البنية المشهدية في القصيدة العربية، قراءة تحليلية في سينية البحتري

د. هالة يوسف السعيد أبو هاشم

مدرس الأدب العربي بقسم اللغة العربية وآدابها- كلية الآداب- جامعة بنها

hala.youssef@fart.bu.edu.eg

الملخص:

يتناول هذا البحث البنية المشهدية في قصيدة إيوان كسرى للبحتري؛ بوصفها لوحة شعرية تنبض بالحركة والضوء والتكوين البصري؛ حيث يسعى إلى الكشف عن الكيفية التي شيّد بها البحتري مشاهده، مستخدمًا أدوات بلاغية وتصويرية دقيقة تحوّل النص خطاب سمعي إلى تجربة بصرية متكاملة تجعل اللغة تنفتح على فضاء من الصور المتحركة.

وقد اعتمد البحث المنهج الوصفي التحليلي مستنيرًا برؤى نقد الصورة والمشهد؛ للكشف عن العناصر التي تساهم في بناء المشهد الشعري؛ من الزمان والمكان، إلى زاوية الرؤية، والإيقاع، والانتقالات البصرية، وما تحمله اللغة من كثافة دلالية، ويُبيّن التحليل أن البحتري لم يكن مجرد واصف لأطلال خالية؛ بل كان صانعًا لمشاهد فنية تلامس جماليات السينما في عمقها التعبيري.

إن هذا البحث يعيد قراءة النص العباسي بعدسة معاصرة؛ تستكشف بُعدًا جماليًّا، وتفتح أفاقًا جديدة لفهم التشكيل البصري في الشعر العربي القديم.

الكلمات المفتاحية:

(الأدب العربي، الصورة المشهدية، سينية البحتري، التشكيل البصري).

(ISSN: 2536 - 9555)

Abstract:

This study explores the scenic structure in al-Buhturī's poem Iwan Kisra, viewing it as a poetic tableau pulsating with movement, light, and visual composition. It aims to uncover how al-Buhturī constructed his poetic scenes using precise rhetorical and imagistic tools that transform the text from an auditory experience into a fully-fledged visual one, allowing language to unfold into a realm of dynamic, moving imagery.

The research adopts a descriptive-analytical methodology, informed by theories of visual imagery and scene construction, in order to reveal the elements that contribute to the formation of the poetic scene—ranging from time and space to viewpoint, rhythm, visual transitions, and the semantic density of language. The analysis demonstrates that al-Buhturī was not merely a nostalgic describer of ruins, but rather a creator of artistic scenes that evoke the aesthetics of cinema in their expressive depth.

This study re-reads the Abbasid text through a contemporary lens, uncovering an overlooked aesthetic dimension and opening new avenues for understanding visual composition in classical Arabic poetry.

Keywords:
Arabic literature, scenic imagery, al-Buhturī's Sīniyya, visual composition.

المقدمة

عرفت القصيدة العربية– منذ بداياتها– حضورًا كثيفًا للصور البلاغية، غير أن هذا الحضور لم يكن منفصلًا عن بعدٍ مشهديّ كامِن في البنية العميقة للنص، يُحوّل اللغة إلى أداة تشكيل بصريّ تُعيد خلق الواقع أو تُجسّد الخيال، وتحرك الشخصيات، وتوزّع الزمن والمكان داخل اللوحة الشعرية، ولئن ظلّ هذا البعد المشهديّ متوارياً خلف الأطر البلاغية التقليدية، فإن تطورات النقد الحديث– خاصة مع تطور مفاهيم السرديات والبنيوية وتحليل الخطاب– أتاحت أدواتٍ أعمق للكشف عن هذه البنية واستجلاء أنساقها الفنية والدلالية.

وفي ضوء ذلك، تبرز قصيدة **(إيوان كسرى)** للبحتري نموذجًا فنيًا متفرّدًا تتجلى فيه البنية المشهدية بشكل واضح؛ حيث يتحول النص من خطاب وصفيّ إلى بناء بصري محكم، وتتعاقب مشاهده كما لو كانت لقطات سينمائية تُدار بعين مخرج واعٍ، وتتداخل في هذه البنية عناصر متعددة؛ المكان والزمان، والحركة والضوء، وزاوية التصوير والتكوين، مما يجعل من القصيدة تجربة شعرية متكاملة تتجاوز التوصيف إلى خلق مشهدي يحمل رؤية فلسفية وتاريخية معًا.

وتكمن إشكالية البحث في محاولة الإجابة عن السؤال الآتي: كيف تتشكل البنية المشهدية في قصيدة البحتري؟ وما الأدوات الفنية التي استعان بها لبناء المشاهد وتوليد دلالاتها؟

أما أهمية البحث فتتجلّى في كونه يقدم قراءة جديدة في شعر البحتري، تتجاوز القراءات البلاغية أو الموضوعاتية التقليدية، وتسعى إلى مقاربة القصيدة بوصفها نصًّا بصريًّا يحاكي الفنون التشكيلية والسينمائية، ويُثبت قدرة الشعر العربي القديم على محاورة الجمال المعاصر في أرقى تجلياته.

يهدف البحث إلى تحليل القصيدة وفق تصور مشهديّ حديث من خلال تقسيمها إلى مشاهد كبرى، وتحليل عناصر كل مشهد على حدة: زاوية الرؤية، والتكوين، والحركة، والإضاءة، والانتقالات البصرية، ضمن إطار نقدي يجمع بين التحليل الفني والقراءة التأويلية.

(ISSN: 2536 - 9555)

وقد اتبع البحث المنهج الوصفي التحليلي مستفيدًا من مقاربات نقد الصورة والمشهد البصري؛ بما يُتيح فهمًا أدق لآليات التشكيل البصري داخل النص، وإبراز التفاعل الجدلي بين اللغة والمشهد، وبين الزمن التاريخي والزمن الشعري.

ويتكوّن البحث من: مقدمة، ومبحثين، وخاتمة، وقائمة بالمصادر والمراجع، يتناول المبحث الأول الإطار النظري للبنية المشهدية، وعلاقتها بالصورة الشعرية، مع بيان مرجعياتها في الشعر العربي القديم، وأنواع المشاهد ومكوناتها، أما المبحث الثاني، فيُخصص لدراسة البحتري وسينيته، وتحليل البنية المشهدية في النص، وتلخّص الخاتمة أبرز نتائج البحث وتوصياته، متبوعةً بقائمة المصادر المعتمدة.

وتأمل الباحثة أن يُسهم هذا العمل في إثراء النقد الشعري، وتقديم أداة تحليلية فاعلة لفهم جماليات المشهد الشعري في تراثنا العربي، وفتح آفاق جديدة للربط بين الشعر والفنون البصرية.

المبحث الأول
الإطار النظري للبنية المشهدية

يُعدّ مفهوم البنية المشهدية من المفاهيم النقدية الحديثة التي استلهمها النقد الأدبي العربي من مجالات معرفية وفنية أخرى؛ كالمسرح، والسينما، والفنون البصرية، ضمن مساعيه لتطوير أدواته التحليلية، وتعميق رؤيته في قراءة النصوص الإبداعية، ولا سيما الشعرية منها؛ فقد أدرك النقاد أن القصيدة العربية، في مختلف عصورها، لا تُختزل في بنيتها اللغوية والإيقاعية فحسب، بل تقوم أيضًا بوظيفة تصويرية ومشهدية؛ إذ تُنتج فضاءً دراميًّا يجسد التجربة الشعرية ويُحاكي الواقع، من خلال صور وأحداث ومواقف ومؤثرات جمالية متعددة.

وانطلاقًا من هذه الرؤية، تسعى هذه الدراسة إلى تسليط الضوء على هذا المفهوم النقدي، من خلال الوقوف عند دلالاته، ومكوناته، وأنماطه، ومرجعياته؛ وذلك تمهيدًا لتطبيقه تحليليًا على قصيدة سينية البحتري، بوصفها نموذجًا شعريًا زاخرًا بالأبعاد المشهدية.

أولًا: البنية المشهدية:

لفهم مصطلح البنية المشهدية فَهمًا دقيقًا، لا بدّ من تفكيكه إلى مركّبَيه الأساسيين: البنية والمشهد، وتحديد دلالتهما اللغوية والاصطلاحية، ثم الانتقال إلى تحديد المفهوم المركب.

- **البنية**:

تشتق كلمة البنية في اللغة العربية من الجذر الثلاثي (ب ن ى)، والذي يحمل في جوهره دلالات التركيب والتأسيس؛ فالبناء هو "ضمُّ شيءٍ إلى شيءٍ في تضامٍّ وتلاحمٍ يُراد بهما الدوام والبقاء"[1]، كما ورد في معجم مقاييس اللغة أن المادة تدلّ على تأسيس الشيء وتركيبه؛ حيث يشير إلى أن البناء هو الكل المركّب من أجزاء[2].

([1])- لسان العرب، ابن منظور، جمال الدين محمد بن مكرم، دار صادر، بيروت، مادة (ب ن ى).

([2])- ينظر: مقاييس اللغة، ابن فارس، أبي الحسين أحمد بن فارس بن زكريا، تحقيق وضبط: د/عبدالسلام محمد هارون، دار الفكر، ١٩٧٩م، ج١، ص٢٠٢.

(ISSN: 2536 - 9555)

وقد شهد مفهوم البنية تطورًا في العصر الحديث ليشمل الجوانب المعنوية والمجردة، كما ورد في معجم اللغة العربية المعاصرة حيث عُرّفت البنية بأنها: التركيب الداخلي لأي كيان مادي أو معنوي [٣].

أما اصطلاحًا فالبنية هي: " ترجمة لمجموعة من العلاقات الموجودة بين عناصر مختلفة وعمليات أولية، تتميز فيها بينها بالتنظيم والتواصل بين عناصرها المختلفة"[٤]، كما عُرفت كذلك بأنها:" شبكة من العلاقات الخاصة بين المكونات العديدة، وبين كلّ مكونٍ على حدةٍ والكل" [٥]

ويتّضح من هذه التعريفات أن البنية لا تُختزل في كونها تجميعًا لعناصر متفرقة، بل تُفهم باعتبارها منظومة متماسكة من العلاقات والتفاعلات، تتكامل فيها العناصر المختلفة ضمن هيكل موحّد ومنسجم، فالبنية، في جوهرها، تتكوّن من مكوّنات مترابطة تنظّمها علاقات داخلية دقيقة، بحيث يُسهم كل عنصر في إضفاء المعنى على الكل، في إطار نسق دلالي واضح ومتكامل.

فالبنية ليست مجرد تجميع للعناصر، بل هي شبكة من التفاعلات والترابطات التي تمنح الكل تماسكه ووحدته ومعناه، وتتميز البنية بالشمولية، والتحويل، والضبط الذاتي، فهي كلٌ لا يتجزأ، وقادرة على التحول وفق قوانين داخلية، وتحافظ على توازنها واستقرارها[٦].

وعليه، فقد تطوّر مفهوم البنية من دلالته الحسيّة في اللغة العربية، التي تشير إلى التركيب والضم والتشييد، إلى مفهوم مجرد ومعقّد في الفكر الحديث، يُعنى بدراسة النسق

---

(٣)- ينظر: معجم اللغة العربية المعاصرة، د/ أحمد مختار عمر، عالم الكتب،١٤٢٩هـ/ ٢٠٠٨م، ط١، ص٢٥١وما بعدها.

(٤)- ينظر: نظرية البنائية في النقد الأدبي، د/صلاح فضل، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط٣، ١٩٨٥م، ص١٢٢.

(٥)- ينظر: البنية السردية في الرواية، د/عبدالمنعم زكريا القاضي، عين الدراسات والبحوث الإنسانية الاجتماعية، الجيزة، ط١، ٢٠٠٩م، ص١٦.

(٦)- ينظر: البنيوية، جان بياجيه، ترجمة: د/عارف منيمنة، ود/بشير أوبري، منشورات عويدات، بيروت/باريس، الطبعة الثانية، ١٩٨٥م، ص١١ وما بعدها.

المنظّم للعلاقات بين مكونات متفاعلة. وهذا التطوّر أتاح للنقد الأدبي أن يوظّف مفهوم البنية في تحليل النصوص، باعتبارها أنظمة دلالية متكاملة، لا يُنظر فيها إلى العناصر منفصلة، بل إلى علاقتها بالكلّ ضمن شبكة من التفاعلات التي تُضفي على النص قيمته الجمالية والمعرفية.

- **المشهد**:

يرتبط المشهد في اللغة بالفعل الثلاثي (ش هـ د)؛ الذي يدلّ على الحضور، والمعاينة، والرؤية؛ تقول العرب: شهد الشيء: أي حضره، وشَهِد فلانٌ عند القاضي: أي حضر وأدلى بما رأى وعاين، وأصل المادة يدل على العِلم المقترن بالحضور، ومن هنا كان (المشهد) في اللغة هو مكان الشهود والحضور، كما يُطلق على ما يُرى ويُشاهد من منظر طبيعي أو حدث معين [٧]، فهو بهذا المعنى يحيل إلى ما هو بصري ومرئي وقابل للملاحظة المباشرة.

أما في الاصطلاح، فيُستخدم مصطلح (المشهد) في مجالات فنية متعددة: كالمسرح، والسينما، والفنون التشكيلية؛ ويُقصد به حدث جزئي يتم في نفس المنظر وبين نفس الشخصيات[٨]، ويُعرف المشهد السينيمائي بأنه " وحدة درامية مستقلة تتضمن فعلًا مستمرًا له تاريخ دقيق ويجري في ديكور واحد، وبين الشخصيات نفسها"[٩] .

فالمشهد هو إطار زماني ومكاني، بصري وحركي، يضم عناصر متعددة (شخصيات، أفعال، حوار، إضاءة، حركة) تتفاعل فيما بينها لتقديم موقف أو صورة أو حدث متكامل.

وقد تطور استخدام مصطلح المشهد ليدخل في الكتابة الأدبية، ولاسيّما في الشعر، فيما يُعرف بالكتابة المشهدية؛ وهي الكتابة "التي تساق فيها الصور تباعًا وكأنها تعرض

---

(٧)- ينظر: لسان العرب، مادة (ش هـ د)، ومقاييس اللغة، ٣/ ٢٢٣.

(٨)- ينظر: حرفيات السينما، ميشيل وين، ترجمة: د/حليم طوسون، مصر، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ص٢٥٨.

(٩)- السيناريو/ فن كتابة السيناريو، جان بول توروك، ترجمة د/قاسم المقداد، منشورات دار الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، الجمهورية العربية السورية، دمشق، ص٢٠٤.

(ISSN: 2536 - 9555)

شريطًا متحركًا حافلًا بالخلفيات التي تتحرك فيها الرموز"[١٠] ، وفي هذا السياق، يُعد التصوير المشهدي في القصيدة:" كل أداء شعري قابل للتصور البصري وما يرافقه من مسموعات صوتية وينطوي على عنصر درامي، وهو يضارع السيناريو أو المشهد الممنتج في السينما، حيث يستعاض عن الكلمة بالصورة"[١١] .

ومن ثمّ، فإن المشهدية في الشعر تُشير إلى قدرة النص الشعري على خلق مشاهد حسّية مركّبة، تستوعب البصر والصوت والحركة واللون والانفعال، وتُشرك المتلقي في التجربة الفنية، فيراها ويتخيّلها ويشعر بها كأنها معروضة أمامه على شاشة حسّية داخلية.

- **العلاقة بين الصورة الشعرية والمشهدية**:

يُعدّ التمييز بين الصورة الشعرية والمشهد الشعري أمرًا جوهريًا لفهم آليات التشكيل الجمالي في النص الشعري؛ فالصورة الشعرية هي تجلٍّ مكثّف للانفعال أو الفكرة، وهي لحظة شعورية تختزل المشهد أو الإحساس في ومضة بلاغية مركزّة، وتُشكَّل غالبًا باستخدام الاستعارة أو التشبيه أو الكناية [١٢]، وتهدف إلى إثارة أثر بصري أو شعوري سريع في ذهن المتلقي، ويؤكد رولان بارت على الطابع الومضي للصورة، ويراها "توهجًا دلاليًا سريعًا في نسيج النص"[١٣]، وهي لحظة مكثفة لا تقتضي بالضرورة امتدادًا زمانيًا أو سرديًا.

---

(١٠)– شعرية المشهد في الإبداع الأدبي، د/ حبيب مؤنسي، دار الغرب للنشر والتوزيع، الجزائر، ٢٠٠٣م، ص٩.

(١١)– التصوير المشهدي في الشعر العربي المعاصر، د/أميمة عبدالسلام الرواشدة، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، ط١،٢٠١٥م، ص٣٦.

(١٢)– ينظر: الصورة الفنية في التراث النقدي البلاغي عند العرب، د/ جابر عصفور، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط٣، ١٩٩٢م، ص٧–١٥، والشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، د/ عز الدين إسماعيل، دار الفكر العربي، ط٣، ص١٢٤–١٤١، وقضايا الشعر المعاصر، د/نازك الملائكة، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٦٢م، ص٥٦ .

(13)- (Barthes, R. (1973). The Pleasure of the Text (R. Miller, Trans.). New York: Hill and Wang.p. 18)

أما الصورة المشهدية فهي أكثر امتدادًا وتعقيدًا؛ فهي في أساسها بؤرة تُلملم خيوطها من عناصر مختلفة من حركة وشخصيات وحوار[١٤]، وهي أيضًا مؤهلة لتقديم لقطات ذهنية، وهي في أعلى تجلياتها" تُقدم مشهدًا بصريًا سمعيًا بلغة مرئية تستعين بمعطيات الصورة السينمائية من ديكور وإكسسوارات وإضاءة وعتمة وظل ولون وحركة وكادر، وما يقترن بها من عناصر صوتية ويتم ذلك عبر تجوال الكاميرا الشعرية في الفضاء الموصوف، وتصويره من زوايا مختلفة[١٥].

وهكذا، يتبيّن أن البنية المشهدية في الشعر ليست مجرد تجميع لصور متفرقة؛ بل هي تشكيل فني دقيق يتكامل فيه الحدث، والمكان، والزمان، والشخصيات، والحركة، والصوت، والضوء، ضمن نظام دلالي متماسك، وهذا التفاعل يُفضي إلى مشاهد شعرية نابضة بالحياة، تُحاكي التجربة وتُقرّبها من المتلقي، عبر لغة تستعير تقنيات الفنون البصرية والدرامية، دون أن تخرج عن خصوصيتها الشعرية.

ثانياً: أنواع المشاهد:

يمكن تصنيف المشاهد الشعرية بناءً على معايير مختلفة؛ مثل طبيعة الحركة (ساكن–متحرك)، أو درجة الواقعية (واقعي–خيالي)، أو الوظيفة (وصفي– سردي– درامي)، أو المضمون (تأملي–رمزي) ؛ وتُعد هذه المعايير مدخلًا تحليليًا لفهم البنية المشهدية في الشعر العربي؛ إذ تُسهم في إبراز تنوّع طرائق التشكيل الفني وتعدُّد وظائف المشهد في بنية النص الشعري، وفيما يلي أبرز الأنواع المشهدية التي يُمكن رصدها في الشعر العربي:

- **المشهد الوصفي البصري:**

يتسم هذا النوع بثبات الصورة، وتركيزه على نقل لوحة حسية دقيقة عبر حشدٍ من التفاصيل البصرية، وهو من أكثر المشاهد شيوعًا في شعر الوصف التقليدي، لا سيما

(١٤)– ينظر: الصورة في شعر الرواد: دراسة في تشكيلات الصورة، د/ علياء سعدي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ٢٠١١م، ص٢٠٢.

(١٥)– ينظر: التصوير المشهدي في الشعر العربي المعاصر، ص٩٥.

(ISSN: 2536 - 9555)

في بدايات القصيدة العربية القديمة؛ كوصف الأطلال والديار المهجورة، أو في تصوير مشاهد الطبيعة الساكنة كالصحراء والليل.

يمتاز المشهد الوصفي بالهدوء الإيقاعي، وقلة الحركة أو بطئها، وغلبة اللغة التقريرية ذات الطبيعة التوصيفية، وتُستخدم فيه الصفات الحسية والتشبيهات البصرية بكثافة لرسم مشهد فوتوغرافي دقيق، ومن أمثلته الواضحة وصف الأطلال، والديار المهجورة، أو وصف الطبيعة الصامتة مثل: لوحة الليل، أو الصحراء عند بعض الشعراء(١٦).

- **المشهد الدرامي**:

يمثّل هذا النوع ذروة التفاعل الحركي والانفعالي داخل النص، ويقوم على تصوير حدثٍ متنامٍ يتضمّن شخصياتٍ متفاعلة، وصراعًا نفسيًّا أو خارجيًّا، وحوارًا داخليًّا أو علنيًّا، وتطوّرًا دراميًّا يتّجه نحو ذروة مشحونة بالتوتر والانفعال، والإيقاع فيه سريع، واللغة مشبعة بالتوتر الدلالي، وغالبًا ما يستثمر تقنيات السرد والحوار لخلق تتابعٍ درامي، وتكثر هذه المشاهد في شعر الحماسة والفخر ووصف المعارك(١٧).

- **المشهد التأملي**:

يركز هذا النوع على التعبير عن تجربة ذهنية أو حالة روحية، وغالبًا ما يتخذ من منظر طبيعي أو موقف بسيط نقطة انطلاق نحو تأملات فلسفية أو صوفية، لكن التركيز الأساسي يكون على الأفكار والمشاعر الداخلية للشاعر، والحركة فيه غالبًا ما تكون حركة فكرية أو روحية، والزمان والمكان قد يفقدان حدودهما الواقعية ليصبحا رموزًا لحالات وجودية أعمق، واللغة تميل إلى التجريد والرمزية، والإيقاع قد يكون هادئًا وعميقًا، ويهدف إلى إثارة الفكر والتأمل لدى المتلقي، ونجد أمثلة له في شعر الزهد والتصوف، وفي بعض قصائد الشعر الحديث التي تعالج قضايا الوجود والمصير(١٨).

---

(١٦)– ينظر: الفن ومذاهبه في الشعر العربي، د/شوقي ضيف، دار المعارف، الطبعة الحادية عشرة، ص ١٢٠.

(١٧)– ينظر:. التصوير المشهدي في الشعر العربي المعاصر، ص١٢٨.

(١٨)– ينظر:.النقد الأدبي الحديث، د/ محمد غنيمي هلال، نهضة مصر للطباعة، ط١، ص٤١٠وما بعدها.

- **المشهد الرمزي/ الأسطوري**:

يمثّل هذا النوع تطورًا معاصرًا في بناء المشهد الشعري، ويقوم على استدعاء الرموز والأساطير لبناء مشهد شعري عميق الدلالة، تتجاوز عناصره المعنى الظاهري إلى تأويلات ثقافية أو وجودية متعدّدة، وتُستعار الشخصيات أو الأحداث من الأسطورة أو التاريخ أو التراث الديني لتؤدي وظائف رمزية جديدة داخل النص، واللغة في هذا النوع مكثفة موحية، غالبًا ما يكتنفها الغموض، وتتشابك الصور فيها ضمن فضاء تأويلي يهدف إلى استثارة اللاوعي الجمعي، أو التعبير عن رؤى كونية شاملة، وقد برز هذا النوع بشكل خاص في الشعر العربي المعاصر، متأثرًا بالمدارس الرمزية والسريالية الغربية [١٩].

لا تُعدّ هذه الأنواع قوالب جامدة، بل قد تتداخل في القصيدة الواحدة، أو يتضمن المشهد الواحد أكثر من سمة مشهدية؛ فقد يبدأ مشهد بوصفٍ بصري دقيق، ثم يتطور إلى مشهد تأملي أو درامي بحسب البنية الانفعالية للنص وتطور الدلالة فيه، غير أن هذا التصنيف يظل مفيدًا لفهم البنية المشهدية في الشعر العربي، ويمثّل أداة تحليلية تسهم في كشف تنوّع طرائق التصوير الشعري ووظائفه الجمالية والدلالية.

ثالثا: مرجعيات المشهدية ومكوناتها في الشعر العربي:

لا ينشأ مفهوم نقدي من فراغ، بل يتكئ غالبًا على تراث معرفي سابق ويستلهم من حقول فنية مجاورة، ومفهوم البنية المشهدية في الشعر العربي– وإن كان مصطلحًا حديثًا نسبيًا– إلا أن جذوره تمتد عميقًا في التراث البلاغي والنقدي العربي، كما تتضح مكوناته الأساسية من خلال تحليل النصوص الشعرية نفسها.

