تحولات المعنى
" دراسة مناصية في ديوان دعبل الخزاعي"

أ/فيصل لحمر
ق/ اللغة و الأدب العربي
جامعة جيجل

تتناول هذه الدراسة جزءاً من المباحث المتعلقة بجغرافيا النص، وهي مباحث أرسى قواعدها الناقد الفرنسي الفذ جيرار جينيت G.Genette موحداً نوعين اثنين من الجهود، النوع الأول هو البحث في الفضاء المادي (الطباعي، الجغرافي، التيبوغرافي) للنصوص الأدبية، وهو وليد تقاليد نقدية بنيوية ثم سيميولوجية، جاءت على هامش الشعر السيريالي، و هو النص الأدبي الأول الذي ساوى بين المقول و بين شكل القول، بين الرسالة و الظرف الذي يحتويها، بين المعنى و مبنى المبنى(إن جاز لنا أن نسحب مفاهيم اليوم على مفاهيم الأمس)، ثم اشتد عودها(أي التقاليد النقدية) بعدما وجدت مجموعة "تيل كيل TEL QUEL" وجمهرة النقاد المشتغلين على الرواية الجديدة مع مطلع الستينات.

أما النوع الثاني من الجهود النقدية فهو مباحث الشعرية السردية، و التي أفضت على السرديات الشكلية، و هي مباحث تعلن انتهاءها إلى مباحث الشعرية منذ أرسطو مروراً بقرن الأنوار وصولاً إلى إيميل بنبنيست E.BENVENISTE و عمله المتميز حول الخطاب و مفاهيمه.

من هذه الرحلة المتميزة خرج جيران جينيت برباعي متميز هو الكتب التالية

- مدخل إلى جامع النص Introduction à l'architexte - 1979
- أطراس Palimpsestes 1982
- عودة إلى خطاب الحكاية Nouveau discours du récit 1983
- عتبات Seuils– 1987

و في هذا الكتاب الأخير،وهو كتاب شديد التفرد يكاد يكون إبداعا في مفاهيمه و أطروحاته الجمالية، صاغ جينيت نظريته حول المناصات Le paratexte [1] و هو يراها نوعين: داخلية وخارجية، أما الخارجية فهي كل ما يعين على إنتاج المعنى من النصوص اللاحقة للنص المعني بالأمر؛ كالتعليقات و القراءات النقدية و الشروح و الذيول و الحوارات و المراسلات...الخ. و كل ما هو قول لاحق للقول المعني بالأمر، و يسميها جيرار جينيت النصوص الفوقية Epitexte. أما النوع الثاني للمناص فهو النص المحيط Péritexte . و هو يشمل العناوين و العناوين الفرعية و

التوطئات، الإهداء، الهوامش ، الحواشي، الملاحظات، و كل ما يعمل على إلحاق معنى بالمتن، و على إضاءة هذا المتن الذي كثيراً ما يكون منقوص،المعنى في غياب هذه المواقع الدلالية[2]

