

التصوير الفني للمرأة في شعر ابن زيدون

الدكتور حسين يوسفى

استاذ مشارك ، قسم الأدب العربى ، جامعة مازندران ، إيران

hoseinyosofi@yahoo.com

طالبة الماجستير يمامة محمد كريم

قسم الأدب العربى ، جامعة مازندران ، إيران

yamamakarim@gmail.com

The artistic depiction of women in the poetry of Ibn Zaydoun

Dr . Hussein Youssoufi

**Associate Professor , Department of Arabic Literature , Mazandaran
University , Iran**

Yamama Muhammad Karim

**MA Student , Department of Arabic Literature , Mazandaran University
, Iran**

Abstract:

With the victory of the Islamic revolution, Shi'i converted to one of the main and important factors in geopolitics world. Shiite rule formation with the majority of Shia population, transform Islamic revolution into the spotlight of the world. Also this massive transformation provide a bed for represent Islamic revolution as the only Shia national government in the world with high influencing Shiite communities around it. So after Islamic revolution along with combination of Shia's values and educations, the sphere of political influence of Iran has been expanded. World Shias who have been placed around Iran were under influence of Islamic revolution and with regard to symbols such as arrogant strife, fighting with oppression access to identity and self- awareness. Accordingly, Shia geopolitics leading to development of Iran influential domain and in other word, geopolitics space return to Ira, too. So the main question of research is that Islamic revolution in Iran and developments caused by it, upgraded Shia's geopolitics in the middle-east area and leading to self- awareness and as a result develop Shia's activity as Shia's movement and empowerment of parties and political rules around Iran. That finally this lead to developing Shia's influential domain in Middle-east .

Key words : Shi'ite , Islamic revolution , Shia geopolitics , Shia movement – Iran .

الملخص :

ان الصورة الفنية هي تشكيل لغوي جمالي ينقل الأديب من خلاله تجربته الحسية او حالته العاطفية بشيء من الإبداع، وفق نسق خاص يتميز به عن غيره من الأدباء مستخدما فيه جميع الوسائل المحسوسة ليعكس صورة الواقع الخارجي، فتصهر من خلالها الرؤي والأفكار والمدرجات الحسية فتخرج للمتلقي علي احسن صورة. وقد استخدمها الشعراء في التعبير بغية تزيين معانيهم وعرضها في إهاب جميل فتباروا وبات كل منهم يرسم صوره الفنية بمختلف التقنيات الاستعارية والتشبيهية. وكان الشاعر ابن زيدون من أبرز شعراء الأدب الاندلسي وقد تميز بصوره الفنية ولاسيما في رسم المرأة التي اصبحت محور شعره فقد رسم من خلال الصور الفنية مشاعره ونظرته تجاه المرأة وجسدها بأفضل المشاهد.

اما التصوير الاستعاري فهو علي نوعين الاستعارة المكنية والمصرحة وقد استعان الشاعر كل هذه الصور ليرسم محاسن حبيته فصورها بهيئة وجهها وجبينها بهيئة الشمس والقمر، وعيونها بعيون الغزال، وطولها بالخيزران وخدودها بالورد، ورضابها بالخمير واغلب صور الشاعر مطروقة الا ان تنوع الشاعر في التقنيات التصويرية وتكثيف الصور من خلال حشد العديد من التشبيهات والاستعارات وكذلك المبالغة قد ميز لوحته الفنية.

الكلمات المفتاحية : الصورة الفنية ، ابن زيدون ، صورة المرأة ، التشبيه والاستعارة .

المقدمة :

مما لاشك أن المرأة كيان كل أمة وكل حضارة، وللمرأة قدسية مثل الرجل من حيث المكانة والصورة، فالمرأة هي منبت البشرية ومنشئة أجيالها. (قواري، ٢٠١٤، ٢١) لقد كانت المرأة ولا تزال تشكل جوهر الأدب العربي، فالجمال يحرك الجمال، وإذا كان الأدب يكتب بجميل الكلمات فإن المرأة مخلوق جميل بالطبيعة يدفع هذا الأدب ليكون جميلاً. وقد اختلف تصوير المرأة عبر العصور من شخص إلى آخر، ومن شخصية أدبية إلى شخصية أدبية أخرى، فمكانتها المرموقة وبوصفها القطب الثاني في الوجود نجد الاهتمام بها كثيراً من طرف الشعراء، الذين اختلفوا في نظرتهم لها من عصر إلى آخر وقد شغل الحديث عن المرأة والتغني بجمالها مكاناً بارزاً في دواوين الشعر المعاصر. (رواينية، ٢٠٠١، ٣١٣)

يري المتأمل في العصور الأدبية السابقة أن المرأة هي مناط التكريم والتوقير عند الشعراء والأدباء على مر العصور وهي محبوبة في الشعر يتعذب الشاعر من هجرها وصدها ويحن إلى وصالها، ويفرح بلقائها، ليبوح لها بأحاسيسه ويثنها معاناته، ثم يصفها بأجمل الأوصاف. ومن الشعراء من يكون عفيفاً، ومنهم من يوغل في الحسية والتبذل والإباحية في وصفه لعلاقته بالمرأة المحبوبة، وآخر يتحدث عن علاقته بالمرأة بنرجسية ممجوجة... ومنهم من يحن إليها حينها روحياً ويعبر عن ظمئه ولهفته وعشقه دون تصوير لتحقيق تلك الرغبة...، وهي ملهمة لهم، فهي الأم والأخت والإبنة والزوجة والحبيبة، ولقد تبارى الشعراء في رسم صورة المرأة الجمالية من حيث جمالها ووصفها كأنها تمثال تنافس الشعراء في نحته وتجميله، وسوف أتناول عن صورة المرأة في العصور الأدبية السابقة لورودها عند كثير من الباحثين. (المخضوب، ١٩٩٨، ٥)

واستمرت المرأة بمرور الشعر العربي حتي انها بقيت هي المحور الرئيسي الذي يدور حوله الأدب العربي فنجدها هي القاسم المشترك بين اغلب الشعراء

والكتاب، فهناك الكثير من الشعراء الذين يعبرون عن مشاعرهم نحوها فمنهم من يأتي متغزلاً في عفة أحيانا كعبد الله بن عجلان، و المرقشين الأكبر والأصغر وعنترة، وفي صراحة وحسيا في بعض الأحيان كامرئ القيس والأعشى، ومنهم من يراها غانية فاحشة مبتذلة، ومنهم من يرى فيها السمو والطهر والعفاف، ومنهم من يرى فيها العدو والقاتل الذي يحمل الغدر والقسوة والهلاك (ابو العلا، ٢٠٠٢، ٣)

