



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

### 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 **Mu'allaqāt**, 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 **Mu'allaqāt** remains essential—particularly through new methodologies and contemporary theoretical frameworks—to uncover previously unexplored dimensions. This study seeks to examine the **Mu'allaqāt** 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 ('Azzām, 1996, p. 93). Nevertheless, this research will emphasize the semiotic icon through analysis and interpretation, using available epistemological tools

#### \* Corresponding Author

Ayat Dīaa Mahdī Saleh  
Baghdad University  
Faculty of Education for  
Girls

Email:

[ayat.d@coeduw.uobaghdad.edu.iq](mailto:ayat.d@coeduw.uobaghdad.edu.iq)

**Keywords** Semiotics –  
Signification – Icon –  
Mu'allaqāt – Visual Imagery  
– Auditory Imagery –  
Dynamic Imagery

Article history:

Received: 2025-03-21

Accepted: 2024-04-02

Available online: 2025-05-01



This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution License (CC BY 4.0). <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>  
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

### المستخلص

احتل الشعر الجاهلي حيزاً كبيراً من إرثنا وثقافتنا الشعرية، لا لكونه باكورة الشعر العربي فحسب؛ بل لأنه حجر الزاوية الذي أغرى كل من يطالع عليه من الشعراء، والنقاد، والبلاغيين إنتاجاً وتنظيراً ودراسةً قديماً وحديثاً، سالكين فيه شتى الطرق؛ كونه زخراً بالمعان التاريخية والثقافية والاجتماعية والقيمية، فهو يجسد تراث الأمة العربية بصورة وثائقية فنية، ولعل دراسة جواهر الشعر الجاهلي وواجهته المتمثلة بالمعلقات الجاهلية التي تألفت ببلاغتها الفائقة، وتراكيبها الفنية المبدعة، وبيانها الباهر، نالت الكثير من الدراسات النقدية والتحليلية، ولكن ذلك لا يلغي دراستها مرات عدة في سبيل الكشف عن مرام جديدة وفق مناهج ومفاهيم حديثة، وذلك ما تطمح إليه هذه الدراسة. لهذا ارتأيت أن ادرس المعلقات الجاهلية من منظور سيميائي وفق مفهوم الدلالة الأيقونية؛ كونها عنصراً أساسياً في بناء المعلقات الجاهلية بصرياً وثقافياً.

إن كثيراً من الكتب والبحوث والمقالات التي كتبت في مفهوم السيميائية، وهو موضوع لا شك أنه جدير بال العناية والدراسة، إذ استقل منهج السيميائية عن مختلف المناهج التي تُعنى بدراسة الكلمة، واختصت بدراسة معنى الكلمات ضمن نطاق المنطق، وعلم النفس، وعلم الاجتماع؛ لأنه يبحث في العلاقات بين الكلمات والتراكيب داخل النص، وارتباطها بالواقع الخارجي. ولقد تباين المفكرون في آرائهم وتصوراتهم حول مفهوم السيميائية، لهذا اعتمدت 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) ولكن نحاول في بحثنا هذا إن نخص مفهوم الأيقونة السيميائية عن بقية المفاهيم بالتحليل والتأويل، إنطلاقاً مما نمتلكه من أدوات معرفية.

الكلمات المفتاحية: السيميائية - الدلالة - الأيقونة - المعلقات - الصورة البصرية - الصورة السمعية - الصورة الديناميكية

### المقدمة:

الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على خير خلقه محمد الأمين، وآله أئمة الهدى، وصحبه الصديقين الطاهرين. وبعد؛

يُعد منهج السيميائية أحد أبرز المناهج النقدية الحديثة التي تهتم بدراسة العلامات والرموز والإشارات في مختلف الخطابات النصية ولاسيما الشعرية. ومن بين المفاهيم الأساسية في هذا المنهج، يبرز مفهوم الأيقونة السيميائية الذي قدّمه العالم تشارلز ساندرز بيرس، إذ بين أن الأيقونة علامة ترتبط بمدلولها عبر علاقة المحاكاة بين الدال والمدلول. ولكون الشعر الجاهلي يتميز بكثافة صورته الفنية التي مثلت الحياة في عصر ما قبل الإسلام، فإن دراسة الأيقونة السيميائية في المعلقات الجاهلية، تفتح آفاقاً جديدة لفهم بنيتها الجمالية والدلالية؛ كونها من أهم النصوص الشعرية في الثقافة العربية، فهي تزهر بصورٍ شعريةٍ متألفةٍ فكرياً وفنياً، تجعلها غنيةً بالإيقونات السيميائية التي تبلور رؤى

الشاعر وواقعه المترامي من حوله. فالصورة الشعرية في المعلقات لا تقتصر على كونها عنصراً بلاغياً، بل تعبر عن دلالات ثقافية واجتماعية وسياسية عبر أيقونات متكررة، مثل: الفرس، والأطلال، والصحراء، فضلاً عن الحرب، التي يمكن تأويلها سيميائياً لبيان تأثيرها في تجسيد المعنى الفني والفكري للخطابات الشعرية، جاعلة الإنتاج الشعري الجاهلي يتصاعد في توسعة وتوليد الدلالة، مما يوفر لنا مساحة وافرة في إستقراء الخطاب الشعري الجاهلي، وبيان تأثير الأيقونة 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 الأيقونة السيميائية الذي يرمي إلى معرفة الدلالات الثقافية.

**المبحث الأول : نظرية بيرس السيميائية**

يقول تشارلز ساندرز بيرس: أنه لا يمكن أن أفهم أي شيء في هذا الكون، إلّا على أنه نظام سيميائي (بلقندور، 2004م، صفحة 83). لهذا النسق السيميائيّ البيروسي أكثر شمولية وأفضل من غيره في رصد الظاهرة السيميائية؛ كون نسقه يمكن أن يشمل نطاقات أخرى، كبتها النسق السوسيري (عزيز، 2008م، صفحة 49)، ويبدو أن بيرس لم يبتكر مصطلح السيميائيات من عنده، بل استلهمه من المصطلح الذي أطلقه جون لوك (رسول، 2015م، صفحة 41) على العلم الخاص بالعلاقات والدلالات والمعاني المنفرعة من المنطق، الذي عدّه لوك علم اللغة (راغب، 2003م، صفحة 366)، وتنقسم كتاباته حول هذه العلاقة على ثلاث مراحل المتمثلة بالمرحلة الكانطية، إذ ارتبطت نظرية العلامات بمراجعته للمقولات الكانطية في سياق المنطق الأرسطيّ الثنائي، و المرحلة المنطقية وضع بيرس عبرها منطقاً جديداً عوضاً عن المنطق الأرسطيّ هو منطق العلاقات بين العلامات، فضلاً عن المرحلة السيميوطيقية إذ طور بيرس نظريته الجديدة للعلامات و للمقولات (لودال، 2011م، صفحة 19). ومن ثم اعتمد بيرس في تقسيمه للعلامة على مبدأ التثليث، إنطلاقاً من العناصر الثلاثة المكونة للعلامة، وهي: (الممثل، والموضوع، المؤول) على نحو يغدو معه التقسيم الثلاثي لأول بوصفه (الممثل) على إنه: علامة طبيعية، علامة عقلية، علامة عرفية (بلقندور، 2004م، الصفحات 111-112). أما التثليث للموضوع فيقصد به: الأيقونة، والمؤشر، والرمز. أما التقسيم الثلاثي بوصفه المؤول فهو ما بين التصور والتصديق والحجة. وبهذا حدد بيرس منطلق العلامة من منطلق السيرورة الدلالية التداولية المتمثلة بالعلاقة بين ثلاثة عناصر هي: العلامة، والموضوع، والمؤول (علوش، 1985، صفحة 124). خلافاً لنظيره دي سوسير الذي حصر مفهوم العلامة في التعارض الثنائيّ دال / مدلول، فالعلامة أول الممثل : هو شيء ما يمثل شيئاً ما بالنسبة لشخص ما . فالعلامة توجه إلى شخص معين، فاعلة في ذهنه علاقة مساوية أو أكثر نضجاً من الأولى (مدخل إلى السيميائيات التداولية، إسهامات بيرس وشارل موريس، 2004م، صفحة 110).

