الباب الثانى

حول إبداع البحترى

الفصل الأول: حول السينية والإيوان

الفصل الثانى: فى سياق المعارضات

الفصـل الأول
حول السينية والإيوان

هواجس النفس أمام (الإيوان) و(الزمن).

القصيدة والسياق العام.

الصورة: بين المصادر والمعطيات والحواس والتشكيل.

البعد التراثى العام والخاص.

محاور الصراع ومساقاته وأطرافه.

المساحة الزمنية، وتقاطعات الرؤية.

التقاطع فى المعجم اللفظى.

هواجس النفس أمام الإيوان والزمن

شاعر السينية هو الوليد بن عبدالله بن يحيى بن عبيد .. يكنى أبا عبادة، شاعر فاضل، حسن المذهب، نقى الكلام، مطبوع، ندر شعره فى فن الهجاء، وزعم ابنه أن سبب الندرة أن الموت حين جاء البحترى قال له : اجمع كل شيء قلته فى الهجاء، ففعل، فأمره بإحراقه خوفا عليه من جريرته.

تشبه بأبى تمام فى بعض شعره، ونحا نحوه فى " البديع " الذى كان يستعمله، ورآه البحترى صاحبا فيه وإماما، وقدمه على نفسه حين قال أن جيد أبى تمام خير من جيده، ورديئه خير من ردئ البحترى.

اعترف فى أكثر من رواية بتلمذته على أبى تمام الذى لقنه درسا دقيقا فى نظم الشعر، والاستطراد فيه، حتى أعجب به، وأشاد بفنه كما ورد عن البحترى فى بعض الروايات من أن أبا تمام قال له : بلغنى أن بنى حميد أعطوك مالا جليلا فيما مدحتهم به، فأنشدنى بعض ما قلته فيهم، فقال له : كم أعطوك، فقلت : كذا وكذا، فقال : ظلموك، والله ما وفوك حقك، فلم استكثرت ما دفعوه إليك ؟ والله لبيت منها خير مما أخذت، ثم أطرق قليلا، ثم قال : لعمرى استكثرت ذلك، واستكثرت لك لما مات الناس، وذهب الكرام، وغاضت المكارم، فكسدت سوق الأدب، أنت والله يا بنى أمير الشعراء بعدى، فقمت فقبلت رأسه. وقلت له : والله لهذا القول أسر إلى قلبى، وأقوى لنفسى مما وصل إلى من القوم.

وهـى رواية تجتمع دلالاتها حول احترام البحترى لأستاذه، واعتزازه بشهادته له، واعترافه بطبيعة تلمذته عليه، وإن اختلف معه فى خطى المنهج الشعرى الذى

أخذ به نفسه، فكان زعيما لمدرسة المحافظين، فى مقابل أستاذية أبى تمام لمدرسة المجددين.

ومما يرويه صاحب الأغانى يظهر البحترى شديد البخل، ردئ المظهر، كثير الفخر بنفسه، إلى الحد الذى يصوره فيه أبو الفرج " أبغض الناس إنشادا، يتشادق، ويتزاور فى مشيه مرة جانبا، ومرة القهقرى، ويهز رأسه مرة، ومنكبيه أخرى، ويشير بكمه، ويقف عند كل بيت، ويقول : أحسنت والله، ثم يقبل على المستمعين فيقول : ما لكم لا تقولون أحسنت ؟ هذا والله ما لا يحسن أحد أن يقول مثله "[1].

نشأ الشاعر نشأة عربية خالصة، وكانت تلمذته ـ كما قلنا ـ على أستاذه أبى تمام، وإن كان خالفه فى مسلكه الفنى .. عاش معظم حياته شاعرا للبلاط الرسمى مادحا للخلفاء، وفى درس شعره ـ عامة ـ يمكن ملاحظة سعيه الدائب وراء التكسب والثراء، حيث جمع الثروة التى جعلته ـ كما يقول صاحب الأغانى ـ أيضا ـ يسير فى موكب من عبيده منذ أصبح واحدا من أصحاب الضياع.

وفى الوقفة الفنية عند بعض الشعر الذى كثر مع طول حياة الشاعر، يتبين لنا مدى حرصه على صناعة المزاوجة بين ما تركته فيه النشأة البدوية، وبين ما اكتسبه من صور الحضارة العباسية حين عاش فى بلاط الخلفاء، وإن كان القدماء قد صنفوه على رأس مدرسة المحافظين.

وفى دفاعنا عن فن المدح فى الشعر العربى نحاول ـ باستمرار ـ تبين طبيعة الخيوط النفسية الدقيقة التى يمكن أن تسجل شيئا من شخصية المبدع، بالإضافة إلى تركيزها الأساسى على شخصية المتلقى، وهو الممدوح ـ بالطبع ـ وطبقا لهذا المقياس نجد البحترى يعيش معظم حياته بعيدا عن تعمق ذاته، أو تفهم أغوار واقعه النفسى، منذ بدا همه الأول إرضاء ممدوحيه، حتى إذا اقتضى ذلك منه إهانة نفسه، أو إراقة ماء وجهه على أعتاب ديار فريق منهم.

---

(1) تراجع ترجمته وأخباره فى الأغانى، ١٢/ ٣٧ وما بعدها.

تتقدم السن بالشاعر المادح، ويتجاوز الثمانين من عمره، ويتخفف من صراعات الماضى، ويحس آلام المشيب، فيجتر أحزانه، وعندها يستيقظ من غفوته الطويلة، ليجد نفسه أمام واقع نفسى أليم، تسيطر عليه فيه الكآبة، ويدب فى نفسه الأسى، فراح يفكر فى الزمن، ويفكر ـ أيضا ـ فى همومه الذاتية، ومحاولا أن يكتشف لأحزانه "معادلا موضوعيا" يطمئن إلى صلاحيته لتصوير حقيقة تجربته، فوجد ضالته فى الأثر، حيث شهد له الزمان بالصمود طويلا، كما شهد عليه بالانهيار والتدهور، وكأنما بلغ سن المشيب الذى أصابه، وعندئذ وقف البحترى يستبطن ذاته، ويسقط معاناته النفسية على "إيوان كسرى" دون حاجة إلى كسب رضا خليفة ما، أو حرص على تقليد شاعر من الأسلاف، أو من معاصريه، كما كان فى غير تلك القصيدة من ديوان شعره.

وقد أفسح "الإيوان" المجال لإفراغ التجربة الحزينة للبحترى، فهو مقر الأكاسرة "بالمدائن" عاصمة الفرس، وكان من عجائب الدنيا، ويقال إنه أنشئ بتعاون عدد من الملوك على بنائه، وهو يعرف الآن باسم "طاق كسرى" وقد دفع البحترى إليه بإنشاء السينية المشهورة التى قال فيها :

القصيدة والسياق العام

صنت نفسى عما يدنس نفسي ... وترفعت عن جدا كل جبس
وتماسكت حين زعزعنى الدهـ ... ـر التماسا منه لتعسى ونكسي
وكأن الزمان أصبح محمو ... لا هواه مع الأخس الأخس
بلغ من صبابة العيش عندي ... طففتها الأيام تطفيف بخس
واشترائى العراق خطة غبن ... بعد بيعى الشآم بيعة وكس
لا تزرنى مزاولا لاختباري ... بعد هذه البلوى فتنكر مسي
وقديما عهدتنى ذا هنات ... أبيات على الدنيات شمس
ولقد رابنى نبو ابن عمي ... بعد لين من جانبيه وأنس
وإذا ما جفيت كنت جديرا ... أن أرى غير مصبح حيث أمسى
حضرت رحلى الهموم فوجهـ ... ـت إلى أبيض المدائن عنسي
أتسلى عن الحظوظ وآسي ... لمحل من (آل ساسان) درس
ذكرتنيهم الخطوب التوالي ... ولقد تذكر الخطوب وتنسى
وهم خافضون فى ظل عال ... مشرف يحسر العيون ويخس
مغلق بابه على " جبل القبـ ... ـق " إلى دارتى " خلاط " و" مكس"
حلل لم تكن كأطلال " سعدى " ... فى قفار من البسابس ملس
ومساع لولا المحاباة منى ... لم تطقها مسعاة عنس وعبس
نقل الدهر عهدهن من الجد ... ة حتى غدون أنضاء لبس

فكأن " الجرماز " من عدم الأنـ ـس وإخلاقه بنية رمس
لو تراه علمت أن الليالي جعلت فيه مأتما بعد عرس
وهو ينبيك عن عجائب قوم لا يشاب البيان فيهم بلبس
فإذا ما رأيت صورة " أنطاكيـ ـة " ارتعت بين " روم " وفرس "
والمنايا مواثل " وأنو شر وان " يزجى الصفوف تحت الدرفس
فى اخضرار من اللباس على أصـ ـفر يختال فى صبيغة ورس
وعراك الرجال بين يديه فى خفوت منهم وإغماض جرس
من مشيح يهوى بعامل رمح ومليح من السنان بترس
تصف العين أنهم جد أحيا ء لهم بينهم إشارة خرس
يغتلى فيهم ارتيابى حتى تتقراهم يداى بلمس
قد سقانى ولم يصرد " أبو الغوث " على العسكرين شربة خلس
من مدام تقولها هى نجم ضوأ الليل أو مجاجة شمس
وتراها إذا أجدت سرورا وارتياحا للشارب المتحسي
أفرغت فى الزجاج من كل قلب فهى محبوبة إلى كل نفس
وتوهمت أن كسرى " أبرويـ ـز " معاطى " والبلهبذ " أنسى
حلم مطبق على الشك عيني أم أمان غيرن ظنى وحدسي
وكأن " الإيوان " من عجب الصنعـ ـة جوب فى جنب أرعن جلس
يتظنى من الكآبة إذ يبدو لعينى مصبح أو ممسى :
مزعجا بالفراق عن أنس إلف عز أو مرهقا بتطليق عرس
عكست حظه الليالى وبات " المـ شترى " فيه وهو كوكب نحس
فهو يبدى تجلدا وعليه كلكل من كلاكل الدهر مرسى

