سيميائية الكـلام والصّمـت في نماذج من الشعر العربي الحديث

الأستاذ الدكتور: أحمـــد الجـــوة
كلية الآداب والعلوم الإنسانيّة
صفاقـــس – تونـتس

1- المدخل :

تتحدّد السيميائيّة بأنّها علم مقصده دراسة العلامات والقوانين التي تنظّمها داخل الحياة الاجتماعيّة وقد كان فردينان دي سوسير هو من أدخل هذا المصطلح إلى اللسانيّات الحديثة عندما اعتبر السيميولوجيا فرعا من فروع اللسانيّات وقد طوّر سوسير هذا المجال لغايات عمليّة حين ضبط موقع هذا الاختصاص داخل سائر العلوم المجاورة له وذلك من قبيل علم الاجتماع وعلم النّفس. إنّ أنظمة العلامات بمختلف أنواعها (المسموعة - المرئيّة - الحركيّة - الإيمائيّة) هي مدار السيميوطيقا التي عوّضت مصطلح السيميولوجيا. ويذكر جان ماري كليكنبرغ في مقدّمة معجمه الموسوم بـ"مختصر السيمياء العامّة" أنّ هذا الاختصاص ذو وضعيّة مفارقة حقّا لأنّ السيميائيّة موجودة في كلّ المجالات ولأنّها ملتقى علوم كثيرة مثل الأنثروبولوجيا وعلم الاجتماع وعلم النّفس الاجتماعي وعلم نفس الإدراك والعلوم العرفانيّة والفلسفة واللسانيّات وعلوم الاتّصال كما أنّها تمسّ اختصاصات أخرى مثل القانون والرّصد الجوّي والموضة وفنون الفضاء. لكنّ السيمياء لا تروم أن تكون بديلا عن هذه العلوم والاختصاصات وإنّما تروم بناءَ تحاور بينها لأنّ لها مقصدا مشتركا هو الدلالة. إنّ السيميائيّة تروم دراسة الدّلالة ووصف طرائق اشتغالها وضبط العلاقة التي تقوم بين المعرفة والعمل. وإذا كانت السيميائيّة بحثا في العلامات الدالّة في عديد الاختصاصات ومجالات الحياة، فإنّ وظيفتها في دراسة الأدب بما هو مجال لسانيّ وظيفة هامّة خاصّة لأنّ الأدب يستعمل العلامة اللغويّة استعمالا يروم إيقاع الأثر في النّفس ويروم إيقاع الدّلسة في الكلام على حدّ

عبارة "القرطاجنّي" في "المنهاج".

الصّمت وأبعاده:

يبدو الحديث في سيميائيّة الصّمت أمرا مفارقا لأنّ الصّمت غيابٌ للكلام أو امتناعٌ عن إنجازه فهو بالتالي انعدامٌ للعلامة الدالّة على حضور المتكلّم، لكنّ الصّمت قد يكون أبلغ من الكلام في بعض المواضع وأقوى تعبيرا عمّا يجيش في الوجدان وعمّا يترجرج في الخاطر. ولئن بدا الصّمت امّحاءً للذّات وانطماسا للعلامة الدالّة على النّطق بها فإنّ الصّمت ناطق بأكثر من لسان وضاجّ بالمواقف ومشبع بحالات النّفس ومكنوناتها. إنّ التزام الصّمت قد يكون دالاّ على خضوع لنظام مفروض أو معبّرا عن الإعجاب والخوف، وقد يكون معبّرا عن الاشمئزاز أو الاحتقار لمواقف يبديها الآخر. وقد تكون ملازمةُ الصّمت والإصرارُ عليه في فترات عصيبة ممّا يؤكّد صلابة الشخصيّة في حالات التحقيق والتعذيب "إنّ صمت المتآمرين أو صمت المناضلين أو صمت المضطهَدين أو صمتَ من ينتمون إلى جماعات سريّة هو ظاهرة ذات دلالة بل هو علامة مرشِدة تصبح في بعض الأحيان رمز مصير بشري"1.

وليس الصّمت مجرّد "إطالة السّكوت" على حدّ ما ذهب إليه الجاحظ في "البيان والتبيين"2 وإنّما هو ذو وظيفة دلاليّة وسيميائيّة في الخطاب وفي انبنائه. إذ "لا ريب في أنّ المسافات الصامتة التي تفصل عناصر الخطاب تلعب دورا دلائليا مهمّا بتحديدها الألفاظ والقضايا وبتعيينها علاقاتها التركيبيّة. فدون هذه المسافات الصّامتة لن يكون ثمّة غيرُ أصواتٍ مبهمة. وعلامات الوقف في اللغة المكتوبة توافق المسافات الصّامتة في اللغة المنطوقة، لكنّ لحظات الصّمت هذه ناتجة عن الامتناع عن الكلام"3.

الصّمت في الشعر العربي الحديث : مظاهره وأبعاده

1- Izydora Dambska, « Sur les fonctions sémiotiques du silence », Revue de Métaphysique et de Morale, 75e année, n° 3, juillet - septembre 1970, p. 315.

2- ج 1، ص 271.

3- Sur les fonctions sémiotiques du silence, p. 312.

إنّ الحديث عن الصّمت في الشعر أشدّ مفارقة من الحديث في سيميائيّة الصّمت وذلك لأنّ الشعراء أمراء كلام يصرّفونه كيف شاؤوا ويعلون بالكلام نشيد الشعر ويولّدون من نحو اللغة ما سمّاه ياكوبسن نحو الشعر (la grammaire de la poésie).

والمؤكّد أنّ نزوعَ الشعراء إلى تجديد الأداء للقصيدة بعد أن تخلّصوا من إسار الوزن والقافية، وبعد أن ذهبوا أشواطا في تنويع البناء بالتفعيلة الخليليّة، وبعد أن قوّضوا الحدود بين أجناس الأدب بابتداع الأدب قصيدة النّثر، نزوع آل إلى استحداث طرق أجدّ في تأليف القصيدة وفي تعديل الذائقة التي لم تعد مقصورة على إيقاع وقع الشّعر في السّمع وعلى الترنّم بالقصيدة.

وإذا كانت تجاربُ التحديث للشعر العربي بعد استهداء الإحيائيّين بالأنموذج الشعري المتوارث تجاربَ ترسّمت أفقَ الحداثة العربيّة في الشعر والفكر ونهلَ أصحابُها من معين غير عربي فمن الطّبيعي أن يغدو التعويل على تأليف الشعر قويَّ التأثّر بما يفد على الثّقافة الأدبيّة العربيّة من ألوان التجديد وسيكون استخدامُ الفراغات النصية في الكلام الشعري والتعويلُ على مساحات بيضاء وعلامات غيرِ منطوقة من أمارات الخروج من ثقافة المشافهة إلى ثقافة الكتابة والتدوين.

وممّا يؤكّد استقدامَ هذه السيمياء المضاعفة إلى فضاء الشعريّة العربية الحديثة ما ذكره صاحب قاموس الإنشائيّة خاصّا بهذه الظاهرة الإنشائيّة الطارئة على بلاغة الكلام. يقول ميشال بوجواز مؤكّدا حضور الصّمت في القصيدة : "إنّ الشعرَ -مثله في ذلك مثلُ الموسيقى- يعقد مع الصّمت صلةً مميَّزة. وهذا الصّمتُ يُعدّ جزءً لا ينفصل عن الكلام بما أنّه يندرج في الحركة الإيقاعيّة للقصيدة، ويكون داخلَها حركةَ تنفّس وحركة انتظار وتوقّف، وعلامةَ أملٍ وانكسار وتأثّر وتساؤل وتفكّر أو تأمّل"1.