أما التطبيق الذي نريد إجراءه في هذه الدراسة فهو دراسة النصوص المحيطة في ديوان دعبل بن علي الخزاعي، هو ديوان اخترناه لعدة أسباب، أولها طبيلة ما صاحبنا هذا الديوان لقرب صاحبه منا، وثانيها فراغ هذا الديوان من أي عنوان على الإطلاق، ففي حين نجد الدواوين الأخرى تشتمل على الأقل عنوانا واحداً، خلا ديوان دعبل الخزاعي من كل عنوان من جهة ثالثة فإن ديوان دعبل الذي جمعه ابنه الحسين- و كان راويته - ضائع [3] كما ضاع الديوان الذي عمل على جمعه أبو بكر الصولي و النسخة التي نعمل عليها هي الديوان كما جمعه الدكتور محمد يوسف نجم و هذا الأمر جدير بالدرس لأن الديوان كما جمعه نجم هو قصائد متفرقة في عشرات المصادر[4] و الأمر يجعلنا نقرأ القصائد و المقطوعات مفردة ، لأنها ليست أجزاء من وحدة واحدة عمل صاحبها على تشكيلها كما هي حال كثير من الشعراء، إذ أننا حينما نقرأ أحد هذه الدواوين نكون بصدد وطء أرضية مختلفة تماما عن الأرضية التي نطأها مع ديوان دعبل أو أحد دواوين الجاهليين مثلاً... ذلك أن المقطوعة في النوع الأول تأخذ مكانها من الديوان حسب ترتيب معطى (الترتيب الأبجدي للقوافي مثلاً، و هو أكثر طرق الترتيب شيوعاً) و تكون مسبوقة بإشارة من قبيل ذكر مناسبة القصيدة أو من قيلت فيه، و هما إشارتان تترددان دائماً إلى درجة أن الصولي في رسالته إلى مزاحم بن فاتك (صديقه و راعيه و باعثه على تأليف أخبار أبي تمام) يتحدث عن أهل زمنه عاتباً عليهم بما كان للسابقين به كل العلم " من الأشعار التي تغنى فيها (القصور) و نسبتها إلى قائليها، و السبب الذي له قيلت، و من تغنّى في شيء منها وتبيين طرقها و أجناسها و أصابعها" [5] ... فالإلمام بهذه التفاصيل المحيطة بالنص كان هاجسا مصاحباً لميلاد النصوص و لجمعها و لتدوينها بعد روايتها ثم لروايتها بعد تدوينها قد يقول القائل إن هذه التفاصيل تشترك فيها مقطوعة الديوان الذي يجمعه صاحبه و مقطوعة الديوان المجموع بمعزل عن صاحبه، و ذلك صحيح إلا أن الأخذ و الرد المتعلقين بمقطوعات ديوان مثل ديوان دعبل مجال خصب لدراسة النصوص المحيطة، وهذا دافع إضافي لاختيارنا هذا الديوان.

من جهة رابعة (أو ربما خامسة) فإن ديوان دعبل فيه كثير من التدقيق الوثائقي من خلال ما سنراه من الهوامش المتعلقة بالفروق الطفيفة (و التي هي ليست طفيفة على الإطلاق في كثير من الأحيان) بين المقطوعات كما وردت في المخطوطات الكثيرة التي عمل عليها

الجامع، و كما وردت في كتب الأدب المطبوعة التي استعان بها نجم كي يتحقق من المقطوعات و صحتها و صحة روايتها و موافقة ألفاضها كلها.

و قبل الخوض في هذه التفاصيل، وجب أن نحدد بعضا من مرتكزات دراستنا، وإذا كان هنري متران H. Mitterrand يتمثل الكتاب كوسيلة معقدة لتمثل الكلام و حفظه[6] الشيء الذي يجعلنا نحاول أن نتصور التعقيد اللازم في الكتاب كي يحتوي و يتمثل ثم يختزل التعقيد المائل في الكلام ، فإن بيتور Michel Butor يصّر على الدور التحضيري لخيال القارئ لكي يتمثل الوقائع"المحيطة بالنص والإحداثيات الملازمة له" [7] و يفصل في الأمر حميد لحمداني قائلاً إن فضاء النص"لا يخلو من أهمية، إذ أنه يحدد أحياناً طبيعة تعامل القارئ مع النص... و قد يوجه القارئ إلى فهم خاص للعمل" [8]

و من الطريف أن نشير إلى أن جيرار جينيت انتبه إلى بعد آخر للفضاء النصي سماه"الصورة" La Figure و يعلم أهل النقد أنه سمى أربعة كتب من مؤلفاته Figures 1-2-3 ثم 4، وهذا يدلنا على إصراره على هذه المقولة، فالفضاء عنده يكتسي صورة دلالية معنوية، أي أنه يحمل المعنى في حدّ ذاته، فهو مكّون نصي لا حامل لمكونات نصية أخرى، و النظر إليه يتم من حيث علاقته باللغة، وقراءته تكون بلاغية، وفي هذا السياق يقول" نحن لا نتحدث عن الفضاء بل إننا نتحدث عن شيء آخر يشبهه من حيث مصطلح الفضاء، نستطيع أن نقول عنه "أنه الفضاء الذي يتكلم" [9]

و هذا البعد موجود منذ القدم إلا أن التاريخ "الكتابي" لم يلتفت إليه التفاتة نظر وتأمل بل كان يشير إليه بطريقة عابرة...ويتمثل هذا البعد المقدس لشكل الكتابة قبل معناها بمعزل عنها هي نفسها في القدسية التي نعرفها للكتب المقدسة انتهاء بالجو السحري المحيط بكتابة القرآن وبالحروف الافتتاحية و لنهايات الآيات، والسجع الموجود عندها و تحريم حرق الورقة التي يكتب عليها القرآن والتي أصبحت مع الزمن ملازمة لمعناه ولمبناه.

