The Sign of Silence in the Prison Poetry in the Abbasid Era until the End of the Fourth Century AH. "A Semiotic Stylistic Study in Selected Cases"

Safaa A. Al-Shudifat[(1)*] **Ahmad M. Al-Harahsheh**[(2)]

(1) Researcher, Al al-Bayt University, Mafraq - Jordan.
(2) Professor, Faculty of Arts, Al al-Bayt University, Mafraq - Jordan.

Received: 08/05/2023
Accepted: 05/09/2023
Published: 20/03/2024

* ***Corresponding Author:***
drsafaa@st.aabu.edu.jo

DOI: https://doi.org/10.59759/art.v3i1.552

Abstract

This study aimed to explore the efficacy of silence speech in poetic texts, specifically in the discourse of prison poetry during the Abbasid era, and its role in effectively conveying the poets' messages. We can say that this research tries to present a semiotic stylistic analysis of silence speech and its morphological indicators, utilizing selected case studies from prison poetry in the Abbasid era until the end of the fourth century AH, which represents a period rich in manifestations of silence stemming from emotions such as sadness, frustration, and despair, as well as the magnitude of suffering and persecution.

The findings demonstrated that silence is an influential means for conveying the message wanted by prison poets in the 4th century, as well as its efficiency for conveying unwritten, facilitated through implicit linguistic signs and their associated meanings and semantics. The results also highlighted the significant role of silence speech in both affective and semantic dimensions, contributing prominently to the construction and coherence of the poetic text.

Keywords: Semiotics, Silence, Prison Poetry, Abbasid Era.

علامة الصَّمت في شعر السُّجون في العصر العبّاسيّ حتى نهاية القرن الرّابع الهجريّ: "دراسة أسلوبيَّة سيميائيّة في نماذجَ مُختارة"

صفاء عبد الله الشديفات[١] أحمد مشرف الحراحشة[٢]

(١) باحثة، جامعة آل البيت، المفرق – الأردن.

(٢) أستاذ، كلية الآداب، جامعة آل البيت، المفرق – الأردن.

ملخص

هدفت هذه الدراسة إلى بيان مدى بَلْاغة خطاب الصَّمْت في النُّصوص الشِّعريّة وبالأخصّ الخطاب الشِّعريّ في قصائد شعر السُّجون في العصر العباسيّ وما له مِنْ دورٍ فاعلٍ في إيصالِ الغاية الّتي أرادها شعراء هذا الأدب، ونستطيع القول إنّ هذا البحث يحاول تقديم دراسة أسلوبيَّة سيميائيّة لخطاب الصَّمْتِ ودِلالاتهِ مِنْ خلالِ الإشارات اللّغويَّة الدَّالّة على ذلك في نماذج مُختارة مِنْ شعرِ السُّجونِ في العصرِ العباسيّ حتَّى نهايةِ القرن الرّابع الهجريّ؛ والَّذي يُعدُّ تُربةً خِصبةً لتمظهراتِ الصَّمْت النّابعةِ مِنْ مشاعرِ الحُزنِ والإحباطِ واليأسِ، والنّابعةِ مِنْ حجم المُعاناة والاضطهاد.

وقد أشارت النتائج إلى فعالية أثر خطاب الصَّمْت في إيصال الغاية الّتي أرادها شعراء السُّجون في العصر العباسي، وإلى فعاليتهِ في إيصالِ ما لم يقله للقارئ؛ وذلك مِنْ خلالِ ما حملتهُ الإشارات اللُّغويَّة ضمنيَّاً في طيَّاتها مِنْ معانٍ ودَلالات؛ وأسفرت النتائج أيضاً إلى أنّ خطاب الصَّمْت قَدْ شكّل دوراً ذا أهمِّيَّة في الجانبين التأثيريّ والدِّلاليّ، وبأنّهُ قَدْ شّكّلّ دوراً بارزاً في بناءِ شعريَّة النَّص وتماسكهِ.

الكُلّمات المفتاحية: السّيميائيّة، الصَّمْت، شعر السُّجون، العصر العباسي.

المقدمة:

يُعدُّ خطاب الصَّمْت مِنْ الأهمُّية بمكان، وذَلِك لوقوعه خارج نطاق اللُّغة المنطوقة، لذلك تُعدُّ محاولة الوقوف عليه وعلى دِلالاته أمراً صعباً، بَلْ عبثيًا، ما لم ننطلق مِنْ منهجية تستندُ إلى ضوابطَ ومعاييرَ يتم مِنْ خلالِها تحديد مواضعه في النُّصوص؛ إذْ الخوض في المسكوت عنه يستدعي منهجيَّةً رصينةً في البحث. ولمّا كان البحث في علامات تدلُّ على ما هو مسكوت عنه، ناسب ذلك اختيار السّيميائيَّة لتكون منهجاً في البحث؛ إذْ إنّ السّيميائيَّة منهجٌ مُختصٌ بعلم العلامات؛ لذلك فإنّ مِنْ المنطق بمكان أنّ أي تمظهر للعلامات لا يخفى على منهج مختص بعلم العلامات.

إنّ النّاظر إلى عنوان البحث يتولد في ذهنه بادئ ذي بدء شيء مِنْ المفارقة، إذْ إنّ السّيميائيَّة تُعنى بدراسة العلامات والبحث في وجوه دِلالاتها، في حين أنّ البحث متمحور في صَمْت الشَّاعر في

الخطاب، فكيف يكون البحث عَنْ علامات تدلُّ على صَمْت؟! إنّ السّيميائيَّة بوصفها علماً مُختصاً بالعلامات، يلزم منها أنْ تدرس كُلّ تمظهرات العلامات، فإذا ما عرف أنّ دَلالات الصَّمْت ما هي إلا نوع مِنْ هذه التمظهرات، زالت المُفارقة.

ولمّا كان الهدف هو الصَّمْت في الخطاب الشِّعريّ، لِزم مِنْ ذلك البحث أكثر في كُلّ ما يثري البحث مِنْ أفكارٍ تعلّقت بالصَّمْت بغية الإفادة منها في الكشف عَنْ دَلالات الصَّمْت في شعر السُّجون.

يُعدُّ المجال البلاغيّ هو المجال الوحيد الّذي يسلكه الصَّمْت؛ إذْ به يستطيعُ الصَّمْت أنْ يؤدي وظيفته الأساسيَّة وهي التعبير الّذي يهدف إلى التأثير مِنْ جهة، وإلى تحفيز المُتلقّي للتفاعل مع النَّصمِنْ جهة أخرى، مِنْ خلالِ فك الرُّمُوز وتحليل الإشارات وملء الفراغات الّتي تركها الكاتب للمُتلقّي إمّا اختيارًا ناجمًا عَنْ غرض بلاغيّ، وإمّا اضطرارًا ناجمًا عَنْ جزالة المعنى بحيث يكون المعنى أوسع مِنْ العبارة.

بناءً على ما سبق، يظهر أنّ الصَّمْت يُعدُّ مِنْ قبيل التواصل، ما يعني أنّ بالإمكان العثور على ملامحه وأبعاده مِنْ خلالِ الخطاب بمعاينة صوره حسب ما يمليه توظيف اللُّغة في الخطاب الشِّعريّ، ومن هُنا تجدر الإشارة إلى أنّ البحث متمحورٌ حول الصَّمْت الناجم عَنْ البُنية اللَّغويَّة في الشعر، بمعنى أنّ البحث في العلامات الّتي دلّت على صَمْت الشَّاعر في توظيف اللُّغة إمّا لجزالة المعنى بحيث فاق المعنى العبارة، وإمّا لقصدٍ بلاغيّ تأثيري تركه للمُتلقّي.

ومن هذا المنطلق يتحول الصَّمْت إلى إشاراتٍ سيميائية تتطلب مِنْ القارئ البحث في دِلالاته لبيان الوظيفة الّتي أدّاها في النَّص، سواء كانت في بناء شعريَّة النَّص، أم في تماسكه، أم في رسالته، ولمّا كان ثمَّة فرق بين المستوى المنطوق والمكتوب مِنْ حيث إنّ المستوى المنطوق يتجلى فيه توظيف الحروف حسب صوتها ووِفق سياقها مثل التنغيم والنبر والوقف، لزم مِنْ المُتلقّي فك الرُّمُوز وتحليل الإشارات وملء هذه الفراغات الّتي فُقدت في المستوى المكتوب لكي يكتمل تماسك النَّص، وعندما يكون البحث في العلامات الدَّالّة على الصَّمْت، فلا شكَّ أنّ التَّعامل مع هذه الحروف الّتي يحاول الشَّاعر سدّها بتوظيف الرُّمُوز والإشارات – تُشكّلّ عاملًا مهُمْا في قراءة العلامات الدَّالّة على الصَّمْت، وبناء على أنّ البحث في دَلالةَ الصَّمْت في شعر السُّجون، فلا شكّ أنّ العلامات الدَّالّة على الصَّمْت في مثل هذه المقطوعات المختارة أكثرَ ظهورًا مِنْ غيرها، لِما لحياة السّجن مِنْ خصوصيةٍ تُميزها عَنْ الحياة الطّبيعيّة، ما دعا الباحثة إلى أن تختار مادة دراستها مِنْ أدب السُّجون.

وتجدرُ الإشارة إلى أنّ ثمة تعريفات عديدة لأدب السُّجون، وبصرف النظر عَنْ تعددها فالمضمون واحد، أمّا الحد الّذي اعتمدته الباحثة في تعريفها فهو ما ذهب إليه فايز أبو شمالة مِنْ أنّ أدب السُّجون "هو كُلّ ما له علاقة بالوجدان والعاطفة الإنسانية والتعبير عَنْ ذلك فنيًا، وهذا يشمل القصة والرواية والشعر والخاطرة والأغنية والعمل المسرحي، ويتكون مِنْ شقين، شق يتعلق بالسّجناء أنفسهم، وما كتبوه هم مِنْ داخل غرف السّجن، وما وثقوه أثناء وجودهم في السّجن وحتى بعد خروجهم منه، فالتجربة قائمة، وتنعكس في التعبير لسنوات طويلة الأمد، وشق يتعلق بما عبّر عنه الأدباء خارج السّجن، ولا سيما أولئك الّذين تخيلوا حياة السّجن، واستمعوا لها، وعاشوا بوجدانهم تجربة السّجناء، وراحوا يُعبّرون عنها بصياغتهم الخاصة، وأسلوبهم القادر على تصوّر حياة السّجن، والتعبير عنها بشكلٍ فني"[1] فلا شكّ أنّ المَسْجون تختلج في كيانه معانٍ أو انفعالات ربما تصل إلى أنْ تفوق طاقات اللُّغة التَّعبيريَّة، أو معان تركها الشَّاعر لغرض بلاغيّ.

أهمّيّة الدّراسة ومسوغاتها:

يمكن القول بأنّ أهمِّيَّة هذه الدِّراسة تتمثل في أنّ شعر السُّجون يُعدُّ تربةً خصبة لخطاب الصَّمْت، فهذا النوع مِنْ النُّصوص الشِّعريّة يكشفُ بجلاءٍ ما خُفي مِنْ تمظهراتٍ للصَّمْتِعَنْ غيره مِنْ النُّصوص، لما تحملهُ حياة السّجنمِنْ خصوصيةٍ تُميزها عَنْ الحياةِ الطّبيعيّةِ، ومن جهةٍ أُخرى، تتمثّل أهمِّيَّةُ هذهِ الدِّراسة في بيانِ دورِ خطابِ الصَّمْتِ في الجانبين: التأثيريّ والدَّلاليّ، وبيان دورهُمْا أيضاً في بناء شعريَّةِ النَّص، وتجدرُ الإشارة إلى فرادة مثل هذهِ الدّراسة فيما يخصُّ البحث في علامةِ الصَّمْتِ في شعرِ السُّجونِ في العصرِ العبَّاسيِّ.

مشكلة الدّراسة وأسئلتها:

تكمن الإشكاليَّة الرئيسيَّة للدِّراسة في:

- كيف عَمِل خطاب الصَّمْت داخل النُّصوص الشِّعريّة على إيصال ما لم يقله للقارئ؟!

الإشكاليَّات الفرعيَّة للدِّراسة هي:

- إلى أي مدى أسهمَ خطاب الصَّمْتِ في شعريَّة النَّص الشِّعريّ؟
- هل استطاع الشَّاعر إيصال الرسالة الّتي أرادها مِنْ خلالِ توظيفه لبَلْاغةِ الصَّمْت في قصائده؟
- هل جاء توظيف الشَّاعر لخطاب الصَّمْت في قصائده مِنْ منطلق قوة أم مِنْ منطلق عجز؟

- إلى أي مدى جاء خطاب الصَّمْت في قصائد الشَّاعر مُقنعًا للقارئ؟
- هل باستطاعة المُتلقّي فك الرُّمُوز وتحليل الإشارات الكامنة في النُّصوص الشِّعريّة؟ وإلى أي مدى استطاع الشَّاعر إقحام المُتلقّي فيها؟
- إلى أي مدى استعان شعراء السُّجون في العصر العباسي بالعلامات السّيميائيَّة المتمثلة بالإشارات والرُّمُوز والأيقونات في بيان مدى معاناتهم مِنْ تجاربهم في السّجن؟ وإلى أي مدى جاءت الاستعانة بتلك العلامات السّيميائيَّة موفقة؟

فرضيات الدّراسة:

تنطلق الدّراسة مِنْ عدّة فرضيات تسعى الباحثة إلى إثباتها أو نفيها، وهي:

أولاً: يؤدي الصَّمْت وظيفةً أكثرَ إبَلْاغًا مِنْ البوح والتصريح.

ثانياً: يُعدُّ شعرُ السُّجون في العصر العباسي تربةً خصبةً لتمظهرات الصَّمْت النابعة مِنْ مشاعر الحُزنِ والإحباطِ واليأسِ، والنابعة مِنْ حجم المُعاناة والاضطهاد.

ثالثاً: يُشكّلُ خطاب الصَّمْتِ دوراً ذا أهمِّيَّة في الجانبين التأثيريّ والدَّلاليّ، ويُشكّلُ أيضًا دوراً في بناء شعريَّة النَّص.

أهداف الدّراسة:

تكمنُ أهداف الدّراسة في:

- بيان مدى بَلْاغة خطاب الصَّمْت في النُّصوص الشِّعريّة وبشكلٍ خاص الخطاب الشِّعريّ في قصائد شعر السُّجون في العصر العباسي وما له مِنْ دورٍ فاعلٍ في إيصال الغاية الّتي أرادها شعراءُ هذا الأدب في هذا العصر.
- إبراز مدى تأثير حجم المُعاناة والاضطهاد والحُزنِ والإحباطِ واليأسِ في خطاب الصَّمْت في النُّصوص الشِّعريّة لأدب السُّجون وبشكُلّ خاص في نماذج القصائد الّتي ستتناولها الباحثة بالدراسة.
- الكشف عَنْ مدى استعانة شعراء السُّجون في العصر العباسي بالعلامات السّيميائيَّة المُتمثّلةِ بالإشاراتِ والرُّمُوز في إبرازِ حجم معاناتهم.
- الكشف عَنْ مدى أهمِّيَّة الخطاب اللاقولي مُقارنةً بالخطابِ القولي في بعض المواقف.

منهج الدّراسة:

تنبّه بعض اللسانيين إلى أنّ الصَّمْت أداء لغوي، ووسيلة تواصلية، لذا فالصَّمْت قَدْ يكون بديلًا ناجحًا في كثيرٍ مِنْ المواقف الّتي رُبما عجزت اللُّغة اللّفظيّة عَنْ التعبير عنها، خاصةً إذا كان مصحُوبًا ببعض "المصاحبات اللّغويِّة" كالإشارة وتعبيرات الوجه وحركات الجسد، ولذلك فالباحثة ارتأت أن يكون المنهج السيميائي بجانب المنهج الأسلوبي منهجًا في البحث بوصفه منهجًا مُختصًا بعلم العلامات؛ إذْ يكشف هذا المنهج عَنْ كُلّ تمظهرات العلامات الدَّالّة على الصَّمْت، ولِما لهُمِنْ أثرٍ فعّالٍ في تقديمِ أفضل قراءة لرؤى شعراء هذا النوع مِنْ الأدب "أدب السُّجون" ولقدرته على تفسير تلك النُّصوص وكشفِ رموزها.

الدّراسات السّابقة:

لم أجد دراسة تمسّ خطاب الصَّمْت في شعر السُّجون في العصر العبّاسي مِنْ منظور سيميائي، وتُعدّ هذه الدّراسة الأولى مِنْ نوعها الّتي تدرس سيميائية الصَّمْت في شعر السُّجون في العصر العبّاسي، وقد تطرقت في بحثي عَنْ هذه الدراسات السَّابقة إلى البحث عَنْ أبرز ما قَدْ تداخل وموضوع دراستي، ووجدت خلالَ البحث ما قَدْ تيسر لي مِنْ دراسات في العموم بعيداً عَنْ الشموليَّة أو التفصيل، و مِنْ أهمِّ هذه الدّراسات:

١- **الرؤية والتشكيل الجماليّ في شعر الأسر والسّجن في العصر العباسي حتى نهاية القرن الرابع الهجري**، سمية الرقيبات، أطروحة ماجستير، جامعة آل البيت، ٢٠١٣م، تمثلت الدراسة في ثلاثة فصول الأول منها العوامل والأسباب الّتي أدت بالشَّاعر إلى الوقوع في غياهب السّجن، أما الثاني تخصص بدراسة رؤى الشعراء ومواقفهم مِنْ أمور عدة، مثل الذات الإلهية والأنا وغيرهُمْا، أما الثُّالث فخصص لدراسة التشكيل الجماليّ في شعر الأسر والسّجن في العصر العباسي دراسة جماليّة تحليلية.

٢- **أدب السُّجون في العصر العباسي**، مي أحمد يوسف، مؤتة للبحوث والدراسات، مج١٠، ع٢، ١٩٩٥م، يتعامل هذا البحث مع نصوص "شعريَّة ونثرية" في موضوع " أدب السُّجون" في العصر العباسي، الّذي يكشف عَنْ مكنون عالم السَّجين، بكُلّ ما فيه مِنْ ويلات وأهوال ومعاناة وما خلفه السّجن مِنْ تأثير على مِنْ ابتلي به آنذاك: نفسياً وجسدياً، وهذا الأدب متنوع الأغراض: ففيه استعطاف، وإقرار بالذنب وإظهار الندم، وعتاب، وخاصة للأصدقاء، وفيه تأمل ومناجاة للنفس.

٣- **شعر المحنة في العصر العباسي "تحليل ودراسة"**، أطروحة ماجستير، إسماعيل محمود، ١٩٩٧م، موضوع هذه الدراسة هو عَنْ شعر المحن الطّبيعيّة وغير الطّبيعيّة وقد فصلها الباحث بما يتناسب وموضوع الدراسة مِنْ خلالِ أربعة أبواب تناول فيها بشكُلّ مفصل عَنْ شعر المحن ودراسة فنيّةً لأشعار المحنة في العصر العباسي.

٤- **الشعر مِنْ وراء القضبان _اتجاهاته وخصائصه في ظل الدَّولة العباسية**، شفيق أبو سعده، أطروحة دكتوراه، نوقشت بكُلّية اللُّغة العربية بجامعة القاهرة، ١٩٧٨م.

٥- **شعر الأسر في العصر العباسي**، محمد بَلْاجي، أطروحة دكتوراه في جزأين، نوقشت بجامعة الحسن الثاني، كُلّية الآداب والعلوم الانسانية، الدار البيضاء، ١٩٩٠_١٩٩١م.

٦- **الصورة البيانية عند شعراء السُّجون في العصر العباسي**، عباس المصري، مجلة جامعة الخليل للبحوث، جنين، فلسطين، مج٤، ع١، ص١٦٧_١٨٥، ٢٠٠٩م، يهدف هذا البحث إلى تسليط الضوء على التشكيل الفني عند شعراء السُّجون، مِنْ خلالِ التركيز على مستويين فنيين، وهُمْا التشبيه الّذي يُعدُّ مِنْ أبرز عناصر التواصل الفني بين النَّص والمُتلقّي، ثم جانب استعاري جسّد تشكيلات فنيّةً عديدة: تماثلية، تجسيدية، تشخيصية، تجسيمية، وعنقودية.

٧- **موضوعات شعر السُّجون في العصر العباسي "الشكوى والعتاب أنموذجاً"**، حسن سوركتي، خالد إدريس، مجلة العلوم الإنسانية، مج ١٥، ع٣، ٢٠١٤م، تناول هذا البحث موضوعات شعر السُّجون في العصر العباسي، حوى المبحث الأول فيه: الشكوى والشعراء الّذين كتبوا فيها داخل السّجن، واختص المبحث الثاني بالعتاب وشعرائه الّذين كتبوا فيه.

٨- **الهندسة الإيقاعية عند شعراء السُّجون في العصر العباسي**، عباس المصري، مجلة جامعة القدس المفتوحة للأبحاث والدراسات، فلسطين، ع١٧، ٢٠٠٩م، وفي البحث محاولة لإلقاء الضوء على المستويات الإيقاعية عند شعراء السُّجون في العصر العباسي بفرعيها الخارجي والداخلي.

٩- **السُّجون والمطامير وأثرها في الشعر العربي "دراسة تاريخية"**، قيس الجنابي، مشروع بغداد عاصمة الثقافة العربية، بغداد، ط١، ٢٠١٣م، تحدث في الفصل الأول عَنْ السُّجون والمطامير أسماؤها، أسبابها، أساليبها، والفصل الثاني الآثار التاريخية والسياسية، أما الثُّالث تناول فيه الآثار الاجتماعية والنَّفسيَّةِ والفكرية، والأثر الاجتماعي والنفسي.

الدراسات الموازية:

لم أجد دراسة موازية لدراستي في خطاب الصَّمْت في شعرِ السُّجون في العصرِ العباسيّ خاصةً مِنْ مُنطلقٍ سيميائيّ وذَلِك نظراً لحداثتها، إلا إنّ ثمّة دراسات تناولت دراسة شعر بعض الشعراء في مضامين متنوعة وبشكلٍ عام وفق المنهج السيميائيّ أو وفق تناولهم لخطابِ الصَّمْت، وهي:

١- **مِنْ الصوت إلى الصَّمْت في أدب الحب والأحباب** "**دراسة سيميائية**"، مهدي عرار، جامعة بيرزيت، ٢٠١٦م.

٢- **مِنْ الصَّمْت إلى الصوت في " شعر عمر بن أبي ربيعة" دراسة دِلاليَّة تواصلية**، مهدي أسعد عرار، جامعة بيرزيت، د.ت.

تُعدُّ الدَّولةُ العبَّاسيَّة مِنْ أنضج وأزهى الدُّول في ذلك الوقت، إذْ شهد هذا العصر تطوراً وازدهاراً عمَّ شتى مجالات الحياة، بما في ذلك الفِكر والأدب الَّذي شَهِد تطوراً ملموساً خاصةً في مجال الشِّعر، إذْ تجددت موضوعاتهُ الشِّعريَّة وتنوعت معانيهِ وأفكاره، وقد كان ذلك واضحاً وبارزاً في أشعارِ شعراءِ هذا العصر، ويُعدُّ هذا العصر عصراً كثُرت فيه السُّجون وتنوعت أسبابها، فقد شَهِد الكثير مِنْ الشُّعراء العماليق الأفذاذ الَّذين قَدْ زُجَّ بهم في سجونِ الدَّولةِ العبَّاسيَّةِ تحت وطأةِ الظُّلمِ والتَّعذيب والقهر والحسرة والألمِ والمعاناة، وذلك لأسبابٍ مُختلفةٍ؛ مُحاولاً كُلُّ شاعرٍ مِنْ هؤلاء الشُّعراء نقل تجربتهِ المريرةِ شعراً يحملُ مقومات فنيَّة مُتأثِّرةً بتجربتهِ واصفاً أحاسيسه ومشاعره مِنْ خلال تجربتهِ ومشاهدتهِ الحيَّة كما عبَّر عَنْ ذلك سامي البارودي بقولهِ: "فالأثر النَّفسي يُعبَّر عَنْ الواقع النَّفسي" (الدروبي، علم النَّفس والأدب، ص٢٧).

وفي ظلِّ انتشار السُّجون العبَّاسيَّة وكثرة الأسباب المؤدية إليها، وكثرة مِنْ زُجَّ بها حتَّى وصل ذلك إلى زجِّ بعض الأمراء والخلفاء بها؛ إذْ لم يسلم حتَّى هؤلاء مِنْ السِّجن، نلحظ انتشار شعر السُّجون في هذا العصر لِما للسِّجن مِنْ دورٍ كبير في تحريك عواطف نزلائهِ الشُّعراء وشحذ خيالاتهم وتصوير عذاباتهم ونقل آلامهم، فكانت أهميتهُ تتَّمثَّل في إغناءِ مكتبة الأدب العربي بمثل هذا الشَّعر بتنوع فنونهِ وأساليبهِ وتكامل سماتهِ ومقوماتهِ، وفي صدق تجربة مِنْ نقلوه لَنا شِعراً صادقاً مُفعماً بالمرارة، ويُعدُّ أبو فراس الحمداني (ت٣٥٧هـ/ ٩٦٨م) الَّذي أقام في أسرِ الرُّوم أربع سنوات مِنْ أبرزِ الأسرى العرب في العصر العبَّاسيَّ، وقد قال شعراً كثيراً في فترة أسرهِ سُميَّ ب(الرُّوميات) وقد كان لسجنهِ أثر كبير في نفسهِ وفي شعرهِ، إذْ كتبَ خلال هذهِ الفترة أروع قصائدهِ، ومن أبرزِ القصائدِ الّتي كُتبت حينها في سجنهِ قصيدتهِ الأكثَّر شهرةً، ومطلعها[٢]:

أَمَـا لِـجَـمِـيـلٍ عَنْـدَكُـنَّ ثَـوَابُ وَلَا لِمُـسِـيءٍ عَنْـدَكُـنَّ مَـتَـابُ

ويبرزُ أيضاً مِنْ شعراء السُّجون في هذا العصر الشَّاعر علي بن الجهم (ت٢٤٩هـ/ ٨٦٣م)، إذْ اشتهر بشعرِ المديحِ في بلاط الخلفاء العباسيين إلى أن سُجن ثُمَّ نُفي وصُلب، ومن أشهر قصائده الَّتي كتبها في سجنهِ، ومطلعها[٣]:

قالـتْ حُبِسْتَ فقلتُ ليسَ بضـائرٍ حَبْـسي وأيُّ مُـهَنَّدٍ لا يُغْمَـدُ

ومن جهة أخرى، كان لقراءة مقطوعات مِنْ شعر السُّجون للشَّاعر عاصم بن محمد الكاتب (٣٣٤هـ/٩٤٥م) والشَّاعر أبو إسحق الصابئ (٣٨٤هـ/٩٩٤م) مِنْ العصر العباسي مُحفزًا لاختيارها نماذجَ لهذه الدراسة، فقد كان للتمثلات السّيميائيَّة الدَّالّة على الصَّمْت أثر ظاهر فيها، إذْ إنَّ المساحة الَّتي يحتلها الصّمت في كُل مِنْ شعر الشَّاعرين المذكورين تُعدُّ مساحةً لا بأس بها، وهي مساحة تلفت الانتباه لما احتوته مِنْ دَلالات وإشارات ورموز تُحيلنا للصّمت بما يحملهُ مِنْ معانٍ ومدلولات، إضافةً إلى تميزها في بنائها الفني والأسلوبي، كما أنها تظهر محورية الصَّمْت بشكُلّ جلي، وقد اكتفيتُ بدراسةِ هذين النموذجين الَّذي دفعني إليهما إعجابي الشَّديد بتذوقهما إيماناً مني بضرورة اتفاق البحث واستعداد الباحثة، ولأنَّ المقام لا يتَّسع لرصدِ أكثرَ منهما اكتفيت بهما، ثُمَّ إنَّ الدراسة الموسَّعة بخصوصِ هذا الموضوع ستكون هي أطروحة الدكتوراة الَّتي أعملُ على إتمامها في القريبِ العاجلِ بإذنهِ تعالى.

وقد حاولت هذه الدراسة الوقوف على أهمِّ المُصطلحات الّتي تخصُّ الدِّراسة وهي السّيميائيَّة لُغةً واصطلاحاً، والصَّمْت في اللُّغة والاصطلاح، وقد عزمت الباحثة في هذا البحث على دراسة سيميائية الصَّمْت في نماذج مختارة مِنْ شعر السُّجون في العصر العباسي، مِنْ خلالِ رصد نماذج مِنْ الوحدات السّيميائيَّة الدَّالّة على الصَّمْت في حالة الحُزنِ والإحباطِ، ونماذج مِنْ الوحدات السّيميائيَّة الدَّالّة على الصَّمْت في حالة الاضطهاد والمُعاناة.

مصطلحات الدراسة:

مفهوم السّيميائيَّة

إنَّ دارس مسألة الصَّمْت مِنْ منظور سيميائي يضطره إلى تحديد المفاهيم الّتي عملت الدراسة على تحديد الأفكار الّتي عالجتها، وفي طليعتها مفهوم السّيميائيَّة:-

السيمياء في اللُّغة: بالنّظر في لسان العرب، يظهر أن كُلّمة "سيمياء" تعني العلامة؛ إذْ يقول فيها ابن منظور(٧١١هـ /١٣١١م): "السُّوَمةُ، والسِّيَمَةَ، والسِّيماءُ، والسِّيْمَاءُ: العلامةُ، وسَوم الفرسَ: جعل عليه السِّيمة، قال أبو بكر: قولهم عليه سيما حسنةُ معناه علامة، وهي مأخوذة مِنْ وسمتُ أُسم. وقال ابن الاعرابي: السِّيُم العلامات على صوف الغنم. والسِّيما ياؤها في الأصل واو، وهي العلامة يُعرف بها الخير والشر". (ابن منظور، ١٩٧٠، مادة: س.و.م).

السّيميائيَّة في الاصطلاح: أمّا مِنْ الناحية الاصطلاحية فإنّ السّيميائيَّة أو السيميولوجيا (السيميوطيقا) أو العلاماتية هي علم العلامات أو السيرورات التأويلية (سشافير، جان ماري، ٢٠٠٤، ص:١٣) وهي أحد علوم اللُّغة الّتي تدرس الإشارات، أو العلامات، وفق نظام منهجي خاص يبرز ويحددّ الإشارة، أو العلامة اللَّغويِّة أو التصويرية في النُّصوص الأدبية، وفي الحياة الاجتماعية.(سمير سعيد، ٢٠٠١، ص: ١٢٠)

مِنْ جهة أخرى، أجمعت المعاجم المختصة بالسّيميائيَّة على أنَّ: السّيميائيَّة تُعنى بدراسة العلامات أو الإشارات، أو الدوال اللَّغويِّة أو الرمزية، سواء كانت طبيعية أو اصطناعية؛ فالعلامات إمّا يصطنعها الإنسان عَنْ طريق اختراعها وصناعتها، والاتفاق على دِلالاتها ومقاصدها؛ مثل لغة إشارات المرور، وإمَّا تُفرزها الطبيعة بشكُلّ عفوي وفطري مثل: أصوات الحيوانات.(توسان، ٢٠٠٠، ص:٩)

مفهوم الصَّمْت في المنهج السِّيميائيّ

الصَّمْت لُغةً: ورد الأصل (صَمْت) مرة واحدة في القرآن الكريم في قوله تعالى: "سَوَآءٌ عَلَيكُم أَدَعَوتُمُوهُم أَم أَنتُم صَٰمِتُونَ" (سورة الأعراف، آية: ١٩٣) وورد في الصحاح للجوهري(٣٩٣هـ/١٠٠٣م): "الصَّمْتةُ مِثْلُ السُّكْتةِ. ما أُصَمْت به، أي ما أُسْكِتَ به، ومالُه صَمْتةٌ لعياله: أي ما يطعمهم فيصَمْتهم به. والمُصَمْتمِنْ الخيل: البهيم، أي ما كان لا يخالطُ لونَهُ لونٌ آخر". (الجوهري، تاج اللُّغة وصحاح العربية، ص:٢٥٦) وفي "لسان العرب لابن منظور(٧١١هـ/ ١٣١١م): "أصَمْت أطال السكوتَ. والتَّصْميتُ: التَّسْكِيت، والتَّصْميتُ أيضًا: السكوتُ، ورجل صِمِّيتٌ أي سكِّيتٌ".(ابن منظور، لسان العرب، مادة: ص. م. ت) وفي كتاب "شرح التصريح على التوضيح" للأزهري (٩٠٥هـ/ ١٤٩٩م): "والحُرُوف المُصَمْتة: وهي غير حروف الذَّلاقَةِ الستةِ" "وسُميت بالمُصَمْتة؛ لأنها صَمْت عنْهَا أنْ يُبنى منها كُلّمةٌ رباعيةُ أو خماسيةُ مُعرّاة مِنْ حروف الذلاقةِ". (الأزهري، شرح التصريح على التوضيح، ص:٣٣٤) وورد في تاج العروس للزبيدي (١٢٠٥هـ/ ١٧٩٠م): "يُقال للون البهيم: مُصَمْت. وفرس مُصَمْت، وخيلٌ مُصَمْتاتٌ إذا لم يكن فيها شِيَةٌ وكانت بُهُمًا"(الزبيدي، تاج العروس مِنْ جوهر القاموس، ص:٥٩٦)

ومن جهةٍ أخرى، ثمَّة فرقاً، إذْ يظهر لنا أنَّ الفرق بين السكوت والصَّمت يرتبط بالمدة الزمنية المتعلقة بالتوقف عَنْ الكلام؛ فقصر المدة سكوت بينما طولها صمت، وفترة السكوت القصيرة تحمل مقصداً مباشراً أما الصَّمت فيحمل مقاصد غير مباشرة. يقول أبو البقاء الكفوي في كتابه الكُليات: "السكوت هو ترك الكلام مع القدرة عليه، بهذا القيد الأخير يفارق الصَّمت، فإنَّ القُدرة على التَّكلم غير مُعتبرة فيه. ومن ضمَّ شفتيه آنا يكون ساكتاً، ولا يكون صامتاً إلا إذا طالت مُدة الضَّم. ومن هنا يظهر الفرق بين السُّكوت والصَّمْت، حيث أنَّ السُّكوت إمساك عَنْ قول الحق والباطل، أمَّا الصَّمت فهو إمساك عَنْ قول الباطل دون الحق" (الكفوي، ١٩٩٨، ص:٥٠٩). ومن ذلك حديث أَبِي هُرَيْرَةَ قَالَ: «كَانَ رَسُولُ اللَّهِ ﷺ إِذَا كَبَّرَ فِي الصَّلَاةِ سَكَتَ هُنَيْهَةً قَبْلَ الْقِرَاءَةِ، فَقُلْت: يَا رَسُولَ اللَّهِ بِأَبِي أَنْتَ وَأُمِّي أَرَأَيْت سُكُوتَك بَيْنَ التَّكْبِيرِ وَالْقِرَاءَةِ مَا تَقُولُ؟ قَالَ: أَقُولُ: اللَّهُمَّ بَاعِدْ بَيْنِي وَبَيْنَ خَطَايَايَ كَمَا بَاعَدْت بَيْنَ الْمَشْرِقِ وَالْمَغْرِبِ، اللَّهُمَّ نَقِّنِي مِنْ خَطَايَايَ كَمَا يُنَقَّى الثَّوْبُ الْأَبْيَضُ مِنْ الدَّنَسِ، اللَّهُمَّ اغْسِلْنِي مِنْ خَطَايَايَ بِالثَّلْجِ وَالْمَاءِ وَالْبَرَدِ[٤]. رَوَاهُ الْجَمَاعَةُ إلَّا التِّرْمِذِيَّ.

الصَّمْت في الاصطلاح:

يبدو أنّ البذور الأولى لمفهوم الصَّمْت في التراث العربي ظهرت حين أشار الجاحظ (٢٥٥هـ/٨٦٨م) في كتابه "البيان والتبيين" إلى أهمِّيَّة الصَّمْت إزاء صخب اللُّغة، ولغو الناس، وفوضى التلفظ، وتجارة الكُلّمات... ولهذا عقد له باباً سمَّاه "باب في الصَّمْت" أورد فيه حكايات مُمتعة منها: "أن أعرابيَّاً كان يُجالس الشعبي فيطيل الصَّمْت فسُئل عَنْ طول صَمْته فقال:(اسمع فأعلم، واسكن فاسلم) وأورد المقولة الشهيرة: (لو كان الكُلّام مِنْ فضة، لكان السُّكوت مِنْ ذهب)[٥]، لقد عرضَ الجاحظ أقوالاً عديدةً حول الصَّمْت مفادُها أنَّ الصَّمْت أفضل مِنْ الكُلّام درءاً للفتنةِ، مِنْ مثل: "مقتل الرجل بين لحييْه وفكيَّه" وأيضًا قولهِ: "ليس شيء أحقَ بطول سجْن مِنْ اللسان".(الجاحظ، البيان والتبيين، ص:١٩٤)

لعلَّ ما سبق، يلتقي والتعريفات الاصطلاحيَّة لمفهوم الصَّمْت في الاصطلاح النَّقدي؛ إذْ عرَّفهُ (هافال) بأنّه: "عدم تحقّق لعمليّة تلفّظ يمكنها أو يجب عليها أن تكون في وضعية معينة"[٦]. ما يعني أنَّ الصَّمْت مِنْ وجهة نظره تلفّظ غائب أو بالغياب (Un acténonciatifin absentia) وهو على عكس النطق والكتابة المُجسّدين في الصوت والخط لا ينشئ ملفوظاً لسانياً (Un énoncé linguistique) وإنّما يُدرك وجوده بعلاماتٍ في النَّص تشير إليه مثل الفراغ (vide) والغياب (Absence) والفَجْوَةُ في الكتابة (interstices de l 'écrit) وتخفيض حجم المقول...[٧].

إنّ التعريف السالف، يلتقي في ضرورة وجود الدَّالِّ على الصَّمْت، أو وجود المرجعيات الدَّالّة على الصَّمْت إمّا بحضور العيان أو بالرمز أو بالجسد، وهذا ما يجعلنا نسأل أين يتموقع الصَّمْت في النَّص؟ وما المرجعيات الدَّالّة عليه؟ فإذا ما وضعنا يدنا على مواطن الصَّمْت، حينئذ يُعدُّ الصَّمْت بذاته دالاً، وكأنه يقوم بوظيفة اللُّغة.

ويظهرُ للباحثةِ مِنْ خلالِ الدّراسة أنّ الشعر العربي وبالذّات شعر السُّجون في العصر العباسيّ يزخرُ بالوحداتِ السّيميائيَّةِ الدَّالّة على الصَّمْت في حالاتٍ عدّة، وبَلْغة خلَّابة ووصفٍ رصينٍ وتوصيفٍ لا يضاهيه وصف، قدّم لنا شعراء هذا العصر تجربة حياة بواقعية مؤلمة تجبر الدَّمع على الهرب مِنْ العين، فتبكي المرارة واليأسِ والقهر والاضطهاد، جعلونا منها نخاف، نخاف مِنْ الرّغبة في الحياة، ونخشى الأمل، إذْ نرى مِنْ خلالهِ ثمن فاتورة الكرامة كاملةً مُكتملة.

ولأنّ الدراسة تفرضُ علينا الإجابة عَنْ إشكالياتها والوقوف على أهمُّ ما قصد إليه الشعراء مِنْ خلالِ صَمْتهم الضِّمني الغالب على أحداث شعرهم ومضامينه، تحتّم علينا البحث في سيميائية الصَّمْت وِفقاً للوحدات السّيميائيَّة الدَّالّة عليها في عدّة حالات، وذَلِك لِما لهم مِنْ أهمِّيَّةٍ بالغةٍ في استجلاءِ المعنى الغائب ووضوحِه.

ويمكننا رصد نماذج مختلفة مِنْ النُّصوص الشِّعريّة في هذا البحث الموسومِ بسيميائيَّة الصَّمْت في شعر السُّجون في العصر العباسي حتى نهاية القرن الرابع الهجري، مِنْخلالِ الإشارات والرُّمُوز والعلامات الّتي يتضِمنها الخطاب الشِّعريّ والمعروفة بالوحدات السّيميائيَّة، فهي النوايات الّتي تنطلق منها عمليّة التواصل السّيميائيَّة، ونستطيع توزيعها الى وحداتٍ سيميائيةٍ دالّة على الحُزنِ والإحباطِ واليأسِ، وإلى وحداتٍ سيميائيةٍ دالّة على الاضطهاد والمُعاناة، كما يأتي:

- **الوحدات السِّميائيَّة الدَّالّةِ على الصَّمْتِ في حالةِ الحُزنِ والإحباط واليأسِ:**

يستعرضُ الشَّاعرُ **عاصم بن محمد الكاتب**[٨] (ت٣٣٤هـ/٩٤٥م) شكواهُ الّتي عايشَها في سجنهِ مِنْ خلالِ أبياتِ قصيدتهِ الّتي كَتبَها عندمَا حَبسهُ أحمد بن عبد العزَيز، إذْ يقول[٩]:

١. عِشنَا بخيرٍ برُهَةً فَكَبَا بِنَا رَيبُ الزَّمانِ وصَرفُهِ المُتردِّدُ
٢. قَصَرَتْ خُطاي وما كبرت وإنّما قَصُرتْ لأني في الحديد مُصفّدُ
٣. في مُطْبَقٍ فيه النَّهارُ مُشاكِلٌ للّيْلِ والظُّلماتُ فيه سَرمدُ
٤. تمضي اللّيالي لا أذوقُ لرَقْدَةٍ طَعماً فكيف حياةُ مِنْ لا يرقدُ

٥. **فتقولُ لي عيني إلى كَم أُسهرتْ ويقولُ لي قلبي إلى كَم أكمدُ**
٦. **وغِذايَ بعد الصّوْم مـــاءٌ مُفردٌ كَم عَيْشُ مِنْ يغذوه مَاءٌ مُفْرَدُ**
٧. **وإذا نهضتُ إلى الصّلاة تهجُّداً جَذبتْ قيودي رُكبتيّ فأسجدُ**
٨. **فإلى متى هذا الشّقاء مُؤكّدٌ وإلى متى هـذا البَلْاء مُجددُ**

يبدو أنَّ النَّص الشِّعريّ السّابق يعكسُ لنا بُعمق ما قَدْعانى منهُ الشَّاعرُ عاصم الكاتب مِنْحُزنٍ وإحباط ويأس، مُصوّراً لنا ذلك مِنْ خلالِ مَشهدٍ دراميّ يتكونُ مِنْ محاورَ رئيسيَّة مِنْ أهمِّها البُنية الزّمانيّة والمكانيِّة، والّتي تُعدُّ مِنْ أهمِّ بُنياتِ النُّصوص الدِّراميَّة في النُّصوص الشِّعريّة، ومِن خِلالِ مِحورِ الحِوارِ أيضًا وهو المِحور الدّراميّ الّذي قَدْ فاجأ الشَّاعرُ فيه المُتلقّي لجماليَّةِ تناولهِ في النَّص وإبداعهِ فيه، وقبَلْ الانطلاق في تحليلِ النَّص الجماليِّ الإبداعيِّ نلحظُ بادئ ذي بدء ما يَحويهِ هذا النَّصُ الشِّعريُّ مِنْ وحداتٍ سيميائيِّةٍ دّالّةٍ على الصَّمْت في حالةِ الحُزنِ والإحباطِ واليأسِ، تُمثّلُها كُلٌّ مِنْ الإشارات اللُّغويَّة الآتية، والّتي تنقسم كَمَا هو مُبين إلى حقلُين سيميائيين دِلاليين بارزين، هُمْا:

أولاً: حَقلُ الصَّمْت: ويَضُمُّ الإشارات اللُّغويَّة الآتية **(عِشنا/ قَصَرَتْ/الحديد/ مصفّدُ/ مُطْبَقٍ/ للّيْلِ/ الظُّلمات/ سرمدُ/اللّيالي/ لا أذوق/ لرَقْدَة/ لا يرقُدُ/ عيني/ أُسهرتْ/ قلبي/ أكمدُ/ الصّوْم/ الصّلاة/ جذبتْ/ قيودي/ فأسجدُ/ فإلى متى/ وإلى متى/ مؤكدٌ/ مجددٌ).**

ثانياً: حَقلُ الحُزنِ والإحباطِ واليأسِ: ويَضُمُّ الإشارات اللُّغويَّة الآتية **(فكبا بنا/ ريبُ الزّمان/ صَرفُه المتردِّدُ/ قَصَرَتْ خُطاي/ في الحديد مصفّدُ/ في مُطْبَقٍ/ مُشاكُلّ للّيْلِ/ الظُّلمات/ سرمدُ/ اللّيالي/ لا أذوق/ لا يرقُدُ/ عيني/ كم أُسهرتْ/ قلبي/ كم أكمدُ/ الصّوْم/ ماءٌ مُفردٌ/ كم عَيْشُ/ جذبتْ قيودي/ فأسجدُ/ فإلى متى/ وإلى متى/ الشّقاء مؤكدٌ/ البَلْاء مجددُ).**

وانطلاقاً مِنْ البيتِ الأول في المقطوعةِ المُختارة، الّذي يقول فيه الشَّاعر(١٠):

١. **عِشنَا بخـيرٍ بُرْهَـةً فَكَبَا بِنَـــا رَيـــبُ الزَّمانِ وصَرفُـهِ المُتردِّدُ**

يضعُنا البيتُ السّابق والّذي قَدْ ابتدأه الشَّاعرُ بجملةٍ خبريةٍ بين زَمنين هُمْا الزَّمن المَاضي/ الحاضر؛ إذْ يُشيرُ الفعلُ الماضي **(عِشنا)** إلى الأيامِ الماضيةِ الّتي كان يتحسُّرُ الشّاعرُ على زَوالها والّتي كانت تُشكّلّ بالنسبة له الخير، إذْ يشملُ الخَيرَ كُلَّ ما يتمناه المرءُ مِنْ نِعمٍ وأفضالٍ ومَسرّةٍ ورِفعةِ شأن، وكُلّمةُ **(خير)** هُنا تحملُ معنى التّفضيلِ والمُفاضلةِ بينَ زمنين هُمْا الزَّمنُ الماضي المُستذكر والزَّمنُ الآنيُّ الحاضرُ المعيش؛ بينَ المَاضي المأسوفِ عليه والحاضرُ الّذي أسقطهُ بمصائبهِ وحوادثهِ

ونوائبِهِ؛ مُجسّداً إياهُ بصورةِ إنسان قَدْ أعثرهُ وأسقطهُ لتقلّبِ أمرهِ وكثرةِ تَردُّدَهِ فلا أَمانَ ولا ثُبوتَ لـه، ونلحظُ ها هُنا مَدى تحسُّرِ الشَّاعرِ على حالهِ الّتي كانت في الماضي **(بخير)** مُتضمناً هذا الخير ارتفاع شأنه وعلّوّ ورفعةِ أمره آنذاك، وإذ بالزّمن يُسقطه مِنْ تلك المكانة والرِّفعة وذَلِك لكثرة غدره وتقلّبه وتَلَجْلُجه، فحالَ به الزمان مِنْ حال الرَّفعة والسّمو لحالِ الذّل والمَهانة، إذْإنَّ دوام الحالِ مِنْ المُحال.

لقد استخدم الشَّاعرُ في هذا البيتِ تقنيةَ الاسترجاع؛ وذَلِك مِنْ أجْلِ المُقارنةِ بين حاله الرَّغيدةِ السَّابقة وحالهِ التَّعيسة الحزينة الحاضرة، وهي تقنيةٌ زمنيّةٌ تحملُ في مُجملها معاني الصَّمْت؛ فالاستذكارُ مِنْ خلالِ الفعل الماضي **(عِشنا)** يرمزُ إلى الصَّمْت؛ إذْ يحملُ التحسُّر على الماضي والارتباط به عاطفيَّاً وذهنيَّاً ونفسيَّاً في طيَّاته ضِمنيًّا كُلّ معاني الصَّمْت؛ وذَلِك لانمحاءِ وتلاشي آثارِهِ الماديّةِ في الحاضر ولتبدُّلِ حالهِمِنْ النعمةِ والسَّعادة والفَضيلةِ والرَّخاء إلى السُّوءِ والحُزنِ والشَّر، أمّا الفعلُ الماضي **(فكَبا بنا)** فإنَّهُ يُحملُ دَلالةَ الحُزنِ والإحباطِ؛ وتتأكدُ هذه الدَّلالة باستخدام الشَّاعر مُتعلقاتِ هذا الفعل بالألفاظِ المُوحيةِ على ذَلك وهي الفاعلُ **(ريبُ الزّمان)** ومعطوفهِ **(وصَرفُه المتردِّدُ)** فقد اتَّهم الشّاعرُ الزّمن بكُلّ ما آل إليه مِنْحُزنٍ وإحباطٍ ويأس؛ إذْ إنَّهُ وبعدَ أمانهِ له قَدْ غَدرَ بهِ وأسقطهُ في هذه الحالِ البائسةِ الّتي هو عليها في الحاضر.

وتبرزُ في البيت الثاني مِنْ المقطوعةِ الّتي تناولتها الباحثةُ مفردات وتعابير دالّة على التّعطيلِ والقصورِ والعجزِ؛ إذْ يقول(١١):

٢. قَصَرَتْ خُطـاي ومـا كبرت وإنّما قَصُرتْ لأني فـي الحديد مُصفّدُ

ونلحظُ تكرارَ الشَّاعر للفعلِ الماضي **(قَصَرَتْ/ قَصُرتْ)** في بداية الشَّطرِ الأولِّ وبدايةِ الشَّطرِ الثَّاني مِنْ البيت؛ للتَّأكيدِ على مَعاني التّعطيلِ والقصورِ والعَجزِ الّذي قَدْ أصابَ الشَّاعرَ في سجنهِ؛ إذْ إنّ الشَّاعرَ ينقلُ لنَا هذا الشُّعور المؤلِمِ مِنْ خلالِ تكراره للفعل **(قصرت)** واستخدامه أيضًا للتركيبِ اللُّغويِّ شبهِ الجُملة مِنْ الجار والمجرور **(في الحديد مصفّدُ)**.

ويشرحُ الشَّاعرُ في هذا البيت للمُتلقّي سببَ قُصورِهِ وعجزه؛ ويؤكّد على أنّ عجزه وقصوره ليس لِكبر سنِّهِ أو شيخُوختهِ؛ بَلْ لأنّ الحديدَ يُقيّدُ أقدامهُ ويُعجزهُ عَنْ مُمارسة حَركتهِ الطّبيعيّة المُعتادة؛ وما هذا القصور والتّعطيلِ بالضَّرورةِ إلا رمزٌ مِنْ رموزِ الصَّمْت؛ فكُلُّ تعطيلٍ عَنْ العَمْل أوعَنْ وظيفةٍ للكائنِ أو للشيء ما هو في الحقيقةِ إلا صَمْت؛ وتحملُ التعابيرُ **(قَصَرَتْ خُطـاي)** و**(فـي الحديـد مصفّدُ)** دَلالةَ عميقةً على الحُزنِ واليأسِ والإحباطِ الّتي يشعرُ بِهُمْا الشَّاعر؛ فما هو الأشدُّ وقَعاً على النّفسِ كقيدٍ يُعجزُ المرءَ عَنْ الحَركةِ أو يشلُّها وهو في سنِّ شَبابهِ وجَذوةِ نَشَاطهِ؟!

ويأتي تَوظّيفُ الشَّاعرُ عاصم الكاتب في الأبياتِ الثَّلاثةِ التَّاليةِ زَمنَ اللّيلِ توظيفاً دراميّاً؛ يُصوّرُ فيهِ سوءَ الحَالةِ النَّفسيَّةِ الّتي يَمرُّ بها في سجنهِ، ويُمثّلُ مِنْ خلالِهِ مدى التَّأزُّمِ الذَّاتيِّ الّذي يُعايشهُ ومَدى الانهيارِ الشُّعوريِّ الّذي يعتريه؛ حيث يقول(١٢):

٣. في مُطْبَقٍ فيه النَّهارُ مُشاكِلٌ للّيْلِ والظُّلماتُ فيه سَرمدُ

٤. تمضي اللّيالي لا أذوقُ لرَقْدَةٍ طَعماً فكيف حياةُ مِنْ لا يرقُدُ

٥. فتقولُ لي عيني إلى كَم أُسهرتْ ويقولُ لي قلبي إلى كَم أكمدُ

يظهرُ لنا واضحًا استخدامَ الشَّاعر عُنصرَ البُنيةِ المكانيِّةِ في التَّركيب اللُّغويِّ **(في مُطْبَقٍ)** المُكوّنِ مِنْ شبهِ الجُملة الجَّارِ والمَجرور؛ فَطبيعةُ المكان وهو الأسرِ الّذي يعيشهُ الشَّاعر قَدْ أرّقَت وشَغَلت كلَّ جوارحِ الشَّاعر حتَّى أدار حولهُ مركزيَّة الزَّمن؛ فكانَ الماضي والحاضر والمستقبل بالنسبةِ للشَّاعرِ مُرتهناً بهذا المُطبق؛ هذا المكان الجُغرافي الَّذي يتّصفُ بالإعتامِ والإطباقِ والضّيقِ والثُّبوت فهو مُغلقٌ مُوصدٌ مِنْشتّى النَّواحي؛ وفي هذا الوَصْف يُذكّرنا الشَّاعرُ برقعةِ الضَّيقِ المَعهُودةِ ألا وهي القَبر؛ ويحملُ هذا الوَصْف بحدِّ ذاتهِ كُلّدَلالات الخَفاءِ والإبهامِ والغَموضِ والاحتجابِ والطَّمس؛ فالشَّاعرُ مُحتجبٌ ومستترٌ في سجنٍ تحت الأرض مُطبقٍ مُغلق، يَكْتَنفُه الهمُّ والكَرَبُ والكآبةُ والوِحشة.

كما ويشكُّل هذا المكان لدى الشَّاعر خصوصيَّة فرديَّة ذات طابع ذاتي تخصُّ الشَّاعر وحدهُ؛ ويتجلّى عُنصرُ البُنية الزّمانيّة بوضوح مِنْ خلالِ رمز اللّيلِ الوِحدةِ الزّمانيّة المُوحيةِ بالجمودِ والسُّكونِ والصَّمْت؛ ليبدو لنا جليّاً سيطرة عُنصر الزَّمن على مُجريات هذا الحَدث؛ وذَلِك مِنْ خلالِ تِكرارِهِ لِلفظِ **(اللّيل)** ومَتعلّقاته مِنْ شَبهٍ بالخاصيّة واللّون وَطبيعةِ الَجوّ السَّائدِ له؛ ويظهرُ ذَلك مِنْ خِلالِ استخدام الشَّاعر لألفاظ موحيةٍ بالمعنى والدّلالة العميقين على الحُزنِ واليأسِ والسُّوداويَّة والكآبة والصَّمْت؛ إذْ إنّ هذا الأسر لا تمييز فيه ولا فرقَ بين نهارٍ وليل؛ فالنّهارُ مُشاكِلٌ للّيل لشدّةِ ظلامهِ وعتمتهِ؛ ويُظهرُ لَنا الطِّباق بينَ لفظتي **(النَّهار/ اللّيل)** عُمقَ الدَّلالة مِنْ خلالِ تقريب الشَّاعر للمُتباعد ومُشاكُلّته له، مُتبِعًا كُلّ هذا بوصفِ حالة الزَّمن الّذي يعيشه؛ فهو في حالةِ توقفٍ وجمودٍ دائمٍ في هذا المُطبق؛ ونلحظُ هذا مِنْ خلالِ لفظةِ **(سرمدُ)** الدَّالّة على الزَّمنِ اللامُتَناهي في ظُلمتهِ وسوداويتهِ الّتي يُعايشهُمْا.

ويُتابعُ الشَّاعرُ وَصفَ حالهِ في مُضيِّ اللّيالي فهو في حالةِ أرقٍ مُستمر وعدم تلذُّذِ بوضعيّةِ استلقاءٍ أو نوم، ويتساءلُ وهو في حيرةٍ مِنْ أمره عَنْ حَياةِ مَنْ لا يستطيعُ الرُّقودَ؟! وذَلِك مِنْ خلالِ التَّركيب **(فكيفَ حَياةُ مَنْ لا يرقدُ)** ونلحظُ استخدام الشَّاعر في هذا البيت للمُحسناتِ البديعيَّةِ؛ باستخدامه للجِناس

الاشتقاقيِّ ويظهرُ ذلك في المُفردتين **(الرَقْدَةِ/يرقُدُ)** إذْ يشتركُ اللّفظانِ بالجذرِ الثُّلاثيِّ **(رَقَدَ)** ويحملُ البيتُ دَلالات الحُزنِ الشّديدِ واليأسِ والإحباطِ والسوداوية وفُقدانِ الأمل مِنْ الحياة وخوفه مِنْ المصير المجهول؛ إذْ نلحظُ تبرُّم الشَّاعر الواضح مِنْ مِثْلِ هذه الطّريقة القاسيةِ المُعايشة؛ فالشَّكوى الّتي يستعرَضُها الشَّاعرُ بتكثيفٍ شعريٍّ والّتي يُحيطها الحُزن واليأس والإحباط ما هي في الواقعِ سوى شكوى إنسانيَّةٍ مليئةٍ بالقسَوة والانكسارِ وقلّةِ الحيلةِ، وهذا ما أراد الشَّاعرُ إيصالهُ للمُتلقّي مِنْ خلالِ تساؤله وشكواه.

أمّا العُنصرُ الثُّالث مِنْ عناصر بُنياتِ النُّصوص الدَّراميَّة الشِّعريّة فهو البُنية الحواريَّة؛ وتتمظهرُ مِنْ خلالِ حوارهِ مع نفسهِ وأعضاءِ جسده مِنْ خلالِ بدايَة التَّركيب **(فتقولُ لي عيني إلى كم أُسهرتْ)** إذْ قَدْ أبدعَ الشَّاعرُ بتصويرِ مدى شعوره وإحساسهِ بالوحدة؛ فالحديثُ في هذا الأسرِ مُقتصرٌ على نفسهِ وبينَ ذاتهِ وجسدهِ؛ فتسألهُ **(عينهُ)** عَنْ الفترة الّتي سيطولُ فيها سهره؟! وفي التَّركيبِ دَلالةَ قويَّةٌ على مَدى تَعطيلِ خاصيِّة النَّوْمِ وعلى بَلْوغِ السِّهر مُنتهاه للدِّرجةِ الّتي جَعلتْ عينهُ تتبرمُ وتستاءُ مِنْ شدّةِ الأرقِ والسَّهرِ حَدَّ التساؤلِ؛ ويبدو لنا أنّ جَارحةَ العَينِ هُنْا قَدْ ارتبطتَ مُباشرةً بالحُزنِ والأرقِ والقَلقِ والتَّعطيل؛ وهي تَحملُ في طيّاتها معاني الصَّمْت؛ فحديثُها صَامِت وحُزنها أشدُّ صَمْتاً، ويُظهرُ التَّركيب **(ويقول لي قلبي إلى كم أكمدُ)** دَلالةَ شدّة الحُزنِ واليأسِ والإحباطِ والهمّ؛ فقلبُ الشَّاعرِ مُوطنُ المشاعرِ الحزينةِ والهُمومِ الّتي يَعيُشها؛ يتساءلُ عَنْ الفترةِ الّتي سيبقى بها على هذه الحال؛ حالُ البؤسِ والكَمدِ والحُزنِ الشّديدِ وكِتمانهِ؟! وينطوي هذا الشّطر أيضًا على طُغيانِ معاني الصَّمْت؛ لِطُغيانِ الألفاظ والتعابير الدّالّةِ على الكتمانِ والتساؤلِ والحيرةِ والتَّعطيلِ في هذا البيت بأكملهِ.

ويستمرُ الشَّاعرُ في تصويرِ حالهِ التَّعيسةِ وطبيعةِ مَأكلهِ ومَشربهِ داخلَ السِّجنِ؛ إذْ يقول[١٣]:

٦. **وغِذايَ بعد الصّـوْم مـــاءٌ مُفردٌ كَـم عَيْشُ مِنْ يغذوه مَاءٌ مُفْرَدُ**

٧. **وإذا نـهضتُ إلـى الصّلاة تهجُّداً جَذبتْ قيودي رُكبتـيّ فأسـجـدُ**

٨. **فإلـى متى هذا الشّـقاء مُؤكـدٌ وإلـى متى هـذا البَلْاء مُجددُ**

يواصلُ الشَّاعرُ شَرح حالهِ للمُتلقّي فُيظهرُ لنَا ما باستطاعتهِ تناوله مِنْ طعامٍ وشراب؛ إذْ بهِ يؤكّدُ على فِكرةِ مَنعهِ عَنْ تناولِ الطَّعامِ بالكُلّيّة؛ ويظهرُ لنا ذلك مِنْ خلالِ استخدامهِ للطِّباق بَيْن لَفظتي **(غِذايَ/ الصّوْم)** إذْ يَصدمُ الشَّاعرُ المُتلقّي بأنّه وبرُغمِ صَومهِ طوالَ اليوم لميتيسر لهُ أيَّ نوعٍ مِنْ أنواعِ الطَّعامِ؛ بَلْ أنَّ كُلَّ مَا قَدْ قُدّر لَهُ هو شُربُ المَاءِ فَحسبُ؛ ويظهرُ ذَلكَ جَليًّا مِنْ خِلالِ تِكرارهِ لِلفظِ **(مَاءٌ مُفردٌ)** ونَلحظُ دَلالات الحُزنِ واليأسِ والإحباطِ في المُفرداتِ **(الصّوْم/ماءٌ مُفردٌ/ كم عَيْشُ)** وتبدو معاني ودَلالات الصَّمْـت واضحةً وظاهرةً في مُفردةِ **(الصّوْم)** إذْ إنّ الصّوْم في معناهِ اللُّغويِّ يحملُ معنى

الإمساكِ مُطلقًا، سواء عَنْ الحركةِ أو الأكْلِّ أو الكُلّامِ ونحوه.

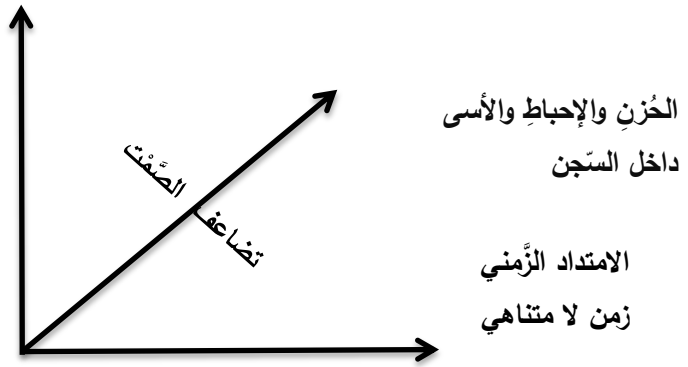
ويَصلُ العجزُ واليأسُ ذَروتهُ لدى الشَّاعر حَينمَا تُصادرُ حُرِّيَّتهُ بالكاملِ؛ فقيودهُ تمنَعهُ عَنْ إتمام صَلاتهِ وتهَجُّدِه؛ فهي المُتَحكِّمُ والمُسيطِرُ في حَركتهِ ونُهوضهِ وسُجودهِ حَدَّ التَّعطيلِ والإبطالِ والإفسادِ لصلاتهِ؛ ويتَّضحُ ذَلك مِنْخِلالِالطِّباق بينَ الفعل **(نَهضتُ/ جَذبتْ)** الّذي يُنبّئ عَنْ مُحَاولاتٍ جادّةٍ مِنْ قِبل الشَّاعر للنهوضِ إلا أنّ هذه المحاولات سُرعانَ ما تبوءُ بالفشلِ؛ وفي هذا دَلالةَ جَليّة على شدّة اليأسِ والإحباطِ حدَّ الاستسلام والخضوع؛ وتبدو مَعاني الصَّمْت مَلحوظةً في الألفاظِ **(الصّلاة/ جذبتْ/ قيودي/ فأسجدُ)** فالخشوع صَمْت والقَيدُ مَنعٌ ومُصادرةٌ وصَمْت.

ويبقى التساؤل مُلاحقًا للشَّاعرِ مِنْ خلالِ السؤالِ المَطروح في البيتِ الأخيرِ مِنْ هذهِ المقطوعةِ **(فإلى متى هذا الشّقاءُ مؤكدٌ)** والسؤال **(وإلى متى هذا البَلْاءُ مُجددُ)** وهي أسئلةٌ يُدركُ الشَّاعرُ تمامًا أنْ لا إجابةَ لها؛ وإنّها يَقيناً ما هي إلا تساؤلا تِتأفُفٍ ومَللٍ وضَجرٍ مِنْ هذه الحَالِ البَاقي عَليها الشَّاعر؛ يتَّضحُ ذَلك مِنْ خِلالِ التَّرصيعِ المُستخدمِ في البيتِ والّذي تحملهُ التَّعابير التَّاليةِ **(الشقاءُ مُؤكدٌ)** و**(البَلْاء مُجددٌ)** إذْ إنّ الشَّاعرَ غيرَ راضٍ عَنْ هذه الحالِ السِّيئةِ المتواصلةِ؛ ويتساءلُ قلقًا عَنْ نهايةِ هذا المصيرِ المُغيَّبِ والمُجهولِ والغَامضِ؛ وكُلّ هذه المَعاني الوَاردةِ في البيتِ تَرمزُ في دَلالاتِها للصَّمْت المَمزوجِ بمعاني الحُزنِ والإحباطِ واليأسِ الشّديدين.

ويتبينُ لَنْا ممَّا تقدّم أنّ النَّص الشِّعريِّ المُتاول يحملُ إيقاعاً ووزناً موسيقيّاً يَتمثّلُ بالتَّناغُمِ الصَّوتيِّ والشَّكليِّ والدِّلاليِّ، فالانسجام الإيقاعيِّ والتَّشكيلُ الموسيقيِّ للأبياتِ مِنْ خِلالِ الإيقاعِ الثَّابتِ في حَرفِ الرَّويِّ في المُفرداتِ والألفاظِ **(المتردُ/ مُصفدُ/ سرمدُ/ لا يرقدُ/ أكمدُ/ فأسجدُ/ مجددُ)** فيهِ إشَارةٌ على حَملِ دَلالاتٍ ومَعانٍ مُتقاربةٍ، إذْ يبدو واضحًا بأنّ جميعُها تتمحورُ حَولَ مَعنى الحُزنِ والإحباطِ واليأسِ المَمزوجِ بالسُّكونِ والصَّمْتِ، ونلحظُ داخلَ الأبياتِ في المقطوعةِ المُختارةِ كَثرةَ الأساليبِ الإنشائيَّةِ والمَلامحِ الأسلوبيَّةِ مِنْ استفهامٍ وحوارٍ؛ وكثرةَ المُحسناتِ البديعيِّة مِنْ تكرارٍ وطِباق وجِناس وترصيع؛ إذْ يلعب كُلّ هذا التنويع في المؤثرات الموسيقيَّة دوراً كبيراً في زيادة جمَاليّة الإيقاع، ويزيدهُ جماليّةً تكرار الشَّاعر لصوتِ الرَّويِّ في سياقِ الأبيات؛ إذْ لم يُعدُّ مُقتصراً على حرف الرَّويِّ في آخرِ الأبيات، ونخلصُ في التَّحليلِ السِّيميائيِّ لهذه الأبيات إلى أنّ الشَّاعر عاصم الكاتب قَدْ أجادَ وصفَ المشهدِ الدّراميِّ عَنْ حَالهِ دَاخلَ السّجن، ونَجدُ ذَلكَ مِنْ خلالِ التَّكثيفِ الشِّعريِّ دَاخلَ الأبياتِ بإيحائيَّةِ ألفاظهِ وقُدرةِ احتمَالِها لدَلالاتٍ مُتعددةٍ تزيدُ مِنْ تَنْاغُمِ وتَكَامُلِ العِلاقةِ بَينَ الحقلَيْنِ الدِّلاليين السِّيميائيين،

اللّذين قَدْ وظّفَ الشّاعرُ مِنْ خِلالِهِمْا إشاراتٍ لُغويّةٍ وسيميائيّةٍ دّالّةٍ على الفكرةِ الّتي أرادها بعُمق وهي إيصالِ فِكرةِ مَدى حُزْنِهِ وإحباطهِ ويأسهِ المُمزوجِ بالصَّمْت.

وانطلاقاً مِنْ تحليلِ الأبياتِ السَّابقةِ للشَّاعرِ عاصم الكاتب تظهرُ لنا العَلاقةُ بينَ الصَّمْتِ والزّمنِ وحُزْنِ الشَّاعرِ وإحباطِهِ ويأسهِ داخلَ السَّجنِ، ويُمكنُ تمثيلُ هذهِ العَلاقة بالمُخَطَّطِ التَّالي:



مُخَطَّط (١)

- **مُخَطَّط تَصاعُديَّ يُمثّلُ العَلاقةَ الطَّرديَّةِ بينَالحُزنِ والإحباطِ واليأسِ والصَّمْتِ داخل السِّجنِ على امتدادِ الزَّمنِ مِنْ خِلالِ أبياتِ الشَّاعرِ عاصم الكاتب.**
- **الوحدات السِّميائيّة الدَّالّةِ على الصَّمْتِ في حالةِ الاضطهادِ والمُعاناة:**

يحملُ الشَّاعرُ**أبو إسحق الصابئ**[١٤] **(ت٣٨٤هـ/٩٩٤م)** في بدايةِ أبياتهِ رِسَالةً مُحمّلةً بالبؤسِ والمُعاناة، رسالةً مِنْ مُرسلٍ إلى مُرسلٍ إليه، المُرسل هو الشَّاعرُ أبو إسحق الصابئ، بينمَا المُرسلِ إليه هو ابنهُ المُحسن، تحملُ في طيّاتها وَصفاً لحالهِ ومُعاناتهِ، طَلَباً لإتّقاء الشّرِّ والسُّوءِ الواقعِ عليهِ في سجنهِ مِنْ قِبَلْ سَجّانهِ عَضدُ الدَّولةِ البويهي، إذْ يقول[١٥]:

١. كَتَبْتُ أُقَيْدُكَ السُّوء مِنْ مَحْبَسٍ ضَنْكٍوَ عَيْنُ عَدُوِّي رَحْمَةً مِنْهُ لَي تَبْكِي
٢. وَقَدْ مَلَكَتْنِي كَفُّ فَظٍّ مُسَلَّطٍ قَلِيْلِ التُّقَى ضَارٍ عَلَى الفَتْكِ وَالسَّفْكِ
٣. صَلِيْتُ بنَارِ الهمّ فازدَدتُ صَفْوةً كَذَا الذَّهَبُ الإبْرِيْزُ يَصفُو عَلَى السَّبْكِ

يتبينُ لَنا مِنْ خِلالِ النَّص الشِّعريّ الّذي أمَامنَا ما قَدْ أصَابَ الشَّاعرَ مِنْ ألمٍ واضطهادٍ ومُعاناة في سجنه، مُستخدماً لنقلِ خبرِ مُعاناتهِ عِدّة أساليبٍ بلاغيّةٍ وفنيّةٍ جَماليّة، ونُلاحظُ ابتداءً ما يحويهِ هذا

النَّص الشِّعريّ مِنْ وحداتٍ سيميائيّةٍ دّالّةٍ على الصَّمْت في حالةِ الاضطهاد والمُعاناة، تُمثِّلُها كُلٌّ مِنْ الإشارات اللُّغويَّة الآتية، والّتي تنقسمُ كَمَا هو مُبينٌ إلى حقلَين سيميائيين دلاليين بارزين، هُمْا:

أولاً: حَقلُ الصَّمْت: ويَضُمُّ الإشارات اللُّغويَّة الآتية **(كَتَبْتُ/ مَحْبَسٍ/ ضَنْكٍ/ الهَمّ/ الذّهَبُ الإبْرِيْزِ/ السَّبْك)**.

ثانياً: حَقلُ الاضطهاد والمُعاناة: ويَضُمُّ الإشارات اللُّغويَّة الآتية **(أَقِيْكَ/ السُّوء/ مَحْبَسٍ/ ضَنْكٍ/ عَيْنُ عَدُوِّي/ رَحْمَةً مِنْهُ لَي/ تَبْكِي/ مَلَكَتْنِي كفُّ/ فظٌّ مُسلّطٍ/ الفَتْك/ السَّفْكِ/ صُلِيْتُ/ نَارِ الهمّ)**.

وانطلاقاً مِنْ البيتِ الأوّلِ إذْ يقولُ الشَّاعر(١٦):

١. **كَتَبْتُ أَقِيْكَ السُّوء مِنْ مَحْبَسٍ ضَنْكٍ وَعَيْنُ عَدُوِّي رَحْمَةً مِنْهُ لَي تَبْكِي**

نلحظُ ابتداء الشَّاعر بالأسلوبِ الخَبريِّ مِنْ خِلال الاستهلالِ بالفعلِ الماضي **(كَتبْتُ)** المُتّصل بتاءِ الفاعلِ العائدة عليه، وتتضمنُ هذه اللّفظةُ عِدّة دَلالات مِنْ ضِمنها الكتابة الّتي لا يُمكن للشَّاعرِ فِعلُها دونَ استعمالهِ لجارحةِ اليد، ويبدو أنّ الشَّاعرَ هُنا قَدْ أرادَ الإشارة والتلميحَ لِمهنتهِ الماضيةِ ككاتبٍ في الدِّيوان لدى عضدُ الدَّولة، وأنّه قَدْ أرادَ ضِمنيًّا الإعلامَ عَنْ استطاعته الوحيدةِ وهي سعيهُ الدَّائمِ للكتابةِ بشتّى الأساليبِ النثريّةِ البَلْيغةِ والشِّعريّةِ المُعبّرةِ؛ وذَلِك طَمعاً في تخليصهِ مِنْ سجنهِ الكئيبِ المُوحشِ، لقد دَلّت لفظةُ **(الكتابة)** أيضًا على الضّعف والصَّمْت؛ فالشَّاعرُ يكتبُ في أجواءَ يَسوُدها الصَّمْت والألم مِنْ **(مَحْبَسٍ)** قَدْ وصفهُ بال **(ضَنْك)** ونلحظُ ها هُنا استخدام الشَّاعر للعُنصرِ المَكانيِّ الدَّالِّ على الوحشةِ والصَّمْت وهو الحبس، وقد اتبعهُ بصفة الضّنك للدّلالةِ على مدى الضّيقِ والعُسرِ والسُّوءِ المُرافق له، والضّنك صفة مُشبهة اقترن وصفها في القرآن الكريم بعذابِ القبرِ المُظلم حيثُ النهاية والموت والظَّلام والقَتامة والعزل والوحشة والضيق والوحدة والضَمَّة؛ حيث الجمود والسُّكون والصَّمت المُطبق؛ قال تعالى: **﴿وَمَن أَعرَضَ عَنْ ذِكرِي فَإِنَّ لَهُ مَعِيشَة ضَنكا وَنَحشُرُهُ يَومَ ٱلقِيَٰمَةِ أَعمَىٰ﴾** (طه، آية: ١٢٤) كما أنَّ للصفةِ المُشبَّهة مِنْ ناحيةٍ صَرفيَّةٍ مُقومات أبرزها هي أنَّها صيغة مُشتقة تدلُّ على ثبوتِ الوصفِ للموصوفِ ثبوتاً يشمل الأزمنة المُختلفةِ؛ والثُّبوت كمَا هو معلوم يتميز ويدلّ على الجُمودِ و السُّكون؛ وأنّ كلّ جمود وسكون هو بالضرورةِ يرمز للصّمت.

وتظهر لناُ في الشَّطر الثَّاني مِنْ البيتِ الأول ثُنائيَّةِ **(العَدَاوَة / الرَّحمة)** وذَلِك مِنْ خلالِ استخدامِ الشَّاعرِ للطِّباق في المُفردتين **(عَدُوِّي / رَحْمَةً)** ويُمكن القولُ هُنا إنّ مِنْ المُتعارفِ عليه أنّ العدُوّ يتمنى لِعدوِّه الشّر لا الخير؛ بينَما نَلحظُ تأكيدَ الشَّاعرِ على إثباتِ عَكسِ هذه الحقيقة؛ وذلكَ مِنْ خلالِ استخدامه

للجُملة الأسميَّة **(عين عدوي رحمةً منه لي تبكي)** فكَما هو معلومٌ لدينا أنّ الرَّحمة والعَدَاوَة لا يجتمعان البتَّة، إلا أنّ الشَّاعرَ يُثبت إمكانيّة حدوثِ هذا الأمر لقسوةِ ما يُعانيه؛ وذلك مِنْ خِلالِ إضافته للقرائنِ والعلاماتِ المُؤكدة على ذلك؛ فقد ألصق فِعلَ البُكَاءِ لعينِ عدوّه في التَّركيب **(عَيْنُ عَدُوِّي تَبْكِي)** فعينُ عدوّه لا تشعر بالرَّحمة والرأفةِ لحالهِ السيئةِ فَحسبُ، بَلْ وتبكي مِنْ شدّة الظُّلمِ والعَسْفِ الواقع عليه، وتحملُ جارحة **(عين)** في البيتِ وقرينتها **(البُكَاء)** دَلالةَ الحُزنِ والألم والمُعاناة والاضطهاد المُتعلّقةِ بالصَّمْت، إنّ التَّركيب مِنْ الجُملة الاسميَّة والّذي يحملهُ الشطرُ الثاني مِنْ البيت الأول بأكمله فيهِ كنايةٌ عَنْ شدّةِ الظُّلم والعَسْفِ والجُورِ والمُعاناة والألم الواقع على الشَّاعر؛ وإنّ كُلّ الألفاظَ الموحية السَّابقة في هذا البيت والّتي اختارها الشَّاعرُ بِدقة؛ تَصبُّ في قَالبٍ دِلاليٍّ واحد هو الألم والمُعاناة والاضطهاد الممزوجِ بالصَّمْت.

وتتَّضحُ في البيتِ الثّاني مِنْ المقطوعة دَلالاتِ التّملكِ والسِّيادةِ والاستيلاءِ الكَاملِ مِنْ قِبَلْ السَّجَّان على الشَّاعرِ السَّجين، إذْ يقول(١٧):

٢. **وَقَــدْ مَلَكَتْنِي كَفُّ فَــظٍّ مُسَلَّــطٍ قَلِيْلِ التُّقَى ضَــارٍ عَلَــى الفَتْــكِ وَالسَّفْــكِ**

وذَلِك مِنْ خلالِ استخدامهِ للفعل الماضي **(مَلَكَتْنِي)** وإدخال حرف التحقيق **(قَدْ)** عليه؛ والّذي يُفيدُ التّحقيق والتوكيد واللُّزوم ويفيدُ الثُّبوتِ والثَّبات، وتظهرُ جَليّاً في هذا البيت ثُنائيَّةِ **(المالكِ / المملوك)** مِنْ خِلالِ التَّركيب **(قَدْ مَلَكَتْنِي)** إذْ يحملُ الفعلُ الماضي وفاعلهُ **(كفُّ)** دَلالةَ التّملُّكِ والسَّيطرة والاستيلاء، بينما يحملُ حرف **(اليّاء)** الضميرُ المُتّصل في محلِ نصب مفعول به والعائدِ على الشَّاعر دَلالةَ القيدِ والحبس ودِلّالة القهر والغصبِ والهزيمة، وتدلُّ مُفردةُ **(كفُّ)** أيضًا على فعلِ التّمكنِ والتّمكين فهي جارحةُ القُدرة والقُوَّة والتّملكِ؛ وجارحةِ بسطِ النُّفوذِ والتّسلّطِ والاستبداد، وينعتُ الشَّاعرُ سّجّانه الّذي تملّكه بصفاتٍ هي القسوةِ وسوءِ الخُلق وقلةِ التقوى والورع؛ وبأنّه قاتلٌ سَفّاك وخائنٌ غدّار، ونلحظُ بَلْاغة الشَّاعر باستخدامه الجِناس النَّاقص باختلاف اللّفظيّن في ترتيب الحروف في المُفردتين **(الفَتْكِ / السَّفْكِ)** ويظهرُ لنا دورُ هذا النّوع مِنْ الجِناسِ في إحداثِ ترابطٍ بينَ أجزاءِ الألفاظِ داخلَ الأبياتِ مُحدثاً تماسُكًا نَصيًّا، ومِن ناحيةِ دِلاليَّة فقد كان لهُ دورٌ كبيرٌ في انسجام الألفاظِ والمعنى الّذي أراده الشَّاعر، عِوضاً عَنْ جَذبِ المُتلقّي لِما للجناسِ مِنْ دورٍ في عمليّة الرَّبط الصَّوتيّ والتناسقِ اللّفظيّ بينَ المُتجانسين.

يُلمّحُ الشَّاعرُ أيضاً في البيتِ الثّاني إلى ثُنائيَّةِ **(الجَاني / الضَّحِيَّة)** لتتعمق فكرة المُعاناة والعجز والهزيمة؛ إذْ إنّ الشَّاعر الضَّحِيَّة في موقفٍ لا حول له فيه ولا قوة، وتزداد الفَجْوَةُ والهُوَّة بين كُلّ مِنْ الجَاني والضَّحِيَّة، السّجّان والمَسْجون، عندما أعلى الشَّاعر مِنْ شأنِ سطوة الجَاني وبطشهِ مِنْ خلالِ

اختيارِ ألفاظٍ تصفهُ دالّةٍ على القُوَّة والسُّلطة والنفوذ والاستحكام، يقابَلْها وَهن وضعف ورضوخ الضَّحِيَّة السَّجين الّذي اختارَ في وصف حاله ألفاظاً دالّةً على شدّة الوَهن والضّعف والإثقال والخضوع والانْقيَّاد، ثُمّ إنّ البيت الثّاني مِنْ المقطوعةِ يَتَضمّنُ أيضًا معنى التَّهديد، وبالأخصِّ تهديد الحياة بالقتلِ **(الْمَوْت)** وندركُ تماماً أنّ كُلّ نهايةٍ تحملُ في مُجملها ضمنيًّا لا محالة دَلالةَ الصَّمْت، وأنّ التهديد بالقتلِ يحملُ في طَيَّاتهِ معنى الخطورة والمُجازفة الّتي تستوجب بالضَّرورةِ مِنْ العاقلِ الصَّمْت.

لقد استخدم الشَّاعرُ صوراً فنيّةً عديدةً لعبت دوراً كبيراً في إيصال المعنى الّذي أراده، فاليدُ الضّعيفةُ الّتي تكتبُ لتتخلص وتُعتق فحسبُ؛ تُقابَلْها تلك الكفّ المُستبدّة الّتي تصلُ حدّ القيام بأشنع الجرائمِ ألا وهي القتل والسَّفك دون تورعٍ أو خوفٍ مِنْ الله عزَّ وجل، إذْ بدا لنا جَليًّا في البيتين السَّابقين أنَّ الشَّاعر قَدْ مزج هزيمته وضعفهِ بالصَّمْت، وأنّ الأفعال **(أَقِيْكَ / مَلَكَتْنِي)** بالأخصّ دلّت على معاني سلبِ الإرادةِ والقصد والمشيئة، وأشارت للاعتراف الكاملِ مِنْ الشّاعرِ بالانهزام والانكسار والضّعف.

يُفيدُ الشَّاعرُ في البيتِ الثُّالثِ حقيقة نهايةِ التّحلُّمِ والتّصبُّرِ وشدّة الجَلْد والصّبر، إذْ يقول[١٨]:

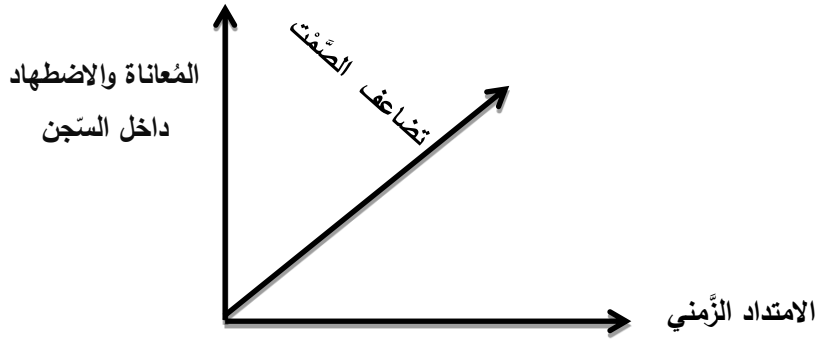
٣. **صَـلِيْتُ بنَـارِ الهـمّ فازدَدتُ صَفْــوةً كَذَا الذَّهَبُ الإبْرِيْزِ يَصفُو عَلَى السَّبْكِ**

إذْ نراهُ في نهايةِ المَطاف يُعزِّي نفسهُ مُدركاً مدى صمودهِ الإجباري في سجنٍ بائسٍ كئيب، مُشبّهاً نفسهُ بالذّهبِ الخالصِ الّذي قَدْ نُقيَّ تماماً مِنْ الشوائبِ بعد صهرهِ في النَّار، لُيصبحَ نُقيَّاً صافيّاً خالياً مِنْ أيِّ كدرٍ، كُلُّ هذا والشّاعرُ تحت وطأة التعذيب والهمّ والألم، فنراهُ قَدْ اختار الفعل الماضي **(صُليتُ)** للدّلالةِ على حجمِ المُقاساة والمُكابدة داخل السّجن، إذْ قَدْ عمّق مِنْ خلالِهِ صورةَ الأسى والحُزنِ والاضطهاد والمُعاناة، وقد وظّف الشَّاعر باستخدامه التَّشبيه التَّمثيلي فكرتهُ الّتي أرادَها مُستخدماً أركانَ التّشبيهِ صورةً بصورة، ويستعيرُ الشَّاعرُ في هذا البيتِ **(للهمّ ناراً)** لتكتملَ صورتهُ البّلاغيّة الفنيّة الجميلة رغم بؤسها ومعاناتها، فأطلق الشَّاعرُ خيالهُ مُستخدِماً الاستعارة في التَّركيب **(نار الهمّ)** فجعلَ للهمِّ نَاراً تُحرقُهُ وتكويه، فانتقل لفظُ النَّار الحقيقيَّة المُتداولِ لمعنى نارٍ مَعنويّة يَصطلي بها الشَّاعر وهي نار الهمّ؛ وهو يَصطلي بها كَمَا يُصلى الذّهبُ الخالصُ مِنْ النَّارِ الماديِّةِ المَأهولةِ، ويبدو أنّ استخدامهُ لمُفردةِ **(الذّهب)** الّتي تحملُ معنى الجمود والصّامتِ مِنْ المال فيه إشارةٌ واضحةٌ على إحساس الشَّاعر برفعته وقيمته، رُغم الألم والقهر والمُعاناة الواقع عليه، ويظهرُ جَليًّا أنّ استخدام المُفرداتِ والأفعالِ الآتية **(ازْدَدتُ/ صَفْوةً/ الذَّهَبُ/ الإبْرِيْز/ يصَفُو)** جميعُها تدلُّ على معرفة علّو مكانةِ الشَّاعر في نفسه وذاته؛ رغمَ كُلِّ مُحاولاتِ المستبدين والحاقدين والحاسدين الّتي حاولت الحطّ منه، ولعلّ كثيراً مِنْ علاماتِ القُوَّة

الظّاهريّة المزعومة ليست في الواقع سِوى علاماتِ ضعفٍ ووَهن شديدين، وأنّ كُلّ عجزٍ وانكسار هو بالنهايّة صَمْت، وأنّ كُلّ تحدٍ للاضطهاد والعَسْفِ بالكبرياء والإباء مَا هو في الواقع إلا صَمْت.

يتبينُ لنا في النهاية أنّ النَّص الشِّعريّ يحملُ إيقاعاً ووزناً موسيقياً يتمثلُ بتناغمٍ صوتيّ وشكليٍّ ودلاليٍّ، فالانسجام الإيقاعي والتّشكيلُ المُوسيقيٍّ للأبياتِ مِنْ خلالِ الإيقاعِ الثَّابتِ في حرفِ الرَّويٍّ في المفردات والألفاظَ **(تبكي/ السَّفكِ/ السّبكِ)** فيهِ إشارةٌ على حملِ دَلالات مُتقاربةٍ، فكُلّها تدورُ في فَلكِ المُعاناةِ والألمِ والاضطهاد الممزوج بالسُّكون والصَّمْت، ونلحظُ كثرةَ المجرورات داخل الأبيات، وتتراوح بينَ أسماءٍ مجرورةٍ أو مُضافات وصفاتٍ للمُضاف مِنْ مثلِ **(محبسٍ/ مُسلّطٍ/ الفتكِ/ السَّفك/ نارِ/ الهمِّ/ السّبكِ)**؛ إذْ جاءت جميعُها لتتناسب وحرفَ الرَّويٍّ المكسور، لينقلَ لنا الشَّاعرُ قدرتهُ على بناءٍ شعري مُتماسكٍ، ذي تيماتٍ مُتقاربةِ الدَّلالة، عميقةِ المعنى، مُنسجمةِ المُفرداتِ والألفاظِ والتراكيبِ، ونخلصُ في نهاية التّحليلِ السِّيميائيٍّ لهذه الأبيات إلى أنّ الشَّاعر أبا إسحق الصابئ قَدْ أجاد الوَصْفَ والتعبير عَنْ حالهِ، ونجدُ ذلك مِنْ خلالِ تناغمِ وتكاملِ العِلاقةِ بينَ الحقلُينِ الدِّلاليين السِّيميائيينِ؛ اللّذين قَدْ وظّفَ الشَّاعرُ مِنْ خِلالِهُمْا إشاراتٍ لُغويَّةٍ وسيميائيّةٍ دّالّةٍ على الفكرة الّتي أرَادها بُعمق وهي فكرة إيصالِ مدى مُعاناته واضطهادهِ الممزوجانِ بالصَّمْت.

انطلاقاً مِنْ تحليل الأبياتِ السَّابقةِ للشَّاعرِ أبي إسحق الصابئ تظهرُ لنا العلاقةُ بين الصَّمْت والزّمن ومعاناة الشَّاعر واضطهاده داخل السّجن، ويُمكنُ تمثيلُ هذهِ العلاقة بُالمُخَطَّطِ التَّالي:



مُخَطَّط (٢)

– **مُخَطَّط تصاعدي يُمثل العلاقة الطَرديّة بين الاضطهاد والمُعاناة والصَّمْت داخل السّجن على امتداد الزّمن مِنْ خِلال أبيات الشّاعر أبي إسحق الصابئ.**

- **دَلالات الصَّمْت وأثرهُ في جمَاليَّات النَّص الشِّعريَّة:**

لقد قدَّمت لنا النُّصوص الشِّعريَّة المُنتقاة للشَّعراء عاصم الكاتب وأبي إسحق الصابئ ألفاظاً عميقة الدَّلالة؛ قَدْ تجاوزت المعنى المُباشرِ إشارةً وتلميحاً لتكشف لنا عَنْ عُمق دور الصَّمْت في شعريَّة النَّص الشِّعريِّ المدروس؛ وفي إيصال رسالتهِ الَّتي أرادها الشَّاعر.

- **دَلالات الصَّمْت وأثرهُ في جماليَّات النَّص الشِّعريَّة لدى الشَّاعر عاصم الكاتب:**

ويكشف لنا النَّص الشِّعريَّ للشَّاعرِ عاصم بن محمد الكاتب عَنْ عُنصرٍ مُهمٍ يُظهر لنا مدى شعريَّة لغتهِ ألا وهو الفجوة وهو عُنصر جماليٍّ يُضفي على النَّص صفة الغموضِ والتَّمويه؛ وقد تمثَّلت هذهِ الشِّعريَّة بصوغِ مسافة توتر وفجوة خلقت تساؤلاً كبيراً لدى المُتلقي؛ تساؤلاً يتعلق بالحدث الرئيسي الَّذي جعل الشَّاعر ينتقل فيهِ مِنْ حالٍ إلى حال؛ وقد وظَّف الشَّاعر هذهِ المسافة وهذهِ الفجوة باستخدامهِ لتقنية الاسترجاع؛ فالاسترجاع انطوى على خروجٍ عَنْ مسار الفكرة الرئيسية للنَّص المُتمثلةِ بسجن الشَّاعر؛ إذْ قَدْ دَفعت هذهِ التَّقنيَّة بالقارئ للتخمينات الَّتي صَمْتَ الشَّاعر عَنْ الإجابةِ عنها؛ مُكتفيَّاً بالتَّلميح وإلقاء اللُّوم على الزَّمن؛ تاركاً للمُتلقي مُهمَّة ملئ فراغاتها بخيالهِ؛ وقد أتاحت هذهِ التخمينات مجالاً واسعاً للتفاعل الذِّهنيَّ لدى المُتلقي ممَّا رفع مِنْ قيمة شعريَّة هذا النَّص؛ وزاده قيمةً لجوء الشَّاعرِ لاستخدام ظاهرة الانحراف الأسلوبي بتجسيدهِ وتشخيصهِ للزَّمان؛ إذْ ظهرت جماليَّة النَّص باستخدام الشَّاعر لهذا النوع مِنْ المجاز اللُّغويِّ والاستعارة التصويريَّة المعنويِّة والمَاديَّة المُتمثِّلة بالتجسيد والتشخيص للزَّمان وصروفهِ.

ويكشف لنا التَّركيب **(فَكَبَا بِنَا رَيبُ الزَّمانِ وصَرفُهِ المُتردِّدُ)** عَنْ صورةٍ شعريَّة ذهنيَّةٍ مُتخيَّلةٍ؛ شكَّلها الشَّاعر عاصم الكاتب ببراعةٍ فنيَّةٍ؛ هدف منها استمالة عقل المُتلقي نحو التخيَّل الذِّهنيِّ؛ إذْ لم يُجسَّد الزَّمان ويأنسنهُ فحسب؛ بل جعلَ للمُتلقي حُريَّة التخيَّل والتخمين للسبب الَّذي أوقعهُ بعد العيش الكريم في هذا السَّجن؛ مُكتفيَّاً بالتَّلميح دون التَّصريح؛ وفي هذا إعلاءٌ لشأنِ قيمة الخيال لدى المُتلقي الفطن؛ إذْ يبدو لنَا بأنَّ صَمْت الشَّاعرِ عَنْ ذكرِ السببِ وعدم الإفصاح بهِ صراحةً ومباشرةً ما هو إلا براعةً تُذكرُ بحقِ الشَّاعرِ في كيفيَّةِ أداء دورٍ في شعريَّة نَصهِ؛ تاركاً للمُتلقي حُريَّة تعبئة هذهِ الفجوة لإتقانِ نسجِ نسيجٍ مُحكمٍ لتسلسلِ الأحداثِ وتتابعها في مُخيلتهِ.

ولا يتوقفُ الشَّاعرُ عاصم الكاتب هنا في تمكُّنهِ مِنْ إعلاء قيمة نصهِ بل يتعدى ذلك برسمهِ الصور الشِّعريَّة الحسيَّة والذِّهنيَّة مِنْ خلالِ توظيفهِ الإشارات اللُّغويَّة المُتَّصلةِ بحاسةِ البصر: **(النَّهارُ**

مُشاكُلّ للّيْلِ / والظُّلماتُ فيه) لتُشكّل لنا صورةً شعريَّة حسيَّةً بصريَّةً مِنْ أشياءِ لا تُدرك رؤية ألوانها وتصويرها سوى بحاسة البصر؛ مُستعيناً بهذا التصوير بمصدر الفعل **(شاكَلَ)** وهو **(مُشاكُلّ)** الَّذي يدلُّ على المُشابهة والمُماثلة؛ ونلحظُ اتكاء الشَّاعر على عُنصر التَّشبيه لتقريب الصورة الحسيَّة والذِّهنيَّة الَّتي يراها الشَّاعر ويتخيلها في الوقت نفسه؛ فالسواد الَّذي يُعاينهُ الشَّاعرُ حقيقةً هو ذات السَّواد الَّذي يتخيلهُ في ذاك المُطبق؛ لقد برز دور الخيال في تشكيل صورة السجن القاتمةِ شديدةِ السَّواد والصَّمت والسُّكون؛ وذلك بالاعتماد على صورٍ حسيَّة مُشاهدةٍ ومألوفة؛ كتصويرهِ لنا السجن بصورةٍ سوداويَّةٍ مُظلمة مُشبِّهاً صورته بظلمة اللَّيل وعتمتهِ وسكونهِ؛ إذْ يبدو لهُ سجنهُ بسكونهِ وجمودهِ ولونهِ لا تمييز فيه ولا فرقَ بين نهارٍ وليل؛ فالنّهارُ مُشاكُلّ للّيل لشدّةِ ظلامهِ وعتمتهِ.

ويُظهرُ لَنا الشَّاعر شعريَّة التَّضاد مِنْ خلالِ الطِّباق بينَ لفظتي **(النَّهار/ اللّيل)** إذْ قَدْ عَمَّقَ لنا الدَّلالة مِنْ خلالِ تقريبهِ للمُتباعد ومُشاكُلّته له؛ وهذا العدول والانحراف في المُفارقة والتشبيه الَّذي قَدْ وظَّفهُ الشَّاعر يُعدُّ انزياحاً شعريَّاً دلاليَّاً؛ مُتبِعًا كُلّ هذا بوصفِ حالة الزَّمن الّذي يعيشه؛ فهو في حالةِ توقفٍ وجمودٍ دائمٍ في هذا المُطبق؛ ونلحظُ هذا مِنْ خلالِ لفظةِ **(سرمدُ)** الدَّالّة على الزَّمن اللامتناهي في ظلمته وسوداويته الّتي يُعايشهُمْا؛ مُشكِّلاً لنا صورةً شعريَّة ذهنيَّةً لا تُدرك سوى بمُدركاتٍ عقليَّةٍ تخيُّليَّة؛ ففكرة الزَّمن الدَّائم عديمِ الانقطاع والخارجِ عَنْ مقولاتِ الزَّمن بتلاشي موعد بدايتهِ ونهايتهِ يشلُّ قُدرة الحواس على إدراكهِ لا محالة؛ ويُجبرُ المُتلقي لإدراكهِ على إشغالِ الخيال اللامحدود؛ ويبدو لنا بأنَّ خطاب الصَّمْت برموزهِ ودلالاتهِ قَدْ أدَّى وظيفتهُ في إيصالهِ الرسائل المُراد إيصالها؛ وأدَّى وظيفتهُ في إعلاء قيمة شعريَّة النَّص وفي إثراءهِ بلاغيَّاً ودلاليَّاً.

ويتلاعب الشَّاعرُ في صورهِ الشِّعريَّةِ المستوحاة بتشكيلهِ صورةً حسيَّةً وذهنيَّةً تُشغل الذّهن بقولهِ: **(لا أذوقُ لِرَقْدَةٍ طَعماً)** إذْ وظَّف الشَّاعر الإشارات اللُّغويَّة المُتّصلة بحاسة الذَّوق: **(لا أذوقُ / طَعماً)** ليرسم لنا صورةً حسيَّةً ذوقيَّةً قائمةً على الانزياح؛ إذْ جعل الشَّاعر التذوق في هذا البيت تذوقاً ذهنيَّاً مُتخيّلاً؛ مُبتعداً بذلك عَنْ دلالتهِ الأصليَّة في إخراجهِ مِنْ مجال التَّذوقِ الحسيِّ إلى مجال التَّذوقِ الذِّهنيِّ العقليِّ؛ لقد فتح الشَّاعر للمُتلقي مجالاً واسعاً للخيالِ والتفكّر بتشكيلهِ لهذهِ الصورةِ الَّتي هدفَ منها إبلاغ المُتلقي بتعطُّلِ كافةِ حواسهِ عَنْ النَّوم في مُضيِّ اللَّيالي.

وتُساندها في الدَّلالةِ تلك الصورة الشَّعريَّة الحسيَّة والذِّهنيَّة الَّتي قَدْ بنَاها الشَّاعر مِنْ خلالِ استخدامهِ تقنيَّة الحوار الدَّاخليّ بينه وبين أعضاء جسدهِ؛ إذْ وظَّف الشَّاعر الإشارات اللُّغويَّة المُتَّصلةِ بحاسة السمع: **(فتقولُ لي / ويقولُ لي)** ليرسم لنا صورةً حسيَّةً سمعيَّةً قائمةً أيضاً على الانزياح؛ إذْ

جعل الشَّاعر لكُل ما يسمعهُ مِنْ عينهِ وقلبهِ سماعاً ذهنيًّاً مُتخيلاً؛ مُنحرفاً عَنْ المعنى والدَّلالةِ الأصلي في إخراجِ السمع مِنْ مجالهِ الحسيِّ إلى مجالهِ الذِّهنيِّ العقلي؛ فمن الاستحالة سماع صوتٍ حسيٍّ مسموعٍ لأعضاء الجسد؛ إنَّ المشهد الشعريِّ الماثلِ أمامنا يُشكِّل مُتعةً إبداعيَّةً لتنامي الخيال؛ وفُرصةً لفتح باب التأويلات على مصراعيهِ؛ فالشعريَّة عالمٌ مفتوح مِنْ العوالم الخفيَّة الَّتي تصنعُ مِنْ اللُّغةِ دَلالات وأفكارٍ غير متوقعة؛ ويظهرُ لنا كيفيِّة أداء خطاب الصَّمْت وظيفتهِ الشِّعريَّة بتعطيلهِ الحواس عَنْ التَّذوق والسَّمع؛ فالصَّمْت مُطبق والسُّكون والجمود حاضرٌ بشدة في هذا المشهد المليء بالحزن واليأس والاحباط؛ وتظهرُ اللُّغة الشَّعريِّة للنَّص بتعددِ ظواهرهِ الشَّعريَّةِ مِنْ مثلِ الانزياح الدّلالي والتَّضاد والحوار الدَّاخليِّ وغيرهِ مِنْ الظواهر.

وتبرز شعريَّة نص الشَّاعر عاصم الكاتب أيضاً مِنْ خلال أسلوب التِّكرار المُستخدم في القصيدة للحرف واللَّفظة والعبارة؛ إذْ يُعدُّ التِّكرار مِنْ أهمِّ التِّقنيات الأسلوبيَّة الَّتي تُساعد على تمتينِ الوحدةِ العضويَّة في القصيدةِ وتحقِّق الإيقاع والتوازن والانسجام فيما بينها؛ ولا يتوقف الأمر هنا بل عِوضاً عَنْ ذلك لها دور كبير في تكثيف دَلالةَ النَّص؛ وذلك مِنْ خلالِ اعتبارهِ أداة لاستيعاب الإيحاءات النَّصيَّة المُوحية للمعنى المُراد والغائب أحياناً عَنْ المُتلقي لولا توظيفهِ في النَّص؛ وهذا ممَّا يُضفي على النَّص الماثل جماليَّة شعريَّة وبلاغيَّة ودلاليَّة.

نلحظ مما سبق بأنَّ خطاب الصَّمْت وبتعدِّد أشكالهِ البلاغيَّة قَدْ كشف لنا عَنْ معانٍ ودَلالات عميقة في النَّص؛ وقد شكَّل قيمةً بلاغيَّةً ودلاليَّةً للنَّص الشِّعريِّ مِنْ خلال تجاوز ألفاظهِ للدلالة المُعجميَّةِ المُباشرة إلى الدِّلالاتِ والأبعادِ الرَّمزيَّةِ التأويليَّة؛ ويبرزُ للقارئ المُتعمق في شعريَّة هذا النَّص الماثلِ أمَامنا كيفيَّة تحوَّل الصَّمْت إلى إشاراتٍ لُغويِّةٍ سيميائيَّة دلَّت في مُجملها إلى الحُزن والإحباطِ واليأسِ الشّديد الَّذي قَدْ عايشهُ الشَّاعر في سجنهِ في تلك الفترة بأكملها؛ وقد أسهم خطاب الصَّمت مِنْ خلال إشاراتهِ اللُّغويَّة والسيميائيَّة في جماليَّة وشِّعريَّة النَّص الشِّعريِّ وشدة تماسكهِ؛ وقد أدَّى وظيفته بإيصال الرسالةِ الّتي أرادها الشَّاعر بتوظيفهِ لهذا الخطاب على أكمل وجه وهي إيصالِ فِكرةِ مَدى حُزنه وإحباطهِ ويأسهِ وهو في سجنهِ.

- **دَلالات الصَّمْت وأثرهُ في جماليَّات النَّص الشِّعريَّة لدى الشَّاعر أبي إسحق الصابىء:**

يكشفُ لنا النَّص الشِّعريَّ للشَّاعرِ أبي إسحق الصابئ عَنْ براعتهِ وقدرتهِ في تشكيلهِ للصورِ الشِّعريَّةِ الحسيَّةِ والذِهنيَّةِ؛ ويكشفُ لنا التَّركيب **(وَعَيْنُ عَدُوِّي رَحْمَةً مِنْهُ لَي تَبْكِي)** عَنْ صورةٍ شعريَّة

حسيَّةٍ وذهنيَّةٍ مُتخيَّلةٍ؛ قَدْ شكَّلها الشَّاعر مِنْ مُخيلتهِ؛ ووظَّف لنا مِنْ خلالها الإشاراتِ اللُّغويَّة المُتّصلة بحاسة البصر: **(عَيْنُ عَدُوِّي / تَبْكِي)** ليرسم لنا صورةً حسيَّةً بصريَّةً قائمةً على الانزياح؛ إذْ جعل الشَّاعر هذهِ الرؤية رؤيةً ذهنيَّةً مُتخيّلَةً؛ مُبتعداً بذلك عَنْ دلالتها الأصليَّة في إخراجها مِنْ مجال الرؤيةِ الحسيَّة إلى مجال الرؤيةِ الذِّهنيَّةِ العقليَّةِ؛ لقد نجحَ الشَّاعر في انتزاع الصور غير الواقعيَّة مِنْ الخيالِ؛ ويبدو بأنَّ الشَّاعر قَدْ قامَ بتشكيلهِ لهذهِ الصورةِ القائمة على المُفارقة لنقلِ مدى معاناتهِ وتعرضهِ للاضطهاد في جوٍّ يسودهُ الصَّمْت والسُّكون؛ فعدو الشَّاعر يبكي والبُكاء يتضمن معنى الصَّمت.

وتبدو لنا شعريَّة التَّضاد في ثُنائيَّةِ **(العَدَاوَة / الرَّحمة)** وذَلِك مِنْ خلالِ استخدامِ الشَّاعرِ للمُحسّن البديعيِّ المعنوي الطِّباق في المُفردتين **(عَدُوِّي / رَحْمَةً)** ويُمكن القولُ هُنا إنّ مِنْ المُتعارفِ عليه أنّ العدُوّ يتمنى لِعدوِّه الشّر لا الخير؛ بينَما نَلحظُ شعريَّة المُفارقة في تأكيدَ الشَّاعرِ على إثباتِ عَكسِ هذه الحقيقة؛ فكَما هو معلومٌ لدينا أنّ الرَّحمة والعَدَاوَة لا يجتمعان البتَّة، إلا أنّ الشَّاعرَ يُثبت إمكانيّة حدوثِ هذا الأمر لبيان مدى قسوةِ ما يُعانيه؛ فعينُ عدوّه لا تشعر بالرَّحمة والرأفةِ لحالهِ السيئةِ فَحسبُ، بَلْ وتبكي مِنْ شدّة الظُّلمِ والعَسْفِ الواقع عليه، وتحملُ جارحة **(عين)** في البيتِ وقرينتها **(البُكَاء)** دَلالةَ الحُزنِ والألم والمُعاناة والاضطهاد المُتعلّقةِ بالصَّمْت، ويكشفُ التَّركيب بأكملهِ عَنْ ظاهرةٍ بلاغيَّةٍ ألا وهي الكنايةٌ عَنْ شدّةِ الظُّلم والعَسْفِ والجُورِ والمُعاناة والألم الواقع على الشَّاعر؛ مما يزيد مِنْ شعريَّة هذا النَّص الماثلِ أمامنا؛ ويبدو لنا بأنَّ خطاب الصَّمْت برموزِهِ ودلالاتهِ قَدْ أدَّى وظيفتهُ في إيصالهِ الرسائل المُراد إيصالها؛ وأدَّى وظيفتهُ في إعلاء قيمة شعريَّة النَّص وفي إثراءهِ بلاغيَّاً ودلاليَّاً؛ إذْ إنّ كُلّ الألفاظَ الموحية السَّابقة في هذا التَّركيب والّتي اختارها الشَّاعرُ بِدقة؛ تَصبُّ في قَالبٍ دِلاليٍّ واحد هو الألم والمُعاناة والاضطهاد الممزوجِ بالصَّمْت.

