مجلة جامعة البعث

سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية

مجلة علمية محكمة دورية

المجلد 45 . العدد 9

1444 هـ - 2023 م

الأستاذ الدكتور عبد الباسط الخطيب

رئيس جامعة البعث

المدير المسؤول عن المجلة

أ. د. محمود حديد	**رئيس هيئة التحرير**
أ. د. هايل الطالب	**رئيس التحرير**

مديرة مكتب مجلة جامعة البعث

بشرى مصطفى

د. محمد هلال	**عضو هيئة التحرير**
د. فهد شريباتي	**عضو هيئة التحرير**
د. معن سلامة	**عضو هيئة التحرير**
د. جمال العلي	**عضو هيئة التحرير**
د. عباد كاسوحة	**عضو هيئة التحرير**
د. محمود عامر	**عضو هيئة التحرير**
د. أحمد الحسن	**عضو هيئة التحرير**
د. سونيا عطية	**عضو هيئة التحرير**
د. ريم ديب	**عضو هيئة التحرير**
د. حسن مشرقي	**عضو هيئة التحرير**
د. هيثم حسن	**عضو هيئة التحرير**
د. نزار عبشي	**عضو هيئة التحرير**

تهدف المجلة إلى نشر البحوث العلمية الأصيلة، ويمكن للراغبين في طلبها الاتصال بالعنوان التالي:

رئيس تحرير مجلة جامعة البعث

سورية . حمص . جامعة البعث . الإدارة المركزية . ص . ب (77)

. هاتف / فاكس : 2138071 31 963 ++

. موقع الإنترنت : www.albaath-univ.edu.sy

. البريد الالكتروني : magazine@ albaath-univ.edu.sy

ISSN: 1022-467X

شروط النشر في مجلة جامعة البعث

الأوراق المطلوبة:

- 2 نسخة ورقية من البحث بدون اسم الباحث / الكلية / الجامعة) + CD / word من البحث منسق حسب شروط المجلة.
- طابع بحث علمي + طابع نقابة معلمين.
- **اذا كان الباحث طالب دراسات عليا:**

يجب إرفاق قرار تسجيل الدكتوراه / ماجستير + كتاب من الدكتور المشرف بموافقته على النشر في المجلة.

- **اذا كان الباحث عضو هيئة تدريسية:**

يجب إرفاق قرار المجلس المختص بإنجاز البحث أو قرار قسم بالموافقة على اعتماده حسب الحال.

- **اذا كان الباحث عضو هيئة تدريسية من خارج جامعة البعث :**

يجب إحضار كتاب من عمادة كليته تثبت أنه عضو بالهيئة التدريسية و على رأس عمله حتى تاريخه.

- **اذا كان الباحث عضواً في الهيئة الفنية :**

يجب إرفاق كتاب يحدد فيه مكان و زمان إجراء البحث ، وما يثبت صفته وأنه على رأس عمله.

- **يتم ترتيب البحث على النحو الآتي بالنسبة لكليات (العلوم الطبية والهندسية والأساسية والتطبيقية):**

عنوان البحث . . ملخص عربي و إنكليزي (كلمات مفتاحية في نهاية الملخصين).

1- مقدمة

2- هدف البحث

3- مواد وطرق البحث

4- النتائج ومناقشتها .

5- الاستنتاجات والتوصيات .

6- المراجع.

- **يتم ترتيب البحث على النحو الآتي بالنسبة لكليات (الآداب – الاقتصاد– التربية – الحقوق – السياحة – التربية الموسيقية وجميع العلوم الإنسانية):**
- عنوان البحث . . ملخص عربي و إنكليزي (كلمات مفتاحية في نهاية الملخصين).

1. مقدمة.
2. مشكلة البحث وأهميته والجديد فيه.
3. أهداف البحث و أسئلته.
4. فرضيات البحث و حدوده.
5. مصطلحات البحث و تعريفاته الإجرائية.
6. الإطار النظري و الدراسات السابقة.
7. منهج البحث و إجراءاته.
8. عرض البحث و المناقشة والتحليل
9. نتائج البحث.
10. مقترحات البحث إن وجدت.
11. قائمة المصادر والمراجع.

7- يجب اعتماد الإعدادات الآتية أثناء طباعة البحث على الكمبيوتر:

أ- قياس الورق 17.5×25 B5.

ب- هوامش الصفحة: أعلى 2.54- أسفل 2.54 – يمين 2.5- يسار 2.5 سم

ت- رأس الصفحة 1.6 / تذييل الصفحة 1.8

ث- نوع الخط وقياسه: العنوان . Monotype Koufi قياس 20

. كتابة النص Simplified Arabic قياس 13 عادي . العناوين الفرعية Simplified Arabic قياس 13 عريض.

ج . يجب مراعاة أن يكون قياس الصور والجداول المدرجة في البحث لا يتعدى 12سم.

8- في حال عدم إجراء البحث وفقاً لما ورد أعلاه من إشارات فإن البحث سيهمل ولا يرد البحث إلى صاحبه.

9- تقديم أي بحث للنشر في المجلة يدل ضمناً على عدم نشره في أي مكان آخر، وفي حال قبول البحث للنشر في مجلة جامعة البعث يجب عدم نشره في أي مجلة أخرى.

10- الناشر غير مسؤول عن محتوى ما ينشر من مادة الموضوعات التي تنشر في المجلة

11- تكتب المراجع ضمن النص على الشكل التالي: [1] ثم رقم الصفحة ويفضل استخدام التهميش الإلكتروني المعمول به في نظام وورد WORD حيث يشير الرقم إلى رقم المرجع الوارد في قائمة المراجع.

تكتب جميع المراجع باللغة الانكليزية (الأحرف الرومانية) وفق التالي:

آ . إذا كان المرجع أجنبياً:

الكنية بالأحرف الكبيرة . الحرف الأول من الاسم تتبعه فاصلة . سنة النشر . وتتبعها معترضة (–) عنوان الكتاب ويوضع تحته خط وتتبعه نقطة . دار النشر وتتبعها فاصلة . الطبعة (ثانية . ثالثة) . بلد النشر وتتبعها فاصلة . عدد صفحات الكتاب وتتبعها نقطة.

وفيما يلي مثال على ذلك:

–MAVRODEANUS, R1986– **Flame Spectroscopy**. Willy, New York, 373p.

ب . إذا كان المرجع بحثاً منشوراً في مجلة باللغة الأجنبية:

. بعد الكنية والاسم وسنة النشر يضاف عنوان البحث وتتبعه فاصلة، اسم المجلد ويوضع تحته خط وتتبعه فاصلة . المجلد والعدد (كتابة مختزلة) وبعدها فاصلة . أرقام الصفحات الخاصة بالبحث ضمن المجلة.

مثال على ذلك:

BUSSE,E 1980 Organic Brain Diseases **Clinical Psychiatry News** , Vol. 4. 20 – 60

ج. إذا كان المرجع أو البحث منشوراً باللغة العربية فيجب تحويله إلى اللغة الإنكليزية و التقيد

بالبنود (أ و ب) ويكتب في نهاية المراجع العربية: (المراجع In Arabic)

رسوم النشر في مجلة جامعة البعث

1. **دفع رسم نشر (40000) ل.س أربعون ألف ليرة سورية عن كل بحث لكل باحث يريد نشره في مجلة جامعة البعث.**
2. **دفع رسم نشر (100000) ل.س مئة الف ليرة سورية عن كل بحث للباحثين من الجامعة الخاصة والافتراضية .**
3. **دفع رسم نشر (200) مئتا دولار أمريكي فقط للباحثين من خارج القطر العربي السوري .**
4. **دفع مبلغ (6000) ل.س ستة آلاف ليرة سورية رسم موافقة على النشر من كافة الباحثين.**

المحتوى

اسم البحث	اسم الباحث	الصفحة
تأثير المقطع الصوتي على قراءة الكلمات الإنكليزية دراسة تطبيقية على طلاب اللغة الإنكليزية في جامعة حماة	أحلام العبد الله د. أحمد حسن	36-11
" الانزياح الإيقاعي في نصّ (موّال) لمحمود درويش"	أيمن حسن د. أحمد محمد	66-37
سيميائيّة الدّلالات اللّغويّة في شعر محمود درويش ((قصيدة عابرون في كلام عابر أنموذجاً))	باسم عباس د. محمد بصل د. تيسير جريكوس	94-67
التوليد الدلالي المعجمي في الشعر العربيّ السّوريّ المعاصر على مستوى المسمّيات	رباب عبد القدوس د. نزار عبشي	128-95
كوميديا اللغة في مسرح العبث	د. ريم شامية	148-129

أثير المقطع الصوتي على قراءة الكلمات الإنكليزي دراسة تطبيقية على طلاب اللغة الإنكليزية في جامعة حماة

طالبة الدراسات العليا: أحلام العبد الله

قسم اللغة الإنكليزية - كلية الآداب والعلوم الإنسانية - جامعة البعث،

المشرف: أ.د. أحمد حسن

الملخص

تبحث الدراسة الحالية في تأثير تكرار المقطع الصوتي على قراءة الكلمات الإنكليزية. تتضمن طلاباً سوريين من مستوى متقدم في قسم اللغة الإنكليزية في جامعة حماة. تقترح الباحثة أن الطلاب السوريون يواجهون صعوبات في قراءة بعض الكلمات الإنكليزية، خاصة الجديدة منها وغير المتكررة، ما قد يؤثر على مقدرتهم على التعرف عليها وعلى طلاقة قراءتهم ومدتها. تستخلص الدراسة بعض النتائج الرئيسة مثل أنه يتم التعرف على الكلمات ذات المقطع الصوتي الابتدائي الأكثر تكراراً بشكل أسرع من ذوات المقطع الابتدائي الأقل تكراراً. بالإضافة إلى أن الطلاب يميلون خطأ إلى قراءة بعض الكلمات على أنها كلمات مختلفة تماما عندما تبدأ هذه الكلمات بمقطع صوتي متكرر كثيراً. ختاماً، توصي الباحثة بتركيز المناهج السورية على مهارات القراءة، بالإضافة إلى التركيز على أهمية الاستماع أكثر إلى المتحدثين الأصليين لتشكيل حصيلة كلمات أكبر للوصول إلى قراءة أكثر طلاقة.

الكلمات المفتاحية : قراءة، المقطع الصوتي، تكرار المقطع الصوتي، عدد المقاطع الصوتية، طلاقة، مقطع صوتي ابتدائي

Syllable Frequency Effect on Reading English Words

An Applied study on Students of English at Hama University

Abstract

The present study investigates syllable frequency effect during English words reading. It involves advanced Syrian students at the Department of English at Hama University. The researcher suggests that Syrian students face difficulties in reading some English words, especially new and infrequent ones, which may affect their ability of identifying these words and their fluency of reading and its duration. The study concludes some main results such as words with higher frequency initial syllables were named faster than low frequency first syllables. In addition, students tend to read some words wrongly as totally different words when those words begin with a high frequent initial syllable. Finally, the researcher recommends the Syrian curriculums to focus on reading skills in addition to focusing on the importance of more listening to native speakers in order to form and increase the students' vocabulary of English words towards a more fluent reading

Key words: Reading, syllable, syllable frequency, number of syllables, fluency, initial syllable.

Introduction

Among languages, English has invaded all spheres of life. The status, function and spread of this language around the world are, undoubtedly, impressive. Due to this, no other language has got such a position. Actually, English is the most spread language in the worlds of internet, scientific researches, academic and occupational strips. It is, furthermore, the official language of many academic fields like medicine, science, engineering, and other domains. As a result of this vast spread, many learners choose English as their second language and well as many countries have specified instructional curriculums in order to teach English, as in the case of Syria.

English language learning and teaching is a messy process in the sense that classroom experience and acts are completely different from one another. So, it is this diversity that creates obstacles to both learners and teachers as in the process of learning a new language. In addition, according to Brown (2000), because learning a new language is a challenging process that requires much effort, it is crucial that learners should be aware of the reasons underlying any difficulty they encounter while learning.

The reasons why some students fail to attain effective reading accuracy and fluency by the time they leave primary school have been debated over decades. In the last few years, reading fluency has been especially emphasized in the area of reading as a relevant skill in a computer society, which requires the abilities to read well and quickly. In studies such as Akyol et al. (2014), where reading skills are tackled in detail, it is reported that observed reading problems stem from two main factors. One

factor is the readers' basic decoding skills of converting written materials into speech. The other factor is the linguistic knowledge and skills that they possess with regard to comprehending the language they have been reading. From this perspective, it is possible to say that reading problems emerge either because of readers' limited decoding skills, as well as their limited linguistic knowledge and skills, or because of limitations that surface in both skills simultaneously. Furthermore, Spear-Swerling (2013) suggests that another likely cause of reading difficulties is directly related to the student's inability to decode long, multisyllabic words. In fact, some studies such as Goswami (2003) have suggested that reading difficulties in a transparent language are related to speed more than to accuracy in decoding. More importantly, Toste et al. (2017) prove that poor decoders, even those who can decode simple syllable words, have a difficult time with multisyllabic words. However, as Cunningham (1998) describes, most of the new words have two or more syllables.

1. Syllable Frequency Effect

Before reviewing the literature on syllable frequency effect on visual word recognition, it is important to consider how the phonological syllable is defined.

It is generally understood that each phonological syllable is composed of at least a vowel sound. Furthermore, the phonemes occurring at the beginning or end of an individual syllable must also be able to begin or end English words, respectively. Roach (2000: 70) states that "syllables are usually described as consisting of a center which has little or no obstruction to airflow and which sounds comparatively loud:

before and after the center, there will be greater obstruction to airflow". Knight (2012) refers to obligatory constituent of any syllable as nucleus, and it implies the center of a syllable. The consonant that precedes it is called onset, while the one that follows the nucleus is coda. Consequently, a vowel is the major component of any syllable, and there will not be a syllable without the existence of a vowel.

Previous studies, such as Perea et al. (1998), have examined the role of syllable units, then the frequency of individual syllables might have an impact on naming words and recognition times. In Spanish word recognition literature, such as in Garcia –Albea (1998), words with high frequency syllables have been found to be named faster than words with low frequency syllables. Utilizing pseudo words, Carreiras et al., (2004) manipulated the frequency of the first and second syllable while controlling for lexical stress and bigram frequency. These authors have found a facilitative naming effect of syllable frequencies only for the first syllable: That is, words with higher frequency initial syllables were named faster than low frequency first syllables.

Other Spanish studies such as Carreiraset al. (1993), have also investigated the syllable frequency effect on silent reading. Using lexical decision, these studies have generally found that words with high frequency syllables produce longer response times and higher error rates than words with lower frequency syllables, for both high and low frequency words. These researchers claim that the syllable frequency effect is inhibitory in lexical decision because words with higher frequency syllables activate more word candidates with the same syllables than words with lower frequency syllables. Since a larger neighborhood results in longer

latencies, the correct identification of words containing higher frequency syllables would be delayed.

While there is evidence to suggest that syllable frequency effects in visual word recognition are reliable for French and German, and there is a large amount of support for syllable frequency effects in Spanish. Anyhow, their occurrence in English has received much less attention. A study by Macizo et al., (2007) examined syllable frequency effects on naming and lexical decision in English by performing multiple regression analyses on data for disyllabic words. Their results from English naming tasks were similar to the Spanish studies; they showed facilitation for naming latencies with words that had higher first and second syllable frequencies after word frequency and word length were entered in a stepwise regression. They also found a facilitation effect of syllable frequency in lexical decision, which is opposite to the effect that occurs in Spanish studies. These authors claimed that if lexical candidates are indeed activated via syllabic units during word recognition, it does not happen rapidly enough to cause inhibitory effects for lexical decision in English. Instead, English readers may recognize whole words based on their spelling before syllabic neighbors can be activated.

Although syllable frequency effects in English have been found with a variety of tasks (e.g., number of syllables, illusory conjunction, syllable priming), conflicting results have been obtained. Carreiras, et al. (2004) consider the effects of stress assignment and of syllable frequency in reading aloud may allow us to better articulate the operations involved in the phonological-to-phonetics interface, the rather neglected and oversimplified component of reading models. Both stress priming and syllable frequency are assumed to affect the latest stages of reading process, when readers (a) spell out segmental and metrical

information and (b) plan the articulation of the word, with syllable frequency affecting the word's phonetic encoding.

Most of the evidence supporting the syllable as a functional unit while reading in Spanish has been obtained in experiments that manipulated syllable frequency. Carreias (1993) has found that reading times for words embedded in texts were negatively related to the positional frequency of their syllables. The positional syllable frequency was a token recount of the number of times that a syllable appears in a particular position in a word (first, second, etc.), in a corpus of printed Spanish.

Since the positional syllable frequency is the factor we are interested in, it will be referred to as "syllable frequency" (SF henceforth). Similar results were obtained in other studies using lexical decision task such as Álvarez, et al. (2000), words with high-frequency syllables produce longer reaction times (RTs) than words having low-frequency syllables. Similar counterintuitive results have also been found in English although associated to the frequency of letter clusters rather than SF. Carreiras et al. (1993) have used a large dictionary of SF in Spanish to select the experimental items. In their first experiment, using a lexical decision task, they have found clear SF effects, both in disyllabic and tri-syllabic words. Again, words having high-frequency syllables produced longer RTs than words with low-frequency syllables.

Furthermore, Seidenberg (2017) has found reliable effects of word frequency and, more important, reliable effects of SF (after controlling for bigram frequency). However, it is important to mention that the syllable-frequency effect was bigger for low-frequency words. In addition, SF was significant in pseudo words producing an inhibitory effect as well, while bigram frequency was

not. Carreiras et al. (2004) have concluded that syllables are access units in visual word recognition in Spanish (and perhaps in other languages with a clear syllabic structure). High-frequency syllables would activate a larger set of lexical candidates (or syllabic neighbors) than low-frequency syllables. They have presumed that it takes more time to select a word from a large set than from a small one. Thus, it will take longer to select a word with high-frequency syllables than a word with low-frequency syllables. The mechanism of mutual inhibition among activated word nodes would provide, according to the authors, an accurate account of the results.

Similarly, Carreiras et al. (2004) have found inhibitory masked-priming effects when prime and target shared the initial syllable compared with a control condition. Additionally, the effect is clear only when the prime is of higher frequency than the target. According to the authors, the explanation of such result is that high-frequency primes produce lexical inhibition over its syllabic neighbors of lower frequency.

2. Statement of the Problem

The acquisition of a second language involves the development of four skills: listening, speaking, reading and writing. Reading skills must therefore be considered a significant component of foreign language teaching. However, English programs in Syria do not emphasize the development of reading skills. The primary emphasis throughout the English departmental programs of Syrian universities is English literature, which focuses upon literary content rather than language skills. This curricular design has given the teaching of the language skills a low priority. It has been assumed that university students, after years of study,

would already have a good command of English. Consequently, as Barakat (1985) argues, students face enormous difficulties reading English. Thus, students go to universities with inadequate command of English even though they studied it for six years with no remedial program to deal specifically with this inadequacy. Difficulties are then compounded when these students return to the classroom as English teachers who possess limited abilities to effectively use English. As a result of pedagogic and technological inadequacies, students in English Departments who choose English as their teaching field are inadequately trained to serve as language models in the classrooms. This practice creates a vicious cycle in which English teachers with inadequate language skills themselves, using no audiovisual support equipment to provide-fluent language models, graduate students with limited English language skills. In other words, English Department programs in Syrian schools and universities do not emphasize the development of language skills, especially the reading skills.

3. Objectives of the Study

In the Syrian Arab Republic, English plays an important role as the dominant second language. Although Arabic functions as the official language, English occupies the position of the principal foreign language in the educational curriculum of the preparatory, secondary and university levels. Although other languages such as French, German, and Russian are also taught, government records indicate that most students select English as their second language. Thus, teaching of English emerges as a major task to be performed by the educational system in Syria. Actually, the main aims of teaching English are language development. It enables students to understand spoken English, speak English, read English

and write perfect. Undoubtedly, English is a direct medium of acquiring knowledge of modem arts, science, technology and humanities. It is also important for politicians, scientists, doctors, engineers, educationists, businessmen and research workers.

Reading fluency is another key component requiring assessment. According to Whalon et al. (2009), fluency refers to the student's ability to read with speed, accuracy, and expression or prosody. Chard et al. (2002) propose that many students who lack skill in the area of fluency face an inability to read sight words and phrases quickly or to decode text fluidly. This lack of automaticity, or smooth, natural transformation of text to oral language, may impede working memory for individuals reading without fluency, thereby exhausting brain resources and preventing comprehension. Students who are able to decode and recognize high frequency sight words within a passage of text with automaticity are fluent readers. Furthermore, fluency is essential for students to accomplish tasks involving reading in a timely fashion and is related to comprehension. Manset-Williamson et al. (2005) assume that the ability to read with fluency becomes even more crucial, as curricular demands increase as students move to higher grade levels and literacy tasks become a core component of access to curriculum across content areas (eg., science, history, language arts).

This study draws upon students' and teachers' attention to the role of the frequency of syllables that play during reading English words. This is done throughout studying the difficulties and problems that face students during reading words. It, moreover, sheds light upon some implications that may develop reading abilities of Syrian students and here lies the importance of this

study. Clearly there are many educational benefits to students when reading strategies are combined. Students are encouraged to sense free reading in a natural and social environment .Such environment will provide students with motivation for reading and comprehending as well.

In other words, this research aims at the following purposes:

1- Pinpointing the difficulties students encounter at the Department of English of Hama University during reading English and highlighting if the syllable has an effect in this process.
2- Highlighting how much the students depend on the initial syllable frequency in recognizing the words they read.
3- Highlighting the importance of reading more and listening to native speakers of English to build up a correct pronunciation of words that are read, the thing which strongly and positively affects reading fluency and comprehending correctly what is read.
4- Suggesting practical and useful implications for students and readers of English to improve their reading.

4. Research Hypotheses

Hypothsis (1): Students tend to read new and infrequent words as syllable by syllable.

Hypothsis (2): Students read the frequent words instantly depending on their reserved lexicon.

Hypothsis (3): Students wrongly read some words as other different words when they face a high- frequent initial syllable.

5. Research Questions

In order to investigate the previous hypotheses, the researcher attempts to answer specific questions in her study, which are the following ones:

Question (1): Has the frequency of syllables an effect during reading the English words?

Question (2): Do students read new and infrequent words as a whole without delays and errors in identifying words?

6. Methodology

The methodology of this study includes the participants, instruments and procedures.

7.1. Participants

The experiments are going to include advanced Syrian learners from Hama University; Faculty of Arts and Humanities, Department of English. The subjects are university students with an average age of about 18 to 25 years old, receiving English as a second language. Students descend from different governorates and areas and all of them speak Arabic as a native language. Twenty heterogeneous students of all years participated in the test, five students from each year, ten of the students are females and 10 are males. At first, the students were selected randomly from each year for the study, where there were students with a good ability to read English in order to be able to complete the tests and gather suitable information and data from the research sample.

7.2. Instruments

Depending on previous researches and studies, a time recording test is applied in the study. This experiment is a time recording of the speed and duration of the participants' readings of certain words in order to fulfill the goals of the study. The experiment's stimuli are two lists of English words; the first list contains 20 frequent words, and the other has 20 infrequent words for the students. All of the frequent words are taken from the books and courses the students study. In addition, all of the words are chosen randomly from the currently studied words by the participants. The total number of the words is 40; they are written on A4 sized paper in Arial font.

7.2. Procedure

After the researcher has asked the permission from each group of students, she began the experiment. Prior to the implementations, conversations were held with all the students and they were told briefly about the purpose and the content of the study. After this short conversation, the study was carried out individually in a separate room, only with the students who volunteered to join. The participants were asked to read the words of the given lists aloud in an un-speeded naming task. As participants read, they were recorded. Recording was obtained with the experimental software 'Adobe Audition' using the microphone of a Lenovo laptop. Each participant's recording was saved as a separate wave file entitled with the name of the participant. The duration of reading each word for the participants was written on lists organized for this purpose as follows:

7.3. Data Analysis Procedure

According to their year of study, the researcher divided the participants into four groups, five students in each group. Using the experimental software 'Adobe Audition', the researcher listened to the recordings of words reading for each student and analyzed the given data. She calculated the duration of each word. According to this, test data were analyzed by calculating the means of reading each word for each student in the year, then an overall mean of duration was calculated for each set of words; frequent words and the infrequent words.

8. Results

The next table shows students overall means of all words' reading duration for each year of study:

	First year students	Second year students	Third year students	Fourth year students
Frequent words	0.01.21[1]	0.01.29	0.01.36	0.00.92
Infrequent words	0.02.13	0.01.86	0.01.22	0.01.63
Total mean	0.01.67	0.01.57	0.01.29	0.01.27

Table (1): "Overall means of students' Reading Duration"

---

[1] This statistics shows that first year students spend a mean of zero minutes, one second and twenty one milli-seconds in reading the frequent words.

The overall mean of first year students was (0.01.67 milliseconds). Contrasting this mean with that of the other years shows that it was the slowest. This may be due to the lack of practicing reading in contrast with the participants of the next years. In fact, first year students tend to read rapidly without giving enough consideration to the correctness of reading and words' pronunciation. There was a student who read the whole infrequent words wrongly. Some of the students even wanted to withdraw from the test. They, moreover, had problems in pronouncing some phoneme combinations like ' ʃıǽ' was read as 'sıǽ' in the word 'artificiality', and 'ju:' was pronounced as 'ʌn' in the word 'university'.

Second year students' total mean was better than the mean of the first year participants of a mean about (0.01.57 milliseconds). It was noticed that some students tend to prolong some syllables during word reading in order to have some time to be sure about the pronunciation of the next syllables. Moreover, some students read words wrongly even after repeating it a second time. Like the first year students, they also faced problems in pronouncing some phonemes. Like, for example, some of the participants read the word 'dictionary' as 'dıʃənrʌi', 'creativity' was sometimes read as 'si:rtivəti', and some students pronounced the phoneme 'e' at the end of the words 'illustrate' and 'favorite'. In addition, it was noticed that many students repeated the first syllable of some words many times before continuing reading the rest of syllables of those words, like repeating the syllable 'per' in the word 'persecution'.

Third year students' overall mean was (0.01.29 milliseconds), it shows that their performance was better than that

of the preceding years. Anyhow, they had some problems during words reading. Some students tend to read some words as totally different ones due to the speed reading. One student has read the word 'brightright' as 'brighten'. In addition, some syllables were read as totally different syllables like reading 'mandatory' as ' moundatory'. Moreover, some students used ' Eeeh' during reading words which refers to their hesitation and that they tried to have time to decode before reading. This, anyhow, increases the duration of their reading. Some students, on another hand, pronounced some words as Arabic pronunciation, for example, the word ' television' was twice read as ' telıvızju:ən'.

The overall mean of fourth year students was (0.01.27 milliseconds). This highlights that they were the fastest in reading the given words. Like what happened with the rest years, fourth year students' goal was to read as fast as they could because they were targeted to compare their competence with those of the other years. Anyhow, their reading was a way more correct than the others.

Finally, some points were shared in all of the participants' performances. Students of all years tend to read as fast as possible, as was mentioned, without giving enough attention to the correctness of reading. In addition, the vast majority of participants have not read words as a whole but syllable by syllable. First syllable of most words was repeated many times before continuing reading the rest syllables of the word to have some time to decode. Finally, the students mostly repeated reading each word immediately after reading it for the first time, reading the word in the second time took less duration of time.

Anyhow, the researcher took into consideration only the duration of reading the words for the first time.

9. Discussion

The present research has targeted advanced Syrian students at Hama University- Faculty of Arts and Humanity, Department of English. Firstly, the test results have showed that the participants read frequent words faster than infrequent ones, even if the frequent words have more number of syllables. For example, the word 'mathematical' is read faster than the infrequent word 'alleged'. In addition, the vast majority of students tend to read words syllable by syllable; not as a whole, especially words that have a big number of syllables or the infrequent words. This was clear mostly in the words 'oversimplification', 'disestablishmentarian', 'antidisestablishmentarian', and 'disambiguation'. In most of the given words, the first syllable of the word was read instantly and repeated till the student was able to make sure how the rest of the word is pronounced and decoded, then they continue reading the rest syllables of the word. Repeating the first syllable many times was so clear in words that begin with the high frequent syllable 'over' like 'overwhelming' and 'oversimplification', and the syllable 'un' like the word 'unbelievable', and finally the frequent syllable 'anti' like the word 'antidisestablishmentarian'. Moreover, some students tend to read some words as totally different words when they begin with a syllable that is pronounced like another high frequent syllable. The word 'mandatory', for example, is many times wrongly read as 'mountain'.

In order to relate the findings of this study to those of other studies, the researcher has highlighted some findings of previous

researches. Furthermore, the reason that this effect is not found with higher frequency words was thought to be because they are read more quickly and are less influenced by spelling-sound consistency. Treiman et al. (1995) showed that English readers preferentially resort to rime units to read monosyllabic words. Furthermore, from his viewpoint, Taft (1979) argues that multisyllabic words are accessed via their first syllable, which has an independent status in the orthographic lexicon. In addition, Carreiras et al. (1993) have found an effect of syllable frequency on lexical decision latencies to visually presented Spanish words. According to Garcia –Albea (1998), words with high frequency syllables were found to be named faster than words with low frequency syllables. In addition, Carreiras et al., (2004) found a facilitative naming effect of syllable frequencies only for the first syllable: That is, words with higher frequency initial syllables were named faster than low frequency first syllables. Carreiras et al. (1993), as well, have found clear syllable frequency effects, both in disyllabic and tri-syllabic words. Again, words having high-frequency syllables produced longer RTs than words with low-frequency syllables. Moreover, Yap et al. (2009) have found an interaction between number of syllables and word frequency such that as word frequency increased, the number of syllables effect decreased. All of these findings, undeniably, go in line with those of the current study that syllables have an effect in reading English an comprehending its words correctly.

On the other hand, some studies highlight findings that may be contrasted with the findings of the current study such as Álvarez, et al. (2000), who have found that words with high frequency syllables produce longer response times and higher error rates than words with lower frequency syllables, for both

high and low frequency words. Similar results are obtained in other studies such as Carreiras et al. (1993) which suggest that words with high frequency syllables produce longer response times and higher error rates than words with lower frequency syllables, for both high and low frequency words. Moreover, Spoehr et al. (1973) have found that report accuracy was higher for one than for two-syllable words that were matched on word length and word frequency.

In other words, this research has concluded and proved some important results and findings like the following:

1. Participants read frequent words faster than infrequent ones, even if the frequent words have more number of syllables.
2. The vast majority of students tend to read words syllable by syllable; not as a whole, especially the infrequent words.
3. The first syllable of the word is read instantly, the rest of the word is pronounced and decoded, and then students continue reading the rest syllables of the word.
4. Students tend to read some words as totally different words when those words begin with a syllable that is pronounced like another different high frequent syllable.
5. Multisyllabic words are accessed via their first syllable, which has an independent status in the orthographic lexicon.
6. Words with higher frequency initial syllables were named faster than low frequency first syllables.

10. Pedagogical implications

The present results have important implications for reading teaching. In particular, the present study makes important points that must be considered in teaching. Reading involves decoding, visual word recognition, and syllable frequency skills have a role during reading comprehension. Reading instruction must therefore consider the acquisition of these distinct reading skills and the importance of increasing both the number of words in a student's vocabulary and the extent of word knowledge for these words. The present results also suggest that a combination of vocabulary enrichment and syllable awareness should be considered along with the teaching of word recognition skills; developmental theory suggests that initial attention be directed toward decoding, with attention shifted to efficient sight-word reading as reading demands increase and decoding proficiency is established.