وهكذا لقد كان للمرأة حضور قوي في الشعر العربي، لهذا نجد لكل شاعر نظرة خاصة تجاهها، فصور المرأة عندهم متنوعة ومتعددة. الا ان المرأة نالت اسمي مكانتها في الشعر الاندلسي وحظيت لديهم بحضور اختلفت مستوياته، وتبارى الشعراء في رسم صورتها وأصبحت المرأة محوراً من المحاور التي استخدموها للتعبير عن مختلف تجاربهم، وهي بذلك تشكل منطلقاً فكرياً، يصابون من خلالها همومهم الذاتية، ولواعج نفوسهم تجاه الأوضاع. اما فيما يتعلق البصور الفنية فيلاحظ إن النظرة اللغوية لعبارة الصورة الفنية تكشف للوهلة الأولى عن جمعها بين عنصرين معجميين الأول الصورة والثاني الفنية. الصورة كلمة عربية فصيحة معرفة وهي لغة تعني الشكل، لقوله في أي صورة ما شاء ركب، أما الفعل (صور) يعني إعطاء الشيء شكلاً معيناً، لقوله تعالى "وصوركم فأحسن صوركم" (التغابن، آية ٣) وتكسب كلمة الصورة في العربية معاني عديدة أخرى قريبة من الشكل حسب السياق الذي ترد فيه فمن مرادفات مفردات الصفة والهيئة والخيال والوهم والحقيقة والنوع والحالة والوجه والرمز والخلقة.

كما أن الفن بالوضع اللغوي كلمة جامعة للعديد من المعاني إلا أن المعني الذي يطفو عليها جميعاً هو النوع فقولنا فنون النبات أي أنواعه من خضر وفواكه وبقوليات... وفنون الشعر أنواعه من غنائي وملحني وقصص وغيرها، ولهذا نجد كلمة فن تأخذ العديد من المعاني المقاربة لهذه الدلالة حسب التركيب الذي

ترد فيه فيمكن أن ترادف مفردات من مثل التزيين كقولنا فنّ العروس أي زينها. (ابن منظور، ١٩٨٨، كلمة فن)

إن الصورة الفنية يمكن أن نلمس علي مستواها تمايز المبدعين، إذ تعدّ حيزاً رجباً للإبتكار والخلق والإبداع، حيث أن الأديب يتصور ويتخيل ويتجه نحو تشكيل صورته وأخيلته لتأخذ خصوصيتها من خلال هذا التشكيل، والذي يظهر فيه التباين بين أديب وآخر، وأن الناقد أجدر القراء بكشف هذه الخصوصية في التصوير بما يملكه من مفاهيم نقدية حول الصورة باعتبارها مصطلحاً نقدياً لا باعتبارها مفردة لغوية كما سبق. (ابوزايدة، ٢٠٠٢، ص ٤٨)

لذا نجد النقاد القدماء والمحدثون عنوا بالصورة الفنية عناية كبيرة وفائقة، فالأدب عامة والشعر خاصة لا يلائمه إلا التصوير البياني أي التعبير عن طريق الصورة... ولقد درس علماء البلاغة العرب القدماء أساليب البيان والتصوير دراسات طويلة ومفصلة (مندور، ١٩٧٤، ص ٣٩) فهذا الجاحظ يقول إنما الشعر صناعة وضرب من النسج، وجنس من التصوير وهو بذلك يشير إلى أن الشعر خيال مصنوع يلمع ويقر إذا ما كان التصوير فيه جيداً مقبولاً. (الجاحظ، ١٩٩٧، ج ٣، ص ١٣١)

بصورة عامة أن الصورة الفنية هي تشكيل لغوي جمالي ينقل الأديب من خلاله تجربته الحسية أحواله العاطفية بشيء من الإبداع، وفق نسق خاص يتميز به عن غيره من الأدباء مستخدماً فيه جميع الوسائل المحسوسة يعكس صورة الواقع الخارجي، فتتصهر من خلالها الرؤي والأفكار والمدرجات الحسية فتخرج للمتلقّي علي أحسن صورة.

تعد الصورة الفنية واحدة من أبرز الأدوات التي يستخدمها الشعراء في بناء قصائدهم وتجسيد أحاسيسهم ومشاعرهم، والتعبير عن أفكارهم وتصوراتهم للإنسان والكون والحياة. وقد حفل الشعراء بالصورة الفنية احتفاءً كبيراً، واهتموا بطريقة تشكيلها وبنائها، وبطبيعة العلاقات القائمة بين عناصرها المختلفة، حتى غدت ملمحاً بارزاً في نصوصهم الشعرية، وعلامة

فارقة تدلّ على تطور الشعر العربي وتقدمه، ومواكبته لتغيرات العصر، ومتطلباته، واحتياجاته؛ وذلك نتيجة لاختلاف طبيعة الخيال، واختلاف مفهوم الشعر بشكل عام عند شعرائنا المحدثين (ابن جنيّة، ٢٠٠٤، ص ٩٢١)

هياة الاديب :

إبن زيدون هو أحمد بن عبد الله الأندلسي، وهو وزير، وشاعر، وكاتب، ويكنى بأبي الوليد، (ابن بشكوال، ١٩٨٩، ص ٤٠٠) وينتمي إلى عائلة من بني مخزوم، وكانت نشأته في مدينة قرطبة؛ حيث درس فيها، وتلقّى العلوم من علمائها وأدبائها، فحفظ العديد من الأشعار، واللغة، والأخبار، والسير، والحكم، والأمثال، ومثل الحياة في قرطبة، وحياة أهلها، وعلمائها، وأدبائها أفضل تمثيل، ونال مكانة مرموقة في مجالس قرطبة الأدبية والاجتماعية، كما تميّز بسعة طموحه السياسي، وتأثره بالحب والجمال. (الزركلي، ٢٠٠٢، ص ١٥٨)

وقد كان إبن زيدون من أبرز الاندلس الذين شغفوا بالمرأة الوزير إبن زيدون حتي انه خصص لها جل شعره وقد درات مختلف اغراضه الشعرية حول المرأة حتي اننا بعد دراسة ديوانه وجدنا ان اغلب اشعاره في المرأة وان الكثير من اغراضه الشعرية من مثل المدح تبدأ بمقدمات غزلية طويلة مما يكشف عن عظمة حبه للمرأة... وهكذا فاعلم شعره يدور حول المرأة فالشاعر فضلا عن غزله وهكذا فان شعره فلك يدور حول محور المرأة بصورة مباشرة او غير مباشرة.

