

آليات التصوير المشهدي عند أحمد مطر

رؤية حدثية في قراءة الصورة الشعرية

أ. صورية داودي

المركز الجامعي - سوق اهراس -

تمهيد:

تنطلق الصورة الشعرية في مفهومها الحديث، من كونها ذات خاصية تستطيع أن تلغي كل الحدود والفواصل بين الأشياء، لذلك فإنها تعني في أحد مفاهيمها "الإدراك الأسطوري الذي تنعقد فيه الصلة بين الإنسان والطبيعة"¹

إن هذا المفهوم الشامل، يجمع بين الصورة الشعرية والأسطورة في خاصية خرق المألوف، وتقديم واقع جديد فوق المنطق، وهي بهذا تخرج عن كونها مجرد زينة شكلية لتصبح "آية هيئة تثيرها الكلمات الشعرية بالذهن شريطة أن تكون هذه الهيئة معبرة وموحية في أن"²، وبهذا فإن الصورة تعمل بمختلف آلياتها على تكوين هذه الهيئة، والتي تمثل خلاصة لمجموعة من عمليات الجمع والتنسيق بين عوالم مختلفة، "فحدثا الصورة الشعرية التي تصحب بإفهام درامي، وقوة التوتر والغضب والحزن والشجن، ومن هنا يتغور استبصار الشاعر شمولية الوجود الإنساني، وينغمس في ديمومته، ويتبع ذلك بالضرورة أن تفقد الصورة سكونيتها القديمة ولصوقها البلاغية الخارجية"³

وسنحاول في هذه الدراسة استثمار بعض المفاهيم الحدثية لاكتناه عالم الصورة الشعرية، والكشف عن أهم الخواص الحيوية فيها.

1 - التصوير المشهدي عند أحمد مطر:

وظف أحمد مطر الصورة المشهدية توظيفا يتداخل فيه الفني بالعادي والبسيط بالمعقد، ويلامس فيه الخطاب الشعري حدود أجناس أدبية أخرى، لتنشأ الصورة المشهدية عالما زاخرا، يقوم على عرض لوحات فنية نابضة بالحياة " لتصبح هذه السرعة القادرة على اقتناص الكون في مشهد، ومفاجاة الحياة وهي تنبض بين القبض على حركتها وحرارتها معا، هي أداة الشعر في تنظيم أوضاع اللغة وتكوين الأسلوب"⁴، والشاعر في كل هذا يحاول استغلال مختلف الوسائل الشعرية المتاحة التي تمكنه من رسم صورة حية ومكثفة؛ إذن فالصورة المشهدية هي نتاج مجموعة من العناصر المنشقة والمركبة بطريقة مخصوصة، وهذا ما نلمسه من خلال تحليلنا لهذه النماذج الشعرية.

أ - الوصف:

يستخدم الشاعر تقنية الوصف باعتبارها وسيلة ناجعة في تكوين الصورة المشهدية "حيث يبدو كشكل من أشكال التفكير بواسطة التفصيل، فيجعل الشيء مرئياً بوجه من الوجوه، وذلك بالعرض المتحرك الحي لأكثر الخصوصيات والملابسات أهمية" 5، وهذا ما يحققه عنصر الوصف في قصيدة: "الطفل الأعمى"

وطني طفل كفيف

وضعيف

كان يمشي آخر الليل

وفي حوزته

ماء وزيت ورغيف

فراه اللص وانهاهال بسكين عليه

♦ ♦ ♦

وطني ما زال ملقى

مهملاً فوق الرصيف

غارقاً في سكرات الموت

والوالي هو السكين

.... والشعب نزييف 6

يقدم النص صورة وصفية تقوم على تشخيص مشهديات الوطن. "اعتماداً على عملية المشابهة Assimilation التي تعد واحدة من العمليات الوصفية الكبرى les « macro opérations descriptives » وتتمظهر هذه العملية عن طريق التشبيهات والاستعارات" 7، مما يساعد على عرض الصورة في شكل هيئة أو مظهر محسوس، ويتموضع "التمظهر Aspectualisation في قلب المسار الوصفي، عندما يصبح حاملاً لكل الأجزاء المكونة للشيء في الخطاب الوصفي".

