الصورة الفنية بين سلطة المبدع وسلطة المتلقي
مقاربة نظرية.

سمية الهادي❖جامعة المسيلة❖الجزائر

❖❖❖❖❖

ملخص

يهدف المقال إلى حصر المفاهيم النظرية للصورة الفنية في الجانب الشعري، والتي يتجاذبها جانبان؛ المبدع من جهة والمتلقي من جهة أخرى. وقد تضمن البحث عنصريين هامين يوضحان في منظورنا كيفية بناء الصورة الفنية، حيث يتناول العنصر الأول أهمية التخييل في إنتاج الصورة. أما العنصر الثاني فيعنى بالنص والمتلقي. كما يحاول هذا البحث إجراء موازنة بين ما تركه العرب القدماء من آراء تخص الصورة الفنية، والتصور التنظيري والنقدي الحديث.

Résumé :

Cet article tente de cerner les concepts théoriques de l'image artistique dans la poésie selon ses deux principaux acteurs : le créateur et le récepteur. L'article traite de deux aspects qui clarifient, à notre sens, la construction de l'image artistique : mettre en exergue les effets de l'imaginaire sur la création de l'image poétique, ainsi que le texte et le récepteur. Pour cette fin, la relation entre le patrimoine critique arabe et la critique moderne constitue la problématique de cette étude.

I. أهمية الصورة وظيفتها

إن الانفعالات النفسية لدى الشاعر تنتج عن طريق التأثر الذي يحدث له من خلال احتكاكه بعالم الموضوع. ولا شك في أن وعي الإنسان يسير ويتحرّك وفق منبهات معينة وفي مكنون الشاعر ما تخزَّن من أشياء. ويكون ذلك التأثر متماشيا مع نوعية الموجودات «وعندما نكون على علاقة بالأشياء، أو الكائنات فإنه يتولد عندنا انفعال إزاءها، ومن ثمّ فالشاعر لا يستطيع رؤية الأشياء كما هي في الحقيقة ولا يستطيع أن يكون محددا إزاءها ما لم يحدد بالمثل المشاعر التي تربطه بها»[1].

ولا يختلف اثنان في كون النص الشعري مجموعة من الكلمات التي يصنعها التأليف النحوي؛ فتنتظم المعاني وفقا لطبيعة رؤية الشاعر للوجود، وتكون الصورة بذلك مبثوثة داخل تفاصيل البنية ككل، «وهنا نستطيع أن نقول إن هذه الحاجة إلى التعبير عن العلاقة بين الأشياء والعلاقة بين الأشياء و المشاعر هي التي تضطر الشاعر إلى الصورة، وهي الحاجة نفسها التي تتطلب من الصور أن تترابط داخل القصيدة بضرورة داخلية أقوى من مجرد ادعاء الكلمات بالانتظام في أنماط»[2]. ومن هنا كان بحث الشاعر عن نوع من التكامل بين مكنوناته النفسية ومختلف إيقاعات الحياة من أشياء وموجودات طبيعية « فعالم الأفكار ــ وهو بطبيعته غير واقعي ــ يحاول أن يصبح واقعيا بمعانقته للأشياء والبروز من خلالها. لكن هذه المعانقة ليست فناء للفكرة في الشيء أو مجرد تحول الفكرة الى الشيء أي انتقالا كليا من اللاواقع الى الواقع، بل على العكس، تظل الفكرة في ذاتها هناك بلا واقعيتها وإن تراءت لنا واقعية من خلال ما تعانق من أشياء واقعة»[3]. فالصورة التي هي أداة الشاعر في تحقيق هذا النوع من التكامل بين نفسيته وما يحيط بها من عوالم، تظل في الغالب بعيدة عن العالم الواقعي «لأن الصورة الفنية تركيبة وجدانية تنتمي في جوهرها إلى عالم الوجدان أكبر من انتمائها الى عالم الواقع. ومن ثم يبدو لنا في كثير من الأحيان أن الشاعر أو الفنان يعبث في صوره بالطبيعة وبالأشياء الواقعة»[4].

ولا خلاف حول أهمية الصورة الفنية في النقد العربي الحديث، ولكن مكمن الخلاف في جذور هذه القضية يبدو في ضبط المصطلح، مرورا بالبحث في أصول هذه القضية في دراساتنا النقدية والبلاغية القديمة، «ومع أن الصورة الفنية مصطلح حديث، صيغ تحت وطأة التأثر بمصطلحات النقد الغربي والاجتهاد في ترجمتها، فإن الاهتمام بالمشكلات التي يشير إليها المصطلح، يرجع إلى بدايات الوعي بالخصائص النوعية للفن الأدبي»[5]. و إذا أردنا البحث في

قضية الصورة الفنية يجدر بنا أن نحاول ضبط المصطلح؛ وهنا سنصطدم ببعض الأصوات المنادية بغياب المصطلح في التراث النقدي العربي القديم، والواقع أننا قد لا نجد المصطلح بهذه الصياغة الحديثة في التراث البلاغي والنقدي عند العرب، ولكن الإشكاليات والقضايا التي يثيرها المصطلح الحديث ويطرحها موجودة في التراث، وإن اختلفت طريقة العرض والتناول ، أو تميزت جوانب التركيز ودرجات الاهتمام[6]

إن استخدام المصطلح، وتوظيفه، يقتضي الدقة العلمية في الضبط، من ناحية، وحسن الاستعمال، من ناحية أخرى. ففي «مجال الأدب تستخدم الصورة الفنية Imagery؛ لتشير إلى الصور التي تولدها اللغة في الذهن، بحيث تشير الكلمات أو العبارات إما إلى تجارب خبرها المتلقي من قبل، أو إلى انطباعات حسية فحسب»[7].

وتجدر الإشارة هنا الى أن مفهوم الصورة الفنية كان مركز اهتمام العديد من النقاد والدارسين العرب والغربيين من مختلف المذاهب الفنية والنقدية ، ولعل سبب هذا الاهتمام هو محاولة الإلمام بمختلف جوانب هذا المكون الشعري.

وعليه، يغدو باستطاعتنا القول: «إن الصورة الفنية هي الجوهر الثابت والدائم في الشعر، قد تتغير مفاهيم الشعر ونظرياته، فتتغير ـ بالتالي ـ مفاهيم الصورة الفنية ونظرياتها، ولكن الاهتمام بها يظل قائما ما دام هناك شعراء يبدعون، ونقاد يحاولون تحليل ما أبدعوه، وإدراكه والحكم عليه»[8]. ومفهوم الصورة (Image) كمصطلح نقدي يلفه نوع من الغموض في منظومتنا النقدية العربية، فهو من بين المصطلحات الوافدة علينا من النقد الغربي والتي تتميز بحداثة النشأة وبالتالي، نلحظ غياب الإجماع حول مفهوم شامل لهذا المصطلح « وقد أكثر النقاد الغربيون حولها الحديث، وساقوا التعريفات المتشابهة طورا والمتعارضة طورا آخر. وقد اتفقت في سياقها العام على أن الصورة ليست تشبيها وما ينبغي لها، وإنها هي شيء يجنح نحو تقريب حقيقتين متباعدتين»[9] سواء في الشعر أو في الفنون الأدبية الاخرى؛ فالتصوير عادة مصاحب لكل عمل ابداعي« وليست الصورة الفنية وقفا على الشعر وحده، فهي ملحوظة في كل نتاج ادبي خلاق، فلا ينبغي تصورها في القصيدة دون القصة، ولا في الملحمة دون الرواية، ولا في الأرجوزة دون الخطبة»[10].

