قصيدة «بلقيس»: البنية الموضوعية

عبد الجبار داود البصري

«بلقيس» ذروة النماذج الشعريّة التي تجيب عن سؤال الموت وسؤال الحب

لم تكن الحبيبة هي المستهدفة، وإنّما كان هدف القتلة والكلمات أن يقتلوا القصيدة

مدخل

يطرح الموتُ سؤالَه على الشعر، وكلُّ شاعر يجيب عليهِ بطريقتِهِ الخاصة. وتتميّز بين إجاباتِ الشعر تلك التي تجمعُ بين سؤال الموت وسؤال الحب؛ وهي إجابةٌ كان الشاعرُ الجاهليُّ يتجاهلها لأنَّ التقاليد العربية لا تشجّعه على ذلك. حتى إذا جاء العصر العباسي طفق الشعراءُ يبكون زوجاتهم وحبيباتهم بقصائد من عيون شعرهم. وفي العصر الحديث خصّص بعضُهم لذلك ديواناً من الشعر، كـ **أنّات حائرة** لعزيز أباظة.

ومن النماذج العليا التي أجابتْ على سؤال الموت والحب في تاريخ الشعر العربي نونيةُ محمد بن عبد الملك الزيات التي يقول فيها:

وإنْ مكاناً في الثُّرى خُطَّ لحدُهُ
لِمَنْ كانَ في قلبي بكلّ مكانِ
أحقُّ مكانٍ بالزيارةِ والهوى
فهل أنتما، إنْ عُجْتُ، منتظرانِ؟

ودالية محمود سامي البارودي التي يقول فيها:

يا دهرُ فيمَ فَجَعْتَني بحليلةٍ
كانتْ خلاصةَ عُدَّتي وعَتادي
إنْ كنتَ لم ترحمْ ضَنَايَ لبُعْدِها
أفَلا رحمتَ من الأسى أولادي؟!

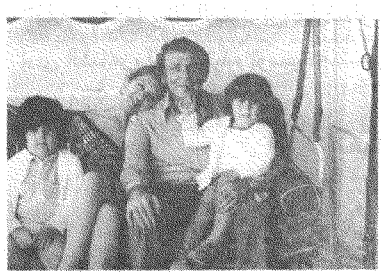
وتأتي «قصيدةُ بلقيس» لنزار قبّاني ذروةَ هذه النماذج الشعريّة، وهي تقع في ثلاثين فقرةً من الشعر الحرّ كتبها يوم ١٩٨١/١٢/١٥ بعد استشهادها في حادث تفجير السفارة العراقية في بيروت حيث كانت تعمل.

انطباعات أولى

بلقيس الراوي هي زوجة الشاعر الثانية، وله منها زينب وعمر. وقد كتب فيها أكثرَ من قصيدةٍ اخترنا منها البكائيةَ التي كتبها بعد حادثةِ استشهادها مباشرةً. وقد اعتمدنا النصَّ الذي نشرتْه مجلّةُ **المستقبل** بخط يده في العدد ٢٥٩ الصادر يوم السبت ٦ شباط ١٩٨٢.

عنوان القصيدة اسم الشهيدة بلقيس. وهذا العنوان جعل الخطاب موجَّهاً إليها، فهي المتحدَّثُ إليها من الفقرة الثانية حتى الفقرة الثلاثين. أما مطلع القصيدة، والفقرة التاسعة عشرة، والثالثة والعشرون، والرابعة والعشرون، والخامسة والعشرون، والسادسة والعشرون، فكان الحديث عنها بضمير الغائب. وقد تكرر اسمُها داخل القصيدة بشكل مباشر ٤٨ مرّة، وتكرر بالوصف والضمير أكثر من هذا العدد. وكانتْ بعضُ السطور تكرِّر الاسمَ بشكل مكثّف يتجاوز المرة والمرتين.

