

المرئي واللامرئي في الإدراك الفني - مقارنة وصفية-

الطالب، عابد بن سحنون

إشراف: أ.د/ قادة غروسي.

جامعة الجيلالي اليابس - سيدي بلعباس (الجزائر)

abbed1973@gmail.com

تاريخ الإيداع: 2020/04/08

تاريخ النشر: 2020/06/01

ملخص:

عندما نرى النصّ الأدبيّ لأول مرة، ينتابنا شعور ودهشة نحوه، فإنّ رؤيتنا له تنتهي في حدود رؤيتنا إليه، فالنظرة والرؤيا تتوقف فلا يمكن في حال من الأحوال أن نتخطاها، فنحن أمام هذا العمل الحاضر بمكوناته ليُكون أفكاراً بداخلنا متحكمين فيها، من هنا تبدأ الإدراكات الحسيّة تشوش تلك الأفكار، رغم الفارق الواسع بيننا وبين هذا العمل، إنّها المركزية الذاتيّة الانفعالية، في لحظتها القرائية لهذا العمل، ومنه نتساءل عن كيفية تلقي العمل الأدبي في ظل التراكبات الإدراكية التي تُخزنها الصور الذهنية؟ وما مدى نجاعتها في جلب الصور من خلال جدلية المرئي واللامرئي؟

الكلمات المفتاحية: المرئي؛ اللامرئي؛ الإدراك الفني؛ المقارنة الوصفية.

مقدمة:

الإدراك الحسي يفاجئ الأشياء من المخفي إلى المتجلي، من المحسوس إلى الحاس*، من المعنى إلى الكينونة، من الفكر إلى العين، من اللامرئي إلى المرئي، تعمّدنا الإكثار من الثنائيات نتيجة التعقيدات الإدراكية التي نتجت عن المخفي والمتجلي.

إنّنا حين ندرك الأشياء لا ندركها على المباشر؛ بل عن طريق استحضار مخطط سابق لهذا النموذج المرئي لبناء إدراك مثالي يقارب هذا المشهد المرئي؛ حيث إنّ ما نراه هو مشهد حقيقي يتسلل إلى الذهن، ليتحول إلى فكرة تقود صاحبها إلى بلورة فكرة أخرى لصالح دلالات ممكنة بعلامات أيقونية، ولهذا حدّد سعيد بنكراد مضمون العلامة الأيقونية لسببين:¹

أ. إنّ ما تدركه العين هو علامات لا موضوعات معزولة، والعالم تسكنه العلامات وليس خزاناً للأشياء.

ب. إنّ العلامة الأيقونية لا تدل من تلقاء ذاتها، فالمعنى داخلها يستدعي استحضار التجربة الثقافية

كشرطٍ أولي للإمساك بممكنات التدليل.

والسؤال الذي نطرحه ما الذي جعلنا نتأثر وما الذي جعلنا نسترجع تلك المشاهد عبر المرئي واللامرئي،

والجواب بسيط هي القوى الإدراكية الباطنة والظاهرة والتجارب الشعورية والخبرات، أي إنّ التجربة الإدراكية

الحسية، هي فكرة قد سبق أن مرت عبر الذهن من خلال «غريزة تغذي بما يكسبه الإنسان من تجارب وخبرات وما تنقله إليه الأخبار من معارف ومعلومات وما يدرسه من آداب وما يقوم به من نظر وتدبر واعتبار»²، يجعل من العقل عقلاً مكسوباً وموهوباً بفعالية عقلية وبمدى تعامل الإنسان مع اللفظ / المعنى³.

1. جدلية التناقض المفارقاتي:

هناك شيان متنافيان ألا وهما المخفي والمتجلي هل يجتمعان ؟ سؤال سيظل يرافقنا في هذا الطرح في هذا البحث، فالشاعر وحده هو الذي يستطيع التفرقة بينهما بفضل صناعته للشعر واستعمال المخيال وقوته، وهو الوحيد الذي يوفق بين هذه الثنائية .

