



tracking the different positions taken by Deek Al-Gen from women, which can be reduced to three positions: The attitude of the lover lover, the position of the sad and the hater.

#### المقدمة:

لقد اتخذ الشعراء قديماً وحديثاً من المرأة أيقونةً ينطلقون منها في إبراز شاعريتهم، فلم يكذب يخلو نصّ قديمٍ من ذكرٍ للمرأة، عن المرأة في شعرهم، وقد تناول الشعراء حديثهم عن المرأة وفق رؤاهم الخاصة، التي تباينت بحسب الاختلاف الواقعي في رؤية كلٍ منها للمرأة، وتتبلور ملامح افتراق الشعراء في تناولهم للحديث عن المرأة، في أنّ بعضهم قد أورد حديثه عنها إيراداً عابراً، وبعضهم قد خصّ لها مساحةً أرحب ومكانةً أوسع في شعره، حتى عُرف بنظمه الشعر في المرأة، وعلى رأس هؤلاء الشعراء (ديك الجن).

ولعلّ أبرز ما يميّز الشخصية الشعرية لهذا الشاعر، أنّه تشكّل بصورة الواقع الذي فرض نفسه عليه في مرحلتين مختلفتين تمام الاختلاف من حياته، إذ انتقل من طور الرخاء إلى الضيق، ومن الأمن إلى الخوف، ومن المودة التي عاشها مع زوجته (ورد) إلى الكراهية والنفور الذي أحسّه تجاهها نتيجة ما بلغه من طعن على عرضه، بسبب تلك الشائعة التي حرص ابن عمّه على نشرها بين الناس للحطّ من قدر ديك الجن بيّتهم.

وكان من تأثير تلك الشائعة أن صارت المرأة أساساً ارتكز عليه في شعره، حتى إنّنا لا نكاد نرى نصّاً له في ديوانه يخلو من حديث عن المرأة، ونتيجة تلك التحولات التي اعترضته بدا طبعه مُحيراً، ومسلّكه في التعبير غريباً، فتباينت - بناءً على ذلك - تناولاته لصورة المرأة، فتارةً يُصوّر جمالها، وأخرى يُجسّم قبحها، وبين هذا وذاك تأتي تلك الدراسة كاشفةً عن تلك التحولات وهذا التناقض الذي يفضح الارتباك النفسي والاضطراب السلوكي في شعر ديك الجن، فجاءت الخطّة - وفقاً لما تقدّم منحصرةً في: (مدخل نظريّ عامّ، ومبحثين، وخاتمة)

على أن تكون مباحث الدراسة على وفق ما يلي:

- المبحث الأول: تجليات الرمز و صورة المرأة في شعر ديك الجن
- المبحث الثاني: مستويات الصورة وحضور المرأة فيها، في شعر ديك الجن
- خاتمة .
- المصادر والمراجع.

#### أهمية الدراسة:

تكمن أهمية هذه الدراسة فيما انطوت عليه من إبراز جانبٍ من جوانب حياة ديك الوجدانية، حيث تمثّل إطاراً لعلاقته بالمرأة، ومن أبرز ما تفرّزه لنا من عناصر تمثّل هذه الأهمية، التالي:

تحفيز النصّ الشعريّ للنطق بدلالاته المرجّوة عبر تلك الصور التي رسم في صوئها ديك الجن ملامح حبّه أو بُغضه للمرأة.

- تأكيد حقيقة التغيير الذي قد ينتاب الشاعر تجاه محبوبته، ممّا يسهم في تغيير مساراته، وينعكس على اتجاهاته الفكرية التي تعكسها الصورة الفنية في نظمه.

- إبراز هذا الدور الريادي الذي قام به ديك الجن في تأكيد عدم انحصار شعر الغزل الحسيّ والعفيف في شعراء العصر الأمويّ، من حيث حظي بعض شعراء العصر العباسيّ بإحياء هذا الغرض أيضاً في شعرهم .

## أهداف البحث:

يستهدفُ البحثُ إماطةَ اللثامِ عَنْ عددٍ من الأهدافِ التي تشاركك هي الأخرى في إبرازِ ما له من أهميةٍ، فالدراسةُ إذا لم ترتكزْ على هدفٍ، تجرّدت من الغاية، ومن أهدافِ هذا البحثِ:

- إثراء المكتبة الأدبية بدراسةٍ جديدةٍ حولَ بناءِ الصورةِ الأدبيةِ في مسوياتها المختلفةِ، حولَ العصرِ العباسيِّ، من خلالِ إسقاطاتها على شعرِ ديكِ الجنِّ.
- تعيين الفرقِ بينَ مظاهرٍ ومستوياتِ بناءِ صورةِ المرأةِ في حياةِ الشاعرِ، في خالتي حبه وبغضه لها.
- إبرازِ مكانةِ شاعرٍ عظيمٍ كديكِ الجنِّ في ميدانِ الشعرِ الغزليِّ، ومدى تأثيره في هذا النوعِ من الشعرِ، عبرَ مُنجزه الشعريِّ الذي تركه لنا.

## تساؤلات البحث:

وتتجلى إشكالاتُ هذه الدراسةِ فيما تطرحه من التساؤلاتِ التي يأتي العملُ على الإجابةِ عليها في إطارِ التحليلِ المُمنهجِ لبعضِ النماذجِ الشعريةِ من ديوانِ ديكِ الجنِّ، وهي على نحوِ ما يأتي:

- ما الذي يمكنُ أن تُتيحه تلكِ الدراسةُ للقارئِ من معلوماتٍ حولَ حياةِ الجنِّ، وما عساهُ يُفيدنا به شعره عن واقعِ تلكِ الحياةِ؟
- لماذا اقتصرَت معظمُ الدراساتِ التي تناولت حياةَ هذا الشاعرِ على الجانبِ الغزليِّ في شعره؟ وكيف لنا أن نُقيّمَ هذا الجانبَ ولكنَّ في ضوءِ علاقتهِ بعمومِ الوقائعِ المحيطةِ به؟.
- كيف يُمكنُ معالجةُ قلةِ البحوثِ والدراساتِ التي تناولتِ الصورةَ الأدبيةَ في شعرِ ديكِ الجنِّ، مع كثرةِ الأعمالِ التي دارت حولَ حياته وشعره، وذلكِ مما يزيد من صعوبةِ البحثِ أيضًا.

## منهج البحث

تعمدُ هذه الدراسةُ على المنهجِ السياقيِّ التفكيكيِّ، بما يتضمّنه هذا المنهجُ من قراءةٍ تاريخيةٍ واجتماعيةٍ ووجدانيةٍ لنصوصِ ديكِ الجنِّ؛ أملاً في إدراكِ ما فاتَ الباحثينَ حولَ أبجديةِ بناءِ هذا الشاعرِ للصورةِ الفنيةِ المُعبّرةِ عن حبه أو كراهيته للمرأةِ، وقد جاءت الإشارةُ إلى ما يعملُ عليه هذا المنهجُ من تفكيكِ شفراتِ النصِّ في ضوءِ علاقتهِ بسياقاته الخارجيةِ في نقولِ اللسانيينَ عن جاك دريدا صاحبِ فكرةِ المنهجِ التفكيكيِّ.