نلاحظ ان المرأة قد حازت علي اهتمام الشاعر حتي صبغت مجمل شعره حتي ان المتتبع لشعره سير في المرأة فضلا عن شعره الغزلي، يجدها في مطلع قصائده المدحية مما يكشف عن افتتانه بالمرأة ويلاحظ انه كان ينحت المرأة نحتا علي طريقة الشعر العربي التليد فهو يضيف عليها كل اوصاف المرأة الحسنة بعيدا عن واقع حبيته حتي تبدو كأنها صنم مثالي والشاعر يلعب دور النحات

فينحته كيفما شاء له الهوي. وقد استعان ابن زيدون بمختلف التقنيات التصويرية الا ان التشبيه الضمني والبلغ والاستعارة المكنية والمصرحة قد حازت علي اهتمامه ولعبت اكبر دوره في تصويره الفني. تسعى هذه المقالة الي الاجابة علي السؤال التالي: كيف تجلت المرأة في شعر ابن زيدون وما هي أبرز التقنيات الفنية التي ساعدت علي رسم لوحته في شعره؟

التصوير الاستعاري في وصف المرأة

تعدّ الاستعارة نوعاً من التعبير الدلالي الذي يقوم على المشابهة، " إذ أنها تواجه طرفاً واحداً محل طرف آخر ويقوم مقامه لعلاقة اشتراك شبيه بتلك التي يقوم عليها التشبيه، معنى هذا أن الاستعارة أكثروعياً لطبيعة الصورة وعلاقتها بالخيال، وتعبير آخر هي "المرحلة الأكثر عمقاً في إحساس الشاعر بالمادة التي يشكلها. (عودة، ١٩٨٧، ص٨٤)

فهي من أبرز ملامح النشاط اللغوي الذي يخرج المعنى من نطاقه الضيق إلى نطاق أوسع، حيث تستدعى فيه الخيلة في محاولة لتفجير الطاقات الكامنة بين علاقات اللغة، فتشكل فيما بينها صوراً نابضة بالحياة. (الداهمة، ٢٠٠١، ص ١٠٠) وقد وضحها الجرجاني بقوله "الاستعارة أن تريد تشبيه الشيء بالشيء، فتدع أن تفصح بالتشبيه، وتجيء إلى اسم المشبه فتعيده المشبه وتجريه عليه، تريد أن تقول رأيت رجلاً هو كالأسد في شجاعته وقوة بطشه سواء، فتدع ذلك وتقول رأيت أسداً. (الجرجاني، ١٩٨٩، ص١٠٥)

وقد اهتم القدماء بالاستعارة باعتبارها من أبرز أدوات الشاعر في تكوين صوره، فأعلوا من قيمتها وأظهروا فضلها، لأنها أكثر تحقيقاً لعملية الادعاء، أي ادعاء دخول المشبه في جنس المشبه به، وأكثر قدرة على تحقيق المعنى المطلوب والتعبير عن المشاعر والأحاسيس والانفعالات، حين تعجز اللغة العادية عن التعبير عن ذلك، وبهذا الفهم تخرج الاستعارة عن كونها أداة تزيين وزخرف إذا وقعت موقعها ونزلت موضعها وللاستعارة موقع مميز ليس لأن لها القدرة على خلق صورة فنية حسب، ولكن لأنها الوسيلة العظمى

التي يجمع الذهن بواسطتها في الشعر أشياء مختلفة لم توجد بينها علاقة من قبل. (القيرواني، ١٩٦٣، ص ٢٣٩)

والرابط المناسب حتمي لاتمام الصورة الاستعارية، بين المستعار والمستعار له، وتعد المناسبة المقبولة اول شروط الاستعارة الجيدة وهذه المناسبة اما قريبا او تشابها او علاقة ما يقبلها الذوق. لان جمال الصورة في اكتشاف العلاقات بين الاشياء المتباعدة ولا جناح علي الشاعر في ان تكون صوره التي تشكلها قوة التخيل و الملاحظة عنده غير موجوده في عالم الواقع او غير مدركة حسيا في مجملها، والمهم ان تتالف عناصر هذه الصور في نسق يقبله العقل. (عصفور، ١٩٩٨، ص ٧٤)

استخدم شاعرنا الاستعارة بنوعيتها المصروفة والمكنية وقد نجح فيها بصورة عامة ويلاحظ فيما ناتي علي ذكره لاحقا ان شاعرنا اعتمد علي استعارات قديمة بصورة عامة وان استعاراته جديدة بالنسبة لها اقل وذلك لسببين اساسيين اولهما ان الشاعر قد استقي موروثة الشعري من سابقه وحذا حذوهم فأتي شعره تقليديا الا ان ابن زيدون تفنن في تكثيف الصور وجمعها وربطها حتي ظهره في اهابها الحديث ناصعة خلاصة وكأنها قد قيلت حديثا لم يسبق لها عهد.

الاستعارة المصروفة هي ما ذكر فيها أو صرح فيها بلفظ المشبه به. (النقراط، ٢٠٠٣، ص ١٥٦) يصور الشاعر حبيبته بالشمس من خلال الاستعارة المصروفة ايضا بقوله:

وَلَمَّا أَنْ جَلَّتْكَ لِي، اخْتِلَاسًا أَكْفَ الدَّهْرَ لِلْحَيْنِ الْمُتَّاحِ
رَأَيْتُ الشَّمْسَ تَطْلُعُ مِنْ نِقَابٍ وَغَصْنَ الْبَانِ يَرْفُلُ فِي وَشَاحِ

(ابن زيدون، ٢٠٠٥، ١٦٩)

يخاطب الشاعر حبيبته انه حين تجلت اليه رأي الشمس تكشف عن نقابها وغصن البان يرفل بثابه المسدلة وتصوير الحبيبة الحسناء بالشمس البازغة ياتي بجامع الجمال والإشراق كما ان تصوير طولها الممتشق بغصن البان استعارة

مصرحة اخري بجامع اعتدال الطول والصور من النوع المصراحة الأصلية وهي مطروقة كثيرا ما ترددت في الشعر العربي.

