شعرية الرؤية الإسلامية

في ديوان «بداية للعشق والرفض»

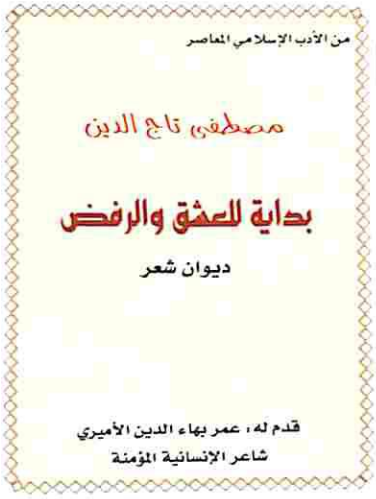
لمصطفى ناج الدين

عبدالرحمن محمد التمارة - المغرب

يمكن القول أن المتتبع للمراحل التي مر بها الشعر المغربي، يدرك أن المنطلقات الإسلامية كانت تشكل أساسا مهما في مجمل خطوات هذا الإبداع. بل يمكن القول: إن التشبع بالروح والتصورات الإسلامية يعد من المرتكزات العامة لاستراتيجية التخييل عند العديد من الشعراء المغاربة أمثال: علال الفاسي، محمد الحلوي، حسن الأمراني، محمد علي الرباوي، محمد الميموني، محمد بنعمارة، والمرحوم محمد المنتصر الريسوني... فهؤلاء المبدعون المغاربة يمتلكون رؤية إسلامية واضحة، عملوا على تضمينها في نسيج قصائدهم دون أن تفقد هذه الأخيرة شرطها الجمالي، على اعتبار « أن الأدب الإسلامي يهتم بالقيم الجمالية ولا يقبل أن يدخل فيه نص لا تتحقق فيه الفنية، لأنه لا يمكن أن يسمى أدبا، وليست إسلامية المضمون أبدا « شفيعة » للأديب الإسلامي أن يقصر في جمالية الشكل وفي التجويد الفني »[1].

من هنا فمقاربتنا التحليلية لديوان «بداية للعشق والرفض» للشاعر المغربي (مصطفى تاج الدين) ستنصب على مكونات النص الشعري الداخلية، بدءا برصد مميزات قصائد الديوان شكلا، ومحمولاتها مضمونا، مرورا بكشف الرؤية الشعرية المتحكمة في هذه القصائد، ووصولا إلى تحليل بنية اللغة والمعجم وتفكيك الصورة الفنية والبلاغية والرمزية، فضلا عن تحديد خصائص البنية الإيقاعية داخليا وخارجيا لقصيدتين مختلفتين في المبنى ومتقاربتين في المعنى، وانتهاء بخلاصة موجزة وعامة حول الديوان.

مصطفى تاج الدين



■ **الأدب الإسلامي يهتم بالقيم الجمالية ولا يقبل أن يدخل فيه نص لا تتحقق فيه الفنية، لأنه لا يمكن أن يسمى أدبا.**

وهذا يعني أن التعبير الشعري يتميز كغيره من الأشكال الأدبية بمواصفات وخصائص شكلية ومضمونية خاصة تجعل المتلقي يدرك أو بالأحرى يميز بين الشعر وغير الشعر.

◁◁ الخصائص الشكلية لقصائد الديوان ومحمولاتها الدلالية:

يتألف الديوان من خمس عشرة قصيدة تتأرجح في شكلها الهندسي بين ثلاثة أنواع:

- قصائد خاضعة في بنائها الهيكلي للنظام التقليدي القائم على الشطرين المتناظرين: ابتهال – الجبابرة الأقزام – جيل الحجارة – صوت – لقاء – أصيلة – عبث الهوى.
- قصيدة اتخذت نظام المقاطع سبيلا لتشكلها البنائي: رباعيات إلى شهيد.
- قصائد حرة تعتمد نظام التفعيلة والسطر الشعري بدلا من البيت الشعري القائم على نظام الصدر والعجز: خطاب إلى فارس يجتاز خط النار – جراح على خط العودة – أغنية للتي لم تعد – إلى الشعر المشتعل – صوت الخليج – ثائرة – عبثا تسير.

أما من حيث مضامينها فيبدو أنها تتراوح بين الاهتمام بالهموم والقضايا الإنسانية الفردية والجماعية. وهي قضايا مستمدة من الواقع بإكراهاته ومظاهره المتعددة، وذلك في نغم شعري يهجس بضعف إنساني مهول قد يحمله على عصيان الله وارتكاب ما لا يرضيه سبحانه وتعالى، لذلك يلجأ الشاعر إلى «الابتهال» إليه جل وعلا، ويدعوه في خشوع ورهبة أن يغفر ذنبه وكله رجاء أن يصفح عنه:

فاصفح إلهي إن صفحك مطلق
علي إلى رحم الهداية أرجع[٢]

أو عبارة عن قضايا خاصة محورها علاقات اجتماعية وتربوية كانت سبيلا نحو امتلاك معرفة متنوعة من المعلم (يوسف الحبشي) الذي يبدو أنه كان نبراسا أضاء طريق الشاعر وهو يخطو خطواته الأولى في الحياة الاجتماعية والمعرفية الأدبية:

