ISSN: (3006-8614)
E-ISSN: (3006-8622)
Journal of Alma'rifa for Humanities
available online at: https://uomosul.edu.iq/womeneducation/almarifa/

Scene construction in the poetry of captivity and prisons in Andalusia

Abdel Hafez Khalaf Saleh
Nineveh Education Directorate

***Corresponding author: E-mail : drhafudh10@gmail.com**

0009-0001-7192-5508

***Keywords*:**
Scene, structure, Andalusia, dialogue, narrative, description.

ARTICLE INFO

Article history:

Received	**26. Mar.2025**
Revised	**21. May.2025**
Accepted	**29. May.2025**
Available online	**3.Jun.2025**

Email:
almarefaa.ecg@uomosul.edu.iq

ABSTRACT

Prison and captivity poetry is a type of emotional poetry that depicts the prisoner's experience of his ordeal. This type spread during periods of political turmoil, whether in the East or in Andalusia. This poetry is characterized by sincere emotion, deep sadness, and longing for freedom. It combines psychological reflections and tragic images of the place. All of this is evident in the literary production of every society, as long as literature shares many elements with other arts. This sharing is considered as a mirror of society, as it reflects the culture, values, and challenges facing man. They meet - literature and other arts - in the effectiveness of their means through the points of convergence between them all, which are represented by (expression of humanity, cultural interaction, transfer of ideas and feelings, diversity in media). As for the mutual influence between literature and the arts, it is represented by (quotation, adaptation, and stylistic influence). From here comes the study of the scene in the poem as an integrated whole, which relies on multiple techniques, including: (description, dialogue, narration, Drama), to be a narrative artistic unit used to embody a specific moment within the text, which contains: (event, character, dialogue, time, place), and it is very similar to a scene from a movie; because it transports the reader to a live experience in front of him, whether dramatic, dialogic, or descriptive.©2025AJHPS, College of Education for women, University of Mosul.

Journal of Alma'rifa for Humanities
Journal of Alma'rifa for Humanities

بناء المشهد في شعر الأسر والسّجون في الأندلس

عبد الحافظ خلف صالح
مديرية تربية نينوى

الخلاصة:

شعر الأسر والسّجون هو لون من ألوان الشعر الوجدانيّ الذي يصوّر تجربة السجين في محنته، وقد انتشر هذا النوع في فترات الاضطراب السياسي، سواء في الشرق أو في الأندلس، يتميّز هذا الشعر بالعاطفة الصادقة، والحزن العميق، والحنين إلى الحرية، ويجمع بين التأملات النفسيّة والصور المأساويّة للمكان، و هذا كلّه يكون ظاهرًا في النتاج الأدبي لكلّ مجتمع، ما دام الأدب يتشارك مع الفنون الأخرى في كثير من العناصر، و يُعدُّ هذا التّشاركُ مرآةً للمجتمع، فهو يعكس الثقافة والقيم والتحديات التي يواجهها الإنسان، فهي تلتقي _الأدب و الفنون الأخرى _ في فاعليّة وسائلها من خلال نقاط الالتقاء فيما بينها جميعًا، التي تتمثل بـ(التّعبير عن الإنسانيّة، التّفاعل الثقافي، نقل الأفكار والأحاسيس، التنوّع في الوسائط)، أمّا عن كيفيّة التأثير المتبادل بين الأدب والفنون فهو يتمثل في (الاقتباس والتكيّف، والتأثير الأسلوبي)، من هنا تأتي دراسة المشهد في القصيدة ككل متكامل، الذي يعتمد تقانات متعدّدة، منها: (الوصف، الحوار، السّرد، الدّراما)، ليكون وحدة فنيّة سرديّة تُستخدم لتجسيد لحظة معينة داخل النّص، التي تحتوي على: (حدث، شخصيّة، حوار، زمان، مكان)، و هو يشبه إلى حدٍّ كبيرٍ مشهدًا من فيلم؛ لأنّه ينقل القارئ إلى تجربة حيّة أمامه، سواء كانت دراميّة أو حواريّة أو وصفيّة.

الكلمات المفتاحية: المشهد، البناء، الأندلس، الحوار، الحكائي، الوصف.

التّمهيد

البناء في اللغة والاصطلاح:

إنّ البناء هو نقيض الهدم، وهو مصدر الفعل (بنى)، الذي يأتي بمعانٍ متعددة اعتمادًا على السياق(ابن منظور، 1998،365/1)، وهو في كل أحواله يرتبط بالأسس والتراكيب، سواء كان ماديًّا مثل بناء المباني، أو معنويًّا مثل بناء الأفكار والنصوص. وفي الاصطلاح يُعدّ البناء هو الهيكل أو التنظيم الذي يعتمد عليه الشاعر في صياغة قصيدته، الذي يشتمل على العديد من العناصر التي تسهم في تكوين القصيدة وتحديد شكلها الفنيّ، منها: (الوزن، القافي، البيت، اللغة الشعريّة، المضمون) (إسماعيل، 2007، 238)، فالبناء هنا هو الهالة التي تعطي القيمة الدلاليّة والفنيّة والأسلوبيّة لماهية البناء، أو الشكل النهائي المُنجز، الذي يُعدُّ كُلًّا متكاملًا، ومعطًى لسانيًّا وجوهريًّا في قيمته الدلاليّة (الفنيّة والأسلوبيّة).

المشهد في اللغة والاصطلاح:

يُعد مصطلح المشهد من المصطلحات التي تشترك فيه فنون عدّة، فلا يكاد يختص به فن دون آخر، فهو موجود في الشعر والرسم والمسرح وغيرها، إنّ جذور المشهد في الدلالات اللغوية تعود إلى تراجيديا العهد الإغريقي، الذي كان يُراد به حوار مسرحي يدوم وقتًا معيّنًا، ويجري في فترة زمنيّة فاصلة بين نشيدين تقوم بهم تقوم بهما الجوقة(جبّور ، 1982، 251)، أمّا في المعاجم اللغوية فالمشهد يعني المجمع من الناس، أو محضر من الناس، فلا تُطلق هذه الكلمة على مكان خالٍ، فالناس هم من يمنحون المكان حيويته ووجوده(ابن منظور، 1998، 3/ 241)، والمشهد هو وثيقة الصّلة بالمكان بالمؤازرة مع الأشخاص. ويختلف مفهوم المشهد من منظور إلى آخر، ففي الوقت الذي تنبثق فيه القصيدة العربيّة ككلّ متكامل من مجموعة من الصور المتراكمة، قد تبدأ من بداية القصيدة إلى نهايتها، لتشكّل في الأخير مشهدًا شعريًّا مكتمل الأركان، فالمشهد نجده يدلّ على "الحوار بين الشخوص، أو هو الفضاء الذي تعبّر فيه هذه الشخوص عن أفكارها إزاء بعضها البعض"(القضاعي،2000،110)، إذ تتعلّق الكتابة المشهديّة بالطريقة التي "تُساق فيها الصور تباعًا وكأنّها تعرض شريطًا متحرّكًا حافلًا بالخلفيات التي تتحرك فيها الرموز"(مؤنسي،2003،9)، وما تحمله من أحداث تشكّل الوقوع المتكرّر والمعاوَد أكثر من مرّة، وتكون تلك المعاوَدة وذلك التكرار أكبر، وتصبح طريقة وسنّة مُعتادة(بوبكري ، 2016، 77)، وتلك المشاهد هي الفضاءات نفسها التي يجتازها الكاتب/الشاعر مساكن تتصف بالانفتاح/الانغلاق، الماضي/ الحاضر، لتنمو أحداث تلك الأزمنة لتجسد مشغلًا إبداعيًّا هو المشهد(ثاني، 2005،21). فالمشهد في ضوء ما تقدم هو تصوير لثلّةٍ من الأشخاص أو كلّهم وهم يشغلون حيّزًا مكانيًّا بحضورهم الفعلي أو الافتراضي المُتخيّل ذهنيًّا من الشاعر في التقاطةٍ زمنيّةٍ ما بتدوين شعريّ، وبحضور تحرّكه الدّراما التي هي حركة مُحاكية تُقلِّدُ لتمثّل سلوكًا إنسانيًّا تبرزه اللغة بوصفها نصًّا مقروءًا يُحرّك في ذهن القارئ بمشاركته في تغطية فجوات النص(إلياس وحسن، 1997، 144)، وتأثّره بمواقف وأحداث الشخصيات في القول والفعل، فلكلّ منها مشاهدها الخاصة أو المشتركة مع غيرها من الشخصيات، لتشكيل الصورة التي تميّز الشخصيّة بوصفها أنموذجًا بشريًّا تمثل المشهد.

الأدب و تداخل الفنون:

إنّ من سمات الأدب التأثير والتأثّر، طالما هو خطاب للعقل وللعواطف، وتعبير عن التجارب الإنسانيّة بمختلف أحداثها وأساليبها، من هنا يُعد تداخل الفنون في الأدب من أبرز سمات العمل الأدبي بصورة عامة، والعمل الشعري بصورة خاصة، إذ يسعى الشاعر إلى دمج عناصر من الفنون المختلفة مثل: (الرسم، الموسيقى، المسرح) ضمن القصيدة، مما يضفي لها

أبعادًا جماليّة وتعبيريّة ويعمّق معناها، مما يجعلها ذات أفقٍ أوسعٍ للتواصل مع المتلقي عبر وسائلها المختلفة: (إيقاع، صورة، حدث)، مما يعطي تجربة فنيّة شاملة، يضيف لها بُعدًا جماليًّا يوسّع من إمكانياتها، ويربطها بعالم الفنون الأخرى(كربيع،2009،17). ويتشارك الأدب والفنون الأخرى في كثير من العناصر، ويُعدُّ هذا التّشاركُ مرآةً للمجتمع، فهو يعكس الثقافة والقيم والتحديات التي يواجهها الإنسان، فهي تلتقي (الأدب والفنون الأخرى) في فاعلية وسائلها من خلال نقاط الالتقاء فيما بينها جميعًا، التي تتمثل بـ(التعبير عن الإنسانيّة، التّفاعل الثقافي، نقل الأفكار والأحاسيس، التنوع في الوسائط)، أمّا عن كيفية التأثير المتبادل بين الأدب والفنون فهو يتمثل في (الاقتباس والتكيّف، والتأثير الأسلوبي). إنّ محاولة رصد التفاعلات المهمّة بين القصيدة وبين الفنون الأخرى هي كشف عن مدى انفتاح القصيدة وعوالمها على الفنون المجاورة لها أو البعيدة عنها، وهذا ما أثّر على تجاوز النمطيّة والتقليديّة في بناء القصيدة(زايد ، 2002، 17)، ولعلّ أقدم علاقة بين الفنون الأخرى والشّعر تتمثّل في قول سيمونيدس الكيوسي (٤٦٨-٥٥٦ ق.م) يقول فيها: "إنّ الشّعر صورة ناطقة أو رسم ناطق، و إنّ الرّسم أو فن التّصوير شعر صامت"(كلود، 2010،11)، فعلى صعيد الفكرة بوصفها نصًّا -فيما بعد- تمّ التحوّل من الغنائيّة إلى الدراميّة، عبر تحوّل الصوت الشّعري من الذاتيّة إلى الموضوعيّة، ومن ناحية الأسلوب فالتحول لا يزال مستمرًّا، عبر تجاوز تقانات الأسلوب التقليديّة إلى أساليب وتقانات تثري النص الشعري ليتماشى مع روح عصره. تُعدُّ المسرحيّة من أوثق الفنون الأدبيّة صلة بالشّعر، فالشّعر بدأ مسرحيًّا، أو بدأ المسرح شعريًّا، فالصلة لم تنقطع بينهما(عبد الحميد ، 2008، 96)، فالمسرح من أهم الروافد الفنيّة التي اعتنقها الشّاعر واستقى منه بعض التقانات للارتقاء بنصّه، فنجده يستلهم خصائص دراميّة مثل: (الحوار، المواقف، والشخصيات)، وتجاوز ذلك إلى استعارة القالب المسرحي بكل عناصره ومقوماته، بما في ذلك التوجيهات المسرحيّة التي يكتبها المؤلف لرسم المشهد(أطيمش،1982،72). وفي مجال الإفادة من فن السّرد نلاحظ توظيف الشعر للحكاية ورسم الشخصيّة، وتقديم شيء من أفعالها ومواقفها وصراعها الداخلي، وتتبع جزئيات الحدث وتأطيره زمانيًّا ومكانيًّا (زايد،2002،17)، ويبدو أنّ هذا التداخل لم يكتفِ عند هذا الحد، فنجده قد توسّع ليشمل الرسم عبر استعارة بعض مفردات ومضامين البناء الخاصّة بالفن التشكيلي داخل النص الشعري، بغية توسيع أساليب التّعبير في الشّعر، ما أدّى إلى إنتاج قصائد تقترب في تشكيل صورها وعرض مادتها من أسلوب اللوحة، من خلال التجلي الواضح في محاولة استثمار البياض والسواد وعلامات الترقيم وغيرها، التي تشكّل مُنبّهًا بصريًّا يرسم الفضاء البصري للقصيدة(الرّواشدة،2015،20). كذلك من الفنون التي أفادت منها القصيدة العربيّة هو السينما، عبر مد جسور التواصل معها، والإفادة من تقاناتها المتنوعة، لتطوير أبنيتها الشعريّة(الكبيسي، 1997،17)، فنشأت بين الشعر والسينما علاقة متبادلة، قائمة على أساس التأثير المتبادل في

