جماعة الديوان بين الإتباع والابتداع

كامش رابحة
المركز الجامعي معسكر

أطلت علينا جماعة الديوان باتجاه فني جديد و مفهوم شعري مغاير، فحمل العقاد والمازني و عبد الرحمن شكري لواء التجديد و تحرير الأدب. فعملت هذه الجماعة على تحطيم الصورة التي انتهى إليها شعر شوقي و حافظ و البارودي ممن حافظوا على طريقة السلف في بناء القصيدة وإتباع النماذج القديمة في أسلوبها و صياغتها وهو الموقف الغني الذي جعل الجماعة في موقف الخصومة مع جيل المحافظين، اعتمدوا فيها على إرادتهم في التحرر من كل قيد يحد من حريتهم و من تعبيرهم عن نفوسهم و آمالهم و مطامحهم في فترة أصبحت فيها النفوس تطمح إلى الحرية الفردية وترفض الاتباعية السياسية والعقائدية.

أنكرت هذه الجماعة على جيل شوقي كل أصالة وكل تجديد، واتهمته في السير في الدروب المطروقة البالية، و هذا المبدأ جعلها ترفض كل شعر تشتم منه رائحة الصنعة والمحاكاة والتقليد فدعت إلى رفض هذه النموذجية و تحقيق شعر يتآلف مع المكان والزمان.أقاموا نظرتهم على أساس أن الشعر تعبير عن الذات وتصوير للخواطر و التجارب الإنسانية والانتقال من هذا العالم الداخلي إلى العالم الخارجي والنظر إليه نظرة خاصة تميزه عن غيره. ومن هنا كان رفضهم للموضوعات ذات الأغراض القديمة من غزل و هجاء ومديح، أو شعر المناسبات لأنها لا تعكس صدق التجربة.وما يجيش في الصدر من خواطر و لا تصور الحياة، فيقرر: "أن الذين يبحثون عن نصيب الشعر في حركة أمة ناهضة، فينظرون إلى عناوين الحوادث وأسماء الوقائع، يجهلون الشعر و يجهلون النفوس"1 .

وهكذا أثارت هذه المدرسة طريقة التعبير و البناء الفني للقصيدة فدعت إلى التحرر من القافية الواحدة. كما كانت الوحدة العضوية أو الفنية في القصيدة أهم المسائل التي اهتموا بها بكثير من التحليل و التعليل يقول العقاد: «إن القصيدة ينبغي أن تكون عملا فنيا تاما، يكمل فيه تصوير خاطر أو خواطر متجانسة، كما يكمل التمثال بأعضائه و الصورة بأجزائها و اللحن الموسيقي بأنغامه بحيث إذا اختلف الوضع أو تغيرت النسبة أخل ذلك بوحدة الصنعة و أفسدتها" 2 .

ولأجل ذلك كان من الضروري توفر التجربة الشعورية التي يستجيب فيها الشعر للموقف العاطفي: "متى طلبت هذه الوحدة المعروفة في الشعر فلم تجدها فاعلم أنه ألفاظ لا تنطوي على خاطر مطرد أو شعور كامل الحياة..."3، فرفضوا الصور المستقلة التي تنتهي بانتهاء البيت الواحد، إلى جانب النزعة التقريرية التي ينعدم فيها الاتحاد فتجرد الشعر من الشعور الموحد فتصبح "القصيدة تتمتع بشخصية متكاملة، متماسكة حية، بحيث يصبح لديناميكية القصيدة أو ديناميكية هذه الشخصية وزن في وضع القوانين العامة المرنة التي تتمثل في طبيعة هذه الشخصية"4، فتكون بذلك القصيدة وحدة متماسكة يتداخل فيها الشكل والمحتوى من خلال وحدة الموضوع، ووحدة المشاعر التي يثيرها هذا الموضوع. فتكون عناصرها كالبنية الواحدة فلا يمكن الفصل بين هذه الأجزاء، بل كل يؤدي وظيفته وفق تسلسل في التفكير و المشاعر.

ومن هذا المنطق كان نقدهم لشعر شوقي إذ اعتبروا شعره مظهرا من مظاهر التفكك والتقليد: " فالعيوب المعنوية التي يكثر وقوع شوقي وإضرابه فيها عديدة مختلفة الثبات والمداخل و لكن أشهرها و أقربها إلى الظهور و أجمعها لأغلاطهم عيوب أربعة هي الإيجاز، التفكك و الإحالة و التقليد و الولوع بالأغراض دون الجواهر"5. لكن و رغم أن جماعة الديوان استطاعت أن تحقق تغيرات في الشعر، لا

نجد المسافة بعيدة بين الشعر القديم و الجديد. و إن أخذ نقدهم اتجاها جديدا، فهو لا يخرج عن إطار العام في النقد من دراسة المضمون و الشكل فتناولهم اللفظ مثلا لا يخرج عن إطار مخالفته للقواعد اللغوية المعروفة.