واعتماداً على هاتين العمليتين الوصفيتين "المشابهة" و "التمظهر" يشكل النص صورته المشهدية الحية.

ويمثل نص "الطفل الأعمى" صورة من صور هذا الوصف حيث تعتمد في تشكيلها على نسق من التشبيهات القائمة على بنية التماثل بين صورة الطفل وصورة الوطن، لينتج صورة ثالثة تقوم على بناء عالم يشخص مشهد الموت الذي يطوق هذا الوطن، وتمثل هذه

الصورة "طريقة" في عرض الشيء المتخيل، وهذا ما يمنحها خاصية تمييز الأشياء في غيابها، فتعود حاضرة بواسطة الصورة "8".

وفي هذه الصورة يلتقي ظلام العمى (طفل كفيف) بظلام الليل (في آخر الليل) فتزداد هذه الصورة قتامة، وتغدو كل أجزاء النص حاملة لهذا المعنى داخلها، ومدممة لهذه الدلالة،

وذلك عندما يصبح هذا الوطن مستهدفا حتى في أبسط مصادر الحياة لديه (ماء، زيت ورغيف)، ليكتمل بذلك مشهد العنف والموت، حيث تعمل عدسة الوصف التي يوجهها الشاعر بخصوصيتها التصويرية على إيهام القارئ بأنية المشهد وحركتيه، فيراه بعين الخيال وكأنه يحدث لتوه في تجليه المادي، مما يؤدي إلى شحن النص بطاقة شعورية متوترة يدعمها تصاعد دموية المشهد.

ب - الاستعارة:

تمثل الاستعارة بؤرة العمليات التصويرية، ومصدرا رئيسا للغة الشعرية بما تملكه من قدرة ايحائية متميزة، ومع ذلك فقد بقيت لزمن طويل رهن الدراسات الشكلية الجافة التي تسعى إلى تحديد طرفيها وضبط علاقة المشابهة بينهما، إلى أن حاولت الدراسات النقدية الحديثة اكتشاف الآفاق الرحبة التي يفتحها هذا الشكل البلاغي، وهذا ما سنحاول تلمسه من خلال الكشف عن الخصائص النوعية المميزة للاستعارة والتي تلتقي مع طبيعة التصوير المشهدي وتزوده بأهم عناصر الديناميكية والفاعلية .

-مبدأ التفاعل:

ينطلق المشهد في بنائه من البنية المجازية للصورة الاستعارية التي تقوم على استحضر علاقات المشابهة بين الأشياء، وهذه العلاقات ذاتها ينتج عن تفاعلها عوالم دلالية جديدة تسهم في تكوين الصورة المشهدية كما يبدو ذلك في نص " انهيار المملكة " .

أمسي مات

يومي مشدود في حبل

يتأرجح ما بين القتل وبين القتل

وغدي مشلول الخطوات

♦ ♦ ♦

كيف أحرر صوتي

وفمي قفل ؟

مأساتي أثقل من لفتي

زاد الثقل

تقوم الصورة في هذا النص على عملية التفاعل بين طرفين، يمثل كل منهما عالماً دلالياً قائماً بذاته، يتداخل مع عالم دلالي آخر، فينبثق عنهما واقع جديد يوحد بينهما ويختلف عنهما، ففي المقطع الأول (أمسي مات ... غدي مشلول الخطوات) يتفاعل عالم الزمن (أمسي، يومي، غدي) مع عالم الموت والضياع (مات، ينتظر الشنق، مشلول الخطوات) فيخلق صورة جديدة تصبح فيها حركة الزمن عاجزة ومهددة بالموت في كل حين، ولا شك أن الزمن يموت في إطار سيرورته الطبيعية، لكن الصورة الاستعارية استطاعت أن تمنحه موتاً نوعياً يعكس حقيقة التجربة الشعورية التي يعيشها الشاعر.