وكذلك نشاهد وصف رضاب فلم الحبيبة بالخمير بتقنية الاستعارة المصراحة ايضا بقول الشعر:

أما وألحاظٍ مراضٍ، صحاحُ، تُصْبِي، وأعطافٍ نِشاوِي، صَوَاحُ
لفاتنٍ بالحسنِ، في خَدِهِ وَرَدٌ، وأثناء ثنائه راح

(ابن زيدون، ٢٠٠٥، ١٧٠)

فهنا يصف الشاعر محاسن الحبيبة فيصور ان فهمها يحتوي الراح وهو الخمر وبذلك صاغ استعارة مصرحة الجامع في الصورة اللذة والسكر لمن يتذوقه والاستعارة من النوع الاصلية. كما ان هناك استعارة اخري في استعارة الورود للحدود الحمراء بجامع الطراوة والحسن والرواء.

ونري وصف طول الحبيبة ضمن تصويره المصراحة بقوله :

عذري، إن عذلت في خلع عذري غصنٌ أثمرت ذرأه ييدر
هز منه الصبا، فقوم شطراً، وتجافى، عن الوشاح، بشرطٍ

(ابن زيدون، ٢٠٠٥، ٧٨)

يصف الشاعر هنا طول حبيبتها فيرسمها بهيئة الغصن المثمر الذي اصابه الريح فاستقام اعاليه واثنت اسالفه ليرسم قد الحبيبة اثناء تحركها وهي فارعة الطول ونخيفة الخصر واما ردفها فيتمايل لثقله وسمته وهه السمات هي نموذج المرأة المثالية في نظر العرب.

ويصف ايضا عيون الحبيبة فيجعلها كعيون الرشيء من خلال الاستعارة المصراحة:

رشاً، أقصد الجوانح، قصداً، عن جفون كحلن، عمداً، بسحرٍ

(ابن زيدون، ٢٠٠٥، ٧٩)

انها رشأ يصيب بعيونه الحسناء قلوب الناظرين فيصميمها بالسحر واستعارة الزغال هنا للحبيبة استعارة مصرحة اصلية بجامع حسن العيون وجمال الجسم نظرا لما اشتهرت به الرشأ من العيون الحوراء في الأدب العربي كما ان هناك استعارة مكنية بجانبها في وصف العيون بالسحر بجامع الجمال والتأثير البالغ في عين الناس ثم حذف المشبه به وذكر احد لوازمه المتمثلة بالكحل وبذلك تشكلت استعارة مكنية اصلية.

ونشاهد التصوير الاستعاري ايضا في وصف طلعة الحبيبة بالبدر التام:

يا بدر تمّ بداً في أفق مملكة، فراق مطلقاً من خير مطلع

(ابن زيدون، ٢٠٠٥، ١٢٨)

يخاطب الشاعر حبيبته انها البدر التام الذي اشرق في افق مملكة وبذلك راق الناظرين، واستقاء صورة البدر التام للحبيبة استعارة مصرحة اصلية ويلاحظ ان الشاعر وصف البدر بالتام مبالغة في حسن حبيبته والهدف من الصورة بيان حسن إشراقة الحبيبة والمبالغة في ضوئها الساطع.

ونشاهد الاستعارة ايضا وصف رشاقة قدّها بقوله :

تَبَايَنَ خَلْقَاهُ، فَعَبَلٌ مِّنْعَمٍ، تَأَوَّدَ، فِي أَعْلَاهُ، لَدُنْ مَهْفَهْفٍ
فَلْعَانُكَ الْمَرْتَجَ مَا حَازَ مَثْرَرٌ؛ وَلِلْغُصْنِ الْمِهْتَزِّ مَا ضَمَّ مَطْرَفُ

(ابن زيدون، ٢٠٠٥، ١٠٦)

ان الحبيبة تميزت بردفها العبل في حال ان خصرها لدن نحيف فقد بان العانك في مثررها والغصن في خصرها؛ والعانك هو الرمل المرتفع الكثيب وهو استعارة عن الردف الخصب، والغصن المعتز استعارة مصرحة لرشاقة قدّها وبذلك رسم الشاعر لوحة فنية لرهافة الحبوبة وجسامة ردفها من خلال التصوير الاستعارة المصريح الأصلي.

ونشاهد ايضا الاستعارة المصريحة في وصف الشاعر للنعيم الذي كان يشيه

الشاعر في ظل حبيبته:

وَيَا نَعِيمًا خَطَرْنَا، مِنْ غَضَارَتِهِ، فِي وَشْيِ نَعْمَى، سَحَبْنَا ذَيْلَهُ حِينَا

يا جنة الخلد أبدننا، بسدرتها والكوثر العذب، زقوماً وغسلينا

(ابن زيدون، ٢٠٠٥، ٢٩٧)

هنا يستعير الشاعر لحبيته صورة النعيم الغضر بجامع ما عاشه من رغد وترف كما انه يستعير في البيت الثاني صورة الجنة والكوثر ويصور الشاعر ايضا فراق الحبيبة بالجحيم والزقوم والغسلين وذلك لمعاناته بعد رحيل الحبيبة حتي انه بدأ يتجرع مرارة غيابها.

ومن صور الشاعر الفنية وصف حسن حبيته ومناعة قومها:

أجل، إن ليلى حيث أحيأوها الأسد، مهاة حمتها، في مراتعها، أسد

(ابن زيدون، ٢٠٠٥، ٦٣)

يلاحظ هنا ان الشاعر استعار صورة المهاة للحبيبة بجامع الحسن وهي صورة مطروقة كما استعار صورة الاسود للدلالة علي مناعة اهلها ويلاحظ ابداع الشاعر هنا في الجمع بين صور المهية والاسود في خانة واحد في صف واحد في هيئة الحافظ والمحفوظ في حال ان الأدب العربي اعتاد علي تصويرهما في حالة الصراع.

ويتحلي فن الاستعارة المصراحة ايضا في قوله:

يجول وشاحاها على خيزرانة؛ وتشرق تحت البردتين الخلاخل

(ابن زيدون، ٢٠٠٥، ٢٦٦)

يصف هنا الشاعر حال حبيته بان وشاحها علي الخيزران وذلك استعارة مصراحة شبه فيها طولها بالخيزرانة بجامع الرشاقة واعتدال الطول وهي استعارة اصلية لان المستعار لفظ جامد وهي صورة تفتن بها الشاعر كثيرا فرددها في مختلف قصائده.

