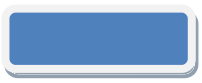
خطابُ البِدَايةِ في مجموعة (رحلة الولد السومري) لأجود مجبل قراءة في الوظائف والتعالقات

المدرس الدكتور
صباح حسن عبيد التميمي
وزارة التربية - مديرية تربية كربلاء



خطابُ البِدَايةِ في مجموعة (رحلة الولد السومري) لأجود مجبل قراءة في الوظائف والتعالقات

المدرس الدكتور
صباح حسن عبيد التميمي
وزارة التربية ـ مديرية تربية كربلاء

ملخّص البحث

حاول هذا البحث قراءة خطاب (البداية) في مدوّنة شعرية معاصرة وهي (رحلة الولد السومري) لشاعر عراقي معاصر امتاز بشعرية فخمة وهو الشاعر(أجود مجبل) ، قراءةً استكشافية بآليات المنهج السيميائي؛لأنّ خطابَ البداية في العينة المقروءة مثّل منطقةً افتتاحية برزخية مهمّة تؤسّس لما بعدها ، وتُعدّ بمثابة الإعلان الجمالي الرسمي عن ولادة النص ، وشكّل هذا الخطاب رهاناً مفصليّاً من رهانات التحديث عند الشاعر ، وكان من أهم ركائز التجديد في القصيدة العمودية المعاصرة عنده ؛ عِبرَ إعادة إنتاج التراث بآليات الحداثة ومن تلك الآليات تفعيل وظيفة (البداية) وإحكام صنعتها ، وقد أسهم ذلك في خلق هُوّية القصيدة العمودية الجديدة عند الشاعر، وتحقيق خصوصيتها ، وقد فارقتْ بوساطة ذلك قالبها الماضي، وقيدها القديم، واكتسبت جوًّا فنيّاً جديدا .

المقدّمة

بسم الله الرحمن الرحيم

الحمدُ لله في المُبتدأ والمُنتهى ، وصلّى اللهُ على من ختمَ بداية الرسالات السماوية وأنهاها بخير رسالة ، وعلى آلِه وصَحْبِه ومن والاهْ ، وبعد؛ فإنّ (البداياتُ) في النصوص الشعرية غرّتها، ومنطقة تكوّنها ، وأجنّة ولادتها ، منها تنطلق ، وفيها تمتدّ، وإليها ترتدّ ، هي عنصر إيجاد وتبشير وإغواء، تُوجِدُ النصوصَ ، وتُبشّر بمعانيها ، وتغوي القادم للدخول إليها ، وقد منحها ذلك كلّه سلطة المُفتَتِح، وهيبة المُتصدِّر ، وجعلها تتبوأُ منطقةً برزخية إستراتيجية فاعلة ، منطقة ربط ، وكشف، وتأشير ، تستقبل وتُنمّي، وتُخبِر وتُنعِش، وقد تعاطى معها الشاعر المعاصر بشكل يعي خطورتها ، فعُنى بها ،

وقاسى إنتاجها، ولاسيما أولائك الذين مارسوا كتابة القصيدة العمودية المعاصرة ؛ لأنّ هذا النمط من الكتابة الشعرية بما اشتمل عليه من رتابة وما يُلصَق به من ماضوية رجعية ، بحاجة إلى إحكام صنعة ؛ لأنّ رهانات الكتابة فيه وخيمة وشاسعة؛ فالمتصدّي لتجديد عليه أن يستوعب الماضي والحاضر وليس الحاضر فحسب .

وقد صدر شاعرنا العيّنة – (أجود مجبل[1]) – في مجموعته المُصطَفَاة – (رحلة الولد السومري) – عن أسلوبية حداثية متفرّدة، تعاملت مع (خطاب البداية) تعاملاً حذراً يعي خطورته التكوينية ، ووظيفته المحورية في إيجاد النص، وخلقه ؛ لذلك وقع عليه اختيارنا بوصفه أنموذجاً استثنائياً للشاعر العراقي المعاصر الآن ، الذي حاول ترميم ماضي العمود، وإعادة بعثه، وانتشاله من عتمة التقليد التي خنقته .

وقد توزّعَت قراءتنا هذه على مبحثين سبقهما تمهيد ، فأما التمهيد فقد اشتغل على تهيئة المتلقي للدخول في إجراء القراءة، إذ اعتنى بدراسة (خطاب البداية في النص الشعري الفاعلية و التأطير) تنظيراً ، وأمّا المبحثان فقد مثّلا التحرّك الإجرائي في هذه القراءة، وقد خُصِّصَ الأولُ منهما لقراءة (وظائف البداية) في نصوص المجموعة العيّنة ، وقام بتنميطها في ضوء معطيات العيّنة الشعرية ، وأما المبحثُ الآخر فقد اعتنى بمقاربة (تعالقات منطقة البداية) في النصوص العيّنة مع (العنوان) و(المتن) ، وصنّفهما إلى (علاقات امتدادية) وأخرى (ارتدادية)، وانتهى البحث بخاتمة لخّصت النتائج التي توصّل إليها . وبعد ؛ فإنّ هذه القراءة هي محاولة أو لنقل (توقّعات) نقدية أُنتِجت بعد مقاربة نصوص العموديات الجديدة في مجموعة (رحلة الولد السومري لأجود مجبل)، لتقدّم صورةً واضحة لتعامل الشاعر الحداثي المعاصر مع (النص العمودي التراثي) ولاسيما (خطاب البداية) فيه ، متكئة على المنهجية السيميولوجية في ملاحقة (الدوال المُرمّزة) في هذا الخطاب ، والكشف عن (مدلولاتها) المتعالقة مع المناطق المجاورة لها في التجربة الشعرية العمودية ، وهي محاولة ترغب في أن تأخذ حيّزها في خطاب النقد المعاصر ، خدمة للثقافة العراقية .

التمهيد

خطاب البداية في النص الشعري

الفاعلية و التأطير

تعدّ البداية منطقةً قَبْلِيَّةً فاعلةً في النص عامة ، محورية في بنيته ، تتمخّض عنها تلك البنية برمتها، انطلاقاً من طبيعتها الجنينية القابلة للانشطار والتوالد ، فهي تمثّل اللقاء الرسمي الأوّل بالمتلقي، وتخلق مناخاً استقبالياً صالحاً تتوقّف عليه حركتا الإحجام والإقدام في القراءة ،

فإما أن تتمخضُ عن هذا اللقاء قراءة متفاعلة وفاعلة في الآن نفسه ، وإما أن يتقاعس فتكون القراءة متكاسلة غير مجدية ، ليس لها مخرجات مُنتِجة ، أو يحجم عنها فتموت بعد ولادتها بقليل .وقد اكتسبت هذه المنطقة في المنظور النقدي العربي القديم تعميماً مفهوميًّا جعلها منطبقةً على الأجناس الأدبية كلّها ومنها الشعر ؛ إذ اعتنى الناقد القديم بها بوصفها استهلالا ليس سهلا ، يجبُ على الشاعر أن يكون حذراً في التعامل معه ؛ لِمَا يُضمر من أهمية بالغة تتوقّف عليها الصناعة الشعرية كلّها ؛ لـ((أنّ الشعرَ قفلٌ أوّله مفتاحه ، وينبغي للشاعرِ أن يجوِّد ابتداءَ شعره ؛ فإنّه أول ما يقرعُ السّمع ، وبه يُستدل على ما عنده من أوّل وَهْلَة ...)) [٢] .

وأما في الخطاب النقدي الحديث فإن المتمعن في مدوناته سيصطدم بقلّة العناية بها في النص الشعري؛ إذ كانت معظم الدراسات النقدية أكثر إحتفاء بها في الجنس الروائي[٣]، ولم يُعتنَ كثيرا بها في النص الشعري بأنماطه الكتابية المختلفة ، على الرغم مما تتمتّع به هذه المنطقة البرزخية من أهمية عضوية نابعة من موقعها الجغرافي العضوي في جغرافيا القصيد ، فهي البوابة الحدودية الأولى التي لا يُسمَح للمتلقي بالعبور إلى مناطق القصيدة الأخرى إلا من خلالها ، وهي – فضلا عن ذلك – تُحدّد وجهة القصيدة ، وتمنحها هُويتها العلامية .

ولمّا كانت البداية ((أعقد أجزاء العمل ؛ لأنها واجهته الشفافة التي تدفع القارئ إلى الاقتراب أكثر من النص)) [٤] ، فقد توجّب على الشاعر المعاصر أن يوليها العناية الفائقة ، ويتفنّن في نسجها ، وتشكيلها على نحو فاعل مثير يخرق المألوف ، عِبرَ استثمار طاقات شاعريته وحداثته كلّها ، فيجعلها مدخلا محورياً يحكمُ حركةَ العناصر الشعرية البنائية الأخرى، وتنامي الدلالات فيها على نحو انقسامي انشطاري تصاعدي ؛ لتحقيق نسق بنائي دلالي متجانس يغمر أجزاء النص كلّها .

