

ذو الرمة ومقولة الشعر الخالص

د/ فيصل الأحمر. جامعة جيجل/ الجزائر

مقدمة

إن النقد بمعناه الجديد مغامرة لغوية و معرفية تهدف إلى استكناه معاني النصوص الأدبية في المظان التي جرت العادة ألا تكون النصوص كامنة فيها .

لقد جرت العادة على عد النقد محاولة لموقعة النص الأدبي داخل إطار جمالي متفق عليه و هي حصيلة النقد القديم شديد اللصوق بالبلاغة . أما على أيامنا فقد تحول الوضع إلى الخلفية الجمالية التي تهدف إلى جعل النص الأدبي أرضية معرفية هدفها الرئيسي تمكينها من فتح حوار معرفي جمالي مع جواهر اللغة الأدبية ، و مع إمكانات المعنى ذات الطابع الفلسفي (أليست الفلسفة صياغة لغوية لمألوف العالم كما كان يقول لوي آلطوسير ؟) .

حول المنهج

سوف نعمل على امتداد هذه الورقة بمنهج يميل أن يكون سيميائيا تأويليا ، أو سيميائيا منفتحاً متكين على مقولتين : إحداهما مقولة رولان بارط حول النقد الاستكشافي ، و التي ملخصها أن النقد عملية استكشافية لمجاهيل النص ، تتجاوز عمدا معاليمه و ما درج النقاد على الوقوف عنده متعاملة معه تعامل الجغرافيين المستكشفين الذين يكتشفون أرضا جديدة فيباشرونها بالتأمل و الوصف و الاستنباط و القياس لأجل رسم خريطة تعلمها وتسمي مجهولها فيصير معلوما.(1)

أما المقولة الثانية فهي لأمبيرطو ايكو ، و قد جاءت تعليقا على كلام رولان بارط، ومفادها أن النص بنية مفتوحة دائمة الانفتاح من خلال كوة صغيرة تفتأ تكبر باستمرار؛ هي كوة التأويل. إن البنية، كما هو معلوم، مغلقة صدائما ، إلا أن احد

مكوناتها الذي هو الدلالة مرتبط بالمتلقي الذي هو متحرك على محاور الزمن و الفهم و الاعتبار و الوعي المفارق للأشياء ... و هنا تكمن الإضافة السيميائية الحقيقية لما شيدته البنيوية من تراث نقدي . (2)

إن مغامرة القراءة جعلتنا نكتشف - على هامش عملي أكاديمي حول أعمال ذي الرمة - بعض خصائص التأليف الشعري لدى هذا الشاعر الذي شكل علامة فارقة في زمانه و بعد زمانه؛ علامة وقف لديها النقاد القدامى دون أن يخرجوا بزاد و فير .

مما يذكره به أحد نقاد زمانه مثلاً أنه كان "إذا أخذ في النسيب ونعت فهو مثل جرير وليس وراء ذلك شيء. فقيل : ما تشبه شعره إلا بوجوه ليس لها أقفاء، وصدور ليس لها أعجاز. فقال : كذا هو" (3) ... و يعضد هذه الرؤية المتسارعة قول أبي عمرو بن العلاء يصف شعره : "إنما شعره نقط عروس يضمحل عن قليل وأبعاد ظباء لها مشم في أول شمها ثم تعود إلى أرواح البعر" (4)

أما حماد الراوية فقال في حقه: " أحسن الجاهليين تشبيها امرؤ القيس، وذو الرمة أحسن أهل الإسلام تشبيها" (5) ... ويذهب مصنفو القواميس الكبرى المذهب المعجب نفسه " وتكفي الإشارة إلى أن صاحب لسان العرب قد أورد أكثر من ألف شاهد من شعره، وأن صاحب تاج العروس أورد نحواً من ذلك" (6) ...

جديرة بالذكر مع ذلك الإشارة إلى الإعجاب الشديد المنتشر بين معاصريه بشعره، إلا أنه لم يجده هو كافياً. وربما يكون المعاصرون أكثر توفيقاً في التنبيه على العبقرية المخفية خلف شعر درجنا على عده جيداً وكفى ويختصر هذا الاتجاه لوحده ما كتبه أحد أهم المتخصصين في هذه الفترة من تاريخ الأدب العربي : شوقي ضيف؛ وقد أفرد له باباً عده أهم ما لدى شعراء العصر من وجوه التجديد؛ وهو الباب المسمى "لوحات ذي الرمة". (7)

إننا لا نخرج بشيء كبير من هذا النمط من التوصيف لأننا لا نكتشف شيئا يخرج بذوي الرمة عن محاولات النمذجة Typologisation التي قام بها النقد العربي القديم . إننا نذهب من خلال هذه المقاربة النقدية إلى أن ذا الرمة قد بدأ في مرحلة مبكرة جدا ممارسة تصفية الشعر و تنقيته و تخليصه من الشوائب التي جرت العادة أن تلتصق به، وهو سلوك سيفضي على إحدى أهم مقولات الحداثة الشعرية : مقولة الشعر الخالص التي تنسب إلى الشاعر و الناقد الفرنسي بول فاليري .

الشعر الخالص la poésie absolue

يقول بول فاليري : " على الشعر أن يتخلص من عبء الإخبار ، من مهمة إعطاء التفاصيل ، و عليه أن يقع فوق الأوزان لا خلالها . إن الشعر الخالص مرتبط بالرؤيا لا بالرؤية ، بالإيقاع الروحي لا بإيقاع الآلات و الأصوات ، عليه أن يكون وفيًا للغة لا لما تقوله اللغة ، و عليه أن يخلو تماما من الموضوع ، لأن الشعر هو موضوع لا القصيدة ، فهي لا تحتاج إلى موضوع في الحقيقة " (8)

إن كل من يقرأ هذا الكلام سيستعبد كما لا بأس به من المحطات في تاريخ الوعي العربي بوظيفة الشعر، أو بالمهام المنوطة به ، ذلك أن المتأمل الحصيف سيجد بين طيات الكتب القديمة كثيرا من التعليقات التي ترد الشعر إلى "جودة الصنعة" أو " كثرة الماء " أو " حسن تخير اللفظ " لأجل ملاءمة ذوق المتلقي لا لأجل التماشي مع الموضوع أو السياق ... بل إن عمل مدرسة الصنعة منذ العصر الجاهلي لا يعدو أن يكون تنويعات جانبية ، ألفة حينًا وباهتة حينًا آخر ، على مقولات بول فاليري .

نصل هنا إلى السؤال الحوري : هل لامس ذو الرمة ذلك الهاجس الشعري المدعو "الشعر الخالص" ؟ الشعر غير المشوب بأية وظيفة لسانية أخرى عدا الوظيفة الشعرية ، تلك الوظيفة التي تسقط عنها الوظائف الأخرى للغة من تعبير و إخبار و شرح و تعليق أو تنبيه أو تحديد ... الخ ؟

نطرح هذا السؤال و نحن نقارن بين هذا الوعي الحديث المتكور لفكرة تخلص الشعر من شوائب القول، و بين ذلك الوعي القديم الذي ظهر لدى النقاد القدماء، والذي أفرز مثلاً مقولة مثل "التفاوت".

فصل حول التفاوت (9)

إن حديث النقد العربي القديم عن التفاوت يدل على وعي دقيق بأن الشعر لا يستطيع المحافظة على درجة العمق و الدقة و الارتقاء بأدوات التعبير و النحت الشديد للعناصر اللغوية المشكلة للجملة ثم للبيت الشعري.

ويطبق القاضي الجرجاني مفهوم التفاوت على أشعار المحدثين فيقول: "انك لو تأملت شعر أبي نواس.. لعظمت من قدره ما صغرت، ولعلمت انك لا ترى لقدم ولا محدث شعراً اعم اختلالاً، وأقبح تفاوتاً من شعره".

وكما استخرج الجرجاني مفهوم التفاوت من شعر أبي نواس جيده من رديئه، فكذلك طبق هذا المفهوم على شعر أبي تمام ورغم إعجابه بشعره فانه وجد في شعره "الفرر والعرر" وتعجب كيف يرضى أن يجمع بينهما؛ "وما عليه لو حذف نصف شعره، فقطع ألسن العيب عنه، ولم يشرع للعدو باباً في ذمه"

والسبب في ذلك عند الجرجاني هو أن أبا تمام وغيره من المحدثين عادوا يحتذون طريقة أهل البداوة.

ولا يعتقد احد أن مفهوم التفاوت يغض من شعر أبي تمام عند الجرجاني فالرجل يقول: "ولست أقول هذا غضبا من أبي تمام، ولا تمجينا لشعره، ولا عصبية عليه لغيره. وكيف وانا أدين بفضلته وتقديمه، وانتحل موالاته وتعظيمه واره قبله أصحاب المعنى وقدوة أهل البديع".

وهذا المذهب من أبي تمام وأمثاله هو الذي جعل أبيات القصيدة الواحدة لديهم متفاوتة، فالشاعر منهم إذا جرى على الطبع الحضري في تضاعيف قصيدة مسبوكة على الطريقة البدوية، رق شعره حتى بدا مخنثاً بنسبة ما يجاوره من أبيات، فإذا انساق

مع طبعه الحضري إلى غايته، جاء بأحسن نظام حتى إذا أدركه الميل إلى البداوة تسنم
أوعر طريق، فطمس ما قدمه من محاسن ومحا طلاوتها.

ليست السهولة هي الضعف والركاكة، وإنما هي النمط الأوسع المرتفع عن
السوقي النازل على البدوي الحوشي.

على أن التفاوت لدى الشاعر قد يقتضيه أيضا اختلاف الموضوعان فليس
أسلوب الغزل، في ألفاظه وتراكيبه كأسلوب الفخر مثلا، أو الحماسة ولا المدح
كالوعيد أو الجدل كالهزل.

ثم دفع "المرزوقي" بمفهوم التفاوت خطوة أبعد في مقدمته لشرح حماسة أبي تمام
حين لاحظ أن "اختيار أبي تمام من نسيج مختلف عن شعره"، فرد على ذلك أن
الاختلاف بين مختارات أبي تمام وبين شعره ناجم عن التباين بين أبي تمام الناقد وبين
أبي تمام الشاعر.

فأبو تمام الناقد "كان يختار ما يختار بجودته" أما أبو تمام الشاعر "فكان يقول ما
يقوله من الشعر بشهوته" والاستجادة من عمل القوة الناقدة، أما الشهوة فإنها من
عمل القوة الشاعرة ذات الشعور.

أما ابن قتيبة فإنه قد شرح فكرة التفاوت بين قصائد الشاعر الواحد، كما شرح
التفاوت بين الشعراء، فكانت هذه الفكرة مدخل الباقلائي إلى القول بأن عدم
التفاوت في نظم القرآن يرتفع به عن مستوى أي شعر أو نثر لأنه لا بد أن يخضع
هذان عند البشر للتفاوت. (10)

ذو الرمة ومقولة الشعر الخالص

و السؤال المطروح إذن يتعلق بمدى ما حققه ذو الرمة من تحديد لدائرة التفاوت
التي تدل على دخول "الشوائب" إلى "الجوهر الصافي" للشعر. و التعبيران كلاهما
لبول فاليري .

نذهب في و هذه الورقة إلى أن هذا الشاعر ذو الرمة زذو مقولة الشعر الخالص
قد ركز على تنقية قوله إلى درجة كبيرة جدا ، و ربما تكون قراءتنا لهذه الأبيات
التي سنعلق عليها خير دليل على ما نذهب إليه :

ألا حبذا أهل الملا غير أنه	إذا ذكرت مي فلا حبذا هيا
أيا مي قد أثمرت بي ويحك العدا	و قطعت حبلا كان يا مي باقيا
فيا مي لا مرجوع للوصل بيننا	و لكن هجرا بيننا و تلاقيا
على وجه مي مسحة من ملاحه	و تحت الثياب الخزي لو كان باديا
ألم تر أن الماء يخبث طعمه	و إن كان لون الماء أبيض صافيا
إذا ما أتاه وارد من ضرورة	تولى بأضعاف الذي جاء ظاميا
كذلك مي في الثياب إذا بدت	و أثوابها يخفين منها المخازيا
فلو أن غيلان الشقي بدت له	مجردة يوما لما قال ذا ليا
كقول مضى منه و لكن لرده	إلى غير مي أو لأصبح ساليا
فيا ضيعة الشعر الذي لم فأنقضى	بمي و لم أملك ضلال فؤاديا

إن هذه المقطوعة الشعرية التي يمكننا أن نجد مثلها كثيرا لشديدة الدلالة على
فراغ القول الشعري من الشوائب التي يفرضها الشعر على القصيدة، و حق لنا أن
نفرق بين الشعر الذي هو الحالة الشعورية الضاغطة على الشاعر ، و المفجرة للقول ،
و بين القصيدة التي هي مجموع القواعد و الإمكانات التعبيرية و الأعراف المنتشرة
بين القائلين ، و التي تمكن كلها من القول إن ذا الرمة يبدأ المقطوعة دون مقدمة
ودون تمهيد موسيقي (تصريح) ، مبينا كيف تسيطر مي/الحالة الشعورية على كل
موضوع آخر يرد على خاطر ، ثم ينتقل إلى اللوم مع البيت الثاني ، و يتأسف على
المنعرج الخطير الذي نعلم تفاصيله من خلال تقصي أخبار الشاعر التي تقول أن مية
كانت تسمع ما يقوله ذو الرمة فيها ، و تحفظه معجبة بكونها معشوقته التي أجرت
قصائده ذكرها في البلاد ، و قد نذرت بذبيحة يوم تراه ، و طال انتظارها قبل أن

تراه فتجده رجلا ذميما أسود في حين هي من أجمل النساء ، و ينتهي بها الأمر إلى أن تقول : و اسوتاه وابؤساه ، فيقول هو عقب ذلك يائيته التي بين أيدينا. (11)

ينتقل مع البيت الرابع إلى الإعلان عن حالة وعي متأخرة بعض الشيء بالحقيقة المحيطة بالحالة الشعرية ، فهو إزاء امرأة لا تروق إلى الدرجة التي كرسها في شعره ، وهو يعود إلى مكونات عالمه الشعري البدوي (الماء و ظمأ الوارد) ثم ينتقم (و السياق مناسب لذلك) بالإعلان بأن شعره في مي ذهب هباء منثورا ، و ينتهي بالتأسي على حاله.

إن هذا المسار يقف عند الموضوع الذي هو أظهر جوانب القول الشعري وخاصة في هذا السياق ، و لو أننا توسعنا أكثر فتناولنا الجوانب الفنية لجبنا بالشيء الكثير ، و يكفيننا تأمل التقسيم البديع للأبيات بين الوفاء لصفته الغالبة التي هي التألق البلاغي ، و الحرص على ظهور قوله في أيهما الحلل و على أحسن الوجود ، و بين الوفاء الآخر الذي لا مهرب منه لضرورات التعبير بسبب ضغط الموضوع المطروح على القائل.

إن فاليري يصير على أن الشعر الخالص يتأتى أساسا من إفراغ الشعر من الزوائد اللغوية و التيمية (الموضوعية) التي تلتصق به بسبب تقاليد القول الشعري. (12)

إن تأملنا في الأنافة البلاغية التي اشتهر بها ذو الرمة يقودنا إلى باب آخر من أبواب خلوص الشعر ، والذي هو عمل النص الشعري على مكوناته الداخلية. إن هذا الأمر ليس منوطا بذوي الرمة طبعاً إلا أن حضور هذا الاشتغال في نص مثل الذي نحن بصددده ، وهو من صنف النصوص التي يفترض أن يسيطر عليها موضوعها دون أن يترك مجالا واسعا للجوانب الفنية كي تعرب عن نفسها ، هو حضور يدل على سيطرة هاجس التنقية على الشاعر عموماً لا على قصيدة بعينها

إن هذه الرعة ستتشر بعد قرن من زمن ذي الرمة انتشارا واسعا - كما أسلفنا - وهو امر يبين جانب التجديد الذي نقترحه من خلال هذه المحاضرة كمقولة جديدة يعارضها ما ساد لدى النقاد حديثا وقديما بسبب سطحية الحكم النقدي الذي كان يرى في ذي الرمة شاعرا بدويا لا حضريا أي أنه - بالاستنتاج السطحي - شاعر غير مجدد لأنه ماضوي الاتجاه.

جانب إضافي يجعلنا ننسب تنقية الشعر إلى ذي الرمة هو ذلك الذي أورده بول فاليري قائلا إن الشعر الخالص يتشكل قبسات صغيرة يأتي بعضها ليعضد بعضا ، وتشكل القصيدة الطويلة في إطار مقولة الشعر الخالص من مجموعة كبيرة من المقطوعات شديدة العمق والاشتغال اللغوي والتركيز الشعري ويمكننا النظر بهذه الخلفية إلى البائية الكبرى في ديوان ذي الرمة :

ما بال عينك منها الدمع ينسكب كأنه من كلى مفرية سرب
وهي قصيدة إشكالية اهتم بها النقاد وشعروا فعلا بأنهم معها إزاء واحدة من
عيون القصائد العربية إلا أنهم أدرجوها ضمن المدارج التقليدية المعروفة للشعر العربي
فظلموها بذلك رغم محاولة الانتصار لها.

إن الرغبة قوية جدا في التعرض للبائية الكبرى التي لا يكاد ذو الرمة يذكر إلا
وتذكر هي كأجود ما قاله من شعر، وليس ذلك ببعيد عن الحق لأنها فعلا من أجود
ما حوى ديوان الشعر العربي من القصائد ن إلا أن الالتزام المنهجي يلجم رغبتنا في
التوسع، من منطلق أن ما يهمنا من البائية الكبرى في هذا السياق هو شيء واحد لا
غير: طريقة تشكيل القصيدة كملها على أساس لا التوسع في ذكر عناصر موضوعية
كوصف عناصر الصحراء ووصف الدمن والرحلة والتفاصيل الكثيرة التي تأهل
الترحال في البوادي لا كمقدمات للانتقال إلى غرض آخر أهم وأكثر جلالا، بل
كغاية للقصيدة ، وهذا الأمر لم يوجد إلا مع ذي الرمة.

ان تأمل هذه الغرابة في تركيب القصيدة يجعلنا نخلص إلى ملاحظة أعم وأشمل للهواجس "الروحية"، "الجوهرية" للقول الشعري لدى ذي الرمة... تقول إحدى العاملات على شعر ذي الرمة: "إن حديث الحب والوقفة على طلل الحبيبة ليس مقدمة، إنه معنى فلسفي يصنع إطاراً لتجربة الحب المحروم الممتحنة بالمازق، المعرضة للأخطار، القائمة على الصراع في كل جوانبها" (13)

وهذا الكلام يبين هذا الوجه من أوجه انطباق مقولة "فاليري" على شعر ذي الرمة ويفتح الباب لوجه إضافي هو الذي عبر عنه الناقد الفرنسي قائلاً: "إن الشعر الخالص يتجاوز ما تقوله الكلمات محاولاً الذهاب إلى الميدان الذي من أجله كانت الكلمات، أي أن الشعر بهذا المعنى يصير ترجمة للميدان الخاص الذي تعمل فيه حساسية الشاعر، وما يتجاوزه فليس بشعر" أي أن الشاعر الذي يخلص شعره فيكون خالصاً نقياً هو شاعر تحركه الحالة لا يحركه الحال، وتقوده الرؤيا لا الرؤية، وفيه في قوله لهسيس الروح لا لضرورات التواصل اللغوي المؤلف (14).

بهذا نكون قد وضعنا اليد على أربعة مبررات تدعم زعمنا الذي بنينا عليه محاضرتنا هذه، أربعة أوجه تجعلنا نؤول أربعة ظواهر في شعر ذي الرمة. كنا ندرجها مدارج سابقة مألوفة حسب مألوف النمذجة النقدية، فصار بإمكاننا أن نقرأها قراءة جديدة:

1- غلبة الموضوع على التشكيل الفني في سياقات محددة مثل الغضب والانفعال الشديد، وهي ظاهرة رأينا من خلال البائية كيف أها لم تمنع أناقة التشكيل في حضور هاجس تنقية القول و تخليصه من الشوائب اللغوية والتعبيرية المألوفة، والضرورة أحياناً

2- التألق البلاغي الذي جرت العادة أن نربطه بالعصر العباسي، والذي نراه لدى هذا الشاعر مكرساً تكريساً بيناً، وقد تعرض الأستاذ شوقي ضيف لهذه الخصيصة تعرضاً يشفي الغليل.

3- التشذير التركيبي الذي من المفروض أنه مراكمة للأغراض والموضوعات والتي لا بد من دراسة التخلص فيها من غرض إلى آخر بحيث يكون مقبولا... وهذه الصفة التي تعامل معها النقاد القدامى تعامل المطب الذي من المنتظر أن يسقط فيه حتى أفحل الشعراء وهو الاعتبار الذي حول حسن التخلص على باب من أبواب البلاغة والنقد الشعري. هذا التشذير نجده عند ذي الرمة - بإيعاز من بول فاليري - يمثل صفة حدائية لا ريب فيها؛ صفة تجعل الشعر وفيا للحالة الشعورية الضاغطة التي أحد أهم ما يميزها هو قصر النفس والاختصار الزمني بحيث لا تتشكل القصيدة إلا من خلال الجوار الفني الحسن بلين مجموعة من الشذرات التي هي تراكم للحالات الشعرية تجاور للحالات الروحية المتعددة .

4- غرابة سيطرة موضوع ما أو هاجس مركزي - حسب تعبير الظواهريين والنقد الموضوعاتي - هي مما درج عليه الشعراء على أساس كونه محلا مناسباً للمقدمة (الوقوف عند الطلل ووصف الدمن ومرابط الحيوان ومرابضها إلخ)... وقد رأيناه عند هذا الشاعر - بإيعاز من بول فاليري، مرة أخرى - هاجسا مركزيا يدل على تبعية الشعر للحالة والتجربة المعيشة لا لمقتضى الحال ولأعراف التقصيد العربي.

ملاحظات و خلاصات

* إن ربط ظاهرة نقدية أو فكرية تنتمي بشكل ما إلى النظرية الأدبية بنص سابق لظهور هذه الأخيرة بقرون يظل عملية على جانب كبير من العسر ، لذا نحن لا نخدع أنفسنا بأن نتوهم أن إيراد عنوان بسيط يؤدي إلى إثبات فكرة لم يقل بها أحد من قبل. يتطلب هذا الأمر إذن استعدادا معيناً من قبل المتلقي لقبول اقتراح نظري ، و سعة صدر القارئ الكريم لأجل القيام بالعملية الهامة التي هي ملء الثغرات التي لا بد منها حينما تأتي بزعم كالذي كنا بصده.

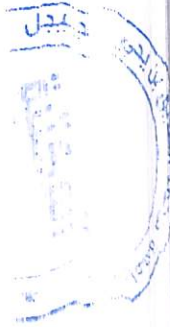
* إن ظاهرة تنقية الشعر أو تخليصه التي كنا بصدددها قد تصدق على شعراء كثيرين ممن أتوها عفو الخاطر ، أو ممن تقصدوا إليها ، و أتوها عاقدين العزم كأبي العتاهية و أبي نواس و ابن المعتز ، و قد كانت المقطوعات الصغيرة محبة إليهم لأنها أكثر وفاء للاختصار الزمني للحالة الشعرية، و التي هي كالقبس يومض و يفوت، فلا يعطي الشاعر الوقت الكافي لنظم المقولة الكبيرة إلا أن ذا الرمة - في تقديرنا - قد كان له فضل السبق ، لأنه فعل ذلك قبل الآخرين ، و أشرف عليه أثناء جمع مواد ديوانه و ترتيبها على عادة الشعراء الذين سيجيئون من بعده(15).

* لا يخفى علينا أن مقصود بول فاليري بالشعر الخالص أو النقي أو الصافي منوطة بسياق ثقافي و ركام مفاهيمي و نقدي مختلف أشد الاختلاف عن السياق الذي جاء في إطاره ذو الرمة ، إلا أن المطلع النبیه لن يمر بسرعة على خبر كالذي يورده المرزباني عن أحد معاصري الشاعر : " قلنا لذي الرمة : يا أبا الحارث ، بدأت و أنت تقول الرجز ، ثم تركته .

فقال : إني رأيتني لا أقع من هذين الرجلين موقعا ، فعولت على الشعر(و المقصودان الحجاج و ابنه رؤبة)" (16).

إنه لخبر يدل على أن الشاعر لا ينفك يجري الحوار الفني العميق مع نفسه محاولا وجدان السبيل الأمثل للوفاء لروحه ، مصدر شعره ، و مملية أبياته ، فهو يقلع عن الترجيز بعد طول ممارسة و بعد إكثار محمود من قبل النقاد رغم ما يقوله الشاعر عن نفسه.

* نصر في هذه الخلاصة على ما بدأنا الحديث به من أن " مواجهة نص شعري قديم ، لذي الرمة بصفة خاصة، يحتاج إلى جهد و حذر و استعداد ، و لكنه جهد يستحق ما يبذل فيه لأنه - بعدة الناقد الحديث - لا بد أن يسفر عن إضافة ، و ربما إضافات ، تضيف إلى ما يعرف من جماليات شعرنا القديم و وسائله الصياغية ،



وأهدافه ، ما يجعله يأخذ في عقولنا ووجداننا مكانة تليق به ، مؤسسة على معرفة علمية صحيحة "(17)

الهوامش:

- 1- فيصل الأحمر: الدليل السيميولوجي- منشورات المنتدى- الجزائر-
- 2- م نفسه- ص
- 3- أبو عبيد الله محمد المرزباني: الموشح- تح: علي محمد البجاوي- نخضة مصر- 1965- ص 275
- 4- محمد ابن سلام الجمحي: طبقات فحول الشعراء- تح: محمود شاكر- مطبعة المدني- القاهرة- 1975- ص 551/2
- 5- إحسان النص: اختيارات من كتاب الأغاني - مؤسسة الرسالة- بيروت- 1981- ص 188/4
- 6- محمد مصطفى الحلوي: شرح بائية ذي الرمة- مؤسسة الرسالة- بيروت- 1985- ص 23
- 7- شوقي ضيف: التطور والتجديد في العصر الأموي- المعارف- مصر- ط8- 1987
- 8- Paul Valery: Calepin d'un poète- Gallimard- Paris- nouvelle edition- 1968- p69
- 9- مجموعة من المؤلفين : الموسوعة الأدبية- دار المعرفة- الجزائر- 2009- ص 23
- 10- إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب- الطبعة الأولى- صادر- دت- ص 339
- 11- أبو محمد ابن قتيبة الدينوري: الشعر والشعراء- دار الكتب العلمية- لبنان- 2005- ص 327
- 12- P.Valery, op.cit. p69
- 13- نسيم الغيث: الحركة البينية في البائية الكبرى لذي الرمة- الدار المصرية السعودية- القاهرة- ط1- 2004- ص 36
- 14- P.Valery, p70
- 15- طبقات فحول الشعراء- ص 551/2
- 16- الموشح- ص 275
- 17- الحركة البينية في البائية الكبرى لذي الرمة- ص ص 9/8