مشمخر تعلو له شرفات رفعت فى رؤوس "رضوى" و"قدس"
ليس يدرى أصنع إنس لجن سكنوه أم صنع جن لإنس؟
غير أنى أراه يشهد أن لم يك بانيه فى الملوك بنكس
فكأنى أرى المراتب والقوم إذا ما بلغت آخر حسي
وكأن الوفود ضاحين حسرى من وقوف خلف الزحام وخنس
وكأن القيان وسط المقاصـ صير يرجعن بين حو ولعس
وكأن اللقاء أول من أمس ووشك الفراق أول أمس
وكأن الذى يريد اتباعا طامع فى لحوقهم صبح خمس
عمرت للسرور دهرا فصارت للتعزى رباعهم والتأسي
فلها أن أعينها بدموع موقفات على الصبابة حبس
ذاك عندى وليست الدار داري باقتراب منها ولا الجنس جنسي
غير نعمى لأهلها عند أهلي غرسوا من زكائها خير غرس
أيدوا ملكنا وشدو قواه بكماة تحت السنور حمس
وأعانوا على كتائب " أريا ط " بطعن على النحور ودعس
وأرانى من بعد أكلف بالأشرا ف طرا من كل سنخ وأس

فمنذ بداية حواره النفسى، ومنذ صياغته لمطلعها تتكشف ملامح الذاتية العميقة فى دلالتها على نمط خاص من الصراع، على غير عادة البحترى فى معظم شعره، وإن كان قد آثر أن يأتى ببيت المطلع مباشر المعنى، خاليا من التصوير الفنى، فهو يتحدث بضمير " المتكلم " ويقيد القول بالفعل الماضى فيؤكد ما زعمه عفة نفسه، ويستنكف أن يطلب من الآخرين عطاء، وهو يحاول مقاومة الدهر مهما اشتدت عليه ضغوطه، أو تعددت محاولاته لجلب التعاسة له، أو الوقوف منه موقف التحدى.

تبدو للبداية الذاتية ـ بهذا الشكل ـ مبرراتها الفنية والاجتماعية، فلم يكن البحترى ـ هنا ـ فى معرض المدح، ولا كان فى انتظار إعجاب الممدوح، أو كسب العطاء، بل جاءت وقفته أمام " إيوان كسرى " بمثابة لحظة تأمل استوقفه فيها سوء أحواله الخاصة فى صراعه مع الزمن عبر ظروف مشيبه ويأسه، وربما ارتدت تلك المباشرة إلى طبيعة الحالة النفسية الكئيبة للشاعر الذى لم يجد معها دافعا إلى تعميق الصورة، بقدر ما بلور الجانب الأكبر منها فى معالجة اضطرابه وتمزقه حين حاول مقاومة الدهر، فأعمل إرادته ـ على ضحالتها ـ فلم ينتصر عليه، وهو أمر طبيعى حيث إن إعمال الإرادة شيء، وانتصارها على الدهر بالذات شيء آخر مختلف، ولذلك يصطدم الشاعر بالواقع الحقيقى، أو بالحقيقة المرة كما يعانيها، خاصة حين يقصد تصوير الحجم الطبيعى لإرادته التى لم تصمد إلا قليلا، وكأنها تضطره اضطرارا إلى التسليم والفرار، خاصة فى ذلك الجو الكئيب الذى سيطر عليه فيه الحزن والألم، وفى فراره رأى أن يعرج على الإيوان، إذ وجد فيه من الكآبة ما يتسق مع كآبته، ولذا حاول أن ينفذ من رحلته إلى أمرين :

أولهما : أن يجد العزاء بجانب الإيوان، حيث يضمن تجاوبه معه، نظرا لما أحسه من تشابه بين واقعه النفسى وواقع الإيوان، وعندئذ تراه يسقط ما يدور فى نفسه على ما وجده من أثار بقيت من الإيوان، عفا عليها الزمن، وأفنى أصحابها.

ثانيهما : أن يخلق لذاته الشاعرة فرصة للتصوير الفنى، لما يحويه ذلك "الإيوان" من صور وبقايا، وأن يمنح تلك الصور من طبائع التعبير ما يشى بقدر من عزاء النفس، وتسلية الذات من خلال ما صوره من ذلك الأثر التاريخى العريق البالى.

وفى حديثه مع الزمن والحظوظ، تناول البحترى وسيلته فى رحلته، فصورها تقليدية تحمله إلى (مدائن كسرى)، إذ ربما ساعدته الناقة من خلال رحلته الطويلة فى أعماق الصحراء على نسيان شيء من همومه، ولعل تلك الرحلة تسهم فى تعزيته عن سوء حظه، حتى إذا وصل إلى الإيوان حاول استكمال هذا التسلى، ووجد ذلك

العزاء حين عايش ما تبقى هناك من ملك أكاسرة الفرس العظماء من خلال فصول التاريخ.

وحين ينتهى من مناجاة الدهر ـ أو بالأحرى ـ شكواه الأولى من الدهر، وتصوير موقفه منه من منطلق يأسه وحزنه، وفراره منه إليه، لا يبقى أمامه إلا التعزى الذى راح يصطنعه، ولذا ألح على تحديد الأسباب التاريخية التى شجعته على تلك الوقفة الطويلة التى أفزعته فيها رؤية الصور والأشباح والخيالات، وكأنها جميعا تتحرك، وتنبض بالحياة. وحيالها اعتمد الشاعر على خياله وإعمال ذاكرته التاريخية، تلك التى أعادته إلى فضاءات الماضى البعيد، ليمزج أحداثه بخياله الخصب وأوهامه المفزعة فى الوقت ذاته.

وبدأ البحترى يصور المعالم الجزئية التى تسجل عظمة الفرس، وتعكس صورا من مجدهم، وتضخم من شأن حضارتهم العمرانية فى صورة ما شيدوه من بنيان وفنون، ولعل أول ما لفت نظره هنا ـ وهو أمر غريب لأى شاعر عربى مطبوع، استمد ثقافته من التراث العربى وأسرف فى بداوته ـ تلك المقارنة التى عقدها بين إيوان كسرى وأطلال عرب البادية، الأمر الذى يذكرنا ـ أو يكاد ـ بالموقف الشعوبى الذى رأينا له أشباها فى شعر بشار وأبى نواس، ولكن المقارنة لديه ـ أى البحترى ـ لم تطبع بطابع التبجح والقبح كما كانت الحال عند الشعوبيين، على ما فيها ـ أيضا ـ من تقديرية وسطحية ومباشرة، حيث يبدو أن نفور البحترى من كل شيء فى حياته وكأنما جعله يفقد الأشياء معانيها الحقيقية، فلم يعد يأبه بما سبق أن اعتز به وعاش جزءا من كيانه الفنى، أعنى تلك الأنماط المختلفة من المقدمات التقليدية التى انتشرت فى قصائده على مدار الديوان. وإذا هو ينتهى من تلك الصورة إلى عرض تأثير الدهر فى تلك الآثار، بعد أن أفناها كما أفنى أهلها، ليدخل من ذلك إلى تصوير حالته النفسية التى سبق أن صور موقف الدهر منها أيضا، إذ جاء على تلك الآثار فلم يبال بكسرويتها أو عظمة أهلها، فأحالها من جدتها

وطرافتها، وآلت كل معالم الجمال فيها إلى بقايا بالية فقدت قيمتها وبقيت منها الدلالات. وكأن قصر كسرى قد تحول ـ نتيجة صراعه مع هذا الزمن الطويل ـ إلى مجرد قبر من القبور بعد طول الأنس الذى شهده زمنا، وما انتشر فيه من معالم تلك الحضارة المتقدمة الراقية، حيث انتهى كل شيء فيه إلى خراب، ولم يبق له من قرين سوى تلك القبور الصامتة التى لا تكاد تسمع منها صوتا، ولا تحس فيها حركة.

ثم يتوج البحترى المشهد بعرض هذا الموقف الذى يحكيه لذاته على سبيل (التجريد الذهنى)، حيث يزعم أن من يراه يدرك أن الليالى أحالت أعراسه إلى مآتم، وهو بذلك ينسب كل همومه وهموم القصر ـ موضوع تصويره ـ إلى أحداث الليالى أو الزمن، وبذلك تنتهى عنده صورة الزمن إلى ذات النهج العدائى الذى يحمله كل منهما للآخر، أعنى الشاعر والزمن من ناحية، الإيوان والزمن من ناحية أخرى. وهو ما يتسق ـ بالضرورة ـ مع الطبيعة النوعية للعلاقة الحميمة التى جمعت أصلا بين الشاعر والإيوان من خلال التوحد فى سياق التجربة فحسب.

وبريشة فنان أصيل انتقل البحترى إلى موقف آخر، رسم فيه صورة رائعة لذلك الماضى البعيد الذى عاشه الأكاسرة، حيث بقيت معالم الصور شواهد دالة على عظمتهم، تحكى بعضا من حروبهم التى نالت شهرتها الخاصة فى مسار التاريخ. وهى صور تبعث ـ فى جملتها ـ شيئا من الخوف والفزع فى النفوس، حين تقع عليها عينا المشاهد، وكان هذا من حظ البحترى الذى لم يعد يفهم شيئا مما يدور حوله فى واقعه، ولم يكد يدرى أين هو ؟! هل هو يقف بين الروم أو الفرس ؟ أم أن الموقف قد يجسد تلك الصور المخيفة، حتى راح يتأمل الصورة المرسومة على جدار الإيوان، وقد برز فيها الموت، وهو يسير ـ على سبيل التشخيص ـ بين يدى كسرى متجها إلى أعدائه، ويتقدم كسرى صفوف جيشه حاملا راية قومه، لتظل مؤشرا من مؤشرات مجد دولته وعظمة أكاسرتها.