علمتني سر الحياة

فغدوت أعلم أن قومي كالرفات
علمتني أن القصيدة بندقية
فبحثت عنها في النوادي والمحافل... (٣)

ونظرا لانشغال الشاعر بالكتابة الشعرية فإنه لم تفته الفرصة ليتناول الحديث عن هذا الولد الشقي في عائلة الأشكال الإبداعية الأدبية، حيث أصبح يثير ويستفز ويناوش، لذلك دخل في صراع مع المؤسسات الرسمية ولم يعد أمامه سوى الرحيل:

فارحل
فأنت الآن من كل البلاد مخاصمٌ
ومطاردٌ
ومحاصرٌ (٤)

وبالنظر إلى العنوان فإن الشاعر عالج قضية «العشق» من منظوره الخاص معتبرا إياه موضوعا مسبوقا ببعض الأولويات لذلك يقول:

يا صاحبي هل يستقيم لذي الهوى
فرح، وأرضه تستغيث ولا حمى
هل يستقيم لذي الهوى فيض الهوى
وعداته ملؤوا الشوارع بالدما
هل يستقيم لذي الهوى خدر الجوى
وبلاده سبيت وصارت مغنما
غرس الصليب بأرضه وهلاله
طمسوا ضياه في النفوس ليعدما (٥)

ومن بين القضايا التي تناولها الشاعر بعض تنقلاته وأسفاره، يقول في إحدى القصائد مستحضرا رحلته إلى أصيلة والغرض منها:

أنا يا أصيلة مقبل
أن ألتقي الغرباء ظني
المؤمنين الطاهرين
العاشقين نداء فني
الثائرين على الظلام
الباذلين بغير منّ (٦)

فضلا عن هذه القضايا الخاصة يتناول الشاعر بعض القضايا الاجتماعية والإنسانية العامة، وأهمها قضية القدس الشريف وما تعانيه على يد الصهاينة:

يا قدس يا جسدا تغوص به النبال
يا حصنا تمزقه مشاعر مستعاره (٧)

والحديث عن القدس والقضية الفلسطينية يستدعي الحديث عن الانتفاضة المباركة التي فجرها أطفال الحجارة «جيل الحجارة» الذين يدافعون بكل قوة عن فلسطين ابتغاء الشهادة في سبيل الله أو استرداد الكرامة المهيضة، لذلك فكل طفل من أطفال الحجارة قد:

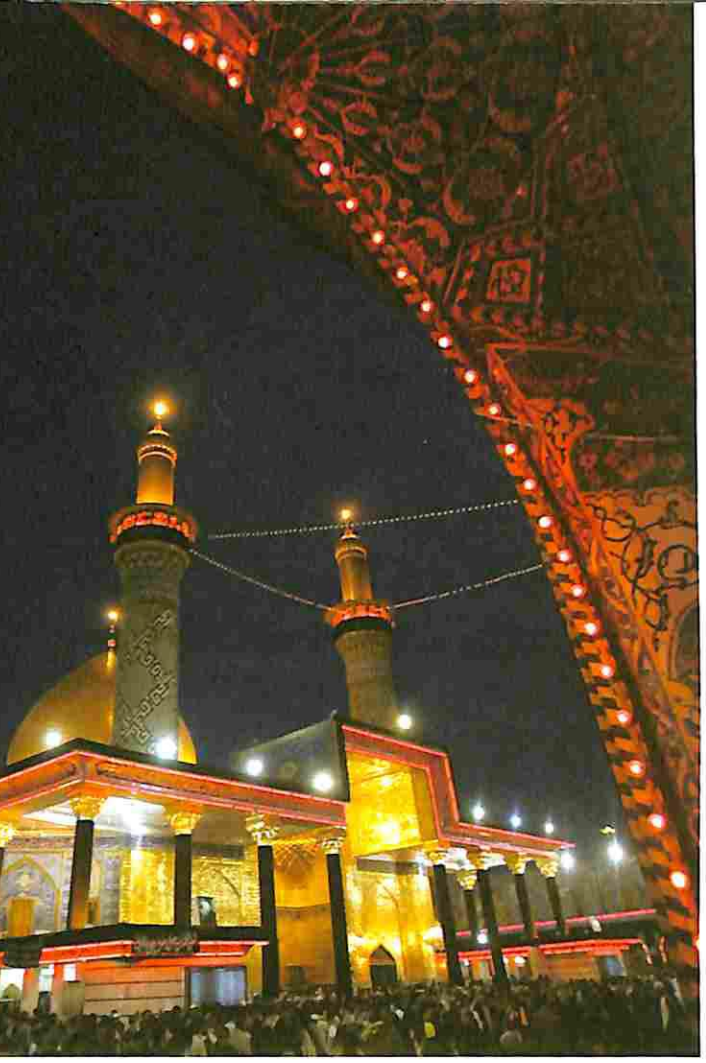
ركب النهار وزاده قبس التقى
وبقلبه المشبوب نار تستعر
باع الحياة رخيصة لينال من
وهج الكرامة والشهادة والظفر
ويزيل عن أرض النبوة غاشما
نسي الوقائع والهزائم ما ذكر (٨)

