سيميائيّة البياض والصّمت في الشّعر العربيّ الحديث

د/الجــوة أحمد

جامــعة – تونس –

يبدو عنوان هذا العمل عنواناً مفارِقاً لأنّ السّيميائيّة في أبسط تعريفاتها هي دراسة العلامات وتبيّن وجوه الدّلالات الكامنة في كلّ نظام علاميّ. لهذا يكــون الحــديث عــن سيميائيّة البياض والصّمت أمراً مراوغاً بما أنّ الصّمتَ انحباسٌ للكلام واختفاءٌ للعلامــة، والبياضَ خلُوُّ النّصّ من الدّوالّ. ولكنّ تطوّر الشّعر وذهابَه في التّجريب بعد أن توسّــل العلامة اللّسانيّة المرتبطة بالأسطوري والتّخيّليّ والرّمزيّ واليوميّ أحياناً آل إلى تعويــل عدد من الشّعراء العرب الذين صُنِّفُوا حداثيّين على طرائق غير مألوفةٍ في كتابة الشّــعر وإخراجِ القصيدة. لقد تخلّى هؤلاء الشّعراء عن امتلاء الفضاء النّصّيّ للقصيدة وزاوجــوا بين الكلام والصّمت وبين الكتابة وامّحاء الحروف.

وإذا كانت صلة الشّعر بالصّمت والبياض في نصوص الرّواد وفي نصوص مــن لحق بهم من رموز الحداثة الشّعريّة (أدونيس، خليل حاوي، محمود درويش) صلةً واهية لأنّ القصيدة عندهم معبّأةٌ كلاماً وعلاماتٍ لسانيّة، فإنّ «كتابة المحو» وسيميائيّة الصّــمت والبياض غدت في نصوص كثيرة تنتمي إلى مدوّنة الشّعر العربيّ الحديث كتابــةً لافتــةً للانتباه معقِّدة فعلَ القراءة وبناءَ المسار السّيميائيّ – التّأويليّ.

ليس يخفى أنّ تجارب الشّعر العربيّ الحديث مع الــرّومنطيقيّين وأعــلام حركــة الشّعر الحرّ وحركة مجلّة شعر في لبنان، تجاربُ قد استلهمت نصوص الغربيّين واستندت إلى تفكير أعلام الشّعر عندهم في مسائل الكتابة والتّحديث، لهذا فإنّ البناءَ على الصّــمت وتخصيصَ مساحات البياض في تشكيل القصيدة قد ترسّم خطى السابقين مــن الشّــعراء الغربيّين إلى ابتداع هذه التّقنية وهذا النّحو في تمثيل النّصــوص. لقــد ذكــر «ميشــال بوجواز» مسألة الصّمت في الشّعر الغربيّ فقال: "إنّ الشّــعر –مثلــه فــي ذلــك مثــل

الموسيقى- يَعْقِدُ مع الصّمت صلة مميَّزة. وهذا صمتٌ يُعَدُّ جزءاً لا ينفصل عن الكلام بما أنّه يندرج في الحركة الإيقاعيّة للقصيدة ويكون داخلها أيضاً حركةَ تنفّس وحركةَ انتظار وتوقّف، وعلامةَ أمل أو انكسار وتأثّر وتساؤل وتفكّر أو تأمّل"[1]. وبخصوص مكانة الصّمت في الشّعر الحديث يضيف المؤلّف قائلاً: "لقد خصّص الشّعر المعاصر للصّمت مكانة عجيبة وأولاه المنزلة الرّفيعة. وقد توصّل الشّعر إلى تحقيق ذلك بطرائق عديدة في الكتابة وخاصّة ما كان منها مرئيًّا، وذلك من قبيل البياضات ورسم القصيدة على صفحة الورقة، والهوامش والتّفنّنات الطّباعيّة وتشظية النّصّ وتقطيع أجزائه وغيابِ علامات الوقف أو الإكثار منها[2]".

فهل يُرَدّ إدراج الصّمت في الشّعر العربيّ الحديث إلى مجرّد انتحاء سمت الشّعر الغربيّ وإلى السّير في مراقيه بعد أن غيّر الشّاعر العربيّ «قبلته الشّعريّة»؟ وهل من أسباب ودوافع جماليّة ودلاليّة أدّت إلى مزج الكلام بالصّمت وتشكيل القصيدة بمتعارضيْن هما الإبلاغ والإفراغ؟

تخيّرنا لإنطاق الصّمت وتناول سيميائيّة البياض عددا من القصائد للشّاعر اللّبنانيّ محمّد علي شمس الدّين وعدداً آخر من قصائد الشّاعر العراقيّ الجوّال سعدي يوسف.

1. بلاغة المحو وفراغات البياض

ترتبط قصيدة محمّد علي شمس الدّين الموسومة بـ«السّرّ»[3] بالصّمت من جهة عتبات النّصّ لأنّ السّرّ يظلّ محفوظاً فلا يصرّح به صاحبه، ولأنّ السّرّ يكتنفه الغموض فلا يكشف عنه الكلام. والقصيدة الوجيزةُ التي تنطوي على هذا السّرّ الدّفين في البحر الذي ينظر فيه المتكلّم في القصيدة في بداية مقطعها الأوّل فالثّاني قصيدة مغلقة يلفّها الصّمت رغم ما فيها من كلام: إنّ السّرّ الذي عثر عليه المتكلّم لا تبين حقيقته لأنّ عالَم البحر الذي كرّر فيه القائل النّظر قد انطوى على ما يشبه السّكون والموت وغرق الإنسان في أعماق اللّجّة.

1 MICHEL POUGEOISE, ***Dictionnaire de poétique***, Belin, 2006, p. 421.

2 ***Ibid***.

3 محمّد علي شمس الدّين، **الشّوكة البنفسجيّة**، دار الآداب، بيروت، طبعة أولى، 1981، ص: 46.

وإذا كان غموض السّر ينكشف بعض انكشاف بتلازم السّرّ بالخطر في المقطع الأوّل المطوّل نسبيًّا فإنّ السّرّ يزدَاد عتمة وتكتُّماً على حقيقته وفحواه. فحين يقول الصّوت المتكلّم في المقطع الثّاني:

وجدتُ السّرّ
في الحرف الذي سلّمه الموج إليّ.
.....
.....

ويضع في نهاية كلامه نقطةً ويرسم بالنّقاط المتتابعة سطرين شعريّين صامتين، تتعطّل دلالة القول وينحبس الصّوت النّاطق ويجد القارئ نفسه مجبراً على فكّ مغالق الصّمت. لقد تحوّل الموج صوتاً متكلّماً بكلام لا يدرك كنهه غيرُ الشّاعر الذي تكتّم على هذا الخطاب غير المنطوق واحتفظ بـ«سرّ» السّرّ لنفسه. وإذا رام تأويلاً لهذا الكلام الخفيّ لحرف الموج ذهب في ذلك مذاهب شتّى كأن يكون صمتُ السّطرين ناطقاً بما في حياة البشر من معاناة ومن ألوان الخطر، أو بما في حركة الكون من صور الصّراع والمواجهة، أو بما في عمق البحر من عنف المدّ والجزر الذي يستدعي خارق البطولات. وأغرب ما في هذا النّصّ نهايتُه المفاجئة التي حوّلت المتكلّم فاقدا للسّرّ الذي كان عارفاً به.

والمتحصّل أنّ مداخلة الصّمت للكلام وإدراج سطور بيضاء في سطور ملأى بالعلامات قد أضفى على القصيدة تشكيلاً جديداً صيّرها شبيهة باللّوحة التي تتصرّف في الأشكال والمساحات والألوان. بقي أن نشير إلى أنّ لعبةَ الكلام والصّمت والمراوحةَ بين الإمتلاء والخَواء قد وُظِّفَتْ لاستبطان ذات المتكلّم في القصيدة ولتمعّنه في أوضاع الحياة التي تتكشف حيناً وتحتجب أحياناً.

تختلف قصيدة «عودة ديك الجنّ إلى الأرض»[1] عن قصيدة «السّرّ» في الحجم وكثرة مساحات البياض وعلامات الصّمت. إنّ امتداد القصيدة على أكثر من ثلاثين صفحة وإحالَتَها على الشّاعر العربيّ القديم زمن الدّولة العبّاسيّة ديك الجنّ (161-235

1 **ديوان الشّوكة البنفسجيّة**، ص: 9.

هـ.)المشهور بصاحبته «ورد» يصيّرها نصًّا مطوّلاً وعملاً قائماً بالتّناصّ خاصّة حين تبدأ بما يشبه ندبة الذّات ورثاء أحوالها على غرار ما نجد في شعر ديك الجنّ:

حين أحثو من التّراب والحلم
شيئاً على صورتي
وأتركها فوق تلّ من الرّيح تبكي
وتندب أحوالها
سأرفع من بنفسجة الدّم
شاهدة فوق قبري
وأجعلها سبباً لاقتراب الحنين[1]

إنّ مقاطع القصيدة تنوّعُ الصّياغات على أحوال الـذّات المتكلّمـة. وإذا كانـت المقاطع الأولى في هذه القصيدة لا تَختزل الكلامَ بالعلامات الصّامتة والسّطور البيضـاء فإنّ المقاطع اللاّحقة يَستَخْدم فيها الشّاعرُ كتابةَ المحو فتغيب علامات اللّسان وتنوب عنها علامات المطبعة إمّا في خاتمة أحد السّطور:

ودرنا...
تدور على خطونا الكائنات

أو عقب سطور يتقلّص فيها الكلام الشّعريّ تقلّصاً يُصيّر النّطق بالكلام نوعاً من تهجيتـه أو تقطيعه:

هذه سريرتك الأبديّة

1 **ديوان الشّوكة البنفسجيّة**، ص: 9. ويقول ديك الجنّ في قصيدة يرثي فيها جعفر بن عليّ الهاشمي:
نَزَلَنَا عَلَى حُكْمِ الزَّمَانِ وَأَمْـرِهِ * وَهلْ يَقلُ النصفَ الألدَّ المشاغِـبُ
وَيَضْحَكُ سِنُّ المَرْءِ وَالقَلْبُ مُوجَعٌ * وَيَرْضَى الفَتَى عنْ دَهْرِهِ وَهْوَ عَاتِبُ
يَقُولُونَ مِقْدَارٌ عَلَى المَرْءِ وَاجِـبٌ * فَقُلْتُ: وَإِعْوَالٌ عَلَى المَرْءِ وَاجِـبُ
ديوان ديك الجنّ، شرح وتقديم: عبد الأمير مهنّا، دار الفكر اللّبنانيّ، طبعة أولى، 1990، ص ص: 18-20.

وجهاكِ
عينك الخزريّة
في طوطَمِ
جالس
تحت
وجه القتيل
.....
.....[1]

تقلُّصُ الكلام إلى حدّ الامّحاء وإبدالُ الدّالّ اللّسانيّ بالدّالّ الطّباعيّ الصّامت وجهٌ من وجوه انحباس الصّوت الشّعريّ وتمثيل صمت الموت وصورة العدم بعد ذكر القتيل.

لكنّ الصّمت أنواع وأصناف، فالسّطور الصّامتة في هذه القصيدة تتكلّم بصوت غير مسموع وتقول كلاماً يتطلّب الإنصات وإرهافَ السّمع لمّا يظلّ الكلام محتبساً لا ينطق به اللّسان. ففي المقطع الذي يُصَدِّره الشّاعر بقوله:

أوقفتُ الزّهرة في شفتيك
وأعددتُ الكأس المزدوجة

ينتهي المشهد الشّعريّ بذكر حالة المتكلّم الذي «يجلس، مبتعداً، ثملاً...» وينغلق كلامُه على صمت يصوّره سطران فارغان يتيحان لقارئ هذا الشّعر تخيّل هذه الحالة وقراءتها في ضوء معارفه وتجاربه فيغدو بذلك طرفاً فاعلاً ومتفاعلاً في عمليّة الكتابة ومع صانع الكلام الشّعريّ.

وإذا كان صمت الكلام في السّطور الجوفاء التي ترسل على الكلام الأضواء يمثّل عامل تنشيط لمخيّلة القرّاء ولفاعليّة القراءة المشاركة في التّأليف، فإنّ الشّاعر في سطور أخرى يستخدم تقطيع الكلمة موهماً بالفصل بين مقاطعها. فحين يتوجّه المتكلّم إلى المخاطبة مقدِّماً نفسه «طائر الجنّ» و«ببّغاءَ الكلام» يورد لاحقاً لفظ «الببّغاء»

1 الشّوكة البنفسجيّة، ص ص: 15-16.

و«الهذيان» ويوهم القارئ المتعجّل بأنّه يقطّع اللّفظة ولكنّه يسقط منها حرفاً فينقلب معناها وتغادر جدول الطّير إلى جدول السّلوك القبيح.

أنا ببّغاء الكلام
أنا البّبغاء.. الـــ.. بـــ.. ـــغـــ.. ا .... ءُ
البـــ... غ... ا..... ء[1]

إنّ إخراج الكلمة بالتّقطيع يصيّر الكلام الشّعريّ على صلة بحبسة الكـــلام التـــي تعطّل النّطق وتسبّب إجهاداً للمتكلّم حين يروم إخراج الكلام. وأمّا اقتطاع جزء من الكلمة فمآله إلى تحريف وتصحيف تغادر بسببه العلامة اللّسانيّة سياقَها الدّلاليّ الأصـــليّ إلـــى سياق غير مألوف، فلا تكون المجانسةُ الصّوتيّة بين العلامة المنطوقـــة فـــي استرســـال والعلامة المفكّكة مناسبةً لبناء نشيد الشّعر بالأصوات وإنّما يكون هذا المنحى في التّقريب بين حروف الكلمات خرقاً للتّوقّع والالتذاذ بموسيقى الشّعر ولعبةً يدفع بها الشّاعرُ القارئَ إلى إدراك المزالق النّاجمة عن القراءة الخطّيّة وعن الاطمئنان إلى «سحر الكلام».

وحين يعيد الشّاعرُ تجربةَ الامتلاء والإفراغ باستخدام لفظ «الهذيان» ويُسقط مـــن الكلمة حرف «الهاء» ويكرّرها مقطّعة الأوصال فإنّما لقصد آخر هـــو تمثيـــل العلامـــة اللّسانيّة ومحاولة تجسيمها بنوع من الانتقال من اللّغة إلى الميتالغة:

أنا الهذيان.. الـــ... ذ... يا... ن.. الـــ... ذ..
يا.... ن
لم يكن ممكناً أن أرى
في سكون البحيرات شيئا

1 يذكّرنا هذا التّقطيع للكلمة بحركة الحَرْفيّة (Lettrisme) وهي حركة أدبيّة طليعيّة أسّسها «أيزودور إيسّو» (ISODORE ISOU) بعد الحرب العالميّة الثّانية وكما تدلّ على ذلك التّسمية فإنّ هذه الحركة تعتمد –بدل الجملة والكلمة- الحرفَ بما هو شكل طباعيّ أو صوتيّ في استقلال عن وظيفته اللّسانيّة العاديّة. وهي تهدف بعد حرب كونيّة مدمّرة إلى تعطيل الوظيفة التّواصليّة للّغة ويعمد بعضُ أعلامها إلى تجميع سلسلة من العلامات الطّباعيّة. انظر:
PAUL ARON, DENIS SAINT-JACQUES et ALAIN VIALA, ***Le dictionnaire du littéraire***, P.U.F., 2002, pp. 327-328.

سوى الهذيان.. الـــ... ذ... ي... ا... ن... الـــ
ذ... ي... ان...[1]

إنّ تمثيل ما يكون في حالة الهذيان بهذا التّقطيع الذي يفكّك سلسلة الكلام المنطوق، ويغيّر مواضع الوقف حين يتغيّر رسمُ حروفِ اللّفظة وحركاتها، يتعارض مع مـــا عُـــدَّ إنشاداً للشّعر، به يعلو صوت المترنّم بالقصيدة وتجري أصواتُ اللّغـــة جريانـــاً يُطْـــرِب الأسماع وتنشدّ إليه الآذان. والوقفاتُ الكثيرة التي تتوزّع داخل هذه السّطور التي تتفتّـــت فيها الكلمة الوحيدة إلى أصداء ويُنْتَزَعُ منها الجزءُ تساهم بدور كبير في إفراغ بنية الشّعر من امتلاء الكلمات واحتشادها وفي تعديل السّلوك القرائيّ المتوارث لهذا الجنس من الكلام الأدبيّ.

هذه الطّريقة في بناء الشّعر على الجدل بين الصّوت والصّمت تحقّق مـــا اعتبـــره «دوفران» سمكاً مرئيًّا للكتابة وتفاعلاً بين اللّسانيّ والتّشكيليّ[2]. إنّ الصّوت الصّامت الذي تمثّله السّطور البيضاء والفراغات التي تتخلّلها يُشكّل كلاماً خفيًّا ومستوراً يتعـــيّن علـــى القارئ هتك الحجب حتّى يظفر بما تكتّم عليه الشّاعر. فهل نكون مغالين إذا ســـلّمنا بمـــا ذكره «البير كامي» في كتابه «أسطورة سيزيف» لمّا اعتبر الأثر الفنـــيّ الحقيقـــيّ أثـــراً يقتصد في القول ويتيح لنا أن نسمعَ بدلَ أن يصرّح ويحيط نفسه بـــ«سدود عالية»[3].

يتواصل هذا «الصّمت المعبّر» في مدوّنة الشّعراء حديثاً ومن ذلك ما وجدناه فـــي قصيدة «مرثية الغبار» للشّاعر اللّبنانيّ شوقي بزيع[4]. ترد البياضات النّصّيّة فـــي هـــذه القصيدة المطوّلة التي يتأمّل فيها الشّاعر أوضاع لبنان زمن الحرب الأهليّة ويتوجّع بسببها في مواضع كثيرة داخل القصيدة فيتبع الكلام بالصّمت يُشكّله سطران شـــعريّان منقّطـــان على غرار ما رأينا في شعر محمّد علي شمس الدّين. إنّ مطلعَ القصيدة الذي يُغرق الكلامَ

1 الشّوكة البنفسجيّة، ص ص: 17-28.
2 FRANC CUCROS, ***Le poétique, le réel*** (Préface de Mikel Dufrenne), Paris, Méridiens Klincksieck, 1987, p. 11.
3 HIROSHI MINO, ***Le silence dans l'œuvre d'Albert Camus***, Préface de Paul Vialianeix, José Corti, 1987.
4 شوقي بزيع، ديوان مرثية الغبار، دار الآداب، بيروت، طبعة أولى، 1992، ص: 5.

