Kafkas Üniversitesi
İlâhiyat Fakültesi Dergisi
Kafkas University Faculty of
Divinity Review
www.dergipark.org.tr

Doi:10.17050/kaüifd.T.2021-12-907493
16(8):692-713,2021

الصُّورة الفَنِيَّة في شعر الخال الطالوي

(دراسة تحليلية نقدية)

Mohamad HAMIDO*

Akeel Shawakh MOHAMAD**

ملخص

تُعدُّ الصُّورة الفَنِيَّة من أهمِّ وأبرز الأدوات والإشارات التي يستعملُها الشُّعراء في كتابة وبناءِ وتدوينِ قصائدهم الشِّعريّة، وقد ركّزَ واحتفى الشُّعراء بالصُّورة الفَنِيَّة احتفاءً كبيرًا، واهتمّوا بطريقةِ تشكيلها ونظمها وبنائها وخصائصها أيّما اهتمامٍ.

جاءت الدراسة لتوضّح خصائص الصُّورة الفَنِيَّة في شعرِ الخال الطالوي من حيثُ مفهومها وأهميّتها في أغراضه الشِّعريّة (المدح، الغزل، الهجاء، الوصف). ثُمَّ عرض الخصائص الفَنِيَّة من خلال الألفاظ والتراكيب، والأوزان والقوافي، والتضاد، والأسلوب، والخيال والعاطفة، وتناولت كلّ ذلك بالتحليل والنقد؛ لإبراز قيمة هذا الشِّعر فنيًّا، واستشراف الصُّورة الفَنِيَّة وآثارها القريبة والبعيدة في الشِّعر العربي، كما بيّنت ووضّحت مناهج دراستها عند القدماء والمحدثين، ثم عرض عناصرها وخصائصها ووظائفها وعلاقة الخيال والعاطفة والأسلوب والموسيقا الداخلية والخارجية بها. وتناولت الدراسة أيضًا تعريفًا بالشاعر وحياته وأغراضه الشِّعريّة.

الكلمات المفتاحية: *الصُّورة الفَنِيَّة، شعر، الخال الطالوي، الأغراض الشِّعريّة، الأسلوب.*

el-Hâl et-Tâlevî'nin Şiirindeki Sanatsal İmge
(Analitik ve Eleştirel Araştırma)

Mohamad HAMIDO

Akeel Shawakh MOHAMAD

* Instructor, University of Mardin Artuklu Faculty of Theology, Department of Basic Islamic Sciences, Branch of Arabic Language and Rhetoric, Mardin, Turkey.
Öğr. Gör., Mardin Artuklu Üniversitesi, İlâhiyat Fakültesi, Temel İslâm Bilimleri Bölümü, Arap Dili ve Belagati Anabilim Dalı, Mardin, Türkiye.
muhammedartuklu83@gmail.com **ORCID** 0000-0001-6450-8602

** Instructor, University of Ankara Socıal Scıences School of Foreign Languages, Branch of Arabic, Ankara, Turkey.
Öğr. Gör., Ankara Sosyal Bilimler Üniversitesi Yabancı Diller Yüksekokulu, Arapça Anabilim Dalı, Ankara, Türkiye.
akeelshawakhmohamad@gmail.com **ORCID** 0000 0003 2436 7061

Received / Geliş Tarihi: 31 March / March 2021
Accepted / Kabul Tarihi: 16 May / May 2021
Published / Yayın Tarihi: 11 July / Temmuz 2021
Volume / Cilt: 8; **Issue / Sayı:** 16; **Pages / Sayfa:** 692-713.
Suggested ISNAD Citation: Mohamad Hamido, Akell Shawakh Mohamad, "el-Hâl et-Tâlevî'nin Şiirindeki Sanatsal İmge (Analitik ve Eleştirel Araştırma)", *Kafkas Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 8/16 (Temmuz-July 2021), 692-713. www.dergipark.org.tr

Öz

Sanatsal imge, şairlerin şiirlerini yazarken, inşa ederken ve kaydederken kullandıkları en önemli araç ve işaretlerden biri olmuştur. Şairler, sanatsal imgeye son derece önem vermekte ve onun oluşumuna, yapımına ve özelliklerine çok özen göstermektedirler.

Bu çalışma, el-Hâl et-Tâlevî'nin şiirindeki sanatsal imgenin özelliklerini ve bu imgedeki övgü, gazel, hiciv ve betimleme gibi edebî türlerin önemini ortaya koymaktadır. Şiirlerde kullanılan kelimeler, terkipler, vezinler, kafiyeler, üslup, hayal ve duygu ile ilgili sanatsal özellikler de yine bu çalışma kapsamında ele alınmaktadır. El-Hâl et-Tâlevî'nin şiirindeki sanatsal imgenin, Arap şiiri üzerindeki etkilerini ortaya çıkarmak için bu özellikler eleştirel bir analize tabi tutulmaktadır. Yine bu çalışma, el-Hâl et-Tâlevî'nin şiirindeki sanatsal imgenin özelliklerini, işlevlerini, hayal ile duygu arasındaki ilişkiyi, üslubu, iç ve dış ahengi incelemektedir. Bu çalışmada, şairin hayatı ve şiirlerinde işlenen temalardan da ayrıca bahsedilmektedir.

Anahtar Kelimeler: *Sanatsal İmge, Şiir, el-Hâl et-Tâlevî, Şiirin Temaları, Üslüp.*

مُدخل

يمكننا أن نعتبرَ الصُّورة الفَنِيَّة جزءًا مُهِمًّا وأساسًا في بناء القصيدة الشِّعريّة؛ لذلك حريّ بالشُّعراء والنُّقّاد أنْ يهتمُّوا بها وبجمالها وخصائصها وأغراضها، لأنها أصبحت مقياسًا ومعيارًا يُقاس به جيّد الشِّعر من رديئه، وجميله من قبيحِه.

لا يمكن الحكم على شعرِ شاعرٍ بأنَّه مبدعٌ فيه إلا من خلال بعض التقنيات الفَنِيَّة والجمالية التي تُسهم في جعلنا نشعر باللّذة والاستمتاع والجمال بهذا الشِّعر؛ لذلك حاولتُ في بحثي هذا إبراز الصُّورة الفَنِيَّة في شعر الخال الطالوي التي تميّزت عنده بالقيم العاطفية والمعرفية والجمالية؛ لتثير في نفس المتلقي جملةً من الأحاسيس والانفعالات والعواطف، محققة في ذلك أثرًا عميقًا في إيصال المعاني بوضوح، وعليه تكون الصُّورة الفَنِيَّة أسلوبًا من الأساليب البيانية، ووجهًا من أوجه الدّلالة على المعنى ووضوحه، وإحياء للوظيفة الجمالية التي تؤدّيها الصُّورة الفَنِيَّة في شعره. وبهذا نكون قد وضّحنا للمهتمّين بالأدب الذين يجهلونَ حياةَ الشَّاعر الخال الطالوي وخصائص شعره الفَنِيَّة، وأغراضه الشّعرية التي تناولها في ديوانه؛ لإبراز بعض القيم المستقاة منها، للوصول إلى دلالات المعنى في شعره، وإضافة إلى تحليل هذه الصُّور وبيان مدى توظيف الشاعر لها.

أسئلة البحث

1- ما مفهوم الصُّورة الفَنِيَّة في شعر الخال الطالوي؟

2- ما الأغراض الشِّعريّة التي تناولها الخال الطالوي في شعره؟

3- ما خصائص وسمات الصُّورة الفَنِيَّة في شعر الخال الطالوي؟

أهداف البحث

1- يهدف البحث إلى الوقوف على الصُّورة الفَنِيَّة في شعر الخال الطالوي.

2- تبيان قدرة الشاعر على توظيف هذه الصُّورة في إيصال المعنى المراد.

3- إظهار سمات وخصائص الصُّورة الفَنِيَّة في شعر الخال الطالوي.

4- الوقوف على الأغراض الشِّعريّة التي استخدمها الخال الطالوي في شعره.

منهج البحث

اعتمد البحث على **المنهج الوصفي التحليلي** في الدراسة، من خلال الوقوف على الأغراض الشِّعريَّة لدى الشَّاعر، وتحليل الأبيات وفق رؤية بلاغية فنية، لاستخراج الجوانب الجمالية فيها، والوقوف على الأبعاد النفسية والجمالية في الصُّورة الفَنِيَّة في شعره. كما عرض لحياة الشَّاعر وعصره وفق **المنهج التاريخي**.

خطّة البحث

جاءت الدّراسة في مدخل، وأربعة مباحث، وخاتمة:

ففي **المبحث الأوَّل** تناول البحثُ حياة الشَّاعر الخال الطَّالوي وأغراضه الشِّعريّة، وفي **المبحث الثاني** عرض مفهوم الصُّورة وأهميَّتها، وعقد موازنة ومقارنة بين النُّقّاد القدامى والمحدثين ووجهة نظر كلّ فريق منهم حول بناء الصُّورة الفَنِيَّة في الشِّعر العربي. وتناول **المبحث الثالث** الصُّورة الفَنِيَّة في الأغراض الشِّعريّة في شعر الخال الطالوي، وذكر الأغراض التي استخدمها في ديوانه الشِّعري، ووقف على أهمِّ السِمات الجمالية للأبيات التي تمَّت دراستها، أمَّا **المبحث الرابع** فيعد دراسة نقدية في بيان أهم خصائص وسمات الصورة الفَنِيَّة عند الخال الطالوي.

المبحث الأوَّل: حياة الشَّاعر الخال الطَّالوي وأغراضه الشِّعريّة.

المطلب الأوَّل: حياته ومكانته.

هو عبد الحي بن عليّ الطالوي (الخال) الحنفي الدمشقي، المتوفَّى سَنة ١١١٧ هـ، ١٧٠٥ م، من شعراء عصره، برع في الموالیا والموشح، وكان هجّاءً وماجنًا، له ديوان شعر مخطوط، وكتاب في الأدب أسماه "مرور الصبا والشمول وسرور الصَّبا والمشمول"[1]، وقد كان مولده ووفاته في دمشق. وقد ذكرت بعض المصادر أن أباه كان جنديًّا في جيش السلطان سليم إبَّان قدومه إلى دمشق، حيث أقام فيها وتزوّج، وفيها نشأ ابنه درويش ومال إلى العلم، وخدم قاضي القضاة بدمشق وناب عنه وارتحل معه إلى آسيا الصغرى، ثم رجع إلى دمشق بعد أن زار مصر وبلاد الحرمين وغيرها، وتولّى مناصب علميّة حتى مات في دمشق، وله كتاب "سانحات دمى القصر في مطارحات بني العصر"، ويُسمَّى أيضًا "السانحات الطالوية" جمع فيه أشعاره وما دار بينه وبين معاصريه. تعود أصول الخال الطَّالوي إلى عائلة تركية كانت تسكن في جنوب بلاد الأناضول وشمال بلاد الشام، ومن أسرة آرتقلو المعروفة والمشهورة[2].