وكذلك يكتف الشاعر من صوره المصراحة في قوله:

يا فتيت المسك، يا شمس الضحى، يا قضيب اللبان، يا ريم الفلا

إن يكن لي أمل، غير الرضا، منك، لا بلغت ذاك الأمل

(ابن زيدون، ٢٠٠٥، ٢٦٨)

يخاطب حبيبته بانها فتيت المسك وشمس الضحي وقضيب البان وريم
الصحاري وهذه العبارات كلها استعارات مصرحة بجامع طيب العطر في
الاولي والحسن في الثانية والرشاقة في الثالثة وحوار العيون في الرابعة وتكثيف
الصور منحها الجمال رغم ان الصور مطروقة مستعملة كثيرا في الأدب العربي.
وكذلك نشاهد مختلف محاسن الحبيبة بقوله:

هَلْ عَهْدُنَا الشَّمْسُ يَعْتَادُ الْكِلْـلَ أَمْ شَهِدْنَا الْبَدْرَ يَجْتَابُ الْحُلْـلَ
أَمْ قَضِيبُ الْبَانَ، يَعْنِيهِ الْهَوَى أَمْ غَزَالُ الْفَقْرِ، يُصْبِهِ الْغَزْلُ ؟

(ابن زيدون، ٢٠٠٥، ٢٧٢)

يتساءل هنا الشاعر كيف للشمس ان تختفي خلف الكليل وان يغيب البدر
في الحلل والقضيب ان يحب وكيف للغزال ان يصاب بالغرام ؛ وهذه الصور
كلاهما استعارة مصرحة عن مختلف محاسن الحبيبة فالشمس استعارة عن حسن
الحبيبة والبدر عن جمالها وقضيب البان عن طولها الرشيق والغزال عن عيونها
الحوراء وجمع هذه الصور قد كثف الصور ورفع من مستواها الفني.

اما الاستعارة المكنية فهي التي حُذِفَ فيها المُشَبَّه به ورُمِزَ له بشيء من
لوازمه (النقراط، ٢٠٠٣)، ص ١٥٦. من تجليات التصوير الاستعاري المكني
في شعر ابن زيدون ما يبرز في وصفه لوجنات الحبيبة:

كَأَنَّمَا أَثْبَتْتُ، فِي صَحْنٍ وَجْتِهِ، زَهْرُ الْكَوَاكِبِ تَعْوِيْذًا وَتَزَيِينًا

(ابن زيدون، ٢٠٠٥، ٣٥١)

فهنا نري الشاعر يغرم بوجنات الحبيبة حتي يستعير لها الكواكب الزاهرة
وبذلك بجامع الجمال والحسن والإشراق والاستعارة من النوع المصرح كما انها
اصلية ومطلقة لانها قد تساوت ولم تذكر احد اطراف المستعار له والمتسعار منه
والهدف منها بيان الجمال الفائق.

وكذلك نشاهد التصوير الاستعاري المكني في تصوير لمي الحبيبة والتصوير
المصرح في رسم ساعدها بالوساد:

لأَمِيلَ فِي سُكْرِ اللَّمَى فَيَبْتَ لِي، مَّما حَوَى ذَاكَ السَّوَارُ، وَسَادُ

(ابن زيدون، ٢٠٠٥، ٩٩)

يصور الشاعر نفسه بأنه يميل بفعل سكر لمي الحبيبة مما يدل علي انه شبه لهاها بالخمر بجامع النشوة ثم حذف المشبه به وذكر احد لوازمه المتمثل بالسكر وبذلك صاغ استعارة مكنية وكلمة المي لان هنا ترشيحا للمستعار منه كما ان الشاعر في الشرط الثاني يستعير صورة الوساد لساعد الحبيبة بجامع النعومة واللين وقرينة ذلك ذكر السوار.

وكذلك يصور الشاعر هوي الحبيبة من خلال الاستعارة المكنية:

أَمَّا هَوَاكِ، فَلَمْ نَعْدِلْ بِمَنْهَلِهِ شُرْباً وَإِنْ كَانَ يُرْوِنَا فَيُظْمِنَا

(ابن زيدون، ٢٠٠٥، ٣١١)

فهنا يوكد الشاعر انه لم يعدل بعشق حبيبته اي عشق آخر لانه بان شراب عذب كلما نهلت منه يظمي اكثر وبذلك فان العاشق يزداد شوقا اليه كلما نهل منه ولا يمكنه تركه وقد شبه الشاعر هنا الهوي بالشراب ثم حذف المشبه به ثم ذكر مستلزماته من مثل الظمي والارواء والهدف من الصورة فضلا عن بيان حساسية هوي الحبيبة واهميتها كما هو حال الشراب فانه يرمز الي انه لا يمكن ترك حبيبته لان ذلك يفضي الي موته كما لا يمكن ترك الماء.

التصوير التشبيهي في وصف المرأة

ان التشبيه لغة هو التمثيل واصطلاحا هو إنشاء علاقة تشابه بين أمرين لوجود صفات مشتركة بينهما؛ أي مشاركة كلمة لغيرها في المعنى. (الرجاني، ١٩٩٥، ص ١٨١)

والتشبيه فن من الفنون البلاغية، يدل علي سعة الخيال، وجمال التصوير، ويزيد المعني قوة ووضوحا، يقول قدامه بن جعفر في تعريفه "انما يقع بين شيئين بينهما اشتراك في معان تعمها، ويوصفان بها وافتراق في اشياء ينفرد كل واحد منهما بصفتها، واذا كان الامر كذلك فاحسن التشبيه هو ما وقع بين شيئين اشتراكهما في الصفات اكثر من انفرادهما فيها، حتي يدني بها الحال

الي الاتحاد صفة الشيء بما قاربه وشاكله، من جهة واحدة او من جهات عديدة، لا من جميع جهاته؛ لانه لو ناسبه تماما كان اياه. (قدامه ابن جعفر، ١٩٣٦، ص ١٢٢)

قسّم علماء البيان العربي التشبيه نظرا إلى ذكر جميع أركان التشبيه وهو المشبه والمشبّه به وهما طرفا التشبيه، وبدونهما أو واحد منهما ينتقل الصورة من التشبيه إلى صورة أخرى. وأداة التشبيه وهي الكاف وكأنّ ونحوهما في المعنى من شبه ومثل ومماثل ويشبه ويماثل ويضارع ويحاكي ويشابه. ووجه الشبه وهو المعنى العام الذي يجمع بين الطرفين، ويشترط فيه أن تكون الصفة في المشبه به أجلى، وأقوى وأوضح من المشبه، ليتحقق إلحاق الخفيّ بالجليّ، والضعيف بالقويّ، والناقص بالكامل، وأن تكون هذه الصفة مقصودة عند الأديب وقت إرادته التشابه، والتماثل. وفي حذف بعض من هذه الأركان وهما : الأداة أو الوجه أو هما معا، تبعا لغرض الأديب أو الشاعر جعل التشبيه مقسم إلى أنواع متعدّدة ؛ فإن ذكر الأركان مكتملة كان هو التشبيه التام، وإن حذفت الأداة كان مؤكدا، وإن لحقه الحذف في وجه الشبه كان مجملا، وإن لحقه الحذف في الأداة والوجه معا كان التشبيه البليغ وإن حذفت الأداة ووجه الشبه واستتر طرفا التشبيه، وفي العبارة ما يوحي للمتلقى إليهما كان تشبيها ضمينيا. (الحاضري، ١٩٩٨، ص ١٣٧)

