ISSN: 1812-0512 (Print) 2790-346X (online)

Wasit Journal for Human Sciences

Available online at: https://wjfh.uowasit.edu.iq

# The Semiotic Icon and Its Artistic Impact in Pre-Islamic Odes (Al-Muʿallaqāt)

* Corresponding Author
Ayat Diaa Mahdi Saleh
Baghdad University
Faculty of Education for Girls

Email:
ayat.d@coeduw.uobaghdad.edu.iq

**Keywords** Semiotics – Signification – Icon – Muʿallaqāt – Visual Imagery – Auditory Imagery – Dynamic Imagery

Article history:
Received: 2025-03-21
Accepted: 2024-04-02
Availablonline: 2025-05-01

**ABSTRACT**

Pre-Islamic poetry occupies a significant place within our poetic heritage and cultural legacy—not only because it represents the earliest form of Arabic poetry, but also because it serves as a cornerstone that has captivated poets, critics, and rhetoricians throughout history, inspiring extensive production, theorization, and scholarly investigation. Its richness in historical, cultural, social, and ethical meanings renders it a documentary and artistic embodiment of Arab civilization. Among its most distinguished manifestations are the **Muʿallaqāt**, the renowned pre-Islamic odes, which have received considerable critical and analytical attention due to their exceptional eloquence, innovative artistic structures, and striking rhetorical expression.

Despite the extensive body of scholarship, revisiting the **Muʿallaqāt** remains essential—particularly through new methodologies and contemporary theoretical frameworks—to uncover previously unexplored dimensions. This study seeks to examine the **Muʿallaqāt** from a semiotic perspective, with a specific focus on the concept of the iconic sign, as it constitutes a fundamental element in the visual and cultural construction of these odes.

Numerous books, articles, and studies have addressed the field of semiotics—a field undoubtedly worthy of academic inquiry. Semiotics has emerged as an independent methodological approach, distinct from other linguistic and literary theories, as it focuses on the study of meaning through the relationships between signs and structures within the text and their connection to external reality. Thinkers and scholars have offered diverse interpretations of semiotic theory. In this study, I rely on Charles Sanders Peirce's triadic classification of signs—**icon**, **index**, and **symbol**—recognizing the interrelation and overlap among these categories, as Peirce himself acknowledged (ʿAzzām, 1996, p. 93). Nevertheless, this research will emphasize the semiotic icon through analysis and interpretation, using available epistemological tools

© 2025 wjfh.Wasit University
DOI: https://doi.org/10.31185/wjfh.Vol21.Iss2.958

# الأيقونة السيميائية وأثرها الفني في المعلقات الجاهلية

م.م. آيات ضياء مهدي صالح
جامعة بغداد /كلية التربية للبنات

**المُستخلص**

احتلَّ الشعر الجاهلي حيزًا كبيرًا من إرثنا وثقافتنا الشعرية، لا لكونه باكورة الشعر العربي فحسب؛ بل لأنه حجر الزاوية الذي أغرى كل من يطلع عليه من الشعراء، والنقاد، والبلاغيين إنتاجاً وتنظيراً ودراسةً قديمًا وحديثًا، سالكين فيه شتى الطرق؛ كونه زاخرًا بالمعان التاريخية والثقافية والاجتماعية والقيمية، فهو يجسد تراث الأمة العربية بصورة وثائقية فنية، ولعل دراسة جواهر الشعر الجاهلي وواجهته المتمثلة بالمعلقات الجاهلية التي تألقت ببلاغتها الفائقة، وتراكيبها الفنية المبدعة، وبيانها الباهر، نالت الكثير من الدراسات النقدية والتحليلية، ولكن ذلك لا يلغي دراستها مرات عدة في سبيل الكشف عن مرامٍ جديدة وفق مناهج ومفاهيم حديثة، وذلك ما تطمح إليه هذه الدراسة. لهذا ارتأيت أن ادرس المعلقات الجاهلية من منظور سيميائي وفق مفهوم الدلالة الايقونية؛ كونها عنصرًا أساسيًا في بناء المعلقات الجاهلية بصريًا وثقافيًا.

إنَّ كثيراً من الكتب والبحوث والمقالات التي كتبت في مفهوم السيميائية، وهو موضوع لا شك أنهُ جدير بالعناية والدراسة، إذ استقل منهج السيميائية عن مختلف المناهج التي تُعنى بدراسة الكلمة، واختصتْ بدراسة معنى الكلمات ضمن نطاق المنطق، وعلم النفس، وعلم الاجتماع؛ لأنَّه يبحث في العلاقات بين الكلمات والتراكيب داخل النص، وارتباطها بالواقع الخارجي. ولقد تباين المفكرون في آرائهم وتصوراتهم حول مفهوم السيميائية، لهذا اعتمدتُ تقسيم بيرس للعلامة السيميائية على ثلاثة مفاهيم دلالية متمثلة بالأيقونة، والمؤشر، والرمز، وهذه المفاهيم متداخلة بعضها مع بعض ويصعب الفصل بينها، وهذا ما أكده بيرس (عزّام، 1996، صفحة 93) ،لكن نحاول في بحثنا هذا إن نخص مفهوم الأيقونة السيميائية عن بقية المفاهيم بالتحليل والتأويل، إنطلاقًا مما نمتلكه من أدوات معرفية.

**الكلمات المفتاحية:** السيميائية – الدلالة –الأيقونة– المعلقات– الصورة البصرية– الصورة السمعية– الصورة الديناميكية

**المقدمة:**

الحمدُ لله ربِّ العالمين، والصلاة والسلام على خير خلقه محمّد الأمين، وآله أئمة الهدى، وصحبه الصدّيقين الطاهرين. وبعد؛

يُعد منهاج السيميائية أحد أبرز المناهج النقدية الحديثة التي تهتم بدراسةٍ العلامات والرموز والإشارات في مختلف الخطابات النصية ولاسيما الشعرية. ومن بين المفاهيم الأساسية في هذا المنهاج، يبرز مفهوم الإيقونة السيميائية الذي قدّمهُ العالم تشارلز ساندرس بيرس، إذ بينَ أن الأيقونة علامة ترتبط بمدلولها عبر علاقة المحاكاة بين الدال والمدلول. ولكون الشعر الجاهلي يتميز بكثافة صورهِ الفنية التي مثلت الحياة في عصر ما قبل الاسلام، فإن دراسة الإيقونة السيميائية في المعلقات الجاهلية، تفتح آفاقًا جديدة لفهم بنيتها الجمالية والدلالية؛ كونها من أهم النصوص الشعرية في الثقافة العربية، فهي تزهو بصورٍ شعريةٍ متألقة فكريًا وفنيًا، تجعلها غنية بالإيقونات السيميائية التي تبلور رؤى الشاعر وواقعه المترامي من حوله. فالصورة الشعرية في المعلقات لا تقتصر على كونها عنصرًا بلاغيًا، بل تُعبر عن دلالات

ثقافية واجتماعية وسياسية عبر أيقونات متكررة، مثل: الفرس، والأطلال، والصحراء، فضلًا عن الحرب، التي يمكن تأويلها سيميائيًا لبيان تأثيرها في تجسيد المعنى الفني والفكري للخطابات الشعرية، جاعلةً الإنتاج الشعري الجاهلي يتصاعد في توسعة وتوليد الدلالة، مما يوفر لنا مساحة وافرة في إستقراء الخطاب الشعري الجاهلي، وبيان تأثير الإيقونة السيميائية في بناء الصورة الشعرية في المعلقات الجاهلية، وتعبيرها عن الهوية الاجتماعية والثقافية. ولقد اعتمدت في بحثي هذا آلية التحليل السيميائي الذي يركز على ماهية العلامات، والتحليل الوصفي لبيان سياقاتها الدلالية والفنية ، بغية الوصول إلى مكنون الخطاب الشعري بأبعاده المختلفة، لهذا يسعى البحث إلى تقديم رؤية جديدة لقراءة المعلقات الجاهلية من منظور الإيقونة السيميائية الذي يرمي إلى معرفة الدلالات الثقافية.

**المبحث الأول : نظرية بيرس السيميائيَّة**

يقول تشارلز ساندرز بيرس: أنه لا يمكن أنْ أفهم أيّ شيء في هذا الكونِ، إلّا على أنَّهُ نظام سيميائي (بلقندور، 2004م، صفحة 83). لهذا النسق السيميائيّ البيرسي أكثر شموليَّة وأفضل من غيره في رصد الظاهرة السيميائيَّة؛ كون نسقه يمكن أنْ يشمل نطاقات أخرى، كبتها النسق السوسيريّ (عزيز، 2008م، صفحة 49)، ويبدو أنَّ بيرس لم يبتكر مصطلح السيميائيَّات من عنده، بل استلهمه من المصطلح الّذي أطلقهُ جون لوك (رسول، 2015م، صفحة 41)على العلم الخاص بالعلاقات والدلالات والمعاني المتفرعة من المنطق، الّذي عّدهُ لوك علم اللغة (راغب، 2003م، صفحة 366)، وتنقسم كتاباته حول هذه العلاقة على ثلاث مراحل المتمثلة بالمرحلة الكانطيَّة، إذ ارتبطت نظرية العلامات بمراجعه للمقولات الكانطيَّة في سياق المنطق الأرسطيّ الثنائي، و المرحلة المنطقية وضع بيرس عبرها منطقًا جديداً عوضًا عن المنطق الأرسطيّ هو منطق العلاقات بين العلامات، فضلًا عن المرحلة السيميوطيقيَّة إذ طور بيرس نظريته الجديدة للعلامات و للمقولات (لودال، 2011م، صفحة 19).ومن ثم اعتمد بيرس في تقسيمه للعلامة على مبدأ التثليث ، إنطلاقا من العناصر الثلاثة المكونة للعلامة، وهي : (الممثل، والموضوع، المؤول) على نحوٍ يغدو معه التقسيم الثلاثي للأول بوصفه (الممثل) على إنه: علامة طبيعيَّة، علامة عقليَّة، علامة عرفيَّة (بلقندور، 2004م، الصفحات 112-111).اما التثليث للموضوع فيقصد به: الأيقونة، والمؤشر، والرمز.أما التقسيم الثلاثيّ بوصفه المؤول فهو ما بين التصور والتصديق والحجة. وبهذا حدد بيرس منطلق العلامة من منطلق السيرورة الدلالية التداوليَّة المتمثلة بالعلاقة بين ثلاثة عناصر هي: العلامة ، والموضوع، والمؤول (علوش، 1985، صفحة 124) .خلافًا لنظيره دي سوسير الّذي حصر مفهوم العلامة في التعارض الثنائيّ دال / مدلول، فالعلامة أوَّل الممثل : هو شيء ما يمثل شيئاً ما بالنسبة لشخص ما . فالعلامة توجه إلى شخصٍ معينٍ، فاعلةً في ذهنهِ علاقة مساويَّة أو أكثر نضجًا من الأوَّلى (مدخل إلى السيميائيَّات التداوليَّة ، إسهامات بيرس وشارل موريس، 2004م، صفحة 110).

إنَّ نظرية بيرس حولت كلَّ شيءٍ إلى علامات، ووضعت العلامة أساسًا للعالم بأسرهِ، بل الإنسان فيما يراه بيرس في كليتهِ علامة (عليّ، 1996م، الصفحات 35-34). فمشروعه السيميائيّ الّذي أقترحه لا يعدو أن يكون مجرد نظرية في المنهج، وليس بحثًا في الغاية (خليل ح.، 1996، صفحة 193)،. فالسيميائيَّة عنده قائمة على تفسيرٍ فلسفيّ، يشمل الكونَ كلَّهُ، إلّا أنَّها تميزت بتمكين الدارس بأدوات منهجيَّة، تمكنه من تحديد معالم نظرية العلامة (يوسف، 2006م، صفحة 165)، وبهذا فأن مفهوم العلامة عند بيرس هي كلُّ شيءٍ يوصف بصفته علامة، فالتجربة الإنسانيَّة كلها بدءًا

من صرخة الرضيع إلى تأمل الفيلسوف ليست إلّا سلسلة من العلامات المترابطة والمتراكبة كل منها يرمي إلى معنى معين (محمَّد، 1999م، صفحة 30)، لهذا ترتكز سيميوطيقا بيرس على المنطق ، فيرى أنَّه هو العلم الضروريّ لكلّ فكرٍ. بوصف أنَّ العلاقات القائمة بين الأشياء في هذا الكون هي علاقات ذات مرجعيات منطقيَّة، فسيميوطيقا بيرس تدرس الدلائل اللسانيَّة وغير اللسانيَّة في أبعادها الثلاثية المتكونة من (الموضوع ـ الممثل ـ المؤول) المتسمة بأبعادٍ ثلاثية وهي: (تركيبيّ، ودلاليّ وتداوليّ) (حنون، 1987م، صفحة 74)، وما يميز نظريته آراؤهِ الخاصة بالدليل من جهة، ومن جهة أخرى لا تقتصر وجهته السيميائيَّة على الدليل اللسانيّ، بل تطال الأنساق الأخرى؛ لتشمل: (الأيقونة والرمز والإشارة).فتصبح العلاقة الموجودة بين العوالم الواقعيَّة والعوالم الذهنيَّة متعددة، فتنضوي تحتها العلاقات: (السببيَّة، والتماثليَّة، والاقتضائية) (عزيز و.، 2008م، صفحة 55).وبذلك تزيح نظرية بيرس الدلالة الاعتباطيَّة بين الدال والمدلول متجهةً نحو المعنى التأويلي.