الشّعريّ في أجواء كالحة ويصوغ التّعبير عن أوجاع الرّوح ومعاناة الجسد بهذا الأنين المكتوم:

غبار على أفق الرّوح يعلو
ووجهته: لا مكان
يشير بأشلائه أن تقوّس سكّانه
تحت قنطرة الوقت
وانهدم العقربان
والذي خلّفته الحروب قضى تحت أنقاضها
تاركاً للّذين يجيئون من بعده
وردةً من دخان

ذلك كلّه يشكّل مشاهدَ قاتمةً يتعطّل بسببها أحياناً صوت المتكلّم فينحبس الكلام على شفتيه وتتعطّل ملكة الإبلاغ. إنّ المشهد الذي يستعيد فيه الشّاعر قصّة سَعْد وسَعيد وهما "واقفان على ضفّتيْ هذه الحرب"[1] يسأل كلّ منهما الآخر «من قتلك» يعقُبُه صمتٌ مطبق في سطرين لا كلام فيهما إذ تسترسل نقاط التّتابع دالّة على حيرة الطّرفين بسبب عجزهما عن تفهّم دوافع هذه الحرب المدمّرة. وليس يخفى أنّ الصّمت هنا قد نجم عن تهديد الحرب وعن فاجعتها إلى حدّ تعطّلت معه ملكة الكلام بما أنّ كبار الحوادث تخرس الإنسان. وإذا أوّلنا بياض هذين السّطرين اعتبرناهما مجسّدين بياض الموت وبرودة الجثث التي تحصد الحربُ أصحابَها. وليست المحاورةُ المعقودة بين الأنا المتقسّمة ذاتَيْن وصراخُ كلِّ واحدة منهما الأخرى طالبة منها النّجاة بجلدها إلاّ علامة ممهّدة لهذا الصّمت الأخرس الذي يعقب السّؤال المعطِّل للكلام والمعرقل لمعرفة القاتل.

لكنّ الصّمت في هذه القصيدة التي يَشيعُ فيها غبار الحرب وغراب السّنين يهدّد الحياة والذّات فينسدّ أفق الرّوح، ليس صمت الوَحْشَة والخراب على امتداد النّصّ. فحين يصوّر المتكلّم آثار الدّمار الذي شاع وانتشر ويعتبر أنّ "كلّ الذي ظل من هذه الحرب

1 مرثية الغبار، ص: 13.

أضرحةٌ وقِبابْ"[1] يبدأ في تبديد آثار الصّمت وفي إشاعة الأمل مكرّراً السّؤال عن جدوى التّراب بمثل هذه الرّؤيا:

لماذا التّراب
إذا لم تفتح لنا الأرض أزهارَها كثغور النّساء
ولم ينغلق
خلف عُرْي العروسين باب؟
... ...
... ... [2]

قراءة الصّمت وسطرَيْ البياض اللّسانيّ هنا تختلف عن قراءته سابقاً. إنّ مساحة البياض في هذا الحيّز من القصيدة وفي ضوء الكلام الشّعريّ السّابق له، وقد أشاع فيه أسلوب الإنشاء ومجاز التّشبيه نفساً استشرافيًّا، تنفتح على تمثّل ما في لقاء العروسَيْن من أجواء حميميّة وشاعريّة وما في انفرادهما داخل بيت الزّوجيّة من استمتاع بلذيذ الكلام وعميق البوح والإسرار.

وإذا استندنا إلى لسانيّات التّلفّظ التي تميّز بين المعاني المفترضة والمعاني الضّمنيّة وتعتبر الكلام المهمَت (Le sous-entendu) ناتجاً عن تفكير المرسل إليه في أوضاع التّلفّظ بالرّسالة، ولا تعتبر الكلام المهمَت سوى عمليّةٍ خاصّةٍ لبناء القانون وفكّ الشّفرة[3] أمكننا اعتبارُ سطور البياض والفراغ اللّسانيّ كلاماً مُهْمَتاً دون علامة تحدّد المعاني الموضوعة (Posés) ومنطوق الرّسالة.

هكذا يتعاقب الكلام والصّمت في «مرثيّة الغار» ويتفاعل الامتلاء وما يظهر فراغاتٍ يَسْقُطُ فيها الكلام الشّعريّ وتمّحي الرّسالة. إنّ ورود سطرين أجوَفَيْن في ختام كلّ مقطع من مقاطع القصيدة يساهمان في مدّ صوت المتكلّم لكن دون نطق وتلفّظ.

1 مرثية الغبار، ص: 17.
2 نفسه، الصّفحة ذاتها.
3 OSWALD DUCROT, *Le dire et le dit,* éd. de Minuit, Paris, 1984, pp. 25-40.

إنّ المقطع الثّالث الذي تتصدّره اللاّزمة المتعاودة «غبار على أفق لروح يعلــو» ينتهي بسطرين منقَّطَيْن طويليْن يمتدّان من بداية الصّفحة إلــى آخرهــا فتلــتقط العــينُ صورتَهما مرسومةً على سطح الورقة. وليس هذا الشّكل الطِّباعيّ المتعاود مــرّتين فــي امتداد أقصى مقارنةً بسائر السّطور الشّعريّة التي تكوّنها العلامات اللّسانيّة سوى تشــكيل لعالَم الظّلام الشّامل الذي أيقَنَه المتكلّم بعد أن قدّم له صوراً غطّت «هذا الزّمــان الألــدّ» والعواصم المتآكلة والقرى الخائفة وموت النّهر قبل بلوغ البحر وعدم قبول الضدّ للضدّ. فامتدادُ السّطرَيْن خطَّيْن هندسيّيْن متوازيَيْن مَثَّلَ أيقونةَ الظّلام وقد عمّ بعد أن كان متوزّع الطّبقات في سطور سابقة قدّمت صورَه وأشكالَه وألوانَه متفرّقةً.

وليست علاقة الصّمت والفراغ والبياض بهذه الأوضاع الكابوسيّة في هذه الزّمان الألدّ علاقةً خافيةً. فالصّمت الممتدّ في آخر هذا المقطع تشكيل طِباعيّ لوَحشــة الــرّوح تعاين بلوغ الجسد «قممَ الأربعين» وتعاين خاصّة مظاهرَ التّردّي لهذا الزّمان الألدّ.

ومثلما «أَيْقَنَ» (Iconiser) الصّمتُ هوّةَ الانكسار النّفسيّ والتّراجــع الــوطنيّ – الحضاريّ للبلاد التي علاها الغبار، عاد هذا «الدّالّ غيرُ المرئيّ وغيرُ المسموع» ليشكّل خطاطةَ لوحةٍ أخرى في معرض يُقدّم فيه الشّاعر لوحاتٍ تجمعها تقنيةُ رسم واحــدة. إنّ السّطرَيْن الواردَيْن نقاطاً مسترسلة في هذه الجملة الشّعريّة:

ولم يبق إلاّ ذبالةُ زيتٍ
أُضيِء بها عَرَجَ السّنواتِ
التي بقيت
وأجبّر وحدي
كسورَ الزّمانِ الكسيحِ
... ...
... ... [1]

1 مرثية الغبار، ص: 23.

يمدّان صورة هذا الزّمان ويمثّلان هذه الصّورة اللّسانيّة المنطوقة بصورة أخرى مرئيّة تجسّدها النّقاط العاطلة عن الكلام والحركة الدّلاليّة غير المألوفة. وإذا كانت كبرى الحوادث صامتة فإنّ هذا الزّمان الكسيح قد أخرس الشّاعرَ وهو «أميرُ كلام».

هكذا يكون «النّقصان الطِّباعيّ (Le manque graphique) بعبارة «فان دان هافيل» أبسط أشكال الصّمت الإراديّ الذي يتّخذه الشّاعر موقفاً في بعض حيّزات القصيدة. وهكذا يغدو البحث عن وظيفة البياض أمراً شائكاً كلّما اتّسعت مساحة الصّمت في النّصّ. ولئن بدا اختيار الفراغ الطِّباعيّ مرتبطاً بتصوّر نظري لفعل الكتابة على نحو ما كان عليه الأمر لدى «فلوبير» الذي رام تأليف كتاب «حول لا شيء» ولدى «مالارميه» الذي قدّم بياضَ الصّفحة على العلامات السّوداء التي رسمها، ولدى «جورج باطاي» الذي جعل نصف صفحة أحياناً خطوطاً منقّطة[1]، فإنّ اختيار الشّاعر العربيّ لكتابة الصّمت لا ينزع هذا المنزع، ذلك أنّ إفراغ السّطور من علامات الكلام ومن قرائن التّلفّظ ليس دليلَ اختيار تقنيّ للصّمت وإنّما هو حامل موقف من أحوال الذّات الفرديّة والأنا الجماعيّة، وعلامة مكابدة لأوضاع يبدو الكلام فيها أحياناً عاجزاً عن إبلاغ الصوت.

2. بلاغة الصّمت وبيان السّكوت في عيّنات من شعر سعدي يوسف

تقول فاطمة المحسن في بداية كتابها «سعدي يوسف: النّبرة الخافتة في الشّعر العربيّ الحديث»: "صوت سعدي يوسف ذو نبرة خافتة، يجمع بين تراث تمثّل روح العاطفة المحلّيّة التي أجَّجَتْ عنفوانَها قصائد السيّاب، وبين امتصاص هذه العاطفة في نكوص إلى الدّاخل ينزع عنها ثقلَ رنينها العالي"[2].

والمؤلّفة تعني بالنّبرة الخافتة في صوت هذا الشّاعر عدولَه عن توسّل أساليب الخطابة، واعتمادَه البساطة بكلّ ممكناتها، وتصفيةَ الكلام من الغلوّ والمبالغة، وبحثَه عن

1 PIERRE VAN DEN HEUVEL, *Parole Mot Silence, pour une poétique de l'énonciation*, Librairie José Corti, 1985, pp. 73-74.

2 فاطمة المحسن، سعدي يوسف: النّبرة الخافتة في الشّعر العربيّ الحديث، دار المدى للثّقافة والنّشر، دمشق، الطّبعة الأولى، 2000، ص: 5.

قيمة تفصيليّة في جزء من مشهد معزول ومصغّر ضمن مظهر إشاريّ يخلق لـــه بـــؤراً خاصّة للمتابعة[1].

ولئن حلّلت المؤلّفة مظاهر هذا الاتّجاه الشّعريّ الذي اندرج به سعدي يوسف فـــي تجربة الشّعر الحرّ ورام التّحرّك داخلها تأسيساً لصوته الشّعريّ الخاصّ، فإنّها لم تلتفـــت إلى ظاهرة جديدة في الشّعريّة العربيّة الحديثة تمثّلت في الجمع بين الكلام والصّمت وبين السّطور الشّعريّة الملأى والسّطور الفارغة تشكّلها نقاط الاسترسال، وهذه ظاهرة بنائيّـــة طريفة في شعر سعدي يوسف طرافةَ بنائه الشّعر على السّرد.

تخيّرنا نصَّيْن وجيزين نستجلي منهما سيميائيّة الصّمت في شعر هـــذا الشّـــاعر ونتبيّن وجوه التّفاعل بين الكلام والسّكوت.

القصيدة الأولى بعنوان «المعسكر»[2] فيها أصداء من السّيرة الشّعريّة / الشّـــيوعيّة للمتكلّم[3]. والنّاظر في القصيدة مشكّلة على صفحة الورقة يَبْرُز أمامه العنـــوانُ المطبـــوعُ بخطّ أسود سميك وتبرز أمامه أيضاً خمسُ دوائر سوداء تجيء ممهّـــدة لإجابـــات «مـــن جاؤوا بأطفالهم حول نار المعسكر كلّما انتصف اللّيل» إثر كلّ سؤال يطرحه عليهم مـــن «يوقد نار المعسكر كلّما انتصف اللّيل».

إنّ القراءة السّيميائيّة لعلامات القصيدة تمكّن من التّمييز بين أنظمة علاميّة متفاعلة داخل جسد النّصّ:

- نظام السّطور الشّعريّة التي تطول حيناً وتقصر حيناً آخر، فتبـــدو شـــبيهةً بحركـــات الموج مدًّا وجزراً. وليس هذا النّظام البنائيّ الشّعريّ جديداً بل هـــو تشـــكيل شـــعريّ

1 - نفسه، ص: 8.
2 - ديوان سعدي يوسف، دار العودة، بيروت، (المجلّد الثاني)، الطّبعة الأولى، 1988، ص: 204.
3 - ذهب فتحي النّصري إلى أنّ سعدي يوسف "تطرّق إلى موضوع الحرب ومخلّفاتها من خلال جنود موتى يجيئون كلّ ليلة بأطفالهم إلى المعسكر" وتساءل هل يأتي هؤلاء الجنود بأطفالهم حطباً يُلْقَى إلى نار الحرب عسى أن يلحقوا بهم في عالم الموت وقد ضاقت بهم فسحة الحياة. انظر: فتحي النّصري، السّرديّ في الشّعر العربيّ الحديث، في شعريّة القصيدة السّرديّة، الشّركة التّونسيّة للنّشر وتنمية فنون الرّسم، تونس، الطّبعة الأولى، 2006، ص ص: 316-318.

مألوف منذ أن استبدل الشّعراء الرّواد في العراق واللاّحقون بهم من شعراء التّفعيلة بالبنية الوزنيّة الثّابتة بنيةً إيقاعيّةً متحرّكة تقوى حركتها بالتّدوير الذي يشارف به الشّعر حدود النّثر دون الوقوع في النّثريّة.

- النّظام الطِّباعيّ تمثّله المطّة المتبوعة بالدّائرة السّوداء الملأى، وهذا نظام خاصّ بالحوار الذي دار بين السّجين في المعسكر والذين يزورون هذا المكان المنغلق. وإذا كان المألوف في تمييز كلام السّائل من كلام المجيب في المحاورات أن تكون مشيرات تبادل الأقوال من قبيل علامتي الجمع والطّرح في الرّياضيّات (+ –) فإنّ إبراز ردود الجماعة على سؤال المعتقل في هذا المعسكر تدفع إلى التّفكير في هذه العلامة السّوداء المغلقة التي تشُدُّ بصرَ النّاظر في هذه القصيدة.

إنّ غياب الإشارات المرجعيّة والعلامات المحيلة على الذّوات والحيّزات والصّلات الرّابطة بين المتكلّم والجماعة في هذه القصيدة التي دار فيها الحدث وفعل التّلفّظ داخل حيّز الاعتقال بما هو مكان مرتبط بالخوف والمعاناة والانطواء على النّفس وحتّى بالجنون والانتحار، إنّما هو غيابٌ يُعَقِّدُ فعلَ القراءة والتّأويل.

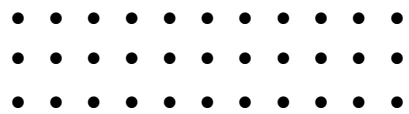
ورغم الضّبابيّة التي تلفّ أجواءَ النّصّ يمكن أن يعقد النّاظر في هذه العلامات المرئيّة الصّلة المتوتّرة بين الطّرفَيْن المتحاورَيْن. إنّ امتلاء الدّائرة بالسّواد في بداية كلّ ردّ على سؤال المعتقَل يجسّد –دون كلام– امتلاءَ النّفس بالغضب واحتدادها بالتّوتّر وكأنّ دائرة السّواد تختزن أعنف حالات المكابدة التي تُخْرِسُ القادمين إلى المعسكر ليلاً قبل أن تنفجر أصواتُهم بهذه الإجابات الحادّة والمتوتّرة.

إذا اعتبرنا هذا المعتقَلَ في هذه المعسكر الذي لا يتحدّد بسبب عجز اللّسان عن تصوير المكان وحالةِ الإنسان فيه، معتقَلاً شيوعيًّا هو الشّاعر أو أحد رفاقه، والقادمين إلى هذا المعسكر صحبةَ أطفالهم من التزم هذا المناضل بالدّفاع عن حقوقهم الاجتماعيّة والسّياسيّة، جاز أن يكون هذا الحوار بين الطّرفَيْن متوتّراً وأن تكون دوائر السّواد المتتابعة تمثيلاً بالصّمت والكلام لأوضاع المعاناة المشتركة بين المناضل الذي يروم التّضحية من أجل المستضعفين، ومن قصدوا المعسكر بأطفالهم.

- النّظام الطِّباعيّ تجسّمه سطور ثلاثة منقّطة خالية من العلامات اللّسانيّة وينشأ بها حيّزان صامتان ينحبس داخلهما صوتُ المتكلّم فرداً وجماعةً.

يَرِدَ حيّز الفراغ الأوّل بعد تساؤل المتكلّم الذي يحاور ذاتَه ويتحدّث بعاداته في المعكسر:

كلمّا انتصف اللّيل أوقدتْ نارُ المعسكر
– في النّهار احتطبت.
ثمّ أنصت:
هل هذه خطوات الجنود؟



[1]

إنّ انتشارَ الصّمت في هذه السّطور الثّلاثة المتعاقبة، إضافةً إلى بنائه مساحة بياض في النّصّ، يصير دافعاً إلى تأويل هذا الفراغ النّصّيّ. فلماذا توقّف هذا المتكلّم – السّارد عن إظهار ما كان يدور في المعسكر؟

يُفَسَّر هذا الصّمت تفاسيرَ عديدةً منها توجُّسُ المتكلّم من خطوات الجنود التي تفرض على المعتقلين داخل المعسكر التزامَ النّظام الصّارم نوعاً من الإمعان في المعاقبة. وإذا كان ما أنصت إليه المتكلِّم هو قدوم الجنود تعيّن أن تكون قراءةُ هذا الصّمت تصويراً غير مرئيّ لما يجري من اعتداء على المساجين ومن إجبارهم على الاعتراف بما يوجّه إليهم من تهم. والنّظر في الجدل بين الكلام والصّمت في المقطع الأوّل من مقاطع هذه القصيدة يؤول إلى اعتباره صراعاً بين التّوق إلى الحياة والحرّية وقد صاغه الشّاعر بفعل إيقاد نار المعسكر في زمان بينيّ (كلّما انتصف اللّيل) وبتواصل الحركة والنّشاط نهاراً، والسّعي إلى سلب هذه القيمة ودوسها بوقع خطوات الجنود. ولمّا كان صمتُ السّطور الثّلاثة خطاباً فارغاً من الكلام فإنّه مثّل ما يشبه ركحاً خلفيًّا تدور فيه حركة المواجهة بين من يداوم على إيقاد نار المعسكر كلّما انتصف اللّيل، ومن يروم إطفاء جذوتها وتحويلها رماداً. وقد يكون مَحْوُ ما يقوله الجنود وما يأتونه من ردود فعل على ما قام به هذا المعتقل تبشيراً صامتاً بتوقّد نار المعسكر دون علامات لسانيّة تحيل على رموز النّضال في العالَم، أو على شخصيّات الأسطورة تُستَدْعَى أقنعةً تُخفي صريحَ المواقف.