والتشبيه له آثاره ومزاياه في العمل الأدبي حيث نجد أنّ من شروط التشبيه أن يشبه الشيء بما هو أكبر منه وأعظم، لأجل إلحاق الناقص بالكامل والأقل وضوحا بما هو أوضح وأبين منه. وكل ذلك يعطي جودة في التشبيه من إخراج ما لا يحسن إلى ما يحسن كقوله تعالى "والذين كفروا أعمالهم كسراب بقيعة يحسبه الظمآن ماء"، (سورة النور، آية ٣٩) وإخراج ما لم تجربه العادة إلى ما جرت عليه العادة كقوله تعالى "وإذ نتقنا الجبل فوقهم كأنه ظلة" (الاعراف) وإخراج ما لا يعرف بالبدئية إلى ما يعرف مثل قوله تعالى "وجنة عرضها السماوات والأرض" (ال عمران، ١٣٣) وكذلك إخراج ما لا قوة له في الصفة

على ماله قوة فيها كقوله تعالى "وله الجوار المنشآت في البحر كالأعلام" (الرحمن، ٢٤) والجامع بين الأمرين العظم، وهكذا فإن التشبيه وجودته يزيد المعنى وضوحا ويكسبه تأكيداً (لابن الأثير، ٢٠٠٠، ص ١٢٤)

يلاحظ ان التشبيه حظ وافر في وصف الشاعر ولاسيما في تصويره للمرأة و قد اعتمده في تصوره الفني ولاسيما نوعيه البليغ والضماني ذلك اصرار منه في استخدام أفضل أنواعه ورغبته في تقديم الصورة بابهي صورها واكثرها بلاغة واشدها اتحاد بين طرفي التشبيه. يرسم الشاعر حبيته من خلال التشبيه الضماني بقوله :

ما للمصايد لم تنلك بحيلة ؟ إن الظباء لتدرى، فتصاد

(ابن زيدون، ٢٠٠٥، ٩٨)

فهنا يتحدث الشاعر ان المصايد لم توقع الحبيبة في فخها مع ان الظباء كثيرا ما تصاد بالأفخاخ وهكذا فان اسحشار صورة الظباء المصادة هنا يوحي بان الشاعر شبه حبيته بالظبية بجامع الجمال وبذلك تشكل تشبيه ضماني هدفه بيان مدي جمال الحبيبة حتي كانها احدي الظباء الا انه لا تصاد. وكذلك نشاهد التشبيه الضماني في قول الشاعر:

ما جال بعدك لحظي في سنا القمر، إلا ذكرتك ذكر العين بالأثر

(ابن زيدون، ٢٠٠٥، ١٠٧)

هنا يؤكد ان بعد رؤيته القمر تذكر الحبيبة وهذه الصورة توحى بتشبيه وجه الحبيبة بالقمر لذلك فانه عند مشاعده للقمر تذكرها بجامع التشابه وهكذا تضمن البيت تشبيها ضمنا لوجه الحبيبة بالقمر بجامع الحسن والبهاء.

وكذلك من تجليات التشبيه الضماني ما يبدو في قوله:

يا أخا البدر سناء وسناً ؛ حفظ الله زماناً أطلعك
إن يطل، بعدك، ليلى، فلکم بت أشكو قصر الليل معك !

(ابن زيدون، ٢٠٠٥، ٢١٣)

هنا يصف الشاعر حبيته بأنها اخت البدر في حسنها وجمالها وذلك تشبيه
ضمني لها بالبدر لان اخا الشيء مثله وبذلك فقد تضمن البيت تشبيه ضمنى
هدفه بيان حسن الحبيبة كما انه في البيت الثاني يفضلها علي البدر الحقيقي لان
ليه طويل بمعاناتها في حال ان قضاء الالي مع بدر الحبيبة قصيرة لمتعتها.

ومن صور التشبيه الضمني ايضا وصف الشاعر للحبيبة بقوله:

لئن كنت، في السن، تَرَبُّ الهلالِ لقد فقت، في الحسن، بدرَ الكمالِ

(ابن زيدون، ٢٠٠٥، ٢٧٨)

ان الحبيبة وان كانت في عمرها القصير تربا للهلال فانها اجمل منه وأثر تألقا
وتصوير الحبيبة علي انها ترب الهلال انما هو تشبيه ضمنى عن تصويرها
بالهلال اذ ان ترب الشيء مثله وبذلك صاغ الشاعر تشبيه ضمنى هدفه بيان
جمال الحبيبة وحسنها الخلاب.

ونلاحظ التشبيه الضمني ايضا في قول الشاعر عن حبيته:

شَخْصٌ، يُذَكِّرُنِي، فَاهُ وَغَرَّتْهُ شمسُ النَّهَارِ، وَأَنْفَاسُ الرِّياحِينِ
لئن عطشتُ إلى ذاك الرُّضَابِ لَكُمْ قد باتَ مِنْهُ يُسَقِّينِي، فَيُرْوِينِي

(ابن زيدون، ٢٠٠٥، ٢٩٢)

يوكد الشاعر ان مشاهدة الشمس وانفاس الرياحين تذكره بجبين الحبيبة
وعطر فمها؛ وهذا التصوير تشبيه ضمنى اذ ان الشاعر ما كان ليتذكر فم الحبيبة
وغرتها حين مرأ الشمس وعطر الرياحين لولم يكن هناك تشابه وانسجام
وبذلك فان النص يتضمن تشبيه ضمنى جميل.

ونري التشبيه الضمني ايضا بقوله:

(أمحجوبة ليلي، ولم تخضبِ القنا ؛ ولا حجبتُ شمسَ الضَّحَا القَسا طُلُ

(ابن زيدون، ٢٠٠٥، ٢٦٥)

هنا يتساءل الشاعر مستكرا كيف تحجب حبيته لدي قومها في حال ان
الجيوش لا يسبق ان حجبت الشمس ؛ وهذا يدل علي ان الشاعر يري حبيته

كالشمس وانه مثلما ليس بإمكان الجيوش ان تحجب نور الشمس فكذلك لا يمكن ان تحجب جنود قوم الحبيبة وضاعة وجهها وهكذا تشبيه ضمني بارع.

