# سيمياء البنية التوزيعية، وتشكيل التوتر في قصيدة (تعارف)، لمحمد الثبيتي

د.سعيد بن يحيى بن هادي العواجي


| قدم للنشر: ١٤٤٦/١٢/٢٠هـ | قبل للنشر: ١٤٤٦/١٠/٢٩هـ |
|---|---|
| DOI: 10.63259/1765-011-001-011 | |



## المستخلص

تبحث هذه الدراسة في قصيدة «تعارف» لمحمد الثبيتي من خلال منظور سيمياء التوتر؛ حيث يتشكّل النص عبر معمار لغوي مضطرب، قائم على الانزياح، والحذف، والتكثيف، وتكشف القراءة السيميائية عن توزّع العلامات بين الأيقونة، والمؤشر، والرمز، بما ينتج شبكة دلالية متوترة، كما ينعكس التوتر في الإيقاع الخارجي، وفي الألفاظ، والتراكيب النحوية، والمجازات، وفي التشكيل البصري للنص، ويُعاد تشكيل الشخصيتين (حاتم، ومعن) داخل فضاء مأزوم ينقض رمزيتهما الثقافية، وتخلص الدراسة إلى أن القصيدة تبني خطابًا مفتوحًا، يجعل من التوتر التشكيلي أداة جمالية، ودلالية، وتأويلية.


**الكلمات المفتاحة:** السيميائية، تحليل النص الأدبي، الشعر، محمد الثبيتي.

# The Semiotics of Distributive Structure and Tension Formation in Muhammad Al-Thubaiti's Poem "Ta'aruf" (Acquaintance)

**DR. Saeed bin Yahya bin Hadi Al-Awaji**


| Received: 1446/12/20 | Accepted: 1446/10/29 |
|---|---|
| DOI: 10.63259/1765-011-001-011 | |



## Abstract:

This study examines Muhammad Al-Thubaiti's poem, entitled "Ta'aruf", from the perspective of the semiotics of tension. The poem unfolds within a linguistically turbulent structure characterized by deviation, omission, and condensation. A semiotic reading of the poem reveals the distribution of signs among icon, index, and symbol, generating a tense semantic network. This tension is also reflected in the external rhythm, lexical choices, syntactic structures, figurative language, and the visual layout of the text. The two characters (Hatim and Ma'n) are reconstructed within a crisis-laden space that undermines their cultural symbolism. The study concludes that the poem constructs an open discourse in which formal tension functions as an aesthetic, semantic, and interpretive device.


**Keywords:** semiotics, literary text analysis, poetry, Muhammad Al-Thubaiti

## المقدمة:

تعد جماليات الشعر المتعارف عليها من أهم المفاهيم الإبداعية التي تمثل الهوية الشعرية، وقد استمرت هذه المفاهيم الجمالية على مدى قرون تستمد أصولها، وأدواتها من الأنساق الفنية، والبلاغية المألوفة تؤكد الإيضاح، وانغلاق الدلالة، والتماسك، إلا أن التحولات الحداثية التي نقلت التجربة الشعرية في جميع مكوناتها: النصية الداخلية، والسياقية الخارجية، من أدوات تحسين، وتزيين إلى أدوات قلق، وتوتير، وتغيير.

وفي هذا الإطار نجد الشاعر السعودي (محمد الثبيتي) قد أدخل الشعر العربي في تصور جمالي مختلف، يعيد استثمار آلياته بأنماط جديدة، وهو بذلك قد فتح أفق القراءة إلى تجاوز الوظائف التقليدية للغة الشعرية، إذ إن القصيدة عنده لا تهدف إلى إيصال الرسالة الجمالية، أو تزيين القصيدة بالبلاغة، بمقدار ما تهدف إلى مفارقة البناء التقليدي من خلال: التشفير، والانحراف، والانفتاح الدلالي، وكل هذا ناتج عن الرؤية القائمة على جماليات التوتر، والتأزيم.

وعلى هذه الرؤية بنيت قصيدة (تعارف) للشاعر محمد الثبيتي، لتطرح القصيدة إشكالية جمالية، ودلالية معقدة؛ حيث تتشكل بنيتها من توتر الصورة، وتوزيع العلامة، وانفعال الشعور، وهي بذلك لا تنقاد للقارئ بسهولة، وهنا تبرز مشكلة البحث، المتمثلة في العنوان الآتي: **سيمياء البنية التوزيعية، وتشكيل في قصيدة (تعارف) لمحمد الثبيتي**.

**أهداف البحث:**

- تحليل البنية العامة لقصيدة (تعارف)؛ إذ تعد منجزا في تشكيل المعمار الحداثي، وجماليات الاختلاف.
- الكشف عن آليات القصيدة الحداثية، وأنماط تشكيل التوتر فيها.
- قراءة القصيدة بوصفها نظام علامات، وفهم هذه العلامات، وعلاقاتها في بناء الدلالة، وديناميكية المعنى.

وفي ضوء هذه الأهداف العامة سوف تحقق الدراسة التطبيقية الهدفين الآتيين:

- الكشف عن سيميائية القصيدة في المستوى المعماري العام.
- الكشف عن سيميائية القصيدة في مستوى التكوين الداخلي.

**منهج البحث:** يعتمد هذا البحث على المنهج السيميائي، ويوظف محدداته التي تساهم في فهم القصيدة بوصفها نظام علامات مفتوح، مع التركيز على آليات إنتاج الدلالة داخل النص من خلال رصد العلامات، وآليات توزيعها في تشكيل التوتر.

**الدراسات السابقة:**

١- التجديد في الصورة الشعرية، ومظاهره في شعر محمد الثبيتي لنوف الشمري[١]، تناول البحث (الذاتية، والقلق الشعري) بوصفه مظهرا من مظاهر تجديد الصورة، وتوصل البحث إلى أن القلق انعكاس لذاتية الشاعر، ويُدرَس القلق فيه ثيمة موضوعية، بينما هذا البحث لا

خلال تشكيل التوتر بين العلامات، والرموز.

٢- الخصائص الأسلوبية في شعر محمد عواض الثبيتي، دراسة ماجستير، لفوزية محمد البطي، درست أهم الظواهر الأسلوبية في شعره، وفقا لمبادئ الأسلوبية: الاختيار، والانزياح، ولقد قدمت الباحثة دراسة مقتضبة جدا لقصيدة تعارف، وأتت الدراسة في أسطر قليلة من باب الحذف بوصفه ظاهرة أسلوبية في شعر الثبيتي، وتناولت فقط حذف المسند إليه (المبتدأ) في القصيدة[٢]، وفي دراستي هذه سوف أدرس القصيدة كاملة، ومن جوانب متعددة، وفقا لمحددات المنهج السيميائي.

٣- النسيج، والدلالة في الخطاب الشعري عند محمد الثبيتي (دراسة سيميائية)، لعبدالله خواجي[٣]، ولقد قدم مقاربة نظرية للبنيوية، والسيميائية، ومقاربة تطبيقية في سيمياء الخطاب الشعري لمحمد الثبيتي، وبعد الاطلاع على كامل الدراسة لم تكن قصيدة (تعارف) محط نظر الباحث في أي مبحث من مباحثها النظرية، أو التطبيقية.

---

(١) نوف الشمري، **التجديد في الصورة الشعرية، ومظاهره في شعر محمد الثبيتي، جامعة الأزهر حولية كلية اللغة العربية بينين بجرجا، العدد ٢٤/١٤، (٢٠٢٠م)**:

(٢) فوزية البطي، **الخصائص الأسلوبية في شعر محمد الثبيتي**، (ماجستير، جامعة القصيم، ١٤٣٧-١٤٣٨هـ): ١٦٨.

(٣) عبدالله خواجي، **النسيج، والدلالة في الخطاب الشعري عند محمد الثبيتي**، (ماجستير، جامعة جازان، ١٤٣٩هـ).

**خطة البحث:**

**يقوم البحث على مقدمة، وتمهيد، ومبحثين، وخاتمة.**

**أما المقدمة ففيها:** مقدمة البحث، وأهدافه، ومنهج الدراسة، والدراسات السابقة، وخطتها.

**تمهيد:** الرؤية السيميائية في تشكيل القصيدة الحداثية.

**المبحث الأول: سيمياء البنية التوزيعية في تشكيل الفضاء العام.**

١- سيمياء العنوان

٢- المقاطع الشعرية، وحداتٌ توزيعية.

٣- التوزيع البصري في تشكيل الفضاء النصي

٤- نسق الإيقاع الخارجي.

**المبحث الثاني: سيمياء البنية التوزيعية، وتشكيل التوتر في التكوين الداخلي.**

١- سيمياء البنية التوزيعية في تشكيل الألفاظ.

٢- سيمياء البنية التوزيعية في تشكيل التراكيب

٣- سيمياء البنية التوزيعية في تشكيل الصورة.

٤- سيمياء البنية التوزيعية في تشكيل الشخصيات.

**خاتمة.**

## تمهيد:
## الرؤية السيميائية في تشكيل القصيدة الحديثة

التشكيل معمار القصيدة، أو تنظيمٌ لبنائها منضبط، ودقيق، ويحيل إلى تشكيل البنى الشعرية في الحداثة المعاصرة التي تغير مفهوم الانسجام من الانسجام المألوف إلى التوتر، أو الاختلال المقصود، وتصبح مسافة التوتر في بنائه معبرا عن الحالة الشعورية.

وعلى ضوء هذه الرؤية تبنى قصيدة تعارف لمحمد الثبيتي؛حيث يلاحظ أن التلاعب باللغة، وبمكونات النص، وأدواته: الإيقاعية، والتركيبية، والتصويرية، وغيرها، تتحول إلى علامات، هذه العلامات تتوزع في النص توزعا مختلفا، يقوم على جعل الانزياح، والتبديل، والانحراف، والتشويش نظاما جماليا خاصا، ولا تحسم الدلالة إلا في القراءة، والتلقي؛ وفقا لمبدأ تأجيل الدلالة للقصيدة، ويقوم به القارئ.