- **البلاغة العربية والمشهدية**:

اهتمت البلاغة العربية، بفروعها الثلاثة (البيان، والمعاني، والبديع)، بالوسائل الفنية التي تمنح الكلام تأثيرًا وجمالاً، وقدرة على التصوير والإقناع، ويُعدّ علم البيان– على وجه الخصوص– مرجعية أساسية للمشهدية، بما يتضمنه من مباحث حول: التشبيه، والاستعارة، والكناية، والمجاز؛ فهذه الأدوات البيانية هي التي تمكن الشاعر من تجسيد المعاني المجردة، وتحويلها إلى صور حسية، وهي اللبنات الأولى في بناء أي مشهد شعري، فالاستعارة، كما يرى الجرجاني، تمنح الصورة حياة وحركة [٢٠]، والتشبيه يقرّب

([١٩])– ينظر:. زمن الشعر، أدونيس، د/ علي أحمد سعيد، الساقي للنشر والتوزيع، ص٩٥ وما بعدها.

([٢٠])– ينظر: كتاب أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني، تحقيق د/محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٩١، ص ٥٥.

(ISSN: 2536 - 9555)

البعيد، ويوضح الغامض من خلال المقارنة الحسية، كما أن مباحث علم المعاني المتعلقة بالتقديم والتأخير، والذكر والحذف، والفصل والوصل، تساهم في تنظيم عناصر المشهد وتوجيه انتباه المتلقي، وحتى علم البديع، بما فيه من محسنات لفظية ومعنوية، يمكن أن يساهم في تعزيز الجانب الصوتي أو البصري للمشهد.

- **فن الوصف وعلاقته بالمشهدية**:

يُعدّ الوصف من أبرز الأغراض الشعرية في التراث العربي، وقد برع الشعراء العرب منذ العصر الجاهلي في وصف كل ما يحيط بهم: الأطلال، والديار، والرحلة، والناقة، والفرس، والصحراء، والليل، والبرق، والمطر، والمعارك، ومجالس اللهو، وغيرها، وهذا الاهتمام بالوصف يمثل تجليًا مبكرًا للنزعة المشهدية في الشعر العربي؛ فالوصف لا يقتصر على ذكر الصفات، بل يسعى إلى رسم لوحات بصرية متكاملة، ينقل من خلالها الشاعر تجربته الحسية وانطباعاته عن الموصوف، وقد أشار النقاد القدماء إلى أهمية إصابة الوصف والتصوير الدقيق [٢١].

إن تقنيات الوصف، من تدقيق في التفاصيل، واستخدام للحواس المختلفة (البصر، والسمع، والشم، واللمس)، وتوظيف للألوان والحركة، هي نفسها الأدوات التي يعتمد عليها الشاعر في بناء المشهد الشعري[٢٢].

- **السرد الشعري والمشهدية**:

على الرغم من غلبة الطابع الغنائي على الشعر العربي، إلا أنه لم يخلُ من عناصر سردية، تمثلت في: قصص الأيام، وأخبار المعارك، وحكايات العشاق، ووصف الرحلات، وهذا الجانب السردي يتطلب بالضرورة بناء مشاهد متتابعة لتقديم الأحداث والشخصيات وتطورها، فالقصة الشعرية– مهما كانت بسيطة– تحتاج إلى تحديد الزمان والمكان، ورسم الشخصيات، وتصوير الأفعال والحوارات، وهو ما يقع في صلب مفهوم المشهدية، وقد أدرك بعض النقاد القدماء أهمية (حسن التخلص) و(ترتيب الأحداث) في القصائد التي تتضمن جانبًا قصصيًا، مما يشير إلى وعي مبكر بأهمية البناء السردي

([٢١])– ينظر: الشعر والشعراء، ابن قتيبة الدينوري، أبو محمد عبد الله بن مسلم، تحقيق: د/أحمد محمد شاكر، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٢. ج١، ص ٥٩٠.

([٢٢])– ينظر: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، د/إحسان عباس، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الطبعة الرابعة، ٢٠٠٤. ص ١٥٠.

والمشهدي[٢٣]، وفي العصر الحديث، مع تطور القصيدة العربية وظهور قصيدة التفعيلة وقصيدة النثر، تعاظم دور السرد والمشهدية، وأصبح بناء المشاهد المتتابعة تقنية أساسية في تشكيل القصيدة[٢٤].

رابعاً: أبرز مكونات المشهدية:

تتألف البنية المشهدية من مجموعة من المكونات الأساسية التي تتفاعل فيما بينها لتشكيل المشهد.

الفضاء (الزمان والمكان) :هما الإطار الحاضن للمشهد، الزمان قد يكون فلكيًا (ليل، نهار، فجر)، أو تاريخيًا (عصر معين، حدث تاريخي)، أو نفسيًا (زمن الذكرى، زمن الحلم)، والمكان قد يكون مفتوحًا (صحراء، بحر، ساحة معركة) أو مغلقًا (قصر، خيمة، غرفة)، واقعيًا أو خياليًا، وتحديد الزمان والمكان بدقة يساهم في خلق الإيهام بالواقعية، أو قد يوظف بشكل رمزي للدلالة على حالة نفسية أو فكرة معينة، إن تفاعل الزمان والمكان يخلق الزمكانية التي تشكل خلفية المشهد[٢٥].

الحدث والحركة:الحدث هو الفعل المركزي أو الموقف الذي يصوره المشهد، وقد يكون حدثًا خارجيًا (معركة، رحلة، لقاء) أو داخليًا (صراع نفسي، تأمل)، وأما الحركة فهي عنصر أساسي يمنح المشهد حيويته وديناميكيته، وقد تكون حركة فيزيائية للشخصيات أو الأشياء (سير، قتال، طيران)، أو حركة للكاميرا الشعرية (انتقال من العام إلى الخاص، تقريب، إبعاد)، أو حركة داخلية للمشاعر والانفعالات، وتساهم طبيعة الحركة وسرعتها في تحديد نوع المشهد (وصفي ساكن أو درامي متوتر)[٢٦].

الفاعل/الشخصيات:هم صناع الحدث أو المتأثرون به، وقد يكونون شخصيات رئيسية أو ثانوية، بشرية أو غير بشرية، ويهتم الشاعر برسم ملامحهم الخارجية (الشكل،

---

(٢٣)- ينظر: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: د/محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، الطبعة الثالثة، ١٩٨٦م، ص ٣٥٠).

(٢٤)- ينظر: الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، د/عز الدين إسماعيل، دار الفكر العربي، القاهرة، الطبعة الثالثة، ١٩٨٨م، ص ٣٠٠.

(٢٥)- ينظر: في معرفة النص: دراسات في النقد الأدبي، د/يمنى العيد، دار الآفاق الجديدة، بيروت، الطبعة الثالثة، ١٩٨٥، ص ٩٧.

(٢٦)- ينظر: جدلية الخفاء والتجلي: دراسات بنيوية في الشعر، د/كمال أبوديب، دار العلم للملايين، بيروت، الطبعة الرابعة، ١٩٩٥، ص ١١٥.

(ISSN: 2536 - 9555)

الملبس) والداخلية (الأفكار، المشاعر، الدوافع)، وتصوير أفعالهم وأقوالهم (الحوار)، وطريقة تقديم الشخصيات وتفاعلها تحدد بشكل كبير طبيعة المشهد الدرامية أو الوصفية(٢٧).

الصوت/الإيقاع: لا تقتصر المشهدية على ما يُرى، بل تشمل أيضًا ما يُسمع، فالأصوات داخل المشهد (أصوات بشرية، حيوانية، طبيعية، موسيقية) تساهم في خلق الجو العام وتعزيز الواقعية أو التأثير النفسي، كما أن الإيقاع الشعري (الوزن، والقافية، والتكرار، والتوازي، والتدوير) يلعب دورًا هامًا في تشكيل الإطار الصوتي للمشهد، فالتفعيلات السريعة قد تناسب مشاهد الحركة والمعارك، بينما التفعيلات البطيئة قد تناسب المشاهد التأملية أو الحزينة(٢٨).

زاوية التصوير: هي الكيفية التي يُعرض بها المشهد أمام المتلقي، وتؤدي دورًا مهمًا في توجيه الانطباع النفسي والجمالي تجاه الحدث أو الشخصية؛ فإذا كانت الزاوية من الأعلى نحو الأسفل، فإنها غالبًا ما توحي بضعف الشخصية أو صِغَرها في نظر الرائي، أما إذا كانت من الأسفل إلى الأعلى، فإنها تمنح المشهد طابعًا من العظمة أو السيطرة، وقد تُستخدم الزاوية المائلة للتعبير عن اختلال التوازن أو القلق، في حين توحي الزاوية الأمامية بالحياد والواقعية(٢٩).

أما في الشعر؛ فزاوية التصوير تُفهم بوصفها المنظور الذي ينقل من خلاله الشاعر المشهد، سواء من داخل الحدث كأن يكون المتكلم طرفًا فيه، أو من خارجه كمراقبٍ خارجي، مما يحدد طريقة تفاعل القارئ مع الصورة.

الإضاءة/الألوان: الإضاءة والألوان عنصران متكاملان في بناء المشهد؛ حيث تسهم الإضاءة في إبراز التفاصيل وتوجيه نظر المتلقي، بينما تعبّر الألوان عن الحالة النفسية والجو العام؛ فالإضاءة القوية تُضفي وضوحًا وطمأنينة، في حين توحي الإضاءة الخافتة

(٢٧)– ينظر: علم الأسلوب: مبادئه وإجراءاته، د/صلاح فضل، دار الشروق، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٩٨م، ص ١٥٢.

(٢٨)–ينظر: الشعر العربي المعاصر، د/عز الدين إسماعيل، ص ٢١٥.

(٢٩)–ينظر: معجم المصطلحات السينيمائية، ماري– تريز جورنو، إدارة: ميشيل ماري، ترجمة: فائز بشور، باريس، د.ت، ص٦.

بالغموض أو الحزن[٣٠]، وعندما تتفاعل الإضاءة مع الألوان، يُولد المشهد إحساسًا بصريًا مركبًا يُثري التجربة الجمالية ويعمّق التأثير النفسي والدلالي، والألوان (سواء كانت ألوانًا طبيعية أو رمزية) تساهم في تحديد ملامح المكان والشخصيات والحالة النفسية؛ فالألوان الزاهية قد تدل على الفرح والحياة، بينما الألوان القاتمة قد تدل على الحزن والموت، إن التلاعب بالإضاءة والألوان يمنح الشاعر قدرة كبيرة على توجيه رؤية المتلقي وخلق التأثير المطلوب[٣١].

الزوم zoom:هو أسلوب بصري يُستخدم لتقريب المشهد (Zoom in) أو إبعاده (Zoom out)، ويُسهم في توجيه انتباه المتلقي؛ فالتقريب يُبرز التفاصيل ويُوحي بالأهمية أو التوتر، بينما الإبعاد يكشف المشهد كاملًا، ويوحي بالاتساع أو البعد، ويُستخدم الزوم في الأدب مجازًا للانتقال بين التركيز على التفاصيل الدقيقة أو المشهد الكلي، مما يعمق المعنى ويزيد من الأثر الجمالي[٣٢].

الفلاش باكFlashback: أو ما يُعرف بالاسترجاع أو العودة إلى الوراء؛ هو لحظة يتوقّف فيها السرد ليعود إلى حدث سابق في حياة الشخصية أو في سياق القصة، يُستخدم هذا الأسلوب كي يفهم القارئ ما الذي جرى في الماضي وكيف يؤثّر على ما يحدث الآن؛ أحيانًا يظهر الفلاش باك في شكل ذكرى عابرة، أو حوار، أو حتى صورة ذهنية تتسلل إلى عقل الشخصية[٣٣]. إن الوعي بهذه المكونات المتنوعة وتحليل طريقة تفاعلها في النص الشعري هو مفتاح فهم البنية المشهدية وتأويل دلالاتها العميقة.

---

(٣٠)-ينظر: معجم المصطلحات السينيمائية، ماري- تريز جورنو، ص٦٤، ٣٥ ، وينظرتحليل التكوين البصري عند : Kress, G., & van Leeuwen, T. (2006). Reading images: The grammar of visual design (2nd ed.). Routledge.

(٣١)- في نظرية الأدب، د/شكري عزيز الماضي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠٥، ص ١٣٨.

(٣٢)-ينظر: معجم المصطلحات السينيمائية، ماري- تريز جورنو، ص١٠٧.

(٣٣)-ينظر: السابق، ص٤٩.

(ISSN: 2536 - 9555)

المبحث الثاني
تحليل البنية المشهدية في قصيدة وصف إيوان كسرى للبحتري

البحتري وسينيته الشهيرة:

هو الوليد بن عبيد الله بن يحيى بن عبيد الله بن شِملال بن جابر بن سلمه بن مُسْهِر بن الحارث بن خيثم[٣٤]، ولد في منبج– قرية من قرى الشام– عام ٢٠٤هـ– ٨٢١م[٣٥]، ونشأ فيها وتلقى تعليمه الأول على يد شعراء وأدباء عصره، ثم انتقل إلى العراق فاتصل بالخلفاء والوزراء ومدحهم، وكان الخليفة المتوكل أبرز ممدوحيه، وقد عاش البحتري حياة حافلة بالإبداع الشعري، وتوفي سنة ٢٨٤هـ[٣٦].

يُعد البحتري أحد أعلام الشعر العباسي، وركنًا من أركان مدرسة الصنعة التي تهتم بجمال اللفظ وروعة التصوير، وقد اشتهر بشعره الوصفي الذي يتميز بالدقة والتفصيل والحيوية، حتى لُقب بـ (شاعر الوصف) و(صناجة العرب)، ويؤيد ذلك قول الأمدي (ت ٣٧٠هـ)– وهو يوازن بينه وبين أبي تمام (ت٢٣١هـ)–: "وإنهما لمختلفان؛ لأن البحتري أعرابي الشعر مطبوع، وعلى مذهب الأوائل، وما فارق عمود الشعر المعروف، وكان يتجنب التعقيد ومستكره الألفاظ"[٣٧]، ويرى عبدالقاهر الجرجاني (ت٤٧١هـ) أن عبقرية البحتري وتفوقه على أقرانه تكمن في دقة اختيار معانيه، وتقريب البعيد الغريب، ومهارته في تسهيل الوحشي وتيسيره، يقول: "وإنك لا تكاد تجد شاعرًا يعطيك في المعاني الدقيقة من التسهيل والتقريب، ورد البعيد إلى المألوف القريب ما يعطي البحتري، ويبلغ في هذا

---

[٣٤]– الأغاني، لأبي الفرج الأصفهاني، تحقيق: د/عبدالكريم العزباوي، إشراف: محمد أبو الفضل إبراهيم، ط الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٣م، ج٢١، ص٣٧.

[٣٥]– وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، لأبي العباس شمس الدين أحمد بن محمد بن أبي بكر بن خلكان، تحقيق: د/ إحسان عباس، ط: دار صادر بيروت، ج٦، ص٢١.

[٣٦]– السابق، ص٢٢.

[٣٧]– الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، لأبي القاسم الحسن بن بشر الآمدي، تحقيق: د/السيد أحمد صقر، ط: دار المعارف ط٤، ج١، صـ٤.

الباب مبلغه "[٣٨] ، ومن أبرز موضوعات شعره: المدح، والوصف، والغزل، والرثاء، والفخر.

سينية إيوان كسرى:

تُعد سينية البحتري من روائع الشعر العربي الوصفي، ومن أبهى ما جادت به القريحة العباسية في رسم المشهد الحضاري نظمها بعد أن واجه جفاءً من ابن عمه في العراق، فرحل إلى المدائن (جنوب بغداد) حيث إيوان كسرى؛ ليتأمل أطلال الحضارة الفارسية ويتعزى بها عن همومه.

تبدأ القصيدة ببيت شهير يعلن فيه البحتري اعتزاله ما يدنس النفس[٣٩]:

صُنْتُ نَفْسِي عَمَّا يُدَنِّسُ نَفْسِي وَتَرَفَّعْتُ عَن جَدَا كُلِّ جِبْسِ

تتميز هذه القصيدة بأنها تجمع بين الوصف الحسي الدقيق للإيوان وصوره ونقوشه، والتأمل الفلسفي العميق في مصائر الأمم والحضارات، كما تتميز ببنيتها المشهدية المتكاملة التي تنقل المتلقي بين مشاهد متنوعة، من وصف الإيوان الخارجي، إلى وصف صورة المعركة المنقوشة على جدرانه، إلى تخيل مجلس الشراب في الإيوان، إلى استحضار مشاهد من ماضي الإيوان المجيد، وقد نالت هذه القصيدة اهتمامًا نقديًا واسعًا قديماً وحديثاً؛ لما تتميز به من قيمة فنية وتاريخية وفلسفية.

وتُعد أنموذجاً فريداً للمشهدية البصرية في الشعر العربي؛ حيث استطاع البحتري من خلالها أن يرسم لوحة شعرية متكاملة تجمع بين الوصف والتأمل، وبين الماضي والحاضر، وبين الذات والموضوع.

وسيُعالج النص من خلال تقسيمه إلى سبعة مشاهد كبرى وفق بنيته التصويرية وتوزيعه الدلالي:

---

[٣٨]– أسرار البلاغة، عبدالقاهر بن عبدالرحمن الجرجاني، قرأه وعلق عليه:د/ محمود محمد شاكر، ط المدني القاهرة،١٩٩١م، ط:١، ص١٤٦.

[٣٩]– ديوان البحتري، تحقيق: حسن كامل الصيرفي، دار المعارف، مصر، ط٣، ص١١٥٢، الجبس: الجبان واللئيم والفاسق والثقيل الروح.

(ISSN: 2536 - 9555)

١- مشهد الاعتزال والتسامي الذاتي:(**الأبيات ١- ١٠**)

يفتتح البحتري القصيدة بتأكيد صونه لنفسه ورفعة مقامه عن كل ما يُدنّسها، في موقف أخلاقي سامٍ يعبّر عن تمرد داخلي واعتزال لما لا يليق بمكانته، إنه صوت الذات في لحظة صفاء واعتزاز.

٢- مشهدالرحيل نحوالمدائن وحنين الأطلال،(**الأبيات١١**: **٢١**)

تغلب نغمة الشجن والحنين؛ إذ يتوجه البحتري نحو المدائن متأمّلًا في أطلال المجد السالف، ومسترجعًا جراحه القديمة في مشهد تتداخل فيه صور الانهيار مع استحضار العظمة الغابرة، فتصبح الأطلال رمزًا لفقد الحلم وانكسار الذات.

٣- مشهد صورة أنطاكية الفنية (**الأبيات٢٢**: **٢٨**)

يمثل هذا المشهد قمة التصوير الفني في القصيدة؛ حيث يحوّل البحتري الوصف إلى لوحة فنية حية تُظهر المعركة بين الروم والفرس؛ حيث يتداخل البصري بالحركي في مشهد صاخب يفيض بالدقة والتوتر، ويُظهر هذا المشهد قدرة البحتري على الجمع بين الجمالية والفكرة؛ حيث يُصور المشهد على أنه عملية فنية تتجسد في الأبعاد المكانية والزمانية من خلال الصراع وتداخل الألوان.

٤- مشهد الخمر والتخييل النفسي(**الأبيات٢٩** :٣٤)

ينتقل البحتري إلى العالم النفسي؛ حيث يتماهى الخيال مع الواقع، وتنعكس حالته النفسية المضطربة عبر صور سريالية تنبع من أثر الخمر والاغتراب الداخلي، في مزيج بين الوعي واللاوعي.

٥- مشهد وصف الإيوان معمارياً ووجدانياً،**الأبيات**(**٣٥- ٤٣**)

يتحوّل الوصف إلى استبطان معماري؛ إذ يرسم البحتري عظمة الإيوان بعيون حزينة تتأمل زواله، ويتحول البناء من رمز للقوة إلى شاهد على انهيار حضارة، في تماهٍ بين المكان الخارجي والانكسار الداخلي.

٦- مشهد الاسترجاع التاريخي والحسرة على الزوال (**الأبيات٤٤- ٥١**)

ينبعث الماضي من الذاكرة حيًّا نابضًا؛ حيث يسترجع البحتري أمجاد الفرس، وتغدو الحسرة غلالة تكسو الصورة الشعرية، ليعبّر عن فقدان زمن لا يعود، ويحول الذكرى إلى مرآة للألم المعاصر.

٧- مشهد التأريخ والوفاء للفرس ومجدهم الأبيات(٥٢- ٥٦)

تُختتم القصيدة بلحظة تصالح ووفاء؛ حيث يُثبت البحتري انتماءه الرمزي لمجد الفرس، معترفًا بفضلهم، ومؤرّخًا لحضارتهم، في ختام يوازن بين التأمل الواقعي والتمجيد التاريخي.

التحليل المشهدي للقصيدة:

المشهد الأول: مشهد الاعتزال والتسامي الذاتي: من البيت(١- ١٠):

يفتتح البحتري قصيدته بمشهد تأملي داخلي يدور في فضاء الذات العارفة والمحتجة، فالمكان هنا ليس جغرافيًّا؛ بل وجوديًّا يتشكل داخل نفس البحتري، أما الزمان فمطلق غير محدد؛ يستبطن فترات من التقلّب والاختبار، ونرى الذات الشاعرة في عزلة أخلاقية تطل من علٍ على العالم، وتراقب انحدار القيم من موقع رفيع متعالٍ، **فيقول**(٤٠):

١- صُنتُ نَفسي عَمّا يُدَنِّسُ نَفْسِي وَتَرَفَّعتُ عَن جَدَا كُلِّ جِبْسِ
٢-وَتَمَاسَكْتُ حِيْنَ زَعْزَعَنِي الدَّهْـ ـرُ التِماسًا مِنْهُ لِتَعْسي وَنَكْسِي
٣-بُلَغٌ مِن صُبَابَةِ العَيشِ عِنْدِي طَفَّفَتْها الأَيَّامُ تَطْفِيفَ بَخْسِ
٤-وَبَعيدٌ مابَيْنَ وَارِدِ رِفْهٍ عَلَلٍ شُرْبُهُ، وَوَارِدِ خِمْسِ
٥-وَكَأَنَّ الزَّمانَ أَصبَحَ مَحمُو لاً هَوَاهُ مَعَ الأَخَسِّ الأَخَسِّ
٦-وَاشْتِرَائي "العِراقَ" خُطَّةُ غَبْنٍ بَعْدَ بَيْعِي الشَّآمَ بَيْعَةَ وَكْسِ
٧-لاتَرُزْنِي مُزَاوِلاً لِاختِبَارِي بَعدَ هَذِي البَلْوَى فَتُنْكِرَ مَسِّي
٨-وَقَديماً عَهِدْتَني ذَا هَنَاتٍ آبِيَاتٍ عَلَى الدَّنِيَّاتِ شُمْسِ
٩-وَلَقَد رَابَني نُبُوُّ اِبْنُ عَمّي بَعْدَ لِينٍ مِنْ جَانِبَيْهِ وَأُنْسِ
١٠-وَإِذا ماجُفِيتُ كُنْتُ جَدِيرًا أَنْ أُرَى غَيْرَ مُصْبِحٍ حَيْثُ أُمْسِي

(٤٠)- ديوان البحتري، ص:١١٥٢.

(ISSN: 2536 - 9555)

يتسم المشهد بالطابع النفسي الذاتي؛ إذ يشكل مقدمة ذاتية تعكس صراعًا نفسيًا عميقًا بين البحتري وواقعه المتقلب، ويسرد في هذا المشهد تأملاته الذاتية ونضجه الأخلاقي في مواجهة الظروف القاسية، فيقول[٤١]:

صُنتُ نَفسي عَمّا يُدَنِّسُ نَفسي وَتَرَفَّعتُ عَن جَدا كُلِّ جِبسِ

في هذا المطلع تتجلّى **(الأنا)** الشاعرة بوصفها الشخصية المركزية في المشهد، في لحظة افتتاحية تحمل سمات المونولوج الداخلي، وتتحدد زاوية الرؤية من الداخل؛ **حيث** يتخذ البحتري لنفسه موقعًا أخلاقيًّا ساميًا مستخدمًا ضمير المتكلم **(صُنتُ، ونفسي)** ليؤكد حضور**الذات** كفاعل واعٍ نقيّ، ويجسد الفعل **(صُنت)** حركة داخلية قائمة على الكبح والتعالي، فيما يعمّق تكرار (نفسي) التوتر الداخلي بين قطبي الطهر والتدنيس، وهذه الثنائية الصوتية تولّد توسيعًا بصريًّا داخليًّا؛ حيث تنعكس المعركة الأخلاقية على شاشة الوعي، لا على الواقع الخارجي.

ثم يتابع البحتري في نفس السياق مُحدثًا زلزلة في الصورة، وكأن المشهد يتحرك من السكون إلى الاضطراب، بقوله[٤٢]:

وَتَماسَكتُ حينَ زَعزَعَني الدَهْرُ التِماسًا مِنهُ لِتَعسي وَنَكسي

يتصاعد التوتر الدرامي مع البيت الثاني؛ حيث يفصح الفعل **(تماسكت)**؛ عن مقاومة داخلية شديدة لهجوم خارجي يتمثل في الدهر؛ الذي يتحول إلى كيان يهز الكيان النفسي، كما ترسم كلمة**(زعزعني)** زاوية تصوير مائلة توحي بالاختلال والانهيار، تُقَابلها زاوية مقاومة ثابتة لدى البحتري، واللغة الشعرية في هذا المشهد قائمة على تقابل دلالي محكم: النبل في مقابل الجبس، والصون في مقابل التدنيس، والرفعة في مقابل الابتذال؛ هذه التباينات تشكل آليات أسلوبية للبنية المشهدية، وتمنح الصور الشعرية بعدًا تركيبيًّا يعكس الموقف النفسي والفكري.

يتوتر الإيقاع قليلًا، وتزداد الحركة، ويصبح الزمن نفسه شخصية سلبية، تُهاجم، ويحتفظ المشهد بزاوية داخلية، لكن الإضاءة تتحول إلى متقطعة، فيها ظل وحركة، مما

([٤١])– ديوان البحتري، ص١١٥٢.

([٤٢])– السابق، نفسه.

يضفي على اللقطة صراعًا نفسيًا خافتًا، والذات ما تزال صامدة، في لقطة طويلة تختبر صلابتها أمام اضطراب الزمن.

ثم ينتقل البحتري إلى أفق مشهدي جديد، أكثر إحباطًا؛ حيث يتحول العيش إلى كيلٍ ناقص، والزمان إلى بخسٍ في المكيال، حين يقول(٤٣):

بُلَـغٌ مِـن صُـبابَةِ العَـيشِ عِنـدي طَفَّفَتهـا الأَيّـامُ تَطفيـفَ بَخـسِ

تتخذ الصورة الشعرية هنا طابعًا بصريًّا قويًّا يقوم على تجسيد المعاناة فالعَيش يُصوَّر على هيئة بضاعة قليلة، ويُشخّص الزمن على أنه تاجر غاشٌّ يطفّف الكيل، ويُستدعى الحِسُّ البصري بشكل ضمني عبر فعل **(طفّفتها)**؛ الذي يوحي بحركة يدٍ تُفرغ الميزان عن عمد، كما تظهر آلية التكبير والتصغير داخل المشهد؛ حيث تتضاءل قيمة الحياة وتتقلص إلى **(بُلَـغٌ)**؛ أي فتاتٍ من العيش؛ مما يعكس الإضاءة الخافتة التي تطغى على خلفية المشهد، مقابل **(تطفيف)** الأيام، وكأن الزمن يتلاعب بالبحتري و**(يبخس)** قدره وعيشه.

ويمضي البحتري في توسيع المشهد البصري باستخدام تقنية المفارقة؛ حين يقارن بين واردي النعيم والبؤس، فيقول(٤٤):

وَبَعيـــدٌ مـــابَينَ وارِدِ رِفْـــهٍ عَلَـــلٍ شُـــربُهُ وَوارِدِ خِمـــسِ

ينتقل البحتري من الذات إلى مقارنة بين حالتين متقابلتين مشهد مزدوج بين من يشرب مترفًا، ومن يرد ماءً بخوفٍ وفقْر؛ هذه صورة مشهدية تتبدى فيها التباينات الاجتماعية في مشهد **(خارجي خافت)**؛ حيث يُقابَل (الرفه) بالـ(خِمس)، هذه الطباقية البصرية تؤسس لفضاء مُمَسرَح يبرز فيه التفاوت الاجتماعي الجائر.

وتُوظَّف المفردات هنا ببعد لوني ضمني: فـ**(رفه)** يوحي بالضياء والراحة، و**(خمس)** يُحيل إلى الغبرة والقحط، وتبدو الإضاءة هنا مائلة نحو العتمة مما يعمّق شعور

(٤٣)- ديوان البحتري، ص١١٥٢.
(٤٤)- السابق، ص١١٥٣.

(ISSN: 2536 - 9555)

الحرمان، والزمان هنا يمتد، ويمارس قسوته بالتفاوت، أما زاوية التصوير فهي علوية، ترصد المفارقة من أعلى.

ننتقل إلى عنصر الانتقال البصري داخل المشهد، حيث يتحوّل الزمن إلى كائنٍ يُحمل، لا فاعل، بل مفعول به، تقوده الأهواء السافلة، فيقول البحتري(٤٥):

وَكَـأَنَّ الزَمـانَ أَصـبَحَ مَحمـولاً هَـواهُ مَـعَ الأَخَـسِّ الأَخَـسِّ

في لقطة رمزية خالصة يُصوَّر الزمان كجسم يُحمل، له **(هوى)** أو رغبة، وقد تماهى مع **(الأخسّ)**، في انقلاب قيميّ مروّع، وهنا تبلغ زاوية الرؤية أعلى درجاتها تشاؤمًا؛ إذ لم يعد الزمان حياديًّا، بل أصبح فاعلًا منحازًا ضد القيم والعلو، ويكاد هذا المشهد يُختتم بـ عدسة تصوير واسعة تكشف انكسار المعايير الكبرى، بانحياز العالم إلى الدون.

ويُغلق المشهد ببيت سياسي الهوى، شديد الرمزية(٤٦):

واشـتِرائي العـراقَ خُطَّـةُ غَـبنٍ بعـدَ بَيعـي الشـآمَ بَيعَـةَ وَكـسِ

المشهد هنا بصري بالكامل كأنه خريطة تتحرك؛ فالعراق صفقة خاسرة، والشام بيع رخيص، ويكتسب المشهد طابعًا سياسيًّا ساخرًا، ويوسع البحتري من أفق مشهده الداخلي ليتصل بالجغرافيا السياسية، ويجعل من الأرض مسرحًا للخذلان، ومن المدن رموزًا للربح والخسارة النفسية والمعنوية، وتتحول العراق والشام من أمكنة إلى دلالات نفسية وقِيَمية، ويُعاد تشكيل المشهد من زاوية اقتصادية مجازية تحمل في طياتها نقدًا مرًّا للظرف السياسي والاجتماعي.

يوظف البحتري معجمًا تجاريًّا واضحًا **(شراء، غبن، بيع، بيعة وكس)**، وهذه المصطلحات تُحدث انزياحًا في المشهد من التأمل الشخصي إلى مستوى الاقتصاد الرمزي؛ حيث تتحوّل قرارات الحياة الكبرى– كالهجرة من الشام إلى العراق– إلى صفقة خاسرة، والاغتراب إلى نتيجة من نتائج **(الغبن)**.

تتسع الزاوية البصرية في هذا البيت؛ حيث تنتقل من اللقطة القريبة لوجه البحتري إلى مشهد بانورامي يعرض مشهد الأرض؛ مشهد مدينتين: الأولى **(الشام)** ذات طابع

(٤٥)– ديوان البحتري، ص١١٥٣.

(٤٦)– السابق نفسه.

وجداني، والثانية **(العراق)** مقر البلاط العباسي، ومقر الرعاية الرسمية، وينتقل من ضوءٍ دافئٍ في الشام إلى ظلالٍ باهتة في العراق، ومن أُلفة الذات إلى تغريب المكان.

يحمل الإيقاع في هذا البيت قدرًا كبيرًا من السخرية المريرة، وتكرار حرفي الكاف والسين في **(وَكسِ)** يُحدث قفلة صوتية توحي بالقطع والانكسار، بينما كلمة **(غبن)** في الصدر توحي بالغفلة والاستغفال، وتتولّد المفارقة هنا من الإقرار بخطأ الاختيار؛ وهي مفارقة ساخرة ذاتية: لم تُرتكب الجريمة ضده فقط، بل هو من ارتكبها بحق نفسه.

الإضاءة في هذا البيت قاتمة**(مشهد داخلي ملبد بالخذلان)** فيه ظلّ من الحزن والتأنيب الذاتي، وألوان المشهد تميل إلى الرماديات؛ فيها استدعاء ضمني لانطفاء البهجة، وانكسار الأمل الذي كان معقودًا على (العراق)، مقرّ الدولة.

يُشكّل هذا البيت نقطة انتقالية مهمّة في المشهد الأول؛ إذ يربط بين **تجربة الذات والمكان السياسي**، وهو تطور طبيعي للمشهد يبدأ من طهارة النفس، ويمر بصراع مع الزمان، ثم يُسقط هذا الصراع على المكان، فينتهي إلى إدراك الاغتراب الكامل، حتى من الخيارات التي ظنّها البحتري خلاصًا.

ويختم هذا المشهد بتعليق ساخر مغمور بالألم[٤٧]:

لا تَرُزنـــــي مُـــــزاولاً لاختبـــــاري بعــد هــذه البلــوى فتُنكــرَ مسِّـــي

يعود البحتري مرة أخرى إلى ذاته، مستخدمًا ضمير المخاطب ليخلق زاوية حوارية داخل المشهد، وموجّهًا نداءً صريحًا– قد يكون إلى القارئ، أو إلى خصم، أو إلى الذات المراقِبة– بألا يُحمّله ما لا يحتمل، ويحمل البيت نبرة **استعطاف مشوبٍ بالمرارة**، فيها رجاء مضمَر بألا تُعاد عليه التجربة القاسية أو يُمتحَن بعد كل هذا الانكسار الذي مرّ به.

يتحرك المشهد هنا في **نبرة صوتية خافتة**؛ صوت مجروح لا يصرخ ولا يحتجّ، بل يتوسّل الهدنة، بعد أن أتت البلوى على قواه، ونلاحظ كيف ينزلق النص من لهجة الكبرياء في مطلع القصيدة **(صنتُ نفسي)** إلى نبرة **الانكسار والاستعفاء** في هذا البيت، ويتحقق هنا نوع من التصوير الصوتي الداخلي؛ فالصوت يتحوّل إلى صدى باهت في

(٤٧)– ديوان البحتري، ص١١٥٣.

(ISSN: 2536 - 9555)

زوايا النفس، تمامًا كما تتحوّل الإضاءة في المشهد من وهج الموقف الأخلاقي إلى ظلال التجربة المريرة.

لكن البحتري لا يُسقِط كبرياءه تمامًا؛ بل يحافظ عليه في نفسه، فيطلب عدم **(الرزّ)**– وهو الفعل الذي يدل على التحريك العنيف أو الاستثارة– في محاولة للدفاع عن بقايا التماسك التي لم تُهدرها البلايا، وهنا يكمُن جوهر **التوتر المشهدي** في البيت؛ فالنفس تقف بين هاوية الانهيار وبين حافة الصمود الأخير، ويصبح هذا التماس بين الهامشين مشهداً قائماً بذاته، مكتملًا في دلالاته وحركته.

ومن حيث ترابط السياق، فإن هذا البيت يُرسّخ نغمة الندم التي بدأها في **(خطّة غبن)**، لكنّه يتجاوز مجرد الندم إلى الإقرار بالعجز عن تحمّل المزيد، وهو تطوّر طبيعي في خطّ المشهد الأول: من **التعالي النقي**، إلى **التورّط في التجربة**، إلى **الخيبة، فالوجع، فطلب الرأفة**، وهكذا تتصاعد الدراما النفسية في هذا المشهد بيتًا بعد بيت، دون أن تفقد تماسكها الموضوعي ولا بنيتها التصويرية.

ثم ينقلنا البحتري إلى الزمن الماضي، فيقول[٤٨]:

وَقَـــديماً عَهِـــدتني ذا هَنـــاتٍ آبِيـــاتٍ علـــى الـــدَّنيّاتِ شُـــمسِ

تستحضر الذات ماضيها في مشهد استعادي(الفلاش باك)، وينقلنا البحتري في هذا المشهد إلى الزمن الماضي، في نوع من الاستدعاء التذكّري، لكنه لا يأتي في هيئة حنين، بل كنوع من **المرافعة الداخلية**؛ لتوكيد صلابته وعلوّه عن الصغائر، فحين يقول: **(عهِدتني ذا هناتٍ)**، لا يعني بذلك أنّه كان كثير الأخطاء، بل يشير إلى أن هناته– إن وُجدت– لم تكن ناتجة عن خنوعٍ أو ممالاة للدنيء، بل كانت دائمًا من موقع الارتفاع.

تتخذ الكلمة المركزية (آبيات) في هذا البيت بعدًا شخصيًّا ونفسيًّا وجماليًّا في آنٍ معًا؛ فهو يأبى على الدنايا، ويأبى على الانكسار، ويأبى على المذلة، وهذا التأبّي يتعانق صوتيًا ودلاليًا مع كلمة (شُمس)، التي تختزل عنفوان الشخصية؛ وكأن البحتري يقول: إنني– وإن بدوت منكسرًا في ظاهر أمري الآن– فإن جذوة الشمم لا تزال كامنة في أعماقي.

(٤٨)– ديوان البحتري، ص ١١٥٣.

يمثل هذا البيت– في السياق المشهدي– نوعًا من **التراجع البصري نحو الوراء**، كما لو أن الكاميرا تنسحب قليلًا لتلتقط لمحة من ماضي البطل، فتكشف أنه لم يكن يومًا مهادنًا للدون، بل كان دائمًا منتصب القامة، شامخ النفس، أبيًّا، وهذا التراجع في المشهد لا يُضعف توتره، بل يزيد من تراكم **الخبرة والانفعال**؛ فالبحتري لا يستجدي التعاطف من فراغ، بل من رصيد سابق من العزة والمواقف.

وهكذا، يُعدّ هذا البيت نقطة تحوّل خفيفة في المشهد، ينتقل بها البحتري من طور **الاعتراف بالخذلان** إلى **طور تثبيت القيمة الذاتية**؛ وكأنّه يقول: نعم، قد انكسرت، لكني لم أكن يومًا ذليلًا، ويستعدّ من خلال هذا البناء التدريجي إلى ما سيأتي لاحقًا من خيبة القرابة وغدر القريب، في البيت التالي، فيقول[٤٩]:

وَلَقَـــد رابَنـــي ابـــنُ عَمِّـــي بعـــدَ لـــينٍ مـــن جانبيـــه وأُنـــسِ

ينقلنا البحتري في هذا البيت إلى **منعطف شعوري حاد** داخل المشهد؛ فبعد أن مهّد لسياق الانكسار العام، وأعاد التوكيد على عزة نفسه في الماضي، ها هو يكشف عن **موضع الخذلان الحقيقي** الذي هزّه من الداخل، والذي لم يكن من الزمن، ولا من الناس عامة، بل من ابن عمه؛ أي من الدم القريب.

الفعل **(رابني)** مشحون بدلالة **الشك والارتياب المؤلم**؛ وكأنّ ما حدث لم يكن مجرد خصومة واضحة، بل **خيانة مغلفة بالغموض** بدأت بلينٍ وودٍّ ظاهر، ثم انقلبت فجأة إلى ما لا يُنتظر، وهذا الانقلاب الصادم يتعزز من خلال التعارض البلاغي في الشطر الثاني: **(بعد لينٍ من جانبيه وأنس)**؛ فالمشهد يُبنى دراميًّا على خيبة الظن العميقة، التي لا تكون إلا ممن كان الأنس به مقرونًا، والقرب منه مضمونًا، ويمكننا تخيّل هذا البيت– من حيث البناء المشهدي– وكأنه لقطة سينمائية مقرّبة (close-up) [٥٠] على وجه البطل لحظة انكسار الثقة.

([٤٩])– ديوان البحتري، ص١١٥٣.

([٥٠])– اللقطة القريبة (close-up): هي لقطة تلفت انتباه المتلقي إلى التفاصيل الدقيقة؛ مثل تعابير الوجه وهمس الشفاه وحركة اليدين، ينظر: معجم المصطلحات السينيمائية، ماري– تريز جورنو، ص٥٥.

(ISSN: 2536 - 9555)

يبدو البحتري هنا– في السياق النفسي– **كمن يزيح النقاب عن الجرح الأشد عمقًا،** وربما لهذا السبب لم يطِل في هذا البيت، ولم يشرح الملابسات، وكأن ذكر الخيانة بحد ذاته كافٍ لفضح حجم الألم.

ونلمح قرارًا بالرحيل رغم الخيبة؛ كأن الجفاء حافز على الفعل، ولو كان هروبًا، في قوله[٥١]:

وإذا مـــا جُفيـــتُ كنـــتُ جـــديرًا أن أرى غيـر مُصـبِحٍ حيـثُ أُمسـي

وهو بيت يشتمل على مفارقة زمانية مؤلمة؛ إذ يتحول الصباح والمساء إلى رمزين للتيه والخذلان، ويتداخل الزمان بالمكان ليُنتج مشهدًا نهائيًا من التلاشي الوجودي.

البحتري هنا لا يكتفي بالإفصاح عن الخذلان، بل يكشف عن **أثره الكاسح** عليه، حتى ليغدو الجفاء سببًا في اقتلاع جذوره من المكان والزمان معًا؛ فالصورة التي يرسمها حين يقول: **(أن أرى غير مُصبحٍ حيث أمسيت)** ليست صورة مكانية بقدر ما هي تحوّل وجوديّ، يعلن فيه أن الجفاء يطيح به من موقعه، ويبعثر استقراره، ويقلب حياته من حال إلى حال.

يقترح البيت– من الناحية المشهدية– انتقالًا صادمًا بين ليل ونهار، أو بالأحرى بين الأمس واليوم، وكأن البحتري يفقد قدرته على البقاء في ذات الموضع الشعوري والمكاني بعد أن يتلقى صفعة الجفاء، ويُضفي التباين الحاد بين **(مصبح)** و**(أمسي)** بعدًا زمنيًّا على الألم، ويجعلنا نرى **مشهدًا متحركًا** لا ثابتًا: مكان يتغير، وضوء يتبدّل، ومصير يتقلب بمجرد أن يُطرد البحتري من دفء الودّ إلى برودة الهجر، وفي هذا المشهد، لا نرى البحتري صلبًا كما في مطلع المقطع، بل نلمح هشاشته الإنسانية؛ إذ يعترف بأن له طاقة تتحمل، وحدودًا تنهار عند الجفاء، خاصة حين يصدر عن القريب.

كما أن في هذا البيت امتدادًا دراميًّا للخذلان الذي أفصح عنه في البيت التاسع؛ فكأنه يقول: لم يكن خذلان ابن عمي مجرد أزمة عابرة، بل كان كفيلاً بخلخلة أساسيّة في وجودي نفسه، حتى ما عدت أنا في المكان ذاته الذي كنته، ولا في الزمان الذي انتميت إليه.

([٥١])– ديوان البحتري، ص١١٥٤.

وبهذا يختتم البحتري هذا المشهد الأول من القصيدة– الذي يمكن تسميته بمشهد (الخذلان والترفّع)– وقد مرّ فيه من التماسك إلى التوجّع، ومن الكرامة إلى النزيف الداخلي، في منحنى تصاعديّ درامي ينذر بتحولات أعمق في المشاهد القادمة.

المشهد الثاني: مشهد الرحيل، والتأمل في أطلال العظمة الزائلة (الأبيات١١: ٢١)

يُعد هذا المشهد تحوّلًا سرديًّا ومشهديًّا بالغ الأهمية في القصيدة؛ حيث ينتقل البحتري من عرض معاناته الذاتية التي شكّلت دافعًا للرحيل في المشهد الأول، إلى مرحلة جديدة تتكشف فيها الصورة البصرية والزمنية والمكانية، ويبدأ فيها تشييد مشهد الرحلة نحو (أبيض المدائن)؛ الموضع الذي ستنفتح فيه أمام المتلقي الرؤية التأملية على خرائب مملكة ساسان، يقول البحتري[٥٢]:

١١–حَضَرَت رَحلِيَ الهُمومُ فَوَجَّهـ ... ـتُ إِلى أَبيَضِ المَدائِنِ عَنسي
١٢– أَتَسَلّى عَنِ الحُظوظِ وَآسَى ... لِمَحَلٍّ مِن آلِ ساسانَ دَرسِ
١٣– أَذكَرَتنِيهُمُ الخُطوبُ التَّوالي ... وَلَقَد تُذكِرُ الخُطوبُ وَتُنسي
١٤– وَهُمُ خافِضونَ في ظِلِّ عالٍ ... مُشرِفٍ يَحسِرُ العُيونَ وَيُخسِي
١٥– مُغدَقٍ بابُهُ عَلى جَبَلِ القَبـ ... ـقِ إِلى دَارَتَيْ خِلَاطَ وَمُكسِ
١٦– حِلَلٌ لَم تَكُن كَأَطلالِ سُعدَى ... في قِفارٍ مِنَ البَسابِسِ مُلسِ
١٧– وَمَساعٍ، لَولا المُحاباةُ مِنّي ... لَم تُطِقها مَسعَاةُ عَنسٍ وَعَبسِ
١٨– نَقَلَ الدَّهرُ عَهدَهُنَّ عَنِ الجِـ ... ـدَّةِ حَتّى رَجَعنَ أَنضاءَ لُبسِ
١٩– فَكَأَنَّ الجِرمازَ مِن عَدَمِ الأُنـ ... ـسِ وَإِخلالِهِ بَنِيَّةُ رَمسِ
٢٠– لَو تَراهُ عَلِمتَ أَنَّ اللَيالي ... جَعَلَت فيهِ مَأتَمًا بَعدَ عُرسِ
٢١– وَهوَ يُنبِيكَ عَن عَجائِبِ قَومٍ ... لا يُشابُ البَيانُ فيهِم بِلَبسِ

(٥٢)– ديوان البحتري، ص١١٥٤– ١١٥٦.

(ISSN: 2536 - 9555)

يبدأ البحتري هذا المشهد ببيت بديع قائم على المفاجأة الدرامية، والانفعال النفسي، إذ يقول[٥٣]:

حَضَـرَتْ رَحْلـيَ الهُمـومُ فَوَجَّهْـتُ إِلـــى أَبـــيَضِ المَـــدائِنِ عَنْســـي

يبدأ البحتري بإعلان سفر لا اختياري، ويخلق التركيب النحوي لجملة **(حضرت رحلي الهموم)** مفارقة تصويرية؛ إذ أسند الفعل إلى **(الهموم)**، مما يمنحها تشخيصًا وحركة؛ فالهمّ لم يعد حالة نفسية كامنة، بل صار كائنًا يتحرك ويقترب من البحتري، وهذا التصوير الحركي يشكّل المدخل البصري لهذا المشهد، ويمنحنا زاوية تصوير من الأعلى، نرى فيها البحتري مشدودًا تحت ضغط همومه، وهي التي تُوجّه **(عنَسه)** أي ناقته صوب أطلال **(أبيض المدائن)**.

وتظهر هنا أولى عناصر التحول المشهدي؛ حيث يقود الحزن الجسدي رحلة البحتري، لا إرادته الذاتية، في بناء تصويري يعكس قهر الداخل على الخارج؛ فالحركة التي أضفاها البحتري على الهموم تجعلنا نرى أنه في حالة من الصراع الداخلي، وهو ما يتجلى في توجيه الرحلة دون أن تكون لديه رغبة حقيقية في السير نحو **(أبيض المدائن)**، وتتّضح المفارقة هنا بين الداخل والخارج؛ حيث تصبح الهموم هي المحرك الفعلي له.

ينتقل البحتري سريعًا من داخله إلى خارج ذاته، ويدخل في بُعد زمني تاريخي عبر تصويره لأطلال مملكة ساسان، فيقول[٥٤]:

أَتَسَـــلّى عَـــنِ الحُظـــوظِ وَآســـى لِمَحَـــلٍّ مِـــن آلِ ساســـانَ دَرْسِ

ينقلنا البحتري في هذا البيت من مشهد الرحلة الافتتاحي إلى أفق تأملي مشهدي؛ حيث يتحوّل المكان المهجور إلى مرآة كاشفة لقدر الإنسان ومصائر العروش.

يتّسم المكان في هذا المشهد بهيبة خرساء؛ فـ**(أبيض المدائن)** ليست مجرد منطقة جغرافية؛ بل موقع رمزي لانهيار مجد ساسانيّ باهر، فهنا يتحول المكان إلى رمز

(٥٣)– ديوان البحتري، ص١١٥٤.

(٥٤)– السابق نفسه.