التقانات والأدوات والأساليب التي تتمثل بـ(التعبير عن العواطف، الرمزية والخيال، التصوير البصري والذهني، التأثير في المتلقي، الإيحاء والعمق)، وبهذا يتضح تشابههما في كونهما وسيلتين لإيصال العمق الإنساني والتجربة الفرديّة والجماعيّة. ومن خلال هذا العرض السريع والموجز لتداخل الأدب بالفنون الأخرى، نجد أنّ انفتاح الأدب يمثل إحدى الظواهر التي أغنته وأثرت تجربته الفنيّة، وبهذا فهو لم يعد محصورًا في نطاق الكتابة وحدها، بل تداخل وتفاعل مع بقيّة الفنون، مما عزّز من قيمة العمل الأدبي، فجعله قوّة فنيّة شاملة للتعبير الإنسانيّ.

المشهد في الشّعر العربيّ القديم:

لقد شغل المشهد مساحة كبيرة في الشعر العربيّ، إذ شكّل جزءًا رئيسًا في بنية القصيدة، كما أسهم في خلق الصور الشعريّة التي تعبر عن عدة معانٍ، وفي الشعر القديم ارتبط المشهد بوصف الطبيعة، الحروب، الفروسيّة، القصص الغراميّة، السجون، الفراق والحنين، فغالبًا ما يعكس المشاعر والانفعالات للشاعر، ولتكتمل القصيدة بهذه المشاهد في بنائها للصورة الشعريّة ككلٍّ متناسقٍ، لتمنحها عمقًا جماليًّا عبر اعتمادها على العناصر الحسيّة والتفاصيل الدقيقة.

وقد صوّر الشعراء العرب مشاهد كاملةً من إبداع الخيال أو الواقع الخاص بهم، تضجّ بالحركة والصراع، وتزخر بالصور البصريّة والسمعيّة، التي تصور المكان تصويرًا حيًّا، وتجسّد تمظهرات الزمن وتقلباته المختلفة، الدالة على تنامي الحدث شيئًا فشيئًا، وتسارعه فجأة وصولًا إلى انطفاء الصراع(الرواشدة، 2015، 66)، و ينطوي كلّ مشهد من المشاهد الشعريّة على قيمة دلاليّة تظل ملازمة له، سواء تمّ النظر إليه على إنّه جزء من كلّ، أو بوصفه صورة مشهديّة مستقلة بذاتها، لها بداية ووسط ونهاية، فإذا أُخِذَ أيّ مشهد من هذه المشاهد ضمن السياق العام للقصيدة التي ورد فيها، يُلاحظ ارتباط مجريات الأحداث والنهاية والعاطفة فيه بالغرض الأساسي لها. إنّ الصور المشهديّة للقصيدة العربيّة القديمة متنوعة، فالطلل والبكاء عليه، ورحلة الصيد والفروسيّة، ومنظر الصيد بين الصياد وكلابه، وبين ثور الوحش وبقراته، و وصف الناقة وقوّتها، كلّها صور مشهديّة رسمت أُطر المشهد بتكامل أركانه، التي يستطيع من خلاله القارئ الكشف في سياق الصراع الذي تضمنته تلك المشاهد عن غايات أسهمت في تلقين الفرد ثقافة المجتمع وتقاليده وأعرافه، وأشادت بالمتعارف عليه والمتوارث من صفات البسالة والبطولة، وكشفت في الوقت ذاته عن معاناة الإنسان مع ظروفه المختلفة، ولطالما كانت هذه المشاهد المعادل الموضوعي له(أمين، د.ت، 345)، يبرز من خلاله نوازعه النفسيّة، ويسفر عن قيمه الاجتماعيّة، وبذلك عُدّت المشهديّة من الخصائص المهمّة في الشعر العربي القديم(عبد الرحيم ، 2003، 81)، تجلّت بوضوح عبر المشاهد التي ذكرناها سابقًا.

شعر الأسر و السّجون في الأدب العربيّ القديم:

يبدو إنّ السجن قديم قدم المجتمعات البشريّة، فقد اتخذه المجتمع وسيلةً لعقاب المخالفين والخارجين عن القانون، وارتبط السجن بالصغر والذلّة والهوان، ومنه قوله تعالى على لسان امرأة العزيز للنسوة عن سيدنا يوسف (عليه السلام): "وَلَئِن لَّمْ يَفْعَلْ مَا آمُرُهُ لَيُسْجَنَنَّ وَلَيَكُونًا مِّنَ الصَّاغِرِينَ"، (يوسف: 32)، وحياة البلاط لم تكن في أيّ زمان أو مكان آمنة أو مستقرّة، فعزيز اليوم قد يكون ذليلًا في غده، والحرّ الطليق قد يكون بين عشيّة وضحاها في أعماق السّجون(حجاب ، 1973، 212)، وغالبًا ما يسجّل السّجين تجربته، خصوصًا إذا كان من أرباب الفكر والقلم، شاعرًا كان أو ناثرًا، ويُقال أنّ سيّدنا يوسف (عليه السلام) كتب على باب السجن: "هذه منازل البلوى، وقبور الأحياء، وتجربة الأصدقاء، وشماتة الأعداء"(المالقي ، 1984، 359)، كما قد ارتبط الأسر بالسّجن منذ القدم؛ لأنّ الأسر يفضي إلى السجن، وهي قضيّة تمثّل جانبًا مركزيًّا ومؤثّرًا في الأدب الإنساني، فهو يعكس تجارب الأفراد الذين عانوا من فقدان حريتهم، سواء بسبب الحروب أو الصراعات السياسيّة، أو أسباب أخرى. إنّ التراث الأدبيّ العربيّ مليءٌ بشعر الأسر والسّجون، ونقصد بأدب السّجون كلّ أدب كُتِبَ بين جدران الأسر والسّجن، وأُلّفَ بأقلام من يطلب الحريّة، أو يسرد فيها مرارة فقدها، أي هو "فن يبدعه من يدقّون أبواب الحريّة، ويعدّهم الجبابرة من الحكّام أو المستبدين بصفة عامّة، متطاولين عليهم، فيزجّون بهم في غياهب السّجون، ويحاولون أن يوهنوهم بالتّعذيب بشقيه النّفسيّ والجسديّ، ولكنّ المبدعين لا يرضون فتدبّ ثورتهم في الكلمات"(عدوان، د.ت، 16)، فيكفي أن يكون المؤلف مسجونًا، وينقل لنا صورة عن السّجن، وكيف يقضي أيامه ويصف لنا أحاسيسه ومشاعره، حينها يمكن أن نطلق على أدبه أدب السّجون، وبالتالي هو "تلك الآثار الأدبيّة التي تكشف عن مكنون عالم السّجن، بكل ما فيه من ويلات وأهوال ومعاناة، وما خلّفه ذلك من تأثير على من أُبتلي بها نفسيًّا وجسديًّا، ذلك أنّ هذا الأدب خُطَّ بين جدران السجن القاتمة، وفي سراديبه المعتمة"(احمد، 1995، 80-81). وإذا رجعنا إلى تراثنا الأدبيّ نجده يحفظ لنا قصائد ومقطوعات لشعراء ذاقوا مرارة السّجون، وهو شعر يعكس الوجه القاتم لسلطة بعض الخلفاء والأمراء، فمثلًا وجدنا أبياتًا للشاعر الجاهليّ عدي بن يزيد العبادّي نظّمها في السّجن، يشكو فيها من تهم الوشّاة والحُسّاد، و إذا وصلنا إلى عصر صدر الإسلام نجد أبيات الحُطيئة التي رفعها إلى الخليفة عمر بن الخطاب (رضي الله عنه)، بعد أن سجنه تأديبًا له على هجائه الناس، وفي العصر الأمويّ نجد أبيات الشّاعر عبد الله بن معاوية بن أبي طالب بعد أن حاربه أبو مسلم الخرسانيّ لعدم اعترافه بالسلطة العباسيّة بعد سقوط الدولة الأمويّة، فأُلقِيَ به في السّجن ثُمّ قُتِلَ، ومن شعراء العصر العباسيّ الذين ذاقوا مرارة السّجن الشاعر علي بن الجهم(خضر وآخرون، 1984، 107-110)، و إذا وصلنا إلى فترة الحكم العربي الإسلاميّ للأندلس، نعرف الظروف السياسيّة التي مرت بها، من منازعات

ومنافسات على الولاية وغيرها، ولأنّ السياسة تمتد لتشمل قضايا الإنسان كلّها، وتؤثر في شريحة في المجتمع علاقتها بالشّعر وبالشّعراء حتميّة، عادت هذه الظروف على شعراء الأندلس بمجموعة من المحن والنكبات، محنة الأسر والوقوع في قبضه الأعداء، ونكبة السّجن والإذلال بعد العزّ وغيرها(الخطيب ، 1999، 32)، فعبّر الشّعراء/السّجناء عن تجاربهم مع هذه الأوضاع والاعتقال في السّجون، سواء كانوا محاربين أو قادة أو شعراء، وهو شعر يحمل مشاعر الألم والحزن، ويعكس المعاناة النفسيّة والجسديّة للأسير والسّجين، كما يظهر فيه التعلّق بالحريّة وحبّ الوطن، والشوق إلى الأهل والأرض، ولا ننسى أنّ عدد الشعراء الأندلسيين الذين تعرّضوا لعقوبة السّجن كبير جدًّا، بمختلف الأسباب التي دخلوا بسببها السّجن، ولعلّ من أشهرهم لسان الدين بن الخطيب، وابن حمديس الصّقليّ، و ابن عبّاد، وابن زيدون وغيرهم.

المبحث الأوّل

المشهد الوصفيّ

يعمد الشاعر في نصه إلى تقديم غرضه بأساليب فنيّة تعطي قيمة للنص، و المشهد الوصفي هو أحد تقانات تقديم الغرض بأسلوب فنّي مُحكم، وهو أسلوب يُوَظّفُ لوصف مكانٍ أو شخصٍ أو حدثٍ ما بطريقة واقعيّة تُشعر القارئ وكأنّه يعيش الحدث، ويعتمد المشهد الوصفي على استخدام الأوصاف التفصيليّة والصور الحسيّة، مثل: (الرؤية، السّمع، اللّمس، الشّم، التّذوّق)، لإيصال التجربة بشكل أدق وبصورة أشمل، التي تقدم مشهدًا وصفيًّا بلغة مرئيّة، تستعين بمعطيات الفنون الأخرى عبر تجوال المشاهد الشعريّة في الفضاء الموصوف، وتصويره من زوايا مختلفة، "متتبعه أجزاءه، مستقصيةً كل محتوياته للإلمام بجميع عناصر المشهد"(الرواشدة، 2015، 96)، إذ يعتمد الشاعر رؤية مسحيّة تقوم على مسح تتابعي للعالم الذي يواجهه الرائي، ويترتّب على ذلك تجاوب الأشياء الموصوفة، والرائي ينتقل من شيء إلى شيء، ومن شخصيّة إلى أخرى، محاولًا زجّ كلّ ما يقع في مدى رؤيته ودمجه في المشهد الموصوف، وفي واقع الأمر تبدو حركة (وجهة نظر المؤلف)،(الرّائي) هنا مشابهة لحركات آلة التصوير أو الكاميرا في الفيلم، التي تقوم بمسح تتابعي لمشهد معين(عجور ، 2010، 214)، فتتشكّل هذه المشاهد من مجموعة من الصور الموصوفة المتفرقة، التي يشاهد فيها القارئ الصورة بوصفها أحداثًا تحدث، ومشاهد مكانيّة تُشاهد، توصف فيها الأشياء والأمكنة والشخصيات، وكل ما يوجد أمام عين العين البشريّة.