إنّ البدايةَ في النص الشعري المعاصر – ولاسيما الغامضة منها – بؤرةُ إثارة ، ومنطقةُ تأجيجٍ مقصود ؛ إذ تتوالد بعد تلقيها في ذهن المتلقي حزمة أسئلة مثيرة : وماذا بعد ؟ ما الذي يريد قوله ؟ ما هذا ؟ لم أفهم شيئاً؟ ... وهي تساؤلات تبدأُ بالإلحاح عليه لحظة تلقيه البداية ، يدخل بعدها في صمت مستَفهِم، يدفعه نحو الاستمرار في القراءة بحثاً عن إجابات ؛ لسدِّ الفجوات الاستفهامية التي خلفتها البداية في ذهنه ، فإذا كانت القصيدة خالية من بداية فاعلة وقفزت على المتلقي مباشرة بثيمتها المحورية كانت النتيجة نفورٌ مباشر ، أو تذمر وإحجام ، أو صدمة قرائية ، أو ربما إقبال ، فلابد لها من أن تقدّم بين يدي موضوعها الرئيس تقدِمة مثيرة

، تُسهم في جذب المتلقي نحوها، وتضمن استمرارية القراءة عنده .

البداية في القصيدة عنصرُ جذبٍ ، واستقطابٍ ، وإغواءٍ متستّر، يُضمر أكثر مما يُظهر، يحاوركَ بصمت، فيشي لك بأسرار المتن، ومدّخراته ، هي في النص الناضج ((أشبه بالشفرة الفنية التي تحمل رموز القصيدة ، وضعها الشاعر في مطلع قصيدته لتوحي بجوِّها، وتومئ لموضوعها ، وتلمّح لفكرتها، ووظيفتها للقصيدة كوظيفة المقدمة الموسيقية للأغنية ، فمن المقدمة الموسيقية يتبيَّن السامعُ إن كانت الأغنية راقصة، أم مطربة ، أم حزينة، أم دينية، أم نشيداً، أم غير ذلك)) [٥] .

ولأهمية هذا العنصر البنائي في النص الشعري المعاصر، تتبادر إلى الذهن تساؤلات متعددة تتّصل بحدوده المادية على جغرافيا النص ، فهل يحتفظ لنفسه بحدود مادية معيّنة ؟ أو أنه ينصهر مع متن القصيدة تاركًا مسألة استقلاله بيد المتلقي ؟ أو يكوّن منطقة برزخية تتصل بالمتن ولا تتصل به في الآن نفسه ؟ ، ومن هنا فلابدّ من وضع حدوده ، وترسيم أُطرِه المناطقية ، التي تجعله يتمتّع بسلطة بنيوية شبه مستقلة ، فلا يذوب كليًّا في بوتقة النص مع عناصره الأخرى وتضيع ملامحه ، وفي الآن نفسه ، لا يستقل كل الاستقلال عنها ، بل يمارس مهامه البرزخية التي تضمن عبور المتلقي السلس نحو العناصر الأخرى دون أن يشعر بغرابة الانتقال ، على أن هذا التحديد – لاسيما في النص الشعري المعاصر – لا يمكن أن يخضعَ لمعايير مُسْبَقَة ، بل ينبثق من رحم التجربة الشعرية الجديدة ، فيتلوّن بلونها ، وقد تكون لكلّ قصيدةٍ بدايتها عند الشاعر الواحد في المجموعة الشعرية الواحدة ؛ لذا فإن موضوعة التحديد والتأطير صارت موضوعة إشكالية ، بل أن بعض الدارسين بات يرى بأن ((قضية الحدود أصبحت واهية في الإبداع الحداثي)) [٦] ، لأنّ النص عامة ، والنص الشعري خاصة أصبح – في ظل تحرّكات الحداثة وما بعد الحداثة – يتمتّع بطبيعة هلامية على مستوى البعدين الفوقي والعميق ، وينسحبُ قولنا هذا على (القصيدة العمودية الخليليّة) ، التي لم تعد تحتفظ باطارها الشكلي التراثي الرتيب الساكن (صدر + عجز بروي واحد إلى نهاية القصيدة) ، بل أصبحت تتمظهر تمظهرا (تفعيلياً) يُشبه في صورته البصرية (قصيدة التفعيلة) مثلما مارسها الشاعر العيّنة (أجود مجبل) في مجموعته المُنتَخبة للقراءة وغيرها ، فإذا كانت مساحة (البداية = الاستهلال) في القصيدة العمودية التراثية تُحدّد – بحسب ياسين النصير – بالمطلع [٧]، فإنّها في القصيدة العمودية الحداثية شاسعة، متنوعة بتنوّع التجارب الشعرية ، مما يمنح الشاعر فسحة من الحرية الكتابية في اصطفاء البداية

المناسبة ذات المواصفات الحداثية الفاعلة، وفي تحديد أطرها البنيوية البصرية السطحية الظاهرة، والدلالية العميقة المتخفّية .

المبحث الأوّل

وظائف البداية في رحلة الولد السومري

البداية عند (أجود مجبل) إعلانٌ رسميٌّ عن الدخول في مرحلة خلق نص شعري جديد ، هي الشرارة الأولى التي تُعلن اندلاع الكتابة عنده ، وتأجيج بواعث تجربة شعرية آتية ؛ لذا فقد أولاها عناية فائقة ، فكانت عُصارةَ شاعريتِه ، وزُبدةَ فنِّه ، ومحطّةً محوريةً من محطات حياة النص عنده، وقد تشعّبت وظائفها؛ تبعاً لطبيعة التكوّن الشعري للنص، والنمو الفنّي لعناصره ؛ إذ يرتبط هذا التكوّن بطبيعة هذه المنطقة الجنينية البؤرية التي جاءت مختلفةً من نصٍّ لآخر بحسب التجربة المُعاشَة ، والمناخ الملائم، وطقس النص المُمارَس ، فكانت تُبشّر بما هو آتٍ من معنى تارةً ، وتُوجِدُ النصَّ وتخلقُه تارةً ثانية ، وتغوي المتلقي في الدخول إليه تارةً ثالثة ، وهي في كلّ هذه الوظائف تمارسُ على المتلقي ضغطاً، وسلطةً جبرية لا فرار منها تأتّت لها من موقعها الجغرافي الواقع في غرّة النص، وهذا ما سيتّضح في الإجراء الآتي :

أوّلاً : وظيفة التبشير :

تضطلع البداية في بعض نصوص (أجود مجبل) العيّنة بتأدية وظيفة إخبار وتبشير ، تمنحها فاعلية أوسع في التأثير والكشف عن معنى النص مبكّراً ، فضلا عن كونها تُؤمِّنُ استجابة القارئ جماليّاً ؛ لأنّها ستُبشّره عبر فُتَاةٍ من المعنى المُضمر بفحوى النص ، أو رذاذٍ من ثيمته الآتية بعد أن يتلقّى عنوان النص مباشرةً ، ففي نص **(ضُمورُ الأَمْكِنة)** تأتي البداية التي تمثّلت – في هذا النص – بالبيت الأوّل ؛ لتفتح النص، وتبشّر بمعناه عِبرَ المفردة المفتاحية التي يمثلها الفعل الاستقبالي : (سأعترفُ) :

بفمٍ مُوجَزٍ سأعترفُ

وسِنينٍ

في السهْوِ تُقترفُ[٨]

ثمّة اعتراف إذن ، وهو اعترافٌ سيحدث في المستقبل القريب جدا (بدلالة السين) ، وهو يشي بتداعي الذات ؛ لأنّ الاعتراف حالة تداعي إرادية تارةً ولا إرادية مُنتَزَعة تارةً أخرى ، وهذا التداعي الإرادي المتجلي في : (سأعترف) سيوضّح – على نحو موجز – بعضاً من (الضمور) الذي واجه المتلقي في العنوان : **(ضُمورُ الأَمْكِنة)** ، وسيكشفُ – من ثمَّ – عن فحوى النص ، وبهذا ستؤشّر (البداية) أنّ النصَّ (نصٌّ اعترافي) منذ لحظة اللقاء الأولى بالمتلقي ، وفي ضوء هذا السيناريو ستكون (البداية) بذرةَ الدلالة الأولى في النص ، وهذا يومئ إلى فاعليتها في النص، وإحكام هندستها ؛ بحيث تُشكّل رأس النص ، وثريّاه الكاشفة ، التي ترسم

للمتلقي المسار الدلالي للنص كلّه ، وتُبشّر بالمُضمَر المعنوي فيه .