Accordingly, and depending on the findings and results of this study, the researcher suggests some implications that may improve students' reading and comprehension:

- Considering that reading problems stem from learners' first years of studying, school curricula and syllabi should be reconsidered so that teaching should focus more on language skills.
- Implementing audio- lingual aids which make learning more effective and fruitful in language classrooms.
- Adopting reading techniques that help and encourage students to read new and long words by their own and involve reading new books, stories newspapers and other texts outside their provided curricula along with practicing comprehension questions about what students read in

order to increase the number of words in the students vocabulary and their phonological lexicon.

- Adopting a standardized admission test (written and oral) for English language and literature applicants prior to their acceptance at the Department of English.
- Maximizing the time and marks allocated to the practical lectures, so students provide an outlet for English practice.
- Equipping Faculties of Arts with language laboratories for learners to get access to software materials which help them practice and improve their performance.
- Finding remedial solutions to overcome some fossilized errors or mistakes learners may make.
- Maximizing the marks allocated to students' reading and participation.
- Triggering learners to develop an ear of English by making a habit to listen to native speakers.

11. Recommendations for Future Research

As little research exists in the area of syllable frequency effect on reading comprehension, further research is needed. A much larger study with a bigger cohort could yield some vital information which in effect reduces the incidences of reading difficulty in the middle and primary school. More investigation is needed in the future in order to validate the experimental tasks created in this study. Therefore, the researcher believes that repeating this research with larger sample sizes will enhance the generalizability of the findings. This will enable comparison with the results of this thesis, generalization of the results to other populations and, ideally, development of norms to allow precise

diagnosis. It is also of interest to evaluate the relations between syllable awareness skills and reading skills at different ages, to more fully understand those relations. For instance, it is of interest to evaluate whether syllables play a significant role in reading comprehension for younger children or school students who are with less established decoding and word recognition skills.

Furthermore, outcomes of this research are bounded by students' reading performances at the word level. Then a future study might be done about syllable role in reading within whole texts given in the recording test, in line with implementing comprehension questions about what is read in those texts. Further research, moreover, can be applied at state and private schools to estimate teachers who might be the sources of reading and pronunciation errors.

References:

- Akyol, H., Çakıroğlu, A., & Kuruyer, H. G. (2014). A study on the Development of reading skills of the students having difficulty in reading: Enrichment reading program. International Electronic Journal of Elementary Education, 6(2), 199-212.
- Álvarez, C. J., Carreiras, M., & De Vega, M. (2000). Syllable-frequency effect in visual word recognition: Evidence of sequential-type processing. Psicológica, 21(2), 341-374.
- Barakat, G. A. (1985). *A Model for Teaching English as a Foreign Language in Syria with Particular Reference to Listening Comprehension (CAI)* (Doctoral dissertation, The University of Texas at Austin).
- Brown, H. D. (2000). Principles of language learning and teaching (Vol. 4).
- Carreiras, M., & Perea M . (2004). Naming pseudowords in Spanish: Effects of syllable frequency. *Brain and Language*, *90*, 393-400.
- Carreiras, M., Álvarez, C. J., & Devega, M. (1993). Syllable frequency and visual word recognition in Spanish. Journal of memory and language, 32(6), 766-780.
- Carreiras, M., Álvarez, C. J., & Devega, M. (1993). Syllable frequency and visual word recognition in

Spanish. Journal
of memory and language, 32(6), 766-780.

- Chard, D. J., Vaughn, S., & Tyler, B. J. (2002). A synthesis of research on effective interventions for building reading
fluency with elementary students with learning disabilities. J*ournal of learning disabilities*, *35*(5), 386-406.
- García-Albea, J. E., Sanchez-Casas, R. M., & Igoa, J. M. (1998).
The contribution of word form and meaning to language
processing in Spanish: Some evidence from monolingual
and bilingual studies. In *Sentence processing: A crosslinguistic perspective* (pp. 183-209). Brill.Gough, Philip B. How children learn to read and why they fail. *Annals of dyslexia, 46*(1) (1996): 1-20.
- Knight, R. A.(2012). Phonetics A course book. USA: Cambridge
Universiy Press. Lahiri, A., & Marslen-Wilson, W. (1991).
The mental representation of lexical form: A phonological
approach to the recognition lexicon. Cognition, 38(3), 245-294.
- Macizo, P. & Van Petten, C. (2007). Syllable frequency in lexical
decision and naming of English, *Reading and Writing*, 20(4), 295-331. New York: Longman.

- Roach, P. (2000). *English Phonetics and Phonology*. USA: University of California.
- Spear-Swerling, L. (2013). A road map for understanding reading disabilities and other reading problems, redux. *Theoretical models and processes of reading*, 412-436.
- Spoehr, K. T., & Smith, E. E. (1973). The role of syllables in perceptual processing. *Cognitive Psychology*, *5*(1), 71-89.

Stanovich, K. E. (1988). The right and wrong places to look for the cognitive locus of reading disability. *Annals of Dyslexia*, *38*(1), 154-177.

- Taft, M. (1979). Lexical access-via an orthographic code: The basic orthographic syllabic structure (BOSS). *Journal of Verbal Learning and Verbal Behavior*, *18*(1), 21-39.
- Toste, J. R., Williams, K. J., & Capin, P. (2017). Reading big words: Instructional practices to promote multisyllabic word reading fluency. *Intervention in School and Clinic*, *52*(5), 270-278.
- Treiman, R., & Zukowski, A. (1990) Toward an understanding of English .
- Whalon, K. J., Al Otaiba, S., & Delano, M. E. (2009). Evidence-based reading instruction for individuals with autism

spectrum disorders. *Focus on Autism and other Developmental Disabilities*, *24*(1), 3-16.

- Yap, M.J., & Balota, D.A. (2009). Visual word recognition of multisyllabic words. *Journal of Memory and Language*, 60, 502-529.

"الانزياح الإيقاعي في نصّ (موّال) لمحمود درويش"

اسم الباحث: أيمن حسن حسن

قسم اللغة العربية – كلية: الآداب والعلوم الإنسانية – جامعة: دمشق

اسم المشرف: الدكتور أحمد علي محمد

ملخص البحث:

– يضيء هذا البحث جانباً تطبيقياً في تلمس شعرية الخطاب عند محمود درويش من خلال الوقوف على ظاهرة الانزياح، وقراءة النص من خلال التركيز على العلاقات الناظمة لبنيته الصوتية، ومعاينة ما أضفاه الانزياح – بوصفه خرقاً للقواعد المألوفة والناظمة للغة– على النص من أبعاد دلالية، وآفاق تأويلية، وقيم جمالية ما كان لها أن تتوفر وفق الاستعمال العادي للغة، ومن هنا نستطيع الاطلاع على البعد الفردي للاستعمال عند محمود درويش الأمر الذي يكشف عن أسلوبه وتقنية توظيفه لضروب المخالفة التي تعبر عن جوهر الانزياح.

– إنَّ التعامل مع مكونات الخطاب الشعري لا يعبر عن نظرة تجزيئية لمحتوى الشعرية الذي يُعبِّر عنه الخطاب، لأن الشعرية لا تتولد من جانب من دون جانب مع ما يعتري مصطلح الشعرية من خلافات وعدم اتفاق، إذ إنها ما زالت قضية إشكالية في النقد عامة، ولكنَّ التعامل مع البنيات الثلاث الصوتية، والتركيبية، والدلالية إنما هو انطلاق من نظرية كوهن نفسها في معاينة الخرق والخروج في مكونات الخطاب وفق رؤية لغوية صرفة، وثم التعامل مع ما وفره هذا الخروج من جماليات ومحددات فنية، ومن هنا كان البحث يحاول الوقوف

بالدراسة والتحليل لضروب المخالفة في البنية الصوتية ومحاولة رصد التحولات الفنية الذي توفرت في هذه التقنية التي تقوم على المخالفة والخروج عن تواضعات اللغة العادية، ولعلَّ اختيار قصيدة (موال) للشاعر محمود درويش لم يكن اختياراً اعتباطياً، فالقصيدة من مرحلة البدايات هذا من جهة، ومن جهة أخرى نلمس فيها أشكالاً جليَّةً من الانزياحات الواضحة، ممّا شجّع البحث على التعامل معها من زاوية أسلوبية وجدت في الانزياح محاولة لسبر قيمها الفنية، والجمالية، والاطلاع على خصوصية الاستعمال عند درويش، وأسلوبية تعامله مع لغته الشعرية.

الكلمات المفتاحية: الشعرية– الانزياح– الإيقاع– الوزن– القافية– التكرار– التوازي.

Summary:

- This research sheds light on an applied aspect in touching the poetic discourse of Mahmoud Darwish by standing on the phenomenon of deviation, reading the text by focusing on the relationships regulating its phonics structure, and examining what deviation - as a violation of the familiar and regulating rules of language - added to the text of semantic dimensions, interpretive horizons and values An aesthetic that would not have been available according to the normal use of language, and from here we can see the individual dimension of use by Mahmoud Darwish, which reveals his style and technique of employing the forms of violation that express the essence of deviation.

- Dealing with the components of poetic discourse does not express a fragmented view of the poetic content that the discourse expresses, because poetics is not generated from one side without a side with the differences and disagreements in the term poetic, as it is still a problematic issue in criticism in general, but dealing with structures The three phonetic, synthetic and semantic are just starting from Cohen's theory itself in examining the breach and exit in the components of the speech according to a pure linguistic vision, and then dealing with what this departure provided from aesthetics and technical determinants, and from here the research was trying to study and analyze the types of violation in the vocal structure and try Monitoring the technical transformations that have been made available in this technique, which are based on violation and deviation from the humility of ordinary language.

- Perhaps the choice of a poem loyal to the poet Mahmoud Darwish was not an arbitrary choice, as the poem is from this beginning stage on the one hand, and on the other hand, we see in it various apparent types of clear irregularities, which encouraged the research to deal with it from a stylistic angle that found in deviation an attempt to probe its artistic and aesthetic values and see the the privacy of Darwish's usage, and his stylistic approach to his poetic language.

- **Key words**: poetic - deviation - rhythm - weight - rhyme - repetition - parallel.

مقدمة:

– يُمثّل النّصُّ شبكة معقدة من العلاقات المتداخلة، وهو يعبر عن " **حالة منسجمة من النظام والتشاكل والتماثل بين مختلف المستويات التكوينية والصرفية والصوتية والدلالية للنص**"[1] ، ومن ثم تغدو الشعرية محاولة لتلمس هذه المستويات في محاولة لتفسير ما الذي يجعل هذا الخطاب شعرياً، ومن وجهة نظر أسلوبية ينظر إلى الانزياح الذي يعبّر عن خرق قوانين اللغة ومواضعاتها القائمة على أنه جوهر الشعرية، ومن هنا فإن اللغة الشعرية " **تحطم البنية القائمة على التقابل والتي تعمل داخلها الدلالة اللغوية ، إنها تُطلق سراح المعنى من الصلات الداخلية التي تربطه بنقيضه ، وهي الصلات التي يتشكّل منها مستوى اللغة ، والتي تجسد مستوى (اللاشعرية) في الخطاب**"[2] .

– إن وجهة النظر الأسلوبية تنظر إلى الشعرية في ضوء مفهوم الانزياح على أنها " **عملية ذات وجهين متعايشين متزامنين: الانزياح ونفيه، تكسير البنية وإعادة التبيين، ولكي تحقق القصيدة شعريتها ينبغي أن تكون دلالتها مفقودة أولاً ثم يتم العثور عليها وذلك كله في وعي القارىء**"[3].

– فثنائية الهدم وإعادة البناء تقع على مسؤولية القارىء الذي سيعاين انحرافاً ظاهراً عن نمط سائد، ثم سيعيد التوازن لهذا الانحراف والخرق لتكشف هذه المخالفة ضروباً من اللغة الجديدة التي ما كان لها أن تكون في سياقها الطبيعي.

– فالانزياح " **سمة أسلوبية تجمع بين الاختراق والتوازن، الصدور والتلقي، مبدأ الاستبدال ومبدأ الاختيار، جمالية المماثلة وجمالية المعارضة، بنية اللغة المحايدة وبنية اللغة المشحونة المحايثة**"[4]، بمعنى أن الانحراف عما هو سائد في العرف والقوانين

---

[1] فاضل ثامر، اللغة الثانية، في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي، ط1، المركز الثقافي العربي، المغرب، 1994م، ص 45.

[2] جان كوهن، النظرية الشعرية، تر: أحمد درويش، ط4، دار الغريب، القاهرة، 2000م، ص 369.

[3] جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي- محمد العمري، ط1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 1996م، ص 173.

[4] نعيم اليافي، الانزياح والدلالة، مجلة الفيصل، العدد 226، أيلول، 1995م، ص 31.

الناظمة للغة لا بدّ أن يترك أثره في المتلقي أو القارىء، ولا بدّ أن يجنح باللغة عموماً إلى مسارات تأويلية وفنية ما كان لها أن تكون بعيداً عن ضروب المخالفة والخرق.

– وتكمن مشكلة البحث في محاولة تتبع الدلالة، وسبر الأبعاد النفسية، والجمالية من خلال محاورة البنية الموسيقية للنص المختار، والإفادة من الجهد النقدي بشقه الأسلوبي في الوقوف على ظواهر أسلوبية تتعلق بالانزياحات الصوتية، وما توفره من مدلولات، ومحاولة استكناه الدلالة بشكل طوعي بعيداً عن مظاهر التصرف الشّخصي للدارس، وترك القيم الفنية والجماليّة المستَشَفَّةِ نتيجةً منطقيةً للتحليل، وتأتي أهمية البحث من شقّه التطبيقي الذي لا يكتفي بالبعد النظري للظاهرة المدروسة، وإنّما يمضي في ربط الجانب النظري بالجانب التحليلي، ويستند إلى معطيات الدرس النقدي وما يقدّمه من نتائج، ومن هنا يمثل التحليل الصوتي للمادة المدروسة وثيقة واضحة لاستجلاء ما يخبّئه النصّ من مدلولات، وإيحاءات مستترة ما كان لها أن تُكشف بعيداً عن التحليل.

– ولعلَّ الجديد في هذا البحث يتلخّص في أن محمود درويش كان واعياً في توظيفه الفني للانزياحات الموسيقية بوصفها ملمحاً مميزاً لخطابه، وظهر هذا الوعي جليّاً في نتاجاته المبكرة من تجربته الشعريّة، واستطاع محمود درويش من خلال نصه أن يستحضر صوراً جديدة من صور الاستعمال تمثّلت في الاتكاء على الموروث العروضي، والتصرف في نظامه المعياري، كلّ ذلك في ضوء مزج واضح لنصه مع اللون الشعبي المتمثل بالموّال.

– وهَدَفَ البحث إلى إضاءة الرؤية التي ينطلق منها محمود درويش، وموقفه من ثنائية الأنثى، والوطن، والكشف عن العوالم الخبيئة في ذاته الشعرية، والاطّلاع على خصوصية استعمال محمود درويش للغة، واستثماره الموسيقا في الكشف عن مكنونات الّنفس.

– ويمكننا في ضوء هذه الدراسة أن نلخّص أسئلة البحث بثلاثة أسئلة هي:

– هل يُعوَّل على الدرس الصّوتي في قراءة النصّ قراءةً تأويلية؟، وإلى أيّ مدى نستطيع أن نكشف في ضوء التحليل الإيقاعي الدلالات، والأبعاد الجمالية، والنّفسيّة للنّص.

– ما مدى نجاعة استحضار محمود درويش للموروث الموسيقي متمثلاً بالمخمسات، والموروث الشعبي متمثلاً بالموّال في خدمة النص؟.

– ما صور الإضافة التي وفّرها الانزياح الإيقاعي في النص، وفاعليّتها الفنيّة و الجماليّة؟.

– وينطلق البحث من افتراض أنّ النصّ منفتح على كلّ الآليات النقدية، وهو قابلٌ للتحليل، والمقاربة وصولاً إلى استنطاقه، والوصول إلى نتائج يدعمها الدليل، وتأخذ بيدها الحجّة، واتبع البحث منهجاً أسلوبياً تحليلياً، يعتمد قراءة النص قراءة متأنّية، وتبيان ما أسهمت به القراءة من تأويلات، وأثرها على الدلالة.

– الدراسات السابقة:

– شكّلَ نتاج الشاعر محمود درويش مادةً خصبة أثارت شهية الدارسين والنقّاد على حدٍّ سواء، وحظي ذلك النتاج بنصيبٍ وافرٍ من الدّراسات، خاصةً الدراسات الأسلوبية، وإذا ما استعرضنا عدداً من الدراسات السابقة في هذا الإطار نجد أن كثيراً من الدارسين تناولوا الانزياح في شعر محمود درويش، ومن هذه الدراسات والأبحاث نذكر:

– شعرية الانزياح في ديوان محمود درويش الأخير" لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي" ، للباحث أحمد زهير الرحاحلة، جامعة مؤتة، تعرض فيه الباحث للانزياحين التركيبي والاستبدالي، وما وفّراه من شعرية للخطاب، دون التعرض للانزياح الإيقاعي.

– انزياحات الحذف في مجموعة محمود درويش" كزهر اللوز أو أبعد"، دراسة دلالية، للباحثين: بشار علي معطية، مصطفى نمر، جامعة تشرين، جامعة سمنان، عالج فيه الباحثان الانزياح التركيبي دون الانزياحين الاستبدالي، والإيقاعي.

– البنية الإيقاعية وتأثيرها في المعنى، محمود درويش نموذجاً، للباحثة سعدية مصطفى محمد، جامعة القاهرة، درست فيه الباحثة هندسة التكرار الإيقاعي في قصيدة (وعود من العاصفة)، وحلَّلت فيه قصيدة (سقوط القمر)، وحاولت ربط دلالة المقاطع الصوتيّة بالمعنى دون الدلالة التي تتيح مدىً تأويلياً أوسع.

– شعريّة الانزياح في شعر محمود درويش، للدكتور: محمد مصطفى عبد الرحمن كلاب، مجلة جامعة المدينة العالمية، واعتمد المؤلف في بحثه على دراسة الانزياح الإسنادي، والانزياح الاستبدالي، والانزياح التركيبي، دون التطرق للانزياح الإيقاعي.

– ظاهرة الانزياح في النقد العربي الحديث، أطروحة دكتوراه للطالب: فيصل حسّان الحولي، إشراف الدكتور سامح الرواشدة، جامعة مؤتة، 2015، تعرض فيها الباحث للانزياح الإيقاعي عند درويش متمثلاً بالتكرار في قصيدته (مطر ناعم في خريفٍ بعيد)، وإعادة المقطع في قصيدة (أزهار الدم).

– البنية الإيقاعية في الشعر الفلسطيني المعاصر، شعر الأسرى نموذجاً، إعداد: معاذ محمد عبد الهادي الحنفي، أطروحة ماجستير، الجامعة الإسلامية، غزة، 2006، وفيها عرض الطالب لنموذج درويش في تنوع القوافي، وأنواع البحور الذي اعتمدها، دون التعرض للدرس الصوتي، وانزياحاته.

شعرية الانزياح الإيقاعي:

الإيقاع الخارجي:

– يمثّل الخطاب الشعري من حيث المبدأ تحولاً وعدولاً عن النثر أو الكلام في صورته المعيارية، فلا يحتكم النثر أو يلهث وراء علاقات التجانس الصوتي أو الإيقاعي أو ضروب المماثلة الصرفية أو التناغم بين الوحدات الصوتية، أو صور التوازي أو التكرار، ومن هنا يرى كوهن أن الشاعر يجتهد " **على إشاعة التجانس الصوتي وتقويته فيعمل بذلك على عرقلة هذا الاختلاف في اللغة فيحدث انزياحاً على المستوى الصوتي، فالمنثور أو الكلام العادي...لا يقبل التشابه**"[5] .

– ولا بدّ من الوقوف على الإيقاع والوزن تبياناً للحدود الناظمة في الاستعمال، فالإيقاع هو" **الفاعلية التي تنتقل إلى المتلقي ذي الحساسية المرهفة للشعور بوجود حركة داخلية ذات حيوية متنامية تمنح التتابع الحركي وحدة نغمية عميقة**"[6]، ومن هنا يكون الإيقاع معنى أعمَّ من الوزن الذي يمثل **" مجموع التفعيلات التي يتألف منها البيت الشعري**"[7]، فالوحدة النغمية الناتجة عن التتابع الحركي لمجموع التفعيلات هي ما تمثل الإيقاع، وهذا التتابع يضمّ الحروف، والمقاطع، وتردد البنيات الوزنية، والتوازيات، وعليه " **ليس الإيقاع الشعريّ عنصراً محدداً بل هو مجموعة متكاملة من السّمات المميزة، أبرز هذه المجموعة من السّمات الوزن والقافية، والإيقاع الشّعري إذا هو الإطار الذي تتفاعل بداخله مختلف هذه السّمات**" [8] .

---

[5] جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص 83- 84.

[6] كمال أبو ديب، البنية الإيقاعية في الشعر العربي، ط2، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، 1981م، ص 230.

7سحواج أمحمد ، نظرية الاصطلاح في علم الإيقاع، دراسة وتطبيق، أطروحة ماجستير، إشراف الدكتور العربي عميش، جامعة حسيبة بن بو علي، 2008، ص20.

[8] سليمة جيدل، أساليب التكرار في ديوان (العالم ..تقريباً) لفيصل الأحمر، أطروحة ماجستير، إشراف: لخضر تومي، 2015، جامعة محمد خيضر بسكرة، ص16.

والنّصّ المختار موضوعاً للدراسة هو قصيدة (موَّال) من الديوان الثالث لدرويش " آخر الليل" ما يُمثّل بواكير نتاج درويش الشعري، ونحاول تلمس الانزياح الإيقاعي في هذا النص والتوقف عند أبرز الانحرافات الإيقاعية فيه:

وكانَ لَيْ	لِي طَوِيـــلاً	على سِيَا	جِلْ حَدَائِقْ[9]
o // o//	o / o // o /	o // o//	o / o // o /
مَتَفْعِلُن	فاعلاتن	مَتَفْعِلُن	فاعلاتن

– نعاين الإيقاع الخارجي الذي نظم الشاعر قصيدته عليه لنجد أنَّ (درويش) اعتمد البحر المجتث(مستفعلن فاعلاتن)، وهو بحرٌ " **يُعدُّ من أكثر البحور ملاءمةً للغناء و الإيقاع الموسيقي**"[10]، وجاء بالتفعيلة الأولى مخبونة على وزن (مُتَفْعِلُنْ)، وما يعزّز نزوع النّصّ إلى الغناء والإنشاد هو أنَّ العنوان الذي حكمَ القصيدة وهو" **أحد أهم عناصر النص الموازي باعتباره* أول عتبة من عتبات العمل الأدبي....إن لم نقل إنه مفتاح النص المؤدي إلى الإحاطة بدلالته وتأويلاته**"[11] كان يحمل مسمى "موَّال"، وفي ضوء هذه التوطئة نتساءل عن صور التجاوز والانحراف في المستوى الإيقاعي في النص لنعاين الأبعاد الفنية والدلالية والجمالية التي يوفرها هذا الخروج.

– إن الهندسة الصوتية التي اعتمدها درويش في القصيدة تمثل اختلافاً على مستوى الاستعمال حتى في القوالب الفنية المستحدثة، فإذا ما حللنا من وجهة نظر موسيقية البنية الصوتية للنص نجد أن (درويش) قد اعتمد قالباً عروضيّاً يُعرف بالمخمّسات، وكان أول مظاهر الاختلاف هو استخدام شاعر حديث هذا النظام أو القالب العروضي في نص حداثي بحت، وخروجه عن تضمين أي بيت شعري لسابق، مما يشير أنه أمام تجربة

[9] محمود درويش، الديوان، ج1، ط14، دار العودة، بيروت، 1994م، ص 177.
[10] حمد، عبد الله خضر، اتجاهات النقد العربي القديم، ط1، دار القلم للطباعة والنشر، بيروت، 2017م.، ص190.
* الصواب: بِعَدِّه.
[11] طوالبية ، سارة، شعرية النصوص الموازية في شعر محمود درويش ديوان لماذا تركت الحصان وحيداً نموذجاً، أطروحة ماجستير ، جامعة العربي التبسة، الجزائر، 2017م ، ص 56.

ذاتية بامتياز لا يسمح لأحد مشاركته بالتعبير عنها حتى في علاقات التداخل النصي، وهنا تكمن الخصوصية التعبيرية للشاعر الذي يرى أنه مختلف حتى فيما يعانيه ويحسه، كما يشير الاتجاه الغنائي للنص أن اللغة الأنسب في التعبير عن مكنونات الذات من مشاعر وأحاسيس هي لغة الموسيقا لذلك كان اتكاء درويش على العنوان والقالب العروضي، وإذا ما تتبعنا النص نجد أن (درويش) قد ضمّن نصّه لازمة موسيقية من العامّيّ المشهور وهي موَّال متداول في التراث الفلسطيني نصه:" **يمَّا موِيل الهوى../ يمَّا مويليا../ ضرب الخناجر ولا../ حُكم النذل فيَّا**"، وإذا نظرنا بعين التحليل للقصيدة نرى أنها توزعت على مقطعين مخمسين ثم لازمة الموال، ومقطعين مسبع ثم مخمس يليهما لازمة الموال، ثم مقطعين مخمسين ثم لازمة الموال، ثم ثلاثة مقاطع مخمسة يليها لازمة الموال:

خَسِرتُ حُلْماً جَميلاً خَسِرْتُ لَسْعَ الزنابقْ

وكان ليلي طَوِيلاً على سِيَاجِ الحَدائقْ

وما خَسِرْتُ السَّبِيْلا

لقد تعوَّد كَفِّي على جِراحِ الأمَاني

هُزِّي يديكِ بعُنْفٍ يَنْسَابُ نَهْرُ الأغَانِي

يا أمَّ مُهْرِي وسَيْفِي

يمّا.. مُوِيل الهوى

يمّا..مويليّا

" ضَرْب الخناجر ..ولا

"حُكم النَّذل بيّا

يَداكِ فوق جَبِيني تاجانِ من كِبْرِياءْ

إذا انحَنَيْتِ انحَنَى.. تَلٌّ وضَاعَتْ سَمَاءْ

ولا أعُودُ جَدِيراً بِقُبْلَةٍ أو دُعَاءْ

والبَابُ يُوصَدُ دُونِي

كُونِي على شَفَتَيَّا اسْمَاً لِكلِّ الفُصُولِ

لم يَأخُذُوا من يَدَيَّا إلّا مَناخَ الحُقولِ

وأنتِ عنديَ دنيا

يمّا.. مويل الهوى

يمّا..مويليّا

" ضرب الخناجر ..ولا

"حكم النّذل بيّا

الرّيحُ تَنْعَسُ عِندي على جَبينِ ابتسامَه

والقَيدُ خَاتمُ مَجْدٍ وشَامَةٌ لِلكَرامه

وسَاعِدي للتَّحِدّي

على يَدَيكِ تُصَلِّي طُفُولةُ المُستَقبلْ

وخَلْفَ خُفَّيْكِ طِفْلِي يَقُولُ يومي أجْمَلْ

وأنْتِ شَمْسِي وظلّي

يمّا.. مويل الهوى

يمّا..مويليّا

" ضرب الخناجر .. ولا

"حكم النذل بيّا

الأرضُ، أم أنتِ عِندي أم أنتما توءمانِ

مَنْ مَدَّ للشَّمسِ زَنْدِي؟ الأرضُ أم مُقْلتانِ

سيَّانِ سيَّانِ عِندي

إذا خَسِرْتُ الصَّديقة فَقَدْتُ طَعْمَ السَّنابلْ

وإنْ فَقَدْتُ الحَدِيقة ضَيَّعْتُ عطرَ الجَدائل

وضاعَ حُلْمُ الحَقِيقة

عَنِ الوُرُودِ أدَافِعْ شَوقاً إلى شَفَتَيْكِ

وعَنْ تُرابِ الشَّوَارِعْ خَوفاً على قَدَمَيكِ

وعَن دِفَاعِي أُدَافِعْ

يمّا.. مويل الهوى

يمّا..مويليّا

" ضرب الخناجر .. ولا

"حكم النذل بيّا[12]

[12] الديوان ص 177- 178- 179.

– نرى مخالفة درويش قواعد الاتساق في عدد المقاطع مقارنة بتموضع اللازمة الموسيقية في النص، وإذا ما تتبعنا السياق الدلالي للمقاطع نرى أن الإطالة كانت في موضعين يتلخصان بموقف الشاعر من وطنه وما يعنيه له من مفردات الحياة ومدى ارتباطه وتماهيه فيه، يقول:

يداكِ فوق جبيني تاجانِ من كبرياءْ

إذا انحنيتِ انحنى.. تلٌّ وضاعت سماءْ

ولا أعود جديراً بقبلةٍ أو دعاء

والباب يوصد دوني

كوني على شفتيَّا اسماً لكلِّ الفصول

لم يأخذوا من يديَّا إلا مناخَ الحقولِ

وأنتِ عنديَ دنيا[13]

والموضع الثاني يوضح فلسفة هذه العلاقة، ودفاعه اللانهائي عن وجوده، وتماهي المحبوبة والأرض في علاقة جدلية:

الأرضُ، أم أنتِ عندي أم أنتما توءمانِ

مَنْ مدّ للشمسِ زندي؟ الأرضُ أم مقلتانِ

سيَّانِ سيَّانِ عندي

إذا خسرْتُ الصَّديقة فقدتُ طعمَ السَّنابلْ

وإن فقدْتُ الحديقة ضَيَّعْتُ عِطرَ الجَدائلْ

[13]الديوان ص 178.

وضاعَ حُلْمُ الحقيقة

عَنِ الورودِ أدافعْ شَوقاً إلى شفتيكِ

وعن ترابِ الشَّوارعْ خوفاً على قدميكِ

وعَنْ دِفاعي أدافعْ[14]

– تتمثّل ظواهر الانحراف في النص في استحضار القالب الموسيقي المتمثل بالمخمسات، وهذا ما يتلاقى مع نزعة غنائية انضبطت فيها التفعيلات بشكل متساوٍ، وكان حضور الموال العامي الشعبي متواشجاً مع البنيات الدلالية التي حكمت الخطاب والتي تعبر عن رفض الذل والخنوع لإرادة المغتصب، وسرقته لتفاصيل الحياة وملامح العيش، وكل هذا في صورة غنائية لخصها العنوان لتكون التفاصيل عبارة عن جزئيات تحتكم إلى العتبة الأساسية التي نلج فيها النص، وليتلاقى العنوان مع اللازمة الموسيقية في محاورة للنمط الغنائي الذي يستند إلى مرجعية مكررة تعاود ربط الجزئيات بعضها ببعض بعد الانتهاء من كل قطعة موسيقية.

ومن صور الانزياح الخارجي نعاين القافية التي اعتمدها درويش في نصه والتي تتمثل بالقافية المقطعية:

– القافية المقطعية:

تعرف القافية على أنها" **عدة أصوات تتكرر في أواخر الأشطر والأبيات من القصيدة، وتكرارها هذا يكون جزءاً هاماً* من الموسيقى الشعرية، فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع ترددها..**"[15]، وإذا ما نظرنا نجد أن درويش اعتمد في بناء نصه قافية في كلِّ مقطع، مُصَمِّمَاَ هندسةً تقوم على مبدأ التناظر في أربعة أشطر شعرية في العموم،

[14] الديوان ص 179.

* الصواب: مهمَّاً.

[15] إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ط5، مكتبة الأنجلو المصرية، 1981م، القاهرة، ص 246.