وكذلك يستعين الشاعر بفن التشبيه الضمني بقوله:

أَنَا، عَلَيْهَا مِنْ سَنَا الْبَدْرِ مِيسَمٌ وَفِيهَا مِنَ الْغُصْنِ النُّضِيرِ شَمَائِلٌ

(ابن زيدون، ٢٠٠٥، ٢٦٦)

يصف هنا الشاعر حبيته بانها تحمل نور البدر كما ان فيها شمائل من الغصن وهذا تشبيه ضمني جعل الحبيبة كالبدن بجامع الحسن والنور، وصور طولها بالغصن بجامع الرشاقة.

وكذلك نشاهد التشبيه الضمني في قوله:

عَاوَدْتُ ذِكْرَ الْهَوَى مِنْ بَعْدِ نَسْيَانٍ وَأَسْتَحْدِثُ الْقَلْبَ شَوْقًا بَعْدَ سَلْوَانٍ
مِنْ حُبِّ جَارِيَةٍ، يَدُو بِهَا صَنَمٌ مِنَ اللَّجَيْنِ، عَلَيْهِ تَاجٌ عَقِيَانٌ

(ابن زيدون، ٢٠٠٥، ٢٩٥)

هنا يصرح انه برؤيته للحبيبة يبدو له صنم من الفضة علي راسه تاج ذهبي وهذا التعبير يتضمن تشبيه ضمني فهو يتذكر الصنم بمراي الحبيبة نظرا لتشابهما وتركيب صورة الصنم الفضي بتاج من الذهب صورة مبدعة تدل علي براعة خيال الشاعر.

وكذلك نشاهد التشبيه الضمني في قوله:

(أَنْتِ وَالشَّمْسُ ضُرَّتَانِ، وَلَكِنْ لَكَ، عِنْدَ الْغُرُوبِ، فَضْلُ الطُّلُوعِ

(ابن زيدون، ٢٠٠٥، ١٥٥)

هنا يجعل الشاعر حبيته ضرة للشمس وهذا التعبير يحتوي تشبيه ضمني اذ انه ضرة الشي ء من نفس جنسه وضرة الشمس شمس اخري وهكذا صاغ الشاعر تشبيهها ضمنيا بارعا كما يلاحظ انه بالغ فجعل الحبيبة اسمي من الشمس لانها جميلة وهاجة حتي اوان ابتعادها واغترابها اما الشمس فانه تضأل حين الغروب.

كما انه في احدي ابياته ينفي الشاعر ان تكون الشمس شيء غير الحبيبة:
فَمَا الشَّمْسُ رَقَّ الغَيْمُ دُونَ إِيَّاتِهَا، سَوَى مَا أَرَى ذَاكَ الْجَبِينُ الْمُتَصَفِّ

(ابن زيدون، ٢٠٠٥، ١٤٢)

يؤكد الشاعر ان الشمس لم تكن سوي جيب حبيته وبذلك فان النص
يتضمن تشبيه ضمني لك يعتمد طرق التشبيه المستعملة بل جاء من خلال النفي
وقد وصف الشاعر الشمس بانها اشرفت من خلف السحاب وفي تلك الحالة
تكون اجمل وهذه الاضافة تأتي بهدف التاكيد علي حسن حبيته.

بجانب التشبيه الضمني نري الشاعر مغرما بالتشبيه البليغ كما نجد ذلك في
وصفه لحدود الحبيبة بقوله:

أَصْبُو إِلَى وَرْدِ الْخُدُودِ، إِذَا عَدَتْ جُرْدٌ، تُبَلِّغُنِي جَنَاهُ، وَرَادٌ

(ابن زيدون، ٢٠٠٥، ٩٩)

هنا نري الشاعر يعلن صوابته بالحدود الوردية وتشبيه الوجينات بالورد يدل
علي جمالها وروائها وقد جاء الشاعر بصورته علي نمط البليغ الاضافي مبالغة
منه في حسن خدودها بعد ان حذف ادوات التشبيه ووجه الشبه ولم يذكر الا
طرفي التشبيه.

ويصف الشاعر وضاعة ثغر الحبيبة ورضابها الممتع بقوله:

وإِنِّي لَيْسْتُ هَوِينِي الْبَرْقُ صَبُوءٌ، إِلَى بَرْقِ ثَغْرِ إِنْ بَدَأَ كَادَ يَخْطِفُ
وَمَا وَلَعِي بِالرَّاحِ إِلَّا تَوَهُمٌ لَظْلَمَ، بِهِ كَالرَّاحِ، لَوْ يُتَرَشَّفُ

(ابن زيدون، ٢٠٠٥، ١٢١)

يؤكد الشاعر هنا ان كلما شاهد برق السماء تذكر برق فم الحبيبة الخاطف
ويلاحظ ان عبارة (برق ثغر) تشبيه بليغ اضافي بجامع الوضاعة
والاشراق. وتشبيه الثغر بالراح صورة جميلة توارد عليها أدباء العرب. وفي
البيت الثاني يصور رضاب الحبيبة بالخمر بجامع السكر والمتعة.
ويستعين الشاعر بريشة التشبيه البليغ في وصف عيون الحبيبة:

ما للمدام تديرها عيناكِ، فيميلُ في سكر الصَّبَا عطفاكِ ؟
هَلَا مَزَجْتَ لِعَاشِقِيكَ سُلَافَهَا ببرودِ ظلمِكَ أو بعذبِ لماكِ ؟

(إبن زيدون، ٢٠٠٥، ٢٤٧)

يتساءل الشاعر هنا كيف ان عيني الحبيبة تدير المدام فتسكر الناظرين ثم
يتمني لو مزجت رضاها بالخمير فتزيد من نشوة العاشقين؛ فهنا نشاهد تصوير
العينين بالخمير بجامع السكر الا ان الذي سكر هو عطفي الحبيبة وذلك تصوير
لميلان عطفيها ووبط الصور بعصها ببعض ابداع فني يشهد علي براعة الشاعر
وحسن تصويره. كما انه في البيت الثاني ياتي بتشبيه ضمني بعد ان يطلب مزج
الخمير بعذب الرضاب وذلك اشارة الي انها من صنف واحد نظرا نظرا
لصفائهما ومتعتهما معا.