ويكشفُ لَنَا نص الشَّاعر أبو إسحق أيضاً عَنْ شعريَّة التَّضاد مِنْ خلال بروز الثنائيات الآتية في مضامين تراكيبهِ وهي: ثُنائيَّةِ **(المالكِ / المملوك)** و ثُنائيَّةِ **(الجَاني / الضَّحِيَّة)** وقد أشارت الصفات الَّتي تحمل معاني الضعف وقلَّة الحيلة والهزيمةِ والقيد فيها على الصَّمْت؛ ونلحظُ إجادة الشَّاعر في توظيفهُ للإشارات اللُّغويَّة الَّتي تكشف عَنْ هذهِ المُفارقات مِنْ خلال تعريضهِ للثنائيات الضدِّيَّةِ المخفيَّةِ في النَّص؛ ونلحظُ بلاغة الشَّاعرِ باستخدامه الجِناس النَّاقص في المُفردتين **(الفَتْكِ / السَّفْكِ)** ولا يخفَ عَنْ الدارسِ ما للجناسِ مِنْ دورٍ فاعلٍ في تشكيل رؤيَّةٍ شعريَّة للنَّص عِوضاً عَنْ كونهِ حلية بديعيَّة تزيِّنهُ وتزيدهُ رونقاً؛ إذْ تكشف لنا بلاغة الجناس هُنا عَنْ وضوح معنى التهديد، وبالأخصِّ تهديد الحياة بالقتلِ **(الْمَوْت)** وندركُ تماماً أنّ كُلّ نهايةٍ تحملُ في مُجملها ضمنيَّاً لا محالة دَلالةَ الصَّمْت،

وأنّ التهديد بالقتلِ يحملُ في طياته معنى الخطورة والمجازفة الّتي تستوجب بالضَّرورةِ مِنْ العاقلِ الصَّمْت؛ ويظهرُ لنا دورُ هذا النّوع مِنْ الجِناسِ في إحداثِ ترابطٍ بينَ أجزاءِ الألفاظِ داخلَ الأبياتِ مُحدثاً تماسُكًا نَصيًّا، ومِن ناحيةِ دِلاليَّة فقد كان لهُ دورٌ كبيرٌ في انسجام الألفاظِ والمعنى الّذي أراده الشَّاعر، عِوضاً عَنْ جَذبِ المُتلقّي لِما للجناسِ مِنْ دورٍ في عمليّة الرَّبط الصَّوتيّ والتناسقِ اللّفظيّ بينَ المُتجانسين.

يُظهرُ لنا هذا النَّص الشِّعريَّ للشَّاعرِ أبي إسحق الصابئ أيضاً عَنْ صورةٍ شعريَّة حسيَّةٍ وذهنيَّةٍ مُتخيَّلةٍ؛ قَدْ شكَّلها الشَّاعر مِنْ مُخيلتهِ مِنْ خلال التَّركيب في البيت **(صُلِيْتُ بنَارِ الهمّ فازدَدتُ صَفْوةً كَذَا الذَّهَبُ الإبْرِيْزِ يَصفُو عَلى السَّبْكِ)** إذْ قَدْ وظَّف لنا مِنْ خلالها الإشاراتِ اللُّغويَّة المُتّصلة بحاسة البصر **(الذَّهَبُ الإبْرِيْزِ/ يَصفُو/ السَّبْكِ)** ليرسم لنا بهذهِ الإشارات صورةً حسيَّةً بصريَّةً واقعيَّةً؛ ويرسمُ الشَّاعر مِنْ خلالِ الإشاراتِ اللُّغويَّةِ التاليةِ **(صُلِيْتُ / بنَارِ الهمّ)** صورةً شعريَّة لرؤيَّةٍ ذهنيَّةٍ مُتخيَّلةٍ؛ وتتضح هذهِ الرؤيَّة المُبطنَّة المخفيَّةِ الَّتي صوَّرها الشَّاعر باستخدامه التشبيه التمثيلي مُستخدماً أركانَ التّشبيهِ صورةً بصورة، ويستعيرُ الشَّاعرُ فيها **(للهمّ ناراً)** لتكتملَ صورتهُ البّلاغيّة الفنيّة الجميلة رغم بؤسها ومعاناتها، مُطلقاً خيالهُ مُوظفاً أسلوبَ الاستعارة في التَّركيب **(نار الهمّ)** ليجعلْ للهمّ ناراً تحرقُهُ وتكويه، فانتقل بهذا لفظُ النَّار الحقيقيَّة المُتداولِ لمعنى نارٍ مَعنويّة يَصطلي بها الشَّاعر وهي نار الهمّ؛ وهو يصطلي بها كَمَا يُصلى الذّهبُ الخالص مِنْ النَّار الماديّة المأهولة؛ وهو بهذا يبرع في توظيفهِ للصور الشعريَّةِ البلاغيَّةِ الإيحائيَّةِ المجازيَّة القائمة على التشبيهِ والاستعارة؛ والَّتي قَدْ وظّفَ الشَّاعرُ مِنْ خِلالِهُمْا إشاراتٍ لُغويَّةٍ دّالّةٍ على الفكرة الّتي أرَادها بُعمق وهي فكرة إيصالِ مدى مُعاناته واضطهادهِ الممزوجانِ بالصَّمْت.

وتبرزُ شعريَّة نص الشَّاعر أبو إسحق الصابئ أيضاً مِنْ خلال أسلوب التّكرار للحرف الواحد المُستخدم في مقطوعتهِ؛ إذْ يُعدُّ التّكرار مِنْ أهمِّ التّقنيات الأسلوبيَّة الَّتي تُساعد على تمتينِ الوحدةِ العضويَّة في القصيدةِ وتحقّق الإيقاع والتوازن والانسجام فيما بينها؛ ولا يتوقف الأمر هنا بل عِوضاً عَنْ ذلك لها دور كبير في تكثيف دَلالةَ النَّص؛ وذلك مِنْ خلالِ اعتبارهِ أداة لاستيعاب الإيحاءات النَّصيَّة المُوحية للمعنى المُراد والغائب أحياناً عَنْ المُتلقي لولا توظيفهِ في النَّص؛ وهذا ممَّا يُضفي على النَّص المائل جماليَّة شعريَّة وبلاغيَّة ودلاليَّة.

نتائج البحث:

لقد أشارت الباحثة مِنْ خلال تحليلها للإشارات اللُّغويَّةِ داخل النُّصوص إلى معنى المعنى؛ وهو الدَّلالة الَّتي بدورها تشيرُ إلى السياقاتِ المُمكنةِ الَّتي تشتملُ عليها العلامة؛ إذْ إنَّ الدَّلالة كما هو معلوم تُعدُّ المفهوم المركزيِّ الَّذي ينتظم حولهُ النَّشاط السيميائيِّ في مُجملهِ؛ وقد ارتكز البحثُ على تجاوزِ الظَّاهرِ إلى الخفي وعلى نقلِ المجهولِ إلى المعلومِ بإبداءِ القرائنِ والأدلة؛ ويكونُ ذلك بتحليلِ النَّصِ الشِّعريِّ في مستوياتهِ المُتعددِّة؛ ليبدو لنا النَّص أكثرَ وضوحاً وجلاءً وتجدُّداً وتطوُّراً.

وقد خلُصت الباحثةُ مِنْ خِلالِ هذهِ الدّراسة إلى عِدّةِ نتائج كان مِنْ أهمِّها: أنَّ خطاب الصَّمت داخل النُّصوص الشَّعريَّة قَدْ عَمِل على إيصال ما لم يقله للقارئ؛ وذلك مِنْ خلالِ ما حملتهُ الإشارات اللُّغويَّة ضمنيَّاً في طيَّاتها مِنْ معانٍ ودَلالات، وقد استطاع الشَّاعر في هذهِ الدراسة إيصالِ الرَّسائلِ الّتي أرادها مِنْ خلالِ توظيفه لبلاغة الصَّمْت في شعرهِ، وقد جاء توظيف شُعراء الدِّراسةِ لخطابِ الصَّمْت مِنْ منطلق عجز وضعف كما تمَّ توضيح ذلك بالشَّرح المُفصَّل مِنْ خلال تحليل الباحثة لمقطوعاتهم، وقد أظهرت الدِّراسة مدى قدرة خطاب الصَّمْت في النَّماذج المُختارة على إقناع القارئ على إيصال رسائل الشُّعراءِ ومدى حُزنهم ويأسهم وإحباطهم ومعاناتهم، وقد استطاعت الباحثة بما سبق مِنْ أدوات تحليلٍ أسلوبيَّةٍ وسيميَّائيَّةٍ على فكِّ الرُّمُوز وتحليلِ الإشاراتِ الكامنةِ في النُّصوص الشَّعريِّةِ المُختارة؛ كما وتبيَّن استطاعة الشَّاعر على إقحام المُتلقي فيها ولولا قدرته على ذلك لَمَا استطاعت الباحثةُ فكَّها وتحليلها، ويظهر لنا مدى استعانة شعراء الدراسة بالإشارات والرُّمُوز لبيان مدى معاناتهم مِنْ تجاربهم في السَّجن؛ وقد جاءت هذه الاستعانة مُوفقة جداً إذْ قَدْ تبيَّن للباحثةِ أنّ الإشارات والرُّمُوز الدَّالة على الصَّمْت قَدْ تؤدي وظيفةً أكثرَ إبَلاْغًا مِنْ البوح والتصريح، وأنّ خطاب الصَّمْت قَدْ شكّل دوراً ذا أهمِّيَّة في الجانبين التأثيريّ والدِّلاليّ، وأنّهُ قَدْ شّكّلّ أيضًا دوراً بارزاً في بناءِ شعريَّة النَّص وتماسكهِ، وأخيراً أكّدت الدّراسة على أنّ شعرَ السُّجونِ في العصرِ العباسيّ يُعدُّ تُربةً خِصبةً لتمظهراتِ الصَّمْت النّابعةِ مِنْ مشاعرِ الحُزنِ والإحباطِ واليأسِ، والنّابعةِ مِنْ حجم المُعاناة والاضطهاد.

الهوامش:

(١) حمدونة، رأفت خليل، **الجوانب الإبداعية في تاريخ الحركة الفلسطينية الأسيرة في الفترة ما بين ١٩٨٥- ٢٠١٥، القاهرة**، رسالة مقدمة للحصول على درجة الدكتوراه، معهد البحوث والدراسات

العربية، ٢٠١٥، وانظر: الزّهراء، بديار فاطمة، **أدب السجون عند حمزة يونس" الهروب مِنْ سجن الرملة" أنموذجاً**، رسالة ماجستير، ٢٠٢٠، ص٣٠.

(٢) **ديوان أبي فِراسْ الحْمَدَاني**، شرح خليل الدويهي، دار الكتاب العربي، بيروت، ط٢، ١٩٩٤م، ص٤٨.

(٣) **ديوان علي بن الجهم**، تح: خليل مردم بك، المملكة العربية السعودية، وزارة المعارف، د.ت، ص٤١.

(٤) النيسابوري، أبو الحسين مسلم بن الحجاج، **المسند الصحيح المختصر مِنْ السنن بنقل العدل عَنْ العدل إلى رسول الله صلى الله عليه وسلم**، دار الكتب العلمية، بيروت، ٢٠١٠، ص ٥٩٨.

(٥) انظر:الجاحظ، عمرو بن بحر، **البيان والتبيين**، دار ومكتبة الهلال، بيروت، ج١، ص٢٢٦.

(٦) انظر: حمدي، محي الدين، **مدخل إلى "الصَّمْت في النَّص السردي"**، جامعة محمد خيضر– بسكرة –، جانفي٢٠١١، نقلًا عَنْ:

Heuvel, parole, mot, **silence**, op. cit, chapiter II, Compléments théoriques,p.67.

(٧) **السّابق**، نقلًا عَنْ: Heuvel, parole, mot, Ibid,p.72.

(٨) **عاصم بن محمد الكاتب** هو محدث متأخر وشاعر عباسي كانت قَدْ اشتهرت له قصيدة قالها وقد حبسه أحمد بن عبد العزَّيز بن أبي دلف؛ والّتي تناولت الباحثة بعض أبياتها بالدراسة؛ ومطلع القصيدة الّتي نُظمت على البحر الكامل هو:

قالت حُبست فقلت خطبٌ أنكد ... أنحى علي به الزمان المرصد

(٩) البيهقي، إبراهيم بن محمد، **المحاسن والمساوئ**، محاسن الحبس، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، د.ط، ص٢٣١؛ القصيدة المتناولة بالدراسة قَدْ نُظمت على البحر الكامل.

(١٠) **السّابق**، ص٢٣١.

(١١) **السّابق**، ص٢٣١.

(١٢) **السّابق**، ص٢٣١.

(١٣) **السّابق**، ص٢٣١.

(١٤) هو **أبو إسحق ابراهيم بن هلال** بن زهرون بن حبون الحراني ولقبه الصابي، تم حبسه مرتين الأولى على يد عزَّ الدَّولة ووزيره ابن بقية بسعاية مِنْ ابن السّراج سنة (٤٦٤هـ)، والثانية قُبض عليه مع ولديه سنان والمحسن وسجنا معاً سنة (٣٦٧هـ). (انظر: السّعدي، قيس، **أبو إسحق الصابي درر النثر وغرر الشعر**، المديرية العامة للصحافة والطباعة والنشر، ط١، ٢٠٠٩، ص١٥، ١٥٦)

(١٥) المستعصمي، محمد بن أيدمر، **الدُّر الفريد وبيت القصيد**، تح: كامل سلمان الجبوري، دار الكتب العلمية، بيروت– لبنان، ج٧، ط١، ٢٠١٥م، ص٩٢؛ القصيدة المتناولة بالدراسة قَدْ نُظمت على البحر الطويل.

(١٦) **السّابق**، ص٩٢.
(١٧) **السّابق**، ص٩٢.
(١٨) **السّابق**، ص٩٢.

المراجع:

المراجع باللُّغة العربيَّة:

- الأزهري، عبدالله بن أبي بكر، **شرح التصريح على التوضيح**، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ص٣٣٤.
- البيهقي، إبراهيم بن محمد، **المحاسن والمساوئ**، محاسن الحبس، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، د.ط.
- توسان، برنار: **ما هي السيميولوجيا**، تر: محمد نظيف، إفريقيا الشرق، بيروت، ط٢، ٢٠٠٠، ص٩
- الجابري، علي حسين، **محمود البريكان بين فلسفة الصَّمْت وصمت الفلسفة**، بيت الحكمة، ط١، ٢٠٠٨، ص٢٣٣.
- الجاحظ، عمرو بن بحر، **البيان والتبيين**، دار ومكتبة الهلال، بيروت،٢٠٠٢، ج١، ص١٩٤.
- الجوهري، اسماعيل بن حماد، **تاج اللُّغة وصحاح العربية**، تح: أحمد عبدالغفور عطار، دار العلم للملايين، بيروت، ط٤، ص٢٥٦.
- حمدي، محي الدين، **مدخل إلى "الصَّمْت في النَّص السردي"**، جامعة محمد خيضر– بسكرة –، جانفي٢٠١١.
- الدروبي، سامي، **علم النَّفس والأدب**، دار المعارف، مصر، د.ت، ص٢٧.
- الزبيدي، عبدالرزاق الحسيني، **تاج العروس مِنْ جوهر القاموس**، تح: مصطفى حجازي، مطبعة حكومة الكويت، ص٥٩٦.
- سشافير، جان ماري وآخرون، **العلاماتية وعلم النَّص**، ت: منذر عياشي، المركز الثقافي العربي، دار البيضاء، المغرب، ٢٠٠٤، ص١٣
- الكفوي، أبو البقاء، **الكُليات**، تح: عدنان درويش ومحمد المصري، بيروت، مؤسسة الرسالة، ط٢، ١٩٩٨، ص٥٠٩.
- ابن منظور، محمد بن مكرم، **لسان العرب**، دار لسان العرب، بيروت، ١٩٧٠م.
- المستعصمي، محمد بن أيدمر، **الدُّر الفريد وبيت القصيد**، تح: كامل سلمان الجبوري، دار الكتب العلمية، بيروت– لبنان، ج٧، ط١، ٢٠١٥م.

المراجع باللُّغة الإنجليزيَّة:

- Heuvel, parole, mot**, silence**, op. cit, chapiter II, Compléments théoriques,p.67.