التشكيل البصري في الشعر العربي المعاصر
نزار قباني أنموذجا

الدكتور: بشير مخناش
قسم اللغة العربية وآدابها
جامعة باجي مختار- عنابة

الملخَّـص:

يتناول هذا المقال موضوعا مفصليا في مساحة الدراسات النقدية والجمالية المعاصرة، ويتعلق الأمر بالتشكيل البصري في التجربة الشعرية المعاصرة، حيث بوأ الشعراء المعاصرون حاسة " البصر " مكانة مركزية في قراءة الأشياء وتذوقها واستحضارها في مساحات قصائدهم، حتى تماهى المرئي باللغة، والذهني بالمحسوس، وذلك في ظل انجازات القرن العشرين وما يحمله من قيم معرفية وذهنية وتكنولوجية، ولعل من أكبر هذه الإنجازات هي " الصورة" وطغيان الثقافة البصرية، وهي في مجملها تحديات تستدعي إعادة تاهيل البلاغة، والتامل في هذا المنجز البلاغي البصري ذي الطابع الخلاسي المعقد، وقد وضعت تجربة نزار قباني على المحك، إذْ يكاد هذا الجانب من أشعاره أن يكون غفلا.

الكلمـــات المفتاحيـــة: حضارة الصورة – البصر والشعر - التشكيل البصري، البلاغة البصرية، التاويل وتاهيل المناهج.

La composition visuelle dans la poésie arabe contemporaine : l'exemple de Nizar Kabbani

Résumé :

Dans la sphère des études critiques et de l'esthétique, la composition visuelle dans l'expérience poétique contemporaine est fondamentale

Les poètes ont assigné au sens de la vision une place centrale pour lire l'environnement, l'apprécier et le convoquer dans le champ de leur poésie. Ainsi se confondent le visuel et l'écrit.

C'est un fruit des acquisitions du 20ème siècle. Nous tenterons cette approche en analysant l'œuvre de Nizar Kabbani où ce côté semble partiellement exploré.

Mots clés: Civilisation de l'image. Vision et poésie. Composition visuelle. Rhétorique et vision.

Abstruct :

This article embarks on a very fundamental subject that deals with modern critical studies on aesthetics .

It draws on the relationship between the optic and the modern poetic experiences.

Among the fundamental elements that compose such optic are technological and mental developements, and the domination the optic on the poetic composition.

In this context, Nezar Kabbani is taken as an example study.

Key words: Image. Optic. Poetry. Optic Rhetoric. Readaptation of approches.

امتاز القرن العشرين بتحولات شاملة ولافتة تمثلت في تلك الابتكارات التكنولوجية والعلمية والإلكترونية والمعارف الشاملة، التي ألقت بأطيافها وأثقالها على عديد الأنشطة والتجارب الإنسانية، في عالم قوامه ثقافة العولمة والقيم الافتراضية، التي تدخلت بشكل مباشر في تطوير **الخطاب البصري** الذي طفق يطمح لاكتساح مساحة للتواصل والتراسل، معولا على ثقافة البصر التي باتت تشكل دورا مركزيا في صناعة المعنى وعملية القراءة والتأويل.

وقد أخذ الاهتمام ب" ثقافة البصر" يتنامى في عديد الحقول المعرفية والجمالية – إشهارا وسياحة واقتصادا – حتى صرنا نشعر بأن الصورة اليوم تكاد تطيح بقدسية "لكتابة "، حيث أخذت تشيد لنفسها منظومة مبتكرة للتواصل والتراسل عبر "حاسة البصر" التي "أصبحت بلا منافس في رسم الحضارة المعاصرة ، ولا تأتي الثقافة المكتوبة إلا في المقام الثاني"[1].

كما أن "المحرضات المرئية يمكن أن تكون موضوعا لاختيار المطابقة"[2]، ولعل هذا ما أوحى به امبرتو إيكو **Umberto Eco** عندما قال " من الخطإ الاعتقاد أن كل فعل تواصلي إنما يقوم على لغة شبيهة بأسنن اللغة المنطوقة".[3]

وبذلك جاء المنجز البصري لـــ" تقديم أحوال عن تمثيل الأشياء بنقلها إلى مستوى الإدراك والتصور والتصديق عبر المشاهدة والتجربة الشخصية والاستدلال على الوقائع"[4] ومن ثم صار المنجز البصري يمتاز بحمولة دلالية واشتغال فضائي يدعو إلى التأمل والحفر في مطالبه، إذْ بالإمكان قراءة الصورة المرئية على أنها علامة دالة شأن الدوال اللفظية الأخرى.

