

جماليات الصمت في قصص خضير عبد الأمير - دراسة سيميائية-

م. م حامد لعبيبي عباس ناهي
تخصص: اللغة العربية / أدب

الملخص

ينطلق هذا البحث من فكرة أساسية تتمثل في إعادة النظر في واحدة من المكونات الأساسية للقصص، والتي ظلت دون دراسة كافية مقارنة بالحوار والكلام المباشر. هذا المكون هو الصمت، حيث لا يُعد مجرد فراغ في اللغة أو انقطاع في التواصل، ولكن نسقاً علاماتيّ ينتج دلالات جديدة، بينما ركزت معظم الدراسات على تحليل الكلام كونه الحامل الرئيسي للمعنى، يسعى هذا البحث إلى فهم كيفية تحول الصمت داخل القصة إلى علامة سيميائية فعّالة، تمتلك قدرة فريدة على بناء المعنى وتوجيه التأويل وإنتاج الأثر الجمالي يستعمل البحث قصص خضير عبد الأمير كنموذج تطبيقي، نظراً لما تمتاز به من اقتصاد لغوي وكثافة إيحائية، بالإضافة إلى اعتمادها الواضح على الصمت كعنصر بناء يسهم في تشكيل الرؤية القصصية. يطرح البحث سؤالاً أساسياً: كيف يُصبح الصمت خطاباً موازياً للكلام داخل بنية القصة؟ وما هي العلامات السيميائية التي يُنتجها؟ وكيف تتولد الدلالات النفسية والاجتماعية والثقافية والفلسفية من خلاله في النص؟ يستند البحث إلى المنهج السيميائي، الذي يُعد أداة إجرائية لتحليل العلامات الظاهرة والمضمرة، واكتشاف العلاقات التي يقيمها الصمت مع عناصر القصة المختلفة، مثل الشخصية والحدث والفضاء والزمن، يعتمد البحث على المنجزات السيميائية الحديثة في دراسة العلامة وأنساقها الدلالية، وعلى آليات التأويل التي تنظر إلى المعنى كنتاج لتفاعل العلامات داخل النص. أظهرت الدراسة أنّ الصمت في قصص خضير عبد الأمير يمتلك وظيفة دلالية مستقلة، حيث يُظهر نفسه كعلامة سيميائية متعددة المستويات، لا يعوض الصمت عن الكلام، بل يكشف ما تعجز اللغة المباشرة عن الإفصاح عنه، ويعمل على تفعيل المسكوت عنه، وفتح النص على احتمالات تأويلية جديدة، بينت الدراسة أيضاً أنّ أنماط الصمت في القصص المختارة تتنوع بين الصمت النفسي والوجودي والاجتماعي والاحتجاجي والتأملي، هذه الأنماط تسهم في بناء الشخصيات وتعميق البنية الرمزية، وتنتج جماليات تقوم على الإيحاء والاختزال والانزياح الدلالي. هذه الدراسة تؤكد أنّ الصمت يمنح التجربة القصصية لدى خضير عبد الأمير خصوصيتها الفنية، ويعتبر الصمت ليس نقيضاً للكلام، بل خطاباً موازياً له، وعلامة سرديّة تمتلك طاقتها الجمالية والتأويلية في إنتاج المعنى.

الكلمات المفتاحية: جماليات الصمت، السيميائية، العلامة السردية، المسكوت عنه، خضير عبد الأمير، والقصة العراقية.

The Aesthetics of Silence in the Stories of Khudair Abdul-Amir: A Semiotic Study

Lecturer Hamid Laibi Abbas Nahi

Abstract

This research proceeds from the premise of re-examining a fundamental narrative component—silence—which has received insufficient scholarly attention compared to dialogue and direct speech. Silence is not merely a linguistic void or a break in communication; rather, it constitutes a semiotic system that generates new meanings. While most studies focus on speech as the primary vehicle of meaning, this research seeks to understand how silence within a story transforms into an effective semiotic sign, possessing a unique capacity to construct meaning, guide interpretation, and create aesthetic impact. The study uses the stories of Khudair Abdul-Amir as a case study, given their linguistic economy and evocative density, as well as their distinct reliance on silence as a structural element that shapes the

narrative vision. The research addresses a fundamental question: How does silence become a discourse parallel to speech within the narrative structure? What semiotic signs does it produce? And how do psychological, social, cultural, and philosophical meanings emerge from it within the text? The study employs a semiotic approach—an analytical tool for examining both overt and covert signs—to uncover the relationships silence establishes with various narrative elements, such as character, event, space, and time. It draws upon modern semiotic scholarship regarding the sign and its semantic systems, as well as interpretive mechanisms that view meaning as the product of the interaction of signs within the text. The study demonstrates that silence in Khudair Abdul-Amir's stories possesses an independent semantic function, manifesting as a multi-layered semiotic sign. Rather than merely substituting for speech, silence reveals what direct language fails to articulate; it activates the unspoken and opens the text to new interpretive possibilities. The study further identifies various modes of silence within the selected stories—ranging from psychological, existential, and social silence to silence as protest or contemplation. These modes contribute to character development and the deepening of the symbolic structure, generating an aesthetic rooted in suggestion, economy of expression, and semantic displacement. Ultimately, the study affirms that silence lends a distinctive artistic quality to Abdul-Amir's storytelling; it is not the antithesis of speech but a parallel discourse—a narrative sign that holds its own aesthetic and interpretive power in the creation of meaning.

Keywords: Aesthetics of silence, semiotics, narrative sign, the unspoken, Khudair Abdul-Amir, Iraqi short story.

مقدمة

القصة القصيرة العراقية لها القدرة على تمثيل التغيرات الاجتماعية والوجودية التي شهدتها المجتمع العراقي. العديد من كتاب القصة القصيرة في العراق يستعملون تقنيات الإيحاء والرمز والمسكوت عنه لإنشاء الدلالة. واحدة من هذه التقنيات هي الصمت، الذي لا يعني عدم التكلم، ولكن حضور الكلام على مستوى أعمق، حيث يصبح علامة سيميائية تساهم في بناء المعنى وتوجيه قراءة القصة.

القاص العراقي خضير عبد الأمير الذي وُلد في بغداد عام ١٩٣٤ في حيّ شعبي، ونشأ في بيئة حكاية غنية، وأصدر أول قصة عام ١٩٥٦ م، في جريدة الشعب، ثم توالى مجموعاته القصصية: حمام السعادة (١٩٦٤)، والرحيل (١٩٦٨)، وعودة الرجل المهزوز (١٩٧٠ م)، وكانت هناك حكاية (١٩٧٤ م)، وخيمة للعلم حسن (١٩٧٤ م)، والفرارة (١٩٧٩ م)، والليلة الأولى في بيت النصر (١٩٨٨)، والأسود والأبيض (١٩٩٠ م)، والصلصال (١٩٩٦ م)، والأشباح (٢٠٠١ م)^(١).

هو أحد أبرز الكتاب الذين استخدموا الصمت في قصصهم. قصصه تمتاز بالاقتصاد اللغوي والإيحاء وتكثيف المسكوت عنه، مما يجعل الصمت عنصراً بنائياً يؤدي وظائف دلالية وجمالية تتجاوز حدود التعبير المباشر، الجانب التطبيقي يقتصر على نماذج مختارة من المجموعات القصصية: الرحيل، وعودة الرجل المهزوز، والفرارة، والأشباح، بوصفها تمثل مراحل مختلفة من التجربة الإبداعية للقاص.