كما أن قضية العراق وما عناه من عدوان غاشم جعله يرفل في الأزمة والمأساة، وجدت طريقها إلى أحد نصوص الديوان، يقول:

بغداد يا سيل الدموع على جبين المرحلة
بغداد يا جرحا تنزى من نياط الأفئدة (٩)

ولهذا ينبعث «صوت» توجيهي يتوخى إرشاد المسلمين إلى ما فيه خيرهم وخير دينهم الحنيف، الذي يتوجب عليهم النهوض به:

انهض بدينك تنقشع
حجب التخبط والعمى
لا تبتئس إن خالفوك
وجرعوك العلقما
لا تنتكس إن خادعوك
وراوغوك لتحجما (١٠)



◁◁ الرؤية الشعرية في الديوان:

يمكن أن نقول: إن النصوص الشعرية المشكلة للديوان تهجس باتكاء الشاعر على رؤية إسلامية واضحة وهي رؤية ليست بنزوة عابرة أو تصور غامض يخطئه المتلقي، بل هي موقف ثابت ورؤية واضحة تجاه الذات والكون والإنسان، هدفها التغيير والتوجيه، خاصة وأن «القصيدة الإسلامية هي قصيدة الالتزام الهادف القائم على الإيمان الرباني والتصور الإسلامي الشامل للإنسان والكون والأشياء والمعرفة» [١١].

هكذا يتوجه الشاعر إلى «الجبابرة الأقزام» في خطاب شعري ذي نفحة توجيهية إرشادية عمادها الدين الإسلامي، مؤكدا أن صحوة المجتمع الإسلامي لن تكون إلا بدينه الحنيف الذي سيخرجه من أقبية الذل وسراديب الاستكانة، بل سيعبر به إلى ضفة النور والتقدم، وما فيه صلاح هذا المجتمع.

نسيتم أن صحوتنا بدين
يحرم أن نذل ونستكينا
به لثمت شموس النور كونا
فأصبح نضارتها قطينا [١٢]

والتوجيه الديني المبني على رؤية إسلامية واضحة لا يطال فقط الآخرين، بل ينطلق من الذات الشاعرة التي تبتهل إلى الرحمن وهي تعترف بما اقترفته من ذنوب وأخطاء:

كم مرة نزق الفؤاد وما ارعوى
فإذا بنفسي في هواها ترتع
كم مرة فرطت فيك شعائري
وغدوت من خلف المفاتن أهرع [١٣]

إذن الرؤية واضحة لكن وضوحها لا يعني ابتذال القصيدة وتحولها إلى مجرد «كلام موزون مقفى»، بل الوضوح في الرؤية لم يمنع الشاعر من الاهتمام بالمواصفات الفنية والجمالية للقصيدة دون غموض الموقف أو عتمة الرؤية، وذلك ما جعل قصائد

■ **الرؤية المهيمنة على الديوان هي رؤية إسلامية واضحة ذات بعد توجيهي وعظي هادف، لأنها تتوخى السمو بالإنسان أخلاقيا وعقليا وروحيا.**

الديوان تنخرط في إطار الشعر الإسلامي الذي يعتمد وضوح الرؤية، بل يعتبرها «شرطا أساسيا في سلامة الموقف،وذلك وضوح يتبعه في الأداء والتعبير» [١٤] هذا الوضوح في الرؤية الإسلامية نجده عند الشاعر حينما لجأ إلى التعبير عن حرب الخليج الثانية وما أفرزته من صراع عربي أدى إلى التدخل الأمريكي في أرض المسلمين، حيث بدأ العبث بالمقدسات فضلا عن انتهاك الحرمات

واقتراف المحرمات فكان ذلك بداية مسلسل الهزيمة والعار والألم، الذي أصبحت تنوء بثقله الشعوب العربية الإسلامية التي لا تفيق من صدمة وصفعة إلا لتتلقى وتستقبل أخريات...

في فاس أو مراكش الحمراء
أو أرض الكنانة أو عمان
الكل فان
الصمت والعربي يشتبهان
الليل والعربي يلتحمان... (١٥)

في ظل هذه الأوضاع انبثقت رؤية التضامن مع القدس الشريف في قصيدة تؤطرها رؤية إسلامية واضحة تنظر إلى فلسطين عبر القدس باعتبارها ملكا لجميع المسلمين، ما دامت هي أولى القبلتين، وثالث الحرمين، ومدرج الأنبياء، ومسرى الرسول ﷺ، مبرزا ما تعانيه هذه المدينة المقدسة من مأساة على يد الصهاينة الذين جعلوها تئن وتصيح لكن لا منقذ ولا معين، فما كان من الشاعر إلا حثها على الصبر لأنه «لا حياة لمن تنادي»:

أو ما علمت بأننا ضاعت بنادقنا؟
ونمتشق القلم
يا قدس يا وطن الإباء
هذا زمان القصعة الموعود جاء
فلتصبري ... (١٦)

فالرؤية المهيمنة على الديوان هي رؤية إسلامية واضحة ذات بعد توجيهي وعظي هادف، لأنها تتوخى السمو بالإنسان أخلاقيا وعقليا وروحيا، وهي رؤية خاضعة في تشكلها لوعي شعري متجذر وتابع للوعي الفكري والإيماني، حيث غدت رؤية فنية وواقعية غير مغرقة في الخيال الجامح أو مرتكزة حول الذات في أنانية مفرطة.

