

سيمائية البياض والصمت

في الشعر العربي الحديث

أحمد الجوة

كلية الآداب - صفاقس

يبدو عنوان هذا العمل عنواناً مفارقاً لأنّ السيمائية في أبسط تعريفاتها هي دراسة العلامات وتبين وجوه الدلالات الكامنة في كلّ نظام علامي. لهذا يكون الحديث عن سيمائية البياض والصمت أمراً مراوغاً، بما أنّ الصمت انجاسٌ للكلام واختفاءً للعلامة، والبياض خلوّ النصّ من الدوال. ولكنّ تطوّر الشعر وذهابه في التجريب بعد أن توسّل العلامة اللسانية المرتبطة بالأسطوري والتخيّلي والرمزيّ واليوميّ أحياناً آل إلى تعويل عدد من الشعراء العرب الذين صنّفوا حدائين على طرائق غير مألوفة في كتابة الشعر وإخراج القصيدة. لقد تخلّى هؤلاء الشعراء عن امتلاء الفضاء النصّي للقصيدة وزاوجوا بين الكلام والصمت وبين الكتابة وأمحاء الحروف.

وإذا كانت صلة الشعر بالصمت والبياض في نصوص الرواد وفي نصوص من لحق بهم من رموز الحدائث الشعريّة (أدونيس، خليل حاوي، محمود درويش) صلةً واهية لأنّ القصيدة عندهم معبأةً كلاماً وعلامات لسانية، فإنّ "كتابة الحو" وسيمائية الصمت والبياض غدت في نصوص كثيرة تنتمي إلى مدوّنة الشعر العربيّ الحديث كتابةً لافتةً للانتباه معقّدة فعل القراءة وبناء المسار السيميائيّ - التأويليّ. ليس يخفى أنّ تجارب الشعر العربيّ الحديث مع الرومنطقيّين وأعلام حركة الشعر الحرّ وحركة مجلّة شعر في لبنان، تجارب قد استلهمت نصوص الغربيّين واستندت إلى تفكير أعلام الشعر عندهم في مسائل الكتابة والتحديث، لهذا فإنّ البناء على الصمت وتخصيص مساحات البياض في تشكيل القصيدة قد ترسّم خطى السابقين من الشعراء الغربيّين إلى ابتداء هذه التّقنية وهذا النحو في تمثيل النصوص. لقد ذكر "ميشال بوجواز" مسألة الصمت في الشعر الغربيّ فقال: "إنّ الشعر - مثله في ذلك مثل الموسيقى - يعقّد مع الصمت صلةً مميزة. وهذا صمتٌ يعدّ جزءاً لا ينفصل عن الكلام بما أنّه يندرج في الحركة الإيقاعيّة للقصيدة ويكون داخلها أيضاً حركة تنفس وحركة انتظار وتوقف، وعلامة أمل أو

انكسار وتأثر وتساؤل وتفكر أو تأمل" ¹. وبخصوص مكانة الصمت في الشعر الحديث يضيف المؤلف قائلاً: " لقد خصص الشعر المعاصر للصمت مكانة عجيبة وأولاه المتزلة الرفيعة. وقد توصل الشعر إلى تحقيق ذلك بطرائق عديدة في الكتابة وخاصة ما كان منها مرثياً، وذلك من قبيل البياضات ورسم القصيدة على صفحة الورقة، والهوامش والتفننات الطباعية وتشظية النصّ وتقطيع أجزائه وغياب علامات الوقف أو الإكثار منها" ².

فهل يُردّ إدراج الصمت في الشعر العربي الحديث إلى مجرد انتحاء سمت الشعر الغربي وإلى السير في مراقبه بعد أن غير الشاعر العربي "قلبه الشعريّة"؟ وهل من أسباب ودوافع جمالية ودلالية أدت إلى مزج الكلام بالصمت وتشكيل القصيدة بمتعارضين هما الإبلاغ والإفراغ؟
تخيّرنا لإنطاق الصمت وتناول سيميائية البياض عدداً من القصائد للشاعر اللبناني محمد علي شمس الدين وعدداً آخر من قصائد الشاعر العراقي الجوّال سعدي يوسف.

1. بلاغة الخو وفراغات البياض

ترتبط قصيدة محمد علي شمس الدين الموسومة بـ "السّر" ³ بالصمت من جهة عتبات النصّ لأنّ السّر يظلّ محفوظاً فلا يصرّح به صاحبه، ولأنّ السّر يكتنفه الغموض فلا يكشف عنه الكلام. والقصيدة الوجيزة التي تنطوي على هذا السّر الدفين في البحر الذي ينظر فيه المتكلم في القصيدة في بداية مقطعها الأوّل فالثاني قصيدة مغلقة يلفّها الصمت رغم ما فيها من كلام: إنّ السّر الذي عثر عليه المتكلم لا تبين حقيقته لأنّ عالم البحر الذي كرّر فيه القائل النظر قد انطوى على ما يشبه السكون والموت وغرق الإنسان في أعماق اللّجة.

وإذا كان غموض السّر ينكشف بعض انكشاف بتلازم السّر بالخطر في المقطع الأوّل المطول نسبياً فإنّ السّر يزداد عتمة وتكتماً على حقيقته وفحواه. فحين يقول الصّوت المتكلم في المقطع الثاني:

وجدتُ السّرّ

في الحرف الذي سلّمه الموج إليّ.

