مجلة علمية دولية محكمة نصف سنوية
تصدر عن مخبر الدراسات النقدية والأدبية المعاصرة جامعة تيسمسيلت/الجزائر
ISSN 2571-9882 EISSN 2600-6987
https://www.asjp.cerist.dz/en/PresentationRevue/297
Contemporary Studies is a bi-annual open access International double-blind journal. It is published by the University of Tissemsilt, Algeria.

المجلد: 07/ العـدد: 02/ ديسمبر (2023)، ص.ص.95-104

الصورة الذهنية والمتلقي

Mental Image and the Receiver

سيروكان وهيبة*
Siroukane.ouahiba@ed.univ-oran1.dz
جامعة أحمد بن بلة –وهران1-
(الجزائر)

زرادي نورالدين
nourzerradi59@gmail.com
جامعة أحمد بن بلة –وهران1-
(الجزائر)

تاريخ الاستلام: 2022/10/21 تاريخ القبول: 2023/08/05 تاريخ النشر: 2023/12/02

ملخص:
يتناول المقال أهمية الصورة الذهنية في بناء المعنى وتحفيز خيال القارئ، كما وردت عند العالم الألماني فولفغانغ إيزر هذا الأخير الذي يرى أن الصورة الذهنية تعمل على إيصال ما لا يمكن أن يكشف عنه النص صراحة، وسوف يتعرض البحث إلى الفرق بين التصور والإدراك، وإلى عملية بناء الصور في وعي القارئ وصولا إلى بناء المعنى وبناء الذات، هذا الأخير الذي من خلاله يكتسب المعنى مدلوله الكامل، وسيستعين البحث بنماذج للصورة الذهنية من الرواية والقصة القصيرة مع بيان أثرها على المتلقي.
كلمات مفتاحية: الصورة الذهنية، المتلقي، التصور، المعنى، الإدراك، النفي.

Abstract:
This article addresses the importance of the mental image in building the meaning and motivating the imagination of the reader, as mentioned in the German scientist Wolfgang Iser, who sees that the mental image works on transmitting what cannot be revealed explicitly by the text. The research will address the difference between perception and cognition, then, the operation of building the images in the consciousness the reader, to reach building the meaning and self-building. The latter allows the meaning to acquire its whole signification. The research relies on models of mental image from novels and novellas, with the indication of its impact on the receiver.
***Keywords**: Mental Image**;** Receiver; Perception; Meaning; Cognition; Negation.*

*المؤلف المرسل.

مقدمة

يشير الناقد المغربي محمد أنقار* في العديد من بحوثه عن الصورة الروائية إلى أن هذه الأخيرة قد قل الاهتمام بها في النقد العربي مقارنة بالصورة الشعرية، إلا أننا لا نعدم في النقد الغربي من وجود اجتهادات منفردة تصدت للحديث عن الصورة والتصوير دون أن ينتظم ذلك في توجه نقدي واضح ويبّن.

ومن أهم المتحدثين في هذ الموضوع نجد الناقد **ستيفن أولمان** الذي يرى أن مصطلح الصورة[1]، يمتلك في اللغة عدة معان، ولا ينبغي أن نخلط على وجه الخصوص بين الصورة من حيث هي تعبير لغوي تعبر عن تماثل ما، وبين الصورة من حيث هي تصور ذهني؛ فالأولى تنتمي إلى مجال الصور البلاغية كالاستعارة والتشبيه والكناية، أما الثانية فتنتمي إلى الصورة الذهنية التي تنقل صورا معينة، وعلى أساس هذا التقسيم فإن اهتمامنا في هذا البحث سيكون عن الصورة باعتبارها تصورا ذهنيا، وأهم من تحدث عن مثل هذه الصور نجد الناقد الألماني فولفغانغ إيزر وذلك أثناء حديثه عن البنيات التي تحكم العملية التفاعلية بين النص والقارئ، وعلى ضوء نظرية القراءة والتلقي سندرس الصورة الذهنية كما جاءت عند إيزر مع بيان وظيفتها ومحاولة تجسيدها في الأدب العربي من خلال بعض النماذج.

يتأسس البحث على مساءلة مهمة تتمثل في: ما أهمية الصورة الذهنية في النص الأدبي وما أثرها على المتلقي؟ وإلى أي حد تم استثمار هذه التقنية في السرد العربي؟ ولقد اعتمد البحث -إلى جانب نظرية القراءة والتلقي- المنهج البنيوي في تحليل وتفسير الظاهرة.