إن صورة إعدام الزمن هي صورة استعارية كلية ناتجة عن توالي مجموعة من الصور الاستعارية الجزئية، تقوم بينها شبكة من العلاقات الدلالية المفضية إلى إنتاج هذه الصورة الكلية، وقد استطاعت بذلك أن تنقل لنا هذه التجربة بطريقة مفعمة بالحيوية لأنها استطاعت أن تعيد صياغة الواقع بطريقة غير مألوقة، "ويرى كولوردج أن نبوغ الصورة يتجلى في كونها ناقلة للعاطفة والخوف والرغبة والكرهية والأسى، وما يقال عن صلة الصورة بالعاطفة ينطبق تماماً على الاستعارة التي لا يمكنها أن تكون خلواً من العواطف.

وأن تبدو آلية وشكلية إلا إذا كانت استعارة فاشلة وغير مؤثرة "10. لهذا فإن اختيار الزمن المعدم تحديداً للتعبير عن حالة الذعر والرعب التي يعيشها الشاعر، منح الصورة الاستعارية عمقا نفسياً ملموساً، وذلك لما يتميز به الزمن من خاصية الامتداد اللانهائي، وبالتالي يصبح إعدامه إعداماً للحياة بأسرها.

ثم يواصل النص تشكيل مشهد الموت والقمع في المقطع الثاني (كيف أحرر صوتي...تكسر ظهر الكلمات) وهذه المرة تكون اللغة هي الضحية والمتهم في الوقت ذاته، حيث تلعب المفارقة دوراً هاماً في بناء الصورة عندما تصبح اللغة وسيلة لكبت الحريات، فتتخلّى بذلك عن وظيفتها التعبيرية، بعد أن منحها الاستعارة دلالة جديدة في هذا السياق.

لقد أسفر توالي صورة الموت والقمع عن ميلاد صورة جديدة يمثلها المقطع الأخير (قلمي تتبعه المحاة... الاسكات) وتقوم هذه الصورة على قلب مجموعة من المفاهيم السائدة لتبرزها في هيئة جديدة تتماشى مع الدلالة الكلية للنص، وذلك حين تتخذ مظاهر الخير في الوجود أبعاداً مأساوية مشحونة بنزعة العدوانية، فتبرز المحاة عدواً للقلم والظل عدواً للشمس والمنجل عدواً للحقل، فالاستعارة هنا "تخلق واقعا جديدا أكثر من تقنينها لما هو موجود سلفا، وهذا الخلق يؤدي إلى إيجاد مشابهاة جديدة عن بعض الخصائص التفاعلية المنتقاة" 11، فوجود الصورة الاستعارية الحية يتحقق في تفاعل العوالم الدلالية، وهذه العملية التفاعلية هي النواة الأولى لميلاد الصورة المشهدية، فصورة الزمن المعلوم واللغة المقموعة لم نصل إليها إلا بعد محاولة دمج سياق الدلالات الموظفة لإنتاج هذه الصورة، وهذا ما يدفعنا إلى القول إن طبيعة العلاقة بين أطراف الصورة الاستعارية تتجاوز علاقات المشابهة، بل ينبغي أن نتناسى هذه العلاقة حتى نتمكن من استجلاء الدلالة العميقة للصورة، فلو حاولنا مثلاً استخراج أوجه الشبه بين الزمن والانسان، وبين الفم والقفل، وبين اللغة العاجزة وظهر الانسان المكسر، لأصبح عملنا ضرباً من الإحصاء وتجزئة الصورة، وبالتالي سنعمل على طمس أهم عناصر الحياة فيها " فالنظام الاستعاري عدو إدراك الحقيقة أجزاء متميزة، إنه يريد بلوغها في جملتها،

إنه يهدف إلى الحقيقة في مجموعها معتبرا أن التدبر في الأجزاء، وإفراد كل واحد والتأمل فيه على حده لا يصل بنا إلى شيء يعتد به" 12، فاستجلاء هذه الصورة المشهدية كان نتيجة لقراءة الصورة الاستعارية باعتبارها بنية كلية موحدة، والمشهد الاجمالي هو مشهد الموت والعنف الذي يتربص بالأجزاء الأكثر حساسية في جسد الوطن.

