International Journal of Arabic Language Teaching
P-ISSN: 2684-690X E-ISSN: 2686-214X
https://e-journal.metrouniv.ac.id/index.php/IJALT

Asy-Syi'ru 'Du'ā' li Khalīl Jibrān wa Mikhail Na'īmah wa Nasīb 'Ariḍah wa Abdul Masīh Haddad (at-Tahlil as-Simiyāi li Michael Riffaterre)

Selma Meila Puspita
Sofyan Sauri
Yayan Nurbayan

Universitas Pendidikan Indonesia

Article History:
Received : May 15, 2020
Revised : May 20, 2020
Accepted : May 28, 2020
Published : June 1, 2020

Keywords:
Diaspora poets; Modern migrant poetry; Spiritualism of human.

***Correspondence Address:**
meilaselma@gmail.com

Abstract: *Du'a Poetry is one of the Poems written by Diaspora poets. One work that was born of four modern-century poets, Gibran Khalil Gibran, Mikhail Naimah, Fate of Aridhah, and Abdul Masih Hadad. Du'a's poetry is the material object in this paper. Characteristics of Du'a Poetry which is modern poetry of Mahjar (migrant) not only presents the beauty of its poetic structure and language, it also represents other characters of Mahjar's poetry such as the selection of romantic diction and the acculturation of two Eastern and Western cultures. Mahjar's poetry is also known for its uniqueness in loading philosophical and spiritualist thoughts. Its formal object is Riffaterre's Semiotics. This poem will be analyzed through reading heuristics or mimesis based on the meaning of the dictionary and hermeneutical or retroactive reading. Riffaterre's semiotics believes that in the form of textual poetry, there is a non-textual space which is the core of the poem called the hypogram. The hypogram will be found in the central meaning of poetry or matrix. The matrix of this poem is the nature of man from a philosophical perspective. Hypogramatically, this poem is based on the philosophical thought texts of spiritualism about humans. This is seen in the model of poetry, the first actualization of the matrix, in the form of one sentence أنا ما لي وللورى فارفعيني (What am I to myself and others, then lift me). In the end, Ana in poetry Dua transitioned to find a destination where she lived, then anchored on the throne of heaven, the throne of God.*

أ. المقدمة

تقسّم الأعمال الأدبية إلى أنواع مختلفة إحداها الشعر.قال برادوبو (Pradopo) أنّ الشعر هو التجسيد الأكثر أصالة لما يسمى بالإدب بحيث يجتمع فيه كل عناصر الفن الأدبي. [1] وفي قراءته نعمة فنية مخصوصة بل فيه غاية فنية أدبية. فلذا، كان الشعر ولايزال يبدع ويحفظ ويقرأ طول الزمان. فهذا الواقع يدعو الباحثة إلى اختيار الشعر كموضع البحث.

تختار الباحثة في هذا البحث الشعر "*دعاء*" في ديوان الشعر العربي المعاصر لجهون أرطور أربيري كموضوع البحث. كان هذا الشعر نظمه أدباء المهجر الأربعة هم مخائل نعيمة، وجبران خليل جبران، ونسيب عريضة، وعبد المسيح حداد. حيث بدأ مخائل نعيمة البيت الأول وأردف كل واحد البيت ببيت من عنده علي ذات الوزن و القافية.[2] فلذلك يتمّ هذا الشعر باستقامة وزنه وقافيته كما هو المعروف في علم العروض بأنّه الكلام الموزون المقفى قصدا. [3]ومن خصائص هذا الشعر أنّه مترابط بقافية العروض المتواتر وله نفس حروف القافية يعني حرف "ة" برغم من أنه شعر أبدعه الأدباء الأربعة.

يستخدم هذا الشعر اللغة الشعرية التى لا تشبه اللغة اليومية. وكانت فيها أقوال كثيرة تقول أشياء وتقصد أشياء أخرى وفيه أسلوب غير مباشرة من المجاز والاستعارة وما أشبه ذلك. وريفاتير يسميه بالكلام غير النحوي (ungrammaticalities). [4]

---

[1] Rachmat Djoko Pradopo, *Pengkajian Puisi,* (Yogyakarta, Gadjah Mada University Press, 2005), hal. 5.

[2] Arthur John، Arberry. *Modern Arabic Poetry*. (Inggris: Cambridge University Press, 1980), hal 52.

[3] Ahmad Muzakki, *Kesusastraan Arab ; pengantar dan terapan*. (Yogyakarta, Arruz Media, 2006), hal. 42

[4] Faruk, *Aku dalam Semiotika Riffaterre* (Humaniora III, 1996), hal. 25.

واختارته الباحثة هذا الشعر لأنّ الفكرة التى ظهرت فى هذا الشعر تدل على المعنى الفلسفي وهي أحد من معايير الشعر.[5] والمعنى غير مباشرة لهذا الشعر على سبيل المثال :

أَنَا مَالِي وَلِلْوَرَى فَارْفَعِنِي # وَدَعِيْهِمْ فِى بُؤْسِهِمْ وَالرَّزِيَّةِ

هذه الشعر يحكي عن شخص الذي يسأل لمغادرة الطبيعة البشرية. هذا يعني أنه يجب أن يكون مفيدا لنفسه أو لغيره. يتعلق هذا البيت بالرؤية المثالية عن الناس. اعتمادا على خصائص موضوع هذا البحث يعنى الشعر *دعاء*، فتليق قراءة هذا الشعر قراءة تحليلية سيميائية لريفاتير. هذا التحليل ينظر إلى التاريخ الأدبي باعتبار أنه لا يمكن إبداع هذ الشعر من فراغ الثقافة والتاريخ. فهو مترابط بالشاعر، والشاعر نفسه ينتمى بمذاهب وأفكار ونظرات المجتمعات فى زمانه.[6]

ريفاتير له مبدأ تناصى (prinsip intertekstualitas). يتمّ معنى النص عند ما يتصل بالنصوص بما يشابهه و يعارضه من النصوص الأخرى. ويسميه ريفاتير بهيفوغرام (hipogram). وقال أيضا أنّ الشعر تمّ معناه عندما تقوم قراءته بعاملين وهما : البنية الداخلية و الاطار التاريخي.[7]

ويمكن تحليل هذا الشعر دعاء بالنظر إلى المبدأ التناصى لأجل مقارنته بما هو قبله من نصوص يعنى النض الفلسفى المتعلق بوجود الإنسان أو النص الذي يتناول حقيقة الإنسان. فمن خلال هذا التحليل بإمكانه أن تكتشف الكاتبة ما يقصد إليه هذا الشعر فى نظمه.

[5] Ahmad Muzakki, *Kesusastraan Arab ; pengantar dan terapan*. (Yogyakarta, Arruz Media, 2006), hal. 42.

[6] Rachmat Djoko Pradopo, *Pengkajian Puisi*, (Yogyakarta, Gadjah Mada University Press, 2005), hal. 126-134.

[7] Rachmat Djoko Pradopo, *Pengkajian Puisi*, (Yogyakarta, Gadjah Mada University Press, 2005) hal. 65, 227.

تأكدت الباحثة أنّ الشعر دعاء لا يبدع في فراغ الثقافة ولا يخرج من خلفية المجتمع. فللوصول إلى معنى الشعر الشامل لابدّ أن تحلّ بنيته الشعرى تحليليا ويوضع فى الاطار التاريخي. فلذلك إختارت الباحثة نظرية سيميائية لتحليل هذا الشعر. انطلاقا من خلفيّة البحث السابقة فالمسألة التي تريد الباحثة إجابتها في هذا البحث هي ما هو المعنى من رمز "أنا" فى الشعر *دعاء*؟.

ب. منهج البحث

إنّ هذا البحث من البحوث المكتبية التي تستند دراسته باهتمام إلى الكتب والمصادر المكتوبة، هناك نوعان من مصادر البيانات لهذه الدراسة وهما الأساسية والثانوية. وأما المصادر الأساسية فهي مادة تعتبر الأصول للدراسة وهو الشعر "دعاء" في ديوان الشعر العربي المعاصر. والمصادر الثناوية البيانات الأخرى التى تتعلق بهذا البحث *كالمعاجم* أو القوامس العربية والنصوص الفلسفية.[8]

والخطوات في البحث التي تسير عليها الباحثة كما تلي: قراءة الشعر بقراءة تكشيفية ببحث في معاني الكلمات بوسيلة المرحلة التكشيفية لأبحاث معاني الكلمة من القاموس. قراءة الشعر بقراءة التأويلية هي القراءة التفسيرية التى أخذت للحصول على آثار المعنى، والمعنى المعارض، ووجد النمط والطراز ومبدأ التناص من الشعر.

ج. البحث

النظرية السميائية بدأ لرفاتير لها مفهومين. الأول، إن الشعر يقول شيئا ويقصد أخر وهذا معنى غير مباشر (*a poem says one thing and means another*)، والثانى ما يميز الشعر هو المعنى، (*The character*

[8] Michael Riffaterre, *Semiotics of Poetry*, (Bloomington, Indiana University Press, 1984), hal. 5.

feature of poem is unity).[9] ولذلك فالطريقة التي لا بد من السير عليها لفهم الشعر هي قراءة تكشيفية (*Heuristic reading*)، ثم قراءة تأويلية (*Hermeneutic reading*).[10]

القراءة التكشيفية هي أن يجمع الباحث العلامات اللغوية التي وجدت من أبيات الشعر, وفى هذه المرحلة يمكن الحصول على معنى الكلمات من حيث المعنى المعجمي الذي يستند إلى كفاءة الباحثة اللغوية.[11] افترضت الباحثة أنّ الشعر تمثيل لإجراء أو العبارة عن العديد من الأشياء والحالات. ولكن هناك عقبات واجهتها الباحثة في هذه المرحلة وهي ما ذكر ريفاتير ب (*ungramaticalities*) أو الكلام غير النحوي وهو تركيب يخرج عن النظم النحوى المألوف أحدها هناك المعنى المختلف عما ورد فى القاموس أو المعجم, ومن المعلوم أن قراءة الشعر لا تنتهى بمثل هذه القراءة. وقد قال كوللر "إذا أراد المرء إدراك المعنى من الشعر المتكامل فيحتاج إلى القراءة الأخرى" وهي مرحلة القراءة التأويلية التي يمكن من خلالها العثور على وحدة معنى الشعر.[12] دلالة أبيات الشعر اعتمادا على المعنى المعجم أو كفاءة الباحثة اللغوية وأما نص قصيدة "دعاء" فكما يلي :

دُعَاءٌ		
أَسْمِعِيْنِيْ سَكِيْنَةَ اللَّيْلِ لَحْنًا		مِنْ نَشِيْدِ السَّكِيْنَةَ الأَبَدِيَّةْ
وَافْتَحِيْ يَا نُجُوْمْ عَيْنَيَّ عَلِيّ		أَنْ أَرَى بَيْنَكِ الطَّرِيْقَ الخَفِيَّةْ
وَاجْعَلِيْ يَا رِيَاضْ مِنْكِ بِسَاطًا		وَاحْمِلِيْنِيْ إلى الرِّيَاضِ العَلِيَّةْ

[9] Michael Riffaterre, *Semiotics of Poetry,* (Bloomington, Indiana University Press, 1984), hal. 1.
[10] Michael Riffaterre, Semiotics *of Poetry*, (Bloomington, Indiana University Press, 1984), hal. 4-5.
[11] Michael Riffaterre, *Semiotics of Poetry*, (Bloomington, Indiana University Press, 1984), *hal*. 5.
[12] Jonathan Culler, "*Riffaterre and the Semiotics of Poertry*" dalam *The Pursuit of Sign, Semiotics, Literrature, Deconstruction,* (London and Henly: Routledge & Kegal Paul, tt), hal. 81.

وَاخْطَفِيْ يَا نَسَائِمَ اللَّيْلِ رُوْحِيْ		وَخُذِيْهَا مِنِّي إِلَيْكِ هَدِيَّةْ
وَدَعِيْنِيْ هُنَاكَ أَسْرَحْ حُرًّا		إِنَّمَا العَبْدُ يَشْتَهِي الحُرِيَّةْ
طَالَ سِجْنِي وَطَالَ فِي الأَسْرِ يَأْسِ		وَاحْتِمَالِ لِحَالَتِيْ البَشَرِيَّةْ
أنا مَا لِيْ وَلِلْوَرَى فَارْفَعِيْنِيْ		وَدَعِيْهِمْ فِيْ بُؤْسِهِمْ وَالرَّزِيَّةْ
مَلَّ قَلْبِيْ بَعْضَاءَهُمْ وَهَوَاهُمْ		مَلَّ قَلْبِيْ سِبَابَهُمْ وَالتَّحِيَّةْ
وَلِسَانِيْ قَدْ صَارَ يَخْشَيْ لِسَانِيْ		وَجَنَانِيْ أَضْحَى عَلَيَّ بَلِيَّةْ
وَفِرَاسِيْ شَوْكًا وَنَوْمِيْ ارْتِعَاشًا		وَيَقِيْنِيْ شَكًّا وَبِرِّيْ خَطِيَّةْ
وَشَرَبِيْ تَعَلَّلًا وَأَوَامًا		وَطَعَامِيْ مَجَاعَةً رُوْحِيَّةْ
وَلِبَاسِيْ رِمَادٌ الفِقْرِيْ تُذْرِيْهِ		رِيَاحٌ تُثِيْرُ هَا الأُمْنِيَّةْ
تِلْكَ حَالِي حَرْبٌ عَوَانٌ فَإِنْ	#	أَظْفَرْ فَنَفْسِيْ قَتِيْلَةُ أَوْ سَبِيَّةْ

أَسْمِعِيْنِيْ سَكِيْنَةَ اللَّيْلِ لَحْنًا يبدأ هذا البيت بكلمة فعل الأمر أسمع- يسمع- أسمع الذي يقصد لطلب شيئ،[13] المتكلم في هذا البيت يعني كلمة "أنا". أمّا الشيئ الذي يطلب به المتكلم من المخاطب فهو اسماع لحن،

[13]على جارم و مصطفى امين, *البلاغة الواضحة*, (الطبعة الثنية عشرة) شركة بوعكول إنداه, سورابويو, صفحة 176-179.

والمخاطب في هذا البيت هو سكينة الليل والشيئ المطلوب "أنا" هو لحن أو الغناية. فإذا ركبنا المفردات جميعها تركيبا نحويا يصير كلاما فيكون أسمعيني سكينة الليل لحنا.

مِنْ نَشِيْدِ السَّكِيْنَةَ الأَبَدِيَّةْ هناك حرف جر في بداية الجملة وهذا الحرف يمكن له معان كثيرة ولكن في هذه الجملة بيان للجنس أو وصف النوع،[14] هذه الجملة استمرار للجملة السابقة يعني البيانا عن معنى هدا الحرف أيّ لحن يطلب؟، هو لحن من نشيد السكينة الأيدية. لفظ نشيد و السكينة مركب بالإضافة يدل على بيان لجنس اللحن وهناك التناقض هو من المفترض أن يكون للأغنية ابقاع وصوت، ولكن اللحن في صورة صمت صحيح بدون صوت.

وَافْتَحِيْ يَا نُجُوْمُ عَيْنَيَّ عَلِيّ الجملة إنشائية طلبية في هذا البيت ويدلّ على ذلك بفعل الأمر افتح – يفتح – افتح وزيادة ياء المتكلم مع الغير بضمير مؤنث فصار افتحي، وبذلك تريد هذه الكلمة شيئا وتقصد شيئا هو الفتوحات،[15] المتكلم في هذا البيت يعني "أنا" الذي يريد أن يفتتح عينه, ظهرهذا فيه اللفظ "عينيّ". الأصل من هذا البيت هو "وافتحي يانجوم علي عيني" من غير علة ضرورة الشعرية عن قافيته، مازال هذا البيت يتعلق بما قبله في جهة الوضع والخلفيتة.

أَنْ أَرَى بَيْنَكِ الطَّرِيْقَ الخَفِيَّةْ جعل هذا البيت كلمة نجوم قبله كخطاب وفيه المعنى المجازى هو النور والضياء، أرى هو فعل مضارع و منصوب وهو يدلّ على أمر،[16] يطلب به المتكلم "أنا" أن ينظر شيئا *بينك* اي نجوم يمكن له القدرة على كشف الظلام حتى وصل إلى الطريق المفتوحة.

---

[14] احمد الهشيمى, *القواعد الأساسية للغة العربية, لبنان, دار الكتوب العلمية, 2009, ص. 205*

[15] على جارم و مصطفى امين, البلاغة الواضحة (الطبعة عشرة) 1956,شركة بوعكول إنداه, سورابويو, ص. 176-179

[16] مصطفى الغولاييني, *الدروس اللغة*, دار الكتاب العلمية بيروت, 2011 , لبنان, ص. 370-371.

وَاجْعَلِيْ يَا رِيَاضُ مِنْكِ بِسَاطًا يطلب "أنا" بهذا البيت رياضا بفعل الأمر *واجعلي* التى تدلّ على طلب الشيئ،[17] يا رياض هو المخاطب و المعنى *منك* يدلّ على شيئ يطلب به "أنا" هو مصنوعة من عقدة الزهور أن يجعل له بساطا أو يسمى سجادة، *واجعلي يا رياض منك بساطا* خرج هذا البيت من وضع الحالة التى صوّرت قبلها بليلة ورغم ذلك فمازال هذا البيت في حالة الدعاء.

وَاحْمِلِيْنِيْ إِلَى الرِّيَاضِ العَلِيَّةْ المتكلم في هذا البيت هو "أنا" الذي يطلب من البساط في البيت السابق أن يحمله إلى الطيران مكان علي الذي يذكر به *الرياض العلية*، السؤال؟، يعني هل من الممكن أن تكون السجادة التى تجلبه أن تطير إلى مكان علي؟ وما المقصود بالرياض العلية، معنى الرياض حديقة وصفت بالعلية هي المكان الذي كان فوق الارض.

وَاخْطَفِيْ يَا نَسَائِمَ اللَّيْلِ رُوْحِيْ هذه الجملة هي الجملة الفعلية ومن حيث البلاغة طلبية,[18] التميز بفعل الامر في بداية الجملة. المتكلم في هذه الجملة هو "أنا" الذي يطلب الشيئ بفعل الأمر *واخطفي* أو خذي إلى *نسائم* جمع من *نسيم* أي الرياح التي تهب بهدوء، أنا نفسه الذي يطلب أن تؤخذ منه روحه.

وَخُذِيْهَا مِنِّي إِلَيْكِ هَدِيَّةْ بهذه الجملة تعرف ما يطلب به "أنا" من نسائم وهو أن تأخذ منه روحه. *خذيها منى إليك هدية* هدية هي شيء تعطى بحرية أو مجانا، ورغم أن الروح ليس من المعقولات لأن الروح هي مجردة.

وَدَعِيْنِيْ هُنَاكَ أَسْرَحْ حُرًّا تبدأ الجملة بفعل الأمر هي *ودعي* الياء ضمير متصل *هناك* اي في الرياض العلية وأسرح يعني لكي ينال حرّا.

---

[17] على جارم و مصطفى امين, البلاغة الواضحة (الطبعة عشرة) 1956, شركة بوعكال إنداه, صفحة, 176-179.

[18]. نفس المصدر، ص. 180

إِنَّمَا العَبْدُ يَشْتَهِي الحُرِّيَّةْ لفظ إنّما هو أداة حصر[19] وهي لا تفسر إلا بمعنى الحصر وهو حصر اشتهاء العبد على الحرية، وأما الإسم بعدها كلمة العبد فهو الذي يريد ان يحصل على الحرّ في الجملة *العبد يشتهي الحرية* بالإضافة أنه لا يريد.

طَالَ سِجْنِي وَطَالَ فِي الأَسْرِ يَأْسِ هذا البيت يختلف من حيث تركيبه مما سبقه إذا هو ليس جملة طلبية كما في البيت السابق وهو بيان فالجملة طال سجني، وحرف الواو في هذا البيت هو العطف،[20] وتقصد هذا البيت أنه ''أنا'' تعد مسجونا والأسيرة.

وَاحْتِمَالِ لِحَالَتِيْ البَشَرِيَّةْ هذه الجملة تقدم مرة أخرى وهو الأمر الذي يسبب معاناة, *احتمال لحالتي البشرية* اي المعاناة التى يحملها "أنا" كإنسان متزايد مؤدية إلى المعاناة، يدل على هذا الحال لام الجهد[21] في اللفظ *لحالتي* لتأكيد على أن الأعباء ثقيل جدا. والحقيقة أن المصاعفة هذا البيت يقول انه''أنا'' الإنسان باللفظ البشري هي السبب في حالة بشرية.

أنا مَا لِيْ وَلِلْوَرَى فَارْفَعِيْنِيْ على أساس هذه العبارة تشبه الأحكام السابقة التي تحتوي على طلب في شكل الأمر .ومع ذلك, فهذا أنماط الجملة المختلفة. هذا الأمر في نهاية الجملة وتبدأ بوصف الشروط باعتبارها خلفية الالتماس. هذا يؤكد مع وجود حرف اتحاد عطفتين تسلسل الأحداث, توضح هذه الجملة "ليس لدي أي شيئ وللآخرين البشرية, *فارفعيني* ثم أخرج لي، إذا جمعها ليس لدي أي شيء بالنسبة لي ولغيرهم من البشر ثم ارفعني، لا شيئ في هذه الجملة تعني ميلا أو أسهم أو الفوائد. سألت يعين، من يدري أين والذي يعرف من الذي رفع الروح أو الجسم. رمز ''أنا'' أيضا لم تعالج استئنافه لمسح الذي هو السبب في أنني طلبت يعين كان لأنني شعرت أنه لم

[19] نفس المصدر, ص.181

[20] مصطفى الغلاييني, *الدروس اللغة*, دار الكتاب العلمية بيروت, 2011 , لبنان, ص 506.

[21] احمد الهشيمى, *القواعد الأساسية* للغة *العربية, لبنان, دار الكتوب العلمية, 2009, ص.208-209*

يكن لديهم أي فوائد حتى لأنفسهم أو غيرهم. كان مرئيا جدا في هذه الجملة هو ظهور وجود رمز ''أنا'' في الآيات السابقة لم يذكر بشكل واضح حول من يتحدث في هذا النص, إن وجدت اقتصر على حضور الشخص الأول فقط.

وَدَعِيْهِمْ فِيْ بُؤْسِهِمْ وَالرَّزِيَّةْ هذه الجملة الطلبية لم تتوضح إلى أي شخص توجه؟ أو هي توجه إلى البطال نفسه. هم البشر الموجود في الجملة السابقة. في بؤسهم معنى في خسارتهم, والرازية معنى والدمار. عندما جمعها الشاعر في جملة فتصير تركهم في خسارتهم والدمار. ويبدو أنّ هذه الجملة استمرار الجملة السابقة ارفعيني ثم لِتَكيني. أما شيء التي لا يمكن التأكد به فهو "أنا" جرء منهم أم لا.

مَلَّ قَلْبِيْ بَغْضَاءَهُمْ وَهَوَاهُمْ ولا يعرف لماذ أصبح القلب في شدة التعب ومن الممكن التعب ليس ظاهرا بل بالتحديد السأم لأنه من عمل القلب. فقلبي في سأمة. ولفظ بغضاءهم معناه كراهيتهم والهوى يعني حبهم. ففي هذا البيت "أنا" لم يعد يدعو بقدر ما يبدى شكواه وضعفه. هنا أورد الشاعر الأمرين المتناقضين هما البغض والحب.

مَلَّ قَلْبِيْ سِبَابَهُمْ وَالتَّحِيَّةْ هذ البيت مع البيت السابق في نفس النمط. وأما الفرق فهو لفظ ما بعد القلب (*ملّ قلبي*). *سبابهم* بمعنى إهانة و *التحية* هي الاحترام. فليس في هذا البيت لم توجد الجملة الطلبية. فلا يطلب "أنا" شيئا لكنه يكشف عن حالة قلبه. وهنا أورد الشاعر الأمرين المتناقضين هما الإهانة والاحترام.

وَلِسَانِيْ قَدْ صَارَ يَخْشَيْ لِسَانِيْ ولسان مرادف للغة و القول. ويكون في الفم ويصلح للتذوق والبلع وللنطق. يخشي هو يخاف أو يفزع. يقول "أنا" في هذا البيت أنه يخوف بلسان نفسه. ولم يوجد الدعاء هنا إلا شكواه من خشيته.

وَجَنَانِيْ أَضْحَى عَلَيَّ بَلِيَّةْ هذه الجملة هي الجملة التي تستخدم نفس النمط كما وجدنا في الجملة السابقة. ولكن مع الأسلوب مختلفة, *جناني* يعني روح أو قلب,*أضحى علي* أي جعل نفسه, و *بلية* هي بلاء أو مصيبه. يصور البيت الألم والمعانة التي يشعر بها "أنا". هذا البيان يمكن أن يكون كل ما ورء هذا الدعاء.

وَفِرَاشِيْ شَوْكًا وَنَوْمِيْ ارْتِعَاشًا فراشي يعني سريري. الفراش تستخدم للنوم أو الاستلقاء، عادةً مصنوع من مواد لينة مثل رغوة أو ناعمة أو قطعة قماش سميكة من الصوف، ولكن، على عكس الحال من فراش ينتمى إلى "أنا" في هذا الشعر. يتضح أن *فراشي شوكا* يعني شوكة، الشوكة هي ملعقة مع شكل حاد ومدبب، ويعمد هذا الشعر إلى استخدام الاستعارة أن السريركأنه شوك، ويدل على ذلك نمط الجملة المستخدمة هي حال بحدف فعل القلبية "كان". في الأساس، وتظهر هذا الشعر خصائصها، كما رأى ريفاتير أن الشعر هو النشاط اللغوي الذي يعبر عنه بشكل غير مباشر. الجملة التالية هي *ونومي ارتعاشا* ونومي هزا. هذه الجملة لا تزال تفعل شيئا مع الجملة السابقة التي تصف فراش السرير أو التي هي في الجملة التالية، أما بالنسبة لكلمة " *ارتعاش*"فيشير إلى عدم التوافق السببي مع الجملة السابقة، أي سريري مثل الشوكة التي لا بد من سبب الألم لها أو الجرح. ولكن "هزا" من غير المرجح أن يكون سبب شوكة.

وَيَقِيْنِيْ شَكًّا وَبِرِّيْ خَطِيَّةْ أنماط الجملة لا تزال تستخدم لنفس القاعدة، ويقيني شكا أو الثقة يجعلني أشك، ومن غير المجهول ما يعتقده وأي اعتقاد يعتقده وبدأت أشك شكا واضحا، تليها الجملة بحيث *وبرّي خطية* ما كان أي تفسير معيار خاطئ تماما واللطف مثل ما كانت، في هذه الجملة نموذجي هو وجود كلمة المعارضة، وهي الاعتقاد والشك، والخير، وخطأ.

وَشَرَبِيْ تَعَلَّلًا وَأَوَامًا وشربي يعني الشراب، *تعلّلا* المعنى المعجمي "المرض" ليس ليعلج المعنى، ممّا ؟، من *وأواما* اي العطش يعني أن يكون الشراب لا يذهب العطش، تستخدم هذه الجملة نمط الجملة نفسه كما في المقطع الشعري

السابق، ويعرض هذا الشعر أيضا التناقضات، هذه هي الكلمة التي تعنى إزاله العطش بالمشروبات تجب تهدئة المشروبات من العطش ولكن هذا النص يجعل من شرب العطش.

وَطَعَامِيْ مَجَاعَةٌ رُوْحِيَّةٌ، وطعامي اي ما يأكله "أنا" ، *مجاعة* يعني الجوع, *روحية* يعني من حيث روحانية، إذا الجوع والأكل ليس مغزى ومعنى الأصلي، ولكن معنى المجازي. في هذا البيت هو أيضا لا يزال تميستخدم الشاعر التناقض بين الغذاء والجوع. يفترض الغذاء مع الشعور بالشبع, المشكلة التي يطرح نفسه هي وجود الروح، تجويع النفس .بين الغذاء وتجويع النفس ليس له أن يفعل لأنه لا يحتاج إلى شيء ملموس مثل غذاء الروح.

وَلِبَاسِيْ رِمَادٌ الفِقْرِيْ تُذْرِيْهِ لفظ لباس يعني الملابس لوقوعها في بداية الجملة المبتدأ، *رماد* يعني الأوساخ، *الفقري* يعني العقل، *رماد الفقري* عضافة في محال خبر غير مفرد، هذه الجملة لتكون مثاليا بسبب وجود مبتدأ وخبر في نمط الجملة الإسمية، في الترجمة، وهناك بعض الأنماط في الجمل اللفظية مثل هذا البيت. وهكذا، تترجم هذه الجملة على الملابس متناثرة الذهني.

رِيَاحٌ تُثِيْرُ هَا الأُمْنِيَّةُ اختيار المفردات في القصيدة أيضا هو لقصد معنى خاص، رياح جمع من ريح تختلف عن نسيم الأصل أو النسائم، من حيث المعنى بين الكلمتين أيضا اختلاف، رياح هو تمثيل من الرياح يمكن أن تكون قوية حين على حين النسائم هي رحاح هبوبا لينا. *تثير* اي تحول *ها* اي *فكرية*، فكأن البيت يقول "*الريح تحول النار كذب العقل*".

تِلْكَ حَالِي حَرْبٌ عَوَانٌ فَإِنْ أَظْفَرْ فَنَفْسِيْ قَتِيْلَةٌ أَوْ سَبِيَّةٌ، الجملة الأخيرة من هذا الشعر هو تفيد النهائية للحرف "أنا" في شعر. يلقي بالوضوح رمز "أنا" يذكر انه كان في حالة حرب، *تلك حالي حرب عوان* وهذا يعني أنه هو وضعي في معركة شرسة، وتضيف هذه الجملة إلى تفتيت المعنى كما هو موضح سابقا كنت تخاض. برزت عدة

قضايا، الأول، البعد الزمني. منذ متى "أنا" بدأ أن يكون في الحرب، الثاني، أو ضد ما الذي حارب سواء كانوا أو "أنا" نفسه. ثم، بالقول *فإن أظفر فنفس قتيلة أو سبية*، حتى لو كان ذلك يعني فزت ثم أنا ميتة أو أسرت، "أنا" بناء عالم وهمي أنّ انتصار هو مجرد افتراض، "أنا" لم يفز أو المفقود، المشكلة هي النتائج المترتبة على انتصار أو هزيمة له "أنا" سواء.

أ. الكلام غير النحوي (ungramaticalities)

هناك ثلاثة أشكال في هذه الحالة, هي استبدال المعنى *displacing of meaning* و معنى الانحراف *distorting of meaning* واختراع المعنى *creating of meaning* عندما يحدث استبدال معنى تغيير أو تحول من معنى واحد إلى معنى آخر. على سبيل المثال، عن طريق الاستعارة والكناية. تسبب الانحرافات إلى الغموض، التناقضات. وهذا يحدث عندما اخترع معنى النص في مكان أو المساحة التي هي المنظمة المبدأ لظهور علامات على البنود اللغوية. مثل التناظر، قافية، وهذا يعني التكافؤ بين موقف المتماثلات. [22]

هنا هو الترتيب خارج النظام غير النحوية التي وجدت في نص القصيدة دعاء:

١. تبديل المعنى (displacing of meaning)

استبدال المعنى الأول الذي يمكن أن نجد في نص هذا الشعر، هو نمط الجملة الواقعة في البيت 1، 2، 3، 7،5، تم وضع الخبر أو حدث. وهي الكلمات أسمعيني، وافتحي، واجعلي، واخطفي، و كلمة فارفعيني. كلها *افعال الامر* هذه هي في بداية الجملة باستثناء المقطع الشعري السابع. وكان حرف النداء و المنادى يليه بعدها. في

[22] Michael Riffaterre, Semiotics *of Poetry*, (Bloomington, Indiana University Press, 1984), hal. 2.

الأساس كان بناء الجملة يمكن أن يكون بمثابة جوهر الجملة, وهذا يعني أن أفعال الأمر التي تكون دعاء في هذه الجملة أصبحت التركيب الأول فيها بالمقارنة إلى المنادي نفسه.

الثاني، لفظ مناداء الغرض الأول للبيت 1، 2، 3، و 5 وهي ألفاظ سكينة الليل، النجوم ، الرياض العليا، ونسائم الليل. كلها المفاعيل الأولى لا فعال الأمر قبلها.وهذا يعنى أن المفعول الأول هو الذي يطلب أو الذي ينادى. المغروض أن المطلوب والمنادى موقعهما أقوى وأكثر إمكان للفعل ممن يطلب. ومع ذلك، في هذا النص المفعول المطلوب هو الأجسام والأشياء أو المخلوقات التي لا تعيش. في الجوهر، وهذا النص يميل إلى التجسيد أو التجسيم. لذلك، إذا كان الغرض المطلوب هنا هو سكون الليل، نجوم عالية، نجم الحدائق، فهذه المثل كلها.

٢. تحريف المعنى (distorting of meaning)

أولا، في هذا النص بعض الكلمات المتناقضة، مثل هذه الحالة قد تؤدى إلى الانحراف الدلالى، ومنها: *نشيد* >< *سكينة، بغض* >< *هوا، يقين* >< *شكة، برّ* >< *خطية، شرب* >< *أوام، طعام* >< *مجاعة، لباسي*><*رماد*. الثاني، الغموض الذي يطرح نفسه هو البيت السابع والثالث عشر. في مقطع الشعر الثاني، عبارات اضافية. *وافتحي يا نجوم عيني علي* والمغروض البيت أن يركب ب– *وافتحي يا نجوم علي عيني*. وهذا ما يدل عليه المنادى المنصوب ولا يمكن أن يكون في صورة الجمع. فعلى هذا كان البيت له معنيان الأول العين المرتفعة والثانى النجوم العالية. حرف ما هنا يثير إلى معنيين الأول المعنى الاستفهامى والثانى النفي ولكن الأصح من هذين المعنيين هو المعنى الثانى. وذلك لأن ما الاستفهامية في أغلبه تقع في أول الجملة بصفتها أداة الاستفهام. وأما "ما" في هذه الجملة فمن "ما" النافية لأنها تقع موقع الخبر لمبتدأ "أنا". وفي البيت الثالث عشر توجد الكلمة الفارضة في عبارة " *فإن أظفر فنفسى قتيلة أو سبية*" أصبحت الكلمة غامضة بسبب أن نتيجة الانتصار هي القتل أو الأسر ليس السرور والانتهاج فكلمة الانتصار أو الطفر هنا له معنى غامض.

٣. اختراع المعنى (creating of meaning)

الأول، اتساق الموسيقيا والقافية الموسيقية الذي يوجد في الشعر هو نمط من علم العروض استنادا على وزن *تفعيلا* /.///./ /.//./ /.///./ ، والقافية متوترة، وأما الحرف تواضح قافية المتسقة هي "أه". الثاني، عدم المعنى للواو الاستئنافية تقريبا في جميع أوائل الأيات وهذا يكون نمط متماثل للإتساق, كما في البيت 2، 3، 4، 5، 9، 10، 11، و12 وجميع الحرف الوأو هنا لا يعني أي شيء. ووظيفتها لابتداء الجمل فحسب.

2. القراءة التكشيفية

الصعوبات الموجودة في المرحلة الأولى كما ذكرنا فى الباب السابق هي من قضية المعنى غير المباشر والعبارات غير النحوية و تعددية المعانى. كل هذه تحملنا إلى الخطوة الثانية هي القراة التأويلية وهي قراءة أعلى من السابقة. فيما يتعلق بعملية القراءة التأويلية إن العبارات غير النحوية التي وضعت دلالتها فى المستوى التأويلى أصبحت متكاملة في نظام آخر.

أ. الهيفوغرام الكامنة

وهي يمكن شرحها بأنها نص يصوره قارئ وهو في حاله لم تتحول إلى شيئ، تكون في هذه الحالة فى صورة جملة واحدة أو سلسلة من الجمل تم إنشاؤها من الصورة النمطية و الإقتباسات من نصوص أخرى أو النظام الذي هو وصفى. ينقسم هيفوغرام إلى شكلين : الأول أن تسلسل الشعر اللفظي يقسم بعده تناقضات بين مختلف افتراضات الشعر، أو الكلمات واستخدامها.[23] ولذا، فالكفاءات المطلوبة من القارئ لا تقتصى على اللغة فحسب ولكن لابد منه من أن يتزود بالكفاءات الأدبية وهي أنظمة وصفية والثانى في صورة كليشيه أو

[23] Michael Riffaterre, *Semiotics of Poetry,* (Bloomington, Indiana University Press, 1984), hal. 63-64.

مقتطفات من النص قبلها.[24] يسمى فاروك الشكل الاولى *هيفوغرام الكامنة* والشكل الثانى *هيفوغرام الحالية*.[25] فهذا هو *هيفوغرام الكامنة*:

عنوان هذا الشعر هو دعاء. هذا العنوان يوحى إلى نشاط لغوى أو عبارة تحتمل الطلب، والشكاوى والرثاء، والبكاء وغيرها وكذلك يتضمن العنوان على الداعى الذي هو المخلوق غير المادي "أنا" وذكر في البيت السابع بوضوح "أنا". هذا العنوان أيضا يوحى إلى كلمات متناقضة هي ضعيف (الداعى><قوي (مدعو).

في البيت الاول حتى السابع ذكر انّه "أنا" يسأل عن شيئ، *أسمعيني سكينة الليل لحنا* ومن هذا البيت يظهر المرتبات الكثيرة عند ما طلب "أنا" أغنية فإنه لم يسمعها أو ليس له تلك الأغنية. والثانى لفظ *سكينة الليل* يكون بمثابة الشيء المطلوب وهذا يتضمن من الضعيف (الداعى)><وقوي (مدعو) وحالة هذا الضعيف تتصور في البيت السابع, المعنى الإضافي المختلف بين الصمت والغموض مثلما تختلف الظلام مع النور, الأغنية لها مدلول الصوت الإيقاعي، وهذا يعني أن الأغنية لم تكن الصمت دون صوت، من هنا وقد أعطى الشعر زوجين من المعنى المعارض هو *سكينة*><*لحنا*، ثم وجود "أنا" يعني وجودا أخر و من "أنا" أي لك ولهم, ويرد ذلك في البيت الثاني والسابع، لذلك، فالمعارضة في جملة تالية هي "أنا" و أنت بضمائره نى><ك و هم.

من نشيد السكينة الأبدية يعني أنّ وجود الأغنيات الأخرى التي ليست جزءا من الصمت الأبدي، ويفسر هذا بواسطة "من البعضية" مما يعني وجود قسم آخر و السكينة الأبدية يعني على سبيل الضمنية الموت أو تدمير، لأن هناك الطمأنينة الأبدية عندما ليست هناك حياة مليئة بالنشاط والحركة التي تثير الضجيج.

[24] Michael Riffaterre, Semiotics of Poetry, (Bloomington, Indiana University Press, 1984), hal. 5.

[25] Faruk, Aku *dalam Semiotika Riffaterre*, (Humaniora III, 1996), hal. 25.

وافتحي يا نجوم عيني علي، الآثار المترتبة على عدم قدرة "أنا" على فتح عينيه عندما تم إغلاقه، وعدم قدرة النجم على فتح عين"أنا"، النجوم لها معنى الضوء الساطع والهادى. *أن أرى بيناك الطريق الخفية*. هذا البيت يطرح بوضوح تحية "أنت" على النجوم باعتبارها طرفا مخاطبا ومطلوبا. إن ظهور المعلومات التي تريد "أنا" رؤيتها وهي الطريق الخفية، هذا يدعم دلالة النجوم على أنها الضوء الهادى. المعنى المتعارض فى هذا البيت هو *قادر* >< *غير قادر*.

واجعلي يا رياض منك بساطا تعني هذه الجملة أن "الرياض" يمكن أن تجعل سجادة لـ"أنا" إذ هو يريدها. ودلالة كلمة "رياض" هي اتساع وجمال. *واحمليني إلى الرياض العلية*، على عكس ما يذكر من قبل، فعبارة الرياض العلية ضمنيا تشير إلى منعى الاتساع والجمال للحديقة العالية (الجنّة). ولم تظهر هذه الكلمة إلا في البيت التاسع، تظهر الكلمة المعارضة من أثر جملة "واحمليني إلى" التى تعني صورة مكان. عندما "أنا" يقول "خذني إلى حديقة السماء" يعني أنه فى ذلك الوقت لم يكن هناك ولكن في أماكن أخرى. الكلمة المعارضة هنا *المنخفضة* >< *العالية* و *هنا* >< *هناك*.

واخطفي يا نسائم الليل روحي يعني أنك مخلوق لديه الروح. هذا يتناسب بما وجدنا من البيان في السطر السادس وهو وجود بشرية. نسائم اليل تتضمن على معنى النعومة والدفء. وبالتالي، الذي يطلبه "أنا" هو نزع حياة مع الحنان. *وخذيها منى إليك هدية*، هدية لها دلالة على ما يرضى الآخر، فالغريب هنا أن روح "أنا" تريد أن تعطى نفسها ريح الليل كهدية، الروح كما هو المعروف عامل رئيسي للحياة حيث بدونها لا حياة لشئ، فهذا يعني أن "أنا" تهدى حياتها وهي تفضل الموت عليها. الكلمة المعارضة التي تظهر هنا فهي *الحية* >< *الموت*.

ودعيني هناك أسرح حرا يعني حالة من "أنا" هنا أنه لا يملك حرية. "أنا" وهو محبوس. ويبدو هذا التفسير في البيت السادس والثالث عشر. *حرا* >< *سجن* و *حرا* >< *سبية*. إن الذي يريده العبد إنما هو الحرية يعني أنه بالإضافة إلى العبد الذي يريد بالفعل حرية أنه هناك من العبد الذي لا يريد الحرية.

أنا مالى وللورای فارفعيني ودعيهم في بؤسهم والرزيه هذه المصفوفة مهمة لأنها متجذرة في خطاب التدين (في اشارة الى الباطنية، الأساسية، وتحرير شامل) التي تتميز عن الخطاب الديني (في اشارة الى الباطنية، التفاف، الحصري والرسمي). لذا، صلاة الشاعر مصحوبة العواصف، والاعتراف المدقع، والفخر (متشككين مسبقا) والنقد الذاتي (وكلها تختلف عن المتوسط الصلاة التي التقينا).

طال سجني وطال فی الأسر يأسی هذا البيت يختلف عن الابيات من قبل ومن بعد على أنها تتضمن معنى الطلب، وأما هذا البيت فإنه أعلن حالة من "*انا*" هذا يعني أيضا أن "أنا" لم نحصل على الحرية. الآثار المترتبة على ذلك أن هناك طرفا يسجن "أنا" ولكن حتى نهاية الشعر لا يقول هو الذي يتولى علىسجن "أنا". هذه الجملة تنشئ صورة نافية لحالة أنه كلما كان الخروج من السجن سريعا كلما كان بعده عن الحزن سريعا. السجن دلالته المعاناة والعقاب يعني أنا هو إنسان، وليس حيوانا أو نباتا أو *مخلوقات أخرى*.

الشيء المثير للاهتمام هو فی البيت السابع أنا ما لي وللورى فارفعيني لقد ظهر فيه "أنا" بلفظ "أنا" وهذا كأنه يريد أن يبدى وجوده، ودعيهم فی *بؤسهم* والرزية، هذه الجملة تعني أنه إذا كان "أنا" تركهم فهو "أنا" سوف تكون خالية من البؤس.

ملّ قلبي بغضاءهم وهواهم المعنى المتطم هنا أن "أنا" مسرور مع كراهيتهم وحبهم، *مل قلبي سباجهم والتحية*، كما كان من قبل، معناها هو "أنا" سعيد مع الشتائم والمجاملات. المعنى المعارض الذي يطرح نفسه هو

ملّ >< *سعيد*، *كراهية* >< *الحب*، *هوا* >< *التحية*، السطر الثامن إلى نهايته شرح لرثاء عن حالة "أنا" في المقطع الشعري السادس وهو أنني في السجن.

ولساني قد صار يخشي لساني، لساني فى هذا االبيت يدل على ما يقوله وهو العبارة. *وجناني* أضحى *علي بلية* المعنى منه لأن له نفس الجنة لما ذكر سابقا، الجنة نفسها لديها دلالات ذات الجمال والحياة الأبدية. لذلك، عندما فقد معنى الجنة لدى أنا فهو على خلاف ذلك وهو فى الجحيم ملئ بعذاب.

وفراشي شوكا ونومي ارتعاشا، المعنى الضمني هو الراحة ولكن هنا أنه يقترن بالحدة من الشوك. وبالمثل دلالات مماثلة للنوم، الراحة وضعت جنبا على جنب بالهزة، قدمت بوضوح الكلمات المعارضة فى هذا البيت وما يليه، *ويقيني شكا وبري خطيه* يعني أن "أنا" أولا له ثقة وعطف، وهناك نوعان من المعايير اللذان يحددان الخير والشر، والعبارة المعارضة *يقيني* >< *شكا* و *الخير* >< *الشر*.

وشربي تعللا وأواما وطعامي مجاعة روحية أشياء متناقضة فى هذا البيت حيث أن المشروبات تؤدى إلى العطش والمواد الغذائية تسبب الوئع. لذلك، في الواقع هذه الجملة مليئة بالدلالات. من الحقيقة أنه لا يوجد مثالي يناسب واقعا، الكلمات الواردة في المعارضة هى *عالم الحقيقي*><*عالم الأفكار*.

ولباسي رماد الفقريه معناه الضمني هو رتبة، *والثياب الموحد*، وتدفق المياه وكل الأشياء المادية الدنيوية، الفقريه يعني ضمنيا عكس الأخلاق، وهكذا، كل من تلك المعانى جميعها تنتمى إلى الدنيوية وكانت قد تدنس "أنا" الأخلاقي.هذا المعنى يوح إلى أن ما هو أخلاقي لـ "أنا" قد تلطخت بما هو دنيوي" فذهب ما هو أخلاقي منه. رياح تثيرها الأمنية، رياح تدل على البيئة والمجتمع. على حد سواء يمكن أن تكون العاطفي، والتأثير، والتشكيل، والتدمير. الأمنية يرتبط بالقذارة الأخلاقية التي يتوث "أنا". ثم المعنى الجديد لـ"أنا" هنا هو أن بيئة "أنا" تزيده مدنسا بالأكاذيب.

تلك حالي حرب عوان فإن أظفر فنفس قتيلة أو سبية. هذه الجملة هي مثيرة للدهشة لأنه من المسلم به ان "أنا" فى القتال. والأكثر إثارة للاهتمام أن الجملة الأخيرة لا يمكن أن تفهم بشكل صحيح عندما استخدمنا فقط الاتفاقيات اللغوية، أو بالمعنى الحرفي. عندما نظرنا إليها من حيث المعنى الظاهر فهو ضد قانون الطبيعة. في الحرب، هناك الهزيمة والانتصار. الانتصار هو السعادة والنجاح والهزيمة هي الموت والبؤس. ومع ذلك، هذا النص يحتوي على الكثير من الأشياء يمكن أن يقصد عكسها. رغم أنه منتصر فيها فإنه أسري ومات. فى هذا البيت يقدم الشعر المعارضة بين *الحق والباطل*.

إن الكشف عن هذا الاحتمال من معاني القصيدة لم يقدم فهما شاملا، على الرغم من أنه أعطى بعض الوضوح بالمقارنة مع قراءات لتكشيفية. هذا التحليل لم يزال يقدم بعض الأفكار المتعارضة والمتناقضة كما شرحنا. للحصول على معنى شامل ويعكس وحدة بنوية للقصيدة وأيضا لفهم العلاقات المعارضة في الشعر، فمن الضروري بحث متريك بوصفها معنى مركزيا للشعر، ولا يمكن لمتريك أن توجد بدون النظر إلى *هيفوغرام* التى بينها.

ب. الهيفوغرام والنمط والطراز

ومع الحصول على المعاني فى الشرح السابق فهذه القراءة التفسيرية بدأت تتخذ منها وحدة دلالية كانت و لا يزال متنوعة كما وجدنا فى القراءة الأولى. البيت الأول حتى السابع يصور صورة شخصية ضعيفة, عاجزة, لا حرية، لا تجري على مكان جميل، وهو يريد الموت. "أنا" سأل الكثير من الأشياء، ولا يسأل الرب. وصف "أنا" الذي ينعكس في النص هو أنه مخلوق إنساني. هذا ما يؤكده الوصف بالسمع والعين والروح والقلب والحالة البشرية.

في البيت السابع، تظهر صورة "أنا" الذي يريد التحول أو الانتقال من العالم الذي يطئه برجله إلى الآخر الذي هو أعلى من ذلك. سبب هذه الرغبة هو الحالة التى تصورها الأبيات السابقة بأنه هو الطالب والملتمس التى

يعبر عن عجزه وضعفه. البيت الثامن الى البيت الأخير هو بيان في شكل رثاء وشكوى وهو يبدو أكثر وضوحا مثل التوسل إلى المطلوب. "أنا" تنص على أن هناك الآخرين إلى جانب "أنا" والمدعو. وهؤلاء لم يبين حالهم من هم، ولكن وضعهم في عذاب. لهم كراهية وحب وثناء وازدراء. هذا هو مجرد طبيعة البشر. يشكو "أنا"ايضا بحالة نفسه المالة و الكآبة بحياته الحقيقية التي يحياها جنبا إلى جنب معهم حتى مع حياته الخاصة. "أنا" يشتكى انه كل ما هو حق أصبح باطلا، وبالعكس فالحق هو الكذب نفسه. هذا واضح من الكلام المتناقض كما وجدنا في البيت التاسع حتى البيت الواحد عشر. البيت الثانى عشر يعود "أنا" يعبر عن العداء للحياة ولهم. إن ما لديه من المادية التي يرمز إليها باللباس هي التي تلوث و تدنس أخلاقه، وكذلك هم الذين يرمز إليهم بوصفها "رياح" تزيده شرا.

لم يكتمل معنى الشعر إلا بعد أن يوجد معنى موحد يعتبر المركز له، الذي يسمى الطراز. وهذا الطراز هو الذي يوحد الزوج المعارض الموجود في الشعر الذي أصبح أساسا لمجموعة متنوعة من العلاقات الدلالية. قبل ذلك فمن الضروري العثور على ما يسمى بالنمط. النمط في هذا الشعر هو *أنا ما لي* وللورى *فارفعيني*.

هذا البيت هو النمط عند الباحثة من بين هذه الأبيات لأنه يمثل ما هو حاضر على سبيل نصي. وهذا النمط يوجه القارئ إلى العثور على الطراز. خصوصية هذا النمط هو طبيعة الشكل الشعري الهيفوغرامتكي و بالتالي التذكاري.

أنا ما لي وللورى *فارفعيني* يتم اختيار هذا النموذج، لأنه يمثل كمال النصوص الشعرية الواردة في ثلاثة عشر بيتا. الأبيات بكمالها في هذا الشعر تعكس عن فكرتين رئيسيتي، الأولى، حقيقة "أنا" الذي له نسبية إنسانية وهي محدودة لم تزل في حالة اختيارية مما يؤدى إلى عدم الكمال وفى نفس الوقت ضعف الإنسان وعجزه، فإنه دائما فى حالة صيرورة خلقية تحولية بخلاف غيره من المخلوقات الحيوانية والنباتية. الثانية، والميل اللاهوتي من الطالب

والداعي على أنه هو الذي يعترف بوجود الله وله دوره فى الحياة الدنيا. وبسبب هذا الإيمان نادى "أنا" أكثر الموجودات فى العالم من خلال أبياته باعتبارها ممثلين لله، أو وسائط متعالية. بينما في هذا النموذج, طلب الداعى أو السائل من الكائن الذي لا يذكر.إن غياب المدعو أو المطلوب هنا يستحضر ربا لا يمثله اي شئ.

مع هذا الفهم، يتضح أن الجملة أعلاه هو مشتقة من الماتريك، وهو "الاعتراف" و"الوعي". وكلما عمق الرجل فى قراءة أنفسه كلما أجاد فى إدراك وعيه بحقيقة ربه المطلق. فلا غرو أن كان الشاعر يقول "أنا ما لي وللورى فارفعيني"

من تحليل اللإرتجاعية وجدت الباحثة *نمطا*. النمط هو الإدراك الأول من الطراز. ونمط الشعر هو *أنا ما لي وللورى فارفعيني*. ربط البيت كل المتنوعات التي ظهرت في هذا الشعر. وظهر *الطراز* يعني الفكرتين الرئيسية: الطبيعة البشرية لديها نسبية، محدودة، ودائما في حالة اختيار، والانتقال و الجانب اللاهوتي ل"أنا". *فطراز* الشعر: الاعتراف والوعي، أكثر الإنسان يفهم نفسه وأكثره يدرك الطبيعة البشرية. هذا الطراز يذكرنا الفكرة الوجودية لسارتر "أنا الملقى": النفس الدائم فى الاضطرابات النفسية. لكن الفكرة اللهوية له لاتتفق مع الفكرة الثانية لهذا الشعر. فالفكرة لكارل جاسبر: يمكن تحقيق التجربة المتعالية من خلال موقف الإنسان وهو يتفق مع الفكرة الثانية لهذا الشعر. فمعني "أنا" هو الانتقال لتحديد معنى الإنسانية. وإرساء نفسه في عرش السماء، عرش الله.

د. الخلاصة

وبعد القيام بتحليل جميع المراحل في النظرية السيميائية لميشل ريفاتير عن الشعر *الدعاء*، وجدت الباحثة المعنى الشمول من ذلك الشعر، كما يلي: من القراءة التكشيفية، وجدت الباحثة المعانى المنتشر. هذه القراءة يواجه العقبة في الكلام غير النحوي مثالا: *استبدال المعنى* في البيت 1، 2، 3، و5 هناك تبديل موقف الكلمة بين المنادى والأمر. والاستعارة في كل المنادى. *تحريف المعنى* في الكلمة المتناقضة مثالا: نشيد><سكينة، بغضاء><هوى،

يقين><شكة، برّ><خطية، شرب><عوام، طعام><مجاعة، لباس><رماد. والغموض في البيت 2، 7، و13. *اختراع المعنى* هو وجود نفس القافية وكاد الواو الاستئناف في كل بيت.

من القراءة التأويلية، وجدت الباحثة الهيفغرام الكامن الذي بإمكانه تشمل معنى الشعر. وأمّا الهيفغرام الكامن من الشعر فهو من بيت 1-7 هناك صورة من شخصية"أنا". هو داع ضعف و غير قادر و ليس له حرية. المنادى هو العالم و "أنا" هو الإنسان. في البيت 7 قمة الرغبة من "أنا" الذي يريد الإنتقال. والبيت 8-13 فيها رثاء و حزن و بيان الواقع المنتقض. من تحليل اللإرتجاعية وجدت الباحثة النمط. النمط هو الادلراك الأول من الطراز. ونمط الشعر هو *أنا ما لي وللورای فارفغيني*. ربط البيت كل المتناوعات التي ظهرت في هذا الشعر. وظهر *الطراز* يعني فكرتين الرئيسية: الطبيعة البشرية لديها النسبية، محدودة، ودائما في حالة اختيار، وخلق الانتقال و اللاهوت ل"أنا". *فطراز* الشعر: الاعتراف والوعي، أكثر الإنسان يفهم عن نفسه وأكثر يدرك الطبيعة البشرية. هذا الطراز يذكرنا الفكرة الوجودية لسيرت "أنا ألقيت": الاضطرابات النفسية في العملية. لكن الفكرة اللهوية له لايتفق مع الفكرة الثانية لهذا الشعر. فالفكرة لكارل جاسبر: يمكن تحقيق التجربة التعالي من خلال موقف الإنسان يتفق مع الفكرة الثانية لهذا الشعر. فالمعني "أنا" هو الانتقال لتحديد المعنى الإنسانية. وإرساء أنفسه في عرش السماء، عرش الله.

المراجع

جارم، على و أمين، مصطفى.1956. *البلاغة الواضحة*, (الطبعة عشرة) سورابويو: شركة بوعكول إنداه

الغولاييني، مصطفى. 2011. *الدروس اللغة*. لبنان: دار الكتاب العلمية.

الهشيمى، أحمد.2009. *القواعد الأساسية للغة العربية*. لبنان: دار الكتوب العلمية

Arberry, Arthur John. 1980. *Modern Arabic Poetry*. Inggris: Cambridge University Press.

Culler, Jonathan. TT. *Riffateree and The Semiotics of Poetry dalam The Persuit of Sign, Semiotics, Literrature, Deconstruction*. London and Henly: Routledge & Kegal Paul.

Faruk. 1996. *Aku dalam Semiotika Riffaterre*. Jurnal Humaniora III.

Henni, Subuh. 2008. *Al-Karkadan al Muhasir Li at Taufiq Sayigh (Dirasah Tahliliyyah Simaiyyah)*. Yogyakarta: FAIB UIN Sunan Kalijaga

Jonathan Culler, *"Riffaterre and the Semiotics of Poertry" via The Pursuit of Sign, Semiotics, Literrature, Deconstruction*. London and Henly: Routledge & Kegal Paul.

Muzakki, Ahmad. 2006. *Kesusastraan Arab; Pengantar Teori dan Terapan*. Yogyakarta: Arruzz Media.

Nurpalah, Hendi. 2012. *al Illah al Mayyit Li Adunis (Dirasah Tahliliyyah Simaiyyah)*. Yogyakarta: FAIB UIN Sunan Kalijaga.

Pradopo, Rachmat Djoko. 1987. *Pengkajian Puisi*. Yogyakarta: Gadjah Mada University Press.

Riffaterre, Michael. 1978. *Semiotics of Poetry*. Bloomington: Indiana University Press.

Sunardi, St. 2009. *Nietszche*. Yogyakarta: LKis, cet. V.

Teeuw, A. 1983. *Membaca dan Menilai Sastra*. Jakarta: Gramedia.