ويورد سيسيل دي لويس (Cecil Day Lewis) في كتابه عن الصورة الشعرية (Poetic Image The) فصلا في طبيعة الصورة تحت عنوان:(The Nature of The Image)، يحدد من خلاله مفهومه للصورة وذلك باعتبارها «صورة حسية في كلمات، استعارية إلى درجة ما، في سياقها نغمة خفيفة من العاطفة الانسانية،

ولكنها أيضا شحنت ـ منطلقة إلى القارئ ـ عاطفة شعرية خالصة أو انفعالا»[11]. ويبدو جليا تركيز لويس على الحسية من جهة؛ وعلى العاطفة والانفعال من جهة اخرى وبهذا تتشكل الصورة مشحونة بجملة من المشاعر والانفعالات في ذهن المبدع، لتتجه نحو المتلقي وتترك لديه هو الآخر قدرا معينا من الانفعال والتفاعل مع هذه الصورة، ويقر لويس بأن «الطابع الحسي للصورة مبدأ أساسي، ولكنه ليس جوهر الصورة بعبارة أخرى، وإن اللجوء إلى التعبير الحسي وسيلة من وسائل تأثير الصورة، ولكنه ليس الوظيفة، إنه بالأحرى أداة لتمكين هذه الوظيفة وتقويتها في النفس»[12]. فالجانب الحسي في مفهوم لويس يشكل معلما أساسيا في طبيعة الصورة ولكنه لا يؤدي إلى نجاح الصورة بمعزل عن الجانب العاطفي والانفعالي الصادر عن المبدع والمتشكل لدى المتلقي.«ولهذا يرفض لويس تحديد الصورة الشعرية بأنها "صورة في كلمات فيها مسحة من صفة حسية"، فكثير من إعلانات الصحف... باستطاعتها أن تفعل ذلك دون أن تكون من الشعر في شيء»[13].

أما آي.إ. ريتشاردز(I. A. Richards) فإنه في كتابه "مبادئ النقد الأدبي" يولي أهمية للصفات الحسية للصورة ويعتبر أن «حيوية الصورة تعطيها فعالية أقل مما تعطيها سمعتها كحادثة ذهنية مرتبطة ارتباطا خاصا بالحس»[14]. وإذا شكل الجانب الحسي والعاطفي مركز اهتمام لدى لويس و ريتشاردز، فان بعض النقاد قد ركزوا على الجانب الاستعاري والمجازي لذلك فان ميدلتون موري Middleton Murry وهو يفكر «بالتشبيه» و"المجاز" على أنهما مرتبطان بالتصنيف الشكلي للبلاغة، ينصح باستعمال الصورة كاصطلاح يشملهما كليهما.

ويذهب مؤلفا كتاب نظرية الأدب الى أن مفهوم الصورة قد يتجاوز المجاز إلى الرمز والأسطورة، « فالصورة يمكن استثارتها مرة على سبيل المجاز، لكنها إذا عاودت الظهور بإلحاح، كتقديم وتمثيل على السواء، فإنها تغدو رمزا، قد يصبح جزءا من منظومة رمزية أو(أسطورية)»[15]. أما فرانسوا مورو، والذي يعتبر الصورة الشعرية طريقة للكلام فيرى بأنه «إذا كان دارسوا الصورة قد رأوا في الاستعارة الأداة البارزة، وميزوها عن باقي الصور الأخرى، لكونها برهنت دون كل الصور البلاغية الأخرى القديمة، عن كونها توفر عطاء لأجل إدراجها ضمن رؤية دينامية جديدة للغة الرؤيا الخاصة بالشعر الحديث، فإننا لا يمكن أن ننكر وجود محسنات أخرى، تسمى صورا كالتشبيه والكناية والمجاز المرسل»[16]. وبالتالي فان مورو في تصوره للصورة الشعرية لم يتعد الظواهر البلاغية المعروفة منذ القديم.

أما نورمان فريدمان Norman Friedman والذي يرى بأن الصورة الفنية «تستخدم في مجال الأدب على وجه التخصيص لتشير إلى الصور التي تولدها

اللغة في الذهن، بحيث تشير الكلمات أو العبارات: إما إلى تجارب خبرها المتلقي من قبل، أو إلى انطباعات حسية فحسب»[17]. فإنه يتجه إلى نوع من الاختزال لمختلف المفاهيم والتصورات التي تشكلت حول الصورة ليصل في النهاية إلى" ثلاثة تعريفات:

1- الصورة الذهنية.

2- الصورة باعتبارها مجازا.

3- الصورة باعتبارها أنماطا تجسد "رؤية رمزية "أو "حقيقة حدسية "[18].

ويتضح بهذا النوع من التمييز أن التعريف الأول يهتم بالصورة من خلال ما ينتج في ذهن المتلقي، أما التعريف الثاني فيركز على الصورة وعلاقتها بالحقيقة والمجاز.ويتناول التعريف الثالث وظيفة الصورة وفعاليتها نتيجة تحولها إلى رموز. وما ينبغي أن نشير له في هذا المجال هو امكانية تعدد المفاهيم والتصورات حول الصورة باختلاف الزوايا التي ننظر من خلالها .فقد نعرفها بالنظر إلى ما تحدثه في ذهن القارئ، أومن خلال طبيعتها .أو حتى من جانبها الوظيفي . هذا النوع من تعدد زوايا الدراسة هو ما نجده عند فريدمان، فالدلالة الأولى لديه، « ترتبط بكل ما يقع في ذهن القارئ، وهي تصف العلاقة بين العبارة المكتوبة في الصفحة والإحساس الذي تولده في الذهن، ويتضمن بحث مشكلتين متوازيتين تتصل أولهما بوصف القدرات الحسية لذهن القارئ، بطريقة موضوعية وتحليلية، وتتصل ثانيتهما بفحص واختبار، وربما تحسين قدرة القارئ على تقدير قيمة الصورة في الشعر»[19].