المطلب الثَّاني: أغراضه الشِّعريّة.

1 رتَّب الكتاب المذكور على عشرة أبواب جمع به كل نادرة مستحسنة وحكاية لطيفة ومطارحة رشيقة وأشعار رائقة رقيقة.

2 يُنظر "الزَرْكلي، خير الدين، ***ترتيب الأعلام على الأعوام***: علّق عليه ورتّبه زهير ظاظا، (لبنان: دار الأرقم، بيروت، د. ط، 1990)، ص 614". و "أبو الفضل، محمد خليل بن علي بن محمد بن محمد مراد الحسيني، ***سلك الدرر في أعيان القرن الثاني عشر***، (لبنان: دار البشائر الإسلامية، دار ابن حزم، ط 3، ١٤٠٨ / ١٩٨٨)، 244/2". و"زيدان، جرجي، ***تاريخ آداب اللُّغة العربية***، (مصر: هنداوي، 2012)، ص 1083".

غلب على شعر الخال الطَّالوي خمسة أغراض رئيسة، هي: المدح، والغزل، والهجاء، والوصف، والتَّهنئة، إضافة إلى بعض المقطَّعات والمُطارحات والمُناسبات والمُواليات والمُربّعات. كما نجِد له مراسلات نثرية، وقد ذكر ذلك صاحب كشف الظنون بقوله: "جمع فيه كلّ نادرة مستحسنة، وحكاية لطيفة، ومطارحة رشيقة، وأشعار رائقة رقيقة"[3].

المبحث الثاني: مفهوم الصُّورة الفَنِيَّة وأهميّتها.

يُعدُّ مفهوم الصُّورة الفَنِيَّة من أكثر المفاهيم تداولًا في الدِّراسات الشِّعريّة الحديثة؛ فهي من أكثر الوسائل التي تعبِّر عن تجربة الشَّاعر الشِّعريّة والجماليّة، والصُّورة الشِّعريّة تكبر في أعماق الشَّاعر وتنمو ويتم إخراجها من خلال النَّصِّ الشِّعري والصُّورة الفنيَّة، وبها يستطيع الشاعر أن ينقل تجربته وأحاسيسه وعواطفه إلى الآخرين، لذلك عبّر محمد غنيمي عن قوّتها في الشِّعر، وتأثيرها في النفوس بقوله: "الإيحاء يكون عن طريق الصُّورة الشِّعريّة لا في التصريح بالأفكار مجرَّدة، ولا المبالغة في وصفها، تلك التي تجعل المشاعر والأحاسيس أقرب إلى التعميم والتجرّيد منها إلى التصوير والتخصص، ومن ثمَّ كانت للصورة الفَنِيَّة أهميَّة خاصّة"[4].

وبهذا تُعدُّ الصُّورةُ الفَنِيَّةُ عند النُّقّادِ المحدثينَ شريان كلّ إنتاج شعري وأدبيّ، وعماد وعصب كلّ قصيدة بهدف تنبيه وجذب ذوق المتلقي وإمتاعه، لأنَّ الشِّعر ما هو إلا تعبير وتصوير في آنٍ واحد، فمفهوم الصُّورة الفَنِيَّة له باع طويل في مسيرة النَّقد الأدبي عامّة. أمَّا عند القدماء فكان الهدفُ والغرضُ منها الوقوف على قضية اللَّفظ والمعنى، وهذا ما ذكره وذهب إليه الجاحظ في كتابه الحيوان حيث يُعدُّ في طليعة النُّقّاد الذين تطرقوا إلى مفهوم الصُّورة الفَنِيَّة، ورسموا بدايات ومعالم هذه الصُّورة ومفرداتها لتفضيل اللَّفظ على المعنى حينَ قال: "المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجميّ والعربيّ، والبدويّ والقرويّ، والمدنيّ، وإنّما الشأنُ في إقامة الوزن، وتخيّر اللَّفظ، وسهولة المخرج، وكثرة الماء، وفي صحّة الطَّبع وجودة السّبك، وإنّما الشِّعر صناعةٌ، وضرب من النّسج، وجنس من التَّصوير"[5].

على هذا يُعدُّ الجاحظُ أوّل من ألقى شرارة هذه الفكرة، تعلقًا منه بمذهب الصنعة، وتعصُّبًا للَّفظ، ومشايعة للصياغة سواء فيما رآه وقرّره، أو بما نقله وأقحمه من آراء العلماء والأدباء والنُّقّاد، وهو في كلِّ ذلك يضع الأناقة والجودة والجمال في الألفاظ، فالمقياس عنده للقيمة الأدبيَّة إنما يكون ذلك في جزالة اللَّفظ وقوَّته، وجودة السبك، وحسن التركيب والصياغة[6].

أما عبد القاهر الجرجاني فقد وضع منهجًا في دراسة الصُّورة الفَنِيَّة، حيث حدّد عناصرها ومفرداتها. ويقترب منهج عبد القاهر الجرجاني الذي وضعه من المفهوم المعاصر للصورة الفَنِيَّة. فقد وضّح ذلك في كتابيه أسرار البلاغة ودلائل الأعجاز. لم ينظر عبد القاهر إلى الشِّعر على أنَّه معنى ومبنى يسبق أحدهما الآخر، بل نظر إليه على أنَّه

3 خليفة، حاجي (١٠٦٧هـ)، ***ذيل كشف الظنون عن أسامي الكتب والفنون***، (تركيا: المطبعة البهية بإسطنبول، المجلد الأول، 1362)، ص 500.

4 هلال، محمد غنيمي، ***دراسات ونماذج في مذاهب الشِّعر ونقده***، (مصر: دار النهضة، القاهرة، ط1، 197)، ص٦٠.

5 الجاحظ، عمرو ابن بحر، ***الحيوان***، تح: عبد السلام هارون، (مصر: مطبعة مصطفى البابي الحلبي، ط١، ١٩٦٥)، 1/١٣١-١٣٢.

6 يُنظر "صمود، حمادي، ***التَّفكير البلاغي عند العرب***، (تونس: الجامعة التُّونسيَّة، د.ط، 1981)، ص 158 وبعد". و "رامي جميل سالم، ***الصَّنعة الشِّعرية من منظور النَّقد العربيّ القديم من ابن سلَّام إلى عبد القاهر الجرجاني***، مجلَّة اتِّحاد الجامعات العربية للآداب، المجلَّد التَّاسع، العدد:2، عام: 2012، ص 1116-1117).

معنى ومبنى ينتظمان في الصُّورة، لا مزية لأحدهما على الآخر، فيقول في هذا الإطار: "واعلمْ أنَّ قولَنا "الصورةُ"، إنما هو تمثيلٌ وقياسٌ لما نَعْلَمه بعقولنا على الذي نرَاه بأبصارنا، فلما رأَيْنا البَيْنونة بين آحادِ الأجناسِ تكونُ مِنْ جِهةَ الصورةِ، فكان تبين إنسانٍ مِنْ أنسانٍ وفرَسٍ من فرسٍ، بخصوصيةٍ تكونُ في صورةِ هذا لا تكونُ في صورةِ ذاك"[7]. فبذلك وضع الجرجاني أسس وقواعد جمال الصُّورة الفَنِيَّة للشعر بإرجاعها إلى النَّظم والصياغة والتَّصوير. وجاء هذا الاهتمام من قبل النُّقّاد المحدثين بالصُّورة الفَنِيَّة، متأثرين باهتمام بعض النُّقّاد القدماء بها تحت اسم الصُّورة أو التَّصوير.

لا يمكن تصوّر فكرة في عقل إنسان بغير كلمة تدل عليها، ولا توجد المعاني في العقل إلا باللُّغة، فلا بُدَّ أنْ ترتبط الصُّورة الفَنِيَّة بقدرة الشَّاعر اللُّغويَّة، ومعجمه اللَّفظي، ومقدرته على التّلاعب بالألفاظ وصياغتها، لتأدية معانٍ جديدة مبتَكرة، ترتبط بخيال الشَّاعر الخصب[8]. والصُّورة الفَنِيَّة تتكوَّن من عناصرَ محسوسة؛ الخطوط، والألوان، الحركة، والظِّلال، إلى جانب أنَّها تحمل فكرة وعاطفة، تضاف إلى القيمة الجمالية. يقول شوقي ضيف في ذلك: "الصُّورة من يد صنّاع يعرف كيف يضم الخطّ إلى الخطّ، واللَّون إلى اللَّون، والضوء إلى ضوء، والظِّلّ إلى الظِّلّ، فلا تحسّ نشازًا، بل تحسّ استواءً وائتلافًا"[9].

ومن هنا يُعدُّ القرآن أعظم مرجع في مجال التَّصوير الفَنِي، فقد عبّر القرآن بالصور الفَنِيَّة المحسوسة والمتخيَّلة عن المعاني الذهنيَّة والنَّفسيَّة، كقوله تعالى: (وَهِيَ تَجْرِي بِهِمْ فِي مَوْجٍ كَالْجِبالِ)[10]. وقد ارتفعت الصُّورة في القرآن الكريم إلى الحدّ الذي جعلها شكلًا من أشكال الإعجاز البيانيّ والبلاغيّ في كتابه العزيز. لذلك نالت الصُّورة الفَنِيَّة هذا النصيب الوافر من البحث والدِّراسة. ومع ذلك ظل مفهوم الصُّورة يلفّه الغموض حينًا، وتحيط به الظلال حينًا آخر، وظل النُّقّاد والدارسون بين مدّ وجزر في تحديد مفهوم الصُّورة الفَنِيَّة.

تستمد الصُّورة الفَنِيَّة أهميّتها ممّا تمثِّله من قيم جمالية وذوقيّة خاصة، ترتقي بذوق المتلقي وحسّه اللُّغوي والفَنِي، فمن خلال الصُّورة يستطيع الشَّاعر استحداث حالة فَنِيَّة، مقرونة ببناء شعر متميّز، وتُبرز أهميّة الشَّاعر للتجديد الشِّعري، وبها يُعرف مدى نجاحه في إقامة العلاقات والصِّلات والترابطات الوجدانية المتناغِمة، وتبقى الصُّورة الفَنِيَّة أفضل وسيلة للتعبير عن التجربة العاطفية، وعن الحالة الشعورية للشاعر، وعن مدى قدرته على تقديم المعنى في قلبٍ فنّيٍّ جميلٍ، وإبرازِها إلى المتلقّي في حلَّة جديدة بقصدٍ أو دون قصدٍ، وبها يميز النُّقّاد شاعرًا عن آخر.

المبحث الثَّالث: الصُّورة الفَنِيَّة في الأغراض الشِّعريّة في شعر الخال الطالوي.

المطلب الأوَّل: المدح.

المديح لغة هو حُسنُ الثناء، لهذا لاقى المديح أرضًا خصبةً في كلّ الآداب، وإنَّ الإنسان بطبيعته يميل إلى الثناء ويسعد بألفاظ المديح. والمديح من أكثر الفنون الأدبيّة شيوعًا، مال إليه معظم الشُّعراء، ونظموا فيه القصائد

7 الجرجاني، عبد القاهر، ***دلائل الإعجاز***، تح: محمود محمد شاكر، (مصر: مكتبة الخانجي، القاهرة، 1984)، ص٢٠٨.

8 التطاوي، عبد الله، ***الصُّورة الفَنِيَّة في شعر مسلم بن الوليد***، (مصر: دار الثقافة، القاهرة، ١٩٩٧)، ص١٢.

9 ضيف، شوقي، ***دراسات في الشِّعر العربي المعاصر***، (مصر: دار المعارف، ط 10، 2003)، ص٢٣٩.

10 سورة هود، الآية 42.

الكثيرة التي تعدّد مآثر الفرد أو الجماعة[11]. يعرفه سامي الرهان بقوله: "المدح هو إظهار المحبة للممدوح والإشادة بذكره، وهو فنُّ الثناء والإكبار والاحترام، قام بين فنون الأدب العربي مقام السجل لجوانب من حياتنا التاريخية"[12].

تناول الخال الطالوي هذا الغرض في شعره، وكان من أهمِّ الأغراض الشِّعريّة التي أخذت حيّزًا في ديوانه، وخصَّ بمدائحه أعلام عصره من الباشوات والأفندية، والأمراء، والعلماء، والفقهاء، والقضاة بالإضافة إلى المديح النبوي. وسنقتصر في بحثنا على المدائح النبويّة. ومن ذلك طلبه ممَّن يودُّ زيارة قبرَ النَّبي صلَّى الله عليه وسلَّم وقبرَ صاحبيه أن يقدِّم التحية من مكان بعيد قبل أن يصل إليهم. يقول: **[مِن الوافِر]**

وفي بابِ السّلامِ إذا دَخَلْتُم ... تروا العُمرينِ بينهما الرسولُ

فحيُّوا حضرةً مُلِئـــتْ وقارًا ... عليها كان يهبطُ جبرئيـــلُ[13]

يريدُ الشّاعر من أصدقائه أن يؤدّوا التَّحية على خير الأنامِ، وأن يدعوا الرسول صلّى الله عليه وسلم، شفيع الخلق جميعًا، وهنا تقوم بِنية الصُّورة الفَنِيَّة على الكلمة الموحية ودلالتها، من خلال علاقتها بالموصوفات الماديّة والمعنويّة، وتجسيد تلك الأشياء الماديّة وإعطائها روحانية الإنسان وأفعاله، والتجسيد: "هو تقديم المعنى في جسد شيئي أو نقل المعنى من نطاق المفاهيم إلى الماديّة الحسيّة"[14]. ثمَّ يبيّن للسَّامعين مكانة النَّبيّ صلَّى الله عليه وسلَّم، ويعدِّد مآثره:

وقولوا: يا شفيع الخلق يا مَن ... به عنّا العنا أبدًا يـــــــــزولُ!

ويا سندَ المخوفِ، إذا رَمَتْـه ... سهامُ الذَّنبِ وانقطعَ الوسـيلُ!

ويا كهف الضعيف وملتجاه ... إذا ما راعه خطبٌ جليـــــلُ!

ويا عونَ الغريب ويا رجـاه ... إذا ما اختلَّ للخلّ الخلـــــيلُ!

رؤوفٌ أنت، بل وبِنا رَحيمُ ... عنِ الرَّحمنِ أروي ما أقولُ

رسولَ اللهِ قد أصبحت نضوًا ... من الأوجاع منطرح عـــليـــل![15]

تشتمل بنية الصُّورة الفَنِيَّة في هذه الأبيات على صور متعدِّدة (يا سندَ المخوف)، و(يا كهفَ الضعيف)، و(رَمَتْه سِهامُ الذَّنبِ) هذه الصّور كلّها لها مرجع معنوي يتجلَّى في إظهارِ حالة الضّعفِ للمذنب الذي تناوشته الذّنوب كما تتناوش سهام الصيَّاد أو المقاتل الضَّحيَّة، وقد وقع فريسة هذا الذَّنب على حين غَفلةٍ منه، والشَّاعر ركَّز في هذه الصُّور على المعنويَّات لا المادِّيَّات لأنَّه يبحث عن علاجٍ للقلوب والأرواح التي تبقى عامِرة بمحبَّة خالقها، لا الأجساد التي تفنى في سبيل الحياة فتُهلِك نفسَها، وتُهلِك القلبَ، وتُتعِب الرُّوح التي من حقِّها أن تعمُرَ بذكر الله تعالى.

11 محمد، سراج الدين، ***المديح في الشِّعر العربي***، (لبنان: دار الراتب الجامعة، بيروت، ط1، 2000)، ص6.

12 الرهان، سامي، ***المديح***، (مصر: دار المعارف، ط1، 1968) ص١٥.

13 مخطوطة الديوان الخال الطالوي، ورقة 8.

14 الرباعي، عبد القادر، ***الصُّورة الفَنِيَّة في شعر أبي تمام***، (لبنان: المؤسسة العربية للنشر والتوزيع، بيروت، د.ط، ١٩٧٨)، ص٢٠٩.

15 مخطوطة الديوان الخال الطالوي، ورقة 8. منطرِح عليل: حقُّها النَّصْب، ولكن الشَّاعر أبقى عليها مرفوعة لتستقيم القافية.

نرى الشَّاعر يكرر النداء بـ (يا) سِتَّ مرّات في أربعة أبياتٍ، وهذا يدلُّ على أن الشَّاعر يريد من ممدوحه أن يكون سندًا وعونًا للذين غدر بهم الدهرُ وخان بهم الأصدقاءُ، وألمّتْ بهم الأسقامُ؛ لذلك كرّر الشاعر أداة النداء في كل الأبيات، ثمَّ أسقطها في البيت الأخير إيمانًا منه بالقرب، وقد اتّبع الخال الطالوي أساليب الشُّعراء القدامى في المديح، من حيث إسباغ صفات الكرم والشجاعة والسند، والسخاء والبطولة على ممدوحيه؛ ليصل إلى رضا الله ورسوله[16].

ويخاطب الرسول صلى الله عليه وسلّم بقوله: **[مِنَ الرَّمل]**

أنتَ إنْ جئتَ آخرًا فلكَ الفضـــــ ـلُ على الأوّلين والآخرينـــــا
أنتَ من بشّرتْ به الرسلُ في الكُتـ ـبِ وجاؤوا بفضله مُخبِرينـــــا
يا شفيعَ الأنامِ يا قُرّة العيـــــــ ـنِ وعونَ الضّعيف والعاجزينـــا
إن تفنّنتُ في امتداحك حقـــــًا لستُ في ذاك ألحق السّابقـينا[17]

يظهر التشخيص جليًّا في الصُّورة الفَنِيَّة التي استخدمها الشّاعر في هذه الأبيات، حيث وظّفها لأغراض بيانيَّة، لأنَّه يرى أنَّ التعبير الحقيقي لا يفي بالمراد، ولا يوضِّح الغرض المقصود، ولا يصل إلى سحر البيان، وهذه الصُّورة الفنيَّة تعطي النصّ الشعريّ جمالًا وسحرًا. وفي الأبيات السّابقة يتضح من نبويته أنَّه لم يلحق حقًّا السّابقين كما يقول، إنما كان يسبك معانيه في إطار النعوت التقليدية، وهذا يدلّل على صِدق التّجربة الشِّعريَّة. لقد عبَّر عن أفكاره بأسلوب سهل بسيط، ولم يستخدم الخيال في عرض صفات ممدوحه؛ فجاءت ألفاظه فصيحة سهلة قريبة من القارئ، مثل: أنتَ إن جئتَ– يا قُرّة العين ... إلخ. كثرت صيغة الماضي التي تؤكِّد على حقيقة واقعة، وأحداثٍ جرَت للعيان، بشكل لا يخالجها الشَّك والرَّيب. كما استخدم الشاعرُ الطِّباق: التّضاد، ومن أمثلة ذلك (الأولين/ الآخرينا) لبيان المعنى ووضوحه، وإعمال العقل في المتناقضات، وهذا يُظهِرُ العنصرَ الجماليُّ في الطِّباق على ما فيه من التَّلاؤم بينه وبين تداعي الأفكار في الأذهان، باعتبار أنَّ المتقابلات أقربُ تخاطُرًا إلى الأذهان من المتشابهات والمتخالِفات[18].

المطلب الثَّاني: الغزل والنسيب.

يختلف الغزل عن غيره من الأغراضِ الشِّعريَّة –كالمدح والوصف والهجاء والفخر– من حيث إنّه يشكِّل طريقة عمليَّة للتَّعبير عن عاطفة الحبِّ، وتصوير نفسيَّة المحِبِّ. كما يتَّسم بالصِّدق الشعوري البعيد عن التكلُّف الذي نجده في غيره من أغراض الشِّعر السَّابقة، والتي يغلُب عليها التملّق أو الادِّعاء. ومن سماته أيضًا الصدق الفني، حيث نجد الشَّاعر وهو يتغزَّل كأنَّه يصور لقرائه وسامعيه عاطفته وانفعالاته تصويرًا حيًّا ومباشِرًا، ما يجعل القارئ يشعر بأن هذا ليس تعبيرًا عن عاطفة الشاعر وحده، بل تعبير عن العاطفة الإنسانية الخالدة[19].

يبدأ شاعرنا بالغزل المطوّل، فنجد أنَّه يتحدّث عن النسيب في قصيدته القافيَّة: **[مِنَ الكامل]**

16 ينظر "باشا، عمر موسى، ***تاريخ الأدب العربي "العصر العثماني"***، (سورية: دار الفكر العربي، ط١، 1989)، ص 418".

17 مخطوطة الديوان الخال الطالوي، ورقة 9.

18 يُنظر "(الميداني، عبد الرّحمن حسن حبنّكة، البلاغة العربية أسسها وعلومها وفنونها (سورية: دار القلم، دمشق. لبنان: الدَّار الشَّاميَّة، بيروت، ط1، 1416 /1996)، 378/1."

19 يُنظر "الحوفي، أحمد محمد، ***الغزل في العصر الجاهلي***، (مصر: مكتبة نهضة مصر، ط١، ١٩٥٠)، ص 13".

قسمًا وحقّ مصارعِ العُشـــــاقِ بين الخدود الحمر والأحداقِ
وبكلِّ قلبٍ مولعٍ شبّـــــت بـــه شُعَلُ الغرام فصار في إحـــراقِ
وتَحمُّلي المكروهَ في طُرُق الهـــوى من كلّ ملّاق ومنْ مـــذّاق
ما كُنتُ إلَّا في المحبَّة صادِقًا للصَّادِقِ المولى على الإطلاقِ[20]

تمتزج في هذه الأبيات الكثير من المشاعر العاطفية، حيث عبَّر الشاعر عن حبّه الشديد وعشقه وتعلّقه بمحبوبه حتى وصل إلى مرحلة الجنون والشرود المستمر، كما عبَّر عن معاناته المريرة وحزنه الكبير وحسرته؛ بسبب ما يقاسيه من بعدٍ وهجران، وهذا ما دفعه إلى التفاؤل وعدم اليأس والاستسلام للحزن، فلا بُدَّ أن تأتي ساعة الفرج. وأبرز ما يميز هذا النسيب والحب توفيق الشاعر في وصف حبه العذري، وحسن اختياره الجزل من ألفاظ الهوى والجوى، ولم يزده تكرار شبه الجملة (وبكل) ثلاث مرّات إلا أصالة في التعبير الذاتي. لقد امتزج النَّصُّ بأسلوبٍ يدلُّ على الاضطراب وعدم السكون. ونجد في الأبيات تصريعًا في قوله:

قسمًا وحقّ مصارعِ العُشَّـــــاقِ بين الخدود والحمر والأحداق

استخدمَ الشاعرُ التصريع في هذا البيت ليضفي على موسيقا النص إيقاعًا جميلًا. كما استخدم الشاعر التشبيه في أكثر من موضع، ففي البيت الثالث من القصيدة (قلب مولع شبّـــــت بـــه شُعَلُ الغرام) يشبه الشاعر قلبه بِشُعل الغرام نظرًا لكلِّ ما يفعله الاثنان بالإنسان؛ ليزيد من إيضاح صورته وإبراز قوّة المشبه وأثره في القلب.

وقد استخدم الشاعر التجسيد في أكثر من صورة ففي قوله: (مصارع العشاق) شبه الشاعر العشق بالإنسان الذي يملك يدًا لمصارعة الرجال ويفعل بهم ما يشاء، فقد ذكر المشبه به: العشاق، وحذف المشبه وترك شيئًا من صفاته (المصارعة)، وهي صورة استعارية نوعها تصريحية. كأنَّ الشّاعر يريد من استخدامه لهذه الاستعارات التعبير عن حزنه الشديد وبُعده ووحدته، فراح يشخّص الأشياء لعلَّها تؤنسه وتبدّد همومه. وهنا نجِدُ أنفسَنا أمام عدَّة صور فنيَّة قدَّمها الشَّاعر في هذه الأبيات، وهي على الشَّكل الآتي:

1- صورة مَصْرعِ العاشِقِ الذي ذهب ضحيَّة هذا الحبّ.
2- صورة الوداع التي تحزِن قلبَ المحبِّ وتجعله مطْرِق الرأس ذليلًا لا يدري ما هو صانِعٌ لذلك.
3- صورة القلب الذي احترقَ بالحبِّ، بعد أن اشتعلت في كلِّ جوانبه نار الحبِّ.

تأتي هذه الصُّور للتَّعبير عن صدق العاطفة لديه، وبيان أنَّه لم يكن مثل شعراء الهوى الذين يسعون وراء لحظة حبٍّ عابرة، أو لقاءٍ لإرواء الغريزة. وهكذا تحوَّل النسيب عند الشّاعر إلى غزلٍ؛ لأنَّه استخدم المعاني التقليديَّة في النسيب. ويبدو أنّ الخال الطالوي تخلّى قليلًا عن عذريَّته في الحب. ولم يكن الشاعر مطيلًا دومًا فقد يغدو النسيب مجملًا بحسب مقتضى الحال والممدوح. ومن هذا النسيب قوله في مستهل قصيدة: **[مِنَ مجزوء الكامِل]**

قف بالطلول الســـاميـــا ت النيرات على الكواكب
وأنخ مطيَّك حادي الـــــ أظعان في دار الحبايـب

20 مخطوطة الديوان الخال الطالوي، ورقة 39.

وأرخْ قِلاصًا أرقـــــلتْ في السير ما فيهنّ رايب
وارخِ النُّسوع وحُلَّـــــــها والقِ الزّمامَ على الغـوارب
وانزِلْ حِمًا من في حما ةَ بنورهم تُجلى الغياهــب[21]

يُلاحظ أنَّ الشَّاعر استخدام المعاني التقليديَّة المعروفة في مستلزمات النسيب في القصيدة العربيّة، من وقوف على الأطلال، ووصف الأحبة والخلّان والأظعان. نستطيع أن نقول: إنَّ الشاعر نجح في التعبير عن حالة الحبّ والاضطراب التي كان يعيشها، كما نجح في رسم صورة المحبِّ الذي يعيش في حالة من العشق والهيام، والذي أصبح يشكو من ألم الفراق والبُعد وهو ينتظر أن يلوح له طيف المحبوب في الأفق متمسكًا بالأمل والتفاؤل بأنَّ الشّدة ستزول وبأن الفرج قد أصبح قريبًا وأن ساعة اللّقاء قاب قوسين أو أدنى، لابُدَّ أن تأتي مهما طال الزمن. لكنَّ هذا التَّقديم جاء على شكلِ مقدّمة للغرضِ الأساس الذي هو مدح السّيّد علي أفندي، ومنها قوله: **[مِنَ مجزوء الكامِل]**

ولِمَجدِه فخرٌ على فخرِ المَشارِق والمغارِب[22]

ولعلَّنا لا نجِدُ فيما كتب ما يدلّل على الغزلِ الصَّريح، إلَّا نادِرًا، وأغلب النَّسيب عنده مقدّمة لغرضٍ يغلب عليه المَدح، ومِن الغزلِ اللَّطيف قولُه: **[مِنَ مجزوء الكامِل]**

كالغصْن ماسَت في غلائِل ومَضَت ولَم تَشْفِ غلائِلْ
مالَت كخُوطِ أراكَةٍ لِعِبتْ بها أيدي الشَّمائِل
نَزَلتْ بأكنافِ الحِما لِتُظِلَّها تلكَ الخَمائل
فتعطَّر النَّادي ونا دِي أهلِه أهلًا منازِل
ورَنت إليَّ بطَرْفِها فرأيتُ شخصَ الموتِ جائِل
وتكلَّمتْ فتكلَّمتْ أحشايَ وازدادَتْ بلابِل
فعلِمتُ أنَّ حديثَها سِحرٌ يُقصِّر عنه بابِل[23]

هذه القصيدة لوحة فنيَّة متكامِلة، تجسّد حالة المرأة التي تملك هالةً من الجمال، وهذه المرأة مبهَمة، وتملِك من صفات التأثير ما لا تملِكه أيَّة امرأة. والشَّاعر استعمل صورة حركيَّة انتقل فيها بين المادّي والمعنويّ، من خلال نظرتِها وحديثها، وأثرِهما فيه، ولا أدلَّ على ذلك من تشبيهه نظرته بالموتِ حين يقدِم ملَك الموتِ على من تمَّ أجله، وانتهت حياته. وهذا يعني أنَّ هذه المرأة ليست امرأة عاديَّة، بل هي فائقة الجمال، إلى درجة أنَّ الشَّاعر قد أصيب بنظرتها في مقتله. وهذا يذكّر بقول جريرٍ المشهور في وصف العيون: **[مِن البسيط]**

21 مخطوطة الديوان الخال الطالوي، ورقة 10.
22 المصدر نفسه، ورقة 10.
23 المصدر نفسه، ورقة 33.

إنَّ العيونَ الَّتي في طرفِها حَوَرٌ قَتَلْنَنَا ثمَّ لم يُحيينَ قتلانا
يصْرَعْنَ ذا اللُّبِّ حتَّى لا حَراكَ به وهُنَّ أضْعفُ خلقِ الله أركانا[24]

ثم نجده يشبِّه حديثها بسحرِ بابل، بل هو أكثرُ فتكًا وأشدُّ تأثيرًا؛ فأنْ يكونَ حديثها لا يدانيه أخطر أنواع السِّحر فهذا يعني أنَّ الشَّاعر بلغَ في التشبيه الحدَّ الأعلى، ووصل به التأثير إلى أقصى درجاته.

هذا الانتقال في التغزُّل بالمادِّي والمعنويِّ من تثنِّيها في مشيتها، وطيب رائحتها، وفتكِ عيونها، وسِحرِ حديثها يجعلنا أمام مشهدٍ يموجُ بالحركة، وكأنَّنا بالشَّاعِر وهو ينظرُ إلى تلك المرأة قد تسمَّر في مكانه، وفتَح عينيه نحوها، لا ينظر إلى سِواها، واضطربَ قلبه، وظلَّ ينتظِرها أو يراقِب حركاتِها.

المطلب الثَّالث: الهجاء والشكوى.

الهجاء نقيض المدح، وفيه تبرز العواطف الإنسانيَّة والصّور والانفعالات لدى الشَّاعر تجاه مهجوِّه. والهجاء أدب غنائي يصور عاطفة الغضب أو الاحتقار والاستهزاء، سواء في ذلك أن يكون موضوع العاطفة هو الفرد أم الجماعة أم الأخلاق أم المذاهب[25].

كان الباعث الأول على الهجاء شكوى الشّاعر من الدهر وبناته، وهذا بعض ما تمثَّله الشَّاعر في تصوير قصته مع الدهر وبناته. يقول: **[مِنَ الوافِر]**

رأيت الناس أول ما ارعويت فغرّتني القوالب مذ رأيــت
ودارت خمرة الأكدار صرفًا عليَّ ومن مرارتِها ارتويــت[26]

وتحدث من خلال القصيدة عن هجائه (لأكبر الأشخاص) وموقفه منه ومن هجائياته له: **[مِنَ مَجزوءِ الكامل]**

قولوا لِمَن هو في البَشَرْ رَجُلٌ يُعَدُّ من البقـــــر[27]

وقد استطرد بعد ستَّة أبيات، فقال: **[مِنَ مَجزوءِ الكامل]**

يا كَلْبُ إنَّك لـــم تزلْ مُتجسِّسًا خَبرَ البَشَــرْ
أكليبُ خُذْها من يديْ حبَّاس ترمي بالشَّرر؟!
ولقد خبرتُكَ فاطّلعـــ ـتُ على مساوي كالبعَر
فحمدتُ شخصًا بيننا بظُبا القطيعة قد عَــبَرْ[28]

تظهر الصُّورة الفَنِيَّة جليّة في هجاء الشّاعر الخال الطالوي، فقد سيطرت عليها وحدة نفسية شعورية قامت أساسًا على هيمنة شعور نفسي واحد على جميع عناصرها. لقد امتاز أسلوب الشّاعر بالسهولة والوضوح والبعد عن التكلُّف والغموض، حيث كانت كلماته موجهة إلى الشعور أكثر من العقل. وردت بعض الجمل الإنشائية كما في

24 جرير، ***ديوان جرير***، شرح: محمد بن حبيب، تح: د. نعمان محمد أمين طه، (مصر: القاهرة، دار المعارف، ط 3، د.ت) 163/1.
25 ينظر "حسين، محمد، ***الهجاء والهجاءون في الجاهلية***، (مصر: مكتبة الآداب، ١٩٤٧)، ص ١١".
26 مخطوطة الديوان الخال الطالوي، ورقة 36.
27 المصدر السابق، ورقة 31.
28 المصدر السابق، ورقة 31.

الإنشاء الطلبي، حيث استخدم أسلوب الأمر(قولوا) الذي خرج به إلى الالتماس، وفي قوله: (خذها من يدي...) الذي خرج به إلى الرجاء. وكالإنشاء غير الطلبي الذي استخدمه في جملة واحدة (ياكلب...) والذي عبَّر من خلاله عن التحقير. والملاحظ أن الشاعر كان يعتمد على التصوير التهكمي، لكي يبرز المهجو بشكله العاري من كل فضيلة ومروءة. يضاف إلى ذلك اللَّفظ الفاحش الذي أغرق فيه إغراقًا لم نعهد له مثيلًا عند شعراء الهجاء السّابقين.

لم يقفْ الشَّاعِر عند هذا الهِجاء، بل تجاوزه في أكثرَ من موضعٍ إلى التَّصريح المباشِر بالمَهجوِّ، والتَّعريض به، والنَّيل منه. ومن ذلك قوله: **[من الوافر]**

بُليتُ بِصاحِبٍ وله شقيقٌ شِهابُ الدِّين ذو شَكلٍ كريهِ
كِلا الرَّجلين ضرَّاطٌ، ولكن شِهابُ الدِّينِ أضرَطُ مِن أخيه[29]

ومن الهجاء قوله يهجو أحدِ الأشخاصِ الذين ملأ الجشَعُ قلوبَهم، وسيطر على كيانِهم، وكان همُّه بطنه. من غير أن يعبأ بالمصاعب التي تحيط به جرَّاء هذا الجشع. يقول: **[مِن الطَّويل]**

رأيتُ علي الوزَّان يسعى لِغدوة ولو سُدَّتِ الدَّنيا مِنَ البَردِ والثَّلجِ
إذا قيلَ في أرضِ الحِجازِ وليمةٌ يقولُ لنا: حتمًا نويتُ على الحَجِّ[30]

ولعلَّ الشَّاعر هنا لا يذمُّ أو يهجو شخصَ عليٍّ نفسه، بل يقصِدُ الصِّفَة الذَّميمةَ التي تمثَّلها، وبالرَّغم من سوء هذه الصِّفة، إلَّا أنَّ المبالَغة فيها تمنحها جماليَّة تظهر للقارئ في روح الدُّعابة التي ينطوي عليها المعنى.

ونجده يذمُّ المنافق على ما يبطِنه من كفرٍ ونفاقٍ، فمهما أظهر الخيرَ وأنَّه على خير ما يكون المسلِم فإنَّ الباطِن مظلِمٌ لا يضيء أبدًا. اقرأ قوله: **[من الوافر]**

ورُبَّ منافِقٍ باطنهُ قبْرٌ وظاهِرهُ مضيءٌ كالسِّراجِ
كمئذَنةٍ فظاهِرها قويمٌ وباطِنها ظلامٌ في اِعوِجاجِ[31]

أنَّ يكون قلبُ المرءِ معتِمًا كالقبر فهذا يعني أنَّه ميِّت وهو على قيد الحياة، والموتُ أرحمُ له، وصورة المنافِق وهو –في الظَّاهر– حسَنُ الشَّكل مضيئه، مظلِمُ القلبِ كالقبرِ، لا يجيئه ضوء، ولا يتسلَّل إليه نفسٌ، تُشبِه صورة المئذنة التي تبدو للرَّائي أنَّها مستقيمةٌ، حتَّى إذا جاءَها ليدخلَ إليها ويرى باطِنها وجدها معتِمةً لا يستطيعُ أن يلِجَها، فضلًا عن اِعوجاجها.

المطلب الرَّابع: الوصف والطبيعة.

يُعدُّ الوصفُ – في حقيقة الأمر– عمودَ الشِّعر وعماده؛ فثمَّة من يدخِل جميع فنون الشِّعر وأغراضه تحت غرض الوصف، فهو على هذا الوضع كالدوحة الملتفة الأغصان[32].

29 المصدر السابق، ورقة 28.

30 المصدر السابق، ورقة 31.

31 المصدر السابق، ورقة 31.

32 ينظر "قناوي، عبد العظيم علي، ***الوصف في الشِّعر العربي*** (مطبعة مصطفى البابي الحلبي: مصر، ط1، ١٩٤٩)، 1/ ٤٣".

أما بالنسبة إلى شعر الطبيعة فإنَّه فنٌّ من الفنون التي كانت معروفة لدى الشُّعراء العرب وأدبائهم في التراث العربي القديم بأشكاله وخصائصه، ولاسيَّما في العصر الأندلسي، وقد برز شعراء مثيرون، منهم: ابن زيدون، ابن خفاجة، ابن شهيد، ابن زمرك، وإليهم يرجع الفضل في إيجاد هذا الفنِّ وتطويره، كالمزج بين شعر الطبيعة والغزل، ونقلوا عن العصر العباسي في هذا الموضوع[33].

وهكذا نجد أنَّ الشّاعرَ الخال الطالوي كان يعبر عن أحواله ويتحدّث عن حقيقة ذاته في شعره، ذلك لأنَّ طبيعة العصر حتّمت عليه أن يلتفت إلى أعماق نفسه، وقد بلغ القمة في وصف شخصين في وقت السَّحَر، وهو يسري ساعيًا لإدراك حاجته واقفًا أمام باب الله قائلًا: **[مِن الكامِل]**

إنّي سرتُ مع الظَّـــــــلام لحاجةٍ ... وأتيتُ باب الله في وقت السَّحَـــــــر
فرأيتُ شخصًا وجهُه كالبدرِ فـــــي ... أوج الكمال بحسن شكلٍ قد بَهَـــــــر
أودى السقام بحسنه لكنـــــــــه ... عادي المصاب ومن بعفته اشتهـــــــر

ثمَّ انتقل إلى مشهد جديد من قصّته الشِّعريّة الرمزية ليحل لنا عقدتها بقوله:

فتكلّم الرجل الشريف وهـــذه ... هي زوجتي (الفتوى) فلا تُفشِ الخبـر
ومرادنا نمضي إلى البحر الـــذي ... منه جرينا في الأنام على قدر[34]

يتضح من هذه القصة الشِّعريّة الرمزية أن الشاعر تمثَّلها في أكثر من مشهد بأسلوب متميز ينبئ عن أنَّ الشّاعر كان مبدعًا وخلّاقًا في توليد هذا المعنى الجديد.

يبدو أنَّ اهتمامَ الشّاعر بالوصف الداخلي والتعبير الذاتي أضعف الاهتمام عنده بالطبيعة والوصف، كما عرفناها عند الشُّعراء السابقين له، ولا يعني هذا الرأي أنَّه لم يتعرّض لهما في شعره، ويكفي أن نقف عند قصيدتين، تناول في الأولى وصف الرَّبيع، وتناول في الثَّانية وصف حمامة بانة الوادي. أما الربيع، وهو المعنى المتجدّد في كل ربيع، فقد ورد ذكره عرضًا غير مقصود لذاته، ولكنه قد خصَّه بقصيدة مؤلّفة من سبعةِ أبيات، هي قوله: **[مِنَ الوافِر]**

جاء الرّبيع فمرحبًا بقدومـــه ... أحيا رسومًا للحمى برسومـــه
وافى الرُّبا فكأنمّا آياتُـــــــه ... فيها كعيسى حين جاء لقومـه
ونسميُه يُحيي النّفوس بنشره ... إذ ضَمَّخَ الأذيال من مشمومهِ
والغصنُ يعطفه النسيمُ كأنَّـه ... نشوان ميَّلَه العُقار لنومِـــــــهِ
وتدبّج الروض الزهيُّ بزهـــره ... وتنوّرتْ أرجاؤه بنجومـــــــه
من أصفر في أبيض مع أسود ... في أحمر قد مال في تهويمـــــه
والوردُ يفتحُ للندى من لحظِـهِ ... صادًا ليسقي شمسه من ميمـــهِ[35]

33 ينظر "ضيف، شوقي، ***تاريخ الأدب العربي "عصر الدُّول والإمارات – الأندلس"***، (مصر: دار المعارف، د.ط، 1981)، ص 294".
34 مخطوطة الديوان الخال الطالوي، ورقة40.
35 المصدر السابق، ورقة 6.

أرادَ الخال الطالوي أن يصف ويضفي صفاء لون محبوبته وبياض ونعومة جسدها وإشراقتها، فما كان منه إلا أن يرسم لنا في مخيلته لوحة جميلة من تلك الطَّبيعة السَّاحرة، حيث لجأ إلى أسلوب التفضيل لينتزع التشبيهات من خلال الصُّور والتعبيرات بكلِّ ما تحمله من جمال في الطَّبيعة.

ولم يكن وصف الطَّبيعة فنًا مقصورًا على عصر من العصور، لقد اشتهر بعض الشُّعراء في العصر الجاهلي بوصفهم للطبيعة والبوادي والأطلال والماء والكلأ ورائدهم في ذلك امرؤ القيس، ويُعدُّ العصر العباسي عصرًا ذهبيًّا لشعر الطبيعة، ومن أهمّ من تحدّث عن هذا الغرض البحتري وابن الرومي اللَّذانِ فاقا من سبقهم من الشُّعراء الجاهليّين وغيرهم في شعر الطبيعة، ولم يقلّ العصر العثماني عن بقية العصور في وصف الطبيعة.