1.وصف الإنسان:

إنّ وصف الإنسان هنا قد يتجاوز مجرد الشكل، ليغوص في جوهره، ما يعني تصويره ببعديه المادي والمعنوي، إذ انتقل الشّعراء و أسهبوا في وصف الإنسان وفي مختلف الأغراض، وصفًا شكليًّا ومعنويًّا، فكثيرًا ما وصف الشعراء ولا سيما في موضوع الغزل، إذ تغنّوا بجمال الشكل كثيرًا، كذلك في الأغراض الأخرى، كما وصفوا الإنسان وصفًا معنويًّا فتناولوا أحاسيسه ومشاعره، وضعفه وقوته، وتفرده وجماعيته، وتفكره وتأمله وسجيته(إيجري ، 1956، 144)، وهنا يطالعنا الشّاعر الأندلسيّ سعيد بن جودي، الزّعيم الذي وقع في الأسر، بأبياتٍ يصف فيها شجاعته وفروسيّته(بن الخطيب ، 1319هـ، 275/4):

فَـإنْ كُنـتُ مَـأخُوذًا أَسِـيرًا وَ كُنتُمـا ... فَلَـيسَ عَلـى حَـربٍ و لَكِـن عَلـى غَّـدرِ

وَ لَـوْ أَخشَـى بَعـضَ مَـا أَصَابَنِـي ... حَمَتْنِـي أَطْـرَافُ الرّدينيّـةِ السُّـمـرِ

فَقَـد عَلِـمَ الفِتيَـانُ أنـي كُميُّهـا ... وَ فَارِسُـها المُقـدامِ فِـي ساعـةِ الّـذِكرِ

اعتنى الشاعر هنا بلغته، لتضفي لمسة جماليّة وفنيّة على الرؤية الشعريّة بالمجمل، فنجد اختياره للكلمات التي رسمت ملامح الإطار الصوري/ الوصفي (الظاهري) قد جاء محمّلًا بالفخر (فليس على حرب، لكن على غدر)، (حمتني أطراف الردينيّة، إنّي كُميّها، فارسها)، فهو هنا بلغ مبلغًا عاليًا في انتفاضته ضد الاستسلام والخنوع، أظهر ذلك كلماته التي اختارها التي جاءت متناسبة مع الحدث وطبيعة الوصف الداخلي (البنية)، مع الوصف الخارجي (الحدث)، إذ تكلم بصوت المفتخر عبر الوصف المتعالي الذي بدأ جليًّا واضحًا في أبياته التي جاءت متوافقة في بنيتها الداخليّة والخارجيّة. ولم يبلغ الحد عند شاعرنا هنا، بل نجده يفضّل الموت، و أن يكون قبره حواصل النسور، حيث يموت في ساحة الوغى، يقول في ختام قصيدته(بن الخطيب ، 1319هـ، 276/4):

وَ إنْ لَـمْ يَكُـنْ قَبْـرًا فأحْسَـنُ مَوْطِنًـا ... مِـن القَبْـرِ للفِتيـانِ حَوصـلةُ الّنسـرِ

فهو لا يكتفي برثاء نفسه ولم يظهر بموقف الضعف أو الهزيمة لمصيرها، ولكنّه يجعل منها موضع فخر واعتزاز، فهو فارس في القصيدة وفي الحرب. وفي مجال وصف الشعر لحاله وهو في موضع الاعتداد والكبرياء، نجد ابن زيدون معللًّا سجنه تعليلًا حسنًا في معرض رده على الشامتين به، فيصف نفسه بمشهد وصفي جميل مشبهًا نفسه بالشجرة العالية التي تعصف بها الريح، كما يصف نفسه بالشّمس والقمر والصّارم الذكرِ(فاخوري، 1990، 37):

لا يَهنـــئِ الشّـــامتَ المُرتـــاحَ خـــاطِرُهُ ... أَنّـي مُعنّـى الأَمـاني ضـائِعُ الخَـــطَرِ

هَـلِ الرّيـاحُ بِنَجـــمِ الأَرضِ عاصِـــفةٌ ... أَمِ الكُسُـوفُ لِغَيـرِ الشّـمسِ وَ القَمَـرِ

إن طَـالَ فـي السّـجنِ إيـداعِي فَـلا عَجَـبٌ قَـد يُـودَعُ الجفَـنَ حَـدُّ الصّـارِمِ الذِكـــرِ

يقدم لنا ابن زيدون مشهدًا وصفيًّا رائعًا، معتمدًا على الصورة البصريّة لأشيائه التي اختارها (نجم الأرض، كسوف، الشمس، القمر، الصارم)، وهذه الأبيات تنمّ عن ذات متعالية غير متذلّلة وهي من قبيل الاستعلاء ومحاولة التعويض عمّا لحقه من هوان بسجنه، وهي ربّما محاولة لتحقيق توازنه النفسي بهذا الفخر، وفي هذا النص عمد بن زيدون إلى التوصيف المشهدي، إذ جعل موجوداته كلّها بصريّة، وخلق منها فضاءً مفتوحًا، فقام بتنويع مختاراته البصريّة وتقديمها بكل محتوياتها، وهو يرسم بذلك صورة مكتملة الكبرياء، فنحى بمشاهده هذا منحًى سينمائيًّا/بصريًّا من خلال مسحه التّتابعي لترتيب أحداث مختاراته، فكانت أشبه ببيان تفصيلي يقرّ بموقفه السابق. وفي نص آخر لمحمد بن رشيق القلعي الذي يمثل تحدّيًّا ساخرًا لظروفه؛ لفرط أمله وشده تفاؤله، نجد بناء نصّه في حبكة لطيفة متوازنة في إلقاء العرض الوصفي لمشاهده، والغرض الماثل في الحدث القائم الذي تولّد من خلال اختياره للألفاظ، يقول(التّلمساني ، 1968، 3/ 532):

وَ لَـيسَ عِنـدِي مـن الهُمـومِ حـديثُ كُلَّمـــا ســـاءَنِي زَمـــانٌ سُـــرِرْتُ

أَ ترانِـــي أكـــونُ للدَهْـــــــرِ عَونًـــا فَـــإِذَا مَسَّـــنِي بِضـــرِّ ضَجـــــرتُ

غَمـــرةٌ ثُـــمَّ تِنْجَـــلِي فَكَأَنِّـــــــي عِنـــدَ إقـــلاعِ همّهـــا مَـــا ضـــرِرْتُ

فهو متفائل جدًّا بأنّ محنته مجرد سحابة صيف وستزول، فتعود شمس الحرية تشرق من جديد، ولكنّه لن يكون عونًا للدهر في مضاعفة المصيبة، فنجده يؤمّل نفسه بأنّ مأساة السجن آيلة إلى الزوال قريبًا، كما إنّنا نجد أنّ الشاعر بدأ نصّه بطريقة دراميّة/ مشهديّة، بدأت بحدث النفي (ليس) مغيّرًا ترتيب الجملة، إذ قدّم خبرها (عندي من الهموم) على اسمها (حديث)، لينفي عن نفسه الهموم أيًّا كانت، وهذا التقديم من شأنه الاهتمام والعناية، وهو حديثه في نفه الهموم، و إنّ كلّ ما يعيشه سيعقبه فرجٌ قريب، ثُمّ يسترسل في دفع الأحداث داخل نصّه إلى النمو بطريقة دراميّة/ وصفيّة مكمّلة لصورة مشهده الشعريّ العام، ليرسم لنا صورة جميلة حينما يُخيّل لنا موقفه المتحدي والرافض للاستسلام، منوّعًا من ألفاظه وأساليبه اللغويّة: (نفي، استفهام، عطف)، وهذا كلّه ساعده في إنتاج حبكة مشهديّة أعطت لوصفه المشهديّ بُعدًا دراميًّا، فـ"البناء الدراميّ من أساسيات التراجيديا وعماده التأليف الدراميّ في بناء القصيدة وما يحتويه من حدث وشخصيّة وموقف و لغة، يشكّل بها خاصيّة مميزه للجنس الدراميّ مع أشكال أخرى عن بقية الأجناس الأدبيّة الأخرى"(السرغيني ، 2013، 293)، وهذا ما وفّره الشاعر في نصه السابق.

إنّ مهمّة الشّاعر الدقّة في التنقل عبر مشاهده التي يختارها، فليس غريبًا أن نجد التوصيف الشعري في نقل محتويات المنظر قد رُتّبت ترتيبًا مُنسّقًا، و هنا يطالعنا المعتمد بن

عبّاد بأبيات عكست جماليّة عرضه البصري باستقصائه محتويات المنظر الماثل أمام نصوصه، إذ يقول(بدوي وعبدالمجيد، 1951، 94):

تَبَـدّلتُ مِـــن عِـزِّ ظِـلِّ البُنـــُودِ بِـــذلِّ الحَدِيـــدِ وَ ثِقْـــــلِ القُيُـــودِ

وَ كَـــانَ حَدِيـــدِي سِنـــــانًا ذَليقًـــا وَ عَضــبًا رَقِيقًـــا صَـــقِيلَ الحَدِيـــدِ

فَقَـــد صَـــــارَ ذاكَ وَ ذَا أدهمًـــــا يعــضُّ بِســاقَيَّ عَــضَّ الأُسُـــــودِ

إذ يبدو إنّه قد آلمه القيد في أسره، فراح يتذكّر ماضيه وكيف إنّه تبدّل من عزِّ ظلّ الأعلام إلى ظلّ الحديد وثقل القيود، فهو هنا يقصد مقارنة بين حالين، ليؤثّث لمشهده بصورة متكاملة، واستقصاؤه هذا أُريد منه إبراز مظاهر الفرق بين الحالين، حالة النعيم المُعلن عنها في بيته الأوّل، وحالة الشّقاء في الأبيات الأخرى، وهذا التدرّج في نقل محتويات الحدث خلق لنا إيقاعًا حركيًّا أيضًا، فأبعد سمة الجمود عن مشهده، عبر منح المتلقي إحساسًا بالتوتّر والتعاطف، وهو يصوّر قيوده الحديديّة التي التفت حوله والتوت عليه، فصارت تشبه في شكلها وخلقتها بالثعابين التي تتلوى، وفي قوتها وبطشها بالأسود، وهذه القيود لم يحن فكّها بعد فيما يبدو، فها هو يطالعنا ببيت لطيف كيف أنّ قيوده الحديديّة تنشد من يفكّ أسره و قيده بصوتها المفزع نشيدًا ثقيلًا، فتبكي عينه لذلك النشيد الحزين(بدوي وعبدالمجيد، 1951، 106):

يُعِيـدُ عَلـى سَـمْعِي الحدِيـدُ نَشِـيدَهُ ثَقِـيلًا فَتَبْكِـي العَـينُ بـالجسّ و النَّقْـرِ

وهو هنا يعيد تركيب مشهده الوصفي أيضًا، إذ يستخدم مصطلحات الغناء كالنشيد والثقيل والجسّ والنّقر، إذ قدّم ذلك بصورتين صوتيّة وسمعيّة، ليكمل بناء مشهده بأكثر من طريقة، ليعكس لنا براعته التأليفيّة في الشعر، و إنّ عناية الشاعر برصد تفصيلات مشهده قد دفعته إلى العناية في رسم بنائه الوصفي، الذي جاء سرده من خلال تبادل أدوار الحدث في نصّيه، فنجده ينزع إلى الوصف في بيته الأخير في درج المقارنة في نصّه الأول، ويكمله في مشهده الشعري ككلّ، مما خلق منظرًا متكاملًا مختصرًا ختمه ببيته الأخير، وعنايته بالتفصيلات هذه أسهمت في بناء مشهده الوصفي المتكامل، الذي حكى حالة وجدانيّة مرّ بها، وهذا هو من ضروب القول في المشهد الوصفي لدى أغلب شعراء السّجون.