## مدخل نظريّ عام

### حياة الشاعر

اسمه:

ديك الجنِّ من أبرز شعراء العصر العباسيِّ، وقد زادَ من عنايةِ النقادِ به ما عاشه من مأساةٍ أثرت على حياته كلها، وأسهمت في بناءِ جزءٍ من شخصيته الشعرية، حتّى دفع ذلك بعضَ الباحثينَ إلى القولِ بأنَّ: " مأساةُ ديكِ الجنِّ خليقٌ بها أن تكون إحدى الرواياتِ المتناولة في الأفلامِ السينمائيةِ" (Ibn Farīdah, 2018, p.17)، وديكُ الجنِّ هو: أبو محمّد عبد السلام

بن رغبان ابن عبد السلام بن حبيب بن عبد الله بن رغبان بن يزيد بن تميم الكلبى الحمصي، واحدٌ من أشهر شعراء العصر العباسي (Al-Damīrī, 2/456, 1994).  
لقبه:

السبب في تسميته أو تلقيبه بـ"ديك الجن" أنه غلب عليه الخروجُ إلى بساتين حمص، والتجوال فيها والشرابِ مع بعض من يلقاهم فيأنس بهم، فسُمي بـ"ديك الجن" (Nūr al-Dīn, §9, 1990)، وقيل سُمي بذلك لنجابته؛ فـ"ديك الجن": يُضرب مثلاً للديك النجيب الحاذق الكثير السفاد، ومنه سُمي ديكُ الجن المشهور" (Nūr al-Dīn, 1990, §36)، بسبب لون عينيه الأخضر، وأقرب الآراء إلى الحقيقة ما جاء في الأغاني، من أنه شُبه بتلك الدويبية الصغيرة التي تعتاش في البساتين على النبل والكاننات الأصغر منها (Nūr al-Dīn, 1990, §36)، أما وفاته كانت سنة 235 هـ.  
حياته الاجتماعية:

قد كان لديك الجن جارية نصرانية تُدعى ورد، فلما أحبها دعاها للإسلام ليتزوجها، فوافقت وتزوجا، ثم لما أعسر واختل حاله ورحل إلى سلمية قاصداً أحمد بن علي الهاشمي، حمل ابن عمه بغضه إياه بعد مودته على إذاعة محبة زوجته ورد غلاماً؛ ليفضحه في الناس" (al-Aṣḫānī, D. t. 14/55)، ويرجع الأصفهاني سبب إرادة انتقام ابن عم ديك الجن منه على تلك الصورة المهينة، أن ديك الجن قد هجاه في بعض شعره.

ويُسجل لنا أبو الفرج أنه قد طلب من أحمد بن علي الهاشمي الرجوع إلى حمص بعد بلوغه تلك الشائعة؛ ليتدارك الأمر، وينظر فيما قد يكون بعد ذلك، وفي رصد ملام تلك الحادثة الشنيعة يقول (al-Aṣḫānī, D. t. 14/55):

إن ريب الزمان طال انتكاه \*\* كم رمني بحادثٍ أحداته!

#### الظواهر الإبداعية في تعبير ديك الجن عن المرأة

لا شك أن صياغة الصورة الفنية التي يتخذ منها الشاعر وسيلة للاستدلال على طابعه الشخصي، وأسلوباً يميز الشاعر عن غيره في بناء الدلالة بالارتكاز على الأخيلة والمجازات، تختلف من شاعرٍ لشاعرٍ، ومن أظهر ملامح التمايز، ما نقف عليه في تناول الشاعر للصورة الحية وغير الحية في شعره، وهنا نقف قليلاً مما قدمه لنا ديك الجن، ففي تعبيره عن مسأته كان يلزمه استنطاق كل ما هو حي وغير حي؛ للتفيس عن نفسه والترويح عن روحه.

تعد الصورة الفنية ركيزة بالغة الأهمية من ركائز البيان البشري التي يعتمد عليها الشعراء في صياغة معانيهم وإنتاج دلالات خطابهم الشعري (Rufaydah, 2009, §9)، ولا يحيد الشاعر عن إنتاج المعنى من طريق الحقيقة إلى المجاز والتصوير إلا "طلباً لتجسيد المتخيل، وتشخيص المتوهم، وإعطاء الأمور الذهنية صورة حية" (Aḥmad 'Abd al-Mājid, 2001, §567) تبلغ من ذهن المتلقي وقلبه ما يمكن المعنى في نفسه؛ لأنه تحوّل المعاني الذهنية إلى مشاهداتٍ مُدركةٍ بالحواس الإدراكية.

وقد انطلق ديك الجن في وصف المرأة والتعبير عن إحساسه تجاهها، من الخيال المعتمد على الصورة الحسية في تجسيد أو تشخيص مصابه فيها، فتارةً بيدي قدر ما انتابه من محبة غير تجسيد المعنى الهني ليتحول إلى صورة حسية ذات طاقة إبداعية قادرة على التعبير عن التجربة عبر الصورة المرسومة بالكلمات، وأخرى نراه مُغمساً في أحزانه، فينطق الصورة المجازية بما يحسه من لوعة ويشعر به من أسى، ومن هنا أمكن الحكم على أن الصورة شكّلت عنصراً بارزاً في خطاب

ديك الجن، ومثلت نقطة انطلاقٍ أساسية نحو الإفصاح عن شعوره المُختلط في نفسه، والذي لم يكن في بيانه ما هو أشدُّ وقعا على النفس - في التصريح بحزنه - منه؛ فالصورةُ جسدٌ روحه المجاز، وهي عنصرُ الحياة للخطاب الشعريّ" (Azzah Abū al-Najā, 1998, §17).

وسنقفُ بشيءٍ من التفصيل على ذلك في الإطار التحليلي لعدد من النصوص المُنتقاة من شعر ديك الجن تحت هذين المبحثين

### المبحث الأول صورة المرأة وتجليات الرمز في شعر ديك الجن

#### صورة المرأة المبجلة

من يحاول الاطلاع على شعر ديك الجن، وعلى الفترة التي عاش بها يلاحظ أن هناك رُقياً في التعامل مع المرأة، وهذا ليس غريباً، لأن عصر ديك الجن من العصور المتقدمة، وكان عصر انفتاح على كل ما هو جديد، و بدأ ذلك واضحاً في كلام الشعراء. وما يخص المرأة ظهر في شعرهم ما بين مكانتها، وما هو ديك الجن يتجلى ذلك في قوله (مولاتي)، وقد افتتح قصيدته بهذه الكلمة، إذ يقول (المنسرح) (ibn Raghbān, 2004, §125):

مولاتنا يا غلام مبتكره \* فباكر الكأس لي بلا نظره

غدت إلى اللهو والمجون \* على أن الفتاة الحبيبة الخفرة

لحبها لاعج و بي حرق \* مطوية في الحشا ومنتشرة

وليلة أشرفت بكللها \* علي كاطيلسان معجرة

فتفت ديجورها إلى قمر \* أثوابه بالعفاف مستترة

فإن في استهلال الشاعر بتلك الكلمة (مولاتنا) ما يُحيل القارئ من أول الأمر على القيمة الدلالية التي يُنتجها التعبير بها، فالمولاة أعظم شأنًا وأرفع منزلة من أن يُقدر الشاعر على الاستغناء عنها، ومن ثم يُفهم من استهلاله بها أنها سبب ما يقع له من المحن في حياته؛ لافتقاده لها، مع حاجته إليها، وقد أفرغ الشاعر طاقته الانفعالية المعبرة عن صدق تجربته عن طريق استخدامه للوسيلة المعجمية.