وإذا كانت الدلالة الأولى تهتم بالمتلقي وما تخلفه الصورة لديه من أثر؛ فإن الدلالتين المتبقيتين تهتمان بالصورة في حد ذاتها فتتشكل الصورة على هذا النمط من الجمع بين شيئين أو حقيقتين بهدف التأثير الذهني والسيكولوجي في المتلقي. ولعلّ امعان النظر في مختلف هذه المفاهيم والتصورات التي تشكلت حول الصورة في المؤلفات النقدية الغربية فإننا سنخلص إلى اتجاهين رئيسيين: اتجاه يرى بان الصورة عبارة عن تشبيهات واستعارات و كنايات، واتجاه يرى بأنها قد تجاوزت هذه الاقسام البلاغية إلى الرموز والأساطير، وبصرف النظر عن طبيعتها سواء كانت استعارية أم لا. وعن شكلها جزئيا كان أو كليا ، فان الصورة تبقى هي المنبع الأساسي للشعر والخاصية المميزة للغته عند أغلب النقاد[20].

وإذا كان تصور النقاد الغربيين للصورة و فعاليتها في البناء الشعري على هذا الشكل، فما مفهوم نقادنا العرب قدماء ومعاصرين للصورة الفنية وما الذي حوته آراؤهم حول طبيعتها، من جهة، ووظيفتها وأهميتها من جهة أخرى؟

وفي البداية علينا أن نؤكد على ما سبق ذكره في مستهل هذا البحث، من غياب مصطلح الصورة الفنية بهذه الصياغة الحديثة في تراثنا النقدي والبلاغي، وهذا ما يقره العديد من النقاد، وجابر عصفور على رأس هؤلاء، إلا أن هذا لا ينفي أن نقدنا القديم قد عالج "قضية الصورة الفنية" معالجة تتناسب مع ظروفه التاريخية والحضارية، فاهتم كل الاهتمام بالتحليل البلاغي للصورة القرآنية، وتمييز أنواعها و أنماطها المجازية، وركز على دراسة الصور الشعرية عند الشعراء الكبار أمثال أبي تمام والبحتري وابن المعتز، وانتبه إلى الاثارة اللافتة التي تحدثها الصورة في المتلقي، وقرن هذه الاثارة بنوع متميز من اللذة، والتفت نوعا ما إلى الصلة الوثيقة بين الصورة والشعر»[21]. وهذا يدل على توفر جذور هذه القضية في دراسات نقادنا القدامى، وان اختلفت بين ومضات وإشارات عابرة وبين تركيز وتحليل لطبيعة الصورة وأثرها في النص الشعري. الصورة الفنية ــ إذا ــ كموضوع طرحت في العديد من المؤلفات النقدية القديمة . إلا أنها من الناحية الاصطلاحية لم تكن مضبوطة على النحو الذي هي عليه اليوم ، ولم يكن لها مفهوم يحدد ماهيتها وإنما اكتست التعاريف طابع العموم. «ولم يكن القدماء من النقاد العرب وجهابذة الكلام يصطنعون هذا المفهوم في معالجتهم للخطاب، وإنما كانوا يصطنعون الذوق والانطباع طورا، والأدوات البلاغية التقليدية القائمة على الاستعارة والمجاز العقلي والكناية و التشبيه والمحسنات اللفظية بوجه عام، طورا آخر.والحق أن الصورة الأدبية قديمة في الخطاب العربي قدم ابه وعراقة أمته وإنما النقاد هم الذين فاتهم أن يعالجوها . وما كان لهم ليأتوا ذلك والصورة مصطلح من مصطلحات النقد الحديث»[22]. ولعل بعودتنا إلى بعض النصوص النقدية القديمة نتمكن من جمع خيوط هذه القضية في تراثنا النقدي والبلاغي.

فأبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ (ت255هـ) أشار إلى الصورة من خلال مفهومه للشعر وأهم الخصائص التي ينبغي أن تتوفر في العملية الابداعية، فاعتبر أن «المعاني مطروحة في الطريق، يعرفها العجمي والعربي، والبدوي، والقروي، وإنما الشأن في اقامة الوزن، وتمييز اللفظ، وسهولته، وسهولة المخرج، وفي صحة الطبع، وجودة السبك، فإنما الشعر صناعة، وضرب من الصبغ، وجنس من التصوير»[23].

فالجاحظ في تصوره للعملية الشعرية اعتبر التصوير ركنا أساسيا فيها، وهو بهذا قد تنبه إلى أهمية تقديم المعنى بشكل حسي، وهو المقصود من التصوير. ويمكننا أن نعتبر أن الجاحظ « كان يطرح لأول مرة في النقد العربي فكرة الجانب الحسي للشعر، وقدرته على إثارة صور بصرية في ذهن المتلقي. وهي فكرة تعد المدخل الأول، أو المقدمة الأولى، للعلاقة بين التصوير والتقديم الحسي للمعنى»[24].

ولقد أسهمت الدراسات القرآنية في تطور هذه الفكرة، إذ أن نقادا من أمثال الرماني (ت386 هـ)؛ وابن جني (ت 392 هـ)؛ والعسكري(ت395 هـ) أثناء بحثهم في مكمن إعجاز القرآن تناولوا مختلف الاوجه البلاغية التي حواها النص القرآني باعتبارها تشكل جانبا من جوانب قضية الإعجاز القرآني؛ لما توفره من تقديم للمعاني على أوجه مخصوصة للمتلقي« ورأى الرماني أن جانبا كبيرا من قدرة الاستعارات والتشبيهات القرآنية على التأثير يرتد إلى تقديم المعنى للحواس. لقد لاحظ أن النقلة - في الاستعارة القرآنية - تبدأ من المعنوي العقلي وتنتهي إلى الحسي العيني الذي يعرض المعنوي من خلاله»[25]. فرأى أن قوله تعالى: فجعلناه هباء منثورا [الفرقان:23] أبلغ لأنه « بيان قد أخرج ما لا تقع عليه حاسة إلى ما تقع عليه حاسة »[26]. والشيء نفسه في قوله تعالى: ألم تر أنهم في كل واد يهيمون [الشعراء :225]، فقد رأى الرماني أن الاستعارة أصبحت أبلغ « لما فيها من البيان بالإخراج على ما يقع عليه الإدراك»[27].

وإذا انتقلنا إلى ابن جني، فسنجد أنه هو الآخر قد تناول فكرة التقديم الحسي للمعنى؛ ففي كتابه الخصائص: باب في الفرق بين الحقيقة والمجاز، يبين فيه مزية الصور البيانية، و قدرتها على التأثير في المتلقي، من خلال شرحه لقوله تعالى: وأدخلناه في رحمتنا [الأنبياء :75] معتبرا أنه مجاز، يقوم على أساس تشبيه الرحمة والتي هي شيء معنوي لا يمكن دخوله بشيء محسوس ، وقد عمل المجاز هنا على تأكيد المعنى « لأنه أخبر عن العرض بما يخبر به عن الجوهر، وهذا تعالٍ بالعرض وتفخيم له، إذ صيّر إلى حيز ما يشاهد ويلمس ويعاين، ألا ترى إلى قول بعضهم في الترغيب في الجميل: لو رأيتم المعروف رجلا لرأيتموه حسنا جميلا، وإنما يرغب فيه بأن ينبِّه عليه، ويعظم من قدره، بأن يصوره في النفوس على أشرف أحواله، وأنور صفاته، وذلك بأن تتخيل شخصا متجسما لا عرضا متوهما»[28].