ووفقا لهذا السياق، فإن الإجراء التشكيلي البصري أصبح عملا مركبا "من خط ولون وكتابة وفضاء، وما ينشأ عن ذلك من علاقات مركبة، تناغما وإيقاعا وتضادا وانسجاما"[5]

ولما كانت الصورة وحضارة البصر من ثمار التحول التكنولوجي وإفرازات العولمة ذات التأثير العابر للقارات، فقد بات لزاما أن نرهف السمع لهذا الهوس الذي يعد بفتح جديد في أسلوب التواصل والخطاب والتلقي، وهو أمر جعل المهتمين يطرحون جملة من الأسئلة المفصلية من ذلك: كيف نتواصل بصريا؟ كيف نقرأ بصريا؟ وكيف نكون ثقافة بصرية؟

إنها الأسئلة المحورية التي تفطن إليها المعنيون بالثقافة البصرية والتواصل المرئي، من مثل الأبحاث التي قدمتها جماعة **"مو" " Groupe Mu**بجامعة لييج البلجيكية، **وبول ريكور Paul Ricœur وريجيس دوبري régis Debray وأمبرتو إيكو Umberto Eco ورولاند بارت Roland Barthes وسعيد بنكراد وفريد الزاهي وكلود عبيد وغيرهم كثر.**

وتضمن البلاغة البصرية تزويد البصر بشحنات حضارية وذاتية وذهنية وجمالية، تحول الفنان إلى قارئ ماهر للصورة والأشياء، متى توفر الإحساس الشفيف والميل الفائض إلى تحسس مواطن الجمال والابتكار وسحر الألوان وحرقة الكلمة، وهي المرتكزات الأساسية التي تعمل على

ترقية الحواس بشكل متوازن ومتكامل، ليفسح المجال – فيما بعد– واسعا إلى التأويل والانتقال من دلالة المطابقة إلى دلالة الإيحاء.

ويحسن التنويه في هذا المقام، بأن ثقافة الصورة لم تنشأ بمعزل عن باقي المعارف والفنون الأخرى، بل تعاظم الإيمان بان الفنون هي حدائق متجاورة ومتجاسرة، لما بينها من روحانية شفيفة تسمح بالتماهي والاختراق والتجاذب، حتى قيل " إن الشعراء هم أعظم الرسامين" ، وقد أكدت الباحثة كلود عبيد هذه الوشائج والعلائق الحميمة بين الفنون إذْ قالت" الرسام والشاعر على درجة من التقارب والالتصاق".[6] أما الشاعر المتوجس إزرا **باوند Ezra pound** فقد لخص موقفه من هذا التراسل بقوله" إن العمل الفني المثمر حقا هو ذلك الذي يحتاج تفسيره إلى مئة عمل من جنس أدبي آخر، والعمل الذي يضم مجموعة مختارة من الرسوم والصور هو نواة مئة قصيدة"[7]

أما الباحثة **سمر محمد سعد**، فقد أشارت إلى أهمية هذا التجاذب بين الفنون والمعارف الأخرى بأنه " يستلزم عملا جماعيا لا يمكن من دونه خلق إطار نظري بين البلاغة والشعرية والعلاماتية ونظرية التواصل الألسني والمرئي)[8] كما تشيد الباحثة نفسها بعمل جماعة "مو" الذي(يمحو الحدود الكلاسيكية بين العلوم الإنسانية والفنون"[9]

بين الشعر والصورة :

إن المقتفي لفن الشعر وعلاقته بالصورة وثقافة المرئي، سيكتشف – لا مشاحة– ذاك التجاذب والتماهي بين هذين القطبين العظيمين، لما بينهما من تعاون ذهني ومادي لافت، ما جعل الناقد ريجيس دوبري يصرح بشرعية وتكامل وتراسل الشعري بالمرئي فقال:" إن الشعراء الجيدين

يدربوننا على النظر أفضل"[10]. وبالمقابل، فإن النص الشعري مدعو للانخراط في منظومة الصورة والتراسل معها، ذلك أنه (أدب لا يسمع فقط بل لابد أن يرى" [11].