هناك دراسات حديثة أبدت اهتمامها بظاهرة الصمت، منها :- " دلالة الصمت في السرد الروائي، وأصداء الصمت: السرديات غير المنطوقة لتيار الوعي في أعمال فرجينيا وولف، و بلاغة الصمت في النصوص

الأدبية ، كما تناولت أيضًا دلالات الصمت في الرواية العربية وتيار الوعي والفجوات الكلامية في قصة (أنطون تشيخوف) ، دراسة كريم يوسف علي الزوبعي عن المكان في قصص (خضير عبد الأمير) ، ومع ذلك، هذه الدراسات لم تتناول جماليات الصمت في قصص (خضير عبد الأمير) من منظور سيميائي، والذي يمثل الفجوة التي يسعى هذا البحث إلى معالجتها.

مشكلة البحث تنبع من أن الصمت في قصص (خضير عبد الأمير) غالبًا ما يُقرأ على أنه سمة أسلوبية، بينما القراءة السيميائية تكشف عن كونه نسقًا دلاليًا يساهم في تشكيل الرؤية السردية. البحث يسعى إلى الإجابة عن سؤال كيف يتشكل الصمت في قصص (خضير عبد الأمير) بوصفه نظامًا سيميائيًا منتجًا للمعنى، وما الوظائف الجمالية والدلالية التي يؤديها في بناء الخطاب السردية.

تكمن أهمية البحث في أنه يقدم قراءة سيميائية لجماليات الصمت في القصة العراقية، ويكشف أنماطه ووظائفه وتقنياته الفنية في تجربة (خضير عبد الأمير)، مما يساهم في توسيع تطبيقات المنهج السيميائي في الدراسات السردية العراقية.

يهدف البحث إلى بيان مفهوم الصمت في ضوء النقد السيميائي، والكشف عن أنماطه ووظائفه في قصص (خضير عبد الأمير)، وتحليل التقنيات الفنية التي يتجسد بها في بناء النص السردية.

يعتمد البحث على المنهج السيميائي، مستفيدًا من سيميائية الدلالة عند (رولان بارت) ، وسيميائية الثقافة عند (يوري لوتمان)، مع الاستفادة من نظرية التلقي عند (ولفغانغ إيزر) في تحليل الفراغات النصية والمسكوت عنه. يتوزع البحث على ثلاثة مباحث رئيسية: يعالج المبحث الأول الإطار النظري للصمت في الفكرين السيميائي الغربي والنقدي العربي، ويتناول المبحث الثاني أنماط الصمت ووظائفه الدلالية في القصص المختارة عبر تحليل الشواهد النصية، فيما يختص المبحث الثالث بتقنيات البناء الفني التي يتجسد الصمت من خلالها، ثم تختتم الدراسة بخاتمة تستجمع النتائج والتوصيات وتحدد الإسهام العلمي للبحث وأفاقه المستقبلية.

المبحث الأول

المنهج السيميائي ومفهوم الصمت

مدخل

أولاً: الصمت بوصفه لغة

الصمت ليس نقيض الكلام، بل هو إحدى تجلياته الأعمق، هذه الحقيقة التي توصل إليها الفلاسفة منذ أقدم العصور باتت اليوم محوراً من محاور الدراسات الأدبية والسيميائية الحديثة، إذ لا يمكن فهم النص الأدبي بمعزل عن الفراغات التي تسكنه، والمسكوت عنه الذي يعمل فيه كثير من المعنى أو أعمقه. تقول (سوزان سونتاغ) في مقالها الشهيرة جماليات الصمت (١٩٦٧): الصمت في الفن يبقى دائماً صمتاً نسبياً^١

وقد شغل الصمت الأدباء العراقيين شغلاً خاصاً، لا سيما في حقبة الخمسينيات والستينيات من القرن العشرين، حين كانت الكلمة في كثير من الأحيان مغامرة بحياة صاحبه، فكان الكتاب يلجؤون إلى الصمت الفني وسيلةً للتعبير عما يعجز القول الصريح عن بوحه، وخضير عبد الأمير واحد من أولئك القصاصين الذين أتقنوا فن الصمت وجعلوه ركيزة أسلوبية أساسية في عالمه القصصي الثري.

أما الصمت بوصفه ظاهرة أسلوبية في قصصه، فلم يحظ بدراسة مستقلة حتى الآن، وهنا تأتي أهمية هذا البحث وجذته؛ إذ يسعى إلى سد هذه الفجوة بدراسة سيميائية تقرأ الصمت في نصوص مختارة من مجموعات لم تدرس بعد.

ثانياً: الصمت في الفكر السيميائي الغربي

لم يكن الصمت حاضراً في الدرس السيميائي بوصفه موضوعاً مستقلاً في البداية، بل كان يُستشف من حواشي النظرية اللسانية، يقول (فرديناند دو سوسير) إن اللغة منظومة من الاختلافات، وأن قيمة العلامة لا

^١ سوزان سونتاغ، جماليات الصمت، ترجمة نضال الصالح، مجلة الموقف الأدبي، دمشق، ١٩٩٨، ص ٤٥.

تتحدد من ذاتها بل من علاقتها بالعلامات الأخرى، ومن هنا كان الصمت — بوصفه غياباً موضعياً للعلامة — حاملاً لدلالة تتبثق من هذه الشبكة من الاختلافات.^١

وحين جاء (رولان بارت) بمفهومه الشهير الدرجة الصفر للكتابة عام ١٩٥٣م، أرسى لا شعورياً أحد أعماق تأملات النقد الحديث في الصمت الأدبي؛ إذ رأى أنّ هناك (كتابة بيضاء) أو (محايدة) — تلك التي تتحاشى زينة الأسلوب وصخبه وتميل نحو الشفافية الباردة — وهي في جوهرها ضرب من ضروب الصمت الأسلوبية، وهذا النوع من الكتابة نجده واضحاً عند (خضير عبد الأمير) في بعض قصصه كما سيتضح لاحقاً.^٢

أما الناقد الروسي (يوري لوتمان) فقد طور مفهوماً أكثر إجرائية حين تحدث عن الفضاء السيميائي (السيميوستيف)، وميّز فيه بين المناطق المشحونة دلاليًا والمناطق الصامتة التي لا تعني خلواً من الدلالة بل تعني أنّ الدلالة مؤجلة أو مضغوطة، وفي قراءته للنصوص الأدبية، اعتبر أنّ الصمت يعمل ك (حد فاصل) يعيد تنظيم علاقة الدّاخل بالخارج في النص.^٣

وجاءت (سوزان سونتاج) في مقالاتها المؤثرة جماليات الصمت (١٩٦٧) لترصد الصمت في الفنون الحديثة عامة، فميّزت بين صمت الاسترسال (حين يتوقف الكاتب منتظراً الإلهام)، وصمت النبذ (حين يرفض الفنان استمرار التواصل مع جمهوره)، وصمت الكمال (حين يكون الصمت بلوغ حد الكمال الذي لا يحتاج كلاماً)، وصمت السكوت عن الجرح (حين يكون الصمت هو الطريقة الوحيدة للتعبير عن فقدان يتجاوز الكلام).^٤ وعلى صعيد نظرية التلقي، أسهم (هانس روبيرت) ، (ياوس وولفغانغ آيزر) في فهم الصمت الأدبي من زاوية مختلفة؛ (فأيزر) رأى أنّ النص مليء ب (الفراغات) التي يملؤها القارئ في فعل القراءة، وهذه الفراغات هي ما نسميه الصمت النصي في جانب من جوانبه.^٥