أما العسكري (ت 395 هـ) ففي كتابه (الصناعتين)، استخدم هذا المصطلح في تبيينه لحدود البلاغة وذلك في قوله: «والبلاغة كل ما تبلغ به المعنى قلب السامع فتمكنه في نفسه كتمكنه في نفسك مع صورة مقبولة ومعرض حسن، وإنما جعلنا حسن المعرض وقبول الصورة شرطا في البلاغة، لأن الكلام إذا كانت عبارته رثة ومعرضه خلقا لم يسم بليغا، وإن كان مفهوم المعنى مكشوف المغزى»[29].

إن أثر مفهوم التصوير الذي رأيناه مع الجاحظ يبدو واضحا عند العسكري من خلال استخدامه لمصطلح" الصورة " في حد ذاته. كما أنه عمل على التوفيق بين فكرة التصوير في الشعر وأثر الاستعارات القرآنية وبلاغتها من خلال

تقديمها للمعنى على شكل محسوس. فالعسكري حاول الإفادة من مبدأ التصوير عند الجاحظ ومختلف تطبيقات الرماني على القرآن الكريم.

أما إذا انتقلنا إلى الزمخشري(ت538 هـ) فان فكرة " التصوير" لديه ، تبدو أكثر وضوحا وتميزا، «ولقد ساعده ـ على ذلك ـ أن فكرة التصوير نفسها أثريت ثراءً ملحوظا نتيجة لتطبيقها على الشعر وربطها بالتخييل الشعري، خاصة في القرن الخامس. وكأن الدراسات القرآنية، بعد أن أسهمت في إنضاج فكرة التقديم الحسي للشعر، عادت لتتأثر بدراسات الشعر، وتعميق ـ بإفادتها من هذه الدراسات ـ فهمها لفكرة التقديم في القرآن»[30].

لقد كانت نظرة الزمخشري كانت أشمل، خاصة وأنه تناول البلاغة القرآنية بالدراسة وحاول اثبات مردها إلى الأسلوب القرآني، هذا الأسلوب الذي يعتمد على التصوير في معظمه فيخاطب الخيال مثلما يخاطب العقل، ومن هنا تبلور طرح الزمخشري لفكرة " التصوير" وكساها بألفاظ ومصطلحات دلّت على عمق مفهومه لهذه القضية. أراد الزمخشري أن يبيّن أن الأسلوب التصويري الذي انطوى عليه القرآن الكريم أوسع من أن يُحصَر في التشبيه والاستعارة، ولهذا وجدناه يوظف تسميات متعددة يصف من خلالها بعض الصور القرآنية، بهدف دراسة وتحليل الكيفية والنمط الذي تم من خلاله تقديم المعاني وتصويرها في شكل حسي بعيدا عن الوقوع في مزالق البحث في طبيعة العلاقة بين حقيقة المعنى و صورته الحسية أو ما كان يعرف " بالحقيقة والمجاز".

لقد شغلت قضية الحقيقة والمجاز في أسلوب القرآن أذهان العلماء والنقاد العرب ردحا من الزمن و لم يتم الفصل فيها بشكل نهائي ، ولهذا وجدنا الزمخشري يركز على هدف محدد وهو التأكيد على بلاغة القرآن الكريم وردها إلى الأسلوب التصويري الذي تجسد في أشكال متعددة لم تقتصر على التشبيه والاستعارة فقط بل على التمثيل والتصوير والتخييل أيضا . فقد يتجلّى الاسلوب التصويري « بتقديم المعنوي المجرد من خلال الحسي العيني، وهذا أمر يتم عن طريق إحلال طائفة من الصور الحسية محل طائفة من المعاني المجردة، تمثيلا لتلك الأخيرة، وتمكينا لها من أن تتصور و تتخيل في ذهن المتلقي، على أساس أن المفروضات يمكن أن تتخيل في الذهن كما تتخيل المحققات»[31].

كما يمكن أن يتجسد الأسلوب التصويري من جانب آخر «متصل بما نسميه الآن بالتشخيص، وهو يقوم على خلع الإنساني، أو إضفاء الخصال البشرية على أشياء أو كائنات غير إنسانية سواء كانت حية أو جامدة، معنوية أو غير معنوية»[32].

تبدو واضحة معاناة الزمخشري في محاولة تحديد مفهوم التصوير في الأسلوب القرآني ، كما يبدو الاضطراب في ضبط المصطلح المناسب لهذه القضية وذلك من خلال استخدامه لمصطلحات عديدة كلها تهدف إلى وصف فكرة التصوير في البلاغة القرآنية، فلقد«آثر أن يستخدم أكثر من مصطلح ، كل منها يكمل الآخر، وكل منها، عندما يقترن بغيره، يمكن أن يشير إلى دلالة محددة. وباستخدام هذه المصطلحات ـ متزاوجة أو مجتمعة، أو منفردة ـ يمكن له أن يوضح أن التقديم الحسي للمعنى القرآني أسلوب أعم من التشبيه والاستعارة »[33]. فقوله تعالى :﴿ مثل الذين ينفقون أموالهم في سبيل الله كمثل حبة أنبتت سبع سنابل﴾ [البقرة: 261] تصوير للأضعاف كأنها ماثلة بين عيني الناظر[34]. وكذلك قوله تعالى: ﴿ فمن يكفر بالطاغوت ويؤمن بالله فقد استمسك بالعروة الوثقى ﴾ [البقرة: 256] ، فهو عنده الزمخشري «تمثيل للمعلوم بالنظر والاستدلال بالمشاهد المحسوس حتى يتصوره السامع كأنه ينظر إليه بعينه»[35].

ويذهب جابر عصفور إلى أن« إلحاح الزمخشري على الكلمات والأفعال والصفات المرتبطة بالإحساسات البصرية، ينم عن تركيزه على ما نسميه الآن بالصورة، وأنه لم يكن يعرف من أنماط الصور ـ بمفهومها السيكولوجي ـ إلا النمط البصري وحده، دون غيره من الأنماط. وكأن الاحساسات التي يمكن أن تثيرها الصور القرآنية في مخيلة المتلقي إنما هي إحساسات بصرية فحسب،وليس ثمة إحساسات سمعية أو شمية أو ذوقية، أو حركية»[36].

لم ينحصر مجال الدراسات البلاغية في النص القرآني، وإنما تجاوزته لتتناول النصوص الأدبية كحقل تطبيقي ـ بالدرجة الأولى ـ لما تم التوصل إليه في البحوث القرآنية، وقد لا نبتعد عن الصواب إذا اعتبرنا أن القرآن الكريم – ومختلف القضايا التي انبثقت عنه والمتعلقة بلغته وأسلوبه وإعجازه – قد شكل المناخ الذي وُجدت فيه البلاغة العربية لتزدهر في ما بعد مع النصوص الأدبية سواء كانت شعرية أو نثرية. ولكن هذا لا ينفي نوعا من التداخل الحاصل ـ بين الدراسات البلاغية القرآنية من جهة والشعرية من جهة أخرى ـ في الوقت نفسه.