1 -ديوان سعدي يوسف، مج. 2، ص: 204.

وأمّا الصّمت الثّاني في هذه القصيدة فيشملُ أخرَها قبل السّطر الختاميّ فيها ويمتدّ أيضاً على سطور ثلاثة منقّطة إثر الحوار الذي دار بين مُوقد نارِ المعسكر كلَّ انتصافِ ليلٍ ومَنْ جاؤوا المعسكرَ في هذا الزّمان:

- أمنحكم معطفي؟
- نحن موتى...
- إذن... كيف جئتمُ إليّ؟
- نحن جئنا بأطفالنا.

... ...

... ...

... ... [1]

تظهر الفراغات التي تَرِدُ عَقِبَ الكلام وتحتلّ حيّزَ السّطور الثّلاثة التي تصير سطوراً هندسيّة وخطوطاً منقّطة متشابهة ظهوراً لافتاً للعين، لكنّ وظائفها الخفيّة تختلف. إنّ نقاط التّتابع الثّلاث بعد «نحن موتى» تتكتّم على كلام لا يصرّح به المتكلِّمون وتختزل جزءاً من إجابتهم على عرض المعتقَل وإيثارهم بالمعطف، فاقتصادُ الكلام يُسْقِط تبرير الرّفض بما أنّ الموتى لا يحتاجون غِطاءً. وأمّا نقاط التّتابع الثّانية وسط كلام المعتقَل – وهي من العلامات الطّارئة على بناء النّصوص في الكتابة العربيّة– فهي وقفةُ تحيّر واستغراب يتعطّل بسببهما النّطق قبل أن يُصَاغَ السّؤال الإنكاريّ بملفوظ منطوق.

إذا تجاوزْنا ما يمكن اعتباره وقفاتِ بياضٍ جزئيّ ونَظَرْنا في البياض الممتدّ في شكل السّطور الثّلاثة المرسومة طِباعيًّا تطلّب منّا هذا البناء على الصّمت تأويلاً.

مجيءُ المتكلّمين إلى نار المعسكر بأطفالهم كلّما انتصف اللّيل وصمتُهم المُطْبِقُ بعد تصريحهم بما فعلوه يُشْرِع مسارب التّأويل. قد يكون صمتهم ناطقاً بما تكبّدوه من معاناة للوصول إلى هذا المكان النّائي والمنعزل، أو بما عزموا عليه من تنشئة الأطفال على سلوك النّضال والمواجهة. وقد يكون صمتُهم أمارةَ تأميل الانتصار على القوى التي أنشأت المعسكر إذا اعتبرنا الأطفالَ رمزَ الحرّية والمستقبل. وإذا وصلنا مقطع الصّمت

1 - ديوان سعدي يوسف، مج. 2، ص: 205.

بالسّطر الختاميّ في القصيدة بدا التّأويل مقبولاً. فكأنّ ما سينجزه الأطفال من أعمال وعلى امتداد زمان طويل هو السّبيلُ الموصل إلى إطفاء نار المعسكر عند طلوع الصّبح بما هو زمان النّور وانبعاث الحياة والحركة في عالَم الطّبيعة وفي عالَم الإنسان.

يتحصّل من استقراء الجدل بين الكلام والصّمت وبين النّظر في تعدّد العلامات البانية لقصيدة «المعسكر» أنّ سعدي يوسف شاعرُ نَبْرَةٍ خافتةٍ بحسب عبارة فاطمة المحسن. إنّه يتعامل مع أقسى تجارب الحياة بالقليل من العلامات. وهو يختزل تجربة الحدود القصوى في حيّز نصّيّ يتخلّله الفراغ والتقطّعات. واستخدامه للعلامة اللّسانيّة محاذيةً للعلامات الطّباعيّة وتنويعُ هذه العلامات، استخدامٌ يطوِّر الكتابة الشّعريّة المندرجة في تجربة الشّعر الحرّ ويغنيها بأشكال إخراج للنّصّ وطرائق رسم له على صفحة الورقة تصيّره عملاً تشكيليًّا ذا ألوان متدرّجة وخطوط متعرّجة ومساحاتٍ متموّجة. إنّ النّبرة الخافتة في بعض قصائده تصير نبرةً صامتة إذا جاز هذا الوصف، ويصير الصّمت أشدّ إبلاغاً من الكلام حين يغدو فاعِلاً خِطابيًّا (Un actant discursif) وطرفاً في بناء نظام سيميائيّ جديد يتطلّب سلوكاً قرائيًّا مغايراً للمألوف. ومن ثمّة فإنّ كلّ نظام سيميائيّ مطالَب بإنشاء معنى وذلك لإبطال الصّمت الذي يبدو أمراً لا معنى له. إنّ الصّمت لعبة معاصرة للتّفكير السّيميائيّ لأنّ سلبيّة الكلام تقيم وشائج شكليّة مع حقل الثّقافة[1].

وليس الوصلُ بين علاماتِ الكتابة وعلاماتِ الفراغ والبياض وبناء النّظام السّيميائيّ في شعر سعدي يوسف ممّا يسهل أمرهُ وتتحدّد موجّهاته. فكلّ القصائد التي توسّلت الصّمت لتعتيم الدّلالة وخلخلة الهندسة المألوفة للشّعر تقدّم سيمياء مخصوصةً بكلّ نصّ. وإذا كانت لعبة البياض والسّواد والاتّصال بين علامات القصيدة وسطورها قائماً حيناً منقطعاً أحياناً، وكانت لعبةَ تشكيلٍ لتجربة الاعتقال في المعسكر، فإنّ بناء الكلام الشّعريّ على الصّمت والانقطاع في قصيدة «القرية»[2] ينحو بالتّشكيل الطّباعيّ منحًى مخصوصاً. تبدو هذه القصيدة التي كتبها الشّاعر بمدينة باتنة بالجزائر في 25 /1980/3 قريبةً من «شعر السّيرة الذّاتيّة» الذي يستعيد فيه سعدي يوسف بعضَ أطوار تقضّت من حياته.

1 SIMON HAREL, *La voix chantée du silence*, in : Revue *Proté* ∃, volume 28, n° 2, automne 2000, (Le silence), p. 18.

2 ديوان سعدي يوسف، مج. 2، ص: 72.

تنبني هذه القصيدة بالتّناوب بين سطور شعريّة ملأى وسطور منقّطة تشكّلها خطوط ثلاثة متقطّعة. ويمكن التّمييز فيها بين:

- تشكيلة لسانيّة مرئيّة ومسموعة تتكوّن من 14 وحدة بنائيّة هي سطور تمتدّ وتتقلّص في محاكاة لتموّجات الضّوء والصّوت والحياة، وقد يجري الصّمت في بعض هذه السّطور إثر جريان الكلام.
- تشكيلتين لسانيّتَيْن منطوقتَيْن متساويَتَيْن في عدد السّطور (خمسة سطور) ونازعَتَيْن إلى اختصار الحيّز النّصّيّ فيها.
- ثلاثة تشكيلات طِباعيّة مرئيّة واقعة بعد المقطع الأوّل والثّاني والثّالث، وهي مقاطع غير مقروءة لأنّها خالية من كلّ ملفوظ أو منطوق.
- تشكيلة سطور شعريّة رباعيّة تشترك ثلاثة منها في توازي البدايات بتكرار صيغة النّفي (لم يعرف / لا رأى/ لم ير...).

والمتحصّل من هذا الوصف السّيميائيّ لِجَسَدِ القصيدة أنّها تشكيلاتُ كلامٍ تتخلّله تشكيلاتُ صَمتٍ وحيّزاتُ بياضٍ وفراغٍ لسانيّ.

إنّ فعل التّذكّر الذي حرّكته علامة ماديّة مثّلتها شهادة الميلاد التي قلّب فيها كاتبُ سيرتِهِ «ما تجيء به الخطوط»[1] هو المشكِّل لِسيمياء القصيدة. ولمّا كان هذا الفعل محفوفاً بالنّسيان والاختزال والاقتطاع والانتقاء والتّحريف المقصود على حدٍّ مَا يذهب إلى ذلك الدّارسون لنصوص التّرجمة الذّاتيّة، فإنّ الحيّزات الفارغة في قصيدة «القرية» تكون أَمارةً على ما يتهدّد الاسترجاعَ والتّذكّرَ من عمل انتزاع للأحداث ومحوٍ للمشاهد.

لقراءة الصّمت في هذه القصيدة وجوهٌ أخرى من التّأويل. إنّ الصّور التي استعادها هذا الشّاعر تبدو في أغلبها صوراً مشرقةً تُقدِّم حالاتٍ زاهيةً لحياة الطّفولة والنّشأة الأولى. ولهذا تكون مساحات الصّمت صوراً مضادّة امتنع الشّاعر عن استحضارها خاصة وهو بعيد عن أرض العراق وقرية المنشأ. إجراء السّطور الكثيرة بالتّنقيط بدل العلامات التي تحيل على الأحداث والأحوال المرجعيّة والمعدَّلة بفعل التّخيّل تجسيمٌ طِباعيٌّ لِما يعتري الذّاكرةَ من فراغات زمانيّة يَقَعُ إسقاطُها من شريط الاسترجاع سهواً أو

1 - ديوان سعدي يوسف، مج. 2، ص: 72.

عجزاً عن التقاط الزّمان الهارب. وقد تكون مساحات البياض التي تتخلّل القصيدة من المَشاهد التي تثبّتها الذّاكرة، لكنّ الشّاعر – السّارد يتكتّم عليها ويروم الاحتفاظ بها لنفسه دون غيره من القرّاء لِما تنطوي عليه من أجواء حميميّة ولِما ترتبط به من أويقات هوًى. وعلى العموم فإنّ طمس العلامات اللّسانيّة ومحوَ الكلام المنطوق وإضمارَ ما ينتظره القارئ من تفصيل لأطوار حياة المتكلِّم في هذه القرية ممّا يُبْرِزُ تقنية الحجب والإخفاء ويحرّك فضول القارئ لمعرفة ما تستّر عليه الشّاعر.

ولمّا كانت النّصوص التّرجذاتيّة أكثر ألوان الكتابة إصراراً على البوح والإسرار، وأقواها مقاومةً للصّمت، أفلا يكون الصّمت فيها مكبوتاً أصليًّا وممّا لا يُقال ويظلّ بمنأى عن التّلفّظ؟[1]

وعلى العموم يكون صمت الشّاعر في هذه القصيدة وفي سابقتها علامةً بيضاءَ وفراغاً نصيًّا يقتضي من القرّاء تنبّهاً إلى حقيقة إدراجه في حيّزات معيّنة داخل القصيدة وبذل جهد قصد إنطاق هذه الصّمت. وزيادةً على أنّ سيمياء البياض والتّنقيط والخطوط المتقطّعة وتعاقبَ علاماتِ اللّسان وعلاماتِ الطِّباعة ممّا يضفي على هذه القصائد بعداً تشكيليًّا (Une dimension plastique)، فإنّها تُجسّم مساراً سيميائيًّا (Sémiosis) وتفتح مجرًى تأويليًّا ينطلق فيه القارئ على مهل فيدرك أنّ التّعويل على بنية الصّمت في شعر سعدي يوسف مؤشّر (Index) على معاناته أحوال النّفي والاعتقال وآلام الانفصال عن أرض الوطن وعن فضاءاتها الحميمة.

الخاتمة

أبانت النّماذج التي نظرنا فيها وجوهاً من الكلام الصّامت فكانت بلاغة الصّمت فيها أقوى أحياناً من بلاغة الكلام. لقد كانت لعبة السّواد والبياض والتّناوب بين الامتلاء والخواء، وبين منطوق الكلام وما كان كلاماً مخفيًّا في الصّدور تقنيةً جديدةً في كتابة القصيدة وفي إخراج نصّها متشكِّلاً في هيئة لم يألفها قرّاء الشّعر. ولئن بدا هذا النّزوع إلى التّشكيل الجديد مردوداً إلى تأثّر بعض الشّعراء العرب حديثاً بتجارب الكتابة الغربيّة في الشّعر والرّواية وإلى إفادتهم من فنّ الرّسم الذي يستغلّ المساحات والخطوط والأشكال

1 SIMON HAREL, *La voix chantée du silence*, *op. cit*., p. 18

ودرجات الألوان، فإنّه مثّل نزوعاً إلى تطوير الكتابة والذّائقة وإلى إعادة بناء التّعامل مع القصيدة.

ولم يكن توسّل الصّمت بديلاً من الكلام من مظاهر قصور الشّعراء عن الإبـــلاغ وقصور العلامات اللّسانيّة عن الأداء. إنّ مقاطع الصّمت وحيّزات الفراغ صـــارت فـــي العيّنات المدروسة –وفي عيّنات أخرى لم تكن موضوع بحثنا هذا[1]– مثّلت وقفات شـــبيهةً بالوقفات التي يعمد إليها الرّواة في القصص الشّعبيّ ليَشُدُّوا إليهم جمهورَ المستمعين إلـــى الحكايات، وبالوقفات التي تكون عندما يتبادل المتحاورون أطراف الكـــلام. وإذا كانـــت التّداوليّة في اتّجاهاتها اللّسانيّة تحلّل الخطابات على أساس طبيعة الملفوظـــات ومقاصـــد المتلفّظين وتميّز بين التّلفّظ الصّريح وغير الصّريح وتسعى إلى تفكيك الكلام المُهْمَت وما كان من الأقوال مضمراً، فإنّ هذا الشّعر الذي يزاوج بين الكلام والصّمت وبين العلامات ذات الدّالّ والمدلول و«علامات» ليس لها صورة سمعيّة وصورة ذهنيّة، قد يُقدّم للمباحث التّداوليّة مدوّنةً تساعد على تطوير نظرها في طبيعة الكلام ومقاصد المتكلّمين.

قد يبدو الصّمت إذن فراغاً تلفّظيًّا وامتناعاً عن التّواصل وعن تشغيل ملَكَة اللّسان، ولكنّ ما رأيناه في قصائد الشّعراء العرب يقيم الدّليل علـــى أنّ "الصّـــمت فـــي دلالتـــه الجوهريّة، فعلٌ تلفّظيّ بالغياب، مندرج في الخطاب بعلّيّة سياقيّة. وخلافاً لأفعال الكـــلام والكتابة التي تتجسّد بالنّطق والكلمة، لا يولّد فعلُ الامتناع عن الكلام ملفوظاً لسانيًّا. وإنّما يُحْدِث فراغاً نصّيًّا وبياضاً ونقصاناً يكون جزءاً أساسيًّا في التّأليف وتكون له دلالةٌ تُعادِلُ دلالةَ الكلام المتحقّق أو تفوقها قيمة"[2]

بقـــي أن نتســـاءل إلـــى أيّ مـــدى يكـــون المســـار السّـــيميائيّ[3] (Le procès sémiotique) الذي ضبط «ميخائيل ريفاتير» في بداية كتابه «سيمياء الشّعر» مرحلتَيْـــه الأساسيّتَيْن لبلوغ ما سمّاه تدلالاً (Signifiance) مساراً إجرائيًّا ناجعاً دوماً؟ قـــد يكـــون تفكيكُ القصيدة انطلاقاً من قراءة خطّيّة لها تُعَدّ قـــراءة كاشـــفة (Heuristique) لإدراك

1 يمكن للنّاظر في مدوّنة سعدي يوسف الوقوف على أمثلة كثيرة من القصائد التي تنبني بالصّمت والكلام.

2 PIERRE VAN DEN HEUVEL, *Parole Mot Silence*, *op. cit*., p. 67.

3 MICHAEL RIFFATERRE, *Sémiotique de la poésie*, traduit de l'américain par Jean-Jacques Thomas, Seuil, Paris, 1983, pp. 15-17.

المعنى وذلك حين يستعين القارئ بكفاءته اللّسانيّة ويفترض أنّ العلامات تحيل على الأشياء، ويكون تجاوزُ هذه القراءة الأولى إلى قراءة ثانية تُعدّ قراءة مؤوِّلة (Herméneutique) يستعيد خلالها القارئ ما كان حصّله من قراءته الكاشفة ويعدّل فهم ما بلغه مقارِناً بين نتائج القراءة الأولى والثّانية معتبراً النّصّ بنية متغيّرة، قد يكون هذا ممّا يُحقِّق لفعل القراءة السّيميائيّة للشّعر نتائج محمودةً، ولكنّ انقطاعَ الخطاب والفراغَ التّلفّظيَّ اللّذَيْن يُصيّران القصيدة نصًّا ناقصاً مثلما رأينا ذلك في العيّنات التي اعتمدناها في بحثنا يكون مدعاةً إلى مزيد التّفكير في «صمت الشّعراء».

المصادر والمراجع:

المصادر

- محمّد علي شمس الدّين، **الشّوكة البنفسجيّة**، دار الآداب، بيروت، طبعة أولى، 1981.
- شوقي بزيع، **ديوان مرثية الغبار**، دار الآداب، بيروت، طبعة أولى، 1992.
- سعدي يوسف، **الدّيوان**، دار العودة، بيروت، (المجلّد الثّاني)، الطّبعة الأولى، 1988.

المراجع

- المحسن (فاطمة)، **سعدي يوسف: النّبرة الخافتة في الشّعر العربيّ الحديث**، دار المدى للثّقافة والنّشر، دمشق، الطّبعة الأولى، 2000،
- النّصري (فتحي)، **السّرديّ في الشّعر العربيّ الحديث، في شعريّة القصيدة السّرديّة**، الشّركة التّونسيّة للنّشر وتنمية فنون الرّسم، تونس، الطّبعة الأولى، 2006.