إنّ نظرية بيرس حولت كل شيء إلى علامات، ووضعت العلامة أساساً للعالم بأسره، بل الإنسان فيما يراه بيرس في كليته علامة (علي، 1996م، الصفحات 34-35). فمشروعه السيميائيّ الذي أقترحه لا يعدو أن يكون مجرد نظرية في المنهج، وليس بحثاً في الغاية (خليل ح.، 1996، صفحة 193)، فالسيميائية عنده قائمة على تفسير فلسفيّ،

يشمل الكونَ كلَّهُ، إلَّا أنَّها تميزت بتمكين الدارس بأدوات منهجيَّة، تمكنه من تحديد معالم نظرية العلامة (يوسف، 2006م، صفحة 165)، وبهذا فإن مفهوم العلامة عند بيرس هي كلُّ شيءٍ يوصف بصفته علامة، فالتجربة الإنسانيَّة كلها بدءاً من صرخة الرضيع إلى تأمل الفيلسوف ليست إلَّا سلسلة من العلامات المترابطة والمترابطة كل منها يرمي إلى معنى معين (محمد، 1999م، صفحة 30)، لهذا ترتكز سيميوطيقا بيرس على المنطق، فيرى أنَّه هو العلم الضروري لكلِّ فكرٍ. بوصف أنَّ العلاقات القائمة بين الأشياء في هذا الكون هي علاقات ذات مرجعيَّات منطقيَّة، فسيميوطيقا بيرس تدرس الدلائل اللسانيَّة وغير اللسانيَّة في أبعادها الثلاثية المتكونة من (الموضوع — الممثل — المؤول) المتسمة بأبعادٍ ثلاثية وهي: (تركيبية، ودلاليَّة وتداوليَّة) (حنون، 1987م، صفحة 74)، وما يميز نظريته آراؤه الخاصة بالدليل من جهة، ومن جهة أخرى لا تقتصر وجهته السيميائيَّة على الدليل اللساني، بل تطال الأنساق الأخرى؛ لتشمل: (الأيقونة والرمز والإشارة). فتصبح العلاقة الموجودة بين العوالم الواقعيَّة والعوالم الذهنيَّة متعددة، فتتصوي تحتها العلاقات: (السببية، والتماثليَّة، والافتراضيَّة) (عزيز و.، 2008م، صفحة 55). وبذلك تزيح نظرية بيرس الدلالة الاعتباريَّة بين الدال والمدلول متجهَّة نحو المعنى التأولي.

والسيميائيَّة على اختلاف توجهاتها وتباين موضوعاتها إلَّا إنها لم تخرج عن إطار دراسة العلامات (الأحمر، 2010م، صفحة 17)، ويعرفها سعيد بنكراد بقوله " فالسيميائيَّات في نهاية المطاف، وبكثير من التبسيط ليست سوى تساؤلات تخصَّ الطريقة التي ينتج بها الإنسان سلوكه، أو معانيه، وهي أيضاً الطريقة التي يستهلك بها تلك المعاني" (بنكراد، 2012م، صفحة 12)، وقال جوليان غريماس في محاضرة حدَّد فيها مجال اشتغال المشروع السيميائي: " إنها مجرد تأمل عملي في الخطاب أي خطاب، حتى وإن لم يكن جملة قولية، وهي في عنايتها بالقيم والدلالة تحرص على الكشف عن الدلالة المتوارية تحت السطح" (ماتن، 2008م، صفحة 7)، فالمعنى واقعة ثقافيَّة حقيقيَّة، يحتاج إلى أدوات إدراكية تمكنه من الكشف عن العلاقات بين ما هو متحقق، وبين ما هو موجود ضمن علاقات مستترة لا تعمل العلاقات الظاهرة إلَّا على حجبها، وتضليل الذين يقتربون منها، وقد تجرأت جوليا كرسيفا ذات يوم فاعتبرت السيمولوجيا علماً للأيديولوجيا، يقيناً منها بأن المعنى هو واقعة تُبنى ضمن ثقافة، وليس رصيذاً مُودعاً في ذاكرات المعاجم، (بنكراد، 2007، صفحة 12). وبذلك أنَّ دراسة " العلامة مستودع لعدد هائل من الوحدات الثقافية القابلة للتحقق ضمن سياقات متنوِّعة" (بنكراد، 2012م، صفحة 55)، فالمعنى يولد بأشكال متعدِّدة في العالم المترامي من حوله " فالسيميائيَّات في معناها الأكثر بدها هو المعنى، وأشكال وجوده" (بنكراد، 2012م، صفحة 27)، فهي بمثابة ممارسة استقرائيَّة تتولى أهمية قصوى للذات المدركة وقدرتها على فكِّ التفسير العلامي من النظام الموجود (البازعي، 2002م، صفحة 179)، ومن ثم إن العلامة في الاستعمال السيميائي لها معنى منحرف تماماً عن "الاستعمال المألوف في إيراد المعنى، وفي هذه الحالة تستحيل العلامة من كونها نتاج ارتباط الدال بالمدلول إلى دال يكتسب مدلولاً جديداً بحسب السياق" (البازعي، 2002م، صفحة 181)، يستلزم وجود علاقة تفسير وحلِّ التفسير (لودال، 2011م، صفحة 129)، فالمراد بهما إن التفسير هو "إبداع لقواعد التأليف، أمَّا حل التفسير؛ فهو إعادة بناء لهذه الرموز والعلامات" (لودال، 2011م، صفحة 136) وحينها تولِّد علامة أخرى، فالدلالة الأصليَّة 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 وتعد 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، 2001، صفحة 7) ، وهنا تظهر أصالة نظرية بيرس وأثرها في التيارات السيميائية المعاصرة، فتظهر أن العلاقة بينها وبين نظرية بيرس علاقة اشتمال ، بمعنى أن كل من السيميائيات على اختلاف مشاربها- التواصل والدلالة والثقافية- تجدها ضمناً في سيمياء بيرس، إلا أن ما تمتاز به سيمياء بيرس نظريته الدقيقة لمكونات العلامة، وهو ما أطلق عليه البيئية الشاملة (البازعي، 2002، صفحة 81) أما سيميائيو الدلالة؛ فأهم ما ركزوا عليه أن المعنى متغير، إذ يتحرك إلى دلالات متنوعة محكومة بالمرجعية الاجتماعية التي يتحرك فيها (البازعي، 2002، 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 المضمّر، إذ إن " التعامل مع الرمز على إنه حقيقة زائفة لا يجب الوثوق بها، بل تجب إزالتها وصولاً إلى المعنى المخفي وراءها" (زيد، 1994، صفحة 44)، وهذا ما أكد روبرت شولز صريحاً حين أدرك أننا عندما نقرأ نصاً أو نؤوله نضيف إلى معارفنا ليس النص نفسه إنما تأويلنا له (شولز، 1994، صفحة 50).

وعليه ترمي السيميائية البيرسية إلى دراسة الدلالات الضمنية في النص الأدبي ، والتتكر للقيود الجمعية التي لا تسمح بالانفتاح على عالم النصّ عبر استدعاء المعطيات الثقافية، واستدعاء التجربة الإنسانية (زغينه، 2000، صفحة 135)، وهذه الدلالات هي جوهر البحث السيميائي، إذ إن معنى الكلمات الذي نجده في المعاجم ليس دائماً نفس المعنى الذي نجده في التواصل الفعلي، وعلم العلامات لا يهتم إلا بالمعنى الأخير" (زغينه، 2000، صفحة 136). وبهذا فإن كشف المخزون الدلالي يتأتى في محاولة تعزيز دور القارئ في فكّ شفرات النص، وإشارته والتمعن في طرائق التكتيف الدلالي، باعتماد آلية التأويل (السعيد، 2008، 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 النقدية المعاصرة؛ لأنها تقدم رؤية أدبية مغايرة، فضلاً عن ذلك مكنها لا يظهر للعيان ، وإنما يتطلب تصافراً عملياً يجمع المنتج والمنج والقارئ في مضمون عملية واحدة، الموسومة — (الإنتاج الإبداعي) (الفرطوسي، 2014، صفحة 78)، فهي "منظومة إجرائية من الاصطلاحات المتعلقة بعضها ببعض، وترتبط بين الدالات والمدلولات مجالات معينة (أسس السيميائية، 2008، صفحة 448).

