أنه يستدعي محددين أساسيين: الأول نصي، وذو طبيعة لسانية، والثاني مقامي، وله طبيعة خارج – لسانية– (..) إنّ المرجع النصي يرتبط (باعتباره السياق) بالتناص كنسيج لعلاقات عملية الكتابة والقراءة.

أما المرجع المقامي فيبدو في العلاقات القائمة بين الإنسان والواقع من خلال اللغة. ومن خلاله يتجلى الطابع الدينامي للنص.»[2]، أمّا "بول ريكور" (paulRicueur) في حديثه عن مرجعية النص ذات التعدد الدلالي، وربطها بالقارئ الذي أوكلت له مهمة فك شيفرات النص من خلال تلك الشحنات الدلالية والتي تشكلت من «رواسب تراثية قابلة للاستعارة في كل زمان ومكان(...) إنّه يظل إنتاجا وليد حقب متواصلة ومتعاقبة من التطوّر، وهو في صيرورته هاته يعكس سياقات خاصة، تفاعل معها الإنسان بأشكال متفاوتة ومتعددة، ويفترض هذا أن يتعامل معه في ضوء تلك الصيرورات، وما تمثله من امتداد وانقطاع؛ أي تنظر إليه باعتباره كلاًّ متكاملاً».[3]

أمّا من ناحية المحددات والضوابط العامة لمصطلح المرجعية على مستوى الإشعاعات الدلالية العامة، فإنّها تعتمد بشكل مباشر، أو غير مباشر على « قبول المرجع والإيمان بـــ "شرعيتة"، وإن كان هذا القبول يفترض توسيع سعته وتمديدها،

---

[1] السابق، ص104.

[2] سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي ،النص والسياق، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط 2، 2001، ص25.

[3] محمد صابر عبيد، سوسن البياتي، المتخيل الروائي، سلطة المرجع وانفتاح الرؤيا، دراسة في تجربة إبراهيم نصر الله الروائية، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2015، ص171.

فإذا كانت سِمَةُ الواقعية والتجريبية لصيقة بالمرجع، فإن المرجعية تظل مجالاً أقرب إلى الجمع والتوفيق بين العالم التجريبي والواقعي، والعالم التجريبي المتخيل».[1]

أما الناقد"حبيب مونسي " والذي نحاول بسط مرجعياته في هذا الفصل فنجده متعدد المنابع فمرة تراثيا وأخرى غربيا ومرة أخرى نجده ذا تأثر بنقادنا العرب المحدثين.

أولا/ المرجعية الدينية:

إن شخصية الناقد الدينية جلية من خلال حديثه عن: ابن كثير، وابن خلدون،والثعالبي، والأمير عبد القادر، والشيخ البشير الإبراهيمي. وهذا ليس بجديد عن كاتب وأديب وناقد حافظ لكتاب الله عز وجل. واعتماده على اللغويين والنقاد القدامى كابن قتيبة، والجرجاني، والمرزباني، والجاحظ، وابن جني، وابن رشيق، وابن سلام الجمحي، وحازم القرطاجني، مما زاده بسطة في الأدب والنقد، وفي هذا الصدد يقر "حبيب مونسي" في قوله: « غير أنّ الاهتمام بالقصة القرآنية اهتمام قديم، عرفه المفسرون والمؤرخون، أمثال "ابن كثير" و"الثعالبي" وغيرهما، بيد أنّ السؤال الذي يطرح نفسه، يتجه إلى علة هذا الاهتمام. هل هو الدور العظيم في التوجيه والتأثير؟ وما هي العوامل المؤثرة فيه؟ أهي أخلاقية أم دينية أم نفسية؟ أهو ذلك الحضور الإلهي فيها، والحياة مع الله عَزَّ وَجَلْ في الكون، النفس، والشعور باللامتناهي، وروعة الغيب، ومفاجأة المعجزات، وهول الأحداث، وتصرفات القدر، أهو الإبداع الفني، أم الإيقاع العقلي، أم الإيحاء النفسي..»[2]

هذا ما يوضّح بصورة جلية ذلك التوهج القرآني في نفس الناقد "حبيب مونسي"، فهو الأساس والمنطلق الذي يعود له عند كل إبداع؛ فالثقافة الدينية مرجعية ثابتة في ذهن الكاتب مفادها تهذيب السلوك، وتقويم العقيدة. فالبيئة الدينية أدت دورا بارزا في شخصية "حبيب مونسي"، وكان لها الأثر البارز في تشبعه بالثقافة الدينية، ويظهر هذا

[1] عبد الرحمن التمارة، مرجعيات بناء النص الروائي، دار ورد الأردنية للنشر والتوزيع، عمان الأردن، ط1، 2013، ص52.

[2] حبيب مونسي، المشهد السردي في القرآن الكريم، قراءة في قصة سيدنا يوسف، مكتبة الرشاد للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2009، ص9.

في حفظه لكتاب الله في كتّاب قريته الصغيرة المسماة "سيدي خالد" مما أدى إلى إتقانه للغة العربية الفصحى.

وبالرغم من أنّ دراسته كانت في مراحله الأولى باللغة الأجنبية إلا أنّه بقي متمسكا باللغة العربية التى كانت بمثابة الأساس الذي يستند عليه دائما، وهذا ما يظهر جليا في أغلب مؤلفاته الأدبية والنقدية.

وربما كل هذا يعود إلى تمسكه بلغة القرآن الكريم وتشربه منها في كل مرّة، فأغلب- بل كل- مؤلفاته جاءت مصدرة بالبسملة وحمد الله والثناء عليه، ثم الصلاة والسلام على نبيه الكريم محمد عليه أفضل الصلاة وأزكى السلام، ومن بين هذه المؤلفات نذكر:

- المشهد السردي في القرآن الكريم، قراءة في قصة سيدنا يوسف.
- التردد السردي في القرآن الكريم، مقاربة لترددات السرد في قصة سيدنا موسى.
- سيمياء النماذج البشرية في القرآن الكريم.
- المتّكأ، مقاربة مشهدية لمجلس النسوة في قصة سيدنا يوسف (مقال).

هذا والمتأمل في شخصية "حبيب مونسي" يلحظ وبشكل واضح تأثره الديني بعلماء الفكر الإسلامي، وعلماء الدين في العالمين الإسلامي والعربي على نحو" ابن كثير" و"ابن خلدون" و"الأمير عبد القادر" و"ابن باديس" و"الشيخ البشير الإبراهيمي"...، وقد تبين لنا في حديثه عن فكر هؤلاء في كتابه المعنون بـــ: " **مراجعات في الفكر والأدب والنقد** " أنّ الكاتب متوغل بشكل كبير في الممارسات الفكرية لما يقدمونه في سبيل التطور والتميز، محاولا الاستفادة والإفادة من هذا الموروث القيّم. فكل العناوين التي وضعها الكاتب كانت تدل على هذا التأثر الكبير ومثال ذلك:

- تقويم الفكر الديني عند "ابن خلدون".
- الدين حياة، التصوف، الفعل والعقلنة، الدين دولة.
- الآخر في فكر الأمير عبد القادر من خلال المراسلات، كيفية التعامل مع الآخر، الوعظ، والتحذير، والتهديد والوعيد، ما حكم الداخل في الآخر باختياره فقه النوازل عند الأمير.

- مفهوم الاستقلال ورؤى المستقبل في أول خطبة "للبشير الإبراهيمي"(هندسة الخطبة، التقنيات الأولى، إستراتيجية بناء المستقبل، إستراتيجية النداء)[1]والقارئ لمقال " حبيب مونسي" المدون بجريدة النصر يدرك ذلك الاهتمام البليغ من طرف الناقد بالموروث اللغوي العربي، واعتماده عليه، ويظهر هذا في قوله: « يراودني دائما شعور بالامتلاء حين أقف أمام اللغة العربية، وهي تتجلى في أبهى صورها التعبيرية في القرآن الكريم، ألفاظاً وآياتٍ وفي الحديث النبوي الشريف حكمةً وإرشادات، وفي أقاويل العرب شعرا ونثرا، فأجدها وكأنّها أحاطت بالأفكار إحاطة السوار بالمعصم، فأسأل نفسي عن ماضيها ومصدرها عن الروافد اللغوية التي صبّبت رحيقها في حوضها، وأنّها كسائر اللغات تطورت شيئا فشيئا لتبلغ هذا المدى من الجودة والإتقان، وهذا الفضاء من الاتساع والاشتمال»[2]

لقد وضع "مونسي" القرآن الكريم منطلقا أساسيا في تبيين وكشف تصوراته ورؤاه، معتمدا على بيانه، متدبرا آياته، شأنه في ذلك شأن من سبقه من العلماء الأوائل، وهذا الاهتمام لم يكن للنظر في النص فحسب، بل «لمتابعة بعض قضاياه، سواء أكانت لغوية، أم بلاغية، أو فقهية، فتعدد القراءات يكشف عن الثروة المعرفية المستكنة فيه، من جانب. كما يبين تعددها طبيعة تلك الطاقات التي انكبت على النص الكريم بمعارفها وهمومها، تحاول استكشاف بعضها من خصائصه، وصولا إلى إعجازه ونظمه»[3]

فالمرجعية الدينية للناقد تتجلى بصورة واضحة من خلال تلك المفاهيم والآراء التي يستند من خلالها – مباشرة– على الإعجاز البياني المتدفق من كلام الله عزّ وجل (بلاغيا، لغويا، فقهيا)، وأحسن مثال على هذا تحليله للقصص القرآني بكل ما يكتسب من مقوّمات الإبداع.

---

[1]– حبيب مونسي، مراجعات في الفكر والأدب والنقد، دار التنوير، الجزائر، ط1، 2013، ص 303–304.

[2]– حبيب مونسي، هي كسائر اللغات تتطور شيئا فشيئا، مقال في جريدة النصر، ع:15909، يوم الجمعة 2022/05/13، 15:30مساءً.

[3] حبيب مونسي، المشهد السردي في القرآن، ص4.

ثانيا/ المرجعية التراثية:

كان للمصادر والمراجع التراثية دور بارزٌ في صقل أفكار الناقد فكانت بمثابة الوعاء الذي يغترف منه في كل مرّة لإخراج معارفه ورؤاه، مما أدى إلى رسم مرجعيته التي تمتزج بقيم علوم البلاغة والنقد تارة، وبين علوم البلاغة وعلم اللغة تارة أخرى، فمن خلال المؤلفات التي اتكأ عليها "حبيب مونسي" في ممارساته الإبداعية والنقدية تظهر لنا تلك المرجعية والتي تعبر عن وجهة الكاتب الأساسية، ومنطلقاته الفكرية، وأساليبه البلاغية، ومكتسباته الأدبية، ورؤاه النقدية، فحديثه في الفصل الرابع من كتاب " فعل القراءة: النشأة والتحول" عن مبادئ القراءة – تأصيل الحداثة وحداثة التراث– وعن مبدأ التواصل الذي يستخلص صورته استنادا إلى التراث. يقول: « إنّ الصورة التي نقدمها لمبدأ التواصل نستخلصها من التراث أساسا، حين نصادف فيها ظاهرة لا تخطئها القراءة، وهي تتدرج عبر أعلام النقد القديم، بدءا من " ابن سلام الجمحي"(ت 232)، مرورا بـــ" الآمدي"(ت 380) و" القاضي الجرجاني"(ت 392)، وانتهاءً بـــ "عبد القاهر الجرجاني"(ت 471)، ينحو فيها اللّاحق نحو سابقيه مستغلا ما أثبتته جهودهم من نتائج، وكأنّهم يصدرون عن اتفاق ضمني يؤسّس فيه اللّاحق جهده على جهد السابق، إضافة، وتوسيعا، وتداركا لتقصير، أو إجمال. وكأنّها جهود تعتور الظاهرة النقدية. وقد اغتنت بما انتهى إليها»[1]أمّا حديثه عن فعل التواصل ما بين السابق واللاحق من خلال سلسلة المعارف المتلاحقة، فإنه يقرأها بقراءتين: «موجبة وسالبة. يتحدّد الإيجاب في الأولى من خلال قاعدة الاستفادة والمضي بالجهد إلى أقصاه إضافة وانتشارا، يتعهّد فيه المتأخر عورات سابقيه بما يسدّ ثغراتها ويقوي حججها... أمّا الوجه السالب، فيحدّده التقليد الذي في عبارة "ابن جني"(392)، والتي تعطي للسابق سلطة التوجيه، وتلغي في اللاّحق كلّ اقتدار ذكي، وتكرس الخطأ، وتستمر به إلى حدود لا يفسرها إلاّ التبجيل الكاذب للنموذج.»[2]

كما نجده يعتمد على كتب التراث بشكل كبير في كتابه:" فلسفة القراءة واشكالية المعنى" مثل " كتاب الخصائص لابن جني"، وكتاب " العبر وديوان المبتدأ والخبر"،

[1] حبيب مونسي، فعل القراءة النشأة والتحول، دار الغرب، وهران، طبعة 2002/2001، ص239.

[2] السابق، ص239-240.

وهذا في معرض حديثه عن النقد وعلم التاريخ، والعلاقة بينهما، ويتجلى ذلك في قوله: «إنّ أول تعريف يشد الباحث العربي في التاريخ، هو ما ذكره "عبد الرحمن بن خلدون" في كتاب "العبر"»[1] ، فالصورة واضحة بالنسبة لفعل التأثر الواضح بما قدمه "بن خلدون"، وكتاب " مختصر الصواعق على الجهمية" لابن القيم الجوزية، و" لسان العرب" لابن منظور، والكثير من كتب البلاغة والنقد.

أمّا في الفصل الأول من كتاب " نقد النقد، المنجز العربي في النقد الأدبي" يذكر لنا اعتماده على مجموعة من النقاد واللغويين القدامى من أمثال " ابن قتيبة" في الشعر والشعراء، و" الجاحظ" في البيان والتبيين، و"المرزباني" في الموشح، و"ابن جني" في الخصائص، و"الجرجاني" في الوساطة، و" ابن سلام الجمحي" في طبقات فحول الشعراء، و" حازم القرطاجني" في منهاج البلغاء، و" ابن رشيق" في العمدة. يقول "حبيب مونسي":«نحاول الآن تقصي آثارها عند كل من ابن سلام الجمحي، والآمدي، والقاضي الجرجاني، وعبد القاهر الجرجاني. وكأننا نبتغي من وراء ذلك قراءة الآليات والأدوات التي حاولت فك عقد القضايا المثارة، كما مارسها أصحابها في مواجهة النص».[2]

فكل هذا يدل على أنّ " حبيب مونسي " متمسكٌ بالتراث جاعلٌ منه الأساس لمنطلق أي دراسة فلا علم –بحسبه– إلا وللتراث يد فيه وبدونه لا قيمة لأي إبداع في أي مجال. وهذا ما يبينه في مقاله المنشور في منتدى" العقد الفريد" والموسوم بـ: تقنيات الكتابة الإبداعية عند ابن قتيبة، والذي يقول فيه: «إنّ طبيعة الكتاب تجعل مهمّة البحث فيه منحصرة في مقدمته المقتضبة، والتي حاول " ابن قتيبة" أن يسجل فيها منظوره الخاص لقضية الكتابة، وعليه كان التعرض لإشكاليتها مرصوصا على بعضه في شكل وصايا يتوجب على الدارس الفصل بينها، إن أراد أن يفرّق بين أخلاق الكتابة وتقنياتها المختلفة»[3]

---

[1] حبيب مونسي، فلسفة القراءة وإشكالية المعنى، دار الغرب للنشر والتوزيع، د.ط، د.ت ص95.

[2] حبيب مونسي، نقد النقد، المنجز العربي في النقد الأدبي، منشورات دار الأديب، وهران، د.ط، 2007، ص30.

[3] »حبيب مونسي، تقنيات الكتابة الإبداعية عند ابن قتيبة، منتدى العقد الفريد، يوم 2022/12/13، 18:30، ./https://aikdelfarid.blogspot.com/2016/11

لقد كان الأثر النقدي والبلاغي التراثي متجذرا في كتابات " حبيب مونسي"، بل وجعل منه تأصيلا قاعديا لابدّ من الرجوع له في كل إبداع وتغيير النظر تجاه الفكر البلاغي حقيقة معرفية يجب الأخذ بها وإلا كان النص قاصرا؛ فهي هنا "**أي البلاغة العربية** « لسانا فصيحا، وسحرا لغويا، وليست مجرد بمهرجات تزيينية كما يعتقد البعض، وهذا ما وضّحه لنا الناقد في قوله: «كثيرا ما اعتقدنا أنّ البلاغة العربية إنّما هي مباحث تكميلية تضاف إلى الصنيع الأدبي تحلية وتزيينا، وأنّها غير معنية بالفكر إيضاحا وتجلية، وأنّها من المحسنات التي يدفع بها الأديب إلى ساحة كتابته، لتكون زينة وبهرجة وتبرجا، غير أنّنا حين ننقب في المنطلقات الأولى للبلاغة العربية تتجلى لنا مسافات أخرى من الصراع الذي كانت البلاغة إحدى أدواته الماضية الفاعلة من جهة، وكان هو وقودها المفعل لها من جهة أخرى، وأنّها ما قامت في ألسنة القوم بلاغة وفصاحةً واقتدارً لغويٌ، إلا لقهر الآخر وافحامه، وأنّها كانت في فم البليغ سحرا يجعل الباطل حقا، والحق باطلا، و كانت في لسان الحاكم مسوّغا لفتك وقتل وتشريد، وأنّها كانت في ذائقة الدعاة سموما تنفث في ريقٍ وعلقما يداف في عسل.. وأنّها حملت في أثوابها تلك كل مظاهر الغلبة والقهر والإفحام.

إنّ البلاغة حين يزاح عنها نقاب الجماليات .. تتحول سريعا إلى شيء يقتضي منا ضرورة إعادة النظر، وضرورة إعادة التقييم، وضرورة إعادة التفكير في طريق الاستفادة»[1]

وعن ذلك التناص والتواصل الفكري بين النقاد يوضح " مونسي" في قوله:بأنّ «القراءة التي لا توحي بالقراءة هي قراءة ميتة أو لاغية. ولهذا السبب وجدنا تواصلا فكريا بين النقاد، ابتداء من الأصمعي" الذي نفث في روح ابن سلام" مقولة " الفحولة" و"الجرجاني" و"عبد القاهر"، صورة الناقد المتخصص».[2]

[1] 1حبيب مونسي، مراجعات في الفكر والأدب والنقد، يوم 2022/05/13، 19:20، https://mohamed-boukerch.blogspot.com/2013/05/blog-post_13.html

[2] حبيب مونسي، نقد النقد، ص40.

فـ"حبيب مونسي" جعل من القرآن الكريم مرجعا في دراساته وإبداعاته، كما كان للموروث البلاغي والنقدي العربي الحظ الوافر من كتاباته، وهذا ما جعله ذا لغة نقدية، وثقافة موسوعية بارزة، فالأصالة عنوان بارز لدى الكاتب.

ثالثا/ المرجعية العربية الحديثة:

لقد شكلت الكتب والمؤلفات النقدية العربية مرجعية مباشرة لـ "حبيب مونسي"؛ فلا يمكن لأي مبدع مهما بلغ من العلم عتيا أن يبدأ من فراغ، فلابد له من العودة إلى أمهات الكتب لينهل منها ما استطاع إلى ذلك سبيلا، فقد تكون هذه العودة من أجل إتمام فكرة، وقد تكون من أجل تأكيدها وإثباتها، كما قد تكون من أجل نفيها. وبما أنّه لكل كاتب مرجعيته الخاصة، فإنّ "حبيب مونسي" تتبيّن مشاربه الإسلامية وثقافته الدينية من خلال رجوعه إلى جهابذة النقد العربي من أمثال: "سيد قطب"، و"زكي نجيب محمود"، و"هشام شرابي"، و"عبد الله العروي"، والناقد الجزائري الكبير "عبد المالك مرتاض"، والذي يمثل مرجعية مباشرة للناقد من خلال تأثره بأفكاره ورؤاه، خاصة ما تعلق بالمنهج والممارسة النصية.

1/ عبد المالك مرتاض:

إنّ المتأمل في المرجعية النقدية لـ " حبيب مونسي " يدرك مدى اهتمامه بفكر"عبد المالك مرتاض" فقد جعل من أفكاره ورؤاه النقدية مرجعا رئيسيا في مساره النقدي الذي يقوم على المزج بين المناهج والانطلاق من التراث ليصل إلى الحداثة، فـ "مرتاض" – في نظر "مونسي"– هو القارئ الأنموذج الذي يمتلك وعيا لهذه المناهج النقدية بشقيها الحديث والمعاصر، وهذا ما أقرّ به في خاتمة كتابه:"***فعل القراءة النشأة والتحول***" بقوله: «وأخيرا، فإنّنا نزعم أنّنا حاولنا تقديم صورة للقارئ العربي – من خلال " عبد الملك مرتاض"– صورة نجد فيها الفهم المتجدّد للتفكير الأدبي الغربي وأدواته، كما نجد فيها الفهم المستنير للتراث العربي القديم، وهي الصّورة التي نريدها استفادة من الغرب على علم، واعتزاز بالتراث على علم، فلا يكون فيها استلاب المنخدع ببهرج الحداثة، ولا يكون فيها انغلاق المتشبث بالتراث وقداسته، نريدها وقفة للقارئ على مفترق طرق يشهد تفكيك البناء الفكري الغربي

وتحجره، [أخيرا] في إجراءات جافّة خالية من روح الإنسان، كما يشهد قلق الفكر العربي في محاولته نهج سبيل جديدة يزاوج فيها بين ماضيه وحاضره»[1]

وفي معرض حديثه عن النّص الأثر يرجع بنا "حبيب مونسي" إلى مثال لـ"عبد المالك مرتاض"، وهو «أنّ النّص الأدبي عالم منغلق ولكنّه قابل للانفتاح، بيد أنّ مفتاحه لا نأخذه في يدينا ونمضي لفتح أبوابه ونستكنه أسراره، وإنّما نبحث عن هذا المفتاح في ثناياه ذاتها» فيكون على إثرها النص الأدبي بنية مغلقة قائمة بذاتها تعتمد اعتماداً كليا على الضبط الذاتي، وتحليله يكون داخليا دون الرجوع إلى السياقات الخارجية وما يحيط بها من ظروف نفسية واجتماعية وتاريخية.

هذا ونجد تحليل النصوص يخضع إلى مستويات متباينة كالمستوى « الصوتي، والصرفي، والتركيبي، والدلالي، والرمزي»[2]. فالولوج إلى غياهب النص، والقبض على شتات أفكاره يكون من خلال: التحكم الذاتي، والضبط، والشمولية.

ومعقبا على ما قاله "مرتاض" يقول "مونسي": «لقد كانت صفة الانغلاق حظ البنيوية من الشهادة، أمّا ما بقي، فهو من حظ الأثر المفتوح لأنّ كل أثر فني حتى وإن كان شكلا منتهيا أي تام الانجاز مغلقا في كمال بنائه، فهو أثر مفتوح على الأقل عندما يكون قابلا للتأويل المتعدد دون أن يفقد جوهره الأصلي»[3]

فقول "مونسي" هذا يتقاطع مع رأي "مرتاض" في أنّ النّص الأدبي مغلق وفي نفس الوقت مفتوح، أو قابل للانفتاح؛ لأنّ البنيوية جعلت من النّص الأدبي بنية مغلقة مكتفية بذاتها، منعزلة عما يحيط بها من ظروف خارجية. وهنا تعالت الأصوات المنادية بموت المؤلف، ولكن سرعان ما ذابت هذه الرؤى والأفكار بمجرد ظهور نظرية التلقي والقراءة، أو ما يطلق عليها بـ" جماليات التجاوب" فكان الأساس الذي انطلقت منه هو مبدأ التأويل، هذا الأخير هو من أعاد الحياة للنص، وأرجع له بريقه ونبضه، وبهذا اتسم النّص بالانفتاح.

---

[1] حبيب مونسي، فعل القراءة، النشأة والتحول، مقاربة تطبيقية في قراءة القراءة عبر أعمال عبد المالك مرتاض، منشورات دار الغرب، وهران، طبعة 2002/2001، ص 282 نفسه، ص98.

[2] ينظر: حبيب مونسي، القراءة والحداثة مقاربة الكائن والممكن في القراءة العربية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، د.ط، 2000، ص 146-154

[3] حبيب مونسي، فعل القراءة النشأة والتحول، ص98.

وبمتابعة بسيطة لموضوع المنهج يعقب كذلك "مونسي" على قول " عبد المالك مرتاض" بقوله: «من السذاجة أن نزعم أنّنا نبلغ من النّص الذي نقرأه منتهاه، إذا وقفنا من حوله مسعانا على منظور نفساني فقط أو منظور اجتماعي أو منظور بنيوي»[1]

فهذا إن دلّ على شيء فإنّه يدل على قصر الممارسة النصيّة بمنهج واحد سواء أكان هذا المنهج نفسيا، أم تاريخيا، أم اجتماعيا، فلا يتسم بالعملية في تحليل النصوص، وهذا تعسف واضح في حق النص بصفة خاصة، والإبداع بصفة عامّة. فتغيب الجمالية هنا ويبقى النص يدور في فلك واحد، أما المزج بين المناهج في كشف دلالات النص الأدبي فإنّه يسمح للنص بالانفتاح، وتعدد التأويل، وبالتالي الكشف عن أسرار كانت مغيبة من قبل، وهذا ما نراه في الدراسات المعاصرة، وخير مثال على ذلك دراسة "عبد المالك مرتاض" لقصيدة " أين ليلاي" لـ" محمد العيد آل خليفة"، والتي قدمها من خلال المزج بين منهجين هما: السيميائي، والتفكيكي.

فالنّص لو نقرأه أكثر من مائة مرّة يبقى دائما قابلا للقراءة والتأويل، وبالتالي يمكننا القبض على دلالات جديدة عند كل قراءة، فانفتاح النص في هذه الحالة يمثل « خاصية الإبداع الفني، موطن إنشاء المعنى. يعد الانفتاح، بالنسبة لـ "أمبيرتوايكو" شرط المتعة الجمالية وشرط تشييد المعنى. إنّه وحده ما يسمح لقصيدة، للوحة رسم، لرواية بخرق الكتابة الاصطلاحية، الصور السائدة، التعلميّة، لكي ينتج أنساق علامات تستطيع إعادة الإحساسات»[2] ، فالانفتاح يؤدي لا محالة إلى ولادة نص جديد، قراءة جديدة، تأويل جديد، كما يسمح ببناء معنى جديد، لأنّه وببساطة عنصر من عناصر الإبداع الفني إن لم نقل أساسه.

كما تحدّث "مونسي" عن أسلوب "عبد المالك مرتاض" في مقولة له قالها في أحد كتبه: « وأنا لا أريد أن أخدع القارئ، أو في قيمة الكتاب فأزعم له، على مألوف عادة الباحثين أني أمضيت فيه سنوات طوالا، وبذلت فيه المجهود، ولاقيت في سبيله من الأتعاب ما لا يعلمه إلا الله».[3]

---

[1] السابق، ص107.

[2] رشيدة التريكي، الجماليات وسؤال المعنى، تر: إبراهيم العميري، الدار المتوسطة للنشر، بيروت- تونس، ط1، 2009 ص60.

[3] حبيب مونسي، فعل القراءة النشأة والتحول، ص43.

فكتابات "عبد المالك مرتاض" كلها متسمة بالصدق والتواضع، والابتعاد عن التكلف، وعدم المبالغة، فكان سبيله الوحيد إرضاء القارئ بكل ما أوتي من سبل بعيدا عن التكلف، وهذا ما أخبرنا به "مونسي" عندما قال: « .. وهو الخطاب الذي نقرأ فيه التواضع، كما نقرأ الاستدراج الذكي باصطناع الصدق، أو هو كما قال صاحبه "استرسال" وانتشار، تعمل فيه التّداعيات المختلفة عملها، فتنقلب الكتابة إلى احتفال تشيع فيه اللذّة، وهو يقارب الإبداع عينه».[1] فالأساس الذي يصبو له " مرتاض" بحسب "مونسي" هو الوصول إلى القارئ بكتابات يغزوها الصدق والتواضع.

لقد أشار" مونسي" لحديث "مرتاض" عندما تكلم عن التكاملية بين النثر الفني والشعر الفني، وكيف تتولد منهما الشعرية الأدبية؛ لأنّ الجمالية تقتضي التعانق بين الفنون والأجناس، وهذا الحكم لم ينشأ لدى "مونسي" إلاّ « من خلال معالجة نص، يقف بين النثر الصّريح والشعر الصّريح، نسميه نص "البين بين"، وذلك ظاهر في كتابة "أبي حيان التوحيدي" الذي كان لقاء "عبد الملك" به مبكرا.. زمن "المقامات"، وزمن "النّص الأدبي"، وهي القراءة التي تترك التمييز في حيرة»[2]

أمّا ما تعلق **بالكتابة المشهدية**، فيقرُّ"مونسي" بأنّ "عبد الملك مرتاض" قد تكلم عنها في مؤلفه: (بنية الخطاب الشعري)، من خلال عرضه لمفهوم الصورة وتحولاتها باعتبارها حديثة النّشأة جديدة المفهوم في النقد الحديث، بالمقارنة بما كانت عليه في النقد العربي القديم، فالباحث يُقارب «بينها وبين ماكان يعرف قديما بالاستعارة، كما قرّر ذلك _ من قبل _" مصطفى ناصف" حين رآها تُستعمل في الأدب عادة للدلالة على كل ما له صلة بالتّعبير الحسّي »[3]، وما بين نظرته للصورة في الدراسات القديمة، ومفهومها في النقد الحديث، ومدى فعالية آلياتها الإجرائية، يتكلم "مرتاض" عن الصورة الفنية وهي التي «عوّضت في النقد الحديث علم البلاغة، فلم نعد نبحث في التّشبيه، ولا في الاستعارة ونوعيها، ولا في المجاز وضربيه، ولا في الكناية وما تحمل من صور جميلة معبرة، غالبا ما تكون مكثفة. لو لم تكن تدرس في إطارها التقليدي القاصر..»

---

[1] السابق، ص43.

[2] حبيب مونسي، فعل القراءة النشأة والتحول، ص183.

[3] نفسه، ص111

إنّ ما يدل على ذلك التأثر الكبير من طرف " مونسي" بـــــــ "عبد المالك مرتاض" هو تلك المؤلفات التي تكلم فيها "مونسي" عن فكر وآراء "عبد الملك مرتاض" فقد خصص مؤلفا كاملا مكون من (290صفحة) لأعمال "مرتاض" وهو: فعل القراءة النشأة والتحول مقاربة تطبيقية في قراءة القراءة عبر أعمال "عبد المالك مرتاض"، وهذا دليل قاطع على أنّ " مرتاض " مثل مرجعية فكرية مباشرة لـ "مونسي"، مع العلم أنّ "مرتاض" كان قد أشرف على "حبيب مونسي" في رسالة الماجستير والتي كانت تحت عنوان:" القراءة والحداثة مقاربة الكائن والممكن في القراءة العربية"، كما تكلم عن العلاقة النقدية والأدبية بينه وبين عبد المالك مرتاض بقوله: « لقد كانت صحبتنا "لعبد الملك" من هذا المنظور، صحبة ممتعة، متعبة في آن، لأنّ الرجل لم يكن ليستقر على حال، وكأنّه يشعر بكرّ الزمان فيه وفي الفكر الذي يعايشه.»[1]

كما يدل تكرار لفظة " عبد الملك" في معظم صفحات كتاب فعل القراءة النشأة والتحول، على التأثر البليغ بالناقد.

2/ زكي نجيب محمود:

ليس من السهل الوصول إلى قراءة شاملة وكاملة للنص الأدبي؛ لأنّ التأويل يبقى ملازمًا ومرافقا في كل ممارسة وعلى كل الأصعدة ومن كل الزوايا المتناول منها هذا النص، فالجدل الذي أحدثته هذه الدراسات في الساحة النقدية فتح الباب على مصراعيه أمام الانفتاح المنهجي، وهذا ما حاول وبقي يحاول " حبيب مونسي" الجهاد لأجله من خلال تطرقه لمبدأ الانتشار الذي وضعه " زكي محمود" كأساس في المرجعية النقدية، بالإضافة إلى مبدأ الاستفادة، والذي يرتكز عليه المبدأ الأول. فهو « لا يجد غضاضة في تعداد وتعيين المجالات المعرفية التي يغترف منها الناقد مادته التي تمكّنه من الانتشار. وهي علم النفس، والأنثربولوجيا، والفلكلور، والدّراسات اللغوية، والعلوم الطبيعية، وسائر النظريات العلمية: كنظرية التطور وفروعها، والنظرية النسبية، ونظرية المجال، ونظرية اللاتعيين، والاحتمال»[2]،فـــ " زكي محمود" يَظهر تحصنه بالمذهب الوجودي،والواقعي، والمثالي، والعملي التجريبي في مراحل ممارساته

[1] حبيب مونسي، فعل القراءة النشأة والتحول، ص 211.

[2] نفسه، ص 42.

الإبداعية، فيكون – تبعا لذلك–متعدد المذاهب، مستفيدا من الفلسفة قديمها وحديثها على السواء:« من الوجودية، والظاهراتية، والمادية الجدلية، والوضعية المنطقية»(نفسه، ص42)، فالناقد الحصيف بحاجة إلى كل المنابع التي يمكن أن تروي فكره.وتحمل في طياتها الكثير من الذكاء، أمّا ذلك التأثر الذي أبداه " حبيب مونسي" بما قدّمه " زكي محمود" لم يكن من باب الصدفة، بل رأى فيه تلك السيمات التي تشكل محددات قراءة النصوص والتي تستلزم بدورها تعدد المنابع والمشارب لتتصف بجزء من الكمالية، فهي هنا:« بمثابة نشاط نفسي أو استجابة داخلية، واعتبرت بمثابة ظاهرة اجتماعية وتاريخية، واعتبرت بمثابة تجليات دينامية لمعطيات ثقافية ومعرفية»[1] فالقراءة في هذه الحالة تعبيرٌ شعوريٌ عما يحدث في النّفس، وتعبير عن الثقافة، و" مونسي" ينشد القراءة المثالية الخالية من النقصان فيقول في هذا الشأن: « ما دام الشكل الأخير للمنهج المثالي شكل يعزّ إدراكه وسنظل طوال الدّهر ننشده، ونصرّ على نشدانه حتى يقع لنا على النحو الذي نريد أو النحو الذي يقرب مما نريد، فهل سنبلغ من بعض ذلك شيئا؟»[2]فلا يوجد ناقد لا ينشد القراءة المثالية بكل ما أوتي من مهارة، فهم يحاولون الوصول إلى كمالية النصوص بالتكامل والمزج المنهجي، هذا الأخير الذي يمكننا من إخراج القراءة كما نريد لها أن تكون، ويتساءل " مونسي" في هذه الحالة: هل سيكون صاحب السبق لهذه القراءة، أم سيأتي يوما ويبلغ عنها، أم أنّه سيظل يبحث عنها؟

وما يدل على تأثر " مونسي" الكبير بـــ " زكي نجيب محمود"هو تكرر هذا الاسم في الصفحات 20، و30، و40، و42، و45، و215، و217، و240، وتكررت أربع مرات في الصفحة 104 في كتابه " فلسفة القراءة وإشكاليات المعنى".

3/ هشام شرابي:

في خضم حديثه عن الفكر العربي وما صاحبه من تحولات باسم ما اصطلح عليه بالحداثة، وفي تحريره لمسودة الانتقال بين العالم الكلاسيكي والعالم الحديث أو كما أطلق عليه البعض بـ :(المحدث)، رجع بنا " حبيب مونسي " إلى ما دونّه الناقد

[1] محمد خرماش، فعل القراءة وإشكالية التلقي، مجلة علامات، كلية الآداب – فاس – ظهر المهراز، العدد العاشر، 2020، ص 42

[2] حبيب مونسي، فعل القراءة النشأة والتحول، ص106

والمفكر الفلسطيني " هشام شرابي" والذي ميّز فيه بين بنيتين، « بنية العالم الكلاسيكي المسيحي اليهودي، والعالم الحديث لإبراز القطيعة على المستوى الإبستمولوجي للفكر والثقافة، حتى يحدد الشرخ الفاصل بين العالمين تحديدا، والذي يجعل العالم القائم طارئا جديدا، يجب تعيينه من جديد، وفق مفاهيم جديدة كل الجدّة.

	العالم القديم	العالم الحديث
المقولة	النظام البطريركي	الحداثة
المعرفة	الأسطورة / الإيمان	الفكر / العمل
الحقيقة	دينية / تعليمية	علمية / نقدية
اللغة	بيانية	تحليلية
النظام	سلطة / بيروقراطية	ديمقراطية / اشتراكية
التركيب الاجتماعي	العائلة / القبيلة (الطائفة)	الطبقة

لم تتحقّق القطيعة – بشكل حاد وفي فترة زمنية واحدة–وإنّما توالت الشقوق هنا وهناك، واستمرت في الاتساع والشرخ، حتى انفصمت الروابط بين العالمين، جاعلة من أطر المعرفة تضاداشنيعا يمزق الذّات».[1]

ومقولة " النظام البطريركي" في العالم المسيحي القديم تعود إلى: «مفردتين يونانيتين تعنيان، مجتمعتين، " حكم الأب ". ويعود انتشار المصطلح إلى حقلين مختلفين هما: الأنثروبولوجيا والدراسات النسوية. فقد بحث الأنثروبولوجيون في أنظمة الحكم الشائعة في المجتمعات البدائية ووجدوا أنه يشيع في أكثرها نظام حكم أبوي يتمثل في سيطرة رجل كبير السن يكون بمثابة الأب»[2]، ففي النظام القديم لاسلطة تعلو

[1] حبيب مونسي، فلسفة القراءة وإشكالية المعنى، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، د.ط، د.ت، ص69.

[2] ميجان الرويلي – سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، إضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا، المركز الثقافي، الدار البيضاء، المغرب، ط3،2002، ص62

سلطة الأب، أو الرئيس للأساقفة، ولكن سرعان ما تبددت هذه النظرة؛ وذلك بظهور الحداثة في العالم الحديث وما تبعها من إقلاع سياسي واجتماعي واقتصادي وثقافي.

وفي العالم المسيحي القديم ترتبط المعرفة ارتباطاً وثيقا بالأسطورة وبالإيمان، والكنيسة هنا هي المسؤولة عن هذه المعرفة، والذي يعرف كل شيء هو الأسقف أو البابا. وكل ما يحدث يُردُّ إلى الأسطورة، بمعنى أنّ كل الأشياء التي تحدث سواء أكانت جميلة أو سيئة مردّها – في اعتقادهم– إلى الآلهة كأن يفسر هيجان البحر بغضب الإله " بوسايدون" إله البحر عند اليونان في الفكر القديم. ولكن بالعودة إلى العالم الحديث فإننا نجده يفسر المعرفة بالعودة إلي العقل، فهو الميزة التي ميّز بها الله عزّ وجل الإنسان عن سائر المخلوقات، فأصبح هذا الإنسان يميز بين الخير والشر بالرجوع إلى التفكير العقلي المنطقي بعدما كان يصب كل تفكيره في تلك الخرافات والأساطير. كما أفرزت لنا الثورة الصناعية حرية الفرد من خلال فعل العمل.

وما نلاحظه عن الحقيقة في العالم القديم أنّها استُمِدت من الدين والتعليم، أمّا في العالم الحديث فهي علمية / نقدية؛ أي تعتمد بشكل واسع عن العلم من خلال الملاحظة والتجربة، ومن ثمّ استخلاص النتائج، وبناء النظريات، وإذا تساءلنا عن الحقيقة النقدية، فإننا نقول: هي التي تميز بين الصحيح والزائف، وأي حقيقة في هذا العالم مهما كان صوابها فإنها قابلة للنقد؛ لأن الحقائق بطبيعتها نسبية دائما.

أما اللغة فإنها تختلف في العالمين اختلاف شاملا، ففي العالم القديم نجدها لغة بيانية بمعنى أنّها تحاول أن تشرح الأشياء كما تبدو في الواقع، أمّا لغة العالم الحديث فهي تحليلية تسعى دوما إلى تحليل ومعرفة المكونات الفكرية التي تتبني عليها المعارف.

والنظام في العالم القديم يتسم بأنّه بيروقراطي تعسفي لا يعطي للفرد الحرية في إبداء رأيه، أمّا في العالم الحديث فقد عرف نظام اشتراكي، وآخر ديمقراطي مما فتح المجال واسعا أمام الحريات الفردية.

وبالنسبة للتركيب الاجتماعي في العالم القديم فإنّه خاضع للسلطة الواحدة من خلال " الأب" في النظام العائلي القبلي، وهنا نلحظ تفرعات هذا النظام وتوغله داخل

العالم الحداثي، وهذا من خلال الطبقية التي جاءت نتيجة لإفرازات النظام القديم، فالقطيعة صعبة ولا تكون إلا بالعنف، ولكن المهم أن تكون.

هذا ويأخذ " مونسي" من " شرابي" الحالات الثلاث للحداثة وهي:

- ✓ الحداثة بوصفها بنية كلية، ويقابلها مفهوم الحداثة **Modernité**
- ✓ الحداثة بوصفها سياقا شاملا، ويقابلها مفهوم التحديث **Modernisation**
- ✓ الحداثة بوصفها وعيا نوعيا، ويقابلها النزعة الحداثية **Modernisme** »[1]

فالأولى بوصفها بنية كلية؛ أي نظام قائم بذاته، أما الثانية فإنّها تشمل جميع سياقات الحياة المادية منها والمعنوية، والثالثة وعيا نوعيا؛ أي مسؤولة عن صناعة وعي المجتمع وطرائق تفكيرهم وعيشهم وتبيين ثقافاتهم.

فالحداثة ليست مصطلحا فقط، بل فكرا يرفض التمثيل وينشد عملية التأثير في القارئ وتوجيه أفكاره ورؤاه من خلال بناء الأشكال والكلمات الجديدة، وهذا ما عبّر عنه " روبرت هولب" بقوله:« وتنبذ الحداثة التمثيل باعتباره ضرورة فنية وتعتمد على الأشكال والكلمات وهي غالبا ما تتمسك بالرغبة في التأثير في القارئ»[2]فتأثر " حبيب مونسي" بالناقد " هشام شرابي" كان واضحا جدا من خلال الحداثة وما واكبها من تغيرات في شتى الميادين والمجالات.

4/ عبد الله العروي:

في معرض حديثه عن سياقات القراءة التاريخية، يعود بنا " حبيب مونسي" إلى تلك الشروط التي أقرها " العروي" والتي يعتبرها بمثابة القواعد الأساسية لسلامة القراءة التاريخية، فالشرط الأول هو: «محاولة فهم الكلمات فها تاريخيا، أي التماس المعنى الذي كان للكلمة والمصطلح في ذلك الإبّان، والتماس الدلالة الجارية في الاستعمال العام والمختص. أما الشرط الثاني فهو الفصل بين القراءة والتأويل، في حين أنّ الشرط الثالث هو أن نكون على استعداد للتخلي عن رأينا إذا تبين لنا أنّنا أخطأنا في

---

[1] حبيب مونسي، فلسفة القراءة وإشكالية المعنى، ص70.

[2] روبرت هولب، الحداثة والحداثية والتحديث، تر: فاتن موسى، موسوعة كمبريدج في النقد الأدبي، القرن العشرون المداخل التاريخية والفلسفية. والنفسية، العدد: 919، الجزء:9المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2005، ص399.