ولما كانت طبيعة الفنون لا ترضخ للحدود الإقليمية وللتصنيفات الكلاسيكية التي تقضي بفصل الفنون والمعارف عن بعضها البعض، فإن مدارس الرسم قد أسهمت بدورها في بلورة تراسل الفنون وكانت الانطباعية والتكعيبية والباروكية والسريالية من المنابع السخية التي ارتشف منها الفنانون والشعراء على اختلاف معاولهم وأطيافهم وتصوراتهم الذهنية والمادية إذْ " " إن مئات من الشعراء والفنانين التشكيليين على مدى المئات من السنين قد تبادلوا التأثير والتأثر فاستلهم الشاعر اللوحة والصورة والنقش والتمثال والأيقونة، كما استوحى الرسام والمصور والخطاط ومصمم البناء والمعمار قصيدة شاعر من الشعراء فرسم وصور وخطط وجسم ما كان الشاعر قد تخيله وصوره بالكلمة "[12]

ويبدو أن هناك الكثير من القصائد الشعرية التي تشكل بصيغة مرئية بمنأى عن ضوضاء وعربدة التشكيل اللغوي، ويدعو ذاك النص الشعري إلى الاحتفاء البصري، وكأن أسئلة الشعر– اليوم– يجيب عنها الرسامون، في حين أن الرسامين يستمدون من الشعراء تصاميمهم ولكن لتشكيل **جمل بصرية**، ولعل هوراس أوجز ذلك في عبارته الشهيرة " كما يكون الرسم يكون الشعر".

إن هذا الرهان الذي دخلتْ فيه الفنون في **اشتباك** فيما بينها بحاجة إلى آليات جديدة لقراءتها وتأوليها خاصة أن هذه الفنون وبخاصة البصرية منها، تسعى إلى تكريس ثقافة التواصل وليس التوصيل.ما يستوجب على القارئ البحث عن شبكة جديدة للقراءة والتأويل،وهو أمر يقتضي حتما إعادة تأهيل البلاغة،

وممارساتها الواسعة، والانفتاح على البلاغة البصرية وآلياتها لتكون في قامة الطموحات الجديدة التي تراهن على رسم خارطة جديدة تستجيب للمنظومة الفنية المعاصرة وتطلعاتها.

إن ثقافة البصر تسعى إلى تحويل الفضاء الخارجي الواسع إلى فضاء داخلي وذلك عن طريق الصورة المزودة بشحنات بصرية تسهم في توسيع مساحة المعنى وتفتح آفاقا خلاقة للتأويل.

وقد يعود طغيان التواصل البصري على بقية الوسائل الأخرى لما يتمتع به البصر من حظوة في تحسس وتلذذ مواطن الجمال، والإثارة وتأويلها تأويلا جديدا، ولعل هذا ما أشار إليه **غي غوتيي Guy Gauthier** بقوله" إن كل صورة تتحايل على الواقع هي في الوقت ذاته إبداع أصيل، وهو ما يعني نفي أن تكون الصورة مجرد استنساخ لأخرى"[13].

وهكذا، ونظرا لشدة التجاسر والتراسل بين الشعر والصورة المرئية، فقد سمى عبد الغفار مكاوي هذه التوأمة بـــ" **قصيدة الصورة**" [14]،

المنجز المرئي في شعر نزار قباني:

تعد التجربة البصرية من التحولات اللافتة في منظومة الشعر العربي المعاصر، إذْ نقلتْ القارئ للمنجز الشعري المرئي من استقبالها عن طريق البصر قبل باقي الحواس الأخرى، ذلك أن الصورة " تحاول أن تستعيض من خلال التعبير بالصورة البصرية عن مبدإ التعبير بالصورة اللفظية، لذا لم يعد المعروض نصا، بل هو إلى جانب النص فضاء شكلي لا يخلو من دلالة تحملها مقصدية منتج الخطاب"[15]

ومن ثم، فإن هذه الصيغة من التجريب في بناء المعنى وإنجازه، منح الإضافة المعنوية والجمالية في خارطة الشعر المعاصر من خلال ما أحدثه من انزياحات وخروقات لم تخْل من الدهشة وفعّل التأويل.

ويشكل **نزار قباني** تجربة رائدة في منظومة الشعر المعاصر، وبخاصة في طرائق إنتاجه للمعاني التي تشي باقتدار ودربة من لدن هذا الشاعر في التعامل مع صناعة الصور في مساحات قصائده.