من هنا نجد أنفسنا و نحن على طبعة دار الثقافة لديوان دعبل بن علي الخزاعي الذي جمعه وحققه الدكتور محمد يوسف نجم، مقيدين بضوابط كتابية(جغرافية ماديّة فيزيائية) تتقيد عملية القراءة، بل و تستحيل هذه الأخيرة في غيابها، و تحضرنا هنا العبارة الرائعة التي كان يستعملها شراح الشعر القدامى"تحرير المعنى" أي أن المعنى لا ينفك قيده إلا بعد الاستفادة من فضاء المناصصة، أي بعد الانتقال من المتن إلى الهامش الشارح الأول (وهو خاص بالتفاصيل اللغوية و الثقافية) ثم إلى الهامش الشارح الثاني الذي يبدأه الشارح بعبارة (تحرير المعنى) بين قوسين، و هو هامش لقراءة من الدرجة الثانية لأن الشراح

يستعملون كلمة (يقول) ليفصلوا بين الشرح اللغوي و الدلالة الغائبة أو ما وراء المعنى، و كأننا بعد هذه الـ(يقول) نحتاج أحيانا إلى معنى أبعد مما هو معنا و هو المعنى، الذي يفتح بعبارة (تحرير المعنى) أو (المعنى) أو عبارة (تلخيص المعنى) [10] ،جاء في في شرح الزوزني لمعلقة امرئ القيس تعليقا على بيته المعروف .

و إن شفائي عبرة مهراقة فهل عند رسم دارس من معول

"المهراق،المهراق : المصبوب ، وقد أرقت الماء و هرقته و أهرقته أي صببته ، والمعول المبكي وقد أعول الرجل إذا بكى رافعا صوته به ، و المعول المعتمد و المتكل عليه أيضا ، والعبرة الدمع وجمعها عبرات و حكى ثعلب في جمعها العبر مثل بدرة و بدر (يقول) وأن برئي من دائي ومما أصابني و تخلصي مما دهمني يكون بدمع أصبه ثم قال : هل من معتمد ومفزع عند رسم قدوس ، أو هل موضع بكاء عند رسم دارس . و هذا استفهام يتضمن معنى الأفكار (و المعنى) عند التحقيق ولا طائل في البكاء في هذا الموضوع لأنه لا يرد حبيبا ولا يجدي على صاحبه بخير ، أو لا أحد يعول عليه و يفزع إليه في مثل هذا الموضع (و تلخيص المعنى) و أن مخلصي مما بي بكائي : و لا ينفع البكاء من رسم الدرس [11]

إن تصور المعنى المقيد الذي لا بد من تحريره (أو تلخيصه) أي لا بد من أدائه لأنه بقراءة البيت (=القصيدة=المتن) لا يؤدى تماما ... و هو الأمر الذي ظل جيرار جينيت واعيا به تمام الوعي و هو يتحدث عن التدرج في معرفة النص عن طريق التدرج في تناول أجزائه كاملة من الغلاف إلى الورقة الأولى إلى أشكال المكتوب و الإختلاف في حجوم الخطوط و أنواع المكتوب و مدرجة كل جزء منه [12]

و أول خطة بعد العنوان الذي يمكننا أن نشير إلى أن كلمة ديوان فيه مكتوبة بالخط الديواني وأن اسم الشاعر مكتوب بخط نسخ بسيط ، و هو خط فيه شيء من البساطة و الانشراح و السيرورة السهلة و الإسترسال (مع شيء من التمادي) و هي كلها صفات لصفة بشخص دعبل الخزاعي وشعره طبعا، ذلك الشعر الذي يتراوح بين حسرة شديدة على ماآل إليه العلويون و حزن شديد على الميراث الشيعي و و إعلاء شبه كاريكاتوري لكل ما يتصل بهذه الثقافة و هذا الميراث من جهة وبين روح مرحلة مشاغبة جعلته يتفوق على السابقين و اللاحقين في التصوير الساخر و في التهكم و الهجاء القاذف... (فقد أحصينا أكثر من مائة مقطوعة في الهجاء أو التهكم أو التأمل الساخر[13] ... أولى المحطات التي تستوقفنا على عينات نصوص دعبل هي المقدمة التي تحمل جملة من المعلومات ، في الإشارة إلى كون باحتين آخرين كانا عاكفين في الفترة نفسها على جمع أشعار

دعبل الخزاعي هما المستشرق زولندك (من جامعة شيكاغو) والدكتور عبد الكريم الأشتر (من جامعة عين شمس)[14] والاختيار عن كون أشعار الديوان قد جمعت عدة مرات إذ جمعها ابن أبي طاهر قد أنشأها مختارات من شعر أبي تمام[15]...