وتتَضح الأهمية الإستراتيجية لخطاب البداية لحظةَ انتقال المتلقي إلى المتن الذي كرّس حالة (إعتراف الذات) ، وأكّد ما وشَت به منطقة البداية ، يقول الشاعر بعد (البداية) :

أنا مَنْ فاضتْ الكُشوفُ بهِ وأنا مَنْ أضاءَهُ
التلَفُ
لابساً بَرْقَ قُبلةٍ خفقَتْ نَسِيتْها
شِفاهُ مَنْ حُذِفوا
حاملاً بَهْجَةَ السفرْجلِ
لمْ يَرْتَبكْ في أَصابعي الخَزَفُ
أبتَني في الهشيمِ
أَرْوِقَةً
ومِنِ اللاّمكانِ أَغترفُ
ومُلِمَّاً بشَكِّ بَوْصلةٍ معَ كلِّ البحارِ
تَختلفُ[٩]

من هذه الأبيات ينبعث الاعتراف الأوّل الذي أومأ إليه (خطاب البداية) : (**أنا مَنْ فاضتْ الكُشوفُ بهِ**) ، فهنا تصرخ الذات الشاعرة معلنةً عن عراقتِها بانتمائها إلى أرض الحضارات (العراق) التي فاضت الكشوف بآثارها بعد أن جعلت الذات الشاعرة من نفسها معادلاً موضوعياً للعراق ، إلا أن هذه الذات – على الرغم من توهّجها – كانت متلفةً بسببٍ من الغربة ، والضياع، والتشتّت الذي لفّها ، وهذا ما ستعترفُ به الذات الشاعرة في عمق النص :

يا فُيوضَ الهَباءِ،
ها أنذا كمياهِ الطقوسِ أَنْذرِفُ
لم يُكلِّلْ غَزارتي أُفُقٌ
أو يُهدهدْ حقائبي هَدَفُ
هَتفَتْ خلْفيَ السهولُ هَوىً والمُريدونَ كلُّهمْ
هَتفوا:
أيّها المُستنيرُ،
لا جهةٌ وجْدُ عينيكَ عندَها يقِفُ
جفَّفتْ صَوتَكَ الرماحُ
ومازالَ يرتادُ ليْلَكَ الشغَفُ
تحتَ جِلْدِ النشوبِ.. مُنكتِبٌ
وبمجدِ السُّيولِ... مُنخطِفُ
والفَداحاتُ أنتَ مِشجَبُها
فمتى
يَحتفي بكَ الترفُ؟

هنا تعترفُ الذات بضياعها ، وتشتتها – على الرغم من عراقِتها – : (**كمياهِ الطقوسِ أَنْذرِفُ ...لم يُكلِّلْ غَزارتي أُفُقٌ ...أو يُهدهدْ حقائبي هَدَفُ ... لا جهةٌ وجْدُ عينيكَ عندَها يقِفُ**) ، فهي تنذرف في الهباء كمياه الطقوس غير المجدية ، بعد أن لم يكترث لغزارتها وخصوبتها ونمائها أفقٌ ما ، وهي من الضياع بحيث لا هدفَ لها ، تحملُ حقائب الغربة والضياع دون أن تُحدّد جهةً تقفُ عندها ، وتلقي فيها عصا

الترحـال والضـياع ، إن هـذه الفقـرة مـن الـنص تُضـمِر ضـياعاً وتشـتيتاً يخنـق الـذات فتعتـرفُ شعراً ، فالشعر في عوالم الغربة يُمثّل المتنفّس الوحيد للذات الشاعرة ، ووسيلة البوح الوحيدة .

ويستمرُّ هذا السيناريو لينسحبَ على بنية النصّ كلّها بعمق دلالي علاماتي يؤكدُ تكريس صورة (الذات المعترفة الضائعة) التي وشت بها (بداية الـنص) ؛ وهـذه الوشـاية ، والتبشـير والتأشـير تُظهـر فاعليـة هـذه المنطقـة النابعـة مـن كونهـا تمثل محوراً أساسياً من محاور تشكيل القصيدة كلّهـا وتفـرض حضـورها المُقنِـع ، ولـو لـم تُـبنَ البدايـة هـذا البنـاء العلامـاتي الـواعي، وبهـذا الأسـلوب المُحكَـم لمـا جسّـد الـنصُّ مشـاعر الاغتراب التي تُهيمن على الشاعر ، والتي لم يستطع البوح بها إلا عبرَ الاعتراف بها شعرا .

لقد كُتِب هذا النصُّ في أرض الغربة كما تشي بذلك (عتبة الهامش) التي ذيّل بها الشاعر نصّه : (حزيران ١٩٩٩ / دمشق) ؛ لذلك تُهيمن على أنساق بدايته مضمرات الضجر، والقلق ، وعدم الاكتراث بالمكان الحالي ، وهذا ما تُخبئه عبارة (بفمٍ موجزٍ)، فالفم الموجز الذي هو استعارة مكنية تُكنّي عن قلة الكلام؛ لضيقِ الأفق ، وتبعثرِ الذات ، ووحشةِ المكان ، هو اعتراف من لا يملك قراءة متريّثة ولواقعه ومحيطه الجديد ، وهو حالٌ يِشبه حالَ من تتكسّر في فمه الكلمات ، وتغور المعاني؛ ضجراً وحزناً وكآبةً.

ثانياً : وظيفة الإيجاد :

تؤدّي البداية في بعض نصوص (أجود مجبل) وظيفة مركزية فاعلة أسميتها بـ(وظيفة الإيجاد)؛ لأن البداية عبر هذه الوظيفة ستكون أداةَ إيجادٍ ؛ لخلق المناخ الدلالي المناسب لولادة النص ، ستوجدُه، وتُسهِم في انتظامه بأجزائه كلّها في سياق كلي واحد ، بعد أن تمدّه بأسباب الحضور والتجلّي والبقاء، و تضخ طاقات الانشطار ، والتفشّي، في بنيته ، فيكون بمثابة نسخ أخرى لبدايته ، وهذا ما سنجده في نص **(عراءاتُ المُريد)** الذي تقول بدايته :

بكلِّ الفوانيسِ

قلبي ينامُ

إذا افترسَ العابرينَ الظلامُ[١٠]

في هذه البداية يتمّ الإعلان رسميًّا عن الحضور المتمرّد للذات ، وتغيبُ كلُّ تفاصيل الآخر وتضمحلُّ أمام هذا التفجّر الأنوي : **(افترسَ العابرينَ الظلامُ)** ، وتأتي مفردة **(بكلِّ)** بهذه الكليّة المطلقة ؛ لتكرّس التجلّي المتضخّم للأنا المضاءة بالفوانيس، بل للتي أصبحت مصدرَ ضوءِ تلك الفوانيس إغراقاً بالأنا ، وهي تزيح عن طريقها كلّ حضور للآخر ، ويُضمِر هذا التجلّي أهميةً عضوية ؛ إذ سيكون بمثابة حجر الزاوية الذي سيقفُ عليه بناء النصّ كلّه ، فهو الذي سيرفد القصيدة كلّها بقوّة حضورية ، ويُضفي عليها تماسكاً نسيجياً عبر تفشّي عناصر (الأنا)

اللغوية الدالة في نسيج النص كلّه ، فأنا الشاعر منذ بداية النص تُسجّل حضوراً مهيمِناً ، ثمّ تبقى حاضرة بقوّة حتّى نهايته ، فيكون النص بذلك عبارة عن سلسلة كلامية مترابطة واحدة ، توجدها لغوياً (الضمائر) التي تعود على (الذات الشاعرة) التي سيكون أوّلُ ظهورٍ رسميٍّ لها في (خطاب البداية) متمثّلاً بـ(ياء التملّك) في مفردة (قلبي) ، وهي (الياء) التي نجحت في تملّك النص كلّه ، والاستحواذ عليه ، وهذا ما تظهره قراءة أجزاء النص الأخرى الواقعة بعد منطقة البداية :

ليَ البحرُ
قَبلَ اشتقاقِ المياهِ،
ولي قَبْلَ كلِّ اللّغاتِ كَلامُ
ليَ النارُ،
والحجرُ المُستنير،
وبي مِنْ ذُيوعِ الهجيرِ
احتدامُ
على قَدميَّ اندلاعُ المَسيرِ،
فكيفَ
على الطُرقاتِ أُلامُ؟
بوجهي
تنبَّأَتِ القَبَضاتُ،
وأَسلَمني للوراءِ
الأَمامُ
مَشاويرُ تجلِدُها العتَماتُ فيُثقَبُ شهْرٌ،
ويُكسَرُ عامُ[11]

