

بلاغة التكرار في مرثي الخنساء

أ / مليكة بوراوي

قسم اللغة العربية وآدابها

جامعة باجي مختار - عنابة

Résumé :

La "répétition" (ou redondance) peut jouer un rôle important dans le texte poétique si elle est utilisée de façon efficiente. Elle est le fruit du choix effectué par le poète, et renferme une grande énergie qui participe dans l'engendrement et la concentration du sens. Elle est aussi un important outil d'expression et d'illustration. Tout ceci a motivé l'intérêt porté par la poétesse " Al-Khansa" à la répétition dans ses élégies. Cette technique avait pour but chez elle : De faire participer le récepteur aux malheurs et supplices qu'elle endure.

- De s'élever du simple niveau du signe au niveau du symbole (élever son défunt frère au monde des grands principes et valeurs immortelles).

- De faire la confluence entre plusieurs niveaux linguistiques (phonétique, grammatical, sémantique).

La répétition, chez elle, a concerné tout les constituants linguistiques : le phonème, le mot, et la phrase, et elle avait deux fonctions essentielles : une fonction phonétique rythmique, et une fonction sémantique.

Donc, on peut considérer que la répétition a constitué, chez Al-Khansa un des outils esthétiques qui ont participé à exprimer ses sensations et à insister sur l'essence de son expérience, ce qui l'a conduit à l'utiliser dans ses poèmes de façon très dense et variée, dans le but de décharger ce qui brûle en elle, ce qui nous entraîne à affirmer que la répétition a été la meilleure façon d'exprimer l'esthétique d'un texte à travers le martyre d'une âme.

الملخص

التكرار مفيد إذا جيء به في مكانه من القصيدة، وهو ثمرة من اختيار المتكلم (الشاعر) وطاقة كبرى في توليد المعنى وتكثيفه ووسيلة هامة في التعبير والتصوير . ومن هذا المنطلق كان اهتمام " الخنساء " بالتكرار في مرثيها، وكان أحد الوسائل الهامة في إشراك المتقبل فيما تكابده من أحزان وأشجان. الخروج من خلاله من مستوى العلامة المجردة إلى مستوى الرمز (كخروج صخر إلى عالم المثل والقيم الخالدة) . التلاحم بين مجموعة من المستويات اللغوية (الصوت والتركيب والدلالة) . وقد انتظم " تكرارها " أو تكريرها الصوت والكلمة والتركيب، وكانت له وظيفتان أساسيتان : صوتية إيقاعية نظريية ودلالية وبالتالي عدّ " التكرار " في مرثيها إحدى الأدوات الجمالية التي ساعدت على تصوير مشاعرها والإلحاح على جوهر تجربتها

مقدمة :

يحاول مفهوم الصورة المعاصر توسيع مجالها، ويرى فيها ذلك التغيير اللغوي الذي يتخذ نسفا معينا يستثير في النفس مدركات حسية، مستخدما في ذلك كل وسائل التأثير الكائنة في اللغة من عبارات حقيقية وتشبيهات ومجازات، وكلمات ذات جرس خاص وإيقاع البيت كله، وربط الجمل، وفصل بينها وتضاد وتجانس وما إلى ذلك (1) .

قد تحمل الكلمة تصويرا من دون التوسل بالمجاز، فيعبر الشاعر عن تجربته الذاتية بلغة تفاعلت فيها الألفاظ وأعطت من الإيحاء أبعادا فنية، وظلالا خاصة نبعت من تركيب الألفاظ وترتيبها واستخدامها، وتفاعل بعضها مع بعض فيبرز ما فيها من جمال وقيم خاصة، لا تبدو في شكلها وحدات مستقلة، بل بتفاعلها معا، وبقدرة المتلقي على تخيل المعنى وصور وراء الكلمات التي توصل بها الشاعر في التعبير عن تجربته المعاشة. (2)

إن مصدر جمال الصورة بهذا الفهم لا يكون بما فيها من المجاز وإنما ينبع من كونها صورة فحسب وتمثل أهميتها في الطريقة التي تفرض بها علينا نوعا من الانتباه للمعنى الذي تعرضه، وفي الطريقة التي تجعلنا نتفاعل مع ذلك المعنى ونتأثر به (3) .