◁◁ بنية اللغة والمعجم:

اللغة الشعرية في الديوان متميزة من حيث هي مفردات منفصلة عن بعضها أو من حيث هي مفردات تدخل في علاقات تركيبية ودلالية فيما بينها. إنها لغة تتأرجح بين الوضوح فتبدو مألوفة ومتداولة (نلمس ذلك في القصائد ذات الطبع التقليدي)، وبين الترميز حيث تغدو لغة غير مألوفة ومتداولة (تبرز هذه اللغة في قصائد التفعيلة ذات القالب الهندسي الحديث). وهي لغة ذات طابع جمالي ورمزي يخرق العادات التعبيرية. فضلا عن كونها لغة تتسق وتنسجم مع الرؤية الشعرية. وبذلك فالرموز الموظفة في النص تتكئ على سند يجعل قصائد الديوان تفصح عن معناها دون غموض أو التباس.

وعلى المستوى المعجمي فقصائد الديوان تتميز بحضور جلي وخفي للمفردات المرتبطة بحقلي (العشق) و (الرفض) حيث لا تكاد قصيدة من قصائد الديوان تخلو من مفردات أو تراكيب يربطها بالعشق والرفض علاقة ترادف أو ترابط أو تكامل وكأن العنوان (بداية للعشق والرفض) يشتغل كاستراتيجية توجه قصائد الديوان. لذلك تتواتر المفردات المنتمية لهذين الحقلين الدلاليين بشكل كبير يمكن أن نمثل لها بالمفردات الآتية:

الفؤاد – الرافضين – الشهادة – انهض بدينك – عشقي – تشوقي – مشاعر عشق – سيدة العشق – الشوق – الاشتهاء – العاشقون – أرسم العشق – الرافضين الظلم – الرافضات – لن أهزم – لن أموت – لن أنحني – العشق وصل – أمضي على حد القنا –...

والجدير بالذكر أن بعض هذه المفردات قد فقدت دلالتها المعجمية المباشرة وتخلصت من معانيها القاموسية. وتحولت في نسيج القصائد إلى عناصر لغوية مشحونة برموز عميقة، فارتفعت بذلك من المستوى المباشر والتقريري إلى المستوى التعبيري الإيحائي والرمزي.

فضلا عن هذا، فقصائد الديوان تتوزعها عدة حقول دلالية أهمها:

- الحقل الاجتماعي:
الجوع آت – الشارع – الضعفاء – الفقراء – أخاك – العطالة -...
- الحقل الوجداني:
آهات الزفير – جوارح – القلوب – عشقي – تخشع – أصرخ -...
- الحقل الأدبي:
القوافي – القصيدة – شعر – الملك الضليل – شاعرك العبسي – حروف -...
- الحقل الجغرافي:
الشمال – الجنوب – كابول – الجليل – بغداد – القدس – مراكش – فاس – عمان – أرض الكنانة – أصيلة – المحيط – الخليج...

■ الشعر الإسلامي يعادي التهويم والضبابية والغموض، ولكن لا يعادي الرمز الشفاف، والتعبير الموحي الجميل، بل يعتبره من أهم وسائل الأداء.

ويتضح أن هذه الحقول المعجمية يتجاذبها التأثير والتأثر ضمن علاقات داخلية تقوم على التفاعل والتقابل والتضاد والتداعي والتكرار والتوالد، علاوة على هذا وانسجاما مع طبيعة الرؤية الشعرية فإن قصائد الديوان تتميز بحضور مكثف لمصطلحات وألفاظ تنتمي إلى المرجعية الدينية الإسلامية: رباه – المحجة – شعائري – الهداية – الصراط – العدل – الحق – المساجد – شعرية الرحمن – الحق المبين – الشهادة – الخشوع – جنة – جهنم – المؤمنين الطاهرين – آيات ربي – الروح – السبع المثاني – سورة الأنفال – المآذن...

هكذا تبدو هذه الحقول الدلالية عناصر هامة ساهمت في تجلية معنى النص الذي يتصارع بداخله السالب والموجب، الخير والشر، الفردي والجماعي... عبر معجم إسلامي واضح يشعر القارئ بتلك الروح الإسلامية الداعية إلى الرفض والمحفزة على الصمود في وجه الطغيان مع طرح بديل إسلامي لحل بعض المشكلات التي يحبل بها الواقع المعيش محليا وعالميا. ناهيك عن كونها روحا إسلامية تدفع نحو العشق الأكبر عبر الارتباط بالله جل جلاله رغبة في العيش في رضاه وأمنه وسلامه وتعاليمه المقدسة.

◁◁ الصورة الشعرية والرمزية:

مما لاشك فيه أن الصورة الشعرية من بين الأدوات الفنية التي يلجأ إليها الشاعر لإضفاء مسحة جمالية على الخطاب الشعري، ولكن استثمارها يجب أن يكون فنيا حتى لا تغدو القصيدة غامضة المعنى

ملتبسة الدلالة، خاصة وأن الشعر الإسلامي (يعادي التهويم والضبابية والغموض، وإن كان لا يعادي الرمز الشفاف، والتعبير الموحي الجميل، بل يعتبره من أهم وسائل الأداء)[١٧].