إنّها (أنا) استثنائية تمتلك عناصر قوى الطبيعة معظمها (الماء + النار + الأرض) ، وتهيمن عليها، وتتحكّم بمقدراتها : **(ليَ البحرُ ، ليَ النارُ ،والحجرُ المُستنير...)** ، إنها مركز حاكم تحت مقاليد حكمها يقع البحر بكلّ رمزيته ، بهيجانه ، وهدوئه ، بحياته وموته، وتسلّمُ النارُ لها، ويخضع الحجر بصلادته كلها لسلطانها ، إنّ شعور الأنا بتملّك البعد المكاني المطلق يمثّل بؤرة دلالية مركزية تشي بتمرّد (الذات الشاعرة) على المطلق الجمعي ، إنّها في رحلة كونيّة متمرّدة: **(على قَدميَّ اندلاعُ المَسيرِ)** يتحطّم فيها الزمن على صخرة الأنا المتمرّدة : **(فيُثقَبُ شهْرٌ، ويُكسَرُ عامُ)** ، ولا يتمكّن شيءٌ من تقييد هذه (الأنا) المتفجّرة إلا الحب ، وهنا ينعطف الخطاب نحو الآخر الجمالي ، وتظهر (المُخاطَبَة المؤنَّثَة) في النص ؛ لتُسجّل حضوراً خاطفاً يؤشّر رومانسية (الذات الشاعرة)، ومحورية الحب في حياة (المتمرّد) :

وأنتِ التي تَشتهيها الطقوسُ،
ويركُضُ
خلفَ خُطاها الغمامُ
وتغفو الفراشاتُ
في حِجرِها، ويلهَثُ في كَتِفَيْها الرخامُ
إذا
قبَّلَتْ شفتاكِ انتظاري،

تُقبّلُ بغدادَ في العشقِ
شامُ
صلاةٌ من الولَهِ النيْزَكيِّ
على أَلْفِ جُوعٍ إليكِ
تُقامُ[١٢]

ثمّ تعود (الأنا المتمرّدة) للظهور ، بعد أن تضع (الحب) في صلب معادلتها الرافضة ، فتكرّس حضورها إلى جنب (الآخر الجمالي) في توليفة تُضمِر نسقين : (الغربة = موت) (الحب = حياة) ، وهما نسقان يمثّلان خاتمة رحلة الأنا في النص، ويُشيران إلى نتيجة واحدة تكشف عن أن لا حياةَ لمتمرّدٍ من دون حب ، يمدُّه بأسباب البقاء الرافض :

أنا خَيمةٌ تَحتفي بالرياحِ،
وهل تُنكِرُ الريحَ يوماً
خيامُ؟
تَبوَّأْتُ عُنفَ الشِّراكِ زَماناً،
ورُمْتُ من المحْوِ
مالا يُرامُ
دَعيني
أُقبِّلْكِ تحتَ الشتاءِ،
فمالِيَ عن شفتيكِ صِيامُ
خُذيني لصدرِكِ
طَيراً غريباً،
ومن حَولِهِ للرُّماةِ زِحامُ
خُذيني بكفَّيكِ ناياً،
تآختْ حروبٌ على حُزْنِهِ، وسَلامُ
حكاياتُهُ
نَهَشتْها الشظايا،
وأَحلامُهُ البِيضُ أرضٌ حَرامُ[١٣]

إنّ صدرَ الحبيبة أصبح محطةً لاستعادة القوى بالنسبة للأنا المتمرّدة المغتربة، ولترميم الذات المنكسرة جراء جبروت الآخر المطلق ، فيه تستعيد أسباب تمرّدها ، وطاقة رفضها ، قبل دخولها في صراع البقاء، وقبل أن تخرج للمطلق مسلّحة بقوّة العاطفة ، التي تهشّمُ جدرانَ المتن ، وتعيد توازنَ الهامش؛ ليصبحَ الهامشُ متناً ، والمتنُ هامشاً .وهكذا نجد أن النص كلّه وُلِد من (خطاب البداية) ؛ فبعد أن صرخت البدايةُ وافتتحت النص معلنةً ولادته رسمياً ، ومؤشّرةً بؤرة المعنى فيه ، بدأ ذلك المعنى ينمو شيئاً فشيئاً مُوَزَّعاً على جسد النصّ كلّه منتشراً في أعضائه منذ رأسه وصولاً إلى نهايته التي أغلقته ، بعد أن كرّست ما افتتحته (البداية)، وأكّدت على مُخرجاتها .

ثالثاً : وظيفة الإغواء :

تمارسُ بعض البدايات الشعرية عند (أجود مجبل) ضغطاً جمالياً على المتلقي، تستميله به ، وتغويه للوقوع في حبائلها والدخول في فعل القراءة المُنتِجَة ؛ لأنّها تمثّل عنصر إغواء فنّي يتموضع في منطقة برزخية من شأنها أن تضمن

عبور المتلقي نحو النص ومواصلة القراءة إن كانت ناجحة في إغوائها ، أو نفوره عن القراءة ، وتقهقره وصمته ، وهذا النمط من البدايات أسميه بـ(البداية الصائدة) ؛ إذ تكون بمثابة الطعم للمتلقي، تغريه برائحتها الشاعرية الشهية ، فيبتلعها ، ويتورّط بها ، فلا يقوى على مقاومة التواصل ، وإتمام القراءة إلى نهاية النص ، بحثاً عن وضوح للغموض الذي بثّته (البداية) ، ومن أمثلة هذا النمط من البدايات بداية نص (**بـــرَيدُ الحَـــؤْأب**) :

مِثلَ رَميمِ الضوءِ ينـهَدُّ
مُعشوشباً
أَرَّجَهُ السُّهْدُ
مُكَفكِفاً خُطاهُ
عن جَنَّةٍ لم تنسَهُ دروبُها بَعْدُ(١٤)

تُضمِر هذه البداية على مستوى بنيتها العميقة ضمائرَ تعود على (غائب) ، وتُظهر على مستوى البنية السطحية علاقة تشابه بين (**رَميمِ الضوءِ**) والآخر الفاعل (الغائب) ، لاشتراكهما بإحداث الفعل (**ينـهَدُّ**) الذي يحيل على التهاوي ، والتداعي ، والسقوط ، وقد فتحت هذه الصورة التشبيهية ذات الموقع الاستراتيجي شهيّة المتلقي ، وأغوته على متابعة القراءة ، واستفزّته ، وأثارت حزمةً من التساؤلات في ذهنه :

فمن هذا الذي يشبه (**رَميمِ الضوءِ**) ؟ ومن هذا الذي (**ينـهَدُّ**) ؟ وهل هو إنسان ؟ وإذا كان إنساناً فكيف له أن ينـهد؟ وهل للضوء رميم ؟ وهل ينهد الضوء؟ تساؤلات كثيرة يولّد بعضها بعضاً، تتفاعل ، وتتزاحم، وتتكاثر في ذهن المتلقي ، فيندفع نحو القراءة – تحت تأثير ضغط هذه التساؤلات وفضوله القرائي – في محاولة منه للعثور على إجابات لركام التساؤلات الذي تراكم في رأسه ، وبهذا التفاعل ، والفضول ، يضمن الشاعرُ الدخول المُنتِج للمتلقي، بعد إغوائه بأنساق مُضمَرة ، وإشارات غرائبيّة وسريالية، ستبقى ضبابية ما لم ينتقل المتلقي من محطة البداية إلى المتن ، فيجد صورة هذا (الغائب) بدأت تتّضح رويداً رويدا :

نَومٌ صغيرٌ كان في جَيبِهِ ونجْمةٌ
أزرى بها البرْدُ
وحُزْنُهُ الغفيرُ فانوسُهُ؛
إذْ حَولَهُ النـهارُ
يَرتدُّ
تَشجَّنَ البرْقُ
على بابِهِ،
ونامَ في جَبينِهِ الرعْدُ
مفتتناً بكوثرٍ غامضٍ
يَهُزُّ أُرجوانَهُ
بُعْدُ
تجيئُهُ البلادُ
مَسفوكةً في نورسٍ
يَلْهو بهِ المَدُّ

فيُغمدُ الوصولَ
في جمرةٍ؛
مِن حولِها تَتَثَّرَ الفقْدُ
وكلُّ أرضٍ هي دربٌ
إلى عِراقِهِ البعيدِ تَمتدُّ
شَميمُهُ
ما زالَ في روحِهِ،
ومن فراتيهِ لهُ شهْدُ
يَدغمُ النخيلُ
في صوتِهِ،
وأَلْفُ عصفورٍ
بهِ يشدو
هو الذي اغرورقَ فيهِ الضحى؛
وبَعْدَهُ
تَوعَّرَ الورْدُ
يُشاغِفُ الحُدوسَ
مُستوحداً،
مِنْ خلْفِهِ نيازكٌ
تَعْدو
وكلّما مَرَّ على (حوأبٍ) تنبحُهُ الكلابُ
والجُنْدُ[١٥]

في هذا النص تتكشف الأسرار التي دستها (البدايةُ) في ذهن المتلقي لحظة القراءة الأولى ، فكلّ المعطيات تشير إلى أنّ ضمائر (الغائب) التي واصلت تخفيها منذ البداية متسرّبة إلى جسد النصّ كلّه ، تعودُ كلّها إلى (الذات الشاعرة) : (**نَومٌ صغيرٌ كان في جَيبِهِ / يَهُزُّ أُرجوانَهُ بُعْدُ / وكلُّ أرضٍ هي دربٌ إلى عِراقِهِ البعيدِ تَمتدُّ / ومن فراتيهِ لهُ شهْدُ / يَندغمُ النخيلُ في صوتِهِ/ وكلّما مَرَّ على (حوأبٍ))** فالنوم الصغير الذي يحمله في جيبه إشارة إلى غربته ، وتنقّله الدائم الذي أنهكه بحيث صار يرنو إلى إغفاءة صغير تريحه ، و**(البُعْد)** الذي ما انفكّ يهزّ **(أُرجوانَهُ)**، وتشابه الفضاء المكاني في نظره ، فكلّ أرضٍ يُخيّل له أنّها أرض بلدِه الذي صرّح به في المتن ونعته بالبُعد : **(عِراقِهِ البعيدِ)** ، وعلامتا **(النخيلُ / فراتيهِ)** اللتان تمثّلان متلازمتين لأرضه المفقودة التي يبحث عنها ، وتنكير الـ**(حوأبٍ)**، وتجريده من آل التعريف التي احتفظ الموروث له بها ، والتي جعلت كلّ أرضٍ في منظور الشاعر حوأباً بكلّ ما تحملُ هذه المفردة الرمزية من تشاؤم ، كل هذه العلامات تشي بأنّ الغائب الذي أضمرته (البداية) هو الشاعر ، الذي كتبَ نصّه هذا في أرض الغربة أيضاً : (أيلول ١٩٩٩ دمشق)، وهكذا تكون (البداية) قد أغرتنا، وشوّشت أذهاننا ، وضبّبتْ الفضاء القرائي الذي جمعنا بها ؛ لتدفعنا إلى الدخول في قراءة جبرية ؛ للتخلّص من هذا التشويش والفضاء الضبابي الذي أحاط بنا .

المبحث الثاني

تعالقات خطاب البداية في رحلة الولد السومري

يرتبطُ (خطاب البداية) في نصوص (أجود مجبل) العيّنة عِبرَ شبكة من التشكيلات والعلاقات بعنصرين مهمّين في الكتابة الشعرية العمودية المعاصرة هما (العنوان) و(المتن) ، ويأخذُ هذا الترابط الفنّي شَكْلَيْنِ تعالقيينِ ؛ لتحقيق التماسك النصّي النموذجي بين عنونة النص وبدايته ومتنه ونهايته ، وهما شكلان أو نمطان يُكرّسان الرؤية الشعرية في التجربة ، ويخلقان الأجواء المناسبة لانتاج (الخطاب الشعري) الهادف ، الذي يعمل الشاعر على إيصاله إلى الجمهور ، وهما : **(التعالق الامتدادي)** وفيه يمتدُّ نسق الخطاب الهادف من العنوان لينتقل إلى البداية ثمّ إلى المتن والنهاية ، وفي هذا النمط سينطق العنوان بالخطاب أو ما يومئ إليه ، وتأتي البداية لتكمّل ما أنتجه (العنوان) من سيمياء ، و**(التعالق الارتدادي)** وفيه ترتدُّ (البدايةُ) إلى اللحظة العنوانية ؛ لتفسّرها ، وتُجلي غموضها ، بعد أن يتمنّع (العنوان) فلا يقدّم سوى الصمت ، وهذا ما سيتّضح أكثر في الإجراء الآتي :

أوّلا: التعالق الامتدادي :

تمثّلُ هذه العلاقة أحد السيناريوهات المُحتَملة ؛ لإنتاج الكون النصّي، وبموجب هذه العلاقة يغدو العنوان (الذرّة البدائية) المُخزّنة[١٦] التي سرعان ما تقوم بالانفجار والانشطار في (البداية) ومن ثمّ في (المتن) ، لتنتشرَ على خارطة النصّ كلّها ، وفيها تبدو الصلة بين (العنوان) و(البداية) قويّة جداً، إلى الحد الذي تكون معه (البداية) نسخة موسّعة من اقتصاد العنوان وإيجازه الدلالي ، ومن عيّنات هذا التعالق ما حدث في نص **(آخِرُ مَقاماتِ الحَلاّج)** الذي يبدأ بالقول :

على جسدي وقفْتُ،
فصِرْتُ ظِلاّ
وقايضَني حُضورُ الفقْدِ شكْلا
فقلتُ لصاحبي:
كيف الصحارى تُفسِّرُ هجسَنا المائيَّ رَمْلا؟[١٧]

يتقنّعُ الشاعرُ هنا بـ(الحلاّج) ؛ ليسردُ لنا آخر مقاماته هو، فيتداخل صوته بالصوت الصوفي المتمرّد الذي لا يترجم رؤيته إلا صاحبه الذي سار على طريقته ، فيظهر لنا آخران ، أحدهما (صاحب الشاعر الذي يحاوره) ، ويشكّل معه (القطب الإيجابي) و(الصحاري) التي تمثّل الآخر المُجدِب (القطب السلبي) الذي لا يُفسّر خروج (الأنا) الصوفي عن الخطاب الجمعي إلا شذوذاً لا طائل تحته : **(كيف الصحارى تُفسِّرُ هجسَنا المائيَّ رَمْلا؟)** ، فالنماء الصوفي ، والروح المتدفّقة التي تقرأ (التعبّد) والظواهر الكونية قراءة مغايرة تُغاير القراءة المألوفة، لا ينظر لها الآخر المختلف معها إلا بوصفها هرطقات مجنون ، ومنظوراً تمرّديًّا يجبُ تجفيف منابعه ، وصوتاً نشازاً لا بدَّ من إسكاته ،

وتنتشر في منطقة البداية على إيجازها (علاماتٌ) ، تؤكّد حضورَ (العنوان) فيها، وترابطه معها ترابطاً إمتدادياً واعياً ، أهمها : **(وقوف الأنا على جسدها لتصير ظلّا)** وهذه إشارة سيميائية إلى حكاية صَلْبِ الحلاّج وتحوّله من المادة (الجسد) إلى (الظل) غير الملموس ؛ هذا التحوّل الذي جعله يصبح رمزاً عابراً للمادة ، و**(مقايضة حضور الفقد للأنا ومحاولة إغوائها بالشكل للظهور)** ، وهذا مرفوض في المنظور الصوفي أيضا، فتجلّي الأنا دائماً هو تجلٍّ روحيّ شاسع يتعالى على الحضور المادي الضيّق ، وكذلك الاستفهام الإنكاري الذي ظهر في محاورة (الصاحب) : **(كيف الصحارى تُفسِّرُ هجسَنا المائيَّ رَمْلا؟)** الذي يُسجّل الصراع الدائر بين الأنا المتصوّفة المغايرة ، والآخر المخالف ، وهو صراعٌ أزلي بين خطابين ، خطاب الجمع المتمسّك بالموروث الجمعي ، وخطاب التفرّد الذي حاول كسر طوق هذا الجمع ، وصناعة خطاب مغاير حاول قراءة العلاقة بين (العبد) و(المعبود) قراءةً تُقرّب المسافات بينهما إلى الحد الذي تختفي معه تلك المسافات ، فيصبح (المعبود) في جُبّة (العبد) كناية عن قربِه منه ، وتوّحده به .