يعد التكرار من الصور الجميلة في الشعر العربي، فهو يشمل الحروف والأصوات والصيغ الصرفية والتراكيب، ويتجلى أوضح ما يكون في أبنية القصائد العربية القديمة(4)، وقد عد عند أغلب الدارسين - وإن اختلفت تسميته عند بعضهم(5) - من أهم مقومات الشعر، يقول محمد العمري في هذا الشأن: "يعتبر التكرار أو التوازي أو الرجوع مبدأ أساسيا في الشعر عند الاتجاهات الثلاثة (الشعرية اللسانية، والشعرية اللسانية البلاغية، والشعرية السيميائية البلاغية) برغم اختلاف العبارة" (6).

واهتمت "نازك الملائكة" بهذه الظاهرة وتجلياتها في نصوص من الشعر المعاصر وأشارت في كتابها "قضايا في الشعر المعاصر" إلى أنواع من التكرار: تكرار الكلمة الواحدة، وتكرار العبارة، وتكرار المقطع كاملا، وتكرار الحرف، وأشارت إلى أن "أسلوب التكرار يحتوي على كل ما يتضمنه أسلوب آخر من إمكانية تعبيرية إنه في الشعر مثله في لغة الكلام يستطيع أن يغني المعنى ويرفعه إلى مرتبة الأصالة ذلك إن استطاع الشاعر أن يسيطر عليه سيطرة كاملة ويستخدمه في موضعه" (7) .

أثرنا أن يكون موضوع دراستنا "بلاغة التكرار في مرثي الخنساء" هذه الشاعرة التي تعبر بصدق عن لواعج ذات تتأجج حرقه على فقدان أخيها "صخر" من خلال صور تكرارية جميلة ومؤثرة . أي نوع من التكرار نلاحظه في شعرها ؟

ينقسم التكرار إلى مفيد وغير مفيد والمفيد من التكرار " يأتي في الكلام تأكيدا له وتشبيها من أمره، وإنما يفعل ذلك للدلالة على العناية بالشيء الذي كررت فيه كلامك، إما مبالغة في مدحه، أو في ذمه أو غير ذلك" (8) .

إن التكرار الذي توظفه شاعرتنا مفيد ينتظم الصوت والكلمة والتركيب وعد في مقطوعاتها إحدى الأدوات الجمالية التي ساعدتها على تشكيل موقفها وتصويره، كما يعد طاقة كبرى لديها مؤكدا المعنى ومقويا له، وله وظيفتان : صوتية ودلالية.

- التكرار الصوتي:

لشعرها نغمة متميزة ناتجة عن تماثل الأصوات وتجانسها وتكرارها ذلك ان وحدة الموضوع والانفعال (الفقد والتفجع) في قصائدها ومقطوعاتها قد أهلاها لتخرج في تناغم صوتي إذ تكاد بعض المقطوعات تتميز بجرسها أكثر من تميزها بدلالاتها" (9) .

تقول الخنساء (البسيط):

جلد جميل المحييا كامل ورع	وللحروب غداة الروع مسعار
حلو حلوته فصل مقالته	فأش جمالته للعظم جبار
حمال ألوية هباط أودية	شهاد أندية للجيش جرار
فقلت لما رأيت الدهر ليس له	معاتب وحده يسدي ونيار
لقد نعى ابن ناهيك أخا لي ثقة	كانت ترجم عنه قبل أخبار
فبت ساهرة للنجم أرقبه	حتى أتى دون غور النجم أستاذ
لم تره جارة يمشي ساحتها	لريبة حين يخلي بيته الجار ⁽¹⁰⁾

توظف الشاعرة صوتين متميزين، وهما (اللام والراء) . وفيما يلي جدول يوضح عدد تواترها في المقطوعة :

