مجلة آفاق علمية ISSN: 1112-9336
المجلد: 16 العدد: 01 السنة 2024 ص 873 - 892

تاريخ الإرسال: 2024/03/07 تاريخ القبول: 2024/04/27
تاريخ النشر: 2024/05/16

جَمَالِيّاتُ الصُّورَةِ الشِّعْرِيَةِ فِي الْقَصِيدَةِ الْعَمُودِيَّةِ الْحَدَاثِيَّةِ "أَنَا يَا صَدِيقَةٌ مُتْعَبٌ بِعُرُوبَتِي" لِلشَّاعِرِ: نِزَار قَبَّانِي أُنْمُوذَجًا

"Aesthetics of Poetic Imagery in Modern Vertical Qabbani's 'I, O Beloved, Am Weary Poetry: Nizar of My Arabness' as an Example"

د. صلاح الدين باوية
جامعة محمّد الصديق بن يحي جيجل، (الجزائر) baouia68@yahoo.com

الملخص:

أثبتت القصيدةُ العربيةُ المكتوبةُ على النَّمط المعماري العمودي القديم صلاحيتَها في الواقع الثَّقافي العربي المعاصر، ذلك أنَّ كثيرًا من النُّقّاد العرب اعتبروها قصيدة "الموقف"، حيث سجَّلت عديد المحطَّات المهمَّة في تاريخ الأمة العربية، وعبَّرت بصدق عن وجدان الإنسان العربي المعاصر، ولم يحدّ الشَّكلُ النَّمطيُّ لهذه القصيدة من انتشارها، وذيوعها، حيث استطاع بعضُ الشُّعراء أن يطوِّروا مكوناتها الفنِّية مثل: اللُّغة، الإيقاع، والصُّور الشّعريَّة. نتناول في دراستنا هذه جماليات الصّورة الشِّعرية في قصيدة: "أنا يا صديقةُ متعبٌ بعروبتي"، فكيف بنى الشَّاعر نزار قبَّاني صورهُ الشِّعرية يا ترى؟، وما هي أنواع الصُّور الشِّعرية التي تم توظيفها؟ كلّ هذه الأسئلة وغيرها، سنحاول الإجابة عنها من خلال هذه الدِّراسة.

الكلمات المفتاحية: الصُّورة، القصيدة، المعمار، العمودي، الشِّعرية، الشَّكل، تونس.

Abstract: Modern Arabic poetry written in the traditional vertical format has proven its relevance in contemporary Arab culture. Many Arab critics consider it a "poem of stance" as it has captured significant moments in the history of the Arab nation and sincerely expressed the feelings of modern Arab individuals. The traditional format of this poetry has not limited its spread and popularity. Some poets have even developed its artistic components, such as language, rhythm, and poetic imagery. In this study, we explore the aesthetics of poetic imagery in the poem "I, O Beloved, Am Weary of My Arabness" by the poet Nizar Qabbani. We examine how the poet constructed his poetic imagery and the types of poetic imagery employed in the poem. We aim to answer these questions and more through this study.Enter your abstract here (an abstract is a brief, comprehensive summary of the contents of the article).

Keywords: Imagery, Poem, Vertical, construction, Poetic, Form, Tunisia.

المؤلف المرسل: **د. صلاح الدين باوية**، الإيميل: BAOUIA68@YAHOO.COM

1. مقدمة:

إذا بحثنا عن جماليَّة الصُّورة الشِّعريَّة على مستوى التَّأسيس النَّظري لوجدنا أنَّ الإنسان بطبعه يبحث عن الجمال والجماليات في كلِّ شيء، وذلك ديدنهُ وطبيعتهُ التي فُطِرَ عليها في الحياة، إذِ الحاجة إلى الجمال هي حاجةٌ مُلحَّة بالنسبة للإنسان لأجلِّ إشباع رغباته الحسيَّة والمعنويَّة، وعلى سبيل المثال –لا الحصر– إذا تقدَّم رَجلٌ لخطبة فتاة ما فإنهُ يشترط فيها قدرًا من الجمال، وإذا أراد أن يقتني سيَّارةً أو منزلاً، فإنهُ يشترط فيهما نسبة عالية من الجمال، والشَّاعرُ في حدِّ ذاتهِ لا يرضى عن

قصيدته الجديدة إلاَّ إذا أقنعتهُ بجمالياتها، وحتى المتلقّي للآداب والفنون، إذا لم تكن هذه الأخيرة جميلة التَّخيِّيل والتَّصوير وأسلوب الطّرح، فبلا شك سوف يعزف عنها ولا يلقي لها بالاً، "فالجمال يكون في الفنون، كما يكون في الطبيعة، كما يكون في الأمور الصّناعية، ولهذا كانت الحاجة الجمالية هي أرسخ الحاجات التي تميز الكائن البشري"[1]. وعندما نشأ علم الجمال، كانت منه الجمالية التي تهتم بجميع الفنون والآداب، ومنه "فالقارئ في حاجة إلى جرعة جماليَّة، ويسعى للإحساس الجمالي لأجل الاكتفاء الجمالي، فلا يجد بدّ إلاَّ التَّطلع إلى الملامح الجمالية التي تنطوي عليها النّصوص الأدبية أو الأشكال الفنِّية الأخرى"[2]. فرحلة البحث عن الجماليات، أمرٌ مشروعٌ بالنِّسبة للإنسان. أما بالنِّسبة للصُّورة الشِّعرية فتعتبر إحدى أهمِّ الركائز والتِّقنيات الفنِّية التي تبنى عليها القصيدة، وتميِّز الخطاب الشِّعري عن غيره من الخطابات الأخرى إذ لا يمكن أن تحقّق القراءة غايتها عند التّعامل مع الشِّعر ما لم تتوقَّف لتبحث في ماهية وطبيعة الصّورة الشِّعرية.

حيث ينطلق أحدُ الباحثين من كون الصُّورة الشِّعرية عبارة عن – تشكيل لغوي– يبدعه خيالُ الفنَّان من منطلقات ومعطيات متعدِّدة، ومختلفة المشارب، فيبرز العالم المحسوس في مقدمتها، ذلك أنَّ أغلب الصُّور الشِّعرية منبثقة ومستمدة من الحواس دون إهمال جوانب الصُّور النَّفسية والعقليَّة. والبحث في ماهية الصُّورة الشِّعرية، يقودنا إلى تعريفات عديدة ومتشعِّبة من طرف الباحثين.

فمنهم من يعتبرها رسما قوامه الكلمات، في قوله: "إنَّ الصّورة هي رسم قوامهُ الكلمات المشحونة بالإحساس والعاطفة"[3]. ومنهم من يذهب أبعد من هذا معتبرًا أنَّ "الصّورة الشِّعرية هي صورة حسِّية في الكلمات وإلى حدٍّ ما مجازيّة مع خطٍّ خفي من العاطفة الإنسانية في سياقها، ولكنها مشحونة بإحساس أو عاطفة شعريّة تنساب نحو القارئ"[4]، ومنهم من يعرف الصّورة الشّعرية بقوله: "إنَّ الصّورة الشّعرية هي

تعبير عن القلق عن المخفي والمكبوت"[5]. وآخر يعرفها قائلاً: "وأمّا الصّورة الشّعرية فنعني بذلك أنك حين تقرأ للشّاعر قطعة من شعره، يكون الشّيء وكأنّه مرسوم أمامك بوضوح شديد ومجسم بارز تجاه بصرك"[6].

من خلال هذه التّعاريف للصّورة الشّعرية، نستشفُّ أنّها تتأثّر بالمحيط الخارجي للشّاعر، وبعواطفه وميولاته الشّخصية وثقافته الفكريّة، كما يتأثّر بها المتلقّي كلٌّ حسب ثقافته، وميولاته، وذوقه الجمالي حيث "إنَّ الصّور في الشّعر قلّما تكون رمزيّة بحتة حيث إنّها تتأثّر بالاختلاجات العاطفية للمضمون، بحيث يستجيب لها كل قارئ حسب تجربته الشخصية".[7] نستشف من هذا كلّه أن الشّاعر لا ينتج الصّور الشّعرية اعتباطًا، ولكن لأجل تحقيق أهداف، وبلوغ مرام معينة.

2. الأهداف من خلال إنتاج الصُّورة الشِّعريَّة:

يهدف الشّاعر من خلال إنتاج صوره الشّعرية إلى مفاجئة المتلقّي، وإحداث الدَّهشة في نفسيته، ومن ثمة أسره بسحر صور وجماليّات القصيدة. ومن هنا نجد الشَّاعر المبدع في حالة بحث دائم، ولذا فهو باحث دؤوب عن صور شعريّة جديدة، ومحاولة اكتساب تقنيّات فنّية حديثة في التَّعبير على مستوى الصّور، "فالصّورة الشِّعرية لدى الشَّاعر حركة حسِّية متواصلة تستحضرها الذّائقة في جميع الحالات التي تصاغ فيها القصيدة...وهذه الصّور تتنوّع في معطيات حركتها بين البطء والهدوء والرَّتابة والتّوتر والسّرعة، كما تتلوَّن بألوان الموقف الوجداني، فتشارك في تشكيلها الحواس الخمس"[8]. وبما أنَّ عملية إبداع الصّور الشِّعرية ترتبط ارتباطًا وثيقًا بالعاطفة وبالنَّفس البشريَّة. لذلك يصعب تحديدها والقبض على أسبابها ومسبِّباتها، ذلك انَّ النَّفس البشريَّة عميقة الأغوار ومتقلِّبة الطِّباع والأهواء والأمزجة، وبالتالي هي غير قارة وثابتة، لذا فللصّورة الشِّعرية عدَّة تفسيرات على مستويات متنوعة منها

المستوى النّفسي والاجتماعي مثلا ولعلَّ تعدّد هذه التفسيرات يجعلنا ندرك من خلالها مدى أهمية الصّورة الشّعرية في العمل الإبداعي الشّعري.

3. أهميَّة الصُّورة الشّعريَّة:

للصُّور وللتَّصوير أهميّة كبرى في الإبداع الشّعري على وجه الخصوص فالشّعر لولا الصُّور وجمالياتها وما تفرزهُ في ذهن المتلقّي من إشعاعات لكان سمجًا جافًا. ذلك أنَّ الصُّور الشّعرية هي التي تصافح وجدان المتلقّي، وتعلق في مخيلته وتشعّ في نفسيته المتعة الجمالية.

إنَّ أهمية الصُّورة الشّعرية تعود إلى دورها الكبير في تحقيق الخاصية الشّعرية في النَّص، لسعيها الدَّؤوب صوب تجاوز الواقع وخرقه، والصُّور تفتح للشّعر مجالات من الإشراق والتَّوهج، فتظهر العبقرية الشّعرية التي تمدّ الكلمة بروح جديدة وحياة دفَّاقة تتميز بالديمومة. وكما قال: سدني "إنَّ ما يصنع الشَّاعر ليس القافية والتَّقطيع الشّعري وإنَّما ابتداع صورة بارزة للفضيلة أو الرذيلة أو أيِّ شيءٍ آخر"[9]. ومنه نستطيع أن نوجز أهمية الصُّورة الشّعرية أنَّها:

طريقة للكشف، بمعنى أنَّ الصورة الشّعرية تكشف الحقائق، وتتسرب في جزئيات وتفاصيل موضوع محور التصوير، لتخرجه إلى الواقع الفنّي، فالصورة تكشف بكلِّ مرونة خلفيات موضوع محور التصوير وتبيِّين حقائقه.

ومن أهميَّة الصُّورة الشّعرية أيضًا أنَّها تضيءُ الطَّريق للموضوع، بمعنى أنَّها تسحب على الموضوع لمسات فنِّية مستمدّة من حرارة العاطفة، وجموح الخيال واشتعال الحواس، وصدق التّجربة، ولذا تمهِّد الصُّورة للموضوع وتضيءُ الطّريق لهُ وتكسوه من وهجها وجمالياتها.

وتتجاوز الصُّورة الفنِّية الرُّؤية العادية، من ذلك مثلا عندما يرى الشّاعر منظرًا معينًا ولنفترض–لطفلٍ يتيمٍ مُعاق–» على سبيل المثال، لا الحصر"، فإنَّ الشَّاعر

لا يكتفي بنقل هذا المنظر وتصويره شِعريًّا، بل يتعدَّى هذا التَّعاطف معه وجدانيًّا وهنا تكون الصّورة عبارة عن مشاركة وجدانية تتجاوز الرُّؤية العادية.

ولعلَّ من أهمِّ أهمّيّات الصُّورة الشِّعرية أنها من الرِّهانات التي يراهن عليها الشَّاعر لإبلاغ رسالته الشِّعرية، ذلك أنَّ الصُّور الجميلة الرَّشيقة المتحركة هي التي تحفر أثرها في وجدان المتلقّي (القارئ والمستمع) على حدٍّ سواء، وتطبع في مخيّلته إشعاعاتها وانفتاحاتها على عوالم جمالية أخرى، ولذا يراهن الشّاعر على الصّورة الشّعرية، فهي من أهمِّ أدوات التَّشكيل الفنِّي لديه.

4. الفرق بين الصُّورة الشِّعرية القديمة، والصُّورة الشِّعرية الحداثيَّة:

لأجل معرفة الفرق بين الصورة الشِّعرية القديمة، والصُّورة الشِّعرية الحداثية وجب علينا أولاً معرفة طبيعة الصُّورة في الشِّعر القديم، حيث كانت الصُّورة في الشِّعر العربي القديم تتشعَّب وتطول حتى كادت تكون غايةً وموضوعًا بذاتها فالشَّاعر العربي القديم كان يهتمُّ بصوره أشدَّ الاهتمام صقلًا وإخراجًا " وإذا ما تحرِّينا عن طبيعة الصُّورة في الشِّعر العربي القديم، لتبين لنا أنها صورة استطرادية أي إنَّ الشاعر ينصرف بصقلها وذكر جزئياتها عن الموضوع الأصيل حتى تصبح شبه موضوع مستقل عن الموضوع العام"[10]. فهذه الإطالة والتَّشعّب في الصُّورة الشِّعرية القديمة من أهمِّ السِّلبيات والمآخذ التي أخذت عنها، "وهكذا فإنَّ آفة الصُّورة القديمة أنَّها تستطيل وتتشعَّب حتى تصبح وكأنها غاية بذاتها فيما ينبغي أن تكون وسيلة تعبر فيها القصيدة بلحظة مدبرة"[11].

أمّا الشِّعر الحديث، فقد أصبح يعتمد في صوره على الموسيقى التعبيرية والألفاظ الأكثر إيحاءً وإشعاعًا وانفتاحًا على العالم "فالشّعر الحديث في صوره الموسيقية يعتمد الموسيقى التعبيرية أكثر من اعتماده على الموسيقى التركيبية"[12].

التي تتأتى من الوزن والقافية، واتساق وانسجام الألفاظ مع حسن اختيارها والملائمة فيما بينها.

نخلص إلى أنَّ الفرق بين الصُّورة القديمة، والصُّورة الجديدة هو الأسلوب الذي تطرح به هذه الصُّورة أو تلك وليس المحتوى، "الفرق بين الصّورة القديمة والصّورة الحديثة في الشّعر العربي، لا يظهر في تعبير الصورة القديمة عن ظبية الحسن وقمر الجمال، وشمسه، وجؤذر عينه، وبان قدّه، وتعبير الصّورة الحديثة عن المسيح وعشتروت(...) وما إلى ذلك، وإنما يظهر في الأسلوب الذي يوقّع الصُّورة ويوحّدها بما يجعلها قادرة على أن تستوعب التّجربة بصدق وكلية"[13]. فالفرق بين الصّورة الشّعرية القديمة، والصّورة الشّعرية الحديثة يكمن في اختلاف الأسلوب وطريقة عرض هذه الصورة أو تلك.

5. الصُّورة الشّعرية على مستوى الإجراء والتَّطبيق:

ألقى الشَّاعر العربي نزار قباني قصيدته: (أنا يا صديقةُ متعبٌ بعروبتي)، في المهرجان الذي أقامته الأمانة العامة لجامعة الدول العربية في مدينة تونس بتاريخ: 1980/03/22م، بمناسبة مرور خمسة وثلاثين عاما على تأسيس الجامعة العربية.

عنّون الشَّاعر قصيدته: **(أنا يا صديقةُ متعبٌ بعروبتي)**، وهو عنوانٌ ينمُّ عن تجلِّي الذَّات الشَّاعرة المعذَّبة والمتيَّمة بعشق العروبة، هذه العروبة التي تخلَّت –للأسف–عن الأخذ بأسباب التَّطور والازدهار. فصارت في ذيل الأمم الأخرى التي آمنت بالعلم أسبابًا للنَّهضة والتَّطور.

أ– (أنا) بدء العنوان بضمير المتكلم **(أنا)**، يوحي بحضور طاغٍ لذات الشَّاعر في قصيدته، فهو ينطلق في بناء قصيدته من (الخاص إلى العام)، بحيث نجد من الوهلة الأولى حضور الأنا في كثيرٍ من البنيات الإفرادية في مثل: (جئتكِ عاشقًا، جبيني، إنيِّ الدِّمشقيُّ، أحرقتُ، أنا فوق أجفان النِّساء، فعمري الموج

لم أنسَ، عاتبتهنَّ، أحببتهنَّ، وصدقتهنَّ، إني لأشعرُ بالدُّوار، أيصدُّني نهدٌ، وتخونني، أأحاسبُ امرأةً؟، ما تبتُ عن عشقي..الخ). وقس على هذا من بداية القصيدة إلى نهايتها، وهذا ما يدلُّ على مدى تفاعل الشاعر مع موضوع قصيدته.

ب-(يا صَديقةُ): هي كلمة محورية في القصيدة، توحي بمدى صدق العلاقة الإنسانية ومتانتها بين شخصين اثنين، إذ أنَّ الصّديق هو الذي يصدقك القول ويقدِّم لك النّصح والمعونة ولا يتخلّى عنك عند الضّرورة في الأوقات الحرجة.

وصديقةُ الشَّاعر هنا من خلال القصيدة، هي تونس الخضراء، التي وقف يشكو لها أحزانه وهمومه حيث جعل الشَّاعر من تونس الخضراء الصَّديقة رمزًا يتَّكئ عليه، ليبثَّ لها ما يعتريه من أوجاع أمّته.

وتتجلَّى الصَّديقة من خلال البنيات الإفرادية الآتية: (يا تونسُ الخضراءُ،..جئتكِ عاشقًا، أأنَا مُغنِّي القصرِ يا قرطاجةٌ؟، من أينَ يأتي الشعرُ يا قرطاجةٌ؟، يا تونسُ الخضراءُ..هذا عالمٌ، هل في العيون التّونسيةِ شاطئٌ؟، أنا يا صديقتي متعبٌ بعروبتي، يا تونسُ الخضراءُ كأسي علقمٌ، يا تونسُ الخضراءُ..كيف خلاصُنا؟، بحرية العينين..يا قرجاطةٌ، قرجاطةٌ، قرجاطةٌ، قرجاطةٌ..).

ج-(متعبٌ بعروبتي): فتح الشَّاعرُ جراح العروبة على مدى كامل القصيدة وهو الجانب الذي حظي بأكثر اهتمام الشَّاعر، وتتجلَّى الشَّكوى والتَّعب من العروبة في بنيات كثيرة مثل: (أمشي على ورق الخريطة خائفًا، يتقاتلون على بقايا تمرةٍ وخريطة الوطن الكبير فضيحةٌ، والعالمُ العربيُّ إمَّا نعجةٌ، والعالمُ العربيُّ يرهنُ سيفهُ والعالمُ العربيُّ يخزنُ نفطهُ...الخ).

كلّ هذا يدلّ دلالة مطلقة على راهن العروبة المتعب، وعلى انكسار هذه العروبة وانشطارها وعدم تحضّرها ومسايرتها لركب الأمم المتطورة.

1.5 البناء الواقعي للصُّورة:

افتتح الشَّاعر قصيدته بما يمكن أن نطلق عليه بالبناء الواقعي للصُّورة، أي ظهور العنصر القصصي، حيث يقول:

يَا تُونُسُ الخضْراءُ..جئْتُكِ عَاشقًا وعلى جَبينِي وِرْدةٌ وكتَابُ
إنيِّ الدِّمشْقيُّ الذي احْترفَ الْهوى فَاخْضَوضَرتْ لغِنَائهِ الأعْشَابُ
أَحْرقْتُ مِنْ خَلْفي جَميعَ مَراكِبي إنَّ الْهوى أنْ لا يكُونَ إيَابُ[14]

فالشَّاعر يقصُّ علينا من الوهلة الأولى أنه جاء عاشقًا إلى تونس الخضراء ولنتصوَّر ما تحمله صفة العاشق من دلالات، فبدون أدنى شكٍّ أنَّ مجيء العاشق يختلف عن مجيء الإنسان العادي، أو مجيء المحارب الغازي، فمجيء العاشق يكون محمَّلاً بالدَّهشة والعشق والشّوق الكبير إلى من يحبّ، هذا العاشق الولهان لعلَّ من أهمِّ صفات عشقه الإنساني المتميّز أن جعل على جبينه وردة وكتاب، فهو لا يحمل وردة بكفٍّ، وكتابٍ بكفٍّ آخر، بينما جعل الوردة والكتاب على جبينه، فهما مرسومتان على جبينه كأهم علامة سيميائيَّة تميّزه عن باقي العشّاق الآخرين لنستشف أنَّ دلالة الوردة هي حمل رسالة الجمال والحبّ والسَّلام إلى الآخرين، أمَّا الكتاب فدلالتهُ رسالة الشَّاعر الثَّقافية والفكرية والحضارية اتِّجاه أمته والإنسانيَّة جمعاء، وكذلك هو ديدن الشَّاعر في حياته، فهو رسول سلام وجمال وحبّ وثقافة.

ويستمر الشَّاعر في سرد قصّته، فيعرّف عن هويتهِ بأنَّه دمشقي، وأنه قد احترف الهوى، لدرجة أنَّ الأعشاب قد اخضوضرت نتيجة لغنائه، ولا ينتهي الأمر هنا بل يستمدّ من القصّة المأثورة لفاتح الأندلس طارق بن زياد، حينما أحرق سفنه وخطب في جنده ليثبِّت قلوبهم في مواجهة العدو.

فيزعم الشَّاعر نزار قبَّاني أنهُ أحرق مراكبه، حتى لا يكون هناك عودة إلى الوراء، وأنَّه قد تكسَّر قطعا فوق أجفان النِّساء، وأنَّ عمره هو الموج والأخشاب، ورغم كلِّ هذه المعاناة في عشقه، إلاَّ أنه لم ينس أسماء حبيباته، فقد اعتمد الشَّاعر على

"البناء الواقعي، باستخدام صور خالية من أيِّ استخدام مجازي للكلمات، ومع ذلك تؤدي وظيفتها الفنِّية كأحسن ما يكون الأداء، وبذلك نقول: إنَّ الشاعر المعاصر كسر الحدود القائمة بين فنون الأدب (الشِّعر والنَّثر)، فعمد إلى استغلال فنّ القصّة في بناء النَّص الشِّعري، وقد استطاع بفضل ذلك أن يتجنَّب أسلوب المباشرة والتَّقريرية، كما أصبح قادرًا أكثر من ذي قبل على الإيحاء بالعواطف الذَّاتية، عن طريق صور متماسكة تحقّق وحدتها البنائية في إطار قصصي متميّز"[15].

نعثر أيضًا في قصيدة نزار قباني، إلى جانب البناء الواقعي للصورة نجد ما يعرف بالصور الارتدادية وهي صور تتخذ عوالم الطفولة منحى لها في كثير من الأحيان.

2.5 الصُّور الارتداديَّة (صور الطّفولة):

ينتقل الشَّاعر بعد رسم صور بصريّة يتخللها العنصر القصصي، إلى قسم آخر من قصيدته، حيث نجده يورد صورا طفولية ارتدادية، ونجد مثل هذه الصُّور لاسيما في القسم الذي يتحدّث فيه عن دمشق كيف لا وهي مرتع الصِّبا، وموطن النَّشأة فيها ترعرع الشَّاعر وتعلم أبجدية اللُّغة الشِّعرية، فها هو يقول عن دمشق:

قَمَرٌ دِمشْقيٌّ يُسَافرُ في دَمِي وبَلابِلٌ..وسَنابِلٌ..وقِبَابُ
الفُلُّ يبْدَأُ مِنْ دِمشْقَ بَياضَهُ وَبِعطْرِهَا تَتطيَّبُ الْأَطْيَابُ
وَالماءُ يبْدأُ مِنْ دِمشْـقَ فحيثُمَا أَسْنَدْتَ رَأسَكَ، جَدْولٌ يَنْسَابُ
وَالشِّعْرُ عصْفُورٌ يَمدُّ جنَاحَهُ فوقَ الشَّآمِ..وشَاعرٌ جَوَّابُ
وَالحُبُّ يبْدَأُ مِنْ دِمشْقَ..فأهْلُنا عَبَدُوا الْجمَالَ، وذوَّبُوهُ وَذَابُوا
وَالخيلُ تبْدَأُ مِنْ دِمشْقَ مسَارَهَا وَتُشَدُّ للفَتْحِ الكَبيرِ ركَابُ
وَالدَّهْرُ يبْدَأُ مِنْ دِمشْقَ..وَعنْدهَا تَبْقى اللُّغَاتُ، وَتُحفَظُ الأنْسَابُ
وَدِمشْقُ تعْطي لِلْعُروبَةِ شَكْلَهَا وَبِأرْضِهَا، تَتشَكَّلُ الْأَحْقَابُ[16]

نلاحظ كيف يُولِّد الشَّاعر الصّور الطّفولية، فدمشق تمثِّلُ له كلَّ شيءٍ، وهي بدءُ البدايات وبدءُ كلِّ الأشياء، هي بؤرة الموضوع وبيت القصيد في هذه الأبيات (فالفُلُّ يبدأُ من دمشق بياضَه، والماءُ يبدأُ من دمشق...، والحُبُّ يبدأُ من دمشق.. والخيلُ تبدأُ من دمشقَ مسارها، والدَّهرُ يبدأُ من دمشقَ...، ودمشقُ تعطي للعروبة شكلها...) فدمشق بالنِّسبة للشَّاعر هي بداية البدايات.

فالصُّورة هنا قد أفلتت من ذاكرة الحلم، أو من زمن الطّفولة التي اقترنت بجمال دمشق وحاراتها ومزروعاتها ونباتاتها، فحضر:(القمر، البلابل، السَّنابل، القباب الفلّ، الأطياب، الماء، الجدول، العصفور، الحبّ، الجمال، الخيل، الدَّهر، اللغات الأنساب)، لاشكّ أنَّ كلّ هذه البنيات الإفرادية توحي بجو رومانسي حالم يتلائم وأحلام الطفولة، ولو جمعت لوحدها لشكلت قصيدة من أحسن ما يكون، نظرا للإشعاعات الجمالية التي تختزلها هذه البنيات الإفرادية.

3.5 الصُّور المتلاحقة (المكتظة):

ينتقل الشَّاعر في القسم الموالي من القصيدة، إلى نوعٍ آخر من الصُّور الشِّعرية، وهو ما يعرف بالصُّور المتلاحقة أو المكتظة، ولعلَّ هذا القسم من القصيدة هو مربط الفرس، أو بيت القصيد كما يقال، حيث يقول فيه الشَّاعر:

أَمْشِي على ورَقِ الْخريطَةِ خَائفًا فعَلى الْخريطَةِ كلُّنَا أَغْرَابُ..
أَتَكلَّمُ الفُصْحى أمَامَ عَشيرتي وأُعيدُ..لَكِنْ مَا هُناكَ جَوابُ
لولا العبَاءاتُ التي الْتفُّوا بهَا مَا كُنْتُ أحْسبُ أنَّهمْ أَعْرابُ..
يَتقاتَلُونَ على بَقَايَا تمْرةٍ فَخَناجِرٌ مرْفُوعَةٌ وَحِرابُ
قُبلاتهُمْ عَربيَّةٌ..مَنْ ذَا رأى فيمَا رأى قُبَلاً لهَا أنْيَابُ[17]

يفتتح الشّاعر هنا جرح العروبة المتعفِّن، ويشكو وجع الأمة العربية من المحيط إلى الخليج حيث لا وجود للأمن وللأمان في الوطن العربي، فأصبح الإنسان خائفًا

غير آمنٍ على نفسه وعرضه وماله، وضياع أهمِّ مقوِّمات الهويَّة العربيَّة المتمثلة في لغة الضاد، أضف إلى هذا ارتداء ملابس إفرنجية، ولولا بعض العباءات التي تمثل جزءا من أصالة وشهامة الإنسان العربي لما تعرَّفت على هؤلاء العرب، ثم وجود هذا النَّقاتل والتَّناحر بينهم منذ أيام حرب البسوس لأتفه الأسباب، بل من طريف الصّور أنَّ جعل الشَّاعر لقبلاتهم أنياب.

ففي هذه القطعة الشِّعرية "صور متداخلة، يسلم بعضها إلى بعض دون مبرر ظاهر، وليس لها ضابط من نظام أو ترتيب...ولعلَّها تعبّر عن الإحساس بالزَّمن الضَّائع هباءً منثورا، وتعبّر عن جمود الواقع، وحياة التَّقوقع التي يحياها الشَّاعر ويحياها كلُّ إنسان عربي في هذا العصر"[18].

بحيث فما العلاقة بين البنيات الإفرادية الآتية: الخريطة والخوف، الفصحى والجواب، القتال والثَّمرة، القبلات والأنياب؟ فهي ألفاظ تعبِّر عن صور متلاحقة، غير أنَّ الشَّاعر ألَّف ووحَّد فيما بينها عن طريق الجوّ والرابط النَّفسي الذي يعيشه ليعبِّر عن وجع الأمة العربية المنكوبة في دينها ودنياها.

4.5 صور المونتاج السِّينمائي:

يواصل الشَّاعر نزار قبّاني تشريحه للدَّاء المستشري في كافة جسد الأمة العربية فيضع يدهُ على أهمِّ ثروةٍ اقتصادية في العالم العربي، وهي: (النّفط)، هذه الثَّروة التي تحوَّلت من نعمةٍ إلى نقمة، ولذا جاء هنا بصور المونتاج السِّينمائي، حيث يقول:

يَا ثُونسُ الخضْراءُ كَأسيَ علْقمٌ أعَلى الْهزيمةِ تُشْربُ الأنْخَابُ؟
وخَريطةُ الوطنِ الكَبيرِ فَضيحةٌ فَحَواجزٌ..ومَخافرٌ..وكِلابُ
وَالْعَالمُ العَربيُّ .. إمَّا نَعْجَةٌ مذْبُوحَةٌ، أو حَاكمٌ قَصَّابُ
وَالْعَالمُ العَربيُّ يرْهَنُ سيفَهُ فَحِكايةُ الشَّرفِ الرَّفيعِ سَرابُ
وَالْعَالمُ العربيُّ يخزنُ نفْطَهُ في خِصْيتيهِ وربُّكَ الْوهَّابُ

وَالنَّاسُ قبْلَ النّفْطِ أو مِنْ بعْدِهِ مُسْتنْزفُونَ، فَسَادَةٌ وَدَوابُ[19]

نلاحظ أنَّ الشَّاعر هنا حتى يعبّر عن الفكرة الأساسية للفقرة، وهي تبديد الثّروة النّفطية للعالم العربي وعدم استغلالها استغلالاً محكمًا، فجاءت "الصُّورة الفنِّية تركيبية من الصُّور والأحداث المتفرّقة المتناثرة التي لا تمت إلى مكان أو زمان محدّد فهي تركيبات على طريق "المونتاج" في السِّينما...إنَّنا لا نستطيع أن نتصوّر أيَّة رابطة بين هذه الصُّور، بحيث لا يمكن أن تجتمع على هذا النَّسق، إلاَّ في حالة الهذيان أو حالة الأحلام التي لا يربط بين صورها إلاَّ الخيط الشّعوري، أو في عملية المونتاج حيث يجمع السِّينمائي شتات الصُّور السَّمعية والمرئيَّة"[20].

فالشاعر في هذه الفقرة يجمع بين صورين:

يَا تُونسُ الخضْراءُ كَأسيَ علْقمٌ = صورة ذوقية

وَالْعَالمُ العَربيُّ..إمَّا نَعْجَةٌ مذْبُوحَةٌ = صورة بصرية

وفي هذا الجمع بين صور مختلفة، فكأنما الشاعر يتتبع عمل المخرج السِّينمائي الذي يقوم بتركيب الفيلم من أجزاء متفرقة ومختلفة. ونلاحظ هنا عندما أراد الشاعر أن يعبر على ظاهرة شيوع "**الزِّنى**" في العالم العربي، واستغلال ثروات النّفط لهذه الأغراض، عبر عن الفكرة بصورة مدهشة، حيث قال:

وَالْعَالمُ العربيُّ يخزنُ نفْطَهُ في خِصْيتيهِ وربُّكَ الْوهَّابُ

فقد أورد الشَّاعر الفعل المضارع "**يخزنُ**" للدّلالة عن كثرة تبديد الأموال لأجل الممارسات الجنسية، كما أورد لفظة "**الخصيتين**"، لما لها من أهمية قصوى في فعل الممارسة الجنسيّة، وفي الإنجاب، لولاهما لانتفت هذه العلاقة الجنسية برمتها.

5.5 الصور الإشراقية:

تنبثق هذه الصور الإشراقية من روح إيمانية ثرَّة، لتكسر حجب وحواجز الواقع الراهن، وتستشرف عوالم ما ورائية، وقد لا يخفى على أي لبيب أنَّ هذا النوع من

الصور تعود جذورها إلى الصوفية الإسلامية، هذه الصوفية المنبثقة والمشتقة من الصفاء– أي صفاء الروح– هذا الصفاء الذي لا يتحقق إلا إذا فنيت الرُّوح في حبِّ الذات الإلاهية وأنكرت تعلّقها بما سواه. بمعنى إنكار هذه الروح لصفائها ورغبتها وشهوتها المتنامية.

وها هو الشاعر نزار قباني ينكر باستمرار الواقع العربي المزيّف، فيحاول استحضار لحظة صفاء صوفية، أملاً في الخلاص وفي إشراقة بعث جديد حيث يستفهم قائلاَ:

يَا تُونسُ الْخَضْرَاءُ..كيفَ خَلاصُنَا؟ لَمْ يبْقَ في كُتبِ السَّمَاءِ كتابُ..
مَاتَتْ خيولُ بنِي أُميَّةَ كلُّها خَجَلاً.. وظَلَّ الصَّرْفُ وَالإعْرابُ
فَكأنَّمَا كتُبُ التُّراثِ خُرافَةٌ كُبْرى، فَلاَ عُمُرٌ.. ولاَ خَطَّابُ
وَبَيارقُ ابْنِ الْعَاصِ تمْسَحُ دَمْعَهَا وَعزيزُ مِصْرٍ بِالْفُصَامِ مُصَابُ
مَنْ ذَا يُصدِّقُ أنَّ مِصْرَ تَهوَّدتْ فَمُقامُ سيِّدنا الْحُسينِ يَبَابُ[21]

ينكر الشاعر واقع هذا العالم اليوم، بداية من قوله: (لَمْ يبْقَ في كُتبِ السَّمَاءِ كتابُ..) حيث نلاحظ أنّ روح الشاعر هنا تهفو إلى الكتب السَّماوية وما تحمله من تعاليم دينيِّة ربَّانية توفّر العدالة والمساواة والحقوق لجميع البشر على اختلاف ألوانهم وأشكالهم وألسنتهم، فالكتب السَّماوية هي رمز لعالم الصَّفاء والنَّقاء وإنكار الذَّات الإنسانية وجميع شهواتها، والذوبان في حبّ الذات الإلهية.

فكأنَّ روح الشاعر تبحث عن الصَّفاء والطّمأنينة في عالم انقلبت فيه الموازين، فأنهكته الحروب وتكاثر فيه الجشع الإنساني المقيت.

ولعلَّ هذا ما جعل الشاعر نزار قباني يوظف هنا لغة شعرية رمزية، فكلّ لفظة تحمل محمولات جمَّة تتصهر مع التّجربة الشّعرية الصّوفية فتولِّد عالمًا خاصًا جديدًا. فتشعُّ الصور الصّوفية الإشراقية لاستحضار ماضي التاريخ الإسلامي الجميل المشرق، فنجد: (خيول بني أميَّة) في قوله:

مَاتَتْ خيولُ بنِي أُميَّةَ كلُّها خَجَلاً.. وظَلَّ الصَّرْفُ وَالإعْرابُ

هذه الخيول تذكرنا بالفتوحات الإسلامية في فترة حكم بني أمية، لكن للأسف هذي الخيول قد أصابها الموت بعد طول جهاد، وبالتالي لم تعد هناك فتوحات ولا هم يحزنون. ليس هذا فحسب بل يستحضر الشاعر كثيرا من صور الشخصيات الفاعلة في التاريخ العربي الإسلامي.

فنجده يستحضر شخصية الخليفة العادل (عمر الخطاب) والذي عرف بشدة عدله بين الرعيَّة وإنكار ذاته تعلّقا ومحبَّة لله ورسوله. حيث يقول الشاعر:

فَكأنَّمَا كتُبُ التُّراثِ خُرافَةٌ كُبْرى، فَلاَ عُمُرٌ.. ولاَ خَطَّابُ

لم يكتف الشاعر باستحضار صورة موت الخيول، بل نجده ينفي وجود عمر الخطَّاب أيضًا وما تحمله هذه الشخصية من قيم ودلالات. وتتتابع هذه الصور الإشراقية فيستحضر شخصية (عمر بن العاص) فيقول:

وَبَيارقُ ابْنِ الْعَاصِ تمْسَحُ دَمْعَهَا وَعزيزُ مِصْرٍ بِالْفُصَامِ مُصَابُ

فعمر بن العاص هو داهية العرب وفاتح مصر، وقد اشتهر بتفانيه في نشر الإسلام لكن حضر هنا بصورة منكسرة فبيارقه أصبحت تمسح دمعها وهذا دلالة على الانكسار بعد الانتصار، ولم يتوقف الشاعر عند هذا الحدّ فحسب، بل نجده في البيت الشعري نفسه يستحضر شخصية (عزيز مصر) النبي يوسف بن يعقوب عليهما السلام، وما تحمله شخصية عزيز مصر من مزايا ربَّانية وفناء في حبّ الذات الإلهية، لكن عزيز مصر أصبح مُصابًا بالفصام للأسف الشديد.

كما نجد أيضا حضور شخصية (الحسين بن علي) شهيد كربلاء، في قول الشاعر:

مَنْ ذَا يُصدِّقُ أنَّ مِصْرَ تَهوَّدتْ فَمُقامُ سيِّدنا الْحُسينِ يَبَابُ

فالشهيد (الحسين بن علي) حفيد الرسول (ص)، برغم ما تتسم به شخصيته من طهارة وزهد وورع ونقاء روحي، إلا أنَّ مقامه أصبح خرابا ولم يرع أحد حرمته.

لقد استحضر الشاعر كل هذه الشخصيات والرموز الفاعلة التي صنعت صفحات ناصعة من التاريخ الإسلامي في عصوره الزاهية، كلّ هذا ليرسم لنا صورا إشراقية عن ماض جميل تميز بإنكار الذات الإنسانية وانتشالها من حياتها البوهيمية لتسمو عن شهواتها تعلّقا وفناء في الذات الإلهية.

ولم يكتف الشاعر باستحضار صور هذه الشخصيات والرّموز فحسب، بل مارس ما يعرف بالإسقاط على واقع العالم العربي اليوم، فأصيبت بالتالي (خيول بني أميَّة بالموت، وانتفى حضور عمر بن الخطاب، وانكسرت بيارق عمر بن العاص، وأصيب عزيز مصر بالفصام، ومصر تهوَّدت، ونال الخراب مقام سيدنا الحسين) كلّ هذا ليرسم الشاعر موازنة بين الأمس واليوم بين ماض مشرق للعالم العربي الإسلامي، وحاضر بائس مليء بالانكسارات والخيبات والهرولة إلى الوراء، أليس هو القائل في قصيدته: (إفادة في محكمة الشِّعر) على بحر الخفيف:

ذَرْوةُ الذلِّ أنْ تمُـوتَ الْمُـروءاتُ ...وَيمْشِي إلى الْوَرَاءِ الْوَرَاءُ...[22]

وعقب هذه القصيدة الصَّرخة (أنا يا صديقة متعب بعروبتي) في وجه العالم العربي، والتي كانت ردّ فعل اتِّجاه توقيع الرَّئيس المصري أنور السَّادات معاهدة كامب ديفد للسَّلام مع إسرائيل، حاول الشَّاعر في آخر القصيدة أن يقدِّم أعذاره ومبرراته، حيث كانت الصَّرخة بحجم الطعنة لا غير، فقال:

فَإذَا صَرخْتُ بوجْهِ مَنْ أحْببتهُمْ فلكي يَعيشَ الحُبُّ والْأحْبَابُ
وَإذَا قَسَوتُ على الْعُروبَةِ مَرَّةً فَلقدْ تَضيقُ بكُحْلِهَا الْأهْدَابُ
فَلربَّما تَجدُ الْعُروبةُ نفْسَهَا وَيُضيءُ في قلْبِ الظَّلامِ شِهَابُ
وَلَقَدْ تَطيرُ مِنَ الْعُقَالِ حَمامَةٌ وَمِنَ الْعَباءَةِ تطْلعُ الْأعْشَابُ[23]

نستشفّ أنَّ قصيدة: (أنا يا صديقةُ متعبٌ بعروبتي) للشَّاعر نزار قبَّاني، قد اتَّشحت بصور فنِّية حداثية غنيَّة ومتنوّعة، مما جعلها قصيدة تكتسب حضورًا متميّزًا

في الذَّاكرة الجماعيّة العربيّة، رغم مرور زهاء الأربعين سنة منذ كتابتها، ولذا " فما زالت بعض التَّجارب تقتفي أثر القصيدة العمودية محقّقة لها – رغم ذلك–الكثير من مظاهر الحداثة، مما يجعلنا نعيد النَّظر في هذه (القصيدة العمودية) التي ظلمها النُّقاد عندما وصفوها بالرَّجعية والتَّقليد، ووصفوا أصحابها بالمقلّدين والرَّجعيين"[24]. لابدَّ من إعادة النَّظر لاسيما "وقد أكَّد الواقع الثَّقافي من خلال العديد من التَّجارب اليوم صلاحية القصيدة الخليلية، وقدرتها على استيعاب قضايا العصر"[25]بكل جدارة.

وللتدليل يمكن أن نشير باقتضاب إلى بعض النَّماذج الشِّعريَّة العربيَّة التي كتبت على النَّمط المعماري القديم أو ما اصطلح عليه "بالشِّعر العمودي"، هذه القصائد أثبتت نجاعتها وفعلت فعلتها في الذَّاكرة الجماعية العربيَّة، كتبها شعراء ينتمون بعضهُم إلى ما يعرف بالمدرسة الكلاسيكيَّة الجديدة، وبعضهم الآخر ينتمون إلى حركة التَّجديد ولعلَّ من هؤلاء الشُّعراء وعيون هذه القصائد – وهي كثيرة بطبيعة الحال–ما يلي:

01– الشَّاعر بشارة الخوري (الأخطل الصَّغير) وقصيدته: "الصِّبا والجمال"، يقول في مطلعها على بحر الخفيف:

الصِّبَا والجمَالُ بين يَديكِ أيُّ تاجٍ أعزُّ مِنْ تَاجيكِ

02–الشَّاعر عمر أبو ريشة وقصيدته: "عيدُ الجلاء"، والتي يقولُ في مطلعها على بحر الرَّمل:

يَا عَروسَ المَجْدِ تيهي واسْحَبي في مَغانينَا ذيولَ الشُّهُبِ

03– الشَّاعر محمد مهدي الجواهري وقصيدته: "دجلةُ الخير"، والتي يقول في مطلعها على بحر البسيط:

حييّتُ سَفْحَكِ عنْ بُعْدٍ فَحييِّني يَا دجْلةَ الخيرِ يا أمَّ البَساتينِ

04– الشَّاعر عبد الله البردوني وقصيدته: "أبو تمام وعروبة اليوم"، والتي يقول في

مطلعها على بحر البسيط:

مَا أَصْدقَ السَّيفَ إنْ لم ينْضهِ الكَذبُ وأَكْذَبَ السَّيفَ إن لم يصدقِ الغضبُ

05- الشَّاعر محمد مفتاح الفيتوري: وقصيدته التي يقول فيها على بحر الرَّمل:

جَبْهةُ العَبْدِ وَنعْلُ السِّيدِ وأَنينُ الْأَسْودِ المضْطَهدِ

وغيرها من القصائد العمودية الأخرى، التي أسبغ عليها الشعراء ألوانا من التجديد إن على مستوى الصورة الشعرية، أو على مستوى خصائص فنية أخرى، وهذا إن دلَّ على شيء فإنما يدلّ على مدى استمرارية حضور القصيدة العمودية الحديثة في الذاكرة الجماعية العربية، فهي قصيدة المواقف بامتياز.

6.خاتمة:

يمكننا أن نشير إلى أنَّ الصّورة الشِّعرية هي تقنيَّة جدُّ مهمَّة في نقل الخطاب الشِّعري إلى المتلقي بما تحتوي عليه من جماليات جمَّة، وأنَّ الشَّاعر نزار قبّاني قد نوّع صوره الشِّعريَّة في قصيدته، فافتتحها ببناءٍ واقعيٍّ للصَّور، وهذا لتحضير المتلقي والقبض عليه وأسره تحت سلطة الشِّعر، ثم أردف بصور ارتداديَّة وهي صور الطّفولة حتَّى يطير بالمتلقي إلى جوٍّ رومانسيٍّ حالمٍ ويمنحه الأمان أكثر، وبعد أن طمْأن الشَّاعرُ المتلقي أورد الصور المتلاحقة المكتضّة، والتي من خلالها قام بتعريَّة العورات فأورد شكواهُ وكلَّ ما يتعلّق بسلبيّات العالم العربي، وفي آخر القصيدة جاء بصور المونتاج السِّينمائي ثم الصور الإشراقية الصّوفية إمعانًا في وضع اليد على موطن الدَّاء، ليوضّح أنَّ هذا الكيّ هو علاج لما نعانيه، وقديمًا قالوا: "آخرُ الكيّ الدّواء". وقد نجح الشاعر إلى حدٍّ بعيد في توظيف صوره الشعرية، لا سيما وقد اعتمد على التنويع فيها.

ولهذا نقترح تحديث القصيدة العمودية باستمرار وجعلها مواكبة للعصر، ولا يتسنى هذا إلا عن طريق ابتكار صور شعرية متنوِّعة حركيَّة نابضة بالحياة.

7. هوامش وإحالات:

[1]– محمد الصالح خرفي، بين ضفتين دراسات نقدية، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين مطبعة دار هومة، الجزائر، د.ط، جانفي 2005، ص20،19.

[2]– المرجع نفسه، ص 19.

[3]– سيسل دي لويس، الصورة الشعرية سلسلة الكتب المترجمة(121)، تر: أحمد نصيب الجنابي وآخرون، مراجعة عناد غزوان إسماعيل، دار الرشيد للنشر، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، الجمهورية العراقية، د.ط، 1982، ص 22.

[4]– المرجع نفسه، ص 26.

[5]– خالد حسين خالد، جماليات الصورة الشعرية نص "يطير الحمام نموذجا"، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ع335، آذار 1999

[6]– علي مصطفى صبح، من الأدب الحديث في ضوء المذاهب الأدبية والنقدية، دار المعارف، القاهرة، د.ط، د.ت، ص 54.

[7]– سيسل دي لويس، الصورة الشعرية سلسلة الكتب المترجمة(121)، تر: أحمد نصيب الجنابي وآخرون، ص 45.

[8]– محمد قرانيا، تقنية الحركة في الصورة الشعرية دراسة في شعر الأطفال عند وليد مشوَّح مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ع400، آب. 004 2aru@net.sy:e-mail

[9]– سيسل دي لويس، الصورة الشعرية سلسلة الكتب المترجمة(121)، تر: أحمد نصيب الجنابي وآخرون، ص 53.

[10]– إيليا الحاوي، في النقد والأدب، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ج.5، ط1، 1980 ص98.

[11]– المرجع، نفسه، ص 98.

[12]– وليد مشوّح، التشكيل الموسيقي... في بناء الصورة الشِّعرية، مجلة الموقف الأدبي اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ع373، أيار 2002.

[13]– إيليا الحاوي، في النقد والأدب، ص97.

[14]– نزار قباني، الاعمال السياسية الكاملة، ج.3، منشورات نزار قباني، بيروت، د.ط ص631.

[15]– عبد الحميد هيمة، الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري، دار هومة، الجزائر د.ط، 2005، ص 151.

[16]– نزار قباني، الاعمال السياسية الكاملة، ج.3، ص634، 635.

[17]– نزار قباني، الاعمال السياسية الكاملة، ج.3، ص641، 642.

[18]– عبد الحميد هيمة، الصورة الفنية في الخطاب الشّعري الجزائري، ص167.

[19]– نزار قباني، الاعمال السياسية الكاملة، ج.3، ص642، 643.

[20]– عبد الحميد هيمة، الصورة الفنية في الخطاب الشّعري الجزائري، ص164، 165.

[21]- نزار قباني، الاعمال السياسية الكاملة، ج.3، ص 643، 644.

[22]- المصدر نفسه، ص 406.

[23]– المصدر نفسه، ص646، 647.

[24]– عبد الحميد هيمة، الصورة الفنية في الخطاب الشّعري الجزائري، ص19.

25- عبد الحميد هيمة، علامات في الإبداع الجزائري، مطبعة هومة، الجزائر، ط1، سبتمبر 2000، ص 52.