IJAZARABI: Journal of Arabic Learning
DOI: 10.18860 /ijazarabi.V9i4.42246
ISSN(print): 2620-5912 | ISSN(online): 2620-5947
ejournal.uin-malang.ac.id/index.php/ijazarabi/index

The Simile: A Semiotic Approach to Discourse Analysis

Received 2025-06-16
Accepted 2026-09-19
Published 2026-10-27

Muthanna Na'im Hammadi [1], Mamon Yousuf Rajab[2]
[12]College of Arts, Al-Iraqia University, Baghdad, Iraq
MUTHANA_HAUMADI@aliraqia.edu.iq1,mamoun.yousef@uoitc.edu.iq*[2]

Abstract
This study seeks to investigate the simile image as a signifying system that generates meaning through a semiotic approach grounded in the rhetorical conceptions of Al-Jāḥiẓ and ʿAbd al-Qāhir al-Jurjānī. The research proceeds from the premise that the simile image transcends its purely aesthetic and rhetorical functions, constituting instead a semantic structure that actively contributes to the construction of meaning and the guidance of interpretation within literary discourse. To this end, the study adopts a descriptive-analytical methodology aimed at uncovering the semiotic dimensions embedded in simile imagery, drawing upon Al-Jāḥiẓ's concept of bayān (eloquent expression and sign\ification) and Al-Jurjānī's theory of naẓm (syntactic and semantic arrangement) as theoretical frameworks for exploring the mechanisms through which meaning is produced. Furthermore, the study examines the relationship between classical Arabic rhetorical thought and modern semiotic perspectives, highlighting the role of the simile image in mediating the transition from direct denotative meaning to suggestive and symbolic significance. The findings reveal that Al-Jāḥiẓ established a semantic vision founded upon the multiplicity of communicative and signifying means, while Al-Jurjānī foregrounded the pivotal role of contextual relations in the generation of meaning. The study also demonstrates that the simile image extends beyond the confines of sensory resemblance to become a meaningful sign that participates in the production of significance and the formation of interpretive effects within the text. Ultimately, the research affirms that classical Arabic rhetoric possesses distinct semiotic foundations that can be productively employed in contemporary semiotic studies and in the analysis of literary discourse, offering valuable insights into the dynamics of meaning-making and textual interpretation.
Keywords: Simile-Based Imagery; Semiotics; Discourse Analysis; Arabic Rhetoric; Figurative Language.

مقدمة

شهدت الدراسات النقدية المعاصرة تحولاتٍ منهجيةً واسعة أسهمت في إعادة قراءة النصوص الأدبية وفق مقاربات تتجاوز حدود التحليل التقليدي، وكان من أبرز هذه المقاربات المنهج السيميائي الذي ينظر إلى النص بوصفه نظامًا من العلامات والدلالات المتفاعلة، وقد أتاحت السيمياء للنقد الأدبي آفاقًا جديدة في فهم آليات إنتاج المعنى، والكشف عن العلاقات الكامنة بين الدوال والمدلولات داخل الخطاب، الأمر الذي جعل الصورة الشعرية، ولا سيما الصورة التشبيهية، مجالًا خصبًا للدراسة السيميائية؛ لما تنطوي عليه من طاقات

Copyright © 2026, This is an open access article under the CC BY-SA 4.0 license
(https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/)

إيحائية ورمزية تتجاوز حدود المشابهة المباشرة، وقد انصرفت الدراسات الحديثة إلى معالجة العلاقة بين السيمياء والخطاب الأدبي من اتجاهات متعددة؛ إذ ركزت بعض الدراسات على تحليل الأنساق العلاماتية في النصوص الشعرية والسردية، بينما اهتمت دراسات أخرى بوظائف الصورة الشعرية في إنتاج المعنى والتأويل، في حين اتجهت بحوث أخرى إلى الكشف عن الجذور السيميائية في التراث البلاغي العربي، ولا سيما في التصورات المتعلقة بالبيان والدلالة والعلاقة بين اللفظ والمعنى، وقد أسهمت هذه الجهود في إبراز أهمية العلامة بوصفها أداة للتواصل وإنتاج الدلالة، كما كشفت عن إمكان الإفادة من التراث النقدي العربي في ضوء المناهج الحديثة (Adams et al., 2016) وعلى الرغم من أهمية هذه الدراسات، فإنها لم تربط بصورة كافية بين الصورة التشبيهية بوصفها نظامًا علاماتيًا وأصولها البلاغية العربية، إذ انصرفت إلى السيمياء الحديثة أو البلاغة التقليدية، كما عالجت مفاهيم العلامة والدلالة دون وصلها بالبنية التشبيهية ودورها في إنتاج المعنى،

ومن هنا تبرز الحاجة إلى إعادة قراءة الصورة التشبيهية في ضوء المقاربة السيميائية، بالاستناد إلى مفهومي البيان عند الجاحظ والنظم عند عبد القاهر الجرجاني؛ للكشف عن بعدها العلاماتي، وإبراز إسهام التراث البلاغي العربي في تحليل الخطاب الأدبي وفق المناهج النقدية الحديثة. وتتمثل جدة البحث في تناوله الصورة التشبيهية بوصفها نظامًا علاماتيًا، وربطها بوظائف الدلالة والتأويل داخل الخطاب (Taha, 2016).

ويهدف البحث إلى الكشف عن الأبعاد السيميائية للصورة التشبيهية وجذورها البلاغية في التراث العربي، وبيان دور البيان والنظم في تأسيس رؤيتها العلاماتية، مع توضيح آليات إنتاج المعنى ووظائفها الدلالية والتواصلية في الخطاب الأدبي.

منهجية البحث

اعتمد البحث المنهج الوصفي التحليلي بالمقاربة السيميائية، مستندًا إلى مفهومي البيان عند الجاحظ والنظم عند عبد القاهر الجرجاني، لتحليل الصورة التشبيهية بوصفها نظامًا علاماتيًا، والكشف عن آليات إنتاج المعنى ووظائفها الدلالية والتواصلية في الخطاب الأدبي.

نتائج البحث ومناقشتها

السيميائية من منظور الجاحظ

إنَّ مفهوم البيان عند الجاحظ يمثِّل نواةً مبكرةً للتفكير العلاماتي في التراث العربي، إذ لم يحصر الجاحظ عملية إنتاج المعنى في اللفظ وحده، وإنما جعل البيان اسمًا جامعًا لكل وسيلة تؤدي إلى الكشف عن

Copyright © 2026, This is an open access article under the CC BY-SA 4.0 license
(https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/)

المعنى وإيصاله إلى المتلقي، ومن ثمَّ فإن القيمة الحقيقية للعلامة عنده لا تكمن في طبيعتها المادية، بل في قدرتها على الإفهام والإبانة وتحقيق التواصل، ويُعَدُّ الجاحظ من أبرز البلاغيين العرب الذين أولوا اهتمامًا كبيرًا بدراسة العلامات وأنماط الدلالة، إذ وسَّع مفهوم البيان ليشمل مختلف الوسائل القادرة على الكشف عن المعنى وإيصاله إلى المتلقي وفي هذا السياق يقول: "والبيان اسم جامع لكل شيء كشف لك قناع المعنى، وهتك الحجاب دون الضمير، حتى يفضي السامع إلى حقيقته ويهجم على محصوله، كائنا ما كان ذلك البيان، ومن أي جنس كان الدليل، لأن مدار الأمر والغاية التي يجري القائل والسامع إنما هو الفهم والإفهام، فبأي شيء بلغت الأفهام وأوضحت عن المعنى، فذلك هو البيان في ذلك الموضع" (الجاحظ،١٤٢٣هـ: ١١)، ويكشف هذا التصور عن رؤية دلالية متقدمة لدى الجاحظ، إذ لا يقتصر البيان على اللغة، بل يشمل كل وسيلة تحقق الإفهام والإبانة، لفظية كانت أم غير لفظية، ما دامت تؤدي إلى انكشاف المعنى وبلوغه إلى المتلقي. وبذلك يضع الجاحظ أساسًا مبكرًا للنظر إلى العلامة بوصفها أداة للتواصل وإنتاج الدلالة، في تصور يقترب من الرؤية السيميائية الحديثة التي ترى المعنى نتاجًا لتفاعل العلامات والأنساق التعبيرية.

وتلتقي هذه الرؤية مع التصور العلاماتي الحديث الذي ينظر إلى العلامة بوصفها وسيطًا لإنتاج المعنى وتداوله داخل السياق الثقافي والتواصلي، ولا يقصرها على اللغة، بل يشمل الإشارات والصور والرموز وسائر الأنساق الدلالية. وهذا ما يتجلى في تصور الجاحظ للبيان حين جعله جامعًا لكل ما يكشف المعنى، مما يتيح النظر إليه بوصفه نظرية مبكرة في العلامات؛ إذ ربط العلامة بوظيفتها التداولية، وجعل قيمتها في قدرتها على تحقيق الفهم والإفهام، وهو ما يقترب من البعد التداولي في السيميائيات المعاصرة.

وعليه، تقوم العلاقة بين مفهوم البيان عند الجاحظ والعلاماتية الحديثة على أن المعنى ينتج من منظومة متكاملة من العلامات، لا من اللغة وحدها، بما يحقق التواصل داخل السياق. ومن ثمّ يغدو البيان إطارًا معرفيًا سابقًا للسيميائيات، أسهم في توسيع مفهوم الدلالة وإدراك تعدد الوسائط المنتجة للمعنى، وهو ما يمنح التراث البلاغي العربي بعدًا سيميائيًا يمكن الإفادة منه في الدراسات النقدية المعاصرة. (لعلاوي،٢٠١٣: ١٠٦-١٠٧)، إذ جعل البيان شاملاً لجميع الوسائل القادرة على إنتاج المعنى ونقله إلى المتلقي، وقد حدد خمس وسائل للبيان هي: النصبة، والإشارة، والعقد، والخط، واللفظ، بوصفها أنظمة دلالية تؤدي وظائف تواصلية مختلفة، وتُعدُّ النصبة أوسع هذه الوسائل دلالة؛ فهي العلامة الصامتة التي تكشف عن المعنى من خلال حال الأشياء ومظاهر الكون، إذ يرى الجاحظ أن الموجودات الطبيعية تحمل دلالات تشير إلى الحكمة الإلهية والنظام الكوني. ويقول: "وأما النصبة فهي الحال الناطقة بغير اللفظ والمشيرة بغير اليد" (الجاحظ،١٤٢٣هـ: ١٢) كما يؤكد أن "متى دل الشيء على معنى فقد أخبر عنه وإن كان صامتًا وأشار إليه وإن كان ساكنًا"

Copyright © 2026, This is an open access article under the CC BY-SA 4.0 license
(https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/)

(الجاحظ،١٤٢٣هـ: ٨٦) ومن ثم فإن النصبة تمثل خطابًا كونيًا يوجه الإنسان إلى إدراك الخالق وحكمته، لذلك يصحّ النظر إلى تصور الجاحظ للنصبة بوصفه تأسيسًا مبكرًا لرؤية سيميائية تتجاوز حدود المجتمع الإنساني وعلاقاته المباشرة، إذ تجمع النصبة بين وظيفة الدلالة ووظيفة التواصل في آنٍ واحد، لكنها لا تتحقق داخل المجال الاجتماعي فحسب، بل تمتد إلى الكون والطبيعة وما تحمله من إشارات دالة على الحكمة الإلهية والنظام الكوني،

ويتجلّى البعد العلاماتي عند الجاحظ في تصوره الشامل للبيان، إذ لم يقصره على اللفظ، بل جعله كل وسيلة تكشف المعنى وتحقق الإفهام، فتتضافر اللفظة والإشارة والعقد والخط والنصبة في أداء الوظيفة البيانية. وبهذا يوسع الجاحظ مفهوم البيان ليغدو إطارًا للعلامة، يقترب من الرؤية السيميائية الحديثة التي ترى المعنى نتاجًا لتفاعل العلامات. وفي ضوء ذلك، تغدو الصورة التشبيهية علامةً بيانية تؤدي وظيفة الكشف والإيضاح ونقل المعنى من الخفاء إلى الإدراك، فلا يكون التشبيه مجرد مقابلة بين شيئين، بل أداة دلالية لإنتاج المعنى وتيسير تلقيه ضمن نسق علاماتي.

ومن ثمّ فإن سيمياء الجاحظ في هذا الجانب تكتسب طابعًا تأمليًا وفلسفيًا يجعلها أقرب إلى التصور السيميائي الذي أقامه تشارلز ساندرز بيرس، القائم على اتساع مفهوم العلامة وشموله لمختلف مظاهر الوجود، أما السيميائيات ذات المنظور الاجتماعي، كما نجدها عند فرديناند دي سوسير وتجلّت لاحقًا في أعمال رولان بارت وإريك بويتو، فإنها تنصرف أساسًا إلى دراسة العلامات داخل حياة المجتمع وأنساق التواصل بين الأفراد,Mounin (١٢,٢٠٢٤_١٣)، وبذلك تتجاوز النصبة عند الجاحظ حدود السيمياء الاجتماعية إلى سيمياء كونية تجعل الموجودات الطبيعية علامات دالة، وتمنح العلامة بعدًا فلسفيًا وتأمليًا يتصل بعلاقة الإنسان بالعالم والخالق (بلمليح، ١٩٨٤م:١٢٢)

أما الإشارة فهي وسيلة تواصلية تعتمد حركات الجسد وأعضائه، وقد تكون مصاحبة للفظ فتؤكد معناه، أو مستقلة عنه فتؤدي وظيفة تواصلية قائمة بذاتها، وفي هذا السياق يقول الجاحظ: "والإشارة واللفظ شريكان، ونعم العون هي له ونعم الترجمان هي عنه"(الجاحظ،١٤٢٣م:٨٣) ، الأمر الذي يكشف عن إدراكه لاستقلال النظام الإشاري عن اللغة المنطوقة، ويتمثل العقد في الحساب بأصابع اليد، وهو نظام رمزي يعتمد الإشارات العددية بعيدًا عن اللفظ والخط، بينما يشمل الخط جميع العلامات البصرية والكتابية والرسوم والوسوم التي تُدرك بالعين وتؤدي وظيفة دلالية داخل المجتمع، أما اللفظ فيحتل المكانة المركزية في نظرية الجاحظ؛ إذ يعده أصل وسائل البيان وأقواها قدرة على التعبير والإفهام، ولذلك يؤكد أن اللغة هي المرجع الذي تقاس عليه سائر الأنظمة الدلالية، وتكشف هذه التصورات عن رؤية سيميائية متقدمة تجعل العلامة أداة

Copyright © 2026, This is an open access article under the CC BY-SA 4.0 license
(https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/)

للإفهام والتواصل وإنتاج المعنى، وهو ما يقرّب الجاحظ من التصورات السيميائية الحديثة التي تدرس العلامات وأنساقها ووظائفها التواصلية والدلالية(سعد٢٠١٧:٧١_٧٥).

يرى الدارسون المعاصرون أن السيمياء تتخذ اتجاهين متكاملين: سيمياء الدلالة، التي يمثلها رولان بارت وتهتم بدراسة العلامات وإنتاج المعنى داخل الأنساق الثقافية، وسيمياء التواصل، التي يمثلها إريك بويتو وتركز على إشارات التواصل وآليات التبادل الدلالي بين المرسل والمتلقي. (بلمليح، ١٩٨٤م: ١١٩). ويشير الجاحظ إلى هذا اللون من الانتقال الدلالي حين يقول: "وقد يسمّون الكبر والطغيان، والخنزوانة، والغضب الشديد شيطانًا، على التشبيه قال عمر بن الخطاب رضي الله عنه: والله لأنزعنّ نعرته، ولأضربنّه حتى أنزع شيطانه من نخرته" (الجاحظ، ١٤٢٤هـ:٤١٦/٦)، ويكشف النص عن وعي دلالي يلتقي مع التشبيه السيميائي؛ إذ تتحول صورة الشيطان من معناها الحرفي إلى علامة رمزية تحيل إلى الكبر والطغيان والأنفة، فتكتسب دلالتها من السياق الثقافي والتداولي. كما تُجسِّد عبارة عمر بن الخطاب رضي الله عنه: (ولأضربنّه حتى أنزع شيطانه من نخرته) هذه الرؤية، إذ تجعل الكبر كيانًا متجسدًا يمكن نزعه، فتمنح المعنى المجرد صورة حسية مؤثرة. ويتصل ذلك بمفهوم البيان عند الجاحظ، الذي يجعل العلامة أداة للكشف والإبانة والإقناع، فتغدو الصورة التشبيهية نسقًا علاماتيًا منتجًا للدلالة، لا مجرد زينة بلاغية.

العلاماتية والسيميائية عند الجرجاني :

تكشف نظرية النظم عند عبد القاهر الجرجاني عن وعيٍ دلالي عميق يقوم على أن المعنى لا يسكن اللفظة المفردة، بل يتولد من العلاقات التي تنشأ بين الألفاظ والمعاني داخل السياق، فالنظم عنده ليس ترتيبًا شكليًا للكلام، وإنما هو "تعليق الكلم بعضها ببعض" (الجرجاني، ١٩٩٢م:٧)، حيث تكتسب الألفاظ قيمتها من مواقعها وروابطها، لا من ذواتها المنعزلة، ومن هنا تصبح الدلالة ثمرةً للتآلف والارتباط، وتغدو المزية وليدة العلاقات لا خصيصةً كامنةً في الألفاظ نفسها.

ومن هذا المنظور يمكن قراءة النظم قراءةً علاماتية؛ إذ إن المعنى عند الجرجاني يتولد من العلاقات التي تنتظم فيها العناصر اللغوية، فتكتسب الكلمة دلالتها من موقعها داخل البنية النصية. ومع أن الجرجاني لم يؤسس علمًا عامًا للعلامات، فإنه أقام نظرية لغوية وبلاغية تكشف آليات إنتاج المعنى داخل الخطاب، مما يجعل مشروعه أقرب إلى سيمياء النص واللغة ويمنحه مكانة رائدة في دراسة العلاقات الدلالية. وتكشف التصورات النقدية القديمة للصورة عن وعيٍ دلالي يقترب من الرؤية العلاماتية، إذ لم تُفهم الصورة التشبيهية على أنها مجرد ضرب من ضروب الزينة البيانية، بل عُدَّت انتقالًا في الدلالة وتجاوزًا للمعنى المباشر إلى معنى

Copyright © 2026, This is an open access article under the CC BY-SA 4.0 license
(https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/)

آخر يتأسس على علاقة المشابهة، وقد أسهم اللغويون في تحديد مفهوم التشبيه وصلته باللغة الشعرية، كما عمل المتكلمون على تأصيل المجاز والكشف عن طبيعته ووظائفه، في حين ربط الفلاسفة بين الصورة والتخييل، وجعلوا العملية الشعرية قائمة على قدرة الصورة على تمثيل المعنى وإثارة الإدراك، وقد قادت هذه الاتجاهات، على اختلاف منطلقاتها، إلى النظر إلى الصورة بوصفها وسيلةً حسية لتجسيد المعنى، إذ لا تكتفي بنقل الدلالة، وإنما تحول المجرد إلى مدرك محسوس، وتخاطب وجدان المتلقي وخياله في آن واحد، ومن ثمّ تغدو الصورة التشبيهية علامةً دلالية تنتقل بالمعنى من حيز التجريد إلى فضاء التمثيل، وتنتج أثرها من خلال العلاقة القائمة بين طرفي التشبيه وما ينشأ عنها من إيحاءات ومدلولات، ومع أن هذه التصورات ظلت محكومة بالأفق البلاغي والمنطقي، فإنها تكشف عن إدراك مبكر لوظيفة الصورة بوصفها أداةً لإنتاج المعنى وتوليد الدلالة، وهو ما يمنح الصورة التشبيهية بعدًا سيميائيًا واضحًا، يجعلها نسقًا من العلامات الحسية التي تسهم في بناء المعنى وإثراء التجربة الشعرية، بعيدًا عن النظر إليها باعتبارها مجرد محسن بياني أو زخرف أسلوبي (الطاهر،٢٠١٦م:١٠٥_١٠٦)

يكشف عبد القاهر الجرجاني عن البعد الدلالي للصورة البيانية من خلال تمييزه بين (المعنى ومعنى المعنى)، إذ تبدأ الدلالة بالمعنى الأول الذي يدل عليه اللفظ مباشرة، ثم تفضي هذه الدلالة إلى معنى ثانٍ هو المقصود من الصور البيانية. وفي هذا السياق يقول: "تعني بالمعنى المفهوم من ظاهر اللفظ، والذي تصل إليه بغير واسطة، وبمعنى المعنى أن تعقل من اللفظ معنى ثم يفضي بك ذلك المعنى إلى معنى آخر"(الجرجاني، ١٩٩٢م:٢٦٣). وبذلك تقوم الصورة البيانية عند الجرجاني على حركة دلالية تنتقل من الحقيقة إلى المجاز، ومن الدلالة المباشرة إلى الدلالة غير المباشرة، مما يجعلها نشاطًا ذهنيًا يعتمد التأويل والكشف عن العلاقات الخفية بين المعاني، (الهاشمي، ٢٠٢٢: ٢٤_٢٥) فالمجاز لا يُفهم بمعزل عن الحقيقة، بل تتخذ الدلالة الحقيقية أساسًا للانتقال إلى الدلالة المجازية، الأمر الذي يمنح الصور البيانية وظيفة دلالية تتجاوز ظاهر اللفظ إلى إنتاج معانٍ جديدة ومتعددة(بلمليح، ١٩٨٤م: ٨١).

وتغدو الصورة التشبيهية، في ضوء هذا التصور، علامةً دلاليةً تتجاوز وظيفتها الجمالية لتسهم في إنتاج المعنى وتوجيه التأويل؛ إذ تنقل المدلول من مستوى التجريد إلى مستوى التمثيل الحسي عبر علاقة المشابهة. ومن ثمّ تلتقي مع الرؤية السيميائية التي تنظر إلى العلامة بوصفها أداةً للتواصل وبناء الدلالة. وقد مهد الجاحظ لهذا التصور حين جعل البيان شاملاً لكل ما يكشف المعنى ويبلغه إلى المتلقي، بينما أبرز الجرجاني دور العلاقات السياقية في توليد الدلالة داخل الخطاب، الأمر الذي يجعل الصورة التشبيهية نسقًا علاماتيًا تتفاعل عناصره في بناء المعنى وتحقيق أثره التداولي.

Copyright © 2026, This is an open access article under the CC BY-SA 4.0 license
(https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/)

يلجأ الشعراء إلى استعمال السيمياء للتعبير عن معانٍ يرغبون في إخفائها عن عامة الناس، والإفصاح بها فقط لمن يخصّونهم بذلك، فيُضفون على الكلمة أو الحرف دلالة رمزية، كأن يجعلوه اسمًا لطائر أو وحش أو جنسٍ من الأجناس، أو أحد حروف المعجم، ويُطلعون من أرادوا إفهامه على المقصود بذلك الموضع السيميائي، فيتحقق التفاهم بين الطرفين ضمن إطار من التلميح لا التصريح، بينما يظل المعنى مستترًا عن الآخرين(ابن وهب،١٩٦٩م:١١٢) ، وهذا الأسلوب العلاماتي يتقاطع بوضوح مع الصورة التشبيهية، إذ يتحول التشبيه في كثير من الأحيان إلى حقل سيميائي، لا يهدف إلى الإيضاح البياني فحسب، بل إلى الإيحاء العميق، فالمشبَّه به لم يعد مجرد صورة ملموسة تُضيء المعنى، إذ أصبح رمزًا كثيفًا يُحيل إلى طبقات من المعاني الفلسفية أو النفسية أو الوجودية، وهكذا تتماهى الصورة التشبيهية مع السيمياء، حين يُوظَّف التشبيه ليحمل دلالة تتجاوز ظاهر العلاقة بين الطرفين، ويغدو التشبيه السيميائي أحد أبرز تجليات هذا المزج بين الإيحاء الفني والدلالة التأويلية.

يُعدّ السيمياء مرتكزًا جوهريًّا في بنية الشعر، إذ يُعيد القصيدة إلى طبيعتها الأصيلة القائمة على الإيحاء لا التصريح، وعلى التجسيد الصوري لا النقل الواقعي، فالشعر بطبيعته لا يُعبّر عن الواقع بطريقة مباشرة، وإنما يُعيد تشكيله عبر صورٍ إشارية تتكئ على الموجودات الحسية لتخلق منها تمثيلاتٍ علاماتية، وهذا التحوّل التدريجي من المادة إلى المعنى، ومن المحسوس إلى المجرد(أنطون،١٩٤٩م:٨)، ويلتقي بعمق مع وظيفة الصورة التشبيهية، ولا سيما عندما تتجاوز حدود الوضوح البلاغي التقليدي، لتصبح أداةً رمزيةً تُعبّر عن أفكار أو قيم تتخفّى خلف المشبَّه به، ومن هنا يُمكن النظر إلى التشبيه السيميائي بوصفه امتدادًا طبيعيًّا لهذا المفهوم، إذ لا يهدف إلى بيان المشابهة الظاهرة بين طرفي الصورة، ولكن يسعى إلى خلق علاقة رمزية يُحمَّل فيها المشبَّه به دلالاتٍ فكريةً أو روحيةً أو ثقافيةً تتجاوز سطح التشابه إلى أعماق المعنى، فالتشبيه السيميائي لا يُولَد واضحًا، ولكن يبدأ كصورة غائمة مضطربة، ثم تتبلور تدريجيًّا في ذهن المتلقي حتى تغدو رمزًا مكتملًا، وهكذا فإن السيمياء يُمثّل المرحلة الأخيرة من تطوّر الصورة التشبيهية، بعد أن تتحرّر من وظيفتها التقريرية لتتحوّل إلى كيانٍ رمزيٍّ مستقلّ، ينبض بدلالاتٍ كثيفة ويشكّل بُعدًا فنيًّا متكاملًا داخل النسيج الشعري (Rupp, 2016) .

ويُعدّ التشبيه السيميائي أداة بلاغية فعّالة تسهم في توليد دلالات إيحائية تتجاوز المعنى الظاهر، لتتصل ببُعدٍ وجودي عميق في الشعر، فهو لا يقتصر على وظائفه البلاغية والفنية فحسب، إذ يمتد ليُعبر عن مقاصد الشاعر الكامنة، من خلال ما تحمله مفردات التشبيه من إيحاءات ورموز، إذ تتجلى أهمية التشبيه في قدرته على ترميز القيم الوجودية الكبرى، مثل البقاء، والخلود، والمعنى الأسمى للحياة، ومن خلال تحليل

Copyright © 2026, This is an open access article under the CC BY-SA 4.0 license
(https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/)

العلامات اللغوية المرتبطة بالصورة التشبيهية وربطها بسياقها النصي، إذ يهدف إلى تفكيك بنية النص الشعري، وتأويل رموزه وتشبيهاته، وصولاً إلى فهم أعمق للدلالة الرمزية التي يتوخاها الشاعر(محمد،٢٠٢٤م:٨٦١).

ويتجلى البعد السيميائي في تحليل عبد القاهر الجرجاني للتشبيه من خلال تمييزه بين التشبيه القائم على الإدراك الحسي المباشر، والتشبيه الذي لا يتحصل معناه إلا بضربٍ من التأويل، ففي القسم الأول من التشبيه، يتحدث الجرجاني عن التشبيه الذي يكون من جهة "أمرٍ بيّنٍ لا يحتاج إلى تأوّل" (الجرجاني، ٢٠٠١م: ٦٨) الذي يقوم على المشابهة الظاهرة، تكون العلاقة بين طرفي التشبيه قائمة على المشاركة الحسية المباشرة، كتشبيه الخد بالورد في الحمرة، أو القامة بالرمح في الاستقامة، حيث يدرك المتلقي وجه الشبه دون حاجة إلى إعمال الفكر أو التأمل.

أما القسم الثاني، "وهو أشبه الذي يحصل بضرب من التأوّل، كقولك: هذه حجّة كالشمس في الظهور، وقد شبّهت الحجة بالشمس من جهة ظهورها، كما شبّهت فيما مضى الشيء بالشيء من جهة ما أردت من لون أو صورة أو غيرهما، إلا أنك تعلم أن هذا التشبيه لا يتمّ لك إلا بتأوّل، وذلك أن تقول: حقيقة ظهور الشمس وغيرها من الأجسام أن لا يكون دونها حجاب ونحوه" (الجرجاني، ٢٠٠١م: ٧١)، فيمثل المجال الأوسع لتوليد الدلالة؛ إذ تنتقل العلاقة من مستوى الإدراك الحسي إلى مستوى الإدراك العقلي، فالجرجاني لا يكتفي بوجود المشابهة بين طرفي التشبيه، بل يجعل المعنى نتيجةً لعملية ذهنية تربط بين الظواهر المادية والمعاني المجردة، ويتضح ذلك في قوله: "إن الشبهة نظير الحجاب فيما يُدرك بالعقول" (الجرجاني، ٢٠٠١م: ٧١)؛ إذ يتحول الحجاب من كونه شيئًا ماديًا يحول دون الرؤية البصرية إلى علامةٍ ذهنيةٍ تحجب العقل عن إدراك الحقيقة، وبهذا تنتقل العلامة من المجال الحسي إلى المجال الفكري، ويغدو الحجاب دالًّا على الجهل والالتباس، كما تصبح الحجة دالّةً على الكشف والإبانة، ومن ثم فإن التشبيه التأويلي عند الجرجاني يقوم على تحويل الموجودات الحسية إلى علاماتٍ دالة على معانٍ عقلية ومجردة، الأمر الذي يجعل عملية التأويل أساسًا في إنتاج الدلالة. فالشمس لا تُستحضر في تشبيه الحجة بها بسبب ضيائها الحسي فحسب، وإنما لما تؤديه من وظيفة الكشف والإظهار، كما أن الحجاب لا يدل على الستر المادي وحده، بل يرمز إلى الشبهة التي تحول بين العقل وإدراك الحقائق، وعلى هذا الأساس يمكن النظر إلى التشبيه التأويلي عند الجرجاني بوصفه بنيةً علاماتية تقوم على انتقال الدلالة من المحسوس إلى المعقول، ومن الظاهر إلى الباطن، ومن الإدراك المباشر إلى التأويل، وهو ما يكشف عن حضور رؤية سيميائية مبكرة في تصوره لآليات إنتاج المعنى داخل الخطاب البلاغي.

بعد الكشف عن الأصول العلاماتية للصورة التشبيهية في التراث البلاغي العربي، ولا سيما عند الجاحظ والجرجاني، تتجه الدراسة إلى استقراء بعض الصور التشبيهية التي انطوت على أبعاد سيميائية

Copyright © 2026, This is an open access article under the CC BY-SA 4.0 license
(https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/)

وعلاماتية، إذ لم تعد الصورة فيها أداةً للإيضاح البياني فحسب، بل غدت نسقًا دلاليًا ينتج المعنى عبر منظومة من الرموز والإشارات والعلاقات التأويلية، فالمشبَّه به في هذه الصور لا يؤدي وظيفة التشخيص أو التقريب وحدها، وإنما يتحول إلى علامة ثقافية أو نفسية أو وجودية تتجاوز حدود المشابهة الظاهرة، وتفتح النص على مستويات متعددة من القراءة والتأويل، ومن ثمّ فإن دراسة هذه الصور تكشف عن قدرة التشبيه على بناء المعنى الرمزي، وتحويل الصورة الشعرية إلى بنية سيميائية تتفاعل فيها الدوال والمدلولات داخل السياق النصي، بما يجعل التشبيه نظامًا علاماتيًا يسهم في إنتاج الدلالة وإثراء الخطاب الأدبي، ومن ذلك ما ورد في الأدب العربي عن القاضي أبي بكر الأرجاني (الأرجاني،١٩٧٩م:١١٦) قوله: (الخفيف)

لَسْتُ أَدْعُوكَ غَيْرَ خَيْرِ بَنِي الخَـ ... ـيرِ دُعَاء بِالْحَقِّ غَيْرَ ادْعَاءِ
وَرِعُ النَّفْسِ لَا يَرَى اللَّهُ حُوبًا ... مِنْهُ أَمْسَى يَدُورُ فِي حَوْبَاء
وَأُوَيْسٌ إِذَا دَعَا مِنْ تُقَاهُ ... وَإِيَاسٍ إِذَا قَضَى مِنْ ذُكَاءِ
يا غَمَامًا مِنَ النَّدَى وَهُوَ بِالبـ ... ـشرِ وَبِالرَّأْيِ كَاشِفُ الغَمَّاءِ

يُبرز النص صورًا تشبيهية سيميائية عميقة تُمجد الممدوح من خلال مقارنته بنموذجين مثاليين في التراث العربي، إذ لا تشتغل الصورة التشبيهية في هذا النص بوصفها أداة للمقارنة أو وسيلة للتزيين البلاغي، وإنما تتخذ وظيفة علاماتية تتجاوز حدود المشابهة الظاهرة إلى بناء شبكة من العلامات الثقافية والدينية والاجتماعية التي تعيد تشكيل صورة الممدوح داخل أفق رمزي واسع، فالشاعر لا يصف الممدوح بصفات مباشرة، وإنما يستبدل الدلالة الوصفية بمنظومة من العلامات المرجعية التي تمتلك حضورًا راسخًا في الذاكرة الثقافية، فشخصية أويس لا تحضر بوصفها شخصًا تاريخيًا، بل بوصفها علامة ثقافية تدل على الزهد والتقوى والطهر الروحي، إذ إن أويس القرني هو تابعي جليل اشتهر بالزهدٍ والورعٍ، ورغم أنه لم يلتقِ بالنبي محمد ﷺ شخصيًا، فقد كان محبوبًا ومُوصى به من قبله، تميز أويس ببره الشديد بأمه وتقواه الصادقة التي جعلته مثالًا للتقوى الخالصة وصفاء القلب في التراث الإسلامي، يُنظر إليه كرمز للورع والابتعاد عن مظاهر الدنيا، وله مكانة كبيرة في الأحاديث والروايات التي تشيد بخُلُقه وفضله (النيسابوري،١٩٥٥م:١٩٦٨/٤) ، كما أن (إياس) لا يؤدي وظيفة الإحالة إلى فرد بعينه، وإنما يتحول إلى علامة على الفطنة وسرعة الإدراك والذكاء القضائي، فهو إياس بن معاوية بن قرة المزني (توفي سنة ١٢٢هـ/٧٤٠م) قاضٍ وفقيه من أهل البصرة، عُرف بذكائه الحاد وفطنته المفرطة حتى صار مضرب المثل في سرعة البديهة وقوة الاستنباط، تولى القضاء في البصرة، واشتهر بحسن الفصل في الخصومات بدقة الحجة وعمق النظر، وكان مع ذلك صاحب ورع ودين،

Copyright © 2026, This is an open access article under the CC BY-SA 4.0 license
(https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/)

حفظت كتب التراث العربي العديد من النوادر والقصص التي تبرز دهاءه وسرعة إجابته، فصار اسمه في الموروث رمزًا للفطنة والذكاء النافذ،(الهاشمي، ١٩٩٠م:١٧٥/٧)، ومن ثم لا يقف الدال عند حدود الشخصية التاريخية، بل يحيل إلى منظومة من القيم والمعاني، فتتحول الصورة التشبيهية من مجرد مشابهة إلى إحلال علاماتي، إذ تحل العلامات الثقافية محل الوصف المباشر للممدوح. وتنشأ الدلالة من انتقالها من الشخصيات التاريخية إلى القيم التي تجسدها، لتتولد علامة جديدة تتمثل في الممدوح بوصفه نموذجًا مثاليًا، وبذلك يرتقي النص من التشبيه الجزئي إلى بناء نموذج ثقافي متكامل.

وتبلغ البنية العلاماتية ذروتها في قوله: (يا غمامًا من الندى)، فالغمام هنا لا يعمل بوصفه مشبهًا به طبيعيًا، بل يتحول إلى علامة سيميائية تستدعي في المخيال العربي معاني الخصب والعطاء والرحمة والإنقاذ، فالدال الطبيعي يتجاوز مدلوله الحسي ليؤدي وظيفة ثقافية، إذ يصبح الغمام شفرة دلالية تشير إلى الكرم والفيض والعطاء غير المحدود، ثم يعيد النص إنتاج هذه العلامة في قوله: (كاشف الغماء)، فتنتقل العلامة من المجال الطبيعي إلى المجال النفسي والاجتماعي، ليصبح الممدوح مصدرًا للخلاص وإزالة الشدائد كما يكون الغمام سببًا في إحياء الأرض، ومن ثم فإن الصورة التشبيهية لا تنتج دلالتها من المشابهة وحدها، بل من تفاعل ثلاث منظومات علاماتية: العلامة الدينية المتمثلة في أويس، والعلامة العقلية المتمثلة في إياس، والعلامة الطبيعية المتمثلة في الغمام، وتعمل هذه العلامات داخل بنية واحدة على تشييد صورة نموذجية تتجاوز الفرد إلى المثال، وتنتقل بالممدوح من الحضور الواقعي إلى الحضور الرمزي، وبذلك لا يصبح التشبيه في هذا النص علاقة بين مشبه ومشبه به، وإنما يتحول إلى نظام دلالي مركب تنتج فيه العلامات معانيها من خلال التفاعل الثقافي والمرجعي، فتغدو الشخصيات والظواهر الطبيعية وحدات سيميائية تتضافر لبناء دلالة الكمال الإنساني، ومن هنا تتجاوز الصورة وظيفتها البلاغية التقليدية لتغدو بنية علاماتية تنتج المعنى عبر الإحالة والتكثيف والتمثيل الرمزي، وهو ما يمنح النص طاقته التأويلية ويفتح دلالاته على مستويات تتجاوز ظاهر الخطاب المدحي. ومن ذلك ما أورده ابن أسد عن التشبيه السيميائي قوله (الحظيري:٢٠١٣م: ٣٤٢/١) (الرجز)

لَو نَظَرَت عينَاكَ في هَذا الوَرى أَيْقَنتَا
نفَاق من طولِ في صَلاَته أي قَنتَا
فَلَا يَغُرَّنَّكَ مَنْ سبالُه قَد سَبَتَا
فَإن كَفى هَذه الدُّ نيَا لَهُ قَد سَبتَا
كُنْ سَامريا لا تَكُن ممَن إليها التفَتَا

Copyright © 2026, This is an open access article under the CC BY-SA 4.0 license
(https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/)

فَلَسْتَ إِنَّ زُخْرُفَهَا حَاوَلْتَ فِي النَّاسِ فَتَى

يقوم البناء الدلالي في هذه الأبيات على تقابل علاماتي بين ظاهر الصلاح وحقيقة النفاق، إذ يفتتح الشاعر خطابه بتقويض العلامات الخارجية التي اعتاد المجتمع أن يجعلها دليلًا على التقوى، فطول الصلاة، والهيئة الوقورة، وإسبال الثياب، تتحول داخل النص من علامات إيجابية إلى علامات مضلِّلة لا تكشف الجوهر الحقيقي للشخصية. وهكذا ينشأ تعارض بين الدال الاجتماعي والمدلول الأخلاقي، إذ تفقد العلامة الخارجية صدقيتها، ويصبح الظاهر قناعًا يخفي حقيقة النفاق والتعلق بالدنيا، وتتجلى الوظيفة السيميائية للصورة في قوله: (كن سامريًا لا تكن ممن إليها التفتا)، إذ لا يستعمل الشاعر لفظ (السامري) استعمالًا مرجعيًا مباشرًا، وإنما ينقله من دلالته التاريخية إلى وظيفة رمزية داخل سياق النص، غير أن هذا الانتقال لا يعني إلغاء الدلالة القرآنية أو قلبها إلى نقيضها؛ لأن السامري في الذاكرة الدينية يبقى علامة على الفتنة والإضلال وصناعة الوهم، ومن ثم فإن القراءة التي تجعل السامري رمزًا للهدى أو للاستقلال الإيجابي تبدو بعيدة عن النظام الثقافي للعلامة، إذ يوظف شخصية السامري بوصفها علامة على كشف الزيف وصناعة المظاهر الخادعة؛ فالسامري هو صانع العجل الذي أدرك حقيقة ما صنعه، في حين انخدع الآخرون بالمظهر الخارجي، وعلى هذا الأساس يصبح الأمر (كن سامريًا) دعوة إلى معرفة حقيقة الزخرف وعدم الانخداع به، لا دعوة إلى الاقتداء بالشخصية ذاتها أو تبني موقفها العقدي، فالسياق السابق واللاحق للبيت يقوم على إدانة المظاهر الكاذبة والتحذير من الاغترار بزينة الدنيا وأهلها، وهذه الازدواجية تمنح العلامة كثافة رمزية عالية؛ لأن الممدوح يصبح في آنٍ واحد مصدرًا للمعرفة ووسيلةً لحفظها ونقلها(عياض،١٣٢٨هـ: ١/١٧٥)، ومن الناحية العلاماتية تتحول شخصية السامري إلى علامة ثقافية مركبة تحمل في داخلها دلالات الفتنة والزخرف والصنعة والخداع، ثم يعيد النص توجيه هذه العلامة داخل سياقه الأخلاقي، فالدال القرآني يبقى حاضرًا، لكن مدلوله يُعاد تنظيمه داخل البنية الشعرية الجديدة، ومن ثم فإن الصورة لا تقوم على تشبيه مباشر بين الممدوح أو المخاطب والسامري، بل على استدعاء رمز ثقافي يعمل بوصفه شفرة دلالية تفسر موقف الشاعر من العالم، كما أن النص كله ينتظم حول ثنائية مركزية هي: الحقيقة والزيف، والجوهر والمظهر، والباطن والهيئة الخارجية، فالصلاة الطويلة، وإسبال الثياب، وزخرف الدنيا، جميعها علامات بصرية واجتماعية تخضع للتشكيك، بينما يُطلب من المتلقي أن يتجاوز ظاهر العلامات إلى حقيقتها، وبهذا تتحول الصورة الشعرية إلى أداة لتفكيك العلامات الاجتماعية السائدة وإعادة إنتاج دلالاتها.

وعليه فإن القيمة السيميائية للصورة لا تكمن في تنكير لفظ (سامري) فحسب، بل في إعادة تشغيل الرمز القرآني داخل سياق جديد، مع المحافظة على ذاكرته الثقافية الأصلية، فالبيت لا يمدح السامري ولا

Copyright © 2026, This is an open access article under the CC BY-SA 4.0 license
(https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/)

يجعله نموذجًا أخلاقيًا، وإنما يستثمر حضوره الرمزي لإنتاج دلالة تقوم على الحذر من الزيف، وكشف العلامات الخادعة، وعدم الانخداع بالمظاهر التي تخفي وراءها النفاق والتعلق بزخرف الدنيا مما يخلق صورة تشبيهية رمزية من خلال تحرير اللفظة من انحصارها في دلالة العَلَم، ويفتحها على مجال وصفي دلالي يسمح بتحميلها صفات أو مواقف بعينها(العكبري،١٩٣٨م:٧٩/٤)،إذ إن المزج بين التنكير والانزياح الدلالي يخلق طبقة من الغموض الفني تجعل البيت متعدد الدلالات، وتفتح أمام المتلقي صوراً متعددة للتأمل في المعاني البعيدة عن الظاهر، وذلك من خلال توظيف الشاعر شخصية (السامري) توظيفًا منزاحًا، يحررها من دلالتها القرآنية المرتبطة بالضلال والإغواء، ليعيد تشكيلها رمزيًا بما يتلاءم مع غرض النص، فيتجلى (السامري) هنا كرمز للإنسان الذي يميل إلى عقله ويرشد إلى الضلالة (الصفدي،١٩٩٨م:١٤١/١). ومنه ما ورد عن الميكالي قوله (الميكالي،١٤٠٥هـ: ١٤٥): (الكامل)

صَدَّ الحَبيبُ بِوَجْهِهِ فَجَفَا رُقَادِي إِذْ صَدَفْ
فَنثرْتُ أَدْمُعَ لُؤلؤٍ أضْحَى كَدُرٍّ فِي صَدَفْ

يقوم النص على نظام علاماتي متشابك تتفاعل فيه العلامات اللفظية والصور البلاغية لتشكّل شبكة دلالية تُعبّر عن تجربة الفقد والخذلان العاطفي، إذ لا تؤدي الألفاظ وظيفتها المعجمية المباشرة، وإنما تتحول إلى علامات سيميائية تنتج معانيها من خلال العلاقات التي تقيمها داخل البنية النصية، ومن ثمّ فإن القصيدة لا تقدّم حدثًا عاطفيًا فحسب، بل تبني نسقًا دلاليًا يتدرج من علامة الإعراض إلى علامة الانغلاق ثم إلى علامة الانكسار الداخلي، يفتتح الشاعر نصه بقوله: (صَدَّ الحبيبُ بوجههِ فجفا رقادي إذ صدف) وتتمركز العلامة الأولى في الفعل (صَدَّ) الذي يتحول إلى دالّ سيميائي على القطيعة والإقصاء، فالوجه في الثقافة العربية يُعدّ علامة للحضور والقبول والألفة، ولذلك فإن انصراف الوجه لا يمثل حركة جسدية عابرة، بل يُنتج معنى الرفض والانفصال، إن الوجه هنا علامة ثقافية ذات قيمة إيجابية، غير أن السياق يعيد ترميزها عبر فعل الصدّ، فتتحول من دالّ على القرب إلى دالّ على الجفاء، أما (الرقاد) فيمثل علامة للطمأنينة والاستقرار النفسي، غير أن قوله: (جفا رقادي) ينقل الرقاد من معناه الطبيعي إلى مدلول سيميائي آخر، إذ يصبح النوم ذاتًا فاعلة تهجر الشاعر كما هجره الحبيب، وهنا تتسع دائرة الجفاء؛ فبعد أن كان الصد صادرًا من المحبوب، يمتد أثره ليشمل العالم الداخلي للذات، فتغدو الأفعال (صدّ وجفا) علامات متجاورة تؤسس نسقًا دلاليًا قائمًا على الغياب والانقطاع، ويؤكد لفظ (صَدَف) هذا المعنى؛ لأن الصدوف في اللسان العربي يدل على الإعراض المتعمد والانصراف المقصود(القزويني،١٩٨٦م:٥٥٢)، ومن ثمّ تصبح العلامة الأخيرة في الشطر الأول عنصرًا مغلقًا يكرر دلالة الابتعاد، فينشأ ما يمكن تسميته بالتكرار السيميائي لعلامة الجفاء داخل النص، ثم ينتقل

Copyright © 2026, This is an open access article under the CC BY-SA 4.0 license
(https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/)

الخطاب إلى الصورة المركزية: (فنثرت أدمع لؤلؤ أضحى كدرٍّ في صدف) تتأسس هذه الصورة على نظام علاماتي مزدوج؛ فالدموع تمثل في المستوى الأول علامة للألم، أما اللؤلؤ فيمثل في المخزون الثقافي العربي علامة للجمال والنقاء والندرة والقيمة، وعندما يشبّه الشاعر دموعه باللؤلؤ، فإنه يستدعي هذا الرصيد الثقافي الكامن في وعي المتلقي، فتغدو الدموع علامات على صدق العاطفة ونبل المعاناة، إلا أن السيمياء النصية لا تتوقف عند هذا المستوى، لأن الشاعر يعمد إلى إعادة إنتاج الدلالة من خلال قوله: (أضحى كدرٍّ في صدف) وهنا يحدث انزياح علاماتي واضح، إذ يتحول اللؤلؤ من علامة إيجابية إلى علامة سلبية، فالكدر يقف في مواجهة الصفاء، ويقابل النقاء الذي يرمز إليه اللؤلؤ، مما يؤدي إلى انقلاب الدلالة داخل البنية النصية، وتكتسب (الصدفة) قيمة سيميائية خاصة؛ فهي في ظاهرها وعاء اللؤلؤ وحافظه، لكنها في المستوى الرمزي تتحول إلى علامة على الانغلاق والكتمان والعزلة النفسية، فاللؤلؤ المحبوس داخل الصدف يشبه العاطفة الصادقة التي انغلقت داخل الذات ولم تجد سبيلًا إلى التحقق أو الاستجابة، إذ "إنّ وضوح الدّلالة التشبيهيّة هي التي تعطي التشبيه القيمة الفنية ودرجتها الأدبيّة، لأنّ الغرض العام من التشبيه هو التأثير في المشاعر والعواطف الإنسانية ترغيباً أو ترهيباً؛ لأنهّ يجعل البعيد قريباً ، والخفيّ جليّاً ، والناقص كاملاً ، والمعقول مدركاً بالحواس" (صادق،٢٠٠٨م:٤٠)، ومن ثمّ تتشكل في النص ثنائية سيميائية قائمة على: (الصد / الوصال، الجفاء / الألفة، اللؤلؤ / الكدر، الانفتاح / الانغلاق، الحضور / الغياب) وهذه الثنائيات لا تعمل بصورة منفصلة، بل تتضافر لتكوين البنية العميقة للنص، إذ تنتقل الذات من فضاء التواصل إلى فضاء العزلة، فالحبيب يمثل مركز الحضور، والوجه علامة الاتصال، واللؤلؤ علامة الصفاء، لكن جميع هذه العلامات تتعرض لتحول دلالي ينقلها إلى الضد، كما تتجلى سيميائية الأفعال في التتابع الحركي للنص؛ إذ يبدأ بالفعل (صدّ)، ثم (جفا)، ثم (نثرت)، ثم (أضحى)، وهذه الأفعال ترسم مسارًا دلاليًا متدرجًا يبدأ بالفعل الخارجي الصادر عن الحبيب، ثم ينتقل إلى أثره النفسي، ثم إلى الاستجابة الانفعالية، وأخيرًا إلى التحول الداخلي للحزن نفسه، وبذلك يصبح الزمن الشعري زمنًا للتحول العلاماتي لا مجرد تعاقب للأحداث.

وعلى مستوى الأنساق الثقافية، يستثمر الشاعر الرمز التقليدي للؤلؤ المعروف في الشعر العربي، لكنه يعيد إنتاجه داخل سياق جديد، فتغدو العلامة التراثية خاضعة لإعادة ترميز دلالي، وهذا التحول يكشف قدرة النص على تجاوز الاستعمال البلاغي المألوف نحو بناء رؤية سيميائية تجعل من اللؤلؤ رمزًا للحزن المحتجز، ومن الصدفة فضاءً لانغلاق الذات، ومن الكدر علامة لانكسار التجربة الإنسانية (الحميري،١٩٩٩م: ٣٦٩٧/٧) ، ومن هنا يمكن القول إن النص يؤسس نظامًا سيميائيًا متكاملًا تتحول فيه العلامات الطبيعية والثقافية إلى علامات نفسية، فتغدو مفردات: (الوجه، الرقاد، الدموع، اللؤلؤ، الصدف)

Copyright © 2026, This is an open access article under the CC BY-SA 4.0 license
(https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/)

وحدات دلالية تتفاعل فيما بينها لإنتاج معنى الخذلان والاغتراب الداخلي، الأمر الذي يمنح الصورة التشبيهية أبعادًا رمزية عميقة، ويجعل السياق هو العنصر الحاسم في توجيه العلامات وإعادة تشكيل دلالاتها داخل البنية الشعرية.

الختام

خلصت هذه الدراسة إلى أن الصورة التشبيهية لا تقتصر على وظيفة بلاغية معينة، إذ تتجاوز ذلك لتغدو نظامًا علاماتيًا يسهم في إنتاج المعنى وتوجيه التأويل داخل الخطاب الأدبي، وقد أظهرت الدراسة أن التراث البلاغي العربي يمتلك جذورًا سيميائية مبكرة، تتجلى بوضوح في تصورات الجاحظ وعبد القاهر الجرجاني. وقد بيّنت الدراسة أن الجاحظ وسّع مفهوم البيان ليشمل جميع الوسائل القادرة على الإفهام والإبانة، فجعل اللفظ والإشارة والخط والعقد والنصبة أنظمة دلالية تؤدي وظائف تواصلية متعدّدة، الأمر الذي يمنح تصوره بعدًا علاماتيًا واضحًا، كما كشفت عن أن نظرية النظم عند الجرجاني تقوم على العلاقات المنتجة للمعنى داخل السياق، وأن الدلالة لا تنشأ من الألفاظ منفردة، بل من انتظامها داخل البنية الخطابية.

وأثبتت الدراسة أن الصورة التشبيهية تمثل علامةً دلاليةً تنتقل بالمعنى من التجريد إلى التمثيل، ومن المباشر إلى الإيحائي، بما يجعلها أداةً فاعلة في بناء الدلالة وإثراء التجربة الأدبية، كما انتهت إلى أن الاقتصار على الجاحظ والجرجاني يعود إلى مكانتهما التأسيسية في البلاغة والنقد العربيين، إذ مثّلا المنطلق النظري الأبرز للكشف عن الأبعاد العلاماتية في الخطاب، الأمر الذي يؤكد قدرة التراث النقدي العربي على الإسهام في المقاربات السيميائية المعاصرة وإغناء آليات تحليل النصوص الأدبية.

الموافقة الأخلاقية /ETHICAL APPROVAL

All participants received a comprehensive explanation regarding the research objectives and procedures, including their right to participate voluntarily. Participants were assured that participation was not mandatory and that they had the right to withdraw at any time during the study without negative consequences. To ensure the confidentiality of identities, all data obtained in this study underwent an anonymization process.

بيان التمويل /FUNDING STATEMENT

This research received no external funding. لم يتلقَّ هذا البحث أي تمويل خارجي

Copyright © 2026, This is an open access article under the CC BY-SA 4.0 license
(https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/)

CONFLICT OF INTEREST/ تضارب المصالح

The author declare that there is no conflict of interest related to the research, authorship, or publication of this article.

يقر المؤلف (أو المؤلفون) بعدم وجود أي تضارب في المصالح يتعلق بالبحث أو تأليف المقالة أو نشرها

REFERENCES/ المصادروالمراجع

Adams, V. J., Calahan, J., & Hansen, M. (2016). Reading historical poetics. Modern Language Quarterly, 77(1), 1–12. https://doi.org/10.1215/00267929-3331568

Al-‘Akbarī, A. al-Baqā’. (1938). Al-Tibyān fī Syarḥ Dīwān Abī al-Ṭayyib al-Mutanabbī (M. al-Saqqā, I. al-Abyārī, & ‘A. al-Ḥafīẓ Syiblī, para muḥaqqiq, cet. 1). Maṭba‘at Muṣṭafā al-Bābī al-Ḥalabī wa Awlāduh.

Al-Arjānī, A. B. A. B. al-Ḥasan. (1979). Dīwān al-Arjānī (M. Q. Muṣṭafā, muḥaqqiq). Maktabat al-Fikr al-Jadīd.

Al-Ḥaẓīrī, A. al-Ma‘ālī B. ‘A. B. al-Qāsim. (2013). Lumḥ al-Mulaḥ (Y. ‘A. Ḥassānayn, muḥaqqiq, cet. 1). Al-Hay’ah al-Miṣriyyah al-‘Āmmah.

Al-Ḥimyarī, N. B. S. (1999). Syams al-‘Ulūm wa Dawā’ Kalām al-‘Arab min al-Kulūm (Ḥ. B. ‘A. al-‘Umarī, M. B. ‘A. al-Iryānī, & Y. M. ‘Abd Allāh, para muḥaqqiq). Dār al-Fikr al-Mu‘āṣir.

Al-Jāḥiẓ, ‘A. B. B. (2003a). Al-Bayān wa al-Tabyīn. Dār wa Maktabat al-Hilāl.

Al-Jāḥiẓ, ‘A. B. B. (2003b). Al-Ḥayawān (cet. 2). Dār al-Kutub al-‘Ilmiyyah.

Al-Jurjānī, ‘A. al-Qāhir. (1992). Dalā’il al-I‘jāz fī ‘Ilm al-Ma‘ānī (M. M. Syākir, muḥaqqiq, cet. 3). Maṭba‘at al-Madanī.

Al-Jurjānī, ‘A. al-Qāhir. (2001). Asrār al-Balāghah fī ‘Ilm al-Bayān (‘A. Ḥ. Hindāwī, muḥaqqiq, cet. 1). Dār al-Kutub al-‘Ilmiyyah.

Al-Mīkālī. (1985). Dīwān al-Mīkālī (J. al-‘Aṭiyyah, muḥaqqiq, cet. 1). ‘Ālam al-Kutub.

Al-Ṣafadī, K. B. A. (1998). A‘yān al-‘Aṣr wa A‘wān al-Naṣr (‘A. A. Zayd, N. A. ‘Asymah, M. Maw‘id, & M. S. Muḥammad, para muḥaqqiq). Dār al-Fikr al-Mu‘āṣir.

Bilmalīḥ, I. (1984). Al-Ru’yah al-Bayāniyyah ‘inda al-Jāḥiẓ (cet. 1). Dār al-Thaqāfah.

Hāsyimī, al-Ṭāhir. (2016). Al-Mafhūm al-Naẓmī li al-Ṣūrah al-Adabiyyah: Muqārabah Sīmiyā’iyyah bayna Naẓariyyat al-Naẓm ‘inda ‘Abd al-Qāhir al-Jurjānī wa Naẓariyyat al-Naḥw al-‘Alā’iqī ‘inda Hjelmslev. Mutūn, 6.

Hāsyimī, al-Ṭāhir. (2022). Ma‘nā al-Ma‘nā ‘inda ‘Abd al-Qāhir al-Jurjānī: Muqārabah Sīmiyā’iyyah. Majallat al-Sūsyūlīsāniyyāt wa Taḥlīl al-Khiṭāb, 8(1).

Ibn Fāris, A. B. Z. (1986). Mujmal al-Lughah (Z. ‘A. Sulṭān, muḥaqqiq, cet. 2). Mu’assasat al-Risālah.

Ibn Sa‘d, M. B. S. (1990). Al-Ṭabaqāt al-Kubrā (M. ‘A. ‘Aṭā, muḥaqqiq, cet. 1). Dār al-Kutub al-‘Ilmiyyah.

Ibn Wahb al-Kātib, I. B. I. (1969). Al-Burhān fī Wujūh al-Bayān (Ḥ. Muḥammad, muḥaqqiq). Maktabat al-Syabāb.

‘Iyāḍ, ‘A. B. M. (1328 H). Masyāriq al-Anwār ‘alā Ṣiḥāḥ al-Ātsār. Al-Maulawiyyah.

Karam, A. G. (1949). Al-Ramziyyah wa al-Adab al-‘Arabī al-Ḥadīts. Dār al-Kasysyāf.

Copyright © 2026, This is an open access article under the CC BY-SA 4.0 license
(https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/)

Khudhārī, S. (2017). Al-Dars al-Balāghī al-‘Arabī bayna al-Sīmiyā’iyyāt wa Taḥlīl al-Khiṭāb (cet. 1). Dār al-Amān.

La‘lāwī, Fatīḥah. (2013). Al-Sīmiyā’iyyah min al-Manẓūr al-Jāḥiẓī: Naẓrah fī Kitābay al-Bayān wa al-Tabyīn wa al-Ḥayawān. Majallat al-Ḥikmah li al-Dirāsāt al-Adabiyyah wa al-Lughawiyyah, 1(2).

Mounin, G. (2024, October 13). Le sens commun: Introduction to semiology.

Muḥammad, H. M. Ḥ. (2024). Al-Tasybīh wa Ramziyyat al-Wujūd ‘inda Syu‘arā’ al-Jāhiliyyah. Al-Majallah al-‘Ilmiyyah bi Kulliyyat al-Ādāb, 57.

Muslim, M. B. al-Ḥajjāj. (1955). Ṣaḥīḥ Muslim (M. F. ‘Abd al-Bāqī, muḥaqqiq). Maṭba‘at ‘Īsā al-Bābī al-Ḥalabī.

Rupp, N. B. (2016). The rise and fall of metaphor: A study in meaning and meaninglessness. Semiotica, 2016(213), 419–433. https://doi.org/10.1515/sem-2015-0131

Ṣādiq, M. M. (2008). Al-Ṣūrah al-Bayāniyyah fī Syi‘r Khalīl Muṭrān (tesis magister yang tidak diterbitkan). Jāmi‘at Umm Durmān al-Islāmiyyah.

Taha, I. (2016). Anthroposemiotics of literature: The cultural nature. Semiotica, 2016(213), 435–455. https://doi.org/10.1515/sem-2015-0028

Copyright © 2026, This is an open access article under the CC BY-SA 4.0 license
(https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/)