Quarterly refereed journal for studies & research (Educational & Human Sciences) No. 32

ISSN (Print) 2596 – 7517
ISSN (Online) 2597 – 307X
FULL PAPER

التشكيل الإيقاعي في شعر السجن الأندلسي: نماذج مختارة

Rhythmic Structure in Andalusian Prison Poetry: Selected Models

إعداد

د. محمد أحمد الرقيبات
Assoc. Prof. Dr. Mohammad Ahmad Alruqibat
Department/ Arabic Literature and Criticism
Jerash University/ Jordan
mrqibat@gmail.com

المستخلص:

يسعى هذا البحث إلى دراسة التشكيل الإيقاعي في شعر السجن الأندلسي، وذلك من خلال الوقوف على عناصر التشكيل الإيقاعي الخارجية والداخلية، وقد اعتمد البحث على مجموعة من النماذج الشعرية لشعراء أندلسيين سجنوا لأسباب متعددة، ومن خلال المنهج الوصفي التحليلي تم تحليل النماذج الشعرية على مستويين إيقاعيين: المستوى الخارجي: الوزن والقافية، والمستوى الداخلي: تكرار أصوات الروي، وتكرار الألفاظ الأفقي والعمودي والمركب.

توصل البحث إلى عدة نتائج، من أبرزها: أن شعر السجن لم يخرج عن الإطار العام في توظيف البحور الشعرية، والأمر نفسه ينطبق على توظيف حروف الروي والقافية بنوعيها المطلقة والمقيدة، وأن توظيف التكرار العمودي، خاصة في وصف الطبيعة والأماكن الجميلة، عكس مفارقة حادة بين جمال الذاكرة وقبح الحاضر، كما ظهر أثر الإيقاع في تشكيل الدلالة وتدعيمها.

الكلمات المفتاحية: التشكيل الإيقاعي، شعر السجن، الأندلس، الوزن والقافية، الإيقاع الداخلي.

Abstract:

This study aims to examine the rhythmic structure in Andalusian prison poetry by identifying its external and internal rhythmic elements. The study relies on a collection of poetic works by Andalusian poets who were imprisoned for various reasons. The study uses a descriptive-analytical approach by analyzing the poetic examples on two rhythmic levels: the external level—meter and rhyme—and the internal level—the repetition of the last sound of each line, and the repetition of words horizontally and vertically .

.

The study reaches the following notable conculsions: first, the prison's poetry did not deviate from the general framework in the use of poetic meters, and the same applies to the use of rhyming letters and rhyme in both its absolute and restricted forms, second, the use of vertical repetition, especially in the description of nature and beautiful places, reflected a clear contrast between the beauty of memory and the ugliness of the present. third, The impact of rhythm on shaping and reinforcing meaning . .
Keywords : rhythmic structure, prison poetry, Al-Andalus, meter and rhyme, internal rhythm .

. المقدمة:

يشكّل شعر السجن في التراث العربي فضاءً إبداعيًا بالغ الخصوصية، إذ ينشأ في ظل ظروف استثنائية من القهر والعزلة والحرمان، فينعكس ذلك على بنيته النفسية والجمالية والإيقاعية، حيث يتحول السجن من مكان للإيذاء الجسدي إلى فضاء للإبداع الشعري الخصب، ويجسّد شعر السجن معاناة الشاعر النفسية وتقلبات وجدانه بين الخضوع والتمرد، والأمل واليأس، والاستعطاف والفخر، وهذه الخصوصية التي يتمتع بها شعر السجن أو الحبسيات، تمثل مادة للدرس والتحليل من عدة جوانب، لما لها من أثر على الإيقاع الشعري الذي قد يتحول إلى مرآة تعكس صورة المحنة التي يمر بها الشاعر، وما يرافقها من إحساس بالضيق والألم وانعدام الحرية، فيميل إلى قوالب إيقاعية أكثر قدرة على احتواء تجربته النفسية التي غالبًا ما تعكس حالة من الكبت والغضب.

ويسعى هذا البحث إلى تقديم دراسة إيقاعية لشعر السجن في الأندلس، فالإيقاع بوصفه بنية صوتية متكاملة، لا يقتصر على الوزن والقافية فحسب، بل يمتد ليشمل المستويات الصوتية والتركيبية والتكرارية التي تشكل معًا "سيمفونية" الإيقاع الداخلي.

وتكمن أهمية هذا البحث في كونه يسلط الضوء على جانب مهم من الشعر الأندلسي، وهو شعر السجون، الذي يعد وثيقة أدبية وسياسية وتاريخية تحمل الكثير من الوقائع وتجسد العديد من الملاحم

الإنسانية، وتتمثل إشكالية البحث في السؤالين الآتيين: كيف تشكلت البنى الإيقاعية (الخارجية والداخلية) في شعر السجن الأندلسي؟ وما العلاقة بين هذه التشكيلات الإيقاعية وإنتاج الدلالة في البيت الشعري؟

تتوزع مادة البحث بين دواوين الشعراء الأندلسيين، إضافة إلى بعض المصادر الأدبية والتاريخية، وثمة دراسات سابقة تناولت شعر السجن الأندلسي؛ اتجه بعضها لدراسة الجوانب الفنية والموضوعية، مثل: "تجربة شعر السجن الأندلسي" (الخطيب، رشا، 1996)، وتطرقت دراسة أخرى إلى الحديث عن الموسيقى ضمن الخصائص الأسلوبية لشعر السجن الأندلسي: "شعر السجون في الأندلس" (إبراهيمي، فوزية، 2004)، إضافة إلى دراسة بعنوان: "السجن وأثره في الشعر الأندلسي" (معجب، محمد، 2014)، ودراسة أخرى: "تقنيات المفارقة الزمنية في شعر السجن الأندلسي: تحليل فني لنماذج مختارة" (الغفيص، عبد الله، 2024)، إلى جانب مجموعة من الدراسات التي تناولت شعر السجن عند شاعر محدد مثل: ابن زيدون وابن عمار والمعتمد وغيرهم، وجديد الدراسة الحالية هو اقتصارها على دراسة أبرز مظاهر الإيقاع الخارجي والداخلي وربطه بالجانب الدلالي، وقد بلغ عدد القصائد موضوع الدراسة سبعًا وستين قصيدة بعد استثناء المقطوعات.