ولم يتوقف عند مجرد الاستعمال الوضعي للألفاظ في صياغة مفردات هذا الشعور الذي انتابه تجاه محبوبته، بل كان يلزم الرّبط بين أجزاء النص بما يجعل منه تعبيراً واحداً يرجع بأثره على تلك المحبوبة، فراح يصنع ذلك عبر تلك الإحالات النسقية بضمير الغائب من قوله: "مبتكره - الخفره، غدت، لحبها"، تعزيزاً لوجودها اللامتاهي في النص، ومن ثم في حياته.

ولا شك في أن للصورة الشعرية هنا من المؤثرات التي تُبرز تلك التحولات الانطباعية عن المرأة في نفس الشاعر من خلال الرمز عنها بمثيرات الألم" (Abd al-Qādir al-Qiṭṭ, 2009, §114)، ودل على ذلك بتلك المتلاحقة الدلالية في استعماله للكلمات (لاعج - حرق - مطوية - منتشرة - ديجورها)، فأبدع بذلك القالب اللغوي صورةً فنيةً يرسم بها ذلك الجلال الذي ملك عليه نفسه تجاه المحبوبة، وللصورة هنا تجليات تظهر في محاولة استجلاء الشاعر هذا الشعور الذي أراد أن يُسبغ عليه من الواقع والحياة لمسةً جماليةً، فتجاوز حدود الذهن إلى الحي الملموس (Tāyi, 1992, §116)، فعبّر عنه بالاحتراق أولاً ثم بالاستضاءة في الديجور ثانياً.

ولم يكتف في هذا الجانب بمجرد رسم المعنى من خلال تلك الصورة، مع ترك المتلقي لتخمين المراد بها، بل أضفى عليها من روحه ففاضت حينياً، حيث يعود الشاعر إلى الجانب الانفعالي ليلفت انتباه المتلقي باستخدام نوع من أنواع المحسن المعنوي الذي يمنح النص أبعاداً دلالية جميلة، فيستخدم هنا التضاد المنعقد بين (مطوية - منتشرة)، فالمفارقة الدرامية

التي أراد الشاعر تضمين النص محتواها استهدفت نقل حالة شعورية من القلب للنص للتأثير على المتلقي ( Sulaymān, 2023, §13)، ومعنى ذلك أن المتلقي لا يتذوق جمالية الصورة هنا إلا بتفاعله معها وهذا التأمل عن طريق الخيال الفني. ومما سبق يمكن استنتاج صدق تجربة الشاعر من خلال ما نقف عليه في معانيه الواضحة التي تنقل لنا حركة شعوره المتتابعة، والتي يبدو عليها الاضطراب إذ لا يجتمع الإعجاب بشيء في قلب إنسان مضرب مع التعب والاضطراب، وهو هنا حيث أراد التعبير عن أن إعجابه بها لم شافعاً له عندها، قدم بحديثه عن حبه لها وإجابته بها، ثم أورد تبعاً لذلك صورة من صور معاناته في وقت متأخر من الليل الذي جمع حوله طيلسان.

ومما عول عليه الشاعر أيضاً في صياغة الصورة، ذلك الضرب من التشبيه التمثيلي الذي يبين فيه أن الحياة مظلمة من دون حبيبه ويشبه حبيبه بالقمري، والمعادل الموضوعي هنا يتخطى حدود التشبيه بل يعطي جمالية من حيث كون القمر يضيء ومن حيث إن القمر يرى في الأيام التي لا غيم فيها فتكون صافية نقية، و يكون فيها الشخص في حالة شعورية وهو يتأمل جمال هذا النور الجميل، فالعمل في الصورة الفنية ليس على نية المتكلم بل على توجيه أفاضله، ولذا كان وصول المتلقي إلى الصورة الفنية والتشبيهية التي قد استخدمها ديك الجن هنا لم يكن بالأمر السهل، فلم يعد لديك الجن سلطان على الجماليات بل أصبحت الجماليات الفنية والرؤى كلها في متناول المتلقي يقبلها كيفما يشاء من خلال القالب والصورة الفنية المبدعة التي تركها هذا الشاعر بين يدي متلقيه.

#### صورة المرأة الغادرة:

تكتسي المرأة بأثوابٍ مختلفة، وتتلون بألوانٍ شتى في خطابٍ ديك الجن الشعري، فتارةً تظهر فيه على شاكلة ما تقدم، امرأة مؤثرة من شدة ما يبجلها الشاعر ويكن لها مشاعر المحبة والود، وتارةً أخرى تظهر كما يصورها هنا في هذا النظم، امرأة غادرة، فيحذر منها ويُنشِرُ إلى ضرورة اجتنابها والابتعاد عنها؛ لما قد تلحقه بمن يقترب منها من الأذى، وهذا غريب من الشاعر، فإنه يُعبر عن قلبه في رؤيته للمرأة، وتقلبه هذا ينم عن إدراكه لشنى أحوال المرأة، وانطلاقاً من ذلك، نجد أن شعره قد احتوى قصائد أظهر فيها شدة تعلقه بالمرأة، وأعطانا صورة عن مدى شغفه بها، ومن ذلك ما ساقه في قوله (الطويل) (ibn Raghbān, §142):

أخا الرأى والتدبير لا تتركب الهوى \* \* فإن الهوى يُرديك من حيث لا تدري

ولا تتقن بالغانيات وإن وفئت \* \* وفاء الغانيات بالعهود من الغدر

ففي هذا النص يوظف الشاعر الأساليب الأشد انسجاماً مع مدلول الخطاب، والتي تكسب الصورة الفنية صرباً من ضروب الزمير، إذ يعمل من خلالها على ترغيب الناس في الاحتياط من المرأة، وحثهم على الحرص في التعامل معها، وتأكيد ضرورة اجتناب النساء؛ لأن ما في طبيعتهم من الغدر لا يتغير، ومن ثم ينبغي على كل إنسان عاقل ذي تدبير أن يجتنبهن، ومن تلك الأساليب ذات النبرة الاستنكارية، أسلوب التهويل الذي استهل به النص م قوله: "... فإن الهوى يُرديك من حيث لا تدري"، وقد جاءت الأساليب البلاغية مؤدية لتلك الغاية التي ينشدها الشاعر من الخطاب، فابتدأ بكلمة (أخ)، وليس هناك في المعنى المعجمي كلمة تدل على قرب شخص من شخص أكثر من هذه الكلمة، ف"علاقة الإخاء علاقة تطرب لها النفس؛ لما تحملها في طبيعتها من معاني القرب" (al-Kayyāl, 2021, §27)، وقد لجأ الشاعر بشكل مباشر للمعجم ووجده خير دليل لنقل شحناته الانفعالية التي يشعر بها داخل لواعج قلبه، ثم لا يكتفي بهذه الدرجة التقريبية، بل يعطي الحالة الإنذارية فالنهي هنا له دلالة انفعالية شعورية قوية جداً، ولذلك حرص الشاعر على نصح غيره بالابتعاد مما قد يؤديه في تلك العلاقة التي تربطه بامرأة، وذلك من خلال نقل كل الطاقات الكامنة في قلبه لغيره في ضوء هذه الأساليب.