هكذا نجد الشاعر (مصطفى تاج الدين) في قصائد ديوانه «بداية للعشق والرفض» يتوسل بصور فنية، منها ما هو بلاغي قديم، ومنها ما هو رمزي حديث للتعبير عن قضاياه الشعرية، وبذلك تكون هذه الأدوات الفنية عناصر جمالية تساهم في تجلية معاني القصيدة وتدعيم الرؤية الشعرية للديوان، فتتعالق بذلك مع نواته الدلالية القائمة على صورة كبرى ذات بنية ثنائية أساسية هي: بنية الاحتجاج والرفض وبنية الإحساس والعشق التي تولد صورا جزئية بلاغية كانت أم فردية فتتحد وتتكامل في نسق دلالي واضح:

- الرفض:

رفض الظلم / الغطرسة / البطالة / التشرد / التفرقة.

- العشق:

الله / الوطن / الإسلام / القيم الفاضلة / التسامح / الخير / الجمال / الصمود /...

ويمكن لنا أن نورد بعض هذه الصور الفنية في شقيها البلاغي القديم والرمزي الحديث كما يأتي:

■ **التشبيه:**

يمكن القول إن الصورة الفنية التي تعكسها البنية التركيبية لجملة التشبيه في نصوص الديوان – خاصة القصائد ذات الطابع التقليدي – تنسجم مع بنيته الدلالية السطحية والعميقة، فضلا عن كونها تفصح عن حس صادق ورؤية واضحة، يقول الشاعر في قصيدة «ابتهال» وهو يكشف لنا خموله وتصنعه عدم سماع الأذان مستثمرا التشبيه:

وإذا سمعت صدى النداء مرجعا
يدعو الأنام إلى المحجة أسرعوا
منيت نفسي بالرقاد وأصبعي
في مسمعي فكأنني لا أسمع [١٨]

وهذا الوضوح في التشبيه نلمسه في البيت الشعري التالي حيث يبدو واضحا ومحملا برؤية ترفض وتحتج على طريقة تدجين أفراد الأمة الإسلامية:

سلبتم بالبريق ضمير قوم
فصاروا كالقرود مسالمينا [١٩]

فعلاقة المشابهة حسية وليس للتجريد فيها أي حضور. فضلا عن كونها تعبر عن إحساس صادق على اعتبار (أن ماكان من التشبيه صادقا قلنا في وصفه: كأنه أو ككذا. وما قارب الصدق قلنا فيه: تراه أو تخاله أو يكاد.)[٢٠].

وهذا ما نلمسه أيضا في اللوحات التشبيهية التالية – بناء على تصور ابن طباطبا – التي تؤكد صدق الشاعر الذي يقول:

كيف تمضي والظلام يلفنا ليلا وفجرا
أبدا نسير وكالقطيع نساق قسرا [٢١]
... في الذين نسوا بكاءك تطمعين
يتسابقون في اللذائذ كالذباب [٢٢]

وبهذا يستغل الشاعر التشبيه استغلالا وظيفيا ليطعم الرؤية المهيمنة على الديوان، ويمنح النص الشعري مسحة فنية تميزه من غيره من أنماط التعبير الأدبي.

■ **الاستعارة:**

يقول فرانسوا موروا: (إن الاستعارة قد بلغت دون كل الصور القديمة الأخرى منزلة مرموقة في أنحاء الشعر التي تهتم بالموقع الوظيفي، وهذا يعود إلى أن الاستعارة قد برهنت دون كل الصور البلاغية القديمة عن كونها الأوفر عطاء) [٢٣]. مما يعني أن الاستعارة أرقى من التشبيه، لذلك يكون الشاعر في حاجة إلى التأمل العقلي وتدبر السياق الشعري المناسب لتوظيفها فيه كما هو الشأن مع قول الشاعر:

ثوب الغواية أرتديه جهالة
وأصير من درن الخطيئة أترع [٢٤]

حيث استعار الشاعر للغواية صفات لا تناسبها، إذ وصفها بالخداع والمكر، وصورها على أنها كائن حي له ملابس منحتها للشاعر فارتداها هو الآخر عن جهل، فبدت الصورة فنية رائعة كما هو الشأن في اللوحة الاستعارية التالية:

متدثر بصلاته وكتابه القدسي
يعبق بالنضارة والزهر [٢٥]

فنظرا لقيمة وأهمية الصلاة وقدسية القرآن الكريم فإن الشاعر وصفهما بالغطاء الذي التحف به أطفال الحجارة في الدفاع عن قضيتهم مما منحهم دفئا روحيا منقطع النظير.