يتضح ذلك أكثر من نقدهم لأن الرومي فهو عندهم الشاعر الذي امتاز بدقة التصوير واستخراج المعاني بما ملكه من قوة الطبع و الذكاء و شدة التذوق، فقال فيه العقاد: "كان يسمع و يشم و يذوق و يتلمس كما كان يبصر و يتصور، فلا تقصر حاسة من حواسه عن أختها، ولا يشكو إحداهن كللا أو فتورا في حصتها من التميز و الشعور"6. فابن الرومي يتصل بالطبيعة عن طريق الحواس فوصف كل ما وقعت عليه حاسة من حواسه بدقة و عناية استطاع من خلالها الربط بين الجزيئات بفكره و إحساسه من خلال يقظة الشعور الباطني. هذا الفكر وهذا الإحساس يعمل على نقل هذا الشعور إلى العالم الخارجي، وترجمة هذه الخواطر والعواطف إلى صور فنية بديعة متميزة. لهذا يرى العقاد أنه لا يوجد من الشعراء "شاعرا واحدا له من الملكة المطبوعة في التصوير مثل ما كان لابن الرومي في كل شعر قاله"7. فهو يجعل من ملكة الطبع عنصرا من عناصر الجودة في قول الشعر عن التصنيع والتكلف. فأكدوا على جانب الصدق في الشعر.

يبدو العقاد متأثرا بابن الرومي في ربطه بين الجزئيات و حسن وصفه و دقته فيقول: "فإذا تعودنا أن نشعر بما حولنا حق الشعور، و أن نخلع على اليوم الحاضر، ما كنا خلعه على الزمن الماضي من سرابيل الجمال و الخيال استطعنا أن نقشع عن أبصارنا غشاوة الماضي دون أن نجعل التفاهة نتيجة لانقشاع تلك الغشاوة"8.

فهو يدعو إلى القدرة على الوصف حتى للأشياء التافهة كما فعل ابن الرومي في قوله:

ما انس خبازا مـررت بـه يدحو الرقاقة وشك اللمح بالبصـر

ما بين رؤيتها في فكه كرة وبيـن رؤيـــــتها قــوراء كالقـمر

إلا بمقدار ما تنداح دائـــرة في لجة الماء يلقي فيـــــه بالحجر

علق عليه محمد مندور بقوله: "ففي هذه الأبيات استطاع ابن الرومي أن يخلق شيئا من لا شيء ... ويفضل هذا التصوير الشعري الرائع ارتفع الموضوع التافه إلى مستوى الفن الجميل، و لكن البون بعيد بين شاعرية العقاد وشاعرية ابن الرومي، فالعقاد لا يستطيع أن يتمهل عندما يصف ليخلق شيئا من لا شيء و يحث الصور الجميلة من الحركات التافهة كما يفعل ابن الرومي.

ومن جهة أخرى يمثل إعجابه بان الرومي و غيره من الشعراء القدامى الاهتمام بالشعر القديم و محاولة فهمه فهما جديدا عكست من خلالها جماعة الديوان أصالة الموقف النقدي نفسه. و لعل نقد جماعة الديوان لا يخلو من التأثرية، فالمازني لا يتردد في اتهام حافظ إبراهيم بالجهل و السخف و ضعف الخيال فقد "رمي حافظا بالجهل بما يتناوله في شعره من الموضوعات مما جره إلى أشياء متناقضة و مضحكة"9.

وهم في نقدهم لأبي تمام لا يخرجون عن إطار الشكل المضمون في النظر إلى المعنى والأسلوب في استخدامه للإيجاز و الخيال فيقول عبد الرحمان شكري: "إننا نتذوق أبا تمام كأنه خطيب عبقري بصير بأساليب البيان وأثرها في النفس جرئ في ابتداع الأقوال، بصير بما يعالج من أمور البيان بالرغم من جرأته و سواء كانت أقواله من أمور حسية أو نفسية فإن كلماته تبلغ صميم القلب بما فيها من الخيال المشبوب و قوة الإيجاز مع الدلالة التامة و الإلمام بالمعنى المراد مع تجنب الإطالة الفاترة"10.

فالشا عر في نظره العالم بأسرار البيان القادر عل التميز بينها، وابتكار المعاني وحسن نسجها بما يلائم نفسيته مع اختيار الكلمات الموحية التي تؤدي الغرض المقصود مع حسن الإيجاز و تجب الإطالة والحشو بنوع من الجرأة. وهي هذه الجرأة التي وجدوها في شعر أبي تمام.

ومن خلال قول شكري يتضح أن نقد هذه الجماعة ما يزال نقدا تقليديا لا يخرج عن المألوف من اعتبارهم للكلمة و حسن اختيارها والاهتمام بالعبارة للإلمام بالمعنى لتأدية الغرض المنشود ولا يكون ذلك إلا بحسن الإيجاز والبعد عن التكلف والإطالة. ومن هنا كان رفضهم للتقليد والسرقات بل دعوتهم إلى الإبداع في المعاني الجديدة بما يلائم نفسية الشاعر وواقع الحياة باعتبار أن الشعر تعبير عن الذات وتعميق لهذه الحياة و هو المبدأ الذي أقاموا عليه نظريتهم في التجديد دون الخروج عن المألوف أو تنكر للقديم وهدمه لأن "للماضي حضورا حتميا لا تستطيع أية ثورة أن تنفيه، لأنه أرسخ من الأهرام و أكثر سمكا واستعصاء على الهدم"11.

فجماعة الديوان لا تنكر القديم والرجوع إلى الشعر الجاهلي و الإسلامي فالشعر القديم شبيه بالحديث لأنهما يعبران عن الوجدان، بل يفرقون بين الشعر المطبوع وشعر التقليد الذي لا تتناسب مع المكان والزمان. كاستهلال القصائد بالغزل على طريقة الجاهلية و المغالاة في الزخرفة اللفظية، التي كثرت في العصور العباسية المتأخرة ومن هنا كان قدهم لشعر المحاكاة على عهد شوقي وحافظ والبارودي.

فالشعر العصري لا يرجع إلى الشعر القديم المعارضة و التحدي بل يتجاوز هذا التراث بإضافة الشيء الجديد إليه دون أن يتجرد كليا من هذا التراث و الطرق المألوفة في الشعر، وعلى الشاعر أن ينصهر في هذا القديم و ينفصل عنه من ناحية فيقول إحسان عباس: " يمكن القول على وجه اليقين لا إرضاء لمحبي التراث أن هذا الشعر لم يستطع أن يتجاوز التراث ا لشعري القديم إلا قليلا، و لعل هذا أن يكون وضعا طبيعيا فإن تصور الشاعر لجمهوره –مسبقا– هو الذي يحدد مدى تراثيته أو مدى تجاوزه للتراث"12.

ولهذا فإن نزعتهم التجديدية لا تخرج عن الشعر الجاهلي والإسلامي بل تدافع عن الأصول العربية القديمة فيقول شكري "والنزعة الحديثة إلى التجديد نزعة تفضيل مبادئ الشعر العربي الأقدم من العباسي، ومن العباسي ما يقارب ذلك الشعر" 13.

ولعل مدرسة الديوان ترى في الشعر العباسي الأخير الكثير من التكلف والصنعة اللفظية لهذا ترجع بشعرها إلى العصور الجاهلية والعصر الإسلامي والشعر العباسي في العصور الأولى.

وأكثر من هذا نجد العقاد يتراجع في مقدمة ديوانه "بعد الأعاصير": "سمعوا أن وصف النوق و الأطلال بعض سمات الأدب القديم، فحسبوا أن وصف الناقة والطلل حرام على المعاصرين، و نكسة من القديم إلى الجديد حيث كان. سمعوا كذلك أن المديح تقليد لشعر الصنعة الذي ننعاه على الأقدمين فيخيل إليهم أن المديح كله باب قديم لا يطرقه الشعراء المعاصرون.

ورغم محاولاتهم التجديد وتحرير الشعر من تلك القيود التي وقفوا عندها من خلال تأثرهم بالدراسات الغربية إلا أنهم ظلوا يحافظون على الصياغة القديمة متمسكين بهذا العمود في نظم الشعر و نقده فالعقاد يتراجع في قوله السابق الذكر والمازني يقول: "ولقد نصبت هذا الميزان لنفسي فانتهيت إلى أنه لا خير فيما قرضت من الشعر و أن الأدب المصري لا يزيد به و لا ينقصه إذا نقده، فكففت عن النظم ونفضت يدي من القريض"14.

وجماعة الديوان لا تخرج في شعرها عن القوالب القديمة لهذا يقول العقاد: "إن تجارب العصور الماضية تنجلي عن صلاح القوالب العروضية لمجاراة أغراض الشعر في أحوال كثيرة ويبدو منها أن أساس العروض العربي قابل للبناء عليه بغير حاجة إلى نقضه و إلغائه"15.

والعقاد يرى أن الوزن لا يتم موسيقاه إلا بتكرار التفعيلة وحتى تكرار البيت في القصيدة حتى تكون صادقة في نقل التجربة و ليس بتفعيلة مختلفة العقاد "يكره الخروج عن الوزن الشعري والتحرر منه، ولا يعد الشعر الحر شعرا، لأن الوزن من لوازم الشعر الذي لا يفارقه و لا يصح بدونه"16.

