المجلد السابع والعشرون للعام ٢٠٢٣م
حولية كلية اللغة العربية للبنين بجرجا

نظام التمثيل الأيقوني في الشعر السعودي

Iconic representation system in Saudi poetry

بقلم الباحثة

عبير علي عبدالله الجربوع

عضو هيئة تدريس في قسم اللغة العربية
جامعة الملك سعود - المملكة العربية السعودية

الجزء الأول (إصدار يونيو ٢٠٢٣م)

رقم الإيداع بدار الكتب المصرية ٢٠٢٣/٦٩٤٠م

بسم الله الرحمن الرحيم

نظام التمثيل الأيقوني في الشعر السعودي

عبير علي عبدالله الجربوع

عضو هيئة تدريس في قسم اللغة العربية ـ جامعة الملك سعود ـ المملكة العربية السعودية

البريد الإلكتروني : aaaljarbou@ksu.edu

الملخص

يعمد بعض الشعراء إلى رسم نصوصهم على هيئة أشكال معينة ، وكتابتها بطريقة مختلفة؛ ليكون ذلك أيقونة لما يريد الشاعر إيصاله، فيستخدمها وسيلة استعارة أو كناية؛ لتوافق المعنى الذي يريده ، فينتبه لها المتلقي، وتكون مساعدًا على تلقي المعنى من النظرة الأولى.

وهذا البحث يهدف للوقوف على نظام التمثيل الأيقوني في الشعر السعودي ، وبيان دلالة الأيقونة السيميائية ، والتفريق بينها وبين الرمز والعلامة ، وتوظيف هذه التقنيات في لفت انتباه القارئ والتركيز على بعض المواضع التي يرغب الشاعر في إضاءتها أمام المتلقي ، فجاءت هذه الدراسة بعنوان " نظام التمثيل الأيقوني في الشعر السعودي " ، وقد اعتمدت فيه على المنهج التحليلي الوصفي في استقراء النماذج الشعرية والكشف عن الأيقونة وموضوعها ودلالتها في ثنايا النص الشعري، وقد توصل البحث إلى عدة نتائج جاء من أهمها : ظهور نظام التمثيل الأيقوني في الشعر السعودي بصورة كبيرة ، وأن (الأيقونة) لا تدل على علاقة مشابهة بين شيئين واقعيين فقط، بل يمكن أن تكون بين شيء واقعي وشيء متخيل ، ولذا فإن وظيفة (الأيقونة) تكمن في أنها وسيلة للكشف والإيضاح، إلا أنها تأتي في الشعر وسيلة استعارة أو كناية .

الكلمات المفتاحية: التمثيل الأيقوني ، الشعر السعودي، الأيقونة .

Iconic representation system in Saudi poetry

Abeer Ali Abdallh Aljarbou

Faculty member in the department of Arabic Language and Literature King Saud university,Kingdom of Saudi Arabia.

Email: aaaljarbou@ksu.edu

Abstract

Some poets draw their texts in the form of certain forms, and write them in a different way. For this to be an icon of what the poet wants to communicate, so he uses it as a metaphor or metaphor; To match the meaning he wants, so the recipient pays attention to it, and to be helpful in receiving the meaning at first sight.

This research aims to identify the system of iconographic representation in Saudi poetry, to clarify the significance of the semiotic icon, to differentiate between it and the symbol and the sign, and to employ these techniques to draw the attention of the reader and focus on some of the places that the poet wishes to illuminate in front of the recipient. In Saudi Poetry', in which I relied on the analytical descriptive approach in extrapolating poetic models and revealing the icon, its subject and its significance in the folds of the poetic text. It does not denote a similar relationship between two real things only, but it can be between a real thing and an imaginary thing. Therefore, the function of the (icon) lies in being a means of disclosure and clarification, but it comes in poetry as a means of metaphor or metaphor.

Keywords: iconic representation, Saudi poetry, icon..

بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمة:

الحمد لله رب العالمين ، والصلاة والسلام على أشرف المرسلين سيدنا محمد وعلى آله وصحبه وسلم تسليماً كثيراً ، وبعد

فإن هذا البحث يهدف إلى إلقاء الضوء على واحد من المفاهيم السيمائية المعاصرة لدراسة النص الشعري؛ من خلال مصطلح « الأيقونة » ودراسة هذه العلامة دراسة تطبيقية على نماذج من الشعر السعودي لتكمل الفائدة من هذا البحث ، وحتى لا تكون هذه الدراسة مجرد تنظير فقط .

فالأيقونة (Icon) صورة أو تمثيل صوري لما تدل عليه، وتعد الأيقونة سيمياء تشبه الشيء الذي تدل عليه. حيث تشبه الأيقونة ما تمثله وتتناظر معه، وهي تحيل إلى الموضوع الذي تشبهه، كما في الكاريكاتور وعلامات الطرق(١). ولكن رغم تشابه الأيقونة مع ما تمثله، إلا أنها لا تسعى لإعادة إنتاج الكائن / الشيء الذي تمثله بالضبط(٢). أي أن التشابه بين الأيقونة والممثَّل لا تصل إلى حد التطابق، بل تتفرد الأيقونة بسمات ليست موجودة في الشيء الأصلي. فالعلاقة بينهما علاقة مشابهة أو مماثلة فقط، "إذ يتعرف في الأيقون على النموذج الذي جعل الأيقون مقابلًا له"(٣).

---

(١) انظر: علوش، سعيد. *معجم مصطلحات النقد الأدبي المعاصر*. دار الكتاب الجديد، بيروت ٢٠١٩م، ص٣٤٣.

(٢) انظر: Brooker, Peter. *A glossary of Cultural Theory*. Second edition. Arnold, London, 2003. p130.

(٣) إبراهيم، عبدالله، وآخرون. *معرفة الآخر – مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة*. الطبعة الثانية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ١٩٩٦م، ص٩٤.

فالأيقونة تحمل تشابهًا معينا مع الشيء أو الشخص أو الحدث الذي يشير إليه. فـ"المشابهة هي وظيفة الأيقونات"(١).

ومن ناحية أخرى "فإن العلامة الأيقونية ذات طابع تعليلي.. وعلى هذا الأساس كانت العلاقة القائمة بين دال الصورة ومدلولها علاقة قائمة على تشابه يجعل من الأول يحيل على الثاني دون وسائط"(٢).

والأيقونة هي تمثيل مباشر لشيء معروف بالفعل؛ محاكاة لشيء ما في العالم الحقيقي. هو ليس المرجع نفسه، ولكنه يشترك معه في الخصائص، إنه "مثله" بطريقة يمكن التعرف عليها(٣).