2.وصف السّجن:

لقد كان السجن موضوعًا بارزًا في الشّعر الأندلسي، خاصّة عند الشّعراء الذين تعرضوا للنفي أو الاعتقال، وقد أبدعوا في تصوير تجربة السّجن التي تعرضوا لها، التجربة الغنيّة بالتناقضات، فهي تعبير عن حزنٍ ولوعةٍ، وظلم وقهر، و وحشه وظلام، و أمن وحريّة، فتناوله الشّعراء و "وصفوا المكان الذي سُجنوا فيه، ذلك المكان المظلم الرّطب الذي يناقض تمامًا العالم

الرحب المُضيء الذي كانوا يعيشون فيه، وكان الانتقال من هذا العالم إلى عالم السّجن المظلم الرّهيب صدمة قويّة تأخذ من الشّاعر كل مأخذ"(الخطيب، 1999، 91)، فتنقله بين عالمين وصورتين، سابقة وحاضرة، فيغدو ذلك كله شعرًا يُحاكي ما يعانيه الشاعر.

وهنا نجد الشّاعر الشّريف الطّليق مروان بن عبد الرّحمن يصف السّجن المخيّم عليه بمقارنته بقصر الزّهراء المُضاء ليلًا(الطّبيب، 1981، 1/ 221):

فـــي مَنـــزِلِ كاللّيـــلِ أســـودَ فاحِـــمٍ دَاجِـــي النَّـــوَاحِي مُظلِـــمِ الأثبـــاجِ

يَسْـــوَدُّ و الزّهـــراءُ تَشـــرِقُ حَولَـــهُ كَـــالحِبرِ أودعَ فِـــي دُواةِ العَـــاجِ

إذ يحفل هذا المقطع بمشاهد شعريّة/ وصفيّة تؤسس لطبيعة المكان الآنيّ المُقارن، تحمل مفارقات تصويريّة ما يزيد من حدّة البؤس والتوتر، رغم إنّها في حقيقتها مشاهد مكانيّة معروفة ومتوقعة، إلّا عنصر الزمن قد لا يكون مغيّبًا فيها، وهذا ما عكس مقارنته بين زمنين، زمن السّجن وزمن الزّهراء، لـ" أنّ هذه الأماكن تقع بالضرورة ودائمًا في زمن معين أو في أزمان محدّدة، بمعنى إنّها تقع في ضوء ما"(مايّو ، 1997، 39)، تظل راسخة في الذاكرة تحركها الأحداث بحسب مجرياتها الآنيّة، لأنّ "الأشياء الموصوفة فيها ليست قارّة و إنّما في حالة حركة، ولا يتمّ الوصف في المكان حسب كما هو الأمر في الوصف التقليديّ بل يتمّ في المكان والزمان على غرار الوصف السينميّ"(العانيّ ، 1997، 73–74)، الذي قد يوحي بهما من خلال جزء من أجزاء المنظر الوصفي للمشهد، وهذا ما أبرزه الشاعر من خلال وصفه للسجن بـ(أسود فاحم، داج النواحي)، ليقارنه بـ(الزّهراء، تشرق حوله)، وقد يدل هذا التدرج بعنصر اللون والضوء: (أسود، تشرق، فاحم، الحبر)، وطريقة ترتيب المشاهد على التحول بالزمن الذي صار يعيشه، فهذه الصورة التي حملت المشهد بنقيضيه يعطينا فكرة عن المعاناة التي عاشها. وقد يعمد الشّاعر في كثير من الأحيان إلى الموجودات في بثّ شكواه و آلامه، و ذلك حينما يجد فيها المواسي والمشارك، فيبتعد عن الآخر/ الإنسان في نصوصه، و في هذا المعنى نجد المعتمد بن عبّاد يقول(بدوي وعبدالمجيد، 1951، 111):

هَنِيئًـا لَهـا أنْ لَـم يُفـرَّقْ جميعهَـا وَ لَا ذاقَ فِيهـا البُعـدَ مِـن أهلِهـا أهـــلُ

وَ أنْ لَـم تَبُـتْ مِثْلِـي تَطيـرُ قُلُوبُهَـا إذَا اهتَـزَّ بَـابُ السّـجنِ أَو صَلصَـلَ القِفْـلُ

وَ مَـا ذَاكَ مِمّـا يَعتَرِينِـي وَ إنّمـا وَصفْتُ الّـذي فِـي جبلـةِ الخلـقِ مِـن قـبلُ

فهو يحسد الطير على حريته وراحته، ويقارنه بنفسه التي تعيش في جوٍّ قاسٍ موحشٍ يزرع الرهبة والفزع في قلبه وروحه، وهو هنا يوسّع في دائرة موجوداته ليقدم لنا مشهدًا وصفيًّا رائعًا، قائمًا على استغلال الصور والتدرج في عرضها لتفرض على القارئ/المشاهد بطريقة خاصة، لتمنحه الإحساس بما يعانيه الشاعر ويحسّه: (هنيئًا، لم يفرّق جمعها، أهلُها)، كلمات نلمس فيها

حركة مُشعرة بقوّة الحدث وتأثيره فيه، ونلحظ ذلك عبر تصويره الأشياء ونفسه وهو في طريقه إلى الرّهبة والمعاناة، وهو في قدرته هذه يجعل من مشاهده التي يقدمها أقرب إلى المشهد السينمائيّ المعتمد على أكثر من مؤثر: (سمع، بصر، حس)، (اهتزّ، باب السّجن، صلصل القفل، تطير قلوبها، البُعد، أهلها)، مستغلًّا بذلك أكثر من عنصر في بناء مشهده الوصفيّ، وجاءت حركته المتنقّلة في وصفه (الفراق/ المقارنة)، موازية لنظام الحركة في عمليّة المُشاهدة البصريّة، مستغلًّا بذلك حشده للمناظر البصريّة التي قدمها، بدءًا بمشهد الفراق، ثُمّ منظر باب السّجن وانتهاءً بإحساسه بما يعيشه في وقته الحالي، وما يتركه من أثر داخل الشّاعر/القارئ على حدٍّ سواء، وهو هذا الذي يمنح المشهد الشعريّ بُعدًا وظيفيًّا، وهذا لا يجيء عبثًا بل يحمل في طياته الكثير من المعاني الإنسانيّة، التي يلتقطها كلّ واحد منّا حسب حالته النفسيّة وزاوية النظر التي يتطلع منها إلى المشهد، الذي هو في حقيقته "صورتان، الصورة الواجهة التي تمسّ المتلقي مسًّا مباشرًا خارجيًّا، والصورة العمق التي تختفي وراء الصورة الأولى"(عبيد ، 1987، 134)، وهما الصورتان اللتان أراد تقديمهما لنا الشّاعر، فهو على الرغم من كونه الملك المخلوع الذي يحمل ألم السجن ومعاناته بصبر و أنفة، فجعلته لا يتذلّل ولا يستجدي حريته، فإنّه لا يخفي مشاعره الإنسانيّة ولا يخفي ما يجول في خاطره، وما يعتمل في صدره، خوفًا من الصّمت الرّهيب الذي يلفّ المكان، ويجعل لكلّ حركة صدًى قويًّا و أثرًا عميقًا في النّفس، التي تعاني الحرمان والجور والمعاناة. وقد يمهّد الشّاعر في نصوصه لاستعمال عناصر الطبيعة ليصف لنا المشهد، فيقدّم لنا المكان مُتشابكًا بأحداثه وحبكته وشخوصه، فهو لا يقدمه مُنفردًا عن البنية بشكل عام، و إنّما يقرنه بعناصر أخرى يكمّلها ويتكامل معها، فهذا الشّاعر عبد الملك بن إدريس الجزيريّ يصف سجنه قارنًا إياه بصفات أخرى، يقول(التّلمساني ، 1968، 2/ 120):

فِـــي رَأسِ أجـــردَ شَـــاهِقٍ عَـــالِيَ الـــذُّرى مَـــا بَعـــدَهُ لِمُوجِّـــدِ مـــن معمـــــــرِ

يَـــأوِي إِلَـــــــيهِ كُـــلُّ أَعـــوَر نَاعِـــــقٍ وَ تَهـــبُّ فِيـــهِ كُـــلُّ ريـــــحٍ صَرصَـــرِ

وَ يَكَـــادُ مَـــنْ يَـــــــرقِي إِلَيـــــــهِ مَـــرَّةً فِـــي دهـــرِهِ، يشـــكُو انقِطَـــاعَ الأَبهَـــرِ

فهو هنا يصف سجنه ومكان وجوده في أعالي الجبال، وهو ليس مكانًا إلّا للغربان الناعبة، وكأنّه لا يعقل لبشر أن يصله؛ لا أن يُحبس فيه، وهو في أبياته هذه تمكّن من تصوير مشاهده اليوميّة وهو في السّجن، فهو ينقل لنا بدقّة وصف مكان السّجن بطريقة دراميّة، تلخّصت بنقل المشاهد الواقعيّة التي حلّت به، مُقرنًا إياها حركة إبداعه من خلال وظائف لغته الجماليّة، عبر طريق البنيان اللّغويّ المخصوص بالشّعر، فمثلًا نجد عندك عنده اقتباسًا في قوله: (كلّ ريح صرصر)، مأخوذًا من قوله تعالى: "وَأَمَّا عَادٌ فَأُهْلِكُوا بِرِيحٍ صَرْصَرٍ عَاتِيَةٍ"، (الحاقّة:6)، وهو اقتباس يدل على الهلاك والعذاب، وهو اقتباس متوافق مع الحالة الشعوريّة التي يعيشها الشّاعر،

إذ ربط مشهده الوصفي/الشعوريّ باللغة وقدرتها على توصيل العواطف النفسيّة، ومع الخيال المتفجّر في التّعبير الحسي، فهو يلائم المعاني التي تدور في نفسه عبر آليات المشهد وربطها مع المقاطع الأخرى، وتحمل معها المعنى الفكري ليثير عواطف المتلقي، وهو ينقل المشهديّة ويعكسها بأسلوب فريد. كما قد صوّر الشّعراء في وصفهم السّجن وحشة المكان و وحدتهم فيه، يقول ابن شُهيد في ذلك(زكي، د.ت،100):

فَمَـن مُبلِـغُ الفتيَـانِ أَنّـي بَعدَهُـم ... مُقِـيمٌ بِـدَارِ الظَّـالِمينَ وَحِـيدُ

مُقِـيمٌ بِـدَارٍ سَاكِنـوهَا مِـن الأَذَى ... قِيـامٌ عَلـى جَمـرِ الحمَـامِ قُعُـودُ

وَ يُسـمَعُ لِلجـنَّانِ فِـي جَنَباتِهَـا ... بَسِـيطٌ كَتَرجِيـعِ الصَّـدَى وَ نَشِـيدُ

وَ مَـا اهتـزَّ بـاب السّـجنِ إلَّا تَفَطَّـرَتْ ... قُلـوبٌ لَنَـا خـوفَ الـرّدى وَ كبُـودُ