وتكمن أهمية البحث في محاولة تبسيط مفهوم الصورة الذهنية كما وردت عند إيزر، مع محاولة استحضار نماذج من السرد العربي، وهذا لكون أغلب من تطرق لموضوع الصورة الذهنية عند إيزر يسقط في الجانب التطبيقي حيث نجد النماذج المستشهد بها لا تحاكي مفهوم النظرية، إنما قد تميل إلى الجانب الثاني من مفهوم الصورة من حيث هي تعبير لغوي تعبر عن تماثل ما.

1-الصورة والإدراك

من بين المفاهيم التي تحدث عنها إيزر أثناء دراسته للعملية التفاعلية بين النص والقارئ، هو مفهوم الصورة الذهنية، ويرى أن وجهة نظر القارئ الجوالة تمر أثناء تشكلها بعملية التوقع والتذكر، وأثناء محاولته لتجميع ما فرقته وجهة نظره الجوالة، فإن فعله هذا سيؤدي إلى تكوين نوع من التراكيب، هذه الأخيرة التي من خلالها تتحدد العلاقات بين العلامات ويظهر التكافؤ[2]. ويسمي ايزر هذه التراكيب التي تنتج عن خيال القارئ **بالتراكيب السلبية**، تمييزا لها عن التراكيب التي تنتج عن التأكيدات والأحكام، ويرى أن العنصر الأساسي للتراكيب السلبية هو الصورة*، حيث إن هذه الأخيرة تعد شيئا أساسيا في عملية التصور. ولكي نتعرف أكثر على عملية التصور الذهني فعلينا أولا أن نميزه عن الإدارك الحسي. **فما هو التصور؟ وما الفرق بينه وبين عملية الإدراك؟**

2-1 - الصورة الذهنية وعملية التصور

كما رأينا سابقا فإن الصورة تعد شيئا أساسيا في عملية التصور، لأنه أثناء قراءتنا للنصوص الأدبية فإنه علينا دائما أن نشكل صورا ذهنية، لأن الجوانب التخطيطية لهذه النصوص لا تقدم لنا سوى معرفة بالظروف التي ينتج

في ظلها الشيء الخيالي، وهذه المعرفة هي التي تطلق وتحفز عملية التصور[3]. ولكي نتعرف على عملية التصور فعلينا أن نميز بينها وبين عملية الإدراك الحسي، هاتين العمليتين المختلفتين اللتين من خلالهما يمكن النفاذ إلى العالم.

التصور والإدراك: يقوم إيزر بالتمييز بين العمليتين من خلال النقط التالية:

أ- يتطلب الإدراك وجود الشيء، أما التصور فيتطلب غيابه.

ب- في التصور يكون الخيال حرا، في حين يتم تقييده في الإدراك، حيث يقول إيزر في هذا الشأن عن الصورة الفوتوغرافية إن هذه الأخيرة " لاتولّد شيئا موجودا وحسب، بل إنها تستبعدني أيضا من عالم أستطيع أن أراه ولكني لم يكن لي يد في خلقه"[4].

ت- عند بنائنا للصورة الأدبية فإنه ليس هنالك "شيء تجريبي خارجي نربط بينه وبين الصورة، وتمثل الصورة الأدبية امتدادا لمعرفتنا الراهنة، في حين صورة الشيء الموجود تستعين بالمعرفة المتوفرة في خلق حضور الشيء الغائب"[5].

2-1-مراحل بناء الصور

تشتمل مخططات النص على مظاهر لحقيقة كامنة غير منصوص عليها، وعلى القارئ أن يقوم بتجميع هذه المظاهر عن طريق التعديلات المستمرة للرؤى إلى أن يصل إلى بناء وتشكيل الصورة الكلية، ولكن في نفس الوقت نجد المخططات تتدخل في هذا التشكيل ولا تترك الحرية الكاملة للقارئ، بمعنى أن للقارئ دور في تشكيل الصور ولكن دائما يكون بتوجيه من المخططات النصية، وبعملية التجميع هذه فإنه يشغل مكانه المخصص له داخل النص، ويوجد في الوقت نفسه سلسلة الصور التي تؤدي في الأخير إلى تكوين معنى النص[6].

يقدم العمل الأدبي مجموعة من المظاهر التي لا تنبني إلا في خيال القارئ من خلال التحول المستمر والتعديل المتبادل لهذه المظاهر؛ أي أن "معنى العمل الأدبي يتوقف على ما يقدمه النص، ولكن في الوقت نفسه يتطلب من خيال القارئ المبدع أن يقوم بتجميعه"7، وضرورة استخدام الخيال هنا يعود إلى كون اللغة تغلف نفسها أحيانا بما يسمى بالصمت، وكشف هذا الصمت لا يتأتى إلا من خلال عملية التصور.