والعلاقة بين الأيقونة (الدال) والموضوع (المشار إليه) علاقة تشابه سواء وجد الموضوع أم لم يوجد(٤). وفي هذه العلاقة يمكن للممثِّل أن يحل محل الممثَّل لأنه محدد به(٥). و"الأيقون ممثل خاصيته كشيء تجعله مؤهلًا لأن يكون ممثلًا، وتبعًا لذلك فأي شيء يمكن أن يصلح بديلًا لأي شيء آخر يشبهه"(٦).

---

(١) إيفريت، دانيال. *اللغة تلك الأداة الثقافية*. ترجمة: عبد العزيز أبانمي، دار جامعة الملك سعود للنشر، الرياض ١٤٣٨هـ، ص١٦٣.

(٢) بنكراد، سعيد. *السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها*. الطبعة الرابعة. دار الحوار، سوريا ٢٠٠٥م، ص٥.

(٣) انظر: **Webb, Jen. *Understanding representation*. Sage publication, 2009. p47.**

(٤) انظر: معرفة الآخر ص٨١.

(٥) انظر: الحداوي، طائع. *سيميائيات التأويل*. المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ٢٠٠٦م، ص٣٠٤.

(٦) الماكري، محمد. *الشكل والخطاب*. المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ١٩٩١م، ص٤٨.

لكن الأيقونة لا تدل على علاقة مشابهة بين شيئين واقعيين فقط، بل يمكن أن تكون بين شيء واقعي وشيء متخيل يمكن للمتلقي أن يربطه بواقعه(١). فعلاقة الدال والمدلول هي "ليست سوى (مشاركة نوعية) – أي نتاج تشابه نسبي يحس به المتلقي"(٢).

وبالإضافة إلى التشابه بين الأيقونة والممثّل، فإنها أيضا "تثير إحساسات مشابهة في الذهن تتكون عبرها علاقة التشابه"(٣).

وتختلف الأيقونة عن الرمز في أن صلتها بموضوعها صلة كيفية، أما صلة الرمز بموضوعه فصلة ارتباط ذهني بينهما، فالرمز ليس له معنى منطقي، إذ لا يجب أن يرتبط بعلاقة تشابه مع موضوعه(٤).

وتتضح وظيفة الأيقونة في أنها وسيلة للكشف والإيضاح، لكنها في الشعر تنتقل إلى أن تكون وسيلة استعارة أو كناية(٥).

لكن شرط الأيقونة أن تكون هناك معرفة سابقة بها، وهو ما يُسمى "سنن التعرف"، أي أنه لا يمكن تأويل الأيقونة إلا بشرط وجود معرفة سابقة تمكن من هذا التأويل(٦). فإدراك العلامة الأيقونية لا يحدث بسبب ما يوجد

---

(١) انظر: معرفة الآخر ص٩٥.

(٢) الحلي، سلام حميد. *صورة الأيقونة (المعنى والمفهوم)*. دار الرضوان، عمَّان ٢٠١٧م، ص١٩٨.

(٣) سيميائيات التأويل ص٣٠٥.

(٤) انظر: المرجع السابق ص٣٠٥.

(٥) انظر: مفتاح، محمد. *التشابه والاختلاف*. المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ١٩٩٥م، ص٢٠٩.

(٦) انظر: بنكراد، سعيد. *السيميائيات والتأويل*. المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ٢٠٠٥م، ص١١٨.

في هذه العلامة، بل عبر معرفة سابقة، "إنها معرفة تمكننا في الآن نفسه من الإمساك ببنيتين: بنية إدراكية متولدة مما توفره العلامة الأيقونية كتمثيل ذهني عام، وبنية واقعية هي متعلق التمثيل وأصله"(١).

ورغم أن الأيقونة ترتبط بالصورة المرئية، إلا أنه يمكن وجودها في الشعر، فالأيقونة يمكن أن ترتبط في الشعر بعلاقة مشابهة بين شعور وصوت، أو بين فكرة وطريقة كتابة.

ويمكن عد التشكيل البصري للحروف الذي يستخدمه الشاعر أيقونة لما يريد إيصاله، فيكرر حرفًا ما، أو يكتب حروف الكلمة متفرقة، أو يكتبها بطريقة مختلفة، أو باتجاه مختلف. أو يتلاعب بالتوزيع البصري للحروف أو الكلمات أو الجمل أو الأسطر الشعرية. بالإضافة إلى توظيف الدلالة الخطية. أو استخدام علامات الترقيم بطرق مختلفة. أو استخدام مساحات الفراغ. أو غيرها. فطرق الكتابة المختلفة، ورسم الكلمات بطريقة معينة، كلها أدوات يعمد إليها الشاعر لإضافة دلالة لنصوصه.

والأيقونة في تصنيف بيرس، نوع من العلامات التي تكون العلاقة فيها قائمة على وجود تناظر بين العلاقات التي تنظم عناصر الموضوع وعناصر العلامة(٢).

والتشكيل البصري "ينتمي إلى ما يميز الثقافة الكونية الراهنة، باعتبارها ثقافة صور وأشكال تقوم التقنية بتوليدها وتنويعها. ويتضمن معاني الصوغ والتحويل والتركيب أو التأليف بحثا عن ذلك الشكل الذي لم ير من قبل. ويحيل أساسا إلى الوعي الحديث بأهمية المظهر البصري للعمل

(١) بنكراد، سعيد. *السيميائيات والتأويل* ، ص١١٨.

(٢) انظر: السيميائيات والتأويل ص١١٧.

الإبداعي باعتباره "شكلًا" وباعتبار أن عملية الإدراك أو التلقي الأولى إنما تتجه إلى "الشكل العام" لا إلى الجزئيات"[١].

لذلك كله، ولأن الأيقونة تشبه موضوعها؛ فإنها نظام صالح لتمثيل هذا الموضوع.

ويعمد الشعراء لاستخدام التشكيل البصري بوصفه أيقونة تمثل موضوعها؛ لأنه قابل للتمطيط الدلالي وفقًا لعاطفة القارئ وخياله؛ لأنه نوع من التمثيل الغامض الذي يحتاج لتأويل[٢].

كما أن التشكيل البصري الأيقوني يعد "عنصرًا مكملًا للصورة الشعرية يحفظ للقارئ الإمساك بقانون القرينة للربط بين الدلالة التصريحية والدلالة الإيحائية"[٣]. فهو وسيلة تساعد في إيضاح المعنى أو إضفاء دلالات إضافية.