لذا الأيقونة أحد أشكال العلامة، يبدو فيها الدال محاكياً للمدلول على نحو واضح، فهي بمثابة تمثيل واقعي ينتقل إلى الذهن ليترسخ فيه موضوعاً. ومن هذه الأشكال الأيقونية للعلامة، الصور الشخصية، والرسوم التوضيحية، والكلمات التي يحاكي نطقها معناها (تشاندر، 2000 م.، صفحة 8)، فهي تشكل مع مفهوم التمثيل علاقة طردية ،

إذ ترص أركانها من أركان 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 شيء آخر سواء كان الشيء صفة أو كائناً فرداً أو قانوناً بمجرد أن تشبه هذا الشيء وتستعمل علامة له (قاسم و بو زيد، 1986، صفحة 252)، وتتبلور لنا الأيقونة في مجال الرؤية البصرية التي تتسج حقيقتها من واقع الزمان والمكان والحدث، لهذا فهي من روائع الفنون البصرية (العابد)، فتتضمن "كل رسم تخطيطي، يُمثل وجود تناظر في العلاقات بين أجزاء الرسم الموجودة، حتى مع غياب الشبه الحسيّ بينهما" (تشاندر، 2008م، صفحة 88)، وهناك رسوم "تخطيطية كثيرة لا تشبه الموجودات أبداً في ظاهرها، إنما يمكن الشبه فقط في العلاقات بين الأجزاء" (تشاندر، 2008م، صفحة 2282) بمعنى إن هناك عاملاً مشتركاً 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 توحى 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 مختلفاً عن الشكل المحكى (العابد). ويوضح سعيد بنكراد أن العلاقة بين العلامة الأيقونية ومضمونها الدلالي علاقة تزامنية، إذ إن العلامة الأيقونية لا تدل من تلقاء نفسها، فالمعنى الممكن داخلها يتطلب حضور التجربة الثقافية كأساس لمعرفة مضمونها الدلالي (بنكراد، 2012م، صفحة 90)، فالطريقة المثلى لتوصيل فكرة ما يجب أن ترتبط من أجل تمرکزها باستعمال الأيقون، ومن ثم كل إثبات يتضمن أيقوناً لا يمكن تفسير دلالاته إلا عبر أيقونات، فهي تحيل على موضوع بموجب الخصائص التي يمتلكها هذا الموضوع، سواء أكان هذا الموضوع موجوداً أم غير موجود، أي أن العلامة الأيقونية لا تملك خصائص النموذج الذي تمثله، بل تكفي 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 الأيقونية علامات نلجأ إليها لنفهم مع غيرنا من منطلق أنها علامات قابلة للفهم رغم اختلاف الزمن أو الفئات، لذلك فإن العلامات اللفظية أو الأيقونية وإن تعارضت في جوانب وتناظرت فإن عملية تحويلها وتوظيفها طريقة لفهمها (جميلة، 2013، صفحة 54)؛ كونها تشكل فناً من الفنون القولية، فالأيقونة هي: "حصيلة مجموعة من الإجراءات الخطابية التي تسند إلى التصور، وهو تصور نسبي على كل حال، الذي 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 إن الأيقونة "بعيدة كل البعد عن المثابة التي تقوم على القرينة المادية منجاوزاً ذلك علاقة ذهنية، استناداً إلى فكرة، وأن الأفكار غالباً ما تسبق المادة" (العابد، مفهوم الأيقونة في السيميائية)، فهي صيغة يُعدُّ فيها الدال شبيهاً بالمدلول، يمكن معرفتها بشبه المنظر، أو بالصوت، أو بالإحساس، يشبهه في امتلاكه بعض صفاته، ومثال هذه الأيقونة الكلمات المحاكية، والاستعارات، والأصوات (تشاندر، 2008م، صفحة 81). وأقر (بيرس) بأن العلاقة القائمة بين الأيقونة ومضمونها لا يستند إلى التشابه ولا إلى التجاوز، بل إلى العرف الاجتماعي الذي هو قاعدة وقانون في الآن نفسه، ولهذا يعتمد الكائن البشري إلى اختيار رموزه، استناداً إلى قاعدة عرفية، بعيدة كل البعد عن

المنطق العقلي" (محمد 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، والشئ 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 مرادفاً لعدة مصطلحات ترد بالمعنى نفسه، حيث أمكن تعويض الأيقونية بمترادفات 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 للتسنيين 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 نسفاً سيميائياً ما مع مرجعه في العالم الخارجي (Grimas (A.J), 1979, pp. 13-14).

تعد الأيقونة في السيميائيات معضلة بين منطري 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 بالشئ، بل بالصورة الذهنية المنطبعة على هذا الشئ نفسه، وبالتالي فإن هذه العلاقة لا تربط بين عنصرين اثنين، بل بثلاثة عناصر رئيسة وهم (الدال والمدلول والمؤول) (العابدي)، وتبين إن الأيقونة في المعلقات الجاهلية نوعان هما:

#### المطلب الأول :: الأيقونة الاتساعية Expanding Icon :

تعرف الأيقونة الاتساعية، بوصفها خلقاً مدركاً تماثلياً، باللجوء إلى الحفر داخل جسد النص؛ كونها تتجاوز السطح التشبيهي، إلا أن هذا التجاوز لا يحقق الانقطاع وإلا فنستولي وظيفتها؛ لأنه لا يتأتى لأي قارئ رصد مقصدية الشاعر، والوقوف على واقعها ما لم تكن لديه إحاطة بمرجعية النص وتفصيلاته (سعدي، 2012م، صفحة 102)، وقد امتازت كثير من صور شعراء المعلقات بإنتاجها الشعري المكثف، تمثل المعنى عبر تماثل في البنية الشعرية المتسعة بين الدال والمدلول، والمعبرة بدقة عن الحالة الشعرية، مجسدة بروى بصرية ذات أيقونات بصرية اتساعية، وذلك نجده في قول الشاعر النابغة الذبياني (ديوان النابغة الذبياني، 1985، صفحة 14/1): (الكامل)

أَقْوَتَ وَطَالَ عَلَيَّهَا سَالِفُ الْأَبْدِ	يَا دَارَ مَيِّتَةٍ بِالْعَلِيَاءِ فَالسِّنْدِ
عَيَّتْ جَوَاباً وَمَا بِالرَّبْعِ مِنْ أَحَدِ	وَقَفَّتْ فِيهَا أَصْلًا نَأْسِلُهَا
وَالنُّوْيَ كَالْحَوْضِ بِالْمَطْلُومَةِ الْجَدِّ	رَدَّتْ إِلَا الْأَوَارِيَّ لَأَيَّامًا أَبِينَهَا
ضَرَبُ الْوَالِدَةِ بِالْمَسْحَةِ فِي الثَّادِ	رَدَّتْ عَلَيْهِ أَقْصَاصِهِ وَلِبْدَهُ
وَرَفَعَتْهُ إِلَى السَّنِّ جَفِينًا فَالنَّضْدِ	خَرَّتْ سَبِيلَ أَتِيٍّ كَانَ يَحْبِسُهُ

جسد الشاعر في هذا النص وحدات لسانية تبين ثقل المعاني التعبيرية من الواقع الذي أنهك جسد وروح الشاعر المتمثلة بـ (أقوت، طال عليها، وقفت) المتمترجة بالحوار الشعري الكائن بين وجدان الشاعر و الدار؛ لما يعانیه من وحدة وآلام الفراق، والملحظ أن الشاعر عمد إلى التشبيه التمثيلي ليوضح المشاهد البصرية بدقة فنية و واقعية، فهو يلعب مع الوحدة اللسانية المكانية (دار مية) لعبة المحاوره، محاولاً توجيه النظر إلى شيء أبعد مما اعتاد عليه الواقع