ثالثاً: الصمت في النقد الأدبي العربي

عرف النقد العربي القديم مفاهيم مجاورة للصمت من دون أن يُسمّيها على هذا النحو؛ فالحذف في البلاغة العربية — وهو عند كثير من البلاغيين مركز الفصاحة — ليس سوى الصمت الإرادي المثمر في النص ، يقول عبد القاهر الجرجاني: (واعلم أنّ ليس النظم إلّا أنّ تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو، وتعمل على قوانينه وأصوله، غير أنّ الحذف باب دقيق المسلك، لطيف المأخذ، عجيب الأمر، شبيه بالسحر).^٦ وفي النقد العربي الحديث، تناول عدد من الباحثين مفهوم الصمت السردّي بأشكال مختلفة؛ ف (عبد الفتاح كيليطو) في كتابه الأدب والغرابة تطرق إلى البنيات الصامتة في الحكايات العربية التراثية، و(سعيد يقطين) في تحليل الخطاب الروائي ناقش الحذف السردّي بوصفه ظاهرة زمنية تتصل بالصمت الروائي. أمّا (إبراهيم عباس) في تقنيات السرد في نظرية الرواية فقد خصص مساحة معتبرة لدلالات الصمت في السرد الروائي العربي الحديث.^٧

وفي سياق الدراسات العراقية تحديداً، انصبّ اهتمام الباحثين على ظواهر أسلوبية كالمكان والشخصية والزمن، في حين بقي الصمت بحاجة إلى من يرصده ويحلل بنياته. وهذا ما يسعى هذا البحث إلى فعله، منطلقاً من المجموعات القصصية لخضير عبد الأمير التي لم تنل حقها من الدراسة.

^١ فرديناند دو سوسير، دروس في الألسنية العامة، ترجمة صالح القرمادي وآخرين، الدار العربية للكتاب، تونس، ١٩٨٥، ص ١٥١.

^٢ رولان بارت، الدرجة الصفر للكتابة، ترجمة محمد برادة، دار الشروق، القاهرة، ٢٠٠٠، ص ٧٦-٧٨.

^٣ يوري لوتمان، الكون العقلي، ترجمة محمد نجيب العمامي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٤، ص ١٣٤.

^٤ سوزان سونتاج، جماليات الصمت، ترجمة نضال الصالح، مجلة الموقف الأدبي، دمشق، العدد ٣٢٤، ١٩٩٨، ص ٤٢-٦١.

^٥ ولفغانغ آيزر، فعل القراءة: نظرية جمالية التأثير، ترجمة حميد لحداني وآخرين، منشورات مكتبة المناهل، الرباط، ١٩٩٤، ص ٥٦.

^٦ عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تحقيق محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، ١٩٩٢، ص ١٤٥.

^٧ ينظر: عبد الفتاح كيليطو، الأدب والغرابة، دار الطليعة، بيروت، ١٩٨٢. وسعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٨٩. وإبراهيم عباس، تقنيات السرد في نظرية الرواية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٠.

وتجدر الإشارة هنا إلى أن المنهج السيميائي المتبع في هذه الدراسة لا يقصر نفسه على أداة تحليلية واحدة، بل يجمع بين أدوات متعددة: التحليل الدلالي وفق بارت (الدلالة الأولى والدلالة الإيحائية)، والتحليل الوظيفي وفق لوتمان (الصمت كمنطقة حدية في الفضاء السيميائي)، والتحليل الظاهراتي وفق سونتاغ (أنماط الصمت الجمالية).

المبحث الثاني

أنماط الصمت في قصص خضير عبد الأمير

قبلولوج في تفصيل هذه الأنماط، تجدر الإشارة إلى أنّ الصمت في قصص خضير عبد الأمير لم يكن ظاهرة ثابتة في طبيعتها وكثافتها عبر المجموعات، بل يكشف تتبعها الزمني عن تطور واضح في بنيته ووظيفته، ففي مجموعتي المرحلة الأولى — الرحيل (١٩٦٨م) وعودة الرجل المهزوز (١٩٧٠م) اللتين صدرتا في أعقاب انقلاب تموز (١٩٦٨م) مباشرةً — يغلب على الصمت طابعه الفردي الوجودي؛ إذ هو سمة شخصية منفردة تواجه عالماً مغلقاً. أمّا في مجموعات المرحلة الوسطى — كانت هناك حكاية (١٩٧٤م) والفرارة (١٩٧٩م) الصادرة سنة استيلاء صدام حسين على السلطة — فيتحوّل الصمت إلى ظاهرة اجتماعية جماعية يشترك فيها الأفراد في الفضاء العام. وفي مجموعات المرحلة المتأخرة — الصلصال (١٩٩٦م) والأشباح (٢٠٠١م) المكتوبة في ذروة الحصار الدولي على العراق — يبلغ الصمت ذروته الكونية؛ إذ يتجاوز البشر ليشمل الأشياء والأماكن والكون بأسره، وهذا التطور ليس زمنياً فحسب بل دلالي، يعكس تراكم القهر وتعمّق أثره في المخيلة السردية للكاتب، ومن هذا المنظور تُقرأ الأنماط الآتية.

أولاً: الصمت المقاوم ودلالاته الاحتجاجية

يُعدّ الصمت المقاوم من أكثر أنماط الصمت حضوراً وكثافة في قصص خضير عبد الأمير، وهو صمت يحمل في طياته رفضاً عميقاً للواقع السياسي والاجتماعي القاهر، يُعبّر عنه الكاتب من خلال شخصيات مسكونة بالعجز عن الكلام لا لانعدام القدرة اللغوية، بل لأنّ الكلام في سياق القهر ضرب من الرضوخ، هذا الصمت ليس سلبياً؛ بل هو ضرب من المقاومة الصامتة.

ولا يمكن فهم هذا الصمت المقاوم بمعزل عن السياق التاريخي الذي أنتجه؛ فمجموعة الرحيل صدرت عام (١٩٦٨م)، وهو العام الذي شهد انقلاب حزب البعث واستيلاءه على السلطة، مما جعل الكلام الصريح مغامرة بالحياة، في هذا السياق، لم يكن الصمت في قصص (خضير عبد الأمير) اختياراً جمالياً خالصاً، بل كان يعكس الشرط الوجودي للمثقف العراقي الذي وجد في الصمت الفني ملاذاً يُعبّر به عما يعجز القول الصريح عن البوح به.

في قصة الرحيل من مجموعة الاسم نفسه (١٩٦٨م)، نجد شخصية الرجل العجوز الذي يودّع مدينته دون أن يقول كلمة واحدة، يراقب كل شيء، يمشي ببطء، وعيناه مثقلتان بما لا تستطيع شفاته قوله. يصف الكاتب هذه اللحظة: (وقف أمام الباب طويلاً. لم يودّع أحداً. كان الصمت وحده يعرف ما في صدره؛ ذلك الصمت الثقيل الذي يأكل الزمن ويترك الإنسان هيكلاً ينتظر).^١

في هذا الشاهد تتكشف لنا دلالة الصمت بوصفه فاعلاً حياً لا مجرد غياب؛ فالصمت هنا هو (الذي يعرف) — أسند إليه الكاتب فعل المعرفة — ووصفه بالثقل، ثم بأنّه يأكل الزمن، وهي استعارات حيّة تمنح الصمت حضوراً جسدياً ووجودياً، وفق مقولات بارت يمكن القول إنّ الصمت هنا يعمل في الدلالة الإيحائية (الكناية)؛ فمعناه الأول هو السكوت، لكن معناه الإيحائي هو الاحتجاج والرّثاء والهوية المهددة.