وتوزيع البنى داخل القصيدة توزيعا متوترا، أو قلقا هي رؤية الحداثة لمفهوم الجمال الشعري؛ إذ إن المعنى اللغوي للقلق ليس ببعيد عن تصور الدراسة لآلية التوزيع من جهة تحريك الشيء من مكانه، فلا يستقر في مكان واحد، مع الإزعاج، والانزعاج(١)، فالكتابة الشعرية الحداثية تتجه إلى جمالية مغايرة، وتنتمي إلى رؤية جديدة تنزع «إلى مزيد من الترميز، والتجريد، والكثافة، والعتامة، وتسعى إلى التحرر من المعنى المرجعي الواحد، والمحدد سلفا»(٢).

إن تشكيل التوتر أحد معالم إنتاج الشعر كما يرى كمال أبو ديب، فالفجوة، أو مسافة التوتر لا تقتصر على بنية الشعر فقط، بل تمتد لتشكّل أحد أعمدة التجربة الإنسانية بعامة، والتجربة الفنية بخاصة؛ بوصفه شرطًا ضروريًا للرؤية الشعرية المغايرة للرؤية اليومية(٣).

فمسافة التوتر – بحسب أبو ديب – هي الفضاء الذي تنشأ فيه الشعرية من خلال إقحام عناصر من الوجود، أو اللغة، تنتمي إلى ما يسميه ياكبسون بـ»نظام الترميز»، في سياق

(١) ابن منظور، **لسان العرب** مادة: قلق، ط:٣ (بيروت، دار صادر، ١٤١٤هـ).
(٢) معجب الزهراني، **النقد الجمالي في النقد الألسني**، مجلة فصول، م١٥/ع٤، (شتاء١٩٩٧م): ٢٠١.
(٣) كمال أبو ديب، **في الشعرية**، ط١، (بيروت: مؤسسة الأبحاث العربية، ١٩٨٧م)، ٢٠.

تُبنى فيه علاقات نصية ذات بعدين متمايزين:

١- علاقات تبدو طبيعية، منطلقة من الخصائص، والوظائف العادية للمكونات، ومنظّمة ضمن بنية لغوية مألوفة.

٢- لكنها علاقات غير متجانسة في جوهرها، تقدم في صورة متجانسة، وهنا تنشأ «مسافة التوتر» بوصفها ناتجة عن تقديم اللامتجانس في هيئة المتجانس(١).

ويُظهر أبو ديب أن هذه المسافة تتجسّد بشكل طاغ في بنية النص اللغوية، بطريقة تخلق انزياحًا، وتوترًا جماليًا في صلب التجربة الشعرية؛ بهذا التصور تصبح مسافة التوتر ليست فقط أداة تحليل، بل شرطًا بنيويًا لإنتاج الشعرية، ومن ثم نافذة لفهم اختلاف الشعر عن اللغة العادية.

ويعبر عن هذه الرؤية عبدالله الغذامي: حيث يرى أن الكلمة تتحول إلى إشارة حرة من قيد المعنى، ولا تهدف إلى نقل معنى محدد، بل إلى إثارة إشارات، وصور متوالدة في ذهن المتلقي. هذه الصور لا تنتج معاني موضوعية، بل تفتح المجال أمام الخيال، والانفعال اللاشعوري، فتستدعي صورًا أخرى في سلسلة من الإشارات المتفاعلة؛ حيث تعمل كل إشارة على تحفيز أخرى، في توازن، أو تعارض، بما يشبه الاشتغال السيميولوجي للصورة الشعرية(٢).

أما مظاهر هذا التوتر فيتجلى أيضا في مصطلح (الفوضى الدلالية) عند جون ستروك، وهو ينتقد، ويفسر، ويشرح رؤية (رولان بارت) في كتابه (لذة النص)، «فبارت يؤكد على الصراع بين الموافقة الثقافية، و الميل الباذخ إلى التحطيم: تحطيم الأشكال اللغوية السائدة، وهذه الحالة تعد شعارا، ولكنه لا يكاد يدل على شيء مما في ذهنه»(٣).

طرح رولان بارت في كتابه (درس السيميولوجيا) تصورًا حداثيًا للنص الأدبي يلغي الفصل التقليدي بين «النص»، و»الأثر»، فالنص ليس تجزيئًا ماديًا، بل حركة تجاوز، واختراق، ويتجاوز مفهوم الجودة الأدبية؛ ليُقاس بقدرته على خلخلة الأنواع القديمة، ويرى أن النص ليس وحدة مغلقة، بل فضاء تعددي، ويتّسم بالتشتيت، وتأجيل المعنى؛ حيث تُصبح

(١) المرجع السابق، ٢١.

(٢) عبدالله الغذامي، **الخطيئة، والتكفير**، ط:٤، (مصر: الهيئة المصرية للكتاب، ١٩٩٨م)، ٢٧.

(٣) ينظر: جون ستروك، **البنيوية، وما بعدها**، تر: محمد عصفور، (الكويت: عالم المعرفة، ١٩٩٦، ع: ٢٠٦)، ٨٧.

الدلالة المضمرّة موضع التأويل الحقيقي، هذا الفهم يُعيد الاعتبار إلى البنية الشبكية للنص الذي يخضع لنظام العلامات، وتحطيمه(١).

كما يرفض بارت استهلاك النص، ويؤسس لمفهوم القراءة المنتجة؛ فالنص الحداثي عسير، يستدعي مشاركة القارئ في توليد المعنى، والجمال هنا توتر ناتج عن تجنّب ما تم تجاوزه في الأدب الكلاسيكي، إن معمار النص الحديث -كما يتصوره بارت- لا يقوم على تطور سلالي، بل على بنية موزعة، لا تستقر، وتبني واقعًا رمزيًا جديدًا من خلال تفكيك المعايير، وبناء شبكة دلالية توليدية(٢).

وتعيد هذه المبادئ تشكيل الدلالة داخل النص، حيث يتحول من كيان استهلاكي إلى فعل إنتاجي، ويغدو فضاءً ديناميًا يُفكّك، ويُركّب، ويُولّد معاني لا نهائية في بنية لغوية مفتوحة على التأويل، والاحتمال، وهنا يأتي دور السيميائية بوصفها آلية تستطيع تجاوز القلق، والتوتر، والترميز لبناء المعنى، وإدراكه، وتصوره؛ نظرا لما تملك من مبادئ متناسبة مع هذه الرؤية من جهة، وما تملك من محددات منهجية، وأدوات نقدية في قراءة النص، وتأويله من جهة أخرى.

إن السيمياء هي العلم الذي يدرس العلامات، وقد تطورت من كونها فرعًا من اللسانيات، إلى أن أصبحت منهجا في النقد الأدبي، والتأويل، وتقوم السيمياء على أساس أن المعنى يُبنى داخل النص، من خلال العلاقات التفاعلية بين الدال، والمدلول، بين العلامة، والتأويل، بين ما يُقال، أو يشاهد، وبين ما يُقصد، أو يؤول.

السيميائيات علم يرتكز على أصول، ومبادئ مستمدة من حقول معرفية متعددة: كالفلسفة، واللسانيات، والمنطق، والتحليل النفسي، والأنتروبولوجيا؛ حيث صاغت منها مفاهيمها، وآليات تحليلها.

وقد توسعت السيميائيات لتدرس كل الأنساق التواصلية التي يعتمدها الإنسان، بما في ذلك: العلامات اللسانية، والبصرية، والصيغ الحسية: كالشم، واللمس، والسمع، والذوق، بوصفها أدوات جوهرية في التواصل البيإنساني.

---

(١) رولان بارت، **دروس السيميولوجيا**، تر: عبدالسلام بن عبدالعالي، ط:٣، (المغرب، دار توبقال للنشر، ١٩٩٣م)، ٦٠- ٦٦

(٢) المرجع السابق.

وينصب اهتمامها الرئيس على السيرورة المنتجة للدلالة، أو السميوز، إذ لا تكتسب الأشياء صفة العلامة إلا عبر سيرورة إحالية، فالكيان المعزول بذاته لا ينتج دلالة إلا من خلال ارتباطه بمحمول إضافي،يؤطره داخل النسق الدلالي(١).

تنقسم العلامة السيميائية إلى ثلاثة مكونات رئيسة: الدال، أو الماثول، وهو الصورة، أو الصوت، أو أداة لغوية نستعملها في التمثيل لشيء آخر؛ والمدلول، أو الموضوع، وهو المفهوم الذهني الناتج عن الدال؛ والمؤول، وهو التفسير الناتج عند القارئ، ويتغير بتغير السياق، والخبرة، ما يجعل الدلالة عملية مباشرة، أو عملية دينامية، وممكنة، أو محتملة(٢).

تتخذ العلامة عدة أشكال: الأيقونة التي تعتمد على التشابه، والمؤشر، أو الدليل الذي يستند إلى العلاقة السببية، أو المكانية، أو المجاورة، والرمز الذي يستمد دلالته من الأعراف الثقافية(٣).

وتُقرأ العلاقات بين العلامات من خلال أدوات تحليلية دقيقة، منها المربع السيميائي الذي يكشف البنية المنطقية للتضاد بين المفاهيم، والثنائيات الضدية التي تُنتج المعنى من خلال التقابل، وبالتالي فإن السيميائية تبحث في التشاكل، والتباين بين العلامات داخل القصيدة، إذ يدل التشاكل على التماثل، والتكرار داخل النص، في حين أن التباين يدل على الاختلاف، والتناقض، وبهما يتحقق الانسجام النصي(٤).

كما تؤكد السيمياء التواصلية على أن العلامة تتشكل ضمن نسق اجتماعي، وثقافي يضفي عليها المعنى(٥)، ومن زاوية أخرى يحتاج إليها النص، يمكن دمج السيمياء مع نظرية التلقي التي ترى أن المعنى يتولد من خلال الفراغات التي يتركها المؤلف؛ ليملأها القارئ بخبراته، وتوقّعاته؛ مما يجعل الجهد التأويلي سبيلا إلى التعرف على وظيفة النص الجمالية(٦).

---

(١) سعيد بنكراد، **السيميائيات: مفاهيمها، وتطبيقاتها**، ط: ٣ (سوريا: دار الحوار، ٢٠١٢م)، ٢٩-٣٣.

(٢) المرجع السابق: ٩٩-١٠٢، وصلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ط:١، (مصر: ميريت للنشر والتوزيع، ٢٠٠٢م)، ١٢٧.