المؤطر بالطابع العاطفي الشخصي، إذ أطلت صور وحشة المكان على العالم الداخلي للشاعر، فاستطاع أن يبرز جزءاً يسيراً من بواطن ذلك العالم عبر الاستعارات المكنية إذ اسقط الصفات الإنسانية على المكان. ففي ضوء تشخيصه للمكان، وحواره معه قائلاً: (أسألها) سألته عن أهله لكن الطرف الثاني لم يجب، تاركاً الحوار إنفرادي؛ لينسب له أجواء الحدث الرئيس الحزين المتمثل بإمحاء معالم الحب القديم وأثاره، 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 حلاً لها إلا في طيات الماضي، فيتذكر الوليدة وأثرها، فالأيقونة تتوسع من مشهد حسي إلى مشهد تأويلي يبور مفاهيم ثقافية تجسد الذاكرة الجمعية، ولعلنا نصدق الظن في اقتراب هذه التقنية الفنية القصصية من أحدث وسائل فن التمثيل والمشابهة المبتكرة التي تسمى بالتداعي، والتي تعيد الماضي حياً في إطاره الزمكاني الآني (حسن، الصفحات 251-255)، لذلك تجسد في هذه الصورة البصرية ما كان -الناطقة الذيباني- يخفيه عن الناس من وحدة، وضياح، وفقد نفسي، بعد أن أصبحت الديار خاوية المتمثلة بالوحدة اللسانية ((الوارية)) فهي تشير إلى الإبهام والخفاء، فالشاعر طوى صوت الغربة تماماً من دون أن يُثبت أو يُنفي ما حصل له، وقد سبب ذلك للشاعر ألماً، كبتاً في نفسه المتمثل بالوحدة اللسانية الصورية ((الحوض)) التي تشير إلى الجسد وما يحويه بين طياته من مكابدات نفسية، فهي كناية عن الاهتراء دون التصريح، ولكنه ظهر من الموضوع الخارجي عبر ديناميكية الأيقونة الاتساعية التي ساهمت في إثراء الخطاب الشعري، وبناء علاقات داخل بنيته لتوسيع مداركه حول مفهوم الهوية والانتماء. محاولاً إكساب الصورة البصرية دلالة تأملية، فجعل الشاعر دار مية أيقونةً لهوموم الإنسانية المكبوتة بتنوع صورها ودلالاتها، ولاسيما الإحساس بالوحدة نتيجة عدم تواجد الأهل والأحبة التي تربطهم به علاقة إنسانية صادقة، قائمة على الوفاء والمشاركة الوجدانية في كل ما يتعرض له من أمور الحياة (مكي، 2004م، صفحة 32)، فالأيقونة وسيلة للتعبير عن أحاسيسه محولةً من الأسلوب التقليدي المتمثل في الوصف المباشر إلى أسلوب أكثر تشويقاً، مما أضاف عمقاً جديداً إلى معانيه (عمران، 2025، صفحة 56)، فالحاضنة البيانية تسهم في بيان مداها من باب فك الارتباط بين الدال والمدلول المتمثل بالأماكن الجغرافية ليمزج بالبدال مدلولاً ديناميكياً، يجعل من المكان علامة سيميائية أيقونية تحمل معنى جدلية البقاء والفناء.

إن إيماءات الشاعر إلى حوارية المكان التي وصفت حاله، ناتج من صراع نفسي أظهر لنا مأساة الشاعر التي تكمن في اللاوعي وتسيطر على أحاسيسه ومشاعره، وتثير فيه حزناً وألماً؛ سببه التفرد والضياع اللذان عانى منهما الشاعر، ممثلاً 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 يشكل الهوية والانتماء لدى الإنسان الجاهلي، كما أن الدار تمثل الاستقرار والأمان، وهي مشاعر يفقدتها 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 أيقونةً اتساعيةً 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)، قائلاً: (الطويل)

فَقَا نَبْكَ مِنْ ذِكْرِي حَبِيبٍ وَمَنْزِلٍ فَتَوَضَّحَ فَاَلْمِقْرَةَ لَمْ يَعْفَ رَسْمَهَا	بَسَقَطَ اللَّوَى بَيْنَ الدَّخُولِ فَحَوْمَلٍ لَمَّا نَسَجْتَهَا مِنْ جَنُوبٍ وَشَمَالٍ
تَرَى بَعْرَ الأَرَامِ فِي عَرَصَاتِهَا كَأَنِّي غَدَاةَ البَيْنِ يَوْمَ تَحَمَّلُوا	وَقِيلَ بِعَانِهَا كَمَا أَنَّهُ حَبٌّ فَلَقَلٍ لَدَى سَمَرَاتِ الحَيِّ نَأَقِفُ حَنْظَلٍ
وَإِنْ شِفَائِي عَمْرَةَ مَهْرَاقَةَ	فَهَلْ عِنْدَ رَسْمِ دَارِسٍ مِنْ مَعُولٍ

نلاحظ 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 الأسي و الاشتياق، فالطبقات العميقة والمضمره في الخطاب الشعري تبرز تلك المعانات عبر الصور البصرية، فالشاعر يدعو صاحبيه إلى تأمل الأطلال في واقع مليء بالتحويلات، وهنا بذرة الإيقونة الاتساعية، فالشاعر يدعو صاحبيه للتأمل واستذكار الأهل والأحباب، وكيف كانت عامرة بالحب والانتماء والاطمئنان والسكينة، إذ أن الشاعر عبر عن حزنه 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 محيطه 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)، إشارة إلى ثباتها بالرغم من تغييرات الزمن، وتبدل الأحوال. ومن ثم نلاحظ في الخطاب الشعري الثاني أن الشاعر يحدد المكان الذي كانوا يجتمعون فيه، وقدمه بأسلوب الاستعارة التشبيهية، ويبين بالرغم من التغييرات المتضادة التي طرأت على المكان بفعل الأحداث المتمثلة بالرياح الشمالية والجنوبية، إلا إنه ظل محافظاً على هويته، مما يجسد معاني الصراع الأزلبي بين البقاء والفناء. ومن ثم انطلاقاً مما يتمتع به الشاعر من قدرة فنية و خيال خصب قدم صورة الإيقونة البصرية الاتساعية بأدق تفاصيلها، مما يعكس انغماس الشاعر بواقعه المترامي من حوله، 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 التشبيهية 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 للتفيس عن مكابداته النفسية، محاولاً الاستنجاذ بذوات القبيلة في استرجاع مآثرهم عبر التكتيف البلاغي للسؤال المطروح، فالشاعر أبحر في تجسيد تفاصيل الطلل بين الحزن والأمل، ليبين عمق الحالة الشعورية المعاشة. وفي

المعلقة نفسها ييلور الشاعر أيقونة اتساعية حول مضمون الليل وما يحويه، قائلًا (إبراهيم، ديوان امرئ القيس، 1958م، صفحة 117) (الطويل)

وَلَيْلٌ كَمَوْجِ الْبَحْرِ أَرْخَى سُدُولَهُ  
فَقُتُّ لَهَا لَمَّا تَمَطَّى بِصَلْبِهِ  
أَلَا أَيُّهَا اللَّيْلُ الطَّوِيلُ أَلَا أَنْجَلِي  
فِيَا لَكَ مِنْ لَيْلٍ كَأَنَّ نَجْمَهُ  
عَلَيَّ بِأَنْوَاعِ الْهُمُومِ لَيْبَتِي  
وَأُرْدَفَ أَعْجَازاً وَنَاءً بِكَلْكِ  
بِصُبْحٍ وَمَا الْإِصْبَاحُ مِنْكَ بِأَمْثَلِ  
بِأَمْرَاسٍ كَتَّانٍ إِلَيَّ صُمِّ جَنْدَلِ