واقتضت طبيعة البحث أن يأتي في تمهيد ومبحثين، يسبقهما مدخل نظري حول مفهوم التشكيل الإيقاعي، ثم خاتمة بأهم النتائج، وقائمة بالمصادر والمراجع.

مدخل: مفهوم التشكيل الإيقاعي في الشعر

التشكيل لغة: من الشكل، و"الشَّكْلُ، بالفتح: الشِّبْه والمِثْل...، وشَكْلُ الشيء: صورتُه المحسوسة والمُتَوَهَّمة، وتَشَكَّل الشيءُ: تَصَوَّر، وشَكَّلَه: صَوَّرَه" (ابن منظور، 1997، مادة شكل)، وقد انتقل هذا المصطلح من الفنون التشكيلية ليصف الجوانب الجمالية في النص الأدبي القائم على فن القول، ويشمل التشكيل في النص الأدبي جوانب متعددة، منها: الألفاظ والمعاني والصور والإيقاع، وإذا كان التشكيل في الفنون المادية يمثل التشكيل المكاني، فإن الفنون التعبيرية –ومنها الشعر– يمثلها التشكيل الزماني؛ وهو " كل ما يتصل بالإطار الموسيقي للقصيدة" (إسماعيل، عز الدين، 1966، ص 52).

والإيقاع لغة: من أوقع يوقع " والإيقاعُ: من إيقاعِ اللحْنِ والغِناءِ وهو أَن يوقع الأَلحانَ ويبنيها" (ابن منظور، 1997، مادة وقع)، وفي المفهوم الاصطلاحي يشير الإيقاع إلى " وحدة النغمة التي تتكرر على نحو ما في الكلام، أو في البيت، أي توالي الحركات والسكنات، على نحو منتظم في فقرتين أو أكثر من فقر الكلام" (هلال، محمد، د.ت، ص 435)، ويمثل الإيقاع الجانب الأبرز الذي يكشف جماليات

النص الشعري، ودراسة الإيقاع في الشعر تأتي ضمن مستويين: الأول خارجي يتمثل في الوزن والقافية، والآخر داخلي يتجلى في صور متعددة، سواء منها ما يختص بالجانب الصوتي، أو الجانب اللفظي والتركيبي، ولأن حرية الشاعر في الإيقاع الخارجي محدودة جدا، فإن الإيقاع الداخلي يمثل ميدان إبداع الشاعر، والفضاء الموسيقي الذي يتيح له أن يتميز عن غيره من الشعراء ضمن قوالب شعرية موحدة، يعمل من خلالها على جعل شعره أكثر تأثيرًا وانسيابية في نفس المتلقي.

أما التشكيل الإيقاعي فيقصد به ذلك النسق الصوتي المنتظم الذي تقوم عليه البنية الشعرية، ويتحقق من خلال تفاعل عناصر متعددة: الوزن، والقافية، والتكرار الصوتي واللفظي، والتراكيب المتوازنة، ولا يُعد الإيقاع مجرد زينة خارجية تلحق بالنص الشعري، بل هو جوهر التعبير الشعري وأداة الكشف عن المضمون النفسي والفكري للشاعر، كما لا يمكن الفصل بين الإيقاع والدلالة؛ لأن "الإيقاع، بجميع صوره، وثيق الصلة بالجانب الانفعالي للإنسان" (عياد، شكري، 1978، ص 116)، والشاعر المبدع هو الذي يختار البحر والروي المناسبين لموضوع قصيدته، مع عنايته بتحقيق أعلى مستوى ممكن من الإيقاع الداخلي بصوره المختلفة، ليقدم من خلالهما صوره وألفاظه ومعانيه، وبذلك تكتمل عناصر إبداع الشاعر، ليجد المستمع أو القارئ نفسه أمام نص شعري مميز .

المبحث الأول: الإيقاع الخارجي

أولا: الوزن:

لاحظ الباحث أن الشعراء الأندلسيين المسجونين مالوا إلى استخدام البحور: الطويل والكامل والبسيط، وهي من أكثر البحور شيوعًا في الشعر العربي عامة، "وقد كانت بحور الطويل والبسيط والكامل أكثر استعمالًا في جميع عصور اللغة العربية من غيرها" (عوض الكريم، مصطفى، 1974، ص 62)، وجاء استخدامها متناغمًا مع الحالة النفسية للشاعر؛ فالبحر الطويل، بتركيبته المركبة من تفعيلتي "فعولن" و"مفاعيلن"، يتيح مساحة إيقاعية متسعة للتعبير عن التموجات النفسية المتعددة، ومثال ذلك ما نجده في قول يحيى بن هذيل في سجنه (المقري، أحمد، 1968، ص 493):

تباعد عني منزل وحبيب وهاج اشتياقي والمزار قريب

وإني على قرب الحبيب مع النوى يكاد إذا اشتد الأنين يجيب

لقد بعدت عني ديار قريبة عجبت لجار الجنب وهو قريب

ففي البيت الأول نلاحظ بداية الشاعر بـ "تباعد" التي تعبر عن حاله في السجن، إلى جانب حضور مكثف للألفاظ الدالة على البعد وألم الشوق وشدة الحزن: (تباعد، هاج، اشتياق، النوى، الأنين، بعدت) ثم يأتي الوزن الطويل ليعكس حالة من التردد بين الشكوى والصبر، وتفاعل "فعولن" و"مفاعيلن" يخلق تموجات إيقاعية تتوافق مع تموجات النفس بين اليأس والأمل، فالبحر الطويل هنا يعبر عن حالة من الخضوع والاستجداء، حيث يتناغم إيقاع "فعولن" مع نبرات التضرع، ولعل اختيار الشاعر للبحر الطويل بالذات يعكس رغبته في توسيع مساحة التعبير عن مشاعره المتضاربة.