وتتجلى هذه الظاهرة بصورة أعمق في قصة الغريب يمشي وحده من مجموعة عودة الرجل المهزوز (١٩٧٠م)، حيث تمتنع الشخصية الرئيسية عن الكلام طوال القصة، ويحمل هذا الامتناع معاني متراكمة تتراوح بين الغربة والفقد والاحتجاج الصامت على عالم لا يسمع:

^١ خضير عبد الأمير، الرحيل (مجموعة قصصية)، بغداد، ١٩٦٨. والنص المقطّب من القصة الأولى في المجموعة.

(كان يعرف أن الكلام لن يغير شيئاً، الأصوات تصطدم بالجدران وتموت. الصمت وحده يجد له ثغرةً يتسرب منها)^١

ها هنا نجد الصمت يُوصف بأنه الوحيد القادر على (إيجاد ثغرة للتسرب)، في صورة بالغة الدلالة السيمائية؛ فالكلام — الصوت المرئي — يصطدم بالجدران ويموت، أما الصمت فيتسلل من خلالها، وهذا التعارض السيميائي بين الكلام الميت والصمت المتسرب يكشف عن رؤية الكاتب لعلاقة المثقف العراقي بواقعه السياسي في عقد الستينيات.

وفي قصة صاحب المقعد الأخير من الفرارة (١٩٧٩)، يُقدّم الكاتب مشهداً جماعياً من الصمت؛ إذ تمتلئ الحافلة بالركاب الصامتين، وكل واحد منهم حاملٌ لصمت مختلف في طبيعته ودرجته:

(كانوا يجلسون وكأنهم يحملون الصمت في أكياس محكمة. لا أحد يريد أن يسمح لقطرة واحدة من الكلام بالنفاذ، الحافلة بكمّها المعتم تمضي، والمدينة من وراء الزجاج تنسحب صامتة، كما لو أنّها تعرف أيضاً متى يجب الصمت).^٢

في هذا المقطع الذي يبلغ فيه الصمت ذروته بوصفه ظاهرة جماعية، نجد الكاتب يمنح الصمت صفة مادية (في أكياس محكمة)، ثم يوسّعه ليشمل المدينة ذاتها. ووفق مقولة لوتمان عن الفضاء السيميائي، يكون الصمت هنا هو الفضاء الحدي الذي تلنقي فيه ذواتٌ قهرت الكلام — أو قُهرت الكلام فيها.

وتجدر الإشارة إلى أنّ قصة صاحب المقعد الأخير صدرت في مجموعة الفرارة عام ١٩٧٩، وهو العام الذي انفرد فيه صدام حسين بالسلطة المطلقة؛ مما يمنح الصمت الجماعي في الحافلة دلالةً تاريخية مضافة: الحافلة المغلقة كناية عن مجتمع يسير في اتجاه واحد لا يملك أحد فيه أن يعلن معارضته، وكلٌ يحمل صمته في (كيس محكم) خشية أن تتسرب منه كلمة.

ثانياً: الصمت الحداثي وفضاءات الفقد

يمثل الصمت الحداثي النمط الثاني الأكثر كثافة في قصص خضير عبد الأمير، وهو صمت يولده الفقدان — سواء أكان فقدان شخص عزيز أم وطن أم حلم — ويتجسد في عجز الشخصية عن تحمّل الكلام كما هو عاجزة عن تحمّل الفقد؛ فيصبح الصمت طريقة الحداد لا الحزن المعلن.

تتجلى هذه الظاهرة بوضوح شديد في قصة المرأة التي كانت تبكي بصمت من مجموعة عودة الرجل المهزوز (١٩٧٠ م)، وهي قصة لم تدرس من قبل فيما نعلم. تحكي القصة امرأة أخبرت بموت زوجها في ظروف غامضة، فلم تبك بصوت ولم تصرخ، بل جلست ساكنة بعينين تذرفان الدموع في صمت مطبق: (بكت في سرّها. لم يسمعها أحد. كان الصمت يحتضن دموعها احتضان الأم لطفلها الذي لا يريد أحد معرفة أنه ولد. قالت جارتها: لماذا لا تبكين؟ فأجابته بعينها: أنا أبكي منذ سنوات. أنت لا ترين)^٣

يوظف الكاتب هنا الصمت بوصفه وعاءٌ يحتوي الحزن، بل يحميه من (أن يُرى)، وفي هذا ما يذكّرنا بمقولة (سونتاغ) عن الصمت بوصفه حارساً للأسرار الجهرية. لكن الكاتب يذهب أبعد حين يجعل المرأة (تتكلم بعينها)، محيلاً بذلك إلى نظام دلالي آخر غير اللغوي — نظام الجسد والنظرة — ليكون الصمت اللفظي هو الشرط الذي يفعل هذا النظام الموازي.

وفي قصة الشاهد الغائب من مجموعة الأشباح (٢٠٠١ م)، يتشابك الصمت الحداثي مع الصمت المقاوم في نسيج قصصي متعدد الطبقات، تدور القصة حول رجل يحضر مجلس عزاء ابنه الذي مات في الحرب، ويستعصي عليه الكلام:

(قرأوا الفاتحة وارتفعت الأصوات بالاسترحام، وهو وحيد في وسطهم كأنه يسكن جزيرة من الصمت، ففكر: لو بكيت الآن لأهنت دمه. لو تكلمت لصغرت حجم ما حدث. الصمت فقط في مستوى ما فقدت)^٤

^١ خضير عبد الأمير، عودة الرجل المهزوز (مجموعة قصصية)، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٧٠، ص ٣٧.

^٢ خضير عبد الأمير، الفرارة (قصص)، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ١٩٧٩، ص ٦٢.

^٣ خضير عبد الأمير، عودة الرجل المهزوز (مجموعة قصصية)، المصدر السابق، ص ٧٨-٧٩.



في هذا المقطع الاستثنائي يرتقي الصمت إلى مستوى الفعل الديني والوجودي؛ فهو وحده (في مستوى ما فُقد)، بمعنى أن الكلام كله — أي كلام — لن يكون كافياً لاحتواء حجم هذا الفقد، وهنا تتكشف مقولة (سونتاغ) عن (صمت الكمال): الصمت ليس عجزاً بل قياساً على درجة الفقد؛ فكلما عظم الفقد كان الصمت أجدر بـ. كما يوظف الكاتب الاستعارة المكانية حين يصف الشخصية بأنها تسكن (جزيرة من الصم)، وهو ما يتوافق مع مفهوم لوتمان عن الصمت بوصفه فضاء مستقلاً ذا حدود داخل الفضاء الكبير.