إن عملية بناء الصورة تتم من خلال مخططات النص، هذه الأخيرة التي تتشكل من المعايير الاجتماعية والتلميحات الأدبية، أي من الرصيد النصي، وإن لهذا الأخير أهمية كبرى في عملية بناء الصورة، حيث على القارئ أن تكون له قدرة معرفية معينة تجعله قادرا على فهم الأنساق المشار إليها في المخططات النصية (الرصيد) ومن ثم القدرة على بناء الصورة، وأي خلل أو نقص في معارف القارئ فإنه سيبقي بعضا من عناصر الرصيد خاملة بالنسبة لبنائه للصور[8]؛ أي إن لمخزون ومعارف القارئ دور كبير في تفعيل عملية التصور وبناء الصورة.

ويرى إيزر أن بنية عملية بناء الصورة تتشكل من سمتين أساسيتين هما: التيمة، والمدلول، والعلاقة بين هاتين السمتين هي علاقة تفاعل، وإن عنصر التيمة يتم بناؤه داخل الوعي وذلك عندما تصبح المعرفة التي يستدعيها الرصيد مسألة تحتمل الجدل، وتفرز هذه التيمة إشارة (فارغة) تستدعي من القارئ ملأها، وعندما يتم ذلك يتشكل عنده **المدلول**، وبهذه الطريقة يبني التصور شيئا خياليا، شيئا لم يكشف عنه صراحة في النص[9].

وأثناء عملية بناء التيمة والمدلول، فإن النص يستعين بمجموعة من الأنماط لكي يستطيع القارئ أن يقوم بعملية التصور، هذا النمط الذي لا يظهر كتابة على مستوى المخططات ولكنه يظهر على شكل توجيه، وأهم نمط

يوظفه لذلك هو نمط النسخ*، والإبطال، ويتعلق بعنصر الرصيد وهو أساسي في بناء الصور. وهو نوع من الفراغات التي يوظفها الرصيد يسميه إيزر بالسلب أو الفعل السلبي.

أخيرا، فإن إيزر يرى أن الطابع الزمني لعملية القراءة هو الذي يحدد المعنى الإجمالي للنص ويقوم بتنظيمه من خلال الدفع المستمر للصور إلى الماضي هذا الدفع يجعلها تخضع لعملية تعديل مستمر يخرجها في صورة جديدة، وبهذه الطريقة تتماسك الصور في الذهن بفعل العملية التراكمية أو ما يسمى بتأثير كرة الثلج، لهذا من الصعب فصل المراحل عن بعضها البعض، أو نقول عن مرحلة معينة إنها تشكل معنى النص، لأن المعنى في الحقيقة يتشكل من جميع المراحل أو من خلال التراكم؛ أي إنه متواجد على المستوى الكلي لعملية القراءة إلى أن يتشكل المعنى في النهاية. وهذا المعنى الذي يصل إليه القارئ لا يتحقق إلا في ذاته ولا وجود له خارجها، وعند تكوينه للمعنى فإنه هو نفسه يتكون بتكوينه لذلك المعنى، وهنا بالضبط يتجلى المدلول الكامل للتراكيب السلبية[10].

إن العملية التي يمر بها القارئ -التكوّن- هي التي تطلق في ذاته تلك الرغبة في معرفة مدلول المعنى، ذلك أن القارئ عند تجميعه للمعنى يصبح على وعي بأن شيئا قد حدث له، فيحاول جاهدا أن يعثر على مدلوله. ويرى إيزر أن المعنى والمدلول ليسا شيئا واحدا، وإدراك القارئ للمعنى لا يعني بالضرورة أنه قد توصل إلى المدلول[11]. **فما الفرق بين المعنى والمدلول؟ ومتى يكتسب المعنى مدلوله الكامل؟**

يشرح إيزر هذه الجزئية المهمة نقلا عن **بول ريكور** بقوله: "إن المعنى والمدلول مرحلتان منفصلتان عن الفهم، والمعنى هو المجموع الكلي والمرجعي الذي تتضمنه الجوانب المتضمنة في النص، والتي لابد من تجميعها خلال القراءة، والمدلول هو استيعاب القارئ للمعنى في كيانه"[12]، وقد رأينا سابقا أن القارئ أثناء تكوينه للمعنى فإنه في نفس الوقت يقوم بتكوين ذاته، وعندما يشعر القارئ بهذا الإحساس- عملية بناء الذات- يكتسب حينها المعنى، مدلوله الكامل[13]؛ أي أن الأثر الذي يتركه المعنى في ذات القارئ هو المدلول، وهذا ما أراده إيزر من دراسته للعمل الأدبي الأثر الذي يتركه النص في ذات القارئ.