و هذا التداخل هو ما نلمسه أثناء البحث في جذور قضية الصورة الفنية من خلال موروثنا البلاغي، إذ أن النقاد القدامى لم يكتفوا بالحديث عن التصوير في القرآن الكريم بل تناولوا الفكرة بالتمثيل لها في النصوص الشعرية، مؤكدين بذلك على أن الوضوح والتأثير في ذهن المتلقي يتم من خلال تقريب المعنى له، بالاعتماد على جانب التصوير والتقديم الحسي لهذا المعنى.

لقد وجدنا إذا، مع من ذكرنا من النقاد القدامى، أن فكرة التصوير والتقديم الحسي للمعاني لطالما أخذت حيزا في مؤلفاتهم النقدية، وإن اختلفت درجة

الوعي لديهم حول هذه القضية، إلاّ أن التميز والتطور في الطرح نجده مع عبد القاهر الجرجاني(ت471هـ)؛ حيث وظّف الجرجاني مصطلح " الصورة "في العديد من المواضع وبدلالات مختلفة، في كتابيه "دلائل الاعجاز "و" أسرار البلاغة "، فيقول: « واعلم أنّ قولنا: الصورة، إنما هو تمثيل وقياس لما نعلمه بعقولنا على الذي نراه بأبصارنا. فلما رأينا البينونة بين آحاد الأجناس تكون من جهة الصورة فكان بينُ إنسان من إنسان، وفرس من فرس، بخصوصية تكون في صورة هذا لا تكون في صورة ذاك »[37]. فالصورة عند عبد القاهر لا تشمل اللفظ وحده ولا المعنى وحده وإنّما هي كلّ يتكامل فيه اللفظ والمعنى، إلا أن الملاحظ في كتاب "دلائل الاعجاز" هو أن مصطلح " الصورة "ورد في العديد من المواضع للدلالة على "الصياغة" و"الشكل". بينما أخذ المصطلح نفسه بعدا آخر في كتاب"أسرار البلاغة"؛ والذي ركز فيه على البحث في سر بلاغة مختلف الأشكال البيانية.

لقد أراد الجرجاني أن يثبت أن مرد بلاغة الاستعارة والتشبيه والكناية والبلاغة إنما هو لسحرها ولما تصوره في مخيلة المتلقي من أمور يصعب تلمسها في الواقع والحقيقة، ومن هنا وصف ما ورد من تشبيهات في بعض الأبيات الشعرية بقوله « وحقيقة معناه تشبيه، ولكن كنى لك عنه، وخودعت فيه، وأتيت به من طريق الخلابة في مسلك السحر ومذهب التخييل»[38]. كما أنه لم يهمل أثر التصوير والتقديم الحسي للمعنى في نفس المتلقي ومن هنا راح يشبه الشعر بالرّسم، « فالاحتفال والصنعة في التصويرات التي تروق السامعين وتروعهم، والتخييلات التي تهز الممدوحين وتحركهم، وتفعل فعلا شبيها بما يقع في نفس الناظر إلى التصاوير التي يشكلها الحذاق بالتخطيط والنقش، وبالنحت والنقر»[39]. لقد ربط الجرجاني إذن بين فعل الشاعر وفعل الرسام باعتبارهما يشتركان في جانب التصوير. كما ربط بين أثر كل منهما على المتلقي من خلال التشابه الذي لاحظه بين الشعر والرسم، فالتأثير في المتلقي هو هدف وغاية الشاعر والرسام على حد السواء وإن اختلفت وسائل كل منهما بين ألفاظ ومعاني يضمنها الشاعر في صور بيانية أو ألوان وأصباغ يستعملها الرسام لتشكيل صور بديعة ومتنوعة .«ويرتد هذا التأثير ـ عند عبد القاهر ـ إلى قدرة كل من الشاعر والرسام على الصياغة، وبراعة كل منهما في المحاكاة والتخييل من ناحية، وقدرتهما على التجسيم وتصوير المعنوي المجرد في صورة الحسي المعاين»[40].

ولامس الجرجاني في طرحه أهم عنصر ينبني عليه التصوير وهو عنصر " التخييل"، وإن كانت ملامح أفكار وفلسفة أرسطو تبدو واضحة فيما يتعلق بالتصوير والتخييل والمحاكاة والتشابه بين الشعر والرسم « ولعل في مثل هذه الاشارة ما يرينا أن العلاقة بين التصوير والتقديم الحسي للمعنى في الشعر، قد

أخذت تزداد عمقا واتساعا نتيجة إفادة البلاغيين والنقاد من أنواع الثقافة الشائعة في عصرهم، خاصة ما يتصل منها بالموروث اليوناني سواء في جانبه الفلسفي العام، أو في جانبه النقدي الخاص»[41].

إنّ الخيال هو المدخل الأساسي لدراسة الصورة وهو مصطلح فلسفي الأصل انتقل إلى حقل الدراسات البلاغية والنقدية، وهو« في نظر الفلاسفة المسلمين (ابن سينا، الكندي، ابن رشد،...) القوة النفسية التي تأخذ موقعها ما بين الحسّ والعقل. وتمارس فعاليتها في مادة الصور التي ترسخ في الذهن مع عملية الادراك الحسي. فالتخيّل، اذن حسي وتجريدي. ومهما تباعد عن الواقع، وشكل صورا مبتكرة تنأى عن العالم الحسي، فإنه يبقى دائما على صلة بهذا الواقع»[42].

لقد أحدث مفهوم الخيال نقلة نوعية في نظرة النقاد والبلاغيين العرب لماهية الشعر عموما، والصورة على وجه الخصوص، وكان حازم القرطاجني (ت 684 هـ) من أبرز من ارتقوا بمفهوم الشعر والصورة الشعرية انطلاقا من استيعابه للخيال وللدور الذي يلعبه في العملية الابداعية، وعلى هذا الأساس عرّف الشعر بقوله: « كلام موزون ومقفّى من شأنه أن يحبّب إلى النفس ما قصد تحبيبه إليها، ويكرّه إليها ما قصد تكريهه، لتحمل بذلك على طلبه أو الهرب منه، بما يتضمن من حسن تخييل له، ومحاكاة مستقلة بنفسها أو متصورة بحسن هيأة تأليف الكلام، أو قوّة صدقه أو قوّة شهرته، أو بمجموع ذلك»[43]. وفي هذا إشارة إلى الأثر النفسي الذي يخلّفه النص الشعري لدى المتلقي، هذا الأثر الذي يبحث الشاعر عن سبل تحقيقه، فيوظف الخيال الذي تتبنى عليه الصورة لضمان تحقيقه، وبهذا تشكّلت رؤية جديدة لمفهوم " الصورة " لدى القرطاجني، اشتملت على دلالات نفسية وذهنية، نلمس ذلك في قوله: « إن المعاني هي الصور الحاصلة في الأذهان عن الأشياء الموجودة في الأعيان. فكل شيء له وجود خارج الذهن فإنّه إذا أدرك حصلت له صورة في الذهن تطابق لما أدرك منه، فإذا عبر عن تلك الصورة الذهنية الحاصلة عن الإدراك أقام اللفظ المعبّرُ به هيئة تلك الصورة الذهنية في أفهام السامعين وأذهانهم»[44]. ويبدو جليا أن القرطاجني« يستخدم مصطلح «الصورة» بمفهوم مخالف لما كنا نراه من قبل، فلم تعد «الصورة» عنده تشير إلى مجرد الشكل أو الصياغة فحسب، ولم تعد تحوم حول مفهوم التقديم الحسي، وإنما أصبحت محددة في دلالة سيكولوجية خاصة، تترادف مع الاستعادة الذهنية لمدرك حسي، غاب عن مجال الادراك المباشر»[45].