وقد أسهمت الطباعة في جعل الشاعر يستفيد من أدوات أخرى تختلف عن أدوات الصورة الشفاهية للشعر؛ ليضيف للمعنى، ويغتنم حواس القارئ؛ وهذا ما جعل الشاعر يعتمد على التشكيل في بعض نصوصه. فمن المستبعد أن يكون الشكل الكتابي وهو أحد مظاهر النص اللغوي محايدًا في موقفه من بنية هذا النص[٤].

---

(١) الزهراني، معجب. *"لعبة المحو والتشكيل في أخبار مجنون ليلى"*. فصول، المجلد ١٦، العدد ١، ١٩٩٧م، ص٢٢٩.

(٢) انظر: خياري، حياة. *الرموز الحرفية في الشعر العربي المعاصر*. دار الاتحاد، تونس ٢٠١٧م. ص٢١.

(٣) الرموز الحرفية ص٢٣.

(٤) انظر: أحمد، محمد فتوح. *تحليل النص الشعري: بنية القصيدة*. دار المعارف، القاهرة ١٩٩١م، ص١٠٩.

ويتخذ الشاعر نمط التمثيل الأيقوني حين يجعل وسائط أيقونية مشابهة للشيء مستمدة من طبيعته للتعبير عنه[١]. وحين ينتج الشعر لغته التمثيلية الخاصة به، ينتج أيقوناته الخاصة، فيصبح الشعر مجموعة أيقونات تشكل نسقًا تمثيليًا.

في قصيدة (وانتفض الخبوت بلله القفر)[٢] لمحمد لصفراني يستخدم الشاعر التمثيل الأيقوني في عدة مواضع في القصيدة يوظف فيها التشكيل البصري ليضفي معانٍ ودلالات إضافية، يقول:

أفق
لا تقل طاب عندي المقام
وأهلي الغيارى إلى الآن
..... نيام

تبدأ القصيدة بفعل أمر أفرده الشاعر في سطر؛ ليبين أهمية هذا الأمر، ثم تأتي بقية القصيدة معبرة عن السبب في هذا الأمر – الإفاقة من الغفلة. ويظهر التضاد بين الكلمة الأولى والكلمة الأخيرة في البيت (أفق – نيام) لكنه يتوقف قليلًا قبل إنهاء البيت بالكلمة الأخيرة، فيضع النقاط ليضمن التوقف قبل نهاية الجملة، للتشديد على المعنى وقوته، للتركيز على أنهم نيام، ويكمل بتساؤل:

ألم تنهَ بعد
ضلال العبور

---

(١) انظر: Hall, Stuart. *Representation*. second edition, sage publication, 2013. p5.

(٢) الصفراني، محمد. *مواقيت الرمال*. النادي الأدبي في الباحة ٢٠١١م، ص٧٧ – ٨١.

تعمدت في ظلم ذي القرب والبعد
حتى تملكك الخوف
من ظلك المتمدد
في الأرض
ذات النخيل
وذات النجاد

يغير مكان الكلام؛ ليبين استقامة الأرض وأثر هذه الاستقامة على الظل، فالظل المتمدد في الأرض المستوية يكون مستويًا، أما في الأرض غير المستوية فيكون ظلًا مخيفًا. لذلك يغير بداية السطر ليلفت الانتباه إلى هذا الأثر. ثم يكمل بأمر:

فبرر لنفسك ذاك الرحيل
.....
.....

يتوقف لينتظر ذكر مسببات الرحيل، فتظهر علاقة تماثل بين التشكيل البصري والمرجع الذي يكون فراغًا بانتظار الإجابة. إذ يسكت الشاعر، ويحضر الصمت؛ لينتظر إجابة المخاطب. ويكمل في ذكر نتيجة هذا الرحيل:

إلى أن تغلغل فيك السواد
منبثقا
عن فضاء المجرة

فيغير مكان بداية السطر؛ ليبين تغلغل السواد ومن أين أتى. ثم يصفه:

كالحزن يلمع
وحط على منتهاك الغراب

زهورك لما تزل
في لقيف الجباه
يسر لها القحط
كيد الطغاه
لقد كان وهما!!

.....

ينزاح السطر الشعري فلا يبدأ من بداية السطر؛ ليبين أهمية ما اكتشفه وأثره النفسي عليه، ثم يتوقف عن الحديث توقفًا مفاجئًا، ويلحق الجملة بنقاط تدل على عدم قدرته على التعبير بعد أن اكتشف أنه واهم. فيتوقف ليعطي تأثيرًا أكبر للوهم، ويعبر عن مقدار الصدمة. ويؤكد هذا المعنى بالصمت.

ثم يقول:

تساومك الطغمة المشتراة
على
ا
ل
ب
ذ
ر

يستخدم الشاعر حركة الحروف المقطعة المائلة النازلة، ليعطي عناية خاصة للكلمة، فيشكل كلمة البذر بشكل البذور حينما تُوزع على الأرض لتزرع، فتكون صورة أيقونية تشبه ما تمثله وتجسده بصريًا، وهو البذر

الذي ينثر في الأرض، فهي تتفرق فتسقط. كما أن تقطيع الحروف يخلق صعوبة في النطق، وتوقف عن انسيابية القراءة ليجعل القارئ يركز في الكلمة ويعطيها حقها الذي أراده الشاعر. فكانت العلاقة بين الأيقونة والمرجع علاقة تماثل صورية. ثم يكمل في وصف هذا البذر:

في تربة
من أديم جدودك
تنحت أيامك المشتهاة
بنوح الأعاصير
في أمسيات الشتاء

هل أنت من يكتوي بالمواويل
ينفخ في صور نار العصافير
_ بللها الظلم _

يوسط الأسطر الشعرية الثلاثة، فتنزاح لتحتل مكاناً مختلفاً عما سبقها؛ لينتقل من حالة إلى أخرى، فكان يصف المخاطب بأنه يبذر وينحت أيامه، ثم ينتقل من وصفه إلى سؤاله، فيغير مكان الكلام لينبه على أن حالة الكلام تغيرت. ثم يكمل في الوصف:

يجمعها
في صعيد من الصحو
ينفضها بالسؤال المغرغر
كالروح

يوسط كلمة الروح ويجعلها في سطر لوحدها لينقل التركيز عليها بوصفها مشبهًا به؛ ليفرد التشبيه ويميزه. ثم يتساءل:

– أنى وجدتم سماء تتيح لكم متعة الطيران؟!!