وقد أبدع ابن شُهيد في نصّه المحمّل بوهج عاطفي للأهل والأصحاب، ذلك الشّوق الذي تُكثره صور شتى، لعلّ رؤيته للمشاهد الماثلة أمامه: (مقيم بدار، جمر الحمام، الحيّات، باب السّجن)، ما يهيج وجدانه ويضفي عليها ملامح حزن تبثّ القلق واللوعة في روحه، وهو هنا يبدأ نصّه بأسلوب الاستفهام يتساءل عن مخبر عن حاله، وهو أسلوب دلّ على عنف المأساة ووقعها الثقيل، الذي أردفه بعبارة (دار الظالمين، وحيد)، وهو بهذا التوظيف يزيد من مشاركي مشهده وهو يصف حاله ليجعل المتلقي شريكًا في مقاسمته مأساته، ثم نجده ينتقل إلى العرض البصري ليعزز ملامح مشهده الوصفي للسجن، مستعينًا بالحركة العموديّة والأفقيّة (قيام/قعود)، وهو تدرّج توصيفي ينقل فيه محتويات المنظر من الأعلى إلى الأسفل، خالقًا بذلك إيقاعًا حركيًّا أضفى صفه الحركيّة لنصّه، فبدأ باستعراض ملامح المكان/السّجن: (دار، جنباتها، بسيط، ترجيع)، وهو كلّ مشكّل للكيان التوصيفي/المكاني الذي عزّزه بالصورة البصريّة التي ختم بها نصّه، فجاءت أشبه بمشاهد متتابعة ضاعفت عنصر التشويق والحيويّة للمكان الموصوف. وتستمر توصيفات الشعراء لأماكن سجنهم ومشاعرهم التي رافقت تجاربهم، وهي مشاعر متباينة بين الشعور بالمرارة والبلاء والمشقّة، واستبدال العزّ بالذّل أو انتظار الموت فيه، وهي مشاعر لا تخرج عن كونها تنفيس عن مكنونات ومآسي تعبّر عمّا يعانونه، يقول البجّاني(الشّنتريني، 1979، 564):

فِـي مَنـزِلٍ مِثـلُ ضـيقِ القبـرِ أَوسـعُهُ ... دَخلْتُـهُ فَحَسِـبْتُ الأَرضَ تَهـوِي بِـي

ومثله قول الشّاعر محمّد بن محمّد بن عاصم في سجنه(الغرناطيّ ، 1989، 2/ 203):

أَودَعُـونِي تَحـتَ الثَّـرَى وَ نَسُـونِي ... فَمَقَـامِي فِيـهِ مَقـامٌ طَوِيـلُ

أَنَـا حَـيٌّ وَ حـالَتِي حـالَ ميّـتٍ ... ليـتَ شِـعْرِي هـل للخـروجِ سـبيلُ

وهي أبيات تُظهر تدافع انفعالات الشاعر ليخترق جدران السّجن و أبوابه الموصدة، إلى مراتع الصِّبا وإلى الأهل وإلى العالم الخارجيّ الغني بالذكريات، وما زاد من مرارة شعورهم هو انقطاعهم شبه التام عن العالم الخارجي، فأبدعوا في توصيف ذلك كلّه عبر مشاهد وصفوا بها كلّ ذلك، فرسموا بها صورة للسجن كما عاشوها وأحسّوا بها. يتّضح من خلال ما تمّ عرضه أنّ المشهد الوصفي في شعر الأسر والسجون قد اتّسم بتجسيد معاناة الشاعر النفسيّة والجسديّة داخل السجن، من خلال استخدام صور حسّية وعاطفية تُبرز قسوة الأسر، فُصوَّروا السجن كمكان موحش مظلم ضيّق، يبعث على الألم والاختناق، ويُقارن أحيانًا بجمال الطبيعة خارج السجن، مما زاد من واقع المأساة عندهم، إضافة إلى استحضار الّذكريات الجميلة عن الماضي والحرّية، و لقد امتاز هذا المشهد بجمالية لغوية عالية، جمعت بين التعبير الصادق والأسلوب، مما جعل شعر الأسر والسجون وثيقة وجدانية و أدبيّة تعبّر عن صراع الإنسان مع القيد و الظلم و الحبس.

المبحث الثّاني

المشهد الحكائيّ

يُعدُّ المشهد الحكائيّ واحدًا من أبرز السّمات التي ميّزت الشعر الأندلسي بشكل عام، وشعر الأسر والسّجون فيه بشكل خاص، إذ عمد الشّاعر السّجين إلى تصوير أحداث ومواقف متنوّعة، معتمدًا على تقانات مشهديّة مختلفة: (سرد، حوار، وصف)، ظهرت في أغراض شعريّة كثيرة، منها: الحنين والذّكرى والشكوى والطبيعة وغيرها، فوصفوا المشاهد بطريقة تجعل القارئ يشعر وكأنّه يشاهد الأحداث(توروك ، 1995، 204). يقوم المشهد الحكائي في شعر الأسر والسّجون في الأندلس على مصدرين غالبًا، الأول ذاتيّ وجدانيّ يتعلّق بالشّاعر نفسه، والثاني اجتماعي يتعلق بظواهر اجتماعيّة تصدر عن علاقة الشّاعر بالمجتمع و مَن حوله، وقد نتج عن هذين المصدرين الموضوعات الرئيسة، التي بنى عليها الشّعراء مشاهدهم الحكائيّة كما سنرى.

1.المشهد الحكائي الذّاتي:

يتبنّى المشهد الحكائيّ في شعر الأسر والسّجون موقفًا شعريًّا من موضوعات خاصّة تتعلق بالشّاعر نفسه، ومردّها الرئيس هو الذات، وما ينجم عنها موضوعات عن علاقة الشّاعر بالوجدان، وهو ينسج خيوط هذه العلاقة في أسلوب حكائي فنّي، يجيء انعكاسًا لما يدور في وجدانه، مُجسّدًا بذلك موقفه الخاص من الأشياء من حوله، فهي محاوله لـ" اعتصار المشهد اليومي للوصول إلى معنى للحياة يقيم خلف عاديّة هذه المشاهد اليوميّة المتكرّرة، ويشكل المعنى الفعلي العميق للحياة الإنسانيّة"(صالح، 1998، 23)، وتجاربها و هي تعيش مجريات الحياة اليومية بمختلف أوضاعها وتقلّباتها. يطالعنا ابن شُهيد بأبيات يعكس فيها حنينه وشوقه إلى

محبوبته، يقدّم ذلك بصورة حوار لطيف فيقول(زكي، د.ت، 102):

تَقُـولُ الَّتــي مِـن بَيتِهَـا خَـفَّ مَركَبِـــــي أَ قُربُـــكَ دانٍ أَم نَـــواكَ بَعِيـــدُ؟

فَقُلـتُ لَهَـا: أَمـرِي إلــى مَـن سَـمَتْ بِـهِ إلـــى المَجْـدِ آبــاءٌ لَــهُ وَ جُــدُودُ

يوضّح ابن شُهيد من خلال هذا المشهد موقفه من المحبوبة، وهو مشهد يبدو إنّه يعكس مواجهة بين جانبين: (العاطفة/ المكانة الاجتماعيّة)، لذا نجد أنّ وحدة الحركة في الحكاية المشهديّة تتوزع على هاتين الحركتين، وما تتجاذبه هاتان الحركتان تجاه العلاقة المحفوفة بالقيود: (المكان الاجتماعيّة)، معتمدًا على أسلوب الحوار المباشر: (تقول، فقلت)، مختارًا لها وزنًا وقافية منحا نصّه نغمة حواريّة رصينة، تتناسب مع طبيعة السؤال والجواب، وهذا المشهد الحكائي يكشف عن روح الاعتزاز والثقة عند ابن شُهيد، إذ ظهر معتزًّا بنفسه ومقتنعًا بقدره، أو بالمصير الذي تتحكّم به مكانة أسرته: (آباء له، وجدود)، وبالمقابل نجد مشاعر الحبيبة تدور في إطار التساؤل والحيرة تجاه علاقتهما، وهما موقفان متباينان بينهما، صاغمها ابن شُهيد في هذين البيتين. ويؤدي الحوار دورًا مهمًّا في بناء المشهد بشكل عام؛ لما له من قدره على توصيل الأفكار للمتلقي، حيث نتمكن من "رؤية الذات المحاورة وهي تقف إزاء الآخر تنقل إليه عبر لغتها فكرتها وتصورها، كما تتلقى منه ردوده"(القضاعي ، 2003، 235)، وينعكس ذلك في كلماته التي تكون تعبيرًا عن المشاعر حينما تغلبه، يطالعنا الشّاعر أبو الحسين بن نزار بأبيات يعبّر فيها عن شوقه إلى محبوبته قائلًا(التّلمساني ، 1968، 1/ 140):

لَقَـدْ بَلَـغَ الشُّـوقُ فَـوْقَ ٱلِـذي حَسِـبتُ فَهَـل للتَلاقِـي سَبِيـــــلُ

فَلَـو أَنَّنِـي مِـتُّ مِـنْ شَوْقِكُـم غَرَامًـا لَمَـا كَـانَ إلّا قَلِـــــيلُ

تُعَلِّلَنِـــي بالتَّدَانِـــي المُنَـــى وَ يَنْشِـدُنِي الـدَّهْرُ: صَـبْرٌ جَمِيـلُ

فَقُـــلْ لِبُثَيْنَـــةَ إِذَا أَصْبَحَـــتْ بَعِيـدًا، فَلَـم يَسْـلُ عَنهَـا جَمِـــيلُ

أَغُـــضُّ جُفُـــونِي عَـــن غَيرِهَـــا وَ سَـمعِي عَـن اللّـومِ فِيهَـا يَمِيـلُ

يحكي هذا المشهد حالة وجدانيّة مرّ بها الشّاعر، ويفرض المشهد سؤالًا: (فهل للتلاقي من سبيل)، يتبع هذا السؤال جواب الشّاعر الذي يأتي تباعًا في الأبيات، وهذا ضرب من ضروب فن القول في طبيعة المشهد الحكائي، وهو مشهد يتناول مشاعر الشوق والحنين الناتج عن الفراق، مع تقديم صور تعكس عمق الإحساس بالانتظار الطويل نتيجة البعد، وقد نجح الشّاعر في تجسيد معاناته من خلال استعماله للأدوات اللغويّة مثل الرمز والإيقاع والتكرار، الرمز متمثلًا باسم (بثينة)، وهو اسم مرجعي أو قناع لمحبوبة الشّاعر، والإيقاع متمثلًا بالقافية المضمومة التي تعطي نغمًا صوتيًّا يساعد على التنفيس عن المشاعر وتفريغ ما يجول من هموم، والتكرار

المتمثل بتكرار بعض الألفاظ مثل: (جميل، الشّوق)، وهذا كله أضفى للنص إيقاعًا عاطفيًّا إن صحّ التعبير. وقد ينزع الشّاعر إلى الوصف في درج الحوار، فيحلّ الوصف في المشهد الشعري محلّ السّرد، ليتصل أول المشهد بآخره من خلال الحوار، وإن باعد الشاعر بين القول وجوابه، فمن ذلك قول الشّاعر يوسف بن هارون الرّمادي، الذي عبّر عن شوقه الذي جاء موصوفًا بالحزن العميق والمعاناة الموجعة، يقول(الإشبيلي ، 1983، 319):

تُكَلِّفُنِـي أَن أَعتـب الدّهـــرُ أَنّهـا ... الجَاهِلـةُ مَـن لـي بأعتـابِ مُحنـــقٌ

وَ قَالَـتْ: تَظُـنّ الـدّهرَ يَجْمَـعُ بَيْنَنـا ... فَقُلْـتُ لهـا: مَـن لِـي يَظُـلُّ مُحَقِّــقُ

وَ لكِنَّنِــي فِيمَـا زَجَـرْتُ بِمـــــثْلَةٍ ... زَجَـرْتُ اجتِمَـاعَ الشَّـملِ بَعْـدَ التَّفَرُّقِ

فَقَـدْ كَانـتْ الأَشْـعارُ فِـي مِثْـلِ بُعْـدِنَا ... فَلَمَّـا التَقَـتْ بـالطَّيفِ قَالَـتْ سَـنَلتَقِي

أَ بَاكِيَـةً يَوْمًـا وَ لَـم يَـأتِ وَقْتُـــــهُ ... سَـيَنْفَدُ قَبـلَ اليـومِ دَمعُـكِ فَارفِقِـــي

إذ نلحظ هنا تعاقب الحكاية المشهديّة المُستعادة (الذّكرى)، المُجسّدة لحالة شعوريّة واحدة، تبدأ بلحظة التّأزّم (تُكلّفني)، وتنتهي بالهدوء والإقرار بفعل الفراق وما يفعله بهما، فنجده يستعين بصيغتي الماضي والمستقبل ليجسد بهما شعور الحزن والفقد، الذي تناوب إيقاعه بين التّأزّم: (قالت، قلت)، والإقرار بالنهاية: (سينفد دمعك)، مما أعطى إحساسًا بديمومة الحركة السّائرة بالحكاية صوب النّهاية الحزينة، وقد تكلم إحسان عبّاس عن طريقة الرّمادي الشّعريّة و أثر السّجن في شعره، يقول: "ومع ذلك فإنّ السّجن كان من أقوى الدّوافع التي كادت أن تحطّم عليه طريقته الشّعريّة التي قامت على المجانة و اللّهو في الموضوع، وعلى الإغراق والإحالة في تعقّب الصّور والمعاني، وانطلقت أشعاره في السّجن من خلجات الحزن العميق ودوافعه"(عبّاس، 1969، 220). وفي المشهد الحكائي يمكن الوقوف على ولوع الشاعر بحكاية الحدث في شعره من خلال رصد أنماط الحكاية فيه، فمن ذلك استغناؤه في بعض شعره عن فعل القول واستبدال (فعل الحديث) بـ(فعل القول)، نحو قوله: حدثوني تسألني، وفي الحقيقة هذه أفعال تحمل إشارة إلى القول، إذ لا تقع الأحداث من دونه، ومن قبيل ذلك قول الشّاعر الرمادي(الإشبيلي ، 1983، 319):

نُسَائِلُـــهَا هَـلَّا كَفَـاكِ نُحُـــــولُهُ ... وَنَصَـــبْتُهُ أَوْ دَمْعُـــهُ وَ هُمُـــــــولُهُ

تَكْنُّفَــهُ هَمّــانِ شَــجوٌ وَ صَـــبْوَةٌ ... فَبُلِّــغَ وَاشِــيهِ الُمـــــــنَى وَ عَذُولُــه

فَـإن يَسْـتَبِن فِـي وَجْهِـهِ هَـمُّ سِـجْنِهِ ... فَقَـدْ غَـابَ فِـي الأَحْشَـاءِ عَنْـكَ دَخِيلُـهُ

مُعَنًّـى بِكتـــــمانِ الحَبِيـبِ وَحُبّـهُ ... فَـإن يُقتَـلِ الكِتمـانُ فَهـــــو قَتِيلُـهُ

فالشّاعر هنا تساءل وتساؤله فيه لوم وشد؛ لأنّه استخدم الأداة (هلّا)، مستوضحًا من المحبوبة ألا يكفيها ما حلّ به من تعب ومن نحول وانسكاب دموع بسبب الفراق، وهذه الحالة مدعاة لأن ينال الوشاة واللائمون ما يتمنون من سوء حال الشّاعر، نلاحظ أنّه قد وسع من دائرة الحدث: (الشّاعر، الحبيبة، الواشي)، ويبدو إنّها حركات متوازية تتحقق فيها دينامية المشهد الحكائي/الشعري، إذ تتكاتف مجتمعة على بناء صورته الكليّة :حركة المشهد، حركة الشخصيّة (الحبيبة) داخل المشهد، وتنامي الدّلالة وتطورها مع تقادم الحركتين الأوليتين، إذ تعمل كل كينونة مشهديّة على تصوير حدث يدل على استمرار الشخصيّة المشهديّة بالحركة والتنقّل من حدث إلى آخر، ومن مكان إلى آخر، ثم يستمر التدرّج مع خطوات المشهد لتقديم وصف متكامل، فينتقل الحدث من شخصيّة إلى أخرى (حبيبة/ شامت)، وهو طريقه لتحول الحكاية وسيرورتها داخل المشهد ككلّ، ومن حالة إلى حالة أخرى بينها علاقة سببية (الفراق مدعاة لحضور الواشي)، وهو ما أُختتم به افتتاحيّة المشهد الحكائي في نهاية النّص. وفي سياق الحديث عن توظيف فعل القول المرادف، نجد ابن زيدون ينظّم أبياتًا غلبت عليها سمة الاستعطاف والحنين والعتاب، يقول(فاخوري ، 1990، 36–37):

مَنْ يَسْأَلِ النَّاسَ عَنْ حَالِي، فَشَاهِدُها مَحْضُ العِيَانِ الَّذِي يُغْنِي عَنِ الْخَبَرِ

لَمْ تَطْوِ بُرْدَ شَبَابٍ كَبْرَةٌ، بَرْقَ المَشِيبِ اعْتَلَى فِي عَارِضَ الشَّعَرِ

قَبْلَ الثَّلاثِينَ، إِذْ عَهْدُ الصِّبَا وَلِلشَّبِيبَةِ غُصْنٌ غَيْرُ مُهْتَصَرِ

يا لَلرَّزايا، لَقَدْ شَافَهْتُ مَنْهَلَهَا غَمْراً، فَمَا أَشْرَبُ المَكْرُوهَ بِالْغُمَرِ

فابن زيدون يقدم لنا لوحة مشهديّة حكائيّة بدأت بالفعل (يسأل)، وهو مرادف لفعل القول أو يشير إليه، كاشفًا عن حاله وما جرى به بسبب المصائب، و إنّ من يسأل عن حاله فهو معلوم يغني السائل عن سؤاله، وما حصل له ليس بسبب تقدّم العمر، مُقرنًا ذلك الحال بأساليب لغويّة ساعدته على إيجاز قوله، فلجأ إلى الاستعارة للتعبير عن معانيه في البيتين الثاني والثالث، وإلى الجناس في البيت الأخير: (الغَمْر، والغُمْر)، وهذا كلّه ساعد الشاعر على تجسيم المضمون وعرضه عرضًا خارجيًّا مرئيًّا، وهذه هي ميّزة من ميزات مشهد الحكاية الذي يتسم بالقدر على ذلك، فتجلّت مشهديّة الحكي الشعري التي سردت تفاصيل الواقع:(يسأل عن حالي، شاهدها، يغني عن الخبر، برق المشيب، الشبيبة)، وعرضت تفاصيلها المعبأة بالقلق والهموم، والتي تلامس شغف المتلقي ونزوعه إلى معاينة الحال عبر منظومة المشاهد، التي تفضي كلّ واحدة منها إلى الأخرى، وهذا الحال مناسب لسياق النص ومناسبته، فهو في أبياته هذه يخاطب أبا الحزم ابن جهور القائم بأمر قرطبة، يستعطفه للنظر في حاله، فنجد تنامي الحدث بدءًا بفعل الحكي (يسأل)، مرورًا بعرض الحال: (الشيب والمشيب)، لنجد تعاقب الحدث شيئًا فشيئًا منحدرًا صوب

النهاية المفزعة، التي ختم بها النّص.

2. المشهد الحكائي الاجتماعي:

يتبنّى المشهد الحكائي في الشعر بصورة عامّة موقفًا شعريًّا من موضوعات تتعلق بظواهر اجتماعيّة، وتصدر هذه الموضوعات عن علاقة الشّاعر بالمجتمع من حوله على اختلاف صور تلك العلاقة، وهو ينسج خيوط بنائها في نصوصه الشعريّة بأسلوب حكائيّ فنّي تفاعلي مع محيط واقعه المعيش، وهذا هو أحد أساليب الشّعر الفنيّة التي تجمع بين السّرد الشّعري والتّصوير الاجتماعيّ. إنّ حضور المجتمع في الأدب تعبير حيّ عن الوظيفة الإنسانيّة للأدب والرسالة التي يحملها، وعن رؤى الأديب لمجتمعه، ومن وظيفته الأساس ألّا يعرض صورة جامدة للواقع الاجتماعي، إذ لا تتحقق رسالة الأديب من دون أن يتبنّى موقفًا واضحًا من الظّواهر التي من حوله، والشّعر الأندلسي بصورة عامّة لم يعد مجرد أداةٍ للتعبير فحسب، بل كان أيضًا مرآة للمجتمع الأندلسي(الباشا ، 2005، 17)، وجّهه أصحابه إلى طبقات مختلفة من المجتمع، لكنّ محور الدرس في هذا البحث يتناول النصوص الشعريّة الاجتماعيّة ذات الطابع الحكائي تحديدًا، وفي شعر الأسر والسّجون على وجه الخصوص أيضًا، وهو شعر حمل المعاني المتنوعة وبالأساليب المتعددّة.

ومن المظاهر الحكائية الاجتماعيّة التي تخلّلت شعر الأسر والسّجون في الأندلس (طلب العفو و الصّفح)، يقول ابن عمار(القضاعي ، 1963، 213):

قُـلْ لِبَـرقِ الغَمَـامِ ظَـاهِرٌ بَرِيـدِي قَاصِـــدًا بِالسَّـــلامِ دَارَ الرَّشِيـــدِ

فَـإِذَا مَـا اجـتَلَاكَ أَو قَـالَ مَـاذَا؟ قُلْـتُ إِنّـي رَسُـولُ بَعـضِ العَبِيـدِ

الشّاعر هنا يستعطف المعتمد مستشفعًا بابنه الرشيد، وهو مشهد حكائي يجسّد حالة اجتماعيّة لها سياقاتها الأخلاقيّة والإنسانيّة في كل زمان ومكان، مغلّفًا إياه بأسلوب حواري بسيط غير متكلّف، قريبًا من اللغة المحكيّة ذات السّمة الشعبيّة، غير إنّه بنى حواره في شعره على نسق قيمي/ فنّي، جاعلًا اللغة أداته الأساس، فهي خير وسيلة للوصول إلى غايته، لنجده ينتقل إلى شفيع آخر من أجل الحصول على العفو، فها هو يستشفع بالمأمون ابن المعتمد قائلًا(الإشبيلي ، 1989، 309):

هَـلّا سَـأَلْتَ شَـفاعَةَ المَأمُـــــومِ أَو قُلْـتَ مَـا فِـي نَفْسِـهِ يَكْفِينِـــــي

بِيَـدِي مِـن المَـأمونِ أَوْثَـقُ عصْـمَةً لَـو أنّ أَمْـرِي فـي يَـدِ المَأمـــــونِ

أَمـري إِلَـى مَـوْلًى إِلَيـــــهِ أَمْـرُهُ وَ كَفَـاهُ مِـن فَـوقِ كَفَـــــاهُ وَ دُونِ

ومما يُلاحظ على بعض أشعار الاستعطاف التي قيلت في السّجون، نزوع بعض الشعراء إلى نزعة الفخر، فنجد إباء الشّاعر حتى في اعتذاره، و إنّه ليس خاضعًا ولا متذللًا، وهذا ما نجده عند ابن زيدون، إذ نراه يضع نفسه على قدم المساواة مع الأمير ابن جَهور، إذ نجده في كثير من الأحيان يفخر بنفسه و أدبه أمام حسّاده، بل نراه في أبيات له تشبه التّهديد لابن جَهور، يقول(فاخوري ، 1990، 50):

سَـيُغْنَى بِمَـا ضَـيَّعْتَ مِنِّـــي حَافِـــظٌ وَيُلْفَـى لِمَـا أَرْخَصْتَ مِـنْ خَطَرِي مُغْلِـي

وَأَيْـنَ جَـوَابٌ عَنْـكَ، تَرْضَـى بِـهِ العُـلا إِذَا سَـأَلَتْنِي بَعْـدُ أَلْسِـنَةُ الحَفْـــــلِ

يخاطب ابن جهور إنّه إذا أضاعه فإنّه سيجد من يحفظه، و إذا أرخص مكانه فسيجد من يعرفه ويقدّره حقّ تقديره، و يعود فيحضّه على إجابة مطلبه و الشّفاعة له حتى العلا، فإذا سُئل ابن زيدون عنه أجاب بما يتسق مع مجده وعلاه، ونلحظ من خلال ذلك أنّ المشهد الحواري صوّر سلوك الشّخصيّة/ ذات الشّاعر في هذا الموقف، كاشفًا بذلك بُعدًا أصيلًا من أبعادها، و هو ما وضّحناه قبل قليل، إذ استعان الشّاعر بالحوار المُجسِّد للسلوك، الذي كشف عن هيمنة الطرف الأول/ الشّاعر على الحوار، وخفوت صوت الطّرف الثّاني/ ابن جَهْوَر في أبياته –على أقل تقدير–، الذي جاء فيه ارتفاع صوت الشّاعر، الّذي احتل مساحة المشهد، و هو يعرض الفخر بنفسه والاعتداد بها. وقد يلجأ الشّاعر أحيانًا إلى تلاحم الحوار، أي يتجاوز مرحلة الحديث مع الإنسان إلى الطّبيعة والموجودات، ويضفي عليها صفة الإنسانيّة، وذلك حينما يضيق الشاعر ذرعًا ولا يجد من مواسٍ له في محنته، فيتجه لتشكيل مشهده الحواري معتمدًا على بلاغة المسموع والمرئي معًا، فيجد في ذلك وسيلة حيويّة لتسليط الضوء على محنته، يقول ابن شُهيد في هذا المعنى(زكي ، د.ت، 101):

وَقُلْـتُ لِصـدّاحِ الحَـــمام وَ قَـــد علـى القَصْـرِ إِلْفًـا وَ الـدُّموعُ تَجُـودُ

أَيُّهـــا البَـــاكِي عَلـــى مَـــــن كِلانـــا مُعنًّـــى بالخَـــــــلاءِ فَريـدُ

وَ هَـل أَنـت دَانٍ مِـن مُحِـــبٍّ نَـأَى عَـن الإِلْـفِ سُـلْطَانٌ عَلَيْـهِ شَدِيـــدُ

وَ مَـــا زَالَ يُبْكِينِـــي وَ أُبْكِيـــهِ وَ لِلشَـوْقِ مِـن دُونِ الضُّـلُوعِ وُقُـودُ

إِلَـى أَن بَكَـى الجُـدْرَانُ مِـن طُـولِ وَ أَجْهَـشَ بَـابٌ جَانِبَـاهُ حَدِيـــــدُ

فالحوار هنا متعدد الأطراف، يُشعر بوجود مجلس يضم مجموعة من الرفاق، يقدم فيها الشاعر من خلال الحوار موقفًا إنسانيًّا مؤثرًا، تشفّ نبرة اليأس والحزن فيه عن دفق من الحميميّة، والألفة والدفء بينه وبين موجوداته: (الحمام، القصر، الجدران، الباب)، مجسدًا بذلك لحظات الواقع الآني المتأزم للشاعر، وما يحمله حاضره من صور مُعبأة بمرارات وآلام لا تقوى

الأجواء الحاضرة بكل ما فيها من بواعث من تغييبها أو حثّ الذات على تناسيها: (ما زال يبكيني، أبكيه جاهدًا)، بل أدى ذلك إلى استمراريّة صوره الحزن الذي تجاوزه إلى الجدران: (بكى من طول شجوننا)، فالشعر هنا يرتب مشهده في عمليّة متسلسلة عبر توسيع دائرة حواره ومشاركيه في الحدث الأساس (الحوار)، الذي قام بالدور الأكبر في نقل مجريات الحدث وبثّ الحزن في المشهد وعلى طول أدواته، مانحًا استمراريّة فعل الحزن بصورة تشعرنا بأنّه يبدو وكأنّه يحدث الآن، وبذلك تكتمل عناصر المشهد، فهو يلتفت إلى مناجاة الحمام الذي يماثله في معاناته من فقد الإلف والبُعد عنه مُرغمًا، فيبكيان معًا إلى أن تبكي عليهما جدران السجن و أبوابه.

وإذا رحنا نتتبع شعراء الأسر والسّجون والأغراض التي ضمنوها في أشعارهم فإنّنا سنجد مضامين متنوعة لغرضهم الأساس، ويبدو هذا طبيعيًّا، فما يعانيه الشّاعر وهو ينشد الخلاص يجعله يطرق شتى السبل للحصول على العفو والخلاص، وهنا نجد الشاعر عبد الله ابن الشمر بن نمير القرطبي يمدح أمير الأندلس يوسف عبد الرحمن بن الحكم واصفًا إياه بالربيع للخَلق – خيرًا و جُودًا وفضلًا وصفاءً، و إنّه يسع الناس جميعًا، فيقول(الأندلسي ، د.ت، 1/ 126):

قُــلْ لِمَــنْ أَمْسَــى بِــأَرضِ الـــ ـــــــغربِ لِلخَلْـــــقِ رَبِيعَـــــا

لَا يَضِــيقُ لِــي مِنْـــكَ مَــا قَــد وَسِـــــعَ النَّـــــاسَ جَمِيـــــعًا

فالشاعر هنا يقدم ممدوحه خالعًا عليه صفات مثلى، يبدأ أبياته بفعل الأمر (قُل)، وهو أداة المشهد الحكائي الرئيسة، مسترسلًا بذكر الصفات له، لنلاحظ بلوغه حدّ الغلّو والمبالغة في البيت الثاني، من أجل أن يعطف عليه الأمير، فهو ذو قلب يسع الناس جميعًا. نلحظ مما تقدم ذكره أنّ المشهد الحكائي العام في شعر الأسر والسجون لم يكن مجرد وصفٍ للمحن، بل كان أسلوبًا أدبيًّا راقيًا، جمع بين السّرد والتّصوير والشعور العميق بالحرمان والظلم والحزن، مما جعله شعرًا مؤثّرًا في المتلقي، حاملًا رسائل إنسانيّة بأبعادها الماديّة والمعنويّة.

خاتمة البحث

1. يتشارك الأدب والفنون الأخرى في كثير من العناصر، و يُعدُّ هذا التّشاركُ مرآةً للمجتمع، فهو يعكس الثقافة والقيم والتحديات التي يواجهها الإنسان، فهي تلتقي في فاعلية وسائلها من خلال نقاط الالتقاء فيما بينها جميعًا.

2. إنّ انفتاح الأدب يمثل إحدى الظواهر التي أغنته وأثرت تجربته الفنيّة، وبهذا فهو لم يعد محصورًا في نطاق الكتابة وحدها، بل تداخل وتفاعل مع بقيّة الفنون، مما عزّز من قيمة العمل الأدبي، فجعله قوّة فنيّة شاملة للتعبير الإنسانيّ.

3. إنّ المشهد الوصفي في شعر الأسر والسجون قد اتّسم بتجسيد معاناة الشاعر النفسيّة والجسديّة داخل السجن، من خلال استخدام صور حسّية وعاطفية تُبرز قسوة الأسر، فُصوِّر السجن كمكان موحش مظلم ضيّق، يبعث على الألم والاختناق، ويُقارن أحيانًا بجمال الطبيعة خارج السجن، مما زاد من واقع المأساة عندهم، إضافة إلى استحضار الّذكريات الجميلة عن الماضي والحرّية.

4. إنّ المشهد الحكائي العام في شعر الأسر و السجون قد جمع بين أكثر من تقانة أدبيّة/ فنيّة مع تعميق الشّعور بالتجربة التي يعيشها الشّاعر، من خلال عرضها بمشهدها الذي أوردها فيه، فنجح بذلك شعراء الأندلس عامّة وشعراء الأسر و السّجون خاصّة من تضمين قصائدهم تقانات كثيرة، تأخذ و تعطي، تؤثّر و تتأثّر، فكانت القصيدة هي المُنتج الأدبي الرّفيع لكل ذلك.

المصادر والمراجع

أوّلًا: الكتب:

1. ابن الخطيب، لسان الدين (1319هـ). ***الإحاطة في أخبار غرناطة***. ط1. مصر: مطبعة الموسوعات.

2. ابن منظور (1998) ***لسان العرب***. تحقيق: عبدالله علي الكبير. محمّد أحمد حسب الله. هشم محمّد الشاذلي. القاهرة: دار المعارف للنشر.

3. إسماعيل، عزالدين (2000) ***الشعر العربي المعاصر. قضاياه و ظواهره الفنيّة و المعنويّة***. ط3. لبنان: دار الفكر العربي.

4. الاشبيلي، ابن خاقان الفتح بن محمّد (1989) ***قلائد العقيان و محاسن الأعيان***. ط1. تحقيق: حسين خريوش. الأردن: دار المنار.

- (1983) ***مطمح الأنفس ومسرح التأنّس في مُلح أهل الأندلس***. ط1. تحقيق: محمّد على شوابكة. بيروت: مؤسّسة الرّسالة.

5. إطميش، محسن (1982) ***دير الملاك دراسة نقدية للظواهر الفنيّة في الشعر العراقي المعاصر***. العراق: منشورات وزارة الثقافة والإعلام.

6. امين، عبدالقادر حسين (د.ت). ***شعر الطّرد عند العرب. دراسة مسهبة لمختلف العصور القديمة***. النجف: مطبعة النعمان.

7. الأندلسي، ابي سعيد (د.ت) ***المُغرب في حُلى المغرب***. تحقيق: شوقي ضيف. مصر: دار المعارف.

8. إيجري، لايوس(1956) ***فنّ كتابة المسرحيّة***. د.ط. ترجمة: دريني خشبة.

9. الباشا، مهجة امين (د.ت) ***محنة شعر السّجون والأسر في الأندلس. عهد بني أميّة والعامريّين والفتنة وملوك الطّوائف***. ط1. سوريا: دار سعد الدّين للطباعة والنّشر.

10. بدوي، احمد وعبدالمجيد، حامد (1951) ***ديوان المعتمد بن عبّاد***. القاهرة: المطبعة الأميريّة.

11. التلمساني، أحمد بن محمد المقّري (1968) ***نفح الطّيب من غصن الأندلس الرّطيب***. تحقيق: إحسان عبّاس. دار صادر.

12. توروك، جان بول (1995). ***فنّ كتابة السّيناريو***. ترجمة: قاسم المقداد. منشورات وزارة الثّقافة. المؤسّسة العامة للسينما.

13. ثاني، قدور عبد الله (2005). ***سيميائيّة الصورة. مغامرة سيميائيّة في أشهر الإرسالات البصريّة في العالم***. وهران: دار الغرب للنشر والتوزيع.

14. جبور، عبدالنور (1982) ***المعجم الأدبي***. ط2. بيروت: دار العلم للملايين.

15. حجاب، محمد نبيه (1973) ***معالم الشّعر وأعلامه في العصر العبّاسيّ الأوّل***. ط1. القاهرة: دار المعارف.

16. خضر، عبدالفتاح واخرون (1984). ***السّجون مزاياها وعيوبها من وجهة نظر إعلاميّة***. ط2. الرياض: المركز العربي للدراسات الأمنيّة و التّدريب.

17. الخطيب، رشا عبدالله (1999). ***تجربة السّجن في الشّعر الأندلسيّ***. ط1. أبو ظبي: المجمع الثقافي.

18. الرواشدة، اميمة عبدالسلام (2015). ***التّصوير المشهدي في الشّعر العربيّ المعاصر***. الأردن: وزارة الثقافة.

19. زايد، علي عشري (2002). ***عن بناء القصيدة العربية الحديثة***. ط4. القاهرة: مكتبة ابن سينا للطباعة و النشر و التوزيع والتصدير.

20. زكري، يعقوب (د.ت) ***ديوان ابن شُهيد الأندلسيّ***. دار الكتاب العربي للطباعة و النّشر.

21. السرغيني، محمد (2013) ***المأساة والرؤية المأساويّة في المسرح العربي الحديث***. ط1. المغرب: دار الأمان.

22. الشّنتريني ، أبو علي بن بسّام. (1979) ***الذّخيرة في محاسن أهل الجزيرة***. ط1. تحقيق: إحسان عبّاس. بيروت: دار الثّقافة.

23. صالح، فخري (1998). شعريّة لتّفاصيل. ***أثر ريتسوس في الشّعر العربيّ المعاصر. دراسة ومختارات***. ط1. لبنان: المؤسّسة العربيّة للدراسات و النّشر.

24. الطبيب، أبو عبدالله محمّد بن الكتاني الطّبيب. (1981) ***التّشبيهات في أشعار أهل الأندلس***. ط2. لبنان: دار الشّروق.

25. عباس، احسان (1969). ***تاريخ الأدب الأندلسي. عصر سيادة قرطبة***. ط2. لبنان: دار النّقافة.