وتُبدي لنا تلك الصورة الإبداعية هذا النمط الفريد من التعبيرات الدالة على شدة وقع المصاب في قلبه، فليس من اليسير تقبل الشاعر فكرة خيانة الحبيبة، وغدرها بعهد الذي أبرمته معه، ويدلنا استعماله للصورة البديعية على ذلك، فوضع الشاعر لكلمة (الوفاء) في مقابل كلمة (الغدر) من التقابلات التي تصنع مفارقةً دراميةً تصور مدى انتكاس علاقة الشاعر بحبيبته التي تحولت من مصدرٍ موثوقٍ إلى مصدرٍ مخوفٍ.

ثم يعود ينتقي الصيغ الفعلية المناسبة لموضوعه الفني والتي هي في البلاغة بمثابة انتقال في العلاقة لحكم دلالة المشابهة و تمكن الشاعر من إيصال ما يريد، فأحس الشاعر بأن هذه الصيغ توحى بما يريد ولها دلالات فوقية خاصة ترمز إلى ما قد يلحق بالإنسان من علاقاته بالنساء "من الأذى النفسي والوجداني، وذلك من خلال استعمال بعض الصيغ ذات الدلالة الرمزية على نمط العلاقات المؤدية" (al-Kayyāl, 2021, §27)، فلم ينة عن الحب بأسلوبٍ النهي المباشر عن الحب، بل صرح بذلك من طريق النهي عن الركوب، فقال: "لا تركب" مستخدماً الصورة الاستعارية، ليكون أبلغ في الرمز عن إيذاء تلك العلاقات للإنسان، فشبّه الحب بالمركب الصعب، على سبيل الاستعارة التصريحية، حيث أبقى الأزم المسببه به وهو الركوب، وحذف المشبه وهو الحب، وهذا التوظيف الذي استعان به الشاعر هنا للاستعارة يُشكل المعادل الموضوعي للحب هنا هو الحالة التي يحذر منها الشاعر في أن الوقوع في الحب أمر صعب التخلص منه، وذلك من أبلغ طرق الرمز التي حدّها الدكتور محمد غنيمي هلال، عن طريق ما أطلق عليه مفهوم ترأسل الحواس، حيث تداخل الوقوف المستفادة من استعمال الشاعر للفعل (تتقفن) والركوب، وامترجت معاً بعلاقة التصادم لتؤدي مهمة التحذير (Hilāl, 1959, §449). ووصفه لهن بالغدر ربما لم يكن أمراً حقيقياً، بل نمطاً بلاغياً يُشعر بأن الإنسان كلما كان جميلاً و تمكن من محبوه صار أكثر تمسكاً و رغبة في خذلانه وغدره، فهنا الصور من حسه المرهف و تجاربه الخاصة، ينظمها في نسق رائع جداً من التعبير المجازي والمحسن اللفظي أو المعنوي وقد كان إحساسه العميق وراء إطلاق هذه الصور على المعاني؛ فاكتنز اللفظ بتلك المدلولات رغبةً في الرمز بها إلى ما ينبغي أن يحتاط له الإنسان من العلاقات التي تؤدي به إلى الصغار.

### صورة المرأة الحسنة

لا شك أن شاعرًا له رسوخه في شؤون النساء كديك الجن، لا بد من معرفته بما يحسن وما لا يحسن من صورهن التي تخلق القلب وتملك الوجدان، وقد عبّر عن ذلك في جملة من نصوصه، ونختار هنا ذلك النودج الذي يقول فيه (الطويل) (ibn Raghbān, 2004, §73):

ومجدولة أما ملأت إزارها \* \* فدعص، وأما قدّها فقضب

لها القمر الساري شقيق، و إنها \* \* لتطلع أحياناً له فيغيب

أقول لها والليل ملق سدوله \* \* وغصن الهوى غض الشباب رطيب

ونحن معاً فردان في ثني مئزر \* \* بك العيش يا زين النساء يطيب

لأنت المنى يا زين من وطئ الحصى \* \* وأنت الهوى أدعى له فأجيب

ففي استهلال الشاعر بالحديث عن موضع الإزار من جسم المحبوبة توصيفاً لذلك الموضع، وتجسيم لحالته الدالة على تناسق جسمها واتساق أعضائها على الصورة المحببة، وقد اعتمد الشاعر في هذا المعنى على الصورة الفنية، فليس المراد من وصف المحبوبة بأنها تلوث الإزار أي تلفه مرتين على جسمها (Ibn manzūr, 2006, 9/349)، الدلالة على أنها

تعمل ذلك، بل إنّما ساقَ هذا اللفظَ (مُلاث) تعبيراً عن دقةِ خصرِها وإمكانِ لفِّ الإزارِ عليه مرّاتٍ، ومن ثمّ فإنّ في هذا التّعبيرِ، رمزٌ يحملُ في تضاعيفه صورةً مستحسنةً لما يُحبُّ الشاعرُ أن تكون عليه المرأةُ من دقةِ الخصرِ.

وتتصاعدُ وتيرةُ التعبيراتِ، ليصلَ منها الشّاعرُ إلى المتهى فيعملُ على إبرازِ الدلالةَ على حسنِ المحبوبةِ وشدةِ افتتانه بها، في تنكيهه لفظِ (مُلاث)، فسياقُ التنكيرِ يعطي النصَّ دائماً حركةً جماليةً معبرةً، حيثُ يؤدّنُ بعمومِ الدلالةِ (Abd al-، 121، §121، Badī، 1998)، وقد أفضى هذا العمومُ المستنقأُ من تنكيرِ (مجدولة - مُلاث) إلى صورةٍ عامةٍ عن تلكِ المحبوبةِ تؤكدُ على اشتمالها بكلِّ ملامحِ الجمالِ التي عساها تُقربها إلى نفسِ مُحبِّها، و"الاستعمالُ الأسلوبِيُّ للمفرداتِ وموادِّ المعجمِ في أغراضِها المتباينةِ مما يُحيلُ على المجازِ اللغويِّ الذي يُحقِّقُ المعنى في ذهنِ المستقبلِ" (Barīī، 1995، §231)، وعلى غرارِ ذلكِ نجدُ المعنى اللغويَّ يسيّرُ جنباً إلى جنبٍ مع الصورةِ الفنيةِ، فالصورةُ هي أساسُ كلِّ عملٍ فني.