يقول دانيال تشاندلر DanielChandler: «يحمل الإدراك البصري البشري سمات عالمية يمكن أن تُعتبر في السيميائية، أنها تشكّل شيفرة إدراكية. وهؤلاء العلماء هم الذين صاغوا أفهومي "المُبَرَز" و"الخلفية" في الإدراك. يبدو أننا نحتاج عند تشكيل صورة بصرية، إلى الفصل بين هيئة مُسيطرَة "مُبَرَز" محدّد المحيط وما تدفعه اهتماماتنا عندها إلى "الخلفية"»⁴ وهذا استناداً على إدراكات حسية بصرية تندرج ضمن محيط ثقافي مسؤول على توليد دلالات جديدة ففعل الإدراك يبحث عن النتائج المحصّل عليها، تتطابق مع خرائط مخزّنة في الذهن التي تمتاز بثقافة تلقي العمل الأدبي.

فالصورة في العمل الأدبي عنصرًا بارزًا لا يمكن تجاهله، فهي تُعيد إنتاج المعنى بطريقة بلاغية وبيانية -إنزياحية-، وخاصة إذا توفرت فيها تمثيلات أيقونية مكثفة كإنتاج مرئي لأشياء موجودة على طبيعتها (بنايات، حيوانات، أشجار، جبال، شلالات..)، وتستند أيضاً على تمثيل تشكيلي بما يعرف بـ(الألوان، الخطوط..)، هذا ما يؤهلها لجلب انفعالات المتلقي، وتجسيد رؤيته للأشياء بإنتاج ثان، لأن «ما نشاهده وما نتأمله ليس وجهًا ولا يدًا ولا وضعة، ولكننا نستحضر السياقات التي يستعمل فيها هذا العضو أو هذه النظرة، وبعبارة أخرى، فإن الثقافة تحدد كل عضو سلسلة من السياقات التي تحيل على دلالات مختلفة»⁵، إننا كلما استدعينا عضوًا، نستدعي معه السياقي الثقافي، والبيئة التي تحدث عنها برونيتير إضافة إلى الجنس والزمن.

من هذا المنطلق كان الشعر ملتزم بسياقه المكاني والزمني، وثقافة أيديولوجية، تجعل منه الأيقونة المفتوحة على الدلالات فـ«الشعر لا يتم شعراً إلا بمقدمات مخيلة ووزن ذي إيقاع متناسب ليكون أسرع تأثيراً في النفوس، يميل النفوس إلى المتزنات والمنظّمات التركيب، وللمقدمات المخيلة لواحق وعوارض بها، يتقوى تخيلها وكذلك الوزن لكن القول في الوزن أولى بصناعة الموسيقين. وأما

الذي من صناعة المنطق فالنظر في المقدمات المنطقية ولواحقها وكيف تكون حتى تصير مخيلة، فنقول أن القول الشعري يتألف من مقدمات مخيلة وتكون تلك المقدمات موجهة تارة بحيلة من الحيل الصناعية نحو التخيل وتارة لذواتها بلا حيلة، وهي إما أن تكون إما في لفظها مقولة باللفظ البليغ الفصيح بحسب اللغة أو تكون في معناها ذات معنى بديع في نفسه لا بحيلة قارنته مثال الاول»⁶:

قال امرؤ القيس:

وَمَا ذَرَفْتُ عَيْنَاكَ إِلَّا لِتَضْرِبِي بِسَهْمَيْكَ فِي أَعْشَارِ قَلْبٍ مُقْبِلٍ⁷

وأما المعنى الثاني قوله:

كَأَنَّ قُلُوبَ الطَّيْرِ رَطْبًا وَيَابِسًا لَدَيَّ كُرْهًا الْعُنَابِ وَالْحَشَفِ الْبَالِي⁸

نرى أن في البيت الأول تحققت المبادئ التنظيمية للإدراك التي حدد علماء الجاشتالت Gestalt عالميتها. وهذه المبادئ هي:⁹