وربما لن نبالغ إذا اعتبرنا أن نظرة القرطاجني للصورة هي ذروة ما توصل إليه العقل العربي القديم من نتاج تراكمات بلاغية ونقدية وفلسفية، ونستطيع أن نلامس ـ بعد هذه الوقفة على مفهوم الصورة في النقد القديم ــ فترة المخاض

التي مرّ بها تشكل رؤية حول هذه القضية، ومن هنا بدأ الناقد في العصر الحديث يؤسس لمفهومه عن الصورة الفنية انطلاقا مما حوته المؤلفات العربية القديمة ومما وفد إليه من النقد الغربي. فرأى أحمد الشايب أن أساس الصورة الأدبية هو الخيال والعبارة الموسيقية، «أما الخيال فمن عناصره التشبيه والاستعارة والكناية والطباق وحسن التعليل، وأما العبارة فمن خواصها جزالة الكلمة، وحسن جرسها وسلامتها من العيوب البلاغية والنحوية وكذلك نظم الكلام وحسن تأليفه مطابقا للمعاني»[46]. وهو بهذا يحدد بنية الصورة الأدبية انطلاقا من اللغة والخيال، أما عن مقياس جودتها فهو «قدرتها على نقل الفكرة والعاطفة بأمانة ودقة»[47]. وقد نتساءل عن درجة الأمانة والدقة التي يقصدها الناقد هنا، وهل يفترض أن تكون الصورة مرآة تعكس هذه الفكرة وهذه العاطفة، أم وسيلة محاكاة لهما. هذا ما ركّز عليه عبد الإله الصائغ في تعريفه للصورة الفنية باعتبارها: «بؤرة جمالية كبرى، تشدّ أجزاء متخيل النص إلى بعضها، فهي نسخة أخرى للواقع، أجمل منه أو أقبح، لأنها لا تسعى لمحاكاة الأشياء كما هي، وإنما محاكاة الأشياء كما ينبغي أن تكون»[48]

لقد أدرك الشاعر منذ القديم قدرة الصورة الفنية على نقل ما يختلج في ذاته من أفكار وعواطف، ولعلّ ثراء الشعر الجاهلي وتنوع أنماط الصورة فيه دليل على ذلك. ولهذا شغل جانب التصوير والصورة عموما حيزا معتبرا في بناء النص الشعري. وأصبح توظيفها مكسبا جماليا ودلاليا على حد السواء. وهو ما أقره محمد غنيمي هلال عندما اعتبر أنّ «الوسيلة الفنية الجوهرية لنقل التجربة هي الصورة، في معناها الجزئي والكلي. فما التجربة الشعرية كلها إلا صورة كبيرة ذات أجزاء هي بدورها صور جزئية»[49]. ولأن غاية الشاعر في النهاية هي ايصال معانيه وأفكاره للمتلقي وبالتالي التأثير فيه ، فقد بحث عن أنجع الطرق لبلوغ هذه الغاية ، ومن هنا حرص على أن يقدم مضامين أشعاره في قوالب يسهل على السامع والمتلقي عموما تصورها

تتشكل الصورة اذن انطلاقا من التناسق والتجانس بين ما يحمله الشاعر من أفكار في مخيلته، وبين ما يراه من أشياء ومحسوسات في الواقع وفي الطبيعة، مستخدما في ذلك قاموسا لغويا يختاره بعناية، فالصورة عبارة عن « معطي مركب معقد من عناصر كثيرة، من الخيال والفكر والموسيقى واللغة. هي مركب يؤلف وحدة غريبة لا تزال ملابسات التشكيل فيها وخصائص البنية لم تحدد على نحو واضح»[50].

وبالإضافة إلى التركيب والتعقيد الذي نجده في بنية الصورة الفنية، يصادفنا أمر آخر وهو الجزئية ، فغالبا ما تتشكل الصورة الكلية للقصيدة انطلاقا من

مجموعة من الصور الجزئية، وبالتالي ينبغي دراسة كل الصور الجزئية من أجل تحديد رؤية عن الصورة الكلية للنص الشعري، باعتبار «أن دراسة الصور مجتمعة قد يعين على كشف معنى أعمق من المعنى الظاهري للقصيدة»[51].

ويذهب بعض النقاد إلى أن الصورة الفنية هي قوام الشعر وجوهره، وفهمها يؤدي إلى بلوغ الغاية التي يسعى إليها الشاعر، «ذلك لأن الصورة وهي جميع الأشكال المجازية، إنما تكون من عمل القوة الخالقة، فالاتجاه إلى دراستها يعني الاتجاه إلى روح الشعر»[52]. وهي وسيلة تميز وتفوق في النهاية، إذ تميز الشاعر عن غيره من الشعراء يكون انطلاقا من تنوع و قوة صوره الشعرية.

II. النص والمتلقي

تخضع العملية الإبداعية إلى أطراف ثلاثة؛ يتمثل الطرف الأول في المبدع، والطرف الثاني في العمل الإبداعي، والطرف الثالث في المتلقي. وهذه الأطراف الثلاثة تتجاذبها أنماط من العلاقات، أسالت كثيرا من حبر النقاد والدارسين. ويعود الفضل في إرساء دعائم العملية التواصلية إلى اللساني رومان جاكبسون (Roman jakobson). فقد أعطى مخططا للأداء التواصلي للغة كما يلي:[53].

السياق

المرسل----------الرسالة----------المتلقي

الصلة

الرمز

والجدير بالملاحظة عند جاكبسون هو أن البعد السكوني للغة الذي جاء به دو سوسير(De Saussure) قد وجد منفذا للتغيير، فيرى رومان أن كل « نظام تزامني يتضمن ماضيه ومستقبله اللذين هما عنصراه البنيويان...»[54]. وهكذا تنتفي عنده سكونية النظام، وثبوته كعالم مستقل بذاته. فلقد كانت ثنائية التزامنية (السينكروني) واالتعاقبية (الديكروني)، تقابل مفهوم التطور بمفهوم النظام، وهاهي الآن قد فقدت أهميتها؛ لأننا -الكلام لجاكبسون- أخذنا نتعرف أن كل نظام يظهر بالضرورة كتطور، وهذا التطور، يتوفر بصورة لا مفر منها على صفة نظامية[55].