- مبدأ الحسية:

ارتبط مبدأ الحسية في الدراسات القديمة بفكرة تجسيد المجردات وتقديم المعنوي في صورة المحسوس، مما قلل من نشأة هذا العنصر ودوره في بعث روح الديناميكية والحركة في الصورة الاستعارية، لهذا يمكننا القول " إن البلاغيين والنقاد العرب تعاملوا مع فكرة التقديم الحسي للتصوير الشعري في حدود عملية ضيقة، تنحصر في الإشارة إلى قدرة المتلقي كما لو كان يعاينها " 13.

أما الدراسات الحديثة فقد أدركت أن الجانب الحسي في الصورة الاستعارية أكبر من أن ينحصر في الإطار العيني، وذلك بفضل فهمها لحقيقة الصورة باعتبارها نتاجاً للخيال، وبالتالي فالحسية ترتبط بكل عالم يمكن أن يخلقه الشعر ويبرره الخيال، وهذا ما سنحاول تلمسه من خلال قرائتنا لهذا النص: "دوائر الخوف"

في زمن الأحرار

أصابني تخاف من أظفري

دفاتري تخاف من أشعاري

مقلتي تخاف من إبصاري

فكرت في التفكير بالفرار

من بدني

لكنني

خشيت من وشاية الأفكار

أهرب من خوفي

على خوفي إلى خوفي

أركض والموت على خفي

يد الردى على يدي

يد الردى قبالي

يد الردى خلفي

تحولت خارطة الأرض إلى سيف

ملطخ بالدم ... والخوف¹⁴

يقدم النص مشهداً قوامه التقديم الحسي للصورة الاستعارية، حيث تبدو أطراف هذه الصورة متحركة تعي ما يحدث حولها، وتشارك في صنع الحدث عن إرادة مسؤولة، وذلك حين تنفجر الطاقات الدلالية الكامنة في فعل الخوف فيلتحم بالجمادات ويبعث فيها دفقا من هذه الطاقات، ليخلق عالما جديدا مؤسسا على عالم الخيال.

فتغزو الأصابع خائفة من الأظافر، والدفاتر خائفة من الأشعار والمقلة خائفة من الإبصار.... فيتشكل مشهد الخوف عبر جسر الخيال مستندا إلى الحواس، فلو عبر الشاعر عن حالة الخوف هذه بقوله "أنا خائف" لما استطاع أن ينقل لنا حقيقة شعوره الداخلي، بالطريقة التي ينقلها لنا مشهد تداعي كل أعضاء الجسم بالخوف، وتتعرز هذه الدلالة كلما تقدمنا في قراءة النص، حيث تبدو صورة الموت وهي تلاحق الشاعر وتطوقه، وتصبح اليد مصدر القوة والقدرة سلاحا من أسلحة الموت في مطاردة الشاعر:

يد الردى على يدي

يد الردى قبالي

يد الردى خلفي

إن هذا العالم الذي تصبح فيه الجمادات ذات أرواح تحس فتؤذي وتخاف وتهرب، لا يمكن أن نعيشه إلا في نطاق التصوير الشعري، وبفضل قدرة الخيال على الجمع بين المتناكرات؛

إذن " فالاستعارة لا تكون حية لمجرد كونها تحي اللغة المؤلفة، بل حية لأنها تعطي دفعة قوية للخيال كي يفكر أكثر على مستوى الصور، أي أنها في التحليل الأخير تجعلنا نحيا أكثر 15، وتفكير الخيال في النص يمكن أن نلمسه على الكثير من المستويات، ففي خوف الأصابع من الأظافر خوف يخترق أكثر الأجزاء التحاما في جسم الإنسان، وذلك عندما تضطلع الأظافر بمهمة المخبر وتصبح حاملة لدلالة الشر والعدائية، وكذلك الأشعار والأفكار، فقد تكون هي الأخرى مصدر شؤم على صاحبها بخاصة في وطن يغدو فيه التعبير عن الحرية جريمة ترتكب في حق السلطة، أما فعل الإبصار فقد يأخذ بعد الجاني باعتباره فعلا لا اراديا.