للزوال، وتأتي حركة الانتقال من الذات إلى التاريخ هنا في لحظة تعالق مشهدي وزمني؛ فالبحتري يحاول أن **(يتسلى عن الحظوظ)**؛ أي أن يخفّف عن نفسه خيبات حاضره، ولكنه لا يجد عزاء إلا في زيارة مكان دَرَس؛ أي تهدّم وزال، كان ذات يوم مقامًا لآل ساسان، وهذا التلاقي بين **(الدرس)** الخراب و**(الأسى)** الوجد يُنتج مناخًا لونيًا قاتمًا، يطغى عليه رماد الأطلال وركام الزمن، فتشبيه الآثار بالدرس (أي الخراب) يظهر أن البحتري لا يسعى فقط للاستجمام، بل هو يبحث عن المكان الذي يعكس انقضاض الزمن على مجدٍ باهر، مما يُظهر محور الزمن داخل المشهد، كما أن البحتري يخلع عن المكان تلك الهيبة التي كانت تكتنفه؛ ليحوله إلى دلالة على السقوط الذي لا مهرب منه، وهي صورة تعمّق من الإحساس بالزمن الضائع.

تتداخل في هذا البيت حركتان مشهديتان: الأولى **خارجية بصرية**؛ حيث يرى البحتري الأطلال الممحوة، والثانية **داخلية وجدانية**، تتجسد في **(آسى)** التي تُظهر تفاعل الذات مع المشهد لا على نحو الرثاء الغنائي، بل على نحو الفهم العميق لمكر الزمن، ويوازي خراب المكان خراب الحظ، فيتماهى المرئي والمحسوس ضمن مشهد شعري مفعم بالتوتر التأملي.

كما يُلاحظ أنّ فعل **(أتسلّى)** يُقدّم مفارقة مشهدية مدهشة؛ فبدل أن يُسلّي البحتري نفسه بمنظر بهيج، يتسلّى بالخراب؛ كأن في التأمل في زوال القصور ما يخفف من وطأة الإخفاق الشخصي، وهذا التحول يُضفي على المشهد بعدًا دراميًا؛ إذ يعكس بنية معكوسة للسلوان: سلوانٌ لا بالفرح، بل بالحطام، إنّه مشهد بانورامي ينفتح من نقطة شخصية ضيقة **(خذلان الحظ)** إلى فضاء تاريخي عريض **(انهيار آل ساسان)**، وتنعكس فيه جدلية البقاء والزوال، والعزلة والسلوان، والإدراك والتأمل، وكلها عناصر مشهدية تندغم في نسيج تصويري واحد متماسك.

ثم تنتقل الكاميرا الشعرية إلى مشهد استرجاعي، ضمن تقنية الفلاش باك المشهدي، فيقول(٥٥):

أَذكَـــرتِنيهُمُ الخُطـــوبُ التّـــوالي وَلَقَـــد تُـــذكِرُ الخُطـــوبُ وَتُنســـي

(٥٥)– ديوان البحتري، ص١١٥٤.

(ISSN: 2536 - 9555)

يتوسّع البحتري في هذا المشهد من خلال استرجاع ماضي ساسان، وكأنّه يعيد بناء الصورة من جديد، ونلاحظ هنا **زاوية الرؤية الذهنية** التي تُحرك الذاكرة البصرية، كما لو أن البحتري يحاول أن يسترجع تفاصيل الماضي المحطم من خلال **الفلاش باك المشهدي**، وتتحول الخطوب إلى جسر زمني يربط الحاضر بالماضي؛ إذ يُنقل البحتري من حالة الحاضر المحطمة إلى صورة الماضي البعيد، وهذه الزاوية تظهر كيف أن الذاكرة تصبح أداة بصرية؛ حيث تنتقل إلى رؤية مشهدية تُظهر الخراب، وتسترجع ملامح العظمة الزائلة.

تنتقل **البنية المشهدية** هنا من **المشاهدة الخارجية** إلى **الذاكرة الداخلية**، في تفاعل عضوي بين ما يُرى وما يُستعاد، فبعد أن واجه البحتري مشهد الدمار في أطلال آل ساسان، بدأت الخُطوب– بما تحمله من قسوة الزمن وضغط الحوادث– تثير في داخله صورًا ماضية، منبعثة من ركام الأطلال، فالمشهد إذًا لا يتوقف عند البصر، بل يتوسّع إلى الذاكرة؛ ذاكرة مشحونة بتاريخ الإمبراطورية، وذاكرة شخصية أيضًا تستجيب لما يُثار من صور الاندثار.

اللافت في هذا البيت هو استخدام البحتري لصيغة الجمع في **(الخُطوب التوالي)**، والتي تُضفي على **المشهد إيقاعًا تراكميًا متسارعًا**، يوحي بتوالي الصدمات والوقائع، وكأن الذكرى لا تأتي ناعمة، بل تُستثار بعنف متلاحق، يُذكّر وينسي في آن واحد؛ وهذه الازدواجية (التذكير والنسيان) تُثري المشهد **بعمق شعوري وفلسفي:** فالزمن لا يُبقي الذكرى نقية، بل يخلطها بالنسيان، وبهذا يعمّق البحتري الوعي بالمشهد الزمني المتداخل بين الماضي والحاضر.

ثم يفتح البحتري زاوية تصوير جديدة، وهي زاوية المنظور البعيد المرتفع، ليصف حالة أهل ساسان، فيقول[٥٦]:

وهُمُ خافضونَ في ظلِّ عالٍ مُشرِفٍ يَحسِرُ العيونَ ويُخسي

(٥٦)– ديوان البحتري، ص١١٥٥.

يرتفع التصوير هنا ليعكس الفخامة الساقطة في صورة مدهشة تعكس التباين بين السقوط المادي والرفعة الوهمية، هذا البيت يرسم **مشهدًا بصريًا فخمًا** يُصوّر فيه القوم الذين عاشوا في مكان مرتفع وعال– يحسرون الأنظار– أي يُسقطون ألباب من يراهم، ثم تأتي هذه الصور لتهبط مع الزمن، وتتحول من مجدٍ يذهل العيون إلى خرابٍ يغيّب الرؤية، فالتلاعب في **زاوية الرؤية** يُمكّن البحتري من إبراز الاختلاف بين العظمة السابغة والانهيار الوشيك، مما يعمّق المفارقة بين الماضي والحاضر، فالبحتري يُبرز لعبة **التناقض** بين الذروة والسقوط؛ فهؤلاء القوم في الماضي عاشوا في مجدٍ **(يُخسي)** مَن ينظر إليهم، لكنّ الزمان نقلهم إلى درس ومحو، مما يعمّق المفارقة المشهدية.

ينتقل البحتري إلى التكوين المكاني، ويستعرض التفاصيل المعمارية للأماكن المدمرة، وتتوسّع الصورة هنا مكانيًا عبر رسم للعمارة والموقع، فيقول(٥٧):

مُغْلَقٍ بابُهُ على جبلِ القبـ ـق إلى دارتي خِلاطَ ومُكسِ

يُواصل البحتري **تشخيص المشهد المكاني** معيدًا بناء الخريطة المكانية بدقّة جغرافية وفنية في آنٍ واحد؛ فـ**(الباب المُغلق)** ليس مجرد رمز للعزلة أو الانغلاق، بل هو عنصرٌ مشهديٌّ يبني حدًّا بصريًّا ونفسيًّا بين الداخل والخارج، وبين العظمة والابتذال، وبين الماضي المتألق والحاضر المُنطفئ.

فالمشهد هنا يتسع في الأفق، ويأخذ طابعًا **بانوراميًّا**؛ حيث يرسم البحتري امتدادًا جغرافيًّا من **(جبل القبق)** الشاهق المعروف بوعورته وموقعه الحدودي، إلى **دارتي خلاط ومُكس**؛ وهما منطقتان في أذربيجان وأرمينيا، كانتا جزءًا من النفوذ الساساني، وهذا الاتساع يُنتج صورة مشهدية **تتّسم بالامتداد والاحتواء**؛ الباب الواحد يغلق على هذه الرقعة الواسعة، وكأنّه مركز الكون الساساني، ويحكمه قصر ذو سيادة مطلقة على تخوم الأرض؛ فـ**(بابه)** وحده يتحكم بكل هذا الحيّز، ما يضفي عليه أبعادًا أسطورية تجعل من القصر مؤسسة وجودية لا مجرّد بناء معماري.

يبرز عنصر التكوين الهندسي– من حيث التكوين البصري– في هذا المشهد؛ إذ يتصوّر المتلقي مبنى مُغلقًا على منطقة جبلية كاملة، مع إحساس بالثقل والانكفاء، بما

(٥٧)– السابق نفسه.

(ISSN: 2536 - 9555)

يوحي بالاندثار المغلق؛ فالقصر العظيم الآن مغلقٌ على مجده، ومطبقٌ عليه كما تطبق الأرض على ساكنيها، إنّه مشهد خاتم وزمن منتهي، أُحكمت عليه الأبواب، لكنه في ذات الوقت يحفظ داخله عالَمًا من الأسرار والتاريخ، فيتماهى الباب المغلق مع فكرة القبر الرمزي، أو الضريح العظيم الذي يحتضن حضارة بائدة.

ثم ينهار هذا العلو في البيت التالي، ويقدم البحتري وصفًا للخراب في هذه الصورة، فيقول(٥٨):

حِلَــلٌ لــم تَــكُ كــأطلالِ سُــعدى فــي قِفــارٍ مــن البســابسِ مُلــسِ

يمضي البحتري في تشكيل **المشهد البصري**، ليقدّم لقطة **سيميائية مدهشة**، يستدعي فيها **المفارقة** بين الماضي المزدهر والحاضر الباهت؛ وذلك من خلال معادلة فنية تقوم على **نفي الشَبَه**: فـ**(الحلل)** التي كانت تملأ المكان ليست كأطلال **(سُعدى)**؛ أي أنها ما زالت ماثلة في مخيّلته، متألقة، ومترفة، ولم تتحول إلى ركام أو خراب كما هو مألوف في قصص الأطلال الجاهلية.

تتأسس البنية المشهدية هنا على مفارقة جمالية وتاريخية؛ فبدل أن يعرض البحتري الدمار بطريقة مباشرة، يأتي من طريقٍ عكسي، يُبيّن فيها أن هذه الحلل تستعصي على الذبول والاندثار المبتذل؛ فهي ليست كالأطلال المهجورة في **(قِفار البسابس الملساء)**، التي محتها الرياح، ومحت ملامحها السنون.

يحضر اللون والملمس والحركة– في المشهد المصوَّر–؛ فـ**(الحلل)** توحي بالألوان الفاخرة، والأقمشة الناعمة، والإشراق، بينما **(القفار الملس)** تلمّح إلى الفراغ الصلد، والسكون الميت، وغياب كل أثر للحياة أو الزينة.

إنّ البنية المشهدية هنا تنفتح على ثنائية **الفن والخراب**؛ حيث تتحول **(الحلل)** إلى أيقونة جمالية، في مقابل **(أطلال سُعدى)** التي تمثل المألوف المندثر، وتُعبّر عن رتابة الزوال وتكرار مشهد الانمحاء الذي ألفه الشعراء، أما البحتري، فاختار **الاستثناء البصري والزمني**؛ إذ يرى أن ما اندثر هنا ليس مكرورًا ولا عادياً، بل هو مجد لا يشبه شيئًا قبله أو بعده، ومن حيث زاوية الرؤية، يبدو البحتري ناظرًا من علٍ، يصف المشهد

(٥٨)– ديوان البحتري، ص١١٥٥.

كما يُعاين **قطعة متحفية شاهدة على الزمن**، تسكنها **(الحلل)** لا الأشباح، وتستنطقها الذكرى لا الخرائب.

ويكشف البحتري عن الصراع النفسي والبدني الذي يخوضه، فيقول[٥٩]:

ومســـاعٍ لـــولا المحابـــاةُ منـــي لـــم تُطقهـــا مســـعاةُ عـــنسٍ وعـــبسِ

يضيف البحتري بُعدًا حركيًّا إلى المشهد؛ فثمّة جهد ومساعٍ بذلها في رحلته تفوق طاقة قبيلتين عربيتين مشهورتين بالقوة هما **(عَنس)** و**(عَبس)**، غير أن هذه القوة مشروطة بـ**(المحاباة)**، في إشارة إلى رضاه واستعداده لتحمّل المشقة من أجل بلوغ غايته، وهذا يُضفي بعدًا نفسيًا على الحركة المكانية؛ إذ تظهر هذه الزاوية الشخصية محاولة البحتري تجاوز الألم الداخلي المصاحب للرحلة.

يقوم البناء المشهدي هنا على صورة مقارنة ديناميكية: فهذه المساعي –لولا ما شابها من محاباة– لما استطاعت أعتى القبائل تحمّلها، فالبحتري يرسم لنا مشهدًا فيه قوة بدنية أسطورية، ويضع نفسه في مركزه، متفوقًا على رموز البأس والجلد في المخيال العربي.

هكذا تتحول المسافة إلى بطولة شعرية، ويتحول السفر إلى ملحمة ذاتية، لا تقل شأناً عن المفاخر الحربية، وينبض الإيقاع الداخلي في هذا البيت بحركة متصاعدة تبدأ بالفعل البشري **(مساعٍ)**، ثم ترتقي إلى الإمكان الافتراضي **(لولا المحاباة)**، لتبلغ ذروتها في التحدي **(لم تُطِقها..)**.

هذه الحركة المشهدية توحي بتدرج بصري تخييلي يُشبه صعود البحتري مرتفعات نفسية وجغرافية، يعلو فيها على من هم يُمثّلون رموز الصبر والشدة، **وزاوية الرؤية** هنا ذاتية عميقة، تمزج بين نظرة الكبرياء الفردي ومرآة التاريخ الجمعي، وكأن البحتري يعيد كتابة الأسطورة على جسده وصوته.

ويصل المشهد إلى ذروته مع صورة الزمن الفجائية؛ حيث يتقاطع فيها الزمن بالمكان، والحدث بالانفعال، والخراب بالتأمل الفلسفي، لتتجلى رؤية البحتري عن مصير العظمة البشرية ومحدودية المجد أمام جرف الزمن، فيقول[٦٠]:

([٥٩])– ديوان البحتري، ص١١٥٥.

([٦٠])– ديوان البحتري، ص١١٥٥ .

(ISSN: 2536 - 9555)

نقَـلَ الــدهرُ عهـدَهُنَّ عــن الجِــ ــدّةِ حَتَّــى رَجَعــنَ أَنضــاءَ لُــبسِ

هذا البيت يُشكل **بؤرة مشهدية رمزية**؛ إذ يصور الآثار كثياب خلقة ممزقة، وهي صورة تستبطن دلالة الخزي والانكشاف بعد زوال الزينة؛ فالتصوير الحركي في عبارة **(نقل الدهر)** يُضفي على الزمن سمة الفاعلية كأنه كائن يجري ويبدّل.

تقوم **البنية المشهدية** هنا على ثنائية التضاد: القديم مقابل الجديد، والزهو مقابل الذبول، والحضور مقابل الغياب، والمشهد يتكون من عنصرين بصريين رئيسيين: **مشهد أول:** الديار في عهدها الزاهر؛ حيث كانت في جِدّتها ونضارتها، تنبض بالحياة والعظمة، **ومشهد ثانٍ:** الديار وقد آلت إلى الخراب؛ حتى شبّهها البحتري بـ**(أنضاء لبس)**؛ أي الثياب المهترئة التي لم يعد يُنتفع بها، وهذا التحول لا يمر في البيت باعتباره وصفًا ساكنًا، بل هو مشهد **ديناميكي متتابع**، يقوم على انتقال بصري متخيل: الدهر يتدخل كـ**(مُخرج مشهدي)**، يُعيد ترتيب عناصر المكان، ويُغيّر شكل الصورة فيفقد المشهد القديم بهاءه، ليحل محله مشهد الانطفاء والفقد.

كما أن استخدام فعل **(نقل)** يوحي بـ(حركة انتقال قسرية)، فيها إزاحة قاهرة من مكان إلى آخر، من طور إلى طور، وهذا ما يمنح البيت **حسًا سينمائيًا حزينًا**؛ فالمكان يتحول أمام العين من صورة إلى أخرى، كما في لقطة مونتاج سريعة تنقل من المجد إلى الفناء، وتقفل العبارة الختامية **(أنضاء لبس)** المشهد بصورة شعرية بالغة الكثافة؛ تجمع بين المجرد والمحسوس، وبين الخراب الخارجي والتآكل الداخلي، فالمكان لم يعُد يُستعمل، ولم يعُد له وهج؛ إنّه مجرّد قشرة لما كان، وقناع منسيّ لمجد مضى.

وزاوية الرؤية هنا داخلية وخارجية في آن: فالبحتري يطلّ على الأطلال كمن ينظر من علو زماني طويل، ويعيد تأويل المشهد في ضوء الذاكرة التاريخية، كأننا أمام لقطة **(بانورامية زمنية)**، ترصد كيف كان المكان نابضًا بالحياة، ثم تُجري عليه كاميرا الزمن **(تراكبًا بصريًا)** بين الماضي المزدهر والحاضر الخرب.

ثم يتصاعد الإيقاع التأملي في هذا البيت، فيقول[٦١]:

فكــأنَّ الجِرْمَــازَ مــن عَــدمِ الأُنــ ــسِ وإخلالِـــــهِ بَنِيَّـــــةُ رَمـــــسِ

([٦١])– ديوان البحتري، ص١١٥٥.

ينتقل البحتري من توصيف التغير الزمني إلى استحضار **مفارقة** بصرية بالغة القسوة؛ حيث يظهر في هذا المشهد **(الجِزمار)**– وهو البناء الضخم الشاهق– وقد فقد أنسه وصخبه، وتحول إلى ما يشبه **(بنيّة رمْس)** أي بنية قبر، هذا التشبيه لا يقتصر على مجاز بلاغي، بل ينشئ صدمة بصرية داخل المشهد؛ إذ تتحول العظمة المعمارية إلى فضاء جنائزي يتحلل فيه الفضاء المكاني إلى علامة على الموت.

وتتحول زاوية التصوير من **علّو بصري خارجي** إلى زاوية شعورية داخلية؛ حيث تتحول الزاوية البصرية إلى داخل البناء لا إلى مظهره الخارجي؛ فيُصوّره البحتري من الداخل بوصفه فضاءً مظلمًا لا تسكنه الأرواح، بل الصمت والفقد، فالفخامة التي طالما كانت مدعاة للأنظار، تحوّلت الآن إلى **(بنية رمس)**، أي هيكل دفنٍ رمزي لحضارة بادت.

إن الإضاءة المشهدية هنا معتمة كليًا، وتغيب عنها الحركة، ليصبح المشهد أشبه **بصورة فوتوغرافية ساكنة** يتردد فيها صدى الخراب، ويشتغل البحتري كذلك على التحويل الدلالي للمكان من رمز للسلطة إلى رمز للموت؛ ليعيد تعريف الإيوان لا بوصفه أثرًا معماريًا، بل شاهدًا جنائزيًا على أفول مجد لا يُستعاد.

ويبلغ المشهد ذروته التراجيدية، فيقول البحتري[٦٢]:

لـــو تـــراهُ علمـــت أن الليـــالي جعلـــت فيـــه مأتمًـــا بعـــد عُـــرسِ

تتعمق المشهدية هنا عبر استحضار دلالة الزمن كفاعل درامي؛ إذ تقيم الليالي مأتمًا بعد عرس، بهذا البيت يدخل البحتري ذروة المشهد الشعري؛ حيث تندمج حركة الزمن بحركة الشعور؛ فالمكان– في رؤيته– لم يُصب فقط بالتلف العمراني، بل تغيّر دوره الرمزي، ويختصر الانتقال من العرس إلى المأتم فلسفة السقوط: كيف أن ذروة المجد لا تنفصل عن قابليتها للانهيار، وكيف أن الماضي المبتهج لا يمنع الحاضر من أن يكون مأساويًا.

وما يُثير في هذا التصوير هو أن التحول ليس في البنية فقط، بل في طقوس الحياة التي احتواها المكان؛ فالإيوان الذي ضجّ يومًا بالموسيقى والاحتفال، أصبح الآن صامتًا،

(٦٢)– السابق نفسه.

(ISSN: 2536 - 9555)

تنبعث منه موسيقى الحزن، ويُعزف فيه مرثي الزمن، وتكمن براعة البحتري في أنه لم يصف الأطلال كأطلال، بل قدّمها كمكانٍ مسرحيّ تنقلب عليه الأدوار، فتحلّ الكآبة محل البهجة في فعل مسرحي رمزي.

وأخيرًا، يعلّق البحتري تعليقًا ختاميًا يوسّع البعد التأملي، فيقول(٦٣):

وهو يُنْبِيك عن عجائبِ قومٍ لا يُشابُ البيانُ فيهمْ بلبْسِ

ينهي البحتري هذا المشهد ببيت يعيد فيه الاعتبار للخراب، لا كمجرد أثر بلاغي أو شعري، بل كمصدر معرفة ورؤية، فالإيوان هنا ناطقٌ رغم صمته، يُنبئ المتأمل عن قومٍ كانوا في ذروة التميز، بحيث لا يشوب حديثهم أو شأنهم التباس أو غموض، فالبيان فيهم واضح، والمكان في خرابه أكثر بلاغة مما كان عليه في ازدهاره، ومن هنا، تُصبح المشهدية المدمرة أداة استبطان تاريخية؛ إذ لا يتحدث البحتري عن الإيوان فقط، بل عن فكرة المجد نفسها، التي تُولد، وتزدهر، ثم تُفنى، تاركةً وراءها أثرًا أوضح من أي نص مكتوب، ولعل هذا البيت يجسد ما يمكن تسميته **بـ(بلاغة الأطلال)**؛ حيث يغدو المكان المهدوم حاملًا لرسالة تاريخية–وجودية، تُقرأ كما تُقرأ الكتب، ويُفهم معناها من غير حاجة إلى شروحات. ومن زاوية المشهدية، فإن التصوير هنا يتخذ شكل لقطة (زوم خلفي) يتراجع فيها التركيز على التفاصيل العمرانية لصالح القيمة الرمزية الكلية للمكان، فيغدو المشهد كله مجازًا للتاريخ، وبلاغةً للصمت، ولغةً للاندثار المضيء.ينقلنا البحتري بهذا التدرج المشهدي من (الأنضاء) إلى (الرمس)، ومن (العرس) إلى (المأتم)، ومن (الصمت) إلى (البيان) الذي لا يلابسه لبس، في خط درامي تصاعدي ينتهي بخاتمة عميقة تتجاوز الحس البصري إلى الإدراك التأويلي.

المشهد الثالث: صورة أنطاكيا، وسحر التمثال الحي:(الأبيات٢٢- ٢٨)

يتبدى في هذا المقطع الشعري من قصيدة إيوان كسرى للبحتري ذروة المشهدية الشعرية في تجلياتها البصرية والرمزية؛ إذ يرسم البحتري بريشة لغوية آسرة مشهدًا حيًّا نابضًا لا يقف عند حدود الصورة بل يتجاوزها إلى خلق سرد بصري– حسي كامل، وينتقل البحتري من تأمل الخراب إلى تمجيد الصورة، ومن مرثية الأطلال إلى فتنة

(٦٣)– ديوان البحتري، ص١١٥٥.

التمثيل الفني؛ حيث يقف أمام جدارية أنطاكية المصوّرة على جدران الإيوان، ويصوغ منها مشهدًا مشهديًا بالغ الإيحاء، تتداخل فيه عناصر البصرية والحركية والزمنية والصوتية في تكوين تصويري يحاكي السينما الشعرية بكل أدواتها، فيقول البحتري(٦٤):

٢٢- وَإذا مارَأَيتَ صورَةَ أَنطا كِيَّةَ إرتَعتَ بَينَ روم وَفُرسِ
٢٣- وَالمَنايا مَواثِلُ وَ(أَنوشَر وانَ) يُزجى الصُّفوفَ تَحتَ الدِّرَفسِ
٢٤- في اِخضِرارٍ مِنَ اللّباسِ عَلى فَرَ يَختالُ في صَبيغَةِ وَرسِ
٢٥- أَصْـ وَعِراكُ الرِجالِ بَينَ يَدَيهِ في خُفوتٍ مِنهُم وَإغماضِ جَرسِ
٢٦- مِن مُشيحٍ يَهوي بِعامِلِ رُمحٍ وَمُليحٍ مِنَ السِنانِ بِتُرسِ
٢٧- تَصِفُ العَينُ أَنَّهُم جِدُّ أَحيا ءٍ لَهُم بَينَهُم إِشارَةُ خُرسِ
٢٨- يَغتَلي فيهِم إِرتِابي حَتّى تَتَقَرّاهُمُ يَدايَ بِلَمسِ

يبدأ البحتري المشهد بقوله(٦٥):

وَإذا مارَأَيْتَ صورَةَ أَنطَا كِيَّةَ إِرْتَعْتَ بَيْنَ رُومٍ وَفُرْسِ

يفتتح البحتري هذا المشهد بلوحة تصويرية تحاكي الفجاءة والانبهار؛ حيث يعتمد على تركيب شرطي افتتاحي **(إذا ما رأيتَ)** يحمّل الفعل الشعري طابعًا دراميًّا يوهم المتلقي بأنه على وشك أن يُستدرج إلى فضاء خارق للمألوف، ونوع المشهد هنا تصويري- حربي، لكنه يبدأ من صورة جامدة (نقش أنطاكية) سرعان ما تتفتح ككائن حي نابض بالحركة والمواجهة، ما يخلق مفارقة بين الجماد والحياة، حتى يكاد الرائي يظن نفسه وسط معركة قائمة بين روم وفرس.