ولعل خبرة هذا الشاعر بأسرار المعاني وانفتاحه على المحيط الخارجي، بالإضافة إلى بنيته النفسية والذهنية بوأه مكانة أساسية في خارطة الشعر المعاصر، كما أكسبه ذلك لغة مركبة يتماهى فيها المرئي باللغة والذهني بالمادي، إضافة إلى وعي الشاعر برهانات الواقع وتحدياته، ولعلها المطالب التي تلتقي مع عبارة ماثيو آرنولد **Matheo Arnold** عندما قال" والشاعر قبل أن يكتب عليه أن يعرف الحياة والعالم من حوله قبل أن يعالجها في شعره"(16)

وقد زاد وعي الشاعر نزار قباني عمقا إحساسه الشفيف بالكون وأرزائه وأوزاره وشمائله، وذلك خلال أسفاره المتعددة على مدى خمسين عاما، وربما هذه المواصفات هي التي أشار إليها **بول ريكور** الذي عد " الإحساس جزءا من الوعي" (17)

وما يمكن تسجيله في هذا المقام، أن **نزارا** لم ينطلق في تجربته الشعرية – عموما– من الجاهز، فلم يكن يشبه أحدا من نظرائه، ولم يكن نمطيا في أغلب أشعاره، ولعل ذلك يعود أساسا إلى بحث هذا الشاعر عن مساحة رحيبة للحرية التي يمكن أن تضمن له التفرد والتنوع والاختراق، ومنها التشكيل البصري.

وتكاد لغة نزار البصرية تأخذ حيزا مفصليا ضمن السياق اللغوي العام لتجربته الشعرية، ولم يكن القارئ لأشعار نزار– في تقديري– مشاهدا ومتلقيا مستهلكا، بقدر ما كان مدعوا إلى الانشغال بالتركيب البصري – التخييلي لدى هذا الشاعر.

ولعل ثقافة تجاسر الفنون وتراسلها هي التي دفعت بنزار إلى ممارسة الخطاب البصري طيلة تجربته الشعرية، إذْ رسم بالكلمات مادة بصرية أسرتْ عن أقاليم للأحاسيس والمعاني المترامية لهذا الشاعر، من ذلك قوله:

فإذا وقفت أمام حسنك صامتا
فالصمت في حرم الجمال جمال
كلماتنا في الحب قتلت حبنا
إن الحروف تموت حين تقال
.....
لا تجرحي التمثال في إحساسه
فلكم تبلى في صمته تمثال
قد يطلع الحجر الصغير براعما
وتسيل منه جداول وظلال
.....
حسبي وحسبك أن تظلي دائما
سرا يمزقني وليس يقال[18]

فالشاعر في هذه الأبيات أعطى الشرعية للبصر كي يرسم تمثالا بكلمات ترى أكثر مما تسمع.

وفي سياق آخر تتراص الصور البصرية وتتراسل في قصيدته " قارئة الفنجان " التي تحول فيها الشاعر إلى رسام ماهر، حيث أجاد الضرب بريشة الكلمات، لرسم لوحة بصرية يمكن تصنيفها في فن الرسم أكثر منها في الشعر، إذْ قال:

جلستْ والخوف بعيْنيْها
تتأمل فنجاني المقلوب
.....
بحياتك يا ولدي امرأة
عيْناها سبحان المعبود
فمها مرسوم كالعنقود
ضحكتها موسيقى وورود
لكن سماءك ممطرة
وطريقــك مسدود
فحبيبة قلبك يا ولدي
نائمة في قصر مرصود
والقصر كبير يا ولدي
وكلاب تحرسه وجنود
وأميرة قلبك نائمة
من يدخل حجرتها مفقود
من يطلب يدها من يدنو
من سور حديقتها مفقود
من حاول فك ضفائرها
يا ولدي مفقود مفقود(19)

إن تقويض السائد القاضي بالفصل بين" التمثل التشكيلي والتمثل اللساني".[20] هو الذي جعل نزارا يقف على تخوم الفنون، ويصنع جسرا للتواصل والتراسل، حتى أخاله رساما يطمح لكتابة الشعر والعكس، فهو القائـــل:

أردت صياغة عيْنيْك شعرا
ولكنني ما وصلت لشيء
فكل الكتابات قبلك صفْر
وكل الكتابات بعدك صفر
فهل من كلام يقولك
دون كلام[20]

إنه ميل جلي من الشاعر لرسم لوحة صامتة، تتكلم بأحرف أخرى عبر ألوان مغايرة، بضربات إزميل يستنطق العمق ويستفز التأويل.