– وقفرا من البوح ينقذكم من يد الخصيان؟!!
فهلا عتقت القفار كقبرة
في تلال حنينك
ثم ارعويت عن الشرب من

ق
ط
ر
ا
ت

فرَّق الشاعر حروف كلمة قطرات ليشابه بها حركة القطرات المتساقطة ويجسد فعل السقوط بصريًا، فالأيقونات تشبه ما تماثله، وتتناظر معه. ويظهر هنا الفرق بين تفريق حروف كلمة البذر، وتفريق حروف كلمة قطرات، إذ تظهر حروف كلمة البذر مفرقة وفقًا لحركتها الحقيقية، أما حروف كلمة قطرات فتبدو متساقطة بخط مستقيم مشابهة لحركتها. فيكون الشكل الذي كتبت عليه وصورت به مشابها لها في الواقع.

ثم يقول:
جبينك
كما أنت ابق
من الشرق
للغرب

ت ل ح ق ..... عشبا وماء

ويلحقك المستبد العقور.

يفرق الشاعر حروف كلمة تلحق، ثم يلحقها بنقاط ليبين الجهد المبذول بلا فائدة. فاللحاق صعب ومتعب؛ لذلك كانت الأحرف مقطعة، والفاصل بين كلمة (تلحق) وبين كلمتي (العشب) و(الماء) كبير؛ لبعد المسافة.

ويظهر في القصيدة التضاد بين المقام والرحيل، فالرحيل هو الذي يسأل الشاعر عنه المخاطبَ، لكن هذا الرحيل هو مقام للمخاطب (لا تقل طاب المقام، برر لنفسك ذاك الرحيل)، وبينهما يوضح الشاعر أن ما يسميه المخاطب مقاما، هو رحيل، ويذكر أسباب ذلك وآثاره: (ظلم ذي القرب والبعد، تملكك الخوف).

كما يظهر التضاد في القرب والبعد، فظلم المخاطب لم يقتصر على أحدهما، بل شمل القريب والبعيد.

كما يظهر التضاد بين الأرض والسماء: فالأرض بكل ما يدخل تحت حقلها الدلالي (الأرض، النجاد، البذر، تربة، أديم، قفر، القفار، تلال) كلها عناصر تهدف لربط الإنسان بأرضه، وتثبيته فيها. (ظلك المتمدد في الأرض، البذر في تربة من أديم جدودك)

أما السماء وما يدخل تحت حقلها الدلالي (فضاء، المجرة، الأعاصير، الطيران)، فتدل على الانطلاق والرحيل والتحرر من الثبات في مكان واحد.

ورغم أن الظل ممتد على الأرض، لكن الشاعر ينصح بأن يكون الإنسان ممتدا (في) الأرض، لا (على) الأرض، أن يكون متغلغلًا فيها، لا سائرًا فوقها فقط؛ لذلك جعل البذر في تربة الأديم التي أضافها لـ"جدودك"

فلا يعرف هل يقصد بها التربة أم الجلد، ثم ينصح بالابتعاد عن القفر والخلاء، وأن يعتقها الإنسان ويتركها تذهب، بأن يذهب هو عنها.

كما يُذكر الماء وما يدخل تحت حقله الدلالي، فيظهر على أنه العنصر الذي يلحقه المخاطب في القصيدة (تلحق عشبا وماء) لكنه لحاق بلا وصول، فهذا اللحاق يتبعه لحاق آخر (يلحقك المستبد العقور)؛ لذلك يعيش المخاطب على الشرب من قطرات جبينه. فتنتهي القصيدة ببحث المخاطب عن الماء الذي يحيي الإنسان والأرض والعلاقات التي تقطعت بسبب الرحيل.

ورغم أن القصيدة تبدأ بحركة (فعل الأمر أفق)، إلا أنها تنتهي بحركة أيضا. فالمخاطب في القصيدة يتحرك طوال الوقت، هربًا من شيء، وبحثا عن شيء، لكنه لا يصل في النهاية، بل تبقى حركته مستمرة. تبدأ حركته بالرحيل والعبور، ورغم كل النصائح التي يقدمها الشاعر، إلا أنها بلا نتيجة، فالقصيدة تنتهي أيضًا بحركة، تنتهي باللحاق، لحاق المخاطب للماء، ولحاق المستبد العقور بالمخاطب.

ورغم استمرار الحركة في القصيدة، إلا أنها حركة بلا حرية "أنى وجدتم سماء تتيح لكم متعة الطيران؟"

وتبدأ القصيدة بطلب تسويغ للرحيل من المخاطب، لكنها في النهاية تصل إلى سبب الرحيل. فتمثل القصيدة شعور التعب بلا فائدة، بلا نتيجة.

ويتخذ الشاعر نمط التمثيل الأيقوني، حين يستخدم التشكيل البصري أيقونة لما يريد إيصاله، ويجعله نظامًا يستغني به عن بعض الكلمات، ويستبدل بها طرق كتابة مختلفة ترمز لما يريد قوله، فطرق الكتابة المختلفة التي استخدمها الشاعر، ورسم الكلمات بطريقة معينة، كلها أدوات عمد إليها الشاعر لإضافة دلالة لنصوصه.

ولأن تقطيع الحروف يخلق شيئا من الصعوبة في النطق، ويوقف انسيابية القراءة، فإن هذه الصعوبة تجعل الإنسان يتوقف ليتهجى حروف الكلمة ليستطيع نطقها، فتستغرق وقتا أطول في القراءة، فيكون التركيز عليها أكبر. ويعطيها حقها الذي أراده الشاعر. وهذا ما أراده الشاعر حينما استخدم هذا التقطيع في الكلمات (البذر، قطرات، تلحق).

أما استخدام النقاط قبل كلمة (نيام)، وبعد جملة (برر لنفسك ذاك الرحيل)، وبعد جملة (لقد كان وهما)، وبعد كلمة (تلحق) فقد كان لتنبيه القارئ للتوقف والتفكير بالمعنى الذي تحدثه إضافة هذه النقاط للجملة.

وكذلك تغيير مكان بدء الكلمات أو الجمل من بداية السطر إلى وسطه، فاستخدم التمثيل البصري ليكون مساهمًا في أداء المعنى الذي يريده الشاعر، وليكون وسيطًا تمثيليًا ينقل من خلاله المعنى الذي يريده. فالتشكيل البصري هو نظام ينظم المعاني التي يريد الشاعر أن يضمنها قصيدته. فالنشاط البصري يعد عاملًا مؤثرًا في تكوين الصور والمعاني والدلالات، "إذ ليست القصيدة حينئذ سلسلة من الكلمات المتتابعة تتابعًا زمنيًا، بل هي أشبه باللوحة ذات البعد المكاني الواحد"(١). كما أن "فكر الكاتب لا يتجسد إلا عبر بنية فنية يستحيل عزله عنها"(٢). والتشكيل البصري جزء مهم من هذه البنية، ويظهر في التشكيل البصري اغتنام طرائق الكتابة لتحويلها لوسائل للتعبير الفني.