القراءة»[1] ولكن ما نلحظه في هذه الفكرة التي طرحها "العروي" حول القراءة التاريخية الصحيحة، نجده محددا عند الغزالي، فيوضحه "مونسي" بقوله:

«لا نجزم أننا فهمنا الغزالي مثلا كما فهم هو نفسه، ولكن على الأقل يجب أن نعطي الدليل على أننا حاولنا فهم جمله وكلماته، على وجهها القاموسي، بعد هذا لنا حق التأويل وأما التأويل المبني على الجهل وإلغاء أولويات القراءة فهو مردود»[2]

فالقراءة التاريخية تستلزم منا العودة دائما إلى القاموس لشرح الكلمات والجمل، وربطها بالحقبة التاريخية المزامنة لها، ثم الإطّلاع على سبب ورودها، من ثم نستطيع التأويل والتفسير، كما يركز " مونسي" تركيزا كليا على الشرط الأول في شروط " العروي" وذلك برجوعه إلى مقولته:«محاولة فهم الكلمات فهما تاريخيا، أي التماس المعنى الذي كان للكلمة والمصطلح في ذلك الإبان والتماس الدلالة الجارية في الاستعمال العام والمختص »[3]

ومما نستخلصه هو أنّ " مونسي" يؤكد ويصر على الاستغلال الأمثل والمثمر لشروط " العروي" حين «يضع نصب عينيه المؤرخ، وهو يصوغ شروط **القراءة المقبولة** ـــــ كما يسميها ـــــ فإنّ سعة الشروط وتجردها، تسمح لنا باستغلالها استغلالا مثمرا في حقل القراءة الأدبية. ما دامت الشروط غير تاريخية في جوهرها، وإنّما هي احترازات منهجية في التعامل مع النّص (لغة) والتأويل (نقلا، واسقاطا) والمراجعة (تثبيتا، ويقينا).»[4] أمّ في معرض مقابلته لشروط "العروي" مع نصوص "عبد الملك مرتاض" في استقصاءه لنظرية القراءة _ من حيث الإجراءات والمفاهيم _ فيوضح "مونسي"، ويقول بأنّنا«في هذا الحديث نسعى عبر شروط "عبد الله العروي" للقراءة المقبولة وعبر نصوص "عبد الملك" المختلفة إلى لملمة عناصر نظرية للقراءة نتدرّج من النّص، إلى المصطلح، إلى القراءة المستوياتية.»[5]

---

[1] حبيب مونسي، فعل القراءة النشأة والتحول، ص75.

[2] نفسه، ص75.

[3] نفسه، ص75.

[4] نفسه ، ص77.

[5] نفسه، ص79

هذا ونجد " مونسي" قد تأثر بكثير من النقاد العرب كـــ الناقد الكبير " صـــلاح فضل" والذي اعتمده مرجعية نقدية مباشرة نظرًا لتقاطع الآراء التي تخص تطور العمل النقدي بينهما، ودفاعهما عن النقد العربي من خلال مقاله في الحوار المتمـــدن والـــذي يقول فيه:« ننطلق في تتبع النقد العربي من سؤال يطرحه صلاح فضـــل فـــي تمهيـــد كتابه: في النقد الأدبي: إذ يتساءل إذا ما كان على الباحث في النقد الأدبي أن يميز بين ما هو غربي وما هو عربي... وهذا ما يدل على رؤية متقدمـــة فـــي كســـر الحلقـــة المركزية التّي يصر البعض على تبنيها بجعل المنظومـــة الفكريـــة العربيـــة مركـــز الكون... وهذا ما يوضحه صلاح فضل حين يرى أنّ ما يطلق عليه البعض: **الثقافـــة الغربية**، لا يمثل وحدة جغرافية أو تاريخية أو لغوية واحدة، إنّما هي نتـــاج عصـــور مختلفة ومراحل زمنية ولغات وثقافات متعددة... ينبغي أن يُنظر إلى العمليـــة برمّتهـــا وقدرة النقد الأدبي على الاستفادة والإضافة والإثراء من الكون الكلي إلى الكون الكلـــي »[1] أما في إطار مشروعه الضخم والمتمثل في محاولته تأسيس نظرية عربية قائمـــة بذاتها فإنّه يتشارك بالفكرة مع " عبد العزيز حمودة " من خلال ثلاثيته النقدية الشهيرة (المرايا المحدبة / المرايا المقعرة / الخروج من التيه)، والتي بلورها " مونسي" فـــي كتابيه:

- **نقد النقد، المنجز العربي في النقد الأدبي.**
- **نظريات القراءة في النقد المعاصر.**

فبالرغم من أنّ محاولة كلا الناقدين لامست الصواب، إلا أنّها لا تزال بحاجـــة إلى جهود كبيرة للوصول إلى المبتغى لأنّ السبيل إلى ذلك لابدّ منه.

أمّا في تأسيسه لنظرية المشهد، فإنّنا نرى بأنّ " حبيب مونسي" يستند بشكلٍ كليٍ على تلك الأفكار والتصورات التي أتى بها "سيد قطب"، فيقول: «لقد أفلح " سيد قطب" في كتابيه: "التصوير الفني في القرآن" و"مشاهد القيامة في القرآن" في الإحاطة بنظرية التصوير، وآلياته التي تعمل في صلب المشهد لإنشاء الصورة، وإشاعة ظلالها الدلالية.

[1] رامي أبو شهاب، اتجاهات النقد العربي المعاصر، مجلة الحوار المتمدن، لندن، العدد: 4475، 07 جوان 2014.

وهو عمل يحتاج من الباحثين عودة، تدعِّمها الرؤى الحديثة في مجالي علم الجمال، وعلم النص، لاستكمالها، وتسطير منطقها الخاص.»[1]

وعن تلك العلاقة التي ربطها "مونسي" بين مشهديته ونظرية التصوير – من خلال الأبعاد الإجرائية ما بين المفهومين – يقول: «وحين نقدم المشهد –من خلال نظرية التصوير– نقدم للفعل القرائي إمكانية أخرى، تتلاقى فيها معارف شتى، تصب بأدواتها في صلب المشهد. فالرسم، والتصوير، والإخراج المسرحي، والتركيب السينيماتوغرافي، والتشكيل الموسيقي.. كلها نشاطات تمدّ التكوين المشهدي بقسط من معارفها الخاصة التي يمكن استثمارها في فهم المشهد، وقراءة التجاور الحاصل بين صوره.» [2]

فتأثر "حبيب مونسي" بـ" سيد قطب" جلي وواضح بمرجعيته الدينية والثقافية من خلال تلك الآراء المتقاطعة للناقدين. وهذا ليس بغريب، لأنّه من رحم التصوير ولد المشهد بتصوراته وتخيلاته الباطنية، فالتأثر حدث إبداعي لابدّ منه لاكتمال الصورة الفنية، يُعَبّر "مونسي" عن هذا قائلاً:«إننا نتأثر لأن المشهد المعروض علينا نعاينه، نشهده.. ألم يقل الله _ عزّ وجل_ مخاطبا نبيّه محمد صلى الله عليه وسلم_ ومن خلاله نحن كذلك: (ألم تر) – وهو لم يشهد الحدث – وكأنه يشاهده عبر الخبر تصديقا. فحينما نقرأ "سورة الفيل" "نشاهده" الذي حدث، نعاينه بكل ملابساته وحيثياته، وكأننا حضرناه ساعة حدوثه.»[3]

رابعا / المرجعيات الغربية:

لقد كان لإتقان " حبيب مونسي " للغة الفرنسية الأثر البالغ في تفتحه على ثقافة الآخر مما مكنه من الاطلاع على منجزهم النقدي ومناهجهم ودراساتهم، فكان بذلك المرجع الحداثي المباشر الذي ساهم في بناء الظّلال الفكرية عند " حبيب مونسي"، والتي مكّنت الناقد من البحث في أصول منطلقاتهم الفكرية والنقدية.

[1] حبيب مونسي، شعرية المشهد في الإبداع الأدبي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د.ط، 2009، ص106،
[2] نفسه، ص107.
[3] نفسه، ص14.

يظهر تأثر " حبيب مونسي " بالنقاد الغربيين واضحا خاصة بـ:(غاستون باشلار، وسبيلنر، وورومان جاكبسون، وسكاربيت وغيرهم)، هذا ويظهر تأثره الكبير بالنقاد الفرنسيين من أمثال " تودوروف"، و" غريماس"، و" جيرار جينيت"، و" كلود ليفي شتراوس"، وبارث،وغيرهم،فتمسك " مونسي" بالانتماء العربي، وبالثقافة النقدية العربية لم يمنعه من الاستزادة حينا، والإضافة حينا آخر فحبه كان كبيرا للانفتاح على الآخر، ومتشوقا لمعرفة أي جديد وطارئ يمكن أن يضيف للساحة النقدية العربية ما يجعلها تواكب التطور المعرفي، وهدفه من كل هذا هو الإضافة إلى رصيده النقدي، ومسايرة التطور الثقافي الغربي، هذا الأخير الذي كان بمثابة المسرح الذي جعل منه " مونسي" منبعا لأفكاره ورؤاه من دون الانصهار في بوتقته.

إنّ الحفاظ على الهوية شيء مقدس في نظر " مونسي" وهي خط أحمر يمنع تجاوزه مهما كانت الأسباب والمسببات، كما يؤكد ذلك في قوله:« إنّ ازدواج القراءة العربية اليوم، وتراقصها على حبلين مشدودين إلى ماضي الغرب يجعل المطلب الحداثي أمرا مستحيلا تعترضه عقبة الزمن، وتحول دون فكاك عقدتهنّ وكل تصور للقراءة العربية خارج هذا الإطار مخادعة كبرى لا تنتهي نتائجها بسلام ما دمنا لم نحسم هذه العقبة، وليس حسمها بتخطيها، كما يطلب البعض لأنّ ذلك سيضعنا في ركب لا نملك فيه ذاتً ولا وجودا، فيفوت عليلنا المطلب الأصلي وصهرنا في بوتقة الرب دفعة واحدة دون أن يكون لنا حظ المشاركة في فكرة مشاركة المعايش»[1]

أما حين وصفه لحقيقة القراءة فقد انطلق " مونسي" من المنظور السوسيري الذي يأخذ من عمليتي القراءة والكتابة وجهين لعملة واحدة، فيقول:« إذا استعرنا التعبير "السوسيري" لوصف حقيقة القراءة، نقول، إنّها تؤلف مع الكتابة وجهين لعملة واحدة، يصعب فصلهما بل يستحيل، إذ يرى "باشلار" أن كل قارئ متحمس للقراءة: يكبت في ذاته _ من خلال الفعل القرائي_ رغبة الكتابة.

[1] حبيب مونسي، القراءة والحداثة، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، د.ط، 2000، ص20.

فلذة القراءة انعكاس للذة الكتابة.»[1] فـــ "باشلار" كان يقصد بأنّ كـــل قـــارئ يضمر في نفسه كاتبا، وهذا ما نجده بين طيات النقد الجديد عندما اشـــترطه "بريخـــت" بقوله: «إذا كنا نرغب في الوصول إلى اللذة الفنية فلا يجدر بنا أن نستهلك جهد النتاج الفني من دون جهد، بل يتوجب علينا المشاركة الفعلية فـــي إنتاجـــه.»[2]، فقـــد أشـــار "مونسي" إلى فعل القراءة ومدى استمراريته بشرط عبّر عنه مـــن خـــلال آيِ القـــرآن الكريم ألا هو الكتابة في قوله تعالى:**{الَّذِي عَلَّمَ بِالقَلَمِ}**. (العلق الآية: 4)، فـــالقلم هنـــا شيء مادي يدل على فعل الكتابة والتي تضمن للقراءة الاستمرار والبقاء، وفي حديثـــه عن التقاطع الفكري ما بين "مرتاض" و"اسكاربيت"، يقول: «وما أجمله "عبـــد الملـــك مرتاض" يفصّله "اسكاربيت"قائلاً: " إن فعل القراءة عملية معقدة تغدو فيها إثارة العلامة المكتوبة من دون جواب محدد سلفاً، بل بحسب القارئ، وزمن القـــراءة وظروفهـــا.»[3] كما نلمس في إشارة " حبيب مونسي" لرد " عبد المالك مرتاض" على " غريمـــاس"، و" كورتيس" ذلك التعصب لتعددية النص وانفتاحه مما يجعله قابل للتأويل وهذا في قولـــه: « إن التجارب أثبتت أنّ النص الواحد يجب أن يظل مفتوحا إلى مالا نهاية، وأنّ كـــل قارئ يمكن أن يقرأه بمنظاره الخاص دون أن يكون ذلك بالضرورة ضرباً من التحيز الذي يتحدث عنه "غريماس"»[4] فتكون _ تبعا لذلك_ كل قراءة تعبر عن وجهـــة نظـــر معينة، «فهذه قراءة نحوية، وتلك قراءة لغوية، وثالثة أسلوبية، وأخرى تتـــزع منزعـــا آخر... وهلم جرا»[5]أمّا "رولان بارث" فقد أخذ منه "مونسي" فكرة: **القراءة فعل لـــذة/ متعة**، بحيث يقول: «قد يكون منشأ اللذة، ذلك الصراع الذي ينشب إرادتين تتجاذبـــان النص، تشدّه الأولى من خلال فعل الكتابة إلى مقصديات متعدّدة .. وتسحبه الثانية مـــن خلال رغبات القارئ.»[6]

---

[1] حبيب مونسي، نظريات القراءة في النقد المعاصر، منشورات دار الأديب، وهران، د.ط، 2007، ص20

[2] نفسه، ص29.

[3] نفسه، ص24

[4] نفسه، ص27

[5] نفسه، ص27

[6] نفسه، ص29

هذا ويشير "مونسي" إلى تبعية الفعل القرائي للكنيسة قديما مما جعله يتصف بالتحجر، ولم يعرف النّور إلاّ بمجيء " غوتمبرغ" الذي أخرجه للعوام من بني البشر بفعل الطباعة، فتحول هذا الفعل من خاصية دينية إلى صرح للدراسات الغربية، وأصبحت القراءة للجميع.

لقد كان اهتمام " مونسي " بالقراءة اهتماما بليغا، مما جعله يصول ويجول في الدراسات الغربية، تارة باحثا مستكشفا عن الأصول والمحددات التي تحكم المصطلح، وتارة مضيفا لها ما يملكه من مَلكات التراث النقدي.

ومن بين العلماء الغربيين الذين تأثر بهم " حبيب مونسي" العالم الفيزيولوجي ذو الأصول الأسترالية:

*"**جون إيكلس**": وهو صاحب مقولات العالم المادي والإدراك الحسي، وهنا يرجع " مونسي " إلى مقولته والتي مفادها:«أنّ كل ملاحظاتنا عما نسميه العالم المادي تعتمد على خبراتنا الخاصة، إذ نعرف هذا العالم أولا بالإدراك الحسي، ولا يطعن ذلك في موضوعية معرفتنا العلمية، ذلك لأنه حين يكون إدراكي سليما يتفق مع إدراكات الآخرين، وتقاريرنا الذاتية يفهمها الآخرون لأنّهم يكابدون خبرات مشابهة»[1] فـــ " مونسي" يعبِّر من خلال هذا القول عن العالم المادي، ومدى تعدد الذوات، وكيف أنّ كل ذات تفسر وتنظر للعالم بحسب ما توفر لديها من معطيات مفاهيم، فقد يكون هذا الإدراك كليا، وقد يكون جزئيا شاملا، كما قد يكون سطحيا، ووجود العالم بحسب " ايكلس" متوقف ومرتبط بشكل مباشر على وجود الإنسان، وأنّ كل التصورات، والمفاهيم والأفكار التي نرسمها عن العالم مرتبطة ارتباط وثيقا بذواتنا ،وأنّ فهم العالم متوقف بمدى إدراك وفهم الآخرين لنا، أمّا سبب فهمهم لنا يؤول بتشابه إدراكنا وإدراكهم.

وفي تعقيبه على قول " ايكلس "يصرح" مونسي" قائلا: « لقد جعل "إيكلس"إدراكنا الشخصي صورة رمزية – وحسب – للعالم الموضوعي، لأنّ العالم الموضوعي "معطى كلّي" يتعذر على الإدراك الفردي الإحاطة به. وقد عجز العلم عن

[1] حبيب مونسي، فلسفة القراءة واشكالية المعنى، ص48.

ذلك عجزاً صريحاً.» [1] ؛ ومعنى هذا أنّ الإدراك الفردي عبر الذوات الشخصية قد يصيبها النقص في ما يخص إعطائنا صورة تامّة، جامعة، وجاملة للعالم، وقد تكون صورة رمزية ذات بعد جزئي، وهنا نكون أمام حتمية استحضار «قوة التصور بالصور الكلية لاحتوائها على الآراء المسلمة العامية»[2]

وكل المعطيات والتصورات والمعارف التي توفرها لنا ذواتنا الشخصية تبقى ذات قصور، ومهما بلغنا من العلم علوا لن نصل بمعرفتنا للعالم إلى منزلة الكمال؛ لأنّ العلم بكل تطوراته لم يثبت هذا، فكيف سيكون الإثبات لذات بشرية ميزتها النقص والقصور.

هذا ويواصل " مونسي" الحديث عن آراء " إيكلس" وخاصّة فيما يتعلق بالمعيار الذي يشترطه لسلامة الإدراك والذي تمثّل في عنصر الاتفاق مع وجهات النظر الأخرى حين يقول: « بيدا أنّ المعيار الذي يسجله ّ إيكلس " لسلامة "الإدراك " هو الاتفاق مع وجهات النظر الأخرى، والتي تؤطرها المرجعية الواحدة، والثقافة المشتركة، والدين والجنس والتاريخ... وهي حيثيات تعمل على توطيد الجماعة وتوحيد رؤيتها للعالم، غير أنّها أطر فضفاضة ذات مفاهيم رجراجة تساعد على التعدد والتلون»[3]

فعنصر " الاتفاق" يبقى معيارا رئيسيا يقربنا من دائرة الصواب لفهم العالم، وإدراك مفاهيمه ومعارفه، أما بغياب" الاتفاق" فإننا لن ندرك العالم؛ لأنه سيغيب هذا المعيار في الثقافة والجنس والدين والتاريخ، فالثقافة العربية تختلف اختلافا وثيقا عن الغربية، أما الجنس فتفكير الرجل ليس كتفكير المرأة؛ لأن لِكلّ واحدا منهما خصائصه التي يتميز بها، كذلك الدين والتاريخ.

فاستفاضة " حبيب مونسي" حول العالم المادي، والذات التي تتحكم فيه كانت ولازالت تلقي بضلالها عن خليج فكره ومنبع مرجعياته، وذلك عند إشارته بأن هذا المفهوم لا تزال صلاحيته مستمرة إلى غاية القرن العشرين من خلال تمسكه بالنزعة

[1] السابق، ص: 48.

[2] مصطفى غالب، ابن سينا، دار ومكتبة الهلال للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ج:3، د.ط، 2012، ص88

[3] حبيب مونسي، فلسفة القراءة وإشكالية المعنى، ص48.

الشخصانية، والتي تجعل من الشخص مقياسا لكل شيء، وكذلك تبيّن الواقع، وما يحيط به من جدلية وصراع دائم، وهذا برجوعه لمقولة "إيكلس":« ما دام الواقع في جملته ليس إلا محصلة لجميع العلاقات المتشابكة بين الذات والموضوع، لا الماضية فحسب وإنما المستقبلية أيضا، ولا ينحصر في الأحداث الخارجية وحدها، وإنّما يشمل أيضا التجارب الذاتية والأحلام والتنبؤات والعواطف والأخيلة».[1]

فالذات والموضوع تربط بينهما هنا جدلية تمثل سر استمراريتهما. وإذا كانت الذات تعبر عن كل ما تختلجه "النفس"، فإنّ الموضوع «يقرر القيمة الموضوعية لتصوراتنا»[2]ومن بين الشخصيات الغربية التي تأثر بها " مونسي" نجد الرسام والروائي الأمريكي:

2-" هنري مللرHenry Miler[3]:

هذا الأخير الذي تحدث كثيرا عن العالم الحديث والمعاصر، وذلك في قوله: «انظروا فقط إلى: "بليك" (Blak)، و"نرفال"(Nerval)، وّكيركفاردّ (Kikegard) و"لوتريامون"(autréamont)،و "ستندبارغ"(Sindberg)، و"نيتشه" (Nietzsche)، و"دستويفسكي" (Dostoievski)، إنّها وجوه مأسوية !مأساوية بمعنى جديد: كلّهم معنيون بمشكلة الرّوح، وتفتّح الضمير، وخلق قيّم أخلاقية جديدة»[4]

فـ "مونسي" يعود إلى هذا القول من خلال حديثه عن تدني القيم الإنسانية في العالم المعاصر، وتشتت الإنسان وضياعه في غياهب هذا العالم؛ لأنّ هذا الأخير سيطرت عليه المادة التي صارت جزءا أساسيا منه، وفقد الروح، وبالتالي أصبح الإنسان فيه ماديا تسيطر عليه الأنانية، ولا تهمه إلاّ مصالحه الشخصية.

فـ:" مللر" تحدث في مقولته عن الشخصيات ذات البعد الخلاّق؛ لأنّ هدفه هنا هو الوصول بعث شخصيات ذات قيّم جديدة بعد زوال القيم، هدفها البوح وكشف القضايا المحورية في تلك الحقبة الزمنية، هذا ويورد لنا " مونسي" قول آخر لـ:"

---

[1] السابق، ص49-50.

[2] مراد وهبة، المعجم الفلسفي، دار فداء الحديثة للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، د.ط، 2007، ص 634.

[3] هنري مللر: رسام وروائي أمريكي من مواليد 26 ديسمبر 1891- 4 يوليو 1980 عن الموسوعة الحرة، ويكيبيديا

[4] حبيب مونسي، فلسفة القراءة وإشكالية المعنى، ص75.

هنري مللر" مفاده:« أعتقد أنّ النصف الثاني من القرن التاسع عشر كان أبشع الفترات التاريخية».[1]فهذا القرن في نظر " مللر" اتسم بالفضاعة والبشاعة، لأنّ هذه الفترة عُرفت باندلاع الحروب وتجرد الإنسان من الأخلاق القيم الإنسانية، فالزمن هنا ساد فيه الطغيان وسيادة المادة مما جعل الإنسان مادي وأناني لا يحب إلا نفسه.

وفي معرض حديثه عن الشاعر وكيف بدأت مكانته تتراجع شيئا فشيئا يقول" مللر" : « فالشاعر لم يكن مهددا أكثر من اليوم .. ويوشك أن يختفي كلية»[2] ومعقبا " مونسي" على هذا القول بمعناه العام في أنّ اختفاء الشاعر يكون « بتضييق الدائرة التي تلتف حوله، وتزعم أنّها تفهم عنه أقاويله، وتلتذ بها وتطرب.وكلّما انسحب منها فرد انفرط العدد، وتبدد الشمل، وانتهى الشاعر سجين الصمت والعتمة. إنّه يقتل نفسه في كل نص يكتبه على الهيئة التي تقصي المتلقي وتزدريه، وتدير له الظهر»[3]

ففي هذا العصر انقلبت كل الموازين من خلال تراجع أهمية الشعر، وبروز العمل الروائي على الساحة الإبداعية، فهذا الشاعر الذي يصرح بما يشعر به أصبح مهددا بالانقراض، ومجبرا على تقاعد مرير؛ لأنّ الزمن يلوح بل ويعطي كل الاهتمام للرواية، هذه الأخيرة دقت ناقوس الخطر بالنسبة للشاعر، وهنا شعر " هنري مللر" فعلا بأنّ الشاعر مهددا بالانقراض.

ومما يبين تأثر " حبيب مونسي "بـــالروائي الأمريكي " هنري مللر" هو تكرر هذا الاسم في الصفحة 75 مرتين في كتابه:" فلسفة الكتابة وإشكاليات المعنى."، وأيضا في مقاله "من قتل الشعر؟" وتبيين ارتكازه على آراء "مللر" القيّمة.

هذا وقد كان للنظريات الغربية تأثيرها البارز في فكر الناقد" حبيب مونسي"، فلقد تأثر بمفاهيمها ومصطلحاتها، ومن هذه النظريات نجد " **نظرية التلقي**" لزعيميها " هانس روبرت ياوس"و" ولفغانغ إيزر"، وخاصة ما تعلق بالربط بين التاريخ والأدب.كيف لا، وهي التي حاول الكثير من النقاد العرب تطبيق آلياتها الإجرائيةعلى

[1] السابق، ص75.

[2] حبيب مونسي، من قتل الشعر؟ زمن القتلة ! هل قرأنا "هنري مللر" جيدا؟، بحوث ومقالات في الفكر والأدب والفن، الحلقة الأولى، الخميس 10فيفري 2022، 22:15 مساءً.

[3] المرجع نفسه.

النّص العربي كـــ " كمال أبو ديب"، و" عبد الفتاح كليتو"، و" وصـــلاح فضـــل"، و" شكري المبخوت"، وغيرهم.

كما كان للأديبة " أسيمة درويش" محاولة في تطبيق مبادئ هذه النظريـــة مـــن خلال نص قصيدة " **هذا هو اسمي** "لـــ: علي أحمد سعيد " أدونيس".

لقد مثلت نظرية التلقي رافدا من روافد الثقافة الغربية والتي وجـــدت اهتمامـــا واسعا عند العرب بصفة عامة، وفي المغرب العربي خاصة، ذلك لما وجودوا فيها من ريح الأصالة التراثية فراحوا ينقبون في تراثنا النقدي لعلّهم يجدوا ما يشـــفي غلـــيلهم وبالضبط في القرن الرابع الهجري والذي بلغ فيه المسلمين أوّج تقدمهم وازدهارهم في شتى المجالات آنذاك« لذلك سنتخذ من الآمدي أنموذجا للناقد العربي التراثي الذي اهتم بقضية التلقي، سعيا في الوصول إلى نتيجة نرصد فيها نقاط التشـــابه والخـــلاف بـــين الناقدين، ومحاولين في الوقت نفسه الفصل في الإشكالية التي عرضـــنا لهـــا ســـابقا إذ سنحاول أن نعمم الحكم على المدونة النقدية التراثية، مجيبين عن السؤال: هل عـــرف العرب نظرية التلقي؟»[1] فهذا السؤال الجوهري هو الذي جعل من نظريـــة " التلقـــي " محلّ سِجالٍ واسعٍ بين النقاد العرب فمنهم من ردّها إلـــى التـــراث العربـــي بصـــورة مباشرة، وآخرين رأوا فيها منهجا غربيا لا صلة لها بموازنة الآمدي.

فيقول "علي بخوش" في هذا الإطار: « يبدو تأثير جمالية التلقي الألمانيـــة فـــي النقد العربي تأثيرا قويا وشديدا، ولعل جوانب هذا التأثير كثيرة، وسأتعرض ـــــ في هذه المداخلة ـــــ إلى ذلك التأثير الذي أحدثته عند الباحثين والمتمثل في رجـــوعهم إلى التراث يستنطقونه ويبحثون فيه عن آراء المفكرين العرب القدامى حـــول القـــارئ (المتلقي) وملابساته... فقد كان اهتمام النقاد العرب بهذه النظرية بالغـــا خاصـــة بعـــد تواصلهم معها واطلاعهم على كثير من خصائصها، وقد تُرجمت هذه النظرية ترجمات عدّة (نظرية الاستقبال لـــ "روبرت هوليب" ترجمة عبد الجليـــل جـــواد، ط 1، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، 1992، وترجمة الكتاب نفسه لـــــ "عـــز الدين إسماعيل") وقد ظهر الاهتمام خاصة في بلدان المغرب (المغرب الأقصى علـــى

[1] عمار آيت عيسى، التلقي بين النقد العربي القديم، ونظرية التلقي، مقارنة بين الآمدي وياوس، مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية، بجاية، العدد:70، ص51.

وجه الخصوص)، ومن رواد هذه النظرية في العالم العربي نجد مجموعة من النقاد منهم: "عبد الفتاح كليطو" في كتابيه: "الحكاية والتأويل"، و"الأدب والغرابة". و"حميد لحميداني" في كتابه: "القراءة وتوليد الدلالة" (وهو أيضا من مترجمي كتاب فعل القراءة لآيزر). و"محمد مفتاح" في كتابه: "التلقي والتأويل"، وأيضا " حبيب مونسي" في كتابه:" القراءة والحداثة"، وغيرهم كثير.»[1]

فـ "حبيب مونسي" يصر ويؤكد على أنّ التراث العربي القديم سباقٌ في وضع الأطر والمفاهيم والمصطلحات التي نادت بها جماليات التلقي اليوم، فمؤلفات الناقد ومقالاته تؤكد هذا الطرح ومنها مقاله: نظرية التلقي.. رؤية فلسفية أم منهج؟؟ كيف فهمناها؟؟، وكتابه: "القراءة والحداثة، مقاربة الكائن والممكن في القراءة العربية" وذلك في قوله: « لم يكن التلقي يلقي الاهتمام الذي يحتله اليوم ـــــ والذي تتزعمه المدرسة الألمانية ـــــ في التصورات القديمة، وإن كانت بعض الإشارات تبرق هنا وهناك، دون أن تجد الاستجابة الكاملة لدى النقاد... وعندما نقرأ اليوم تعليق " الوليد بن المغيرة" على أثر القرآن الكريم في نفسه:(إن له لحلاوة، وإنّ عليه لطلاوة، وأنّ أسفله لمغدق، وأنّ أعلاه لمثمر).نستعظم مثل هذا الرد، لأنّه يضعنا أمام أول نص يكشف عن ناتج الوقع في الذات القارئة»[2]

وفي حديثه عن أسبقية العرب القدامى لنظرية التلقي في جانبها المتعلق بإرضاء الشاعر للسامع قبل إرضاء نفسه حين يقول: « ويكشف لنا " ابن قتيبة" عن سلطة ذلك الحضور المؤرق الذي يرغم الشاعر على بناء قصيدته بناءً لا يرضي فيه تجربته بقدر ما يُرضي السامع، ويستدرجه إلى غرضه الأساسي، فهو يبكي ويستبكي الأحبة، ويتغزل، ويصف الرحلة ومشاقها، ثم يخلص إلى الغرض الذي من أجله جاء، وهو في

[1] علي بخوش، تأثير جمالية التلقي الألمانية في النقد العربي، مداخلة ضمن محور: استقبال المقاربات النقدية الغربية، قسم الأدب العربي، جامعة محمد خيضر، بسكرة، ص28.

[2] حبيب مونسي، القراءة والحداثة، مقاربة الكائن والممكن في القراءة العربية، منشورات إتحاد الكتاب العرب، د.ط، 2000، ص26.

كل ذلك يتسلل من غرض إلى غرض برفق (حسن التخلص)، كي لا يثير حفيظة ذلك السامع الماثل في خلده، كسلطة رقيبة، لا تسمع له بالروغان»[1]

فهو هنا لا ينفي حداثة المفهوم المنهجي لنظرية التلقي في الدراسات الغربية؛ لأنّها ذات امتداد غربي، ولكن هذا لم يمنعه من البحث عن جذورها في التراث العربي، فاطلاعه عن الثقافة الغربية وكثرة مطالعته لها زادته اقتناعا بتراثه الأصيل، وعروبته الشامخة.

إنّ "حبيب مونسي" وفي إطار محاولته بناء نظريته المشهدية تبيّن من المشارب الغربية تلك التصورات والمبادئ التي ساهمت في بناء فكره المنهجي، والهدف من ذلك هو الوصول إلى نظرية تتماشى ومقومات النص العربي؛ لأنّ التكيف مع البيئة العربية لابدّ له من قارئ على دراية بشعابها وخصوصياتها، فأبعاد تأسيس النظرية يستوجب منا الإحاطة بشتى العلوم والمعارف، كما لابدّ لنا من التسلح فالفكر التراثي والحداثي على حد سواء، فالمعركة هنا تتطلب منا الأخذ والعطاء؛ لأنّ الأخذ لاستكمال النقص، والعطاء لإكمال فكر سابق وبينهما نستطيع ملامسة الصواب بشيء من الأصالة.

[1] حبيب مونسي، نقد النقد المنجز العربي في النقد الأدبي، منشورات دار الأديب وهران، د.ط، 2007، ص12.

الفصل الثاني

المشهدية بين التراث البلاغي والفلسفي، والدرس العربي الحديث

إنّ المتتبع للتصورات التأسيسية لأي مشروع نقدي – مهما كانت صفته ودرجته – يدرك مدى استحالة تحقيق نتائجه من دون الوقوف على أُسُسٍ، ومبادئ، ومنهج، ونظرية؛ لأنّها «مفيدة إن استطعنا التعلم منها، ولا نستطيع التعلم منها إلا إذا ما عرفنا كيف نستخدمها»[1]، فلا وجود لفكر من دون تأصيل، ولا فكرة من دون مؤصلٍ لها، وهذا ما جعلنا نغوص في أعماق تراثنا النقدي العربي الأصيل علّنا نجد صدى التلميح للتفكير المشهدي بصوره وتصوراته. فهذا أبو عثمان عمر بن بحر (الجاحظ) يُبرِزُ لنا مادة الصورة في مجال الأدب من خلال التلميح إلى المشهد في قوله: «فإنما الشعر صناعة، وضرب من النّسج، وجنسٌ من التّصوير»[2]، وفي تحريه للصورة الجمالية ما بين اللفظ والمعنى في بلاغة الكلام يقول: «فإذا كان المعنى شريفًا واللفظ بليغًا وكان صحيح الطبع بعيدا عن الاستكراه ومنزها عن الاختلال مصونا من التكلف، صنع في القلوب صنيع الغيث في التربة الكريمة»[3].

وبما أنّ البيئة العربية ذات منطلق شعري، فإنّ الهندسة المشهدية في تراثنا عرفت إشراقاتها من خلال بلاغة الكلمة وتعبير الصورة والتي هي «عنصر محسوس يستقيه الكاتب من خارج الموضوع الذي يعالجه ويستخدمه بغية توضيح قصده، أو للوصول إلى شعور القارئ بواسطة الخيال»[4]

وهنا كان لابدّ لنا من الوقوف على بلاغة **المشهد الشعري**، ومدى ارتباطه بالمد التراثي النقدي العربي كأساس للتصورات والمفاهيم التي أطرت مختلف الأفكار الوافدة من حقل الفكر القديم بصيغة منهجية هدفها الأساس تشكيل المشهد الشعري في القصيدة من خلال تلك العناصر المشكلة لما يعرف بالصورة الفنية من تشبيه، وكناية، واستعارة، وخيال، ومجازات. فيكوّن الفنان بصوره الجزئية ما يسمى: **بالمشهد**، هذا الأخير الذي يعبر عن صورة كبرى بطريقة أرادها الفنان ووسيلة أتقن استعمالها، وهي: «الألوان

---

[1]– إيان كريب، النظرية الإجتماعية من بارسونز إلى هابرماس، تر: محمد حسين غلوم، عالم المعرفة، الكويت، العدد 244، 1999، ص26.

[2]– الجاحظ، الحيوان، تح: عبد السلام هارون، مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده بمصر، ط2، 1966، ج3، ص132.

[3]– الجاحظ، البيان والتبيين، دار الجيل، بيروت، تح: عبد السلام هارون، ج1، ط2، 1948، ص73.

[4]– فرانسوا مورو، الصورة الأدبية، تر: علي نجيب إبراهيم، دار الينابيع، دمشق، سوريا، د.ط، 1995، ص23.

والظلال والمساحات، أو النغم والإيقاعات، أو الحركة والتمثيل، أو الحجر والنحت، أو الصوت والكلمة الحلوة»[1].

أمّا الشاعر بقصيدته التي أراد صياغتها بطريقة الإبلاغ الفني، فقد استعمل هو الآخر أدوات معينة أجاد استخدامها كالألفاظ، واللغة بما تحمل من جماليات وإيقاعات. ولهذا كان التصوير المشهدي ممثلا في الشعر منذ القديم؛ لأنّ «المنبع الأساسي للشعر الخالص هو الصورة»[2]، وربّما هذا يعود إلى أنّ الصورة المشهدية في الشعر هي أساس الشكل الفني الذي يتخذ الألفاظ والعبارات لباسا له، فينظم مشاعره في سياق بياني يعبر به عن جانب من جوانب تجربته الشعرية في أبيات قصيدته مستخدما بذلك «طاقات اللغة وإمكاناتها في الدلالة والتركيب والإيقاع والحقيقة والمجاز والترادف والتضاد، والمقابلة والتجانس وغيرها من وسائل التعبير الفني»[3].

هذا ما يعبر على أنّ الصورة ما هي إلاّ «تشكيلاً نفسياً قبل أن تكون تشكيلا فنيا جماليا، ترتبط بفكر الشاعر، وبالعوامل التي أسهمت في تكوين نتاجه الشعري.»[4]، فتمثل بذلك أساس التعبير الشعري، وهذا بعد ضمِّها لأدواته الفنية من بديع وبيان ومعاني وعروض وإيقاع، فيتشكل هنا ما يسمى باللوحات أو المشاهد التي تترك أثرها في نفس القارئ فتجعله يشاهد ما يسمع ويتلذذ به.

والمشهدية بالثوب القديم ماهي إلاّ صورا فنية نسجها الشعراء بأساليب مختلفة بغية التأثير في المتلقي؛ لأنّ الصورة الفنية في الأخير ليست إلاّ «ضرباً من ضروب المجاز يتجاوز معناه الظاهر ولو جاء منقولا عن الواقع»[5]، فتكون – أي الصورة الفنية/المشهدية– إمّا مادية حسية، أو معنوية تدرك بالعقل والخيال.

فالصورة في الطرح النقدي التراثي لا تبتعد عن مبدأ إضفاء الجمالية على النصوص، كما تسعى أيضا إلى التأثير على القارئ بإثارة مشاعره فهي وليدة الدفق

---

[1]– منير سلطان، البديع في شعر المتنبي، التشبيه والمجاز، منشأة المعارف، الإسكندرية، د.ط، 1996، ص118.

[2]– محمد الولي، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي النقدي، المركز الثقافي العربي، ط1، 1990، ط1، ص8.

[3]– المرجع نفسه، ص10.

[4]– سمير الديوب، جماليات التصوير الفني عند الشعراء اللصوص في صدر الإسلام والعصر الأموي، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة البعث –حمص–، سورية، ص1.

[5]– ساسين عساف، الصورة الشعرية ونماذجها في إبداع أبي نواس، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2007، ص28.

الحياتي وما نعيشه من لحظات نستحضرها بالإدراك والخيال، فيكون «الإدراك هنا "الفهم والمعايشة" نفهمها ونتمثلها ثم نمزجها بمخزوننا وعواطفنا ثم نضفي عليها من ذواتنا وأخيلتنا ما يجعلها تتحرك أمام أعيننا، والخيال هو أداته في سبك صورته، وهو أداتنا في تذوقها، ووسيلتنا في معايشتها»[1].

فالصورة المشهدية ترسم أخيلتها في الشعر بكل تعابيره المرئية والخفية، نعم؛ لأنّه كلمات ناطقة وصور تشاهد وسحر جاذب، فالشعر إذن هو«تعبير بالصورة، والقصيدة الجيدة هي كذالك صورة، يراد لها أن تعيش في الأذهان»[2].

وبما أنّ الصورة بما تمثله من مشاهد غير عادية تعبر عن عالم عادي، فإنّ هذا «العالم الشعري نتاج لتدفق الخيال والتعامل المغاير الخاص مع اللغة... فهو يتعامل مع التخييل والجمع بين المتنافرات في سياقات منسجمة وغير ذلك مما يحقق القدرة على التصوير»[3].

فالتصوير أداة فعالة في تشكيل المشهد الشعري؛ كيف لا، وهو من يضفي عليه صبغة جمالية وفنية، من خلال تلك الإيحاءات والمدركات التخييلية، فالتعبير «لا يكتسب قوته الدلالية إلا من خلال استغراقه المشهد فيكون له شأن الكسوة السابغة التي لا تكشف عورة، ولا تبدي عيبا، ومحط الإعجاب أن لا يجد المتلقي ما يزيده على التعبير إن هو قلّب المشهد وعناصره تقليبا بليغا، متجاوزا حضوره إلى الغياب.»[4]، فالشعر بأبسط تعبير هو إخبار عمّا يشعر به الشاعر من أحاسيس ومشاعر، وهذا ما يميّز الشاعر عن غيره من بني البشر.

وبتأملٍ بسيط في أبيات "المتنبي" وهو يصف معركة سيف الدولة ندرك مدى رسمه لتلك المشاهد المتتالية بصورة متنامية:

---

[1]– منير سلطان، البديع في شعر المتنبي، ص119.

[2]– ينظر: أحمد مداس، لسانيات النص، نحو منهج لتحليل الخطاب الشعري، عالم الكتب الحديث، ط1، 2007، ص28.

[3]– الحمداني، إياد عبد الودود عثمان، فاعلية التصوير في (غريب على الخليج) للسياب، مقال في مجلة الموقف الأدبي، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، مج:34، العدد402، 2004، ص13.

[4]– حبيب مونسي، شعرية المشهد في الإبداع الأدبي، ص46.

أَتَــوْكَ يَجُــرُّونَ الحَدِيـــدَ كَأَنَّمَا سَرَوْا بِجِيَادِ مَا لَهُنَّ قَوَائِمُ
خَمِيسٌ بِشَرْقِ الأَرْضِ والغَرْبِ زَحْفُهُ وَفِي أُذُنِ الجَــوْزَاْءِ مِنْهُ زَمَازِمُ

فبقراءة بسيطة لهذه الأبيات ندرك مدى قدرة المتنبي على التصــوير مــن خــلال تخيره لفخامة الألفاظ[1]، فكانت الصورة ممثلة بروعة المشهد الشعري والذي يحمــل بــين طياته جمالية الحركة التعبيرية البصرية، والدهشة (يجرون الحديد، كأنّما ســروا بجيــاد مالهن قوائم..)

فالمشهد الشعري عرف طريقه – التخيّلي، الإدراكي–مــع مــا يســمى بتــداخل الأجناس، حينئذ انفتحت القصيدة بتأويلاتها العديدة والمتعددة على تخوم الفنــون الأخــرى (السردية، والتشكيلية، والسينمائية..)، فكان المشهد يمثل ذلك المصطلح الذي يتوزع بــين المسرح والسينما، والرسم، وكل الأعمال السردية كالرواية والقصة والأقصوصة...

أولا/ في التراث البلاغي والفلسفي:

إنّ المتأمل في مصطلح المشهد يلحظ تلك الدلالات التي تشير إلى الفلكلور بمعناه العام في بداياته الأولى، لينتقل إلى الفن المســرحي، فصــاحب المصــطلح – بعلاماتــه السيميائية– الفن بشكل خاص؛ لأنّ المسرح هو المهد الذي انطلق منه المشهد، هذا الأخير الذي كان له حضور قوي في بقية الفنون التصويرية المختلفة كالسينما والشــعر والرســم والنحت وغيرها، فـــ " **المشهد**"عبارة عن « وحدة زمنية صغرى تتحدّدُ بدخول إحــدى الشخصيات أو خروجها، كما يعتبر وحدة تقطيع متكاملة يتم فيها حدث واحد مكتمل فــي مكان واحد، وبذلك يقترب المشهد من مفهوم اللوحة»[2]، فالفنون بشتى أشكالها يمكنهــا أن تصور لنا الحياة بالتفاعل والامتزاج فيما بينها، كما أنّها تكمل بعضها البعض فلا حــدود فاصلة بين فن وآخر؛ فكلها نابعة من العقل وتعمل على توسيع النظرة العقلية.