ويكبر هوس الرسم عند هذا الشاعر، حتى تصور أن شعره هو ورشة للرسم والرسامين، وذلك عندما تساءل قائلا:

هل هذه الكلمات شغل يدي ؟
إني أشك بكل ما حولي
بدفاتـــــــــري
بأصابعـــــي
بنزيف ألواني
هل هذه اللوحات من عملي ؟
أم أنها لمصور ثاني؟[21]

وفي قصيدة أخرى يعلن نزار أنه يمارس الكتابة "بالبصر"، ويتذوق الأشياء والصور بالعين، لينضج التراسل عنده، وتتبوأ حضارة البصر مركز الريادة في أشعاره:

كلام يديك الحضاريتيْن
كلام طويل طويل
فهل تسمحين لعيني
بتسجيل هذا الكلام الجميل ؟
.....
يداك يغتسلان بدمعي
فها تسمحين لأذني
بشرب دموع الصهيل؟
.....
ومنذ رأيت يديْك الملوكيتيْن
تعدان لي قهوة في الصباح
تعلمت
كيف يكون احترام النخيل؟[22]

ويتمادى الشاعر بامتهان خطابه البصري ليمارس وظيفة الرسم بديلا عن الكلمة حتى قال:

أريد التقاط رسوم
لشكل يديْك
لصوت يديْك
فهل تجلسين أمامي قليلا
لكيْ أرسم المستحيل؟ [23]

ولم يتوان نزار أن يعلن أنه رسام، يمارس طقوس اللون والإزميل في حرم المتحف:

يداك اكتشاف
ومنذ دخولي
إلى متحف الشمع
ذات نهـــــــار
مشيت إلى منبع الضوء
دون دليل(24)

ولا أحسبني مبالغا إذا قلت، إن أغلب أشعار نزار قباني تعد **مدينة سياحية**، قوامها الصورة وحضارة البصر، التي تبوأتْ مركز الاهتمام بشكل طاغي، من لدن شاعر يتقن التعبير بالبصر من خلال **عين مثقفة**، مزودة بكل أسباب **البلاغة البصرية**، من ذلك ما وجدناه في قصيدته " **السياحية**" بعنوان **معها في باريس:**

لا الشعر يرضي طموحاتي ولا الوتر
إني لعيْنيْك باسم الشعر اعتذر
حاولت وصفك فاستعصى الخيال معي
يا من تدوخ على أقدامك الصور
.....
كم صعبة أنت تصويرا وتهجية
إذا لمستك يبكي في يدي الحجر
من أنت ؟ من أنت ؟
لا الأسماء تسعفني
ولا البصيرة تكفيني ولا البصر(25)

واللافت في الشعر البصري في تجربة نزار– ومنها هذه القصيدة، أن مركز الاهتمام الذي يوليه لهذه السيدة يكمن في" العين" **لما** لها من مخزون جمالي وبلاغي وذهني، فكأن الحرف لا يمارس حضوره إلا بعد مروره عبر" البصر":

الحرف يبدأ من عيْنيك رحلته
كل اللغات بلا عينيك تندثر(26)

وتحضر الصور **البصريـــة السياحيـــة** بوضـــوح فـــي قوله:

هل تذكرين بباريس تسكعنا؟
تمشين أنت فيمشي خلفك الشجر
خطاك في ساحة الفاندوم أغنية
وكحل عينيك في المادلين ينتثر
كل التماثيل في باريس تعرفنا
وباعة الورد والأكشاك والمطر
حتى النوافير في الكونكورد تذكرنا
ما كنت أعرف أن الماء يفتكر
نبيذ بوردو الذي أحسوه يصرعني
ودفء صوتك لا يبقي ولا يذر(27)

وبعد،

– فإن الغرض من هذا المقال، ليس حصرا وحسما لمسألة طغيان ثقافة الصورة في المنجز الشعري المعاصر، بقدر ما نعني به أن الراهن صار مشحونا بطاقات تكنولوجية وفضائية وأنساق معرفية، تدخلت بشكل مباشر في خلق بيئة ذهنية، تشي بتحولات رهيبة، قد تعيد بناء جغرافية

جديدة لطرائق الإبداع والتلقي، في ظل تلاشي الحدود الكلاسيكية للفنون والإبداع.