وانطلاقاً من رسوخِ الشّاعرِ في البيانِ العربيِّ يُشبّهه محبوبته بالغصنِ الطريِّ؛ وذلك لنقلِ الحالةِ الانفعاليةِ الناتجة عن عشقه لتلكِ الحسنة؛ ولأن الغصنَ رمزُ العطاءِ والخصبِ والنماءِ، لم يكِ يجدُ الشّاعرُ خيراً في التعبيرِ به عن تلكِ الحالةِ المثاليةِ من الشعورِ بالفضاضةِ واللينِ، فقد وجدَ في الغصنِ معادلاً موضوعياً لحبيبتة التي اتسمت بالشباب والنظارة والرشاقة والجمال، هذه البراعة في التشكيلِ الصوري أثبتت المهارة والقدرَةَ التي امتلكها الشّاعرُ في التعبيرِ عن حالاته الانفعالية (al-Bājī، 2019، §561).

كما ان توظيفِ الشّاعرِ في تعبيره البلاغي فكرة التناهي كان امرا جميلا لاسيما حين اوصل معنى الجمال والاشراق من خلال تاكيده على التناهي الإيجابي، فوجد أنها والقمر لا يجتمعان لأنه يرى أنها في حال وجود نورها وجمالها يطغيان على كل شيء آخر حتى على نور القمر وهذا من التعبير الفني البلاغي النابع من الخيال الخصب.

#### المبحثُ الثاني : مُستوياتُ الصّورةِ، وحضورِ المرأةِ فيها، في شعرِ ديك الجنّ

يعدُّ ديك الجنّ من الشّعراءِ أصحابِ الانفراداتِ، فقد تميّزَ - وبصورةٍ ملحوظةٍ - عن شعراءِ عصره والعصورِ التي سبقتَه، بقدرتهِ على المزجِ بينِ الصّورِ الفنيّةِ التي تُعبّرُ عن علاقتهِ بالمرأةِ، فلم يُوردِ الصّورةَ باعتبارها نصّاً مستقلاً ذا دلالةٍ مُجترئةٍ من سياقها، بل كان انطلاقه في بلورةِ ملامحِ الصّورةِ من العلاقاتِ المزجيةِ التي تضمُّ في طياتها عدداً من الصّورِ المتتابعةِ، والتي تجعلُ من النصِّ خطاباً مترابطاً يُمسكُ بعضُه بأطرافِ بعضٍ، ونقفُ على ذلكِ في مُستوياتِ بناءه لتلكِ الصّورةِ المُعبّرةِ عن المرأةِ في شعره، وذلك ما سنتناوله في هذا المبحثِ.

#### أولاً: مستوى الصّورةِ الحيّةِ النّاطقةِ

تطلُّ علينا الصّورةُ الحيّةُ التي أتخذ منها ديك الجنّ وسيلةً لإبلاغِ غرضه الشعري عن طبيعة علاقتهِ بالمرأةِ، برأسها في كثيرٍ من شعره، ومما صاغ فيه إحساسه من ذلك النوعِ من الصّورِ، قوله (الكامل) (ibn Raghbān، 2004، §149):

انظر إلى شمسِ القُصورِ و بدرها \* \* وإلى خُزامها، وبهجةِ زهرها

لم تبلُ عينك أبيضاً في أسود \* \* جمع الجمال كوجهها في شعرها

ورديّةُ الوجناتِ يختبرُ اسمها \* \* من ريقها من لا يُحيطُ بخبرها

تسقيك كأس مدامةٍ من كَفِّها \* \* ورديّةٍ ومدامةٍ من ثغرها

فهو هنا في هذه الأبيات يصف (ورد) (al-Aṣḥānī, 14/55)، معتمداً على الصورة الفنية التي صاغ مفرداتها من الطبيعة الحية، فاستعمل فعل الأمر (انظر) لتحقيق ذلك الحسن الذي أخذ بجوامع قلبه عند متلقّيه، وقد استدعى صورة الشمس لمطابقة بينها في الاستتارة وبين وجه الحبيبة المنير، ونسبها إلى القصور؛ للتأكيد على المكانة التي تستحقها (ورد) من النزول في تلك الأماكن، وفي انتقاله من صورة تُوجب نسبة الضوء إلى وجه الحبيبة، احتاج إلى صورة أخرى يتمثل فيها ربح الحبيبة الطيب وعرفها المنتشر، فشبهها بريح الخُزّاما، وهي ریح طيبة تُقبل من ناحية الشمال باردة (Ibn manzūr, 2006, 3/341)، وقد تضمّنت الصورة بجانب الريح الطيب ما يترتب على الشّم من رغبة النظر، فشبهها أيضاً بالزهر المبهج للنفس، وكلّ تلك الصور الاستعارية من مظاهر الحياة الطبيعية التي تأثر بها الشاعر فانعكس تأثيرها عليه برؤية حبيبه عبرها (Ibrāhīm, 1993, §17).

وفي إطار رغبة الشاعر بناء الصورة من الأشياء الحية التي تعبر عن تلك الحياة التي بنّاه انشغاله بالمحبة في نفسه، يبدأ الشاعر كلامه بنقل المعنى إلى المتلقّي عن طريق الصورة التي من شأنها تغيير طريقة عرض الفكر؛ لكي تخرج عن حيز المألوف من الاستعمالات اللغوية، إلى السلوك الفني البليغ في الأداء الشعوري والانفعالي، فلجأ الشاعر إلى الجانب الموسيقي الذي وجده لا يقل أهمية عن الصور عندما كرر كثيراً حرف الجيم، فالجناس هنا محسن لفظي يعطي النص جمالاً موسيقياً وجرساً رائعاً يلفت انتباه المتلقي بصورة إيقاعية مميزة، و"استدعاء الإيقاع مما يزيد الصورة الحية حركةً ودينامية" (Abd al-Mu'tī, 2016 §319). ومن تجليات الصورة الحية التي عبرت عن دهشة الشاعر ممّا يلقاه من حبيبه من سُهْدٍ وسهرٍ وأرقٍ؛ بسبب زيارة طيفها له كلّ ليلٍ، تشبيهه بديك الجنّ لفكرة التي تراوده كلّ ليلة فتورقه بالطيف الذي يُمكن انتمائه بأمر المحبوبة وانتهائه بنهيها له، وذلك ضربٌ من الاستعارات ذات البعد الوجداني العميق، وقد تشكّلت تلك الاستعارة ضمن عددٍ من الصور الأخرى من قوله (ibn Raghbān, 2004, §132):

قولي لطيفك ينثني \* عن مضجعي وقت المنام

فَعَسَى أَنَا مُفْتَنُفِي \* نَارٌ تَأْجُجُ فِي الْعِظَامِ

دنف تقلبه الأكف \* على فراشٍ من سِقَامِ

أما أنا فكما علم \* تِ فَهَلْ لَوْصَلَكِ مِنْ دَوَامِ؟

ومن تلك الصور المتلاحقة التي أسهم بها الشاعر في تشكيل المعن، تشبيه زفرات الحسرة وأنات الحزن بالنار المشتعلة في عظمه، ومن ثم طلب من حبيبه أن تثني طيفها عنه؛ ليتمكن من إطفائها والنوم آمناً مطمئناً، وهو بتلك الصورة يُحاكي حال كلّ عاشقٍ، لتقوم الاستعارة هنا بدور المعادل الموضوعي الذي يهض بعبء التعبير عما يُعانيه الشاعر (al-Zawāhīrī, 2012, §127)، بدلاً من التصريح بأن لحبيبه يداً فيما بلغه من سوء الحال، وذلك من دواعي التلطّف في العتاب. وفي نسج الصورة الذي يُعبر به الشاعر عن مكنون نفسه تجاه محبوبته، يحرص على المماثلة بين حالة الحياة التي تمده بها حبيبته في وصلها، حتى مع ما يراه منها وقت القطيعة، واستبدال زيارتها له بإحلال طيفها محلها وقت نومه، والصور التي كان لا بد من شدة اتصالها بهذا المورد الذي لولاه ما كُتبت الحياة للشاعر، فألمح إلى معانته بصورة النار المشبوبة، وهي وإن كانت غير حية، إلا أنّ فيها من الحركة وصوت الاضطراب ما يُحرك في مُخيلة الناظر إليها الحياة، كما أنّ في تشبيه نفسه – وقد أصابه لاجع الحب – بالدنف: وهو المحبّ المُعنى بحبه (Ibn manzūr, 2006, 6/212)، تعزيزاً لحياة الأشياء التي ساقها من الطبيعة لتكون أشد ملاسمة لحالته الوجدانية.

وتروى تلك الأبيات على غير وجه؛ للتأكد من حقيقة المحبة التي يُكفها الشاعر لهذه المرأة التي أنشدتها فيها، وقيل غير ذلك (al-ʿṣḥān, D. t., 14/56)، وعلى الرأي القائل أنّها لديك الجنّ بروايتها المختلفة التي جاء فيها مرة (ibn Raghbān, 2004, §132-133):

قُولِي لَطِيفِكَ يَنْثَنِي عَنْ \*\* مَضْجَعِي وَقْتِ الرُّقَادِ

كِي أَسْتَرِيحَ، وَتَنْطَفِي \*\* نَارٌ تُؤَجِّجُ فِي الفؤَادِ

دَنِيفٌ تُقْلِبُهُ الأَكْفُ \*\* عَلَى فِرَاشٍ مِنْ قَتَادِ

أَمَّا أَنَا فَكَمَا عَلِمْتَ \*\* فَهَلْ لِيُوصِلَكَ مِنْ مَعَادِ ؟

وجاءَ فيها مرةً أخرى (ibn Raghbān, 2004, §132-133):

قُولِي لَطِيفِكَ يَنْثَنِي \*\* عَنْ مَضْجَعِي وَقْتِ الهَجُوعِ

كِي أَسْتَرِيحَ وَتَنْطَفِي \*\* نَارٌ تُؤَجِّجُ فِي الضُّلُوعِ

دَنِيفٌ تُقْلِبُهُ الأَكْفُ \*\* عَلَى فِرَاشٍ مِنْ دَمُوعِ

أَمَّا أَنَا، فَكَمَا عَلِمْتَ \*\* تِ، فَهَلْ لِيُوصِلَكَ مِنْ رَجُوعِ؟

يظهرُ لنا أَنَّ المراد من تلاعبِ المرأةِ الحسناء به، وطلبها أن يُغيّرَ لها القافية، وأنَّ يختارَ أحسنَ المفرداتِ التي تدلُّ على افتتاحيه بها، بلوغُ هذه الفتاةِ درجةَ اليقين في حُبِّه لها، فطلبت منه إجراءَ تغييرٍ على قافيةِ القصيدةِ في كلِّ مرةٍ؛ لتزدادَ يقيناً في أنَّها بتلك المنزلةِ التي لا يُمكن أن يحلَّ فيها غيرها.

فالشاعر هنا عمل على التحرر من قيود الجمود بطرق خاصة من طرق التعبير الوجداني الفني وبأكثر من وجه أسلوبية لينوع في البنى الدلالية، وفي جهوده البلاغية في الصور الفنية عمد ديك الجن إلى الابتعاد عن الجمود، وذلك بالتقصي الخارجي لمعظم أنواع التشبيهات والاستعارات، فلم تُعدَّ الصور التي نوعها أو استخدمها ديك الجن تخص المشبه والمشبه به فقط بس غدت مشاهد تستوعب كل الانفعالات والشحنات العاطفية التي كان يشعر ديك الجن بها تجاه المرأة (al- Mazūghī, 2023, §214). كما قال ديك الجن معبراً عن حبه للمحبوبة وتعلقه بها (الطويل):

فوق خدي لجة من دموعٍ \*\* يغرُقُ الوجدُ بينها والدموع

فلاحظ هنا أن ديك الجن استخدم من الصور البيانية الاستعارة المكنية عندما نسب فعل الغرق للجد والوجد شيء معنوي لا مادي، فقد أراد ديك الجن أن ينقلنا إلى العالم التخيلي الذي يريده فلجأ للصور البلاغية، فالاستعارة تُعدُّ معنًى اعتبارياً تنهضُ بعبءٍ تعيين المعنى ولكن من طريق التشبيه؛ لما يترتب على ذلك من تجسيد المعاني الذهنية.

إن طريقة تشكيل هذه الصورة وصياغتها يمنحها شحناتٍ دلاليةً تجعلها تؤثر في المتلقي بشكل كبير، فقد خرق الشاعر اللغة المنطقية ليغوص في لغة فنية تكسبه خصائص شعرية وكما هو معروف ان جمالية أي نص تكمن في خروج المبدع عن المؤلف، فلا يمكن أن يتأثر المتلقي بكلام تقريرى مباشر، ذلك أنه لاينجذب أويتأثر الا بكل ماهو غريب عليه، كالفالاب النمطي المخالف للعقل هنا في تركيب ( يغرُق الوجد )، فهذا أدى لتشكيل صورة بلاغية أضافت بعداً نفسياً مؤثراً تأثيراً عميقاً، وهذا يحسب للشاعر.

ثانياً: الصورة غير الحية

ومن مقتضيات بناء الصورة، صياغتها عبر أحد مستوياتها الدالة على أن الغاية المُعبَّر عنها بها "مسلوبة الحياة أو قاربت ذلك، أو أنَّها تشابهت معها في الجمود" (Abū al-Najā, 1998, §39)، ومن جديد نجد الشاعر يشغل قدرته الشعرية ليوظف لغته في خدمة عواطفه الجياشة مصوراً المحبوبة بصور تلفت الانتباه وتحرك المخيلة، غير أنَّها جميعاً ليست تتسم بطابع الحياة، ومن ذلك قول (لخفيف) (ibn Raghbān, 2004, §89):

يا كثير الدل والغنج \*\* لك سلطان على المهج

إن بيتاً أنت ساكنه غير \* \* محتاج إلى السرج  
وجهك المأمول حجتنا \* \* يوم يأتي الناس بالحجج  
لا أتاح الله لي فرجاً \* \* يوم أدعو منك بالفرج

ليس من كسرٍ أفقٍ توفّع المتلقّي في شيءٍ استهلال الشاعر بذلك النوع من الغزل، فتصوير الحبيبة بالملك ذي السلطان مالك القلوب والأجساد والمُتصرفِ فيها، تصويرٌ اعتياديٌّ، غير أن موالاة الشاعر بين الصور هو ما يُشكّل نقلةً نوعيةً في الوظائف الإجرائية التي تقوم به الصور الفنية المتوالية، لا سيما لو كانت منزوعة الروح، وقد اشتغل في هذه الأبيات على أكثر من محور حتى جعلنا ندقق في كل جملة، وفي كل تركيب، فبدأ كلامه بالنداء، والنداء يدل على القرب بين الحبيبين، وكذلك النداء دليل على حاجة الحبيب لمحبيه.

وقد كان الاتساق النصي حاضراً هنا و بقوة وذلك من باب الترادف والمشابهة، ومن أنواع الاتساق المعجمي، ويتمثل في أن يكرر اللفظ نفسه، أو مرادفه ومشابهه، وإذا نظرنا إلى النص السابق وجدنا الاتساق بتكرار المرادف، وهذا أمر جيد من ديك الجن في اتساق النص لديه، وكان لا بدّ من عمل الشاعر على جمع شعثِ النصّ؛ لأنّه عدّد من الصور الفنية، ومن مستويات بنائها في هذا الخطاب، و"متى تعددت بؤر النصّ، كان حبك النصّ لازماً؛ لجمع أشناتِهِ ولمّ أجزاءهِ" ( , khdy, §19, 2017)، وذلك ما حرص عليه الشاعر في الجمع بين أشنات الصورة المعبرة عن احتكام المحبوبة في قلبه، والمصوّرة للمحوبة بالسراج المضيئ المغني عن الحاجة للسرج في البيت، والصورة المُبرزة لحُجّيّة البرهان بوجه الحبيبة يوم يسوقُ الناسُ حُججهم أمام قاضِيهم.

ووفق تصور الشاعر عن تلك الحبيبة التي هي عنده أشبه بالنور الذي يملأ حياته، ويُمكن استبدال السرج به، وبالحجة التي يُبرهن بها على صدق قوله، يأتي بضمير الغائب الذي يدل على العموم، على اعتبار جواز الاستدلال به على الغائب الحقيقي والحاضر، والمخاطب (al-Ṣaʿīdī, 2017, §259)، وفي البلاغة العموم أحياناً يكون أبلغ من القرب وذلك بحسب السياق والقرينة والقصد التي تكون في قلب الشاعر.

وفي تكرير الشاعر لِكلمة (فرج) حتّى مع اختلاف الصيغة، في البيت الأخير من هذا نصّ الفأنت، ما يُبرز قوّة رغبة الشاعر في التخلّص من سبب إيدائه، وقد أدّى هذا التكرار اللفظي إلى اتساق النصّ، وقد نجح الشاعر في ذلك، فالتضاد هنا أعطى جمالية بلاغية للبيت، فالفرج الأول هو الخلاص العادي والفرج الثاني خلاصه هو في بعده عن الحبيبة، وهذا ما لا يريده الشاعر؛ لذلك الشاعر يرى أن بعده عن محبوبه هو ضيق لا فرج، وهذا ذكاء من الشاعر في لفت انتباه المتلقي في اتساق كلامه والذي نجح فيه، فإذا تتبعنا الأسلوب هنا نجد أنّه عوّل على أسلوب الخطاب المباشر؛ لشدة ارتباط هذا الأسلوب بالحالة الوجدانية ارتباطاً عميقاً، إذ ليس يُباشِر الإنسان خطابه لغيره إلا بُغية التوصيل المباشر لفكرته ( , Sāmī, §123, 2011).

وفي رحلة ديك الجن مع الصور التي عوّل عليها في صياغة معانيه، وإنتاج دلالة خطاباته الشعرية، يضمُّ إليها اللغة النصية التي تُقوّي من فاعلية تلك الصورة، انطلاقاً من أنّ اللغة في أساسها ليست فقط مجموعة من الأصوات، بل هي حالة اتحاد بين النفس والمشاعر تتجسد أثناء النظم (al-Shahrī, 2003, §39 – 41)، وهذا ما أثبتته ديك الجن، في نصّه الذي منه قوله (الخفيف) (ibn Raghbān, 2004, 62):

أيا قمرًا تبسم عن أقاح \* \* و يا غصناً يميل مع الرياح  
جبينك والمقلد والثنايا \* \* صباح في صباح في صباح

فَمَنْ الملاحظ في هذا الخطاب، استهلال الشاعر بالصورة الحية الذاتي يُشخص بها هيئة المرأة، ففي محاولة الإفصاح عن المعنى الذهني الذي يتهيأ في نفسه، فيعمل على إبرازه، تعبيراً عن شدة الولوج بحبوبيته، وتبريزه لشدة حبه فيها أنها على صورة القمر، ولم يعمد إلى التشبيه؛ بل ساق المعنى من طريق الاستعارة؛ لما في الاستعارة من المبالغة الوصلة إلى قوة الدلالة على ما أراد، فقد استعار لها صورة القمر، وهي استعارة تصريحية، شبه فيها الحبيبة بالقمر، فحذف المشبه وأبقى المشبه به، دليلاً على صدق ما يراه من أنها قمر وليست كالقمر.

ولم يكن ديك الجن يتخرج من أن يصف أعضاء جسد المرأة على الملأ لأنه كان شاعراً يقول ما يشعر به من شدة وقوعه في حب الفتيات الجميلات، يقول (الكامل) (ibn Raghbān, 2004, 62):

**وذات رمانتين في طبقٍ \* من فضةٍ فُصصا بفصينٍ**

فمنشأ براعة التصوير هنا في هذا البيت حياد الشاعر عن التصريح بمفاتيح الحبيبة التي يتم تصويرها لها بالرماتين عن أنه شديد الافتتان بها، إلى الصورة الخيالية التي تُبث الحياة فيما ليس بحي.

ومن توظيف الشاعر العباسي ديك الجن للصورة في بلورة الجانب النفسي، وإبراز التحديت التي تواجهه حيال ما يحس به من تعلقه بتلك المرأة، ما جاء في قوله (الطويل) (ibn Raghbān, 2004, §57):

**أما لي على الشوق للوجع معين إذا نوحته دارٌ و خفت قطينٌ؟**

**فوالله ما فارقتها عن قلبي لها ولكن ما يقضى فسوف يكون**

حيث لجأ الشاعر - لاستجلاء الحالة الوجدانية والنفسية - إلى التعبير عن حبه هنا بالكلام الواقعي أكثر من الخيالي معتمداً على النسيج المعجمي الرصين الذي قد استفاد منه في تعبيره عن واقعه المير، فنلاحظ أنه اهتم كثيراً بموضوع الاتساق النصي وخاصة الاتساق المعجمي في سلسلة معجيمة واحدة موحدة مترابطة، ليؤكد ما ذهب إليه بأداة القسم التي تعيد التوكيد بلاغياً، حتى في النهاية لجأ إلى العقل والرضوخ لأمر الله وذلك بالتسليم بقضاء الله.