كما تذكر المقدمة أخبارا عن أن ديوان دعبل الذي جمعه ولده كان موجودا في أواخر القرن 19 ، و يورد خبرا هاما عن أن الشيخ محمد السماوي (أديب شيعي من العراق) قد جمع شعر دعبل من مصادر الشيعة [16] ثم يقول المحقق في المقدمة "و لهذا المجموع فيما أضن شأن خاص إذ لا بد أن يكون الشيخ السماوي قد خرج شعره من المصادر الشيعية المخطوطة.على أن ذلك يستدعي الحذر الشديد ، فقد ، رأينا فيما وقعنا عليه فيها تزايدا ووضعا [17] و نحن هنا في صلب حلبة النص المحيط،_فهذه المعلومات حول انتماء الشاعر إلى الشيعة و التي تأتي مصاحبة لنصوص الديوان (بحكم كونها جزءا من المقدمة) ستقيد عملية القراءة و تحدد مجال اختيارنا التأويلي و مجال قراءتنا القابلة للتعدد في إطار لا يخرج عن محمول النص المحيط ، فالكثير من المقطوعات جاء مفردا وخلوا من كل تعليق، ولا ندري إن كان المحقق يقلع عن التعليق لعدم وجود أية إشارة في المصادر التي أخذ منها هذه الأبيات، أم أنه يتعمد ذلك فاتحا أبواب التأويل الذي يجد نفسه لا محالة محاطا بإمكانيات القراءة التي هي بالدرجة الأولى محمول البنية اللغوية، و هي، بالدرجة الثانية ، هذه المناصات المحيطة التي لا مهرب منها. فنحن نقرأ مثلا :

وثب الزمان بكم فشتت منكم ما ألفا
ولو أن أيديكم تمدُّ إلى الإناء لما انكفا (المقطوعة 141)

أو نقرأ :

أعدَّ لله يوم يلقاه دعبل أن لا إله إلا هو
يقوله صادقا عساه بها يرحمه في القيامة الله
الله مولاه و النبي ومن بعدهما فالوصيُ مولاه(مقطوعة 222)

أو نقرأ :

كأن سنانه أبدا ضميرٌ فليس له عن القلب انقلاب
وصارمه ليعيبه بخُمّ فموضيعها من الناس الرقاب(مقطوعة23)

أو نقرأ :

لا أضحك الله سن الدهر إن ضحكت و آل أحمد مظلومون قد قهروا
مشّردون نفوا عن عقر دارهم كأنهم قد جنوا ما ليس يغتفر (مقطوعة 98).

فنحن نواجه هذه النصوص أو تواجهنا فنجد أنفسنا أمام أبيات شعرية رقيقة مشبعة بالحنين غير متماشية مع روح الشغب و الفكاهة و

التهكم السائدة لباقي مقطوعات الديوان، و نحن أمام كلام مادح آسف حزين، كلام يحاور جماعة(المقطوعة 141،23) أو يتحدث عن وصي النبي محمد- صلعم- ولهذه الوصاية ما لها في الثقافة الشيعية من دلائل (المقطوعة 222) كلام عن شخصية عظيمة تأخذ لبّ الناس و ترهب الأعداء، كلام يحوي إشارة إلى بيعة "خم" المعروفة في الثقافة الشيعية و التي تعدّ كأنها تولية الرسول (ص) علياً الخلافة، و هي إشارة تأتينا من الهامش الثاني[18]

هذه المقاطع إذن شبه متغلقة لولا المناصات المحيطة، فالهامش هنا منتج للمعنى أكثر مما هو البيت، و لهذا أسلفنا بأن بعض النصوص المحيطة أساسية في اكتمال المعنى إلى درجة عطالة المعنى تماما بمعزل عن هذه المناصات.

