جامعة محمد خيضر بسكرة
كلية : الآداب واللغات
قسم : الآداب واللغة العربية

# مذكرة ماستر

ميدان : اللغة والأدب العربي
الفرع : الأدب العربي
تخصص : أدب عربي قديم

رقم: ق4/2023م

---

إعداد الطالب:
برباص عبد الرحمان

يوم: 18/06/2024

# التشكيلُ الفَنِيُ في ديوانِ عُلية بنت المَهدي

---

**لجنة المناقشة:**

| | | | |
|---|---|---|---|
| نبيلة تاوريريت | أستاذ | جامعة بسكرة | رئيسا |
| فاطمة دخية | أستاذ | جامعة بسكرة | مشرفا ومقررا |
| ابتسام دهينة | أ. مح أ | جامعة بسكرة | مناقشا |

**السنة الجامعية** : 2023/2022

_ بسم الله الرحمان الرحيم _

{ اِقْرَأْ بِاسْمِ رَبِّكَ الذي خَلَق 1 خَلَقَ
الإنسانَ مِنْ عَلَقٍ 2 اِقْرَأْ وَرَبُّكَ الأكْرَمُ
3 الذي عَلّمَ بِالقَلَمِ 4 عَلّمَ الإنْسانَ
ما لَمْ يَعْلَم }

...سورة العلق...

# _ شكر وعرفان _

أوصانا خير البرية صلى الله عليه وسلم بالشكر، فقال لنا :

{ من لم يشكر الناس لم يشكر الله }

وعملا بما أوصانا به رسولنا الكريم صلى الله عليه وسلم ، وإيفاءً لحق كل من ساعدني ومهّد لي الطريق...

أخص أستاذتي الفاضلة (فاطمة دخية) بجزيل الشكل على كل توجيه ونصيحة .

كما أتقدم بخالص الشكر للجنة المناقشة التي حرصت على تتبع هذا العمل وتقديمه .

دون أن ننسى توجيه الشكر إلى كل قريب وبعيد ممن ساعدني ويسر لي سُبل إنجاز هذا العمل .

# مقدمة :

عند الحديث عن أثر المرأة في الشعر ، لن تسعنا هذه الصفحات القليلة ، ذلك أن أثر المرأة عظيم لا يكاد ينضب ، ولهذا وكما أشرنا في مستخلص هذا العمل ، سنصُبُّ اهتمامنا على عينة من التاريخ ، وهي سيدة من سيدات بني العباس .

عن **عُلية بنت المهدي** نتكلم ، وبالتحديد عن أثرها الفني في الشعر ، وكل ذلك تتبعا لما جاء في عنوان بحثنا **(التشكيل الفني في ديوان عُلية بنت المهدي)** .

وقد حصرنا في هذه المقدمة ثمان نقاط أساسية ، أول تلك النقاط تحدثنا فيها عن سبب اختيارنا للموضوع .

وقد اخترنا هذا الموضوع لسببين ، أولهما أننا لم نجد من الدراسات الأدبية ما اعتنى ب**(التشكيل الفني في شعر عُلية بنت المهدي)** اعتناء خاصا ، أي أننا لم نعثر على دراسة فنية لشعرها ، وكل ما وجدناه من أثرها لم يكن إلا ومضات عن حياتها وعن ما قالته من شعر .

أما السبب الثاني ، فهو رغبتنا في تبين مكامن التشكيل الفني في شعرها ، وتتبع ما يميز شعرها من تصوير وإيقاع وبناء .

ولموضوعنا هذا **أهمية** تتمثل في إظهار دور **عُلية** في عالم الشعر ، وإبراز خصائص شعرها ومميزات التصوير فيه وطبيعة بنائه ، وربما يكون ذلك نافعا في رسم معالم المرأة بشكل عام في الشعر ، وإيضاح أثر الأنثى بين كل الرجال الشعراء

أما عن **مجال** موضوعنا ، فهو محصور في الفترة الممتدة ما بين **(160هـ_210هـ)** ، بحكم أنها الفترة التي عاشت فيها الشاعرة .

وبالنسبة **للحدود المكانية** ، فهي **الدولة العباسية** بشكل عام ، **وبغداد** بشكل خاص بعد أن تيقنا بأنها مدينة الشاعرة .

ولكي نعالج ما حمله موضوعنا من أهداف ، حاولنا أن نصوغ **إشكالية** أساسية ، تحمل السؤال الآتي :

**ما هي طبيعة التشكيل الفني في شعر عُلية بنت المهدي ؟**

وقد تفرعت من هذه الإشكالية ، خمسة تساؤلات هي :

**ما مقدار تأثر الشاعرة بالبيئة العباسية ؟ وكيف انعكس ذلك على أغراضها ؟ وما الذي ميَّزَ شعرها عن سائر الشعراء ؟ وما هي تجليات البيان في قصيدتها ؟ وهل حافظَت على القوالب الإيقاعية والبنائية للشعر القديم ؟**

أما عن المناهج التي أعانتنا في هذا العمل ، فأولها كان :

_**المنهج التاريخي** : و كان المنهج التاريخي ظاهرا في البحث ، حيث تتبعنا ما جاء التاريخ عن **عُلية بنت المهدي** ، وما حمله من أشعارها وما قاله العالم فيها .

_**المنهج الأسلوبي الإحصائي** : أما عن هذا المنهج فقد كان بارزا في صفحات بحثنا بروزا ساطعا ، ذلك أن التحليل الأسلوبي كان وسيلتنا للتغلغل في جماليات شعر **ابنة المهدي** ، **والإحصاء** كان معينا بدوره خاصة في تعداد ما يحمله الإيقاع من أسرار .

إضافة لآليتي **الوصف والتحليل** ، واللتان كانتا حاضرتين في أغلب صفحات البحث .

وبالحديث عن **الدراسات السابقة** ، فإن موضوعنا لم ينل من الدراسات إلا ما كان عاما لا يتحدث إلا عن الشاعرة وحياتها لا غير ، ومن ذلك نذكر :

_**أشعار أولاد الخلفاء** : والذي أورد فيه صاحبه **أبو بكر الصولي** صفحات تتحدث عن حياة **عُلية** بشكل عام ، ولم يتطرق إلى تتبع أشعارها بشكل فني .

_**الأغاني** : وفيه من أخبار **ابنة المهدي** بضع صفحات ، ولم يتطرق **أبو الفرج الأصفهاني** بدوره إلى دراسة فنية في أشعارها .

وننوه إلى أن هناك ثلة من الكتب التي ورد فيها اسم شاعرتنا **عُلية** ، غير أنها لم تحمل إلا بعضا من أخبارها ، والتي كان مصدرها الأساسي كتابَي (**الأغاني وأشعار أولاد الخلفاء** ) ، لهذا يعتبر هذان الكتابان أهم من تكلم عنها .

وقد كان لنا شرف الاستعانة بهذين الكتابين ، بالإضافة لمجموعة من الأسماء التي وجدنا فيها ما يخدمنا ، ك(**شوقي ضيف** في كتابه تاريخ الأدب العربي ، و**أحمد أمين** في مؤلفه هارون الرشيد ، وعمر **فروخ** في تاريخ الأدب العربي...) وغيرها من المنابع التي أفادتنا في هذه الرحلة .

أما عن **خطة هذا العمل** ، فقد ذكرنا في سالف الأسطر ، أن البحث قد جاء في فصلين اثنين ، وسُبق الفصلان بمدخل .

وحمل هذا **المدخل** عنوانا هو الآتي : **لمحات من العصرِ العباسي** ، وفيه تحدثنا عن طبيعة الحياة العباسية بمجالاتها الأربعة (**سياسية ، اجتماعية ، ثقافية ، أدبية** ) ، وذلك لكي نحيط بمناخ موضوعنا ونعلم تضاريس البيئة التي عاشت فيها الشاعرة ، ثم تحدثنا عن **عُلية بنت المهدي** .

وكل ذلك في ثلاثة عناوين هي : (**1**_الحياة السياسية والاجتماعية **2**_ الحياة الثقافية والأدبية **3**_ عن عُلية بنت المهدي)

أما **الفصلُ الأول** ، فقد جاء بعد تمهيد له ، وجاء موسوما : **الأغراض الشعرية والتشكيل على مستوى البناء الموضوعاتي** ، و حاولنا أن نجلب فيه جميع الأغراض الشعرية التي وردت في الديوان على لسان **عُلية** .

ونذكر من تلك الأغراض (المدح والهجاء ، والحنين والرثاء إلى آخر أغراضها ورودا في الديوان وهو الاعتذار) .

ليأتي **الفصل الثاني** بعد تمهيد بسيط ، حاملا لعنوان : **التشكيل الفني في ديوان عُلية بنت المهدي** ، وهنا ركزنا على ثلاث نقاط هي دعائم التشكيل الفني (**1**_ الصورة **2**_ الإيقاع **3**_ بناء القصيدة ) .

وتحدثنا في **الصورة** عن أضرب البيان الثلاث (التشبيه ، والاستعارة ، والكناية) ، ليأتي **الإيقاع** بكلام عن الخصائص الموسيقية في شعر **عُلية** ، أما عن **بناء القصيدة** ففيه صفحات تتحدث عن أجزائها الثلاث (المقدمة ، والموضوع ، الخاتمة) أي تكلمنا عن الأجزاء البنائية لقصيدة الشاعرة .

لتأتي **خاتمة** بحثنا حاملة لجملة من النتائج التي توصلنا إليها من هذه الرحلة .

وبالنسبة **للصعوبات** ، فبفضل الله ، ثم توجيهات الأستاذة الفاضلة **(دخية فاطمة)** ، لم نواجه في رحلتنا هذه صعوبات أو مثبطات ، وإن وقعنا في الزلل فإنه منا ولتواضع خبرتنا ، وإن أصبنا فمن عند الله .

# _ مدخل _

## لمحاتٌ من العَصرِ العَباسي

1-الحياة السياسية و الاجتماعية

2-الحياة الثقافية والأدبية

3-التعريف عُلية بنت المهدي

## تمهيد :

قبل أن نتوغل في صفحات التاريخ ، وجبت الإشارة إلى أن العصر العباسي كسالف العصور ، قد تلقف في ثناياه تقلبات في الحياة بمجالاتها المختلفة ، **سياسية** و**اجتماعية** و**ثقافية** و**أدبية** ، وقد تداخلت تلك المجالات فيما بينها في مواطن عديدة ، وتأثرت بعوامل كثيرة منها الزمان والمكان ، ولعل السِّمة التي تزين بها هذا العصر هي ترحيبه بالعقليات المختلفة وتمازج الثقافات مع غير العرب .

## 1_الحياة السياسية والاجتماعية :

كان العصر العباسي الأول ذا مكانة سياسية مرموقة خاصة في عهد **(هارون الرشيد)** الذي اشتُهر في كتب التاريخ كمنارة أضاءت الحياة في مواضع عِدة وسنرى ذلك رفقة السجلات التي خاضت في هذا الشأن بإذن الله ، مبتدئين بما يراه **أحمد أمين** في كتابه **هارون الرشيد :**

**" كان من حُسن حظّ الرشيد أن لم تطُل خلافة الهادي فمات سريعا ، ومات فجأة فلم يُغيّر البيعة ، وتولى الرشيد مكانه ، وجلس على العرش ونال حظوة عظمى "[1]**

ما يفيدنا في هذا النص هو تلك الحظوة العظمى التي تحدث عنها الكاتب ، وهي برهان واضح على تلك البدايات القوية التي ترعرعت فيها الدولة خاصة في عهد الخليفة **هارون الرشيد**

والذي سنرى أنه قد كان خليفة شديد البأس حسن القرار ،كيف لا وهو الذي استطاع أن يحافظ على ثبات دولة عظيمة كالدولة العباسية .

واستكمالا لما جاء في فضل هارون الرشيد على الدولة نُضيف :

**" لم يعرف الغرب عن الشرق كما عرف عن الرشيد ، وذلك لأسباب كثيرة أولها: شدّة العلاقة التجارية والسياسية بين الرشيد وملوك أوروبا في ذلك العهد "[2]**

نصُنا السابق دليل على متانة العلاقات السياسية والاقتصادية في دولة بني العباس ، ذلك أنها كان تتمسك بروابط مُحكمة ليس فقط فيما بين مُدنها فحسب

بل مع الدول الأجنبية وذلك ما انعكس انعكاسا إيجابيا على النظام السياسي ، حيث أن قوة الدولة السياسية تُقاس بأمرين...

[1] أحمد أمين، هارون الرشيد، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة (مصر)، 2014، الصفحة 16

[2] المرجع نفسه ، الصفحة 16

... هما تماسكها الداخلي ومتانة العلاقات الخارجية وهذا ما شهِدته الدولة خاصة إبان العصر الأول كما أوضح النص.

وحين نتكلم عن المكانة السياسية لهذه الدولة ، فذلك كلامٌ عن تلك القدرة والحنكة في تدبير الأمور والمحافظة على صوابِ القرار والرأي ، والحزم في تنفيذه ، وهذا ما رأيناه في الفترة التي حكم فيها **الرشيد**.

**" وكانت وزارته وزارة تفويض...ولم تكن شؤون الدولة مقسّمة إلى وزارات ، كل وزارة لها اختصاص ، فإن بغداد لم تعرف هذا النظام ، بل كان الوزيرُ وزيرَ كل شيء ; وزير للمال ، ووزيرا للشؤون الاجتماعية ووزيرا للأشغال ، إلى غير ذلك "**[1]

أي أن الدولة قد قامت على نظام من التماسك المتين في النظام الوزاري ، والجدير بالذكر أن هذا التماسك لم يقتصر على الجانب الوزاري فقط بل إنك تلتمسه في كل مكوناتها وركائزها ، ذلك واضح في بقية كلامه حين يقول :

**" كما كان الخليفة كل شيء...وبجانب الوزير والخليفة كان هناك مجلس استشاري...وبجانب كل ذلك كان رجل البريد وديوان الرسائل والشرطة والأمراء..."**[2]

وكلُ ما سبق كان يطوفُ في فلك من النظام والصرامة التامة ، هذا ما جعل من السياسة العباسية سياسة مزدهرة ، فللأمير شؤونه وللوزير مهامه وللدواوين أمورها وللشرطة أمانتها ، كما نفهم من كلام **أحمد أمين** أن دولة **الرشيد** كانت دولة قائمة على مبدأ الانتقاء ، وليس أي انتقاء ، إنما الدقيق منه .

فهو يختار الأنسب للمكان المناسب على أن يشتركوا كلهم في الطاعة التي تُعد كنزا في عالم السياسة .

[1] ينظر ، أحمد أمين ، هارون الرشيد ، المرجع السابق ، الصفحتان 21_22

[2] المرجع نفسه، الصفحتان نفسهما

دون أن ننسى أن بلاط **الرشيد** كان بلاطً يمتاز بالدهاء والحنكة ، وإلا لما لقيت السياسة الداخلية تلك البيئة الخصبة لتنمو فيها نمواً حسنا ، ودليل ذلك ما جاء بالنص السابق في شأن الوزراء ، فنرى أن الوزيرَ وزيرُ كل شيء وإن كان ذا اختصاص فإنه على مكانة عالية من الحكمة تُمكنه من الخوض في مختلف الشؤون .

أما بالنسبة للحياة **الاجتماعية** فإنها حاولت السير على درب شقيقتها **السياسية** وقد أبلت بلاءً يستحق الثناء ، ولعل في الأمر بديهية واستشرافاً فلا ازدهار للجانب السياسي إلا بازدهار المجتمع ، فهو في الأخير من مكونات الدولة الأساسية . والنص الآتي يوضح مدى ازدهارها :

**" وكانت مصاريع الأبواب تُصنع من الخشب بالنقوش وتتألق النوافذ بالزجاج الملون ، وتزخرف الحيطان بالنقوش المستوحاة من الطير والحيوان والأشجار والأزهار، وقد يُذهّب السقف والأبواب والحيطان وتعلق هنا وهناك ستائر الحرير المزركشة..."[1]**

كل ذلك دليل على الاهتمام الواضح للعباسيين بسفاسف الحياة ، وهذا لا ينبع إلا من اطمئنانهم على الخلفية الاجتماعية ، ويستمر **شوقي ضيف** في ذكر ذلك قائلا :

**" وقد تحفر على الحيطان بعض الصور كالعنقاء ، أما أرض الدار فكانت تموج بالبسط الإيرانية والأرمنية ومناضد الأبنوس والتحف الثمينة وتماثيل العقيان والجامات المُذهبة..."[2]**

ذلك ما يهبنا صورة واضحة عن انصراف بني العباس إلى تفاصيلٍ قد لا يهتم بها إلى من أمِن العيش ونال أطيبه .

---

[1] شوقي ضيف ، تاريخ الأدب العربي 3 (العصر العباسي الأول) ، دار المعارف ، الطبعة العاشرة ، القاهرة(مصر) ، الصفحة 45

[2] المرجع نفسه ، الصفحة 45

ثم إننا نجد المجتمع العباسي مجتمعا متنوع المهن والحرف والمواهب ، فمنهم من يلاعب الخشب ومنهم من سامر الزجاج وفيهم من يداعب الفخار والجواهر ، وهذا تأكيد على صفاء العقول من كل ما يزعجها من أمور **(الحرب والخلافات الداخلية والخارجية والفتنة...)**

أما عن الدليل القاطع على مدى ترف دولة **الرشيد** فهو ذلك الرداء الفاخر من الراحة المالية ، وهذا ما انعكس على الفرد ثم المجتمع ليرفع مكانة الحياة الاجتماعية ، والجدير بالذكر أن هذا الترف له عيب واحد كما يرى **شوقي ضيف** وقد نوضحه في النصين الآتيين:

**" وكان الخلفاء والوزراء والولاة والقواد يُغدقون على العلماء والأطباء والشعراء والمغنين...وكان الرشيد بحرا فياضا بما ينهل على العلماء والفقهاء من أمثال قاضيه أبي يوسف والأصمعي والكسائي..."[1]**

ذلك السخاء من طرف الملوك ، كان سلاحا ذا حدين ، الحد الإيجابي هو أن العلماء وذوي المنافع سيتوافدون في طلب العلم والنفع به بعد أن وجدوا ترحيبا طيبا ، والحد السلبي يتوضح في بقية الكلام :

**" وكان لهذه السيول التي تسيل إلى حجور العلماء والأطباء والمترجمين والشعراء والمغنين أثرها الواسع في نهضة العلوم والآداب والفنون فقد كُفي أصحابها مؤنة العيش[2]"**

أما عن النقطة التي أراد **شوقي ضيف** إيضاحها فهي متجسدة في انحصار هذا الترف على البلاط وما حوله ، ولا نقصد هنا الوزير أو الأمير أو من هم أطراف أساسية من البلاط بل نعني بذلك كل ما يُحيط به من شعراء ومغنين وأدباء ، والعيب الذي يشير إليه

[1] ينظر ، شوقي ضيف ، العصر العباسي الأول ، المرجع السابق ، الصفحتان 46_47

[2] المرجع نفسه ، الصفحتان نفسهما

أديبنا هو أن هذا الترف قد تناسى من هم دون ذلك من مقام وحديثنا هنا عن **(طبقة الشعب)** .

انطلاقا مما سبق نستطيع الإفصاح بأن الحياة الاجتماعية لم تكن بتلك المثالية التي تزعمها إبان العهد العباسي الأول ، و بعبارة أدق نقول إن الحياة الاجتماعية لم تكن مثالية من منظور **(العامة)** ، وكأننا نلتمس بضع لمحات من **(الطبقية)** وإن لم تكن غاية فهي ظاهرة للأسف .

## 2_الحياة الثقافية والأدبية:

قبل أن نتكلم عن هاتين الحياتين ، وجبَ علينا الإشارة إلى تلك الرابطة التي بين هذه الشُعب الأربعة **(السياسة و المجتمع والثقافة والأدب)** ، تلك الرابطة التي لا تنفكُّ إلا بتفكك البنية التحتية للمجتمعات **(الدولة)**

ودولتنا العباسية هنا قامت على شأن وافر من الروابط القوية التي سمحت للسياسة بأن تقوى وللمجتمع بأن يتماسك بشكل ما رغم بعض الثغرات التي مسّته ، ولعلنا نلقي نظرة على الحياتين الثقافية و الأدبية ، انطلاقا بما يراه **عبد المنعم خفاجي :**

**" في العصر العباسي الأول (132-334هـ) ازدهرت الحياة العقلية ازدهارا كبيرا ، وتلاقت في الحواضر الإسلامية شتى الثقافات التي تمثلُ حضارات الأمم العريقة في أثرها ، في العلم والثقافة...كانت الدولة مزجا من شعوب كثيرة ، وكانت عقلية هذا الشعب الجديد يتجلى عليها أثر الثقافات..."**[1]

أي أن الثقافة العباسية قد كانت نتاج تمازج بين مختلف الثقافات ، وذلك حاصلُ أن العقل العباسي قد عايش تراث الشعوب الأخرى فحافظ على ما ينفعه منها وهجَر ما ضرّه من المظاهر والعادات .

ومنه فإننا قد نجد ملامح من حضارة بني أمية أو قد نلمح بضع آثار من تصرفات الشعوب الأخرى خاصة الفرس كما أشار **(خفاجي)** في **(الحياة الأدبية في العصر العباسي)** ، أو حتى بعضا من آثار ما سبق من عصور كالعصر الجاهلي وما يحمله من ثقافة مثلا .

وعلى هذا السياق ، قد نستعير من عالم الأدب المقارن مصطلحاً يُعيننا في فهم ما يحدث للثقافة العباسية ، وهذا المصطلح مكون من ثنائية هي **(التأثير والتأثر)** ، ثنائية لا

[1] عبد المنعم خفاجي ، الحياة الأدبية في العصر العباسي ، دار العهد الجديد للطباعة ، القاهرة ، الطبعة الأولى 1954، الصفحة 25

يسعنا سوى القول بأنها الوصف الدقيق لما عايشه العصر العباسي الأول الذي كان مسرحا لتضارب مختلف الثقافات ، والجدير بالذكر هو أن دولة بني العباس قد كانت مثالا صريحا على مدى عمق تلك الثنائية على مختلف مجالات الحياة وليس فقط الأدبية بحكم أنها أشهر نموذجٍ للتأثير والتأثر، وفي ذلك نأخذ مجددا من نظرة **(خفاجي)** الذي يقول :

**" كان النفوذ للفرس ، وانتشرت ثقافتهم انتشارا كبيرا على يد الوزراء وكتابهم الفارسيين...ودخلت الثقافة اليونانية في هذا العصر على الفكر الإسلامي بامتزاج الجنسين وتشجيع الخلفاء لترجمة الكتب "[1]**

هذا ما ذكرناه سالفا ، امتزاج الثقافات الذي كان عاملا أساسيا في تميز العصر العباسي على غيره من العصور ، ويضيف **خفاجي** قائلا :

**" وقد تُرجمت الكتب من اليونانية والرومانية والفهلوية والفارسية والسريالية ، وأُنشئت مدرسة لتخريج المترجمين " [2]**

لعلنا نلتمس في كلام **عبد المنعم** ما لم نصادفه في سابقه ، وهو حديث الكاتب عن العامل الأساسي لظاهرة تمازج الثقافات **(التأثير والتأثر)** ألا وهو **(الترجمة)** التي كانت تعتبر الوسيلة الأبرز والأقوى في التوغل بين طيات الشعوب وأيامهم وثقافات أهاليهم المختلفة

وذلك لغاية سامية أساسية هي العلم والتعلم ، والاستقاء من عبير مختلف الشعوب ، دون أن ننكر وجود غايات أخرى (سياسية أو عسكرية...) .

أما عن **(الحياة الأدبية)** ، فقد وجب الإشارة إلى ارتباطها الشديد بشقيقتها **(الثقافية)** ، ربما لأنهما تنبعان من منبع واحد هو **العقل** ، وهدف متشابه هو السعي وراء العلوم والمعارف ونقل ما حُمِّد من أيام وثقافات الدول المختلفة .

[1] يُنظر ، عبد المنعم خفاجي ، الحياة الأدبية في العصر العباسي ، المرجع السابق ، الصفحتان 25_26

[2] المرجع نفسه ، الصفحتان نفسهما

وهذا ما جعلهما على صِلة وثيقة ببعضهما ، صِلة تتمثل في التوازي بين الثقافة والأدب وهذا ما يراه **عبد المنعم خفاجي** في كتابه **(الآداب العربية في العصر العباسي الأول)** حين يقول :

**" كان للعباسيين شغف كبير بالعلوم والآداب وولع كبير بالمعارف والثقافات ، إذ تنوعت حضارتهم واتسع عمرانهم وامتد سلطانهم...حتى شملت كثيرا من الأمم العريقة في العلم ، وكانت هذه الأمم ذات علوم وآداب ومعارف..."**[1]

وهذه نقطة حميدة في سجل بني العباس ، أن سعوا إلى المعرفة بكل ما لديهم من استطاعة ، حتى إنك قد تجد فيهم طبائع مترسخة من ثقافات الشعوب الأجنبية ، ويوضح **خفاجي** ذلك قائلا :

**" فلليونان حِكمتها وفلسفتها وطِبّها ، وللكلدانيين شهرتهم في الطبّ والنجوم ، وللهنود ثقافة في الطبّ والحساب والآداب ، وللسريالييين ثقافة في الطبّ والفلك ورصد الكواكب ، وللفرس علوم جاءتهم من الصين..."**[2]

هذا ما قصدناه بالتوازي بين الثقافة والأدب ، والنص أعلاه يوضح كيف أنهما ينطلقان من بوتقة واحدة ، هي الرغبة في اكتشاف معارف الكون ، والنص يوضح بأن ذلك لا يتم إلا بالترحل بين أسطر الثقافات وطيات التراث ، والبحث عن كل ما ينفع من أساليب وطرق العيش .

وقد نصوغ الأمر بطريقة أبسط تتجسد في مصطلحي **(الغاية والوسيلة)** ، حيث أن البحث في ثقافة شعب ما هي ببساطة **وسيلة** لنقل كل مكامن الجمال ومواطن الفائدة من

[1] يُنظر ، محمد عبد المنعم خفاجي ، الآداب العربية في العصر العباسي الأول ، دار الجيل بيروت ، الطبعة الأولى 1992 ، الصفحة 58

[2] المرجع نفسه ، الصفحة نفسها

ذلك الشعب ، ومن هذه الجماليات **(الأدب)** الذي أصبح **غاية** ، ومن الأهداف التي أردناها من كلام **خفاجي** هي إيضاح مدى تقبل الدولة العباسية لتتبع الآداب والعلوم .