■ **الرمز ذو البعد الأدبي:**

يحضر بشكل دلالي ينعكس أثره على بنية النص المضمونية والجمالية، حيث يتخذ الشاعر من «امرئ القيس» رمزا للتعبير عن استعادة العرش المغتصب، والذي يحضر بصفة سلبية لأنه لجأ إلى أعداء الأمة الإسلامية الجدد لكي يعيدوا هذا العرش المغتصب:

يا أيها الملك الضليل...
أهديت شمسنا للتتار الغاصبين
النازحين على رؤوس الأبرياء
القاتلين العابثين الجائرين
ومنحتهم خصل الكرامة [٢٦]

■ **الرمز ذو البعد القرآني:**

يطالعنا في أحد المقاطع الشعرية من قصيدة «أغنية للتي لم تعد»:

تضيق العوالم حولي
أشد إلي بجذع الزمان السفيه
تساقط علي المرارات والمهلكات. [٢٨]

حيث يبدو جليا أن الشاعر يوظف بطريقة رمزية الجملة القرآنية بكل أبعادها الفنية والجمالية والدلالية، وهكذا يستغل في هذا المقطع بطريقة رمزية: قوله تعالى: ﴿ فناداها من تحتها ألا تحزني قد جعل ربك تحتك سريا ﴿٢٤﴾ وهزي إليك بجذع النخلة تساقط عليك رطبا جنيا ﴿٢٥﴾ (مريم).

أما البيت الشعري التالي:

أنا إن عصيتك غافلا فلأن بي
ضعف الأنام ونزوة لا تنتزع [٢٩]

فيوحي لنا بأن الشاعر يوظف بطريقة رمزية قوله تعالى في سورة النساء: ﴿ ... وخلق الإنسان ضعيفا ... ﴿٢٨﴾ فضلا عن قوله تعالى في سورة يوسف: ﴿ ... إن النفس لأمارة بالسوء إلا ما رحم ربي ... ﴿٥٣﴾.

■ **الاستعارة أرقى من التشبيه، لذلك يكون الشاعر في حاجة إلى التأمل العقلي وتدبر السياق الشعري المناسب لتوظيفها فيه.**

◁◁ البنية الإيقاعية:

يعد الإيقاع من العناصر المميزة للنص الشعري والمساهمة في إبراز جماليته، علاوة على تدعيم دلالته ومنحه جرسا موسيقيا متميزا، والملاحظ أن ديوان «بداية للعشق والرفض» تتوزعه نصوص تعتمد البناء التقليدي، وأخرى حداثية البناء، لذلك فمقاربتنا للبنية الإيقاعية ستكون من داخل نصين شعريين: أحدهما عمودي والثاني ينخرط في إطار الشعر الحر.

■ **البنية الإيقاعية لقصيدة «جيل الحجارة»:**

إن التشكيل الإيقاعي في هذه القصيدة يخضع لخصوصية القصيدة التقليدية ذات البناء التناظري (نظام الشطرين) القائم على التماثل الفضائي بين الأبيات الشعرية، لذلك بدا الإيقاع الخارجي تقليديا

لأن القصيدة تخضع وزنيا لوحدة بحر الكامل (متفاعلن × ٦) وهو أحد البحور الصافية الذي يتناسب مع المواضيع الحزينة والمأساوية، فضلا عن وحدة الروي الساكن (الراء) الذي جعل القافية مقيدة وموحدة على طول القصيدة، وإذا كان ذلك من شأنه أن يحدث نوعا من الرتابة الإيقاعية فإن الشاعر يلجأ إلى الإيقاع الداخلي، فيكون بذلك قد تجاوز رتابة الإيقاع فاسحا المجال لإيقاع أوسع من الوزن والقافية والروي وهو إيقاع تتحكم فيه مجموعة من الظواهر الصوتية المتعددة الأشكال وفق نسق شعري يساهم في تجلية معنى النص وخدمة البعد الدلالي له، وهذه الظواهر والمقومات الإيقاعية الداخلية يمكن تحديدها كما يأتي:

● التكرار:

فهو مقوم إيقاعي يحقق انسيابا موسيقيا يسري داخل القصيدة عبر المقاطع والجمل الشعرية من جهة، وهو مقوم دلالي يدعم تنمية النص ويؤكدها، وتتنوع مظاهر التكرار في قصيدة «جيل الحجارة» وتتخذ عدة صيغ منها: - تكرار الأصوات وأهمها حرف الراء، وتكرار الكلمات / المفردات (لما - السماء - حجر -...) وتكرار المقاطع (ركب النهار - ما عاد -...) والتكرار هنا ليس عشوائيا بل مرتبط ببؤرة النص ومركزه الدلالي.

● الجناس:

عنصر بلاغي يساهم في إضفاء جرس موسيقي على القصيدة وإغناء بنيتها الإيقاعية، بناء على النغمة الموسيقية التي يفرزها تقارب مخارج الحروف وتناظرها الصوتي كما هو الشأن مع الأمثلة التالية: السفر - الظفر - البشر / الهزائم - العزائم / الصباح - الصياح...)

● التجنيس الصوتي:

حيث تحضر الكلمة وبعض مشتقاتها أو كلمات متقاربة منها صوتيا، مما يمنح الإيقاع رنة موسيقية متنوعة كما هو الشأن مع الكلمات التالية: الحجارة - الحجر / البشارة- البشر / متدثر - اندثر....).

● التوازنات والتماثلات الصوتية:

حيث تتوازى إيقاعيا بعض الكلمات في نسيج القصيدة أفقيا وعموديا مما يساهم في تشكيل إيقاع موسيقي رائع ويمكن أن نمثل لذلك بالكلمات التالية: (يعيد - يزيل / للمجد - للصرح / التفاوض - التساوم - التداول / النضارة - الحجارة - الشهادة انهمر - اندثر....) حيث يبدو جليا التوازي والتماثل بين هاته الكلمات سواء في أواخرها أو أوائلها أو فيهما معا.

وكل هذه التلوينات الإيقاعية تعكس النبرة الغنائية التي تلف النص، وكأن الشاعر بذلك أراد أن يتغنى بأطفال الحجارة ويرسم لوحتهم البطولية انطلاقا من معطيات إيقاعية ذات بعد موسيقي رنان ومؤثر.

■ البنية الإيقاعية لقصيدة «جراح على خط العودة»:

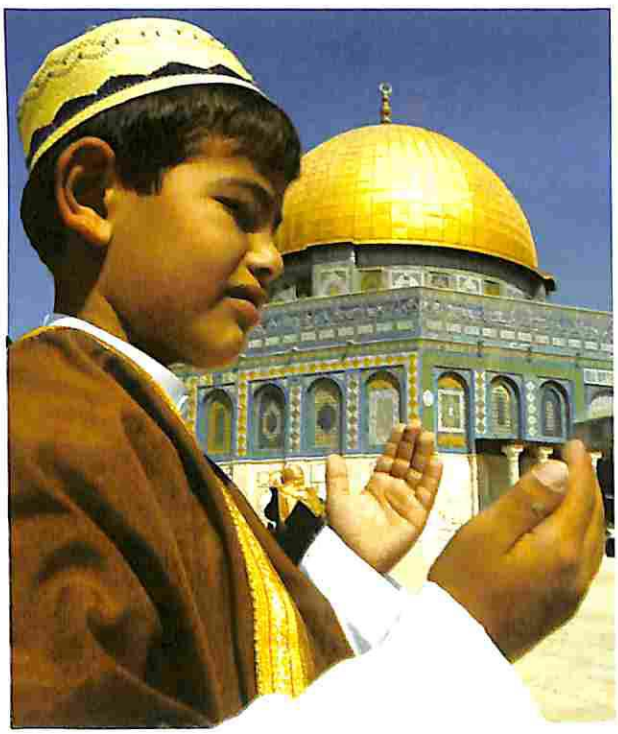
ما دامت هذه القصيدة قد كسرت البناء التقليدي واعتمدت بناء هندسيا حديثا، فهذا يعني أنها شكلت لنفسها بنية إيقاعية جديدة ستساهم في إبراز وبلورة الرؤية الشعرية والمحولات الدلالية فضلا عن شد المتلقي إليها عبر مقومات إيقاعية مميزة.

إن هذه القصيدة اتخذت التفعيلة أساسا وزنيا بديلا لنظام البحر الموحد، فاعتمد الشاعر تفاعيل بحر الكامل «متفاعلن» قاعدة مركزية لبناء موسيقى النص وتجسيد وضعية القدس الجريحة، وهكذا استعمل تفاعيل هذا البحر بطريقة متفاوتة ومتنوعة التوزيع داخل السطر الشعري الذي قد يتركب من تفعيلة أو تفعيلتين أو أكثر قد تصل إلى

خمس أو ست، فضلا عن استثمار تقانة «التدوير» باعتبارها ظاهرة إيقاعية تعد من ابتكار شعراء خطاب المعاصرة والتحديث، حيث نجد تفعيلة واحدة يتقاسمها سطران شعريان، فتغدو بذلك الأسطر الشعرية مرتبطة دلاليا وإيقاعيا مشكلة بذلك جملة شعرية كما هو الشأن مع النموذج التالي:

عائد وفي قلبي ملايين من الكدمات
متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاء
والحرقات
لن متفاء
والدمع القراح
لن متفاعلان[٣٠]

■ جاءت المعاني الإسلامية الموظفة في نسيج القصائد ضمن سياق فني دلالي فعال.



حيث يبدو التكامل بين الوقفة النظمية والدلالية، كما أن هذا المقطع يكشف استثمار إيقاع الفضاء الهندسي ولعبة الفراغ أو البياض، فضلا عن هذا فالشاعر في هذه القصيدة يلجأ إلى استغلال التقابلات والتوازنات الصوتية واللفظية والتركيبية سواء كان توازنا مؤتلفا أو مختلفا: كدمات - حرقات / الانتكاسة - الانتفاضة / انصهارك - انتخابك / في قلبي - في كفي / القلم - الصنم / تشوفي - تحرقي....

وهذا ما يجعل في إيقاع القصيدة إيقاعا حركيا متنوعا زاده عدم محافظة الشاعر على القافية الموحدة، ولجوؤه إلى القافية المتتابعة / المتواترة «التي يتوالى فيها الروي على سطرين أو ثلاثة أسطر، ثم ينتقل الشاعر إلى آخر ليفعل ما فعل مع الروي الأول أو يقارب ذلك»[٣١] كقوله:

عائد ولست سوى لحن تشرد في الدروبْ
لحن قصي دامع يرنو إلى شفة الغروبْ[٣٢]

أو قوله :

كي أزرع الألم الجنين على ثرى عام الرمادةْ
من سورة الأنفال تبدأ صيحتي كالسيل،
كالإعصار يقتلع العمالةْ[٣٣]