(٣) ميجان الرويلي، وسعد البازعي، **دليل الناقد الأدبي**، ط:٣، (لبنان، المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٢م): ١٨١.

(٤) حنان محمد، **سيميائية التشاكل، والتباين في معلقة طرفة بن العبد**، المجلة العلمية لكلية الآداب جامعة أسيوط، (أكتوبر ٢٠٢٢م): ١٨٥.

(٥) سعيد بنكراد، مرجع سابق، ١١٥.

(٦) حميد لحمداني، **القراءة، وتوليد الدلالة**، ط١، ٠المغرب، المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٣): ٧٠.

**الصورة الكلية لقصيدة تعارف**[١]:

تقوم الصورة على التقاء شخصين من زمنين مختلفين، هذا الالتقاء في عملية التعارف هو المعنى المركزي للقصيدة، ويكون الالتقاء في غرفة يهندسها الشاعر، ويسقط عليها مشاعره، وتصوراته، وأفكاره حول الذات، والآخر، لكن هذه الصورة لا تقوم وفق بناء التطور الطبيعي، بل ينزع الشاعر في البناء إلى رسم علامات، ورموز متداخلة تتقاطع أحيانا، وتنفصل أحيانا أخرى في شبكة دينامية للدلالة؛مما خلق ضبابية في التلقي، وإصرارا على القراءة المتتالية للقبض على المعنى، استخدم الشاعر كل الممكنات اللغوية والصورية، والحركية، والإيقاعية، والتركيبة، والمجازية، والترميزية، والفضائية، والتراثية في بناء النص، وهندسته؛ علما أن حجم النص المعماري، وامتداده على فضاء الصفحة لا يتجاوز ارتفاع عمارة من طابق واحد بين الأبراج المعمارية العالية، والضخمة.

(١) محمد الثبيتي، **ديوان محمد الثبيتي الأعمال الكاملة**، ط:١، (بيروت، دار الانتشار العربي، النادي الأدبي بحائل): ٣٥.

## المبحث الأول:
## سيمياء البنية التوزيعية،
## وتشكيل التوتر في المعمار العام، والفضاء الخارجي.

**١ – سيمياء العنوان.**

في مستوى التحليل الصوتي يظهر العنوان (تعارف) عتبة مشحونة بإيقاع سمعي متوتر، يتجلى من خلال التقطيع التالي: ت – ع – ا – ر – ف. تتكون الكلمة من ثلاثة أحرف أصلية (ع – ر – ف)، يسبقها حرف زائد (تاء)، وتتوسطها ألف مد، مما يمنح البنية الصوتية عمقا إيقاعيا، وتوترا داخليا، وينطلق العنوان بحرف مهموس(ت)، يليه حرف مجهور (ع)، ثم تتوسط الكلمة ألف مد طويلة تفصل بين الصوتين، وتليها حرف مجهور (ر)، بينما يختتم العنوان بحرف مهموس (ف)، وتتجلى هنا مفارقة صوتية دقيقة: تبدأ بتعاقب الهمس، فالجهر، وتنتهي بالعكس: جهرٌ يليه همس، في بنية صوتية توحي بالتناظر الإيقاعي، تتوسطها ألفٌ ممدودة كأنها ممر داخلي يفصل بين طرفين متقابلين من التوتر، والانفراج.

وتبعا لذلك: يمثل التوزيع الصوتي في العنوان تموجا دلاليا يحاكي تجربة التعارف؛ بما تنطوي عليه من ألفة، وشك، وانكشاف، وإنكار، وتعارف، أو تناكر، فالمفارقة بين الهمس، والجهر توحي منذ العتبة الأولى بقلق تأويلي كامن، ومع أن الأصوات تتوزع بكيفية اعتباطية؛ فإن الخطاب الشعري المنجز كما يشير محمد مفتاح: يسعى إلى مقاومة المصادفة، وتنمية ملائمة تردد الأصوات للمضمون[١]، مما يضفي على التشكيل الصوتي قصدية الدلالة، التي تتجاوزها البنية الفنولوجية إلى أفق التأويل.

ويستند العنوان (تعارف) إلى جذر لغوي مليء بالدلالات الحسية، والإدراكية، والنفسية، والاجتماعية، والعقلية، فـ (عَرَفَ) يشير إلى إدراك العقل مع التفكر في الأثر[٢]، فهي هنا

(١) محمد مفتاح، **في سيمياء الشعر القديم**، (المغرب، دار الثقافة، ١٨٩٨م)، ٣٣.

(٢) محمد مرتضى الزبيدي، **تاج العروس، مادة عرف**، تحقيق: مصطفى حجازي، التراث العربي، إصدارات وزارة الإعلام، الكويت، الجزء ٢٤، ١٣٣

نوع من المعرفة التي تتطلب التحقق، ومن هذا الإدراك يتفرع بعد بصريٍّ، أو علامة بصرية: يتمثل في أن الإنسان يُعرف من وجهه[١] الذي يقوم مقام الاسم، ويتبع ذلك بعد اجتماعي: ف(تعارف الرجلان)، أي: تحقق كلاهما من الآخر، وعرفه[٢]، وبعد نفسي كذلك: «عَرَفَ فلانٌ فلانا يدل على سكونه إليه؛ لأن من أنكر شيئا توحش منه، ونبا عنه»[٣]، وهو المعنى الذي يقابل الإنكار، أو التناكر، بوصفه موقفا سلبيا قائما على الجهل،أو النفور.

تُسهم هذه الجذور المعجمية في ترسيخ الدلالة الكلية للقصيدة، بوصفها تجربة تعارف بين شخصيتين.

غير أن هذا التعارف لا يتم على أرضية صفاء، أو يقين، بل يأتي محمّلًا بثنائيات المعنى: التعارف/التناكر، السكون/التوجّس.

وهذه الثنائيات لا تفهم في المستوى المعجمي، بل تفهم من داخل النص الذي يخلق قلقًا يتنامى،ويتشكل عبر المقاطع.

فأي معنى يمكن أن تستحضره القصيدة فعلا؟!

هل تدعو إلى تعارف حقيقي، أم تعارف مجازي، –وهو الاحتمال الأكبر– يحاكي وهم المعرفة في ظل قلق،لا يستقر على دلالة؟!

فالعلاقة بين المعرفة، والغرابة، الألفة، والتناكر تجعل العنوان عتبة مشحونة بالتوتر، تفتح النص على احتمالات تأويلية متقلبة، يتداخل فيها الإدراك بالارتياب، والتواصل بالحذر.

ومن الناحية الصرفية يشتق العنوان: (تَعَارُف) من الفعل الخماسي، وهو مصدر على وزن (تَفَاعُل)، الذي يدل على حدث مجرد من الزمن، ويحيل إلى صيغة المشاركة بين طرفين، ما يفترض معه تحقق العلاقة بين ذاتين تتبادلان الفعل إذا كان فعلها لازما، كما قد تأتي بمعنى المطاوعة حين تأتي من الوزن (فاعل) كما في قولنا «عارفته فتعارفنا»، أي: أن معرفة أحد الطرفين استتبعت معرفة الآخر، وهنا الفعل متعدٍ، وقد تنصرف الصيغة إلى التظاهر بالفعل في

(١) ابن منظور، **لسان العرب**، مادة: عرف،٩ / ٢٣٨.

(٢) أحمد مختار عمر، معجم اللغة العربية المعاصرة، ط١، (عالم الكتب، ١٤٢٩هـ) ٢/ ١٤٨٥.

(٣) أحمد بن فارس الرازي، معجم **مقاييس اللغة**، مادة عرف، تحقيق: عبدالسلام هارون، (دار الفكر، ١٣٩٩هـ)، ٤/ ٢٨١.

مثال: «تمارض زيد»، أي: تظاهر بالفعل دون تحقق فعلي له[١].

فإذن: هذا البناء الصرفي للعنوان يظهر بنية لغوية مفتوحة على احتمالات الدلالة، تتراوح بين التحقق الفعلي، والمطاوعة، والتظاهر؛ مما يسهم في ترسيخ التوتر الذي يشكل النص، ويجعل العنوان علامة تمهيدية لتوتر الدلالة المستمر أمام القارئ.

أما التنكير في العنوان فله دلالة بلاغية غنية، تنسجم مع ما قرّره السكاكي في أن التنكير يُستخدم لأغراض متعددة، منها: النوعية، والتفخيم أو التعظيم[٢]، والاستغراب. فمن جهة، يُشير التنكير إلى النوعية، أي إلى إطلاق اللفظ على قدر غير معيّن من جنس التعارف، مما يمنح العنوان طابعًا تجريديًا، ويحوّله إلى علامة منفتحة على التأويل.

ومن جهة ثانية: يُوظّف التنكير لأداء غرض التفخيم، أو التعظيم؛ إذ يجعل فعل التعارف يبدو استثنائيًا، ومهيبًا، كما في الأمثلة القرآنية التي نُكّرت فيها الألفاظ لتعظيم شأنها، مثل قول الله تعالى: ﴿فِيهِ شِفَآءٌ لِّلنَّاسِ﴾ [النَّحل: ٦٩]، وقوله -سبحانه، وتعالى-: ﴿وَلَكُمْ فِيهَا جَمَالٌ﴾ [النَّحل: ٦].

أما من جهة ثالثة، فيُؤدّي التنكير وظيفة الاستغراب؛ حيث يبدو التعارف ذاته حدثا مفاجئا، غير متوقع، وهذا ما يعمّق البعد السيميائي للعنوان فالعلامة غير مستقرة، ولا تُقدّم معلومة واضحة، بل تُثير سؤالًا معلّقًا حول طبيعة هذا التعارف، وحدوده، وسياقاته الممكنة.

أما الحذف في العنوان «تعارف» فهو دال تركيبي، يضفي على المحذوف قيمة تأويلية خاصة، ويشير إلى أهميته ضمنا، وهو علامة مفتاحية مؤجلة ينتظر اكتشافه داخل النص، فالبنية المفردة تترك فراغا نحويا مقصودا، يستدعي من القارئ جهدا لاستكمال المعنى الغائب، إذ يُحتمل أن يكون المحذوف هو المسند إليه (المبتدأ)، ويُقدَّر المعنى على نحو: هذا تعارفٌ عظيم، أو غريب، كما يُحتمل أن يكون المحذوف هو المسند (الخبر)، فيُفهم العنوان على أنه: تعارفٌ بين علمين، أو بين شخصين محدّدين.