يليها شطر خامس يحتكم إلى قافية، ويبين الجدول الآتي توزع القافية على المقاطع الشعرية:

المقطع1		المقطع2		المقطع3		المقطع4		المقطع5	
القافية		القافية		القافية		القافية		القافية	
الزنابق	الحدائق	الأماني	الأغاني	كبرياء	سماء	الفصول	الحقول	ابتسامة	للكرامة
السَّبيلا		سيفي		دوني		دنيا		للتحدي	

المقطع6		المقطع7		المقطع8		المقطع9	
القافية		القافية		القافية		القافية	
المستقبل	أجمل	توءمان	مقلتان	السنابل	الجدائل	شفتيك	قدميك
ظلي		عندي		الحقيقة		أدافع	

– يتوضح من خلال الجدول أن درويش اعتمد قافية على مستوى المقطع المؤلف من أربعة أشطر، تليها قافية في الشطر الخامس، وموطن الخرق على مستوى الاستعمال هو أن درويش اعتمد قافية موحدة على مستوى الشطر الأول مع الثالث في كلِّ مقطع، وهذا ما انتظم القصيدة كاملة، ومن ثم حقق هذا الاستعمال نوعاً من التناظر والمقابلة على المستوى الصوتي، وتوازياً على مستوى الإيقاع، وربما استطعنا أن نستشف من خلال هذه الوجوه للمخالفات على المستوى الصوتي اتساقاً على المستوى الشعوري والنفسي والدلالي، فهذه الدفقات المنتظمة والمتناظرة ترجح اعتماده لا شعورياً على مبدأ الثنائيات، هذا المبدأ المولد للحركة، والذي يعكس على المستوى الدلالي بعداً في اعتماد الأغنية أو النشيد بوصفها وسيلةً تعبيرية تمازجت مع اللغة الشعرية وتضافرت معها في خلق أفق أرحب وأكثر تعبيراً عما يختلج في الذات الشعرية، فالقافية " **تنسجم وتتداخل مع العلاقة الإيقاعية المنجزة ، وبذلك تحقق وظيفة ذات مستويين: المستوى الأول – الإيقاعي–**

وهو مستوى خارجي، والمستوى الثاني – الدلالي– وهو مستوى داخلي ، وبالتحام هذين المستويين في مهمة مشتركة يتعزز دور القافية في بناء القصيدة"[16] ، ومن هنا حققت صور الخروج عن النمط المألوف عروضياً غايات فنية، وآفاقاً تعبيرية، وإشباعاً للشعور الذي انتظم القصيدة.

– الإيقاع الداخلي:

– التكرار:

– يمثل التكرار في جوهره إلحاحاً على صيغة معينة من الوحدات الكلامية، والتكرار لغةً: " **مصدر الفعل كرَّرَ أو كرَّ ..والكرُّ : مصدره كرّ عليه ، يكرُّ كَرّاً وتكراراً، عطف وكرَّ عنه رجع، وكرَّ على العدو يكرُّ، ورجل كَرَّار، ومِكَرّ، وكذلك الفرس" وكرر الشيء وكركره: :أعاده مرة بعد أخرى، والكَرّة: المَرّة، والجمع الكَرَّات، ويقال كَرَّرْتُ عليه الحديث وكركرته إذا أعدته عليه**"[17] ، ويشي المعنى اللغوي بالإعادة، أمّا اصطلاحاً فيعني التكرار: " الإتيان بعناصر متماثلة في مواضع مختلفة من العمل الفني"[18]

– و يمثل التكرار ظاهرة حيوية على المستوى الصوتي، ولا تقتصر أهمية التكرار على الجانب الإيقاعي وإنما يتعدى ذلك إلى نواحٍ دلالية وبلاغية، كما يمثل التكرار إحدى أهم أدوات الشاعر في رسم المحيط التعبيري لنصه، " **فالتكرار يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة ويكشف عن اهتمام المتكلم بها ، وهو بهذا المعنى ذو دلالة نفسية قيمة تفيد الناقد الأدبي الذي يدرس الأثر ويحلل نفسية الكاتب**"[19].

---

[16] محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، حساسية الانبثاقة الشعرية الأولى جيل الرواد والستينات، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2001م، ص 93.

[17] ابن منظور، لسان العرب، ج5، ط1، دار صادر، بيروت، لبنان، 1997م، ص 390.

18 محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، ص 15.

[19] نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ط3، مكتبة النهضة، القاهرة، 1967، ، ص 263.

ونتوقف عند مواطن التكرار في النص من خلال نماذجه الثلاثة وهي تكرار الحرف، وتكرار اللفظ، وتكرار المقطع.

(تكرار الحرف):

– يمثل الحرف الوحدة الصوتية البسيطة المكونة للكلام، وحد اللغة عند ابن جني أنها " **أصوات يعبر بها كل قوم عن أغراضهم.....**"[20]، وليس من باب الاعتباط الإلحاح على وحدة صوتية بعينها، ومعاينة الواقع الدلالي والنفسي للسياق لا بد أن يتكشف عن مدلولات متوارية وراء هذا الإلحاح، و"" **تكرار صوت معين من شأنه أن يعطي جرساً صوتياً فريداً إلى جانب الأصوات السابقة أو اللاحقة المكونة للفظ ، وقد يتكرر على مستوى المفردة الواحدة، كما يمكن أن يتكرر على مستوى الألفاظ المتجاورة المكونة للجملة الواحدة**"21، وإذا ما تتبعنا من زاوية إحصائية توزع الحروف (باستثناء حروف اللازمة الشعبية) في قصيدة درويش ما بين المجهور والمهموس وجدنا أن اتكاء درويش كان على الحروف المجهورة كما يبين ذلك الجدول الآتي:

الحروف المهموسة	الحروف المجهورة
112	426

وفق هذا المنحى نرى أن هيمنة الحروف المجهورة التي توحي بالإعلان والقوة تتماشى مع مضمون النص المتمثل بموال، والذي يستدعي ارتفاعاً في الصوت للإسماع، وكذلك نسبة المهموس متوافقة مع مواطن النزول في الطبقة الصوتية تماماً في ضوء العرف الموسيقي الذي يؤدى به الموال الشعبي، ومن هنا عبر هذا التوزيع عن توازن مقنع من حيث الأداء على المستوى الصوتي، ومن زاوية إحصائية نعاود معاينة تواتر الحروف في القصيدة لمحاولة تتبع الدلالات الخبيئة لتكرار الحروف:

[20] ابن جني، الخصائص، ج1، تح: محمد علي النجار، ط4، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1990م، ص34.
21محمد فتوح، الحداثة الشعرية، الأصول والتجليات، د، ط، دار غريب، القاهرة، مصر، 2007م، ص 347.

الحروف المجهورة:

أ	ي	ل	ن	و	د	م	ع	ق
78	61	40	39	37	33	32	29	18

ر	ب	ج	ض	ط	ز	ذ	ظ	غ
17	14	10	5	5	3	3	1	1

الحروف المهموسة:

ت	س	ف	ك	ح	خ	ش	هـ	ص	ث
27	20	17	12	11	10	7	4	4	-

- إن قراءة جدول تكرار الحروف يوضح الإلحاح على حرفي (الألف والياء)، والحرفان من حروف المد، وحروف المد واللين مناسبة للمساحة الصوتية، إذ يسمحان لجريان النفس، ومن ثم مناسبة الغناء والإنشاد، كما لا يخفى مُلاءمتُها لجو الحزن، ولا يبتعد عنهما حرف اللين الثالث وهو الواو من حيث التكرار وهذا ما يضفي صيغة تطريبية تتوافق مع تواتر الحرفين الألف والياء، ومن هنا " **تتحول العلاقة بين الصوت والمعنى من علاقة خفية إلى علاقة جلية، وتتمظهر بالطريقة الملموسة جداً والأكثر قوة**"[22].

- تكرار اللفظ:

- لا يغادر تكرار اللفظ البعد الدلالي لتكرار الحرف، وربما كان استجلاء تكرار اللفظ صورة أوضح وأكثر قابلية للكشف عن مدلولات التركيز، إذ إن الكلمة وحدة دلالية ظاهرة، ومجموعة من السلاسل الصوتية المؤدية لمدلول، وإذا ما تتبعنا صور تكرار اللفظ في القصيدة نجد أن درويش استثمر هذا الضرب من التكرار، ونتمثل على تكرار اللفظ بقوله:

[22] رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، تر: محمد الولي، مبارك حنو، ط1، دار توبقال، الدار البيضاء، 1988م، ص 54،

خَسِرتُ حُلْماً جَميلاً خَسِرْتُ لَسْعَ الزنابقْ

وكان ليلي طويلاً على سياج الحدائقْ

وما خَسِرْتُ السَّبيلا[23]

– يكشف السياق عن تكرار لفظ "خسرت" ثلاث مرات في المقطع الأول، ولنحاول محاورة هذا التكرار لتلمس فنية التوظيف فيه، فعلاقة الإسناد مبنية على منافرة دلالية تقوم على خسارة حلم، والخسارة تستلزم جوهراً حسياً مادياً، ومن هنا كان الانتقاء على المحور الاستبدالي ضرباً غريباً من ضروب الاستعمال، ولكن هذا الحلم المجرد يبتعد في ذات الشاعر ببعده المجرد إلى الإحساس بوجوده الحسي الذي يشبع الشعور لدى الذات بالفقد والخسران، وملازمة الحال الحزينة والمتوجعة، وفي التكرار الثاني تقوم المنافرة الدلالية على إسناد فعل الخسارة لجوهر مادي وهو لسع الزنابق، وبالتقنية نفسِها يصدمك الشاعر باستحضار صورة مادية لكنها غير مألوفة، ولكنها تمثل قيمة متعلقة بالأرض، ورمزاً للوطن السليب، وثمَّ تجيء المفردة الثالثة تكراراً بعلاقة إسنادية تقوم على المنافرة الدلالية من خلال إسناد فعل الخسارة منفياً إلى السبيل، وهذا ما يمثل رداً على مَوْضِعَي التكرار السابقين ليرسل رسالة ضمنية على أنه لم يُضِعِ البوصلة ولم يُضِعِ الطريق، ومن ثَمَّ نلمس شعور التشبث لاسترجاع ما سلب من ذات الشاعر ومحيط روحه، ومن هنا أدى التكرار وظيفة دلالية ونفسية في آن، تقوم على كشف مكنونات الذات وموقفها أمام شعور الخسارة وصورة المعاناة.

– ومن صور التّكرار اللفظي في القصيدة قوله:

الأرض، أم أنت عندي أم أنتما توءمان

من مدّ للشمسِ زندي؟ الأرض أم مقلتان

[23] الديوان، ص 177.

سيَّان سيَّانِ عندي[24]

– يُكرّر الشاعر لفظ" سيَّان" مرتين على التوالي في سياق التوكيد اللفظي، ونلاحظ أنَّ (درويش) كرّر اللفظ مباشرة، ولم يترك مساحة منقطعة للتكرار، وهذا ما يشير إلى تبني موقف ثابت في الذات، لا يسمح بمساحة زمنية من خلاله للتفكير، فجاء الجواب مباشراً وسريعاً لا يحتكم إلى التؤدة والانتظار، والسياق مبني على علاقة تفاضلية بين عنصرين متناظرين يسكنان ذات الشاعر، وتقوم المناجاة الداخلية على التلميح من خلال التساؤل عن أفضلية عنصر من دون آخر، وكأن (درويش) يحاول أن يكشف ما في ذاته من خلال عملية تفاضل بين عنصرين حيويين في الذات ليكشف للمتلقي عن تماهي الحضور لهذه الثنائية (الأنثى/ الأرض)، وتساويهما في تملك ذات الشاعر، فجاء سياق التكرار لإثبات ما يعتمر في ذات الشاعر من خلال ربط الثنائية بوحدة الاهتمام والحضور والحب، ومن هنا قام التكرار بدورٍ نفسيّ وشعوريّ ودلاليّ عَبَّرَ من خلاله عن مكنونات الذات وتصورها.

تكرار المقطع:

– يمثّل التكرار المقطعي أحد نماذج التكرار، " **وهذا النوع من التكرار يحتاج إلى عناية بالغة، ودقة في تقدير طول المقطع الذي يكرر ونوعيته ، ومدى ارتباطه بالقصيدة بشكل عام ، واحتياج المعنى إلى هذا التكرار**"[25]، ولا يخفى الإلحاح على مقطع معين من دلالات نفسية وشعورية، إذ إن الإصرار على بنية دلالية على مستوى الحضور والدوران في نسيج النص يوحي بمدى أهمية هذه البنية، وقد اعتمد درويش في بناء قصيدته تكرار مقطع الموّال الشعبيّ :

[24] الديوان ص 179.
[25] عمران خضير الكبيسي، لغة الشعر العراقي المعاصر، ط1، وكالة المطبوعات، الكويت، 1982م، ص 167.

"يمَّا.. مويل الهوى

" يمَّا ..مويليا

"ضرب الخناجر.. ولا

"حُكم النذل فيَّا

إذ تواتر حضوره في النص أربع مرات، مقارنة مع تسعة مقاطع شعرية مثلها النص، ما يمثل نسبة تكرار عالية، والملاحظ أن (درويش) اختتم قصيدته بالمقطع نفسه، وهذا ما يعبر عن تماهٍ مطلق بمدلولات الموال، وما يحمله من رفض مطلق، ونستطيع القول: إن (درويش) حقق في ضوء التكرار المقطعي هدفين فنيين في آن: الأول في البعد الموسيقي الذي يمثل فيه المقطع المكرر لازمة موسيقية مكررة شأن الأغاني وبنياتها المقطعية، والثاني في البعد الدلالي الذي يجمع المقاطع الشعرية(التفاصيل) ويعيد جمعها في خلاصة المقطع المكرر مضموناً والذي يتلخص " **في تقسيم القصيدة إلى أجزائها الرئيسة من جهة ثم التأكيد في كل مقطع من مقاطعها على أنه يفضل الموت على حكم اليهود له من جهة أخرى**"[26].

– إن استثمار الموروث الشعبي وما يُعَبّر عنه من حضور راسخ في الذائقة الشعبية، وملامسته للروح الفلسطينية التي تأبى الإذعان لضروب التحكم والقهر، وتضافره مع القصيدة الفصيحة من حيث الروح المسيطرة مَثَّلَ خروجاً عن المتوقع في بنية القصيدة، وربما كان هذا المزج في القناعة الراسخة الذي يقبلها المنطقان: الفصيح والعامي في رؤية جديدة، مثلت الموسيقا فيهما نقطة الالتقاء والاتفاق.

[26] فهد ناصر عاشور، التكرار في شعر محمود درويش، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الأردن، 2004م، ص 126.

- التكرار الاشتقاقي:

- يعتمد هذا الضرب من التكرار توالي ألفاظ محددة يجمعها جذر لغوي واحد، وهذا ما يعطي الكلمة بعداً محورياً من خلال التركيز على هالاتها الدلالية والنفسية، وثم النظر إلى إيقاعها الصوتي وتواتره، وما يحدثانه من أثر فني، ونتمثل على نماذج التكرار الاشتقاقي في النص بقوله:

عن الورود أدافع شوقاً إلى شفتيك

وعن تراب الشوارع خوفاً على قدميك

وعن دفاعي أدافع [27]

- يتمثل التكرار الاشتقاقي في المفردات(أدافع- دفاعي)، التي يجمعها الجذر اللغوي(دَفَعَ)، وما من شك أن التكرار حمل بعداً إيقاعياً ظاهراً على المستوى الصوتي، ولنتتبع دلالات الحروف الثلاثة صوتياً، ثم نحاول استجلاء دلالاتها الفنية والنفسية، ولننظر في صفات الحروف الثلاثة من خلال الجدول الآتي:[28]

حرف الدال	حرف الفاء	حرف العين
أسناني- لثوي- انفجاري- مجهور- مرقق.	شفوي- أسناني- احتكاكي- مهموس- مرقق.	حلقي- احتكاكي- مجهور- مرقق.

نعاين زاوية المقارنة في الجذر اللغوي (دفع) على المستوى الصوتي لنتبين أن الحروف الثلاثة متنوعة الصفات من حيث المخرج (أسناني- شفوي- حلقي)، ومن ناحية موضع النطق (لثوي- شفوي- احتكاكي)، والحروف الثلاثة مرققة، وفيها الدال والعين مجهورتان

[27] الديوان ص 179.

[28] انظر: منال نجار، القيم الدلالية لأصوات الحروف في العربية عود على بدء، مجلة جامعة النجاح للأبحاث، مجلد 24، 2010، جامعة تبوك، ص 2784- 2791.

والفاء مهموسة، وهذا ما جعل تكرار الجذر اللغوي قوياً واضحاً وذا إيقاعٍ ظاهر يوحي بالقوة والشدة، ومن زاوية فنية نجد التكرار يقوم بدورٍ مهمٍّ في المطابقة الدلالية في السياقين:

عن الورود أدافع = عن دفاعي أدافع

فالبنيتان متوازيتان إيقاعياً ودلالياً، والتطابق الحاصل في إطار التوازي يقع بين الورود ودفاعي، وهذا التطابق على المستوى الإيقاعي يتجاوزه إلى التطابق الدلالي ليغدو دفاع الشاعر هو جزء من تلك الجمالية/ جمالية الوطن والحياة المُرَمَّزَة بالورود، ومن هنا يغدو دفاع الشاعر مُسوّغاً لأنه يعبّر عن قيمة حياتية وجمالية في آن.

التوازي:

– يُعَدُّ التوازي من المصطلحات الوافدة من الهندسة، ولا يتعدى مفهومه اللغوي معنى التقابل، والاتجاه، وينظر إليه اصطلاحاً على أنَّه "**عبارة عن عنصر بنائي في الشعر يقوم على تكرار أجزاء متساوية**"[29].

– ينظر إلى التوازي على أنه " **مركب ثنائي التكوين، أحد طرفيه لا يعرف إلا من خلال الآخر وهذا الآخر.. يرتبط مع الأول بعلاقة أقرب إلى التشابه**"[30]، ولسنا في صدد تتبع صور التوازي جميعها التي تعد ضرباً من التكرار بل سنحاول محاورة التوازي في صورته التركيبية مع هندسة البناء اللفظي من خلال الوزن والإيقاع، فالتوازي " **تأليف قائم على التماثل ، وبنية تتحدد في الشعر على مستوى الوزن والتكرار ، وعناصر الدلالة التحويلية والمعجمية**" [31].

[29] موسى ربابعة، ظاهرة التوازي في قصيدة الخنساء، مجلة الدراسات العلوم الانسانية، المجلد 22، العدد 5، 1995، ص2030.
[30] فيوري لوتمان، تحليل النص الشعري، بنية القصيدة، ترجمة محمد فتوح أحمد، ط1، دار المعارف، القاهرة، 1995، ص 129.
[31] رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، ص 108.

– نتوقف عند نماذج التوازي في نص محمود درويش محاولين الكشف عن شعرية الاستعمال وما أضافه من قيم جمالية أو فنية أو دلالية، والملاحظ أن النص في جملته يستند استناداً كبيراً إلى مفهوم التوازي ومنه:

إذا خسرت الصديقة فَقَدْتُ طعمَ السَّنابل

وإن فقدت الحديقة ضيَّعتُ عطرَ الجدائل[32]

– يتحقق التوازي على المستوى التركيبي من خلال الصيغة الشرطية من خلال:

أداة شرط	فعل ماض	مفعول به	فعل ماض	مفعول به	مضاف إليه
إذا	خسرت	الصديقة	فقدت	طعم	السنابل
وإن	فقدت	الحديقة	ضَيَّعْت	عطر	الجدائل

– يقوم الإيقاع على المستوى التركيبي بدورٍ رئيسٍ في ضبط الحال الشعورية من خلال صيغة التناظر بين المستويين التركيبيين، وتقوم العلاقة الشرطية بدورٍ واضحٍ في ضبط الإيقاع على المستوى النفسي من خلال صيغة التحقق للجواب، وإذا ما تتبعنا دلالات السياق نلمس أن (درويش) في ظل تشكيله الإيقاعي انزاح في الدلالة في عملية تبادل غريب حقق نوعاً من المفاجأة، إذ بادل في ضوء العلاقة الإسنادية الصفات لغير ما تسند إليه، فأسند طعم السنابل للصديقة، كما نسب عطر الجدائل للحديقة، وهذا يجعل المتلقي أمام صدمة من حيث أفق التوقع، ولا بد من فسحة من التأمل ليعيد المتلقي التوازن للدلالة الذي تقتضي أن (درويش) يساوي بين المدلولين (الصديقة/الحبيبة، الأرض/الحديقة)، وهذا ما يعزز تماهي الحال والاتحاد بين الأرض والأنثى كما سبق، ومن هنا أضفى درويش من خلال تقنية التوازي على نصه أبعاداً دلالية ونفسية وفنية في آن، من خلال تطويع الإيقاع في خدمة الدلالة.

– ونعرض نموذجاً آخر من نماذج التوازي الإيقاعي في القصيدة:

[32] الديوان ص 179.

كوني على شفتيَّا اسماً لكلِّ الفصولِ

لم يأخذوا من يديَّا إلا مناخَ الحقولِ[33]

– نعاين التوازي على المستوى التركيبي من خلال المقابلة التي يوضحها الجدول الآتي:

شَفَتيَّا	كل الفصول
يديَّا	مناخ الحقول

تقع المماثلة الإيقاعية على مستوى الكلمة(شفتيَّا– يديَّا)، والتركيب الإضافي:(كل الفصول– مناخ الحقول)، وفي ضوء المقابلة نجد أن (درويش) قابل جزئيات مادية من جسده في مستوى الكلمة، وقابل معطيات مرتبطة بالجزئيات المادية في العلاقة الإضافية، بل وتحتويها بوصفها محيطاً حيوياً، وإذا ما تتبعنا الدلالة نجد أنَّ الشاعر يطلب إلى الأرض أنْ تكون مختزلةً لكلِّ الفصول، ومن هنا تتبدَّى الأرض المحور، والهدف، والمطلب، وما يحدد وجود الشاعر، وهويته، وشعوره، فهي تمثل الفصول التي تحتوي الشاعر، ومحطته الوحيدة، وثبات الفصل يوحي بتوقف الزمن الذي يعزز مبدأ اكتفاء الشاعر بالأرض مجالاً حيوياً ثابتاً ومستقراً لذاته، ثمَّ تأتي صورة التوازي الثانية الذي عبرت بصورة المفردة(يديَّا) والعلاقة الإضافية (مناخ الحقول) لتؤكد رؤية الشاعر وفلسفته السابقة، فقوة الاستلاب لم تجرده إلا من مناخ الحقول، وهذا لا أهمية له إذ إن الأرض هي اختزال لكل الفصول عنده، وما استلب منه ليس الجوهر، ومن هنا تبرز الإيماءة بأن نظرة درويش للأرض لا تعترف باستلاب الأرض بوصفها جوهراً، وإنما ما سلب لا يغدو أن يكون إلا تفاصيل لا تؤثر في حال من الأحوال في إيمانه العميق بأنَّه مَنْ يملكُ الأرض، ويتوحد بها، وعدم اعترافه باغتراب وبعد حقيقيين أيضاً.

[33] الديوان ص 178.

– إن توظيف درويش لصور المقابلة القائمة على التوازي الإيقاعي قام بدورٍ رئيسٍ في التعبير عن مكنونات ذاتية ما كان لها أن تتوفر من دون استثماره للهندسة الإيقاعية في نصه، ومن هنا جاء الإيقاع في سياق التوظيف ليمدَّ الدلالة بنسغ وفير للدلالة، هذا من جهة، ومن جهة أخرى كشف الإيقاع ظلالاً نفسية في ذات الشاعر وضحت رؤيته وعلاقته مع الأرض وفلسفته الخاصة لهذه العلاقة.

النتائج:

– مثَّل الانزياح الإيقاعي في النص سمة أسلوبية ظاهرة تبدت من خلال صور الخروج على الأنماط الصوتية في مستوى الاستعمال المألوف، واستطاع الشاعر أن يَمدَّ نصه بطاقات شعرية ميزت خطابه الفني، من خلال استثماره لضروب المخالفة التي لم تكن تهدف إلى المخالفة فحسب، بل كان لها دورها الوظيفي في خدمة الدلالة واستجلاء الأبعاد النفسية والفنية للذات الشعرية.

– استثمر درويش في بناء نصه الموروث الفني من خلال استحضاره نمط التخميس بوصفه ضرباً عروضياً من فنون النظم المحدثة، لكنه غير في بنيته الشكلية، ولم يضمن فيه بيتاً لسابق، واستحضر الموروث الشعبي العامي من خلال الموال العامي المأخوذ من الثقافة الشعبية الفلسطينية والذي وجد فيه بنية دلالية ونفسية وشعورية ناظمة لنصه، وربما تتماهى معه، وجعل من هذا الموال لازمة تتكرر في نسيج نصه من خلال لعبة غنائية تعتمد التواتر لتضم التفاصيل وتجمعها ببنية الموال، وقامتِ القافية المقطعية بدورٍ مهمٍّ وواضحٍ في الإيقاع الخارجي الذي كشف عن علاقة تناظرية داخل ذات الشاعر، استطاع ترسيخها في غير مكان من نصه، و كان لضروب التكرار سواء على مستوى الصوت/

الحرف، أم على مستوى المفردة، أم المقطع أثر واضح في كشف الحال التعبيرية وتواشج الإيقاع الموسيقي مع البنية الدلالية عامة، و استطاعت صور التوازي الإيقاعي في جانبها التركيبي الكشف عن فلسفة الشاعر ورؤيته وموقفه من الأرض التي مثلت الهدف والمصير والغاية والمحيط الحيوي الناظم لنبض الشاعر.

– ونستطيع القول: إن درويش اعتمد ببناء نصه محاكاة نموذج فني تمثّل بالموَّال الشعبيّ الفلسطينيّ، لأنه وجد فيه قالباً تعبيرياً معبراً عما يختلج في ذاته، فأخذ من هذا القالب روحه التعبيرية ليتماهى معه شعورياً ثم لينفلت بخصوصيته هو من خلال استثمار كثير من صور الخروج الموسيقي، داخلياً وخارجياً، ليحقق من خلال أنماط المخالفة موالاً خاصاً له على المستوى الذاتي، وبلغته الشعرية على المستوى الإبداعي.

المصادر والمراجع:

أ- المصادر:

درويش، محمود، الديوان، المجلد الأول، ط 14، دار العودة، بيروت، 1994م.

ب- المراجع:

- ابن جني، الخصائص، ج1، تحقيق محمد علي النجار، ط4، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1990م.

- أنيس، إبراهيم، موسيقى الشعر، ط5، مكتبة الأنجلو المصرية، 1981م، القاهرة.

- ثامر، فاضل، اللغة الثانية، في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي، ط1، المركز الثقافي العربي، المغرب، 1994م.

- أبو ديب، كمال، البنية الإيقاعية في الشعر العربي، ط2، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، 1981م.

- عاشور، فهد ناصر، التكرار في شعر محمود درويش، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الأردن، 2004م.

- عبيد، د. محمد صابر، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، حساسية الانبثاقة الشعرية الأولى جيل الرواد والستينات، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2001م.

- فتوح، محمد، الحداثة الشعرية، الأصول والتجليات، د، ط، دار غريب، القاهرة، مصر، 2007م.

– الكبيسي، عمران خضير، لغة الشعر العراقي المعاصر، ط1، وكالة المطبوعات، الكويت، 1982م.

– كوهن، جان، بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي– محمد العمري، ط1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 1996م.

– كوهن، جان، النظرية الشعرية، ترجمة أحمد درويش، ط4، دار الغريب، القاهرة، 2000م.

– لوتمان، فيوري، تحليل النص الشعري، بنية القصيدة، ترجمة محمد فتوح أحمد، ط1، دار المعارف، القاهرة، 1995.

– حمد، عبد الله خضر، اتجاهات النقد العربي القديم، ط1، دار القلم للطباعة والنشر، بيروت، 2017م.

– الملائكة، نازك، قضايا الشعر المعاصر، ط3، مكتبة النهضة، القاهرة، 1967م.

– ياكبسون، رومان، قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي، مبارك حنو، ط1، دار توبقال، الدار البيضاء، 1988م.

ج– المجلات والدوريات:

– موسى ربابعة، ظاهرة التوازي في قصيدة الخنساء، مجلة الدراسات العلوم الانسانية، المجلد 22، العدد 5، 1995م.

– نجار، منال، القيم الدلالية لأصوات الحروف في العربية عود على بدء، مجلة جامعة النجاح للأبحاث، مجلد 24، 2010، جامعة تبوك.

– اليافي، نعيم، الانزياح والدلالة، مجلة الفيصل، العدد 226، أيلول، 1995م.

د- الأطروحات الجامعية:

- أمحمد، سحواج، نظرية الاصطلاح في علم الإيقاع، دراسة وتطبيق، أطروحة ماجستير، إشراف الدكتور العربي عميش، جامعة حسيبة بن بو علي، 2008م.

- جيدل، سليمة، أساليب التكرار في ديوان (العالم.. تقريباً) لفيصل الأحمر، أطروحة ماجستير، إشراف: لخضر تومي، 2015، جامعة محمد خيضر بسكرة.

- سارة، طوالبية، شعرية النصوص الموازية في شعر محمود درويش ديوان لماذا تركت الحصان وحيداً نموذجاً، أطروحة ماجستير، جامعة العربي التبسة، الجزائر، 2017 م.

سيميائيّة الدّلالات اللّغويّة في شعر محمود درويش ((قصيدة عابرون في كلام عابر أنموذجاً))

[*] أ. د. محمد اسماعيل بصل ـ مشرف رئيس
[**]أ. د. تيسير سليمان جريكوس ـ مشرف مشارك
[***] باسم حسن عباس

الملّخص

هذا البحث محاولةٌ لاكتشاف الدّلالات اللّغويّة ذات الأبعاد السيميائيّة في شعر محمود درويش، ويقصد البحث الى التّعريف في سيميولوجيا الدّلالة بوصفها فرعاً من فروع السيميائيّة، وقد وقع الاختيار في الدّراسة التّطبيقية على قصيدة "عابرون في كلام عابر" لدراستها في ضوء سيميولوجيا الدّلالة والكشف عن الدّلالات المتنوعة التي ضمّنها الشّاعر في لغته الشّعريّة .

كلمات مفتاحية: سيميائيّة _ الدّلالات اللّغويّة _ عابرون في كلام عابر.

[*] . أستاذ في كلية الآداب والعلوم الإنسانية ـ جامعة تشرين ـ اللاذقية.
[**] ـ أستاذ في كلية الآداب والعلوم الإنسانية ـ جامعة تشرين ـ اللاذقية.
[***] طالب دكتوراه في كلية الآداب والعلوم الإنسانية ـ جامعة تشرين ـ اللاذقية.

The semiotics of linguistic connotations in Mahmoud Darwish's poetry ((Passive poem in transient speech as a model))

[*]Chief Supervisor -Ismail Basal a. Dr.. Muhammad
[**]Supervisor-Co -a. Dr.. Tayseer Suleiman Grikos
Bassam Hassan Abaas[***]

Summary

This research is an attempt to discover the linguistic connotations of semiotic dimensions in the poetry of Mahmoud Darwish, and the research intends to define the semiology of significance as a branch of semiotics which the poet included in his poetic language.

Keywords: semiotics _ linguistic semantics _ transient in transient speech

[*] professor at the faculty of Arts and humanities –Tishreen university – lattakia.
[**] professor at the faculty of Arts and humanities –Tishreen university – lattakia.
[***] Phd at the faculty of Arts and humanities –Tishreen university – lattakia.