وكأنى بالبحترى يعتمد على محاور خيالاته التصويرية، فيستخرج منها بعد ذلك

ألوانا أخرى، يتجاوز فيها عنصر التشخيص، ليركز على عنصر اللون، ولينقل إلينا المشهد المرئى كاملا، فيرينا الزى العسكرى الذى يرتديه كسرى فى ألوانه الموزعة بين الخضرة والصفرة، وهو يتقدم الصفوف، تملؤه أحاسيس العظمة وأبهة الملك .. ثم يركز على عنصر (الحركة) حين نسمع معه هذا الضجيج الذى تحدثه الأصوات المتداخلة ـ على تنوعها ـ فنكاد نسمع الصوت الخافت المتمثل فى أنين الأعداء وشكواهم من كثرة ما وقع بهم من ضربات سيوف كسرى، ومعها زحام تلك الأصوات مرتفعة الدوى، وهى تصدر عن ضربات السيوف ذاتها، وطعنات الرماح، نتيجة سرعة تبادلها فى ميدان القتال .. ومن الحركة إلى (الثبات) التصويرى يقف بنا البحترى عند مشهد جند كسرى، وهم يحمون أنفسهم بتلك الدروع القوية المتينة التى تؤكد قدرتهم على الدفاع عن أنفسهم، كما سبق أن أثبتوا تفوقهم فى الهجوم، ولعله صرف الصورة ـ فى هذا الجانب ـ إلى جند الروم، وقد هزموا، ولم يبق لهم من القتال إلا محاولة الدفاع عن أنفسهم بتلقى ضربات الفرس فحسب.

وعلى هذا تعددت الأبعاد الفنية للموقف الذى التقطه خيال البحترى، فأضفى عليه من إبداعه ما أنطق الصورة الشاخصة أمامه على هذا النسق، حتى وصل بالمشهد كله إلى أقصى درجات الفزع، لاسيما حين جمع بين الوهم وبين حقيقة الصورة المرئية، فتصور أن ما بها لم يكن إلا أشباحا، أو هى كائنات حية متحركة، لا تكاد تنطق إلا بإشارات بينها خرساء، تثبت لها ذلك التمايز عن كائنات الحياة الحقيقية. ومن ثم بدأ البحترى يعى حقيقة الموقف. ويسجل اندماجه فيه وتفاعله معه، فأفاق ـ حينئذ ـ من سكرته، وقد أدرك أن الشك سيطر عليه، وتحكم فيه، حتى دفعه إلى محاولة تتبع أبعاد الصورة وحدودها بيديه. ثم انتقل من تلك المشاهد عائدا إلى ذاته يستبطنها مرة أخرى ويستقرىء ما بداخلها، لعله يرسم صورا جزئية لأحواله الخاصة. فبدأ يناجى ابنه (أبا الغوث) سائلا إياه أن يسرع إليه بكؤوس الخمر، لعله يستطيع أن يختلس ـ فى غفلة يتمناها من الزمن ـ ذلك الشرب الذى

استطرد وأفاض فى تصويره، حتى نقل مجموعة من الملامح التراثية للخمر عند شعرائها القدامى، فإذا هى لامعة تنتشر أشعتها وبريقها، حتى بدت كوكبا أضاء ظلمة الليل وكسر حدتها، أو كأنها أشعة شمس أشرقت، وانتشر بريقها ونورها. ولم يكتف بالوقوف عند تلك المشاهد الحسية للواقع الخمرى الذى تمثله، بقدر ما حاول أن يلم ببقية أطراف الصورة الخمرية، حيث صور تأثيرها فى نفوس شاربيها، فإذا بها تسكرهم حتى الثمالة، فتجلب لهم ما يحسونه من راحة النفس وسعادة اللحظة بما يجعلها دائما محببة إلى النفوس. وهنا يزداد حرصه على التخصيص حين يترك الصورة العامة للخمر على هذا النحو، ويعرض موقفه الذاتى منها حين يعيش معها ـ ومن خلالها ـ حلما سعيدا من أحلام اليقظة، يتوهم فيه " كسرى " ينادمه، ويتخيل " البلهبذ " يطربه كما كان يطرب كسرى. ونتيجة إحساسه بعذوبة الحلم وروعته، يود لو لم ينته فيطبق عينيه عليه، متمنيا الاحتفاظ به، وسائلا تلك الأمانى أن تستمر فى مداعبته، لعلها تخرجه من واقعه النفسى الأليم، أو تتيح له فرصة الهروب إلى عالم ذلك الحلم الرقيق.

ولا ينبغى مع هذا أن ننسى أن البحترى يعيش واقعا نفسيا، فيه ما فيه من صور الاضطراب ومبررات الاستسلام، فسرعان ما يصدمه الواقع الجديد، حين تلح عليه ظروفه النفسية الكئيبة، فيعود إلى الإيوان مدققا متأملا، ملتمسا بذلك معادلا موضوعيا، يمكن أن يسقط عليه واقعه النفسى، فإذا الإيوان كله ـ على ضخامته وعظمته ـ لا يتجاوز حفرة صغيرة فى أحضان جبل ضخم مخيف، ومع هذا فهو يؤكد عظمة أصحابه الذين استطاعوا تشييده فى زحام هذا العالم المفزع، كما يكشف دقة الصنعة وروعة الإبداع، وما يشهد به ذلك كله من عظمة أصحابه ممن بنوه أو سكنوه سواء بسواء.

وهنا يحدث رد الفعل الطبيعى فى نفس الشاعر، حين يعود إلى ما سبق وما ذهب بتلك العظمة، ويشهدها ـ من باب السخط عليها ـ على ما وقع به من تعاسة وكآبة

وحزن، مستغلا فى ذلك ما سبقه إليه أسلافه فى حالة التشاؤم أو التفاؤل، فرأى كوكب السعد الذى تفاءل به غيره وقد انقلب إلى كوكب نحس فى مصير هذا الإيوان بالذات، ولذلك تعود به الذكرى مرة أخرى إلى الماضى السحيق، محاولا من خلاله أن يتلمس ما كان من حال الإيوان منذ كان يناهض جبال " رضوى " و"قدس" فى ارتفاعه وعلوه الشاهق. ثم تشتد حيرته النفسية كما اشتدت حيرة كل من رآه فى هذا التاريخ، حتى لم يعد يدرك ـ على وجه التحديد ـ هل هو صنعة جن سكنها الإنس ؟ أم أن الإنس قد تجاوزوا قدرات البشر فبنوه بقدرات خارقة وسكنه الجن ؟ هو موقف يكشف مزيدا من إعجاب البحترى، مع تصوير شدة دهشته حين تغيرت أمامه الحقائق، واضطربت أبعاد الرؤى واختلطت خطوط الصور، فلم يعد قادرا على تبين الحقيقة الجوهرية، وإلا ما استطاع أن يلج إلى تصويره هنا .. لعلها العودة إلى الماضى مرة أخرى حيث يكشف عظمة أصحاب الإيوان من الأكاسرة، وكيف أحس الناس جميعا مكانتهم، يوم أن جاءتهم الوفود حسرى، وتزاحمت على ديارهم الرعية، بينما شغل عنهم كسرى بما ملأ حياته من ترف العيش، ولهو الدنيا، وما تهيأ له من وسائل الطرب والغناء وسط قصوره الفخمة الشامخة. ولا تخفى ـ فى أعماق هذه الصور ـ فتنة البحترى بمعالم الحضارة الفارسية، مما انعكس ـ بوضوح شديد ـ فى المقارنة التى عقدها بين البداوة والحضارة، أو فى تلك الصور التى جعلها خالصة للحضارة، أو استمد موادها من واقع صور الإيوان، منذ راح يوجه ناقته إلى " أبيض المدائن "، وهو بصدد التسلى عن الحظوظ بمشاهدة ما درس من قصور آل ساسان، ولم يكن هذا الدرس وذلك الامحاء، ولا تلك الناقة إلا فضاءات بدوية محضة، ولم يكن أبيض المدائن، ولا قصور آل ساسان، إلا أصداء لمعطيات البيئة الحضارية التى أقبل البحترى على تصويرها، معجبا بها، مفتونا بمعالمها، وهو على طرف نقيض من تلك الأطلال، والقفار، والبسابس الملس، وبنية الرمس التى جاءت عنده عرضا، فظلت فى جوهرها جزءا من مظاهر البداوة، ساعدته على تصوير ما فى أعماق ذاته من حزن وكآبة وإحساس متضخم بالضياع والانهزام.

الصورة: بين المصادر والمعطيات والحواس والتشكيل

(أ)

ومن الواضح أن البحترى اعتمد العناصر التصويرية التشخيصية أساسا فى طرحه، حيث أجاد فى عرض الموقف من خلالها، منذ أضفى على الصورة ما سبق أن عرضنا له من عناصر حركية، وسمعية، وبصرية، ولونية، سواء فى حركة كسرى وجنده، أو فى ألوان زيه الحربى، أو حركات الدفاع والهجوم التى يقوم بها جنده. أو ما يقوم به جند الروم ـ أيضا ـ من منطلق الدفاع عن أنفسهم، ثم حقيقة تلك الصورة المتوهمة التى عاشت فى خيال البحترى فأفزعته وروعته، وكأنها حفرت فى ذاكرته، أو احتوت منه كل حواسه.

هنا تتضح قدرة الشاعر على إعمال خياله، حين راح يجمع بين إملاءات البداوة وأصداء الحضارة، ليخلق منها جميعا تلك الصور التى بهرته، حث يندهش معه المتلقى حين تنطق فيها الجمادات أو تكاد، وهى ـ فى جملتها ـ إنما تصدر عن واقع قديم، لم يستطع البحترى الإفلات من هيمنته، وعن واقع نفسى مأزوم لم يشأ إلا أن يتوقف أمامه بهذا الصدق وذلك العمق.

من خلال ذلك كله تظهر الأحوال الفردية الخاصة التى عاشها البحترى، واستعان على تصويرها بالموروث القديم، وصور من الواقع الجديد، فلم تكن صورة الخمر إلا تقليدا للقدماء، أو مجاراة للمحدثين، ليظل تأثيرها فى نفسه بمثابة صورة خاصة، ربما ساعدته على استكمال حلم اليقظة الذى أسعده حين عاش بين يدى كسرى شاربا، وأمام البلهبذ مستمعا ومنتشيا.

وعلى هذا جمع البحترى أبعاد أحواله الخاصة حين عرض واقعه النفسى الحائر، ذلك الذى انطلق منه فى القصيدة منذ تبلورت فى تلك الوحدة النفسية، وسيطرت عليها، وربطت موضوعاتها، فحدث التوافق المستهدف بين الشاعر والإيوان، ووردت القصيدة متكاملة فى تسلسل صورها وتلاحمها، وتفاعلها، لترسم فى النهاية مشهدين يكمل كل منهما الآخر، المشهد النفسى الذى تردى فيه الشاعر ضحية صراعات نفسية بين الواقع والوهم، والمشهد الحسى الموضوعى الذى امتزج بالأول، حين أسقط عليه كل ما استطاع من مشاعره وانفعالاته.

وكان من الطبيعى أن يستعين البحترى بمعطيات البادية بين لفظ وصورة، فهو ابن تلك البادية ـ كما رأينا ـ فى طبيعة النشأة ومؤثراتها، فجاء صدوره عنها أمرا مقبولا ومبررا، حاول أن يستكمله بعناصر أخرى حضارية ساعدته على استعراض تفاصيل واقعه النفسى، حيث استعان بشيء من الصنعة اللفظية من جناس وطباق وغيرها، مما وظفه فى خدمة المعنى والموسيقى والصورة، ويبدو أنه أجاد هنا اختيار حرف الروى من السين المكسورة التى تعطينا تلك الموسيقى الشجية الحزينة، حيث تتناغم مع الجو النفسى للشاعر، وتعيش معه، فتكشف طبيعة تجربته اليائسة، وتتسق مع أبعادها وجوهرها.

وفى القصيدة ـ عامة ـ يكاد البحترى يتخلص ـ على غير عادته ـ من تلك اللهجة الخطابية التى سيطرت على قصائده، بما فيها من جلبة وضجيج، حتى تحول الحديث عنده إلى همس حزين يبثه من خلال الشكوى، ويبوح بها بهذه الصراحة لعله يتخفف من بعض آلامها وتداعياتها الثقيلة.

ولا تخفى صنعته أيضا حين احتوتها تلك الإيقاعات الداخلية التى ازدحمت بها الأبيات من خلال الحروف المتشابهة، أو التكرار اللفظى الذى يخدم الموسيقى أيضا، مما يزيد من دلالة إيقاعها. ولعل النقاد لم يخطئوا حكمهم للبحترى حين قال بعضهم إن " أبا تمام والمتنبى حكيمان والشاعر البحترى " وحين قال بعضهم إن البحترى " أراد أن يشعر فغنى ".

(ب)

وقد وقف البحترى فى لوحاته المتنوعة يستبطن ذاته، ويحكى مكنونها، ويستقرئ تاريخها، ويحاول أن يسقط من خلالها انفعالاته بصدق، ولم يكن فى هذا الموقف بعيدا عن استدعاء التراث الشعرى الممتد وقد تعمق نفسه، حتى ملأ عليه ذاكرته، وداعبت صوره خياله، فلم يستنكف من تكرار بعض من تلك الصور، أو ـ بمعنى أدق ـ من الإفادة منها كلما سنحت له خاطرة تصويرية، وكأنه يطبق بذلك نظرية أستاذه أبى تمام حين نصحه بأن يحفظ من شعر العرب عشرة آلاف بيت ثم ينساها، فإذا ما انطلق ناظما تجاربه بعد ذلك كان له أن يستلهم من ذلك الكم الضخم ما لم يعمد إليه قصدا، بقدر ما يفرضه عليه الموقف وطبيعة التجربة، مما يزيد تصويرها صدقا ودقة أداء.

ومع بعض الملامح التصويرية فى السينية قد نلمح بعضا من هذا التشابه الذى جر البحترى إلى ما رسخ فى ذهنه من صور يرتد مصدرها إلى ديوان الشعر العربى القديم، على نحو مما صوره من عزة نفسه، ورفضه أن يستضاف لدى البخلاء من القوم، أو أن يعيش قليلا بينهم، بل يبدو سريع الحركة تجاوزا لمنطقة الظل، وهو ما تبدو ملامحه منتشرة فى قول كعب بن زهير، وإن كانت الصورة هنا مطروحة على المستوى الغزلى والحكمى معا :

إذا ما خليل لم يصلك فلا تقم بتلعته واعمد لآخر واصل[1]

وربما رصد الأخطل صورة من هذا النمط على المستوى "الاجتماعي" فى قوله :

---

(1) ديوان كعب، ٩٢.

إنى أديم لذى الصفاء مودتى وإذا تغير كنت ذا ألوان
وأصد عن صرم الصديق تكرما حينا وما دهرى له بهوان[1]

وهو أيضا قريب من رفض (التبعية) فى دائرة الذل أو الهوان، على نحو ما رفضه القطامى فى قوله.

وآنف أن يكون أخى تبيعا لدى يمن وقد قهرت نزار[2]

وكذلك تجلت فلسفة الحياة الاجتماعية والغزلية كما رصدها الأحوص فى قوله :

وإنى للمودة ذو حفاظ أواصل من يهش إلى وصالي
وأقطع حبل ذى قلق كذوب سريع فى الخطوب إلى انتقال[3]

حيث يبدو البحترى ـ بمثل هذا القياس ـ شديد الإعجاب بمسلكه، عظيم الحرص على تصوير عزة نفسه، ورفض الاستكانة، ألم تكن القصيدة كلها حوارا حول صورته النفسية التى تعانقت من حولها كل الصور، بل لعله وجد متعته فى تكرار مسلك أستاذه حين ردد الموقف قريبا من قوله من قصيدة له :

وأصرف وجهى عن بلاد غدا بها لسانى مشكولا وقلبى مقفلا
وجد بها قوم سواى فصادفوا بها الصنع أعشى والزمان مغفلا[4]

وحين يرصد البحترى طبيعة صراعه مع الزمن، أو يحكى موقفه العدائى منه يبدو امتدادا طبيعيا للشعراء من قبله وفى عصره، بل لعله بدا قريبا من ذلك العداء المباشر الذى صوره الأحوص بينه وبين الزمن حين انطلق قائلا:

---

(1) ديوان الأخطل، ١/ ٢٣٠.
(2) ديوان القطامى، ١٤٧.
(3) ديوان الأحوص، ١٨٦.
(4) ديوان أبى تمام، ٣/ ١٠٥.

وأولع بى صرف الزمان وعطفه وأى هوى يبقى على حدث الدهر
تعز فإن الدهر يجرح فى الصفا ويقدح بالعصرين فى الجبل الوعر[1]

أو قيس لبنى فى قوله :

وقلت كذاك الدهر مازال فاجعا صدقت! وهل شيء بباق على الدهر[2]

ولعل عداوة الدهر لدى البحترى بدت قرينا لعداوة الوشاة لدى الغزلين من جمهور الشعراء: ألم تكن العداوة حدا فاصلا تحول دون تحقيق الأمنية لدى أى منهم!! يقول قيس لبنى جامعا بين الواشى والدهر من منطق الكره والعداوة :

سعى الدهر والواشون بينى وبينها فقطع حبل الوصل وهو وثيق[3]

ثم يعلن البحترى بغضه لموقفين فى حياته :

أولهما :ما قد يفرض عليه من ذل أو هوان حيث لا يقبله ـ تحت أى ظرف ـ فيعلن حكمته قائلا :

وأحب أوطان البلاد إلى الفتى أرض ينال بها كريم المطلب

وثانيهما : ما قد يفرض عليه من ممالأة البخلاء، أو التعامل معهم، فهو يرفض ذلك تماما على نحو مما صوره قول الأخطل من قبله :

ومترعة كأن الورد فيها كواكب ليلة فقدت غماما
سقيت بها عمارة أو سقاني إذا ما الجبس عن ضيفيه ناما[4]

---

(1) ديوان الأحوص، ١٣٧.
(2) ديوان مجنون ليلى، ١٠.
(3) ديوان قيس لبنى، ١٣١.
(4) ديوان الأخطل، ٢/ ٥٥٩.

وعلى نحو ما تخيله البحترى من إطباق عينيه على الحلم الذى استعذبه، ولم يرج أن يفيق منه، نجد نظيرا له عند مجنون ليلى فى قوله :

تخبرنى الأحلام أنى أراك فياليت أحلام المنام يقين[1]

(1) ديوان مجنون ليلى، ٦٠.

(جـ)

وتكشف القصيدة ـ فى مجملها ـ واللوحة ـ فى تفاصيلها ـ عن الطبيعة النوعية لسيطرة الموقف على وجدان الشاعر بكل أبعاده، بدليل تلك الانطلاقة الحسية الشاملة التى يندفع منها تصويره لمشاهد الحاضر مقرونة بذكريات الماضى، لاسيما حين يستوقفه منها المشهد الحربى الذى تحكيه لوحة (أنطاكية)، فإذا بالعنصر اللونى يغلب عليه انطلاقا من إعمال حاسة البصر، والتركيز على العناصر المرئية فى الصورة من خلال الزى العسكرى لكسرى فارس (٢٤)، ثم الانتقال إلى المستوى السمعى منها من خلال أصوات الأنين، أو الاستسلام لدى جند الروم (٢٥)، ثم زحام ذلك المشهد الحركى الذى تحكيه الصورة بين مدافع ومهاجم من الجند، مع التركيز على تصوير سلاح كل فريق وطريقة أدائه (٢٦)، ثم عودة إلى المشهدين البصرى والسمعى، واصطناع اللقاء المفزع بينهما من خلال إشارة الخرس (٢٧)، ثم استجماع لجميع الحواس التى يتوجها بحاسة اللمس حين يتتبع بيديه معالم الصورة، وكأنه يريد أن يفصل فى المسألة : هل هى واقع أم مجرد خيال فحسب ؟! (٢٨).

وخروجا من أزمته وحيرته وساحة قلقه يحاول تجاوز الموقف عن طريق المشهد الخمرى الذى يميت من خلاله كل تلك الحواس، لعله يعيش واقعا آخر تهيئه له الخمر فى نشوة سكر ربما تنجيه من أهوال ما يرى ويسمع ويحس، وعندئذ تتعدد صور الحوار وصيغه بين جمع المثلين فى الحلم والأمنية، ثم الظن والحدس (٣٤) مع محاولة دائبة لاستيعاب الزمن مهما تعددت جوانبه، وتباعدت فتراته، فهى محاولة لاختزاله، أو تغييب الذات عن معايشة الحقيقة المؤلمة، أو حتى تغييب الحقيقة ذاتها

إذا ما أمكنه ذلك، ومن ثم يأتى حديث الخمر بمثابة ترجمة فعلية لموقف نفسى مضطرب عاشه الشاعر حائرا ممزقا بين اليقين والشك، أو الحقيقة والخيال، أو الوهم والواقع، فلعله من خلال الخمرية ينجح فى تجاوز المحنة الأليمة التى ساقها إليه قدره على حد تصويره.

ولكن الأمنية لا تتحقق، بل سرعان ما تتحطم على صخرة الحقيقة، وأمام أهوال الواقع الكئيب، وهنا يسيطر عليه ـ تصويرا ـ نسبية الأشياء إذا ما قيست بقوى الطبيعة ورموز انتصارها (٣٥)، وإن حاول الشاعر تغطية الموقف بما عرضه من مظاهر الحضارة المادية، ولكنها تظل قاصرة قصورا شديدا أمام تكثيف لوحة الزمن بأبعادها المتكررة (٣٦-٤٠).

ومع استمرار حرصه على كسر حاجز الزمن من خلال إعمال ذاكرته بكل فعالياتها يعمد الشاعر إلى ضروب من هذا الاختزال اللغوى الذى يستجمع فيه ملامح حيرته، أو يستند فيه إلى التكرار اللفظى المتعمد (٤٣)، وبعده مباشرة يختصر النتيجة التى تحكمه عبر رحلة الأحزان التى عاشها، وخبر الطريق إليها(٤٤).

وبدا واضحا حرصه الشديد فى تصوير رحلة العودة المكررة إلى الماضى، وكأنها فى كل مرة تعكس جانبا إضافيا من جوانب خوفه وتردده وحذره، وعندئذ يعود إلى استجماع حواسه فى إطار من تفريغ ما أجمله من لوحة الماضى الكسروى، تلك التى عرضها فى البيت (٤٥) ثم فصل أركانها فى الأبيات (٤٦-٥٠) وفيها يعود إلى التدرج بين المشهد البصرى (٤٦) ثم الصوتى (٤٧)، ثم الحس العام (٤٨)، ثم منطق التحدى المطلق (٤٩) ثم عودة إلى طرح الحس العام فى البيت (٥٠).

وكأنه يصل بعد هذا الاستطراد وذلك العمق التصويرى إلى الإنذار بختام رحلته الكئيبة من خلال ما يطرحه من تعادلية الرؤية بين البكاء والانصراف عن منطق تقليدية الباكى (٥١)، وعندئذ قد يعمد إلى التبرير النفسى للموقف بتبرئة نفسه من شبهة حس الشعوبى (٥٢) وهو ما يدعمه بتصوير أسباب اندفاعه إلى

أصحاب الإيوان انطلاقا من الواقعين النفسى والتاريخى معا (٥٣)، وعندها يستوقفه انتقاء الحسنات من قلب التاريخ (٥٤)، وهو ما ينتهى فيه إلى إطلاق الحكمة التى تفرض نفسها مع حوار الختام، وربما عكست بذلك الصورة المثالية التى كان يجب أن تسود مدائحه، والتى ربما افتقدها كثيرا إلا فى هذه السينية المشهورة.

ولعل تكرار الصور والإفادة منها ـ على هذا النحو وأشباهه ـ هو ما ينطبق على التصور العام لدى الشاعر، حتى فى المرحلة السابقة من حياته، يوم حاول صياغة فهمه لوظيفة المدح فى قوله لممدوحه :

وأرى الناس مجمعين على فضـ ـلك ما بين سيد ومسود

وإن كان يسير فيه ـ أيضا ـ على نهج أستاذه أبى تمام فى قوله :

لما كرمت نطقت فيك بمنطق حق فلم أظلم ولم أتحرب

البعد التراثى العام والخاص

وعلى مستوى محتوى القصيدة كلها لا نستطيع الزعم بأن البحترى قد قصد بها إلى معارضة فنية صريحة لقصيدة قديمة سبق إليها، ولكن الإشارة تبدو ضرورية إلى ما قد يبدو من تشابه بينها وبين إحدى القصائد التى تلقاها من لدن شعراء الجاهلية، فهل كانت الصور قائمة فى ذهن البحترى على نهجها، لأنه اطلع عليها بالفعل ووعاها، أم أن القضية لا تتجاوز توارد الخواطر وتشابه الأفكار، مما أدى إلى التقاء المعانى وتقارب الصور، ولاسيما أن التشابه بين القصيدتين لم يرد من خلال الشكل الفنى، بقدر ما ورد من خلال الصور وبعض المعانى والسياقات اللفظية التى قد يحسن عرضها هنا لزيادة التعرف على الأبعاد الفنية التى ترصدها كلتا القصيدتين، يقول الأسود بن يعفر النهشلى[1].

نام الخلى وما أحس رقادي ... والهم محتضر لدى وسادي
من غير ما سقم ولكن شفنى ... هم أراه وقد أصاب فؤادي
ومن الحوادث لا أبا لك أنني ... ضربت على الأرض بالأسداد
لا أهتدى فيها لموضع تلعة ... بين العراق وبين أرض مراد
ولقد علمت سوى الذى نبأتني ... أن السبيل سبيل ذى الأعواد
إن المنية والحتوف كلاهما ... يوفى المخارم يرقبان سوادي

(1) ديوان المفضليات، ص

لن يرضيا منى وفاء رهينة ... من دون نفسى طارفى وتلادي
ماذا أؤمل بعد آل محرق ... تركوا منازلهم وبعد إياد ؟
أهل الخورنق والسدير وبارق ... والقصر ذى الشرفات من سنداد
أرضا تخيرها لطيب مقيلها ... كعب بن مامة وابن أم دؤاد
جرت الرياح على محل ديارهم ... فكأنما كانوا على ميعاد
ولقد غنوا فيها بأنعم عيشة ... فى ظل ملك ثابت الأوتاد
نزلوا بأنقرة يسيل عليهم ... ماء الفرات يجئ من أطواد
فإذا النعيم وكل ما يلهى به ... يوما يصير إلى بلى ونفاد
فى آل غرف لو بغيت لى الأسى ... لوجدت منهم أسوة العداد
ما بعد زيد فى فتاة فرقوا ... قتلا وفنيا بعد حسن تآدى
فتخيرا الأرض الفضاء لعزهم ... ويزيد رافدهم على الرفاد
إما ترينى قد بليت وغاضني ... ما نيل من بصرى ومن أجلادي
فلقد أروح على التجار مرجلا ... مذلا بمالى لينا أجيادي
ولقد لهوت وللشباب لذاذة ... بسلافة مزجت بماء غوادي
من خمر ذى نطف أغن منطق ... وافى به لدراهم الإسجاد
يسعى بها ذو تومتين مشمر ... فنأت أناملة من الفرصاد
والبيض تمشى كالبدور وكالدمى ... ونواعم يمشين بالأرفاد
والبيض يرمين القلوب كأنها ... أدحى بين صريمة وجماد
ينطقن معروفا وهن نواعم ... بيض الوجوه رقيقة الأكباد
ينطقن مخفوض الحديث تهامسا ... فبلغن ما حولن غير تنادي
ولقد غدوت لعازب متناذر ... أحوى المذانب مؤنق الرواد

جادت سواريه وآزر نبته نتفا من الصفراء والزباد
بالجو فالأمرات حول مغامر فبضارج فقصيمة الطراد
بمشمر عتد جهيز شده قيد الأوابد والرهان جواد
يشوى لنا الوخد المدل بحضره بشريج بين الشد والإيراد
ولقد تلوت الظاعنين بجسرة أجد مهاجرة السقاب جماد
عيرانة سد الربيع خصاصها ما يستبين بها مقيل قراد
فإذا وذلك لا مهاة لذكره والدهر يعقب صالحا بفساد

حيث لا يخفى ما بين الواقع النفسى لكلا الشاعرين من أوجه التشابه وملامح الالتقاء، حيث تكاد المحاور التصويرية تلتقى وتتفق، تبعا لاتفاق طبيعة التجربة التى دارت حول ماض يكثر كل منهما البكاء عليه، وبين حاضر يضيق به إذا قورن بنعيم الماضى وطبيعة العيش فيه، حيث يبدو التخاذل إزاء تجربة الشيب قاسما مشتركا مطروحا بينهما.

