عدد 12 (1999)، 185-195

الصورة الفنية في شعر حاتم الطائي
- مادة تشكيلها و تداخل الحواس فيها -

ملخص

يستهدف هذا البحث دراسة مادة الصورة الفنية عند حاتم الطائي، الشاعر العربي القديم الذي غطت شهرته في الجود على شاعرية، ويتوقف عند ظاهرة تداخل الحواس في تشكيلها، وهو يبين أن الصور الحسية التي زخر بها شعر حاتم ، دون الصور البرهانية أو العقلية، كانت مشبعة بالإيحاء، بسبب توظيفها، خاصة ، لتقنية تداخل مختلف الحواس في تشكيلها ؛ ولم تحل بداوتها الظاهرة دون أن تجيء عامرة بالألق، الأمر الذي يجعلنا ملزمين بإعادة النظر في الأحكام الشائعة التي تصم الشعر العربي القديم برمته بالتقريرية وتدمغه بالبعد عن الإيحاء، لاعتماده على الصيغ البيانية المتضمنة في البلاغة التقليدية فحسب.

أ. حسن كاتب
كلية الآداب واللغات
جامعة منتوري
قسنطينة، الجزائر

من المعروف أن بيئة الشاعر العربي القديم كانت تفرض حضورها المؤثر في شعره، ولذلك كان من الطبيعي أن تُلقي هذه البيئة بظلالها الكثيفة على الصورة الفنية لديه. وهكذا جاءت الصورة الفنية في شعرنا العربي القديم مستمدة من معطيات الحواس، خاصة المرئي منها والمسموع، فكانت ضربا من المحاكاة لعالم الواقع، يُقَرِّبُها من فنون الرسم والتصوير والتمثيل. ولقد جعلت الحسيةُ الصورةَ الفنيةَ قريبة المأخذ، سهلة الإدراك، جزئية العلاقة في ما يربط بين طرفي الصورة التقليدية: المشبَّه والمشبَّه به، أو المستعار والمستعار منه، أو الفكرة وما يكنى به عنها. على أن هذه الجزئية أخذت تتبدد تدريجيا بزيادة الاهتمام بالتشبيه التمثيلي والاستعارة التمثيلية ـ بلغة البلاغيين القدماء ـ الأمر الذي سار بالصورة الفنية أشواطا متقدمة على طريق مفهوم الصورة المركبة الذي عرفه الشعر الحديث فيما بعدُ. وينبغي أن نلفت النظر هنا إلى أن هذه الصور

Résumé

Cette étude se veut une approche de la substance de l'image poétique chez Hatim Attâii, ce poète de la période antéislamique dont la célébrité de sa générosité a éclipsé son talent poétique. Elle met l'accent notamment sur un aspect particulier caractérisant son image poétique: l'interférence et l'interaction des sens. Elle démontre aussi que ses images poétiques sensitives étaient enrichies de connotations évocatrices, malgré son aspect bédouin apparent. Le résultat de cette étude permet de réexaminer légitimement certains jugements préconisant l'absence totale de toute image poétique ayant des connotations évocatrices et inspiratrices dans l'ensemble de notre littérature arabe ancienne.

© جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر1999.

التقريرية التي عمادها المشاكلةُ والمشابهة بين طرفيها، كثيرا ما تتحول ـ بفعل تقنيات معينة يوظفها الشاعر باقتدار ـ إلى صور إيحائية تعمل على إشاعة جو نفسي خاص. وبهذا لم تعد الحسية وصمة تلاحق الصورة الفنية القديمة وتدمغها بالخلو من الإيحاء، وإنما صارت قطعة ديكور تبدو قيمتها و جماليتها في الإطار العام للعمل الفني. وكم كان الدكتور مصطفى ناصف مصيبا حين أكد أن "التصوير في الأدب نتيجة لتعاون كل الحواس، وكل الملكات؛ والشاعر المصور حين يربط بين الأشياء يثير العواطف الأخلاقية والمعاني الفكرية" (1). وبالفعل فإن الصور الحسية، وإن كانت غايتها الأولى تصوير المرئيات والمسموعات، كما يقول الدكتور عبد القادر القط (2)، قد أضحت بفضل تمكن الشاعر العربي القديم ، في أحيان كثيرة، تؤدي وظيفتها كاملة بسبب اتساقها مع نظيراتها واشتراكها معهن في توصيل الأحاسيس نفسها، حتى تبدو لك وكأنها خلية ضمن مجموعة نسيج حي.