والملاحظ أن كل هذه الأدوات المؤذية تبدو أكثر حرية من الأدوات الضحية (الأصابع، الدفاتر، المقلة) ذلك أن الحرية في هذا الوطن تشكل مصدر خوف وأذية، فصورة الخوف هنا، تستمد حياتها من الجانب الحسي للصورة الاستعمارية الكبرى، لتستحيل بدورها مشهدا متحركا ومعبرا بكل أجزائه وتفاصيله، والفضل في ذلك لا يرجع الي تقديم الصورة تقديما بصريا فحسب وإنما الي قدرة الخيال على خلق عالم فوق الواقع ندركه بكل حواسنا.

نستخلص مما تقدم ان الصورة الاستعمارية استطاعت أن تزود الصورة المشهدية بأهم معطياتها وذلك من خلال مبدأ التفاعل الذي يملك القدرة على دمج الأطراف المشتتة في الصورة و يعيد تشكيلها في هيئة كلية تقترب من طبيعة المشهد التي تقوم على عرض الصورة في هيئتها المتكاملة، ومن جهة أخرى وبفضل مبدأ الحسية يكتسب المشهد خاصية الديناميكية والحركية التي لا غنى له عنها وإلا أصبح لوحة جامدة يستطيع الرسم تجسيدها بالأشكال والألوان.

ج- المكون السردى

لا يعتمد أحمد مطر في تشكيل صوره المشهدية على الأشكال المجازية فحسب، وإنما يتجاوزها الي توظيف المكون السردى الذي يعمل على تطويعه بشكل يتماشى مع طبيعة الخطاب الشعري، وسنقف من خلال هذا النموذج على أهم العناصر السردية الذي استدعاها الشاعر في رسم صور مشهدية شعرية.

"عباس يستخدم تكتيكا جديدا "

بعد انتهاء الجولة المظفرة

"عباس" شد المخرصة

ودس فيها خنجره

وأعلن استعدادة للجولة المنتظرة

اللص دق بابه

عباس لم يفتح له
اللس أبدى ضجره
"عباس" لم يصغ له
اللس هد بابه
وعابه
واقترح البيت بغير رخصة
وانتهره
يا ثور أين البقرة
"عباس" دس كفه في المخصصة
واستل منها خنجره
وصاح في شجاعة
في الغرفة المجاورة

❖ ❖ ❖

اللس خط حوله دائرة
وأذره:
اياك أن تجتاز هذي الدائرة

❖ ❖ ❖

علا حوار البقرة
خف حوار البقرة
خار حوار البقرة
واللس قام بعدما
قضى لديها وطره
ثم مضى
وصوت "عباس" يدوي خلفه
فلتسقط المؤامرة
فلتسقط المؤامرة
فلتسقط المؤامرة 16

- فعل السرد :

يشكل النص متوالية من الافعال السردية التي ترصد حركية تطور المشهد
بتفاصيله الاكثر حيوية حيث يبدو الفعل مليئا بالتوترات يصبح بالحركة مما يكسبه

خاصية الفعل الدرامي " فاذا كانت الدراما تعني الصراع فإنها في الوقت نفسه تعني الحركة من موقف إلى موقف ومن عاطفة أو شعور إلى عاطفة أو شعور مقابلين"17 وهذا ما يجسده النص عندما يقابل كل فعل برد فعل.

اللس دق بابيه

عباس لم يفتح له

اللس ابدى خنجره

عباس لم يصغ له

اللس هد بابيه

وعابه

واقترح البيت بغير رخصة

عباس دس كفه في المخرصة

واستل منها خنجره

فهذا التقابل في الفعل ورد الفعل هو الذي يصعد الصراع داخل النص ويجعل من الفعل منقولاً الى قارئ نقلاً مشهدياً لحظة حدوثه " لذا فهو يترأى في القصيدة مصوراً تصويراً لا مسروداً سرداً اذ يمكن للمتلقى أن يتخيله وكأنه ماثل أمامه متحرك متطور....متغير ومتنام وهذا ما يخصب القصيدة ويهبها طاقة البث الدرامي والحركي"18.