إلى هنا نكون قد وضحنا معنى التصور وعملية بناء الصورة عند إيزر، حيث لم نجد على حسب بحثنا أي مرجع يفصّل الحديث عن موضوع التصور والصورة الذهنية كما وردت عند إيزر، ما عدا ما وجدناه من معلومات مبتوتة في بعض المراجع*، التي هي جزء بسيط مما ورد عند إيزر، ومن الجدير بالذكر أن نشير هنا إلى ما تعرض له الناقد محمد أنقار في حديثه عن موضوع الصورة الروائية* الذي يندمج كثيرا مع موضوع الصورة الذهنية التي تحدث عنها إيزر، وقد ألف كتابا بعنوان "بناء الصورة في الرواية الاستعمارية، صورة المغرب في الرواية الإسبانية"، حيث تطرق لموضوع الصورة الذهنية أو تلقي الصورة عند إيزر وأشار إلى أن تحليله للصورة الذهنية ينقصه جانب السياق والتجنيس، ويبدو أنه قد طوّر في كتابه هذا من مفهوم الصورة من خلال تحليله لعدة آراء لمجموعة من الباحثين* في هذا الموضوع. وسنستأنس في الجانب التطبيقي لمبحثنا هذا على بعض من تحليلاته التطبيقية للصورة الروائية في الرواية، خاصة مقاله عن (الصورة السينمائية والصورة الروائية*) حيث ركز فيه على مفهوم الصورة الذهنية عند ايزر.

2-الصورة الذهنية في الرواية والقصة:

في العنصر السابق تعرفنا على مراحل بناء الصور كما وردت عند إيزر، وقبل أن ننطلق في الجانب التطبيقي يمكن أن نجمل هذه المراحل على شكل نقاط ليتضح الأمر أثناء التطبيق، وهذه النقاط هي:

- بناء التيمة والمدلول (معلومات في الرصيد تحتمل الجدل، منطقة فارغة داخل التيمة، ملء الفراغ وتشكل المدلول) العلاقة تفاعلية.
- توظيف نمط النسخ (تقديم مخططات تثير احتمالات الوصف لمجرد رفضها من جديد[14])
- يتم بناء المعنى عبر عملية تراكمية ما يسمى بكرة الثلج.
- بناء المعنى وبناء الذات.

تتشكل الصور الذهنية ومن ثم المعنى والمدلول من خلال العبور بهذه المراحل، وأهم ما يمكن أن يتوفر في المتلقي الذي يستقبل مثل هذه الصور هو قدرته المعرفية التي لها دور كبير في عملية التصور وبناء الصورة. وكلما نقصت معارفه تجاه ما يقدمه الرصيد الذي أمامه، كلما أدى ذلك إلى تعطل عملية التصور والوصول إلى المعنى المراد "فبناء القارئ للصورة تحدده قدرته ومعرفته بالأنساق المشار إليها"[15]، وسيتضح ذلك من خلال الأمثلة الآتية.

2-1-الصورة الذهنية في الرواية:

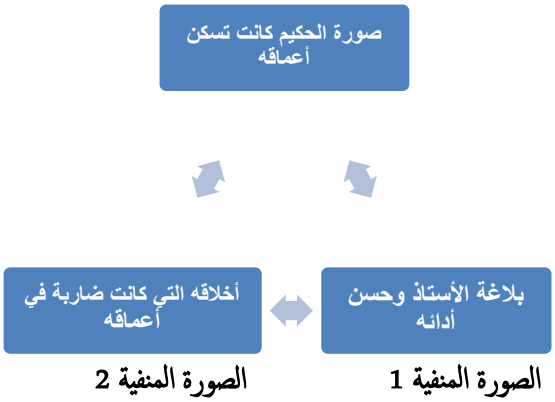
إن الصورة الذهنية بالتعريف الذي قدمه إيزر يندر وجوده في الروايات المعاصرة، ويمكن أن نلحظ وجودها أكثر في السرد الكلاسيكي[16]، وعموما فإن من الصعب العثور على مثل هذه الصور في الروايات نظرا لقلة توظيفها من قبل الروائيين، وقد يعود هذا ربما لعدم استيعاب النقد لمثل هذه الصور وندرة المراجع التي تتحدث عن هذا الموضوع وتفصّله، خاصة المراجع العربية.