وتتّسع إمكانيات التأويل بافتراض ثالث، يُنظر فيه إلى العنوان على أنه: مبتدأ معلق،

(١) أحمد الحملاوي، **شذا العرف في فن الصرف**، ط١، (بيروت: دار الفكر العربي، ١٩٩٩م)، ٢٦-٢٧.
(٢) محمد بن علي السكاكي، **مفتاح العلوم**، تحقيق: نعيم زرزور، ط٢، (بيروت: دار الكتب العربية، ١٤٠٧هـ)، ١٩١-١٩٤.

بينما تكون القصيدة بأكملها بمثابة الخبر، أي: أن النصّ هو الذي يُتمّ المعنى، ويمنح العتبة اللغوية في العنوان امتدادا مشحونا بالتفسير، والدلالة.

وبذلك، لا يُقدّم العنوان جملة تامة، بل يضع المتلقي أمام تركيب غير مكتمل ظاهريًا، مشحون بإمكانات تأويلية متعدّدة، وهو ما يُعمّق التوتر النحوي، والدلالي في العتبة، ويُبقيها علامة مفتوحة على الاحتمال، والتأويل، وهكذا يتحوّل الحذف من آلية لغوية إلى عنصر بنيوي في إنتاج التوتر، وتشكيله داخل النص؛ ليضعنا العنوان أمام احتمالين وفق الرؤية السيميائية، وكلا الاحتمالين ينطبق على القصيدة، وعنوانها:

– الاحتمال الأول: تكثيف النص في العنوان، بمعنى اختزال النص، وقوله دفعة واحدة.

– الاحتمال الثاني: توليد النص من العنوان، بمعنى أن العنوان يفرض وجوده، ومنه يتولد النص[1].

**٢– المقاطع الشعرية وحداتٌ توزيعية.**

المقطع الأول: العلامة المؤشرية، وبنية الانغلاق المكاني.

غرفة باردة

غرفة بابها..

لا أظن لها أي باب

، وأرجاؤها حاقدة

يشكّل هذا المقطع وصفًا إسقاطيًّا، وعلى قطيعة مع العنوان، ولكنه – في شبكته الهندسية – يتصل به من جهة الاحتواء، وينفك عنه من جهة مركزية الالتقاء في مفهوم «التعارف»، يظهر المقطع بوصفه مصورة لغرفة مجهولة، موصوفة بالبرودة، ومنفية الباب، وموصوفة بحقد أرجائها في إسقاط على العالم الخارجي.

هذا الدال يحيل إلى حيّز مكاني مغلق، بينما الدلالة وفق المؤوَّل تُعبّر عن جمود الحركة، وتسبيب الأزمة من الخارج، وهي تعد مؤشرًا يوحي بوطأة شديدة تحكم العزلة، والاغتراب.

(١) بسام قطوس، **سيمياء العنوان**، ط١، (الأردن: وزارة الثقافة، ٢٠٠١)، ١٠١.

المقطع الثاني: العلامة الأيقونية، واستبصار الغموض الحركي.

غبش يتهادى على قدمين

،وصمت يقوم على قدم واحدة

هذا المقطع يُنتج مشهدًا تصويريًّا، على قطيعة مع المقطع الأول من حيث البنية، لكنه يتصل به من جهة المحتوى، إذ يُعيدنا إلى مركزية الالتقاء، في مفهوم التعارف، يصور الشاعر مشية تتهادى على قدمين لغبش ما، ووقوفًا على قدم واحدة لصمت مجهول.

المقطع الثالث: العلامة الرمزية تفريغ الفضاء المكاني.

لا نوافذ،

لا موقد،

لا سرير،

ولا لوحة في الجدار، ولا مائدة...

يُقدّم المقطع وصفًا رمزيًّا للمكان/الغرفة من الداخل، على اتصال بالمقطع السابق من جهة «الإحاطة»، ومنفصل عنه من جهة «الترتيب الهندسي للنص «، كما يتصل هذا المقطع اتصالًا تامًا بالمقطع الأول؛ لأن كليهما مرتبط بمكان الالتقاء، لا بلحظة الالتقاء نفسها.

يقوم الشاعر ب»محو الأثاث» من الغرفة؛ إذ تُعد دوال مثل «النافذة»، «الموقد»، «السرير»، «اللوحة»، «المائدة» علامات بصرية تحيل إلى فقر المكان، وعوز الحاجة بوصفها مدلولات مباشرة، أما المؤول: فيلوّح إلى شعور بالحرمان من الاحتياجات الطبيعية، والضرورية، في تدرّج هرمي يبدأ من الأسفل (المائدة)، وينتهي بالأعلى (النافذة)، في تتابع يُجسّد نقص الوجود من الضرورات الإنسانية.

المقطع الرابع: تماثل الوعي في مشهد التوتر.

حين أججت نار الحقيقة حولي

، وهمهمت بالقول:

لا فائدة

كان يثوي بقربي حزينًا

، ويطوي على ألم ساعده

يشكّل هذا المقطع مشهدًا دراميًا يعزز الصراع، على قطيعة تراتبية مع المقطع السابق من حيث البنية المعمارية، لكنه على صلة وثيقة بالمقطع الثاني من حيث المحتوى الرمزي.

يصور المشهد تأجيج السارد، (أو الشاعر) نار الحقيقة بالكلام، قبل أن يجد نفسه فجأة إلى جانب شخص آخر يتألم، في عزلة المكان ذاته الذي ورد في المقطعين الأول، والثالث.

هذا الدال يشير إلى سبب التأزم، والصراع؛ بوصفه ناتجًا عن القول، والهمهمة، بينما المدلول هو إخفاق الكلام في كسر العزلة، أما المؤول: فهو فعل درامي كاشف، يرويه الشاعر مع تماثل الوعي بين الشخصيتين في الداخل؛ بقصد إثارة الشفقة لدى المتلقي، وتمهيدًا لتحوّل التوتر إلى نطق واضح.

المقطع الخامس (الأخير): الرمز في الحوار، وتحقق التعارف المتأزم.

قلتُ: مَنْ؟

قالَ: **حاتم طي**، وأنتَ؟

فقلتُ: أنا **معن بن زائدة**

ينتقل النص إلى حوار مباشر بين طرفين، يقع في اتصال تام، وحقيقي مع عنوان «تعارف»، لكونه يُجسّد الالتقاء فعليًا، من خلال معطى تداولي واضح:هو الحوار، ويتّصل هذا المقطع بالمقطع السابق من حيث التسلسل الدرامي، لكنه يفترق عنه من حيث التحوّل المفاجئ، إلى التعارف الصريح، كما يتّصل بالمقطع الأول، والثالث من جهة الاحتواء المكاني؛ إذ يُفترض أن الحوار وقع في ذات الغرفة الموصوفة مسبقًا.

وإذا كان الحوار دالًّا على تأكيد النطق، والهوية؛ فإن المدلول هو تحقق التعارف، أما المؤول، فهو أن علامة الحوار تكشف عن أزمة كامنة لدى الشخصيتين، رغم هويتهما الثقافية العالية؛ مما يرسّخ الطابع القَلِق في النهاية.

## ٣- التوزيع البصري في تشكيل الفضاء النصي

### التشكيل البصري:

يلعب التشكيل البصري، والطباعي دورًا حاسمًا في بناء المعنى في قصيدة تعارف؛ إذ لا ينفصل الفضاء الطباعي عن بنية النص، بل يعملان كعلامتين متقابلتين تُسهمان في توليد التوتر، وتوزيعه عبر المقاطع، «فالتشكيل، وما يولده من رموز بصرية ينوب عن حضور السمات الشفهية للذات الشاعرة التي غيبتها الكتابة، وبالتالي أصبح هو المعادل البصري للإلقاء»[1]، وفيما يأتي كشف الدلالات، والإيحاءات البصرية من العنوان إلى العلامات القلقة في الحوار.

**العنوان: تشكيل التوتر البصري في العنوان.**

يبدو العنوان «تعارف» في موضع بصري مركزي؛ حيث وضع في أعلى الصفحة بخط أسود غامق، ولافت بصريًا، وهي إشارات لا تخلو من دلالة هندسية تحيل إلى مركزية العنوان في التأويل، وتفتح أفقًا دلاليًا محتمَلًا؛ مما يُعلّق المعنى على احتمالات لاحقة، تتحقق في جسد القصيدة، وتُمثّل هذه العلامة البصرية من خلال: موضع العنوان/ تفرده في السطر/ تغميقه، عنصرًا تعزيزيًا للعلامة اللغوية، فهي لا تعمل بمعزل عنها، بل تُقاربها، وكأنها أيقونة تشير إليها، تُمارس وظيفة تأويلية مركّبة، ويستند العنوان إلى البنية البصرية، واللغوية معًا؛ ليؤسس منذ البداية لقلق دلالي ما.

**البياض، والسواد:**

**في المقطعين الأول، والثالث:**

يتقدّم البياض على الصفحة بشكل ملحوظ؛ نظرًا لقصر الأسطر، وتقطّعها؛ وذلك بسبب توجّه الخطاب الشعري نحو «الغرفة» التي تعد رمزًا للانغلاق، إن هذا الاتساع الأبيض علامة أيقونية في المقطع الأول تشير إلى انفتاح الذات على العزلة، والانقطاع مع الآخر، ونفي الود بينهما، أما في المقطع الثالث، فالبياض الواسع يشير إلى طمس الاحتياجات الإنسانية من الظهور على سطح النص، ومنعها من الحضور، أما السواد على الصفحة فمحصور يشير إلى توتر كثيف، وقلق نفسي ثقيل.

(١) ينظر: محمد الصفراني، **التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث**، ط١، (بيروت: المركز الثقافي العربي، ٢٠٠١)، ٢٠.