التواتر	الأبيات	الصوت	التواتر	الأبيات	الصوت
4	1	الراء	6	1	اللام
1	2		7	2	
2	3		4	3	
4	4		4	4	
2	5		3	5	
4	6		1	6	
4	7		4	7	
21	المجموع		29	المجموع	

توزع الصوتان توزيعاً هندسياً محكماً إذا بدأ استخدام صوت اللام مكتفياً في الشطر الأول (18 مرة) وصوت الراء في الشطر الثاني (14 مرة)، مما أحدث إيقاعاً نغمياً، وبالتالي فقد الصوتان حرفيتهما "بالانصهار الكلي في النظام التأليفي الذي يفضي إلى الديمومة النغمية" (11).

لقد اختارت الشاعرة هذين الصوتين : اللام بنسبة 58 % والراء بنسبة 42 % لوجه شبه بينهما كما يراه المحدثون، و" هو قرب المخرج والاشتراك في نسبة الوضوح الصوتي" (12)، ولكونهما من أوضح الأصوات الساكنة في السمع، فقد أحدثا قرعاً صوتياً، فكان لهما وقع مميز في النفس .

ومما زاد في تتاعم الجرس الموسيقي، اعتماد الشاعرة على ظاهرة التصريع لمطالع كثيرة كقولها (الطويل) :

ألا يا عين فانهمري بغزر وفيضي عبرة من غير نزر (13)

وقولها أيضاً (البيسط) :

يا عين جودي بدمع منك مغزار وابكي لصخر بدمع منك مدرار (14)

لم تكثف بالتصريع غزر / نزر، ومغزار / مدرار، وإنما اتخذته - أي التصريع

- بؤرة لتفريع كلمات من لوازمه (عين - انهمري - فيضي - عبرة - دمع - ابكي)،

فولد طاقة صوتية وإيقاعاً مؤثراً في سامعيها .

التكرار الصرفي :

صيغ المبالغة من الصيغ المكررة في ديوان الشاعرة، ويمكن أن نمثل لعدد

تواترها في الديوان بالجدول الآتي :

التواتر	صيغ المبالغة
120	فَعِيل
66	فَعَّال
26	مَفْعَال
24	فَعْل
20	فَعُول

ونمثل لصيغة " فَعَّال " بقول الشاعرة (البسيط) :

خطَّاب مفصلة فرَّاج مظلمة إن هاب مفضعة أتى لها بابا (15)

حمَّال ألوية شهَّاد أنجبية قطَّاع أودية للوتر طلبَّابا

قولها (البسيط) : طلَّاع مرقبة منَّاع مغلقة ورَّاد مشرية قطَّاع أقران (16)

إنها صيغة ذات جرس موسيقي واحد، وبنية تركيبية واحدة تنتمي إلى قطاع دلالي واحد مما أدى إلى التلاحم بين المستويات اللغوية، ويلاحظ أن الشاعرة توظف مركبات إضافية مختلفة في الدال متشابهة في المدلول، ففي قولها (حمَّال ألوية) كناية عن الإقدام والقيادة " ذلك أن حامل اللواء لا يكون إلا أمام المجموعة وهو الذي توكل إليه المهمة في تمثيلها لأنه الأقوى، وقولها في التركيب الإضافي (قطَّاع أودية) كناية أيضا عن الخبرة والشجاعة، لأنه لا يقطع الأودية إلا خبير متمرس، فالمبالغة في القيام بالفعل (قطَّاع) رمز لتمرّس الفاعل به ودلالة على خبرته وقدرته على إيجاد الحل للمعضلات " (17)

لقد اشتركت المركبات في الظاهرة الصرفية (المبالغة) والبلاغية (الكناية)، وفيها إشارة دائمة إلى " خصائص النموذج الرجولي المفتقدة والغائبة بغيابه، وهي ذات الخصائص التي دفعتها إلى الوقوع في حبه " (18)، واشتركت أيضا في التركيب النحوي (الإضافة) والأصوات الداخلية (الموسيقى الداخلية)، وكذلك انقسامها - أي هذه المركبات - في الصدور والأعجاز بتساوٍ مما شكّل صورا جميلة قائمة على التوازن الصوتي

والبلاغي والتركيبى وحسن التقسيم، ويمكن التعبير عن هذه الصفات في المركبات بـ " التطريز الخفي " (19).