المكان الأساس هو صورة لأنطاكية منقوشة على جدران الإيوان، لكن البحتري يحوّلها إلى فضاء زمني ماضٍ يعود فيه القارئ، ذهنًا وشعورًا، إلى لحظة من لحظات المواجهة التاريخية الكبرى بين الإمبراطوريتين الفارسية والرومانية.

لقد بدأ البحتري بناء المشهد من خلال زاوية رؤية حسّية مباشرة، لا تقوم على الحكي، بل على التلقي البصري الصادم، مستخدمًا تقنية (المدخل الانفعالي)؛ فالرؤية لا

(٦٤)- ديوان البحتري، ص١١٥٦- ١١٥٧.
(٦٥)- السابق، ص١١٥٦

(ISSN: 2536 - 9555)

تظل فعلًا بصريًا فقط، بل تولّد استجابة انفعالية عنيفة؛ إذ يفتتح البيت بالفعل (ارتعتَ)، ليجعل من الانفعال لا المشاهدة وحدها مدخلًا للصورة، وهو فعل يدل على خوف ودهشة ومفاجأة في آن، وكأن المشهد البصري اخترق الحاجز الفاصل بين الفن والحقيقة.

تتأسس الصورة الفنية على إيهام فني عالٍ: صورة منقوشة تنقل المتلقي إلى ساحة معركة؛ إنها **(المشهدية المتخيلة)** التي تُعيد تشكيل التاريخ ضمن الفضاء الفني، وتدفع المتلقي إلى التفاعل وكأن الحدث يقع أمامه، وتبرز هنا قوة البناء المشهدي، إذ يبدأ من لحظة التأمل في اللوحة، ثم يتدرج نحو حالة انفعالية (ارتعتَ)، وهذه الديناميكية تولد إيقاعًا دراميًّا داخليًا.

ثم يتقدم المشهد خطوة إلى الأمام مع استدعاء الشخصية المركزية فيه[٦٦]،

وَالمَنايَـــا مَواثِـــلٌ وَ(أَنُوشَـــر وانَ) يُزجِـى الصُـفوفَ تَحـتَ الـدِّرَفْسِ

يتصاعد البناء المشهدي في هذا البيت إلى مرحلة من التحول الدرامي الصريح؛ حيث تنتقل اللوحة من إطارها الجمالي– البصري إلى مشهد قتالي تحضر فيه الشخصيات، والحركة، والحدث بوضوح، ويُستحضر أنوشروان؛ أحد أبرز ملوك الفرس وأكثرهم شهرة في الحكمة والهيبة، بوصفه قائدًا حاضرًا، لا صورة جامدة.

كما أن استخدام الفعل **(يُزجِي)** يخلق إحساسًا **بالحركة** الوقورة، والمستمرة، التي تسير ببطء لكن بثبات، فهذا الفعل يدل على التسيير والانضباط والتقدم النظامي، مما يضفي على الصورة بعدًا دراميا ديناميكيًّا، و يمنح المشهد إيقاعًا بصريًّا ثقيلًا يعكس هيبة القائد وحجم المسؤولية.

في الجهة المقابلة، تحضر المنايا **(مواثل)**؛ أي واقفات بانتظار من تقتنصه، هذا التشخيص للموت على هيئة كائنات تقف بين الصفوف، يُحوّل المعركة إلى قدر محتوم، ويُضفي على المشهد مسحة قدرية ميتافيزيقية؛ فكأن المصير محتوم حتى قبل بدء القتال.

([٦٦])– ديوان البحتري، ص١١٥٦.

الصوت في هذا البيت خافت وعميق: لا أصوات معركة بعد، لكن ثمة صمتًا ثقيلًا يقطعه وقع الأقدام وترنيم الرايات، واللون لم يُذكر صراحة في هذا البيت، لكنه يُستدعى ضمنًا من خلال راية الفرس **(الدرفس)**، وهي غالبًا حمراء في الثقافة الرمزية، فتصبح علامة دموية منذرة.

وتتسع زاوية الرؤية في هذا البيت أفقيًا؛ فنحن أمام مشهد بانورامي لحشد عسكري، يتقدمه الملك تحت الراية، البحتري لا ينقل المشهد من منظور علوي فقط، بل من زاوية أمامية بطيئة، تماثل حركة الكاميرا في تصوير سينمائي مهيب، أما من حيث البنية النحوية، فيلاحظ أن البحتري استأنف الجملة السابقة بجملة اسمية، وهو ما يُعزز من ثبات المشهد وجموده الظاهري، تمهيدًا للحركة اللاحقة.

ويواصل البحتري تكثيف العنصر البصري عبر توظيف اللون، والزي، والرمزية الإمبراطورية، فيقول[٦٧]:

في اِخْضِرَارٍ مِنَ اللِّبَاسِ عَلى أَصْـ فَـــرَ يَخْتَـــالُ فـــي صَـــبيغَةِ وَرْسِ

في هذا البيت تكتمل العناصر البصرية بأعلى درجاتها؛ إذ يتجه البحتري إلى تلوين المشهد تلوينًا مقصودًا يثير العين والخيال في آنٍ معًا؛ فاللون الأخضر هنا يرمز إلى الفخامة الملكية والخلود، ويرتديه أنوشروان، ما يضاعف من هيبته ومكانته، لكنه يقابله اللون الأصفر المائل للحمرة **(الورس)** الذي يغلف الحصان المختال، ويضفي على المشهد بُعدًا غريزيًا حارًا؛ فالأصفر والورس يرمزان إلى الدم، وإلى الخطر الكامن تحت مظلة الزينة.

وتتضح الحركة في الفعل **(يختال)**؛ وهو فعل يدل على مشي مغرورٍ متمهلٍ، يحمل توازنًا بين الزهو والحذر؛ وكأن الفرس لا يحمل ملكه فحسب، بل يقدّمه في طقسٍ عسكريٍّ طقوسيّ، **وزاوية الرؤية** هنا تنخفض وتقترب من الأرض، تُركّز على الملك وجواده، ما يُنتج لقطة مركّزة أو زوم داخلي يُبقي المتلقي مشدودًا إلى التفاصيل الجسدية الدقيقة؛ (اللباس، وألوانه، والخامة، والزهو، وحركة الجسد، وزينة الحصان) مما يُحيل المشهد من التمثيل الجامد إلى الإيهام بالنبض والحياة، **والصوت** في هذا البيت ما زال

(٦٧)– ديوان البحتري، ص١١٥٧.

(ISSN: 2536 - 9555)

محجوبًا، لكنه يوحي بنمط من الصمت المحتقن؛ إذ لا هدير معركة بعد، بل لحظة استعراض قبل الانفجار.

تميل البنية التركيبية إلى التشبيك، فعبارة **(في اخضرارٍ من اللباس)** تتصل بفاعل الفعل **(يختال)** ما يُنتج جملة معقدة لغويًا، لكن سلسة في وقعها الشعري، ويوظف البحتري– من الناحية الفنية– هذا البيت لتأكيد الحيوية داخل الجماد، والانفعال داخل اللوحة؛ فالمشهد المرسوم لا يُرى فقط، بل يُستشعَر ويُسمَع وتُشمّ فيه رائحة الحرب القادمة.

ثم ننتقل إلى قلب المعركة داخل الصورة؛ حيث يحتدم الصراع؛ وننتقل من مشهد الاستعراض إلى صدام الجسد بالجسد، فيقول[٦٨]:

وَعِـــراكُ الرِّجـــالِ بَـــيْنَ يَدَيْـــهِ فـــي خُفُـوتٍ مِـنْهُم وَإِغمـاضِ جَـرْسِ

تتقدّم المشهدية في هذا البيت نحو مركز الحدث القتالي، حيث يبلغ البناء المشهدي ذروته الأولى بظهور **(عراك الرجال)**، لكن البحتري يقدّم هذا الاشتباك ضمن معالجة فنية بالغة الذكاء، حين لا يعرضه بصخب السيوف ولا بضجيج الصيحات، بل يقدم هذه اللحظة بطابع صامت، حافل بالإيحاء، **(في خفوتٍ منهم)** و**(إغماضِ جرس)**، ما يُحدث مفارقة سمعية تخالف المألوف في مشاهد القتال.

نوع المشهد هنا قتالي خالص، لكنه مغلّف بطبقة من الصمت الفلسفي، وكأننا أمام معركة بلا صوت، لوحة صامتة تنبض بالعنف الخفيّ؛ لقد سحب البحتري الصوت من المعركة ليعمّق أثر الصورة، ويكثّف التوتر الداخلي، ومن هنا تتبدّى المفارقة: المعركة جارية، لكن الصخب غائب، فتتجلى القوة الفنية في هذا الإيهام البصري والصوتي العميق.

ما زلنا في محيط اللوحة داخل الإيوان، فالمكان لم يتغير، لكنه اتّسع دلاليًا ليمثّل ساحة الميدان القتالي، وربما يحيل إلى عمق اللوحة، وخلفية المسرح البصري الذي ابتدأ بأنوشروان وصورة الجنود، وتتبدل **زاوية الرؤية** في هذا البيت إلى زاوية جانبية مشحونة

(٦٨)– ديوان البحتري، ص١١٥٧.

بالحذر: فالقارئ لا يرى المعركة من الأمام ولا من الأعلى، بل **(بين يدي)** الملك؛ ما يعني أن الكاميرا تموضع نفسها خلف أنوشروان، وترصد ما يراه هو، وليس ما يراه الراوي، وهذا يضفي على المشهد أفقًا استثنائيًّا من التقمص والتماهي[٦٩] البصري.

تتكاثر الشخصيات وتتشكل الآن: **رجال يتصارعون، وأجساد تتداخل**، لكن دون أن تتكلّم، ودون أن تصرخ، وكأنهم أطياف حرب، أو كأن المشهد مُجسَّد ضمن واقعية سحرية هادئة على غير العادة، والحركة مستمرة ضمن صراع مباشر، لكن اللافت أن البحتري وصفها بـ**(الخفوت)** و**(إغماض الجرس)**؛ فالصوت غائب على نحو مريب؛ فـ**(إغماض الجرس)** هو كناية مبتكرة تفيد كتم الصوت، وإطفاء رنين الحديد؛ وكأن الأجراس التي عادة ما تعلو في ساحات الحرب قد أُخرست، أو كأن البحتري يمنح الصورة حسًا بصريًّا خالصًا يهيمن على الحواس.

يتخذ البناء المشهدي هنا **بنية تصاعدية متدرجة:** بعد أن رأينا الملك، ثم الجيش، ثم الخيول، تنتقل العدسة إلى المعركة الحقيقية، لكنها لا تعرضها بذروتها الصاخبة، بل بقمّتها المأساوية المكتومة؛ وكأن الحرب نفسها في طور التكوين، أو في لحظة انسحاب من الحياة إلى الفن.

تتسم اللغة الشعرية في هذا البيت بالتكثيف التصويري؛ فالكلمات مثل: **(عراك)**، و**(خفوت)**، و**(إغماض)** كلها مشحونة بدلالات سمعية وبصرية توحي أكثر مما تُصرّح، وتبني صورة مركبة تدمج الصراع في قالب فني منضبط، كما أن الصور الفنية تتبع من تضادٍ دلاليّ بارع؛ فـ **(العراك)** فعل عنيف، و**(الخفوت)** صفة هادئة، و**(الجرس)** أداة صوت، **و(الإغماض)** فعل صمت، وكل هذا التنافر يولّد مشهدًا فنيًا **مليئًا بالتوتر المكبوت**، فتكون النتيجة مشهدًا يُرى ولا يُسمع، يُشعر ولا يُلمس.

ثم يتوسع المشهد إلى مشهدية جسدية مركبة، فيقول البحتري[٧٠]:

مِـن مُشِـيحٍ يَهْـوِي بِعَامِـلِ رُمْـحٍ وَمُلِـيحٍ مِـنَ السِّـنَانِ بِتُـرْسِ

---

(٦٩)- التماهي: هو اندماج الشخص في شخصية أو موقف آخر، حتى يشعر وكأنه هو، ويتفاعل معه نفسيًّا أو عاطفيًّا، ينظر: معجم المصطلحات السينيمائية، ص٥٨.

(٧٠)- ديوان البحتري، ص١١٥٧.

(ISSN: 2536 - 9555)

نوع المشهد في هذا البيت هو استكمالٌ للمشهد القتالي السابق، لكنه يدخل الآن في التفاصيل الحركية الدقيقة للصراع؛ لقد انتقل البحتري من عرض عام (لعراك الرجال) إلى تصوير مفصّل لحركاتهم القتالية؛ فهناك من (يَهوِي بِعامِلِ رُمحٍ)، وآخر (يُمليحُ مِنَ السنانِ بِتُرسٍ)، وتتوزّع العدسة على حركتين متقاطعتين: الأولى هجومية (مشيح يهوي)، والثانية دفاعية (مُليح من السنان بترس)، ونلاحظ كيف يُحدث البحتري تقطيعًا بصريًا لحركة القتال؛ وكأننا أمام لقطات متتابعة في مشهد سينمائي بطيء الحركة؛ فـ(مشيح) يحمل دلالة عنفوية وانقضاضية، أما (مُليح) فتوحي بمرونة ونعومة المفارقة، وكأن الدفاع يأتي بجمال موازٍ لهول الهجوم، هذه الثنائية الجسدية ترسم رقصة قتال، لا مجرد اشتباك عنيف، ما يضفي بعدًا جماليًا راقصًا على الحركة.

المكان ما زال ثابتًا في ساحة المعركة المتخيلة ضمن الإيوان، لكنه في هذا البيت يتحوّل إلى نقطة تماسّ بين طرفين: بين مهاجم ومُدافع، أو بين طاعن وصدّاد، مما يمنح المكان أبعادًا درامية حادة، ولا يزال الزمان لحظة مشدودة متوترة.

زاوية الرؤية هنا **شديدة القرب**؛ كأن العدسة اقتربت كثيرًا من أجساد المتقاتلين، حتى التقطت حركة اليد، واتجاه الرمح، واستدارة الترس، وهنا تُوظّف تقنية **(الزووم إن)** Zoom in بشكل خفيّ، ينقل المتلقي من بانوراما العراك إلى مشهد مكبّر لحركة واحدة من اللاعبَين في اللوحة.

الشخصيات في هذا البيت تتحول إلى نماذج حركية لا إلى ذوات معرّفة: لا أسماء، بل صفات لحالات قتالية (مُشيح) و(مُليح)؛ فالأول يدل على من يدفع أو يُميل رمحه في وجه خصمه، والثاني يدل على من يميل بدرعه ليصدّ، فكأن الشخصيتين هنا تُختزلان في فعلَيهما لا في كيانيّتهما، مما يعزز السمة التمثيلية المجردة في اللوحة.

الحركة هنا هي جوهر المشهد، **(يَهوي)**، أي يسقط أو ينزل بهجوم، تدل على فعل عمودي هابط، يشي بعنف اللحظة، بينما **(يُمليح)** (أي يميل) فعل جانبي ملتفّ، يشي بالتفادي والاحتواء، فلدينا إذاً حركة **رأسية هجومية**، وأخرى **أفقية دفاعية**، يتقاطعان في نقطة اشتباك واحدة: سنان ورمح وترس، كما أن الانتقال البصري في هذا البيت يذهب من الأعلى إلى الأسفل **(يَهوي)**، ثم من اليمين إلى اليسار أو العكس في حركة **(يميل)**،

مما يشكل تقاطعًا بصريًا يعزز التوتر البصري، ويحوّل اللوحة إلى مشهد ديناميكي شديد الحيوية.

يُستحضَر الصوت في هذا البيت– على عكس سابقه–**ضِمنيًّا** من خلال طبيعة الأدوات: صوت الرمح وهو يهوي، صوت اصطدامه بالترس، هذا الضجيج غير المسموع في النص، لكنه مفترض بقوة الصورة، فيتفاعل ذهن المتلقي مع هذا الصدى المحذوف، وكأن صمت البيت السابق يبدأ هنا في التلاشي التدريجي.

اللون كذلك مُلمَّحٌ لا مذكور: لون السنان المعدني اللامع، لون الترس (قد يكون من جلد أو معادن مزخرفة)، وقد يكون لهذا التنوع اللوني حضور ضمن تكوين اللوحة الأصلية، ويعيد للذهن فكرة الرسم الملوَّن ثلاثي الأبعاد الذي وصفه البحتري في مطلع المقطع.

تعتمد البنية النحوية على التقديم والتأخير، فالجملتان الاسميتان بدأت كلٌ منهما بمصدر نائب عن الفاعل **(مِن مُشيحٍ، وَمُليحٍ)**، ثم أُتبعت بجملة فعلية، هذا الأسلوب يضفي طابعًا تقريريًا تمثيليًا، أشبه بالتسمية التصويرية لكل مشهد حركي.

تستثمر اللغة الشعرية الأفعال الحركية القصيرة لتوليد مشهد مجازف، ومشدود، ومشحون بالقوة الكامنة، كما أن استخدام **(عامِل رمح)** و**(السنان بترس)** يوحي بلغة فنية مزدوجة: فهي لغوية في ظاهرها، وتصويرية في باطنها، لا تحاكي القتال الواقعي بل ترسمه كما يُرسم في لوحة.

ثم يتوغل البحتري في المشهد إلى قلب المعركة المصورة، فيقول[٧١]:

تَصِفُ العَينُ أَنَّهُم جِدُّ أَحْيَا ءٍ لَهُم بَيْنَهُم إِشارَةُ خُرْسِ

يبلغ البحتري الذروة في تشييد المشهد الفني الذي تتداخل فيه الحواس، وتذوب فيه الحدود بين الواقع والخيال، وبين الفن والحقيقة؛ وذلك عبر تآلف دقيق ومُدهش لعناصر البنية المشهدية كافة؛ فالمشهد المرسوم في هذين البيتين ينتمي بوضوح إلى نمط **المشهد التخييلي المحاكي للواقع**؛ حيث لا يكتفي البحتري برصد تفاصيل اللوحة بل ينفخ فيها من روحه حتى تكاد تتجسّد حيّة أمام المتلقي، تُفتتح بإقرار بصري صريح

(٧١)– ديوان البحتري، ص١١٥٧.

(ISSN: 2536 - 9555)

(تصف العيون)، ولا يكتفي البحتري هنا بالفعل الإدراكي **(رأيت)**، بل يتجاوزه إلى فعل وصفي يعكس مدى وضوح الرؤية ودقتها، كأن العين ذاتها تمارس فعل التأويل لا مجرد المشاهدة، إذ تخبرنا– بيقين– أن هؤلاء المرسومين في الصورة **(جد أحياء)**؛ فالمفارقة التي تتأسس هنا تخلق توترًا فنّيًا بالغًا، فكيف تحكم العين بحياةِ من هم– ماديًّا– موتى أو رسوم منقوشة؟ فهذا التوتر هو ما يشكّل جوهر **(البناء المشهدي)** هنا؛ حيث تتقاطع حدود الوهم والحقيقة، فينتج مشهدًا يحاكي الواقع حتى في تفاصيله الحركية الدقيقة.

ذلك ما تؤكده العبارة التالية: **(لهم بينهم إشارة خرس)**؛ إذ ينقلنا البحتري إلى مستوى أعلى من المحاكاة؛ فالجنود المرسومون لا يُوصَفون بالحركة العنيفة أو السكون المطلق، بل بـ**(الإشارة)**، وهي أدق أنواع الحركة، ما يُوهم بأن الحوار الصامت قائمٌ بينهم، أما وصف هذه الإشارة بأنها **(خرس)** فهو تصعيد بلاغي حاد يضرب في عمق المفارقة: كيف تكون هناك إشارة، وهي شكل من أشكال التعبير، وفي الوقت ذاته خرس، وهو نقيضه المطلق؟ إنها المفارقة البصرية التي يُتقنها الفن العظيم؛ حركة جامدة، وصوتٌ بلا صوت، وحياة في قلب الجماد.

لا يُذكر المكان صراحة، ولكنه يظل حاضرًا ضمنيًا كامتداد للمشهد السابق؛ حيث ساحة المعركة أو ميدان الاشتباك، أما **الزمن** فيغدو زمنًا لحظيًّا مكثفًا؛ هو زمن التحديق والإدراك؛ حيث تتوقف عقارب الساعة عند لحظة الإدهاش والتماهي، وهي لحظة يشكّ فيها العقل فيما يرى، والشخصيات هنا هم أولئك المحاربون المصوّرون في المشهد الجداري، لكنهم لا يُتعامل معهم بوصفهم رموزًا فنية جامدة، بل يُبعثون في الصورة كأنهم أحياء فعليًّا، وهو ما يؤكده قوله: **(تصف العين أنهم جد أحياء)**، حيث تخرج الشخصيات من إطاري الصورة والزمن إلى حيز الواقع.

أما الحركة، فهي الأكثر إثارة في هذا المقطع؛ إذ لا تُرى لكنها تُستشعَر؛ إنهم لا يتكلمون، لكنهم يُشيرون بـ**(إشارة خرس)**، وهنا تبرز حركة صامتة مشحونة بالدلالة، تتحدى الثبات البصري، وتحاكي الحياة دون صوت، كما أن زاوية الرؤية التي يعتمدها البحتري في هذا المشهد فريدة؛ فهو لم يعد ينظر من الخارج كمراقب، بل صار داخل اللوحة نفسها، يتفاعل معها وجوديًّا، وتتداخل الذات مع الموضوع حتى تتلبس الذات بالمشهد، وتنقلب العلاقة بين المُشاهد والمُشاهد إليه.

تخدم اللغة الشعرية في هذا المقطع تمامًا بناء المشهد؛ فهي لغة مشحونة بالدهشة، ومحكومة بتراكيب تؤكد المفارقة بين الإدراك الحسي والحقيقة المفترضة، **فـ(تصف العين)** تعبير يدل على الرؤية المتأملة، و**(إشارة خرس)** توليفة لغوية نادرة تعبر عن المفارقة بين التواصل والانقطاع، وبين الصخب والصمت.

يتجلى الانتقال البصري في هذا المقطع من العين إلى اليد، أي من البصر إلى اللمس، وهو انتقال من الإدراك النظري إلى الإدراك الحسي الكامل، فلم يعد البحتري يكتفي بأن يرى، بل كاد أن يلمس، وأن يتقرّى هذه الأجساد المجسدة، فيصير الحاجز بين المتخيل والمجسد في خبر كان، ثم يقول[٧٢]:

يَغْتَلِـــي فِـــيهِم إِرْتِيَـــابيَ حَتَّـــى تَتَقَـــــرَّاهُمُ يَـــــدَايَ بِلَمْـــــــسِ

ينتقل البحتري من فعل البصر إلى فعل الإحساس؛ فيتطور المشهد من تأمل بصري إلى تجربة حسية كاملة، ويُفجِّر الفعل **(يغتلي)** هنا الطاقة النفسية الكامنة في الرؤية؛ ويتصاعد الريب داخله كما يغلي الماء في الإناء، وهذا الغليان يشي بأن الوعي الشعري لم يعد يثق في الحواس، وأن الإيهام قد بلغ ذروته حتى شكّ في مداركه، وهذا الريب ينشأ من فرط دقة الصورة وامّحاء الحدود بين الجماد والكائن، فالصورة أقرب إلى الحياة من أن تُصدّق.

لم يعد البحتري قادرًا على الاكتفاء بالنظر، بل يدفعه ارتيابه إلى محاولة اللمس، ويبلغ التوتر ذروته حين يقول: **(حتى تتقراهم يداي بلمس)**، وهو تعبير فذّ يجمع بين الحسيّ والذهنيّ، فـ**(تتقراهم)**– أي تتلمسهم كما يتفقد القارئ نصًّا– توحي بأن فعل اللمس لم يعد وسيلةَ تحقق فقط، بل حاجة ضرورية لنزع الحيرة، لا يكتفي البحتري بالرؤية، بل يريد أن يتحقق عبر اللمس، في فعلٍ مسرحيّ داخلي شديد التوتر، كأن البحتري قد أُلقي به في قلب الصورة، وراح يتحسس الوجوه والدروع والأجساد، في محاولة لفكّ لغز الحياة التي تراوغ داخل جدران الإيوان.