- التَّجَاوُز: يتم الربط بين السِّيمَات القريبة من بعضها؛ فالبيت يمتاز بالوحدة الموضوعية في سلسلة مترابطة.
- التَّشَابُه: يتم الربط بين السِّيمَات المتشابهة؛ وتم ذلك من خلال المقاربة في التشبيه.
- حَسَن التَّنَاقُص: المعالم التي تستند إلى تتابع سلس مفضلة على التغييرات المباعثة في الاتجاه؛ الأبيات تسير وفق نمط من الأنساق الدلالية، مع سيروية ديناميكية لكل علامة.
- الإغلاق: يتم التفسيرات التي تُنتج أشكالاً "مغلقة" وليس أشكالاً "مفتوحة"؛ وهذا في نظامها المحايث للعلامات.
- الصَّغَر: نزع إلى اعتبار المساحات الصغيرة مُبرزات ذات خلفيّة واسعة.
- التَّنَاسُص: نزع إلى اعتبار المساحات المتناسقة مُبرزات، وخلفياتها هي المساحات غير المتناسقة.
- الإحاطة: نزع إلى اعتبار المساحات التي نرى أنها مُحاطة بغيرها مُبرزات؛ معنى هذا أن كل نسق من البيتين له مساحة مفتوحة الدلالة، وبارزة العيان لتؤلّد عنها دلالات أخرى قابلة للمعينة.
- فالتنظيم الإدراكي يجب أن يسير وفق نظام معين، ضمن وحدات مرئية دالة، بحروف تتألف في ما بينها، في جمل تركيبية. تعد نظاماً علاماتيّاً.

ولهذا كان الشاعر إنسان يميز ويرى أشياء لا يراها غيره فهو يمتاز بالقوة المتخيلة الشديدة جداً الغالبة «حتى إنها لا تستولي عليها الحواس ولا تعصها المصورة، وتكون النفس أيضاً قوية لا يبطل التفاتها إلى العقل، ويقبل العقل إلى انصباها إلى الحواس» وإذا كان ذلك يعني أن مخيلة الشاعر لا تعمل إلا في نطاق صور الحس التي تخزنها القوة المصورة، فإنه يعني-بالمثل-أن هذه المخيلة قوة غير عاقلة لا يمكن الاعتماد عليها وحدها في صناعة الشعر، ذلك لأنها يمكن أن تفضي بصاحبها إلى الجنون والهلوسة، إذا تغافل عنها العقل أو منع من ممارسة دوره الضابط لها، وبذلك يصبح الشعر عملاً تخيلياً يتم في رعاية العقل»¹⁰.

2. القدرة على التَّخيل عند العرب:

الشَّاعر له الملكة والقدرة على التخيل بجمعه للأشياء والتأليف بينها بشروط وضعها النقاد، على أنه له الحق بإعادة تشكيل المدركات في صور فنية جديدة ليست مدركة للحسن من قبل وكما اصطلاح عليه بالابتكار، ف«إن فاعلية القوة المتخيلة تبتكر لصاحبها أشكالاً خيالية لم تعرض للحسن من قبل، فيمكن لنا أن نتخيل - مثلاً - رجلاً في هيئة الطير، أو سبوعاً ناطقاً... القوة المتخيلة - إذن - ألطف جوهرراً وأشدَّ روحانية من قوة الحس، لأنها لا تتقيد بما يتقيد، ولا تقتصر مثله على إدراك المحسوسات في جواهرها الجسمانية من خارج، وإنما تتخيلها وتتصورها في ذاتها دون تقيد.

فبإمكان الشاعر أن يصنع الأعاجيب بقوة عقله المتخيلة، مع مسح من ذاكرته حدود الزمان والمكان فيسبح في أعماق البحر وشساعة الصحراء، وعلو السماء و في ما وراء العالم فيتخيل ما يحلو له أن يتخيل، كما يجب عليه أن يمازج بين المخيال والتخيل؛ فالتخيل أداة لاسترجاع المخيال لديه والمخيلة تتأثر، والتخيل يستجيب له؛ فتصبحان قوة متخيلة تتسم بخلق جديد يسمى الابتكار الذي يعدّ واقعة في عصره.

ولهذا كان الشاعر همّة الوحيد تحريك المشاعر فكان هو الناهي والأمر والمحرك لها، فمثلاً الحياة الجاهلية كانت الحرب فيها الهاجس الوحيد الذي يقلق القبيلة والبدوي، فمخيلة الشاعر دائماً مرتبطة بهذا الهاجس الأليم، لذا كل التّصورات الذهنية مليئة بالمعارك والآلات الحربية وأدواتها مثل: النِّبال السَّهام، السُّيوف، الرِّماح، الأعنة، اللِّجام، القنا، البنود... والفتن وما شابه ذلك.

وما دُمنا نتكلم عن القوة المتخيلة للشاعر فلا ننسى دور فلاسفة العرب في طرح هذه القضية المهمة في الشعر العربي حيث جعل كل من الفارابي وابن سينا عن وجود قوتين للنفس: «قوة محرّكة وأخرى مدركة. وتنقسم الأخيرة إلى قوة تدرك من خارج وهي الحواس الخمس الظاهرة، التي تدرك صور المحسوسات الخارجية، نتيجة انفعال على عضو الحس من الشيء المحسوس، وقوة تدرك من باطن وتنقسم إلى خمس حواس أو قوة باطنة*، تناظر الحواس الظاهرة في العدد، وتختلف عنها في طبيعة العمل فإذا كانت الحواس الظاهرة تنفعل من مؤثرات خارجية، ولا تدرك صور المحسوسات إلاّ عند حضور المحسوسات ذاتها فإن الحواس أو القوى الباطنة تنفعل

عن مؤثرات داخلية، وتدرك صور المحسوسات حتى ولو كانت المحسوسات ذاتها غائبة؛ لأن المحسوسات تكون مخزونة عندها، ومن ثم فلا تحتاج إلى حضورها»¹¹.

نرى في هذا القول إن العين تنفعل بمجرد رؤيتها للأشياء فينتابها الإحساس. لتبدأ عملية الإدراك الحسي لذلك الشيء المرئي، لينقلب إلى شيء لا مرئي ويسمى بالمؤثرات الداخلية ذات القوى الباطنية.

ولكي تتحقق عملية الإدراك، يجب توفر قوتين "المحركة والمدركة"؛ فالأشياء المدركة بحاسة البصر هي العين، فبحركاتها ترتفع درجات القراءة والرؤيا، فالعين هي التي تكتسح الفضاء أمام القصيدة حتى العين الواحدة لا تكفي بالغرض المنشود، بل يشترط الاشتراك الاثنان معاً، لتحقيق عملية الإدراك الحسي واتمام المعنى والممارسة النقدية على العمل الأدبي.

3. القدرة على التخيل عند الغرب:

أما التخيل عند الغرب يأتي بحسب فهم عالم الأشياء وكيفية تلقيها لهذا: «فهم بوتشر **botcher** المحاكاة الأرسطية على أنها تعبير عن واقع العالم على مخيلة الفنان، وهو فهم يمكن أن يكون له ما يدعمه في أفكار أرسطو لو نظرنا إليها باعتبارها كياناً متكاملًا، لا تنفصل أجزاؤه أو موضوعاته»¹²، ولهذا يعتقد جون سورل John Searle أن الأشياء لا نستطيع التعبير عنها دون رؤتنا لها، والتعبير هذا يكون بالكلمات والملفوظات، وتبقى هذه العملية في نظره فعل إنجازي نحو عالم الموجودات.

إنها فكرة أرسطية قامت على أساس سيكولوجي واضح ومحاكاة للعالم المحيط بنا، إذن تكمن غاية الشعر «من وقفة سلوكية، يدفع الشاعر إليها المتلقي، لا بأقوال مباشرة وإنما، بأقوال مخيلة، يكون بينها السلوك المترجي علاقة نفسية قوية، بمعنى أن القصيدة تقدم لمخيلة المتلقي مجموعة من الصور تستدعي من ذاكرته طائفة من الخبرات المختزنة، تتجانس محتوياتها الشعورية والانفعالية مع صور القصيدة، مما يفرض على المتلقي حالة نفسية خاصة، تجعله يقف ضد أو مع موضوع التخيل الشعري وبالتالي يسلك إزاءه سلوكاً معيناً»¹³، هذا يعني أن القوة المتخيلة هي قوة ذات خصوصية من قوى الإدراك ذات دور فعال في عملية الفهم والبناء، كما أن لها الدور أيضاً في عملية الاتصال بالأشياء الماورائية، وما يترتب عنها من تخيلات لصور في غاية الكمال والجمال، لامتثال لها في الحياة الواقعية.

المرئي واللامرئي في الدراسات المعاصرة:

في حقيقة الأمر إذا ذهبنا إلى الدراسات النقدية المعاصرة فنجد ثنائية المرئي واللامرئي قد أخذت أبعاداً فلسفية وفكرية تنير الطريق لمعرفة مراحل تطور الصورة في ثنائية المرئي واللامرئي، والتي تحدد الصورة الزمانية والمكانية؛ فالمرئي آلية يستخدمها الشاعر ليؤثر في النفوس، كوصفه لديار والخراب والحروب عن صدقه بالخبر

ولهذا علق الجرجاني عليها بقوله: «بقي لنا ما تقتضيه الرؤية للموصوف على وُصف عليه من الحالة المتجددة، مع العلم بصدق الصفة»¹⁴.

واللامرئي وهو آلية تتصل بالمحسوسات، كالإدراك والخيال والتخيل والحدس والاشعور الشخصي، والصور الذهنية، فهي وسائل للتدليل على المخفي الذي لا ينجلي إلا بعد التأنيق في استحضار الصور.

ويمكن لهاته الثنائية أن تندمج في بعضها البعض؛ على حد قول باشلار *bachelart*: «إن الروح هي الضوء اللامرئي والضوء بدوره هي الروح المرئية»¹⁵؛ بمعنى أن الشعر عنده يتجلى من خلال تلك الروح التي أضاءت الصورة الشعرية، وهي بدورها تصبح مرئية، والروح تُحدث بدورها تلك الأحاسيس والمشاعر إذن نفهم من قول باشلار أن الروح هي الشعر- والشعر صورة فنية - والصورة تجعل الروح مرئية، وهذه الرؤيا تتفق مع منهج ابن عربي في تجسيده للصورة من خلال الروح التي هي سكن لها، فالشاعر والشعر هما اللذان يحرران تلك الروح من متاعب الدنيا ومشاغلبها.

كما يعلق أيضاً على هذه الثنائية ليوناردو دافنتشي *Leonardo da Vinci* بقوله: «ما أوسع المسافة بين أن نتخيل الضوء بهذه العين المظلمة وبين أن نراه بالفصل خارج الظلمات»¹⁶، وهو بهذا يقصد الرؤية المجردة قد يحولها الفنان أو المبدع إلى شيء مظلم متجل لا مرئي بفعل التخيل والإدراك لتلك الأشياء المرئية.

أو العكس صحيح حين يكون اللامرئي الجمالي قد يجسد في حسٍ ويصبح مرئياً، وعليه يوجه الشعراء تتبعوا طريقة الرسامين في التصوير الفني كي تنالوا مرتبتهم؛ فهم في لحظة واحدة يكشفون عن أسرار و أشياء: «وإذا ما أقدمت أيها الشاعر على تصوير معركة دموية طاحنة، تتوالى وقائعها في أجواء معتمة، ويحجبها الهواء الكثيف، وسط نهر من آلات الموت المخيفة التي تختلط بسحب الغبار المكفهرة التي تثقل الهواء، وإذا أردت أن تصور الهروب الفزع للتعساء الذين أرعهم الموت، فإن المصور سيتفوق عليك في هذا الميدان، وسيفنى قلمك وتستهلك ريشتك حتى تستطيع بالكاد أن تقدم ما يقدر المصور بعلمه على تقديمه في الحال سيجف لسانك عطشاً، وسيعاني جسدك الجوع والنعاس قبل أن تتمكن من أن تصف بكلماتك، ما يستطيع المصور الفنان أن يكشف عنه في لحظات»¹⁷.

صحيح أنه أعطى الأولوية للرسام في صناعة الصورة، لكنه يحفز الشاعر على تتبع خطواته باستعمال الآليات الإدراكية لجعل من المشهد المرئي لا مرئي.

وصحيح أن دافنتشي أعطى الأولوية للرسام ليحفز المتلقي أيضاً كيف يتلقى الإبداع، فالرسام بلمسات ريشته يبدع أشياء تذهل العقول، ولهذا واجب على المتلقي أن يجعل من إدراكه وفكره وقلمه من الأشياء اللامرئية مرئية، بملئه لتلك الفجوات والبياضات التي تم ملؤها من قبله.

من هنا نستطيع أن نقول أنه بفهمنا المرئي واللامرئي سيزيد من نسبة فهمنا للصورة الذي كان مفهومها ولا يزال يستعصي على التحديد، لأنها المجال الذي تلتقي فيه اللغة والجسم و النفس، والذهن إنها الرابط بين المرئي واللامرئي، وبين الإدراك والمحسوسات. ولعل هذه الاضطرابات الدلالية في مفاهيم الصورة هي ما جعلت النقد التعامل معها في شكل عشوائي، قصد بناء ممارساتهم النقدية.

نفهم بأن اللا مرئي هو ذلك الشيء الذي يحرك العقل والفكر معاً من لا شيء ولا محتوى ولا شكل ولا متناه وهو الثابت والمتغير الذي يُشكّل صوراً ذات خلق فني جديد، تعتمد على آليات الحدس والحس، كما نفهم أيضاً من المرئي بأنه كل شيء يقبل القياس ويخضع للمعيار في الحكم على الشيء وهو متغير غير ثابت خاضع للتأويل من قبل المتلقي ليتحول في ذهنه إلى اللا مرئي وهذه أيضاً علاقة انعكاسية بينهما. وهذه العلاقة تكون وطيدة إذا حدث أفق للتوقع فينبني على الانتظار المفتوح، ولهذا قال مرلو بونتي Merleau-Ponty: «والأفق هو مرئية اللا مرئي أو هو التحاضن بين الرائي والمرئي حيث تتداخل المنظورات وحيث يتعالق الحضور والغياب، وحيث كل لحظة من لحظات الزمن شهودها بقية اللحظات، وحيث لا تكون الإدراكات الحسية إخفاقات متكررة لتحديد العالم بل هي مقاربات متدرجة له»¹⁸.

فالصورة إذن أفق يحدثه المبدع أو الشاعر من قوة متخيلة، يربط المرئي واللامرئي، معاً ليستجيب إدراك المتلقي ليحدث مقارنة لامتناهية متصلة أو منفصلة، تكون قراءة نموذجية.

نستخلص في هذه الورقة البحثية المعنون بالمخفي والمشهود في الإدراك الفني، بأن الإدراك هو المرئي، وهو القصيدة التي أمام أعيننا، وأن العالم الحسي هو اللامرئي. فالطفل يدرك الأشياء مرئياً، قبل أن يفكر، ويبدأ في وضع أحلامه في الأشياء وأفكاره في الآخرين. وعليه يقول مرلو بونتي: «الإدراك الحسي هو فعل الإدراك يطال الشيء ذاته، فعلينا القول دون تناقض إنه صنيعتنا بكاملة وإنه عائد إلينا بتمامه شأنه شأن كل أفكارنا، وإن كان الإدراك مفتوحاً على الشيء ذاته، فإنه يظل مع ذلك إدراكنا لأن الشيء من الآن فصاعداً هو ذلك ذاته الذي نفكر أننا نراه... ولا يخرج الإدراك الحسي عن دائرة أفكارنا أكثر مما تفعل المخيلة التي هي كذلك فكر ورؤية»¹⁹.

فالصورة إذن مرئي ولا مرئي على حد قول بونتي: «إنه ولادة متأنية يتلاف فيها المرئي واللامرئي والذات والعالم والنفس والجسد واللغة والفكر والضياء والظلمة والعقل والجنون والنهائي والانهائي»²⁰.

خاتمة:

يعتبر المرئي هو ذلك الشيء المحدود، لا يكتمل إلاً بنقيضه اللامرئي الذي العالم اللامحدود المليء بالأسرار والأشياء الموجودة فيه، والكشف عنها يتم عن طريق التجربة والخبرة والذات المدركة.