وإذا انتقلنا إلى المتن فسنجده امتداداً طبيعيًّا لـ(للبداية) ؛ فهي بذلك تُسهِم في تشكيل بِنية العمل الشعري كلّها ، بحيث يصير نظامًا شموليًّا كاملاً متصلاً ببعضه البعض، تفتتحه كتلة جمالية موجزة تُعلن ولادته ، ويتعالق معها تعالقاً كلّيّاً ، فتمتدُّ فيه سياقاتها الصوفية ، وتختبئ في بنيته العميقة مُضمراتها :

تَداولْنا الهبوبُ بها
غُموضاً،
وحَمَّلنا
هواءً مُضْمَحِلاّ
تَسيلُ وجوهُنا فوقَ المَرايا،
ويجرِفُنا الهباءُ الفَذُّ
سَيْلا
وتحْتَ
وُعُورةِ الأشياءِ نبكي؛
لعلَّ غروبَنا... يلتمُّ نخْلا
تُرتِّشُنا الفُيوضُ
مَقامَ عشقٍ؛
ونَدخُل...
في حَفيفِ الوجْدِ نصْلا
بلا زمنٍ،
ودُونَ مَدىً نغنِّي،
فنسقُطُ
في نُبوغِ السكْرِ قَتْلى
إلى أينَ المسيرُ؟
وقد تَركْنا
وراءَ أَناقةِ العَتَماتِ أهْلا
هُمُ الشغفُ الكبيرُ،

وكلُّ دربٍ لغيرِ سَخائهِمْ
سيكونُ بُخْلا
رحيلٌ
لا يُبلِّلُهُ لِقاءٌ،
ولا تَرجو لهُ السنَواتُ
وَصْلا
سيكْفيني من البهَجاتِ
برْقٌ؛
لأصرُخَ في عَرينِ الصمْتِ:
كلاّ (١٨)

إنّ التمعّن في هذا الجزء من النص – الذي شكّل الجزء الأكبر – يكشف أنّ معظم المفردات التي استوعبها ، وهيمنت على شبكته الدلالية، كانت تنتمي للمعجم الصوفي كمفردات (**الهباء – الفيض – المقام – الوجد – السكر – الوصل – البرق**) ، وهذا يُعزى إلى طبيعة التكوّن والنمو المحوري للدلالات في النص، فهو تكوّن امتدادي مقصود رسمت حدوده العنونة متّحدة مع البداية التي رسّخته ، وساعدت على منح النص الشعري هويته المُمَيّزَة ، التي أصبح معها (نصّاً شعرياً صوفيّاً) بأسلوب معاصر ؛ فقد هيمنت مصطلحاتٌ راسخة في الأدبيات الصوفية على فضائه الدلالي ، فـ(الهباء) في اصطلاحهم : ((المادة التي فتح الله فيها صور العالم، وهو العنقاء المُسماة الهيولى)) (١٩) ، و(الهيولى) في الاصطلاح ((هي جوهر في الجسم قابل لما يعرض لذلك الجسم من الاتصال والانفصال)) (٢٠) ، وقد وصفه الشاعر بـ(**الهباءُ الفَذُّ**) في قوله :

تَسيلُ وجوهُنا فوقَ المَرايا،
ويجرِفُنا الهباءُ الفَذُّ
سَيْلا

إنَّ هذا التوظيف للمصطلح ينمّ عن وعي عال بالتراث ، يتجلّى بتلبّس الأنا الشاعرة بالآخر الصوفي ، ومحاولة قراءة التجربة الصوفية قراءة شعرية معاصرة ، تنهض على أسسها ، وتفارقها في الآن نفسه ؛ ليحقّق الشاعر بذلك تجديداً شعرياً ، ويخرج من عباءة الماضي فلا يتقولب به، ويقتل فرادته بالاختباء وراء الجمع ، وكذلك هو شأن مصطلحات : (**الفيض**) و(**المُقَام**) و(**الوَجْد**) و(**السكر**) و(**الوصل**) و(**البرق**) ، فالأول في اصطلاحهم يمثّل ((التجلّي الحسّي الذاتي المُوجِب لوجود الأشياء واستعداداتها في الحَضْرة العِلْمية والعينية)) (٢١) ، والثاني يُعبّر به عندهم ((عمّا يُتَوَصّل إليه بنوع تصرّف ويتحقّق به بضرب تطلّب ومقاساة تكلّف، فمقام كلّ واحد موضع إقامته عند ذاك)) (٢٢) والثالث يُراد به في اصطلاحهم شعلة متأجّجة من نار العشق يستفيق لها الروح بلمع نور أزلي ، وهو لا يكون إلا لأهل البدايات في التصوّف ، وهو يأتي بعد مُقام (الفَقْد) في التدرّج المقامي الصوفي ، فمن لا فقد له لا وجد له (٢٣) ، والرابع عندهم ((حيرة

بين الفناء والوجود في مقام المحبّة)) [٢٤] ، والخامس في اصطلاحهم ((الوحدة الحقيقية الواصلة بين البطون والظهور...وقد يُعبّر به عن قيومية الحق للأشياء فإنها تصل الكثرة بعضها ببعض حتى تتّحد))[٢٥] ، والسادس عندهم ((أوّل ما يبدو للعبد من اللامع النوري ، فيدعوه إلى الدخول في حضرة القرب من الرب)) [٢٦] ، وقد نجح الشاعر في إعادة إنتاج هذه المصطلحات شعريّا في نصّه السابق كقوله :

تُرتِّشُنا الفُيوضُ

مَقامَ عشقٍ؛

ونَدخُل...

في حَفيفِ الوجْدِ نصْلا

إن (دوال التصوّف) هذه هي التي سيطرت على نمو الدلالة في النص ، ونظّمت حركة الدوال فيها ، فاستدعاؤها من ماضيها، وإيقاظها من مكمنها ؛ أسهم في انتاج لحظة الحاضر التي أرادها الشاعر مغلّفة بالروح الصوفي المغاير، إنها الفردي الصوفي المتمرّد على الجمعي القامع ، وقد حرّكت هذه الدوال المُستدعاة حيوية الفعل السيميائي الذي أنتج المعنى المُراد في النص ؛ عبرَ تفعيل دور القارئ في إحالة الدوال إلى مدلولاتها المُتّفق عليها في الخطاب الصوفي ، وقد وظّف الشاعر فعلاً تشكيليّاً معاصراً يرجع إلى مفردة (الرتوش) وهي جمع (رتش) وتعني ((لمسات أخيرة : وضعَ الفنّانُ رتوشَه الأخيرة على اللوحة))[٢٧] ، وهي محاولة لتجديد الماضي ، وقد ضعَها الشاعر في سياق تعبيري كشفَ عن أنّ (الذات الشاعرة المتصوّفة) و(الآخر الصديق) رفيق المعاناة والسكر الصوفي قد شكّلا لوحةً فنيّة خيالية ، بعد أن رتّشتهم فيها، ووضعت لمساتها الأخيرة عليها (فيوضٌ) صوفية فكانا لوحةً من مقامات عشقية مغايرة .

ثانياً : التعالق الارتدادي:

في هذا النمط من التعالق يغدو النصّ (والبداية منه) تفسيرا للعنوان وليس العكس، وهو يكشف عن سيناريو آخر على مستوى العلاقة بين العنوان والبداية والنص ، فهو يؤسس لاتجاهٍ معاكسٍ للعلاقة الأولى – علاقة الامتداد السابقة – ومخالفاً لها ؛ إذ يشير اتجاه التحرّك فيه من الامتداد إلى الارتداد والتقلّص[٢٨] ، وتعكس هذه العلاقة الدور المتعالى الذي تلعبه (البداية) مع العنوان ، وتكشف كذلك عن افتقار العنوان ، وضعفه ، من دون مساندة البداية المباشرة، ودعمها اللوجستي له ، فالعنوان في هذا التعالق كتلة مُنكَرَة تطوف في فضاءٍ من هباء ، وتشتّت، تعمل (البداية) على لملمتِه ، ومنحِه حيّزه الوجودي ؛ لتضعَه في الخط الإنتاجي للدلالة العامة في النص ؛ فإذا كان العنوان يمثّل تقلّصًا واقتصاداً لغوياً غامضاً ، فإن (البداية) ستكون في ضوء هذا التعالق ترجمانُه ، ومُفسِّرتُه، فبعد

انغلاق المعنى في منطقة العنوان ، ينفتحُ ، ويتجلى بمجرّد الدخول في حيّز البداية .

ويمثّل نص (مزاميرُ ... لما تبقّى) شاهداً واضحاً على هذا النمط من التعالق، ففيه يتخفّى العنوان ، ويتكوّر على نفسه ، فيخلق حاجزاً قويّاً لا يترك مجالاً للاختراق ؛ لأن (المزامير) التي تحيل على الموروث الديني تُكتم دلالتها في جملة العنوان الثانية (لما تبقّى) ، فيصبح العنوان بهذا التشكيل منطقة ضبابية يحتاج معها المتلقي إلى مصابيح كاشفة تعمل على تفتيت تضبيبها المتعمّد ، فتأتي البداية لتؤدي وظيفة التفسير والكشف هذه :

وطني

رسائلُ دْهشةٍ تصِلُ

وحكايةٌ إيقاعُها الأَزَلُ(٢٩)

منذ اللحظة الكتابية الأولى المُتمثّلة بالنداء محذوف الأداة :(**وطني**) تقوم البداية بممارسة عملية تفتيتية مكثّفة تكشف عن مستور العنوان، فلما كان (العنوان) في منطقته مُغلقاً فنيّاً مبهمًا سِرّيّاً مُتَخَفِّياً ، جاءت البداية لتفضح سرّه ، فتكشف عن أنّ تلك (المزامير) هي مزامير الشاعر التي كتبها فيما مضى عن وطنه ، هي من أسفار العهد القديم للوطن الغائب ، أناشيد سيتلوها الشاعر على شكل رسائل دهشة ، وحكاية أزلية تترجم ضياع الوطن في حاضره ، ويكشف هذا الارتداد بعض المدلولات التي كانت مبهمة في العنوان ، فعبارة (لما تبقّى) بعد هذه الكشوفات ، تُحيل على (ذكريات) الشاعر التي تمثّل كل ما تبقى له من صورة وطنه الضائع ، وهي مزامير تصل إليه من تلك الأيام الخالية ، و(حكايات أزلية) تُضمر ماضي الشاعر الإيجابي في وطنه قبل أن يُخرّبه الآخر السلبي .