إن بيان الحمولة التعبيرية للخطابات الشعرية يتطلب منا تفكيك صور الأيقونة الاتساعية والبحث عن الدلالات التي تتجاوز المعنى المعجمي، فالأيقونة المركزية هنا هي الليل، فالشاعر قدم لنا لوحة فنية متماسكة ومنسجمة مع بعضها البعض من حيث توظيف التشبيهات والاستعارات والمفارقات المعززة بالحوار، من أجل بيان معاني أيقونته المضمره والمتفرعة، فشكل الليل هنا معادلاً موضوعياً لمعاناة الشاعر، فليس المقصود هنا بليل كمدة زمنية بذاتها، وإنما علامة لمكابدات الشاعر والسلطة المتحكمة، وبهذا فإن أهم ما يميز بنية الخطاب هو ((الصراع في ثانيا النص)) (الخفاجي، 2025، صفحة 138)، فهو يخاطب الليل مباشرة، وكأنه شخصاً أمامه، يُمثل عتمة النفس واضطرابها، وغموضها عن العيان، ومن ثم إن تشبيه التمثيلي ليل بالوحدة اللسانية المتمثلة ب(موج البحر) شكلاً علاقة متوازية، إشارة إلى الصراع النفسي الأزلي بين ذات الشاعر وتحديات واقعه، فالصراع النفسي شكل ثنائية متضادة جمعت بين قوله (كموج البحر) بمعنى الانفعال، وقوله (أرخى سدوله) بمعنى السكون. فالشاعر عبر الاستعارة المكنية ربط بين أيقونة الليل ومؤشرات الوحدات اللسانية ربطاً سببياً وليس اعتباطياً 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 أيقونة تدل على السلطة المجتمعية المتسلطة بأعرافها، والتمتددة في طغيانها، فهي صورة توحى بغياب أمل التغيير، وانبعاث الحياة من جديد، مما شكل ذلك إرهاباً على نفسية الشاعر، فضلاً 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 بأيقونة ذات معاني سمعية وبصرية. ونلاحظ في الخطاب الشعري الثالث إن الشاعر قدم صورة متضادة للوحدة اللسانية (الصبح)، فالمعنى المعجمي يدل على مشهد صوري طبيعي، إلا إن الشاعر قدم معناه مغايراً لذلك تماماً عبر المفارقة البليغة، بالرغم من إشراق الشمس وبدء الصبح، إلا إن الاستبداد والأشجان متواصلة، المفضي إلى انعدام رؤية جديدة للمستقبل، فشكلت الصورة بأسلوبها القصري كسراً 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 مضمره المتمثلة بالفتور والأسر، فالسلطة والضغوطات المترامية من حوله أغلقت كل ثغرات الأمل نحو مستقبل مشرق مغمم بالحياة، و كبلت كل السبل المفضية إلى تحقيق ما يرنوا الشاعر له، فشكل بذلك ثنائية متضادة بين الحرية المبتغاة و النظام العرفي الصارم، فالشاعر قدم للأيقونة دلالات متعددة الأبعاد ليعبر عن تجربة

إنسانية معاشة إحساساً و إدراكاً. ولنا وقفة مع النابغة الذبياني تبين فنية الأيقونة الاتساعية، قائلاً فيها (ديوان النابغة الذبياني، 1985، الصفحات ق/17-20): (الكامل)

مِنْ وَحْشٍ وَجَرَّةٍ مُوشِيٍّ أَكَارِعَهُ طَاوِي الْمَصِيرِ، كَسِيفِ الصَّيْقَلِ الْفَرْدِ  
 أَسْرَتْ عَلَيْهِ مِنَ الْجَوَازِ سَارِيَّةٌ تُرْجِي الشَّمَالَ عَلَيْهِ جَامِدَ الْبَرْدِ  
 فَارْتَاعَ مِنْ صَوْتِ كَلَّابٍ فَبَاتَ لَهُ طَوَعَ الشَّوَامِتِ مِنْ خَوْفٍ وَمِنْ صَرْدِ  
 فَبَثَّنَّ عَلَيْهِ وَاسْتَمَرَ بِهِ صَمْعَ الْكُؤُوبِ بَرِيَّاتٍ مِنَ الْحَرْدِ  
 وَكَانَ ضَمْرَانُ مِنْهُ حَيْثُ يُوْزَعُهُ طَعْنَ الْمَعَارِكِ عِنْدَ الْمُحْجَرِ النَّجْدِ

لَمَّا رَأَى وَاشَقَّ إِقْعَاصَ صَاحِبِهِ وَلَا سَبِيلَ إِلَى عَقْلِ وَلَا قَوْدِ  
 قَالَتْ لَهُ النَّفْسُ: إِنِّي لَا أَرَى طَمَعاً وَإِنَّ مَوْلَاكَ لَمْ يَسْلَمْ وَلَمْ يَصِدِّ

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 نلاحظ الشاعر في الخطاب الشعري الأول يشير إلى صراع الإنسان أو النفس مع الطبيعة من أجل البقاء، وهذا بدوره يبين إن الواقع المترامي من حوله واقع فوضوي لا يحكمه قانون ولا عرف، وإن السائد فيه هو البقاء للأقوى، فالأيقونة السيميائية عبر أسلوب الكناية تشير إلى معاني الذعر والرهبة التي تولدهما أجواء تلك الإرادة القاهرة، لهذا نلاحظ 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 صوراً حركيةً وبصريةً متناقضة تشير إلى معاني السطوة والتكبير، بالرغم من شدة إقدامه لكنه مقيد بخطوات متعثرة، فضلاً عن حسم سيفه في مواجهة التحديات لكنه محكوم بقوة المصير. ويستمر الشاعر في توسيع دلالات\_التحديات\_ إيقونته موضحاً الصعاب التي يلاقيها من رئاسة مجتمعه المتمثلة بالقيود المجتمعية المفروضة عليه، بالرغم مما يتمتع به من سطوة، المفضي إلى الخضوع والاستسلام لتلك القيود التي تواجهه، 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 تثبطه وعدم بلوغ ما يرنوا له، ومما لا شك تفضي به إلى الضياع والانهيال، فالشاعر يصور لنا ديناميكية التأثير بصورة حسية إدراكية متأقفة،

ويوضح الشاعر في توسيع إيقونة الخطر المحاطة به عبر الوحدة اللسانية (صوت الكلاب) إلى حجم الترهيب المسلط عليه، بغية تشييت حالته النفسية المفضي إلى خضوعه، وسلب إرادته، 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 الرفق 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 له، ويبدو إن الشاعر يتقن بحتمية واقعه الذي يسعى إلى تلاشي الرابطة الإنسانية، وانعدام الأمل. وقد جسد ذلك عبر تقنية الحوار الشعري في سبيل إدخال شخوص جدد للبحث عن ثغرة أمل في هذا الواقع، لكن الطرف الثاني المتخيل المتمثل بالصوت الداخلي يُثبت حجم المعاناة الملاقاة، فالشاعر على يقين تام إحساساً وإدراكاً، بأنه لا مفر من الصعاب المحاطة به المفضي به إلى الرضوخ. فالشاعر جسد صوراً حسية سمعية وبصرية، ذات دلالات نفسية واجتماعية وثقافية مرتبطة مع بعضها البعض بعلاقات سببية.

#### المطلب الثاني: الأيقونة التوالدية :

هي وسيلة فنية ذات مستوى تصعيدي لفاعل التصوير الذي يُظهر قوة الإبداع، إذ تواجه نشاط دوالها بتلازم صفات اتباعية، تتوالد بالتداعي المتواتر، ومن ثم يرمم هيكل الأيقونة بأكبر قدر ممكن من الصفات (سعدي، 2012م، صفحة 103)، فهي تتمتع بقدرة إبداعية على توليد معانٍ جديدة عبر التحليل والتأويل، وعليه فهي لا تعتمد إلى الصور الثابتة ومحاكاة الشكل الخارجي، وإنما تعمل على تحفيز المعنى وتحويله تدريجاً، وبناء دلالات معرفية وثقافية أثر عمقاً، مما تجعل الخطاب الشعري أكثر إبداعاً وتألقاً وتأثيراً (الداهي، 2009)، والملاحظ أن الأيقونة التوليدية في المعلقة الجاهلية تبرز في جانب التجسيد الحركي والبصري المعزز بالتحويل الشعوري - الانفعالات-، المستوى السردية. وفي لوحة الفرس من معلقة امرئ القيس أيقونة توالدية، نقشت صفات الفرس الأصيل بأدق التفاصيل، إذ يقول (إبراهيم، ديوان امرئ القيس، 1958م، الصفحات 119-120): (الطويل)