وهنا تتخذ **زاوية الرؤية** بعدًا جديدًا؛ لم تعد رؤية من الخارج، بل صارت رؤية من الداخل، من تماسّ جسدي مع الصورة، في عمقها المادي والمعنوي؛ إذ نكاد نلمس بأصابعنا هذا الانتقال **الدراماتيكي** من العين إلى اليد، ومن الملاحظة إلى التجربة، ومن

([٧٢])– ديوان البحتري، ص١١٥٧.

(ISSN: 2536 - 9555)

التلقي إلى التورط الكامل في المشهد، والإيقاع في هذا البيت بطيء نسبيًا، لكنه يغلي في الداخل.

المشهد الرابع: **الخمر والتخييل النفسي**:(**الأبيات ٢٩- ٣٤**):

ينتقل البحتري في هذا المشهد إلى لحظة من الذروة الشعورية والتخييلية، فيقول(٧٣):

٢٩قَـدْ سَـقَانِي وَلَـمْ يُصَـرِّدْ أَبُـو الغَـوْ ثِ عَلَـى العَسْـكَرَيْنِ شَـرْبَةَ خُلْـسِ
٣٠-مِـن مُـدَامٍ تَظُنُّهـاوَهْيَ نَجْـمٌ ضَـوَّأَ اللَّيْـلَ أَو مُجَاجَـةُ شَـمْسِ
٣١- وَتَرَاهَـا إِذْا أَجَـدَّت سُـرورًا وَارتِيَاحًـا لِلشَّـارِبِ المُتَحَسّـي
٣٢أُفرِغَـتْ فـي الزُّجَـاجِ مِـنْ كُـلِّ قَلْـبٍ فَهْـيَ مَحبُوبَـةٌ إِلـى كُـلِّ نَفْـسِ
٣٣-وَتَوَهَّمْـتُ أَنَّ كِسْـرَى أَبَرْويـ زَ مُعَـاطِيَّ وَالبَلَهْبَـذَ أُنْسِـي
٣٤-حُلُـمٌ مُطْبِـقٌ عَلَـى الشَّـكِّ عَيْنِـي أَمْ أَمَـانٍ غَيَّـرْنَ ظَنِّـي وَحَدْسِـي؟

ينفتح هذا المشهد على لحظة خاطفة مشبعة بالدهشة واللذّة؛ لحظة شرب خمر تمّت على نحوٍ خاطف، يقول(٧٤):

قـد سَـقَانِي ولَـمْ يُصَـرِّدْ أَبُـو الـغَوْ ثِ علـى العَسـكَرَيْنِ شَـربةَ خُلْـسِ
مـنْ مُـدامٍ تظنُّهـا وهـيَ نَجـمٌ ضَـوَّأَ الليـلَ أو مُجَاجَـةُ شَـمْسِ

ينتقل البحتري في هذا المشهد إلى مشهد ذاتي وجداني؛ يتداخل فيه الشعور بالحواس مع الخيال، والبحتري لا ينشغل بجلال المكان وعظمته المعمارية بل ينزاح وعيه نحو لحظه شخصية خالصة؛ تتجلى في مشهد الشراب السري الذي يقدّمه (أبو الغوث)؛ وهي شخصية تُستدعى هنا بوصفها كائنًا يتجاوز الواقعية يحمل ملامح الكائنات الخرافية أو المانحين الأسطوريين للنعيم، وطريقة التقديم نفسها تسهم في بناء هذا الطابع فوق الواقعي؛ ففعل السقي لا يتم علنًا أو ضمن إطار تقليدي، بل يتم **(خُلسة)**، في استعارة فنية تُظهر الشراب كنعمة مختلسة من الزمن، ومتعة سريعة كالبرق، خاطفة وكأنها تُنتزع من عالم غير مرئي.

(٧٣)- ديوان البحتري، ص١١٥٨.
(٧٤)- ديوان البحتري، ص١١٥٨.

تنبع فرادة هذا المشهد من افتتاحه غير المتوقع؛ إذ إن أول حركة في هذا المقطع لا تصدر عن البحتري ذاته، بل من شخصية أخرى هي**(أبو الغوث)**، الذي يتخذ هنا دور المُبادر، والمفاجئ، والمانح السري، وهذه البداية تضفي على الصورة **مسحة سينمائية**؛ لقطة خاطفة من مشهد سريّ يُلتقط من زاوية داخلية.

يُلخّص فعل **(شَربَة خُلسِ)** هذا الانحراف التام عن الزمن الجماعي (زمن الاحتشاد العسكري)؛ ليؤسس لزمن شخصي داخلي –خاص بالبحتري وحده– تنعزل فيه الذات عن المحيط، وتغرق في نشوة استثنائية، وهذه المقدّمة الدرامية تنقلنا إلى فضاء شعري جديد، تغلب عليه عناصر التخيل النفسي؛ حيث تختلط الحقيقة بالتهيؤ.

تُدشّن هذه المرحلة النفسية بعبارة **(قد سقاني)**؛ التي تضع المتلقي مباشرة أمام لحظة التلقي الحسي، وتفتح الباب أمام عدسة تصويرية تقترب من الكأس وفعل الشرب، في لقطة قريبة (Zoom in) تركز على اليد والفم، وعلى الحركة الخفيفة التي تنقل السائل إلى الجسد، ومع دخول عنصر (أبو الغوث)، يتعزز البعد الرمزي في التكوين، فهذه الشخصية لا تتجلى بصفاتها البشرية، بل بوظيفتها السحرية؛ إنها كائن مانح للذة في عالم محكوم بالصمت والخفاء، وهذا ما تؤكده عبارة (ولم يصرِّد)، أي لم يرفع صوته، أو لم يعلن الفعل، مما يزيد من تواشج السرية والانخطاف.

ثم تأخذ العدسة المشهدية اتجاهًا بصريًا خالصًا، فتتحول الرؤية إلى الكأس نفسها، التي تُوصف بصفات خارجة عن المألوف.

في هذه اللقطة، يوجّه البحتري انتباهنا إلى الكأس نفسها، لكنها لا تظهر ككأس عادية، بل تتحوّل إلى مصدر ضوء خيالي خارق يُشبّه الخمرة فيها بنجم يضيء ظلمة الليل، أو بقطرة من شمس سائلة، وهذا يربطها بضوئين متضادين: ضوء بارد ناعم **(نجمي)**، وضوء حار قوي **(شمسي)**، وهذه الصورة تمنح الكأس طابعًا خياليًّا، فهي لا تنير المكان فحسب، بل تضيء أعماق نفس البحتري.

الخمرة هنا ليست مجرد مشروب، بل تتحول إلى كائن مضيء، يفتح الوعي الداخلي، ويُشعل لحظة شعورية عميقة، ويُظهر البحتري تداخل الحواس بذكاء: فنرى الضوء (بالعين)، ونشعر بطعم الشراب (بالفم)، ونكاد نسمع صدى الضوء كأنه خرير هادئ داخل النفس، وعبارة **(ضوّأ الليل)** لا تُشير إلى الإضاءة فقط؛ بل توحي بصوت داخلي ناعم، يجعل لحظة الشرب ممتدة ومتوهجة وجدانيًّا.

(ISSN: 2536 - 9555)

ثم تتوسّع **زاوية الرؤيـة** من الكأس إلى الكون؛ ليشبّه الخمرة بنجم أو شمس، أي أن المادة **(المدام)** تتحوّل إلى رمز روحي، ولحظة الشرب لا تبقى حسية، بل تصبح لحظة إشراق داخلي؛ كأن البحتري يتنوّر بهذا الضوء، ولا يسكر، وهكذا، يجعل البحتري من الكأس نقطة انطلاق نحو مشهد خيالي روحي، تُستخدم فيه الصورة واللون والضوء لبناء عالم ميتافيزيقي، تتداخل فيه الحواس، وتذوب فيه الحدود بين الواقع والتخيّل.

كل ذلك يحدث في صمت تام وسكون داخلي؛ فالمتعة هنا لا تُقال بل تُحسّ، تُشرب وتُعاش في الداخل، إنها لحظة ذاتية خالصة، تنبع من رؤية داخلية منغلقة على الذات، تتجاوز اللذة الحسية إلى إشراق روحي؛ حيث يذوب الفرق بين المرئي والمتخيَّل، والمذوق والمضيء، وهكذا تتحول الكأس إلى رمز بصري نفسي ينفتح منه وعي الشاعر على أعماقه، لا على العالم الخارجي.

ويستمر البناء البصري للمشهد من الداخل إلى الخارج، حيث تنتقل العدسة من توهّج الكأس إلى أثرها في الذات، فيقول[٧٥]:

وَتَراهـــا إذا أَجَـــدَّت سُـــرورًا وَارتِياحًـــا لِلشـــارِبِ المُتَحَسِّـــي

ينتقل البحتري في هذا المشهد الداخلي من وصف الخمر بوصفها مظهرًا بصريًّا ساحرًا إلى الكشف عن بعدها الوجداني والنفسي، حيث تتداخل الخمرة بالحالة الشعورية، وتخلق الخمرة هنا حركة داخلية، وهذه الحركة الوجدانية تنبعث من الذات وتتسع في جسد البحتري، فالخمر أصبحت فاعلًا شعوريًّا يمنح الطمأنينة، ويبعث السرور والسكينة في النفس، ويشير البحتري إلى هذا الأثر في قوله: **(إذا أجدّت سرورًا)**؛ أي إذا بالغت الخمرة في منح السرور، ويكشف الفعل **(أجدّت)** عن فيضانٍ مفاجئ، وعن لحظة انبثاق في شعور الشارب ليصل إلى (الارتياح)، وهذه اللحظة المشهدية لا تُرسم من الخارج، بل تنبع من داخل الذات، ما يرسّخ حضور النوع الداخلي للمشهد المرتبط بالتجربة الذوقية والتحوّل الشعوري.

ثم يُسحب المشهد تدريجيًا إلى بعدٍ رمزي فلسفي، حين يُقال عن الخمرة[٧٦]:

([٧٥])– ديوان البحتري، ص١١٥٨.

([٧٦])– السابق نفسه.

أُفْرِغَتْ فِي الزُّجَاجِ مِنْ كُلِّ قَلْبٍ فَهْيَ مَحْبُوبَةٌ إِلَى كُلِّ نَفْسِ

يظهر في هذا البيت التكوين المشهدي المتعدد الطبقات؛ إذ تتحوّل الخمرة إلى مستودع وجداني صيغ من عصارة القلوب، ويقدّم البحتري استعارة شديدة الرهافة في قوله: **(أفرِغَت في الزجاج من كل قلبٍ)**؛ حيث لا يُرى الشراب هنا بوصفه سائلًا فحسب، بل كأنه اختزال لمكنونات القلوب، وتجسيد لمشاعر من شربها؛ فكل نفس أفرغت وجدانها في هذا الكأس، وهنا يرتقي المشهد إلى مستوى رمزي سيميائي؛ حيث يصبح الزجاج رمزًا للشفافية والانكشاف، ليس فقط بوصفه وعاء ماديًا، بل بوصفه حاويًا للتجربة الشعورية الجماعية.

أما الشخصيات فلا تُذكر صراحة، بل تُستحضر عبر ضمائر الجمع: **(كل قلب)**، و**(كل نفس)**؛ مما يُضفي على التجربة طابعًا إنسانيًا عامًا، ويجعل الخمرة مرآة للمشاعر الداخلية، لا مجرد لذة حسية، بل تجربة وجدانية جماعية.

وهنا تنقلب العدسة فجأة من الداخل إلى الخيال التاريخي، في لحظة انتقال بصري مذهلة، يقول البحتري(٧٧):

وَتَوَهَّمْتُ أَنَّ كِسْرَى أَبَرْوِيـ زَ مُعَاطِيَّ وَالبَلَهْبَذَ أُنْسِي

يبلغ التخيل منتهاه؛ إذ يذوب الواقع ويتحول المشهد إلى حلم كامل يتلاشى فيه الزمن وتتداخل الهويات، وهذا الاندماج في الزمن التاريخي عبر آلية الإسقاط النفسي، يُنتج صورة خيالية دقيقة، بل محاكاة حلمية، يختلط فيها الظن بالحقيقة، والحس بالحلم.

فنحن الآن أمام تحوّل نوعي في نوع المشهد: من الخمرة الواقعية إلى مجلس ملكي متخيَّل في زمن كسرى، فيقول **(توهمت)**، وفي هذا التوهم يتلاشى الفارق الزمني بين البحتري وكسرى؛ إذ تتجسّد شخصية كسرى أمامه، ويصير نديمًا له، ويتسع الخيال ليشمل**(البهلبذ)** وزير كسرى، الذي يصبح أنيسًا آخر في هذا المجلس المتخيل، مما يجعل الحلم يكتمل بشخصياته وفضائه.

(٧٧)– ديوان البحتري، ص١١٥٨.

(ISSN: 2536 - 9555)

هنا يتأسس مشهد أسطوري خالص، زاويته نابعة من الذات، لكنه موجه نحو استحضار الملوك والبلاط الساساني؛ وكأن اللذّة استدعت ذاكرة حضارية كاملة، وهذه الحركة البصرية التخيلية تكشف عن (زوم تخييلي) شديد الاتساع، يضع البحتري فجأة في حضرة التاريخ.

ثم تتابع العدسة هذه الرحلة الإدراكية المرتبكة، فيقول[٧٨]:

حُلُـمٌ مُطْبِـقٌ عَلـى الشَّـكِّ عَيْنِـي أَم أَمَـانٍ غَيَّـرْنَ ظَنِّـي وَحَدْسـي

وهنا يصف لحظة تردد الإدراك البصري والذهني، ما يُضفي على المشهد بعدًا سرياليًا، هل ما يراه واقع؟ أم خيال؟ أم أحلام يقظة؟ فزاوية التصوير تُصبح داخلية بالكامل ناظرة من عين البحتري إلى وعيه المربك؛ حيث تختلط الطبقات الشعورية بين الحلم والواقع، وتُعبّر هذه اللحظة عن اهتزاز في الكاميرا الشعورية– مشهد غير مستقر، متقلب، مضطرب.

وتتماهى الحركة الشعورية مع زمن المشهد نفسه؛ إذ لا زمن هنا إلا الشك والحلم، والمكان هنا يتحلل، فلا وجود لمكان محسوس، بل يتحوّل المكان كله إلى مساحة نفسية إلى **(داخل العين)**؛ حيث تتكاثف الصورة وتغمر الوعي، وتشكّل اللغة هنا عمق الإيقاع النفسي؛ فالبيت نفسه ينبض بإيقاع مذبذب، كما في (مطبق، و**الشك، وعيني، والأماني، والظن، والحدس)** مما يعكس اضطراب الذات وانخراطها في المشهد حد الذوبان.

المشهد الخامس: **مشهد وصف الإيوان عمرانًا ووجدانيًا** :(**الأبيات ٣٥-٤٣**):

يقول البحتري[٧٩]:

٣٥ وَكَـأَنَّ الإيـوانَ مِـن عَجَـبِ الصَّنـْ عَةِ جَوْبٌ في جَنْبِ أَرْعَنَ جِلْسِ

٣٦ يُتَظَنَّـى مِـنَ الكَآبَـةِ إِذْ يَبْـ دُو لِعَيْنَـيْ مُصَـبِّحٍ أَو مُمَسِّـي

٣٧ مُزْعَجًـا بِـالفِراقِ عَـن أُنْـسِ إِلْـفٍ عَـزَّ أَو مُرهَقًـا بِتَطْلِيـقِ عِـرْسِ

٣٨ عَكَسَـت حَظَّـهُ اللَّيَـالي وَبـاتَ الْـ مُشْـتَرى فِيـهِ وَهـوَ كَوكَـبُ نَحْـسِ

٣٩ فَهـوَ يُبْـدِي تَجَلُّـداً وَعَلَيْـهِ كَلْكَـلٌ مِـنْ كَلَاكِـلِ الـدَّهرِ مُرْسِـي

(٧٨)– السابق نفسه.

(٧٩)– ديوان البحتري، ص١١٦٠ .

٤٠ لَـم يَعِبْـهُ أَنْ بُـزَّ مِـن بُسُـطِ الدِّيـ ـبـاجِ وَاِسـتُلَّ مِـن سُـتُورِ الـدِّمَقسِ
٤١ مُشْـمَخِرٌ تَعْلُـو لَـهُ شُـرُفَاتٌ رُفِعَـت فـي رُءُوسِ رَضْـوى وَقُـدْسِ
٤٢ لابِسـاتٌ مِـنَ البَيـاضِ فَمـا تُبْـ ـصِـرُ مِنهـا إِلّا غَلائِـلَ بُـرْسِ
٤٣ لَـيسَ يُـدْرَى أَصُـنعُ إِنـسٍ لِجِـنٍّ سَـكَنُوهُ أَمْ صُـنْعُ جِـنٍّ لِإِنْـسِ

يفتح البحتري أمامنا صورة مكثفة للمشهد المعماري للإيوان؛ وهو مشهد يتمتع بعظمة تفوق الوصف التقليدي، فيقول(٨٠):

"وَكَـأَنَّ الإِيـوانَ مِـن عَجَـبِ الصَنـ ـعَـةِ جَـوبٌ فـي جَنـبِ أَرعَـنَ جِلـسِ

يبدأ بوصف الإيوان نفسه الذي يبدو وكأنه **(من عجب الصنعة)**؛ كأنما هو بناء يتحدى القوانين الطبيعية والتقليدية؛ فالإيوان في هذا السياق ليس مجرد بناء معماري، بل هو كائن فني حي ينبض بالجمال والإبداع، متعاليًا عن المألوف، ويتسم بالحركة والثراء في تفاصيله.

ثم يُستكمل المشهد بذكر **(جُوبٌ)** الذي يكتسب هنا بعدًا حركيًا؛ حيث يبدو كأن الإيوان نفسه يتحرك أو يتحلل، وكأنه ينبض بالحياة، وهذه الحركة ليست مجرد حركة مادية أو بنيوية، بل هي حركة نفسية تسكن المكان وتنبعث من خلاله، فأمامنا مشهد غير ثابت، بل يحيط به التوتر والدهشة التي يثيرها في الزائر.

في هذه اللحظة، تُستحضر صورة **(أَرْعَنَ جِلسِ)** التي تشي بالارتباك أو القلق، مما يضفي على المشهد بعدًا نفسيًا عميقًا؛ فالإيوان، رغم عظمته وروعته، يولد شعورًا بالغرابة أو حتى الارتباك لدى الزائر، وهو شعور يمتزج بين الهيبة والخوف، والشخص المتأمل في هذا المكان يشعر وكأن الزمن والمكان يختلطان، كأنما هو في موضع بين العوالم.

ويُواصل البحتري بناء الدراما الشعورية فيقول(٨١):

يُتَظَنّـى مِـنَ الكآبَـةِ إِذ يَبْـ ـدُو لِعَيْنَـيْ مُصَـبِّحٍ أَو مُمَسِّـي

(٨٠)- ديوان البحتري، ص١١٥٩ .
(٨١)- السابق نفسه.

(ISSN: 2536 - 9555)

يتحوّل الإيوان في هذا المشهد إلى كائن حيّ، يعاني الكآبة والفقد، ونلمس هنا شخصنة المكان وتلبّسه بالشعور؛ فالإيوان لم يعد بناءً بل كيانًا مأزومًا، والكآبة في هذا السياق هي بمثابة العنصر المحوري الذي يحرك المشهد، و يتم تقديمها كعنصر أساسي في تكوين المشهد؛ حيث يُظهر البحتري كيف أن هذه الكآبة **(تتظنّى)** (أي تظهر وتخيم على المكان) بحيث تكون ملامحها واضحة لمن يراقبها، وتتحول هذه الكآبة إلى صورة أمامية، مرئية تمامًا كما لو كان القارئ يقف أمام مكان يكسوه الحزن والضبابية، وتُصبح الإضاءة هنا خافتة، مائلة إلى الظلال.

في هذا البيت تتداخل جميع العناصر المشهدية لتخلق مشهدًا مليئًا بالكآبة والتشاؤم، متشابكًا في أبعاده البصرية والزمانية والنفسية؛ فالمكان يغرق في الحزن، والزمن يتأرجح بين الأمل المفقود في الصباح والانتهاء في المساء، وتظل العين هي القارئ الوحيد لما يعيشه المشهد.

ثم يقول[٨٢]:

مُزعَجًا بِالفِراقِ عَن أُنسِ إلفٍ عَزَّ أَو مُرهَقاً بِتَطليقِ عِرْسِ

يُفتتح المشهد بصورة نفسية متوترة، تُجسد ملامح شخصٍ تائهٍ في فضاء من الفقد والقلق، ويبدأ الصورة بكلمة **(مزعجًا)** وهي اختيار لُغوي ذا طاقة درامية عالية توحي بانفعال باطنيٍ يكاد يتمظهر في الجسد؛ فالاضطراب هنا ليس مجرد حالة شعورية ساكنة، بل يكاد يكون مرئيًا ومحسوسًا، ومرتعشًا في ملامح الوجه والحركة، وكأن البحتري يقرّب الكاميرا من ملامح شخصية تكابد ألم الانفصال، ويجعلنا نرى تشوش الذهن، واضطراب النفس، وانكسار الملامح في لحظة نفسية غنية بالتوتر والانهيار.

تتسع العدسة لتُظهِر سبب هذا الاضطراب؛ وهو **(الفراق عن أُنسِ إلفٍ)**؛ لتتحوّل المشهدية من التوتر الداخلي إلى البُعد العاطفي الحميم، و **(أُنسُ الإلف)** هنا ليس مجرد علاقة أو رفقة، بل هو موئل وجداني، وسكن روحي، واستقرار نفسي، ومن هنا يتجاوز الفراق معناه الحسي، ليصبح تمزقًا وجوديًا؛ فهو لا يفصل بين جسدين بل بين روح ومأوى، ولا يغفل البحتري عن تعميق الجرح؛ إذ يصف هذا الإلف بأنه **(عزّ)** أي نادر

(٨٢)– ديوان البحتري، ص١١٥٩ .

الوجود، أو **(مرهقًا بتطليق عِرس)**، فيجعل من مشهد الانفصال لا مجرد فراق، بل طلاقًا عن بهجة الحياة.

يتشكل المشهد أمامنا ليس عبر الإخبار، بل عبر الإيحاء والانفعال؛ فكأن القارىء لا يسمع فقط عن حالة الفقد بل يراها تتحرك أمامه، وتتشكل في وجه حزين، وجسد مثقل، وخطى تتراجع إلى الوراء.

وينقلنا البحتري إلى مشهدٍ كوني تتداخل فيه الأزمنة والمصائر[٨٣]:

عَكَسَت حَظَّهُ اللَيالي وَباتَ الـ مُشتَري فيهِ وَهوَ كَوكَبُ نَحْسِ

يرسم البحتري مشهدًا قدريًا قاتمًا تُختزل فيه المأساة في صورة كونية غامضة؛ يبدأ التحوّل بالفعل **(عكَسَت)** في إشارة إلى انقلاب مفاجئ في مجرى الحظوظ والمقادير؛ حيث تتولى **(اللّيالي)**– وهي رمز الزمن الغادر– زمام التغيير، فتدير وجهها عن البطل أو الإيوان، وتتحول من حاضنة مجد إلى باعثة نكبة، وتتسع عدسة الصورة لتدخل في فضاء فلكي خالص، ويتكثف الإحساس بالتحول في المشهد حين يبلغ ذروته بذكر **(المُشتري)**؛ الكوكب المعروف في الموروث العربي بدلالته على السعد، لكنه هنا يتحول إلى **(كوكب نَحس)**، في قلب صريح للقيم والدلالات.

هذه المفارقة الحادة تمنح المشهد عمقًا رمزيًا؛ فالبحتري لا يصف مجرد خسارة أرضية، بل انهيارًا في النظام الكوني الذي صار يعمل ضد أصحابه؛ فالضوء السماوي **(المشتري)** الذي كان منبع أملٍ ومصيرٍ مشرق، بات في هذا الفضاء مشؤومًا؛ حيث تتداخل العناصر الزمنية والقدرية لتشكّل مشهدية شعرية مشحونة بالتوتر والانقلاب، وتتجاوز الوصف إلى استحضار لحظة من التبدّد الكوني الذي انعكس على من كان يومًا سيد المكان ومركز السعد.