(١) تحليل النص الشعري ص١١.

(٢) المرجع السابق ص٥٨.

وفي قصيدة لإياد الحكمي بعنوان (تداعيات العائد إلى هناك)[1] يقول:

-١-

ذَهَبْتُ بَعِيدًا

وَلَم أَكْتَرِثْ لِلطَّرِيق
يُوَسِّعُ جُرْحَ الجِهَاتِ
يُسَاوِرُ جُوعَ الذِّئَابِ
يَشُقُّ وَصَايَا المَلاَئِكِ
أَوْ يَرْتَمِي هَكَذَا فِي الفَرَاغِ العَمِيق
....
....
....
....
....
....

توقف الشاعر فجأة، وترك ستة أسطر ليس فيها إلا أربع نقاط في كل سطر؛ لتجسيد دلالة العمق تجسيدًا بصريًا. وتبيين مقدار هذا العمق. فيتوقف توقفًا طويلًا بين المشهدين: الارتماء في الفراغ العميق، وحمله خطاه على وهن الماء؛ بهدف لفت انتباه المتلقي، وإشراكه في الشعور. فيجعل المساحة الفارغة أيقونة بصرية تدل على حجم الفراغ الذي يتحدث عنه. وينقل التوقف والفراغ للقارئ. فتشكيل السكت وقطع الصوت عن القراءة مكن الشاعر من إحضار صمته إلى المتلقي عبر الكتابة، عبر غياب الكلمات

(١) الحكمي، إياد. *لا أعرف الغرباء أعرف حزنهم*. دار تشكيل للنشر والتوزيع، الرياض ١٤٣٩هـ، ص١٢٦ – ١٣٠.

والتعويض عنها بالنقاط[١]، مما يمكن المتلقي من الانتقال من تصور حالة إلى حالة. ثم ينتقل إلى الحالة التي تأتي بعد السكوت:

حَمَلْتُ خُطَايَ عَلَى وَهَنِ المَاءِ
لَم أَدَّخِرْ أَثَرًا لِلرُّجُوعِ
وَلَا سَبَبًا لِلسَّمَاءْ

يعمد إلى انزياح السطر بتوسيطه ليميزه ويلفت الانتباه إليه، لعدم وجود طريق يمكن أن يسلكه الشاعر، وليوازي بينه وبين السطر الذي يسبقه (لم أدخر أثرا للرجوع = ولا سببا للسماء)

ثم يكمل:

نَسِيتُ
عَلَى أَيِّ ضِلْعٍ تَنَامُ القَصِيدَةُ؟

صَدْرِي الَّذِي كَانَ بَيْتَ الأَنَاشِيدِ
ضَاقَ عَلَى أَهْلِهِ
مِثْلَمَا يُنْكِرُ القَلْبُ أَخْطَاءَهُ

وَنَسِيتُ
إِذَا فَتَحَ الطِّفْلُ عَيْنَيْهِ
فَاقْتَحَمَ الغُرَبَاءُ فَضَاءَهُما
كَيْفَ يَفْتَحُ عَيْنَيْهِ ثَانِيَةً لِلبُكَاءْ؟

(١) الصفراني، محمد. *تجويد الشعر العربي الحديث*. الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت ٢٠١٠م، ص٦٥.

ثم ينتقل للمقطع الثاني:

-2-

غَرِيبٌ

على حافَّةِ الليلِ..

تَسْأَلُهُ النَّادِلَةْ:

فَأَيْنَ الْتَقَيْتَ مَلَامَحكَ الذَّاهِلَةْ؟

وَمِنْ أَيْنَ

يَنْحَدِرُ الحُزْنُ فِي مُقْلَتَيْكَ الضَّبَابِيَّتَيْن؟

وَمِنْ أَيْنَ

تَنْحَدِرُ السُّمْرَةُ الذَّابِلَةْ؟

وَمِنْ أَيْنَ

تَنَبْتُ

قَامَتَكَ

المَائِلَةْ؟

يوزع كلمات سؤال النادلة على الأسطر بطريقة مائلة، ليمثل المعنى الذي يحمله هذا السؤال، وهو ميلان قامة الشاعر. فيجعل ترتيب الأسطر الشعرية مائلًا ليصور الميلان بصريًا عن طريق ترتيب الأسطر.

ثم يقول:

أَعِيدِي لَهُ الكَأْسَ نَبْعَ التَّذَكُّرِ

وَالحُبِّ

وَالغُرْبَةِ الأُمِّ

وَالوَحْدَةِ القَاتِلَةْ

أَعِيدِي لَهُ الكَأْسَ
سَوْفَ يُعِيدَ لَكِ الأَسْئِلَةْ:

يستخدم النقطتين الرأسيتين، وهي من علامات الترقيم التي لا تستخدم في الشعر كثيرًا، فيجعلها بعد كلمة الأسئلة ليوضح بها رده بأسئلة على أسئلتها:

أَلَا تَتْعَبِينَ مِنَ البَحْثِ عَنِّي
خِلَالَ دُخَانِ الوُجُومِ الكَثِيفِ
وَبَيْنَ حِجَارَةِ رُوحِي
وَفِي غَابَةِ الوَجْدِ وَالكِبْرِياء
وَخَلْفَ الكَلَامِ الَّذِي بَعْدُ لَمَّا أَقُلْهُ
وَبَيْنَ السُّطُورِ الَّتِي قَدْ مَحوْتُ
وَفِي سَلَّةِ المُهْمَلَاتِ
وَفِي لَوْنِ خَوْفِي إِذَا شَفَّ فِي هَذَيَانِي

وَفِي الوَقْتِ:

يستخدم النقطتين الرأسيتين ليبين أن ما بعد كلمة الوقت، هو تفسير وبيان لهذا الوقت. فيبين حدود هذا الوقت بقوله:

مِنْ عَطَشِ الحُلْمِ
حَتَّى نَدَى الذَّاكِرَةْ
ومِنْ مَرْفَأِ الصَّلَوَاتِ
إِلَى غَرَقِ البَاخِرَةْ
وَفِي وَطَنِ الأُمْنِيَاتِ القَدِيمِ
وَبَيْنَ دَفَاتِرِ آلَائِهِ الغَابِرَةْ

يزيح الجزء الثاني من الجمل الثلاث، فيجعله متوسطًا في السطر؛ ليعبّر عن مقدار الوقت، وليبين أن المسافة طويلة بين القسم الأول من الجمل، والقسم الثاني، بين عطش الحلم وندى الذاكرة، وبين مرفأ الصلوات وغرق الباخرة، وبين وطن الأمنيات القديم والدفاتر الغابرة. فيجعل بداية الحد في سطر، ونهاية الحد في سطر منفصل، في موضع مختلف. ثم يكمل:

وَفِي عُمُرِ الأُغْنِيَاتِ القَصِيرِ
وَفِي
أَبَدِ
الخَيْبَةِ
العَابِرَةْ؟

وينهي القصيدة بأن يجعل كل كلمة في سطر لوحدها، ليجعل الختام تشديدًا على معنى الخيبة. فحين يوزع الكلمات على الأسطر يجعل القارئ يتأنى، فيأخذ وقتًا أطول في القراءة، يوحي بالوقت الذي يعانيه الشاعر من شعور الخيبة.

وقد استخدم الشاعر النظام التمثيلي الأيقوني، فاغتنم التشكيل البصري، واستخدام علامات الترقيم: فكان التشكيل البصري للقصيدة علامة أيقونية مساعدة على توضيح المعنى، وإضفاء دلالات إضافية. إذ جعل التشكيل البصري من توزيع للكلمات على الأسطر، وإزاحة الأسطر عن بداياتها أيقونة لما يريد إيصاله، فطرق الكتابة المختلفة، ورسم الكلمات بطريقة معينة، كلها أدوات يعمد إليها الشاعر لإضافة دلالة لنصوصه.

أما علامات الترقيم، فاستخدم منها النقاط، والنقطيتين الرأسيتين، ليوافق بها الدلالات التي يريد أن يضيفها للنص، وليشابه الواقع، فالأيقونات

تشابه مع الواقع. وتظهر فائدة هذه الطريقة "باعتبار أن عمليـــة الإدراك أو التلقي الأولى إنما تتجه إلى "الشكل العام" لا إلى الجزئيات""[١].

ويستخدم الشاعر الترقيم في أجزاء القصيدة، فيجعل القصيدة جزئين، كل منها يحمل رقمًا؛ لأن الدلالة الرقمية تؤدي إلى ضـــرب مـــن الانضـــباط الحاد[٢].

والقصيدة بدورها جزء من الديوان الذي يحمـــل عنـــوان (لا أعـــرف الغرباء، أعرف حزنهم)، فهو يصور غربته ليؤكد على عنوان الديوان: أنـــه لا يعرف الغرباء بل يعرف الحزن الذي يعانيه هؤلاء الغرباء بوصفه واحـــدًا منهم.

وعند مقارنة الجزء الأول من القصيدة بالجزء الثاني، يظهـــر ضـــمير المتكلم في الجزء الأول، إذ يتحدث عن نفسه، فيصف ذهابه وضياعه، ثـــم حزنه. (ذهبتُ، لم أكترث، حملتُ، لم أدخر، نسيتُ، ونسيتُ)

أما الجزء الثاني فيبدؤه بالحديث عن غائب (غريب على حافة الليل)، لكنه يعود بعد ذلك إلى ضمير المتكلم بعد أن أكثرت النادلة الأسئلة عليه (ألا تتعبين من البحث عني)، ليبين أنه حتى عندما كان يتحدث عن غائب، كـــان يتحدث عن نفسه.

فيتحدث عن نفسه بضمير المتكلم تارة، وبضمير الغائب تارة ليـــتمكن من وصف نفسه من الداخل ومن الخارج.

---

(١) لعبة المحو والتشكيل في أخبار مجنون ليلى ص٢٢٩.

(٢) انظر: تحليل النص الشعري ١٠٧

ويبدو من هذا الالتفات أن القصيدة متمحورة على وصف الذات التي تشعر بالضياع والغربة والفراغ، ورغم هذا الشعور إلا أنها لا تود الرجوع، إذ يقرر الذهاب، دون أن يكترث للطريق، ودون أن يدخر أثرا للرجوع.

وعند النظر إلى الحركة في القصيدة، يتضح أن الجزء الأول من القصيدة حوى أفعالًا كثيرة، أما الجزء الثاني فتقل فيه الأفعال التي تدل على الحركة، وتكثر فيه الأفعال التي ترد في سؤال، أو افتراض، أو نفي:

القسم	الأفعال التي تدل على حركة		الأفعال التي لا تدل على حركة	
١	ذهبتُ	يرتمي	لم أكترث	ينكر
	يوسع	حملتُ	لم أدخر	فتح
	يساور	نسيتُ ٢	تنام	اقتحم
	يشق	ضاق	كان	يفتح
٢	تسأله		التقيت	يعيد
	أعيدي		ينحدر	تتعبين
	أعيدي		تنحدر	أقل
	محوت		تنبت	شفّ

فالحركة في البداية، في الجزء الأول من القصيدة كانت حركة بحث، محاولة إيجاد الذات، الذهاب للبعيد، والهرب من الأشياء. وهذه الحركة رغم تحققها إلا أن نتيجتها لا تتحقق، فمعاناته لا تنتهي؛ لذلك تكثر الأفعال التي يرتجي منها الوصول إلى ما يريد، محاولة منه في إنهاء هذه المعاناة.

أما في الجزء الثاني، فيصور الشاعر نفسه بعد اليأس الذي وصله، إذ تتوقف عملية بحثه، ويبدأ الجزء بمشهد بين الشاعر (هو) والنادلة التي تلح عليه بالسؤال، أربعة أسئلة توجهها له لتعرف عنه، لكن هذه الأسئلة تذكره

بفشله، ومعاناته التي لم يجد لها حلًا، فلا يحتملها، ويرد عليها بـــ: (ألا تتعبين). وفي هذا الجزء يستخدم ضمير (هو) كأنه يرى شخصًا آخر من نفسه، شخصًا يائسًا لا يعرفه، لكن جوابه كان فقط في طلب المزيد من الشراب (أعيدي له الكأس) فيتضح أن المشهد في الحانة التي يردها لأنه يريد أن ينسى بها نفسه، لكن ذلك لا يحدث، إذ تحاصره أسئلة النادلة، تعيده لمعاناته، فيرد عليها بأن يطلب المزيد من الشراب، ثم تتوقف الحركة، تقل إلى أقل مستوياتها. لكن المعاناة لا تتوقف، بل تنتهي القصيدة بسؤال طويل يمتد لعشرين سطرا، سؤال لا إجابة له؛ دليلًا على استمرار المعاناة.

ويتضح أن الشاعر يستخدم نظام التمثيل الأيقوني، فيقيم نظامًا يستبدل فيه بالكلمات أيقونات: التشكيل البصري، انزياح مكان السطر الشعري، الترقيم، علامات الترقيم، توزيع الكلمات على الأسطر؛ ليضيف على النص دلالات، فتتعاضد الكلمات مع الشكل لإيصال الشعور والدلالات التي يريدها الشاعر.

وفي قصيدة لمحمد الصفراني بعنوان (منامات)[١] يستخدم الشاعر عدة تقنيات في التشكيل البصري الأيقوني، ففي الجزء الأول من القصيدة يكتب سطرًا شعريًا طويلًا وسط كتابة شعرية مجزءة، فبعد عدة أسطر يتراوح طولها بين كلمة وخمس كلمات، يقتحم سطر شعري القصيدة بـ٢٣ كلمة مخلخلًا النظام الذي سارت عليه. فكانت الأسطر الشعرية تصف حالة الشاعر في البداية، يقول:

وحدي أنا
سأشد أنفاس الرحيل

(١) مواقيت الرمال ص٥٥ – ٦٢.

مبللا بالصافنات
وأمر من خوص النخيل
كأنني
ريحٌ
يدغدغها السبات
وأصيح بالكلم اتبعوني
واشهدوا
بعث الكلام على مشارف نبرتي
ويكون موعدنا الشتات
***

ثم ينتقل للمقطع الثاني الذي يبدأ كما بدأ المقطع الأول، لكن في منتصفه يأتي سطر طويل:

وحدي أنا
لا شيء غير صدى ترجعه
قلاعٌ خاويات
عشية مالوا

فقندلت الظلام خيام أودية تماطر أهلها لغة من الأسحار فانفتح السحاب بألسن لجج فسال القاع سبخا. احبسي فالنوء شعري وأمطار الدجى نثر أجاج.

قالوا:
أضعنا في القِفار حلالنا
وحرامنا

يا رملُ إن شمّرت
لن
تقتنص من بيداء (ما)
ما بددته من الرجال
على الرجال

يأتي بسطر شعري يحوي ٢٣ كلمة يقترب من السرد في بنائه، فيبدو الكلام سريعًا متتابعًا، كأن الشاعر يود أن يتخلص من كل الكلام دفعة واحدة، أو كأنه يريد أن ينهي الكلام قبل أن يُقاطعه قولهم. وتأتي هذه السرعة موافقة لانفتاح السحاب، وحركة الماء في المقطع وسرعة جريانه.

وحين يستحضر شخصية يوسف ليتقنَّع بها، ويحادث صاحبي سجنه، يقول:

وحدي أنا
يا صاحبي سجني
فأما ... و ا ح د
سيشد أنفاس الرحيل
مبللا بالصافنات
ويمر من خوص النخيل كأنه
ريح يدغدغها السبات
ويصيح بالكلم اتبعوني
واشهدوا
بعث الكلام على مشارف نبرتي
ويكون موعدنا الشتات

***

وأما... و ا ح د
يجثو لماشطة الشكوك
يحسو غرابيب انتظار
يلهو بأنخاب الكروم
على صبابات أتى
سرب من الآهات
ينهش رأسها
قُضي الذي
ما إن قضى
حتى ابتدى
يا صاحبي سجني
كلانا و ا ح د

***

يكرر كلمة (واحد) ثلاث مرات، ويفرق حروفها في كل مـــرة؛ ليلفـــت انتباه كل صاحب لما يجب أن يفعله.

ويظهر التكرار في القصيدة في مواضع عدة:

- تكرار جمل:

يبدأ أول ست مقاطع بـــ "وحدي أنا" ليدلل على شدة وحدته.

- تكرار مقاطع كاملة:

المقطع الأول والمقطع السادس يكادان يتطابقان، لكن ما يفرق بينهما أن المقطع الأول بضمير المتكلم، والمقطع الثاني بضمير الغائب:

المقطع الأول	المقطع السادس
وحدي أنا	وحدي أنا
سأشد أنفاس الرحيل	يا صاحبي سجني
مبللا بالصافنات	فأما ... و ا ح د
وأمـــر مـــن خـــوص	سيشد أنفاس الرحيل
النخيل	مبللا بالصافنات
كأنني	ويمر من خوص النخيـــل
ريح	كأنه
يدغدغها السبات	ريح يدغدغها السبات
وأصيح بالكلم اتبعوني	ويصيح بالكلم اتبعوني
واشهدوا	واشهدوا
بعـــث الكـــلام علـــى	بعث الكلام على مشـــارف
مشارف نبرتي	نبرتي
ويكون موعدنا الشتات	ويكون موعدنا الشتات

وكذلك المقطع الرابع والسابع:

المقطع الرابع	المقطع السابع
وحدي أنا	وأما... و ا ح د
أجثو لماشطة الشكوك	يجثو لماشطة الشكوك
أحسو غرابيب انتظار	يحسو غرابيب انتظار
ألهو بأنخاب الكروم	يلهو بأنخاب الكروم
على صبابات أتى	على صبابات أتى
سرب من الآهات	سرب من الآهات

ينهش رأسها قضي الذي ما إن قضى حتى ابتدى	ينهش رأسها قُضي الذي ما إن قضى حتى ابتدى يا صاحبي سجني كلانا و ا ح د

إذ يقوم هو بكل الأفعال في المقطع الأول والرابع، لكنه في المقطع السادس والسابع يحيل هذه الأفعال لأحد صاحبيه.

- تكرار المقطع ذاته باختلاف طريقة الكتابة:

المقطع الخامس	المقطع الثامن
هاؤم كتاب الواحد المختار مكتوبا على كفل الصبا هاؤم بلد	هاؤم كتاب الواحد المختار مكتوبا على كفل الصبا هاؤم بلد

يستخدم التشكيل البصري لكتابة السطر الشعري بطريقة متناظرة، إذ يضع كل كلمة في سطر، ويجعل الكلمات منزاحة بحيث تشكل تدرجًا. فيصور لوحة شعرية يسهم فيها الشكل بتقديم معنى بالإضافة للكلمات.

والتكرار أحد التقنيات التي لجأ إليها الشاعر في كلمات أو جمل أو مقاطع، رغبة في تغيير الوضع الذي يعيشه؛ فـ"الشاعر إذ يكرر الكلام إنما يفعل ذلك كي يغير الماضي، حتى يستطيع التقدم بالرغم من فداحة ما وقع"(١).