ومما تتأكّد به مداخلةُ الصّمت للكلام حسب هذا الباحث ما نجده في قصائد الشعراء من فراغات تتخلّلُ الكلامَ ومن تقنيّات طباعيّة ومن تشظية للنص وتقطيع لأجزائه، ومن

1 - Michel Bougeoise, Dictionnaire de poétique, Belin, 2006, p. 421.

غياب لعلامات الوقف التي تقيم الحدودَ بين أجزائه.

ولمّا كان تناول الصّمت في الشعر العربي الحديث تناولا شاملا مدوّنةَ كلّ الشعراء أمرا مستحيلا في حدود هذا البحث، تخيّرنا التّظر في بعض العيّنات من شعر محمد علي شمس الدين ومن شعر سعدي يوسف وشوقي بزيع.

سننظر في نوعين من قصائد الشاعر اللبناني أوّلُها قصائد كان لفظ الصّمت عنوانا لها. وأمّا ثانيها فهي القصائد التي مازج فيها الصمتُ الكلام وحلّت فيها العلامة الطباعيّة أو البياض النصّي محلّ العلامة اللسانيّة فتداخل فيها كلام منطوق وكلام حبيسٌ في صدر المتكلّم.

وجدنا في الديوان السادس للشاعر كوكبة من قصار القصائد نظمها عنوان جامع هو "يوميّات الصّمت"1 وقد رقّمها الشّاعر من 1 إلى 10 وأرّخ لها بسنوات 85-86-87-88 وأثبت مكانَ تأليفها (بيروت).

والناظر في هذه الكوكبة من "المقصَّرات" أو "النّتَف" بتسميّات نقادنا القُدامى والتي تشترك في العنوان ذاته "الصّمت" يبادر بالسّؤال عن العلاقة بين هذا العنوان الجامع بينها وبين تقلّص حجمها تقلّصا لا مزيدَ عليه حين لا يتجاوز عدد السطور الشعريّة في البعض منها الثلاثة أو السطرين لا غير كما في المقصّرة عدد 5 :

يا إسورة هذا المعصم
لا تطلقنـــي

أو في المقصّرة عدد 10 تصحو لأنام
أصحو لتنام
من يوصلني؟

فهل يُردّ تقلّص النصّ هذا التقلّصَ إلى العلاقة السيميائيّة بين مدار الكلام الشعري وشكله، وهل يقتضي الكلام في الصّمت اختزالا للعلامات اللسانيّة يؤول به النصّ إلى ما

1- الأعمال الكاملة للشاعر محمد علي شمس الدين، دار سعاد الصبّاح، الكويت، الطبعة الأولى 1993، ص ص 519-528.

يشبه امّحاء الشكل وزوال الجسم والرّسم؟

إنّ الكلام الذي كان الصّمت مدارَه الأوحدَ في عنوان هذه الكوكبة من النّصوص التي تكادُ لا تُرى لضمور شكلها وتقلّص حجمها كلام يؤيقن مآزقَ الكتابة في المثال الأوّل لهذه الومْضات الشعريّة بما أنّ الخطاب فيه موجّه إلى المولى الذي أمر المتكلّمَ بالصّمت حين يسافر نحوه في موكب أسراره وبما أنّ المأمورَ أي الشاعر قد استجاب لهذا الأمر فكتب أشعاره بدم أبيض. وليس يخفى ما لهذه الاستجابة من استكانة لهذا المولى الأمير، نستشفّها من علامية اللون الدال على المسالمة وعلى تنكّب "صعود الجبال"، لأنّ الكتابة "بدم أبيض" ترمز إلى الخضوع وإلى تمويه الحقيقة وإلى كتابة لا مهجة فيها ولا روح أبية تكره الظلم والسيطرة.

لكنّ الشاعر لا يبدي في الحديث عن الصّمت هذا الموقفَ المتخاذل أمام المولى الآمر. إنّه يعبّر في الصّمت الثّاني عن خطر الكلمات ويعبّر في الصّمت الثالث عن عويل الصّمت الذي يسمعه من الشفتين الصامتتين لهذا المولى ويلتمس في الصّمت الثامن من المولى أن يمنحَه هدوءَ قصيدته الأولى ويتساءل في الصّمت التاسع "أتخبئني بين الحرفين؟"1.

هكذا يكون تخيّر العنوان الجامع لهذه الإلماعات العشر موهِما بانحباس الكلام في الظاهر، دالاّ بجلاء على اتّخاذ هذا الدال سبيلا إلى تفجير الدلالات وإلى تنويع أبعاد الصّمت، وإشراع العلامة اللسانيّة على ممكنات دلاليّة مختلفة. والمتحصّل من تقليص الكلام الشعري في هذه العيّنات أنّ هذه الظاهرة السّيميائيّة توهم بحبسة اللسان وبما يشبه العيّ لكنّ تقليص الحيّز النصّ في هذه الأمثلة من دلائل التكثيف للقول والتركيز للعلامات حتّى يصير الخطاب الشعري موهما بالصّمت في الظاهر ضاجا بالكلام في حقيقة الأمر.

وإذا تجاوزنا هذه الأيقنةَ لقصيدة الشاعر طالعتنا في مدوّنته سيمياء شعريّة أخرى أمارتها البارزة مزجُ الكلام بالصّمت وإتباعُ منطوق الكلام بغير المنطوق منه يظلّ مترجرجا في صدر الشّاعر. إنّ المزاوجة بين العلامات اللسانيّة والعلامات الطباعيّة ظاهرة سيميائيّة

1- الأعمال الكاملة للشاعر محمد علي شمس الدين، ص 527.

بارزة في قصائد الشّاعر، وهو لا يعتمد طريقة واحدة في هذه المزاوجة : فإمّا أن يتبع السّطور الشعريّة الملأى بسطور جوفاء تمثّلها النقاط المتتالية التي تتجسّم بها سطور غير قابلة للقراءة لخلوّها من أيّ علامة لسانيّة، وهذه طريقة في إخراج القصيدة تبدو شائعة في الأعمال الكاملة للشاعر على تفاوت بين القصائد والمجموعات، وإمّا أن يقطع الشّاعر الكلمة بعد أن يرسمها بالطريقة المألوفة كما في هذا المثال :

واقطعيني واقطعيني

و . ا ... ق ... ط... ي

... ي .. ن ... ي...1

وإمّا أن يرسم الكلمة بصورة عموديّة بدل كتابتها بطريقة أفقيّة مألوفة كما في قوله : أنموتُ لترفع رايتَها الفوضى؟

ج

مَ

لٌ

مجنون

في الصحراء يدور2

وقد يستخدم طريقة غير مألوفة في كتابة الشعر وتأليفه كما في هذا المثال :

هنا كل موت بمقداره

كوب1من "الدال"

2 في

كوب من "الميم"

في

1–

2

1- الأعمال الكاملة، ص ص 157-158

2- ص 275.