وقد استعمل سعيد يقطين لفظة مناص المقابلة لمصطلح Paratexteبفتح الميم مرّة على اعتبار اسم المكان، ومرات أخرى برفع الميم على اعتبار صيغة اسم الفاعل، كان هذا النص المصاص والمحيط يقوم بفعل انتاج مشتركاً مع النص نفسه(مناص اسم فاعل من الفعل المزيد" ناصّ " وناصّه أي شاركه النصّ) و هو تخريج جيد و ذكي لهذه المواقع الدلالية [19]

ثم يختم المحقق المقدمة بوصف ما عثر عليه منثورا في بطون المصادر القديمة من أشعار صحت نسبتها إلى دعبل الخزاعي، وعددها 230 قطعة متفاوتة الطول، منها ما يتشكل من بيت واحد أو بيتين فقط، و منها ما يبلغ سبعين بيتا مثل تائيته المشهورة التي مطلعها [20] :

ذكرت محّل الربع من عرفات فأجريت دمع العين بالعبرات

ثم يصف ما عثر عليه على شكل أشطر غير مكتملة و تعداده أربعة أنصاف أبيات، و أخيراً ما عثر عليه مما هو منسوب إليه و إلى غيره من المقطوعات، ومجموعها اثنتان و ثلاثون(32) مقطوعة. بعد المقدمة تأتي مقطوعات الديوان مرتبة حسب الترتيب الألفبائي لحروف الروي و هو الترتيب الأكثر تداولاً في الدواوين العربية.

وبما أن ما يهمنا هو النصوص المحيطة للمتون، فإننا لن نتوسّع في ذكر خصائص المتن، بل نورد شكل النصوص المحيطة المشكلة بما سمّاه جيرار جينيت le peritexte، وإن كان هذا الأخير يجعل هذا المفهوم شاملاً لنوعين من النصوص المحيطة، أحدهما مستقل عن البنية النصية، وهو موضوع درسنا، وثانيهما ملحّم هذه البنية مساهم في إنتاجها و محاور لقارئها كبنية سابقة للبنية النصية المعنية بالأمر،وهذا النوع من المناصات يشتمل الإحالات الثقافية و البنى اللغوية المعروفة، والإشارات ومختلف أشكال المحاكاة والتضمين والترميز والتشفير و المجاراة و المعارضة...الخ و كل ما هو سابق للنص في ذهن القارئ مما

يشتغل عليه الناص في نصه المنتج من أجل حقنه بدلالات جديدة في الإطار العام الذي هو فعل الكتابة [21]

الظاهرة الأكثر جلباً للاهتمام هي الغياب الكلي للعناوين عن المقطوعات، بل إننا لا نجد لتائتية المعروفة باسم " التائية" لشهرتها، أية إشارة تذكر كلمة " تائية" صراحة، بل يمهّد لها محققها بتمهيد يحل محّل العنونة يقول فيه متحدثاً عن ظروف كتابة القصيدة ما يلي:

" لمّا بايع المأمون لعليّ بن موسى الرضا صار إليه دعبل و أنشده هذه القصيدةّ" [22]

سنقول بتسرّع و بيقين ما أن هذه الجملة هي العتبة النصية التي تعّوض العنوان، أو التي جاءت فسدّت حاجتنا إلى عنوان، ذلك أن العنوان عتبة للاهتمام ولتعليق انتباه القارئ أو لتوجيهه بشكل ما [23]... و هذا السطر يقوم بهذه الأدوار كلها، مثلما ستقوم بها تسمية المرثية الكبرى و تسمية التائية اللتين أثبتهما عبد الله بن المعتزّ في طبقاته [24] ، ولذا كانت بعض القصائد التصقت بعناوينها بسهولة لتفرّد القصيدة، (مثلما هي الحال في المعلقات أو قصيدة البردة، بائية أبي تمام...) أو لتفرّد الشاعر (مثل ألفية ابن مالك، وسينية أبي حامد الغزالي في وصف مدارج النفس، أو الشاهنامه للفردوسي...) فإن جمهور الشعراء و جمهور القصائد يبقى عاجزاً عن الاكتفاء بلفظات العنوان التي تبقى محدودة العدد سواء طالت أو قصرت، وهو ما يسميه جنيت بالطابع الاختزالي و الإحالي" القصريّ" للعنوان (و إن كان لا ينزع عنه صفة التعقيد التي يبرر بها ظهور علم العنونة) [25] ... فالحيلة التي اهتدى إليها الرواة العرب- عن غير قصد فيما نقدر- تملأ كل الفراغات التي من شأن العنوان تركها بغيابه و ما ذلك إلا لكون هذه الإشارات تشكيلات معقّدة لمجموعة من العناصر، ففي التوطئة المعنونة (بضم الميم و كسر الواو) التي مرّت معنا نعلم أن هناك مناسبة لكتابة القصيدة (إشارة تاريخية) و أن الأمر هو مبايعة وإيذان بالسلم من الخليفة العباسي لمولى الشيعة ورأس رؤوسهم في تلك الفترة "علي بن موسى بن جعفر بن محمد" المدعو "الرضا"، و هما إشارتان سياسية و مذهبية عقيدية... و نحن هنا من خلال هذه الإشارة ثلاثية المستويات سنستوفي شروط العنوان من إشارة و جلب للاهتمام و تسيير أو تصريف للطاقات القرائية.