كُتبت القصيدةُ على تفعيلة البحر الكامل (متفاعلن) التي تتكرّر بحريّة من سطر الى سطر. وتكون بعض السطور مدوّرةً في أكثر من سطر واحد، بحيث تبلغ ضعفَ عدد التفاعيل المقررة في البحر التام. وحين نرفض اعتبارَ السطر الذي ينتهي بتفعيلة ناقصة أو جزء من تفعيلة بيتاً مستقلاً، تكون أبياتُ القصيدة ١٥٨ بيتاً.. أي أن الفقرة الأولى من القصيدة التي كُتبت على النحو الآتي:



شكراً لكم

شكراً لكم

فحبيبتي قُتِلَتْ، وصار بوسعكم أن تشربوا كأساً على قبر الشهيدة

وقصيدتي اغتيلتْ

وهل من امّةٍ في الأرض إلاّ نحن تغتال القصيدة؟

تتحول الى بيتين من الشعر موحّدي الوزن، موحّدي القافية. وتصبح الفقرات الأخرى كذلك أقلّ أبياتاً من عدد السطور. ويلاحَظ هنا أنّه أخطأ ستّ مرات في وزنها.

١ ـ يا امرأة تدخل في الربيع بساقها أحلى الخلاخلْ...

فإذا وضعنا بعد كلمة «دجلة» كلمةَ «حين»، نتجاوز هذا الخلل العروضي.

٢ ـ ها نحن ندخل في التوحش والتخلّف والبشاعة والفظاعةِ،

ندخل مرّةً أخرى عصور البربريّة.

فإذا أضفنا «ثمّ» قبل الفعل «ندخل» الثاني نتجاوز هذا الخلل العروضي.

٣ ـ قتلوكِ في بيروت مثل أيّ غزالة

من بعد ما قتلوا الكلام.

فإذا حذفنا كلمة «أيّ» نتجاوز هذا الخلل العروضي.

٤ ـ بلقيس... مشتاقون.. مشتاقون.. مشتاقون

والبيت الصغير يسائل عن أميرته المعطّرة الذيول.

فبإضافة كلمة «غدا» بعد «الصغير» نتجاوز هذا الخلل العروضي.

٥ ـ قد كنتِ عصفوري الجميل فكيف هربْتِ يا بلقيس مني؟

فبإضافة «طِرْتِ» بعد «فكيف» نتجاوز هذا الخلل العروضي.

٦ ـ والشعر يسأل عن قصيدته التي لم تكتمل كلماتها

ولا أحد يجيب على السؤال.

فبإضافة كلمة «الظمأى» بعد «كلماتها» نتجاوز هذا الخلل العروضي.. وبمثل هذه التصويبات تكون القصيدة مستوفيةً عروضياً. وأعتقد أنّ محاولة تبرير هذا الخلل ستكون على حساب القواعد والأصول المقررة.

ومن ناحية التقفية جاءت القصيدة مثقلةً برواسب القصيدةِ الموحّدة القافية، أو القصيدةِ التي تطمح أن تكون ذات مقاطع موحّدةِ القافية. ففي فقرة الاستهلال يتفق البيتان رويّ واحد (الشهيدة... القصيدة)، وفي الفقرة الثانية والثالثة تغلب عليهما قافيةُ اللام المؤسسة (بابل.. أيائل.. أنامل.. سنابل.. خلاخل.. بلابل.. سواحل.. نقاتل.. مقاول.. قبائل.. مزابل..). ومثل هذه الظاهرة نجدها في فقرات أخرى يتكرر فيها رويُّ الياء، أو اللام، أو الفاء، أو النون وغيرها.

المعجم الشعري

يمكن تقسيم معجم القصيدة الشعري الى ثلاثة حقول..

يشتمل الحقل الأول على مفردات تمثّل المرأة مثل: بلقيس ـ حبيبتي الشهيدة ـ أجمل الملكات ـ أطول النخلات ـ غجريتي الشقراء ـ عيناك ـ المطهّرة النقية ـ ملكة سبإ ـ أيقونتي الأغلى ـ المجدلية ـ الغزالة ـ الأميرة ـ باسمة ـ ناضرة ـ زوجتي ـ زرافة ـ غابة خيزران ـ زهرة أقحوان ـ الضفائر والأساور والخواتم ـ اللؤلؤة ـ فرسي الجميل... الخ.

ويشتمل الحقل الثاني على مفردات مأخوذة من عالم الشعر مثل: قصيدتي ـ وجع الشعر ـ أصوات البلابل ـ السموأل ـ المهلهل ـ عصفورتي الأحلى ـ ورق الجرائد ـ الحروف الأبجدية ـ رحلة الكتابة ـ الكلام القتيل مرثية ـ مأزق الكلمات ـ ورطة اللغة ـ خاصرة العبارة ـ الطيور ـ الدفاتر والكتب ـ **العقد الفريد ـ الأغاني** ـ أهداب الكمان ـ القراءة والكتابة.. الخ.

ويشتمل الحقل الثالث على مفردات سياسية مثل: أمّة عربية ـ قبائل البطولة ـ التاريخ الكاذب ـ ثوب المقاتل ـ بيروت ـ الضحيّة ـ التوحّش والتخلّف ـ عصور البربرية ـ القضية ـ قبر العروبة ـ محترفو الجريمة ـ كربلاء ـ السجناء ـ الشهداء ـ المخبرون ـ أبو لهب ـ أحلى وطن ـ من الخليج الى المحيط ـ الأنبياء الكذّابون ـ شواطئ غزة.. الخ.

وإن دلّ هذا المعجم الشعري على شيء فإنّما يدل على وجودِ ثلاثة محاور رئيسة داخل القصيدة تواجه القارئ منذ المطلع.. أو فقرة الاستهلال التي تبدأ بقوله: «شكراً لكم» مكررة مرتين. والخطاب فيها موجّه الى القتلة، وهذا هو المحور الأول. أمّا القتيلة فهي مرةً «الحبيبة الشهيدة»، وهذا هو المحور الثاني.. وهي مرة أخرى «القصيدة المغتالة»، وهذا هو المحور الثالث.. ومن هنا جاء الشكر مكرّراً مرتين.

وهذا الاستهلال لا يلخّص البنيةَ الموضوعية في القصيدة فحسب، وإنما هو يلخص أيضاً تاريخَ الشاعر الشعري. فمنذ أوّل ديوان لنزار قباني حتى آخر ديوان وهو مرّة يميل الى المرأة الى الحدّ الذي يُصنَّف فيه بأنه شاعر الحب والغزل في العصر الحديث، ومرةً يميل الى الشعر بحيث يفضّل القصيدةَ على المرأة حين تضعه الظروفُ في موقف الاختيار. فهو يقول مرّة:

أنتِ النصُّ الأجمل بين نصوصي

أنت الجسد الراوي شعراً

أنت الجسد الصانع أدباً

أنت قوام تاريخي يروي قصصاً

يعزف ناياً، يكتب كُتباً

(ص ٧٥ من **تنويعات نزارية على مقام العشق**)

ويقول مرةً ثانية متشككاً في التأكيدات السابقة:

هل المرأة أصلها قصيدة

أم القصيدة أصلها امرأة؟

سؤالٌ كبير ما زال يلاحقني

منذ احترفتُ حُبَّ المرأة وحبَّ الشعر

سؤال لا أريد له جواباً

لأنّ تفسير الأشياء الجميلة.. يقتلها.

(ص ٨١ المرجع السابق)

ويقول مرةً ثالثة حاسماً الموقفَ لصالح القصيدة:

أنا قد أموت اشتهاءً وعشقاً

ولكنني لا أقايض شعري بطرفٍ كحيل

وخصرٍ نحيل

ونَهْدٍ يخبّئ لي الطيّبات.

فإنّ القصيدة أجملُ سيّدةٍ في حياتي

فهل بعد نشر اعترافي

تسامحني السيّداتِ؟

(ص ١٠٦ المرجع السابق)

وهو مرةً رابعةً يبدو شاعرَ الثورة والنضال.. الذي يسبق غيره من الشعراء في إعلان الموقف السياسي الصحيح والصريح في قصائد «خبز وحشيش وقمر»، و«راشيل شوازنبرغ» و«هوامش على دفتر النكسة» و«رسالة جندي في جبهة السويس»، و«أطفال الحجارة»، و«المهرولون» وغيرها من القصائد المقاتلة.. بحيث يبدو وكأنّه قد تحوّل من كونهِ شاعر الحب والمرأة الى شاعرٍ «يكتب بالسكّين».

البنية الموضوعية للقصيدة

إذا كان مستَهَلُّ القصيدة يتكوّن من بيتين من الشعر يختلفان عن المطلع المتعارف عليه يمتنع في القصيدة العمودية، فإنّه يؤدّي الوظائف ذاتها التي يؤدّيها ذلك المطلع.

فهذا المستَهَلّ يَفْرض على بقية القصيدة وزنَه، إذ جاءتْ جميعُ الأبيات على البحر الكامل. وما يجوز في المستهلّ من الزحافات جائزٌ في ما يليه، وما يمتنع عليه يمتنع فيما يليه. واهتمامُ المستهلّ بالقافية يلقي ظلَّه على فقرات القصيدة التالية؛ فهي تحمل ظلالاً للقافية الموحدة.

والمحاور التي تضمنها المستهلّ موظفةٌ، كلاً أو جزءاً، في حركات القصيدة التي تعقبه. وكأنّ بنيةَ القصيدة الموضوعية أشبهُ بحساب الاحتمالات التي تطرحها هذه المحاور.

فالقصيدة، بدلالة ما فيها من قوافٍ، يمكن تقسيمُها الى تسع حركات كالآتي:

الحركة الأولى من الفقرة ٢ الى الفقرة الرابعة: القافية المهيمنة هي اللامية المؤسسة.

ـ الحركة الثانية من الفقرة ٥ الى الفقرة السادسة: القافية المهيمنة هي الياءية المرتبطة بهاء الخروج.

ـ الحركة الثالثة من الفقرة ٧ الى الفقرة الثامنة: القافية المهيمنة هي اللامية المردوفة.

ـ الحركة الرابعة من الفقرة ٩ الى الفقرة العاشرة: القافية متنوعة.

ـ الحركة الخامسة من الفقرة ١١ الى الفقرة الثانية عشرة: القافية المهيمنة هي النونية المردوفة.

ـ الحركة السادسة من الفقرة ١٣ الى الفقرة الخامسة عشرة: القافية المهيمنة هي الهمزية المردوفة.

ـ الحركة السابعة من الفقرة ١٦ الى الفقرة العشرين: القافية المهيمنة هي الرائية المرتبطة بهاء ساكنة.

ـ الحركة الثامنة من الفقرة ٢١ الى الفقرة السادسة والعشرين: القافية المهيمنة هي الباء الساكنة.

ـ الحركة التاسعة من الفقرة ٢٧ الى الفقرة الثامنة والعشرين: القافية ذات رويين.

والفقرتان التاسعة والعشرون والثلاثون تؤدّيان وظيفة الخاتمة.

ففي كل حركة من هذه الحركات يجتمع (أ + ب+ جـ) ولكن في كل واحدة منها يبرز احتمالٌ من الاحتمالات يعيد ترتيبَ هذه المحاور الثلاثة ويقدّم بعضها ويؤخر البعض الآخر.

ففي الحركة الأولى تأتي في المقدمة (ب = بلقيس) ثم تتلوها (جـ = القصيدة) ويتأخر الحديث عن (أ = السياسة) فيكون الاحتمال الأول (ب + جـ + أ).

ب ـ بلقيس كانت أجمل الملكات في تاريخ بابل.

...

كانت إذا تمشي ترافقها طواويس وتتبعها أيائلْ

جـ ـ بلقيس يا وجعي.. ويا وجع القصيدة حين تلمسها الأنامل

...

أيّة أمة عربية تلك التي تغتال أصوات البلابل

أين السمـــوأل، والمهلهل والغطارين الأوائل؟

أ ـ سأقول يا قمري عن العرب العجائب

فهل البطولة كذبة عربيّةٌ

أم مثلنا التاريخ كاذب؟

فإذا جئنا الى الحركة الثانية وجدنا ظاهرةَ الاستشهاد والموت وجريمة القتل تأتي في المقدمة (أ = السياسة). ثم يأتي الحديث عن الشعر متداخلاً مع السياسة ولاحقاً بها. ويأتي في الموقع الثالث الحديث عن بلقيس المرأة.. وبذلك يبرز احتمال (أ + جـ + ب).

أ ـ بلقيس.. أيتها الشهيدة..

سبأ تفتّشُ عن مليكتها فردّي للجماهير النّحيلةْ

يا أعظم الملكات.. يا امرأةً تجسّد كل أمجاد العصور السومريةْ

جـ ـ بلقيس.. أيتها الشهيدة.. والقصيدة والمطهرة النقيّةْ

...

بلقيس يا عصفورتي الأحلى

...

الموت في فنجان قهوتنا

وفي ورق الجرائد والحروف الأبجديةْ

...

حيث الكتابة رحلة بين الشظيّة والشظيّةْ

ب ـ هل تعرفون حبيبتي بلقيس..؟

فهي أهمّ ما كتبوه في كتب الغرام

كانت مزيجاً رائعاً بين القطيفة والرخام

كان البنفسج بين عينيها ينام ولا ينام.

وفي الحركةِ الثالثة يرتفع في البدء صوتُ الشاعر مشتاقاً الى بلقيس.. ثم يعقبه الإصغاء الى الأخبار التي تناقلتْ ما حصل في السفارة العراقية، وينتقل من الاشتياق الى الإحساس بوقْع ما حدث.. ويختم الحركة بالربط بين بلقَيس المرأة والقصيدة. فنكون أمام احتمال (ب + أ + جـ)

ب - بلقيس.. مشتاقون.. مشتاقون.. مشتاقون

والبيت الصغير [غدا] يسائل عن اميرته المعطّرة الذيولْ.

أ - نصغي الى الأخبار.. والأخبار غامضة ولا تروي فصولْ

بلقيس مذبوحون حتى العظم

والأولاد لا يدرون ما يجري، ولا ادري انا ماذا أقولْ؟

جـ - يا زوجتي وحبيبتي وقصيدتي وضياء عيني... الخ.

أمّا الحركتان الرابعة والخامسة فيتكاملان ويتعاونان على إظهار الاحتمال الجديد الذي يكرّر ما سبق ويؤكّده (ب + أ + جـ)

ب - بلقيس

هذا موعد الشاي العراقيّ المعطر والمعتّق كالسلافة

أ - بلقيس إنّ الحزن يثقبني

وبيروت التي قتلتْكِ لا تدري جريمتها

جـ - ومن المرايا تطلعين

من الخواتم تطلعين

من القصيدة تطلعين.. الخ.

ومن الحركتين السادسة والسابعة تتقدم الجريمة والسياسة، ويتلوها الشعر والقصيدة، وتنتهي بالمرأة الحبيبة.. فيكون الاحتمال (أ + جـ + ب) على النحو الآتي:

أ - بلقيس أيتها الأميرة

ها أنت تحترقين في حرب العشيرة والعشيرةْ

جـ - ماذا سأكتب عن رحيل مليكتي

إنّ الكلامَ فضيحتي

...

البحر في بيروت بعد رحيل عينيك استقال

والشعر يسأل عن قصيدته التي لم تكتمل كلماتها

...

السيف يدخل لحم خاصرتي.. وخاصرة العباره

ب - بلقيس يا قمري الذي طمروه ما بين الحجاره

...

حتى العيون الخضر يأكلها العرب

حتى الضفائر والخواتم والأساور والمرايا واللعب

...

لما تناثر جسمُكِ الضوئيّ يا بلقيس لؤلؤةً كريمة

ففي هذا الشاهد نلاحظ التحول من الحديث عن الأميرة ـ والمليكة.. الى الكلام وخاصرة العبارة.. الى العيون الخضر والأساور والمرايا. ويبدو هذا التسلسل مكرراً بشكل عام، إضافة الى تكراره في التفاصيل.

ونجد مثل هذا التكرار في الحركتين الثامنة والتاسعة.. حيث يبدأ الاحتمال بالحديث عن بلقيس المرأة، ثم الحديث عن الواقع السياسي، وبعده يأتي الحديث عن الشعر والقصيدة. فيكون الاحتمال: (ب + أ + جـ) كما هو واضح فيما يأتي:

ب - بلقيس يا فرسي الجميلة.. إنني

مِنْ كل تاريخي خجولْ

أ - هذي بلاد يقتلون بها الخيول

...

من يوم أن نحروكِ يا بلقيس يا أحلى وطن

لا يعرف الإنسانُ كيف يعيش في هذا الوطن

...

جـ - هل يولد الشعراءُ من رحم الشقاء

وهل القصيدة طعنةٌ في القلب ليس لها شفاء؟

... الخ.

ويمكن تقسيم الحركتين الى دوائر متتابعة.. يتجسد في كلّ دائرة الاحتمالُ نفسه. وهكذا تنتهي القصيدة، فتجيء الخاتمة مبتدئةً بالموقف السياسي، ثم الموقف الشعري، وأخيراً يأتي دورُ الأنوثة..

أ - بلقيس أسألك السماح فربما كانت حياتك فدية لحياتي

إني لأعرف جيداً أن الذين تورّطوا في القتل

جـ - كان مرادهم أن يقتلوا كلماتي.

نامي بحفظ الله أيتها الجميله

فالشعر بعدك مستحيل..

ب - .. والأنوثة مستحيله.

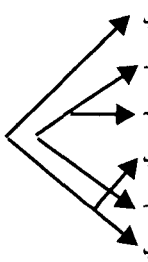
ستظلّ أجيال من الأطفال تسأل عن ضفائرك الطويلة

وتظلّ أجيال من العشّاق تقرأ عنك أيتها المعلّمة الأصيله

وسيعرف الأعراب يوماً أنّهم قتلوا الرسولة.

ويمكن تلخيص البنية الموضوعية لقصيدة بلقيس على النحو التالي:

التسلسل	الحركة	الاحتمال	التكرارات
١	الاستهلال	أ + ب + جـ	لا يتكرر
٢	الأولى	ب + جـ + أ	لا يتكرر
٣	الثانية	أ + جـ + ب	
٤	الثالثة	ب + أ + جـ	
٥	الرابعة والخامسة	ب + أ + جـ	
٦	السادسة والسابعة	أ + جـ + ب	
٧	الثامنة والتاسعة	ب + أ + جـ	
٨	الخاتمة	أ + جـ + ب	



ويلاحَظ في هذا الجدول أنّ التناوب في بداية الاحتمالات كان بين السياسة والحبيبة، ولم تقفز القصيدة قطّ نحو البداية. إلا أنّ النتيجة التي خرج بها الشاعر هي أنّ الحبيبة لم تكن هي المستهدفة، وإنما كان هدف القتلة أن ينالوا من كلماته ويقتلوا القصيدة. وهذه النتيجة تنسجم تماماً مع القلق الذي رافقه طيلة حياته وتؤكده.

بغداد