لذلك فإن النصين السابقين حُجّة على رغبة الخلفاء بإثراء خزائن الثقافة والآداب والعلوم ، ذلك واضح في سعيهم إلى مختلف بقاع الأرض لاستقاء تلك الكنوز

وربما يسعنا القول أنه كما امتزجت الثقافات بالعصر العباسي الأول ، فإنه قد شهد ميدانا يحفل بمختلف الآداب والعلوم ، فها هم يأخذون الطب والحساب وعلم الفلك من هنا وهناك كما ورد في النص .

**" فلما ولي الرشيد الخلافة كانت الثقافة مزدهرة ، والعلوم منتشرة ، والأذهان متفتحة لقيمة العلم والترجمة ، فأخذ يعمل على تقوية النهضة العلمية...فقرّب إليه العماء...واتخذ أطباء..."**[1]

وقد أمل بذلك الخليفة أن تكون دولته على قدر وافر من المعارف ، ذلك أن المعرفة قوة لا تموت ولا تنضب ، والوسيلة في تلقُف مكامن المعرفة كانت الترجمة :

**" وقد تُرجمت في عهده كتب كثيرة في الطب والنجوم والكيمياء والنبات والحيوان والخيل والفلسفة والأخلاق...وأنشأ دار الحكمة التي كانت تحتوي نفائس الكتب من مختلف اللغات "**[2]

نرى مما سبق أن الأسبقية في طفرة الترجمة والسعي وراء المعرفة بشكل صريح قد كانت **للرشيد** ، وذلك ظاهر في أن فترة حكمه من أكثر الفترات زخورا بمظاهر العلم والمعرفة من عديد بلدان ذاك الزمان كما أوضح **خفاجي**.

[1] ينظر ، خفاجي ، الآداب العربية في العصر العباسي الأول ، المرجع السابق ، الصفحة 59

[2] المرجع نفسه ، الصفحة نفسها

## 3_ التعريف بعُلية بنت المهدي :

أشرنا فيما سبق إلى أن العصر العباسي الأول كان عصرا نموذجيا مقارنة بأشقائه من العصور السالفة ، ذلك أن الدولة قد شهدت فيه حياة طبيعية تتسم بالازدهار الشديد وتتخللها بعض النواقص بطبيعة الحال ، خاصة إبان حكم **الرشيد** .

وقد اخترنا هذا الخليفة لسببين أساسين أولهما أن عهده قد مثّل وبشكل واضح الحياة التي استطاعت الدولة العباسية الوصول إليها فكان بذلك مرآة تعكس لنا سطور تاريخ الدولة في عصر جميل من عصورها .

والسبب الثاني هو أنه من أكثر الشخصيات اقترابا من **(عُلية بنت المهدي)** ، بحكم أنه أخوها ، أما عما جاء في ذِكرها فهي :

**" عُلية بنت محمد بن أبي جعفر المنصور الملقب بالمهدي ، وهو خليفة ابن خليفة ، وأخوها الرشيد خليفة ، وابناه الأمين والمأمون خليفتان . إذاً ، هي من أسرة جُلّ أفرادها ممن تولّوا الخلافة والقيادة...أمها أم ولد وهي مغنية يقال لها مكنونة ، ولدت سنة ستين ومائة للهجرة وقيل ببغداد ، وتوفيت سنة مائتين وعشرة للهجرة..."**[1]

نرى أن حياتها كانت مُحاطة بمناخ الخلفاء وذوي الشأن ، ولا شك أننا سنرى لذلك تأثيرا على حياتها الاجتماعية والفكرية وحتى الأدبية ، فليست حياة ابنة الملوك كحياة ابنة العامة ...

فالأولى رضعت الرخاء والترف فكانت مدللة وأميرة ، والثانية رضعت البساطة وفنون التعايش التي فرضها عليها الحال فكانت عاملة وفقيرة ، ولا نودُّ بكلامنا هذا أن نفضّل أيا من الطرفين إنما هو إيضاح لاحتمالية تأثير العيش المترف على الناس .

[1] رحاب عكاوي ، ديوان عُلية بنت المهدي ، دار الفكر العربي بيروت (لبنان) ، الطبعة الأولى (2004) ، الصفحتان 8 _ 9

وقد نصادف ذلك فيما نجد من أيام **ابنة المهدي** مع خليفة ذاك الزمان وصاحبِ أمرهم **(الرشيد)** ، وقد تكلمت **رحاب عكاوي** بوضوح عن مكانتها عند الخليفة حين قالت في الديوان :

**" كان الرشيد يُعظمها ويجلسها معه على سريره ، وكانت تأبى ذلك وتوفيه حقّه..."**[1]

وهذا برهان صريح على تعظيم **الرشيد** لها ، فأي عظمة أكبر من أن يتسامر الأخ مع أخته مع تناسيهما للألقاب التي بينهما ، وذلك ما جعل بينهما مواقفا كثيرة تُبين عن المودة بينهما كالموقف الآتي :

**" قال مسرور الخادم أنه قد انصرف الجلساء من عند الرشيد فقال : قد تشوقتُ إلى عُلية فامض فجئني بها وقل لها بحياتي عليك إلا طيّبتِ عيشي بحضورك ، فجاءت ،**

**فأومأ إليها أن تجلس على السرير معه فأبت وحلفت ثم ثنت طرف بساطٍ طويل وجلست على ظهره فقال لها : لم فعلتِ ذلك يا حياتي ؟ وكان كثيرا ما يدعوها بذلك "**[2]

اخترنا هذا الشاهد كي نوضح أمرين اثنين ، الأول أن للخليفة حُباً لأخته ودليل ذلك هو اشتياقه لها رغم كل الجواري والمغنيات والجلساء الذين قد يُنسونه رابطته بها ، ثم نجد أمر مناداته لها ب**(حياتي)** ،

وهو الخليفة الشديد الحازم الذي تهابه الملوك وتخشاه الحصون ، أما الأمر الثاني فهو أن لدى **عُلية** تقديرا واحتراما للخليفة قبل أن يكون حبا لأخيها وهذا من باب الاحترام الشديد والمهابة .

كما قد ذكر **الصولي** في **(أشعار أولاد الخلفاء)** بضع مواقف مع أبناء أخيها **الأمين** و **المأمون** ، وسنتجنب الحديث عن تلك المواقف تفاديا للإسهاب والابتعاد عن موضوعنا ،

[1] ينظر ، رحاب عكاوي ، ديوان عُلية بنت المهدي ، المصدر السابق ، الصفحة 17
[2] المصدر نفسه الصفحة نفسها

فلا يهمنا من كل ذلك إلا أن نفهم أن **لعُلية** صلة وثيقة بأبرز شخصيات تلك الفترة بحكم أنهم أهلها ، وسنرى ما أورده عنها في قادم الكلام...

أشرنا في سالف حديثنا إلى نسبها ومولدها ، ثم حاولنا أن نوضح مدى اقترابها من الخليفة العباسي وكيف أنها عاشت في بيئة فاخرة ، ولعلنا الآن نصوغ أبرز الصفات التي كانت بها ، في ذلك سنُعدد ما جاء عن **الصولي** في ذِكره عنها حيث قال :

**" وإنما ذكرتُ عُلية هاهنا لأني لا أعرف لخلفاء بني العباس بنتا مثلها ، فلما كانت منفردة ذكرتُ أمرها مع أولاد الخلفاء ، على أن لها شعرا حسنا وصنعة في الغناء كثيرة "**[1]

كلام **الصولي** هنا برهان أنها من أبرز نساء بني العباس ، بل أبرز من ذلك فقد ذكرها مع أبناء الخلفاء تحت قسم خاص بها ، يتكلم فيه عن صفاتها وأيامها مع أهلها من الخلفاء ، هذا وقد أوضح في نصّه هذا إعجابه بها من بين بنات بني العباس فأفردها واستحسن شعرها .

**" وكانت عُلية من أكمل النساء عقلا ، وأحسنهن دينا وصيانة ونزاهة ، وكانت أكثر أيام طهرها مشغولة بالصلاة ، ودرس القرآن ، ولزوم المحراب ، فإذا لم تصلِ اشتغلت بلهوها** [2]"

كل ذلك واضح في طريقة تقديمه لهذه السيدة الموقرة ، حيث ذكرها بجميل الأوصاف فقال عن كمال عقلها ، ونبَّه عن حُسن تدينها... في صيانتها ونزاهتها وإقامة صلاتها والسعي وراء تعلم كتاب الله ، دون أن نُهمل أنه أورد لها من اللهو صفحات عدة في قسم

[1] أبو بكر محمد بن يحي الصولي ، أشعار أولاد الخلفاء ، مطبعة الصاوي ، مصر ، الطبعة الأولى 1936 ، الصفحة 55
[2] المصدر نفسه ، الصفحة نفسها

**(أشعار أولاد الخلفاء)** من كتابه **(الأوراق)** مشيرا إلى أنه قد كان شطرا بارزا من حياتها بعد أن أثبت ذلك تعدد المواقف ، وسنرى ذلك في قادم الكلام .

كانت **لعُلية** مكانة مرموقة بين طيات التاريخ ، ذلك أنها سلبت اهتمام ثلة من نخبة الأدب أمثال **(الأصفهاني و الصولي...)** ، كيف لا وقد تجمّلت برزمة من أجمل الصفات الراقية التي تتمناها كثير من النساء .

ويكفيها من رفعة المقام أنها أميرة بني العباس ، وأخت أشهر خليفة لهذا العصر ، ألا وهو **الرشيد** .

وعلى ذكر الصفات نورد من بعض ما جاء في كتاب **(الأغاني )** :

**" أخبرني عمي ، قال : حدثني علي بن محمد النوفلي عن عمه ، قال : كانت عُلية بنت المهدي من أحسن الناس وأظرفهم ، تقول الشعر الجيد وتصوغ فيه الألحان الحسنة "**[1]

من مقتطفنا هذا نرى أن **لعُلية** تأثيرا طيبا وصيتا لا يستهان بأثره ، من ذلك كثرة محاسنها في مختلف المؤلفات كما أوضحنا لحد الآن ، ولا ينكر التاريخ بعض عيوبها حين يقول :

**" وكان بها عيب ، كان في جبينها فضل سعة حتى تسمج ، فاتخذت العصائب المكللّة بالجواهر لتستر بها جبينها ، وأحدثت والله شيئا ما رأيت فيما ابتدعته النساء وأحدثته أحسن منه "**[2]

ولو سرحنا في النص قليلا سنجد أن من أوصافها الحُسن ، والظرافة ، وقول جيد الشعر مع الإمتاع في تلحينه ، وهذا لا ينوب إلا عن قدرة شعرية محترمة ، ثم إن من أوصافها

[1] أبو الفرج الأصفهاني ، الأغاني الجزء العاشر ، دار الكتب المصرية ، القاهرة ، الطبعة الأول ، 1938 ، الصفحة 162
[2] المصدر نفسه ، الصفحة نفسها

الشكلية عُرض الجبهة التي استوجب عليها العصائب ، وبالنسبة للوصف الدقيق لشكلها فإنه لم يرد إلا لمحات منه في **(الأغاني)** الذي قد نعتبره المنبع الأساسي لأهم لمحات حياتها .

أما عن سرّ شهرتها دون سائر النساء ، فهو ما اشتُهر عنها من الشعر والتغنّي ، ولعلنا نشير إلى أن الفضل الأكبر في صنع مكانتها بين النساء في التاريخ هو للغناء وقد أشار **(الأصفهاني)** إلى ذلك قائلا :

**" أخبرني محمد بن يحي قال : حدثني عون بن محمد الكندي قال : سمعتُ عبدالله بن العباس بن الفضل بن الربيق يقول : ما اجتمع في الإسلام أخٌ وأختٌ أحسنُ غناءً من ابراهيم بن المهدي وأخته عُلية ، وكانت تُقدّم عليه "[1]**

كانت عذبة الصوت بشكل بديع ، وقد جاء ذكر ذلك عند **الأصفهاني** و **الصولي** بعد أن أوردا أكثر من خمسة وعشرين صفحة تتزين بكثير من الشعر المغنى ، سواء من شعرها أو شعر غيرها ، والجدير بالذكر أن أغلب هذه الأغاني قد كانت في أهلها ، فنجدها مثلا تمدح **الرشيد** في أبيات عدة منها ما كان في الموقف الآتي :

**" زار الرشيد عُلية فقال لها : بالله يا أختي غنني ، فقالت والله لأعملن فيك شعرا ، وأعمل فيه لحنا ، فقالت من وقتها :**

**تفديك أختُكَ قد حَييتُ بنعمةٍ لسنا نَعُدُّ لها الزمان عديلاَ**
**إلا الخلودَ وذاك قربَكَ سيدي لا زال قربُك والبقاء طويلاَ**
**وحمِدتُ ربّي في إجابتي دعوتي ورأيتُ حَمدي عند ذاك قليلاَ "[2]**

تشير الأبيات إلى تلذذ الخليفة بصوت أخته رغم الجواري والمغنين ، وتشير أيضا إلى مكانة الخليفة عندها ومقدار حبها له ، وبما أننا تيقنا بأن الشاعر مرآة لبيئته ، فلابد لنا أن نرى تأثير رابطة الأخوة هذه في شعرها .

[1] ، الأصفهاني ، الأغاني ، المصدر السابق ، الصفحة 163
[2] رحاب عكاوي ، ديوان عُلية ، الصفحة 18

وكخلاصة لمدخلنا ، يكفي أن نشير إلى أن العصر العباسي ، قد تلقف في أيامه الكثير من تقلبات الحياة ، فكان عصرا مزدهرا تارة ، وعصرا متقلبا تارة أخرى

فعرفنا أنه كان قويا سياسيا لا يعيب سياسته عيب ، ومترفا اجتماعيا وإن كانت فيه بعض ملامح الطبقية ، أما ثقافيا وأدبيا فإن الدولة العباسية دولة محبة للعلم وراغبة فيه .

وعن **علية ابنة المهدي** ، نستذكر من أخبارها رغد العيش الذي عاشت فيه ، ومكانتها بين أهلها ، والدلال الذي أغدقها به **الرشيد** ، دون أن ننسى عذوبة صوتها ، وكثرة غنائها ، وأيام لهوِها ومقدرتها على الشِعر كما رأينا .

# _ الفصل الأول _

## الأغراضُ الشّعريةُ والتشكيلُ على مُستوى البِناءِ الموضوعاتي

أ_ المدح هـ_ الخمريات

ب_ الهجاء و_ الحنين

ج_ الغزل ز_العتاب

د_الوصف ح_الاعتذار

**تمهيد :**

كانت حياة **علية بنت المهدي** ، حياتا مترفة لا يشوبها أي نوع من أنواع العناء والفقر والشقاء ، بل إنها كانت سيدة عصرها ، وذاك ما سمح لها أن تلتفت للشعر بنفسية هانئة ، نفسية سمحت لها بالنظم في مختلف الأغراض ، وربما عكست أغراضها تلك البيئة التي كبرت فيها الشاعرة وسنرى في هذا الفصل ما أمكن من نماذج شعرية لهذه السيدة .

## ❖ الأغراض الشعرية في العصر العباسي :

بعد أن أخذنا لمحة عن طبيعة الحياة في العصر العباسي ، وبعد أن ألقينا نظرة على أهم محطات حياة **عُلية بنت المهدي** ، سنحاول في هذه المرحلة أن نسلط الضوء على طبيعة الشعر في هذا العصر ، وذلك بتتبع الأغراض الشعرية التي حاولت **سيدتنا** النظم فيها .

أما قبل ذلك ، فقد حق التنويه بأن العصر العباسي كغيره من العصور ، قد شهد ثلة من هذه الأغراض ، فنجد **المدح والهجاء و الرثاء والغزل وشعر الزهد والتصوف وشعر الوصف** إلى **الشعر التعليمي** وحتى **شعر الهزل** إلى غيرها من الموضوعات التي كانت سارية على ألسن الشعراء منذ انبعاث هذا الفن .

ولم يبخل علينا بنو العباس ، بتزكية الموضوعات التي أخذوها من أسلافهم الشعراء فقد حاولوا تثمينها واستمرار الإبداع فيها ، ونجد ذلك في قول المؤرخ **شوقي ضيف** في **تاريخ الأدب** :

**" ظل العباسيون ينظمون في الموضوعات القديمة من المديح وغير المديح مما كان ينظم فيه الجاهليون ، والإسلاميون ، وبذلك أبقوا للشعر العربي على شخصيته الموروثة ، وقد مضوا يدعمونها دعما بما لاءموا بينها وبين حياتهم العقلية الخصبة وأذواقهم المتحضرة المرهفة "[1]**

جوهر نصنا هذا هو إشارته إلى تمسك العصر العباسي بنكهة الشعر القديم ، فلم يحاولوا أن يهجروه وإن كانت لهم لمسات من التجديد فإنها لم تمسس ببنيته وأساساته .

بل إنك قد تجد في دفاترهم ورفوف مكاتبهم ما يتغنى بأطياف الشعر القديم ، ونعلم الآن أن أول أبناء الشعر هو غرض المدح .

[1] شوقي ضيف ، العصر العباسي الأول ، الصفحة 159

انطلاقا من رؤية **شوقي ضيف** لمناخ الشعر العباسي ، نجد أن هذا العصر قد كان يحمل تقديرا كبيرا لما سبقه من أزمنة الشعر ، ذلك ظاهر في مراعاة شعرائه لما كان في تلك العصور من أغراض ومحاولاتهم في تلقفها بين أبياتهم الغالية .

وبما أن لفظة **الأغراض** قد تكررت في حديثنا هذا ، سنحاول أن نجلب أشهرها إلى ضوء الدراسة كي نرى مدى احترام هذا العصر لها ، ولعلنا نبتدئ بأشهرها وأكثرها انتشارا وهو :

**أ) المدح :**

**لغة : " المدح نقيض الهجاء ، وهو حسن الثناء ، يقال : مدحتُه ، مِدحة واحدة ، ومدَحه ، يمدحه مدحا ومدحة ، هذا قول بعضهم ، والصحيح أن المدح المصدر ، والمدحة الاسم ، والجمع مِدحٌ ، وهو المديح والجمع المدائح والأماديح "[1]**

هذا ما جاء في مفهوم المدح اللغوي ، أما عن المفهوم الاصطلاحي فإن المدح كما جاء في **المعجم الأدبي :**

**اصطلاحا : " تِعدادٌ لجميل المزايا ، ووصفٌ للشمائل الكريمة ، وإظهار للتقدير العظيم الذي يكنه الشاعر لمن توافرت فيهم تلك المزايا "[2]**

من النصين السابقين ، يتوضح ذلك المعنى المبسط للمدح ، وهو أنه غرض شعري قائم على استذكار ما حُمد من خصال وشمائل ، وذلك بتجاهل أو إنكار ما قُبح من تلك الصفات في الممدوح .

[1] ابن منظور جمال الدين أبو الفضل محمد بن مكرم ، لسان العرب ، دار المعارف ط1 ، القاهرة ، تحقيق عبد الله علي الكبير وآخرون ، مادة مدح ، الصفحة 4182

[2] جبور عبد النور ، المعجم الأدبي ، دار العلم للملايين ، بيروت ، الطبعة الثانية (1989) ، الصفحة 254

ذلك التعريف السابق صالح لرسم صورة عن المدح ، صورة لم تتغير رغم تعاقب مختلف الشعراء على مر العصور ، ربما لأن هذا الغرض قد كان ببساطة قائما على جوهر واحد أساسي هو **تعداد جميل المزايا** كما يرى **جبور** .

ولذلك قد لا نجد اختلافا صارخا بين الجاهلية وصدر الإسلام وعصر بني أمية أو العصر العباسي ، إنما هو اختلاف طفيف لا يمس الجوهر الذي ذُكر سابقا ، فمثلا نجد أن الإسلام قد حاول ضبط الشعراء وكبحهم عن المبالغة في مدائحهم ، لكنه لم يحاول المساس به كغرض قائم .

يوضح النص الآتي **لشوقي ضيف** لمحة عن طبيعة المدح البارزة في البيئة العباسية :

**" وإذا مضينا نتعقب من كانوا يمدحون الخلفاء العباسيين لهذا العصر وجدناهم أكثر من أن يُحصوا ويستقصوا ، وإنما يهمنا منهم من كانوا يقفون مدافعين عن الخلافة مناضلين عنهم خصومهم من الشيعة العلويين "[1]**

أردنا بهذا النص أن نشير إلى ذلك الدافع الأسبق لِاستمرار غرض المدح في العصر العباسي بقوة ، ألا وهي **السياسة** ، والتي كانت القوقعة التي حامت حولها أغلب مدائح الشعراء

ولا ننكر بذلك وجود دافع عظيم آخر وهو **التكسب** ، غير أن السياسة كان البيئة المثلى لترعرع هذا الغرض .

هذا عائد إلى مناخ الدولة العباسية في عصرها الأول ، حيث أشار **ضيف** إلى تضارب الأحزاب فيما بينها في صراع عقائدي سياسي

فهناك العباسيون وسعيهم للخلافة والعلويون ومحاولاتهم لانتزاعها منهم ، وهذا ما حرض الشعراء على تلك المدائح .

[1] شوقي ضيف ، العصر العباسي الأول ، الصفحة 292

أما في الحديث عن **ابنة المهدي** فقد سبق لنا بالفعل أن أوردنا بعضا من أثرها في المدح ، حين قالت في **الرشيد** :

**" تفديكَ أختُك قد حَييتُ بنعمةٍ لسنا نعدُّ لها الزمان عديلاْ**

**إلا الخلودَ وذاك قربُكَ سيدي لا زال قربُك والبقاءُ طويلاْ**

**وحمدتُ ربّي في إجابة دعوتي ورأيتُ حَمدي عند ذاك قليلاْ "[1]**

وقد أشرنا في ذكر سابق ، أن مكانة شاعرتنا قد كانت قريبة جدا بخليفة بني العباس **هارون الرشيد** ، إلا أن مدحها في هذه الأبيات قد تجاوز تلك الرسميات

فها هي تبتدئ معلنة أن ما بينهما قائم على الأخُوة والفداء قبل كل شيء ، ثم ها هي تستحسن قُربه وتحبذ الإطالة فيه ، وتحمد الله على كل ذلك .

على أنه أخوها وعلى أنه فخرها وعلى قربها منه وعلى حبها له ومكانتها عنده ، بل تراها تخبر العالم كله بذلك .

وفي حديث آخر تقول أخت الخليفة فيه :

**" قُلْ للإمامِ بن الإما مِ مقالَ ذي النصحِ المُصيبِ**

**لولا قدومكَ ما انجلى عنّا الجليلُ منَ الخطوبِ "[2]**

وفي قولها هذا تصريح بجليل نسب أخيها ، فهو إمام للمسلمين ووالده إمام أيضا ، ونجدها تخبر العالم بأن **للرشيد** فضلا على بني العباس بعد أن انجلى عنهم كل خطبٍ منذ بروزه كخليفة ، وكأنها تمدح عدل قراره وحُسن خلافته .

[1] رحاب عكاوي ، ديوان عُلية ، الصفحة 18
[2] المصدر نفسه ، الصفحة 45

ولم تكتف **ابنة المهدي** ، بمدح **الرشيد** وحده ، بل كان في مدائحها نصيب لابنيه **الأمين والمأمون** ، ويذكر الديوان موقفا من المواقف التي استدعت ذلك ، وهو حزن **عُلية** على موت **الرشيد** ، حيث أنها تركت الغناء حتى عادت إليه بعد إلحاح من **الأمين** ، فقالت في الأخير :

**" يا ابن الخَلائِقِ والجَحاجِحةِ العُلى والأكرمينَ مناسِباً وأصُولاْ**

**والأعظمِينَ إذا العِظامُ تنافَسوا بالمكرُماتِ وحَصّلوا تَحْصيلاْ**

**والقائِدين إلى العزِيزِ بأرضِه حتى يُذِلَّ عساكراً وخيولاْ "[1]**

نرى في هذه الأبيات تلك السمات التي لطالما تكررت في قصيدة المدح ، من وصف شجاعة الممدوح وإيضاح عظمة كرمه إلى استحسان نسبه ، وقد امتلأت أبيات **عُلية** بهذه السمات ، وهذا يوضح كيف أن شاعرتنا قد حاولت بكل ما تملك أن تظهر مكانة الممدوح عندها .

و الجميل في جميع ما سبق من مدائح ، أنها قد كانت نموذجا ممتازا في تمثيلها لخصائص قصيدة المدح العباسية ، من مغالاةٍ **وتوليدٍ** للصور الشعرية ، و **المزج** بين المدح والملاحم من كثرة تمجيد الممدوح **ووصفه** بما **يفوق الواقع** .

ولا فرق بين مدح أغلب شعراء بني العباس وبين مدح **عُلية** إلا **بصدقها** في **عاطفتها** تجاه الممدوح ، وقد تكون السمة التي تتبختر بها هذه السيدة في هذا الغرض على حساب كثير من شعراء السياسة والتكسب ، الذين ينظمون أبياتهم إما لخوف من عقاب أو لطمع في عطيـــــــــــــات الخلفـــــــــــــاء والأمـــــــــــــراء .

[1] رحاب عكاوي ، ديوان عُلية ، المصدر السابق ، الصفحتان 83 و84

**ب) الهجاء :**

من الأغراض التي تفنن فيها بنو العباس وأولوها اهتمامهم ، والدافع الأول في ذلك هو بطبيعة الحال **عالم السياسة**

والتي كانت بيئة لنضوج هذا الموضوع أيضا ككثير من أمثاله ، وكالعادة...سنحاول أن نحيط بهذا الغرض كما فعلنا مع سابقيه ، ولعلنا نبتدئ بتعريف الهجاء اللغوي والاصطلاحي :

**لغة : " المهاجاة بين شاعرين : يتهاجيان . ابن سيده : وهاجيتُه هجوتُه وهجاني ، وهم يتهاجون ، يهجوا بعضهم بغضا ، وبينهم أهجوة وأهجية ومهاجاة يتهاجون بها ، والمرأة تهجو زوجها أي تذم صحبته "[1]**

وفي المفهوم الاصطلاحي للهجاء نأخذ التعريف المبسط الذي أورده **محمد حسين** في **الهجاء والهجاءون** حيث قال :

**اصطلاحا : " اصطلح الناس منذ القدم على أن الهجاء فن الشتم والسباب ، وهو نقيض المدح كما كان يقول قدامة "[2]**

من التعريفين السابقين ، نستخلص وبشكل بسيط أن الهجاء ضربٌ من أضرب الشعر القائم على تعداد العيوب وذم النواقص في الناس ، وغالبا ما تكون تلك العيوب مصدر إحراج وقلق ، وهذا ما يتكئ عليه الهجاءون في شعرهم

حيث يركزون على نقاط الضعف لدى الشخص فيحاولون إخراجها للعلن بغية الإنقاص من قيمته وإذلاله ، ولهذا تجد تلك النظرة المتشائمة عن هذا الغرض بين الناس ، فلا أحد يحبذ أن يقع عليه .

[1] ابن منظور ، لسان العرب ، مادة هجا ، الصفحة 4653
[2] محمد حسين ، الهجاء والهجاءون في الجاهلية ، مكتبة الآداب ، الإسكندرية/مصر ، طبعة (1947) ، الصفحة 9

غير أن للشعراء أمرا آخر في هذا ، فقد تجدهم في تنافس ، من أسباب ذلك أن للهجاء انعكاسا على الشاعر بالشجاعة وقدرته على الإفصاح بما لما لم يقدر عليه غيره من سادة الشعر ، ولهذا فإنك قد تجدهم متنافسين على الذي هو أهجاهم شعرا وأكثرهم شجاعة وقولا للحق .

أما عن الهجاء في العصر العباسي ، فقد حاول أن يتخافت في بادئ الأمر بحكم أن الدولة قد حالت دون انتشاره بعض الشيء ، غير أن العديد من الشعراء تمسكوا به كما قال **شوقي ضيف** :

**" حبسَ الرشيدُ أبا نواس بسبب إحيائه لهذه العصبية (الهجاء) ، وعلى هذا النحو لم تعد تحتدم العصبيات وبالتالي خبت نار النقائض التي كانت مشتعلة في عصر بني أمية "[1]**

هذا ما جاء به **ضيف** حين أراد إفهامنا بأن بني العباس قد حاربوا الهجاء حينما شاء أن يتفاقم ، لكن **ضيف** يعود فينبئنا في بقية كلامه بأن تلك المحاولات الخافتة لم تدرك الفلاح :

**" وليس معنى ذلك أن الهجاء انطفأ لهيبه ، بل لقد تعالت نيرانه واضطرمت اضطراما ، إذا ظل الشعراء يسارعون إليه كُلما وزيرٌ أو وال أو قائد قصر في عطائهم "[2]**

نرى فيما قاله **شوقي** أن الدافع الجوهري لانتشار غرض للهجاء هو انبعاثه من نقائض العصر العباسي ، بيد أن الدولة العباسية قد حالت دون انبعاثه ، ليذهب الدافع إلى وجهة أخرى هي **التكسب** والسعي خلف الجاه والسلطة ، وذلك بالتقرب إلى الأمراء والخلفاء والقادة.

[1] **يُنظر** ، شوقي ضيف ، العصر العباسي ألأول ، الصفحة 359
[2] المرجع نفسه ، الصفحة نفسها

حيث لم يستطع الشعراء كبح أنفسهم عن هجاء ذوي الجاه ، ذلك أنهم قد تذوقوا لذة الترف التي يغدقها عليهم أولئك فما كان لهم أن يصبروا إذا قُطعت عنهم ، وهذا ما أنبت قريحة الهجاء فيهم فلعلهم بذلك ينالون ما لم ينالوه من السكوت أو أغراض الشعر الأخرى .

ذلك بالنسبة لسائر من خاض في الهجاء من شعراء هذا العصر ، أما عن **عُلية** فقد كان لها شأن في القضية وهذا ما سنراه في قادم الأسطر ،

هذا ما يرجعنا إلى رأي **محمد حسين** حين يقول على لسان **قدامة** في أنه نقيض **المدح** ، وهنا يحين ذلك الشأن الذي ذكرناه سابقا عن **عُلية بنت المهدي**

وهو أن شاعرتنا لم تكن من المتكسبين ، ولم تكن من صاحبات النقائض العبثية ، فلا تجد لها في ديوانها كله سوى ومضات من الهجاء ، كما في المثال الآتي :

**" كانت لأم جعفر زوجة الرشيد جارية يقال لها طغيان ، فوشت بعُلية إلى رشإ وحكت عنها ما لم تقل ، فقالت عُلية تهجوها :**

**لِطُغيانَ خُفٌّ من ثلاثينَ حِجةً جديدٌ فلا يَبْلى ولا يَتَخَرّقُ**

**وكيفَ بِلى خُفٌّ هوَ الدّهرُ كُلَّهُ على قدميها في السّماءِ مُعَلَقُ**

**فما خَرَقَت خُفّاً ولم تُبْلِ جوراباً وأمّا سراويلاتُها فتُمَزَقُ** [1]

يلتمس القارئ للوهلة الأولى ضراوة ووحشية هذه الأبيات ، ولولا أننا موقنون بأنها **لِعُلية بنت المهدي** لجزمنا بأنها أبيات من الجاهلية لِما تحمله من تجريح وتقبيح ، وقد نجدها تتفق مع شعراء الهجاء العباسيين في تفاهة الدوافع التي تستحق هذا النوع العنيف من الهجاء الساخط.

[1] رحاب عكاوي ، ديوان عُلية ، الصفحة 84

وقد ذكر لها الديوان مضربا آخر للهجاء ، وفيه قالت :

**" ما لي أرى الأبصارَ بي جافيةْ لم تلتفتْ منّي إلى ناحيةْ**

**لا ينظر الناسُ إلى المبتلى وإنما الناس مع العافيةْ**

**وقد جفاني ظالما سيّدي فأدمعي منهلّةٌ هاميةْ**

**صحبي سلوا ربّكم العافية فقد دهتني بَعدكم داهيةْ "[1]**

حملت الأبياتُ **لغة سهلة** عميقة القسوة ، **ومعان** شديدة **الوضوح** لا يمكن تأويلها إلى نية حسنة ، أما عن استعمالها **للكناية** فقد كان موفقا بحق ، كل ذلك **بأسلوب خبري** صريح لا يحتاج ذوي بلاغة كي يستقي ما فيه من **صورة** فاضحة ، وما توظيفها **للتكرار** إلا لتقوية وتأكيد المعنى .

وفي حديثنا عن الهجاء ، فقد حق القول أن شاعرتنا **عُلية بنت المهدي** لم تكن من الهجاءين العظام ، ذلك أن هجاءها لم يكن غزيرا ، إنما بضع أبيات كان قد جمعها الديوان ، قصيدتان لو أردنا الدقة في كلامنا

وذلك لا يعني بأي شكل من الأشكال أن كل ما قالته في هذا الغرض هو فقط ما حمله الديوان ، فربما قالت أكثر ولم يصل لنا إلا ما وصل .

لكن الجدير بالذكر هو فكرة أنها لم تسلك في هذا الغرض مسلكا صريحا ، ربما يعود ذلك لطبيعتها كأنثى تتصف بالرقة ورهافة الأحاسيس ، أو هو عائد إلى مقامها كأميرةٍ وجبَ عليها انتقاء ما تقول ، أو هو دينها الذي قد حاول أن يثبط التنابز وتعداد الخصال القبيحة بشـــــــــــــــــــــــــــــــــــــــكل مـــــــــــــــــــــــــــــــــــــــا .

[1] رحاب عكاوي ، ديوان عُلية ، المصدر السابق ، الصفحة 25

**ج) الغزل :**

بالحديث عن الغزل ، فإنه لا يسعنا سوى الإقرار بخلود هذا الغرض ، ذلك أنه منذ انبعاثه في الجاهلية لم يتوقف أبدا وإن كانت هناك محاولات لإخماد لهيبه

إلا أنه قاوم حتى عصرنا هذا دون انصياع للمثبطات ، ولو بحثنا عن الغزل في قواميس اللغة ، سنجد **ابن منظور** مثلا يقول :

**لغة : حديثُ الفتيان والفتيات . ابن سيده : الغزل اللهو مع النساء ، ومغازلتهن : محادثتهن ومراودتهن ، وقد غازلها ، تقول غازلتُها وغازلَتني ، ورجل غزِل : متعزل بالنساء ، وفي المثل : هو أغزل من امرئ القيس "[1]**

أما عن المفهوم الاصطلاحي فها هو تعريفه الجميل الذي جاء به **جبران مسعود** في معجمه **الرائد** حيث قال :

**" فن من فنون الشعر يبُثّه الشاعر عواطف الحب نحو المحبوب ، ويضمنه الشكوى ، أو الاستعطاف ، أو وصف لذّات الهوى ، وما إلى ذلك "[2]**

التمعن في هذين التعريفين يرسلنا إلى مفهوم بسيط للغزل ، أنه ذلك الغرض الشعري النابع عن قوة المشاعر (شوق ، حب ، حنين... ) والقائم على أساليب من الرقة والاستعطاف ، وغالبا ما يكون هذا لإشباع ذلك الشعور المرهف لدى المتغزِل .

[1] ابن منظور ، لسان العرب ، مادة **غزل** ، الصفحة 3278

[2] جبران مسعود ، معجم الرائد ، دار العلم للملايين ، بيروت/لبنان ، الطبعة السابعة (1992) ، مادة **غزل** ، الصفحة 587

وقبل أن نروي قصة الغزل مع **عُلية بنت المهدي** ، علينا أولا أن نحيط بما كان عليه في العصر العباسي ، ولعلنا لا نجد أحسن مما جاء به **حسان رحاب** حين قال في حديثه عن طبيعة الغزل في هذا العصر :

" **أصبح العرب في حال من الترف والغنى والثروة ، وأصبح العرب في حال من الملك والسياسة ، وفي حال اختلاطٍ بالأعاجم ، وقد تأثر الشعر بكل هذا فنما الغزل الماجن ، فقد ابتعد الشعراء إلى حد ما عما كان يصونهم من قرب البداوة ، ومن قرب الوازع الديني ، ومن قرب رعاية التقاليد التي كانت مألوفة في ذلك الحين...**"[1]

انطلاقا مما جاء به **حسان رحاب** ، يُلاحظُ أنه قد نوَّه إلى تلك النقطة التي قد تكررت في سابق الأسطر ، وهي أن بني العباس قد أعياهم ترفهم ورغد العيش الذي تأجج فانقلب إلى وباء عظيم .

" **وجاء نوع جديد كله ثورة عن القديم ، جاء بشار وأبو نواس يحملان نوعا جديدا من الأدب ومن الشعر ومن الغزل ، وكنا نجد الغزل العذري ، أما في هذا العصر فقد غاب واحتجب** "[2]

ذلك أنهم لم يتفطنوا إلى مدى تدهور حالهم من بطش الرخاء الذي هم فيه ، وهذا ما أنبت قرائح الشعراء على غمامة من المجون واللهو والابتعاد عن الدين والتقاليد ، حتى أن **رحاب** يشير إلى احتجاب مظاهر الغزل العفيف ، وما ذلك إلا برهان على الهشاشة التي وصل إليها الشعر في أغراضه .

وكما أشار النص ، فإن الشاعر ما هو إلى ترجمان للمجتمع وعاكس لما فيه ، هذا ما تراه في صورة الشعر الماجن ، الشعر الذي انسلخ من العقيدة و قيود العادات المتوارثة منذ الفجر الاسلامي إلى عهد بني أمية .

---

[1] حسان أبو رحاب ، الغزل عند العرب ، مطبعة مصر ، القاهرة ، الطبعة الأول (1947) ، الصفحتان 204 و205

[2] المرجع نفسه ، الصفحة 205

حيث حاول الإسلام منذ بزوغه أن يهجر ما كان في الجاهلية من فسق ومجون ، وأبدل ذلك بالقرآن الكريم والدعوة الطيبة

ثم جاء العصر الأموي فحاول بنجاح أن ينهج منهج الرسول –عليه الصلاة والسلام– وأصحابه في إرساء قواعد جديدة تنبذ كل ما يذي المسلم ، حتى رأينا عند بني العباس انكسارا لكل ذلك كما أوضح **أبو رحاب** .

وفي شأن غرض الغزل عند **عُلية بنت المهدي** ، نرتوي بما أردفته محققة الديوان **رحاب عكاوي** حين قالت :

" **كانت عُلية حسنة الدين ، وكانت لا تغني ولا تشرب النبيذ إلا إذا كانت معتزلة الصلاة ، فإذا طهُرت أقبلت على الصلاة والقرآن وقراءة الكتب ، فلا تلذُّ بشيء غير قول الشعر في الأحيان ، إلا أن يدعوها الخليفة إلى شيء فلا تقدر على خلافه** "[1]

كان هذا النص بمثابة البيان على أن شاعرتنا قد خالطت الغناء والخمر ، وأنها لم تكن من الزاهدين المتعبدين أو المتصوفين ، لكن الغاية الحقيقية من إيرادنا لهذا الاقتباس متمثلة في نقطتين :

الأولى أن **لعُلية** ضميرا يعيدها إلى التعبد والتطهر رغم ولعها الشديد باللهو والغناء ، والثانية هي أن طبيعتها كأنثى (تحكم عليها الطبيعة بالهشاشة والأنوثة) لا تسمح لها بذلك النوع من الغزل الخادش ، خاصة وهي تحت رعاية رجال عظام وأولهم سيد شأنها **هارون الرشيد**

وقد علمنا أنها تُكِنُّ طاعة كبيرة لأهلها وعلى رأسهم **أخوها** ، الذي تعددت المواقف الشعرية التي تجمعه مع أخته كما جاء في الديوان ، وما كثرة تلك المواقف إلا بيان على غلاوة هذه السيدة عند أهلها .

[1] رحاب عكاوي ، ديوان عُلية ، الصفحة 8

وبالنسبة لغزل **عُلية** فقد أخذ شطرا محترما من نظمها ، بل أسرفت في ذلك حتى أنه قد يعتبر أكثر الأغراض التي تفننت فيها شاعرتنا ، ومن أشهر الأبيات وأجملها هو قولها الحكيم في الحب :

**" بُنِيَ الحُبُّ على الجور فلو أنصف المعشوق فيه لسَمُجْ**

**ليس يُستحسنُ في حكمِ الهوى عاشقٌ يُحسنُ تأليفَ الحجَجْ**

**لا تُعيبنْ من مُحبٍّ ذلّةً ذلّةُ العاشقِ مفتاحُ الفرَجْ**

**وقليلُ الحبِّ صِرفًا خالصًا لكَ خيرٌ من كثيرٍ قد مُزِج** [1]

وكأنها في أبايتها هذه ، تعلمنا جواهرا في الحب ، فقالت أن العشق لا يحتمل الإنصاف ، بل إنه قائم على صفاوة القلوب وتجنب الحجج الواهية ، وكأنها تأمر العشاق بأن يسلكوا مسلكا من الذلة والإخلاص في العشق دون ابتذال أو تصنع

فخير الحب أصدقه وإن كان قليلا ، بيد أن الحب إذا تمازج بالصدق...لا يكون قليلا أبدا ، بل وقالت بيتين خالدين بين ألسنتنا إلى يومنا هذا :

**" ومدمنُ الخَمرِ يصحو بعدَ سَكرتهِ وصاحبُ الحُبِّ يلقى الدهرَ سَكراناْ**

**وقد سَكِرتُ بلا خمرٍ يخامِرني لمّا ذكرتُ وما أنساهُ إنساناْ "** [2]

يعتبر هذان البيتان ، من أجمل ما جاء في ديوانها من غزل ، خفيفان كانا لكنهما مُثقلان بمعانٍ رائعة ، فانظر كيف أنها شبهت العاشق بالسكران ، ثم ها هي تفيق السكران وتترك العاشق يتخبط في خمرة الحب ، وكأنها لا تريد له أن يصحو أبدا ، بل أن يبقى متمرغا في غياهب العش .

[1] ، رحاب عكاوي ، ديوان عُلية ، المصدر السابق ، الصفحة 9

[2] المصدر نفسه ، الصفحة 93

وقالت في رائعة من الغزل الخالص :

**" يا عاذِلي قد كنتُ قبلك عاذلا حتى ابتُليتُ فصرتُ صبّا ذاهلا**

**الحبُّ أولُ ما يكونُ مَجانّةٌ فإذا تحَكَمَ صارَ شغلاً شاغلا**

**أرضى فيغضبُ قاتِلي فتعَجَّبوا يرضى القتيلُ ولا يُرضّي القاتلا "[1]**

جمال ما قالته هنا ، يكمن في ذلك التمنع الذي حاولت شاعرتنا التظاهر به ، أي أنها قد حاولت تفادي الحب ، حتى رأت الذي كسر قيدها وابتلاها بالعشق حتى النخاع

وقد أخبرتنا كيف أن الحب محض مجانة ونشوة حتى يصير هياما شاغلا ، ثم تعود لنا بصورة رائعة كانت فيها القتيلة التي تعشق وكان المعشوق فيها القاتل الذي أربكها وشغفها حبا .

نرى في جميع أبيات الغزل التي سلفت ، ما لا يمد بصلة للمجون ، فقط غزلٌ خفيف الروح بألفاظ صافية ومعان لا تُخل بالحياء

ألفاظ لم تُنقص من جودته كشعر ، فلو أمعنّا النظر سنرى جميل الخصال التي حاولت القصيدة الغزلية العباسية أن تتسم بها...

من **سهولة** في **اللغة** و**عذوبة** في **المعاني** ، و**جمال الوزن** و**مناسبته** مع **موضوع الأبيات** ، و**حسن التنقل** بين **الأسلوبين** الإنشائي والخبري مع ما يتناسب وطبيعة القصيدة

ثم إننا نلتمس جمال **استعمال البيان** و**البديع** اللذان زادا على الموضوع رونقا من العاطفة البارزة ، ووضوحا لما شاءت الشاعرة أن ترمينا به من معان ، وقد التمسنا هذه الصبغة الفنية في سائر أبياتها الغزلية .

[1] رحاب عكاوي ، ديوان عُلية ، المصدر السابق ، الصفحة 83

**د) الوصف :**

اشترك الوصف مع ما سبق من أغراض في خلوده ونجاته رغم تقلبات العصور ، ليس فقط إلى غاية العصر العباسي بل إنه كامنٌ إلى الآن في الشعر المعاصر ، حتى إنك قد تنزع عنه ثوب **الغرض الشعري** وتجعل منه وسيلة تتكئ عليها جميع أغراض الشعر .

**لغة :**

**" وصف : وصفَ الشيء له وعليه وصفا وصفةً : حلاه ، والهاءُ عوض من الواو ، وقيل الوصف المصدر والصفة الحِلية ، الليثُ : الوصف وصفك الشيء بحِليته ونعتِه ، وتواصفوا الشيء من الوصف ، واستوصفه الشيء : سأله أن يصفه له ، واتصف الشيء : أمكن وصفُه "[1]**

أما اصطلاحا فيقول **جميل سعيد** في كتابه **الوصف في شعر العراق** على لسان **قُدامة :**

**اصطلاحا : " الوصف إنما هو ذكر الشيء بما فيه من الأحوال والهيئات "[2]**

وعليه فإن انطلاقنا من التعريفين قد يفصح لنا أن الوصف هو ذلك الغرض الشعري القائم على النقل الحقيقي لما في الموصوف من أحوال وهيئات ، ولهذا أشرنا سابقا إلى شمولية هذا الغرض ، فنظرا لتعريفه هذا يمكننا أن نلتمس الوصف في كل ما أوجده الشعراء من شعر على مر الحياة .

فالمادح يصف الممدوح ، والمتغزل ما هو إلا واصف لمحبوبته ، ونفس الشيء عند الرثاء والهجاء ، فالأول يصف خصال الميت والثاني هو واصف لعيوب الحي ، و كلها تسبح في فلك الوصف .

---

[1] ابن منظور ، لسان العرب ، مادة وصف ، الصفحة 4849

[2] جميل سعيد ، الوصف في شعر العراق في القرنين الثالث والرابع الهجريين ، مطبعة الهلال ، بغداد ، الطبعة الأولى (1948) ، الصفحة 9

وقد تجعل هذه الشمولية من الوصف سيد الأغراض جميعا ، ذلك أنه كساء لتلك الأغراض ولولا أن العرب قد اتفقت على تلك الأسماء الدقيقة لأغراض الشعر لكان الأمر بين يدي الوصف

فحينها سنبدل المدح بوصف الخصال الحسنة ، والهجاء بوصف العيوب ، والرثاء بوصف الأثر ، والخمريات بوصف الخمرة ، والفخر بوصف الكمال ، وهذه أمثلة لا غير على حقيقة أن الوصف هو خلفية كل أغراض الشعر ، ويقول **سعيد** في ذلك :

" **ونحن نلحظ أن تعريفه هذا غامض غاية الغموض ، ولولا أنه سبق أن قال إن أغراض الشعر هي المديح والهجاء والنسيب والمراثي والوصف لقلنا أن الوصف في تعريفه هذا يشمل كل شيء ...** "[1]

غير أن **جميل سعيد** سيتدارك ما جاء به في هذا النص قائلا :

" **ولكنه بعد أن تكلم عن هذه الأغراض ، نستطيع أن نضيق دائرة تعريفه وأن نقول : أن الوصف غير المديح وغير الهجاء وغير النسيب وغير المراثي ، وقد لاحظ هو شمول تعريفه هذا فحاول أن يحدد موضوع الوصف بما أورده من شواهد وأمثلة ، فأورد مثلا في وصف السيل ، وأورد في وصف الحرب...** "[2]

وهذا إقرار بأن الوصف قد كان غرضا قائما في العصر العباسي وليس مجرد وسيلة لرسم الصور المرادة ، ودليل ذلك أن **جميل سعيد** قد نفى في نصه هذا الوصف عن بقية الأغراض بل حاول أن يمنحه شكلا من أشكال الاستقلالية .

وعلى ذكر عصر بني العباس ، فإننا نجدهم قد اهتموا بالوصف أيما اهتمام ، وهذا راجع ككل مرة إلى ذلك التوسع الكبير الذي شهدته الدولة ، التي ازهرت في كثير من جوانب الحياة وأرغمت الشعراء على الالتفات إلى ما تطور في ذلك العصر من معمار

[1] يُنظر ، جميل سعيد ، الوصف في شعر العراق... ، المرجع السابق ، الصفحتان 9_10
[2] المرجع نفسه ، الصفحتان نفسهما

وطبيعة وحتى نفسيات الناس ومشاعرهم ، وجاء في **تاريخ الأدب العربي لعُمر فرُّوخ** حديث عن ذلك حيث قال :

**" اتسع الوصف في العصر العباسي اتساعا كبيرا وتناول مظاهر البيئة الجديدة : الهياكل والجنائن ، والمطاعم والملابس ، والخمر والزهر ، ثم تعرض الشعراء للأحوال الفكرية والاجتماعية من إدخال مدارك النحو والمنطق والفلسفة في الشعر ومن وصف مجالس الغناء ، وكذلك اتسع التحليل النفسي... "[1]**

لا شك أن النص قد أوضح لنا مدى تشعب الوصف كغرض قائم بين شعراء العباسيين ، فها هم يصفون الجماد من الهياكل والجنائن والألبسة والأطعمة وحتى الخمر والزهور ، وتارة تجدهم واصفين المناسبات الفكرية والفنية كوصف مجالس الغناء أو مجالس تحفيظ القرآن

**" إذ أخذ الشعراء خاصة ينظرون إلى ما وراء أعمال الانسان الظاهرة فتكلموا في الصبر والمكر واستقرأوا شعور السكران والغضبان والثاكل والمهزوم والغني والمتكبر والكريم والبخيل "[2]**

أي أنهم قد تجاوزوا ذلك إلى التوغل في تركيب العقل البشري وتتبع تضاريسه النفسية ، فتجدهم قد وصفوا الصبر والمكر وحالة السكران ومن مَسَّهُ الغضب وهلم جرا من أحوال الناس النفسية .

أما عن الأسماء التي لمعت في الوصف ، فهي كثيرة يصعب إحصاؤها لسببين أساسيين ، الأول أن الوصف يعتبر من أكثر الأغراض **انتشارا** بل إنه يكاد يكون فطرة يُفطم عليها الشاعر ، والثاني هو **شموليته** التي ذكرناها سابقا .

[1] عمر فروخ ، تاريخ الأدب العربي ، دار العلم للملايين ، بيروت ، الطبعة الرابعة (1981) ، الصفحة 818
[2] المرجع نفسه ، الصفحة نفسها

أي أنه خلفية جميع أغراض الشعر تقريبا وهذا ما يجعله عابثا بها لا يكاد ينفك عنها وإن تبيَّنا في سابق الكلام أنه كان غرضا قائما لوحده ، لكن الذي يُهمنا من أعلامه هي شاعرتنا **عُلية** بطبيعة الحال .

وفي ذلك نشير إلى أن السيدة لم تكن من شواعر الوصف كغرض صريح ، إلا أننا نلتمسه كآلية ووسيلة في أغلب قصائدها ومقطوعاتها ، فكانت تصف الممدوح... والمعشوق... والذي تهجوه... وربما يكون نموذجنا الآتي أكثر قصائدها بروزا لغرض الوصف :

**" بَيْنَ الإزارَيْنِ من المُحْرِمِ تَدْليهُ عَقْلِ الرَّجلِ المُسلمِ**

**في قَدِّ غُصنِ البانِ لكنّهُ مِنْ طيباتِ الشَجَرِ المُطْعَمِ**

**مَرَّ على الرُّكنِ فزاحمتُهُ فالتَمَسَ الركنَ ولم يَلْثَمِ**

**وفاتَ بالسَّبقِ إلى زَمْزمٍ وكانتِ اللذَّاتُ في زمزمِ**

**شربْتُ فضْلَ الماءِ من بعدهِ فلستُ أنسى طعمهُ في الفمِ "[1]**

جريء الذي قالته **عُلية** في وصف خادمها ، وقد كانت أبياتها هذه في غاية **الوضوح** والشفافية ، خاصة حين استعملت تلك **اللغة الدقيقة** المناسبة

واستعمال **البيان** كغصن البان مثلا و **التصوير** بطيبات الشجر ، وكأنها تخبرنا أن جمال خادمها وهو بالأبيض قد سلب عقلها ، ونلاحظ جريان القصيدة بالوصف الجريء الممزوج بالغزل .

فجاءت السيدة موفقة إلى حد بعيد في رسم ما شاءت من صور في أذهاننا ، فكانت واصفة بدقـــــــة لتمايـــــــل محبوبهـــــــا عنـــــــد زمـــــــزم .

[1] رحاب عكاوي ، ديوان عُلية ، الصفحة 86

## خ) الخمريات :

ككل ما سبق من أغراض ، لم تكن الخمريات بالفن الجديد المخترع ، ذلك أن الجاهلية مثلا قد تلاعبت في هذا الغرض وخاضت فيه بشكل صريح ، وأشهر نموذج عن ذلك هو ما تفنن به **عمرو بن كلثوم** في وصف خمر الأندرين .

**لغة : " الخمر ما خمر العقل ، وهو المُسكِر من الشرابِ ، وهي خَمرة وخمرٌ وخُمورٌ مثل تمرة وتمرٍ وتمور ، وفي حديث سمرة : أنه باع خمرا ، فقال عُمر : قاتَل اللهُ سمرة "** [1]

أما في اصطلاحه فهي كما قال **سامي الكيالي** في مؤلفه **خمر وشعر :**

**اصطلاحا : " الخمر في مصطلح العلم هو المادة المؤثرة المسكرة الموجودة في المواد السكرية والنشائية المائعة المتخمرة كخمر العنب ، ونبيذ الشعير والأرز والتفاح وغيرها ، وكما يذهب الكثيرون إلى تعداد أضرارها وآفاتها وسمومها فهناك من يقول : إن منافعها كثيرة .. نعم "**[2]

وعلى ذلك فإن الخمريات هي ذلك الغرض الشعري الذي يهتم بالخمر ، فيصفها ويصف حال أصحابها وما لها من تأثير وما عليهم من ولع بها .

ولا يخفى علينا ولع البشر بالخمر وبمجالس الخمر ، لكن الجدير بالذكر أن طائفة الشعراء قد نالت من الولع ما لم ينله كثير من الناس ، وبيان ذلك أن الخمرة قد أخذت من أبياتهم الكثير.

[1] ابن منظور ، لسان العرب ، مادة خمر ، الصفحة 1259
[2] سامي الكيالي ، خمر وشعر ، دار الرائد ، حلب ، الطبعة الأولى (1963) ، الصفحة 11

وعن الخمريات في العصر العباسي ، فكما أشرنا سابقا فإنها لا تعتبر من اختراعات هذا العصر ، إلا أنه قد حق الإقرار بأن لبني العباس فضلا على هذا الغرض بعد أن نال ما ناله من ازدهار على أيديهم .

وذلك يعود بنا إلى الدافع الذي شجع الخمريات على ركوب أبيات الشعراء رغم محاولات الإسلام في دحضها ، ذلك الدافع كان وبشكل أساسي **التوسع والاختلاط بالأجانب** ، وفي ذلك يقول **ضيف** :

" **كثر شعراء المجون وما يرتبط به من وصف الخمر في هذا العصر كثرة مفرطة ، وقد عملت على ذلك أسباب مختلفة ، فإن كثرة الشعراء كانت من الفرس ، وكان كثير منهم يظهر الإسلام ويبطن الزندقة والإلحاد..."**[1]

مفاد هذه الأسطر هو إشارتها إلى الفئة التي وقعت في فخ المجون بشكل صريح ، وهم طوائف من الفرس خاصة المنافقين منهم ، وفي بقية النص كلام عن ذلك :

" **وساعد على اضطراب النفوس وتسلط الشك على العقول كثرة المقالات والنحل الدينية وشيع المذاهب الفلسفية مما جعل كثيرين يستهزئون بقيم المجتمع الإسلامية ، بل لقد كان من بينهم من يريد تحطيمها تحطيما ، وسببٌ ثان يرجع إلى كثرة الرقيق ودور النخاسة التي كأنما كانت أسواقا للعبث "**[2]

يشير النص بوضوح إلى العاملَين البارزَين في انتشار اللهو والمجون ، والمنطق يتوافق مع ما يراه **شوقي ضيف** كل الاتفاق ، لكن قد وجب التنويه إلى عامل أساسي آخر ، عامل قد يعتبر الشعلة التي أضرمت نار المجون ، وهو **الترف والرخاء** اللذان زرعا ضعف الإيمان في العقل العباسي وجعلاه باحثا متلهفا عن سُبل المتعة في الحياة بعد أن تحقق الأمان والراحة والسكينة والملل في أيام الدولة .

[1] شوقي ضيف ، العصر العباسي ألأول ، الصفحة 382
[2] االمرجع نفسه ، الصفحة نفسها

أما عن الخلفاء فهم أنفسهم لم يسلموا من بطش ذلك ، بل إنك قد تجدهم من أحرص الناس على العزوف عن الدين والسعي وراء أطايب الدنيا تحت راية المُلك والعدل بين سائر الناس

وقد جاء ذكر ذلك عند **شوقي ضيف** حين وصف المجون بالموجة الضارة التي عصفت ببني العباس قائلا :

**" ومن غير شك تُعد الدولة مسؤولة منذ المهدي عن انتشار هذه الموجة ، ومعروف أنه اتخذ ديوانا للزنادقة وكان حريا به أن يتخذ ديوانا آخر للمجون ، ولكنه لم يصنع "**

نرى في ما يقوله **ضيف** ، أن رؤوس بني العباس وذوي أمرهم هم الذين رحبوا بالمجون ، وذلك ما ترتب عليه مجون ما دونهم من الناس (الشعراء) ، وقد استمر ذلك الترحيب استمرارا مرحبا به حيثُ :

**" أخذت الموجة تبلغ حدتها العنيفة منذ عصر الرشيد ولكنه لم يحرك ساكنا لا هو ولا من تلاه من الخلفاء ، بل لقد أسهم فيها الأمين إسهاما واسعا ، حتى غدا القصر كأنه حانة ، ومضى الشعراء من حولهم في الكوفة والبصرة وبغداد يمعنون في المجون والفجور "[1]**

من ذلك ، كيف للشاعر والذي سبق وأن أوضحنا بأنه ابن بيئته (بل إن من فيهم من كان ابن البلاط) أن يبتعد عن المجون وقد أصبح يحيط به !

بل وأصبح مباحا لا عيب فيه من قِبل السُلطة ذاتها ، وهذا ما نزع الخوف من قلوب الذين استُضعف إيمانهم من حب الشهوات والمجون وزرع فيها الثقة والجرأة على نقل ذلك المجون إلى طيات الشعر ، فكما رأينا إلى الآن...الشاعر مرآة بيئته ، فإن كانت بيئة طاهرة طهُرت أبياته ، وإن كانت بيئة فاسقة تذبذبت أشعاره .

[1] شوقي ضيف ، العصر العباسي الأول ، المرجع السابق ، الصفحة 383

وهذا قد يكون مؤسفا على الصعيد الأخلاقي الديني ، إنما من زاوية الأدب فإنه يلاقي ترحيبا كبيرا ، ذلك أن شعر الخمريات قد سرق اهتماما كبيرا من أهل الأدب

فلا تكاد تذكر الخمريات حتى يقفز لك عدة أسماء من العصر العباسي وحده ، أشهرها شاعر الخمرة **أبو نواس** .

غير أن **أبا نواس** لم يكن الوحيد الذي غاص في بحر المجون ، فهناك من أمثالهم كثيرون ، دون أن ننسى شاعرتنا **عُلية بنت المهدي** ، التي لم تمنعها أنوثتها من معاقرة الخمر .

**" كانت عُلية بنت المهدي شاعرة وراجزة مكثرة وصاحبة صنعة في الغناء ، وقد كانت في ذلك ديّنة عفيفة مما لا يتفق عادة في أصحاب هذه الطبقة من الناس ، غير أنها كانت تشرب الخمر أحيانا "[1]**

نلاحظ أن الميزة التي لا تكاد تنفك عن هذه السيدة هي كثرة غنائها ، وربما كان لذلك دور في شربها للخمرة والتغني بها ، ولا يعني ذلك أنها كانت نديمة للكأس

فقد جاء في الديوان أنها لم تصاحب الشراب إلا من حين إلا حين ، بيد أن الديوان لم ينكر عنها بعضا من حكايات السهر .

**" تعالَوْا ثَمَّ نَصْطبِحُ ونَلهو ثُمَّ نقترِحُ**

**ونجْمَحُ في لذاتِنا فإنَّ القومَ قد جَمَحوا "[2]**

ومن البيتين يتوضح لنا حبها للهو والسهر ، بل ها هي تدعو إلى الجموح والغوص في الملذات .

[1] رحاب عكاوي ، ديوان عُلية ، الصفحة 32
[2] المصدر نفسه ، الصفحة 55

أما عن شعرها في الخمرة فلنا أن نتلذذ بأبياتها حين قالت في وصف الشراب :

**" كأنها مِن طَيبِها في يدي تُشَمُّ في المَحضرِ أو في المَغيبِ**

**ريحانةٌ طينتُها عنبرٌ تُسقى مع الراح بماءٍ مشوبِ**

**عروقُها مِن ذا وتُسقى بِذا ممزوجةً يا صاحُ طيباً بطيبِ**

**تلك التي هام فؤادي بها ما إن لِدائي غيرُها من طبيبِ "[1]**

وقولها أيضا :

**" الّشأنُ في التَصابي واللهوِ والشَرابِ**

**مِن قهوةٍ شمولٍ في الكأس كالشّهابِ "[2]**

وقالت :

**" لَأَشرَبَنَّ بكأسٍ بعد كاسِ راحًا تدورُ بأخماسٍ وأسداسِ**

**وَأَرْضَعُ الدُّرَّ منها باكِرًا أبدًا حتى أُغَيَّبَ في لحْدٍ وأرْماسِ "[3]**

اللغة **السهلة الناعمة** والمعاني **الواضحة** ، و**الدقة** في التشبيه مع **الإبداع في التصوير** اللذان أسرفا عن قدرة بلاغية عظيمة ، والقفز بين **الأسلوبين** الإنشائي والخبري

كل تلك السمات تخبرنا أن الشاعرة قد **ناسبت** القول **لمقامه** ، وكأنها اختارت جمهورها بالفعل ، وهُم عامة الناس الذين لا يحتاجون لسلطان الشعر والفطنة ال كي يفهموا ما جـــــــــــــــــــــــــــــاءت بـــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــه .

[1] ، رحاب عكاوي ، ديوان عُلية ، المصدر السباق ، الصفحة 42
[2] المصدر نفسه ، الصفحة 47
[3] المصدر نفسه ، الصفحة 67

**و) الحنين :**

منذ الجاهلية ، عرف الشعر نزعة الحنين في كثير من المواطن ، حتى أنك لا تنفك تجد قصيدة جاهلية ابتدأت بحنين الشاعر إلى دياره أو محبوبته أو حتى ناقته إلى غيرها من المواضيع التي تستدعي عاطفته ، وسنرى أنه قد وصل إلى بني العباس .

**لغة : " الحنينُ : الشديد من البكاء والطرب ، وقيل : هو صوت الطرب كان ذلك عن حزن أو فرح . والحنين : الشوق وتوقان النفس ، والمعنيان متقاربان ، حنَّ إليه يحن حنينا فهو حانٌّ "[1]**

أي أنه شعور الاشتياق ، وفي الاصطلاح نجد أنه :

**اصطلاحا : " غناء رقيق شجيج ينبع من القلب يتهادى على الشفاه ، ممتزجا بعاطفة قوية تعبر عن اللهفة الملتهبة لكل ما يثير كوامن النفس وما يعتريها من ذكريات الماضي التي يحيا الإنسان على جذاها "[2]**

وعليه فإن غرض الحنين مِن جمعنا للنصّين (اللغوي و الاصطلاحي) ، هو غرض نابع عن مشاعر الاشتياق ، سواء كان ذلك الشوق للوطن أو للمحبوبة أو أيا ما كان قد أجج ذلك التوقان في نفس الشاعر .

[1] ابن منظور ، لسان العرب ، مادة حنن ، الصفحة 1029

[2] عيسى حسن فالح الرواجبه ، الحنين في شعر العصر العباسي الأول ، الجامعة الهامشية ، الزرقاء/الأردن ، 2011 ، الصفحة 6

وقد سبق أن أشرنا إلى عراقة الحنين في الأشعار ، ذلك أنه كان مرتبطا بعواطف كانت في الإنسان منذ خلقه الله تعالى ، فهو بأبسط العبارات فطرة كانت في الإنسان حية لا تموت ، إنما لم يكن معروفا في عالم الشعر كغرض قائم بحد ذاته ، والنص القادم داعم لكلامنا هذا :

**" حظيَ شعر الحنين باهتمام الدارسين منذ وقت مبكر ، فقد سعى هؤلاء إلى تقصي ظاهرة الحنين إلى الوطن بمن فيه ، منذ العصر الجاهلي...**

**حيث عبر الشاعر الجاهلي عن حنينه وشوقه من خلال وقوفه على الطلل ، كما عبر عن لوعته وحزنه لبعدها وفراقها "[1]**

ما جاء في هذه الأسطر حُجة دامغة على أن الحنين قد كان معروفا منذ القديم بالفعل ، صحيح أن الشاعر القديم لم يعتبره غرضا مستقلا لكنه كان متشبثا به في كثير من الأبيات ، وإن أشار النص إلى الجاهلية

فإننا سنشير إلى المعلقات التي تكاد لا تخلوا من نبضات البكاء والاشتياق ، فلا تكاد ترى شاعرا جاهليا يستغني عن لمسة البكاء والحرقة والاشتياق .

**" ومن هنا دأَب الشعراء الجاهليون على استهلال قصائدهم بالوقوف على هذه الديار العافية ، والبكاء عليها ، وذلك ما عُرف بشعر الأطلال أو المقدمات الطللية...والمتتبع للمعلقات يجدها تزخر بذلك " [2]**

تركيزنا على المعلقات نابع من رغبتنا في إيصال تلك الفكرة ، فكرة أنها كانت ديوانا للشعر القديم وقصائدا جبارة ، فإذا تلقفت هي الحنين ، فذلك شرف له واعتراف منها بمكانته .

[1] مها روحي ابراهيم الخليلي ، الحنين والغربة في الشعر الأندلسي ، جامعة النجاح الوطنية ، فلسطين (2007) ، الصفحة 18

[2] عيسى الرواجبه ، الحنين في شعر العصر العباسي الأول ، الصفحة 13

أما عن أنباء الحنين في العصر العباسي ، فإنه كسائر الأغراض حاز مكانة عند أهل هذا العصر ، والأسطر الآتية ستحدثنا قليلا عن هذا الشأن :

**" وبرغم تطور الحضارة في العصر العباسي ، والهجرة الواسعة إلى المدن والحواضر...فإن حنينهم إلى باديتهم لا يزال مستمرا في عدد من القصائد... "[1]**

أي أن خلود الحنين لم يكن مجرد كلام فارغ أو محاولات عابرة ، بل إن شعراء هذا العصر الجديد قد حافظوا عليه ولم يهملوا ما كان عليه سابقوهم في الأزمة السالفة ، رغم تغير الزمان والمكان... والظروف وحتى العقائد والثوابت ، وفي بقية كلامنا هذا برهان على ذلك :

**" ...القصائد التي تظهر فيها روح الشاعر العربي البدوي الأصيل ، الذي يحب وطنه ويعتز به ، متبعين أسلوب شعراء الحنين الأوائل ، في العصرين الجاهلي والإسلامي ، في صورهم ووسائلهم وألفاظهم ومعانيهم "[2]**

من ذلك نفهم أن شعراء هذا العصر قد لجأوا بكل ما يملكون إلى نسخ ما ألِفوه من شعراء العصر الجاهلي ، والعصر الإسلامي

محافظين كانوا لا يبغون عن أساليب العصرين وصورهم ولغتهم ومعانيهم نفورا ولا هجرانا ، بل إنك تجدهم أحرص الناس على نقل الصورة الصادقة عن أسلافهم .

هذا فيما يخص أغلب الشعراء العباسيين ، لكننا قد نختص بحديثنا **عُلية بنت المهدي** ككل مرة ، ولابد أنها لم تكن كثيرة الترحال والهجرة كالرجال بطبيعة أنها أنثى ، لكن ذلك لا يمنعها من التلفظ بأبيات بديعة في هذا الغرض .

[1] **ينظر** ، عيسى رواجبه ، الحنين في شعر العصر العباسي الأول ، المرجع السابق ، الصفحة 21
[2] المرجع نفسه ، الصفحتان 21_22

وللشاعرة أبيات تشتاق فيها للعراق بعد أن اصطحبها **الرشيد** إلى الريّ :

**" ومُغترَبٍ بالمرجِ يبكي لِشُجوّهِ وقد غابَ عنهُ المُسْعِدونَ على الحُبِّ**

**إذاْ ما أتاهُ الرَّكبُ من نحوِ أرضِهِ تَنَشَّق يستشفي برائحةِ الرَّكبِ "[1]**

ومن حنينها للمحبوب قالت :

**" الشوقُ بينَ جوانحي يتردّدُ ودموعُ عيني تَستَهِلُ وتَنفدُ**

**أني لأَطْمعُ ثم أَنهضُ بالمُنى واليأسُ يجذِبني إليهِ فأَقْعُدُ "[2]**

وقالت في حنينها لأخيها :

**" مالِك رقّي أنتَ مسرورُ وبالذي تهواهُ محبورُ**

**أوحشتني يا نور عيني فمَنْ يُؤنِسنِي غيرُكَ يا نورُ**

**أنت على الأعداء يا سيدي مُظَفَّرُ الآراءِ منصورُ "[3]**

كعادتها فإن **ابنة المهدي** قد نظمت أبياتها **بلغة ليست تصعب** على العامة ولا هي ركيكة أو مستوحشة ، بل هي **رقيقة** تنساب مع تلك **المعاني المليئة بالعواطف الصريحة** .

ونجدها لا **تُسرف في المعاجم** كي لا تُذهب حلاوة القصيدة وتتركنا في مناخ واحد هو مناخ الحنين لا غير

كما أنها قد عودتنا على **التنويع** بين **الأسلوبين** واستعمال **البديع والبيان** ، فكانت تستفهم تارة ، وتُخبر تارة أخرى

وكأنها تتلاعب بعلامات الجمال في أبياتها ، و ننوه إلى أنها خاضت في الحنين بأطيافه الثلاثة ، وهي الحنين إلى **الوطن** ، والاشتياق **للمحبوب** ، والتوق لدفء **العائلة** .

[1] رحاب عكاوي ، ديوان عُلية ، الصفحة 42
[2] المصدر نفسه ، الصفحة 59
[3] المصدرُ نفسه ، الصفحة 65

**ز) العتاب :**

قد لا يكون غرضا شهيرا كثير القصائد ، لكن العتاب يعتبر من أقرب الأغراض إلى العاطفة البشرية وأصدقها ، ذلك أنه ينبع من دوافع متأججة لطالما كانت في القلب البشري ، سنراها في قادم الحديث .

**لغة : " عاتَبهُ معاتبةً وعتاباً ، كلُ ذلك لامَهُ ، قال الشاعر :**

**أعاتِبُ ذا المودةِ من صديقٍ إذا ما رابني مِنهُ اجتنابُ "[1]**

أي أن العتاب هو اللوم عن تقصير ما ببساطة ، وإن بحثنا عنه في الاصطلاح ، سنجده في نص **عبد الرحيم الزاوي** الذي يقول في مؤلَفه **آيات العتاب :**

**اصطلاحا :" هو الخطاب على تضييع حقوق المودة والصداقة في الإخلال بالزيارة وتركت المعونة وما يشاكل ذلك ولا يكون العتاب إلا ممن له موات يمت بها "[2]**

يمنحنا التمعن في هذه الأسطر ، صورة واضحة على ارتباط المفهوم اللغوي مع شقيقه الاصطلاحي ارتباطا رهيبا...

فمن التعريفين ، نرى أن العتاب في الشعر ، هو ذلك الغرض النابع من شعور اللوم على الإخلال بمواثيق المودة

[1] ابن منظور ، لسان العرب ، مادة **عتب** ، الصفحة 2792

[2] عبد الرحيم الزاوي ، آيات العتاب في القرآن الكريم ، جامعة الشهيد حمه لخضر ، الوادي ، 2017/2026 ، الصفحة 8

أي أن الدافع الأساسي للعتاب هو العاطفة الصادقة التي لا تُثار إلا بتقصير من الشخص المعاتَب ، فيحق عليه بذلك اللوم والتأديب من طرف المعاتِب .

وبالحديث عنه كغرض قائم ، فإن الإشارة قد حقت على أن العتاب لم يكن كذلك منذ عرفه الشعراء ، وللنص الآتي شرح لهذا :

**" لم يكن العتاب فنا شعريا قائما بذاته إذ أن الأغراض الشعرية التي ذاعت منذ العصر الجاهلي وحتى العصر الأموي تنحصر في الفخر والحماسة والغزل والمديح والهجاء والحكمة والاعتذار... "[1]**

وهذا ما يوضح لنا بأن العتاب لم يكن وليد العصر الجاهلي ، وبذلك فإنه قد لا يعتبر من الأغراض الشعرية الأصيلة التي توارثها الشعراء ، غير أن هذا الأخير قد أفلح في الصمود كما توضح بقية النص :

**" وفي العصر الأموي وجدنا نفس الأغراض إضافة إلى شعر الأحزاب السياسية وشعر النقائض والغزل العذري ، وكما نرى أنه ليس من بين هذه الأعراض جميعها فن العتاب الذي لم يظهر كفن مستقل إلا بالعصر العباسي "[2]**

يشير **علاء عبد الفتاح** في كلامه بشفافية إلى حداثة العتاب ، حداثته كغرض قائم بطبيعة الحال ، وإلا فإنك قد تجد منه بعضا في أبيات الجاهلية لا ريب

فقد سبق وأشرنا إلى أنه نابع من اللوم والتأنيب اللذان كانا فطرة عند البشر مذ خلق الله سبحانه وتعالى الأرض وما عليها...

ولا بد لشاعرٍ أو اثنين أن يتلقف اللوم والعتاب في الشعر بطبيعة أنه الناطق الأمثل لما في أجوافهم

[1] علاء فؤاد عبد الفتاح ، عتاب الأصدقاء في عيون الشعراء في العصر العباسي ، دراسة تحليلية ، (د . ت) ، الصفحة 8
[2] المرجع نفسه ، الصفحة نفسها

وكنا خضنا في ذلك لولا أننا مهتمون بحال العتاب في العصر العباسي على وجه الخصوص ، وذلك ما يُعيدنا إلى سيدتنا **عُلية بنت المهدي** ، التي نظمت في هذا الفن كثيرا من قصائدها ، ولعلنا نحضر أجملها إلى بساطنا هذا فنبتدئ بعتابها لأخيها الخليفة **الرشيد** عندما نادى على أختَيها ولم ينادها :

**" ما لي نُسيتُ وقد نُوْدي بأصحابي وكنتُ والذكرُ عندي رائحٌ غادِ**
**أنا التي لا أُطيقُ الدهرَ فُرقَتَكُم فَرِقَّ لي بأبي من طولِ إبعادي "[1]**

وقالت في أخيها أيضا بعد أن طال غيابه عنها :

**" هارونُ يا سُؤلي وُقيتَ الرّدى قلبي بعتبٍ منك مشغولُ**
**ما زلتُ مذ خلّفْتني في عمىً كأنني في الناسِ مخبولُ "[2]**

ومن العتاب قولها أيضا :

**" سلطانُ ما ذا الغضبُ يُعتبُ إن لم تعتِبوا**
**ما ليَ ذنبٌ فإذا شِئتَ فإنّي مذنبُ "[3]**

نرى هنا ، أنها قد استوفت العتاب في قالب جميل ، واصلت فيه النظم على **لغة ليّنة** ، **وأوضحت** به **المعاني** بما يتوافق مع موضوع القصائد وهو **اللوم الرقيق** الذي لا يريد إذاء المعاتَب

بل قرصه بنوع من الحنان ، وهذا نابع من طبيعة الشاعرة وأنوثتها ، فلولا أنها امرأة لما حاولت أن تلين حروفها تلك .

ونرى أنها **لم تسرف** في **البديع والبيان** وكأنها تعكس **حزنها** بصبغة **واقعية** لا تريد فيها إفساد طعم العتاب بالكثير من عبارات التخييل والبيان ، غير أنها لم تستغن عن **الأسلوب**

[1] رحاب عكاوي ، ديوان عُلية ، الصفحة 18
[2] المصدر نفسه ، الصفحة 19
[3] رحاب عكاوي ، ديوان عُلية ، المرجع السابق ، الصفحة 48

**الإنشائي** ، بل أبدعت في التنقل بين أضربه من تعجب واستفهام وأمر وواصلت حفاضها على التكرار .

## ح) الاعتذار :

رأينا في سابق رحلتنا ، بعضا من شأن العتاب كفنٍّ قائم ، وها نحن ذا على أعتاب غرض آخر ، غرض قد لا يختلف كثيرا عنه خاصة في قِلة ما قيل فيه

فالعتاب والاعتذار غرضان لطالما كانت أشعار التاريخ شحيحة في حقهما ، ولو لم نكن مهتمين **بابنة المهدي** ، لحاولنا تتبع سبب ذلك .

**لغة : " العُذْرُ ، الحُجة التي يعتذر بها ، والجمع أعذارٌ . يقال : اعتَذَر فلان اعتذاراً وعِذرة ومعذرة من دينه فَعذَرْتُهُ ، وعذَرهُ يَعْذِرُهُ فيما صنع عُذرا وعِذرة وعُذرى ومَعذرة ، ولي في هذا الأمر عُذرٌ وعُذرى ومعذرة ، أي خروجٌ من الذنب "[1]**

وكأن الاعتذار في مفهومه اللغوي ، محاولة التبرؤ من الذنب بشكل ما ، ولنا في الاصطلاح كرّةٌ أخرى للفهم فنقول :

**اصطلاحا : " العُذرُ ما أَدْلَيتَ به من حُجة تَذهبُ بها إلى إسقاط الملامة ، وهي الاَعذارُ "[2]**

هكذا واستنادا على ما كان في المفهومين ، باستطاعتنا أن نصوغ تعريفا واضحا عن الاعتذار في الشعر ، فنقول أنه ذلك اللون الشعري النابع من رغبة في الاستعطاف والاستمالة بعد مساوئ فهمٍ قد وقعت ، قصد الصفح والمغفرة .

[1] ابن منظور ، لسان العرب ، الصفحة 2854
[2] ابن سيده علي بن إسماعيل ، المخصص ، طبعة دار الكتب العلمية ، بيروت/لبنان ، المجلد الثالث عشر ، الصفحة 81

ونعود بكلامنا إلى ما سبق من الأسطر حين قلنا أن الاعتذار والعتاب متشابهان ، ووجه الشبه هنا هو تواضعهما أمام أغراض الشعر الأخرى كالمدح والغزل مثلا

والتي كانت منتشرة في الشعر ، لكن ذلك لم يمنعهما من الصمود كما رأينا في العتاب وما سنرى في الاعتذار .

وبالعودة إلى هذا الأخير ، هذا نصٌ يوضح ما كان عليه كغرض ، وما كانت طبيعته في عالم الشعر القديم :

**" النابغة الذبياني أول من أدخل الاعتذار في الشعر ، وأول من أجاد فيه ، ثم احتذى على مثاله الشعراء ، ولم يوفق إلى إحسانه إلا البحتري "**[1]

وحقيقة أن علامة **كالنابغة الذبياني** ، قد عاقر هذا النوع من الأغراض ، تخبرنا بأن هذا الأخير (الاعتذار) قد نال من الاهتمام ما يلفت النظر ، ولم يكن مجرد أبيات متناثرة يحاول الرُوات حفظها .

و سبب استشهادنا بهذه الكلمات ، هو التنويه إلى أقدمية الاعتذار كفن قائم فها هو يقع بين يدي النابغة فيذوب مع قريحته ، وهو ذلك الشاعر المخضرم الذي عاش جاهليا ثم عاش بين المسلمين .

و لما كان **النابغة** ليوليه اهتماما كبيرا فيجعل فيه أشعارا لولا أنه غرض يستدعي ذلك ، بل إن أشعاره كانت من أجود ما عرف هذا الفن ، والنص برهان على هذا .

بل إن النص يوضح لنا أن الاعتذار قد لاقى رواجا بين من تبِع **النابغة** من الشعراء ، وها نحن نرى اسم البحتري

بل إنه حاول التفوق على ما وصل إليه **الذبياني** ، ليزيدنا ذلك يقينا بأن هذا الغرض قد أفلح في صموده .

[1] محمد التونجي ، المفصل في الأدب ، الجزء الأول ، دار الكتب العلمية ، بيروت/لبنان ، الطبعة الثانية (1999) ، الصفحة 108

أما بالنسبة للعصر العباسي ، فكعادته لم يستغن عن هذا الفن كعديد مما سبقه من الأغراض ، وكما نعلم فإن الفضل في ذلك للعصر وشعرائه ، الذين جعلوه عصرا ذهبيا للشعر بالفعل ، وهذا **شوقي ضيف** يتحدث عن ذلك فيقول :

**" وقد أكثر الشعراء في العصر من العتاب والاعتذار متخذين لهما مسالك دقيقة تدل أوضح الدلالة على رهافة الحس وخصب الذهن...وقد تفننوا في صور اعتذاراتهم مستوحين قدرتهم العقلية في الحجاج والمنطق "[1]**

أي أن العصر العباسي قد نجح تمام النجاح في تقمص فن الاعتذار في الشعر دون أن يستغني عن أي ركن من أركانه ، بل إن شعراء بني العباس قد اتخذوا مسالك دقيقة تُبين عن أحاسيسهم المرهفة وأذهانهم الخصبة .

وهذا ما نجده عند سيدة البلاط **عُلية** ، فهي بدورها احتضنت هذا الفن في رونق من الإحساس الفياض ، وفي أبياتها الآتية بيان على رهافة إحساسها :

**" أيُّ ذنبٍ أذنبتُه أيُّ ذنبِ أي ذنبٍ لولا مخافةُ رَبي**
**بمقامي بطيزناباذ يومًا بعده ليلة على غير شُربِ**
**ثمَ باكرتُها عقارًا شمولاً تفتنُ الناسكَ الحليمَ وتُصبي**
**قهوةً قرقفا تراها جهولًا ذات حلمٍ فرّاجة كلَّ كربِ "[2]**

وبحكم أنها أنثى فلابد لجوفها أن يكون معطاءً لا يبخلُ بهذه الأحاسيس ، غير أنها لم تُسرف في هذا الغرض ، بل إنها لم تنظم فيه إلا هذا النموذج ، وهو اعتذار من أخيها **الرشيد** .

[1] شوقي ضيف ، العصر العباسي الأول ، الصفحتان 185 و186
[2] رحاب عكاوي ، ديوان عُلية ، الصفحة 40

وقصة هذه الأبيات تتردد في الديوان في بضع مواضع ، وهي كما يوضح معناها بين الخليفة والأميرة :

**" عُلية حجّت في أيام الرشيد ، فلما انصرفت أقامت بطيزناباذ أياما ، فانتهى ذلك إلى الرشيد ، فغضب ، فقالت وعملت في البيتين الأولين لحنا ، فلما جاءت وسمع الرشيد الشعر واللحن رضي عنها "** [1]

مما جاء في هذه الأقصوصة ، نستوضح أن **لعُلية** مكانة عظيمة لدى الخليفة ، ليس بحكم أُخُوتهما بل هي تلك الرابطة القوية التي شهدناها طوال الرحلة

فقد مدحَته وعاتبته واشتاقت إليه ، وها هي تعتذر في أبياتها المملوءة بالتحسر ، ورجاؤها في أبياتها هذه أن يصفح عنها ويزول غضبه .

ولا يذكرنا تذللها هذا إلى بكمية الاحترام والتقدير اللذان تحملهما **عُلية لهارون الرشيد** ، لا بحكم أنه سلطان بني العباس بل لأنه أخوها ومالك أمرها

والنص يخبرنا أن الرشيد قد كان لين القلب حنونا على أخته الصغيرة ، وكان على ما يبدو سهل العفو عنها خاصة بعد تلقفه لألحانها ، وربما يكون بيانا آخر على عذوبة وُحسن صوت تلك السيدة .

ونرى أنها لاقت الفلاح في ذلك بالفعل ، كيف لا بعد أن رمقته بتلك **اللغة الخفيفة** كعادتها ، **ودلالات** ليس فيها **المبهم** ولا **الغامض** بل وضوح ساطح يأبي الاختباء ، وكأنها لا تملك الوقت للّهو و **الانزياح** .

بل هي في حاجة إلى **ثوب تذللي حزين** وهذا ما ظهر في استعمالها **للتكرار والاسلوب الإنشائي** في مطلع القصيدة ، وكأنها تخبره باستمرار بأنها آسفة واعية لمصيبتها في إغضابه ، وأنها لن تسامح نفسها إذا بقي غاضبا عليها .

[1] رحاب عكاوي ، ديوان عُلية ، المرجع السابق ، الصفحتان 18 و 19

وفي خلاصة هذا الفصل ، بقي لنا أن نتذكر زبدة ما جاء فيه من كلام ، وفي ذلك نشير إلى مدى غزارة قريحة الشاعرة ، فهاهي تنظم في ثمانية أغراض كاملة هي (المدح ، الهجاء ، الغزل ، الوصف ، الخمريات ، الحنين ، العتاب ، الاعتذار) .

دون أن تبخل علينا بشيء من تلك اللغة السلسة اللذيذة ، ولا من المعاني الواضحة ، ونشير إلى أنها لم تنظم في غرضي الفخر ولا في الزهد والتصوف ، غير أنك قد تجد في أبياتها ومضات من الافتخار والحكمة .

وكل ذلك بيان على الاستطاعة الشعرية لدى **عُلية** ، فلولا مقدرتها هذه لما وجدناها تسبح في أغلب الأغراض الشعرية .

ثم نشير إلى دوافع كل غرض باختصار فنفتتح **بالمدح** ، ودافعه حبها للأهلها ، ثم **الهجاء** ودافعه بُغضها لبعض جواريها ، **والغزل** ودافعه حبها لخادمَيها **طل ورشأ** ، ويليه **الوصف** بدافع نقلها لحقيقة ما تراه ، وإن كان وصفها آليةً أكثر منه غرضا .

أما **الخمريات** فدافعها واضح هو رغبتها في اللهو والمرح ، وبالنسبة **للحنين** فقد نبع من شوقها لأهلها ووطنها ومحبوبها ، ودافع **العتاب** هو تقصير **الرشيد** في حقها ، ليأتي **الاعتذار** بدافع من التحسر وطلب الغفران .

# _ الفصل الثاني _

## التَشْكِيلُ الفَنيُ في شِعرِ عُلية بنت المهدي

1_ الصورة

2_ الإيقاع

3_بناء القصيدة

## تمهيد :

تحدثنا في الفصل السابق عن أهم النقاط في حياة **عُلية بنت المهدي** ، ومن تلك النقاط ما تحدث عن شِعرها ، فرأينا كيف كانت سيدةً شاعرة ، وشعرها قد لامس أغلب الأغراض التي تفاوت فيها الشعراء ، فمدَحَت وهَجت...وفرِحت ورَثت... ووصفت وتغزلت...ثم اشتاقت وعاتبت ، وها نحن ذا في مرحلة تُوجبُ علينا التوغل بشكل فني في شعرها ، لعلنا بذلك نبرز ما فيه من أسرار .

## ❖ التشكيل الفني في شعر عُلية بنت المهدي :

قبل أن نتحدث عن موضوعنا هذا ، وجبت علينا الإحاطة ولو بشكل خافت على تلك المكونات الثلاث التي تحت عنوان فصلنا ، **الصورة** ، **الإيقاع** ، **بناء القصيدة**

وذلك بدوره ما سيرمينا في جوف موضوعنا الموسوم **بالتشكيل الفني** ، ولعلنا نفتتح الكلام ببعض الومضات على أول المكونات...ألا وهي **الصورة** .

### 1_الصورة :

ما هي الصورة ؟ هذا أول ما قد يتبادر على أذهاننا ، وهذا ما سنتحدث عنه في أسطرنا القادمة ، و قد نزيح بعضا من الغموض عن هذه الكلمة قبل أن نرى قصتها في شعر **ابنة المهدي** ، ومُعيننا في ذلك **لسان العرب** الذي يقول فيها :

**" الجمع صُوَرٌ وصِورٌ وصُورٌ ، قال ابن الأثير : الصُورة تَرِدُ في كلام العرب على ظاهرها ، وعلى معنى حقيقة الشيء وهيئته ، وعلى معنى صِفته ، يقال صورة الفعل كذا وكذا أي هيئته "[1]**

أي الصورة ببساطة هي ما دل على حقيقة الشيء وهيئته أو صفته ، هذا فيما يخص المفهوم اللغوي ، أما عنها في الشعر فقد اختلف فيها الدارسون والباحثون ، بيد أن ذلك الاختلاف كان يصب في بحر واحد .

[1] ابن منظور ، لسان العرب ، مادة **صور** ، الصفحة 2523

وقد يكون تعريف **حازم القرطاجني** للصورة ، من أدق التعاريف وأكثرها خدمة لكلامنا حين يقول :

**" إن المعاني هي الصور الحاصلة في الأذهان ، عن الأشياء الموجودة في الأعيان ، فكل شيء له وجود خارج الذهن فإنه إذا أُدرك حصلت له صورة في الذهن تطابق لما أُدرك منه... "[1]**

ولعل المطلع على ما جاء في **منهاج البلغاء وسراج الأدباء** ، يجد فيها إسهابا عن هذا الشأن ، حيث استمر **القرطاجني** في حديثه عن الصور وما جاورها من أمور الألفاظ والمعاني ولعل قِطعتنا هذه توضح بعضا مما جاء به وأشار إليه

ولو شئنا تبسيط كلامه ، لقلنا إن الصورة ما هي إلا انعكاس للمعاني التي يريد الشاعر أن يوصلها لنا بألفاظه ، وكأننا هنا نشير إلى أن اللفظ والمعنى ما هما إلا خادمان مخلصان للصور ، ويقول **القرطاجني** في ذلك :

**" فإذا عبّر عن تلك الصورة الذهنية الحاصلة عن الإدراك أقام اللفظُ المعبَّرُ به هيئة تلك الصور الذهنية في أفهام السامعين وأذهانهم ، فصار للمعنى وجود آخر من جهة دلالة الألفاظ " [2]**

فلو كان اللفظ والمعنى ساميان مختاران بعناية سيبعث لنا ذلك أقرب الصور التي شاء الشاعر إيصالها لأذهاننا

وإن خاب أحدهما كأن يقصُر اللفظ مثلا أو يترنح المعنى ستتذبذب تلك الصورة لأن الشاعر لم يفلح في إيصالها إلينا كما ينبغي ولم يرسم ملامحها جيدا في أذهاننا .

---

[1] أبو الحسن حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، تحقيق محمد بن الخوجة ، دار الغرب الإسلامي ، بيروت/لبنان ، الصفحة 18

[2] المصدر نفسه ، الصفحتان 18 و 19

وكل ما سبق تأكيد على أن الصور ما هي إلا تلك الومضة التي تنتهي إلى مخيلتنا من ألفاظ الشاعر ومعانيه

فإذا كان الشاعر مجيدا كان تحكمه في الألفاظ والمعاني تحكما حسناً ، وبه تكون الصور التي يبعثها في أذهاننا جميلة تلامس الوجدان وتبعث فينا التخيل ، وإذا كان تحكمه فيهما هَشاً عاد ذلك على الصور بالسلب .

أما عن **ابنة المهدي** ، فإن في **منهاج البلغاء** ، كلاما جميلا قد يتناسب مع عالمها الشعري ، وهو كلام عن أهم تلك الصور والمواضيع التي كانت عند الشعراء ، بل إن **القرطاجني** يهبنا من علمه خلاصة ما درات فيه أغراض الشعر وصوره ، فيقول :

**" وأحسن الأشياء التي تُعرف ويُتأثر لها أو يتأثر لها إذا عُرفت هي الأشياء التي فُطرت النفوس على استلذاذها أو التألم منها أو ما وُجد فيه الحالان من اللذة والألم... "[1]**

وكأنه ينبئنا بأن أجمل ما قد تخوض فيه صور الشاعر... هي كل ما نبع من تلك الأمور التي فُطرت الأذهان على التلذذ بها ، وهي بشكل عام محصورة في اللذة والألم ، ربما بحكم أنهما أكثر الأشياء التي تداعب الوجدان ، وما الشعر إلا ما أحسن ملامسة الوجدان .

**" فإذن طُرق الشعر في ثلاث جهات ، إما أن تكون مفرحة محضة...وإما أن تكون مفجعة...وإما يُذكر فيها مستطابات قد انصرمت فيلتذ لتخيلها ويتألم لفقدها "[2]**

هذا إفصاح من **القرطاجني** ، على أن أغلب الصور هي تلك التي حاول الشاعر في نظمه أن يبعث فيها فرحه أو حزنه أو ما اجتمع من ذلك ، وهذا ما وجدناه عند شاعرتنا **عُلية** .

[1] حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء ، المصدر السابق ، الصفحة 21
[2] **ينظر** ، المصدر نفسه ، الصفحة 22

ذلك أنها فرحت فكان ذلك في أبياتها ، وحزنت فكان ذلك أيضا ، واجتمع فرحها مع حزنها أيضا ، بل إنها فاضت عن تلك البحور الثلاثة ، فقد سبق لنا وأوردنا لها من موضوعات الشعر ما حمل أطنانا من الصور ، فكان من شعرها...**العتاب والاعتذار والخمريات** .

وما ذلك إلا بيان على مقدرة الشاعرة الإبداعية في التصوير ، حيث إنها لم تجد أي عائق في القفز بين أبيات الفرح والبكاء والغضب...

وما كلام **ابي البكر الصولي** الذي ذكرناه سابقا عنها إلا برهان آخر على القدرة الشعرية الغزيرة التي عندها :

**" وإنما ذكرتُ عُلية هاهنا لأني لا أعرف لخلفاء بني العباس بنتا مثلها ، فلما كانت منفردة ذكرتُ أمرها مع أولاد الخلفاء ، على أن لها شعرا حسنا وصنعة في الغناء كثيرة [1]"**

أن يشهد لها **الصولي** بحسن شعرها وبغزارته تلك وقفة جميلة في حقها ، ولو عدنا إلى ما سلف من حديثنا عن أغراضها الشعرية ، سنجد أن كلامه السابق ناصع الصواب .

حيث أن **عُلية** لم تحترم قوانين أغلب النساء الشواعر ، بل إنها أبحرت في كل ما كان يحكي عنه الشعر تقريبا

ولو أحضرنا ما ذكرنا من أشعارها سنجدها نظمت في جميع المواضيع المتداولة بين الشعراء تقريبا ما عدا الفخر والزهد .

وبالحديث عن الصور عندها ، فإننا بعد أن أوضحنا مدى اتساع عالمها الشعري ، لا بد أن نوضح أنَ ذلك الاتساع قد لامس صورها أيضا

[1] أبو بكر الصولي ، أشعار أولاد الخلفاء ، الصفحة 55

فكما أشرنا وبناء على كلام **القرطاجني** فإن **الشاعرة** قد نوعت في صورها تنوعا رهيبا بحكم أنها امرأة في حين أن الشعر كان أغلبه للذكور ، فكانوا هم سادة أغراضه وملوك صوره وحكام ألفاظه ، غير أن لعلية رأي آخر .

ذلك أن الشاعرة قد ارتحلت بين أضرب البلاغة التي تُعد الوسيلة الأساسية في التصوير الشعري الجيد ، فكان في شعرها **التشبيه والاستعارة والكناية** ولعلنا نولي كل واحدة من هذه الأضرب بضعا من صفحاتنا ، فنبتدئ بالصور التشبيهية...

## 1.1 التشبيه :

أما عن التشبيه ، فيقول في شأنه صاحب كتاب **جواهر البلاغة** ، **أحمد الهاشمي** الكلام الآتي :

**" التشبيه هو الدلالة على أن شيئا أو أشياء شاركت غيرها في صفة أو أكثر بواسطة أداة من أدوات التشبيه ، وبتعريف التشبيه بذلك خرجت المشاركة في عين ، نحو اشترك زيد وبكر في الدار فأنه لا يسمى تشبيها "[1]**

وكأن **الهاشمي** في مفهومه للتشبيه ، بخبرنا بأنه ذلك التصوير غير الحقيقي لموصوفين يجتمعان في وجه للشبه ويرتبطان بأداة تشبيهية في غالب الأحيان

وبقولنا غير حقيقي ذلك يعني أن التشبيه قائم على تصوير بلاغي بين شيئين أو عدة أشياء قد تشاركت في صفة تبتعد عن الحقيقة بعض الشيء ، كقولنا مثلا **محمد أسدٌ** أو **محمد كالأسد** .

[1] أحمد الهاشمي ، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع ، تدقيق يوسف الصميلي ، المكتبة العصرية ، صيدا/بيروت ، الصفحة 219

هذا في ما جاء عن مفهومه ، أم عن أقسامه فهي متعددة ، وكان تعددها ذاك قائما على اختلاف أركان التشبيه ، **كأداة التشبيه** أو **وجه الشبه...**

ومع أن أقسامه كثيرة ، إلا أننا سنتلقف بعضا منها لا غير ، بحكم أنها الأكثر شيوعا بينها فنقول :

**" تشبيه تمثيلي ، تشبيه مفصل ، تشبيه مُجمل ، تشبيه مُرسل ، تشبيه بليغ... "**[1]

ويجدر بالذكر أن **عُلية بنت المهدي** ، قد خاضت كأي من الشعراء في عالم البلاغة فكان لها حظ مع التشبيه ولو اطلعنا على الديوان وما يحملها من بنات خواطرها ، لا نكاد نجد إلا بعضا من قصائدها ما يخلو من هذه التصوير البلاغي الجميل ، فلك أن تلتمس ذلك في قولها :

**" بمُقامي بطيزناباذ يومًا بَعدَه ليلةً على غَيرِ شُربِ**
**ثم باكرتُها عقارًا شُمولاً تفتِنُ الناسكَ الحليمَ وتُصبي**
**قهوةً قَرقفاً تَراها جهولا ذات حِلمٍ فراجةً كلَّ كربِ "**[2]

وكأنها تشير لمعاقرتها للخمر في الصباح الباكر كما تعاقَر القهوة ، وكل ذلك من قلقها على عتاب أخيها لها حينما قضت ليلة في طيزناباذ دون إذنه ...

[1] **ينظر** ، أحمد الهاشمي ، جواهر البلاغة... ، المرجع السابق ، الصفحات 233_237
[2] رحاب عكاوي ، ديوان عُلية ، الصفحة 40

فكانت وكأنها تقول : **قد شربتُ خمرا بالإبكار مثلما تُشرب القهوة** ، ولو أمعنا في هذه الصورة سنجد أن المشبه موجود وهو الشُرب **(الخمر)** ، والمشبه به أيضا وهو **(القهوة)** ، ووجه الشبه وهو **(الإبكار)** غير أن أداة الشبه لم تكن ، فجاءت هذه الصورة في شكل **تشبيه مؤكد** .

وتأتي الشاعرة مرة أخرى بصورة من صور التشبيه ، وهي أبيات خمرية نالت من الجمال مقدارا وافرا :

**" كَأنَها مِن طِيبها في يَدي تُشَمُّ في المَحضَرِ أو في المَغيبِ**
**رَيحانةٌ طينتُها عَنبرٌ تُسقى مع الراحِ بماءٍ مَشُوبِ**
**عروقها من ذا وتُسقى بذا ممزوجةً يا صاحُ طيباً بطيبِ**
**تلك التي هام فؤادي بها ما إنْ لدائي غيرُها من طبيبِ "[1]**

تتحدث الشاعرة في هذه الأبيات عن الخمرة من جديد ، وهي أبيات جميلة حملت من البلاغة أقساطا ، فكان البيتان الأول والذي يليه يحملان تشبيها جميلا

هو تشبيهها للخمرة بالريحان في ريحها الطيبة ، فكأنها تقول : الخمر كالريحان في طِيب رائحته ، غير أن هذه العبارة ركيكة لا تجوز كشعر ، والأجمل والأبلغ ما قالته الشاعرة في بيتها ذاك .

فكان من الشاعرة أن تركت لنا المشبه به **(الريحان)** بعد أن أضمرت المشبه **(الخمر)** وتركت وجه الشبه كذلك وهو /**طِيب الرائحة)** ، والأداة وهي **(كأن)**...

[1] رحاب عكاوي ، ديوان عُلية ، المصدر السابق ، الصفحة 42

فجاءت هذه الصورة **كتشبيه تمثيلي** ، فيه جلبت لنا **عُلية** صورة **الخمرة وطيب رائحتها** ومثلتها **بالريحان وعذوبة رائحته** أيضا ، فكانت لنا صورتان وأداةٌ للشبه ووجه له فتولد لنا **تشبيه تمثيلي** .

تشبيه لم يزد البيت إلا زخرفة وحلاوة في المعنى ، فتكاد تشتم عبير الخمرة وريحها التي تتغنى بها الشاعرة ، بل إن عبيرها قد داعب أنفك ، فصرت سكرانا يتخبط والكأس في يده ، وهذا مكمن جمال التشبيه .

وفي مناسبة أخرى نراها تستعمل التشبيه أيضا ، حين قالت :

**" الشأنُ في التصابي واللهوِ والشَرابِ**
**مِن قهوةٍ شمولٍ في الكأسِ كالشهابِ "[1]**

نجدها قد عادت لاستخدام لفظة **(القهوة)** كبديل **(للشراب)** ، بل إنها هذه المرة قد شبهت الخمرة **(بالشهاب)** ، وربما شاءت بتمثيلها هذا أن تقول : **دعونا نلهو ونشرب خمرة كالقهوة التي تلفت النظر كالشهاب اللامع البراق**

فكان لنا من قولها أن أوجزت ذلك في تصوير بلاغي رائع يبتعد عن الإطناب ، ونجد في كلامها المشبه وهو **(القهوة)** ، والمشبه به وهو **(الشهاب)** ، وأداة الشبه **(الكاف)** ، ووجه الشبه بدوره موجود موجز في كلمة **(شمولٍ)** ، وفي ذلك نرى أن هذا التشبيه قد استوفى جميع أركانه فهو **تشبه تام** .

ولو أردنا المزيد من هذا ، نأخذ مما جاءت به قريحتها المبدعة حين تقول :

**" كَم تجنّى عليَّ بلا ذَنْ بٍ وما إنْ أمرتَني فعَصيتُ**
**إنْ تكنْ قد صَدَدتَ عنّيَ لماّ أن تملكتني فصدُّكَ موتُ "[2]**

[1] رحاب عكاوي ، ديوان عُلية ، المصدر السابق ، الصفحة 47
[2] المصدر نفسه ، الصفحة 51

هنا وفي صورة مباشرة ، شبهت الشاعرة **(صدَّ)** معشوقها بعد أن نال منها تملكا وولها **(بالموت)** ، كأنها قالت : **صدّكَ لي بعد تعلقي بك كالموت**

ونرى أنها قد أسقطت كل أركان التشبيه فلم يبق سوى المشبه **(الصدّ)** والمشبه به وهو **(الموت)** ، فجاءت هذه الصورة البيانية كضرب من أضرب **التشبيه البليغ** .

ونعلم أنه التشبيه اليتيم الذي لا يحمل إلا المشبه والمشبه به ، وقد كان استعمالها لهذا اللون البلاغي استعمالا موفقا بعد أن ولَّد صورة واضحة عن قيمة محبوبها ووقع فراقه .

وقالت الشاعرة في مناسبة أخرى تحمل تشبيها مؤكد :

**" قُل لِذي الطُرّةِ وال أصْداغِ والوَجهِ المَليحِ**
**ولِمن أشعلَ نارَ الحُبّ في قَلبٍ قريحِ**
**ما صحيحٌ ما عَملَتْ عيناكَ فيه بصحيحِ "[1]**

ضالتُنا البيانية في البيت الثاني ، حين أشعلت الشاعرة نار الحب ، فكان من قولها أن شبهت الحب بالنار في ثورانه وسعيره في الأفئدة ، فتركت لنا المشبه وهو **(الحب)** وكذلك المشبه به وهو **(النار)** ، ووجه الشبه الذي شاءت أن تصف به ثورة الحب وغليانه في القلوب وهو **(الاشتعال)**

فكانت كأنها تقول : **أخبروا ...ذاك الذي حبه في قلبي يشتعل كما النار...**

وعلى ذلك فلدينا من أركان التشبيه ثلاثُة أركان ، هي المشبه **(الحُب)** ، والمشبه به **(النار)** ووجه الشبه **(الاشتعال)** ، وهي ثلاثٌ إن اجتمعت دلت على أن **التشبيه مؤكد** بعد أن تحققنا من زوال أداة الشبه .

وفي مثال آخر تقول **عُلية بنت المهدي** :

[1] رحاب عكاوي ، ديوان عُلية ، المصدر السابق ، الصفحة 54

**" حقُّ الذي يعشقُ نفسَينِ أنْ يُصلبَ أو يُنشَر بمنشارِ**

**وعاشقُ الواحدِ مثلُ الذي أخلصَ دينَ الواحدِ الباري "[1]**

حمل البيت الثاني صورة بيانية نرى أنها أقرب لما يكون إلى التشبيه ، ذلك أن الشاعرة قد جمعت بين صورتين كاملتين فمثلت أولاهما بالثانية ، الصورة الأولى في بداية صدر البيت **(وعاشق الواحد)** ، والثانية هي عجزه كاملا **(أخلص دين الواحد الباري)** والأداة **(مثلَ)** ، وكأنها تحاول القول : **مثل الذي يكتفي بعشق شخص واحد كمثل الذي أخلص دين الله** ، وهذا على سبيل **التشبيه التمثيلي** .

ولابد لنا من التذكير بأن الشاعرة قد كانت غزيرة التصوير في شعرها ، وما ذكرناه مما سبق من التشبيهات برهان على ذلك .

ويجدر بنا القول أننا قد حاولنا أن نحيط بما يروينا من أضرب التشبيه ، غير أننا لم نحط بكل ما جاء في الديوان بلا ريب ، فأخذنا أبرز مواطنه في أشعارها ...

ذلك لنوضح أن التشبيه قد حاز على مكانة عند الشاعرة ، وقد كان سبيلا لها إلى **بيان المعاني وإيضاحها** ، وتقريب الصور لنا والتعبير عما يخالجها

أو ربما فقط **للزينة والزخرفة الشعرية** ، باعتبار التشبيه دليلا على القدرة البلاغية الناضجة واللغة القوية .

## 2.1 الاستعارة :

الاستعارة هي الأخرى باب من أبواب التصوير البلاغي ، وهي قريبة بشكل رهيب من التشبيه ، بل تترابط مع التشبيه ترابطا عميقا ، إلا أنها ضرب بلاغي قائم بذاته ، وربما نفتتح حديثنا عنها بالبحث في مفهومها اللغوي والاصطلاحي ، ولنا في ذلك بعض مما يقوله **الهاشمي** :

[1] المصدر نفسه ، الصفحة 61

**" الاستعارة في اللغة من قولهم ، استعار المال إذا طلبه عارية وفي اصطلاح البيانيين : هي استعمال اللفظ في غير ما وضع له ، لعلاقة المشابهة بين المعنى المنقول عنه والمعنى المستعمل فيه ، مع قرينة صارفة عن إرادة المعنى الأصلي "[1]**

أي أن الاستعارة هي توظيف الالفاظ في غير مواطنها ، على أن تكون بين الألفاظ والمواطن الجديدة رابطة ، ويهبنا **الهاشمي** تبسيطا لما يقوله فيضيف :

**" فأصل الاستعارة تشبيه حُذف أحد طرفيه ووجه شبهه وأداته_ ولكنها أبلغ منه لأن التشبيه مهما تناهى في المبالغة فلابد فيه من ذكر المشبه والمشبه به "[2]**

وعودة إلى شاعرتنا **عُلية** ، فقد سبق وأسلفا القول بغزارة التصوير البياني في شعرها ، وبقدرتها البلاغية الفذة ، والمثال الآتي يوضح ذلك ، حيث قالت في بيت كان قد جاء ذكره سابقا :

**" قهوةً قرقفًا تَراها جهولا ذاتُ حِلمٍ فَراجةً كلّ كَربِ "[3]**

ولو تفحصنا هذا البيت ، سنراه بيتا قليل الحروف عظيم المعاني ، كيف لا وقد غمرته بهذا التصوير البياني ، والذي وهبت فيه للقهوة تشخيصا جميلا

تشخيصا وهب للقهوة صفات حميدة لطالما تغنى بها البشر ، وهي صفة الحِلم وصفة تفريج الكرب ، وإن لم تكن الأخيرة صفة بشكل صريح إلا أنها ما تزال علامة من كمال الأخلاق ونبلها .

[1] أحمد الهاشمي ، جواهر البلاغة ، الصفحة 258
[2] أحمد الهاشمي ، جواهر البلاغة ، المرجع السابق ، الصفحة 258
[3] رحاب عكاوي ، ديوان عُلية ، الصفحة 40

و لم تكتف الشاعرة بتشبيه **(الخمر)** **(بالقهوة)** كما أشرنا فيما سلف من أسطر ، بل إنها ضمنت البيت صورة بيانية أخرى ، هي حين شبهت **القهوة (الخمرة)** **(بالإنسان الحليم)** الذي قد **يفرج عنك الكرب..**

وبذلك نجد أن الشاعرة قد وهبتنا المشبه **(القهوة)** وحرمتنا من المشبه به **(الإنسان)** وأبقت على قرينة تدل عليه وهو **(الحِلم وتفريج الكرب)** ، وذلك لا يجتمع إلا في **الاستعارة المكنية** حيث يغيب المشبه به فيها .

وسر جمال هذه الصورة البيانية ، أنها أضفت على المعنى قوة ووضوحا ، حتى ترسخ معناها في الأذهان بطريقة جميلة .

وفي قول آخر للشاعرة مما ذكرناه أيضا :

**" تلكَ التي هامَ فؤادي بها ما إن لدائي غيرُها من طبيبٍ "[1]**

هنا نرى أنها قد شبهت **(الفؤاد)** **(بالإنسان)** الذي يهيم ، فالقلب ليس له إدراك مستقل كي يهيم ، بل هو الإنسان من يستطيع ، وبهذا نجدها تركت لنا المشبه **(تلك ، أو الخمرة من سياق الأبيات)** وحذفت المشبه به وهو **(الإنسان العاقل)** ، لتترك لنا دالا عليه وهو **(الهيام)** ، فجاءت على سبيل **استعارة مكنية** ، استعارة كان من جمالها أن أوضحت المعنى وأهدته قوة وجمالا .

وفي مضرب آخر تقول **ابنة المهدي** :

**" يا جارتي أَمسيتِ مالكَةً رِقي وغالِبتي على لُبّي**

**وأنا الذَليلُ لمَن بُليتُ بهِ حَسبي به عاذِلتي حَسْبي**

**أما النهارُ ففيه شُغلُ تحمُّلٍ والليلُ يجلبُ لي هوى الحبِّ "[2]**

[1] رحاب عكاوي ، ديوان عُلية ، المصدر السابق ، الصفحة 42
[2] المصدر نفسه ، الصفحة نفسها

أما عن الاستعارة فهي في بداية عجز البيت الأخير ، حين قالت : **والليل يجلب لي...**

ونرى أنها شبهت **(الليل) (بالإنسان)** ، فكأنها بثت في الليل روحا فصار ذا إدراك وقدرة كالإنسان فكان بمقدوره **(الجلب)**

وربما شاءت أن تقول : **الليل يجلب لي الهوى كما يجلبه الإنسان** ، غير أن المشبه به **(الإنسان)** غائب ولم يكن من أثره سوى فعل **(الجلب)** لتكون بذلك **استعارة مكنية** ، أوضحت بها مرادها وجعلت من لغتها لغة لذيذة قوية المعاني .

وتستمر الشاعرة في بث الروح في المشاعر خاصة **الحب** ، فتقول أيضا :

**" أسعى فما أُجزى وأظما فما أُروى من البارِدِ والعذبِ**

**يحملُني الحبُّ على مركبٍ من هجرِكم يا أملي صعبِ "[1]**

أما عن التلاعب البياني فإنه في صدر البيت الثاني ، في قولها : **يحملني الحبُّ** ، وفيه عادت الشاعرة تارة أخرى لتشخيص الحب ، لتشبهه **بمن له القدرة على حملها على مركب** ، وربما يكون **(إنسانا)** هو الذي حملها ...

غير أنها لم تترك لنا سوى المشبه **(الحب)** وحذفت المشبه به **(الإنسان)** ولم تترك سوى دليل عنه وهو فعل **(الحمل)** وهي **استعارة مكنية** ، ومن أثرها أن وهبت المعنى وضوحا وصورة قوة تلامس الوجدان .

وقالت أيضا :

**" أَلِفتُ الهَوى حتى تَشَبَّثَ بي الهَوى وأردَفني مِنه على مركبٍ صَعبِ**

**كِتابي لا يُقرا وما بيَّ لا يُرى ونارُ الهَوى شوقًا تَوَقَّدُ في قَلبي "[2]**

[1] رحاب عكاوي ، ديوان عُلية ، المصدر السابق ، الصفحة 45
[2] المصدر نفسه ، الصفحة 47

قالت الشاعرة : **حتى تشبثَ بي الهوى** ، وهنا وقعت الصورة البيانية ، حيث عادة مرة أخرى وأهدت للهوى روحا فجعلته كائنا قادرا على التشبث ، وربما نذهب إلى تشخيصه كإنسان بحكم أنه الأقرب إلى المعنى .

فكانت وكأنها تشبه **(الهوى) (بالإنسان الذي يتشبث)** ، فحذفت الإنسان وتركت **(التشبث)** لتسقينا استعارة **مكنية من جديد** .

ويبدو أن هذا اللون من الاستعارة قد كان ذا حظ وافر في أغراضها الرومانسية ، حيث كانت مصرة على تقوية معانيها وإضفاء الجمال عليها .

وفي مثال مغاير تقول السيدة :

**" نَفْسي فدا ظالمٍ يظلمُني في كفّه مُهَجتي يُقلّبُها**

**ثُم تَولّى غَضبانَ يَحلفُ لي كَفَرتُ باسمِ إن ذَهبتُ بها "[1]**

نرى هنا أن الشاعرة قد غيرت قليلا في استعارتها ، حيث شبهت **(المهجة) (بالغرض الضئيل الذي يُقلب في الكف)** ، وكأنها تقول : **يُقلب قلبي في كفه كالحجر أو اللعبة**...ومجددا ، نرى مدى ركاكة هذا التعبير ، والأنسب ما قالته .

وهنا بعد أن أبقت على المشبه **(المهجة)** ، تنازلت عن المشبه به ولم تترك سوى الفعل **(التقليب)** ، وذاك في سبيل **الاستعارة المكنية** ، ورغبة في تقوية المعاني من وإضفاء لمسة من الخيال .

هذا فيما كان من خبر الاستعارة المكنية ، ونشير إلى الشاعرة قد أسرفت فيها إسرافا كبيرا حتى تكاد أغلب صفحات الديوان لا تخلوا منها ، وقد لاحظنا أن أغلب مكنياتها كانت في أبياتها العاطفية الرومانسية .

[1] رحاب عكاوي ، ديوان عُلية ، المصدر السابق ، الصفحة 49

كما وجدنا أنها كثيرة التشخيص والتمثيل بالإنسان ، وقد كان تصويرها في الاستعارة المكنية متناوبا بين أمور **الهوى والحب والمشاعر** في أغلب ما نظمته ، وربما ذلك لرغبتها في موارة المشبه به والإفصاح عن المشبه ، كي تخبر العالم أنها خائفة بالفعل من فضح أمرها ، لكنها ستفشي أمره في أشعارها على الأقل .

أما عن الاستعارة التصريحية فإن شأنها قد كان خافتا قليلا مجابهةً بنظيرتها المكنية ، ومن أمثلتها أن قالت :

**" جاءني عاذِلي بوجهٍ مُشيحِ لامَ في حبِّ ذاتِ وجهٍ مَليحِ**

**قلتُ واللهِ لا أطعتُكَ فيها هي روحي فكيف أترُكُ روحي**

**ظبيةٌ تسكنُ القِباب وترعى مرتعا غير ذي أراكٍ وشيحِ "[1]**

صرحت الشاعرة بالمشبه به **(ظبية)** وأهملت المشبه **(امرأة حسناء)** ، فكانت كأنها تقول : **تلك الحسناء كالظبية تسكن القباب وترعى...**وهذا في سبيل **الاستعارة التصريحية** ، وهي استعارة مبتورة المشبه ، أثرها تقوية المعنى ، وزخرفته بإضفاء لمسة من الجمال والخيال الفني .

وتمشي سيدتنا من جديد على درب هذا النوع الاستعاري فتقول في مثال مشابه تمدح فيه ابن أخيها :

**" أَطَلْتِ عاذِلتي لومي وتَفْنيدي وأنتِ جاهلةٌ شَوقي وتَشْهيدي**

**قام الأمينُ فأغنى الناسَ كُلَّهمُ فما فقيرٌ على حالٍ بموجودِ**

**لا تشربِ الراحَ بينَ المُسمِعاتِ وزُر ظبْيًا غريرًا نَقِيَّ الخدِّ والجيدِ "[2]**

[1] رحاب عكاوي ، ديوان عُلية ، المصدر السابق ، الصفحة 55
[2] المصدر نفسه ، الصفحة 56

الهفوة البيانية كانت في قولها : **وزُر ظبيًا غريرا...** وفي أبياتها هذه كانت الشاعرة تمدح ابن أخيها الخليفة **الأمين**

ونجد أنها شبهته **(بالظبي الغرير)** ، ولو ترجمنا ما جاء في الصورة سيكون تقريبا كقولنا : **دعك من اللهو وزر الأمين نقي الخد كالظبي...**

لكن كعادتها استغنت الشاعرة عن ركاكة التعبير واختارت القول الأنسب في المقام الأنسب ، وهذا من كرم قريحتها وقدرتها .

وبعد أن حذفت الشاعرة المشبه **(الأمين)** في البيت ، **صرحت** لنا بالمشبه به **(الظبي)** كي نجزم بأنها **استعارة تصريحية** ، وجاءت حاملة لنفس الأثر الجمالي لسابقتها .

وتقول أيضا ، وهذه المرة في أخيها **الرشيد** :

**" مالِكَ رِقّي أنتَ مَسرورُ وبالذي تهواهُ مَحبورُ**

**أوحشتَني يا نورَ عيني فَمَنْ يُؤنسُني غيرُكَ يا نورُ**

**أنتَ على الأعداءِ يا سيدي مُظَفَّرُ الآراءِ منصورُ "**[1]

جاءت أبياتها هذه استعطافا لأخيها الخليفة بعد أن جفاها ، ونرى فيها معانيا مباشرة عن محاولة الشاعرة لاستمالة حنان أخيها ، وقد حمل البيت الثاني صورة بيانية في صدره...

هي قولها : **أوحشتني يا نور عيني...** هنا شبهت شاعرتنا **(الرشيد) (بنور العين)** ، وجمال هذه الصورة أنها لم تشبهه بالنور فقط بل إنه شبهته بنور عينها وكأنها تقول تقريبا : **أوحشتني يا من لا أرى إلا به...**

[1] رحاب عكاوي ، ديوان عُلية ، المصدر السابق ، الصفحة 65

وهذا برهان منها وإفصاح على مكانة أخيها في قلبها ، فكانت قد أبقت على المشبه به **(نور العين)** واستغنت عن المشبه **(الرشيد)** فجاءت الصورة في باب **الاستعارة التصريحية** .

وفي حديث آخر قالت **عُلية** مخاطبة الذي أوقد الشوق فيها :

**" يا مُوقِدَ النارِ بالصحراءِ من عُمُقٍ قُم فَاصْطَلِ النارَ من قَلبٍ بِكُم قَلقِ**

**النارُ توقدُها حينًا وتُطفئُها ونارُ قَلبي لا تُطفا من الحُرَقِ "[1]**

منذ مطلع البيتين ، ترى أن الشاعرة قد بدأت في التلاعب البلاغي ، وقد كان من صورها أن شبهت **(الشوق)** **(بالنار)** ، وكأن قولها في عجز البيت الثاني كان : **وشوقُ قلبي** بدل **ونار قلبي**

فنالت في قولها ذاك من المشبه ولم تذر إلا قرينة تدلنا عليه وهي عبارة **(لا تُطفا)** ، وأبقت على المشبه به ، لتهبنا **استعارة تصريحية** من جديد .

وبعد التوغل في استعارتيها **(المكنية والتصريحية)** ، نرى أنها نالت في شعرها **عذوبة ورونقا** بل إنها أثارت **بهما الأهواء** بعد أن أهدت لمعانيها **وضوحا** ، **ولألفاظها قوة** ، فكانت وكأنها ابنة البيان ، تركب صهوة التشبيه تارة فتحسن التمثيل ، وتمتطي ظهر الاستعارة تارة أخرى فتجيد التخييل .

كما قد حازت من **الخيال** ما يداعب الأذهان ، دون أن ننسى **تشخيصها البارع** الذي رسم معانيها بوضوح وجمال ، وكل ذلك شهادة شرف تبخترت بها أبياتها بعد أن صارت **ممتعة لذيذة على المسامع** .

وكانت الشاعرة ، أميرة في تصويرها ، ذلك أنها مارست التقديم الحسي للمعاني بإخلاص وصدق دون أن تغرق في الغموض أو في الغلو ، فانسابت ألفاظها مع معانيها لتخلق لنا تشبيهات محكمة واستعارات متقنة .

[1] المصدر نفسه ، الصفحة 72

## 3.1 الكناية :

ذاك ما كان في أمر التشبيه والاستعارة وحالهما مع **ابنة المهدي** ، وقد ذكرنا نفحات منهما دون إسراف بغية العبور إلى شقيقتهما الثالثة وهي **الكناية** ، وكما عودنا عليه أنفسنا ، نفتتح الحديث عنها بضبط مفهومها أولا فنقول أنها :

**" ما يتكلم به الإنسان ويريد به غيره ، وهي مصدر كَنَيتُ ، أو كَنَوتُ بكذا عن كذا ، إذا تركت التصريح به "[1]**

أي أن جوهرها البلاغي هو اتكاؤها على التلاعب بالألفاظ على معنى واحد يخبئه القائل ، وفي حالتنا هذه ما يخبئه الشاعر تحت لفظ مخادع ، ويقول صاحب **جواهر البلاغة** في هذا السياق في قالب من الشرح الاصطلاحي :

**" والكناية عند علماء البيان : لفظ أُطلق وأُريدَ به لازم معناه مع جواز إرادة ذلك المعنى معه ، كلفظ : طويل النجاد ، المراد به طول القامة فإنه يجوز أن يراد منه طول النجاد أي علاقة السيف أيضا "[2]**

هذا تأكيد على أن الكناية ما هي إلا أضرب من أضرب البيان قائم على إخفاء معانٍ حقيقية في ألفاظ حقيقية أيضا ، وربما يكون ذلك الفرق الذي يميزها عن نظيراتها من الصور البيانية ، أي أنها تعتمد على **الحقيقة** ، وكأنها **اختباء تحت الألفاظ لا غير** ، ولا يهمها تلك الزخرفات الخيالية .

[1] أحمد الهاشمي ، جواهر البلاغة... ، الصفحة 286
[2] أحمد الهاشمي ، جواهر البلاغة ، المرجع السابق ، الصفحة 286

ولو بحثنا عن هذا اللون البلاغي في ديوانها ، سنجد أن **عُلية** قد أضمرت كثيرا من الكنايات خاصة في رومنسياتها

وربما يعود ذلك لطبيعة أنها أنثى وتحت رقابة القوامين عليها وأولهم أخوها **الرشيد** ، فلا بد لها أن تكون محافظة على مقام أهلها قبل أن تحافظ على مقامها . وربما نفتتح الأمثلة بهذه الأسطر :

**" يُحكى عن عُلية أنها كانت تختص خادما آخر لها يدعى رشأ ، وتقول فيه الشعر ، ولكنها كانت تكني عنه مرة بزينب ومرة بريب ، كقولها :**

**القلبُ مشتاقٌ إلى رَيب يا رب ما هذا من العيبِ**

**قد تيّمت قلبي فلم أستطع إلا البكا يا عالمَ الغيبِ "[1]**

كنايتها واضحة في لفظة **(ريب)** ، أما عن تكنيتها له **(بزينب)** فهي في قولها :

**" وجدَ الفؤادُ بزينبا وجدًا شديدًا مُتعبا**

**أصبحتُ من كلفي بها أُدعى سقيمًا منصبا**

**ولقد كنيتُ عن اسمها عمدًا لكي لا تغضبا "[2]**

هذا خير بيان على أن الشاعرة قد ناسبت القول لمقامه خير تناسب ، فهي لم تُفصح عن اسم محبوبها بل كنَّت عليه مرتين وذلك خوفا عليه ألا يدركه الناس خاصة أخوها ، ولو لاحظنا في النص السابق سنرى عبارة : **تختص خادما آخر...**

وهي دليل على أن الشاعرة قد اختصت خادمَين لها فأنزلت عليهما إعجابها وتغزلها ، وقد كانت تُكني عنه أيضا للسبب ذاته ، هو خوفها من العالم ، أما عن شأن الخادم الثاني فهذه أسطر شافية عنه :

[1] رحاب عكاوي ، ديوان عُلية ، الصفحة 13

[2] رحاب عكاوي ، ديوان علية ، المصدر السابق ، الصفحتان 13 و14

**" استملحت عُلية أحد خُدام الرشيد يُقال له (طلّ)... وقد حُجِرَ عنها فقالت ، وقد صحَفت اسمه في البيت الأول :**

**أيا سروةَ البستان طال تشوُّقي فهل لي إلى ظِلٍ لديك سبيلُ**

**متى يلتقي من ليس يُقضى خروجه وليس لمن يهوى إليه دخولُ**

**عسى اللهُ أن نرتاح من كُربةٍ لنا فيلقى اغتباطًا خُلةٌ وخليلُ "[1]**

ها هي من جديد ، تستعمل الكناية عن محبوبها **(طل)** وهي في قولها **(ظل)** ، أي كانت ستقول : **فهل لي إلى طلٍ لديك سبيل**

أما عن المحظوظ بينهما فهو **رشأ** ، حيث نراها في الديوان قد كنّت عنه أكثر من **طل** ، ومن قولها فيه أيضا :

**" يا زينبًا قد أرّقت مقلتي أمتعني اللهُ بحبّيكِ "[2]**

وكل ذلك لا يشير إلا على أن تغزل النساء لم يكن تغزلا متحررا ، بل هو مقيد بعوامل عدة ، منها الأهل و منها التقاليد وربما فقط بحكم أنهن نساء وهن أحق بالتغزل فيهن بدل تغزلهن بالرجال...

لكن ذلك لا يعني أن غزل المرأة قد كان مستقبحا ، بل العكس...كان رقيقا عذبا وبيان ذلك ما حملته صفحات التاريخ عن غزل الشواعر ، وما حملته أسطرنا من غزل **عُلية بنت المهدي** الذي كان غزلا شديد الجمال .

وعلى ذكر ما حملناه من شعرها نأخذ مثالا آخر عن كناياتها حين قالت :

**" وَدِدتُ وبيتِ اللهِ في الحبّ أنني قَدَرتُ على ما تَقْدِرينَ منَ الصبرِ**

[1] المصدر نفسه ، الصفحة 13
[2] رحاب عكاوي ، ديوان علية ، المصدر السابق ، الصفحة 14

**فلم تكُ أنفاسي عليكِ كثيرةً ولمْ يكُ من عيني عليكِ دمٌ يَجري "**[1]

والبيتان من الغزل الجميل ، غزل ممزوج بالحنين كما يتوضح لنا في قولها **(قدرت على ما تقدرين من صبر)** .

نرى في البيت الثاني كنايتان ، الأولى في قولها : **أنفاسي عليكِ كثيرة** وهي كناية عن **التلهف** ، والكناية الثانية كانت : **دمٌ يجري** وهي كناية عن **التحسر والبكاء الشديد** ، وكأنها شاءت أن تقول : **لم أكن بالمتلهفة إلى لقاءك ، ولم أكن بالمتحسرة الباكية على فراقك** ، ومن جميل قولها ، أن صاغت تلك المعاني في قالب جميل .

ولشاعرتنا كناية أو اثنتان تعتبران الأجرأ في كل ما قالته من شعر ، ولولا أن الهدف علمي بحت ، لما أوردنا هذه الأبيات ، حيث قالت :

**" ألا أيّهذا الراكبُ العِيسُ بَلِّغَنْ سِباعًا وقُلْ إنْ ضَمَّ داَركُمُ السَّفرُ**

**أتَسلبُنُي مالي ولو جاءَ سائلٌ رَقَقْتَ له أن حَطَّهُ نحوَكَ الفَقْرُ**

**كشافِيَةِ المرضى بفائدة الزّنا تُؤَمّلُ أجرا حيثُ ليس لها أجْرُ "**[2]

الكناية في تلك الأبيات كانت في آخرها حين قالت : **كشافية المرضى بفائدة الزنا...**

وهي كناية عن **بيع الهوى** .

وتتكرر جرأة الشاعرة في أبيات قد كنا ذكرناه في صفحات الهجاء ، والتي قالت فيها بكل روح جريئة :

**" لِطُغيان خُفٌ مُذ ثلاثينَ حِجّةً جديدٌ فلا يبلى ولا يَتخرَقُ**

[1] المصدر نفسه ، الصفحة 63

[2] رحاب عكاوي ، ديوان علية ، المصدر السابق ، الصفحة 65

**وكيف بِلى خُفٍ هو الدّهرُ كلَّهُ على قدميها في السماءِ مُعلَقُ**

**فما خَرَقت خُفاً ولم تُبلِ جوربا وأما سراويلاتها فتُمَزَّقُ "[1]**

أما عن الكناية فهي كامنة في قولها الجريء : **على قدميها في السماء معلق** ، وهي كناية عن **الفاحشة** ، لا بل هي كناية منها على كثرة الفاحشة

**وقولها هو الدهر كله** بيان على الكثرة ولم ينقصه سوى قولها **على قدميها في السماء معلق** ، حتى يتبين لنا أنه تقصد الفاحشة ، ورغم تكنيتها عن ذلك ، إلا أنا المعنى يبقى غريب الجرأة .

وفي مضرب آخر تقول **ابنة المهدي** فيما ذكرناه عن اعتذارها **للرشيد** لمّا أقامت بطيزناباذ بغير إذن منه :

**" بمقامي بطيزناباذ يومًا بَعده ليلة على غير شُربِ**

**ثم باكرتُها عقارًا شمولاً تفتِنُ الناسكَ الحليمَ وتُصبي "[2]**

في قولها : **تفتن الناسك** وقعت الكناية ، حيث نجدها تكني عن **شدة الإغراء** ، عن إغراء الخمرة نتحدث ، وكأنها تقول : **هي خمرة تُغري النساك حتى** ، وربما اعتمادها على الناسك الحليم لأنه أبعد الناس عن الشراب ، وهنا كمن جمال الكناية بعد أن اختبأت خلف تلك الألفاظ الواقعية .

أما عن إحصاء الكنايات في ديوانها ، فإنه أمر يحتاج لأسطر عديدة ، ذلك أن الشاعرة كما ذكرنا سابقا قد كانت أوفت في استخدام البيان ، وقد رأينا ثروة تشبيهاتها ثم مررنا ببحر استعاراتها وها نحن نرى ثُلة من كناياتها...

[1] المصدر نفسه ، الصفحة 74

[2] رحاب عكاوي ، ديوان علية ، المصدر السابق ، الصفحة 40

ولعلنا نعيد التذكير بأن ما سبق من تلك الصور البيانية لم يكن إلا شطرا مما جاء في أشعارها ، خاصة فيما يخص الكناية ، والتي نراها وافرة في الديوان في أغراض مختلفة ، وربما كان استعمالها المكثف لهذا اللون البلاغي لرغبة منها في **تقوية المعاني وتوضيحها وترسيخها** في الأذهان

وكل ذلك في قوقعة **من التلميح** والابتعاد **عن التصريح المباشر** ، وكأن الشاعرة كانت **تختبئ** فعليا بين حروفها ، وقد يخبرنا التحليل الاسلوبي لأشعار علية ، بأنها تناقظ نفسها قليلا ، فلك أن تراها خائفة من مقام أخيها وفي موطن آخر تجدها شديدة الجرأة .

## 2_ الإيقاع :

يعتبر الإيقاع من أهم العناصر المكونة للقصيدة ، بل إنه ركن ثمين من أركانها لا يصح التخلي عنه أو تجاوزه بأي شكل من الأشكال ، فلولا الإيقاع لما استطعنا أن نسمي الشعر شعرا من الأساس ، وسنرى بيان ذلك في صفحاتنا القادمة ، وربما نفتتح الحديث بلمحة عن هذا الأخير :

**" كان للباحثين في دراسة الإيقاع اتجاهات مختلفة فكلمة Rhythm تعني الإيقاع ، وهي مصطلح انجليزي اشتق أصلا من اليونانية بمعنى الجريان والتدفق ، ثم تطور معناها فأصبحت measure وهي كلمة تعبر عن المسافة الموسيقية "[1]**

وكأن الإيقاع تكرار معين لتلك المسافات الموسيقية والتي تشكل لنا تواترا موسيقا معينا ، ولفهم أوضح نستقي المزيد مما جاءت به **ابتسام حمادة :**

**" وإذا تتبعنا مفهوم الإيقاع في المعاجم اللغوية القديمة وجدنا أنه لا يخرج عن هذا الفهم ، فعند الفراهيدي مثلا هو (حركات متساوية الأدوار لها عودات متوالية) "[2]**

فالإيقاع هو ذلك التواتر المتناغم بين أصوات معينة ، تواتر يصل إلى مسامعنا على شكل حُلة ملحونة موسيقية تطرب الأذن وتميز الكلام العادي عن الكلام الإيقاعي الموزون .

---

[1] **ينظر** ، ابتسام أحمد حمادة ، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي ، تدقيق أحمد فرهود ، دار القلم العربي ، الطبعة الأول (1997) ، حلب/سورية ، الصفحة 21

[2] **ينظر** ، المرجع نفسه ، الصفحة ، 27

هذا فيما جاء في مفهومه بين الأجانب والعرب ، وربما نقفز إلى أهم ما يتكون منه الإيقاع ونتحدث عن الإيقاع الشعري هنا ، ويسعفنا في ذلك ما ذكره **أحمد عبد المنعم حالو** حديثه عن شأن الوزن والقافية :

**" والواقع أن الوزن والقافية في منظور الشعر التقليدي يمثلان الشعر نفسه ، بل هما الفارق بينه وبين النثر وقد أدى مثل هذا التوجه لدى النقاد والعرب أن يدخل في باب الشعر كل ما هو موزون ومقفى "[1]**

أي أن الجوهر الذي يميز بين المنظوم وغيره هو الوزن والقافية ، وهما شطرا الإيقاع وركناه الأساسيان ، وبرهان ذلك أن القصيدة قد حازت على بحور الشعر والقوافي في حين لم ينعم النثر بها .

أما عن أمر الموسيقى الشعرية عند **عُلية بنت المهدي** ، فإن أمرها لا يحتاج لجهد كبير وشقاء كي نستخلص أنها كانت تنهج نهج أسلافها ، ذلك أنها حافظت على **نظام البحر** الواحد في القصيدة ، وعلى **الروي الواحد** ، وعلى **نظام الشطرين** ، وكأنها كانت خائفة على طبيعة القصيدة العربية من الاضمحلال .

بل إنها كانت مخلصة لتلك الصبغة التقليدية التي كانت عليها القصيدة العربية في عصور سالفة ، فلم نرها ولو في بيت واحد تتنازل عن رداء العراقة ، ولو تتبعنا منابع التجديد عندها ، سنجدها متمثلة في رشاقة اللغة .

ولعل ما سبق من أمثلة عن شعرها خير برهان على هذا ، فلم نجد في ديوانها كله خروجا عن **نظام البحر الشعري الواحد** ، ولا **تنويعا في الروي** ، ولا هجرانا لسائر مظاهر القصيدة العمودية ، **كنظام الشطرين** كما ذكرنا .

[1] أحمد عبد المنعم حالو ، التشكيل الفني في شعر أبي مسلم البهلاني ، بيت الغشام للنشر والترجمة ، عمان/مسقط ، الطبعة الأولى (2013) ، الصفحة 55

ولتطمئن قلوبنا سنأخذ من ديوانها ما يوضح أن الإيقاع عندها كان إيقاعا محافظا ، فها هي تقول مثلا :

**" أَتَاني عَنكِ سَعيُكِ بي فسُبي أليسَ جرى بفيكِ اسمي فَحَسْبي**

**وقُولي ما بدا لكِ أنْ تقولي فما ذا كلُّه إلا لِحُبي**

**فما زالَ المُحبُّ ينالُ سَبا وهَجْرا ناعِماً ومَليحَ عَتبِ**

**قُصاراكِ الرُجوعُ إلى مُرادي فما تَرْجينَ من تَعذيبِ قَلبي**

**تَشَاهدتِ الظُنونُ عليكِ عندي وعلمُ الغَيبِ فيها عند ربي "[1]**

اجتمعت في هذه الأبيات تلك الخصال التقليدية التي تكلمنا عنها ، فنرى بوضوح أن القصيدة على **نظام الشطرين** فلم تنقص أو تزد ، وتسير على **روي واحد** هو **الباء المكسورة** فلم تتلاعب بالروي في جميع قصائدها

وتسبح في بحر **الوافر** دون أن تلمس تفعيلاته فتنوعها مع تفعيلات غيره ، دون أن ننسى **التصريع** في مطلعها ، ولو أنك فككت تفعيلاتها جميعا ستجد أن البيت الأول يأتينا بهذا الشكل :

" أتاني عنكِ سعيُكِ بي فسبي أليس جرى بفيكِ اسمي فحسبي

**أتانيعن كِسعيُكبي فسببي أليسجرى بفيكِسمي فحسبي**

**0/0// 0/0 /0// 0// /0// //0/ /0/ 0/0//**

**مفاعلْتن مفاعلتن فعولن مفاعلتن مفاعلْتن فعولن "[2]**

[1] رحاب عكاوي ، ديوان عُلية ، الصفحة 43
[2] المصدر نفسه ، الصفحة نفسها

وهو من بحر **الوافر** ، وإثباتا لنظام البحر الشعري الواحد نكرر ما فعلناه مع آخر أبيات القصيدة فيكون الآتي :

" تشاهدَتِ الظنونُ عليكِ عندي وعلمُ الغيبِ فيها عند ربي

**تشاهدتِظ ظنونعلي كِعندي وعلمُلغي بفيهاعن دربي**

**0/0/ /0// /0//0 ///0// 0/0/0// 0/0/0// 0/0// 0/0/0//**

**مفاعلتن مفاعلتن فعولن مفاعلْتن مفاعلْتن فعولن "[1]**

رغم **زحاف العصب** الذي أصاب **مفاعلَتن** فصارت **مفاعلْتن** ، إلا أن القصيدة كانت على وزن واحد وهو وزن بحر **الوافر** والذي تأتينا تفعيلاته كالآتي : **مفاعلتن مفاعلتن فعولن**

أما بالكلام عن الروي فهو بدوره لم يتغير واستمر **باءً مكسورة** طيلة القصيدة ، وبهذا توافر في وزن القصيدة انسجام واستمرارية ومحافظة على تقاليد الشعر التي نص عليها عموده ، وحدة **الوزن والقافية** .

هذا وقد تيقنا من وحدة الأول ولنا أن نلتفت للثانية **(القافية)** فنحاول أن نبرهن ما أسلفناه من قول ، وبالحديث عن القافية فإننا قد وجدناها في القصيدة كلها **قافية متواترة كالآتي : 0/0/**

أما عن طبيعة القافية فهي **قافية مطلقة** لأن رويها **متحرك (بِ)** ، وبهذا نكون قد أخذنا من الموسيقى الشعرية لهذه القصيدة ما يوضح لنا رداء التقليد الذي كان فيها ، فهي لم **تعدد** البحور بل اكتفت **بوافرها**

ولم **تنوع الروي** وارتوت **بالباء المكسورة** ، ولم **تتلاعب بالقوافي** فاختارت قافية **متواترة مطلقة** ، كما رأينا **التصريع** في مفتتح القصيدة .

[1] **ينظر** ، رحاب عكاوي ، ديوان عُلية ، المصدر السابق ، الصفحة 43

والجدير بالذكر أن الشاعرة قد سارت على ذلك النهج التقليدي في كل قصائدها ، والتي تتراوح في **مئة** قصيدة كان قد ورد ذكرها في الديوان على لسانها ، دون أن نهتم بما غنته من شعر غيرها .

وقد وجدنا أن **ابنة المهدي** قد خاضت في أغلب بحور الشعر بل إنها كادت أن تنظم فيها كلها لولا أن أفلت من قريحتها ثلاثة بحور هم **المضارع** و **المقتضب** و **المتدارك** ، أما ما دونها من البحور فقد نظمت فيها الشاعرة جميعا ، وهذا إحصاء لما جاء في الديوان عن هذه القضية : [1]

| البحر | عدد القصائد فيه | نسبته المئوية % |
|---|---|---|
| **الرمل** | 7 | 7 |
| **الخفيف** | 8 | 8 |
| **السريع** | 17 | 17 |
| **الطويل** | 17 | 17 |
| **الوافر** | 8 | 8 |
| **الكامل** | 16 | 16 |
| **البسيط** | 15 | 15 |
| **المجتث** | 1 | 1 |
| **الرجز** | 3 | 3 |
| **المنسرح** | 3 | 3 |
| **المتقارب** | 3 | 3 |
| **المديد** | 1 | 1 |
| **الهزج** | 1 | 1 |
| **المجموع** | 100 | %100 |

[1] **يُنظر** ، رحاب عكاوي ، ديوان عُلية ، الصفحات 39_100

أما عن البحور التي استنزفت فيها شاعرتنا النظم ، فهي : **السريع** و **الطويل** و **الكامل** و **البسيط** ، أما عن أقل بحورها ورودا في الديوان فهي :

**الهزج** و **المديد** و **المتقارب** و **المنسرح** و **الرجز** و **المجتث** ، لتبقى لنا بحور لم تهجرها الشاعرة ولم تسرف فيها أيضا وهي ثلاثة بحور : **الرمل** و **الخفيف و الوافر** .

وعند تفحصنا في ديوانها وجدنا أن الشاعرة قد أسرفت في تلك البحور الأربعة بحكمة منها وتوظيف مناسب لها ، فلك مثلا أن تجدها استعملت **السريع** في وصفها للخمرة قائلة :

**" كأنها من طيبها في يدي تُشمُّ في المَحضر أو في المغيبِ**

**ريحانةٌ طينتها عنبرٌ تُسقى مع الراح بماءٍ مشوبِ "[1]**

روي هذه الأبيات هو **الباء المكسورة** ، واستعمالها لبحر **السريع** فيها **(مستفعلن مستفعلن فاعلُ)** نابع من حاجتها إلى **تسريع لسانها** في تلك الأبيات

فموضوعها لا يحتاج بكاء ولا حزنا ولا حسرة أو غضبا ، إنما **نفحة** من **الوصف اللذيذ** لا غير ، وبه نرى أن الوزن قد ناسب الموضوع **لحلاوته** على اللسان ، أما في **الطويل** فقد قالت :

**" سأمنعُ طرفي أن يلوح بنظرةٍ وأحجبُهُ بالدمعِ عن كلِّ منظرِ**

**وأشكُرُ قلبي فيكَ حُسْنَ بلائِهِ أليسَ بهِ ألقاكَ عند التفكرِ " [2]**

البحر هو **الطويل** كما ذكرنا أما عن رويها هنا فهو **الراء المكسورة** ، ونجدها في أغلب ما نُظم في هذا البحر من أشعارها ، أنها احتاجت إلى **أنفاس طويلة** ووقت سانح لها لتفرغ ما بقلبها ، ولا يخفى على أن أغلب قصائدها في الطويل كانت تحمل مشاعر **الشوق** ، وكأنها

[1] رحاب عكاوي ، ديوان عُلية ، الصفحة 43
[2] المصدر نفسه ، الصفحة 63

اختارت البحر بعناية كي يتناسب مع **لمسة الحزن** في أبياتها تلك ، وكل ذلك وفرته لها تفعيلاته الطويلة **(فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلُ)**

ولنثبت مرة أخرى أنها واكبت الوزن مع الموضوع نضرب مثلا عن بحر **الكامل** ، ومما قالت فيه :

**" لا حُزنَ إلا دونَ حُزنٍ نالني يومَ الفراقِ وقد غدوتُ مودِّعا**

**فإذا الأحبة قد تولّت عيرُهُم وبقيتُ فردا والها مُتَوجِعا "[1]**

هنا كانت الشاعرة في بكاء وحسرة ، ذاك أن الموضوع موضوع فراق وتباعد عن أحبتها ، ولا أحسن من **الكامل** معينا لهذا الغرض ، فهو بحر **ركيك ثقيل** يحمل الحزن في تفعيلاته بسهولة **(متفاعلن متفاعلن متفاعلُ)** .

حتى أنها اختارت روي مناسبا هو **العين المفتوحة** ، وهو حرف **عميق ثقيل** أيضا ، وكأنها شاءت **البكاء** وإبداء **الحزن** في كل شبر من القصيدة

ولم يبق لنا من البحور التي أكثرت شاعرتنا الخوض فيها إلا **البسيط** ولعلنا لا نبخل بمثال عنه فنقول :

**" أطلتِ عاذلتي لومي وتنفيذي وأنتِ جاهلةٌ شوقي وتشهيدي**

**قامَ الأمينُ فأغنى الناسَ كُلَّهُمُ فما فقيرٌ على حالٍ بموجودِ "[2]**

فيما سبق من قولها في **البسيط** ، والذي كان على روي **الدال المكسورة** ، اختارت الشاعرة البحر لما فيه من **انبساط للنفس ورحابة للصدر** ، وهذا ما يحتاجه المدح الذي كانت تداعبه ، ومجددا نرى أنها قد أحسنت اختيار الوزن بما يناسب الموضوع .

[1] رحاب عكاوي ، ديوان عُلية ، المصدر السابق ، الصفحة 69
[2] المصدر نفسه ، الصفحة 56

أما عن بقية البحور ، فهي لم تنل اهتمام الشاعرة كما فعل الأربعة السابقون ، ربما لأن **الطويل و البسيط و الكامل و السريع** ، خير البحور مساعدة لها في أغراضها ، خاصة في الشق الرومانسي منها ، فالغزل يحتاج إلى كل ما في تلك البحور من **سرعة وبطء وخفة وثقل وانبساط وانقباض** .

ذلك ما كان من خبر أوزانها والتي وجدنا أنها كانت **محافظة ولم تراوغ فيها** ، ولم تمسس **بالروي من بيت إلى بيت** ، وعلى ذكر الروي ، ها إحصاء لجميع ما كان في شعرها من روي :[1]

| **الروي** | ء | ب | ت | ج | ح | د | ر | س | ع | ف | ق | ك | ل | م | ن | هـ | ي | **مجموع** |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| **قصائده** | 1 | 21 | 1 | 1 | 3 | 8 | 11 | 2 | 3 | 2 | 8 | 5 | 11 | 8 | 11 | 1 | 3 | 100 |
| % | 1 | 21 | 1 | 1 | 3 | 8 | 11 | 2 | 3 | 2 | 8 | 5 | 11 | 8 | 11 | 1 | 3 | 100 |

من الجدول يتوضح لنا أن **عُلية** قد اهتمت في شعرها بأغلب الحروف العربية فكانت رويا لها ، بيد أننا نلاحظ تفاوتا واضحا في نسب استعمال الحروف ، وقد نذهب في ذلك إلى ثلاث أصناف :

الأول هو حروف **كثُرت فيها القصائد** ومعنا في هذا الصنف حرف واحد هو **الباء** ، ونعلم أنه حرف **جهوري شائع** عند الشعراء وبكثرة ،

ذلك لما فيه من خدمة لجميع الموضوعات تقريبا ، فلو اطلعنا على الديوان لوجدنا أن الشاعرة قد خاضت **بالباء** في أغراض مختلفة .

والصنف الثاني هو للحروف التي كان استعمالها **بين البينين** ، لا هي كثيرة مبالغ فيها ولا هي شحيحة ، ولنا من هذه الحروف **(الدال ، الراء ، القاف ، اللام ، النون )**

[1] **ينظر** ، رحاب عكاوي ، ديوان عُلية ، المصدر السابق ، الصفحات 39_100

ولو أننا أمعنا النظر في شعر العرب لوجدناه يحوم حول تلك الحروف تقريبا ، وذلك بطبيعة أن ما بقي من حروف الصنف الثالث **(ء ، ت ، ج ،ح ، س ، ع ، ف ، ك ، هـ ، ي)** حروف نادرة الظهور كرويٍ إذا ما قورنت بالصنف الأول والثاني طبعا

وهذا ما رأيناه في ديوان شاعرتنا ونفسه ما يبرهن لنا على حقيقة إزار التقليد الذي كانت ترتديه أشعارها .

أما عن القافية فلعلنا نشير إلى أن أغلب قوافيها كانت **مطلقة** رويها متحرك ، وليس في الديوان كله إلا ستُّ قصائد ما كانت فيها القافية **مقيدة** ، ومنها قولها :

**" شريتُ نومًا بسهرْ وغُصتُ في بحر الفِكَرْ**

وقولها :

**" مُنفصِلٌ عني وما قلبي عنهُ منفصِلْ**

وقولها :

**" صَرَمَتْ أسماءُ حَبْلي فانصَرَمْ ظَلَمَتنا كُلُّ مَن شاءَ ظَلَمْ**

وقولها :

**" يا ربِّ إني قد حَرَضتُ بِهَجْرِها فإليكَ أشكو ذاكَ يا ربّاهْ**

وأيضا :

**" يا ذا الذي أكتمُ حُبَيهِ ولستُ من خوفٍ أُسَميهِ**

وأخيرا :

**حلوتُ بالراحِ أُناجيها آخُذُ منها وأُعاطيها "** [1]

[1] **يُنظر** ، رحاب عكاوي ، ديوان عُلية ، المصدر السابق ، الصفحات 66 ، 85 ، 89 ، 96 ، 99 ، 100

## 3_ بناء القصيدة :

أما عن بنية قصيدة **ابنة المهدي** ، فلنا فيها كلام هي الأخرى ، وعليه سنرى ما كان عليه شكل قصائدها ، وبذلك قد نقسم هذه الأخيرة إلى ثلاث شُعب هي **المقدمة والموضوع والخاتمة** فنقول عن خبر الأولى :

### 1.3 المقدمة :

لا يحتاج منا الأمر أن نتعمق كثيرا في أشعارها كي نجزم أن **عُلية** قد كانت **مقلدة** لم تحاول هجران ما كان عليه الشعر في سابق عصوره في مواطن عدة ، وقد أشرنا إلى بضع نقاط ظهر فيها رداء التقليد وهي **نظام الشطرين ، ووحدة القافية ، والروي الواحد ، ونظام البحر الواحد .**

وربما نحكي عن نقاط أُخرٍ في قضية الشكل ، أولها **التصريع** في كثير من **مقدمات** قصائدها ، وقد عددنا في الديوان **خمسين** قصيدة لمسها التصريع في حين أن **الخمسين** الأخرى كانت خالية منه ، ومن أمثلة **تصريعها** :

**" سَلِم على ذِكرِ الغزالِ الأغيَدِ المُسْبي الدلالِ**

**سلِم عليه وقُل لهُ يا غُلَّ ألبابِ الرِّجالِ "[1]**

وقالت بلا تصريع :

**" قد رابني أن صدَدتُم في مجاملةٍ وأنكَرَ القلبُ أن جِئنا بِحُجَتِكُمُ**

**فما الصدودُ وقلبي عِندكم عَلِقٌ وما الذنوب التي هاجت بحَربكُمُ "[2]**

وبما أن نصف قصائدها بلا تصريع يزخرف مقدماتها ، لا يمكننا القول بأن الشاعرة قد كانت مقلدة بإخلاص ولا نابذة بهجران ، بل وقفت بين ذلك موقفا وسطا .

[1] رحاب عكاوي ، ديوان عُلية ، المصدر السابق ، الصفحة 79
[2] المصدر نفسه ، الصفحة 78

وما دام حديثنا عن المقدمة ، لعلنا نتحدث عن طبيعة المقدمة ، ونحن نعلم أن القصيدة قد كانت في بدايتها تبتدئ **ببكاء** أو **بغزل** أو **بطرد** أو **بخمرة** ، أو **بوصف** منذ بزوغ الشعر في حلله الأولى .

إلا أن الشاعرة لم تكن من الباكيات على الأطلال ، أو الواصفات للصيد ، أو واصفات النوق والحيوانات ، أو واصفة لأيام الترحال والتجوال ، وبين ذلك وذاك نجدها قد **بكت** على الحبيب :

**" أيا ربِّ حتى متى أُصْرَعُ وحتامَ أبْكي وأسْترِجعُ**

**لقد قطَّعَ اليأسُ حَبلَ الرجا ء فما في وِصالكَ لي مَطمَعُ "[1]**

وهما بيتان من أقسى ما قالت في الشوق والحنين ، ولا نعلم إلى من هذا الحنين ، هل إلى **رشا** أم **طل** ، إلا أن هذين البيتين كانا من أصدق أقوالها بالفعل ، خاصة وقد تركت أمرها لله سبحانه وتعالى بعد أن استعصى عليها الأمر ، وبعد أن غلبتها لوعة الشوق والحنين إلى من سكن قلبها .

فما كان لها إلا الفرار إلى خالق الخوافق ، فمن غيره يحتضنها فيشرح صدرها على الصبر الجميل .

ثم نجدها في مقدمة **غزلية** :

**" وجَدَ الفؤادُ بزينبا وجدًا شديدا متعَبا**

**أصبحتُ من وجدي بها أُدعى شقيًا متعبا "[2]**

ونعلم أن زينبها ذاك هو خادمها **رشأ** ، كما أوردنا في سابق الصفحات ، وكما أوضحنا سبب تكنيتها لذلك الخادم .

[1] رحاب عكاوي ، ديوان عُلية ، المصدر السابق ، الصفحة 68
[2] المصدر نفسه ، الصفحة 50

ولو بحثنا عن مقدمة **خمرية** سنجدها تقول :

**" لأشربن بكأسٍ بَعدَ كاسِ راحًا تَدورُ بأخماسٍ وأرماسِ**

**وأَرضعُ الدَّرَّ منها باكرا أبدا حتى أُغَيَّبَ في لحدٍ وأَرماسِ "[1]**

وهذا من جميل ما قالت في قصائد الشراب والسُكْر ، وفيها نرى الشاعرة في قالب من التوعد والشجاعة ، بأنها ستشرب وتشرب دون أخذ اعتبار لأي شيء ، بل إنها سترضع الخمرة الدهر كله حتى يخونها وعيها .

وابتدأَت **بالاعتذار** فقالت :

**" أيُ ذنْبٍ أذنبتُهُ أي ذنبِ أي ذنبٍ لولا مخافةُ ربي**

**بمقامي بطيزناباذ يوما بعدَه ليلة على غيرِ شُربِ "[2]**

وقد سبق وأوردنا قصة الأبيات ، أبيات كانت الشاعرة معتذرة متذللة لأخيها وأبيها الثاني ، الخليفة هارون الرشيد .

ثم افتتحت **بالعتاب** فقالت :

**" ما لي نُسيتُ وقد نودي لأصحابي وكنتُ والذكرُ عندي رائحٌ غادِ**

**أنا التي لا أُطيقُ الدهر فِرقتكم فَرِقَّ لي يا أخي من طولِ إبعادي "[3]**

وهذه افتتاحية عتابية صرفة ، عاتبت فيها أخاها بعد أن رغب عن دعوتها وقد دعا أختيها ، فما كان لها إلا أن تعاتب في مفتتح قصيدتها تلك ، وما لجوؤها لإظهار العتاب في بداية القصيدة إلا لرغبتها في نقل غضبها وحزنها للخليفة بلا مماطلة أو زخرفة ، وكأنها تلمح بضرواة وبشكل مباشر لزلّة **الرشيد** في عدم دعوتها .