**المقاطع الأخرى:**

تأخذ امتدادًا أفقيا أكثر كثافة من السواد الطباعي، نتيجة طول الأسطر، وتتابع الصور والمقولات، وهو ما يعكس ديناميكية أعلى للمعنى، وتوترًا دراميًا متصاعدًا.

**في المقطع الثاني** يكون التصوير المشهدي، والحركة مرتبكة، كصورة سينمائية جانبية، يبدو السواد ضرورة بصرية تُحاكي اضطراب (تهادي القدمين)، وتُكثّف الوقوف الصامت المهيب على قدم واحدة.

**أما المقطع الرابع**، الذي يمثل لحظة درامية مشبعة بالعاطفة، والانفعال، فقد تطلّب امتلاءً طباعيًا أكبر، ليُجسّد امتداد الهمهمة، وتأجّج نار الحقيقة، وما يقابله من صمت الآخر.

ولهذا يبدو المقطع من أكثر المقاطع إشباعًا للأسطر، والسواد على الصفحة.

**وفي المقطع الأخير**، يبرز صراع بصري بين البياض، والسواد؛ إذ تتقاسم الصفحة لحظة الحوار في اللقاء المرتقب بين الشخصيتين من حيث الشكل، لكن الاسمَين: حاتم طي، ومعن بن زائدة يظهران بتغميق طباعي متعمَّد، كأن الشاعر/السارد: يُبرز عبر الطباعة مركزية معنى القصيدة بين هذين الرجلين، ويُحمّل اللحظة دلالة ثقافية، وتاريخية، واجتماعية، تعود إليها كل إشارات القصيدة السابقة.

وبذلك لا يكون التشكيل البصري مجرد انعكاس شكلي للنص، بل يُمارس وظيفة توليدية للمعنى، وانفعالية للقراءة، متوازيًا مع البنية اللغوية في فضاء القصيدة المكتوب.

**علامات الترقيم: نطق بصري/ يحاكي المشافهة:**

نقطتا القلق، والتردد:

غرفة بابها..

لا أظن لها أي باب

تظهر النقطتان بعد الجملة الشعرية؛ لتسجل دفقة شعورية مليئة بالقلق، إنها لحظة انفعالية إخبارية ممزوجة بالتردد، إن كان السارد/ الشاعر قد رأى الباب أم لم يره، هذا التشكيل البصري أيقوني ينطق الشفاهية التي لم نسمعها، وكأنها علامة على توقف المعنى، وتردد القائل؛ ليأتي السطر التالي أطول؛ليحسم التردد بنفي شبه مؤكد، وبهذا تتكامل العلامة البصرية مع العلامة اللغوية في تجسيد التوتر، في المعنى، وفي التوزيع الطباعي على الصفحة.

البنية البصرية للنفي، وفواصل الحرمان.

في المقطع الثالث تتكرر صورة النفي (لا) خمس مرات،: ثلاث منها على المستوى الرأسي، واثنتان على المستوى الأفقي؛لتبدو نسيجًا بصريًا شائكًا يحاكي حالة الحرمان الضاغط، والقادم من العالم الخارجي، تظهر هذه (اللاءات) المتتابعة قبل ذكر كل احتياج إنساني ضروري: النافذة، الموقد، السرير اللوحة، المائدة، وهو ما يجعل من الفواصل بعدها (،) مؤشرات أشد إحكاما على الانقطاع بين الذات،وبين العالم، إن هذا التشكيل البصري للحرمان المحكم أيقونة قوية توازي في أثرها الدفقة اللغوية، والانفعال الشعري؛ حيث تنكشف الغرفة عن فضاء مغلق، ينقصه الأثاث في المعنى الظاهر، ويحرم الإنسان من احتياجاته في المعنى العميق.

نقاط الفراغ:،وتفاعلية التأويل.

في ختام المقطع الثالث، تبرز ثلاث نقاط متتالية (...) تمثل علامة الحذف، لا يعقبها شيء، وتاركة من ورائها فراغا بصريا،ودلاليا مفتوحا، هذا البياض المفاجئ لا يدل على نهاية المعنى، وتوقف اللغة، بل يشتغل على الإشارة، والإيحاء، ويدعو القارئ إلى ملء الفراغ؛ وفق تجربته الذاتية، وكأنها تأتي لتقول ضمنا: إن الحرمان لا يقتصر على ما ذكر، بل يمتد إلى ما لم يذكر.

**لا + حاجة + فاصلة** (،) = السواد القادم بعد نقاط الحذف؛ ليتحول المعمار البصري إلى ديمومة تفاعلية بين النص، وبين القارئ، أو هي محاولة إسقاط، وتأويل شخصي مستمر مع اختلاف القراء، والسياقات.

**٤– الإيقاع الخارجي.**

اعتمد محمد الثبيتي في تعارف على بحر المتدارك، وهو البحر المعروف بإيقاعه المتسارع، والمضطرب نسبيًا، لما فيه من تفعيلات قصيرة تقطع استرسال النفس، وتكثّف الشعور بالقول، والانفعال، وقد تشكّل الإيقاع في هذه القصيدة من تكرار تفعيلتين أساسيتين:

**١– فاعلن**: التفعيلة التامّة، وهي الأكثر انتظامًا، وانتشارًا في النص.

**٢– فَعِلُنْ**: التفعيلة المخبونة، الناتجة عن حذف الساكن من السبب الخفيف، وهي علامة تُشير غالبًا إلى اضطراب آني، أو انفعال مفاجئ في القصيدة.

ويُعد توزيع هاتين التفعيلتين في المقاطع بمثابة تشكيل صوتي دال، يعكس تحوّلات المعنى، وتوتر البناء الداخلي للنص.

المقطع الأول:

* عدد التفعيلات: ١٠

* التوزيع: ٩ تفعيلات تامة (فاعلن)، واحدة مخبونة (فعلن)

* القراءة السيميائية: يغلب الانتظام الإيقاعي بما ينسجم مع الطابع الإخباري الوصفي للمقطع، وتؤشّر قلة الزحاف إلى رغبة في ترسيخ البنية المغلقة للغرفة، حيث يُشكّل الإيقاع بدوره علامة على الثبات الخارجي، مقابل اضطراب داخلي كامن.

ويلحظ – على وجه الخصوص – أن السطر الثالث (لا أظن لها أي باب) يشكّل لحظة انفجار بعد تردد، الأمر الذي انعكس مباشرة على سطح الإيقاع بظهور التفعيلة المخبونة الوحيدة (فعلن)، وتعد علامة صوتية على اختلال شعوري طارئ، يُظهر كيف يمكن للإيقاع أن يكشف توتّرًا داخليًا خفيًّا لا تُصرّح به اللغة مباشرة.

المقطع الثاني:

* عدد التفعيلات: ٩

* التوزيع: ٥ مخبونة (فعلن)، ٤ تامة (فاعلن)

* القراءة السيميائية: هو أكثر المقاطع اضطرابًا إيقاعيًا، تكرار التفعيلة الناقصة يعد علامة صوتية على اهتزاز الصورة البصرية، والحركية، إذ إن الغبش، والصمت المتحرّك يعكسان مشهدا دالا يحتاج إلى إيقاع متوتّر؛ لتجسيده، الإيقاع هنا يظهر الانفعال الحركي عبر التوتر الصوتي.

المقطع الثالث:

* عدد التفعيلات: ٩

* التوزيع: ٧ تامة، ٢ مخبونة

* القراءة السيميائية: الإيقاع شبه منتظم، ينسجم مع الطابع الثابت لحيّز يفتقر للمكوّنات. الزحاف الطفيف هنا دالّ على استمرار الانفعال، والإيقاع أيقونة لفراغٍ خارجي، يعمّق شعور الذات بالقلق، والحرمان الداخلي.

المقطع الرابع:

* عدد التفعيلات: ١٦

* التوزيع: ١٤ تامة، ٢ مخبونة

* القراءة السيميائية: الامتداد الكمي للتفعيلات يعكس كثافة سردية درامية،ويلحظ أن المخبوأين الإيقاعيين (فعلن) مؤشران على التوتر في السرد المنتظم، تُظهِر الألم الكامن في «نار الحقيقة» و»ألم الساعد»، ليصبح الإيقاع فيهما علامة سردية/شعورية على التوتر، والقلق.

المقطع الخامس:

* عدد التفعيلات: ٨

* التوزيع: ٥ تامة، ٣ مخبونة

* القراءة السيميائية: يتّسم هذا المقطع بقصره النسبي و، كثافته الدلالية، الأمر الذي ينعكس بوضوح على بنيته الإيقاعية، حيث تتجه نحو الاختزال، والتكثيف، وتُؤدّي الزحافات الثلاثة دوراً وظيفيًا، ومؤشرا دالا على التوتر الحواري الكامن في البنية؛ بهدف الكشف عن موضع الشخصيات داخل النص، عبر خطاب تداولي متوتّر، تتقاطع فيه اللغة، والصوت، والهوية في لحظة شعرية كاشفة.

## المبحث الثاني:
## سيمياء البنية التوزيعية، وتشكيل التوتر في التكوين الداخلي.

### ١- سيمياء الألفاظ.

الألفاظ على وجه الحقيقة:

كثيفة هي القصيدة تخبئ في داخلها رموزا، وعلامات، وإشارات لا تظهر على سطح النص، تحتاج إلى معول يفجر هذا السطح؛ليكشف البنى العميقة، ولا يعني هذا أن تشكيل الألفاظ قام على الرمز فقط، فإن القلق البنائي يفصح عن ظهور ألفاظ قليلة جدا، جاءت على وجه الحقيقة، ك (تهادى على قدمين، ويقوم على قدم) في المقطع الثاني، لكنها جاءت في سياق لغوي/شعري كثيف، يكثفه المجاز، وكألفاظ القول: «همهمت بالقول، قلت، قال»، فإنها ألفاظ دالة على القول الحقيقي في سياق النص، ولكن بناء اللفظ على الحقيقة في هذا النص عزيز، وهندسة اللغة بها نادر.

الرموز، والإشارات:

اللغة هنا ليست كما تبدو عليها في المعجم اللغوي، بل تنزاح، وتنحرف إلى مدلولات أخرى، وما هي إلا علامات سيميائية تنفتح على التأويل العميق، وفيما يأتي بيان ذلك:

- غرفة باردة: دالان يحيلان إلى الحيز، وطقسه معا، والمؤول يشير إلى الجمود التام في عالم الذات.

- وأرجاؤها حاقدة، دالان يشيران إلى استعارة الحقد لجوانب، وأطراف الغرفة، والمؤول يشير إلى حقد العالم من الخارج س، أي خارج الذات.

- غبش يتهادى: اللفظ يدل على ظلام مختلط بالبياض [١]، يتهادى أي يتمايل من ضعف، وهنا احتمالان: إما الظلام هو الذي يتهادى، وإما هي استعارة لرجل يتهادى، والتهادي يكون عن عجز، وكبر سن، وأن حركة الغبش، والصمت ما هي إلا لحظة سيمائية

(١) ابن منظور، مرجع سابق، مادة غبش.

يصف فيها الشاعر بؤس الشخصيتين داخل الغرفة، وكأن هناك رجلا بالكاد يرى يتمايل في مشيته، والمؤول أن هذا العجوز هو (حاتم طي) في المقطع الأخير من القصيدة، في ديناميكية شبكية للدلالة الكلية للقصيدة.

– صمت يقوم: التركيب في سياق اللفظ السابق، يدل على احتمالين كذلك: إما السكوت هو الذي يقوم، وإما هي استعارة لرجل يقوم، والسكوت من الذي يستطيع الكلام، والقول عجز، وبؤس يظهر على المشهد من جميع جوانبه، أما المؤول فإنه يتحدث عن شاعر فصيح يهمهم بالقول، إنه: (معن بن زائدة)، وهكذا يبنى القلق، ويتأزم المعمار في البناء اللفظي للقصيدة.

– لا نوافذ: دال يحيل إلى كوى، أو فتحات على الجدران؛ لدخول الهواء، والضوء، ورؤية من في الخارج، أما المؤول: فهي حجب الأمل عن الذات.

– لا موقد: دال يحيل إلى موضع اتقاد النار، والمؤول يوحي بغياب الدفء عن الحيز المتجمد.

– لا سرير: دال يحيل إلى قطعة من الأثاث معدة للنوم، والمؤول يشير إلى الراحة المؤجلة، والطمأنينة المنفية.

– لا لوحة في الجدار: الدال يحيل إلى تلك الصورة تعلق على الجدار من أجل التزيين، والمتعة، أما المؤول فيشير إلى قتل الذوق، والفن، والإبداع.

– ولا مائدة: الدال يحيل إلى مائدة الطعام، أو طاولة يوضع عليها الطعام، والمؤول بشير إلى الجوع بشتى أنواعه العاطفي، والجسدي.

– نار الحقيقة: الدال مجاز، والمؤول: قول الحق.

الثنائيات:

تُبنى القصيدة على عدد من الثنائيات الدلالية المتقابلة، أو المتوترة: (الغرفة/الباب)، (الصورة/الصوت)، (القدمين/القدم)، (التأجيج/الألم)، وتعمل هذه الثنائيات وفق مبدأ التشاكل، والتباين في النظرية السيميائية كدوال متجاورة تُعيد إنتاج بنية التوتر، عبر مفارقة العلاقة بين الذات من الداخل، والعالم في الخارج.

ثنائية الغرفة/الباب:

العلاقة بين الغرفة، والباب علاقة اقتضاء، فالغرفة لا تكتمل دلاليًا إلا بوجود باب يُدخل

إليها، أو يُخرج منها، وحين ينفي الشاعر وجود الباب، أو يشك فيه، تتولّد دلالة تشاؤمية عن انغلاق الفضاء، وفقدان الأمل، تكرار مفردتي الغرفة، والباب مرتين يعزّز هذا التصوّر، ويُحيل إلى أن إغلاق الحيّز محكم، والمخرج منه موضع شكّ، هنا تتقاطع البنية السيميائية مع البنية النفسية في توليد التوتر.

ثنائية الغبش/الصمت:

تشكّل هذه الثنائية مشهدًا بصريًا/سمعيًا متوترًا، الغبش يتهادى، والصمت يقوم، التوازي بين قدمين، وقدم واحدة يعكس خللًا في التوازن، ويُؤشّر إلى حضور شخصيتين متأزمتين، إحداهما غير واضحة (الغبش/عجوز)، والأخرى عاجزة عن النطق (الصمت/شاعر).

ثنائية قدمين/قدم واحدة:

الاختلاف في عدد الأقدام المجازية يُشير إلى تباين في الثبات، والوضوح، الغبش يتهادى على قدمين (العجوز/حاتم)، ما يدل على تمايل غير ثابت، لكن له اتجاهًا، بينما الصمت يقوم على قدم واحدة (الشاعر/معن)، أي أنه غير متوازن، ويكاد يسقط، هذه الثنائية عن طريق المجاورة بين العلامتين تعمّق من المأساة، وتزيد من وهج القلق.

ثنائية نار الحقيقة / ألم الساعد:

يشكّل هذا الازدواج انفعالًا دراميًا مكتومًا، نار الحقيقة دالّ رمزي للقول الصادم، فيما ألم الساعد مؤشر مجاور للجسد المتأزم، العلاقة بين الطرفين علاقة سببية، ومجاورة في آن، تُحيل إلى معاناة ناتجة عن الإفصاح، وإلى جسد يحتفظ بالأثر دون أن يبوح به، العلامتان تُبنيان تماثلًا في الأزمة بين الرجلين، وتجعلان من التعبير ألما.

**٢- سيمياء التراكيب.**

أولًا: المقاطع (الأول - الثاني - الثالث: المعمار الاسمي/انحراف الفعل/فراغ الخبر).

غلبة الجمل الاسمية:

يطغى على هذه المقاطع التشكيل الاسمي؛ حيث تغيب الأفعال في تركيب الجملة، أو تنزاح عن وظيفتها الزمنية نحو وظيفة وصفية.

في المقطع الأول: الجملة الاسمية تؤسّس لحالة وجودية ساكنة وتشكيل حاقد؛ إنها تصف الانغلاق التام، الذي يتوافق مع وظيفة الغرفة فهي حيز متأزم تتحوّل فيه الجملة الاسمية

إلى بنية جامدة، تحاكي ديمومة انعدام الحركة.

في المقطع الثاني: الاسم + الفعل المضارع: (غبش يتهادى.. وصمت يقوم).

إن تشكيل التركيب هنا يعد جملة اسمية، وعلى الرغم من وجود الفعل المضارع، إلا أنه لا يحمل الزمن، بل يحمل الصورة، ويؤدي الفعل وظيفة وصفية (اسمية) مشهدية، أي أن الجملة تُبنى بـ»اسم + فعل مضارع وصفي»، بمعنى أن المضارع يشبه الجملة الاسمية في هذا السياق، وهذا انزياح عن مقتضى الظاهر (الزمنية) إلى مجاز المشهدية، وهو ما يجعل الجملة تؤدّي وظيفة تصويرية أي: تُقدّم المشهد، لا الحدث.

المقطع الثالث: حذف الخبر في كل جملة دالٌ على التوتر التركيبي، وتدل إشارة الأسلوب على قلق الجو العام في الحيز، فجميع الجمل ناقصة، محذوفة الخبر، والتقدير يكون:

* لا نوافذ موجودة، أو مفتوحة.
* لا موقد موجود، أو مشتعل
* لا سرير موجود، أو مهيأ.
* لا لوحة...، معلقة.
* لا مائدة موجودة،...

إن هذا الحذف يؤدي وظيفة مقصودة، وهي التوتير الشعري/الإنساني، ووفق نظرية «ملء الفراغات» يُصبح القارئ مضطرًا لإكمال المعنى الناقص؛ مما يُفعّل القلق التأويلي، هنا يتحوّل الحذف إلى علامة غائبة تحفّز التخييل، وتشير إلى غياب المعنى في اللغة، وفي الواقع الإنساني المصوّر.

ثانيًا: المقطعان (الرابع – الخامس): هيمنة الفعل الماضي، والتحوّل نحو الدراما.

ظهور أفعال ماضية: (أججت، وهمهمت، كان يثوي، كان يطوي، قلت، قال)

هذا الانتقال إلى الفعل الماضي يؤشّر إلى الخروج من التوصيف إلى الحدث، ومن السكون إلى السرد النفسي المتوجس، ويشير أيضا إلى انتقال البنية النفسية للذات من الانغلاق إلى محاولة القول، وحتى القول جاء مبهما، قلقا متوترا في العلاقة التواصلية، إن قول الشاعر في نهاية المقطع «لا فائدة» يجعل التلقي مفتوحا على التأويلات المتعددة: فلا

فائدة من ماذا؟، حذف درامي في التشكيل التركيبي عميق؛ لأن البنية المركزية في هذا المقطع تشير إلى الألم، والانكسار.

**٣- سيمياء الصورة.**

- «أرجاؤها حاقدة»

يحيل هذا التعبير إلى استعارة مكنية، إذ يُسنَد الحقد إلى أرجاء الغرفة، هذه الصورة إشارة إلى أثر الفضاء الخارجي على البعد النفسي، وتُعبّر سيميائيًا عن شعور الذات بالقلق في حيز عدائي مغلق.

- «غبش يتهادى على قدمين:

أصل التخييل حاتم كالغبش، وبعد حذف المشبَّه (حاتم)، تُختزل العبارة إلى: «غبش يتهادى على قدمين»، فحذف المشبَّه (حاتم) وبقاء المشبّه به استعارة تصريحية، وبهذا أصبحت صورة «حاتم»، شفرة ضمنية في (غبش)؛ لتصبح الاستعارة هنا علامة أراد الشاعر أن يُقدّم من خلالها حاتم كشخصية مموّهة، حذف الاسم وأبقى الصورة؛ ليُثير القارئ، ويُخفي الهوية إلى آخر لحظة في القصيدة.

هذه الاستعارة (أيقونية) تتكئ على التشابه بين حاتم، والغبش أثناء الانكسار داخل المعمار القلق، المبني على تأجيل المعرفة، فبدلًا من أن يبدأ النص بلقاء مباشر، يُقدَّم الشاعر الآخر (حاتم) في صورة مهتزّة، تُؤسّس التعارف منذ البدء مع مجهول ضبابي، لم يسمه الشاعر بعد، هذا التدرّج من التعتيم إلى التعيين هو في جوهر التوتر الذي يحتاج إلى عملية تأويلية بالضرورة.

- صمت يقوم على قدم واحدة:

أصل التخييل، الشاعر كالصمت، ثم تحوّل عبر الحذف، والتجسيد إلى استعارة تصريحية، تمثّل الشاعر بوصفه حالة سيميائية قائمة على التوتر، والاختزال، لقد حذف المشبَّه (الشاعر)، وبقيت الصورة: «الصمت يقوم على قدم واحدة» يُصرَّح فيها بالمشبَّه به فقط، ثم يأتي التشخيص من خلال إسناد فعل «يقوم» إلى «صمت»، ثم وصفه بأنه على «قدم واحدة»، وهذا يجعل من الأيقونة: الصمت/الشاعر جسدًا مجازيًا، مُضطرب التوازن، في الصورة، وفي الواقع.

- أجّجت نار الحقيقة:

بنية مجازية مركّبة تتولّد من تشخيص الحقيقة، وإلحاقها بعنصر مادي (النار)، ثم إسناد فعل حركي إليها (أجّجت)، فالحقيقة تُجسَّد في صورة مادية قابلة للاشتعال، ما يجعل من القول نفسه فعلاً انفجاريًا، وتصبح الاستعارة في تشكل معمارها المتأزم داخل مقطع درامي علامة إشارية على قلق داخلي، والنار أيقونة للتوتر الشعري.

- يطوي على ألم ساعده.

كناية عن التحمّل الصامت للوجع وكتمان الألم، فالعلامة «يطوي على» تعني: يُخفي شيئا ما، ولا يراد بالعلامة «ألم ساعده» موضع الألم على الجسد، بل الجرح النفسي الداخلي، والكناية هنا علامة سيميائية، تعتمد على علاقة المجاورة بين الساعد (رمز للفعل، والعمل) وبين الألم المكبوت، إذًا الكناية تشير إلى أن الشخصية (حاتم) تُخفي أثر الأزمة في الجسد، لا في القول.

الحوار، والضمائر في المقطع الأخير مجازٌ سيميائي:

يُشكّل المقطع الختامي من قصيدة تعارف مشهدًا سيميائيًا مركّبًا، يظهر فيه الحوار، والضمائر، والشخصيات، بعدّها علامات، لامجازًا، وعلاقتها بالهوية، والثقافة، فإذا نظرنا إلى توزيع الضمائرنلحظ أن الضمائر المرتبطة بـ (معن/الشاعر) ظاهرة على سطح النص:

- (قلتُ)، تاء المتكلم ضمير ظاهر يدل على المبادرة.
- (وأنتَ؟)، ضمير مخاطب ظاهر موجه من حاتم، ويعود الضمير إلى معن.
- (فقلتُ)، تاء المتكلم ضمير ظاهر يدل على تأكيد التواصل، وتأكيد الذات من معن.
- (أنا معن)، ضمير ظاهر مفرد، يُرسّخ هوية المتكلم.

ويُلحظ أن الإحالة بالضمير بدأت، وانتهت في هذا المقطع عند معن، مما يدل على أن معن هو بؤرة الخطاب، ومركزه، وهو الذات التي تبادر، وتُعرّف نفسها لغويًا، وصوتيًا.

في المقابل: فإن الضمائر المحالة إلى «حاتم»، جاءت جميعها مستترة، أو محذوفة:

- (من؟)، والضمير فيه مستتر، يدل على حاتم بوصفه محالًا إليه ضمنيًا، أي: من أنت؟
- (قالَ)، والفعل يتضمن ضميرًا مستترًا للغائب، والمحال إليه هو حاتم.

– بينما في إجابته (حاتم طي)، يُلاحظ حذف «أنا»، ما يُؤكّد غياب الضمير اللفظي رغم حضوره المعنوي.

هذا التوزيع الدقيق يُفضي إلى قراءة سيميائية ترى أن الشخصيتين وإن بدتا **مركزيتين** على مستوى البنية، فإن معن/الشاعر وحده من يحتل القلب في مركزية الدلالة، سواء من حيث اللغة، أو من حيث الهوية المعاصرة، ويُستدل من كل ذلك أن الحوار الظاهر بين الشخصيتين ليس تعارفا حقيقيا، بل حوارًا مجازيًا–أيقونيًا، يُشير إلى قلق المعمار، وتوتر الجمال، فاللقاء بين شخصين ينتميان إلى عصرين مختلفين، يجعل من الضمائر هنا علامات سيميائية تعيد تأويل الحوار.

**٣– سيمياء الشخصيات.**

أولًا: الشخصية بوصفها بنية مزدوجة:

الشخصية الشعرية لا تظهر فقط من خلال حضورها اللغوي، بل تتجلى علامةً سيميائية مركبة، فالدال النصي يظهر من داخل القصيدة: الوصف، الحوار، السياق الحواري، والمدلول الثقافي: ما تحمله من قيم تاريخية، وثقافية، والمؤول يعيد تشكيلها داخل السياق الدرامي للقصيدة.

ثانيًا: حاتم الطائي – من الغبش إلى الهيبة

١– داخل النص (الصفات النصية):

– غبش يتهادى على قدمين: صورة ضبابية متمايلة، تُشير إلى شيخوخة.

– يطوي على ألم ساعده: شخصية متألمة، منكفئة على ذاتها، لا تفصح.

– حضور اسمي بضمائر مستترة لتعزيز موقف الآخر (معن).

سيميائيًا: دال جسدي + دال حركي: أيقونة كهل يحمل أزمة مكبوتة.

٢– خارج النص (الصفات الثقافية/التاريخية):

– شاعر جاهلي.

– رمز الكرم العربي المطلق.

– من سادات العرب في عصره[١].

سيميائيًا: رمز ثقافي مكتمل، له حضور في المخيال العربي العام، وتشكيل التوتر يضعه داخل القصيدة: الغبش، والتألم = مفارقة بين الصورة المثالية، والانكسار.

ثالثًا: معن بن زائدة – من الصمت إلى الكشف.

١– داخل النص (الصفات النصية):

– صمت يقوم على قدم واحدة: ذات مترددة، لا تنطق.

– أجج نار الحقيقة: شخصية فاعلة، قادرة على النطق

– حضور اسمي مع ضمائر ظاهرة على سطح النص؛ لتأكيد التأزم المباشر، ومركزية المعنى.

سيميائيًا: رمز درامي للذات القلقة، تحاول النطق بعد طول صمت، وتؤكد أنه في قلب مركزية الدلالة،وليس الآخر.

ب. معن خارج النص (الصفات الثقافية):

– شاعر إسلامي.

– قائد عباسي، والي اليمن

– شُهد له بالعدل، والحكمة، وكان كريمًا، وشجاعًا[٢].

---

(١) حاتم الطائي من بني الحشرج من طي وأحد شعراء الجاهلية، توفي سنة٦٠٥م، اشتهر بالكرم ولم يبلغ أحد في الجود مبلغه، قال ابن الأعرابي: «كان حاتم من شعراء الجاهلية، وكان جوادا يشبه جوده شعره، ويصدق قوله فعله، وكان حيثما نزل عرف منزله، وكان مظفرا إذا قاتل غلب، وإذا غنم أنهب، وإذا ضرب بالقداح فاز، وإذا سابق سبق، وإذا أسر أطلق، وقالت سفانة بنت حاتم حينما أتي بها إلى رسول الله –ﷺ–: لا تشمت بي أحياء العرب، فإن أبي سيد قومه، وكان يفك العاني، ويحمي الذمار، ويفرج عن المكروب، ويطعم الطعام، ويفشي السلام، ولم يطلب إليه طالب قط حاجة، فرده، أنا ابنة حاتم طي.. فقال النبي –ﷺ–: يا جارية هذه صفة المؤمن، لو كان أبوك مسلما لترحمنا عليه، خلوا عنها فإن أباها كان يحب مكارم الأخلاق»، ينظر: الأعلم الشنتمري، **أشعار الشعراء الستة الجاهليين**، ط٣، (بيروت: منشورات دار الآفاق الجديدة، ١٩٨٣م)، ج٢: ٢٦٥–٢٦٦.

(٢) معن بن زائدة، قتل في سنة ١٥٢، وقيل سنة ١٥٨هـ، قال عنه الذهبي: «أمير العرب، أبو الوليد الشيباني، أحد أبطال الإسلام، وعين الأجواد»، روى أنه من قادة يزيد بن عمر بن هبيرة، فلما قامت الدولة العباسية اختفى؛ لأن الطلب عليه كان حثيثا؛حتى خرجت الريوندية على الخليفة المنصور، فظهر معن مقنعا، وقاتلهم، وانتصر، ثم كشف عن نفسه، فسر به المنصور، وولاه اليمن، وغيرها، «ولمعن أخبار في السخاء،

سيميائيًا: رمز إسلامي للعقل والكرم، داخل القصيدة يبدو محاطًا بالاحتجاز، والتوتر، وربما تشير إلى أنه: رمز الحداثة، واعٍ لكنه محاط بالأزمة.

وهكذا تُعيد القصيدة بناء رمزين ثقافيين عظيمين؛بناء على الرؤية الحداثية في تشكيل الجمال من خلال القلق، والتوتر، والاستدعاء المجازي للشخصيات، وجعلها متأزمة، وقلقة داخل فضاء الغرفة المغلقة.

وفي البأس، والشجاعة، وله نظم جيد». ينظر: شمس الدين الذهبي، **سير أعلام النبلاء**، تحقيق: علي أبو زيد، ط١١، (بيروت: مؤسسة الرسالة، ١٩٩٦م)، ج٧: ٩٦-٩٧.

## الخاتمة:

أنتجت قصيدة «تعارف» بنية شعرية قلقة من خلال تشكيل لغوي قائمة على الانزياح، والتكثيف، والفراغ:

١- قامت القصيدة على بنية لغوية مشحونة بالتوتر، من خلال الانزياح، والحذف، والتكثيف، وتوظيف الفضاء الطباعي.

٢- تمثّلت العلامات السيميائية في الأيقونة، والرمز، والمؤشر؛ بما يكشف عن تشكيل دلالي متوتر، ومتعدّد التأويل.

٣- أظهر الإيقاع، والتركيب النحوي، والعلامات المجازية، والبصرية، والرمزية توتّرًا داخليًا مشفّرًا، يعكس اضطراب الذات، ومأزق التعبير.

٤- أعيد تشكيل الشخصيات بوصفها رموزًا ثقافية مأزومة داخل فضاء تأويلي؛ لتنتج القصيدة خطابًا شعريًا مفتوحًا على توتر المعنى.

## ثبت المصادر والمراجع


١) ابن منظور، لسان العرب، ط٣، بيروت: دار صادر، ١٤١٤هـ.

٢) أبو ديب، كمال، في الشعرية، ط١، بيروت: مؤسسة الأبحاث العربية، ١٩٨٧م.

٣) بارت، رولان، دروس السيميولوجيا، تر: عبدالسلام بنعبدالعالي، ط٣، المغرب: دار توبقال للنشر، ١٩٩٣م.

٤) البطي، فوزية، الخصائص الأسلوبية في شعر محمد الثبيتي، ماجستير، جامعة القصيم، ١٤٣٧-١٤٣٨هـ.

٥) بنكراد، سعيد، السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، ط٣، سوريا، دار الحوار، ٢٠١٢م.

٦) الثبيتي، محمد، ديوان محمد الثبيتي الأعمال الكاملة، ط١، بيروت: دار الانتشار العربي، النادي الأدبي بحائل، ٢٠٠٩م.

٧) الحملاوي، أحمد، شذا العرف في فن الصرف، ط١، بيروت: دار الفكر العربي، ١٩٩٩م.

٨) خواجي، عبدالله، النسيج والدلالة في الخطاب الشعري عند محمد الثبيتي، ماجستير، جامعة جازان،١٤٣٩هـ

٩) الذهبي، شمس الدين، سير أعلام النبلاء، تحقيق: علي أبو زيد، ط١١، بيروت: مؤسسة الرسالة، ١٩٩٦م.

١٠) الرازي، أحمد بن فارس، معجم مقاييس اللغة، تحقيق: عبدالسلام هارون، دار الفكر، ١٣٩٩هـ.

١١) الرويلي، ميجان، وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ط٣، لبنان: المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٢م.

١٢) الزبيدي، محمد مرتضى، تاج العروس، تحقيق: مصطفى حجازي، الكويت:

التراث العربي، إصدارات وزارة الإعلام.

١٣) الزهراني، معجب، النقد الجمالي في النقد الألسني، مجلة فصول، م١٥/ع٤، (شتاء١٩٩٧م): ص ١٩٣-٢١٧.

١٤) ستروك، جون، البنيوية، وما بعدها، تر: محمد عصفور، الكويت: عالم المعرفة، ١٩٩٦م.

١٥) السكاكي، محمد بن علي، مفتاح العلوم، تحقيق: نعيم زرزور، ط٢، بيروت: دار الكتب العربية، ١٤٠٧هـ.

١٦) الشمري، نوف، التجديد في الصورة الشعرية، ومظاهره في شعر محمد الثبيتي، جامعة الأزهر، حولية كلية اللغة العربية بنين بجرجا، العدد ١٤/٢٤، (٢٠٢٠م)، ص١٤٣٢٥-١٤٣٤٦.

١٧) الشنتمري، الأعلام، أشعار الشعراء الستة الجاهليين، ط٣، بيروت: منشورات دار الآفاق الجديدة، ١٩٨٣م.

١٨) الصفراني، محمد، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ط١، بيروت: المركز الثقافي العربي، ٢٠٠١.

١٩) عمر، أحمد مختار، معجم اللغة العربية المعاصرة، ط١، عالم الكتب، ١٤٢٩هـ.

٢٠) الغذامي، عبدالله، الخطيئة، والتكفير، ط٤، مصر: الهيئة المصرية للكتاب، ١٩٩٨م.

٢١) قطوس، بسام، سيمياء العنوان، ط:١، الأردن: وزارة الثقافة، ٢٠٠١م.

٢٢) محمد، حنان، سيميائية التشاكل، والتباين في معلقة طرفة بن العبد، المجلة العلمية لكلية الآداب جامعة أسيوط، ٨٤، (أكتوبر، ٢٠٢٢): ص١٧١ - ٢٥٠.

٢٣) مفتاح، محمد، في سيمياء الشعر القديم، المغرب: دار الثقافة، ١٨٩٨م.

## References:

1) Ibn Manḥūr, Lisān al-'Arab, māddat ḥaraf, 3rd ed. (Beirut: Dār ḥādir, 1414 AH), 9238/.

2) Abū Dīb, Kamāl. Fī al-shiḥrīyah (On Poetics). 1st ed. Beirut: Muḥassasat al-Abḥāth al-ḥArabīyah (Arab Research Foundation), 1987.

3) Barthes, Roland, Durūs al-Sīmiyūlūjiyā, translated by: ḥAbd al-Salām Binḥabd al-ḥĀlī, 3rd ed. (Morocco: Dār Tūbqāl li-l-Nashr, 1993 CE).

4) Al-Baḥī, Fawziyyah, al-Khaṣāḥiḥ al-Uslūbiyyah fī Shiḥr Muḥammad al-Thubaytī, (MA thesis, Qasim University, 14371438- AH), p. 168.

5) Benkrad, Saḥīd, al-Sīmiyāḥiyyāt: Mafāhīmuhā wa-Taḥbīqātuhā, 3rd ed. (Syria: Dār al-ḥiwār, 2012 CE).

6) Al-Thubaytī, Muḥammad, Dīwān Muḥammad al-Thubaytī: al-Aḥmāl al-Kāmilah, 1st ed. (Beirut: Dār al-Intishār al-ḥArabī, al-Nādī al-Adabī bi-ḥāḥil).

7) Al-ḥamalawī, Aḥmad. Shadhā al-ḥarf fī fann al-ḥarf (The Fragrance of Mastery in the Art of Morphology). 1st ed. Beirut: Dār al-Fikr al-ḥArabī (Arab Thought House), 1999.

8) Khwājī, ḥAbd Allāh, al-Nasīj wa-l-Dalālah fī al-Khiṣāb al-Shiḥrī ḥinda Muḥammad al-Thubaytī, (MA thesis, Jazan University, 1439 AH).

9) Al-Dhahabī, Shams al-Dīn. Siyar aḥām al-nubalāḥ (Lives of Noble Figures). Ed. ḥAlī Abū Zayd. 11th ed. Beirut: Muḥassasat al-Risālah (al-Risalah Foundation), 1996.

10) Al-Rāzī, Aḥmad ibn Fāris, Muḥjam Maqāyīs al-Lughah, "māddat ḥaraf," verified by ḥAbd al-Salām Hārūn (Dār al-Fikr, 1399 AH), 4281/.

11) Al-Ruwaylī, Mījān, and Saḥd al-Bāzḥī, Dalīl al-Nāqid al-Adabī, 3rd ed. (Lebanon: al-Markaz al-Thaqāfī al-ḥArabī, 2002 CE).

12) Al-Zabīdī, Muḥammad Murtaḥā, Tāj al-ḥArūs, "māddat ḥaraf," ed. Muḥṭafá ḥijāzī (Kuwait: Turāth al-ḥArabī, Ministry of Information Publications), vol. 24, p. 133.

13) Al-Zahrānī, Muḥjab. "Al-Naqd al-jamālī fī al-naqd al-alsunī (Aesthetic Criticism in Linguistic Criticism)." Fuḥūl 15, no. 4 (Winter 1997): 193217-

14) Sturrock, John, al-Binyawiyyah wa-Mā Baḥdahā, trans. Muḥammad ḥAḥfūr (Kuwait: ḥĀlam al-Maḥrifah, 1996 CE), no. 206.

15) Al-Sakkākī, Muḥammad ibn ḥAlī. Miftāḥal-ḥulūm (Key to the Sciences). Ed. Nuḥaym Zarzūr. 2nd ed. Beirut: Dār al-Kutub al-ḥArabīyah, 1407 AH [1987 CE]

16) Al-Shammarī, Nawwāf, al-Tajdīd fī al-ḥūrah al-Shiḥriyyah wa-Maḥāhiruh fī Shiḥr Muḥammad al-Thubaytī Al-Azhar University - Annual Journal of the Faculty of Arabic Language in Banin, Girga, Issue 242020) 14/ CE). 14325-14346.

17) Al-Shantamarī, al-Aḥam. Ashḥār al-shuḥarāḥal-sittah al-jāhilīyīn (Poems of the Six Pre-Islamic Poets). 3rd ed. Beirut: Manshūrāt Dār al-Āfāq al-Jadīdah, 1983.

18) Al-ḥafrānī, Muḥammad. Al-Tashkīl al-baḥarī fī al-shiḥr al-ḥArabī al-ḥadīth (Visual Structure in Modern Arabic Poetry). 1st ed. Beirut: Al-Markaz al-Thaqāfī al-ḥArabī (The Arab Cultural Center), 2001.

19) ḥUmar, ḥamd Mukhtār. Muḥjam al-lughah al-ḥArabīyah al-muḥāḥirah (Dictionary of Contemporary Arabic). 1st ed. [Cairo?]: ḥĀlam al-Kutub, 1429 AH [2008 CE].

20) Al-Ghadhāmī, ḥAbd Allāh, al-Khaṭīah wa-l-Takfīr, 4th ed. (Egypt: al-Hayḥah al-Miṣriyyah li-l-Kitāb, 1998 CE).

21) Qahūs, Basām, Sīmiyāḥal-ḤUnwān, 1st ed. (Jordan: Wizārat al-Thaqāfah, 2001 CE).

22) Muhammad, Hanan, Simiyaiyyat al-Tashakul wa al-Tabayun fi Mu'allaqat Tarafah ibn al-'Abd, Al-Majallah al-Ilmiyyah li-Kulliyyat al-Adab Jami'at Asyut, 84, (October, 2022): P171 - 250

23) Miftāḥ Muḥammad, Fī Sīmiyāḥ al-Shiṣr al-Qadīm, (Morocco: Dār al-Thaqāfah, 1898 CE).