إنّ إضمار العنوان وتضبيبه لم يكن اعتباطاً ، بل كان وسيلةً فنيّة لتَخَفِّي الذات الشاعرة في جوٍّ مكهربٍ وقتئذ ؛ فالنص كُتِبَ في (شباط ١٩٩٢سوق الشيوخ) كما صرّحت بذلك (عتبة الهامش) وهذا يكشف عن الفضاء الخاص الذي وُلِد فيه النص ، فلا يخفى على العراقيين خاصة ما كان يعصف ببلدهم إبّانَ هذا التاريخ من أزماتٍ سياسية واجتماعية ، حيث الحصار الاقتصادي الجائر ، والقمع الذي مارسته السلطة وطالَ كلَّ صوت مخالف لصوتها الأوحد ؛ إذ خُنقت الحريات ، وكُمّمت الأفواه ، وكان كلّ شيء خاضع لها، فطبيعي – في ضوء كل ذلك – أن تستدعي الذات الشاعرة ذكرياتها في انكفاءةٍ بيّنة نحو الماضي ؛ لشعورها الحاد بالغربة الداخلية في الحاضر ، وتغيّر صورة الوطن في نظرها ، يقول الشاعر بعد البداية :

دَوَّنْتُهُ طفلاً

بذاكرتي، فَقَرَأْتُهُ

والعمْرُ يكتهِلُ

خبأْتُهُ بدفاتري ولَهاً،
فاخضرَّتْ الكلماتُ،
والجُمَلُ
نَثَرَ المروجَ
على عباءتِهِ
نهرانِ
لا يغشاهما مَلَلُ
مُذْ أودعَتْهُ الريحُ
مِعْزَفَها،
وسَقى به هَزَجَ الهوى
رَمَلُ
فلمحْتُ
من شُبّاكِ نخْلتِهِ
أُولى العيونِ السودِ
تَكْتحِلُ
***
مَرَّ الشتاءُ
على ملامِحِهِ حزْناً،
وغَطّى شَوقَهُ
الخجَلُ
فتَهافَتَ الشُّحْرورُ
من أَلمٍ،
وتراجَعَتْ
بشفاهِنا القُبَلُ
وتلفَّعَتْ برُكامِها ... صُوَرٌ،
وتبعثَرَتْ
بصَماتُنا الأُوَلُ
فبكلِّ مَنعطَفٍ لنا
أثرٌ،
وبكلِّ مُفترَقٍ لنا
طَلَلُ(٣٠)

يكشف هذا النص عن أنّ (مزامير) الشاعر الواردة في العنوان تمثّل ذكرياته – كما افترضنا سابقاً – ، بدلالة استعماله الفعل الماضي في قوله : **(دَوَّنْتُهُ طفلاً بذاكرتي)**، فضلا عن تصريحه بماضوية التدوين في مفردة : **(بذاكرتي)**، وقد رسم لنا الشاعر صورتين لوطنه شكَّلَتا مرحلتي (التدوين) في قوله **(دَوَّنْتُهُ طفلاً بذاكرتي)** و(القراءة) في قوله : **(فَقَرَأْتُهُ والعمْرُ يكتهِلُ)** ، فالأولى تمثّل معادلا موضوعيّاً للماضي الايجابي ، والأخرى تمثّل معادلاً موضوعيًّا للحاضر السلبي ، وبين الماضي والحاضر تصارع الذات صراعاً مريراً بين ذكريات (مزاميرها) الجميلة وما تبقّى منها ، وبين واقعها المعاش الذي حطّم معظم تلك الذكريات ، ولم يُبقِ إلا القليل منها ، بعد أن مرّ الشتاء – وهو علامة جدب – على ملامح ذلك الوطن الذي تحمله الذكريات في ذهن الشاعر ، فغيّر ملامحه منعطفاً به نحو الجدب ، والنضوب، والألم ، والتراجع ، والتبعثر، ويستمر النص برسم ملامح هذه الثنائية الضدية (الجدب

= الحاضر) + (النماء = الماضي) ، ليرتدّ على العنوان ، فيُفسّر معناه ، ويكشف عمّا خبّاه .

خاتمة البحث ونتائجه:

١-مثّلَ خطابُ البداية عند أجود مجبل منطقةً افتتاحية برزخية مهمّة تؤسّس لما بعدها ، وتُعدّ بمثابة الإعلان الجمالي الرسمي عن ولادة النص .

٢-كانت البداية عند الشاعر رهاناً مفصليّاً من رهانات التحديث ، والتجديد في القصيدة العمودية المعاصرة؛ عِبرَ إعادة إنتاج التراث وتمثلاته بآليات الحداثة ومن تلك الآليات تفعيل وظيفة (البداية) وإحكام صنعتها ، وقد أسهم ذلك في تدشين هُوّية القصيدة العمودية الجديدة عند الشاعر ، وقد فارقتْ عِبرها قالبها الماضي، وقيدها القديم.

٣-إن الموقع الاستراتيجي الخاص الذي تمتّعَ به خطابُ البداية في قصائد الشاعر ، جعله يضطلع بأداء وظائف فريدة على مستوى التكوّن النصّي ببنيتيه العميقة والسطحية، تنوّعت بتنوّع التجارب الشعرية ، والجوّ الذي وُلِدت فيه ، أهمها وظيفة (التبشير) التي تكون فيها البداية مُبشّرةً بالمعنى، وكاشفةً للدلالة التي ستأتي في النص، ووظيفة (الإيجاد) التي تمثّل فيها البداية عنصراً جنينياً ينمو من سديمه النص، وينشطر من نسقه، ووظيفة (الإغواء) التي تُغري القارئ وتوقعه في شراك القراءة .

٤-تَشكَّلَ النصُّ العمودي عند الشاعر من مناطقَ خارج نصيّة وتمثلها (العنونة) ، ومناطق برزخية وتمثلها (البداية) ، ومناطق نصّية وهي (المتن) الذي يمثّل منطقة مركزية رئيسة ، وهذا الفصل بين تلك المناطق لم يكن عنصرياً أبداً ، بل كانت كل هذه المناطق تعمل كالخلية الواحدة ؛ لتشكيل النسيج الشعري العم تشكيلاً متراصًا ، مترابطاً ، متلازماً ، ينأى عن التفكّك النصّي ، والتشتّت المعنوي الذي قد تقع به بعض التجارب في الكتابة العمودية المعاصرة .

٥-تعالقت هذه المناطق المذكورة (العنونة + البداية + المتن) فيما بينها تعالقات مهمّة أهمها : (تعالقات امتدادية) و(تعالقات ارتدادية) ، وفي كلا النمطين كانت الغاية العُليا في الدخول بتلك التعالقات هي : (رهان المعنى)، ففي العلاقة الامتدادية تنشطر (البداية) من (العنونة) بتكرارها أو بتكرار بعضٍ من فحواها ، وتمتدّ من ثَمَّ فتغمر جسد النص كلّه ، وفي الارتدادية ترتدّ البدايةُ ومعها المتن على منطقة (العنونة) فتفسّر مكنونها المعنوي ، وتكشف غموضها الدلالي .

هوامش البحث:

(١) شاعر عراقي معاصر ، وُلِدَ في سوق الشيوخ في (١٤ /١١ / ١٩٥٨م) ، وتخرّج من دار المعلمين في الناصرية عام ١٩٧٩م، وعُيّن معلماً في العام نفسه، وفي عام ١٩٩٨م استقال من الوظيفة ؛ ليسافر عامين كاملينِ إلى سوريا ويعود نهاية عام ٢٠٠٠م، ويمثّل رقماً شعرياً مهمّاً في الشعر العراقي الآن، له عدة مجموعات شعرية وهي على التوالي (رحلة الولد السومري) صدرت في دمشق عام ٢٠٠٠م، و(محتشد بالوطن القليل) صدرت في بغداد عام ٢٠٠٩م، و(يا أبي يا أيها الماء) صدرت في بغداد عام ٢٠١٢م ، وصدرت له حديثاً مجموعة بعنوان (كأس لانقراض ساعي البريد) عن دار الشباب للطباعة والنشر ، بغداد، ٢٠١٩م، وقد كُتِبت في تجربته رسالة ماجستير ، نُوقِشت في قسم اللغة العربية ، كلية التربية ، جامعة كربلاء سنة ٢٠١٣م ، عنوانها (البنى الأسلوبية في شعر أجود مجبل) للباحث محسن عبد مرعيد العويسي . جانب من اللقاء الخاص الذي أجراه الباحث مع الشاعر بتاريخ: ٢٠١٩/٦/٢٦م.