.....

.....

ويضع في نهاية كلامه نقطة ويرسم بالنقاط المتتابعة سطرين شعريين صامتين، تتعطل دلالة القول وينحبس الصّوت الناطق ويجد القارئ نفسه مجبراً على فكّ مغالق الصمت. لقد تحوّل الموج صوتاً متكلماً بكلام لا يدرك كنهه غير الشاعر الذي تكتم على هذا الخطاب غير المنطوق واحتفظ

بـ«سرّ» السرّ لنفسه. وإذا رام تأويلاً لهذا الكلام الخفيّ لحرف الموج ذهب في ذلك مذاهب شتى 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 النصّ نهايته المفاجئة التي حوّلت المتكلّم فاقدا للسرّ الذي كان عارفاً به. والمتحصّل أنّ مداخلة الصّمت للكلام وإدراج سطور بيضاء في سطور ملأى بالعلامات قد أضفى على القصيدة تشكيلاً جديداً صيّر لها شبيهة باللّوحة التي تتصرّف في الأشكال والمساحات والألوان. بقي أن نشير إلى أنّ لعبة الكلام والصّمت والمراوحة بين الإمتلاء والخواء قد وُظفّت لاستبطان ذات المتكلّم في القصيدة ولتمعّنه في أوضاع الحياة التي تنكشف حيناً وتختجب أحياناً. تختلف قصيدة " عودة ديك الجنّ إلى الأرض"⁴ عن قصيدة " السرّ " في الحجم وكثرة مساحات البياض وعلامات الصّمت. إنّ امتداد القصيدة على أكثر من ثلاثين صفحة وإحالتها على الشّاعر العربيّ القديم زمن الدّولة العبّاسيّة ديك الجنّ (161-235 هـ). المشهور بصاحبته " ورد " بصيّر لها نصّاً مطوّلاً وعملاً قائماً بالتناصّ خاصّة حين تبدأ بما يشبه ندبة الذّات ورتاء أحوالها على غرار ما نجد في شعر ديك الجنّ:

حين أحتو من التراب والحلم
شيئاً على صورتي
وأتركها فوق تلّ من الرّيح تبكي
وتندب أحوالها
سأرفع من بنفسجة الدّم
شاهدة فوق قبري
وأجعلها سبباً لاقتراب الجنّ⁵

إنّ مقاطع القصيدة تنوّع الصّيّغات على أحوال الذّات المتكلّمة. وإذا كانت المقاطع الأولى في هذه القصيدة لا تختزل الكلام بالعلامات الصّامتة والسّطور البيضاء فإنّ المقاطع اللاحقة يستخدّم فيها الشّاعر كتابةً 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 تمجّيته أو

تقطيعه:

هذه سريرتك الأبدية

وجهاك

عينك الخزرية

في طوطم

جالس

تحت

وجه القتييل

.....

6

تقلصُ الكلامُ إلى حدِّ الأمحاء وإبدالُ الدالِّ اللسانيِّ بالدالِّ الطَّباعيِّ الصَّامتِ وجهٌ من وجوه انجباسِ الصَّوتِ الشَّعريِّ وتمثيلِ صمتِ الموتِ وصورةِ العدمِ بعدَ ذكرِ القتييلِ.

لكنَّ الصَّمتَ أنواعٌ وأصنافٌ، فالسَّطورُ الصَّامتةُ في هذه القصيدة تتكلَّمُ بصوتٍ غيرِ مسموعٍ وتقولُ كلاماً يتطلَّبُ الإنصاتَ وإرهافَ السَّمعِ لما يظلُّ الكلامُ محتبساً لا ينطقُ به اللسانُ. ففي المقطع الذي يُصدِّره الشَّاعر بقوله:

أوقفتُ الزهرةَ في شفتيك

وأعددتُ الكأسَ المزدوجةَ

ينتهي المشهدُ الشَّعريُّ بذكرِ حالةِ المتكلِّمِ الذي " يجلسُ، مبتعداً، ثملاً... " وينغلقُ كلامُه على صمتِ تصوُّره سطرانِ فارغانِ يتيحانِ لقارئِ هذا الشَّعرِ تحيُّلَ هذه الحالةِ وقراءتها في ضوءِ معارفه وتجاربه فيغدو بذلك طرفاً فاعلاً ومتفاعلاً في عمليَّةِ الكتابةِ ومع صانعِ الكلامِ الشَّعريِّ.

وإذا كان صمتُ الكلامِ في السَّطورِ الجوفاءِ التي ترسلُ على الكلامِ الأضواءَ بمثلِ عاملِ تنشيطِ لمخيلةِ القراءِ ولفاعليَّةِ القراءةِ المشاركةِ في التَّأليفِ، فإنَّ الشَّاعرَ في سطورِ أخرى يستخدمُ تقطيعَ الكلمةِ موهماً بالفصلِ بينِ مقاطعها. فحين يتوجَّه المتكلِّمُ إلى المخاطبةِ مقدِّماً نفسه " طائرَ الجنِّ " و" ببغاءَ الكلامِ " يوردُ لاحقاً لفظَ " الببغاءِ " و" لهديانِ " ويوهم القارئَ المتعجِّلَ بأنَّه يقطِّعُ اللفظةَ ولكنَّه يسقطُ منها حرفاً فينقلبُ معناها وتغادرُ جدولَ الطَّيرِ إلى جدولِ السلوكِ القبيحِ.

أنا ببغاءِ الكلامِ

أنا الببغاءُ... الس... ب... غ... ا... ء

ال... غ... ا... ء

إن إخراج الكلمة بالتقطيع بصير الكلام الشعري على صلة بحبسة الكلام التي تعطل التطق وتسبب إجهاداً للمتكلم حين يروم إخراج الكلام. وأما اقتطاع جزء من الكلمة فمآله إلى تحريف وتصحيف تغادر بسببه العلامة اللسانية سياقها الدلالي الأصلي إلى سياق غير مألوف، فلا تكون المحانسة الصوتية بين العلامة المنطوقة في استرسال والعلامة المفككة مناسبة لبناء نشيد الشعر بالأصوات وإنما يكون هذا المنحى في التقريب بين حروف الكلمات خرقاً للتوقع والالتذاذ بموسيقى الشعر ولعبة يدفع بها الشاعر القارئ إلى إدراك المزالق الناجمة عن القراءة الخطيئة وعن الاطمئنان إلى "سحر الكلام".

و حين يعيد الشاعر تجربة الامتلاء والإفراغ باستخدام لفظ "الهذيان" ويسقط من الكلمة حرف "هاء" ويكررها مقطعة الأوصال فإنما لقصد آخر هو تمثيل العلامة اللسانية ومحاولة تجسيمها بنوع من الانتقال من اللغة إلى الميتالغة:

أنا الهذيان.. الس... ذ... يا... ن.. الس... ذ..

يا... ن

لم يكن ممكناً أن أرى

في سكون البحيرات شيئاً

سوى الهذيان.. الس... ذ... ي... ا... ن... الـ

ذ... ي... ان...⁸

إن تمثيل ما يكون في حالة الهذيان بهذا التقطيع الذي يفكك سلسلة الكلام المنطوق، ويغير مواضع الوقف حين يتغير رسم حروف اللفظة وحركاتها، يتعارض مع ما عدّ إنشاداً للشعر، به يعلو صوت المترنم بالقصيدة وتجرى أصوات اللغة جرياناً يطرب الأسماع وتنشد إليه الأذان. والوقفات الكثيرة التي تتوزع داخل هذه السطور التي تتفتت فيها الكلمة الوحيدة إلى أصداً ويُنترَع منها الجزء تساهم بدور كبير في إفراغ بنية الشعر من امتلاء الكلمات واحتشادها وفي تعديل السلوك القرائي المتوارث لهذا الجنس من الكلام الأدبي.

هذه الطريقة في بناء الشعر على الجدل بين الصوت والصمت تحقق ما اعتبره "دوفران" سمكاً مرئياً للكتابة وتفاعلاً بين اللساني والتشكيلي⁹. إن الصوت الصامت الذي تمثله السطور البيضاء والفراغات التي تتخللها يُشكل كلاماً خفياً ومستوراً يتعين على القارئ هناك الحجب حتى يظفر بما تكتّم عليه الشاعر. فهل نكون مغالين إذا سلّمنا بما ذكره "البيير كامبي" في كتابه "أسطورة سيزيف" لما اعتبر الأثر الفني الحقيقي أثراً يقتصد في القول ويتيح لنا أن نسمع بدلاً أن يصرّح ويجيط نفسه بـ "سدود عالية"¹⁰.

يتواصل هذا "الصمت المعبر" في مدوّنة الشعراء حديثاً ومن ذلك ما وجدناه في قصيدة "مرثية الغبار" للشاعر اللبناني شوقي بزيع¹¹. ترد البياضات التصيية في هذه القصيدة المطوّلة التي يتأمل فيها الشاعر أوضاع لبنان زمن الحرب الأهلية ويتوجّع بسببها في مواضع كثيرة داخل القصيدة فيتبع الكلام بالصمت يُشكّله سطران شعريّان منقّطان على غرار ما رأينا في شعر محمد علي شمس الدين. إنّ مطلع القصيدة الذي يُغرق الكلام الشعريّ في أجواء كالحة ويصوغ التعبير عن أوجاع الرّوح ومعاناة الجسد بهذا الأئين المكتوم:

غبار على أفق الرّوح يعلو
 ووجهته: لا مكان
 يشير بأشلائه أن تقوّس سكّانه
 تحت فنطرة الوقت
 واهدم العقربان
 والذي خلفته الحروب قضى تحت أنقاضها
 تاركاً للذين يجيئون من بعده
 وردةً من دخان

ذلك كلّه يشكّل مشاهدَ قائمةً يتعطلّ بسببها أحياناً صوت المتكلمّ فينجس الكلام على شفّيته وتتعلّط ملكة الإيلاج. إنّ المشهد الذي يستعيد فيه الشاعر قصّة سعد وسعيد وهما "واقفان على ضفّتيّ هذه الحرب"¹² يسأل كلّ منهما الآخر "من قتلك" يعقبه صمتٌ مطبق في سطرين لا كلام فيهما إذ تسترسل نقاط التتابع دالة على حيرة الطرفين بسبب عجزهما عن تفهّم دوافع هذه الحرب المدمّرة. وليس يخفى أنّ الصمت هنا قد نجم عن تهديد الحرب وعن فاجعتها إلى حدّ تعطلّت معه ملكة الكلام بما أنّ كبار الحوادث تخرس الإنسان. وإذا أولنا بياض هذين السّطرين اعتبرناهما مجسّدين بياض الموت وبرودة الجثث التي تحصد الحرب أصحابها. وليست المحاورّة المعقودة بين الأنا المتقسّمة ذاتين وصراخ كلّ واحدة منهما الأخرى طالبة منها النّجاة بجلدها إلاّ علامة ممّهدة لهذا الصمت الأخرس الذي يعقب السّؤال المعطلّ للكلام والمعرقل لمعرفة القاتل.