«ومن ثم يمكن القول بأنّ هناك ما يمكن أن نسميه وحدة الفنون.»[3]، فقصة التــأثير والتأثر بين الفنون قصة طويلة وعريضة لها باعها في تاريخ الأدب العربي «وقصة هــذا

[1]– فخري أبو السعود، التصوير في الشعر العربي، مقال في مجلة الرسالة، العدد 44،
https://ar.wikisource.org/wiki

[2]– ماري إلياس، حنان قصاب علي، المعجم المسرحي، مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، مكتبة ناشرون، لبنان، ط1، 1997، ص144

[3]– رجاء عيد، القول الشعري، منظورات معاصرة، منشأة المعارف، الإسكندرية، د.ط، د.ت، ص21

التأثير المتبادل بين – خصوصا فن الشعر وفن الرسم – قصة طويلة يقدر عمرها بثلاثة آلاف سنة في تاريخ الأدب والفن لا الغرب والشرق. وهي قصة مثيرة ومحيرة تطرح أكثر من سؤال وجواب عن تلقي الشعراء لأعمال الفن، واستقبال الفنانين لفيض الشعراء، عن العلاقة بين الفنون الجميلة بوجه عام وفني الشعر والتصوير بوجه خاص»[1] وهنا ينكشف الستار عن الحدود الفاصلة ما بين الفنون وتصبح مكملة لبعضها البعض، فيكون المنطلق واحدا والفكرة واحدة كالمحاكاة للشعر والرسم سواء أكان لمعنوي مجرد، أم مادي محسوس لفعل مخاطبة الإحساسات والمخيلة لتشكيل صورة معينة؛ لأنّ الشعر يعتمد اللغة التي تدرك بالسمع، أمّا الرسم فيتشكل بالخط واللون المدرك بالعين.

ومهما كانت الاختلافات بينهما إلا أنّهما يتفقان على مبدأ أساسي، ألا وهو التمثيل الحسي لفكرة مجردة ويستخدمان وسيطا ـــــ يختلف بينهما ـــــ لصنع صورة «فالشعر يعتمد على اللغة بوصفها علامات دالة تتجمع 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»[2]

فالعلاقة بين الشاعر – وهو ينسج كلمات قصائده بتأثير السمع والوجدان ـــــ، والرسام –الذي يركّب في تصاويره بين المساحات وألوانها – دالة على بناء معنى عن طريق المشاهد التي يتم تكوينها، – بتعبير آخر– تقديم المعنى بصورة حسية، فالمشهد هنا يتم تقديمه بتلك التصورات الشعورية، والأخيلة وتشكيلات الألوان والخطوط في اللوحة، فتكون لنا مشاهدا في الذهن « ومن ثم لا يكون هناك فرق بين صور تكونها لدى المتلقي عبارات شعرية، وأخرى تكونها خطوط وألوان، مع التسليم بوجود اختلاف في أنماط التكوين» وبالتالي ترتسم الصورة المشهدية من خلال التكامل الفني لدى كل الأجناس والفنون، وبجميع التصورات الذهنية لفعل الحضور الإبداعي.

---

[1]– عبد الغفار مكاوي، قصيدة وصورة، الشعر والتصوير عبر العصور، مجلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، نوفمبر 1987، ص10

[2]– رشاد نوفل، العلاقات التصويرية بين الشعر العربي والفن الإسلامي، منشأة المعارف، الإسكندرية، د.ط، د.ت، ص39.

فالمتأمل في جذور الطرح المشهدي في الدراسات العربية القديمة، يدرك تلك المحدودية اللامتناهية في حضور المشهد على الساحة الفنية عامة، والأدبية خاصة، وذلك ربما يعزى إلى غياب المسرح كفن من فنون الحضارة العربية القديمة، بالإضافة إلى اعتمادهم القوالب البلاغية في تلقيهم للصورة المشهدية، من أجل صياغة معرفية ذات أبعاد نقدية فنية وبلاغية من خلال منشأ ما يسمى بـــ " الصورة الفنية" أو الشعرية / الأدبية / البلاغية / البيانية...إلخ، مما يساهم في وضع أسس التلقي المشهدي للخطاب بجمالياته التعبيرية، فيتشكل ما يسمى بالإدراك والتخيل والإدكار والتفكير والتصور، فيفسح المجال لربط اللغة بالمشهد من خلال تلك الصورة «وجلي أنّ " الصورة " هنا لا تشير إلى مفهوم التقديم الحسي للمعنى بقدر ما تشير إلى طريقة الصياغة أو النظم التي تتمايز بها وتتحدد تبعا لها، قيمة النص الأدبي. وهنا يذكرنا مصطلح " الصورة" بنظيره فيما يسمى بالفلسفة الأولى، وبالعلة الصورية ـــ عند الفلاسفة ـــ تلك التي يكون بها الشيء ما هو، حيث تصبح الصورة هي الشكل الذي تتشكل فيه، أو الهيئة التي يتصور الهيولى بها[1]فالصورة في باب النظم العربي تتمسك باللغة ؛ لأنّها ـــــ أي الصورة ـــــ تترجم المشهد النفسي والروحي والذهني،فيكون الخيال هو الوسيلة الأساسية للتصوير من خلال نقل الرسائل للفكرة والمشهد العاطفي معا.

إنّ الحديث عن وجود الطرح المشهدي في التراث النقدي والبلاغي القديم يبقى كلاماً من غير دليل، إلا أنّ بذور المصطلح كانت مبثوثة في دراسات أعلام التراث العربي، ولعل قول " حبيب مونسي" في هذا الصدد أشد وضوحا وأبلغ صورة وذلك في قوله: « كشفت المقاربة التي قمنا بها لبلاغة المشهد الشعري، أنّ صوره تقف عادة عند حدود التشبيه، والاستعارة، والكناية .. في حيز من البيت الواحد أو الأبيات القليلة»[2]

لقد كان قول "حبيب مونسي" واضحا وجليا في عقده لمسلمة الطرح البلاغي القديم، وهذا ما تبَيَّنَه في الفصل الثاني من كتابه. "شعرية المشهد في الإبداع الأدبي" حين بوّب هذا الفصل تحت عنوان: بلاغة الكتابة المشهدية، والمسألة هنا جمالية منذ الأزل وهدفها توصيل المعنى في غاية من الوضوح والبيان، « فالحديث عن بلاغة الكتابة المشهدية،

[1]– جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت/ الدار البيضاء، ط3، 1992، ص282.

[2]– حبيب مونسي، شعرية المشهد في الإبداع الأدبي، ص140.

حديث ينصرف إلى العملية الإبداعية في تعاطيها عناصر البلاغة العربية من تشبيه، واستعارة، وكناية، ومحسنات، وأساليب.. هي أدخل في الصنيع الفني من كونها مجرد أدوات ملحقة، يلتفت إليها المبدع لتحلية الصنيع الفني. إنّها في اعتقادنا مثل اللون في يد الرسام، وعين الصوت في يد الموسيقي... فهي ألوط بالعملية في أطوارها المختلفة: حضانة، وتحويلا، وانجازا»[1]، فتغدوا هذه العناصر بمثابة الركيزة الأساسية التي ترسم معالم العمل الفني، وليست مجرد زخارف ينمق بها المبدع أعماله.

لقد مثل عنصر التخييل مهد الفكر المشهدي تنظيرا وممارسة في تراثنا الفلسفي والنقدي، كيف لا، وهو روح الشعر بخصائصه البصرية والجمالية، ومن ثم قيل «إنّ الشعر – بما يقوم به من تخييل – يمثل لمخيلة المتلقي مشاهد بصرية واضحة، وإنّ أفضل الوصف الشعري هو ما قلب السمع بصرًا، وجعل المتلقي يتمثل مشهداً منظوراً كأنّه يراه ويعاينه.»[2]

فهذا التراث وعلى كثرة أحكامه النقدية، إلا أنّه تجاوز القوالب البلاغية من تشبيه واستعارة وكناية، فحمل بين صفحاته « حدسا مبكرا بأهمية كلية التصوير في النص، ولنا فيما قدمه عبد القاهر الجرجاني وحازم القرطاجني خير دليل على ذلك»[3] فما ميز "الجرجاني" عن سابقيه ومعاصريه هي تلك الحذاقة والنباهة من خلال اهتمامه بالاستعارة في سياق المجاز ودمجهما في سياق النظم مما زادها جمالية وفعالية، ومن ذلك ربطه التشبيه والاستعارة والتمثيل بالقدرة على التصوير، وإرجاعه للتمثيل إلى أساس نفسي، وشرف 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:

فَقُلْتُ لَهُ لَمّا تَمَطّى بِصُلْبِهِ وَأَرْدَفَ أَعْجَازًا وَنَاءَ بِكَلْكَلِ

[1]– نفسه، ص47.

[2] جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص307.

[3] محمد عليم، شعرية المشهد، دراسة في الأنماط النّصية، دار دال للنشر والفنون، اللاذقية، سوريا، 2012، ص52.

لما جعل لليل صُلْبًا قد تمطى به، ثنى ذلك فجعل له أعجازا 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»[1]

فالجرجاني هنا اقترب كثيرا «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»[2] وهو ما يدل عن وجود الأثر في دراسات تراثنا العربي القديم من دون تحديد زواياه، وكشف أطره، وضبط مفاهيمه العامة، ولكن أمواج المصطلح كانت تلوح مدركاتها الحسية وجمالياتها البلاغية في قوالبها التصويرية، وما يكتنف الصورة الذهنية من متلقيات تخييلية تجعل من الصورة المشهدية معْبَرا للدال والمدلول، من خلال الوعاء اللغوي؛ لأنّ اللغة في التراث القديم ليست « رموزا تقترن في تنوع دلالاتها، وتغير سياقها، بتغير الموقف الإدراكي للإنسان أو تغيره، فلا تنفصل عنه أو تليه أو تعقبه، إنّما اللغة في التصور القديم" علامات" على أشياء أدركناها من قبل»[3]، فتلك المدركات السابقة هي التي تمد الذهن بإشارات التخيّل، والمسؤول الأول عن هذه العملية هو اللغة من خلال تلك العلامات والسمات، فقد أشار " الجرجاني" إلى هذا عندما قرر: « أنّ اللغة تجري مجرى، العلامات والسيمات، ولا معنى للعلامة أو السّمة حتى يحتمل الشيء ما جعلت العلامة دليلا عليه، فيغدو بما فيه حقلاً علامياً تتصرف فيه العلامة إلى أصنافها الثلاثة:

أ – السّمة الطبيعية.

ب – السّمة المنطقيّة.

ج – السّمة العرفيّة.»[4]

---

[1] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تع: محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي مطبعة المدني، 08 يونيو 2009، 79.

[2] – محمد عليم، شعرية المشهد دراسة في الأنماط النصية، ص 53–54.

[3] – جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص318.

[4] – حبيب مونسي، نظريات القراءة في النقد المعاصر، منشورات دار الأديب، وهران، د.ط، 2007، ص88.

وهنا التدرج يكون بإدراك الأشياء، ثم تسميتها، فنكون أفكاراً مستقلة عن العالم، وفي الأخير نبحث لهذه الأفكار عن إشارات تدل عليها، وهنا نستطيع بناء ما يسمى بالصورة المشهدية.

وقد أشار " الفخر الرازي" إلى ذلك عندما قال:«إنّ الوضع لا يكون إلا بعد التعقل" أي أننا نعقل الأشياء أولا، ثم نضع لها بعد ذلك علامات تشير إليها. ولا علاقة بين اللغة والفكر– في هذه الحالة – إلا علاقة الاحتواء أو التجاور »[1]، هذا ونرى بأنّ " الجرجاني " يستعير حقيقة التصوير من الفنون التشكيلية، وذلك لما تحدثة في النفوس من جمالية، فيقول في هذا الصدد: « فالاحتفال والصنعة في التصويرات التي تروق السامعين وتُرَوعهم، والتخييلات التي تهزُّ الممدوحين وتُحركهم، وتغفل فعلا شبيها بما يقع في نفس النّاظر إلى التصاوير التي يشكّلها الحُذّاق بالتخطيط والنقش، أو بالنَّحت والنقر، فكما أنّ تلك تعجب وتخلب، وتروق وتُؤنِق، وتدخلُ النفس من مشاهدتها حالة غريبة لم تكن قبل رؤيتها، ويغشاها ضرب من الفتنة لا يُنْكر مكانه ولا يخفى شأنه...كذلك حكم الشعر فيما يصنعه من الصور، ويشكله من البِدع، ويوقعه في النفوس من المعاني التي يُتَوَهمُ بها الجماد الصامت في صورة الحيّ الناطق، والموات الأخرس في قضية الفصيح المعرب والمبين المميّز، والمعدوم المفقود في حكم الموجود المشاهد...»[2] فهنا يتبن بأنّ " الجرجاني " أقام الطرح المشهدي بروح فنية عالية، معتمداً على بلاغة الصورة، وفن التخييل، وبمراوغات بلاغية فائقة الجودة، متناهية الجمال، فيكون المعنى شاملا من خلال سبق الفكرة للألفاظ من حيث وجودها واكتمالها في ذهن المتلقي، فترتسم الصورة في الذهن معبرة عن الواقع المادي الملموس، بعدما كانت محجوبة مستورة، فالمعاني « هي المادة التي يبتكر منها الشاعر صوره، مثلما يفعل الصانع المتمرس، وقد يعمد شاعران إلى معنى واحد، فيصوّره، كل منهما على نحو مباين للآخر»[3]، فتفاعُل الفنون فيما بينها أعطى للصورة حق التعبير بشقيه الداخلي (المعاني)التصور الذهني، والخارجي (الألفاظ).

---

[1]– جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص318.

[2]– عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تع، محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، ط 3، 1992، ص342–343.

[3]– حمد مطلوب، معجم النقد العربي القديم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ج2، ط1، 1989، ص93 .

وجذور التصوير المشهدي مرتدة في التراث بفعل التشارك في المعنى، والرؤية بالعقل قبل البصر، وهذا ما بيّنه الإمام " عبد القاهر الجرجاني " في قوله: «اعلم أنّ قولنا: الصورة، إنّما هو تمثيل وقياس لما نعلمه بعقولنا على الذي نراه بأبصارنا. فلمّا رأينا البينونة بين آحاد الأجناس تكون من جهة الصورة... ثم وجدنا بين المعنى في أحد البيتين وبينه في الآخر بينونة في عقولنا، وفرقا عبرنا عن ذلك الفرق وتلك البينونة بأن قلنا: للمعنى في هذا صورة غير صورته في ذلك.»[1]

فالجرجاني نبّه إلى أهمية التخييل وما له من أثر في إخراج الصورة، التي تعتمد على استحضار الفكر والنظر بالبصيرة قبل البصر، فنجده يقول: «ليست لك حيث تسمع بأذنيك بل حيث تنظر بقلبك وتستعين بفكرك»[2].

إنّ مصطلحات المحاكاة، الخيال، التخييل، التصور، التصوير، كلها كانت تلوح في أفق الطرح المشهدي من خلال تأصلها في تراثنا العربي، ذاك التراث النقي الندي الذي مهد الطريق للعجم والعرب لبناء لبنات الدرس البلاغي والنقدي، فلا وجود لعلمٍ ولافنٍ، إلاّ وكان لتراثنا العربي باع فيه، كيف لا وقد عاش فيه علماء ونقاد جعلوا جلّ، بل كلّ أفكارهم ترسو بحار الكون، كـ "الفارابي"، و"مسكويه"، و"ابن سينا"، و"ابن رشد".

فقد وضع "الفارابي" «نظرية المحاكاة على أساس سيكولوجي واضح، يضع في تقديره الدور الهام الذي يقوم به التخييل، وقد مهد الفارابي بذلك الطريق لمن تلاه من الفلاسفة، أمثال مسكويه وابن سينا وابن رشد، وأوضح لهم الصلة بين الشعر والتخييل. وكان الفارابي بفعله ذلك يثري الدراسة النقدية عند العرب بوجه عام...، ومن ثم بدأت كلمة " التخيل" ومشتقاتها تدخل في دائرة المصطلح النقدي والبلاغي؛ تقترب منه على استحياء في النصف الثاني من القرن الرابع، أي بعد وفاة الفارابي.»[3]، هذا وأصبح وجودها يتدعم بمرور الزمن شيئا فشيئا، وخاصة ما أضافه " ابن سينا" في القرن الخامس، فيما يتعلق بما بدأه الفارابي من فكرة وجود قوتين للنفس، قوة محركة، وأخرى

[1] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز في علم المعاني، تح: ياسين الأيوبي، المكتبة العصرية، بيروت، د.ط، 2003، ص466.

[2] مريم سعود، البعد التصويري في القرآن، سورة يوسف أنموذجا، مذكرة ماجستير، جامعة الجزائر، 2006/2005، ص4.

[3] جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص 27.

مدركة، وأنّ القوة المدركة تدرك الأشياء من الخارج عن طريق الحواس الخمس ـــــ وهذا شيء عادي ـــ من خلال الانفعال المباشر، وكذلك يكون إدراكها من الباطن بفعل مؤثرات داخلية، فتدرك صور المحسوسات حتى ولو كانت غائبة؛ لأنّ هذه المحسوسات تكون مخزّنة عندها، كما تنقسم هذه القوة التي تدرك من الباطن إلى خمس حواس أو قوى باطنية

«وتتوالى هذه الحواس أو القوى الباطنة مكانيا في الدماغ، بحيث تقدم كل منها ناتج عملها إلى ما يليها. ويشير هذا الترتيب المكاني لقوى الإدراك الباطن إلى تدرجها في القيمة والأهمية وأولى هذه القوى الباطنة نجد " الحس المشترك " وهو بمثابة آلة الإدراك التي تصل بين الحس الظاهر والباطن، ومن هنا استمدّ اسمه، ومن وظائفه التمييز بين الإحساسات المختلفة، أمّا ثاني هذه القوى هو ما يسمى بـــ " الخيال أو المصوِّرة" ووظيفتها حفظ ما يقدمه إليها الحس المشترك، والقوة الثالثة هي " المتخيلة أو المفكرة" ووظيفتها استعادة صور المحسوسات المختزنة في الخيال أو المصورة، بمعنى أنّها تأخذ الصور المختزنة في الخيال وتعيد تشكيلها في هيئات جديدة لم يدركها الحس من قبل، القوة الرابعة فهي " القوة الوهمية" وهي التي تدرك من الصور المؤلفة في القوة المتخيلة مجموعة المعاني الجزئية، والقوة الخامسة هي " الحافظة للذاكرة" وهي تحفظ ما تدركه القوة الوهمية من المعاني الجزئية غير المحسوسة.»[1]

فكل هذه القوى تسهم في بناء المعنى الذهني من خلال التفاعل والتكامل لعملية الإدراك الحسي، والاستحضار التخييلي لقوى التفكير الباطني، وهنا يظهر الإدراك الحسي، والإدراك العقلي؛ فهذا الأخير يحافظ على الصورة داخل المخيلة ويستحضرها متى احتاج لها، وهنا تحضر تصنيفات" **بلاكمور blackmur** " من خلال ربطها للعلاقة بين الذهن والموضوع، من خلال الفاعلية الحسية، وفاعلية تخيل صورة ذلك الموضوع في الذهن، وثالثا فاعلية الرؤية الداخلية، أو الإبصار بعين الباطن، «وفي نطاق هذه المصطلحات الثلاثة وحالاتها نتمثل الشكل الخارجي للموضوع figure أو نتخيله بعد غيابه أو نراه من الداخل، وعلى المستوى الأول ندرك صورة الشيء لا الشيء ذاته، أي ندرك عوارضه الظاهرة.. أما على المستويين الآخرين ولاسيما مستوى الرؤية بعين

[1] السابق، ص 30-31.

الباطن فإنما ندرك الشيء ذاته لا صورة الشيء، أي ندرك جوهره وماهيته.»[1] فالمشهد بكل مركباته يعتمد في تشكيله عن ثلاثة عوامل:

أولا: المجرد المرسوم إلى الخيال.

ثانيا: صورة ذهنية.

ثالثا: صورة حسية مجسدة في الواقع.

وهذا كله مجسد في الطرح النقدي والفلسفي القديم، ومن ذاك ما طرحه " ابن رشد" حول رؤيتة للشاعر حين يضطر إلى الاستعانة بالأشياء الخارجية لبناء محاكاته للاعتقادات والأفكار المعنوية لأنّ تخيلها قد يصعب هنا فيقول في هذا الصدد: « فكما أنّ المصور الحاذق يصور الشيء بحسب ما هو عليه في الوجود، حتى أنّهم يصورون الغضاب والكسالى مع أنّها صفات نفسانية، كذلك يجب أن يكون الشاعر في محاكاته يصور كل شيء بحسب ماهو عليه، حتى يحاكي الأخلاق وأحوال النفس... ومن هذا النحو من التخييل ـــ أعني الذي يحاكي حال النفس ـــ قول أبي الطيب المتنبي يصف رسول الروم الواصل إلى سيف الدولة:

أتاك يكاد الرأس يجحد عنقه وتنقدُّ تحت الذّرْعِ منه المفاصل

يُقَوِّمُ تقويمُ السَمّـــاطِينَ مَشْيَهُ إليْكَ إذَا مَا عَوّجـــتـــهُ الأفـــــاكلِ»[2]

فالعلاقة بين الشاعر والرسام مؤداها واحدٌ؛ فكلاهما يخيل الأشياء إلى المتلقي، من خلال تقديمها تقديما محسوسا، حتى إذا كان يحاكي انفعالات نفسانية، وأفكارا مجردة، فالرسام يعتمد المشهد المباشر، أمّا الشاعر فسلاحه اللغة التي تثير الإحساسات في الأذهان.

وغير بعيد عن الطرح السابق نجد " الباقلاني "الذي يرى أنّ الشعر تصوير ما في النفس للغير عندما يقول: «وشبّهوا الخط والنطق بالتصوير، وقد أجمعوا أنّ من أحذق المصورين، من صور لك الباكي المتضاحك، والباكي الحزين، والضاحك المتباكي، والضاحك المستبشر. وكما أنّه يحتاج إلى لطف يد في تصوير هذه الأمثلة، فكذلك يحتاج إلى لطف في اللسان والطبع في تصوير ما في النفس للغير.»[3] وهنا نستذكر حديث

---

[1] نعيم اليافي، تطور الصورة الفنيّة للشعر العربي الحديث، صفحات للدراسات والنشر، سوريا، ط1، 2008، ص87.

[2] جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص286.

[3] المرجع نفسه، ص288.

"الفارابي"، و" ابن سينا"، و" ابن رشد" في معرض حديثهم عن محاكاة الأخلاق والأحوال النفسية، وكيف تؤثر في المتلقي.

وطبيعة دراسة " الباقلاني" جعلته متوسعا في فكرته، متجاوزا حدود الشعر، متمسكا بالكلام البليغ؛ وهذا نتيجة اهتمامه بالإعجاز القرآني الذي له كل القدرة على تصوير المشاهد المؤثرة، كمشاهد القيامة ويوم الساعة وهول هذا اليوم، فـــ " الباقلاني" أفاض واستفاض في باب التصوير القرآني، ليأتي بعده " الزمخشري" مكملاً ومطورا للفكرة، بل وموسعا لها، وذلك عندما جعل منها أحد المبادئ التي تقوم عليها بلاغة القرآن، كما جعل من مصطلح "التخييل" مرادفا لفكرة التصوير القرآني.

كان لربط " الزمخشري" بين التصوير القرآني والتخييل مفهوما خاصا يعكس الوعي البلاغي الكبير في هذه الفترة، وهذا ما يتجلى في ممارساته التطبيقية حتى أنّه أماط اللثام عن ذلك الجدل الواقع بين الفلاسفة حول قضية الخيال.

والمتأمل في دراسات الفكر العربي، يلحظ تلك المكانة العالية التي خصّها المتصوفة للخيال، فقد خصصوا لها فصولا ومباحث تكاد أن تلامس الخيال ذاته، فتجاوزوا العقل الفلسفي والمنطقي بالحقائق المتعالية؛ لأنّ عقل الفيلسوف ـــ حسبهم ـــ لا يستطيع النفاذ لهذه الذات وقواها الداخلية، وهذا عكس الصوفي «الذي يعتمد كل الاعتماد على البصيرة، والحدس، ويثق بالنشوة الروحية الغامرة، وبالخيال المحلق الذي يسموا حتى يدنوا من الحقيقة الإلهية ويحوم حول حماها»[1]

هذا ويهاجم المتصوفة الفقهاء الذين يولون اهتمامهم بالظاهر ولا يلتفتون إلى الخيال بالرغم من اتساع مجاله وسمو قدراته، ويهاجم الفلاسفة الذين قللوا من شأن هذه القوّة وخير من تمثل هذا التيار " ابن عربي" حين قال: «إنّ الخيال هو أعظم قوّة خلقها الله. ولولا الخيال لما أمر النبي أحدا أن يعبد الله كأنّه يراه، ذلك أنّ رؤية الله بعين البصر مستحيلة، ولكنها ليست مستحيلة بعين الخيال»[2] ،ويرد " ابن العربي" عن أولئك الذين ينسبون الخطأ لفعل الخيال بأنّ هذا الأخير عبارة عن نور يكشف ستار الظلمة الذي يحجب الأشياء، والخطأ ينسب دائما إلى القوة التي تصدر الأشياء، وهي العقل.« وإذا كان

[1] جابر عصفور، المرجع نفسه، ص48.

[2] نفسه، ص49.

الحكم لغير الخيال فلأي داع ننسب الخطأ أو الفساد إليه؟ إنّه من الأولى أن يقال: أخطأ العقل في فهم ما كشف الخيال عنه، حتى لا ينسحب الحكم بالخطأ والفساد إلى الخيال، وهو بريء منه.»[1]

ويذهب " محيي الدين ابن عربي " أكثر من ذلك عندما يصرح بأنّ من لا معرفة له بالخيال فلا معرفة له أصلا، فهنا يظهر التعصب والتشبث بفكرة الخيال عند المتصوفة عامة، و"ابن عربي"بصفة خاصة، كما كان للفلاسفة بالنسبة للنظرة العقلية، ولربما يقترب التفسير الرومنسي كثيرا من هذا التفكير، ومن ذلك التشارك بين الفريقين نذكر:

- رفض التفسير الميكانيكي للعالم من خلال إغفال الوعي الداخلي.

- إثبات العالم والوصول إلى الإدراك المطلق يعتمد أساسا على الذوق والتجارب الروحية، أكثر من اعتماده على العقل والتجارب الروحية،وكما رفض " كولردج" و"بليك" فكر " لوك"، ونظرية" نيوتن" في تفسير العالم، كان رفض " ابن عربي" ومتصوفته لمنطقية الفلاسفة، وتصوراتهم حول العالم، ومن ذاك ما ذهب إليه " ابن الفارض" و" الحلاج"، وغيرهم، وهو ما أحدث انقلابا في مجال التفكير النقدي.

فبالرغم من غزارة الدراسات الصوفية التي أفاضت واستفاضت في مجال الخيال والتخييل، إلا أنّها جانبت الصواب أحيانا، بل وخالفته أحيانا أخرى؛ لأنّ التخييل له أهميته الكبيرة في تصورات الشاعر، ولكن ليس إلى حد إبعاد المنطق والعقل من بناء فكر الشاعر، فهذا الأخير لا يمكنه بأي حال من الأحوال أن يبني قوته التخييلية من دون إحكام العقل، لأنّها قد تؤدي به إلى الجنون والهلوسة.

إنّ فكرة التصوير المشهدي في تراثنا النقدي والبلاغي تحمل حدسا مبكرا لأهمية الخيال، والصورة، وكل ما يتصل بالتخييل داخليا وخارجيا، وهنا يتبين لنا ما قاله " **حازم القرطاجني**" في حديثه عن تقسيمات التخييل في الشعر وهو يرى أنّ «التخييل في الشعر يقع على أربعة أنحاء: من جهة المعنى، ومن جهة الأسلوب، ومن جهة اللفظ، ومن جهة النظم والوزن، وينقسم التخييل بالنسبة للشعر إلى قسمين:

تخييل ضروري، وتخييل ليس بضروري ولكنّه أكيد أو مستحب، لكونه تكميلا للضروري وعونا له على ما يراد من إنهاض النفس إلى طلب الشيء أو الهرب منه.

[1] السابق، ص49.

والتخاييل الضرورية هي تخاييل المعاني من جهة الألفاظ، والأكيدة والمستحبة تخاييل اللفظ في النفس، وتخاييل الأسلوب وتخاييل الأوزان واللفظ وآكد ذلك تخييل الأسلوب.»[1]، فالتخييل في هذا الإطار يدل على أنّه يشمل جميع عناصر الشعر من حيث الشكل والمعنى؛ أي بالصورة الداخلية والخارجية، كما يضع " القرطاجني " تقسيما آخر للتخييل من خلال متعلقاته فيرى أنّه نوعان «تخيّل المقول فيه بالقول، وتخيل أشياء في المقول فيه وفي القول من جهة ألفاظه ومعانيه ونظمه وأسلوبه. فالتخييل الأول يجري مجرى تخطيط الصور وتشكيلها، والتخييلات الثواني تجري مجرى النقوش في الصورة، والتوشية في الأثواب، والتفصيل في فرائد العقود، وأحجارها، وتلك الصيغ والهيئات في التخاييل الثواني... فهي تجري من الأسماع مجرى الوشي من البرود، والتفصيل في العقود من الأبصار.»[2]، وهنا نحن نكون أمام ما أطلق عليه النقاد المحدثون بثنائية (الشكل / المضمون)، فتخيل الواقع يكون من خلال المضمون، وأداة هذا التخييل ماثلة في الشكل من خلال الأنساق الأسلوبية الماثلة في المعاني والألفاظ، ولا علاقة هنا بالتخيّل الثاني عند "حازم"، بالخيال الثانوي عند " كولردج" .

أما تأثير التخييل الشعري في المتلقي فيقر" القرطاجني" بأنّ « النفوس تتخيل بما يخيل لها الشاعر من محاسن ضروب الزينة فتبتهج لذلك، لذلك نقلوا إلى بعض الهيئات التي من هذا القبيل أسماء الصناعات التي هي تنميقات في المصنوعات، فقالوا الترصيع والتوشيح والتسهيم من تسهيم البرود. وكثير من الكلام الذي ليس بشعريّ باعتبار التخييل الأول يكون شعرا باعتبار التخاييل الثواني. وإن غاب هذا عن كثير من الناس»[3]، وهذا ما يبين تلك الأهمية البالغة لتأثير التخييل في المتلقي من وجهة نظر "**القرطاجني**" الذي تجاوز في طرحه لمشهدية النص التراثية، الفهم البلاغي التقليدي بما يمثل الاستعارات، إلى مايسميه النص المصور أو النص المصورة بجمع أجزائه وتخييله كلا متكاملا.

فجهده هذا لم يقتصر على تحديد مفهومي المحاكاة والتخييل فحسب، «بل تجاوز ذلك إلى رسم خاصية مشهدية تشمل القصيدة كلها ولا تقف عند حدود الصور البلاغية

---

[1] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط3، 1986، ص89

[2] نفسه، ص93

[3] نفسه، ص94.

الجزئية المحدودة»[1] فالتأثر بمنهج المناطقة التحليلي واضح في تصورات " **القرطـــاجني**"، وذلك في فكرة انتقالهم من العام إلى الخاص، أو من الكلي إلى الجزئي في تحليلاتهم، كما أرجع كل مقومات الشعر الفنية إلى الخيال. فالطرح في هذا الصدد يقترب من التصـــوّر الفلسفي للمفكرين المسلمين في العصر الوسيط من جهة، والرؤية السيكولوجية من جهـــة أخرى.

وما يلاحَظُ في دراسات " **حازم**" أنّها نظرت إلى التخييل من منظور الشعر العربي فقط، من دون التطلع إلى أخيلة لغة الشعر العالمية وما تزخر به من تصـــورات جماليـــة وبلاغية «فقد قنن للخيال الشعري وقعد انطلاقا من نظرة جزئية لم تأخذ إلا الشعر العربي في الحسبان، برغم أنّ للخيال الشعري لغة عالمية. ولهذه الملاحظة دلالتها على ارتباطـــه بجملة من الأحكام البلاغية والنقدية التي تدور على المطالع ومناحي تخلص الشعراء ومـــا يلوذون به من توشية وتزيين.»[2]

هذا وكانت ملامح **الصورة المشهدية** راسخة في دراسات أعلام النقـــد والبلاغـــة التراثيين، كـــــ " **قدامة بن جعفر**" في ربطه بين الصورة والغـــرض الشـــعري، بقولـــه: «ويقال في الإنسان: إنّه غَزِل، إذا كان متشكلاً بالصورة التي تليـــق بالنســـاء، وتجـــانس موافقاتهن لحاجته إلى الوجه الذي يجذبهنّ إلى أن يملن إليه والذي يميلهن إليه هو الشمائل الحلوة والمعاطف الظريفة، والحركات اللطيفة..»[3] فكل غرض من شأنه أن يرسم صورة مشهدية داخل المخيلة.

أمّا صاحب الصناعتين ـــــ **أبو هلال العسكري** ـــــ فقد أصرّ على أنّ الصـــورة دعامة أساسية من دعائم علم البلاغة ما يبين قيمتها البيانية من خلال سعيه لضبط مفهـــوم البلاغة والتي هي ـ برأيه ـ:« كلُّ ما تُبَلّغُ به المعنى قلب السامع فتمكّنه في نفسه كتمكنه في نفسك مع صُورة مقبولة ومعرِض حسن .»[4]، فيقترب من رؤية "تولســـتوي" والتـــي يؤكد فيها أهمية التوصيل فيقول «إنّه لا يزال من اللازم أن يقلع النّاس عن اعتقادهم بـــأنّ

---

[1] محمد عليم، شعرية المشهد، ص69.

[2] عاطف جوده نصر، الخيال مفهومه ووظائفه، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط، 1984، ص191.

[3] قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تح: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، د.ط، د.ت، ص134،

[4] أبو هلال العسكري، الصناعتين، تح: علي محمد البجاوي، ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر العربي،، د.ط، د.ت ص16

الفن ليس تسجيلا لجمال ذي وجود خارجي مستقل يقاس بمدى قدرته على استثارة حالة ذهنية ونفسية تؤول إلى توحّد بين المبدع والمتلقي، حتى ليحس المتلقي أنّه صاحب العمل الفني ذاته، ويرى "تولستوي" أنّه ينبغي إدراك أنّ الفن تعبير عن انفعال أحسّ به الفنان ووصّله إلى الرائي.»[1] فالاستجابات المتشابهة هي التي تصوّر المشهد التخييلي العام في مفكرة المتلقي، فيحدث ما يسمى بفعل التنبيه والذي يؤدي بدوره إلى توقع مسبق للحدث.

وخلاصة ما يمكننا قوله في قضية مشهدية الصورة في تراثنا البلاغي القديم أنّ المصطلح ذو صياغة حداثية من خلال تأثره برياح النقد الغربي، ولكنّ المشاكل والقضايا التي تناولها المصطلح موجودة في التراث مع اختلاف في طرح المفاهيم فقط.

هذا وقد كانت المنابت الأولى للمصطلح تتجسد في ثلاث بيئات رئيسية كان لها الأثر البالغ في تحديد التصورات التاريخية والحضارية للمشهدية بأُطُرِها العامة، وهي كالآتي:

1 – البيئة الأولى: تتمثل في بيئة اللغويين.

2 – البيئة الثانية: وهي بيئة المتكلمين.

3 – البيئة الثالثة: بيئة الفلاسفة ولكل وجهة نظره حول المفهوم.

ونقدنا القديم نظر للصورة من خلال «التحليل البلاغي للصورة القرآنية، وتمييز أنواعها وأنماطها المجازية، وركز على دراسة الصورة الشعرية عند الشعراء الكبار أمثال أبي تمام، والبحتري وابن المعتز، وانتبه إلى الإثارة اللافتة التي تحدثها الصورة في المتلقي، وقرن هذه الإثارة بنوع متميز من اللذة، والتفت نوعاً ما إلى الصلة الوثيقة بين الصورة والشعر، باعتبارها إحدى خصائصه الذي تميزه عن غيره. فضلا عن أنّ الصورة كانت تفرض نفسها ـــ دوما ـــ على وعي الناقد القديم أثناء بحثه عن القضايا الأساسية التي شغلته، مثل الموازنة، والسرقات، كما كانت تفرض نفسها عليه في محاولته تتبع ما حققه الشعراء من اختراع أو ابتكار، أو ابتداع. »[2]

كما كان للخيال دور بارزٌ في تبيّن مفاهيم الصورة بلاغيا؛ لأنّه ـــ أي الخيال ـــ يمثل المدخل الرئيسي لدراسة الصورة على المستوى المعرفي والأخلاقي، ومع تقدم

[1] رتشاردز، مبادئ النقد الأدبي والعلم والشعر، تر: محمد مصطفى بدوي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2005 ص237

[2] جابر عصفور، الصورة الفنية، ص8.

الدراسات والأبحاث في هذا المستوى ظهرت تلك العلاقة التي تربط بين التصور المشهدي بمدركات الحس الذهني ومخاطبة إحساسات المتلقي.

لقد كانت جذور المصطلح ممتدة إلى التراث من حيث تأصيل القضايا المتداولة حوله من تخيل، وتخييل، وتصور ذهني، كما نلحظ تلك الجدية في أبحاث نقادنا الحداثيين من خلال فهمهم المعاصر للمشهدية مع محاولة التأسيس التنظيري وصولا إلى الممارسة الإجرائية لها،وهذا ما سنتبيّنه في قادم حديثنا بإذن الله.

ثانيا / في الدرس النقدي العربي الحديث:

إنّ المتأمل في مجال الدراسات البلاغية القديمة، يلحظ ذلك الاهتمام بالبعد التخييلي للصور البيانية ومدى تأثيرها على النص الأدبي، أما على مستوى الدراسات الحديثة، فالمؤشر تحوّل إلى التصورات الذهنية والذي اهتمت به الدراسات النقدية بطرحها الحديث من خلال تجاوز المشهد للصورة البلاغية، أو الشعرية، أو البيانية الجزئية في بيت شعري أو لقطة تعبيرية مجردة، فيكون المشهد تبعا لذلك: « خطاب قائم بذاته كلي التركيب ذو ضلال مضاعفة وقراءات مختلفات؛ لا يحتفظ بصورته العينية البصرية وحدها ولا الصوتية مفردة... وهكذا فلا اجتزاء في حياة المشهد، بل إنّه خطاب متكامل معقد مركب متلاحم منسجم عزيز رصده زئبقي في أغلب الأحيان يغري المتلقي ولا يحرمه في الآن عينه يحمل المتلقي على العناء وعلو الهمة القرائية ويستشركه في صناعة الحيثيات المشهدية وخلفياتها وفهومها ومهاياها وتأويلاتها...»[1]

فصور المشهد في الدراسات العربية الحديثة تؤسس بشكل جامع وتُقِرُ في أغلب معاجم المصطلحات النقدية على أن القصد من المشهد هو: «أسلوب العرض الذي تلجأ إليه الرواية حين تقدم الشخصيات في حال حوار مباشر. والتضاد في السرعة بين المشهد المفصل والسرد الملخص هو صدى للتضاد في المضمون بين المسرحي وغير المسرحي. فالمشهد مخصص في الرواية للأحداث المهمّة، أما الملخص فيروي الوقائع العادية. وقد اعتمد إيقاع الرواية عموما على نظام التناوب بين المشاهد... فلسنا عنده أمام مشهد مسرحي، بل أمام مسرح نموذجي يتنحّى فيه الحدث لصالح التصوير النفسي

[1] محمد الأمين خلادي، بلاغة المشهد وجمال الصورة، دراسة في تواصلية البيان العربي، مجلة الحقيقة، جامعة أدرار، الجزائر، العدد 27، ص7.

والاجتماعي.»[1]، فالمشهد في الدراسات النقدية المعاصرة لا يزال يحافظ على مفهومه العام في الفن المسرحي، فهو هنا يرادف الحوار بشقيه.

إنّ التوغل المشهدي في الدراسات العربية الحديثة والمعاصرة يكاد أن يكون وليد البيئة ذاتها من خلال فعل التصوير والتصوّر التخييلي للإبداع الفني بشكل عام والشعري بشكل خاص؛ ذلك أنّ الدفق الشعري للقصيدة يجعلنا أمام تأمل في ملامح تلك الصورة بوجهها الظاهر والباطن (الشكل والمضمون)، وبتمثيل بياني لإخراج الصورة المشهدية الحافلة بالحركة، والأصوات، والمؤثثة بالمشاعر والأحاسيس إلى فضاءات الإدراك الذهني.

فيتكون ما يسمى بالصورة: البلاغية، الفنية، الأدبية، الشعرية، الإعجازية، النثرية، الروائية، القصصية، البيانية، السينمائية، المسرحية، الذهنية، التّخيُّلِية، الإشارية، السيميائية...، وهنا تظهر تلك الروابط ما بين المرسل والمرسل إليه والرسالة، والقارئ، والناقد، وما يؤثر فيها من خيال وإدراك وتفكير وتذكر وإيحاء مشهدي لغوي ذهني داخل المخيلة، فتكون الصورة تبعا لذلك مؤشر هام لبناء المعنى الضمني.

لقد كان للبيئة الشعرية العربية الفضل الكبير لظهور ما يسمى بالتصور المشهدي، وهناك من ذهب أبعد من ذلك عندما ربط الصورة بالشعر وما تنمُّ عليه من خيالات مشهدية، ومثال ذلك "**المنفلوطي**" والذي عبّر عن الشعر بأنّه: « "تصوير ناطق"؛ لأنّ قاعدة الشعر المطّردة هي التأثير، وميزان جودته ما يترك في النفس من الأثر، وسرُّ ذلك التأثير أنّ الشاعر يتمكن ببراعة أسلوبه وقوّة خياله ودقة مسلكه وسعة حيلته من هتك ذلك الستار المسبل دون قلبه، وتصوير ما في نفسه للسامع تصويرا يكاد يراه بعينه ويلمسه ببنانه، فيصبح شريكه في حسّه ووجدانه، يبكي لبكائه ويضحك لضحكه، ويغضب لغضبه ويطرب لطربه، ويطير معه في ذلك الفضاء الواسع من الخيال»[2]

فتكون الصورة بكل حيثياتها راسخة في ذهن المتلقي حتى وإن لم يعايشها من قبل، ولكن بتقنيات الشاعر البلاغية والخيالية يكون المشهد حاضرا أمام مخيلة هذا المتلقي وكأنّه كان معه في المكان والزمان، كما تكلم " زكي مبارك " عن أثر الصورة الشعرية

[1] لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، عربي- إنجليزي- فرنسي، مكتبة لبنان ناشرون/ دار النهار للنشر، بيروت، ط1، 2002، ص154.

[2] مصطفى لطفي المنفلوطي، النظرات، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، د.ط، 2012، ص363

في السامع، بحيث يكون المتلقي حينها لا يعرف أهو يقرأ شعرا، أم يشاهد منظرا أمامه فيقول:« الصورة الشعرية أثر الشاعر المُفلِق الذي يصف " المرئيات " وصفا يجعل قارئ شعره ما يدري أيقرأ قصيدة مسطورة أم يشاهد منظرا من مناظر الوجود، والذي يصف " الوجدانيات " وصفا يخيّل للقارئ أنّه يناجي نفسه، ويحاور ضميره، لا أنه يقرأ قطعة مختارة لشاعرٍ مجيد. والصورة الشعرية لا تكمل إلا حين يحيط الوصف بجميع أنحاء الموصوف.»[1]

فـــ " زكي مبارك" حصر مفهوم الصورة بكل ما لها من أبعاد مشهدية في الاتجاه الإدراكي من خلال البعد البصري والنفسي، وجعل وظيفتها وصفية بحتة؛ ذلك أنّ «فضل الصورة الشعرية إنما هو تمكين المعنى في النفس؛ لأن غاية الكلام البليغ من نثر أو شعر إنما هي التأثير، والصورة الشعرية لما فيها من تحليل المعنى وتعليله كافية في تحقيق غاية البيان».[2]

وغير بعيد عن هذا الاتجاه نجد الناقد "عبد العزيز عتيق" يغوص في شواطئ الإدراك الحسي، والذي يرسم معالم التصوير المشهدي بفعل «الأثر النفسي الذي ينشأ مباشرة من انفعال حاسة أو عضو حساس».[3]أمّا أثر هذا الإدراك الحسي في الأدب، فإنه يظهر من خلال عنصري القوّة والوضوح، وعليه يمكن القول بأنّ كلّما كان «الإدراك قوياً واضحاً استطاع الأديب أن يصف ما يحس وصفًا دقيقًا مطابقًا للواقع». [4]

فالتعبير المشهدي للمدركات الحسية تظهر في مدى تخيل واستحضار الصورة الغائبة في لحظة ما، فنكون بذلك كأننا نعيش نفس الحدث، بالرغم من أن المشهد الحاضر لا يتعدى عنصر التخيّل والتصور، هذا الأخير الذي ينشأ بفعل الإدراك الحسي. ومن ذلك مثلاً «استحضار صورة مبنى أثري رأيتَه من قبل، أو استدعاهُ صورة منظر طبيعي

[1] زكي مبارك، الموازنة بين الشعراء، أبحاث في أصول النقد وأسرار البيان، مطبعة المقتطف المقطر بمصر، ط1، 1926، ص65.