وردت الصورة الذهنية في رواية "**الطيبون**" لكاتبها مبارك الربيع، وذلك عندما خرج قاسم من قاعة المحاضرة متلهفا لإحضار كتاب من المكتبة كان الأستاذ قد أشار إليه أثناء المحاضرة، وكان قاسم سعيدا ومتلهفا للحصول على الكتاب، وفي نفس الوقت منبهر من روعة الأستاذ في ذلك اليوم "كم كان الأستاذ رائعا هذا اليوم، خيل لقاسم أنه لم يره بمثل هذه الروعة في البلاغة والأداء، أو لعل الروعة من الموضوع ذاته، لا يدري قاسم على التحقيق، ولكن صدى هذه الأخلاق لم يكن غريبا عنه كان ضاربا في أعماق نفسه، كأنه علمه من قبل وعايشه، ترى هل ذلك صحيح أم هي فقط وحدة الطبيعة ووحدة التفكير...أم أن المعرفة تذكر كما قال بعضهم؟ لا يدري على التحقيق. لكن صور الحكيم الذي استشف السر ورفع له الغطاء، ولم يعد منفعلا لضراء أو سراء كانت تسكن أعماقه"[17]، في هذا المثال يحفز قاسم خيال القارئ لتخيل روعة الأستاذ في ذلك اليوم حينما كان يلقي درسه، وفي كل مرة يدعو فيها القارئ إلى تخيل صورة معينة، وعندما تمثل في ذهنه يقوم بنسخها ونفيها، فالرصيد هنا يقوم بتقديم مخططات تثير احتمالات لوصف هذه الروعة، ولكن هذه الاحتمالات يتم إثارتها فقط من أجل أن ترفض من جديد، وهذه العملية - وصف الشيء ثم رفضه- تبرهن لنا أن الوصف مستحيل تصور ما لا يقبل التصور، وبالتالي تتحول المخططات المنسوخة إلى تيمة في هيئة غرابة؛ أي تيمة فارغة لا مدلول لها، ويضطر القارئ حينها إلى توجيه هذه الصور التي بقيت فارغة ومنسوخة نحو مدلول لم يرد صراحة في النص.

ورغم أن الخططات الواردة في النص منفية، إلا أنها تؤدي دورا في بناء الصورة في خيال القارئ، فنجد في الفقرة السابقة أن قاسم قام بوصف روعة الأستاذ:

أ-في بلاغته وأدائه أو ربما الروعة تكمن في موضوع الدرس ذاته ولكنه لم يتحقق بعد أين تكمن الروعة.

ب- قد تكمن الروعة في أخلاقه، هذه الأخلاق التي لم تكن غريبة عنه، حيث كانت ضاربة في أعماق نفسه، كأنه علمه من قبل وعايشه ترى هل ذلك صحيح أم هي فقط وحدة الطبيعة ووحدة التفكير... أم أن المعرفة تذكّر كما قال بعضهم؟ لا يدري على التحقيق.



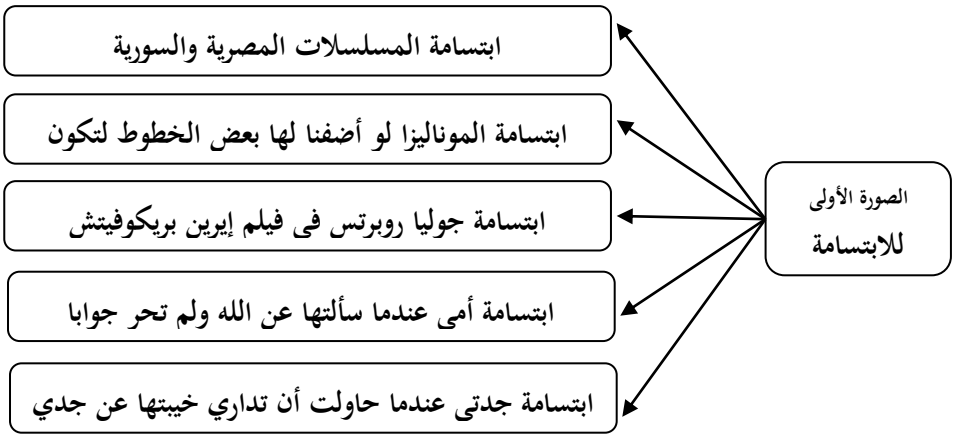
نلاحظ هنا أن الكاتب لم يعط للقارئ صورة محددة عن روعة الأستاذ لكي يتخيلها، إنما في الوقت ذاته قام بإعطائه صورتين ثم قام بنفيها، ورغم أنه قام بنفيها إلا أن القارئ يستطيع من خلال الإشارات الواردة فيها أن يستشف مدلولات لهذه الصورة. وهذا على حسب الكفاءة المعرفية للقارئ، وفي مثالنا هذا نجد أن الكاتب قد وظف مقولة شهيرة للعالم أفلاطون "**المعرفة تذكر والجهل نسيان**" فمثل هذه المقولة يمكن أن توجه خيال القارئ لا إلى تصور الروعة التي لا تقبل التصور بل إلى استشفاف القيمة العلمية التي يتمتع بها الحكيم (الأستاذ). ومن خلال السياق العام للرواية قد نصل إلى مدلولات أخرى تتمتع بها التيمة الفارغة التي بناها الكاتب في ذهن القارئ.