والسيميائية على اختلاف توجهاتها وتباين موضوعاتها إلا إنها لم تخرج عن إطار دراسة العلامات (الأحمر، 2010م، صفحة 17) ، ويعرفها سعيد بنكراد بقوله " فالسيميائيات في نهاية المطاف، وبكثير من التبسيط ليست سوى تساؤلات تخصّ الطريقة التي ينتج بها الإنسان سلوكه، أو معانيه، وهي أيضًا الطريقة التي يستهلك بها تلك المعاني" (بنكراد، 2012م، صفحة 12)، وقال جوليان غريماس في محاضرة حدّد فيها مجال اشتغال المشروع السيميائي : " إنها مجرّد تأمّل عملي في الخطاب أيّ خطاب، حتى وإنْ لم يكن جملة قولية، وهي في عنايتها بالقيم والدلالة تحرص على الكشف عن الدلالة المتوارية تحت السطح" (ماتن، 2008م، صفحة 7) ، فالمعنى واقعة ثقافيّة حقيقية، يحتاج إلى أدوات إدراكية تمكنه من الكشف عن العلاقات بين ما هو متحقق، وبين ما هو موجود ضمن علاقات مستترة لا تعمل العلاقات الظاهرة إلا على حجبها، وتضليل الذين يقتربون مِنها ، وقد تجرأتْ جوليا كرستيفا ذات يوم فاعتبرت السيمولوجيا علمًا للآيديولوجيا، يقينًا منها بأنّ المعنى هو واقعة تُبْنى ضمن ثقافة، وليس رصيدًا مُودعًا في ذاكرات المعاجم، (بنكراد، 2007، صفحة 12). وبذلك أنّ دراسة " العلامة مستودع لِعدد هائل من الوحدات الثقافية القابلة للتحقق ضمن سياقات متنوّعة" (بنكراد، 2012م، صفحة 55)، فالمعنى يولد بأشكال متعدّدة في العالم المترامي من حوله " فالسيميائيات في معناها الأكثر بداهة هو المعنى، وأشكال وجوده" (بنكراد، 2012م، صفحة 27) ، فهي بمثابة ممارسة استقرائيّة تُتولى أهميّة قصوى للذات المُدركة وقدرتها على فكّ التشفير العلامي من النظام الموجود (البازعي، 2002م، صفحة 179)، ومن ثم إن العلامة في الاستعمال السيميائي لها معنى منحرف تمامًا عن "الاستعمال المألوف في إيراد المعنى، وفي هذه الحالة تستحيل العلامة من كونها نتاج ارتباط الدال بالمدلول إلى دال يكتسب مدلولًا جديدًا بحسب السياق" (البازعي، 2002م، صفحة 181)، يستلزم وجود علاقة تشفير وحلّ التشفير (لودال، 2011م، صفحة 129)، فالمراد بهما إن التشفير هو"إبداع لقواعد التأليف، أمّا حل التشفير؛ فهو إعادة بناء لهذه الرموز والعلامات" (لودال، 2011م، صفحة 136) وحينها تُولَد علامة أُخرى، فالدلالة الأصلية هي علامة مكونة من دال ومدلول ، وتتكون دلالة ثانية حينما تتحول العلامة إلى دال فتشحن بمدلول جديد (البازعي، 2002م، صفحة 182).

إن السيمياء التي سأطبقها هي سيمياء (بيرس) وهي أصل قائم بذاته وتُعد من أغنى الطروحات التي بحثت في السيمياء (فاخوري، 1990، صفحة 10)وهي عنده " لا تنفصل من جهة عن المنطق باعتباره القواعد الأساسية للتفكير،

والحصول على الدلالات المتنوعة، ولا كينونته من حيث استحضار التجربة الإنسانية بأبعادها كلها في عملية التكوين العلامي" (بنكراد، 2001م، صفحة 7) ، وهنا تظهر أصالة نظرية بيرس وأثرها في التيّارات السيميائية المعاصرة، فتظهر أنّ العلاقة بينها وبين نظرية بيرس علاقة اشتمال ، بمعنى أنّ كلّ من السيميائيات على اختلاف مشاربها– التواصل والدلالة والثقافية– تجدها ضمنًا في سيمياء بيرس، إلا أنّ ما تنماز به سيمياء بيرس نظرته الدقيقة لمكوّنات العلامة، وهو ما أطلق عليه البيئة الشاملة (البازعي، 2002م، صفحة 81) أمّا سيميائيو الدلالة؛ فأهمّ ما ركّزوا عليه أنّ المعنى متغيّر، إذ يتحرّك إلى دلالات متنوّعة محكومة بالمرجعيّة الاجتماعية التي يتحرّك فيها (البازعي، 2002م، صفحة 92).

لذا إن عملية البحث عن المعنى تجعلنا نركز على الخطاب الشعري بوصفه المحور المشترك بين المرسل والمرسل إليه والرسالة، كون السنن التي تحكمه غير محدودة، وهذا ما يجعل الخطاب أمام سيل من التوقعات لمعرفة المعنى المضمر، إذ إن " التعامل مع الرمز على إنه حقيقة زائفة لا يجب الوثوق بها، بل تجب إزالتها وصولًا إلى المعنى المخفي وراءها" (زيد، 1994، صفحة 44)، وهذا ما اكدهُ روبرت شولز صريحًا حين أدرك أننا عندما نقرأ نصًا أو نؤوله نضيف إلى معارفنا ليس النص نفسه إنما تأويلنا لهُ (شولز، 1994، صفحة 50).

وعليه ترمي السيميائية البيرسية إلى دراسة الدلالات الضمنية في النص الأدبي ، والتنكر للقيود الجمعية التي لا تسمح بالانفتاح على عالم النصّ عبر استدعاء المعطيات الثقافية، واستدعاء التجربة الإنسانية (زغينه، 2000م، صفحة 135)، وهذه الدلالات هي جوهر البحث السيميائي، إذ" إنّ معنى الكلمات الذي نجده في المعاجم ليس دائمًا نفس المعنى الذي نجده في التواصل الفعلي، وعلم العلامات لا يهتم إلا بالمعنى الأخير" (زغينه، 2000م، صفحة 136). وبهذا فأن كشف المخزون الدلالي يتأتى في محاولة تعزيز دور القارئ في فكّ شفرات النص، وإشارته والتمعن في طرائق التكثيف الدلالي، باعتماد آليّة التأويل (السعيديّ، 2008م، صفحة 81).

**المبحث الثاني ::دلالة الأيقونة السيميائية :The Semiotic Significance of the Icon**

يُعد مصطلح العلامة من المصطلحات التي اهتم المفكرون بها، ولاسيما في النظريات النقديّة المعاصرة؛ لأنَّها تقدم رؤية أدبيّة مغايرة، فضلًا عن ذلك مكمنها لا يظهر للعيان ، وإنَّما يتطلب تضافرًا عملياتيًا يجمع المنتِج والمنتَج والقارئ في مضمون عملية واحدة، الموسومة بـ :(الإنتاج الإبداعيّ) (الفرطوسيّ، 2014م، صفحة 78)،فهي "منظومة إجرائيَّة من الاصطلاحات المتعلقة بعضها ببعض، وتربط بين الدالات والمدلولات مجالات معينة (أسس السيميائيَّة، 2008م، صفحة 448).

لذا الأيقونة أحد أشكال العلامة، يبدو فيها الدال محاكيًا للمدلول على نحو واضح، فهي بمثابة تمثيل واقعيّ ينتقل إلى الذهن ليترسخ فيه موضوعًا. ومن هذه الأشكال الأيقونيَّة للعلامة، الصور الشخصيَّة، والرسوم التوضيحيَّة، والكلمات التي يحاكي نُطقها معناها (تشاندلر، 2000م .، صفحة 8)، فهي تشكل مع مفهوم االتمثيل علاقة طردية ، إذ ترص اركانها من اركان الشيء المماثل، والأيقونة بحسب شالرز موريس "علاقة لها بعض المشابهة مع الشيء الذي تحيل إليه " (العابد) ، وترجمت سيزا قاسم تعريف بيرس للأيقونة حيث أنها علامة تحيل إلى الشيء الذي تشير إليه بفضل سمات تمتلكها ، قد يكون أي شيء أيقونة لأي شي آخر سواء كان الشيء صفة أو كائنًا فردا أو قانونًا بمجرد أن تشبة هذا

الشيء وتستعمل علامة له (قاسم و بو زيد، 1986، صفحة 252)،وتتبلور لنا الأيقونة في مجال الرؤية البصريَّة التي تنسج حقيقتها من واقع الزمان والمكان والحدث، لهذا فهي من روائع الفنون البصريَّة (العابد)، فتتضمن "كلّ رسم تخطيطيّ، يُمثل وجود تناظر في العلاقات بين أجزاء الرسم الموجودة، حتى مع غياب الشبه الحسّيّ بينهما " (تشاندلر، 2008م، صفحة 88) ، وهناك رسوم " تخطيطية كثيرة لا تشبه الموجودات أبداً في ظاهرها، إنَّما يمكن الشبه فقط في العلاقات بين الأجزاء" (تشاندلر، 2008م، صفحة 2282) بمعنى إن هناك عاملًا مشتركًا بين الدال والمدلول. وعليه يؤكد إيكو بأن العلامة الأيقونية لا تملك خصائص الشيء الممثل، بل تعيد إنتاج بعض شروط الإدراك المشترك على أساس تسنينات عادية، وتسمح بتكوين بنية إدراكية تملك في علاقتها التجربة المكتسبة، إذ إن الدلالة نفسها التي توحي بها التجربة الواقعية من لدن هذه العلامة نفسها، والطريق الوحيد المتعلق بتمثيل العلامة للشيء الذي تحيل إليه هو طريق المشابهة حتى عندما يكون الشكل المحاكي مختلفًا عن الشكل المحكى (العابد).ويوضح سعيد بنكراد أنَّ العلاقة بين العلامة الأيقونيَّة ومضمونها الدلاليّ علاقة تزامنية، إذ إنَّ العلامة الأيقونيَّة لا تدلُّ من تلقاء نفسها، فالمعنى المكمن داخلها يتطلب حضور التجربة الثقافيَّة كأساس لمعرفة مضمونها الدلالي (بنكراد، 2012م، صفحة 90)، فالطريقة المُثلى لتوصيل فكرة ما يجب أن ترتبط من أجل تمركزها باستعمال الايقون، ومن ثم كل إثبات يتضمن ايقونًا لا يمكن تفسير دلالاته إلا عبر أيقونات، فهي تحيل على موضوع بموجب الخصائص التي يمتلكها هذا الموضوع، سواء أكان هذا الموضوع موجودًا أم غير موجود، أي أن العلامة الايقونية لا تملك خصائص النموذج الذي تمثلهُ، بل تكتفي بإعادة إنتاج شروطه الإدراكية، فالأمر يتعلق بصورة ذهنية سابقة في الوجود، وهذا ما ارتكز عليه إيكو، فالتواصل عنده لا يتم إلا عبر وسيط إلزامي هو البنية الإدراكية .(جميلة، 2013، صفحة 58) فالعلامات الايقونية علامات نلجأ إليها لنتفاهم مع غيرنا من منطلق أنها علامات قابلة للفهم رغم اختلاف الزمن أو الفئات، لذلك فإن العلامات اللفظية أو الايقونية وإن تعارضت في جوانب وتنافرت فإن عملية تحويلها وتوظيفها طريقة لفهمها (جميلة، 2013، صفحة 54)؛ كونها تشكل فنًا من الفنون القولية ، فالأيقونة هي:" حصيلة مجموعة من الإجراءات الخطابية التي تسند إلى التصور، وهو تصور نسبي على كلِّ حالٍ، الّذي تتبناه ثقافة ما من تقطيع الواقع" (بنكراد، 2012م، صفحة 95) ؛ فلا يمكن تفسيرها وبيانها إلا عن طريق محيطها . ويُعدُّ الذهن مصدراً أساسياً في تجسيد الأيقون، إذ إنَّ الأيقونة " بعيدةً كلّ البعد عن المثابة التي تقوم على القرينة المادية متجاوزًا ذلك علاقة ذهنية، استنادًا إلى فكرة، وأنَّ الأفكار غالبًا ما تسبق المادة " (العابد، مفهوم الأيقونة في السيميائيَّة)، فهي صيغة يُعدُّ فيها الدال شبيهاً بالمدلول، يمكن معرفتها بشبه المنظر، أو بالصوت، أو بالإحساس، يشبهه في امتلاكه بعض صفاته، ومثال هذه الأيقونة الكلمات المحاكيَّة، والاستعارات، والأصوات (تشاندلر، 2008م، صفحة 81). وأقر (بيرس) بأنَّ العلاقة القائمة بين الأيقونة ومضمونها" لا يستند إلى التشابه ولا إلى التجاوز، بل إلى العرف الاجتماعيّ الّذي هو قاعدة وقانون في الآن نفسه، ولهذا يعمد الكائن البشريّ إلى اختيار رموزه، استناداً إلى قاعدة عرفيَّة، بعيدةً كلّ البعد عن المنطقِ العقليّ " (محمَّد ك.، 2006م، صفحة 341) . ومن ثم إن الأيقونة جماع علاقة تشابه بين الجوانب والخصائص والعلاقات المعينة بين الأشياء والعلامات، يتضح ذلك في المثال الآتي: س يمتلك الخصائص أ، ب، ج، د، هـ، والشيء ص يمتلك الخصائص ب، ج، د، هـ نتيجة لذلك من الممكن أن يمتلك ص الخاصية أ ((Michel), 1978, p. 20)، ويمكن النظر إلى هذا المفهوم كذلك بوصفه مرادفًا