لكنّ الصمت في هذه القصيدة التي يشيخ فيها غبار الحرب وغراب السنين يهدّد الحياة والذات فينسدّ أفق الرّوح، ليس صمت الوحشة والخراب على امتداد النصّ. فحين يصرّ المتكلم آثار الدمار الذي شاع وانتشر ويعتبر أنّ "كلّ الذي ظل من هذه الحرب أضرحة وقباب"¹³ يبدأ في تبيد آثار الصمت وفي إشاعة الأمل مكرراً السّؤال عن جدوى التراب بمثل هذه الرّؤيا:

لماذا التراب

إذا لم تفتح لنا الأرض أزهارها كثغور النساء

ولم ينغلق

حلف عُري العروسين باب؟

.....

14

.....

قراءة الصمت وسطريّ البياض اللسانيّ هنا تختلف عن قراءته سابقاً. إنّ مساحة البياض في هذا الحيز من القصيدة وفي ضوء الكلام الشعريّ السابق له، وقد أشاع فيه أسلوب الإنشاء وجماز التشبيه نفساً استشرافياً، تفتح على تمثّل ما في لقاء العروسين من أجواء حميميّة وشاعريّة وما في انفرادهما داخل بيت الزوجيّة من استمتاع بلذيق الكلام وعميق البوح والإسرار.

وإذا استندنا إلى لسانيّات التلفظ التي تميّز بين المعاني المفترضة والمعاني الضمنيّة وتعتبر الكلام المهمّت (Le sous-entendu) ناتجاً عن تفكير المرسل إليه في أوضاع التلفظ بالرسالة، ولا تعتبر الكلام المهمّت سوى عمليّة خاصّة لبناء القانون وفكّ الشفرة¹⁵ أمكننا اعتبار سطور البياض والفراغ اللسانيّ كلاماً مهمّماً دون علامة تحدّد المعاني الموضوعية (Posés) ومنطوق الرسالة.

هكذا يتعاقب الكلام والصمت في "مرثية الغار" ويتفاعل الامتلاء وما يظهر فراغات يسقط فيها الكلام الشعريّ وتمحي الرسالة. إنّ ورود سطرين أجوفين في ختام كلّ مقطع من مقاطع القصيدة يساهمان في مدّ صوت المتكلم لكن دون نطق وتلفظ.

إنّ المقطع الثالث الذي تصدّره اللازمة المتعاودة " غبار على أفق لروح يعلو" ينتهي بسطرين منقطين طويلين يمتدّان من بداية الصّفحة إلى آخرها فتلتقط العين صورتهما مرسومة على سطح الورقة. وليس هذا الشكل الطباعيّ المتعاود مرتين في امتداد أقصى مقارنةً بسائر السطور الشعريّة التي تكوّنها العلامات اللسانية سوى تشكيل لعالم الظلام الشامل الذي أيقنه المتكلم بعد أن قدّم له صوراً غطّت "هذا الزمان الألدّ" والعواصم المتأكلة والقرى الخائفة وموت النهر قبل بلوغ البحر وعدم قبول الضدّ للضدّ. فامتداد السطرين خطّين هندسيين متوازيين مثل أيقونة الظلام وقد عمّ بعد أن كان متوزّع الطبقات في سطور سابقة قدّمت صورته وأشكاله وألوانه متفرقةً.

وليست علاقة الصمت والفراغ والبياض بهذه الأوضاع الكابوسيّة في هذه الزمان الألدّ علاقةً خافيةً. فالصمت الممتدّ في آخر هذا المقطع تشكيل طباعيّ لوحشة الروح تعابن بلوغ الجسد «قمم الأربعين» وتعابن خاصّة مظاهر التردّي لهذا الزمان الألدّ.

ومثلما " أَيْقَنَ " (Iconiser) الصَّمْتُ هَوَّةُ الانكسار التَّفْسِيّ والتَّرَاجعِ الوَطَنِيّ - الحضاريّ للبلاد التي علاها الغبار، عاد هذا " الدَّالُّ غَيْرُ المرثِيّ وَغَيْرُ المسموع " ليشكّل خطاطةً لوحه أخرى في معرض يُقدّم فيه الشّاعر لوحاتٍ تجمعها تقنيةُ رسمٍ واحدة. إنّ السّطْرَيْنِ الوارِدَيْنِ نِقَاطاً مسترسلةً في هذه الجملة الشّعريّة:

ولم يبق إلاّ ذبالةُ زيت
أُضِيءَ بها عَرَاجُ السَّنَوَاتِ
التي بقيت
وأجبرٌ وحدي
كسورَ الزّمانِ الكسيحِ

... ..

16

بمدّان صورة هذا الزّمان ويمثّلان هذه الصّورة اللّسانيّة المنطوقة بصورة أخرى مرثية تجسّدها النّقاط العاطلة عن الكلام والحركة الدّلاليّة غير المألوفة. وإذا كانت كبرى الحوادث صامتة فإنّ هذا الزّمان الكسيح قد أحرس الشّاعر وهو "أميرُ كلام".

هكذا يكون النّقضان الطّباعيّ بعبارة " فان دان هافيل " أبسط أشكال الصّمّت الإراديّ الذي يتّخذها الشّاعر موقفاً في بعض حيّزات القصيدة. وهكذا يغدو البحث عن وظيفة البياض أمراً شائكاً كلّما اتّسعت مساحة الصّمّت في النّصّ. ولئن بدا اختيار الفراغ الطّباعيّ مرتبطاً بتصوّر نظري لفاعل الكتابة على نحو ما كان عليه الأمر لدى " فلوبيير " الذي رام تأليف كتاب " حول لا شيء " ولدى " مالارميه " الذي قدّم بياض الصّفحة على العلامات السّوداء التي رسمها، ولدى " جورج باطاي " الذي جعل نصف صفحة أحياناً خطوطاً منقطّة¹⁷، فإنّ اختيار الشّاعر العربيّ لكتابة الصّمّت لا يتزع هذا المتزع، ذلك أنّ إفراغ السّطور من علامات الكلام ومن قرائن التّلفّظ ليس دليل اختيار تقنيّ للصّمّت وإنّما هو حامل موقف من أحوال الذّات الفرديّة والأنا الجماعيّة، وعلامة مكابدة لأوضاع يبدو الكلام فيها أحياناً عاجزاً عن إبلاغ الصوت.

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

تقول فاطمة المحسن في بداية كتابها: سعدي يوسف: النّبرة الخافتة في الشّعْر العربيّ الحديث: "صوت سعدي يوسف ذو نبرة خافتة، يجمع بين تراث تمثّل روح العاطفة المحليّة التي أجمعتْ عنفوانها قصائد السيّاب، وبين امتصاص هذه العاطفة في نكوص إلى الدّاخل يتزع عنها ثقل رنينها العالمي"¹⁸.

والمؤلفة تعني بالثيرة الخافطة في صوت هذا الشاعر عدوله عن توسل أساليب الخطابة، واعتماده البساطة بكلّ مكناتها، وتصفيّة الكلام من الغلوّ والمبالغة، وبحثه عن قيمة تفصيليّة في جزء من مشهد معزول ومصغرّ ضمن مظهر إشاريّ يخلق له بؤراً خاصّة للمتابعة¹⁹.

ولئن حلّلت المؤلّفة مظاهر هذا الاتّجاه الشعريّ الذي اندرج به سعدي يوسف في تجربة الشعر الحرّ ورام التّحرك داخلها تأسيساً لصوته الشعريّ الخاصّ، فإنّها لم تلتفت إلى ظاهرة جديدة في الشعريّة العربيّة الحديثة تمثّلت في الجمع بين الكلام والصّمت وبين السّطور الشعريّة المألّى والسّطور الفارغة تشكّلها نقاط الاسترسال، وهذه ظاهرة بنائيّة طريفة في شعر سعدي طرفةً بنائه الشعر على السرد. تخيّرنا نصّين وحيزين نستجلي منهما سيميائيّة الصّمت في شعر هذا الشاعر وتبيّن وجوه التّفاعل بين الكلام والسّكوت.

القصيدة الأولى بعنوان "المعسكر"²⁰ فيها أصداء من السيرة الشعريّة / الشّيوعيّة للمتكلّم²¹. والتّأظر في القصيدة مشكّلة على صفحة الورقة يبرّز أمامه العنوان المطبوع بخطّ أسود سميك وتبرز أمامه أيضاً خمس دوائر سوداء تحيّم ممهّدة لإجابات "من جاؤوا بأطفالهم حول نار المعسكر كلّما انتصف الليل" إثر كلّ سؤال يطرحه عليهم من "يوقد نار المعسكر كلّما انتصف الليل". إنّ القراءة السيميائيّة لعلامات القصيدة تمكّن من التّمييز بين أنظمة علاميّة متفاعلة داخل جسد النصّ:

● نظام السّطور الشعريّة التي تطول حيناً وتقصّر حيناً آخر، فتبدو شبيهةً بحركات الموج مدّاً وجزراً. وليس هذا التّظام البنائيّ الشعريّ جديداً بل هو تشكيل شعريّ مألوف منذ أن استبدل الشعراء الرّواد في العراق واللاحقون بهم من شعراء التّفجيلة بالبنية الوزنيّة الثّابتة بنيةً إيقاعيّة متحرّكة تقوى حركتها بالتدوير الذي يشارف به الشعر حدود التّشر دون الوقوع في التّثريّة.

● التّظام الطّباعيّ تمثّله المطّة المتبوعة بالدائرة السّوداء المألّى، وهذا نظام خاصّ بالحوار الذي دار بين السّجين في المعسكر والذين يزورون هذا المكان المغلق. وإذا كان المألوف في تمييز كلام السّائل من كلام المحيب في المحاورات أن تكون مشيرات تبادل الأقوال من قبيل علامتيّ الجمع والطّرح في الرّياضيّات (+ -) فإنّ إبراز ردود الجماعة على سؤال المعتقل في هذا المعسكر تدفع إلى التّفكير في هذه العلامة السّوداء المغلقة التي تشدُّ بصر الناظر في هذه القصيدة.