في هذا المشهد تتبدى براعة البحتري في صناعة الرؤية الشعرية، وتتحول المشهدية في هذا البيت من التعبير عن المأساة الشخصية إلى بناء مشهد فلكي رمزي، يشهد فيه القارئ كيف يعصف الزمن بشخصية عظيمة فتُطفأ شموسها، وتتحول نجوم سعدها إلى شؤمٍ وانكسار.

---

(٨٣)– السابق نفسه.

(ISSN: 2536 - 9555)

ينقلنا البحتري إلى لقطة أمامية تمزج بين المشهد النفسي والبصري، فيقول(٨٤):

فَهـــوَ يُبـــدي تَجَلُّـــداً وَعَلَيـــهِ كَلكَــلٌ مِــن كَلاكِــلِ الــدَّهرِ مُرســي

يبني البحتري المشهد على استعارة أساسها التشخيص؛ حيث يُجسّد الإيوان في هيئة إنسانٍ شامخ يواجه قسوة الزمن بتجلّدٍ ظاهر، بينما تثقل على كاهله الأعباء، فالصورة هنا حركيّة وصامتة في آن؛ فالمشهد ليس جامدًا، بل نابض بحسّ درامي داخلي: الإيوان لا ينهار، بل يتجلّد، ويقف صامتًا أمام ضربات الزمن المتتابعة، وتأتي الإضاءة هنا خافتة، توحي بعراقة الماضي الذي لم تزل آثاره مطبوعة على وجه البناء.

تُشكّل عبارة **(يُبدي تجلدًا)** لقطة تصويرية دقيقة؛ كأن البناء يُظهر وجهًا متماسكًا لا ينحني للعواصف ولا يظهر وهنًا، لكن هذا الثبات ليس دليل قوة، بل قناع يخفي داخله هشاشة عميقة، فالمشهد هنا يوظف ثنائية التوتر والتجلد؛ فالسطح صلب، لكن العمق مثقل، والكتلة البصرية للمكان تشي بضغطٍ نفسي وزمني هائل، فنحن أمام كادر ضيّق، مركّز على كاهل الزمن، ومكتوم الإضاءة، ومائل إلى الغموض، ولا يظهر شيء من الخارج إلا الصمود، لكن الداخل مكتظ بالانكسار الصامت.

ثم يمضي البحتري في تجسيد الفقد دون أن يخل بصورة الكبرياء، فيقول(٨٥):

لَـم يَعِبـهُ أَن بُـزَّ مِـن بُسُـطِ الدِّيـ بَــاجِ وَاِســتُلَّ مِــن سُــتُورِ الــدِّمَقْسِ

يرسم البحتري في هذا المشهد لوحةً مدهشة للإيوان وقد نُزعت عنه مظاهر البذخ والعظمة؛ كأننا أمام **مسرح ما بعد النكبة**؛ حيث بقي البناء واقفًا لكنه خالٍ من زينته، وعارٍ من زخارفه، وأشبه بملكٍ نُزعت عنه حلله بعد أن كان في قصره متوَّجًا.

تبدأ الكاميرا الشعرية هنا بلقطة ثابتة على الأرضية،**(بزّ من بسط الديباج)**، مشهد مرئي يوحي بالفراغ المتروك، وبالبِسط المفقودة، وبأثر الغياب، ثم تتحرّك اللقطة إلى الجدران التي **(استُلّت منها السُّتُور)**؛ لتكشف عن حائطٍ بارد، وموحش، ولم يعد يملك من الزينة شيئًا، فحركة **(استلال)** هنا ليست مجرد نزع، بل هي فعل فجائي، وسريع، كأن هناك من اقتلع جمال الماضي قسرًا، مما يضفي على المشهد طابعًا دراميًّا فجائعيًّا.

(٨٤)– ديوان البحتري، ص١١٥٩ .

(٨٥)– ديوان البحتري، ص١١٥٩ .

ورغم هذا الانكشاف، هذا العري المعماري، لا يبدو أن الإيوان قد فقد هيبته أو اعتداله، فـ**(لم يعبه)** ذلك؛ كأنه يتجلّى في فراغه كما كان يتجلّى في امتلائه، وهذا من أعجب ما في التصوير؛ فالبحتري لا يرثي زوال البذخ، بل يشير إلى أن الروعة في هذا البناء لم تكن رهن الستائر والديباج، بل في هيئته الأصيلة، في بنيته المعمارية العريقة التي تحتمل العري والزينة معًا دون أن تفقد مهابتها.

إننا نرى هنا مشهدًا بصريًّا دقيقًا؛ قاعةٌ عظيمة جرداء، لكن ظلال الماضي لا تزال عالقة على جدرانها؛ كأن العين تتخيل أين كانت الستائر، وتتلمّس بموضعها آثار الرفاه، رغم غيابها، ويتكوّن المشهد من ضوءٍ رماديّ يغلب عليه الصمت، والحنين، وتلك المسافة بين ما كان وما بقي، وهي ما يبرع البحتري في تحويلها إلى مشهدٍ حيٍّ نابضٍ بالشعور والفراغ في آن.

ثم تتسع زاوية الرؤية فجأة؛ ليرتفع التصوير نحو الأعلى، ويصف البحتري البناء بأنه[٨٦]:

مُشْـــمَخِرٌ تَعْلُـــو لَـــهُ شُـــرُفَاتٌ رُفِعَـتْ فـــي رُءُوسِ رَضْـــوى وَقُـــدْسِ

بهذا البيت ينتقل الزوم من التفاصيل الصغيرة إلى المشهد البانورامي، في لقطة سينمائية تصاعدية تبدأ من الأرض وتصعد بالبصر حتى تعانق رؤوس الجبال **(مشمخر)**، فهذا الوصف المكثف يحيل إلى بناء شامخ، معتز بارتفاعه.

تتحرك الكاميرا الشعرية الآن صعودًا إلى **(الشرفات)** التي تعلو البناء، وكأنها تيجانٌ معمارية تتوج رأسه، ليست شرفات عادية، بل قد رُفعت إلى مقامات أسطورية، إلى **(رؤوس رضوى وقدس)**؛ وهما جبلان شهيران في الوجدان العربي؛ اشتهرا بالعلو والرهبة والبعد، واستحضارهما هنا ليس من أجل الوصف الجغرافي؛ بل لتضخيم البعد العمودي للبناء؛ والإيحاء بسموّه الذي يكاد يتجاوز الطبيعي إلى الأسطوري

المشهد هنا يحمل طابعًا استعلائيًّا بصريًّا؛ حيث لا تنظر العين من مستوى النظر، بل تُجبر على التحديق إلى الأعلى، كأننا نشاهد مبنىً لا تُرى نهايته، وتتصاعد خطوطه المعمارية بين السماء والجبال، والأهم أن هذا العلو يأتي بعد البيت السابق الذي صوّر

(٨٦)- ديوان البحتري، ص١١٦٠ .

(ISSN: 2536 - 9555)

الإيوان وقد نزعت عنه زينته؛ فإذا بالبناء، في هذا البيت، يفرض حضوره المجرد، كأن البحتري يقول: حتى في عُريه، هذا البناء شامخ، لا يحتاج إلى ديباج ولا ستر ليُدهش الناظر، وهنا تتجلّى براعة البحتري في الانتقال البصري والنفسي من الداخل العاري إلى الخارج المهيب، في تناوب مشهديّ شديد التوازن.

وتأكيدًا على هذا الجمال الساطع يقول(٨٧):

لَابِسَاتٌ مِنَ البَيَاضِ فَمَا تُبْـ صِرُ مِنْهَا إِلَّا غَلَائِلَ بُرْسِ

هنا تعود الكاميرا لتقترب من سطح البناء، ويعمد البحتري إلى تشخيص المعمار وتحويله إلى كائن حيّ، حيث تظهر الشرفات **(أو المداميك المعمارية)**؛ وكأنها نساءٌ متلفعاتٌ بالبياض، يلبسن الغلائل، ما يمنح المشهد بعدًا إنسانيًّا مشحونًا بالإحساس والرقة، وينقل التكوين البصري من الخشونة الجبلية إلى النعومة الأنثوية، وهو تباين مشهدي مقصود يمنح البناء حيوية وتعددًا في الدلالة.

مشهد البياض هنا هو إضاءة كلية تغمر الإيوان وتملؤه ضياءً ونقاءً، وكأن البحتري بعد أن صوّر عظمة البناء وعلوّه، ينتقل الآن إلى تلطيف الصورة؛ حيث يتسلل الضوء إلى العين لا كوهج، بل كغلالة شفافة وناعمة، ولا تظهر من ورائها التفاصيل إلا لمحات– **(ما تُبصر منها إلا غلائل برس)**؛ فالبياض لا يكشف، بل يحجب برقة، مما يضفي على البناء هالةً من الطهر والغموض والأنوثة في آنٍ واحد.

هذا المشهد يتخذ طابعًا **سينوغرافيًّا متكاملًا**: الإضاءة ناعمة، واللون سائد، والتكوين هادئ ومتلائم، والحركة شبه ساكنة لا اضطراب فيها، ويستمر البحتري في رسم مشهديته بمستويات متعددة من الرؤية؛ علو البناء، وأنوثة الحضور، وشفافية الضوء، وغموض التفاصيل، مؤكدًا قدرته الفائقة على تحويل البناء الصامت إلى كائن ناطق بالصورة والرمز والدهشة.

ثم يرتفع الخطاب إلى طبقة رمزية/أسطورية فيقول(٨٨):

لَيسَ يُدْرَى أَصُنْعُ إِنْسٍ لِجِنٍّ سَكَنُوهُ أَم صُنْعُ جِنٍّ لِإِنْسِ

---

(٨٧)– ديوان البحتري، ص١١٦٠ .

(٨٨)– السابق نفسه.

يبلغ البحتري ذروة الإبهار البصري والخيالي؛ إذ يتحول المشهد من وصف معماري إلى مشهد أسطوري غامض محيّر؛ تتداخل فيه العوالم وتضطرب معه حدود المعقول، وهنا يتجلى البعد التخييلي للمشهد؛ حيث يتراجع الإدراك العقلي ليحل محله الإدراك المذهول، فالمشهد لا يُقرأ بعين المعمار، بل بعين الأسطورة، فالمشهدية لا تكتمل هنا بالوصف؛ بل بالتشويش المقصود الذي يُدخل المتلقي في فضاءٍ من الاندهاش والحيرة.

في هذا السياق، تنقلب زاوية الرؤية إلى داخلية؛ حيث تتولد الرؤية من داخل البحتري نفسه، لا من مجرد النظر الخارجي؛ فهو لا يصف البناء فحسب، بل يصف الأثر النفسي والذهني الذي يتركه في وجدان من يراه، وكأن البحتري يُصور مشهدًا بانوراميًّا لبناء خارقٍ.

أما الإضاءة فهي ضبابية– تتلاشى فيها التفاصيل الواقعية لتحل محلها ظلال من الشك والدهشة، والإيقاع الشعري نفسه يعكس هذا التردد والانبهار؛ فصيغة الاستفهام ليست استفهامًا بلاغيًّا فقط، بل هي جزء من الرسم المشهدي: دهشة تتحرك داخل البناء نفسه؛ كأن الجدران تنطق بالسؤال.

يُدخل البحتري عنصر الغموض والدهشة مشكّكًا في طبيعة البناء نفسها، هل شيده الإنس ليكون مساكن للجن؟ أم العكس؟ وهذا يضيف إلى البنية المشهدية طبقة من الغرابة الخارقة، تجعل الإيوان يبدو كأنه من خلق عوالم أخرى، لا يعرفها الإنسان إلا عبر الأسطورة، وزاوية الرؤية هنا غير محددة، عائمة في اللازمن واللامكان، والمشهد يخلو من الحركة لأنه يتجاوز المحسوس.

المشهد السادس: **الاسترجاع التاريخي والحسرة على الزوال**:(٤٤-٥١):

٤٤– غَيـــرَ أَنّـــي يَشـــهَدُ أَنْ لَـــمْ يَـــكُ بانِيـــهِ فـــي المُلـــوكِ بِـــنِكْسِ
٤٥– فَكَـــأَنّي أَرى المَراتِـــبَ وَالقَـــو مَ إِذا مـــا بَلَغـــتُ آخِـــرَ حِسّـــي
٤٦– وَكَـــأَنَّ الوُفـــودَ ضـــاحينَ حَســـرى مِـــن وُقـــوفٍ خَلـــفَ الزِحـــامِ وَخِـــنْسِ
٤٧– وَكَـــأَنَّ القِيـــانَ وَســـطَ المَقاصيـــ رِ يُـــرَجِّعْنَ بَـــينَ حُـــوٍّ وَلُعْـــسِ
٤٨– وَكَـــأَنَّ اللِقـــاءَ أَوَّلُ مِـــنْ أَمـــ سِ وَوَشْـــكَ الفِـــراقِ أَوَّلُ أَمـــسِ

(ISSN: 2536 - 9555)

٤٩- وَكَـــأَنَّ الَّـــذي يُريـــدُ إِتّباعًـــا طامِـــعٌ في لُـحُوقِـهِـم صُبْحَ خَمـــسِ
٥٠-عُمِّـــرَتْ لِلسُـــرورِ دَهـــراً فَصـــارَت لِلتَعَـــــزّي رِبَـــــاعُهُم وَالتَّأَسّـــــي
٥١- فَلَهـــــا أَن أُعينَهـــــا بِـــــدُموعٍ موقَفـــاتٍ عَلـــى الصَـــبابَةِ حُـــبسِ

لكن البحتري لا يلبث أن يعيد الأمور إلى الأرض، حين يقرر[٨٩]:

غَيـــرَ أَنّـــي يَشـــهَدُ أَنْ لَـــمْ يَـــكُ بانِيـــهِ فـــي المُلُـــوكِ بِـــنِكْسِ

يُحاول البحتري أن يُعيد للمشهد توازنه بعد حيرته السابقة، فبعد أن أوغل في تصوير الإيوان كأنه عمل خارق يتجاوز طاقة البشر، يعود ليؤكد أن الذي بناه لم يكن من الملوك ذوي الضعف أو الهوان؛ بل كان من العظماء الذين لا يُعرف فيهم نقيصة، وهنا تتحول البنية المشهدية إلى تجسيد للمهابة السلطانية التي تشعّ من الإيوان، لا من خلال وصف هيئته فقط، بل من خلال الكشف عن خلفيته التاريخية والنفسية، والزاوية تعود إلى التقييم التاريخي، والزوم الآن يركّز على يد الصانع ومجده، فيبث المشهد طاقة توثيقية– تأريخية.

يرتقع البحتري بالمشهد من الحجارة الصماء إلى الفضاء الإنساني الحيّ؛ إذ لا يكتفي بوصف البنيان، بل يستدعي الحياة التي كانت تضج فيه، فيقول[٩٠]:

فَكَـــأَنّي أَرى المَراتِـــبَ وَالقَـــو مَ إِذا مـــا بَلَغـــتُ آخِـــرَ حِسّـــي

يرسم البحتري مشهدًا بصريًا داخليًا يكاد يلامس حدود الحلم أو التخييل الحي؛ إذ يصور لحظة استرجاع بصري غامر يتجلى عند بلوغه أقصى درجات التأمل والانفعال؛ فعبارة **(فكأني أرى)** تُفتَح بها عدسة المشهد؛ حيث لا يعتمد البحتري على الإخبار الواقعي، بل يوظف الخيال البصري بوصفه أداة مشهدية فنية؛ فنحن إزاء مشهد يُبصر بالبصيرة لا بالبصر، لكنه مع ذلك مشهدي بامتياز.

يُقدِّم البحتري صورة متكاملة لمجلس الملوك أو البلاط؛ حين يقول **(المراتب والقوم)**، فكأننا أمام مشهد مهيب يجمع بين المظاهر السلطانية الفخمة، والحضور البشري الرسمي؛ وتوحي **(المراتب)** بالفخامة والرسمية والنظام، وهنا لا تُفهم فقط كمقاعد مادية،

(٨٩)- ديوان البحتري، ص١١٦٠ .
(٩٠)- السابق، ص ١١٦١ .

بل تشير إلى أماكن الجلوس التي تحيل على الطبقات الإجتماعية، أو المراتب الرسمية، وهي مرتبة ترتيبًا يدل على النظام والدقة، وتبعث على الهيبة، أما **(القوم)** فيُشير إلى الشخصيات التي تملأ هذا المشهد، فنتخيلهم جالسين في سكينة أو مهابة بملابسهم الفاخرة وهيئاتهم الجليلة، والزمن في هذا المشهد زمن وجداني ينبثق من داخل النفس، ليس زمنًا كرونولوجيًا بل زمن استحضار.

تتجلى براعة البحتري هنا في تحويل تجربة داخلية خالصة(تجربة ذهنية شعورية) إلى مشهد أمامي يُرى ويُتخيل ببراعة سينمائية: فضاء، وشخصيات، وترتيب بصري، وحركة ساكنة، وزاوية تصوير تطل من داخل النفس نحو صورة الماضي، لقد استخدم البحتري أدوات الشعر ليوظفها كما يوظف المخرج كاميرته: بداية من الزاوية الداخلية(**فكأني أرى**)، ومرورًا بتكوين المشهد(**المراتب والقوم**)، ونهاية بالضوء والزمان النفسي الغامض (**إذا ما بلغت آخر حسّي**)، فالمشهد يصبح مزيجًا من البصر والخيال والذاكرة.

ويتطور الخيال أكثر، فيرسم مشهدًا من التزاحم الاجتماعي والسياسي، فيقول[٩١]:

وَكَـأَنَّ الوُفـودَ ضـاحينَ حَسـرى مِـن وُقـوفٍ خَلـفَ الزِّحـامِ وَخُـنْسِ

يرسم البحتري مشهدًا ديناميكيًا نابضًا بالحركة والانفعال؛ كأنه مشهدٌ سينمائي مزدحم بالحضور والوجوه والانتظار؛ تبدأ الصورة بكلمة **(الوفود)**، التي توحي بجماعات بشرية قدمت من بعيد، ولكن المفارقة المشهدية تبدأ حين يصفهم بأنهم **(ضاحين)**؛ أي ظاهرون في ضوء النهار؛ وهي لقطة ضوئية دقيقة، ثم يضيف إليهم وصفًا غير متوقع **(حسرى)**؛ أي متعبون ومنهكون، مما يخلق تناقضًا دراميًا بصريًا بين مقامهم المهيب، وبين حالتهم النفسية والبدنية.

المشهد محكوم بزمن الانتظار، ومكان مكتظ، وحركة متعثّرة؛ فالجمع واقف **(خلف الزحام)** لا يبلغون مرادهم، وكأنهم محجوبون عن الدخول، وغائبون عن بهاء المكان رغم اقترابهم منه، وترسم كلمة **(الخِنس)**– التي توحي بالانكماش والتراجع– حالة انكسار لا

(٩١)– ديوان البحتري، ص١١٦١ .

(ISSN: 2536 - 9555)

جسدي فقط، بل نفسي أيضًا، وكأنّ هذه الجموع قد أُقصيت، أو أن المكان الذي كان يحتضنهم أصبح الآن يلفظهم بصمت ثقيل.

يُبدع البحتري في بناء مشهدٍ مركّب؛ تبدأ العين برؤية الصفوف الواقفة، ثم تُدرك زحامًا خانقًا، ثم تُمسك بمشاعر الإحباط والتراجع في حركة الجموع، وزاوية الرؤية هنا من أعلى قليلًا؛ كأن البحتري يطل من مكان مرتفع، يرى الصفوف متراصة والوفود متوقفة، وعيونهم موجهة للأمام دون قدرة على التقدم.

ولعل براعة البحتري في هذا البيت تتجلى في دمجه بين الواقعي والتخيلي، وبين الضوء والحركة، وبين التعبير النفسي والصورة البصرية؛ ليصوغ مشهدًا لا يُقرأ فقط، بل يُشاهد ويُحسّ.

ثم تتحول العدسة إلى زاوية أرقّ، حين يقول[٩٢]:

وَكَـــأَنَّ القِيـــانَ وَسْـــطَ المَقاصيـــ رِ يُـــرَجِّعْنَ بَـــينَ حُـــوٍّ وَلُعْـــسِ

ينقلنا البحتري إلى عمق الإيوان؛ حيث لا تقتصر المشهدية على من هم في الخارج من وفود محجوبة، بل تمتد إلى الداخل المترف، ويبلغ البناء المشهدي ذروته من حيث التفعيل الجمالي للحركة، والصوت، واللون، والزمن، نحن لا نقرأ شعرًا فحسب، بل نُساق إلى مشهدٍ أماميّ مكتمل التفاصيل؛ داخل أجنحة الإيوان، والمقاصير المذهبة؛ حيث القيان يملأن المكان صوتًا وحركة، فالمشهد هنا أكثر كثافةً فنية، وقد صار مسرحيًا بحق، متحرّكًا على مستويات بصرية وصوتية متداخلة.

من زاوية الرؤية، البحتري لا يقف أمام باب الإيوان أو خارجه، بل يوجّه عدسة مخيلته إلى الداخل، إلى **(وسط المقاصير)**؛ وهي غرف الملوك والمجالس الخاصة، هذه الزاوية تجعل المتلقي شريكًا في التلصص النبيل على لحظة خاصة من لحظات البذخ الموشى بالحسّ والجمال، وتُستحضر القيان لا ككائنات صامتة، بل كحركات صوتية حية، وهنّ **(يُرجِّعن)**، أي يرددن الغناء ويتنقلن بين مقامات النغم، واختار كلمة **(وسط)** ليدل على أن القيان ليسوا على الهامش، بل في القلب، وفي المركز البصري للصورة.

([٩٢])– ديوان البحتري، ص١١٦١.

أما الحركة، فهي من أكثر ما يميز هذا المشهد؛ **(يُرجِّعن)** فعلٌ يوحي بالحيوية، وبالتنغيم، وبالتكرار المقصود والمنتظم، وكأن المشهد كله ينبض بإيقاعٍ موسيقيّ، والإيقاع هنا لا يُسمع فحسب؛ بل يُرى أيضًا في حركات الأجساد، وفي تمايل القيان، وفي ارتجاج الأهداب والثياب.

ثم يأتي التفصيل الدقيق **(بين حُوٍ ولُعس)**؛ ليضفي على النغم تنويعًا داخليًا، ويحوّل الصوت إلى صورة متدرجة الألوان؛ فـ**(الحُوّ)** تدل على النغم الرقيق، والعالي، في حين أن **(اللُّعس)** تميل إلى العمق، وإلى القرار، وبذلك يرسم البحتري خطًا سمعيًّا متحركًا، صاعدًا وهابطًا، وكأننا في حفلٍ غنائيّ مهيب، وبهذا التحول، يُدخلنا البحتري إلى مشهد سمعيّ داخلي يتقاطع مع المشهد الخارجي المكثّف بالصمت والانكسار، فيضع أمامنا ازدواجية ذكية: الخارج مزدحم بالحسرات، والداخل عامر بالطرب.

ويشكل البحتري مشهدًا يجسد حالة الترقب والتأمل في لحظة اللقاء، حين يقول[٩٣]:

وَكَـــأَنَّ اللِقـــاءَ أَوَّلُ مِـــنْ أَمْـــــ سِ، وَوَشْـــكَ الفِـــراقِ أَوَّلُ أَمـــــسِ

يبتكر البحتري مشهدًا يمزج بين اللحظة الحالية والذاكرة؛ حيث يصف اللقاء الذي يبدو كأول لقاء، مشحونًا بالإحساس بالانتظار والترقب، **(وَكَأَنَّ اللِقاءَ أَوَّلَ مِن أَمسِ)** تشير إلى أنه ليس لقاءً عاديًا بل لحظة محورية تبدو كما لو كانت الأولى، مما يجعل المشهد محملاً بالحيوية والاندفاع، والزمان هنا غير محدد بدقة– لكنه يتداخل بين الماضي والحاضر– حيث تتجسد لحظة اللقاء وكأنها مكررة، ولكن في سياق جديد ومشوق، وهذا الربط بين الماضي والحاضر يخلق شعورًا بالغموض، وكأنما الزمن يتداخل ليخلق تجربة جديدة مع كل لقاء.

هنا تتكثف المشهدية في تجربة زمانية تتجاوز الحواس، فالمكان ما زال يحتفظ بحرارة اللقاء كأنما وقع للتو، لكن الفراق يلوح أيضًا في الأفق كأنه مضى بالأمس، وهذه المفارقة تضعنا أمام مشهد مركّب من الزمانين في آن، فالتكوين البصري ثابت، لكنه مغمور بإيقاع شعوري متناقض، يوحي بأن الإيوان لا يزال ينبض برائحة أصحابه رغم الخراب.