2-2- الصورة الذهنية في القصة:

تظهر الصورة الذهنية في إحدى قصص الكاتبة سامية العطعوط، وذلك في مجموعتها القصصية «**قارع الأجراس**»، وفي قصة «**ابتسامة**» حيث تبدأ القصة بمظهر امرأة يبدو أنها قد أنهت الحديث مع رجل ما وهي تهم بالرحيل "حين غادرته لم تلتفت وراءها، كان حقيرا بعض الشيء...ميتا بعض الشيء، وبين جنباته يعيش أفعوان قاتل...! هكذا قالت عنه وابتسمت تلك الابتسامة"[18]، وبعد هذا المشهد بدأت الكاتبة تصف لنا تلك الابتسامة التي صدرت عن تلك المرأة وذلك بتقديم مجموعة من المعلومات من أجل وصف تلك الابتسامة ورسمها في ذهن القارئ ولكن في كل مرة تنفي تلك المعلومات لتقدم لنا من جديد وصفا جديدا لتقوم بنفيه مرة أخرى، ونصل في نهاية الخطاطة إلى وصف ما لا يوصف أو "التعبير عما لا يعبر عنه"[19]، تقول الكاتبة:

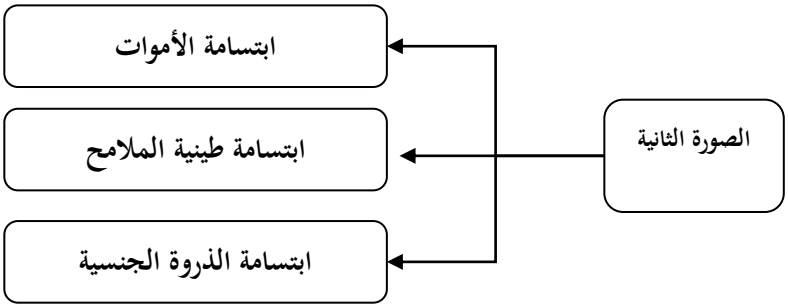
"هكذا قالت عنه وابتسمت تلك الابتسامة التي نعرفها جميعا، وسبق وأن شاهدناها على التلفاز في العديد من المسلسلات المصرية والسورية، على المحطات الفضائية والأرضية، الابتسامة التي تشبه إلى حد ما ابتسامة الموناليزا، فيما لو أضفنا إلى جوانبها بعض الخطوط الصغيرة لتصبح أكثر عبوسا..، تلك الابتسامة التي تشبه جوليا روبرتس في فيلم (إيرين بريكوفيتش)، أو ربما كانت ابتسامتها تشبه ابتسامة أمي عندما سألتها في طفولتي سؤالا عن

الله ولم تحر جوابا، أو ابتسامة جدتي عندما حاولت أن تداري خيبتها وهي في العاشرة من عمرها، وجدي يحاول الاقتراب منها للدخول فيها، وقد خجلت أن تصرح له بأنها لم تبلغ بعد..!! كانت ابتسامتها تشبه ابتسامة ما لا أذكرها تحديدا، ولكنها مرسومة في مخيلتي.."[20]، في هذا المقطع تسرد الكاتبة عدة أمثلة تصف بها تلك الابتسامة وفي الأخير تتراجع عن كل ذلك لتقول إنها لا تذكر بالتحديد ماذا تشبه، ولكن الأهم أن الابتسامة تلك كانت محفورة في مخيلتها، ويستمر السرد لتعطي لنا معلومات جديدة وأوصاف جديدة لهذه الابتسامة فتقول: " قد تكون ابتسامة الأموات حين ينفضون أيديهم من الحياة، ويمضون إلى غير رجعة، أو ابتسامة طينية الملامح حين تضع ممثلة ما ماسكارا على عينيها وتنسى أن تضع الروج الأحمر على الشفاه...كانت ابتسامة تعني الكثير، ذلك الكثير الذي لا أستطيع تحديده في كلمة واحدة...أهو الموت؟ ربما وربما ابتسامة الذروة الجنسية أو شيء من هذا القبيل..!!"[21]، ويمكن من خلال المعلومات التي قدمتها الخطاطة أن نستشف ما تحمله هذه الابتسامة من معان.