إنّ غياب الإشارات المرجعيّة والعلامات المحيلة على الدّوات والحيزات والصّلات الرّابطة بين المتكلّم والجماعة في هذه القصيدة التي دار فيها الحدث وفعل التّلّفظ داخل حيز الاعتقال بما هو مكان

مرتبط بالخوف والمعاناة والانطواء على النفس وحتى بالجنون والانتحار، إنما هو غيابٌ يُعقدُ فعلَ القراءة والتأويل.

ورغم الضبابية التي تلف أجواء النصّ يمكن أن يعقد الناظر في هذه العلامات المرئية الصلّة المتوترة بين الطرفين المتحاورين. إن امتلاء الدائرة بالسواد في بداية كل ردّ على سؤال المعتقل يجسد - دون كلام - امتلاء النفس بالغضب واحتدادها بالتوتر وكأنّ دائرة السواد تختزن أعنف حالات المكابدة التي تُخرسُ القادمين إلى المعسكر ليلاً قبل أن تنفجر أصواتهم بهذه الإجابات الحادة والمتوترة.

إذا اعتبرنا هذا المعتقل في هذه المعسكر الذي لا يتحدّد بسبب عجز اللسان عن تصوير المكان وحالة الإنسان فيه، معتقلاً شيوعياً هو الشاعر أو أحد رفاقه، والقادمين إلى هذا المعسكر صحبة أطفالهم من التزم هذا المناضل بالدفاع عن حقوقهم الاجتماعية والسياسية، جاز أن يكون هذا الحوار بين الطرفين متوتراً وأن تكون دوائر السواد المتتابعة تمثيلاً بالصمت والكلام لأوضاع المعاناة المشتركة بين المناضل الذي يروم التضحية من أجل المستضعفين، ومن قصدوا المعسكر بأطفالهم.

● النظام الطباعيّ تجسّمه سطور ثلاثة منقطة خالية من العلامات اللسانية وينشأ بها حيّزان صامتان ينحبس داخلهما صوت المتكلم فرداً وجماعةً.

يردّ حيّز الفراغ الأوّل بعد تساؤل المتكلم الذي يجاور ذاته ويتحدّث بعاداته في المعسكر:

كلّما انتصف الليل أوقدت نارُ المعسكر

- في النهار احتطبت.

ثمّ أنصت:

هل هذه خطوات الجنود؟

• • • • • • • • • •
• • • • • • • • • •
• • • • • • • • • •

22

إن انتشار الصمت في هذه السطور الثلاثة المتعاقبة، إضافةً إلى بنائه مساحة بياض في النصّ، يصير دافعاً إلى تأويل هذا الفراغ النصّي. فلماذا توقّف هذا المتكلم - السارد عن إظهار ما كان يدور في المعسكر؟

يُفسّر هذا الصمت تفاسير عديدةً منها توجُّس المتكلم من خطوات الجنود التي تفرض على المعتقلين داخل المعسكر التزام النظام الصّارم نوعاً من الإمعان في المعاقبة. وإذا كان ما أنصت إليه

المتكلم هو قدوم الجنود تعين أن تكون قراءة هذا الصمت تصويراً غير مرئي لما يجري من اعتداء على المساجين ومن إجبارهم على الاعتراف بما يوجه إليهم من تم. والنظر في الجدل بين الكلام والصمت في المقطع الأول من مقاطع هذه القصيدة يؤول إلى اعتباره صراعاً بين التوق إلى الحياة والحريّة وقد صاغه الشاعر بفعل إيقاد نار المعسكر في زمان بيبي (كلما انتصف الليل) وتواصل الحركة والنشاط نهاراً، والسعي إلى سلب هذه القيمة ودوسها بوقع خطوات الجنود. ولما كان صمت السطور الثلاثة خطاباً فارغاً من الكلام فإنه مثل ما يشبه ركناً خلفياً تدور فيه حركة المواجهة بين من يداوم على إيقاد نار المعسكر كلما انتصف الليل، ومن يروم إطفاء جذوتها وتحويلها رماداً. وقد يكون محو ما يقوله الجنود وما يأتونه من ردود فعل على ما قام به هذا المعتقل تبشيراً صامتاً بتوقد نار المعسكر دون علامات لسانية تحيل على رموز التضال في العالم، أو على شخصيات الأسطورة تُستدعى أقتعة تُخفي صريحَ المواقف.

وأما الصمت الثاني في هذه القصيدة فيشمل آخرها قبل السطر الختاميّ فيها ويمتد أيضاً على سطور ثلاثة منقطّة إثر الحوار الذي دار بين مؤقذ نار المعسكر كل انتصاف ليلٍ ومن جاؤوا المعسكر في هذا الزمان:

- أمنحكم معطفي؟

• نحن موتى...

- إذن... كيف جئتم إليّ؟

• نحن جئنا بأطفالنا.

.....

.....

23

.....

تظهر الفراغات التي ترد عقب الكلام وتحتل حيز السطور الثلاثة التي تصير سطوراً هندسيّة وخطوطاً منقطّة متشابهة ظهوراً لافتاً للعين، لكن وظائفها الخفية تختلف. إن نقاط التابع الثلاث بعد "نحن موتى" تتكتم على كلام لا يصرح به المتكلمون وتختزل جزءاً من إجابتهم على عرض المعتقل وإيثارهم بالمعطف، فاقتراباً الكلام يُسقط تبرير الرّفص بما أن الموتى لا يحتاجون غطاءً. وأما نقاط التابع الثانية وسط كلام المعتقل - وهي من العلامات الطارئة على بناء التصوّر في الكتابة العريية - فهي وقفة تحير واستغراب يتعطل بسببهما النطق قبل أن يُصاغ السؤال الإنكاريّ بملفوظ منطوق.