## الخاتمة

هذا، وبعد أن بلغت الدراسة منتهاهما، بقي لنا أن نتسجل أبرز النتائج التي توصل إليها البحث، في ضوء القراءة الآنية لصورة المرأة في شعر ديك الجن عبر عدد من النماذج المختارة من ديوانه، لتأتي تلك النتائج على نحو ما يأتي :

- عاش ديك الجن مراحل متقلبة في علاقاته مع المرأة، فلم تكن له نظرة واحدة، بل كانت متعددة الأوجه والأطر والسياقات والاتجاهات.

- تحول صورة المرأة في شعر ديك الجن إلى لوحة فنية مرسومة بعناية، عبر اختلاف ألوانها عن تباين قولها البلاغية، فكان كل لون منها تعبيراً عن طبيعة مختلفة للمرأة في شعره.

- استحضر الشاعر في تصويره الفني للمرأة معظم الوسائل الجمالية ليثبت مقدرته التصويرية، ولينقل حالة الحب والهيام والندم واللام بطريقته الخاصة.

- ارتبط وصفه للنساء بما الفته العرب في الغزل من تشبيهات لا سيما القمر والورد والغصن والخذ والماء وما إلى ذلك .

- ربط ديك الجن في شعره بين حقيقة المرأة التي تراءت له من خلال تعامله الفعلي معها، وما يشعر به تجاهها في أوقات أدى تباينها إلى تباين نظرتة فيها.

– اعتمادُ ديكِ عَلَى المعيارِ اللغويِّ والأساليبِ الإزاحيةِ في بناءِ الصَّورةِ الفنيَّةِ التي تصلُّ بينَ تصوُّراتِهِ عَن المرأةِ، وما يَصِفُها بِهِ في شِعْرِهِ.

## References

- ‘Abd-al-Muṭṭalib, M. (1995). *Jadaliyyat al-ifrād wa-al-tarkīb fī al-naqd al-‘Arabī al-qadīm*. Maḥmūd Makkī (Ed.). Al-Sharikah al-Miṣrīyah al-‘Ālamiyyah lil-Nashr.
- Abū al-Faraj al-Iṣfahānī. (2011). *Al-Aghānī. Al-Hay’ah al-Miṣrīyah al-‘Āmmah lil-Kitāb*.
- Abū al-Najā, ‘A. (1998). *Al-Ṣūrah al-fanniyyah ‘ind shā‘irī al-jīl al-thānī. Al-Hay’ah al-Miṣrīyah al-‘Āmmah lil-Kitāb*.
- Al-Bājī, F. R. (2019). *Al-Ramz wa-al-ṣūrah al-fanniyyah fī shi‘r al-ghazal al-Jāhilī. Majallat Kulliyat al-Tarbiyyah wa-al-‘Ulūm al-Insāniyyah, Jāmi‘at Muḥammad Khayḍar*.
- Al-Damīrī, K. (1994). *Ḥayāt al-ḥayawān al-kubrā (A. Ḥ. Busīj, Ed.)*. Dār al-Kutub al-‘Ilmiyyah.
- Al-Ḥijjī, M. (Ed.). (2004). *Dīwān Dīk al-Jinn al-Ḥimṣī ‘Abd-al-Salām ibn Rughbān (161 AH–236 AH)*. Manshūrāt Ittiḥād al-Kuttāb al-‘Arab.
- Al-Ṣa‘īdī, ‘A. M. (2017). *Bughyat al-īdāḥ bi-sharḥ talkhīṣ al-miftāḥ*. Maktabat al-Ādāb.
- Al-Shahrī, ‘A. Z. (2003). *Istrāṭijiyāt al-khiṭāb: Muqārabah lughawīyyah tadāwuliyyah*. Dār al-Kitāb al-Jadīd al-Muttaḥidah.
- Barīrī, M. A. (1995). *Al-Aslūbiyyah wa-al-taqālīd al-shi‘riyyah: Dirāsah fī shi‘r al-Hudhliyyīn*. Manshūrāt ‘Ayn lil-Dirāsāt wa-al-Buḥūth al-Insāniyyah wa-al-Ijtimā‘iyyah.
- Ḍayf, Sh. (2013). *Tārīkh al-adab al-‘Arabī: Al-‘aṣr al-‘Abbāsī (13th ed.)*. Dār al-Ma‘ārif.
- Furūkh, ‘U. (1989). *Tārīkh al-adab al-‘Arabī: Al-‘uṣūr al-‘Abbāsiyyah (5th ed.)*. Dār al-‘Ilm lil-Malāyīn.
- Ḥasanah Ghābd-al-Badī, H. (1998). *Aḥlām al-khayāl al-fannī (mustawayāt al-dalālah fī shi‘r Dhī al-Rummah)*. Al-Hay’ah al-Miṣrīyah al-‘Āmmah lil-Kitāb.

Khayrī Khudayr, B. (2017). Al-Tamāsuk al-naṣṣī fī shi‘r Yaḥyá al-Samāwī: Naḥw manhaj fī al-taḥlīl al-naṣṣī al-tadāwulī lil-khiṭāb al-shi‘rī. Dār Tamūz lil-Ṭibā‘ah wa-al-Nashr.

Mandūr, M. (1999). Al-Adab wa-funūnah. Dār Nahḍat Miṣr.

Maṭāwi‘, R. A. H. (2009). Binā’ al-ṣūrah fī shi‘r al-ḥadāthah. Dār al-‘Imād.

Murād ibn Farīdah. (2018). Dīk al-Jinn al-Ḥimṣī: Dirāsah fī ḥayātihi wa-shi‘rihi (Master’s thesis). Kulliyat al-Ādāb wa-al-Lughāt, Jāmi‘at Wurqilah.

Nūr al-Dīn, Ḥ. J. (1990). Dīk al-Jinn al-Ḥimṣī: ‘Aṣruhu wa-ḥayātuhu wa-funūnuhu al-shi‘riyyah. Dār al-Kutub al-‘Ilmiyyah.

Sāmī, A. K. (2011). Al-Khiṭāb wa-al-naṣṣ: Dirāsah fī muḍmūn al-naṣṣ. Dār Ma‘ānī.

Sulaymān, Ṭ. ‘A. (2023). Al-Tajribah al-shi‘riyyah ladá al-shā‘ir Muḥammad al-Mazūghī. Kulliyat al-Ādāb, Jāmi‘at Ṭarābulus.

Ṭāyi‘, A. Ḥ. (1992). Ramziyyat al-ṣūrah fī shi‘r al-muhajiriyyīn (2nd ed.). Maktabat al-Ādāb.