لعدة مصطلحات ترد بالمعنى نفسه، حيث أمكن تعويض الأيقونية بمرادفات من قبيل: التشابه والقياس والتماثل حيث ترى مارتين جولي أن هذه المصطلحات تستعمل باعتبارها مترادفات للأيقونة (Martine, 1994, p. 92)). ولعل هذا ما يشير إليه إليزيو فيرون بصدد تعريفه للتسنين القياسي بقوله: "إنه يعبر عن وجود تماثل، أو تشابه بين العلامة وما تمثله"(Eliseo):, 1970, p. 55)) . والأيقونية تعنى بخلق تشابه بين مقدارين أو أكثر، وهو ما يجمع نسقا سيميائيًا ما مع مرجعه في العالم الخارجي(Grimas (A.J), 1979, pp. 13-14) .

تعد الأيقونة في السيميائيات معضلة بين منظري هذا الحقل المعرفي، لأن الفعل السيميائي لا يقف عند المعطيات المباشرة، بل يتعداها إلى خلق نماذج عبرها يحدد رؤيته للتجربة الإنسانية. ومفهوم المشابهة الذي تحدث عنه بورس بصدد العلامة الأيقونية لا يتعلق بالعلامة في علاقتها بالشيء، بل بالصورة الذهنية المنطبعة على هذا الشيء نفسه، وبالتالي فإن هذه العلاقة لا تربط بين عنصرين اثنين، بل بثلاثة عناصر رئيسة وهم(الدال والمدلول والمؤول) (العابد)، وتبينَ إن الأيقونة في المعلقات الجاهلية نوعان هما:

**المطلب الأول ::الأيقونة الاتساعية Expanding Icon :**

تعرف الأيقونة الاتساعيَّة، بوصفها خلقًا مدركًا تماثليًّا، باللجوء إلى الحفر داخل جسد النصّ ؛ كونها تتجاوز السطح التشبيهيّ، إلّا أنَّ هذا التجاوز لا يحقق الأنقطاع وإلّا فتستولي وظيفتها؛ لأنَّه لا يتأتى لأيّ قارئ رصد مقصدية الشاعر، والوقوف على واقعها ما لم تكن لديه إحاطة بمرجعية النصّ وتفصيلاته (سعديّ، 2012م، صفحة 102)، وقد امتازت كثيرٌ من صور شعراء المعلقات بإنتاجِها الشعريّ المكثف، تمثل المعنى عبر تماثل في البنية الشعرية المتسعة بين الدال والمدلول، والمعبرة بدقة عن الحالة الشعريَّة، مجسدة برؤى بصريَّة ذات أيقونات بصرية اتساعيَّة، وذلك نجده في قول الشاعر النابغة الذبياني (ديوان النابغة الذبياني، 1985، صفحة ق14/1): (الكامل)

| | |
|---|---|
| يا دارَ مَيـّةَ بِالعَلياءِ فَالسَند | أَقوَت وَطالَ عَلَيـها سالِفُ الأَبَدِ |
| وَقَفتُ فيها أُصَـيلاناً أُسائِلُها | عَيَّت جَواباً وَمـا بِالرَبعِ مِن أَحَدِ |
| ردت إِلّا الأَوارِيَّ لَأياً مـا أُبَيِّنُها | وَالنُؤيَ كَالحَوضِ بِالمَظلومَةِ الجَلَدِ |
| رَدَّت عَـلَيهِ أَقـاصيهِ وَلَبَّدَهُ | ضَربُ الوَليدَةِ بِالمِسحاةِ في الثَـأَدِ |
| خَـلَّت سَبيلَ أَتِيٍّ كانَ يَحبِسُه | وَرَفَّعَتهُ إِلى السَـجفَينِ فَالنَضَدِ |

جسد الشاعر في هذا النصِ وحدات لسانية تبين ثُقل المعاني التعبيرية من الواقع الذي أنهك جسد وروح الشاعر المتمثلة بـ (أقوت، طال عليها، وقفت) الممتزجة بالحوار الشعري الكائن بين وجدان الشاعر و الدار؛ لما يعانيه من وحدة وآلام الفراق، والملحظ أن الشاعر عمد إلى التشبية التمثيلي ليوضح المشاهد البصرية بدقة فنية و واقعية، فهو يلعب مع الوحدة اللسانية المكانية (دار مية) لعبة المحاورة، محاولاً توجيه النظر إلى شيءٍ أبعد مما اعتاد عليه الواقع المؤطر بالطابع العاطفي الشخصي، إذ أطلَّت صور وحشة المكان على العالم الداخلي للشاعر، فاستطاع أن يبرز جزءًا يسيرًا من بواطن ذلك العالم عبر الاستعارات المكنية إذ اسقط الصفات الإنسانية على المكان. ففي ضوء تشخيصه للمكان، وحواره معهُ قائلًا:(أسائلها) سألهُ عن أهلهِ لكن الطرف الثاني لم يجب، تاركًا الحوار إنفرادي؛ لينسب لهُ أجواء الحدث الرئيس الحزين المتمثل بإمحاء معالم الحب القديم وأثارهِ، وعدم تواجد الأهل والأصحاب الذي جره الزمن المتمثل في

الوحدة اللسانية (سالف الأبد) كناية عن الزمن الطويل والخراب الذي أصابها، فشكل إمحاء الأثر العقدة النفسية التي لا يجد الشاعر حلًا لها إلا في طيات الماضي، فيتذكر الوليدة وأثرها، فالأيقونة تتوسع من مشهد حسيّ إلى مشهد تأويلي يبلور مفاهيم ثقافية تجسد الذاكرة الجمعية، ولعلنا نُصدق الظن في اقتراب هذهِ التقنية الفنية القصصية من أحدث وسائل فن التمثيل والمشابه المبتكرة التي تسمى بالتداعي ، والتي تعيد الماضي حيًا في إطاره الزمكاني الآني (حسن، الصفحات 251–255)، لذلك تجسد في هذه الصورة البصرية ما كان –النابغة الذبياني– يُخفيه عن الناس من وحدةٍ، وضياعٍ، وفقد نفسيٍّ، بعد أن أصبحت الديار خاويةً المتمثلة بالوحدة اللسانية(( الاواري)) فهي تشير إلى الإبهام والخفاء، فالشاعر طوى صوت الغربة تمامًا من دون أن يُثبت أو يُنفي ما حصل له، وقد سبب ذلك للشاعر ألمًا، كبتهُ في نفسهِ المتمثل بالوحدة اللسانية الصورية((الحوض)) التي تشير إلى الجسد وما يحويه بين طياته من مكابدات نفسية، فهي كناية عن الاهتراء دون التصريح، ولكنَّهُ ظهر من الموضوع الخارجيّ عبر ديناميكية الأيقونة الاتساعية التي ساهمت في إثراء الخطاب الشعري، وبناء علاقات داخل بنيته لتوسيع مداركهِ حول مفهوم الهوية والانتماء. محاولًا إكساب الصورة البصرية دلالة تأملية، فجعل الشاعرُ دار مية أيقونةً لهمومه الإنسانيَّة المكبوتة بتنوع صورها ودلالاتها، ولاسيما الإحساس بالوحدة نتيجة عدم تواجد الأهل والأحبة التي تربطهم به علاقة إنسانيَّة صادقة، قائمة على الوفاء والمشاركة الوجدانيَّة في كلِّ ما يتعرض له من أمور الحياة (مكيّ، 2004م، صفحة 32)، فالأيقونة وسيلة للتعبير عن أحاسيسه محولةً من الأسلوب التقليدي المتمثل في الوصف المباشر إلى أسلوب أكثر تشويقًا، مما أضفى عمقًا جديدًا إلى معانية (عمران، 2025، صفحة 56)، فالحاضنة البيانية تُسهم في بيان مداها من باب فك الارتباط بين الدالّ والمدلول المتمثل بالأماكن الجغرافية لِتمزج بالدال مدلولا ديناميكيّا، يجعل من المكان علامة سيميائية أيقونية تحمل معنى جدلية البقاء والفناء.

إنَّ إيماءات الشاعر إلى حوارّية المكان التي وصفت حاله، ناتج من صراع نفسيّ أظهر لنا مأساة الشاعر التي تكمنُ في اللاوعي وتسيطر على أحاسيسه ومشاعره، وتثير فيه حزناً وألماً؛ سببه التفرد والضياع اللّذان عانى منهما الشاعر، ممثلًا ذلك بالخلع من المال والأهل، وشعوره بالوحدة، فأراد الشاعر إسقاط ما في نفسه على هذه البيداء المقفرة ، فيجعله بمستوى الشعور بالألم، وعمق المأساة التي يشعر بها الشاعر (عطية، 2005، صفحة 60)؛ كون المكان يُشكل الهوية والانتماء لدى الإنسان الجاهلي، كما أن الدار تمثل الاستقرار والأمان، وهي مشاعر يفتقدها الشاعر في ظل التغيرات التي يمر بها. فالشاعر يقدم تأملات فلسفية حول الحياة والمصير تمزج بين العاطفة والحكمة تتداخل فيها الدلالات الجسدية والوجدانية والاجتماعية والثقافية، لذا شكّلت الصورة البصرية للموقع الجغرافي أيقونة اتساعيَّة متعددة المعاني، فهي لم تقتصر على مماثلة بسيطة، بل عمدت إلى فكرٍ جوهري، جسدت معاناة الشاعر بتنوعاتها ما بين الحضور/ الغياب، الحياة/ الموت، الذكرى/ النسيان وهي إشارات إلى علامات الموت الرمزي .ولنا وقفة مع امرئ القيس (إبراهيم، ديوان امرئ القيس، 1958م، الصفحات 110–111)، قائلًا: (الطويل)

قِفَا نَبْكِ مِنْ ذِكْرَى حَبِيبٍ ومَنْزِلِ ... بِسِقْطِ اللِّوَى بَيْنَ الدَّخُولِ فَحَوْمَلِ

فَتُوْضِحَ فَالمِقْراةِ لَمْ يَعْفُ رَسْمُها ... لِمَا نَسَجَتْهَا مِنْ جَـنُوبٍ وشَمْأَلِ

تَرَى بَعـرَ الأَرْآمِ فِي عَرَصَاتِهَا ... وَقِـيْعَانِهَا كَـأَنَّهُ حَبُّ فُلْفُلِ

كَأَنِّي غـدَاةَ البَيْنِ يَوْمَ تَحَمَّلُوا ... لَدَى سَمُرَاتِ الحَيِّ نَـاقِفُ حَنْظَلِ

وإنَّ شِفَائِي عَـبْرَةٌ مُهْرَاقَةٌ فَهَلْ عِنْدَ رَسْمٍ دَارِسٍ مِنْ مُعَوَّلِ

نلحظ إن الشاعر ينقل لنا الحمولة التعبيرية بدلالات مثمرة تبين حجم المكابدات النفسية التي انهكت روح وعقل الشاعر المؤطرة بالأسلوب الإنشائي الذي يرمي إلى إثارة مشاعر الأسى و الاشتياق، فالطبقات العميقة والمضمرة في الخطاب الشعري تبرز تلك المعانات عبر الصور البصرية، فالشاعر يدعو صاحبيه إلى تأمل الأطلال في واقع مليء بالتحولات، وهنا بذرة الإيقونة الاتساعية ، فالشاعر يدعو صاحبيه للتأمل واستذكار الأهل والأحباب ، وكيف كانت عامرةً بالحب والانتماء والاطمئنان والسكينة، إذ أن الشاعر عبر عن حزنهِ المتمثل بإندثار هوية المكان بصوت الجماعة المفضي إلى اعتزاز الشاعر وقبيلته بالهوية المجتمعية الثقافية وتلاحم أبناءها، فالشاعر عبر تقنية الاسترجاع الزمني قطع بين ازدهار الأماكن في الماضي ، وما آلت إليه في الوقت الآني، المفضي إلى توسيع الحالة المعاشة في محيطهِ الآني وبين أمجادهم المندثرة، فالصورة الحسية البصرية في الوحدة اللسانية (البكاء) تدل على الحسرة والضعف والحنين إلى الماضي، فالشاعر يبحث عن الوجود في ظل الفناء والاندثار، ومن ثم يذكر الأماكن التي كانت تحويه المتمثلة بالوحدات اللسانية (سقط اللوى،الدخول، حومل)، إشارةً إلى ثباتها بالرغم من تغييرات الزمن، وتبدل الأحوال. ومن ثم نلحظ في الخطاب الشعري الثاني أن الشاعر يحدد المكان الذي كانوا يجتمعون فيه، وقدمهُ بأسلوب الاستعارة التشبيهية، ويبين بالرغم من التغييرات المتضادة التي طرأت على المكان بفعل الأحداث المتمثلة بالرياح الشمالية والجنوبية ، إلا إنه ظل محافظًا على هويته، مما يجسد معاني الصراع الأزلي بين البقاء والفناء. ومن ثم انطلاقًا مما يتمتع بهِ الشاعر من قدرة فنية و خيال خصب قدم صورة الإيقونة البصرية الاتساعية بأدق تفاصيلها، مما يعكس انغماس الشاعر بواقعه المترامي من حولهِ، بالرغم من سكون الحياة في البيئة الصحراوية بمساحتها الشاسعة، إلا إن الشاعر التقط صورة جزئية وقدمها بأسلوب الاستعارة تعبر عن انسجام مكونات الطبيعة المتمثلة بالوحدات اللسانية(بعر الأرام ، حب فلفل) المفضي إلى بيان جمال الحياة وديمومتها، بالرغم ما مر عليها من تحولات سعت إلى دثر هويتها. فالشاعر عبر محفز التشبية حفز حواس المتلقي المتمثلة بالنظر واللمس مما يعكس دقة الملاحظة وأصالة التعبير. ويستمر الشاعر في تمثيل حالته و توسيع إيقونته الاتساعية؛ ليبين وضعه المأساوية المتضمنة معاني الفقد والمرارة والحنين، وكل ما ينطوي تحت عنوان الفراق في المكان المألوف له ولرفيقه، فما كان له سبيل ليخفف من معاناته إلا البكاء للتنفيس عن مكابداته النفسية، محاولًا الاستنجاد بذوات القبيلة في استرجاع مآثرهم عبر التكثيف البلاغي للسؤال المطروح، فالشاعر أبحر في تجسيد تفاصيل الطلل بين الحزن والأمل ، ليبين عمق الحالة الشعورية المعاشة. وفي المعلقة نفسها يبلور الشاعر أيقونة اتساعية حول مضمون الليل وما يحويه،قائلًا (إبراهيم، ديوان امرئ القيس، 1958م، صفحة 117)( الطويل)

وَلَيْلٍ كَمَوْجِ البَحْرِ أَرْخَى سُدُوْلَـهُ عَلَـيَّ بِأَنْوَاعِ الهُمُوْمِ لِيَبْتَلِـي

فَقُلْتُ لَـهُ لَمَّا تَمَطَّـى بِصُلْبِـهِ وَأَرْدَفَ أَعْجَازاً وَنَـاءَ بِكَلْكَلِ

ألاَ أَيُّهَا اللَّيْلُ الطَّوِيْلُ ألاَ انْجَلِي بِصُبْحٍ وَمَا الإِصْبَاحُ مِنكَ بِأَمْثَلِ

فَيَا لَكَ مَنْ لَـيْلٍ كَأَنَّ نُـجُومَهُ بِأَمْرَاسِ كَتَّانٍ إِلَـى صُمِّ جَنْدَلِ

إن بيان الحمولة التعبيرية للخطابات الشعرية يتطلب منا تفكيك صور الإيقونة الاتساعية والبحث عن الدلالات التي تتجاور المعنى المعجمي، فالإيقونة المركزية هنا هي الليل، فالشاعر قدم لنا لوحةً فنيةً متماسكةً ومنسجمةً مع بعضها

البعض من حيث توظيف التشبيهات والاستعارات والمفارقات المعززة بالحوار، من أجل بيان معاني إيقونته المضمرة والمتفرعة، فشكل الليل هنا معادلًا موضوعيًا لمعاناة الشاعر، فليس المقصود هنا بليل كمدة زمنية بذاتها، وإنما علامةً لمكابدات الشاعر والسلطة المتحكمة، وبهذا فأن أهم ما يميز بنية الخطاب هو ((الصراع في ثنايا النص)) (الخفاجي، 2025، صفحة 138) ، فهو يخاطب الليل مباشرةً، وكأنهُ شخصًا أمامهُ، يُمثل عُتمة النفسِ واضطرابها، وغموضها عن العيان ، ومن ثمَ إن تشبيه التمثيلي لليل بالوحدة اللسانية المتمثلة ب(موج البحر) شكلا علاقة متوازية، إشارةً إلى الصراع النفسي الأزلي بين ذات الشاعر وتحديات واقعهِ، فالصراع النفسي شكل ثنائية متضادة جمعت بين قولهِ (كموج البحر) بمعنى الانفعال، وقوله (أرخى سدوله) بمعنى السكون. فالشاعر عبر الاستعارة المكنية ربط بين إيقونة الليل ومؤشرات الوحدات اللسانية ربطًا سببيًا وليس اعتباطيًا تبين حجم معاناته، وكناية عن الأزمات النفسية. ويستمر الشاعر بتجسيد هموم الليل عبر الاستعارات المكنية المتتالية، وبيان تغلبه على الواقع المؤطر بالصور الحسية ، فعند البحث عن المؤول الدينامي في الخطاب الشعري الثاني نجد إن الليل إيقونة تدل على السلطة المجتمعية المتسلطة بأعرافها ، والمتمددة في طغيانها، فهي صورة توحي بغياب أمل التغيير، وانبعاث الحياة من جديد، مما شكل ذلك إرهاقًا على نفسية الشاعر ، فضلًا عن ذلك إن الحوار الشعري بين الشاعر والليل المتمثل بقوله (فقلت) يدل على مواجهة الشاعر لتلك السلطة وعدم الاستسلام لها ، فالشاعر قدم التجربة الشعورية المعاشة بإيقونةٍ ذات معاني سمعية وبصرية. ونلحظ في الخطاب الشعري الثالث إن الشاعر قدم صورة متضادة للوحدة اللسانية (الصبح)، فالمعنى المعجمي يدل على مشهد صوري طبيعي، إلا إن الشاعر قدم معنًا مغايرًا لذلك تمامًا عبر المفارقة البليغة، بالرغم من إشراق الشمس وبدء الصبح، إلا إن الاستبداد والأشجان متواصلة ، المفضي إلى انعدام رؤية جديدة للمستقبل، فشكلت الصورة بأسلوبها القصري كسرًا للأفق المتوقع، فالحزن لم يقتصر على الليل فحسب، وإنما شمل الزمن برمته، فالشاعر على صراع دائم مع محيطه المترامي من حوله من أجل الوجود, وتبين في الخطاب الشعري الرابع ولاسيما الوحدة اللسانية (نجومه) فهي مشهد صوري طبيعي تدعوا إلى بريق الأمل، إلا إن المؤول الدينامي للمشهد الحسي يؤولها إلى دلالات مضمرة المتمثلة بالفتور والأسر، فالسلطة والضغوطات المترامية من حوله أغلقت كل ثغرات الأمل نحو مستقبل مشرق مفعم بالحياة، و كبلت كل السُبل المفضية إلى تحقيق ما يرنوا الشاعر له ، فشكل بذلك ثنائية متضادة بين الحرية المبتغاة و النظام العرفي الصارم، فالشاعر قدم للإيقونة دلالات متعددة الأبعاد ليعبر عن تجربة إنسانية معاشة إحساسًا و إدراكًا. ولنا وقفة مع النابغة الذبياني تبين فنية الأيقونة الاتساعية، قائلًا فيها (ديوان النابغة الذبياني، 1985، الصفحات ق1/17–20): (الكامل)

مِن وَحْشِ وَجْرَةَ موشِيٍّ أكارعه طاوي المصِير، كسِيْفِ الصَّيْقَلِ الفَردِ

أَسْرَتْ عليه مِن الجَوْزاءِ ساريةٌ تُزْجِي الشَّمالُ عليه جامدَ البَرَدِ

فارتاعَ مِن صوتِ كَلاَّبٍ فبات له طَوْعَ الشّوامِتِ من خوفٍ ومن صَرَدِ

فَبثَّهنَّ عليه واسَتَمرَّ به صُمْعَ الكُعُوبِ بَرِيئاتٍ من الحَرَدِ

وكان ضُمْرانُ منه حيث يوزعُه طَعْنَ المعاركِ عنَد المُحْجَرِ النَّجُدِ

..... .....

لمّا رأى واشِقٌ إقعاص صاحبه ولا سبيل إلى عَقْلٍ ولا قَوَدِ

قالت له النَّفْسُ: إنّي لا أرى طمعاً وإنّ مولاكَ لم يَسْلَم ولم يَصِدِ

في هذه الخطابات الشعرية ينقل لنا الشاعر المؤول الدينامي لموضوع الصراع بصورة فنية تجمع بين التصوير الفني والتشبيه والمجاز عبر الوحدات اللسانية المكتنزة بالدلالات السيميائية ، إذ نلحظ الشاعر في الخطاب الشعري الأول يشير إلى صراع الإنسان أو النفس مع الطبيعة من أجل البقاء، وهذا بدورهِ يبين إن الواقع المترامي من حوله واقع فوضوي لا يحكمه قانون ولا عرف، وإن السائد فيه هو البقاء للأقوى، فالإيقونة السيميائية عبر اسلوب الكناية تشير إلى معاني الذعر والرهبة التي تولدهما أجواء تلك الإرادة القاهرة، لهذا نلحظ الشاعر بصورة بصرية يشير إلى معاني القوة، والقدرة على الصمود، واتخاذ القرار، بغية تخطي تلك العقبات والمعاناة التي تعيق خطواته المؤطرة بحتمية المصير. فالشاعر عبر إيقونته قدم صورًا حركيةً وبصريةً متناقضة تشير إلى معاني السطوة والتكبيل ، بالرغم من شدة إقدامه لكنهُ مقيد بخطوات متعثرة، فضلًا عن حسم سيفه في مواجهة التحديات لكنهُ محكوم بقوة المصير. ويستمر الشاعر في توسيع دلالات_التحديات_ إيقونته موضحًا الصعاب التي يلاقيها من رئاسة مجتمعه المتمثلة بالقيود المجتمعية المفروضة عليه، بالرغم مما يتمتع بهِ من سطوة، المفضي إلى الخضوع والاستسلام لتلك القيود التي تواجههُ، ويستمر الشاعر في استثمار قوى الطبيعة المتمثلة بالوحدات اللسانية (الجوزاء، السارية، الشمال، البرد ) إشارة منه إلى بيان مدى هيمنة تلك القوة عليه، فهي محيطة به من كل جانب بغية تثبطهُ وعدم بلوغ ما يرنوا لهُ، ومما لا شك تفضي به إلى الضياع و الانهيار، فالشاعر يصور لنا ديناميكية التأثير بصورة حسية إدراكية متألقة، ويوضح الشاعر في توسيع إيقونة الخطر المحاطة به عبر الوحدة اللسانية (صوت الكلاب) إلى حجم الترهيب المسلط عليه، بغية تشتيت حالته النفسية المفضي إلى خضوعه، وسلب إرادتهِ، وانقياده للأعراف المجتمعية ، فالشاعر وقع بين مهلكين الأول المهلك النفسي المتمثل بالوحدة اللسانية(الخوف)، والثاني المهلك الجسدي المتمثل بالوحدة اللسانية(صرد)،أي: البرد، فالمؤول الدينامي يوضح حجم جهامة القيود وانعدام الرِفق فيها، ويبين الشاعر في تصعيد الموقف إشارة إلى استمرارية القهر المفروض عليه، فالشاعر يشير إلى إستحالة هروبه من واقعه، إذ إن تضاريس مكانه وخفة حركة الكلاب–القيود المفروضة عليه– تثبطه عن إدراك ما يرنوا لهُ، ويبدو إن الشاعر تيقن بحتمية واقعه الذي يسعى إلى تلاشي الرابطة الإنسانية، وانعدام الأمل. وقد جسد ذلك عبر تقنية الحوار الشعري في سبيل إدخل شخوص جدد للبحث عن ثغرة أمل في هذا الواقع، لكن الطرف الثاني المتخيل المتمثل بالصوت الداخلي يُثبت حجم المعاناة الملاقاة، فالشاعر على يقين تام إحساسًا وإدراكًا، بإنه لا

مفر من الصعاب المحاطة به المفضي به إلى الرضوخ. فالشاعر جسد صورًا حسيةً سمعيةً وبصريةً، ذات دلالات نفسية واجتماعية وثقافية مرتبطة مع بعضها البعض بعلاقات سببية.