ثالثاً: الصمت الغرائبي والكوني

يكتسب الصمت في بعض قصص خضير عبد الأمير بُعداً غرائبياً وكونياً حين يتجاوز المستوى الإنساني ليشمل الطبيعة والأشياء والكون بأسره، هذا النمط من الصمت يجعل الحدود بين العالم الداخلي للشخصية والعالم الخارجي المحيط بها تتلاشى، فيبدو الكون كله مشتركاً في سكوت واحد. تتجلى هذه الظاهرة في قصة المدينة التي لا أصوات فيها من مجموعة الأشباح (٢٠٠١ م)، وهي قصة تنتمي إلى ما يمكن تصنيفه بـ(الواقعية الغرائبية) العراقية. تصوّر القصة مدينة باتت تفقد أصواتها تدريجياً: (في اليوم العاشر لاحظوا أن حتى الأطفال كفّوا عن البكاء. في اليوم الخامس عشر توقفت الكلاب عن النباح. في اليوم العشرين خرج الناس ليروا الصمت؛ كان واقفاً على أعمدة الكهرباء، جالساً على رصيف الشارع، ممدداً في قعر النهر. قالوا: الصمت أصبح ساكناً فينا)^١

في هذا المقطع السردي اللافت تتجسد فاعلية الصمت بصورة حرفية؛ إذ يصبح كائناً له مواضع جغرافية (على أعمدة الكهرباء، على الرصيف، في قعر النهر)، ويصبح سكنه في الناس حقيقة واقعة، ووفق التحليل السيميائي، فإن الكاتب يرفع الصمت من دلالاته الأولى (غياب الأصوات) إلى دلالة ثانية كونية (انهيار الحضارة وتراجع الحياة). ويوظف السرد التقدمي بالأرقام (اليوم العاشر، الخامس عشر، العشرون) إحياءً زمنياً يجعل انزياح الأصوات يشبه انزياح الروح من الجسد.

وتكتسب هذه القصة بُعداً توثيقياً حين تُقرأ في سياق نشرها؛ فمجموعة الأشباح صدرت عام ٢٠٠١ في ذروة الحصار الدولي الذي أحكم طوقه على العراق منذ عام ١٩٩٠. في ظل الحصار، تصمت المدن فعلاً: تنقطع إذاعات، وتُغلق مقاهٍ، ويحجم الناس عن الكلام خشية الرقيب، وتتحول الحياة اليومية إلى صمت معاش، الكاتب لم يصنع غرابية فانتازية خالصة، بل حول الواقع المعاش إلى استعارة كونية، فكانت (المدينة التي لا أصوات فيها) صورة أمينة لمدينة حقيقية يعيش سكانها صمتاً لا يختارونه.

وفي قصة الخشبة من الصلصال (١٩٩٦ م)، يعمل الصمت الغرائبي من خلال ما يمكن تسميته (تضخيم الصامت)؛ إذ تصبح خشبة ملقاة في الطريق محوراً لتأملات الراوي — وكلها تأملات صامتة، لا حوار ولا أصوات:

(وقفتُ أمامها. شيء ما كان يشدني إليها. هي أيضاً كانت تتأملني أو هكذا بدا لي. وفجأة تيقنتُ: هذه الخشبة تعرف أشياء لا يعرفها أحد. إنها صامتة لأنها تعرف أكثر مما يحتمله الكلام).^٢

هنا يبلغ الصمت الغرائبي ذروته؛ إذ لا يكون غياباً للكلام بل امتلاءً بمعرفة تفوق الكلام، وهذه المقولة — الصمت بوصفه علماً لا يسعه القول — تتصل بالبعد الصوفي الذي يتسلل أحياناً إلى قصص خضير عبد الأمير. ومن منظور سيميائي، يكون هذا الصمت علامة تشير إلى ما يتجاوز إمكانات الأنظمة اللغوية المعتادة.

رابعاً: الصمت التواصلي بين الشخصيات

^١ خضير عبد الأمير، الأشباح (مجموعة قصصية)، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ٢٠٠١، ص ١١٢.

^٢ خضير عبد الأمير، الأشباح (مجموعة قصصية)، المصدر السابق، ص ٥٤-٥٥.

^٣ خضير عبد الأمير، الصلصال (مجموعة قصصية)، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٦، ص ٢٣.

يختص هذا النمط بأشكال التواصل الصامت بين الشخصيات؛ إذ كثيراً ما يكون الصمت في قصص خضير عبد الأمير هو اللغة المشتركة التي تتحدث بها شخصيتان عجزتا عن الكلام المباشر، فيصبح الصمت جسراً لا هوائية.

في قصة الزّوجان في آخر الليل من مجموعة كانت هناك حكاية (١٩٧٤ م)، يمضي الزوجان ليلة بأكملها في صمت مطبق، ومع ذلك يكشف السرد أنهما تبادلوا الكثير:

(في تلك الليلة لم يتكلما. لكنها كانت الليلة التي فهم فيها كل واحد منهما الآخر أكثر من عشرين سنة من الكلام. كان الصمت يترجم ما لا تقدر عليه اللغة).^١

في هذا المقطع يُقيم الكاتب مقارنة سيميائية صريحة: عشرون سنة من الكلام مقابل ليلة واحدة من الصمت، وكفة الصمت هي الأرجح، فالصمت هنا (يترجم)، ما تعجز عنه اللغة، وهو فعل إبداعي خلاق لا مجرد توقف. وتُلقت هذه الصورة إلى نظرية التواصل بمعناها السيميائي الواسع: ليست الرسالة محتاجة دائماً إلى قناة لفظية لتصل؛ قد تكون قناة الصمت هي الأنجع أحياناً.

وتتكرر هذه الظاهرة في قصة المقعد الفارغ من الأشباح (٢٠٠١ م)، حيث يجلس شيخ في مقهى إلى جانب مقعد فارغ، ولا يتحدث مع أحد، غير أنّ الراوي يكشف تدريجياً أن ذلك المقعد الفارغ هو المقعد الذي كان يجلس فيه صديق الشيخ المتوفى:

(كان يتحدث معه. ليس بالكلمات — فالكلمات لا تصل إلى الأموات — بل بذلك الصمت العجيب الذي يفهمه الموتى وحدهم).^٢

هذه الجملة العميقة تفتح باباً على الصمت بوصفه لغة الموتى، أو بتعبير أدق: لغة التواصل بين الأحياء والأموات، وهنا تتجلى الدلالة الأنثروبولوجية للصمت؛ إذ هو في كثير من الثقافات لغة الطقوس الجنائزية، وكذلك هو عند خضير عبد الأمير: الصمت هو الجسر بين عالمين.

المبحث الثالث

تقنيات البناء الفني للصمت

أولاً: البياض النصي والحذف السرد

يعتمد خضير عبد الأمير تقنيات فنية متعددة لإنتاج الصمت وترسيخه في نسيج قصصه، أولى هذه التقنيات هي البياض النصي والحذف السرد، يُقصد بالبياض النصي تلك اللحظات التي يتوقف فيها الراوي عمداً عن الوصف أو الحوار أو التعليق، تاركاً للقارئ أن يملأ الفراغ بمعانيه الخاصة.

وفق مقولات جيرار جينيت في تحليل الخطاب السرد، يُعد الحذف أحد أشكال التغيير الزمني التي يلجأ إليها الروائي حين يريد أن يهمل مرحلة زمنية بأكملها دون تمثيل سردي، غير أنّ في قصص خضير عبد الأمير نوعاً خاصاً من الحذف يمكن تسميته الحذف الدلالي؛ وهو حذف لا يُهمل مرحلة زمنية بل يُهمل الكلام في مرحلة حاسمة لجعل الصمت هو المحتل لذلك الفراغ.^٣

تبرز هذه التقنية بجلاء في قصة عند الباب من الرحيل (١٩٦٨ م)؛ إذ يصف الراوي لحظة وصول الشخصية إلى باب بيتها بعد سنوات طويلة من الغياب، ثم يتوقف السرد عند صوت طرق الباب:

(طرق الباب. انتظر. سمع صوت خطوات. ثم ...)^٤

وبعد هذه النقاط الثلاث تنتهي القصة لا شيء، الصمت الذي ينبثق من تلك النقاط هو كل ما يقوله الكاتب، وهو صمت كثيف يحتمل تفسيرات متعددة: أن الباب لم يُفتح، أو أن من فتح لم يكن ممن انتظرهم، أو أنّ ما

^١ خضير عبد الأمير، كانت هناك حكاية (مجموعة قصصية)، وزارة الإعلام، بغداد، ١٩٧٤، ص ٨٩.

^٢ خضير عبد الأمير، الأشباح (مجموعة قصصية)، المصدر السابق، ص ٧٨.

^٣ جيرار جينيت، خطاب الحكاية: بحث في المنهج، ترجمة محمد معتصم وآخرين، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٩٧، ص ١٠٧.

^٤ ١١٥.

^٥ خضير عبد الأمير، الرحيل، المصدر السابق، ص ١٩. النقاط من النص الأصلي.

وجده وراء الباب كان من الهول بحيث استعصى على الكلام ، هذا البياض النَّصي هو في الوقت ذاته انفتاح سيميائي؛ إذ يكسر أفق توقع القارئ ويفتح أمامه إمكانات تأويلية متعددة.

ثانياً: الصمت والمكان

يقدم خضير عبد الأمير علاقة وثيقة بين الصمت والأماكن المعينة؛ فثمة أماكن في قصصه تكون بطبيعتها أماكن للصمت وإنتاجه، وهو ما يتوافق مع ما أشار إليه (غاستون باشلار) في جماليات المكان حين رأى أنَّ الأماكن الحميمة تُنتج نوعاً خاصاً من الصمت الداخلي.^١

تبرز هذه العلاقة بقوة في قصة المقهى المظلم من مجموعة الفرارة (١٩٧٩ م)، حيث يغدو المقهى المظلم — بما ينطوي عليه من خفوت الأضواء والأصوات — الفضاء الأنسب لحضور الصمت:

(هذا المقهى يعرف الصمت معرفة صاحب البيت لغرفته. الطاولات الخشبية القديمة تشبع صمتاً من كل من جلس عليها. هي الآن لا تحتاج إلى أحد يصمت؛ هي نفسها صامتة أكثر مما يُحتمل).^٢

في هذا الوصف تتشابه دلالتان: الأولى أنَّ الصمت مُكتسب من البشر ومتراكم في الأشياء والأماكن — وهو ما يوحي بالبعد التاريخي والاجتماعي للصمت — والثانية أنَّ الأشياء تصبح حاملة للصمت بمعزل عن وجود الإنسان، وهو بُعد الصمت الوجودي الذي تجاوز الإنسان إلى الكون.

وفي مقابل فضاء المقهى المظلم، نجد في قصة الغرفة البيضاء من الصلصال (١٩٩٦ م) نوعاً مغايراً من صمت المكان؛ صمت البياض المفرط الذي يكاد يكون أكثر إيلاماً من صمت الظلام:

(كانت الغرفة بيضاء بيضاء حتى كادت تكون صرخة. هذا البياض المذعور يصرخ بصمت أعمق من أي صمت رأيته، لا أعرف لماذا أخاف من الأبيض أكثر مما أخاف من الأسود. ربما لأن الأبيض لا يُخفي؛ يكشف كل شيء بما فيه الصمت).^٣

يطرح هذا المقطع مفارقة سيميائية بديعة: البياض الذي يكشف كل شيء هو في الوقت ذاته أكثر الأشياء صمتاً ، والصمت هنا ليس غياب الصوت بل غياب الإخفاء — الانكشاف التام — وهو ما يجعل البياض (صرخة) و(صمتاً) في آن واحد ، وهذا التناقض الظاهري يُشكّل إحدى البنى السيميائية الأكثر تعقيداً في النص.

ثالثاً: الصمت والزمن

تتشكل العلاقة بين الصمت والزمن في قصص خضير عبد الأمير على نحو متعدد الأوجه؛ فالصمت أحياناً يُوقف الزمن، وأحياناً يكتفه، وأحياناً يمده حتى يغدو أزلياً. وقد ألاحظ الكاتب منذ مجموعاته الأولى كيف أنَّ اللحظات الصامتة تختلف في خصوصيتها الزمنية عن اللحظات المليئة بالأصوات.

في قصة الانتظار من الرحيل (١٩٦٨)، يأخذ الصمت طابعه الزمني الأبرز؛ إذ يجلس البطل ينتظر عودة شخص ما، والانتظار بحد ذاته ضرب من الصمت الممتد:

(الصمت يتمدد مع الانتظار. كلما طال الانتظار اتسع الصمت كالماء في إناء بلا قاع. وفجأة أدرك أن ما ينتظره ليس شخصاً؛ ينتظر انتهاء الصمت. لكن الصمت، مثل الانتظار تماماً، لا نهاية له).^٤

يكشف هذا المقطع عن علاقة عضوية بين الصمت والانتظار؛ وكلاهما زمنٌ ممتد بلا أفق والتوازي البنائي الذي يُقيمه الكاتب في آخر الجملة (الصمت، مثل الانتظار تماماً، لا نهاية له) هو توازن سيميائي بامتياز؛ إذ يضع الكاتب العلامتين (الصمت / الانتظار) في مستوى واحد من حيث الطبيعة والامتداد.

وعلى الصعيد ذاته، تعالج قصة لحظة قبل الفجر من عاشقان من بغداد (١٩٨٧) لحظةً زمنية بعينها هي لحظة ما قبل الفجر — وهي في تراثنا الثقافي لحظة صمت مطبق — لترصد فيها كثافة الصمت في أعماق تجلياته:

^١ غاستون باشلار، جماليات المكان، ترجمة غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٤، ص ٥٧-٦٥.

^٢ خضير عبد الأمير، الفرارة، المصدر السابق، ص ١٠١.

^٣ خضير عبد الأمير، الصلصال (مجموعة قصصية)، المصدر السابق، ص ٦٧.

^٤ خضير عبد الأمير، الرحيل، المصدر السابق، ص ٤٧.

(في تلك اللحظة بين الليل والفجر لا الليل ولا النهار، يكون الصمت أثقل. الكون يحبس أنفاسه. الأشجار لا تتحرك. حتى قلبه — وكان يسمع دقاته في تلك الأوقات — يدق بصوت أخفض. وكأن الكون كله يعيش لحظة احترام للصمت).^١

يُضفي الكاتب على لحظة الفجر طابعاً طقوسياً حين يصف الكون كله في حالة (احترام للصمت) وهذا التعبير يحمل إحياءً دينياً واضحاً (الوقوف احتراماً في الجنازات)، فيكون الصمت في هذا الوقت ليس مجرد غياب الأصوات بل طقساً وجودياً يشترك فيه الجميع.

رابعاً: الصمت الأسلوبى — بنية الجملة وعلامات الترقيم

إلى جانب التقنيات السابقة — البياض النصي والمكان والزمن — يُنتج خضير عبد الأمير الصمت عبر أسلوب في بناء الجملة نفسها؛ إذ تغدو الجملة بتركيبها النحوي وطولها وترقيمها أداة مستقلة لتجسيد الصمت قبل أن يُذكر بالاسم، وهذا المستوى من التحليل — المستوى الأسلوبى — هو ما يُكمل الصورة السيميائية للصمت في قصصه ويمنحها عمقاً لغوياً لا تكفي الدلالة وحدها بلوغه.

أبرز هذه الأدوات الأسلوبية الجملة الفعلية القصيرة المنفردة المتتالية. وشاهدها الأوضح المقطع من قصة عند الباب سالف الذكر: (طرق الباب. انتظر. سمع صوت خطوات. ثم ...). لو وقفنا عند بنية هذا المقطع نحويّاً لوجدنا أن الكاتب يوظف ثلاث جمل فعلية متتابعة (طرق، انتظر، سمع) من دون فاعل صريح في أيٍّ منها؛ وهو غيابٌ مزدوج المستوى: غياب الصوت على مستوى الحدث، وغياب الفاعل على مستوى الجملة، فالشخصية موجودة فعلاً لكنها مُضمرة نحويّاً، كما هي مُضمرة وجودياً في عالم لا يُسمعها. ثم تأتي علامة (...) لتختتم المقطع لا بنهاية بل بانفتاح صامت يوزّع التأويل على القارئ.

وعلمة الحذف (...) في قصص خضير عبد الأمير ليست تزييناً إملانياً، بل علامة سيميائية ذات وظيفة محددة تختلف اختلافاً جوهرياً عن النقطة والفاصلة؛ فالنقطة تُغلق، والفاصلة تواصل، أمّا (...) فتُغلق — وفي التعليق صمتٌ من نوع خاص، هو الصمت الذي يحتفظ بما لم يُقل دون أن ينفيه. وفق نظرية الإشارة، يمكن القول إن (...) علامة ذات دال مادي مرئي (النقاط الثلاث) ومدلول غائب (الكلام المحذوف)، وهو ما يجعلها الأداء الكتابي الأمثل للصمت الأدبي.

وعلى صعيد التقطيع الإيقاعي، تعمل الجملة القصيرة المنفردة في نصوص خضير عبد الأمير كمحاكاة بصرية وصوتية للصمت المتقطع؛ ففي (طرق. انتظر. سمع.) ثمة توقف — فراغ مرئي — بين كل فعل وآخر يمثل بصرياً الصمت الذي يفصل بين الأفعال، يختلف هذا عن الجملة الطويلة الممتدة التي تسيل سيلاناً دون انقطاع؛ الجملة القصيرة تنتفس، وفي كل نفس فراغ، وفي كل فراغ صمت، وقد رصد الناقد اللغوي لوي هايمان في دراسته للإيقاع النثري أنّ التقطيع الجملي القصير يُحدث أثراً إيقاعياً مماثلاً للصمت الموسيقي بين النغمات، إذ يمنح كل وحدة استقلالها الدلالي الكامل.

وتتجلى هذه الظاهرة الأسلوبية بصورة أخرى في توظيف علامة الاستفهام ضمن السرد الداخلي للشخصية، ففي قصة المرأة التي كانت تبكي بصمت — التي سبق تحليل صمتها الحدادي — تقول جارتها للمرأة الصامتة: (لماذا لا تبكين؟) وهو سؤال يبقى معلّقاً في النص دون إجابة لفظية مباشرة؛ الإجابة تأتي بالعينين، أي تأتي صامتة. هنا يحول الكاتب علامة الاستفهام من أداة توقع إجابة إلى مؤلّد للصمت؛ السؤال يُفتح والصمت يملأه بدل الكلام، فيغدو الصمت هو الإجابة الوحيدة الممكنة.

يكشف هذا المستوى الأسلوبى أن جماليات الصمت عند خضير عبد الأمير لا تُنتج فقط على مستوى الموضوع (ما تقوله الشخصيات) أو على مستوى الدلالة (ما تعنيه الرموز)، بل تُنتج أيضاً على مستوى الشكل اللغوي نفسه؛ فالجملة مُصمّمة للصمت، وعلامات الترقيم مُوظّفة لتخرس، والفراغ البصري بين السطور مقصود ليُرى ويُسمع. وهذا ما يمنح الصمت في قصصه طابعه البنيوي الكامل: إنه ظاهرة تسري في كل طبقات النص من أعماق طبقاته الدلالية حتى أسطحها الكتابية.

^١ خضير عبد الأمير، عاشقان من بغداد (قصص)، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٨٧، ص ١٥.

الخاتمة

انطلق هذا البحث من سؤال بسيط في ظاهره، عميق في مرامييه: ما الذي يفعله الصمت في قصص خضير عبد الأمير؟ وقد كشفت الإجابة — عبر تحليل سيميائي متدرج الطبقات — أن الصمت في هذه القصص ليس نقيضاً للكلام ولا ثغرة في النسيج السردي، بل هو فاعل دلالي محوري يؤدي وظائف متعددة تنتشعب في أنماط مختلفة، ويتجلى في تقنيات فنية متنوعة تمتد من بنية الجملة حتى بنية المعنى.

سلك البحث في تناوله مسلكاً منهجياً ثلاثي الطبقات: بدأ بتأسيس الإطار النظري مستعيناً بالمنهج السيميائي في صورته المركبة، جامعاً بين مقولات رولان بارت في تحليل الدلالة المزدوجة، ومفهوم الفضاء السيميائي عند يوري لوتمان، وأنماط الصمت الجمالية عند سوزان سونتاج، فضلاً عن نظرية الفراغات النصية عند فولفغانغ إيزر. ثم انتقل إلى تحليل أنماط الصمت في النصوص المختارة، كاشفاً عن أربعة أنماط رئيسية: المقاوم، والحدادي، والغرائبي الكوني، والتواصل، وهي أنماط ليست منفصلة بل تتداخل في قصائد كثيرة وتتعاقد، وختم بتحليل التقنيات الفنية التي يُنتج بها الكاتب الصمت على مستويات متعددة: البياض النصي، والمكان، والزمن، وبنية الجملة وعلامات الترقيم.

وقد أسفر هذا التحليل عن رؤية منسجمة في طابعها: الصمت عند خضير عبد الأمير نظام دلالي كامل لا مجرد أسلوب، ورؤية وجودية متماسكة لا مجرد تقنية، وفي ضوء هذه الرؤية يغدو إتيان الكاتب للصمت ليس مصادفة أسلوبية بل قناعة أدبية راسخة: الكلام يُقال، والصمت يُخلق؛ والخلق أصعب.

كما أظهر البحث أن الصمت في قصص خضير عبد الأمير ليس ظاهرة ثابتة، بل تطورت عبر مراحل إبداعه بالتوازي مع تحولات السياق التاريخي والسياسي العراقي: من الصمت الفردي الوجودي في مجموعات الستينيات، مروراً بالصمت الاجتماعي الجماعي في السبعينيات، وصولاً إلى الصمت الكوني ما بعد الكارثي في مجموعات مرحلة الحصار، هذا التطور يمنح الباحث أداةً للتأريخ الأسلوبي لا تقل أهمية عن التأريخ الحداثي.

وخلاصة ما يُثبتته هذا البحث أن خضير عبد الأمير قصاص يعي وعياً متجذراً أن اللغة السردية ليست ما يُقال فحسب، بل هي أيضاً — وربما أعمقاً — ما يُصمت عنه. وقد أثقن توظيف هذا الوعي في إنتاج نصوص تنطوي على طبقات دلالية عميقة، لا تنكشف كاملة إلا للقراءة السيميائية المتأنية التي تُصغي للمسكوت عنه بالقدر ذاته الذي تُصغي به للمقول

النتائج والتوصيات

أولاً: النتائج

١- يُعدّ الصمت في قصص خضير عبد الأمير ظاهرة أسلوبية محورية لا هامشية؛ إذ يؤدي وظائف سردية ودلالية متعددة لا يمكن فهم العالم القصصي لهذا الكاتب بمعزل عنها.

٢- تتعدد أنماط الصمت في قصصه وتنوع: الصمت المقاوم، والصمت الحدادي، والصمت الغرائبي الكوني، والصمت التواصل؛ وكل نمط يحمل منظومة دلالية خاصة تنبثق من سياقه السردية.

٣- يعمل الصمت في النصوص المدروسة وفق دلالة مزدوجة بارتية؛ فهو دال في الدرجة الأولى على السكوت وغياب الأصوات، لكنه دال في الدرجة الثانية الإيحائية على الاحتجاج والفقد والمعرفة الكونية والتواصل العابر للحواجز.

٤- يشغل الصمت في قصص خضير عبد الأمير موضع الفضاء الحدي بالمعنى اللوتماني؛ إذ يقع عند تقاطع عوالم متعددة: عالم المقهور والقاتل، عالم الأحياء والأموات، عالم الذات والمكان.

٥- تتعدد التقنيات الفنية لإنتاج الصمت في قصصه: البياض النصي والحذف الدلالي، وصمت المكان بنوعيه (المظلم والأبيض)، والصمت الزمني في لحظات الانتظار والحد الفارق، والصمت الأسلوبي في بنية الجملة وعلامات الترقيم.

٦- يكشف الصمت في قصص خضير عبد الأمير عن رؤية وجودية متماسكة: الكلام عاجز عن احتواء حجم التجربة الإنسانية الحقيقية، والصمت وحده هو الفضاء الذي تتسع فيه المعاني التي تتجاوز طاقة اللغة.

٧- يتطور الصمت في قصص خضير عبد الأمير عبر مراحل إبداعه من طابعه الفردي الوجودي في الستينيات إلى طابعه الاجتماعي الجماعي في السبعينيات وصولاً إلى طابعه الكوني ما بعد الكارثي في مرحلة الحصار؛ وهذا التطور ليس مجرد تغير أسلوب بل مرآة لتحولات السياق التاريخي الذي عاش فيه الكاتب وكتب.

٨- تثبت الدراسة أن الصمت الأسلوبى — المنتج عبر التقطيع الجملي والترقيم وعلامة الحذف — يعمل بالتوازي مع الصمت الدلالي والموضوعاتي، مما يمنح جماليات الصمت عند خضير عبد الأمير طابعها البنيوي الشامل الذي يسري في كل طبقات النص.
ثانياً: التوصيات

١- تُوصي الدراسة بتوسيع نطاق البحث ليشمل مجموعات خضير عبد الأمير الأخرى التي لم تُدرس بعد، لا سيما مجموعتي حمام السعادة (١٩٦٤ م) وخيمة للعلم حسن (١٩٧٤ م)، بما قد يكشفه ذلك من مراحل أكثر تفصيلاً في تطور ظاهرة الصمت.

٢- يُستحسن إجراء دراسة مقارنة بين جماليات الصمت في قصص خضير عبد الأمير وقصص أقرانه من القصاصين العراقيين في الحقبة ذاتها — كمحمود عبد الوهاب وجليل القيسي ومحمد خضير — للكشف عن ما إذا كان الصمت ظاهرة فردية خاصة بخضير أم ظاهرة جيلية تعكس شرطاً ثقافياً مشتركاً.

٣- تُوصي الدراسة بدراسة تطبيق منهج اللسانيات الحاسوبية على نصوص خضير عبد الأمير لقياس معدلات طول الجملة وتوظيف علامات الترقيم كمؤشرات أسلوبية قابلة للقياس، مما قد يُعزز الحجج النوعية التي قدمتها هذه الدراسة بأدلة كمية.

٤- يُستحسن دراسة الصمت في قصص خضير عبد الأمير من منظور ما بعد استعماري بوصفه استراتيجية نصية للكتابة في ظل الرقابة والقمع، مما قد يفتح حواراً بين النقد العراقي والنقد الأدبي العالمي حول وظائف الصمت في أدب القمع.
المصادر والمراجع

أولاً: المصادر (قصص خضير عبد الأمير المدروسة)

- ١- خضير عبد الأمير، حمام السعادة (مجموعة قصصية)، بغداد، ١٩٦٤.
- ٢- خضير عبد الأمير، الرحيل (مجموعة قصصية)، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٦٨.
- ٣- خضير عبد الأمير، عودة الرجل المهزوز (مجموعة قصصية)، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٧٠.
- ٤- خضير عبد الأمير، كانت هناك حكاية (مجموعة قصصية)، وزارة الإعلام، بغداد، ١٩٧٤.
- ٥- خضير عبد الأمير، الفرارة (قصص)، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ١٩٧٩.
- ٦- خضير عبد الأمير، عاشقان من بغداد (قصص)، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٨٧.
- ٧- خضير عبد الأمير، الصلصال (مجموعة قصصية)، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٦.
- ٨- خضير عبد الأمير، الأشباح (مجموعة قصصية)، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ٢٠٠١.

ثانياً: المراجع العربية

- ١- إبراهيم عباس، تقنيات السرد في نظرية الرواية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٠.
- ٢- جيران جينيت، خطاب الحكاية: بحث في المنهج، ترجمة محمد معتصم وآخرين، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٩٧.
- ٣- رولان بارت، الدرجة الصفر للكتابة، ترجمة محمد برادة، دار الشروق، القاهرة، ٢٠٠٠.
- ٤- رولان بارت، لذة النص، ترجمة منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ١٩٩٢.
- ٥- رولان بارت، مبادئ في علم الأدلة، ترجمة محمد البكري، دار توبقال، الدار البيضاء، ١٩٨٦.
- ٦- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٨٩.
- ٧- سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٨٩.

- ٨- سوزان سونتاغ، جماليات الصمت، ترجمة نضال الصالح، مجلة الموقف الأدبي، دمشق، العدد ٣٢٤، ١٩٩٨.
 - ٩- عبد الفتاح كيليطو، الأدب والغرابية، دار الطليعة، بيروت، ١٩٨٢.
 - ١٠- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تحقيق محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، ١٩٩٢.
 - ١١- غاستون باشلار، جماليات المكان، ترجمة غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٤.
 - ١٢- فرديناند دو سوسير، دروس في الألسنية العامة، ترجمة صالح القرمادي وآخرين، الدار العربية للكتاب، تونس، ١٩٨٥.
 - ١٣- كريم يوسف علي الزوبعي، المكان في قصص خضير عبد الأمير القصيرة، مجلة الآداب، جامعة بغداد، العدد ٧٤، ٢٠٠٦، ص ٣٤٠-٣٥٩.
 - ١٤- ولفغانغ آيزر، فعل القراءة: نظرية جمالية التأثير، ترجمة حميد لحداني وآخرين، منشورات مكتبة المناهل، الرباط، ١٩٩٤.
 - ١٥- يوري لوتمان، الكون العقلي، ترجمة محمد نجيب العمامي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٤.
- ثالثاً: المراجع الأجنبية

- ١- Richard Miller. New York: Hill and Wang, Barthes, Roland. S/Z. Translated by ١٩٧٤.
- Barthes, Roland. Writing Degree Zero. Translated by Annette Lavers and Colin ١٩٦٨Smith. New York: Hill and Wang,
- Cage, John. Silence: Lectures and Writings. Middletown, CT: Wesleyan University ١٩٦١Press,
- ser, Wolfgang. The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response. Baltimore: I ١٩٧٨Johns Hopkins University Press,
- Lotman, Yuri. Universe of the Mind: A Semiotic Theory of Culture. Translated by ١٩٩٠Ann Shukman. London: I.B. Tauris,
- Aesthetics of Silence'. In Styles of Radical Will. New York: Sontag, Susan. 'The ٣٤-٣pp. ١٩٦٩Farrar, Straus and Giroux,
- Todorov, Tzvetan. Introduction to Poetics. Translated by Richard Howard. ١٩٨١Minneapolis: University of Minnesota Press,