[2] نفسه، ص71.

[3] عبد العزيز عتيق، في النقد الأدبي، دار النهضة العربية، بيروت، ط2، 1973، ص68،

[4] زكي مبارك، الموازنة بين الشعراء، أبحاث في أصول النقد وأسرار البيان، مطبعة المقتطف المقطر بمصر، ط1، 1926، ص65

شاهدته، أو استحضارُ صوت صديق لك. فإذا وقفت أمام منظر طبيعي تتملاه فالمنظر في هذه الحالة مدرك حسي، فإن أغمضت عينيك استطعت أن تراه أيضا».[1]

كذلك نجد الناقد " مصطفى ناصف " قد تطرق لموضوع الصورة وخيالاتها ومشهديتها، وذلك في كتابه " الصورة الأدبية" وهي دراسة تقترب من التحليل المنطقي لهذا الموضوع، فهو يجزم بأنّه «يتعذر إدراك حقيقة الصورة والاستعمال الاستعاري بمعزل عن النظر في طبيعة الفن عموما» [2]، ويراهن على الاستعارة في سعيه لضبط مفهوم الصورة، كمنطلق لتصوره البلاغي للاستعارة والتي يجعلها « وسيطا بين المبدع وما يحيط به، لأجل استفاء التوازن والاتساق والانسجام الداخلي بين عناصر الحياة ضمن التجربة »[3] ، ويرجع " ناصف" التصوير الأدبي عند الشاعر إلى عناصر داخلية ذاتية مرتبطة بحواسه وتصوراته النفسية والذهنية وما يدور حولها من تخيلات وتأملات ذات تأثير فكري وجداني على المتلقي.

لقد ثار " مصطفى ناصف " على التمثيل القديم للصورة بمختلف استعمالاتها البلاغية، واقترح بديلا لهذا الاستعمال التصوّر الداخلي كمفهوم حداثي يدل على اتساع آفاقه ومدركاته فأشار إلى ذلك بقوله: «ولئن كانت الصورة بمحتواها البلاغي القديم تشتمل على التشبيه وضروب المجاز خصوصا الاستعارة، فإنّها اكتسبت حديثا أبعادا ذهنية مجرّدة، ومناحي رمزية ومن ثمة أسطورية، وأُتيح لها أن تتحرر من ضرورة إيراد طرفين للمماثلة، أو ربطها بالمشابهة، وبذلك أصبح جمالها فيضا داخليا نابعا من كونها صورة فحسب»[4]

فالصورة المشهدية قد لاح طيفها في ذلك التحول الأسطوري ما بين صورة بلاغية قديمة بمجازاتها وتشبيهاتها واستعاراتها، وأخرى ذات تصور ذهني ترسم المشهد بمركباتٍ عديدة ومتعددة، فيكون تطور مصطلح الصورة الفنية إلى مفهوم « قديم يقف عند حدود الصورة البلاغية في التشبيه والمجاز، وحديث يضم إلى الصورة البلاغية

---

[1] السابق، ص69

[2] مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، ط3، 1983، ص6،

[3] نفسه، ص6،

[4] نفسه، ص154.

نوعين آخرين هما: الصورة الذهنية، والصورة باعتبارها رمزا؛ حيث يمثل كل نوع من هذه الأنواع الثلاثة اتجاها قائما بذاته في دراسة الأدب الحديث».

وخير من تمثل دراسة المشهد في الدرس العربي وكفّاه ووفاه في ثنايا الكتابات النقدية الحديثة نجد "سيد قطب" في مؤلفاته:((التصوير الفني في القرآن الكريم))، و((مشاهد القيّامة في القرآن الكريم))، فقد جعل من مصطلح " التصوير" عنده بمثابة أداة فنية الغاية منها «التعبير بالصورة المحسة المتخيلة عن المعنى الذهني، والحالة النفسية، وعن الحادث المحسوس، والمشهد المنظور؛ وعن النموذج الإنساني والطبيعة البشرية.ثم يرتقي بالصورة التي يرسمها فيمنحها الحياة شاخصة، أو الحركة المتجددة. فإذا المعنى الذهني هيئة أو حركة؛ وإذا الحالة النفسية لوحة أو مشهد؛ وإذا النموذج الإنساني شاخص حي، وإذا الطبيعة البشرية مجسمة مرئية. فأمّا الحوادث والمشاهد والقصص والمناظر، فيردها شاخصة حاضرة؛ فيها الحياة، وفيها الحركة، إذا أضاف إليها الحوار فقد استوت لها كل عناصر التخييل»[1] فتكون الصورة في هذه الحالة مرادفة للمشهد، موازية للحوادث والمشهد في أسمى صوره اسم جامع وبخاصة إذا أضفنا له الحوار.

وفي إشاراته للتشكيل المشهدي ما بين الصورة والتصوير يدرج "سيد قطب" الصورة ضمن مكنونات الطبيعة الحقيقية أو الخيالية بفعل التلميح والتأثير (على الفعل والهيئة والصفة)، يقول: «أربع صور متتابعة متواكبة، أو أربعة مشاهد لرواية واحدة[2]، ثم يقول في موقع آخر «ثم تأتي صورة الهول العظمى، التي لا تغني الألفاظ عنها: **{يَاأَيُّهَا النَّاسُ اتَّقُوا رَبَّكُمْ، إِنَّ زَلْزَلَةَ السَّاعَةَ شَيءٌ عَظِيْم. يَوَمَ تَرَوْنَهَا تَذْهَلُ كُلَّ مُرْضِعَةٍ عَمَّا أَرْضَعَتْ، وَتَضَعُ كُلّ ذَاتِ حَمْلٍ حَمْلَهَا، وَتَرَى النَّاسَ سُكَارَى، وَمَا هُمْ بِسُكَارَى، وَلَكِنْ عَذَابَ اللهِ شَدِيد}**. مشهد حافل بكل مرضعة ذاهلة عما أرضعت، تنظر ولا ترى، تتحرك ولا تعي...مشهد مزدحم بذلك الحشد المتماوج، تكاد العين تبصره بينما الخيال يتملاه»[3].

ففكرة التصوير الفني تتشخص في البناء الذهني/ الحسي من خلال المدلولات التعبيرية لبعض الفنون كالمسرح والسينما والرسم والتصوير...، فجسد المشهد على اعتبار أنّه مرادف للصورة والتي هي جزء منه أو تساويه من خلال حركة الزمن

[1] سيد قطب، التصوير الفني في القرآن، دار الشروق، د.ط، د.ت،ص32،

[2] سيد قطب، التصوير الفني في القرآن، دار الشروق، القاهرة، ط 3، د.ت، ص51

[3] نفسه، ص52.

والمكان، الحضور والغياب، الثبات والحركة...، كما كان له توسع هام في دراسته للمشهد القصصي، بل المؤسس لهذا الفن من خلال قصص الأنبياء كقصة يوسف عليه السلام، باعتبارها ذات تسلسل حدثي طويل البناء مشبها المشهد من خلالها ب:"الحلقة" في السينما، وكل مشهد جديد يمثل حلقة جديدة، وقد تكون هذه الحلقة طويلة وهو ما يقابلها في المسرح الفاصل بين المشهدين، إيذانا بانتهاء المشهد. كما قد تكون قصيرة من خلال وحدة المشهد.

لقد ارتقى " سيد قطب " بمفهوم التصوير القرآني إلى أعلى مراتب التأويل النظري؛ فنراه اتسم بالقيّم الفنية والتي خلعت بدورها على الصورة جمالا وبريقا وإيحاءً، وصفاءً وإشعاعا ما جعلها تتسم بالدينامكية والتميّز، فيقول في هذا الباب: «إنّ هذه المشاهد وتلك الصور، يتوافر لها أدق مظاهر التناسق الفني في ماء الصورة، وجو المشهد، وتقسيم الأجزاء، وتوزيعها في الرقعة المعروضة.»[1]، فالتناسق هنا هو مفتاح الطريق والذي يقوم التصوير على أساسه، كما أشار إلى أنّ للمشاهد / الصوّر أقساما وأجزاء « ثم ماهي أجزاء الصورة هنا أو محتويات المشهد؟»[2].

ويؤكد في حديث آخر عن المشهد كانفراد دلالي ومثالها: مشاهد يوم القيامة، ومشاهد الهول الأعظم، ومشاهد الطير...، من خلال الربط التخييلي ما بين المؤلف والقارئ وما يتصل بهم من وهم وتوهم، وتخييل وتخيّل فنجد حينها بأنّ: «الخطاب التخييلي يضع على المسرح شخصيات وأفعالاً ليس لها مرجع في مجال الحقيقة الواقعية، ولا وجود لها إلا في خيال المؤلف ثم في خيال القارئ – المشاهد.إنه ينشئ صورة خيالية للعالم ثم يتصوره المتلقي بهذه الصورة»[3].

فالتحول الذي غلب عن فعلا لإدراك الحسي التخييلي قد جعل التخيّل «نمطاً من التواصل غلب في المجتمعات المعاصرة وشبه مهيمن في فنون المشهد»[4]، فإذا كانت دلالة

[1] السابق، ص 114.

[2] نفسه، ص 116.

[3] ماري تيريز جورنو، معجم المصطلحات السينمائية، تحت إدارة: ميشيل ماري، تر: فائز بشور، د.ط، د.ت، ص44

[4] نفسه، ص44،

التصوير هنا هي: «إعطاء شكلاً لأشياء أو لأشخاص»[1]، فهو كذلك: «التعبير بالصور عن التجارب الشعورية التي مرّ بها الفنان، بحيث ترتسم أمام القارئ الصورة التي أراد الفنان نقلها له. وتكون أداة التصوير هي الألفاظ والعبارات لا الريشة والألوان»[2]، فالانتقال من الواقع الحسي، إلى العالم النفسي التصوري الذي يجعله التخيل وكأنّه صورة بين عيني المتلقي تمده بإيحاءات ذهنية ونفسية وفنية جمالية.

لقد أسس "سيد قطب" نظريته النقدية حول التصوير الفني من خلال اعتماده على خياله الواسع، وذوقه المرهف، وإحساسه العميق، وشاعريته الخصبة، ورؤيته النقدية. وذلك باعتماده على تشخيص المدلولات الذهنية / النفسية، بأدوات تعبيرية من فنون أخرى كالرسم، والنحت، والمسرح، والسينما، وهنا استوى المشهد مع الصورة والتي هي في الأساس جزء منه، من خلال فعل التوازي بين الألوان أو الثبات والحركة، وفعل الحضور والغياب، هذا ويعزى له الفضل في تأسيس المشهد القصصي، وفي دراسته لقصص الأنبياء، وضع مفهومه الخاص للمشهد وأجزاءه، وأحسن ما تمثل به في هذا الإطار قصة " سيدنا يوسف عليه السلام"، وقد شبّه المشهد بالحلقة في السينما، وكل مشهد جديد يمثل حلقة جديدة في القصة أو المسلسل، والمشهد قد يكون طويلا كما يكون قصيرا؛ فالحلقة قد تكون قصيرة بناء على وحدة المشهد، كما قد تكون طويلة وهي ما يقابلها في الفن المسرحي كفاصل بين المشهدين إسدال الستار كعلامة على انتهاء المشهد. وهذا ما ينطوي تحت ما يسمى: بالخصائص الفنية للقصة، وقد أشار " سيد قطب" إلى أنّ هناك نوعين من المشاهد، واحدة طويلة والأخرى قصيرة، ولكل واحد وسائله الخاصّة فيقول: «بعض المشاهد يمر سريعا خاطفا، يكاد يخطف البصر لسرعته، ويكاد الخيال نفسه لا يلاحقه. وبعض هذه المشاهد يطول ويطول، حتى ليخيل للمرء في بعض الأحيان أنّه لن يزول.

وبعض هذه المشاهد حافل بالحركة، وبعضها شاخص لا يريم.»[3]، وهنا يتولد ما يسمى بالمشهد، أو الصورة، أو اللوحة، أو الحلقة وهي كلها عبارات عن علامات دلالية

---

[1] السابق، ص44،

[2] صلاح عبد الفتاح الخالدي، نظرية التصوير الفني عند سيد قطب، دار الفاروق، عمان، الأردن، ط1، 2016، ص83،

[3] سيد قطب، التصوير الفني في القرآن، مطابع الشروق، القاهرة، ط3، د.ت، ص105،

تبعث تصورات ذهنية(مدلولات) ذات تناسق وتناغم متسلسل، فيغدو المتلقي مشاهدا متفاعلا مع الأحداث التي ارتسمت في ذهنه بحركاتها ووقائعها وألوانها ومناظرها، وهذا ما بثّه في كتابه " التصوير الفني في القرآن الكريم"، وجعل من تلك الأفكار عمدة كتابه، أمّا جماليات التصوير القرآني فجعل لها مؤلفا خاصا أطلق عليه:" مشاهد القيامة في القرآن"، وبيّن أنّ للصورة الأدبية عناصر في المقياس النقدي الأدبي، وعناصر في المقياس التصويري، « فالصورة في المقياس الأدبي النقدي تتألف من العناصر التالية:

1- مفردات الدلالات اللغوية للألفاظ

2 – الدلالة المعنوية النّاشئة من اجتماع الألفاظ وترتيبها في نسق معين.

3- الإيقاع الموسيقي الناشئ من مجموعة إيقاعات الألفاظ متناغماً بعضها مع بعض.

4- الصور والظلال التي تشعها الألفاظ متناسقة في العبارة.

5- طريقة تناول الموضوع والسير فيه. أو الأسلوب. إذْ إنّ التنسيق هو الذي يسمح لكل لفظ بأن يشع شحنته من الصور ومن الإيقاع، وهو الذي يؤلف إيقاعا متناسقاً بين الألفاظ، وظلالا متناسقة بين ظلال الألفاظ.»[1]، ومن هنا يتبين أنّ الصورة الأدبية تنطلق من الصوت، ومن فعل تناسق الألفاظ بتآلفٍ زمكاني متجسدا بحركة الأشخاص وانفعالاتهم وصفاتهم، وهذا ما يكون لنا المشهد بكل تمظهراته وتحولاته.

أمّا عناصر الصورة في المقياس التصويري، فإنّها تكمن في:

«1 – التكامل: وهو القدرة على رسم الصورة بكل جزئياتها الصغيرة والتي لا يلتفت إليها الإنسان العادي. وإنما تلفت نظر الفنان وحده، لدلالتها الخاصة.

2 – الزاوية: هي المسافة والموضع اللذان يحددهما الشاعر لينظر إلى صورته. ولهما دلالتهما الخاصة على نفسية الشاعر، وقدرتهما على التأثير.

3 – الإيحاء: وهو بمثابة الظل لدى المصور. فالصورة لابدّ أن تكون لها إيحاءاتها، وإلا فقدت أقوى تأثيرها.

4 – الترابط: وهو في الصورة ضروي، حتى لا تكون مجرد أشتات.

[1] صلاح عبد الفتاح الخالدي، نظرية التصوير الفني عند سيد قطب، دار الفاروق، عمان، الأردن، ط1، 2016، ص82

5 – الإطار: يقصد به كل ما هو خارج عن رسم الصورة في صميمها، كالموسيقى، متمثلة في الوزن والقافية.»[1]، ويكون التّصَور حينها نتاج العلاقة بين الصورة والتصوير، وأداتها الفكر فقط، أمّا التصوير فاعتماده أشمل لأنّ أداته الفكر واللسان واللغة.

والمتصفح لكتابه "مشاهد القيامة في القرآن" يلحظ بأنّ «طريقة التصوير هي أجمل طرائق التعبير، وأفضلها في الفن والدين. ويكفي لبيان هذا الفضل ـــ كما قلت في كتاب التصوير ـــ أن نتصور المعاني في صورتها الذهنية التجريدية وأن نتصورها بعد ذلك في صورتها التصويرية التشخيصية.»[2]، فالتصوير هو قاعدة التعبير، وهو الأداة المفضلة في أسلوب القرآن، بحيث يعتبر جمال فني إعجازي ليس له مثيل موجود في الإبداعات الفنية والأدبية؛ لأنّ أداته اللغة، واللغة تصوّر وتصوير.

لقد سعى " سيد قطب " إلى تأسيس نظرية تصويرية من خلال تبيّنهُ في مؤلفاته، وبخاصة ما قدمه في كتاب " التصوير الفني في القرآن"، و" مشاهد القيامة في القرآن "، فقد أحاط بالأبعاد المفهومية والسياقات الإجرائية بنظرية التصوير، وآلياته التي تعمل في صلب المشهد لإنشاء الصور، ومدّها بظلال دلالية، من حيث تبنيه لفكرة التعبير بالصورة التخييلية عن المعنى الذهني (الهيئة / الحركة)، والحالة النفسية (لوحة / مشهد)، بفعل التصوّر الإدراكي للفعل الجمالي بكل محتوياته الفنية، وتمثلاته الفكرية، مبينا مبادئ الصدق الواقعي، وأهمية التناسق الفني في عملية التصوير.

ومما يؤخذ على دراسة "سيد قطب" للتصوير أنّه وضع مصطلحات تصوير، مشهد، فن، إيقاع، تجسيم، تناسق، تخييل، تناغم، موسيقى، نقد، سحر، دون أن يعطيها مفهوم محدد، كما عقدها بمصطلحات عامة متداولة لعامة الناس لا ترقى للإعجاز القرآني المبين، وكان من الأحسن أن يعقد لها باب خاص لتعريفها وبيان معانيها.

هذا ويشير "سيد قطب" في كتابه (مشاهد القيامة في القرآن الكريم) إلى فكرة التصوير الفني باعتبارها معجزة ربانية بحدود بلاغية، ذات تواجد في كل الإبداعات الفنية الأدبية والنقدية ذلك لأنّ اللغة أداتها واللغة تصور وتصوير، يقول في هذا الصدد:

---

[1] السابق، ص 82-83

[2] سيد قطب، مشاهد القيامة في القرآن، دار الشروق، القاهرة، ط14، 2002، ص08.

«طريقة التصوير هي أجمل طرائق التعبير، وأفضلها في الفن والدين. ويكفي لبيان هذا الفضل – كما قلت في كتاب التصوير– أن نتصور المعاني في صورتها الذهنية التجريدية وأن نتصورها بعد ذلك في صورتها التصويرية التشخيصية»[1]، هذا وقد تبيّن مفهوم المشهد في متون الكتاب حين قال: « والذي استعرضته هنا هو ما اصطلحنا على تسميته "مشاهد" وهو الذي تتوافر فيه الصورة والحركة والإيقاع.

أما المواضع التي ورد فيها ذكر اليوم الآخر مجرداً، أو ذكر الجنة تجري من تحتها الأنهار، أو ذكر العذاب الأليم أو العظيم أو المهين، دون أن يرتسم مشهد شاخص أو متحرك(..) فكل مشهد يختلف عن سابقه في كلياته أو جزئياته. وذلك لون من الإعجاز شبيه بالإعجاز في خلق الملايين من الناس، كلهم ناس ولكن لكل سحنة وسمة، في هذا الخلق الإلهي العجيب»[2].

وهنا تصبح الصورة بكل حيثياتها تعبر عن الأحداث شكلا ولونا، بإيقاع زمني متناسق تراعى فيه الأبعاد والأحجام والمنظور، بتدبّر بلاغي جمالي خارق للعقل البشري ومتجاوز له. فالخطاب هاهنا جمالي بصور لا تحصى، تتداخل لتخرج لنا كونا خطابيا فريدا، لا نجد ريحه إلا في كتاب الله عزّ وجل. فالصورة بجزئياتها وكلياتها تعبير لغوي وتخييلي وبلاغي، كما أنّها مجموعة من القواعد التجنيسية، والنوعية، وطاقة لغوية وبلاغية تتجاوز البلاغة التزيينية التي ترتبط بالشعر إلى بلاغة سردية موسعة، وهذا ما يوضحه "فان van" في قوله: « الصورة كلام مشحون شحناً قوياً، يتألف عادة من عناصر محسوسة، خطوط، ألوان، حركة، ظلال، تحمل في تضاعيفها فكرة أو عاطفة، أي إنها توحي بأكثر من المعنى الظاهر، وأكثر من انعكاس الواقع الخارجي، وتؤلف في مجموعها كلا منسجما»[3]، فدلالة الصورة – حسبه– تتجاوز المعنى الظاهر للكلام، وتنحصر في جانبين:

1 – الجانب الحسي المرتكز على الفكرة والعاطفة والمشاهدة.

---

[1] السابق، ص8.

[2] نفسه، ص: 10.

[3] محمد حسين علي الصغير، نظرية النقد العربي، موسوعة الدراسات القرآنية 9، دار المؤرخ العربي، د.ط، د.ت، ص17

2 – الجانب الإيحائي الذي يضفي على الشكل أكثر من تفسيره الظاهري»[1]

أمّا "أحمد الشايب" فينقل عن الصورة بأنّها: « الوسائل التي يحاول بها الأديب نقل فكرته وعاطفته إلى قرائه وسامعيه، وهي الصورة الفنّية، ثم يذكر أن لها معنيين:

الأول: ما يقابل المادة الأدبية ويظهر في الخيال والعبارة.

الثاني: ما يقابل الأسلوب ويتحقق بالوحدة وهي تقوم على الكمال والتأليف والتناسب»[2]

والحديث عن جمالية الصورة وبلاغة المشهد يأخذنا لتلك التقاطعات الإشارية ما بين حدود التصوير المشهدي، من خلال محمولات الإدراك الظاهري والتمعن الباطني، «فالمشهد، مشهدان، جمال صورة ظاهرة مدركة بعين الرأس، والثانية جمال صورة باطنة، مدركة بعين القلب ونور البصيرة، فالأول يدركه الصبيان والبهائم، والثاني يختص بدركه أرباب القلوب، ولا يشاركهم فيه من لا يعلم إلا ظاهرا من الحياة الدنيا[3] وإجمالا نقول بأنّ: «الصورة ماهية طبيعية ترتبط بالحقيقة والخيال، والتصوير ماهية فنية يرتبط بالقصد والتأويل، والمشهد مصب هذه المفاهيم، فهو قوام فكري طبيعي فني، يحد بمقاييس للتصوير منها التكامل، الزاوية، الإيحاء، الترابط، والإطار»[4].

والعابر على شواطئ الناقد "حبيب مونسي" يستشف ذلك الزبد المترامي الأمواج الذي يلوح على عبارات المشهد وهو الذي حاول قطفها في كل الميادين، بل وأراد أن يجعل من المصطلح خير بديل للمناهج الغربية في المقاربة النصية. فهو أحسن من درس المشهد نظرياً وإجرائيا، وذلك من خلال مؤلفاته العديدة والمتعددة سواء ما تعلق منها بالشعر، أو بالنثر، أو بالقصة، أمّا المشهد في الرواية لازال مشروعا في بداياته، فقد «يحيل اصطلاح " المشهد " ـــ ابتداء ـــ على الفن المسرحي بصفة خاصة، والفلكلور

[1] السابق، ص:17.

[2] نفسه، ص: 18.

[3] إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، الموسوعة العربية للناشرين المتحدين، تونس، ط1، 1986، ص 330.

[4] عبد الحق عبادي، دلالة المشهد الشعري، قراءة في شعر المعتمد بن عباد، مذكرة ماجستير في اللغة العربية، جامعة ابن خلدون، تيارت، 2008، ص29.

بصفة عامة. بيد أنّ المشهد وإن أخذ نعته من المشاهدة والمشاهد، فإنّه يرفع إلى العين مقطعا من الدفق الحياتي، محدودا في إحداثيات الزمان والمكان.» [1].

ولكن لابدّ لهذا المشهد من وسيلة نقل تكون أداته المتفق عليها بين الباث والمتلقي تحكي متخيلات الزمان، وتصنع روائع المكان، فتحيك تلك المناظر التي لا وجود لها أمام العين، نعم إنّها براعة اللغة بجودة الإقناع وجمال الأسلوب، وبإخراجٍ فنيٍ بارعٍ تكوِّنُ الوسيط بين المبدع ومتلقي الإبداع، ومن هذا الفهم يكون«النظر إلى اللغة على أنّها وسيلة نقل المشهد من خلد المتحدث، والكاتب، والشاعر، إلى المتلقي. مستخدمة لهذا الغرض كافة إمكانياتها المادية والمعنوية، حتى تضمن قدرا معتبرا من الصدق، والأمانة الفنية على أقل تقدير.

إذْ ليس الغرض فيها أنْ تتحرّى الصدق الأخلاقي، بقدر ما يطلب منها أن تتحرى الصدق الفني»[2]، فنحن بنقلنا للأخبار لا ننقل لغة بقدر ما ننقل مشاهد ومناظر للمتلقي يتبينها بواسطة البصيرة فعلى هذا الاعتبار يمكننا أن «نتصور اللغة كلّها، وفي جميع أحوالها التعبيرية نقلا للمشاهد، مادية كانت أو معنوية. حاضرة أمام العين تتملاها، أو غائبة عن البصر، تتولاها البصيرة بالتدبر والإنشاء.

إننا حين ننقل الخبر إلى الغير، لا ننقل إليه في حقيقة الأمر"لغة"، وإنّما ننقل إليه "مشهدا" ـــ أيا كان ذلك المشهد، وأيا كانت طبيعته ـــ إذْ المستمع لا يتوقف عند اللغة، باعتبارها أصواتا، وألفاظا، وتراكيب، وإنّما تتلاشى هذه الحدود في خلده، لتكشف عن مُشكِّلات المشهد المنقول[3].»، وهنا أراد "مونسي" أن يبيّن خاصية اللغة حين تتراجع عن وظيفتها الإبلاغية فاسحة المجال أم الفكر التصويري الذي يتولى نقل المشاهد بكل حيثياته وملابساته الزمانية والمكانية، وباستحضار المشاعر، والأحاسيس، مما يجعل للمشهد وجود عيني.. كما أنّ «للمشهد وجود متخيل. وفي كلا الموقعين يكون المشهد واحدا في طبيعته التركيبية على الأقل، وإن اختلف في طبيعته الدلالية. فالوجود العيني مرهون بالواقعي...، بيد أنّ الوجود المتخيّل أكثر حرية في صوغ هذه الملابسات التي تتولاها

[1] مونسي، شعرية المشهد في الإبداع الأدبي، ص03.

[2] نفسه، ص: 04.

[3] نفسه، ص: 04.

المخيلة، تتلقى منه مباشرة كافة الذبذبات التي تصنع خصوصيته[1].»، فالمشهد العيني قد يعبر عن الواقع بما له وما عليه، إلا أن طاقة التخيُّل الإدراكي الجمالي لابدّ لها من حضور في العملية الإبداعية، فهي جوهر الأدب، وهي من تجعل من فعل الكتابة يرقى إلى المشهدية.

فالأعمال السردية تقوم على تقسيم « السرد إلى مشاهد، فإننا نعيد طرح الخريطة التي يتبعها السارد في عرض القصة. فيجعلها حلقات تتوالى في الزمان والمكان، وكأننا أمام جدارية ضخمة تتوزعها مجموعة من اللوحات الجزئية التي تتصل فيما بينها خدمة لموضوع عام تتمايز ألوانها وجزئياتها وأحجامها، ولكنّها في حقيقة أمرها بنيات داخل نظام واحد»، وهنا يصبح المشهد عبارة عن مجموعة من المقاطع تكمِّل بعضها البعض، بحيث يكون في كل لوحة مجموعة أشخاص يتحدثون ويتأملون بشكل فردي أو جماعي وهذا ما يجعل من المشهد لوحة فنية متعالقة سرديا بلوحة أخرى تشاكلها بنظرة بانورامية استشرافية تحاول كشف الحقائق، وتبيّن المسكوت عنه أحيانا، حتى يغدو« المشهد ـــــ وهو يقوم وحدة شبه مستقلة .

يتحدد في عين الدارس قصّة قصيرة تامة التكوين والفعل. يُمكِنُكَ قصرها، وضيقُ مجالها من تدبر جميع أحوالها تدبرا كاملا واستقصاء تاما[2].»، فيصبح لكل وحدة هنا نمط سردي يميزها والغرض من كل هذا هو: «رفع أشكال مشهدية يكون فيها للوصف، أو السرد، أو الحوار صفة الهيمنة التي تجعلنا نقول عن هذا المشهد أنّه مشهد وصفي، أن ذاك مشهد سردي، وأن الآخر مشهد حواري[3].»

فالمشاهد في هذا الصدد تظهر بتصنيفٍ ثلاثي لكل واحدٍ منها خصائصه التي تميزه، وهنا تتحدد مستويات السرد، الوصف، والحوار. فيظهر التعدد المشهدي كبديل لانحصار المشهد في الحوار، أمّا الوصف فإنّه يمثل تلك الصور العامة للهيئات والمناظر، ليدخل السرد على الوصف والحوار وهنا يظهر السارد بعد اختفائه في الحوار، وتوقف سير الأحداث في الوصف، فالمشهد قد يظهر بشكل جزئي، أو بسيط يحمل دلالات ومعاني، ومشكلا بجزئيته «صورة على هيئة المشهد المكتمل الذي يعج بالحياة

[1] السابق، ص: 05.

[2] نفسه، ص: 103.

[3] مونسي، شعرية المشهد في الإبداع الأدبي، ص171.

والحركة[1].»، وهذا يتم بتعالق المشهد الجزئي بالمشهد الكلي، فيظهر التحول والانتقال عبر الذات من الموقف العام إلى الموقف الفني، وهذا ما أشار له " حبيب مونسي " عندما أشار إلى نوع آخر من المشاهد ألا وهو المشهد الفني والذي « قد يقوم على الصورة الواحدة، فيكون مشهدا بسيطا.

وقد يتألف من صور عدة، فيكون مشهدا مركبا، وقد يكون النص برمته جماع عدد من المشاهد تدور حول بؤرة دلالية واحدة هي صلب النص ونواته الأولى. وتكون المشاهد في دورانها الفلكي حولها، تتبادل التأثر والتأثير في وقت واحد[2].»، وهنا أفاض واستفاض في الحديث عن المشهد البسيط، والمركب فصال وجال في المفهوم وبيّن أنّ:« المشهد البسيط أو المركب هما صورتان يمكن ملاحظة كل واحد منهما بشكله السردي أو الوصفي أو الحواري، علما أن المشهد البسيط هو جزء من المشهد المركب، وقد يكون لوحده منفردا كالتفاتة لحدث أو وصف لموقف أو منظر ما[3]..»، فالمشهد السردي في القصة له آلياته وضوابطه التي يرتكز عليها في إبراز تلك المقومات الرئيسية التي تعبر عن حدث في حدث، وفي لحظة عابرة منتزعة من فضاء الواقع المعاش، ومن مجرى الزمن فهو.

أي المشهد السردي «قصّة موجزة منتزعة من محيطها الحياتي لغرض التأكد أو الانفراج، وهو عبارة عن لحظة معتقلة في مجرى الزمن، وهي لحظة مصورة، ومسجلة صوتيا، ومسلطة على شاشة القارئ التخييلية[4]»، وما نلحظه هنا هو أن المشهد يمتزج بالسرد من خلال بنية الحوار التي لازمته كثيرا، فاتسع أفقه، وزادت جودته، فيصبح ذات صوت وحركة ويمتلئ بالمشاعر والأحاسيس.

والمتأمل في القصة القرآنية يلحظ بأنها «قد حظيت بتمفصلات مشهدية تحدد مقاطعها، فكان المشهد المفتتح، والمشهد الخاتمة أو مشهد الخاتمة، وبقية المشاهد وهي مشاهد وسطية أو مشاهد تفصيلية تستلهم عنوانها من مضمون الحدث الذي تدرسه،

---

[1] السابق، ص: 33.

[2] نفسه، ص: 76.

[3] أسماء بوبكري، المشهد في المعجم والمصطلح، ص90

[4] بناء المشهد الروائي، ص

فيصبح موضوع العنوان هو الصورة العامة التي تمثل المشهد سواء البسيط أو المركب بحسب الجزئية المدروسة في القصة[1].»

تبيّن " حبيب مونسي"العناصر المشهدية تنظيرًا وتطبيقا من خلال نموذج تصور الأحداث والذي قوامه الوصف انطلاقا من الواقع الذاتي والجماعي، فجعل للمشهد السردي عناصر تتحد كالآتي:

1- الإطار: حسب الزمان والمكان.

2- الشخصيات: حسب الظهور والهيمنة والفعل.

3- الأفعال: حسب طاقتها وقدرتها على تغيير الأحداث والأفعال.

4- الأشياء: حسب أثرها وتأثيرها بالأفعال وعواطف الشخصيات.

5- العواطف: حسب تقاطعها مع الأفعال والأشياء.

6- اللغة: حسب استجابتها لطبيعة المشهد ودلالته وخطابه الخاص.

7- الخطاب: حسب الدلالة المباشرة لما يشيعه المشهد في البناء وحسب المعاني المؤولة لما يستشف من المشهد في تفرده الخاص، وفي اندراجه في حركة المشاهد الأخرى[2].» ، هذه العناصر هي التي جعلت من المشهد يأخذ طابع النص الكامل على حد تعبير "حبيب مونسي" – من خلال تحديد المفهوم العام للمشهد على أنّه (وحدة شبه مستقلة)، أو (قصة قصيرة تامة التكوين) في تصورات النص السردي بدءا من الإطار وانتهاء بالخطاب كمفهوم عام، ثم يأتي فعل القراءة كباعث جديد للنص وهنا « نشاهد الحركة، ونسمع الحديث، ونحس بالمشاعر والانفعالات. فاللغة تنسحب وراء الضلال لتمكننا من المعاينة الشاخصة للأحداث. وكأنّ الزمان يُطوى على هيئته الأولى لنعايش فيه الشخصية الرئيسية وهي تتحرك على بساط الواقع[3].»

فـ "حبيب مونسي" حاول أن يقدم لنا نظرية إجرائية صالحة لحلحلة طلاسم النصوص بشكلها الشعري والنثري وحتى القرآني منها لتبّين منهجها السديد بعيدا عن معاييرها التقليدية التى أثبتت فشلها مرات ومرات، فكانت نظرية **المشهد** بسلاحها اللغوي وتصورها التخييلي باعثا لنهضة منهجية عربية جزائرية رائدة، ولربما قوله هذا لخص

[1] أسماء بوبكري، المشهد في المعجم والمصطلح، ص90

[2] حبيب مونسي، المشهد السردي في القرآن، ص09

[3] حبيب مونسي، التردد السردي في القرآن الكريم، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د.ط، 2010، ص103

كل شيء عندما صرّح بأنّ: «اللغة كلها، وفي جميع أحوالها التعبيرية نقلا للمشاهد، مادية كانت أو معنوية. حاضرة أمام العين تتملاها، أو غائبة عن البصر، تتولاها البصيرة بالتدبر والإنشاء. إننّا حين ننقل الخبر إلى الغير، لا ننقل له في حقيقة الأمر "لغة"، وإنّما ننقل إليه مشهدا –أيا كان ذلك المشهد، وأيا كانت طبيعته – إذ المستمع لا يتوقف عند اللغة، باعتبارها أصواتا، وألفاظا، وتراكيب، وإنّما تتلاشى هذه الحدود في خلده، لتكشف عن مشكلات المشهد المنقول.»[1]

تلك هي خاصية اللغة التي نحاول الكشف عنها. حين تتراجع اللغة فاسحة المجال أمام العناصر التصويرية التي تتولى نقل المشهد بكافة ملابساته الزمانية والمكانية

[1] حبيب مونسي، شعرية المشهد في الإبداع الأدبي، ص04-05.

الفصل الثالث

قراءة في كتاب "شعرية المشهد في الإبداع الأدبي"

انطلق " حبيب مونسي" في عرض أفكاره من خلال كتابه الموسوم بـــ: "شـــعرية المشهد في الإبداع الأدبي"، فقدم المشهد كتقنية جديدة في مقاربة النصوص الأدبيـــة مـــن خلال قراءات مشهدية لنماذج شعرية وأخرى سردية قصصية وروائيـــة بوعـــاء لغـــوي يقتضي وجود المشهد، كون اللغة في استعمالاتها لا تعبر أو تخبر إلا وهي تصور المشهد الذي تعبر أوتخبر عنه، فهي ـــــ أي اللغةـــــ « مشهدية بطبيعتها، فتكون اللغة في جميع أحوالها التعبيرية نقلا للمشاهد مادية كانت أو معنوية، حاضرة أمام العـــين تتملاهـــا، أو غائبة عن البصر تتولاها البصيرة بالتدبّر والإنشاء.»[1]

فالمتلقي هنا لا يقف عند حدود الحامل والذي هو (اللغة)، وإنّما لمحموله (المشهد)، «تلك هي خاصية اللغة التي نحاول الكشف عنها، حين تتراجع اللغة فاسحة المجال أمـــام العناصر التصويرية التي تتولى نقل المشهد بكافة ملابساته الزمانية والمكانية، ومنه تكون عبقرية المتحدث الذي يعرف كيف يجعل اللغة تتراجع بهدوء أمام الأحداث تاركة للمخيلة المتلقية فسحة التقاط الظلال التي تؤثث المشهد بالمعاني والأحاسيس والمشـــاعر. بـــل لا يقوم القص ولا الشعر ولا المحادثة إلا على هذه العبقرية التي تعرف كيف تتجاوز اللغـــة إلى محمول اللغة.»[2]

فالناقد يحاول من خلال هذا الكتاب التأسيس لنظرية جديدة في مقاربـــة الأعمـــال الإبداعية ألا وهي: النظرية المشهدية، باعتبار أنّ المشهد هو« كل ما يعرض ليســـترعي النظر وخاصة إذا كان مثيرا غير عادي. ويشير المصطلح في الأدب عادة إلـــى عـــرض ضخم وقد تعتبر الفقرات التي تصف مشهدا في رواية أو شعر قصصي قطعـــة ترصـــيع قائمة بذاتها.. »[3]، لقد تأسست فكرة " المشهد " لدى " مونسي" من خلال المعطى اللغوي.

[1] مونسي، شعرية المشهد، ص4.

[2] نفسه، ص 5.

[3] إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، الموسوعة العربية للناشرين المتحدين، تونس، ط1، 1986، ص330.

الـــمحـــاور العامة للكتـــــاب

- **مقدمـــة .**
- **الباب الأول.**
- **الفصل الأول.**
- **التعبير؛ القصد والغاية.**
- **الفصل الثاني.**
- **بلاغة الكتابة المشهدية.**
- **الفصل الثالث.....**
- **سيمياء الصورة في الكتابة المشهدية.**
- **الباب الثاني.**
- **الفصل الأول.**
- **المشهد في القرآن الكريم.**
- **الفصل الثاني.**
- **شكلية المشهد الشعري.**
- **الفصل الثالث.**
- **هندسة الكتابة في المشهد السردي.**
- **خاتمة.**

وضع " حبيب مونسي" طرحه المشهدي في الكتاب من خلال إبرازه للمعطى اللغوي ومدى تأثيره في التصورات الأساسية لنظرية المشهد، فكان الكتاب متوزعا عبر بابين أساسيين، فكان الباب الأول للطرح النظري من دون أن يضع له عنوانا، واكتفى بإدراج عناوين الفصول المشكلة لهذا الباب، وهي كالآتي:

- التعبير؛ القصد والغاية.
- بلاغة الكتابة المشهدية.
- سيمياء الصورة في الكتابة المشهدية

الفصل الأول: التعبير؛ القصد والغاية:

تحدث الناقد في هذا الفصل عن التعبير باعتباره الروح الأساسية التي تعيد الاعتبار إلى المبدع، هذا الذي أبعدته المقاربات الحداثية عن مكانته، فالهدف الأول من وراء عقد هذا الفصل ـــ حسب مونسي ـــ هو: « إعادة الاعتبار إلى الفنان، المؤلف، الشاعر.. وإحلاله محله الذي سلبته منه المقاربات الحداثية في زعمها استقلالية النص، وانفصاله عن منشئه، وقيامه عالما خاصامغلقاعلى ذاته[1].»، فكانت إعادة بعث قيم المبدع بمثابة التحول الذي أثاره الناقد على نظرية " بارت" والتي شهدت غلوًا في نفي المؤلف بل وقتله أصلا، فحولت الاهتمام إلى القارئ والقراءة، والشاهد هنا أنّ فعل القراءة قد أصابه زلزال النزوات الذاتية للقارئ بعدما كانت تخضع لقواعد وأصول متعارف عن جمالياتها السوسيو نصية (النقدية) أوما يطلق عليه بعلم اجتماع القراء، وعلم اجتماع الكتاب، وعلم اجتماع الرواية، وعلم اجتماع القصة، وهذا انعكس بشكل مباشر على شخصية المبدع في ذاته، والناتج في هذا الحال هو ظهور ما يسمى بـــ :« قراءة بريئة، وأخرى مغرضة.. قراءة نزيهة تقدم النّص ومحمولاته الدلالية، وقراءة مبيّتة تسعى عبر العناصر الدالة والرموز، إلى قصدها الخاص[2].»، فكان لكل قارئ فهمه الخاص ورؤيته الخاصة، وهذا ما أدى بالناقد " حبيب مونسي" إلى محاولة تجاوزالطرح المنهجي الغربي، والذي استقبله النقاد (ذات النقص الفكري) وكأنه " قرآن منزّل"، فتحول الناقد برؤيته الواعية ونظرته الثاقبة إلى تجاوز المناهج الغربية بتأسيس منهجي عربي جديد يتخذ من المشهد أساس

[1] مونسي، شعرية المشهد، ص7

[2] نفسه، ص: 7.

المقاربات النقدية، ففكرة **التعبير والقصد** يجعل منها " مونسي" محور التحول الذي« نعيد من خلاله فتح ملف المؤلّف ذاتا مبدعة. نفحص من خلال أثرها الإشارات التعبيرية التي تحوّل المشهد العام إلى مشهدٍ فني، تذوب به، ومن خلاله اللغة، ويتراجع النص الخطي، فاسحا المجال أمام العالم الذي تنشئه القراءة، استنادا إلى جملة من المقاصد يؤسسها التعبير بما يسترفد من من أساليب، وصور، ورموز، وإشارات[1].»، فالتعبير هو الذي يؤسس القصد الأول للعملية الإبداعية والتي ينطلق منها ويعود إليها.

وعن جوهر التعبير يبين الناقد بأنّه وجد« اكتماله مع المد الرومنسي الذي جعل الأدب تعبيرا، وجنّد كافة الوسائل اللغوية خدمة لهذا الغرض الأسمى[2].»

