***Dirasat*: Human and Social Sciences, Volume 53, No. 8, 2026, 9963**

Deanship of Scientific Research

# The Semiotics of the Cognitive Image in the Image are Stereotypical by the Tool (ma) and the Superlative Noun (afal) in Ancient Arabic Poetry

***Salem Awad AL-trabeen****

Ministry of Education and Higher Education - State of Qatar

Received: 7/12/2024
Revised: 11/1/2025
Accepted: 11/2/2025
Published online: 1/3/2026

* *Corresponding author:*
Salemtrabeen@gmail.com

Citation: AL-trabeen, S. A. (2026). The Semiotics of the Cognitive Image in the Image are Stereotypical by the Tool (ma) and the Superlative Noun (afal) in Ancient Arabic Poetry. *Dirasat: Human and Social Sciences*, *53*(8), 9963. https://doi.org/10.35516/Hum.2026.9963

© 2026 DSR Publishers/ The University of Jordan.

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

## Abstract

**Objectives:** This study explores the cognitive state of the stereotyped image in classical Arabic poetry, focusing on knowledge acquisition, thought, experience, and perception. It examines the semiotic and cognitive links in poetic imagery to understand the cognitive framework of its creation and how it shapes timeless poetic texts.

**Methods:** The study employs a descriptive-analytical approach in analyzing selected poetic models. These models share a unified stylistic framework and exhibit structural similarities while differing in image generation and interactions. The chosen texts represent a stereotyped image that relies on the negation tools and the superlative form.

**Results:** The study reveals a tangible relationship between semiotics and cognition. It also demonstrates that the classical Arabic poet relied on imagery as an attributive device to express sensory emotions or to manifest cognitive processes. The study argues that poetic imagery, through its linguistic structure, emerges from intellectual operations shaped within a specific cultural framework. However, the interaction between the mind and language transforms these linguistic structures into a conceptual text, facilitated by the semiotic nature of the poetic image.

**Conclusion:** This study confirms that the poetic image is a mental process based on the interaction of memory, experience, and inference, with cognitive reasoning controlling its formation. The research also establishes a framework for understanding poetic imagery within a set of scientific terms, including emotion, cognitive elements, systematic imprinting, stylistic categories, iconic imagery, textual achievement, inference, and response theory.

**Keywords**: Semiotics; cognitive; image; poetry

# سيمياءُ الصورةِ الإدراكيَّة في الصورة المُقولبة بالأداة (ما) واسم التفضيل (أفعل) في الشِّعر العربي القديم

***سالم عوض الترابين****

وزارة التربية والتعليم والتعليم العالي - دولة قطر

## ملخّص

**الأهدافُ:** تسعى هذهِ الدّراسة إلى إبراز الحالة الإدراكيّة للصّورةِ المُقولَبة (ذات قالب واحد) في نصوصٍ متخيَّرة من الشّعرِ العربيّ القديم، والمقصود بالحالة الإدراكيّة هي الظاهِرة العقليّة الذهنيّة في اكتساب المعرفة وما يتعلّق بها من عمليّات العقل: الفكر، والخبرة، والحواسّ. كما تسعى إلى ربط الصورة الشعرية سيميائيًا وإدراكيًا، وذلك من أجل الوصول إلى فهمٍ عامّ للنّسق الإدراكيّ وقت إنتاج النصّ الشِّعريّ، كما تُبيّنُ الدراسة قدرةَ الشّعر القديم في خلْقِ معالم ذهنيّه ليكونَ النّصّ الشِّعري نصًا خالدًا.

**المنهجيّة:** اعتمدت الدّراسة على المنهجِ الوصفيّ التحليليّ في قراءةِ النّماذج المتخيَّرة؛ ذلك أنّ الأشعارَ المتخيَّرة هي ذاتُ قالبٍ أسلوبيّ موحّد، وهي أيضًا متشابهة في البُنية التركيبية، ومختلفة في توليدِ الصورة وتفاعلاتها؛ فالنماذج المتخيرّة هي الصورة المقولبة التي تشترك في أداتي النفي (ما - لا) واسم التفضيل.

**النّتائجُ:** وضّحت الدّراسة وجودَ علاقة فعليّة بين ما هو سيميائيّ وبين ما هو إدراكيّ، كما بيّنت أنّ الشاعر العربيّ القديم كان يعتمدُ على الصورة بوصفها حالةً إسناديةً لإبرازِ المشاعر الحسيّة، أو إظهار عمليّاتِ الإدراك في داخله، وأنّ الصورة وفق تركيبها القوليّ هي نتائج من عمليّات العقل القوليّة استحضرَها الشاعر في نسقٍ ثقافيّ محدّد، ولكن تفاعُل الذّهن مع القولِ جعلَ تلكَ التّراكيب القوليّة نصًا مفاهيميًّا ساعدت سيمياء الصورة في فهمه.

**الخلاصةُ:** أكّدت هذه الدّراسة أنّ الصورة الشّعريّة هي عمليّة ذهنيّة قائمة على تفاعل الذّاكرة والتجربة والاستدلال، وأنّ العقل الذهنيّ هو من يتحكّم في تشكيلها، كما أحدثت الدراسة مقاربة لفهم الصورة في حدود عدد من المصطلحات شكّلت حالة البحث العلمية، وهذه المصطلحات: الشّعور، وعناصر الإدراك، والارتسام النسقي، والأصناف الطرازية، والصورة الإيقونيّة، والإنجاز النصي، والاستدلال، ونظرية الاستجابة.

**الكلماتُ الدّالةُ:** سيميائية، إدراك، صورة، شعر.

**المقدّمة**

تُعدّ القراءة السّيميائية جزءًا من متطلّبات النّقد الأدبيّ، ذلك النّقد الّذي يجمع دلالات معرفيّة متشعّبة في حدود نظريّات مختلفة في قراءةِ النصّ؛ وما أوسع هذه الدلالات وما أكثر تشعبها! إذ يجد الباحث في هذا الحقل تباينًا في المصطلَح، وتنوّعًا في المفهوم؛ التباين الأول يظهر في الفرق بين سيميائيّات وسيميولوجيا؛ فالسّيميائيات أنظمة العلامات المختلفة كنظام اللّغة والألوان والصّور والرّموز، أمّا سيميولوجيا فهي الهيكل النظريّ لعلم العلامات دون التّركيز على نظامٍ محدّد (نفادي، 2002، ص47)، التباين الآخر يظهر في تقسيم التّباين الأول؛ أي تنوّع أنظمة العلامات، فالسّيميائيات قد تصلح لتكون في تأويل لِساني تداوليّ، أو في تأويل فلسفيّ؛ أي أنّه علم خاضع لدائرة التأويل. وفكرة التأويل للسيمياء لغاها لويس هيلمسليف Louis Helmslev في قوله: "مَا يقرّرُ بوجودِ العَلامةِ أو عَدَمِ وُجودِها لَيْسَ كوْنها مؤوّلة"( راستيي، 2001، ص87)؛ لذلك تحوّلت فلسفة هيميسلف إلى فهم البنى العميقة للّغة عبر التركيز على العلاقات المجرّدة بين العناصر بدلًا من التركيز على المعاني فقط (هيلمسليف، 2018، ص72)، ومن هذه الاختلافات والتّبايانَات ظهرت مدارس سيميائية متنوّعة، مثل مدرسة موسكو السيميائية، ومدرسة تارتو، ومدرسة باريس.

بعد الخُلف المفاهيميّ، والمصطلحيّ، والمدرسيّ ظهر خُلفٌ آخرُ في متن القراءة السّيميائيّة؛ أي في المنهج والمحتوى اللذين يَقرآن النّص الأدبيّ، وأغلب الصّعوبات تأتي في تبصّرِ المنهج، أو اختيار المحتوى؛ فالسّيمياء أو العلامة هي دلالة تأتي من الخاصيّة غير الماديّة للدّلالات، فلا يوجد فيها إبصار ولا قياس (تشاندلز، 2000، ص66)؛ لذلك جعلت هذه الدّراسة السّيمياءَ محتوًى معرفيًّا للوصول إلى ما يسمّى بالتكامل المبنيّ على نظريّة المعنى والعلاقات، والصورة الإدراكيّة.

تنطلق السّيميائية كذلك في حدود فلسفيّة نحو نظريّة المَعْنى، وأهمّ القضايا الفلسفيّة الّتي تُبيّنها السيمياء هي التّقاطع في فهم المضمون شكلًا وجوهرًا؛ فالفرق بين شكل المضمون وجوهر المضمون يكاد يكون واضحًا في حدود القراءات السّيميائية، وكذلك في حدودِ القراءات الدّلالية؛ فالزّمنيّة هي جوهر النّص، وكل نّص يعطي الزمنيّة شكلًا خاصًا (دورانتي، 2013، ص47). من هنا وجب البحث عمّا يسمّى تحديد العلاقات؛ إذ إنّ الأهميّة الأساسيّة للعلاقة هي اكتشاف نوعٍ فيه دقّة، ومن ثَمَّ الوصول إلى تكامل بين العلاقات، لتكون مجموعة العلاقات هي من أسست لمعنى جديد للنصّ وليس كل علاقة أسّست معنى (دورانتي، 2013، ص51).

أمّا الصورة فتنوّعت دراستها في النّقد العربيّ؛ إذ كانت في حدودٍ منهجيّة منظمّة، وأحيانًا الخروج الكلي عن المنهجيّة؛ فمثلا جاءت دراسة اللّسانيين للصّورة عبر الكشف عن اللغة الشعريّة الإبداعيّة في ما يسمّى الغموض الفنيّ (صالح، 1994، ص83)، وقد تبين أيضا في النقد أنّ أهم عنصر في الصورة هو العنصر الحسّي؛ أي على النقيض تماما مع العقلِ المُدرَك الخالص، وقد تنبه في ذلك جابر عصفور في قوله: (1992، ص310) "الصورة الفنيّةُ لا تُثيرُ فِي ذهنِ المُتلقّي صُورًا وَحسب، بلْ تثيرُ صُورا لَها صِلةٌ بكلّ الاحساساتِ الممكنةِ الّتي يتكوّن مِنْها نَسيجُ الإدراكِ الإنسانيّ ذاته".