- ARON (PAUL), DENIS (SAINT-JACQUES) et VIALA (ALAIN), ***Le dictionnaire du littéraire***, P.U.F., 2002
- CUCROS (FRANC), ***Le poétique, le réel*** (Préface de Mikel Dufrenne), Paris, Méridiens Klincksieck, 1987.
- DE PALACIO (JEAN), ***Le silence du texte Poétique de la Décadence***, éd. Peeters, Louvain, Paris, 2003.
- DUCROT (OSWALD), ***Le dire et le dit,*** éd. de Minuit, Paris, 1984.
- HAREL (SIMON), ***La voix chantée du silence***, in : Revue ***Proté ∃***, volume 28, n° 2, automne 2000, (Le silence).

- MINO (HIROSHI), ***Le silence dans l'œuvre d'Albert Camus***, Préface de Paul Vialianeix, José Corti, 1987.
- POUGEOISE (MICHEL), ***Dictionnaire de poétique***, Belin, 2006.
- RIFFATERRE (MICHAEL), ***Sémiotique de la poésie***, traduit de l'américain par Jean-Jacques Thomas, Seuil, Paris, 1983
- VAN DEN HEUVEL (PIERRE), ***Parole Mot Silence, pour une poétique de l'énonciation***, Librairie José Corti, 1985.

الصّمت: أنواعه ووظائفه
في الشّعر العربيّ الحديث

1. مقدّمة

قد يبدو الحديث عن الكلام والصّمت مبحثاً مستحدثاً في الدّراسات اللّسانيّة والتّداوليّة، لكنّ النّاظر في التّراث العربيّ يجد اهتماماً متفاوتاً بالظّاهرة الكلاميّة وجهاً وقفاً، ومن ذلك أنّ الجاحظ في رسائله الأدبيّة أبدى موقفاً في الكلام والصّمت لمّا عقد مقارنة بينهما قائمة على السّجال: "قد قرأت كتابَك فيما وصفتَ من فضيلة الصّمت وشرحتَ مناقب السّكوت [...] وزعمتَ أنّ اللّسان من مسالك الخنا الجالب على صاحبه البلا [...] ولم أجد للصّمت فضلاً على الكلام ممّا يحتمله القياس لأنّك تصف الصّمت بالكلام ولا تصف الكلامَ به. ولو كان الصّمتُ أفضلَ والسّكوتُ أمثلَ لما عُرِفَ للآدميّين فضلٌ على غيرهم ولا فُرِق بينهم وبين شيء من أنواع الحيوان وأطياف الخلق في أصناف جواهرها واختلاف طبائعها"[1].

لا شكّ في أنّ تقديم الكلام على الصّمت عند الجاحظ ولدى عموم البلاغيّين القدامى وتفضيلَ النّطق على السّكوت موقفٌ متأصّل في نظريّة البيان التي أعلى الجاحظ دعائمها، غير أنّ الصّمت يلازم الكلام دوماً وينازعه الوجودَ. ألا ترى أنّ الحديث يتبادله النّاس يوميًّا وفي وضعيّات الحياة كافّة وفي سائر السّياقات والمقامات لا يمكنه الاسترسال إلى ما لا نهاية في الزّمان إذ لا بدّ أن تتخلّله وقفاتُ صمتٍ يستردّ فيها المتكلّمون أنفاسَهم ويختبرُ كلُّ واحد منهم وقعَ كلامه في مخاطبه أو في مخاطبيه، ويحدّد –في ضوء ما يبدونه من ردود فعل– طبيعة خطابه إليهم مدّةً ونبرةً وتنويعاً في الصّياغات. وأبرزُ ما يدلّ على منزلة الصّمت يتخلَّلُ الكلامَ ويقطع استرسالَه أنّ الزّعيم السّياسيّ والدّاعية الدّينيّ والخطباءَ كثيراً ما يعمدون إلى وقفاتِ صمتٍ يستغلّونها في التّأكّد من سلامة التّواصل مع مستمعيهم وأتباعهم، وفي تقويةِ استعدادهم إلى مزيد الإنصات لإحكام الاحتواء وتحقيق

1 **رسائل الجاحظ، الرّسائل الأدبيّة**، قدّم لها وبوّبها وشرحها الدّكتور علي أبو ملحم، دار مكتبة الهلال، بيروت، الطّبعة الأولى، ص ص: 299-301.

الانضواء. إنّ الصّمتَ في مثل هذه المقامات وعديد السّياقات يقوم بما عــدّه «ياكبســن» وظيفةً انتباهيّةً تتحقّق لكن دون علامة لسانيّة.

وإذا كان الكلامُ قرينَ الفنون التي تعتمد العلامة اللّسانيّة، فإنّ الصّمت علامةٌ فــي عدد من الفنون الإيقاعيّة مثل الموسيقى والعروض. إنّ فنّ الموسيقى –وأساسُه أصــوات الآلات ونقرات النّغمات– يزاوج بين النّقرات ووقفات الصّمت بما يتيح ظهــورَ بعضــها واختفاءَ الآخر، وإنّ إيقاع بحور الشّعر يعوّل على تناوب الحركــات والسّــكنات وعلــى الجمع بين أزمنة قويّة وأزمنة ضعيفة وعلى النّبرات القويّة والضّعيفة.

2. في حدّ الصّمت

يتحدّد الصّمت في **لسان العرب** بأنّه إطالةُ السّكوت، وهو يُقال للرّجل إذا اعتقلَ لسانُه فلا يتكلّم أصمتَ فهو مُصْمِتٌ، والصُّمَاتُ هو السُّكُوت. ويقترن الصّمت في لغة العرب بالصّحراء الخالية فيُقال تركتُه يصحراءَ إِصْمِتَ أي حَيْثُ لا يُدْرَى من أينَ هو، ولقيتُه ببلدةٍ إِصْمِتَ إذا لقيتُه بمكان قفرٍ لا أنيسَ به. وللجذر (ص.م.ت.) صلة **بالعملة**، إذ يقال للذّهب والفضّة صامِت (يقال: جاء بما صَاءَ وصَمَتَ: الشّاء والإبل، الذّهب والفضّة)، وله صلة **بالسّلاح**، فالصّموت من الدّروع هي اللّيّنة المسّ، والصّموتُ من السّيوف ما يكون له رسوبٌ في الضّريبة فقلّ بذلك خروج الدّم منها. والضّربةُ الصّموت هي التي تمرُّ في العظام فلا تُصوّت. ويقال جاريةٌ صَمُوت الخلخالَيْن إذا كانت غليظة السّاقَيْن، لا يسمع لخلخالها صوتٌ لغموضه في رجليها. ويقال: بات فلان على صِماتِ أمره إذا كان معتزماً عليه[1].

وإذا كان للصّمت في العربيّة هذا التّعدّد الدّلاليّ الشّامل أحوالَ الإنسان والمكان وأحوالَ الحرب والسّلام والحرب، فإنّ الصّمت في الفرنسيّة له اتّصال بالسّكوت والامتناعِ عن الكلام، وله علاقة بالموتِ عندما يقف النّاس دقيقة صمتٍ احتراماً لروح الميّت، وبموقف الإنسان حين يفضّل إخفاء آرائه وأفكاره مثلما يكون ذلك في كتابة التّرجمة الذّاتيّة. وللصّمت علاقة بالمجرمين الذين يتخفَّوْن بالصّمت على ما ارتكبوه من شرور، فلا يُفيدون رجال الشّرطة بمعلومات تمكّنهم من ضبط الجناة[2]. إنّ قيمة هذه التّحديدات القاموسيّة للصّمت قيمة لا تُنْكَر مزيّتُها، ولكنّ دراسةَ الصّمت من زاوية التّلفّظ دراسةٌ طريفةٌ لأنّ تناولَ الخطابات في السّياسة والشّعر والمحادثات وفي ضروب المحاورات تركّز في علامات اللّسان وقرائن الكلام وفي سطح الخطاب. ولهذا فضّلَ «بيار فان دان هيفل» إدراجَ الصّمت في تحليل الخطاب، فقال مبرّراً هذا التّوجّه في البحث: "إنّ كلّ كلام متولّد من الصّمت راجع إليه. وهذه بديهيّةٌ بعينها. ففي تحليل الخطاب، تكون هذه المسألة قاعدةَ تحليلٍ لافتتاحيّة النّصّ وخاتمته. وليست هذه هي المسألة التي تعنينا في المقام

1 **لسان العرب المحيط**، للعلاّمة ابن منظور، دار الجل، دار لسان العرب، بيروت، مادّة: (ص.م.ت.).

2 ***Le Petit Robert, Dictionnaire de la langue française***, 1989, p. 1814.

الأوّل. إنّنا نصطدم على الدّوام بعدم الاسترسال الدّاخليّ للخطاب الأدبيّ، وإذا نظرنا في الأمر من زاوية التّلفّظ، أدركنا قصورَ التّفسيرات التي قدّمتها الدّراسات البنيويّة التي تعتبر وقفات الصّمت (Les silences) والفراغات بمثابة صور بناء، وعناصر مكوِّنة داخل تأليفٍ أُحْكِمَ بناؤه باقتدار"[1].

وإذا كانت الدّراسات البنيويّة تقف على سطح الخطاب تعيّن –حسب هذا الباحث– التّساؤلُ بخصوص هذه «الفراغات» النّصيّة على مستوى فعل الكلام وبخصوص أصلها الحقيقيّ في ما قبل الكلام (Le prélanguagier) وفي البنية غير المرئيّة، وبخصوص مقاصد إدراجها فيما يتّصل بتقبّل النّصّ. إنّ غياب دراسة جدّية للصّمت في مجال الأدب هو الذي حفّز «فان دان هافيل» لدراسة هذه الظّاهرة، وهو حين بحث فيها بادر إلى تعريف الصّمت بقوله: "هل يُمكن أن نَعْتَبر الصّمت عمليّةً خِطابيّةً، واعيةً أو غير واعية، تظهر في نصّ من النّصوص وتُحيل مباشرة على التّلفّظ"[2]. والمؤلّف يعتبر الصّمت مفهوماً إشكاليًّا بامتياز لأنّه يفتقد قاعدةً محسوسةً على المستوى اللّسانيّ، ولهذا يستعمله في معنى عدم إنجاز عملٍ تلفّظيّ قد يوجد أو قد يلزَم وجودُه في وضعيّة مُعْطاة.

3. هل تناول النّقّاد العرب مسألة الصّمت في الأدب؟

إنّ الإجابة العلميّة على هذا السّؤال تقتضي إلمامَ الباحث بكلّ ما نُشر من دراسات نقديّة تناولت الصّمتَ نوعاً ووظيفةً. وهذه وضعيّة معرفيّة تكون مستحيلة على الباحث الفرد، لكنّ هذه الوضعيّة لا تحول دون النّظر في ما توفّر لنا من بحوث نظر أصحابها في المسألة.

قد يكون ما ذكره كمال خير بك من «ملامح جديدة في كتابة القصيدة» من أسبق الإشارات إلى الجدل بين الكلام والصّمت في الشّعر العربيّ الحديث. إنّ العيّنات التي اختارها هذا الباحث من شعر أنسي الحاج والسّيّاب مكّنته من تبيّن هذه الملامح الجديدة وهي تتمثّل في تقنيّات التّنقيط والفصل وفي شكل الكتابة وتوزيع النّصّ وتقطيع العبارة إلى أجزاء موزّعة عبر مختلف أشكال الفصل من (البياض العازل) إلى التّوزيع غير

1 PIERRE VAN DEN HEUVEL, ***Parole Mot Silence, pour une poétique de l'énonciation***, Librairie José Corti, 1985, p. 65.

2 **نفسه**، ص ص: 66-67.

المنتظم على أسطر عديدة. والمؤلّف يعتبر "هذا النّمط الفوضويّ في التّنقيط والتّوزيع" من الوسائل النّاجحة التي استفاد منها الشّعراء العرب المعاصرون لتحطيم العبارة التّقليديّة مُتأثّرين بحركتَي الدّادائيّة والسّرياليّة[1]. وحين تأمّلت يمنى العيد الصّمتَ الاختياريّ الأبديّ الذي أُجْبِر عليه الشّاعر اللّبنانيّ خليل حاوي لمّا وضع حدًّا لحياته في السّادس من حزيران سنة 1982، اعتبرت حادثةَ الانتحار قصيدةً أخيرة للشّاعر أراد بها معانقة الحياة بعد صمت بلا كلام بلا صوت، واعتبرت موتَه يقول مرّة واحدةً كلّ شيء، يقول كلَّ ما قاله الكلام، وكلّ ما لم يقله الكلامُ[2].

لقد قرأتْ يمنى العيد هذا الصّمتَ الأكبرَ في ضوء أسئلة الثّقافة والكتابة المطروحة بخصوص الحاضر والمستقبل وقفزِ التّاريخ إلى الوراء. وانكسار حلم الانبعاث الحضاريّ لأمّة العرب. إنّ فترات الصّمت التي تخلّلت المسيرة الشّعريّة لخليل حاوي "ربّما كانت بمثابة وقفة ترى إلى فراق الكتابة والثّقافة وتواجه سؤال الثّقافة الملحّ ! [...] وقفة تقول السّؤال الضّمنيّ وتطرحه على وعي الشّاعر وكتابته، صمت يقول ما لا تقوله كلمات الشّاعر"[3].

وحين يفتتح الشّاعر قصيدة «الأمّ الحزينة» بقوله متحيّراً:

ما لوجه الله صحراء
وصمتٌ يترامَى عبر صحراءِ الرّمال

ويعيد هذه التّوقيعة الحزينة في مقطعها الثّاني:

ليس في الأفق
سوى صمت السّؤال

1 كمال خير بك، **حركة الحداثة في الشّعر العربيّ المعاصر، دراسة حول الإطار الاجتماعيّ – التّقافيّ للاتّجاهات والبنى الأدبيّة**، قام بالتّرجمة: لجنة من أصدقاء المؤلّف، دار الفكر للطّباعة والنّشر والتّوزيع، بيروت، طبعة ثانية، 1986، ص ص: 150-151.
2 د. يمنى العيد، **في القول الشّعريّ**، دار توبقال للنّشر، الدّار البيضاء، طبعة أولى، 1987، ص: 75.
3 **في القول الشّعريّ**، ص: 79.

عن حماة القُدس
والعارِ المغنّي خلفَ آثار الفعال
وضميرُ الله صحراءٌ
وصمت يترامى عبر صحراء الرّمال[1]

ندرك طبيعة المسار الذي آل بالشّاعر إلى الصّمت المطبق.

لم يقرأ محمّد بنّيس الصّمتَ في الشّعر المعاصر قراءةَ يُمنى العيد التي اعتبرت محوَ الذّات من الوجود بالإقدام على الانتحار تجربة تخوم قصوى خاضَها خليل حاوي، ونزّلت شعرَه وحياته في ما سمّاه «موريس بلانشو» «فضاء الموت» وهو فضاء يتبادل فيه الشّعريّ والفلسفيّ السّؤال"[2].

لقد تحدّث بنّيس عن "مسارات مجهولة" وعن "مسكن شعريّ حرّ هو الأساس في الممارسة النّصيّة"[3]، وذكر من بين هذه المسارات أنواعاً من الحذف (حذف مخبَر عنه، حذف غير مخبر عنه حذف ملتبس). وحين خصّص الفصل الثّالث لـ«النّصّ وبناء الإيقاع» وتناول قوانين الوقفة في القصيدة المعاصرة وميّز بين أنواع من الوقفات خصَّص لـ«وقفة البياض» حيّزاً من النّظر واعتبرها "تُوَسِّع مفهوم المختبر في حداثة الشّعر المعاصر في الوقت نفسه التي (!) تدخل فيه الذّات الكاتبة مسكناً جديداً يحتلّ فيه المشهد النّصّيّ غابة التّعدّد كما تخرج فيه الذّات الكاتبة على أنماط التّقعيد التي كانت حوّلتها من قَبْل إلى جسد خضوع لا يملك أيَّ قدرة على الاحتجاج فيكون المقيسُ والمعدودُ مهدَّداً بما لا يقبل القياسَ والعدَّ"[4].

والمؤلّف يرى أنّ وقفةَ البياض تُفجِّرُ أزمةَ البيت في الشّعر المعاصر وتُفْقِدُ المعيارَ السّائدَ في تعيين حدود البيت وفي تعيين حدود الشّعر والنّثر أو الشّعر والأجناس الأخرى،

1 **ديوان خليل حاوي**، دار العودة، بيروت، 1993، ص ص: 393، 397-398.
2 محمّد بنّيس، **الشّعر الحديث، بنياته وإبدالاتها (3) الشّعر المعاصر**، دار توبقال للنّشر، الدّار البيضاء، الطّبعة الأولى، 1990، ص: 212.
3 **الشّعر المعاصر**، ص: 159.
4 **نفسه**، ص: 127.

وأنّها حين ترد في نهاية سطر الصّفحة أو في وسطها تكون "إعلاناً عن تفاعل الصّمت مع الكلام وتفاعل البصريّ مع السّمعيّ في بناء إيقاع النّصّ"[1].

إنّ الباحث في وقفة البياض علامة غيرَ مسموعةٍ وغيرَ مقروءةٍ يستند إلى تفكير الشّاعر الفرنسيّ «مالارميه» الذي يعتبر البياضَ حُجّة البناء و"الصّمتَ هو البذخ الوحيد بعد القوافي" ويستدلّ على هذا المسار المجهول في الشّعر العربيّ المعاصر بقصيدة أدونيس «هذا هو اسمي». وبدلاً من الجسد الملتئم الخاضع للمعدود والمقيس والتّابع لقواعد العروض السّابقة على الممارسة النّصّيّة، يرى المؤلّف أنّنا نكون إزاء هذه القصيدة الجديدة "أمام الجسد المتقطّع الذي يخترق عقلانيّة القواعد ليدمج كلّيّة في مسار الدّوالّ التي لا تضبطها قصيدة وهميّة أو علويّة"[2].

تعمّدنا الإحالة المتكرّرة على أفكار هذا الباحث في الشّعريّة العربيّة الحداثيّة الذي زاوج بين «التّنظير» لإبدالات الشّعر العربيّ الحديث وكتابة القصيدة المتحرّرة لأنّ هذه الأفكار تفكّك حقًّا غامض البناء في هذا الشّعر وتترسَّم آفاقَ تجريبه.

والمتحصّل إجمالاً من استكناه طبيعة البياض في الشّعر المعاصر أنّه عنصر أساسيّ في إنتاج دلاليّة الخطاب، وأنّه يُعَزّز بلاغةَ المحو التي تناقض بلاغة الامتلاء في القصيدة التّقليديّة، وأنّه "رحم تتجمهر فيه احتمالاتُ كتابةٍ منظورةٍ لاسترسال المحو حيث القارئ وحده يستطيع ملء الفراغ كلَّ مرّة يقرأ فيها النّصّ"[3].

وإذا كانت وقفةُ البياض في قصيدة أدونيس «هذا هو اسمي» لا تتخلّلها سوى فراغات في بدايتها وفي وسطها وآخرها، ولا ترسم في بداية بعض مقاطعها غيرَ نقاطٍ استرسالٍ ثلاثٍ على سبيل كلامٍ محذوفٍ[4] فإنّ فجوات القصيدة واختراقَ الصّمت للكلام فيها ومحوَه من نصّها في تجارب شعريّة لاحقة بهذه القصيدة ممّا ينوّع تشكيل الشّعر وينشر البياض رايةً ساطعة تشدّ بصرَ النّاظر في عديد القصائد.

1 **نفسه**، الصّفحتان: 127-128.
2 **الشّعر المعاصر**، ص: 128.
3 **الشّعر المعاصر**، ص: 129.
4 انظر: أدونيس، **الأعمال الشّعريّة الكاملة**، المجلّد الثّاني، دار العودة، بيروت، الطّبعة الرّابعة، 1985، ص: 268.

4. أنواع الصّمت ووظائفه في عيّنات من الشّعر العربيّ الحديث

تخيّرنا أن تكون هذه العيّنات نماذج دالّة على كيفيّة تعامل الشّعراء مع الصّمت وبنية الفراغات النّصيّة ومساحات البياض في القصيدة، وأن تكون ممثِّلة لحركة الشّعريّة العربيّة الحديثة من جهة استغلال هذا الفراغ البنائيّ المفارِق للكلام الشّعريّ المألوف. والصّمتُ في هذه العيّنات يكون حيناً موضوعاً للقصيدة يُشيرُ إليه عنوانُها، ويكون حيناً آخر حيّزاً نصيًّا فارغاً يستدعي من القرّاء سدَّ فجواتِ الكلام ولمَّ خروقه وتأويل ما انقطع من سلسلة الملفوظ.

1. الصّمت موضوع تدور عليه القصيدة: التّكلّم في الصّمت

وجدنا هذا النّوع من الصّمت في عدد محدود من قصائد الشّعراء. ولعلّ قلّة الشّعر الدّائر على موضوع الصّمت ممّا يؤكّد قولة الجاحظ يبرز فيها فضيلة الكلام على السّكوت بما "أنّك تصف الصّمتَ بالكلام ولا تصف الكلام به".

كتب الشّاعر المصريّ صلاح عبد الصّبور قصيدةً عنوانُها «الصّمت والجناح»[1]، وكتب أنسي الحاج الشّاعر اللّبنانيّ المنتمي إلى حركة قصيدة النّثر نصًّا وسَمَهُ بـ«الصّمت العابر كالفضيحة»[2]. لكنّ عبد الصّبور ذكر الصّمت في قصائد أخرى هي: «أحبّك» و«الكلمات» و«مذكّرات الصّوفيّ بشر الحافي»[3]. تتكوّن قصيدة «الصّمت والجناح» من مقطعين ويرد فيها الصّمت شاملاً المكان والإنسان في أوّلهما:

الصّمتُ راكدٌ ركودَ ريح ميّتهْ
حتّى جنادب الحقول ساكنهْ
وقبّة السّماء باهتهْ
والأفق أسود وضيّق بلا أبوابْ
منكفئ من حيثما التفتُّ كالسّرداب

1 **ديوان صلاح عبد الصّبور**، دار العودة، بيروت، المجلّد الأوّل والثّاني، 1988، ص: 217.
2 أنسي الحاج، **الرّأس المقطوع**، دار الجديد، بيروت، طبعة ثانية، 1994، ص: 31.
3 **ديوان صلاح عبد الصّبور**، الصّفحات: 144، 173، 264.

ونحن ممدودان في ظلّ حائط قديم
مفترشان ظلّنا
ملتحقان بالعذاب[1]

إجراء القوافي في هذه السّطور الشّعريّة المتلاحقة في تفاوت بصوت الهاء السّاكنة ثلاثاً، ويصوت الباء السّاكنة ثلاثاً أيضاً ممّا يجسّم هيئة الصّمت المخيّم ويشكّل طبقات كثيفة له. والجمع بين لفظي «السّرداب» و«العذاب» يقوّي شحنة المعاناة من وطأة الصّمت. فالسّرداب حيّز طويل مظلم مهدّد بانبراء المخاطر، والعذاب حالة نفسيّة ممضّة. وأمّا استرسال السّطور الشّعريّة بالبنية النّحويّة المتعاودة والجملة الاسميّة التّقريريّة بسلسلة من «الإخبار» تمتَدّ بالتّشبيه المقوّي لصورة الصّمت الرّاكد حيناً، وبتوالي الصّفات السّلبيّة التي يجمعها جدول الرّكود والضّيق المعطّل للحركة فممّا يصيّر الصّمت طبقة قتامة تلفّ الإنسانَ والمكان.

لقد كثّف الشّاعر التّعابير ونوّع الصّياغات ليُصَيِّر الصّمت مرئيًّا ومدرَكاً محسوساً وليمثّل هذه الظّاهرة التي طغت على الإطار المكانيّ والواقع النّفسيّ لهذا المتكلّم في القصيدة.

وليس يخفى أنّ هذا التّصوير للصّمت موصول بنصوص الرّومنطيقيّين الذين يتعمّقون مشاعر الحزن والسّآمة على نحو ما فعل «بودلير» في عدد من قصائد ديوانه «أزهار الشّرّ» والذين يقدّمون لوحات قاتمة للطبيعة لإبراز ما يعانونه من آلام النّفس وانكسار الأحلام. إنّ مشهدَ الصّمت في قصيدة عبد الصّبور ينتمي إلى ما اعتبره «بيار فان دان هافل» «صمتاً مرئيًّا» نجده موضوعَ وصف عند تمثيل الإطار المكانيّ الرّوائيّ كأن توصف الطّبيعة الصّامتة والصّمت المريع لغرفة توجد فيها الشّخصيّة، ويكون هذا الصّمت قرينَ الأضواء والموسيقى التي تجاور اللّغة. إنّ أشكال الصّمت هذه تنتمي – حسب «هافيل»– إلى السّطح السّرديّ ويمكن دراستُها باعتبارها صور غياب (Des absences) في إطار المحاكاة وفي علاقة بالصّيغة والتّبئير والزّمان[2].

1 **ديوان صلاح عبد الصّبور**، المجلّد الأوّل والثّاني، ص: 217.

2 PIERRE VAN DEN HEUVEL, ***Parole Mot Silence, pour une poétique de l'énonciation***, p. 75.

لا تواصل قصيدةُ «الصّمت والجناح» بناءَ مشهد الصّمت الذي يلفّ المكان والإنسان وإنّما تقدّم مشهداً آخر يتبدّد فيه الصّمت فجأة وينمو فيه الصّوت والحركة:

وفجأة: أوراق في حقل السّما نجم وحيدْ
ورفّ في الصّمت البليد ريش طائر فريدْ
همستُ، يا صديقتي توجّهي لربّنا
وناشديه أن يبثّ في ظلالنا
رفرفة الحياة من جديد[1].

تشير كلمة «فجأة» إلى هذه النّقلة فتبدأ مظاهر التّغيّر من الصّمت البليد والسّكون المميت إلى الحركة والحيويّة. إنّ انبعاث الكون وانتفاض الطّائر الفريد وهمسَ المتكلّم إلى صديقته طالباً رفرفة الحياة علاماتٌ لهذا التّغيّر المنشودِ. وليس بخافٍ أنّ ذكر الطّائر الفريد الذي يرفّ ريشُه في الصّمت البليد كنايةٌ عن الموات يستعيدُ مكوِّناً أسطوريًّا كثيراً ما وظّفه «الشّعراء التّمّوزيّون» الذين عوّلوا على رموز الخصب والانبعاث لتصوير استشرافهم أزمنةً أخرى تمحو الجدبَ واليباب.

هكذا يرد الصّمت في هذه القصيدة علامة لسانيّة في عنوانها وترد متعلّقاته من ركود وسواد وانكفاء المشاعر وانطفاءِ ألقِ الطّبيعة فتتبثُّ في المقطع الأوّل راسمة لوحة شديدة الدُّكنة تغلب عليها لطخات السّواد. غير أنّ الصّمتَ يمثّل –رغم ذلك– منطلقاً لبناء مشهد مغاير تعود فيه الحركة والحياة إلى التّجدّد في العالَم الطّبيعيّ ودخيلة النّفس.

والواقع أنّ تجسيد الصّمت في المقطع الأوّل قرّب الكلام الشّعريّ من الرّسوم الأيقونيّة لأنّ هذا الكلام الذي تشكّل بهذه العلامة اللّسانيّة وبما تحرّك في مجالها وتعلّق بها من ألوان وحيّزات داكنة ومنغلقة، تجاوز النّظام اللّسانيّ الذي تحيل فيه العلامات في النّصّ على الموجودات خارج اللّغة إلى نظام سيميائيّ تتشكّل فيه العلامات في أيقونات شبيهة بالرسوم الدّينيّة في الكنيسة المسيحيّة وفي غيرها من أماكن التّعبّد من قبيل المعابد البوذيّة والمعابد المصريّة القديمة لدى الفراعنة.

1 **ديوان صلاح عبد الصّبور**، ص: 218.

وإذا كانت الأيقونات في مجال العقيدة وعالَم التّقديس لا تعوّل على تقديم صور حقيقيّة (Des portraits) للقدّيسين والأنبياء وإنّما تجسّم الصّورة المثاليّة لهؤلاء، فإنّ «أيقونة الصّمت» في قصيدة عبد الصّبور قد جسّمت بالكلام الشّعريّ حقيقة مُحجّبة للصّمت إذ كشفت خفاياه وأبانت أثرَه في الطّبيعة ووقعَه في باطن الإنسان.

لا يمكننا –على أساس قراءة الصّمت في هذا النّصّ– قبول ما ذهب إليه «سيمون هاريل» لمّا اعتبر الحديث عن «سيميوطيقا الصّمت» من المعاني المعكوسة بما أنّ حديثاً كهذا يقتضي تحديد شيء يكون طابعه المادّيّ خصيصة أولى له[1].

لا شكّ أنّ الصّمت حالة تُعاش ويعسر الحديث بشأنها لكنّ «تمثيل» عبد الصّبور للصّمت المطبق على الكون والجاثم على النّفس، مقابلَ رفرفة الحياة وتجدّد الكلام همساً قَدّم رسماً سيميائيًّا للصّمت توسّعت به دائرة العلاقة اللّسانيّة التي تحدّده نقيضاً للكلام ووجهاً سلبيًّا له.

إنّ قيمة الكلام الشّعريّ الذي تشكّل به الصّمت عالَماً من الألوان والأوضاع تمثّلت في العمل التّصويريّ الذي وسّع الكلام في مجال أساسه انقطاع الكلام. وإذا كان الصّمت ممّا تدركه حاسّة السّمع لا غيرَ فإنّ التّصويرَ الشّعريّ للصّمت في هذه القصيدة قد أتاح إبصارَه وتلمّسَ مظاهره.

ليس كلام عبد الصّبور في الصّمت يقتصر على هذا البعد التّصويريّ الذي تتوسّع به دوائر الكلام في موضوع أساسه السّكوت. ينحو الشّاعر في حديثه بخصوص الصّمت منحًى مغايراً، إذ إنّه يستهلّ قصيدة «أحبكّ» بهذه الدّعوات المتكرّرة لعدم النّطق بالكلمة:

لا، لا تنطِق بالكلمهْ
دعها بجوف الصّدر مبنهمهْ
دعها مغمغمة على الحلق
دعها ممزقةً على الشّدق

1 SIMON HAREL, ***La voix chantée du silence***, in : « ***Protée*** » revue du département des arts et Lettres, Université du Québec à Chicoutimi, vol. 28, n° 2 (Le silence), p. 17.

دعها مقطّعة الأوصال مرميّهْ
لا تجمع الكلمهْ...
دعها رماديّهْ[1]

إنّ الصّمت في هذا المقطع وفي حركة القصيدة إجمالاً كلام سرّيّ يتبادله المحبّان بلا نطق ودون مفردات. والدّعوةُ المتكرّرةُ إلى إبقاء الكلمات منحبسة في الصّدر، وإضفاءُ صفاتٍ ونعوتٍ عليها من قبيل «رماديّة» و«غماميّة» و«سديميّة» و«ترابيّة» طريقةٌ توخّاها المتكلِّم في القصيدة لتصوير وضعيّة المحبّ يتشوّق إلى إفشاء ما يتكتَّم عليه من جَوًى، ولكنّه يفضّل السّكوت والكتمان على التّصريح بما يعتمل في باطنه من مشاعر. إنّ مغالبة المحبّ للكلام والتزامَه الصّمت ممّا يصون تجربة الحبّ. وليس هذا السّلوك في قصيدة حديثة أمراً مستحدثاً إذ طالما صوّر الشّعراء الغزليّون القدامى معاناتهم في كتمان محبّتهم للمحبوب خشيةَ نفوره وانفصامِ عُرَى الودّ.

لقد اعتبر الشّاعرُ الكلامَ «مبدِّداً نبض الرّوح» وصار تفكيره في الكلام والصّمت تفكيراً شخصيًّا محيلاً على تجربة أقنعتْه بقيمة الصّمت وعاقبةِ الكلام:

كم مرّةٍ جاشت بيَ الكلمه
وبدت لعيني وهي تستأني
فوق الشّفاه رقيقةً تُحنِي
وتكاد تغلبني على قَصدي
لأقول ما أعني
وأعود أذكر مرّة سلفتْ
عامين من بأسائها اغترفتْ
روحي الكتومُ لأنّها اعترفَتْ
وسقطتُ تحتُ سنابك الكلمهْ[2]

1 **ديوان صلاح عبد الصّبور**، المجلّد الأوّل والثّاني، ص: 144.
2 **ديوان صلاح عبد الصّبور**، المجلّد الأوّل والثّاني، ص ص: 145-146.

تصويرُ المتكلّم ذاتَه موزّعةً بين النّطق والسّكوت، متردّدةً بين الإسرارِ والكتمان من جهة والبوح والتّصريح من جهة أخرى، هو تصويرٌ فيه تفكير شعريّ في سلوكٍ إنسانيّ يخصّ الشّاعر المتكلّم بصوته الفرديّ ويتجاوزه إلى عموم البشر بما أنّ موضوع الحبّ من «كلّيّات الشّعر» التي تشمل الحياةَ والموتَ والولادةَ والمصيرَ. والمتحصّل من القصيدة إجمالاً أنّ الصّمت مُلازِمٌ لتجربة الحبّ، وأنّ الكتمان يصون العشق.

ينفتح الكلام في الصّمت في قصيدة «مذكّرات الصّوفيّ بشر الحافي»[1] على عوالم أخرى تتنوّع داخلها أبعادُ الصّمت. ينطلق الكلام في هذا النّصّ المقسّم مقاطعَ مرقّمة بتصوير مظاهر الجدب والكآبة والشّرّ التي تولّدت من "فقدان الرّضا بما يريد القضا" ويواصل المتكلّم – السّارد إبراز صور التّشوّه التي عمّت الحياة:

حين فقدنا جوهر اليقين
تشوّهت أجنّةُ الحبالى في البطون
الشَّعْرُ ينمو في مغاور العيون
والذّقن معقود على الجبين
جيل من الشّياطين
جيل من الشّياطين[2]

إنّ ولادة هذا الجيل المشوَّه بسبب غلبة الشّكّ وفقدان اليقين وعدم التّسليم «بما يريد القضا» تبرّرُ دعواتٍ متكرّرةً إلى لزوم الصّمت وإلى تعطيل الحواس":

إحرص ألاّ تسمعْ
إحرص ألاّ تنظرْ
إحرص ألاّ تلمسْ
إحرص ألاّ تتكلّمْ
قف !...

1 **نفسه،** ص: 263، والقصيدة تسترفد شخصيّة العَلَم الصّوفيّ أبي نصر بن الحارث، وهو أصيل مدينة مرو، سكن بغداد ومات بها سنة 227 هـ.
2 **ديوان صلاح عبد الصّبور،** المجلّد الأوّل والثّاني، ص: 264.

وتعلّقْ في حبل الصّمت المبرم[1]

تمثّل هذه الدّعوات التي صيغت بتوازي البدايات في هذه السّطور حثًّا متواصلاً على إبطال عمل الحواسّ وتعطيل ملكة الكلام بوجه خاصّ، وذلك للاحتجاج بقوّة على تفشّي الشّرور والمظالم. وبهذا يكون الصّمت موقف معارضة متواصلة لأوضاع يثور عليها المتكلّم في هذه القصيدة. والشّاعر حين يدعو إلى التّعلّق بحبل الصّمت المبرم يستدعي نقيضَه، ويعقد مقارنة بين الكلام والصّمت. إنّه ينبّه إلى مخاطر الكلام فيعتبر «ينبوع القول عميقاً» و«اللّفظ منيّة» ويرى أنّ تركيبَ الكلام من الكلام يجعل الدّنيا مولوداً بشعاً[2]. ولذلك يجدّد دعوته إلى التزام الصّمت ويرسل ما يشبه الهتافَ:

فإذا ركّبتَ كلاماً فوق كلامْ
من بينهما استولدتَ كلامْ
رأيتَ الدّنيا مولوداً بشعا
وتمنّيت الموتْ
أرجوك...

1 **نفسه**، الصّفحتان 164، 165.
2 **نفسه**، ص ص: 165-166.