وبما أنّ المشهد يرتبط ارتباطا وثيقا بمقاصد وغايات المبدع، فإنّ الناقد وضع لعملية التعبير أساسيات هي بمثابة قواعد تنطلق منها العملية، فجعلها كالآتي:

1- الذات والموقف:

يُبيّن الناقد بأنّ " الموقف" مقولة اكتسبت بعدها الفلسفي مع وجودية " جون بول سارتر" وما قدمه من مفاهيم وتصورات حول حرية الذّات الإنسانية، وما تحتاجه لتقرير مصيرها، ومن ثمّ فـــ «الموقف هو الموجه لأفكارها، الموحي بتوتراتها، وأحاسيسها[3].»، فالموقف هنا ليس موقفا من، أو موقفا لـ، بقدر ما هو موقف الذات إزاء مثير معين سواء أكان ماديا أم معنويا وما يتركه من استجابات يكون أثرها عميقا في النفس، فيكون الموقف هنا بمثابة الأساس المشهدي ذات البعد الدلالي.

هذا وتكلم الناقد في هذا الفصل عن الفرق بين الموقف الفلسفي والموقف الفني، وبين بأنّه إذا كان الأول «سلوكا تنتجه الفكرة، فإنّ الثاني وجود في الزمان والمكان إزاء المثير. تتلقى فيه الذات عناصر المشهد الحياتي اليومي، وتستخلص منها الفكرة التي تجد لها في عمقها ما يدعوها إلى التّعبير عنها[4].»، فيكون الانتقال بالموقف من العام ـــ الدفق الحياتي المتواصل ـــ إلى الخاص ـــ عالم الفن ـــ بمحيطاته الزمانية والمكانية؛ فكأنّه تحويل مادة أولية إلى صنيع خاص، والفكرة لدى الأديب تكمن في

[1] السابق، ص: 7.

[2] نفسه، ص 8.

[3] نفسه، ص: 17.

[4] مونسي، ص: 20.

كونها« تقف في مرحلة وسطى بين الموقف العام (الخارجي)، والموقف الجمالي (الداخلي) وكأنّها بذلك إنّما تعبر عن المعطى الخارجي للموقف، وتقوم بإحاطة المشهد معنويا على الأقل[1].» فالمشهد يتحول من المعايشة الحياتية إلى الصنيع الفني، ولكنهذا التحول لا يحدث لأي كان وإنما يحدث فقط لأديبٍ حصيفٍ متمرسٍ، له كل الأساليب لصناعة هذا التحول الذاتي.

وقد نرى جمالية الغموض تكتنف المشهد في تحولاته عن طريق الأقنعة (قناعا بعد قناع) وهنا تظهر توترات الشعور واللاشعور واضعة فرادة الموقف من خلال التلاقي الذي يحدثه الفنان في أعماقه« بين الوافد عليه من الدفق الحياتي، والنابع من أعماقه: خبرة، وتأثيرا[2].»

2-الفكرة والحدس:

بالرغم من أنّ المفهوم العام للحدس يحيل على التأمل الفلسفي ـــــ بمعانيه المختلفة ـــ، إلا أنّه يعبر بلغة الفن عن امتداد الفكرة بوجهيها المادي والمعنوي، وبتصور " برغسون" يقوم بجانب العقل، إلا أنّه لا يستخدم وسائله في التعرف عن الموضوعات، وإن « استعمل العقل الوسائط من لغة، وتصورات، ومفاهيم، فإنّ الحدس لا يستخدم شيئا من ذلك، بل يباشر الموضوع مباشرة خالية من القبليات، متجردة من الوسائط[3].»

فيذكر الناقد أبيات في قصيدة "في الطائرة" للشاعر " عمر أبو ريشة" حول هذا الموضوع والتي يقول فيها:

«وثبت تستقرب النجم مجـــــالا
وتهادت تسحب الذيل اختيالا
وحيـــــالي غـــــادة تـلعب في
شعرها المـــائج غُنجًا ودلالا
طلعة ريـا، وشيء بـــاهر
فتبسمتُ لها فابتسمتْ

[1] مونسي، ص: 22.
[2] نفسه، ص: 24.
[3] نفسه، ص: 26.

وأجالت فيَّ ألحاظًا كسالى

...

قلت يا حسناء، من أنت ومن

أي دوح أفرغ الغصن وطـــالا

..

وأجـــــــابت أنـــــــا من أندلـــــس

جنـــــة الدنيا سهولا وجبـــــــــالا

وجدودي، ألمـــح الـــدهر على

ذكرهم يطوي جناحيه جـــلالا

بوركت صحراؤهم كم زخرت

بالمـــروءات رياحا ورمـــــــالا

...

هـــــؤلاء الصيـــــد قـــــــــومي فانتسبْ

إن تجـــد أكـــــــرم من قـــومي رجالا

أطرق القلب، وغامت أعيني

برؤاها وتجاهلـت الســـؤالا[1].»

يتجلى الموقف العام للقصيدة هنا من خلال فعل التخيّل، عندما يجد الشاعر نفسه في الطائرة بجانب فتاة حسناء، يجاذبها أطراف الحديث، فيكون حينها أمام مفارقة عجيبة من خلال جواب الفتاة عن سؤاله وتشبثها بعروبتها وافتخارها بأصلها الغابر، فيكون الحدس هنا واضعا لتلك التخيلات القبلية وما ننتظره منها، حتى تأتي الفكرة بغير ما كنا ننتظره؛ لأنّ الحدس متصورا قادم يحتمل الصحّة، كما يحتمل الخطأ. وهذا ما وقع للشاعر.

وإذا تأملنا في عناصر المشهد في الأبيات السابقة نجد بأنّها تتوزع على النحو الآتي:

«1- إقلاع الطائرة.

[1] مونسي، ص: 127.

2- وجود الحسناء.

3- تجاذب الحديث.

4- سؤال الشاعر.

5- إجابة الفتاة.

6- سؤال الفتاة.

7- تجاهل الجواب[1].»

وهذا إن دلّ على شيء، فإنّه يدل عن جماليات الكتابة المشهدية بتحولاتها من مجريات الدفق الحياتي بصورها الأصلية إلى الصنيع الفني والذي يحيكه الشاعر بعيدا عن تلك التفاصيل المملة، كما تظهر عناصر الهيمنة المشهدية واضحة في الأبيات من خلال إجابة الفتاة لأنها« البؤرة التي أثارت في الشاعر هاجس الانتماء العربي، وفتحت في نفسه جرح الواقع العربي. بما فيه من تدنّ وسقوط. إنّها الإجابة التي جعلت العربي يخجل من واقعه سياسيا وثقافيا[2].»

3- التعبير والقيم الأسلوبية:

يتكلم الناقد عن المشهد المركزي والمشاهد الثانوية في هذا المحور من خلال الدفق الشعري الذي يحكم القصيدة، والذي يأخذ امتداده من فن الرقص، والفلكلور الشعبي، فيكون التعبير عنصرا هاما من العناصر المكونة للمشهد.

لقد عبّر " عمر أبو ريشة " عن الطائرة من دون ذكر اسمها الصريح، كما عبّر عن حادث الطيران بجماليات أسلوبية أعطت المشهد دفقًا بلاغيًا متميزًا، ويتجلى ذلك في قوله[3]:

وثبت تستقرب النجم مجالا وتهادت تسحب الذيل اختيالا.

فالشاعر عبّر عن المشهد من خلال فعل " الوثب" ذات الدلالة عن القوة والمتانة، وهو مانجده عند الضواري كالأسود والنمور، كما نجده يستعمل فعل الخفة والرشاقة " التهادي"، فيكون الامتزاج بين الجمال والقوّة.

---

[1] مونسي، ص: 29.

[2] نفسه، ص: 31.

[3] مونسي، ص: 36.

هذا وتكلم الناقد عن مسألة مهمّة جدا قد تفسد جمالية النص الشعري وتبعد عنه صفة الجمال والبهاء، وذلك من خلال الانتقال «من الحسن إلى القبح، أو من القبح إلى الحسن، فينهدم البناء الجمالي للنص، محدثا في الذائقة ضربا من التعارض والتنافر بين المقدمة وما يليها[1].»، ويضرب " مونسي" مثالا عن هذا النوع من النصوص الشعرية من خلال رثاء " محمود عماد" لـ " سعد زغلول" بقوله[2]:

هالوا على الأمل التراب وأقبلوا
يتبلّـــــغون بعبـــــرة وقتـــــام
متضلّعين على الطريق كأنّـــما
كانوا بمجلس نشوة ومـــــدام.

فقد صنع الشاعر في بداية كلامه صورة جمالية غاية في الروعة وهو يصف حال المشيعين بعد الانتهاء من الدفن وكيف كانت عودتهم التي سيطر عنها الحزن، ولكنه أفسدها بالتشبيه في قوله: " كأنّما كانوا بمجلس نشوة ومدام"، والعبارة تدل عن مدى استهتار الشاعر بالمشيعين الذين ملأ الحزن قلوبهم، ويقع هنا ما يسمى: تخوّن الصورة.

أما في حديثه عن الأسلوبية، فهو يقر بأنّه لا يقصد بها « ذلك العلم الذي درج على تدبر الصنيع الفنّي في شكله التعبيري وأدواته. وإنّما نريد ما يقصده البعض بـ " الأسلبة"" STYLISATION"أي الكيفية التي يختارها الشاعر لغرض التعبير[3].»

وتظهر عناصر الأسلبة في أبيات " أبي ريشة" السابقة من خلال تجاوز فعلي الحركة الوثب والتهادي، إلى غايتهما من خلال فعلي: تستقرب، وتسحب كالآتي:

ـــ وثب ـــــــــــــــــ تستقرب ـــــــــــــــــ النجم. (مجالا)
ـــ تهادت ـــــــــــــــــ تسحب ـــــــــــــــــ الذيل. (اختيالا)

فتكون الأسلبة هنا من خلال **الفعل** (وثب، تهادت) و**الغاية**(تستقرب، تسحب) و**الهدف** (النجم، الذيل)، وكأننا أمام ضربا من التوازي بين الشطرين كماً وعدداً، وإذا استقرأنا العنصر المشهدي في الأبيات السابقة وجدنا« البيت الأول فيه خاليا من علامات الوقف، وكأنه ينوي التدوير على تاليه.أما البيت الثاني فيه، فيحتاج إلى علامتين: فاصلة

[1] مونسي، ص: 36.
[2] نفسه، ص: 36.
[3] مونسي، ص: 40.

يتريث فيها النفس قليلا لاستعادة الوعي، وعلامة تعجب تقطع النفس كلية، ليقوم وراءها تقرير جديد... إنّها الحقيقة التي تصرفنا عن اعتبار الأسلبة مسألة متعلقة بالجانب اللغوي وحده، وإنّما هي تقنية كتابة النّص الشعري، تحضيرا لإنشاديته[1].».

4- التعبير والمشهد:

إذا كان التعبير هو تلك الروح التي تتحرك بين مختلف العناصر والتي تميز الذات المبدعة من ناحية الفهم العام للحياة، فإنّ الأسلبة هي إلباس ذلك التعبير ثوبه اللغوي والكتابي. ولكن إذا وضعنا المشهد في مقابلة التعبير فقد يتحول اهتمامنا إلى مدى «التوافق بينهما، ودرجات التكامل التي تفضي إلى عبقرية التأليف. فكثيرا ما يكون المشهد المنتقى من الدفق الحياتي جليلا، مهابا عامرا بالدلالات...»[2]، ويبين الناقد بأنّ هذا الموضوع يظهر في الشعر العربي من خلال تدارك الشعر لبعضه البعض استكمالا واستحسانا بفعل الوعي، أو اللاوعي.

فالتوافق بين المشهد والتعبير يتجلى في أبيات "أبي ريشة" من خلال حدثي الاستغراق، والاشتمال في التعبير المشهدي للأبيات الآتية:

وتجاذبنا الأحـــاديـــث فما انخفضت حسا ولا سفت خيالا

كل حرف زل عن مرشفها نثر الطيب يميـــنا وشمـــالا.

فالحديث عن عبقرية التوافق بين « المشهد والتعبير، وعن الاقتدار الشعري في التصرف إزاء مثل هذه المواقف، فإنّنا لا يمكن أن ندرك حقيقة الاقتدار إلا حين نقوم بعزل العناصر عن بعضها بعض، مبقين على الدال منها على التنوع والاختلاف[3].»، فكلمة " تجاذبنا" تدل على فعل المشاركة والتوافق في الكلام بين الطرفين، وأنّ الحديث لم يكن من جانب واحد، وكذلك كلمة " الأحاديث" والتي تبين اتساع مجال الحكي، فهو دال عن تنوع المواضيع، ونجد الشاعر يجيبنا بقوله:" فما انخفضت حسا ولا سفت خيالا " فالمشهد هنا يأتي بتعبير يلامس الإدراك العقلي ـــ حسا ـــ، كما التذوق الجمالي ـــــ خيالا ـــ.

---

[1] السابق، ص: 41-42.

[2] نفسه، ص: 42.

[3] مونسي، ص: 45.

يبيّن " حبيب مونسي" أنّ « التعبير لا يكتسب قوته إلا من خلال استغراقه المشهد فيكون له شأن الكسوة السابغة التي لا تكشف عورة، ولا تبدي عيبا. ومحط الإعجاب أن لا يجد المتلقي ما يزيده على التعبير إن هو قلّب المشهد وعناصره تقليبا بليغا، متجاوزا حضوره إلى غياب[1].»

الفصل الثاني: بلاغة الكتابة المشهدية:

يعقد الناقد في هذا الفصل الحديث حول مسلمة أساسية في الدرس البلاغي العربي القديم يدور محورها حول جمالية الغموض، ورؤيوية الوضوح في مطارحات النقد الحداثي، فيبيّن بأنّ « المتفرس في مسألتي الوضوح والغموض، لا يجد التعارض الذي يقيمه الفهم النقدي الحداثي. بل يجد سوء الفهم يحتّم على الداعين إلى الغموض اعتبار الوضوح طرفا نقيضا في المسألة. بينما الوضوح في حقيقته، لا يقع على مستوى الإنشاء الكتابي. وإنّما يقع على مستوى التكوين المعنوي السابق لفعل الكتابةنفسها[2].»، فتكون العملية الإبداعية ذات تدرج من الوضوح والبيان ـــ والتي تكتنف ذوات المبدع إلى الغموض المستحب بأساليب توصيل المعنى من خلال جماليات التأويل، واختراق مضامين النص فتكون القراءة تبعا لذلك بمثابة " متعة كشف".

فالانطلاق من « الوضوح إلى الغموض ـــ من هذه الزاوية ـــ يبعد عن الصنيع الفني شبح الإبهام، مادام هذا الأخير يأخذ منشأه من الرؤية المشوشة التي يبثها المبدع الذي لم تكتمل في ذاته جغرافيا الفكرة، ولم تتضح في عينه تضاريسها[3].»

وفي حديثه عن طبيعة العلاقة بين الكتابة المشهدية والبلاغة يؤكد " مونسي" بأنّ المشهد يبحث عن جمالياته من خلال الأساليب البلاغية، ويظيف بأنّ هذه الأساليب (التشبيه، الاستعارة، الكناية) لم تكن من أجل التوشية والتزويق فقط ـــ كما يروج له البعض ـــ، بل هي عنصر أساسي من عناصر البناء المشهدي وهي منطلقه الأساس « فلا ينظر إلى التشبيه على أنّه خلق للمماثلة وحسب، وإنّما ينظر إليه على أنّه نقل للحاسة المتلقية من مجال إلى مجال آخر، لخلق ضرب من التراكيب بين المعاني[4].»

---

[1] نفسه، ص: 46.

[2] نفسه، ص: 9.

[3] مونسي ، ص9.

[4] نفسه، ص: 10.

أمّا كتب البلاغة المدرسية، فهذا ما بيّن " الناقد" بأنّه لابدّ من إعادة النظر فيها؛ لأنّها تقدّم المباحث البلاغية للمتعلمين على أنّها مجرد جمالية وتحلية فقط، وكأنّها ليست من اللغة، ولا من طبيعة الكلام، وأنّه بإمكاننا الاستغناء عنها، وهذا« الوهم هو الذي صرف المباحث إلى ضرب من الترف، الذي يجوز التغاضي عنه. وحقيقة العربية في بلاغتها، في أساليبها... ولو راجع المرء حديثه في موقف معين، وتتبع التشبيهات، والاستعارات والكنايات، لوجدها أنها إنما احتلت أمكنتها ضرورة، وليس فيها شيء من الحشو والزينة[1].»، فجمال العربية يكمن في مباحثها اللغوية.

هذا وأطلعنا الناقد في هذا الفصل عن:

1- جماليات التشبيه
2- الطاقة الاستعارية.
3- التخطي والكناية.

1- جماليات التشبيه:

تطرّق الناقد لرأي علماء البلاغة في التشبيه على أنّه « أشرف أنواع البلاغة وأعلاها، يدل على فطنة الشاعر ويقظته العقلية، وأنّه أصعب أنواع الشعر وأبعده متعاطى، وقلّما أكثر منه أحد إلا عثر، ذلك ما دفع بـ " ذي الرمّة " إلى القول: " إذا قلت كأنّ، فلم أجد وأحسن، فقطع الله لساني" وهو التفات يجد في كتب النقد والبلاغة الكثير من الشواهد التي تعززه، وترفع من شأن التشبيه[2].»، فعلماء النقد والبلاغة ـــ قديما وحديثا ـــ أفردوا له مباحث خاصة، جعلت منه جمالية واضحة في العملية الإبداعية، ومن أمثلة ذلك " ابن الأثير"، و" أبو هلال العسكري"، و" ابن رشيق"، و" جابر عصفور"،...

قد تتحسس الذات المتلقية التشبيه في الصنيع الشعري على أنّه أثرا مؤثِرا في النفس يقع صنيعها بشيء من التوهج الجمالي، حتى وإن كان هذا الصنيع عنفا سواء للمشبه، أو المشبه به، وأحسن مثال على ذلك ما ساغه في بيت " مجنون ليلي" حين يقول[3]:

فأصبحت من ليلى الغداة كقابض على الماء خانته فروج الأصابع

---

[1] نفسه، ص: 10.

[2] مونسي، ص: 51.

[3] نفسه، ص: 57.

فالتشبيه يأتي على وقع الألم؛ لأنّ التلقي المشهدي في هذه الحالة يجسد صورة الكذب، ومخالفة العهد من جهة، وعدم الجدوى من جهة أخرى، وفي حديثه عن بلاغة الكتابة المشهدية من خلال التشبيه يقر " مونسي" بأنّ « التشبيه انعطافا خطيرا في الدلالة الشعرية[1].»

2- الطاقة الاستعارية:

يضع الناقد في هذا المبحث التقسيم الثلاثي الذي وضعه " المرزوقي" للشعر من خلال قوله: « مثل سائر، وتشبيه نادر، واستعارة قريبة.»[2]، فالتصنيف هنا منطقي، وليس محض الصدفة فقط، وربما نستذكر مقولة التشبيه أكثر شيوعا من الاستعارة في العصور الكلاسيكية؛ ذلك أنّ الشعراء أكثر انصياعا إلى العقل والمنطق، وأقل جهدا في الخيال، وخير دليل على ذلك تشبيهات " ابن المعتز" والتي أعجب بها جل النقاد والبلغاء، واستعارات "أبو تمام" ذات الريبة والتشكيك[3].

ويضرب الناقد مثالا عن تأمل الاستعارة في خضم المشهد، والذي يُظهِر بأنّ الشعر كله استعارات مما يزيد من أفق الإبداع من خلال قول الشاعر:

تقول وقد درأت لها وضيني أهذا دينه أبدا وديني

أكل الدهر حل وارتحال أما يُبقي عليَّ ولا يقيني؟

فالهم لا يتحمله الرحالة لوحده، بل يمتد إلى الناقة؛ لأنها تكابد ما يكابده، ويتحمل ما يتحمله، والمشهد الذي « تنسجه الاستعارة في هذا المقام، يقدم لنا الشاعر وهو يدرأ وضينه (الفراش الذي يوضع على ظهر الناقة) على الأرض تمهيدا لشدّه على ظهر الناقة. إنّها الحركة الأولى في الرحلة، تنطلق منها المكابدة، وتخفي وراءها المشاق اللاحقة بها عياء، وعطشا، وجوعا.. هزالا، وهلاكا..»[4]، والشاهد في هذا هو حديث الناقة وشكواها،ما يدل على استعارة صفة من ا لإنسان وإلحاقها بالحيوان، وهنا نحن أمام ضرب من الوعي الخاص بالذات والذي يحتفي به النقد الجمالي الحديث من خلال التمثّل

[1] نفسه، ص: 58.

[2] نفسه، ص: 59.

[3] ينظر: جابر عصفور، ص: 204.

[4] مونسي، ص: 62.

الاستعاري ـــ الداخلي والخارجي ـــ لعلاقات الوجود، وقد ذكر المولى عزّ وجل بأن السماء والأرض تبكيان، وأنّ الجبال تخشى، والكائنات جميعها تسبح.

فالاستعارة في الشعر الحديث تسعى لتجاوز «البيت والسطر الشعريين، لتجعل من القصيدة ـــ كلها ـــ استعارة كبرى، ينفتح خطابها عن التأويل الذي تتجاوز محمولاته الدلالية المباشرة التي تؤديها الألفاظ أصالة»[1]، وخير من تمثل هذا النوع " عبد المعطي حجازي " في قصيدته:" أنا والمدينة" في ديوانه (مدينة بلا قلب) والتي يقول في مطلعها:

هذا أنا،

وهذه مدينتي،

...،

ففعل التجاوز يسيطر عن "أنا" الشاعر، الضائع (الواقع المرير)، وهي " المدينة" (الرغبة والأمل)، فيصنع المشهد ذلك الصراع بين الشاعر ونفسه « من الصراع المرير الذي يتجاوز المادي إلى المعنوي، يتجاوز الواقع العيني إلى الانتماء الموزع بين الماضي والحاضر.بين الحداثة والتراث»[2]

1- التخطي والكناية:

بعد وضعه للأساليب البلاغية (التشبيه والاستعارة) في هذا الفصل وتبيان مدى أهميتها للتعبير الملفوظ والمكتوب، هاهو " مونسي" يأخذنا إلى أسلوب آخر لا يقل جمالا عن سابقيه ألا وهو " الكناية"، ويطلعنا على أنّ " عبد المجيد ناجي " اعتبرها « من أكثر الأساليب البلاغية اختلافا في التحديد بين البلاغيين القدامى»[3]فالاختلاف في الكناية بين البلاغيين القدامى واضحا جليا من خلال تعريفاتهم لها، فقد عرّفها " ابن الأثير" على أنّها« أسلوب يحتمل معنيين، أحدهما قريب يدل عليه ظاهر اللفظ، وهو ما لا يقصد إليه المتكلم عادة، وآخر بعيد يؤدي إليه القريب، وهو مراد المتكلم في الغالب.»[4]، فنكون في معنى الكناية هنا أمام طبقتين أساسيتين، الأولى سطيحية تعبر عن ظاهر القول، وأخرى عميقة

[1] مونسي، ص: 66.

[2] مونسي، ص67.

[3] نفسه، ص68 ،

[4] نفسه، ص: 68.

الغرض منها معنى القول. أمّا السكاكي فالكناية عنده « تشتمل على التعريض، والتلـويح، والرمز، والإشارة، والإيماء. كما تشتمل على الأرداف، والتمثيـل، وأنّ الجميـع طـرق لها[1].»، فنكون هنا أمام اقتصاد لغوي جارف لجمالية التعبير[2].

ومن أمثلة ذلك ما صاغه " امرئ القيس" في بيته الشعري والذي يقول فيه:

وقد أغتدى والطير في وكناتها بمنجرد قيد الأوابد هيكل

فبمجرد نظرتنا للبيت يظهر لنا وكأنّ الشاعر يتكلم عن مشهد الطير التي لا تـزال في أعشاشها تنعم بالسكينة والدف، وبستر الليل لها حين يوضح بأنّ نور الصبح لا يدركها في أوكارها، فالبعد المشهدي للصورة هنا هو الإبكار في الخروج إلى الصـيد (المعنـى السطحي)، أما الكناية في هذا الصدد فهي ليست من أجل التعريف بالطيور، أو وصـفها، وليست لتبيان زمن الخروج للصيد، وإنما ينصرف بناءها المشهدي في الشطر الآخر من البيت إلى« التعريض بالآخر الذي يصبح في دثاره، وقد خرج الشاعر طالبا للأوابد. إنّها تذم في الآخر تأخره، وتكاسله، وتقاعسه، عن الطراد»[3]

أما مستويات الكناية في البيت الشعري، فقد قسمها الناقد إلى أربعة مسـتويات – بحسب المعنى السطحي والعميق – كالتالي

- مستوى الصورة الواقعية ـــــــــــ الطير في وكناتها.
- مستوى الدلالة الزمنية ـــــــــــ الإبكار.
- مستوى الدلالة التعريضية ـــــــــــ خمول الغير، وتكاسله.
- مستوى الدلالة الفخرية ـــــــــــ الاعتداء بالنفس ونشاطها.[4]

وهنا يظهر مدى التباين بين التشبيه والاستعارة والكناية؛ لأنّ هذه الأخيـرة لهـا صفة الجمع بين كافة الطاقات التعبيرية التي بإمكانها إخراج المشهد الكنائي، سـواء مـن خلال عنصر التثنية، أو الجمع.

لقد بين " مونسي" في هذا العنصر بأنّ بلاغة الكتابة المشهدية والتي تظهـر بـين (التشبيه، والاستعارة، والكناية هي أقرب و« أطوع على استغراق المشاهد التي يمدها بها

[1] نفسه، ص: 69.

[2] نفسه، ص: 70.

[3] مونسي ، ص: 70.

[4] نفسه، ص: 70.

الدفق الحياتي، فتتسع لها الصياغة اللغوية، إما عن طريق تشجُّرات التشبيه، وإمّا عن طريق التوحد والتماهي الاستعاري، وإما عن طريق تراتب المستويات في التعبير الكنائي.»[1]

الفصل الثالث:سيمياء الصورة في الكتابة المشهدية

عقد الناقد هذا الفصل حول القراءات السيميائية وعلاقتها بالتأويل في العلوم الإنسانية والاجتماعية، ومدى تبينها للدال والمدلول من خلال استنطاق الرموز والعلامات واكتشاف معانيها ودلالاتها في إطار العمل الفني.

بيّن " الناقد" أبعاد القراءة وغاياتها ومجاريها من أين تبدأ؟ وإلى أين تنتهي؟ وكيف تتحول الانجازات السيميائية إلى انتاج الدلالة، وذلك من خلال طرحه لرأي الناقد " سعيد علوش" من خلال النتيجة التي ينتهي إليها « حين يحدد المراد من القراءة على أنّها الفهم أولا، وأنّ الفهم إنتاج لمعنى، والفهم الأدبي: أن نتساءل عن إستراتيجية الإنجاز السيميائي الذي يسمح بالعبور من مادة الكتابة إلى مادة الدلالة، التي تظهر في شكل فعل القراءة.»[2]، وهنا تظهر نجاعة المقومات البلاغية التي تسلّح بها الناقد في الفصول السابقة من خلال بعث الاستثمار والاستفادة من الحقول اللسانية، والسيميائية، والتأويلية، والهدف منها فهم وتحليل المشهد الأدبي.

ومن العناصر التي نمّق بها الناقد هذا الفصل نذكر:

1- مفاهيم الصورة الأدبية:

تكلم الناقد عن الصورة الأدبية، وعن أهم المفاهيم المتّصلة بها قديما وحديثا، ليقف عند أهم الوظائف التي تحققها الصورة جماليا وأسلوبيا من خلال تلك التصورات النقدية للصورة الأدبية، مع حركية الصورة في المشهد والذي يحقق هدف تعدد القراءة، فهذه الحركية « لا تجعل من الصورة عنصرا وحسب، وإنّما ترتفع بها إلى الضرورة التي تحدثنا عنها سابقا. إنّها تكشف عن فعلها داخل منظومة المعاني في المشهد كلية.»[3]

وفي حديثه عن المشهد الفني وعلاقته بالصورة الأدبية يبيّن الناقد أنّ « المشهد قد يقوم على الصورة الواحدة، فيكون مشهدا بسيطا، وقد يتألف من عدّة صوّر عدّة فيكون

[1] نفسه، ص71

[2] مونسي، ص75

[3] نفسه، ص:13.

مشهدا مركبا.وقد يكون النص برمّته جماعدد من المشاهد تدور حول بؤرة دلالية واحدة هي صلب النص ونواته الأولى.»203(مونسي، ص76)، فقد بحث هنا عن حقيقة الصورة، ومكوناتها، ووظائفها من خلال الحيز اللغوي وأهميته في التوليد الدلالي، فجعل منها مبحثا ذات اتساع، وشمول، وتشعّب. أو كما يصورها " محمد مفتاح " في تحليل الخطاب الشعري بأنّها:« مصبا تلتقي فيه روافد متعددة ومتداخلة، تستمد دفقها من البلاغة، واللسانيات، والأنثروبولوجيا، والفلسفة الجيشطالتية. »[1]

ومن الأمثلة التي صاغها " مونسي" هنا حول الصورة السيميائية وما تقدمه من خلفيات مشهدية متتالية، نذكر قصيدة " صلوات في هيكل الحب، لأبي القاسم الشابي"، والتي يقول فيها:[2] عذبة أنت كالطفولة، كالأحلام

كاللحن، كالصباح الجديد
كالسماء الضحوك، كالليلة القمراء
كالورد، كابتسام الوليد
أَنتِ مَا أَنتِ؟ أَنْتِ رسمٌ جميلٌ
عبقري من فن هذا الوجود
فيك ما فيه من غموض وعمق
وجمال مقدس معبود
أنت... ما أنت؟ أنت فجر من السحر
تجلى لقلبي المعمود.

فالصورة تركيب سطحي بدلالات غزلية، وكأنّ الحديث هنا موجه للمرأة، ولكن بتخيُّلِهَا الرمزي ذات الأبعاد الرومنسية فإنّها تأخذنا إلى عوالم الهندسة المشهدية لمكنونات الشاعر الذاتية بدفقه الشعري المتولد من الباطن الحياتي، فتكون الصوّر التي «تؤثث الخلفية الغزلية، لا تتناثر في شكل اعتباطي. بل يحكمها هي الأخرى منطقها الخاص، الذي يجعلها تتحرك حركة التجلي والتلاشي، الارتفاع والانخفاض، حتى تمكن بعضها بعضا من التوالي على نحو يخدم الهندسة الكلية للمشهد الذي تتراكب فيه الصور.» [3]فقد

[1] محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري. استراتيجية التناص. المركز الثقافي العربي، المغرب، ص83.
[2] مونسي، ص75
[3] نفسه، ص83،

تكون الصورة مجسّدة للتصور العام النابع من الدفق الحياتي، وفي المشهد السابق يتمثل بتغزُّلِ الشاعر بالمرأة (بناء تصوري ـــ ظاهري ـــ عام)، وبتداخل الصور يظهر الشاعر بأنّه يتكلم عن مشاعره وأحاسيسه بما تحمل من انفعالات وتوترات بتقنية المشهد الواحد من خلال البحث عن المتنفس (البناء الباطني بالإثبات والنفي).

2- الوجهة الوظيفية أسلوبيا:

إنّ المتأمل في غايات الخطاب الأدبي يلحظ بأنّها ذات بناء جمالي من جهة، وتأثيري من جهة ثانية، ولكن هذا التأثير لابدّ له من قيّم تعبيرية جديدة ـــ تكون بمثابة الملح للطعام ـــ وهذه « القيم ليست مجرد حلية أو ثوب خارجي يكسو الخطاب أو يزينه، ولا هي وليدة العفوية والاعتباط.» [1]، فتتمثل هذه الأدوات دور جمالية الخطاب.

فالتحليل الأسلوبي للصورة يأخذ أبعادها اللغوية، وقواعدها التركيبية، وعناصرها الفنية من خلال فعل الخيال في صلب الصورة، وكأنّ « مهمة التحليل الأسلوبي قياس قابلية الأداة اللغوية على استيعاب الطاقة التعبيرية للعنصر المصور.»[2]

ومن الوظائف التي اعتمدها الناقد في هذا العنصر نذكر:

2.1- الوظيفة النفعية:

لقد ربطها " لاكان" بالحاجة والرغبة، فهي بالنسبة للمشهد الفني تحقق ما تحققه اللغة في استخداماتها العامة « خاصة وأنّ المشهد الفني ـــ في كونه وسيلة تعبيرية ـــ يخدم رغبة تعبر عن طلب " **DEMANDE**" يتوجه به الشاعر إلى ذاته أولا، وإلى غيره ثانيا، لتحقيق ضرب من الإشباع.»[3]

وتظهر هذه الوظيفة في مقطوعة " الشابي" من خلال متتالية التشبيهات واكتظاظها في محور ضيّق في إطار التوتر الشعري، فتكون الوسيلة « التي تتذرع هذا النمط من التوالي، تحقق في ذاتها رغبتين: رغبة رفع النموذج " المرأة" إلى عين المتلقي في صورة تختلف عمّا يقدمه العرف والواقع، ورغبة تثبيت ذلك النموذج في أعماقه بعد تخليصه من الشوائب التي علقت به من الواقع.»[4]

---

[1] مونسي، ص86

[2] نفسه، ص:87.

[3] نفسه، ص89.

[4] نفسه،ص89.

2.2- الوظيفة التنظيمية:

يتكلم الناقد في هذه الوظيفة عن اللغة ومدى تحكمها في السلوك العام للآخرين وتوجيهه والتنسيق بين أفعالهم، فهي ـــ أي اللغة ـــ تقوم « بهذا النشاط من خلال " الأمر" تحقيقا لأفعال سلوكية وثقافية معا. والصورة في إطار المشهد الفني عموما، لا تسعى إلى التبليغ وحسب. بل تعمل على تغيير الاعتقاد المستتب في الثقافة والذائقة.»[1]فتنْتظمُ الحركة من خلال فعل التجدد الإعتقادي داخل أفق الانتظار سواء بالتصريح المباشر للشاعر، أو بالإشارة الباطنية للفكرة، وما يعرضه " الشابي" في نموذجه يبيّن هذا التوظيف بتدرجه التنظيمي، فتكون صورة النموذج عنده « سواء تعلق بالمرأة كائنا، أو تعلق بالفكرة المنشودة وراء مثالها، يسعى إلى خلق ضرب من التطلّع والتشوّف عند المتلقي نحو إمكانية وجود مثل هذا الصفاء في النماذج التي يلامسها الحدس الشعري عبر توترات الانفعال وذبذباته المختلفة.»[2]، فنكون هنا إزاء تدرج تنظيمي يجعل من المتلقي في تشوق ومتعة لمعرفة خفايا الصورة، والتي تعبر عن التسامي في كل الحالات.

2.3- الوظيفة التفاعلية:

وهي التي تتمثّلها تلك العلاقة بين الأنا والآخر داخل الوسط الاجتماعي بكل ما تحمله من تجاذب وتنافر، فهي تؤكد على « الطابع الاجتماعي للغة، وتقصر التجاور على ضرب من الحتمية التي لا قيام للاجتماع دونها، وفيها ومن خلالها، يتم تثوير القيم والعادات، ودمجها في التيار العام للحياة.» [3]فالمشهد الفني هنا يقوم من خلال فعل التواصل، ثم التفاعل وتبادل التأثير والتأثُّر من خلال الاندماج في الواقع.

فالفن عموما « يحقق عبر أدواته الخاصة ما تحققه اللغة في هذه الوظيفة وغيرها. ومن ثم فإنّ ما يقال عن اللغة في مستواها العام، ينسحب على الفن، ومنه على المشهد بتركيباته المختلفة.»[4]

---

[1] مونسي، ص89.

[2] مونسي، ص 90.

[3] مونسي، ص91.

[4] مونسي، ص 91.

2.4- الوظيفة الشخصية:

وهي الوظيفة التي تجعل من اللغة أداة شخصية يستعملها الفرد لنقل مشاعره ورؤاه بأساليب مختلفة « واللغة الأدبية على وجه الخصوص لغة شخصية، لأنّها تعمل على نقل الأحاسيس والمشاعر عبر الصور والأخيلة، وما تنتجه من أشكال الفن الأخرى... والمشهد الفني في الشعر والنثر أداء شخصي، من حيث التكوين والدلالة والمقاصد.»[1] فهو في هذا المجال مرتبط ارتباطا وثيقا بالتجربة الحياتية ـــ الشخصية ـــ من البداية إلى النهاية، بكل آمالها وآلامها.

2.5- الوظيفة الاستكشافية:

أو الاستفهامية، وهي ذات علاقة وطيدة بالوظيفة السابقة من حيث استكشاف الذات ومساءلتها والغرض منها« التعرف على المحيط وحركته الاجتماعية، والمادية والإنسانية. »[2] وكأن الصورة ـــ داخل البناء المشهدي ـــ مهمتها إعادة تأثيث العالم الخارجي ومن ثَمَّ مساءلته لاستكشاف مكوناته، فيكون « المشهد ـــ على كل حال ـــ إثراء للخارجي بما يتوافق مع الاعتقادات الجديدة التي ينتجها الحدس الفني لدى الشعراء، والكتّاب، والفنانين.»[3]

2.6- الوظيفة التخيلية:

وهي الوظيفة التي تتجاوز الواقع بكل مادياته وتحجراته، بهدف التصحيح والتعديل والإثراء، وبما أنّ اللغة هي أساس هذا التجاوز في الذات المبدعة، فإنّ الوظيفة التخيلية في « اللغة عامل يبعث بالحركة في الحياة العامة، مسهلا الابتكار والابتداع وتنظيم ظروف العمل في أجواء من المتعة والراحة .. وما يصدق في اللغة بهذا المعنى، يصدق كذلك في المشهد الفني الذي يرمي إلى التواصل، وإفشاء كثير من اللذة والمتعة في التلقي.»[4]

---

[1] مونسي، ص91-92،

[2] نفسه، ص92،

[3] نفسه، ص92.

[4] مونسي، ص93

2.7- الوظيفة الإخبارية الإعلامية:

تبين هذه الوظيفة الاستعمال اللغوي كونه يهدف بالدرجة الأولى إلى الإخبار والإعلام، فاللغة في هذا الصدد تمثّل جسرا تواصليا بين المتكلم والآخرين، فالغاية من الإبداع الأدبي هنا ليس الوصول إلى الجمالية فحسب، « بل تحميل الصنيع الفني خطابا خاصا، عامرا بالمعرفة والعلم، هدفه ملامسة أكبر عدد ممكن من الناس والتأثير فيهم، قصد تحقيق وظائف أخرى للنشاط الفني.»[1]

2.8- الوظيفة الرمزية:

يقول " عباس محمود العقاد": « والرمزية التي يسأل عنها الأديب البغدادي قديمة في العالم، لأن الناس عرفوا الكتابة بالرموز قبل أن يعرفوا الكتابة بالحروف، ولأن الكهانات الأولى كانت تستأثر بأسرار الدين وتضن بها أن تذاع للعامة على حقيقتها الصراح، فكانت تعمد إلى الرموز أحيانا للتعبير عن تلك الأسرار.»[2]، وهنا توضيح صريح بأنّ البشرية أوّل ما عرفت الأشياء كان بالرموز، أمّا الرمزية في الأدب الحديث فهي تلك المدرسة التي ظهرت بفرنسا منتصف القرن التاسع عشر، على يد مجموعة من الأدباء والنقاد من أمثال بودلير، ورامبو، ومالارميه، فكانت هذه المدرسة بمثابة ردة فعل على المدرسة " البرناسية" أصحاب المعنى الظاهر.

إنّ مسألة الرمز تتصل اتصالا مباشرا بالأعمال الفنية؛ لأنّها « زيادة على كونها تستخدم الرموز اللغوية، تسعى إلى توظيف الرموز الأخرى على اختلاف منازعها. ومن ثم يكون التأليف الأدبي، وبناء الصور والمشاهد، قائما على رموز لغوية وأخرى مستقاة من المحيط، والتاريخ، والثقافة.. وكأنّ في مقدور التأليف الأدبي استعمال كافة المعطيات الخارجية والباطنية باعتبارها رموزا تفتح في القراءة مجالات التأويل المتعدد»[3]، وما يؤخذ عن هذا المذهب هو الغلو الكبير للفكرة وهذا ما أدى به إلى تصفية كيانه.

3- حركية الصورة في المشهد:

إنّ البحث في خصائص المشهد الفني، تبيّن بأنه يبحث في تحليل الرؤى العامة للمسائل الشعرية من دون عزلها عن عنصر اللغة، حينها نكون أمام مستويين اثنين

---

[1] نفسه، ص93

[2] العقاد، المدرسة الرمزية، مجلة الرسالة، العدد 615، 1945/04/16.

[3] مونسي، ص94

القصد، واللغة، فالشاعر يحاول إيصال القصد قبل « أن تصل اللغة إلى المتلقي، لعلمهم أنّ اللغة بضجيجها قد تشوش القصد، وتحول ببهرجتها دون تملي الدلالات الخافتة التي تسري في المشاهد»[1]فما بداخل الشاعر قد لا تقوى اللغة على إيصاله للمتلقي، ولا تستوعبه أصلا. وربّما إشارات النقد الحديث إلى عبارات " المسكوت عنه، البياض، الفراغ، كلها مصطلحات تتجاوز اللغة (ما وراء اللغة)، فالصورة المشهديه تستعير كيانها التّصوري من فنون أخرى تكون أكثر مطاوعة للقصدية الشعرية، فيدخل التقنيات اللازمة لإدراك نصه بالشكل المراد له أن يُفهم به في إطار النص الواحد، وكأنّ «المعالجة اللغوية القائمة على منطقها الخاص، لا يمكنها أن تلج ذلك التعاقد والترابط المُشَاهَد بين أجزاء المشهد الشعري.

يقول " علي الدرميني" في ديوانه "بأجنحتها تدق أجراس النافذة" في قصيدة عنوانها "فوضى الكلام":

« وليكن خلف صمت الكتابة ظل الكلام
ناشرا ريشه،
مثلما امرأة في الأغاني
تسير بعينين مغمضتين؛
مثلما قبلة في العراء.
وليكن للحروف القتيلة في حبرها
قبة من عزاءْ
للذي سال من وردة وحبرْ
للذي غام مثل الصورْ،
وطوينا أصابعنا حوله
عشبة في الغمام. »[2]

فالرمزية التي تؤثث المشهد في هذه الأبيات تقوم على مبدأ المماثلة بالصيغة "مثلما " وهذا من خلال تلك المرجعية المتقوقعة داخل ذات الشاعر حين يذكر لناكون خارجي

[1] نفسه، ص96،

[2] مونسي، ص- 98-97

بصورة " صمت الكتابة"، و" ظل الكلام"،و" الحروف القتيلة"، وكون ذاتي يرسم النسق المشهدي، فيرسمها بـــــ "امرأة في الأغاني"، و" عينين مغمضتين"، و"قبلة في العراء"، وكأنه يُريد أن يبيّن لنا بأنّ صورة الكلام ـــ الشعور الداخلي ـــ أبلغ بكثير من الكتابة، مع تعدد التأويل فيما يخص التوترات الداخلية .

فالهندسة التي رسمها الشاعر هنا« تتهم اللغة بعدم القدرة على المضي وراء ما يجيش في الخاطر من أفكار ورؤى. إنّه اتهام لها بالعيّ والحصر، وعدم القدرة على مسايرة المضمر في النفس، وعدم الاتساع له. وليس أمام الإخراج المشهدي سوى الاستنجاد بالنقط المتوالية، يدفعها أمام عين المتلقي ليضع فيها همومه الخاصة، استنادا إلى رؤيته، وسنه، ومزاجه، وذوقه... »[1]

أمّا الباب الثاني في الكتاب فقد خصصه الناقد للمطارحات التطبيقية، والممارسات الإجرائية من خلال عرضه للمشاهد الفنية في القرآن الكريم والشعر العربي، ليذهب إلى النثر بعد ذلك، وقسّم " مونسي" هذا الباب إلى ثلاثة فصول من دون وضع عنوان محدد له، فجعل الفصل الأول تحت عنوان:

ـــ **المشهد في القرآن الكريم:** وضمّن فيه

1- التقديم.

2-آليات التصوير في المشهد: من خلال:

1.2- حد الصورة

2.2- التناسق

3.2- الظلال

2.4- التجسيم

3- حركية المشهد في العرض القرآني

يقرّ " مونسي" بأنّ هذا الفصل كان من الأحسن أن يكون في بداية الكتاب؛ لأنّ « القرآن الكريم كتاب العربية الأول، وفيه يتجسد المشهد في كافة أبعاده الفنية والدلالية. فالقرآن الكريم ـــ إلى جانب كونه كتاب هداية ودستور حياة وتشريع ـــ يقدم حقائق

[1] نفسه، ص101.

الحياة، والوجود، والمعاد، في سلسلة من المشاهد تهدف إلى تقريب الحقيقة الغيبية.»[1] ولكنّه يُبيّن بأنّ اختياره هذا كان من أجل الانطلاق من العملية الإبداعية ذاتها وكيف يخرج التصور المشهدي من الدفق الحياتي العام وذلك بالامتزاج بين المادي والمعنوي، فيكون التحول إلى الموقف الفني، ومن أجل معرفة أصالة المشهد قدّم الناقد قراءات للشعر الجاهلي لاستجلاء جمالياته، من خلال ما تقدمه من معانيَ ودلالات.

والقرآن الكريم بصوره وتراكيبه الإعجازية كان قد أحدث تحولا هائلا في الأدب العربي بتغييره للأداة التعبيرية وما تحمله من سمو الأخلاق، فهو ـــ أي القرآن ـــ لم يأتي بالمشهد ولكن جدده و«بعث الحياة فيه بما جاء به من رؤية مغايرة لرؤية العرب واعتقاداتهم، فالمشهد مشهدهم، ولكنه بين يدي القرآن طاقة جديدة، عامرة بالعجيب الذي يفتح أمامهم آفاقا من الرحابة والسعة، ما جعلهم يشيرون إليه بالسحرة تارة، والأساطير تارة أخرى..»[2]، فيكون المشهد في القرآن الكريم باعثا لآيات الصفاء والحكمة لدى العرب، باحثا عن الملكة الفطرية وما تستبينه من أُطر فكرية ولغوية تحاول استجلاء المنابع الأولى التي استقوا منها فصاحتهم، وغيروا بها رؤيتهم للحياة.

أما النموذج المشهدي قي القرآن يرتسم بأبعاده التصوُّرِيَّة بواسطة اللغة التي تشخِّصُ حضوره أمام العين، فـ« تأثير القرآن الكريم ـــ أول الأمر ـــ ينطلق من هذا المنزع الذي لا يقدم الفكرة مجردة في عالم الفكر، بل يسحبها من التجريد إلى المعاينة الحسية التي تتحرك فيها عناصر المشهد حركتها الدلالية الخصبة.»[3]

2- آليات التصوير في المشهد:

تكلم " مونسي" في هذا العنصر عن مدى التقدم الذي أحرزه " سيد قطب" في تبيان الظلال الدلالية للتصوير الفني، وآلياتها التي تعمل في صلب المشهد، فكانت الإضاءة المشهدية تمد أشعّتها من خلال مؤلفاته " التصوير الفني في القرآن"، و" مشاهد القيامة في القرآن"، فمنهما وبهما انطلق التصور المشهدي الحديث، وما يمده من جماليات أدبية.

أمّا الناقد " صلاح عبد الفتاح الخالدي" فقد أخرج كتابا في صلب هذا الموضوع تحت عنوان " نظرية التصوير الفني عند سيد قطب" « محاولا فيه الإحاطة بالأبعاد

[1] مونسي، ص103،

[2] مونسي، ص104

[3] نفسه، ص105.

المفهومية، والإجرائية للنظرية التصويرية. فكان عملا جامعا، بمثابة الأرضية التي يمكن أن تُؤسَّس عليها النظرية في صياغاتها المتعددة، حتى تشمل مجالي النثر والشعر، وتنفتح على مفاهيم الكتابة الحداثية»[1]

وهنا أراد الناقد تبيان مدى توصل " سيد قطب " لإدراك المشهد الفني من خلال التفرع المعرفي، والتوظيف الدلالي للفكر التصوري من خلال فن « الرسم، والتصوير، والإخراج المسرحي، والتركيب السينيماتوغرافي، والتشكيل الموسيقي.. كلها نشاطات تمدّ التكوين المشهدي بقسط من معارفها الخاصة التي يمكن استثمارها في فهم المشهد، وقراءة التجاور الحاصل بين صوره.»[2].

ومن الأسباب التي ذكرها " الخالدي" لنجاح تصور "سيد قطب" في بناءه المشهدي بجزئيه النظري والإجرائي هو أنّه نظر« إلى القرآن الكريم كوحدة موضوعية، متناسقة متكاملة، وأدرك الرابط العام، والخيط الدقيق المتين الذي يشد جميع آياته وسوره إلى بعضها البعض، بتناسق موضوعي وفني معجز.»[3] وهنا مربط الخلاف بينه وبين من تقدمه من المفسرين والبلاغيين في رؤيتهم لوحدة الآية، ومجموع الآيات، وحتى وحدة المقطع في الآية الواحدة.

و" مونسي" في خضمّ هذا الاعتبار يُبين بأنّ الوحدة التي يتحدث عنها " الخالدي" «ليست في الموضوع الواحد، وإنّما تكمن الوحدة في طريقة العرض العامة للمواضيع المتعددة... فإذا أطلقنا لفظ الوحدة على هذا التنوع والتعدد، فلا نريد منها أن تحيلنا على ما شاع في النقد من معيار يفسر الوحدة بالواحدية والانغلاق،. بل نريد منها أن تشير إلى تفرد طريقة الأداء وتوحدها بين الطرق المألوفة في الكلام والكتابة»[4]

وبما أنّ المعارف تتناص فيما بينها اختلافا وائتلافا، فتصنع الاستمرارية كما قد تصنع حدود الفكرة، فإنّ التمدد المتواصل لبنى الأفكار يبقى ذات شيوع تكاملي للتصور النظري العام من خلال فعل التشابه، فـ " سيد قطب" ومن خلال قلب فكرة تصوره الذي يجعل من المشهد عنصرا في التصوير، وهو امتداد شبيه « بالقلب الذي اهتدى إليه

[1] مونسي، ص106،
[2] مونسي، ص107
[3] الخالدي، ص: 14،
[4] مونسي، ص 108.

"بارت" في فكرة " دي سوسير" التي رأت في السيميولوجيا علما يقع ضمن اللسانيات. فكان أن وجد "بارت" أنّ اللسانيات علم يقع ضمن السيميولوجيا العامة.»[1] والمشهد كما أقرّه "مونسي" قد يكون ذات صور عدة؛ أي يتكون من مجموعة من الصور تبني إطاره العام باستعمال كافة الصيغ والأساليب التعبيريةالتي تساهم في استبيان الفكرة العامة.

لقد استعرض " مونسي" في كتابه "شعرية المشهد في الإبداع الأدبي" العناصر الفرعية للمسألة التصويرية وهي نفسها التي تعرّض لها الناقد " صلاح عبد الفتاح الخالدي" في كتابه " نظرية التصوير الفني عند سيد قطب" وهي كالآتي:

1.2- حد الصورة:

يتكلم " سيد قطب" في هذا العنصر عن قضية الصورة الأدبية، وهي خارج النطاق القرآني، وكيف أنّها ذات حدين متقاطعين في البناء التكويني « حد يوكل إلى الرؤية النقدية، فيكون مقياسا لها. وحد ينصرف إلى الجانب الجمالي الشكلي فيكون معيارا آخر يتم به تعيين الصورة وجودا في المجال.»[2] ومن أجل إخراج هذه الصورة في تمام كمالها كان لابدّ لها من معايير جمالية، وتكوينية وأسلوبية تساعد في التوجيه الدلالي، والتناسق الإيقاعي بين الألفاظ. فـ « التنسيق هو الذي يسمح لكل لفظ بأن يُشعّ شحنته من الصور والإيقاع، وهو الذي يؤلف إيقاعا متناسقا بين الألفاظ. وظلالا متناسقة من ظلال الألفاظ.»[3]

إنّ المتأمل في المقاييس الجماليةللصورة الأدبية ـــ الإيقاع والتناسق، والتماسك اللفظي (الدلالات اللغوية للألفاظ)ـــ يلحظ تلك التصورات المستعارة من بحر المفاهيم المتاخمة للحقل الأدبي، كفن الرسم، والنحت، والرقص، والسينما، والمسرح.. إذ « هي تستعير منها الأداة والمفهوم حتى تشخص الصورة تشخيصا بليغا واضحا. ومقاييسها في المعيار الجمالي هي:

- **التكامل:**وهو القدرة على رسم الصورة بكل جزئياتها الصغيرة التي لا يلتفت إليها الإنسان العادي.

---

[1] مونسي، ص109،

[2] مونسي، ص111

[3] نفسه، ص111.

- **الزاوية:** وهي المسافة والوضع الذي يحددهما الشاعر لينظر إلى موضوعه. والزاوية من التأثير في الموضوع بحيث يكون لها القدرة على تغيير شكله ولونه وحجمه.
- **الترابط:** وهو المبدأ الذي يفرض على الرسام وجود خيطا من الترابط بين الجزئيات المختارة يشدها إلى بعضها البعض، سواء كان هذا الخيط ماديا أو معنويا، يحققه التأويل الذي يستخرج من التكامل في الصورة عناصر الربط بين المختلف والمؤتلف فيها.
- **الإطار:** وهو العنصر المنظم للصورة، الجامع لشتاتها، الملمّ لشعثها. ولولاه لكانت الصورة أشتات مجتمعات.
- **الإيحاء:** وهو ما يشعُّ عن المنجز المنتهي من العملية الإبداعية. ولا يأتي للصورة الحسنة، إلا إذا قام التكامل، والترابط، والزاوية، والإطار، كل بدوره داخل المنظومة التصويرية، وأثناء التلقي. وهو الروح الساري في المشهد.»[1]

2.2-التناسق:

ربّما تكون فكرة التناسق في التصور المشهدي بمثابة اللوحة الفنية التي تنتظم فيها أجزاء الصورة من خلال تناسق الجو العام مع الموضوع والفكرة، فالتناسق بحسب ما ذهب إليه "الجاحظ" بقوله: « وأجودُ الشِّعر ما رأيته متلاحم الأجزاء، سهل المخارج، وتعلم بذلك أنّه قد أُفرغ إفراغا واحداً، وسُبِك سبكاً واحداً، فهو يجري على اللسان كما يجري الدِّهان.»[2] أمّا أحسن الشعر عند "ابن طباطبا" « ما ينتظم القول فيه انتظاما يتسق به أوله مع آخره على ما ينسَّقه قائله.»[3] فما يستنتج هنا هو أنّ التناسق يكون بالتئام أجزاء القصيدة على نسق واحد وذلك من خلال المبنى والمعنى.

أما "سيد قطب" وبرؤيته النقدية فيشير إلى أنّ التناسق « من أساسيات التصوير القرآني، وهو ألوان ودرجات، ومن هذه الألوان ما تنبه إليه بعض الباحثين في بلاغة القرآن، كالتنسق في تأليف العبارات، والتناسق في الإيقاع الموسيقي الناشئ من تخير الألفاظ، ونظمها في نسق خاص، وتلك النكت البلاغية التي تنبّه لها الكثيرون، من التعقيبات المتفقة مع السياق، والتناسق المعنوي الحاصل بين الأغراض، من خلال التناسب في الانتقال من غرض إلى غرض، والتناسق النفسيبين الخطوات المتدرجة في

[1] مونسي، ص112- 116.
[2] الجاحظ، البيان والتبيين، ج1،ص67.
[3] ابن طباطبا، عيار الشعر،ص37.

بعض النصوص، والخطوات النفسية التي تصاحبها. ولعلّه يكون أعلى أنواع التنسيق الذي تنبّهوا له.ومنها ما لم يمسسه أحد منهم حتى الآن.»[1]

وفي معرض حديثه عن التنسيق المشهدي في القرآن يوضح " الخالدي" أنّ « التصوير القرآني متناسق في جزئيات الصورة ولقطات المشهد، والذي يدل على هذا التناسق الألفاظ والجمل والصور والظلال والإيقاع والإيحاء.»[2] هذا وقد وضع سبعة مظاهر للتناسق الفني في التصوير القرآني كانت كالآتي: « استقلال اللفظ برسم الصورة، والتقابل بين صورتين حاضرتين، والتقابل بين صورة ماضية وأخرى حاضرة، وتناسق الإيقاع مع السياق، والتناسق في رسم الصورة وإطارها، والتناسق في مدة العرض.»[3]

3.2- الظلال:

لقد رسم القرآن الكريم صورا شاخصة للظلال، فجعلها حية تنبض بالحياة والحركة كما في قوله عزّ وجل: **(أَلَمْ تَرَ إِلَى رَبِّكَ كَيْفَ مَدَّ الظِلّ وَلَو شَاءَ لَجَعَلَهُ سَاكِنًا ثُمَّ جَعَلْنَا الشَّمْسَ عَلَيْهِ دَلِيْلًا) الفرقان: 45**، فالظل ليس للشخوص فحسب، بل حتى الألفاظ لها ظلال خاصة لا يدركها إلا الأديب الفنان بشعوره التذوقي ومشاعره الفنية.

فالظل في دلالات الألفاظ لا « نقصد فيها بعدا واحدا، يحدده ظل واحد، وإنّما نقصد ما يلي التدرج اللوني في الرسم. فيكون الظل ظلالا، تمتد.. أو تتراكب.. أو تتقاطع بحسب الحقول الدلالية التي تفتحها الدلالات، وتراسلها عبر مسافات التأويل. فكل لفظ ـــ حسب ما تقتضيه نظرية الحقول الدلالية ـــ ينفتح على ظلال خاصة.»[4] ومن الأمثلة التي ساقها الناقد للمشهد القرآني في هذا العنصر قوله تعالى: **(واشتعل الرأس شيبا) مريم4** من خلال حقول الدلالات التأويلية في تحديد الظلال المتراكبة للاشتعال والشيب كما يلي:

---

[1] سيد قطب، التصوير الفني، ص87-88،

[2] الخالدي، إعجاز القرآن البياني ،ص347،

[3] نفسه، ص347 إلى 353.

[4] مونسي، شعرية المشهد، ص121.

الاتجاه الأول:اتجاه القوة:

الاشتعال	الشيب
القوة	الوقار
التوهج	الاكتمال
الجنس	التمكن
الشدّة	الحكمة

الاتجاه الثاني: اتجاه الضعف:

الرماد	الشيخوخة
الخمود	الوهن
الاحتراق	الضعف الجسدي
الضعف الجنسي	اليأس

ومعلقا عن دلالات الآية الكريمة لمن لا يعرف سياقها يقول "مونسي" :« فإنّ الظلال التي تتراكب في الألفاظ ـــ على النحو الذي رأينا في الاتجاهين معا ـــ توحي لنا أننا أمام موقف إما أن يُفهم في تداعيات معاني القوة والتمكُّن، فيكون من الظلال ما يُوحي بها. وإما أن يفهم في تداعيات معاني الضعف والوهن.»[1] فالظلال تتوزع في شتى الفنون بدلالات مختلفة بمشهدية تصورية عامة تجعلها تعبر عن مقاصد تأويلية محددة، فإذا كانت « الظلال في فن الرسم، يقصد من ورائها التكثيف، فإن مفتاحها في التلقي ليس إلا الخيال، يتولاها بما أوتي من قدرة على نسج عوالمها الخاصة التي تنتشر في الصنيع روحا من المشاعر والأحاسيس، إنها الرئة التي يتنفس بها العمل الإبداعي، فيتمكن من الحياة والتجدد.»[2]

[1] السابق، ص 122.

[2] السابق، ص125.

2.4 ــ التجسيم:

قد يعبر التجسيم عن دلالات ذات معاني متعارف عليها أو بصور متخيلة تجعل من المجسم ذات وجود حسي؛ أي يخرج من التجريد إلى الحس، ومثال ذلك« أن تتخيل للمعاني المجردة ذواتا محسوسة تحس وترى. المصورون والفنانون يمتازون بهذه الطبيعة، فيتخيلون العدالة ـــ كما رسموها ـــ امرأة تمسك بيدها ميزانا وهي معصوبة العينين..»[1]، فتقنية التجسيم هنا هي أن نجنح إلى المعنوي فنجعله ذات صفة مجسمة، وبذلك نتحول به إلى البعد الحسي.

هذا ويبين الناقد أنّ في كتاب الله عزّ وجل الكثير من التجسيم الذي يرهب النفس، ويبعث فيها الكثير من الخوف والهلع، ومن ذلك قوله تعالى:((**قد خسر الذين كذّبوا بلقاء الله حتى إذا جاءتهم الساعة بغتة قالوا يا حسرتنا على ما فرطنا فيها. وهم يحملون أوزارهم على ظهورهم)) – الأنعام31–**، فقراءة المشهد هنا تبين أنّ سياق الآية الكريمة يخبرنا عن « الذين كذّبوا بلقاء الله، وتمادوا في الغيّ، والغفلة. وتأتي الساعة بغتة.. ويبعثون من الأجداث.. ولكنهم يحملون على أكتافهم أوزارهم.. إنّها على اختلاف طبيعتها المادية والمعنوية، تتجسم في كتل ضخمة، ثقيلة، يترنحون تحت أثقالها..»[2] وهنا تتجسم أمامنا مأساوية المشهد، نعم إنها مأساوية الألم والإحباط، مأساوية الخيبة والخسارة، وكل ما يحمل من توصيفات تكثيف آلام الموقف العام، فالتجسيم قد يرتفع من سطحية المكتوب إلى « الأبعاد الثلاثة للمشهد المتحرك الحي، ساعة تبلغ مستوى التجسيم، تتراجع اللغة الواصفة لتفسح المجال أمام المشهد حتى يأخذ أبعاده الحقيقية التي تحوّل القارئ إلى مشاهد.»، فمشهد الآية بجماله وكماله يلخص يوم الحشر كله.

أمّا في قوله تعالى:{ مثل الذين كفروا بربهم أعمالهم كرماد اشتدت به الريح في يوم عاصف لا يقدرون على شيء} (ابراهيم 17) فإنّ فخامة الصورة تتجسد في تحولها من نسق الإخبار إلى نسق التجسيم، فالرماد وحده كفيل بالخراب والانتهاء والاستسلام، فما بالك إن كان الرماد في يوم عاصف، فكل شيء هنا هباءً منثورا. فالتجسيم باعتباره تخيلا عاما للصورة المدركة ماهو إلا فتح « لمنافذ التلقي كلها على عناصر المشهد، وكأنّ

[1] سيد قطب، النقد الأدبي، ص19.

[2] مونسي، ص126.

اللغة قد أدت وظيفتها، وانتهى دورها إلى ذلك الخط من النّص. واستسلم منها المشهد زمام الدلالة والإيحاء. وليس ينفع فيه ما كان ينفع مع القراءة الخطية السابقة. بل يحتاج إلى الجوارح كلها ليتخذها مداخل، يبثُّ من خلالها ظلاله التي تعمر حيز المشهد.»[1] فهنا يتحول المسموع إلى مرئي، والمرئي إلى مسموع، وأحيانا نتذوق الشيء حتى وهو صورة أمامنا، ونشم الورد ونحن نشاهده في التلفاز، والحضور المشهدي هو من وضع كل هذه القراءات.

يرسم لنا الإعجاز القرآني مشاهدا مختلفة للموضوع الواحد في القرآن الكريم، فتبعث في نفس المتلقي ذلك التأمل الجمالي الذي يصدر عن تجسيم بأبعاد تعبيرية متناسقة، و« لو أعدنا جمع "موضوعات" القرآن الكريم، التي تولتها المشاهد عرضا وتجسيما، لاهتدينا إلى رؤية غاية في الجمال والتناسق. تتبدى لنا من خلالها الفكرة وقد أخذت من الأبعاد النفسية والمادية، لا يترك فيها ظلا من الظلال إلا استغلها أجمل استغلال. وجعل من نصوصها نصوصا تُرى ولا تقرأ، تشاهد مشاهدة العرض الحي المتحرك.»[2]

5 ــ حركية المشهد في العرض القرآني:

يقر " مونسي" هنا بأنّه لا يجب أن نقصر المشهد عن التصوير وحده، ولابدّ لنا من البحث عن التقنيات التي تجعل منه ـــ أي المشهد ـــ يستغرق الأساليب الكتابية كلها، وتجعله يتصف بالحركية والفعالية، ولربما كان الحوار هو الهدف الأسمى في هذا الباب، ومن الأمثلة التي ساقها الناقد هنا والتي تنمُّ عن مشهد الحوار، قوله تعالى:**{ وبرزوا لله جميعا فقال الضعفاء للذين استكبروا إنّا كنا لكم تبعا فهل أنتم مغنون عنا من عذاب الله من شيء قالو لو هدانا الله لهديناكم سواء علينا أجزعنا أم صبرنا ما لنا من محيص*[3]23، وقال الشيطان لمّا قضي الأمرُ إنّ الله وعدكم وعد الحق ووعدتكم فأخلفتكم وما كان لي عليكم من سلطان إلا أن دعوتكم فاستجبتم لي فلا تلوموني ولوموا أنفسكم ما أنا بمصرخكم وما أنتم بمصرخيّ إني كفرت بما أشركتمون من قبل إنّ**

[1] مونسي، شعرية المشهد، ص128.

[2] نفسه، ص130.

[3] إبراهيم، 23

الظالمين لهم عذاب أليم*24}[1]، فالحوار في هذه الآية يسير وفق ثلاث حركات رئيسية تبين المصير الحتمي للمشركين بعد مثولهم أمام الله عزّ وجل، وذلك من خلال:

« قال الضعفاء.. قالوا (المستكبرون).. قال الشيطان. والمشهد حين يقتصر على هذا العدد من الحركات، يقدم بين يديه مبدأ الاقتصاد في عدد العناصر التي يعرضها. إذ ليس الغرضُ التوسعَ في تخاصم أهل النار، بل الغرض قائم في عرض عينة من أحاديثهم التي نقل الكثير منها في مختلف السور.» فبلاغة المشهد هنا تكمن في وقوف الشيطان وسمعه لتشاجر أهل النار، وتبرؤه منهم بعد ما كان هو سبب ما هم فيه، بل ويشهر إيمانه أمامهم، فيزيدهم عذاب على عذابهم، وما يميز حركية المشهد الحواري في الآية هو تلك الوتيرة المأساوية التي انتهى إليها الضعفاء بانتقالهم من الاعتقاد الوهمي ـــــ **فقال الضعفاء للذين استكبروا إنّا كنا لكم تبعا فهل أنتم مغنون عنا من عذاب الله من شيء** ـــــ إلى الحقيقة المطلقة ـــــ **وقال الشيطان لمّا قضي الأمرُ إنّ الله وعدكم وعد الحق ووعدتكم فأخلفتكم** ـــــ، فالشيطان يتدرج في هذا المشهد بمستويات متراكبة كما يلي:

«- **أولا:** التذكير بوعد الله الحق، ووعده الكاذب

- **ثانيا:** تذكيره بعدم امتلاكه القوة التي تجبر الناس وتقهرهم.

- **ثالثا:** توقيف اللوم على النفس وحدها.. تلك هي المكاشفة بين الشيطان وأتباعه.

- **رابعا:** إشراك ذاته في المصير المحتوم؛ فالشيطان مصيره معروف ومكتوب.

- **خامسا:** تأكيد إيمانه بالله، فإذا كانوا قد أشركوا، فإنّ الشيطان لم يشرك، ولكنه عصى. وفي المقولة تبجح آخر لا يزال الشيطان يرفعه في وجه الإنسان.

- **سادسا:** تأكيد العذاب للظالمين.»[2] وهنا تظهر تقنية الحوار كمكون رئيسي للمشهد في العرض القرآني.

---

[1] إبراهيم، 24

[2] 148مونسي، ص133-134،

الباب الثاني من كتاب "شعرية المشهد في الإبداع الأدبي"
لـــ"حبيب مونسي"

الفصل الثاني

شكلية المشهد الشعري

1ـ التقديم

2 ـــ المشهد في الشعر القديم

3ـــ المشهد في الشعر الحديث

1.3- النمط التعبيري

2.3 - النمط التجريدي

4 - نثرية الشعر

5ـــ شعرية النثر

يتحدث" مونسي" في هذا الفصل على المشاهد الفنية، وأثرها في الشعر القديم، والحديث، وتبيان أن المشهد ليس حكرا على النثر فحسب، بل نجده في الشعر كذلك وهو أكثر طواعية وإثمارا فيه، ذلك كون« الشعر يقدم حيزا ضيقا يصلح للمراقبة أفضل مما يقدمه حيز النثر، الذي يترامى على صفحات طوال.»[1]، فالناقد هنا يستقصي المشهد بحركته الشعرية غائصا في تاريخ جذوره، باحثا عن تطوره، لامسا للتحولات التي يبثها في العالم الفني والثقافي، فهو ـــ أي المشهد ـــ قطعة من الحياة يتطور ويتعقد، ولا يجد للثبات سبيلا.

2ـــ المشهد في الشعر القديم:

في معرض حديثه عن أصالة المشهد، ومدى حضوره في الشعر القديم من خلال النماذج التي تبينها في قراءاته وتحريه للسيمات المشهدية التي تتخلله يذكر"مونسي" في مقارباته النصية لبلاغة المشهد الشعري، والتي كشفت بدورها على أنّ« صورة تقف عادة عند حدود التشبيه، والاستعارة، والكناية.. في حيز من البيت الواحد أو الأبيات القليلة. وكأنها نتوء يعتري الدفق الشعري للقصيدة، ثم يعود إلى الاستواء كما كان من قبل.»

فالتشبيه ـــ عند الشعراء قديما ـــ يمثل أعلى مراتب الشعر، بل وأكثرها تأثيرا في النفوس حين ينقلها من المعقول إلى المحسوس، فتتجلى به بواطن المعاني، وخبايا الحقائق، كما يذهب إليه "الزمخشري" في قوله بأنّ«لضرب الأمثال، واستحضار العلماء المثل، والنظائر. شأن لا بالخفي، في إبراز خبيئات المعاني، ورفع الأستار عن الحقائق، حتى يريك المتخيل في صورة المحقق.

والمتوهم في معرض المتيقن، والغائب كأنّه مُشاهَد.»[2]فالمشهد في التصور الشعري القديم يرسم لنا ذلك الواقع الصحراوي المؤثث بالمشاعر الذاتية والأحاسيس الفردية المتولدة من خوالج الشاعر الجاهلي التي تنمُّ عن الفراق والألم تارةً، والبطولة تارةً أخري، أما التأثيث المشهدي لما بعد البيئة الجاهلية وبالضبط الشعر الإسلامي، فإنّ الفكر السائد أنذاك قد أثّر مفعوله بصورة جلية مما أدى إلى التغير الدلالي لمضمون القصيدة سياقيا ونسقيا.

---

[1] مونسي، شعرية المشهد، ص137.

[2]. الزمخشري، الكشاف، مطبعة الاستقامة، القاهرة، 1946، ص37.

إنّ التطور الفكري الدائم للقصائد الشعرية سواء من ناحية الأغراض، أو الشكل والدلالة، تجعلنا« نعاين في المشهد ذاته تحولا من العرض الواقعي، إلى عرض يتعمَّد درجات من المأساوية قصد التأثير. وكأنّ المشهد يصنع صناعة، فيها كثير من التدبر والتروي الذي يهدف إلى استثمار كافة عناصر الإثارة مادية كانت أو معنوية.»[1] وقد مثّل الناقد بشعر "نصيب" وهو يصف حالة قلبه. فيقول:

«كأن القلب ليلة قيل يُغدى بليلى العامرية أو يُراحُ
قطاة غرها شرك فباتت تجاذبه، وقد علق الجناحُ
لها فرخان قد تركا بوكر فعشهما تصفقه الرياحُ
إذا سمعا هبوب الريح نصا وقد أدى به القدر المتاحُ
فلا في الليل نالت ما ترجى ولا في الصبح كان لها براح»[2]

فالمتأمل في هذه الأبيات، يلحظ تلك الصورة المشهدية التي يرسمها الشاعر من خلال نهاياته المأساوية وآلامه العاطفية، ولم يجد أحسن مثال لهذه الآلام من تلك القطاة التي خرجت من العش وتركت فراخها تنتظر ما ستأتي به الأم من مأكل ومشرب، ولكنها وقعت في الفخ، فالشاعر اتخذ هذا المثال كمعادل موضوعي لحالته المضطربة، غير أنّ« المشهد المصنوع ـــ في إطار الرؤية الثقافية الجديدة التي باتت تحبذ الصنعة ـــلا تريد للمشهد أن يقف عند ذلك الحد. بل تريده أن يكون للقطاة فرخان في وكر تعصف به الرياح من كل جانب. إنّهما هناك يدفعهما الجوع والبرد إلى الاعتقاد أنّ في عزف الريح عودة أمهما، فيطلان بعنقهما من العش.»[3] فتأثر المتلقي بحال القطاة في هذه الأبيات جعله ينسى حالة الشاعر المتألم. هذا الأخير الذي أبدع في التشبيه مما جعل المشهد غاية في الروعة والجمال.

3ـــ المشهد في الشعر الحديث:

يذهب الناقد في هذا الفصل إلى ما ذهب إليه "صلاح فضل" في أساليب الشعرية المعاصرة، من خلال تمثله للخارطة الشعرية العربية المعاصرة وما تنوء به في فضائها

[1] مونسي، شعرية المشهد، ص141.
[2] نفسه، ص141-142.
[3] نفسه ،ص142

الشامل عندما يخلص إلى أنّها تنقسم إلى مجموعتين أسلوبيتين تقوم بينهما فروق أسلوبية حادة، فنطلق عن الأولى «الأساليب التعبيرية، استجابة لمفاهيم التعبير والتوصيل.

كما نطلق على المجموعة الثانية تسمية الأساليب التجريدية، إشارة إلى المأزق التعبيري الذي تصل إليه من ناحية، وإفادة من التقسيم المناظر في الفنون التشكيلية المحدثة من ناحية أخرى»[1]، فمصطلح " التعبيرية" عنده يمثل «خاصية ونتيجة شعرية معاً لهذه اللغة الأدبية، ترتبط بالإمكانيات العقلية والشعورية الماثلة في تجربتنا الثقافية.

لكنّها على عكس التأثيرات التخييلية والرمزية لا تقع بؤرتها في منطقة اللاّشعور، بل يتمثل فضائها في الإنارة ـــ غير المتوقعة ـــ لما هو شعوري ومعتاد، بفضل فرادة آليات التعبير.» فالمشهد تبعا للرؤية التعبيرية يبتعد عن تلك التأثيرات التخييلية من المشاعر والأحاسيس، وجماليته تتمثل في تحرير الوعي بالقيم العقلية بنظرة الشكلانيين الروس ذات الأساليب المدمجة. فالتعبيرية بحسب تحديدات " صلاح فضل" مرتبطة بالنمط الذي « تنتجه أشكال اللغة الأدبية المؤسلبة بلون من المعايشة غير المباشرة، أو المعهودة.»[2] فتكون الاستعمالات التعبيرية العامة في الشعر القديم بكل ما لها وما عليها من استحسان واستهجان حين « انصرفت التعبيرية بعيدا عن المألوف وتورطت في الغموض والفوضى التعبيرية، وكأنّ التعبيرية في كل حركاتها التي أنجزتها، لم تكن في مأمن من النقد والانتقاد؛ لأنّها تواجه الواقع الثقافي الذي تصنع فيه العادة والإلف أطواق الحدود والمعايير.» [3]ويضيف "مونسي" في تعليقه عن التحول من النمط التعبيري إلى التجريدي في الشعر الحديث والذي تخلى بدوره عن ثنائية الشعور واللاشعور، فالتجريد الذي « يجعل المشهد أشبه بالسراب المتراقص في امتداد الطرق، لا يروي عطشا، ولا يسد رمقا، وكأنّ القصيدة لا تقول قولا، بقدر ما تشير إلى وضع مأساوي

بلغة الذات أولا، وأرغمت اللغة على حمل أعبائه فراغا، وصمتا، وتجريدا[4].»، فجمالية الأساليب التجريدية تكمن في أنها تضعك في برزخ الضياع والتيه الذي لاتعرف فيه للخروج سبيلا، إنّه الغموض، والصمت، والفراغ، والرمز الشعري، ثمّ إنّه التغريب

[1] صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، ط1، 1995، ص30.

[2] صلاح فضل، ص31.

[3] نفسه، ص49.

[4] نفسه، ص: 149.

للذات الشاعرة، وعلى المتلقي في هذه الحالة إكمال الفراغ وتنميته، فلا تدري حينها أأنت تلامس تخوم الذات، أم أنّك تشعر بتعابيرها الجمالية في خضم الدفق الحياتي، وهذا لا يعني إقصاء التعبيرية في الشعر الحديث؛ فهناك من زاوج بين التعبيرية والتجريدية بروح إبداعية أفرزت جمالية شعرية مضافة على نحو ما سنرى:

1.2ـــ النمط التعبيري:

إنّ استمرار التعبيرية في الشعر الحديث كان بمثابة الرؤية الجمالية التي أحاطت بالمشهد الشعري، وهي الأداة الأساسية التي يبني بها الشعراء قصائدهم. وكأنّ «الشعر الحديث لم يتخل بعد عن النمط الذي عرف كيف يترع ساحة الشعر القديم بفيض من الصور العجيبة التي تحرك الوجدان العربي فيطرب لها. والطرب خاصية لصيقة بالشعر العربي وحده(...) تلك هي النبرة التي نجدها في شعر شوقي حين نقف على مشهد مكثف الدلالة. حين يقول:

ولي بين الضلـــوع دم ولـــحم هما الواهي الذي ثكل الشبابـــا

تسرب في الدموع فقلت: ولـــي وصفّق في الضلوع فقلت: ثابا»[1]

فالشاعر حافظ عن المزاوجة بين التعبيرية والتجريدية، وهو ما جعل المشهد في النسق الشعري يحافظ عن حركته الشعورية، وطاقته التخييلية، فيصبح حينها التصور المشهدي الذي تتخيره «التعبيرية ليس مستغربا على الذائقة في قابليتها الفنية، وليس تجريدا محضا يهيم بها في متاهات الظن والتخييل العقيم. إنها تدرك معنى التسرب، وتعلم شأن التصفيق. بيد أنها لم تألف تسرب القلب في الدمع، ولا تصفيقه بين الضلوع.»، فالمشهد في المقطوعة يخرج بوجهين، الأول مأساوي كئيب في تعبير الشاعر على حالته، ومدى مقاومته، والثاني فيه نوع من الانفراج والفرح.

2.2ـــ النمط التجريدي:

إنّ الفرق الجوهري الذي يضعه الناقد بين المشهد التعبيري والمشهد التجريدي في النسق الشعري هو أنّ الأول «يقوم على ضرب من التنسيق المستجد للعناصر التصويرية، أمّا الثاني فإنّه لا يكلف نفسه هذا العناء، مادام التجريد ينفر من العناصر ذاتها. فلا يريد لها أن تكون ذات طبيعة واحدة، يمكن فهمها من خلال العودة إلى الواقع.»

[1] نفسه، ص151

فالتجريد كيانا منغلقا على نفسه مكتفيا بذاته ليس له اعترافا لا بالثقافة ولا السياق، صلته الوحيدة يقيمها مع اللغة التي تحدد له شكله، فتكون المقاربة المشهدية فيه موغلة في عوالم التأويل والغياب لملامسة العنصر التجريدي في البناء ذاته.

ويقدم الناقد مقاربة مشهدية في هذا الصدد لنص "صلاح عبد الصبور" والتي عنوانها "تجريده 3" والتي يبين بأنها أقرب إلى قصائد "التوقيعة"، أو قصيدة "الهايكو"اليبانية، حين يقول: يا رب! يا رب!

أسقيتني حتى إذا ما مشت
كأسك في موطن أسراري
ألزمتني الصمت، وهذا أنا
أغص مخنوقا بأسراري. [1]

إنّ الشاعر في هذه المقطوعة في حالة دعاء وتعجب، فالقراءة في هذه الحالة تذهب إلى تعجب الشاعر من حالته أكثر من استغاثته ودعاءه، فهو متعجب لوضعه من خلال حركتي البوح والصمت، والقارئ يظن من الوهلة الأولى أنّ المقطوعة تمثل دفقا صوفيا ذات استعمالات مألوفة في الكتابات الحديثة بفعل المناجاة الذاتية. أمّا «عندما نعاين المشهد على النحو التالي، نقوم أولا بإقصاء المرجعية الصوفية من قراءتنا.

إذ ليست القصيدة آخذة بأسباب التصوف مطلقا، وأن كانت تستعير لشكل مشهدها لونا صوفيا واضحا. لأن الشاعر لا يستغيث ولا يستنجد بالله في هذا الموطن.»[2]، فوضع الشاعر جعله يسير وفق ثنائية البوح ـــــ بامتلاء الكأس ـــــ، والصمت وفق ما يمليه عليه الوضع الجديد ـــــ أغص مخنوقا بأسراري ـــــ، وقد يكون «الشاعر في عنونته بـ "تجريده" أكثر وعيا بالخلط الذي قد تقع فيه القراءة حين تروم لنصه امتدادا صوفيا محضا. فالعنوان أول الحواجز التي وضعها الشاعر أمام تمحُّلات التأويل التي تسارع إلى التقريب بين الصياغة ومألوفها في الثقافة والمعرفة.»[3]، فكل ما وضعه " صلاح فضل" هنا للأساليب التجريدية يصب أساسا في خانة الغموض، والإبهام، والاغتراب الشعري.

---

[1] مونسي، ص159

[2] نفسه، ص 155.

[3] نفسه، ص 156.

4 – نثرية الشعر:

لقد بين الناقد في فصل سابق بأنّ الشعر أكثر احتواء للمشهد من النثر شكلا ومضمونا؛ ذلك أنّ الشعر يقدم حيزا ضيقا يصلح للمراقبة، على عكس النثر المترامي الأطراف، وكأنّ المشهد هنا لا يحتاج إلا للكثافة الدلالية والابتعاد عن التشتت، فالمشهد كلّما أمعن في «استثمار خواص النثر، خفت فيه الإيقاع المتسارع، وانتهت فيه العبارة الشعرية إلى كثير من الانبساط، الذي يتيح لها حشد الجزئيات التي تحتفل بها. ومن ثم لا يكون وقوفنا أمام مشهد يمليه التشبيه، ولا تكتبه الاستعارة والكناية، بل أمام مشهد يسرده النثر المتلفع بالشعر » فالانتقال من الكثافة إلى السرد والإخبار في التصور المشهدي العام ضرورة أملتها التحولات الشعرية الحديثة، فنكون أمام صورة عامة لا هي جنسا شعريا تاما، ولا نثرا خالصا.ولكنها مزيجًا بين هذا وذاك.

يمثل الناقد لهذا النوع بشعر"أحمد شوقي" في قصيدته المعنونة بـــ " لبنان"والتي يقول فيها:

وأغنّ أكحل من مها « بِكْفِيّه» علق محاجره دمي، وعلقته
لبنان دارته وفيه كناسه بين القنا الخطَّار خطّ نحيته
السلسبيل من الجداول ورده والآس من خضر الخمائل قوته
إن قلت تمثال الجمال منصَّبا قال الجمال براحتــيّ مثلتــه
دخل الكنيسة فارتقبت فلم يطل فأتيت دون طريقة، فزحمته
فازورّ غاضبا، وأعرض نافرا حال من الغيد الملاح عرفته
فصرفت تلعابي إلى أتـــرابه وزعمتهن لبانــيّ فأغــرته
فمشى إليّ، وليس أول جؤذر وقعت عليه حبائلي فقنصته
قد جاء من سحر الجفون فصادني، وأتيت من سحر البيان فصدته
لما ظفرت به على حرم الهدى لابن البتول وللصلاة وهبته[1].

فالشاعر في هذه الأبيات نجده يخرج عن التكثيف المشهدي، والتأثيث الشعري، يستخدم التقرير السردي ذات اللهجة النثرية، بعيدا عن أساليب التشبيه والاستعارة والكناية.

[1] مونسي، ص158.

أمّا عناصر المشهد في مقطوعة " شوقي" فكانت كالآتي:

«1يعرض موضوع النسي." الفتاة"

صفته. داره. معاشه. قيمته الجمالية.

2- عرض الأحداث:

- دخوله الكنيسة. خروجه منه. مزاحمة الشاعر له
- غضبه، وازوراره، ونفوره، وإعراضه.
- انصراف الشاعر إلى غيره.
- وصف حسنه. مقابلة سحر الجفون بسحر البيان.
- الظفر به. إهداؤه للصـــــــلاة.»[1]

لقد عرض الناقد المشهد في حيزٍ متماسكا من الزمن بنسق جديد تجعل من الشـــعر ظلا ظليلا للإخبار النثري بصياغة مشهدية ذات طابع فني رفيع.

إن المتأمل في قصيدة الشعر الحر، يلحظ ذلك السراب المترامي الأطراف والـــذي يحتاج فيه المتلقي – أحيانا–إلى قاموس من أجل فهم معاني الألفاظ؛ لأنك تجد نفسك تعيش بين متاهات يصعب الخروج من أوحالها، وهذا ما ذهب إليه ملحن الأغـــاني البريطـــاني" كلايف سكوت" في قوله: «أنّ القارئ في الشعر الحر يصبح ألعوبة في يد الشـــاعر، لأن هذا الأخير وحده يتحمل عبء تحديد معنى البيت.. هل بمســـتطاع القـــارئ أن يســـتمتع بقراءة قصيدة تجبره على التوقف عند كل بيت فيها ليختبـــر مقدرتـــه علـــى الاســـتيعاب الشعري» [2]، وكأن الكاتب هنا أراد أن يقول بأنّ الشعر الحر ما هو إلا مجرد نثر أُستعمل بطريقة خاصة، وبأسلوب خاص، وبإيقاع خاص كـــذلك لأبيـــات تتفـــاوت فـــي الطـــول والعرض، وهنا يمكننا طرح عدّة تساؤلات حول الهدف من هذا النوع من الشـــعر، أهـــي مقتضيات فنية جمالية؟ أم مجرد قتل لوظيفة الشعر القديم؟

يجيبنا "سكوت " هنا قائلا: «بأنّ في القصيدة الحديثة عندما انتقلت الكلمات مـــن مجال الشعر إلى مجال النثر ضعُف العنصر الصوتي فيها، وأصبحت تعطي معان غيـــر معانيها الحقيقية، لأنها فقدت الرغبة في التعبير. والأكثر من ذلك عنـــدما جُـــردت مـــن

[1] مونسي، ص159

[2] مونسي، ص 165

مزاوجتها المستمرة والسهلة بين الأمور الحرفية والمجازية التي نجدها في الشعر أصبحت الكلمات تعطي الحد الأدنى من المعاني.»[1]

5- شعرية النثر:

تكلم الناقد في هذا العنصر عن المشهد الشعري، وكيف يمكننا وضع ماهو شعري في قالب نثري، وما هو نثري في الشعر، وكأنّ « التبادل الحاصل بين التقنيات التي تتوالى على المشاهد تعبيرا، تريد أن تستثمر ما في خواص النثر والشعر من قابليات توظيفها لبناء المشهد الفني بناء، في غاية الجودة أولا، وفي غاية الدهشة التي تستحوذ على المتلقي، فتضع موازينه النقدية ومعاييره الجمالية موضع السؤال المستجد.»[2]، ويعطي مثالا فيه من الجمالية المشهدية ما يسع لاستغراق الحركة والإيقاع والأصوات والمشاعر، فيتأثث المشهد بصورة سحرية تمزج بين موسيقى الشعر واتساع النثر، من خلال قصيدة " الكعبة الزهراء" لـــ: (بدوي الجبل) والتي يقول فيها:

مواكب كالأمواج، عجّ دعاؤها ونار الضحى حمراء ذات شبوب
وردّدت الصحراء شرقا ومغربا صدى نغم من لوعة ورتوب
تلاقوا عليها، من غنيّ ومعدم ومن صبية زُغب الجناح، وشيب
نظائر فيها: بردهم برد محرم يضوع شذا: والقلب قلب منيب
أناخوا الذنوب المثقلات أواغبا بأفيح – من عفو الإله – رحيب
وذلَّ لعزِّ الله كل مسود ورقّ لخوف الله كلٌّ صليب

تتمظهر الصورة المشهدية في مقطوعة " بدوي الجبل" من خلال إبراز الوعاء النثري بقالب شعري مليء بالحركة والمشاعر يستحضر فيه الشاعر أمواج " امرئ القيس" الذي « يقرن الليل بالموج. في حركة واحدة قصيرة العبارة، فسيحة الامتداد. ليل هناك، ومواكب هنا.. يجتمعان في صفة الأمواج المتتالية. غير أن موج " امرئ القيس" يعمره الصمت، والحزن، والتوجس. وموج " بدوي الجبل" يتدفق منه الدعاء، والحركة.»[3] وهنا تزداد جمالية المشهد الإبداعي؛ لأنّ التكثيف الشعري يتوزع عبر الامتداد النثري بحركة امتزاجية تجعل من النثر شعر، ومن الشعر نثر، بمعادلة تجمع بين الإسهاب والاقتصاد.