ويصف الشاعر جيد الحبيبة بقوله:

أبرزز الجيد في غلائل بيضٍ ؛ وجلا الخد في مجاسد حمر

(إبن زيدون، ٢٠٠٥، ٨٥)

ان الحبيبة تتميز بجيدها الناصع حتي انها كالغلائل البيض وخدها كالثياب
الحمراء والجامع في الصورتين البياض والاحمرار والشبيه من النوع البليغ.
ونشاهد التشبيه البليغ ايضا في قول الشاعر:

لفاتن بالحسن، في خده ورد، وأثناء ثناياه راح

(إبن زيدون، ٢٠٠٥، ٩٣)

ان حبيبة الشاعر فاتنة الحسن حتي ان خدها ورد وثناياها خمر وهذه
الصور تشبيه بليغ يدل علي حسن وجنات الحبيبة وطيب ريقها ورضابها.

نتيجة البحث :

نلاحظ ان المرأة قد حازت علي اهتمام الشاعر حتي صبغت بمجمل شعره
حتي ان المتتبع لشعره سييري المرأة فضلا عن شعره الغزلي، يجدها في مطلع
قصائده المدحية مما يكشف عن افتتانه بالمرأة ويلاحظ انه كان ينحت المرأة نحتا

علي طريقة الشعر العربي التليد فهو يضيف عليها كل اوصاف المرأة الحسنة بعيدا عن واقع حبيته حتي تبدو كأنها صنم مثالي والشاعر يلعب دور النحات فينحته كيفما شاء له الهوي.

ان الشاعر رسم المرأة بريشته الفنية في اسمي صوره الفنية وقد استعان الشاعر في عملية رسم لوحة المرأة بفنون عديدة أبرزها التشبيه والاستعارة. اما التشبيه بنوعيه الضمني و البليغ فقد لعبا دورا بارزا في التصوير الفني نظرا لما يمتازان به من بلاغة وقوة تاثير تميزهما قياسا بأنواعه الاخرى كما يلحظ ان اغلب تلك التشبيهات مستهلكة ومطروقة وان فن تكثيفها هو سر جمالها. اما التصوير الاستعاري فهو علي نوعين الاستعارة المكنية والمصرحة وقد استعان الشاعر كل هذه الصور ليرسم محاسن حبيته فصورها بهيئة وجهها وجبينها بهيئة الشمس والقمر، وعيونها بعيون الغزال، وطولها بالخيزران وخدودها بالورد، ورضابها بالخمير واغلب صور الشاعر مطروقة الا ان تنوع الشاعر في التقنيات التصويرية وتكثيف الصور من خلال حشد العديد من التشبيهات والاسعارات في البيت الواحد وكذلك المبالغة وانتقاء المفردات الجزيلة قد ساعد علي تميز لوحته الفنية.

قائمة المصادر والمراجع

إن خير ما نبتيء به القرآن الكريم .

١. ابن زيدون، ديوان ابن زيدون، بيروت، دار المعرفة، ٢٠٠٥.
٢. ابن جعفر، قدامة، نقد الشعر، تحقيق كمال الدين مصطفى، الناصرة، مطبعة السعادة، ١٩٣٦.
٣. ابن رشيق القيرواني، العمدة، تحقيق محمد محيي الدين، الطبعة الخامسة، سوريا دار الجليل، ١٩٨١.
٤. ابن منظور الأنصاري، جمال الدين أبو الفضل محمد، لسان العرب، تحقيق عامر أحمد، بيروت، دار الكتب العلمية، ١٩٩٨.

التصوير الفني للمرأة في شعر ابن زيدون (417)

٥. ابن حبنكة، عبدالرحمن حسن، البلاغة العربية، دار القلم، بيروت، الطبعة الاولى، ٩١١١م.
٦. ابن رشيق القيرواني، العمدة، تحقيق محمد محيي الدين، الطبعة الخامسة، سوريا دار الجليل، ١٩٨١
٧. ابو العلا، مصطفى، المرأة في الشعر العربي، قضايا أدبية ونقدية، دار الهدى للنشر والتوزيع، دط، ٢٠٠٢
٨. ابو زايد، عبدالفتاح احمد، الأدب والموقف النقدي، مالطا، منشورات القا، ٢٠٠٢.
٩. الجاحظ، الحيوان، دمشق، مطبعة الحلبي، ١٩٩٨
١٠. الجرجاني، عبد القادر، دلائل الإعجاز، القاهرة، مكتبة الخانجي، ط ٥، ١٩٨٩.
١١. الجرجاني، عبد القاهر، أسرار البلاغة، مصر، مطبعة وزارة الأوقاف، 1951
١٢. الجرجاني، علي عبد العزيز، الوساطة بين المتنبي وخصومه، القاهرة، دار الكتب العلمية، 3 ط، 1975
١٣. روائية، حفيدة، صورة المرأة ودلالاتها في ثلاث مقطوعات شعرية جاهلية (مقالة)، جامعة عنابة- الجزائر، دراسات في اللغة والأدب، (٢٠٠١).
١٤. الزركلي، خير الدين بن محمود، الأعلام، دار العلم للملايين، الطبعة الخامسة عشر، ٢٠٠٢.
١٥. الدلاهمة، إبراهيم، الصورة الفنية في شعر أبي فراس الحمداني، رسالة ماجستير، جامعة اليرموك، إربد الأردن ٢٠٠١
١٦. الفيروز آبادي، مجد الدين بن يعقوب، القاموس المحيط، مادة بلغ، الجزء الثالث، الطبعة الثانية، بيروت، دار الكتب العلمية، ٢٠٠٨.
١٧. العسكري، الصنائع، تحقيق مفيد قميحة، الطبعة الثانية، بيروت، دار الكتب، ١٤٠٢ق

التصوير الفني للمرأة في شعر ابن زيدون..... (418)

١٨. عصفور، جابر، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، الطبعة الثالثة، لبنان بيروت، المركز الثقافي العربي، ١٩٩٢.
١٩. عودة، خليل، الصورة الفنية في شعر ذي الرمة، مطبعة شركة التمدن الصناعية، ١٩٨٧.
٢٠. قوراري، شفيقة، صورة المرأة في الشعر الجزائري (رسالة ماجستير)، الجزائر، جامعة العربي ابو مهدي، رسالة ماجستير، (٢٠١٤).
٢١. النقراط، عبد الله، الشامل في اللغة العربية، ليبيا: دار الكتب الوطنية، (٢٠٠٣).
٢٢. المخضوب، لطيفة بنت عبد العزيز، المرأة في الشعر السعودي قبل النهضة وبعدها، الطبعة الأولى، ١٤١٩ هـ ١٩٩٨.
٢٣. مندور، محمد، الأدب وفنونه، القاهرة، دار نهضة مصر، ١٩٧٤.