الصّمت...
الصّمت ![1]

مطالبة الشّاعر ذاتَه ومخاطَبَه أو مخاطَبيه بهذا السّلوك الذي يبدو متعارضاً مع عنوان الدّيوان الذي وردت فيه القصيدةُ (أحلام الفارس القديم) مطالبةٌ موصولةٌ بالحوار الذي يعقده المتكلّم مع شيخه «بسّام الدّين» ويسأله متحيّراً : "قل لي... «أين الإنسانُ... الإنسانُ؟»". إنّ انفتاح الكلام الشّعريّ على الأجواء الصّوفيّة قد كيّف موقف هذا الشّاعر الحديث من الصّمت وجعله باديَ السّلب خاصّة إذا قورن بوقف الشّعراء الذين رفعوا أصواتهم بالاستنكار والإدانة لأوضاع اجتماعيّة وسياسيّة دالّة على التّراجع الحضاريّ والتّخلّف الاجتماعيّ والسّياسيّ، والمثال على ذلك بعض قصائد عبد الوهّاب البيّاتي[2]. لكنّ مواجهة شرور الدّنيا بالصّمت موقفٌ تأسّس في هذه القصيدة بالمنظور الصّوفيّ الذي يدعو فيه الشّيخُ مريدَه إلى الصّبر:

شيخي بسّام الدّين يقول:
«اصبر... سيجيء
سيهُلّ على الدّنيا ركبُه»[3]

وليس بخافٍ أنّ هذا المنظور الصّوفيّ الذي فَسَّرتْ به القصيدة دعوات متكرّراتٍ إلى الصّمت قويُّ الاتّصال بضيق العبارة واتّساع الإشارة لدى الصّوفيّين وبما ارتضوه في السّلوك عبوديّةً هي عندهم «رضا بالموجود والصّبر على المفقود». إنّ الإشارة في اصطلاحاتهم هي "الإخبار من غير الاستعانة إلى التّعبير باللّسان، وقيل ما يخفى عن

1 **ديوان صلاح عبد الصّبور**، المجلّد الأوّل والثّاني، ص ص: 265-266.
2 انظر: قصيدة «المحكمة» و«العباءة والخنجر» و«لكنّ الأرض تدور» و«سفر الفقر والثّورة»، **ديوان عبد الوهّاب البيّاتي**، دار العودة، بيروت، المجلّد الثّاني، 1990، ص ص: 15، 26، 40، 42.
3 **ديوان صلاح عبد الصّبور**، المجلّد الأوّل والثّاني، ص: 268.

المتكلِّم كشفُه بالعبارة لِلَطَافَة معناه، وتكون مع القرب ومع حضور الغَيْب، وتكون مع البُعْد"[1].

لقد سبق صلاح فضل إلى النّظر في قصيدة «مذكّرات الصّوفيّ بشر الحافي» وتناولها في إطار ما عدّه «مفارقة الأمثولة» وهي مولّد متميّزٌ من شعريّة الدّراما. وحين عوّل الباحث في «أساليب الشّعريّة المعاصرة» على تاريخ نشر هذه القصيدة وأشار إلى أنّها ظهرت في مجلّة الآداب في 1962/7 "أي بعد شهور من مأساة تفكّك وحدة الجمهوريّة العربيّة تحت مطرقة النّظام العسكريّ وضغوط القهر السّياسيّ"[2] برّر تقنية القناع التي كُتبت بها القصيدة وحدّد وظيفة الشّعر فعدّها انتقاماً من تصلّب اللّغة وتصلّب أبنية الحياة ذاتها وهي تتعرّض لتدمير الحلم وتغريب الإنسان وحرمانه خصوصاً من ماء الحياة / الكلام[3].

وحين تناول الدّارس السّطور الشّعريّة التي تتردّد فيها الدّعوة إلى لزوم الصّمت والامتناع عن الكلام يخلص إلى القول "هنا تتآكل الكلمات وهي تكاد تسقط في بئر الصّمت قبل أن تتفجّر في المقطع التّالي، وهذه تقنية أثيرة يختبر بها شعرُ التّفعيلة حرّيته التّشكيليّة. فالقولُ يبني شكلَه ودلالَتَه في اقتصاده وعفويّته وحدةَ محاكاته الجسديّة، يتحوّل السّطر الشّعريّ إلى قطعة منحوتة تعكس معناها بالفراغ المحيط بها وكتلتها. إنّها تخلق موقفاً ووضعاً جماليًّا يوشك أن يقود إلى الانتحار الشّعريّ بالتّلاشي"[4].

هكذا تبدو المطالبةُ بسلوك الصّمت وتشكيلُه حيّزاً ظاهراً في جسد القصيدة ويكون التّعويلُ على المكوِّن الصّوفيّ والتّحاورُ بين الشّيخ والمريد داخلها على صلة قويّة بانكسار الحلم وتراجع الأمل السّياسيّ. إنّ وظيفة الكلام في الصّمت والكلام في صمت يتوزّع النّصّ بين العلامات والفراغات هي تشكيلُ الموقف والحالة العاطفيّة التي استبدّت بالمتكلّم

1 دكتور عبد المنعم الحفني، **معجم مصطلحات الصّوفيّة**، دار المسيرة، بيروت، الطّبعة الثّانية، 1987، ص: 16.
2 صلاح فضل، **أساليب الشّعريّة المعاصرة**، دار قباء للطّباعة والنّشر والتّوزيع، القاهرة، 1998، ص: 150.
3 **نفسه**، الصّفحة ذاتها.
4 صلاح فضل، **أساليب الشّعريّة المعاصرة**، ص: 151.

في هذه القصيدة. وليست الانكسارات التي تتصدّع بها بنية العديد من السّطور فيها سوى تجسيم للانكسار الوجدانيّ للشّاعر الذي يعاين أوضاع التّراجع ويعاني مرارتها.

استوقفنا في تقصّي وجوه الكلام في الصّمت نصّ يندرج في قصيدة النّثر للشّاعر اللّبنانيّ «أنسي الحاج» في ديوانه «الرّأس المقطوع»[1]. وأوّل ما يبدو مثيراً لانتباه النّاظر فيه عنوانُه: «الصّمتُ العابرُ كالفضيحة». فبدلَ أن تكون هذه العتبةُ ممّا يُيَسِّر الولوج إلى عالَم النّصّ، نجدها تعقّد فعل القراءة. قد يجد متلقّي هذا العنوان صلةً بين الصّمت والفضيحة من جهة أنّ الصّمت قد يكون سلوكاً أساسُه السّكوت على الفضائح والتّستّر على مرتكبيها، لكنّ بناء العنوان بالتّركيب النّاقص رغم استخدام التّشبيه لحركته لا يُسهّل تلمُّسَ بعض الدّلالة لهذا الموصوف.

تتبنى القصيدة بعد لغز العنوان بخطاب متكلِّم كأنّه يحاوِر مخاطَبَةً وبتكرار السّؤال في بداية ملفوظه:

ما العملُ بالصّمت؟
أيّ حقيقة يكتشف الإصغاءُ في الصّمت؟
أنواع من الصّمت... لكنْ أتكلّم عمّا يرفض
باستمرار أن يحميكِ !
الصّمتُ العابرُ جسدُكِ كالفضيحة.

يحتار القارئ حقًّا في تدبُّر منطوق هذا الكلام الذي يغلّفه الإغماض ويلفّه الاستغلاق. فهل يذهب في قراءةِ الصّمتِ مذهباً يصير به أمارةً على برود العلاقة بين المتكلِّم والمخاطبة برودا لا يقتصر على حبس الصّوت والامتناع عن الكلام وإنّما يشمل قدرات الجسد على الحركة والعطاء وقد عوّل الشّاعر في ذكرها على تشبيه غير مألوف إذ الأصل أن يقترن الصّمت بالموت والقُبُور واللّيل والصّحراء. إنّ تشخيص الصّمت العابر للجسد بالفضيحة التي ينتشر أمرُها سريعاً صياغةٌ شعريّةٌ تتجاوز المجاز المألوف وتقيم علاقة نشاز بين الطّرفين وانقطاعاً تامًّا يناقض ما رأيناه في قصيدة «أحبّك» لصلاح

1 أنسي الحاج، **الرّأس المقطوع**، دار الجديد، بيروت، طبعة ثالثة، 1994، ص: 33.

عبد الصّبور وقد عُدَّ الصّمتُ في منظورها سلوكاً يُقوِّي المحبّة بينما جاء تشكيل الصّمت في نصّ أنسي الحاج مذكِّراً بالرّأس المقطوع في عنوان الدّيوان.

إنّ ارتباطَ الصّمت بالإصغاء في هذه الأجواء السّاكنة والحديثَ عن أنواع من الصّمت لا تتحدّد في القصيدة ووعدَ المتكلِّم فيها بالحديث عن الصّمت المخيّم وعن الأسباب التي تهرُب «وعن الصّمت الذي يهدّد بالرّسوِ الفاجر وحده في البئر»[1] وتساؤله في آخر القصيدة «ما العمل بالصّمت؟»[2]. كلّ هذه الصّياغات تلفّ النّصّ بطبقات من الغموض وتصيّر الكلام في الصّمت خطاباً متقطّعاً يتعسّر على القارئ تحديدُ أبعاده بدقّة وضبطُ السّياقات التي تمكِّن من بناء دلالة الكلام فيه.

والحقيقة أنّ أجواء الصّمت التي تظلّ متعسّرةً على الإدراك لتشتّتِ الصّياغات التي تكسّر نظام المعنى وتشظّي علاقات العلامات التي تخرق مألوف جداولها شديدةُ العلوق بلغة الفانتازيا التي يكتب بها أنسي الحاج وبلغة الاستيهامات التي تستبدّ بالذّات. وهذه اللّغة التي يُنطق بها ويظل منطوقُها شبه ملغز نصادفها في قصيدة أدرجها الشّاعر في قسم من الدّيوان أطلق عليه تسمية «ماموت وشعتقات» وتحدّث فيها عن حيّز وثيق الصّلة بالصّمت وصيّرَ الكلام الشّعريّ مَقولاً أخرسَ مليئاً بالمفارقات:

الهاويةُ ملأى
كلّ هاوية قديمةٌ وملأى
لا شيء يدور في بطون الجمال، والأرز فاته القطار
وإن بدَا مسافراً
في القاع أخذتكِ، وعلى السّطح أخذتكِ.
وفي يديَّ ظهرت يدايْ
وفي فمي مدائح[3]

1 **الرّأس المقطوع**، ص: 34.
2 **نفسه**، والصّفحة ذاتها.
3 **الرّأس المقطوع**، ص: 102.

لا شكّ أنّ هذه السّطور الشّعريّة ناطقةٌ بعلامات اللّسان لكنّ نطقها يظلّ أقربَ إلى السّكوت لأنّ النّاظر فيها يُجابَهُ بجوارات غريبة تصل بين الكلمات، وتصدمُه صياغات لامنطقيّة إذ كيف تكون الهاوية ملأى وهي في لسان العرب حفرة عميقة الغور أو اسم من أسماء جهنّم، وكيف تُدْرَكُ الصّلة بين الأرز وفوت القطار؟! إنّنا هنا إزاء أحوال وأحداث سرّياليّة قد يفكّ القارئ بعض عتمتها الكثيفة كأن يتأوّل هذا المقروء باعتباره "يؤسّس صيغة جديدة لقراءة توليديّة" على حدّ تعبير «فان دان هافيل»[1] وأن يعتبر هذا اللّعب التّلفّظيّ خرقاً تامًّا لكلّ العادات المألوفة في التّعامل مع الشّعر.

2. التّكلّم في صمت

يمثّل التّكلّم في صمت وجهاً آخر من وجوه التّعامل الشّعريّ مع الصّمت، والمقصود به أن يُدرج الشّاعر حيّزات طباعيّة تتخلّل النّصّ في مواطن مخصوصة داخل القصيدة وأن يكون الصّمت علامة تواصل لفظيّ فيه اضطراب[2].

وجدنا في مدوّنة الشّاعر العراقيّ سعدي يوسف نماذج كثيرة من القصائد التي يتخلّل فيها الصّمتُ الكلامَ ويظهر بديلاً منه. فقد يرد الصّمت في خاتمة بعض السّطور الشّعريّة وقد يتشكّل وسط القصيدة مساحةَ بياض تشدّ البصرَ.

فراغات النّهايات

يكون الصّمت في نهايات السّطور أو داخلها انقطاعاً خِطابيًّا يدعو إلى توقّف القارئ قبل متابعة سلسلة الكلام المنطوق وإلى ملء الفراغ الذي شغلته نقاط الاسترسال. والمثال على اختراق الصّمت للكلام القصائد التّالية: البستاني، الغابات، حالة حمّى، الهارب اللّيليّ، حكايات من البصرة.

إنّ هذه الفراغات التي تستعيض عن العلامة اللّسانيّة بالعلامة الطّباعيّة لا تفسّر هذا الصّمت في الكلام الشّعريّ باعتباره «عيًّا أو رَهْبة» على حدّ عبارة الجاحظ في إحدى

1 PIERRE VAN DEN HEUVEL, ***Parole Mot Silence***, ***op. cit.***, p. 256.
2 PIERRE VAN DEN HEUVEL, ***Parole Mot Silence***, ***op. cit.***, p. 171.

رسائله[1]، أو بسبب «حبسة في اللّسان» (Aphasie) تعطّل النّطق وتـؤدّي إلـى ترديـد كلمات وصياغات جاهزة وأصوات محرَّفة. وليست هذه الفراغات والانقطاعات في الكلام راجعة إلى حبسة الذّاكرة (Aphasie amnésique) التي تُسبّب فقدانَ كلمات يحول دون تسمية الأشياء أو تحديد الصّور[2].

إنّ الصّمت الختاميّ في عدد من سطور قصائد سعدي يوسف يفـتح أفـقَ تخيّـل القارئ ويدعوه إلى سدّ فجوات الكلام، والمثال على ذلك نقاط الاسترسال الثّلاث في هذه السّطور من قصيدة البستاني:

منذ أن كان طفلاً، تعلّم أنّ المطر
حين يأتي رذاذا...فلا برقَ في آخر الأفق
لا رعدَ في القلب... لا موجة في نهر
... ... [3]

تمثّل هذه النّقاط فراغاتٍ ومساحاتٍ بيضاءَ تتخلّل جريانَ الكلام الشّعريّ وتقطـع استرسالَ الصّوت السّارد المُعَاين للتّجربة، وهي وقفات تعدّل توقّع القارئ الـذي تعـوَّدَ ملاقاةَ القافية صوتاً ختاميًّا وأداءَ الكلام الشّعريّ في استرسال وفي نسق خطّيّ. إنّ وقفـة الصّمت في آخر السّطر الشّعريّ الثّاني تجسّم حركة نزول المطر رذاذاً وحبّاتٍ صـغيرةً مسترسلةً على مهل وفي لين، وتفتح أمام مخيّلة القارئ صورةً لهذا المشهد دون أن تقـوم برسمه. وتَرِدُ الوقفة وسطَ السّطر الرّابع واصلةً بين حالتيْن هادئتين في عـالَم الإنسـان والطّبيعة وتعبيراً عن تفاعل المتكلّم بما ينقله من أوضاع. وأمّا السّطر الخامس الذي يُعَـدُّ بياضاً خِطابيًّا (Un blanc discursif) وانقطاعاً تامًّا للكلام بتغليب الصّـمت وامّحـاء

1 **رسائل الجاحظ (الرّسائل السّياسيّة)**، قدّم لها وبوّبها وشرحها الدّكتور علي أبو ملحم، منشورات دار ومكتبة الهلال، بيروت، الطّبعة الأولى، 1987، ص: 79، وانظر موقف الجاحظ في الكلام والصّمت في **الرّسائل الأدبيّة**، الرّسالة 14، «تفضيل النّطق على الصّمت»، ص ص: 299، 307.

2 ***Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage***, sous la direction de JEAN DUBOIS, Larousse, Paris, 1994, pp. 41-42.

3 سعدي يوسف، **الأعمال الشّعريّة 1 «اللّيالي كلّها»**، دار المدى، دمشق، ط. 4، 1995، ص: 27.

العلامات اللّسانيّة. فهو انكسار يفتح باب التّأويل مُشْرعاً. إنّه –دون شكّ– خرقٌ واسع لبنية الشّعر المألوفة وإدخال الاضطراب على النّظام اللّسانيّ للقصيدة، وهو أيضاً استرسال للصّمت الجزئيّ الذي تخلّل الكلام في سطور سابقة ودليل مراوحة بين الكلام والصّمت. قد يبدو السّطر المنقّط الخاوي من الدّوالّ مُوهماً بضعف ملكة التّأليف بين الكلمات وباضطراب النّصّ وتفكّك بنائه وتشوّهه بالنّقاط الصّغيرة السّوداء، لكنّ التّفكيرَ في الجدل بين الامتلاء والخُواء في هذه القصيدة يتيح قراءة هذا الصّمت فيها وهذا السّكوت الذي امتدّ زمنه بما هو تمهيد لتغيير ركح الحركة النّفسيّة التي يتابعها سارد عليم بالأحداث والتّحوّلات. والدّليل على هذه الوظيفة التّمثيليّة لسطر الفراغ هذا أنّ الكلامَ الشّعريّ يُتّخذ وجهةً تغاير وجهته قبل وقفة البياض، وأنّ صورة المطر تتشكّل بألوان أخرى وبلاغة مغايرة:

غير أنّه تعلّم أنّ الحياة التي اتّسعتْ
كالعباءة في الرّيح
سوف تسوق المطر
ليلةً، هائجاً كالجواميس[1]

والواقعُ أنّ الحيّزات النّصّيّة الفارغة إلاّ من نقاط الاسترسال، والسّطورَ المنقّطةَ ترى العين صورتها الطّباعيّة ولا يؤول البصر بها إلى إدراك حقيقتها التّلفّظيّة والخطابيّة في الشّعر لها وظيفةٌ سيميائيّة داخل هذا النّصّ بما أنّ كلّ واحد من السّطور غير القابلة للقراءة اللّسانيّة يَرِدُ مؤشّراً إلى انقطاع الكلام المسترسل في كلّ مقطع وإلى استرداد الأنفاس بعد كلّ كلام مسترسل يبذل فيه المتكلّم جهداً تلفّظيًّا كبيراً. إنّ هذه البياضات في قصيدة سعدي يوسف تنظّم إيقاع الكلام والسّكوت والمرئيّ وغير المرئيّ والمنطوق وغير المنطوق، وهي تقدّم تقطيعاً آخر للملفوظ العامّ وللكلام الشّعريّ الذي تشمله القصيدة يتجاوز تقطيع الكلمات إلى مقاطع وتقسيم القصيدة إلى سطور تبدو مستقلّة بحيّز نصّيّ يمتدّ أو يقصر. يمكن إذن اعتبارُ السّطور المنقّطة قافيةً مقطعيّة تغايرُ القافيةَ الصّوتيّة المألوفة في نهاية سطور الشّعر الحرّ.