نصف السماء
هكذا
ينتهي
آخر
الأنبياء1

إنّ هذا الإخراج للكلام الشعري الذي تتعاضد في أدائه الكلمات والأرقام التي تتطلّب تحويلَها حروفا (2/1 نصف) حتى يستوي الإيقاع التفعيلي، إخراج غيرُ مأنوس يتطلّب تغييرَ السلوك القرائي وتنبّها إلى ما بين هذه المكوّنات من صلات ضروريّة، وما يبدو تفتيتا للحمة الكلام هو في الحقيقة أداءٌ مخصوص لمدلول القصيدة التي وسمها الشّاعر بـ"ورشة للقتلة"2 وجعلها مشهدا جامعا بين فعل المقصلة ونشيد الملحمة زمن الحرب الأهليّة في لبنان.

ولإخراج الشاعر قصيدته وجوه عديدة أخرى منها إثبات حرف الأبجدية في بداية السطر الشعري محاطا بالقوسين الصغيرين كما في قوله :

(أَلِفْ لاَمْ)
نتجوّل في أطراف الحقل
(أَلِفْ لاَمْ)
ونعود فنطلقها
حين تعاتبُنا الأزهار
(أَلِفْ لاَمْ)
ونقول تعلّمْنا

1- الأعمال الكاملة، ص 298.
2- نفسه، ص 293.

من ثدي الأمّ بأن نطلق أُسَرانا1

والمتحصّل من كلّ ما ذكرناه نزوع "محمد علي شمس الدّين" إلى إخراج الكلام الشعري على غير مخرج العادة المألوفة في رسم القصيدة على صفحة الورقة، وهو بهذا الأداء المستحدَث يروم تعديلَ سلوك القرّاء للشّعر وإحداثَ توقّف بصري لم يكن قارئ الشّعر العربي مطالبا به قصدَ التثبّت وقبل أن يسترسل في القراءة.

إنّ الأمثلة التي أوردناها للاستدلال على الأداء المستحدَث لهذا الشّاعر مؤشّر على سيمياء شعريّة جديدة تتجاوز مألوف التشكيل للكلام الشعري. ولمّا كانت هذه الأمثلة مقتطعةً من سياقاتها النصيّة الكبرى فإنّ وظيفتها السيميائيّة قد لا تبين على الوجه المطلوب ولهذا تخيّرنا النظر في قصيدة كاملة لنستجلي التفاعل الحقيقي بين الكلام والصّمت وبين الامتلاء والفراغ ولنعيدَ إلى النصّ مقروئيّته التي تكون دليلا على انسجامه وعلى تآلف مكوّناته.

القصيدة مأخوذة من الدّيوان الرّابع المضمّن في الأعمال الكاملة للشاعر وهو بعنوان "الشوكة البنفسجيّة" وعنوان القصيدة هو "عودة ديك الجنّ إلى الأرض" وهي قصيدة مطوّلة تمتدّ على ستّ وعشرين صفحة (ص ص 335-360) ومؤرّخة بسنتي 79-80 وقد كتبها الشاعر بمدينتي بيروت والجزائر وأثبت ذلك في آخر القصيدة.

إنّ سيمياء العنوان تشدّ قصيدة الشّاعر المعاصر إلى الشّاعر العربي عبد السلام بن رغبان المعروف بديك الجنّ وهو شاعر عاش بمدينة حمص وكان معتدل التشيّع، متعصّبا على العرب، ماجنا تغزّل بالمذكّر وتغنّى بالخمر وقد رثى بعض أهل البيت (الحسين بن علي) واشتهرت مراثيه في جاريته التي قتلها لشكّه في إخلاصها2. وقارئ هذا العنوان لا يدرك أبعاد هذه العودة التي يقوم بها ديك الجنّ إلى الأرض إلاّ على سبيل التخمين.

1- نفسه، ص ص 325-326.

2- الموسوعة العربيّة الميسّرة، دار نهضة لبنان للطّباعة والنشر، بيروت 1986، المجلّد الأوّل ص 834.

يتشكّل جسد هذا النصّ المطوّل من مفاصل عوّل الشاعر في الإبانة عنها على ضروب من القرائن الطباعيّة من قبيل النجيمة المتبوعة بنقاط الاسترسال الثلاث في بداية النصّ وعلى النجيمات الثلاث المثبتة أفقيا (***) وزاوج بين العلامات اللسانيّة وهي وفيرة وعلى سطور منقّطة ثنائيّة العدد وعلى المطّة تؤشّر على أطراف التكلّم التي يدار بينها الحوار. لكنّ أبرزَ ظاهرة سيميائيّة غيرِ معهودة في كتابة الشعر وجدناها في صفحتين متتاليتين عمد فيهما الشاعرُ إلى تقطيع الكلام بدل وصله وكانت النقاط السوداء الصغيرة هي الفاصلة بين أجزاء الكلمة الواحدة. ولإبراز هذه الطريقة في إخراج الكلام على غير مألوف العادة نُثبت هذين المقطعين :

+ أُسَمّيك (نسرين)
أو
لوثة العاشقين
أراك وأنسى
وأترك للهذيان الكلام
أنا ببغاء الكلام
أنا الببغاء .. الـ .. ب ... غـ ... ا ... ءُ ...
البـ .... غ .... ا ..... ء
+ كوني ذبابة عقلي
فراشته الطائشة
وادخلي في دوائر ضوئي
أنا الهذيان ... الـ .. ذ .. ي ... ن .. الـ ... ذ ...
يا ن.1

يتداخل في هذين المقطعين صوت الشاعر العربي القديم وصوت الشاعر المعاصر على

1- الأعمال الكاملة، ص 349.

سبيل التناص وتشابه التجربة وقوّة التولّه بالمعشوقة ولكنّ محمد علي شمس الدين حين يرسم هذا التولّه يروم تجسيمَ ما يتولّد في ذاته من صميم هذه الحالة العاطفيّة القصوى ولهذا يتماهى مع ببغاء الكلام الذي يكون بوسعه تقليد جميع الأصوات ويتماهى مع وضعية يصير بسببها اللسان عاجزا عن ضبط نفسه. لكنّ إعادة الكلمة في المقطعين لا تحقّق ما يتطلّبه الشعر من بناء التعاود والتكرار بل إنّ ما بدا تعاودا لمفردة الببغاء ولمفردة الهذيان يصير لعبا محرّفا لدلالة الكلمتين وإخراجا مراوغا للقارئ غير المتنبّه لحظة الإخراج الطباعي للعلامة اللسانيّة. لقد تحرّف اسم الطائر المشهور باقتداره على تقليد الأصوات وانتقلت الدلالةُ من عالم الطّير إلى مجال الانحراف السلوكي والأخلاقي (البغاء)، وأمّا ما بدا تكرارا لكلمة الهذيان فإنّما رام به الشاعرُ نوعا من الأيقنة (iconisation) لهذه الحالة المَرَضيّة التي تصير بسببها اللغة مُعطّلة عن الإبلاغ والتواصل. وتكرارُ الكلمة مُحرّفة عن أصلها يؤول إلى مخاتلة القارئ وإلى مخادعة سمعه وبصره وإلى تنبيهه إلى ضرورة التيقّظ حتّى لا تنطليَ عليه ألاعيب الكتابة.

وليس يخفى على النّاظر في المقطعين السّابقين وفي عدد كثير من الأمثلة الأخرى الموجودة في شعر محمد علي شمس الدين أنّ وقفات الفراغ العلامي وأنّ تفتّت الكلمة إلى ما يشبه الأصداء المتجاوبة وأنّ تحريف الدّلالة للكلمة التي تبدو متعاودة أساليبُ جديدةٌ في أداء القصيدة وتوزيعٌ مستحدثٌ للكلام الشعري. إنّ الأصوات الصّامتة التي تمثّلها السطور الشعريّة البيضاء والفراغات الطباعيّة تحقّق ما اعتبره "دوفران" سمكا مرئيّا للكتابة وتفاعلا بين ما هو لساني وما يبدو تشكيليّا"1.

وسيمياء القصيدة الجديدة التي يتزاوج فيها الكلام والصّمت ويتفاعل داخلها الامتلاء والفراغ تشكيلٌ شعري لا نجده فحسب في مدوّنة الشاعر محمّد علي شمس الدين. لقد وجدنا أمثلة أخرى في شعر شوقي بزيغ وسعدي يوسف وغيرهما من شعراء الحداثة. ففي قصيدة "مرثية الغبار" للشاعر اللبناني "شوقي بزيع" ألوان أخرى من توزيع الكلام الشعري

1 - Hiroshi Mino, Le silence dans l'œuvre d'Albert Camus, Préface de Paul Vialianeix, José Corti, 1987.

على صفحة الورقة. فقد يعمد إلى الدّفع بالسطور الشعريّة إلى أقصى يسار الصفحة، وقد يجعل الفراغَ النصيَّ في بداية السطر أو في وسطه وقد يُتبع السّطور الملأى علاماتٍ لسانيةً بسطور جوفاء تبدو خرساء.

يعقد الصّوتُ الناطق في هذه القصيدة محاورةً أليفة بين ذاتِه الحاضرة وذاته الغابرة لمّا كان طفلا في العاشرة، ويعبّر عن توجّعه من بلوغ "قمم الأربعين" ومن "غبار على أفق الرّوح يعلو" وحين يشتقّ المتكلّم من ذاته ذاتا أخرى يحاورها بقوله :

أنا اثنان
لا يسمعان سوى الرّيح تهدر بين حطامَيهما
واقفان على ضفّتي هذه الحرب
كلّ يشير إلى رأس صاحبه في ذهول
ويسأل من قتلك؟1

ينتظر القارئ جوابا عن هذا السؤال ولكن لا مجيب ولا جواب وإنّما يسدل ستار الصّمت يجسّمه "سطران شعريّان" أجوفان هما عبارة عن خطّين منقّطين وحين يلتقط المتكلّم صورا فاجعة لطوابير الموت ويتساءل متفجعا عن المصير في عدد من السطور بقوله :

عواصمنا تتآكل في ريعان انكساراتها
وقرانا مآذن لا يعتليها سوى الخوف
والنّهر لا يبلغ البحرَ إلا قتيـلا
ولا يقبل الضدّ ضدُّ
فماذا نُعدّ لهذا الظّلام المهيمن ماذا نُعِدّ؟

يقوم مقام الجواب عن هذا السؤال الحارق سطران فارغان من كلّ كلام تجسّمها نقاط طباعيّة صغيرة تمتدّ من أقصى يمين الصفحة إلى أقصى يسارها.

إنّ التكتّم على القاتل في الشاهد الأوّل قد جسّمه الصمتُ الذي ران وانتشر في آخر

1- مرثيّة الغبار، دار الآداب، الطبعة الأولى، 1992، ص 13.

الكلام بعد علامة الاستفهام، وعدمُ التصريح بالجواب عن هذا الاستفهام الخطير له أكثر من دلالة مُهمتة أو مضمَرة، فإمّا أن يكون الصّمت عجزا عن استبانة الحقيقة وسط الحرب الأهليّة اللبنانيّة المدمّرة، وإمّا أن يكون الصّمت خشيةً من إماطة اللثام عن الجناة توقّيا من الملاحقة والقتل، ومهما تكن دواعي الصّمت فإنّ السؤال يظلّ معلقا ومحيّرا أيضا وهذا دليل على استحالة التعبير بالكلام عن بعض التجارب العصيبة، ودليلٌ أيضا على أنّ الشكل اللغوي مسكون بمضمون صامت يتخطّاه وأنّ الكتابة هي التمظهر المشعّ للصّمت الذي يخترق الكلامَ منذ البداية1.

والتكتّم عن الجواب في الشاهد الثاني لا يقلّ إيحاءً بممكنات دلاليّة. وأوّل هذه الممكنات بالنسبة إلى قارئ هذا الصّمت الممتدّ مرّتين على كامل الصفحة من أقصى اليمين إلى أقصى اليسار هو انسدادُ الآفاق في وجه الجماعة التي ناب صوت المتكلّم عن صوتها وعبّر لسانُه على لسانها. لقد كان الاستفهامُ المتعاود مرّتين متلاحقتين تعبيرا حادّا عن هول الكارثة التي حلّت بالمكان وبالإنسان في لبنان وكان انتشار الصّمت دالاّ على عمق الإحساس بالفاجعة. ثمّ إنّ الاستطالة القصوى للسّطرين المنقّطيْن قد شكّلت أيقونةَ الظّلام المهيمن على البلاد والفاشي في العباد ولهذا كان الصّمت المريعُ أبلغَ دلالة على مآزق الذات وكوارث الحياة. فهل نجادل بعد هذا في موقف من قال "فحديثٌ لا ينقّطه الصّمت ولا تشقّه فواصل السّكوت محالٌ إمكانُ بيانه تبليغا وبلاغة، إيصالا وتواصلا"2 .

يتحصّل مما تقدّم أنّ انقياد الكلام إلى الصّمت وغياب العلامة اللسانيّة وتواريها خلف سلاسل النقاط المتتابعة بناء سيميائي جديد في هذا الشعر يحتّم على القارئ أن يكون طرفا مشاركا في دلالة القصيدة وفي إنتاجيّة النصّ. ومن أمارات بحثِ النصّ عن مقروئيّةٍ (lisibilité) أنّ شوقي بزيع يقدّم كلّ مرّة مشهدا لما حلّ بلبنان من دمار الحرب وخراب الفتنة الطائفيّة. فهو حين يقول :

1- عبد العزيز العيادي، في الصمت، ص 3 - 5 - 6.

2- العيادي، مقال "في الصّمت" ص 2.

فقد خيّم الليلُ فوق سرير بلادي
وحطّ غراب النهايات فوق الجروح
ولم يبق إلا ذبالة زيت
أضيء بها عرج السنوات
التي بقيت لي
وأجبّر وحدي
كسور الزمان الكسيح

يرسم بعد هذا الكلام الشعريّ الذي يصوّر انسدادَ جميع الآفاق بياض الصّمت وفراغ الكلمات بسطرين منقّطين تجسيما لِـ"كسور الزّمان الكسيح" وإيحاءً بما قد يتخيّله القارئ من مشاهد الدّمار التي تعجز اللغة عن رسم كارثيّتها. هكذا يمنع الصمت العبارة من تمامها ليفتحها على الإيحاء والرّمز والتخييل والتفلسف وعدم الاكتمال وبهذا المعنى يكون الصّمت أساسا للقيمة الجماليّة لأيّ أثر فنّي1.