**المطلب الثاني::الأيقونة التوالدية :**

هي وسيلة فنية ذات مستوى تصعيدي لفعل التصوير الّذي يُمظهر قوة الإبداع، إذ تواجه نشاط دوالها بتلازم صفات اتباعية، تتوالد بالتداعي المتواتر، ومن ثم يرمم هيكل الأيقونة بأكبر قدر ممكن من الصفات (سعديّ، 2012م، صفحة 103)، فهي تتمتع بقدرة إبداعية على توليد معانٍ جديدةٍ عبر التحليل والتأويل، وعليه فهي لا تعمد إلى الصور الثابتة ومحاكاة الشكل الخارجي ، وإنما تعمل على تحفيز المعنى وتحويله تدريجًا، وبناء دلالات معرفية وثقافية أثر عمقًا، مما تجعل الخطاب الشعري أكثر إبداعًا وتألقًا وتأثيرًا (الداهى، 2009) ، والملحظ أن الأيقونة التوليدية في المعلقات الجاهلية تبرز في جانب التجسيد الحركي والبصري المعزز بالتحويل الشعوري – الانفعالات– ، المستوى السردي. وفي لوحة الفرس من معلقة امرئ القيس أيقونة توالديَّة، نقشت صفات الفرس الأصيل بأدق التفاصيل، إذ يقول (إبراهيم، ديوان امرئ القيس، 1958م، الصفحات 119–120): (الطويل)

| | |
|---|---|
| وقد أغتدِي والطَّيرُ في وُكُنَاتهـــا | بمنجـردٍ قَيْدِ الأَوابـدِ هَيْكـلِ |
| مِكَرٍّ مِفَرٍّ مُقْبلٍ مُدْبرٍ معـــــاً | كجُلْمودِ صَخْرٍ حَطَّه السّيْلُ من عَلِ |
| كُمَيْتٍ يَزِلُّ اللِّبْدُ عن حالِ مَتْنِـــه | كما زلَّـتِ الصَّفْواء بالمتَنَـــزّلِ |
| مِسَحٍّ إذا ما السابحاتُ على الونَـــى | أَثَرْنَ غُباراً بالكَدِيد المرَكَّـــلِ |
| على العُقْبِ جَيَّاشٍ كأنَّ اهتزامَـــه | إذا جاشَ فيه حَمْيُهُ غَلْيُ مِرْجَـلِ |
| يُطِيرُ الغلامَ الخِفَّ عن صَهوَاتـــهِ | ويُلْوِي بأثوابِ العَنيـفِ المَثقَّـلِ |
| دَرِيرٍ كخُذْرُوفِ الوليدِ أَمَـــرَّهُ | تَقَلُّبُ كفَّيه بخيْطٍ مُوَصَّـــلِ |
| لهُ أَيْطَـلاَ ظَبيٍ وسَاقَا نَعامَـــةٍ | وإرخَاءُ سرحـانٍ وتَقريبُ تَتْفُـلِ |
| كأنّ على الكِتْفَيْن منه إذا انْـتَحَـى | مَداكَ عَرُوسٍ أو صَرَايةَ حَنْظَـلِ |
| وباتَ عليه سَرْجُه ولِجامُـــهُ | وباتَ بِعَيْنِي قائماً غيرَ مُرْسَـــلِ |

جُسدت اهاجيس الشاعر من معاناة نفسيَّة مكبوتة، تبلورت على أنَّها أيقونة توليدية تتمركز حول ذكر سمات الفرس عبر التشبيهات التمثيلية، إذ يستمد الشاعر من الواقع المعاش بكل تفاصيلهِ صورًا شعرية تعبر عن جوادهِ، وشدة عدوهِ، فجاءت"شحنة المعنى التي تحملها بعض الكلمات شحنة تدعو إلى الدهشة حقًّا" (أولمان، 1969، صفحة 117)،إذ إنَّ الشعرية العالية التي ينماز بها هذا الخطاب: ( وقد اغْتدِي والطيّرُ في وكُناتها) يضفي إحساسًا بإنتزاع الدفء والسكينة، مشيرًا إلى بداية يوم جديد مفعم بالحيوية، لمواصلة الحياة اليومية الطبيعية المنهكة، لتحقيق ما يرنوا لهُ، فالوحدة اللسانية (هَيْكل) في معناها المباشر يعني بها المعبد المرتفع البنيان (الزمخشريّ، 1979، صفحة مادة هكل)، لكن الحاضنة البيانية تشير إلى قدسية الخيل ومكانتهِ، ومن ثم إن الإيقونة التوليدية سعت لبيان" أهمية هذه القوة بوصفها القوة الوحيدة القادرة على مجاوزة الموت والزوال والألم المبرح وتكشفها رموزًا أساسيَّة، تتمثل أولًا في الرجل وأكثر رفاقه التصاقًا به في لحظة المغامرة" (ديب، 1979م، صفحة 138)، وبهذا تمثل أيقونة الفرس القوي صورة القوة وإثبات كيانها وهذه ما يؤكد

أهميتها، وبهذه الصفات المزدحمة أصبح الفرس جوهر المشاعر التي تجمع بين الحياة والموت، واللذة والمرارة، والنصر والخذلان (ديب، 1979م، صفحة 60)، وإنَّ طبيعة التشكيل الشعري لهذا النص جاءت بتشبيه حركة الفرس بالصخرة الكبيرة التي جرفها السيل من الأعلى، فالوحدات اللسانية(مِكَرٍّ مِفَرٍّ مُقْبلٍ مُدْبرٍ معاً) خرجت من إطار المعنى المعجمي ودخلت في دائرة الحركة الديناميكية عبر طباق وتضاد بلاغي، مبلورةً تأزم الحالة النفسية للشخصية الفروسية، وفي الوقت نفسه تعكس تصرف الشاعر الذي جمع بين الذكاء والحكمة، وصلابة والمرونة ، وصولة ونُكوص ، فلفظة (معًا) تشير إلى التناقض النابع من الشعور بالوحدة وغياب المرشد والحكيم، فالمدلولات الديناميكية تدلوا على حسن تصرف الفارس في إتخاذ قراراتهِ، فبالرغم من صعوبات التي تعرض لها في واقعهِ المعاش، إلا إنهُ استطاع مقاومتها وتصدي لها بثبات وصلابة، وهذا يعكس فلسفة الإنسان الجاهلي في إبتناء البطل الاسطوري ، وتشكيل الهوية الثقافية للمجتمع.

ومن ثم جاءت الصورة البصرية للأيقونة التولدية المتمثلة بالوحدة اللسانية (كُمَيْتٍ)، فالمعنى المباشر يدل على اللون الأحمر المائل إلى السواد ، لكن الحاضنة البيانية تشير إلى مدلول ثقافي وهو الرزانة والصرامة وهما يُمثلان قيم المجتمع الجاهلي، وقولهِ: (( يَزِلُّ اللِّبْدُ عن حالِ مَتنه)) مشيرًا إلى سرعته وقوة اندفاعه في الإقدام، إلا إن الوحدة اللسانية ((اللبد)) تُوحي إلى القيود والعراقيل التي تعيق إقدامهِ، فالشاعر بصورة غير المباشرة يُضمر معاني التمرد في كوامنه النفسية، ولاسيما عندما يكون الواقع المتمثل بالأعراف المجتمعية غير المنسجم مع متطلباته ورؤيتهِ. ويستنفر الشاعر الصور البصرية ذات المعاني التولدية في الشطر الثاني بقوله:((المتنزل)) فهو لا يسعى للإقدام والصدارة فحسب، وإنما يسعى إلى السلام ليعم الخير والنماء، فالماء يدل على ديمومة الحياة المؤطرة بالأهداف السامية. وهذا ما يجسد مدى انسجام الشاعر مع صور القوى الطبيعية بشقيها الصامتة والمتحركة.

ويستمر الشاعر في استثمار إيقونته التولدية مشيرًا إلى قوة وجبروت خيله التي تتصدر في مواجهة المصاعب والصراعات وبلوغ المستقبل المتجسدة في الوحدة اللسانية (الكديد)، فهو أيقونة للسيادة والنبل ، فالمؤول الدينامي في الوحدة اللسانية (الغبار) يشير إلى قوة الحركة وأثرها في الفعل الآني المؤطر بالهيبة وتحقيق المبتغى، فشكل الخيل الهوية الاجتماعية للفارس الجاهلي. وعليه قدم الشاعر صورةً فنيةً موجزةً مفعمة بالتناغم بين الفارس والطبيعة ،مكونًا بذلك صورةً إبداعية تتخطى حدود الزمان والمكان، ليخلد القوة العسكرية للفارس المغوار، وهذا يتأتى من إدراك الشاعر للمحيط المترامي من حوله.

ويوضح الشاعر في توليد الصفات إن الخيل على أتم الاستعداد والتأهب، فالوحدات اللسانية في قوله:((كأن اهتزامه...)) تشير إلى صورة الانفعال الحسي المتمثل بالحماسة في اتخاذ القرار الحاسم ، فالمؤول يقدم صورة ديناميكية مشحونة بالصراع بين الثبات والإقدام في الموقف الآني من جهة، وبين صراعاته النفسية والعوامل الخارجية من جهة أخرى، جاعلًا من الخيل إيقونة للصرامة والإصرار، جسدها في لوحة فنية تزخر بالمعاني الثقافية والفلسفية.

ومن ثم جسد الشاعر في إيقونته صورة اضدادية تجمع بين ثنائية العزم وتلكؤ ، فالوحدة اللسانية في قوله ((يطير الغلام ...)) دلالة على الحماس والهمة في مواجهة التحديات والأعباء الثقيلة ، ساعيًا إلى تحيق ما يرنوا لهُ، وقولهِ:(( يلوي بأثواب...)) دلالة على الاحباطات والدركات التي تعترض طريقهِ. وعند النظر في الوحدة اللسانية (( الخذروف)) خارج إطار المعنى المعجمي، نجدها تشير إلى خفة وإستمرارية الخيل في الحركة من جهة، وقدرة الفارس في السيطرة

على زمام الأمور من جهة أخرى؛ كونهُ الفاعل في تسيير الأمور، وهذا يتأتى من العلاقة التفاعلية بين الفارس والفرس. وبهذا إن الخطابات الشعرية المتتالية تجمع بين الحزم واللين ، مما يفضي عليهن ازدواجية اسلوبية ، متمكنة من التفاعل في نفسية المتلقي. إذ إن سهم الدلالة الأيقونية التوالدية في تحشيد رؤى الشاعر، رممت هيكلَهَا من صفاتٌ تتابعت تدريجيًا، بوصفها المكون الأساسيّ للقصيدة (العبيديّ، 2014م، صفحة 274).

فالشاعر يرسم له تمثالًا بالشّعر، يتغنى الزمان بجمال نحته، ويعزف على وتر الخلود فيردد صداه بين جوانب الصحراء، وكان جواداً مدهشًا بتوثبه، وعنفوانه، وزهو مرآة، لكن ما نراه في لوحتهِ أنَّه جعله مرةً خذروفًا؛ لأنه أراد بالخذروف المثل الأعلى للسرعة وقوة الفعل وهو أصغر حجم دلّ عليه في اللوحة، ومرة ثانية جعله هيكلًا، وهو أكبر حجم أورده في النصّ؛ لأنَّ أراد بالهيكل المثل الأعلى لضخامة الشكل وعظمته، ففصّل عناصر جسمه، مصوراً إياها بمظاهر العظمة (زغريت، 2011، صفحة 136).ويقول الشاعر زهير بؤن البي سلى في شعره تفاصيل الحرب وصورها المتعددة ما بين النصر والخذلان، قائلًا (فاعور، 1988، صفحة 120):