([٩٣])– ديوان البحتري، ص١١٦١.

(ISSN: 2536 - 9555)

ويُصعِّد البحتري الشعور بالضياع والحنين في البيت التالي[٩٤]:

وَكَـــأَنَّ الَّـــذي يُريـــدُ إِتّباعـــاً طـامِعٌ فـي لُحـوقِهِم صُـبحَ خَمـسِ

يصور البحتري مشهداً حيوياً يعكس التوتر والاندفاع في سعي الشخص الذي يسعى للحاق بالآخرين، (وَكَأَنَّ الَّذِي يُرِيدُ إِتّباعاً) يبرز صورة لشخص في حالة من السعي الحثيث محاولاً اللحاق بمن أمامه في مسعى شديد الإلحاح، وتبرز المشهدية هنا من خلال الحركة الدؤوبة التي يعبر عنها (إِتّباعاً) و(طامِعٌ في لُحوقِهِم)؛ حيث يتم تصوير السعي كحالة مليئة بالاندفاع، والرغبة في الوصول.

الزمان هنا مُمثل في (صُبحَ خَمسِ)، ما يعطي إحساسًا بعامل الزمن الضاغط الذي يحث الشخص على السرعة، فالصباح نفسه يمثل لحظة بداية اليوم، بينما الرقم (خمس) قد يرمز إلى لحظة معينة أو بداية مرحلة جديدة مما يعزز الإحساس بالمسار المستمر نحو هدف محدد.

ينجح البحتري من خلال هذا البيت في تحويل فكرة السعي واللحاق إلى مشهد ديناميكي مليء بالحركة والضغط الزمني، مما يعزز من التوتر والتعقيد النفسي للمشهد، إن كل من يحاول اللحاق بأصحاب هذه الديار، إنما هو طامع في إدراك ركبٍ قد انطلق في **(صبح خَمس)** (أي فجْرٍ باكر بعيد)، في مشهدٍ شعري يحمل رمزية عالية للرحيل الفادح الذي لا يُدرك، والزمان هنا (الفجر)، والفضاء واسع، والصورة ديناميكية تُجسّد عجز الحاضر عن الإمساك بأطياف الماضي.

ثم تأتي الذروة الشعورية؛ حيث يتحول المشهد من التصوير الخارجي إلى البكاء الداخلي[٩٥]:

عُمِّـرَت لِلسُـرورِ دَهـراً، فَصـارَت لِلتَعَـــزّي رِبـــاعُهُم وَالتَّأَسّـــي

يرسم البحتري مشهدًا زمنيًا متحوّلًا تنتقل فيه الصورة من الماضي المشرق إلى الحاضر الكئيب؛ وكأننا أمام لقطة سينمائية تنقل عبر (مونتاج) بصري من قصرٍ عامر بالبهجة إلى أطلال صامتة يخيّم عليها الحزن.

---

(٩٤)– السابق نفسه.

(٩٥)– ديوان البحتري، ص١١٦١.

تبدأ العدسة على صورة زمنية زاهية: أماكن عامرة، وضحكات، وألوان، وحركة بشرية نابضة بالحياة، ثم تنسحب الأضواء شيئًا فشيئًا، ويمتد ظلّ الزمن حتى تُغلف الأمكنة بالسكون والوحشة، وتعطينا **(عُمِّرت للسرور دهراً)** لقطة بانورامية لماضٍ مزدهر، بينما **(فصارت للتعزي رباعهم والتأسي)** تقلب المشهد فجأة إلى واقع موحش تملؤه الذكريات والانكسارات.

في هذا التحوّل، تتجلى براعة البحتري في تشكيل المشهد على مستويين متوازيين: بصريّ وزمنيّ؛ فالصورة لا تنقل فقط تغير الأحوال، بل تضع القارئ في قلب اللحظة؛ ليرى ويتحسّس التبدّل وكأنه يشاهد كيف تسقط الزينة من الجدران، وكيف تتحول الأنغام إلى صمت، والفرح إلى عبرة، وهكذا يجعل البحتري من المكان شاهدًا على الانقلاب الوجودي، ومن الزمن ركيزة أساسية في بناء المشهد.

ويصل البحتري إلى ذروة التفاعل الإنساني مع المكان، حين يتحول المتأمل إلى جزء من المشهد نفسه، فيقول[٩٦]:

فَلَهـــا أَن أُعينَهـــا بِـــدُموعٍ موقَفـــاتٍ عَلـــى الصَـــبابَةِ حُـــبسِ

يُشيد البحتري هنا مشهدًا نفسيًّا بصريًّا في آنٍ واحد؛ حيث تتقاطع حركة الدمع الساكنة مع عمق الحزن، وتوحي **(دموع موقَفات)** بمشهد مكثّف: العين تلمع، والدمع يتهيّأ للسقوط لكنه لا يسقط، كما لو أن المشهد مهيبٌ لدرجة أن الحزن فيه لا يُفرَغ بسهولة، وهناك كبح متعمد للعاطفة، ودموع **(حبس)**؛ أي معلّقة، ومترددة، كأنها ترفض مغادرة العين لفرط ما في القلب من وجع.

المشهد هنا مشبع بالسكون، لكن سكونًا داخليًّا مكثفًا، لا حركة ظاهرة، لكن التوتر الداخلي مشحون يشبه لحظة صمت تسبق الانهيار، وزاوية الرؤية تقترب من وجه البحتري نفسه، ونكاد نرى ملامحه، ورعشة جفنه، وحمرة عينه، وهو يقف أمام الخراب باكيًا، لا نيابةً عن أحد، بل لأنه جزء من المأساة.

هكذا ينهي البحتري هذا المشهد بطابع إنسانيّ حميم، يُذوّب فيه الحدود بين الرائي والمرئي، وبين الماضي والحاضر، ويجعل من البكاء فعلًا بصريًا يكمّل اللوحة المشهدية التي نسجها بأناقة حزينة.

([٩٦])- ديوان البحتري، ص١١٦٢.

(ISSN: 2536 - 9555)

المشهد السابع: التأريخ والوفاء للفرس ومجدهم من (٥٢- ٥٦)

يقول البحتري[٩٧]:

٥٢- ذاكَ عِنـــدي وَلَيسَـــت الـــدارُ داري بِـــإِقتِرابٍ مِنهـــاوَلا الجِـــنسُ جِنســـي
٥٣-غَيـــرَ نُعمـــى لِأَهلِهـــا عِنـــدَ أَهلـــي غَرَســـوا مِـــن زَكائِهـــا خَيـــرَ غَـــرسِ
٥٤- أَيَّـــدوا مُلكَنـــا، وَشَـــدّوا قُـــواهُ بِكُمـــاةٍ تَحـــتَ السَـــنَّورِ حُمـــسِ
٥٥- وَأَعـــانوا عَلـــى كَتائِـــبِ أَريـــا طَ بِطَعـــنٍ عَلـــى النُحـــورِ وَدَعـــسِ
٥٦- وَأَرانـــي مِـــن بَعـــدُ أَكلَـــفُ بِالأَشـــ رافِ طُـــرّاً مِـــن كُـــلِّ سِـــنخِ وَأُسِّ

يُدخل البحتري ذاته في المشهد، ويعلن غربته فيقول[٩٨]:

ذاكَ عِنـــدي، وَلَيسَـــت الـــدارُ داري بِـــإِقتِرابٍ مِنهـــا، وَلا الجِـــنسُ جِنســـي

يقف البحتري أمام المكان، في ما يشبه اللقطة الثابتة، فيرسم لنا مشهدًا بصريًا جامدًا من الخارج، لكنه بالغ الحركة من الداخل؛ إذ تُسجَّل انفعالات الذات في أقصى حالات الاغتراب.

المكان– وهو إيوان كسرى وما يحيط به– لا يبدو غريبًا في تكوينه المادي، لكنّه غريب في شعور البحتري تجاهه؛ فهو لا يجد فيه داره، ولا في أهله جنسه، وهذه المفارقة تخلق طبقات من التنافر المشهدي: القرب الجغرافي في مقابل البعد الوجداني، والتماثل الثقافي في مقابل التباين النفسي، وكل ذلك يُبنى بلغة شعرية باردة من جهة الإيقاع، لكنها مُشبعة بعاطفة مضمرة تشي بالخذلان.

زاوية الرؤية هنا أقرب إلى ما يمكن تسميته بـ(التصوير الذاتي العميق)؛ فالمشهد لا يُبنى من الخارج فحسب، بل يُبنى من أعماق الذات الشاعرة، فتتبدى عناصر المشهد من خلال حساسية داخلية: الدار لا تُعرف بشكل هندسي، بل تُنفى على مستوى الشعور، والجنس (الانتماء) لا يُحدد عِرقًا، بل يُلغى انتماءً ووجدانًا.

([٩٧])– ديوان البحتري، ص١١٦٢.

([٩٨])– السابق نفسه.

البحتري لا يصف المكان بوصفه شاهدًا حضاريًا فقط، بل بوصفه نقطة اصطدام بين الذات والتاريخ، فهو يقف أمام الإيوان لا ليتأمله فحسب، بل ليعلن– بحسّ تصويري رقيق– أنه ليس منه، وأن المجد الذي شهده هذا المكان لا يمت إليه بصلة، وهذا ما يضفي على المشهد ظلالًا كثيفة من الصمت، والتأمل، والخذلان العميق.

هذه لحظة تأمل ذاتي عميق؛ البحتري لا ينتمي إلى هذه الأرض، لا بالنسب ولا بالهوية، ولكن وجدانه ارتبط بها كأنها جزء من كيانه، فالمشهد هنا مشهد وجداني فكري، يعلن عن وعيٍ بالتاريخ، وانفصال مكاني، لكنه لا يلغي الاتصال الروحي، فزاوية الرؤية الآن هي الداخل النفسي لا الخارج البصري.

ثم يلتقط البحتري خيط الوفاء مرة أخرى، فينقلنا إلى بعدٍ وطني– سياسي[٩٩]:

غَيرَ نُعمى لِأَهلِها عِندَ أَهلي غَرَسوا مِن زَكائِها خَيرَ غَرسِ

نجد البحتري يستخدم لغة شعرية تحمل في طياتها مشهداً مركباً، يعبر فيه عن الانفصال بين (أهله) و(أهل الدار) التي لا ينتمي إليها، ويتضح في البيت الأول تباينٌ بين النعمة التي ينعم بها (أهل الدار) وواقع البحتري؛ حيث يصفها بأنها (غير نعمة) بالنسبة له، وذلك إشارة إلى شعوره بالغربة أو الانفصال عن هذه النعمة أو تلك البيئة.

يرسم البحتري صورة لمفارقة؛ إذ أن (أهل الدار) يعيشون في رفاهية أو غنى، بينما هو في مكان آخر، يشعر فيه بالبعد عن تلك النعم التي لا تخصه، بل تخص (أهل الدار)، وتبدأ البنية المشهدية في هذا البيت بتجسيد التباين بين مواقع النعمة، ويجعل البحتري القارئ يتخيل هذا الفارق بين الواقعين: واقع (أهل الدار) وواقع البحتري ذاته.

في المقابل، يستعمل البحتري صورة زراعية (غرسوا من زكائها خير غرس)؛ ليعطي بعداً طبيعياً لهذا المشهد، وتصوير (الغرس) هنا يبرز فكرة التنمية والنماء، كما يرمز إلى الخير الذي يزرعه (أهل الدار) بأعمالهم الطيبة، بذلك، يجعل البحتري المشهد يتحرك بين سكون المكان والتطور الزمني للمواقف؛ حيث نجد أن الخير الذي زرعه أهل الدار يتجاوز حدود المكان الذي ينتمون إليه، وينقل لنا صورة عن العلاقة التي تربط المكان بالزمن؛ حيث يتحقق النمو المستمر والنضوج من خلال الأعمال الخيرة.

([٩٩])– ديوان البحتري، ص١١٦٢.

(ISSN: 2536 - 9555)

يظل المشهد إجمالاً، في هذا البيت يتأرجح بين الإحساس بالغربة والبعد عن النعمة من جهة، والتقدير للأعمال الطيبة التي تنتج ثماراً حسنة، وهو ما يربط المشهد معاً، واستخدام البحتري للصور الحية والمقارنة بين الظروف يعطي عمقاً في التعبير، مما يجعل القارئ يتخيل هذا التفريق بين الأفراد بوضوح.

ثم ينتقل هنا من التحسر إلى التكريم، ومن المشهد الحزين إلى مشهد الوفاء التاريخي، فيقول(١٠٠):

أَيَّـــدوا مُلكَنـــا وَشَـــدّوا قُـــواهُ بِكُمـــاةٍ تَحـــتَ السَـــنَّورِ حُمـــسِ

وَأَعـــانوا عَلـــى كَتائِـــبِ أَريـــا طَ بِطَعـــنٍ عَلـــى النُحـــورِ وَدَعـــسِ

فهؤلاء الذين غابوا عن هذه الربوع، كانوا هم من ساند الدولة العباسية، و(غرسوا خير غرس)، وأسهموا في بناء القوة السياسية والعسكرية، ويعيد البحتري تشكيل الزمن – في هذا الجزء من المشهد– ويحوّل المكان من أثرٍ مهجور إلى أثر فاعل في التاريخ، والحركة هنا قوية، وعسكرية، فيها طعن ودعس، والزمن يشتد، فيرتفع الإيقاع من التأسي إلى الفخر.

ويختم البحتري قصيدته بإعلان موقفه الشخصي، غير المباشر، فيقول(١٠١):

وَأَرانـــي مِـــن بَعـــدُ أَكلَـــفُ بِالأَشـــ رافِ طُـــرّاً مِـــن كُـــلِّ سِـــنخٍ وَأُسِّ

هذا البيت هو تتويج للمشهد السابق؛ حيث يعلن أنه– رغم غربته– قد التصق بالكرام من الناس من كل أصل وعرق، وكأنه يسعى ليصنع انتماءه الجديد من خلال القيم لا الأنساب، وينطفئ المشهد الأخير على نغمة وجدانية منفتحة على العالم، لا تنتمي للأرض، بل تنتمي للفكر والخلق والمجد.

بهذا، يتجسد المشهد السابع كفلاش باك وجداني أكثر منه واقعة حسية، ويجمع بين ذكرى الاحتفاء ومرارة الفقد وامتنان الوفاء وفخر الانتماء؛ ليغدو الإيوان في الشعر قطعةً أدبيةً حيةً، تنطق بتاريخٍ امتدّ بين العرس والمأتم، وبين الأنغام الحية والدموع الصامتة، وبين زهو البنيان وخلود الذكر.

---

(١٠٠)– ديوان البحتري، ص١١٦٢.

(١٠١)– السابق نفسه.

نتائج البحث:

تكشف هذه الدراسة عن أبعاد جديدة في قراءة قصيدة إيوان كسرى للبحتري من منظور بصري مشهدي؛ حيث تم تحليل النص بوصفه بناءً تصويريًّا ديناميكيًّا لا يقتصر على الوصف اللفظي، بل يتعدّاه إلى بنية درامية تتداخل فيها الرؤية مع الإحساس والتأويل، وفيما يلي عرضٌ لأبرز تلك النتائج:

١. شكّلت قصيدة إيوان كسرى للبحتري نموذجًا فريدًا لتحوّل الشعر من بنية وصفية إلى بنية مشهدية ديناميكية تعتمد على التتابع البصري والحركي؛ بحيث يمكن قراءتها كمشهد سينمائي نابض.

٢. أظهرت الدراسة أن البنية المشهدية في القصيدة لا تخضع لعشوائية حسيّة؛ بل ترتكز على هندسة داخلية دقيقة تقوم على التدرج الزمني، والتصعيد الانفعالي، والتكامل البصري.

٣. قسّم البحتري القصيدة ضمنيًّا إلى مشاهد متتالية، ما منحها طابعًا دراميًّا مركّبًا يتقدّم من العتبة النفسية إلى الاستغراق التاريخي ثم التأمل الوجودي.

٤. برزت عناصر سينمائية واضحة مثل: زاوية التصوير، والإضاءة الرمزية، والحركة، والتكوين البصري، والتكبير والتصغير، والانتقال البصري (pan/cut)؛ مما أضفى على النص بعدًا بصريًّا حداثيًّا غير مسبوق في زمنه.

٥. استطاع البحتري تحويل المكان من فضاء جامد إلى كائن شعري فاعل ينطق بلسان التاريخ، ويؤثّر في زاوية الرؤية الشعرية.

٦. لعبت الإضاءة دورًا دلاليًّا في تعزيز المعنى وتوجيه الانفعال؛ إذ تراوحت بين الضوء والظل بما يعكس التوتر الداخلي بين الماضي والحاضر.

٧. تجلّت زاوية الرؤية الذاتية في المشاهد الأولى، ثم تحوّلت تدريجيًّا إلى زاوية تأملية تاريخية تُفكك العلاقة بين الذات والموضوع بوعي إنساني عميق.

٨. حافظ البحتري على توازن جمالي بين الذاتية والموضوعية؛ مما منح النص بعدًا إنسانيًّا تأمليًّا يتجاوز حدود التوصيف التقليدي.

(ISSN: 2536 - 9555)

٩. أبرزت الدراسة استخدام البحتري للصور الشعرية كعناصر مشهدية مركبة تمزج بين التكوين الجمالي والدلالة الرمزية.

١٠. انكشف من خلال التحليل وجود وعي معماري داخل النص الشعري؛ حيث تتآلف الوحدات لتُشكّل بناءً مشهديًّا ذا بداية وذروة وخاتمة درامية.

١١. وُظفت تقنيات مثل: الصمت، والفراغ، والغياب كعناصر مشهدية دالّة؛ ما يُشير إلى ذكاء البحتري في توظيف اللامرئي ضمن البنية البصرية.

١٢. أسهم تداخل الزمان والمكان في خلق تراكب بصري وشعوري أعاد تشكيل الماضي برؤية معاصرة؛ فجعل من التاريخ شاشة ذهنية تنبض بالانفعالات.

١٣. تميّزت الألفاظ بتراكب صوتي ودلالي (خفوت/انفجار، حضور/غياب) يعكس الإيقاع الداخلي المتنوع الذي يمنح كل مشهد طابعه الخاص.

١٤. كشفت القصيدة عن بنية جدلية بين الإنسان والحضارة؛ حيث تتحول الأطلال إلى مرايا لانهيار القيم، في مشاهد تختلط فيها الفخامة بالحزن.

١٥. أظهرت البنية المشهدية أن البحتري لا يكتفي بالسرد؛ بل يُعيد كتابة التاريخ بلغة حسّية مشهدية تُجسّد الصدمة والانبهار والأسى.

١٦. برز في المشاهد الخلفيات التاريخية بوصفها عناصر مشهدية حيوية تعيد تشكيل الزمن لا بوصفه امتدادًا؛ بل كقيمة رؤيوية وتأويلية.

١٧. جسّدت القصيدة لحظة انطفاء بصري درامي في ختامها؛ تُشبه نهاية فيلم شعري بتأمل فلسفي عميق مما يُبرز مهارة البحتري في إحكام البناء.

١٨. استعان البحتري بالبلاغة (استعارة، وكناية، وطباق) لا كتزويق؛ بل كأدوات تولّد أبعادًا مشهدية جديدة تُغني النص شعوريًّا وبصريًّا.

١٩. انصهرت اللغة مع الحسّ البصري فأصبح النص قابلًا للتخيل السينمائي، مما جعله مثالًا مبكرًا على الكتابة المشهدية قبل ظهور المصطلح.

٢٠. أثبتت الدراسة أن تحليل البنية المشهدية يُعيد الاعتبار للصورة الشعرية بوصفها مدخلًا بصريًّا جديدًا لفهم الشعر العربي القديم، يتجاوز البلاغة إلى النقد البصري والدرامي.

قائمة المصادر والمراجع

أولاً- المصادر والمراجع العربية:

١. أسرار البلاغة، عبدالقاهر بن عبدالرحمن الجرجاني، قرأه وعلّق عليه: د/ محمود محمد شاكر، ط المدني، القاهرة، ١٩٩١م.
٢. الأغاني، لأبي الفرج الأصفهاني، تحقيق: د/عبدالكريم العزباوي، إشراف: محمد أبو الفضل إبراهيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٣م.
٣. البنية السردية في الرواية، د/عبدالمنعم زكريا القاضي، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، الجيزة، ط١، ٢٠٠٩م.
٤. البنيوية، جان بياجيه، ترجمة: د/عارف منيمنة، ود/بشير أوبري، منشورات عويدات، بيروت/باريس، ط٢، ١٩٨٥م.
٥. تاريخ النقد الأدبي عند العرب، د/إحسان عباس، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمّان، ط٤، ٢٠٠٤م.
٦. التصوير المشهدي في الشعر العربي المعاصر، د/أميمة عبدالسلام الرواشدة، وزارة الثقافة، عمّان، الأردن، ط١، ٢٠١٥م.
٧. جدلية الخفاء والتجلي: دراسات بنيوية في الشعر، د/كمال أبو ديب، دار العلم للملايين، بيروت، ط٤، ١٩٩٥م.
٨. حرفيات السينما، ميشيل وين، ترجمة: د/حليم طوسون، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، مصر، د.ت.
٩. ديوان البحتري، تحقيق: حسن كامل الصيرفي، دار المعارف، مصر، ط٣.
١٠. زمن الشعر، أدونيس (علي أحمد سعيد)، دار الساقي للنشر والتوزيع، بيروت، د.ت.
١١. السيناريو: فن كتابة السيناريو، جان بول توروك، ترجمة: د/قاسم المقداد، منشورات دار الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، الجمهورية العربية السورية، دمشق.
١٢. الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، د/عز الدين إسماعيل، دار الفكر العربي، القاهرة، ط٣، ١٩٨٨م.
١٣. الشعر والشعراء، ابن قتيبة الدينوري، أبو محمد عبد الله بن مسلم، تحقيق: د/أحمد محمد شاكر، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٢م.
١٤. شعرية المشهد في الإبداع الأدبي، د/حبيب مؤنسي، دار الغرب للنشر والتوزيع، الجزائر، ٢٠٠٣م.
١٥. الصورة الفنية في التراث النقدي البلاغي عند العرب، د/جابر عصفور، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط٣، ١٩٩٢م.

(ISSN: 2536 - 9555)

١٦.الصورة في شعر الرواد: دراسة في تشكيلات الصورة، د/علياء سعدي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ٢٠١١م.
١٧.علم الأسلوب: مبادئه وإجراءاته، د/صلاح فضل، دار الشروق، القاهرة، ط١، ١٩٩٨م.
١٨.الفن ومذاهبه في الشعر العربي، د/شوقي ضيف، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الحادية عشرة، د.ت.
١٩.في معرفة النص: دراسات في النقد الأدبي، د/يمنى العيد، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط٣، ١٩٨٥م.
٢٠.في نظرية الأدب، د/شكري عزيز الماضي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠٥م.
٢١.قضايا الشعر المعاصر، د/نازك الملائكة، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٦٢م.
٢٢.لسان العرب، ابن منظور، جمال الدين محمد بن مكرم، دار صادر، بيروت.
٢٣.معجم اللغة العربية المعاصرة، د/أحمد مختار عمر، عالم الكتب، القاهرة، ط١، ١٤٢٩هـ/٢٠٠٨م،.
٢٤.معجم المصطلحات السينمائية، ماري–تريز جورنو، إدارة: ميشيل ماري، ترجمة: فائز بشور، باريس، د.ت.
٢٥.مقاييس اللغة، ابن فارس، أبي الحسين أحمد بن فارس بن زكريا، تحقيق وضبط: د/عبدالسلام محمد هارون، دار الفكر، بيروت، ١٩٧٩م.
٢٦.منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجني، تحقيق: د/محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط٣، ١٩٨٦م.
٢٧.الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، لأبي القاسم الحسن بن بشر الآمدي، تحقيق: د/السيد أحمد صقر، دار المعارف.
٢٨.نظرية البنائية في النقد الأدبي، د/صلاح فضل، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط٣، ١٩٨٥م.
٢٩.النقد الأدبي الحديث، د/محمد غنيمي هلال، نهضة مصر للطباعة، القاهرة، ط١، د.ت.
٣٠.وفَيَات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، لأبي العباس شمس الدين أحمد بن محمد بن أبي بكر بن خلكان، تحقيق: د/إحسان عباس، دار صادر، بيروت.

ثانيًا– المراجع الأجنبية:

31. Barthes, R. (1973). The Pleasure of the Text (R. Miller, Trans.). New York: Hill and Wang, p. 18.
32. Kress, G., & van Leeuwen, T. (2006). Reading Images: The Grammar of Visual Design (2nd ed.). Routledge.