وإلى ذلك ، نضيف ملاحظة أخرى، تتمثل في أن الصورة الحسية ـ وإن كانت أداة التشكيل الفني الأولى ـ لم تكن الوحيدة التي استخدمها الشاعر العربي القديم في رسم صوره الفنية، فقد كانت تشاركها الحظوة والمنزلة لديه ـ وإن بدرجة أقل ـ الصور البرهانية أو الذهنية التي تستهدف في المقام الأول الإقناع، أو تقديم نوع من البرهان أو الاحتجاج العقلي ، لأمر يعسر فهمه أو تصديقه أو الإقرار به. وقد لا يكون لهذه الصورة بريق ذاتي ، ولكن موقعها في القصيدة قد يقلب الأمور بصورة حاسمة، ويجعل لهذه الصورة دورا كبيرا في تعميق الأثر الإيجابي الذي تحدثه الصور الحسية. وذلك كله بطبيعة الحال متوقف على مدى امتلاك الشاعر للأداة الفنية. ومع ذلك فلا مناص من الإقرار بأن "الصور الحسية أقوى من غير شك في الدلالة على المعنى والإحساس به (...) وأعمق كذلك وأبلغ في نقل التأثير المنشود من الصور الذهنية التي لا تلتمس عناصرها من الواقع الحي الملموس"(3).

ومهما يكن من أمر، فإن ما يهمنا هنا ، هو تسليط بعض الضوء على الصور الحسية وعلى المادة التي أُخذت منها وعلى ما تقوم عليه من تركيب للعديد من الحواس، وتوظيف للتداخل بينها. وقد اخترنا نموذجا لذلك شعر حاتم الطائي، وهو شاعر جواد غطت أخبارُ جُودِه شاعريتَه، وصرفت القدماء والمحدثين، على حد سواء، عن الاهتمام بشعره وسبر أغوار شاعريته وإحلاله المنزلة التي هو جدير بها في ديوان الشعر العربي. لقد اخترنا شعره الذي لم يُعَدَّ من عيون الشعر العربي القديم لنؤكد أن ما رُمي به شعرنا العربي القديم من جمود وخلو من الصور الفنية ذات الإيحاء والإشعاع ، حكم في حاجة إلى إعادة نظر!

إيحائية الصور الحسية

إن ما يؤخذ على الصور الحسية ، عادة ، من برودة و محدودية في التأثير ليس أمرا صحيحا دائما، فكثيرا ما تستحيل هذه الصور الميتة، على يد شاعر موهوب، إلى صور متحركة عامرة بضروب الحياة، مؤثرة في المتلقي تأثيرا بعيد المدى. إن أصالة

الموهبة وامتلاك الأدوات الفنية، وصدق العاطفة، هي التي تبعث الحياة في هذه الصور وتشحنها بالإيحاءات المقصودة. لنتوقف عند قول حاتم مثلا:

لاَ تَسْتُرِي قِدْرِي إِذَا مَا طَبَخْتِهَا عَلَيَّ إِذَنْ مَا تَطْبُخِينَ حَـرَام
وَلَكِنْ بِهَذَاكِ الْيَفَـاعِ فَأَوْقِـدِي بِجَزْلٍ إِذَا أَوْقَدْتِ، لاَ بِضَرَام (4)

إننا نلاحظ، بادئ ذي بدء، أنه في معرض التمدح بالجود، لا يعمد إلى الإفصاح عن ذلك مباشرة، وإنما يعمد إلى توجيه الخطاب إلى زوجته (أو خادمته) طالبا منها أمرين: أولهما أن لا تستر قدره حين الطبخ، وأن تبرزها بأن تجعلها على شَرَف من الأرض يكون في متناول البصر، وثانيهما أن توقد نار هذه القدر بغليظ الحطب الذي له جمر، لا برقيقه الذي لا جمر له؛ وكلا الأمرين مُفْضٍ إلى هدف واحد: إبراز هذه القدر ليهتدي إليها الضاربون في إلهامه ! إن هذا الخطاب يبدو، للوهلة الأولى، مجرد أوامر وكلمات لا تتعدى مفهومها الدلالي؛ ولكننا عند التأمل نجد أنفسنا وجها لوجه مع صورة موحية، صورة لم تشكلها الوسائل البيانية التقليدية من تشبيه واستعارة ... وإنما شكلها توظيف المعاني لإحداث الأثر النفسي المرجو، وهو إثارة إعجاب المتلقي بجود الشاعر. لقد وُفِّقَ حاتم في إبراز طول باعه في الجود حين رسم هذه اللوحة الزاهية لِقِدره، هذه القدر المتفردة بكونها لا تُطبخ إلا على المرتفعات، ولا توقد نارُها إلا بغليظ الحطب ومضيئه. ومثل هذه الصورة الموحية نلقاها في قوله:

أَهِنْ لِلَّذِي تَهْوَى التِّلاَدَ فَإِنَّـهُ إِذَا مِـتَّ كَانَ الْمَالُ نَهْبًا مُقَسَّمَـا
وَلاَ تَشْقَيَنْ فِيـهِ فَيَسْعَدَ وَارِثٌ بِهِ، حِينَ تُحْشَى أَغْبَرَ اللَّوْنِ مُظْلِمَا (5)

فشقاء صاحب المال في جمعه ومنعه لن يؤدي إلا إلى نتيجة واحدة هي سعادة الوارث الذي سيحوز المال بعد وفاة مالكه لا محالة ، فالأفضل، إذن، أن يسعد هو بإنفاق ماله على من يحب، ما دام حيا. ولنسجل هنا أن حاتما أراد، باستعمال كلمة يُحشى، أن يوحي لنا بما تتضمنه عملية الدفن من قسوة وألم، إذ الدفن في واقع الأمر ليس إلا حشوا لحفرة غبراء مظلمة، بجثة عفنة لا مناص من التخلص منها. والوارث الذي آل إليه مال المتوفى، واحد من الذين يشاركون في عملية الحشو هذه، وكأنه يخشى أن يعود صاحبه إلى الحياة فيحول بينه وبين الانفراد بالمال. وهذا ما أبرزه حاتم في موضع آخر ، وبطريقة أخرى، حين قال:

أَمَاوِيُّ مَا يُغْنِي الثَّرَاءُ عَنِ الْفَتَى إِذَا حَشْرَجَتْ نَفْسٌ وَضَاقَ بِهَا الصَّدْرُ
إِذَا أَنَا دَلاَّنِي الَّذِينَ أُحِبُّهُمْ لِمَلْحُودَةٍ زَلْـجٍ جَوَانِبُهَا غُبْـرُ
وَرَاحُوا عِجَالاً يَنْفُضُونَ أَكُفَّهُمْ يَقُولُونَ: قَدْ دَمَّى أَنَامِلَنَا الْحَفْـرُ (6)

إن هؤلاء الذين يدلُّون المتوفى في حفرة ملساء غبراء هم الذين كان يحبهم ويكن لهم كل ود ، فلم يشفع له ذلك الحب في هذا الموقف؛ لا بل إنهم كانوا، وهم يدفنونه، في عجلة من أمرهم، حتى إذا ما أتموا ذلك ونفضوا أيديهم من التراب راحوا يتأففون ويجأرون بالشكوى من أن الحفر قد دمَّى أناملهم ! فياله من انقلاب في المواقف، أو

بالأحرى، يا له من انكشاف للحقائق يُظهر أن الوفاء قليل ! إن الشاعر قد تمكن، هنا، وبواسطة اللغة التي اختارها بعناية ـ (الذين أحبهم ـ عِجالا ـ دمَّى ـ ما يُغني الثراء) من أن يجعلنا نحس بعمق التغيير الذي يحدثه الموت في العواطف من ناحية، ويقنعنا، من ناحية أخرى، بأن المال، مهما كثر، لا يفيد شيئا عندما يخترم الموت الفتى فلا يستطيع المالُ، إذ ذاك، أن يُبقي على الود وعلى أي شيء آخر... وبغض النظر عما في هذه الصورة من مبالغة أو تعميم، فإن الشاعر قد استطاع الوصول إلى الإيحاء إلى المتلقي بما يريد دعوته إليه وهو إنفاق المال وعدم استبقائه لكي لا يستحوذ عليه أولئك الذين لا يرعون للمودة عهدا، ويصل بهم الأمر إلى حد الضن بجهدهم المبذول في حفر القبر، من خلال الشكوى من أن ذلك قد دمَّى أناملَهم !

تداخل حاستي السمع والبصر

بادئ ذي بدء ينبغي أن نسارع إلى التنبيه إلى أن التفرقة بين الصور السمعية والصور البصرية، انطلاقا من تصنيفها بحسب مادتها إلى صور بصرية وسمعية وشمية وذوقية ولمسية، إضافة إلى الصور الحركية والعضوية، على نحو ما يفعل بعض الدارسين، تفرقة مصطنعة، فيما نرى، لتعذر الالتزام بها والتقيد بمقتضياتها دوما وفي كل حال، خاصة حين "تشترك أكثر من حاسة في تكوين صورة أخرى مما يسمى بالصورة المتكاملة" (7) أو يقيم الشاعر صورته على مزج المرئي بالمسموع، معتمدا على هذا التداخل بالذات لإيجاد الإيحاءات المتوخاة. فلنتتبع هذا التداخل لدى حاتم الطائي ولنستمع إليه وهو يقدم بطاقة شكر وعرفان بالجميل لبني بدر الذين آووه حين التجأ إليهم "زمن الفساد" (8) فرارا من اقتتال شب بين طوائف من عشيرته، قائلا:

إِنْ كُنْتِ كَارِهَةً لِعِيشَتِنَا هَاتًا فَخُلِّي فِي بَنِي بَدْرِ
جَاوَرْتُهُمْ زَمَنَ الْفَسَادِ فَنِعْمَ الْحَيُّ فِي الْعَوْصَاءِ وَالْيُسْرِ
فَسُقِيتُ بِالْمَاءِ النَّمِيرِ وَلَمْ أُتْرَكْ أُلَاطِسُ حَمْأَةَ الْجَفْرِ
وَدُعِيتُ فِي أُولَى النَّدِيِّ وَلَمْ يُنْظَرْ إِلَيَّ بِأَعْيُنٍ خُزْرِ
الضَّارِبِينَ لَدَى أَعِنَّتِهِمْ وَالطَّاعِنِينَ وَخَيْلُهُمْ تَجْرِي (9)

إننا ما نكاد نأتي إلى نهاية هذه الأبيات القليلة حتى تختلط في أذهاننا، أو في مخيلتنا بتعبير أدق، صورة الماء العذب النمير الجاري وصوت خريره بصورة الأرجل وأصواتها وهي تخوض في وحل الآبار لمتح مائها الآسن، وصورة الرماح والسيوف وهي تلمع في أيدي الفرسان بأصوات صليل هذه الأسلحة وصريرها، وصورة الخيل وهي تعدو عدوا سريعا بأصوات زفيفها ووقع حوافرها، يختلط ذلك كله في مخيلتنا، فلا يتأتى لنا ـ بحال من الأحوال ـ فصل الجانب المرئي من الصورة، عن الجانب المسموع منها ! إن حاتما حين ابتغى أن يرسم لنا صورة مشرقة لبني بدر الذين أحسنوا إليه وأكرموا وفادته حين حل بين ظهرانيهم، وظف الصورة والصوت معا ليؤثر في المتلقي وينتزع إعجابه، بل انبهاره بخصال هؤلاء القوم. إنها، بكلمة واحدة، صورة عامرة

بالحياة والحركة، بل هي منتزعة من قلب الحياة وأعماقها! وهذا صنيع حاتم في جل شعره؛ فنحن
عندما نقرأ أبياته الغزلية الآتية مثلا:

دِيَارَ الَّتِي قَامَتْ تُرِيكَ وَقَدْ خَلَتْ وَأَقْوَتْ مِنَ الزُّوَّارِ كَفًّا وَمِعْصَمَا
تَهَادَى عَلَيْهَا حِلْيُهَا ذَاتُ بَهْجَةٍ وَكَشْحًا كَطَيِّ السَّابِرِيَّةِ أَهْضَمَا (10)
وَنَحْرًا كَفَاثُورِ اللُّجَيْنِ يَزِينُهُ تَوَقُّدُ يَاقُوتٍ ، وَشَذْرًا مُنَظَّمَا (11)
كَجَمْرِ الْغَضَا هَبَّتْ لَهُ بَعْدَ هَجْعَةٍ مِنَ اللَّيْلِ أَرْوَاحُ الصَّبَا فَتَنَسَّمَا (12)
يُضِيءُ لَنَا الْبَيْتَ الظَّلِيلَ خَصَاصُهُ إِذَا هِيَ لَيْلاً حَاوَلَتْ أَنْ تَبَسَّمَا (13)
إِذَا انْقَلَبَتْ فَوْقَ الْحَشِيَّةِ مَرَّةً تَرَنَّمَ وَسْوَاسُ الْحِلِيِّ تَرَنُّمَا (14)

نلحظ حرص حاتم، بكل ما أوتي من تمرس بفن الشعر، على أن يملك على السامع كل مشاعره ويخاطب فيه كل حواسه، وخاصة حاستي السمع والبصر. فهذه المرأة التي قامت بقدها ودلالها، لا تأسر المرء بقوامها الرشيق ونحرها الفضي وعقدها المتلألئ وابتسامتها المضيئة التي تبدد ظلمة الليل فحسب، وإنما تأسره كذلك برنين حليها مُنَغَّمًا يتعالى لدى كل حركة من حركاتها على فراشها. وهكذا نجد أنفسنا وجها لوجه مع لوحة فنية بديعة حاولت ريشة فنان أصيل أن تبرز فيها كل التفاصيل، ولما لَمْ تَفِ الأصباغ و الألوان بغرضه راح يضيف إليها أصواتا وأنغاما، عل ذلك يوصله إلى مبتغاه، وفوق ذلك كله أليست الأذن تعشق قبل العين أحيانا ؟ ! وهل يملك المتلقي حين يقرأ قول حاتم:

فَلاَ تَسْأَلِينِي واسْأَلِي أَيَّ فَارِسٍ إِذَا الْخَيْلُ جَالَتْ فِي قَنًا قَدْ تَكَسَّرَا (15)

غير أن يسمع وقع حوافر الخيل، وهي تجول في ساحة حرب فترتطم بعدد لا يحصى من القنا المتكسر في معركة حامية الوطيس !

حواس أخرى

إن التداخل بين الحواس لا يقتصر على المرئي والمسموع فحسب، بل يمتد ، في بعض الأحيان، ليشمل جميع ما يقع في دائرة الحواس كلها، وذلك يعود في المقام الأول إلى طبيعة الصورة الفنية التي تخاطب في المتلقي كل حواسه لتجعله يقف على أبعاد الصورة ومعانيها من ناحية، ولتُوجِدَ فيه انطباعا معينا من ناحية أخرى. لنقرأ على سبيل المثال قول حاتم:

فَظَلَّ عُفَاتِي مُكْرَمِينَ وَطَابِخِي فَرِيقَانِ مِنْهُمْ بَيْنَ شَاوٍ وَقَادِرِ (16)
شَآمِيَةً لَمْ تُتَّخَذْ لِدُخَامِسِ الطَّبِيخِ وَلاَ ذَمِّ الْخَلِيطِ الْمُجَاوِرِ (17)
يُقَمِّصُ دَهْدَاقَ الْبَضِيعِ كَأَنَّهُ رُؤُوسُ الْقَطَا الْكُدْرِ الدِّقَاقِ الْحَنَاجِرِ (18)
كَأَنَّ ضُلُوعَ الْجَنْبِ مِنْ فَوْرَانِهَا إِذَا اسْتُحْمِشَتْ أَيْدِي نِسَاءٍ حَوَاسِرِ (19)
كَأَنَّ رِيَاحَ اللَّحْمِ حِينَ تَغَطْمَطَتْ رِيَاحُ عَبِيرٍ بَيْنَ أَيْ،دِي الْعَوَاطِرِ (20)