- يعد التشكيل البصري إنجازا هاما وفتحا لا يخلو من جدة في منظومة الشعر العربي المعاصر، لما في هذه العملية من صور مرئية وتبئير ولون وتظليل وموسيقى ورسم، وهي أدوات وسعت من مساحة إنجاز المعنى، وعمقتْ من آليات التأويل.
- تدخلتْ الصورة المرئية في خلق ذائقة جديدة لدى المتلقي، وهو أمر يستدعي إعادة تأهيل المناهج النقدية للحفر في هذا الإنجاز الذي أفرز أنساقا شعرية عديدة، كالقصيدة الملونة، وقصيدة الصورة، والقصيدة المرئية، والقصيدة السياحية التي تعتمد على إحضار معالم ومناطق سياحية مجسدة تجسيدا مرئيا.

تشي النصوص الشعرية لدى نزار قباني بطاقة بصرية وحركية بالغة الرهافة والإيحاء.

- تشكل تجربة نزار في انجازه للصور المرئية، واعتماده على الطاقة البصرية، جزءا أساسيا وعضويا من المشهد الشعري العام.
- يلاحظ، أن المنجز البصري في أشعار نزار، يحيلنا إلى واقع

مديني مفعم بنكهة وشراهة الاندماج في عمق الحضارة المعاصرة بشكل عام.

بالهوامش

1- جماعة مو: بحث في العلامة المرئية من أجل بلاغة الصورة، ترجمة سمر محمد سعد، مراجعة خالد ميلاد، المنظمة العربية للترجمة، ط 1، بيروت، 2012، ص 70.

2- المرجع نفسه ص 184.

3- امبرتو إيكو: نظرية التأويل، الخطاب وفائض المعنى، ترجمة سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، ط 2، ص 77.

4- طائع الحداوي: سيميائيات التأويل، الإنتاج ومنطق الدلائل،المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب ، ط1، ص 472.
5- محمد أبو رزيق، النص التشكيلي بين اللغة البصرية والتأويل، مجلة الصورة، العدد2، 2003، دائرة الثقافة والإعلام ، الشارقة، ص126.
6- كلود عبيد، جمالية الصورة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2010، ص 9.
7- المرجع نفسه، ص 146.
8- المرجع نفسه، ص 8.
9- المرجع نفسه، ص نفسها.
10- ريجيس دوبري، حياة الصورة وموتها، تر فريد الزاهي،إفريقيا الشرق، ص 40.
11- فاطمة الزهراء البريكي، من الشعر الهندسي إلى الشعر البصري، مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر، جامعة اليرموك ، أربد، الأردن،2008، ص 18.
12- ريجيس دوبري، حياة الصورة وموتها، ص 40.
13- غه غوتي ،الصورة ، المكونات والتأويل، تر وتقديم السعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، المغرب ، ط2012،1، ص 208.
14- عبد الغفار مكاوي، قصيدة وصورة، عالم المعرفة، الكويت، 1987، ص18.
15- محمد الماكري، الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي،المركز الثقافي العربي، بيروت ، ط1، 1991، ص 213.
16- ماثيو آرنولد، فصول في النقد، تر علي أدهم، مكتبة الأسرة، مصر ، 1994، ص 26.
17- بول ريكور، صراع التأويل، تر منذر عياشي، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت-لبنان، ط1، 2005، ص 139.
18- نزار قباني، الأعمال الشعرية الكاملة، منشورات نزار قباني، بيروت-لبنان، ج1، ص 491.
19- الأعمال الشعرية الكاملة، ج1، ص 648 وما بعدها.
20- عبد العالي معزوز، فلسفة الصورة بين الفن والتواصل، إفريقيا الشرق، المغرب، 2014، ص 121.
21- الأعمال الشعرية الكاملة، ج5، ص 432.
22- المصدر نفسه، ج5، ص 407 وما بعدها.
23- المصدر نفسه، ج5، ص 418.
24- المصدر نفسه، ج5، ص411.
25- المصدر نفسه، ج4، ص 106، 107.
26- المصدر نفسه، ج4، 108.
27- المصدر نفسه، ج4، ص 110،111.