في هذه الدّراسة ستظهر العلاقة التقاربيّة بينَ الصورة بوصفها حالة مرئيّة إدراكيّة يشتركُ عنصر الرّؤية مع عنصر الإدراك في تكوينها وفق مظاهر عقليّة؛ فحتّى تكونَ الصورة صورة يجب أن تصل إلى مظهر الإدراك، والدّراسة تقوم على تمظهُر الإدراك بوصفهِ حالة تفكيرٍ عقليّ أكثر من أنّه حالة تفكيرٍ لسانيّ؛ فليس هنالك شيء نفسي تختص به الصورة التخيّلية ففهمها وجبَ أن يكونَ في توافقٍ بينَ فهم اللّغة ودلالاتها، ومن هذه الدلالات التي ستنطلق الدراسة منها: التّرميز، والتضمين، والاستدلال، والمحدّدات السّياقية، العلاقة بين اللغة والإدراك. (بيليخوفا، 2017، ص142).

أمّا النّماذج المتخيَّرة لتكون داخل مختبر نظريّة الإدراك فقد كانت وفق العنوان متخيَّرة من الشّعر العربيّ القديم، وقد اختارَ الباحثُ ما يسمّيه: الصورة المُقوْلَبَة؛ أي تلك الصورة التي تكون وفق قالب محدّد، عادة تبدأ بنفي باستخدام الأداة (ما) وتتصل مع صيغة اسم التفضيل(أفعل)؛ إذ إنّ هذا الشّكل من الصورة المُقوْلَبة ظهر بشكل واضح عند شعراء العصر الأمويّ وفق حالة الصورة الإدراكيّة؛ لذلك معظم النماذج كانت من شعراء أمّويّين. كذلك اختيار الصورة من قالب واحد يساعد الدارسين في أن تكون النتائج شبه توافقية مهما تعدّدت النماذج الشعريّة المدروسة. وهنا وجبت الإشارة إلى أنّ تسمية الصورة المقولبة جاءت لتتناسب مع دراسة الصورة بخلاف تسميّة العديد من الباحثين لمثل هذا النموذج؛ إذ تنوعت التسمية لمثل هذه الصورة، هذا ما أشار إليه عبد القادر الرباعي (الرباعي، 1985، ص129 )، وخلص الرّباعي إلى تسميته بالتشبيه الدائري خلافا لتسمية بعض الناقدين بالاستطراديّ، ومن هذه التسمية نجد العديد من الدّراسات التي عنيت بدراسة الصورة المقولبة بما وأفعل وفق ما يسمى التشبيه الدائري الاستطرادي، ومن هذه الدراسات التشبيه الدّائري في الشعر الأموي وموازنته بالشعر الجاهلي لإسماعيل العالم، والتشبيه الدائري في نماذج من شعر الهذليين لابتسام أحمد حمدان، والتشبيه الدائري بين الإمتاع والإقناع لفريال هديب، وبلاغة التشبيه الاستطرادي الدائري في الشعر العربي القديم لفاطمة صغير. وقد جاءت هذه الدراسة بخلاف هذه الدراسات؛ إذ اعتمدت على النظريّة النقديّة الحديثة في دراسة الصورة.

جاءت هذا الدّراسة لتجمعَ بين ما هو إدراكيّ وما هو سيميائيّ وفق نماذج للصّورة الشّعريّة في الشّعر العربيّ القديم، وذلك في حدودِ العنوانات الآتية: أوّلًا: الصورة بينَ الشّعوريّة وعناصرِ الإدراك. ثانيًا: الارتسامُ النّسقيّ الثقافيّ والأصنافُ الطّرازيّة. ثالثًا: الصورة التدويريّة وعلاقتها بالأيقونة والإنجاز النصّي. رابعًا: الصورة من الاستدلالِ إلى نظريّةِ الاستجابةِ.

**أوّلًا: الصورة بينَ الشّعوريّةِ وعناصرِ الإدراك**

**-الفقدُ وحدثُ الإدراك**

تظهرُ العلاقةُ بين ما هو شعوريّ وما هو إدراكيّ في إظهارِ صورةِ المختلَف ليس في الشّعور والإدراك، بل في الصورة نفسِها التي شكّلتهما؛ إذ من الممكن القول إنّ الصورة المختلِفة المكوّنة من مجموعة متضادّات قد تصنعُ اختلافًا، وهذا الاختلاف يكون قائمًا مع نظامٍ متكامِل؛ فالاختلافُ يعني أنْ تكونَ خارجَ النّظام وبالتالي إحداث قلق داخل إطار النّصّ الشّعريّ، إنّه القلق المؤدّي إلى صورة تضاديّة يكتبها الشاعر في مجموعة من الحوادِث الإدراكيّة الّتي سيطرت عليه، أهمّا حادثةُ الفَقْد؛ أي أنّ الصورة في النّماذج الشّعريّة المتخيَّرة التي ستدرَس هي نظام متكامل، أو بنيّة محدّدة يأتي الشاعر بمجموعة تضاديّة إدراكيّة ليُحدث خللا في بنية النّظام وفق التضادّات نفسها، لكن وعلى العكس من ذلك فإنّ التضادّ الذي يأتي من صورة الفقد يأتي بروح تفاعليّة، تتأكّد هذه الرّوح عبر الرّهان الإدراكي، ويمكن توضيح ذلك في تلك الخطاطة:

فـقـد تـوتـر ⟵ صورة ضدّية ⟵ تبـايـن

الرّهان الإدراكيُّ الأوّلُ بدأ عند الشاعر وانتهى عند المتلقّي، ونقصد بالرّهان الإدراكيّ قدرةَ الشاعر على خلق صورةٍ شعوريَّة حِسّيَّة تُعطي تفاعلًا مع مكنون الشاعر الوجداني، وعادةً ما يكون الرّهانُ الإدراكيُّ عند الشاعر الصورة الطبيعيَّة فيحاول الشاعر ربطَ ما يُشاهِدُهُ مع ما يُقلقُهُ أو يجعلُهُ في شعور مضطرب، ومن ثَمَّ تكون الصورة المُعطاةُ داخلَ النَّسقِ الشّعريّ صورة إدراكيَّة أكثرَ من كونها شعوريَّة، ولتوضيح معنى ما سبق نستقرِئُ النموذجَ الآتي، يقولُ الصُّمَّةُ القُشيْرِيُّ: (2003، ص107)

وما أُمُّ أحْـوى الجُـدَّتينِ خَـلالَها ... أرَاكٌ مِـنَ الأعْـرافِ أجْنَى وأيْـنَعا

غَدَتْ مِن عَلَيْهِ تَنْفُضُ الطَّلَّ بعدما ... رأتْ حَاجِبَ الشَّمسِ استوى وترفَّعا

بأحْسَنَ مِن أمِّ المُـحيّا فُجـاءَةً ... إذا جِـيدُها مِـن كِفَّةِ السِّتْرِ أطْلَعا

تسترجعُ الصورة السابقة لوحتين: الأولى خياليَّة حيوانيَّة تتَّصل في أُمِّ أحوى (الغزالة)، والصورة الثانية خياليَّة إنسانيَّة أُم المُحيّا (المَحبوبة)، إذن التضاد الأوّلُ بدأ بين ما هو حيوانيٌّ وما هو إنسانيٌّ، وهو تضادٌّ يخلق مُدركًا عقليًّا في حيثيَّة الجمعِ بينَ الحِسّيّ الإنسانيّ واللاإنسانين والمُدرَك الآخر حريَّة الانطلاق؛ فأُمُّ أحَوى ترتبط بعوالمَ منَ التقارب الجماليّ الطبيعيّ المتمثِّلِ في الآراك والشَّمسُ، وهي صِيغٌ جماليَّة مسبّبة للجَمال، لكن (أُمَّ المُحيّا) لا تملكُ هذه المسبّبات الجماليَّة، بل يتفرَّد جسمُها بالجَمال، وقد تكون هي المسبّبُ لجمال الطبيعة. إنَّ التضادَّ شعورٌ متكامِل يتعايش معه الشاعر ليصل به نحو حسّ الإدراك، وقد توضَّح ذلك عند الشاعر عبر قطعة صغيرة من الرقبة ظهرت له "إذا جِـيدُها مِـن كِفَّةِ السِّتْرِ أطْلَعا"، مشهد صغير من جسم المحبوبة جعل الشاعر في حيرةِ المشهد بين ما يُدرك وبين ما يرى، وهذا ما يُسمّى بالتباين؛ أي الجمع بين ما هو شعوريٌّ مشاهَدٌ وما هو مُدرَكٌ غائب. إنَّ عنصر الإدراك مرَّ بخطاطة لفظيَّة تشكِّلُ تضادًّا حَسَنًا يتلخَّصُ في الخطاطةِ الآتية:

مَا ⟵ صُورةُ الغزالة (نموذج مُشاهَد) أحسن ⟵ صُورةُ المَحبوبة (نموذج مُدرَك)

**- اليقظة الإدراكيَّة**

في القصيدةِ نفسِها لوحةٌ أُخرى يوازن الشاعرُ فيها بينَ عوالمَ إدراكيَّةٍ تعتلي مشاعر الحيوان ومعالمَ إدراكيَّةٍ تظهرُ عندَهُ ويتفاعلُ معها، يقول: (القشيري، 2003، ص107)

فمَا وَجْدُ عُلويّ الهَوى حَنَّ واجتوَى ... بوادِي الـشَّرَى والغورِ ماءً ومَرتَعا

تشـوَّقَ لـمَّا عـضَّـهُ القيدُ واجـتوَى ... مـراتـعَـهُ مِـنْ بـيـنِ قـفٍّ وأجـرَعا

ورامَ بـعـيـنـيْـهِ جـبـالًا مُـنـيـفـةً ... وما لا يرَى فيه أخو الـقـيدِ مَطمعا

إذا رام منـها مطلـعًا رَدَّ شَـأْوَهُ أمـينُ الـقُـوَى عَضَّ اليدينِ فأوجَعا

بـأكبـرَ مِـن وجْـدٍ بـريّا وَجـِدْتُهُ غـداةَ دَعَـا داعِي الفِراق فأسْـمَـعا

ما نظمهُ الشاعرُ في اللَّوحةِ السابقة تحايلٌ إنسانيٌّ لكبْتِ الاختلافِ عن طريق إدماجه في نظامٍ وجعلِه قُطبًا في تضادٍ ما (إدلين، 2012، ص33)، وهو في اللوحة السابقةِ تعبيرٌ وجدانيٌّ عن حالةٍ تجمع العناصرَ الدَّلاليَّة والجماليَّة؛ فالدَّلالِيُّ اختيارُ المقاربةِ الضديَّة بين وَجْدين: الأوَّل، وَجدٌ حيوانيٌّ يتمثَّلُ في الجَمَل الأسير، والثاني، وجدٌ إنسانيٌّ يتمثَّلُ في وجدانيَّة الشاعر عند رحيل المحبوبة. والحالةُ الدَّلاليَّةُ هنا حالةٌ إدراكيَّةٌ يشترك فيها الخيالُ والحسُّ والانتباه. لكن نجد العنصرَ الجماليَّ يتمثَّلُ في الصورة المُشابهة لصورة (أُمّ أحوى) السابقة، فيُشاهَدُ الغورُ والماءُ والجِبال، كلُّها مشاهِدُ جماليَّة تُكسَرُ في صورة دلاليَّة إدراكيَّة هي القيد؛ إذ يمثِّلُ القيدُ حِسًّا إدراكيًّا يتمثَّلُ في عنصر الانتباه. لعلَّ القيدَ هو التشاكلُ السيميائيُّ الذي يجمع الدَّلالة الإدراكيَّة والجمالَ الشعوري؛ فـقيدُ الجَمل حقيقيٌّ؛ أي مدرَكٌ حسيٌّ، بينما قيدُ الشاعر عاطفيٌّ وجدانيٌّ يتمثَّلُ في حَدَثِ الرَّحيل، أو دعوة داعي الفِراق إلى الرَّحيل.

ما جعل الصورة السابقة تمثِّلُ الحالةَ الإدراكيَّة العالية هو تنوُّعُ عناصر الإدراك، ويمكن توضيح ذلك في الخطاطة الآتية:

ما ⟵ الجَمَلِ السّجين (وجد حيواني) أكبر ⟵ الشاعر (وجد إنساني)

تمثِّلُ الخطاطةُ تمحور الحالة الإدراكيَّة وتطوُّرها بين وجد الجمل الأسير ووجد الشاعر؛ فالجملُ يتفاعلُ مع عنصر الإحساس الإدراكيّ وَفقَ أفعالٍ تُظهر التَّعب النّفسيّ الذي يعيشه: (وَجدٌ، حنَّ، اجتوى، تشوَّق، شأو بمعنى الشوق)، ووجد الشاعر المتمثِّلفي بلفظة (وجدٍ بريّا)، وبين الوجدين مشهدٌ بصريٌّ مكانيٌّ متضادٌّ في مكانين؛ الأوَّل: مَرتَعٌ، ووادِي، وماء، وغور، وطبيعة، وهو المكان الذي يعيش فيه الجمل أسيرًا، والثاني: قف وأجرعا الموطن الأصلي لذلك الجمل؛ إنَّها حالة سيميائيَّة بين المُشاهَد البصريّ الجميل الذي يشكِّلُ تعبًا نفسيًّا والمُشاهَد النفسيّ المتذكَّر المتمثِّل في موطن الجمل الأصليّ، لتكتمل الحالة السّيمائيَّة لفكرة اليقظة العاطفيَّة (غريماس، 2010، ص11) التي يحاول الشاعر أن يتبيَّنها.

كما اتَّضح في اللَّوحةِ السابقة فإنَّ المسار الشُّعوريَّ تنقَّلَ بينَ التَّوتُّر والضديَّة والتَّباين، فالتَّوتُّرُ تمثَّلَ فبي انفعالات عناصرِ الإدراك: (خيال - حِس - انتباه)، بينما تمثَّلت الضديَّة في المُقاربة بين ما هو إنسانيٌّ وما هو حيواني، وكذلك بين الأمكنة المشاهَدة والمتذكَّرة. وظهر التَّباينُ في صورة التَّشابه بعناصرِ الإدراك بين وجدِ الشاعر ووجدِ الجمل الأسير.

اتَّضحَ وفق ما سبق أنَّ الصورة الشِّعريَّة ترتبط في مقوّمات بنائيَّة بين الباثِّ والمتلقي، وهي: الشُّعور، والسيمياء، والإدراك. ولكن هذهِ المقوّمات البنائيَّة التي تشكِّلُ الصورة تتَّحدُ في مستويين: مستوى التعبير ومستوى المحتوى، وهذان المستويان يظلّان متواصلين فيما بينهما (إدلين، 2012، ص62).

ولاستمرار التَّواصل يمكن الانتقال إلى صورة لشاعر آخر هو عمر بن أبي ربيعة؛ إذ يقول: (1992، ص15)

ما رَوْضَةٌ جادَ الرَّبيعُ لَها مُولِيةٌ مَا حَوْلَها جَدْبُ

بألذَّ مِنْها إذْ تَقولُ لـنَا سِرًّا أسِلْمٌ ذَاكَ أمْ حَرْبُ

في البيتين السّابقين ثمَّةَ أنساقٌ دالَّة على التضاد وأخرى دالَّةٌ على التوافق، وهذا يخلقُ اختلافًا بينَ سيمياء الصورة وإدراكها، فصورةُ الرَّوضة في مشهدين: ربيع، وهي صورة تعطي الراحة والانجذاب النَّفسي، وجَدْب، وهي صورة سوداويَّة تعطي انطباعًا سلبيًّا، بعدها تجري مقاربةُ الرؤية البصريَّة بالحسِّ الإدراكيّ، وذلك في ربط علامات ما يُرى بما يُقال؛ فصورتا الرَّبيع والجدب ليستا بأحسن من قول المحبوبة وهي تسأل عن السِّلم والحرب. ما أحدثه الشاعرُ هو إسقاط المُدرَك النَّفسيّ في بنية شعريَّة متكاملة لِتُحدِثَ جمالًا، ومن ثَمَّ الوصول إلى الجماليَّة وفقَ عناصرها الثلاث: التَّناسب والكليَّة والوُضوح (إيكو، 2001، ص75)، فالتَّناسبُ يحضرُ في العلاقة بين الرّبيع والسِّلم، والجَدْب والحرب، وأيضًا نجده في الإيقاع (ما بألذّ)، وكذلك في الانسجام بين ما يُرَى وما يُقال. أما العنصرُ الآخرُ وهو الكليَّة فيظهرُ في التَّشابهِ بين الشاعر بوصفهِ عنصرًا باثًّا للمشاعرِ والمحبوبة بوصفها عنصرًا مُثيرًا للمشاعر. والعنصرُ الأخير للجمال هو الوضوح، وقد تبيَّنَ ذلك بابتعاد الصورة عن الخيال والبقاء فيما هو حقيقي. وهذا العنصر الأخير هو عنصر إدراكيٌّ؛ فمتلقي النَّصّ استخدم فاعليات الذِّهن في تشغيلِ المعلومات، وهُما العقلانيَّة والإثارة العاطفيَّة، وهما أساس عناصر الإدراك (الخيال، الحِس، الانتباه).

**- المزجُ المفاهيميُّ وَحَدَثُ الإدراك**

بالرُّجوعِ إلى بنية النَّصّ المُتكامِل يمكنُ للمفهوم الإدراكيّ أنْ يُحيل إلى المعنى أكثرَ من إحالته إلى الجمال؛ فالمعنى خلاصةُ ترتيب ذهنيّ قد يؤدّي إلى الجَماليَّة، وفي هذه الحالة يكون الجمالُ قريبًا من القصديَّة، هذا ما أثارَهُ مارك تيرنر Mark Turner حين قال (1996,p123): "المَعاني ليسَت أشياء ذِهنيَّة

مقيَّدة في مواضِع تصوُّريَّة، وإنَّما هي عمليات مركَّبةٌ من الإسقاط والرَّبط والوَصْلِ والدَّمج والتّكامل بين أفضية متعدِّدة". وهنا يمكن طرح سؤال: ما مصدرُ هذه العمليات المركَّبة حتّى تنحصرَ في رؤيةٍ إدراكيَّةٍ متكاملة؟ وما دورُ سيمياء الصورة في إعطاءِ تلك الأفضية من المعالم؟ في لوحة إدراكيَّة أخرى تحمل معالمَ سيميائيَّةً وفقَ البُنى المتشابهة للنماذج التي نقدِّم لها، يقولُ الشاعرُ جميل بن معمَّر (1980، ص18):

فما مُزْنَةٌ بينَ السَّماكيْنِ أوْمَضَتْ ... مِن النُّورِ ثمَّ استعرَضتْها جَنوبُها
بأحسنَ مِنْها يومَ قالتْ وعِنْدَنا ... من النّاسِ أوباشٌ يُخافُ شُغوبُها:
تعاييْتَ فاستغنَيْتَ عنّا بِغيْرِنا ... إلى يوم يَلْقَى كُلّ نَفْسٍ حَبيْبُها

يمكن استكشاف فعل المزج المفاهيميّ وفق نظريَّة المزج المفاهيمي Blending Theory الذي يقصد بها تداخل الأفكار لإنتاج أفكار جديدة (الزنّاد، 2010، ص23)، وذلك في استكشاف العلاقة بين سيمياء الصورة والإدراك. ولتوضيح ذلك يمكن المقاربة بين (الرَّوضة) عند الشاعر عُمر بن أبي ربيعة و(المُزنة) في الأبيات الشِّعريَّة السابقة؛ فصورةُ الرَّوضة تظهر فيما يُسمّى بالإبصار الأفقيّ المتمثِّل في الخُضرة والرَّبيع أو الجدب، أما الإبصارُ العُلويُّ فيكون في الضَّوء، وذلك كما هو واضح في حركة المُزنة بين السِّماكين؛ إذ استظهر الشاعرُ النورَ والحركةَ وكأنَّه رفع رأسه إلى السماء في الوقت الذي كانت تتكلَّمُ به المحبوبة، وهنا يُحدِثُ الشاعرُ توازنًا خطيًّا بين ما يُسمع وما يُري؛ أي التَّراسُل بين الحواسِّ، ومن ثَمَّ خلق ما يُسمّى الوحدات المتمايزة (كورتيس، 2010، ص62) ،تلك الوحدات التي تسير في حِسٍّ توافقيٍّ أصبحت لدى الشاعر في مزج مفاهيمي؛ فالتَّوافقُ ظهرَ في المشهد اللّيلي بوجود السِّماكين (نجمان نيّران)، والليل يتوافق مع الأوباش الذين يثيرون الشرَّ والفتنة والخِصام، أما المُزنةُ فتتمثَّلُ في وحدتين: النّور، وذلك عند حديث المحبوبة. والرَّحيل الذي يتمثَّلُ في تفاصيل الحديث، مثل (تعاييْتَ، فاستغْنيْتَ).

إنَّ القطعةَ الشِّعريَّةَ السابقة تستجيب إلى نوع يُسمّى عمليات التَّحفيز المزدوجة (شولز، 1994، ص209)، فالشاعر يريد أن يعطي صورةً للحالة العاطفيَّة الجدليَّة وفقَ عنصر المُدرَك الثابت، وفي الوقتِ نفسه يريد أن يبيّن تلك الصورة، أو ما يُسمّى ترجمة العواطف، فاستحضر مشهد (المُزْنة) في الليل وكأنّهُ يريد إعادةَ كتابة علاقات متجدِّدة؛ فالمُزنةُ إن غابت ستعود، وكذلك المحبوبة إن غابت فهنالك أملٌ بلقاء جديد. وعمليات التحفيز المزدوجة تأتي جزءًا من إثبات أنَّ المعاني ليست أشياء ذهنيَّة مقيَّدة في تصوُّر معيَّن، وهي أيضا صورةٌ مرئيَّةٌ تُحاكي الإحساسَ القَلِقَ في أبعد تصوُّر.

إنَّ المُقارَبة العُلويَّة وإبراز الليل والنور والحركة المتمثِّل في المقطع السابق جاء ليبيّنَ صورة مرئيَّة لحال المحبوبة والإسقاطات النفسيَّة العاطفيَّة لحال الشاعر، وفي لوحة أخرى نجد خلق حالة توازنيَّة بين الشُّعور والإدراك في موقف ما يسمعُهُ الشاعرُ من المحبوبة؛ ولكنَّه جاءَ في مشهد أُفقيٍّ وليس في مشهد عُلوي، يقولُ جميل (1980، ص110):

وما مَاء مُزْنٍ مِن جِبالٍ مَنيْعَةٍ ... ولا ما أكنّتْ في مَعادِنِها النَّحْلُ
بأشْهَى مِن القولِ الّذي قلتِ، بعدَما ... تمكَّنَ مِن حَيْزومِ ناقتِيَ الرّحلُ

يرتبط الحسُّ الإدراكيّ داخل المقطع السابق في درجات الصورة المُختارة للحدث؛ فالإدراك قبل أن يتوضَّح في مُرسِلات العقل مرَّ في ثلاثة مستويات: شكْل، وتشكيل، وموضوع[1]( إدلين، 2012، ص 107) مع ضرورة التنبيه على أنَّ إدراك الصورة يتشابه بين باثِّ النَّصِّ ومستقبله؛ والشَّكْل في البناءِ السابق جاء من: (ماء المُزْن، والعَسَل، وقول المحبوبة)، بينما جاء التَّشكيل في المقاربة بينهم؛ أي أنَّهم في خفاء؛ فماءُ المُزن موجود في جبال منيعة، والعسل مخبَّأ في مكنون النَّحل، والقولُ الذي قالته المحبوبةُ لم يبيِّنه الشاعرُ؛ أي أنَّ المتلقي لا يعرفُ ماذا قالت المحبوبةُ له. إذن، الخَفاءُ تشكيلٌ يجمع الماءَ والعسلَ وقولَ المحبوبة، ليأتي الموضوع بعد ذلك متعلِّقًا بالإدراك الحِسّيّ، وهو الرَّحيل.

وعند الحديث عن المزج المفاهيميّ في الرّبط بين الصورة والإدراك فإنّ العنصر البصريّ المتمثّل بالرّؤية موجود، لكنّه لا يشكّل صورة كليّة فعّالة في الإدراك، وكأنّ الشاعر اكتفى بالحسّ الذّوقيّ المتمثل بالماءِ والعسل، وكليهما يحملان اللّذة الذّوقيّة وليسَ اللّذة البصريّة وكأنّا أمام سيماء تشكيل مُغاير للقالبِ؛ أي التنوّع من أجل إظهار سيمياء الحواسّ، والذي سيتوضّح في الآتي.

في القصيدة نفسها يظهرُ مشهدٌ مرئي يتفاعلُ مع حاسّة الشمّ، وكأنّ الشمّ يمثّل حالة من التواصل الإدراكيّ للشّاعِر في عنصر الإحساس، فيأتي بالصورة الآتية بقوله (1980، ص110)

[1] يرى عالِمُ النّفسِ الفرنسِيّ مُوريس روشلين أنّ الموضوع المُدرَك هو عبارة عن بناء، وهو مجموعٌ من المعلوماتِ المنتقاة، والمَبنية اعتمادًا علَى تجربة سابقة وعلى حاجات ومقاصد العضو المنخرط بفاعليّة في موقف معيّن.

فمَا رَوضةٌ بالحزنِ صادٍ قرارُها نحاهُ مِن الـوَسْـمِيّ أو دِيَـمٌ هُطْلُ
بأطـيبَ مِن أردانِ بَثْنَةَ مَـوهِنًا ألا، بلْ لريّاهَا على الرّوضةِ الفضلُ

من الملاحظ أنّ الشاعر يربط الشّعور بتفاعِل الحَواسّ، وبالتّالي يقدّم ما يسمّى نَمَطَ الأوهامِ الدّلاليّة، وذلك في تنوّع الحواسّ وترابطها مع الصورة، فالبُنيّة التّشكّليّة للصّورة تجمع بين المرئي، وهي الرّوضة الّتي أصابها وابل من المطر وحاسّة الشمّ الّتي لم يبيّنْها الشاعر إلا بعد حالة المقاربة، فالشاعر لا يريد أن يقدّم تلك الصورة أو يُحدث مقاربات ذهنيّة، لكنه أراد أن يحدث مقاربة تتعلّق بحاسة الشمّ فجاءَ بوصف الأردان التي لها رائحة، التي عدّها أفضل من رائحة الأرض وقت نزول المطر عليها.

إنّ استخدام حاسّة الشمّ يحمل دلالات إدراكيّة شعوريّة متنوّعة عندَ الشاعر، فالرّائحةُ محفّز أوّل للذّكريات، وبالتالي تعالُق الشاعر مع التّفكير الدّائم بالمحبوبة عبر افتعال ظاهرة إدراكيّة تتعلّق بالشمّ؛ ما يؤكد ذلك ربط الرّوائح في بعضها: رائحة الأرض بعد المطر، ورائحة أردان المحبوبة. ولكن في الوقت نفسه تُشكّل حاسّة الشمّ حالةَ انفصالٍ، وعدم تواصل، فتلك الحاسّة كافية أن تصل إلى الذّهن عن بعد، وبالتّالي جاء الشاعر بعنصر الزّمن الموهن وهو منتصف الليل ليؤكد أنّ حالة الانفصال التي تشكّل الإحساس موجودة في الزمن. لعل الوظيفة الإدراكية لحاسّة الشمّ تكون في (تقييم) وتحديد مصدر الرّائحة، وأيضا (توجيه) السّلوك والتحكّم به (Gibson, 1966, p146). وظيفة الصورة في التقييم والتّوجيه ظهرت عند الشاعر فجاءَ برائحتين تشكّل الأولى عنصر حاسّة الشمّ الجمعيّة، وجاء بالرائحة الثانية المتمثلة برائحة المحبوبة؛ فالتقييم تحقّق بأفضلية رائحة المحبوبة، والتوجيه جاء في ربط الرّائحة بالحالة العاطفيّة المتهيّجة لدى الشاعر.

**ثانيًا: الارتسامُ النّسقِيّ الثقافيّ والأصنافُ الطرازيّة**

يتحدّد مفهوم النّسق بتحديد معالمه الفكريّة وتداخلاته داخل العمليّة النقديّة، وفي هذا المبحث يتموضع النّسق الفكريّ الثقافيّ في تحديد معالم بنيّة النّصّ الشّعري المُقولب، ومدى تقارب تلك البُنية في خلق معالم جماليّة تساعد الشاعر في إبداع صُورِه، وما كان هذا النّسق ليكون لولا وجود معالم تشابه في الأنموذج الشّعريّ الّذي نقدّم إليه. ومن هنا يمكن الحديث عمّا أسميه " مُؤالَفَةُ الصورة " تلك المؤالفة التي تحدث عن طريق تشابه القالب التي نُظمت فيه، وكذلك تشابه الحالة الثقافيّة التي عايشها الشاعر لحظة توليد صُوره (الحباشة، 2015، ص42).

لفظة الطّراز جاءت مقابلا للفظة prototype أي النّمط الأوّل، وهو في الاصطلاح يقصد به أفضل ممّثل لمقولة ما (صولة 2002، ص369). وفي النّماذج التي نقدّم لها هناك ممثلات طرازيّة تتعلق في بُنية اختيار مثال المشابهة وصيغة التفضيل المقابلة له؛ إذ وُجد أنّ نموذج المقارنة يتشابه في حدود النموذج المتخيَّر، وصيغة التفضيل متشابهة في حدود معيّنة، فالقارئ يتبيّن لديه أنّ النموذج المُسيطر الذي جاء به الشاعر هو الظبية بمسميّاتها المتنوّعة، وأنّ الفعل النموذجي بأحسن، وألذ، وأطيب، بالإضافة إلى صيغ التفضيل ألين وأنعم. وفي الجدول الآتي توضيحٌ لذلك:

**الجدول (1)**

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| **ما أمُّ أحْوَى** | بأحْسَنَ | **وَما وَجْدُ عُلويّ** | بأعْظَمَ | **مَا روْضَةٌ** | بأطْيَبَ |
| **ما رَوْضَةٌ** | بألذَّ | **مَا ظَبْيَةٌ** | بأحْسَنَ | **مَا بُرْدَةٌ** | بأحْسَنَ |
| **ما أمُّ سودِ المَحاجر** | بأحْسَنَ | **ما مُزْنَةٌ** | بأحْسَنَ | **مَا مدَّ الفُراتُ** | بأعزَّ |
| **ما رَوْضَةٌ** | بأطْيَبَ | **ما صَادياتٌ** | بأكثَرَ | **ما حائِماتٌ** | بأجْهَدَ |
| **ما جَابَة المدرى** | بأحسنَ | **ما أمُّ خَشْف** | بأحسنَ | **ما مُزنَةٌ** | بأطيَبَ |
| **ما بَيْضَةٌ** | بألينَ | **ما جابةُ القَرنين** | بأبْعَدَ | **ما ربّ خرقٍ** | بأنْعَمَ |
| **ما روضةُ** | بأطيبَ | ما وَرْدٌ(الأسد) | بأنجدَ | **ما رَبَّ صرفٍ** | بأنعمَ |

إنّ حالة توّلد الصورة عادة ما تكون مصحوبة بحالة تولّد النّص بشكل عام، وفي كثير من الأحيان يتناسب مع النّسق الإنسانيّ المَعيش، فمعظم الشّعراءِ الذين اختيرت نماذجهم كما هو واضح في وفق الجدول السّابق كان النّمط المثاليّ عندهم هو صور (مكرورة) مثل: الظّبية، والرّوضة، والمُزنة. وكان بإمكان الشاعر أن يتلقّط معالم من الصّور المتنوّعة عبر طبيعته وهي كثيرة، لكن مثل هذه النّمطية أو الحَالة الطّرازية تشكّل قيمًا إنسانِيّة حَضاريّة تتعلّق بالحِسّ التوافقيّ" إنَّ القيمَ الإنسانيّةَ تكتسِبُ دَلالاتٍ جديدةً عبرَ استعمالِهَا في الخِطابِ، والملفوظاتُ تمارسُ فعاليّتها عبر إنجازِهَا لهذهِ الدّلالاتِ، ومن ثمّة قوّتها في التأثيرِ؛ فلكي تستمرّ هذه القيم لا بدّ مِن وجودِ خِطابات تحيا بها هذهِ القيم"(يوسف: 2015، ص267) وخطاب المقولة هو الأنموذج لبقاء مثل الحالة الإنسانيّة، فكأنّ اختيار الشّعراء لنماذج متشابهة هو خلق حالة ثقافيّة جمعيّة يتفرّع من هذه الحالة الثقافيّة صُور يعيشها الشاعر في المدرك الحسّي الفرديّ، ولتوضيح دلالات الصورة الثقافيّة نسترشد بأبيات شعريّة لأبي حيّة النُّميري لتوضيح دلالات الصورة وفق مدَاها الثّقافيّ

الفكريّ السائد في تلك الفترة الزمنيّة، يقول أبو حيّة (1975، ص97)

وما مدُّ الفُراتِ إذا تَسَامى بموج ذي قصيفٍ والتطامِ
بأغزرَ مِنْكَ نافلةً إذَا مَا تحادَبَ ظَهر جارِفَةٍ أُذامِ

ويقول (1975، ص98):

ولا وَرْدٌ بلحظةَ أو بترج من المتوهّماتِ دُجَى الظّلامِ
حمى أجماتهِ فتركْنَ قَفرًا وأحمَى ما أحالَ على الإجامِ
تطايرَ مَنْ يليهِ ومَنْ يليْهَا تطايُرَهُم من اللّجبِ اللّهامِ
وما ينفك يسحبُ كلّ يومٍ قتيلًا مِن رجالٍ أو سَوامِ
كأنّ أسنّةً ذُلقَتْ فلمّا تلمّظَ كلَّ ملتهبٍ هُذام
عطفنَ خوارجًا من أهْرَتَيهِ محيطات بمنخرِهِ الضُخامِ
بأنجدَ سورةً من كلِّ يومٍ كأنّ أجيجَهُ سَنَنُ الضّرَامِ

في الصّورتين السّابقتين تظهر معالم الارتسام النّسقيّ وفق مدلول الصورة الثقافيّة كما ذُكر سابقًا؛ فالشاعر يدرك ضرورة البحث عن صورة حضاريّة نمطيّة تحاكي الظّاهرة الإدراكيّة في تلك الفترة؛ فجاءت الصورة الأولى متمثّلةً بماءِ الفُراتِ وربطهِ بالكرم، مع التركيز على أنّ صورة ماء الفُرات كانت في فيضانه، بينما الصورة الثانية هي صورة الشّجاعة وربطها بصورة الأسد المقاتل الذي يحمي الأجمة، والّتي لن تكونَ أفضل من الممدوح المادّ يده للنّجدة، والمساعدة. لعلّ النّموذجين السّابقين يحدّدان معالم ما نريد طرحه في الارتسامِ النّسقيّ المتشابه بين الصورة والملفوظ الكتابيّ، وهنا نستعين بما فسّره البنيويون الألسنيّون حول اعتبار اللّغة نظامًا من الأفكارِ المجرّدة؛ وذلك في تحديد أصنافٍ من الأشياء باستعمال الأسماءِ الخاصّة، وأصنافٍ من الأعمال بواسطة الأفعال، وأصنافٍ من الخواصّ بواسطة الصّفات، وأصنافٍ من العلاقات بواسطة حروف الجرّ، وأصنافٍ من الأحداث بواسطة العبارات الفعليّة، وأصناف من الأفكار والتفكير بواسطة الجمل الكاملةٍ (دورانتي، 2013، ص61). والغريب أنّ هذه الأصناف إذا اجتمعت تشكّل صورة، ونموذج الشّعر القديم بوجود السابقة اللفظية التي تسبق الصورة (وما) يؤكد حضورا تفاعليا للصّورة، وهذه اللفظة تكون بمثابة ارتسام نسقيّ لمعنى إشاريّ وفق شروط متنوعة؛ أي أنّها ضرورية ويجب أن تكون مفهومة، إذ إنّ اللفظة (ما) أو (لا) هما إشارات في صورة تتشابه مع أسماء الإشارة المتنوّعة خصوصا في الدّلالات، أو في ارتباط أسماء الإشارة بالزّمان والمكان داخل السياق الكلامي، بينما نجد أداتي النّفي ( ما ) تمهّدان لما يسمى براغماتيّة تبصريّة[2] تتمثل مباشرة باستحضار اللفظة التي تلي النّفي مباشرة، التي ذُكرت في الجدول (1).

إنّ فرضيّة " براغماتيّة تبصّريّة " وربطها بالنّماذج الشعريّة التي نقدّم لها لا يعني فصل النّسق الشّعريّ عن الارتسامِ والطّراز، لكن من اللّازم أنْ يحتوي النّصُّ الشِّعريّ على علاماتٍ تفاعليّة تساعد القارئ بشكل عامّ على فهم النّسق الثقافيّ، وكذلك النّسق التفاعليّ للنصّ، وهذا العلامات هي الّتي تُظهِر المفهومَ التفاعليّ للنص؛ ففي النّصَّيْنِ السّابقيْنِ للشّاعر أبي حيّة النّميري بالإضافة إلى أداة النفي (مَا مَدُّ الفُراتِ ـ بأغزرَ) والصّيغة الثانية: (ولا وَرد ـ بأنْجَدَ) نجد السّياق النّسقيّ الثقافيّ للغة هو الّذي زوّد المتلقيّ بتبصّر عن دلالة الصورة؛ فمثلًا النّهر دلالة على الكرم، والوَرد دلالة على الشّجاعة لتكون البراغماتية التبصريّة واضحة لدى المتلقيّ لكن تبقى القدرة في ربط أدوات اللّغة ليصيرَ النَّسقُ نَسَقًا يحتوي على سمات ثقافيّة من البيئة تتوضح في قدرة الشاعر في الرّبط بين الصورة التفاعلية واستظهار إنجاز النصّ الّذي سيتوضّح في المبحث الثالث.

**ثالثًا: الصورة التدويريّة وعلاقتها بالأيقونة والإنجاز النصّي**

مصطلح الأيقونة هو مفهوم لسانيّ عرفانيّ نشأ عن اللّسانيات العرفانيّة Cognitive linguistics ويتصل هذا المفهوم بالعلامةِ اللّغوية في سياقِها الرّمزيّ وهي تقوم على المشابهة فينشط لها القياس باعتباره آلة ذهنيّة مركزيّة في معالجة المعلومة وفي إنتاج المَعْنى وصناعته، إنّ الأيقونة تعدّ نسقًا تعبيريًا من أجل تبليغ المعنى (جاكندوف، 2010، ص261)

إنّ انتشار الأيقونة تتصل بقاعدة " المجهود الأدنى"، أو قاعدة " الاقتصاد اللغوي " أي أنّ الشّكل متى حَمَل في طيّاته إيحاء بالمعنى قبل بلوغ المعنى كان أيسر في التمثّل والإدراك، وهنا يمكن التمثيل على مقطوعة للشّاعر أبو صخر الهذليّ: (القيسيّ، 1985، ص62)

[2] **البراغماتية التبصرية** (Pragmatism with Visionary Insights)هي مفهوم يحملُ جذورًا فلسفيّة؛ إذ إنّها تُضيفُ بُعدًا تأمليًا أو رؤيويًا للتعاملِ مع الواقع. وهي تكتمل في نهجِ التفكير في المُستقبل، والخيال، والرؤية، التي تتجاوز الواقع المَعيش.

فَما روضَةٌ بالحَزْمِ ظاهرةُ الثَّرى وَلَثْها نَجاءُ الدّلوِ بعدَ الأبـاردِ
يمجُّ خُـزامَاهَا الـنَّدَى وعَـرارُها بعلياءَ لَمْ يؤثِرْ بِها جَرْسُ واردِ
بأطيبَ نَشْوا مِنْ سُليْمَى وغِرّةً إذا مَا سَقَى كأسُ الكَرَى كُلَّ راقدِ

لعلّ بلوغَ المَعنى بدأ بتبليغ الصورة؛ فلفظةُ ( مَا رَوْضَةٌ ) توحي بأنّ الصورة ستكون تركيبيّة مُقولبة وهو ما أسمّيه بتبصّر أوّلي للصّورة الإدراكيّة التي تجمع بين الحسّ البصريّ، والحسّ الإدراكيّ ولكنّها أقرب إلى الإدراك البصريّ؛ فمتلقّي النّصّ يرسم ببصره وهي قمّة الإدراك، وهنا تكون الحاجة إلى أذهان مُدرِكة لسيمياء الأشياء الموجودة في الصورة؛ فالصورة الأولى تحتوي على :( الحَزْم، الثَّرى، نِجاء الدّلو، الأبارِد، حزام، النّدى، العَرار، العَلياء، جَرْس الوارد) لعلّ جعل الصورة تتكلم كان بسبب حضورِ حركة الأفعال المتتالية في الصورة الأولى التي تتناسب مع كل الموجودات، وفق الآتي: الرّوضة يقابلها فعل الظهور: (*رَوْضَةُ الحَزْمِ ظاهرةُ الثَّرى*). الماء وكثرته يقابله الفعل "وَلَى" الّذي يعني إصابة الماء مرّة بعد مرّة: (*وَلَتْها نِجاء الدّلو*). الخُزام والنّدى يجمعهما الفعل " مجّ " ويعني الانصباب: (*يمجُّ خُزامَها النَّدَى*). والعرار يقابله فعل العلو ولا أحد يمسّه: (وعَرارُها بعلياءَ لم يؤثر بِها جَرْسُ وارِد).

قد عاينَ الشاعر مسألة الإنجاز النّصّي للصّورةِ عبر اختيارِ الأفعالِ، وعاينَ الإنجاز الإدراكيّ للصّورة عبر تناسق الأفعالِ مع موجودات الصورة البصريّة، على الرّغم من أنّ ثمّ أيقونة تؤكّد توالي الصورة وتنتظر صورة أخرى وهي الأيقونة الدّلاليّة (مَا)، ليأتي ما يسمّى تدوير الصورة الذهنيّة ( Shepard,1982,p34) والمقصود بتدوير الصورة الذهنيّة الانتقال من الحس البصري الخالص إلى الحس الشعوريّ الكلي ليحدث ما يسمى بـ" الدّوران العقليّ" ( Shepard, 1982,p39 ) فالشاعر حاولَ أن يقاربَ بين صورة ذهنيّة مخزّنة لديه لمنظر من طبيعته، وبين صورة لحظيّة تُشكِّل حالة النّشوة وهي صورة المحبوبة سُليمى عندما يصيبها النعاس.

في تدوير الصورة الذهنيّة تظهر الأيقونة المتمثّلة بحرف النّفيّ (مَا) بانتظار الكلمة المتبوعة المنفيّة، وهي في الأصح ليست نفي كلمة بقدر ما هي نفي صورة، ويبدو أنّ هذه الأيقونة هي التي تحدث لما يسمّى بالاستعدادِ للتدوير العقليّ الّذي تحدّث عنه شِبرد في الصورة السابقة، وتاليًا سيُقدَّم نموذج آخر للاستدلال المكانيّ والتعامل مع المعلومات المرئية عقليًا؛ ففي صورة متشابهة يقول الرّاعي النميري (1995، ص108):

وما مُزْنَةٌ جادَتْ فأسْبَلَ وَدْقُهَا عَلى رَوضَةٍ رِيْحانُها قـد تـحَضَّدَا
كأنّ تِجارَ الهِنْدِ حلّوا رحالَهم علها طروقًا ثمَّ أضْحوا بِها الغَدَا
بأطيبَ مِنْ ثوبَيْنِ تأوَى إليْهما سُعاد إذَا نَجْمُ السِّماكينِ عرّدا

من الملحوظ أنّ الصورة النمطيّة المكرورة عند العديد من الشّعراء هي صورة الرّوضة بعدَ أن أصابها الماء، ولكن استحضار المُشابهة مع صورة الرّوضّة يمثّلُ حدثًا إنجازيًا؛ فالشاعر يريد استحضار العلاقة بين ما يُرى وما يُتخيَّل؛ فالرؤية واضحة ومعهودة ولكن التخيّل الّذي جاء به يحمل دلالات القوّة؛ فقوّة المطر جعلت الريحان يتكسّر وهي صورة جماليّة في حدود نَظَرِ الشاعر، شابه تأثير المطر على الأرض بتأثير إقامة قافلة تجاريّة على جماليّة الأرض، إذا هناك علاقات بين المُزنةِ والقافلة تتمثّل بالفترة الزّمنيّة القليلة، وقوّة ما يحدث، بالمقابل فإنّ الجذب البصريّ الذي يريده الشاعر ليس لتلك الرياحين المتكسرّة بل يريد صورة "سُعاد" وهي ترتدي ثوبين وقت إظلام اللّيل، والغريب أنّ الشاعر استخدم لعمليّة الجذب البصريّ ما يسمّى تبادل الحواسّ فجاء بالفعل "أطيب"، وهو فعل يتعلّق بحاسة الذّوق، وكأنّ الشاعر يحاول التّقليل من حجمِ الوهمِ عن طريق الصورة، فاستظهرَ صورتين: الأولى حقيقيّة تتمثّلُ بصورةِ الرّياحين المتكسّرة، والثاني أقرب إلى الوهم وهي صورة سعاد مرتديَةً ثوبَيْن في الظلام؛ فصورة سعاد لابسة الثوبين إمّا تكون ذكرى بصريّة متعلّقة بذهن الشاعر، وإمّا أن تكون وهمًا، "إنّ أيّ معرفةٍ أو فَهمٍ للوهْمِ قدْ تكتسبهُ على المستوى الفِكريّ يظلُّ عاجِزًا فعليًّا عن التّقليلِ مِنْ حجمِ الوَهْمِ" (Shepard,1982,p34) ومن المتوقع أنّ وهم الصورة تشكّل في محتوى الإدراك لدى الشاعر، فصار لديه صورتان: الأولى حقيقة، والثانية وهم. وحده الشاعر يدرك حضورهما النفسيّ.

ولتوضيح ماذا يعني وهم الصورة المُدرَكة نستحضرُ نموذجًا شعريًا للشاعر نفسه، وهي صورة وصفيّة، يتقارب فيها الوهم أو التقليل منه، يقول النّميريّ (1995، ص108):

ومَا بيْضَةٌ باتَ الظّليمُ يحفُّهَا بِوعْساءَ أعلَى تُربِهَا قدْ تلبّدَا
فلمّا علتهُ الشّمسُ في يومِ طَلْقَةٍ وأشرفَ مُكّاءُ الضُّحَى فتغرّدَا
أرادَ الـقِـيامَ فـازبـأر عِفاءُهُ وحـرّكَ أعلَى رِجْلِـهِ فتأوّدَا
وهـزّ جناحيهِ فساقطَ نفضُهُ فَرَاشَ النَّدَى عنْ متنِهِ فتبدّدَا

فغادر في الأدْحِي صفراءَ تَرْكَةً هِجانًا إذا ما الشّرقُ فيْهَا توقّدَا
بألينَ مَسّا من سعادَ للامسٍ وأحسنَ منها حين تَبدو مجرّدا

إنّ التّشبيه الإدراكيّ الواضِح في الصورة هو تشبيه محبوبةِ الشاعر (سُعاد) ببيضةِ النّعام وقد خفف الشاعر من وهمِ الصورة؛ إذ إنّ التباعد الشّكليّ واضح، فجاءَ بصورة اللّمس المُغايرة الّتي تخصّ إدراك الشاعر الدّاخلي وغريزته، فالظليم لا يلمس البيضة خوفًا من الكسر، وكذلك الشاعر لا يصل إلى حدّ اللمس المباشر، فثمّ شيء إدراكيّ في الصورة لعلّ الشاعر يحاول أن يرسم معالم الشّعور النفسيّ وهو خيال صورة سعاد عاريّة، بعيدًا عن الشّعورِ البصريّ لأنّ اللمس في الحقيقة لم يحصل نهائيا.

الشاعر حاول أن يشكّل الصورة بين شكلِها وجوهرِها، ذلك وفق الإحساس الشّعوريّ، ووفق أيقونة تشبيهيّة وهي "البيضة" فهي مقدّسة عند الظّليم لا يجب أن يلمسها أحد؛ لأن في اللّمس آثار سلبية كثيرة، إنّما يكون الاكتفاء بالنّظر والمشاهدة. كذلك سعاد مثل البيضة مقدّسة لها حالة شعوريّة لا يستطيع أحد أن يلمسها حتى الشاعر نفسه. ولكن جاء الشاعر بما يسمّى نقل التأثر في الصورة، ونقل التأثر ظهرَ في صُورةِ الظّليم عندما جاءت الشّمس إلى الأدحيّ (عشّ النعامة) فنفض ريشَه، وتطايرَ النّدى، وأظهرَ جمالَه وغادر تاركًا البيضة فاكتفى الظّليم بجمالِها والأثر النفسي لذلك الجمال، كما اكتفى الشاعر بالأثر النّفسيّ لمشهدِ اللّمس، وليس اللّمس نفسه. لكن يبقى السؤال لماذا نَقلُ التأثرِ في الصورة؟ تكون الإجابة في الوضع النفسيّ، والفضاء الانتقاليّ للصورة، أو إعطاء نظرة ما بين الجمود والحركة، فالجمال صامت وثابت يتمثّل في البيضةِ وسعاد، والشاعر يمثل نفسه فالجمالُ والحركَة كانتا في صورة الظليم الّذي تركَ البيضة متباهيًا بجماله ناسيًا خطورة ترك البيضة وحيدة. وكذا فعل الشاعر إذ اعتزّ بذاته، وبقدرة تحمّله وترك ذلك الجسد طيب الملمس، وجاء بلفظة (للامِس) وكأنّه ينفي رغبته بلقاء ذلك الجسد وملامسته، ويكتفي بنقل مشاعر شخص آخر يلامس جسد سعاد.

بالعودة إلى الصورة التدويرية والإنجاز النّصّي وعلاقتهما بالمُدرَك النّفسِيّ فوجبَ التذكير في الفرق بين وَهْم الصورة وعنصر التخييل الذي تشكّل في رؤيا فلسفية، فعلى سبيل المثال يوضّح ابن سينا أنّ التخييل يكون تعظيما، أو تهوينا، أو تصغيرا، أو تعبيرًا عن غَمّ أو نشاط (ابن سينا، 1969، ص15)، وهنا يتعارض المُدرَك النّفسيّ مع الحس التخيّليّ، وتاليا نقدّم نموذجًا شعريًا يُعرَضُ فيه لوحة إدراكيّة تجمع بين إدراك النّفس، وإدراك الصورة لأبيات للشّاعر قيس بن ذُريح، يقول فيها: (2006، ص116-117)

ومَا حائِماتٌ حُمْنَ يومًا وليلةً على المَاءِ يَخْشَيْنَ العِصِيَّ حَوانِ
عوافٍ لا يصدرنَ عنه لِوِجْهَةٍ ولا هُنَّ مِن بَرْدِ الحِياضِ دَوَانِ
يَرِيْنَ حُبابَ الماءِ والموتُ دونَهُ فهنَّ لأصوات السُّقاةِ رِوانِ
بأجهدَ مني حرّ شوق ولوعةٍ عليكِ، ولكنَّ العدوّ عَداني

ينتج النصّ السّابق دلالة المَعْنى بمدرك الحالة النفسيّة؛ فالخيال في الصورة السابقة بدا واضحًا في عنصر الإدراك وليس في عنصر الصورة؛ فالصورة نمطيّة مُشاهَدة واعتياديّة؛ إذ إنّ تلك الطّيور حائمات يبحثن عن الماء فجاء الشاعر ليسقط مدلولات نفسيّة داخلية لتلك الطيور أهمّها: الخَوف والتّعب وكأنّ الشاعر اعتمدَ على أن تكونَ اللّغة الشّعريّة مراوِغَة وغير مباشرة من أجل الوصول إلى التّمويه الدّلالي وبالتالي الوصول إلى حالة الشاعر النفسيّة، فعمد الشاعر إلى التفاعل المباشر مع حالات الشّعور؛ فاختارَ ما في نفسه: الخوف، والتعب، ومن ثم حاولَ البحثَ عن صُورٍ مُشاهَدة لمقاربة حالته النفسيّة بالصورة وكأنّه اعتمد إلى ما يسمى التمويه الدلاليّ بحد تعبير ميشيل رافتير، ذلك أنّ التمويه يقوم على إزاحة الدّلالة، أو تحريفها، أو خلقها (بوزغاية، 2016، ص230)، فالتزمَ الشاعر بإزاحةِ الدّلالة وهي إزاحة نفسيّة من حالة الطّير إلى حالة الشاعر مشكّلا بذلك صورة تدويرية نفسيّة تلتزم بظواهرِ النّفس وتبعيّات الشّعور.

لعلّ ما يجمع بين الطّير والشاعر هو صورة الصّراع الدّاخليّ، وهنا تأتي قدرة الشاعر في إنتاج الحالة النفسيّة داخل النّصّ، هذا الصراع بدا واضحًا في قول الشاعر: يَرِيْنَ حُبابَ الماءِ والموتُ دونَهُ. وكأنّ الشاعر يضع حدث الموت عند الطّيور الحائمات صانعًا ما يسمّى بوهم التّماثل، وقد ذكر ذلك مارفن مينسكي:" ليْسَ هنالك شَيئان أو حالتانِ ذهْنيتانِ متماثلتانِ دائمًا، ولذا فإنّ كُلَّ علميّةٍ سايكولوجيّة يجب أنْ تستعملَ وسيلةً أو أخرى لتستجِثّ في الذِّهنِ وَهْمَ التّماثل" ( Minsky, 1987,p29) فجاء الشاعر بصورة الطّير الخائف والعطِش الذي يرى الماء ولا يستطيع الوصول إليه بسبب وجود الصيادين، وإذا بقي ضمآنَ مات، وإذا ذهب إلى الماء مات. إنّ وهم التماثل قائم على أنّ الطّير سيموت الموت الحقيقي، ولكنّ الشاعر سيموت الموت المجازي ليتشكّل لدينا صراع آخر في الصورة الذهنيّة وليس في الصورة البصريّة.

**رابعًا: الصورة من الاستدلالِ إلى نظريّةِ الاستجابةِ**

يشير عنوان المبحث " الصورة مِنَ الاستدلالِ إلى نظريّةِ الاستجابةِ " إلى عدّة مفاهيم معرفيّة تتعلّق بعلوم البلاغة بعيدة عن علوم الصورة؛ فالاستدلال عند روبير بلانشي Robert Blanche في مستويين متشابهين: الأوّل: عمل العقل، الثاني: عبارات العقل القوليّة؛ أمّا المستوى الأوّل فيشملُ العمليّاتِ الذّهنيّة مثل: الفهم، والتذكّر، والقياس. أمّا مستوى عبارات العقل القوليّة فتكون فيه العمليّات الذهنيّة مجسَّدة في عباراتٍ، وأقوال منتظمة توافِقُ وتطابقُ التّفكيرَ العَقْليّ (بلانشي، 2003، ص3) وتظهر لفظة الاستدلال في المنظور البلاغيّ العربيّ القديم بما يسمّى مَعنَى المَعْنَى وفق تطوراتها المتنوّعة حتى وصل الأمر إلى ما يسمّى المتلازمات في المعاني عند السكّاكي (المبخوت، 2006، ص 33).

في الصورة الشعريّة التي نقدّم لها يمكن إعطاء الاستدلال مفهومًا جديدًا؛ أي أنّ الصورة يمكن أن تُعطِي استدلالًا شُعوريًا، والشّعور يمكن أن يُعطي استدلالًا بالصورة، وفي تلك الحالتين يمكن اعتبار عمليّات الذّهن من فهم، وتذكّر، وقياس مرتبطةً بالصورة بوصفها دالّة لتكوين العقل، فعلى سبيل المثال إذا كان الشاعر يشعر بالبعدِ والفراق يستحضر صورة مقاربة لتلك الحالة الوجدانيّة، وإذا كان شعوره بالقرب والاتصال فإنّه يستحضر صُورًا تتناغم مع المَشهدِ الشّعوريّ وربط هذا بما يسمّى بنظريّة استجابة القارئ reader-response.

إنّ نظرية استجابة القارئ التي جاء بها نورمان هولاند تؤسّس لقدرةِ استجابة الدّماغ للنصّ المقروء؛ إذ حدّدَها في تتابع ثلاثة مكوّنات هي: الخلْق، والاستجابة، والاستمتاع. وعادة ما تكون هذه المكوّنات مرتبطة بالحدثِ السّرديّ الّذي يفضي إلى نتيجةٍ يتفاعل معها المتلقيّ فيتشكل لديه بوادر أوليّة للإحساس، يبدؤها الشاعر بالخلقِ، ويتفاعل معها القارئ بالاستجابة والاستمتاع. (Holland,2009.p32).

والشاعر العربيّ في حدود اللّوحات المدروسة يوجّهُ شعرَه في بنية التّفاعلات السابقة؛ فقدرتهُ على الخلق تكون من باب إخراج صورة اعتياديّة تولّدت له من مكنون الذّاكرة وهذا ما يسمّى بالاستدلالِ (عملُ العقلِ، وعباراتُ العقلِ القوليّة)، ثمّ يبحثُ عن الاستجابةِ في ذاتِه، وفي الآخرين؛ أي مدى تأثير الصورة في المدرك النفسيّ الدّاخلي، ثمّ يترك الاستجابة ليصل إلى الاستمتاع، إذ إنّ الاستمتاع وفق هولاند يطلق عليه الاستجابة العاطفيّة، وهذه الاستجابة تتشكّل وفق محدِّدَينِ، هُما: دور الوعي، ومتعة النصّ. أمّا دور الوعي فهو قدرة المتلقي على استيعاب الصورة وتشكيل كينونتها في الذّهن، أمّا متعةُ النّص فتتعلّق أيضًا بالمتلقي ومدى قدرة المتلقي على الرّبط بينَ مدلولات الصورة المتعلّقة في الذهن وربطها بالإحساس الشّعوريّ الّذي تَشكّلَ لديهِ عند قراءةِ الصورة (Holland,2009.p32).

لتوضيح ما سبق نستعين بصورة تفاعليّة نظَمها الشاعر عمرو بن شاس الأسْدِيَ (1983، ص25):

| | |
|---|---|
| وما رَبّ صرْفٍ دَنُّها صرْخدِيّةٌ | تُميتُ عظـامَ الشّـارِبِ المُتكيّـسِ |
| يُعـادُ لَـها إبريـقُها وزُجـاجُها | بأنعـم عيـشٍ من شِـواءٍ وأكـؤسِ |
| بأنعـم مِـنّا لـيلـةً نـزلـتْ بِـنَا | تُلِـمُّ وأخـرَى لـيـلـةً بالمَـغـلَسِ |

تشكّل اللّوحة السابقة حالةً توازنيّة في مستويات الاستدلال، فالمستوى الأوّل أي عمل العقل بدأ في اللّحظات الّتي عاشَها الشاعر مع محبوبته، فتلك اللّحظات شكّلت لدى الشاعر توازنًا فِي الذّاكرة لاستحضار شعورٍ مشابه أي استخدام الفهم، والتذكّر، والقياس وكل هذا أثناء عيشه لذّة تلك اللّيلة، بعدها عمد الشاعر لاستخدام عبارات القول الذهنيّة محاولا إخراج مشاعر تلك الليلة بأقوال تترجم الحالة الذهنيّة التي يعيشها، فتشكّلت لدية صورة الخمرة وتأثيرها العقلي على الجسد (تُميتُ عظـامَ الشّـارِبِ المُتكيّـسِ). لعلّ الفرق في الاستدلال بين الشاعر والمتلقِي قائم على أوّلية الصورة واستباقِها لحالةِ الشّعور؛ فالشاعر هو من أدرك لذّة المشاعر، ثم جاء بصورة ليترجم مشاعره الفياضّة. لكن المتلقّي انطبعت في ذهنه صورة لذّة الخمر ثم أتبعت بلذّة الليلة، وهنا تزيد الاستجابة العاطفيّة عبر دور الوعي ومتعة النصّ، فإذا استطاع المتلقي أن يدرك الصورتين (صورة تأثير الخمر، وصورة تأثير اللقاء) سيصل إلى ما يسمّى متعة النّص.

وللشّاعر الأسْدِيّ له في موضع آخر (1983، ص25)

| | |
|---|---|
| وما جَأبَةُ القرنينِ أدماء مُخرِفٌ | ترَعَى بذِي نَخلٍ شِعابًا وأفرُعا |
| بأبعدَ من ليلى نوالًا فلا تكنْ | بذكراكَ شيئا لا يواتيكَ مُولَعَا |

سيُنظر إلى اللّوحة السابقة من منظورِ آخر ذلك عبر الخروج عن مستويي نظريّة الاستدلال القائمة على: مستوى عمل العقل، ومستوى عبارات العقل القوليّة، وذلك بإسقاط ما يسمّى عمل العقل القائم على ( الفهم، التذكّر والقياس) وإبقاء على مستويات عبارات العقل القولية، وفي الإبقاء على هذه المستويات يعني انتقال العبارة العقليّة القوليّة إلى ما يسمّى العلامة أو السيميائية، وفي ذلك يقول أمبيرتو إيكو على لسان سكوت أوجين: " كُلّ

كائناتِ هذا الكونِ هِي كتبٌ أو صورٌ، تشكّل بالنّسبة إليْنا مَرايا فِي حياتِنا ومماتِنا في وجدانِنا، وقدَرِنا"( إيكو، 2010، ص208) وقد تشكّلت لدى الشاعر حالة سيميائية لحظيّة تمثل في البعد المكانيّ، فاستحضرَ تلك الصّور التي أصبحت مرآة في العقل وكأنّه يريد أن يُحدث انعكاسًا لمدركات العقل، فالمرآة لديه هي تلك الظبية ذات القرون الغليظة ترعى بشعب عالٍ لا أحد يستطيع الوصول إليه، وكذلك المحبوبة لا يستطيع الشاعر أن يصل إليها، ولكنّ الشاعر جعل الذّكرى مرآة فكما انطبعت تلك الصورة لتحدث مقاربة وجب أن يكون هناك ذكرى تحدث ذلك الولع في القلب: (فَلا تكنْ بذكراكَ شَيئا لا يُواتيكَ مولعا). إنّها الذّكرى التي تحوّلت إلى علامة، وهذا ما يبحثُ عنه القارئ في نظرية الاستجابة.

**الخاتمة**

تشكّلُ هذهِ الدّراسّة وَصفًا أوّليّا في دراسةِ الصورة؛ إذ جَمَعت بينَ الخِطابِ السّيميائِيّ بوصفِه مُحتوًى قِرائيّ تنتظمُ الصورة الشّعريّة داخلَه، وبينَ الخِطابِ الإدراكِيّ بوصفه مَنْهجًا دراسِيًّا. فكانتْ نماذجُ الدّراسة مجموعة مقطّعات من الشّعرِ العربِيّ القديم القائمة على قالب تصويري باستخدام (ما) و (أفعل)، ذلك الشِّعر الّذي يحتوي على قوالبَ تُشكِّل تشابهًا في رؤية الشاعر وقدرتهِ على بثّ ما هو شُعوريّ وفق أدبيّاته الذّهنيّة، ونسقهِ الثقافيّ الّذي يعيش فيه.

لا يمكنُ القول إنّ هذ الدراسّة أنتجتْ سَبْقًا معرفِيّا في دراسةِ الصورة، لكن يكمنُ الأمَلُ بأن تطبيقات هذه الدراسة شكّلت قراءة جديدة في تبصّر الشّعر العربيّ القديم، وذلك أنّ مفهوم الإدراك أو الذّهن cognitive تطوّرَ عبر الدّراساتِ اللّسانية والدّراسات الخطابيّة؛ فجيء بهذا المفهوم ليكونَ إسقاطًا علميّا على الصورة الشّعريّة خصوصًا تلك النّماذج المُقولَبَةُ الّتي تتشابهُ في التّركيبِ السِّياقيّ، وتختلفُ في آليّة إنتاجه. كما عمدت الدّراسة وفق رؤيةِ الباحث أن يكونَ التّنظيرُ متقاربًا مع النّموذجِ الشّعريّ المُستهدَف، وفي ذلك تسهيلٌ على القارئ في فهم المقاربات بين ما هو نظريّ وما هو عمليّ.

مع أنّ الدّراسة قاربتْ بينَ السّيمياء والإدراك لكنّها ابتعدت عن التّفصيلِ في عوالمِ السّيمياء، أو البحث في أتونِ المُصطلحاتِ التقاربيّة مثل سيمياء الأهواءِ وغيرها، وذلك أنّ الدّراسة ركّزت في البحثِ عن العلاقة بين السّيمياء والإدراك؛ فوجدت الدّراسة أنّ الصورة لدى الشاعر تتشكّل في لحظة ذهنيّة شعوريّة يستحضرها الشاعر فتنتقل من عمليّاتِ العقلِ الذّهنيّة إلى عمليّات العقلِ القوليّة، وفي هذه الحالَة تأتي السّيمياء بوصفِها دالّا على ذهنيّة الباثّ، وتساعدُ القارِئ على الفَهْم العامّ للشّعور مهما اختلف المنطوق القولِيّ، ومن هنا يكون الشّعر العربيّ القديم شعراً خالدًا يُفهم مهما تباعدت الأزمنة.

**المصادروالمراجع**


ابن أبي ربيعة، ع. (1992). *ديوان عمر بن أبي ربيعة*. (ط1). بيروت: دار الجيل.

ابن دريح، ق. (2006). *ديوان قيس بن ذريح*. (ط2). بيروت: دار المعرفة.

ابن سينا، ح. (1969). *الحكمة العروضية في معاني كتاب الشعر*. (ط1). القاهرة: مطبعة دار الكتب.

ابن عبدالله، ج. (1979). *ديوان جميل بثينة*. (ط1). القاهرة: مكتبة مصر.

أبو حية النميري، هـ. (1975). *ديوان أبو حيّة النميري*. (ط1). دمشق: منشورات وزارة الثقافة.

إدلين، ف. (2012). *بحث في العلامة المرئيّة: من أجل بلاغة الصورة*. (ط1). بيروت: المنظمّة العربيّة للترجمة.

الأسدي، ع. (1983). *شعر عمرو بن شاس الأسدي*. (ط2). الكويت: دار القلم.

أمبيرتو، إ. (2001). *الأثر المفتوح*. (ط1). اللاذقية: دار الحوار للنشر.

أمبيرتو، إ. (2010). *العلامة تحليل المفهوم وتاريخه*. (ط2). الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.

بلانشي، ر. (2003). *الاستدلال*. (ط1). بيروت: دار الكتاب الحديث.

بوزغاية، ر. (2016). التفكير اللغوي في سيمياء الشعر عند ميشال ريفاتير. *مجلّة قراءات*، 9، 213-246.

بيليخوفا، ل. (2017). مقالتان في إدراكيّات النص الشعري. *مجلّة فصول*، 100، 142-161.

تشاندلز، د. (2000). *أسس السيميائية*. (ط1). بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية.

جاكندوف، ر. (2010). علم الدلالة والعرفانية. (ط1). تونس: دار سيناترا.

الحباشة، ص. (2015). *قضايا في السيمياء والدلالة*. (ط1). عمّان: دار كنوز المعرفة.

دورانتي، أ. (2013). *الأنثروبولوجيا الألسنيّة*. (ط1). بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية.

الرباعي،ع. (1985). التشبيه الدائري في الشعر الجاهلي: دراسة في الصورة. *مجلة النشر العلمي*، 17، 124-153.

الزناد، أ. (2010). *نظريات لسانية عرفانية*. (ط1). تونس: دار محمد علي للنشر.

شولز، ر. (1994). *السيمياء والتأويل*. (ط1). بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

صالح، ب. (1994). *الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث*. (ط1). بيروت: المركز الثقافي العربيّ.
صولة، ع. (2002). المقولة في نظرية الطراز الأصليّة. *حوليّات الجامعة التونسية*، 46، 369-388.
عصفور، ج. (1992). *الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب*. (ط3). بيروت: المركز الثقافي العربي.
غريماس، ج. (2010). *سيميائيات الأهواء من حالات الأشياء إلى حالات النفس*. (ط1). بيروت: دار الكتاب الجديدة المتحدة.
القشيري، ص. (2003). *ديوان الصمّة القشيري*. (ط1). عمّان: دار المناهج للنشر والتوزيع.
القيسي، ن. (1985). *شعراء أمويون*. (ط1). بيروت: دار الغواص.
كورتيس، ج. (2010). مقدمة عامة لدراسة سيميائية: المقروء والمرئي. *مجلّة معالم*، 2، 127-146.
المبخوت، ش. (2006). *الاستدلال البلاغي*. (ط1). تونس: دار المعرفة.
نفادي، س. (2002). السيميوطيقيا وعلاقتها بالفلسفة والعلم عند كارناب. *مجلة عالم الفكر*، 36(1)، 45-76.
النميريّ، ع. (1995). *ديوان الراعي النميري*. (ط1). بيروت: دار الجيل.
هيلمسليف، لـ (2018). *مداخل لنظرية اللغة*. (ط1). الكوفة: جامعة الكوفة.
يوسف، ع. (2015). سيميائيات الثقافة وتحليل الخطاب. *مجلة فصول*، 92، 265-298.

**References**

Abu Hayya Al-Numairi, H. (1975). *Diwan of Abu Hayya Al-Numairi.* (1st ed.). Damascus: Ministry of Culture Publications.
Al Mabkhout, Sh. (2006). *Rhetorical reasoning*. (1st ed.). Tunisia: Dar Al-Maarifa.
Al-Asadi, A. (1983). *Poetry of Amr bin Shas Al-Asadi*. (2nd ed.).. Kuwait: Dar Al-Qalam.
Al-Habasha, P. (2015). *Issues in semiotics and semantics*. (1st ed.). Amman: Dar Treasures of Knowledge.
Al-Numairi, A. (1995). *Diwan of Al-Rai Al-Numairi*. (1st ed.). Beirut: Dar Al-Jeel.
Al-Qaisi, N. (1985). *Umayyad poets*. (1st ed.). Beirut: Dar Al-Ghawas.
Al-Qushayri, P. (2003). *Diwan Al-Sammah Al-Qushayri*. (1st ed.). Amman: Dar Al-Manhaj for Publishing and Distribution.
Al-Rubai, A. (1985). Similes in pre-Islamic poetry: a study of the image. *Scientific publishing journal, 17*, 124-153.
Belikhova, L. (2017). Two articles on the perceptions of poetic text. *Fosoul magazine*, 100, 142-161.
Blanche, R. (2003). *Inference*. (1st ed.). Beirut: Dar Al-Kitab Al-Hadith.
Bouzghia, R. (2016). Linguistic thinking in the semiotics of poetry according to Michel Riffater. *Qiraat magazine*, 9, 213-246.
Curtis, J. (2010). A general introduction to the study of semiotics: the readable and the visual. *Landmarks magazine*, 2, 127-146.
Duranti, A. (2013). *Linguistic anthropology*. (1st ed.). Beirut: Center for Arab Unity Studies.
Edlin, F. (2012). *Research into the visual sign: for the eloquence of the image.* (1st ed.). Beirut: Arab Organization for Translation.
Gibson, J (1966). *The senses are considered as perceptual systems*. (1st ed.). Houghton Mifflin: Boston.
Greimas, J. (2010). *Semiotics of passions from states of things to states of the soul*. (1st ed.). Beirut: New United Book House.
Helmslev, L. (2018). *Introductions to language theory*. (1st ed.). Kufa: University of Kufa.
Holland, N. (2009). *Literature and the Brain.* (1st ed.). New York: Psyart Foundation.
Ibn Abdullah, C. (1979). *Beautiful poetry collection by Buthaina*. (1st ed.).. Cairo: Misr Library.
Ibn Abi Rabia,O. (1992). *Diwan of Omar bin Abi Rabia*. (1st ed.). Beirut: Dar Al-Jeel.
Ibn Dhurayh, Q. (2006). *Diwan of Qais bin Dharih*. (2nd ed.). Beirut: Dar Al-Maarifa.
Ibn Sina, C. (1969). *Prosodic wisdom in the meanings of the book of poetry*. (1st ed.). Cairo: Dar Al-Kutub Press.
Jackendoff, R. (2010). *Semantics and cognitive science*. (1st ed.). Tunisia: Sinatra House.
Minsky, M. (1987). *The Society of Mind*. (1st ed.). Illinois: University of Illinois Press.
Schulz, R. (1994). *Alchemy and interpretation*. (1st ed.). Beirut: Arab Foundation for Studies and Publishing.
Shepard, N (1982). *Mental Images and Their Transformations*. (1st ed.). MIT Press: Cambridge.
Sula, A. (2002). The statement is in the original type of theory. *Annals of the Tunisian University*, 46, 369-388.
Trigger, A. (2010). *Cognitive linguistic theories*. (1st ed.). Tunisia: Muhammad Ali Publishing House.
Turner, M. (1996). *The Literary Mind: The Origins of Thought and Language*. (1st ed.). Oxford University Press: Oxford.
Umberto, E. (2001). *Open effect.* (1st ed.). Lattakia: Dar Al-Hiwar Publishing House.
Umberto, E. (2010). *The sign is an analysis of the concept and its history*. (2nd ed.). Casablanca: Arab Cultural Center.
Youssef, A. (2015). Semiotics of culture and discourse analysis. *Chapters magazine*, 92, 265-298.