وفي خضم التشكيل العلامي للنص الشعري الذي يستند استنادا تاما إلى العملية التصويرية، التي منشؤها العالم الحسي؛ يلجأ الشاعر إلى تحريك عملية التشكيل الشعري عن طريق المخيلة التي تعينه على إعادة رسم خارطة الحدود بين الأشياء والموجودات، ويتأسس في الأخير النص الشعري الذي أداته الصورة. وهي في الاخير جهاز لغوي تؤسسه العلامات. «فإذا نظرنا إلى العلاقة التي تربط القارئ بالنص من منظور علاقات القوة: يمكن أن نقول إن هناك علاقة سيطرة أو

تبعية أو تكافؤ بين القارئ والنص، وأن هذه المستويات الثلاثة تتحقق بطرق وأشكال مختلفة، فهل النص يتبع القارئ أم القارئ هو الذي يتبع النص؟»[56].

وحينما يتشكل النص، تمارس اللغة حركتها في نسق العلاقات التي تربط بين أجزائها ومكوناتها، انطلاقا من سياقات ومرجعيات قد تكثر وقد تقل، وقد تتباين وقد تنسجم. «فالنص نسيج من المرجعيات المتداخلة فيما بينها دون ضابط ولا رقيب، ولا يحد من جبروتها أي سلطان. فهذه المتاهة تدرج التأويل ضمن كل المسيرات الدلالية المكنة، وضمن كل السياقات التي يتيحها الكون الإنساني باعتباره يشكل كلا متصلا لا تحتويه الفواصل والحدود. فالتأويل من هذه الزاوية لا يروم الوصول إلى غاية بعينها، فغايته الوحيدة هي الإحالات ذاتها»[57].

وفي سياق ظهور القارئ، وبداية عملية القراءة، يبين تودوروف (Todorov) أنواعا ثلاثة من القراءة وهي: القراءة الإسقاطية ــ قراءة الشرح ــ القراءة الشاعرية[58].

لقد كان إيزر(Wolfgang Iser) من أبرز المؤسسين لنظرية القراءة وجماليات التلقي، وفتحت آراؤه وأفكاره في هذا المجال الباب واسعا من أجل الاعتداد بالطرف الثالث في العملية الإبداعية، وهو القارئ فهو من يعيد إنتاج النص، وهو الذي يثريه بتفجير لغته وما تحمله من دلالات وسياقات...« ويرى أيزر أن مهمة النقاد ليست شرح النص من حيث هو موضوع بل شرح الآثار التي يخلقها النص في القارئ فالنصوص بطبيعتها تتيح سلسلة من القراءات الممكنة»[59].

ويقتضي التعامل المنهجي للقراءة معرفة أنماط القارئ التي تظهر عندما يتشكل النص وتظهر أنساقه؛ إذ «يمكن تقسيم مصطلح قارئ إلى قارئ مضمر قارئ فعلي، والأول هو القارئ الذي يخلقه النص لنفسه، ويعادل شبكة من أبنية استجابة، تغرينا على القراءة بطرائق معينة، أما القارئ الفعلي فهو الذي يستقبل صورا ذهنية بعينها أثناء عملية القراءة، ولكن هذه الصور لا بد أن تتلون بلون مخزون التجربة الموجودة عند هذا القارئ»[60] ، كما يرى أيزر أن «القارئ هو الغاية الكامنة في نية المؤلف حين يشرع في الكتابة»[61].

وتأتي استراتيجيات التفكيك (Déconstruction) ـ والتي ارتبط اسمها بـ(جاك دريدا Jacques Derrida) ــ من أجل أن تجد طريقها النقدي في التعامل مع مختلف النصوص، بعيدا عن المنحى البنيوي الذي يبحث عن الانسجام الموجود بين العناصر التي تربطها علاقات اللانسجام، وبعيدا عن سلطة النص والبنية التي تكتفي بوحداتها خارج أي مؤثر خارجي. و« إن كلمة التفكيك شأن كل كلمة أخرى،

لا تستمد قيمتها إلا من اندراجها في سلسلة من البدائل الممكنة فيما يسميه البعض، ببالغ الهدوء سياقا»[62].

والتقاء القارئ بالنص يولد فعلا جماليا، يحرك في القارئ المستقبل إثارة ما، تفرز مستويات عدة من الثقافات والتوقعات و«إن محور نظرية التلقي الذي لا يختلف عليه أي من أقطاب النظرية منذ ظهوره في الثلاثينات حتى الثمانينات هو أفق توقع القارئ في تعامله مع النص. قد تختلف المسميات عبر الخمسين عاما، ولكنها تشير إلى شيء واحد: ماذا يتوقع القارئ أن يقرأ في النص؟ وهذا التوقع، وهو المقصود، تحدده ثقافة القارئ وتعليمه وقراءته السابقة أو تربيته الأدبية والفنية» [63].

لقد وجدت اهتمامات جمة بالصورة الفنية، وراح كثير من النقاد والباحثون يفيضون الحديث عن جدوى الصورة في الفعل الشعري. بل أكثر من هذا صنفوا أنماط الصورة التي تملك قوة الأداء التعبيري والتبليغي. فنالت الاستعارة حظا وافرا في التأسيس النقدي الحداثي، وجرت المقاربات مع الرمز على اعتبار أنهما يصلان إلى التطابق بين الصورة والمتصور. وكذلك الأمر في الجانب السيميائي؛ حيث أصبحت الاستعارة هي الأيقونة التي تقوم على علاقة المشابهة التي تصل إلى حد التطابق. و«تصنف الاستعارة في البلاغة التقليدية بوصفها مجازا، أي بوصفها صورة من الصور البلاغية التي تصنف تنوعات المعنى في استخدام الكلمات، أو بعبارة أدق، في عملية التسمية. إذ تنتمي الاستعارة إلى اللعبة اللغوية التي تغطي التسمية»[64].

وفي الحدود الفاصلة بين المتلقي والنص، ينفتح الإدراك، وتسترسل النفس المتلقية في المتخيل، و«يبدو أن علاقتنا بالنص الأدبي تؤدي بنا إلى ما يمكن أن نسميه بالمتعة الجمالية. ويتحرر الإنسان في هذه المتعة الجمالية مما يكون واقع حياته اليومية وقيودها بفضل خياله. وينفتح الإدراك المتخيل في حقيقة الأمر على إحساس مزدوج من التحرر والخلق معا. ولكي يبلغ الإدراك المتخيل هذه الدرجة فإنه يجتاز مرحلتين اثنتين فهو يلغي حدود العالم الحقيقي ويزيله من الوجود فيتخذ القارئ مسافة بينه وبين هذا العالم»[65]. وفي وجود الصورة المحمّلة بمخزون التجارب اليومية لدى المبدع، يصير المتلقي هو المنتج الثاني للدّلالات التي تستوعب ذلك المخزون. فالقارئ من هنا، منفعل بالشعر وفاعل بالنص.