أما البحر الكامل، وهو من البحور الصافية، حيث يتكون من تفعيلة "متفاعلن" مكررة، وأبرز ما يميز هذا البحر هو أنه " بحر الحركية لما تتوفر عليه تفعيلته المكررة من تلاؤم مع جريان الذوات الشاعرة التي تستدعيها طبيعة هذا البحر في مستهل الانفعال فيتلاءم مع كمالات الحس وتناسبات الحال" (كنوان، عبد الرحيم، 2002، ص 36)، ومن أمثلته قول ابن عمار يصف معتقله (خالص، صلاح، 1957، ص 302):

أدرك أخاك ولو بقافية كالطل يوقظ نائم الزهر

فلقد تقاذفت الركاب به في غير موماة ولا بحر

طفحت صحابته بلا سنة وتساقطوا سكرى بلا خمر

بمعارج أدت إلى جرد حتى من الأنواء والقطر

عال كان الجن إذ مردت جعلته مرقاة الى النسر

وحش تناكرت الوجوه به حتى استربت بصفحة البدر

بدأ الشاعر أبياته بطلب المساعدة (أدرك)، مشبها هذه المساعدة بطلٍّ خفيف يوقظ أزهارا نائمة، حيث يوظف الشاعر صورة جميلة من صور الطبيعة، ليعبر من خلالها عن مرارة الواقع الذي يعيشه في سجنه، ويساند تكرار تفعيلة "متفاعلن" للتعبير عن هذا المعنى حضور ألفاظ من مثل: (تقاذفت، وموماة، وطفحت، وتساقطوا، وجرد، ووحش، وتناكرت، واستربت). لتتشكل تفعيلات الكامل الصافية، وكأن هذه المعاني تنساب برقة وصفاء من نفس الشاعر لتشكل إيقاعا رتيبا يمثل واقع السجن الذي يقيد حريته.

ولعل اللافت في الأبيات السابقة، إضافة إلى إيقاعها المتماثل، هو أن الشاعر بنى المعنى من خلال ثنائيات متضادة، لا على مستوى اللفظ، وإنما على مستوى المعنى، فارتفاع المعتقل وشموخه وعلوه، يقابله انكسار ذات الشاعر، حتى أن وحشة المكان جعلت النفوس المتآلفة تتنكر لبعضها، وتشك

النفس في جمال البدر لشدة كآبتها، وإذا كان الشاعر قد حاول مقاومة قبح المكان من خلال استخدام صورة جميلة من الطبيعة في بداية الأبيات السابقة، فقد تغلبت عليه قسوة المكان، وجعلته يرى الأشياء من حوله رؤية تسيطر عليها نفس متعبة أرهقتها جدران السجن.

وقريبا من البحر الكامل جاء البحر البسيط، ويتناوب فيه تفعيلتا "مستفعلن" و"فاعلن"، وحين تستدعي الدفقات الوجدانية للشاعر هذا البحر ليبلغ بها غاياته، وليشكل وزنا تستعذبه الأذن، ويجذب وجدان المستمع، والسر وراء ذلك هو طبيعة ترتيب تفعيلات البحر البسيط التي تنظم الدفقات الشعورية لدى الشاعر حتى تكتمل صورة الإيقاع، ومن أمثلته، قول المعتمد (المعتمد، أبو القاسم، 1975، ص 168):

فيما مَضى كُنتَ بِالأَعيادِ مَسرورا فَساءَكَ العيدُ في أَغماتَ مَأسورا

تَرى بَناتكَ في الأَطمارِ جائِعَةً يَغزِلنَ لِلناسِ ما يَملِكنَ قَطميرا

بَرَزنَ نَحوَكَ لِلتَسليمِ خاشِعَةً أَبصارُهُنَّ حَسراتٍ مَكاسيرا

يَطأنَ في الطين وَالأَقدامُ حافيَةٌ كَأَنَّها لَم تَطأ مِسكًا وَكافورا

والمؤكد أن الإيقاع لا ينفصل عن محتواه، فالإيقاع المجرد لا قيمة له، ولكن تظهر جماليته حين يوظف الخيال لتشكيل الصورة الشعرية، "وقد تكون أوزان غير مخيلة لأنها ساذجة بلا قول، وإنما يوجد الشعر بأن يجتمع فيه القول المخيل والوزن" (أرسطوطاليس، 1973، ص 168)، ونجد في الأبيات السابقة كيف تضافرت تفعيلات البسيط: مستفعلن وفاعلن، مع واقع المعتمد أسيرًا وماضيه ملكًا، وكيف انقلب السرور إلى سوء حال، ويعلل الشاعر في بقية الأبيات سبب انقلاب السرور إلى كدر وحزن، من خلال استعراض صورة معاناة بناته وقد قدمن لزيارته أسيرًا في أغمات، وقد هيأ توظيف الشاعر للبحر البسيط فرصة تصوير حالته والتعبير عنها بدقة تظهر التحسر على ما كان وتبرز الألم مما آل إليه الحال، وبالنظر إلى الأبيات السابقة نجد أن حضور (الخبن) وهو حذف الحرف الثاني الساكن في (مستفعلن) لتصبح (متفعلن) قد أضفت نوعًا من اللين في الإيقاع لتتناسب مع الشكوى والحزن والانكسار الذي يبثه الشاعر في أبياته.

وفي ختام الحديث عن الوزن في شعر السجن الأندلسي، يشير البحث إلى مسألتين هامتين: الأولى حول استخدام أوزان الطويل والكامل والبسيط في شعر السجن الأندلسي بشكل رئيس، وهي أن هذه الأوزان لا يقتصر كثرة استخدامها على هذا الغرض من الشعر، وإنما هي أوزان كثر استخدامها في الشعر العربي القديم عامة (أنيس، إبراهيم، 1952، ص 187)، ودلالة حضورها القوي إشارة إلى أن

شعر السجن لم يخرج عن الإطار العام في توظيف البحور الشعرية، كما يدل " على أن الشعر في أصله انفعال داخلي بصرف النظر عن السياق المكاني الذي يقبع فيه الشاعر" (المصري، عباس، 2009، ص 304).

والأمر الآخر، هو أن محاولة الربط بين الوزن والمعنى مسألة قديمة حديثة تعددت الآراء فيها (القيرواني، 1981، ص 149، والعسكري، 1952، ص 139، والقرطاجني، 1966، ص 200، والطيب، 1970، ص 362، وعياد، 1978، ص 150)، ونميل إلى الرأي الذي ينفي الصلة الثابتة بين الوزن والمعنى، وهذا لا يتنافى مع محاولة ربط المعنى بالوزن ضمن سياق محدد، فكما أن المعاني تسيطر على ذهن الشاعر لحظة ولادة القصيدة، كذلك فإن لحنًا أو وزنا محددًا يكون الأقرب إلى نفس الشاعر، بحيث تخرج معانيه مقترنة بهذا اللحن أو الوزن لتعبر عن رؤيته الشعرية.

ثانيًا: القافية

اختلف القدماء في تحديد مفهوم القافية (القيرواني، 1981، ص 101)، فهي عند الخليل: من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه من قبله، مع حركة الحرف الذي قبل الساكن، وعند الأخفش: القافية آخر كلمة من البيت، ويرى الفراء أن القافية هي حرف الروي، ورغم هذا الاختلاف إلا أن مفهوم القافية يشير إلى "أصوات تتكون في أواخر الأشطر أو الأبيات من القصيدة، وتكررها هذا يكون جزءًا هامًا من الموسيقى الشعرية، فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع ترددها، ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الآذان في فترات زمنية منتظمة، وبعد عدد معين من مقاطع ذات نظام خاص يسمى بالوزن"(أنيس، إبراهيم، 1952، ص 244).

ولو أخذنا بمفهوم الأخفش للقافية، لأنه يشكل مساحة إيقاعية ودلالية تصلح للتحليل، ونظرنا في قصيدة من قصائد السجن الأندلسية، وهي قصيدة ابن زيدون السينية (ابن زيدون، أبو الوليد، د.ت، ص 81)، وتأملنا القافية فيها: (ياسو، ياس، احتراس، قياس، التماس، ناس، خساس، اللباس، إياس، اقتباس، قياس، التباس، خاسوا، المساس، انتهاس، اعتساس، انبجاس، احتباس، افتراس، النعاس، يداس، آس، كاس، اختلاس، الشماس). نجد أن القافية ليست مجرد كلمة تأتي في نهاية البيت، بل هي كلمة يتوقعها السامع، ويأتي بها الشاعر لإكمال معنى البيت، وهذا يؤكد الانسجام التام بين القافية وبين معنى البيت، وحاجة كل منهما للآخر.

ومن جانب آخر نجد أن الشاعر اختار لقافيته حروفا مهموسة عكست مشاعر الحزن والأسى التي عبر عنها في قوله (ابن زيدون، أبو الوليد، د.ت، ص 81):

ما على ظني باس يجرح الدهر وياسو

ربما أشرف بالمر ء على الآمال ياس

ولقد ينجيك إغفال ويرديك احتراس

وثمة مجموعة من الملحوظات في كلمات القافية في هذه القصيدة ذات صلة بالجانب الإيقاعي والدلالي:

أولًا: تمثل القافية جزءًا من وزن التفعيلة الأخيرة، أو التفعيلة كاملة (فاعلاتن) مثل: احتراس، التماس، اللباس، التباس، ولعل مجيء القافية ممثلة للتفعيلة كاملة أكثر قوة في الإيقاع والدلالة.

ثانيًا: يشكل قسم من كلمات القافية في القصيدة طباقا مع كلمة أخرى داخل البيت، مثل: (يجرح وياسو، آمال وياس، إغفال واحتراس، قعود والتماس، سراة وخساس) وهذا بدوره يعزز دور القافية إيقاعيًا ودلاليًا، وذلك بتوكيد المعنى، وإضفاء الجمال والتناسق على البيت الشعري، وإثارة الانتباه حيث يربط بين أطراف الجملة لتوليد دلالة عميقة، فمن الملاحظ أن ابن زيدون اتخذ من ألفاظ القافية التي اختارها بعناية موضع الأمل الذي يتشبث به، ويتكئ عليه حين جاء بنقيض كلمة يجرح في قوله (ياسو) ونقيض كلمة الأمل في قوله (ياس) ونقيض إغفال في قوله (احتراس).

ثالثًا: على المستوى الصرفي؛ كانت صيغتا (افتعال) و(فِعال) الأكثر حضورا بين كلمات القافية، الأولى تسع مرات: احتراس، التماس، اقتباس، التباس، انتهاس، اعتساس، احتباس، افتراس، اختلاس. والأخرى ست مرات: قياس، خساس، اللباس، إياس، قياس، الشماس وهذا يؤدي إلى توفير وحدة عمودية متماسكة، فهذه الكلمات رغم انتمائها إلى حقول دلالية مختلفة، إلا أن الصيغة الصرفية جمعت بينها، وشكلت نسيجا محكما، عزز العلاقة الإيقاعية بين قوافي أبيات القصيدة.

رابعا: جاءت ثلاث من كلمات القافية أفعالا: ياسو، خاسوا، يداس. والبقية أسماء، وقد شكلت الأسماء النكرة من مجموع الأسماء في كلمات القافية ما نسبته 73% تقريبا، وتشترك هذه الأسماء في دلالتها على المفرد باستثناء اسم واحد (خساس)، وحين تأتي واحدة وعشرون من كلمات القافية الخمس والعشرين بصيغة الاسم المفرد، فهذا يعني أنها تنتمي إلى حقل دلالي واحد، مما يؤدي إلى تقارب في الوحدات الصوتية التي تتشكل منها هذه الكلمات.

وهذا يؤدي إلى القول بأن العلاقات في إيقاع القافية أفقية وعمودية، وهي جزء من إيقاع خارجي يمثله الوزن الشعري، وكلما ازدادت العلاقات وأوجه الشبه بين كلمات القافية أدت دورًا أكبر في الجانب الإيقاعي والدلالي، فالمكان الذي تحتله القافية في نهاية البيت الشعري يمنحها أهمية كبيرة، ويتيح المجال لكي تؤدي أدوارا مختلفة ضمن البناء العام للنص الشعري، وبذلك " يكون للقافية في شعر البيت وظيفة مزدوجة تغذي طرفين من جدلية اللغة في الشعر إحداهما: الوظيفة الإيقاعية بما توفره من تكرار عنصر صوتي معين يعمل على استدعاء مشابهاته من المفردات، والأخرى: دلالية بسلك هذه المفردات في نظام الجملة من جانب والعمل على استقطاب أكبر قدر من التركيز الدلالي بما اكتسبته من جهارة وبروز من جانب آخر" (عبد اللطيف، محمد، 1990، ص 131).

وإذا انتقلنا إلى توزيع حروف الروي في قصائد شعر السجن الأندلسي، نجد أنها تتفق مع ما جاء في الشعر العربي (أنيس، إبراهيم، 1952، ص 246)، حيث جاءت حروف الروي الأكثر تكرارا في القصائد دون المقطعات: الراء 22% الباء 12% الدال 10% الميم 10% اللام 9% النون 7%، ثم يليها بقية الحروف بنسبة أقل شيوعا، وهذا يؤكد أن الشاعر السجين إنما يعبر عن تجربته الشعرية ضمن الإطار العام للشعر العربي، لذا نجده يلتزم بالبحور الشعرية الأكثر شيوعا كما لاحظنا سابقا، وفي مسألة الروي يكرر التزامه بما هو شائع في التراث الشعري العربي، فالوزن والروي يخضعان لانفعال الشاعر في داخل السجن وخارجه.

القافية المطلقة والمقيدة:

تنقسم القافية إلى نوعين: مطلقة ومقيدة، ويرتبط ذلك " بسكون الروي أو حركته، فالقافية المقيدة هي ما كانت ساكنة الروي، ...والقافية المطلقة هي ما كانت متحركة الروي" (عتيق، عبد العزيز، 1987، ص164)، وبعد مراجعة قصائد شعر السجن الأندلسي، كانت الغالبية العظمى من القصائد مطلقة القافية، أما القافية المقيدة فلم تتجاوز 5% منها، وهذا أمر طبيعي؛ فالقافية المقيدة أقل حضورا في الشعر العربي القديم بعامة، "لأن 90% من الشعر العربي جاء محرك الروي" (أنيس، إبراهيم، 1952، ص 255).

وبذلك نجد أن شعر السجن الأندلسي بقوافيه المطلقة والمقيدة ينسجم مع الشعر العربي، فالشعر داخل السجن لم يتأثر في جانبه الإيقاعي بقيود السجن وضيق الأفق المكاني، وكأن الشاعر السجين اكتفى بقيد السجن فأطلق قافية شعره، واتخذ من القافية المطلقة نهاية كل بيت فسحة ينفث فيها شيئًا من شكواه ومعاناته.

المبحث الثاني: الإيقاع الداخلي

أولا: تكرار صوت الروي في سياق البيت

من الأمور ذات الحضور اللافت في شعر السجن الأندلسي، تكرار صوت الروي داخل البيت، ومثل هذا التكرار يترك أثرًا إيقاعيًا ودلاليًا؛ وكأن المفردات التي تكرر فيها الروي تمثل جوهر الفكرة التي أراد الشاعر التعبير عنها، وبذلك يندمج الجانب الإيقاعي مع جانب المعنى وتشكيل الصورة، ويؤكد هذا أن الإيقاع ليس مجرد أصوات تتردد، بل هو وسيلة يوظفها الشاعر لجذب الانتباه إلى فكرة يريدها أو معنى يقصده.

ونستعرض تاليًا نماذج من تكرار الروي داخل البيت عند شعراء السجن الأندلسيين، مع محاولة ربط الروي بالموسيقى الداخلية للبيت، ونبدأ مع المعتمد بن عباد، حيث يقول (المعتمد، أبو القاسم، 1975، ص 171):

غَريب بِأَرضِ المغربينِ أَسيرُ سَيَبكي عَلَيهِ مِنبَرٌ وَسَريرٌ

حيث يتكرر صوت الراء ست مرات في بيت واحد، وميزة الراء أنه يتردد عدة مرات قبل أن يسمع، ولعل الكلمات التي ورد فيها هذا الصوت ترتبط بالفكرة التي تطغى على تفكير الشاعر، أو هي جوهر المعنى الذي يريد أن يعبر عنه، فالغريب: يقصد ذاته، بأرض: هو في أرض ليست أرضه، المغربين: مكان سجنه، أسير: حاضره المؤلم، منبر: من متعلقات الماضي، وسرير: عندما كان ملكا. والملاحظ أن الروي لا ينحصر في الحرف الأخير من البيت، بل يتغلغل في المعنى الذي يحمله البيت، حين يتكرر في عدة كلمات، تمثل كل واحدة منها مأساة للشاعر، وتشكل في مجملها معنى القصيدة الذي أراد أن يبث فيها لواعج نفسه.

ويقول (المعتمد، أبو القاسم، 1975، ص 189):

غربانَ أَغماتَ لا تَعدَمْنَ طَيّبةً مِنَ اللَيالي وَأَفنانًا مِن الشَجرِ

فالشاعر لم يقتصر على مخالفة ما اشترطه النقاد القدامى في مطلع القصيدة حين ترك التصريع (القيرواني، 1981، ص 174)، بل أضاف إلى ذلك أن دعا للغربان بكل طيبة، وبالظلال الوارفة، ويشترك الروي هنا مع كلمة (الغربان) في تكرار الراء، وكأن الشاعر يريد أن يشير إلى مأساته الشخصية والانقلاب في حياته من خلال تعمده قلب المفاهيم التقليدية.

وفي ختام القصيدة نفسها يقول:

أَسرٌ وَعسرٌ وَلا يُسرٌ أُؤمَلُهُ أَستَغفِرُ اللهَ كَم لِلَّهِ مِن نظرِ

فقد تكرر صوت الراء خمس مرات في هذا البيت، أما المفردات التي ورد فيها الصوت: (أسر، عسر، يسر، أستغفر، نظر). فهي تعبر عن حال الشاعر الأسير أصدق تعبير؛ فسجنه أسر وعسر اجتمعا عليه، وهو في هذه الحالة لا يرتجي يسرا، مما قاده إلى التسليم بقدر الله، واللجوء إلى الاستغفار.

في الأمثلة السابقة من شعر المعتمد، نجد الروي بالراء، وهو صوت مجهور يمنح القافية رنينًا عميقًا يناسب الفخر والمباهاة، مع أن الشاعر في السجن! وهذا يعكس تناقضًا نفسيًا يريد الشاعر أن يثبت فيه مكانته رغم قيده، وقد أحسن توظيف تكرار الروي وربطه بالدلالة العامة لقصيدته، فاجتمع لديه الإيقاع الداخلي مع تعزيز المعنى الذي أراد، وهذا يؤكد أن العناية بالموسيقى الداخلية لا يقتصر أثرها على الجانب الإيقاعي، بل يتعداه إلى جوانب أخرى ترتبط بالدلالة وبقية عناصر تشكيل اللغة الشعرية.

أما الروي بالباء، كما في قول عبد الله بن مسعود البجاني (الشنتريني، ابن بسام، 2000، ص 563):

غدوتُ في الجُبِّ خِدنًا لابن يعقوبِ وكنتُ أحسبُ هذا في التكاذيبِ

رأت عُداتي تعذيبي وما شعرتْ أنّ الذي فعَلَته ضدّ تعذيبي

راموا بعادي عن الدنيا وزخرُفها فكان ذلك إدنائي وتقريبي

لم يعلموا أنّ سجني لا أبا لهمُ قد كان غاية آمالي ومرغوبي

ورد حرف الروي (الباء) المكسور في القافية منسجما مع البناء الموسيقي للقصيدة، ومعبرًا عن ذات منكسرة تمتلئ باليأس، فعند النطق به تنطبق الشفتان انطباقًا محكمًا، وبعد انفصالهما فجائيا ينفجر النفس المحبوس محدثا صوتا انفجاريا مدويا (أنيس، إبراهيم، د.ت، ص 24)، وهذه الأمر يتفق مع طبيعة تجربة الشاعر في السجن.

ونلاحظ تكرار حرف الروي الباء في البيت الأول ست مرات: (الجبّ، ابن يعقوب، أحسب، التكاذيب). وقد منح تكرار الباء الانفجاري فرصة للشاعر كي يبث ما في نفسه من ألم السجن، ورغم قوة الصوت الذي يمثله الباء، إلا أنه جاء ليعبر عن يأس وانكسار في نفس الشاعر، وهذه المفارقة بين قوة الصوت وضعف حال من يستخدمه يمثل توظيفا إيقاعيا فريدا في القصيدة، وتتكرر هذه المفارقات في الأبيات الثلاثة التالية على مستوى الدلالة؛ فتعذيبهم له لم يكن عذابا، وإبعادهم له كان تقريبا، ومعاقبته بالسجن كان أقصى طموحه.

ثانيا: التكرار الأفقي والعمودي

أولًا: التكرار الأفقي

يعزز تكرار الكلمة داخل البيت الموسيقى الداخلية، كما يسهم في توكيد المعنى وتوضيحه، وإذا اخترنا أحد أنواع التكرار الأفقي؛ وهو التصدير، وذلك حين تكون إحدى الكلمتين المكررتين في نهاية البيت، والأخرى في صدر البيت، نجد أن مثل هذا التكرار يؤدي وظيفتين: الأولى تعزيز الموسيقى الداخلية، والثانية ربط شطري البيت دلاليا، يقول ابن رشيق في تعريف التصدير: "وهو، أن يرد أعجاز الكلام على صدوره، فيدل بعضه على بعض، ويسهل استخراج قوافي الشعر إذا كان كذلك وتقتضيها الصنعة، ويكسب البيت الذي يكون فيه أبهة، ويكسوه رونقًا وديباجة ويزيده مائية وطلاوة" (القيرواني، 1981، 2/ ص 3).

ويعرض البحث تاليًا بعض النماذج الشعرية التي تمثل التصدير في نماذج من شعر السجن الأندلسي، في محاولة لتلمس أثر ذلك في النص الشعري، وتحديدًا في الجانب الإيقاعي والدلالي، يقول ابن الأبار (ابن الأبار، أبو عبد الله، 1999، ص 169):

كَمْ تَمَنيتُ الرّدَى في عِيشَةٍ ضَرِباً صَارَ لَها صُلب الرّدى

هَذِهِ مِمّا أُعاني كَبَدي تَتَلَظّى وَتَشَظّى كَبَدَا

حيث نلاحظ أن الكلمتين المكررتين (الردى، كبدا) يمثلان جوهر المعنى الذي أراد الشاعر التعبير عنه، ولا يخفى الإيقاع الناتج عن تكرارهما داخل البيتين، خاصة في البيت الثاني، حيث إن موضع تكرار الكلمتين هو نهاية الشطر الأول ونهاية الشطر الثاني.

ويقول يوسف الثالث (ابن الأحمر، أبو الحجاج، 1965، ص 62):

وقد كان لي عذر إذ الفَوْدُ فاحمٌ فما لي وقد لاح المشيب به عُذر

يدور معنى البيت حول إثبات العذر لنفسه شابا، وانتفائه عنه بعد المشيب، ونلاحظ أن الكلمتين المكررتين قد خضعتا للتأخير عن موقعهما في الجملتين، بحيث انسجم هذا التأخير التركيبي مع المعنى الذي يسعى إلى إثباته.

ويقول عبد الكريم القيسي (القيسي، عبد الكريم، 1980، ص 98):

فحصلتُ في الأسر الذي أدواؤُه لرهينةٍ من أعظم الأدواء

في هذا البيت جاء موضع التكرار نهاية الشطرين، مما منح البيت إيقاعا إضافيا، وفرصة لإبراز المعنى بين صدر البيت وعجزه.

ويقول يحيى بن هذيل (المقري، أحمد، 1968، ص 493):

وإن طلع الكف الخضيب بسحرة فدمعي بحناء الدماء خضيب

الشاعر يكرر كلمة (الخضيب) نهاية البيت وفي حشو الصدر، ولكن اختلاف الدلالة بين الكلمتين شكل صورة متناقضة، حيث الخضاب الذي هو رمز للجمال في صدر البيت، يتحول إلى رمز للألم والمعاناة في عجز البيت، ولعل جمال الصورة والتعبير في البيت مصدره تشكل الصورة من نقيضين، اجتمعا لفظًا وإيقاعًا، واختلفا دلالة.

ويقول سعيد بن جودي (ابن الآبار، 1963، ص 159):

خَليلَيَّ صَبرًا راحَةُ الحرّ في الصَّبرِ وَلا شَيء مِثل الصَّبرِ في الكَربِ لِلحُرِّ

في البيت الأول اجتمع مع التصدير؛ تكرار كلمة (الحر)، تكرار الصبر ثلاث مرات، وما تكرار الصبر ثلاثًا إلا لتأكيد حضور معناه، ففي الكرب توصد الأبواب دون الحر، ولا راحة له أو مخرج إلا بالصبر، ورغم أهمية الصبر وإلحاح الشاعر عليه، إلا أن محور حديثه هو الحر، لذلك كان للموضع الذي جاء فيه تكرار كلمة الحر أهمية فاقت نصيحة الشاعر بالدعوة إلى الصبر، وأضاف تكرار صوت الراء في الكلمات المكررة جميعا إيقاعًا أضفى على البيت تماسكًا وترابطًا وتعزيزًا للمعنى.

ثانياً: التكرار العمودي:

ويتجلى في تكرار اللفظ نفسه في بدايات الأبيات المتتالية، ومن أبرز النماذج في شعر السجن الأندلسي قول عبد الكريم القيسي (القيسي، 1980، ص 98):

مَعْ ما أعانيه ببُعْدِيَ دائماً عن بسطة المأنوسةِ الأرْجاءِ

حيثُ البِطاحُ كأنهنَّ صَحائِفٌ رُقِمتْ بإبريز مِنَ الأضْواءِ

حيثُ الحدائقُ فُتِّحَتْ أزهارُها عن وجنةِ المعشوقةِ العذراءِ

حيث الطيورُ ترنّمتْ في دوْحِها فأتتْ بمثلِ ترنُّمِ الشّعراءِ

حيثُ النّسيمُ إذا سَرَى مالت به طَرَباً غصونُ البانة الميساءِ

حيث الجداولُ كالسّيوف إذا مضت موصوفةً أبداً بحسن صفاء

حيث التّرابُ كأنّه من لؤلؤٍ متناثر أو فضّةٍ بيضاءِ

تكرار كلمة "حيث" مطلع ستة أبيات يخلق إيقاعًا تراكميًا قويًا، ويدل على تعلق الشاعر بذاكرة الأماكن الجميلة التي أبعد عنها، ففي البيت الأول يذكر أنه في سجنه بعيدا عن مدينته (بسطة)، وفي الأبيات الستة التالية التي ابتدأ كل منها بكلمة (حيث) يذكر وصفا لمدينته: لبطاحها، وحدائقها، وطيورها، ونسيمها، وجداولها، وترابها، وهذا النمط من التكرار "يحقق أمرين متداخلين؛ الأول: أولوية الدلالة التي تأسر وجدان الشاعر، لذلك جاءت في بدايات الأبيات، والثاني: النسق الإيقاعي، إذ إن وقوع التكرار الرأسي في مواقع متماثلة أو متقاربة يخلق إيقاعًا ذا نسق زمني" (المصري، 2009، ص 325).

ثالثاً: التكرار المركب

وهو أكثر الأنماط تعقيدًا، حيث يجتمع التكرار الأفقي والعمودي في آنٍ واحد، وهذا ما نجده في قول يوسف الثالث (ابن الأحمر، أبو الحجاج، 1965، ص 62):

لنا المنصب الأعلى على كل منصب لنا العزة القعساء والغرَر الغرّ

لنا الهضبة الشماء سامية الذُّرى لنا الرايَةُ الحمراء يهفو بها النصر

لنا الملك والتمليك والعز والعلى لنا الجبر والأعدام والنفع والضر

فقد تكررت "لنا" في بدايات الأشطر الستة في ثلاثة أبيات متتالية، وهذا يخلق شبكة إيقاعية متداخلة، والإيقاع هنا يأخذ طابع الفخر والاعتزاز، وهو إيقاع مفارق لحالة السجن، مما يعكس إرادة الشاعر في مقاومة الذل عبر التأكيد على ماضيه المجيد.

الخاتمة:

بعد استعراض النماذج الشعرية من شعر السجن الأندلسي وتحليلها إيقاعيًا، يمكن القول بأن شعر السجن لم يخرج عن الإطار العام في توظيف البحور الشعرية، والأمر نفسه ينطبق على توظيف حروف الروي والقافية بنوعيها مطلقة ومقيدة، وأن دور التكرار لم يقتصر بأنواعه المختلفة على تعزيز الإيقاع الداخلي، بل كان له دور واضح في تعميق الدلالة وترابط المعاني على مستوى البيت في التكرار الأفقي، وعلى مستوى القصيدة في التكرار العمودي، واللافت أن بعض نماذج التكرار العمودي كشفت عن مفارقة حادة، تتمثل في الجمع بين جمال الذاكرة وقبح الحاضر، وأخيرًا، كشف البحث عن التوافق بين الإيقاع والدلالة، فالإيقاع ليس طبقة سطحية تلحق بالنص، بل هو بنية دالة بامتياز، فاختيار الوزن والقافية ونمط التكرار لم يكن عشوائيًا، بل جاء متناغمًا مع الحالة النفسية للشاعر المسجون.

قائمة المصادر والمراجع:

1. ابن الأبار، أبو عبد الله محمد. (1963). **الحلة السيراء في أشعار الأمراء**، تحقيق: حسين مؤنس، ج1، ط1، الشركة العربية للطباعة والنشر، القاهرة
2. ابن الأبار، أبو عبد الله محمد. (1999). **ديوان ابن الأبار**، قراءة وتعليق: عبد السلام الهراس، وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية، المغرب.
3. إبراهيمي، فوزية. (2004). **شعر السجون في الأندلس**، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة بن يوسف بن خدة، الجزائر.
4. ابن الأحمر، أبو الحجاج يوسف. (1965). **ديوان ملك غرناطة يوسف الثالث**، تحقيق: عبد الله كنون، ط2، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة.

5.أرسطوطاليس. (1973). **فن الشعر**، ط2، ترجمة: عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت.

6.إسماعيل، عز الدين. (1966). **الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية**، ط3، دار الفكر العربي، القاهرة.

7.أنيس، إبراهيم. (د.ت) **الأصوات اللغوية**، مكتبة نهضة مصر، القاهرة

8.أنيس، إبراهيم. (1952). **موسيقى الشعر**، ط2، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة.

9.خالص، صلاح. (1957). **محمد بن عمار الأندلسي**، مطبعة الهدى، بغداد.

10.الخطيب، رشا. (1996). **تجربة شعر السجن الأندلسي**، رسالة ماجستير منشورة، الجامعة الأردنية، عمان

11.ابن زيدون، أبو الوليد أحمد. (د.ت). **ديوان ابن زيدون ورسائله**، شرح وتحقيق: علي عبد العظيم، دار نهضة مصر، القاهرة.

12.الشنتريني، ابن بسام. (2000). **الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة**، تحقيق: إحسان عباس، دار الغرب الإسلامي، بيروت.

13.الطيب، عبد الله. (1970). **المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها**، دار الفكر، بيروت.

14.عبد اللطيف، محمد حماسة. (1990). **الجملة في الشعر العربي**، ط1، مكتبة الخانجي، القاهرة

15.عتيق، عبد العزيز. (1987). **علم العروض والقافية**، دار النهضة العربية، بيروت.

16.العسكري، أبو هلال. (1952). **الصناعتين**، تحقيق: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، القاهرة.

17.عوض الكريم، مصطفى. (1974). **فن التوشيح**، ط2، دار الثقافة، بيروت.

18.عياد، شكري. (1978). **موسيقى الشعر العربي (مشروع دراسة علمية)**، ط2، دار المعرفة، القاهرة.

19.الغفيص، عبد الله والفريدي، غادة. (2024). ***تقنيات المفارقة الزمنية في شعر السجن الأندلسي: تحليل فني لنماذج مختارة***، بحث منشور في مجلة الآداب للدراسات الأدبية واللغوية، جامعة ذمار، مجلد 6، عدد 4، اليمن.

20.القرطاجني، حازم. (1966). **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الكتب الشرقية، تونس.

21.القيرواني، ابن رشيق. (1981). **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، ج 1، ط1، دار الجيل، القاهرة.

22.القيسي، عبد الكريم. (1980). **ديوان عبد الكريم القيسي الأندلسي**، تحقيق: جمعة شيخة ومحمد الهادي الطرابلسي، المؤسسة الوطنية للترجمة والتحقيق والدراسات بيت الحكمة، قرطاج.

23.كنوان، عبد الرحيم. (2002). **من جماليات إيقاع الشعر العربي**، ط1، دار أبي رقراق، الرباط.

24.المصري، عباس. (2009). ***الهندسة الإيقاعية عند شعراء السجن في العصر العباسي***، بحث منشور في مجلة جامعة القدس المفتوحة للأبحاث والدراسات، ع 17، تشرين أول.

25.المعتمد، أبو القاسم محمد بن عباد. (1975). **الديوان**، جمع وتحقيق: رضا الحبيب السويسي، الدار التونسية للنشر، تونس.

26.معجب، محمد مسعد. (2014). ***السجن وأثره في الشعر الأندلسي***، بحث منشور في مجلة جامعة الملكة أروى العلمية المحكمة، عدد 12، اليمن.

27.المقري، أحمد بن محمد. (1968). **نفح الطيب**، تحقيق: إحسان عباس، دار صادر، بيروت.

28.ابن منظور، جمال الدين. (1997). **لسان العرب**، تصحيح: أمين محمد عبد الوهاب، ط2، دار إحياء التراث العربي، بيروت.

29.هلال، محمد غنيمي. (د.ت). **النقد الأدبي الحديث**، دار نهضة مصر، القاهرة.