وفى مقابل تلك المواقف النفسية تكاد المعادلات الموضوعية تتشابه، ذلك أن إيوان كسرى الذى اتخذ منه البحترى (معادله) يعد أثرا فارسيا عريقا جار عليه الدهر ـ أيامه ولياليه ـ حتى حطمه وهدمه، مما يجعله شبيها بآثار آل محرق من إياد. وهو ما صوره الأسود من معالم قصورهم، أو ما تبقى منها فى الخورنق والسدير وغيرهما.

ذلك أن مشهد الخراب يظل مسيطرا على كل من الشاعرين، متسقا مع الحالة النفسية له، لعله يسقط من خلاله الأبعاد الكئيبة للتجربة، وهو ما اتسع عنه الحديث والتصوير فى القصيدتين : فى لوحة الشيب وما يصحبها من بلورة هموم الشاعر حين تجتمع عليه، فيذكر من ماضى شبابه نعيم الحياة وترفها، وتشغله منها تفاصيل الصور التى سرعان ما يعقد بينها الآصرة وبين آلام حاضره، ويعكس ما يشيع فيه من متاعب الشيخوخة التى يعانيها ويضيق بها إلى مدى بعيد.

وإذا بكلا الشاعرين قد اتخذ من المقدمة مشجبا يعلق عليه همومه وآلامه، حيث راح يصب من خلاله غضبه على الزمن، مصورا ذلك العداء الذى يحكم علاقته به فى المقدمة، أو فى غيرها من أبيات تناثرت فى زحام جزئيات موضوع القصيدة.

ثم تبقى لوحات الوصف مكررة بين الشاعرين أيضا، حيث يتخللها تصوير الخمر كمسلك هروبى، يتمنى كلاهما أن يتجاوز به حاضره، وأن يعود عبر حواجز الزمن إلى الماضى، بما شهده من حيوية الشباب ورونق أيامه.

وكلاهما يستوقفه مشهد الرحيل، حتى راح يصوره فى قصيدته من منطق الحزن والكآبة، فما كان الرحيل عند كل منهما إلا إيذانا بمزيد من الاكتئاب والتشاؤم، وهو رحيل لا يجد فيه الشاعر رفقة إلا همومه التى تكاد تزاحمه على ظهر ناقته، إذا استعرنا الصورة التى رسمها البحترى نفسه.

وعلى أساس من هذا التصور يمكن الزعم أن ثمة رصيدا تراثيا لسينية البحترى ربما يكشفه لقاء الحالة النفسية التى عاشها مع نظيرتها لدى الأسود بن يعفر، حيث بدت الصور متشابهة عبر القصيدتين إلى مدى بعيد، دون أن يعنى ذلك أن نزعم بأن ثمة حرصا على مقاصد المعارضة الشعرية، فهى لا أساس لها ـ هنا ـ على مستوى الشكل، بل يظل الأساس الذى لا يقبل طويل جدل أن صورا كثيرة قد اتفقت بين القصيدتين بكل ما تدل عليه تلك الصور من مواقف نفسية ربما تشى بهذا التشابه وتؤكده، ثم تظل علامة دالة على تأثر المتأخر بالمتقدم، كما تبقى مؤشرا من مؤشرات التوحد النفسى عبر تلك التجارب المتشابهة حين يحكيها الشاعر فى أى من عصور الحركة الأدبية.

محاور الصراع ومساقاته وأطرافه

ويدور ثالوث الصراع على مدار أبيات القصيدة حول الذات ـ الدهر ـ الإيوان، ومنها يتضح كيف تحول الدهر إلى (قاسم مشترك) يلح الشاعر على التعرض له وتصويره، ثم يعمد إلى تكثيف الصور حوله حين تتوالى جزئياتها، ثم يكتمل إطارها مرة فى المقدمة حين صور صراعه مع الدهر (٢، ٣، ٥)، وهو ما عاد إليه ـ استطرادا ـ حين استوقفه الشبيه، أو استبد به النظير من خلال واقع الإيوان أمام الدهـر أيضا (٣٧، ٣٨، ٣٩).

وبين المشهدين نراه يخرج بدقة مشهدا من الصراع بين الذات والإيوان فى صورة من صور التوحد أمام قسوة الدهر وعنفه على النحو الذى احتوته الأبيات (١١، ١٢، ١٣).

وعندئذ تبدو القسمة عادلة بين هذا الثالوث متصارع الأطراف بما يشى بحالة الشاعر الكئيبة، فإذا بالذات تعلن عن نفسها فى البداية، ثم يعلن الإيوان عن نفسه عبر مشاهد الماضى، وبينهما تتراءى الحقيقة المرة حين يعرض مشاهد الاستسلام لكل منهما ـ الذات والإيوان ـ أمام قسوة الخصم العنيد (الدهر)، وهو ذات الإحساس المتضخم إزاء استشعار حالة الضياع المشترك، أو ـ بمعنى أدق ـ مشهد انسحاب الذات وتضاؤلها أمام مصطلحات الزمن المتعددة التى رددها الشاعر مرارا على مدار القصيدة.

هنا يصح طرح سؤال حول مبررات انصراف الشاعر عن القصور العباسية التى

طال بها عهده، أو ارتبط بها وجدانه عبر خمسين عاما من حياته قضاها بين رياضها، وفى مدح خلفائها، وأكثر من وصفها، وتصوير معالم الحياة الحضارية فيها ؟ وتفرض الإجابة ـ هنا ـ نفسها من واقع صناعة ذلك " المعادل الموضوعى " الذى بدا الشاعر فيه أمينا مع نفسه طيلة رحلة البحث عنه، فمازالت القصور العباسية حديثة عهد بقياس الزمن الطويل الممتد عبر أغوار التاريخ، فلم تعرف من صور الدمار مثل ما عكسه الإيوان، وكأن الشاعر لم يشأ أن يشوه ماضيه فى زحام تلك القصور، وكيف مثلت بالنسبة له صورة متدفقة بالترف ونعيم العيش، باستثناء ذلك المشهد الذى استوقفه من قصر "الجعفري" يوم مقتل "المتوكل"، وهو مشهد لا يتمنى استدعاءه فى ذاكرته، ولا أن ينطلق من خلاله، حيث يكفيه ما صوره من جوانبه فى مطلع قصيدته الرائية فى رثاء الخليفة من قبل. أما وقد استوقفته تجربة الشيب وكآبة الواقع، ففى ذلك مدعاة لمزيد من تأمل سياقات الأشياء النسبية أمام سطوة الزمان المطلقة، ومنها ـ بالطبع ـ ذلك الإيوان العتيق الذى شهد ضروبا من تداعيات القهر، أو صورا من المقاومة والانهزام !

ومع هذا فلا مانع من تصوير الإيقاع الأليم للتلك الذكريات الأليمة، مما يضاف إلى البعد النفسى الذى عاشه الشاعر فى خريف عمره، حيث اجتمعت على نفسه كل هموم الدنيا التى حضرت رحله ـ على حد تصويره ـ فكان ضمن إطارها هموم "الماضي" الذى أصبح مجرد ذكرى أليمة حفرها الزمن فى أعماقه، وهموم "الواقع" الذى اعتزل فيه مباهج الحياة، وراح يتأمل ذاته، ويحاسبها، ويستبطن حقيقتها وجوهرها، وكأنما جمع من الخيوط الكئيبة ما يكشف عن وحدة الخط النفسى المتجانس عبر القصيدة منذ تركزت معالمها الكبرى بين مشاهد الحزن والاكتئاب والاستسلام.

من هنا ـ أيضا ـ كان البحث عن " المعادل الموضوعى "، حيث جاء تصويره لدى الشاعر من واقع اختيار محدد لهذا الإيوان، بدليل ما تجلى من موقفه فى

(السينية) مخالفا لما عرضه من وصف للإيوان ما تجلى من مدح لأهله يوم كان يقف أمام واحد من ممدوحيه ليقول :

قد مدحنا إيوان كسرى وجئنا نستثيب النعمى من ابن ثوابه

وكأنما يشف عن انشغاله المتكرر بإيوان كسرى، ولكنه انشغال من نمط متميز هنا، فلا هو يمدح، ولا هو يستثيب، ولكنه يبكى، وقد اتخذ مقدمات بكائه من واقع اختياره له معادلا موضوعيا مشابها لواقعه النفسى على ذلك النحو من الدقة.

كما جاء ذكره للإيوان فى الماضى بمثابة مرور عابر من خلاله بوصفه جزءا من الحضارة الفارسية، دون أن تشغله منه لحظة الألم التى انبعثت فى أعماقه هنا بالتحديد، فربما حلا له من قبل أن يتحدث عنه مرددا صورته فى ذاكرته، وهو يعيش نمطا مدحيا مكررا فى حياته، على غرار ما أبداه فى مدح (عبدون بن مخلد) حين قال:

زورة قيضت لإيوان كسرى لم يردها كسرى ولا إيوانه

وعندها قد تتكشف المفارقات بين صورة (الإيوان) نمطا عارضا من أنماط الحضارات القديمة ربما مر عليها الشاعر مرور الكرام، وبينه حين يتحول إلى معادل موضوعى بهذه الدقة المطروحة بين منطقتى التصوير والتقرير على مدار القصيدة.