1 **الأعمال الشّعريّة**، ص: 27.

وإذا كانت الوظيفة الأساسيّة لوقفات الصّمت هي بالأساس إلغاء الحدود بين الواقعيّ والتّخيّليّ على حدّ ما رأى «فان دان هافيل» في دراسته لرواية «ألان روب غريب» (La Belle captive)[1] فإنّ وظيفة السّطور الفارغة في قصيدة البستاني هي محوُ الحدود بين المنطوق وغير المنطوق، ودعوةُ القارئ إلى إن يشارك في ضبط بنية النّصّ وفي ملء الفراغات بضروب من تسديد النّقص البنائيّ والدّلاليّ.

ينحو انقطاعُ الخطاب الشّعريّ منحى آخر في قصائد الشّاعر وفي إرجاء الدّلالة ودعوة القارئ إلى أن يشارك في إنتاج المعنى. إنّ قصيدة «الغابات» التي يرصد فيها المتكلّم أوضاعاً حياتيّة متقلّبة تقيم حيّزاً للصّمت بعد كلمة غابة في آخر السّطر:

مرّة انتهيتُ إلى غابة...
غير أنّي انتهيتُ إلى غابة...[2]

مجيءُ نقاطِ الاسترسال التي لا تعيّن شيئاً أو تقدّم نعتاً لهذه الكلمة التي تَرِدُ نكرةً يعمّق وضع اللاّتعيّن ويقوّي وقفةَ البياض. وصمتُ المتكلّم يكثّف انفعالَ الأنا الشّاعرة وهي تستعيد صورتين وتبني مشهدين متقابلين: لقد فجّر الصّمتُ في آخر السّطر الأوّل فورة المشاعر المتوقّدة بالحلم والأمل بينما تفجّرت من الصّمت في آخر السّطر السّابع مشاعر الحسرة والأسَى وكان استفهام التّحيّر وتكرار أدوات الاستفهام من أصداء الصّمت الذي تكثّف ثمّ توزّع كلاماً حارقاً ومعاناة شديدة. وحين تتّسع دوائر البياض في هذه القصيدة ويمّحي الكلام تماماً من السّطرين الثّامن عشر والتّاسع عشر يتحتّم تأويل الصّمت فيكون حيّزه الواسع نوعاً من استبطان الذّات لذاتها وتوزّعاً بين حالات تستعيدها بالذّاكرة لكنّها تخيّرُ طمسَ معالمها لأسباب لا يصرّح بها.

لئن توزّع الصّمت في قصائد سعدي يوسف وغدا من تقنيّات الإخراج لعديد النّصوص في مدوّنته فإنّ صمتَ كلّ قصيدة يستدعي «إنطاقاً» و«استنطاقاً»، والدّليل على هذا أنّ دورَ الصّمت ووظيفةَ البياض والفراغات النّصّيّة في قصيدة «حكايات البصرة»[3] ممّا يساهم في تشكيل هيئة الشّعر فيها ويفتح مسالك التّأويل. إنّ الإخراج الطّباعيّ لهذا

1 PIERRE VAN DEN HEUVEL, ***Parole Mot Silence***, ***op. cit.***, p. 254.
2 **الأعمال الشّعريّة 1 «اللّيالي كلّها»**، ص: 70.
3 **الأعمال الشّعريّة 1 «اللّيالي كلّها»**، ص: 474.

النّصّ يَشُدُّ عينَ القارئ بسبب توزيع السّواد والبياض والتّدرّج في استخدام هده العلامة المرئيّة. تكوّنت القصيدة من مقاطع ثلاثة رُقِّمَ اثنان منها وجاء أحدُها غيرَ مرقّم. (1 أمرٌ بإلقاء القبض – لا مواجهة 3. التّحرّي) وفيها ما يُشبه السّردَ لسيرة النّضال والاعتقال.

ينقل الصّوت المتكلِّم في القصيدة ما يقوله «مناضل صديق» في المقطع الأوّل:

أحببتُ يوما صوتَه الصّافي ونظرتَه الغضيضة
وقميصَه المائيّ، والكلمات يهمسُها خفيضة:
«الشّعب يعرف كيف...»

وفي المقطع الثّاني:

ورأيتُ أمسِ قميصَه المائيَّ يغرق في الظّلام
في شارع خال... وفي عينيه ضوء
وتغمغم الكلمات يهمسها خفيضة:
«الشّعب...»
ثمّ يغيب وجه في الظّلام...

إنّ حذف جزء من كلام المناضل في الجملة الشّعريّة الأولى يجنّب الشّعر الوقوعَ في التّصريح والخطاب الدّعائيّ المباشر. لهذا اقتصر الخطاب المنقول على الإشعار بالموقف النّضاليّ وأُفْسِحَ المجالُ أمامَ القارئ ليكملَ الصّياغةَ النّاقصة (الشّعب يعرف كيف يقاوم أعداءه – الشّعب يعرف كيف ينتصر – كيف ينتزع حرّيته وحقوقَه...). وأمّا قطع البنية الإسناديّة الاسميّة والاقتصارُ على ذكر المبتدأ (الشّعبُ) ففيه أكثر من تأويل: تنقيصُ الكلام وزيادة الحذف تجسيمٌ لما لحق بهذا المناضل من قمع في الظّلام و«في شارع خال» عطّل فيه ملكة الكلام وحوّل صوته الصّافي إلى غمغمة لا تَبِينُ منها المقاصد. وتقليصُ الملفوظ ودورانه على كلمة واحدة هي «الشّعب» معرّفة تعريفَ الاستغراق ممّا يُعلي من الشّحنة المرجعيّة لهذه الكلمة الصّادمة (Un mot-choc) فكأنّ ما يبقى بعد كلّ النّضال الذي يُقَدَّمُ يُخْتَزَلُ في هذا الدّالّ المُشْبَع إيحاءً. إنّ تقليص الكلام وحذف عددٍ من علاماته طريقةٌ في تكثيف الموقف وفي تبئيره بتخيّر أكثر الكلمات تَوَهُّجاً به.

للصّمت في هذه القصيدة وجوهٌ من التّعبير يمكن اعتبارها قائمة بالوظيفة الإيمائيّة بمعنى أنّ الصّمت يمدّ حبل الكلام الذي ينقطع ويتبادل معه الأدوار. ففي المقطع الثّاني الذي أبرزه الشّاعر بالعنوان السّميك:

لا مواجهة
كانت أمامَ السّجن تبكي... كانت امرأةً صغيرة
محمرّة العينين تلفحُها الظّهيرة
وعلى عباءتها تمرّ الرّيح ناعمة التّرابْ
وتدورُ أوراق على الإسفَلْتِ شاحبة كسيرهْ
... ...
اليوم قلنا «لا مواجهةٌ... ولا هم يحزنون»
وتظلّ واقفة بباب السّجن تبكي...
كانت امرأة صغيرة[1]

حيّزات بياض وعلامات انقطاع خطابيّ بسبب امّحاءِ العلامات اللّسانيّة. ونقاط الاسترسال بعد الفعل «تبكي» تقوم مقام نعت مضمَر لفعل البكاء، وإذا اعتبرنا غيابَ الوجه في الظّلام في خاتمة المقطع الأوّل تعبيراً موحياً بموت المناضل الذي قضَى في السّجن أعواماً عسيرة بدا الصّمت اللاّحق بفعل البكاء صمتاً مصوِّراً أبعاد الفاجعة التي حلّت بالمرأة الصّغيرة والسّطرُ الخالي من دوالّ اللّغة بعد حركة الأوراق وحالتها معمِّقاً الأبعادَ المأسويّة مقيماً تصويراً موازياً لصورة الأوراق المتناثرة اليابسة التي تحدِث صوتاً مكروهاً بدورانها على الإسفلت. إنّ سَودا هذه السّطر وفراغه شبيهٌ بمرآة عاكسة ما في باطن المرأة الصّغيرة من مأساة خرساء ومكابدة غير مُعلن عنها.

وتختلف وظيفة سطر البياض العلاميّ اللاّحق بالخطاب المنقول المشار إليه بالمطّة عن وظيفة سابقه. إنّ الصّمت فيه يجسّم القرارَ الذي اتّخذه متكلِّم جماعيّ (اليومَ قلنا لا مواجهة ولا هم يحزنون) ويعبّر عن توقّف المواجهة بين الخصوم في السّياسة. وهذا الصّمت يمثّل حالة ترقّب لما ستؤول إليه نهاية هذه الحكاية وتوقّع المصالحة، لكنّ هذا

1 سعدي يوسف، **الأعمال الشّعريّة 1 «الليالي كلّها»**، ص: 475.

الصّمت يمهّد لمراوغة القارئ الذي توقّع ما توقَّع. إنّ هذا السّطر أشبهُ ما يكون بالغرفة السّوداء التي تخفي الأضواءَ قبل أن تركّزها في المشهد أو الشّخص أمام عدسة التّصوير. ولعلّ هذا البياضَ احتجاجٌ صامت من الصّوت الشّعريّ في هذه القصيدة لإدانة ما يمارس ضدّ المعتقلين من أشكال الاضطهاد.

وليست لعبةُ الامتلاء والفراغ في شعر سعدي يوسف تقتصر على بياض صغير ظاهر على جسد السّطر الشّعريّ أو على بياض أكبر يمّحي به السّطر تماماً فيقع في صمت القول وفراغ الشّعر من علامات اللّسان. لقد وجدنا في مدوّنة هذا الشّاعر مساحات صمت واسعة يغدو بها بياض الورقة مرئيًّا بصورة جليّة مثلما هي الحال في قصائد «مسافرون»[1]، حالة حُمّى[2]، «إلى عبد الرّحمن خليفة»[3]. وتتّسع دائرة الصّمت في قصائد أخرى للشّاعر حين تتوالى السّطور الفارغة ثلاثاً كما في قصيدة «المعسكر»[4]، ومنها قول الشّاعر:

يتركون النّهار
دائماً خلفهم
يتركون الصّغار
وحدهم.
... ...
... ...
أيّ صمت يسافر
في برانيسهم
أيُّ صمت يقيم
هل سيخفق شيء قديم
في برانيسهم

1 **ديوان سعدي يوسف**، دار العودة، بيروت، ط. 1، 1988، المجلّد الثّاني، ص: 106.
2 **نفسه**، ص: 341.
3 سعدي يوسف، **الأعمال الشّعريّة 1 «اللّيالي كلّها»**، ص: 492.
4 **ديوان سعدي يوسف**، ص: 204.

فيرون النّهار
بين أحداقهم
ويرون الصّغار؟

تَرِدُ هذه القصيدة قصيرةً تكوّنها سطور شعريّة متقلّصة الحجم وتعوّل على بنية التّعاود والتّكرار من جهة البنية النّحويّة – التّركيبيّة ومن ناحية المجانسات الصّوتيّة التّقفويّة. ولهذا المبنى صلة قويّة بالمعنى لأنّ حركة المسافرين لا تهدأ. ويفصل بين مقطعها الأوّل «الإخباريّ» والمقطع الثّاني الذي يغلب فيه أسلوب الإنشاء بالاستفهام سطران منقّطان هما عبارة عن وقفة بياض دلاليّ تسبق أسئلة المتكلّم في هذا النّصّ الوجيز.

تحدث وقفة البياض إذن فجوة بين متابعة المتكلِّم – السّارد لحركة المسافرين وسؤاله المتكرّر بخصوص الصّمت الذي يلفّهم. ومقطع البياض الفاصل بين الإخبار والإنشاء موظّف للتّفكير في أحوال لبسطاء من النّاس، ويصوّر بالصّمت الذي يعقب حركتهم الدّائبة معاناتهم المستمرّة بسبب حرمانهم من جمال النّهار وجمال الصّغار الذين يُتركون وحدهم. وهذا الفراغ –وسط القصيدة– يمهّد التّحوّل من برودة التّقرير إلى حرارة الانفعال والتّعبير لأنّ الاستفهام المتكرّر في المقطع الثّاني يشيع ألواناً من تعاطف الصّوت الشّعريّ مع المسافرين المكابدين. إنّ تخلّل الصّمت للكلام في هذه القصيدة واختراقَ البياض للعلامات اللّسانيّة إخفاءً لها ومحواً لهيأتها المرسومة على الورق يجعلنا نتّفق مع ما ذكره «ألبير كامو» في كتابه «أسطورة سيزيف» "إنّ الأثر الفنّيّ الحقيقيّ هو – جوهريًّا– الأثر الذي يقتصد في الكلام [...] ويمكّن من الإنصات بدل التّصريح"[1].

تختلف قصيدة «المعسكر» عن سابقاتها بانتشار الصّمت في عدد من حيّزاتها ويمتدّ الفراغ النّصّيّ فيها بسطور منقّطة ثلاثة في نهاية المقطع الأوّل وفي آخر الحوار المتبادل بين المعتقَل ومن جاؤوا بأطفالهم حول نار المعسكر كلّما انتصف اللّيل. يبدو نزوع الكلام الشّعريّ إلى الامّحاء بعد السّطور الأربعة الأولى مشكِّلاً ما يشبه حركة الأضواء في العرض المسرحيّ وتعاقب النّور والعتمة:

1 نقلنا الشّاهد من كتاب:
MIRO SHI MINO, ***Le silence dans l'œuvre d'Albert Camus***, José Corti, 1987.

كلّما انتصف اللّيل أوقدتُ نار المعسكر
–في النّهار احتطبتُ–
ثمّ أنصتُّ:
هل هذه خطوات الجنود؟
... ...
... ...
... ... [1]

تقول هذه السّطور المفرغة من دوالّ اللّغة خشيةَ المتكلّم – المعتقَل في هذا المعسكر الذي يظلّ لامتعيّناً، وتوجّسَ سائر المسجونين داخله من حضور الجنود الذين ترمز خطواتهم الغليظة إلى ما يصاحب قدومَهم من توقّف الأصوات عن الكلام ولزومها سياسة الصّمت المطبق التي تُفرض على المسجونين بقوّة السّلاح والتّرهيب به. وقد تكون فراغات السّطور المتلاحقة تشكيلاً بالصّمت لما يسلّط –بكلّ تستّر– من ألوان التّنكيل بالمعتقَلين. إنّ مساحة البياض التي امتدّت بهذه السّطور المنقّطة تُمثّل ركحاً خلفيًّا غير مرئيّ تدور فيه مواجهات بين القوى المتصارعة داخل المعسكر كلّما انتصف اللّيل. وإذا بحثنا في التّفاعل بين الكلام المنطوق والكلام المنحبس الذي تجسّمه العلامات الطّباعيّة بدا لنا ما يقوم به هذا المعتقَل من إيقادٍ لنارِ المعسكر في هذا الوقت من اليوم سعياً متواصلاً إلى تجاوز ما يلقاه المعتقَلون من أشكال التّنكيل وإلى إبدال الإنصات والتّوجّس من خطوات الجنود جرأة عليهم ورفعاً للصّوت في وجوههم.

وإذا كانت هذه القراءةُ الممكنةُ للصّمت بما هو حائط سميك يحول دون التّواصل وبما هو انقطاع تلفّظيّ ممّا يستفاد من التّفاعل بين النّطق والصّمت في المقطع الأوّل، فإنّ كثافة الصّمت تشتدّ فيستغلق الأمر على النّاظر في المقطع الثّاني. إنّ سطور البياض ونقاط الصّمت المتواصل التي شكّلت تخطيط النّهاية في القصيدة تعمّق التّحيّر من أجوبة الذين جاؤوا بأطفالهم حول نار المعسكر كلّما انتصف اللّيل. إنّ امتزاج النّطق بالصّمت في هذا الحيّز من القصيدة:

1 **ديوان سعدي يوسف**، دار العودة، بيروت، ط. 1، 1988، المجلّد الثّاني، ص: 204.

أمنحكم معطفي؟

- نحن موتى...

– إذن... كيف جئتم إليّ؟

- نحن جئنا بأطفالنا.

– ... ...

... ... [1]

يولّد التباساً دلاليًّا واستغلاقاً لنهاية هذا الحوار الغريب بين الطّرفَيْن. قد يكون مقطعُ الصّمت تعليقاً مطوّلاً على غرابة أحوال المتكلّمين واحتجاجاً صامتاً بلغ به حدّ الذّهول من صور العجز التي ظهروا عليها. وقد يكون تأويلُ هذا الصّمت الذي مَحَا الكلامَ وأخرسَ النّاطقَ على امتدادِ القصيدة تأويلاً موجباً: فمجيء الأطفال بما يرمزون إليه من قيم الحرّية ومن توق إلى الحياة والتعلّق بالمستقبل قد شكّل حركة خفيّة في سياق القصيدة تناقض الحركة الخفيّة في البياض الأوّل داخل النّصّ. إنّ استرسال النّقاط المشكّلة للسّطور الثّلاثة هو تأميل زمان جديد يصنعه الأطفال، فلا غروَ أن تُختَمَ القصيدة باللاّزمة المتعاودة فيها ثلاثاً لكن بتقدّم النّور والضّياء بعد أن كان المعتقَل يوقِدُ نارَ المعسكر ليلاً. إنّ الحركة الشّعريّة الختاميّة في القصيدة:

كلّما طلع الصّبحُ أطفأتُ نار المعسكر.

قد تولّدت من بياض السّطور السّابقة عليها وحسمت مظاهر الصّراع بين عالَم القيد وعالَم الحرّية وأقامت الرّؤيا في هذه القصيدة انطلاقاً ممّا قد يكون أمشاجَ سيرة شعريّة ومنطلقاً إيديولوجيًّا لسعدي يوسف.