وَما الحَربُ إِلّا ما عَلِمتُم وَذُقتُمُ ... وَما هُوَ عَنها بِالحَديثِ المُرَجَّمِ
مَتى تَبعَثوها تَبعَثوها ذَميمَةً ... وَتَضرَ إِذا ضَرَّيتُموها فَتَضرَمِ
فَتَعرُكُم عَركَ الرَحى بِثِفالِه ... وَتَلقَح كِشافاً ثُـمَّ تَحمِل فَتُتئِمِ
فَتُنـتَج لَكُم غِلمانَ أَشأَمَ كُلُّهُم ... كَأَحمَرِ عادٍ ثُمَّ تُـرضِع فَتَفطِمِ
فَتُغلِل لَكُم مـا لا تُغِلُّ لِأَهلِها ... قُرىً بِالعِراقِ مِن قَـفيزٍ وَدِرهَمِ
لَعَمري لَنِعمَ الحَيُّ جَرَّ عَلَيهِمُ ... بِما لا يُواتيهِم حُصَينُ بنُ ضَمضَمِ
وَكانَ طَوى كَشحاً عَلى مُستَكِنَّةٍ ... فَلا هُوَ أَبـداها وَلَـم يَتَجَمجَمِ
وَقالَ سَأَقضي حاجَتي ثُمَّ أَتَّقي ... عَـدُوّي بِأَلفٍ مِن وَرائِيَ مُلجَمِ
فَشَدَّ وَلَم تَـفزَع بُيوتٌ كَثيرَةٌ ... لَدى حَـيثُ أَلقَت رَحلَها أُمُّ قَشعَمِ
لَدى أَسَدٍ شاكي السِلاحِ مُقَذَّفٍ ... لَهـُ لِبَـدٌ أَظفارُهُ لَـم تُقـلَّمِ
جَريءٍ مَتى يُظلَم يُعاقِب بِظُلمِهِ ... سَريـعاً وَإِلّا يُبـدَ بِالـظُلمِ يَظلِمِ
رَعَوا ما رَعَوا مِن ظِمئِهِم ثُمَّ أَورَدوا ... غِماراً تَسيلُ بِالـرِماحِ وَبِـالدَمِ
فَقَضَّوا مَنـايا بَينَهُم ثُمَّ أَصـدَروا ... إِلـى كَلَأٍ مُـستَوبِلٍ مُتـوَخَّمِ
لَعَمرُكَ ما جَرَّت عَلَيهِـمِ رِماحُهُم ... دَمَ اِبنِ نَـهيكٍ أَو قَـتيلِ المـتَلَّمِ
وَلا شارَكوا في القَومِ في دَمِ نَوفَلٍ ... وَلا وَهَبٍ مِنهُم وَلا اِبـنِ المُحَزَّمِ
فَكُلّاً أَراهُم أَصبـَحوا يَعقِلونَهُم ... عُـلالَةَ أَلفٍ بَعـدَ أَلـفٍ مُصَـتَّمِ
تُساقُ إِلى قَـومٍ لِقَومٍ غَرامَةً ... صَحيحاتِ مـالٍ طالِعاتٍ بِمَخرِمِ
لِحَيٍّ حِلالٍ يَعصِمُ الناسَ أَمرُهُم ... إِذا طَلَـعَت إِحدى اللَيالي بِمُعظَمِ
كِرامٍ فَلا ذو الـوِترِ يُدرِكُ وِترَهُ ... لَدَيهِـمِ وَلا الجاني عَلَيهِم بِمُسلَمِ

جسد الشاعر في خطاباته الشعرية معاناته في الحروب ، وبيان بشاعتها ؛ كونها ليست حديثًا غامضًا عن الجميع فقد عُرف عن عصر ما قبل الإسلام بالنزاعات القبلية المستمرة التي كانت تتكاثر وتحرق وتسحق وتستنزف كل ما تلاقيه من الموارد البشرية والطبيعية، لهذا كان الشاعر من دعاة الحكمة و السلام ونبذ الحروب وبشاعتها، فالشاعر قدم الإيقونة التولدية المتمثلة بالحرب بصورة تصاعدية متناسقة المفضي إلى خلق نسيج ترابطي دلالي متماسك حول تفاقم الحروب وأثارها بنبرة تحذيرية عقلانية. نلحظ في بداية وصفها ذكره أنها تجربة حسية إدراكية المتمثلة بالوحدات اللسانية:(يُعلم، يُذاق)، وليست تجربة من وحي الخيال، فهي تنتقل من المعرفة العامة إلى المعرفة الشخصية عبر المشاركة الفعلية وأسلوب القصر البلاغي، ويوضح الشاعر في توليد إيقونة الحرب بأن الحرب جامدة لا تحسن تحريك نفسها، إلا إن هنالك فواعل بشرية تتعمد إلى إشعال نار الحرب بين الطرفين المفضي إلى نتائج وخيمة، وأضرار بشعة على مختلف الأصعدة، فهذه الصورة متولدة من الصورة الأولى بغية توضيح المعنى المبتغى، فالشاعر قدم عبر هذين الخطابين رؤية فلسفية حتمية بأسلوب الاستعارة. ويستمر الشاعر في استثمار إيقونته، ويبين مدى سحقها لكل ما تلاقيه في طريقها، فهي تأكل الصالح والطالح، وبصورة مستمرة بلا توقف، المتمثل بالوحدة اللسانية (حجر الطاحونة)، المفضي إلى تدميرهم بالكامل، فهي لا تكتفي بذلك وإنما تعمد إلى ميلاد أجيال متتالية تحمل مبدأ الصراع والنزاع عبر الأزمنة المختلفة، وكأنهم في حلقة متواصلة ، وكل جيل يختلف عن السابقين في الوسائل الحربية و العنف والجبروت ، فالوحدة اللسانية المتمثلة ب: ((كأحمر عاد)) إشارة إلى بطشهم وفتكهم في الحروب نسبة إلى قوم عاد الذين عرفوا بقوتهم، فالشاعر شبه إيقونته بالأم المتمردة وهي استعارة مرعبة؛ كونها هي من تغذي روح وفكر أبناءها بالخراب والتدمير، محققةً بذلك عبء طويل الأمد فهي تستنزف الطاقات البشرية والقوى العسكرية والموارد الاقتصادية قطرة قطرة. ونلحظ وسط هذه الإيقونة التولدية السيميائية يحاول الشاعر ان يولد معنى آخر للإيقونة مؤطر بالصور الإيجابية ، بالرغم من بشاعة الحروب وأثارها المدمرة للطاقات البشرية، إلا إن هنالك ثغرات من الأمل تستعيد عبرها طاقتها وهمتها نحو التغيير الفعلي البنَّاء، المتمثلة بالشخصية (حصين بن ضمضم) إذ شكل فعله الفردي محفز ديناميكي ليغير سير الأحداث برمتها المفضي إلى إحباط توقعات الجماعة، وبناء رؤية فكرية مستقبلية جديدة تغيير موازين الحياة نحو الأفضل، فالبطل يُنبذ الفكر السلطوي المتحكم في مصير المجتمعات ، ويتوجه نحو بنَّاء مجتمع يحفظ كرامة الإنسان وموارده الطبيعية، والملحظ أن الشاعر استعمال القسم والتعجب و التعظيم مما يعزز المعنى في ذات المتلقي المتمثل بالوحدات اللسانية: (( لعمري لنعم الحي جر عليهم...)). ويوضح الشاعر إن فكرة التغيير كانت كائنة في ذات البطل، إلا إن الجرأة وحدها لا تكفي من دون حسن الإدارة والتخطيط، بغية تحقيق الهدف المبتغى، فالشاعر يعمد إلى توليد معاني الإيقونة وبيان صورها بطريقة دقيقة احترافية مؤطرة ببلاغة الترتيب المنطقي الاستعاري، فالبطل يفكر ويخطط وينفذ ليحقق مراميه فكل معنى متولد من معنى سابق المفضي إلى بيان حلقة صورة البطل الايجابي في دائرة الحرب، فهو يوازن بين الإضمار والإظهار المتمثلة بالوحدات اللسانية :((فلا هو أبداها ولم يتجمجم)) فهو يتميز بالحكمة والصبر، فضلًا عن الدعوة إلى الإسناد من لدن الجماعة في لحظة إعلان التغيير، مستثمرًا التوقيت المناسب لإحداث ذلك، فالشاعر قدم لنا سلسة دلالية متنامية ديناميكيًا تصور الانضباط القتالي. ومن ثم ينتقل المعنى التولدي الفردي إلى معنى تولدي جماعي في لحظة التنفيذ؛ كونها تعبر عن رؤية مجتمعية شاملة. وهذه الرؤية لا تتحقق إلا بالاستمرارية المؤطرة بالدعم الجماعي. ونلحظ إن المجموعة على

أهب الاستعداد للهجوم ولم ترهب الأمر؛ كون طبيعة بيئتهم قائمة على مبدأ الصراع من أجل البقاء ، فهو كائن في النفوس وجزء من الطبيعة البشرية، فكل إنسان يولد في هذه البيئة هو مشروع محارب ، فالصراع باقي ومستمر في بيئتهم لكن المنطلقات وتوجهات الصراع هي التي تتغير نتيجة تغيير أفكار ورؤى أصحابها، فالشاعر يُولد معنى يعزز فكرة الشراسة والقوة في الحرب واستمرارها، بالرغم من تغيير المنطلقات، وانتعاش الحياة، وبدأ دورة حياتية مفعمة بالتغيير، ونابذة الأعراف السائدة السابقة، إلا إن آثار الحروب عبر الأجيال لا تموت فذكر الأسماء ليس اعتباطيًا، وإنما إشارة إلى الأخذ بالثأر فهم في سلسلة متكررة من الحروب المفضي إلى انعدام العدالة وتدهور الأوضاع الاقتصادية والاجتماعية ، فالقبيلة تحتاج إلى ركائز قانونية تحكم بالعدل، لكي تقيها من هذه الأزمات المتجددة، فقد عبرت الصور الشعرية ((عن الصراعات النفسية التي يمر بها الشاعر ، كما ساعدت على خلق حركة ديناميكية في النص الواحد. حيث لم يكن تعبيرهم عن العواطف والاحاسيس بشكل سطحي، وإنما جاء عبر أساليب عكست تحولاتهم الشعرية)) (عباس و خلوفي، 2025، صفحة 168) ،فالشاعر جسد عبر العلاقات السببية والدلالية عملية توليد المعاني بصور بصرية و متسلسلة ومتنامية ومتناسقة، فضلًا عن تكاملها المفضي إلى انعكاس المعنى بأساليب متباينة. ويقول عبيد بن الأبرص في معلقته ذات البحر (عدرة، 1994، صفحة 60):

فَأَبصـرَت ثَعلَبا مِن ساعَة وَدونَـهُ سَبـسَبٌ جَديب
فَنَـفَضَت ريشَها وَانتَفَضَت وَهيَ مِـن نَهضَة قَريبُ
يَـدِبُّ مِن حِـسِّها دَبيباً وَالعَـين حِملاقُها مَقلوبُ
فَنَهَـضَت نَـحوَهُ حَثيثَةً وَحَرَذَت حَـردَة تَسيبُ
فَاِشتال وَارتاعَ مِن حَسيسِها وَفِعلَهُ يَفـعَل المَذؤوبُ
فَـأَدرَكَته فَـطَرَّحَتـهُ وَالصَيد مِن تَحتها مَكروبُ
فَجَـدَّلَته فَـطَرَّحَتـهُ فَكَدَّحَت وَجـهَه الجَبوبُ
يضـغو وَمِخلَبها في دَفِّهِ لا بُد حَـيزومه مَنقوبُ

يُشكل هذا النص الشعري مادة غنية لتحليل السيميائي، إذ يبدأ الخطاب الشعري بالصور الوصفية البصرية للواقع المترامي من حوله، إذ جسدهُ الشاعر بطريقة تفصيلية ودقيقة عبر الأساليب البلاغية المتمثلة بالتشبيه والاستعارة. يبدأ الشاعر بفعل الإدراك (أبصرت) مما يعطي إشارةً أن المشهد صورة حسية معاشة بكل تفاصيلها منقولة من اللاوعي إلى الوعي تحرك حاسة البصر والخيال غبر المستوى البصري والمكاني. أما الوحدة اللسانية ((الثعلب)) تدل على المكر والخبث إشارة إلى العدو المتربص بهم، وتعزز لفظة (ساعة) من توليد المعنى وديناميكية الصورة المعززة بالدقة، موضحًا البعد الحسي الدقيق للواقع المحاط بالحدث فالأرض النائية لا ماء ولا نبات فيها عبر الوحدات اللسانية ((سبسب جديب)). فالجمع بين الثابت (الثعلب والارض) والمتغير(الساعة) يزيد من حالة الوضوح والغموض، بالرغم من البساطة التشبيهة للخطاب الشعري إلا أنه محاط بأبعاد نفسية وثقافية متأصلة، فالشاعر أراد أن يبين أن اللقوة أو القبيلة شاهدت الخصم في مدة زمنية قصيرة ، لكن العوائق – نفسية ، اجتماعيه، سياسية، وجودية– هي التي منعته من الوصول إلي الهدف،

وهذا مما يخلق بعدًا دراميًا متوترًا، فالشاعر جسد في خطابه حالة الترقب والترصد للخصم، وبين أن الخصم في حالة الحذر والخوف فضلًا عن المسافة التي بينهما موحشة و مخيفة، فالعلاقة بينهما علاقة سببية تربط بين رصد اللحظة وتتابع الأحداث المفضي إلى بناء التفاعل الحسي والزمني والثقافي. ونلحظ في الخطاب الشعري الثاني أن الأيقونة السيميائية تولد معنى جديد فحواه أن القبيلة لن تظل في مرحلة السكون والترقب و العجز، فلا بد من الانتفاضة الحاسمة ضد هذه المعوقات لتحقيق غاياتها. ويبين الشاعر أن القبيلة لم تكن في حالة سبات ، وإنما كانت تنتظر اللحظة المناسبة للانتفاضة، وإحداث التغيير والتجدد بغية إثبات قوتها فهي علامة أيقونية تحاكي الطبيعة، وعليه توليد معاني الأيقونة بدأ من السكون إلى الظهور إلى النشاط إلى الفعل الحقيقي وهذا هو النقل الديناميكي لتوليد المعاني . ومن ثم يعمد الشاعر إلى توليد معنى آخر بأسلوب الأيقونة الحركية الجسدية، فالشاعر يصور لنا ارتعاب العدو – الثعلب– نتيجة شدة قوة قبيلتهُ –اللقوة– وسطوتها، وإن عيون الأعداء مترقبة ومذهولة لأفعال القبيلة الحاسمة، مما يدخلهم – الأعداء– في حالة من التوتر والقلق يفقدهم السيطرة على زمام أمورهم. لهذا أطر الشاعر الشطر الثاني بأيقونة توليدية بصرية شعورية. ويستمر الشاعر في توليد المعاني عبر الصور التشبيهية التمثيلية، موضحًا أن القبيلة انتقلت إلى مرحلة الفعل الكاسح بلا شرطًا أو قيدًا ، فالشاعر يولد معنى النهضة التي أثارت الرعب في نفوس أعدائها. معلنةً نفوذها و سيطرتها التامة عليهم. فالأيقونة السيميائية ترتكز على التشابه والتقارب بين العلامة والشيء، مكونةً سلسلةً من الإشارات الحسية المرتبطة مع بعضها البعض ارتباطًا سببيًا، مؤطرة بالأسس الثقافية. فهذا النص الشعري جعل القارئ والسامع في حالة تفاعل مع مستويات الخطابات الشعرية المفضي إلى تأملات عميقة في الظواهر الطبيعة والظواهر الاجتماعية. ويقول عمرو بن كلثوم في مطولته ذات البحر الوافر (يعقوب، 1996، الصفحات 90–91):

| | |
|---|---|
| ألاَ أَبْلِغْ بَنِي الطَّــماحِ عَنَّا | وَدُعْمِيا فَكَيْفَ وَجَدْتمُوْنَا |
| إِذَا مَا اَلْلكُ سَامَ النَّاسَ خَسْفاً | أَبَيْــنَا أَنْ نُقر الذُّلَّ فِيْنَا |
| مَلأْنَا البَـر حَتَّى ضَاقَ عَنَّا | وَظَهرَ البَحْرِ نَملَوه سَفِيْنَا |
| إِذَا بَــلَغَ الفِطَامَ لَنَا صَبِي | تَخِرُّ لَهُ الجبَابِرُ سَاجدِيْنَا |

جسد الشاعر في هذا المقطع الشعري الأيقونة السيميائية المتمثلة بالقوة وكل ما ينطوي تحت معناها، فالشاعر بيَّن بناء الأيقونة التوليدية بوصها علاقة تماثل أو محاكاة بين الدال والمدلول، والملحظ أن المقطع الشعري يدور حول ثنائية العزة والذل، فالخطاب الشعري الأول يبدأ بالاستدعاء عبر أدلة التنبية ((ألا)) للفعل الخطابي مع القبائل الأخرى لبيان مدى علوهم في المجتمع المؤطر بالعزة والقوة والفخر المتمثلة بالوحدات اللسانية :((أبينا، ملأنا، نملؤه، تخر)) فالخطاب الشعري شكل مرحلة السكون. فإذا سعى الإذلال السلطوي إلى طمسنا ، فنحن على أشد الاستعداد للمقاومة المباشرة لإثبات مبدأ وجودنا وحياتنا(( وجدتمونا)). إذ أن الشاعر يعمد بالفطرة إلى توليد معاني الأيقونة الفخرية، فهم إذ جمعوا شملهم سدوا أفق النظر برًا وبحرًا ، فالبحر والبر أفقان شاسعان فالأول امتلئ سُفن، والثاني حشد بالبشر. وهذا يدل على السيادة والسلطة وانتشار نفوذهم في رباع الأرض فلا مجال لغيرهم، كونهم الفاعل الأقوى الذي يسن الأوامر لا يتلقاها،

فالشاعر جمع في خطابه الشعري بين القوة البشرية والقوة المادية ليعزز معنى الهيمنة بشكل راسخ . ولم يكتف الشاعر بذلك، وإنما ولد معني من الأيقونة مخلدًا فكريًا وفنيًا، فالشاعر يوصف لنا مدى قوتهم وجبروتهم المتجذر فيهم عبر أسلوب المفارقة البلاغية، فمن المعروف أن الصغر يدل على الضعف، إلا إن الشاعر ولدهُ بطريقة مغايرة تمامًا ليعزز فكرة هيمنتهم ويثبت ضعف عدوهم،إذ صرح أن جبابرة القبائل الأخرى تخضع لصغار القبيلة، وهذا يدل على مدى القوة المبكرة والمتجذرة فيهم، فهي بمثابة غريزة فطرية مترسخة فيهم. فالشاعر جسد عبر
أيقونته المتولدة المجد الوراثي، مما أفضى إلى إنتاج خطاب شعري جماعي يجمع بين السكون والدافعية والهجومية.

الخاتمة::

يشير البحث إلى أن الأيقونة السيميائية تُعد جسرًا بين المرسل والمرسل إليه، لفهم الدلالة العميقة للصور الفنية في المعلقات الجاهلية. فقد تبين في البحث أن الأيقونات في المعلقات الجاهلية هي :إما أيقونات اتساعية التي تعمد إلى اتساع المعنى؛ إذ تستعمل الصور الفنية الشعرية لبناء مجموعة واسعة من العلاقات والدلالات وفق السياقات الثقافية والاجتماعية داخل النص الشعري، بغية توسيع المدارك الفكرية. أو الأيقونة التولدية فهي تعمد إلى توليد دلالات جديدة داخل النص الشعري؛ بمعنى أن الصور الفنية الشعرية لا تقتصر على نفسها فحسب، بل تخلق صور فنية جديدة، مولدة من بعضها البعض ، تتجسد عبر تفاعلها مع بقية عناصر الخطاب الشعري.

وتشير تحليلات النصوص الشعرية من منظور السيميائية أن هذه الأيقونات لم تكن مجرد علامات اعتباطية، بل كانت نظمًا معقدة تنقل دلالات فكرية واجتماعية وثقافية، تعبر عن الهوية العربية الجاهلية. وقد ساهمت هذه الأيقونات السيميائية في الارتقاء بالتجارب الإنسانية المعتاد عليها إلى صور فنية متكاملة، تُبرز التفاعل الديناميكي بين اللغة والفن والثقافة. وعبر هذا المنظور ، يُعيد البحث التأكيد على أهمية اقتناء المناهج النقدية الحديثة التي تجمع بين الصورة الواقعية والصور الفنية لتحليل وتأويل التراث الشعري العربي.

:Conclusion

The research indicates that the semiotic icon is a bridge between the messenger and the addressee, to understand the deep significance of the artistic images in the Jahiliyya ma'alaqaqat. The research found that the icons in the Jahiliyya commentaries are either expansive icons that widen the meaning, as poetic artistic images are used to build a wide range of relationships and connotations according to the cultural and social contexts within the poetic text, in order to expand the intellectual perception. A generative icon is one that generates new connotations within the poetic text; meaning that the poetic artistic images are not limited to themselves, but rather create new artistic images, generated from each other, that materialize through their interaction with the rest of the elements of the poetic .discourse

Analyses of poetic texts from a semiotic perspective indicate that these icons were not just arbitrary signs, but were complex systems that conveyed intellectual, social and cultural connotations, expressing the Jahiliyya Arab identity. These semiotic icons contributed to elevating the usual human experiences into integrated artistic images, emphasizing the dynamic interaction between language, art, and culture. Through this perspective, the research reaffirms the importance of acquiring modern critical approaches that combine realistic and artistic images to analyze and interpret the Arab poetic heritage.

*المصادر والمراجع:*


(Eliseo):, V. (1970). *L'analogique et le contigu » in Communication N15.*

(Martine, J. (1994). *l'image et les signes, approche sémiologique de l'image fixe.* Paris: Nathan.

*de la théorie du Sémiotique, dictionnaire raisonné* .(1979) .(Curtis (J) Grimas (A.J .Paris .*langage, T1 Hachette*

.Paris .*analogie en sciences humaines'L* .(1978) .(DECOSTER (Michel

احمد جبار دوبل الخفاجي. (1 شباط, 2025). جمالية الفن الشعري في الحماسة الشجرية(الشعراء العباسيون إنموذجًا). *مجلة واسط للعلوم الانسانية*.

أحمد عبد حسين الفرطوسيّ. (2014م). الشفرات النصّيَّة وجدلية استنطاقاتها التأويليَّة (قراءة في تجربة عارف الساعديّ الشعريّة). *مجلة كلية التربيَّة*.

أشرف أحمد عدرة (المحرر). (1994). *ديوان عبيد بن الابرص*. بيروت، لبنان: دار الكتاب العربي.

الأطرش يوسف. (2006م). المكونات السيميائيَّة والدلاليَّة، آليات إنتاج المعنى في الخطاب السرديّ. *السيمياء والنصّ الأدبيّ، محاضرات الملتقى الرابع*.

أمبرتو إيكو. (2001). *الأثر المفتوح* (المجلد ط2). (عبد الرحمن بو علي، المترجمون) دار الحوار للنشر والتوزيع.

أميل بديع يعقوب (المحرر). (1996). *ديوان عمرو بن كلثوم* (المجلد 2). بيروت، لبنان: دار الكتاب العربي.

إيمان محمَّد العبيديّ. (2014م). *شعراء الطبقة الأوَّلى الجاهليّة (تحت ظلال نظرية القراءة دراسة نقديَّة تحليلية)* (المجلد 1). عمان، الاردن: دار دجلة ناشرون موزعون.

برونوين ماتن. (2008م). *معجم مصطلحات السيموطيقا* (المجلد 1). (عابد خزندار ،مراجعة : محمد بريرى، المترجمون) القاهرة: المركز القومي للترجمة.

بلاسم محمَّد. (1999م). *التحليل السيميائيّ لفنّ الرسم (المبادئ والتطبيقات)*. جامعة بغداد/ كلية الفنون الجميلة.

جار الله محمود بن عمر الزمخشريّ. (1979). *أساس البلاغة* (المجلد د.ط ). (عبد الرحيم محمود، المحرر) بيروت، لبنان: دار المعرفة.

جيرارد دو لودال. (2011م). *السيميائيّات أو نظرية العلامات* (المجلد 2). (عبد الرحمن بو عليّ، المترجمون) دار الحوار للنشر والتوزيع.

حامد خليل. (1996). *المنطق البراجماتي عند تشارلز بيرس* (المجلد د.ط). دمشق– سوريا: دار الينابيع.

خالد زغريت. (2011). *القيم الجماليَّة، بين الشعر الجاهليّ وشعر صدر الإسلام*. دمشق: جالمعة البعث.

دانيال تشاندلر. ( 2000م .). *معجم المصطلحات الأساسيَّة في علم العلامات (السيميوطيقا)* (المجلد د.ط). (فوزي فهمي نهاد صليجة، المحرر، و شاكر عبد الحميد، المترجمون) مطابع المجلس الأعلى للأثارة.

دانيال تشاندلر. (2008م). *أسس السيميائيَّة* (المجلد 1). (طلال وهبه، المترجمون) بيروت: مطبعة تشرين الاول.

دعاء جليل عمران. (1 شباط, 2025). تحولات الصورة الشعرية عند العباس بن الأحنف دراسة نحليلة. *مجلة واسط للعلوم الانسانية*.

رسول محمَّد رسول. (2015م). *العلامة (من جون سانت إلى جيل دولوز* (المجلد 1). دار الشؤون الثقافيَّة.

روبرت شولز. (1994). *السيميائية والتأويل* (المجلد 1). (سعيد الغانمي، المترجمون) المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

ستيفان أولمان. (1969). *دور الكلمة في اللغة* (المجلد 2). (كمال بشر، المترجمون) القاهرة، مصر: مكتبة الشباب.

سعيد بنكراد. (2001م). *السيميائيات السردية* (المجلد د.ط). الدار البيضاء: منشورات الزمن، مطبعة النجاح الجديدة.

سعيد بنكراد. (يناير, 2007). السيميائيّات، النشأة والموضوع. *دار عالم الفكر*.

سعيد بنكراد. (2012م). *السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها*. دار الحوار للنشر والتوزيع.

سعيد علوش. (1985). *معجم المصطلحات الأدبيَّة المعاصرة* (المجلد 1). بيروت، الدار البيضاء، لبنان، المغرب: دار الكتاب اللبناني، وسوسبريس.

سيزا قاسم، و نصر حامد بو زيد. (1986). *أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة،مدخل إلى السيموطيقا،*. القاهرة، مصر: دار الياس العصرية.

شاطو جميلة. (2013). *النزعة الايقونية وتطبيقاتها في السيميائيات الحديثة*. الجزائر: جامعة وهران / كلية الاداب و اللغات والفنون.