وقد أعتدي والطيّر في وكُناتهِ  
الأوابدِ هيكل  
بمنج جرد قيّد  
مكرّ مفرّ مقبلٍ مدبرٍ معاً  
صخرٍ حطّه السيلُ من علٍ  
كُميتِ يزلُّ اللبدُ عن حالٍ متنته  
بالمنته زلّ  
مسحٌ إذا ما السابحاتُ على الوزني  
المركّ ل  
إذا جاش فيه حميه غلى  
مرجّل

يُطِيرُ الْغَلَامَ الْخَفَّ عَنْ صَهَوَاتِهِ  
 وَيُلَوِّي بِأَثْوَابِ الْعَنَيْفِ  
 الْمَنَّةُ  
 دَرِيرٍ كَخُذْرُوفِ الْوَالِيدِ أَمَّوَالِهِ  
 نَقَلَّ لُبُّ كَفَيْهِ  
 بَخِيْطِ مُوصَلِّ  
 لَهُ أَيُّطَلَا ظَبْيِي وَسَاقَا نَعَامَةً  
 وَإِرْخَاءُ سِرْحَانِ  
 وَتَقْرِيْبُ تَنْفُ  
 كَأَنَّ عَلَى الْكَتْفَيْنِ مِنْهُ إِذَا انْتَحَى  
 مَدَاكَ عَرُوسٍ أَوْ صَرَايَةَ  
 حَنْظَلِ  
 وَبَاتَ عَلَيْهِ سَرَجُهُ وَلِجَامُوهُ  
 وَبَاتَ بَعِيْنِي قَائِمًا  
 غَيْرَ مُرْسَلِ

جُسدَت اهاجيس الشاعر من معاناة نفسية مكبوتة، تبلورت على أنها أيقونة توليدية تتمركز حول ذكر سمات الفرس عبر التشبيهات التمثيلية، إذ يستمد الشاعر من الواقع المعاش بكل تفاصيله صوراً شعرية تعبر عن جواده، وشدة عدوه، فجاءت "شحنة المعنى التي تحملها بعض الكلمات شحنة تدعو إلى الدهشة حقاً" (أولمان، 1969، صفحة 117)، إذ إن الشعرية العالية التي يمتاز بها هذا الخطاب: ( وقد اغتدي والطيْرُ في وكُناتِها) يضيف إحساساً بإنتراع الدفء والسكينة، مشيراً إلى بداية يوم جديد مفعم بالحيوية، لمواصلة الحياة اليومية الطبيعية المنهكة، لتحقيق ما يرنوا له، فالوحدة اللسانية (هيكل) في معناها المباشر يعني بها المعبد المرتفع البنيان (الزمخشري، 1979، صفحة مادة هكل)، لكن الحاضنة البيانية تشير إلى قدسية الخيل ومكانته، ومن ثم إن الأيقونة التوليدية سعت لبيان " أهمية هذه القوة بوصفها القوة الوحيدة القادرة على مجاوزة الموت والزوال والألم المبرح وتكشفها رموزاً أساسية، تتمثل أولاً في الرجل وأكثر رفاقه التصاقاً 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)، وإن طبيعة التشكيل الشعري لهذا النص جاءت بتشبيه حركة الفرس بالصخرة الكبيرة التي جرفها السيل من الأعلى، فالوحدات اللسانية (مكرراً مقبل مدبر معاً) خرجت من إطار المعنى المعجمي ودخلت في دائرة الحركة الديناميكية عبر طباق وتضاد بلاغي، مبلورة تأزم الحالة النفسية للشخصية الفروسية، وفي الوقت نفسه تعكس تصرف الشاعر الذي جمع بين الذكاء والحكمة، وصلابة والمرونة، وصولاً ونكوص، فلفظة (معاً) تشير إلى التناقض النابع من الشعور بالوحدة وغياب المرشد والحكيم، فالمدلولات الديناميكية تدلوا على حسن تصرف الفارس في إتخاذ قراراته، فبالرغم من صعوبات التي تعرض لها في واقعه المعاش، إلا إنه 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 التوليدية المتمثلة بالوحدة اللسانية (كُميت)، فالمعنى المباشر يدل على اللون الأحمر المائل إلى السواد، لكن الحاضنة البيانية تشير إلى مدلول ثقافي وهو الرزانة والصرامة وهما يُمثلان

قيم المجتمع الجاهلي، وقوله: (( يَزِلُّ اللَّبْدُ عَنْ حَالِ مَتْنِهِ )) مشيراً إلى سرعته وقوة اندفاعه في الإقدام، إلا إن الوحدة اللسانية ((اللبد)) تُوحي إلى القيود والعراقيل التي تعيق إقدامه، فالشاعر بصورة غير المباشرة يُضمّر معاني التمرد في كوامنه النفسية، ولاسيما عندما يكون الواقع المتمثل بالأعراف المجتمعية غير المنسجم مع متطلباته ورؤيته. ويستتفر 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 مشيراً إلى قوة وجبروت خيله التي تنصدر في مواجهة المصاعب والصراعات وبلوغ المستقبل المنجسدة في الوحدة اللسانية (الكديد)، فهو أيقونة للسيادة والنبيل، 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 مفعمةً بالتناغم بين الفارس والطبيعة، مكوناً بذلك صورةً إبداعيةً 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 اهتزماه...)) 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، جاعلاً من الخيل إيقونة للصرامة والإصرار، جسدها في لوحة فنية ترخر بالمعاني الثقافية والفلسفية. ومن ثم جسّد 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، ساعياً إلى تحقيق ما يرنوا له، وقوله: ((يلوي بأثواب...)) دلالة على الاحباطات والدركات التي تعترض طريقه. وعند النظر في الوحدة اللسانية ((الخدروف)) خارج إطار المعنى المعجمي، نجدها تشير إلى خفة وإستمرارية الخيل في الحركة من جهة، وقدرة الفارس في السيطرة على زمام الأمور من جهة أخرى؛ كونه 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، رمت هيكلها من صفات تتابعت تدريجياً، بوصفها المكون الأساسي للقصيد (العبيدي، 2014م، صفحة 274).

فالشاعر يرسم له تمثلاً بالشعر، يتغنى الزمان بجمال نحته، ويعزف على وتر الخلود فيردد صداه بين جوانب الصحراء، وكان جواداً مدهشاً بثوبه، وعنفوانه، وزهو مرآة، لكن ما نراه في لوحته أنه جعله مرةً خذرفاً؛ لأنه أراد بالخذروف المثل الأعلى للسرعة وقوة الفعل وهو أصغر حجم دلّ عليه في اللوحة، ومرة ثانية جعله هيكلًا، وهو أكبر حجم أوردته في النص؛ لأنَّ أراد بالهيكل المثل الأعلى لضخامة الشكل وعظمته، ففصل 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، قائلاً (فاعور، 1988، صفحة 120):