الصورة الذهنية للابتسامة 1

هنا وظفت الكاتبة خمس تشبيهات لتحفيز خيال القارئ، من أجل تصور تلك الابتسامة التي تعبر عن حقارة الموقف الذي عاشته تلك السيدة. ويتوقف فعل تشكل الصورة في ذهن القارئ إلى كفاءته الموسوعية، حيث تورد الكاتبة معلومات قد تغيب عن معارف بعض القراء (مثل ابتسامة جوليا) ما يجعل فعل التصور يتعطل، وتبقى بنية الرصيد بنية خاملة. ونفس الشيء يظهر في الصورة الثانية.



الصورة الذهنية للابتسامة 2

تعبر الصورتان من خلال ما يحمله رصيدهما المنفى عن دلالات ليس عن صورة الابتسامة التي لا يمكن تصورها، ولكنها تعبر عن حقارة الموقف وتصرّف المرأة تجاهه بإطلاقها لتلك الابتسامة.

وعموما يبقى المعنى النهائي مرتبطا بما هو موجود قبل الصورة وبعدها، ليكتمل المعنى ويصل القارئ إلى المدلول الذي من أجله وظفت الصورة.

خاتمة:

خلاصة القول فإن للصورة الذهنية الدور الكبير في توجيه دلالات النص وهي تعمل على تحفيز خيال القارئ لتصوّر ما لا يمكن تصوره، ويمكن أن نجمل نتائج البحث فيمايلي:

- يجب أن نفرق بين نوعين من الصور؛ الصورة البلاغية من استعارة وتشبيه، والصورة الذهنية التي هي تصور ما لا يمكن تصوره.

- من الأنماط التي تتبعها النصوص لبناء الصورة في ذهن القارئ هو نمط النسخ أو النفي، ونجد هذا النمط موظفا في ثنايا النصوص وذلك بتوقيف السرد واللجوء إلى عملية الوصف من أجل بناء الصورة الذهنية.

- إن ما يقدمه الرصيد النصي من معايير اجتماعية وثقافية منفيه هي التي تعين وتوجه القارئ على الوصول إلى معنى ومدلول الصورة الذهنية التي لا تقبل التصور.

- وصول القارئ إلى معنى الصورة الذهنية لا يعني وصوله إلى المدلول، فالأثر الذي يتركه المعنى في ذات القارئ ومحاولته الكشف عنه هو الذي سيوصله إلى المدلول.

- إن مفهوم الصورة الذهنية من المفاهيم التي تدخل تحت إطار الأطروحات التي اقترحها إيزر في وصف العملية التفاعلية القائمة بين النص والمتلقي، وبالتالي فإن هذه المفاهيم مثل الرصيد النصي والاستراتيجيات النصية وبنية الفراغات كلها مفاهيم متشابكة ومتداخلة وهي في علاقة تأثير وتأثر، أي أنها تحدث في الآن نفسه ضمن سيرورة القراءة، وإن عملية التصور متعلقة بالأساس بالرصيد النصي وهما في علاقة متشابكة.

- يعتبر مفهوم الصورة الذهنية من المفاهيم التي لم يتم التعرض إلى الحديث عنها بشكل موسع، ومن بين المهتمين بهذا المفهوم (الصورة الروائية) عامة، نجد الناقد محمد أنقار، ومجموعة من طلبته، لهذا يعتبر البحث في هذا

الموضوع والتوسيع فيه من خلال التمييز بين الصورة الذهنية والصورة الشعرية والصورة الروائية والصورة البلاغية...، والعديد من المصطلحات التي تنسب إلى الصورة وهي في الآن نفسه معنى واحد، أو هي فرع من أصل.

قائمة الإحالات:

[*] - للاطلاع أكثر على موضوع الصورة الروائية عند محمد أنقار، ينظر: بناء الصورة في الرواية الاستعمارية.

[1] - ينظر: ستيفن أولمان، الصورة الأدبية بعض الأسئلة المنهجية، تر: محمد أنقار ومحمد مشبال، مجلة دراسات سيميائية أدبية ولسانية، العدد4، سنة 1990، ص99.