وكان الشاعر يجد سرورًا في أيّام الشِّتاء لأنه ينتظر أن ينبعث منه الرَّبيع كما في قوله: **[مِنَ الوافر]**

ومن وَلَدتْه آمنـــــةٌ تثنَّا كما زهر الربيعِ وفي ربيعِ
سروري بالشتا أبدًا لأني به أشتمُّ رائحة الربيـــعِ[36]

وعلى الرغم من هذه الصُّور التي ولَّدها الشَّاعر، فإنه يبقى مقصرًا عن معاصريه من شعراء العصر العثماني كابن النقيب والأمير منجك وغيرها. أما القصيدة الثانية فهي أكثر عمقًا من سابقتها، لأنَّه اتّخذها وسيلة ليشرح أعماق ذاته، وفيها يقول: **[مِنَ الوافر]**

حمامةَ بانةِ الوادي تأنّـــي صدعتِ القلبَ حسبُك لا تئنّي
لمن تبكين يا ورقاءُ قولـــي مصرّحة بعيشكِ لا تُكنّـــــي
فلو فارقتِ إلفكِ مثلما قد كواني البين في حُلوِ التّجـــنّي
لم طَوَّقتِ جيدَكِ بل وكنتِ على دعواكِ كفَّاك تَجِنّـــــي
فها أنا لم أقل للعين لَمَّـــا نأى قَرّيِ بنومِكِ واطمئنـــــي
ولكن كلّما فكرتُ فيهـــم عضضتُ أناملي أسفًا بســـنّي[37]

ينقل لنا في هذه المقطوعة الشِّعريَّة صورة بديعة يشارِك فيها الحمامة همَّها، ويدعوها إلى الهدوء وعدمِ الجَزَعِ على مفارقة إلفِها؛ فحالُ هذه الورقاء لا تختلِف عن حاله بعد أن أدمَع البُعد عينيه، وجافاهما الكرى. واستدعاء الحمامةِ لمشاركتها الهموم والأوجاع ليس من المعاني الجديدة؛ ففي الشِّعر العربيّ صورة مماثلة لهذه الصُّورة. وذلك قول أبي فِراسٍ الحمداني: **[مِنَ الطَّويل]**

أقول وقد ناحت بقربي حمامة أيا جارتي هل تشعرين بحالي
معاذ الهوى ما ذقت طارقة الهوى ولا خطرت منك الهموم ببال
أتحمل محزون الفؤاد قوادم على غصن نائي المسافة عالي؟
أيا جارتا ما أنصف الدهر بيننا تعالي أقاسمك الهموم تعالي

36 المصدر السابق، ورقة 8.
37 المصدر السابق، ورقة 6.

تعالي تري روحًا لدي ضعيفة ... تردَّد في جسم يعذب بالي
أيضحك مأسور وتبكي طليقةً ... ويسكت محزون ويندب سالي
لقد كنتُ أولى منك بالدمع مقلةً ... ولكن دمعي في الحوادث غالي[38]

ولكنَّ المعنى الجديد في قصيدة الخال الطَّالوي يتجلّى في صورة الشَّاعِر وهو يعضُّ على أطراف أصابعه تعبيرًا عن مدى الألم الذي يقاسيه جرَّاء البعدِ عن الأحِبَّة، وهذه الصُّورة مقترِنه بصورة العيونِ التي لم تقرَّ بنومٍ، فتتضاعفُ الآلام وتتعاظمُ الأوجاعُ. ولا بدَّ من الإشارة إلى أنَّ الفرق بين النَّصَّين هو أنَّ أبا فراسٍ أسيرُ العدوّ، وبعيدٌ عن أحبَّته، بينما شاعِرنا يعاني من البعد وحده، وهو أسير هذا البعد والحبّ.

المطلب الخامس: التَّهنئة.

تُعدُّ ظاهرةُ التهنئة ظاهرة اجتماعية قديمة بين المجتمعات، وهي لونٌ من ألوان التكافل الاجتماعي بين الناس، وقد عرفتها معظم الأمم الأخرى، ومع تطوّر هذه المجتمعات بدأت هذه الظاهرة تتعمّق في الشعر العربي حتى نضجت، وأصبحت غرضًا من أغراض الشعر الذي يعبّر عن عواطف الإنسان وما يختلج من مشاعره وأحاسيسه. ظهرت في مناسبات المجتمع على تنوّعها: اجتماعية، وسياسية، ودينية[39].

وقد حفل شعر الخال الطَّالوي ببعض قصائد التَّهنئة، ومن ذلك تهنئته عبد الرَّحمن أفندي بعد قدومه من الحجّ، ولكن هذه التَّهنئة انقلبت إلى مديحٍ، وقد غلب على قصيدته المديح؛ إذ لا تشكِّل التهنئة إلا جزءًا بسيطًا منها، وعبَّر عنها باللَّفظ الصَّريح. يقول:

بلِّغْ أُخَيَّ تحيَّتي وسلامي ... لقلايصٍ حملتْ شموسَ الشَّامِ
مولاي أهلًا ثمَّ أهلًا مَرحبًا ... شرُفت قطر الشَّامِ بالإلمام
إنَّ الَّذي شاهدتني أسعى به ... كي ألتقيَك الطَّرْفَ لا الأقدامِ
فاهنأ بما قَد نِلتَه مِن ... زَورَةِ الهادي ونيلِك حجَّة الإسلامِ
ما قالَ مُشتاقُ الفؤادِ لِخِلِّه ... بلِّغ أُخَيَّ تحيّتي وسلامي[40]

انتهز الشَّاعر فرصة لتقديم التَّهاني للتَّعبير عن مدى اهتمامه بعبد الرَّحمن أفندي، ولعلَّه يسعى بذلك إلى التقرُّب منه أكثر، لتكون له حظوة عنده. وتُظهِر الأبيات ملامح الفرح والسُّرور لدى الشَّاعر بقدوم الأفنديّ من الحَجّ. وقد نوَّع في أسلوب التَّهنئة من الخِطابِ غير المباشِر (بلِّغ) إلى الخطاب المباشِر (مولاي – إنَّ الذي شاهدتني)، فضلًا عن ذلك فقد ختم أبياته بما بدأها به، وهو قوله (بلِّغ أخيَّ تحيَّتي وسلامي). ثمَّ إنَّ استعمال لفظة "أخيَّ" بالتَّصغير تؤكِّد على مدى مشاعر المحبَّة التي يكِنُّها الشَّاعر تجاه الأفندي.

38 الحمداني، أبو فراس، **ديوان أبي *فراس الحمداني***، شرح: د. خليل الدُّويهي، (لبنان: بيروت، دار الكتاب العربي، ط2، 1994/1414)، ص 282.

39 ينظر "الخزاعلة، أحمد محمَّد خالد، **شعر التَّهاني في العصر العبَّاسي حتَّى نهاية القرن الرَّابع الهجري**، (الأردن، جامعة آل البيت، د. ط، 1429- 2008)، ص 1".

40 مخطوطة الديوان الخال الطالوي، ورقة 35.

ومن التَّهاني في شعر الخال الطالوي تهنئته صديقه بشفائه من مرض ألمَّ به، وبصيامه الشَّهر الفضيل، في قصيدة طويلة اخترنا منها قوله: **[من الوافر]**

فيا مولًى بِصحَّته تعافى زمانَ كانَ في دا[42] دوي
تسَربلَ ثوبَ عافيةٍ دوامًا مع العمر المديد السَّرمدي
وقد وافى الصِّيام فصُم مُهنًّى كما تختار بالبالِ الرَّضي
ودُمْ واسلمْ وعش وابقي[41] معانا من الرَّحمن باللُّطفِ الخَفي
قريرَ العينِ ما سَجعت حمامٌ على فَنَنٍ بروضٍ نَيربي[43]

ففي هذه الأبيات يدعو الشَّاعر لمن يهنِّئه بدوام الصِّحة والعافية، وطول العمر، وأن يحبطه الله بعنايته ورعايته، وأن يمنحه مزيدًا الطّمأنينة كي يرتاح قلبه. لكن نلحظ على الأبيات أنَّ الشَّاعر قدَّم لها بمقدِّمة طويلة مدح فيها عبد الرَّحمن أفندي، بل جعلها آخر أبيات القصيدة، وبالغ كثيرًا في وصفه، متجاوِزًا بذلك النَّمط التّقليدي في بنية القصيدة العربيَّة.

نخلص من دراسة أغراض الشَّاعر الأربعة إلى القول إنَّه كان يعبّر أصدق التعبير عن ذاته ومشاعره ومجتمعه، وقد لاحظنا تقدّمه في بعض الأعراض بالإضافة إلى استخدامه الموالياتِ المزدوجة وغيرها في ذات الأغراض التي لم نتطرق إليها بالبحث والدّراسة. حيث توجد البنى الصورية الفَنِيَّة في شعره بكثرة، بحيث تكون مثيرًا أسلوبيًا، وتسهم كذلك في إظهار ملامح السياق الأسلوبي والبياني في شعره.

المبحث الرَّابع: خصائص الصُّورة الفَنِيَّة في شعر الخال الطالوي.

اتّسمتِ الصُّورة الفَنِيَّة في شعر الخال الطالوي بسماتٍ وخصائص كثيرة، حيث إنَّه كان ذا ثقافة لغويَّة واسعة، بالإضافة إلى أنَّ أسلوبه تميَّز في غاية جزالة الألفاظ والتراكيب، واختيار الأوزان والقوافي والموسيقا العذبة والخيال والعاطفة بعناية ودقّة. ربما لا نرى شاعرًا مثله في العصر العثماني يمتلك هذه الأدوات اللُّغويَّة والأسلوبيَّة التي اتّسم بها في ديوانه الشّعري.

المطلب الأوَّل: الألفاظ والتراكيب.

كان ينتقي الشّاعر ألفاظه وتراكيبه ويرتّب بها معانيه، ويتحاشى الغريب والتعقيد في اختيار الألفاظ ونظمها في القصيدة الشّعريَّة، بحيث تكون قريبة من القارئ، كما أنّه كان يفضل الانسجام والسهولة في شعره، فلم نجد له تكلّفًا في الصنعة البيانية والبديعية، وقد نجده يختار المفردات والألفاظ بدقّة بعيدة عن العاميات والأحاجي والألغاز. وقد حرصنا على إبراز خصائص الصُّورة الفَنِيَّة في شعر الخال من خلال ديوانه، كما في قوله: **[مِنَ الطَّويل]**

41 الأصل "وابقَ" بحذف حرف العلّة.
42 الأصل "داء" ولكن الشّاعر حذف الهمزة.
43 مخطوطة الديوان الخال الطالوي، ورقة 19.

إليك أتت خودٌ من الفكر أُنتجت معانٍ لها حتى القديم يولَّدُ
فخذها كحور الخلد حسنًا ورونقًا خريديه والذكر فيها مخلّـد[44]

نراه يتحدّث عن شعره وقصائده، وهذه ظاهرة معروفة في العصر العثماني، وقد لاحظنا مبالغة الشُّعراء في هذا المجال، ولا سيّما خاتمة القصيدة، إذ لا بُدَّ للشاعر في معظم الأحيان من استخدام المصطلح الشِّعري (إليك) وما يتفرّع منه من نعوت قصائد الشّاعر.

يضاف إلى ذلك أنه كان يكثر من استخدام الضرائر الشِّعريّة، فيسكّن فيما حقه التحريك أو الإعراب، كقوله وكان لا يتحاشى استخدام بعض المفردات في غير ما وضعت له أصلًا:

وقولوا: يا شفيع الخلق يا مَن به عنّا العنا أبدًا يـــــــــزولُ!
ويا سندَ المخوفِ، إذا رَمَتْـه سهامُ الذَّنبِ وانقطعَ الوسـيلُ!
ويا كهف الضعيف وملتجاه إذا ما راعه خطبٌ جليـــــلُ!
ويا عونَ الغريب ويا رجـاه إذا ما اختلَّ للخلّ الخلـــــيلُ!
رؤوفٌ أنت، بل وبِنا رَحيمُ عنِ الرَّحمنِ أروي ما أقولُ
رسولَ اللهِ قد أصبحت نضوًا من الأوجاع منطرح عـــليـــل![45]

فكلمة "الوسيل" في البيت الثَّاني يُريد بها "الوسيلة"، وعلى هذا سيؤنّث الفعلَ قبلها "وانقطع"، ما يؤدّي إلى خللٍ في الوزنِ والقافية، كما نجِده حذف الهمزة في كلمتي "وملتجاه" في البيت الثَّالث، و"رجاه" في البيت الرَّابع للتَّخفيف، والأصل فيهما "وملتجأه" و "ورجاؤه". أما في البيت الأخير فقد رفع ما حقُّه النَّصب، وهو قوله "منطرح عليل"، والأصلُ "منطرحًا عليلًا" تماشيًا مع ضرورة القافية، والتزامًا منه بحرف الرَّوي "اللَّام المضمومة.

كما أنه يصوّر كثيرًا من الأحوال الاجتماعية مستخدمًا بعض ما يراه مناسبًا ولا يقدح في جوهر الأصالة اللُّغويَّة. جاءت الألفاظ سهلة مفهومة قريبة من لغة القارئ اليوميَّة، ويغلب على أبيات القصيدة الأسلوب الخطابي المباشر فيه الكثير من التعليمات والنصائح والنواهي والمطالب.

المطلب الثَّاني: الهياكل والأوزان والقوافي.

نرى شكل وهيكلة القصيدة الشّعريّة في ديوان الخال الطالوي تعتمد على منهجين أولهما: المنهج التقليدي في القصيدة، وقد لاحظنا أنَّ الشَّاعر كان أمينًا على هذا النهج في قصائد المدح وغيرها، حيث كان يبدأ بالنسيب في معظم الأحيان، وقد يطول النسيب عنده، وقد يقصر أحيانًا أخرى، ولكنه لم يتخلَّ عنه إلا في قصائد قليلة جدًا. وأما النهج الثاني فقد كان محدودًا نظمَّه الشَّاعر تسليةً ولهوًا لم يتقيّد بشكل القصيدة التقليدية. لذلك نراه في النسيب المطوّل يتجاوز نصف القصيدة، ولا يبقى للممدوح إلا القليل. أما في النسيب المجمل فلا يتجاوز البيت أو البيتين، كما في قوله يمدح الشيخ إبراهيم السعدي حين قدم من مصر: **[من مجزوء الكامل]**

44 المصدر السابق، ورقة28.
45 مخطوطة الديوان الخال الطالوي، ورقة 8.

هل كان بدر التمّ غائبْ[46]؟ فبدا وأشرقتِ الكواكــبْ
أم وجهُ ليلى قد بـــــدا من تحت أستار الذوائــب
خطرت فأزورَّ بالشمــو سِ بالبدورِ وبالكواكـــب
مهلًا فهذا نورُ إبـــــ ـراهيم حلّالُ الصعـــــائب[47]

ونتجاوز هنا عمود وشكل القصيدة لنتحدّث عن الأوزان والقوافي فنجد أنَّ الشَّاعر استخدم الموشحات في شعره، متجاوزًا الأوزان المعروفة، وقد اتّضح لنا أنَّه نظَّم ثلاثة موشحات، أحدها في المدح، واثنين في الغزل. نلاحظ في باقي الأغراض قد أهمل فيه قواعد الإعراب بالإضافة إلى التجاوز اللُّغوي بيد أننا لو تجاوزنا هذا الاتجاه، لرأينا أنَّ الشَّاعر كان محافظًا في شعره الفصيح على قدسية اللُّغة وقواعدها وأوزانها. من المؤكد أنَّه لم يلتزم استخدم الصنعة البلاغية في شعره، وأنَّه كان يفضل الانسجام والرقة في مذهبه الفني. ومن مظاهر هذه الرقة كثرة الحوار الشِّعري بفعل القول، وما أكثر ما ذكر (قال) ليشفعها بـ(قلت) في معظم شعره، وذلك يضفي على المعنى حركة وحيوية، ويبعد الأسلوب الرتيب، أو ما ندعوه بالرتابة الشِّعري. واستخدام الشاعر للتكرار في شعره إحدى الأدوات الجماليّة في النص الشِّعري. فالشاعر عندما يكرر يعكس أهميّة اللَّفظ أو المعنى؛ ولهذا قسّم البلاغيون التكرار إلى قسمين: لفظي ومعنوي. ولو عدنا إلى مسألة استخدام القول في ديوانه وجدنا أنَّه قد ذكرها في مقدمته النثرية خمس مرّات، وفي القصيدة المذكورة اثنتي عشرة مرة في الحوار بين (قال) و(قلت)، وإنَّه لمن المفيد دراسة هذا المذهب الفني وتقصّيه في شعره، حيث يُعدُّ ظاهرة مميزة في ديوانه. نستطيع أن نتبيّنها من خلال أساليب عدَّة. منها أسلوب السؤال بفعله (سأل) والجواب بفعل (قال)، كما في قوله: **[مِنَ الكامل]**

ولقد (سألت) البحر حين رأيــته من فيضه قد عمّ كل فريـق
مِمنْ تعلّمت السخاء (فقال لي): من غيرِ إهمال على التحقيق
إني تعلّمت الندى من راحــتي كنز المواهب أسعد الصديقي[48]

ومن هذا الباب أسلوب النداء والجواب متضمنًا معنًى من المعاني: **[مِنَ الكامل]**

إنّي سَمِعتُ (مناديًا): كيف العُــلا وسلوكُ مَجْدِ المَجْدِ مع إتهامِهِ
فـ(أجبْته): مهلًا! رويدًا! ما الذي حاولت يا من لجَّ في إبرامِــهِ؟[49]

بيد أن هذا النهج الحواريّ قد يكون في جزء من القصيدة، وقد يكون طاغيًا على معظمها، ولم يكن استخدم أسلوب القول سلبًا وإيجابًا أمرًا عارضًا، وإنما كان في اعتقادنا التزامًا تعمّده الشَّاعر في كثير من قصائده. وكان في

46 حقّ الكلام هنا النَّصب على أنَّه خبر "كان"، ولكن الشَّاعر سكَّن لضرورة الشِّعر.
47 المصدر السابق، ورقة27.
48 المصدر السابق، ورقة52.
49 المصدر السابق، ورقة39. وقد وردت "الصعائب" بالهمزِ والتَّسهيل.

ذلك يجري على سنة الشُّعراء في العصر المملوكي والعصر العثماني كما يتضح لنا في شعر صفي الدين الحلي وابن النقيب وغيرها من الشُّعراء في العصرين المذكورين.

تنوَّعت القوافي عند الشَّاعر، ولم يلتزمْ بحرًا واحدًا، وأكثر –إلى حدٍّ ما– من استعمال المجزوء من البحور، ولا سيَّما مجزوء الكامِل، ولعلَّ هذا يشير إلى رغبته في إيصال المعنى بالجمل الشِّعريَّة القصيرة التي لا تتُعِب القارئ في فهمها وقراءتِها.

وقد كثرت قافيتا الرَّاء السَّاكنة والقاف، وهذا يعطي مِسحة جمالية للشِّعر؛ لعذوبة هاتين القافيتين، وهو لا يغفل باقي القوافي، ما يعني أنَّ الشَّاعر استعمل معظم القوافي الشِّعريَّة. ومن البحور الشِّعريَّة نجد الوافر والطَّويل والكامِل، وغيرها.

المطلب الثَّالث: التَّضاد.

يأتي التضاد ليزيدَ في وضوح الصُّورة، وتأكيد المعنى. حيث يقول الشَّاعر: **[من مشطور البسيط]**[50]

غابت شموس الأفق وأسود ضوء الفلـــق

وعاد نور الصبح دا ج أسودًا كالغَســـق[51]

وأظلم الغـــرب كما أن حال لون المشرق[52]

طابق الشَّاعر بين النُّور والظلم، الشروق والغروب، حيث نلاحظ التَّضاد بين اللَّيل البهيم، وما توحي به هذه الصُّورة السوداوية، مقابل ضياء الصبح بما توحي به هذه الصُّورة من الأمل والإشراق والتفاؤل. ونلاحظ أن الشَّاعر استغلَّ الألوان لما فيها من إيحاءات ودلالات نفسيّة تكشف عن عاطفة الشَّاعر، فهذا الحزن الذي صوّره بالسّواد أوحى هنا بالإحباط والياس الذي سيطر على نفسية الشَّاعر، وكان الفرح والسرور من خلال ذكره للون الأبيض. وينوع الشَّاعر في طباقه، فيلجأ إلى طباق السلب، ليزيد وضوحًا في ذهن المتلقي؛ وليكشف عن المعاني التي يريد توصيلها، فيقول في ذلك: **[مِنَ الكامل]**

قد طال فيكِ تستُّري وتموُّهي فأذيع ما أخفيته بتأوُّهـــــــي

وزجرت قلبي عنك قلت: لعله أن ينتهي فأجابني: لا أنتهـــــي

حمامة بانة الوادي تأنّـــــي صدعت القلب، حَسْبُك لا تئِنّي[53]

إذ يطابق بين (ينتهي، لا أنتهي، تأنَّي، لا تئِنّي)، طباق سلب، ليُظهرَ رؤيته في التعامل مع بواعث الهيام ونوافج المحبّة ولوافح الغرام التي يعيشها. إنّ التَّضاد وسيلة من وسائل التنوع في الألفاظ والأساليب، ويُعدُّ خصيصة من خصائص اللُّغة العربيَّة، إذ يكشف عن مرونتها وطواعيتها في التنقل بين السلب والإيجاب وهنا ندرك المقارنة الواضحة بين الحالتين، ومنها ندرك أثر الحبِّ على الإنسان. لقد استطاع الشّاعر رسم صورة المحب العاشق الذي يكابد ما تفعل

50 هذا الوزن من الأوزان الشَّاذَّة في العروض.

51 ذكرها الشاعر (داج) بالرَّفع، والوجع الصَّحيح هو النَّصب، كما أنَّه صرف الممنوعَ من الصَّرف (أسود).

52 مخطوطة الديوان الخال الطالوي، ورقة 16.

53 المصدر السابق، ورقة 6.

به الأشواق واستطاع التعبير عن صورة هذا الشّوق من خلال تعبيره عن نفاد صبره وعدم تحمله لأيام الحبّ وصوله إلى مرحلة الهلاك، وتعهد بالبقاء على حبّه وعهده وشوقه حتى يوارى جسده الثَّرى.

المطلب الرَّابع: الخيال والعاطفة.

1. **الخيال**

يعدُّ الخيال عملية فكريّة يراد بها تذكر الأشياء أو تصورها وفق ما هي في الواقع، ويستند الخيال في الشِّعر على التفاعل القائم بين الفعل، وصورة المحسوسات التي اختزنتها الذاكرة[54]. وقد وظَّف الخال الطالوي خياله في شعره كثيرًا، كما في قوله: **[من الرَّمل]**

خلِّ بيني وبين هجوم اللّيـام ... فعسى بالهجأ يروي أوامـي
لا تلمني إذا انتضيتُ حسامًا ... من لساني لحصد عرض اللّيام[55]

فيتخيّل استمرار كيد الأعداء واللئام له، ويضع في مخيّلته وجوبَ التصدِّي لهم بكل ما يملك، فذهب يشبِّه لنا لسانه كأنه سيف حسام يسلّط عليهم ويهاجمهم بكل ما أوتي من قوّة. ويُعدُّ الخيال وسيلة فنية هدفها الأوّل إيضاح وتوضيح المعنى عن طريق الصُّورة الفَنِيَّة. الشاعر ينفعل مع الطبيعة وروعتها فيحلّق بخياله في عالم الجمال قائلًا: **[مِنَ مجزوء الكامِل]**

بكرت عليّ نسيمة الـرْ ... روضِ المعطرة الذيـــــول
عهدي بها تمشي رويـــ ... ـدًا مشية الصّب العليـــل
وتمرُّ من عذرًا لـــــواد ... ي الغوطة الغصن الأسيـــل
فرأيتها جاءت من القـــد ... س الشريف بلاد ليـــــل
فسألتها لم ذا التَّحـــــوُّ ... ل يا صبا بالله قولـــــي
قالت أتيت لأطفئ النـــي ... ران منك مع الغليـــــل[56]

نرى الشاعر جعل من النسمات إنسانًا يسأله عن سبب المجيء والأماكنِ التي مرّ بها في طريقه، ونراه أيضًا يحشد كثيرًا من التشبيهات والاستعارات من أجل أن يجعل من خياله أسلوبًا قويًّا يفتن به القارئ، فهذه الأبيات تعبِّر عن مشاعر الشوق والحنين إلى الأرض المباركة، كما تحمل أسمى معاني الحب لهذه الأرض كما عبّر الشاعر عن ألمه معاناته وما يقاسيه من عذاب الحبِّ بسبب بعده عن هذه الأرض، ويختم أبياته بالدعاء لها على مرِّ الزمان ويشير إلى بقائه على عهد الحبّ حتى يفارق الحياة. لذلك نرى أحمد الشايب يقول: " الخيال يكسب الأسلوب قوّة، وروعة تحببه إلى القراء"[57].

54 ينظر "عصفور، جابر، الصُّورة الفَنِيَّة في التراث النقدي، دار الثقافة، ط١، ١٩٧٤م، ص١٣".

55 المصدر السابق، ورقة30.

56 المصدر السابق، ورقة38.

57 الشايب، أحمد، **أصول النقد الأدبي**، (مصر: مكتبة النهضة المصرية، ط٢، ١٩٦٤م)، ص٨.

2. العاطفة

تُعدُّ العاطفة من أهمّ العناصر وأكثرها قوّة في جعل الأدب ذات طابع فني جميل، لذلك قد تكون غاية الأدب وهدفه، كما تكون وسيلة لنشر الحقائق. فالصُّور الفَنِيَّة التي استخدمها الشاعر رائعة ومؤثّرة، فالشّاعر يصوّر عاطفته بريشة فنانٍ ماهرٍ؛ لذلك نراه يكتب رسالةً لبعض المحبين، وقال فيها: **[مِنَ الطَّويل]**

سلامٌ كنشر المسك، بل هو أعبقْ ... وصوبِ دعاءٍ بالإجابةِ يدفــقْ
وإنّي وإن غِبْتُم عن العينِ فالحشا ... بطيب لقاكم دايمًا تتخلّــــقْ
شواهدُ ما أبديه مني ومنكمــــو ... قلوب لنا لا يعتريها التّملــــقْ
فشاهد قلب الغايبـــــــين أليّة ... أرى أنّه من شاهد الحال أصـدقْ[58]

ويظهر الشاعر عاطفة جيّاشة اتجاه من يحبُّ، فالأبيات تذكر لنا مفردات وتراكيب تدلُّ على العاطفة الجيّاشة مثل" المسك، الحشا، قلوب، أصدق" فاستعمال مثل هذه المفردات والعبارات مهم لإيصال الألم، حيث جاءت شديدة قويّة على نفس الشاعر من أجل وصول المعنى ووضوح الغرض والدلالة منها.

الخاتمة

يُعدُّ شعر الخال الطالوي انعكاسًا حقيقيًا لعصره الذي عاش فيه من النواحي السياسية والثقافية والاجتماعية والدينية والأدبية. لذلك وقفنا على الصُّورة الفَنِيَّة من خلاله أغراضه الشِّعريّة بدءًا من المدح الذي تتنوع فيه الصُّور الفَنِيَّة وتتلاحق، وانتهاء بالتهنئة الذي وصف لنا جمال وروعة الطبيعة، لذلك كان لشعره طابع خاص وخصائص وسمات فنية تنم عن شاعرية فذة وخيال خصب نجح فيها الشَّاعر في تشخيص وتجسيد الصُّورة الفَنِيَّة.

أظهرت الدراسة أيضًا أنَّ شاعرنا شاعر الصُّورة الفَنِيَّة، وشاعر المدح، وشاعر الطبيعة، وشاعر الهجاء، ويمكننا القول إنَّه في طليعة الشُّعراء المبرّزين في العصر العثماني، ولكن إلى الآن لم يحقّق ديوان شعره رغم الأهميّة التي يحملها. لقد توصّلت الدراسة إلى أنَّ الخال الطالوي استطاع أن يمزج بين التراث والحديث، فذهب إلى الصُّورة التراثية التي كانت موجودة عند شعراء الجاهلية، حيث احتذى نهجهم في الصُّور الفَنِيَّة، فقد كانت الصُّورة الفَنِيَّة وسيلة الشَّاعر للتعبير عن تجربته، وبها يتوسّل للتأثير على المتلقي وإثارته لإدراك المعنى، فقد تجلّت ملامح شخصيته وتجربته الشِّعريّة، أما استخدامه لنهج المحدثين جعل من صورته الفنية ذات مساحة ثقافية كبيرة تحتوي في طيّاتها صور شعره، وتجلّى ذلك بانتقال وقفز الشّاعر بين التشخيص والتجسيد، مستعينًا في ذلك توظيف الحواس في رسم صورته الفَنِيَّة في كلِّ أغراضه الشِّعريّة.

58 مخطوطة الديوان الخال الطالوي، ورقة41.

المصادر والمراجع

1. أبو الفضل، محمد خليل بن علي بن محمد بن محمد مراد الحسيني، سلك الدرر في أعيان القرن الثاني عشر، لبنان: دار البشائر الإسلامية، دار ابن حزم، ط3، 1408 / 1988.
2. باشا، عمر موسى، تاريخ الأدب العربي" العصر العثماني"، دار الفكر العربي، ط1، سورية، 1989.
3. التطاوي، عبد الله، الصُورة الفَنِيَّة في شعر مسلم بن الوليد، دار الثقافة، القاهرة، 1997.
4. الجاحظ، عمرو ابن بحر، الحيوان، تح: عبد السلام هارون، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، مصر، ط1، المجلد الثالث، 1965.
5. الجرجاني، عبد القاهر، دلائل الإعجاز، تح: محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1984.
6. حسين، محمد، الهجاء والهجاءون في الجاهلية، مكتبة الآداب، مصر، 1947.
7. الحمداني، أبو فراس، ديوان أبي فراس الحمداني، شرح: د. خليل الدُّويهي، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط2، 1994/1414.
8. الحوفي، أحمد محمد، الغزل في العصر الجاهلي، مكتبة نهضة مصر، مصر، ط1، 1950.
9. الخزاعلة، أحمد محمَّد خالد، شعر التَّهاني في العصر العبَّاسي حتَّى نهاية القرن الرَّابع الهجري، جامعة آل البيت، الأردن، د. ط، 1429/ 2008.
10. خليفة، حاجي، ذيل كشف الظنون عن أسامي الكتب والفنون، المطبعة البهية بإسطنبول، المجلد الأول، 1362.
11. الرباعي، عبد القادر، الصُورة الفَنِيَّة في شعر أبي تمام، المؤسسة العربية للنشر والتوزيع، بيروت، 1978.
12. الرهان، سامي، المديح، دار المعارف، ط2، مصر، 1968.
13. الزَرْكلي، خير الدين، ترتيب الأعلام على الأعوام: علّق عليه ورتّبه زهير ظاظا، دار الأرقم، بيروت، المجلد الأول، 1990.
14. زيدان، جرجي، تاريخ آداب اللُّغة العربية، هنداوي، مصر، 2012.
15. الشايب، أحمد، أصول النقد الأدبي، مكتبة النهضة المصرية، ط2، مصر، 1964.
16. صمود، حمادي، التَّفكير البلاغي عند العرب، الجامعة التُّونسيَّة، تونس، د.ط، 1981.
17. ضيف، شوقي، تاريخ الأدب العربي "عصر الدُّول والإمارات – الأندلس"، دار المعارف، مصر، د.ط، 1981.
18. ضيف، شوقي، دراسات في الشِّعر العربي المعاصر، دار المعارف، ط 10، مصر، 2003.
19. عصفور، جابر، الصُورة الفَنِيَّة في التراث النقدي، دار الثقافة، ط1، مصر، 1974.

20.قناوي، عبد العظيم علي، الوصف في الشِّعر العربي، منطبعة مصطفى البابي الحلبي، ط1 مصر، الجزء الأول، 1949.

21.محمد، سراج الدين، المديح في الشِّعر العربي، دار الراتب الجامعة، ط1، بيروت، 2000.

22.الميداني، عبد الرّحمن حسن حبنّكة، البلاغة العربية أسسها وعلومها وفنونها، دار القلم، دمشق. سوريَّة، الدَّار الشَّاميَّة، بيروت، ط1 لبنان، 1994/1416.

23. هلال، محمد غنيمي، دراسات ونماذج في مذاهب الشِّعر ونقده، دار النهضة، ط1، القاهرة، 1970.

24. رامي جميل سالم، الصَّنعة الشِّعرية من منظور النَّقد العربيّ القديم من ابن سلَّام إلى عبد القاهر الجرجاني، مجلَّة اتِّحاد الجامعات العربية للآداب، المجلَّد التَّاسع، العدد:2، عام:2012 .