الفعل السردى فى بكائية بلقيس لنزار قبانى

دكتور
بهلول أحمد سالم
أستاذ الأدب والنقد المساعد
كلية التربية ـ جامعة دمنهور

المقدمة

إذا كان لوركا الشاعر الإسبانى الكبير يقول: " الشعر مرارة، عسل إلهى يسيل من خلية مجهولة تصنعها الأرواح". فإن نزاراً قد أدهشنا مرات عدة؛ مرة بحلاوة شعره العاطفى الأخاذ، ومرة بمرارة شعره السياسى اللاذع، وأخرى بتحوله . على حد قوله . من شاعر يكتب شعر الحنين والحب إلى شاعر يكتب بالسكين. وها هو للمرة الرابعة يستلبنا نفسياً ووجدانياً وإنسانياً وحضارياً ببكائيته الثائرة. بكائية متمردة ناقمة تحمل أوجاع الذات وآلام الوطن وهمومه، وتعرى واقع مظلم قميئ. بكائية رافضة فاضحة تكشف سوآت العرب وحماقاتهم . كما يراها هو . بكائية آسفة حزينة تنعى رفيقة دربه القتيلة، وترثى معشوقته المغدورة التى طالما عشقها حتى الثمالة إنها زوجه وحبيبته (بلقيس) التى اغتالتها* يدٌ عربيةٌ سوداء، يدٌ لا تعرف الحب، يدٌ ملطخة بدماء الغدر والقسوة والخيانة.

ولكن نزاراً فى بحثه عن العزاء والسلوى لنفسه المكلومة، وفى إعلانه لموقفه السياسي والاجتماعى ورؤيته عالمه، لا يكاد يرتاد لغة أو يستشرف نسيجاً لغوياً غير مألوف، أو يخترع نسقاً تعبيرياً شاذاً يطور به نسيجه الشعري المعتاد الذى يبدو للناظر العجل مهترئاً أو مهلهلاً من كثرة الرد وديمومة التكرار. فما يقوله نزار الأن . فى مرثيته . لا يختلف عما كان يقوله فى غيرها من إبداعاته؛ أحبك أحبك، وكل عام وأنت حبيبتى، وسيبقى الحب سيدى.....وغيرها. فاللغة هى هى، والأسلوب هو هو، والتصوير بنفس ملامحه وسياقاته البنائية وطرائقه الأدائية، ولكن التفاوت تبعثه اللحظة الراهنة، وتحكمه الحالة المعيشة التى تقيد السياقات التعبيرية بظروفها وتشكل مفرداتها وصورها وايقاعاتها وفق طبيعتها وتوجهاتها.

إن من أميز سجايا النص النزارى هو الارتكاز الشديد على الكلمات الشائعة والبنى اللغوية المألوفة، التى تحقق أسمى مقاصد الشعر، وأصدق أهدافه وهى الإمتاع والإقناع، فهو كما نعته الدكتور مصطفى ناصف:" يحول ما على شفاه الواقع والناس إلى شفا تفعيلة من الشعر". فهو . وهذه من سماته الفريده . غير قاموسى أو باطنى يرتاد الغموض أو يكتب بلغة سرية غائمة أو

معقدة غريبة كغيره من شعراء الحداثة، بل ينسج سياقاته التعبيرية المائزة على منوال رائق يقترب فى بساطته وسحره من شتى فئات المجتمع على تنوعها وتفاوتها الفكرى والثقافى، فهو . كما يقول عن نفسه . يشم رائحة المطر كالخيول، ويُجْلس الجمهور على أصابعه عند الكتابة.

إن سردية " بلقيس " تلك البكائية الشعرية . إن جاز لنا هذا الوسم . قد نقلت لنا مشهداً دراماتيكياً واقعياً محزناً حوته حادثة مقتل زوجه ومعشوقته بلقيس تلك الحادثة التى أفزعت نزاراً وأغضبته، فانخلع لها قلبه واضطربت روحه، فكانت وقفته أمامها . حادثة الاغتيال . بمثابة إعلان لرفضه واستهجانه لفعل العرب وحماقاتهم وخياناتهم، وبكاء لوجود تاريخى مزيف فضح ملامحه واقع عاجز مشوه.

وكما جاءت (بلقيس) بوصفها توضيحاً لرؤية نزار لعالمه، فقد راحت من زاوية أخرى تؤكد مقدرته الفنية على امتلاك ناصية الإبداع الشعرى بشتى صورها الحداثية وأشكالها التعبيرية، والخروج بقصيدته من سلطة النوع ونقائه . أنماطها التقليدية . إلى عالم أكثر رحابة وفق حالة التوافد الناشئة بين مُشَكِّلات الأنواع الأدبية المختلفة وانمحاء الحدود الفاصلة بينها.

ومن ثم قامت هذه الدراسة على تحليل بكائية " بلقيس" وتفسيرها تفسيراً سردياً وفق أطروحات علم السرد ومقولاته التنظيرية، لرصد تمظهرات الفعل السردى المتحكمة فى بنيتها وطبيعتها الأدائية، مع الاستفادة من أية أدوات منهجية أخرى قد تساعد فى تأويلها تأويلاً نفسياً واجتماعياً وسياسياً وحضارياً، بما يعكس الرؤية الكلية للنص ويكشف عن مضامينها وأبعادها.

ولعل الدافع وراء هذه الدراسة هو عدم وجود دراسات مشابهه تتبنى تحليل نصوص نزار قبانى الشعرية وعلى رأسها هذه المُطوَّلة وفق منظورات التحليل السردى الحداثية، ومع ذلك لا يمكننا أن نغفل الإشارة لبعض الدراسات التى تعرضت لهذا النص (بلقيس) على وجه الخصوص شرحاً وتحليلاً والتى منها على سبيل المثال لا الحصر، دراسة الباحثة العراقية ربى عبدالرضا التميمى الموسومة بقصيدة بلقيس لنزار قبانى (دراسة تحليلية)، كلية التربية، جامعة ديالى، العراق٢٠١٠م، وكذا أطروحة رشيدة بديدة للماجستير الموسومة بالبنيات الأسلوبية فى مرثية بلقيس

لنزار قبانى، كلية الآداب واللغات، جامعة الحاج لخضر، باتنة الجزائر ٢٠١١م، علاوة عن وجود عدد لا بأس به من الدراسات النقدية والتحليلية لكبار نقاد العربية ودارسيها المهتمة إجمالاً بدراسة تجربة نزار الإبداعية وتحليل مضامينها الإنسانية وتقاناتها الفنية من ناحية، ومن ناحية أخرى وجود عدد لا بأس به من الدراسات النقدية المنشغلة برصد ملامح حضور الفعل السردى فى النص الشعرى العربى وتداعياته الفنية.

وقد جاءت وقفتنا أمام هذه البكائية الثائرة وقفة متأنية فاحصة كاشفة عن مضامينها ومفجرة لطاقاتها التعبيرية ورموزها الموحية ومحللة لقيمها الفنية والإنسانية وفق معطيات التحليل السردى ومتطلباته الإجرائية، وقد فرضت علينا محدودية المساحة النصية الإبداعية (بلقيس) السير فى عدة محاور محددة الأطر واضحة الأهداف، جاء أولها بمثابة مدخل تأسيسى يتحرك فى اتجاهين؛ أولهما بمثابة تنظير فى النوع الأدبى يسعى لتأكيد مدى توافد العناصر السردية واقتحامها لبنية النص الشعرى تحت عنوان: القصيدة بين الشعر والنثر. وآخرهما يحدد تاريخية النص ومناسبته وطبيعته النفسية والفنية. بعدها تقف الدراسة مباشرة فى مواجهة النص لتحاوره وفق منظور التحليل السردى وأطروحاته، فتلج عالمه عبر وسمه المكتنز . العنوان . بكثير من الإشارات الدالة والرموز الموحية التى تكشفت عنها القراءات التحليلة المتأنية لمجموع مشاهد البنية الكلية المتأرجحة بين عدد من المشاهد السردية والأخرى الغنائية التى تماهت فى مجموعها لتحديد سمات وأبعاد البنية المشهدية الجامعة الناقلة لأبعاد حادثة مقتل بلقيس وتداعياتها باعتبار أن هذا النص قد شكلته مجموعة من المشاهد السردية المتناغمة فكرياً وزمانياً ومكانياً وسياقياً وفق استراتيجية التدافع القائمة بين النوعين؛ السردى والشعرى، ولذا سعت معالجتنا للكشف عن مدى حضور الفعل السردى وتشكيله لمضامين بنية المتن الحكائى . قصيدة بلقيس . ودلالاته المتنوعة، وكذا تحديد توجهاته الفكرية والفنية، عبر تناولها لأبرز تقنيات السرد ومكوناته المتوفرة داخل بنية النص والمتمثلة فى دراسة الشخصية، وعنصرى الزمان والمكان. بعدها شرعت الدراسة فى رصد أبرز

السمات الفنية والخصائص البنائية الراسمة لملامح الشعرية العامة للمشهدية، عبر الوقوف على طبيعة السرد، والحوار، واللغة، والوصف وغيرها من الأساليب السردية المعاصرة.

ولاتثريب علينا إذا قضينا بأن قراءتنا التأويلية هذه ما هى إلا مجرد قراءة ذاتية . تغَذَّت بأراء الأخرين وأفكارهم . لمتن شعرى استمد كثيراً من عناصر السرد القصصى ومقوماته الفنية وقام بتوظيفها داخل سياقاته الأدائية باعتبارها معينات داعمة تساعد فى أداء النص لوظيفته الإبداعية وتحقيق غاياته المقصودة.

فإن كان الأمر كما نظن فبفضل من الله سبحانه وتعالى فبه وحده تتم الصالحات، وإن قصَّرت الدراسة دون مرادها فمن نفسى، وعزائى عندها أننى اجتهدت مخلصاً وبذلت الجهد الصادق وعلى الله قصد السبيل، وهو الهادى إلى سواء الصراط .

القصيدة

بين الشعر والسرد

تنظير فى النوع الأدبى (تداخل الأنواع)

إذا كان جيرار جينيت قد أكد أن: " المادة الأساسية لأنواع السرد هى الأحداث([1]) بوصفها أساس الفعل السردى وباعثه الأول فى العمل القصصى فإن الشاعر . هو الأخر . كثيراً ما يلجأ إلى سرد ما يشغله أو وصف ما يخصه أو يخص غيره فى بناء حكائى أو فى بناء قصصى يحمل بعضاً من مقومات السرد ويوظف عناصره بما يمكنه من إقامة بنيته النصية ورسم ملامحها عبر. " تطعيم نظامه الشعرى ببنيات سردية فى محاولة منه لتوسيع الأفق الدلالى لنصه، وتجاوز

([1]) د. مداس أحمد، الفعل السردى فى الخطاب الشعرى (قراءة فى مطولة لبيد)، كلية الآداب، جامعة محمد خيضر، بسكرة ٢٠١٢م، ص٣٧.

عقدة الجنس الأدبى الصافى بقواعده وآلياته وقوانينه الصارمة، والتوجه نحو تحطيم النسق المنزه عن تداخل أنماط الخطاب"(١).

إنَّ النص الشعرى وإنْ تداخل مع السردى وفق نظرية التوافد بين الأنواع أو تصادم السياقات الثابتة التى ينتج عنها علاقة جدلية مزدوجة مظهرها الإثراء المتبادل بين النصين أو النوعين، تعمل هذه الجدلية التأثيرية على تحرير النص المتداخل من سلطة الجنس المطلقة، ينتج عنها ظهور أشكال إبداعية جديدة متجاوزة سلطة النوع ومتمردة على ثوابته الأصيلة. " فالأنواع تختلط أو تمتزج والقديم فيها يُترك أو يُحوّر، وتخلق أنواع جديدة أخرى"(٢).

ويعد هذا التوافد بين الأنواع الأدبية بمثابة خلخلة فى أبنيتها التقليدية فلم يعد من الضرورى أن ينتمى النص المتداخل إلى نوع أدبى محدد أو جنس أدبى بعينه حيث تفتح الحدود وتنمحى الفوارق أمام التراسل الفنى بين الأنواع المختلفة، عندها يبدو النوع

بوصفه مصطلحاً قلقاً دائم التغير والتحول يخلق حواراً مع الأخر . جنس أدبى . بفعل

جدلية وديناميكية العلاقة بين الأنواع فيصبح النموذج المستقر للنوع فى سيرورة دائمة نحو الانهيار عبر استيعاب مظاهر التجديد والتحولات الوافدة من النوع الأخر، فيخرج النوع من دائرة المألوف فيمتزج مع غيره ليخلق أشكالاً أدبية جديدة عابرة للأنواع تنتمى إلى الأدبية العامة لا إلى الخصوصية الضيقة التى تعكسها طبيعة كل نوع على حده.

وقد أكد محمد مفتاح فكرة تداخل السردى فى الشعرى باعتبار الخطاب الشعرى خطاباً لغوياً عاماً ومنفتحاً يتضمن بطبيعته مقومات السرد بقوله: " أن كل نص شعرى هو حكاية، أى رسالة تحكى صيرورة ذات"(٣).

---

(1) **د. هدى الصحناوى، البنية السردية فى الخطاب الشعرى (قصيدة عذاب الحلاج للبياتى نموذجاً)، مجلة جامعة دمشق، المجلد٢٩، العدد ٢ لسنة٢٠١٣م، ص٣٨٨.**

(2) **ما الجنس الأدبى، جان مارى شيفير، ترجمة د. غسان السيد، ص١٠٢.**

(3) الفعل السردى (مطولة لبيد) ، ص٣٧ .

وفى السياق ذاته فقد نُقِل عن أفلاطون تأكيده مدى تداخل العناصر الفنية للأنواع الأدبية وتنقلها بين أشكالها التعبيرية المختلفة خاصة بين الشعر والسرد عندما ذهب إلى: " أن الفخر أوفى أنموذج للقصيدة المنصرفه إلى السرد"(١). كما يؤكد الفيلسوف الفرنسى سارتر نسبية الهوية فى الجنس الأدبى، وأن الهوية الثابتة لكل جنس لم تعد إطاراً غير قابل للاختراق أو التغيير ومن ثم يمكن أن يتجلى فى كل نص شعرى مظهر نثري، كما تعكس نصوص النثر ملامح شعرية وتحمل سيماه بقوله أن: " الهوية الجنسية مفهومٌ نسبى"(٢).

وقد عدَّ كروتشه . فى سبيل معالجته إشكالية تداخل الأجناس الأدبية . هذه المثاقفة بين الشعر والنثر نوعاً من الفرادة الإبداعية، وعلامة على التميز الأدبى بقوله أن: " كل عمل حقيقى يكسر قوانين الجنس الأدبى"(٣). ورغم تمييز تودوروف للأنواع الأدبية إلى أنواع نظرية، وأنواع مركبة، إلا أنه راح يؤكد أن الأعمال الأدبية قائمة على الإمكان والاحتمال فى الانتماء إلى النوع الذى يجسدها، إذ يمكن أن يظهر فى عمل واحد أكثر من نوع " (٤).

ولا يفوتنا أن نشير قبل ذلك كله إلى ما ألمح إليه أرسطو من إمكانية تداخل الأنواع الأدبية عندما أشار إلى أن التمييز بين الفنون يتم وفقاً لعناصر ثلاثة هى: وسائل المحاكاة، وموضوع المحاكاة، وطريقة المحاكاة، وذهب إلى أن هوميروس (كاتب ملحمتى الألياذة والأوديسا) قد تداخل مع سوفوكليس (كاتب الدراما) فى المواضيع التى تحاكى أعمالها (رمز البطولة) مع اختلافها فى طريقة المحاكاة للتمييز بين الأنواع الأدبية الرئيسة "(٥).

ورغم ذلك كله فإن التداخل الحاصل فى بعض النصوص بين الشعرى والسردى لا يتبنى دائماً خطاباً سردياً متكاملاً ولكنه فى أغلب الأحيان يشى بحضور بعض عناصر السرد فى النص

---

(1) الفعل السردى (مطولة لبيد)، ص٣٥.

(2) ما الجنس الأدبى، ص١٠٢

(3) نظرية الأجناس الأدبية فى القرن العشرين، ترجمة جاسم محمد، مجلة الثقافة الأجنبية، العدد٣، سنة١٨، ١٩٩٧م، ٥٦.

(4) مدخل إلى الأدب العجائبى، ترجمة الصديق بو علام، دار شرقيات، القاهرة، الطبعة الأولى ١٩٩٤م، ص٣٠

(5) فن الشعر، ترجمة عبد الرحمن بدوى، دار الثقافة، بيروت، لبنان، الطبعة الثانية ١٩٧٣م، ص٣

الشعرى، أو يوحى ببعضها الأخر وفق مساحة حضورها وقوة تأثيرها، وفى أحايين أخرى قد تكون تلك العناصر السردية متقطعة الحضور أو محدودة النمو ومنحسرة التفاعل بسبب طبيعة القصد الإيحائى للشعر وجنوحه نحو عالم الخيال، ومع ذلك فإن التوظيف الأمثل لعناصر السرد فى الشعر تتجلى فى مدى الحضور الزمنى . بشتى صوره ومتعلقاته . فى بنية النص وعمق تأثيره فى صناعة الحدث وتنامى تداعيه واستحضار فاعليته، وكذلك فى ." المزج الصحيح للمشهد الذى يعنى صياغة المكان الذى يؤطره الزمن لخلق المسرح أو الخلفية التاريخية للأحداث" (١).

إن السرد دائماً ما يحوى الحدث القصصى أو التاريخى على أساس أن المتن الحكائى بوصفه حاملاً لعناصر السرد وراسماً لملامحه وأشكاله يحوى فى الأغلب قصة تضم أحداثاً محددة تؤدى بطريقة خاصة تمثل صورة الحقيقة التاريخية المستدعاة، أو صورة الحقيقة القصصية المتخيلة التى ينشؤها المنتج فناً وإبداعاً. " حيث يقوم الشاعر بدور الراوى الذى يمثل فيه موضوع التلفظ الوحيد والمحتكر للخطاب دون أن يتخلى عنه لفائدة أى شخصية أخرى" (٢).

وليس معنى تبنى القصيدة لعنصر سردى واحد أو أكثر من عناصر السرد وتخليها عن بعض مقوماتها البنائية الأصيلة أنها قد تبنت تداخلاً سردياً كاملاً أو أنها اندمجت اندماجاً تاماً مع السرد، وإنما بدت وكأنها . رغم خصوصيتها الإبداعية الفارقة . أقرب لروح السرد وأقدر على ترديد أصدائه واستيعاب عناصره، مؤكدة مبدأ التداخل بين الأنواع الأدبية واقتحام كل منها لخصوصية الأخر، وحضور السردى فى الشعرى. فعلى سبيل المثال عندما تخلت قصيدة النثر بوصفها شكلاً شعرياً حداثياً عن كثير من ضرورات الشعر ومقوماته البنائية وعناصره الأصيلة المتمثلة فى الإيقاع الخارجى (الوزن والقافية) والخيال المطلق، جعلها أقرب إلى البنية الحكائية للقصة أو

(1) بشرى موسى صالح، تداخل الشعرى والسردى، الجامعة المستنصرية، العراق. .. http//www.alwatan.com/2001/Jan01/29.1/heads/ot9.htm.

(2) الفعل السردى (مطولة لبيد)، ص٣٦.

الأقصوصة منها إلى القصيدة الشعرية ولكنها لم تتماه معها تماهياً تاماً يمحى طبيعتها أو يزيل عنها هويتها الشعرية.

ومن ثم فقد سمحت خصائص النص الشعرى المعاصر . خاصة المتخلية عن المقومات التقليدية . من تغلغل العناصر السردية لبنيته واستباحتها لمرتكزاته الفنية، كما سمحت للقصيدة المعاصرة بتحمُّل الكثير من مقومات السرد التى شحنتها بالرؤى الأيديولوجية والعوالم المصطنعة من الحوادث والشخصيات وعلاقاتها المتفاعلة، والزمان وتقاناته، والمكان وأنواعه، انتهاءً بتعليقات الراوى والمروى له، وغيرها من العناصر السردية بغية الوصول إلى أقصى درجات الإبداع خاصة وأن " السرد أداة من أدوات التعبير الإنسانى" (١).