فالأشياء المرتبطة بالنفس البشرية هي التي لها صلة بالشعور واللغة، التي بدورها تؤدي لغة التفاعل والتواصل مع المجتمعات، ولهذا يعتبر اللامرئي عالمًا لا متناهياً من الدلالات المفتوحة على الفكر والمعرفة التي تفتح هي بدورها الطريق نحو الضياء والعلم.

الهوامش:

- ¹ سعيد بنكراد، السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، دار حوار للنشر والتوزيع، سورية، ط03، 2012، ص120.
- ² محمد عابد الجابري، بنية العقل العربي، دراسة تحليلية نقدية لنظم المعرفة في الثقافة العربية، مركز دراسات الوحدة العربية بيروت، ط09، 2009، ص107.
- ³ المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
- ⁴ دانيال تشاندلر، أسس السيميائية، تر: طلال وهبة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط01، 2008، ص257.
- ⁵ سعيد بنكراد، السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، دار حوار للنشر والتوزيع، سورية، ط03، 2012، ص134.
- * الحاس والحسوس هو عنوان لكتاب لابن رشد في تلخيص كتاب أرسطو.
- ⁶ ابن سينا، كتاب المجموع أو الحكمة العروضية، تح: محسن صالح، دار الهدى، بيروت، ط1، 2007، ص106.
- ⁷ ديوان امرؤ القيس، ضبط: مصطفى عبد الشافي، منشورات بيضون، دار الكتب العلمية، ط05، 2004، بيروت، ص114.
- ⁸ المرجع نفسه، ص129.
- ⁹ دانيال تشاندلر، أسس السيميائية، تر: طلال وهبة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط01، 2008، ص258.
- ¹⁰ جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط03، 1992، ص53.
- * القوى الباطنة الخمس هي: قوة فنطاسيا -أي الحس المشترك، وهي قوة تقبل بذاتها جميع الصور المنطبعة في الحواس الخمس، التي تصل منها إلى الحس المشترك.
- الخيال والصورة: وهي قوة تحفظ ما قبله الحس المشترك من الحواس الخمس، وتبقى فيه بعد غيبة المحسوسات، قوة تسمى متخيلة بالنسبة إلى النفس الحيوانية، ومفكرة بالنسبة إلى النفس الإنسانية، وهي قوة من شأنها أن تتركب بعض ما في الخيال مع بعض، وتفصل بعضه عن بعض.
- القوة الوهمية، وهي قوة تدرك المعاني غير المحسوسة الموجودة في المحسوسات الجزئية، كالقوة الحاكمة بأن الذئب مهروب منه، وأن الولد معطوف عليه.
- القوة الحافظة -الذاكرة، وهي قوة تحفظ ما تدركه القوة الوهمية من المعاني غير المحسوسة الموجودة في المحسوسات الجزئية، ونسبة القوة الحافظة إلى القوة الوهمية، كنسبة الخيال إلى الحس. انظر: عبد الرحمن بدوي الفلسفة والفلاسفة في الحضارة العربية المؤسسة العربية للدراسات والنشر الطبعة الأولى - 1987 ج 1 ص55.
- ¹¹ جابر عصفور، الصورة الفنية، ص27-28.
- ¹² المرجع نفسه، ص22.
- ¹³ المرجع نفسه، ص23-24.
- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تع: محمود شاكر، دار المدني، جدة، ص126¹⁴.
- ¹⁵ Gaston bachelart. La terre et le reveries de la volonte . p29.
- ¹⁶ ليوناردو دافنشي، نظرية التصوير، ترجمة: عادل السيوي، مكتبة الأسرة، 2005، ص53.

¹⁷ المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

مرلو بونتي، المرئي واللامرئي، تر: عبد العزيز العيادي، مركز دراسات، الوحدة العربية، ط، 2، 2008 بيروت، ص 26. ¹⁸

¹⁹ المرجع نفسه، ص 87

²⁰ المرجع نفسه، ص 23