حيث تصبح القصيدة مشهداً يموج بالحركة، كما يصبح انتقالنا من فعل إلى آخر خطوة عملية في دفع حركة الأحداث نحو النهاية، وقد اقتصر الشاعر على ذكر الجوهر من كل فعل حتى لا تضيع عليه فرصة اقتناص الصورة في أجزائها الأكثر حيوية، كما يبدو ذلك في قوله مثلاً:

علا خوار البقرة

خف خوار البقرة

خار خوار البقرة

فهذه الأفعال الثلاثة تختصر صورة الاعتداء العنيف الذي تعرضت له الضحية، و فشل كل محاولات المقاومة في دفع الضرر، فالفعل "علا" يحيل على مشهد العنف والصراع ومحاولة الاستغاثة، ثم يتدخل الفعل " خف " ليحيلنا على مرحلة جديدة وهي مرحلة استسلام الضحية للجاني بعد أن فقدت الأمل في كل محاولات الإنقاذ لتخمد الحركة تماماً مع الفعل " خار " ويتمكن الجاني من ارتكاب جريمته بنجاح، فالملاحظ أن كل فعل من هذه الأفعال يحمل دلالة جزئية للصورة لا تكتمل إلا بالفعل الموالي في

خاصية الفعل الدرامي " فاذا كانت الدراما تعني الصراع فإنها في الوقت نفسه تعني الحركة من موقف إلى موقف ومن عاطفة أو شعور إلى عاطفة أو شعور مقابلين"17 وهذا ما يجسده النص عندما يقابل كل فعل برد فعل.

اللس دق بابيه

عباس لم يفتح له

اللس ابدى خنجره

عباس لم يصغ له

اللس هد بابيه

وعابه

واقترح البيت بغير رخصة

عباس دس كفه في المخرصة

واستل منها خنجره

فهذا التقابل في الفعل ورد الفعل هو الذي يصعد الصراع داخل النص ويجعل من الفعل منقولاً الى قارئ نقلاً مشهدياً لحظة حدوثه " لذا فهو يترأى في القصيدة مصوراً تصويراً لا مسروداً سرداً اذ يمكن للمتلقى أن يتخيله وكأنه ماثل أمامه متحرك متطور....متغير ومتنام وهذا ما يخصب القصيدة ويهبها طاقة البث الدرامي والحركي"18.

حيث تصبح القصيدة مشهداً يموج بالحركة، كما يصبح انتقالنا من فعل إلى آخر خطوة عملية في دفع حركة الأحداث نحو النهاية، وقد اقتصر الشاعر على ذكر الجوهر من كل فعل حتى لا تضيع عليه فرصة اقتناص الصورة في أجزائها الأكثر حيوية، كما يبدو ذلك في قوله مثلاً:

علا خوار البقرة

خف خوار البقرة

خار خوار البقرة

فهذه الأفعال الثلاثة تختصر صورة الاعتداء العنيف الذي تعرضت له الضحية، و فشل كل محاولات المقاومة في دفع الضرر، فالفعل "علا" يحيل على مشهد العنف والصراع ومحاولة الاستغاثة، ثم يتدخل الفعل " خف " ليحيلنا على مرحلة جديدة وهي مرحلة استسلام الضحية للجاني بعد أن فقدت الأمل في كل محاولات الإنقاذ لتخمد الحركة تماماً مع الفعل " خار " ويتمكن الجاني من ارتكاب جريمته بنجاح، فالملاحظ أن كل فعل من هذه الأفعال يحمل دلالة جزئية للصورة لا تكتمل إلا بالفعل الموالي في

حركة تصاعدية متجددة لا تهدف إلى تحقيق التسلسل المنطقي للأحداث فحسب بل تسعى إلى أن تكون هذه البنية الحديثة ذات وظيفة تصويرية أكثر منها سردية تماشياً مع طبيعة الفن الشعري.