التكرار الدلالي :

ويمكن تناوله من خلال القوافي المختارة التي تتصّف بالثراء، وأقل ما يقال عنها : إنها قافية نوعية catégorielle لها وظيفتان وظيفة صوتية / التطريب، ووظيفة دلالية. وإذا كانت العلاقة بين الدال والمدلول اعتبارية كما يرى سوسير Saussure، فإن التشابه الصوتي أدى إلى التقارب الدلالي . تقول (الطويل) :

لهفي على صخر فإنني أرى له نوافل من معروفه قد تولت
 لهفي على صخر لقد كان عصمة لمولاه إذ نعل بمولاه زلت
 يعود على مولاه منه برأفة إذا ما الموالى من أخيها تخلت
 وكنت إذا كفّ أتك عديمة ترجي نوالا من نوالك بلت
 ومختنق راهى ابن عمرو خناقه وغمته من وجهه فتجلت
 وضاعنة في الحي لولا عطاؤه غداة غدت من أهلها ما استقلت
 وكنت لنا غيثا وظل ربابة إذا نحن شئنا بالنوال استهلّت (20)

ندرك من خلال القافية العمودية تشابها وتكرارا على مستوى المقاطع (تولت - زلت - تخلت - بلت - تجلت - استقلت - استهلّت)، يتبعه تشابه دلالي يضم هذه المقاطع في حقل دلالي واحد تقريبا، وهو الذهاب والزوال :

- 1 - تولت : ذهب وابتعدت .
- 2 - زلت : كناية عن ذهاب النعمة وزوالها .
- 3 - تخلت : ابتعدت وذهبت .
- 4 - بلت : نالت عطاءك وذهبت .
- 5 - تجلت : انقشعت الغمة (ذهب) .
- 6 - استقلت : ذهب (دون جهاز) لولا كرم صخر .
- 7 - استهلّت : ذهب شح المطر (بادر في النزول) .

يبدو التشابه غالبا أيضا على مستوى الحرف الثاني والثالث من جذر الكلمة (ل ل) بالإضافة إلى التشابه اللحني على مستوى الحركات التي جاءت منتظمة ومتتالية

فقرعت الأسماع، ويظهر التماسك الطولي للمقطوعة من خلال استخدام الشاعرة لصيغة الفعل (المفرد) المتصل بالضمير (ت) .

مجمل القول : ثراء وتكرار صوتي ودلالي وتكاتف في الإيقاع وتوازن صرفي وعروضي وتجانس في المفردات، هذه العناصر جميعها كانت سرّاً جمال الصورة عند الخنساء .

ومن مظاهر التكرار الدلالي ندرج تكرار الكلمة، وهو أنواع منه تكرار (الاسم العلم)، إذ تكرر اسم المرثي صخر أكثر من خمسين مرة في الديوان، وله وظيفة دلالية عظيمة داخل نصها الشعري، وهذه نماذج من هذا النوع من التكرار :

تقول (البسيط) :

يا عين جودي بدمع منك مغزار وابكي لصخر بدمع منك مدرار (21)

وقولها (الوافر) :

أعيني هلا تبكيان على صخر بدمع حثيث لا بكى ولا نزر (22)

وقولها أيضا (الوافر) :

على صخر وأي فتى كصخر بيوم كرهية وطعان خلس

يذكرني طلوع الشمس صخرا وأذكره لكل غروب شمس (23)

ذكر ابن رشيق أنه " لا يجب للشاعر أن يكرر اسما إلا على جهة التشويق والاستعذاب إذا كان في تعزل أو نسيب، أو على سبيل التويه به والإشارة بذكر إن كان في مدح أو على سبيل التقرير والتوبيخ، أو على وجه التوجع إن كان رثاء أو تأبينا " (24)

إن الشاعرة متألمة، وفي تكرار " صخر " تجد سلوى لها وتعظيما له وتويهها بشأنه وتفخيما له في القلوب والأسماع، وفي ترديد اسمه مبالغة في الاستعاضة عن غيابه في الواقع بحضوره المكثف في النص، مما جعله يتجاوز وظيفة التعيين ويتخرج من مجال الاعتباط إلى مجال التبرير، ومن الاستقلال بالنفس في الدلالة إلى دلالات يساهم السياق والتركيب في بلورتها (25) .

إن صخرا لم يذكر لذاته، وإنما ذكر لصفاته، وقد وظفت الشاعرة اسمه في نصها الشعري لما يوحي به (اسمه) من قيم خالدة " فوصفها له بالكرم لا يعكس قيامه

بالفعل، لأن في ذلك تقييدا للزمان يظهر في صيغة الفعل ثم ينقضي بانقضائه، كما لا يدل على كثرة قيام صخر بالفعل بغية الاتصاف به وترسيخه في ذاته وسلوكه . إن المعنى الذي عبرت عنه مختلف الأبنية اللغوية والظواهر الفنية هو نسبة الفعل إلى صخر . فالمرثي ليس كريما أو كثير الكرم، إنما هو الكرم نفسه، وبذلك تصيح الذات قيمة أو مجموعة من القيم، وموت صخر إنما هو موت الفعل نفسه " (26) .

وبالتالي، فقد تجاوز "صخر" حدود العلامة / العالم، الذي كان ملتصقا به، وارتقى إلى مستوى الرمز، فأصبح صالحا لكل مسمى تصدق عليه صفات العلامة الأصلية (27) . كما وظف اسمه توظيفا جماليا، لأن المسمى بصفاته وسلوكه ومواقفه قد يعطف عليه المحبين، فيحبّونه ويحبّون اسمه، فكأنه هو الذي يسحب الجمال على الاسم الذي هو اسمه (28)، الذي بات دلالة مكثفة وقيما هامة في المجتمع وقدرة على إثارة الانفعال والتعاطف في نفوس المتلقين، كما ينمّ هذا التكرار عن إلحاح من الشاعرة على إبقاء هذا الذات (التي هي عبارة عن مجموعة من القيم) خالدة .

وندرک أيضا تکرار المطالع ضمن التکرار الدلالي . ومن نماذجها قولها

(المتقارب) :

أعيني جودا ولا تجمدا
ألا تبيكان لصخر الندى (29)
وقولها (البسيط) :

يا عين جودي بدمع منك مغزار
وابكي لصخر بدمع منك مدرار (30)
وقولها (السريع) :

يا عين جودي بالدموع الهمول
وابكي لصخر بالدموع الهجول (31)
وقولها أيضا (البسيط) :

يا عين جودي بدمع منك مسكوب
كلؤلؤ جال في الأسماط متقوب (32)

ويمكن أن نطلق عليها - أي هذه المطالع المتكررة - اسم البناء المركزي

المتكرر، وفيه تتكرر صورة البكاء لأهميتها وعلاقتها الوطيدة بنفس الشاعرة ومواقفها . إن هذا البناء الذي يولد بتكراره صورا وتشكيلات جمالية مختلفة يدفع القصيدة نحو التقدّم كلما أحست الشاعرة بفتور أو ضعف نفس (33)، فيولد تراكم الصور ما يسمى بالبناء النامي (34)، وهو بناء يسمح بتدفق الصور في تدرج محكم لتشكيل ما يسمى بالصورة أو البنية الكلية التي تعبر عن موقف الشاعرة وتجربتها .