إِذَا اسْتُنْزِلَتْ كَانَتْ هَدَايَا وَطُعْمَةً وَلَمْ تُخْتَزَنْ دُونَ الْعُيُونِ النَّواظِرِ (21)

أفلسنا نجد معظم حواسنا مشدودة مستثارة ؟ أفلسنا نحدق في هذه القدر التي لا يُطبخ فيها إلا ما جاد من الطعام، وفي هذه القطع من اللحم التي تغلي بها القِدر فتعلو وتطفو إلى السطح حينا وتسفل وتغوص إلى قاع القدر حينا آخ، والطابخ يحركها بين الفينة والأخرى، وفي رؤوس القطا التي تُشبهها هذه القطع اللحمية، ثم نحن، بعد ذلك ، نكاد نلمس بأيدينا رقة ضلوع الجنب التي لا تختلف عن رقة أيدي النساء الحواسر، ونكاد نشم قتار القدر المتصاعد فنشم معه رائحة عبير تنثره نسوة في ما بينهن، ونسمع في الوقت ذاته غطمطة أمواج تتلاطم من خلال غليان هذه القدر العظيمة ؟ !

إن حواس السمع والبصر والشم واللمس، بل أكاد أقول الذوق أيضا، مدعوة جميعا إلى التحرك والاشتراك معا في تمثل الصورة التي ابتغى حاتم أن يقدمها لنا عن قدره الفريدة المتميزة !ولئن كانت الصور الفنية عند حاتم تخاطب الحواس جميعا، فإنها من معطياتها تستمد مادتها. وليس المرء في حاجة إلى كبير عناء لإبراز ذلك النزوع إلى عالم المحسوس الواضح في جل صوره. ولعل في هذا بعض التوضيح لهذه الصورة التي يرسمها حاتم لبني زياد حين يقول:

لَعَمْرُكَ مَا أَضَاعَ بَنُو زِيَادٍ ذِمَارَ أَبِيهِمُ فِيمَنْ يُضِيعُ
بَنُو جِنِّيَّةٍ وَلَدَتْ سُيُوفًا صَوَارِمَ كُلُّهَا ذَكَرٌ صَنِيعُ (22)

إن الخيال قد جنح بحاتم فوصف أم ممدوحيه بأنها جنية ، ثم تمالك نفسه وتداركها فوضع قدميه على أرض عالم الشهادة، فإذا هو يصف أبناءها بالسيوف ، فتتولد هذه الصورة الغريبة (لو أخذناها على حرفيتها): جنية لا تلد جنا، وإنما تلد سيوفا !

صندوق أصباغ بدوية

للوهلة الأولى، تلفت النظر في شعر حاتم ظاهرة بارزة، تتمثل في كونه مشدودا بقوة إلى عالم الشهادة، عالم المحسوس، ومن هنا كان للبيئة حضور قوي في شعره، حتى لتكاد المظاهر البدوية تمسك بتلابيبنا ، في كل بيت من أبياته ، بل في كل كلمة يتفوه بها. ولنكتف هنا بسوق بعض الأمثلة المعبرة عن هذا النزوع العارم إلى البداوة.

إن الإبل مثلا، وهي رفيقة البدوي في صحرائه، تطالعنا في مختلف حالاتها لديه. من ذلك هذه الصورة التي لم يجد خيرا منها معبرا عن ترددد المتواصل على أطلال حبيبته، لفرط تعلقه بها:

لَمْ يُنْسِنِي أَطْلاَلَ مَاوِيَةَ نَاسِي وَلاَ أَكْثَرُ الْمَاضِي الَّذِي مِثْلُهُ يُنْسِي
إِذَا غَرَبَتْ شَمْسُ النَّهَارِ وَرَدْتُهَا كَمَا يَرِدُ الظَّمْآنُ آبِيَةَ الْخَمْسِ (23)

إن ترددد على هذه الأطلال ـ في تصوره ـ لا يختلف عن تردد الإبل على مورد الماء، فهي تشرب يوم ورودها وتصدر، ثم تسرح في المرعى ثلاثة أيام حتى إذا أخذ منها الظمأ مأخذه عادت في شوق عارم، في اليوم الخامس ، لتَرِدَ مرة أخرى، وهي

صورة بدوية خالصة، ما من شك في ذلك. ومثلها ما يتبادر إلى أذهاننا، حين نسمع ربطه بآصرة قوية بين حنين قومه وحنين الإبل إلى المرعى حين عودتها من الورود:

وَحَنُّوا إِلَى فَتٍّ بِجَنْبَيْ بَسِيطَةٍ كَمَا حَنَّ لِلإِلْفَاءِ نِيبٌ صَوَادِرُ (24)

وهي صورة تكثر في الشعر العربي القديم الذي يشيع فيه إبراز حنين الإبل إلى مواطنها ومراعيها ومضاهاة ذلك بحنين البشر إلى أوطانهم، على نحو ما نجد مثلا عند المتلمس الضبعي (25) ودوسر بن ذهيل القريعي (26). أما الصحراء نفسها فيكاد غبارها يملأ وجوهنا ونحن نقرأ شعر حاتم الطائي، حتى لكأن ثمة نظارة بلون الصحراء وضعها هذا الشاعر على بصره لتجعل الغبار يعطي لونه الداكن لكل ما يقع تحت بصره، ومن ثم كان الطريق لديه أغبر:

سَرَيْتُ بِهِمْ حَتَّى تَكِلَّ مَطِيُّهُمْ وَحَتَّى تَرَاهُمْ فَوْقَ أَغْبَرَ طَاسِمِ (27)

وجوانب اللحد كذلك:

إِذَا أَنَا دَلَّانِي الَّذِينَ أُحِبُّهُمْ لِمَلْحُودَةٍ زَلْجٍ جَوَانِبُهَا غُبْرُ (28)

والضيف الذي يقطع الفيافي، فينزل، مغْبَرَّ الوجه، ضيفا على من لا يمسح غبرة وجهه ولا يَقْرِيه، فيبيت ليلته، ليصبح مغبر الوجه كما جاء:

فَلاَ هِيَ مَا تَرْعَى جَمِيعًا عِشَارُهَا وَيُصْبِحُ ضَيْفِي سَاهِمَ الْوَجْهِ أَغْبَرَا (29)

والفارس المتمرس بالحرب لا ينبغي إلا أن يكون متجهم الوجه مغبره كذلك:

وَإِنِّي كَأَشْلاَءِ اللِّجَامِ وَلَنْ تَرَيْ أَخَا الْحَرْبِ إِلاَّسَاهِمَ الْوَجْهِ أَغْبَرَا (30)

وإنما اغْبَرَّ وَجْهُه من غبار سنابك الخيل التي تكر وتفر. فاللون الأغبر، إذن، سمة كل شيء، لأنه سمة الصحراء مترامية الأطراف التي لا يتهيبها الفتى لأنه:

قَذُوفٌ عَلَى الْهَوْلِ الشَّدِيدِ بِنَفْسِهِ إِذَا اغْتَنَّ مُغْبَرُّ التَّنَائِفِ أَزْوَرُ (31)

إن البادية تطل علينا بمختلف مظاهرها في كل بيت من أبيات حاتم، ولا غرو فهي موطنه، بل هي المنزل الذي لا يؤثر عليه منزلا سواه. وهكذا يمكننا أن نستخلص أن صندوق الأصباغ لدى شاعرنا بدوي خالص، كما أن مادة الصورة الفنية عنده مستقاة من عالم المحسوس فحسب، دون عالم الخيال. وقد كان من الطبيعي، بعد ذلك، أن تؤثر البداوة في طبيعة الصورة الفنية فتجيء بسيطة لا تعقيد فيها، فليس عند ه صور متداخلة. ولئن وجدناه يقدم لنا هذه الصورة المركبة عن الحرب، حين يجعل الحرب هوة سحيقة لا تُعْبَرُ إلا على جسور من السيوف ممدودة فوقها لتقي عابرها من موت محقق :

وَغَمْرَةِ مَوْتٍ لَيْسَ فِيهَا هَوَادَةٌ يَكُونُ صُدُورُ الْمَشْرَفِيِّ جُسُورَهَا (32)

فلنا أن نزعم بأن ذلك كان المثال غير المتكرر، بل كان الشذوذ الذي يؤكد القاعدة.

وربما كان في هذا الجنوح إلى البساطة والبعد عن التعقيد أو التركيب بعض التفسير لاختفاء التشبيه التمثيلي والاستعارة التمثيلية لديه.

التحكم في زاوية الرؤية

من المؤكد أن منبع جمال الصورة الفنية وإيحائيتها، بوجه عام، "لا يكون بما فيها من المجاز، وإنما ينبع جمالها من كونها صورة فحسب" (33). وكثير من الصور الفنية القديمة ذاتها ليس قوامها الوسائط البلاغية التقليدية. ومن البديهي أن الشاعر الموهوب يملك العديد من وسائل التصوير التي تمكنه من الوصول إلى بغيته، أعني صياغة الصورة المؤثِّرة والمشبعة بالإيحاءات. وإذا كانت لغة الشعر "كلما قربت (..) من وضعها البدائي، كلما كانت تصويرية" (34) فإن الشعر العربي القديم، في مجموعه، أولى بانطباق هذه الملاحظة عليه. فلنحاول التحقق من ذلك في شعر حاتم.

إن من الواضح مما تقدم أن إيحائية الصورة الفنية عنده متولدة من حسن توظيف اللفظة ومن الصياغة بالخصوص، وهذان الأمران عنده، هما مصدر الإيحاء في صوره الحسية، فضلا عن كونهما عماد تشكيلها ذاتها. وإلى جانب هذا يمكننا الوقوف على جانب آخر استخدمه حاتم في توليد إيحاءات معينة، ويتمثل في التقنيات المتعلقة بزاوية رؤية المتلقي.

إن من الواضح مثلا أن حاتما، عند التباهي بجوده، يرسم صورة زاهية لما يجود به وصولا إلى انتزاع إعجابنا، وإكبارنا لجوده أليس ذلك ما يتبادر إلى أذهاننا حين نسمعه يتمدح بكونه لا يعقر من إبله إلا ما كان كريما، قائلا:

وَإِبْلِيَ رَهْنٌ أَنْ يَكُونَ كَرِيمُهَا عَقِيرًا أَمَامَ الْبَيْتِ حِينَ أُثِيرُهَا (35)

أليس إعلانه أن يديه ـ بأصابعها العشرة، أي بكل قوتها وما في طاقتها ـ قد سُلِّطَتْ على مصطفى مالِه وأفضله، بقوله:

فَقِدْمًا عَصَيْتُ الْعَاذِلاَتِ وَسُلِّطَتْ عَلَى مُصْطَفَى مَالِي أَنَامِلِيَ الْعَشْرُ (36)

أليس ذلك مُوَلِّدًا لهذا الانطباع ؟ إن هذا التضخيم لما يجود به، ومن ثم تضخيم فعل الجود ذاته، مُوصِل إلى الهدف المتوخى، وهو انتزاع إكبار المتلقين وإعجابهم. ولكن، هل نجد مثل هذا المسلك لديه في مواجهته العواذل ؟

إن حاتما، وإن كان أحيانا يظهر عنادا كبيرا وإصرارا شديدا على موقفه، دون محاولة الدفاع عنه، بل يبلغ به التحدي حد الهجوم (ربما بوصف الهجوم أفضل طرائق الدفاع !)، كما في قوله:

وَلاَ تَقُولِي لِمَالٍ كُنْتُ مُهْلِكَهُ مَهْلاً، وَإِنْ كُنْتُ أُعْطِي الْجِنَّ وَالْخَبَلاَ (37)

فإنه، في أحيان أخرى كثيرة، يتراجع إلى مواقع الدفاع الحقيقي محاولا التهوين من شأن ما يجود به وصولا إلى امتصاص غضب عاذلته واسترضائها. هذا ما يفعله مثلا، حين يصف الضيف بأنه لا يُمِرُّ وَلا يُحْلِي، أي لا يضر ولا ينفع، لا يضر إعطاؤه ولا ينفع حرمانُه:

فَقَدْتُ الَّذِي مِنَّا يَرَى الْبُخْلَ رِفْعَةً إِذَا حَلَّ ضَيْفٌ لاَ يُمِرُّ وَلاَ يُحْلِي (38)

وحين ينعت المال بعدم البقاء والثبات، فهو من ثم لا قيمة له، وإنما الذي يبقى هو حسن الثناء والذكر العطر:

أَمَاوِيُّ إِنَّ الْمَالَ غَادٍ وَرَائِحُ وَيَبْقَى مِنَ الْمَالِ الأَحَادِيثُ وَالذِّكْرُ (39)

وقد يسلك طريقا آخر حين يوجه انتباه لائمته إلى أمر يحرص على بيان أنه أكثر أهمية مما لامته عليه، أي ما جاد به؛ وهو إذن يُهَوِّنُ، بطريق غير مباشر، من شأن ما جاد به، على نحو ما نلمسه في قوله:

ظَلَّتْ تَلُومُ عَلَى بَكْرٍ سَمَحْتُ بِهِ إِنَّ الرَّزِيئَةَ فِي الدُّنْيَا ابْنُ مَسْعُودِ
غَادَرَهُ الْقَوْمُ بِالْمِعْزَاءِ مُنْجَدِلاً وَكَانَ أَهْلَ النَّدَى وَالْحَزْمِ وَالْجُودِ (40)

وقارئ هذين البيتين لا يدرك، للوهلة الأولى، أية صلة تربط صدر البيت الأول بعجزه وبالبيت الذي يليه، ولكن التأمل العميق في كلمات هذا الصدر يكشف لنا عن أن الشاعر قد تعمد ذلك، ورام من خلاله صرف انتباه عاذلته إلى هذه الرزيئة الكبرى التي حلت بالجميع، ممثلة في موت ابن مسعود، أهل الندى والحزم والجود، وإعارة هذا المصاب الجلل ما يستحقه من اهتمام، بدلا من العناية بأمر تافه واللوم على مجرد بكر سمح به عن طيب خاطر!!

والخلاصة التي نود تسجيلها بعد هذا أن الحسية في الصورة الفنية ليست أمرا معيبا على الإطلاق، إذ كثيرا ما يكون لها بُعد إيحائي يجعل لها مذاقا متميزا، إذا كانت مرسومة بريشة فنان موهوب يمتلك التصرف في صندوق أصباغه بحنكة ومهارة !

ولعله قد تبين بعد هذا كله، أن تداخل الحواس جميعها في تشكيل الصورة الفنية عند حاتم الطائي سمة أضفت على صوره تلك قدرا كبيرا من الألق والإيحاء، الأمر الذي من شأنه أن يدحض الحكم المسبق الذي يصم الشعر العربي القديم برمته بالارتكاز في تشكيل صوره الفنية - إن أُقِرَّ بوجودها فيه !- على الصيغ المتأتية من الوسائل البيانية التقليدية فحسب، وينفي من ثم وجود الصور ذات البعد الإيحائي المتولد من استخدام آخر متميز للغة.

الهوامش

[1]- الدكتور مصطفى ناصف: الصورة الأدبية. دار الأندلس. ط 3. 1983. ص 8.
[2]- الدكتور محمد زكي العشماوي: النابغة الذبياني (مع دراسة للقصيدة العربية في الجاهلية). دار النهضة العربية. بيروت. 1980. ص 290.
[3]- المرجع نفسه. ص 290.
[4]- اليفاع: الشرف من ا؟لأرض. الجزل: غليظ الحطب الذي له جمر، والضرام ضده. المصدر نفسه. ص 172.
[5]- المصدر نفسه. ص 236.
[6]- المصدر نفسه. ص 210 - 211.

[7]- الدكتور علي البطل: الصورة في الشعر العربي (حتى آخر القرن الثاني الهجري) - دراسة في أصولها وتطورها. ص 28.
[8]- يقصد بزمن الفساد المرحلة التي احتربت فيها جديلة وثُعل. ينظر في ذلك الأخبار الموفقيات للزبير بن بكار. مطبعة العاني. بغداد. 1972. ص 460.
[9]- حاتم الطائي: ديوان شعر حاتم الطائي. ص 215، 216، 217.
[10]-الكشح: ما بين الخاصرة والضلوع. السابرية: ثياب رقاق يُرغب فيها بأدنى عرض. أهضم : ضامر.
[11]-الفاثور: خوان أو طست من فضة. الشذر: صغار اللؤلؤ.
[12]-الغضا: شجرة من أجود الوقود .
[13]-خصاص البيت: خَلَلُه.
[14]-المصدر نفسه. ص 234.
[15]-المصدر نفسه. ص 268.
[16]-الْعُفاة: جمع عافٍ، وهو كل من يسأل معروفا أو رزقا.
[17]-الدخامس: الرديء. الخليط: القوم الذين أمرهم واحد.
[18]-يُقَمِّص: يحرك (أي القادر). الدهدقة: كسر العظم وقطع اللحم ليطبخ به، وقيل هي دوران قطع اللحم في القدر إذا غلت، فهي تعلو وتسفل.
[19]-استُحْمِشَتْ: أُشْبِع وقودها (أي القدر).
[20]- تغطمطت: الغطمطة، في الأصل، صوت تلاطم الأمواج، وقد عنى بها هنا غليان القدر.
[21]-المصدر نفسه. ص 198 - 199.
[22]-المصدر نفسه. ص 148.
[23]-حاتم الطائي: ديوان شعر حاتم بن عبد الله الطائي وأخباره. صنعة يحيى بن مدرك الطائي، ورواية هشام بن محمد الكلبي. تحقيق الدكتور عادل سليمان جمال. طبع مطبعة المدني بالعباسية وتوزيع مكتبة وهبة. القاهرة. 1975. ص 179.
[24]-المصدر نفسه. ص 276.
[25]-تراجع سينيته الشهيرة في: جمهرة أشعار العرب، لأبي زيد القرشي. دار بيروت للطباعة والنشر.
[26]-بيروت. 1980. ص 202 .
[27]-تراجع أصمعيته الدالية في: الأصمعيات، لأبي سعيد عبد الملك بن قريب الأصمعي، بتحقيق أحمد محمد شاكر وعبد السلام محمد هارون. دار المعارف. القاهرة. ط 5. 1979. ص 150. طاسم: دارس. والأغبر، هنا، هو الطريق. ديوان حاتم الطائي. ص 221 .
[28]-المصدر نفسه. ص 210.
[29]-المصدر نفسه. ص 268.
[30]-المصدر نفسه. ص 268.
[31]-المصدر نفسه. ص 274.
[32]-المصدر نفسه. ص 248.
[33]-الدكتور علي البطل: الصورة في الشعر العربي (حتى آخر القرن الثاني الهجري) - دراسة في أصولها وتطورها ـ دار الأندلس . بيروت . ط 2. 1981. ص 30.
[34]-أرشيبالد مكليش: الشعر والتجربة . ترجمة سلمى الخضراء الجيوسي. دار اليقظة العربية ومؤسسة فرانكلين. بيروت. 1963. ص 61.

[35]-ديوان حاتم الطائي. ص 246.
[36]-المصدر نفسه. ص 214.
[37]-المصدر نفسه. ص 200.
[38]-المصدر نفسه. ص 158.
[39]-المصدر نفسه. ص 210.
[40]-المصدر نفسه. ص 261. □