المقدمة:

أنتجت الدراسات اللغوية في مسيرتها مجموعة من المداخل الإجرائية لقراءة النصوص الإبداعية ويأتي الحديث عن سيميولوجيا الدلالة في سياق الحراك الإبداعي الذي شهدته الدراسات اللغوية؛ إذ تعد مجالاً خصباً للتطبيق السيميائي؛ وذلك من خلال فتح آفاق النصوص التي تنضخ بالدلالات وملاحقة مكوناتها التي تحقق شعريتها.

والقارئ في شعر الشاعر محمود درويش يلحظ تنويعات إبداعية شعرية غنية بالدلالات تجعل منه مادةً خصبةً للقراءة بغية الوصول إلى المدلولات المتحققة داخل اللّغة الشعرية.

أهمية البحث:

تكمن أهمية البحث في تسليط الضوء على سيميولوجيا الدلالة والأصول التي انطلقت منها والتيارات التي مهدت لظهورها، كما يكشف عن الأسس التي يمكن الانطلاق منها في القراءة التحليلية للنصوص الإبداعية.

هدف البحث:

يهدف البحث إلى القول بإمكانية قراءة النصوص الشعرية في ضوء سيميولوجيا الدلالة بغية الكشف عن الدلالات المتحققة داخل اللّغة الشعرية.

منهج البحث:

اعتمد البحث المنهج الوصفي الذي يقوم على ملاحظة الظاهرة ومن ثم تحديدها واستقرائها واستنطاق الدلالات المتحققة داخل لغة النص /موضوع التحليل/.

السّيميائية:

جاء في "لسان العرب" أنّ «السُّومة والسِّيمة والسِّمياء: العلامة، سّوم الفرس: جعل عليه السِّيمة، وقوله تعالى: «حجارة من طين مسوّمة عند ربك للمسرفين»1،وفي "قاموس المحيط" نجد أن «السّيمة والسّيماء والسّيمياء، بكسرهن: العلامة»2

أما اصطلاحاً فالسّيميولوجيا علم حظي باهتمام كبير عند دارسي اللّغة ونقادها، وهي تعني (Sémiotque) علم الرموز، أو علم العلامات3.

وعلى الرّغم من تعدّد ترجمات هذا المصطلح، إلّا أن معظم هؤلاء الدّارسين يتفقون على أنّ السّيميولوجيا إنّما هي علم للعلامات، سواء أكانت هذه العلامات لغويّة أم غير لغويّة. ويعرّف (روبرت شولز) السّيميولوجيا قائلاً: «السّيميائيّة هي دراسة الشفرات، أي الأنظمة التي تمكّن الكائنات البشريّة من فهم بعض الأحداث، أو الوحدات بوصفها علامات تحمل معنى، وهذه الأنظمة هي نفسها أجزاء، أو نواح من الثّقافة الإنسانيّة على الرغم من أنَّها عرضة لتغيّرات ذات طبيعة بيولوجيّة وفيزيائية»4

---

[1]. سورة الفتح: الآية (29).

[2]. القاموس المحيط، مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز أبادي، إعداد وتقديم محمد عبد الرحمن المرعشلي، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط2، 2003، ص136.

[3]. معجم اللسانية (فرنسي ـ عربي)، د.بسام بركة، منشورات جروس برس، طرابلس، لبنان، ط1، 1985م، ص186.

[4]. السّيميائيّة والتأويل، روبرت شولز، ترجمة سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 1994م، ص13-14.

أمّا د. (محمد مفتاح) فيرى أنّ التعريفات المتعددة للسّيميائية تتّجه اتّجاهين، وهما الأساس الذي بنيت عليهما النظريّتان السيميائيتان «النظرية الثنائية التي تُبنى على الدّال والمدلول، والتي لا تهتم بالمرجع الخارجي، والنظريّة الثلاثيّة التي تتأسّس على علامات ثلاثيّة هي العلامة (الدّال)، الموضوع (المدلول)، والمؤّول (المرجع الدّاخلي والخارجي)».[1]

ومن خلال التعريفات الكثيرة للسّيميائيّة، نلاحظ أنّ (إشارة، علامة، رمز) هي الموضوع الرّئيس الذي تدور حوله الدّراسات اللّسانية عامةً.

وعندما بدأ علم العلامات (Sémiotque) يتطوّر شيئاً فشيئاً تعدّدت اتجاهاته، «فالباحث حنون مبارك يصنّف الاتجاهات السّيموطيقيّة إلى سيمولوجيا التّواصل، وسيمولوجيا الدّلالة، أمّا محمّد السّرغيني فحدّدها في ثلاثة اتّجاهات، هي: الاتجاه الأمريكيّ، والاتجاه الفرنسيّ، والاتجاه الروسيّ.

بينما جعلها بعض تدور في ثلاثة اتجاهات هي: سيمياء التّواصل، وسيمياء الدّلالة، وسيمياء الثّقافة»[2]

[1]- حول مبادئ السّيميائيّة، د. محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، الدّار البيضاء ـ المغرب، 1994م، ص 52-53.

[2]- السّيميائيّة وقراءة النص الأدبي، السعيد بوسقطة، مجلة المعرفة، العدد 540، عام2008، ص144.

وقد ارتبطت السّيميولوجيا بعلوم كثيرة؛ لأنَّ لكلّ علم علاماته، أو إشاراته الخاصّة به، ومن هذه العلوم: اللّسانيات، والفلسفة، وعلم النفس، والأدب، والمسرح، والسّينما...الخ.

سيميولوجيا الدّلالة:

جاء في "لسان العرب": «الدّليل ما يستدلّ به، والدّليل: الدّال وقد دلّه على الطّريق يدلّه دلالة ودِلالة ودُلولة (...) دّلّلت بهذا الطّريق عرفته، ودلّلْت به أدلُ دَلالة وأدّللت بالطّريق إدْلال (...) والدّلاّل الذي يجمع بين البيّعين والاسم الدَّلالة والدِلالة، والدِّلالة ما جعلته للدّليل أو الدّلال وقال ابن دريد: الدلالة بالفتح حرفة الدِلّال»[1]

أمّا في القرآن الكريم فقد ورد ذكرها بمعنى الهداية إلى طريق الرّشد والخير، يقول تعالى:« هل أدلّكم على تجارة تنجيكم من عذاب أليم»[2] ويقول: «إذ تمشي أختك فتقول هل أدلّكم على من يكفله»[3]

أما اصطلاحاً فيسوق الدّارسون تعريفات عدة لسيمياء الدّلالة: ف «الباحث اللغوي "ليونس" يعرّفه بأنه دراسة المعنى، ثم يخصصه فيستعمل المعنى اللغوي، والباحث "ليش"

[1]. لسان العرب، ابن منظور، ص 248-249.

[2]. سورة الصف، الآية (10).

[3]. سورة طه، الآية (20).

يعرفه بأنه دراسة المعنى، وأنه محور دراسة الاتصال، وأيضاً محور دراسة الذهن البشري»1.

وهده المصطلحات تقابل ما يُعرف بالفرنسية "Sémantiq" علم الدلالة، علم المعاني2 وقد ترجم هذا العلم في الدرس الدلالي العربي إلى: الدلالة، وعلم الدلالة، والدلالية، قال ((الشريف الجرجاني)): «الدلالة هي كون الشيء بحالة يلزم من العلم به العلم بشيء آخر، والشيء الأول يسمى دالاً، والشيء الآخر يسمى مدلولاً، وكيفية دلالة اللفظ على المعنى باصطلاح علماء الأصول محصورة في عبارة النّص، وإشارة النّص، ودلالة النّص، واقتضاء النّص».3

وقد جاء في معجم المصطلحات الفلسفية: «Sémologie دراسة دلالات الرّموز في مجتمع معيّن وأخصّها الرّموز اللغوية، والفنية، والدينية»4

---

[1]. اللّغة والدلالة (آراء ونظريات)، عدنان بن ذريل، منشورات اتحاد الكتاب العربي، دمشق، 1981، ص 51.

[2]. معجم اللسانية (فرنسي ـ عربي). د. بسام بركة، ص85.

[3]. معجم مصطلحات النقد العربي القديم، أحمد مطلوب، مكتبة لبنان، لبنان، ط1، 2001م، ص227.

[4]. معجم المصطلحات الفلسفية، عبده الحلو، المركز التربوي للبحوث والإنماء، لبنان، ط1، 1994م، ص157.

ويعرّف (د.فايز الدّاية) هذا العلم بقوله: «هو الفرع الذي يبحث في استخراج قوانين المعنى العامّة، وهو العلم المنوط به رصد معنى الإشارات اللغوية»[1]، وأهم القضايا التي يدرسها هذا العلم:

1ـ قضايا اللفظ والمعنى، أو الدال والمدلول، وفيهما تدرس الرمزية اللغوية، وتحلل في ضوء القيم النفسية والاجتماعية، وثلاثية المرسل والمتلقي والرسالة، كما تدرس معاني الصيغ النحويّة والصّرفية، ومسائل الترادف (تعدد الدالات والمدلول واحد) والمشترك (تعدد المدلولات والدال واحد).

2ـ قضايا التطور الدلالي، وتحليل الدلالة إلى مركزية أساسيّة (معجمية)، أو سياقيّة متحرّكة نامية تحمل ظلاً من المعاني بفضل السياق الذي ترد فيه، ولا شك في أن العوامل التاريخية، والمعطيات الحضاريّة تطبع الدلالات بطابعها.[2]

من خلال تحديد مصطلح السّيميولوجيا، ومصطلح سيميولوجيا الدلالة يتبيّن لنا أن علم العلامات يهتم بدراسة العلامات اللغوية وغير اللغوية، أما سيميولوجيا الدلالة فتهتم بدراسة المعنى الذي تعطيه (الكلمة)، أي إنها تهتم بالعلامات اللغوية فقط، من هنا كانت سيميولوجيا الدلالة أخص من علم العلامات، وعلم العلامات أشمل من سيميولوجيا الدلالة.

---

[1]ـ علم الدلالة العربي، د. فايز الداية، دار الفكر، دمشق، ط2، 1996م، ص 188.

[2]ـ ينظر: مستويات الدراسة الألسنية، محمد عزام، مجلة الموقف الأدبي، العدد 249، عام 1992م، ص 50-51.

وقد حظي هذا العلم باهتمام اللغويين العرب والغربيين ، إذ إن سيميولوجيا الدلالة علم لغوي حديث، وقولنا أنه حديث لا يعني أنه حديث النشأة؛ لأن: «دراسة المعنى في اللّغة بدأت منذ أن حصل للإنسان وعي لغوي، فلقد كان هذا مع علماء اللّغة الهنود، كما كان لليونان أثرهم البين في بلورة مفاهيم لها صلة وثيقة بعلم الدلالة»1، ولكن قولنا يعني أن حداثته تأتي من توصل الدراسات الدلالية إلى ما هي عليه اليوم من تقدم وازدهار، «ففي بداية القرن العشرين تحسّنت منهجية علم الدلالة التاريخي، ويرجع الفضل في ذلك إلى جهود الباحثين الفرنسيين»2.

عندما ظهر كتاب (سوسير) "محاضرات في اللسانيات العامة" أحدث ثورة في الدرس اللساني، وقد واصل (سوسير) ما بدأه العالم اللغوي الفرنسي (بريال) في القرن التاسع عشر من دراسات دلالية، إلا أنه لم يتبع منهجه. ومن المفيد أن نذكر المنهج الذي كان سائداً قبل (سوسير) وفي زمن (بريال) وهو المنهج الدياكروني القائم على الاستثمار التاريخي للدلالة، وبمعنى آخر أنَّ هذا المنهج «يدرس التطور الدلالي للكلمة ليس من

[1]- علم الدلالة أصوله ومناهجه في التراث العربي، منقور عبد الجليل، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001،ص51.

[2]- اتجاهات البحث اللساني، ميلكا إفيتش، ترجمة سعد عبد العزيز مصلوح ـ وفاء كامل فايد، الهيئة العامة للشؤون والمطابع الأميرية، 1996م، ص 361.

خلال إنتاج النّص لمعناها، ولكن من خلال ما يضيفه الزمن إليها، ويدرس حالة اللّغة؛ ليس في مرحلة تاريخيّة ثابتة لذاتها وبذاتها، ولكنّه يدرسها تعاقبيّاً»1.

لقد رأى (سوسير) أن هناك منهجاً آخر أكثر كفاءة وفعالية من المنهج الدياكروني في الدراسات الدلالية، وهو المنهج السانكروني، وهو منهج له معالم مهمة في الدراسات الدلالية اللسانية، وهذا المنهج (يقوم على دراسة حالة لغة من اللغات في زمن معيّن، أي بعيداً عن تتابعها الزمني(...)، وينظر إليها بوصفها كلاً واحداً ومتماسكاً، ويحدد ميدان بحثه في البنى اللغويّة بدءاً من الإشارة اللسانية وانتهاءاً بالتركيب الجملي، وهو منهج وصفي يتجه في تعامله مع اللّغة وجهتين أساسيّتين؛ إنه يحدد الجمل التي تتحقق في لغة من اللّغات باستخدام قواعدها المحدودة العدد، وبعد أن يحدّد الجمل يسعى إلى تحليل بناها»2

إذاً سيمياء الدلالة تبحث في البنى اللغوية بدءاً من الكلمة وانتهاءً بالجملة. والفرق بين المنهج الدّياكروني والمنهج السّانكروني هو أنّ الأول منهما يعتمد الدراسة الوضعيّة التي كانت سائدة في القرن التّاسع عشر، أمّا الثاني فيعتمد الدّراسة الوصفيّة في دراسته للدلالة اللسانية.

[1]. اللسانيات والدّلالة، د. منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط1، 1996م، ص77.
[2]. المرجع السابق، ص88 ـ 89.

أما علم الدلالة عند العرب فقديم النشأة، لأنَّ «البحوث الدّلالية العربية تمتد من القرون الثالث والرابع والخامس الهجرية إلى سائر القرون التالية لها، وهذا التاريخ المبكر إنّما يعني نضجاً أحرزته العربيّة، وأصّله الدارسون في جوانبها»1.

ومن علماء اللّغة والبلاغة الذين اهتموا بهذا العلم (ابن سينا) في كتابه "الشفاء"، وابن جنّي) في كتابه اللغوي "الخصائص"، و(عبد القاهر الجرجاني) في كتابيه البلاغيين "أسرار البلاغة"، ودلائل الإعجاز.

وقد اهتم علماء العرب من لغويين، وفلاسفة، وفقهاء بدلالات الكلمات، «وما الأعمال العلميّة المبكّرة عندهم من مباحث في علم الأدلّة كضبط المصحف الشريف بالشكل إلاّ خير دليل على ذلك؛ إذ يعد عملاً دلالياً، فتغيير ضبط الكلمة يؤدي حتماً إلى تغيير وظيفتها، وهذا يترتب عليه تغيير في معناها»2.

لقد أسهم علماء العربيّة في وضع أصول علم الدلالة، وجاءت اسهاماتهم متنوّعة ما بين نحو، وصرف، ولغة، وبلاغة، منطلقين في ذلك كلّه من المفاهيم اليونانيّة، و«المساهمة التي قدّمها المناطقة والأصوليّون والبلاغيّون العرب مساهمة مهمّة في علم الدلالة، انطلاقاً من المفاهيم اليونانيّة، وقد كانت محصورة ضمن إطار الدّلالة اللفظيّة، وتوصل العرب إلى تعميم مجال أبحاث الدّلالة على كل أصناف العلامات، ومن الواضح أنّهم

---

[1]- علم الدلالة العربي، د. فاير الداية، ص6.

[2]- الدلالة الإيحائية في الصيغة الإفرادية، د. صفية مطهري، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق2003م، ص14.

اعتمدوا الدّلالة اللفظية نموذجاً أساسياً كذلك فأقسام العلامة عند العرب قريبة من تقسيم (بيرس)، وتبقى أبحاثهم التي تتناول تعيين نوعية دلالة الألفاظ المركبة، أو بوجه عام العلامات المركّبة، وتحليل الدلالة المؤلفة من تسلسل عدّة توابع دلاليّة، مدخلاً جديداً ذا منفعة قصوى للسّيمياء المعاصرة»1.

وفي حديثه عن حركة الألفاظ تقديماً وتأخيراً، وأنّ الألفاظ لو انخلعت من دلالتها لما وجب فيها من ترتيب ونظم، نراه يقول: «ولو فرضنا أن تنخلع من هذه الألفاظ ـ التي هي لغات ـ دلالتها لما كان شيء منها أحقّ بالتقديم من شيء، ولا يتصّور أن يجب فيها ترتيب ونظم».2

القصيدة /الدراسة التطبيقية:

قصيدة (عابرون ... في كلام عابر)

قال الشاعر محمود درويش:

أيها المارّون بين الكلماتِ العابرة

احملوا أسماءكم، وانصرفوا

---

[1]ـ السّيمياء أصولها وقواعدها، ميشال أريفيه بانييه ـ جان كلود جيرو ـ جوزيف كوتيس، ترجمة د. رشيد بن مالك، مراجعة وتقديم د. عز الدين المناصرة، منشورات الاختلاف، الجزائر، 1995م، ص25 (هكذا وردت والصواب أصناف العلامات كلها).

[2]ـ دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، تحقيق محمد التونجي، ح1، دار الكتاب العربي، بيروت، ط1، 1995م،ص56.

واسحبوا ساعاتكم من وقتنا وانصرفوا

وخذو ما شئتم منْ زرقة البحرِ ورملِ

الذاكرة

وخذوا ما شئتم منْ صور، كي تعرفوا

أنّكم لنْ تعرفوا

كيف يبني حجرٌ منْ أرضِنا سَقف السّماء

أيّها المارّون بينَ الكلماتِ العابرةِ

منكم السّيف ... ومنّا دمُنا

منكم الفولاذُ والنّارُ ومنّا لحمُنا

منكم دبابةٌ أخرى ... ومنّا حجر

منكم قنبلةُ الغاز... ومنّا المطر

وعلينا ما عليكم منْ سماء وهواء

فخذوا حصّتكم منْ دمِنا وانصرفوا

وادخلوا حفل عشاءٍ راقص وانصرفوا

وعلينا، نحنُ، أن نحيا، كما نحنُ نشاء

أيّها المارّون بينَ الكلماتِ العابرة

كالغبارِ المرّ مرّوا أينما شئتم ولكن

لا تمرّوا بيننا كالحشرات الطّائرة

فلنا في أرضنا ما نعمل

ولنا قمحٌ نربيه ونسقيه ندى أجسادنا

ولنا ما ليسَ يرضيكم هنا

حجرٌ ... أو خجل

فخذوا الماضيَ، إذا شئتم إلى سوقِ التحف

وأعيدوا الهيكلَ العظميَ للهدهد، إنْ شئتم

على صحنِ خزُف لنا ما ليسَ يرضيكم، لنا المستقبلُ ولنا في أرضنا ما نعمل

أيها المارّون بين الكلمات العابرة

كدّسوا أوهامكم في حفرة مهجورة

وانصرفوا

وأعيدوا عقرب الوقت إلى شرعية العجل المقدّس

أو إلى توقيت موسيقى المسدّس

فلنا ما ليس يرضيكم هنا، فانصرفوا

ولنا ما ليس فيكم: وطنٌ ينزف وشعبٌ ينزف

وطنٌ يصلح للنسيانِ أو للذاكرة

أيّها المارون بين الكلمات العابرة

آن أن تنصرفوا

وتقيموا أينما شئتم ولكن لا تقيموا بيننا

آن أن تنصرفوا

ولتموتوا أينما شئتم ولكن لا تموتوا بيننا

فلنا في أرضنا ما نعمل

ولنا الماضي هنا

ولنا صوت الحياة الأوّل

ولنا الحاضر، والحاضر، والمستقبل

ولنا الدنيا هنا... والآخرة

فاخرجوا من أرضنا

من برّنا ... من بحرنا

من قمحنا... من ملحنا ... من جرحنا

من كلِّ شيءٍ واخرجوا

من مفردات الذاكرة

أيّها المارّون بين الكلمات العابرة

تحليل القصيدة:

إنّ قضية فلسطين من أهم القضايا التي شغلت أمتنا العربيّة، كما شغلت الشعراء أيضاً، ولكنّ (محمود درويش) تميّز عن غيره من الشّعراء بأنّ جلّ أعماله جاءت عن فلسطين، فقد حمل قضية معاناة الشّعب الفلسطينيّ على كتفيه، فكان ناطقاً باسم هذا الشّعب، وكتب هذه القصيدة إبان الانتفاضة الفلسطينيّة التي وحّدت الشّعب الفلسطيني بأكمله.

إذاً، السّياقان الثقافيّ والاجتماعيّ اللذان قيلت فيهما القصيدة يتجلّيان في تجسيد الشّاعر للواقع المؤلم الذي يعيشه الشّعب الفلسطينيّ تحت الاحتلال الصّهيوني المغتصب للأراضي المقدّسة.

بما أنّ السّيميولوجيا هي دراسة العلامات داخل الحياة الاجتماعية، ولأنَّ العنوان ذو دلالات وعلامات رامزة للنصّ أو لجزء منه، فإنّ دراسة العنوان تأتي وفق ما يتميّز به من وظائف؛ إذ إنّ عنوان القصيدة هو أوّل ما يتأمل فيه القارئ عندما ينوي أن يقرأ، أو يدرس نصّا أدبيّاً شعراً كان أم نثراّ؛ فالعنوان «علامة لغويّة تعلو النّص لتسمه وتحدّده، وتغري القارئ بقراءته»[1]وقد حظي العنوان باهتمام السّيميائيين لكونه يحمل دلالةً لغويةً مكثّفة تحوي مضامين النّص، إضافة إلى أنّه أوّل علامة على طريق المتلقي، ومفتاح سيميوي يختزل بنية النّص وكنهه في كلمة أو بضع كلمات.

[1]- السّيميولوجيا، محمد رحيم، دار النور، الرياض، د.ط. د. ت، ص223.

و(محمود درويش) لم ينس هذا الجانب المهم، بل اختار لقصيدته عنواناً مناسباً (عابرون... في كلام عابر) كي يساعده في إلقاء الفكرة، وتقديم المضمون الذي يدور في خلده.

فاستخدامه لاسم الفاعل (عابرون) كان له دلالته العميقة، فقد زاد من قيمة القصيدة من ناحية المعنى؛ إذ أنّ (محمود درويش) يريد أن يلفت نظر الجميع نحو فكرة مهمة، وهي أنّ هؤلاء الصهاينة والأعداء مجرّد غمام أسود، لا بدّ أن يعبر، ويمرّ من فوق سماء القدس الحبيبة.

ومن العنوان أيضاً تظهر لنا فكرتان: فكرة تاريخيّة يعلمها الجميع من كلمة (عبر)، ومنها اشتقَّ (محمود درويش) كلمة (عابرون)، وفكرة خاصة في أذهاننا من كلمة (كلم)، ومنها استنبط كلمة (كلام)، وقد ربط العبور بنقط تفتح الأفق رحباً في التّأويل، فهم عابرون، وسيبقون في كلام عابر.

يفتتح (محمود درويش) قصيدته بعبارة (أيّها المارّون بين الكلمات العابرة)، فقد جعل الأعداء مارّين، وكملة (مارون) تأخذ على مستوى البنية الدّلالية أبعاداً ودلالات أكثر بكثير مما نتصوّر، فلم يقل: أيّها (الغاصبون، أو المعتدون، أو المحتلون....إلخ)، وإنّما تخيّر لفظة (المارّون)، أي العابرون، فهذه الكلمة تستدعي معاني الزوال، والذوبان، والاختفاء، وعدم التأثير.

والظّاهرة التي تشيع في القصيدة بصورة عامّة هي ظاهرة التّكرار؛ إذ إنّنا نلاحظ أنّ الشاعر قد كرّر عبارة (أيّها المارّون بين الكلمات العابرة) في بداية كل مقطع من القصيدة، وذلك ليؤكد لنا أنّ هؤلاء الأعداء مجرد أوهام مصيرها الزوال، وأنّ الجهود المبذولة لإثبات وجودهم في فلسطين لا قيمة لها.

كما نلاحظ أنّ الشاعر قد كرر فعل الأمر_ احملوا، انصرفوا، اسحبوا، اسرقوا....الخ) بأشكال مختلفة تدل على مفهوم واحد، وهو رحيل العدو وجلاؤه عن فلسطين الحبيبة، فالتكرار «يضع في أيدينا مفتاحاً للفكرة المسّلطة على الشاعر، وهو بذلك أحد الأضواء اللاشعورية التي يسلّطها الشّعر على أعماق الشّاعر، فيفضيها بحيث نطلع عليها، أو لنقل إنّه جزء من الهندسة العاطفية للعبارة»1.

و فعل الأمر هو الدلالة على الطلب الجازم على وجه الاستعلاء من الأعلى إلى الأدنى، وفي نص (محمود درويش) جاء الطّلب الجازم من الأعلى(الحق) إلى الأدنى، (الباطل)، أي من أبناء الأرض المقدّسة إلى المحتل الغاصب.

أمّا الصورة الشعرية (احملوا أسماءكم) فقد شكّلت انزياحاً له دلالة، فالحمل عادة يكون لما هو مادّي، ولكنّ الأمر عند (درويش) مختلف، فهو يرفض أيّ وجود لهؤلاء الأعداء، فلا أسماء لهم في أرضنا، ولا تخليد لهم في تاريخنا، فليحملوها ولينصرفوا، وهنا يبدو

[1]. قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، دار الفرات، العراق، ط1، 2007، ص 213.

الاستخفاف بهم وبأسمائهم واضحاً، فالشّاعر لا يريد أيّ وجود لهم في الماضي، ولا في الحاضر، ولا في المستقبل.

ثم يطلب من هؤلاء المعتدين الانصراف، فالفعل (انصرفوا) بصيغته ودلالته على الأمر يسلّط الضّوء على نقطة حسّاسة في العبارة، ويكشف عن اهتمام المتكلم بها، وهو بهذا المعنى ذو دلالة نفسيّة تحمل في طيّاتها مشاعر الغضب والكره، وتستدعي دلالات الإعراض عن الشيء، والامتناع والابتعاد عنه، وهذه الدّلالات موجّهة إلى العدو الغاصب، كما أنها تستدعي نقيض الانصراف وهو العودة والرجوع، وهذا حلم كل فلسطيني بالعودة إلى داره وأرضه.

إذاً، إنّ استخدام الشّاعر للأسلوب الإنشائي المتمثل بأفعال الأمر يعكس لنا حالة التوتر لدى الشاعر، ومشاعر الغضب التي تتملّكه.

إنّ صوت الزمن الماضي يتعانق في القصيدة مع صوت الزمنين الحاضر والمستقبل لإعلان الرغبة بالانصراف، يقول محمود درويش: (اسحبوا ساعاتكم من وقتنا)، فالانصراف ليس من الأرض فقط، بل من الزمان والمكان أيضاً؛ فحرية الشّعب الفلسطيني تبدأ بخروج هؤلاء الأعداء، وانصرافهم من الأرض المقدّسة.

لقد ربط (محمود درويش) كلمة (ساعاتكم) بكاف الخطاب، وكلمة (وقتنا) بـ (نا) الدّالة على الجماعة، فالسّاعات لهم، والوقت لنا، وسيبقى ملكاً لنا، والوقت عنصر محسوس لا يلمس، وهو دلالة على الوجود الحقيقي، ولذلك ربطه (محمود درويش) ب (نا) التي تدلّ

على الشّعب الفلسطيني، أي ربطه بالوجود الحقيقيّ، في حين ربط السّاعات التي لا قيمة لها بالعدو.

يتابع (محمود درويش) مخاطبته الأعداء مضيفاً إليهم صفة السّرقة، يقول: (اسرقوا ما شئتم من زرقة البحر ورمل الذاكرة)، فقد اختار درويش لفظة (اسرقوا)، وجعلها مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بالمحتل، لأنَّ المحتل يعد سارقاً للأرض والخيرات، ومغتصباً للحريّات.

يأتي المقطع الثاني الذي يتميز على الصعيد الشّكلي بالتركيب المتناظر الذي يتكوّن من حرف الجر مع كاف الخطاب وبعدها اسم، ثم حرف الجر ونا الدالة على الجماعة وبعدها اسم.

تتكرّر هذه المقابلات أربع مرات، ولكن القسم الأول من الجملة بتشكل ليدل على مظهر من مظاهر الحرب، والعنف، والإرهاب ممثلاً بألفاظ (السيف، الفولاذ، دبابة، قنبلة، الغاز)، وقد ارتبطت هذه الألفاظ بالعدو أما القسم الثاني من الجملة فيتشكل ليدل على مظهر من مظاهر الإنسان والطبيعة (دمنا، لحمنا، مطر، حجر) وقد ارتبطت هذه الألفاظ بأبناء فلسطين.

يعقد (محمود درويش) مقارنة بين العدو وأبناء فلسطين يوضّح عبرها عدم التكافؤ في المعركة بينهما؛ فسلاح الأعداء أدوات ماديّة تدمّر، وتنشر الخراب، أمّا سلاح أبناء فلسطين فهو أجسادهم، ودماؤهم، وأرواحهم التي يقدّمونها لتحيا القدس حرّة مستقلة.

توحي هذه المقارنة بإيمان (درويش) بانتصار أبناء فلسطين على العدو؛ فالدّم سينتصر على السّيف، والحجارة ستقف بوجه الدبّابات المدمّرة، والحق سينتصر على الباطل.

كما أنّ هذه المقارنة توضّح لنا أنّ ابن فلسطين كفيل بإعادة بناء أرضه بعد الخراب والدمار الذي خلّفه العدو، وأنّه كفيل أيضاً بحراسة ورد الشّهداء، فعبارة (نحرس ورد الشهداء) جاءت لتدلّ على التضحيات والأرواح التي قُدمت لنيل الحريّة، ولا غرابة في ذلك، ففلسطين بلد الشهداء والأبطال.

يختتم (محمود درويش) المقطع بعبارة (علينا، نحن، أن نحيا كما نشاء)، فهذه العبارة تحمل في طيّاتها دلالات تشير إلى أنّ الإنسان العربيّ يعشق الحريّة، والانتصار، وإثبات الوجود، والعيش الكريم.

وفي المقطع الثالث يفتخر (محمود درويش) بصمود شعبه، ويرى عدوّه لا يساوي شيئاً أمام عينه، إذ إننا نراه يشبّه هذا الدو بالغبار المرّ، فهو لم يكتف بالغبار وإنما وصفة بالغبار المر الذي يعد رمز البؤس والشؤم، فهذا التشبيه يحمل دلالة العيش المرّ الذي يعيشه الشّعب الفلسطيني بوجود المحتل الصهيونيّ في أرضه، وفي الوقت نفسه نشعر أنّ الشاعر عبر هذا التشبيه يعود ليؤكد لنا أنّ هذا العدو كالغبار الذي لا بد له من الزوال.

ثم نجده يوضّح لنا صورة مرور هؤلاء الأعداء كالحشرات الطّائرة، وهنا إذا بحثنا عن العلاقة بين الحدين المشبهين فيها نجدها في صغر حجم الحشرة وقدرتها على الطيران، وما تخلّفه من ضرر خلفها، وكذلك شأن العدوّ في وجوده وضرره.

ويطلب (محمود درويش) من هؤلاء الأعداء أن يأخذوا الماضي كلّه بجملة معترضة (إذا) شئتم تفيد طاقة تعدّد الدلالات باتساع ما تقبله كلمة (الماضي)، وليّأخذوه إلى سوق التحف.

ويقول: عليكم يامن سرقتم وأخذتم الماضي أن تعيدوا الهيكل العظمي للهدهد، وهنا نشير إلى انّ الشّاعر بذكره للهدهد يربط بين مستويي البعد التاريخيّ من جهة والإنساني من جهة ثانية، وذلك من خلال روابط جذريّة بينهما، نجدها في معرفتنا التّاريخية لأفق الهدهد، وأنّه طائر سليمان عليه السّلام، العارف بمنطق الطّير ومجد الهدهد في بعده الإنساني العام ربّما يكون طائر الحكمة، وهادي الطريق.

ينهي الشاعر خطابه مع هؤلاء الأعداء بالتهديد والوعيد لهم، والتحدي بأنّ الأرض لنا، والمستقبل لنا، وهذا ما لا يرضاه الغاصبون.

نلاحظ في القصيد إيقاعاً موسيقياً رائعاً، صدر عن تكرار الشّاعر لبعض العبارات مثل (أيّها المارون) التي تكرّرت ثلاث مرات في القصيدة، وتكراره لأفعال الأمر مثل (اسحبوا، انصرفوا...الخ).

كما أنّ استعمال الشاعر لـ (نا) في (دمنا) جاء ليؤّكد وحدة الشّعب الفلسطيني، وتعاضده وتلاحمه.

ولا بدّ من الإشارة إلى أنّ الشّاعر لم يستخدم الفعل الماضي إلا مرة واحدة عندما قال (وخذوا ما شئتم)، إذ إنّ الفعل الماضي يدل على الجمود والثبات، وهذا ما يرفضه (محمود درويش) رفضاً قاطعاً إذ إنّنا نلمس في هذه القصيدة إرادة التغيير، والحرية والنّصر للشعب الفلسطيني بأكمله.

الخاتمة:

أظهرت هذه الدراسة أن دراسة اللّغة في ضوء السيميائيّة يمكّننا من أن نكشف الدلالات المتنوعة المستخدمة في اللّغة عن طريق البحث في الدلالة اللغوية للكلمات عبر سياقها وليس عن طريق ما تحمله في ذاتها من دلالة، لأنَّ الدلالة هي أداة النص وعن طريقها ينتج النّصّ نفسه سواء أكان هذا النّصّ ينتمي إلى مجال اللّغة الطبيعية أم اللّغة غير الطبيعية.

وقد كشفت الدراسة التطبيقية ما يحمله النّصّ من علامات ودلالات ضمّنها الشاعر ورمّزها في نصّه كما كشفت عن شعرية اللّغة المتحققة في نص الشاعر محمود درويش، والتي ظهرت في طريقة ترتيبه لعناصر النص وصوغه للعبارات،

ويضاف إلى ذلك تمكّنه من توظيف عناصر اللّغة في تحقيق التّواصل والتفاعل بين المرسل والمرسَل إليه، وقد استطاع الشاعر إيصال أفكاره من خلال تحميله اللّغة لعوامل خارجية مرتبطة بالإنسان /المكان، وكشف عن ثنائية الحق الباطل التي تشكل الحلقة الأقوى في نصّه الشعري.

لقد أدت اللّغة التي استخدمها الشاعر وظائفها في العرض والإيصال والتفاعل وإنتاج الدلالات المتنوعة المفتوحة للقراءة والتي خدمت موضوعه الذي يتحدث عنه والقضية التي آمن بها.

ثبت المصادر والمراجع:

ـ القرآن الكريم.

The Holy Quran.

1. اتجاهات البحث اللساني، ميلكا إفيتش، ترجمة سعد عبد العزيز مصلوح ـ وفاء كامل فايد، الهيئة العامة للشؤون والمطابع الأميرية، 1996م.

Trends in Linguistic Research, Milka Ivic, translated by Saad Abdul Aziz Maslouh - Wafa Kamel Fayed, The General Authority for Emiri Affairs and Press, 1996 AD.

2ـ حول مبادئ السّيميائيّة، د. محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، الدّار البيضاء ـ المغرب، 1994م.

On the principles of semiotics, d. Mohamed Moftah, Arab Cultural Center, Casablanca - Morocco, 1994.

3ـ دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، تحقيق محمد التونجي، ح1، دار الكتاب العربي، بيروت، ط1، 1995م.

Evidence of Miracles, Abdul Qaher Al-Jarjani, investigated by uhammad Al-Tunji, Volume 1, Dar Al-Kitab Al-Arabi, Beirut, 1, 1995AD.

4– الدلالة الإيحائية في الصيغة الإفرادية، د. صفية مطهري، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق2003م.

Suggestive significance in the singular form, d. Safia Motahari, Arab Writers Union Publications, Damascus, 2003.

5. السّيمياء أصولها وقواعدها، ميشال أريفيه بانييه ـ جان كلود جيرو ـ جوزيف كوتيس، ترجمة د. رشيد بن مالك، مراجعة وتقديم د. عز الدين المناصرة، منشورات الاختلاف، الجزائر، 1995م.

Semiotics, its origins and rules, Michel Arivé Pannier - Jean-Claude Giroud - Joseph Coutis, translated by Dr. Rashid bin Malik, review and submission d. Izz al-Din al-Manasra, Publications of Difference, Algeria, 1995

6ـ السّيميائيّة والتأويل، روبرت شولز، ترجمة سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 1994م.

Semiotics and Interpretation, Robert Schulze, translated by Saeed Al-Ghanimi, The Arab Foundation for Studies and Publishing, 1, 1994 AD.

7ـ السّيميولوجيا، محمد رحيم، دار النور، الرياض، د.ط. د. ت.

Semiology, Muhammad Rahim, Dar Al-Nour, Riyadh, d. Dr.. T.

8ـ علم الدلالة أصوله ومناهجه في التراث العربي، منقور عبد الجليل، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001.

Semantics, its origins and methods in the Arab heritage, Manqour Abdel Jalil, Arab Writers Union Publications, Damascus, 2001.

9ـ علم الدلالة العربي، د. فايز الداية، دار الفكر، دمشق، ط2، 1996م.

Arabic Semantics, Dr. Fayez Al-Daya, Dar Al-Fikr, Damascus, 2nd Edition, 1996 AD.

10 ـ القاموس المحيط، مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز أبادي، إعداد وتقديم محمد عبد الرحمن المرعشلي، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط2، 2003.

The Ocean Dictionary, Majd Al-Din Muhammad bin Yaqoub Al-Fayrouz Abadi, prepared and presented by Muhammad Abdul Rahman Al-Mara'ashli, Arab Heritage Revival House, Beirut, 2nd edition, 2003.

11. قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، دار الفرات، العراق، ط1، 2007.

Issues of Contemporary Poetry, Nazik Al-Malaika, Dar Al-Furat, Iraq, 1, 2007.

12ـ لسان العرب، ابن منظور، مراجعة وتدقيق د. يوسف البقاعي ـ ابراهيم شمس الدين ـ نضال علي، مؤسسة الأعظمي للمطبوعات، بيروت ـ لبنان، ط1، 2005م.

Lisan Al-Arab, Ibn Manzur, revised and revised by Dr. Youssef Al-Beqai - Ibrahim Shams Al-Din - Nidal Ali, Al-Adhamy Foundation for Publications, Beirut - Lebanon, 1, 2005 AD.

13ـ اللسانيات والدّلالة، د. منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط1، 1996م.

Linguistics and Semantics, Dr. Munther Ayachi, Civilization Development Center, Aleppo, 1, 1996 AD.

14ـ اللّغة والدلالة (آراء ونظريات)، عدنان بن ذريل، منشورات اتحاد الكتاب العربي، دمشق، 1981.

Language and semantics (opinions and theories), Adnan bin Dharil, Publications of the Arab Writers Union, Damascus, 1981.

15ـ معجم اللسانية (فرنسي ـ عربي)، د.بسام بركة، منشورات جروس برس، طرابلس، لبنان، ط1، 1985م.

Dictionary of Linguistics (French - Arabic), Dr. Bassam Baraka, Gross Press Publications, Tripoli, Lebanon, 1, 1985 AD.

16ـ معجم المصطلحات الفلسفية، عبده الحلو، المركز التربوي للبحوث والإنماء، لبنان، ط1، 1994م.

A Dictionary of Philosophical Terms, Abdo Al-Helou, Educational Center for Research and Development, Lebanon, 1st Edition, 1994 AD.

17ـ معجم مصطلحات النقد العربي القديم، أحمد مطلوب، مكتبة لبنان، لبنان، ط1، 2001م.

المجلات والدوريات:

ــ السّـيميائيّة وقـراءة الـنص الأدبــي، السـعيد بوسـقطة، مجلــة المعرفــة، العـدد 540، عام2008.

ـ مسـتويات الدراسـة الألسـنية، محمـد عـزام، مجلـة الموقـف الأدبـي، العـدد 249، عـام 1992م.

A Dictionary of Terms of Ancient Arabic Criticism, Ahmad Matlab, Library of Lebanon, Lebanon, 1, 2001 AD.

Magazines and periodicals:

Semiotics and reading the literary text, Al-Saeed Bousqata, Al-Maarifa magazine, No. 540, 2008.

Levels of Linguistic Study, Muhammad Azzam, Literary Position Magazine, No. 249, 1992 AD.

التوليد الدلالي المعجمي في الشعر العربيّ السّوريّ المعاصر على مستوى المسمّيات

الطالبة : رباب عبد القدوس كلية الآداب – جامعة البعث

إشراف الأستاذ الدكتور: نزار عبشي

الملخص :

تناولنا في هذا البحث الحديث عن (التوليد الدلالي على مستوى المسمّيات في الشعر السوري المعاصر)، دراسة تحليلية، إذ انقسم إلى أربعة أقسام رئيسة، تحدثنا في القسم الأول عن التوليد، الدلالة، التوليد الدلالي، و عن بنية النّصّ الشعري إذ إنَّ لكلِّ شاعرٍ من هؤلاء الشعراء طريقته الخاصّة في صياغة النّصّ كلٌّ حسب تصوّره، و قدرته على الخلق، و الإبداع، و الابتكار، والتعاطي مع أنظمة اللغة، بما يسمح في بلورة نصوصٍ تمتطي صهوة الإبداع و التألّق وترتفع إلى درجات عالية في سلّم الشعرية. و في القسم الثاني تحدّثنا عن تحليل دلالة العنوانات، و تدّثنا في القسم الثالث عن التوليد الدلالي في ألفاظ أسماء الأعلام، و أخيراً تحدّثت عن التوليد الدلالي في ألفاظ أسماء الزمان و الأمكنة.

الكلمات المفتاحية: التوليد، و الدلالة، و التوليد الدلالي، و النّصّ الشّعريّ.

Semantic generation in contemporary Syrian Arabic poetry at the nomenclature level.

Prepared by: RababAbd Al Kaddous.

Supervised by Dr: NizarAbshi

In this research we discussed the semantic generation at the level of nouns in contemporary Syrian poetry an analytical study that was divided into four main sections in the first section we talked about generation semantics, and semantic generation, and about the structure of the poetic text. As each of these poets has his own of formulating the text, each according to his perception. And his ability to create, innovate, innovate and deal with language systems this allows for the crystallization of texts that ride the the horses of creativity and brilliance and rise to high levels in the poetic ladder.

In the second section, we talked section, we talked about analyzing the meaning of titles.

As for the third section, we talked about the semantic generation in the utterances of proper nouns. Finally, I talked about the semantic generation in the words of time and place names[1].

Key words; Generation, semantics, semantic, generation, poetic.f[1]

المقدّمة:

غنيٌّ عن البيان أنَّ الشعر ظاهرة لغويّة في وجودها، "و لا سبيل إلى التّأتّي إليها إلّا من جهة اللغة التي تتمثّل بها عبقريّة الإنسان، وتقوم بها ماهية الشعر"[1].

أيّ إنَّ الشّعرَ فعالية لغويّة في المقام الأوّل، فهو فنٌّ أداته الكلمة. "وإذا كانت اللغة في النّثر العادي أو العلمي وسيلة للتعبير المباشر عن مقولةٍ نرغب في إيصالها أو توضيحها، فإنَّ اللغةَ في الشعر غايةٌ فنّيّةٌ بقدر ما هي وسيلةٌ تؤدّي معنىً و تخلقُ فنّاً"[2].

فسرُّ جمالِ اللغةِ العربيّةِ رقيّها ؛ كما يقول أدونيس حيث إنّه يعود إلى: "نظام المفردات و علاقاتها بعضها ببعض، و هو نظام لا يتحكّمُ فيه النحو، بل الانفعال و التجربة"[3] .

و في سبيل كشف الغطاء عن النّصّ، و تجليّة خصائصه، و تحليل مكوّناته، تتشعّب المناهج، و تتعدّدُ الطرق، وتختلفُ وجهات النّظر، ولكن يبقى لمصطلح (التّوليد الدلاليّ) جاذبيّته، تلك الجاذبيّة الّتي أبهرت كثيراً من الباحثين[4]، فأصبحوا يتّبعون كلَّ جديدٍ في مناهجه، و استخراج ما فيه من علومٍ مخفيّةٍ.

و قد تطوّرت الدّراسات الأدبيّة و اللغوية في العصر الحديث بشكلٍ كبيرٍ، و تنوّعت وسائلها وأساليبها، وإن كانَ أغلبها يتّفق على ربط دراسة النحو بدراسة المعاني؛"لشدّة ارتباط النّحو بالمعنى ارتباطاً مباشراً ، حتّى ليصعبَ على الدّارس أن يفصلَ بين هذين الفرعين: النحو والمعنى"[5] .

---

[1] التركيب اللغوي للأدب، لطفي عبد البديع، القاهرة، 1970م، ص:5 .

[2] شعرنا القديم و النقد الجديد، وهب رومية، الكويت، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، 1996م، ص: 25– 26.
كذلك ينظر: الحداثة في حركة الشعر العربي المعاصر، خليل موسى، دمشق، 1991م، ص: 97.

[3] حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر،كمال خير بك، بيروت، 1986م، ص:148. و كذلك: الحداثة الشعرية، محمد عزام، دمشق، اتحاد كتّاب العرب، م1995، ص:35–36.

[4] أمثال د. أحمد مختار عمر في كتابه علم الدلالة، و علم الدلالة: (أصوله و مباحثه في التراث العربي)، منقور عبد الجليل. علم الدلالة(إطار جديد)، تأليف ف . ر. بالمر، ترجمة: دكتور صبري إبراهيم السيد،

[5] من وظائف الصّوت اللغوي ، محاولة لفهم صرفي و نحوي و دلالي، أحمد كشك، القاهرة، ط1،1983م، ص:9.

و قد استطاعَ الشعراءُ المعاصرون أنْ يتبوّأوا عرشَ الشعر ببراعةٍ و عبقريّةٍ، إذ استخدموا تقنيّاتٍ متعدّدةً، وأدواتٍ متنوّعةً، في إنتاجِ دلالاتٍ إيحائيّةٍ، جعلت النّصوص الشّعريّة قلباً نابضاً يسري في أرجاء النّصّ، ويهب له الخلود والبقاء.

فظاهرة التّوليد الدّلاليّ تعدُّ قديمةً حديثةً، ومستمرّةً في الشّعر العربيّ، وسمة الإبداعِ اللغويّ تعدّ من أهمّ سمات اللغةِ الإنسانيّة، ولا يحسنُ استخدامها إلّا عباقرة الشّعر الّذينَ يمتلكون مقدرةً لغويّةً متميّزةً وبارعةً، والذينَ يتمكّنون من اللغةِ العربيّةِ، والغوصِ في أعماقها وأسرارها، من دون تصنّعٍ أو بذلِ جهدٍ كبيرٍ، فنجدهم يتفنّنون في اختيار ألفاظهم، ونسجِ عباراتهم. وفقاً لما يجولُ في خاطرهم من أفكارٍ وأحاسيسَ و تجاربَ معبّرين بذلك عن واقعهم، ومعتمدين الخيال، وقدرتهم على الإبداع.

و أمّا **الصّعوبات التي واجهت البحث** فهو أنّه كيف يمكن لمتلقّي الشعر العربيّ السّوريّ المعاصر أن يدركَ مصطلح التوليد الدّلالي في شعرهم؟

هنا اعتمدْتُ الدّلالة المعجمية للفظةِ، ثمَّ نقلْتُ هذه الدّلالة إلى السّياق الّذي وردت فيه؛ ومن خلال السّياق كشفتُ عن الدلالة الجديدة للفظةِ في توظيفِها عن طريقِ المجاز أو الكناية.

و **يهدفُ هذا البحث** إلى: رصدِ ظاهرة التوليد الدّلالي في الشعرِ العربيّ السّوريّ المعاصر، ودراستها دراسة تحليليّة وتأويليّة، وأثرها في تنمية اللغةِ وتطويرها وإنعاشها ممّا يسهمُ و يساعدُ في إنشاءِ معجمٍ تطوّريٍّ للغة العربيّة.

و يشارك هذا البحثَ التوليد الدلاليّ في الشعر السّوريّ المعاصر، و أثره في إنعاش المعجم اللغويّ وإثرائه وتقويته، وقد عملتُ على تسليطِ الأضواءِ على هذه الظاهرة، ووصفها من خلال اعتمادِ النصوصِ الشّعريّة التي وردت فيها، والكشفِ عن أسرارها، ومظاهر استعمالها، وعن قدرة الشعراء في خلقها وإبداعها.

منهجيّة البحث: وأمّا المنهج الذي سوف أعتمده في هذه الرسالة فهو المنهج التحليلي التأويلي، و لتقريب معنى اللفظة سوف أستعين ببعض المعاجم مثل: (المعجم الوسيط،

ومجمع اللغة العربيّة و أساس البلاغة لابن عمر الزمخشري و لسان العرب لابن منظور).

هيكليّة البحث: تشكّلَ هذا البحث من مقدّمة، و تمهيد و عرض، و خاتمة. تحدّثنا في العرض عن ظاهرة التوليد، و الدلالة، و التوليد الدلالي، و عن أهميّة النصّ الشعري. و تحدّثنا عن تحليل دلالة العنوانات، و عن التوليد الدلالي في ألفاظ أسماء الأعلام، و تحدّثنا أخيراًعن التوليد الدلالي في ألفاظ أسماء الزمان و الأمكنة.

فاللغةُ العربيّةُ بحرٌ زاخرٌ بالمعارفِ و العلومِ المتنوّعة. ففي كلِّ موجةٍ من أمواج الحياةِ تتركُ اللغةُ العربيّةُ بصمتها الواضحة. ومن البَدْهي أن تستوحي اللغةُ العربيّةُ أهمّيّتها من كونها لغةَ القرآن الكريم الّذي يُعَدُّ المصدرَ الأوّلَ لاستخلاصِ قواعدها، وسرِّ بقائها، ممّا جعلها ضمنَ قائمةِ اللغاتِ الأغزرِ لغويّاً.

تعدّدت علاقة الكلمات في اللغة العربيّة، و منها العلاقات الصّوتيّة، والصرفية، والحرفيّة، والترادفيّة، والدّلالية. وسنقفُ عندَ العلاقة (الدّلاليّة)، التي هي محور بحثنا

التوليد:

لغةً: التوليد هو الخَلْق و الإبداع و الابتكار، فهو علمٌ لا يصعدُ إليه، و لا يسمو له إلَّا مَن يملك القدرة و الموهبة الفذّة، و العبقريّة، و الاستعداد، حيث يقوم الشاعر بصقلِ كلّ هذه المفردات كلّها، و جعلها في خياله، يرتقي من خلالها إلى المراتب العليا، ممّا تمكّن المتلقّي أنْ يفرِّقَ بين مستويات اللغة، و يبحث عن دلالاتها الجديدة معتمداً براعته ومهارته في نسج الجملِ و التّراكيب. **اصطلاحاً:** إنَّ الإبحار في التوليد يرتبط بإنتاج المعاني، لذا يقول محمد عيد: التوليد "يتعلّق بالمعاني و تطوّرها، واحتياجها إلى ألفاظ جديدة"[1].

و منهم من عرّفَ التوليد بأنّه : "لفظٌ عربيّ الأصل، أعطي مدلولاً جديداً عن طريق الاشتقاق أو المجاز، أو نقل الدلالة، و لم يعرفه العرب الفصحاء بهذا المعنى، و قد أضاف بعضهم ما عُرّبَ في عصر الاحتجاج من المولّد"[2].

[1] المظاهر الطّارئة على الفصحى، محمد عيد، عالم الكتب، القاهرة، 1980م، ص: 81.

[2] المولّد (دراسة في نمو و تطوّر اللغة العربية بعد الإسلام)، حلمي خليل، الهيئة المصرية للكتاب،د.ت، ص: 219.

أمّا تعريف التوليد في الدّرس اللغويّ فهو: "عملية استحداث الكلمات و التعبيرات على اختلافها"[1]. و بهذا نجد أنَّ التّوليد اللغوي يتخطّى الكلمة المفردة إلى التركيب.

الدلالي لغةً و اصطلاحاً.

لغةً: هو اسم منسوب إلى الدّلالة، جاء في لسان العرب: "دلّه على الشيء يدلّه دلّاً و دلالةً فاندلَّ، و الدليل ما يستدَلُّ به. و الدّليل: الدّالّ، و قد دلّه على الطريق دِلالةً و دَلالةً و دلولةً، و الفتح أعلى، وأنشدَ أبو عبيد: إنِّي امرؤٌ ذو دلالات..."[2] و لفظ الدليل يدلّ على الدلالة.

بالنظر إلى معنى الدلالة في المعاجم القديمة، "نستنتج أنَّها لم تتعدَّ معنيين هما المعرفة و الإرشاد"[3].

اصطلاحاً أمّا مبارك المبارك فيعرّف الدلالة قائلاً: بأنّها "المعنى الذي تحمله الكلمة، والذي يعبّرُ عن العلاقة بين الدّالّ والمدلول، أي بين الكلمة والشيء خارج اللغة"[4]

التوليد الدلالي

هو التطوّر اللغوي للكلمة أو الحقل المعجمي لها، ظهر هذا المصطلح في الربع الأخير من القرن الماضي. يعتمد التوليد الدلالي على "وجود روابط و علاقات مجازية بين الدّلالة الأوليّة أو الأصلية الحقيقية أو المعجمية من ناحية و بين الدّلالات المولّدة أو المنتجة من ناحية أخرى داخل السياقات اللغوية"[5].

و بهذا يمكننا القول: إنَّ التوليد الدلالي هو أحد أنواع التوليد اللغوي، و أخيراً يعرّف (غاليم) التوليد الدلالي بأنّه: "إبداع لدلالات معجميّة جديدة، و تراكيب دلالية جديدة، أي إنّه يرتبط بظهور معنى جديد أو قيمة دلالية جديدة بالنسبة لوحدة معجميّة موجودة أصلاً في معجم اللغة ، فيسمح لها ذلك بالظهور في سياقات جديدة، لم تتحقّقْ من قبل"[6].

---

[1] أثر التوليد اللغوي في بناء العربية الفصحى، د.ميساء عبد القادر، أطروحة دكتوراه، 2005، ص: 87.

[2] لسان العرب، دار صادر بيروت، مادة دلل.

[3] كتاب العين، الخليل بن أحمد الفراهيدي، تح: عبد الحميد هنداوي، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، د.ت، مادة (دلل).

[4] معجم المصطلحات الألسنية(فرنسي، إنكليزي، عربي)، مبارك المبارك، دار الفكر اللبناني، 1995م، ص: 39.

[5] الدلالة المعجمية و آلية التوليد الدلالي، أحمد عبد العزيز دراج، مجلة علوم اللغة، د..ت، 2001، مجلد4، ص: 361.

[6] التوليد الدلالي في البلاغة و المعجم، محمد غاليم، ص: 5.

إنَّ التوليد الدلالي "يعتمد وجود روابط و علاقات مجازية بين الدلالة الأولية أو الأصلية الحقيقية أو المعجمية من ناحية، وبين الدلالات المولّدة أو المنتجة من ناحية أخرى داخل السياقات اللغوية"[1].

فالتوليد الدّلالي أغنى المعجم العربي بعناصرَ حداثيّة قيّمة على صعيد المعاني المتطوّرة، التي مثّلت في العصر الحديث ذخيرةً لغويّةً مهمةً للتعاطي مع الحاجة الملحّة للمعاني المستحدثة، و من جهة أخرى إنَّ التوليد الدّلالي أعطى و أفاضَ استخداماتٍ متنوّعةً ساعدت على ظهور دلالات كثيرة للفظة الواحدة

النّصّ الأدبي:

لمّا كانَ النّصّ الأدبيّ في حركيّته الإبداعيّة، لا تُعرَف معانيه إلّا عن طريق التّحليل الذي يمثّلُ الفهمَ السليم للنّصّ في ذاته؛ لكونه يبرّر وحداته اللغويّة التي تؤلّف شكله، فإنَّ دراسة أيّ نصٍّ أدبيّ عامةً و شعريٍّ خاصّةً تتمّ بتحليل مستوياته المتعددة أي إنَّ "تحليلَ القصيدة الشعرية يستلزم وصف مختلف العلاقات التي تقوم بين المستويات المتعددة لها"[2].

فإنَّ انتقاء المعجم الشعري "يدلّ على دراية أسلوبية، و على خصوصية المبدع، و تميّزه من غيره، ثمَّ إنَّ إحدى مميّزات اللغة الأدبية تعويلها المطلق على طاقتها الإيحائية دون التّصريحيّة"[3].

و من هنا تتّضح لنا لغة المؤلّف و أسلوبه، فالكلمات تكتسب دلالتها الخاصّة النّاصعة عبر سياق الجملة، و السياق هو الذي يحدد هويّة الكلمة، يقول **(ريفاتير)**: "ليست المقصدية بالضرورة الحمولة الدلالية، بل كلّ مقصدية تجد في النّصّ ما يبررها على مستوى وحداته السياقية البانية؛ أي تلك الحمولة الجمالية"[4].

[1] الدلالة المعجمية و آلية التوليد الدلالي، أحمد عبد العزيز دراج، مجلة علوم اللغة، مجلد4، 2001، ص: 265.

[2] تحليل الخطاب الأدبي (دراسة تطبيقية)، إبراهيم صحراوي، ص: 19.
[3] قضيّة البنيوية، عبد السلام المسدي، ص: 78.
[4] معايير تحليل الأسلوب، ميكائيل ريفاتير، ص: 53.

يقول **(هيدجر)** إنَّ "الأعمال الشعرية العظيمة هي التي ترتبط بمجال التفكير، أي تلك التي تنتمي إلى شعراء يتيحون للغة أن تتحدّث من خلالهم لتقولَ لنا شيئاً، أي لتظهرَ لنا شيئاً عن حقيقة الوجود الذي يتجلّى في الموجود"[1]

فلغة الشعرِ "لغةٌ خياليةٌ مبدعةٌ لا تعرفُ الحدود، تكسرُ كلّ القيود، تنتقي أفضل الألفاظ، و تمزجها مع الأصوات لتقيمَ العديد من العلاقات، تعبّرُ من خلالها عن المكنونات، و تكشفُ بذلك عن القرّاء الذين هم على مقدرةٍ كبيرةٍ من البصيرةِ والذكاءِ الخلّاقِ لفكِّ ألغازها، و إزاحةِ أرقامها المشفّرة و المستوصية كما عبّر **(غراهام)** عن اللغة الشعريّة بأنّها لغة الانحراف و لغة التّجاوز"[2].

أمّا **(ابن رشيق القيرواني)** فقال : "إنَّ أحسن الشعرِ أكذبه"[3].

إذ لا يمكننا فهم النّصّ الشّعريّ من دونَ الرّجوعِ إلى العديدِ من المصادر و النّصوص التي شاركت في خلقه و إبداعه، و كانت السند الأولَ لإبهاره، و الأرضية الفذّة التي نبعَ منها و تطوّر. والرجوع أيضاً إلى معاجم اللغة و الأدب للاستدلال على المعاني الغامضة. إذ إنَّ العديد من الشعراء نبغوا في هذا المجال، معتمدين الاقتباس و التضمين الذي أطلق عليه في عصرنا الحالي (التناص).

تحليل دلالة العنوانات

إذا عدنا إلى تراثنا النّقديّ، و تاريخنا العربيّ القديم فإنّنا نرى غياب دراسات متخصصة فيما يُعرَف بالنّصّ الموازي، و ذلك يعود إلى ثقافة المشافهة التي كانت سائدة في العصر آنذاك. فـ "القصيدة العربيّة لا تعرف العنوان المباشر الذي يُعَدُّ جزءاً عضويّاً منها إلَّا في الشعر المعاصر، أمّا قبل هذا فإنَّ القصيدة العربيّة اتّخذت بعض أساليب العنونة غير المباشرة"[4].

---

[1] ماهية اللغة و فلسفة التأويل، سعيد توفيق، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع، ط1، 2002م. ص: 64

[2] فصل الشعر و حقيقته، غراهام، مقالة في الأدب، تر: محيي الدين صبحي، المجلس الأعلى لرعاية الفنون و الآداب، دمشق، 1973، ص: 92– 101.

[3] العمدة في محاسن الشعر و آدابه و نقده، ابن رشيق، محمد محيي الدين عبد الحميد، المكتبة التجارية الكبرى، مصر،1963م، ص: 22–61.

[4] العنوان في الأدب العربي "النشأة و التّطوّر"، محمد عويس، مكتبة انجلو المصريّة، ط1، القاهرة، 1988م، ص: 49.

فقد كان الشعر يرسلُ إلى المتلقّي إنشاداً و يستقبلُ سماعاً، مما يشفع له غياب العنوان، غير أنَّ مطالع القصائد ـ التي عُدّت مفتاح القصيدة وجب على الشاعر الفحل إجادتها ـ قد مثّلت عنواناً غير مباشرٍ عُرِفت به القصيدة، و اشتهرت على أساسه، فأصبحنا نُحيل إلى معلّقة **امرئ القيس** بـ **(قفا نبكِ)** ، و بـ **(بانت سعاد)** لـ **كعب بن زهير**... و غيرهما من مطالع المعلّقات و القصائد.

إذ إنَّ رمزيّة العنوان تجعل منه ذا بعد دلالي إيحائي، "تكون بمنزلة شيفرة رمزية يلتقي بها القارئ، فهو أوّل ما يشدُّ انتباهه، و ما يجب عليه التركيز و فحصه و تحليله بوصفه نصّاً أوّليّاً يشير أو يخبر أو يوحي بما سيأتي"[1].

عادةً ما ترمز دلالة العنوان إلى قدرة الشاعر الدّالّة على الخلق والإبداع و الفن و الرّقي. فانتقاء العنوان بالنّسبة للشاعر يكون التّركيب المفضّل لديه. فليسَ من السّهل وضع عنوان مناسب لمضمون القصيدة.

و من هنا نستطيع أن نميّز بينَ الشعراء و المتمكّنين و المقتدرين الذين يتمتّعون بموهبة عالية، و بذوقٍ رفيع، و بإحساسٍ مرهفٍ يمكّنهم من الإلمام باللغة و تفاصيلها، إذ إنَّ عنوان القصيدة يوحي بالغرض الذي تضمّنه القصيدة و ما توحيه من معنى، أمَّا العاديين منهم فلن يستطيعوا أن يصلوا إلى هذه الدرجة من السّموّ و التّمكّن و الخلق.

لقد أولت الدّراسات الأدبية، و النّظريّات النّقدية المعاصرة أهميّة كبيرة للعنوان، فأصبح يندرج ضمن سياقٍ نظريّ و تطبيقي يهدف إلى مقاربة النّصوص، من أجل فهم خصوصيّاتها، و تحديد جوانب أساسية من مقاصدها الدلالية كما أسلفنا، و من هنا أولى الباحثون اهتمامهم بتحليل دلالة العنوان.

و أخذ مصطلح /**العنوان**/ مكانةً متميّزةً في الأعمال الإبداعية الأدبية، و الدراسات النّقديّة المعاصرة مدخلاً له علاقات جماليّة ووظيفيّة مع النّصّ؛ لموقعه المميّز في كونه الباب الرئيس و الأساسي لقراءة العمل الأدبي.

نبدأ أوّلاً مع شاعرنا السّوريّ **{شوقي بغدادي[1]}**، في ديوانه **(البحث عن دمشق)** إنّها ـ أي دمشق ـ باقةٌ من الأشعار المرهفة الشفافة أهداها شاعرنا بادئ ذي بدءٍ إلى عشّاقِ

[1] السيميائيات مفاهيمها و تطبيقاتها، سعيد بن كراد، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، 2003، ص: 370.

الأمكنة القديمة، قبلَ أنْ يفقدوها كما فقدوا زمانهم القديم، إنّها مجموعة من المرايا تعكس جمال دمشق، و حزنها في آنٍ، و تكشف لنا عن حالة الهيام الأبدية بين الشاعر و مدينته، و يتراءى لنا من خلال مجموعة تلك المرايا قاسيون صامداً شامخاً يعاند السنين الطويلة التي مرّت ومرّت من دون أنْ تقدر على هزيمته

و من خلال قراءتي لهذا الديوان **(البحث عن دمشق)** أرى أنَّ الشاعر شوقي بغدادي استطاع الشاعر تجسيد تعلّقه بمدينة دمشق من خلال حديثه عن أجزائها بكلِّ تفسيرٍ و تفصيلٍ. يقول شوقي في قصيدته[2]:

"**فكنْ أوّل الموجِ**
إذ يتدفّق من قاسيون
و من حيّ مأذنة الشحم
من ربى الصالحية
و أزقّة حيّ العمارة
من فوق كلّ الجسور
و من تحتِ كلّ القناطر
من وراء الشبابيك مفتوحةً
و الستائر مرفوعةً

[1] ولد شاعرنا (شوقي بغدادي) في بانياس عام 1928م، أنهى تعليمه العالي في كلية الآداب بدمشق و كلية التربية معاً في عام 1951م.
عمل مدرّساً للغة العربية في سورية و الجزائر أيضاً، ثمَّ تفرّغ للكتابة و الأدب، شارك في تأسيس رابطة الكتّاب السوريين التي صار اسمها رابطة الكتّاب العرب، و انتُخِب أميناً لها عام 1954م، و بعدها شارك في تأسيس اتّحاد الكتّاب العرب الحالي.
نذكر من دواوينه: (أكثر من قلب واحد)، (أشعار لا تُحب)، (لكلّ حبّ قصّة)، (ليلى بلا عشّاق)، (عودة الطفل الجميل)، (شيء يخصّ الروح)، (القمر على السطوح).
و لديه أيضاً مجموعة قصصٍ شعريّةٍ قصيرةٍ، و حكاياتٍ شعريةٍ للأطفال بعنوان (عصفور الجنّة)، له من المجموعات القصصية (دربٌ إلى القمّة)؛بالاشتراك مع مجموعة من الأدباء.
(حينا يبصق دماً)، (بيتها في سفح الجبل)، (مهنة اسمها الحلم)..
من مؤلفاته أيضاً: (قلها و امشِ) و هي مجموعة خواطر، (عودة الاستعمار) بالاشتراك... (قديم الشعر و جديده) بالاشتراك... و (البحث عن دمشق).
حصل على الجائزة الأولى للشعر و للقصّة القصيرة من مجلّة النّقّاد بدمشق، و الجائزة الأولى للأناشيد الوطنية، و جائزة اتّحاد كتّاب العرب لأحسن مجموعة شعريّة. {هذا الكلام مأخوذ من ديوانه (البحث عن دمشق) ص: 9، 10.}.

[2] البحث عن دمشق، شوقي بغدادي، ص: 49.

كي تصبَّ جميعاً هنالك في بردى

رافداً بشريّاً يصفّق للماء"[1]

و بعد ؛ يمكنني القول إنّني موقنةٌ أنّه لا شكّ قد وجدها، وجدها بين دفّتي قلبه، و في شراييه، و في كلِّ نبضةٍ تصدر عن فؤاده، لقد وجدها في وجدانه و خلده و عقله و في كلِّ نفسٍ يتنفّسه، فكانت هذه المجموعة الشّعرية خير معبّر عن كلِّ ما يجول في خاطر الشاعر شوقي بغدادي من حنينٍ و يأسٍ و أملٍ و حبٍّ.

و ننتقلُ ثانياً إلى الشاعر السّوري **{نزيه أبو عفش[2]}** في ديوانه **(ما يشبه كلاماً أخيراً "أسماء 1997")** قصيدة /الشاعر/.

اختار الشاعر أبو عفش علامة مفردة ألا و هي (الشاعر). جاء عنوان القصيدة معرّفاً بـ (الـ) و ذلك لتعريف الجنسيّة و هنا نستنتج أنَّ (الـ) التعريف تشير إلى شخصٍ معهود بين كلٍّ من المتكلّم (الشاعر)، و المخاطب. و من خلال قراءتي لهذا الديوان وجدْتُ أنّه ألحق بالعنوان الإهداء للشاعر الفلسطيني /محمود درويش/، و هذا يعني أنَّ وصف الشاعر الذي اتّخذه موضوعاً محوريّاً سيشمل (محمود درويش)؛ إنْ لم يكن هو المقصود الوحيد بهذه القيصدة، و هو المخاطب المخصوص الذي ستوجّه إليه القصيدة.

و هنا الشاعر فاجأ السّامع (المتلقّي)، بالكلمة المفتاحية، إذا افتتح الشاعر نصّه بوصفِ شخصيّةً أخرى غير الشاعر الذي اختاره عنواناً بل شخصيّة مناقضة و معارضة، يقول:

"الجنرال

يثقب الهواء بصيحته

ليصطاد بها الأوسمة، و النعوش، و الجماجم

فيما الشاعر

---

[1] البحث عن دمشق، شوقي بغدادي، ص: 49.

[2] الأعمال الشعرية ، نزيه أبو عفش، مجموعة (ما يشبه كلاماً أخيراً "أسماء 1997")، المدى، دمشق، ط1، 2003، المجلد الثاني، ص: 244– 247.

نزيه أبو عفش شاعر و رسّام سوري، ولد عام 1946م في قرية مرمريتا، في سورية، صدر أول كتاب له في الشعر عام 1967م، بعنوان (الوجه الذي لا يغيب)... و له العديد من المجموعات الشعرية التي جُمِعَت في مؤلّف واحد هي الأعمال الشعرية في مجلّدين صدرت طبعتها الأولى عام 2003، عن دار المدى بدمشق، ويضمّ المجموعات: بين هلاكين، هكذا أتيت، هكذا أمضي، ما يشبه كلاماً أخيراً، أسماء... ، أهل التابوت، الله يبكي، و له أعمال غيرها.

يطيّر عصافيره في الظلام
كنداءات يأسٍ
يلتقطها الأطفال
و العاشقون
و البحارة و التّائهون في قتامة المحيط"[1].

و بالنظر إلى التركيب البنيوي لعنوانات الشاعر (أبو عفش). نجد أنَّ عناوين قصائده تراوحت أغلبها ما بين الجملة الاسمية غير تامّة التراكيب، و الجملة الاسمية التّامّة التركيب.

و معلوم أنَّ الجملة الاسميّة لها دلالة الثبوت التي تتجاوز حدود الزمن ، و قد ورد كثير من عنوانات القصيدة بصيغة الجملة الاسمية غير التّامّة التراكيب، سواء أكان العنوان لفظةً مفردةً معرفةً أم نكرة مع اختلاف في دلالات كلّ منها، و في عنوان هذه القصيدة (الشاعر) جاء الخبر محذوفاً،حذفه الشاعر أبو عفش ليفتح المجال للمتلقّي في تأويل ماهية ذلك الخبر.

و هذه الجمل في القصيدة السّابقة تصنّف ضمن الإخباريّات التقريرية فهذه العبارات السابقة تصف شخصيّة الجنرال الإسرائيلي، ونعته بما يملك من القوّة الظالمة ، و استخدام هذه القوّة بالبطش بالنّاس الآمنين لنيل مصالح شخصيّة، حتّى لو دعا ذلك إلى قتل الأبرياء، وانتزاع الحياة منهم، و جاءت اللام التعليلية (ليصطاد) لتؤكّد هذا المعنى، و لتدلّ على غاية استخدام الجنرال للقوّة لتقومَ بوظيفة الربط بين الجملتين بعلاقة سببية منطقية لتدخلا ضمن وصف أفعال شخصٍ محدّدٍ، و يقابله وصف لشخصية أخرى على النّقيضِ تتزامن معها في القيامِ بأفعالٍ معارضةٍ لأفعالها، هنا لجأ الشاعر إلى أسلوب المفارقة في اللغة و الشخصية الأخرى هي شخصيّة الشاعر (محمود درويش) شاعر الأرض الذي ينشر المحبّة و الأمل والجمال و التّفاؤل في هذا الواقع المظلم القاتم كنداءٍ

[1] الأعمال الشعرية، نزيه أبو عفش، ص: 244– 247.

خافتٍ هادئٍ مقابل تلك الصيحة القويّة المتأجّجة للجنرال الطّاغية فيسمعها الأبرياء من أطفالٍ و عاشقين و نفوسٍ حيرى فقدَت هدف حياتها و مغزاها.

و أنتقلُ إلى شاعرٍ آخر و هو **الدكتور محمّد توفيق يونس**[1] في ديوانه: **(مقامات)** حينما تلامس عنوان هذه المجموعة الشعرية **(مقامات)** فإنّه في الحقيقة يدفعك لأن تتوقّعَ تحليقاً ذا طبيعة صوفيّة، أيُّ المقامات التي يقصدها الشاعر؟! . الدلالة مفتوحة الأفق، فالمقامات ظلّت لصيقةً بالمتصوّفة الشعراء و المتصوّفة الزّهاد بصفةٍ عامّة، لكن فجأة سرعان ما يردُ إلى ذهنك هذه العبارة: و لماذا لا تكون المقامات مكتسية بذلك الشجن الذي يثيره في النفس (المقام العراقي) كشكل من أشكال الموسيقى التي تستنطق أعمق ما في النّفس من جراحٍ و أعذبُ ما فيها من ألمٍ نبيلٍ!!! . و بين هذا و ذاك تدخل إلى أجواء الديوان أو بالأحرى تصعد إلى هذه الأجواء، فلا يدهشك أنَّ المعنيين يتعانقان معاً، و لكن يدهشك أنّهما معاً يتعانقان مع مسحة فلسفية لا تخفى و بحثٍ متأمّلٍ عمّا تحت السطح و السطر و عمّا وراء المعنى.

و المقام في هذا الديوان إذن ليس حالاً تعتري الشاعر من قبضٍ و بسطٍ و سرورٍ و أسى و صفوٍ و كدرٍ، و ليس بوح ناي يُنقّب في النّفس عن أسرار حزنها الخبيء، و إنّما كلّ مقامٍ من مقامات الشاعر توفيق يونس هو وقفةٌ في محراب المعنى الذي يتّخذ المقام منه عنواناً له، فهذه حاله في عشق دمشق، و تلك حاله مع السّفر، وذاك شأنه مع الحبّ، و هذا موقفه من اليقين.

إذ نلاحظ في هذا الديوان المؤلَّف من إحدى و ثلاثين قصيدةً. كلُّ قصيدةٍ في هذا الدّيوان لها مقامها الخاصّ في نظر الشاعر.

[1] الدكتور محمد توفيق علي يونس. من مواليد صافيتا 1957م، شاعر سوري، دكتور جامعي، مدرّس في جامعة تشرين (قسم الجولوجيا)،
له العديد من المؤلفات الشعرية و القصصية؛ منها: ريما و أقاصيص أخرى 1983، كيان و كون 1995، سفر السفر 1998، حالات 2000، مقاربات 2004، أبجدية الجسد 2008، مقامات 2009، وحي المعنى 2010.
و له العديد من المؤلّفات العلمية و الكتب الجامعية منها : ـ الجولوجيا البنيوية (1)، جامعة حلب، 1998م.
ـ الجولوجيا البنيوية (1)، جامعة تشرين، 2005م، مشاركة مع دكتور آخر.
ـ الجولوجيا البنيوية (2)، جامعة تشرين، 2008م.

هذه المقامات تذكّرنا بـ (مواقف النّفّري) أو بـ (طواسين الحلّاج)، ولكنّ شاعرنا توفيق يونس يبتكر مقاماته الخاصّة متحلّلاً من كلّ ما قد يثور في ذهنك و أنت تقرأ هذه المقامات!! .

كان من المتوقّع أنَّ عنوان هذه المجموعة (مقامات) سوف يكون حافزاً على كثيرٍ من التناصّ أو التّضمين او الاستدعاء. و لكن يبدو أنَّ شاعرنا مولعٌ بكسرِ أفق التّوقّع على المستويات كلّها، فهو لم يستسلمْ لإغراء كثرة الاستدعاءات، و لم يسلمْ قيادَ نصّه للتضمين الكثيف أو التناص المسرف، حتّى حين لجأ إلى أيّ منها؛ لجأ بطريقته الخاصّة التي تعيدُ تشكيل المعنى ، و لا تستسلمْ له تماماً..

و بعد يمكنني القول: إنَّ الوقوفَ أمام عتبة العنوان خاصّة يثير كثيراً من التّأمّل و الغوص في مكنونات اللغة، و يدعو إلى مراجعة الأفكار أكثر ممّا تسكب في العقل من رؤى جاهزة و تدعو قارئها ، أو تجبره على أنْ يتحلّلّ من المواقف السابقة، و الأنساق المعتادة من أجل أنْ يتعاملَ معها بمنطقها هي لا بمنطقه هو.

و في ديوانٍ آخر للشاعر الدكتور محمّد توفيق يونس بعنوان (حالات) أيضاً نجد هذا الديوان يتألّف من ثمانٍ و عشرين قصيدةً، لكلِّ قصيدةٍ حالةٌ تنتاب نفسيّة الشاعر، و هنا نلاحظ أنَّ العنوان في اللغة المكتوبة يقوم مقامَ الموقف في الاتّصال الشفاهي زمانيّاً ومكانيّاً، فالنّصّ المنطوق عادةً لا يحتاج إلى عنوان، أمَّا النّصّ المكتوب فإنّه يستدعي بالضرورة عنواناً له.

و تختلف وظيفة العنوان في النّصّ الأدبي عن وظيفته في النّصوص الكتابية الأخرى، ذلك لأنَّ العنوان في النّصّ الأدبي يُعَدُّ نصّاً مستقلّاً له بنيته الخاصّة ، و إنتاجيّته الدلالية المتماهية مع النّصّ أو المباينة له.

و نلاحظ أنَّ جميع قصائد ديوان (حالات) عناوين قصائده جاءت جملة اسمية؛ و السبب لأنّ الاسم أقدر من الفعل على الإيحاء، و الرّمزيّة، لدلالة الاسم على الذات و الموضوع معاً.

ـ فعلى الرغم من كون العنوان "يدلّ على وضعيّة لغويّة شديدة الافتقار، إذ لا يتجاوز حدود الجملة إلّا نادراً ، و غالباً ما يكون كلمة واحدة.

إلّا أنّه قد ينجح في إقامة اتّصال نوعي بين (المرسل) و (المستقبل)"[1]. إذ يشكّل العنوان "مرتكزاً دلالياً ينبغي أنْ ينتبهَ إليه فعل المتلقّي، بوصفه أعلى سلطة ممكنةٍ، و لتميّزه بأعلى اقتصادٍ لغويّ ممكن، ولاكتنازه بعلاقات أصالة مقصديّة حرّة إلى العالم، و إلى النّصّ، وإلى المرسل"[2].

و درستُ أيضاً ديوان (**الموطن المهجور**) للشاعر **الأستاذ الدكتور الطبيب بيان السّيّد**[3].

بدايةً جاء العنوان مركّباً أي مكوّناً من مسند و مسند إليه.

و الأصل في الجملة الاسمية أنّها تدلّ على الثبات، و ذلك من خلال تحقيق مبدأ التثبيت بين المسند و المسند إليه. فمثلاً الديوان الماثل أمامنا (الموطن المهجور) جملة اسمية تمثّل فيها /الموطن/ {مسند إليه}، و في هذا الصدد تكون كلمة /المهجور/ {مسند}، و يفيد هذا التركيب ثبوت صفة (المهجور) للمسند إليه (الموطن)، فتكون بذلك كلمة (الموطن) الذي قصده الشاعر هو الذي تتمّ الهجرة منه.

و هنا نرى أنَّ الشاعر الدكتور البيان ينطق فصاحةً و درراً، هذه هي الملاحظة الأولى التي انتابتني، التي تشخص أمام قارئ ديوان (الموطن المهجور)، الذي يشير إلى

---

[1] مقال السيموطيقيا و العنونة، جميل حمداوي، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني، للثقافة و الفنون، الكويت، د.ت، مج 25، ص: 314،

[2] العنوان و سيموطيقا الاتّصال الأدبي، محمد فكري الجزار، ص: 21.

[3] قامة وطنيّة و علميّة كبيرة من قرية بعمرة، الدكتور بيان ترعرع في حضنِ أسرةٍ ممهورة بالعلم و المعرفة، و الأدب و الخصال الحميدة. فوالده الأستاذ الدكتور محمود السيد. رئيس مجمع اللغة العربية في دمشق حالياً، ووالدته المربية الفاضلة المحامية سمية عبد اللطيف اليونس. شخصيّة الشاعر استثنائية جمعت بين الإخلاص للطبّ و تدريسه و الإبداع الشعري.
من مواليد دمشق عام 1977م. تخرّج من جامعة دمشق كلية الطب البشري عام 2000م. و تابع اختصاص الجراحة العامّة عام 2004م.
سافر بعدها إلى فرنسا، حيث حصل من جامعاته على دكتوراه في العلوم الجراحية و التشريحية.
عاد بعدها إلى وطنه الأم سورية، حيث عمل و مايزال يعمل مدرساً في مشفى الأسد الجامعي بدمشق، و مشرفاً في قسم الجراحية.
مجدّ و متابع دائم لكلّ التفاصيل، و يضع في أولوياته تطوير التعليم ، و إيصال كلّ جديد إلى طلّابه.
و يملك الكثير من المحبة و الاحترام من طلّابه و زملائه.
أمَّا عن الجانب الأدبي فقد بدأ كتابة الشعر منذ الصغر، و كان مميّزاً بشعره العذب.
شارك في العديد من المهرجانات الشعرية.
أصدر خمس مجموعات شعرية أولها عام 1999 بعنوان (عذراً عذريّة أشعاري)
و المجموعة الثانية عام 2004م. بعنوان: (الموطن المهجور).
و المجموعة الثالثة عام 2013م. بعنوان (و إليك أرجع).
و المجموعة الرابعة عام 2017م. بعنوان (بقاء).
و المجموعة الخامسة عام 2022م. بعنوان (أزلْ).

حمولات سيميائية، و يشمل هذا الديوان يضمّ إحدى و ثلاثين قصيدةً، فيها ثلاث قصائد فقط في الشعر العمودي، هذه القصائد كُتِبَت في مدّة زمنيّة قصيرة، هذا الديوان يشمل ثلاثة موضوعات أساسيّة منها تتجلّى في رفض الواقع الاجتماعي و السياسي و النفور و التنفير منه، و في الحب والعاطفة ثانياً، و أمَّا الموضوع الثالث فقد تجلّى في التّأمّل و الرّثاء و الوجدانيّات . لعلَّ المشهد الذي يترسّب في غياهب نفسِ القارئ، إنّما هو الخواء و اليباب الذي سيطر على الشاعر في معظم ديوانه، و الحيرة و التساؤل أيضاً. إذنْ مَنْ يسكن الموطن الذي بدا مهجوراً؟؟؟ . و لمَ بدا كذلك؟!! .

و أمّا الديوان الثاني للشاعر بيان السيد بعنوان **(و إليك أرجع)**. من خلال نظرة تأمّليّة للعنوان نلاحظ أنَّ الشاعر متعلّق و متمسّك ومتأصّل في وطنه من خلال دلالة العنوان المسبوقة بـ (واو القسم). و كاف الخطاب المقصود بها الوطن، و جواب القسم (أرجع)، فقد اختار الشاعر أن يعود إلى وطنه، ليعانقَ دمشق من قلب الرّماد. اختار ألَّا يجترَّ الأمنيات عن بعد، و ألّا يدعو و هو في أبعد نقطة عن دمشق، اختار أن يكونَ ليشاهدَ و يكتوي و يتألّم، و يرقب التّحوّل اللحظي و الآني لما يحدث...!.

لم يكنْ من الممكن للمبدعِ الشاعر أن ينحاز إلّا لوردات وطنه و حبّات التراب. لم يكنْ من المبدع أنْ يدعو النّاس للتمسّك و هو يجوب الآفاق.. الحبّ لا يكون إلّا على سرير الأرق، لوطنٍ تتناهبه المصالح ، لذلك قال له الشاعر (إليكَ أرجع)، و لذلك صاغ له ذوب إحساسه شعراً عفوياً متدفّقاً متداولاً يوميّاً في يوميّات القهر الذي تعيشه أرضنا.. و يعانيه وطننا.

لقد أبدع الشاعر في مجموعاته المترعة بالإيمان و الإخلاص للإنسانية جمعاء.

و أمّا ديوان **(حالات)** المؤلّف من ثمانٍ و عشرين قصيدةً، كلّ قصيدة من هذا الديوان ترمز إلى حالةٍ خاصّة. إذ تبقى تجربة الشاعر **د.محمد توفيق يونس** مغرية بالتّأمّل، و معاودة التّوقّف أمامها مرّةً بعدَ مرّةٍ، لأنّها تثير العديد من القضايا الفنّيّة المتعلّقة بالتّشكيل الفنّي للقصيدة، سواء أكان ذلك على مستوى الموسيقى أم على مستوى الصّورة أم على مستوى الروح العامّة التي تسري في فضاء هذه القصيدة.

و أوّل ما يمكن ملاحظته على دواوين الشاعر محمد يونس على مستوى الموسيقى أنَّ الشاعر توفيق ينحاز إلى مصادر موسيقيّة أكثر خفاءً و أبعد عن الإيقاع الخليلي

بصورتيه العمودية و التّفعيلية، ويصل الأمر في بعض الأحيان إلى أن يصلَ إلى قارئه شعوراً بأنَّ الشاعر يفرُّ من هذا اللون الإيقاعي حتّى لو جاءه طائعاً مختاراً.

و ربّما دعانا الشاعر إلى ألّا نقصر مصادر الموسيقى في قصائدنا على الينابيع الإيقاعية الساطعة، مادمنا لا نرى إلى التّخلّي عنها وجهاً أو سبيلاً.

و تبقى تجربة د. محمد توفيق يونس دائماً فاتحة نوافذها على قضايا فنّيّة لا محدودة...

و ننتقل إلى ديوان **(عنّاب)** للشاعر **رضا رجب**[1].

"شهد النّقد الحديث نهضة لغويّة، حاولت العصف إلى حدّ بما هو تراثي قديم، و المحاولة بالإتيان بشيء جديدٍ يجعل من العلاقة بين اللغة و الأدب كلّاً متماسكاً، فظهرت دراسات أسلوبيّة جديدة تجاوزت المفردة و الجملة و دراستها، و أصبحت تهتمّ بظاهرة وحدة النّصوص و تماسكها، فقد أصبح النّصّ متواليات جمليّة، ذات غنى جمالي و دلالي قابلة للتحليل و الدراسة"[2].

و من يقرأ شعر رضا رجب يجد إبداعاً فذّاً، ينمّ على تمثّل واعٍ في البراعة و الاستهلال في استعمال اللغة و صياغتها، وصل فيه صاحبه إلى ذروة ما أنتجه زمانه، "إذ جمع بين الشعر و العبقرية عبر نصوص شعريّة تمرّدت على المسلّمات التّاريخية و الثّقافيّة في عصره، فجمع بشعره قضايا و رؤى أسلوبية"[3].

---

[1] رضا رجب، شاعر سوري من مواليد 1952م، ولد و نشأ في عنّاب، و هي قرية في منطقة الغاب، درس الابتدائية و الإعدادية في قرية (جوبة برغال)، ثمَّ انتقل بعدها إلى مدرسة مصياف، ليتمَّ دراسته الثانوية، فدرس و تخرج في كلية الآداب بدمشق عام 1974م، عمل مدرّساً خلال سنوات دراسته، و بعدها في مدارس القرى المجاورة لقريته (عنّاب)، و صار مديراً لبعضها، و تاع تحصيله العلمي، وحصل على درجة الماجستير عام 1996م، و من ثمَّ الدكتوراه في اللغة العربية و آدابها من جامعة دمشق عام 2001م، ثمَّ عمل مدرّساً في جامعة البعث ، و رئيساً لاتحاد كتّاب العرب بـ (حماة). و مديراً للتربية فيها مدّة عشر سنوات.

ظهر رضا رجب في شعره محبّاً لوطنه، فنظم أكثر دواوينه في الشعر الوطني، مثل ديوان: (كتاب تشرين)، و عُرف بشعره بحبّه و تعلّقه بقريته (عنّاب). التي نشأ فيها. فكتبَ في الحبّ و الهيام و الشوق ، و خير ما يمثّل ذلك ديوانه: (محكوم بالحبّ)، و نال العديد من الجوائز على أعماله الأدبيّة. مثل: جائزة الباسل الأولى عام 1955م، و جائزة الشيخ زايد عام 2003م، و (جائزة عبد العزيز سعود البابطين) لأفضل ديوان شعري، في دورتها العاشرة عن ديوانه (عنّاب) عام 2006.

بلغت دواوينه الشعرية سبعة و عشرين ديواناً، نظمها على الأوزان التّقليدية، و أوزان التفعيلة، ونجد ذلك في ديوانه: (محكوم بالحبّ)، (عنّاب)، و توفّي في 15 آب عام 2013م، عن عمر يناهز واحد وستون عاماً، بعد صراعه مع المرض.

[2] ظواهر أسلوبية في شعر رضا رجب، أ.د. نزار عبشي، بحث مجلة، جامعة البعث، 2019م، ص: 1.

[3] ظواهر أسلوبية في شعر رضا رجب، أ.د. نزار عبشي، بحث مجلة، ص: 1.

بدايةً يعنون الشاعر ديوانه باسم أوّل قصيدة له (عنّاب)، و هي اسم قرية الشاعر؛ إذ اختارها الشاعر "لتكون صلة الوصل بين قصائد ديوانه جميعها، و سمة بارزة تحمل معانيها، و علامة لغوية رمزية تحمل أكثر من مضمون تبدأ أوّل جمل القصيدة بـ (تقولين: لمَ تكتب)، و هي مؤلّفة من فعلين كلاميين، يضمّ الأوّل فعلاً كلاميّاً آخر، و يبدأ بـ (تقولين)، و هو فعل كلامي تقريري، ينقل من خلاله حواراً بينه و بين أنثى"[1]

و هكذا كانت القرية (عنّاب)، موضوعاً طريفاً متعدّد الجوانب، و غنيّاً بالإمكانيّات التّعبيريّة، و قد استكشفه الشّاعر المعاصر لعوامل برزت في حياتنا في فترة التّجربة الشّعرية الجديدة، و مازال حتّى اليوم يكتب فيه دون أن يؤدّي ذلك إلى الجمود، "فما تزال زاوية الرؤية الجديدة قادرة على أن تفجّر في الموضوع الواحد إمكانيّاته اللّانهائية، و كلّ عصر ـ أوّلاً أو أخيراً ـ هو الذي يخلق موضوعه أو موضوعاته، و مادام الزّمن متغيّراً و متطوّراً، فإنَّ هذا وحده ضمان لتجدّد مادّة الشّعر و تطوّرها..."[2]

التّوليد الدلالي في ألفاظ أسماء الأعلام

إذا كانت اللغة تعتمد الحدث و الزّمن و تستند إليه في تفاعلها، فهي لا تستغني عن الأسماء كأداة فاعلة في الحدث اللغوي، و بشكل خاصّ (أسماء الأعلام)، لما لها من تداعيات و تأثيرات في مسار اللغة و خاصّةً في الخطاب الشعري، فأسماء الأعلام تقرّر حقائق، و تزيل إبهامات و أوهام لأنّها تقيّد الأحداث بفاعليها و مفعوليها و ظروفها.

و دواوين الشعراء المعاصرين ثرّةٌ بأسماء أعلامَ كثيرةٍ و مختلفةٍ، اتّجهت في دلالتها اتّجاهات متعدّدة ضربت في مختلف الآفاق.

يقول الشاعر شوقي بغدادي:

"في صمت الإصباحات الباردة
أهيمُ على وجهي بين الحارات
أفتّش عن بلدي
أبدأ بأزقّة حاراتنا الضّيّقة
فتصدمني الجدران الزّرقاء من البردِ

[1] ظواهر أسلوبية في شعر رضا رجب، أ. د. نزار عبشي، بحث مجلة، ص: 6.
[2] الشعر العربي المعاصر، عز الدين إسماعيل، ص: 349.

فأحني رأسي

كي أدخلَ في جسدي

أبحث عن نارٍ

عن قططٍ خائفةٍ

و كلابٍ شاردةٍ

عن شحّاذٍ يدعَى {عبد الرحمن}"[1]

إذ نلاحظ في هذه القصيدة تغزّله بالبيت الدّمشقيّ، بأركانه كلّها التي تشاركه حزنه و فرحه، إذ يبدو متحسّراً على أنس البيت الدّمشقي الذي بدأ بالزوال، و يستعيد في ذاكرته الماضي مدقّقاً في كلِّ تفصيلاته و تفاصيله و مسمّياته من خلال ذكر (عبد الرحمن) كأنَّ الشاعرَ كائنُ هذه اللحظة و حاضرها و وليدُها. و من خلال وصفه لما كان يراه في أزقّة حارته الضّيّقة، و كأنّها الآن بسبب استخدامه هذه الأفعال، و التي تدلّ على الحاضر /أهيمُ، أفتّش، أبدأ/...إلخ للدلالة على الاستمرارية و الديمومة.

أبـو صـيّاح ، الحكـواتي ، عنتـرة (بعـض أسـماء الأشـخاص التـي وردت فـي ديـوان شوقي بغدادي)

يقول الشاعر شوقي بغدادي[2]:

"قابلْتُ أبا صيّاحٍ في أورقة المسرح

يتدرَّب كي يرقصَ بعصاه على المزمار

ناديتُ من الصّالة مفجوعاً

يا مال الشام ارفضْ دورك

و ارجعْ للمقهى المتصدّع

عندَ الدّوّار

ارجع للحكواتي الصّامت

ينظر إشارتك

ليطلقَ عنترة من الأسر

[1] البحث عن دمشق، شوقي بغدادي، ص: 91، 92.
[2] البحث عن دمشق، شوقي بغدادي، ص: 16– 20.

و يبرئه من تهمة تهريب الموز

و تسخين الأفكار"

على الرغم من هذا كلّه لم يسيطرْ الإحباط على جوّ القصيدة ، فقد صوّر الشاعر بردى كعرسٍ يُزَفُّ في الأحياء الدمشقية، و يتجوّلُ في هذه الأمكنة القديمة، حيث يطمئن الجميع أنّه باقٍ في بركة البيتِ الدّمشقيّ القديم، و مسرحِ أبي صياحٍ، و المقاهي المتشعّبة بعبقِ الأغاني التّراثيّة، و صوت الحكواتي. و يعمُّ السلام، و تنتشر المحبّة على أرضِ الوطن، و ذلك باستخدامه لفظة (عنترة) الذي يُعَدُّ رمز المناضل العربيّ، المعروف بقوّته، و شجاعته، و نضاله، و بسالته، و صموده.

و أمّا الشاعر الدكتور بيان السيّد فينحدرُ شعره من منابعَ ثرّةٍ، وينبثق من الاحتراق بالتجربة الحسّيّة، فهوَ نسيجٌ شعريٌّ خاصٌّ، لغةً، و أخيلةً، و بنياناً، و تدفّقاً. كما أنّه من النّدرةِ الّذين توهّجوا، وسطعوا بقوّةٍ، بعدما اجتازوا عتبة الأربعين، و هو في معظم شعره يجمعُ بين البعدِ الفلسفي، و الموقف الوطني الحادّ، و سخونة الحواسّ، المشبوعة باللذائذ الدنيويّة، إنّه يحاولُ أنْ يكونَ تركيباً لتيارَين يتنازعان مسيرة الشعر العربيّ الحديث، التّيّار العقلي، و التّيّار الذّاتي. و هو يحاولُ أنْ ينفردَ بلهجةٍ شعريّةٍ خاصّةٍ، متميّزةٍ من سابقيه و معاصريه.

يقولُ في قصيدته **(حكاية لسما)**[1]:

"سكبت نقاءَ عيونِها قطراً نديّاً كالرّهام...

قالت... (أريدُ حكايةً حتّى أنام)...

أحكيكِ عن سِمبا؟

أدارت رأسها المكسوَّ شمساً... لا أريدْ

... تلك الحكايات المعادة ليس فيها من جديد...

و رمت على الصّدرِ المُلَبّدِ بالهمومِ بريءَ وجهٍ.. كالسّلام...

نامي سماءً فوقَ أضلاعي... فإنّي متعبٌ ...

نامي لأحكي عن بلادٍ كلُّ ما فيها ...

[1] إليك أرجع، بيان السيد، ص: 55.

من القصص العجيبة ... أعجب...

تحكي الحكايةُ يا سما

أنَّ الأميرَ يعيش في قصرٍ ... مليءٍ بالدّمى...

و بأنَّ في أرضِ الإمارةِ جدّةً...

...."

جاءت قصيدة الشاعر هنا على شكل حكايةٍ يرويها المؤلّف لـ (سما)، و التي هي ابنته.

(سما) رمزٌ يتكرر في دواوين الشاعر. إذ أفرز الشاعر قصائد كاملة طوال لها.

هذه القصيدة غنيّة بالإيحاء، و مختزنات الطفولة ، و الإحساس بالقهر الاجتماعي المدمّر، مع الخطوات الأولى لتفتّحِ وعي الشاعر.

و بهذا يمكنني القول: إنَّ الدكتور البيان شاعر الموهبة، و شاعر الفطرةِ، لغةً و تركيباً و خيالاً. و إنّه سيبقى رائداً لقصيدة النثر، مبدعاً في شكلِ القصيدة الحديثة، شاعر الفطرة، و الصّدقِ في التّعبير.

كرمة: يقول الشاعر منذر يحيى عيسى[1]:

"**كرمة النّور المقدّس**

الهائمة...

تسترخي في نهارات الصّحو و الوعود

تقطرُ في قفار الرّوحِ حلماً و ناراً

في أمسيات الخطيئة

وحدها دموع هذه الكرمة الفاوية

تقودك إلى كنوز المعرفة الرحيبة

و تعلن الارتحال إلى جنان الله

أو تحملك مع صدى الشهوة

في دروبٍ موحشةٍ..."

[1] حالات لعصف القصيدة، منذر يحيى عيسى، ص: 15.

في المقطوعة السّابقة شيءٌ جديدٌ لا بدَّ من الإشارة إليه في هذه المجموعة، هو تجسيد نور المعرفة، و الحبُّ الإلهيُّ في الخمرة المعتّقة من كرمة النّور الإلهيّ التي أشارَ إليها ابن الفارض بقوله[1]:

ـ شربنا على ذكر الحبيب مدامةً سكرنا بها من قبلِ أنْ يخلقَ الكرم

فقد اختار الشّاعر هذه (الكرمة) كنوعٍ من التّطهيرِ، و السّيرِ على طريق الحقيقة لاكتشاف كنوز المعرفة، التي حاول السّير فيها من قبل المتنبي.

فراس ، رامي ، يقول الشاعر الدكتور بيان السيّد[2]:

ـ أفدي بعينيَّ و الأنفاسُ رجعتكم

لو أنّها تدفعُ البلوى قرابيني

ـ فراسُ... لا أحسبُ الدنيا ستقبلني

لا النسمُ ينسمُ ... لا الأطيابُ تشفيني

ـ في كلِّ زاويةٍ طيفٌ و عاصفةٌ

فكيف قالوا مرور الوقت ينسيني

ـ رامي ... و تنزلُ في الأعماقِ صاعقةٌ

و الضّيقُ يخنقني و الصّمتُ يؤذيني

ـ يا مَنْ هجرْتم روابينا على عجلٍ

و لمْ يجاوزْ ربيعٌ بعضَ عشرينِ

ـ ذكراكما في شغافِ القلبِ خالدةٌ

خلودَ بارقةٍ في خدِّ نسرينِ

هذه القصيدة أُلقيَت في حفلِ تأبينهما، إذ إنَّ (فراس، رامي) فارقا الحياة في سنٍّ مبكّرٍ، و الشاعر حزن عليهما حزناً شديداً، و تأثّرَ لفراقهما، حيث تمنّى أنْ يفديهما بروحه لو أنَّ القرابينَ تجدي نفعاً، و أنَّ ذكراهم ستبقى خالدة في نفس الشاعر، مؤكّداً ذلك في البيتِ الأخيرِ من القصيدة.

[1] ديوان ابن الفارض، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط2، 1994م، ص" 367.
[2] الموطن المهجور، د.بيان السيد ، ص: 123

و يبدو الشاعر في هذه القصيدة مخنوقاً و حزيناً. و صورة الألم، و الحزن، و الفراق على (فراس، رامي)، واضحة منذُ مطلع القصيدة.

و من هنا يتدفَّقُ شعور الشاعر، و حنينه لهما، إذ يتمنّى الموت أيضاً هروباً من هذه الحياة القاسية، و منْ هذه الفاجعة التي حلّتْ بصديقه.

ـ التوليد الدلالي في ألفاظ أسماء الزمان و الأمكنة:

إذا كانت دراسة المكان تعدُّ نقطة ارتكاز مهمّة لمعرفة خلفيات النّصّ الأدبي، و مقاربة جمالياته بعمق، فإنَّ دراسة الزمان هي الأخرى، إذ تُعَدّ معرفة السمات الزمنية التي تنهض عليها القصيدة منفذاً مهمّاً لمقاربة النّصّ و فهم دواخله، و الإحاطة بواقع التجربة من منظورها الفنّيّ و المعرفي، هذا إضافةً إلى أنَّ الشعر فنٌّ زمني؛ لأنَّ أداته هي اللغة، التي هي تشكيل زماني، كونها تتابعاً زمانياً لحركات و سكنات منتظمة في نظام اصطلاحي و اجتماعي، كما أنَّ "رصّ الكلمات بعضها إلى جوار بعض، يتضمّن فكرة الحركة و التتابع و الصيرورة"[1]. و الشعر نفسه لا يتمّ تذوّقه إلّا تحت قانون الزمن، لأنّه عمل غير سكوني، هذا شأن الزمن مع كلّ شعر. "ولكن في الشعر الحداثي له شأن خطير، إذ فيه تكمن أسرار الوجود، و في معيّنه يتحرّك الكون كلّه"[2].

و تجربة الحداثة لها ارتباط وثيق بتجربة البيئة، كونها رمزاً للمكان الذي تتجسّد فيه مجموع التناقضات التي تكتنف الحياة المعاصرة.

فتجربة الشعر الحديث هي تجربة الزمن العربي الحديث بكلِّ آلامه، و طموحاته و تناقضاته، و تحوّلاته، و انتمائه إلى الماضي، ثمَّ محاولة التمرّد عليه، و إحداث القطيعة معه.

و الحقّ أنَّ الزمن لا يمكن أنْ ينفصل عن المكان؛ ذلك لأنَّ كلّاً منهما يستدعي الآخر. و يستوجب حضوره، بسبب تلك اللحمة الخفية القائمة بينهما.

[1] دلالة الزمن في الرواية الحديثة، د.نعيم عطية، الهيئة المصرية للتأليف و النشر،العدد: 170، 1971، ص: 19.
[2] ينظر: لغة الأشعر العربي، د.عدنان حسين قاسم، ص: 79.

يقول الشاعر توفيق يونس في ديوانه أبجدية الجسد[1]:

"**مذ كتبْتُ اسمك،**

صارت الصخرةُ مرآةً،

و البحر امرأة

و بينهما الزمان جدار انتظار.

صار الصباحُ الطالعُ

من أمواجِ البحر

شاهداً على عناق

الحسّ بالوجود"

إنّها نصوصٌ تستثمر العلاقات الزمانية و المكانية بين الكلمات، إذ إنَّ الشاعر ذو مشاعر مرهفة الإحساس، و واضح كبير ظهور العاطفة من مشاعر حبٍّ و شوقٍ، إذ قال: (مذ كتبْتُ اسمك، على صخرة البحر)، و لمْ يقلْ (مذ حفرتُ اسمك). كم يبدو التعب و الإرهاق واضحاً بين الفعلين (كتبْتُ، حفرْتُ). و هنا تبدو عدّة النّاقد المستندة إلى المهارات اللغوية و البلاغية، ذات مهارات فنّيّة جمالية، مكتسبة من المجال البصري، و إلى حاسّة خاصّة إزاء الصورة و ظروف تشكّلها، ومزايا جمالها، و أسرار سحرها. يقول ازرا باوند في هذا الصدد: "إنَّ العمل الفنّي المثمر حقّاً، يحتاج تفسيره إلى مئة عمل، من جنس أدبي آخر، و العمل الذي يضمّ مجموعة مختارة من الصور و الرسوم،هو نواة مئة قصيدة"[2]. و من أبرز ما يميّز المدينة "الإحساس فيها بعامل الزمن، و انعكاس هذا العامل على الحياة نفسها، و على علاقات الناس بعضهم ببعض، فالزمن عامل جوهري في حياة أولئك /الأناس/ الذين يعيشون في المدينة. بل هو ميزان العلاقات بينهم، فكلّ فردٍ له ميزانه الخاصّ، ينظّم في حدوده مشاغله الخاصّة، وعلاقاته بالآخرين"[3] .

[1] أبجدية الجسد، د.توفيق يونس، ص: 53.

[2] قصيدة و صورة، عبد الغفار مكّاوي، سلسلة عالم المعرفة، العدد 119، الكويت، 1987، ص: 7.

[3] الشعر العربي المعاصر، ص: 331.

يقول شوقي بغدادي[1]:

"أحبّ دمشق إذ الليل جاء

و ضجّت شوارعها بالنساء

يعدْنَ إلى البيت عند المساء

و أنت معي في طريقٍ مضاء"

"لقد أبرز شعرنا المعاصر هذه السمات، و غيرها حين شاء الشعراء أن يفهموا كنه الحياة في المدينة، وكنه وجودهم فيها، و قد هدتهم أحاسيسهم إلى النقاط، هذه السمات العامة المميزة للمدينة"[2] ، و ذلك لتعلّقهم و تمسّكهم بها.

و في أدبنا الحديث "يتعلّق الوصف بالجمال دائماً بشيء محسوس، سواء أكان ذلك في الطبيعة أم في نموذج أدبي أو فنّي"[3]. و بهذا يكون الشعر إحساساً بجمال الوطن، و حبّاً لذلك الجمال، "الأناشيد لا تحرّك النفوس إلّا بقدر ما فيها من تفاصيل حقيقية قادرة على استحضار صورة الوطن أمام الخيال"[4]. و هكذا كانت دمشق و لا تزال موطناً للشعر و الشعراء، يتغنَّون بمجدها وجمالها، و يصفون مرابعها.

(مساء ـ ليل) بعض أسماء الزمان التي وردت في ديوانه: يقول شوقي بغدادي:

"مهيباً تطلّ مساءً

و في الليل تدعو إلى سمر

فإذا طلع الفجر واجهته"

و هنا كناية لمستقبلٍ مشرقٍ متجدّدٍ و مستمرٍّ، يبتسم كابتسامةِ شمس الصباح، و هي تبزغ مبشّرةً بيومٍ جديدٍ، و خيرٍ قادمٍ، و نهارٍ ينتهي بليلةٍ ساهرةٍ تحت ضوء القمر، تحتفل ببداية جديدة.

[1] البحث عن دمشق، ص: 93.
[2] الشعر العربي المعاصر، عز الدين إسماعيل، ص: 45.
[3] في النقد الأدبي، شوقي ضيف، ص: 77.
[4] الأدب في خدمة المجتمع، ص: 28.

(قاسيون): بعض أسماء الأمكنة التي وردت في ديوان شوقي بغدادي، يقول الشاعر شوقي بغدادي[1]:

"**قاسيون**

تطاولْ

و حلّقْ

و حينَ تحنُّ إلينا

فنحنُ هنا تحت

مثل الجذور

فأقبلْ

أو افتح ذراعيك

نحن الضيوف القدامى

و أنت المضيف"

في القصيدة السابقة يخاطب الشاعر قاسيون، قائلاً: "أيّها الجبل الصامد الخالد مهما ارتفعتَ، و مهما انخفضْنا، فأنتَ قريبٌ منّا، أنت شجرة معطاءةٌ، طاغية في السّنّ، ونحنُ جذورها، فكلٌّ منّا لا يستطيع الاستغناء عن الآخر.

و أنت المضيف الذي يكرم ضيوفه أحسن إكرامٍ، فابقَ فاتحاً ذراعيك لنا لأننا باقون تحت جناحيك، نستظلُّ بدفئك و ودّك.

(أيّامنا): بعض أسماء الزمان التي وردت في ديوان الموطن المجور، يقول الشاعر الدكتور بيان السيّد في مقدّمة ديوانه (الموطن المهجور[2]):

"**عندما يسكت الظلام..**

و تصبح أيامنا ... كالنسخ..

فإنَّ نجماً بعيداً يملؤه الخجل..

يكفي.. لبعض الأمل"

[1] البحث عن دمشق، شوقي بغدادي، ص: 78.

[2] الموطن المهجور، د.بيان السيد، ص: 3.

نلاحظ في هذه السطور السابقة، و هي مفتاح ديوانه، ما قد يُغلَقْ أو يُسَدّ أمام القارئ بفعل سوداوية الواقع، فقد بدأ الشاعر ديوانه بهذه السطور، و كأنّها إهداء لكلِّ قارئ سيغترب معه، مواجهاً معه السوداوية و القرف.

(الأمس، اليوم):

يقول الشاعر بيان السيد في قصيدته (ساحرة)[1]:

"**بالأمسِ صوتك كانَ من جنس الرحيق..**

و اليومَ باتَ من الظروفِ القاهرة..

و ضياءِ وجهكِ كانَ كالخمرِ العتيق..

و أراهُ فجرَ اليومِ حكماً جائراً..

لا شكَّ أنَّك ساحرة...

أخفيتِ زينتكِ البهية..

بثوبِ بنتٍ طاهرة..

و بغفَّةِ الزهراءِ ، موَّهتِ

اللعوبَ الفاجرة.."

نلاحظ هنا صورة الخواء مازالت تسيطر على الشاعرِ بالرغم من دعوته إلى التمدد و التّسليم، و لذلك فإنَّ لاختيار لفظة (موطن) بدلاً من (وطن) دلالةً عظيمةً، فالوطن مرسوم بحدود و خريطة، أمَّا الموطن فيغدو أكثرَ اتّساعاً، ليشملَ مساحة الحبِّ في نفس الشاعر و قلبه و وجدانه، تلك المساحة التي أوى إليها الشاعر، محتمياً بظلٍّ في هجيرٍ، فلا يجد المشهد فيه مختلفاً عمَّا عاينه في مشهد واقعه السياسي و الاجتماعي، و اكتفى بقليلٍ من الأمل..

(شام ، قاسيون)

يقول الشاعر أحمد أسعد الحارة في قصيدته (قتيلاً من الحياة أيها الموتى):[2]

ـ ليس موتي يا شام في الحبِّ موتاً إنّما الموت أن يموت الضمير

ـ ورثا قاسيون يستشرف الآتي و جنَّ الطّـــوفان و التّنور

[1] الموطن المهجور، بيان السيد، قصيدة ساحرة، ص: 89.
[2] الأعمال الكاملة، أحمد الحارة، ص: 57.

ـ فهلمّوا الشام يا ناس طلقاً إنَّ وجهَ الشّامِ طلقٌ بهيــر

يشكّل المكان دوراً مهمّاً و حاسماً ـ منذ القدم ـ في تكوين حياة البشر، و ترسيخ كيانهم، و تثبيت هويتهم، و تأطير طبائعهم، إذ طبعها بطابعه الخاصّ (أي طابع المكان)، و بالتالي تحديد تصرفاتهم و توجهاتها، و إدراكهم للأشياء، و هذا لكونه أشدّ التصاقاً بحياتهم، و أكثر تغلغلاً في كيانهم، و أعمق تجادلاً مع ذواتهم. و عليه فإن كانَ الزمن يدرك إدراكاً غيرَ مباشرٍ من خلال فعله في الأشياء، "فإنَّ المكان يُدرَك إدراكاً حسيّاً، يبدأ بخبرة الإنسان بجسده، هذا الجسد ، أي: ـ المكان ـ هو مكمن القوى النفسية و العقلية و العاطفية للكائن الحيّ"[1]. ليتعدّاه بعدها إلى أقرب مكان إليه.

إذ إنَّ الشاعر في قصيدته بدا قلقاً و حائراً، صحيح إنه متعلّق بمدينته كثيراً، يقول ليس الموت في هيامك يا شام فحسب، بل إنَّ الموت الحقيقي هو عندما يموت الضمير، و لعلَّ هذا ما يفسّر قلق الإنسان و خوفه على المكان، لأنَّ تهديد المكان هو تهديد لكيان الفرد و هويته، و إطاره الذي لا يكون إلّا به، فالمكان و خاصّةً الأليف . كالبيت ـ كناية عن الذات، و لذلك فكلّ عدوان يتعرّض له المكان يعدّ عدواناً على الذات، بعدٍّ أنَّ "تصاعد العدوان انتقال رمزي من المكان الرمز، للأنا (البيت) إلى الأنا ذاتها"[2] و لا أدلّ على ذلك من تلك الحروب الشرسة التي تخاض من أجل اغتصاب الأمكنة، أو من أجل استرجاعها.

[1] مشكلة المكان الفني، يوري لوتمان، تر: سيزا القاسم، مجلة ألف، البلاغة المقارنة، ع: 6، 1986، ص: 79.
[2] مفهوم المكان في المسرح المعاصر ، د. سامي أسعد، مجلة عالم الفكر، مج: 15، ع: 4، 1985م، ص: 95.

الخاتمة و النتائج:

تناولتُ في بحثي التوليد الدلالي المعجمي على مستوى المسمّيات في الشعر العربي السوري المعاصر. غاص التوليد الدلالي في شعرهم في بنى عميقةٍ، حيث تنقلْتُ بينَ عوالمَ إيحائيةٍ، ابتعدتُ بها عن الدلالات المعيارية القائمة على مختلف بناها السطحية، هذه الطاقة الدلالية التي بطنَ بها الشعراء المعاصرون السوريون وحداتهم اللغوية هي التي ميزت أسلوبهم. و بها اكتسبَ النسيج النّصّي فرادة أسلوبية دلالية.

و قد توصّلتُ إلى النتائج الآتية:

1. تغلغلت علاقة الشعراء بدمشق، حتى وصلت إلى عمق اللغة الخاصة، و تداخلت في كلماتهم الشعرية.

2. وصف الشعراء المعاصرون دمشق بما فيها من مظاهر حضارية، و صور جوانب متعددة من هذه الحضارة.

3. عبّر الشعراء السوريون المعاصرون عن هيامهم بمدينة دمشق، ولا سيما في تصويرهم للمشهد الطبيعي لها.

4. لقد أبرزت الصورة الفنيّة في شعر هؤلاء الشعراء السوريين معانيَ تشعُّ بدلالات إيحائية حين ارتبطت بالواقع و الكون (المكان)، فغدت تعبّرُ عن المعنى المقصود الملتفّ بكساء الغموض، ممّا زادَها نضجاً و قوّةً و تماسكاً.

5. إنَّ العلاقة القائمة بين الشعراء المعاصرين كفاعل الكلام و الوظيفة الشعرية التي ارتكزت على الانفعالية المشحونة بالحمولة الدلالية النفسية، و التي هي لون طاغٍ على الشعراء السوريين.

6. إنَّ اعتماد الشعراء المعاصرين على مبدأ التساوي بين محوري الاختيار و التأليف، أنتج تناسباً ببين الصوت و المعنى، ممّا حقّقَ للقصيدة السورية الانسجام و التناغم بين التعبير و الفكر والنظم، و صهروا التعبير بتناغمٍ و إيقاعٍ رفلت بهما القصيدة في حسن انسجام و تماسك دلالي.

- **المصادر والمراجع:**

1. أبجدية الجسد، د.توفيق يونس، اتحاد كتاب العرب، دمشق، ط1، 2009م.

2. أثر التوليد اللغوي في بناء العربية الفصحى، د.ميساء عبد القادر، أطروحة دكتوراه، 2005م.

3. الأدب في خدمة المجتمع، مهدي عامل، دار المعارف، مصر، د.ط، د.ت .

4. الأعمال الشعرية، نزيه أبو عفش، (مجموعة: ما يشبه كلاماً أخيراً "أسماء 1997م")، المدى، دمشق، ط1، 2003م.

5. الأعمال الكاملة، أحمد الحارة، اتّحاد كتّاب العرب، دمشق، ط1، 2010م.

6. إليك أرجع، بيان السيد، منشورات دار الخريف، دمشق، ط1، 2021م.

7. البحث عن دمشق، شوقي بغدادي، دار الريّس، بيروت، ط1، 2002م.

8. تحليل الخطاب الأدبي (دراسة تطبيقية)، إبراهيم صحراوي، دار صار، بيروت، د.ط، د.ت.

9. التركيب اللغوي للأدب، لطفي عبد البديع، القاهرة، د.ط، 1970م.

10. التوليد الدلالي في البلاغة و المعجم، محمد غاليم، دار المعارف، مصر، ط1، د.ت.

11. حالات لعصف القصيدة، منذر يحيى عيسى، اتحاد كتاب العرب، ط1، 2010م.

12. الحداثة الشعرية، محمد عزام، اتحاد كتاب العرب، دمشق، د.ط، 1995م.

13. الحداثة في حركة الشعر العربي المعاصر، خليل موسى، دمشق، د.ط، 1991م.

14. حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، كمال خير بك، بيروت، د.ط، 1986م.

15. دلالة الزمن في الرواية الحديثة، د.نعيم عطية، الهيئة المصرية للتأليف و النشر، العدد:170، 1971م.

16. الدلالة المعجمية و آلية التوليد الدلالي، أحمد عبد العزيز دراج، مجلة علوم اللغة، مجلد 4، 2001م.

17. ديوان ابن الفارض، دار المعارف، مصر، ط2، 1994م.

18. السيميائيات مفاهيمها و تطبيقاتها، سعيد بن كراد، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، 2003م.

19. الشعر العربي المعاصر، عز الدين إسماعيل، د.د، د.ط، د.ت.

20. شعرنا القديم و النقد الجديد، وهب رومية، الكويت، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، 1996م.

21. ظواهر أسلوبية في شعر رضا رجب، أ.د. نزار عبشي، بحث مجلة، جامعة البعث، 2019م.

22. العمدة في محاسن الشعر و آدابه و نقده، ابن رشيق، محمد محيي الدين عبد الحميد، المكتبة التجارية الكبرى، مصر، د.ط، 1963م.

23. العنوان في الأدب العربي "النشأة و التطور"، محمد عويس، مكتبة انجلو المصرية، القاهرة، ط1، 1988م.

24. العنوان و سيموطيقا الاتصال الأدبي، محمد فكري الجزار، دار صادر، بيروت، د.ت.

25. فصل الشعر وحقيقته، غراهام، مقالة في الأدب، تر: محيي الدين صبحي، المجلس الأعلى لرعاية الفنون و الآداب، دمشق، 1973م.

26. في النقد الأدبي، شوقي ضيف، مصر، 1990م.

27. قصيدة و صورة، عبد الغفار مكاوي، سلسلة عالم المعرفة، العدد119، الكويت، 1987م.

28. قضية البنيوية، عبد السلام المسدي، دار صادر، بيروت، ط2، 1987م.

29ـ كتاب العين، الخليل بن أحمد الفراهيدي، تح: عبد الجميد هنداوي، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت.

30ـ لسان العرب، دار صادر، بيروت، د.ت.

31ـ لغة الأشعر العربي، د. عدنان حسين قاسم، دار المعارف، د. ت.

32ـ ماهية اللغة و فلسفة التأويل، د.سعيد توفيق، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشرو التوزيع، ط1، 2002م.

33ـ مشكلة المكان الفني، يوري لوتمان، تر: سيزا القاسم، مجلة ألف، البلاغة المقارنة، ع: 6، 1986م.

34ـ معايير تحليل الأسلوب، ميكائل ريفاتير، دار العودة، ط1، 1978م.

35ـ معجم مصطلحات الألسنية، (فرنسي، انكليزي، عربي)، مبارك المبارك، دار الفكر اللبناني، ص: 1995م.

36ـ المظاهر الطارئة على الفصحى، محمد عيد، عالم الكتب، القاهرة، 1980م.

37ـ مفهوم المكان في المسرح المعاصر، د. سامي أسعد، مجلة عالم الفكر، مج: 15، عدد4، 1985م.

38ـ مقال السيموطيقيا و العنونة، جميل حمداوي، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة و الفتون، الكويت، مج: 25

39ـ من وظائف الصوت اللغوي، محاولة لفهم نحوي و صرفي و دلالي، د. أحمد كشك، القاهرة، ط3، 1983م.

40ـ الموطن المهجور، د.بيان السيد، بيروت، الحمراء، ط1، 2004م.

41ـ المولد (دراسة في تمو و تطور اللغة العربية بعد الإسلام)، حلمي خليل، الهيئة المصرية للكتاب، د.ت.

Al masader wa al maraghea

_ abjadet al jassad.dr.tofek yoness. Itehad kottab al arab. Demashek. T1.2009.
_athar al ttaoleed al dalale fe benaa alarabee alfosha. Dr.maessaa abd al kader. Etrohat doctorah.2005.
_aladab fe kgdmat almogtamaa. Mahde aamel. Dar almaaref. Masser.
_al aamal alsherea. Nazeg abo afesh.demashek.t1.2003.
_ al aamal al kamela. Ahmad al hara.demashek. 2010
_al baheth an demashek.shawqe baadade. Dar al raees.berot. 2002
_ altarkeb allogawe lladab. Lotfe abd albadee. 1970
_al tawleed alddalale fe albalaga wa almogem. Mohammed ghaleem. Dar almaaref.
_alhadatha al shereia. Mohammed azzam. Demashek. 1995
_alhadatha fe harakat alsheer alarabe al moaaser. Ghalel mossa. 1991
_alddalala almoghameia. Wa aaleat altawleed aldelale. Ahmad abd alazez. 2001
_alssemeiaeat lfahemoha wa tatbekatoha. Saeed bn karrad. 2003.
_alsher alarabe almoaaser. Ez alden essmaeel.
_ alomda fe mahassen al sheer wa aadabehe wa nakdehe. Ebn rashek. Messer. 1963.
_alenwan fe alaadab al aarabe. Mohammed owes. 1988.
_alenwan wa semoteqa alettesal aladabe. Mohammed feqre aljazzar. Dar sader baerot.
_almazaherb altareaa ala alfosha. Mohammed eid. Aalam alketob. 1980.
_almaten almahjor. Bayan alssaied. Baerot. T1. 2004.
_almowallad(derassa fe nmo wa tatwor allogha alarabee baad alesslam). Holme ghalel.

_elaik aarjeo. Bayan alssaied. Mnshorat alghareef. Demasgek. 2010.
_ tahlel alghetab aladabe.ebrahem sahrawe. Dar sader baerot.
_ halat laasef alkasseda. Mnzer essa. 2010.
_harakat hadathat fe alsheer alarabe almoaaser. Kamal gher bek. 1986.
_dalalet alzaman fe alrewaee alhadese. Naeem ateeh. 1971.
_dewan ebn alfared. Dar almaaref mosser.
_ sherona alkadeem. Wa al naked aljaded. Wahab romeea. 1996.
_zawaher osslobeaa fe shear reda rajab. Dr.nezar abshe. Jamet albaeth.2019.
_fassel alsheer wa hakekatg. Graham. Demashek. 1973.
_ fe alnnaked al adabe, shawqe deef.
_kasseda wa sora abd alkaffar makawe, 1978
_kadet albeniaweaa abd alssalam almssadde
_ ketab al aaen, alghalel bn ahmad alfarahede,
_lessan alarrab, dar sader baerot
_ loghat al ashar al arabe, ednan kassem
_mahet allogha wa falsafet altaweel, saeed tawfeq, 2002.
_ moshklat al makan al fanne eore lotman. 1986.
_maaeer aloslob, mekael revater.
_mojam almostalahat. Mbark almbarak dar alfekr, 1995.
_mafhom al makan fe almassrah almoaaserm sami aasaad, 1985.
_ makal alsemoteqia wa al anwana, kameel hamdawe, aalam alfeker.
_mn wazaef alssaot alloghawe, mohawala lefahm sarfee wa nahwe, ahmad kashek,1983.

كوميديا اللغة في مسرح العبث

الدكتورة: ريم شامية
كلية: الآداب جامعة: حلب

ملخص

من غير المألوف أن نتحدث عن الكوميديا في مسرح كمسرح العبث. رغم ذلك، هذا التيار الأدبي الذي أبصر النور في خمسينيات القرن العشرين، نجح في تقديم نوع من الكوميديا لا سابق له. حيث قام كتابه، يوجين إيونيسكو و صموئيل بيكيت، باستخدام الكوميديا بمختلف أشكالها لتقديم قصص ماساوية.

بذلك، أصبحت الكوميديا في هذا المسرح أداة لإماطة اللثام عن مآسي فترة مابعد الحرب العالمية الثانية. لا نستطيع شيئاً لمواجهة كل هذا التعب سوى بالضحك منه. "شر البلية ما يضحك" ذاك كان شعار هذين الكاتبين اللذين عُرفت أعمالهما بالكوميديا السوداء.

الكلمات المفتاحية:

العبث،الكوميديا،المسرح، اللامعنى، تفكك اللغة.

Le comique du langage dans le théâtre de l'absurde

Résumé

Il est peu fréquent d'allier le théâtre de l'absurde au comique… Pourtant, ce courant littéraire qui a vu le jour aux années 50 du XXème siècle, a réussi à présenter un comique sans précédent. Ses dramaturges, dont les plus connus sont Eugène Ionesco et Samuel Beckett, ont eu recours au comique, sous ses différents types, pour mettre au jour des histoires aussi comiques que tragiques.

Le comique pour eux n'était qu'un outil pour dévoiler les malheurs de la période de l'après deux guerres. On ne peut rien faire, c'est pour quoi on en rit. Telle était la devise de ces dramaturges dont les œuvres étaient connues par l'humour noir.

Mots clé: absurde, comique, rire, non-sens, dérèglement du langage.

Introduction

Au XXème siècle, suite à deux atroces guerres mondiales, le monde ne pourrait pas désormais être vu ou aperçu de la même manière qu'autrefois. L'humanité a été profondément touchée, dans les esprits, les sentiments et la manière d'apercevoir le monde. Dans la vie on ne peut plus revenir en arrière, dans la littérature non plus….C'est dans une période de bouleversement et de troubles qu'un nouveau courant littéraire a vu le jour.

Baptisé d'abord comme un Nouveau théâtre, ce courant littéraire des années 50 du XXème siècle, se veut nouveau par tout ce qu'il présente: des personnages au langage en passant par les histoires ou les techniques théâtrales, le Nouveau théâtre ne fait que présenter la réalité sombre et cruelle où s'enfonce le monde.

Les idées que porte ce théâtre l'ont rendu davantage bouleversant. Peu à peu, on constate que ce n'est pas le théâtre lui-même qui est mis en cause, mais c'est plutôt l'image de l'existence humaine que présente ce type de théâtre qui est attaquée.

Chez Eugène Ionesco et Samuel Beckett, les deux pionniers de ce théâtre, l'absurde s'affiche comme la clé de voûte d'un art qui bouleverse toutes les conventions dramatiques classiques. On a souvent tendance à allier le théâtre des années 50 au thème de l'absurde car on y trouve des idées qui accentuent le mal existentiel en apogée surtout à la fin de la deuxième guerre mondiale. Par définition, ce théâtre est un théâtre "né dans les remous de l'immédiate après-guerre, [il est] représenté essentiellement par la triade Ionesco-Beckett-Adamov, est une mise en question non tant du personnage-dont on ne peut guère faire l'économie au théâtre à cause de la présence physique de l'acteur-que de l'action et du langage"(UBRESFELD, A-1996: 7)

Objectif de la recherche

A l'époque, le thème de l'absurde a fait couler beaucoup d'encre. De nombreux écrivains ont pris en charge la mission d'en parler, ESSLIN M. en était le plus célèbre. Dans son livre *Théâtre de l'Absurde* ESSLIN M. met en évidence l'importance de la dérision dans ce théâtre. Il trouve que la dérision s'affiche comme le

moteur d'une création dans laquelle le langage et les personnages sont mis en question.

Cette présente recherche prend en charge d'analyser ce lien peu commun entre le théâtre de l'absurde et le comique du langage.

Problématique

Dans un théâtre où tout est destiné à montrer du doigt la souffrance et les malheurs, est-il admis de parler du comique? Les analyses faites à l'égard de ce théâtre ont montré que le comique en fait partie…. Un comique à double facette qui, pour révéler le malheur, propose d'en rire. Bref, le comique que présente le théâtre de l'absurde propose un nouveau type de rire, de nouvelles techniques dont le langage sera le plus touché.

Dans cette recherche nous allons procéder à l'analyse du comique dans ce courant littéraire, notamment le comique du langage et cela dans *La Cantatrice chauve* d'Eugène Ionesco et dans *En attendant Godot* de Samuel Beckett. Nous présentons d'abord un aperçu général du comique dans le théâtre en général puis dans le théâtre de l'absurde en particulier, pour passer ensuite à l'analyse des techniques utilisées par les deux dramaturges dans les deux pièces pour créer le comique du langage.

Hypothèses de la recherche

1-Une nouveauté déroutante

Les deux guerres mondiales qu'a connues le siècle précédent n'ont pas laissé l'humanité indemne. Les histoires des survivants ne cessent de raconter des actes de cruauté dépassant l'entendement: les chambres de gaz, la bombe atomique font revenir aux esprits des images apocalyptiques. Le rideau de fer qui vient pour diviser l'Europe peu de temps après en deux clans et qui marque le début de la guerre froide, ne laisse aucun doute concernant l'absurdité de ce monde devenu sans pareil.

C'est dans cette atmosphère que le Nouveau théâtre a vu le jour. Ses sources remontent au XIXème siècle. Le philosophe

allemand Nietzsche qui questionnait la condition humaine annonçait "la mort de Dieu", ainsi le monde devenait-il sans centre et tout y est possible: les rires comme les pleurs, mais surtout le vide et le dérèglement. Les existentialistes au XXème siècle, comme Camus et Sartre, ont repris ses idées pour en faire un théâtre philosophique qui met en cause le sens de l'existence humaine mais qui respecte encore les règles du théâtre conventionnel: rationalité, cohérence et clarté.

Quelques années plus tard apparaît le Nouveau théâtre. Né d'une volonté de rupture avec l'héritage, les dramaturges de ce théâtre rejettent toutes les conventions théâtrales d'alors, dont la structure cohérente, l'intrigue, les personnages et le langage, jugées par eux sclérosées et conformistes. Eugène Ionesco et Samuel Beckett, les dramaturges pionniers de ce théâtre, ont voulu exprimer un nouvel état d'esprit, celui de l'après-guerre, en présentant un nouveau rapport de l'homme au monde où il vit. Un sentiment d'anxiété et d'impuissance sous-tend les œuvres de ce théâtre, et fait renaître un état de refus caractérisé par l'absurde, d'où l'appellation du théâtre de l'absurde sous laquelle est connu ce théâtre.

Mais le Nouveau théâtre ne se contente pas uniquement d'afficher l'absurdité, il prend soin de l'exprimer dans la structure des textes, dans la création des personnages, dans les décors, les costumes. Tout devient absurde. Les dramaturges rejettent toute histoire fondée sur une histoire linéaire, une suite logique d'évènements, un fil conducteur. Le temps et l'espace sont souvent pour eux indéterminés, les dialogues ne doivent pas être cohérents. Le dénouement ou l'absence de dénouement, sont laissés à l'interprétation du spectateur. Les questions que pose ce théâtre restent souvent sans réponses.

Entre autres c'est le langage qui est largement affecté. Ce théâtre nous met devant un système inédit du langage que nous nous chargeons d'aborder dans le chapitre suivant.

2-Le malheur qui fait rire

En 1896 JARRY A. avance le pion Ubu dans sa pièce *Ubu Roi*, une véritable horreur s'installe alors, car il met en scène un simple guignol au discours sale et aux actions les plus basses et les plus bêtes possible. Dans son théâtre, JARRY a voulu rompre avec toutes les conventions connues, il s'agit pour lui de "dépsychologiser, dénaturiser, manifester le singulier par l'universel" (GRIVEL, C- 2000: 209). Le théâtre de JARRY est un théâtre qui nous montre ce que nous ne désirons pas voir. Ce que vise JARRY avant tout en faisant exploser sa bombe comique *Ubu Roi*, c'est le public. Il remet en cause la relation entre acteur et spectateur. Il s'agit donc d'une sorte d'agression vis-à-vis du public. S'ajoute à tout cela un effondrement inédit du langage que JARRY pratique sans pitié: des communications perturbées, des dialogues qui ne sont plus un jeu de demandes et de réponses. Chez JARRY le langage n'est qu'une manière d'accentuer le grotesque et de faire jaillir le rire.

Chez JARRY comme chez les dramaturges du théâtre de l'absurde, on observe des techniques de déformation du langage rien que pour mettre le spectateur face à une réalité dérisoire qu'il affronte par un rire amer. Le public de JARRY n'a rien à envier au public du théâtre de l'absurde puisque l'un est aussi agressé que l'autre. Les deux sont en état de choc permanant.

Pour analyser le lien que tisse le comique avec le Nouveau théâtre, nous allons procéder, dans un premier temps, à l'analyse du comique pour pouvoir, en deuxième temps, révéler le secret et le fonctionnement du rire fumiste que connaît ce théâtre.

2.1. Le comique dans tous ces états

En expliquant la manière par laquelle le rire surgit, FOURASTIER trouve que le rire est une réaction face à une action qui ne devait pas avoir lieu. Pour l'expliquer nous citons ses mots: "Lorsqu'on rit, on ne rit pas que des ratés et des maladresses; on ne rit pas que des excès et des erreurs…. Plus généralement, il s'agit de la rupture d'un processus, il s'agit d'un écart entre ce qui est attendu et ce qui survient" (FOURSATIER, J- 1984: 76). BERGSON de sa part, partage le même point de vue de FOURASTIER. Pour lui, pour qu'il y ait rire, il faut que le rieur soit à distance de ce dont il rit. Prendre distance pour étouffer notre sensibilité, car : "Le rire est l'ennemi de l'émotion" (BERGSON, H- 1983: 5) affirme-t-il.

La question qui se pose alors, où se place le Nouveau théâtre de l'absurde par rapport à ce comique? Autrement dit, que vient faire le comique dans un théâtre qui n'est que la présentation des malheurs et des souffrances de la condition humaine?

"Le comique n'est qu'un tragique vu du dos" écrit GENETTE (GENETTE, G-1982: 27) pour expliquer ce lien peu commun entre rire et pleurer. Ce que HUBERT confirme de sa part en évoquant l'aspect paradoxal de ce rire: "L'action comique et l'action tragique ont en commun d'être des situations d'échec. Le même événement, sur scène comme dans la vie, peut paraitre tragique ou comique selon le point de vue adopté par le témoin ou par le spectateur" (HUBERT M-C- 1988: 10). C'est plutôt cette situation d'échec qui fait le sujet principal dans le théâtre de l'absurde. En tant que spectateurs du théâtre de l'absurde, nous sommes obligés de faire face aux rudes réalités de notre condition humaine et de réagir par le rire. Le rire dans le théâtre de IONESCO par exemple est sans cesse menacé par le tragique. C'est d'abord un rire amer: "Je ris avec amertume quand je vois tout cela autour" écrit-il dans son journal. (IONESCO, E-1967:26). De sa part IONESCO n'a jamais

pu distinguer entre comique et tragique, car il croit que: "le comique est une autre face du tragique" (IONESCO, E-1966: 173). Certes, les écrivains du Nouveau théâtre proposent aux spectateurs un rire sans joie, un rire nerveux qui précède et qui suit la douleur. Pour eux, avec le tragique, les choses reprennent un sens terrible, tandis que le comique," étant l'intuition de l'absurde" (*Ibid*., p.61) n'offre pas d'issue. Il s'avère plus désespérant que le tragique.

Le rire est aussi important chez BECKETT que chez IONESCO. Dans le texte de BECKETT, la condition humaine qui est tournée en dérision fait éclater un rire dérisoire qui permet de supporter la désespérance de l'homme. C'est un rire amer qui met en relief l'écart entre ce que l'homme espérait obtenir de la vie et ce qu'il en obtient. Dans la pièce de BECKETT, l'absence de Godot exprime l'absence de communication, de l'espoir, du désir, de l'amitié. Le langage dans la pièce se charge de combler le vide ontologique chez les personnages. Vladimir et Estragon qui sont confrontés au néant, parlent pour s'assurer qu'ils sont encore en vie, qu'ils existent. Ils n'ont rien d'autre à faire que de parler, même si leur parole ne les mène nulle part:

"Vladimir: Dis quelque chose!

Estragon: Je cherche

Long silence

Vladimir *(angoissé)*: Dis n'importe quoi!" (BECKETT, S-1952: 106)

Différents procédés du comique du langage peuvent être mentionnés à ce propos, dont nous citons: Le langage désarticulé, les présupposés violés et la mise en question des lois conversationnelles.

2.2. Les procédés du comique du langage

A. Le langage désarticulé

Par la mise en scène d'un langage désarticulé, la difficulté de communiquer et d'exprimer, la discontinuité des dialogues, le détournement de sens, IONESCO et BECKETT ont fait du langage de ce théâtre un langage absurde conformément aux situations qu'il présente.

Mais quelles sont les caractéristiques de ce langage comique? Pour répondre à cette question on aura besoin de consulter la linguistique qui affirme que chaque signe a deux faces: signifiant (notion d'ordre purement psychique ou mental) et signifié (image ou phénomène matériel). Les deux éléments (le signifiant et le signifié) sont étroitement liés, et toute parole ne peut être comprise ou possible sans leur enchaînement logique. Que se passe-t-il si les deux composants du langage se déchaînent et se décomposent? Si le signifié quitte son signifiant pour se combiner à un autre dissocié lui aussi de son signifié? Ainsi le signifiant va faire violence au signifié auquel il est accordé et la communication devient sans sens, sans logique. Ainsi surgit un langage de non-sens, autrement dit un langage absurde qui suscite le rire.

Le langage désarticulé occupe une place majeure dans le comique chez IONESCO et BECKETT. Par exemple, ce schéma revient sans cesse dans la pièce de IONESCO *La Cantatrice chauve* où on tombe souvent sur des alliances inattendues qui dévoilent cette rupture entre signifiants et signifiés comme dans: "Bourgogne australien" (IONESCO, E-1991:10), "yaourt bulgare folklorique" (*Ibid*. 11), ou des associations hasardeuses qui transforment le proverbe "Qui vole un œuf vole un bœuf" à "J'aime mieux pondre un œuf que voler un bœuf" (*Ibid*. 40), ou cette phrase de M. Martin: "Le pain est un arbre tandis que le pain est aussi un arbre, et du

chaîne nait un chêne, tous les matins à l'aube" (*Ibid*. 39), ou la phrase de M. Smith: "Plutôt un filet dans un chalet, que du lait dans un palais" (*Ibid*. 39).

L'incapacité à communiquer affecte le dialogue dans la même pièce. La scène 11 illustre parfaitement cette incapacité à communiquer par le langage:

"-Mme Martin: Je peux acheter un couteau de poche pour mon frère, mais vous ne pouvez pas acheter l'Irlande pour votre grand-père.

-M. Smith: On marche avec les pieds mais on se réchauffe à l'électricité ou au charbon.

-M. Martin: Celui qui vend aujourd'hui un bœuf, demain aura un œuf.

-Mme Smith: Dans la vie, il faut regarder par la fenêtre.

-Mme Martin: On peut s'asseoir sur la chaise lorsque la chaise n'en a pas.

-M. Smith: Il faut toujours penser à tout.

-M. Martin: Le plafond est en haut, le plancher est en bas.

-Mme Smith: Quand je dis oui, c'est une façon de parler.

-Mme Martin: A chacun son destin.

-M. Smith: Prenez un cercle, caressez-le, il deviendra vicieux!" (IONESCO, E- 1991: 38-39)

Toute la scène se déroule de la sorte jusqu'à l'échange de répliques où les mots ne sont plus que du bruit:

"-M. Smith: Kakatoes, kakatoes, kakatoes, kakatoes, kakatoes, kakatoes, kakatoes, kakatoes.

-Mme Smith: Quelle cacade, quelle cacade, quelle cacade, quelle cacade, quelle cacade, quelle cacade, quelle cacade, quelle cacade, quelle cacade.

-M. Martin: Quelle cascade de cacades, quelle cascade de cacades, quelle cascade de cacades, quelle cascade de cacades, quelle cascade de cacades, quelle cascade de cacades, quelle cascade de cacades, quelle cascade de cacades." (*Ibid*.: 40)

Le même procédé est utilisé par BECKETT dans sa pièce où on tombe sur un monologue absurde de Lucky qui se tend sur quatre pages et dont on cite un exemple: "Etant donné l'existence telle qu'elle jaillit des récents travaux publics de Poinçon et Wattman d'un Dieu personnel quaquaquaqua à barbe blanche quaqua hors du temps de l'étendue qui du haut de sa divine apathie sa divine athambie sa divine aphasie nous aime bien à quelques exceptions près on ne sait pourquoi mais ça viendra et souffre à l'instar de la divine Miranda avec ceux qui sont on ne sait pourquoi mais on a le temps dans le tourment dans les feux dont les feux les flammes pour peu que ça dure encore un peu et qui peut en douter mettront à la fin le feu aux poutres assavoir porteront l'enfer aux nues si bleues par moment encore aujourd'hui et calmes si calmes d'un calme qui pour être intermittent n'en est pas moins le bienvenu mais n'anticipons pas et attendu d'autre part qu'à la suite des recherches inachevées mais néanmoins couronnées par l'Acacacacadémie d'Anthropopométrie de Berne en Bresse de Testu et Conard il est établi sans autre possibilité d'erreur …". (BECKETT, S- 1952: 71-72)

Au moment où IONESCO souligne l'incapacité à communiquer, BECKETT vise l'incapacité des mots à rendre

compte d'une pensée. Les Smith et les Martin dans *La Cantatrice chauve* et Lucky dans *En attendant Godot* accumulent des mots sans suite, des noms propres écorchés, des répétitions sans queue ni tête, dites avec un débit monotone pour ne rien exprimer ou pour exprimer l'incapacité d'exprimer, comme le veulent les écrivains du théâtre de l'absurde.

A ce propos HUBERT M-C. écrit en disant: "Le monologue au XXème siècle ne peut plus être conçu comme la belle tirade où le héros dévoile son âme aux spectateurs. Les dramaturges du milieu du XXème siècle mettant en question l'unité de la personne en même temps que l'efficacité du langage, donnent au monologue une fonction nouvelle, celle de symboliser l'impossibilité du héros à communiquer avec son partenaire". (HUBERT, M-C- 1987: 184).

Certes, le langage absurde par son aspect décomposé ne fait que présenter l'état de son locuteur dont parle DONNARD J-H. en disant: "Le langage se décompose parce que l'homme se décompose. La crise de la parole est le symptôme de la crise de l'intelligence, c'est-à-dire de la crise de la société qui ne sait plus désigner les choses par leur vrai nom ni leur donner leur vraie valeur". (DONNARD, J-H -1966: 46).

Le langage absurde est caractérisé aussi par l'emploi non justifié de certains temps verbaux selon l'analyse de LARTHOMAS P. dans son livre *Le Langage dramatique*. Il y consacre tout un chapitre (Le dit et l'écrit) dans lequel il traite l'absence de correspondance entre temps verbaux et sujet parlé. C'est surtout dans le théâtre que l'absence de correspondance devrait être bannie, sinon, elle ne sera pas gratuite. En parlant d'opposition, LARTHOMAS évoque le style de l'écrivain. Choisir son style est pour lui "définir la nature du compromis entre deux langages (le dit et l'écrit)" (LARTHOMAS, P- 1972: 177). A ce propos il cite Benveniste qui, pour lui, le fait de manier les signes de la langue

correspond à l'acte de "penser": "*penser* peut être remplacé par *parler* et par *écrire*". (*Ibid*.) En continuant son étude à ce propos, LARTHOMAS trouve qu'une analyse rigoureuse de l'acte de parler et de l'acte d'écrire prouve que: "les deux langages, très proches en apparence, sont fondamentalement différents dans la mesure où leurs conditions d'emploi sont opposées" (*Ibid*.,: 178).

Dans *En attendant Godot*, Vladimir, au début du second acte, chante fort mal une chanson où les passés simples se succèdent:

Un chien vint dans l'office

Et prit une andouillette

Alors à coups de louche

Le chef le mit en miettes.

Les autres chiens ce voyant

Vite vite l'ensevelirent… (BECKETT, S-1952: 97)

En dépit de la mauvaise voix de Vladimir, l'emploi du passé simple ne peut pas passer inaperçu dans une pièce qui appartient au Nouveau théâtre où toute règle de langage est fondamentalement battue. LARTHOMAS qui considère le théâtre comme discours, trouve que l'emploi du passé simple qui est exclu du discours doit l'être du théâtre. Nous détectons ici une situation d'opposition. S'agit-il d'un mauvais choix du dramaturge? "Il s'agit cette fois d'une parodie grotesque et le contraste est volontairement gênant entre le thème traité et le style" (LARTHOMAS, P- 1972: 203). Une manière de plus pour manipuler le langage afin d'en faire un outil du rire.

B. Les présupposés violés

Dans son livre *L'Implicite* ORECCHIONI C. considère présupposées: "Toutes les informations qui sans être ouvertement posées sont cependant automatiquement entraînées par la formulation de l'énoncé dans lequel elles se trouvent intrinsèquement inscrites, quelle que soit la spécificité du cadre énonciatif" (*Cité in* UBERSFELD, A-1996: p. 73). Pour mieux expliquer cette notion, UBRSFELD donne l'exemple suivant: "Ainsi dire: "mon frère est malade", suppose que j'ai un frère; l'existence de mon frère est présupposée" (UBERSFELD, A-1996: p. 73). Tout ce qu'on apporte ensuite à l'égard du frère (malade, absent, en voyage) ne touchera pas le présupposé qui est l'idée d'avoir un frère. Dans le même livre, UBRSFELD insiste sur l'importance de la présupposition au théâtre. Pour elle, derrière tout énoncé prononcé sur scène existe un présupposé, tout ce qui est dit sur scène porte en lui une incertitude que seule la présupposition pourrait nier: "Si une comédienne dit: je vais mourir, elle qui ne va pas mourir, elle ne ment pas, mais son énoncé ne dit la vérité que dans le contexte du discours théâtral". (UBERSFELD A-1996: p. 75).

Cependant, il arrive qu'un présupposé soit violé. Le viol des présupposés est une des sources du comique du langage auquel le théâtre de l'absurde fait souvent recours. Dans *La Cantatrice chauve* IONESCO fait appel à des présupposés violés pour créer une atmosphère inédite du comique. La célèbre phrase de Mme Smith: "L'expérience nous apprend que lorsqu'on entend sonner à la porte, c'est qu'il n'y a jamais personne" (Scène VII) en est la preuve. Une vérité évidente c'est qu'en sonnant c'est qu'il y a quelqu'un qui veut entrer. Or cette évidence est complétement bannie chez Mme Smith, qui, pour elle, sonner la porte ne signifie que l'absence de celui qui demande la permission d'entrer! Plus loin dans la même

pièce, une autre évidence est violée quand Le Pompier demande" A propos, et la cantatrice chauve?" c'est Mme Smith qui se charge de répondre en disant: " Elle se coiffe toujours de la même façon!" (Scène X). Il paraît qu'être chevelu n'est pas une nécessité chez elle pour être coiffé! A citer que le titre de la pièce en lui-même est un présupposé violé puisqu'aucune cantatrice ne se présente sur scène! Dans sa préface écrite pour *Les Œuvres Complètes de Ionesco*, Jacques Lemarchand se demande furieux: "Ce soir-là, ce n'est pas une fois, mais dix fois, ou quinze, ou vingt fois, que j'ai entendu ce bout de dialogue: "Mais enfin, pourquoi *La Cantatrice chauve*? Aucune cantatrice n'est apparue, me semble-t-il, ma bonne amie? – Au moins je ne l'ai pas remarquée. Et chauve! Avez-vous vu que quelqu'un fût chauve?" […] Il était évident que les notables n'avaient pas compris, on leur promettait une cantatrice chauve, on ne leur montrait pas de cantatrice chauve, ils se sentaient volés". (*Cité in* IONESCO, E- 1991: Préface)

C. La mise en question des lois conversationnelles

Dans son livre *Lire le théâtre* UBRSFELD définit les lois conversationnelles en disant: "Fait partie du réseau du non-dit cet ensemble de codes qui n'agissent qu'indirectement, mais qui n'en sont pas moins présents dans tout échange langagier. Les lois conversationnelles sont à la fois universelles, au moins dans leur principe, et par définition étroitement soumises aux contingences historiques et locales" (UBERSFELD, A-1996: p. 77). UBERSFELD affirme que violer les lois conversationnelles est monnaie courante au théâtre. Elle nous rassure en disant: "Dans la conversation, de telles transgressions sont réelles, mais relativement rares: dans le dialogue de théâtre, elles sont extraordinairement fréquentes. Le théâtre exhibe les mille et une façons de violer les lois conversationnelles." (*Ibid*., p. 79). La réalité mise dans la bouche de Mme Smith "L'expérience nous apprend que lorsqu'on

entend sonner à la porte, c'est qu'il n'y a jamais personne" (Scène VII) est classée une offense à la logique à cause de laquelle le spectateur conclut que cette femme est certainement folle pour avoir dit des choses contre la nature, et il en rit. La grossièreté et l'impossibilité du dialogue du théâtre ne seront pas sanctionnées par une rupture de la communication. Elles seront pardonnées car elles présentent une réalité absurde concernant le personnage de Mme Smith.

Le viol des lois conversationnelles LARTHOMAS l'appelle "accident et déformation du langage" et le définit ainsi: "Il s'agit bien là d'un accident de langage puisque le locuteur n'a pas la possibilité de terminer sa phrase." (LARTHOMAS, P-1972: 222). Il ajoute que l'interruption du locuteur qui est un fait normal dans la vie, elle est dans le théâtre un moyen pour entraîner le comique. On cite comme exemple ce mini dialogue entre Vladimir et Estragon:

Vladimir: Qu'est-ce que je disais….. Comment va ton pied?

Estragon: Il enfle.

Vladimir: Ah! Oui, j'y suis, cette histoire de larrons (BECKETT, S-1952: 49).

Avec l'utilisation de "Qu'est-ce que je disais" il est fort clair que les propos de Vladimir était interrompus à un moment donné. Cet accident du langage montre que le locuteur n'a pas réussi, pour une raison ou une autre, à compléter sa parole: "l'interruption, au théâtre comme dans la vie, trahit et traduit cette véhémence des passions. (Elle) est très efficace elle permet d'obtenir des effets ou tragiques ou comiques des répliques" (LARTHOMAS, P-1972: 222).

Certes, la mise en question du langage pour dévoiler la déception des personnages vis-à-vis d'une vie sans sens, était l'objectif principal des deux dramaturges. IONESCO avoue avoir

écrit sa pièce *La Cantatrice chauve* après avoir observé l'absurdité des phrases que contient un manuel destiné à l'apprentissage de l'anglais. En se plongeant dans les instructions de ce manuel, Ionesco était complétement frappé par l'absurdité de ses phrases comme: "Le plafond est en haut, le plancher est en bas". La bizarrerie des phrases et des dialogues qui y figurent lui donnent envie de continuer l'expérience. Ainsi IONESCO raconte l'histoire de la naissance de la pièce en disant: "Malheureuse initiative, envahi par la prolifération des cadavres de mots, abruti par les automatismes de la conversation, je faillis succomber le dégoût, à une tristesse innommable, à la dépression nerveuse, à une véritable asphyxie". (IONESCO, E-1966: 244)

Conséquences

Du comique ou du tragique qui fait éclater de rire?

L'absurde qui se montre la toile de fond des pièces des deux dramaturges, ne fait que provoquer amertume et souffrance. Toute la laideur et la cruauté de la condition humaine y sont exprimées. Certes, dans leurs pièces les dramaturges du Nouveau théâtre ont mis en évidence l'absurdité du monde, mais aussi la manière d'en rire. Pour eux, le rire est ainsi une manière de laisser le spectateur dans un état de prise de conscience de ses malheurs: il est invité à prendre conscience de ses propres imperfections pour pouvoir en rire.

On a déjà cité FOURSTIER J. qui a dit: "Lorsqu'on rit, on ne rit pas que des ratés et des maladresse; on ne rit pas que des excès et des erreurs… Plus généralement, il s'agit de la rupture d'un processus, il s'agit d'un écart entre ce qui est attendu et ce qui survient". (FOURASTIER, J-1984: 10).

Dans le Nouveau théâtre le rire ne s'arrête pas aux ratés: en tant que spectateurs, notre rire ne provient pas d'une rupture entre ce qu'on attendait et ce qu'on vient de voir sur la scène, mais il provient d'un terrible global auquel nous assistons et dont on rit pour vaincre notre angoisse et notre malheur. Les dramaturges du Nouveau théâtre nous proposent donc un rire d'étonnement et d'angoisse par lequel ils veulent revenir à l'insoutenable et atteindre le paroxysme "là où sont les sources du tragique" (IONESCO, E-

1966: 166). A ce point extrême, le tragique change de nature et vire au grotesque.

Avec le théâtre des années 50, nous admettons être devant un sens inédit du comique basé sur ce que PIRENDELLO appelle: "le sentiment du contraire", il ajoute: "Le comique est une constatation du contraire" (PIRENDELLO, L-1968: 117). Le comique dans le Nouveau théâtre est alors chargé de révéler les problèmes lourds et déchirants qui pèsent sur l'homme: le comique sera ainsi chargé de montrer la réalité des choses et non la dissimuler.

Conclusion

A la sortie de la deuxième guerre mondiale, les survivants témoignent de la cruauté inédite de l'homme

Côté littérature, les années 50 voient surgir la naissance d'un théâtre sans précédent. Jusque-là, le théâtre répondait à une tradition précise celle du respect des règles et des unités. Un théâtre catalogué pour en tirer des leçons et des règles. Un tel univers ne correspond pas aux attentes de IONESCO et de BECKETT, dramaturges du Nouveau théâtre. Ils revoient le théâtre et mettent en valeur un univers où l'homme se veut responsable de lui-même, où il tente de se définir, de faire face à une vie absurde et sans sens. Le Nouveau théâtre, appelé aussi théâtre de l'absurde, est né donc d'une volonté d'en finir avec les traditions. Ils rejettent alors les conventions théâtrales d'autrefois.

Une des manières à exprimer cette absurdité dans ce théâtre est le langage. Désormais, on ne parle pas pour être compris, on parle pour prouver que nous sommes encore en vie. Un langage sans précédent a vu le jour, des mots et des dialogues sans queue ni tête peuplent les pièces.

Dans un premier temps, notre recherche s'est chargée d'analyser le langage de ce théâtre dit langage absurde, pour passer, dans un deuxième temps à analyser le comique qui en surgit. La

relation entre ce langage et le comique ne paraît guère évidente. Cependant ce théâtre connu par la dérision qui hante ses histoires, s'allie au comique pour faire face aux cruautés du monde. Dans cet objectif, nous nous sommes intéressés à l'analyse des procédés du comique dans le langage dans les deux pièces qui présentent le plus ce type du comique: *La Cantatrice Chauve* et *En attendant Godot*.

Finalement, les deux dramaturges réinventent le théâtre à leur manière: ils désarticulent le langage, ils créent un théâtre de conscience ricanant et ils célèbrent, à travers le rire, la lutte de l'homme contre une fatalité qui le déchire et face à laquelle il ne possède qu'un rire amer.

Bibliographie

BECKETT, S-1952, **En attendant Godot**, Paris Editions de minuit

BERGSON, H- 1983, **Le Rire**, Paris, P.U.F.

DONNARD, J-H.-1966, **Ionesco dramaturge ou l'artisan et le démon**, Paris, Lettres Modernes

ESSELIN, M-1971, **Théâtre de l'Absurde**, Paris, Buchet-Chastel

FOURASTIER, J-1984, Recherche et réflexions sur le rire, le risible, le comique et l'humour, **Bulletin de la société française de philosophie**, Paris, Armand Colin, pp. 67-126

GENETTE, G-1982, **Palimpsestes**, Paris, Edition Seuil.

GRIVEL, C-2000, **Tout Ubu**, Paris, Librairie Générale Française

HUBERT, M-C-1987, **Langage et corps fantasmé dans le théâtre des années 50**, Paris, Editions José Corti

HUBERT, M-C-1988, **Le Théâtre**, Paris, Armand Colin

IONESCO, E-1966, **Notes et contre-notes**, Paris, Gallimard.

IONESCO, E-1967, **Journal en miettes**, Paris, Gallimard, Folio-essais

IONESCO, E-1991, **Théâtre complet**, Paris, Gallimard

LARTHOMAS, P -1972, **Le langage dramatique**, Paris, Armand Colin

PIRANDELLO, L-1968, **Ecrits sur le théâtre et la littérature**, Paris, Denoël

UBESFELD, A-1996, **Les termes clés de l'analyse du théâtre**, Paris, Seuil.

UBESFELD, A-1996, **Lire le théâtre III**, Paris, Belin.