هوامش واحالات

[1] سيسيل (داي لويس): الصورة الشعرية. ترجمة: جابر عصفور. المجلة 23. ع3 سنة 1967 .ص: 85.
[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
[3] عزالدين اسماعيل :الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية. ط2 .دار العودة ودار الثقافة . بيروت .ص127
[4] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
[5] جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب.المركز الثقافي العربي. بيروت.ط3. 1992. ص7
[6] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
[7] علي الغريب محمد الشناوي: الصورة الشعرية عند التُّطيلي. ط1 .مكتبة الآداب. مصر2003. ص2003. ص17.
[8] جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب. ص8
[9] عبد الملك مرتاض: بنية الخطاب الشعري دراسة تشريحية لقصيدة أشجان يمنية. دار الحداثة. بيروت. ط1. 1986. ص70
[10] المرجع نفسه. ص 71.
[11] محمد حسن عبد الله: الصورة والبناء الشعري. دار المعارف. القاهرة. دط. دت.ص32
[12] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
[13] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
[14] آ.أي.ريتشاردز: مبادئ النقد الأدبي. ترجمة :ابراهيم الشهابي .منشورات وزارة الثقافة .دمشق. 2002.ص118
[15] رينيه ويليك و أوستن وارين: نظرية الأدب. ترجمة. محي الدين صبحي. مراجعة. حسام الخطيب. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت. دط. دت.ص197
[16] أحمد الطريسي: النص الشعري بين الرؤية البيانية والرؤية الاشارية. دراسة نظرية وتطبيقية. الدار المصرية السعودية. القاهرة. دط. 2004م.ص99.
[17] جابر عصفور: الخيال الأسلوب الحداثة . مجموعة مقالات مترجمة. المجلس الأعلى للثقافة. القاهرة. ط1. 2005.ص160.
[18] المرجع نفسه. ص 161.
[19] أحمد الطريسي: النص الشعري بين الرؤية البيانية و الرؤية الاشارية. ص102.
[20] ينظر أحمد الطريسي: النص الشعري.ص98.ص103.
[21] عبد الملك مرتاض: بنية الخطاب الشعري.ص71
[22] عبد الملك مرتاض: بنية الخطاب الشعري.ص71
[23] الجاحظ: الحيوان. تحقيق يحيى الشامي. دار ومكتبة الهلال . ج1. 2003م.ص408
[24] جابر عصفور: الصورة الفنية.ص260
[25] المرجع نفسه.ص261
[26] الرماني: النكت.ثلاث رسائل في اعجاز القرآن. نقلا عن جابر عصفور .ص262.
[27] الرماني: النكت، ثلاث رسائل في اعجاز القرآن .ص84. نقلا عن جابر عصفور. الصورة الفنية.ص262.

[28] ابن جني: الخصائص ،تحقيق. عبد الحميد هنداوي. دار الكتب العلمية. بيروت. ج2. ط1. 2001م. ص392

[29] أبوهلال العسكري: الصناعتين. الكتابة والشعر. تحقيق مفيد قميحة. دار الكتب العلمية. بيروت. ط1. 1981م. ص19

[30] جابر عصفور: الصورة الفنية، ص265.

[31] المرجع نفسه، ص268.

[32] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[33] المرجع نفسه ،ص267

[34] الزمخشري: الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل. ج1. دار الفكرللطباعة والنشر والتوزيع. دط. 1983م. ص393

[35] المرجع نفسه ،ص387.

[36] جابر عصفور: الصورة الفنية ،ص270.

[37] عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز. تحقيق محمد التّنجي. دار الكتاب العربي. بيروت. ط2. 1997م ،ص369.

[38] المرجع نفسه ،ص243.

[39] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[40] جابر عصفور: الصورة الفنية ،ص291.

[41] المرجع نفسه ،ص283.

[42] إبراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث. ديوان المطبوعات الجامعية. الجزائر. دط ،ص245

[43] حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء. تحقيق: محمد الحبيب ابن الخوجة ،دار الغرب الاسلامي. بيروت. ط3. 1986م ،ص 71

[44] المرجع نفسه ،ص19.18.

[45] جابر عصفور: الصورة الفنية ،ص299.

[46] أحمد الشايب: أصول النقد الأدبي ،مكتبة النهضة المصرية. ط10. 1994م ،ص249

[47] المرجع نفسه ،ص250

[48] عبد الإله الصائغ: دلالة المكان في قصيدة النثر" بياض اليقين" لأمين اسبر انموذجا ،ط1 ،الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع ،سورية. 1999م ،ص82.

[49] محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث. دار العودة. بيروت. دط. 1986م ،ص442.

[50] إبراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث ،ص254.

[51] إحسان عباس: فن الشعر. الفنون الأدبية 3. دار الثقافة ،بيروت ،لبنان ،ط3 ،دت ،ص238.

[52] المرجع نفسه ،ص238.

[53] Roman Jakobson :Essais de linguistique générale, Edition de minuit, paris, 1963,p. 214.

[54] تودوروف: نصوص الشكلانيين الروس. ترجمة: إبراهيم الخطيب. ط1. الشركة المغربية للناشرين المتحدين ومؤسسة الأبحاث العربية بلبنان1982. ص102

[55] المرجع نفسه الصفحة نفسها

[56] سيزا قاسم: القارئ والنص. العلامة والدلالة. المجلس الأعلى للثقافة. دط. 2002. ص105

[57] أمبرتو إيكو: التأويل بين السيميائيات والتفكيكية. ترجمة: سعيد بنكراد. المركز الثقافي العربي. المغرب. ط1. 2000. ص12.

[58] عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير من البنيوية الى التشريحية. دار سعد الصباح. الكويت. ط3. 1993م. ص:75 وما بعدها.

[59] رامان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة. ترجمة: جابر عصفور. دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع. القاهرة. دط. 1998م. ص171.
[60] المرجع نفسه. ص: 172/171 .
[61] حسن مصطفى سحلول: نظريات القراءة والتأويل. منشورات اتحاد الكتاب العرب. دمشق. دت. 2001م. ص10
[62] جاك دريدا: الكتابة والاختلاف. ترجمة: كاظم جهاد. ط1. دار توبقال. المغرب 1988. ص: 62.
[63] عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة. من البنيوية إلى التفكيك. ص: 322
[64] بول ريكور: نظرية التأويل الخطاب و فائض المعنى. ترجمة: سعيد الغانمي. المركز الثقافي العربي. المغرب. ط1. 2003م . ص86
[65] حسن مصطفى سحلول: نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياها. ص99.