(٢) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ، ابن رشيق القيرواني (ت٤٥٦هـ) ، تحقيق : محمد محيي الدين عبد الحميد ، دار الجيل ، ط٥ ، ١٩٨١هـ : ١ / ٢١٨ .

(٣) لم أجد – على حد اطلاعي – دراسة مستقلة كُتِبت في موضوع (البداية في النص الشعري) ، بل أن معظم الدراسات النقدية كانت معنية بالبداية في النصوص السردية أو في النصوص الأدبية عامة ، ومنها : (البدايات ووظيفتها في النص القصصي)، صبري حافظ، مجلة الكرمل ، ع ٢١ – ٢٢ ، ١٩٨٦م ، والاستهلال– فن البدايات في النص الأدبي، ياسين النصير، دار الشؤون الثقافية، بغداد ، ط١، ١٩٩٣م، و(البداية في النص الروائي) ، صدوق نور الدين ، دار الحوار ، ط١، ١٩٩٤م ، و(وظيفة البداية في الرواية العربية) ، شعيب حليفي، مجلة الكرمل، ع٦١ ، ١٩٩٩م ، و(البداية والنهاية في الرواية العربية) ، عبد الملك أشهبون ، رؤية للنشر والتوزيع ، ٢٠١٣م .

(٤)، هوية العلاقات في العتبات وبناء التأويل، شعيب حلفي ، محاكاة للدراسات والنشر والتوزيع ، سورية_ دمشق ، ط١، ٢٠١٣ م : ٩٢.

(٥) الرمزية في مقدمة القصيدة ، د. أحمد الربيعي ، مطبعة النعمان ، النجف الأشرف – العراق ، ١٩٧٣م : ١١ – ١٢ .

(٦) ينظر : البداية والنهاية في الرواية العربية ، عبد الملك أشهبون ، رؤية للنشر والتوزيع ، ط١، ٢٠١٣م : ٢١ .

(٧) ينظر: الاستهلال– فن البدايات في النص الأدبي، ياسين النصير، دار الشؤون الثقافية، بغداد ، ط١، ١٩٩٣م : ٦٠.

(٨) رِحْلَةُ الوَلَدِ السَّوْمَرِيّ ، أَجْوَد مِجْبل الخَفاجي، منشورات اتحاد الكتّاب العرب ، دمشق – سورية ، ٢٠٠٠م: ١٤ .

(٩) رِحْلَةُ الوَلَدِ السَّوْمَرِيّ : ١٤ – ١٥ .

(١٠) رِحْلَةُ الوَلَدِ السَّوْمَرِيّ : ٢٢ .

(١١) رِحْلَةُ الوَلَدِ السَّوْمَرِيّ : ٢٢ – ٢٣ .

(١٢) رِحْلَةُ الوَلَدِ السَّوْمَرِيّ : ٢٣ .

(١٣) رِحْلَةُ الوَلَدِ السَّوْمَرِيّ : ٢٤ .

(١٤) رِحْلَةُ الوَلَدِ السَّوْمَرِيّ : ٢٩ .

(١٥) رِحْلَةُ الوَلَدِ السَّوْمَرِيّ : ٣٠ – ٣١ .

(١٦) يُنظر : في نظرّية العنوان – مغامرة تأويلية في شؤون العتبات النصيّة ، د. خالد حسين حسين، دار التكوين ، دمشق ، ٢٠٠٧م : ٤٥ .

(١٧) رِحْلَةُ الوَلَدِ السَّوْمَرِيّ : ٣٧ .

(١٨) رِحْلَةُ الوَلَدِ السَّوْمَريّ : ٣٨ – ٣٩.

(١٩) معجم اصطلاحات الصوفية ، تصنيف عبد الرزاق الكاشاني (المتوفى ٧٣٠هـ تقريباً) ، تحقيق وتعليق وتقديم : د. عبد العال شاهين ، دار المنار ، القاهرة ، ط١ ، ١٩٩٢م : ٧١ .

(٢٠) معجم التعريفات ، للعلامة علي بن محمد السيّد الشريف الجُرجاني (٨١٦هـ)، تحقيق ودراسة : محمد صديق المنشاوي ، دار الفضيلة ، القاهرة ، ٢٠٠٤م : ٢١٦ .

(٢١) معجم التعريفات : ١٤٣ .

(٢٢) معجم التعريفات : ١٩١ .

(٢٣) ينظر : معجم اصطلاحات الصوفية : ٣١٧ .

(٢٤) معجم اصطلاحات الصوفية : ٣٥٥.

(٢٥) معجم اصطلاحات الصوفية : ٧٦.

(٢٦) معجم اصطلاحات الصوفية : ٦٣.

(٢٧) معجم اللغة العربية المعاصرة، أ.د. أحمد مختار عمر، بمساعدة فريق عمل، عالم الكتب ، القاهرة ، ط١، ٢٠٠٨م : ٢/ ٨٥٥ ، مادة (ر ت ش) رقم (٢٠٣٧)

(٢٨) يُنظر : في نظرّية العنوان – مغامرة تأويلية في شؤون العتبات النصيّة : ٤٩ – ٥٢ .

(٢٩) رِحْلَةُ الوَلَدِ السَّوْمَريّ : ٥٥ .

(٣٠) رِحْلَةُ الوَلَدِ السَّوْمَريّ : ٥٥ – ٥٦ .

مصادر البحث ومراجعه:

١-الاستهلال- فن البدايات في النص الأدبي، ياسين النصير، دار الشؤون الثقافية، بغداد ، ط١، ١٩٩٣م.

٢-البداية والنهاية في الرواية العربية ، عبد الملك أشهبون ، رؤية للنشر والتوزيع ، ط١، ٢٠١٣م .

٣-رِحْلَةُ الوَلَدِ السَّوْمَريّ ، أَجْوَد مِجْبل الخَفاجي، منشورات اتحاد الكتّاب العرب ، دمشق – سورية ، ٢٠٠٠م.

٤-الرمزية في مقدمة القصيدة ، د. أحمد الربيعي ، مطبعة النعمان ، النجف الأشرف – العراق ، ١٩٧٣م .

٥-العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ، ابن رشيق القيرواني (ت٤٥٦هـ) ، تحقيق : محمد محيي الدين عبد الحميد ، دار الجيل ، ط٥ ، ١٩٨١م .

٦-في نظرّية العنوان – مغامرة تأويلية في شؤون العتبات النصيّة ، د. خالد حسين حسين، دار التكوين ، دمشق ، ٢٠٠٧م.

٧-معجم اصطلاحات الصوفية ، تصنيف عبد الرزاق الكاشاني (المتوفى ٧٣٠هـ تقريباً) ، تحقيق وتعليق وتقديم : د. عبد العال شاهين ، دار المنار ، القاهرة ، ط١ ، ١٩٩٢م .

٨-معجم التعريفات ، للعلامة علي بن محمد السيّد الشريف الجُرجاني (٨١٦هـ)، تحقيق ودراسة : محمد صديق المنشاوي ، دار الفضيلة ، القاهرة ، ٢٠٠٤م.

٩-معجم اللغة العربية المعاصرة، أ.د. أحمد مختار عمر، بمساعدة فريق عمل، عالم الكتب ، القاهرة ، ط١، ٢٠٠٨م .

١٠- هوية العلاقات في العتبات وبناء التأويل، شعيب حلفي ، محاكاة للدراسات والنشر والتوزيع ، سورية_ دمشق ، ط١، ٢٠١٣ م .

Abstract

This research tries to read the speech (The Beginning) in a contemporary poetry blog, which is (The Sumerian Boy's Journey) by a contemporary Iraqi poet distinguished by a luxurious poetic and he is (AJWad Majbal) the best quality. After that, it is considered as the official aesthetic announcement of the birth of the text, and this speech constituted a detailed bet from the bets of modernization for the One of the most important pillars of ،poet renewal in his contemporary vertical poem was through the reproduction of heritage by mechanisms of modernity, and among those mechanisms is activating the function (beginning) and tightening its creation, and this contributed to creating the identity of the new vertical poem for the poet, and achieving its specificity, and it was separated by that of its past form, And its old constraint, and it gained a new artistic atmosphere.