المساحة الزمنية ـ تقاطعات الرؤية

وتتوزع المساحة بين جنبات النص وفضاءاته عبر أجواء غائمة، ربما تتوحد دلالاتها النفسية، أو يتشابه إيقاعها ـ أحيانا ـ ابتداء من حوار الشاعر المتكرر حول لوحات الماضى ومشاهد الحاضر، وهو تكرار ينهض به بناء على اختيار المدقق للصور، طبقا لحدود الإيقاعات النفسية وأبعادها، ذلك أن الموقف قد يستدعى مثل هذا الاختيار المحدد لشرائح التجربة، حتى تسير فى نسق واحد متقارب، يكشفه توقف الشاعر عند " الزمن " عبر مصطلحات مختلفة لا يكاد يبين منها سوى خوفه وفزعه من مواجهته، سواء ما تحدث عنه تحت مصطلح " الدهر " أو ما أشبهه من بقية مصطلحاته : الأيام، والزمان، البلوى، الخطوب، الهموم، الليالى، إلى جانب الانعكاسات الموحدة التى تحكى ردود الفعل لكل من تلك المصطلحات تعلقا بموقف الشاعر بين التخاذل، والتردد، والتعاسة، والانتكاسة، وما أصابه من المس، أو دوافعه إلى محاولة التسلى والتعزى، إضافة إلى حيرته إزاء ما تعكسه حواسه المختلفة من صور ذلك الواقع المرير، أو مشاهد الماضى الكئيب الذى لم يتبين منه ـ على مستوى التصوير ـ سوى الخفوت، وإغماض الجرس، وإشارات الخرس، حتى بدا صريع الضياع بين محاولة عزاء النفس من خلال أى من الزمنين الماضى والحاضر على السواء، إنه الضياع الإنسانى العام فى مجمل أحواله على الإطلاق !!!

وتتسع لديه المساحة الزمنية استطرادا بين الماضى والحاضر، حيث تبدو مشوبة بتعجبه من الزمن تعجب الساخط المندهش الذى لا يستطيع مقاومته، إلا أن يعطى الموقف بعدا حكميا يستأنس به، أو يحاول أن يجد عن طريقه مخرجا من المأزق أمام

المدلول العام الذى يكتفى بطرحه، منذ رأى الزمان (وقد مال هواه مع الأخس الأخس..) فماذا بقى له منه إذن؟! وماذا ينتظر منه من إنصاف؟!!

وتبعا لتوزع المساحة الزمنية وتنوعها بين الماضى والحاضر، أو ذلك القرب فى موازاة ذاك البعد، تتباين المشاعر الإنسانية لدى الشاعر نفسه بين تداعيات لحظة الندم والتحسر، وبين لغة الحنين ولهجة الألم إزاء ما يعرضه موزعا بين الشام والعراق، لاسيما حين يحيل الموقف إلى صورة البيع والشراء، مما يصوره مغلفا أيضا بفشله وكآبته فى زحام ضغوط تلك " البلوى " التى حلت به.

تستمر ردود الفعل لديه إزاء التناقضات الزمنية، ليطرح منها بعدا آخر من خلال قسمة الزمن بين ليل ونهار، وهى اللمحة السريعة التى ربما تتفاعل فيها الذات مع شريحة محدودة من الزمن، وكأنها تختطفه خلسة، حين يطرح فى رؤية حكمية عامة أنه لا يرضى أن يهان، ولا أن يبيت ليله فى موضع لا يكرم فيه، أو أن يصيبه قليل من جفاء من خلاله (١٠).

ويتقلص لديه التناول الخاص لحدود أزمته فى خضم ذلك الضياع المطلق أمام صولة الزمن، إذ لا يستوقفه من هذا التناول سوى عرض صيغتى اللين والجفاء، ليجعل منهما معيارا للتوقف، ومزيدا من تأمل طبائع العلاقات التى تزيد همومه عمقا، أو تؤهله لبغض الواقع، وتسجل مزيدا من التمرد عليه، وبذا تقود المساحات الزمنية فى النص إلى مساحات انفعالية من جنسها، يغلب عليها معجم الأسى، وسمة الحزن، وطابع الألم، وهو ما يزداد عمقا من واقع المساحات التاريخية التى تعرض على الواقع نفسها، وبدا جانب منها مطروحا من منطق الشاعر مرارا: (وقديما عهدتنى ..)، (وتماسكت ..)، ولكنه سرعان ما يتخاذل فى استمرار حديث (الأنا) ليتوقف طويلا أمام مشاهد التاريخ، على النحو الذى أبرزته كاملا لوحة (أنطاكية) بكل ما نطقت به من معطيات تاريخية (٢٢-٢٨)، وهى التى تنعكس ـ انفعاليا ـ على الشاعر إلى حد الخلط بين الوهم والحقيقة، خاصة إذا بدا عاجزا عن

الخلاص منها إلا من منطلق حوار خمرى يفتعله، لعله يعكس جانبا عميقا من رغبته فى ذلك الفرار وتجاوز أزمته ازاءه.

ولعل كما من العجز عن مواجهة الحقيقة قد دفع الشاعر ـ دفعا ـ إلى الاستغراق فى مثل هذا المستوى الخطابى فى مشهد اللوحة بالذات، (لو تراه، علمت، وهو ينبيك .. فإذا ما رأيت .. ارتعت ..)، صحيح أن لغة التجريد بدت مكررة لدى الشاعر القديم، ولكنه سرعان ما يحيله إلى التفات بلاغى حائر، يعكس شيئا من قلق الشاعر إزاء كل ما يشاهده، فلعل قدرا من العزاء ينبعث لديه من واقع تلك الصياغات الخطابية المتكررة.

وتبقى المساحة التاريخية للنص مرهونة فى جانب منها بالواقع العنصرى الذى لم يجد الشاعر بدا من التعرض له، وكأنه يحاول تبرئة نفسه من أن يتهم فى أصالة عروبته، فراح يعرض لدوافعه، ويحكى أسرار اندفاعه إلى الإيوان بالذات من منطلق نفسى خالص لا يعرف فيه مواراة ولا مخادعة، مما ينفى عنه تهمة التورط فى الشعوبية، فقد وضع الخط الفاصل بينها وبين بحثه المحدد عن (معادله الموضوعى) فحسب (١٦، ١٧، ٤٤، ٤٩، ٥٢، ٥٦).

وهو بحث مشوب بالرغبة الجارفة فى تبرير المسلك، ومحاولة تبرئة النفس من شبهة الاتهام، أو التورط فى حس شعوبى بدا الشاعر بعيدا عنه بكل المعايير المذهبية أو الحضارية.

وعلى هذا تلاقت بوضوح لديه المساحات الزمنية والانفعالية والتاريخية والعنصرية، حتى برزت فى شكل جديد احتوته بوتقة واحدة، قوامها ذلك الانشغال المؤكد بمقومات (المعادل الموضوعى) الذى استغله لإسقاط تجربته بكل أبعادها من خلاله فحسب.

التقاطع فى المعجم اللفظى

(أ)

ويسيطر الجو النفسى الجديد على البحترى فيصرفه عن نمطية الرحلة باعتبارها تقليدا عريقا لم يحد عنه فى مدائحه إلا قليلا، فقد خرج هنا من إهاب المادح المتكسب حين يرمى إلى المناورة مع ممدوحه، أو حفزه إلى مزيد عطاء، أو حتى حين يصور ـ على النهج التقليدى أيضا ـ ما قد يوحى بخروجه النفسى من كآبة المقدمة لينتقل إلى موضوع القصيدة.

من هنا بدت جدة المعالجة أشد ما تكون ارتباطا بجدة الدوافع وتغايرها تناغما مع السياق النفسى الجديد إزاء يقظة الشاعر، ومن خلال بحثه الدائب عن معادلة الموضوع، أو من واقع إحساسه بالاغتراب، وتصويره رموز المواطنة، وبواعث الارتحال من صميم ذلك المنطلق الذى يوزع فيه ـ نفسيا ـ بين تباعد المكان، ثم تباعد الزمان بين ماض بعيد وحاضر معيش، وهى رموز تحكى ـ بصدق ـ حقيقة واقعه النفسى، بدليل محاولاته المتكررة لأن يعود ـ خلسة ـ إلى استشارة ذلك الماضى لعله يتلمس فيه بقايا من عزاء الذات عن ضغوط الواقع الذى اشتد ثقله عليها.