أو القافية المتراكبة التي تعد «أنجح أنواع التقنية في الشعر الحديث»[٣٤] في قوله:

يا قدس يا حلمي الملثم بالألم
الشعر من عينيك أودية الدموع
وعلى ضفاف البين كان تحرقي
وتشوقي للركض من ليل العدم[٣٥]

كل هذه المقومات الإيقاعية ساهمت في الكشف عن نفسية الشاعر المتأزمة ومنحت القصيدة نبراً وبعدا غنائيا، وكأنها احتجاج ورفض للوضع القائم في القدس الشريف بنبرة إيقاعية متميزة جعلها كغيرها من القصائد المعاصرة «صورة موسيقية

متكاملة، تتلاقى فيها الأنغام المختلفة وتفترق محدثة نوعا من الإيقاع الذي يساعد على تنسيق المشاعر والأحاسيس المشتتة»[٣٦].

خلاصة:

وخلاصة القول: إن الأدوات والعناصر السابقة ساهمت في تجسيد فنية الديوان الذي يمتاز بالجمع بين نصوص حديثة وأخرى تقليدية البناء، إلا أنها تجمعها كلها رؤية شعرية موحدة بطريقة إبداعية، ولهذا جاءت المعاني الإسلامية الموظفة في نسيج القصائد ضمن سياق فني دلالي فعال، وبذلك استطاع «مصطفى تاج الدين» أن يخرج من السكوت إلى الثورة، ومن القناعة إلى المغامرة، ومن القبول إلى الرفض، ومن الكراهية إلى العشق، في خطوات تعد «بداية» أولى لعشق كل القيم الجميلة في أفق التعمق في الرفض والعشق ما دام «الشاعر المبدع يحتاج إلى تلظيات العشق العميق ليغوص وجدانيا ويتعمق إنسانيا. ولا أقصد العشق الحائل والتوهج الزائل بل أرمي إلى العشق الأكبر، عشق الحق والجمال والكمال، كما يتجلى للحكيم المشرق الذي ترى بصيرته جمال الخالق في مخلوقاته»[٣٧] ■

هوامش:

(١) مجلة الأدب الإسلامي، لقاء العدد (حوار مع د. عبدالقدوس أبو صالح)، العدد ٢٢، ١٤٢٠هـ، ص٢٦.

(٢) مصطفى تاج الدين، بداية للعشق والرفض - ديوان شعر من الأدب الإسلامي المعاصر، مطبعة info edition، بدون تاريخ، ص ٧.

(٣) نفسه، ص١٣-١٤.

(٤) نفسه، ص ٢٧.

(٥) نفسه، ص ٣٢.

(٦) نفسه، ص ٣٠.

(٧) نفسه، ص ٢٠.

(٨) نفسه، ص ١٠.

(٩) نفسه، ص ٣٦.

(١٠) نفسه، ص ١١.

(١١) جميل الحمداوي، القصيدة الإسلامية في المغرب، مجلة الادب الإسلامي، المجلد ٦، العدد ٢٢، ١٤٢٠هـ، ص ٧٨.

(١٢) بداية العشق والرفض، ص٩.

(١٣) نفسه، ص ٧.

(١٤) د. حسن الأمراني، الإسلامية في الشعر المعاصر في المغرب، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، وجدة، سلسلة ندوات ومناظرات، رقم ٨، ص٨٥٩.

(١٥) ديوان بداية للعشق والرفض، ص٣٥.

(١٦) نفسه، ص ٢٠.

(١٧) د. حسن الأمراني، الإسلامية في الشعر المعاصر في المغرب، مذكور، ص٨٥٩.

(١٨) ديوان بداية للعشق والرفض، ص٧.

(١٩) نفسه، ص ٨.

(٢٠) ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، تحقيق عباس عبدالستار، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٨٢، ص٤٤.

(٢١) ديوان بداية للعشق والرفض، ص١٧.

(٢٢) نفسه، ص٢٠.

(٢٣) فرانسوا موروا، البلاغة: المدخل لدراسة الصور البيانية، ترجمة محمد الوالي وعائشة جرير، مطبعة فضالة، ط١، ١٩٨٩م، ص٨.

(٢٤) ديوان بداية للعشق والرفض، ص٧.

(٢٥) نفسه، ص ١٠.

(٢٦) نفسه، ص ٣٧.

(٢٧) نفسه، ص ٣٦.

(٢٨) نفسه، ص ٢٧.

(٢٩) نفسه، ص ٧.

(٣٠) نفسه، ص ١٩.

(٣١) أحمد المعداوي، البنية الإيقاعية الجديدة للشعر العربي، مجلة الوحدة، السنة السابعة، العدد ٨٢-٨٣، ١٩٩١م، ص٧٣.

(٣٢) ديوان بداية للعشق والرفض، ص١٩.

(٣٣) نفسه، ص ٢١.

(٣٤) البنية الإيقاعية الجديدة في الشعر العربي، مذكور، ص٧٤.

(٣٥) ديوان بداية للعشق والرفض، ص١٩.

(٣٦) د. عزالدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، دار العودة ودار الثقافة، بيروت، ط٢، ١٩٧٣، ص٦٣.

(٣٧) عمر بهاء الدين الأميري، مقدمة ديوان بداية للعشق والرفض.