إذا تجاوزنا ما يمكن اعتباره وقفات بياض جزئي ونظرنا في البياض الممتد في شكل السطور الثلاثة المرسومة طباعياً تطلب منا هذا البناء على الصمت تأويلاً.

مجيء المتكلمين إلى نار المعسكر بأطفالهم كلما انتصف الليل وصمتهم المطبق بعد تصريحهم بما فعلوه يُشترع مسارب التأويل. قد يكون صمتهم ناطقاً بما تكبّدوه من معاناة للوصول إلى هذا المكان التائي والمنعزل، أو بما عزموا عليه من تنشئة الأطفال على سلوك التّضال والمواجهة. وقد يكون صمتهم أمانة تأميل الانتصار على القوى التي أنشأت المعسكر إذا اعتبرنا الأطفال رمز الحرية والمستقبل. وإذا وصلنا مقطع الصمت بالسّطر الختامي في القصيدة بدا التأويل مقبولاً. فكأن ما سينجزه الأطفال من أعمال وعلى امتداد زمان طويل هو السبيل الموصل إلى إطفاء نار المعسكر عند طلوع الصبح بما هو زمان التور وانبعاث الحياة والحركة في عالم الطبيعة وفي عالم الإنسان.

يتحصّل من استقراء الجدل بين الكلام والصمت وبين النظر في تعدّد العلامات البانية لقصيدة "المعسكر" أنّ سعدي يوسف شاعرٌ تَبَرَّه خافتةٌ بحسب عبارة فاطمة المحسن. إنه يتعامل مع أفسى تجارب الحياة بالقليل من العلامات. وهو يختزل تجربة الحدود القصوى في حيز نصّي يتخلله الفراغ والتقطعات. واستخدامه للعلامة اللسانية محاذيةً للعلامات الطباعية وتنوع هذه العلامات، استخدامٌ يطور الكتابة الشعريّة المندرجة في تجربة الشعر الحرّ ويغنيها بأشكال إخراج للنصّ وطرائق رسم له على صفحة الورقة تصيره عملاً تشكلياً ذا ألوان مندرجة وخطوط متعرّجة ومساحات متموجة. إن التبرّة الخافتة في بعض قصائده تصير نبرة صامته إذا جاز هذا الوصف، ويصير الصمت أشدّ إبلاغاً من الكلام حين يغدو فاعلاً خطابياً وطرفاً في بناء نظام سيميائي جديد يتطلّب سلوكاً قرائياً مغايراً للمألوف. ومن ثمّة فإنّ كلّ نظام سيميائي مطالب بإنشاء معنى وذلك لإبطال الصمت الذي يبدو أمراً لا معنى له. إنّ الصمت لعبة معاصرة للتفكير السيميائي لأنّ سلبية الكلام تقيم وشائج شكلية مع حقل الثقافة²⁴.

وليس الوصل بين علامات الكتابة وعلامات الفراغ والبياض وبناء النظام السيميائي في شعر سعدي يوسف ممّا يسهل أمره وتحدّد موجهاته. فكلّ القصائد التي توسّلت الصمت لتعظيم الدلالة وخلخلة الهندسة المألوفة للشعر تقدّم سيمياء مخصوصة بكلّ نصّ. وإذا كانت لعبة البياض والسواد والاتصال بين علامات القصيدة وسطورها قائماً حيناً منقطعاً أحياناً، وكانت لعبة تشكيل لتجربة الاعتقال في المعسكر، فإنّ بناء الكلام الشعري على الصمت والانقطاع في قصيدة "القرية"²⁵ ينحو بالتشكيل الطباعي منحى مخصوصاً. تبدو هذه القصيدة التي كتبها الشاعر بمدينة باتنة بالجزائر في 25

1980/3/ قرييةً من " شعر السيرة الذاتية" الذي يستعيد فيه سعدي يوسف بعض أطوار تقضت من حياته.

تبنى هذه القصيدة بالتناوب بين سطور شعرية ملامى وسطور منقطعة تشكّلها خطوط ثلاثة متقطعة. ويمكن التمييز فيها بين:

- تشكيلة لسانية مرئية ومسموعة تتكوّن من 14 وحدة بنائية هي سطور تمتد وتقلص في محاكاة لتموجات الصوّء والصّوت والحياة، وقد يجري الصّمت في بعض هذه السّطور إثر جريان الكلام.
- تشكيلتين لسانيتين منطوقتين متساويتين في عدد السّطور (خمسة سطور) ونازعتين إلى اختصار الحيز النّصيّ فيها.
- ثلاثة تشكيلات طباعية مرئية واقعة بعد المقطع الأوّل والثاني والثالث، وهي مقاطع غير مقروءة لأنها خالية من كلّ ملفوظ أو منطوق.
- تشكيلة سطور شعرية رباعية تشترك ثلاثة منها في توازي البدايات بتكرار صيغة النّفي (لم يعرف / لا رأى/ لم ير...).