بلاغة الصّمت في عيّنات من شعر سعدي يوسف

إنّ الحديثَ عن بلاغة الصّمت يؤكّد التباس الكلام النّقدي ومفارقته أيضا لأنّ الأساس في البلاغة هو الإبانة والوضوح، فكيف يكون الجمعُ بين الصّمت وهو فراغ لسانيّ والبلاغة وهي مجال "البيان والتبيين"؟

تخيّرنا للنظر في هذه المسألة المعقّدة بعض نصوص الشاعر العراقي سعدي يوسف الذي وصف أدونيس شعره قائلا : "شعرُ سفرٍ دائم في الداخل والخارج من أجل استحضار عالم جديد ما يزال عصيّا على الحضور"2 والذي عانى مرارة الاغتراب والنفي وبدا شعره ضربا من الاستبصار وبدت قصيدتُه "تصميما معينا محمّلا بقدر من الحساسيّة".

1- العيادي، "في الصّمت"، ص 3.

2- من المقدمة التي كتبها طراد الكُبيسي لديوان الشاعر، المجلد الأول، ص 6).

فكيف لابس الصمتُ الكلام في بعض قصائد هذا الشاعر، وهل تشكّلت تشكّلا سيميائيّا مخصوصا بها وكيف تعاضد الكلام والصمت لبناء الدّلالة فيها؟

نظرنا في قصيدة "المعسكر"1 فوجدنا الشاعر قد شكّلها بالعلامات اللسانيّة القابلة للقراءة وبعلامات غير لسانيّة لا يمكن تأديتُها بالكلام. ويمكن تقسيم الأنظمة العلاميّة التي تجسّدت بها القصيدة إلى :

1- السّطور الشعريّة المتكوّنة بالعلامات اللسانيّة وعددها 16 سطرا وهي وحدات نصيّة تطول حينا وتقصر أحيانا وتبلغ أقصى التقلّص في عدد من السّطور.

2- "السطور الشعرية" الخالية من العلامات اللسانيّة والتي تشكّلت بنقاط طباعيّة متساوية العدد (8 نقاط) صغيرة الحجم، وقد شغلت حيّزا أوّل بعد السطور الأربعة الأولى وحيّزا ثانيا بعد 11 سطرا وقبل نهاية القصيدة.

3- النّقاط السوداء الخمس البارزة بامتلائها وهي قرائن طباعيّة واردة في بداية كلّ جواب يقدّمه "الذين جاؤوا بأطفالهم حول نار المعسكر" عن كلّ سؤال يوجّهه إليهم المتكلّم في هذه القصيدة.

والقصيدة بهذا التشكّل السّيميائيّ غير المألوف تستدعي من قارئها تنبّها إلى هذا الجدل الممكن بين الكلام والصّمت واستكشافا للفراغات التي قد تكون دالّة دون منطوق العبارة. تتعيّن الإشارة قبل استقراء الصّمت في هذا النصّ الذي بدا وجيزا إلى طبيعة البناء وطريقة الأداء للكلام الشعري. لقد تقسّم النصّ بمقتضى لازمة تتصدّر كلّ مفصل من مفاصله وتصيّر الشعرَ دائريَّ البناء تلتفُّ فيه النهاية على البداية وتلتقي بها في ضرب من التعاود النحوي والتركيبي. لكنّ هذا البناء المتعاود في رأس كلّ مفصل من مفاصل القصيدة يطرأ عليه بعضُ الاختلاف يتوضّحُ بإثبات السّطر الشعري الذي يتولّد منه الكلام الشعري سردا ثمّ حوارا.

1- ديوان سعدي يوسف، دار العودة، بيروت، ط 3، 1988، المجلد الثاني، ص ص 204-205.

س 1 كلّما انتصفَ الليل أوقدتُ نارَ المعسكر
س 8 كلّما انتصفَ الليل جاؤوا بأطفالهم حول نار المعسكر
س 22 كلّما طلع الصّبح أطفأتُ نار المعسكر

والأداة التي يُفتتح بها الكلام في هذه اللازمة المتعاودة تصيّرُ الأفعالَ منفتحة على مستقبل الزمن وراسمة مشهدا من مشاهد الحركة والحوار بين المتكلّم والمخاطَبين القادمين إلى المعسكر الذي لا تحدّد أداة التعريف موقعَه فيظلّ حيّزا مطلق الدّلالة على عمليّات الاعتقال والتجنيد والمحاكمات السّياسيّة.

والتلفّظ في قصيدة المعسكر نوعان : تلفّظ ينجزه صوت متكلّم قد ينوب عن صوت الشاعر ومن القرائن الدّالّة على هذا المتكلّم عدد من الأفعال التي يقوم بها وذلك من قبيل إيقاد نار المعسكر والاحتطاب والإنصات وإطفاء نار المعسكر في خاتمة القصيدة. وأمّا النوع الثاني من التلفّظ فهو ما انعقد من تحاور بين هذا المتكلّم - الفاعل (actant) و"من جاؤوا بأطفالهم حول نار المعسكر كلّما انتصف الليل"، لكن ما هي المدارات الدلاليّة التي ارتسمت بهذا البناء الجامع بين السّرد والحوار، وبين الكلام والصّمت؟

إنّ إتباعَ المقطع الناطق بمقطع صامت مرّتين في هذه القصيدة يتطلّب من القارئ عملا تأويليا تُسدّ به الفجوة الدلاليّة وتترسّم به البنية النصيّة التي تبدو مهشمة، فلماذا صمت الصّوت الشعريّ الذي كان ناطقا بالسّطور الأربعة الأولى، وما هي مُضمرات القول التي بدا فيها الكلام منحبسا في الخاطر؟

لقد وردت السطور الثلاثة التي جسّمتها النقاط الطباعيّة مباشرة إثر الكلام المنطوق بهذه الكيفيّة :

كلّما انتصف الليلُ أوقدتُ نارَ المعسكر
- في النهار احتطبتُ -
هل هذه خطواتُ الجنود؟
... .
... .

... .

إنّ الجدلَ بين العلامات اللسانية والعلامات الطّباعيّة سيمياءٌ شعريّة تجسّم الصراع بين حبيس المعسكر والجنود المكلّفين بحراسته وبين نوعين متعارضين من الأفعال، فما قام به المتكلّم مؤشّر على مقاومة أوضاع الظّلام وسلب الحريّات وقد كان الاحتطاب وإيقادُ النّار كلّما انتصف الليل فعليْن رامزيْن إلى مقاومة هذه الأوضاع، كما كان فعلُ الإنصات دليلَ تحفّز وعلامة تيقّظ. وأمّا الصّمت الذي أعقب ذلك الاستفهام فخطابٌ مضمر دالٌّ على ما يفرضه حضور الجنود قريبا من عتبات الزنزانات من التزام السكوت ودالّ أيضا على ما يسلّط على المعتقلين من ألوان الاستفزاز والعنف اللفظي والمادّي بعيدا عن الأنظار. لقد غدا مقطع الصّمت في هذا الحيّز من القصيدة شبيها بالركح الخلفيّ الذي تدور فيه أحداث لا يراها المتفرّجون لكنّ أصداءَها تصل أسماعهم وتشدّ وعيَهم.