و لا يقف فضاء المناص في هذا الديوان عند هذا الحدّ بل إن المتن محاط بكثير من المفاتيح العاملة كلها على إدخالنا أبواباً إضافية إلى المعنى.

المقطوعة مرقمة برقم عند منتصف الصفحة يدل على ترتيبها في الديوان، ولكل بيت رقم إلى اليمين يدل على ترتيبه في المقطوعة،

وهي أرقام تتم الإحالة إليها في الهامش الأول الذي سنذكره لاحقاً، كما يحدث للأبيات أن تكون مصحوبة برقم بين قوسين إلى يسارها، وهي أبيات تحتاج بعض كلماتها أو تعبيراتها إلى شرح و تعليق، الأمر الذي يحدث في الهامش الثاني.

كما أن المقطوعة تسبق عادة بالإشارة تشبه العناوين التحتية (على الأقل في شكلها) لأنها تأتي بكتابة ذات حجم صغير متطرفة بعض الشيء، ومحتوى هذه الإشارة هو المصادر التي وردت فيها المقطوعة والتي أخذها المحقق منها، مع ذكر رقم المجلّد و الصفحة أو الصفحات وهي إشارة مسبوقة بتعيين البحر الذي كتبت عليه المقطوعة... وهذه" الإشارة " المستعملة ما هي إلا هامش، في الحقيقة، ذلك أن المعلومة التي تحملها هي معلومة مما يرد في الهامش على العموم، ففي تقاليد عمل المحققين وتقاليد البحث العلمي على العموم، تتموضع الإشارة إلى المصادر والمراجع في الهامش، إلا أن فضاء الهامش جاء مأهولا في الديوان بحيث فضل المحقق توزيع الهامش فيزيائياً إلى ثلاث مساحات دلالية مستقلة فيزيائياً و معنوياً، فأسفل الصفحة مفصول عن المتن مرتين، مرّة أولى بخط مستمر قصير، وهو الهامش الأول الذي يحيل على أرقام ترتيب الأبيات (التي تأتي إلى يمين كل بين) وهو هامش مختص بمقارنة المتن بين المخطوطات و فيه الإضافات و الاختلافات على مستوى البيت الواحد، كما لا يخلو هذا الهامش من إشارات حول سياقات البيت، و الأخبار المصاحبة له.

ثم يأتي الهامش الثاني ويفصله على الهامش الذي له خطان منقطّان متوازيان ومقربان دالان على انتقال من هامش إلى آخر، ومن طبيعة دلالية إلى أخرى ودالان على إنتاج لمعنى آخر من نوع مختلف.

الهامش الثاني مأهول رأساً بالشروح اللغوية والإشارات التاريخية والسيرية كذكر السنوات والوقائع، وإكمال أسماء الأعلام المذكورين، والتحديد المختصر لمن يرد اسمهم في سياق الحديث في المتن.

و نلاحظ هنا أن الإشارة التي قلنا إنها تشغل محل العنوان الفرعي تستطيع أن تحمل لها مكاناً كهامش ثالث تحت هذين الهامشين، إلا أن المحقق اختار ما سلف وصفه.

و قد أصاب في اختياره لأن تداخلاً كان لابدّ منه سيحدث بين هذا الهامش الثالث و بين الهامش الأول الذي فيه ذكر مختصر لما ورد من أسماء المصادر الحاوية للمقطوعة المذكورة و نورد الآن صفحة من الديوان تحتوي العناصر المذكورة سابقاً كلها[26]

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية