صورة المرأة في مجموعة الأشعار "أشهد أن لا امرأة إلا أنت" لنزار قباني:دراسة سيميائية المعنى الإيحائي لرولان بارت (Roland Barthes)

رسالة الماجستير

إعداد:

أندى خيرة الأمة

الرقم الجامعي : ٢٢٠٣٠١٢١٠٠١٩

قسم اللغة العربية وأدبها

كلية الدراسات العليا

جامعة مولانا مالك إبراهيم الإسلامية الحكومية مالانج

٢٠٢٥م

صورة المرأة في مجموعة الأشعار "أشهد أن لا امرأة إلا أنت" لنزار قباني:دراسة سيميائية المعنى الإيحائي لرولان بارت (Roland Barthes)

إعداد:

أندى خيرة الأمة

رقم الجامعي : ٢٢٠٣٠١٢١٠٠١٩

المشرف: الأول

الدكتور عبد المنتقم الأنصاري، الماجستير

رقم التوظيف: ١٩٨٤٠٩١٢٢٠١٥٠٣١٠٠٦

المشرفة: الثانية

الدكتورة نورحسنية، الماجستير

رقم التوظيف: ١٩٧٥٠٢٢٣٢٠٠٠٣٢٠٠١

قسم اللغة العربية وأدبها

كلية الدراسات العليا

جامعة مولانا مالك إبراهيم الإسلامية الحكومية مالانج

٢٠٢٥م

استهلال

الدنيا متاع، وخير متاع الدنيا المرأة الصالحة

(صحيح مسلم)

إهداء

أهدي هذه الرسالة إلى:

والدي " روسماوي"، ووالدتي "أندي بَنْسوهاري "،

وأختي الكبيرة"أندي هارتينا"،

وجميع أهلي وأقربائي الأحباءأشكرهم على تشجيعهم ودعائهم لنجاحي في كل أمورخاصة على دعمهم في حياتي وتعليمي

موافقة المشرفين

بعد الإطلاع على رسالة الماجستير التي أعدته الطالبة:

الاسم : أندى خيرة الأمة

رقم الجامعي : ٢٢٠٣٠١٢١٠٠١٩

عنوان الخطة : صورة المرأة في مجموعة الأشعار "أشهد أن لا امرأة إلا أنت" لنزار قباني:

دراسة سيميائية المعنى الإيحائي لرولان بارت (Roland Barthes)

وافق الشرفان على تقديمها إلى لجنة المناقشة

باتو, ٢٧ نوفمبر ٢٠٢٥

الدكتور عبد المنتقم الأنصاري, الماجستير — المشرف الأول

رقم التوظيف : ١٩٨٤٠٩١٢٢٠١٥٠٣١٠٠٦ ( ) ( )

الدكتورة نورحسنية, الماجستير — المشرفة الثانية

رقم التوظيف : ١٩٧٥٠٢٢٣٢٠٠٠٣٢٠٠١ ( ) ( )

اعتماد

رئيسة قسم ماجستير اللغة العربية وأدبها

الأستاذة الدكتورة ليلي فطرياني, الماجستير

رقم التوظيف : ١٩٧٧٠٩٢٨٢٠٠٦٠٤٢٠٠٢

ج

اعتماد لجنة المناقشة

إن رسالة الماجستير بعنوان : صورة المرأة في مجموعة الأشعار "أشهد أن لا امرأة إلا أنت" لنزار قباني:الدراسة السيميائية لرولان بارت (Roland Barthes)، التي أعدها الطالبة:

الاسم : أندي خيرة الأمة

الرقم الجامعي : ٢٢٠٣٠١٢١٠٠١٩

قد قدمتها الطالبة أمام لجنة المناقشة في يوم الثلاثاء، تاريخ ٩ ديسمبر ٢٠٢٥م .و قد تم تصحيح بناءعلى اقتراحات لجنة المناقشة. وقررت اللجنة. تتكون لجنة المناقشة من السادة:

الدكتور حليمي، الماجستير — مناقشا أساسيا

رقم التوظيف : ١٩٨١٠٩١٦٢٠٠٩٠١١٠٠٧ .....

الدكتورة فني رسفاتي يوريسا، الماجستير — رئيسة المناقشة

رقم التوظيف : ١٩٨٧٠١٢٤٢٠١٥٠٣٢٠٠٤ .....

الدكتور عبد المنتقم الأنصاري، الماجستير — مشرفا ومناقشا

رقم التوظيف : ١٩٨٤٠٩١٢٢٠١٥٠٣١٠٠٦ .....

الدكتورة نور حسنية، الماجستير — مشرفة ومناقشة

رقم التوظيف : ١٩٧٥٠٢٢٣٢٠٠٠٣٢٠٠١ .....

مالانج، ١٤ يناير ٢٠٢٦م

اعتماد

عميد كلية الدراسات العليا

الدكتور أغوس ميمون, الماجستير

رقم التوظيف : ١٩٦٥٠٨١٧١٩٩٨٠٣١٠٠٣

إقرار أصالة البحث

أنا الموقعة أدناه, وبيانات كالاتي:

الاسم : أندى خيرة الأمة

رقم القيد : ٢٢٠٣٠١٢١٠٠١٩

موضوع البحث : صورة المرأة في مجموعة الأشعار "أشهد أن لا امرأة إلا أنت" لنزار قباني: دراسة سيميائية المعنى الإيحائي لرولان بارت (Roland Barthes)

أحضرته وكتبته بنفسي وما زدته فيه من إبداع غيري أو تأليف الآخر. وإذا ادّعى أحد في المستقبل أنه من تأليفه وتتبين أنه من غير بحثي, فأنا أتحمل المسؤولية على ذلك ولكن تكون المسؤولية على المشرفين أو مسؤولي قسم اللغة العربية وأدبها كلية الدرسات العليا جامعة مولانا مالك إبراهيم الإسلامية الحكومية مالانج.

باتو،٢٧ نوفمبر ٢٠٢٥

الطالبة

أندى خيرة الأمة

رقم الجامعي: ٢٢٠٣٠١٢١٠٠١٩

كلمة الشكر والتقدير

بسم الله الرحمن الرحيم

الحمدُ للهِ ربِّ العالمين، حمداً شاكرين لِمَن أنعمَ علينا، وحمداً يوافي نعمَه ويُكافئ مزيدَه. يا ربَّنا لك الحمدُ كما ينبغي لجلالِ وجهك الكريم وعظيم سلطانك. اللهم صلِّ على سيدنا محمدٍ وعلى آله وصحبه وسلم تسليماً كثيراً.

في نهاية هذه الرحلة الأكاديمية في مرحلة الماجستير، أحمدُ اللهَ العليَّ القدير الذي مَنَّ عليَّ بإتمام هذا البحث، ولولاه ما بلغتُ هذه الغاية. لقد كانت الصعوباتُ مدخلاً للتعلُّم، وكان اليسرُ مظهراً للعون الإلهي، فكلاهما من نعم الخالق على الباحث.

وما كان لهذا البحث أن يصل إلى حدِّ الإنجاز لولا مساعدةُ ودعمُ أولئك الذين أسهموا فيه، جزاهم الله عني خير الجزاء، وخاصةً:

١. فضيلة الأستاذة الدكتورة إلفي نور ديانا، مديرة جامعة مولانا مالك إبراهيم الإسلامية الحكومية مالانج.
٢. فضيلة الأستاذ الدكتور اغوس مايمون الماجستير عميد كلية الدراسات العليا بجامعة مولانا مالك إبراهيم الإسلامية الحكومية مالانج.
٣. فضيلة الأستاذة الدكتورة ليلي فطرياني, الماجستير، رئيسة قسم اللغة العربية وأدبها جامعةمولانا مالك إبراهيم الإسلامية الحكومية مالانج.
٤. فضيلة الأستاذ الدكتور عبد المنتقم الأنصاري، المشرف الأول على هذه رسالة الماجستير، الذي تفضّل بتوجيهي وإرشادي بصبرٍ وحكمة، وبذل وقته وجهده لتصويب مسار هذا البحث. أسأل الله أن يمنحهه الصحة والعافية، وأن يجعل علمهنوراً وعطاءً مباركاً.

٥. فضيلة الأستاذة الدكتورة نورحسنية،المشرفة الثانية على هذه الرسالة، على ما بذلته من جهدٍ ومتابعة دقيقةٍ في توجيه البحث. فلهما مني خالص الدعاء بالتوفيق والتقدير.

مالانج، ٢٧نوفمبر ٢٠٢٥

الباحثة،

أندى خيرة الأمة

الرقم الجامعي: ٢٢٠٣٠١٢١٠٠١٩

مستخلص البحث

أندى خيرة الأمة (٢٠٢٥),صورة المرأة في مجموعة الأشعار "أشهد أن لا امرأة إلا أنت" لنزار قباني:الدراسة السيميائية لرولان بارت(Roland Barthes). رسالة الماجستير, قسم اللغة العربية وأدبها,كلية الدرسات العليا جامعة مولانا مالك إبراهيم الإسلامية الحكومية مالانج. المشرفان: الأستاذ الدكتور عبد المنتقم الأنصاري والأستاذةالدكتورة نورحسنية

الكلمات الأساسية: معنى الإيحائية, صورة المرأة, شعر نزار قبّاني

تنبع هذه الدراسة من قوة تمثيل صورة المرأة في قصائد نزار قبّاني، التي لا تصوّر المرأة بوصفها مجرد كائن جمالي، بل باعتبارها مركزاً عاطفياً وروحياً وفكرياً في التجربة الإنسانية. وتهدف هذه الدراسة إلى وصف الدلالات الإيحائية في قصائد نزار قبّاني وفق منظور رولان بارت، وكذلك توضيح صورة المرأة كما تُقدَّم في تلك القصائد اعتماداً على المعاني الإيحائية ذاتها. وقد شملت الدراسة خمس قصائد لقبلاني، وهي :أشهد أن لا امرأة إلا أنت، قدَرُكِ بشكل امرأة، قولي أحبكِ، لا تُحسبين جميلة، وإلى نصف عاشقة.ويركّز هذا البحث على كيفية بناء اللغة الشعرية في هذه القصائد لصورة المرأة من خلال ارتباطاتها العاطفية والرمزية والثقافية.

تعتمد هذه الدراسة على المنهج النوعي مستخدمةً مقاربة سيميائية مستندة إلى نظرية رولان بارت، ولا سيما تحليل الإيحائي الإيحائية. شمل التحليل القراءة الدقيقة للنص، وتحديد الدال والمدلول، ورسم العلاقات بين العلامات، ثم تفسير الدلالات التي تتولد من الاستعارات والصور والرموز. وتُتيح هذه المقاربة الكشف عن طبقات أعمق من المعنى تتجاوز المستوى الإيحائي المباشر، وتنبثق من البنية الشعرية ومن الحمولات الثقافية الملازمة للقصائد.

تعتمد هذه الدراسة الدلالات الإيحائية وتمثيل صورة المرأة في خمس قصائد لنزار قبّاني باستخدام مقاربة السيميائيات لدى رولان بارت. وتوصلت نتائج التحليل إلى ما يلي: (١) إن المعاني الإيحائية تُقدَّم بوصفها رمزاً يجسّد قوة الحب في حياة الشاعر. فمن خلال الاستعارات مثل "اللوحة الزيتيةط، و"رياض الأطفال"، و"الخضرة على الشجرة"، و"رفع الحب إلى مرتبة الصلاة"، يُصوَّر الحب كطاقة تمنح السكينة، وتوجّه الحياة، وتبني الهوية، وتمنح الوجود معناه. أما العبارات مثل "لستِ جميلة بما يكفي" أو الدعوة إلى "التقدّم خطوة" فلا تشير إلى تقييم جسدي، بل إلى فهم الحب بوصفه حالة كلية وروحية وتحويلية. (٢) تُبنى صورة المرأة عبر شبكة من الإيحاءات المختلفة في كل قصيدة: فهي مصدر للسكينة) *أشهد أن لا امرأة إلا أنت*(، ورمز للقدر) *قدَرُكِ بشكل امرأة*(، وصاحبة لغة الحب) *قولي أحبك*(، وجمال جوهري) *لا تُحسبين جميلة*(، وطاقة عاطفية متناقضة) *إلى نصف عاشقة* .(وبصورة عامة، تظهر المرأة رمزاً مركزياً يحرّك تجربة الحب لدى الشاعر ويمنحها معناها وحيويتها.

ABSTRACT

Andi Khaeratul Ummah (2025)."The Female Figure in the Poems of Nizar Qabbani: A Connotative Meaning Analysis Based on Roland Barthes' Semiotics".Thesis, Master of Arabic Language and Literature, Postgraduate Program, Universitas Islam Negeri Maulana Malik Ibrahim Malang. Supervisor I: Dr. Abdul Muntaqim Al Anshory, M.Pd and Supervisor II: Dr. Nur Hasaniyah, M.A

Keywords: Connotative meaning, female figure, Nizar Qabbani

This study is motivated by the strong representation of the female figure in Nizar Qabbani's poems, which portray women not merely as aesthetic objects but also as emotional, spiritual, and intellectual centers of human experience. (1) The study aims to describe the connotative meanings in Qabbani's poetry based on Roland Barthes' (2) perspective and to explain the depiction of the female figure in these poems through Barthes' connotative meanings. The analysis focuses on five of Qabbani's poems: *Asyhadu An Lā Imra'atan Illā Anti*, *Qodaru Anti Bisyakli Imroatin*, *Qūlī Uḥibbuka*, *Lā Tuḥsabīna Jamīlah*, and *Ilā Nisfi A'syaqatin*. This research examines how the poetic language in these poems constructs the image of women through emotional, symbolic, and cultural associations.

This research employs a qualitative method using Roland Barthes' semiotic framework, particularly the analysis of connotative meanings. The analytical process includes close reading, identification of signifier and signified, mapping sign relations, and interpreting connotations arising from metaphors, imagery, and symbolic expressions. This approach enables the researcher to reveal deeper layers of meaning that extend beyond the denotative level and emerge through poetic structures and cultural associations within the texts.

This study analyzes the connotative meanings and the representation of the female figure in five poems of Nizar Qabbani using Roland Barthes' semiotic approach. The findings reveal: (1) connotative meanings function as symbols representing the power of love in the poet's life. Through metaphors such as "oil painting," "kindergarten," "green on the tree," and "raising love to the rank of prayer," love is depicted as an energy that soothes, guides, shapes identity, and enlivens one's sense of self. Expressions like "not beautiful enough" or the call to "step forward" do not refer to physical judgment, but to an understanding of love that is total, spiritual, and transformative. (2) the female figure is constructed through different networks of connotation in each poem: as a source of serenity (*Asyhadu An Lā Imra'atan Illā Anti*), a symbol of destiny (*Qodaru Anti Bisyakli Imroatin*), the bearer of the language of love (*Qūlī Uḥibbuka*), essential beauty (*Lā Tuḥsabīna Jamīlah*), and paradoxical emotional energy (*Ilā Nisfi A'syaqatin*). Overall, the woman emerges as a central symbol that moves, shapes, and gives life to the poet's experience of love.

ABSTRAK

Andi Khaeratul Ummah (2025). "Figur Perempuan dalam Puisi-Puisi Nidzar Qabbani: Kajian Semiotika Makna Konotasi Roland Barthes".Program studi Bahsa dan Sastra Arab, PascasarjanaUniversitas Islam Negeri Maulana Malik Ibrahim Malang. Pembimbing I: Dr. Abdul Muntaqim Al Anshory, M.PdPembimbing II: Dr. Nur Hasaniyah, M.A

Kata Kunci: Makna Konotasi, Figur Perempuan, Nidzar Qabbani

Penelitian ini dilatarbelakangi oleh kuatnya representasi figur perempuan dalam puisi-puisi Nizar Qabbani, yang tidak hanya menggambarkan perempuan sebagai objek estetika, tetapi juga sebagai pusat emosional, spiritual, dan intelektual dalam pengalaman manusia. Penelitian ini bertujuan: (1)mendeskripsikan makna-makna konotasi dalam puisi-puisi Nidzar Qabbani berdasarkan perspektif Roland Barthes (2) mendiskripiskan figur perempuan yang digambarkandalam puisi-puisi Nizar Qabbani berdasarkan makna konotasi roland barthes.Pada lima puisi Qabbani, yaitu *Asyhadu An Lā Imra'atan Illā Anti*, *Qodaru Anti Bisyakli Imroatin*, *Qūlī Uḥibbuka*, *Lā Tuḥsabīna Jamīlah*, dan *Ilā Nisfi A'syaqatin*. Fokus kajian diarahkan pada bagaimana bahasa puitik dalam puisi-puisi tersebut membentuk citra perempuan melalui asosiasi emosional, simbolik, dan kultural.

Penelitian ini menggunakan metode kualitatif dengan pendekatan semiotika Roland Barthes, khususnya analisis makna konotatif. Prosedur analisis dilakukan melalui pembacaan mendalam terhadap teks, identifikasi penanda dan petanda, pemetaan hubungan tanda, serta penafsiran konotasi yang lahir dari metafora, citraan, dan simbol. Pendekatan ini memungkinkan peneliti mengungkap lapisan makna yang tidak tampak secara denotatif, tetapi hadir melalui konstruksi puitik dan asosiasi kultural yang melekat pada puisi.

Penelitian ini menganalisis makna konotatif dan representasi figur perempuan dalam lima puisi Nizar Qabbani dengan pendekatan semiotika Roland Barthes. Hasil analisisnya yaitu: (1) makna konotasi sebagai simbol yang merepresentasikan kekuatan cinta dalam kehidupan penyair. Melalui metafora seperti "lukisan minyak", "taman kanak-kanak", "hijau pada pohon", dan "menaikkan cinta ke derajat salat", cinta digambarkan sebagai energi yang menenangkan, memberi arah, membentuk identitas, dan menghidupkan makna diri. Ungkapan seperti "belum cukup cantik" atau ajakan "majulah selangkah" juga tidak merujuk pada penilaian fisik, melainkan pada pemaknaan cinta yang total, spiritual, dan transformasional. (2) figur perempuan dibangun melalui jaringan konotasi yang berbeda pada tiap puisi: sebagai sumber keteduhan (*Asyhadu An Lā Imra'atan Illā Anti*), simbol takdir (*Qodaru Anti Bisyakli Imroatin*), pemilik bahasa cinta (*Qūlī Uḥibbuka*), keindahan esensial (*Lā Tuḥsabīna Jamīlah*), dan energi emosional paradoksal (*Ilā Nisfi A'syaqatin*). Secara keseluruhan, perempuan muncul sebagai lambang pusat yang menggerakkan, memaknai, dan menghidupkan pengalaman cinta penyair.

محتويات البحث

استهلال .....أ

إهداء..... .....ب

موافقة المشرفيف.....ج

اعتماد لجنة المناقشة.....د

إقرار أصالة البحث.....هـ

كلمة الشكر والتقدير.....و

مستخلص البحث (العربي).....ح

مستخلص البحث (الإنجلزي).....ط

مستخلص البحث (الإندونيسي).....ي

محتويات البحث... ..... ك

الفصل الأول.....١

الإطار العام والدراسات السابقة ١

أ.خلفية البحث.....١

ب. أسئلة البحث.....٦

ج. أهداف البحث..... .....٦

د. أهمية البحث.....٦

هـ. تحديد البحث..... .....٧

و. تحديد المصطلحات.....٧
ط. الدراسات السابقة.....٨
جدول ١،١ ..... ١٢
الفصل الثاني ١٥
الإطار النظري..... ١٥
المبحث الأول: السيميائية..... ..... ١٥
أ.مفهوم السيميائية..... ..... ١٥
ب.شخصيات علم السيميائية..... ..... ١٨
المبحث الثاني: السيميائية عند رولان بارت..... ٢١
أ. المعنى الإيحائي..... ..... ٢٥
ب. المعنى الإيحائي..... ٢٦
ج. أسطورة.....٢٩
الفصل الثالث..... ٣٤
منهجية البحث..... ٣٤
أ.نوعية منهج البحث..... ٣٤
ب.مصادر البيانات..... ..... ٣٥
ج. تقنية جمع البيانات..... ٣٦
د. تقنية تحليل البيانات..... ..... ٣٧
الفصل الرابع..... ٤٠
عرض البيانات وتحليلها ٤٠

المبحث الاول: المعنىالإيحائي في مجموعة الأشعار نزار قباني من منظور لرولان بارت..... ٤٠

أ.المعنى الإيحائيفي شعر"أشهد أن لا امرأة إلا أنت" لنزار قباني ٤٠

ب.المعنى الإيحائيفي سعر"قَدَرٌ أَنْتِ بِشَكْلِ امْرَأَةٍ" لنزار قباني ٧٣

ج. المعنى الإيحائيفي شعر"قولي أحبك" لنزار قباني ٧٦

د. المعنى الإيحائيفي شعر"لا تحسبين جميلة" لنزار قباني ٧٧

هـ. المعنى الإيحائيفي شعر"إلى نصف عاشقة" لنزار قباني..... ٨٠

المبحث الثاني:صورة المرأة فيمجموعة الأشعار نزار قباني من منظور لرولان بارت.....٨٣

١. صورة المرأةفي شعر"أشهد أن لا امرأة إلا أنت"..... ٨٣

٢. صورة المرأةفي شعر"قدر أنت بشكل امرأة" ١١١

٣. صورة المرأةفي شعر"قولي أحبك" ١١٣

٤. صورة المرأةفي شعر"لا تحسبين جميلة" ١١٥

٥.صورة المرأةفي شعر"إلى نصف عاشقة".....١١٨

الفصل الخامس..... ١٢١

مناقشة نتائج البحث.....١٢١

المبحث الأول:المعنى الإيحائي في مجموعة الأشعار نزار قباني من منظور لرولان بارت.....١٢١

١. المعنى الإيحائي في شعر"أشهد أن لا امرأة إلا أنت".....١٢١

٢. المعنى الإيحائيفي شعر"قدر أنت بشكل امرأة".....١٢١

٣. المعنى الإيحائيفي شعر"قولي أحبك".....١٢١

٤. المعنى الإيحائيفي شعر"لا تحسبين جميلة".....١٢٢
٥. المعنى الإيحائيفي شعر"إلى نصف عاشقة".....١٢٢
المبحث الثاني: صورة المرأة فيمجموعة الأشعار نزار قباني من منظور لرولان بارت.....١٢٤
١. صورة المرأة في مجموعة الأشعار"أشهد أن لا امرأة إلا أنت".....١٢٤
٢. صورة المرأة في شعر"قدر أنت بشكل إمرأة".....١٢٤
٣. صورة المرأة في شعر"قولي أحبك".....١٢٤
٤. صورة المرأة في شعر"لا تحسبين جميلة".....١٢٥
٥. صورة المرأة في شعر"إلى نصف عاشقة".....١٢٥
الفصل السادس.....١٢٨
الخاتمة.....١٢٨
أ.ملخص نتائج البحث.....١٢٨
ب. التوصيات والاقتراحات.....١٢٩
قائمة المصدر والمراجع.....١٣١
المراجع العربية.....١٣١
المراجع الأجنبية.....١٣٤
الملاحق.....**١٣٨**
السيرة الذاتية.....**١٤٣**

الفصل الأول

الإطار العام

أ. خلفية البحث

في الأدبية، تتم مناقشة وضع المرأة على نطاق واسع في الشعر أو القصص القصيرة أو الحكايات[١]. يمكن لمكانة المرأة كأشياء أدبية أن تكون متفوقة أو حتى متدهورة. من الجانب اللغوي للفكاهة، وفقًا ليونياوان،[٢] غالبًا ما يُستخدم وجود صورة المرأة كموضوع للفكاهة. وعلى وجه الخصوص، تعتبر النساء موضوعًا للفكاهة المرتبطة بالمواد الإباحية. في حالة المواد الإباحية، تهدف الفكاهة إلى لمس أشياء ذات طبيعة مثيرة.

المرأة هي نتاج ثقافي للحضارة، لذلك لا تستطيع المرأة بناء نفسها وهويتها بحرية[٣]. في الأدب الجاوي القديم، وخاصة في ويراكاريتا وكاكاوين، من الواضح أن الشعر هو شكل من أشكال التعبير الفني الذي يستخدم اللغة بشكل إبداعي لنقل المشاعر أو الأفكار أو الصور. يتميز الشعر عادة باستخدام الإيقاع. القوافي والصور قوية، وغالبًا ما تنقل معنى أعمق من خلال الرمزية والإشارة.

في الأدب، غالبًا ما تكون المرأة هي الموضوع الذي يتم طرحه ومناقشته وغالبًا ما تصبح الشخصية الرئيسية في المسرحيات أو الأدوار[٤]. في الأعمال الأدبية، توضع النساء دائمًا كموضوعات للدراسة، سواء في الشعر أو القصص القصيرة أو الروايات وغيرها، بينما يهيمن الرجال ككتاب أو مؤلفي الأعمال الأدبية أنفسهم. إذا رجعت

---

[١] غالي شكري. (٢٠٢٣). *أزمة الجنس في القصة العربية*. Hindawi Foundation.

[2] Tommi Yuniawan, "'Teknik Penciptaan Asosiasi Pornografi Dalam Wacana Humor Bahasa Indonesia', Dalam Humaniora" 17 (n.d.): 285–92.

[٣] مارفن هاريس, & المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات. (٢٠٢٠). *التحريم والتقديس: نشوء الثقافات والدول*. المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات.

[٤] دانشگر, آذر, & زارع كهن. (٢٠٢١). قراءة أدبية في روايات. *إضاءات نقدية فى الأدبين العربى و الفارسى*, ١٠(٤٠), ٤٩–٧٦.

إلى الماضي. صورة المرأة تميل إلى أن تكون صورة الأصنام[٥]. المرأة شخصية يجب على الرجل أن يتقاتل من أجلها، خاصة بسبب جمالها وقدراتها. النقطة المهمة في كتاب الأدب الجاوي القديم هذا هي: يجب أن تكون النساء مخلصات للرجال.[٦]

وفي هذه الحالة تأخذ الباحثةأشعار نزار قباني، وهو شاعر وأديب ودبلوماسي سوري اشتهر بأشعاره المثيرة للمشاعر. غالبًا ما يصور شعره موضوعات الحب والحرية والهوية، ويعرض وجهات نظره النقدية حول المجتمع والسياسة، وخاصة في العالم العربي.

يحتوي الشعر كنوع أدبي على صور تحتوي على رسائل معينة جسدية وروحية. العناصر الرئيسية للشعر هي الشكل والعاطفة والأفكار والانطباعات المنقولة من خلال اللغة. شكل الشعر له شكلين بنيويين. أولاً، يمكن ملاحظة العناصر التي تشكل الشعر بصريًا، مثل الأصوات، والكلمات، والأوتار أو السطور، والمقاطع الشعرية، والطباعة. ثانياً، العناصر التي تشكل الشعر موجودة خلف البنية، مثل طبقات المعنى، وهي العناصر التي لا يمكن الحصول عليها إلا من خلال القوة النقدية لعقل القارئ وحساسية القارئ الداخلية. سيكون من السهل فهم عناصر المعنى ذات الطبقات إذا فهم القارئ البنية أولاً.[٧]

تعطي صورة المرأة في أشعار نزار قباني الأولوية لموضوع الحب[٨]، مستخدمة كلمات جميلة جدًا، وأشعاره تحتوي على كلمات ورسائل مختصرة. الجوانب المثيرة للاهتمام في شعر نزار قباني تكمن في القوام والقافية وأسلوب الكلام والصور. تصف صورة المرأة في هذه الأشعار النساء اللاتي يتمتعن بامتيازات عديدة ونضالات المرأة في السياقات الاجتماعية والسياسية. هذه الشخصية الأنثوية تتفوق على الرجل

---

[٥]حمداوي. (٢٠٠٠). وضعية المرأة و العنف داخل الأسرة في المجتمع الجزائري التقليدي. *Insaniyat/إنسانيات. Revuealgérienne d'anthropologie et de sciences sociales*, (١٠), ٣-٢٦.

[6]Suwardi Endraswara, "Suwardi Endraswara, Metodologi Sastra Bandingan," 2014, 144.

[7]Lailiyatur Rohmah, "Figur Perempuan Dalam Puisi Asyhadu An La Imra'ata Illa 'Anti' Karya Nizar Qabbani (Analisis Semiotika Riffaterre)," *Tesis*, 2021, 1–163.

[٨]عبد الغني حسني، الدكتور. (٢٠١٣). *حداثة التواصل (الرؤية الشعرية عند نزار قباني-دراسة في الإيقاع واللغة الشعرية)*. Kotob Al Ilmiyah دار الكتب العلمية.

وتتمتع المرأة بالعديد من المزايا التي لا يستطيع الرجل القيام بها. المرأة دائمًا ما يكون الحديث عنها مثيرًا للاهتمام، فكل جوانبها هي لمعان اللؤلؤ، ومرارة الزهور.

كثيرا ما يرفع شعر نزار قباني المرأة كرمز للحب والجمال. يصور النساء كأشياء تمس الروح، وتقدم إحساسًا رومانسيًا عميقًا. وفي شعر نزار قباني تعتبر المرأة أيضاً شخصية قوية ومتمردة. وهي تسلط الضوء على نضال المرأة للحصول على حريتها وحقوقها، مما يعكس الواقع الاجتماعي الذي غالبا ما يكون مقيدا. يتم تصوير النساء أيضًا بالحنان والهشاشة. وأعربت عن تعاطفها وحزنها إزاء معاناة النساء، سواء في العلاقات الشخصية أو في سياق أوسع.[٩]

إن دراسة السيميائية الأدبية تعني أن ندرس اللغة التي هي نظام تواصل إنساني[١٠]. لذلك عندما ندرس اللغة، فإننا سنكون على اتصال مع السيميائية، والعكس صحيح. وبصرف النظر عن ذلك، عندما ندرس الأدب سنجد أيضًا علامات في العمل. يمكن أن تعني العلامة الخلق، أو التغيير، أو الهيبوجرام، أو الهروماتيكس. ويمكن العثور على هذه العلامات في جميع الأعمال الأدبية، وخاصة الشعر. هذه العلامات هي صورة لشيء ما، لمعرفة ذلك كله، يمكننا فحصه من خلال النهج السيميائي.

معنى الإيحائية هو معنى آخر للمعنى الأساسي[١١]. وهذا يعني أن هذا المعنى لا يحدث فقط في الإبداعات الأدبية، بل يمكن أيضًا تفسير المعنى الضمني على أنه المعنى الوارد في الكلمات أو مجموعات الكلمات وليس له معنى فعلي. عند تحليل المعنى هناك العديد من الأعمال الأدبية التي تحتوي على هذا المعنى الإيحائية، على سبيل المثال القصص القصيرة والروايات والشعر والحكايات الخرافية وغيرها من الأعمال الأدبية، وعادة ما يوجد في الشعر أيضًا معنى دلالي أو ما يسمى غالبًا

---

[٩]عدنان محمود عبيدات, مفهوم الشعر عند نزار قباني (جامعة قطر, ١٩٩٧).

[١٠]موسوي پناه, & سيد احمد. (٢٠٢٤). دراسة سيميائية في قصيدة إذا الشعب يوما أراد الحياة على ضوء نظرية مايكل ريفاتير. *بحوث في اللغة العربية*, ١٦ (٣١), ٢١-٣٦.

[١١]فاطمة الزهراء بوعامر. (٢٠١٥). *العنوان في ديوان" عندما تبعث الكلمات" للشاعر محمد الفضيل جقاوة-دراسة أسلوبية* (جامعة غرداية).

باللغة المجازية. في الشعر، تعطي المقالات أيضًا الأولوية للجمال في الكتابة. عندما تريد إنشاء تأثير جمالي، تعد الكلمات الأنيقة وتسلسلات الكلمات عنصرًا مهمًا عند فهم معنى ما هو مكتوب. الشعر تجربة إنسانية حدثت في حياته ويتم التعبير عنها بالكتابة، بحيث يكون له معنى مؤثر عند قراءته.[12]

كان نزار قباني كاتباً غزير الإنتاج طوال حياته. لقد كرّس هذا الشاعر السوري حياته لكتابة التعبير عن مشاعره وأفكاره من خلال الشعر[١٣]. لقد تألم بشدة عندما انتحرت أخته، لكن الأسباب التي أدت إلى ذلك أثرت عليه أكثر. وعندما برزت كشاعرة حاولت التعبير عن رأيها أبيات رائعة لا تزال تبعث الفخر في عالم الأدب العربي. منذ سن مبكرة جدًا، بدأ حول حقوق المرأة من خلال شعرها. تهيمن الحركة النسوية على جميع كتاباتها تقريبًا، وهي تصور بشكل جيد محنة المرأة في المجتمع المعاصر. لقد كان شجاعا بما فيه الكفاية لعرض أيديولوجيته على الناس، على الرغم من أنهم كانوا جريئين وسابقين لعصرهم بكثير. إن دفاعها عن المرأة والطريقة التي نظمت بها شعرها أوقعتها في العديد من الجدل. لكن هذا لم يستطع أن ينهي تفكيره أو يغير طريقة كتابته. ويمثل هذا المؤلف أيضًا بلاده كسفير لدى العديد من البلدان الأخرى. ومع ذلك، ترك وظيفته كدبلوماسي لاحقًا وكرس حياته لكتابة أعمال أدبية مختلفة وغير عادية. وستبقى أشعاره خالدة لعدة عقود أخرى في قلوب محبي الأدب.[١٤]

أصبحت شخصية نزار قباني أيقونة مهمة في الأدب العربي الحديث. الناقد الأدبي حسين بن حمزة يعين نزار قباني "رئيسا لجمهورية الشعر". وفي الواقع، يقول علي منشور، وهو شاعر من مصر، إن شخصية "نزار قباني يمكن القول إنها عمر بن

[12]Alperiani Rastika et al., "Analisis Makna Konotasi Dalam Puisi 'Ini Saya Bukan Aku' Karya Alicia Ananda," *Asas : Jurnal Sastra* 9, no. 2 (2020): 31–39.

[١٣]مارون عبود. (٢٠٢٤). *نقدات عابر*. دار أزهى.

[14]Gaeda Rauan, "Nady Al-Adab : Jurnal Bahasa Arab" 18, no. 2 (2021): 111–22.

أبي ربيعة الحديث"، شاعر قريش من قبيلة مخزوم الذي كان أمهر في تغيير الشعر عن الحب. والإثارة الجنسية.[١٥]

هذا البحث له عدة أسباب مثيرة للاهتمام وذات صلة بالدراسة المتعمقة، وهي استخدام النصوص الأدبية كموضوع للتحليل: تحمل أشعار نزار قباني وخاصة في كتاب ''أكو بيرساكسي بهوا تيادا بيريمبوان سيلين أندا'' العديد من المعاني والرموز. في هذه القصائد، غالبًا ما تظهر الشخصيات النسائية كرموز لأشياء مختلفة سواء في سياق الحب أو التمرد أو النقد الاجتماعي. وهذا يوفر فرصة للتعمق في كيفية تصوير المرأة ووضعها في هذه النصوص الأدبية.

يقدم رولان بارت، باعتباره شخصية رئيسية في النظرية السيميائية، منظورًا مفيدًا لفهم كيفية عملا العلامات في النص (سواء كانت كلمات أو رموزًا أو بنى) لبناء المعنى. وباستخدام نظرية بارت السيميائية، يمكن لهذا البحث أن يستكشف كيف تخلق الرموز في قصائد قباني مثل الاستعارات أو الرموز أو البنى السردية – تمثيلات للمرأة[١٦]. تسمح المقاربة السيميائية للقراء بفهم ليس فقط المعنى الظاهر، بل أيضًا المعنى الخفي وراء النص.وجهات نظر اجتماعية وثقافية: عُرف نزار قباني بشعره المرتبط بقوة بموضوعات النسوية والحرية والتمرد على المعايير الاجتماعية والثقافية، خاصة فيما يتعلق بالمرأة في العالم العربي. وفي هذا السياق، يمكن أن تساعد دراسة بارت السيميائية في هذا السياق في الكشف عن كيفية ارتباط تمثيل المرأة في شعر قباني ليس فقط بالهوية الفردية، بل أيضًا بنقد الأعراف الاجتماعية التي تكبل المرأة.

يقدم بارت مفاهيم مهمة مثل موت المؤلف والأساطير التي تعتبر مفيدة جداً في تحليل الشعر. تسمح هذه المقاربة للقراء بتحليل النصوص الشعرية دون الانغماس في التأويلات أو السير الذاتية للمؤلف، بل كيف يتم خلق المعنى وبناؤه من قبل القارئ،

---

[15]Musyfiqur Rahman, *"Aku Bersaksi Tiada Perempuan Selain Engkau"* (Yogyakarta: BasaBasi, 2018).h. 15.

[١٦]محمد بوعزة, & المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات. (٢٠١٨). *تأويل النص: من الشعرية إلى ما بعد الكولونيالية*. المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات.

وكيف يرتبط هذا المعنى بالأساطير الثقافية القائمة. وينطبق هذا الأمر على تحليل شعر قباني الذي غالبًا ما يتعامل مع الرمزية المكثفة، بما في ذلك صور النساء.

تتيح هذه الدراسة الفرصة لاستكشاف طبقات المعنى المتعددة في الشعر، ليس فقط من حيث الجماليات الأدبية، ولكن أيضًا من حيث الأيديولوجيا والجنس والتمثيل الاجتماعي والثقافي. وعمومًا، اختير هذا العنوان لتقديم نظرة أعمق في كيفية تمثيل الشخصيات النسائية في الأدب الحديث وكيف يمكن استخدام نظرية بارت السيميائية للكشف عن طبقات المعنى الكامنة وراء هذه التمثيلات.

ب. أسئلة البحث

بناءً على خلفية البحث السابقة، تمكن صياغة هذا البحث على النحو التالي.

١. ما هي المعاني الإيحائية, في مجموعة الأشعار "أشهد أن لا امرأة إلا أنت" لنزار قبانيمن منظور لرولان بارت؟

٢. كيف تصوير المرأة في مجموعة الأشعار "أشهد أن لا امرأة إلا أنت" لنزار قباني من منظور المعانى الإيحائيةلرولان بارت؟

ج. و أهداف البحث

وأهدف هذا البحث هي:

١. وصف المعانيالإيحائيةفي مجموعة الأشعار "أشهد أن لا امرأة إلا أنت" لنزار قبانيمن منظور لرولان بارت.

٢. وصف صورة المرأة في مجموعة الأشعار "أشهد أن لا امرأة إلا أنت" لنزار قبانيمن منظور المعانى الإيحائيةلرولان بارت.

د. أهمية البحث

إن إجراء هذا البحث سيوفر فوائد ونظرية تطبيقية

١. الأهمية النظرية

الأهمية النظرية, أن يكون هذا البحث من إثراء المراجع المتعلقة بالدراسات السيميائية حول المعنى الإيحائيةفي مجموعة الأشعار نزار قباني لرولان بارت.

٢. الأهمية التطبيقية

الأهميةالتطبيقية, من المتوقع أن يكون هذا البحث قادراً على تزويد القراء بفهم لمفهوم معنى الجملة، حيث يمكن أن يكون للجملة معنى ضمني.

هـ. تحديد البحث

تحدد الباحثة موضوع البحث إلى خمس أشعار من مجموعة الأشعار "أشهد أن لا امرأة إلا أنت" لنزار قباني وهي: أشهد أن لا امرأة إلا أنت، قدر أنت بشكل امرأة، قولي أحبك، لا تحسبين جميلة، إلى نصف عاشقة.

و. تحديد المصطلحات

وضعت الباحثة حدودا في تعريف المصطلحات حتى لا يكون هناك تفسير خاطئ للمصطلحات المستخدمة في هذا البحث، وهي على النحو التالي.

١. الشعر، المعروف باسم الوسائل الشعرية، هو، من بين أمور أخرى، لغة مجازية في شكل استعارة وتجسيد ومقارنة و Sinedoks؛ الصور؛ والوسائل البلاغية في شكل تكرار الكلمة، وتكرار السطر، وتكرار المقطع، والتوازي.[١٧]

٢. المعنى الإيحائية هو معنى آخر يضاف إلى المعنى الإيحائية ويرتبط بالقيمة المعنية التي تستخدم الكلمة.[١٨]

٣. السيميائية هي دراسة علمية أو طريقة تحليلية لدراسة العلامات في سياق السيناريوهات والصور والنصوص والمشاهد في الأفلام وتحويلها إلى شيء يمكن تفسيره. المعنى يعني أن الأشياء لا تحمل معلومات فقط، وفي هذه الحالة تريد الأشياء التواصل، ولكنها تشكل أيضًا نظامًا منظمًا من الإشارات المستخدمة في الفيلم.[١٩]

[17]Nurweni Saptawuryandari, "Analisis Semiotik Puisi Chairil Anwar (Semiotic Analysis of Chairil Anwar's Poems)," *Kandai* 9, no. 1 (2013): 95–104.

[18]Tamia Rindi Antika, Nurmada Ningsih, and Insi Sastika, "Analisis Makna Denotasi , Konotasi , Mitos Pada Lagu ' Lathi ' Karya Weird Genius," *Asas : Jurnal Sastra* 9, no. 2 (2020): 61–71.

[19]Yoyon Mudjiono, "Kajian Semiotika Dalam Film," *Jurnal Ilmu Komunikasi* 1, no. 1 (2011): 125–38, https://doi.org/10.15642/jik.2011.1.1.125-138.

ز. الدراسات السابقة

أبحاث ذات صلة بصورة المرأة في شعر نزار قباني، دراسة الإيحائية عند رولان بارت. هذا البحث ليس بحثًا جديدًا نسبيًا. لقد قام بهذا البحث العديد من الباحثين السابقين، وبناءً على الأبحاث التي أجراها الباحثون هناك عدة دراسات ذات صلة بهذا البحث وهي:

١. بوتو كريسديانا نارا كوسوما وليز كورنيا نورهاياتي (٢٠١٧). التحليل السيميائي لرولان بارت لطقوس أوتونان في بالي. يهدف هذا البحث إلى تحليل المعنى الإيحائية والإيحائي وكذلك الأساطير والأيديولوجية في الطقوس الأوتونية. وبناءً على نتائج البحث، تم التوصل إلى استنتاج حول المعنى الإيحائية لموكب المبياكاونان في طقوس الأوتونان، أي على شكل سلسلة من الأنشطة في طقوس المبياكاونان الأوتونية، حيث يتميز البصري بالإيماءات والملابس والألوان، واللفظي. تتميز بالصلاة، ويتم تمييز الصوت بصوت الأجراس. هناكالإيحائية ترتبط ارتباطًا وثيقًا بالتعاليم الدينية الهندوسية مثل تعاليم تري مورتي، وساد ريبو، ومعنى ماء تيرثا، وما إلى ذلك، بالإضافة إلى الأساطير والأيديولوجيات المختلفة مثل الهيروفاني، والتعبيرات الدينية الجماعية، والتدين، و الدين كنظام ثقافي.[٢٠]

٢. تاميا ريندي أنتيكا ونورمادا نينجسيه وإنسي ساستيكا (٢٠٢٠). تحليل معنى الإيحائية,الإيحائي والأسطورة في أغنية لاثي "Karya Weird Genius". يهدف هذا البحث إلى بيان معنى الإيحائية والإيحائي والأسطورة في كلمات أغنية لاثي للعبقري الغريب. نتائج بحثه هي أن المعنى الإيحائية الوارد في كلمات أغنية Lathi للعبقرية الغريبة هو أنها تحتوي على مشاعر الحب المؤلم، حيث بالنسبة له، بالإضافة إلى جلب الخير، فإن حبه يجلب له البؤس أيضًا. ثانياً، المعنى الإيحائية الذي تحتويه الأغنية هو أن هناك نصيحة بأنه لا ينبغي لنا أن نتجنب المشاكل

[20]Putu Krisdiana Nara Kusuma and Iis Kurnia Nurhayati, "Analisis Semiotika Roland Barthes Pada Ritual Otonan Di Bali," *Jurnal Manajemen Komunikasi* 1, no. 2 (2019): 195, https://doi.org/10.24198/jmk.v1i2.10519.

ولكن يجب أن نواجه المشاكل القائمة لأن احترام الشخص لذاته يمكن رؤيته من كلماته. ثالثًا، الأسطورة التي تحتويها الأغنية هي أن هناك جملة جاوية مأخوذة من المثل وهي "ajiningdirisoko lathi"."ajiningrogosokobusono'. ومع ذلك، في كلمات لاثي، تنص فقط على "ajiningdiri ana ing lathi". وهو ما يعني أن تقدير الذات يظهر من اللسان/الكلام[٢١]

٣. أسنات ريو وتري بوجياتي (٢٠١٨) التحليل السيميائي لرولان بارت في فيلم ٣ دارا (دراسة سيميائية). يهدف هذا البحث إلى بيان صيغ دلالي المعنى والإيحائية المعنى والأساطير الواردة في فيلم "٣ دارا". وكانت نتائج البحث النتائج التالية: (١) إن معنى الإيحائي والإيحائية في هذا الفيلم يعطينا فهمًا لأهمية التأدب والاحترام تجاه المرأة وأي شخص. لأن كل ما نزرعه في هذا العالم، سواء كان كلامًا أو مواقف جيدة أو سيئة تجاه الآخرين، سوف نحصده يومًا ما.[٢٢]

٤. فريسكا ديوي يوليانتي، أطوار باجاري، وسلامت موليانا (٢٠١٧) تمثيل الذكورة في الإعلان التلفزيوني رجال البركة #ليلاكيماساكيني (تحليل سيميائي لرولان بارت حول تمثيل الذكورة). يهدف هذا البحث إلى تحديد معنى الإيحائي والإيحائية والأسطورة أو الأيديولوجية في الإعلان التلفزيوني POND'S Men الذي يمثل الذكورة بطبعةرجل اليوم. تظهر نتائج هذا البحث أن هناك معاني الإيحائي والإيحائية وأسطورة أو أيديولوجية في الإعلان التلفزيوني POND'S Menرجل اليوم. وتم الحصول على هذه النتائج من العلامات السائدة في لقطات المشاهد الملتقطة وفق معايير محددة سلفا. في نسخة ريو ديوانتو من الإعلان، تم تصوير ٣ الإيحائية و٣ الإيحائي و٣ أساطير. في نسخة كينان بيرس للإعلان، تم تصوير ٣ الإيحائي و٣ معان الإيحائية و٣ أساطير أو أيديولوجيات وفي نسخة مارشال ساسترا هناك ٣ معاني الإيحائي و٣ معان الإيحائية و٣

[21]Antika, Ningsih, and Sastika, "Analisis Makna Denotasi , Konotasi , Mitos Pada Lagu ' Lathi ' Karya Weird Genius."

[22]Asnat Riwu and Tri Pujiati, "Analisis Semiotika Roland Barthes Pada Film 3 Dara," *Deiksis* 10, no. 03 (2018): 212, https://doi.org/10.30998/deiksis.v10i03.2809.

أساطير أو أيديولوجيات. يمكن أن نستنتج أن جانب أو شكل الذكورة الذي يتم الترويج له هو المظهر الجسدي للرجال الذين يميلون إلى أن يكونوا نقاشين، أحلام النساء، القادة الأذكياء ذوي النجاح، الرجال الذين يفكرون بشكل إبداعي ولديهم هوايات.[٢٣]

٥. ألبرياني راستيكا، ميسي يميما، بوتري رحماني، وسانغكوت مريم نست (٢٠٢٠) تحليل معنى الإيحائية في شعر "هذا أنا، وليس أنا" لأليسيا أناندا. يهدف هذا البحث إلى تحليل هذه الشعر ومعرفة المعاني التي تتضمنها الشعر. ليتمكن الباحثون لاحقاً من التمييز بين المعنى الإيحائي والمعنى الإيحائية. وتوصلت نتائج البحث إلى وجود خمسة معانٍ الإيحائية في الشعر. وهذا المعنى الإيحائية يمكن أن يجعل القارئ يفهم الشعر الموجود حتى يمكن تفسير معنى ما كتبه الكاتب.[٢٤]

٦. أليشا حسينة، وبوتري إيكاواتي هايس، ونونينغ إنداه براتيوي، وبوتو راتنا جويتا (٢٠١٨) تحليل فيلم كوكو في النظرية السيميائية لرولان بارت. يهدف هذا البحث إلى تحليل مهرجان الدياس لوس مويرتوس في فيلم كوكو باستخدام نظرية رولان بارت السيميائية. يستخدم هذا البحث السيميائية التي اقترحها رولان بارت والتي تتضمن معنى الإيحائي, الإيحائية, وأيضا الأسطورة. بناءً على نتائج البحث والمناقشة المتعلقة بمهرجان El Dias Los Muertosفي فيلم Coco، يثبت معنى الأسطورة أن هذه الرسوم المتحركة لها رسالة تعليمية فريدة وجديدة لأنها تعتمد على الثقافة المكسيكية التي يتم تعبئتها بخفة للاستهلاك من قبل عام.[٢٥]

---

[23]Friska Dewi Yuliyanti, "Representasi Maskulinitas Dalam Iklan Televisi Pond 's Men," *Jurnal Komunikasi* 9, no. 1 (2017): 16–30, https://journal.untar.ac.id/index.php/komunikasi/article/view/180/645.

[24]Rastika et al., "Analisis Makna Konotasi Dalam Puisi 'Ini Saya Bukan Aku' Karya Alicia Ananda."

[25]Putu Ratna Juwita and Alisha Husaina, "ANALISIS FILM COCO DALAM TEORI SEMIOTIKA ROLAND BARTHES Alisha Husaina Nuning Indah Pratiwi," *Jurnal Ilmiah Dinamika Sosial* 2, no. 2 (2018): 53–69.

٧. ديوي عمروه، (٢٠٢١) معنى عبس النبي محمد في القرآن (تطبيق سيميائية رولان بارت على القرآن سورة عبس ٨٠:١) "يهدف هذا البحث إلى مناقشة معنى" عبس في القرآن الكريم على وجه الخصوصالقرآن سورة عبس [٨٠]: ١ والتي أصبحت محل جدل بين المفسرين في ارتباطها بمفهوم عصمة النبي محمد. والنتائج التي تم الحصول عليها من هذا البحث هي: أولا، النظام اللغوي لكلمة عبس لا يفسر فقط على أنه تعبير وجهي حامض، بل يفسر أيضا على أنه تعبير عن استياء النبي محمد لأنه انزعج من قدوم ابن أم مكتوم. ثانيًا: النظام الأسطوري في كلمة عبس هو أن النبي محمد تجاهل ابن أم مكتوم لأنه كان يخشى ألا يتمكن من تحويل زعماء قريش الوثنيين إلى الإسلام إذا انقطع النقاش.[٢٦]

٨. فينا ستي سري نوفيا ومحمد ريحان بسطام (٢٠٢٢) التحليلسيميائية لرولان بارت على غلاف الخنازير .Five Little Pigs Karya Agatha Christie يهدف هذا البحث إلى بيان المعنى الإيحائي والإيحائية للعلامات الموجودة على غلاف كتاب الخنازير .Five Little Pigs Karya Agatha Christie تظهر نتائج هذا البحث المعنى الإيحائية للإشارات من خلال النصوص والصور الموجودة على غلاف كتاب Five Little Pigs للكاتبة عمل Agatha Christie الصادر عن دار النشر William Morrow Paperbacksسنة ٢٠١١. وقد توصل هذا البحث إلى أن (١) بعض النصوص والصور كعلامات تحتوي على معاني الإيحائي والإيحائية في الإشارة إلى أشياء معينة، (٢) المعنى الإيحائية للإشارة مجاز بالمعنى الإيحائية، (٣) الإشارات البصرية أكثر عددا أو غلبة من الإشارات اللفظية.[٢٧]

[26]Dewi Umaroh, "Makna 'Abasa Nabi Muhammad Dalam Al-Qur'an (Aplikasi Semiotika Roland Barthes Terhadap Q.S. 'Abasa [80]: 1)," *Al-Bayan: Jurnal Studi Ilmu Al- Qur'an Dan Tafsir* 5, no. 2 (2020): 116–27, https://journal.uinsgd.ac.id/index.php/Al-Bayan/article/view/11640/5308.

[27]Vina Siti Sri Nofia and Muhammad Rayhan Bustam, "Analisis Semiotika Roland Barthes Pada Sampul Buku Five Little Pigs Karya Agatha Christie," *MAHADAYA: Jurnal Bahasa, Sastra, Dan Budaya* 2, no. 2 (2022): 143–56, https://doi.org/10.34010/mhd.v2i2.7795.

جدول ١,١

الدراسات السابقة

رقم	اسم الباحث وعنوان البحث	المساواة	الاختلاف
١.	بوتو كريسديانا نارا كوسوما وليز كورنيا نورهاياتي مع عنوان البحث: التحليل السيميائي لرولان بارت لطقوس أوتونان في بالي.	استخدام نظرية رولانبارت ومنهج ونوع البحث	سنة البحث وموضوع البحث
٢.	تاميا ريندي أنتيكا وآخرون بعنوان تحليل معنى الإيحائي والإيحائية والأسطورة في الأغنية Lathiأعمال "Weird Genius"	استخدام نظرية رولانبارت ومنهج ونوع البحث	سنة البحث وموضوع البحث
٣.	أسنات ريو وتري بوجياتي بعنوان التحليل السيميائي لرولانبارت في فيلم ٣ دارا (دراسة	استخدام نظرية رولانبارت ومنهج ونوع البحث	سنة البحث وموضوع البحث

	سيميائية).		
٤.	فريسكا ديوي يوليانتي وآخرون بعنوان تمثيل الذكورة في الإعلان التلفزيوني Pond's Men#رجال اليوم (التحليل السيميائي لرولان بارت حول تمثيل الذكورة).	استخدام نظرية رولانبارت ومنهج ونوع البحث	سنة البحث وموضوع البحث
٥.	ألبرياني راستيكا وآخرون بعنوان تحليل معنى الإيحائية في شعر "هذا ليس أنا" لأليسيا أناندا.	استخدام نظرية رولان بارت ومنهج ونوع البحث	سنة البحث
٦.	أليشا حسينة وآخرون بعنوان تحليل فيلم كوكو في النظرية السيميائية لرولان بارت.	استخدام نظرية رولانبارت ومنهج ونوع البحث	سنة البحث وموضوع البحث
٧.	ديوي عمروه، بعنوان معنى عبس النبي محمد في القرآن (تطبيق	استخدام نظرية رولانبارتومنهج ونوع البحث	سنة البحث وموضوع البحث

	سيميائية رولان بارت على القرآن سورة عبس ١:٨٠)		
	فينا ستي سري نوفيا ومحمد ريحان بسطام التحليلرولان بارتالسيميائية على غلاف الخنازير . Five Little Pigsأعمال أجاثا كريستي.	استخدام نظرية رولانبارت ومنهج ونوع البحث	سنة البحث وموضوع البحث

الفصل الثاني
الإطار النظري

المبحث الأول: السيميائية

أ. مفهوم السيميائية

السيميائية تأتي من الكلمة اليونانية Semeion والتي تعني علامة[٢٨]. يتم تعريف العلامة على أنها شيء يمكن اعتباره يمثل شيئًا آخر، على أساس الأعراف الاجتماعية القائمة مسبقًا. تم تفسير العلامات في الأصل على أنها شيء يشير إلى شيء آخر.[٢٩]ويرى بيليانغ أن استكشاف السيميائية كمنهج للدراسة في مختلف فروع العلم ممكن لأن هناك ميلاً إلى النظر إلى مختلف الخطابات الاجتماعية كظواهر لغوية. وبعبارة أخرى، فإن اللغة تتشكل في مختلف الخطابات الاجتماعية. واستنادًا إلى وجهة النظر السيميائية، إذا كان بالإمكان اعتبار جميع الممارسات الاجتماعية ظواهر لغوية، فيمكن اعتبار كل شيء علامة.[٣٠]

السيميائية هي علم العلامات، الذي يدرس الظواهر الاجتماعية والثقافية بما في ذلك الأدب كنظام للعلامات. للعلامات جانبان، هما الدال (الإيحائي، الإيحائية) والمدلول (الإيحائي، الإيحائية). العلامات هي الشكل الرسمي للإشارات، في اللغة على شكل وحدات صوتية أو حروف في الأدب المكتوب. وفي الوقت نفسه، فإن المدلول هو ما يدل عليه الدال.[٣١]

للسيميائيات خلفية متنوعة للغاية وتنبع من العديد من التخصصات المختلفة. وبشكل عام، جاء تطور السيميائية بشكل عام من دراسة اللغة والنظرية الأدبية في القرن العشرين. ومع ذلك، كانت الأفكار والمفاهيم في السيميائية موجودة

---

[٢٨]نصر حامد أبو زيد. (٢٠٢٥). *دوائر الخوف: قراءة في خطاب المرأة*. Hindawi Foundation.

[29]Nurdin Nurdin, "Analisis Semiotik Roland Barthes Terhadap Busana Rimpu Wanita Bima," *Jurnal Ilmiah Mandala Education* 7, no. 3 (2021): 699–707, https://doi.org/10.58258/jime.v7i3.2670.

[30]Yasraf Amir Piliang, *Masih Adakah 'Aura' Wanita Di Balik 'Euphoria' Media", Dalam Idi Subandi Ibrahim et.Al., Wanita Dan Media, Konstruksi Ideologi*, 1998.

[31]

منذ العصور القديمة، كما هو الحال في دراسة الرمزية في الأساطير والدين والفن. ومن الشخصيات المهمة في تطور السيميائية فرديناند دي سوسير، وهو عالم لغوي سويسري ألّف كتاب ''دورة في علم اللغة العام'' عام ١٩١٦. قدم سوسير مفهوم البنيوية في اللغة وأكد على أهمية العلاقة بين الإشارة والمعنى في اللغة. أثر هذا المفهوم فيما بعد على تطور السيميائية في مجالات أخرى، مثل الأدب والفنون الجميلة والإعلام.

السيميائية مجال دراسة واسع جدًا يرتبط ارتباطًا وثيقًا بمختلف التخصصات الأخرى، مثل الأنثروبولوجيا وعلم الاجتماع وعلم النفس والفلسفة. وعلى هذا النحو، يستمر في التطور وتقديم فهم أعمق لتعقيدات التواصل الإنساني في مختلف السياقات الثقافية والاجتماعية. تشير التقاليد السيميائية إلى تاريخ وتطور دراسة العلامات والمعاني التي تضم عدة مناهج وأساليب مختلفة. وهناك العديد من التقاليد السيميائية المهمة، وهي: السيميائية البنيوية، والسيميائية المعرفية، والسيميائية الاجتماعية الثقافية، والسيميائية الفينومينولوجية.[٣٢]

يقدم كل تقليد سيميائي مساهمات مختلفة لفهم العلامات والمعنى. كما أن بعض النظريات السيميائية تجمع بين هذه المقاربات مثل السيميائية البنيوية، والسيميائية المعرفية، والسيميائية الاجتماعية الثقافية، والسيميائية الفينومينولوجية. ونتيجة لذلك، أصبحت السيميائية مجالًا دراسيًا معقدًا ومتعدد التخصصات، يشمل مساهمات من مختلف التخصصات، مثل اللسانيات والأنثروبولوجيا والأدب والفنون الجميلة.

إن التقليد السيميائي هو مجموعة من الأفكار والنظريات حول العلامات والتمثيل والتواصل التي تطورت منذ العصور القديمة وحتى يومنا هذا. وهو يشمل مجموعة واسعة من التخصصات، بما في ذلك الفلسفة واللغويات والأنثروبولوجيا وعلم النفس والأدب، وله مجموعة متنوعة من الأساليب والمناهج في دراسة العلامات

[٣٢] ''Roland Barthes, تربا نلاور دنع يرهاملجا يلصاوتلا باطخلل ةيئايميسلا ةءارقلا " ايجولوديلأا ،ةفاقثلا ،ةروطسلأا.(2022) no. May ",''

والتمثيلات. في التقليد السيميائي، تعتبر العلامة في التقليد السيميائي تمثيلًا أو صورة لشيء أو مفهوم معين. وتتكون العلامة من ثلاثة عناصر: الشيء، والممثّل، والمفسّر. فالشيء هو ما تمثله العلامة، والممثّل هو الشكل المادي للعلامة، والمفسّر هو المعنى أو المفهوم المرتبط بالعلامة.

تشمل بعض الشخصيات المهمة في التقليد السيميائي أفلاطون وأرسطو والقديس أوغسطينوس وتوما الأكويني وفرديناند دي سوسير وتشارلز بيرس ورولان بارت وأومبرتو إركو وجاك دريدا. وقد قدمت كل شخصية من هؤلاء إسهامات فريدة في تطوير السيميائية، بدءًا من النظر في العلاقة بين اللغة والواقع إلى تقديم مفاهيم مثل المحاكاة واللوغوس والمحاكاة. وخلال تطورها، تم تطبيق السيميائية على مختلف المجالات، بما في ذلك الأدب والفن والثقافة الشعبية والإعلام والعلوم الاجتماعية. وعند تحليل نصوص أو وسائط إعلامية معينة، يمكن أن تساعد السيميائية في فهم كيفية استخدام العلامات والتمثيلات لخلق المعنى والتأثير على الجمهور.[٣٣]

يمكن إرجاع تاريخ السيميائيات المبكرة إلى العصور القديمة، حيث نظر فلاسفة مثل أفلاطون وأرسطو والرواقية مفاهيم مثل اللغة والعلامة والتمثيل. اعتبر أفلاطون أن اللغة هي تمثيل أو محاكاة للواقع، بينما قدم أرسطو مفاهيم مثل اللوغوس والعلامة والعلاقة بين الكلمات والأشياء الممثلة. أما الرواقية فقد رأت الرواقية أن اللغة هي نظام من العلامات التقليدية المستخدمة لتمثيل الأشياء.[٣٤]

يعتبر أفلاطون وأرسطو والرواقية من الفلاسفة الذين نظروا في مفاهيم مثل اللغة والإشارة والتمثيل في التاريخ المبكر للسيميائية. فاعتبر أفلاطون اللغة تمثيلًا للأفكار الكونية، بينما استكشف أرسطو مفاهيم المحاكاة والإيحائية في اللغة. وفي الوقت نفسه، طورت الرواقية مفهوم اللوغوس باعتباره المبدأ المكون للكون الذي يشمل اللغة والمعرفة والأخلاق. وشكلت مساهماتهما أسس التفكير السيميائي كعلم متعدد التخصصات.

---

[33]fivin bagus septiya pambudi, *Buku Ajar Semiotika* (kampus unisnu jepara: unisnu press, 2023).
[34]Noth Winfried, *Handbook of Semiotics* (USA: indiana univercity press, bloomington, USA, 1995).

١. اعتبر أفلاطون، الفيلسوف اليوناني القديم، اللغة تمثيلاً أو محاكاة للواقع. ووفقًا له، فإن الكلمات في اللغة ما هي إلا رموز تمثل أفكارًا أو مفاهيم مجردة وموجودة في العقل الباطن.
٢. كان أرسطو فيلسوفًا يونانيًا قديمًا يُعرف أيضًا بأبي المنطق والفلسفة الغربية. استكشف في فكره مفهوم المحاكاة أو التقليد الذي أصبح أحد المفاهيم المهمة في النظرية السيميائية. قدم أرسطو العديد من المفاهيم المهمة في دراسة السيميائية بما في ذلك اللوغوس والعلامة والعلاقة بين الكلمات والأشياء التي تمثلها.

ب. شخصيات علم السيميائية

هناك العديد من الشخصيات المهمة في التقليد السيميائي التي ساهمت بشكل كبير في تطوير السيميائية وتفكيرها. وفيما يلي بعض هذه الشخصيات ووصف لأفكارهم:

١. فرديناند دي سوسور

كان فرديناند دي سوسير شخصية رئيسية في تطوير السيميائية البنيوية. وقد اقترح مفاهيم مهمة في السيميائية، وهي العلامة والإيحائية والمدلول والمدلول. العلامة والإيحائية والمدلول والمدلول هي مفاهيم مهمة في السيميائية قدمها فرديناند دي سوسير. العلامة هي عنصر صغير في نظام اللغة والسيميائية يشير إلى العلاقة بين الشيء أو المفهوم والعلامة التي تمثل الشيء أو المفهوم. وتشير الإيحائية إلى العلاقة بين العلامة والمفهوم الذي تمثله العلامة. ومن ناحية أخرى، تشير الإيحائية إلى المفهوم الذي تمثله العلامة.

٢. تشارلز ساندرز بيرس

يعد تشارلز ساندرز بيرس شخصية رئيسية في تطوير السيميائية البراغماتية. وقد طور مفهوم السيميائية كعلم للعلامات وميز بين ثلاثة أنواع من العلامات: الأيقونية والإيحائية والرمزية. كما أكد بيرس أيضًا على العلاقة

بين العلامات والفعل الاجتماعي، وطور نظرية البراغماتية كمنهج لفهم معنى العلامات في سياق الممارسة والفعل.

٣. رولان بارت

يعد رولان بارت شخصية رئيسية في تطوير السيميائية الأدبية والسيميائية البصرية. وقد أكد على دور العلامات في خلق المعنى في الأدب والإعلان ووسائل الإعلام الأخرى. كما طور بارت مفاهيم مهمة في السيميائية، مثل الأسطورة والإيحائية والإيحائية في الكشف عن معنى العلامات. يعد رولان بارت أحد الشخصيات المهمة في السيميائية البنيوية والسيميائية الأدبية. وقد طور مفاهيم مثل التناص والأسطورة وسيميولوجيا الموضة. يشير مفهوم التناص إلى العلاقة بين نص وآخر، بينما يركز مفهوم الأسطورة على الأيديولوجيا والجوانب الاجتماعية في استخدام العلامات.

٤. كلود ليفي شتراوس

كان كلود ليفي شتراوس شخصية رئيسية في تطوير السيميائية البنيوية والسيميائية الثقافية. فقد طور نظرية البنية في الأسطورة وأكد على دور الاختلافات والعلاقات بين العلامات في تشكيل المعنى الثقافي. كما أكد ليفي شتراوس على دور التناقض والاختلال في تشكيل المعنى الثقافي.

٥. جوليا كريستيفا

شخصية رئيسية في تطوير السيميائية الأدبية والسيميائية الثقافية[٣٥]. وقد طورت مفاهيم مهمة في السيميائية، مثل ''الكائن والسيميائي'' و''السيميائي'' و''الرمزي'' وأكدت على دور العلامات في خلق المعنى في الثقافة والمجتمع. كما طورت كريستيفا نظريات حول التناص ونظرية الموضوع كوسيلة لفهم دور العلامات في تشكيل الهوية. جوليا كريستيفا شخصية مهمة

[٣٥]موسوي پناه, & سيد احمد. (٢٠٢٤). دراسة سيميائية في قصيدة إذا الشعب يوما أراد الحياة على ضوء نظرية مايكل ريفاتير. *بحوث في اللغة العربية*, ١٦ (٣١), ٢١-٣٦.

في السيميائية الأدبية والسيميائية النسوية. وقد طورت مفهوم السيميائي والرمزي في اللغة وكذلك مفهوم الكائن الذي يسلط الضوء على الجانب المضطرب والمخيف من الجسد واللغة.

٦. ميشيل فوكو

ميشيل فوكو هو شخصية رئيسية في تطوير السيميائية ما بعد البنيوية. وقد أكد على دور السلطة والأيديولوجيا في إنتاج العلامات وتفسيرها وطور نظريات علم آثار المعرفة وعلم الأنساب كوسيلة لفهم إنتاج العلامات وتفسيرها في المجتمع. ميشيل فوكو شخصية مهمة في السيميائية ما بعد البنيوية والنظرية النقدية. وقد طوّر مفاهيم مثل أركيولوجيا المعرفة التي تشير إلى محاولة الكشف عن بنى المعرفة والسلطة في المجتمع.

٧. أومبرتو إيكو

أومبرتو إيكو شخصية رئيسية في تطوير السيميائية الأدبية والسيميائية الثقافية. طور نظرية السيميائية كعلم للعلامات وطور مفاهيم مهمة في السيميائية. أمبرتو إيكو هو أحد الشخصيات المهمة في السيميائية الأدبية والسيميائية البصرية. طوّر مفهوم الطبقة الجمالية الذي يتضمن مفاهيم مثل الجمال والنظام والتناسب. كما كتب على نطاق واسع عن اللغة والنص، بما في ذلك في رواياته.

المبحث الثاني: السيميائية عند رولان بارت

أ. مفهوم السيميائية عند رولان بارت

يُعرف رولان بارت بأنه أحد المفكرين البنيويين الذين مارسوا بجد نماذج سوسور اللغوية والسيمولوجية. ويجادل بأن اللغة هي نظام إشارة يعكس افتراضات مجتمع معين في وقت معين. نظام الإيحائية هو نظام دلالة من المستوى الأول، يتكون من سلسلة من الدلالات والمدلولات، وهي العلاقة المادية للدال أو المفهوم المجرد الكامن وراءها. وفي نظام الإيحائية أو نظام الإيحائية في المستوى الثاني، تصبح سلسلة

الدالات أو الدالات في نظام الإيحائية هي الدال وهكذا بالنسبة إلى غيرها في سلسلة الإيحائية الأعلى. في إطار رولان بارت، الإيحائية مطابقة لعمل الأيديولوجيا التي يسميها (الأسطورة)، وتعمل على كشف وتقديم الحقيقة للقيم السائدة في فترة معينة. يوجد في الأسطورة أيضًا نمط ثلاثي الأبعاد للدال والمدلول والإشارة، ولكن كنظام فريد. تُبنى الأساطير على سلسلة معنى موجودة مسبقًا، أو بمعنى آخر، الأساطير هي نظام معنى من المستوى الثاني.[٣٦]

تركز السيميائية وفقًا لرولان بارت على نظرية المعنى الإيحائية والمعنى الإيحائية. المعنى الإيحائية هو المعنى الثاني أو المعنى الثقافي الذي سيقدم رموز المعنى الضمني للعلامة. من الناحية البنيوية، المعنى الإيحائية هو المعنى الذي يكمن وجوده في نظامين من الاختلافات التي يفترض وجودها لتسمح للنص بالعمل كلعبة. المعنى الإيحائية هو معنى اللغة الذي يقدم رموزاً اجتماعية صريحة.[٣٧]

وفقًا لبارت، السيميائية هي علم أو طريقة تحليلية لدراسة العلامات. السيميائية، أو بمصطلح بارت، السيميولوجيا، تريد أساسًا دراسة كيفية تفسير الإنسانية للأشياء. المعنى في هذه الحالة لا يمكن الخلط بينه وبين التواصل. المعنى يعني أن الأشياء لا تحمل فقط المعلومات التي تريد التواصل من خلالها، ولكنها تشكل أيضًا نظامًا منظمًا من العلامات.[٣٨]

إن سيميائية رولان بارت هي في الواقع مشتقة من سيميولوجيا دي سوسير[٣٩]. في النظرية التي طرحها، قام رولان بارت بتعديل نظرية الإيحائية لدي سوسور، لكنه

---

[36]Panji Wibisono and Yunita Sari, "Analisis Semiotika Roland Barthes Dalam Film Bintang Ketjil Karya Wim Umboh Dan Misbach Yusa Bira," *Jurnal Dinamika Ilmu Komunikasi* 1, no. 1 (2021): 30–43.

[37]Program Studi et al., "SEMIOTIKA UMPASA BAHASA BATAK TOBA: PENDEKATAN ROLAND BARTHES 1 Putri Sion Sinaga; 2 Bambang Djunaidi; 3 Irma Diani," *Jurnal Ilmiah Korpus* 5, no. 1 (2021): 2021, https://doi.org/10.33369/jik.12600.

[38]Trieska Sela Pratiwi, Yuliani Rachma Putri, and Mohamad Syahriar Sugandi, "Analisis Semiotika Roland Barthes Terhadap Logo Calais Tea," *E-Proceeding of Management* 2, no. 3 (2015): 4327–36, https://openlibrary.telkomuniversity.ac.id/home/catalog/id/104472/slug/analisis-semiotika-roland-barthes-terhadap-logo-calais-tea.html%0Ahttps://core.ac.uk/download/pdf/299904072.pdf.

[٣٩]عبد المجيد نوسي, & المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات. (٢٠٢١). *سيميائيات الخطاب الاجتماعي: دراسة نظرية وتحليلية*. المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات.

استخدم مصطلحات التعبير عن الإيحائية والمحتوى للدلالة. ركز سوسير على تكوين الجملة وكيفية تحديد المعنى في الجمل. وفي الوقت نفسه، واصل رولان بارت هذه الفكرة، مع التركيز أكثر على تفاعل النص مع التجربة الشخصية والثقافة التي تستخدمه. وتعرف هذه الفكرة بـ "ترتيب الإيحائية" وهي فكرة تركز في السيميائية على مرحلتين من الإيحائية، وهما الإيحائية والإيحائية. ومن ثم لا يمكن فصل الإيحائية عن عمل أيديولوجي يسمى الأسطورة.[٤٠]

يرى رولان بارت أن الأيديولوجيا هي وعي زائف يجعل الناس يعيشون في عالم خيالي ومثالي، على الرغم من أن واقع الحياة ليس كذلك في الواقع. الأيديولوجيا موجودة ما دامت الثقافة موجودة، ولهذا السبب قال رولان بارت إن الإيحائية هي تعبير ثقافي. تتجلى الثقافة في النصوص، وبالتالي تتجلى الأيديولوجية من خلال رموز مختلفة تتسرب إلى النص على شكل علامات مهمة، مثل الشخصيات والإعدادات ووجهات النظر وما إلى ذلك (سوبور، ٢٠٠٩: ٧١). يناقش النموذج السيميائي لرولان بارت معنى العلامات باستخدام الإيحائية ذات المرحلتين، وهما البحث عن الإيحائية والمعنى الإيحائية، أي المعنى الحقيقي والمعنى المجازي.

يعد رولان بارت شخصية مهمة في تطور السيميائية. يُعرف بارت بأنه خليفة الشخصية البنيوية فرديناد دي سوسير في مجال السيميائية. ولد بارت في ١٢ نوفمبر ١٩١٥ في شربوج، نورماندي، فرنسا. تشمل الأعمال التي أنتجها بارت "ابتدائية علم السيميولوجيا"، و"S/Z"، و"الأساطير"، و"كاميرا لوسيدا"، والعديد من المقالات الأخرى، مثل وفاة المؤلف. توفي بارت في ٢٦ مارس ١٩٨٠ (بارت، ٢٠١٠:١٣) السيميولوجيا (أو السيميائية) يشير رولان بارت إلى سوسير من خلال التحقيق في العلاقة بين الدال والمدلول في العلامة. العلاقة بين الدال والمدلول ليست مساواة، بل

[40]Universitas Islam Negeri Ar-raniry et al., "REPRESENTASI SEMIOTIKA ROLAND BARTHES DALAM SYAIR ' AHINNU ILA KHUBZI UMMI ' KARYA MAHMOUD DARWISH Maulana Ihsan Ahmad Menikmati Dan Mengaplikasikan Sastra Tersebut Dalam Kehidupan . 1 Karya Sastra Tidak Hanya Mahmoud Darwish Dalam Syairnya Ahinnu Ila Khu" 1 (2019): 247–67.

تعادل. ليس الأمر أن أحدهما يؤدي إلى الآخر، ولكن الارتباط هو الذي يوحد الاثنين (بارت، ١٩٧٢).[٤١]

إن نظرية رولان بارت السيميائية هي خليفة فكر سوسير. يمكن إثبات ذلك من خلال نظرية بارت السيميائية، المستمدة حرفيًا تقريبًا من نظرية اللغة عند دي سوسير. وفقًا لبارت، فإن علم السيميولوجيا هو دراسة كيفية تفسير البشر للأشياء من حولهم. لذا فالأشياء هي علامات تحمل رسائل ضمنية. ومن وجهة نظر سوسير، يتم التركيز على وضع العلامات فقط على مستوى الإيحائية والإيحائية. ومع ذلك، في فكر بارت، تم تنقيح الإيحائية من سيميولوجية سوسير بنظام من الإيحائية الضمنية والأسطورية.[٤٢]

والتحليل المستخدم في هذا البحث هو التحليل الإيحائية عند رولان بارت، لأننا في هذه الأشعار سنحلل الصور التي تحتوي على معاني خفية. وفقًا لرولان بارت، تريد السيميولوجيا دراسة كيفية تفسير الإنسانية (الإنسانية) للأشياء (التفكير). المعنى في هذه الحالة لا يمكن مساواته بالتواصل. المعنى يعني أن الأشياء لا تحمل معلومات، وفي هذه الحالة يكون المقصود منها التواصل، ولكنها تشكل أيضًا نظامًا منظمًا من العلامات.

إن نظرية بارت مستمدة حرفيًا تقريبًا من نظرية اللغة عند دي سوسير. كما قال سوسور، يعتقد بارت أيضًا أن العلاقة بين الدال والمدلول ليس لها شكل طبيعي، بل هي اعتباطية. إذا كان سوسير قد أكد فقط على الإيحائية في الترتيب الإيحائية، فقد أتقن بارت سيميولوجيا سوسير من خلال تطوير نظام الإيحائية على المستوى الإيحائية.

العلامة هي مزيج من واحد مدلول وواحد مدلول. فعالم المدلول يتعلق بعالم التعبير، بينما الدال يتعلق بعالم المضمون. في جوهر الأمر، يتضمن الدال ملاحظة

[41]Prina Yelly, "Analisis Makhluk Superior (Naga) Dalam Legenda Danau Kembar.," *Journal of Chemical Information and Modeling* 53, no. 9 (2019): 1689–99.
[42]Sinta Rizki Haryono and Dedi Kurnia Syah Putra, "Identitas Budaya Indonesia: Analisis Semiotika Roland Barthes Dalam Iklan Aqua Versi 'Temukan Indonesiamu,'" *Acta Diur NA*, 2017, 67–88.

تشبه إلى حد ما ملاحظة المدلول، لأن الدال عبارة عن علاقة لا يمكن فصل تعريفها عن المدلول. يمكن أن تنبعث الدالات بمواد معينة، وهي الكلمات، ويكون جوهر الدال دائمًا في شكل مادي، أي الصوت، والموضوع، والصورة. وفي الوقت نفسه، لا يمكن تعريف المدلول إلا من خلال عملية دالة أو بطريقة سببية–حشوية. العلامة هي شيء يقصده الناس باستخدام علامة معينة. فجوهر عالم التعبير، على سبيل المثال، هو المادة التي تحتوي على صوت، منطوقة، غير وظيفية، بينما يتضمن جوهر المحتوى، على سبيل المثال، الجوانب العاطفية أو الأيديولوجية أو المعنى الإيجابي للدال.

رموز رولان بارت الخمسة هي كما يلي:

١. القانون التأويلي، هو قانون يمكن من خلاله تمييز الألغاز واقتراحها وصياغتها وكشفها نهائيًا.

٢. الكود السامي، ويدل على محاولة ربطه بشخصية (مكان أو كائن) أو تنظيمه في عدة تسلسلات لتكوين مجموعة موضوعية واحدة

٣. الكود الرمزي، هو مكان التعدد والتشويه.

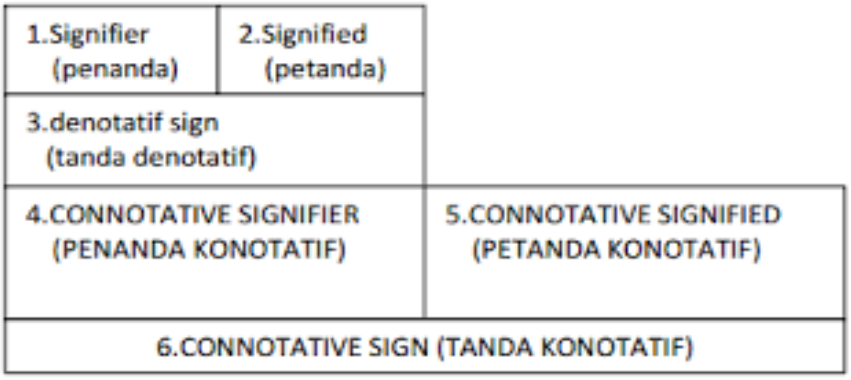
٤. يمكن إدخال الكود البرواريتيكي بترتيبات مختلفة لا يمكن الإشارة إليها إلا من خلال طريقة ترتيبها لأن السلسلة البرواريتيكية ليست أكثر من نتيجة لذكاء القراءة.

٥. الرمز الثقافي، هو رمز لعلم أو مجموعة كاملة من المعرفة.

في تحليل بارت، هناك ثلاثة أشياء أساسية يتم أخذها في الاعتبار، وهي المعنى الإيحائية والإيحائية والأسطوري. المستوى الأول من المعنى يسمى دلالي، والمستوى الثاني من المعنى يسمى دلالي. الإيحائية ستعبر عن المعنى الذي هو واضح للعين، أي أن الإيحائية هي المعنى الحقيقي. وفي الوقت نفسه، يعبر الإيحائية عن المعنى الموجود في العلامات.

وهذا يختلف عن الأساطير، التي توجد وتتطور في أذهان الناس بسبب التأثيرالاجتماعي أو الثقافي للأشخاص أنفسهم على شيء ما، وذلك من خلال

الاهتمام وتفسير الارتباط بين ما يُرى فعليًا (الإيحائية) والإشارات التي ينطوي عليها ذلك الشيء. (دلالة).[٤٣]



صورة ٢,١. رولان بارت علامة الخريطة

(مصدر: صبور, ٢٠٠٦)

من الشكل ١ لخريطة الإشارة التي وضعها رولان بارت، يمكن ملاحظة أن الإيحائية تتكون من دال ومدلول. ومع ذلك، في نفس الوقت علامة الإيحائية هي أيضا علامة دلالة. بمعنى آخر، هذا عنصر مادي. في مفهوم رولان بارت، العلامات الإيحائية ليس لها معنى إضافي فحسب، بل تحتوي على جزأين من العلامة الإيحائية التي تكمن وراء وجودها (سوبور، ٢٠٠٦: ٦٩).

١. المعنى الحقيقي

المعني الإيحائي هو مستوى العلامة الذي يوضح العلاقة بين المؤشر والمشار إليه، أو بين الرمز ومرجعيته في الواقع، مما ينتج معنى صريحًا، مباشرًا، ومؤكدًا. ابتكر بارت خريطة توضح كيفية عمل العلامات. المعني الإيحائي هو التفسير من المستوى الأول في السيميائيات ل رولان بارت التي تستكشف المجال اللغوي. في هذه الحالة، يرتبط المؤشر بالمشار إليه لتكوين علامة. هذا التفسير من المستوى الأول هو فكرة سوسور التي تم تطويرها لاحقًا بواسطة رولان بارت. تعمل هذه العلامة على الإشارة أو ما يتم إنتاجه من خلال الجانب المادي والجانب العقلي. وهكذا، تتمتع العلامة (Sign) بثلاثة أوجه، وهي العلامة نفسها (Sign)، المؤشر

[43]Kusuma and Nurhayati, "Analisis Semiotika Roland Barthes Pada Ritual Otonan Di Bali."

(Signified)، والمشار إليه (Signifier). المعني الإيحائي هو معنى مباشر، أي المعنى الخاص الذي يوجد في علامة معينة أو صورة لمؤشر ما.

٢. المعنى الإيحائي

لا يمكن فصل السيميائية كعلم عن أهمية المعنى. يحاول رولان بارت الكشف عن المعاني الموجودة في النص و S/Z كتمثيل لتحليله النصي في تعميق السيميائية. وينقسم المعنى إلى قسمين، هما الإيحائية والإيحائية. يقدم رولان بارت تعريفًا واسعًا لمعنى الإيحائية.[٤٤] ومعنى الإيحائية بحكم التعريف هو تحديد، علاقة، جناس، خاصية لها القدرة على ربط نفسها بذكر سابق أو مخفي أو خارجي، مع مواقع أخرى من النص أو نصوص أخرى (بارت، ١٩٧٤: ٨). . كما قال رولان بارت أن الدلالات الموضعية هي معاني لا وجود لها لا في القاموس ولا في قواعد اللغة المستخدمة في كتابة النص (وهذا بالطبع تعريف هش، يمكن توسيع القاموس، يمكن تعديل القواعد)، في حين تم التعبير عن الإيحائية تحليليًا بواسطة رولان بارت، أي أنه لا يمكن فصل معنى الإيحائية عن كيفية تحديد هذا المعنى. يتم تحديد الإيحائية من خلال مكانين، هما المكان المتسلسل، وسلسلة من المتواليات، والمكان الذي يؤدي إلى سلسلة من الجمل، والمكان الذي يتطور فيه المعنى عبر طبقات، والمكان الذي يتم فيه تجميع مناطق معينة من النص وبالتالي تشكل سديمًا من العلامات.[٤٥]

الإيحائية السيميولوجية هي معنى له نقطة البداية في الكود (الذي لا يمكنإعادة ترتيبه)، وهو التعبير عن الصوت المنسوج في النص. فالمعنى البنيوي للدلالة هو المعنى الذي يكمن وجوده في نظامين مختلفين يفترض أن لهما الإيحائية والإيحائية مما يسمح للنص بالعمل كاللعبة. ويشير كل نظام إلى الآخر وفق شروط وهم معين. وفي هذا الفهم فإن معنى الإيحائية هو معنى لا يمكن فصله عن معنى الإيحائية والإيحائية. وذلك لأن النص أشبه بلعبة أو مترابط بين المعنى الإيحائية (المعنى الحرفي)

---

[44]dkk lantowa jafar, *No Title* (yogyakarta: cv budi utama, 2017).

[٤٥]أمال قاسيمي, "ينوقي أ يئايميس قسنك ةي روتاكيراكلا ةروصلا تلالاد اجذومن ةيسايسلا ةيروتاكيراكلا ةروصلا ", سيميائيات.63–145 ,2022 ,

والمعنى الإيحائية (المعنى الثاني أو الثقافي)، ويتحدد هذا المعنى بحسب المعنى الخيالي (المعنى الثاني) المؤكد أو الذي لا يزال لديه. حدودها، أي ثقافيا (لا يمكن فصلها عن مفهوم ولد من المجتمع). وكما يصوغ بارت (١٩٧: ٧)، فإن معنى الإيحائية هو ERC. إذا كان E هو التعبير، فإن C هو المحتوى، وR هي العلاقة بين الاثنين (E-C) التي تشكل الإشارة.

الإيحائية هي علامة الإيحائية هي علامة الإيحائية تتكون في الوقت نفسه من دال ومدلول عليه. تتكون العلامة الإيحائية من دال ومدلول. لكن في الوقت نفسه، العلامة الإيحائية هي أيضًا علامة الإيحائيةالإيحائية. ويرى بارت، مستفيدًا من وجهة نظر سوسير، أن العلاقة بين الدال والمدلول لا تتشكل بشكل طبيعي، بل تحدث من خلال اتفاق الأعراف الاجتماعية (المحكم). يبتعد تنقيح بارت في تطوير نظام الإيحائية على المستوى الإيحائية عن علامة سوسير التي ركز عليها سوسير على المستوى الإيحائية. فبالإضافة إلى تطويره على المستوى الإيحائية، رأى بارت أيضًا جانبًا آخر من الإيحائية، وهو ''الأسطورة'' التي تميز المجتمع.[٤٦]

يتسم نقل المعنى الإيحائية بانفتاح المعنى الضمني الذي يفتح المجال لتأويلات جديدة. ويرتبط التصوير الإيحائية بالعوامل الجمالية والأيديولوجية التي تنشأ في القراءة والتفسير، مفسرًا كيف يتشكل المعنى من خلال تفاعلات سيميائية معقدة.[٤٧]

ومن خلال هذا المعنى الإيحائية يحاول بارت التخلص من انغلاق المعنى ورفضه كرد فعل ضد هذا المعنى الإيحائية القمعي (اقرأ: التعسفي) المعجمي، وهكذا يشرح رولان بارت سيميولوجيا رولان بارت مستويات النظام اللغوي الذي ينقسم إلى مستويين. اللغة في المستوى الأول هي اللغة كموضوع، وفي المستوى الثاني يشار

[٤٦] ''Roland Barthes, ةيفحصلالةيسمشلا ةروصلالي فن مزلاوايجولويديلإا ثرابا نلاور روظنمن مةيئايميسةبرلقم Ideology and Time in Photojournalism A Semiotic Approach from the Perspective Of,'' 2024.

[47] Sisi Rosida, Eko Firman Susilo, and M. Hamzah Fansuri Hsb, ''Pelecehan Seksual Dalam Tiktok 'Persalinan': Analisis Semiotika Roland Barthes,'' *Jurnal Bahasa Indonesia Prima (BIP)* 3, no. 2 (2021): 19–27, https://doi.org/10.34012/bip.v3i2.1848.

إليها باللغة الفوقية. ومن خلال تطبيق المرحلتين السيميولوجيتين في فهم الآيات القرآنية قد لا تفقد هذه الآيات معناها الحرفي، بل قد تحصل على الرسالة ''الحقيقية'' المراد إيصالها بناءً على السياق الذي يحيط بها.[٤٨]

الدال والمدلول في فكر سوسير هما مكونا العلامة. وقد استعار بارت هذا المصطلحأيضًا في تطوير سيميولوجيته. الدال هو الشيء المدلول عليه، وهو تمثيل ذهني لشيء ما. العلامة والمدلول هما وحدة أو ما أسماه سوسير بالمفهوم. الدالّ بحكم تعريفه هو شيء مقصود أو مقصود من قبل شخص يستخدم علامة معينة. وفي حين أن الدال والعلامة يعملان على قدم المساواة كأحد الاسمين أو العلامتين، إلا أن هناك فرقاً بين الاثنين. فالدال هو علاقة أو واسطة، في حين أن المدلول هو علاقة أو واسطة، بينما الدال يتطلب مادة .وهذان النشاطان هما فعل الربط وإنتاج الإيحائية.

في تحليله لنص *ساراسين*، يضع بارت معنى النص في الإيحائية. وفقًا لبارت فإن اللغة في مستوى الإيحائية تقدم اللغة في مستوى الإيحائية أعرافًا أو رموزًا اجتماعية صريحة، وهي الرموز التي ستظهر معانيها الإشارية على السطح مباشرة بناءً على العلاقة بين الدال والمدلول. وعلى العكس من ذلك، ستقدم اللغة في نظام الإيحائية رموزاً تكون معانيها الإشارية ضمنية، والمعنى الضمني هو نظام رمزي تكون إشاراته ذات معانٍ خفية. هذا المجال الخفي، حسب بارت، هو مجال الأيديولوجيا أو الميثولوجيا.

٣. أسطورة

وفقًا لبارت في كتابه ''الأساطير''، فإن الأسطورة نظام تواصل، وأن الأسطورة رسالة. الأسطورة هي نمط من الإشارة، شكل. يعتقد بارت أن جميع

[48]Muhamad Jamaludin, Nur Aini, and Ahmad Sihabul Millah, "Mitologi Dalam QS. Al-Kafirun Perspektif Semiotika Roland Barthes," *Jalsah : The Journal of Al-Quran and As-Sunnah Studies* 1, no. 1 (2021): 45–61, https://doi.org/10.37252/jqs.v1i1.129.

الأشياء يمكن أن تصبح أساطير. وطالما أن الشيء يحتوي بالفعل على رسالة، فإنه يصبح أسطورة. ووفقًا لبارت فإن هناك خاصية أخرى للأسطورة وهي أنها لا تتحدد بالمادة، بل بما يتم نقله. فالأسطورة، من وجهة نظر بارت، تشبه اللغة. من وجهة النظر هذه، تعني الأسطورة نظاماً للتواصل ورسالة. الأسطورة في منهج بارت السيميائي هي تطور الإيحائية. وباختصار، فإن الدلالات التي تشكلت منذ زمن طويل وأصبحت وجهة نظر المجتمع هي الأساطير. فالأسطورة بالنسبة لبارت هي نظام سيميائي في شكل نظام من العلامات التي يتم تفسيرها من قبل البشر.[٤٩]

يمكن قراءة أفكار بارت حول الأسطورة في مقال ''الأسطورة اليوم'' الذي يظهر في الصفحات الأخيرة من كتاب ''الأساطير''. يعدّ مقال ''الأسطورة اليوم'' أهم مقال لأنه المقال الأهم لأنه المكان الذي يمكن قراءة تفسير الأسطورة فيه. أما مقال ''الصورة والموسيقى والنص''، وخاصة المقالين الأولين ''الرسالة الفوتوغرافية'' و''بلاغة الصورة''، ففيهما عمق التحليل في ربط الرسائل اللغوية بالأشياء الفوتوغرافية والإعلانات. سأضيف أيضًا كمصدر في هذا المقال، مقالة لبارت في كتابه S/Z الذي نُشر لأول مرة عام ١٩٧٣. في S/Z هناك مفهوم رئيسي في كتاب S/Z، وهو مفهوم lexsias أو وحدات قراءة الإشارة، والذي سيسهل علينا تحليل الأشياء من خلال تقسيمها إلى وحدات قراءة محددة. استنادًا إلى هذه المصادر، تحاول هذه الورقة البحثية رسم خريطة لأفكار بارت حول الأسطورة وتطبيقها على عدة أشياء، خاصة الصور الفوتوغرافية والإعلانات. ومع محدودية المصادر، يأمل المؤلف أن تثير هذه الورقة استكشافًا أعمق للدراسات السيميائية البارثية.[٥٠]

الميثولوجيا هي جزء من السيميولوجيا، العلم الواسع للعلامات والأشكال. يتعامل كل من علم الأساطير وعلم السيميولوجيا مع القيم التي لا تكتفي بالحقائق

[٤٩]"تراب نلاور بدل يئايميس قسنك ة روطسلأا "The Myth as a Semiotic Style According to Roland Barthes 9102 (n.d.).

[50]Noveri Faikar Urfan, "Semiotika Mitologis Sebuah Tinjauan Awal Bagi Analisis Semiotika Barthesian," *SOURCE : Jurnal Ilmu Komunikasi* 4, no. 2 (2019): 45–54, https://doi.org/10.35308/source.v4i2.921.

فقط. فالحقائق هي علامات تُستخدم لتحديد واستكشاف أشياء أخرى. ووفقًا لبارت (١٩٧٢:١١٣) يوجد في الأسطورة نمط ثلاثي الأبعاد من الدال والمدلول والعلامة. الأسطورة هي نظام خاص مبني من سلسلة سيميائية موجودة مسبقًا. ويطلق على عملية الإيحائية هذه اسم الإيحائية والإيحائية. ويذكر بارت أن الدلالات يمكن أن تخلق الأساطير، أو أنظمة المعنى التي تشكلها الثقافة أو المجتمع. على سبيل المثال، قد يكون تمثيل المرأة في أشعار نزار قباني متأثرًا ببعض ''الأساطير'' الموجودة في الثقافة العربية حول الأنوثة أو الجمال أو الرقة.

في علم الأساطير عند رولان بارت، يتم وضع موضوع الدراسة الأول كعلامة، والأشياء التي تم وضعها كعلامات ستتم دراستها وتفسيرها وجعلها تتحدث عن نفسها. من المخطط أعلاه، يمكن ملاحظة وجود نظامين سيميائيين، هما اللغة والأسطورة. في هذا النظام اللغوي يستخدم بارت مصطلح ''اللغة-الموضوع''، وهذا يعني أن الأسطورة تتشكل بنظامها الخاص. يُشار إلى المربعات الأسطورية أيضًا باسم ''الميتافيزيقا''، لأنها تستخرج المعنى الثاني، حيث يتم التحدث باللغة الأولى (بارت، ٢٠١٨: ١٦٣).

ويوضح بارت أيضًا أنه على مستوى الأسطورة يطلق على الأسطورة اسم الشكل. والعلاقة بين الاثنين في النظام اللغوي تسمى علامة؛ أما على المستوى الثاني فيستحيل استخدام هذه الكلمة بعد الآن دون غموض، لأن الدال في الأسطورة قد تشكلت من بعض علامات اللغة. يسمى المصطلح في النظام الأسطوري الإيحائية. لاستنباط المعنى في الأساطير، لا تنطبق جميع مبادئ الدرجة الأولى على سيميائية الدرجة الثانية. فالأساطير مبنية بالفعل من سيميائية الدرجة الأولى، ولكن لا تنطبق كل مبادئ الدرجة الأولى على سيميائية الدرجة الثانية لأن وجودها يشوه أو يشوه المعنى الفعلي الموجود في سيميائية الدرجة الأولى. من هناك،

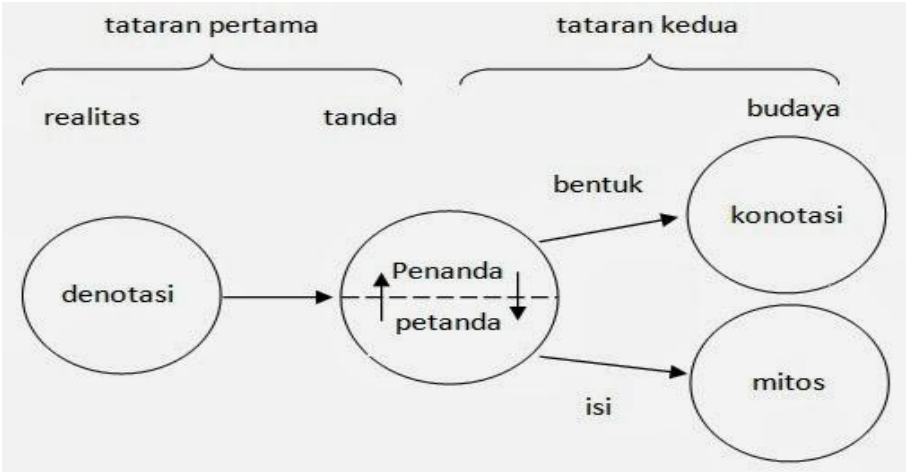
ينشأ معنى جديد. ويجب أن تكون ولادة المعنى الجديد مدعومة بصحة الرموز الثقافية أو التاريخية التي تحيط به.

للأسطورة أو ما يسمى بنوع الخطاب الذي يروج له بارت ٤ خصائص على الأقل، وهي (١) التشتيت. يمكن تصنيف شيء ما على أنه أسطورة عندما يكون وجوده موزعاً على معنيين في آن واحد، أي المعنى الإيحائية والمعنى الإيحائي؛ (٢) مقصوداً. لا تنشأ الأساطير هكذا فحسب، بل تكون غنية بالهدف (مقصودة)؛ (٣) بيان الحقيقة. وجود الأساطير دليل على أن المفهوم واقعي. يصبح مفهومًا لا يمكن المساس به، ويصبح حقيقة واقعية؛ (٤) تحفيزية. إنه خطأ كبير إذا قال أحدهم أن الأساطير تولد بدون دافع. الأساطير دائمًا ما تكون محاطة بالدوافع. في الواقع، الدافع هو الذي يطغى دائمًا على حياته.

تقع الأسطورة وفقًا لبارت في المستوى الثاني من الإيحائية، فبعد أن يتشكل نظام الإيحائية – العلامة – الإيحائية، تصبح الإيحائية دلالة جديدة ثم تصبح لها دلالة ثانية وتشكل علامة جديدة (بارت ١٩٧٢).

عند مناقشة دلالات الإيحائية والإيحائية والأسطورة وفقاً لرولان بارت، هناك فرق واضح بين الاثنين. في العموم، الإيحائية هي المعنى الحقيقي، لكن الإيحائية وفقًا لبارت هي المستوى الأول من نظام الإيحائية. في هذه الحالة، ترتبط الإيحائية في هذه الحالة بانغلاق المعنى والرقابة أو القمع السياسي. في إطار عمل بارت، تتطابق الإيحائية مع عملية الإيديولوجيا، التي تسمى عادةً بالأسطورة، وهي تعمل على كشف وتبرير القيم السائدة السائدة في فترة معينة (بوديمان، ٢٠٠١: ٢٨ في سوبور، ٢٠٠٦: ٧١).

ابتكر رولان بارت أيضًا نموذجًا منهجيًا للأسطورة في تحليل العلامات مما أدى إلى فكرة التعميم على مرحلتين:



صورة ٢. *Two Orders of Signification* من رولان بارت

(مصدر: فيسك, في صبور, ٢٠٠٤:١٢٧)

يوضح الشكل ٢ أن المرحلة الأولى من الإيحائية هي العلاقة بين الدال والمدلول، ففي الإشارة يوجد واقع خارجي. تمثل الدلالات عناصر الشكل أو المحتوى، بينما تمثل الدلالات عناصر المفهوم أو المعنى. الوحدة بين الدال والمدلول هي ما يسمى بالعلامة. وفي المرحلة الثانية من الأهمية، والتي تتعلق بالمحتوى، فإن دلالة العمل من خلال المحتوى والعواطف لها دلالات نحو إيديولوجية معينة. في الأساس كل شيء يمكن أن يصبح أسطورة، أسطورة واحدة تظهر لفترة وتختفي لفترة أخرى لأنه يتم استبدالها بأساطير أخرى مختلفة. بمعنى آخر، تعمل الأساطير كمعلومات من الرموز التي تقدم بعد ذلك معاني معينة بناءً على القيم التاريخية والثقافية للمجتمع (باويتو، ٢٠٠٨: ١٦٤). تعمل الأساطير على الكشف وتقديم التبرير للقيم السائدة في فترة معينة.

يستخدم بارت المفهوم الضمني للكشف عن المعاني الخفية. يحدد هذا المفهوم طريقتين لتوليد المعنى الترويجي، وهما الإيحائية والضمني. على المستوى الإيحائية، تظهر

هذه العلامات في المقام الأول كمعاني أولية طبيعية. لكن على المستوى الإيحائية، في المرحلة الثانوية، يظهر معنى أيديولوجي.[٥١]

[51]Arizqa Rahmawati, "Ketidakadilan Gender Dalam Film Kartini," 2018, 1–90.

الفصل الثالث

منهجية البحث

أ. نوعية منهج البحث

نوع البحث هو الطريقة المستخدمة للتحقيق في صياغة المشكلة المطروحة.إن فهم نوع البحث مهم جدًا لمساعدة الباحثين على التخطيط واختيار التقنيات المناسبة.[٥٢]

هذا البحث بحث وصفي نوعي ومكتبي.

١. البحث الوصفي النوعي

البحث الوصفي النوعي هو أسلوب بحث يتبع نهجًا نوعيًا بسيطًا مع تدفق استقرائي. ويعني هذا التدفق الاستقرائي أن البحث الوصفي النوعي يبدأ بعملية أو حدث تفسيري يمكن في النهاية استخلاص تعميم منه وهو استنتاج من العملية أو الحدث.

يستخدم هذا البحث بحثاوصفيانوعيا. وهو في شكل منهج التحليل السيميائي لرولان بارت. طريقة البحث النوعي هي طريقة تركز بشكل أكبر على جوانب الفهم المتعمق للمشكلة. البحث النوعي هو بحث وصفي بطبيعته ويميل إلى استخدام التحليل ويؤكد على العملية والمعنى. الهدف من هذه المنهجية هو فهم أعمق للمشكلة قيد الدراسة. والبيانات التي تم جمعها عبارة عن كلمات أو صور أكثر من الأرقام. وفي الوقت نفسه، تم استخدام منهج التحليل السيميائي لرولان بارت للتعرف بالتفصيل على صورة المرأة في أشعار نزار قباني: دراسة المعنى الإيحائيةلرولان بارت. حيث تكون عملية تكوين المعنى بواسطة السيميائية مقصودة ومدفوعة.

[52]Dea Siti Ruhansih, "EFEKTIVITAS STRATEGI BIMBINGAN TEISTIK UNTUK PENGEMBANGAN RELIGIUSITAS REMAJA (Penelitian Kuasi Eksperimen Terhadap Peserta Didik Kelas X SMA Nugraha Bandung Tahun Ajaran 2014/2015)," *QUANTA: Jurnal Kajian Bimbingan Dan Konseling Dalam Pendidikan* 1, no. 1 (2017): 1–10, https://doi.org/10.22460/q.v1i1p1-10.497.

هذا البحث ذو طبيعة وصفية نوعية، والموضوع الذي سيتم استخدامه كمادة دراسية في هذا البحث هو الشعر. يهدف هذا البحث إلى تحقيق الأهداف التالية: ١) وصف المعاني الإيحائيةلرولان بارت في أشعار نزار قباني، ٢) وصف صورة المرأة في أشعار نزار قباني.

٢. البحث المكتبي

البحث المكتبي هو دراسة تستخدم لجمع المعلومات والبيانات بمساعدة أنواع مختلفة من المواد الموجودة في المكتبات مثل الوثائق والكتب والمجلات والقصص التاريخية وما إلى ذلك[٥٣]. يستخدم هذا البحث البحث الوصفي للأسباب التالية: ١) يحتوي هذا البحث على بيانات في شكل أشعار. ٢) يستخدم هذا البحث التحليل من خلال قراءة وتسجيل المعلومات أو البيانات في المكتبة.

ب. مصادر البيانات

مصدر البيانات هو مجموعة من البيانات المتعلقة بالظاهرة التي تريد البحث فيها. مصادر البيانات المستخدمة في هذا البحث هي مصادر البيانات الأولية ومصادر البيانات الثانوية، كما يلي:

١. المصادر الأولية

مصادر البيانات الأولية هي مصادر مباشرة (الموضوع الأول) توفر بيانات البحث (Muharto and Ambarita, 2016, h.82). مصدر البيانات الأولية لهذا البحث مجموعة الأشعار "أشهد أن لا امرأة إلا أنت"لنزار قباني التي نشرته منشورات نزار قبانيويتكون من ١٢٦ صفحة في عام ١٩٩٩ في دمشقا. المواد المادية لهذا البحث هي بعض أشعار مجموعة الأشعار "أشهد أن لا امرأة إلا أنت"لنزار قباني: أشهد أن لا امرأة إلا أنت، قدر أنت بشكل امرأة، قولي أحبك، لا تحسبين جميلة، إلى نصف عاشقة. لغة هذه الأشعار الإيحائية مليئة بالعلامات والغموض. تقدم هذه الأشعار

[53]Milya Sari and Asmendri Asmendri, "Penelitian Kepustakaan (Library Research) Dalam Penelitian Pendidikan IPA," *Natural Science* 6, no. 1 (2020): 41–53, https://doi.org/10.15548/nsc.v6i1.1555.

أيديولوجية ووجهة نظر تفسيرية حول مساواة المرأة والامتيازات التي تتمتع بها. الخصائص المتأصلة في المرأة مبنية اجتماعيًا وثقافيًا، وهي أن المرأة تتميز بكونها لطيفة، وتتمتع بروح عاطفية عالية، وجميلة.

٢. المصادر الثانوية

مصادر البيانات الثانوية هي مصادر البيانات التي يتم الحصول عليها في شكل بيانات موجودة وليست نتيجة لجمعها ومعالجتها بنفسك (بانتياسا، ٢٠١١، ص ٥٩). ولهذا البحث، تستخدم الباحثة المصادر كالكتب والمجلات والوثائق وغيرها التي تدعم مناقشة موضوع البحث. يتم استخدام البيانات الثانوية لاستكمال ودعم البيانات الأولية.

ج. تقنية جمع البيانات

تقنية جمع البيانات المستخدمة هي تقنية القراءة والكتابة.

١. تقنية القراءة

تقنية القراءة هي تقنية جمع البيانات في عملية استيعاب النقاط الفكرية الرئيسية، ومساحات من المعلومات، وجوهر الأفكار، والتعبير عن المشاعر والإبداع، وتحويلها إلى فهم في أذهاننا. [٥٤]الخطوات التي اتبعها الباحثون هي كما يلي:

١) تقرأ الباحثة وتفهم أشعار نزار قباني التي تعتبر مادة للبحث في دراسات المعانى الإيحائيةلرولان بارت في أشعار نزار قباني.

٢) أعادت الباحثة قراءة أشعار نزار قباني للبحث عن معلومات حول صورة المرأة في أشعار نزار قباني.

[54]Asih Riyanti, "Keterampilan Membaca," *Angewandte Chemie International Edition, 6(11), 951–952.*, 2021, 175–84, http://dx.doi.org/10.31227/osf.io/mfyhe.

٢. تقنية الكتابة

تقنية الكتابة هي نشاط لنقل الرسائل/المعلومات باستخدام اللغة المكتوبة كوسيط. وهي نشاط لنقل أفكار الفرد وأفكاره ومشاعره التي يتم تقديمها بشكل متماسك ومثير للاهتمام.[٥٥] الخطوات التي اتخذتها الباحثة هي:

١) تسجيل علامات المعنى الإيحائية في شعر نزار قباني من خلال التحليل السيميائي لرولان باثس.

٢) شرحتصورة المرأة في شعر نزار قباني.

د. تقنيةتحليل البيانات

تقنيات تحليل البيانات هي سلسلة من أساليب أو تقنيات البحث التي تعتبر امتداداً للعقل البشري لأن وظيفتها ليست جمع البيانات، بل إيجاد العلاقات بين البيانات المعنية. تقنية تحليل البيانات المستخدمة في هذا البحث هي تقنية التحليل النوعي الوصفي. يتم استخدام التقنيات الوصفية النوعية لوصف المشكلات التي هي موضوع هذا البحث بحيث يتم الحصول على مناقشة أكثر تفصيلاً. تتمثل تقنية تحليل البيانات في هذا البحث في وصف بيانات البحث وتقديم تفسير لها.

تتكون تقنية تحليل البيانات من ثلاث مراحل، وهي تقليل البيانات وعرض البيانات واستخلاص النتائج. التفسير هو كما يلي:

١. تقليل البيانات

إن تقليل البيانات هو عملية اختيار والتركيز على تبسيط واستخلاص وتحويل البيانات التقريبية التي تنشأ من الملاحظات المكتوبة في الميدان. وتستمر هذه العملية طوال فترة البحث، حتى قبل أن يتم جمع البيانات فعليًا، كما يتبين من الإطار

[55]Eli Syarifah Aeni and Riana Dewi Lestari, "Penerapan Metode Mengikat Makna Dalam Pembelajaran Menulis Cerpen Pada Mahasiswa IKIP Siliwangi Bandung," *Sematik* 7, no. 1 (2018): 1–13, https://doi.org/10.22460/semantik.vXiX.XXX.

المفاهيمي للبحث، ومشكلة الدراسة، ومنهج جمع البيانات الذي اختاره الباحث.[٥٦] الخطوات في مرحلة تقليل البيانات هي كما يلي:

١) تحديد الأعمال الأدبية التي سيتم استخدامها كأشياء بحثية. العمل الذي سيتم استخدامه كمادة مادية في هذا البحث هو الشخصية الأنثوية في شعر نزار قباني، دراسة في المعنى الإيحائية عند رولان بارت. بعض أشعار نزار قباني التي سيتم فحصها هي كما يلي: أشهدو أن لا إمرواتان إلا أنتي، قدارو أنتي بسياكلي إمروتين، قولي أحبوكا، لا تحسبينا جميلتان، إلا نصفي عاشيقوتين.
٢) تحديد مشكلة البحث الرئيسية، وهي إيجاد المعنى الإيحائية في شعر نزار قباني، ومعرفة الشخصية الأنثوية في شعر نزار قباني.
٣) إجراء دراسة الأدبيات، أي جمع البيانات التي يمكن أن تدعم حل المشكلات في هذا البحث.

٢.عرض البيانات

يهدف عرض البيانات إلى فحص البيانات الأولية التي تم جمعها سابقاً وشرح معناها أو تفسيرها وإيصال البيانات بمعناها. خطوات تقديم البيانات هي كما يلي:

١) تعرض الباحثة بيانات على شكل كلمات وجمل وسياقها فيما يتعلق بصورة المرأة في شعر نزار قباني، ودراسة المعانى الإيحائيةلرولان بارت
٢) تصف الباحثة البيانات على شكل كلمات وجمل وسياقها فيما يتعلق بصورة المرأة في شعر نزار قباني، ودراسة المعانى الإيحائيةلرولان بارت.
٣) قوم الباحثة بتفسير البيانات على شكل كلمات وجمل وسياقها فيما يتعلق بصورة المرأة في أشعار نزار قباني، ودراسة المعانى الإيحائيةلرولان بارت.

[56]Huberman and Miles, "Teknik Pengumpulan Dan Analisis Data Kualitatif," *Jurnal Studi Komunikasi Dan Media* 02, no. 1998 (1992): 1–11.

٣. استخلاص النتائج

استخلاص النتائج هو مرحلة تعمل على استخلاص نتائج التحليل بناءً على محتوى البحث بأكمله. خطوات استخلاص الاستنتاجات هي كما يلي:

١) عند استخلاص النتائج، تستخدم الباحثة نتائج تحليل البيانات كموضوع رئيسي

٢) تستخلص الباحثة النتائج من خلال النظر إلى البيانات التي تم الحصول عليها بلغة

الفصل الرابع

عرض البيانات وتحليلها

المبحث الاول: المعنى الإيحائي في مجموعة الأشعارنزار قباني من منظور لرولان بارت

النظام الإيحائي من الدرجة الثانية أو معنى الإيحائي، هو مزيج بين الإيحائي الحرفية والمؤشرات في مجال معنى الإيحائي. استنادًا إلى الإيحائي الحرفية التي تم عرضها سابقًا، تظهر معنى الإيحائي، مع الأخذ بعين الاعتبار أن العلامة أو الإيحائي الحرفية نفسها تعتبر مؤشرًا الإيحائي. الموضوع المادي لهذه الدراسة هو قصائد نزار قباني، وهي: أشهد أن لا امرأة إلا أنت، قدر أنت بشكل امرأة، قولي أحبك، لا تحسبينا جميلة، وإلى نصف عاشقة.

أ. المعنى الإيحائي في شعر"أشهد أن لا امرأة إلا أنت" لنزار قباني

البيت الأول:

أَشْهَدُ أَنْ لَا امْرَأَةً

أَتْقَنَتْ اللُّعْبَةَ إِلَّا أَنْتِ

وَاحْتَمَلَتْ حَمَاقَتِيْ

عَشْرَةَ أَعْوَامٍ كَمَا احْتَمَلَتِ

وَاصْطَبَرَتْ عَلَى جُنُوْنِيْ مِثْلَمَا صَبَرَتِ

وَقَلَمَتْ أَظَافِرِيْ

وَرَتَّبَتْ دَفَاتِرِيْ

وَأَدْخَلَتْنِيْ رَوْضَةَ الأَطْفَالِ

إِلَّا اَنْتِ

في البيت الأول من هذه القصيدة، يفتتح نزار قباني بالاعتراف المتكرر بأنه لا توجد امرأة غير هذه المرأة المقصودة. تعبير "اللعبة" يحمل طبقات غنية من معنى الإيحائي؛ فاللعبة هنا ليست مجرد نشاط تافه، بل تمثل ديناميكيات العلاقة العاطفية المعقدة. تُصوَّر المرأة كشخص بارع في "لعبة" الحب، وهي قدرة تشير إلى الذكاء والسيطرة والرقي. في السياق الثقافي العربي، الذي غالبًا ما ينظر إلى المرأة كموضوع للحب، يرفع قباني المرأة إلى مرتبة الفاعل الذي يسيطر على مجريات العلاقة.

علاوة على ذلك، يذكر الشاعر أن هذه المرأة صبرت لعشرة أعوام على "سخافتي" و"جنوني". هذه الكلمات ليست مجرد شكوى رجل عن نواقصه، بل هي استراتيجية دلالية لإظهار المرأة كشخصية عظيمة في الصبر والتضحية. هنا، المرأة ليست مجرد شريكة، بل شخصية راعية، ومتلقية للألم، ومُعِيدة للنفس. يتم تجسيد الصور النمطية للأنوثة من صبر وإخلاص ولطف في هذه الشخصية، لكنها ليست سلبية، بل بقوة عاطفية تدعم العلاقة.

يزداد الرمز الأمومي قوة عندما يكتب الشاعر: "قلمت أظافري، رتبت دفاتري، وأدخلتني روضة الأطفال." هذه الأفعال تصوّر المرأة بوصفها الأم التي تعتني وتوجه. وفقًا للدلالة البارتية، الأفعال الجسدية مثل قص الأظافر أو التوصيل إلى المدرسة هي علامات على الدور المنزلي والأمومي، وهي ليست حرفية فحسب، بل أسطورة ثقافية عن المرأة: الحامية، المكونة، والراعية لنمو الرجل.

من خلال تكرار عبارة "إلا أنت"، يؤكد قباني مكانة هذه المرأة كفريدة ولا تُستبدل. هذا التكرار يخلق أسطورة حديثة عن "الحب الحقيقي الواحد"، حيث تُستحضر المرأة من بين الجميع لتصبح رمزًا للمطلقية، يكاد يكون مقدسًا. هذه الجملة ليست مجرد مدح، بل تثبيت أيديولوجي لصورة المرأة كمركز للعالم العاطفي للرجل، كرمز للحب المطلق الذي لا يُستبدل.

بشكل عام، يقدم هذا البيت المرأة كمركز الجاذبية العاطفية والأخلاقية في العلاقة العاطفية، ومتحكمة في "لعبة" الحب. تبني الدلالات الاستعارية أسطورة المرأة المثالية في شعر قباني: صبورة، راعية، ذكية، ومتسامية.

الخلاصة:

في هذا البيت الأول، يوضح الشاعر أنه لا توجد امرأة أخرى قادرة على فهمه، تحمل أخطائه، والعناية به سوى المرأة التي يحبها. تُصوَّر هذه المرأة بارعة في "لعبة" الحياة والحب، بينما غيرها من النساء غير قادرات على ذلك. لقد صبرت على سخافة وجنون الشاعر لعشرة أعوام، وهي مدة طويلة، بصبر مذهل. ولم يقتصر دورها على الصبر، بل شملت الوظائف المنزلية والعاطفية: قص الأظافر، ترتيب الكتب، وإدخاله إلى "روضة الأطفال"، مما يرمز إلى أنها تعلمه وتوجهه وتغذي روحه بعناية ومحبة. هذه المرأة ليست مجرد حبيبة، بل شخصية أم، وراعية، ورفيقة روح تعتني بكل جانب من وجود الشاعر. ومن خلال تكرار "إلا أنت"، يؤكد الشاعر أنه لا توجد امرأة أخرى تظهر هذا الحب العميق والشامل في حياته.[٥٧]

البيت الثاني

أَشْهَدُ أَنْ لَا امْرَأَةً

تُشْبِهُنِيْ كَصُوْرَةٍ زَيْتِيَّةٍ

فِيْ الفِكْرِ وَالسُّلُوْكِ إِلَّا أَنْتِ

وَالعَقْلِ وَالجُنُوْنِيْ إِلَّا أَنْتِ

وَالمِلَلِ السَّرِيْعِ

[57]Auliya Hizbullah and Tatik Maryatut Tasnimah, "Potret Perempuan Dalam Puisi Cinta WS Rendra Dan Nizar Qabbani: Sebuah Kajian Sastra Bandingan," *Ajamiy: Jurnal Bahasa Dan Sastra Arab* 13, no. 1 (2024): 164–77.

وَالتَّعَلُّقِ السَّرِيْعِ

إِلَّا أَنْتِ

في هذا البيت الثاني، يؤكد قباني مجددًا الاعتراف بـ"أشهد أن لا امرأة"، ولكنه هذه المرة يضيف تعبيرات أكثر حميمية ورمزية: "تُشْبِهُنِي كَصُوْرَةٍ زَيْتِيَّةٍ فِيْ الفِكْرِ وَالسُّلُوْكِ". هذه العبارة تصور المرأة كمرآة لنفس الرجل، ليس بمعنى سلبي أو مشابه جسديًا، بل كانعكاس للروح ونمط الحياة. "اللوحة الزيتية" تشير إلى شيء دائم، مليء بالتفاصيل العميقة، ومصنوع بعناية فنية دقيقة. من دلالتها الاستعارية، المرأة ليست مجرد شريكة، بل شريكة متكافئة فكريًا وروحيًا، ذات عمق جوهري يماثل الرجل.

ويظهر التباين في عبارة "العقل والجنون". هنا توضع المرأة في علاقة جدلية بين العقلانية والعاطفة، بين النظام والجنون. يعرض قباني المرأة ليس كطرف واحد في هذا التناقض، بل كشخص قادر على المرافقة والتوازن، وحتى الاندماج في عالمين يبدو أنهما متضادان. وفقًا لسيميائية بارت، هذا يعني أن المرأة علامة مشبعة بالأيديولوجيا: ليست ضعيفة، بل مساحة يمكن أن تتحد فيها أبعاد العقل والعاطفة، والمنطق والغرائز.

ثم يشير الشاعر إلى "الملل السريع والتعلق السريع"، وهو وصف لشخصية الرجل المتقلبة، المتأثرة بالعواطف والمزاج. ومع ذلك، المرأةالوحيدة في اعترافهقادرة على موازنة هذه التغيرات. إنها حاضرة بثبات، وفي الوقت نفسه قادرة على التكيف. هذه معنى الإيحائي تظهر المرأة كشخصية تتميز بالنضج العاطفي والقدرة على الحب حتى في ظروف غير مستقرة.

وفي نهاية البيت، تعود عبارة "إلا أنت" لتؤكد المعنى. التكرار ليس مجرد استراتيجية بل هو سجن للدلالة يوجه جميع العلامات والدلالات نحو شخصية واحدة. هذه المرأة ليست امرأة عامة، بل الوحيدة القادرة على جمع الفن والفكر،

العقل والعاطفة، الديمومة والتقلب. إنها رمز للحب المطلق والفريد، الذي يتجاوز أي امرأة أخرى.

في إطار السيميائية البارتية، يكشف هذا البيت عن الأسطورة التي بنّاها الشاعر: المرأة كمجموعة من العلامات التي تجسر التناقض والازدواجية في داخل الرجلإنها الكمال الذي يكمل الانقسام. قباني يبني هذه الشخصية ليس من خلال الجسد، بل عبر اللغة والاستعارة والتكرار وعكس المعاني. هنا، الحب ليس مجرد علاقة، بل أيديولوجيا. المرأة تصبح فضاءً للشفاء، وفضاءً للتأمل، وفضاءً لإرجاع الرجل إلى ذاته الكاملة.

الخلاصة:

في هذا البيت الثاني، يعلن الشاعر أنه لا توجد امرأة أخرى قادرة على التشابه معه سوى المرأة التي يحبها. تُصوَّر هذه المرأة كمرآة تعكس ذات الشاعر مثل لوحة زيتية، لا تعكس الشكل فقط، بل تحمل عمق الشخصية والظلال الدقيقة. التشابه ليس ظاهرًا في الأفعال الخارجية فقط، بل أيضًا في الفكر والسلوك، العقل والجنون. لديهم نفس الإيقاع: سريع الملل، ولكنه أيضًا سريع التعلق. هذا يبرز العلاقة الحميمة والفريدة، وكأن هذه المرأة هي انعكاس داخلي للشاعر، روح توأم تماثل كل خلل وتألق فيه. من خلال تكرار عبارة "إلا أنت"، يؤكد الشاعر أن الوحيدة القادرة على التشابه والفهم والانصهار معه هي هذه المرأة، ولا أحد غيرها.

البيت الثالث

أَشْهَدُ أَنْ لَا امْرَأَةً

قَدْ أَخَذَتْ مِنْ اهْتِمَامِيْ نِصْفَ مَا أَخَذْتِ

وَاسْتَعْمَرَتْنِيْ مِثْلَمَا فَعَلْتِ

وَحَرَّرَتْنِيْ مِثْلَمَا فَعَلْتِ

في هذا البيت الثالث، يواصل قباني تعزيز صورة المرأة المقصودة من خلال عبارة: "قد أخذت من اهتمامي نصف ما أخذت"، التي تحمل طبقات دلالية غنية. فالمرأة هنا لا تقتصر على الحصول على اهتمام الشاعر، بل "تستولي" عليه بشدة وسيطرة مطلقة. كلمة "أخذت" أو "استولت" تحتوي على عنصر القوة والهيمنة، كاشفة عن علاقة بين المرأة والرجل ليست متكافئة أو متبادلة، بل قائمة في سياق غزو وجاذبية قوية.

ثم تأتي العبارة التالية: "واستعمرتني مثلما فعلت"، لتؤكد هذه الإيحائي بشكل أكبر. هنا، يرفع قباني المرأة إلى دور المستعمِر الرقيق، الذي يغزو ليس بالعنف، بل بالسحر والحب. كلمة "استعمرتني" تستعير لغة الاستعمار التاريخية، لكنها تُحوَّل إلى المجال العاطفي والوجداني. وفقًا لسيميائية رولان بارت، هذا يشير إلى أسطورة الحب كقوة ناعمة. المرأة كعلامة ليست مجرد موضوع للحب، بل فاعل نشط وحتى هيغيموني: تغزو، تسيطر، وتحكم على الداخل النفسي للشاعر.

ويبلغ التناقض ذروته عندما يقول الشاعر: "وحررتني مثلما فعلت". المرأة التي كانت في البداية مستعمرة بالمعنى الاستعماري، تُعرَف الآن كمحررة. هذا ليس تناقضًا، بل شكل من أشكال مفارقة الحب ذاته: غزو يؤدي إلى تحرير. في دلالتها، المرأة ليست مجرد سلطة تضغط، بل رسامة عالم جديد يجد فيه الرجل الحرية الحقيقية، الحرية التي لا تولد من المسافة أو الهروب، بل من الانغماس والتواصل العاطفي العميق.

هكذا، يصور هذا البيت المرأة ككيان ذو قوتين دلاليتين متناقضتين في الظاهر لكنها متآزرة: فهي مستعمرة عاطفية وفي الوقت نفسه محررة وجودية. في أسطورة الحب عند قباني، المرأة هي النظام البيئي الكامل، حيث يقاتل الرجل وفي نفس الوقت يجد ملاذه. يوضح البيت أن العلاقة بين الرجل والمرأة ليست علاقة هيمنة أحادية، بل لعبة قوة مليئة بالجمال والتكافل: تغزو لتُحرر، ويُسيطر الرجل ليعرف ذاته الأخرى.

الخلاصة:

في هذا البيت الثالث، يؤكد الشاعر مرة أخرى أنه لا توجد امرأة أخرى قادرة على استحواذ اهتمامه كما تفعل هذه المرأة. يشير إلى أنه رغم وجود نساء أخريات، لم تستطع أي منهن الاستحواذ على نصف الاهتمام الذي أولاه للمرأة التي يحبها. هذا يبرز مدى تأثير وحضور هذه المرأة في حياته.

أعمق من ذلك، يصور الشاعر العلاقة بينهما من خلال استعارة قوية: فالمرأة تستعمر حياته، تهيمن، وتسيطر على فضائه النفسي واليومي بالحب. ومع ذلك، هذه الاستعمارية مصحوبة بالتحرر؛ أي أن المرأة لا تسيطر فقط، بل تحرره من القيود، من الوحدة، ومن الجمود النفسي الذي كان يقيّده سابقًا.

المرأة هنا شخصية متناقضة: تأخذ وتعطي، تقيد وتحرر في الوقت نفسه. هذا يؤكد عمق وتعقيد الحب الذي يشعر به الشاعر، ليس حبًا جزئيًا، بل حبًا كاملًا يُحوّل حياته بالكامل.

البيت الرابع

أَشْهَدُ أَنْ لَا امْرَأَةً

تَعَامَلَتْ مَعِيْ كَطِفْلٍ عُمْرُهُ شَهْرَانِ

إِلَّا أَنْتِ

وَقَدَّمَتْ لِيْ لَبَنَ العُصْفُوْرِ

وَالأَزْهَارَ وَالأَلْعَابَ

إِلَّا أَنْتِ

في هذا البيت الرابع، يواصل قباني رواية شهادته عن صورة المرأة المثالية والفريدة من نوعها من خلال عبارة: "تعامَلت معي كطفل عمره شهران"، التي تحتوي على دلالات أمومية قوية للغاية؛ فالمرأة تُصوَّر كأم تعتني بطفل رضيع،

تتعامل معه بحنان ورفق، وباستعداد كامل لقبول عدم نضج الرجل. وفقًا للدلالة الاستعارية عند بارت، تؤكد هذه الصورة مرة أخرى أسطورة الأمومة في شخصيتها، ليس لأنها تحمل، بل لأنها مستعدة لتكون مصدر الاستقرار العاطفي لشخص مجروح وضعيف. هذا يخلق صورة أسطورية للمرأة كفضاء شفاء، أم عالمية في الحب.

الرمز التالي، "وقدمت لي لبن العصفور"، مشحون بالمعنى الجمالي والإيحائي. فالعصفور، كائن صغير وضعيف، غالبًا ما يرتبط بجمال ورقة الطبيعة. ولُبن العصفور هو استعارة قصوى لشيء نادر وصعب المنال، بل يكاد يكون مستحيلًا، مما يدل على حب استثنائي ومليء بالتضحية. تُصوَّر المرأة هنا كمُعطية لشيء نقي للغاية وغير متخيل، وهو نوع من البركة النادرة، كما تشير الأسطورة الثقافية العربية إلى أن الحب الحقيقي سر لا يمكن الوصول إليه إلا من قِبل المختار حقًا.

علاوة على ذلك، يضيف الشاعر: "والأزهار والألعاب"، وهما رمزان لجوهر الطفولة: الجمال والبساطة، الجمالية والفرح. كل ما تقدمه هذه المرأة لا يقتصر على تلبية الاحتياجات المادية، بل يشمل الروحية والعاطفية. فهي تقدّم الزهور لإثارة الإحساس، والألعاب لإضفاء البهجة. هذا يعيد تأكيد طبيعة الرجل كطفل يحتاج، ويعزز دور المرأة كراعٍ شامل.

وتختتم الرواية بتكرار عبارة "إلا أنت". هذا النمط التكراري لا يوضح فقط المعنى الحصري، بل يقدس صورة المرأة ضمن البنية الأسطورية التي بُنيت. فهي ليست مجرد امرأة، بل نموذج أنثويarchetypeيتجاوز البشر العاديين.

الخلاصة:

في هذا البيت الرابع، يعزز الشاعر أسطورة المرأة كأم في الحب، كما يُفهم في الثقافة العربية وفي أساطير الحب العالمية. فهي مانحة للحياة الجديدة، وراعٍ

للدفء العاطفي، ومغذية للروح الطفولية داخل الرجل البالغ. استخدام الاستعارات مثل "طفل عمره شهران" و"لبن العصفور" ليس مجرد زينة جمالية، بل علامات ثقيلة تدل على شدة دور المرأة في الحياة الداخلية للشاعر. وفقًا لسيميائية بارت، المرأة في هذا البيت ليست مجرد شخصية، بل أسطورة عاملة: هي الراعية، والمنقذة، ورمز للحب الذي يحيي ويرعى ويتجاوز المنطق.

البيت الخامس

أَشْهَدُ أَنْ لَا إِمْرَأَةً

كَانَتْ مَعِيْ كَرِيْمَةً كَالبَحْرِ

رَاقِيَةً كَالشِّعْرِ

وَدَلَّلَتْنِيْ مِثْلَمَا فَعَلْتِ

وَأَفْسَدَتْنِيْ مِثْلَمَا فَعَلْتِ

أَشْهَدُ أَنْ لَا إِمْرَأَةً

قَدْ جَعَلَتْ طَفُوْلَتِيْ تَمْتَدُّ لِلْخَمْسِيْنَ، إِلَّا أَنْتِ

في هذا البيت الخامس، يواصل قباني تمجيده للمرأة من خلال استعارات تعزز صورة المرأة كحاكمة للعاطفة والوجود. العبارة الأولى: "كانت معي كريمة كالْبحر" تصوّر عمق وسعة قلب المرأة. فالْبحر كرمز يحمل دلالات لا محدودة: واسع، يحتوي دون حدود، ويعطي دون مقابل. وفقًا لسيميائية بارت، البحر هو علامة على الكون أو الخلود، وبمقارنة المرأة به، يبني الشاعر أسطورة أن الحب الذي تمنحه المرأة عظيم، لا نهائي، ويتجاوز حدود المنطق.

ثم "راقية كالشعر" تقدم المرأة كالشعر ذاته: ليست مجرد موضوع للقصيدة أو مصدر إلهام، بل جوهر الشعر. فالشعر كأعلى أشكال الفن في الثقافة العربية يمثل الوحي الجمالي، رمز الجمال، النقاء، والروحانية. المرأة تصبح الشعر الحي؛

هي الجمال الذي يُحس ويُعاش. من الناحية الإيحائية، هذا يعيد بناء أسطورة المرأة ليست مجرد رفيقة، بل تجسيد للفن، وفضاء للتأمل والتفكر.

بعد ذلك يكتب الشاعر: "ودللتني مثلما فعلت"، وكلمة "دللتني" تحمل دلالات عاطفية: التدليل يعني منح الحب الكامل دون شروط، وترك الشخص يستمتع بالراحة بلا حدود. تعود صورة المرأة لتظهر كحاكمة تنظم اللطف بوعي، ليس بالاستسلام، بل بالعطاء الذي يتجاوز الحدود. هذا يعمّق العلاقة الرمزية بين الأم والطفل، لكنه يوحي أيضًا بعلاقة حب ترعى مع لمسة عاطفية وإيروتيكية.

ثم يظهر التباين العميق في العبارة التالية: "وأفسدتني مثلما فعلت". كلمة "أفسدتني" تحمل دلالة مثيرة؛ فالمرأة لا تمنح الحياة فحسب، بل تجعل الشاعر يفقد شكله القديم. هنا، يعترف قباني بأن الحب قد يكون مدمرًا، لكنه يقبله كجزء من عملية تكوين الإنسان الجديد. وفقًا لسيميائية بارت، هذه مفارقة العلامة: المرأة معطية وفي الوقت نفسه مُفسِدة، الحب محرر ومستبد. تُغذي وتُدمّر بطريقة لم يتخيلها الرجل من قبل.

ويختتم البيت بإعلان قوي: "قد جعلت طفولتي تمتد للخمسين". هذه دلالة واضحة على أسطورة الطفولة الممتدة للرجل في الحب. فالمرأة في هذه القصيدة لا تكتفي برعاية طفولة الرجل، بل تطيلها بما يتجاوز الزمن والنضج. تخلق عالمًا آمنًا يسمح للشاعر بالعيش في نشوة الطفولة مدى الحياة. هنا، المرأة هي الحامية للخلود، وتجعل الحب مكانًا للعودة حيث يُسمح للرجل بالبقاء خالدًا في ضعفه وحبه.

الخلاصة:

في هذا البيت الخامس، يؤكد الشاعر دور المرأة كشخصية تعمل في بعدين دلاليين: معطية الحياة ومُفسِدة الشكل السابق، مكوّنة الطفل ومؤخرة

النضج. إنها البحر، الشعر، والراعية المدللة، لكنها أيضًا "المفسدة" بالمعنى الإيجابي: المرأة التي تجدّد وتُفسد الشكل القديم من أجل شكل جديد. في أسطورة الحب عند بارت، المرأة في يد قباني ليست فقط من تكبر وتشفى، بل تخلق فضاءً حيث يتوقف الزمن ويسمح للرجل بأن يكون خالدًا في ضعفه وحبه.

البيت السادس

أَشْهَدُ أَنْ لَا إِمْرَأَةً

تَقْدُرُ أَنْ تَقُوْلَ إِنَّهَا النِّسَاءُ، إِلَّا أَنْتِ

وَإِنْ فِيْ سُرَّتِهَا

مَرْكَزَ هَذَا الكَوْنِ

أَشْهَدُ أَنْ لَا إِمْرَأَةً

تَتْبَعُهَا الأَشْجَارُ عِنْدَمَا تَسِيْرُ

إِلَّا أَنْتِ

وَيَشْرَبُ الحَمَامُ مِنْ مِيَاهِ جِسْمِهَا الثَّلْجِيِّ

إِلَّا أَنْتِ

في هذا البيت السادس، يفتتح قباني طبقة جديدة في أسطورة المرأة التي بنَّاها. يكتب: "تقدُر أن تقول إنها النساء، إلا أنت"، ما يعني أن المرأة قادرة على أن تقول "أنا المرأة"، باستثناءها فقط. هذه العبارة تحمل دلالة قوية على الهوية؛ فالشاعر لا يمدح مجرد امرأة واحدة، بل يجعلها تمثل جوهر كل النساء. وفقًا لسيميائية بارت، هذا يعكس تكوّن أسطورة كونية، حيث يتحوّل شخص واحد إلى رمز يمثل فئة كاملة. المرأة في هذا البيت ليست فردًا عاديًا، بل نموذج archetype، المثال المثالي للأنوثة. وبقوله إنّها الوحيدة القادرة على قول "أنا

المرأة"، يؤكد قباني أن المرأة الواقعية التي يحبها تجسدت في مفهوم الأنثى بأكمل وجه، كما تعمل الأسطورة: محو الحدود بين الواقع والمثالية.

ثم يقول: "وإن في سرتها مركز هذا الكون"، موسعًا الأسطورة إلى بعد كوني. فالسرة هي مركز جسم الإنسان، رمز منشأ الحياة، نقطة البداية للوجود. بوضع "سرة المرأة" كمركز الكون، يحوّل قباني المرأة من المجال المنزلي إلى المجال الكوني. فهي ليست مصدر حب أو إلهام فحسب، بل محور الكون، جوهر الحياة، مصدر دوران العالم. في الإيحائي الثقافية العربية والعالمية، السرة ترمز إلى الولادة والخصوبة وغموض الجسد، لذا تنقل هذه الاستعارة المرأة إلى موقع إلهي يتحكم بإيقاع الطبيعة والزمن.

بعد ذلك يكتب: "تتبعها الأشجار عندما تسير"، ما يضعها في صورة أسطورية قديمة، قريبة من تصوير الإلهات الطبيعية. الأشجار ترمز إلى الحياة والظل والخير والخلود. وعندما "تتبعها" الأشجار، فهذا يشير إلى خضوع الطبيعة لجمالها ووجودها. المرأة تظهر كمركز الجاذبية لكل الكائنات الحية، وكأن الطبيعة نفسها تتحرك وفق خطواتها. وفقًا لسيميائية بارت، هذه عملية إنشاء نظام علامات يرفع المرأة إلى مستوى الأسطورية الكاملة، حيث تتجاوز قوانين الطبيعة.

ثم تأتي الاستعارة: "ويشرب الحمام من مياه جسمها الثلجي"، ما يبرز دلالة إيروتيكية دقيقة ومليئة بالمعنى. عرق المرأة يصبح "ماء الحياة" للحمامرمز السلام والطهارة والحب. العرق البارد يقدم صورة لجسد المرأة كمصدر للراحة والشفاء، بينما الحمام الذي يشربه يعزز تصور المرأة كمخلوق يمنح الحياة والسلام؛ جسدها هو المنظر الطبيعي حيث تتوقف الطبيعة وتجد العزاء.

الخلاصة:

في هذا البيت السادس، توسع صورة المرأة من المجال الشخصي إلى الكوني. فهي ليست مجرد حبيبة أو راعية أو مستعمرة عاطفية، بل مركز الكون، تمثيل مثالي للأنوثة، ومحور الحياة. الدلالات المختارةالسرة كمركز للكون، الأشجار التي تتبع خطواتها، الحمام الذي يشرب عرقهاتخلق صورة المرأة ككيان إلهي يؤثر على حركة الطبيعة. قباني يحوّل المرأة إلى أسطورة حية، علامة تحتوي على كل المعاني المتعلقة بالجمال والحياة والقوة. من منظور بارت، هذا البيت يمثل ذروة الأسطورية الأنثوية: المرأة كالعالم نفسه، والعالم كصورة للحب النابض عبرها.

البيت السابع

وَتَأْكُلُ الخِرَافُ مِنْ حَشِيْشِ إِبْطِهَا الصَّيْفِيّ

إِلَّا أَنْتِ

أَشْهَدُ أَنْ لَا إِمْرَأَةً

اِحْتَصَرَتْ بِكَلِمَتَيْنِ قِصَّةَ الأُنُوثَةِ

وَحَرَّضَتْ رَجُوْلَتِيْ عَلَيَّ

إِلَّا أَنْتِ

في هذا البيت السابع، يستخدم قباني استعارة غير مألوفة وجذابة: شعر إبطي المرأة كعشب صيفي تتناوله الخراف. هذه العبارة تحمل جمالية عالية وطبقات دلالية متعددة. فالخراف في التراث الثقافي ترمز إلى الرقة والتسليم والطهارة، بينما شعر الإبط غالبًا ما يُعتبر مخفيًا وحميمًا ومحرمًا. لكن قباني يعبّر عنه كعشب دافئ وطبيعي ومخصب. وفقًا لسيميائية بارت، تظهر المرأة هنا كأرض خصبة تغذي الحياة، حتى في أكثر مناطق جسدها خصوصية. هذا يتحدى الحياء أو المحرمات التقليدية: جسد المرأة لم يعد مكبوتًا بالجماليات التقليدية، بل أصبح مجالًا للخصوبة والحياة المقدسة.

استخدام فعل "تأكل" و"الخراف" يضيف دلالات رعوية مألوفة في الشعر العربي، لكنه هنا موجود في سياق جسد المرأة. هذا يخلق دلالة جديدة: فالمرأة ليست مجرد جسد يُستمتع به، بل جسد يعطي الحياة ويحيي الآخرين، كما تفعل الأرض للكائنات الحية. المرأة في هذا البيت تصبح أرضًا رعوية دافئة وحامية، فضاءً حيث يلتقي الطبيعة والحب في رموز أنثوية نشطة ومنتجة.

بعد ذلك، يكتب قباني: اختصرت بكلمتين قصة الأنوثة، أي أنها اختصرت حكاية الأنوثة في كلمتين. هنا يؤكد الشاعر ذكاء وعمق المرأة: فهي قادرة على تبسيط تعقيدات الأنوثة في تعبير موجز ومليء بالمعنى. هذا يظهر أن المرأة ليست مجرد تجربة جمالية أو إيروتيكية، بل كيان فكري ورمزي قادر على تعريف نفسه بلغة قصيرة لكنها ذات مغزى غني. وفقًا لسيميائية بارت، تصبح المرأة هنا شكلًا معنويًا، رمزًا يشمل سردًا واسعًا عن الولادة والجسد والحب والروحانية والوعي الذاتي.

ويختتم البيت بالاستعارة: وحرضت رجولتي عليّ، التي تثير ذكورته. الإيحائي هنا أن المرأة ليست مجرد كائن سلبي يظل في ظل الرجل، بل هي مصدر لدفع الهوية الذكورية. فهي مشعّ للطاقة الذكورية بطريقة دقيقة ورمزية غير عدوانية. المرأة تصبح مرآة ومنشطًا للقوة الكامنة في الرجل. بدون وجود المرأة، لا يكتمل الرجل ككائن ذكوري؛ فهو يعتمد عليها كمحفز لوجوده الكامل.

الخلاصة:

في هذا البيت السابع، تظهر المرأة كعالم حي، كفضاء ينمي ويغذي، حتى في أكثر المناطق حميمية من جسدها. يدعو قباني القارئ لمقاربة جسد المرأة ليس بإيروتيكية مبتذلة، بل بالجلال الرعوي الكلاسيكي والمتمرد في آن واحد. المرأة هي صاحبة الكلمة والمعنى، قادرة على تلخيص كامل سرد الأنوثة في كلمتين، وإيقاظ ذكورة الرجل بوجودها. وفق أسطورة بارت، تمثل المرأة في هذا البيت رمزًا ساميًا للخصوبة والحكمة والقوة التي تحيي العالم. فهي ليست حاضرة

فقط في الشعر، بل هي الشعر ذاته، الذي يحيي، يلمس، ويغير كل ما يقترب منه.

البيت الثامن

أَشْهَدُ أَنْ لَا إِمْرَأَةً

تَوَقَّفَ الزَّمَانُ عِنْدَ نَهْدِهَا الأَيْمَنِ

إِلَّا أَنْتِ

وَقَامَتْ الثَّوْرَاتُ مِنْ سُفُوْحِ نَهْدِهَا الأَيْسَرِ

إِلَّا أَنْتِ

في هذا البيت الثامن، يدخل قباني إلى المجال الرمزي الذي يجمع بين الحميمية والكونية، عندما يقول: "تَوَقَّفَ الزَّمَانُ عِنْدَ نَهْدِهَا الأَيْمَنِ". هذه العبارة تجمع بين لغة الجسد والميتافيزيقا الزمنية. الصدر ليس مجرد رمز إيروتيكي في جسد المرأة، بل هو مصدر الحياة، حيث اللبن يغذي الأجيال. ومع ذلك، يعطي قباني بعدًا جديدًا: يصبح جسد المرأة نقطة توقف الزمن. وفقًا لسيميائية بارت، لا تُختزل المرأة في جسدها فقط، بل يصبح جسدها فضاءً ميتافيزيقيًا يعلّق الزمن، وهو أسطورة عن خلود الحب ومركز الكون. اليمين في التراث الرمزي غالبًا ما يرمز إلى العدالة والقوة والعظمة، لذا يصبح الصدر الأيمن رمزًا للقوة الأنثوية الرفيعة التي توقفت الزمن أو أوقفته.

السطر التالي يضيف طبقة من التباين: "وَقَامَتْ الثَّوْرَاتُ مِنْ سُفُوْحِ نَهْدِهَا الأَيْسَرِ". إذا كان الصدر الأيمن يوقف الزمن (الجمود)، فإن الصدر الأيسر هو مكان انطلاق الثورة (الدينامية). كلمة "الثورات" تحمل دلالات التغيير والاضطراب والانقلاب على السلطة. في أسطورة بارت، هذا يبيّن ازدواجية المرأة كرمز: فهي مصدر السكون وأيضًا شعلة العاصفة. يصبح جسد المرأة مشهدًا

للحضارة: جانبٌ للسكينة والاستسلام، وجانبٌ لانطلاق الثورة والنمو. هذا يخلق صورة المرأة كنقطة تحول تاريخية، محفز للسرد الاجتماعي وحافظ للتوازن.

من خلال هذه الثنائية، يبني قباني صورة المرأة كقطب مزدوج يحوي تناقضات: توقف الزمن وفي الوقت نفسه يثير التغيير؛ هو تاريخ متجمد وفي الوقت ذاته تاريخ متحرك. تُفهم المرأة هنا كرمز يجسّد أسطورة الحب وأسطورة المقاومة معًا. كل جمال جسدها الذي صُوّر سابقًا لا يقتصر على الإعجاب الإيروتيكي، بل يتوسع إلى تصوير روحاني وسياسي. جسد المرأة ليس مجرد موضوع للجمال، بل نقطة قوة رمزية يتوقف ويبدأ عندها سير الحضارة.

تكرار عبارة "إلا أنتِ" يؤكد مجددًا أنه لا توجد امرأة أخرى تحمل هذه الإيحائي الرمزية. المرأة المشار إليها ليست فريدة فقط بجمالها، بل لقدرتها ودورها كفضاء للأحداث الكبرى: توقيف الزمن وانطلاق الثورة. تصبح المرأة علامة كلية، تجمع بين الكون والجسد والحب والتاريخ، في كيان واحد أسطوري.

الخلاصة:

في هذا البيت الثامن، تظهر المرأة كمركز ميتافيزيقي وتاريخي: مكان توقف الزمن ومنبع انطلاق الثورة. استخدام جسد المرأة كمنظر رمزي لا يحتوي فقط على العنصر الإيروتيكي، بل يحمل أسطورة أعظم: المرأة كمالك للسلطة الإلهية والاجتماعية. وفقًا لبنية بارت، يمثل هذا البيت مثالًا كاملًا على كيف يمكن لجسد أن يُستَخدم كوسيلة لتخزين معانٍ أكثر تجريدًا: الجسد يصبح تاريخًا وجغرافيا وثورة. المرأة هنا ليست مجرد "حبيبة"، بل محور الكون، تمثل القوة الأنثوية المتوازنة بين السكون والتغيير.

البيت التاسع

أَشْهَدُ أَنْ لَا إِمْرَأَةً

قَدْ غَيَّرَتْ شَرَائِعَ العَالَمْ إِلَّا أَنْتِ

وَغَيَّرَتْ

خَرِيْطَةَ الحَلَالِ وَالحَرَامِ

إِلَّا أَنْتِ

في هذا البيت التاسع، يوسع قباني صورة المرأة لتشمل مجال القانون والقيم الأخلاقية. يقول: "قَدْ غَيَّرَتْ شَرَائِعَ العَالَمْ إِلَّا أَنْتِ"، مشيرًا إلى أن هذه المرأة قادرة على تحويل قوانين العالم، أي الأنظمة والقيم والنظم التي تحكم حياة البشر. في سيميائية بارت، تصبح المرأة هنا علامة على التحرر، ليست مجرد موضوع سلبي في البنية الاجتماعية، بل فاعل قادر على توجيه مسار التاريخ والأخلاق.

ويضيف قباني: "وَغَيَّرَتْ خَرِيْطَةَ الحَلَالِ وَالحَرَامِ"، مشيرًا إلى أن هذه المرأة تستطيع إعادة رسم حدود الحلال والحرام، وهو ما يمثل في الإسلام الأساس الأخلاقي والقيمي. المرأة هنا ليست مجرد محدثة تغيير اجتماعي أو ثقافي، بل تعمل في المجال الروحي المقدس، فتصبح محرك ثورة روحية وفكرية.

باستخدام عبارة "إلا أنتِ" في نهاية البيت، يؤكد قباني أن هذه القدرة الفائقة ليست لأي امرأة أخرى، بل لهذه المرأة الوحيدة. إنها ليست مجرد متبعة للقانون، بل كاتبة القانون ذاته، في الحب وفي المجال الروحي والاجتماعي.

الخلاصة:

في البيت التاسع، يصعد قباني بالمرأة إلى أعلى مستويات الرمزية التحويلية. لم تعد مجرد رمز جمالي أو قوة عاطفية أو محور كون، بل أصبحت مصدر قانون جديد قادر على إعادة تشكيل الأخلاق والقيم. المرأة هنا علامة على الثورة الشاملة، تعيد تفسير الواقع وتحرر من القيود، لتصبح أسطورة التغيير الكامل التي تتجاوز حدود الحب والثقافة والقانون والروحانية.

البيت العاشر

أَشْهَدُ أَنْ لَا إِمْرَأَةً

تَحْتَاحُنِيْ فِيْ لَحْظَاتِ العِشْقِ كَالزِّلْزَالِ

تُحَرِّقُنِيْ، تُغْرِقُنِيْ

تُشْعِلُنِيْ، تُطْفِئُنِيْ

تُكَسِّرُنِيْ نِصْفَيْنِ كَالهِلَالِ

أَشْهَدُ أَنْ لَا إِمْرَأَةً

تَحْتَلُّ نَفْسِيْ أَطْوَلَ احْتِلَالٍ

وَأَسْعَدَ احْتِلَالٍ

تَزْرَعُنِيْ وَرْدًا دِمَشْقِيًّا، نَعْنَاعًا، وَبُرْتُقَالًا

يَاامْرَأَةُ

أَتْرُكُ تَحْتَ شِعْرِهَا أَسْئِلَتِيْ، وَلَمْ تُجِبْ يَوْمًا عَلَى سُؤَالٍ

يَاامْرَأَةُ هِيَ اللُّغَاتُ كُلُّهَا، لَكِنَّهَا تَلْمَسُ بِالذِّهْنِ وَلَا تُقَالُ

التحليل:

يُعَدُّ هذا البيت من أغنى الأجزاء عاطفيًا ودراماتيكيًا في شعر نزار قباني. فالجملة الافتتاحية: "تَحْتَاحُنِيْ فِيْ لَحْظَاتِ العِشْقِ كَالزِّلْزَالِ" تُصوّر الحب الأنثوي ككارثة طبيعية تهزّ أسس وجود الرجل. وفقًا لسيميائية رُولان بارت، هذا يُجسّد أسطورة الحب التي لم تعد سلمية وناعمة، بل مدمّرة وقوية، تقلب (أو تشقّ) النظام القديم لتمهّد الطريق للتجديد. فالمرأة هنا ليست رمزًا للدفء أو السلام، بل قوة طبيعية تتجاوز السيطرة. وهذا يشير إلى أن حب المرأة، في البنية السردية لقصائد قباني، يمتلك طاقة مدمّرة وإبداعية في الوقت ذاته.

الجملة التالية: "تُحَرِّقُنِيْ، تُغْرِقُنِيْ، تُشْعِلُنِيْ، تُطْفِئُنِيْ" توضح دورة متناقضة في العلاقة العاطفية: الحرق (النار)، الغرق (الماء)، الإشعال، والإطفاء. فالمرأة هنا مزيج من عناصر الطبيعة المتعارضة، لكنها تهيمن على الرجل بالكامل. وفقًا لبارت، هذا يكوّن أسطورة الحب ككلية متناقضة، حيث تكون المرأة قوة تحرق وتُنقذ، تُقسّم وتوحد. الرجل لم يعد مركزًا، بل كائنًا سلبيًا يفقد ويجد ذاته باستمرار ضمن تيار حب المرأة.

الاستعارة التالية: "تُكَسِّرُنِيْ نِصْفَيْنِ كَالهِلَالِ" تعدّ واحدة من أجمل الرموز الشعرية، فالهلال رمز للهوية الإسلامية وبداية دورة خصوبة جديدة وزمن جديد وروحانية. المرأة تكسر الرجل كالهلال: لا لتدميره، بل لتقسيمه من أجل التجديد. هنا تصبح المرأة قوة تحويلية لا تدمر فحسب، بل تترك إمكانات للولادة والاستمرارية. في السيميائية، يُملأ رمز الهلال بمعنى ديني وزمني جديد: المرأة كرمز نبوئي، حاملة للتحول الروحي وتجديد الروح.

بعد ذلك، يتحرك البيت إلى أبعاد عاطفية ووجودية أعمق: "تَحْتَلُّ نَفْسِيْ أَطْوَلَ احْتِلَالٍ وَلَأَسْعَدَ احْتِلَالٍ". كلمة "احتلال" عادة ذات طابع سياسي واستعماري، لكنها هنا تتحول إلى لغة الحب. المرأة تصبح غازية، لكن الاحتلال هو الأجمل والأطول. هذا يعني أن المرأة هي الحاكمة الشرعية للروح، ليس بالقهر الجسدي، بل بالحب الشامل والمحرر. وفق بارت، هذا يمثل أسطورة اجتماعية صحية: الحب الشامل هو شكل "احتلال" نقي لأنه يتجاوز السيطرة الجسدية ويغوص في عالم الروح.

من خلال استعارات الطبيعة والقوة، يخلق قباني سردًا تُصبح فيه المرأة ليست مجرد فاتنة جسدية، بل احتلالًا روحيًا يولّد نموًا جديدًا. الرجل "محتلّ" ليس ليُضعف، بل ليُغذّى. في السياق الثقافي، هذا انقلاب للهيكل الأبوي، حيث تصبح المرأة ليست مجرد مملوكة أو محمية أو كائن سلبي أخلاقي، بل فاعلة، تغزو، تجدد، وتمنح روحًا جديدة.

الخلاصة:

يمثّل البيت العاشر ذروة الإيحائي على المرأة كقوة شاملة تشمل الطبيعة والروح. يحوّل قباني جسد وحب المرأة من المجال العائلي والعاطفي إلى المجال الكوني والتاريخي والتحولي الوجودي. فالمرأة هي الزلزال والماء والنار والهلالرموز دورة الحياة والموت والولادة من جديد. وفق نظام العلامات عند بارت، المرأة هنا ليست مجرد أسطورة جمالية، بل أسطورة وجودية تجعل الحب وسيلة لهدم وبناء الذات من جديد. وهكذا يُظهر قباني براعته في رسم صورة المرأة: مليئة بالمفارقات، لكنها متكاملة؛ مدمرة، لكنها سعيدة؛ تغيّر، لكنها تُحيي.

البيت الحادي عشر

أَيَّتُهَا البَحْرِيَّةُ العَيْنَيْنِ

وَالشَّمْعِيَّةُ اليَدَيْنِ

وَالرَّائِعَةُ الحُدُوْرِ

أَيَّتُهَا البَيْضَاءُ كَالفِضَّةِ

وَالمِلْسَاءُ كَالبَلُّوْرِ

التحليل:

في هذا البيت الحادي عشر، يعيد نزار قباني التركيز على الجمال البصري والهالة الروحية للشخصية الأنثوية. يبدأ بالعبارة: "أَيَّتُهَا البَحْرِيَّةُ العَيْنَيْنِ"، حيث تُصوَّر عيون المرأة كالبحر، ليس مجرد غرفة صغيرة للرؤية، بل فضاء واسع لا نهاية له يحتوي على العمق والتيارات والغموض. وفقًا لسيميائية بارت، البحر رمز للعاطفة والشجاعة في الاستكشاف وفضاء لا يُستكشف بالكامل. بتصويره عيون المرأة كبحر، يخلق قباني أسطورة وعي جديدة: المرأة كيان عميق وخفي، ترى العالم ليس بعينيها فقط، بل من خلال بحر داخلي تحمله معها.

العبارة التالية: "وَالشَّمْعِيَّةُ اليَدَيْنِ" تضيف بعدًا رمزيًا للضوء والدفء. فالأيدي كالشمعة تعني الحضور الذي ينير محيطه، يعطي النور في الظلام، ويمنح الدفء. الأيدي هي أدوات العمل واللمس والمحبة، وعندما تُوصف بأنها "شمعية"، تُقدّم المرأة كمصدر للضوء والعزاء. كما أن نور الشمعة يرمز للحميمية والقرب الشخصي وقدسية المكان الصغير المليء بالحب.

العبارة التالية: "وَالرَّائِعَةُ الحُدُوْرِ" تُظهر المرأة كوجود لا يُرى فحسب، بل يمتلك سلطة روحية. فوجودها لا يقتصر على التواجد، بل يخلق الإعجاب والتركيز والاحترام. وفق سيميائية بارت، هذا يعزز أسطورة المرأة كرمز له سلطة جمالية، متجسدة في حضور يهزّ ويجاوز الجمال المادي.

العبارة: "أَيَّتُهَا البَيْضَاءُ كَالفِضَّةِ" تجمع بين صورة الطهارة والعظمة. فاللون الأبيض رمز للنقاء والبراءة والطهارة الأخلاقية، ومع إضافة عنصر الفضة، يمزج قباني بين الروحانية والجمال المادي. فالمرأة هنا مزيج بين نقاء الروح وفخامة الوجود؛ هي طاهرة ومتألقة بالقوة الجمالية والقيمة.

ختام البيت: "وَالمِلْسَاءُ كَالبَلُّوْرِ" يستخدم رمزًا جسديًا شاعريًا. فالكريستال شفاف، يعكس الضوء، وله بنية هندسية مثالية. في دلالته الواسعة، يرمز للكمال والوضوح والقوة مع الهشاشة. المرأة كالكريستال تخلق أسطورة الجمال الكامل، لكنها حساسة، تستحق الحب والاحترام معًا.

الخلاصة:

يجسد هذا البيت الحادي عشر المرأة ككيان جمالي وروحي يجمع بين عمق البحر، ضوء الشمعة، بريق الفضة، وصفاء الكريستال. وفق سيميائية بارت، تصبح المرأة تمثيلًا للجمال الكلي: ليس مجرد شكل، بل هالة، ليس جسدًا فقط، بل أجواء. تُعرف بالاستعارات البصرية التي تصبح علامة، وهذه العلامة تتحول إلى أسطورة الكمال الأنثوي. فالمرأة هنا فضاء بصري لا ينتهي:

عيون تحوي البحر، أيادٍ تشع نورًا، وحضور يهزّ المشاعر. إنها صورة خالدة للجمال والطهارة، وتأكيد أن وجودها ليس مجرد جمالي، بل أيضًا روحي وكوزمولوجي.

البيت الثاني عشر

أَشْهَدُ أَنْ لَا إِمْرَأَةً

عَلَى مُحِيْطِ خَصْرِهَا، تَجْتَمِعُ العُصُوْرُ

وَأَلْفَ أَلْفِ كَوْكَبٍ غَيْرِكِ يَدُوْرُ

أَشْهَدُ أَنْ لَا إِمْرَأَةً، يَا حَبِيْبَتِيْ

عَلَى ذِرَاعَيْهَا تُرْبَى أَوَّلُ الذُّكُوْرِ

وَآخِرُ الذُّكُوْرِ

التحليل:

في هذا البيت الثاني عشر، يوسّع قباني الاستعارة الكونية للمرأة التي بُنيت في البيوت السابقة. يكتب: "عَلَى مُحِيْطِ خَصْرِهَا، تَجْتَمِعُ العُصُوْرُ"، حيث يعيد الجسم الأنثوي إلى فضاء كوني؛ فالخصر يصبح محورًا يوحّد "جميع الأزمنة"، ويجعل من جسد المرأة مكانًا لحضور الزمن. وفق سيميائية بارت، هذا يشير إلى المرأة كرمز زمني، تستوعب خبرات الماضي والحاضر والمستقبل في الوقت ذاته. فالخصر هنا ليس مجرد عضو جسدي إغرائي، بل رمز للربط الكوني بين التاريخ والحياة. يصبح جسد المرأة محورًا يلتقي فيه الزمن وتتجدد الحياة، مشيرًا إلى أن المرأة ليست مجرد جزء من التاريخ، بل مركز التاريخ ذاته.

العبارة التالية: "وَأَلْفَ أَلْفِ كَوْكَبٍ غَيْرِكِ يَدُوْرُ" توسّع دلالة المرأة كمركز جذب كوني. كلمة "كوكب" ترمز للنظام والترتيب والحركة المترابطة. هذه العبارة تظهر المرأة كمركز نظام مجرات ضمن مفردات الحب؛ كل شيء "يدور" حولها،

مما يجعلها شمسًا عاطفية تتشكل حولها "مجرات الحب". في سياق سيميائية بارت، هذا يمثل أسطورة المرأة كمركز الكون وكيان ميتافيزيقي يولّد جاذبية ليس بالقوة الجسدية، بل بالقوة الروحية والجمالية.

بعد ذلك، يقول قباني: "عَلَى ذِرَاعَيْهَا تُرْبَى أَوَّلُ الذُّكُوْرِ وَآخِرُ الذُّكُوْرِ"، حيث تُصوَّر ذراعا المرأة كمكان لنشوء وانتهاء "الذكورة" أو "الرجولة". هذا يتضمن صورة الأمومة، الحنان، والحماية. فالمرأة لا ترعى الرجل في طفولته فحسب، بل تظل مساحة حماية له حتى نهاية حياته. ليست البداية فقط، بل تختتم أيضًا الوجود الذكوري. وفق سيميائية بارت، هذا يمثل تشكيل أسطورة المرأة كرمز لاستمرارية الحياة والجنس، حيث تصبح حضن المرأة مساحة تجمع البداية والنهاية، ومكان ولادة وموت الذكورة.

تكرار عبارة "أشهد أن لا امرأة" في هذا البيت يؤكد مرة أخرى على العلامة المطلقة: هذه المرأة فريدة وتتجاوز أي امرأة أخرى. إنها ليست مجرد مثال، بل صاحبة جميع سمات الأنوثة المثالية. جسدها ليس مجرد جسد، بل كون كامل مليء بالزمن والمكان والتاريخ والأرواح الاجتماعية.

الخلاصة:

يؤكد هذا البيت الثاني عشر على مكانة المرأة في شعر قباني كمحور كوني للحب والوجود. إنها ليست مجرد جسم جمالي، أو استعارة إروتية، أو وكيلة عاطفية، بل صاحبة بنية الكون: مكان يلتقي فيه الماضي والحاضر والمستقبل. هي "شمس الحب" التي تحرك المجرة، ومكان ولادة وموت الذكورة، ومصدر الجاذبية الروحية لجميع الكائنات. وفق سيميائية بارت، المرأة هنا علامة تتحول إلى أسطورة كونية: رمز الخلود، البداية، والانتهاء. لم تعد مجرد فرد، بل تحوّلت إلى استعارة كلية عن الحب والجسد واستمرارية العالم.

البيت الثالث عشر

أَيَّتُهَا اللَّمَّاحَةُ الشَّفَافَةُ

العَادِلَةُ الجَمِيْلَةُ

أَيَّتُهَا الشَّهِيَّةُ البَهِيَّةُ

الدَّائِمَةُ الطُّفُوْلَةِ

أَشْهَدُ أَنْ لَا إِمْرَأَةً

تَحَرَّرَتْ مِنْ حُكْمِ أَهْلِ الكَهْفِ إِلَّا أَنْتِ

وَكَسَّرَتْ أَصْنَامَهُمْ

وَبَدَّدَتْ أَوْهَامَهُمْ

وَأَسْقَطَتْ سُلْطَةَ أَهْلِ الكَهْفِ إِلَّا أَنْتِ

أَشْهَدُ أَنْ لَا إِمْرَأَةً

اِسْتَقْبَلَتْ بِصَدْرِهَا خَنَاجِرَ القَبِيْلَةِ

وَاعْتَبَرَتْ حُبِّيْ لَهَا خَلَاصَةَ الفَضِيْلَةِ

التحليل:

في هذا البيت الثالث عشر، يستخدم قباني مرة أخرى لغة بصرية غريبة ورمزية لتأكيد أسطورة المرأة ككيان استثنائي. يبدأ بعبارة: "أَيَّتُهَا اللَّمَّاحَةُ الشَّفَافَةُ"، حيث تجمع بين رمزي البصر والشفافية: "لماحة" تشير إلى الذكاء البصري والحدس لدى المرأة، القادرة على رؤية ما وراء المظاهر، قراءة النفوس، واختراق الأوهام. "شفافة" تدل على الانفتاح، الصدق، والنقاء. وفق سيميائية بارت، تنتج هذه العلامة أسطورة المرأة كفاعل ليس جميلًا فقط، بل صافي الروح ونقي الباطن، يكشف الحقيقة ويضيء الواقع بحضوره.

العبارة التالية: "العَادِلَةُ الجَمِيْلَةُ" تدمج صفتين غالبًا ما تُعتبران منفصلتين في الثقافة التقليدية: العدالة (العقل) والجمال (الجسد). يرفض قباني هذا الانقسام، ومن خلال هذه الاستعارة يخلق أسطورة المرأة ككيان متناغم يجمع بين الذكاء والجمال. وفق هيكل العلامات عند بارت، لم تعد المرأة تُرى بعين الرجل فقط، بل تُقدّم كموضوع له موقع أخلاقيحكيمة في نظرها وعادلة في أفعالها، وفي الوقت نفسه جميلة مبهرة.

ثم يكتب قباني: "الشَّهِيَّةُ البَهِيَّةُ"، لتأكيد البُعد الحسي للمرأة دون فقدان سلطتها. "شهية" تدل على حضور المرأة الذي يثير الرغبة، ولكنها رغبة ليست مبتذلة، بل دعوة للخير والحياة والإنسانية. "بهية" صفة روحية تشير إلى الجمال المترافق مع الهالة الداخلية. وفق بارت، تصبح المرأة علامة للجمال المقدس، توازن بين الحسية والإلهية، حضورها يضئ الروح لا يظلمها.

البيت يصف المرأة أيضًا بأنها "الدَّائِمَةُ الطُّفُوْلَةِ"، رمز للدهشة، البساطة، الصدق، والبراءة. الطفولة هنا ليست صغارًا بل مساحة للنقاء والتجديد والبساطة في الحب. وفق سيميائية بارت، الطفل يرمز للنقاء في رؤية العالم، والحضور الكامل والصادق. المرأة هنا تبقى مركز البهجة والنقاء، أسطورة تتجاوز الزمن والحضارة في شكل الطهارة الدائمة.

ثم يدخل البيت بعد ذلك في البُعد السياسي: "تَحَرَّرَتْ مِنْ حُكْمِ أَهْلِ الكَهْفِ إِلَّا أَنْتِ". "أهل الكهف" يرمزون للسلطة القديمة، النوم الطويل، وثبات التقاليد. تُصوَّر المرأة كمحررة من هذه السلطة، أي كأنوثة حرة تتجاوز قيود البطريركية والجمود الاجتماعي، وفق سيميائية بارت، فهي علامة للمرأة التقدمية التي تتخطى الزمن والمبادئ الصارمة.

المرأة هنا لا تتحرر فحسب، بل تُسقط سلطة الماضي: "وَكَسَّرَتْ أَصْنَامَهُمْ وَبَدَّدَتْ أَوْهَامَهُمْ وَأَسْقَطَتْ سُلْطَةَ أَهْلِ الكَهْفِ إِلَّا أَنْتِ". تصبح الوصيفة الثورية، تهدم نظم القوة القديمة التي تكبل الروح وتحد من الإبداع. وفق

أسطورة بارت، هي المرأة المحررة، ليس فقط من سلطة الرجل، بل من الهيمنة الهيكلية والروحية على نطاق أوسع.

يؤكد هذا البيت الثالث عشر المرأة كرمز للنقاء الروحي، الجمال البصري، ووكيلة التغيير الاجتماعي. هي الطفلة التي لم تفقد طهارتها، المرأة الذكية، الجميلة، المثيرة، والعادلة، التي تتجرأ على مواجهة السلطة وهدم البنى القديمة. وفق سيميائية بارت، تُشكل أسطورة المرأة كعلامة الكمال: الجسد، العقل، الضمير، والثورة متوحدة. المرأة ليست عابرة في الحب، بل فاعلة في التاريخ والجمال والروحانية. هنا، يخلق قباني ليس مجرد صورة، بل أيديولوجيا للمرأة: حرة، فاعلة، طاهرة، محررة، وحية في الصحوة الأبدية.

البيت الرابع عشر

أَشْهَدُ أَنَّ لَا إِمْرَأَةً

جَاءَتْ تَمَامًا مِثْلَمَا انْتَظَرْتُ

وَجَاءَ طُولُ شَعْرِهَا أَطْوَلَ مِمَّا شِئْتُ أَوْحَلَمْتُ

وَجَاءَ شَكْلُ نَهْدِهَا مُطَابِقًا لِكُلِّ مَا خَطَّطْتُ أَوْ رَسَمْتُ

في هذا البيت الرابع عشر، يعود نزار قباني إلى جوهر العلاقة الشخصية بين الشاعر والمرأة، لكنه يظل محتفظًا بالعمق الرمزي المميز. يكتب: "جَاءَتْ تَمَامًا مِثْلَمَا انْتَظَرْتُ"، وهذه العبارة تحمل دلالة عن المرأة كمحقق للأحلام، كشخصية حاضرة ليست فقط وفق التوقعات، بل وتوفي بوعد الحب. المرأة هنا موضوعة كتجسيد للحب المنتظر، تأتي في الوقت المناسب، لا متأخرة ولا مستعجلة. وفقًا لسيميائية رولان بارت، تصبح المرأة علامة أسطورية للحضور المثالي، فهي ليست مجرد حضور، بل نتيجة الصبر والأمل ووفاء الحب لدى الرجل.

التعبير التالي يعزز استمرارية هذا الأسطورة: "وَجَاءَ طُولُ شَعْرِهَا أَطْوَلَ مِمَّا شِئْتُ أَوْحَلَمْتُ". الشعر هنا ليس مجرد عنصر جمالي، بل هو رمز شائع في الشعر الغزلي العربي يحمل دلالات على الأنوثة والسرية والجاذبية. الشعر الطويل يتجاوز أحلام ورغبات المحب، مكونًا سردًا للجمال الذي لا يُقاس أو يُحد بواسطة خيال الرجل؛ المرأة تُدرك هنا ككيان يتجاوز التفكير والخيال، علامة على جمال لا نهاية له.

العبارة التالية تؤكد هذا الرمز: "وَجَاءَ شَكْلُ نَهْدِهَا مُطَابِقًا لِكُلِّ مَا خَطَّطْتُ أَوْ رَسَمْتُ". هنا يلعب قباني على جمالية جسد المرأة كعمل فني، حيث يُقدَّم الثدي ليس فقط كموضوع رغبة، بل كلوحة أحلام، وفق تصاميم المحب، تعكس الكمال البصري والعاطفي. وفق سيميائية بارت، تُظهر المرأة كعلامة تصممها مشاعر الحب، ليست مجرد موضوع، بل تجسيد جمالي للأمل والشوق.

من الناحية الإيحائية، يُحوّل هذا البيت الأسطورة من كون المرأة مركز الكون أو وكيلة ثورة إلى انعكاس للحب الشخصي، مثال يتجاوز الشكل الجسدي البحت. المرأة ليست فكرة مجردة تهز الكون أو تغير السرد الاجتماعي، بل كيان شخصي حميم، يأتي بكل جماله الجسدي كتجسيد لأمل الرجل، سواء في الشعر الطويل الذي يتجاوز الخيال، أو الثدي المتناغم جمالياً.

في السياق الثقافي العربي، يحتوي هذا البيت على لمسة من السخرية: من جهة، هناك مثالية المرأة في لمسة أداء، ومن جهة أخرى، تُعرض المرأة كأمانة حب، كعمل فني حي لا يمكن فصله عن جسدها. وفق منظور بارت، هذا إعادة توحيد علامة المرأة مع الحب الشخصي، ليس فقط كأسطورة كونية، بل كأسطورة حميمية.

الخلاصة:

يغلق البيت الرابع عشر السرد الشخصي بطريقة جميلة جدًا: المرأة حاضرة كذروة انتظار الحب، تأتي في الوقت المناسب، بجمال يتجاوز الخيال والتوقعات. الشعر والثدي كرموز أنثوية كلاسيكية تُحول إلى علامات شعرية توازن بين الحميمية والعظمة، مختتما أسطورة المرأة في شعر قباني بهدوء وسحر شخصي. وفق سيميائية بارت، تصبح المرأة في هذا البيت علامة تتحد مجددًا مع الإيمان الشخصي، شكل من أشكال الحب الإنساني العميق والشخصي جدًا.

البيت الخامس عشر

أَشْهَدُ أَنْ لَا إِمْرَأَةً

تَخْرُجُ مِنْ سَحْبِ الدُّخَانِ، إِنْ دَخَّنْتُ

تَطِيرُ كَالْحَمَامَةِ الْبَيْضَاءِ فِي فِكْرِي، إِذَا فَكَّرْتُ

يَا امْرَأَةً، كَتَبْتُ عَنْهَا كُتُبًا بِحَالِهَا

لَكِنَّهَا بِرَغْمِ شِعْرِي كُلِّهِ

قَدْ بَقِيَتْ، أَجْمَلَ مِنْ جَمِيعِ مَا كَتَبْتُ

في هذا البيت الخامس عشر، يُبسّط قباني استعاراته، لكنه بذلك يعمق دلالة المرأة ككيان للحب يندمج في الحياة اليومية وعالم الشاعر الداخلي. يكتب: "تَخْرُجُ مِنْ سَحْبِ الدُّخَانِ، إِنْ دَخَّنْتُ"، حيث يعتمد العمل الرمزي على علامتين: دخان السيجارة وظهور المرأة الساحر. دخان السيجارة هش وزائل، علامة على الحميمية الشخصية، حتى في صمت المدخن. عندما تظهر المرأة من هذا الدخان، تصبح تجسيدًا للشوق، حضورًا من العدم. وفق سيميائية بارت، تمثل المرأة هنا خيال الرجل الذي يستدعيها في لحظات الوحدة، علامة على حضورها ليس فقط في الواقع، بل في الذاكرة والعادة والحياة النفسية الحميمة.

العبارة التالية: "تَطِيرُ كَالْحَمَامَةِ الْبَيْضَاءِ فِي فِكْرِي، إِذَا فَكَّرْتُ"، تعزز رمز المرأة كدلالة على السلام والنقاء والحرية الداخلية. الحمامة البيضاء رمز عالمي للسلام والنقاء والحب. عندما "تطير" المرأة في فكره، فهي ليست مجرد شوق، بل حضور يحرر الشاعر من ثقل الأفكار، ويمنح سلامًا في صمت الحب.

ثم يقول: "يَا امْرَأَةُ، كَتَبْتُ عَنْهَا كُتُبًا بِحَالِهَا"، مؤكدًا دور المرأة كمصدر أدبي، إلهام رئيسي للأعمال الفنية والكتابية. المرأة نص وسياق في الوقت نفسه: مكتبة عاطفية حية، أرشيف ذكريات الحب، مصدر سرد خالد. وفق بارت، تصبح المرأة علامة أدبية، رمزًا لإبداع المعنى، تدخل في الكتابة كتجسيد معقد للمحبة والإلهام.

مع ذلك، يُدخل قباني مفارقة: "لَكِنَّهَا بِرَغْمِ شِعْرِي كُلِّهِ، قَدْ بَقِيَتْ، أَجْمَلَ مِنْ جَمِيعِ مَا كَتَبْتُ". المرأة تتجاوز اللغة، لا يمكن تلخيصها بالكامل أو اختزالها بالكلمات. العلامة التي تحتويها جسدها وصوتها وحضورها تتجاوز قدرة الكلمات. هذا هو الأسطورة المطلقة وفق سيميائية بارت: عندما لا يمكن تمثيل العلامة بالكامل بواسطة اللغة، وعندما تتجاوز دلالتها البنية، تصبح أسطورة مستقلة. المرأة هنا أسطورة الصمت الناطق، الحضور الذي يتجاوز كل ما كتب.

الخلاصة:

يكمل البيت الخامس عشر السرد الشخصي لقباني عن المرأة كجمال حي في الكلمات، لكنه يتجاوزها دائمًا. هي الدخان الذي يشكل وجه الحب، الحمامة التي تطير في الفكر، والنص الذي يفوق الكلمات التي دونته. وفق سيميائية بارت، المرأة في هذا البيت علامة تحررية، تجمع بين الروحانية والجمال البصري والمادية والذكاء، وتظهر حدود اللغة وحدود القدرة البشرية على فهم الحب. هنا، لا يمدح قباني المرأة فقط، بل يعترف بأنها مركز معنى لا يمكن حصره بالبنية اللغوية أو الجمالية.

البيت السادس عشر

أَشْهَدُ أَنْ لَا إِمْرَأَةً

مَارَسَتْ الحُبَّ مَعِي بُمُنْتَهَى الحَضَارَةِ

وَأَخْرَجَتْنِي مِنْ غُبَارِ العَالَمِ الثَّالِثِ

إِلَّا أَنْتِ

في هذا البيت السادس عشر، يكشف نزار قباني عن طبقة جديدة من صورة المرأة التي يحبها. يكتب: "مَارَسَتْ الحُبَّ مَعِي بُمُنْتَهَى الحَضَارَةِ"، فالمرأة هنا ليست مجرد شريكة في الحب الجسدي، بل هي تجسيد للحب المتمدن، الحب الواعي، الأنيق، والحضاري. "قمة الحضارة" هنا دلالة على الحب الناضج، حيث يتوحد الجسد والعاطفة في انسجام لا يقوم على الغريزة فقط، بل على البُعد الروحي والجمالي.

ثم يقول في السطر الثالث: "وَأَخْرَجَتْنِي مِنْ غُبَارِ العَالَمِ الثَّالِثِ". هذه العبارة تحمل دلالة قوية وسياسية، فـ"العالم الثالث" يشير إلى البلدان النامية المرتبطة غالبًا بالتخلف والقيود. المرأة بحبها ترفع الشاعر من غبار هذه الحالة، من التخلف، نحو فضاء أنقى وأحر وأكثر إضاءة. حبها يصبح وكأنه وكيل للتحرر الاجتماعي والثقافي.

المرأة هنا ليست مجرد موضوع للحب، بل هي فضاء الحضارة نفسه، المكان الذي يعمل فيه الحب كقناة للتجديد والتجاوز. بهذه الاستعارة، يوحي قباني أن المرأة في حياته ليست موجودة في الجانب الشخصي فقط، بل تفتح آفاقًا جديدة تتجاوز الحدود الاجتماعية والجغرافية.

الخلاصة:

البيت السادس عشر يوسع دور المرأة كعامل تحولي: ليست مجرد شريكة حب، بل حاملة للحضارة، مخلصة للعاطفة، ومحررة للنفس من القيود الاجتماعية. من خلال الحب، تنقل الشاعر من التخلف النفسي والثقافي إلى فضاء وعي أوسع. وفق السيميائية الإيحائية، تصبح المرأة رمزًا للتجاوز، التجديد، والحضارة نفسها.

البيت السابع عشر

أَشْهَدُ أَنْ لَا إِمْرَأَةً

قَبْلَكَ حَلَّتْ عُقَدِي

وَثَقَّفَتْ لِي جَسَدِي

وَحَاوَرَتْهُ مِثْلَمَا تُحَاوِرُ الْقَيْثَارَةَ

في هذا البيت السابع عشر، يوضح نزار قباني دور المرأة كمحررة للنفس ومرشدة للجسد من خلال سلسلة من التعبيرات الحميمة والمليئة بالمعنى. يبدأ البيت بإعلان اعتراف: "أَشْهَدُ أَنْ لَا إِمْرَأَةً قَبْلَكِ"، فيؤكد قباني حصرية هذه المرأة في حياته، ليس فقط من حيث تجربة الحب، بل من حيث التأثير العميق على ذاته. المرأة هنا ليست مجرد موضوع للحب، بل شخصية تحفز الوجود والوجدان.

العبارة التالية: "حَلَّتْ عُقَدِي"، ترمز إلى التحرر النفسي. كلمة "عُقَد" تعكس الأعباء النفسية، الصدمات، أو التشابك الداخلي الذي كان يقيد الشاعر. المرأة هنا قادرة على تفكيك تعقيدات الروح، وفتح الطريق للحب الشافي. وفق المنظور الإيحائي، هي وكيلة شفاء، ليست بالمعنى الطبي، بل شعريًا—علامة على الحرية الشخصية، محررة الشاعر من أسر العاطفة المكبوتة.

ثم يستخدم قباني العبارة: "وَثَقَّفَتْ لِي جَسَدِي"، ليبرز دور المرأة كمربية للجسد، تساعد الشاعر على التعرف على جسده وفهمه. المرأة هنا مربية

للحسية، ليس بمعناها الإباحي فقط، بل في إطار تحضيري للجسد. الجسد ليس مجرد لحم، بل كيان حي يحمل تاريخ المشاعر والخبرة والعلاقات. المرأة تجعله يدرك جسده كفضاء حي قادر على التواصل والإحساس والخبرة الكاملة للحب.

أجمل استعارة تأتي في السطر الأخير: "وَحَاوَرَتْهُ مِثْلَمَا تُحَاوِرُ الْقَيْثَارَةَ". القيثارة كآلة وترية، تحمل دلالات الرقة والحساسية والانسجام. المرأة تُصوَّر كعازفة تلمس الجسد بنغمة تُغري دون إجبار، تُحوّل الجسد إلى أداة للحوار مع الحب. على المستوى الإيحائي، الجسد يصبح آلة موسيقية، والمرأة عازفتها. تُخلق بذلك وسيلة تواصل غير لفظية بين الحب والجسد، تكوّن سمفونية دقيقة وعميقة.

الخلاصة:

البيت السابع عشر يوسع أسطورة المرأة في شعر قباني كشخصية مريحة للوجدان ومربية روحانية للجسد. هي المرأة الوحيدة القادرة على تحرير النفس، تعليم الجسد، وخلق حوار بين الجسد والحب. وفق سيميائية بارت، المرأة هنا علامة للتحول الشامل: محررة الروح، مخلصة للجسد، وشاعرة للحب من خلال الحضور والنعومة.

البيت الثامن عشر

أَشْهَدُ أَنْ لَا إِمْرَأَةً

تَمَكَّنَتْ أَنْ تَرْفَعَ الحُبَّ إِلَى مَرْتَبَةِ الصَّلَاةِ

إِلَّا أَنْتِ، إِلَّا أَنْتِ

إِلَّا أَنْتِ

في هذا البيت الثامن عشر، يصل نزار قباني إلى ذروة التأكيد على الشعور والروحانية في تصويره للمرأة. يكتب: "تَمَكَّنَتْ أَنْ تَرْفَعَ الحُبَّ إِلَى مَرْتَبَةِ الصَّلَاةِ"، حيث يربط الحب بالطقس الأعلى في الإسلام: الصلاة. الحب هنا لا

يقتصر على القلب أو الجسد، بل يصل إلى البُعد المقدس والمتعالي. تُصوَّر المرأة كشخصية تجعل الحب طاهرًا حتى يصبح مساويًا للعبادة، بل وسيلة للتقرب إلى الله.[٥٨]

في هذا السياق الديني، تصبح المرأة إمامًا روحيًا للحب، من خلال رقة قلبها وعمق إحساسها، قادرة على تحويل الحب إلى شيء ليس جميلًا فحسب، بل نقيًا ومطهّرًا ويوحد النفس مع الإلهي. لم تعد مجرد موضوع للحب البشري، بل علامة مقدسة تقود الشاعر إلى التجربة الروحية الأعلى.

تكرار عبارة "إِلَّا أَنْتِ" ثلاث مرات له طابع تأكيدي أداءي، يشبه الذكر المتكرر في الصلاة. هذا التكرار لا يؤكد فقط تفرد المرأة، بل يضع حضورها في فضاء الطقس والروحانية، كمركز للتركيز الباطني والروحي للشاعر. هي المرأة الوحيدة القادرة على رفع الحب إلى مرتبة العبادة، ولا توجد امرأة أخرى مُنحت هذه القدرة.

الحب الذي كان يُنظر إليه كشيء دنيوي وعادي في الشعر هنا يُرفع ليصبح عبادة خشوع، والمرأة هي الحافظة لمفتاحه. وهكذا تُصوَّر المرأة كملاك الحب، الذي من خلال حبه يُطهّر عالم الإحساس ويقود الشاعر إلى ارتباط أعمق بين الحب والإيمان، بين الجسد والروح.

الخلاصة:

يُكمل البيت الثامن عشر تصوير المرأة كشخصية مقدسة، حاملة للصمت والجلال في الحب. يضع قباني المرأة في أعلى مرتبة روحية: التي ترفع الحب إلى مستوى العبادة كما الصلاة. وفق السيميائية الإيحائية، تصبح المرأة علامة للتعالي والربط بين الإنسان والحب والله. تكرار "إِلَّا أَنْتِ" ليس مجرد تأكيد، بل بمثابة شهادة حب تُختتم بها القصيدة بإعلان مطلق.

---

[٥٨] حزيران يونيو ١٩٨٣ ,(أَشْهَدُ أَنْ لَا إِمْرَأَةَ.n.d ,

بناءً على تحليل الدلالات في مجموعة الأشعار أشهد أن لا امرأة إلا أنت لنزار قباني، يمكن القول إن هذه القصيدة شهادة حب، اعتراف كامل بأن هناك امرأة واحدة فقط تستحق، ذات معنى، وحية حقًا في قلب وروح الشاعر. يضع قباني المرأة كمركز لكونه العاطفي، الوحيدة التي تستحق أن تكون قبلة الحب ومقصده. كل بيت في القصيدة يؤكد تدريجيًا كيف تملأ هذه المرأة حياة الشاعر، تشفيه، تشكّل تجربته، بل وتوجهه في أعمق جوانب وجوده.

من خلال السرد المشحون بالاستعارات مثل "لوحات زيتية"، "حديقة أطفال"، "قص الأظافر"، وصولًا إلى "رفع الحب إلى مرتبة الصلاة"، يعرض قباني صورة المرأة الكاملة، متعددة الأبعاد، والتحويلية: عاشقة، أم، معلمة، صديقة، وحتى عمود روحي. ومع التكرار المقدس لعبارة "أشهد أن لا امرأة إلا أنت"، تصبح القصيدة كذكر للحب، يربط ويملأ حياة الشاعر من كل الجوانب.

في النهاية، القصيدة تعترف بأن المرأة ليست موجودة فقط في الجسد أو الحب العاطفي، بل كأُسطورة شخصية تمنح الشاعر الاتجاه والمعنى والهوية. وفق سيميائية رولان بارت، المرأة في هذه القصيدة هي أسطورة الحب الكامل: علامة تحمل الدلالات الرمزية للجمال، الصبر، الحنان، التضحية، والتحرر.

٢. المعنى الإيحائي في شعر"قَدَرٌ أَنْتِ بِشَكْلِ امْرَأَةٍ" لنزار قباني

قَدَرٌ أَنْتِ بِشَكْلِ امْرَأَةٍ

وَأَنَا مُقْتَنِعٌ جِدًّا بِهَذَا القَدَرِ

إِنَّنِيْ بَعْضُكِ، يَا سَيِّدَتِيْ

مِثْلَمَا الأَخْضَرُ بَعْضُ الشَّجَرِ

وَأَنَا صَوْتُكِ، يَا سَيِّدَتِيْ

مِثْلَمَا الآهُ امْتِدَادُ الوَتْرِ

مَطَرٌ يَغْسِلُنِي أَنْتِ، فَلَا

تَحْرِمِيْنِي مِنْ سُقُوْطِ المِطَرِ

بَصَرِيْ أَنْتِ. وَهَلْ يُمْكِنُهَا

أَنْ تَرَى العَيْنَانِ دُوْنَ البَصَرِ؟

تفتتح هذه القصيدة بالإعلان: "قدركِ أن تكوني امرأة، وأنا راضٍ تمامًا بهذا القدر". هذه العبارة تضع المرأة في سياق لا يقتصر على البيولوجيا، بل كجزء من قانون الطبيعة الذي يقبله الشاعر بكل قلبه. هنا، لا يرى قباني المرأة كموضوع سلبي في مصيرها، بل كعنصر محدد لمصير الرجل نفسه. ومن خلال هذا القبول، يظهر دلالات قوية بأن المرأة هي شطر من القدر يشكل، يوجّه، ويكمل حياة الشاعر. وفق نظرية رولان بارت، تُصوَّر المرأة كأسطورة الأنوثة، مركز التوازن الوجودي المقبول تمامًا.

في السطر التالي، من خلال الاستعارة: "أنا بعض منكِ، مثلما الأخضر جزء من الشجرة"، يؤكد الشاعر ارتباطه بالمرأة. لا يمكن فصل الأخضر عن الشجرة، كما لا يمكن فصل الشاعر عن المرأة. المرأة هنا موضوعة كمصدر للحياة، المكان الذي تبدأ منه كل الأمور وتعود إليه. الأخضر يرمز إلى الانتعاش والنمو والاستمرارية، والشجرة هي الحياة نفسها. وهذا يحمل معنى دلالي بأن المرأة ليست مجرد شريكة، بل مصدر وجود الشاعر. هي مكان عودته، حيث يحصل الروح على التوازن، والمشاعر على معناها.

السطر التالي: "أنا صوتكِ، مثلما الآه امتداد الوتر"، يحتوي على طبقات من المعنى الجمالي والحميمي. صوت الشاعر هو امتداد للمرأة، كما أن الآه امتداد للاهتزاز الناتج عن آلة موسيقية. هنا تُصوَّر المرأة كآلة نغمة حية، حيث يجد التعبير العاطفي للشاعر شكله. وفق السيميائية عند بارت، هذا يؤكد

أسطورة المرأة كمركز للجمال والانسجام، فهي ليست مجرد مصدر إلهام، بل مصدر الفن نفسه، المكان الذي يبدأ ويعود إليه كل ما هو جميل.

ثم تُصوَّر المرأة كـ"مطر يغسلني"، مع الطلب ألا تمنعه عن التساقط. المطر رمز للتطهير والنقاء والتجديد، والمرأة في هذه الاستعارة كيان يمنح الراحة الروحية والعاطفية. هي تغسل الشاعر من الغبار والحزن، وتعيد إحياء الروح الجافة. هنا، المرأة ليست موجودة فقط بالمعنى العملي، بل كرمز لتطهير الروح، علامة محبة تعيد الحياة الداخلية. العلاقة بين المرأة والمطر تظهر قوة دور المرأة كمعالجة وحيّاة وحامية للنفس.

تختتم القصيدة بالعبارة: "أنتِ بصري، فهل يمكن أن ترى العينان دون البصر؟" استعارة قوية وعميقة، فالمرأة ليست مجرد ما يُرى، بل هي مصدر البصر نفسه. كأن الشاعر يقول إنه بدون هذه المرأة، يصبح العالم مظلمًا وخاليًا من المعنى، لا يمكن فهمه. المرأة هنا رمز للكشف عن الحقيقة، شخصية تمكّن الشاعر من رؤية العالم بشكل كامل. وفق السيميائية عند بارت، تُصوَّر المرأة كأسطورة التنوير، المكان الذي يحصل فيه كل علامات الحياة على الضوء والمعنى.

استنادًا إلى تحليل المعاني الإيحائية في مجموعة الأشعار قَدَرٌ أَنْتِ بِشَكْلِ امْرَأَةٍ لنزار قباني، يستنتج الباحث أن القصيدة توضح كيف تموضع المرأة كقدر، جسد، صوت، مطر، وبصر. ليست مجرد حبيبة، بل قمة المعنى في حياة الشاعر، حافظة التوازن، مصدر الجمال، ومحددة الاتجاه ومنيرة الروح. في إطار الإيحائي، تصبح المرأة في هذه القصيدة أسطورة كلية، كما طرح رولان بارت: علامة لا تمثل شيئًا منفردًا، بل توحد الحب، الروحانية، الطبيعة، والجمال في شكل واحد: حضورها.

٣. المعنى الإيحائي في شعر"قولي أحبك" لنزار قباني

قُوْلِيْ (أُحِبُّكَ) كَيْ تَزِيْدَ وِسَامَتِيْ

فَبِغَيْرِ حُبِّكِ لَا أَكُونُ جَمِيْلًا

قُوْلِيْ (أُحِبُّكَ) كَيْ تَصِيْرَ أَصَابِعِي ذَهَبًا،

وَتُصْبِحَ جَبْهَتِي قِنْدِيْلًا

قُوْلِيْ (أُحِبُّكَ) كَيْ يَتِمَّ تَحَوُّلِيْ

فَأَصِيْرَ قَمْحًا، أَوْ أَصِيْرَ نَخِيْلًا

الآنَ قُوْلِيْهَا، وَلَا تَتَرَدَّدِيْ

بَعْضُ الهوَى لَا يَقْبَلُ التَّأْجِيْلَ

تفتتح هذه القصيدة بطلب رقيق وعميق: "قولي أحبك، لكي تزداد وسامتي". هذا ليس مجرد طلب عادي لعبارة حب، بل هو تمثيل لاعتماد الشاعر الكامل على حب المرأة. في العبارة: "فبغير حبك لا أكون جميلًا"، لا يشير الجمال هنا إلى المظهر فقط، بل هو رمز للكرامة، الوجود، والكمال الداخلي. وفق السيميائية عند بارت، يصبح الحب هنا علامة تُحيي هوية وكرامة الشاعر؛ فالحب هو محدد معنى الذات، وبدونه لا "يكون" الشاعر شيئًا.

بعد ذلك، يستخدم الشاعر استعارة بصرية قوية: "لكي تصبح أصابعي ذهبًا وتصبح جبيني قنديلًا". الأصابع التي تتحول إلى ذهب تشير إلى التغير إلى شيء ذي قيمة، ذو وظيفة نبيلة، يقدم المنفعة. أما الجبين الذي يصبح قنديلًا فيرمز إلى الإشراق، التنوير، والمجدإشارة إلى أن حب المرأة يجعله ليس جميلًا فقط، بل مضيئًا لنفسه وللعالم من حوله. وفق دلالات بارت، المرأة هنا هي منبع المعنى، ومانحة القيمة والنور، التي تجعل الرجل ليس مجرد "وجود"، بل ذي معنى وقيمة.

السطر التالي: "قولي أحبك لكي يتم تحولي، فأصير قمحًا، أو أصير نخيلًا". القمح والنخيل رموز كلاسيكية في الثقافة العربيةغذاء أساسي يمنح الحياة وينميها. من خلال هذه العبارة، يشير الشاعر إلى أن حب المرأة يحوّله إلى مصدر حياة، شيء ذو قيمة ومعنى للآخرين. تصبح المرأة محددة التحولات الجوهرية في حياة الرجل: من مجرد وجود إلى كيان مفيد ومعطٍ للحياة.

ثم تأتي العبارة الملحة: "الآن قوليها، ولا تترددي، بعض الهوى لا يقبل التأجيل". هنا يؤكد قباني أن الحب يجب أن يظهر في الوقت المناسب، وأن حضوره يُكمّل حياة الإنسان. الحب لا يمكن تأجيله، لأنه القوة التي تغيّر، تشكّل، وتكمل الحياة. تأجيل الحب هو تأجيل للحياة نفسها.

استنادًا إلى تحليل المعاني الإيحائية في مجموعة الأشعار قولي أحبك لنزار قباني، يستنتج الباحث أن المرأة موضوعة كمصدر للتغير الوجودي، مانحة للقيمة الجمالية، الأخلاقية، والروحية. المرأة ليست مجرد كائن سلبي، بل مانحة للشكل واللون والقيمة لحياة الرجل. حبها يحوّل العادي إلى استثنائي، والفراغ إلى قيمة. وفق السيميائية لدى رولان بارت، المرأة في هذه القصيدة ليست مجرد علامة للحب، بل أسطورة التحوّل الوجودي: الحب كأداة لتشكيل الهوية، الكرامة، ومعنى الحياة. الرجل بدون حب المرأة ليس سوى ظل لنفسه.

٤. المعنى الإيحائي في شعر"لا تحسبين جميلة" لنزار قباني

لَا تُحْسَبِيْنَ جَمِيْلَةً جِدًا

إِذَا أَخَذْتُ مُقَايِيسَ الجَمَالِ

لَا تُحْسَبِيْنَ مُثِيرَةً جِدًا

إِذَا دَارَ الحَدِيثُ عَنِ الغَوَايَةِ وَالوِصَالِ

لَا تُحْسَبِيْنَ خَطِيرَةً جِدًا

إِذَا كَانَ الهَوَى

مَعْنَاهُ أَنْ تَتَحَكَّمَ امْرَأَةٌ بِأَقْدَارِ الرِّجَالِ

لَكِنَّ شَيْئًا فِيكِ سِرِّيًّا وَصُوفِيًّا وَجِنْسِيًّا وَشِعْرِيًّا

يُحَرِّضُنِي وَيُقْلِقُنِي وَيَأْخُذُنِي إِلَى أَلْفِ احْتِمَالٍ وَاحْتِمَالٍ

لَا تُحْسَبِيْنَ جَمِيْلَةً جِدًّا

لَكِنَّ شَيْئًا فِيكِ يَخْتَرِقُ الرَّجُولَةَ

مِثْلَ رَائِحَةِ النَّبِيذِ وَمِثْلَ عِطْرِ البُرْتُقَالِ

شَيْئًا يُفَاجِئُنِي وَيُحْرِقُنِي وَيُغْرِقُنِي وَيَتْرُكُنِي بَيْنَ الحَقِيقَةِ وَالخَيَالِ

لَا تُحْسَبِيْنَ جَمِيْلَةً

لَكِنَّ شَيْئًا فِيكِ مَائِيًّا، طُفُولِيًّا، بِدَائِيًّا، حَضَارِيًّا، عِرَاقِيًّا وَشَامِيًّا

يُكَلِّمُنِي وَيَرْفُضُ أَنْ يُجِيْبَ عَلَى سُؤَالِي

لَا تُحْسَبِيْنَ جَمِيْلَةً

لَكِنَّ شَيْئًا فِيكِ أَقْنَعَنِي وَعَلَّمَنِي القِرَاءَةَ وَالكِتَابَةَ وَالحُرُوفَ الأَبْجَدِيَّةَ

فَإِذَا بِسُنْبُلَةٍ تَمْشُطُ شَعْرَهَا فِي رَاحَتَيْهِ

وَإِذَا بِعُصْفُورٍ صَغِيرٍ جَاءَ يَشْرَبُ مِن مِيَاهِي الدَّاخِلِيَّةِ

اللهُ، كَمْ هُوَ رَائِعٌ أَنْ تُصْبِحَ امْرَأَةٌ قَضِيَّةً

تفتتح هذه القصيدة بتكرار استفزازي: "لستِ جميلة بما فيه الكفاية". على السطح، يبدو الأمر كنوع من النقد المادي لمظهر المرأة. لكن على المستوى الإيحائي، يقوم قباني بتحويل معيار الجمال من المظهر الخارجي إلى أبعاد أعمق. ويستمر قائلاً: "إذا قست على مقاييس الجمال"، كأنه يدرك محدودية المعايير الموضوعية لتقييم المرأة. وفق السيميائية عند بارت، هذه محاولة لإفراغ المعنى الحرفي

لـ"الجمال" وبناء أسطورة جديدة منه. المرأة هنا لا تحتاج إلى استيفاء معايير الجمال الخارجية لتكون جذابة، فالجمال الحقيقي خفي، ولا يُحس إلا بالوجدان، لا يُقاس.

ثم يصف قباني المرأة بأنها "ليست مثيرة بما فيه الكفاية" و"ليست خطيرة بما فيه الكفاية"، و"ليست قادرة على السيطرة على الرجال" وفق مقاييس الحب التقليدية والإغراء. لكنه في الوقت نفسه يعترف بوجود شيء "سري، صوفي، جنسي وشعري" في هذه المرأة. شيء غير ظاهر على السطح، لكنه يُحرّك الشاعر بين الطمأنينة والقلق، بين الحقيقة والخيال. هذا هو أسطورة المرأة عند بارت: علامة لا يمكن التقاطها بالمنطق العادي، لكنها تحمل جاذبية أقوى من الجمال البصري.

الاستعارات المستخدمة مثل "كعطر النبيذ"، "وعطر البرتقال"، و"شيء يحرقني ويغرقني" توحي بأن هذه المرأة تخلق إحساسًا يتجاوز الحواس الواحدة. فهي تؤثر على الشاعر بطريقة متعددة الحواس: جسده يستشعر الروائح، بشرته تشعر بالحرارة، وروحه تغرق في السحر. هذا ليس جمالًا يمكن قياسه، بل تجربة جمالية تهز الوجدان، تجعل الشاعر في منطقة فاصلة بين الوضوح والحيرة. المرأة هنا ليست مجرد كيان مادي، بل ظاهرة عاطفية.

كما يصف قباني المرأة بأنها شيئٌ مائي، طفولي، بدائي، حضاري، وعراقيشامي. هذا يشير إلى أن المرأة سائلة، لا يمكن تصنيفها ضمن فئات بسيطة. إنها أثر ثقافي وغريزي، مزيج بين الماضي والحاضر وغموض لا يُعرف. تتكلم لكنها ترفض الإجابة، كأنها أسطورة الأنوثة التي تواصل الإغراء وتحدي العقل.

تبلغ القصيدة ذروتها عندما يقول الشاعر إن المرأة تعلمه القراءة والكتابة والهجاء، حتى يبدو أن الحياة كغصن يسرح شعره، أو عصافير صغيرة تشرب من مياهه الداخلية. هنا المرأة ليست موضوعًا سلبيًا بعد الآن، بل هي مصدر المعرفة

والجمال والروحانية. إنها المعلمة الأولى لتجربة الشاعر الداخلية. وفق السيميائية عند بارت، هذه المرأة هي أسطورة المعرفة، وليست مجرد الإثارة الجنسية.

تُختتم القصيدة بالدعاء: "الله، كم هو رائع أن تصبح المرأة قضية". هذه ليست قضية بالمعنى السلبي، بل المرأة كمسألة لا تنتهي، كعلامة تستمر في إنتاج المعنى، كغموض يدعو دائمًا للاستكشاف. المرأة تصبح مسألة حياة لا لحلها، بل للاحتفاء بها وتأويلها وكتابتها من جديد.

استنادًا إلى تحليل الإيحائيفي مجموعة الأشعار لا تحسبين جميلة لنزار قباني، يستنتج الباحث أن قباني ألغى تعريف الجمال التقليدي واستبدله بجمال رمزي، روحي وأساطيري. المرأة ليست مجرد جميلة أو غير جميلة؛ بل هي سؤال يتحدى، وإلهام يحرق، ومصدر للإبداع الشعري. وفق السيميائية عند رولان بارت، المرأة هنا هي أسطورة تجمع بين الجاذبية والمعرفة والإيروتيكية والروحانية، علامة ترفض أن تُفسر بالكامل.

٥. المعنى الإيحائي في شعر"إلى نصف عاشقة" لنزار قباني

تَحَرَّكِي خُطْوَةً، يَا نِصْفَ عَاشِقَةٍ
فَلَا أُرِيدُ أَنَا أَنْصَافَ عُشَّاقِ
إِنَّ الزَّلَازِلَ طُوْلَ اللَّيْلِ تَضْرِبُنِي
وَأَنْتِ وَاضِعَةٌ سَاقًا عَلَى سَاقِ
وَأَنْتِ آخِرُ مَنْ تَعْنِيهِ مُشْكِلَتِي
وَمَنْ يُشَارِكُنِي حُزْنِي وَإِرْهَاقِي
تَبَلَّلِي مَرَّةً بِالمَاءِ أَو بِدَمِي
وَجَرِّبِي المَوْتَ يَوْمًا فَوْقَ أَحْدَاقِي
أَنَا غَرِيبٌ وَمَنْفِيٌّ وَمُسْتَلَبٌ

وَثَلْجُ نَهْدَيْكِ غَطَّى كُلَّ أَعْمَاقِي

أَمِنْ سَوَابِقِ شِعْرِي أَنْتِ خَائِفَةٌ؟

أَمْ مِنْ تَطَرُّفِ أَفْكَارِي وَأَشْوَاقِي

لَا تَحْسَبِي أَنْ أَشْعَارِي تُنَاقِضُنِي

فَإِنَّ شِعْرِي طُفُولِيٌّ كَأَخْلَاقِي

تفتتح هذه القصيدة بنداء مكثف: "تقدمي خطوة، يا نصف عاشقة". هذا التعبير ليس مجرد دعوة جسدية، بل رمز لرغبة الشاعر في مواجهة الحب بالكامل، ورفض الحب الناقص أو الجزئي. تُصوَّر المرأة كشخص هادئ ومسيطر، جالسة بت crossed الساقين، بينما الشاعر يتأجج بالعواطف التي تضربه طوال الليل. على المستوى الإيحائي، هذه المرأة ليست كائنًا سلبيًا، بل مركز قوة قادر على هز الروح، وإثارة القلق، وتحفيز الشوق العميق.

علاوة على ذلك، تؤكد القصيدة على الديناميكية المتناقضة للحب. عبارات مثل "تبَلَّلي مرة بالماء أو بدمي" و"جَرّبِي الموت يومًا فوق أحْداقي" تحمل رمزية قصوى تؤكد على التضحية، والشدة، والارتباط العميق. دلاليًا، المرأة هنا تمثل شخصية تخترق عالم الشاعر الداخلي بالكامل، وتصبح محفزة للتجربة الروحية والعاطفية. فهي تولد شعورًا بالغربة، والنفي، والانغماس في موجة عاطفية تتجاوز حدود الواقع.

كما تُصوَّر المرأة كشخصية متعددة الأبعاد: غامضة، مثيرة، وشاعرة، ناعمة لكنها مثيرة للاضطراب. الاهتزاز العاطفي الناتجبين المعاناة والسحر، بين الشغف والحيرةيشير إلى أن الحب هنا ليس مجرد رومانسية عادية، بل تجربة تحويلية. شعر الشاعر "الطفولي" يؤكد انسجام التعبير مع الهوية، حيث تتحد الصدق، والهشاشة، والشدة في تجربة داخلية متكاملة.

تضع هذه الأبيات المرأة في مركز الجاذبية العاطفية للشاعر. فهي ليست مجرد حبيبة، بل مصدر تأثير، وتعليم، وتأمل. جمالها وجاذبيتها ينبعان من قدرتها على التحدي، والتشكيل، والتحويل في عالم الشاعر الداخلي، لتصبح تجربة الحب تجربة كلية، متناقضة، وتحويلية. الحب في هذه القصيدة هو مزيج من الشغف، والمعاناة، والتعلم، حيث تصبح المرأة شخصية لا يمكن الاستغناء عنها، تسحر وتثير وتترك أثرًا عميقًا في حياة الشاعر.

استنادًا إلى تحليل الإيحائيفي مجموعة الأشعار إلى نصف عاشقة لنزار قباني، يستنتج الباحث أن الشاعر يؤكد أنه لا يقبل بالحب الجزئي؛ فهو يريد المرأة القادرة على اختراق عالمه الداخلي بالكامل وتحريك روحه بشكل كامل. تُصوَّر المرأة جالسة بهدوء، لكنها حاضرة بقوة تحفز الشغف، والشوق، وموجة من المشاعر تضربه طوال الليل. التعبيرات المجازية مثل الدم، والماء، والجليد تؤكد على الشدة، والتضحية، والتجربة العاطفية العميقة والتحويلية. صورة المرأة هنا متعددة الأبعاد، غامضة، مثيرة، شاعرية، ناعمة وتحديّة، لتصبح محور الجاذبية العاطفية للشاعر، لا تجذب فقط بل تشكل، وتعلم، وتغيره. جمالها ليس في الشكل الخارجي، بل في قدرتها على التأثير، والتحدي، وإثارة العالم الداخلي للشاعر، مما يجعل الحب تجربة كلية، متناقضة، ولا تُستغنى عنه.

بشكل عام، تؤكد هذه القصيدة أن المرأة تظهر كشخصية متناقضة: ناعمة لكنها تحدّيّة، مثيرة وشاعرية، صبورة ومثيرة للاهتزاز، مرشدة ومحفزة للتحول. الرموز مثل الدم، والماء، والجليد، والطيور، أو الأعمال المنزلية مثل الترتيب والتوجيه، كلها تؤكد أن الحب الموصوف هنا شامل، ومعقد، وعميق، يربط بين الحسية، والعاطفة، والروحانية في تجربة متكاملة.

في المجمل، تؤكد هذه الأبيات الخمس أن الحب الحقيقي ليس مجرد رومانسية أو متعة، بل تجربة تحويلية للروح مليئة بالشدة والتناقض. المرأة في هذه القصائد هي محور الجاذبية العاطفية، والفكرية، والروحية، شخصية لا تُستغنى

عنها، تسحر، وتتحدى، وتوجه الشاعر. إنها رمز للقوة، والغموض، والجمال التحويلي، وتثبت أن الحب الحقيقي شامل، متعدد الأبعاد، ولا يُنسى، تاركًا أثرًا دائمًا في تجربة حياة وروح الشاعر.

المبحث الثاني: صورة المرأة فيمجموعة الأشعار نزار قبانيالمعنى الإيحائية لرولان بارت

١. صورة المرأةفي شعر"أشهد أن لا امرأة إلا أنت"

البيت الأول

أَشْهَدُ أَنْ لَا امْرَأَةً
أَتْقَنَتْ اللُّعْبَةَ إِلَّا أَنْتِ
وَاحْتَمَلَتْ حَمَاقَتِيْ
عَشْرَةَ أَعْوَامٍ كَمَا احْتَمَلَتِ
وَاصْطَبَرَتْ عَلَى جُنُوْنِيْ مِثْلَمَا صَبَرَتِ
وَقَلَمَتْ أَظَافِرِيْ
وَرَتَّبَتْ دَفَاتِرِيْ
وَأَدْخَلَتْنِيْ رَوْضَةَ الأَطْفَالِ
إِلَّا اَنْتِ

استنادًا إلى الدلالة الإيحائية للمقطع الأول من قصيدة "أشهد أن لا امرأة إلا أنت"لنزار قباني، تُقدَّم صورة المرأة لا بوصفها شخصية حرفية، بل بوصفها بناءً رمزيًا يحمل قيمًا عاطفية وأيديولوجية. فالمرأة تظهر بوصفها ذاتًا علائقية فاعلة تتحكم في ديناميكية الحب، ويتجلى ذلك من خلال استخدام استعارة اللعبةالتي توحي بالمهارة، والاستراتيجية، والقدرة على السيطرة العاطفية داخل العلاقة. وفي هذا السياق، لا تُصوَّر المرأة كموضوع يُمَجَّد على نحو سلبي، بل كفاعلواعٍيدركمسارالحبويوجّهحركته.

كما تُبنى صورة المرأة بوصفها سندًا وموازنًا عاطفيًا، وهو ما ينعكس في اعتراف الشاعر "غبائه" و"جنونه" على امتداد عشر سنوات، وهو اعتراف يرفع المرأة إيحائيًا إلى مقام الشخصية الصبورة، المستقرة، والقوية وجدانيًا. وتتأكد هذه الصورة من خلال الرموز المرتبطة بالأفعال اليومية المنزلية، مثل قصّ الأظافر، وترتيب الكتب، ومرافقة الطفل إلى روضة الأطفال، وهي أفعال تُنتج دلالة المرأة بوصفها شخصية أمومية راعية، تقوم على العناية، والتوجيه، وبناء النمو العاطفي للرجل.

ومن خلال التكرار المكثف لعبارة "إلا أنت" تُحمَّل المرأة دلالة الحب المطلق الواحد، الحصري وغير القابل للاستبدال، بحيث تتجاوز هويتها كونها فردًا ملموسًا لتغدو مركز الكون العاطفي للرجل. ووفقًا لمستوى الأسطورة كما صاغه رولان بارت، تؤدي المرأة في المقطع الأول من هذه القصيدة وظيفة العلامة الأيديولوجية للأنوثة المثالية: أنوثة تجمع بين اللين والقوة، وبين الأمومة والهيمنة العاطفية، بما يؤكد مكانة المرأة بوصفها مصدر المعنى، والاستقرار، واكتمال الحب في البناء الشعري لنزار قباني.

تُقدَّم صورة المرأة في هذا المقطع، على المستوى الإيحائي، بوصفها ذاتًا علائقية فاعلة ومركزًا دلاليًا للحب المطلق. فالمرأة لا تُصوَّر كموضوع رومانسي سلبي، بل كفاعل يهيمن على ديناميكية العلاقة، ويؤدي دور السند العاطفي، إضافة إلى كونها شخصية أمومية تقوم بالرعاية والتشكيل الوجداني للرجل. ومن خلال تكرار عبارة "إلا أنت"، تُرسَّخ المرأة باعتبارها الشخصية الوحيدة غير القابلة للاستبدال. وعلى مستوى الأسطورة وفق منظور رولان بارت، تعمل هذه الصورة بوصفها علامة أيديولوجية للأنوثة المثالية: أنوثة تتسم باللطف، والصبر، والقوة العاطفية، وفي الوقت ذاته تغدو محورًا وجوديًا تتمحور حوله ذات الرجل.

البيت الثاني

أَشْهَدُ أَنْ لَا امْرَأَةً

تُشْبِهُنِيْ كَصُوْرَةٍ زَيْتِيَّةٍ

فِيْ الفِكْرِ وَالسُّلُوْكِ إِلَّا أَنْتِ

وَالعَقْلِ وَالجُنُوْنِيْ إِلَّا أَنْتِ

وَالمِلَلِ السَّرِيْعِ

وَالتَّعَلُّقِ السَّرِيْعِ

إِلَّا أَنْتِ

في المقطع الثاني من قصيدة "أشهد أن لا امرأة إلا أنت" تُمثَّل صورة المرأة على مستوى الدلالة الإيحائية بوصفها مرآةً وجودية وشريكةً متكافئة للرجل. فالتعبير "تُشْبِهُنِي كَصُورَةٍ زَيْتِيَّةٍ فِي الفِكْرِ وَالسُّلُوكِ" لا يقدّم المرأة بوصفها محاكاةً سلبية، بل باعتبارها انعكاسًا عميقًا للفكر والسلوك، أي تماثلًا جوهريًا يتجاوز التقليد السطحي. وتحمل استعارة "الصورة الزيتية" إيحاءات الخلود والعمق والدقة الفنية، مما يُشيِّد المرأة كشخصية تمتلك كثافة فكرية وروحية موازية لكثافة الرجل. وفي هذا السياق، تظهر المرأة بوصفها شريكًا انعكاسيًا، تتحد مع الرجل في نمط التفكير والفعل لا عن طريق التشابه الظاهري، بل عبر الانسجام الوجودي.

ويُسهم التقابل بين "العقل والجنون" في بناء صورة المرأة كعنصر توازُنٍ جدلي، قادرة على الحضور في المساحة الفاصلة بين العقلانية والانفعال دون الانحياز إلى أحد القطبين. فالمرأة هنا لا تُقدَّم نقيضًا للجنون أو للعقل، بل مجالًا لالتقائهما، بما يدل على نضج عاطفي وذكاء وجداني. ويتعزّز هذا المعنى من خلال عبارة "الملل السريع والتعلّق السريع" التي تشير إلى تقلبات الرجل العاطفية؛

وفي هذا الإطار الإيحائي، تتجلى المرأة بوصفها شخصية ثابتة وقابلة للتكيّف، قادرة على الاستمرار في الحب وسط تغيّر الحالات النفسية وتسارعها. وهكذا تُبنى المرأة كذات ناضجة عاطفيًا، غير انفعالية، تمتلك قدرة على استيعاب تعقيدات النفس الإنسانية.

ويأتي تكرار عبارة "إلّا أنتِ" في ختام المقطع ليؤكد المرأة رمزًا للحب الكلّي والحصري، بوصفها الشخصية الوحيدة القادرة على جمع الفن والفكر، والعقل والعاطفة، والثبات والتقلّب. وعلى مستوى الأسطورة وفق رولان بارت، تؤدي المرأة في هذا المقطع وظيفة علامة أيديولوجية للأنوثة المثالية الحديثة: أنوثة متكافئة، انعكاسية، ومتكاملة، لا تُختزل في دور المرافِق، بل تتموضع في مركز التوازن والمعنى داخل علاقة الحب.

خلاصةالمقطعالثانييُفهم حضور المرأة في هذا المقطع بوصفه مرآةً وجودية وشريكةً متكافئة للرجل. فمن خلال استعارة "الصورة الزيتية"، تُشيَّد المرأة كشخصية ذات عمق فكري وروحي، موازية في الفكر والسلوك. كما تظهر عنصر توازنٍ جدلي بين العقل والجنون، وبين الاستقرار والتقلب العاطفي. وبذلك، تُقدَّم المرأة بوصفها ذاتًا انعكاسية وناضجة عاطفيًا، قادرة على توحيد المنطق والشعور في علاقة حب متكاملة.

البيت الثالث

أَشْهَدُ أَنْ لَا امْرَأَةً

قَدْ أَخَذَتْ مِنْ اهْتِمَامِيْ نِصْفَ مَا أَخَذْتِ

وَاسْتَعْمَرَتْنِيْ مِثْلَمَا فَعَلْتِ

وَحَرَّرَتْنِيْ مِثْلَمَا فَعَلْتِ

فيالمقطعالثالثمنقصيدة "أشهدأنلاامرأةإلاأنت" تُتمثَّل صورة المرأة في هذا المقطع، على مستوى الدلالة الإيحائية، بوصفها شخصيةً مهيمنةتحويلية تسيطر على الذات الذكورية وفي الوقت نفسه تُحرِّرها. فالتعبير "قَدْ أَخَذَتْ مِنِ اهْتِمَامِي نِصْفَ مَا أَخَذْتِ" لا يدلّ على تشتّت الاهتمام فحسب، بل يؤكّد شدة الجاذبية التي تمارسها المرأة، إلى حدّ سلب الانتباه بصورة قهرية وشبه مطلقة. وتحمل الأفعال الدالّة على "الأخذ" في إيحاءاتها علاقة سلطة، حيث لا تُقدَّم المرأة بوصفها متلقّيةً سلبية للعاطفة، بل كذات تمتلك سيادة وجدانية على الرجل. ومن ثمّ، لا تقوم علاقة الحب هنا على مساواة حيادية، بل على انجذاب ذي طابع هيمني وجاذبية طاغية.

ويتعمّق هذا المعنى عبر عبارة "وَاسْتَعْمَرَتْنِي مِثْلَمَا فَعَلْتِ"، التي تستحضر المرأة بوصفها فاتحًا رمزيًا من خلال استعارة استعمارية. غير أن هذا "الاستعمار" لا يتخذ طابع القمع أو العنف، بل يتجلّى كسلطة عاطفية تعمل عبر الفتنة والحب والقرب الوجداني. ووفق منظور سيميائيات رولان بارت، تُنتج هذه الاستعارة أسطورة الحب بوصفه شكلًا من أشكال السلطة الناعمة، حيث تؤدّي المرأة وظيفة علامة للفاعلية والهيمنة، تسيطر على المجال الباطني للرجل دون إكراه جسدي.

ويبلغ التوتر الدلالي ذروته عندما تُوصَف المرأة أيضًا بأنها "حرّرتني""وَحَرَّرَتْنِي مِثْلَمَا فَعَلْتِ"، وهو ما يرسّخ صورتها بوصفها عاملًا للتحوّل الوجودي. فالهيمنة التي تمارسها المرأة تُفضيparadoxicallyإلى تحرّر داخلي للرجل، ليُعاد تعريف الحب بوصفه خضوعًا طوعيًا يُنتج الحرية. وبذلك، لا تظهر المرأة في هذا المقطع كمجرد سلطة عاطفية، بل كذات تحوّل الارتباط إلى تحرّر، وتغدو رمزًا لحبٍّ مفارقٍ يجمع بين القهر والتحرير في آنٍ واحد.

خلاصةالمقطعالثالثتُقدَّم المرأة في هذا المقطع بوصفها شخصيةً مهيمنةتحويلية، تُحكم سيطرتها على الرجل وتمنحه الحرية في الوقت ذاته. فاستعارات السلب والاستعمار تضع المرأة في موقع فاعلٍ للسلطة الوجدانية التي تهيمن على العالم الباطني للرجل عبر الحب. غير أنّ هذا التسلّط ينقلب إلى فعل تحرير، مما يجعل المرأة رمزًا لحبٍّ مفارق: حبٌّ يُخضع ويُحرّر معًا، ويؤدّي دور العامل المحوِّل في التجربة الوجودية للعلاقة العاطفية.

البيت الرابع

أَشْهَدُ أَنْ لَا امْرَأَةً

تَعَامَلَتْ مَعِيْ كَطِفْلٍ عُمْرُهُ شَهْرَانِ

إِلَّا أَنْتِ

وَقَدَّمَتْ لِيْ لَبَنَ العُصْفُوْرِ

وَالأَزْهَارَ وَالأَلْعَابَ

إِلَّا أَنْتِ

في المقطع الرابع من قصيدة "أشهد أن لا امرأة إلا أنت" تُتمثَّل صورة المرأة في هذا المقطع، على مستوى الدلالة الإيحائية، بوصفها شخصيةً أمومية مطلقة ومصدرًا للرعاية العاطفية الشاملة. فالتعبير "تَعَامَلَتْ مَعِي كَطِفْلٍ عُمْرُهُ شَهْرَانِ" يقدّم المرأة بوصفها ذاتًا تتعامل مع الرجل كما لو كان رضيعًا بالغ الهشاشة والاعتماد، وهو ما يضعها إيحائيًا في موقع التفوّق داخل العلاقة الوجدانية. فالمرأة هنا لا تكتفي بالحب، بل تقوم بوظائف الاحتضان والحماية وضمان الاستمرار العاطفي للذات الذكورية.

ويتعمّق هذا البعد الأمومي من خلال رمز "لَبَنِ العُصْفُورِ"، وهو استعارة معروفة في المخيال العربي لما هو مستحيل المنال، لكنه في الوقت ذاته أنقى وأثمن

ما يمكن تقديمه. وبهذا، تُبنى المرأة بوصفها مانحةً لحبٍّ يتجاوز حدود المألوف، ويقدّم غذاءً عاطفيًا مثاليًا يكاد يبلغ مستوى اليوتوبيا. كما يُسهم ذكر "الأزهار والألعاب" في تعزيز صورة المرأة كخالقٍ لفضاء آمن وعالمٍ طفولي، يسمح للرجل بالارتداد العاطفي إلى حالة الطفولة دون أن يُفقده ذلك كرامته أو قيمته الوجودية.

وفي منظور سيميائيات رولان بارت، تُنتج هذه السلسلة الرمزية أسطورة المرأةالأم/الحبّ الكلّي، أي تلك التي تجمع بين العطاء غير المشروط، والتضحية، والحنان بوصفها مصادر قوة لا ضعف. ويأتي تكرار عبارة "إلّا أنتِ" ليؤكّد حصرية هذه الصورة، بحيث لا تُفهم المرأة هنا ككائن واقعي محدّد، بل كعلامة أيديولوجية للأنوثة الراعية المثالية، المرأة الوحيدة القادرة على الاحتضان، وبثّ الحياة العاطفية، وخلق عالم من الدفء والطمأنينة للذات الذكورية.

خلاصةالمقطعالرابعتُبنى المرأة في هذا المقطع بوصفها شخصيةً أمومية مطلقة ومصدرًا للرعاية العاطفية الكاملة. فهي تُصوَّر كذات تحتضن الرجل كما لو كان طفلًا، وتمنحه حبًا نقيًا، غامرًا، وشبه يوتوبي، كما ترمز إليه استعارات "لبن العصفور" و"الأزهار" و"الألعاب". وعلى مستوى الأسطورة، تتجسد المرأة بوصفها أمّ الحبّ المثالي: الحامية، ومانحة الحياة الوجدانية، وصانعة الفضاء الآمن الذي يسمح للرجل بالعودة العاطفية إلى الطفولة دون أن يفقد معنى الحب أو قيمته.

البيت الخامس

أَشْهَدُ أَنْ لَا إِمْرَأَةً

كَانَتْ مَعِيْ كَرِيْمَةً كَالبَحْرِ

رَاقِيَةً كَالشِّعْرِ

وَدَلَّلْتِنِيْ مِثْلَمَا فَعَلْتِ

وَأَفْسَدَتْنِيْ مِثْلَمَا فَعَلْتِ

أَشْهَدُ أَنْ لَا إِمْرَأَةً

قَدْ جَعَلَتْ طَفُوْلَتِيْ تَمْتَدُّ لِلْخَمْسِيْنَ، إِلَّا أَنْتِ

في المقطع الخامس من قصيدة "أشهد أن لا امرأة إلا أنت" تُتمثَّل صورة المرأة في هذا المقطع، على مستوى الدلالة الإيحائية، بوصفها تجسيدًا للترف العاطفي وفاعلًا في إطالة أمد الطفولة الوجدانية لدى الذات الذكورية. فالتعبير "كَرِيمَةً كَالبَحْرِ" يُحيل إلى المرأة كذاتٍ تتسم بالسخاء والاتساع اللامحدود، على غرار البحر الذي يمنح بلا انتظار مقابل، وهو ما يضعها إيحائيًا في مقام مصدر الحب الغامر وغير المشروط.

ويأتي التعبير "رَاقِيَةً كَالشِّعْرِ" ليُدرج المرأة في أفق الجمالية العليا، حيث تُبنى بوصفها كيانًا راقيًا، أنيقًا، وذا قيمة فنية، بما يجعل جمالها جمالًا رمزيًا وثقافيًا، لا ينحصر في البعد الجسدي وحده. كما تظهر المرأة بوصفها ذاتًا تُدلِّل "وَدَلَّلْتِنِي" وتُفْسِد "وَأَفْسَدَتْنِي" في آنٍ واحد، وهو تناقض دلالي يؤكّد قوة الحب الأنثوي بوصفه سلطة وجدانية تُضعف مقاومة الرجل وتُدخله في حالة من التعلّق العاطفي اللذيذ.

ومن منظور سيميائيات رولان بارت، يُنتج هذا التناقض أسطورة المرأة بوصفها فاعلًا للحبّ المدلِّل والمعطِّل في الوقت نفسه، حيث يتحوّل الإفساد إلى فعلٍ جماليّ لا أخلاقي، بل عاطفي. ويبلغ تمثيل المرأة ذروته في العبارة "قَدْ جَعَلَتْ طُفُولَتِي تَمْتَدُّ لِلْخَمْسِينَ"، التي تُعيد تموضع المرأة كحارسة للطفولة الوجدانية للرجل، وصانعة لفضاء عاطفي يسمح له بالبقاء هشًّا، معتمدًا، ومدلّلًا دون الخضوع لقوالب النضج الصارم.

ويؤكّد تكرار "إلّا أنتِ" حصرية هذه الصورة الأنثوية، بحيث لا تُقرأ المرأة هنا ككائن فردي، بل كعلامة أيديولوجية للأنوثة المثالية في المتخيّل القَبّاني، تلك التي تجمع بين السخاء، والجمال، والتدليل، والتناقض العاطفي. وعلى مستوى الأسطورة، تؤدي المرأة وظيفة مركز المعنى في علاقة الحب، بوصفها مصدر الوفرة العاطفية، والحرية الوجدانية، والحماية من عنف النضج القسري.

خلاصةالمقطعالخامستُبنى المرأة في هذا المقطع بوصفها رمزًا للترف العاطفي وفاعلةً في إطالة الطفولة الوجدانية للرجل. فمن خلال استعارات البحر والشعر، تُقدَّم كذاتٍ سخية، واسعة، وذات قيمة جمالية عالية. ويُبرز التناقض بين "التدليل" و"الإفساد" قوة الحب الأنثوي الذي يُنشئ تبعية عاطفية لذيذة، فيما تُشير إطالة الطفولة إلى دور المرأة كحامية لمساحة الحرية الوجدانية. وعلى مستوى الأسطورة، تتحوّل المرأة إلى علامة للحبّ الكلّي الذي يمنح الجمال، والوفرة، والملاذ من صرامة النضج الوجودي.

البيت السادس

أَشْهَدُ أَنْ لَا إِمْرَأَةً

تَقْدُرُ أَنْ تَقُوْلَ إِنَّهَا النِّسَاءُ، إِلَّا أَنْتِ

وَإِنْ فِيْ سُرَّتِهَا

مَرْكَزَ هَذَا الكَوْنِ

أَشْهَدُ أَنْ لَا إِمْرَأَةً

تَتْبَعُهَا الأَشْجَارُ عِنْدَمَا تَسِيْرُ

إِلَّا أَنْتِ

وَيَشْرَبُ الحَمَامُ مِنْ مِيَاهِ جِسْمِهَا الثَّلْجِيِّ

إِلَّا أَنْتِ

في المقطع السادس من قصيدة *أشهد أن لا امرأة إلا أنت* تُمثَّل المرأة، على مستوى الدلالة الإيحائية، بوصفها مركزًا كونيًا ومبدأً كليًا للحياة. إن العبارة *"تَقْدُرُ أَنْ تَقُولَ إِنَّهَا النِّسَاءُ"* لا تضع المرأة بوصفها فردًا ضمن جماعة النساء، بل ترفعها إلى مرتبة التمثيل الكلي لمفهوم ''المرأة'' ذاته. وعلى المستوى الإيحائي، تغدو هذه المرأة معيارًا وجوهرًا ومقياسًا شاملًا للأنوثة.

أما التعبير *"وَإِنْ فِي سُرَّتِهَا مَرْكَزَ هَذَا الكَوْنِ"* فيرتقي بالمرأة إلى أعلى مستوى رمزي، حيث يُؤوَّل جسدهاولا سيما سُرَّتهابوصفه مركز الكون، ومصدر الحياة، ومحور الوجود. وضمن إطار سيميائيات رولان بارت، يعمل جسد المرأة هنا كعلامة أسطورية تربط الأنوثة بالأصل، والخصوبة، واستمرارية الكون.

وتعزّز صورة الطبيعة التي تتبع المرأة*"تَتْبَعُهَا الأَشْجَارُ عِنْدَمَا تَسِيرُ"* تمثيلها كقوة طبيعية منسجمة وجاذبة، تتحرك عناصر الطبيعة وفق حضورها وتنسجم معه. ولا تقوم هذه العلاقة على الهيمنة أو السيطرة، بل على علاقة عضوية، تجعل من المرأة مركز التوازن البيئي ورمز انتظام الكون.

أما الصورة الأخيرة، *"وَيَشْرَبُ الحَمَامُ مِنْ مِيَاهِ جِسْمِهَا الثَّلْجِيِّ"* ، فتصوّر جسد المرأة بوصفه مصدرًا للنقاء والحياة، حيث يشرب الحمامرمز السلام والطهارةمن مياهه. وتُحيل هذه الدلالة الإيحائية إلى المرأة باعتبارها نبعًا روحيًا وبيولوجيًا في آنٍ واحد، يمنح الحياة دون أن يفقد نقاءه.

ويعود تكرار عبارة *"إِلَّا أَنتِ"* ليؤكّد حصرية هذه المكانة، بحيث لا تُفهم المرأة هنا كشخصية فردية، بل كعلامة أيديولوجية للأنوثة الكونية، الوحيدة التي تجمع بين البعد الكوني، والبيئي، والروحي في آنٍ واحد.

خلاصة المقطع السادساستنادًا إلى الدلالة الإيحائية للمقطع السادس، تُقدَّم المرأة بوصفها مركزًا كونيًا، ومصدرًا للحياة، ومبدأً كليًا للأنوثة. فهي لا تعود حاضرة في إطار العلاقة التفاعلية مع الرجل فحسب، بل تتحول إلى رمز للكون ذاته: محور الوجود، ومحرك الطبيعة، ونبع الطهارة. وعلى مستوى الأسطورة عند رولان بارت، تؤدي المرأة في هذا المقطع وظيفة العلامة الأيديولوجية للأنوثة الكونية، أي الكيان الذي يوحّد الجسد، والطبيعة، والروحانية في مركز دلالي مطلق لا بديل له.

البيت السابع

وَتَأْكُلُ الخِرَافُ مِنْ حَشِيْشِ إِبْطِهَا الصَّيْفِيّ

إِلَّا أَنْتِ

أَشْهَدُ أَنْ لَا إِمْرَأَةً

اِخْتَصَرَتْ بِكَلِمَتَيْنِ قِصَّةَ الأُنُوثَةِ

وَحَرَّضَتْ رَجُوْلَتِيْ عَلَيَّ

إِلَّا أَنْتِ

في المقطع السابع من قصيدة *أشهد أن لا امرأة إلا أنت* تُمثَّل المرأة، على مستوى الدلالة الإيحائية، بوصفها مصدر خصوبة الطبيعة ومحفِّزًا لوعي الرجولة لدى الذات الذكورية. إن العبارة *"وَتَأْكُلُ الخِرَافُ مِنْ حَشِيشِ إِبْطِهَا الصَّيْفِيّ"* تُنتج صورة طبيعية شديدة الرمزية، حيث يتحوّل جسد المرأةحتى في أكثر مواضعه حميميةإلى مصدر حياة لكائنات أخرى. وعلى المستوى الإيحائي، يُؤوَّل جسد المرأة هنا بوصفه مشهدًا طبيعيًا للخصوبة، ومصدرًا للغذاء والاستمرارية، فتُربَط الأنوثة مباشرة بالإنتاجية والحيوية الكونية.

ولا يُقصد بهذه الصورة إيروتيكية مبتذلة، بل تُبنى بوصفها أسطورة خصوبة، يصبح فيها جسد المرأة مركزًا لتجدد الحياة واستمرارها. ويعزّز هذا المعنى القول"*اِخْتَصَرَتْ بِكَلِمَتَيْنِ قِصَّةَ الأُنُوثَةِ*" ، الذي يضع المرأة في مقام جوهر الأنوثة ذاته، بوصفها الكيان القادر على تكثيف معنى الأنوثة كله في تعبير موجز وعميق. فالمرأة لا تمثل الأنوثة فحسب، بل تغدو تعريفها الجوهري.

وتتعمق هذه الدلالة الإيحائية أكثر عبر العبارة "*وَحَرَّضَتْ رُجُولَتِيَ عَلَيَّ*" ، التي تُؤطِّر المرأة بوصفها محفِّزًا لوعي الرجولة لدى الرجل. فأنوثة المرأة لا تُلغِي رجولة الرجل، بل تُوقظها، وتستفزها، وتُفَعِّل حضورها، بما يجعل العلاقة بين الجنسين في هذا النص علاقة جدلية وتكوينية متبادلة، يُشكِّل فيها كلٌّ من الطرفين الآخر.ويعود تكرار عبارة "*إِلَّا أنتِ*" ليؤكد حصرية هذه المرأة بوصفها المصدر الأوحد للخصوبة، وجوهر الأنوثة، والمحرّك الأساسي لتكوّن الرجولة.

خلاصة المقطع السابعاستنادًا إلى الدلالة الإيحائية للمقطع السابع، تُقدَّم المرأة بوصفها رمزًا لخصوبة الطبيعة، وجوهر الأنوثة، ومحفِّزًا لتشكّل الرجولة. فهي تتموضع كمركز للحياة، بيولوجيًا ورمزيًا، وكقوة تُنشِّط هوية الرجل وتُسهم في بنائها. وعلى مستوى الأسطورة عند رولان بارت، تؤدي المرأة في هذا المقطع وظيفة العلامة الأيديولوجية للأنوثة البدئية، أي مصدر الحياة، وتعريف الأنوثة، والشريك الجدلي الذي تتكوّن الرجولة من خلاله داخل علاقة حبٍّ مكتملة ومتوازنة.

البيت الثامن

أَشْهَدُ أَنْ لَا إِمْرَأَةً

تَوَقَّفَ الزَّمَانُ عِنْدَ نَهْدِهَا الأَيْمَنِ

إِلَّا أَنْتِ

وَقَامَتْ الثَّوْرَاتُ مِنْ سُفُوْحِ نَهْدِهَا الأَيْسَرِ

إِلَّا أَنْتِ

في *المقطع الثامن من قصيدة* أشهد أن لا امرأة إلا أنت تُمثَّل المرأة، على مستوى الدلالة الإيحائية، بوصفها محور الزمن ومُفجِّر التحوّل التاريخي. إن العبارة *"تَوَقَّفَ الزَّمَانُ عِنْدَ نَهْدِهَا الأَيْمَنِ"* تُحيل إيحائيًا إلى جسد المرأة بوصفه نقطة توقّف الزمن، أي الحيّز الذي تتجمّد فيه الحركة والتاريخ والوعي معًا. ولا يُؤوَّل هذا الجزء من الجسد تأويلاً إيروتيكيًا صرفًا، بل يُرتقى به إلى رمز للخلود وسحر الجاذبية المطلقة التي تتجاوز الزمنية. وهكذا تحضر المرأة كقوة تُجمِّد الزمن، وتحوله إلى لحظة تأمّل أبدية ومكثٍ وجودي.

وفي مقابل هذا السكون، تأتي العبارة *"وَقَامَتِ الثَّوْرَاتُ مِنْ سُفُوحِ نَهْدِهَا الأَيْسَرِ"* لتبني تضادًا دلاليًا حادًا؛ فمن جسد المرأة ذاته تنبعث الحركة، والاضطراب، والثورة. وتضع هذه الإيحاءات المرأة في موقع مصدر الطاقة المحرِّكة للتغيير، وموقظة الوعي الجمعي، لا على المستوى الفردي فحسب، بل على المستويين الاجتماعي والتاريخي أيضًا.

وفي إطار السيميائيات البارثيّة، يعمل جسد المرأة هنا بوصفه علامة أسطورية توحِّد بين قوتين تبدوان متناقضتين: السكون والتمرّد، الخلود والتحوّل. ويأتي تكرار عبارة *"إِلَّا أَنتِ"* ليؤكّد حصرية هذه المرأة، باعتبارها الكيان الوحيد القادر على إيقاف الزمن وفي الوقت نفسه إنجاب الثورة.

خلاصة المقطع الثامنانطلاقًا من الدلالة الإيحائية للمقطع الثامن، تُقدَّم المرأة بوصفها مركز الزمن وفاعلة التحوّل التاريخي. فهي رمز للخلود الذي يُوقِف الزمن، وفي الآن ذاته مصدر الطاقة الثورية التي تُحرّك مسار التغيير. وعلى مستوى الأسطورة عند رولان بارت، تؤدي المرأة في هذا المقطع وظيفة العلامة

الأيديولوجية للأنوثة التحويلية، أي القوة القادرة على الجمع بين السكون والحركة، والثبات والثورة، داخل جسد رمزي واحد مطلق وغير قابل للاستبدال.

البيت التاسع

أَشْهَدُ أَنْ لَا إِمْرَأَةً

قَدْ غَيَّرَتْ شَرَائِعَ العَالَمْ إِلَّا أَنْتِ

وَغَيَّرَتْ

خَرِيْطَةَ الحَلَالِ وَالحَرَامِ

إِلَّا أَنْتِ

فيالمقطعالتاسعمنقصيدة*أشهدأنلا امرأةإلاأنت*تُتمثَّل المرأة، على مستوى الدلالة الإيحائية، بوصفها قوة معياريةثورية تُزلزل النظام القانوني والأخلاقي للعالم. إن العبارة *"قَدْ غَيَّرَتْ شَرَائِعَ العَالَمْ"* تضع المرأة في موقع الكيان القادر على إعادة تشكيل ''شرائع العالم''، أي منظومات القوانين والأعراف والضوابط الاجتماعية التي طالما عُدَّت ثابتة وملزِمة. وعلى المستوى الإيحائي، لا تعود المرأة محصورة في المجال الشخصي أو العاطفي، بل تدخل إلى الحيّز الأيديولوجي والأخلاقي الأعمق والأكثر حساسية. فالتغيير الذي تُحدثه ليس مجرد خرقٍ للنظام القائم، بل إعادة ترتيب للمعنى ذاته.

ويتعمّق هذا المعنى من خلال عبارة *"خَرِيطَةَ الحَلَالِ وَالحَرَامِ"* التي ترمز إيحائيًا إلى حدود الأخلاق والقيم والشرعية الدينية. فقيام المرأة بتغيير ''خريطة الحلال والحرام'' يُشيّد صورتها بوصفها قوة قادرة على إرباك الحدود المطلقة، وزعزعتها، ثم إعادة التفاوض حولها. ووفق منظور السيميائيات البارثيّة، تعمل المرأة هنا بوصفها علامة أسطورية تجعل من الحب أيديولوجيا بديلة، تقف في مواجهة القانون الاجتماعي والأخلاقي التقليدي.

ويأتي تكرار عبارة *"إلّا أنتِ"* ليؤكّد فرادة هذه المرأة وحصريتها، باعتبارها الكيان الوحيد الذي يمتلك سلطة رمزية قادرة على إعادة تشكيل القانون، وزعزعة المعايير، وإعادة تعريف مفاهيم الصواب والخطأ داخل الكون العاطفي والثقافي للشاعر.

خلاصة المقطع التاسعاستنادًا إلى الدلالة الإيحائية للمقطع التاسع، تُقدَّم المرأة بوصفها فاعلًا تقويضيًا ومُعيدَ تشكيلٍ للقيم الأخلاقية. فهي لا تكتفي بتحدّي قوانين العالم وأعرافه، بل تُنشئ خريطة أخلاقية جديدة تتمحور حول الحب والرغبة. وعلى مستوى الأسطورة عند رولان بارت، تؤدي المرأة في هذا المقطع وظيفة العلامة الأيديولوجية للأنوثة العابرة للحدود، أي القوة القادرة على تفكيك النظام القانوني، وزعزعة ثنائية الحلال والحرام، وتنصيب الحب قانونًا أعلى يتجاوز القواعد الاجتماعية والدينية السائدة.

البيت العاشر

أَشْهَدُ أَنْ لَا إِمْرَأَةً

تَجْتَاحُنِيْ فِيْ لَحْظَاتِ العِشْقِ كَالزِّلْزَالِ

تُحَرِّقُنِيْ، تُغْرِقُنِيْ

تُشْعِلُنِيْ، تُطْفِئُنِيْ

تُكَسِّرُنِيْ نِصْفَيْنِ كَالهِلَالِ

أَشْهَدُ أَنْ لَا إِمْرَأَةً

تَحْتَلُّ نَفْسِيْ أَطْوَلَ احْتِلَالٍ

وَأَسْعَدَ احْتِلَالٍ

تَزْرَعُنِيْ وَرْدًا دِمَشْقِيًّا، نَعْنَاعًا، وَبُرْتُقَالًا

يَاامْرَأَةُ

أَتْرُكُ تَحْتَ شِعْرِهَا أَسْئِلَتِيْ، وَلَمْ تُجِبْ يَوْمًا عَلَى سُؤَالِ

يَاامْرَأَةُ هِيَ اللُّغَاتُ كُلُّهَا، لَكِنَّهَا تَلْمَسُ بِالذِّهْنِ وَلَا تُقَالُ

في المقطع العاشر من قصيدة *أشهد أن لا امرأة إلا أنت* تُتمثَّل المرأة، على مستوى الدلالة الإيحائية، بوصفها قوة وجودية كلية، اقتحامية، مفارِقة، ولسانية، تهيمن على مجمل فضاءات وجود الذات الذكورية. فالمجاز *"تَجْتَاحُنِي فِي لَحْظَاتِ العِشْقِ كَالزِّلْزَالِ"* يضع المرأة في مقام القوة الكارثية الطبيعية، أي تلك الطاقة التي تزلزل الأسس، وتهدم الاستقرار، وتفرض التحوّل الجذري على الكينونة. إن فعل الاجتياح هنا لا يدل على العنف فقط، بل على إعادة التكوين القسري للذات.

ويتعزّز هذا المعنى من خلال سلسلة الأفعال المتناقضة *"تُحَرِّقُنِي، تُغْرِقُنِي، تُشْعِلُنِي، تُطْفِئُنِي"* ، حيث تُبنى صورة المرأة بوصفها كيانًا يجمع بين الإهلاك والإحياء، بين الإيلام والإنقاذ. ووفق القراءة البارثية، تؤدي المرأة هنا وظيفة العلامة الإيحائية لثنائية الحب: فهي مصدر العذاب واللذة في آنٍ واحد، وتُجسِّد التناقض الجوهري في التجربة العاطفية.

أما العبارة *"تُكَسِّرُنِي نِصْفَيْنِ كَالْهِلَالِ"* فتؤسّس لصورة المرأة بوصفها عامل تفكيك للهوية، إذ تقوم بتقسيم الذات الذكورية تمهيدًا لإعادة ولادتها في صورة جديدة. ويتحوّل هذا التفكيك إلى فعل إيجابي عندما يصف الشاعر هذا الاجتياح النفسي بأنه *"أَطْوَلُ احْتِلَالٍ وَأَسْعَدُ احْتِلَالٍ"* ، حيث يُعاد تعريف مفهوم الاحتلال من سلطة قهرية إلى تجربة وجدانية مرغوبة، تتجلّى فيها المرأة بوصفها الحاكمة المطلقة للباطن.وتأتي صورة *"تَزْرَعُنِي وَرْدًا دِمَشْقِيًّا، وَنَعْنَاعًا، وَبُرْتُقَالًا"* لتمنح المرأة بعدًا إنباتيًّاحضاريًا، إذ تُصوَّر بوصفها قوة توليد للحياة

والهوية الثقافية، تغرس في الذات الذكورية الجمال، والانتعاش، والخصوبة، والانتماء المكاني والوجداني.

وفي الخاتمة، حين يقرّ الشاعر بأنه يترك أسئلته تحت شعر المرأة دون أن ينال جوابًا، ويعلن أنها *"اللُّغَاتُ كُلُّهَا"*، تتكرّس المرأة بوصفها لغزًا لسانيًا ودلاليًا يتجاوز القدرة التعبيرية للغة. فهي معنى يُعاش ويُحَسّ حدسيًا، لكنه يستعصي على التسمية النهائية أو القبض اللفظي. وهكذا تغدو المرأة دلالة قصوى، حاضرة على الدوام، لكنها غير مكتملة الفهم أبدًا.

خلاصة المقطع العاشراستنادًا إلى الدلالة الإيحائية للمقطع العاشر، تُقدَّم المرأة بوصفها قوة وجودية شاملة تهزّ، وتحتلّ، وتُنمّي، وتتجاوز اللغة ذاتها. فهي في آنٍ واحد عامل هدم وخلق، واحتلال باطني سعيد، وسرّ دلالي لا يمكن احتواؤه بالكلمات. وعلى مستوى الأسطورة عند رولان بارت، تؤدي المرأة في هذا المقطع وظيفة العلامة الأيديولوجية للحب المطلق، أي القوة التحويلية التي تستوعب هوية الذات الذكورية بأكملها، وتُقيم المرأة بوصفها مركز المعنى الأخير: تُعاش وتُختبر، لكنها لا تُقال أبدًا على نحوٍ كامل.

البيت الحادي عشر

أَيَّتُهَا البَحْرِيَّةُ العَيْنَيْنِ

وَالشَّمْعِيَّةُ اليَدَيْنِ

وَالرَّائِعَةُ الخُدُوْرِ

أَيَّتُهَا البَيْضَاءُ كَالفِضَّةِ

وَالمِلْسَاءُ كَالبَلُّوْرِ

فيالمقطعالحاديعشرتُتمثَّل صورة المرأة من خلال سلسلة من الصور الشعرية التي تُبرز النقاء، والنور، والحضور الجمالي ذي الطابع شبه المتعالي. فالتعبير *"أَيَّتُهَا البَحْرِيَّةُ العَيْنَيْنِ"* يُحيل إيحائيًا إلى العينين بوصفهما بحرًا واسعًا عميقًا، مفعمًا بالغموض ولا تحدّه حدود، بما يدلّ على اتساع العاطفة وقوة الجاذبيةالتيتُغرقالذاتالذكوريةفيمداها.

أما الاستعارة *"الشَّمْعِيَّةُ اليَدَيْنِ"* فتُقدّم المرأة بوصفها مصدر دفء وإنارة، أي كيانًا يمنح الاتجاه، والطمأنينة، والأمان الوجودي. في حين يؤكّد وصف *"الرَّائِعَةُ الحُضُورِ"* أن حضور المرأة في حدّ ذاته كافٍ لإنتاج الفتنة والجمال؛ فهي لا تحضر جسديًا فحسب، بل تشعّ بهالة جمالية تُحوِّل الفضاء المحيط بها.

وتسهم الصورتان *"أَيَّتُهَا البَيْضَاءُ كَالْفِضَّةِ"* و"المِلْسَاءُ كَالْبَلُّورِ"في بناء المرأة بوصفها رمزًا للنقاء، والصفاء، والجمال المكتمل، حيث تُشبَّه بالفضة والبلور: لامعة، صافية، وعالية القيمة. وعلى مستوى الدلالة الإيحائية، لا تعود هذه الأوصاف تشير إلى الجسد الأنثوي بوصفه كيانًا ماديًا، بل تُحوِّل المرأة إلى علامة جمالية مثالية، أي إلى تجلٍّ رمزي للجمال المقدَّس، المنفصل عن اليومي، والمرتقي إلى مستوى أسطوري.

خلاصة المقطع الحادي عشراستنادًا إلى الدلالة الإيحائية، يُمثّل المقطع الحادي عشر المرأة بوصفها كيانًا جماليًا نقيًا، مضيئًا، وشبه مقدّس، حيث تتجاوز جماليتها البعد الفيزيائي لتتحوّل إلى رمز للنقاء، والصفاء، والسحر الوجودي. وضمن إطار السيميائيات البارثية، تؤدي المرأة في هذا المقطع وظيفة العلامة الأسطورية للجمال المثالي، إذ لا يُقرأ جسدها وحضورها كواقع بيولوجي، بل كبناء دلالي يُكثّف معاني الجمال، والنور، والكمال في صورة أنثوية واحدة متفرّدة.

البيت الثاني عشر

أَشْهَدُ أَنْ لَا إِمْرَأَةً

عَلَى مُحِيْطِ خَصْرِهَا، تَجْتَمِعُ العُصُوْرُ

وَأَلْفَ أَلْفِ كَوْكَبٍ غَيْرِكِ يَدُوْرُ

أَشْهَدُ أَنْ لَا إِمْرَأَةً، يَا حَبِيْبَتِيْ

عَلَى ذِرَاعَيْهَا تُرْبَى أَوَّلُ الذُّكُوْرِ

وَآخِرُ الذُّكُوْرِ

فيالمقطعالثانيعشريقدّم نزار قباني صورة المرأة بوصفها محورًا كونيًا ورحمًا حضاريًا، تتمركز فيه حركة التاريخ والزمن وتعاقب الأجيال الإنسانية. فالتعبير *"عَلَى مُحِيطِ خَصْرِهَا، تَجْتَمِعُ العُصُورُ"* يُحيل إيحائيًا إلى جسد المرأةولا سيما محيط الخصرباعتباره نقطة التقاء الأزمنة، لا في معناها الإيروتيكي الضيق، بل بوصفه رمزًا لاستمرارية الحياة وتواصل التاريخ. تُوضَع المرأة هنا في موقع الفضاء الذي تتشابك فيه الماضي والحاضر والمستقبل، ليغدو جسدها استعارةً للزمن الدائري المتجدّد.

ويعزّز هذا البعد الكوسمولوجي التعبير *"وَأَلْفُ أَلْفِ كَوْكَبٍ غَيْرِكِ يَدُورُ"* ، حيث تُصوَّر المرأة مركزًا لمدار الكون، بينما تدور سائر الكيانات من حولها. وعلى المستوى الإيحائي، يدلّ ذلك على السيادة الرمزية للمرأة بوصفها مركز المعنىوبوصلةالوجود.أما العبارة *"عَلَى ذِرَاعَيْهَا تُرَبَّى أَوَّلُ الذُّكُورِ وَآخِرُ الذُّكُورِ"* فتُنشئ المرأة كأمّ كونية شاملة، إذ تتحوّل ذراعاها إلى فضاء تربوي يحتضن جميع أجيال الذكور من بداية التاريخ إلى نهايته. فالمرأة لا تقتصر وظيفتها على الإنجاب البيولوجي، بل تؤدي دور التشكيل والرعاية وإعداد الإنسان بوصفه ذاتًا

ثقافية وتاريخية. وبهذا، تنتقل صورة المرأة في هذا المقطع من كونها موضوع حبّ فردي إلى ذات كونية وتاريخية تسند استمرارية الوجود الإنساني.

خلاصة المقطع الثاني عشريُبرز المقطع الثاني عشر المرأة بوصفها مركز الكون، ومحور الزمن، ومصدر تجدد البشرية، حيث يغدو جسدها استعارةً لالتقاء التاريخ ومنبع نشوء الحضارة. وعلى المستوى الإيحائي، لا تُختزل المرأة في البعد الحسي، بل تُقرأ باعتبارها النقطة المركزية للحياةمحور الوجود ورحمًا رمزيًا تتشكّل فيه الإنسانية. ووفق منظور السيميائيات البارثية، تُقدَّم المرأة هنا بوصفها أسطورة الأمومة الكونية، أي علامة دلالية تدمج الجمال والتاريخ واستمرارية الوجود الإنساني في صورة أنثوية واحدة جامعة.

البيت الثالث عشر

أَيَّتُهَا اللَّمَّاحَةُ الشَّفَافَةُ

العَادِلَةُ الجَمِيْلَةُ

أَيَّتُهَا الشَّهِيَّةُ البَهِيَّةُ

الدَّائِمَةُ الطُّفُوْلَةِ

أَشْهَدُ أَنْ لَا إِمْرَأَةً

تَحَرَّرَتْ مِنْ حُكْمِ أَهْلِ الكَهْفِ إِلَّا أَنْتِ

وَكَسَّرَتْ أَصْنَامَهُمْ

وَبَدَّدَتْ أَوْهَامَهُمْ

وَأَسْقَطَتْ سُلْطَةَ أَهْلِ الكَهْفِ إِلَّا أَنْتِ

أَشْهَدُ أَنْ لَا إِمْرَأَةً

اِسْتَقْبَلَتْ بِصَدْرِهَا خَنَاجِرَ القَبِيْلَةِ

وَاعْتَبَرَتُ حُبِّيْ لَهَا خَلَاصَةَ الفَضِيْلَةِ

فيالمقطعالثالثعشريستحضر نزار قباني صورة المرأة بوصفها ذاتًا تحررية وثورية، تتجاوز المجال الشخصي لتدخل الفضاء الاجتماعي والثقافي، بل والإيديولوجي. فالتتابع الوصفي *"اللَّمَّاحَةُ الشَّفَّافَةُ، العَادِلَةُ الجَمِيلَةُ"* يُشيّد صورة امرأة تجمع بين الذكاء، والوضوح، والعدالة، والجمال؛ جمال لا يُختزل في البعد الجسدي، بل يتكامل مع الصفاء العقلي والنزاهة الأخلاقية. أما الصفات *"الشَّهِيَّةُ البَهِيَّةُ، الدَّائِمَةُ الطُّفُولَةِ"* فتنتج مفارقة إيحائية، حيث تتجاور الإثارة والجاذبية مع البراءة الحيوية والنقاء الداخلي. ووفق القراءة البارثية، تغدو المرأة هنا علامة دلالية توحّد بين الإيروس والبراءة، وبين الإغواء وتجدد الحياة.

ويأتي القول *"تَحَرَّرَتْ مِنْ حُكْمِ أَهْلِ الكَهْفِ"* ليُحمّل المرأة دلالة رمزية للتحرر من البنى الاجتماعية البدائية والسلطوية والذكورية. إذ يعمل ‘‘أهل الكهف’’ بوصفه ميثولوجيا ثقافية تُجسّد المجتمع الجامد، والتقاليد المتكلسة، والأنظمة القامعة لحرية المرأة. وتُعزَّز هذه الدلالة بأفعال *"كَسَّرَتْ أَصْنَامَهُمْ"* و"بَدَّدَتْ أَوْهَامَهُمْ"، حيث تتجلى المرأة كفاعل تفكيكي يهدم الأصنام الرمزية والأوهام الاجتماعية التي تُشرعن القمع والاستلاب. ويتصاعد البعد التراجيدي في التعبير *"اِسْتَقْبَلَتْ بِصَدْرِهَا خَنَاجِرَ القَبِيلَةِ"* ، إذ تُصوَّر المرأة بوصفها شهيدة الوعي، يتحول جسدها إلى ساحة مواجهة مع العنف الجمعي. غير أن هذا الاستقبال لا يُقرأ بوصفه خضوعًا، بل شجاعة أخلاقية قصوى. وعندما يصرّح الشاعر بأن حبها يُعدّ *" خُلَاصَةَ الفَضِيلَةِ"* ، يتحول الحب إلى مبدأ أخلاقي بديل، ينافس القوانين القديمة ويقوّض مشروعيتها. وهكذا، تتموضع المرأة في هذا المقطع كمركز لأخلاق جديدة، يكون فيها الحب القيمة العليا.

خلاصة المقطع الثالث عشريقدّم المقطع الثالث عشر المرأة بوصفها أيقونة للتحرر والوعي النقدي والمقاومة الإيديولوجية. فعلى المستوى الإيحائي، لا تعود

المرأة حبيسة المجال الخاص أو رمزًا جماليًا فحسب، بل تغدو ذاتًا تاريخية فاعلة، تُزعزع التقاليد الجامدة، وتفكك الميثولوجيات الذكورية، وتؤسس لمنظومة قيمية جديدة يكون الحب فيها أسمى أشكال الفضيلة. وضمن منظور السيميائيات البارثية، تتجسد المرأة هنا كأسطورة للتحرر، أي علامة ثقافية تتحدى أنظمة السلطة الموروثة، وتفتح أفقًا لوجود أكثر عدلًا وإنسانية عبر الشجاعة والحب.

البيت الرابع عشر

أَشْهَدُ أَنَّ لَا إِمْرَأَةً

جَاءَتْ تَمَامًا مِثْلَمَا انْتَظَرْتُ

وَجَاءَ طُولُ شَعْرِهَا أَطْوَلَ مِمَّا شِئْتُ أَوْحَلَمْتُ

وَجَاءَ شَكْلُ نَهْدِهَا مُطَابِقًا لِكُلِّ مَا خَطَّطْتُ أَوْ رَسَمْتُ

فيالمقطعالرابععشريقدّم نزار قباني صورة المرأة بوصفها تجسيدًا مثاليًا مكتملًا، ليس مجرد نتاج الخيال، بل تحقيقًا للانتظار، والتصورات، والبناء الداخلي لدى الرجل. فالتعبير *"جَاءَتْ تَمَامًا مِثْلَمَا انْتَظَرْتُ"* يؤكد حضور المرأة بشكل كامل وكامل الكيان، متوافقًا مع توقعات وانتظارات دامَت طويلًا. وعلى المستوى الإيحائي، فإن "الحضور الكامل" لا يشير فقط إلى الكمال الجسدي، بل إلى التوافق الوجودي بين الرغبة، والحلم، والواقع. وتصبح المرأة هنا بمثابة جواب للانتظار الطويل، كأنها القدر الذي تحقق أخيرًا.

وتفاصيل مثل *"طول الشعر"* و"شكل الصدر" تعمل كدلائل جسدية محددة للغاية، إلا أنه في القراءة البارثية تتجاوز هذه التفاصيل البعد الجنسي الحرفي. فالشعر الذي *"أطول من المتوقع أو المتصور"* يرمز إلى الوفرة، والزيادة، وسحر يتجاوز التوقعات العقلانية. أما *"شكل الصدر المتوافق مع كل ما خططت أو رسمت"* فيشير إلى أن هذه المرأة وُلدت وكأنها خرجت من مخطط

ذهني خيالي للشاعر"إنها التجسيد المادي للصورة المثالية التي كانت حية في ذهنه وفنه. وبذلك، تصبح المرأة نقطة التقاء بين الجسد، والخيال، والجماليات؛ عمل حي يحقق الفانتازيا الإبداعية للرجل.ومع ذلك، من المهم الإشارة إلى أن المرأة ليست مجرد موضوع تصميم؛ بل إن كمالها يفضح عجز الرجل أمام تحقيق رغبته الخاصة. فهي حاضرة ليس كشيء مخلوق، بل كواقع يتجاوز كل خطة وتحكم.

خلاصة المقطع الرابع عشريُمثل المقطع الرابع عشر المرأة بوصفها شخصية مثالية كاملة، أي التجسيد الكامل للانتظار، والحلم، والخيال الجمالي للرجل. وعلى المستوى الإيحائي، لا يُقرأ جسد المرأة كمجرد موضوع جنسي، بل كعلامة تحقيق وجودي، حيث تتحول الفانتازيا إلى واقع. وضمن منظور السيميائيات البارثية، تتحول المرأة هنا إلى أسطورة الكمال العاطفي، شخصية تُكمل التوقعات، تتجاوز التخطيط، وتؤكد هيمنة سحر المرأة على خيال وإرادة الرجل.

البيت الخامس عشر

أَشْهَدُ أَنْ لَا إِمْرَأَةً

تَخْرُجُ مِنْ سَحْبِ الدُّخَانِ، إِنْ دَخَّنْتُ

تَطِيرُ كَالْحَمَامَةِ الْبَيْضَاءِ فِي فِكْرِي، إِذَا فَكَّرْتُ

يَا امْرَأَةُ، كَتَبْتُ عَنْهَا كُتُبًا بِحَالِهَا

لَكِنَّهَا بِرَغْمِ شِعْرِي كُلِّهِ

قَدْ بَقِيَتْ، أَجْمَلَ مِنْ جَمِيعِ مَا كَتَبْتُ

فيالمقطعالخامسعشريقدّم نزار قباني المرأة كشخصية تخيليةتساميّة، تظهر وتختفي في وعي الشاعر الباطني. فالتعبير *"تَخْرُجُ مِنْ سَحْبِ الدُّخَانِ"* يصوّر المرأة ككيان ليس ماديًا بالكامل، بل ينبثق من فضاء غامض بين الوعي والخيال.

والدخان هنا، على المستوى الإيحائي، علامة على اللاتثبيت، والفناء، والحالة الانتقاليةوهنا تتجسد المرأة.

وعندما يقول الشاعر إنه *"يَطِيرُ كَحَمَامٍ أَبْيَضَ فِي فِكْرِي"* ، تُصوّر المرأة كرمز للنقاء، والسلام، والحرية الروحية. فحمامة البيض لا تشير فقط إلى الطهارة، بل أيضًا إلى رسالة إلهية وطمأنينة النفس، فتأتي المرأة حاملةً للسكينة في قلب اضطراب الرجل.

وتبلغ الدلالة القصوى عندما يعترف الشاعر بأنه كتب *"كُتُبًا"* عنها، ومع ذلك فهي *"أجمل من كل ما كتبت"* .هذا التصريح يحوّل موقع المرأة من موضوع تمثيلي إلى ذات لا يُستوعَب كليًا بواسطة اللغة. في إطار السيميائيات البارثية، تعمل المرأة هنا كدلالة تتجاوز دائمًا دلالتها؛ اللغة، والشعر، والنصوص لا تستطيع أبدًا احتواؤها أو حصر معناها بشكل كامل. وبالتالي، تتحول المرأة إلى أسطورة الجمال المطلق، حضورها يتفوق على كل الجهود الفنية لتخليدها، وهي مصدر الإلهام وحدود اللغة، حاضرة كغموض مستمر يتجاوز الكلمات.

خلاصة المقطع الخامس عشريُمثّل المقطع الخامس عشر المرأة كشخصية متسامية ولا تُوصف بالكامل، تتجاوز وجودها الواقع المادي والتمثيل الأدبي. على المستوى الإيحائي، تحضر المرأة كمصدر إلهام خالصتنبثق من دخان الوعي، تطير في الفكر، وتظل أجمل من كل ما كتب لمحاولة تصويرها. وضمن منظور بارثي، تتحول المرأة هنا إلى أسطورة الجمال غير القابل للتمثيل بالكامل، مؤكدة أن الحب والمرأة دائمًا يقعان خطوة خارج نطاق اللغة والنصوص.

البيت السادس عشر

أَشْهَدُ أَنْ لَا إِمْرَأَةً

مَارَسَتْ الحُبَّ مَعِي بُمُنْتَهَى الحَضَارَةِ

وَأَخْرَجَتْنِي مِنْ غُبَارِ العَالَمِ الثَّالِثِ
إِلَّا أَنْتِ

فيالمقطعالسادسعشريقدّم نزار قباني المرأة كوكيل للحضارة ومطهّر للوجود البشري. فالتعبير *"مَارَسَتْ الحُبَّ مَعِي مُنْتَهَى الحَضَارَةِ"* يضع المرأة كموضوع يمارس الحب على أرفع مستويات الحضارة، وليس مجرد إشباع غريزة بيولوجية. وعلى المستوى الإيحائي، يُفهم الحب هنا كأخلاق، ووعي، ورقي ثقافيكممارسة قائمة على الاحترام، والجمال، ونضج إنساني. فالمرأة تمثل الحب المتحضر، الذي يرفع العلاقة العاطفية من مجال الغريزة إلى نطاق القيم والمعنى.

بعد ذلك، يعزز التعبير *"وَأَخْرَجَتْنِي مِنْ غُبَارِ العَالَمِ الثَّالِثِ"* موقع المرأة ككيان تحويلي. فـ"غبار العالم الثالث" ليس مجرد إشارة جغرافية أو سياسية، بل هو استعارة إيحائية عن التخلف العقلي، وخشونة العلاقات، والاغتراب الثقافي. وهكذا، تُصوّر المرأة كقوة تحرّر الرجل من الظروف البدائية وتقوده نحو وعي أكثر حداثة وإنسانية.

وفي إطار السيميائيات البارثية، تعمل المرأة في هذا المقطع كدلالة أيديولوجية تجسد أسطورة الحداثة: فهي مخرج من التخلف إلى الحضارة، ومن الفوضى إلى النظام القيمي. وتكرار عبارة *"إِلَّا أَنْتِ"* يرسخ المعنى كله في شخصية واحدة للمرأة، مؤكدًا أنها وحدها القادرة على ممارسة وظيفة الحضارة والتطهير هذه.

خلاصة المقطع السادس عشريمثل المقطع السادس عشر المرأة كشخصية حضارية، أي كموضوع يمارس الحب بشكل أخلاقي وثقافي، وفي الوقت ذاته يحرّر الرجل من التخلف العقلي والثقافي. وعلى المستوى الإيحائي، لم تعد المرأة مجرد موضوع للشهوة، بل وكيلة لتحوّل حضاري يرفع الحب إلى ممارسة إنسانية

راقية. وضمن منظور بارثي، تتحول المرأة في هذا المقطع إلى أسطورة الحداثة والإنسانية، رمز لقوة الحب التي تطهّر وترتقي بالوجود البشري.

البيت السابع عشر

أَشْهَدُ أَنْ لَا إِمْرَأَةً

قَبْلَكَ حَلَّتْ عُقَدِي

وَثَقَّفَتْ لِي جَسَدِي

وَحَاوَرَتْهُ مِثْلَمَا تُحَاوِرُ الْقَيْثَارَةَ

فيالمقطعالسابععشريقدّم نزار قباني المرأة كوكيل للشفاء، ومعلمة للجسد، وفنانة في العلاقات الحميمة. فالتعبير *"قَبْلَكَ حَلَّتْ عُقَدِي"* يضع المرأة كشخص قادر على فك "عُقَد" النفسإيحاء للصدمة، التوتر النفسي، وعدم التوازن العاطفي الذي لم يُحل بعد. فالمرأة ليست مجرد مرافق، بل هي معالجة وجودية تعيد تكامل الذات للرجل.

بعد ذلك، يحوّل التعبير *"وَثَقَّفَتْ لِي جَسَدِي"* معنى الجسد من كونه موضوعًا بيولوجيًا إلى فضاء للمعرفة والوعي. الجسد هنا "يتعلم" (يُتَرجَم، يُفهم، يُدرك)، مشيرًا إلى أن العلاقة الحميمة التي تبنيها المرأة قائمة على حضارة وانعكاستعلم لغة الجسد، وأخلاقيات الرغبة، والوعي الحسي الناضج.

وتبلغ القمة في الاستعارة *"وَحَاوَرَتْهُ مِثْلَمَا تُحَاوِرُ الْقَيْثَارَةَ"* .فهذه الاستعارة الموسيقية تصوّر المرأة كفنانة لا "تعزف" الجسد بخشونة، بل تتحاور معهتستمع للرنين، والإيقاع، والتناغم. وفي القراءة البارثية، تصبح المرأة علامة أيديولوجية للحب الجميل: العلاقة الحميمة تُفهم كفن حواري يحترم الجسد كأداة ذات

معنى. وهكذا، تظهر المرأة كموضوع فاعل يملك السلطة من خلال الرقة، والمعرفة، وفن العلاقة.

خلاصة المقطع السابع عشريمثل المقطع السابع عشر المرأة كشخصية معالجة ومعلمة للجسد، تبني العلاقة الحميمة بأسلوب حضاري، واعٍ، وفني. وعلى المستوى الإيحائي، ليست المرأة مجرد موضوع للشهوة، بل فنانة للعلاقة التي تحل الصدمات، وتفهم الجسد، وتخلق الانسجام عبر الحوار الحسي. وضمن منظور رولان بارت، تتحول المرأة في هذا المقطع إلى أسطورة الحب الجمالي، رمز للعلاقة التي تجمع بين الشفاء النفسي، وفهم الجسد، وجمال الفن.

البيت الثامن عشر

أَشْهَدُ أَنْ لَا إِمْرَأَةً

تَمَكَّنَتْ أَنْ تَرْفَعَ الحُبَّ إِلَى مَرْتَبَةِ الصَّلَاةِ

إِلَّا أَنْتِ، إِلَّا أَنْتِ

إِلَّا أَنْتِ

فيالمقطعالثامنعشريرفع نزار قباني المرأة إلى أعلى مستويات القداسة، ويصورها كشخص قادر على *"تَرْفَعَ الحُبَّ إِلَى مَرْتَبَةِ الصَّلَاةِ"* .هذا التعبير يحمل إيحاءات دينية قوية: فالحب لم يعد مجرد تجربة دنيوية أو عاطفية، بل أصبح ممارسة روحية تضاهي العبادة.

وفي سياق السيميائية عند رولان بارت، يشكل ذلك عملية أسطورية، حيث يتم تنقية الحب وتقديسه عبر المرأة. تظهر المرأة كوسيط للtranscendensiجسر بين رغبات الإنسان وتجربة تقترب من القرب من الإلهي.

ويؤكد التكرار المكثف *"إِلَّا أَنْتِ، إِلَّا أَنْتِ، إِلَّا أَنْتِ"* على التفرد والألوهية الرمزية لهذه الشخصية الأنثوية. هذا التكرار يُلغي أي إمكانية لوجود امرأة أخرى، ويُركز جميع معاني الحب، والإيمان، والتفاني على شخصية واحدة. وهكذا، لا تصبح المرأة مجرد موضوع للعبادة العاطفية، بل رمزًا للقيمة العليا التي توحد الحب، والطهارة، والخضوع الكلي. في هذه النقطة، تتلاشى الحدود بين الحب الدنيوي والحب المقدس؛ فتتحول المرأة إلى محور روحي يحوّل العلاقة العاطفية إلى تجربة عبادية.

خلاصة المقطع الثامن عشريمثل المقطع الثامن عشر المرأة كشخصية مقدسة–متعالية، قادرة على تحويل الحب الدنيوي إلى تجربة روحية تضاهي العبادة. وعلى المستوى الإيحائي، تصبح المرأة وسيطًا لتطهير الحب، ومركزًا للتفاني، ورمزًا للقيمة المطلقة. وضمن منظور رولان بارت السيميائي، تتحول المرأة في هذا المقطع إلى أسطورة الحب المقدس، شخصية توحد بين الإرواس والإيمان، والرغبة والطهارة، في تجربة وجودية كلية لا تُستبدل.

بشكل عام، يبني شعر نزار قباني *"أشهد أن لا امرأة إلا أنت"* صورة المرأة كدال إيحائي شديد التعقيد ومتعدد الأبعاد وأيديولوجي، يتحرك تدريجيًا من المجال الشخصي إلى المجال الثقافي والروحي والوجودي. من خلال التكرار التصريحي *"أشهد أن لا امرأة إلا أنت"* ، لا يكتفي قباني بإعلان وفائه العاطفي، بل يخلق أسطورة حديثة عن المرأةشخصية مفردة تمتص جميع معاني الحب والحياة والحضارة والإيمان.

على المستوى الإيحائي، لا تُقدَّم المرأة في هذا الشعر كفرد بيولوجي أو شخصية واقعية، بل كرمز دالّ. فهي تتدرج لتظهر كمربية وأم، كشريكة فكرية، وغزاة عاطفية، ومحرّرة للذات الداخلية، ومصدر للحضارة، ووكيل للتحرر الاجتماعي، ومركز للكون، وصولًا إلى وسيط مقدس يرفع الحب إلى مرتبة

العبادة. وبالتالي، تصبح المرأة محور حياة الرجل، حيث يلتقي الجسد بالروح، والإيروس بالأخلاق، والفن بالوعي، والدنيا بالتجاوز.

وفي منظور السيميائية عند رولان بارت، يعمل هذا الشعر من خلال آلية الأسطورية: فالمعنى الدلالي للمرأة (كحبيبة) يتحول باستمرار إلى معنى إيحائي وأيديولوجي. لم تعد المرأة مجرد *"المحبوبة"* ، بل تصبح مصدر معنى، ومربية للجسد، ومشكّلة للوعي، ومحررة من التخلف، ومناهضة للبنى الأبوية، ومُعادة صياغة للقيم الأخلاقية. بكلمات أخرى، تصبح المرأة علامة ثقافية تحمل النقد الاجتماعي، وفكرة الحداثة، ورؤية إنسانية لدى قباني.

يؤكد الشعر كله أن صورة المرأة في *"أشهد أن لا امرأة إلا أنت"* ليست تصويرًا مجازيًا لامرأة واحدة حقيقية، بل بناءً رمزيًا عن الحب المطلق. فالحب هنا لا يكتفي بالكونه سلبيًا أو رومانسيًا، بل هو فاعل، مربي، محرر، ومقدّس. وفي ذروته، تتحول المرأة إلى أسطورة الحب المقدس، حيث ترتقي العلاقة العاطفية إلى مستوى التفاني الروحي. وبذلك، يضع قباني المرأة كمركز للمعنى في الحياة، وفي الوقت نفسه كقوة تحول الإنسان من كائن غريزي إلى كائن متحضر وذو معنى.

٢. صورة المرأةفي شعر"قدر أنتبشكل امرأة"

قَدَرٌ أَنْتِ بِشَكْلِ امْرَأَةٍ

وَأَنَا مُقْتَنِعٌ جِدًّا بِهَذَا القَدَرِ

إِنَّنِيْ بَعْضُكِ، يَا سَيِّدَتِيْ

مِثْلَمَا الأَخْضَرُ بَعْضُ الشَّجَرِ

وَأَنَا صَوْتُكِ، يَا سَيِّدَتِيْ

مِثْلَمَا الآهُ امْتِدَادُ الوَتْرِ

مَطَرٌ يَغْسِلُنِي أَنْتِ، فَلَا
تَحْرِمِيْنِي مِنْ سُقُوْطِ المِطَرِ
بَصَرِيْ أَنْتِ. وَهَلْ يُمْكِنُهَا
أَنْ تَرَى العَيْنَانِ دُوْنَ البَصَرِ؟

في قصيدة "قَدَرٌ أَنْتِ بِشَكْلِ امْرَأَةٍ" يقدّم نزار قبّاني صورة المرأة بوصفها قدرًا وجوديًّا متجسّدًا في هيئة امرأة، لا مجرّد شريكة أو حبيبة. فالعبارة الافتتاحية "قَدَرٌ أَنْتِ بِشَكْلِ امْرَأَةٍ" ترتقي بالمرأة على المستوى الإيحائي إلى المجال الميتافيزيقي؛ إذ لا تظهر كصدفة في مسار الحياة، بل كقانون للقدر ذاته. وعندما يعلن الشاعر قناعته التامّة بهذا القدر، تُوضَع المرأة في موضع القبول الكلّي الخالي من المقاومة، أي في مقام التسليم الواعي والرضا الوجودي.

وتكشف عبارة "إِنَّنِي بَعْضُكِ" عن علاقة أنطولوجية لا علاقة امتلاك؛ فالمرأة تمثّل الكلّ، بينما يتحدّد وجود الرجل بوصفه جزءًا يستمدّ معناه من هذا الكل. ويؤكّد التشبيه "كما الأخضر بعض الشجر" أنّ وجود الرجل غير مستقلّ بذاته، بل هو وجود ملازم ومتجذّر في المرأة بوصفها أصل الحياة ومصدرها. ثم تأتي الاستعارة "وَأَنَا صَوْتُكِ" مقرونة بصورة "الآه امتداد الوتر" لتضع المرأة في مقام منبع الدلالة، في حين يغدو الرجل مجرّد وسيط أو أداة للتعبير عنها. ووفق القراءة البارتية، تؤدّي المرأة هنا وظيفة الدالّ المركزي، بينما يتحوّل الرجل إلى دالّ ثانوي تابع.

وتتجلّى المرأة لاحقًا في صورة المطر: "مَطَرٌ يَغْسِلُنِي"، بوصفه رمزًا للتطهير والتجدّد وبعث الحياة. فهي ليست موضوع حب فحسب، بل قوّة كونية تغسل الذات الذكورية وتعيد تشكيلها. وتبلغ الدلالة الإيحائية ذروتها في قول الشاعر "بَصَرِي أَنْتِ"، حيث تُمنَح المرأة موقع شرط إمكان الوعي ذاته؛ فبدونها يستحيل

النظر، وبالمعنى الرمزي يستحيل فهم العالم. وهكذا لا تمنح المرأة الحب فقط، بل تمنح طريقة الرؤية، أي الإطار الوجودي الذي يُدرَك من خلاله الكون والحياة.

تُمثِّل هذه القصيدة المرأة بوصفها قدرًا أنطولوجيًّا ومركز الوعي الوجودي للرجل. فعلى المستوى الإيحائي، لا تظهر المرأة كشخصية فردية محدودة، بل كرمز للحياة ذاتها: مصدرًا للمعنى، وأصلًا للصوت، ومطرًا للتطهير، وبصيرةً داخلية تُمكِّن من الرؤية والفهم. ووفق منظور سيميائيات رولان بارت، تتجسّد المرأة في هذه القصيدة كأسطورة "القدرالحب"، أي بوصفها بناءً أيديولوجيًّا يضع المرأة في موقع أساس الوجود لا في مقام المكمِّل أو التابع. وبهذا، ينقل نزار قبّاني المرأة من الحقل الرومانسي الضيّق إلى الأفق الفلسفي الواسع، جاعلًا إيّاها محور الحياة والوعي والتسليم الكلّي لمعنى الوجود.

٣. صورة المرأةفي شعر"قولي أحبك"

قُوْلِيْ (أُحِبُّكَ) كَيْ تَزِيْدَ وِسَامَتِيْ

فَبِغَيْرِ حُبِّكِ لَا أَكُونُ جَمِيْلًا

قُوْلِيْ (أُحِبُّكَ) كَيْ تَصِيْرَ أَصَابِعِي ذَهَبًا،

وَتُصْبِحَ جَبْهَتِي قِنْدِيْلًا

قُوْلِيْ (أُحِبُّكَ) كَيْ يَتِمَّ تَحَوُّلِيْ

فَأَصِيْرَ قَمْحًا، أَوْ أَصِيْرَ نَخِيْلًا

الآنَ قُوْلِيْهَا، وَلَا تَتَرَدَّدِيْ

بَعْضُ الهوَى لَا يَقْبَلُ التَّأْجِيْلَ

في قصيدة "قُولِي أُحِبُّكَ"يبني نزار قباني صورة المرأة بوصفها مصدر الإقرار الوجودي وقوة التحوّل الكامنة في لغة الحب. فالأمر المتكرر "قولي أحبك" لا

يُفهم بوصفه طلبًا لعاطفة لفظية فحسب، بل بوصفه مطلبًا رمزيًا يُراد به تفعيل القدرة الخلّاقة للمرأة على إنتاج المعنى. وعلى المستوى الإيحائي، تعمل كلمة "أحبك" بوصفها علامة أدائية(Performative Sign)؛ إذ إن نطقها من قبل المرأة لا يقتصر على التعبير عن الشعور، بل يُحدِث تحوّلًا أنطولوجيًا في كيان الرجل ذاته.

ويكشف التعبير "كي تزيد وسامتي" عن تموضع المرأة كمصدر للقيمة الجمالية؛ فجمال الرجل ليس صفةً ذاتية ثابتة، بل مشروط باعتراف المرأة بحبه. ومن دون هذا الحب "لا أكون جميلًا"، وهو ما يؤكد التبعية الوجودية للرجل تجاه إقرار المرأة العاطفي. وتتعمق هذه الدلالة من خلال استعارات "تصير أصابعي ذهبًا" و"تصبح جبهتي قنديلًا"، حيث تُبنى المرأة بوصفها واهبة المعنى والنور. فالذهب يرمز إلى القيمة والسمو والفاعلية، بينما يرمز القنديل إلى الإضاءة والهداية، وبذلك تتحول المرأة إلى فاعل يمنح الجسد الذكوري دلالته وقيمته الرمزية.

وتبلغ الإيحاءات ذروتها في التحول الزراعي: "فأصير قمحًا أو أصير نخيلًا"، حيث يمثل القمح والنخيل رمزين للحياة والاستمرارية والبركة في الثقافة العربية. ومن خلال كلمة الحب، تجعل المرأة الرجل كائنًا خصبًا، منتجًا، وذا جدوى وجودية في مسار الحياة. أما الخاتمة "بعض الهوى لا يقبل التأجيل" فتُكرِّس المرأة بوصفها صاحبة سلطة القرار الزمني وتحقيق الحب؛ فهي الذات التي تحدد لحظة الفعل، وبدايات التحول، وتوقيت الاكتمال العاطفي.

وفي إطار سيميائيات رولان بارت، تتجسد المرأة في هذه القصيدة بوصفها أسطورة لغة–الحب؛ أي الاعتقاد الثقافي بأن كلمة الحب الصادرة عن المرأة تمتلك قوة إبداعية قادرة على إحياء الرجل ومنحه المعنى والهوية.

تُمثّل المرأة في قصيدة "قولي أحبك" مصدر الشرعية الوجودية وقوة الأداء الخلّاقة للغة الحب. وعلى المستوى الإيحائي، لا تُقدَّم المرأة بوصفها موضوعًا يُطلَب منه الحب فحسب، بل بوصفها ذاتًا منتِجة للمعنى، قادرة من خلال كلمة واحدة على تحويل هوية الرجل وقيمته ومعنى وجوده. ووفق منظور سيميائيات رولان بارت، تتجسد المرأة هنا كأسطورة لتحوّل الحب، أي بوصفها رمزًا ثقافيًا يؤكد أن اعتراف المرأة ولغتها العاطفية يشكلان قوة إبداعية تُشعل النور، وتمنح القيمة، وتُنتج الحياة.

٤. صورة المرأةفي شعر"لا تحسبين جميلة"

لَا تُحْسَبِيْنَ جَمِيْلَةً جِدًا

إِذَا أَخَذْتُ مُقَايِيسَ الجَمَالِ

لَا تُحْسَبِيْنَ مُثِيرَةً جِدًا

إِذَا دَارَ الحَدِيثُ عَنِ الغَوَايَةِ وَالوِصَالِ

لَا تُحْسَبِيْنَ خَطِيرَةً جِدًا

إِذَا كَانَ الهَوَى

مَعْنَاهُ أَنْ تَتَحَكَّمَ امْرَأَةٌ بِأَقْدَارِ الرِّجَالِ

لَكِنَّ شَيْئًا فِيكِ سِرِّيًّا وَصُوفِيًّا وَجِنْسِيًّا وَشِعْرِيًّا

يُحَرِّضُنِي وَيُقْلِقُنِي وَيَأْخُذُنِي إِلَى أَلْفِ احْتِمَالٍ وَاحْتِمَالٍ

لَا تُحْسَبِيْنَ جَمِيْلَةً جِدًّا

لَكِنَّ شَيْئًا فِيكِ يَخْتَرِقُ الرَّجُولَةَ

مِثْلَ رَائِحَةِ النَّبِيذِ وَمِثْلَ عِطْرِ البُرْتُقَالِ

شَيْئًا يُفَاجِئُنِي وَيُحْرِقُنِي وَيُغْرِقُنِي وَيَتْرُكُنِي بَيْنَ الحَقِيقَةِ وَالخَيَالِ

لَا تُحْسَبِيْنَ جَمِيْلَةً

لَكِنَّ شَيْئًا فِيكِ مَائِيًّا، طُفُولِيًّا، بِدَائِيًّا، حَضَارِيًّا، عِرَاقِيًّا وَشَامِيًّا

يُكَلِّمُنِي وَيَرْفُضُ أَنْ يُجِيْبَ عَلَى سُؤَالِي

لَا تُحْسَبِيْنَ جَمِيْلَةً

لَكِنَّ شَيْئًا فِيكِ أَقْنَعَنِي وَعَلَّمَنِي القِرَاءَةَ وَالكِتَابَةَ وَالحُرُوفَ الأَبْجَدِيَّةَ

فَإِذَا بِسُنْبُلَةٍ تَمْشُطُ شَعْرَهَا فِي رَاحَتَيْهِ

وَإِذَا بِعُصْفُورٍ صَغِيرٍ جَاءَ يَشْرَبُ مِن مِيَاهِي الدَّاخِلِيَّةِ

اللهُ، كَمْ هُوَ رَائِعٌ أَنْ تُصْبِحَ امْرَأَةٌ قَضِيَّةً

في قصيدة "لَا تُحْسَبِينَ جَمِيلَةً""يقوم نزار قباني"، عن قصدٍ جماليّ ووعيٍ فكريّ، بتفكيك معايير الجمال التقليدية من أجل بناء صورة المرأة بوصفها لغزًا وجوديًا وقضيةً ثقافية. إن التكرار المقصود لعبارة "لَا تُحْسَبِينَ جَمِيلَةً جِدًّا" لا يحمل دلالة إنكار جمال المرأة، بل يعمل بوصفه استراتيجية بلاغية تهدف إلى رفض المقاييس الجمالية المعيارية، سواء كانت جسدية، أو إيروتيكية، أو قائمة على سلطة المرأة على مصائر الرجال. فالمرأة هنا ليست "جميلة" وفق المقياس الشكلي الشائع، ولا "مُثيرة" وفق تعريف الرغبة السطحية، ولا "خطِرة" بالمعنى النمطي للمرأة المتحكمة بالرجال على نحوٍ تلاعبي.

غير أن هذا النفي المتكرر يفتح، على المستوى الإيحائي، فضاءً دلاليًا أعمق. فظهور العبارة "شيئًا فيكِ سريًّا وصوفيًّا وجنسيًّا وشعريًّا"يُقدِّم المرأة بوصفها كيانًا متعدد الطبقات، يجمع بين البعد الصوفي، والإيروتيكي، والجمالي الشعري في آنٍ واحد. ووفق القراءة البارتية، تتحول المرأة هنا إلى علامة فائضة بالمعنى، لا تُستنفد دلالتها أبدًا، بل تظل مقلِقة، مفتوحة على احتمالات لا نهائية.

أما الاستعارة التي تصف اختراق المرأة للرجولة "مثل رائحة النبيذ ومثل عطر البرتقال"، فتضعها في موضع قوة ناعمة تتسلل إلى جوهر الهوية الذكورية لا عبر الهيمنة أو القهر، بل عبر التأثير الحسي والعاطفي. ويؤكد التقابل بين "الحقيقة والخيال" حضور المرأة بوصفها شخصية حدّية(liminal)، تعيش في المسافة الفاصلة بين الوعي العقلاني والفضاء التخييلي.

وعندما تُوصَف المرأة بصفات "مائية، طفولية، بدائية، حضارية، عراقية وشامية"، فإنها تتجسد بوصفها تركيبًا ثقافيًا وتاريخيًا، حيث يغدو الجسد الأنثوي مساحة التقاء بين الطبيعة والبراءة، والأصل والحضارة، والذات الفردية والهوية العربية الجمعية. ويتعمق هذا المعنى حين تُقدَّم المرأة بوصفها من "علّمتني القراءة والكتابة"، وهو توصيف إيحائي يرفعها إلى مقام مصدر المعرفة واللغة، فهي لا تُلهم الشعر فحسب، بل تُنشئ الوعي الرمزي والكتابي ذاته.

وتختتم القصيدة بصور القمح والعصفور الصغير الذي يشرب من "مياهي الداخلية"، في دلالة على الخصوبة والتبادلية الوجودية: المرأة تُنمّي الرجل وتُخصبه روحيًا، وفي الوقت ذاته تستمد حياتها من أعماقه الباطنية. وفي الذروة الدلالية، تُعلَن المرأة "قضية"، لترتقي من كونها فردًا إلى رمز للوعي، والهوية، والإشكال الإنساني الكبير.

تُخلِص قصيدة "لَا تُحْسَبِينَ جَمِيلَةً"إلى تمثيل المرأة بوصفها كيانًا يتجاوز حدود الجمال الجسدي والإيروتيكية السطحية، ليدخل فضاء المعنى، والوعي، والبناء الإيديولوجي. فعلى المستوى الإيحائي، لا تُعرَّف المرأة من خلال جمالها البصري، بل من خلال قوة غامضة قادرة على إرباك الرجل، وتثقيفه، ومنح حياته دلالتها الوجودية. ووفق منظور السيميائيات عند رولان بارت، تتجسد المرأة في هذه القصيدة بوصفها أسطورة المرأةالوعي؛ أي علامة ثقافية تُوحِّد بين التصوف، والحسية، واللغة، والتاريخ، ونضال الهوية. ومن خلال تحويل المرأة إلى

"قضية"، يؤكد نزار قباني أن المرأة ليست موضوعًا للنظر أو الاستهلاك الجمالي، بل ذاتٌ منتجة للمعنى، ومحورٌ للأسئلة الوجودية الكبرى في الحياة والثقافة.

٥. صورة المرأةفي شعر"إلى نصف عاشقة"

تَحَرَّكِي خُطْوَةً، يَا نِصْفَ عَاشِقَةٍ
فَلَا أُرِيدُ أَنَا أَنْصَافَ عُشَّاقِ
إِنَّ الزَّلَازِلَ طُوْلَ اللَّيْلِ تَضْرِبُنِي
وَأَنْتِ وَاضِعَةٌ سَاقًا عَلَى سَاقِ
وَأَنْتِ آخِرُ مَنْ تَعْنِيهِ مُشْكِلَتِي
وَمَنْ يُشَارِكُنِي حُزْنِي وَإِرْهَاقِي
تَبَلَّلِي مَرَّةً بِالماءِ أَو بِدَمِي
وَجَرِّبِي الموْتَ يَوْمًا فَوْقَ أَحْدَاقِي
أَنَا غَرِيبٌ وَمَنْفِيٌّ وَمُسْتَلَبٌ
وَثَلْجُ نَهْدَيْكِ غَطَّى كُلَّ أَعْمَاقِي
أَمِنْ سَوَابِقِ شِعْرِي أَنْتِ خَائِفَةٌ؟
أَمْ مِنْ تَطَرُّفِ أَفْكَارِي وَأَشْوَاقِي
لَا تَحْسَبِي أَنْ أَشْعَارِي تُنَاقِضُنِي
فَإِنَّ شِعْرِي طُفُولِيٌّ كَأَخْلَاقِي

في قصيدة "إلى نِصْف عَاشِقَةٍ"يبني نزار قباني صورة المرأة عبر تقابل حادّ بين اكتمال الحب ونصفية الانخراط العاطفي. فنداء "إلى نصف عاشقة" لا يدل إيحائيًا على امرأة مترددة فحسب، بل يرمز إلى نمط من الحب غير المكتمل، حب

يفتقر إلى الجرأة على خوض المخاطرة الوجودية. وحين يصرّح الشاعر"*لا أريد أنصاف عشاق*" ، تُوضَع المرأة في موقع الذات المطالَبة بالانتقال من السكون إلى المشاركة الكاملة، لتغدو صورتها اختبارًا أخلاقيًا للحب، إذ إن الحب الحقيقيوفق الرؤية الشعريةيفترض الشجاعة، والتورط، والاستعداد للحضور الكلي.

ويتعزز هذا التقابل من خلال استعارة "الزلازل التي تضربني طوال الليل"، بوصفها تمثيلًا لاضطراب الذات الذكورية وقلقها الوجودي، في مقابل صورة المرأة "وهي واضعة ساقًا على ساق"، وهي صورة إيحائية للبرود والطمأنينة السلبية التي تكشف عن مسافة عاطفية ولا مبالاة وجدانية. ومع ذلك، تُقدَّم المرأة بوصفها "*آخر من تعنيه مشكلتي ومن يشاركني حزني وإرهاقي*" ، وهو توصيف ينطوي على مفارقة دلالية؛ إذ تُنتظر منها المشاركة العاطفية، لكنها تبقى غائبة عنها فعليًا.

أما النداءات القصوى مثل "*تبللي مرة بالماء أو بدمي*" و"جرّبي الموت يومًا فوق أحداقي" فلا تمثل دعوة إلى عنف حرفي، بل تُقرأ بوصفها مجازات للمطالبة بالتورط الوجداني الكامل، ومحاولة إشراك المرأة في اختبار الألم والهشاشة الإنسانية ذاتها. وفي المقاطع اللاحقة، تظهر المرأة ككائن يجمع بين التهدئة والتجميد، كما في صورة "ثلج نهديك غطى كل أعماقي"، وهي علامة مزدوجة تجمع بين السكينة الإيروسية والجمود العاطفي.

ويكشف تردد المرأة وخوفها من شعر الشاعر ومن "*تطرف أفكاره وأشواقه*" عن شخصية تخشى كثافة الحب الصادق وغير المحسوب، في حين يؤكد ختام القصيدة أن شعر الشاعرومن ثم حبه"*طفولي كأخلاقي*" ، أي نقي، كلي، ومتحرر من الحسابات العقلانية. ووفق منظور رولان بارت، تتحول المرأة في هذه القصيدة إلى علامة سيميائية لصراع أيديولوجي بين الحب الكامل والحب الناقص، وبين الالتزام الوجودي والانكفاء العاطفي.

تُقدِّم خلاصة قصيدة "إلى نِصْفَ عَاشِقَةٍ" صورة المرأة بوصفها كياناً إشكاليًا يتأرجح بين الانخراط والانسحاب، وتُوضَع موضع اختبار أمام مطلب الحب الكلي الصادق. فعلى المستوى الإيحائي، لا تُستحضَر المرأة بوصفها موضوعًا للجمال أو الرغبة فحسب، بل تُبنى بوصفها ذاتًا أخلاقية أمام خيار وجودي: إما الجرأة على الحب الكامل، أو البقاء في منطقة الأمان العاطفي والمسافة المحسوبة.ومن منظور السيميائيات عند رولان بارت، تتحول المرأة في هذه القصيدة إلى أسطورة الحب الكلي؛ حب يرفض أنصاف الحلول، ويشترط الشجاعة الوجدانية، ويؤكد أن الحب الحقيقي لا يمكن أن يتشكل إلا من خلال التورط الكامل والتشارك في الهشاشة الإنسانية.

الفصل الخامس

مناقشة نتائج البحث

المبحث الأول: المعنى الإيحائي في مجموعة الأشعارنزار قباني من منظور لرولان بارت

١. المعنى الإيحائي في شعر "أشهد أن لا امرأة إلا أنت"

تحليل هذه القصيدة باستخدام معنى الإيحائي وفق رولان بارت يُظهر أن المرأة ليست مجرد موضوع عاطفي، بل تتحول إلى علامة ثقافية. على المستوى الأول، أي المستوى الإيحائي، تظهر المعاني المباشرة مثل الحب والإخلاص. بينما على المستوى الثاني، أي المستوى الإيحائي، تتحول المرأة إلى رمز يعكس القيم الاجتماعية والثقافية السائدة، مثل الوفاء والارتباط العاطفي. هذا يعكس نظرية بارت حول "Two Orders of Signification"، حيث يتم بناء معنى النص على مستويين: المعنى الظاهر (الإيحائي) والمعنى المجازي أو الاستعاري (الإيحائي) الذي يرتبط بالأسطورة أو الإيديولوجيا.[٥٩]

٢. المعنى الإيحائي في شعر "قدر أنت بشكل امرأة"

في هذه القصيدة، تُصوَّر المرأة على المستوى الإيحائي بجمالها ورقتها الظاهرية. أما على مستوى معنى الإيحائي، فإن هذه الصفات تتحول إلى علامات تعكس الحب والعاطفة وأدوار المرأة الثقافية والاجتماعية، وفق ما يوضحه بارت في مفهومه للإيحائية كأسلوب للكشف عن الأيديولوجيا الكامنة وراء النص. يمكن رؤية كيف تتحول الإشارات المباشرة في النص إلى رسائل ثقافية تستند إلى القيم الاجتماعية السائدة.[٦٠]

---

[59]Roland Barthes, "Mythologies. 1957," *Trans. Annette Lavers. New York: Hill and Wang*, 1972, 302–6.

[60]Efendi Barus and Elvi Fauziah Siregar, "An Analysis of Roland Barthes ' Semiotic Theory : Focusing on Denotation , Connotation , and Myth" 04, no. 02 (2025): 355–63, https://doi.org/10.55299/ijere.v4i2.1438.

٣.المعنى الإيحائي في شعر "قولي أحبك"

تظهر المرأة في هذه القصيدة كمحور للمشاعر والرغبات. على مستوى الإيحائي الظاهرية، يظهر الطلب المباشر لإظهار الحب. بينما على المستوى الاستعاري، تتحول المرأة إلى رمز للأيديولوجيا الثقافية، حيث يمثل حضورها رمزاً للتواصل العاطفي والقيم الاجتماعية. هذا التحليل يتفق مع مبادئ بارت حول الأسطورة، حيث أن العلامة الأولى (الدال) تتحول إلى معنى ثانوي ضمني (الإيحائية) يمثل الرسالة الثقافية المضمرة في النص.[٦١]

٤.المعنى الإيحائي في شعر "لا تحسبين جميلة"

قباني هنا يعيد تشكيل تصورات الجمال التقليدية للمرأة. على المستوى الإيحائي، يُعرض الجمال في صور مباشرة، بينما على المستوى الاستعاري، تتحول هذه الصور إلى رموز ثقافية تنقل رسالة نقدية حول المفاهيم الاجتماعية للجمال والأنوثة. يتطابق هذا مع فكرة بارت حول أو الأسطورة، حيث تتحول العلامات إلى أنظمة معاني تعكس القيم الثقافية وتبررها[٦٢]

٥.المعنى الإيحائي في شعر "إلى نصف عاشقة"

القصيدة تصور المرأة على أنها كيان متعدد الأبعاد: على المستوى الإيحائي تظهر العلاقة العاطفية المباشرة، بينما على المستوى الاستعاري، تتحول المرأة إلى علامة ثقافية تحمل رسائل حول التجربة الإنسانية، العاطفة، والهوية الاجتماعية. هنا يمكن ملاحظة تطبيق نظرية بارت حول مستويين من الإيحائي، حيث يتحول المعنى المباشر (الدال والمدلول) إلى معنى ثانوي يختزن الأيديولوجيا الاجتماعية والثقافية.[٦٣]

وفقًا لرولان بارت، يمكن فهم معنى الإيحائي في نصوص نزار قباني من خلال مرحلتين أساسيتين: المستوى الأول، وهو الإيحائي الظاهرية، الذي يرتبط

---

[61]Indah Setyaningsih, "Beauty Representation in Scarlett Whitening Advertisement : Roland Barthes ' Semiotic Analysis," 2022, 456–67.

[62]Urfan, "Semiotika Mitologis Sebuah Tinjauan Awal Bagi Analisis Semiotika Barthesian."

[63]Asep Mulyaden, "Hanifiya : Jurnal Studi Agama-Agama Kajian Semiotika Roland Barthes Terhadap Simbol Perempuan Dalam Al- Qur ' an," 2021.

بالمعنى المباشر للعلامة في النص، أي ما يمكن ملاحظته وفهمه بسهولة من خلال الكلمات والصور الشعرية؛ والمستوى الثاني، وهو معنى الإيحائي أو الإيحائية، الذي يمثل المعنى الثقافي أو المجازي، حيث تُحوَّل العلامات إلى رموز تحمل رسائل اجتماعية وأيديولوجية. في شعر قباني، تتحول المرأة إلى علامة تحمل هذه الرسائل وتعمل على توصيل قيم مثل الحب والجمال والأنوثة والعلاقات الإنسانية. تتكامل هذه الإيحائي مع مفهوم الأسطورة عند بارت، التي تعمل على تحويل العلامات اللغوية أو الشعرية إلى معانٍ ضمنية تعكس الأيديولوجيا السائدة في المجتمع، كما يظهر في تمثيل المرأة في الشعر العربي، حيث تمثل رمزًا للأنوثة والجمال والسلطة العاطفية مع التأكيد على الأبعاد الثقافية والاجتماعية.

من خلال هذا الإطار، يمكن القول إن معنى الإيحائي في قصائد قباني تقوم على تحويل المعنى المباشر للمرأة إلى رمز ثقافي متصل بالقيم الاجتماعية، وهو ما يتوافق مع الأبحاث السابقة التي استخدمت التحليل السيميائي لبارت في الشعر والأفلام والإعلانات (بوتو كريسديانا نارا كوسوما, ٢٠١٧)[٦٤] ألبرياني راستيكا, ٢٠٢٠;[٦٥](أليشا حسينة, ٢٠١٨)[٦٦]. تظهر هذه معنى الإيحائي أن المرأة ليست مجرد شخصية شعرية، بل علامة ثقافية تحمل معانٍ مجازية تتجاوز المعنى الظاهر. تحليل النصوص وفق مستوى بارتين من الإيحائي، الإيحائي والاستعاري، يكشف عن الأيديولوجيا الكامنة وراء النصوص، ويتيح فهم كيفية استخدام العلامات الشعرية لنقل قيم ثقافية واجتماعية. كما تعمل الأسطورة في شعر قباني كأداة لإضفاء معنى ثانوي على العلامات، حيث تتحول المرأة إلى رمز للأفكار والمعتقدات المجتمعية حول الأنوثة والجمال والعاطفة. تؤكد نتائج هذا التحليل فعالية استخدام سيميائية بارت في الكشف عن الطبقات الخفية للمعنى في النصوص الأدبية المختلفة، من الشعر إلى الإعلام والفن، مما يعزز الدراسات

[64]Kusuma and Nurhayati, "Analisis Semiotika Roland Barthes Pada Ritual Otonan Di Bali."
[65] Alperiani Rastika "ANALISIS MAKNA KONOTASI DALAM PUISI "INI SAYA BUKAN AKU" KARYA ALICIA ANANDA"
[66]Juwita and Husaina, "ANALISIS FILM COCO DALAM TEORI SEMIOTIKA ROLAND BARTHES Alisha Husaina Nuning Indah Pratiwi."

السابقة ويؤكد دور السيميائية كأداة قوية لفهم الرموز الثقافية والاجتماعية في الأدب.

المبحث الثاني: صورة المرأةفي مجموعة الأشعارنزار قباني وفق معنى الإيحائي لرولان بارت

١. صورة المرأة في شعر"أشهد أن لا امرأة إلا أنت"

تحليل صورة المرأة وفق الإيحائية والإيحائي الكونوتاتيفية يظهر أن قباني لا يكتفي بالمعنى الظاهر للكلمات، بل ينتج طبقات إضافية من المعنى الثقافي والاجتماعي. على مستوى الإيحائية، تشير عباراته مثل ''أشهد'' و''لا امرأة إلا أنت'' إلى حب مباشر وعاطفة قوية، بينما على مستوى الإيحائي الكونوتاتيفية تتحول المرأة إلى علامة ثقافية تعكس قيم الوفاء والارتباط العاطفي. تدعم نتائج هذا التحليل الدراسات السابقة، مثل بوتو كريسديانا نارا كوسوما وليز كورنيا نورهاياتي (٢٠١٧)، التي أظهرت كيف تحمل الإشارات السيميائية في الطقوس معنى ثقافي واجتماعي.[٦٧]

٢. صورة المرأة في شعر "قدر أنت بشكل امرأة"

في هذه القصيدة، تظهر المرأة على مستوى الإيحائية بصفات مباشرة تتعلق بالجمال والرقة، بينما تتحول هذه الصفات على مستوى الإيحائي الكونوتاتيفية إلى علامات ثقافية تعكس الحب والاهتمام والقيَم الاجتماعية. يتسق هذا مع نتائج تاميا ريندي أنتيكا وآخرون (٢٠٢٠)، الذين بيّنوا أن المعاني الإيحائية يمكن أن تحمل مشاعر الحب المؤلم وتنتج دلالات ثقافية ضمنية.[٦٨]

٣. صورة المرأة في شعر "قولي أحبك"

تؤكد دراسة النصوص وفق بارت أن المرأة تُصوَّر كمحور للعاطفة والسلطة الرمزية. على مستوى الإيحائية، يظهر الطلب المباشر من المرأة لإظهار

[67]Kusuma and Nurhayati, "Analisis Semiotika Roland Barthes Pada Ritual Otonan Di Bali."
[68]Antika, Ningsih, and Sastika, "Analisis Makna Denotasi , Konotasi , Mitos Pada Lagu ' Lathi ' Karya Weird Genius."

الحب، بينما على مستوى الإيحائي الكونوتاتيفية تتحول هذه العلامة إلى أداة لإنتاج معان ثقافية واجتماعية. تدعم هذه الملاحظة أسنات ريو وتري بوجياتي (٢٠١٨)، التي أظهرت أن الأفلام تحمل طبقات من المعنى الإيحائي والكونوتاتيفي تعكس قيم الاحترام والتأدب.[٦٩]

٤ .صورة المرأة في شعر"لا تحسبين جميلة"

يُظهر التحليل أن قباني يعيد تعريف الجمال التقليدي للمرأة. على المستوى الإيحائي، تُقدَّم المرأة كمظهر ملموس، بينما على المستوى الكونوتاتيفي تصبح العلامة وسيلة لإظهار القيم الثقافية ونقد الصور النمطية. يتماشى هذا مع نتائج ألبرياني راستيكا وآخرون (٢٠٢٠)، الذين بينوا أن الشعر يمكن أن يحمل عدة معانٍ إيحائية تساعد القارئ على فهم أعمق للنص.[٧٠]

٥ صورة المرأة في شعر "إلى نصف عاشقة"

توضح هذه القصيدة أن المرأة تُصوَّر كنصف غني بالدلالات العاطفية والمعقدة. على مستوى الإيحائية، تُبرز العلاقة العاطفية المباشرة، بينما على مستوى الإيحائي الكونوتاتيفية تتحول إلى علامة ثقافية واجتماعية تعكس التجربة الإنسانية المركبة. هذا التحليل مدعوم بدراسة أليشا حسينة وآخرون (٢٠١٨)، التي أظهرت أن النصوص يمكن أن تنتج معانٍ ثانوية غنية عبر التفاعل بين الإيحائي الظاهرة والكونوتاتيفية.[٧١]

[69]Riwu and Pujiati, "Analisis Semiotika Roland Barthes Pada Film 3 Dara."
[70]Rastika et al., "Analisis Makna Konotasi Dalam Puisi 'Ini Saya Bukan Aku' Karya Alicia Ananda."
[71]Juwita and Husaina, "ANALISIS FILM COCO DALAM TEORI SEMIOTIKA ROLAND BARTHES Alisha Husaina Nuning Indah Pratiwi."

الربط بين نتائج البحث والدراسات السابقة

تُظهر الدراسات السابقة، من تحليل الطقوس الهندوسية (بوتو كريسديانا نارا كوسوما وليز كورنيا نورهاياتي, ٢٠١٧)[٧٢] إلى الأغاني (تاميا ريندي أنتيكا وآخرون, ٢٠٢٠)[٧٣] والأفلام (أسنات ريو وتري بوجياتي, ٢٠١٨)[٧٤] والشعر (ألبرياني راستيكا وآخرون, ٢٠٢٠)[٧٥] أن تطبيق الإيحائية والإيحائي الكونوتاتيفية وفق بارت يكشف عن طبقات المعنى الثقافية والاجتماعية المضمرة في العلامات. كل شخصية نسائية في قصائد نزار قباني تعمل كشحنة مزدوجة المستوى من المعنى، تعكس المعنى الظاهر والمغزى الثقافي الضمني في الوقت ذاته، مما يجعل النصوص أكثر ثراءً من الناحية السيميائية.

استنادًا إلى تحليل صورة المرأة في قصائد نزار قباني وفق الإيحائية والإيحائي الكونوتاتيفية لرولان بارت، توصل الباحث إلى الاستنتاجات التالية:

١. المرأة في شعر نزار قباني لا تُصوَّر فقط وفق المعنى الظاهر أو الإيحائية المباشرة، بل تتحول إلى علامات ثقافية واجتماعية تحمل دلالات خفية، مما يعكس القيم والمفاهيم السائدة في المجتمع العربي.
٢. تحليل العلامات وفق الإيحائية والإيحائي الكونوتاتيفية يظهر أن النصوص الشعرية تحتوي على طبقات مزدوجة من المعنى: مستوى ظاهر يعكس المشاعر الفورية، ومستوى ثانٍ يحمل المعاني الرمزية والثقافية التي ترتبط بالقيم الاجتماعية والأيديولوجية.
٣. نتائج البحث الحالي تتوافق مع الدراسات السابقة التي طبقت نموذج بارت في السياقات المختلفة، سواء في الطقوس الدينية، الأغاني، الأفلام، أو الشعر، مما

[72]Kusuma and Nurhayati, "Analisis Semiotika Roland Barthes Pada Ritual Otonan Di Bali."
[73]Antika, Ningsih, and Sastika, "Analisis Makna Denotasi , Konotasi , Mitos Pada Lagu ' Lathi ' Karya Weird Genius."
[74]Riwu and Pujiati, "Analisis Semiotika Roland Barthes Pada Film 3 Dara."
[75]Rastika et al., "Analisis Makna Konotasi Dalam Puisi 'Ini Saya Bukan Aku' Karya Alicia Ananda."

يثبت أن تحليل الإيحائي الكونوتاتيفية أداة فعّالة لكشف المعاني المضمرة وإثراء فهم النصوص الأدبية.

٤. تصوير المرأة في نصوص قباني يعكس أهمية العلامة كوسيلة للتواصل بين النص والثقافة، ويظهر كيف يمكن للأدب أن ينقل المعاني الاجتماعية والثقافية بطرقتتجاوزالمعنىالحرفيالمباشر

الفصل السادس

الخاتمة

بناءً على هذا البحث الذي تناول صورة المرأة في مجموعة الأشعار "أشهد أن لا امرأة إلا أنت" لنزار قبّاني وفق الدراسة السيميائية لرولان بارت (Roland Barthes)، يمكن استخلاص النتائج الرئيسة الآتية:

أ. ملخص نتائج البحث

١. تحلّل هذه الدراسة المعاني الإيحائية وتمثيل صورة المرأة في خمس قصائد لنزار قبّاني باستخدام مقاربة السيميائيات عند رولان بارت. وقد أسفرت نتائج التحليل عن ما يلي: أولاً، إن المعاني الإيحائية تُستخدم بوصفها رمزاً يعبّر عن قوة الحب في حياة الشاعر؛ فمن خلال الاستعارات مثل ''اللوحة الزيتية''، و''رياض الأطفال''، و''الخضرة على الشجرة''، و''رفع الحب إلى مرتبة الصلاة''، يُصوَّر الحب كطاقة تمنح السكينة، وتوجّه الحياة، وتشكّل الهوية، وتحيي معنى الوجود. كما أن عبارات مثل ''لستِ جميلة بما يكفي'' أو الدعوة إلى ''التقدّم خطوة'' لا تعبّر عن تقييمٍ للجمال الجسدي، بل عن فهمٍ للحب بوصفه حالة كاملة وروحية وتحويلية. ثانياً، تُبنى صورة المرأة من خلال شبكة من الإيحاءات المختلفة في كل قصيدة: فهي مصدر للطمأنينة في) *أشهد أن لا امرأة إلا أنت*(، ورمز للقدر في) *قدَرُكِ بشكل امرأة* ,(وصاحبة لغة الحب في) *قولي أحبك*(، وجمال جوهري في) *لا تُحسبين جميلة*(، وطاقة عاطفية متناقضة في) *إلى نصف عاشقة* .(وبشكل عام، تظهر المرأة رمزاً مركزياً يحرّك تجربة الحب عند الشاعر ويمنحها معناها وحيويتها.

٢. تظهر نتائج البحث أن كل قصيدة تبني صورة المرأة من خلال شبكة من الدلالات الإيحائية المختلفة. فقصيدة *أشهد أن لا امرأة إلا أنت* تُقدّم المرأة بوصفها مصدراً للسكينة والرعاية الروحية. وفي *قدَرُكِ بشكل امرأة* تصبح المرأة

رمزاً للقدر واتجاه الحياة. أما *قولي أحبك* فتصوّر المرأة بصفتها صاحبة سلطة اللغة العاطفية. وتعرض *لا تُحسبين جميلة* المرأة باعتبارها جمالاً جوهرياً لا يُقاس. بينما تكشف *إلى نصف عاشقة* عن المرأة بوصفها طاقة متناقضة تحرّك الديناميات العاطفية. وبصورة عامة، تظهر المرأة مركزاً للمعنى ومحركاً للتجربة العاطفية في شعر قبّاني.

ب. التوصيات والاقتراحات

١. توصيات للباحثين

يوصى في الدراسات اللاحقة بأن يتمّ توسيع نطاق البحث ليشمل تحليل مستويات الدلالة الأخرى في نظرية رولان بارت، مثل المستوى الدلالي الأوّل (الدلالة/الدلالة المعجمية – الدلالة التعيينية/الدلالة المباشرة)، وكذلك المستوى الأسطوري (الأسطرة/الميثولوجيا) بوصفه الامتداد الأعلى للمعنى في نظام الدلالة. كما يُقترح دراسة صورة المرأة في مجموعات شعرية أخرى لنزار قبّاني ومقارنتها ببنى الأنوثة في الشعر العربي الحديث، وذلك للكشف عن تحوّلات الخطاب الشعري وتمثّلات الهوية النسوية، إضافةً إلى تحليل آليات إنتاج المعنى الرمزي، وتتبّع كيفية اشتغال الدالّ الأنثوي داخل السياق الثقافي والاجتماعي.

٢. توصيات للدارسين في السيميائيات

يُقترح تطبيق تحليلات أكثر تفصيلًا لآليات إنتاج المعنى على المستويات الصوتية، والإيقاعية، والبصرية للنصوص، مع ربط ذلك بالسياق الثقافي والاجتماعي الذي تُنتِج ضمنه صورة المرأة في الشعر الحداثي.

٣. اقتراحات لتطوير البحث

من المفيد دراسة أثر صورة المرأة القبّانية على المتلقي العربي باستخدام مناهج التلقي والتحليل الثقافي، بالإضافة إلى إمكانية توظيف علم النفس الأدبي في تفسير التحوّلات الرمزية التي يُسندها الشاعر للمرأة في تجربته الإبداعية.

قائمة المصدر والمراجع

أ. المراجع العربية

نزار قباني, *أشهد أن لا امرأة إلا أنت* (منشورات نزار قباني, ١٩٩٩)

عدنان محمود عبيدات, *مفهوم الشعر عند نزار قباني* (جامعة قطر, ١٩٩٧)

نصيرة عيس مبارك, الأسطورة كنسق سيميائي لدى رولان بارت, جامعة باتنة ١ الجزاءر ٢٠١٩

أمال قاسيمي, دلالات الصورة الكاريكاتورية كنسق سيميائي أيقوني الصورة الكاريكاتورية السياسية نموذجا, جامعة الجزاءر ٢٠٢٢

كريمة بوعمرة, الإيديولوجيا والزمن في الصورة الشمسية الصحفية مقاربة سيميائية من منظور رولان بارت. ٢٠٢٤

مرابتي سارة, القراءة سيميائية للخطاب التواصلي الجماهيري عند رولان بارت"الأسطورة, القافة, الإيديولوجياجامعة أبو القاسم سعد الله جامعة الجزاءر ٢٠ مايو ٢٠٢٢

رحمة الدا فريدور, *الوظائف الشعرية في شعر نزار قباني في مختارات الشعر لاغالب إلاّ حبّ:دراسة تحليلية رومان جاكوبسون*, جامعة مولانا مالك إبراهيم الإسلامية الحكومية مالانج. ٢٠٢١. http://etheses.uin-malang.ac.id/29410/

فهمي أديليا رزقينا,*السجع في شعر "أشهد أن لا إمرأة إلا أنت" ومعانيها لنزار قباني*.جامعة مولانا مالك إبراهيم الإسلامية الحكومية مالانج.٢٠٢٣/http://etheses.uin-malang.ac.id/58743.

عدنان محمود عبيدات. *مفهوم الشعر عند نزار قباني*. جامعة قطر, ١٩٩٧.

نزار قباني. *أشهد أن لا امرأة إلا أنت*. منشورات نزار قباني, ١٩٩٩

عدنان محمود عبيدات. *مفهوم الشعر عند نزار قباني*. جامعة قطر, ١٩٩٧.

قاسيمي, أمال. "ينوقي أ يئايميس قسنك ةي روتاكيراكلا ةروصلا تلالاد اجذومن ةيسايسلا ةيروتاكيراكلا ةروصلا." *سيميائيات*, ٢٠٢٢, ١٤٥—٦٣

حزيران يونيو (١٩٨٣). *أَشْهَدُ أَنْ لَا إِمْرَأَةً*.n.d ,

تربا نلاور دنع ييرهاملجا يلصاوتلا باطخلل ةيئايميسلا ةءارقلا " ايجولويديلأا ،ةفاقثلا ،ةروطسلأا.(2022)

غالي شكري. (٢٠٢٣). *أزمة الجنس في القصة العربية*. Hindawi Foundation

مارفن هاريس, & المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات. (٢٠٢٠). *التحريم والتقديس: نشوء الثقافات والدول*. المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات.

دانشگر, آذر, & زارع كهن. (٢٠٢١). قراءة أدبية في روايات. *إضاءات نقدية فى الأدبين العربى و الفارسى*, ١٠ (٤٠), ٤٩-٧٦.

حمداوي. (٢٠٠٠). وضعية المرأة و العنف داخل الأسرة في المجتمع الجزائري التقليدي. *Insaniyat/إنسانيات. Revuealgérienne d'anthropologie et de sciences sociales*, (١٠), ٣-٢٦.

عبد الغني حسني، الدكتور. (٢٠١٣). *حداثة التواصل (الرؤية الشعرية عند نزار قباني-دراسة في الإيقاع واللغة الشعرية)*. Kotob Al Ilmiyah دار الكتب العلمية.

موسوي پناه, & سيد احمد. (٢٠٢٤). دراسة سيميائية في قصيدة إذا الشعب يوما أراد الحياة على ضوء نظرية مايكل ريفاتير. *بحوث في اللغة العربية*, ١٦ (٣١), ٢١-٣٦.

فاطمة الزهراء بوعامر. (٢٠١٥). *العنوان في ديوان" عندما تبعث الكلمات" للشاعر محمد الفضيل جقاوة-دراسة أسلوبية* (جامعة غرداية).

مارون عبود. (٢٠٢٤). *نقدات عابر*. دار أزهى.

محمد بوعزة, & المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات. (٢٠١٨). *تأويل النص: من الشعرية إلى ما بعد الكولونيالية*. المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات.

نصر حامد أبو زيد. (٢٠٢٥). *دوائر الخوف: قراءة في خطاب المرأة*. Hindawi Foundation

موسوي پناه, & سيد احمد. (٢٠٢٤). دراسة سيميائية في قصيدة إذا الشعب يوما أراد الحياة على ضوء نظرية مايكل ريفاتير. *بحوث في اللغة العربية*, ١٦(٣١), ٢١-٣٦.

عبد المجيد نوسي, & المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات. (٢٠٢١). *سيميائيات الخطاب الاجتماعي: دراسة نظرية وتحليلية*. المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات.

ب. المراجع الأجنبية

Aeni, Eli Syarifah, and Riana Dewi Lestari. "Penerapan Metode Mengikat Makna Dalam Pembelajaran Menulis Cerpen Pada Mahasiswa IKIP Siliwangi Bandung." *Sematik* 7, no. 1 (2018): 1–13. https://doi.org/10.22460/semantik.vXiX.XXX.

Antika, Tamia Rindi, Nurmada Ningsih, and Insi Sastika. "Analisis Makna Denotasi , Konotasi , Mitos Pada Lagu ' Lathi ' Karya Weird Genius." *Asas : Jurnal Sastra* 9, no. 2 (2020): 61–71.

Ar-raniry, Universitas Islam Negeri, Banda Aceh, Roland Barthes, and Mahmoud Darwish. "REPRESENTASI SEMIOTIKA ROLAND BARTHES DALAM SYAIR ' AHINNU ILA KHUBZI UMMI ' KARYA MAHMOUD DARWISH Maulana Ihsan Ahmad Menikmati Dan Mengaplikasikan Sastra Tersebut Dalam Kehidupan . 1 Karya Sastra Tidak Hanya Mahmoud Darwish Dalam Syairnya Ahinnu Ila Khu" 1 (2019): 247–67.

Barthes, Roland. "Mythologies. 1957." *Trans. Annette Lavers. New York: Hill and Wang*, 1972, 302–6.

Roland Barthes by Roland Barthes. Macmillan, 2010.

Ideology and Time in Photojournalism A Semiotic Approach from the Perspective Of," 2024.

Barus, Efendi, and Elvi Fauziah Siregar. "An Analysis of Roland Barthes ' Semiotic Theory : Focusing on Denotation , Connotation , and Myth" 04, no. 02 (2025): 355–63. https://doi.org/10.55299/ijere.v4i2.1438.

Endraswara, Suwardi. "Suwardi Endraswara, Metodologi Sastra Bandingan," 2014, 144.

fivin bagus septiya pambudi. *Buku Ajar Semiotika*. kampus unisnu jepara: unisnu press, 2023.

Haryono, Sinta Rizki, and Dedi Kurnia Syah Putra. "Identitas Budaya Indonesia: Analisis Semiotika Roland Barthes Dalam Iklan Aqua Versi 'Temukan Indonesiamu.'" *Acta Diur NA*, 2017, 67–88.

Hizbullah, Auliya, and Tatik Maryatut Tasnimah. "Potret Perempuan Dalam Puisi Cinta WS Rendra Dan Nizar Qabbani: Sebuah Kajian Sastra Bandingan." *Ajamiy: Jurnal Bahasa Dan Sastra Arab* 13, no. 1 (2024): 164–77.

Huberman, and Miles. "Teknik Pengumpulan Dan Analisis Data Kualitatif." *Jurnal Studi Komunikasi Dan Media* 02, no. 1998 (1992): 1–11.

Jamaludin, Muhamad, Nur Aini, and Ahmad Sihabul Millah. "Mitologi Dalam QS. Al-Kafirun Perspektif Semiotika Roland Barthes." *Jalsah : The Journal of Al-Quran and As-Sunnah Studies* 1, no. 1 (2021): 45–61. https://doi.org/10.37252/jqs.v1i1.129.

Juwita, Putu Ratna, and Alisha Husaina. "ANALISIS FILM COCO DALAM

TEORI SEMIOTIKA ROLAND BARTHES Alisha Husaina Nuning Indah Pratiwi." *Jurnal Ilmiah Dinamika Sosial* 2, no. 2 (2018): 53–69.

Kusuma, Putu Krisdiana Nara, and Iis Kurnia Nurhayati. "Analisis Semiotika Roland Barthes Pada Ritual Otonan Di Bali." *Jurnal Manajemen Komunikasi* 1, no. 2 (2019): 195. https://doi.org/10.24198/jmk.v1i2.10519.

lantowa jafar, dkk. *No Title*. yogyakarta: cv budi utama, 2017.

Mudjiono, Yoyon. "Kajian Semiotika Dalam Film." *Jurnal Ilmu Komunikasi* 1, no. 1 (2011): 125–38. https://doi.org/10.15642/jik.2011.1.1.125-138.

Mulyaden, Asep. "Hanifiya : Jurnal Studi Agama-Agama Kajian Semiotika Roland Barthes Terhadap Simbol Perempuan Dalam Al- Qur ' an," 2021.

Nofia, Vina Siti Sri, and Muhammad Rayhan Bustam. "Analisis Semiotika Roland Barthes Pada Sampul Buku Five Little Pigs Karya Agatha Christie." *MAHADAYA: Jurnal Bahasa, Sastra, Dan Budaya* 2, no. 2 (2022): 143–56. https://doi.org/10.34010/mhd.v2i2.7795.

Nurdin, Nurdin. "Analisis Semiotik Roland Barthes Terhadap Busana Rimpu Wanita Bima." *Jurnal Ilmiah Mandala Education* 7, no. 3 (2021): 699–707. https://doi.org/10.58258/jime.v7i3.2670.

Piliang, Yasraf Amir. *Masih Adakah 'Aura' Wanita Di Balik 'Euphoria' Media", Dalam Idi Subandi Ibrahim et.Al., Wanita Dan Media, Konstruksi Ideologi*, 1998.

Pratiwi, Trieska Sela, Yuliani Rachma Putri, and Mohamad Syahriar Sugandi. "Analisis Semiotika Roland Barthes Terhadap Logo Calais Tea." *E-Proceeding of Management* 2, no. 3 (2015): 4327–36. https://openlibrary.telkomuniversity.ac.id/home/catalog/id/104472/slug/analisis-semiotika-roland-barthes-terhadap-logo-calais-tea.html%0Ahttps://core.ac.uk/download/pdf/299904072.pdf.

Rahman, Musyfiqur. *"Aku Bersaksi Tiada Perempuan Selain Engkau."* Yogyakarta: BasaBasi, 2018.

Rahmawati, Arizqa. "Ketidakadilan Gender Dalam Film Kartini," 2018, 1–90.

Rastika, Alperiani, Missi Yemima, Putri Rahmadhani, and Sangkot Maryam Nst. "Analisis Makna Konotasi Dalam Puisi 'Ini Saya Bukan Aku' Karya Alicia Ananda." *Asas : Jurnal Sastra* 9, no. 2 (2020): 31–39.

Rauan, Gaeda. "Nady Al-Adab : Jurnal Bahasa Arab" 18, no. 2 (2021): 111–22.

Riwu, Asnat, and Tri Pujiati. "Analisis Semiotika Roland Barthes Pada Film 3 Dara." *Deiksis* 10, no. 03 (2018): 212. https://doi.org/10.30998/deiksis.v10i03.2809.

Riyanti, Asih. "Keterampilan Membaca." *Angewandte Chemie International Edition, 6(11), 951–952.*, 2021, 175–84. http://dx.doi.org/10.31227/osf.io/mfyhe.

Rohmah, Lailiyatur. “Figur Perempuan Dalam Puisi Asyhadu An La Imra’ata Illa ’Anti’ Karya Nizar Qabbani (Analisis Semiotika Riffaterre).” *Tesis*, 2021, 1–163.

Rosida, Sisi, Eko Firman Susilo, and M. Hamzah Fansuri Hsb. “Pelecehan Seksual Dalam Tiktok ‘Persalinan’: Analisis Semiotika Roland Barthes.” *Jurnal Bahasa Indonesia Prima (BIP)* 3, no. 2 (2021): 19–27. https://doi.org/10.34012/bip.v3i2.1848.

Ruhansih, Dea Siti. “EFEKTIVITAS STRATEGI BIMBINGAN TEISTIK UNTUK PENGEMBANGAN RELIGIUSITAS REMAJA (Penelitian Kuasi Eksperimen Terhadap Peserta Didik Kelas X SMA Nugraha Bandung Tahun Ajaran 2014/2015).” *QUANTA: Jurnal Kajian Bimbingan Dan Konseling Dalam Pendidikan* 1, no. 1 (2017): 1–10. https://doi.org/10.22460/q.v1i1p1-10.497.

Saptawuryandari, Nurweni. “Analisis Semiotik Puisi Chairil Anwar (Semiotic Analysis of Chairil Anwar’s Poems).” *Kandai* 9, no. 1 (2013): 95–104.

Sari, Milya, and Asmendri Asmendri. “Penelitian Kepustakaan (Library Research) Dalam Penelitian Pendidikan IPA.” *Natural Science* 6, no. 1 (2020): 41–53. https://doi.org/10.15548/nsc.v6i1.1555.

Setyaningsih, Indah. “Beauty Representation in Scarlett Whitening Advertisement : Roland Barthes ’ Semiotic Analysis,” 2022, 456–67.

Studi, Program, Pendidikan Bahasa, Indonesia Jurusan, and Dan Seni. “SEMIOTIKA UMPASA BAHASA BATAK TOBA: PENDEKATAN ROLAND BARTHES 1 Putri Sion Sinaga; 2 Bambang Djunaidi; 3 Irma Diani.” *Jurnal Ilmiah Korpus* 5, no. 1 (2021): 2021. https://doi.org/10.33369/jik.12600.

Umaroh, Dewi. “Makna ’Abasa Nabi Muhammad Dalam Al-Qur’an (Aplikasi Semiotika Roland Barthes Terhadap Q.S. ’Abasa [80]: 1).” *Al-Bayan: Jurnal Studi Ilmu Al- Qur’an Dan Tafsir* 5, no. 2 (2020): 116–27. https://journal.uinsgd.ac.id/index.php/Al-Bayan/article/view/11640/5308.

Urfan, Noveri Faikar. “Semiotika Mitologis Sebuah Tinjauan Awal Bagi Analisis Semiotika Barthesian.” *SOURCE : Jurnal Ilmu Komunikasi* 4, no. 2 (2019): 45–54. https://doi.org/10.35308/source.v4i2.921.

Wibisono, Panji, and Yunita Sari. “Analisis Semiotika Roland Barthes Dalam Film Bintang Ketjil Karya Wim Umboh Dan Misbach Yusa Bira.” *Jurnal Dinamika Ilmu Komunikasi* 1, no. 1 (2021): 30–43.

Winfried, Noth. *Handbook of Semiotics*. USA: indiana univercity press, bloomington, USA, 1995.

Yelly, Prina. “Analisis Makhluk Superior (Naga) Dalam Legenda Danau Kembar.” *Journal of Chemical Information and Modeling* 53, no. 9 (2019): 1689–99.

Yuliyanti, Friska Dewi. “Representasi Maskulinitas Dalam Iklan Televisi Pond ’s

Men." *Jurnal Komunikasi* 9, no. 1 (2017): 16–30. https://journal.untar.ac.id/index.php/komunikasi/article/view/180/645.

Yuniawan, Tommi. "'Teknik Penciptaan Asosiasi Pornografi Dalam Wacana Humor Bahasa Indonesia', Dalam Humaniora" 17 (n.d.): 285–92.

"The Myth as a Semiotic Style According to Roland Barthes" 9102 (n.d.).

الملاحق

هذا الكتاب تم تحميله مجاناً من :

Nizar Qabbani's web site
NIZARQ.COM

وبالمقابل نطلب عند نشره إعطاء ربط الموقع
وليس ربط التحميل

راجين من الله أن تستمتعوا بقراءة هذه القصائد ....

نزار قباني
أشهد
أن لا
امرأة
إلا أنت

Saya kenal Nizar Qabbani melalui sajak-sajak panjangnya. Sajak-sajaknya itu indah, penuh sindiran tajam dan kena sasaran. Tetapi sekarang Musyfiqur Rahman memperkenalkan terjemahan sajak-sajaknya yang pendek. Hebat. Sekilas mirip paradoks-paradoks sufi. Yang diungkapkan sesungguhnya adalah percintaan. Judul sebuah sajaknya "Aku Bersaksi Tiada Perempuan Selain Engkau" mengingatkan pada sajak Ezra Pound tahun 1960-an, "Semua perempuan di dunia ini adalah kau".

Prof. Dr. Abdul Hadi W.M.

Membaca puisi-puisi Nizar Qabbani, lewat terjemahan yang apik dari Musyfiqur Rahman, saya seperti menyaksikan panorama yang indah sekaligus sendu, merasakan kemerduan bahasa sekaligus penuh ironi serta mendengarkan suara-suara yang mengandung harapan sekaligus jerit keterpurukan. Tampaknya buku ini berusaha menampilkan wajah sang penyair dengan lebih utuh lewat kumpulan puisi yang jelas benang merahnya satu sama lain. Dengan demikian kekuatan bentuk maupun isi, termasuk di dalamnya keunggulan metafora dan retorika dari puisi-puisi yang diterjemahkan ini, terasa sublim dan berkesinambungan.

Acep Zamzam Noor

basa basi
Basabasi Store
@basabasi_store
@basabasistore
PUISI
ISBN: 978-602-5783-43-2
9 786025 783432

AKU
BERSAKSI
TIADA
PEREMPUAN
SELAIN
ENGKAU
NIZAR QABBANI
Penerjemah : Musyfiqur Rahman

السيرة الذاتية

أ. المعلومات الشخصية

الاسم	:	أندي خيرة الأمة
مكان الميلاد وتاريخه	:	كولاكا ٢٦ مايو ١٩٩٩
العنوان	:	كولاكا شرقية—سولاويسي جنوب شرقي
رقم الهاتف	:	+٦٢٨٢٢٤١٤١٢٥٣٧
البريد الإلكتروني	:	Ummahkhaera26@gmail.com
التواصل الاجتماعي	:	Ig: khaeratull

ب. السيرة الأكاديمية

المدرسة الإبتدائية المحمدية فوتيماتا	٢٠٠٤ – ٢٠١٠
المدرسة المتوسطة الحكومية تيراووتا	٢٠١٠ – ٢٠١٣
المدرسة الثانوية المودة والرحمة كولاكا	٢٠١٤ – ٢٠١٦
جامعة الإسلامية الحكومية كينداري	٢٠١٧ – ٢٠٢١
الماجستير في قسم اللغة العربية وأدبها	٢٠٢٢ – ٢٠٢٥

البحث العلمي	TRANSFORMATION OF THE ROLES OF SAUDI ARABIAN WOMEN POST-IMPLEMENTATION OF THE "SAUDI VISION 2030" IN THE PERSPECTIVE OF MODERNISM | Sholihah | CMES (Center of Middle Eastern Studies) 2023