وَمَا هُوَ عَنْهَا بِالْحَدِيثِ الْمُرْجَمِ  
 وَتَضُرُّ إِذَا ضَرَّ رَيْتُمُوهَا فَتَضُرُّمُ  
 وَتَفْلَحُ كَشَافًا ثُمَّ تَحْمِلُ فَتَنْتُمُ  
 كَأَحْمَرِ عَادٍ ثُمَّ تَرْضِعُ فَتَقْطُمُ  
 قَرَى بِالْعِرَاقِ مِنْ قَفِيزٍ وَدِرْهِمِ  
 بِمَا لَا يُوَاتِيهِمْ حَصِينُ بْنُ ضَمْضَمِ  
 فَلَا هُوَ أَبٌ دَاهَا وَأَلَمُ بِتَجْمَمِ  
 عَدُوِّي بِالْفِ مِنْ وَرَائِي مُلْجَمِ  
 لَدَى حَبِيثٍ أَلْقَتْ رَحْلَهَا أَمْ قَشَعَمِ  
 لَهْمُ لِبَيْدٍ أَظْفَارُهُ لَمُ نَقْمِ  
 سَرِيحًا وَإِلَّا يَبِيدُ بِالْظَلْمِ يَظْلَمُ  
 غَمَارًا تَسِيلُ بِالرِّمَاحِ وَبِالدَّمِ  
 إِلَيَّ كَلًّا مُسْتَوْبِلٍ مَتَّوْخَمِ  
 دَمِ ابْنِ نَهْيِكَ أَوْ قَتِيلِ الْمُتَلَمِّ  
 وَلَا وَهَبٍ مِنْهُمْ وَلَا ابْنِ الْمُحَزَمِ  
 عَالِلَةَ أَلْفٍ بَعْدَ أَلْفٍ مَصَّاتَمِ  
 صَحِيحَاتٍ مَسَالٍ طَالِعَاتٍ بِمَخْرَمِ  
 إِذَا طَلَّعَتْ إِحْدَى اللَّيَالِي بِمُعْظَمِ  
 لَدَيْهِمْ وَلَا الْجَانِي عَلَيْهِمْ بِمَسْلَمِ  
 وَمَا الْحَرْبُ إِلَّا مَا عَلِمْتُمْ وَدَقْتُمْ  
 مَتَى تَبَعْتُمُوهَا تَبَعْتُمُوهَا ذَمِيمَةً  
 فَتَعْرَكُكُمْ عَرَكُ الرِّحَى بِثِيَابِهِ  
 فَتَنْتُمُ لَكُمْ غِلْمَانُ أَشَامِ كُلِّهِمْ  
 فَتَعْلَلُ لَكُمْ مَسَالًا لَا تَعْلَلُ لِأَهْلِهَا  
 لَعْمَرِي لِنَعْمِ الْحَيِّ جَرَّ عَلَيْهِمْ  
 وَكَانَ طَوَى كَشْحًا عَلَى مُسْتَكْنَةٍ  
 وَقَالَ سَافِضِي حَاجَتِي ثُمَّ أَنْتَقِي  
 فَشَدَّ وَلَمْ تَفْزَعْ بِيُوتٍ كَثِيرَةً  
 لَدَى أَسَدِ شَاكِي السِّلَاحِ مَقْدَفِ  
 جَرِيءٍ مَتَى يَظْلَمُ يَعْاقِبُ بِظُلْمِهِ  
 رَعَوًا مَا رَعَوًا مِنْ ظَمْنِهِمْ ثُمَّ أوردوا  
 فَفَضُّوا مِنْهَا بَيْنَهُمْ ثُمَّ أَصْدَرُوا  
 لَعَمْرُكَ مَا جَرَّتْ عَلَيْهِمْ رِمَاحُهُمْ  
 وَلَا شَارَكُوا فِي الْقَوْمِ فِي دَمِ نَوْفَلِ  
 فَكَلَّا أَرَاهُمْ أَصْبَحُوا يَعْقِلُونَهُمْ  
 تُسَاقُ إِلَى قَوْمِ لِقَوْمٍ غَرَامَةٍ  
 لِحِيٍّ حَلَالٍ يَعْصِمُ النَّاسَ أَمْرَهُمْ  
 كِرَامٍ فَلَا ذُو السُّوْتَرِ يَدْرِكُ وَتَرَهُ

جسد الشاعر في خطاباته الشعرية معاناته في الحروب ، وبيان بشاعتها ؛ كونها ليست حديثاً غامضاً عن الجميع فقد عرف 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 ونبذ الحروب وبشاعتها، فالشاعر قدم الإيقونة التوليدية المتمثلة بالحرب بصورة تصاعديّة متناسقة المفضي إلى خلق نسيج ترابطي دلالي متماسك حول تفاهم الحروب وأثارها بنبرة تحذيرية عقلانية. نلاحظ 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 سحقتها لكل ما تلاقيه في طريقها، فهي تأكل الصالح والطالح، وبصورة مستمرة بلا توقف، المتمثل بالوحدة اللسانية

(حجر الطاحونة)، المفضي إلى تدميرهم بالكامل، فهي لا تكفي بذلك وإنما تعد 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 بالأُم 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. ونلاحظ 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 طاقاتها وهمتها نحو التغيير الفعلي البناء، 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 ينبذ الفكر السلطوي المتحكم في مصير المجتمعات ، ويتوجه نحو بناء مجتمع يحفظ كرامة الإنسان وموارده الطبيعية، والملحظ أن الشاعر استعمال القسم والتعجب و التعظيم مما يعزز المعنى في ذات المتلقي المتمثل بالوحدات اللسانية: (( لعمرى 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 المتبعي، 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 الإضرار والإظهار المتمثلة بالوحدات اللسانية: ((فلا هو أبداها ولم يتجمجم)) فهو يتميز بالحكمة والصبر، فضلاً عن الدعوة إلى الإسناد من لدن الجماعة في لحظة إعلان التغيير، مستثمراً التوقيت المناسب لإحداث ذلك، فالشاعر قدم لنا سلسلة دلالية متمامية ديناميكياً 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. ونلاحظ إن المجموعة على أهدب 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 يولد 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 اعتباطياً، وإنما إشارة إلى الأخذ بالتأثر 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 و متنامية و متناسقة، فضلاً عن تكاملها المفضي إلى انعكاس المعنى بأساليب متباينة. ويقول عبيد بن الأبرص في معلقته ذات البحر (عدرة، 1994، صفحة 60):

فَأَبْصُرَتْ تَعَلَّبًا مِنْ سَاعَةٍ	وَدَوَّنَهُ سَبَبٌ جَدِيبٌ
فَنَفَضَتْ رِيشَهَا وَأَنْفَضَتْ	وَهِيَ مِنْ نَهْضَةٍ قَرِيبٌ
يَدَبٌ مِنْ حَسَبِهَا دَبِيبًا	وَالْعَمَلِينَ حَمَلًا قَلْبًا مَقْلُوبٌ
فَنَهَضَتْ نَحْوَهُ حَثِيثَةً	وَحَرَدَتْ حَرْدَةً تَسْتَبِيبٌ
فَاشْتَالَ وَارْتَاعَ مِنْ حَسَبِهَا	وَفَعَلَهُ يَفْعَلُ مَعْلَ الْمَذُوبِ
فَأَدْرَكَتْهُ فَطَرَحَتْهُ	وَالصَّيْدَ مِنْ تَحْتِهَا مَكْرُوبٌ
فَجَدَّ دَلَّتَهُ فَطَرَحَتْهُ	فَكَدَحَتْ وَجَّهَهُ الْجَبُوبُ
يَضُّ غُوًى وَمَخْلَبَهَا فِي دَفِّهِ	لَا بَدَّ حَـ يَزُومُهُ مَقْلُوبٌ

يشكل هذا النص الشعري مادة غنية لتحليل السيميائي، إذ يبدأ الخطاب الشعري بالصور الوصفية البصرية للواقع المترامي من حوله، إذ جسده الشاعر بطريقة تفصيلية ودقيقة عبر الأساليب البلاغية المتمثلة بالتشبيه والاستعارة. يبدأ الشاعر بفعل الإدراك (أبصرت) مما يعطي إشارة أن المشهد صورة حسية معاشة بكل تفاصيلها منقولة من اللاوعي إلى الوعي تحرك حاسة البصر والخيال عبر المستوى البصري والمكاني. أما الوحدة اللسانية ((الثعلب)) تدل على المكر والخبت إشارة إلى العدو المتربص بهم، وتعزز لفظة (ساعة) من توليد المعنى وديناميكية الصورة المعززة بالدقة، موضحاً البعد الحسي الدقيق للواقع المحاط بالحدث فالأرض النائية لا ماء ولا نبات فيها عبر الوحدات اللسانية ((سبب جدب)). فالجمع بين الثابت (الثعلب والأرض) والمتغير (الساعة) يزيد من حالة الوضوح والغموض، بالرغم من البساطة التشبيهية للخطاب الشعري إلا أنه محاط بأبعاد نفسية وثقافية متصلة، فالشاعر أراد أن يبين أن اللقوة أو القبيلة شاهدت الخصم في مدة زمنية قصيرة، لكن العوائق - نفسية، اجتماعية، سياسية، وجودية- هي التي منعت من الوصول إلى الهدف، وهذا مما يخلق بعداً درامياً متوتراً، فالشاعر جسّد في خطابه حالة الترقب والترصد للخصم، وبين أن الخصم في حالة الحذر والخوف فضلاً عن المسافة التي بينهما موحشة ومخيفة، فالعلاقة بينهما علاقة سببية تربط بين رصد اللحظة وتتابع الأحداث المفضي إلى بناء التفاعل الحسي والزمني والثقافي. ونلاحظ في الخطاب الشعري الثاني أن الأيقونة السيميائية تولد معنى جديد فحواه أن القبيلة لن تظل في مرحلة السكون والترقب والعجز، 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 قبيلته - اللقوة - وسطوتها، وإن عيون الأعداء مترقبة ومذهولة لأفعال القبيلة الحاسمة، مما يدخلهم - الأعداء - في حالة من التوتر والقلق يفقدون السيطرة على زمام أمورهم. لهذا



يشير البحث إلى أن الأيقونة السيميائية تُعد جسراً 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 تعتمد على 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 التوليدية فهي تعتمد على توليد دلالات جديدة داخل النص الشعري؛ بمعنى أن الصور الفنية الشعرية لا تقتصر على نفسها فحسب، بل تخلق صوراً 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 نظاماً معقداً 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، تبرز 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'alaqaat. 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 دويل الخفاجي. (1 شباط، 2025). جمالية الفن الشعري في الحماسة الشجرية(الشعراء العباسيون إنموذجاً). مجلة واسط للعلوم الانسانية .
- أحمد عبد حسين الفرطوسي. (2014م). الشفرات النصية وجدلية استنطاقاتها التأويلية (قراءة في تجربة عارف الساعدي الشعرية). مجلة كلية التربية .
- أشرف أحمد عدرة (المحرر). (1994). *ديوان عبيد بن الأبرص*. بيروت، لبنان: دار الكتاب العربي.
- الأطرش يوسف. (2006م). المكونات السيميائية والدلالية، آليات إنتاج المعنى في الخطاب السردي. السيميائية والنص الأدبي، 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 محمد العبيدي. (2014م). *شعراء الطبقة الأولى الجاهلية (تحت ظلال نظرية القراءة دراسة نقدية تحليلية)* (المجلد 1). عمان، الاردن: دار دجلة ناشرون موزعون.
- برونوين ماتن. (2008م). *معجم مصطلحات السيموطيقا* (المجلد 1). (عابد خزندار، مراجعة : محمد بريري، المترجمون) القاهرة: المركز القومي للترجمة.
- بلاس محمد. (1999م). *التحليل السيميائي لفن الرسم (المبادئ والتطبيقات)*. جامعة بغداد/ كلية الفنون الجميلة.
- جار الله محمود بن عمر الزمخشري. (1979). *أساس البلاغة* (المجلد د.ط). (عبد الرحيم محمود، المحرر) بيروت، لبنان: دار المعرفة.
- جيرارد دو لودال. (2011م). *السيميائيات أو نظرية العلامات* (المجلد 2). (عبد الرحمن بو علي، المترجمون) دار الحوار للنشر والتوزيع.
- حامد خليل. (1996). *المنطق البراجماتي عند تشارلز بيرس* (المجلد د.ط). دمشق - سوريا: دار الينابيع.

- خالد زغريت. (2011). *القيم الجمالية، بين الشعر الجاهليّ وشعر صدر الإسلام*. دمشق: جامعة البعث.
- دانيال تشاندلر. (2000م). *معجم المصطلحات الأساسية في علم العلامات (السيميوطيقا) (المجلد د.ط.)*. (فوزي فهمي نهاد صليحة، المحرر، و شاكرا عبد الحميد، المترجمون) مطابع المجلس الأعلى للأثار.
- دانيال تشاندلر. (2008م). *أسس السيميائية (المجلد 1)*. (طلال وهبه، المترجمون) بيروت: مطبعة تشرين الأول.
- دعاء جليل عمران. (1 شباط، 2025). *تحولات الصورة الشعرية عند العباس بن الأحنف دراسة تحليلية*. مجلة واسط للعلوم الإنسانية.
- رسول محمد رسول. (2015م). *العلامة (من جون سانت إلى جيل دولوز) (المجلد 1)*. دار الشؤون الثقافية.
- 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). *السيميائيات، النشأة والموضوع*. دار عالم الفكر.
- سعيد بنكراد. (2012م). *السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها*. دار الحوار للنشر والتوزيع.
- سعيد علوش. (1985). *معجم المصطلحات الأدبية 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 السيميوطيقا*. القاهرة، مصر: دار الياس العصرية.
- شاطو جميلة. (2013). *النزعة الأيقونية وتطبيقاتها في السيميائيات الحديثة*. الجزائر: جامعة وهران / كلية الآداب و اللغات والفنون.
- صفاء كاظم مكي. (2004م). *الصورة البعيدة في الشعر العربي القديم، من امرئ القيس إلى ذي الرمة*. الجامعة المستنصرية.
- عادل فاخوري. (1990). *تيارات في السيميائية*. بيروت، لبنان: دار الطليعة للطباعة والنشر.
- عباس محمد رضا حسن. (بلا تاريخ). *الصورة الشعرية عند النابغة الذبياني*.
- عبد الكريم السعيد. (2008م). *شاعرية السرد في شعر أحمد مطر، دراسة سيميائية جمالية في ديوان لافتات (المجلد ط1)*. لندن: دار السياب للطباعة والنشر والتوزيع.
- عبد المجيد العابد. (بلا تاريخ). *مفهوم الأيقونة في السيميائية*. تم الاسترداد من [www.et.arhet.com](http://www.et.arhet.com) منتدى كل العرب .
- علي حسن فاعور (المحرر). (1988). *ديوان زهير بن ابي سلمى*. بيروت، لبنان: دار الكتب العلمية.
- علي زغينه. (2000م). *مناهج التحليل السيميائي. السيميائية والنص الأدبي، محاضرات الملتقى الوطني الأول*.
- علياء سعدي. (2012م). *الطبيعة التوليدية، دراسة سيميائية في القرآن*. مجلة المورد.

- عواد عليّ. (1996م). *شفرات الجسد (جدلية الحضور والغياب في المسرح)*. عمان: دار أزمنا للنشر والتوزيع.
- فيصل الأحمر. (2010م). *معجم السيميائيات (المجلد 1)*. بيروت: الدار العربية للعلوم ناشرون.
- كعوان محمّد. (2006م). *الرمز والعلامة والإشارة: المفاهيم والمجالات. السيميائية والنصّ الأدبيّ، محاضرات الملتقى الرابع*.
- كمال أبو ديب. (1979م). *الرؤى المقنعة: نحو منهج بنيويّ في دراسة الشعر الجاهلي (المجلد ط1)*. بيروت: دار العلم للملايين.
- ليلي نعيم عطية. (2005). *ثنائية اللذة والألم في الشعر العربيّ قبل الإسلام، من منظور نقديّ فنيّ*. جامعة بغداد.
- مبارك حنون. (1987م). *دروس في السيميائيات (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 الداوي. (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 الأدبية (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 الإنسانية*.
- هواري بلقندور. (2004م). *مدخل إلى السيميائيات التداولية: إسهامات بيرس وشارل موريس. السيميائية والنصّ الأدبيّ، محاضرات الملتقى الثالث*.
- هواري بلقندور. (2004م). *مدخل إلى السيميائيات التداولية، إسهامات بيرس وشارل موريس*. مجلة السيميائية والنصّ الأدبيّ محاضرات الملتقى الثالث.
- وحيد بن بو عزيز. (2008م). *حدود التأويل قراءة في مشروع أمبرتو إيكو النقديّ (المجلد 1)*. بيروت: الدار العربية للعلوم ناشرون.
- وحيد بن عزيز. (2008م). *حدود التأويل، قراءة في مشروع أمبرتو إيكو النقديّ*. بيروت: الدار العربية 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 [www.et.arhet.com](http://www.et.arhet.com) منندى
- 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 Azma 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.