من هذا المنظور ـ أيضا ـ تأتى الرحلة ـ هنا ـ غير تقليدية على مستوى الشكل؛ ذلك أن الشاعر لم يشغل بمقدمة الأطلال، ولا حتى بما يشبهها من مقدمات موروثة بقدر ما خاض مجالا جديدا بدا لديه ـ رحبا ـ طرح من خلاله صيغا إبداعية خاصة حول مقدمة (نفسية) من نمط فريد لديه، ولدى غيره أيضا من شعراء عصره، فإذا بحديث الذات يطغى ويتكرر، ويمثل مساحة كبيرة بهذا الوضوح من

المقدمة التى بدت ـ بدورها ـ مغرقة فى الذاتية، على غرار تلك الصراحة المطروحة فى بيت المطلع، والتى أعقبها صراع النفس إزاء الدهر فى الأبيات (٢، ٣، ٥) إلى أن انتقل من منطقة الصراع إلى التوقف عند رموز المواطنة، أو حيرة النفس بين الماضى والحاضر، ليسجل باعثا جديدا، إلا أن رحلته هو نفسه ظلت تعكس ذلك الباعث الذى استوقفه فى مقدمته ضربا من الحوار النفسى الداخلى حول اعتداده بذاته، أو رفضه لأن يستذل أو يهان أيا كانت طبيعة المكان الذى ينزل به، ومن ثم فقد اتخذ رفاقا من نمط جديد فى رحلته، وكذلك خط لها وظيفة جديدة يتعزى ـ من خلالها ـ ويتأسى من واقع التشابه بينه وبين الإيوان، وإذا هو يستعيد بذلك جانبا من ذكريات شبابه، وكذلك من شباب الإيوان، مما ثقفه من سراديب التاريخ التى ألم منها بجوانب كثيرة، فلاشك أن هدف الرحلة لديه قد بدا فى شكل جديد، حيث أصبح ذا دلالة متميزة يشكل معجمها التصويرى من تشخيص الهموم له رفاقا، ومن قدرة الخطوب على التلاعب بذاكرته ـ كإنسان ـ ومن طبيعة المكان الذى سيشد إليه الرحال بعيدا عن الممدوحين وضجيج قصورهم العامرة.

وإذا هو يقصد إلى ذلك الإيوان الخرب، يتأمل معالم خرابه، ويتذكر إطلالة الماضى من خلال تاريخه العريق المشرق، وفى زحام حواره حول رحلته يردد من الأعلام ما يشى بتوثيق ما يحكيه من ناحية، ويعكس ما يدور بخواطره إزاءها من ناحية أخرى، وإذا بالأعلام هنا تكشف عن واقع نفسى متميز، حيث تلتقى حول (الإيوان)، أو (أبيض المدائن)، و(آل ساسان)، و(جبل القبق)، و(خلاط) و(مكس)، و(الجرماز)، و(أنطاكية)، و(الروم)، و(الفرس)، و(أنوشروان)، ومنها تتضح ضخامة رصيد الفرس لدى الشاعر باعتبار جنسية (معادله الموضوعى) الذى توحد معه إلى هذا المدى، فلم يشغله من أمر الروم إلا ما عرضه عرضا فى صورة (أنطاكية)، ولم يشغله حتى من مصادر عروبته سوى ما تذكره للأطلال العربية التى رآها من منظور آخر ـ لأول مرة ـ ربما بدا فيه محقا حين استكشف

تمايزها عن أطلال الفرس، وهو تمايز أملاه عليه واقعه النفسى، واختياره لذلك الأثر بالذات، فما بقى له من أطلال العرب لا يتجاوز أن يبرز فى رموز (سعدى) أو ذكر (عنس) و(عبس) أو مشهد الناقة الذى سبق أن عرض له فى مشهد الرحيل.

ويظل واضحا لدى الشاعر أنه قصد إلى الخضوع لواقعه النفسى، دون شديد احتراز إزاء مشكلات (الشعوبية) التى ضج بها عصره، وتورط فيها غيره من الشعراء من ذوى الأنساب غير العربية، أو التى لم تصف عروبتها تماما.

من هنا بقى الطلل التقليدى لديه مجرد مؤشر من مؤشرات تعميق حسه التراثى فحسب، وإذا هو بمثابة جزء من معالم الذاكرة الفاعلة التى ازدحمت بمادة التاريخ، وتزاحمت عليها صور الموت ولوحات الدمار، وهو ما دفع الشاعر دفعا إلى التأكيد على ذلك التوازى النفسى بين الدهر وبين وضعه إزاءه من ناحية، ثم بين الإيوان وبين الدهر من ناحية أخرى، وأخيرا بينه وبين الإيوان خروجا من وسيط المعادلة إلى هذا التشابه المؤكد الذى أبرزته لديه لغة الاستطراد حول الدهر خصما مشتركا، ثم تكثيف مصطلحاته فى كل لوحة على حدة، حيث تبدو جزئيات الصورة متوالية على نحو ما اصطنعه فى رصد المساحة الزمنية للإيوان من خلال الأبيات (١٨، ٢٠، ٢٢، ٢٣) من ناحية ثالثة.

(ب)

تكاد الصيغ اللفطية تتقارب فى مرثية النفس والإيوان هنا، وبينها فى مرثية الخليفة المتوكل وبكاء قصر (الجعفرى) فى رائيته، وكأنما عكف الشاعر فى كل على معجم البكاء والحزن بدقة مقصودة مما تكشفه ألفاظه التى يستوقفنا منها فى رثاء الإيوان ـ على سبيل المثال ـ زحام لفظى حول جدول الكآبة ابتداء من صون النفس عن الدنس إلى التعاسة، والنكس، والنحس، والأخس، والغبن، والوكس، والبلوى، والمس، والهموم، والأسى، والدرس، والخطوب، والرمس، والمآتم، والمنايا، والخفوت، الجرس، إشارة الخرس، الفراق، الليالى، الدهر، الأيام، كوكب النحس، النكس، وشك الفراق، محاولة التعزى والتأسى التى تكررت لديه كثيرا.

وليس خافيا ما بين تلك الألفاظ ـ فى مجملها ـ من اتساق وتجانس حول محورية البعد النفسى الواحد، وكأنما مثلت من خلاله خطا واحدا يشد جوانب التجربة، ويعكس صدق النفس من خلالها، ويكشف تناثرها بين الأبيات ما يؤكد هذه الحقيقة، حتى تظل بمثابة الخيط الجامع بين أبيات القصيدة وصورها الجزئية، وكأنها الضمان لعدم انفلات الوحدة الكلية من إسار ذلك النموذج النفسى المتراكب بما فيه من تشابك الأبعاد وتقاطعات التجارب.

ثم يزداد لديه رصيد الألفاظ حين يجمعها فى نماذج أخرى ربما تعكس الطبيعة النوعية للحزن الكامن فى أعماقه، ولينطلق بها من إسار واقعه، فيكشف عن صداه

فى أعماقه، على عكس ما أورده من ندرة لفظية تحكى بعضا من أحداث الماضى حين يختار من معالمه ـ تحديدا ـ الحوار حول : الأنس ـ اللين ـ العرس ـ العجائب ـ العمران ـ الصبابة ـ ليضع فى موازاتها جميعا مشاهد الواقع الذى يحاول منه الفرار بلا جدوى، حيث يجعل قوامها ذلك التكثيف اللفظى الذى عمد إليه من واقع معجم اليأس ومنطق الاستسلام، مما يذكرنا بمعجمه اللفظى يوم أن رثى الخليفة المتوكل فى رائيته التى بدا فيها صادقا مع نفسه صدقه مع الحدث على المستوى الانفعالى، حيث زاوج على نفس النسق بين الماضى والحاضر، على نحو ما سجلته ألفاظه الباكية التى اتخذ منها معجمه منذ رسم لوحة القصر بعد وقوع حادث الاغتيال فيه، وقد : أخلق داثره، وأغارت عليه صروف الدهر، وقوض باديه وحاضره، وتحمل عنه ساكنوه، وتساوت قبوره ودوره، وريع سربه، وذعرت أطلاؤه، وهتكت أستاره، وقد أوحش من أهله، وتزاحمت فيه صور الموت، وتعرض ريب الدهر دون أنصاره، وأحاط به حتفه، وتناهت مدته، وإذا الخليفة فى خضم هذه المشاهد التصويرية يبدو : صريعا، مغتصبا للقتل، يجود بآخر أنفاسه، تجرى على الأرض دماؤه، وقد أريقت تلك الدماء فى (جنح الليل الأسود)، ولم يعد ثمة مجال إلا للبكاء والنعى فحسب.

وهو المعجم الذى يضع الشاعر له نقيضا حين تشده ذكريات الماضى القريب، وإن بدا قياس الماضى هنا مختلفا عن ذلك النموذج الكسروى الذى يمتد زمانا طويلا فى أعماق التاريخ، حيث يتحول الموقف هنا على وجه السرعة من خلال مشهد القتل نفسه عبر ذلك المشهد الذى عده الشاعر دهرا طويلا، فصل بين معجميه، فراح يلتقط من الألفاظ ما يرسم به لوحة الماضى بنفس العمق، وإن بدا تصويره أدق بحكم ذلك الصدق الانفعالى الذى سيطر عليه فى المشهد كله، فكان الزمان : ناعما، رقت، حواشيه، أورق ناضره، وإذا القصر فى زحام ذلك الماضى صورة من الحياة المترفة ملأته ملامح الأنس، فكان يبهج زائره، وحسنت للعين مناظره، وباتت الخلافة فيه طلقة بشاشتها، وأشرق فيه الملك، وجمعت إليه الدنيا

بهاءها، وبدا العيش فيه طيبا غض المكاسر، وتمتعت قصوره بهيبة الخليفة، وعندها بدا الخليفة عميدا للناس، ينهى الدهر ويأمره، وإذا بالمشهد يكتمل من خلال صورة " ولى العهد " التى استوقفه معجمها اللفظى بين تكرار حواره حول الواتر والموتور، والدم، والدهر، والمشكوك فيه، وغدر السيف، وقبح إشهاره، وإراقة دم الخليفة، وهجاء ولى عهده، والدعاء عليه واتهامه بالحمق والسفه.

وهو تشابه بين المواقف ينعكس فى تشابه منطق الاختيار للمعجم اللفظى، وإن ظلت المفارقات واردة ـ بطبيعتها ـ من خلال تعمق الشاعر لمنطق التصوير، والتركيب اللفظى هنا فى الرائية أكثر منه وضوحا فى السينية، ولا شك أن ثمة مفارقات تظل قائمة ـ بطبعها ـ حول أبعاد التجربة ودوافع الشاعر إلى النظم فى كل من الموقفين.