- تسريع حركية المشهد:

تقوم هذه التقنية على سرد الأحداث متتالية دون انقطاع يحسه القارئ، فالأحداث تجري في فضاء شعري مكثف والسرد هنا " إنما يمثل أداة تصويرية لرؤية شعرية في جوهرها وهو سرد ذكي يتم تشعيه دائماً لا عن طريق الإيقاع فحسب، وإنما عن طريق الاختزال المضبوط لعناصره والتركيب المنظم لحركته"19، لهذا فقد جاءت الأحداث محتشدة ومتنامية بطريقة مختزلة يكون الانتقال بينها بروابط دلالية يدركها القارئ من السياق كما في قوله:

اللس دق بابه

عباس لم يفتح له

اللس أبدى ضجره

عباس لم يصغ له

أو بروابط لغوية تساعد على تسريع الحركة وتعاقبها كما في قوله

اللس هد بابه

وعابه

واقترح البيت بغير رخصة

وانتهره

فالمكونات السردية في الخطاب الشعري تبدو أقل عضوية وانطلاقاً من جنس الرواية، لأنها تصبح محكومة بالوزن والقافية وخاضعة لخاصية التكثيف والاختزال الشعرية.

خلاصة

تكتسب الصورة المشهدية بلاغتها من كونها تعطي للقارئ احساساً بالمشاركة الفعلية في العملية التصويرية فهي صورة مرتبطة بعملية القراءة أكثر من كونها كيانه بلاغياً جاهزاً في النص .

فالقارئ وهو يعمل على جمع أطراف هذه الصورة وتأليفها في إطار موحد يكون قد أصبح عنصراً هاماً في تشكيلها، لهذا كانت الصورة المشهدية في نصوص " أحمد مطر" نتاجاً لاستجلاء الأدوات التصويرية الحية، وإعادة عرضها بطريقة تتماشى مع الصورة المشهدية الدينامكية المتحركة، وبهذا فهي تتسامى عن الدراسة الجافة والجزئية للمصور البلاغية، حيث يصبح تشكيل الصورة عملاً مشتركاً بين المبدع والقارئ.

- (1)- مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، دار الاندلس للطباعة والنشر والتوزيع، ط3، 1983، ص70.
- (2)- عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في النقد الشعري، مكتبة الكتاني، الأردن، ط1، 1984، ص88.
- (3)- رجاء عيد، الأداء الفني والقصيدة الجديدة، فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، مج7، ع1، أكتوبر 1986، ص54.
- (4)- صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، ط1، 1995، ص92.
- (5)- فليب هامون، في الوصفي، تر: سعاد التريكي، المجمع التونسي للعلوم والآداب والفنون، بيت الحكمة، تونس، د. ط، 2003، ص22.
- وتواري بعدما استولى على ما في يديه
- (6)- أحمد مطر، لافتات، wembly، لندن، ط1، 2000، ص119.
- (7)- J.M. Adam et A.ptit jean, le texte descriptif, nathan, paris, 1989, p128.
- (8)- Ibid, p130.
- (9)- الديوان، ص219.
- (10)- وجدان الصايغ، الصورة الاستعارية في الشعر العربي الحديث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2003، ص29، 30.
- (11)- محمد مفتاح، دينامية النص، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط2، 1990، ص57.
- (12)- مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، ص133.
- (13)- جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، ص294.
- (14)- الديوان، ص77.
- (15)- صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، الشركة المصرية العالمية للنشر، لوجمان، مصر، ط1، 1996، ص202.
- (16)- الديوان، ص215.
- (17)- سلمان كاصد، عالم النص، دار الكندي للنشر والتوزيع، د ط، الأردن، 2003، ص62.
- (18)- فتحي يوسف أبو مراد (شعر أمل دنقل، دراسة أسلوبية)، عالم الكتب الحديثة، الأردن، د ط، 2003، ص242.
- (19)- صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، ص93.