[2] - ينظر: فولفغانغ ايزر، فعل القراءة نظرية في الاستجاة الجمالية، تر: عبد الوهاب علوب، المجلس الأعلى للثقافة، د.ط 143، 144.

[*] - الصورة تأتي بشيء ما كان ليتساوى بشيء تجريبي مفترض، فهي تسمو على ما هو حسي، لكنها لم تتحول بعد إلى شيء مدرك. (فولفغانغ إيزر، فعل القراءة، ص144).

[3] - ينظر: فولفغانغ إيزر، فعل القراءة، ص144.

[4] - فولفغانغ إيزر: المصدر السابق، ص146.

[5] - فولفغانغ إيزر: فعل المصدر اسابق، ص148.

[6] - ينظر: فولفغانغ إيزر، المصدر السابق، ص148.

[7] - فولفغانغ إيزر: المصدر السابق، ص149.

[8] - ينظر: فولفغانغ إيزر، المصدر السابق، ص150، 151.

[9] - ينظر: فولفغانغ ايزر، مصدر سابق، ص153.

[*] - النسخ أو النفي، وهو استحضار المعرفة من أجل إلغائها، وهو نوع من البياضات يقع على المحور التزامني. (لمزيد من التفاصيل ينظر: كتاب فعل القراءة لإيزر ص230)

[10] -ينظر: فولفغانغ إيزر، مصدر سابق، ص154، 155.

[11] - ينظر: فعل القراءة، المصدر السابق، ص155.

[12] - فولفغانغ إيزر: فعل القراءة، ص 157.

[13] - ينظر: فولفغانغ إيزر، المصدر السابق، ص157.

[*] - المراجع التي تعرضت لموضوع الصورة الذهنية، هي: مقدمة نقدية لروبرت هولاب، وكتاب: جماليات التلقي، لسامي إسماعيل.

[*] - يشير محمد أنقار في كتابه عن الصورة الروائية، أنه لا ينبغي أن نقوم بدراسة الصورة في الرواية عن طريق توظيفنا لمعطيات الصورة الشعرية، حيث هذه الأخيرة تناسب الشعر بحد ذاته، ولكي نقارب الصورة في الرواية فعلينا أن نوظف أدوات أخرى تناسب هذا الجنس، ويرى أن النقد يفتقر راهنا إلى تصور نظري عن الصورة الروائية التي لم ترق بعد إلى مستوى الإشكال. ينظر: محمد أنقار، بناء الصورة الروائية في الرواية الاستعمارية، ص18، 19.

[*] - من الباحثين الذين ناقش آراءهم في هذا الكتاب نجد الناقد ستيف أولمان من خلال كتابه الصورة الروائية، والصورة الشعرية عند غاستون باشلار، هنري جيمس، بيرسي لوبوك (ينظر: بناء الصورة في الرواية الاستعمارية، صورة المغرب في الرواية الإسبانية، محمد أنقار).

[*] - الصورة السينمائية والصورة الروائية لمحمد أنقار، مجلة مجرة، العدد 3، أكتوبر 1996.

[14] - فولفغانغ إيزر: فعل القراءة، ص150.

[15] - فولفغانغ إيزر: المصدر السابق، ص151.

[16] - ينظر: محمد أنقار، الصورة الروائية والمتلقي، مجلة راسات سيميائية أدبية لسانية، العدد6، سنة 1992، ص118.

[17] - مبارك ربيع: الطيبون، دار الكتاب، الدار البيضاء، ط2، 1980، ص8.

[18] - سامية العطعوط: قارع الأجراس، عمان، 2008، ص26.

[19] - ستيفن أولمان: المرجع السابق، ص99.

[20] - سامية العطعوط: قارع الأجراس، ص26.

[21] - المرجع السابق: ص27.

قائمة المصادر والمراجع:

1- سامية العطعوط: قارع الأجراس، عمان، دط، 2008م.

2- ستيفن أولمان، الصورة الأدبية بعض الأسئلة المنهجية، تر: محمد أنقار ومحمد مشبال، مجلة دراسات سيميائيةأدية ولسانية، العدد4، 1990م.

3- فولفغانغ إيزر، فعل القراءة نظرية في الاستجاة الجمالية، تر: عبد الوهاب علوب، المجلس الأعلى للثقافة، د.ط.

4- مبارك ربيع: الطيبون، دار الكتاب، الدار البيضاء، ط2، 1980م.

5- محمد أنقار، الصورة الروائية والمتلقي، مجلة راسات سيميائية أدبية لسانية، العدد6، سنة 1992م.