ويتسع التكرار عند الشاعرة إلى تراكيب متعددة، نذكر منها قولها (البسيط) :

فابكي أخاك لأيتام وأرملة وابكي أخاك إذا جاورت أجنباً
وابكي أخاك لخيّل كالمقطا عصب ففقدن لما ثوى سيباً وأنهاباً
وابكيه للفارس الحامي حقيقته وللضريك إذا ما جاء منتاباً⁽³⁵⁾

تكررت الجملة الفعلية (ابكي أخاك) في سياق الأمر عمودياً وأفقياً، مع الملاحظة أن الشاعرة استعاضت في البيت الثالث عن لفظة (أخاك) بالضمير الغائب (هـ) بعد أن يئست من عودته .

ويومئ تكرر الجملة الفعلية بالتشابه في المعنى إلا أنه في كل مرة يحمل معنى جديداً، وقد زاد الفعل (ابكي) من فاعلية الفعل وبخاصة لما ورد في البيت الأول في سياقين متقابلين منح البيت توازناً نغمياً إضافياً، وقد تغيأت الشاعرة هذا الفعل بمقصدية التأكيد والتأثير في المتلقي، الذي يشترك معها في الاعتبارات النفسية " لأن مثل هذا التكرار يضع في أيدينا مفتاحاً للفكرة المتسلطة على الشاعر ... " ⁽³⁶⁾ .

وتلجأ الشاعرة أيضاً إلى تكرر تراكيب إنشادية متعددة، كقولها في تكرر التركيب الإنشادي الطلبي . نقول (المقارب) :

أعيني جوداً ولا تجمداً ألا تبكيان لصخر الندى

ألا تبكيان الجريء الجميل ألا تبكيان الفتى السيّد⁽³⁷⁾

وفي تكرر الأسلوب الاستفهامي الذي يفيد النفي المطلق قولها (الوافر) :

على صخر وأي فتى كصخر ليوم كرهية وسداد ثغر⁽³⁸⁾

وقولها أيضاً (الوافر) :

على صخر وأي فتى كصخر ليوم كرهية وطعان خلس⁽³⁹⁾

ونشير إلى أن الشاعرة استعانت في كل ما ينسب إلى أخيها (تقريب) بأسماء وجمل اسمية " وليس ذلك إلا من أجل الصعود بصخر من الزمانية والحدوث إلى الديمومة والخلود، ومن أجل أن تدوم أعماله وتصير مطلقاً، فلا تحاصر بما في صيغ الأفعال من عرضية وجزئية تجعلها تنقضي بانقضاء زمانه المحدود " ⁽⁴⁰⁾ .

استطاعت الشاعرة أن تعبر بصدق عن آلام النفس من خلال جمال نص، باستخدامها أسلوب التكرار (تكرار الدال والمدلول)، الذي انتظم الصوت والكلمة

والتركيب، فكانت لهذا التكرار في نصوصها وظيفتان : وظيفة صوتية مولدة للإيقاع، ووظيفة دلالية مؤكدة للمعنى ومبالغة فيه .

ومما زاد في جماليات الصورة التكرارية، ذلك التلاحم بين المستويات اللسانية (الصوت والصرف والتركيب والمعجم)، فوَقعت انفعالاتها، وأثرت في سامعيها، ففسحت المجال أمام خطابها الشعري للتجلي والارتقاء، ثم الرسوخ والاسترسال في الزمان .

الهوامش والإحالات :

1 - شفيع السيد، التعبير البياني (رؤية بلاغية نقدية)، دار الفكر العربي، بيروت، ط 3، 1988، ص 177 .

2 - يونس شنون، الصورة وموضوعاتها في شعر ابن شهيد الأندلسي، مجلة دراسات أندلسية عدد 18، جوان 1977، ص 15 .

3 - جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ص 363 .

4 - حسين الواد، مدخل إلى شعر المتنبي، دار الجنوب للنشر، تونس 1991، ص 79

5 - وتختلف التسمية أيضا عند الفرنسيين فـ " كوهين " (Cohen) مثلا يستعمل في دراسته مصطلحي *répétition et redondance* . انظر :

Poésie et redondance, in poétique n° 28, 1976.