والمتحصل من هذا الوصف السيميائي لجسد القصيدة أنّها تشكيلات كلام تتخلله تشكيلات صمت وحيزات بياض وفراغ لسانى. إنّ فعل التذكّر الذي حرّكته علامة مادّية مثلتها شهادة الميلاد التي قلب فيها كاتب سيرته "ما تجيء به الخطوط"²⁶ هو المشكّل لسيماء القصيدة. ولما كان هذا الفعل محفوفاً بالنسيان والاختزال والاقطاع والانتقاء والتحرّيف المقصود على حدّ ما يذهب إلى ذلك الدارسون لنصوص الترجمة الذاتية، فإنّ الحيزات الفارغة في قصيدة «القرية» تكون أمانة على ما يتهدّد الاسترجاع والتذكّر من عمل انتزاع للأحداث ومحو للمشاهد.

¹ MICHEL POUJEOISE, Dictionnaire de poétique, Belin, 2006, p. 421.

² Ibid.

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

⁴ ديوان الشّوكة البنفسجية، ص: 9.

⁵ ديوان الشّوكة البنفسجية، ص: 9. ويقول ديك الجنّ في قصيدة يرثي فيها جعفر بن عليّ الهاشمي:

* وَهَلْ يَقْبَلُ

نَزَلْنَا عَلَى حُكْمِ الزَّمَانِ وَأَمْرُهُ

التَّصَفَّ الْأَلَدُ الْمَشَاءُ

وَيَرْضَى الْفَتَى عَنْ ذَهْرِهِ وَهُوَ

وَيَضْحَكُ سِنَ الْمَرْءِ وَالْقَلْبُ مَوْحَا

عَانِي

يَقُولُونَ مِقْدَارًا عَلَى الْمَرْءِ وَاجِرًا _____ وَاجِرًا
فَقُلْتُ: وَإِعْوَالٌ عَلَى الْمَرْءِ * _____

ديوان ديك الجن، شرح وتقديم: عبد الأمير مهنا، دار الفكر اللبناني، طبعة أولى، 1990، ص ص: 18-20.

⁶ الشئوكة البنفسجية، ص ص: 15-16.

⁷ يذكرنا هذا التقطيع للكلمة بحركة الحرفية (Lettrisme) وهي حركة أدبية طليعية أسسها «أيزودور إيسو» (ISODORE ISOU) بعد الحرب العالمية الثانية وكما تدل على ذلك التسمية فإن هذه الحركة تعتمد -بدل الجملة والكلمة- الحرف بما هو شكل طباعي أو صوتي في استقلال عن وظيفته اللسانية العادية. وهي تهدف بعد حرب كويتية مدمرة إلى تعطيل الوظيفة التواصلية للغة ويعمد بعض أعلامها إلى تجميع سلسلة من العلامات الطباعية. انظر:

PAUL ARON, DENIS SAINT-JACQUES et ALAIN VIALA, *Le dictionnaire du littéraire*, P.U.F., 2002, pp. 327-328.

⁸ الشئوكة البنفسجية، ص ص: 17-28.

⁹ FRANC CUCROS, *Le poétique, le réel* (Préface de Mikel Dufrenne), Paris, Méridiens Klincksieck, 1987, p. 11.

¹⁰ HIROSHI MINO, *Le silence dans l'œuvre d'Albert Camus*, Préface de Paul Vialianeix, José Corti, 1987.

¹¹ شوقي بزيع، ديوان مرثية الغبار، دار الآداب، بيروت، طبعة أولى، 1992، ص: 5.

¹² مرثية الغبار، ص: 13.

¹³ مرثية الغبار، ص: 17.

¹⁴ نفسه، الصفحة ذاتها.

¹⁵ OSWALD DUCROT, *Le dire et le dit*, éd. de Minuit, Paris, 1984, pp. 25-40.

¹⁶ مرثية الغبار، ص: 23.

¹⁷ PIERRE VAN DEN HEUVEL, *Parole Mot Silence, pour une poétique de l'énonciation*, Librairie José Corti, 1985, pp. 73-74.

¹⁸ فاطمة المحسن، سعدي يوسف: التبرة الخافتة في الشعر العربي الحديث، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، الطبعة الأولى، 2000، ص: 5.

¹⁹ نفسه، ص: 8.

²⁰ ديوان سعدي يوسف، دار العودة، بيروت، (المجلد الثاني)، الطبعة الأولى، 1988، ص: 204.

²¹ ذهب فتحي التصري إلى أن سعدي يوسف "تطرق إلى موضوع الحرب ومخلفاتها من خلال جنود موتى يجيئون كل ليلة بأطفالهم إلى

المعسكر" وتساءل هل يأتي هؤلاء الجنود بأطفالهم حطياً يُلقى إلى نار الحرب عسى أن يلحقوا بهم في عالم الموت وقد ضاقت بهم فسحة الحياة.

انظر: فتحي التصري، السرد في الشعر العربي الحديث، في شعرية القصيدة السردية، الشركة التونسية للنشر وتنمية فنون الرسم، تونس،

الطبعة الأولى، 2006، ص ص: 316-318.

²² ديوان سعدي يوسف، مج. 2، ص: 204.

²³ ديوان سعدي يوسف، مج. 2، ص: 205.

²⁴ SIMON HAREL, *La voix chantée du silence*, in : *Revue Proté* ∃, volume 28, n° 2, automne 2000, (Le silence), p. 18.

²⁵ ديوان سعدي يوسف، مج. 2، ص: 72.

²⁶ ديوان سعدي يوسف، مج. 2، ص: 72.