26. عبدالحميد، شاكر (2008) ***الفنون البصريّة وعبقريّة الإدراك***. القاهرة: الهيئة المصريّة العامة للكتاب.

27. عجور، محمد (2010). ***التّقانات الدراميّة السّينمائيّة في البناء الشّعري المعاصر***. ط1. . الشارقة: دائرة الثّقافة و الإعلام.

28. عدوان، ممدوح (د.ت) ***حيونة الإنسان***. ط2. سوريا: دار ممدوح عدوان للنشر والتوزيع.

29. الغرناطي، أبو يحيى محمّد بن عاصم (1989). ***جنة الرّضى في التّسليم لما قدّر الله وقضى***. تحقيق: صلاح جرّار. الأردن: دار البشير.

30. فاخوري، حنا (1990) ***ديوان ابن زيدون***. ط1. بيروت: دار الجيل.

31. القضاعي، أبو عبدالله محمّد بن عبدالله (1963) ***الحلّة السّيراء في أشعار الأمراء***. ط1. تحقيق: حسين مؤنس. القاهرة: الشّركة العربيّة للطباعة و النّشر.

32. الكبيسي، طراد (1997) ***في الشّعريّة العربيّة. نحو وعي مفهومي جديد. عودة إلى الجذور الأقدم***. ط1. دار أزمنة للنشر والتوزيع.

33. كربيع، نسيمة (2009). ***التداخل الفنّي بين الأدب والفنون***. ط1. الأردن: دار أسامة للنشر والتوزيع.

34. كلود، عبيد (2010). ***جمالية الصورة في جدلية العلاقة بين الفن التشكيلي والشعر***. ط1. لبنان: مجد للمؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع.

35. المالقي، أبو القاسم بن رضوان (1984) ***الشّهب اللامعة في السياسة النافعة***. ط1. تحقيق: د. علي سامي النشّار. المغرب: دار الثقافة. الدّار البيضاء.

36. مايو، بيير (1997) ***الكتابة السّينمائيّة***. ط1. ترجمة: قاسم المقداد. سوريا: وزارة الثقافة . المؤسّسة العامّة للسينما.

37. مؤنسي، حبيب (2000) ***فعل القراءة (النشأة والتحويل)***. الجزائر: دار الغرب للنشر والتوزيع.

38. مؤنسي، حبيب (2003) ***شعرية المشهد في الإبداع الأدبيّ***. ط1. الجزائر: دار المغرب للنشر والتوزيع.

39. الياس، ماري وحسن، حنان (1997) ***المعجم المسرحي. مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض***. ط1. لبنان: ناشرون.

ثانيًا: البحوث و الدّوريات:

1. أحمد، يوسف (1995) ***أدب السّجون في العصر العبّاسيّ***. مج 10. ع 2. مجلة مؤتة للبحوث و الدراسات.

2. بويكري، أسماء (2016) ***المشهد في المعجم و المصطلح***. دراسة المشهد السّرديّ للثلاثيّات الروائيّة. ع38. الجزائر: مجلة الممارسات اللغويّة.

3. العاني، شجاع (1997) ***الكتابة بالكاميرا دراسة في اللغة السينمّية. في أدب محمد خضيّر***. ع4. مجلة الأقلام.

4. عبدالرحيم، عبدالرحمن (2003) ***مشهد الصّيد و فن الحكاية تطور مشهد الصّيد من الجاهليّة إلى نهاية العصر الأمويّ***. م 25. ع 11. مجلّة جامعة البعث.

5. عبيد، محمد صابر (1987) ***أنماط الصّورة في شعر أحمد عبد المعطي حجازي***. ع2. مجلة أقلام.

References

1. Ibn Bassam al-Shantarini, A. A. (1979). ***Al-Dhakira fi Mahasin Ahl al-Jazira***. Edited by Ihsan Abbas. 1st ed. Dar Al-Thaqafa. Beirut, Lebanon.
2. Ibn al-Abbar, A. A. M. (1963). ***Al-Hulla al-Sira' in the Poetry of Princes***. Edited by Hussein Moanis. 1st ed. Arab Printing and Publishing Company. Cairo.
3. Ibn al-Khatib, L. A. M. (1901). ***Al-Ihata fi Akhbar Gharnata***. 1st ed. Encyclopedia Press. Egypt.
4. Ibn Sa'id al-Andalusi. (n.d.). ***Al-Mughrib fi Hula al-Maghrib. Edited by Shawqi Dayf***. Dar Al-Ma'arif. Egypt.
5. Ibn Khakan al-Ishbili, A. N. A. M. U. (1983). ***Ambitions of the Soul and the Stage of Sociability in the Wit of the People of Al-Andalus***. Edited by Muhammad Ali Shawabka. Al-Resala Foundation. Beirut, Lebanon.
6. Adwan, M. (n.d.). ***Animalization of Man. Mamdouh Adwan Publishing and Distribution***. Damascus, Syria. 2nd ed.
7. Karbia, N. (2009). ***Artistic Interference Between Literature and the Arts***. Osama Publishing and Distribution. Amman, Jordan.
8. Ajur, M. (2010). ***Cinematic Dramatic Techniques in Contemporary Poetic Structure: A Critical Study***. Department of Culture and Information. Sharjah.
9. Ismail, E. (2000). ***Contemporary Arabic Poetry: Its Issues, Artistic and Semantic Phenomena***. 3rd ed. Dar Al-Fikr Al-Arabi. Beirut, Lebanon.
10. Utaimish, M. (1982). ***Dayr al-Malak: A Critical Study of Artistic Phenomena in Contemporary Iraqi Poetry***. Ministry of Culture and Information Publications. Baghdad.
11. Al-Mu'tamid ibn Abbad. (1951). ***Diwan of Al-Mu'tamid ibn Abbad***. Edited by Ahmad Ahmad Badawi and Hamed Abdel-Meguid. Amiriya Press. Cairo.
12. Ibn Shuhayd al-Andalusi. (n.d.). ***Diwan of Ibn Shuhayd al-Andalusi***. Edited by Yaqub Zaki. Arab Book House for Printing and Publishing.
13. Ibn Zaydun. (1990). ***Diwan of Ibn Zaydun***. Edited, compiled, explained, and fully vocalized by Hanna Fakhouri. 1st ed. Dar Al-Jil. Beirut.

14. Amin, A. Q. H. (n.d.). ***Exile Poetry in Arab Culture: A Comprehensive Study of Ancient Eras***. Al-Nu'man Press. Najaf.
15. Abbas, I. (1969). ***History of Andalusian Literature: The Era of Cordoba's Supremacy***. 2nd ed. Dar Al-Thaqafa. Beirut, Lebanon.
16. Hijab, M. N. (1973). ***Landmarks and Figures of Poetry in the Early Abbasid Era***. 1st ed. Dar Al-Ma'arif. Cairo.
17. Ibn Manzur, J. D. M. (1998). ***Lisan al-Arab***. Edited by Abdullah Ali Al-Kabir, Muhammad Ahmad Hasballah, Hashim Muhammad Al-Shadhili. 1st ed. Dar Al-Ma'arif. Cairo.
18. Jabbour, A. N. (1982). ***Literary Dictionary***. 2nd ed. Dar Al-Ilm Lilmalayin. Beirut, Lebanon.
19. Al-Maqri al-Tilmisani, A. I. M. (1968). ***Nafh al-Tib from the Branch of Andalusia the Fragrant***. Edited by Ihsan Abbas. Dar Sader. Beirut.
20. Kubaisi, T. A. (1997). ***On Arabic Poetics: Towards a New Conceptual Awareness, A Return to the Ancient Roots***. Dar Azmina for Publishing and Distribution.
21. Zayed, A. A. (2002). ***On the Structure of the Modern Arabic Poem***. 4th ed. Ibn Sina Library for Printing, Publishing, Distribution, and Export. Cairo.
22. Arab Center for Security Studies and Training. (1984). ***Prisons: Advantages and Disadvantages from a Media Perspective***. Proceedings of the First Scientific Symposium. 2nd ed. Riyadh.
23. Ibn Ishbili, F. K. (1989). ***Qala'id al-'Iqyān wa Mahāsin al-A'yan***. Edited by Hussein Kharyoush. Dar Al-Manar. Jordan.
24. Rawashda, O. A. S. (2015). ***Scenic Imagery in Contemporary Arabic Poetry***. Ministry of Culture. Amman, Jordan.
25. Mayot, P. (1997). S***creenwriting***. Translated by Qasim Al-Miqdad. Ministry of Culture – General Organization for Cinema. Damascus, Syria.
26. Thani, Q. A. (2005). ***Semiotics of the Image: A Semiotic Adventure in the World's Most Famous Visual Messages***. Proofread by Taher Abdul Muslim & Thierry Lensian. Dar Al-Gharb Publishing and Distribution. Oran.
27. Al-Rawashda, O. A. S. (1981). ***Similes in the Poetry of the People of Al-Andalus***. Edited by Ihsan Abbas. Dar Al-Shorouk. Beirut, Lebanon.
28. Mounassi, H. (2000). ***The Act of Reading: Origin and Transformation***. Dar Al-Gharb Publishing and Distribution. Algeria.

29. Claude, O. (2010). ***The Aesthetic of the Image in the Dialectic Between Visual Art and Poetry***. Majd University Institution for Studies, Publishing, and Distribution. Lebanon.
30. Egri, L. (1956). ***The Art of Playwriting***. Translated by Drini Khashaba.
31. Torok, J. P. (1995). ***The Art of Screenwriting***. Translated by Qasim Al-Miqdad. Ministry of Culture Publications, General Organization for Cinema.
32. Al-Khatib, R. A. (1999). ***The Experience of Imprisonment in Andalusian Poetry***. Cultural Foundation. Abu Dhabi.
33. Al-Nashar, A. S. (1984). ***The Luminous Meteors in Effective Politics***. Edited by Dr. Ali Sami Al-Nashar. Dar Al-Thaqafa. Casablanca, Morocco.
34. Amin Al-Basha, M. (n.d.). ***The Ordeal of Prison and Captivity Poetry in Andalusia: Umayyad, Amirid, Fitna, and Taifa Periods***. Dar Saad Al-Din for Printing and Publishing. Damascus, Syria.
35. Al-Gharnati, A. Y. M. I. A. (1989). ***The Paradise of Contentment in Submission to God's Decree. Edited by Salah Jarra***r. Dar Al-Bashir. Amman, Jordan.
36. Saleh, F. (1998). ***The Poetics of Detail: The Influence of Ritsos on Contemporary Arabic Poetry (Study and Selections)***. The Arab Foundation for Studies and Publishing. Beirut, Lebanon.
37. Mounassi, H. (2003). ***The Poetics of the Scene in Literary Creativity***. Dar Al-Maghrib Publishing and Distribution. Algeria.
38. Elias, M., & Kassab Hassan, H. (1997). ***Theatrical Dictionary: Concepts and Terminology of Theater and Performing Arts***. Lebanon Publishers. Lebanon.
39. Al-Sarghini, M. (2013). ***Tragedy and the Tragic Vision in Modern Arabic Theater***. Dar Al-Aman. Rabat, Morocco.
40. Abdul Hamid, S. (2008). ***Visual Arts and the Genius of Perception***. Egyptian General Book Organization. Cairo.

Second: Research and Periodicals

1. Ubaid, M. S. (1987). ***Image patterns in the poetry of Ahmad Abdul-Mu'ti Hijazi***. Aqlam Magazine, (2).
2. Ahmad, Y. M. (1995). ***Prison literature in the Abbasid era***. Mu'tah Journal for Research and Studies, 10(2).

3. Abdul Rahim, A. R. (2003). ***The hunting scene and the art of storytelling: Development from pre-Islamic times to the end of the Umayyad era***. Al-Baath University Journal, 25(11).
4. Boubakri, A. (2016). ***The scene in lexicon and terminology: A study of the narrative scene in novelistic trilogies***. Journal of Linguistic Practices, Mouloud Mammeri University of Tizi Ouzou – Laboratory of Linguistic Practices, Ahmed Draia University – Adrar, (38), December.
5. Al-Aani, S. (1997). ***Writing with a camera: A study in cinematic language in the literature of Muhammad Khudair***. Aqlam Magazine, (4).