6 - تحليل الخطاب الشعري : البنية الصوتية في الشعر، الدار العالمية للكتاب، الدار البيضاء 1990، ص 21 .

7- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت 1978، ص 263-264.

8 - ابن الأثير، المثل السائر، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، 1995، ج 2 ص 146 .

9 - محمد العمري، الموازات الصوتية، دار إفريقيا الشرق، المغرب 2001، ص 171

10 - الديوان، شرح أبي العباس ثعلب، قدم له وشرحه فائز محمد، دار الكتاب العربي، ط 3، 1998، ص 56 .

11 - عبد الرحيم كنون، من جماليات إيقاع الشعر العربي، دار أبي رقرق للطباعة والنشر، المغرب، ط 1، 2002، ص 324 .

12 - إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط 6، 1981، ص 63 .

- 13 - الديوان، ص 92 .
- 14 - المرجع نفسه، ص 165 .
- 15 - المرجع نفسه، ص 78 .
- 16 - المرجع نفسه، ص 79 .
- 17 - عبد الله بهلول، صيغ المبالغة في ديوان الخنساء : الخصائص اللغوية والأسلوبية، شهادة الكفاءة في البحث (مرفون)، إشراف محمد الهادي طرابلسي، كلية الآداب (منوبة)، تونس 1994، ص 85 .
- 18 - يوسف اليوسف، مقالات في الشعر الجاهلي، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق 1975، ص 339 .
- 19 - التطريز هو أن يقع في أبيات متوالية من القصيدة كلمات متساوية في الوزن، فيكون التطريز فيها كالطراز في الثوب، وهذا قليل في الشعر، وأحسن ما جاء فيه قول أحمد بن أبي طاهر :
- إذا أبو القاسم جادت لنا يده لم يحمد الأجودان : البحر والمطر
 إن أضاعت لنا أنوار غرته تضاعل الأنوران : الشمس والقمر
 وإن مضى رأيه أوحده عزمته تأخر الماضيان : السيف والقدر
 من لم يكن حذرا من حد صولته لم يدر ما المزعجان : الخوف والحذر
- انظر أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص 443 .
- 20 - الديوان، ص 249 .
- 21 - المرجع نفسه، ص 165 .
- 22 - المرجع نفسه، ص 60 .
- 23 - المرجع نفسه، ص 190 - 191 .
- 24 - ابن رشيق، العمدة، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجليل، بيروت، ج2 ص 73 - 76 .
- 25 - الهادي الطرابلسي، توظيف الاسم العلم في النص الشعري، حوليات الجامعة التونسية، عدد 45، سنة 2001، ص 26 - 27 .

- 26 - عبد الله بهلول، صيغ المبالغة في ديوان الخنساء: الخصائص اللغوية والأسلوبية، ص106.
- 27 - الهادي الطرابلسي، توظيف الاسم العلم في النص الشعري، ص 31 .
- 28 - المرجع نفسه، ص 31 .
- 29 - الديوان، ص 70 .
- 30 - المرجع نفسه، ص 165 .
- 31 - المرجع نفسه، ص 176 .
- 32 - المرجع نفسه، ص 183 .
- 33 - سعيد الأيوبي، الصورة والبناء في المراثي الجاهلية : دراسة الصورة في ضوء النقد الحديث، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، مكناس، ص 259 .
- 34 - مدحت الجبار، الصورة الشعرية عند أبي القاسم الشابي، دار المعارف، ط 2، 1995، ص 257 .
- 35 - الديوان، ص 76.
- 36 - نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص 276 - 277 .
- 37 - الديوان، ص 70 .
- 38 - المرجع نفسه، ص 93 .
- 39 - المرجع نفسه، ص 191 .
- 40 - محمد الصديق غيث، التركيب الدرامي لرأية الخنساء، مجلة فصول، مج 8، عدد 21، 1989.