هكذا نرى كيف تتعاضد العلامات والفراغات لبناء الدّلالات وكيف يمدّ الصّمت عبارةَ المتكلّم وهي حبيسة لا ينطق بها لسان ولا تنبس بها الشّفتان. إنّ تأطير الكلام بالصّمت ظاهرة تشكيليّة ودلاليّة في عديد النّماذج من الشّعر العربيّ الحديث لا تقتصر على نصوص عبد الصّبور وسعدي يوسف. ففي شعر إبراهيم نصر الله نموذج موفّق دالّ على إحكام الصّلات بين الكلام والصّمت. تبدأ قصيدة «الدّليل» بهذه البداية:

1 **ديوان سعدي يوسف**، دار العودة، ص: 205.

تخرج الرّوح من طينها نحو أرضٍ
هي الرّوح والطّين
والشّمس في شرفات الأصيل
ظلُّها شجرٌ فارعٌ يستغيث
وخطواتها مُهرة تتفلّت
من كبوة.. وهلال قتيل
... ...
صحراء
... ...

لقد سيّج الشّاعر لفظ صحراء بسطرين منقّطين وكان إخراج الكلام على هذه الهيئة من الكتابة موهماً بأنّ الخروج إلى هذا الفضاء الواسع الضّارب في بدائيّة الطّبيعة وبكارة المكان إنّما هو حركة رامزة إلى البحث عن عالَم الحلم والانعتاق. ويبدو أنّ تسوير لفظ «صحراء» بالسّطرين المنقّطين نوع من حراسة هذا الفضاء المتخيّل وبناء إطار بصريّ تكوّن العلامة اللّسانيّة عمقَ المشهد فيه واللّون البارز في اللّوحة. لكنّ قراءة الجدل بين الامتلاء والفراغ والتّفاعل بين الكلام والصّمت تؤول إلى غير هذه الدّلالة الموهمة. وهذا ما عبّر عنه محمّد صابر عبيد لمّا حلّل هذه القصيدة وتعمّق البحث في طبيعة العلاقة بين العلامة الملأى والعلامة الفارغة: "إنّ الحراسة التي تبنّاها الصّوت حول المكان «صحراء» بدت في المنظور البصريّ وكأنّها «سجن» على نحو ما وقوّضت الفكرة السّائدة عن انفتاح هذا المكان وسعته وحرّيته وامتداده اللاّمتناهي في الذّاكرة العربيّة [...]. إنّ شكل الحراسة / السّجن عَكَسَ تصوّراً سيميائيًّا للحال الشّعريّة لا سيّما أنّ مشهد الحراسة / السّجن تصدّر اللّوحة واستقلّ بوضع قمّتها / رأسها"[1].

1 محمّد صابر عبيد، «**صوت الشّاعر المقنّع، أسطرة المحكيّ وشعرنة المؤسطر**»، مجلة **فصول**، القاهرة، العدد: 67، خريف 2005، ص ص: 300-301.

وحين نظر كاتب المقال في «الفاصل النّقطيّ الخطّيّ المكرّر» في موضع آخر من قصيدة «الدّليل»، وكان هذا الفاصل في سقف اللّوحة، عَـدَّه "حـاجزاً بصـريًّا للتّحـوّل والانتقال، يوحي بما يشبه الموسيقى التّصويريّة في الانتقال الدّراميّ من مشهد إلى آخر"[1].

هكذا تتضافر بلاغة الكلام وبلاغة الصّمت في الشّعر العربـيّ الحـديث وتكـون «العلامات الخرساء» في نصوصه دافعة على توقّف القارئ وتحفيزه على كشف ما بـدا مستغلقاً متكتّماً على الصّمت متشبّثاً بالسّكوت. مثلُ هذه النّصوص وغيرُها يغيّـر سـلوك القراءة ويستدعي ابتكارَ «قانون الصّمت في الشّعر» وإبرازَ أهمّية الفراغات في الكـلام الشّعريّ.

ولمّا كان الصّمت وقتاً من أوقات الكلام على حدّ ما رأى «سارتر»، فإنّ الشّـعر، مثل الموسيقى، "يعقد مع الصّمت صلة مميّزة. وهذا صمت يُعَدُّ جزءاً لا ينفصـل عـن الكلام بما أنّه يندرج ضمن الحركة الإيقاعيّة للقصيدة، وقد يكون تنفّساً وانتظاراً، أملاً أو حزناً، انفصالاً أو سؤالاً وتأمّلاً"[2].

والمتحصّل من تعويل الشّعراء على الصّمت وبياض الكتابة والفراغات النّصيّة أنّ الشّعر العربيّ يروم تجديد طرائق التّأليف ويدفع القراءة إلى عدم الاقتصار علـى سـطح القصيدة وعلى صوتها المسموع. ولقد نبّه دارسو هذا الشّعر إلى هذه التّقنيات المسـتحدثة في تأليف الكلام الشّعريّ. فحين صنّف صلاح فضل «أساليب الشّعريّة المعاصرة» ميّـز الأسلوب التّعبيريّ من الأسلوب التّجريديّ وأساس هذا التّمييز "أنّ الشّعر التّعبيريّ بأساليبه المتعدّدة يشير إلى تجربة سابقة على عمليّة الكتابة [...] ثمّ تأتي القراءة لتتـوهّم إعـادة تكوين هذه التّجربة وإنتاجَها جماليًّا عن طريق تمثّلها والتّواصل معها [...] فتّتخذ موقفـاً يشبه موقف المتلقّي في الرّسم الأكاديميّ"[3].

وأمّا الأسلوب التّجريديّ في الشّعر فأساسه "أنّ بؤرة الاستقطاب فيه تتمثّـل فـي غيبة هذه التّجربة السّابقة على التّعبير واختفاء الإشارة إليها، حينئذ يتركّـز الأداء علـى

1 **المرجع السّابق**، ص: 301.
2 MICHEL POUGEOISE, ***Dictionnaire de poétique***, p. 421.
3 دكتـور صـلاح فضـل، **أسـاليب الشّـعريّة المعاصـرة**، دار قبـاء للطّباعـة والنّشـر والتّوزيع، القاهرة، 1998، ص: 299.

عمليّة الخلق ذاتها، على تجربة التّعبير وهي تتمّ دون أن يكون هدفه إبراز معبَّر عنه يتّسم بالوضوح والصّفاء والاكتمال [...] كما أن الألوانَ وهندسةَ المكان وإيقاع الخطوط تصبح مجالات إبداع اللّوحة التّجريديّة"[1].

ضمن الشّعر التّجريديّ تناول صلاح فضل عيّناتٍ من قصائد سعدي يوسف وتحدّث عن «بنية مراوغة» لها. إنّ قصيدة «الرّسالة الضّائعة» و«جنّة المنسيّات» و«الورقة» مثّلت في نظر الدّارس نماذج مشكّلة لهذه البنية وعدّت من "التّجارب الشّعريّة التي ينصِبُها سعدي يوسف عن قصد شركاً للنّقّاد" لأنّه "يجرّب أشكالاً بصريّة متعدّدة يلعب فيها بياضُ الصّفحة وحجمُ الحروف وتوزيعُها دوراً بارزاً في المعنى"[2].

إنّ السّطور المنقّطة التي تجعل الصّمت المحسوبَ مساحة من جسد النّصّ الذي يتميّز بدرجة قصوى من الاقتصاد وتوظيف "عدد محدود من الكلمات المقطّرة" ممّا يَمُدّ حبلَ الكلمات من حنجرة القارئ حتّى يملأ فراغ النّصّ ويُنْطِقَ هذا الصّمتَ ويسُدّ الفجوات[3]. ولعلّ بداية تجريد الشّعر من وضوح التّعبير ومن حضور المرجع فيه ونزوع القصيدة إلى «التّشكيل» بوقفات الصّمت وحيّزات الفراغ ظاهرة في شعر السّيّاب وأدونيس على سبيل التّمثيل لا الحصر.

لقد نبّه محمّد بنّيس في الجزء الثّالث من أطروحته إلى تقنيات مستحدثةٍ في كتابة الشّعر المعاصر وخصّص حيّزاً واسعاً لتناول وقفة البياض ولعلامات التّرقيم وأنواع الوقفة وقوانينها، وعدّ هذه الطّرائق في بناء القصيدة مؤشّرات إلى ممارسة نصيّة توسّع مفهوم المختبَر في حداثة الشّعر وإلى دخول الذّات الكاتبة مسكناً جديداً يحتلّ فيه المشهد النّصّيّ غاية التّعدّد[4].

إنّ الأمثلة التي اعتمدها بنّيس لتحليل الممارسة النّصّيّة الجديدة في قصيدة السّيّاب «النّهر والموت» التي يتكرّر فيها ذكر «بويب» في سطرين متتاليين مختومين بنقاط الاسترسال. وفي قصيدة «أوّل الاجتياح» لأدونيس وفيها توزيع غيرُ مألوف للسّطور

1 دكتور صلاح فضل، **أساليب الشّعريّة المعاصرة**، ص ص: 299-300.
2 دكتور صلاح فضل، **أساليب الشّعريّة المعاصرة**، ص: 307.
3 **أساليب الشّعريّة المعاصرة**، ص: 309.
4 محمّد بنّيس، **الشّعر العربيّ الحديث، بنياته وإبدالاتها، 3 الشّعر المعاصر**، دار توبقال للنّشر، الدّار البيضاء، الطّبعة الأولى، 1990، ص: 127.

الشّعريّة تكون به بعض بداياتها فارغة، أمثلةٌ دالّة على اختراق الصّمت للكلام الشّعريّ وعلى تغيّر مواضع الوقفة وتعدّد القراءات لهذه العيّنات.

لقد عدّ بنّيس هذا النّزوع إلى الجمع بين الكلام والصّمت وبين الامتلاء والخُواء ممارسةً دالّةً حقًّا على تحديث الشّعر العربيّ وعلى تعلّق شعراء الحداثة تنظيراً وإنجازاً بحرّية الكتابة على غير شروط مضبوطة وقواعد مسطّرة و"هكذا تنقسم القصيدة مع الكتابة إلى أبيات مضادّة تُبَيْنُهَا فراغاتٌ تُبادلُ المكتوبَ غوايةً وإغراءً متصاديَيْن في إعادة بناء نصّ له التّوازي بين السّواد والبياض، ويكون البياض بهذا المفهوم عنصراً أساسيًّا هو الآخر في إنتاج دلاليّة الخطاب. إنّ إيقافَ البيت في نقطة ما من انطلاقه، أو انبثاقَه في نقطة ما من فراغه، يعضدان بلاغة المحو التي تناقض بلاغة الامتلاء في القصيدة التّقليديّة، ويظلّ البياض، تبعاً لذلك، رَحِماً تتجمهر فيه احتمالات الكتابة منذورة لاسترسال المحو، حيث القارئ وحده يستطيع ملءَ الفراغ كلّ مرّة يقرأ فيها النّصّ، وبتعدّد القراءة يتعدّدُ فعل الكتابة أيضاً".

أوردنا هذا الشّاهد المطوّل لأنّ بنّيس يَنْفُذُ بتفكيره في الشّعر المعاصر إلى أبعاد قصيّة ويتأمّل خارطة الشّعر العربيّ الحديث بروح نقديّة. ليس يخفى أنّ انتصار هذا الشّاعر – الباحث لتجربة الحداثة التي أسّس لها أدونيس و«جماعة شعر» في لبنان وكتّاب لاحقون في أوطان العرب مشرقاً ومغرباً انتصارٌ له سند قويٌّ في رموز الحداثة الأوروبّيّة والشّعراء الطّلائعيّين في الغرب. ولسنا نماري في أنّ وقفة البياض لا تدلّ على انفجار أزمة البيت في الشّعر المعاصر فحسب، بل تدلّ كذلك على أزمة الوعي وشقائه. إنّ امتلاءَ الشّاعر بيقين الكلام وامتداد نصّه مسترسِلاً بما يقدّمه من حقائق الذّات والحقائق آل إلى ألوان من الانكسار أظهرتها شقوق كلامه وتعرّجات صوته الذي كان ضاجًّا بالكلمات والنّداءات. بقيَ أن نتساءل إلى أيّ مدى يتوفّق قارئ الشّعر الحديث الذي يتوسّل الجَدَلَ بين الكلام والصّمت إلى فكّ مغالق النّصوص وإلى ولوج المناطق المعتّمة في القصيدة. إنّ الآفاق التي يرتادها الشّاعر في الغرب قد تكون آفاقاً مفتوحة لتراكم تجارب الكتابة وتنوّع أصول كتابة الشّعر وسائر الأجناس الأدبيّة، لكنّ الآفاق القصيّة التي تغامر القصيدة العربيّة الحديثة بارتيادها وتدفعُ بالقارئ إلى مجابهة مجهولها قد تزيد في غربة الشّعر الذي صار محاصراً بوسائط إعلاميّة قويّة التّأثير، تنافسُه أشكال كتابة أخرى صاعدة جعلت بعض المناصرين لها يذهبون إلى التّبشير بزمن الرّواية.

ورغم هذا التّنبيه إلى الاختلاف في وضعيّات الكتابة في المجتمعات وإلى الصّلة المعقّدة بين الصّمت ومقروئيّة الشّعر يمكن التّسليم بما ذهب إليه «موريس بلانشو» لمّا اعتبر الصّمت امّحاءً للذّات الكاتبة وانطلاقاً لما هو كونيّ على أساس أنّ الصّمت قد سبق الخلقَ ونشأة العالَم وأنّه ملازم للإنسان قبل حياته وبعد مماته، ولمّا رأى أنّ الكاتب الذي يُحسّ بوطأة الفراغ ويواجه الصّمت خلال التّأليف يزداد عزماً على إحكام الأثر وعلى إتقان إنجازه[1].

لقد نظر «هنري ميشونيك» إلى الصّمت من زاوية أوّليّة الإيقاع والصّمت في الكلام الشّعريّ وصاغ هذا الموقف في المسألة: "إذا كان الشّعرُ –كلَّ مرّة– معاودةً للشّعر، تكونُ القصيدةُ إعادةً للذّات بالنّسبة إلى كلّ ذات. [...] إنّ القصيدة تتولّد من صمت العلامة وهي لغةُ الجسد، الجسدِ داخل اللّغة، الجسدِ الفرديّ – الاجتماعيّ. لهذا تُسْمِعُ القصيدة، من خلال صوت العالَم والدّنيويّ، صمتَ الذّات. إنّ الصّمتَ هو هشاشةُ الذّات وقوّتُها. وهو أليغوريا لما لا تتمكّن العلامة من قوله أبداً، ولما لا نسمعه، وهذا أكثر أهمّيّة ممّا نسمع [...]. إنّ الوقفة التي يكوّنها الصّمت قد تكون أهمَّ من الكلمات"[2].

1 أخذنا الفكرة عن: MICHEL POUGEOISE, ***Dictionnaire de poétique***, p. 421.
2 **نفسه**، ص: 422.

المصادر والمراجع:

المصادر

- البيّاتي (عبد الوهّاب)، **ديوان عبد الوهّاب البيّاتي**، دار العودة، بيروت، المجلّد الثّاني، 1990.
- الحاج (أنسي)، **الرّأس المقطوع**، دار الجديد، بيروت، طبعة ثالثة، 1994.
- حاوي (خليل)، **ديوان خليل حاوي**، دار العودة، بيروت، 1993.
- عبد الصّبور (صلاح)، **ديوان صلاح عبد الصّبور**، دار العودة، بيروت، المجلّد الأوّل والثّاني، 1988.
- يوسف (سعدي)،
  - **الأعمال الشّعريّة 1 «اللّيالي كلّها»**، دار المدى، دمشق، ط. 4، 1995.
  - **ديوان سعدي يوسف**، دار العودة، بيروت، ط. 1، 1988، المجلّد الثّاني.

المراجع

- بنّيس (محمّد)، **الشّعر الحديث، بنياته وإبدالاتها (3) الشّعر المعاصر**، دار توبقال للنشر، الدّار البيضاء، الطّبعة الأولى، 1990.
- الجاحظ ،
  - **رسائل الجاحظ (الرّسائل السّياسيّة)**، قدّم لها وبوّبها وشرحها الدّكتور علي أبو ملحم، منشورات دار ومكتبة الهلال، بيروت، الطّبعة الأولى، 1987.
  - **رسائل الجاحظ، (الرّسائل الأدبيّة)**، قدّم لها وبوّبها وشرحها الدّكتور علي أبو ملحم، دار مكتبة الهلال، بيروت، الطّبعة الأولى.
- الحفني (عبد المنعم)، **معجم مصطلحات الصّوفيّة**، دار المسيرة، بيروت، الطّبعة الثّانية، 1987،
- خير بك (كمال)، **حركة الحداثة في الشّعر العربيّ المعاصر، دراسة حول الإطار الاجتماعيّ – الثّقافيّ للاتّجاهات والبنى الأدبيّة**، ترجمة: لجنة من أصدقاء المؤلّف، دار الفكر للطّباعة والنّشر والتّوزيع، بيروت، طبعة ثانية، 1986.
- عبيد (محمّد صابر)، «**صوت الشّاعر المقنّع، أسطرة المحكيّ وشعرنة المؤسطر**»، مجلّة **فصول**، القاهرة، العدد: 67، خريف 2005.
- العيد (يمنى)، **في القول الشّعريّ**، دار توبقال للنّشر، الدّار البيضاء، طبعة أولى، 1987.
- فضل (صلاح)، **أساليب الشّعريّة المعاصرة**، دار قباء للطّباعة والنّشر والتّوزيع، القاهرة، 1998.
- ابن منظور، لسان العرب المحيط، للعلاّمة دار الجل، دار لسان العرب، بيروت.

- DE PALACIO (JEAN), ***Le silence du texte Poétique de la Décadence***, éd. Peeters, Louvain, Paris, 2003.
- ***Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage***, sous la direction de Jean Dubois, Larousse, Paris, 1994.
- HAREL (SIMON), ***La voix chantée du silence***, in : « ***Protée*** » revue du département des arts et Lettres, Université du Québec à Chicoutimi, vol. 28, n° 2 (Le silence),
- ***Le Petit Robert***, ***Dictionnaire de la langue française***, 1989,/
- SHI MINO (MIRO), ***Le silence dans l'œuvre d'Albert Camus***, José Corti, 1987
- VAN DEN HEUVEL (PIERRE), ***Parole Mot Silence***, ***pour une poétique de l'énonciation***, Librairie José Corti, 1985,