ولا تثريب علينا إذا ذهبنا إلى أن حضور المقوم السردى فى النص الشعرى ماهو . " إلا تطعيم وتدعيم يرسخ به الشاعر بنية نصه الشعرى التركيبية والدلالية، وهذا ما يسمح بتخصيص الخطاب وتحديد تحققه النوعى" (٢). كما أن التداخل بين الشعرى والسردى غالباً ما يعمل على تحفيز منطقة التلقى من خلال خلخلة ثباتها واستقرارها، مما يخرج القارئ من رواسب التوقع والانتظار التقليدى ويحرره من جاهزية التلقى، ويؤسس منطقة تلقى جديدة، ويكسب عملية القراءة دهشة التواصل والإغواء" (٣).

وبناءً عليه: فأن حضور الفعل السردى واقتحام عناصره لبنية النص الشعرى تمكن صاحبه . المتحرر حتماً من سلطوية الجنس وتبعيته المطلقة . من التتبع الدقيق لتفاصيل الأحداث ورصد توتراتها وتداعياتها، ومنحه حرية الحركة والمناورة لعرض مدى معاناة الذات الشاعرة ووصف تداعياتها الفكرية والنفسية فى تشكيلات نصية متدافعه تتمثل أبرز وحداتها الشكلية فى موضوع

(1) عبدالرحيم الكردى، السرد فى الرواية المعاصرة، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، ص١١ .

(2) د. هدى الصحناوى، البنية السردية فى الخطاب الشعرى (قصيدة عذاب الحلاج للبياتى نموذجاً)، ص٣٨٩ .

(3) ميلاد عادل المولى، السرد عند شعراء القصائد العشر الطوال، ٢٠١٣م، ص٢٨

الحدث الدرامى؛ (البداية والنهاية)، ونوعية الشخصيات، وطبيعة الزمان والمكان لتنمو معها الوحدات المشهدية المشكلة لبنية النص والمؤطرة لأبعاده الشكلية والموضوعية.

تاريخية النص

قصف حزب الدعوة اللبنانى السفارة العراقية ببيروت فى ١٥ كانون الأول (ديسمبر) سنة ١٩٨١م، فتم تفجيرها بالكامل وراح ضحيته قرابة ستين شخصاً، وكان من بين الضحايا زوج نزار قبانى ومعشوقته السيدة بلقيس الراوى العاملة بالدائرة الصحفية فى السفارة العراقية، وعلى إثر تلك الحادثة كتب نزارٌ بكائيته الغاضبة هذه. وقد قال معلقاً على تلك الحادثة: " كنت فى مكتبى بشارع الحمراء حين سمعت صوت انفجار زلزلنى من الوريد إلى الوريد ولا أدرى كيف نطقت ساعتها: " ياساتر يارب.. بعدها جاء من ينعى إلىّ الخبر.. السفارة العراقية نسفوها.. قلت بتلقائية بلقيس راحت.. شظايا الكلمات مازالت داخل جسدى... أحسست أن بلقيس سوف تختفى من الحياة إلى الأبد، وتتركنى فى بيروت ومن حولى بقاياها. كانت بلقيس واحة حياتى وملاذى وهويتى وأقلامى، ولم يتعرف أحد على بلقيس من بين الضحايا إلا من خاتم الزواج فى يدها اليسرى لأن التشويه كان قد أصاب ملامحها الجسدية بصورة قاسية.. ما كان يمكن أن تموت بلقيس بهذه الصدورة، بلقيس لم تكن امرأة عادية".

وقد وقعت هذه البكائية فى أربعة وعشرين مشهداً أو لوحة شعرية اختلطت فيها الذاتية بالموضوعية، كما اختلطت فيها السياسة بالحب، والغضب والسخط والانفعال بروعة الذكرى وجمال الماضى، واختلط التاريخ المضيئ بالحاضر القميئ، علاوة عن امتزاج الألم بالعشق .... لتتقلب البنى المشهدية لها بين الماضى والحاضر، وبين والغضب والانفعال والرغبة فى الانتقام.

وكما تنوعت مشاهد البكائية وتوزعت لوحاتها، تنوعت تبعا لذلك مضامينها وتشعبت غاياتها بين بكاء محبوبته المغدورة وبكاء الواقع العربى المتردى، ومع ذلك فإنها جاءت فى مجملها لتعبر عن حالة القلق الوجودى والاضطراب النفسى التى يحياها الشاعر، مما انعكست آثاره على المتن

الشعرى شكلاً وموضوعاً، فتنوعت طرائق الأداء الفنى، وتعددت موضوعاته بين رثاء، ومديح، وهجاء، وتهديد ووعيد.....وغيرها.

عليه بدت البكائية بوصفها تراجيديا سوداء تُفَتِّق مأساةً إنسانيةً مؤلمة خلَّفها واقع مأساوى قاتم، شكَّل اغتيال بلقيس أسوأ صوره وأشدِّها همجية وقسوة، تلك المأساة الإنسانية المُروّعة التى هَزَّتْ . ومازالت . ضمير الإنسانية الشريفة، وكشفت عن وقع عربى لا يرحم، تحكمه القسوة، وتسوده الهمجية والجبن يفضح بطش الإنسان العربى بأخيه ويعرى سوآته وظلمه، فتمظهرت " بلقيس " بوصفها مادة شعرية غنية شُحِنت بالعديد من المواقف الحياتية والتداعيات الإنسانية المأساوية الدالة التى عكست صورة نفس ناقمة ملتاعة طالما أنهكها الحزن واعتصرها الألم، وأثقل كاهلها عبء الإحساس بقبح الإنسان وسوئه.

وقد استطاع نزار فى بكائيته هذه أن يمزج بعبقريته الإبداعية الفذة بين ما هو ذاتى خالص وبين ما هو موضوعى عام، ومن ناحية أخرى بين ماهو واقعى أو حقيقى بما هو خيالى لتظل الحقيقة الموضوعية أو التاريخية مستقرة فى الوجدان لتبعث انفعالات حادة وتحرك كوامن نفسية تعكس حالة الغضب والقلق المسيطرتان على روحه وعقله معاً، فخرجت البكائية من كونها رثاءً فردياً محضاً لمحبوبته المغدورة . بلقيس . إلى بكائية عامة تنعى واقعاً عربياً مترديا، وتبكى وجوداً تاريخياً لأمة انفصمت عن تاريخها وحضارتها وقيمها فبدت (بلقيس) وكأنها رمزاً للأمة العربية كلها، كما بدت البنية المشهدية لهذه الاحتفالية البكائية وكأنها محاكمة علنية لواقع العرب المتخاذل؛ تفضح عجزهم وتنعى سوآتهم وتستنكر سلوكهم وحماقاتهم.

وبما إن البكائية جاءت فى جوهرها بوصفها احتفالية مأساوية أفرزت طائفة من البنى المشهدية الراسمة لواقع مأساوى شكلت ملامحه مجموعة من اللوحات الفنية الموزعة بين مشاهد ذاتية وأخرى موضوعية يسلك نظمها علاقات منطقية ونفسية وبنائية يتحكم فى سيرورتها آليات الفعل السردى وتقاناته وترسم ملامحها إجراءات الوصف ومعطياته.

ولذا فإنه من الأهمية بمكان قبل مواجهة النص والتعامل معه أن نشير إلى ضرورة إعادة توزيع لوحاته وترتيب مشاهده وفق استراتيجية تحليلية تنطلق من الفصل بين ما هو غنائى خالص أو ذاتى صراح وما هو موضوعى أو سردى يؤكد مدى حضور مقومات الفعل السردى ووضوح تأثيرها، رغم إيماننا بأنه لا تعارض فى الأساس بين غنائية الشعر وانسراب عناصر السرد واقتحامها لبنيته، حيث أن القصيدة الغنائية تحكى فى مجملها متناً سردياً يتداعى وفق نمط لغوى وإيقاعى متنامى.

البنية المشهدية للنص

فضَّل نزار أن يقيم بكائيته على بنية مشهدية كلية ذات أبعاد واقعية يحركها صوت واحد (صوت السارد المبئر) وتشكلها عدة مشاهد سردية منسقة ومرتبة وفق تداعيات الأحداث وطبيعة عرضها، تخترقها بين الحين والأخر مشاهد غنائية يدسها الشاعر بين طيات السرد المتداعية تأكيداً لموقفه الذاتى وكشفاً لمدى تأثيرها فى نفسه وصدق انفعاله معها وتألمه لوقوعها، مما مكن النزعة الدرامية من الاستحواذ على النص منذ الوهلة الأولى لانطلاق (المشهد الأول) حتى نهاية أحداث النص (الخاتمة).

وقد بَدت بكائية . بلقيس . فى مجملها عبارة عن حكاية (حدوتة) درامية كبرى أو بنية كلية جمعت فى طيات متنها الحكائى جملة من الحكايات الجزئية القصيرة نسبياً والمتداعية سياقياً ومعنوياً وحركياً وفق استراتيجية بنائية ذات أوجه سردية متعددة ومتآزرة رصدت حركة الأحداث وتفاعلها وسيرورتها.

وقد شكلت أركان البنية المشهدية العامة . كما أشرنا سالفاً . وحددت أبعادها أربعة وعشرون حكايةً مشهدية جزئية مثَّلت كلٌّ حكايةٍ منها لوحةً فنية مستقلة فى معناها الجزئى ومتضافرة مع قريناتها لتشكيل ملامح اللوحة الأم، وأداء المعنى العام للحكاية الجامعة، ولذا أقام الشاعر معمارية هذه اللوحات الجيولوجية على أكتاف مجموعة من الصور النفسية والموضوعية التى تشخص

حقيقة المعشوقة المغدورة (بلقيس) وتصف ملامحها وتعرض لصفاتها وعاداتها من ناحية، وتؤكد حالة التردى والضياع التى يحياها واقعه العربى من ناحية أخرى.

آثر نزار أن يَسِمَ بنيته المشهدية الكبرى بـ: " بلقيس " ذلك العنوان المكتنز المشحون بكثير من الإشارات الدالة والرموز الموحية، والمفعم بالعديد من القيم والمعانى الإنسانية والنفسية والتاريخية والدينية التى تفوح بعبق الماضى وتشى بعراقته، ورغم أن الوسم يشير إلى شخصية حقيقة إلا أن قيمته التراثية وحضوره الإنسانى الطاغى يستدعى العديد من المعانى ويكشف عن دلالات متنوعة من الأصالة والعراقة والعقلانية والشموخ والحكمة وكلها صفات خلعها الشاعر على محبوبته المغدورة (بلقيس) عند استجلائه لصفاتها وكشف طبيعتها وتوجهاتها الحياتية.

إن هذا العنوان . بلقيس . بوصفه معادلاً موضوعياً لبنية العمل كله ووسماً دالاً لما يكتنفه العمل من دلالات وقيم وتوجهات، يمثل عتبة مضيئة ومدخلاً غنياً يستدعى صورة تلك الملكة السبئية الحكيمة لتصبح بدلالاتها المعجمية والتاريخية وصورتها الذهنية المتوارثة دالاً لمدلول أوسع وأكثر شمولية وبعداً ألا وهو ضياع الحاضر العربى وتأزمه وانهياره القيمى وانفصامه الوجودى لانفصاله عن تاريخه العريق، وابتعاده عن قيمه الحضارية المتوارثة تلك هى الغاية الحقيقة التى يسعى نزار لتأصيلها والتأكيد عليها.

ولاتثريب علينا إذا انطلقنا فى استجلائنا لمظاهر الفعل السردى وظواهره فى هذا النص الشعرى (بلقيس) من مرجعية تحليلية أقامها رولان بارت عندما اقترح ضرورة تقسيم النص إلى وحدات من أجل إمكانية تحليلها وجعل المعنى أساساً لهذا التقسيم (١). ولما كانت هذه الدراسة تهدف إلى الوقوف من خلال المتن الحكائى لقصة اغتيال بلقيس على مدى حضور الفعل السردى وتأثيره فى تشكيل قسمات الصورة الكلية للنص وتكوين بنيتها الإجرائية والمعنوية، فقد آثرنا تقسيم هذا النص السردى إلى وحدات تعبيرية أو لوحات سياقية متداعية الأحداث مترابطة المعانى، مَثَّلتْ

(1) رولان بارت، مدخل إلى التحليل البنيوى للقصة القصيرة، ترجمة منذر عياشى، مركز النماء الحضارى، سوريا١٩٩٣م، ص٤١.

الأسطر الأولى مفتتحها وعتبة ولوجها (اللوحة الأولى) تلك الأسطر التى اختزل فيها الشاعر المأساة كلها بوصفها بؤرة جامعة انبثقت من رحمها ودارت حول مرجعيتها جميع أفعال السرد وأشكاله فى اللوحات التالية لها، انظره معى قائلاً:

شكراً لكم
شكراً لكم
فحبيبتى قُتلتْ
وصار بوسعكم
أن تشربوا كأساً على قبر الشهيدة
وقصيدتى اغتيلت
وهل من أمة فى الأرض
إلا نحن .. نغتال القصيدة ؟!.

حيث شَكَّلت هذه اللوحة الاستهلالية التى انتهى عندها جوهر الحدث المأساوى . قتل بلقيس . بؤرة الأحداث ومرتكزها وتولدت من رحمها باقى أحداث القصة. فهى تمثل العدسة المقعرة أو الصورة البؤرية الجامعة والمحرك المُوجِّه لتداعيات أحداث السرد بوصفها مدخلاً تفسيرياً أو توضيحياً يستجلى أسباب المأساة ويحدد أبعادها وتطوراتها. كما تعد بمثابة لافتة استرشادية عند مفتتح عتبات النص تومئ بضرورة الاستمرار فى تتبع تفاصيل الأحداث والتأويل الواعى لأبعادها والتأمل الدقيق لاستبطان خلفياتها والإحاطة بتداعياتها.

إن الإشارة المأساوية الساخرة والمتهكمة والمقتحمة فى آن (شكراً لكم .. شكراً لكم .. فحبيبتى قتلت). لا يراد بها مجرد الإشارة أو التنويه إلى حدث إنسانى أو تاريخى عابر وإنما جاءت لتؤكد أن وراء هذه اللافتة الافتتاحية الكثير من الرموز والإشارات النفسية، والمُحفِّزاتْ الوجدانية، والقيم الإنسانية الغائبة التى لا يمكن إدراكها إلا بالتأويل العميق والتأمل الصافى لما يتبعها من رؤى وأحداث.

وقد مَثَّلتْ هذه اللوحة ـ لوحة المفتتح ـ محور الارتكاز والمدخل المنطقى والبداية الفعلية لعملية السرد حيث بدأت بعدها تفاصيل المأساة فى الظهور فجاءت بمثابة فاتحة تداعت بعدها سيرورة الأحداث فى تداخل لطيف ونسق متتابع يستدعى بعضها بعضاً، فتبدو البنية الكلية للنص ـ شكلاً وموضوعاً ـ بوصفها سلسلة متصلة الحلقات مرتكزها حادثة القتل التى حملتها لوحة المفتتح وتولَّدت من رحمها باقى الحكايات الجزيئة المُشكِّلة للبنية المشهدية الكبرى.

تلك الحكايات الجزئية أو البنى المشهدية الصغرى التى منحت الشاعر فرصة الوصف المتأنى لخلفيات الأحداث وتداعياتها والتعبير الدقيق عن المأساة بكل تفاصيلها ومتعلقاتها مما صبغ المشاهد بصبغات السرد ومنحها الكثير من مقوماتها الديناميكية الفاعلة والحركية الدائبة التى حملتها طائفة من الأفعال الدالة على الحركة والتدافع والتفاعل، جاء فى مقدمتها صيغ الماضى التى استدعت خبر المأساة ونقلت تفاصيله وأبعاده، تليها صيغ الحاضر (المضارع) التى جاءت بدورها لتكشف عن أثر وقوع المأساة وتفاعلاتها والموقف منها، ولتمنح الوصف والسرد معاً صفة الاستمرارية والتنامى، مما مكن السارد ـ الشاعر ـ الانتقال من مجرد الناقل للأحداث أو الواصف لها إلى المعبر عنها والمعلق عليها مقدماً موقفه الذاتى منها ورؤيته الخاصة لتداعياتها، ومدى تفاعله مع نتائجها وتأثره بها، عندها يتماهى الوصف والسرد معاً لتشكيل البنية المشهدية الكبرى للبكائية فى شقيها الذاتى (بكاء بلقيس) والموضوعى (بكاء العرب جميعاً).

قامت بنية السرد إذاً فى هذه اللوحة الاستهلالية على تقنية السرد الاسترجاعى أو السرد التذكرى أو الاستذكارى الذى ينشأ عن العودة للوراء كما ذهب (جينيت)، أو على الإخبار البَعْدى كما أقرَّ (فاينريش). أو الوصف الخبرىّ الآنى كما حدده حسن البندارى.(١١) وهو خاصية حكائية نشأت مع الحكى الكلاسيكى وتطورت بتطوره حيث يهتم المبدع بسرد تفاصيل القصة المكتملة الأحداث، فلا يمكن للقصة أن تُسْتَحْضر أحداثُها أو تُرْوى إلا بعد أن تكون قد تمَّت فى زمن ما غير الزمن الحاضر(أى الماضى بدرجاته)، لأنه من المُتعذر أن تُحكى قصة لم تكتمل أحداثها بعد. وهذا ما دفع الشاعر فى بداية هذه اللوحة لأن يضع بين أيدينا نهاية القصة وخاتمة أحداثها

(اغتيال بلقيس) قبل الاستغراق فى تفاصيلها، ثم يعود بعدها فى اللوحات التالية فيشرع فى سرد الأحداث من بداياتها مهتماً بتتبع التفاصيل ونقل صفات (بلقيس) المادية والمعنوية، وكأنه بذلك يهيئ المتلقى ذهنياً ونفسياً ليس فقط لتتبع باقى أحداث السرد وتَقَبُّلِها والاقتناع بها وإنما للانفعال بها والتجاوب معها، والتأثر بتفاصيلها وتداعياتها، فقتل بلقيس يمثل بداية الشحن العاطفى لمشاعر المتلقى الذى لم يكن يعرف شيئاً عنها لينفعل لها أو يغضب من أجلها، فكان لزاماً عليه . المتلقى . بصورة لا إرادية أن تُستثار فى نفسه رغبة المعرفة وحب الاستطلاع . لحظة إعلان المأساة . فتتحرك بداخله مجموعة من التساؤلات الحائرة مفادها. مَنْ بلقيس هذه ؟! وما حكايتها؟! وماصفاتها؟!. وما تطلعاتها وأحلامها؟!. وأين. وكيف كانت يعيش؟!. وما علاقة الشاعر بها؟!. وماذا حدث لها؟!.ولِمَ قتلت؟!.ومن الذى قتلها؟!. ومَن الهدف من قتلها؟!. وما تداعيات قتلها ونتائجه ؟!.

وأمام هذا الزخم الاستفهامى الحائر والمُحيّر فى آن، والذى فرضته حالة القلق والاضطراب والحزن التى فجَّرتها تلك الرسالة الإخبارية المفجعة (اغتيال بلقيس) يقف الشاعر فى حسرة وألم وغضب ليجيب بنفسه عن هذه التساؤلات جميعها، مفضلاً وضع خلاصة إجاباته عنها فى صدارة السرد بوصفها نتيجة مؤسفة علَّها تفجر مشاعر الغيظ والحقد والغضب فى نفس المتلقى، ثم يشرع بعدها مباشرة فى تقديم إجابات تفصيلية شارحة عنها وعن غيرها من التساؤلات التى قد يبعثها تداعى الأحداث، أملاً فى أن تكون هذه الإجابات بمثابة مقدمات كاشفة عن هوية بلقيس وصفاتها وطبيعتها وتوجهاتها ودورها فى حياة الشاعر، ومدى عشقه لها وأسفه على رحيلها.

إن بدء القصيدة من نهاية الحدث يستثير المتلقى ويستفز مشاعره ويبعث فضوله لمعرفة ماحدث، وكيف وقع؟. ولماذا وقع؟. ولماذا تم الاغتيال بهذه الطريقة المشينة؟. حتى لو افترضنا أنه كان عالماً بالحدث أو ملماً ببعض تفاصيله من قبل، وذلك لتوفر العديد من الظواهر التعبيرية والاشارات الاستفزازية التى تمهد لباقى تفاصيل الحادثة، فالضياء قد اختفى من عينى الشاعر، والبسمة قد اغتيلت فوق شفتيه، فتغلغل الحزن فى أعماقه واستبد به الأسى، فانعكست آثار ذلك

كله على مفردات معجمه الشعرى، وسياقاته التعبيرية، وصوره الكاشفة، فطل علينا ببكائية تدمى القلوب وتبعث الغضب والاستنكار فى نفوس الشرفاء المخلصين.