وتكرار المقاطع والأفعال فيها باختلاف الضمير (مرة ضمير المتكلم، ومرة ضمير الغائب) يهدف لإعادة الأفعال مرات عديدة؛ ليعبّر عن ذاته بواسطة صيغ معادة(٢). بالإضافة إلى وظيفة التأكيد والإلحاح على الأفكار التي يقولها(٣). فـ"النص الشعري يتشكل وينبني على صيغ لفظية متشابهة أو متماثلة تتوارد على المتكلم به فيرددها على هيئة تنبهنا إلى أنه ينيط بها أثرًا معينًا ويحاول بتكرارها ضمان حدوث ذلك الأثر والتأكد من استنفاد قدرة الكلام كلها لإحداثه"(٤).

وبإعادة النظر إلى النماذج السابقة يتضح أن نظام التمثيل الأيقوني في الشعر السعودي بقي محدودًا بشيئين:

١- التشكيل البصري بتغيير طريقة كتابة الحروف والكلمات.

٢- استخدام علامات الترقيم.

فلم يعمد الشعراء إلى تشكيل النصوص على هيئة أشكال معينة مثلا، أو كتابتها بطريقة مقلوبة. بل بقي التمثيل الأيقوني محصورًا في الأشياء السابقة؛ ليكون ذلك أيقونة لما يريد إيصاله، وتمثيلًا رمزيًا له. وهو بذلك

---

(١) المناعي، مبروك. *الشعر والسحر*. دار الغربي الإسلامي، بيروت ٢٠٠٤م، ص٤٧.

(٢) انظر: المرجع السابق ص٤٧.

(٣) انظر: المرجع السابق ص٤٧.

(٤) المرجع السابق ص٤٩.

يستخدمها وسيلة استعارة أو كناية؛ ليوافق معنى يريده ويضفي دلالة: دلالة التوقف، دلالة الأهمية وغيرها. هذه الدلالة التي يحملها الشكل؛ فينتبه لها المتلقي، وتكون مساعدًا على تلقي المعنى من النظرة الأولى، حين تثير إحساسات مشابهة في الذهن تتكون عبرها علاقة التشابه.

الخاتمة :

الحمد لله رب العالمين ، والصلاة والسلام على سيدنا محمد رسوله الأمين ، وعلى آله وصحبه أجمعين ، وبعد : فقد انتهيت – بفضل الله وتوفيقه – من إعداد هذه الدراسة ، وقد نتجت عنها نتائج عديدة، جاء من أهمها ما يلي :

١– أن (الأيقونة) لا تدل على علاقة مشابهة بين شيئين واقعيين فقط، بل يمكن أن تكون بين شيء واقعي وشيء متخيل .

٢– تكمن وظيفة (الأيقونة) في أنها وسيلة للكشف والإيضاح، إلا أنها تأتي في الشعر وسيلة استعارة أو كناية .

٣– يستخدم الشاعر تقنية تقطيع الحروف ؛ ليخلق شيئا من الصعوبة في النطق، و هذه الصعوبة تجعل الإنسان يتهجى حروف الكلمة ليستطيع نطقها، فيكون التركيز عليها أكبر. ويعطيها حقها الذي أراده الشاعر.

٤– ومن الأساليب الأيقونية التي استخدمها الشعراء وكان لها صدى كبير على لفت انتباه القارئ وتركيزه ، علامات الترقيم مثل النقطتان الرأسيتان عقب السؤال إشارة من الشاعر لموضع الإجابة ، وكذلك استخدامه لأسطر نقطية كاملة بدلاً من الأسطر الشعرية للتنبيه على القادم .

٥– ظهور نظام التمثيل الأيقوني في الشعر السعودي بصورة كبيرة .

وفى الختام نسأل الله أن يجعل هذا العمل خالصاً لوجهه الكريم وأن ينفع به كل طالب حقيقة وعلم سديد .

وصل الله على سيدنا محمد وعلى آله وصحبه وسلم تسليماً كثيراً

المراجع:

- إبراهيم، عبدالله، وآخرون. معرفة الآخر – مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة. الطبعة الثانية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ١٩٩٦م.
- أحمد، محمد فتوح. تحليل النص الشعري: بنية القصيدة. دار المعارف، القاهرة ١٩٩١م.
- إيفريت، دانيال. اللغة تلك الأداة الثقافية. ترجمة: عبد العزيز أبانمي، دار جامعة الملك سعود للنشر، الرياض ١٤٣٨ه.
- بنكراد، سعيد. السيميائيات والتأويل. المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ٢٠٠٥م.
- بنكراد، سعيد. السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها. الطبعة الرابعة. دار الحوار، سوريا ٢٠٠٥م.
- الحداوي، طائع. سيميائيات التأويل. المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ٢٠٠٦م.
- الحكمي، إياد. لا أعرف الغرباء أعرف حزنهم. دار تشكيل للنشر والتوزيع، الرياض ١٤٣٩ه.
- الحلي، سلام حميد. صورة الأيقونة (المعنى والمفهوم). دار الرضوان، عمَّان ٢٠١٧م.
- خياري، حياة. الرموز الحرفية في الشعر العربي المعاصر. دار الاتحاد، تونس ٢٠١٧م.
- الزهراني، معجب. "لعبة المحو والتشكيل في أخبار مجنون ليلى". فصول، المجلد ١٦، العدد ١، ١٩٩٧م.

- الصفراني، محمد. تجويد الشعر العربي الحديث. الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت ٢٠١٠م.
- الصفراني، محمد. مواقيت الرمال. النادي الأدبي في الباحة ٢٠١١م.
- علوش، سعيد. معجم مصطلحات النقد الأدبي المعاصر. دار الكتاب الجديد، بيروت ٢٠١٩م.
- الماكري، محمد. الشكل والخطاب. المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ١٩٩١م.
- مفتاح، محمد. التشابه والاختلاف. المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ١٩٩٥م.
- المناعي، مبروك. الشعر والسحر. دار الغربي الإسلامي، بيروت ٢٠٠٤م.
- Brooker, Peter. A glossary of Cultural Theory. Second edition. Arnold, London, 2003.
- Hall, Stuart. Representation. second edition, sage publication, 2013.
- Webb, Jen. Understanding representation. Sage publication, 2009.

فهرس الموضوعات

م	الموضـوع	الصفحة
١-	ملخص	٧٥٥
٢-	Abstract	٧٥٦
٣-	مقدمة:	٧٥٧
٤-	الخاتمة :	٧٨٥
٥-	المراجع:	٧٨٦
٦-	فهرس الموضوعات	٧٨٨