صفاء كاظم مكيّ. (2004م). *الصورة البعيدة في الشعر العربيّ القديم، من امرئ ألقيس إلى ذي الرمة*. الجامعة المستنصرية.

عادل فاخوري. (1990). *تيارات في السيمياء*. بيروت، لبنان: دار الطليعة للطباعة والنشر.

عباس محمد رضا حسن. (بلا تاريخ). الصورة الشعرية عند النابغة الذبياني.

عبد الكريم السعيديّ. (2008م). *شاعرية السرد في شعر أحمد مطر، دراسة سيميائيَّة جماليَّة في ديوان لافتات* (المجلد ط1). لندن: دار السياب للطباعة والنشر والتوزيع.

عبد المجيد العابد. (بلا تاريخ). *مفهوم الأيقونة في السيميائيَّة*. تم الاسترداد من www.et.arhet.comمنتدى كلّ العرب .

علي حسن فاعور (المحرر). (1988). *ديوان زهير بن ابي سلمى*. بيروت، لبنان: دار الكتب العلمية.

علي زغينه. (2000م). مناهج التحليل السيميائي. *السيمياء والنصّ الأدبيّ، محاضرات الملتقى الوطنيّ الأوّل*.

علياء سعديّ. (2012م). الطبيعة التوليديَّة، دراسة سيميائيَّة في القرآن. *مجلة المورد*.

عواد عليّ. (1996م). *شفرات الجسد (جدلية الحضور والغياب في المسرح)* . عمان: دار أزمنة للنشر والتوزيع.

فيصل الأحمر. (2010م). *معجم السيميائيات* (المجلد 1). بيروت: الدار العربية للعلوم ناشرون.

كعوان محمَّد. (2006م). *الرمز والعلامة والإشارة : المفاهيم والمجالات*. السيمياء والنصّ الأدبيّ، محاضرات الملتقى الرابع.

كمال أبو ديب. (1979م). *الرؤى المقنعة : نحو منهج بنيويّ في دراسة الشعر الجاهلي* (المجلد ط1). بيروت: دار العلم للملايين.

ليلى نعيم عطية. (2005). *ثنائية اللذة والألم في الشعر العربيّ قبل الإسلام، من منظور نقديّ فنّيّ*. جامعة بغداد.

مبارك حنون. (1987م). *دروس في السيميائيَّات* (المجلد د.ط ). الدار البيضاء ، المغرب: دار توبقال.

محمد أبو الفضل إبراهيم (المحرر). (1958م). *ديوان امرئ القيس*. القاهرة، مصر: دار المعارف.

محمد أبو الفضل إبراهيم (المحرر). (1985). *ديوان النابغة الذبياني* (المجلد ط2). القاهرة: دار المعارف.

محمد الداهى. (2009). *الكتاب سيميائية السرد ؛ بحث في الوجود السيميائي المتجانس* (المجلد 1). القاهرة، مصر: دار رؤية للنشر و التوزيع.

محمد عزّام. (1996). *النقد والدلالة، نحو تفسير سيميائي للأدب* (المجلد د.ط). دمشق: منشورات وزارة الثقافة.

ميجان الرويلي ، سعد البازعي. (2002م). *دليل الناقد الأدبي* (المجلد 3). الدار البيضاء – المغرب: المركز الثقافي العربي.

نبيل راغب. (2003م). *موسوعة النظريات الأدبيّة* (المجلد 1). لبنان: دار بوبال للطباعة مكتبة لبنان ناشرون.

نصر حامد أبو زيد. (1994). *إشكالية القراءة وآليات التأويل* . لبنان: المركز الثقافي العربي.

نصير خلف عباس، و زينب عبد الحسين خلوفي. (1 شباط, 2025). الاساليب البلاغية والتباين الشعوري عند شعراء المعلقات. *مجلة واسط للعلوم الانسانية*.

هواري بلقندور. (2004م). مدخل إلى السيميائيَّات التداوليَّة : إسهامات بيرس وشارل موريس. *السيمياء والنصّ الأدبيّ، محاضرات الملتقى الثالث*.

هواري بلقندور. (2004م). *مدخل إلى السيميائيَّات التداوليَّة ، إسهامات بيرس وشارل موريس*. مجلة السيمياء النصّ الادبي محاضرات الملتقى الثالث.

وحيد بن بو عزيز. ( 2008م). *حدود التأويل قراءة في مشروع امبرتو إيكو النقديّ* (المجلد 1). بيروت: الدار العربيَّة للعلوم ناشرون.

وحيد بن عزيز . (2008م). *حدود التأويل، قراءة في مشروع أمبرتو إيكو النقديّ*. بيروت: الدار العربيَّة للعلوم ناشرون.

.Eliseo):, V. (1970). L'analogique et le contigu' in Communication N15)

Martine, J. (1994). L'image et les signes, approche sémiologique de l'image fixe. Paris: ) .Nathan

Curtis (J) Grimas (A.J). (1979). Sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du .langage, T1 Hachette. Paris

.DECOSTER (Michel). (1978). L'analogie en sciences humaines. Paris

Ahmed Jabbar Doble Al Khafaji. (1 February, 2025). The aesthetics of poetic art in al-Hamasah al-Shajariyah (Abbasid poets as a model). Wasit Journal of Humanities.

Ahmed Abdul Hussein Al-Fartoussi (2014). Textual codes and the dialectic of their hermeneutical extrapolations (A reading of Aref Al-Saadi's poetic experience). Journal of .the Faculty of Education

Al-Atrash Youssef. (2006). Semiotic and semantic components, mechanisms of meaning production in narrative discourse. Semiotics and Literary Texts, Lectures of the Fourth .Forum

Umberto Eco. (2001). The Open Trail (Vol. 2). (Abdul Rahman Bou Ali, The Translators) .Dar Al-Hiwar for Publishing and Distribution

Iman Mohammed Al-Obaidi (2014). The Poets of the First Class of Jahiliyya (Under the Shadow of Reading Theory: A Critical and Analytical Study) (Vol. 1). Amman, Jordan: .Dar Degla Publishers

Bronwyn Matten (2008). Glossary of Semiotics Terms (Vol. 1). (Abed Khazindar, .Reviewed by: Mohamed Breiri, The Translators) Cairo: National Centre for Translation

Blasim Mohamed. (1999). Semiotic Analysis of Painting (Principles and Applications). .Baghdad University / Faculty of Fine Arts

Jarallah Mahmoud bin Omar al-Zamakhshari. (1979). The Basis of Eloquence (Volume .D.i). (Abdul Rahim Mahmoud, editor) Beirut, Lebanon: Dar al-Maarifa

Gerard de Laudal. (2011). Semiotics or the Theory of Signs (Volume 2). (Abdel Rahman .Bou Ali, Translators) Dar Al-Hiwar for Publishing and Distribution

Hamed Khalil. (1996). Charles Peirce's Pragmatic Logic (Vol. 1). Damascus, Syria: Springs House.

Khalid Zagrit. (2011). Aesthetic Values, between Jahiliyya and Sadr al-Islam poetry. .Damascus: Al-Baath University

Daniel Chandler. (2000). Glossary of Basic Terms in Semiotics (Volume D.i). (Fawzi Fahmi Nihad Salija, editor, and Shaker Abdul Hamid, translators), Supreme Council of .Culture Press

Daniel Chandler. (2008). Foundations of Semiotics (Vol. 1). (Talal Wahba, translators) Beirut: October Press

Doaa Jalil Imran. (1 February, 2025). Transformations of the poetic image in Al-Abbas ibn Al-Ahnaf: a critical study. Wasit Journal of Humanities.Rasul Muhammad Rasul. .(2015). The Sign (from John Saint to Gilles Deleuze) (Volume 1). Cultural Affairs House

Robert Scholes. (1994). Semiotics and Hermeneutics (Volume 1). (Said Al-Ghanimi, .Translators) Arab Foundation for Studies and Publishing

Stefan Ullmann. (1969). The Role of the Word in Language (Volume 2). (Kamal Bishr, .Translators) Cairo, Egypt: Youth Library

Said Benkrad. (2001). Narrative semiotics (Vol. 1). Casablanca: Time Publications, Al- .Najah New Press

.Said Benkrad. (January, 2007). Semiotics, genesis and subject matter. Dar Alam Al Fikr

Said Benkrad. (2012). Semiotics, its concepts and applications. Dialogue House for .Publishing and Distribution

Said Allouche. (1985). Lexicon of contemporary literary terms (Vol. 1). Beirut, .Casablanca, Lebanon, Morocco: Dar Al-Kitab Al-Lebanon and Sospress

Siza Kassem and Nasr Hamed Bou-Zeid. (1986). Systems of signs in language, .literature and culture, Introduction to semiotics. Cairo, Egypt: Dar Elias Al-Asriya

Chatou Jamila. (2013). Iconoclasm and its applications in modern semiotics. Algeria: University of Oran / Faculty of Literature, Languages and Arts.

Safaa Kazim Makki (2004). The distant image in ancient Arabic poetry, from Amir al- .Alqis to Dhi al-Rumma. Mustansiriya University

Adel Fakhoury. (1990). Currents in Semiotics. Beirut, Lebanon: Dar Al-Tali'ah for .Printing and Publishing

Abbas Mohammed Reda Hassan. (no date). The Poetic Image in Al-Nabugha Al-.Dhubayani

Abdulkarim Al-Saidi (2008). The Poetics of Narrative in the Poetry of Ahmed Matar: A Semiotic and Aesthetic Study in the Diwan of Signs (Vol. 1). London: Dar Al-Siyab for Printing, Publishing and Distribution.

Abdelmajid El Abed. (No date). The concept of the icon in semiotics. Retrieved from .All Arab منتدىwww.et.arhet.com

Ali Hassan Faour (Editor). (1988). The Diwan of Zuhair bin Abi Salma. Beirut, Lebanon: .Dar Al-Kutub Al-Alamiya

Ali Zaghina. (2000). Methods of Semiotic Analysis. Semiotics and Literary Texts, .Lectures of the First National Forum

Aliaa Saadi (2012). Generative nature, a semiotic study in the Qur'an. Al-Mawred .Magazine

Awad Ali (1996). Body Codes (The Dialectic of Presence and Absence in the Theatre). .Amman: Dar Azmna for Publishing and Distribution

Faisal Al-Ahmar. (2010). Dictionary of Semiotics (Volume 1). Beirut: Arab Science .Publishers

Kawan Mohammed. (2006). Symbol, sign and signalling: Concepts and domains. .Semiotics and Literary Texts, Lectures of the Fourth Forum

Kamal Abu Deeb. (1979). Persuasive Visions: Towards a Structuralist Approach to the Study of Jahiliyya Poetry (Vol. 1). Beirut: Dar Al-Alam Al-Malayin.

Laila Naim Attia. (2005). The Duality of Pleasure and Pain in Pre-Islamic Arabic Poetry, .from a Critical Perspective. Baghdad University

Mubarak Hanoun. (1987). Lessons in Semiotics (Vol. D.I). Casablanca, Morocco: Dar .Toubkal

Mohammed Abou El Fadl Ibrahim (Editor). (1958). The Diwan of Amr al-Qays. Cairo, .Egypt: Dar al-Maarif

Muhammad Abul Fadl Ibrahim (Editor). (1985). Diwan of al-Nabugha al-Zubayni (Vol. .2). Cairo: Dar Al Maaref

Mohammed Azam. (1996). Criticism and Semantics, Towards a Semiotic Interpretation .of Literature (Vol.) Damascus: Ministry of Culture Publications

Megan Al-Ruwaili, Saad Al-Bazai. (2002). The Literary Critic's Handbook (Vol. 3). .Casablanca, Morocco: Arab Cultural Centre

Nabil Ragheb. (2003). Encyclopedia of Literary Theories (Volume 1). Lebanon: Bhopal .Printing House, Lebanon Library Publishers

Nasr Hamed Abu Zayd. (1994). The Problematic of Reading and the Mechanisms of .Interpretation. Lebanon: Arab Cultural Centre

Naseer Khalaf Abbas and Zainab Abdul Hussain Khaloufi. (1 February, 2025). Rhetorical styles and emotional contrasts in the poets of al-Mu'alaqiqat. Wasit Journal of Humanities.

Hawari Belkandour. (2004). An Introduction to Deliberative Semiotics: Contributions of .Peirce and Charles Morris. Semiotics and Literary Texts, Lectures of the Third Forum

Houari Belkandour. (2004). An Introduction to Deliberative Semiotics: The Contributions of Peirce and Charles Morris. Journal of Semiotics and Literary Text, Lectures of the .Third Forum

Waheed Ben Bou Aziz. (2008). The Limits of Hermeneutics: A Reading of Umberto .Eco's Critical Project (Volume 1). Beirut: Arab Science Publishers

Wahid Ben Aziz. (2008). The Limits of Hermeneutics: A Reading of Umberto Eco's Critical Project. Beirut: Arab Sciences Publishers.