---

[1] رحاب عكاوي ، ديوان عُلية ، المصدر السابق ، الصفحة 68

[2] المصدر نفسه ، الصفحة 41

[3] المصدر نفسه ، الصفحة 58

وبعد ما سبق من أبيات ، نرى أن مقدمة شاعرتنا قد جاءت في خمس حُلل هي : **البكاء** على المحبوب ، والمقدمة **الغزلية** ، والمقدمة **الخمرية** ، و **الاعتذارية** ، ومقدمة **العتاب** .

وبينما نحن نرتحل بين مقدماتها لم نجد لها بكاءً على **الأطلال** ، أو وصفا **للظعن** ، ولا حتى **للطبيعة** ، وكان ذلك دافعا لقولنا بأنها جددت في مضارب وقلدت في مضارب أخرى من عصور الشعر الأولى فيما يخص الافتتاحيات .

## 2.3 الموضوع :

هذا بالنسبة إلى المقدمة في قصائد **ابنة المهدي** ، أما عن الموضوع فلا يسعنا فيه سوى النظر إلى أهم نقطة فيه ، ألا وهي وحدته ، أي **الوحدة الموضوعية** ، وفي ذلك نشير إلى أن شعر **عُلية** قد كان محافظا على **وحدة الموضوع** بشكل رهيب بين أبياته

كيف لا وقد وجدنا أن أغلب قصائدها قصائد شديدة القصر ولا تكاد توفي موضوعا واحدا ، ولنا في هذا مثال حين تقول :

**" يا موقدَ النارِ بالصحراءِ من عُمُقٍ قم فاصطلِ النارَ من قلبٍ بكم قَلِقِ**

**النارُ توقدها حينا وتُطفئها ونارُ قلبي لا تُطفا من الحُرَقِ "[1]**

وتتعدد الأمثلة عن ذلك ، عن الوحدة الموضوعية بالتأكيد ، فها هي تفتتحها بغرض التغزل بموضوع يتلقف صورة بيانية بين النار والقلب والشوق ، لتعود في البيت الثاني وتواصل في أمرها ذاك ، أي أنها عادت وأوقدت النيران واستعملت البيان فجمعت بين الأشواق واللهيب وما إلى ذلك مما شرحناه سابقا في صفحات الصورة الفنية .

وما هذان البيتان إلا دليل على توافر **الوحدة الموضوعية** في شعر **عُلية بنت المهدي** ، وقد وجدنا بعد تفحصنا لشعرها أنا لم تخض في موضوعين مختلفين في أي من مقطوعاتها وقصائدها تقريبا .

[1] رحاب عكاوي ، ديوان عُلية ، المصدر السابق ، الصفحة 72

ونُكرر القول بأن نسبة القصائد التي برزت فيها وحدة الموضوع قد كانت نسبة كبيرة وسيأتي في كلامنا اللاحق جدول موضح لذاك ، لكن قبل ذلك لعلنا نذهب إلى مثال تنازلت فيه الشاعرة عن الوحدة العضوية حين قالت في أطول قصيدة قد نظمتها :

**" وَجَدَ الفُؤادُ بزينبا وجدًا شديدا مُتعَبا**

**أصبحتُ من وجدٍ بها أُدعى شقيا مُنصَبا**

**ولقد كنيتُ عن اسمها عمدا لكي لا تَغضبا**

**وجعلتُ زينبَ سُترةً وأتيتُ أمرًا مُعجَبا**

**قالت وقد عَزَّ الوصا لُ ولم أجد لي مهربا**

**واللهِ لا نِلتَ الموْ دّةَ أو تنالَ الكوكبا "[1]**

ونرى في مطلعها إشارة إلى تعلق القلب بالمحبوب **(وجد الفؤاد)** ، ثم يتبعه البيت الثاني معينا له مخبرا عن شدة التعلق **(شقيا منصبا)**...

إلا أن نصل لثالث أبياتها حيث تخبرنا عن تكنيتها لاسم المحبوب **(ولقد كنيتُ)** ثم السبب في التكنية ، ثم الإفصاح بالتكنية فيما يليه **(وجعلتُ زينب)**... وكأنها ذاقت ذرعا باختبائها من العالم ، وبإخفائها لما في جوفها من إعجاب بذلك الخادم .

ونجدها تعود إلى التغزل في البيت الخامس مشيرة إلى اشتياقها **(عز الوصال )** حتى نهاية القصيدة ، وهنا إفصاح منها على انهزامها أمام أشواقها لخادمها ، وفي كل هذه الأبيات نرى بوضوح كيف أنها لم تخرج عن الموضوع بل حافظت على وحدته .

[1] رحاب عكاوي ، ديوان عُلية ، المصدر السابق ، الصفحة 50

وما دام كلامنا عن الموضوع قائما ، لعلنا نتحدث عن سمة من سماته ، عن **حجم القصائد** عند شاعرتنا

ودون إطالة نقول أنها كانت تميل إلى قصار القصائد على حساب مطولاتها كما سبق وأشرنا ، ولنا في هذا الجدول بيان على ذلك وهو الجدول الذي نوهنا على قدومه سابقا : [1]

| **عدد الأبيات** | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | **المجموع** |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| **عدد القصائد** | 0 | 60 | 20 | 16 | 3 | 1 | 100 |
| **النسبة %** | 0 | 60 | 20 | 16 | 3 | 1 | %100 |

حيث نراها قد **أسهبت** في قصار القصائد ، فلك أن تشاهد نسبة منظوماتها ذوات البيتين ، والتي فاقت نصف مجموع قصائدها بمعدل 10 بالمئة

وهذه نسبة مرعبة لا تشير إلا على أن الشاعرة لم تكن تنظم الشعر إلا بدوافع من **المرح واللهو وبضع مآرب أخرى** ، ولم تكن تنظمه **لرغبتها** في أن تكون **شاعرة** أو أن **يخلد شعرها بقصائد طوال** .

بل نراها تذرف البيتين والثلاث وتنتهي كأنها لا تبالي ، وكأنه تركض **خلف نزواتها الشعرية** لا غير ، فإذا انتهت تلك التجربة الشعرية انتهى شعرها .

فهي لم تحتج إلى دواعي الإطالة في شعرها ، **كالتكسب** الذي يحبذ كثرة الأبيات في الممدوح ، أو **كالفخر** الذي يوجب الإطالة في التفاخر وتعداد المحاسن

أو **كالبكاء الشديد** على فاجعة تحتاج أطنانا من أبيات الرثاء... لا بل نجد الشاعرة كأنها سلكت من الشعر ما جاءت به عابرات قريحتها لا غير .

[1] **ينظر** ، رحاب عكاوي ، ديوان عُلية ، المصدر السابق ، الصفحات 39_100

## 3.3 الخاتمة :

وفي آخر أطياف هذا الفصل نلتفتُ إلى العنصر البنائي الأخير في القصيدة ، ألا وهي الخاتمة ، وليس لدينا كلام كثير عنها ، فهي ببساطة خاتمة عادية لطالما حاولت أن تتبع سائر أبيات القصيدة .

حيث لم تكن الشاعرة ساعية إلى زخرفة الخواتيم ، بل إنها كانت تجري بما تشتهي **قريحتها وتجربتها الشعرية** .

فلا نجدها تتلاعب بالخواتيم ، بل هي مجرد تكملة لما جاء في الموضوع أو ما كان في المقدمة من معان .

أي ببساطة كانت خاتمة شاعرتنا متممة لما جاء في المتن من معاني ومواضيع دون أن يمسها استقلال ، خاصة في قصار قصائدها حيث لا فرق بين المقدمات والخواتيم غير الترتيب ، ولنا في ذلك مثال هو قولها :

**" قُل للإمام ابن الإما مِ مقالَ ذي النُصحِ المُصيبِ**

**لولا قدومُكَ ما انجلى عنا الجليلُ منَ الخُطوبِ "[1]**

وقولها :

**" أسعى فَما أُجزى وأظما فَما أُروى مَن البارِدِ والعذبِ**

**يحملُني الحبُّ على مَركبٍ من هَجرِكم يا أملي صعبِ "[2]**

من ملاحظة المثالين نقول ، أن خاتمة شاعرتنا عادية فعلا ، فإما هي تكملة للمعنى كما في البيتين الأولين ، أو أنها بنفس المعنى تماما كما في التاليين ، فلو أبدلنا الخاتمة بالمقدمة في البيتين الأخيرين لما تضرر المعنى أبدا ، وكان ذلك في جميع قصائدها .

[1] رحاب عكاوي ، ديوان عُلية ، المصدر السابق ، الصفحة 45
[2] المصدر نفسه ، الصفحة 45

وصلنا إلى نهاية هذا الفصل ، ولا يسعنا الآن سوى استرجاع أبرز النقاط التي صادفتنا، وأولها أن **ابنة المهدي** كانت على قدر وافر من البلاغة ، فهي التي استعملت أضرب البيان الثلاث استعمالا محمودا ، فجاءت **بالتشبيه** الدقيق لتقريب الصور ، ووظفت **الاستعارة** المُحكَمة لتقوية المعاني ، أما **الكناية** فهي من خوفها على حبيبَيها .

وعن الإيقاع ، كانت الشاعرة محافظة على موسيقى القصيدة القديمة ، فلم تنوع في الوزن والقافية ، وأكثر أوزانها استعمالا هي (السريع ، الطويل ، الكامل ، البسيط) .

كما حافظت على وحدة الروي في جميع شعرها ، أما التصريع فقد دخل على خمسين قصيدة من قصائدها .

وآخر صفحات الفصل كانت حاملة لهيكل القصيدة وطبيعة بنائها ، وفيه رأينا أن الشاعرة اختارت من القصائد أعدلها في الحجم ، فلا هي ركزت على قصارها ولا هي احتكرت طوالها ، كما اعتمدت على ما كان في العصرين الأموي والإسلامي من نبذٍ للمقدمة الجاهلية المهجورة ، فلم تفتتح ببكاء على الطلل ولا وصف للطرد والرحلة... غير أنها بكت وشكت ووصفت الخمر وتغزلت في افتتاحياتها .

أما الموضوع فإن الشاعرة قد حافظت على وحدته ولم تقفز بين المواضيع في القصيدة نفسها ، وبالنسبة لخواتيم قصائدها فلم تكن إلا متممات للمعاني لا غير .

## _ خاتمة :

وفي أخر صفحات هذا العمل ، استطاعت محاولتنا لرصد مكامن التشكيل الفني في شعر **عُلية بنت المهدي** ، أن تُنْبِتَ لنا جملة من النتائج هي :

- ازدهرت الحياة العباسية ازدهارا واسعا ، ازدهارا لامس جميع شُعب الحياة (سياسية ، اجتماعية ، عقلية) غير أن لكل جواد كبوة ، وكبوة العباسيين كانت إسراف بعضهم في **الترف والمجون** .
- عاشت **عُلية بنت المهدي** في مناخ يسوده الترف ، وفي أسرة يتخللها الوقار ، فكانت ابنة خليفة وأخت خليفة وعَمَّة خلفاء ، وقد انتقل ذلك الترف إلى شعرها .
- من مظاهر تأثر الشاعرة ببيئتها أنها أسرفت في غرض الغزل ، وما كثرة هذا الغرض عندها إلا بيان على الراحة النفسية التي عاشت فيها الشاعرة .
- لم تنظم الشاعرة في الغزل الماجن ، إلا أنها أظهرت بعض الجرأة في غيره من الأغراض كالهجاء مثلا .
- نظمت الشاعرة في أغلب أغراض الشعر التي عرفها العرب قبل العصر العباسي ، غير أن نظمها قد تفاوت من غرض إلى غرض ، و بلغ عدد قصائدها مئة قصيدة .
- أقل أغراضها نظما كان غرض الوصف ، حيث لم تكثر الشاعرة من هذا الغرض بيد أنه كان وسيلة في شعرها لا غاية .
- لم تنظم الشاعرة في الفخر أو في الزهد ، ولم يكن من هذين الغرضين إلا لمسات مبعثرة في بعض أبياتها .
- أكثرت الشاعرة من المدح ، خاصة مدح أسرتها وعلى رأسهم **هارون الرشيد** ، والذي كان يحترمها ويحبها كثيرا .
- لم يكن مدح الشاعرة عن تكسب ولا لرغبة منها في نيل بركات الناس أو لشراء مكانة بينهم أو بين شعرائهم ، بل كان مدحا نابعا من محبة وقناعة صادقة .

- رغم ميثاقها مع الإسلام ، إلا أن الشاعرة قد عاقرت الخمرة ، بل إنها تغنت بها في قصائد مختلفة .
- اشتهرت الشاعرة بعذوبة صوتها وباستغلاله في تطييب شعرها ، وقد شهد لها كثير من الناس بذلك ومنهم أخوها **الرشيد** .
- لم يكن في شعر **عُلية** أي توجهات سياسية أو دينية ، بل كانت تنظم متبعة ما تمليه عليه قريحتها لا غير .
- لم تنافس **عُلية** بقصائدها سائر الشعراء ، ولم تبتغِ اعترافاتهم بها كشاعرة ، بل كان شاعرة نفسها ورغبتها .
- كانت لغة الشاعرة لغة سلسة سهلة على العموم ، ولم يظهر في شعرها أي ألفاظ مستوحشة أو غريبة أو شديدة الصعوبة .
- اتسمت لغتها بالشفافية ولم تحاول مُدارة معانيها بحرص أو مبالغة ، بل كانت بسيطة الألفاظ مبتعدة عن الركاكة فيها .
- لا توحي سهولة اللغة عند الشاعرة إلا بجرأة الشاعرة والراحة النفسية التي كانت فيها ، كما تخبرنا اللغة أن الشاعرة لم تكن متكلفة تتصنع في ألفاظها .
- نوعت الشاعرة في المعاجم ، ولم تحتكر في شعرها معجما أو معجمين فقط ، بل نجدها توظف الألفاظ بمختلف الدلالات (ألفاظ الطبيعة ، ألفاظ الحب ، ألفاظ الشوق ، ألفاظ الحسرة...)
- كان للبيان حظ وافر في شعرها ، وقد ظهر في قصائدها بأطيافه الثلاث الشهيرة (التشبيه ، الاستعارة ، الكناية) .
- أكثرت الشاعرة من التشبيه بأنواع مختلفة منه (التام ، المجمل ، المؤكد ، التمثيلي ، البليغ ) .
- من أثر التشبيه في شعرها ، أنه قد زاد المعاني جمالا ووضوحا ، بعد أن قرب لنا الصور وبعثها في أذهاننا بهيئة جميلة .

- أما الاستعارة فقد كانت حاضرة بنوعيها (المكنية ، التصريحية ) ، إلا أن الاستعارة المكنية قد نالت نصيب السبع في شعرها وبفارق كبير .
- استعملت الشاعرة الكناية في مواطن عديدة ، خاصة في رومنسياتها ، وربما كان ذلك لإخفاء أمر معشوقها عن العالم .
- كان للشاعرة خادمان نالا من عشقها ما نالا (رشأ ، وطل) ، وهما السبب الأساسي في غزارة كناياتها ، ذلك أن أكثر كناياتها كانت فيهما .
- رغم جرأة **ابنة المهدي** ، إلا أن احترامها للدين وأُسرتها كان قائما ، ودليل ذلك استعمالها للكناية في غرض الغزل .
- أثر الكناية في شعرها ، كان ذلك الجمال الذي أضفاه اختباؤها وراء الألفاظ ، ومداراتها لمشاعرها بطريقة لم تُذهب حلاوة أبياتها ولم تطمس معانيها .
- استطاعت الشاعرة أن تلامس عنصر التقديم الحسي للمعاني في صورها ، وكانت صورها ناقلا مخلصا لجميل المعاني .
- نظمت **عُلية** في ثلاثة عشر بحرا هي (الهزج ، المديد ، المتقارب ، المنسرح ، الرجز ، المجتث ، البسيط ، الكامل ، الوافر ، الطويل ، السريع ، الخفيف ، الرمل) .
- أكثر بحورها ظهورا هي (السريع ، الطويل ، الكامل ، البسيط) وأقلها استعمالا (الهزج ، المديد ، المتقارب ، المنسرح ، الرجز ، المجتث ) .
- سبب انزياحها لتلك البحور الأربعة هو ما تحمله من (سرعة وبطء ، وخفة وثقل ، وانبساط وانقباض) ، وهذا أكثر من كاف لاحتواء أغراضها كلها تقريبا .
- خاضت الشاعرة في سبعة عشر حرفا كروي لقصائدها وهي (ء ، ب ، ت ، ج ، ح ، د ، ر ، س ، ع ، ف ، ق ، ك ، ل ، م ، ن ، هـ ، ي) .
- أكثر حروفها استعمالا كروي هي (ب ، ر ، ل ، ن) وأقلها (ء ، ت ، ح ، س ، ع ، ف ، هـ ، ي )
- أغلب قوافي الشاعرة كانت قوافيا مطلقة متحركة الروي ، وليس في الديوان كله إلا ستُّ قصائد بقافية مقيدة.

- قلدت الشاعرة سابقيها في نظام الشطرين ووحدة القافية والوزن ، والروي الواحد .
- كانت مقدمات قصائدها عادية ، ولم تبكِ فيها الأطلال ، ولم تترصد الطرائد ولم تصف الناقة والرحلة ، بل كانت أقرب لمقدمات العصر الأموي .
- افتتحت الشاعرة قصائدها ب(البكاء على الحبيب ، الغزل ، والخمر ، الاعتذار ، العتاب ) .
- تحققت وحدة الموضوع في شعرها كله ، كما قد تحققت الوحدة العضوية ووحدة البيت في أغلبه .
- بالنسبة لخواتيمها ، فهي بدورها عادية لا شيء يميزها ، ولم تكن إلا متممات لباقي أعضاء القصيدة .

## _ قائمة المصادر والمراجع :

### أولا : المصادر :


- أبو الحسن حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، تحقيق محمد بن الخوجة ، دار الغرب الإسلامي ، بيروت/لبنان .
- أبو الفرج الأصفهاني ، الأغاني الجزء العاشر ، دار الكتب المصرية ، القاهرة ، الطبعة الأول ، (1938) .
- رحاب عكاوي ، ديوان عُلية بنت المهدي ، دار الفكر العربي بيروت (لبنان) ، الطبعة الأولى (2004) .


### ثانيا : المعاجم :


- جمال الدين أبو الفضل محمد بن مكرم ابن منظور ، لسان العرب ، دار المعارف ط1 ، القاهرة ، تحقيق عبد الله علي الكبير وآخرون .
- علي بن إسماعيل ابن سيده ، المخصص ، طبعة دار الكتب العلمية ، بيروت/لبنان ، المجلد الثالث عشر .
- محمد التونجي ، المفصل في الأدب ، الجزء الأول ، دار الكتب العلمية ، بيروت/لبنان ، الطبعة الثانية (1999) .
- مسعود جبران ، معجم الرائد ، دار العلم للملايين ، بيروت/لبنان ، الطبعة السابعة (1992) .
- عبد النور جبور ، المعجم الأدبي ، دار العلم للملايين ، بيروت ، الطبعة الثانية (1989) .

## ثالثا : المراجع :

### أ_الكتب :


- أبو بكر محمد بن يحي الصولي ، أشعار أولاد الخلفاء ، مطبعة الصاوي ، مصر ، الطبعة الأولى (1936) .
- أحمد ابتسام حمادة ، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي ، تدقيق أحمد فرهود ، دار القلم العربي ، الطبعة الأول (1997) ، حلب/سورية .
- أحمد أمين ، هارون الرشيد ، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة (مصر)، (2014) .
- أحمد الهاشمي ، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع ، تدقيق يوسف الصميلي ، المكتبة العصرية ، صيدا/بيروت
- جميل سعيد ، الوصف في شعر العراق في القرنين الثالث والرابع الهجريين ، مطبعة الهلال ، بغداد ، الطبعة الأولى (1948) .
- حسان أبو رحاب ، الغزل عند العرب ، مطبعة مصر ، القاهرة ، الطبعة الأول (1947) .
- سامي الكيالي ، خمر وشعر ، دار الرائد ، حلب ، الطبعة الأولى (1963) .
- شوقي ضيف ، تاريخ الأدب العربي 3 (العصر العباسي الأول) ، دار المعارف ، الطبعة العاشرة ، القاهرة (مصر) .
- عمر فروخ ، تاريخ الأدب العربي ، دار العلم للملايين ، بيروت ، الطبعة الرابعة (1981) .
- محمد حسين ، الهجاء والهجاءون في الجاهلية ، مكتبة الآداب ، الإسكندرية/مصر ، طبعة (1947) .
- عبد المنعم خفاجي ، الحياة الأدبية في العصر العباسي ، دار العهد الجديد للطباعة ، القاهرة ، الطبعة الأولى (1954) .

## ب_ المذكرات :


- أحمد عبد المنعم حالو ، التشكيل الفني في شعر أبي مسلم البهلاني ، بيت الغشام للنشر والترجمة ، عمان/مسقط ، الطبعة الأولى (2013) .
- عبد الرحيم الزاوي ، آيات العتاب في القرآن الكريم ، جامعة الشهيد حمه لخضر ، الوادي ، (2017/2026) .
- عيسى حسن فالح الرواجبه ، الحنين في شعر العصر العباسي الأول ، الجامعة الهامشية ، الزرقاء/الأردن ، (2011) .
- مها روحي إبراهيم الخليلي ، الحنين والغربة في الشعر الأندلسي ، جامعة النجاح الوطنية ، فلسطين ، (2007) .

## _الفهرس :


**مقدمة**.....03

**مدخل**.....07

**تمهيد**.....08

1_ الحياة السياسية و الاجتماعية.....09

2_ الحياة الثقافية والأدبية.....14

3_ التعريف بعُلية بنت المهدي.....18

**الفصل الأول :الأغراض الشعرية والتشكيل على مستوى البناء الموضوعاتي**.....24

**تمهيد**.....25

الأغراض الشعرية في العصر العباسي.....26

أ_ المدح.....27

ب_الهجاء.....31

ج_الغزل.....36

د_الوصف.....41

ه_الخمريات.....45

و_الحنين.....50

ز_العتاب.....54

ح_الاعتذار.....57

**الفصل الثاني : التشكيل الفني في ديوان عُلية بنت المهدي**.....62

**تمهيد**.....63

1_الصورة.....64

1_1 التشبيه.....68

1_2 الاستعارة.....73

1_3 الكناية.....80

2_الإيقاع.....86

3_بناء القصيدة.....95

3_1 المقدمة.....95

3_2 الموضوع.....98

3_3 الخاتمة.....101

**خاتمة**.....103

**قائمة المصادر والمراجع**.....107

**الفهرس**.....110

# _ ملخص البحث _


لطالما حدَّثنا التاريخ عن المرأة في طياته ، عن دورها في جميع شُعب الحياة ، ولعل أجمل القصص التي حملها لنا التاريخ...قصص المرأة مع الأدب ، فأخبرنا عن المرأة والرواية ، وحدثنا عن المرأة والقصة ، وأنبأنا عن النساء وأيامهن رفقة عوالم الأدب ، لكن أجمل من جاءنا به التاريخ عن المرأة ، هو أيامها مع الشِعر.

جاء بحثنا هذا ، حاملا لرغبة صريحة في تتبع حياة المرأة مع الشعر ، وبما أن النساء قد احتللن التاريخ احتلالا ، رأينا أن نُسلِّط الضوء على ركن معين من أركانه ، وعُنِيَ هذا الركن بسيدة من سيدات العصر العباسي بالتحديد ، هي **عُلية بنت المهدي** ، أخت الخليفة **هارون الرشيد** .

وعليه قسّم هذا البحث صفحاته إلى فصلين اثنين ، تسبقهما مقدمة ويليها مدخل ، أما **المقدمة** فقد أحطنا فيها بما يجب على المقدمة أن تحيط به من دوافع البحث وحدوده... وجاء المدخل بحديث عن العصر الذي عاشت فيه الشاعرة .

وفي **الفصل الأول** تكلمنا عن الأغراض الشعرية التي نظمت فيها **عُلية** شعرها ، وقد أوردنا من كل غرض بضع نماذج ، ليأتي **الفصل الثاني** متحدثا عن التشكيل الفني في شعرها ، وفيه تغلغلنا إلى البناء الفني لقصائدها ، راغبين في التماس مظاهر الجمال والإبداع الذي قد تميزت به الشاعرة عن غيرها .

واهتم هذا الفصل بركائز التشكيل الفني الثلاث **(الصورة ، الإيقاع ، بناء القصيدة)** ، وفيه نظرنا إلى الجانب التصويري لدى **عُلية** ، ثم إلى طبيعة الموسيقى عندها ، وأخيرا إلى هيكل قصيدتها ، قبل أن نختم الحديث بحوصلة تضمنت أهم النتاج التي استقيناها من هذا العمل .


# - Research abstract -


History has always told us about women in its folds, about their role in all walks of life, and perhaps the most beautiful stories that history brought us… Women's stories with literature, so tell us about women and the novel, and tell us about women and the story, and tell us about women and their days with the worlds of literature, but the most beautiful What history brought us about women is her days with poetry.

This research came with an explicit desire to trace the life of women with poetry, and since women has occupied history, we thought that we should shed light on a specific corner of its pillars, and this corner was meant by a woman from the Abbasid era, who is **Aliya bint Al Mahdi**, the sister of the Caliph **Harun Al Rasheed**.

Therefore, this research divided its pages into two chapters, preceded by an introduction and followed by an entrance. As for the introduction, we understood what the introduction should surround, and the entrance came with a talk about the era in which the poetess lived.

As for the first chapter, we talked about the poetic purposes in which Alaya wrote her poetry, and we cited from each purpose a few examples, so that the first chapter comes talking about the artistic formation in her poetry, and in it we penetrated into the artistic structure of her poems, desiring to seek the manifestations of beauty and creativity that characterized her than others.

This chapter is concerned with the three pillars of artistic formation (image, rhythm, poem structure), and in it we looked at the pictorial aspect of Aliyah, then the nature of her music, and finally the structure of her poem, before we conclude the conversation with a summary that includes the most important results that we gleaned from this work.