وقد انطلقت بدايات السرد . كما أشرنا سالفاً . من نهاية الحدث المأساوى (فجيعة اغتيال بلقيس) ليتأكد لنا أن المقاطع والمشاهد اللاحقة ما هى إلا نتاج لشعور الأنا المكلومة . الشاعر . بتلك الفاجعة، ومن ثم راح ومنذ الوهلة الأولى يؤكد موقفه الذاتى منها وصدق إحساسه بها وشعوره بفداحتها وأثرها الشديد فى نفسه، معلناً فى الوقت نفسه استنكاره ورفضه لحالة التردى التى يعيشها واقعه العربى المعاصر.

إن ملامح الذاتية وعناصرها قد ألقت بظلالها منذ الوهلة الأولى على بنية السرد عبر توظيف الشاعر لضمائر الأنا المتكررة بأشكالها المختلفة التى جاءت مقترنة غالباً بسياقات تعبيرية خبرية حملت إشارات ذاتية خالصة متمثلة فى (ياء المتكلم، و ياء النسب) والمتمظهرة فى قوله : " فحبيبتى قُتِلتْ ". المسبوقة بصيغة الامتنان والشكر (شكراً لكم) المتكررة ثلاث مرات تكراراً متوازياً، والمنزاحة عن دلالتها الحقيقية إلى دلالات أخرى تؤصل كل معانى اللوم والعتاب المشوب بالتهكم والسخرية والازدراء والغضب.

إن بداية السرد بالتركيب الخبرى المقترن بياء النسب وضمير المتكلم تؤكد قوة ظهور صوت الراوى منذ بدايات المقطع الافتتاحى لتتوالى بعدها مضامين السياق العام موظفة تقنية الارتداد وآليات الاسترجاع المرتمية فى أحضان الماضى القريب للشروع فى نقل تفاصيل حكاية بلقيس وسيرتها، وعلاقتها بالشاعر وأسرته، ولذا اهتم المتن بنقل تفاصيل حياتها الشخصية وعلاقاتها وصفاتها المادية والمعنوية بما يؤكد فداحة الكارثة وأثر وقعها على نفس الشاعر وحدود فجيعته بها وخسارته بفقدها.

ومع هذا يبدو للناظر العَجِل ومنذ الوهلة الأولى أن الشاعر ما قصد من عرض مأساته هذه إلا توثيقها لتكون شاهداً على عصر همجى متخلف تجاوز فيه الإنسان إنسانيته، وبالغ فى بغيه وحمقه، حيث قام بتسجيل أحداث المأساة ونقل تفاصيلها نقلاً دقيقاً قريباً من التجريد والتلقائية.

ولكن سرعان ما تأتى البنية المشهدية الثانية لتبدد هذا الظن حيث أرادها الشاعر أن تقوم بدور تحريضي يستفز مشاعر المتلقى ويستلب عقله علَّه يشاطره أحزانه، ويشاركه همومه وآلامه عبر تقديم عدة مشاهد وصفية دقيقة تعبر عن طبيعة الشخصية المحورية (بلقيس) وتعرض لصفاتها المادية والمعنوية وخصائصها الوجودية وتأثيرها فى حياته، مع تقديم مشهد وصفي مستقصٍ لطبيعة الأماكن التى كانت تتردد عليها أو تقيم فيها والمُشَكِّلة لوجدانها والمتمثلة فى الرصافة والأعظيمة فى العراق، وبيروت فى لبنان. فتأتى اللوحة بمثابة المشهد الأول الحقيقى لانطلاقة السرد . التى آثر الشاعر لمناسبة المقام أن تبدأ مرتكزة على جوهر الأداء السردى وصيغته التعبيرية التقليدية المتمثلة فى صيغة الماضى (كان) ليعرض فى إسلوب خبرىّ ولغة تقريرية مباشرة صفات شخصية السرد الرئيسة (بلقيس) واصفاً طبيعتها التكوينية وعاداتها اليومية، وسارداً بعض صفاتها الجسمانية (المادية) وغيرها من الصفات التى حملتها هذه البنية المشهدية علاوة عن خمس بنى مشهدية لاحقة راحت تنقل لنا الكثير من تلك الصفات المادية (الحسية) إضافة إلى غيرها من الصفات المعنوية، منها على سبيل المثال لا الحصر قوله:

بلقيس
كانت أجمل الملكات فى تاريخ بابل
بلقيس
كانت أطول النخلات فى أرض العراق
كانت إذا تمشى .. ترافقها طواويس
وتتبعها أيائل
بلقيس يا وجعى
يا وجع القصيدة حين تلمسها الأنامل
هل يا ترى..
من بعد شَعْرك سوف ترتفع السنابل

يا نينوى الخضراء
يا غجريتى الشقراء
يا أمواج دجلة
تلبس فى الربيع بساقها أحلى الخلاخل.

وبعد هذه اللوحات المشهدية المنشغلة بالتعريف بصاحبة المأساة حرص الشاعر على استهلاك مساحات نصية واسعة ومتقطعة شغلتها لوحات مشهدية متباعدة اهتمت بعرض صفات بلقيس المعنوية القائمة فى سردها على صيغ الماضى المتنوعة، وعلى رأسها فعل السرد (كان) بحضوره المكثف الذى تعززه مجموعة أخرى من التقانات السردية المتنوعة، المتمثلة فى الأساليب الإنشائية كأساليب الاستفهام والنداء والتمنى التى تكشف عن حيرة الشاعر وقلقه واضطرابه، علاوة عن توظيفه أساليب التكرار بنوعيه؛ (البسيط والمركب) المتمظهر أبرزها فى تكرار أداة النداء (يا) التى تحمل معانى الندبة والتأوّه، بما تبعثه فى النفس من شعور بالحسرة والوجع المؤلم، المتبوعة ببنية نحوية قصيرة مؤداها (مضاف + مضاف إليه) عبرت عنها بنى لغوية وسياقات تعبيرية متمثلة فى قوله: (ياوجعى . ياوجع القصيدة . يانينوى الخضراء . يا غجريتى الشقراء . يا أمواج دجلة)، ليؤكد من خلالها مدى تحكمه فى توجيه الأحداث وطبيعة دورانها بدلاً من الاختفاء خلفها، وليؤكد فى الوقت نفسه صدق تأثره بها، وانفعاله معها ومدى التداخل القائم فى نفسه بين ما هو ذاتى وما هو موضوعى، وكيف تحكمت مشاعره الخاصة وتوجهاته النفسية فى مجريات الأحداث وطرائقها الأدائية، وكأنه يؤكد قوة دوره بوصفه السارد العليم والراصد الأمين المستقصى لتفاصيل الأحداث والمتتبع لتداعياتها، داعياً المتلقى لمشاركته مصابه، والشعور بمأساته، وإدراك غايات السرد ومقاصده، والإحاطة بأهدافه وقيمه، كأنه يراقب للمرة الأولى مشهداً حياً يتحرك بين يديه وعليه هو أن يحدد موقفه الذاتى منه، وأن يُكوِّن رؤيته الخاصة نحوه.

وبعد أن فرغ الشاعر من سرد بعض صفات (بلقيس) المادية سرداً تراكمياً كمياً لا سرداً سببياً، تأتى اللوحة المشهدية الثالثة لتصف حال العرب وتعرى سوآت واقعهم وتفضح جرائم أبنائه

وحماقاتهم وسوء تصرفاتهم، وتكشف عن انفعاله الشديد وصدمته القوية، واستهجانه ورفضه لهمجيتهم وأفعالهم المنكرة التى يمثل قتل حبيبته أقبح صورها، وأشدها فظاعة، فأخذ يتسائل فى حيرة واستنكار مثعرِّياً هذا الواقع بقوله:

قتلوك يا بلقيس..
أية أمة عربية تلك التي تغتال أصوات البلابل؟
أين السموأل، والمهلهل .. والغطا ريف الأوائل؟
فقبائل أكلت قبائل..
وثعالب قتلت ثعالب..
وعناكب سحقت عناكب..
قسما بعينيك اللتين إليهما تأوي ملايين الكواكب..
سأقول، يا قمري، عن العرب العجائب
فهل البطولة كذبة عربية
أم مثلنا التاريخ كاذب ؟؟

ثم يعود مرة أخرى فى البنية المشهدية الخامسة ليقف أمام (بلقيس) لينقل لنا طائفة جديدة من صفاتها المعنوية المتجاوزة للحدود الزمانية والمكانية عبر استدعائه صورة ذهنية تراثية رسختها ملكة سبأ وحكيمتها (بلقيس) فى أذهان الإنسانية كلها عبر التاريخ، تلك الصفات الطبيعية الدالة أو الصفات المعنوية المؤكدة للعديد من القيم الروحية المفقودة فى حاضره، والمتمثلة فى قيم الطهر والنقاء والسماحة والحكمة، والرحمة ..... التى رسختها شخصية بلقيس ملكة سبأ اليمنية عبر حضورها التراثى المشحون بالرموز والدلالات، وقام الشاعر بخلعها على محبوبته بلقيس ونقلها من اليمن إلى بابل العراقية بقوله:

بلقيس أيتها الشهيدة والقصيدة والمطهرة النقية
سبأ تفتش عن ملكيتها.. فردي للجماهير التحية..

يا أعظم الملكات..يا امرأة تجسد كل أمجاد العصور السومرية

بعدها تطالعنا البنية المشهدية السادسة بتساؤلاتها الحائرة المفعمة بالدهشة والأسى والحسرة لقتل محبوبته التى لم يعرف قاتليها بحمقهم وجهلهم حقيقتها ولم يدركوا طبيعتها وأهمية وجودها فى حياته، وكأنى به يقول فى نفسه، لنفسه ولغيره: لو تعرفون مَنْ هى؟. ما قتلتموها. ولو أدركتم عاقبة جرمكم؟!. ما أطفأتم نورها !! وما أخرستم صوتها !! كما تريدون أن يغلقوا فمى معها !! ولذا عاد فى هذه البنية المشهدية لتأكيد تفردها وخصوصيتها النادرة بسرد طائفة أخرى من صفاتها الحسية وكأنه بتردده هذا بين صفاتها الحسية والمعنوية، وحرصه على ترديد اسمها وتكراره الدائم له يلتمس العزاء والسلوى لنفسه المكلومة علَّه يرتاح قليلاً من همومه أو يخفف عن نفسه وقع المصيبة ومرارة الفقد، ولذا راح يتوهم حواراً استفهامياً صنعه بينه وبين مستمعيه علّهم يشاركونه مصابه أو يشاطرونه أحزانه أو يخففون عنه ما ألمَّ به من أوجاع، فتوجه إليهم متسائلاً، رغم يقينه بعجزهم عن الإجابة، ولكنه يصر على تساؤله، ثم يجيب على نفسه. قائلاً:

هل تعرفون حبيبتي بلقيس ؟.

فهي أهم ما كتبوه في كتب الغرام

كانت مزيجاً رائعاً .. بين القطيفة و الرخام

كان البنفسج بين عينيها ينام .. و لا ينام

بلقيس .. يا عطراً بذاكرتي .. و يا قبراً يسافر في الغمام

قتلوك في بيروت مثل أي غزالةٍ

من بعد ما قتلوا الكلام..

بلقيس .. ليست هذه مرثية

لكن على العرب السلام

وقد آثر الشاعر فى سرده لصفات بلقيس أن يُضخِّم دلالاتها ويستجلى معانيها، ويؤكد قوة بروزها وشدة التصاقها بها، فحمَّلها صيغ المبالغة التى كستها ثوباً معنوياً شديد الوضوح، فذكر

منها صفات الرقة والنعومة والنقاء والطهر والبشاشة... وغيرها من الصفات التى حملتها صيغ المبالغة الشهيرة (فَعِيل، وفَعَّال، وفعول) التى تؤكد قوة ظهورها فى بلقيس وانعكاسها بجلاء على طبيعتها وتصرفاتها.

ولكن لِما حَرَص الشاعر على سرد هاتين الطائفتين من الصفات المادية والمعنوية لمعشوقته بلقيس مع الفصل بينها؟!. الرأى عندى أن حرصه على استقصاء صفات بلقس بشقيها المادى والمعنوى وتعديده الواضح لها بين حين وأخر عبر بنية السرد إنما جاء لاستمالة قلب المتلقى ومشاعره نحوها، وكذلك إثارة مشاعر الرفض والغضب والكره فى نفسه وتأصيلها تجاه أفعال القسوة والهمجية المنتشرة فى واقعه العربى الذى وأد النور (بلقيس) بكل وحشية وقسوة دون أن يرحم نبله ووداعته، أو أن تشفع له تلك الصفات الطيبة التى يتصف بها، إضافة إلى رغبته فى تعميق الإحساس بفداحة المأساة فى نفس المتلقى وتغذية روح الكره والبغض نحوها.

ولكى يضمن الشاعر تحقيق غايته فى نفس المتلقى منذ الوهلة الأولى لخطابه الوصفى هذا آثر توظيف الأسلوب الخبرى ذى البنى النحوية الموجزة (جمل قصيرة)، التى تؤدى رسالتها التبليغية فى أقصر بنية وأسرع وقت بعيداً عن الإسهاب أو الإطالة، فبدت عباراته كأنها دفقات تعبيرية تلقائية عَجِلةٌ وفجائية تؤدى معناها أداءً مباشراً، فجاءت هذه اللوحة السردية محمولة على جمل قصيرة تتشكل بنيتها النحوية فى الأغلب من (فعل + فاعل + مفعول + بنية الحال الواصفة)؛ وكأنه يوجهنا بألا وقت لديه للإطاله والتفسير فحالته النفسية هى حالة تحريضية استنهاضية مضطربة تستوجب التعبير المباشر والنقل التلقائى العَجِلْ لمضامين الخبر وتداعياته بعيداً عن التفسير الممل أو الاسهاب المستهلك للوقت، فبدا وكأنه يطلق دفقاته الشعورية عبر مقاطع لغوية قصيرة ذات نبرة موسيقية عالية الجرس صاخبة النغم تؤكد مدى حالة القلق والاضطراب المسيطرتان عليه والمنبعثتان من التفاوت الحاصل بين البنى التركيبية المتكررة.

وبعد أن قام الشاعر بنقل عدد من صفات بلقيس المادية والمعنوية فى لوحات متتالية سرعان ما يعود مرة أخرى إلى سرد مجموعة ثانية من صفاتها المادية والمعنوية فى لوحة مشهدية

واحدة يسعى من خلالها لالتماس شئ من الراحة والهدوء لنفسه المكلومة والسلوى لروحه المعذبة عبر مناجاة الحبيبة الغائبة وترديد صفاتها وعاداتها وخصائصها النفسية، شاكياً حاله وأثر رحيلها فى نفسه قائلاً:

بلقيس
.. يا كنزاً خرافياً .. ويا رمحاً عراقياً .. وغابة خيزران
يا من تحديت الغيوم ترفعاً..
من أين جئت بكل هذا العنفوان ؟
بلقيس..
أيتها الصديقة، والرفيقة، والرقيقة مثل زهرة أقحوان
ضاقت بنا بيروت .. ضاق البحر .. ضاق بنا المكان..
بلقيس : ما أنت التي تتكررين..
فما لبلقيس اثنتان

وتأكيداً للغاية نفسها تطالعنا البنية المشهدية الثالثة عشر بطائفة جديدة من صفات بلقيس لتضيف الكثير من الرتوش والخطوط والألوان لصورتها المحفورة فى أعماق الشاعر فيقول:

بلقيس يا صفصافة أرخت ضفائرها علي..
و يا زرافة كبرياء
.....
بلقيس : يا قمري الذي طمروه ما بين الحجارة..

وبعد أن فرغ الشاعر من عرض صفات بلقيس المادية والمعنوية فى أكثر من تسع بنى مشهدية أو لوحات تعبيرية ينقل فى لوحات مستقلة بعض صفاتها المادية تارة، وفى لوحات أخرى ينقل لنا غيرها من الصفات المعنوية، تطالعنا بعدها بنيات مشهدية جديدة تزاوج بين الصفتين المادية والمعنوية معاً، وبعد أن يفرغ من ذلك كله أخذ يناجى محبوبته الراحلة ويناديها مذكراً إياها

بعلاقاتهما الأثيرة، مستدعياً أمسهما القريب ويسترجع فى حسرة وألم عاداتها اليومية وما كانت تقوم به فى يومها، ناقلاً ذلك كله عبر بنى لغوية قصيرة وعبارات موجزة تأرجحت سياقاتها الزمانية بين صيغتى الماضى والحاضر عبرت عنها مجموعة من الأفعال المتمثلة فى؛ يوزع، ويقبل، ويثقب، وقتلت، وتدرى، وعشقت، وتجهل، ونقل ، وأطفأت .... وغيرها من البنى الزمنية المتقلبة بين الزمنين الماضى والحاضر والتى تكشف عن عمق حيرته ومدى قلقه الوجودى واضطرابه النفسى، والتى تعبر عنه حالة إنسانية حائرة موزعة المشاعر يمتلكها الدهشة والغضب وتوزعها تساؤلات حائرة مفادها. كيف تستمر الحياة بعد رحيلك أيتها المحبوبة؟!. هل سنقوى على العيش بدونك؟!. وكيف نعيش؟!.. وما مصير الأولاد (زينب وعمر) من بعدك؟. انظره معى وهو يلح على مناجاتها فى حسرة ودهشة وحزن كعادته طوال بنية السرد ويذكرها بعاداتها وسلوكياتها اليومية قائلاً:

بلقيس..
هذا موعد الشاي العراقي المعطر .. والمعتق كالسلافة
فمن الذي سيوزع الأقداح .. أيتها الزرافة
ومن الذي سيقبل الأولاد عند رجوعهم؟
ومن الذي نقل الفرات لبيتنا..
وورود دجلة والرصافة..
بلقيس .. إن الحزن يثقبني..
وبيروت التي قتلتك .. لا تدري جريمتها
وبيروت التي عشقتك تجهل أنها قتلت عشيقتها..
وأطفأت القمر.

وقد اتكأ الشاعر فى نقله الراصد لطبيعة علاقته ببلقيس وتداعيات حياتهم اليومية على بنية المضارع الدالة على صدق تعلق نزار وأبنائه بها ومدى ارتباطهم وترابطهم جميعاً، فوظف بنى

المضارع المتمثلة فى الصيغ الفعلية؛ (يوزع، ويقبل، ويثقب، وتدرى، وتجهل، وتبكى، ونرجف، ويحتاج.....وغيرها)، علاوة عن ذلك أخذ يزاوج بين بنى الزمنين الماضى؛ (وهو جوهر السرد وعماده، وحاضن المأساة وواصفها). وآخرهما الحاضر؛ (هو الكاشف عن عمق المأساة الموضح لفداحة أثرها على نفس الشاعر وشدة إحساسه به). وكأنى به يدخلنا فى صراع من نوع خفى بين عاطفتين؛ عاطفة الحزن والغضب التى أثارتها أحداث الماضى، وعاطفة الأسى والحسرة والرغبة فى الانتقام التى احتضنها الحاضر بمرارته وسوئه، وكذلك بين توجهين نفسيين أولهما يدفع نحو القنوط واليأس تحمله بنية الحكاية الموظفة لصيغ الماضى وهى تروى فداحة المأساة وتعرض لوحشيتها. والأخر يسوق نحو ضرورة الانتقام من القاتلين بالكشف عن أسمائهم وفضح واقعهم وعدم اليأس أو الاستسلام لهم وذلك ما عبرت عنه صيغ الحاضر المتشحة بالديمومة والاستمرار (صيغ المضارع). وهنا يثور تساؤل حائر يصرخ به قائلاً: هل تنكسر إرادة الحياة ورغبة البقاء أمام وحشية الإنسان وجبروته؟!.

وأمام هذا التدافع النفسى المتقلب بين الماضى والحاضر، بصيغهما الزمانية الدالة، تقفز بنية السرد قفزة معنوية واسعة تزيد المشهد كآبة وسوداوية وحزناً، وتعمق الجرح فى نفس الشاعر بعد أن أدركنا يقيناً أن سبب مأساته يعود إلى انحدار قيم الواقع العربى وغياب مقوماته الإنسانية النبيله وابتعاده عن مبادئ الحق والخير والجمال التى أرساها آباؤنا وأجدادنا الأوائل فجاء اغتيال بلقيس نتيجة طبيعية لغياب ذلك كله، وعلامة دالة على تردى هذا الواقع وعجزه، وضعفه، وتفسخ قيمه، فجاءت المشهديات البكائية التى تعريه وتكشف سوآته وتبكى حاله، وكأنها نوع من الانتقام والثأر ينفس عن غضبه ويبعث الراحة فى نفسه الثكلى، ولذا راح يعلن تصميمه وعزمه على تحدي قاتليها، ويؤكد قدرته على مواجهتهم والوقوف أمامهم وإعلان أسمائهم وفضح جرائمهم، انظره معى فى ثلاث لوحات مشهدية متتابعة كيف يعلن تحديه لهم مؤكداً معرفتهم بهم وبأفعالهم، وتصميمه على فضح سلوكياتهم وقبح صنيعهم:

سأقول في التحقيق ، إني أعرف الأسماء .. والأشياء..

والسجناء .. و الشهداء .. والفقراء .. والمستضعفين
وأقول : إني أعرف السياف قاتل زوجتي .. و وجوه كل المخبرين
وأقول : إن عفافنا عهر .. و تقوانا قذارة
وأقول إن نضالنا كذب..
وأ ن لا فرق ما بين السياسة و الدعارة...
سأقول في التحقيق إني قد عرفت القاتلين
وأقول إن زماننا العربي مختص بذبح الياسمين..
وبقتل كل الأنبياء .. وقتل كل المرسلين
حتى العيون الخضر ... يقتلها العرب
حتى الضفائر .. و الخواتم .. و الأساور .. و المرايا .. و اللعب..
حتى النجوم تخاف من وطني و لا أدري السبب..
حتى الطيور تفر من وطني .. ولا أدري السبب
حتى الكواكب .. و المراكب .. و السحب
حتى الدفاتر .. و الكتب .. و جميع أشياء الجمال .. جميعها ضد العرب
لما تناثر جسمك الضوئي ، يا بلقيس، لؤلؤةً كريمة
فكرت : هل قتل النساء هواية عربية
أم أننا في الأصل محترفو جريمة ؟

****

سأقول في التحقيق ، كيف غزا لتي ماتت بسيف أبي لهب
كل اللصوص من الخليج إلى المحيط..
يدمرون .. و يحرقون .. و يأكلون .. و يسكرون .. على حساب أبي لهب
لا قمحة في الأرض تنبت دون رأي أبي لهب

لا طفل يولد عندنا .. إلا وزارت أمه يوماً فراش أبي لهب
لا سجن يفتح دون رأي أبي لهب ..
لا رأس يقطع دون أمر أبي لهب.
سأقول في التحقيق ، كيف أميرتي اغتصبت.
و كيف تقاسموا فيروز عينيها .. و خاتم عرسها..
و أقول كيف تخاطفوا الشَّعر الذي يجري كأنها ، الذهب
سأقول في التحقيق كيف سطوا على آيات مصحفها الشريف
و أضرموا فيه اللهب..
سأقول كيف استنزفوا دمها .. و كيف استملكوا فمها
فما تركوا به ورداً .. و لا تركوا عنب
هل موت بلقيس هو النصر الوحيد بكل تاريخ العرب ؟؟
****

بلقيس..
يا معشوقتي حتى الثمالة..
الأنبياء الكاذبون .. يقرفصون ، و يركبون على الشعوب .. و لا رسالة
لو أنهم حملوا إلينا من فلسطين الحزينة ، نجمةً .. أو برتقالة
لو أنهم حملوا إلينا من شواطئ غزة حجراً صغيراً .. أو محارة
لو أنهم من ربع قرن حرروا زيتونه .. أو أرجعوا ليمونه..
و محوا عن التاريخ عاره
لشكرت من قتلوك ، يا بلقيس ، يا معبودتي حتى الثمالة..
لكنهم تركوا فلسطيناً .. ليغتالوا غزالة...

راح الشاعر فى هذه اللوحات البكائية الكاشفة لأقبح مشاهد المأساة وأشدها قسوة على نفسه، تلك المشاهد التى تفضح حال العرب وتعري سوآتهم، عبر إطلاقه رصاصات لغوية متلاحقة تصف أبعاد ذلك المشهد الإنسانى المفزع تحملها بنيات نحوية قصيرة وعبارات لغوية موجزة تتناسب وحالة القلق الوجودى والاضطراب النفسى والفكرى المسيطرتان عليه جرَّاء ما تعرض له من أحداث، وما عايشه من تداعيات، فلا مجال أمامه للإطالة والإسهاب أو توظيف البنى اللغوية الممتدة والعبارات الشارحة، فالمقام لا يفسح أمامه المجال لذلك وحالته النفسية لا تمنحه رفاهية الوقت للوصف المتأنى والاهتمام بالتفاصيل وتتبع الجزئيات الدقيقة، فغايته الأولى نقل خبر المأساة وأبعادها وتداعياتها نقلاً سريعاً معبراً فى أقل العبارات وأقصرها بنية لغوية وزمناً أدائياً، ولذا جاءت جمله التعبيرية فى أغلبها جملاً قصيرة، يجمع شتاتها ويربط بينها أداة الوصل البلاغية (الواو) التى عملت على لملمة شتات الصورة وربط جزئياتها.

ولكن ما الذى يستطعه . الشاعر . وحده أمام هذه الوحشية الفَظَّة والهمجية المُدَمِّرة، وهو الحالم الآمن وصاحب الكلمة الثائر والمحرض المتمرد المؤمن بربه المتدين بفطرته، بعد أن أعلن تحديه وصموده وقدرته على المواجهة، عبر اللجوء إلى فضح سوآت العرب وتعرية واقعهم، لم يجد أمامه من سبيل بعد ذلك كله إلا أن يبث شكواه ويعلن أنينه ويؤكد فداحة خسارته عبر لوحات مشهدية غنائية، تنقل عذابات الذات وآلامها وموقفها من الأحداث، معترفاً بدوره فيها ومساهمته فى وقوعها، ولذا راح يجلد ذاته، ويحملها مسئولية ما وقع لمعشوقته المغدورة، إنه السبب فى ذلك كله، فهو الذى نقلها بعد أن كانت تعيش آمنة مطمئنة على ضفاف الأعظمية إلى تلك المدينة القاسية التى تعشق القتل وترعاه. إنها بيروت، التى تمثل . كما يراها . صورة الهمجية والبربرية والتخلف، وترمز لكل معانى البشاعة والوضاعة والجهل بعد أن انتشر القتل فى ربوعها واختفى الموت فى جميع موجوداتها وأشيائها، فهاهو يناجى عصفورته وأيقونته بكل أسف وحسرة مسجلاً اعترافه لها راجياً عفوها ومغفرتها قائلاً:

يا عصفورتي الأحلى..
ويا أيقونتي الأغلى..
ويا دمعا تناثر فوق خد المجدلية..
أترى ظلمتك إذ نقلتك
ذات يوم.. من ضفاف الأعظمية.؟
بيروت.. تقتل كل يوم واحداً منا ..
وتبحث كل يوم عن ضحية
والموت.. في فنجان قهوتنا...
وفي مفتاح شقتنا..
وفي أزهار شرفتنا...
وفي ورق الجرائد ..
والحروف الأبجدية
ها نحن ، يا بلقيس..
ندخل مرة أخرى لعصر الجاهلية
ها نحن ندخل في التوحش..
والتخلف، والبشاعة، والوضاعة،
ندخل مرة أخرى عصور البربرية
حيث الكتابة رحلة
بين الشظية..والشظية..
حيث اغتيال فراشة في حقلها..
صار القضية.

ففى جنبات تلك المدينة القاتمة انطفأت شمعة الأمل فى عنفوانها، وفقدت الحياة بريقها وزهوها، وعمَّ الحزن واليأس، فانهزمت نفس الشاعر وانكسرت روحها وانزوت إلى ركنها المُتهَدِّم الصديع بائسةً كئيبةً تلوك مأساتها، وتتجرع كؤوس مرارتها دامعة العينين، دامية القلب، تتلوى حزناً وألماً، وتتأوه وجعاً وأنيناً، لم تعد ترغب الحياة، بعد أن وئِدَتْ أسبابُها بين يديها، فقد مات الأمل وانطفأت أنواره فى عينيه، وتغيرت الأشياء من حولها، وأصبح وجه الأرض مُغْبَرٌّ قبيح، وقلَّتْ بشاشة الكون، فقد ماتت بلقيس. فماذا تبقى له فى هذا الكون الكالح الكئيب بعد أن ثكلَ حبيبته ومعشوقته حتى الثمالة، وفُجِعَ بفراقها، فلم يعد للحياة طعم، وكانت النهاية، وأُسدِل الستار، وبقيت مرارة المأساة فى الحلوق، فانكفأ على نفسه منكسراً حزيناً يتجرع مرارتها وحده، ويبكى آلامه فى يأس وخنوع، استشعر معى مدى رهافة معانى الأسى والحزن والحيرة المؤلمة التى عاشها عبر تكراره لبنى التفسير والإيضاح المتفجرة ألماً وأنيناً وحيرة وعجزاً والمتمثلة فى البنية اللغوية(الواو+ حرف جر+ اسم مجرور+ مضاف ومضاف إليه) هذه البني اللغوية المتكررة التى أدَّاها وألحَّ عليها ليؤكد قبح الواقع وتمكن الموت من كل شئ حوله، فماذا يفعل و:

بيروت.. تقتل كل يوم واحداً منا ..
وتبحث كل يوم عن ضحية
والموت.. في فنجان قهوتنا...
وفي مفتاح شقتنا..
وفي أزهار شرفتنا...
وفي ورق الجرائد ..
والحروف الأبجدية.

وأمام هذا التكرار اللغوى المتوازى الذى يخلق ما يسمى بالترجيع الصوتي الباعث لذلك النغم السيمفونى الحزين المُفجَّر لأسمى مشاعر الأسى والحزن والغضب فى نفس المتلقى فتصل بمشاعرها إلى قمة الانفعال وصدق الإحساس بفداحة المأساة واستشعار الخطر المحدق بالجميع.

وأمام هذا المشهد المأساوى الانكسارى الحزين، يعود الشاعر مرة أخرى فى البنية المشهدية الغنائية الأخيرة (بنية المختتم) ليؤكد اعترافاته السابقة، ويشرع للمرة الثانية فى جلد ذاته مؤكداً مسئوليته المباشرة مرتين عن عملية القتل؛ مرة بسبب نقله لها إلى بيروت، والأخرى بأن الذين قتلوها ما أرادوا إلا إسكات صوته وقتل كلماته. فهو المستهدف الحقيقى من هذا القتل، ومن ثم راح يتوسل إليها ويرجوها أن تسامحه وتغفر له، معاهداً لها أنه لن يكتب كلمة بعدها وأن سوف يهجر الشعر قائلاً:

بلقيس .. أسألك السماح ، فربما كانت حياتك فديةً لحياتي
إني لأعرف جيداً أن الذين تورطوا في القتل ،
كان مرادهم أن يقتلوا كلماتي!!
نامي بحفظ الله ، أيتها الجميلة..
فالشعر بعدك مستحيل و الأنوثة مستحيلة
ستظل أجيالٌ من الأطفال تسأل عن ضفائرك الطويلة
و تظل أجيالٌ من العشاق تقرأ عنك .. أيتها المعلمة الأصيلة
و سيعرف الأعراب يوماً .. أنهم قتلوا الرسولة.

وهكذا استطاع الشاعر أن يعالج موضوعاً إنسانياً مستمداً من الحياة الواقعية ليضفى عليه من ذاته الشاعرة مازجاً بين الذاتى والموضوعى، بحيث مثَّل تجربة شعرية لا تخلو من قوة تاثير وإيحاء، كما لاتخلو من مظاهر إنسانية توازن بين براءة الحياة وعذوبتها وجميع مواصفاتها الإنسانية الخيّرة، وبين شرور الإنسان وما يتمخض عنه من آلام وعذابات لأخيه الإنسان" (١).

(1) بوجمعة بوبعيو، النص الشعرى بين التأصيل والتحليل (دراسة فى الشعر العربى الحديث والمعاصر)، منشورات جامعة قاريونس، بنغازى، ليبيا، الطبعة الأولى١٩٩٨م، ص١٦١ .

تقنيات الفعل السردى

١. الشخصية:

تمثل الشخصية أهم عناصر النص السردى المضطلعة بمهمة الفعل السردى وتدفقه منذ انطلاقه حتى نهايته، وهى عبارة عن (دال) يشير إلى (مدلول)، وإن طبيعة هذا الدال ووعيه وقدرته تؤشر نوع النص السردى، ومن ثم استقطب مفهوم الشخصية وكل ما يتصل به من مفاهيم الفكر النقدى منذ أرسطو إلى الأن، وظل المشتغلون به ينظرون إليه دائماً بحسب المنظورات الثقافية والأخلاقية المتحكمة أو السائدة، غير أن أهم الانجازات فى هذا المضمار تحققت مع بروب فى دراسته للحكاية العجيبة وفى التطورات الخصبة التى تحققت مع السيميوطيقا الأدبية(١).

جاءت شخصية (بلقيس) بوصفها شخصية واقعية ذات وجود حقيقى ارتبط وجود الأفعال والأحداث بوجودها، فهى شخصية ارتكازية أدَّت دوراً محورياً متحكماً فى صناعة الأحداث وموجهة لها، ومحددة لاتجاهاتها وطبيعة سيرورتها، دون أن نلحظ أى وجود مباشر لغيرها من الشخصيات المذكورة فى طيات السرد فى صناعة الأحداث والتى فَضَّل الراوى (الشاعر) الاكتفاء بمجرد الإشارة إليها . الشخصيات الجانبية . عبر رصده لأدوارها وعرضه لسماتها وطبيعة حضورها ومدى تأثيرها فى دوران الأحداث وتداعيها.

فرغم أن صوت الراوى " السارد" هو الصوت الوحيد الصادح والراسم لتفاصيل الأحداث والناقل لمضامينها والتقديم لها فى ظل غياب الأصوات والشخصيات الأخرى المساعدة، ولذا أستطاع أن يصل بالسرد الحكائى إلى أعلى مراتبه البنائية والتعبيرية والتأثيرية دون انقطاع أو تباين يذكر.

وإذا كان (رولان بارت) قد عرَّف الشخصية الروائية . شخصية السرد . بأنها: " نتاج عملىّ تأليفىّ ". فإن شخصية (بلقيس) لم تظهر مطلقاً بهذا الزىّ التخيليىّ المخترع

(1) سعيد يقطين، قال الراوى، بيروت، الطبعة الأولى ١٩٩٧م،ص٨٩.

كغيرها من الشخصيات السردية، بل بدت بوصفها ذاتاً حية تمْثل بوجودها وصفاتها وأفعالها وملامحها دالاً يعبر عن مدلولات حياتية وإنسانية معيشة ومتكررة فى واقعنا الإنسانى العام، كما تشير فى الوقت نفسه إلى طائفة من المعانى والأفكار والقيم المشحونة بالدلالات النفسية والاجتماعية والإشارات الإنسانية المعبرة.

وقد آثر الشاعر أن يُقدَّم شخصية (بلقيس) تقديماً تلقائياً مباشراً عن طريق الإخبار بها عبر وسائط الوصف المادى والمعنوى التلقائيين الراصدين لصفاتها الجسدية والمعنوية بملامحها الإنسانية القائمة، ولم يترك المجال مفتوحاً أمام المتلقى للتعرف عليها بنفسه أو توقع صفاتها وإدراك طبيعتها وإنما راح يسترجع صفاتها ويسرد طبيعتها وعلاقته بها، وأخذ يمدنا بالعديد من المعلومات الصريحة والإشارات الكاشفة لطبيعتها ونفسيتها وتوجهاتها وعاداتها الحياتية، مكرراً بين الحين والأخر آلية اسم العلم (بلقيس) عبر تداعيات السرد أربعين مرة فضلاً عن تمظهر مفتاح النص (العنوان) بوسمها، علاوة عن حشد عدد من الإشارات الرامزة الدالة عليها المتمثلة فى (حبيبتى، وعصفورتى، ومعشوقتى، وأيقونتى، وغزالتى، وقصيدتى، وفرسى، ومليكتى، والمعلمة، والجميلة، والصديقة، والرفيقة، والرقيقة، والرسولة.....) تلك الإشارات الدالة التى بدأ بأحدها السطر الأول من اللوحة التأبينية الأولى؛ (لوحة إعلان نبأ المأساة)، بما يؤكد تفرد تلك الشخصية المحورية ووحداويتها وهيمنتها على مجريات الأحداث وتحكمها فى تناميها، وبما يؤكد حضورها المادى الطاغى والمتحكم فى سيرورة السرد منذ انطلاقها حتى نهايتها بإسلوب تصويرى واصف يبرز صفاتها وحركاتها وعاداتها وأفعالها. علاوة عما اهتم به من رصد لمراحلها الحياتية وتحولاتها النفسية والاجتماعية وتنقلاتها من بيئة جغرافية لأخرى، وقد انعكس ذلك من خلال سرده لما قامت به من أفعال، وما وسِمت به من ملامح وصفات، وما تعرضت له من وقائع وأحداث وتداعيات حياتية طبيعية كشفت عن أحوالها وعواطفها وميولها ورغباتها وتطلعاتها.

وقد أردف الشاعر هذا الأسلوب التصويرى الذى اعتمده تقانة بنائية كاشفة عن ملامح شخصية (بلقيس) وسابرة لأغوارها بإسلوب تقريرى أخر حلَّلَ من خلاله خصائص بلقيس النفسية والاجتماعية وكشف عن توجهاتها العقائدية ونوازعها النفسية والروحية، ومواقفها الوجودية.

وكأنى به . الشاعر . فى إلحاحه على ترديد آلية العلم (بلقيس) عبر لوحات النص يسعى إلى خلق صلات روحية ونفسية بينها وبين المتلقى، رغبة فى تعميق الإحساس بمأساتها والانفعال بها ومعها بما يخلق تجاوباً نفسياً وفكرياً سريعاً وصادقاً بينهما أملاً فى الوصول بالنص إلى أسمى غاياته الإبداعية المتمثلة فى الإمتاع والإقناع من ناحية وكره أفعال القاتلين ورفض أساليبهم وفضح سلوكياته من ناحية أخرى.

ولا يعد من نافلة القول أن الشاعر قد لجأ إلى خلق نوع من التنويع فى شخصياته وكسر احتكار الشخصية الرئيسة أو تخفيف الضغط عنها رغبة فى دفع الملل أو السأم عن نفس المتلقى لكثرة ترديده لاسمها، ولذا راح يستدعى من مخزونه التاريخى والثقافى عدداً من الشخصيات التراثية بزخمها الأسطورى والفلكلورى؛ كالسموأل، والمهلهل، وأبى لهب .... وتوظيفها بما اقترن بها من صفات وأفعال وقيم بوصفها رموزاً غنية مشحونة بالدلالات والإيحاءات المتنوعة علَّها تضيف بمتعلقاتها الذهنية والدلالية معانى وقيماً إنسانية جديدة تكون قادرة على إضاءة الحاضر والتعبير عنه من ناحية، وحمل اسقاطاته الذاتية والاجتماعية والسياسية من ناحية أخرى.

ولذا طالعتنا بنية السرد بحضور شخصية البطل الشعبى المهلهل ابن ربيعة التغلبى الملقب بالزير سالم، تلك الشخصية التاريخية التى تحولت بفعل القاص الشعبى من كونها شخصية واقعية ذات وجود حقيقى يمثل البطولة العربية فى عنفوانها وقسوتها وجموحها إلى شخصية أسطورية بما خلعه عليها من صفات بطولية خارقة تجاوزت حدود المألوف لتصل فى سمتها وسيمائها إلى حدود الشخصيات الأسطورية الخرافية كالتى نراها فى قصص وحكايات ألف ليلة وليلة كشخصية السندباد، وشمشون الجبار... وغيرها، وقد جاء توظيف الشاعر لشخصية المهلهل مقترنة بحضور شخصية تاريخية أخرى تشابهت معها إلى حد كبير فى صفاتها وسيمائها وطبيعتها البطولية تمثلت

تلك الشخصية فى السموأل بن عادياء. هاتان الشخصيتان اللتان راح الشاعر يتساءل عن مصيرهما ويبحث غيابهما فى حيرة ودهشة وتحسر واستنكار قائلاً:

أين السموأل.. والمهلهل؟!

والغضاريف الأوائل.

وقد جاء استدعاء الشاعر لهاتين الشخصيتين وذكرهما صراحة عبر تقنية اسم العلم مع الإشارة لغيرهما . الغطاريف الأوائل . من الشخصيات التاريخية التى أثرت فى صناعة التاريخ العربى القديم ورسم ملامحه البطولي والإنسانية، وكأنه بذلك يحاكم واقعه العربى الراهن ويبكيه، ويعرى فى الوقت نفسه سوآته ويكشف ضعفه وتخاذله فيحاكمه وينعيه فى آن لابتعاده عن تاريخ أجداده الناصح المشحون بالبطولات والانتصارات والقيم الحضارية والإنسانية التى غابت عن زمانه المعاصر فانتشرت بدلاً منها صور الخيانة والجهل والحمق بما يؤكد مدى تردى الواقع العربى الراهن وانحداره نحو الرجعية والتخلف والضعف.

علاوة عن ذلك تطالعنا بنية السرد بالحضور المكثف لشخصية تاريخية أخرى اتصلت صورتها الذهنية بكل معانى الكبر والغطرسة والعناد والكفر؛ أنها شخصية دينية فى مقامها الأول لالتصاق صورتها بأحداث التاريخ الإسلامى واشتهارها بكل أعمال الشر وأشكاله، إنها (شخصية أبى لهب) بما تكتنزه من رموز ودلالات تشير فى مجملها إلى أقبح معانى الكفر والعناد والتكبر والحرص على سفك الدماء وعشق القتل، وقد استدعاها الشاعر ليؤكد من خلالها مدى انتشار أعمال السفه والخيانة والقبح فى مجتمعه الذى غابت عنه القيمة والفضيلة.

وقد جاء استدعاء الشاعر لهذه الشخصيات التاريخية بزخمها الإنسانى وتوظيفها فنياً وفقاً لمقتضى رؤيته الإبداعية ليضفى." على العمل الشعرى عراقة وأصالة، ويمثل نوعاً من امتداد الماضى من الحاضر، وتغلغل الحاضر بجذوره فى تربة الماضى الخصبة المعطاءة، كما أنه يمنح نوعاً من الكلية والشمول، حيث يجعلها تتخطى حدود الزمان والمكان، ويتعانق فى إطارها الماضى

مع الحاضر"([1]) . علاوة عن رغبته فى عقد محاكمة علنية يحاكم فيها تردى واقعه العربى الراهن المنفصم عن تاريخه والمتقاطع مع قيمه الناصعة وإرثه الحضارى الخالد، فيفضح من خلالها سوآته ويستنكر أفعاله وتصرفات أبنائه، علَّه يحقق رغبته فى الانتقام لتهدأ ثورة الغضب المتأججة فى صدره، أو على الأقل يلتمس لنفسه السلوى وشيئاً من الراحة والهدوء، أو يُنفِّس عن مكبوته فيثأر لمقتل محبوبته ورفيقة دربه، ومن ناحية أخرى يسعى لتحقيق فكرته المركزية التى أقام عليها البنية المشهدية الكبرى لبكائيته المتمثلة فى ثنائية الموت والانتقام.

٢. الزمان:

تعامل النقد السردى المعاصر مع الزمن بوصفه أهم العناصر الأساسية المميزة لطابع السردية بوصفه المؤطر لفعل الشخصيات، فضلاً عن كونه الهيكل الذى تقوم عليه عناصر المروىّ، لأن كل شئ فى هذا المروى يتحقق تتابعه وتسلسله من خلال الزمن. " لأنه يمثل حركة الأحداث التى تؤثر فينا فضلاً عن كونه الصورة المميزة لخبرتنا لعلاقته بالعالم الداخلى والانطباعات والأفعال والأفكار" ([2]). لذلك ظهر الزمن هنا بوصفه: " مقاومة للفناء والعدم "([3]).

لقد بدأت الدراسات السردية الحديثة للزمن متكئة على تفريق الشكلانيين الروس بين زمن المتن (وهو الزمن الذى يفترض فيه أن أحداث الحكاية قد جرت فعلاً)، وبين زمن المبنى (الذى يمثل الوسائل التقنية التى تخلق الإيهام السردى)، والتى تبنى عليها أحداث المتن من حيث التقدم إلى أمام والارتداد والمدة وغيرها من التقنيات" ([4]).

وهذا يعنى أن زمن المتن هو زمن واقعى فى حين أن زمن المبنى هو زمن جمالى ينقض الزمن الأول ويعيد بناءه من جديد على أسس جمالية تهدف إلى خلخلة توقعات القارئ وتكوّن لديه

(1) على عشرى زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة دار العلوم، ١٩٧٨م، ص١٣٧ .

(2) هانز مرهوف، الزمن فى الأدب، ترجمة سعيد رزق، القاهرة، الطبعة الأولى ١٩٧٢م، ص١ .

(3) سعيد يقطين، الرواية والتراث السردى(من اجل وعى جديد بالتراث)، بيروت، الطبعة الأولى ١٠٧٢م، ص٦٠ .

(4) تودروف، نظرية المنهج الشكلى(نصوص الشكلانيين الروس)، ترجمة إبراهيم الخطيب، المغرب، الطبعة الأولى ١٩٨٢م، ص٨٢.

إحساساً بالجديد والخيالى والانتقال من المألوف إلى غير المألوف بواسطة الخيال الذى ينقلنا الزمن إليه، ويمثل زمن النص الذى يتجلى بالتتابع المنظم لعملية السرد والوصف والحوار ومختلف الأحداث وترددتها التى تجرى فى أماكن متنوعة، ومن ثم يمكن لنا التمييز بين زمنين هما زمن الحكاية (ذلك الخيط الناظم للأحداث فى سيرورتها من الماضى للحاضر)، وزمن الخطاب (الذى يبدأ بعد انتهاء وقوع الحكاية ليكون السارد عالماً بتفاصيلها مما يمنحه فرصة التصرف فى عرض أحداثها وإعادة ترتيبها بالتقديم أو التأخير، أو بالزيادة والنقصان وفق مقتضيات السرد وطبيعته).

ويمثل الزمن . بوصفه خيط وهمى مسيطر على كل التصورات والأنشطة والأفكار . من المنظور الدلالي استعارة تظهر وضعية الشخصيات النفسية والتاريخية والأنثروبولوجية، ويبدو الزمن بذلك فاعلاً مثله مثل الطبيعة، حيث يعرض لطبيعة حياة الشخصية ومصيرها، وعذابات الشاعر المتواصلة وانعكاسات ذلك كله على بنية السرد، فمحنة نزار على فداحتها وبُعْد تأثيرها النفسى والوجودى والمادى لم يتجاوز عمرها قبل ميلاد القصيدة إلا أيام قلائل، ومع ذلك فقد تركت آثارها الحادة فى نفسه، فشحنت مشاعره وحددت توجهاته، وموقفه من العالم، فحوّلت مساره، وبدَّلت أفكاره، وأعادت تشكيل ملامح رؤيته لواقعه العربى، وحددت موقفه منه.

وقد جاء زمن السرد . فى أغلب بنية السرد . زمناً خطابياً تاريخياً استرجاعياً أو ارتدادياً خالصاً حملته وعبرت عنه طائفة من الأفعال الحكائية الماضية المترددة بين الحين والأخر عبر مشاهد النص ولوحاته، والتى منها؛(قتلت . المكررة بصيغها الاشتقاقية والصرفية المختلفة . وصار، واغتيلت، وكانت، وقتلوك، أكلت، وسحقت، وتركت، واخذ، وألغى،.....وغيرها من الصيغ الماضية) تلك الصيغ الزمنية الحاملة لفعل السرد والمناسبة لطبيعته والتى تتطابق تماماً مع طبيعة السرد الحكائى لحدث اكتملت حلقاته وتمَّ وقوعه وانتهى زمنه، ليشرع السارد العليم (الشاعر) بعدها فى الرجوع للوراء موظفاً تقنية الاسترجاع ليستدعى الأحداث، ويسترجع المواقف فينقل صورها وأبعادها، ويعبر عنها متتبعاً تفاصيلها وتداعياتها، ويفسر أسبابها وخلفياتها ويكشف

عن شخوصها واصفاً طبائعهم ومحدداً أدوارهم مع التصرف في ذلك كله وفق رؤيته الذاتية وموقفه الخاص وعلاقته برحلة الزمن وطبيعته.

اتجه الشاعر إذاً إلى توظيف الارتداد دون الاستباق لتجسيد البعد الزمنى لرؤيته الشعرية، وكشف دلالاته وأهدافه، إذ يعد الارتداد أحد تكنيكات السرد المعنية بإبراز الماضى لإضاءة الحاضر، فالحركة فى السرد حركة زمنية؛ لأنها تقص فى الحاضر أحداثاً وقعت فى الماضى، فتبدأ من الحاضر لتعود إلى الماضى، ثم تعود إلى الحاضر مجدداً، وعلى ذلك يتحدد الارتداد فى كونه." الرجوع أثناء التسلسل الزمنى للقصة أو المسرحية أو الفيلم إلى ذكر أحداث ماضية، لإيضاح الظروف التى أحاطت بموقف من المواقف أو للتعليق عليه"(١).

وقد بلغت طبيعة السرد الحكائى غايتها الاستنطاقية عبر توظيف الشاعر لصيغة الحكايات الشعبية التراثية المتمثلة فى هذا التركيب اللغوى السردى الشائع: " كان ياما كان " الذى ألحَّ عليه الشاعر عبر تكراره له فى البنية المشهدية الأولى ثلاث مرات متتالية تكراراً متوازياً، فجاء ترديده لمحور الحكاية اللغوى التقليدى (كانت) أكثر من مرة عارضاً به أولى صفات بلقيس لتأخذ عبره بنية السرد الحكائية طريقها نحو التداعى والاسترسال المتنامى بمعانيها وأفكارها وصورها فوق لسان الراوى (الشاعر) الذى آثر أن تكون عملية الوصف هذه بمثابة الانطلاقة الحقيقة لعملية السرد وبداية دوران الأحداث عبر صيغة الماضى الارتكازية (قتلت) لتصل الأحداث إلى ذروتها لتعود بعدها لوحة المفتتح (فحبيبتى قتلت) فى الظهور بوصفها لوحة النهاية التى يتوقف عنها دوران الأحداث والمتمثلة فى قوله: (وسيعرف الأعراب يوماً.. أنهم قتلوا الرسولة). ويبدو لى أن الشاعر قد تَعَمَّدَ أن يُصَدِّر بنيته السردية من بدايتها بصيغة الشكر التهكمية ليفسح المجال أمام ذهن المتلقى ليدرك بنفسه طبيعة الشكر وأسبابه، فإذا به يستفيق على مفارقة غريبة وهى أن هذا الشكر ما هو إلا نوع من السخرية والتهكم والرفض لجريمة قتل معشوقته. وكأن لسان حال الشاعر

(1) على عشرى زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص٢٣٤ . وحسن البندارى، فن القصة القصيرة عند نجيب محفوظ، ص٣٣٢ . وروبرت همفرى، تيار الوعى فى الرواية الحديثة، ترجمة محمود الربيعى، ص٧٣ .

يخاطب المتلقى بقوله: ما عليك أيها المتلقى الحصيف إلا استنباط هذه المعانى وتأملها واستكشاف تفاصيلها ومضامينها

بنفسك عبر تتبعك لأحداث السرد وتفاصيله علَّك تدرك عمق المأساة وفداحتها، فتشاطرنى آلمى وغضبى.

ولا يُعَدُّ من نافلة القول: أن الشاعر بعد أن وصل إلى قمة حزنه وغضبه واستلاب أحداث الماضى لعقله ومشاعره فاستسلم له وراح بكل طاقاته يسترجع أحداثه ويسرد تفاصيل مأساته، أراد أن يلتفت لحاضره ويكشف عن حالته النفسية الوَلمة فانسلخ من هيمنة الماضى فأخذ يتخلص . ولو مؤقتاً . من صيغه الاسترجاعية التذكرية، ليرتمى فى أحضان الزمن الحاضر فتتوقف ساعة الزمن الفيزيائى (الماضى) لتدق ساعة (القلب) وتعلو نبرة الغنائية الباكية ليطفو الزمن السردى الذى يتخطى الساعات والأيام والسنون والأجيال فوق صفحة الأحداث ليتماهى الماضى بالحاضر بالمستقبل فتنشغل بنية السرد بعرض آثار وقع المأساة وتداعياتها على نفس الراوى فتنتقل صيغ الزمن من صيغة الماضى إلى الحاضر بصيغه الآنية المحتضنة لجوهر المأساة وحقيقتها (نتائج المأساة) المتمثلة فى الصيغ المضارعة: (يختال، تمشى، وتفتش، وتعرف، وتذبحنى، وتُقَبِّل، وتغمرنى، وتقتلنى، وتطالعين، وتمشطين.....وغيرها الكثير من صيغ الحاضر)، التى تؤكد عمق المأساة وصدق إحساسه بها ومدى تجرعه لمرارتها، وتفاعله الحاد معها، ومن ثم اتضحت آثار ذلك كله على بنية السرد ومفرداته ومشاهده، وكأنى به فى الوقت نفسه يؤكد مبدأ تداخل الأزمنة فى هذا النص عبر الالتفات بين الماضى والحاضر، خالقاً بذلك صراعاً من نوع خاص بين زمنين؛ زمن ماضى راحل هو سبب المأساة ومُحْتضنها ومحركها وبين زمن حاضر يعكس آثار المأساة وتداعياتها التى مازال الشاعر يتجرع مرارتها وحده، ويعانى ويلاتها ووقع تداعياتها على نفسه.

أما عن الزمن الاستغراقى الحامل للأحداث (زمن الحدث) فقد منحنا الشاعر إشارات خافتة تدل عليه عندما وقف أمامه مؤكداً عمر وقوع المأساة ووقتها المستغرق لأحداثها، فى تلك الفترة

الوجيزة والدقائق القصار المفزعة التى شهدت وقوع التفجير وأدركت تبعاته لتنطلق عجلة السرد فى الدوران فتتحدد نقطة البداية لزمن السرد وتنطلق سيرورته من بداية وقوع حادثة الاغتيال حتى نهايتها. تلك الإشارة الزمنية التى ألح الشاعر عليها عبر تكرارها مرتين بصيغتين مختلفتين (قتلت، واغتيلت)، ذلك التكرار الذي جاء لرسم صورة قاتمة تتناسب وأفعال القتلة وبشاعتهم، رغبة فى استفزاز عقل المتلقى وإثارة مشاعره ومن ثم توجيهه نحو التفاعل مع تلك الصورة المستحضرة فيتخذ منها موقف الرفض والاستنكار كما يتمنى الشاعر، لخلق ما يمكن لنا تسميته بلحظة التكثيف الشعوري؛ أو لحظة التوافق الشعوريّ الناشئة بين المبدع والمتلقِّي. وقد عزز الشاعر بهذه الإستراتيجيته البنائية لبعض صور الزمن وأنواعه الشعور بالغضب والغيظ والاشمئزاز فى نفس المتلقى نحو مُسبِّب الأحداث وصانعها (الفعل العربى) الذى راح الشاعر يؤكد بشاعة جرائمه ويفضح أفعاله عبر تكراره لبعض صورها وأشكالها فى مشاهد النص المتتابعة، وقد جاءت حادثة اغتيال معشوقته معبرة عن أقبح صورها.

3. المكان:

يشكل المكان حيزاً محورياً فى إقامة بنية السرد بوصفه يمثل الخلفية المؤطرة للأحداث، والحاضن لتفاعلاتها، فهو . المكان . يرتبط بالإدراكات الحسية للأحداث عكس الزمن الذى يرتبط بالإدراكات النفسية، حيث يدخل المكان فى علاقات حميمية مع الأحداث، فيعمل بشكل ما على التأثير فى نوعيتها داخل بنية السرد.

ويجب أن يتناغم المكان . بوصفه فاعلاً هاماً داخل بنية السرد . مع سائر المقومات السردية الأخرى كالزمن والشخصية والحبكة، فتكتسب العناصر المكانية قيمتها وأهميتها، ليتشكل التماسك والتلاحم بين أعضاء النسيج السردى. كما أنه." يمثل درجة من درجات الحيوية والنماء بما يحويه من حركة النفس والمشاعر"(١).

(1) محمد زيدان، البنية السردية فى النص الشعرى، الهيئة العامة لقصور الثقافة، أغسطس٢٠٠٤م، ص٢٢١ .

وغالباً ما يقوم المكان بصبغ الشخصيات بصبغاته الخاصة، إذ تؤثر طبيعته ونوعه فى طبائع الشخصيات وسماتها وأخلاقها وعاداتها وسلوكياتها، كما يؤثر فى مستوى الأحداث التى تتفاعل من خلاله. " فالحكاية التى تتخذ من الريف مكاناً لها تختلف فى أحداثها وشخصياتها وصراعها عن الحكاية التى تجعل من المدينة إطاراً لها، والتى تقع فى الأحياء الشعبية ليست كتلك التى تحدث فى الأحياء الراقية"(١).

وعادة ما تؤدى الفضاءات فى السرد إحدى وظيفتين أو كلتيهما، الأولى هى تأطير الأحداث بصنع مساحة الحركة الملائمة للأحداث والشخصيات، وكذلك برسم الخلفية المكانية الموهمة بواقعية السرد، بما يتلائم مع الحدث، مع التفاوت فى رسم تفاصيل هذه الخلفية، والوظيفة الثانية يمكن اعتبارها وظيفة تمثيلية، إذ يتحول الفضاء نفسه إلى موضوع للسرد"(٢).

ومن ثم فقد حرص نزار على استرجاع الأماكن ذات العلاقة وتقديم صورة دقيقة لها لا باعتباره تمثل خلفية الأحداث فحسب بل باعتبارها الحاضنة لها والشاهدة على سيرورتها، والمساهمة بفاعلية فى تشكيل طباع أبنائها وتوجيه نفسيتهم وتشكيل وعيه، فطالما طبعت الأماكن . وفق علاقة الجدلية القائمة . شخوصها بطابعها وأثرت فى توجهاتهم وسلوكياتهم انطلاقاً من المقولة السائدة: " الإنسان ابن بيئته ". ولذا أبدى نزار حرصاً شديداً على استراجاع الأماكن ذات العلاقة بتجربته الذاتية والتى شهدت علاقته بمحبوبته بلقيس وشكلت ملامحها، وهذا مايفسر لنا سر تعلقه بهذه الأماكن وتشبثه بها، وحرصه على استرجاعها ونقل صفاتها وخصائصها، والتعلق بأطيافها العالقة فى الذاكرة، ذلك بأن " الأماكن التى مارسنا فيها أحلام اليقظة تعيد تكوين نفسها فى حلم يقظة جديدة، ونظراً لأن ذكرياتنا عن البيوت التى سكناها نعيشها مرة أخرى كحلم يقظة، فإن هذه البيوت تعيش معنا طيلة حياتنا" (٣). ومن الأماكن التى شغلت مساحة واسعة من تجربة الشاعر

---

(1) عبد الفتاح عثمان، بناء الرواية(دراسة فى الرواية المصرية)، مكتبة الشباب، ص٥٩ .

(2) أيمن بكر، السرد فى مقامات الهمذانى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨م، ص٦٥ .(بتصرف كبير).

(3) باشلار، غاستون، جماليات المكان، ترجمة غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للنشر، بيروت، الطبعة الثانية ١٩٨٤م، ص٤٤ .

وتركت آثارها الواضحة فى فكره وثقافته ونفسيته ومن ثم انعكست تداعياتها على سيرورة الأحداث وبنائها واحتلت حيزاً واضحاً فى البنية السردية، يأتى أولها وأهمها على الإطلاق مدينة (بيروت) التى بدت بوصفها مدينةً قاتمة قاسية القلب لم تقدِّر أنوثة محبوبته أو ترحم ضعفها ففجعته فيها وتركت جرحاً غائراً فى أعماقه طالما آلمه وأدمى قلبه، ولذا راح يردد اسمها مراراً فى غير موضع من بنية السرد واصفاً إياه بأوصاف شتى؛ فتارة يراها مدينة مغيبة لا تعى ما تفعل ولا تدرك خطورة جرائمها، ومرة يراها قاسية القلب جاهلة فاقدة لوعيها، مدينة عشوائية التصرف عاشقة للظلام، ومن ثم أخذ يعرى واقعها ناقماً عليها مستنكراً فعلها، رافضاً لواقعها فيقول مناجياً محبوبته الراحله:

وبيروت التي قتلتك .. لا تدري جريمتها
وبيروت التي عشقتك تجهل أنها قتلت عشيقتها..
وأطفأت القمر

ثم يعود لذكرها مرة أخرى ليؤكد صفاتها السالفة ودلالتها المقترنة دائماً . كما يراها . بالوحشية والقسوة والقتل، وكيف أنها تعشق القتل وترعاه فى زاوية من زواياها فهى كما يصرخ مستنكراً ساخطاً:

بيروت.. تقتل كل يوم واحداً منا ..
وتبحث كل يوم عن ضحية
والموت.. في فنجان قهوتنا...
وفي مفتاح شقتنا..
وفي أزهار شرفتنا...

وبعد أن فرغ الشاعر من الوقوف أمام أطلال بيروت وبكاء أثافيها راح يتتبع باقى الأماكن ذات العلاقة بأبعاد تجربته لتطالعنا بنية السرد بنوعين من الأماكن التى حرص الشاعر على ذكر صفاتها ومدى تأثيرها فى حياة بلقيس من ناحية وفى نفسه من ناحية أخرى مؤكداً عمق تأثيرهما فى الأشخاص والأحداث معاً، دون أن يكتفى بالوصف وحده وإنما لجأ إلى استراتيجية

بنائية مبتكرة قوامها السردى بالشعرى المشحون بالوصف فى مقاطع مشهدية مقتضبة للغاية ومتداعية مشهداً بعد الأخر لتشكيل أبعاد البنية المشهدية الكبرى وكأننا أمام مصور سينمائى محترف. تحددت أول طائفة من هذه الأماكن تلك التى صبغت بلقيس بصبغاتها الخاصة فشكلت ملامحها وحددت طبيعتها النفسية وكونت ثقافتها وحددت مدى علاقاتها اليومية بزوجها وحبيبها نزار كالأماكن : دجلة والرصافة والفرات وضفاف الأعظمية.

أما الطائفة الأخرى فإنها أماكن ذات دلالات تاريخية وإنسانية متنوعة راح الشاعر بكى باستدعائها حاضر العرب وواقعهم، يشير بعضها إلى صفحة ناصعة من تاريخ العرب وماضيهم العريق، ذلك التاريخ الذى فقده الشاعر فى حاضره فبكاه وتحسر عليه، تمثله مملكة (سبأ)، وبعضها يستدعى واقعاً عربياً قاتماً عكست بيروت بصفاتها المعاصرة صورته وتفاصيله رفضه الشاعر واستاء منه تمثله مدينة (كربلاء)، ويؤكد بعضها الأخر من زاوية مغايرة عجز الحاضر العربى ويشهد على ضعفه وتخاذله وجبنه ومدى تحكم الجهل فى حياة أبنائه، وسيطرت الأوهام والعشوائية على تفكيرهم فقادت تصرفاتهم فصنعوا بأوهامهم أمجاداً زائفة وبطولات كرتونية تفضح ضياعهم تمثلة: (فلسطين، وغزة).

وهكذا فإن اهتمام الشاعر بذكر تلك الأماكن ووصف طبيعتها إنما جاء تأكيداً لدورها فى صناعة الأحداث' واستبياناً لمواقفه النفسية منها ومدى تأثيرها فى تكوين شخصية بلقيس، ودورها فى توجيها مشاعرها وتشكيل وجدانها، ووعيها وثقافتها' فإن." للأشياء تاريخاً مرتبطاً بتاريخ الأشخاص"(١). ومن هنا بدت لنا شخصية بلقيس بوصفها امتداداً طبيعياً وانعكاساً تلقائياً لطبيعة المكان وظروفه. فإن للأشخاص سمات وخصائص مرتبطة بتاريخ الأماكن وخصائص أشيائها وطبيعة موجوداتها، وما إشارة النبى محمدٍ (ص) إلى ذلك منا ببعيدة عندما قال: " مَنْ بدا جفا ". ففى الصحراء . على سبيل المثال . تعيش الشخصيات علاقة انفصام بينها وبين القدر، فهى رغم

(1) محمد عزام، شعرية الخطاب السردى، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ٢٠٠٥، ص٧٠.

أنها تشعر فى انعزاليتها بالراحة وهدوء النفس والاستقرار فإنها أكثر إحساساً من غيرها بالموت والمصير المحتوم، ومع هذا لا ترغب فى الرحيل عن عالمها أو مغادرة فضائها الصحراوى . رغم قسوته وجفافه . كأنما تشدها إليه خيوط من العشق أوعلائق خفية من القداسة توثق علاقتها به.

وقد جاء حرص نزار على وصف المكان وتأكيد عمق تأثيره فى نفسه بلقيس معاً بوصفه تقانة إنشائية تناولت عرض أشياء الواقع ونقل موجوداته الإنسانية والجامدة فى مظهرها الحسى، كـ: " نوع من التصوير الفوتوغرافى لما تراه العين عند الأدباء الواقعيين الذين استقصوا تفاصيل المكان والأشياء ووصفوها بدقة"(١).

وليس معنى هيمنة العنصر المكانى على كثير من المشاهد السردية فى بكائية نزار أن العنصر الزمانى قد فَقَدَ حضوره أو خفت دوره ووجوده، ولكن ذلك يؤكد أن صدق اهتمام الشاعر بنقل تفاصيل المكان ورسم ملامحه قد فرض حضوراً لافتاً تماهت فيه البنية الزمكانية للتعبير عن الحالة النفسية والوجودية التى يحياها الشاعر عند ميلاد النص وتشكيله لمشاهده التصويرية.

الشعرية العامة للمشهدية

جاهد نزار ليبنى نصه الشعرى بناء سردياً درامياً متنامياً تتبدى فيه أغلب عناصر السرد وتقاناته بشكل واضح بما ينفث فيه روح الحياة والحركة والدينامية، حيث أطلق منذ بداية البنية المشهدية الأولى خبر النهاية المؤلمة التى واجهتها بلقيس، وبعد أن أحاطنا علماً بجوهر المأساة وأسبابها شرع فى نقل تفاصيل خصوصية الذات ومعاناتها النفسية والروحية الناتجة عنها، وما لحق بها من تصورات وأوجاع وما يحيط بها من مواقف وأحداث أنبأت عنها البنى المشهدية المتداعية بين طيات السرد وصولاً إلى اللوحة المشهدية الأخيرة التى تحاكى مضمون المشهد الاستهلالى الأول، ولم يفعل الشاعر ذلك لتصوير المشهد فى حد ذاته. " بل ليدخل عليه عنصر المفاجأة والتشويق والإثارة بحكم سابق معرفتنا للنهاية التى آلت إليها حياة بلقيس، ولكن ما ينقذ

(1) محمد عزام، شعرية الخطاب، ص٧٠.

الشاعر من موقف الضعف ذاك أن المسألة هنا ليست مرتبطة بحبكة فنية قصصية محكمة العناصر(١).

وإذا كان الشاعر قد برع فى الشعر السردى القائم على تملى الحكاية والمشهد ومزجهما برؤيته السياسية والاجتماعية الخاصة، فإنه قد برع فى شحن بنيته الحكائية الذاتية بالعديد من الرموز الموضوعية الدالة ذات الشحنات التعبيرية العالية والتهويمات الإيحائية المعبرة، مما مكنه من الوصول بنصه لدرجة التميز فى التشكيل الجمالى والفنى والنفسى. " فالسرد بالحكاية الرمزية يجعل من النص بنية شبه مستقلة فى الإطار العام لبنية الحكاية، لأن البحث عن العناصر السردية فيها لن يكون بدرجة البحث عن العناصر السردية فى الحكاية المؤطرة بفعل زمان وفضاء سرديين مميزين" (٢).

ومن ثم طالعنا المتن السردى بالعديد من الرموز الدالة والإشارات المعبرة المشحونة قيماً تعبيرية وفنية ذات دلالات اجتماعية ونفسية وسياسية واسعة تعبر عن
نفس ملتاعة غاضبة، وواقع حياتيى مأزوم ، وتشى بعمق حالة التردى والانهيار التى وصل إليها حال الإنسان العربى المعاصر، وتؤكد نجاح الشاعر فى معالجة موضوع إنسانى امتزجت فيه الذاتية بالموضوعية، واختلط العام بالخاص، فرغم أنه يبكى مأساته الخاصة (مقتل حبيبته) إلا أنه راح يبكى حال العرب وينوح عليهم فى بكائية مشهدية أو احتفالية تأبينية عامة صبغها بذاتيته المكلومة وروحه القلقة المتمردة فمَثَّلَ لنا مشاهد تجربة شعرية لا تخلو من قوة التأثير وبُعْدِ الإيحاء، كما لم تخلُ من حضور للقيم الإنسانية السامية التى تضعنا بحضورها فى صراع معنوى بين عالم البراءة والطهر والنقاء التى تمثلتها بلقيس فى حياتها، وبين عالم الشرور والآثام والقسوة وما ينتج عنها من آلام وعذابات مثلها أعداء الحياة الذين أذهقوا روحها.

---

(1) بو جمعة بوبعيو، النص الشعرى بين التأصيل والتحليل، ص ١٦١ .

(2) محمد زيدان، البنية السردية فى النص الشعرى، ص٣٠ .

وهكذا أظهرت القصيدة حالة شاعر مكلوم جعلته مأساته أصدق إحساساً بحالة التردى التى يقاسيها مجتمعه، فإذا به يحمل عبء تبعات مصيبته الذاتية وهَمَّ المعاناة التى يكابدها واقعه العربى المعيش، مما عمق الإحساس بوقع المصيبة ومرارتها على نفسه، فازدادت وطأتها مع الأيام ما دام هو والمجتمع يرزخان معاً تحت ثقلها. تلك الفاجعة الإنسانية المُرَوِّعة التى نجحت هذه البكائية فى نقل تفاصيلها نقلاً درامياً كئيباً احتوته بنية حكائية شكلت عتبتها وحددت وسمها مفردة اسم العلم " بلقيس" هذا الاسم المتحور إلى رمز إنسانى يعكس دلالات إنسانية تفوح اضطراباً وقلقاً ونحيباً موجعاً رسخته قيم الخيانة والغدر والقسوة والقهر جميعاً، فبدت القصيدة (البكائية) بوصفها قصةً شعريةً شكَّلتْ متناً حكائياً عاماً يحوى بين طياته مجموعة من البنى الحكائية الجزئية، أو اللوحات الفنية المتناغمة التى توفرت لها أغلب مقومات السرد الحكائى المتمظهرة فى الحبكة والحدث (الصراع) والأشخاص، والحوار علاوة عن البعدين الزماني والمكاني... وغيرها من السمات التى تتصل بطريقة أو بأخرى بواقع حياتى معيش، فبدت القصيدة بوصفها عملاً أدبياً شعرياً ذا وجهين؛ أولهما: قصة متكاملة الأركان مستوفية لعناصر السرد ومقوماته. وأخرهما: خطاباً شعرياً امتلك كل مقومات الفن الشعرى فجاءت الأحداث قاسماً مشتركاً بين التكوينات النصية فى الخطابين السردى والشعرى، فتوفر لديناً نصاً شعرياً سردياً يعمل من خلال السرد البلاغى المتعلق بعرض موضوعاته عن طريق السرد الحدثى الساعى إلى تحقيق غاية إبلاغية إقناعية إمتاعية فريدة، حملت العديد من سمات الشعرية ومقوماتها الرائقة المتمظهرة فى:

طبيعة السرد:

انطلقت بنية السرد . كما نوهنا سالفاً . من نهاية الحدث وليس بدايته، لتتداعى بعدها مشاهد السرد مسجلة تفاصيل الأحداث وتداعياتها لحظة بلحظة، من أول لحظات الحكاية حتى نهايته المعروفة سلفاً منذ اللحظة الأولى، تلك الإستراتيجية التقديمية التى غالباً ما تتناسب وطبيعة الأعمال الدرامية المشتغلة على حالات التوتر والانفعال الحاملة لدرامية النص. " وهذا النوع من الأحداث الافتتاحية

غالباً ما يلازم الدراما، فالحدث الافتتاحى فى الدراما يغلب عليه أنه يبدأ من نقطة يحتم وجودها عدم وجود شئ أخر يسبقها"(١).

وقد أقام الشاعر بنيته المشهدية الكلية على الجمع المتماهى بين السردين الذاتى والموضوعى، اللذان يبدوان وكأنهما وجهان لعملة واحدة قوامها بكاء معشوقته بلقيس والعرب معاً، يتمثل السرد الذاتى فى مجموعة من مشاهد المناجاة الذاتية المقيَّدة بضمائر المتكلم وصيغ الأنا الكاشفة عن حالة نفسية مضطربة وروح قلقة آلتمها تداعيات المصيبة وفرقتها توابع الفقد عكستها بنيات مشهدية غنائية تمظهرت أوقعها أثراً وأصدقها تشخيصاً فى قوله:

بلقيس .. مطعونون .. مطعونون في الأعماق ،
والأحداق يسكنها الذهول
بلقيس .. كيف أخذت أيامي، وأحلامي، وألغيت الحدائق والأغاني
يا زوجتي .. و حبيبتي .. و قصيدتي .. و ضياء عيني
قد كنت عصفوري الجميل فكيف هربت يا بلقيس مني ؟...

أما الموضوعى فيتجلى فى مجموع البنى المشهدية الثائرة الناقمة التى تشكل أبعاد وملامح (الاحتفالية البكائية) التى بكى فيها معشوقته والعرب معاً، حيث قام الشاعر بدور الراوى العليم الذى راح يسرد ما تعرَّضَ له من أحداث وما مر به من مواقف وتداعيات مؤكداً مدى تأثيرها فى نفسه وتوجيهها لروحه وفكره، فراح يعلن عن موقفه منها والحالة السيئة التى يمر بها، مقدماً رؤيته الخاصه لها وموقفه منها موظفاً استراتيجية السيطرة المطلقة والتحكم المباشر فى سيرورة الأحداث وطريقة عرضها عبر قيامه بالحذف منها والإضافة إليها من مخزونه الثقافى، وموقفه النفسى، وخياله الفنى، مما مكنه من إعادة رسم المشاهد الغنائية والسردية معاً وتلوينها أو صبغتها بصبغاته الخاصة وفق تقنيات المنتجة السينيمائية وضرورات الفعل السينمائى التى تعتمد آلية الحذف

(1) رشاد رشدى، نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، دار العودة، بيروت، لبنان، الطبعة الثانية ١٩٧٥م، ص١٤.

والتبديل، أو التقديم والتأخير، أو التغيير وإعادة الترتيب المنتجة للشرائح الفلمية الرابطة لكل مشهد حركى بتابعه فى تناسق متناغم، وتسلسل منطقى مقنع يجمع شتات البنى المشهدية الجزئية (غنائية كانت أو موضوعية) لتكوين مشهد عام أو بنية مشهدية كلية متماسكة تسترعى انتباه المتلقى فتأسر عقله وروحه معاً.

وقد مكنت هذه الإستراتيجية البنائية المنتقاة لمشهديات النص نزاراً من لملمة عناصر الحدث وجمع جزئياته وتوظيفها توظيفاً فنياً راقياً مكنه من تقديم مشاهد درامية نابضة بالحركة والحيوية لتبدو وكأنها مشاهد سينمائية نابضة الحيوية والحركة.

وبطبيعة الحال فقد نهضت بنية السرد على مجموعة من الأفعال الحكائية (الأفعال الماضية) المستدعية لتفاصيل الأحداث والراصدة للوقائع المصاحبة للحدث الأعظم (اغتيال بلقيس) والتى أدت جميعها إلى تشكيل بنية الحكاية الأم. وقد جاء تنقل الشاعر بين الماضى للحاضر ثم العودة للماضى مرة أخري والتقلب بينهما عبر طيات السرد لخلق حركة زمنية ارتدادية (تسترجع الماضى) وتستدعى أحداثه تارة، وتغوص فى الحاضر لتحاوره وتستشعر تداعياته تارة أخرى، بما يسهم فى بلورة أبعاد الحدث وتحديد طبيعته وفحواه عبر سياقات زمانية متداعية يحمل لاحقها آثار السابق، ويعبر عنه ويكشف عن أبعاده وانعكاستها لتعميق الصراع النفسى للذات فى مواجهتها للحاضر.

أما خاتمة السرد فقد جاءت بوصفها خلاصة العمل السردى وجوهره، والنهاية الطبيعة لعرض أحداث السرد التقليدية، ولذا قدمها الشاعر فى شكل بنية لغوية مكثفة، وبؤرة حدثية متحكمة شأنها فى ذلك شأن باقى عناصر الفعل السردى الرئيسة. " لذا أوصى النقاد بضرورة الاهتمام بصياغتها لأنها أخر ما يصحبه القارئ من النص فضلاً عن كونها قفلاً للنص " (١) وقد جاءت الخاتمة تلقائية مرتقبة غير مفاجئة أو مفتوحة صيغتها اللفظية: (أنهم قتلوا الرسولة) فكانت بمثابة نهاية متوقعة وخاتمة حتمية فرضتها المشاهد السردية المؤداة، لا تحمل عنصر المفاجأة أو الغرابة ولا

(1) مجيد عبدالحميد ناجى، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٨٤م،ص١٠٥.

دخل للمتلقى فى صناعتها أو توقعها وذلك لبداية البنية المشهدية الأولى بمضمونها (فحبيبتى قتلت)، وجاء اختزال بنية النص حول هذا المرتكز الدلالى المكتنز الذى يعد تكثيفاً لسلسلة من الإجراءات والمشاهد السردية والغنائية المتداعية عبر طيات المتن.

الحوار:

يعمل الحوار على تنامى الحركة الداخلية للنص بخلقه علائق تفاعيلة بين الشاعر وشخصياته من ناحية، وبينه والمتلقى من ناحية أخرى، تستجلى أبعاد الفكرة وتوضح تفاصيلها، وذلك لأن الحوار." يوضح أبعاد القضية المطروحة أو الموضوع المثار على نحو يزيده ثراءً وتكثيفاً" (١).

تطالعنا هذه البكائية بمستويين من الحوار؛ أولهما حوار داخلى (المونولوج)، تبرز من خلاله هواجس الذات الشاعرة وخواطرها، وتنقسم فيه النفس على ذاتها لتدخل معها فى حوار دراماتيكى يجسد الأحداث ويشخصها فى أن، وتجد فيه الذات الساردة سبيلها الواعى للتعبير عما يشغلها ونقل أفكارها الكامنة دون التقيد بالتنظيم المنطقى. " فخواطر الإنسان لا تقل أهمية أو دلالة عن كلامه أو أعماله، وتسجيلها واجب على الفنان، وهو يسهم فى نمو الحركة الداخلية للقصيدة ويعطيها بعداً درامياً مؤثراً".(٢) وآخرهما حوار خارجى يتبادل فيه الشاعر حديثاً مع شخص أو أكثر فهو ." نمط تواصل

حيث يتبادل ويتعاقب الأشخاص على الإرسال والتلقى "(٣). وقد تجلى هذا اللون من الحوار فى شكل (حوار ذاتى) حرص فيه الشاعر على كشف طبيعة الطرف الأخر المتمثل فى (الشخصية المحورية بلقيس) حيث شاركها فى حوار تمظهر فى شكل مناجاة تستدعيها بعاداتها الحياتية وأوصافها التى كانت عليها.

---

(1) عبله ثابت، البنيات التركيبية فى الشعر الفلسطينى المعاصر، رسالة دكتوراه، جامعة عين شمس٢٠٠٩، ص١٧١.

(2) عبدالرحيم حمدان، البنية السردية فى ديوان (لماذا تركت الحصان وحيداً) للشاعر محمود درويش، ص٢١.

(3) سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب العربى، بيروت ١٩٨٥م، ص٧٨.

وقد شكل غياب بلقيس عن الدخول فى حوار مباشر مع الشاعر وتجاذبها معه أطراف الحديث أو مشاركتها له فى صناعة الأحداث وتوجيهها وديمومتها. " حالة درامية مؤثرة. ويمكن أن نعد الحوار هنا مقطوعاً إذ يُفْتَقد صوت الطرف المحاور فلا توجد إجابة وهذا ما يزيد من درامية النص"(١).

وقد عكس هذا اللون من الحوار صراعاً داخلياً بين الشاعر وذاته عبرت عنه تلك الحالة النفسية المضطربة التى يكابدها لإحساسه بتحمل المسئولية عما حدث لزوجه بلقيس، كشف عنها ذلك الصوت المضطرم فى داخله، وحالة التأنيب واللوم وجلد الذات التى راح يمارسها الشاعر على نفسه بتحميلها مسئولية ما حدث لمحبوبته فهو الذى نقلها من ضفاف الأعظمية إلى لبنان لتلقى حتفها فعد نفسه سبباً مباشراً لقتلها، فما قتلت بلقيس . كما يظن . إلا لإسكاته ووأد كلماته انظره معى قائلاً:

إنى لأعلم جيداً أن الذين تورطوا فى القتل.
كان مرادهم أن يقتلوا كلماتى

اللغة:

وبما أن لغة الشعر هي الوجود الشعري الذي يتحقق في اللغة انفعالاً وصوتاً موسيقياً وفكراً... لأن أولى مميزات الشعر استثمار خصائص اللغة، بوصفها مادة بنائية، فالكلمات والعبارات في الشعر يقصد بها بعث صورة إيحائية، ومن خلال هذه الصور يعيد الشاعر إلى الكلمات قوة معانيها التصويرية الفطرية في اللغة(٢).

وقد استطاع الشاعر بإدراكه العميق لأسرار اللغة وعبقرية مفرداتها أن يفجر كل طاقاتها الإيحائية ومقوماتها الإبداعية للتعبير عن تلك التجربة الإنسانية القاسية التى أحس بها واستشعرتها روحه

(1) بيداء عبدالصاحب الطائى، دار ضفاف للطباعة والنشر، بغداد، العراق، الطبعة الأولى ٢٠١٢م، ص٦٤.
(2) السعيد الورقى، لغة الشعر الحديث، ص٨.

منطلقاً بلغته خارج حدود دلالاتها المعجمية لتلعب مفرداتها عبر موقعها السياقى دوراً رئيساً ومؤثراً فى رسم الأبعاد الفنية العميقة لخواطره وأحاسيسه." فالكلمة فى تركيبها الشعرى هى البوتقة التى تُجْبَل فى داخلها كل عناصر الأداء الشعرى، الأمر الذى جعل البحث عن الخصائص الفنية الدفينة فى المشتقات اللغوية شيئاً ضرورياً لإيجاد أدق الصيغ قدرة على حمل زخم التجربة، والبوح بمكنوناتها"(١)

وقد آمن الشاعر أن الكلمة تكتسب قيمتها الفنية من موقعها فى السياق، وأن عبقرية الإبداع ليست فى رصف الكلمات رصفاً عشوائياً، ومن ثم شغل نفسه كثيراً بالتفنن فى صناعة وتطريز البناء اللغوى العام لنصه والدقة فى نظمه وتشكيل نسيجه واضعاً نصب عينيه مقولة عبد القاهر الجرجانى الخالدة:" إنك ترى الكلمة تروقك وتؤنسك فى موضع، ثم تراها بعينها تثقل عليك، وتوحشك فى موضع أخر".(٢)

فطائفة المفردات:(قتلت، واغتيلت، ويبقر، ويذبح، ويبكى، وتجلد، ونرجف، وضاق، وجريمة، ووجع، وجنجر، وقاتل، وضائع، ..... وغيرها) كلها مفردات مستهلكة شائعة ولكن الشاعر تجاوز بها حدود معانيها المعجمية ودلالاتها المجردة، ومنحها قوة الإيحاء وعمق الإحساس بها بسبكها داخل سياقات تعبيرية محكمة مشحونة بمشاعره المتأججة حزناً وحسرة وألماً لما أصاب بلقيس من ناحية، والمتفجرة غيظاً من المحتل وكرهاً له من ناحية أخرى.

وقد اعتمد الشاعر . على غير متطلبات السرد وطبيعته . البنى اللغوية والنحوية المقتضبة والعبارات الموجزة سبيلاً لنقل تفاصيل تجربته الذاتية والتعبير عن مشاعره ورؤيته لعالمه، حيث يكاد أن يخلو المبنى الحكائى من الاستطرادات المملة والزيادات اللاهثة خلف التفاصيل الدقيقة، أو البنى التركيبية الزائدة، والصور الشعرية الغارقة فى

(1) عدنان حسين قاسم، لغة الشعر العربى (أصالة التراث فى مواجهة التفجير)، قطاع الكتاب والتوزيع، ليبيا، الطبعة الأولى١٩٨١م، ص٢٥ .

(2) دلائل الإعجاز، مكتبة محمد على صبيح، الطبعة السادسة، ص٤٦ .

تتبع التفاصيل المملة. فالأحداث واقعية والتجربة التى يعبر عنها تجربة حقيقية آلمته مرارتها وأزعجته تبعاتها، فقاسى ويلاتها وحده، فراح يكابد تداعياتها فى حسرة وغضب، فجاء صراخه وبوحه بعد وقوع الحادثة بأيام قلائل ظل يعانى فيها آثار ضغط نفسى هائل صنعته اللحظة الراهنة بكل قساوتها ومرارتها فحركته حالة الغضب والانفعال الشديدين اللتان لم تدعا أمامه مجالاً للانشغال بالتفاصيل الجانبية، أو تتبع فسيفساء الأحداث ومتعلقاتها التى قد تشغله عن مناجاة حبيبته وبكائها وذكر صفاتها وتفاصيل حياتها اليومية وعاداتها وطبيعة علاقته بها فاستحوذت عليه بكل جوانبها فامتلكت عقله وحركت مشاعره، وتحكمت فى انفعالاته وتوجهاته الذهنية النفسية، ومن ثم جاءت عباراته مقتضبة السياقات، وجمله موجزة قصيرة المعنى والمبنى واسعة الدلالة فى آن واحد، راح يطلقها صرخات مدوية علَّها تقرع آذان الحاضرين، وتقض مضاجع القتلة الخائنين، وتدق ناقوس الخطر أمام العرب جميعاً علَّهم يستفيقون من ثباتهم وينهضون من كبوتهم ويتخلصون من عارهم، ويداوون عجزهم وضعفهم.

ولذا جاء هذا التزاحم الشديد والتجاور المكانى المُتبادل والمتكرر لبنى الزمن (الماضى غالباً، والمضارع أحياناً) وقد جاءت كل صيغة زمانية منها إما تعبيراً عن مشهد قائم أو تصويراً لحدث متداعٍ رصدته عدسة الراوى . الشاعر . واهتمت بكشف تفاصيله وأبعاده، ولما كانت غاية الشاعر فى المقام الأول هى نقل تفاصيل المأساة، والإخبار عن حقيقتها وتداعياتها، وتصوير ملامحها بكل وضوح وتلقائية، فقد اعتمد فى حمل تلك المعانى ورسم أبعادها وتصوير مضامينها على البنى اللغوية أو النحوية القصيرة بوصفها الوسيلة التعبيرية والتقنية الأدائية المُثلى المناسبة لطبيعة السرد ومحدوديتها الزمنية والمكانية، والمتوائمة مع تداعيات الأحداث وديناميكيتها المتنامية.

ومن الظواهر السياقية الدالة التى ألح الشاعر على توظيفها بتقاناتها التركيبية وأساليبها التعبيرية لتحقيق دلالات معنوية وإيقاعية معبرة؛ ظاهرة التكرار بوصفه نسقاً بلاغياً ذا قيمة أسلوبية وتعبيرية لافتة لا تقل شأناً عن غيرها من التقانات الشعرية الأخرى، فعلى سبيل المثال لا الحصر نراه يلجأ إلى تكرار حرف السين المهموس فى كلمة بلقيس نحو اثنتين وثلاثين مرة بعدد تكرار الكلمة

نفسها، مما نشأ عنه ايقاع موسيقي ينسجم وإحساس الشاعر بالوجع والأنين على فراق زوجه، فكأن تكرار صوت السين يدخل شيئاً من الهدوء والطمأنينة على نفسه الملتاعة، يجد فيه راحته وسلواه.

وقد حقق هذا التكرار قيمة فنية دالة ومؤثرة، حيث استطاع الشاعر أن يشحن هذه التكرارات بعاطفته الخاصة النابعة من صدق تجربته الذاتية وعمق معاناته ليشكل منها إيقاعاً موسيقياً ينسجم والمعانى المؤداه، خاصة عندما وسم قصيدته بعلامة دالة تحمل الاسم نفسه . بلقيس . التى تبوأت بمفردها عرش العنونة، واكتنزت كل معانى النص وقيمه وإشاراته، وقد جعلها هذا الوسم والتكرار صوتاً وصورة ودلالة فهي كانت موجودة من أول القصيدة الى أخراها مما يجعل كل تأويل أو تفسير أو قراءة لايمكن إتمامها من دون الشروع من عتبة التسمية (بلقيس) والانتهاء بها أيضا (١).

وكذلك عمد الشاعر إلى تكرار أسماء بعينها علاوة عن بلقيس، كما فعل مع آلية اللقب (أبي لهب) وغيرها من أسماء أماكن محددة كـ (بيروت) وقد جاء تكراره لآلية اللقب (أبي لهب) لما ترتبط به فى الأذهان من دلالات دينية وإنسانية متنوعة، فهى تشير علاوة عن مدلولها الديني إلى قوة هيمنة السلطة الظالمة التي لاتتوانى عن نشر صور القهر والظلم والقتل فى سبيل تحقيق أغراضها والوصول إلى أهدافها، انظره معى كيف يستدعيها بقوله:

سأقول في التحقيق ، كيف غزا لتي ماتت بسيف أبي لهب
كل اللصوص من الخليج إلى المحيط..
يدمرون .. و يحرقون .. و يأكلون .. و يسكرون .. على حساب أبي لهب
لا قمحة في الأرض تنبت دون رأي أبي لهب
لا طفل يولد عندنا .. إلا وزارت أمه يوماً فراش أبي لهب
لا سجن يفتح دون رأي أبي لهب ..
لا رأس يقطع دون أمر أبي لهب.

كما تعد الاستفهامات والتساؤلات الحائرة التى اكتظت بها بنية السرد والمفعمة بكثير من

(1) ينظر: وقائع الندوة عن الشاعر العربي الكبير نزار قباني :نزيه خوري، مطبعة مكتبة الأسد، دمشق، ٢٠٠٦، ص٢١١ .

دلالات الدهشة والحيرة والاستغراب، والمعبرة عن كل معانى السخط والغضب والحيرة والاضطراب وغيرها من المشاعر الإنسانية التى تولدت فى نفس الشاعر إثر اغتيال حبيبته، فراح يبحث فى حيرة وقلق عن إجابات شافية لها . ولن يجد . علَّها تريحه أو تذهب عنه شيئاً مما يقاسيه، وأحياناً تشى هذه الاستفهامات المتزاحمة بدلالات الضعف والعجز، بما تحمله منالتعبير عن توجهات ذاتية ومواقف موضوعية متنوعة.

ولا يعد من نافلة القول: أن طبيعة البنى التركيبية المتحكمة قد أفرزت تناغماً بين أجزاء الحكاية وتناسق مبناها مع مفردات إيقاعها الصوتى، حيث تناغمت تفعيلات بحر الكامل . بوصفه أكثر البحور الشعرية تعبيراً عن حالات الحزن والألم . مع حالة الشاعر النفسية، ونظراً لحالة القلق والاضطراب المسيطرة على روح الشاعر وعقله منذ انطلاقة أحداث السرد حتى نهايتها فقد راح يعيد ترتيب تفعيلات بحر (الكامل) ترتيباً جديداً يتناسب والدفقات الشعورية المتولدة عن طغيان موجات الانفعال ودفقات الغضب المسيطرتان عليه، كما نراه يخرج بين الحين والأخر عن الالتزام بتفعيلة (متفاعلن) إلى (مفاعلتن) بما يعكس حالة القلق والاضطراب والانتقال السريع من معنى لأخر ومن موقف لغيره بما يعبر عن الموقف النفسى العام الذى يشى بحالة نفسية متوترة وروح قلقة غاضبة وغير مستقرة.

ولم تنأَ القوافى (حرف الروى) بدورها عن هيمنة تلك الإستراتيجية البنائية المنظمة لمفردات الإيقاع وتوقيعاته حيث جاءت متنوعة النهايات متغيرة الأصوات تجمعها كسرات متوالية تمظهرها علامة الجر الأصلية (الكسرة) بما يؤكد مدى سيطرة حالة الحزن والحسرة على نفسه المنكسرة واستسلامها لليأس، ولعل ذلك الإيقاع الحزين المُتكَسِّر على ربا الحسرة والألم الذى تشى به تلك المفردات فى مواقعها السياقية الجديدة قد أسهم إسهاماً كبيراً فى نقل مشاعر الإحساس بالمرارة والأسى والغيظ المتفجرة فى جنبات الشاعر إلى المتلقى فتركت أثرها فى نفسه فانفعل بدوره بها وتجاوبت روحه مع مضامينها.

الوصف:

هو ذلك الأسلوب الإنشائى الذى يتناول ذكر الأشياء فى مظهرها الحسى وتقديمها للعين تقديماً ذاتياً أو موضوعياً تحقيقاً للأثر النفسى والمعنوى المراد لدى المتلقى، ومن ثم راح نزار ينقل لنا صفات بلقيس ويرصدها رصداً موضوعياً لا وصفاً ذاتياً أو خيالياً مجرداً ليكسبها الكثير من مقومات الإقناع ويضفى عليها المصداقية والواقعية علَّها تنال إعجاب المتلقى فتفوز بتعاطفه معها وانفعاله لها علَّه يدرك حجم المصيبة التى وقعت له وشدة الكارثة التى حلت به فيشاركه مصابه ويشاطره أحزانه.

ولم يشأ الشاعر أن يستقصى كل عناصر السرد ويوظفها فى بنيته الشعرية، وإنما آثر أن يستمد منها ما يمكن أن يخضع لخصوصية اللغة الشعرية التى غالباً ما تتحاشى الوقوف أمام التفاصيل الدقيقة التى تقف أمامها بنى السرد الأصيلة (قصة، ورواية)، علاوة عن إيثاره الإيجاز فى تصوير بعض المشاهد وميله نحو التلميح دون التصريح. ومع ذلك لو أردنا تجميع عناصر الصورة ومفرداتها المشكلة للإطار العام الذي حدده الشاعر لرؤيته الجامعة لأحداث المأساة وفصولها وجدنا أن العناصر التى تمّ اختيارها جاءت لتؤدي وظيفتين تأثيريتين إقناعيتين على الأقل هما: وظيفة الإخبار، ووظيفة التصوير. وقد يكون الإخبار إخباراً معنوياً وقيمياً صرفاً كالذي تؤديه البنية الكلية للنص، أو تصويراً كالذى نجده عندما يستند الخبر إلى بنية التشبيه (الأكثر توظيفاً وحضوراً)، أو الاستعارة (المزاحمة للتشبيه بإيحائياتها الواسعة)، أو الكناية والرمز. وإذا استثنينا مكونات هذه البنى التصويرية من تشبيه واستعارة وكنايات ورموز أمكننا رد السرد كله إلى الوظيفة الإخبارية الخالصة التي يناط بها تحضير المتلقي وتهيئته وجدانياً لاستقبال أحداث السرد والتأثر بتداعياتها والانفعال بتفاصيلها، وهذا ما لم يُؤْثِره الشاعر حيث فَضَّل الاهتمام بالوظيفتين معاً ومزج بينهما مزجاً متناغماً يصل حدَّ التماهى لتحقيق أسمى غايات رسالته الإبداعية المتمثلة فى الإمتاع والإقناع.

الخاتمة

أفرزت هذه الدراسة مجموعة من النتائج الدالة المتمظهره فى النقاط الأتية:

١. استعار نزار مقومات جنس أدبى أخر (القصة) ووظفها لإنجاز بنيته الشعرية وإثرائها، لتكون أكثر قدرة عن نقل أفكاره والتعبير عن موقفه الذاتى من الأحداث وتحديد أبعاد رؤيته لعالمه بما يؤكد براعته الشعرية، ومقدرته على امتصاص معطيات الفن القصصى، وصهرها فى بوتقة جنس أدبى مغاير. مما يؤكد رغبته فى نقل تفاصيل التجربة الشعرية والشعورية معاً، وكذا تفاصيل مأساة اغتيال معشوقته بلقيس إلى المتلقى دون غموض أو تعقيد، ذلك لأن النفس الإنسانية تهوى سماع الحكايات وتميل بسجيتها إلى التعلق بالقصص أكثر من غيره من الفنون القولية.

٣ـ تأكيد نزار مقدرته على خلق علائق فنية مائزة تؤكد مدى التداخل والتماهى الحادث بين الأجناس الأدبية المتباينة عبر توظيفة لتقانات الفن السردى داخل بنية النص الشعرى، مؤكداً مدى اقتحام جنس أدبى لغيره باعتبارها جميعاً تنتمى لنوع قولى واحد . الأدب . تحمل أجناسه المتفاوتة مقومات بنائية متقاربة.

٤ـ اعتماد الشاعر طريقة العرض الدرامى، أو التكنيك السينمائى المتنامى القائم على تداخل الصور المركبة المحتوية لعدد من الصور الجزئية المتضافرة لخلق البنية الكلية للصورة المتكئة على التتابع الزمنى والمنطقى للأحداث.

٥ـ تركزت ألوان الصراع فى صراع وجودى بين الذات الإنسانية المسالمة والقوى الخارجية المتسلطة أثار جدلاً حاداً بين الداخل والخارج حقق حيوية الأداء، وزيادة التفاعل الوجدانى بين طرفى الأداء، إدراكاً لقيمة النص الفنية والجمالية والإنسانية، ووصولاً لتحقيق المعنى الشعرى لمحتوى بنية السرد، وتجسيد أبعاده النفسية والفكرية.

٦ـ آثر الشاعر توظيف تكنيك الارتداد فى بناء صوره الجزئية المتضافرة لتحديد ملامح وأبعاد الصورة الكلية الجامعة بما مكنه من استرجاع أحداث الماضى وفق سياقاته الزمانية المتراتبة، وكذا استرجاع صوره ومشاهده وذكرياته لإضاءة زوايا الحدث الآنى، وتحديد طبيعة الصراع وتوجهاته،

وإبراز ملامح الشخصية المحورية وطبيعتها، وتوضيح سماتها، وتحركاتها ومدى حضورها داخل بنية السرد، وتأثيرها فى تداعياته، ومن ثم كشف مأساة الحاضر واستجلاء تداعياته وهمومه وقضاياه.

٧. اتكاء بنية السرد على تقنية (المحور الارتكازى) المفجر لانطلاقة الصراع، والمحرك لديناميكية الأحداث التى راحت من ناحيتها تتداعى حول مرجعية محددة سلفاً تمثل بؤرة الحدث وتدور حولها، حملتها اللوحة الشعرية الأولى التى كشفت حقيقة المأساة (قتل بلقيس)، وفداحتها، ومنها انطلقت بداية المتن السردى، وارتبطت سياقات باقى اللوحات التعبيرية والوصفية بها.

٨. جاء الوصف السردى للأحداث فى أغلبه متشحاً بالمنظور الذاتى مقيداً بوجهة النظر الخاصة للشاعر الذى طالما قدم رؤيته الخاصة لها معلقاً عليها وموضحاً مدى إحساسه بها وانفعاله معها وتأثيرها فى نفسه.

٩. أقام نزار بكائيته على بنية مشهدية كلية شكلتها مشاهد سردية وغنائية متناغمة مكنته من رصد تفاصيل الأحداث ومنحته حرية الحركة والمناورة فى التقلب بين الماضى والحاضر والتوفيق بينهما وفق سياق زمنى وسردى متتابع، ومن ثم أصبح أكثر قدرة على خلق تناغم فاعل بين الزمنين مكنه من تتبع دوران الأحداث منذ بدايتها حتى نهايتها، ورصد مقدماتها ونتائجها، وما يقع بينهما من مواقف وتداعيات.

١٠. استطاع نزار فى بكائيته هذه أن يمزج بعبقريته الإبداعية الفذة بين ما هو ذاتى خالص وبين ما هو موضوعى عام، ومن ناحية أخرى بين ماهو واقعى أو حقيقى بما هو خيالى لتظل الحقيقة الموضوعية أو التاريخية مستقرة فى الوجدان لتبعث انفعالات حادة وتحرك كوامن نفسية تعكس حالة الغضب والقلق المسيطرتان على روحه وعقله معاً، فخرجت البكائية من كونها رثاءً فردياً محضاً لمحبوبته المغدورة . بلقيس . إلى بكائية عامة تنعى واقعاً عربياً متردياً، وتبكى وجوداً تاريخياً لأمة انفصمت عن تاريخها وحضارتها وقيمها.

١١ـ بدت (بلقيس) وكأنها رمزاً للأمة العربية كلها، كما بدت البنية المشهدية لهذه الاحتفالية البكائية وكأنها محاكمة علنية لواقع العرب المتخاذل، تفضح عجزهم وتنعى سوآتهم وتستنكر سلوكهم وحماقاتهم.

المصادر والمراجع

أولاً المصادر :

١. الأعمال الشعرية الكاملة، نزار قبانى، مكتبة طريق العلم، بيروت ، لبنان.
٢. عبد القاهر الجرجانى، دلائل الإعجاز، مكتبة محمد على صبيح، الطبعة السادسة.

ثانياً المراجع:

١. أرسطو، فن الشعر، ترجمة عبد الرحمن بدوى، دار الثقافة، بيروت، لبنان، الطبعة الثانية ١٩٧٣م.
٢. أيمن بكر، السرد فى مقامات الهمذانى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨م.
٣ . باشلار، غاستون، جماليات المكان، ترجمة غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للنشر، بيروت، الطبعة الثانية ١٩٨٤م.
٤. بشرى موسى صالح، تداخل الشعرى والسردى، الجامعة المستنصرية، العراق. .. http//www.alwatan.com/2001/Jan01/29.1/heads/ot9.htm.
٥. بوجمعة بوبعيو، النص الشعرى بين التأصيل والتحليل (دراسة فى الشعر العربى الحديث والمعاصر)، منشورات جامعة قاريونس، بنغازى، ليبيا، الطبعة الأولى١٩٩٨م.
٦. بيداء عبدالصاحب الطائى، دار ضفاف للطباعة والنشر، بغداد، العراق، الطبعة الأولى ٢٠١٢م.
٧. تودروف، نظرية المنهج الشكلى(نصوص الشكلانيين الروس)، ترجمة إبراهيم الخطيب، المغرب، الطبعة الأولى ١٩٨٢م.
٨. جان مارى شيفير، ما الجنس الأدبى، ترجمة د. غسان السيد،
٩. حسن البندارى، فن القصة القصيرة عند نجيب محفوظ، مكتبة الأنجلو المصرية، الطبعة الثانية ١٩٨٨م.
١٠. رشاد رشدى، نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، دار العودة، بيروت، لبنان، الطبعة الثانية ١٩٧٥م.

١١. روبرت همفرى، تيار الوعى فى الرواية الحديثة، ترجمة محمود الربيعى، دار غريب، مصر ٢٠٠٠م.
١٢. رولان بارت، مدخل إلى التحليل البنيوى للقصة القصيرة، ترجمة منذر عياشى، مركز النماء الحضارى، سوريا١٩٩٣م.
١٣. سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب العربى، بيروت ١٩٨٥م.
١٤. سعيد يقطين، الرواية والتراث السردى(من اجل وعى جديد بالتراث)، بيروت، الطبعة الأولى ١٠٧٢م.
١٥. سعيد يقطين، قال الراوى، بيروت، الطبعة الأولى ١٩٩٧م.
١٦. السعيد الورقى، لغة الشعر الحديث، دار المعرفة الجامعية.
١٧. عبدالرحيم الكردى، السرد فى الرواية المعاصرة، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة.
١٨. عبدالرحيم حمدان، البنية السردية فى ديوان (لماذا تركت الحصان وحيداً ؟.) للشاعر محمود درويش.٢٠١٣م.
١٩. عبد الفتاح عثمان، بناء الرواية(دراسة فى الرواية المصرية)، مكتبة الشباب.
٢٠. عبله ثابت، البنيات التركيبية فى الشعر الفلسطينى المعاصر، رسالة دكتوراه، جامعة عين شمس٢٠٠٩م.
٢١. عدنان حسين قاسم، لغة الشعر العربى (أصالة التراث فى مواجهة التفجير)، قطاع الكتاب والتوزيع، ليبيا، الطبعة الأولى١٩٨١م.
٢٢. على عشرى زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة دار العلوم، ١٩٧٨م.
٢٣. مجيد عبدالحميد ناجى، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٨٤م.
٢٤. محمد زيدان، البنية السردية فى النص الشعرى، الهيئة العامة لقصور الثقافة، أغسطس٢٠٠٤م.
٢٥. محمد عزام، شعرية الخطاب السردى، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق٢٠٠٥م.
٢٦. مداس أحمد، الفعل السردى فى الخطاب الشعرى (قراءة فى مطولة لبيد)، كلية الآداب، جامعة محمد خيضر، بسكرة ٢٠١٢م.
٢٧. ميلاد عادل المولى، السرد عند شعراء القصائد العشر الطوال، دار غيداء للنشر والتوزيع ٢٠١٣م.
٢٨. هدى الصحناوى، البنية السردية فى الخطاب الشعرى (قصيدة عذاب الحلاج للبياتى نموذجاً)، مجلة جامعة دمشق، المجلد٢٩، العدد ٢ لسنة٢٠١٣م، ص٣٨٨.

٢٩. نظرية الأجناس الأدبية فى القرن العشرين، ترجمة جاسم محمد، مجلة الثقافة الأجنبية، العدد٣، سنة١٨، ١٩٩٧م
٣٠. مدخل إلى الأدب العجائبى، ترجمة الصديق بو علام، دار شرقيات، القاهرة، الطبعة الأولى ١٩٩٤م.
٣١. هانز مرهوف، الزمن فى الأدب، ترجمة سعيد رزق، القاهرة، الطبعة الأولى ١٩٧٢م.
٣٢. وقائع الندوة عن الشاعر العربي الكبير نزار قباني :نزيه خوري، مطبعة مكتبة الأسد، دمشق، ٢٠٠٦م.

ملحق

المشاهد السردية

1

شكرا لكم .

شكرا لكم...

فحبيبتي قتلت..

وصار بوسعكم أن تشربوا كأسا على قبر الشهيده..

وقصيدتي اغتيلت..

وهل من أمة في الأرض – إلا نحن – نغتال القصيده؟

2

. بلقيس..كانت أجمل الملكات في تاريخ بابل

بلقيس..كانت أطول النخلات في أرض العراق

كانت إذا تمشي.. ترافقها طواويس، وتتبعها أيائل

بلقيس..يا وجعي ويا وجع القصيدة حين تلمسها الأنامل

هل يا ترى من بعد شَعرك سوف ترتفع السنابل

يا نينوى الخضراء..

يا غجريتي الشقراء..

يا أمواج دجلة تلبس في الربيع بساقها أحلى الخلاخل..

3

قتلوك يا بلقيس..

أية أمة عربية تلك التي تغتال أصوات البلابل؟

أين السموأل، والمهلهل .. والغطا ريف الأوائل؟

فقبائل أكلت قبائل..
وثعالب قتلت ثعالب..
وعناكب سحقت عناكب..
قسما بعينيك اللتين إليهما تأوي ملايين الكواكب..
سأقول، يا قمري، عن العرب العجائب
فهل البطولة كذبة عربية
أم مثلنا التاريخ كاذب؟؟

4

بلقيس..لا تتغيبي عني..
فإن الشمس بعدك، لا تضيء على السواحل
سأقول في التحقيق ،إن اللص أصبح يرتدي ثوب المقاتل..
وأقول في التحقيق إن القائد الموهوب أصبح كالمقاول
وأقول أن حكاية الإشعاع أسخف نكتة قيلت..
فنحن قبيلة بين القبائل..
هذا هو التاريخ.. يا بلقيس..
كيف يفرق الإنسان ما بين الحدائق.. والمزابل؟

5

بلقيس أيتها الشهيدة.. والقصيدة
والمطهرة النقية..
سبأ تفتش عن مليكتها..
فردي للجماهير التحية..
يا أعظم الملكات..

يا امرأة تجسد كل أمجاد العصور السومرية

6

هل تعرفون حبيبتي بلقيس ؟.

فهي أهم ما كتبوه في كتب الغرام

كانت مزيجاً رائعاً .. بين القطيفة والرخام

كان البنفسج بين عينيها ينام .. ولا ينام

بلقيس..

يا عطراً بذاكرتي ..

و يا قبراً يسافر في الغمام

قتلوك في بيروت مثل أي غزالةٍ

من بعد ما قتلوا الكلام..

بلقيس .. ليست هذه مرثية

لكن ..

على العرب السلام

7

بلقيس..

هذا موعد الشاي العراقي المعطر .. والمعتق كالسلافة

فمن الذي سيوزع الأقداح .. أيتها الزرافة

ومن الذي سيقبل الأولاد عند رجوعهم؟

ومن الذي نقل الفرات لبيتنا..

وورود دجلة والرصافة..

8

بلقيس..

إن الحزن يثقبني..

وبيروت التي قتلتك .. لا تدري جريمتها

وبيروت التي عشقتك تجهل أنها قتلت عشيقتها..

وأطفأت القمر

9

بلقيس .. يا بلقيس .. يا بلقيس

كل غمامة تبكي عليك فمن ترى يبكي علي؟

بلقيس .. كيف رحلت صامتةً، و لم تضعي يديك على يدي ؟

بلقيس .. كيف تركتنا في الريح ، نرجف مثل أوراق الشجر ؟

وتركتنا – نحن الثلاثة – ضائعين كريشة تحت المطر

أتراك ما فكرتِ بي ؟

وأنا الذي يحتاج حبك .. مثل (زينب) أو (عمر)

10

بلقيس

.. يا كنزاً خرافياً .. ويا رمحاً عراقياً .. وغابة خيزران

يا من تحديت الغيوم ترفعاً..

من أين جئت بكل هذا العنفوان ؟

بلقيس..

أيتها الصديقة، و الرفيقة، و الرقيقة مثل زهرة أقحوان

ضاقت بنا بيروت .. ضاق البحر .. ضاق بنا المكان..

بلقيس : ما أنت التي تتكررين..

فما لبلقيس اثنتان

11

بلقيس..

تذبحني التفاصيل الصغيرة في علاقتنا، و تجلدني الدقائق والثواني

فلكل دبوس صغير .. قصة

ولكل عقد من عقودك قصتان..

حتى ملاقط شعرك الذهبي ، تغمرني كعادتها بأمطار الحنان

ويعرشُ الصوت العراقي الجميل، على الستائر، والمقاعد والأواني..

ومن المرايا تطلعين .. من الخواتم تطلعين .. من القصيدة تطلعين..

من الشموع، من الكؤوس، من النبيذ الأرجواني..

12

بلقيس .. يا بلقيس

لو تدرين ما وجع المكان..

في كل ركن أنت حائمة كعصفور .. وعابقة كغابة بيلسان

فهناك كنت تدخنين ..

هناك كنت تطالعين ..

هناك كنت كنخلة تتمشطين..

وتدخلين على الضيوف، كأنك السيف اليماني..

بلقيس .. أين زجاجة الفيرلان ؟ والولاعة الزرقاء..

أين سيجارة ال كنت التي ما فارقت شفتيك؟..

أين الهاشمي مغنياً فوق القوام المهرجان..

تتذكر الأمشاط ماضيها فيكرج دمعها

هل يا ترى الأمشاط من أشواقها أيضاً تعاني ؟..
بلقيس .. صعب أن أهاجر من دمي..
وأنا المحاصر بين ألسنة اللهيب .. وبين ألسنة الدخان

13

بلقيس ..أيتها الأميرة
ها أنت تحترقين في حرب العشيرة .. والعشيرة
ماذا سأكتب عن رحيل مليكتي ؟
إن الكلام فضيحتي..
ها نحن نبحث بين أكوام الضحايا..
عن نجمة سقطت .. وعن جسد تناثر كالمرايا..
ها نحن نسأل يا حبيبه
إن كان هذا القبر قبرك أنت ... أم قبر العروبة ؟؟

14

بلقيس يا صفصافة أرخت ضفائرها علي..
و يا زرافة كبرياء
بلقيس إن قضاءنا العربي أن يغتالنا عرب..
ويأكل لحمنا عرب..
ويبقر بطننا عرب..
ويفتح قبرنا عرب..
فكيف نفر من هذا القضاء ؟
فالخنجر العربي ليس يقيم فرقاً..
بين أعناق الرجال .. و بين أعناق النساء

بلقيس : إن هم فجروك .. فعندنا..
كل الجنائز تبتدي في كربلاء .. و تنتهي في كربلاء
15
بلقيس : يا قمري الذي طمروه ما بين الحجارة..
الآن ترتفع الستارة .. الآن ترتفع الستارة..
سأقول في التحقيق ، إني أعرف الأسماء .. و الأشياء..
والسجناء .. و الشهداء .. والفقراء .. والمستضعفين
وأقول : إني أعرف السياف قاتل زوجتي .. و وجوه كل المخبرين..
وأقول : إن عفافنا عهر .. و تقوانا قذارة
وأقول إن نضالنا كذب..
وأ ن لا فرق ما بين السياسة و الدعارة...
سأقول في التحقيق إني قد عرفت القاتلين
وأقول إن زماننا العربي مختص بذبح الياسمين..
وبقتل كل الأنبياء .. وقتل كل المرسلين
حتى العيون الخضر ... يقتلها العرب
حتى الضفائر .. و الخواتم .. و الأساور .. و المرايا .. و اللعب..
حتى النجوم تخاف من وطني و لا أدري السبب..
حتى الطيور تفر من وطني .. ولا أدري السبب
حتى الكواكب .. و المراكب .. و السحب
حتى الدفاتر .. و الكتب .. و جميع أشياء الجمال .. جميعها ضد العرب
لما تناثر جسمك الضوئي ، يا بلقيس، لؤلؤةً كريمة
فكرت : هل قتل النساء هواية عربية

أم أننا في الأصل محترفو جريمة ؟

١٦

سأقول في التحقيق ، كيف غزا لتي ماتت بسيف أبي لهب

كل اللصوص من الخليج إلى المحيط..

يدمرون .. و يحرقون .. و يأكلون .. و يسكرون .. على حساب أبي لهب

لا قمحة في الأرض تنبت دون رأي أبي لهب

لا طفل يولد عندنا .. إلا وزارت أمه يوماً فراش أبي لهب

لا سجن يفتح دون رأي أبي لهب ..

لا رأس يقطع دون أمر أبي لهب.

سأقول في التحقيق ، كيف أميرتي اغتصبت.

و كيف تقاسموا فيروز عينيها .. و خاتم عرسها..

و أقول كيف تخاطفوا الشَّعر الذي يجري كأنها ، الذهب

سأقول في التحقيق كيف سطوا على آيات مصحفها الشريف

و أضرموا فيه اللهب..

سأقول كيف استنزفوا دمها .. و كيف استملكوا فمها

فما تركوا به ورداً .. و لا تركوا عنب

هل موت بلقيس هو النصر الوحيد بكل تاريخ العرب ؟؟

17

بلقيس..

يا معشوقتي حتى الثمالة..

الأنبياء الكاذبون .. يقرفصون ، و يركبون على الشعوب .. و لا رسالة

لو أنهم حملوا إلينا من فلسطين الحزينة ، نجمةً .. أو برتقالة

لو أنهم حملوا إلينا من شواطئ غزة حجراً صغيراً .. أو محارة
لو أنهم من ربع قرن حرروا زيتونه .. أو أرجعوا ليمونه..
و محوا عن التاريخ عاره
لشكرت من قتلوك ، يا بلقيس ، يا معبودتي حتى الثمالة..
لكنهم تركوا فلسطيناً .. ليغتالوا غزالة...

18

ماذا يقول الشعر ، يا بلقيس ، في هذا الزمان ؟
ماذا يقول الشعر في العصر الشعوبي ، المجوسي ، الجبان ؟
و العالم العربي .. مسحوق .. و مقموع .. ومقطوع اللسان..
نحن الجريمة في تفوقها .. فما (العقد الفريد) ..و ما (الأغاني) ؟
أخذوك أيتها الحبية من يدي .. أخذوا القصيدة من فمي..
أخذوا الكتابة ، و القراءة ، والطفولة ، والأماني

19

بلقيس .. يا بلقيس .. يا دمعاً ينقط فوق أهداب الكمان
علمت من قتلوك أسرار الهوى..
لكنهم .. قبل انتهاء الشوط .. قد قتلوا حصاني..

المشاهد الغنائية

1

بلقيس ..
يا عصفورتي الأحلى..
ويا أيقونتي الأغلى..
ويا دمعا تناثر فوق خد المجدلية..

أترى ظلمتك إذ نقلتك
ذات يوم.. من ضفاف الأعظمية.؟
بيروت.. تقتل كل يوم واحداً منا ..
وتبحث كل يوم عن ضحية
والموت.. في فنجان قهوتنا...
وفي مفتاح شقتنا..
وفي أزهار شرفتنا...
وفي ورق الجرائد ..
والحروف الأبجدية
ها نحن ، يا بلقيس..
ندخل مرة أخرى لعصر الجاهلية
ها نحن ندخل في التوحش..
والتخلف، والبشاعة، والوضاعة،
ندخل مرة أخرى عصور البربرية
حيث الكتابة رحلة
بين الشظية..والشظية..
حيث اغتيال فراشة في حقلها..
صار القضية...

2

بلقيس .. مشتاقون .. مشتاقون .. مشتاقون
والبيت الصغير يسائل عن أميرته المعطرة الذيول
نصغي إلى الأخبار .. والأخبار غامضة .. ولا تروي فضول

بلقيس .. مذبوحون حتى العظم..
والأولاد لا يدرون ما يجري .. ولا أدري أنا ماذا أقول؟
هل تقرعين الباب بعد دقائق ؟
هل تخلعين المعطف الشتوي ؟
هل تأتين باسمة .. و ناضرة .. و مشرفة كأزهار الحقول ؟

3

بلقيس إن زورعك الخضراء ما زالت على الحيطان باكيةً..
ووجهك لم يزل متنقلاً بين المرايا و الستائر
حتى سيجارتك التي أشعلتها لم تنطفئ..
ودخانها ما زال يرفض أن يسافر

4

بلقيس .. مطعونون .. مطعونون في الأعماق ،
والأحداق يسكنها الذهول
بلقيس .. كيف أخذت أيامي، وأحلامي، وألغيت الحدائق والأغاني
يا زوجتي .. و حبيبتي .. و قصيدتي .. و ضياء عيني
قد كنت عصفوري الجميل فكيف هربت يا بلقيس مني ؟...

5

لن أقرأ التاريخ بعد اليوم..
إن أصابعي اشتعلت.. و أثوابي تغطيها الدماء..
ها نحن ندخل عصرنا الحجري .. نرجع كل يوم ، ألف عام للوراء..
البحر في بيروت .. بعد رحيل عينيك استقال
و الشعر يسأل عن قصيدته التي لم تكتمل كلماتها..

و لا أحد يجيب على السؤال..

6

الحزن يا بلقيس ، يعصر مهجتي كالبرتقالة

الآن أعرف مأزق الكلمات .. أعرف ورطة اللغة المحالة..

و أنا الذي اخترع الرسائل.. لست أدري كيف أبتدئ الرسالة

السيف يدخل لحم خاصرتي .. وخاصرة العبارة

كل الحضارة ، أنت يا بلقيس ،والأنثى حضارة

بلقيس : أنت بشارتي الكبرى فمن سرق البشارة

أنت الكتابة قبلما كانت كتابة .. أنت الجزيرة والمنارة

7

بلقيس : يا فرسي الجميلة إنني ..

من كل تاريخي خجول

هذي بلاد يقتلون بها الخيول ..

هذي بلاد يقتلون بها الخيول

من يوم أن نحروك ، يا بلقيس، يا أحلى وطن..

لا يعرف الإنسان كيف يعيش في هذا الوطن

لا يعرف الإنسان كيف يموت في هذا الوطن

ما زلت أدفع من دمي أعلى جزاء..

كي أسعد الدنيا .. و لكن السماء

شاءت بأن أبقى وحيداً مثل أوراق الشتاء

هل يولد الشعراء من رحم الشقاء

وهل القصيدة طعنة في القلب .. ليس لها شفاء

أم أنني وحدي الذي عيناه تختصران تاريخ البكاء ؟

8

بلقيس .. أسألك السماح ، فربما كانت حياتك فديةً لحياتي

إني لأعرف جيداً أن الذين تورطوا في القتل ،

كان مرادهم أن يقتلوا كلماتي!!

نامي بحفظ الله ، أيتها الجميلة..

فالشعر بعدك مستحيل و الأنوثة مستحيلة

ستظل أجيالٌ من الأطفال تسأل عن ضفائرك الطويلة

و تظل أجيالٌ من العشاق تقرأ عنك .. أيتها المعلمة الأصيلة

و سيعرف الأعراب يوماً .. أنهم قتلوا الرسولة.