وأمّا حيّز الصّمت الثاني في قصيدة المعسكر فوارد إثرَ حوار متوتّر بين الحبيس والقادمين إلى مكان الاعتقال. وهذا الحيز الصّامت لا يمكن إنطاقه إلاّ بعد التنبّه إلى إجابات هؤلاء القادمين وإلى ما بدا عليها من تقلّص دالّ على شدّة الغضب. كانت هذه الإجابات حادّةَ الصّيغة من جهة أولى وغيرَ متلائمة مع ما أبداه المتكلّم - المحاور للقادمين من عروض البذل من جهة ثانية. لقد أظهر القادمون جفاءً مهّدت لتجسيمه النّقاطُ الخمسُ الملأى قبل كلّ إجابة وكان الفراغ النصّي الذي أعقب المحاورة امتدادا لهذا الجفاء الذي بدا في مقاطع المحاورة. لكن ما هي أبعاد هذا الكلام الصّامت وما هي دلالات السّطور الشعريّة التي يبدو فيها المتكلّم متكتّما على حقيقة الكلام مخيّرا الصّمت والسكوت؟

لا يمكن للناظر في هذا "الحيّز الأخرس" أن يستقرئ دلالته إلا بعد استجلاء الدلالة الكليّة لهذا النصّ الملغِز. تدور القصيدة على أجواء الاعتقال والمنفى والملاحقة وتتصل في وجه من وجوهها بما عاناه سعدي يوسف بسبب مواقفه السياسيّة ولهذا كانت هذه الأجواء دالّة على التوتّر وعلى مشاعر التوجّس. وانقطاعُ الكلام بعد استرساله على حيّز نصّي واسع مقارنة بالحيز الأوّل يفسح مجال التأويل لهذا الصّمت الذي أطبق بعد جواب القادمين إلى المعسكر.

قد يُفسَّرُ ذلك الصّمت بما نال هؤلاء من عناء التنقّل إلى هذا المكان النّائي وبما تجشّموه من صعاب الرّحلة إليه. وقد يكون ذلك الصّمت نوعا من المحاسبة الهادئة لهذا المعتقَل الذي لم يحقّق اعتقالُه ما كان يصبو إليه القادمون إلى المعسكر، وقد يُقرّأ الصّمتُ استشرافا لخلاص منتظر من هذه المحنة، وهذه قراءة تتدعّم بما ورد في آخر القصيدة من إطفاء المتكلّم لنار المعسكر كلّما طلع الصّبح وبما يرمز إليه الأطفال القادمون إلى المعسكر صحبة آبائهم.

والمتحصّل من انعقاد الصّلات بين الكلام والصّمت ومن تفاعل المقروء من العلامات وما تتعذّر قراءته أنّ تعويلَ سعدي يوسف على هذه الطّريقة في تشكيل القصيدة يؤول إلى إغماض يدفع القارئ إلى مضاعفة مجهوده القرائي وإلى بناء دلالة محتمَلة لا يكون بوسعه تأكيد وجاهتها ولذلك يظلّ انبناءُ المعنى رهينَ اِقتدار القرّاء على فكّ مغالق هذا البناء المستحدث، ويظلّ الجدلُ القائم بين المنطوق وغير المنطوق من الكلام قاعدة الدلالة التي يتوزّع بها موقف الشاعر بين معاناة القيد وتأميل الحريّة.

إنّنا مع هذا النمط من القصائد التي ينفتح فيها الكلام الشعري الحديث على أعقد تجارب الحياة وعلى ما عدّ تجربةَ الأقاصي (L'expérience des limites) والتي يغامر فيها الشاعر بالدخول إلى تفاصيل الحياة وما هو يومي ومعيش، نغادرُ دلالة الوضوح والإبانة إلى إغماض تتجددّ به مقروئيّة الشعر. إنّ تجربة المعتقل التي يعيشها الشاعر المناضل تؤثّر في تأليف القصيدة ولهذا يتصارع داخلها الكلام والصّمت ويتفاعل فيها المنطوق وغيرُ المنطوق. وما يبدو تشتّتا في مثل هذا النصّ وامتناعا عن التصريح بالأقوال إنّما هو تجسيم لحالات التوزّع النّفسي التي يكابدها المتكلّم ونوع من الأيقنة لهذه التجربة التي تظلّ آثارُها منقوشة في وعي الشاعر وفي لاوعيه أيضا.

تخيّرنا للاستدلال على سيمياء الحداثة الشعريّة في مدوّنة هذا الشّاعر العراقي نصّا آخر بدا فيه تشكيل القصيدة مستحدثا. إنّ النصّ الموسوم بـ"البستاني" يتميّز بهيئة مرئيّة غيرِ مألوفة في إخراج القصيدة. ولتوضيح مكوّناته نميّز بين :

1- سطور شعريّة متفاوتة الطول تبلغ أقصى القصر في آخر القصيدة وترسم في أواخر

بعضها نقاط الاسترسال

2- "سطور شعرية" خالية من العلامات اللسانيّة تشكّلها نقاط صغير الحجم وتقوم هذه السطور الثلاثة مقامَ المفاصل في القصيدة فكأنّها وقفات صمت يستأنف إثرها المتكلّم أداءَ الكلام، وتشغل هذه السطور الرقم 8 و13 و22.

3- مستطيلات متفاوتة الحجم يبدو ثالثها أقلّ طولا وعرضا وهي تُسيّجُ كلاما شعريّا يكون مداره مختلفا من مستطيل إلى آخر وقد أثبتت هذه المستطيلات في يسار الصفحتين اللتين تشغلهما القصيدة.

والواقع أنّ هذا التشكيل للقصيدة يُعقّد فعل القراءة ويتطلّب تنبّها إلى الصّلات بين هذه المكوّنات وخاصّة إلى ما قد ينعقد من ارتباط بين الكلام والصّمت في الكلام الشعري المثبت في يمين الصفحة ومن تفاعل بين السطور الشعريّة غير المسيّجة والسطور التي سُيّجت بالمستطيلات.

يدور الكلام الشعري في سطور اليمين على علاقة البستانيّ بسرّ المطر وبكيفيّة نزوله رذاذا وعلى ما تفعله الحياة التي تتّسع فتسوق المطر هائجا كالجواميس، ويجيء الكلام في آخر القصيدة متقلّص الحجم مصوغا بضمير متكلّم جمعي يعبّر عمّا استفاده مما تقدّم ذكره في النصّ. والانتماء إلى هذه الحيزات الفلاحيّة والخبرةُ التي اكتسبها الطفل المتحدَّث عنه بهذه الأحوال المناخية مداران شعريّان تنفتح بهما القصيدة على اليومي وعلى ما له تعلّق بتفاصيل الحياة التي لا تلقى عناية من قبيل الشّعراء. لكنّ هذه القراءة الاستكشافيّة تبدو سطحيّة لأنّ المولّد الدّلالي لهذه القصيدة هو مجيء المطر بما يرمز إليه من بداية انبعاث للطّبيعة وتولّد الخصب من الجدب. وإذا تناولنا هذا المولّد تناصيا باستحضار "أنشودة المطر" لبدر شاكر السياب وما في تعاود الدّال فيها من أبعاد رامزة إلى الثورة وإلى الصّراع بين الانتصار والانكسار وبين الموت والحياة ومن أصداء لأسطورة الموت والانبعاث، بدا لنا وعيُ الطّفل بسرّ المطر وعلاماته وبكيفيّة نزوله رذاذا وبما تحدثه الحياة حين تتّسع من آثار في الطبيعة وعيا قائما ودالا على تطلّب الحياة ونشدان الخصوبة بتأثير المطر.

إنّ القصيدة ترسم حركتين متوازيتين : حركة الطبيعة والمناخ وحركة الحياة والثورة.

والشاعر حين يختم المقاطع الثّلاثة فيها بفضاء طباعي يمثّله السطر الشعري الممتدّ بنقاط صغيرة الحجم يولد تفاعلا بين الكلام والصّمت ويطلب من القارئ ملء هذه الفجوات النصية. والواقعُ أنّ كلّ واحد من السطور المنقّطة يدفع حركة التخيّل قُدما ويُفسح مجال الإيحاء واسعا. فالفراغ العلامي الوارد بعد لفظ "الشجر" في آخر المقطع الأوّل من القصيدة يرسم في صمت ما يتولّد في الطّبيعة من بهاء ونماء باهتزاز الجذر في سرّه وبإثمار الشجر. والفراغ العلامي الثاني بعد هذا السطر الشعري : "لا رعدَ في القلب... لا موجةٌ في نهر" يمدّ تخيّل القارئ لما ستكون عليه الطّبيعة من هدوء يبعث على الراحة والطّمأنينة. وأمّا الفراغ الثالث الذي جسّمه السطر المنقّط المائل إلى يسار الصفحة فهو مؤشّر على حال الهدوء والسكينة.

هكذا تمثّل الفراغات النصيّة الثلاثة وقفات تنفّسية يستعيد بعدها الشاعر والقارئ نفسَهما وتعوّض علامات الترقيم التي تُستخدم للتمييز بين مقاطع القصيدة. لقد تحدّث بعض الدارسين عن "التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث" ومن ذلك أنّ محمد الصفراني قد تناول ما سمّاه المكان النصّي وحدّد هذه الظاهرة الجديدة في كتابة القصيدة وضبط وظيفتها فقال "ويتبنين المكان النصي / الصفحة الشعرية من خلال الإيقاع الذي تخلقه الذات الشاعرة بين السواد / الصوت (الكتابة) والبياض / الصمت (الفراغ). ولذلك كانت الصفحة الشعريّة في الشعر العربي الحديث بمثابة الحيّز الذي يتمّ فيه التفاعلُ بين الأنا والعالم. فحركيّة النصّ الشعري على الورق تطوّع الطّبيعة لحركة الذات وتجسّد الحركة الداخلية للذات الشاعرة. وهذا يدلّ على إدراك الذات الشاعرة تغيّر المجال التواصلي من المسموع إلى المرئي"1

إنّنا نتّفق مع مؤلّف هذا الكتاب الذي أحاط بعدد كبير من طرائق الأداء المستجَدّة

1- محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950-2004)، المركز الثقافي العربي، النادي الأدبي بالرياض، الطبعة الأولى 2008، ص 152.

للقصيدة العربيّة الحداثيّة كما نتّفق معه في إيلاء الجدل بين الكلام والصمت وبين السواد والبياض الأهميّة التشكيليّة الكبيرةَ ولكنّنا لا ندرك ما جاء في آخر الشاهد الذي أثبتناه ولا نوافق صاحبَه عليه لأنّ الظاهرة البنائيّةَ المرصودة في هذا الشعر لا تؤكّد فعلا التغيّر التواصلي من المسموع إلى المرئيّ وإلاّ غدت القصيدة لوحة تشكيليّة لا أثر فيها للمنطوق من العلامات اللسانيّة وصارت عملا تشكيليا صرفا يُدرك بالعين، بينما يظلّ المكوّن اللساني فيها بارز الحضور وأساسَ البناء خاصّة إذا قايسنا حجمَ المنطوق والمسموع بحجم البياض والفراغات النصيّة في مثل هذه القصائد. إذا تجاوزنا التشكيل البصريّ الذي صار ظاهرة بنائيّة شبهَ مألوفة في الشعر العربي وأمكننا استنطاق الصمت الذي جسمته السطور الفارغة من علامات اللسان وجسمته أيضا امتدادات عدد من السطور بالنقاط الثلاث، تساءلنا عن طبيعة الكلام الشعري الموضوع داخل المستطيلات الثلاثة وعن الوشائج الرابطة بين الكلام المثبت في يمين الصفحة والكلام المنزاح إلى يسارها.

تناول محمد الصفراني هذا التشكيل الشعري للقصيدة الحداثية وذلك في الفصل الأوّل من كتابه المذكور آنفا وقد جعل له عنوانا "التشكيل البصري والرسم الهندسي"1. وقصد بالرسم الهندسي "الشكول أو الرموز التي تنتمي إلى علمي الهندسة والرياضيات" وأرجع هذا التشكيل إلى فنّ التختيم في الشعر العربي القديم وقدّم عددا من الأمثلة الشعريّة المجسّمة لهذا الزخرف وتناول الشكول الرباعيّة أي الأشكال الهندسيّة التي تتكوّن من أربعة أضلاع مثل المربّع والمستطيل ومتوازي الأضلاع2. وأمّا المثال الذي قدّمه المؤلّف وبدا لنا شبيها بنصّ "البستاني" فهو للشاعر بلند الحيدري وعنوانه "هم وأنا"3 وقد أبان الصفراني عن الصلة بين الكلام "السائب" والكلام المحاصر بالمربّع. لكنّ نصّ سعدي يوسف وقد تكرّر فيه تسييج الكلام الشعري الثاني على يسار الصفحتين بالمستطيل الذي

1- التشكيل البصري، ص 33.

2- نفسه، ص 48.

3- نفسه، ص 57.

يتقاصر طوله وعرضه ويتقلّص عدد السطور الواقعةُ داخلَه من ستة إلى خمسة فإلى ثلاثة لا ينحو في بناء الدلالة المنحى الذي أبان عنه الصّفراني لما تناول قصيدة "الحيدري".

بدت لنا المستطيلات الثلاثة قصائد مُصغّرة يختلف مدار القول فيها كلّ مرّة : إنّ الكلامَ المحاطَ بالمستطيل الكبير يقدّم صورة لعلاقة متكلّم بفلسطين وبطبيعتها وبأناسها من الأصدقاء. وأمّا الكلام داخلَ المستطيل الثاني فمداره مقبرة في أرض الجزائر (سيدي بلعباس) قد تكون إحدى مقابر الشّهداء وقد فكّر المتكلّم - السارد أنّه سيُدفن فيها. وأمّا الكلام في ثالث المستطيلات وقد تقلّصت مساحته وبدا انزياحه إلى أقصى يسار الصفحة واضحا فمداره الاستفهامُ بخصوص القصيدة المنظورة أو الموعودة بالكتابة والإحساس بانسداد المسالك إليها فهل يمكن إيجادُ خيط ناظم بين القصيدة الأصل وهذه القصائد الفروع وبماذا نفسّر سيميائيّة الكَلِم وسيميائيّة الرّسم؟

يمكن لنا بناءُ تفاعل بين الجدول الدلالي الأوّل المتمثّل في سلسلة السطور الشعريّة التي تتفاوت أحجامُها والجدول الدلالي المتمثّل في الكلام الشعري المؤطّر بالمستطيلات الثلاثة. يرسم الجدول الأوّل مدارات إنشائيّة منفتحة بظهور سر المطر ونزوله رذاذا وبتعلّم الإنسان جملة من المعارف. وقد كانت نهاية المقاطع الأربعة في هذا الجدول واضحةَ الانفتاح بظهور لفظ الشجر رمز الاخضرار وتجدد الحياة وبفعل الانتماء إليه في آخر القصيدة. وأمّا الجدول الثاني فهو عبارة عن لقطات شعريّة وجيزة يقدّم فيها متكلّم ثانٍ مستلٌّ من المتكلّم الأوّل أوضاعا تبدو مأزقيّة لها صلة بأرض فلسطين وقضيّتها، وبمقبرة في سيدي بلعباس حيّزا مؤمّلا للدّفن وبمآزق القصيدة يعاني المتكلّم تشكّلَها.

لكنّ ما بدا في هذا النصّ تشتّتا بنائيّا ودلاليّا لا يحول دون انسجامه واتّساقه الشعري والتشكيلي. فرغم ما قام به الشّكل الهندسي من تسوير للكلام على سبيل الإظهار بتقديم تشكيل بصري تلتقطه العينُ سريعا، فإنّ عمق القصيدة يظلّ بارزا بالمنظور الذي صيّر الحياة متجدّدة في عالم الطبيعة وحياة البستاني وصيّر الوعيَ حركة متعاودة بحدث التعلّم وبحدث الانتماء للشّجر غطاء للأرض وحيلولة دون تجرّدها من الغراسات، وسيكون عملُ البستاني الذي ينتظر نزولَ المطر هو الفعل الرامز إلى فتح الأبواب إلى أرض فلسطين

وإلى تطلّب التضحية والبذل والدفن في مقبرة الشهداء وإلى توقّق الشّاعر إلى كتابة القصيدة المؤمّلة رغم إكراهات الأجواء المحاصِرة وعجز اللغة عن الإبانة. والناظر في شعر سعدي يوسف تستفزّه هذه الطّريقة في تأليف القصيدة وتدفعه إلى بذل مجهود قرائي إضافي لاستكشاف الجدل الممكن بين منطوق الكلام وما يظلّ مضمرا تنطوي عليه سريرة الشاعر ولاستكشاف التفاعل بين الكلام يرسل على هيأة سطور شعريّة تطول أو تقصر محاكية حركة الأمواج والكلام المسيّج بأشكال هندسيّة تؤطّر نوعا آخر من القول فتُبرزه للعين فتلتقطه لأوّل وهلة يتعامل فيها القرّاء مع القصيدة. لقد وجدنا هذا البناء المخصوص للشعر في عدد آخر من نصوص الشاعر من قبيل "العمل اليومي" و"تشريح"1 كما وجدنا طريقة أخرى في إخراج الكلام الشعري على غير مألوف الإخراج اصطلح عليها محمد الصفراني بتقنية التفريق البصري واعتبرها دالّة على تسجيل سمة انخفاض نبرة الصّوت وتهدّجها وعدّها من سمات الأداء الشفهي وساق هذا المثال دليلا عليها :

لم أكمل كأسي الثالث ...
لن أسهرَ هذه الليلةَ
إنّي ...
وتموج بي الأمواج
تموج بي الأمواج
تموج
بي
ا
ل
أ
م

1- مج 1 ص 192 - مج 2 ص 216.

و

ا

ج...1

والمتحصّل من هذه الكيفيات في إخراج الكلام الشعري تنويعُ الأداء واستحداثُ سيمياء للشعر لم تألفها ذائقة القرّاء. لقد آلف الشعراء في الأمثلة التي اعتمدناها نماذج بين العلامة اللسانيّة والعلامة الطباعية فلم تعد قراءة الشعر عملا خطيا مسترسلا وإنّما صارت القراءة تقتضي ما يبدو تعرّجات وانكسارات للكلام المنطوق ورسما بالكلمات والفراغات أيضا ولهذا تعقّد الفعل القرائي وصار محتاجا إلى كثير من التنبّه إلى ألاعيب الشعراء لا يكتفون بإغماض الكلام وإنّما يبددون شكله ويصرّفون شكله وجوها من التصريف والتشكيل.

أحمد الجوة

I-

[1]- محمد علي شمس الدين، الشوكة البنفسجيّة، دار الآداب، بيروت، الطبعة الأولى، 1981.

2- شوقي بزيع، مرثية الغبار، دار الآداب، بيروت، الطبعة الأولى 1992.

3- سعدي يوسف، ديوان سعدي يوسف، دار العودة، (المجلّد الثاني) الطبعة الأولى، 1988

II- المراجع

1- الجاحظ، الرسائل الأدبيّة، مكتبة الهلال، بيروت، الطبعة الأولى 1987.

2- ديوان ديك الجن، شرح وتقديم عبد الأمير مهنا، دار الفكر اللبناني، بيروت، الطبعة الأولى 1990.

3- فاطمة المحسن، سعدي يوسف النبرة الخافتة في الشعر العربي الحديث، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، الطبعة الأولى 2000.

1- التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص ص 186-187. والمثال المثبت مأخوذ من الأعمال الشعرية لسعدي يوسف ج 3، ص 370 وقد أورد المؤلف مثالا آخر لتوضيح التفريق البصري وذلك بالصفحة 188 تجسيما لتدلي الجسد بفعل الشنق.

4- أنور المرتجى، سيميائيّة النصّ الأدبي، إفريقيا الشرق، الطبعة الأولى 1997.
5- محمد نظيف، ما هي السيميولوجيا، إفريقيا الشرق، الطبعة الأولى، 1994.
6- مدخل إلى السيميوطيقا، إشراف سيزا القاسم، نصر حامد أبو زيد، منشورات عيون، الدار البيضاء، 1987.
7- مارسيلو داسكال، الاتجاهات السيميولوجيّة المعاصرة، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 1987.
8- هيثم سرحان، الأنظمة السيميائيّة، دراسة في السرد العربي القديم، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت 2008.
9- عبد العزيز العيادي، "في الصمت" (مقال مرقون)
10- Essais de sémiotique poétique, A. J. Greimas et Autres, Librairie Larousse, Paris, 1972
11- Michel Bougeoise, Dictionnaire de poétique, Belin, 2006.
12- Hiroshi Mino, Le silence dans l'œuvre d'Albert Camus, José Corti, 1987.
13- Franc Ducros, La poétique du réel, Paris Meridiens Klinchsiech, 1987.
14- Oswald Ducrot, Le Dire et le Dit, Editions de Minuit, Paris, 1994.
15- Pierre Van den Heuvel, Parole Mot silence pour une poétique de l'énonciation, Librairie José Corti, 1985.
16- Simon Harel, La voix chantée du silence, Revue Proté , volume 28 n° 2, automne 2000.
17- Michael Riffaterre, Sémiotique de la poésie, traduit de l'américain par Jacques Thomas, Seuil, Paris 1983.
18- Jean-Marie Klinkenberg, Précis de sémiotique générale, De Boeck et Larcier S.A. 1996