---

[1] مونسي، ص165.

[2] نفسه، ص165.

[3] مونسي، ص167.

فتلاقي « التكثيف الشعري والانبساط النثري في المشهد الإبداعي يكفل للعملية الإبداعية جانبين في غاية الأهمية والشأن: جانب الاسترسال الهين وراء المناظر المتحركة التي تعج بها الحياة في حدقة الشاعر، وجانب الأحاسيس العميقة المصاحبة لها.»[1] فكل المشاعر والأحاسيس الباطنية تحتاج إلى تجسيم ظاهري يقترب من الدفق الواقعي بسرد يتوافق والمشهد المعروض أمام المتلقي. فتكون كل من الشعرية والنثرية أداة جمالية تكمل بعضها البعض.

لقد تحدث "حبيب مونسي" في هذا الفصل بإسهاب عن المشهد الشعري وحركته في الشعر القديم من خلال التقيد بالأساليب البلاغية كالتشبيه، والاستعارة، والكناية، وكيف تصنع لنا الصورة المشهدية بأصالتها الجمالية، أما في الشعر الحديث فالمشهد يلتحف الأساليب التجريدية – على رأي صلاح فضل – برؤيتها الفنية الجمالية، وما تخفي من غموض، ورمز تجعل من القارئ وكأنه يطارد السراب، هذا وتبين الناقد أهمية تكامل الأجناس الأدبية من خلال لمستها السحرية في إخراج المشهد الإبداعي وهنا يتمثّل لنا مدى التكامل الذي يصنعه الشعر للنثر والعكس.

[1] نفسه، ص168.

الباب الثاني من كتاب: "شعرية المشهد في الإبداع الأدبي" لـــ"حبيب مونسي"

الفصل الثالث

هندسة الكتابة في المشهد السردي

1 –التقديم

2 –الوصف؛ الطبيعة والفعل

1.2– الوظيفة التجميلية:

2.2– الوظيفة التصويرية:

3.2– الوظيفة التفسيرية:

3– الوصف واستحضار الموضوع

4– الوصف واستحضار المعنى

5– الحوار؛ الإطار والتواصل

تحدث الناقد في هذا الفصل عن المقاربة المشـــهدية للنصـــوص النثريـــة، والتـــي اصطلح عليها بالهندسة؛ لما لها من امتداد واتساع وشمولية تتجاوز الشعر، فالنص النثري « استنادا إلى الوصف، والسرد، والحوار. على اعتبار أنها أنماط كتابية يستعملها النثـــر القصصي، لغرض الحكي. وليس في هذا التقسيم رؤية جديدة نضيفها إلى الـــرؤى التـــي تحاول مفصلة النص السردي للتعرف على حركاته الداخلية. بل كل ما نريده من ورائها، هو رفع أشكال مشهدية يكون فيها للوصف، أو السرد، أو الحوار صفة الهيمنة..»(مونســي، ص171)، فالهيمنة هنا هي التي تجعلنا نصف المشهد الغالب فنقول حينها بأنّ هذا المشـــهد وصفي، أو سردي، أو حواري.

2- الوصف؛ الطبيعة والفعل:

يُبرِز لنا الناقد في هذا العنصر الوصف كتقنية أساسية في العمل السردي من حيث الأهمية فهو بمثابة «العمود الفقري الذي يعطي لهيكل النص اعتداله واســـتقامته. ولـــيس السرد في حقيقته الأولى إلا وصفا لوقائع وأحداث، تتخللها حوارات فـــي إطـــار زمـــاني ومكاني.»[1]، ولكن هذا ليس معناه أنّ الوصف هو نفسه السرد، بل مكون من مكوناته التي تصنع كيانه، كما قد ينأى بنفسه عن الأحداث والأفعال المشكلة للعمل السردي، وهذا مـــا أفصح عنه النقد التقليدي عندما ميّز بين لونين من الوصف المتضمن في السرد «فســـمى الأول بـــــ" الوصف التجميلي" الذي يتوقف دوره عند المعطى الجمالي فقـــط. والثـــاني بـــــ" الوصف الدال". كما يكون الوصف في حد ذاته " فعلا" كما هو الشأن في الروايـــة الجديدة.»[2]، فالتعمق الوصفي الذي كان منبوذا في وقت خلا ـــــــ زمن النقد الـــواقعي ـــــ أصبح سلاحا في شعرية الرواية الحديثة. فقد عرف الوصف «تحـــولات تتماشـــى والرؤية الفكرية التي تؤطر الفن، من جهة، وتوجه التيارات التي تتلـــون فـــي المنـــاهج والأدوات.»[3]، أما فيما يخص حركية الوصف المسايرة للحركات الأدبيـــة فجعلهـــا علـــى النحو الآتي«

[1] مونسي، ص174.

[2] نفسه، ص174.

[3] نفسه، ص174.

1- الوصف الكلاسيكي محاكاة النموذج.

2- الوصف الرومنسي محاكاة وتشخيص + عواطف وأحاسيس.

3- الوصف الواقعي. تصوير + دقة علمية.

4- الوصف الرمزي/ الصوفي. تمثيل+ تماهي عاطفي+ تجريد.»[1]

وقد نتساءل هنا فنقول: كيف يستفيد المشهد من الوصف؟ وكيف يخرج لنا الوصف ذلك التصور المشهدي؟ وهل المشهد هو مجرد وصف للأحداث؟ حينها نجيب على لسان الكاتب في إقراره بأنّ «المشهد لا يتوقف عند الوصف العادي الذي يتعمد نقل الموضوع الموصوف إلى القارئ، بل كان فيه من الصورة الفنية، والصورة الفتوغرافية من التلاقي ما جعلنا نعاين في المشهد الأبعاد التي يراعيها المصور، والزوايا التي يتوخاها لالتقاط صوره.»[2]

1.1- الوظيفة التجميلية:

وهي الوظيفة التي رأى فيها النقد الحديث أنها مجرد حشو يمكن الاستغناء عنه تبعا لتلك المقاطع الطويلة التي كانت الآثار الكلاسيكية تكتسي بها؛ لأنّها لا طائل ورائها سوى التنميق، ولكن القارئ يتجه لها على أنها صور حية موثقة للأحداث وخاصة في غياب الصور والوثائق – آنذاك –، فتكون بمثابة المعين « على تصور الحقب التاريخية، والتعرف على أثاثها، ومبانيها، وألبستها، وعاداتها، وطرق تعاملها... فالوصف ـــــ بهذه الصفة ـــــ وثيقة في غاية من الدقة والطرافة، تستحضر أمامك الغائب الذي يفتقر إلى الوثائق المصورة.»[3] فيصير الوصف في هذه الحالة بمثابة الشارح لتلك الرموز والتي نستحضر من خلالها كل الجماليات والملابسات المهيمنة في ذلك العصر.

1.2- الوظيفة التصويرية:

وهي الوظيفة التي لا يمكن للقارئ تجاوزها أثناء القراءة، وإلا سيكون هناك إخلال في الفهم العام للمحتوى، ذلك أنّ « الوصف التصويري لا يمكن له أن يكون فضلة يمكن الاستغناء عنها في النص. بل يكون الوصف – وهو يكتسب صفة التصوير- بمثابة العين التي يطل منها المتلقي على عالم النص، وهو يتحرك في الزمان والمكان.» (نفسه، ص178)،

[1] مونسي، ص176.

[2] نفسه، ص177.

[3] نفسه، ص177.

كما يغترف التصوير من العناصر الحسية – السمع، البصر، الشم، الذوق، اللمس–، والتي تجعله بمثابة روح السرد في محاكاته للواقع الجمالي، وتكون اللغة هنا هي الأداة الفنية في نقل الأحداث وترابطها الحسي، وخير مثال على ذلك ما رأيناه في المشهد القرآني، والذي تشترك فيه جميع الحواس لاستقبال الصورة.

1.3- الوظيفة التفسيرية:

إذا تتبعنا حركة الوصف وجمالية التصوير، فإننا سنكون إزاء موقف يطلب منا حتمية عنصر التفسير كموضع أساسي مهمته الرئيسية « إضفاء الحركة التي تمتد من الشيء إلى معناه، أو إلى المعاني التي يقصدها الفنان.»(مونسي،ص179)، فيكون التفسير جزءا ملازما للتصوير، لا يكن فصلهما، وإلا حدث اختلال في فهم النص، فالتفسير بمثابة الروح للعملية التصويرية، ويكون حينها « كل تصوير تفسير من نوع خاص. ذلك لأننا حين نقف أمام التشبيه، أو الاستعارة.. فإننا نلاحظ وجود الشيء المستحضر ماثلا في وسط دلالي يمكّننا من استشفاف ظلاله الممتدة بعيدا.»[1]

1- الوصف واستحضار الموضوع:

لا يختلف اثنان في قيمة وأهمية الوصف سواء في الشعر أو في النثر، ففي الأولى يمثل روح الصورة الفنية من خلال حركيته وديناميته الفعالة داخل المشهد الشعري حتى قيل بأنّ:« الوصف هو الشعر»[2]، أمّا في الثانية فيكون عبارة عن علامة دالة داخل النسيج الروائي من خلال« كشف العوالم السيكولوجية للشخصيات، فيصل أحيانا إلى مستوى ينحو معه نحو التحليل النفسي... حيث كان هذا الشكل من الوصف، من جهة، مسعفا لنمط الرؤية السردية السائدة أنذاك.. ومن جهة ثانية كان خادما لمعنى السرد الذي يؤسسه ويستدعيه ويحكم امتداده الدلالي»[3]

يستحضر الناقد في هذا العنصر الوصف ودوره في الكتابات القديمة، وكيف ينقل القارئ إلى الموضوع من خلال تخطيه للزمان والمكان، كما يُقرُّ بأنّ كتابات "الجاحظ"

---

[1]– المصدر السابق، ص179.

[2]– عبد الغظيم علي قناوي، الوصف في الشعر العربي، ج1: الوصف في العصر الجاهلي، مكتبة ومطبعة مصطفى الباني وأولاده، مصر، ط1، 1949، المقدمة.

[3]– عبد اللطيف محفوظ، وظيفة الوصف في الرواية، منشورات الاختلاف، الجزائر/ الدار العربية للعلوم ناشرون/ لبنان، ط1، 2009، ص11.

ضمّنت وصفيا الوظائف السالفة الذكر، كما قدّم نصه الذي يصف فيه " قاضي البصرة " في كتاب " الحيوان" والذي جاء فيه: «كان لنا بالبصرة قاض يقال له " عبد الله بن سوار "، لم ير الناس حاكما زميتا ركينا، ولا وقورا حليما، ضبط من نفسه وملك من حركته مثل الذي ضبط وملك. كان يصلي الغداة في منزله وهو قريب الدار من مسجده.

فيأتي مجلسه فيحتبي ولا يتكئ. فلا يزال منتصبا لا يتحرك له عضو، ولا يلتفت ولا تحل حبوته، ولا يحل رجلا على أخرى، ولا يعتمد إلى أحد شقيه. حتى كأنه بناء مبني، أو صخرة منصوبة. فلا يزال كذلك حتى يقوم إلى صلاة الظهر، ثم يعود إلى مجلسه فلا يزال كذلك حتى يقوم إلى صلاة العصر، ثم يرجع لمجلسه فلا يزال كذلك حتى يقوم لصلاة المغرب، ثم ربما عاد إلى مجلسه. بل كثيرا ما كان يكون ذلك إذا بقي عليه شيء من قراءة العهود والشروط والوثائق، ثم يصلي العشاء وينصرف. فالحق يقال لم يقم في طوال تلك المدة والولاية مرة واحدة إلى الوضوء، ولا احتاج إليه، ولا شرب ماء، ولا غيره من الشراب. كذلك كان شأنه في طوال الأيام وفي قصرها، وفي صيفها وفي شتائها. وكان مع ذلك لا يحرك يدا ولا عضوا، ولا يشير برأسه، وليس إلا أن يتكلم فيوجز، ويبلغ باليسير من الكلام إلى المعاني الكثيرة.»[1]فها نحن أمام سيلٍ من الأوصاف التي يضعها " الجاحظ" في وصفه للقاضي البصري، وهو هنا يتحرك عبر مشهدين اثنين، يمثل الأول « "السكون" من خلال الحيثية التي يشيعها الوصف في المشهد الأول، بينما تمثل "الحركة" الخلفية التي ينشأ عليها الوصف في المشهد الثاني.» فـ"الجاحظ" بحسه الفني استطاع نقل القارئ من حالة الوصف العادي، إلى الإبلاغ الملفت للانتباه بتصويره للأحداث بطرافة تتابعية تجعل من المشهد يتخذ أبعادا فكرية وثقافية خارقة.

هذا وقد « أقام " الجاحظ" المشهد الأول على الهندسة التالية:

1- الإطار المكاني للمشهد. البصرة.

2- الإطار الزماني للمشهد. لنا. أي في أيام الجاحظ.

3- موقع القاضي من الناس. زميت (جليل، وقور) ركين (الثابت، الرزين) حليم، ضبط نفسه ضبطا.

[1]- المصدر نفسه، ص181.

4- آيات السكون في القاضي. يحتبي، لا يتكئ، يظل منتصبا، لا يتحرك له عضو، لا يلتفت، ...

5- السكون في الحركة. يقوم إلى الصلاة ثم يعود إلى مجلسه.

6- السكون في السكون كأن شأنه في طوال الأيام وقصارها...»[1]، وبالعودة إلى الهيمنة في المشهد يمكننا أن نتساءل هنا ونقول: هل القاضي مثل عنصرا أساسيا، أم ثانويا في المشهديه؟ وهل التأثيث المشهدي قصد القاضي في حدّ ذاته؟ أم وصف حاله فقط؟

يجيب " مونسي" هنا فيقول: « وليس الخبر الذي يرفده المشهد، متعلق بالقاضي في شخصه المسمى، بل الخبر للسكون الذي يمثله القاضي في جلسته تلك. وإذا شئنا أن نقرب المسألة مما نريد أكثر، قلنا أن القاضي في هذا المشهد عنصر ثانوي، يقع في درجة تالية بعد الوصف نفسه.»[2].

وبالعودة إلى حيثيات النص نقول بأن الوصف هو المهيمن في المشهد، ثم تكون رؤية القاضي بسكونه المجسد في هيئته الخاصة لا تمثل إلا بناء ثاني يحيط بالموضوع. أما إذا بحثنا عن وظيفة الوصف في المشهد من خلال ما تقدم من وظائف يمكننا القول بأنّ وظيفته « وظيفة تصويرية تفسيرية تتضمن قيمة جمالية. فكل ما أثّث المشهد من صور أساسي في بنائه، ضروري للفكرة التي يسعى إلى تمثيلها في نهاية المطاف.»[3]، وهذا من خلال تبيّن الوظائف، أمّا إذا انتقلنا إلى المفهوم العام لعنصر الوصف، فإنّنا نجد "الباقلاني" يعرفه بأنّه «تصوير لما في النفس، وتشكيل ما في القلب حتى تعلم وكأنّك تشاهده وإن كان قد يقع بالإشارة، ويحصل بالدلالة والإمارة، كما يحصل بالنطق الصريح والقول الفصيح... فربّ وصف يصور لك الموصوف كما هو على جهته لا خلف فيه، وربّ وصف يبر عليه ويتعداه، وربّ وصف يقصر عنه»[4]

أما هندسته للمشهد الثاني وضعها على النحو الآتي: «

1- تحديد عنصر المفاجأة. فبينا...

---

[1] السابق، ص 182.

[2] مونسي، ص183.

[3] مونسي، ص184.

[4]- محمد تحريشي، النقد والإعجاز،منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، د.ط، 2004، ص171.

2- مكان الحادث الطارئ. مجلس إفتاء.

3- طبيعة الحادث الطارئ. وقوع الذباب على وجه القاضي.»[1]

فالمشهد الثاني صراع بين السكون – رزانة ووقار القاضي بين الناس –،والحركة – القلق والضيق الذي ينتاب القاضي–، وهذا بفعل وقوع الذباب والذي أطال المكوث على أنفه. فصبر ثم صبر، ولكنه نفذ صبره، فلما أطال الذباب عليه ذلك، وأوجعه وأحرقه، أطبق جفنه الأعلى على جفنه الأسفل.

أما حركية المشهد في النص فتتوزع على النحو الآتي: «

1- أطبق جفنه الأعلى...

2- والى بين الإطباق والفتح..(للجفن الواحد)

3- حرك أجفانه..

4- وزاد في شدة الحركة.

5- ألح في فتح العين.

6- تتابع الفتح والإطباق.

7- ذب عن عينه بيده.

8- ذب عن وجهه بطرف كمه.

9- تابع ذلك.»

وكأنّ القاضي بسكونه ورزانته أمام الناس أراد أن يبين بأنّ لا حول له ولا قوة أمام الذباب والذي هو ألج من الخنفساء، وأزهى من الغراب. فالوصف« الذي كان بين أيدينا استحضارا لذباب حقير، استحال إلى صراع بين السكون والحركة في المشهدين، واستحال أخيرا – على مستوى الخطاب – إشارة إلى ما يسكن الحضارة العربية في العصر العباسي من صراع دامي بين القديم والجديد. قديم يجد صورته في وقار القاضي، وحرفته، وسكونيته، ووقاره. وجديد يجد صورته في هوان الذباب شكلا، ولكن له من الجسارة والوقاحة، ما يجعله أكثر إلحاحا وصمودا من غريمه.»[2]

[1]– حبيب مونسي، شعرية المشهد في الإبداع الأدبي، ص186.

1- المصدر نفسه، ص189.

3 - الوصف واستحضار المعنى:

يتحدث " حبيب مونسي" في هذا العنصر عن التحول من الموضوع إلى المعنى في المشهد السردي باعتبار هذا التحول لا يمس الوظائف، ولكنه يتمثّل في تحديد مهام الوصف في تعامله مع المعنى؛ لأنّ « أبعاد الموضوع المادية تتحدد قبل أن تتحدد أبعاده المعنوية. وكأن وصف الموضوع إنما يقع أولا على الهيكل القائم أمامه، فيما يدهب الوصف الذي يلتمس المعنى إلى الدلالة متجاوزا الموضع الذي لا يعتبره إلا ثانويا في المشهد[1].» هذا وتعرض الناقد لأساسيات التعامل مع الموضوع السردي من خلال عرضه بكل ما يحمل من جزئيات في المنجز الروائي القديم. فإذا كانت « النصوص الروائية القديمة تعرض مواضيعها عرضا بيِّنا، دقيق الملامح والجزئيات، فإنّ الروايات الجديدة لا تفعل شيئا من ذلك البتة. لأن ما فيها ليس موضوعا واقعيا بالمعنى القار للواقعي، وإنما واقعيتها في المحتمل الذي تسبغ عليه الذات المتلقية إمكانية التحقق والوجود.»[2]

فالسرد في صورته الحديثة يتجاوز وصف الأحداث التي وقعت في زمان ومكان معينين إلى الذات باعتبارها الحدث، والزمان، والمكان معا بصورة تتجاوز- هي الأخرى- الموضوع إلى المعنى الذي يتمظهر في السياق السردي ونسقه اللغوي. وهنا نكون أكثر قربا من إحداثيات النص السردي الحديث، والذي يسبح بين الواقعي والمتخيل، فنكون حينها ملزمون بالعمل في التركيب النصي ببنائه اللغوي، ومن ثم يكون « المشهد المؤسس على هذه الرؤية مشهدا يحيل على ذاته في ابتغاء عناصره الوصفية، أو في تحديد أحجامها ووظائفها.»[3]

ومن الأمثلة التي صاغها الناقد في هذا العنصر والذي يبين فيه المشهد الوصفي ومدى إحاطته بالمعنى النصي، نجد نص القاص السعودي " علي المديني" المعنون بـ " الغيمة الرصاصية"، والتي يقول فيها: « اقتربت مني عزة بهدوء الهواء، وقبلتني قبلتين، لا أدري كيف أصف إحساسي بهما. لم تكونا شهيتين، ولا شبقيتين، ولا دافئتين، بل كانتا تموجان بي في حالة من الخدر والرضا والقلق الحيي. حاولت النوم جاهدا وعقب أول صحوة في ليلي وجدتني على أرض الغرفة إلى جوار السرير ملتفا برداء واحد يجمعني

---

[1] - نفسه، ص: 189

[2] - المصدر نفسه، ص189.

[3] - المصدر السابق، ص189.

بجسد دافئ يتململ إلى جواري. كانت عزة تحملق فيّ بعينين صافيتين مشاغبتين..»(نفسه، ص191)

فالنص السردي هنا يتأرجح ما بين الواقعي والمتخيل؛ ذلك ما تفعله لفظة " عزة " بالقارئ حين يدرك مدى توجيهها لمسار السرد إلى ما تريد. كما تتأرجح بحركتها المنتظمة ما بين نص السارد ونص السرد من خلال فعل الظهور والاختفاء. فبلغة التحليل النفسي والتي تفتح المجال أمام « تأويلات يبرر بها هذا النوع من الحضور. غير أننا ونحن نعالج الوصف فقط، نلاحظ أن السارد يجد لحضور "عزة" دفء الملامسة. هناك قبلتان، يحاول الوصف أن لا يتوقف عند الكيفية التي حدثتا بهما، بل يتجاوزهما إلى المعاني التي سجلها السارد لهما:

1- (–) شهيتين. (–) شبقيتين. (–) دافئتين.

2- (+) الخدر. (+) الرضا. (+) القلق.»[1]

فالوصف في هذه المقاربة لم يهتم بالقبلة كناتج مادي، بقدر ما انسحب إلى أثرها في ذات السارد بأبعادها السالبة – لم تكن شهية، ولا شبقة، ولا دافئة.–، والموجبة – الخدر، والرضاء، والقلق.–، وكأنّ « السرد في هذا المستوى يؤكد لنا أنها ليست قبلة حقيقية، من قبيل القبل التي تنصرف سريعا إلى الشهوة، والشبق، والدفء... فما نفهمه من القبلة في واقعنا، قد لا يكون له وجود البتة في واقعها الخاص. ومن ثم يكون إجراء معايير الواقعي على العجائبي ضربا من المجازفة التي تبدد طاقات التعبير المألوف المستهلك.» (نفسه، ص192)، فقد تمثل " عزة" تلك الأداة اللغوية التي يتصرف بها السارد حيثما شاء، وكيفما أراد، إنّه التحول المشهدي من حقيقة الواقعي، إلى المتخيل العجائبي، ومن المعايشة إلى الحلم، فالسارد يقع في فجوة الوهم النفسي؛ والذي يجعل ما يتخيله ماثلا أمامه بشكل حقيقي. وهذا ماهو إلا مستوى من مستويات التخيل الإدراكي الذي يسبح فيه الوصف المشهدي، ومن ثمّ يكون « التركيز في المشهد الوصفي الذي يروم محاورة هذا الضرب من الحكي، مشهدا يستحضر المعاني، ما دام استحضار الموضوع – على الهيئة التي يألفها العرف– أمرا متعذرا عمليا، مردودا فنيا.»[2].

[1] السابق، ص192

[2] مونسي، ص193.

4 – الحوار؛ الإطار والتواصل:

إنّ المتأمل في لفظة الحوار بكل ما يحيط بها من تواجد مكثف للآراء، يجد أنها ذات تواجد أزلي وخير دليل على ذلك القرآن الكريم من خلال عرضه لأنواع شتى من الحوارات، كحوار الأنبياء مع الذين بُعِثوا إليهم من بني البشر، وحوار إبراهيم (عليه السلام) معأبيه، وقومه، وحوار موسى (عليه السلام) مع فرعون، وحوار قابيل وهابيل، وحوار ملكة سبأ (بلقيس) مع حاشيتها، وحوار سيد الخلق محمد صلى الله عليه وسلم مع الأعراب، والجن، والملائكة.

فالحوار كما اصطلح عليه " عبد الملك مرتاض" يمثل:« اللغة المعترضة التي تقع وسطا بين المناجاة، واللغة السردية. ويجري الحوار بين شخصية وشخصية، أو بين شخصيات وشخصيات أخرى داخل العمل الروائي.»[1]، كما يطلق عل الحوار بأنّه: « أسلوب من أساليب القص مثل الوصف والسرد.»[2]

هذا وقد يُدرَسُ الحوار من الناحية الفلسفية، كما قد ينظر له من الناحية النفسية والاجتماعية، فينتظم المشهد الحواري عبر شبكة العلاقات التي تحكم مجالات ورؤى الحوار ذاته، كما تنتظمه « جامعا بين طرفين أو أكثر. وفيها – ومن خلالها – نتمكن من رؤية الذات المحاورة وهي تقف إزاء الآخر، تنقل إليه عبر اللغة فكرها وتصوراتها. كما تتلقى منها ردوده.»[3]

وقد كانت أغلب الدراسات التي تناولت الحوار في المجال الروائي، تنظر إليه باعتباره حدثا يدرس إلى جانب الزمان والمكان والشخصيات، من خلال تمظهر الأحداث في نسق نفسي واجتماعي بتركيب وصفي يحاول الكشف عن محددات النسق اللغوي؛ أي البحث عن المعنى في وضعيات يفسرها الوصف المتضمن في الحوار.

أما الرؤية النفسية في العمل الروائي فقد سجلت حضورها كشرط أساسي لتوصيل الدلالة ذلك أنّ « الكثير من الروائيين يعمد إلى تسجيل كافة الحركات التي تعتري المتحدث أثناء الحديث، مما يرتسم على صفحة الوجه، أو مما تحمله طبيعة النظرة التي

[1]– عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، الكويت، د.ط، 1998، ص116.

[2]– محمد القاضي ومجموعة من المؤلفين، معجم السرديات، دار محمد علي للنشر، تونس، ط1، 2010، ص158.

[3]– مونسي، ص 194.

يرمق بها مخاطبه، أو مما يصاحبها من حركات يدوية أو جسدية.»[1]، فالملامح والإشارات والإيماءات التي يظهرها المتكلم – في موقفه الحواري – تصبح وكأنها تشع بدلالات عجزت اللغة نفسها عن إيصال معناها إلى المتلقي. فالحوار في إطار المشهد الفني أراد به " مونسي" الابتعاد عن تلك المقاربات اللسانية الجامدة والتي لا همَّ لها سوى استنطاق النسيج اللغوي الذي يكتنف البناء السردي. فـــ «الحوار فيه ليس لغة فقط، وإنما هو كتلة من العواطف والمواقف التي تتبادلها شخصيات الرواية. فلسنا نفهم مرادها مما يصدر عنها من ألفاظ، وإنما تؤول ذلك طبقا لما نجده من أحوالها النفسية وأدوارها الاجتماعية، وعلاقاتها العاطفية.» وهنا يمثل الناقد بحوار في رواية " الغيمة الرصاصية " لـــ " علي المديني"، والذي يقول فيه:

« – ياسهل أنت لم تحدد موقعي في قصة عزة، وأبقيتني معلقا بين الرغبة والرهبة.

- ذلك ما استدعاه موقعك من القصة.

- لكني تجاوزت حدود الخوف إلى الرغبة في امتلاك مصائر حياتي وأمثالي. فأنا وإياهم ما نزال نقاسي بصمت جرائر الزمان الثقيلة التي غدت جبالا تترنح فوق كواهلنا.

- الرغبة وحدها لا تكفي لتحرير الإنسان من قيوده. ولكنها مرهونة بتكامل الظروف، فدع الزمن يبلغ بكل شيء أجله.»[2]فالحوار في هذا الصدد قد يبتعد عن السبل الواقعية بتخطيه للقصد المألوف والمعقول (الانتقال من الواقعي إلى العجائبي)؛ لأننا لسنا أمام أشخاص عاديين يتحاورون بلغة تواصلية مباشرة، فالسار مثل هكذا حوار« يجد نفسه متضمنا في سرده.. إنه شخص من الشخصيات التي يحملها السرد في تدفقه.

فهو لا يملك إلا أن تسوقه لغة السرد في الكوكبة الأخرى من الشخصيات التي كانت من قبل في يد السرد يحركها على هواه.»[3]

فالمشهد الذي يعرضه الحوار في الرواية يرتبط ارتباطا وثيقا بالعلاقات بين الأطراف المتحاورة وهي: السارد(يروي، يوجه، يعرض، يحدد المواقع..)، والعبد(

[1] مونسي، ص 198.

[2] السابق، ص198

[3] مونسي، ص198

الرهبة والرغبة) ومدى تأثرها وتأثيرها في بعضها البعض، بغض النظر عن مضـــامينها اللغوية، وقوتها العجائبية. فـــــ« المشهد الحواري، لا يختلف كثيرا عن المشهد الوصـــفي من حيث طاقة العرض وفعاليتها. إنه في احتوائه على أنظمة التواصل، يفتح مجالاته على النفسي والاجتماعي لتدبر علاقات أكثر إيغالا من علاقات الجـــوار. إنـــه يلامـــس فـــيهم الاعتقاد والمصير، والتأرجح بين الرهبة والرغبة.»[1]

[1] مونسي، ص201

الخاتـــمـــة

لسنا نزعم – في نهاية هذا البحث –، بأنّنا قد انتهينا إلى الغايات المرجوة لمعالم البحث النهائية، بل نعتبره مجرد فيض من غيض؛ وما هو إلا امتدادلجهود سابقة تحاول الإفادة والاستفادة. فالمتتبع لجهود "حبيب مونسي" يجد فيها ذلك العبير الممزوج برائحة الإبداع ما بين طرفي جماليات الأدب والفحص النقدي المميز للظاهرة، فكان التأسيس مُعَبّرا عن نتائج لمخاضٍ عسيرٍ تجعل من التجربة غاية في الإمتاع والاستمتاع.

فالعابر على شواطئ الإبداع الأدبي، يدرك _ لا محالة_ بأنّ المنطلق الأساسي لأي نظرية يكمن في مدى استنادها لتلك الفرضيات المسبقة، والتي بدورها تكشف لنا عن النتائج لتصنع قالبا خاصا بها ،من خلاله نثبت مدى تحكمنا في التأسيس لأي عمل إبداعي.

و**المشهد** أحد هذه النظريات التي كانت ولازالت تثير الكثير من الجدل في أوساط الأدباء والنقاد؛ نظرا لضبابية المفهوم الخاص به من جهة، وميوعة أدواته الإجرائية في الممارسة النصية من جهة أخرى. فـ" **نظرية المشهد**" – باعتبارها أداة لغويةً وإخباريةً _ تحاول التبليغ عن اللامرئي في صورة المرئي، وعن الغائب في صورة الحاضر، نعم إنّه الإخبار الضمني المتوسل الإدراك والتصور.

وبعد مدّ وجزر،ها نحن نقف على آخر عتبات البحث والذي أمدنا بنتائج كانت بمثابة منطلقات لتأسيس فكر منهجي جديد يصلح للمطارحة النصية العربية بعيدا عن تلك القوالب الغربية ذات التأسيس الماورائي، أمّا الزّبد فكان كالآتي:

1– المشهد (Scéne)مفهوم إجرائي حاول "حبيب مونسي" التأسيس له ضمن حزمة المنظومة المصطلحية التي تبحث في ممارسة النص الإبداعي في الحقل الأدبي والنقدي لمعرفة تلك الدلالات المتعددة التأويل من خلال الانفتاح النصي. فيكون بذلك **المشهد** مصطلح _ بأبعاد أدبية ونقدية_ يُعُبّر عن مقاربة مشهدية (تصويرية) تتّخذُ من "العرض المشهدي" بدلاً للتشكيل اللغوي.

2 – حاول "حبيب مونسي" أن يؤسس لنظرية **المشهد** في اللغة والإبداع، باعتبارها بديلاً للمناهج الغربية، ومنهجا ثريا في المقاربة النصية الإبداعية الشعرية والنثرية.

3 – إنّ النظرية بمفهومها العام هي محاولة لتفسير الظواهر بعقلانية ومنطقية لاستخلاص النتائج العامة، والتي تؤدي بدورها إلى تأسيس فكر وتصور ذات طابع استكشافي.

4 – رأينا بأنّ مونسي ليس الأوّل من حاول إيجاد نظرية عربية خالصة تحاول فك شفرات النّص العربي بكل ما يحمل من سيمات ومميزات، فقد حاول " عبد القاهر الجرجاني" كغيره من النقاد إيجاد نظرية لغوية عربية خالصة تمكننا من فحص نصّنا الإبداعي العربي، بعيدا عن تلك المناهج الغربية المستوردة.

5– بعد فحصنا لنظرية **المشهد** وجدنا "حبيب مونسي" يؤسس للمفهوم من خلال عدّة مؤلفات كـــــ "توترات الإبداع الشعري"، و" المشهد السردي في القرآن"، و" شعرية المشهد في الإبداع الأدبي"، وجمعا من المقالات يكمل بعضها البعض الآخر في سعيه إلى التأسيس للطرح المشهدي.

6 – نجد "حبيب مونسي" دارسا، شارحا لمفاهيم النظرية انطلاقا من الفرضيات وصولا إلى النتائج، متبيناً الفحص النصي بأدوات إجرائية تجعل من **المشهدية** منهجا ذات بنية شاملة في ضوء المناهج السياقية والنسقية؛ من خلال تبنيه لوظائف وُجِدَ لأجلها، فهو حسيّ في ألفاظه استعاريّ في معانيه، وبما أنّ الشعر العربي المعاصر يبتعد عن الغموض، فنجد المشهد لا يحبذ هذه الظاهرة كذلك.

7 – استعمل " حبيب مونسي"**المقاربة المشهدية**" في النّص القرآني (قصة يوسف عليه السلام)، (المتكأ)، كما كان له فيها إضاءات في دروب الشعر القديم (شعر نصيب نموذجا)، أمّا في الشعر الحديث فنجده شارحا لما أتى به "صلاح فضل" من خلال بحثه المتعمق في أساليب الشعرية العربية. ومن الأمثلة الشعرية التي قاربها "مونسي" مشهديا نجد "شوقي" و"صلاح عبد الصبور". أمّا في الجانب النثري، فقد عالج الناقد المشهد استنادا إلى الوصف، والسرد، والحوار؛ باعتبارها أنماط كتابية يستعملها النثر القصصي

8 – إنّ النظر إلى كلمة **مشهد** يحيل إلى أنّها ذات جذور قديمة تمتدُّ إلى العهد الإغريقي وذلك عندما استعملت في الفن المسرحي، فكانت اللفظة تدلُّ في بداياتها على الحوار المسرحي، والذي يمثل بدوره مقطعا، أو جزءا من مسرحية، فالمشهد في بداياته

ارتبط ارتباطا وثيقا بالحوار سواء في المسرح الأرسطي، أو الملحمي الذي يعتمد السرد في الأحداث.

9 – يستند "حبيب مونسي" في تأسيسه لنظرية **المشهد** على مرجعية ثقافية ومعرفية تمتح مادتها من أصول التراث الفكري العربي، وتغذي طروحاتها بمقولات الفكر الغربي، ينمّو عن فهم عميق ووعي أصيل.

10 – لقد كان الناقد بارعا في دراسته للمشهد السردي في القرآن، متجاوزا التحليل البنيوي الذي يعتمد الرؤية الجزئية، إلى المقاربة المشهدية الشمولية، التي تدرس العنصر السردي من خلال علاقته بحركيّة وهندسة المشهد الكلّي.

11– تتمثل الرؤية المشهدية من خلال فعل التأمل والإدراك، فيكون الحوار _ حينها _ صانعا للبعد التأملي مع الذات والموضوع، وبحضور ذهني مندمج مع حركية الزمان والمكان مثقلا بالإيحاءات والدلالات الداخلية (النفسية/ الانفعالية)، فالمشهدية تعتمد اعتمادا كلياً عن الإدراك وما يصاحبه من تصوير وتصور، وتخييلا وتخيل.

12 – يتموقع **المشهد** في الثقافة الغربية تحت تسميات عدة نذكر منها: المشهد المسرحي، المشهد السينمائي، المشهد الروائي، المشهد الدرامي، المشهد الفلسفي، المشهد السيميائي...فعرفت طريقها إلى عالم الأدب والنقد، وهذا ما نجد صداه عند كل من الفيلسوف الأمريكي شارل ساندرس بيرس(Charles Sanders Peirce)، والفيلسوف الإيطالي أمبرتو إيكو (Umberto Eco).

13 – يحتل مصطلح **المشهد** مكانة أساسية داخل المنظومة المصطلحية مما جعله يكون أحد الركائز المساهمة في صناعة الأدب بمختلف فنونه النقدية والبلاغية، والنحوية، وهكذا فالبناء المشهدي عرف تحولات مفاهيمية بدءًا بالإنتاجية الجمالية من خلال الدرس التراثي العربي (الصورة البيانية) إلى هندسة الكتابة المشهدية وما تفعله بالممارسة النصية (التصور، الحضور الذهني، التخيّل..)، هذا ونجد لفظة المشهد مشتتة بين عدّة مصطلحات، وهذا ما يجب تداركه في خضم التحولات النقدية المعاصرة.

14– المشهد بأبسط صوره يحيل على عملية إنتاج الواقع من خلال استخدام آليات ذات نسق جمالي تتمثل في تقنية الإدراك، الخيال والتخييل، والتصور، والتوهم، والصورة الذهنية، ومختلف التعابير ذات الدلالات الإيحائية والتي تصف المشاهد المتحركة

كالمسرح، والسينما، والفنون التشكيلية والرسومات والإعلانات..فتصبح ترى ما هو غير موجود أمامك.

15- رأينا "حبيب مونسي" في كتابه "شعرية المشهد" يؤسس لفحص جديد للأساليب البلاغية: من تشبيه، واستعارة، وكناية...بعيدا عن مطالب الدرس البلاغي القديم، وبرؤية فنية جمالية تجعل من المشهد كلاّ متكاملاً.

16- تكلم "حبيب مونسي" عن مشهدية الشعر العربي وجمالياتها – القديمة والحديثة – فنعت الأولى بالمشاهد التعبيرية (الشعورية)، فيما أطلق عن الثانية بالمشاهد التجريدية (اللاشعورية)، من خلال ما حدده "صلاح فضل".

ومن خلال ما قدمنا في هذا البحث فإننا نرى نظرية المشهد في نقدنا الجزائري الحديث والمعاصر، محاولة تأسيسية أقامها ناقدنا "حبيب مونسي" لحلحلة طلاسم النّص العربي بكل مافيه من مقومات، وكإجراء بديل – كذلك – لتلك المناهج الغربية المستوردة من بيئة بعيدة عن بيئتنا، وبالرغم من جديّة المحاولة إلاّ أنّها تفتقر للإجراءات المنهجية المحددة للمصطلح، فالمشهد كما رأينا في رحلتنا البحثية هذه بقي مترامي الأطراف، هائما ما بين المصطلحات القديمة والحديثة، فتارة نراه يحتكم إلى التصوير، وتارة أخرى إلى مصطلحات ومفاهيم تقترب من الفكر المشهدي كالتخيّل والإدراك، والتأمل، والتوهم، والتصور.. وإن وجب علينا شيء في إبحارنا هذا، فهو ليس إلاّ أن نشكر " مونسي" على محاولته هذه، والتي كان له بها فضل السبق في سياق الدرس النقدي الجزائري.

ملحق خاص

السيرة الذاتية والعلمية للناقد

أولا: حياته

ناقد وروائي وشاعر جزائري من مواليد ولاية سيدي بلعباس سنة 1957 م، تلقى تعليمه الابتدائي بالمدرسة الابتدائية " **سيدي خالد**" بولاية سيدي بلعباس أين تحصل على شهادة التعليم الابتدائي، ثم انتقل إلى مؤسسة «**الحواس**" بوهران، أين زاول تعليمه المتوسط والثانوي.

ثانيا: السيرة الذاتية والعلمية لحبيب مونسي

السيرة الوظيفية:

الشهادات:

1-آخر الشهادات المحصل عليها: دكتوراه الدولة – تقدير مشرف جدا، مع التهنئة، وتوصية بالطبع في: 06/ 1999/12. سيدي بلعباس.

2 شهادة الماجستير – تقدير: مشرف جدا. في: 02/05/ 1996. وهران.

3 شهادة الليسانس في جوان 1992. مع الشهادة الشرفية لدرجة التخرج على رأس دفعة: 91 / 1992.

4 شهادة البكالوريا في جوان 1979. تلمسان

5 شهادة الكفاءة للأستاذية. مرحلة التعليم المتوسط في مارس 1980. سيدي بلعباس.

6 شهادة الكفاءة للأستاذية. مرحلة التعليم الثانوي. في فبراير 1993 0 سيدي بلعباس

الدرجات في السلك الجامعي:

1 أستاذ مساعد متربص: 09/ 11/ 1996.

2 أستاذ مساعد مرسم: 09/ 08/ 1997.

3 أستاذ مكلف بالدرو: 20/ 10/ 1999.

4 أستاذ محاضر. 17/ 07/ 2000.

5 أستاذ التعليم العالي: 2006.

مجمل الخدمات:

1-مرحلة التعليم المتوسط: من: 12/ 09/ 1979. إلى: 25/ 1988/11.

2 مرحلة الانتداب: المدرسة العليا للأساتذة: من: 26/ 11/ 1988. إلى: 1992/09/20

3 مرحلة التعليم الثانوي: من 1992/09/21. الى: 1996/11/08.

4 مرحلة التعليم الجامعي: جامعة التكوين المتواصل، أستاذا مشاركا. من: أكتوبر 1993 إلى جوان 1997.

مرحلة التعليم الجامعي:

مرحلة التعليم الجامعي: جامعة سيدي بلعباس من: 1996/11/09. إلى يومنا هذا ...

أستاذ مشارك جامعة وهران، كلية الآداب والعلوم الإنسانية. قسم الترجمة. صف: الماجستير 2001/2000.

أستاذ محاضر بجامعة الملك سعود. المملكة العربية السعودية. كلية الترجمة. 2004/2003.

أستاذ مشارك جامعة تيارت، كلية الآداب والعلوم الاجتماعية. قسم اللغة العربية. صف: الماجستير 2004 / 2005.

أستاذ مشارك جامعة تيارت، كلية الآداب والعلوم الاجتماعية. قسم اللغة العربية. صف: الماجستير 2005/ 2006.

أستاذ مشارك جامعة تلمسان، كلية الآداب والعلوم الإنسانية. قسم اللغة العربية. صف الماجستير: 2008/2007.

أستاذ مشارك جامعة تلمسان، كلية الآداب والعلوم الإنسانية. قسم اللغة العربية. صف الماجستير :2009/2008.

نائب عميد الكلية مكلف بالبيداغوجيا. كلية الآداب والعلوم الإنسانية. سيدي بلعباس 2001/2000. .

رئيس قسم علم النفس وعلم التربية. كلية الآداب والعلوم الإنسانية سيدي بلعباس 2002.

رئيس اللجنة العلمية. كلية الآداب والعلوم الإنسانية. سيدي بلعباس .2004.

عضو اللجنة العلمية.

عضو المجلس العلمي للكلية. ممثلا للأساتذة

عضو المجلس العلمي للجامعة

عضو لجنة أخلاقيات المهنة للجامعة.

عضو الهيئة العلمية لمجلة النقد والدراسات الأدبية واللغوية. مخبر الدراسات الأدبية واللغوية سيدي بلعباس.

عضو الهيئة العلمية لمجلة "متون" معهد الآداب واللغات. المركز الجامعي سعيدة.
عضو الهيئة العلمية لمجلة " قراءات" معهد الآداب واللغات. المركز الجامعي معسكر.
عضو الهيئة العلمية لمجلة " التواصل الأدبي " مخبر الأدب العام والمقارن. كليـــة الآداب والعلوم الانسانية. عنابة.
عضو الهيئة العلمية لمجلة " البيان " قسم اللغة العربية وآدابها. جامعة مستغانم.
عضو الهيئة العلمية لمجلة " التبيين" الجاحظية. الجزائر العاصمة.
. رئيس تحرير مجلة الآداب والعلوم الانسانية. سيدي بلعباس.
رئيس وحدة بحث بمخبر النقد والدراسات اللسانية. منذ 2000 الى اليوم.
رئيس مشروع بحث وطني. حول القراءة ونص القراءة في السنة الثانية ثانوي.
رئيس مشروع بحث وطني. حول الكتاب المدرسي. المراحل الاعدادية والثانوية.
رئيس مشروع بحث وطني. حول تحليل الخطاب وعلم النص.
رئيس مشروع بحث وطني. حول النقد العربي الحديث دراسة وتقويم.
رئيس مشروع ماجستير. تحليل الخطاب وعلم النص. 2004/3002.
تمديد مشروع: تحليل الخطاب وعلم النص لدفعة ثانية 2005/ 2006. LMD
رئيس ميدان ليسانس ماستر دكتوراه
رئيس مشروع ماجستير: النقد العربي الحديث، دراسة وتقويم. 2009/2008.
رئيس مشروع ماستر: تحليل الخطاب وعلم النص. 2009/ 2010.
رئيس مشروع دكتوراه: تحليل الخطاب وعلم النص. 23010/ 2013 .
رئيس مشروع ماستر: تحليل خطاب وعلم النص. 2011/ 2012.

الإشراف البيداغوجي:

الماجستير

1. بوسعيد جميلة. 2004 / 2005 تعليمية صوت القاف في اللغة العربية لغير النـــاطقين بها. دين العربي. 2004/ 2005 التصويب اللغوي. دراسة في معجم الخطأ والصـــواب لذكتور اميل بديع يعقوب.
2. حادي نورة. 2004/ 2005. شعرية النص الخمري عند أبي نواس.
3. موسى حبيب 2005/2004 شعرية القصيدة في ضوء الدراسات النقدية.

4. قندسي عبد القادر 2005/ 2006 مسارات القراءة وحدود التأويل في مديح الظل العالي محمود درويش.
5. مكيكة محمد جواد. 2006/2005. التجربة الجمالية في شعر امرئ القيس: التلقي والتأثير في المعلقة.
6. العشابي عبد القادر 2008/2007. جمالية المشهد في الابداع الشعري. مقاربة للمشهد الشعري عند الشابي.
7. فاطمي براهيمي. 2008/2007. النزعة القصصية في القصيدة العربية المعاصرة محمود درويش أنموذجا.
8. عيساوي علي2007/ 2008. تلقي الشعر الجاهلي. قراءة في لامية الشنفرى.
9. بلعابد فاطمة 2009/2008. التناص في شعر عبد الله البردوني.

الدكتوراه:

1. لطروش الشارف. 2005 لأثر الفكر اللغوي والبلاغي في تأويل القرآن عند الزمخشري
2. بولغيتي فاطنة. 2005.سيرة بني هلال اللهجات بين العربية والفصحى.
3. حرير محمد .2006. التلقي عند علماء الاعجاز.
4. حادي نورة .2006. شعرية القصيدة العربية المعاصرة.
5. هاشمي الطاهر. 2006. أدبية النظم عبد القاهر الجرجاني.
6. بن مالك سيد محمد. 2007. الواقع والممكن في روايات بن هدوقة.
7. مزاري عبد القادر. 2007. الجازية والدراويش مقاربة أثروبولوجية.
8. قندسي عبد القادر. 2007. التأويل الأدبي بين البيانيين والبرهانيين.
9. موسى حبيب 2007.
10. دين العربي 2006.
11. مكيكة محمد جواد 2007. القراءة والتلقي في بلاغة العرض الى انفتاح التأويل.
12. العشابي عبد القادر 2008. بنية الكتابة الحداثية دراسة في الأسس النقدية والجمالية.
13. لطروش بن ذهبية 2008. اشكالية الزمن في القصص القرآني. ذ
14. بلعابد مختارية .2010.

15. بلميهوب هند. 2010.
16. منداس عبد القادر 2010.
17. مداني على 2010.
18. بوقصة عبد القادر 2010.
19. مهيدي منصور 2010.
20. لطروش بن ذهبية 2008. اشكالية الزمن في القصص القرآني.
21. حرز الله شهرزاد 2009. الأدب النسائي الجزائري

السيرة العلمية:

1. الفينيق (الأردن): أطر الكتابة الابداعية عند ابن الاثير. ع :9 ربيع الثاني 1998.
2. المنتدى (الإمارات العربية) الأدب الجزائري. (إشعار بالقبول) 1998.
3. النص الجديد (السعودية) القراءة السياقية وتغييب النص. 1998.
4. النص الجديد (السعودية) في ماهية النص، الحضور والغياب. ع: 08 ديسمبر 1998.
5. علامات (السعودية) سوسيولوجيا القراءة. من أنماط الفعل القرائي الى أنساقه. (نص المقال المنشور من المقالات الدولية) 1998.
6. الأفاق (الأردن) استراتيجيا اكتساب المعارف والتوجيه. ع: 01.من 1.آب1999.
7. كتابات معاصرة (لبنان) وعي الحداثة وأزمة التوصيل: النص المستقل والصمت. اشكالية فهم الآخر. ع: 36.شباط /آذار1999.
8. كتابات معاصرة (لبنان) النقد الألسني، التلقي بالاعتقاد واللبس. ع:52 .01-12-1999.
9. الفينيق (الأردن) في جمالية التلقي، النص وأفق الانتظار والتأويل. ع52: 1999/12/1.
10. المنتدى (الامارات) جمالية التلقي: مقال في جزأين: 1(التأصيل التراثي) .2(التنظير الحداثي) اشعار بقبول النشر مؤرخ: 2000/04/03 رقم :220.
11. الفينيق. (الأردن): فينومينولوجيا التجربة الجمالية. الأثر الفني وإنجازه. بقلم: ميكال ديفرين. ترجمة أفريل 2001.

12. مجلة الأفاق اغراءات النص: نص القراءة وقراءة النص. الأردن. ع4. السنة الثالثة ديسمبر 2000.
13. الكلمة. النص وآليات التلقي والتأويل. ع: 28.صيف 2000.دمشق.
14. جذور النادي الأدبي. جدة (السعودية) ع: 9.مستويات القراءة العربية 2000.
15. مجلة عمان. ع:78. كانون الأول. شخصية المصير ومصير الشخصية 2001.
16. الفكر السياسي. ع:14/13 ربيع/صيف 2001دمشق: الفكر التربوي ومشكلات النموذج المستهدف .2001.
17. التراث العربي. ع: هندسة الافتتاحية. قراءة في مزدوجات أبي العباس المقري التلمساني (نشر) 2001.
2002 –18 الجسرة. ع:11. الوضعية العلمية والنقد الأدبي. الدوحة. قطر.
18. الموقف الأدبي. ع: 376. مشكلة الانسان بين المسرحين الغربي والجزائري. نصا وتمثيلا. (دمشق). 2002.
19. الكلمة. ع: 36. ي النقد والقراءة. من المقاربة المعيارية إلى الأثر المفتوح (دمشق) 2002
20. الوحدويون العرب. التخطيط التربوي ومشكلات النموذج الإنساني المستهدف. مقال منشور على الموقع ذاته .2002.
21. الموقف الأدبي. ع: 382. (دمشق)القراءة والخطاب مقاربة للمشهد الشعري الحديث شباط. 2003.
22. الموقف الأدبي. ع :383. (دمشق) النص وفاعلية التذوق الأدبي، آذار 2003.
23.مجلة التراث العربي. ع89. بلاغة الكتابة المشهدية: نحو رؤية جديدة للبلاغة العربية. (دمشق. سورية) آذار السنة 2003.
24. مجلة التراث العربي. ع:91. آليات التصويرفي المشهد القرآني. قراءة في استيطيقا الصورة الأدبية. (دمشق. سورية) أيلول/ سبتمبر 2003.
25. صيف. مجلة الآداب الأجنبية. الصوت والخطاب. ممتنعات الترجمة. ع :114. (دمشق سورية) 2003.

26. مجلة جذور. (جدة). المملكة العربية السعودية. ع18: الطلل في الشعر العربي. شوال /ديسمبر 2004.
27. مجلة الموقف الأدبي – مجلة أدبية شهرية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق العدد 440. في القراءة والتأويل. كانون الأول .2007.
28. مجلة الموقف الأدبي – أدبية شهرية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق – العدد 443–أفق المعرفة ومستويات التلقي مقاربة للكفاية المعرفية في الفعل القرائي. آذار.2008.

نماذج من النشر في الشبكة العنكبوتية:

1. مجلة أصوات الشمال، مجلة ثقافية عربية اجتماعية شاملة، أصالة ومعاصرة، أو معضلة الجمع بين المتباعدين، 03 مارس 2008.
2. مجلة أصوات الشمال، مجلة ثقافية عربية اجتماعية شاملة، مشكلة تجنيس " قصيدة النثر" ومسؤولية النقد 20 مارس 2008.
3. مجلة أصوات الشمال، مجلة ثقافية عربية اجتماعية شاملة، من قتل الشعر ... زمن القتلة هل قرأنا جيدا هنري ميلر؟ 09 أفريل 2008.
4. مجلة أصوات الشمال، مجلة ثقافية عربية اجتماعية شاملة... الرواية الجزائرية، أمل الانتظار وخيبة التلقي. 19–فبراير 2008.
5. موقع أنفاس، الأثر الفني انشاء وانجازا ميكال دوفرين – ترجمة وتعريب: أ.د حبيب مونسي 2008.
6. موقع أنفاس، تقويم الفكر الديني عند ابن خلدون. شاهد عصر 2008.
7. موقع ثقافة بلا حدود، بنو هلال، السيرة والتاريخ. مارس15. 2008.
8. موقع ثقافة بلا حدود، الجمالية والإبداع. 02مارس2008.
9. موقع ضفاف الأدب، إشكالية النص القرآني بين الترجمة والتفسير 2008.
10. موقع ضفاف الأدب، النص وفاعلية التذوق الأدبي 2008.

النشرات الوطنية:

1. مجلة الحضارة الاسلامية ع :03. نوفمبر (وهران) اشكالية المصطلح في بلاغة الكتابة في صحيفة بشر بن المعتمر. 1997.

2. مجلة ابداع. ع: 03 (بشار) القراءة: الفعل الفلسفي والحداثة العربية: القراءة منهجا 1997.

3. الكتابة الجديدة. ع:01. الحداثة وأزمة التوصيل جوان 1998. (سيدي بلعباس).

4. مجلة الوصل. ع: 03أكتوبر .1998 (جامعة تلمسان) سوسيولوجيا القراءة 1998.

5. الكتابة الجديدة. ع: 02 (سيدي بلعباس) موضوعة الجبل في شعر مفدي زكرياء 1998

6. مجلو الوصل. ع: 04.مارس (تلمسان) في جمالية التلقي، مستويات التلقي وناتج الوقع والتأثير في التلقي الأدبي 1999.

7. مجلة الحضارة الاسلامية (وهران) النبوءة والغيب، استراتيجيا استعمار المستقبل. نوفمبر1998.

8. مجلة الحضارة الاسلامية. أيديولوجيا الخطاب الاستشراقي الحديث، قراءة في آليات التفكير الفلسفي والأدبي عند المستشرقين. (وعد بالطبع). أفريل. وهران 2000.

9. محاضرات الملتقى الوطني الأول، سيمياء المعمار الشعري. جامعة بسكرة. الجزائر 2000

10. مجلة المترجم. ع: 1. يناير /جوان. الواحد المتعدد. قراءة في تحولات النص بين التلقي والترجمة. جامعة وهران .2001.

11. مجلة المترجم. ع: 03. أكتوبر/ ديسمبر. مشكلة دلالة الصوت بين التلقي والترجمة. جامعة وهران. الجزائر 2001.

12. مجلة التبيين ع: 19. مصير الشخصية في الرواية الجديدة. الجاحظية. الجزائر 2002

13. مجلة المترجم. ع: 04. يناير /جوان اشكالية النص القرآني بين التفسير والترجمة. جامعة وهران. الجزائر 2002.

14. مجلة الآداب والعلوم الانسانية. ع:1. قراءة في المكان. نص الشـــعر. كليـــة الآداب جامعة سيدي بلعباس. الجزائر 2002.

15. مجلة المترجم. ع:05. جويلية /سبتمبر. في ترجمة النص الشعري. جدل الترجمـــة والتعريب.

جامعة وهران. الجزائر. عدد خاص بأعمال الملتقى الدولي الثاني للترجمة 2002.

16. مجلة الآداب والعلوم الانسانية ع :02 جماليات الصورة الأدبية. كلية الآداب. جامعة سيدي بلعباس. الجزائر. 2003.

17. مجلة الآداب والعلوم الانسانية ع :03 قراءة السرد القرآني. السار، النص، القـــارئ كلية الآداب والعلوم الانسانية سيدي بلعباس .2004.

18. مجلة التبيين. الجاحظية. ع: 24.سر الابداع الفني. ستيفان زفيغ (ترجمة) الجزائـــر .2005.

19. مجلة الآداب والعلوم الانسانية ع:04. العولمة والتحديات اللغوية. بأية لغة نـــدرس؟ كلية الآداب والعلوم الانسانية سيدي بلعباس 2005.

20. مجلة التبيين. الجاحظية. ع: 29. الأثر الفني مكائيل دوفـــرين (ترجمـــة وتعريـــب) الجزائر 2008.

المطبوعات الجامعية:

1.بلاغة الكتابة (حامل بيداغوجي) فبراير 1998.

2. جماليات القراءة. (حامل بيداغوجي) مارس1999.

3. القراءة البنيوية. (حامل بيداغوجي) مارس2000.

4. أصول القراءة العربية. (حامل بيداغوجي)2001.

5. مبادئ القراءة ..(حامل بيداغوجي)2002.

6. تحليل الخطاب ..(حامل بيداغوجي)2004.

7. قراءة النص الأدبي. النظرية والتطبيق (حامل بيداغوجي)2005.

8. المنهج الاجتماعي في قراءة الأدب (حامل بيداغوجي)2006.

الكتب والدراسات المنشورة:

1. القراءة والحداثة، مقاربة الكائن والممكن في القراءة العربية. اتحاد كتاب العرب دمشق سوريا. جوان 2000.

2. نظرية الكتابة في النقد العربي القديم، دار الغرب للنشر والتوزيع. وهران 1999.الجزائر.

3. فلسفة القراءة وإشكاليات المعنى، دار الغرب للنشر والتوزيع. وهران .2000 الجزائر. ط2. 2002.

4. فعل القراءة النشأة والتحول. دار الغرب للنشر والتوزيع. وهران. 2001.الجزائر.

5. توترات الابداع الشعري. دار الغرب للنشر والتوزيع. وهران. 2001 الجزائر.

6. فلسفة المكان في الشعر العربي. اتحاد الكتاب العرب.دمشق.2002.سورية.

7. شعرية المشهد في الابداع الأدبي. دار الغرب للنشر والتوزيع.2003.وهران الجزائر

8. الواحد المتعدد. النص الأدبي بين الترجمة والتعريب. دار الغرب للنشر والتوزيع 2005. وهران.

9. نقد النقد، المنجز العربي في النقد الأدبي. دار الأديب للنشر والتوزيع. وهران 2007.

10. نظريات القراءة في النقد المعاصر. دار الأديب للنشر والتوزيع. وهران 2007.

11. المشهد السردي في القرآن الكريم. قراءة في قصة سيدنا يوسف. دار الرشاد للطباعة. سيدي بلعباس .2009.

12. التردد السردي في القرآن الكريم. مقاربة لترددات السرد في قصة سيدنا موسى. ديوان المطبوعات الجامعية .2010.

13. سيمياء النماذج البشرية في القرآن الكريم (مخطوط).

14. المستقبلية في الحديث النبوي الشريف. (مخطوط).

15. الرواية الجزائرية. أمل الانتظار وخيبة التلقي. المؤسسة الوطنية للنشر والاشهار الجزائر 2013.

16. كتاب المراجعات في الفكر والأدب والنقد. دار التنوير للنشر والتوزيع. الجزائر .

الروايات المنشورة:

1. متاهات الدوائر المغلقة. دار الغرب للنشر والتوزيع. وهران.1999.الجزائر.
2. جلالته الأب العظيم. دار الغرب للنشر والتوزيع.وهران.2001.الجزائر.
3. على الضفة الأخرى من الوهمدار الغرب للنشر والتوزيع.2002.وهران. الجزائر.
4. مقامات الذاكرة المنسية. الصندوق الوطني لترقية الفنون والآداب وتطويرهـــا. وزارة الاتصال والثقافة. الجزائر العاصمة .2003.
5. العين الثالثة. الصندوق الوطني لترقية الفنون والآداب وتطويرهـــا. وزارة الاتصـــال والثقافة صدرت عن مكتبة الرشاد. سيدي بلعباس 2009.

بالإضافة الى عدة ملتقيات وطنية ومداخلات نذكر بعض منها:

1. الملتقى الوطني الأول للمسرح. جامعة وهران. عنوان المداخلة: مشكلة الإنسان بـــين المسرحين الغربي والعربي
2. الملتقى الوطني الثاني: النقد الحديث والمعاصر في الجزائر. عنوان المداخلة: القراءة والخطاب. مقاربة للمشهد الشعري الحديث. جامعة د.مولاي الطاهر. سعيدة. الجزائر.
3. الملتقى الوطني الثالث. كلية الآداب والعلوم الانسانية. قسم اللغـــة العربيـــة وآدابهـــا. جامعة سيدي بلعباس. عنوان المداخلة: النظرية المشهدية في تلقي الشعر.
4. الملتقى الوطني الأول حول الاصلاحات السياسية والتنموية في الجزائر. كليـــة الآداب والعلوم الإنسانية جامعة سيدي بلعباس. قسم العلوم السياسية والعلاقات الدوليـــة. عنـــوان المداخلة: التعليم العالي الرؤية والمناهج.
5. الملتقى الوطني. صافية كتو. النعامة. عنوان المداخلة: الكتابة الأدبية والمقروئية.
6. اليوم الدراسي حول: الكتابة عند عبد المالك مرتاض بين النقد والابداع. جامعة عبـــد الحميد بن باديس. مستغانم. عنوان المداخلة: الأصالة والمعاصـــرة عنـــد عبـــد المالـــك مرتاض.
7. الملتقى الوطني الأول حول الرواية الجزائرية والتاريخ. عنـــوان المداخلـــة: الروايـــة والتاريخ: الجائز والمحظور، قراءة في رواية المهدي المنتظر لعز الدين جلاوجي. جامعة سكيكدة.

8. الملتقى الوطني: حول البيداغوجيا. جامعة سيدي بلعباس. عنوان المداخلة: مبادئ التعلم استراتيجيا اكتساب المعارف والتوجيه.

مراجع الترجمة:

- د. بومدين جيلالي، سيرة البروفيسور حبيب مونسي، يناير 2014م الرابط الالكتروني:

https://www.facebook.com/permalink.php?story-fbid=11589866

27444902&id=292244780785762

- حبيب مونسي، مع الروائي "محمد مفلاح" .. الروائي قبل الرواية، جريدة الخبر، 14 جوان2015 الموافق ل 05 شعبان 1434هـ.

قائمة المصادر والمراجع

الـــمعتمدة في الأطروحة

قائمة المصادر والمراجع

أولا: القرآن الكريم .

ثانيا: الكتب باللغة العربية.

1. إبراهيم خليل، في نظرية الأدب وعلم النص، الدار العربية للعلوم ناشرون/ منشورات الاختلاف، بيروت، ط1، 2010.
2. إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين تونس، العدد1، 1986.
3. ابن الحاج، فيض العباب، دراسة وإعداد محمد شقرون، دار الغرب الإسلامي بيروت، لبنان، 1990.
4. ابن حجر العسقلاني852هـ، الدرر الكامنة في أعيان المائة الثامنة، تحقيق: محمد سيد جاد الحق، دار الكتب الحديثة، مصر، د.ط، د.ت.
5. ابن حجر العسقلاني852هـ، الدرر الكامنة في أعيان المائة الثامنة، ج1.
6. ابن فارس، مقاييس اللغة، تح: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر، ج2 د.ط، 1979.
7. ابن منظور، لسان العرب، تح: عبد الله علي الكبير_ محمد أحمد حسب الله – هاشم محمد الشاذلي، دار المعارف، القاهرة، د.ط، د.ت.
8. أبو الحسين أحمد بن فارس، معجم مقاييس اللغة، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، الجزء الثالث، د.ط، د.ت.
9. أبو هلال العسكري، الصناعتين، تح: علي محمد البجاوي، ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر العربي،، د.ط، د.ت.
10. أحمد بن خالد الناصري السلاوي 1315هـ، كتاب الاستقصا لأخبار دول المغرب الأقصى.

11. أحمد بن محمد المقري التلمساني1041هـ، نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، تحقيق: حسان عباس، دار صادر، بيروت، 1408هـ، 1988م، ج7، ص: 108.
12. أحمد عزاوي، الغرب الإسلامي في أواسط القرن الثامن جمعية الحسن الوزان للمعرفة، الرباط، المغرب، ط1، 2008م.
13. أحمد مختار عمر، معجم اللغة العربية المعاصرة، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 2008، ج2، 42.
14. أحمد مداس، لسانيات النص، نحو منهج لتحليل الخطاب الشعري، عالم الكتب الحديث، ط1، 2007
15. أحمد مداني، نظرية التصوير الفني بين الموروث البلاغي والنقد الأدبي الحديث، مجلة اللغة الوظيفية، الشلف، الجزائر، العدد 2، المجلد 8، 2021.
16. أرسطو طاليس، فن الشعر، تر: عبد الرحمان بدوي، مكتبة النهضة المصرية، مصر، د.ط.
17. أسماء بوبكري، المشهد في المعجم والمصطلح – دراسة المشهد السردي للثلاثيات الروائية، مجلة الممارسات اللغوية، جامعة مولود معمري – تيزي وزو– العدد38، 2016.
18. أسماء بوبكري، المشهد في المعجم والمصطلح، مجلة الممارسات اللغوية، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، العدد 38، 2016.
19. الأمير إسماعيل بن يوسف بن محمد بن الأحمر807هـ، نثير فرائد الجمان في نظم فحول الزمان،، دراسة وتحقيق: محمد رضوان الداية، دار الثقافة، بيروت، د.ط، 1967م.
20. إيان كريب، النظرية الاجتماعية من بارسونز إلى هابرماس، تر: محمد حسين غلوم، عالم المعرفة، الكويت، العدد 244، 1999.
21. برنار فاليت، الرواية مدخل إلى المناهج والتقنيات المعاصرة للتحليل الأدبي، تر: عبد الحميد بورايو، دار الحكمة، الجزائر، السداسي الأول، 2002.

22. توفيق جمعات، الصناعة المصطلحية بين المقاربات التنظيرية والإجراءات العملية المصطلح النقدي نموذجا، مجلة الباحث، الجزائر، العدد 17، مجلد 10، 2018
23. توفيق مساعدية، المشهد في النص الشعري من الحضور اللغوي إلى التشكيل الذهني، مجلة العلوم الإنسانية، الجزائر، العدد 2، مجلد 30، 2019.
24. جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب المركز الثقافي العربي، بيروت، ط.3، 1992.
25. جابر عصفور، نظريات معاصرة، مكتبة الأسرة مهرجان القراءة للجميع الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، دط، 1998
26. الجاحظ، البيان والتبيين، دار الجيل، بيروت، تح: عبد السلام هارون، ج1، ط2، 1948.
27. الجاحظ، الحيوان، تح: عبد السلام هارون، مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده بمصر، ط2، 1966، ج3.
28. جمهرة أنساب العرب، أبو محمد علي بن سعيد بن حزم الأندلسي456هـ، تحقيق: ليفي بروفنسال، دار المعارف، مصر، د.ط، د.ت.
29. جميل حمداوي، دراسات في النقد الروائي " بين النظرية والتطبيق "، دار نشر المعرفة، الرباط، المغرب، د.ط، 2013.
30. جميل صليبا، المعجم الفلسفي بالألفاظ العربية والفرنسية والانجليزية واللاتينية، الشركة العالمية للكتاب، بيروت، دط، 1994،ج2، 7.
31. جيرار جهامي، موسوعة المصطلحات الفلسفية عند العرب، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط1، 1998.
32. جيرالد برونس، المصطلح السردي، تر: عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2003.
33. جيروم ستونليتز، النقد الفني دراسة جمالية وفلسفية، تر: د. فؤاد زكريا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1981.

34. حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط3، 1986.
35. حافظ إسماعيل علوي – المحمد الملاخ، قضايا أبستمولوجيا في اللسانيات، منشورات الاختلاف، الجزائر والدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2009.
36. حبيب مونسي، القراءة والحداثة، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، د.ط، 2000.
37. حبيب مونسي، المشهد السردي في القرآن الكريم، قراءة في قصة سيدنا يوسف، مكتبة الرشاد للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2009.
38. حبيب مونسي، المشهد السردي في القرآن الكريم، قراءة في قصة سيدنا يوسف، مكتبة الرشاد للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط1.
39. حبيب مونسي، تقنيات الكتابة الإبداعية عند ابن قتيبة، منتدى العقد الفريد، يوم 2022/12/13، 18:30. https://aikdelfarid.blogspot.com/2016/11
40. حبيب مونسي، توترات الإبداع الشعري، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د.ط، 2009.
41. حبيب مونسي، فعل القراءة النشأة والتحول، دار الغرب، وهران، طبعة 2002/2001..
42. حبيب مونسي، فعل القراءة، النشأة والتحول، مقاربة تطبيقية في قراءة القراءة عبر أعمال عبد المالك مرتاض، منشورات دار الغرب، وهران، طبعة 2002/2001.
43. حبيب مونسي، مراجعات في الفكر والأدب والنقد، دار التنوير، الجزائر، ط1، 2013.
44. حبيب مونسي، نقد النقد المنجز العربي في النقد الأدبي، منشورات دار الأديب وهران، د.ط، 2007.
45. حبيب مونسي، نقد النقد، المنجز العربي في النقد الأدبي، منشورات دار الأديب، وهران، د.ط، 2007.

46. حبيب مونسي، هي كسائر اللغات تتطور شيئا فشيئا، مقال في جريدة النصر، ع:15909، يوم الجمعة 2022/05/13، 15:30مساءً.
47. حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، الفضاء- الزمن- الشخصية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2009.
48. الحسن شاهدي، أدب الرحلة في العصر المريني، ج2.
49. حسين مسكين، مناهج الدراسات الأدبية الحديثة، من التاريخ إلى الحجاج، مؤسسة الرحاب الحديثة، بيروت، لبنان، ط1، 2010.
50. حمد مطلوب، معجم النقد العربي القديم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ج2، ط1، 1989.
51. الحمداني، إياد عبد الودود عثمان، فاعلية التصوير في (غريب على الخليج) للسياب، مقال في مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب،دمشق، سوريا، مج:34، العدد402، 2004.
52. حمو الحاج ذهبية، لسانيات التلفظ وتداولية الخطاب، الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، تيزي وزو، الجزائر، ط2، 2012.
53. رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، تر: جابر عصفور، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، د.ط، 1997.
54. رامي أبو شهاب، اتجاهات النقد العربي المعاصر، مجلة الحوار المتمدن، لندن، العدد: 4475، 07 جوان 2014.
55. رتشاردز، مبادئ النقد الأدبي والعلم والشعر، تر: محمد مصطفى بدوي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2005..
56. رجاء عيد، القول الشعري، منظورات معاصرة، منشأة المعارف، الإسكندرية، د.ط، د.ت.
57. رشاد نوفل، العلاقات التصويرية بين الشعر العربي والفن الإسلامي، منشأة المعارف، الإسكندرية، د.ط، د.ت.
58. رشيدة التريكي، الجماليات وسؤال المعنى، تر: إبراهيم العميري، الدار المتوسطة للنشر، بيروت- تونس، ط1، 2009.

59. روبرت هولب، الحداثة والحداثية والتحديث، تر: فاتن موسى، موسوعة كمبريدج في النقد الأدبي، القرن العشرون المداخل التاريخية والفلسفية. والنفسية، العدد: 919، الجزء:9 المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2005، 9.
60. زكي مبارك، الموازنة بين الشعراء، أبحاث في أصول النقد وأسرار البيان، مطبعة المقتطف المقطر بمصر، ط1، 1926.
61. الزمخشري، الكشاف، مطبعة الاستقامة، القاهرة، 1946.
62. ساسين عساف، الصورة الشعرية ونماذجها في إبداع أبي نواس، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2007.
63. ستيفن إريك برونز النظرية النقدية، تر: سارة عادل، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، ط1، 2016.
64. سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط 2، 2001.
65. سمير الديوب، جماليات التصوير الفني عند الشعراء اللصوص في صدر الإسلام والعصر الأموي، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة البعث – حمص–، سورية.
66. سهام طالب، الشعرية " مفاهيم نظرية ونماذج تطبيقية"، مجلة أوراق ثقافية، بيروت، لبنان، السنة الثانية – العدد السابع، 2020.
67. سهل ليلى، دور الوسائل في العملية التعليمية، مجلة الأثر، العدد 26، سبتمبر2016.
68. سيد قطب، التصوير الفني في القرآن، مطابع الشروق، القاهرة، ط3، د.ت.
69. سيد قطب، النقد الأدبي أصوله ومناهجه، دار الشروق، القاهرة، ط 8، 2003.
70. سيد قطب، مشاهد القيامة في القرآن، دار الشروق، القاهرة، ط14، 2002.
71. الشريف الجرجاني، معجم التعريفات، تح: محمد صديق المنشاوي، دار الفضيلة للنشر والتوزيع، القاهرة، د.ط، 2004، رقم المصطلح:1695.

72. شكري عزيز ماضي، في نظرية الأدب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط4، 2013.
73. صلاح عبد الفتاح الخالدي، نظرية التصوير الفني عند سيد قطب، دار الفاروق، عمان، الأردن، ط1، 2016.
74. صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، ط1995.
75. صليحة مديونة، نظرية المحاكاة بين الفلسفة والشعر، رسالة ماجستير في الأدب العربي، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان، الجزائر، موسم:2005/2006.
76. عاطف جوده نصر، الخيال مفهومه ووظائفه، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط، 1984.
77. عبد الباسط عبد المعطي، اتجاهات نظرية في علم الاجتماع، عالم المعرفة، الكويت، العدد44، 1981
78. عبد الحق عبادي، دلالة المشهد الشعري، قراءة في شعر المعتمد بن عباد، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجيستير في الأدب العربي، جامعة ابن خلدون، تيارت، 2009/2008.
79. عبد الحميد يونس، الأسس الفنية للنقد الأدبي، دار المعرفة، القاهرة، ط1، 1958.
80. عبد الرحمان علي الحجّي، التاريخ الأندلسي من الفتح الإسلامي حتى سقوط غرناطة.
81. عبد الرحمن التمارة، مرجعيات بناء النص الروائي، دار ورد الأردنية للنشر والتوزيع، عمان الأردن، ط1، 2013 .
82. عبد السلام شتاح، جغرافيا النبات، افريقيا الشرق، الدار البيضاء، ط1، 1989.
83. عبد العزيز عتيق، في النقد الأدبي، دار النهضة العربية، بيروت، ط2، 1973.
84. عبد الغظيم علي قناوي، الوصف في الشعر العربي، ج1: الوصف في العصر الجاهلي، مكتبة ومطبعة مصطفى الباني وأولاده، مصر، ط1، 1949.
85. عبد الغفار مكاوي، قصيدة وصورة، الشعر والتصوير عبر العصور، مجلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، نوفمبر 1987.

86. عبد القادر زمامة، أبو إسحاق النميري الغرناطي، مجلة المناهل، ع38، جمادى الأولى، 1410هـ، وزارة الشؤون الثقافية، المغرب.

87. عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تع، محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، ط 3، 1992.

88. عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز في علم المعاني، تح: ياسين الأيوبي، المكتبة العصرية، بيروت، د.ط، 2003.

89. عبد اللطيف محفوظ، وظيفة الوصف في الرواية، منشورات الإختلاف، الجزائر/ الدار العربية للعلوم ناشرون/ لبنان، ط1، 2009.

90. عبد الله عنبر، المناهج النقدية والنظريات النصية، دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية، الأردن، المجلد37، العدد1، 2010.

91. عبد الملك مرتاض، نظرية النص الأدبي، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، ط 2، 2010.

92. عبد النور جبور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت- لبنان، ط2، 1984.

93. علي بخوش، تأثير جمالية التلقي الألمانية في النقد العربي، مداخلة ضمن محور: استقبال المقاربات النقدية الغربية، قسم الأدب العربي، جامعة محمد خيضر، بسكرة.

94. عمار آيت عيسى، التلقي بين النقد العربي القديم، ونظرية التلقي، مقارنة بين الآمدي وياوس، مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية، بجاية، العدد: 70.

95. فايز الداية، جماليات الأسلوب، الصورة الفنية في الأدب العربي، دار الفكر المعاصر، بيروت، لبنان، ط.2، 1996.

96. فخري أبو السعود، التصوير في الشعر العربي، مقال في مجلة الرسالة، العدد 44، https://ar.wikisource.org/wiki

97. فرانسوا مورو، الصورة الأدبية، تر: علي نجيب إبراهيم، دار الينابيع، دمشق، سوريا، د.ط، 1995.

98. فريد أمعضشو، مفهوم المرجعية في علم المصطلح، مقال نشر بجريدة الجمهورية يوم 12- 10-2011.

99. قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تح: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، د.ط، د.ت.

100. قدور عبد الله ثاني، سيميائية الصورة، مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، د.ط، 2005.

101. لسان الدين بن الخطيب: الإحاطة في أخبار غرناطة، ج1.

102. لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، عربي انجليزي فرنسي، دار النهار للنشر، بيروت، ط1، 2002.

103. ليون سيرميليان، بناء المشهد الروائي، - مقال -، الوحدات السردية للخطاب دراسات مترجمة، تر: فاضل ثامر، منشورات آراس، العراق، ط1، 2012.

104. ماري إلياس، حنان قصاب علي، المعجم المسرحي، مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، مكتبة ناشرون، لبنان، ط1، 1997.

105. ماري تيريز جورنو، معجم المصطلحات السينمائية، تحت إدارة: ميشيل ماري، تر: فائز بشور، د.ط، د.ت.

106. مجدي وهبة، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان ساحة رياض الصلح، بيروت، لبنان، ط2، 1984.

107. مجموعة من المؤلفين، المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية- مكتبة الشروق الدولية، ط 4، 2008، 1، pdf.

108. مجموعة من المؤلفين، معجم السرديات، إشراف محمد قاضي، الرابطة الدولية للناشرين المستقلين، مجموعة من الدول العربية، ط1، د.ت.

109. محمد الأمين خلادي، بلاغة المشهد وجمال الصورة، دراسة في تواصلية البيان العربي، مجلة الحقيقة، جامعة أدرار، الجزائر، العدد 27.

110. محمد التونجي، المعجم المفصل في الأدب، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، الجزء الثاني، ط2، 1999.

111. محمد الدغموني، نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر، منشورات كلية الآداب، الرباط، ط1، 1999.

112. محمد الديهاجي، الخيال وشعريات المتخيل بين الوعي الآخر والشعرية العربية، مطبعة ووراقة بلال، المغرب، ط 1، 2014.

113. محمد القاضي ومجموعة من المؤلفين، معجم السرديات، دار محمد علي للنشر، تونس، ط1، 2010.

114. محمد الولي، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي النقدي، المركز الثقافي العربي، ط1، 1990، ط1.

115. محمد أمهاوش، قضايا المصطلح في النقد الإسلامي، الدكتور نجيب الكيلاني نموذجا، عالم الكتب الحديث ط.2010.

116. محمد بن علي التهاني، موسوعة كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم، تق: رفيق العجم، تح: علي دحروج، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط1، 1996، ج2.

117. محمد تحريشي، النقد والإعجاز،منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، د.ط، 2004.

118. محمد حسين علي الصغير، نظرية النقد العربي، موسوعة الدراسات القرآنية، دار المؤرخ العربي، د.ط، د.ت.

119. محمد خرماش، فعل القراءة وإشكالية التلقي، مجلة علامات، كلية الآداب فاس – ظهر المهراز، العدد العاشر، 2020.

120. محمد شهريزال بن ناصر، رحمة بنت أحمد الحاج عثمان، العمل الأدبي بين نظرية التعبير ونظرية "النص المثالي"، مجلة الرسالة، العدد التاسع، ديسمبر2009.

121. محمد صابر عبيد، سوسن البياتي، المتخيل الروائي، سلطة المرجع وانفتاح الرؤيا، دراسة في تجربة إبراهيم نصر الله الروائية، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2015.

122. محمد عليم، شعرية المشهد، دراسة في الأنماط النّصية، دار دال للنشر والفنون، اللاذقية، سوريا، 2012.

123. محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري. استراتيجية التناص. المركز الثقافي العربي، المغرب.

124. مراد وهبة، المعجم الفلسفي، دار فداء الحديثة للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، د.ط، 2007.

125. مرتضى الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، مجموعة من المحققين، دار الهداية، الكويت، 1984، مج 8.

126. مريم سعود، البعد التصويري في القرآن، سورة يوسف أنموذجا، مذكرة ماجستير، جامعة الجزائر، 2006/2005.

127. مصطفى صادق الرافعي، إعجاز القرآن والبلاغة النبوية، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط 9، 1973.

128. مصطفى غالب، ابن سينا، دار ومكتبة الهلال للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ج:3، د.ط، 2012.

129. مصطفى لطفي المنفلوطي، النظرات، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، د.ط، 2012.

130. مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، ط3، 1983.

131. المعجم الفلسفي، مجمع اللغة العربية، القاهرة، الهيئة العلمية لشؤون المطابع الأميرية.

132. مناهج جامعة **المدينة** العالمية، أصول البحث الأدبي ومصادره، جامعة المدينة العالمية، ماجيستير، د.ط، د.ت.

133. منير سلطان، البديع في شعر المتنبي، التشبيه والمجاز، منشأة المعارف، الإسكندرية، د.ط، 1996.

134. موسوعة حلولي، تعريف النظرية، 2021 httpsM//hlole.net الثلاثاء 2022/04/19.

135. ميجان الرويلي – سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، إضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا، المركز الثقافي، الدار البيضاء، المغرب، ط2002 .

136. نعيم اليافي، تطور الصورة الفنيّة للشعر العربي الحديث، صفحات للدراسات والنشر، سوريا، ط1، 2008.

137. نهاد صليحة، التيارات المسرحية المعاصرة، سلسلة المسرح 16)، هلا للنشر والتوزيع، ط1، 1999.

138. هند حسين طه، النظرية النقدية عند العرب، دار رشيد للنشر، وزارة الثقافة والأعلام، العراق، دط، 1981.

139. يمنى طريف الخولي، مشكلة العلوم الإنسانية تقنينها وإمكانية حلها، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، د.ط، 2012.

ملخّص الأطروحة

باللغتين: الوطنية والإنجليزية

ملخص المذكرة

تهدف هذه المذكرة إلى تبين نظرية المشهد كإسهام إبداعي جديد ضمن شبكة التحليل المنهجي للخطاب النقدي وما يحمله من تفرعات تجعل من المنهج عاملا أساسيا في تتبع خطى الإبداع من منظور علائقي جديد حاول فيه "حبيب مونسي " التأسيس لمنهج جديد، بل وبديل للمناهج الغربية لمقاربة النصوص الإبداعية؛ فالناقد لم يكن مقتنعا تماما بما قدمه الغرب من مناهج، وخاصة ما تعلق منها بالنص العربي.

هذا وقد استند "مونسي" في تأسيسه لنظرية "المشهد" على مرجعية دينية خالصة تجعل من تراثنا العربي مادة أساسية تغذي الطرح الغربي بأساليب " منهجية "، فجعل المشهد نشاط جمالي يتّخذ من التصوير والتخييل تأصيلا لفكر عربي غابر. فالبناء المشهدي ذات تحولات مفاهمية تتأرجح مابين الفهم القديم – من خلال الدرس البلاغي –، والحديث – بتعابير الكتابة المشهدية والحضور الذهني – وكلها تنمّ عن جماليات شعرية في ممارسة الإبداع.

أمّا في تطبيقاته للمنهج فنجد " مونسي" قد اتخذ من القرآن الكريم أساسا للمتخيل المشهدي في التحليل الإبداعي، وخير دليل على ذلك تحليله المشهدي لسورة " يوسف ".

Abstract

This study aims at identifying the theory of the scene as a new creative contribution within the systematic analysis of critical discourse and its ramifications that make the approach a key factor in tracking the steps of creativity from a new relational perspective in which Habib Mounsy tried to establish an alternative trend to Western approaches in creative texts because critic was not completely convinced of the methods presented by the West, especially those related to the Western text. In establishing the theory of the scene,

Mounsi relied on a purely religious reference that makes our Arab heritage a basic material that feeds the Western discourse with systematic methods, making the scene an aesthetic activity that takes photographs and imagination as a rooting for an ancient Arab thought. scene has conceptual transformations that fluctuate between the ancient understanding through the rhetorical lesson and the modern expressions of spectacle writing and mental presence, all of which reflect poetic aesthetics in the practice of creativity for chapter

فهرس المحتويات

فهرس المحتويات

مقدمة ..... أ-د
مدخل 6

الفصل الأول..... 42
المرجعيات الفكرية لحبيب مونسي

أولا: المرجعية الدينية 47
ثانيا: المرجعية التراثية 53
ثالثا: المرجعية العربية الحديثة 53
رابعا: المرجعية الغربية 64

الفصل الثاني..... 74
الشهدية بين التراث البلاغي والفلسفي، والدرس العربي الحديث

أولا: في التراث البلاغي والفلسفي..... 78
ثانيا: في الدرس النقدي العربي الحديث..... 92

الفصل الثالث 108
قراءة في كتاب "شعرية المشهد في الإبداع الأدبي"

خاتمة 162
قائمة المصادر والمراجع 167
ملحق خاص بالسيرة الذاتية والعلمية للناقد 180
ملخص..... 193
فهرس المحتويات 196