كانت مرحلة البعث و الإحياء مرحلة تمهيدية لحركة التجديد و الإبداع. ذلك أن شاعر النهضة وقف ليصنع حدا للانحراف الذي انحرف فيه الشعر قرونا طويلة. عملت على العودة إلى الماضي لتبني الحاضر أو أن ترسي القاعدة التي هيأت للذين جاءوا بعدها للانطلاق في مغامرة التجديد والإبداع.

وتغيير الزمان و المكان أوحى بضرورة الخروج من دائرة الإتباع إلى سعة الإبداع والتخلي عن المحاكاة للقدماء والانطلاق نحو الحرية في التعبير عن العواطف وعكس التجربة الشخصية الخاصة لتحل محل المحاكاة وتصوير آلامه وطموحاته والتطلع إلى المستقبل وصراعه المستمر الذي يحاول فيه أن ينتصر على كل ما يعيقه في تكوين ذاته. "الفاعلية الشعرية متجهة إلى المستقبل لا إلى الماضي. أي أن الشعر لا ينحصر فيما هو كائن بل يتجاوزه إلى ما يكون"17 لكن لا يعني حتما هدم الماضي بل أن يتعامل معه من منطلق التوليد وتطوير لا من منطلق الإتباع، كان يهتم بالعناصر الثابتة ومنافستها للتطور أو الابتكار"18.

هي مرحلة البحث و التجاوز، البحث في هذا الماضي وتجاوز هذا التراث متسلحا به نحو أفق أوسع لتحقيق الرغبات و الأحلام حين يشعر أن هذه الرغبات وهذه الميولات أكبر من هذا الماضي يقتضي التجديد خطوة أخرى، هي انتقال الشاعر من موقف الوصف الذي يخبر ويرسم ما كان وما تحقق، إلى موقف الفاعل الكاشف المغير، فيعي الإنسان و واقعه من حوله و يخرج من رتابة الإتباع إلى التغيير ولما كان الارتباط وثيق بين الأصالة و التجديد كانت الاستمرارية الفعلية للقديم ، فالأصالة لا تجلب من الهواء والفراغ و إنما تجلب من استخدام العناصر القديمة وكأنما الشاعر ليس أكثر من وسيط تمتزج فيه هذه العناصر، وسيط تختلط فيه معاني الحاضر بمعاني الماضي.

فإن جميع هذه الحريات النفسية و الروحية التي يفرضها تطور الزمان و المكان تستند لا قواعد ثابتة لا يمكن إلغاؤها فهي موجودة مسبقا لا في اللغة الأصل، وإنما

في أشكالها التعبيرية الشعرية الأولى، وإذا يصدر الشعر عن النموذج السابق فإنه يصدر عن ماض ما. الماضي هنا بمثابة السبب، والحاضر بمثابة النتيجة .

تقدم الشعر يفتح المجال الواسع ليسير الخيال بعيدا في إطار المبادئ والأصول القديمة، فلا يحارب التطور والتجديد بل يفسح الطريق أمام الإبداع الذي يفرضه التطور الزماني والمكاني .

الإبداع ليس خروجا عن التراث ولا هو نفي لطريقة الأسلاف بل هو التعبير عن التجربة المغايرة في مرحلة زمنية ومكانية مغايرة. فالعلاقة ليست علاقة تحطيم وترك ونفي بل هي علاقة تفاعل وتكامل من أجل التطوير؛ فالتفاعل مع العصر والزمان والتكامل في الصور المتولدة من الصور القديمة من خلال محاولة إصلاح هذه الصور لتكون متناسبة مع الحركة الزمنية.

وفي كل هذا يقول أدونيس: " ليس الشاعر الذي يتجاوز أشكال الموروث هو الذي يكون غريبا عن التراث، بل أن الشاعر لا يتأصل في لغته الموروثة إلا إذا كان بمعنى ما غريبا فيها"19. فهو ليس هدم لهذا الماضي بل النظر فيه من جديد ليبصر من خلال ذاته وتجربته الخاصة لا من خلال ما يمليه عليه هذا التراث. فالتراث لا يستنفد وقد يتعارض مع اللحظة الطارئة فينبثق الجديد من القديم فالإبداع هو الصدور من هذا القديم وتجاوزه إلى ما هو جديد:"الأول يزين له الجمال الموروث، الجاهز والثاني يقول له: اخلق جمالك الخاص، فالجمال يكون إبداعا أو لا يكون"20.

فهو تجاوز لهذا الموروث المعد إلى التعبير عن الذات والمعاناة فيلتقي فيها الشاعر مع الملتقى للتعبير عن تجربته الحياتية على حقيقتها. وهي من المبادئ الأساسية للمفهوم الجديد للقصيدة التي دعت إليها مختلف الاتجاهات المعاصرة. والتي اعتمدت على الشعر وفق المضامين الجديدة مع الغوص في أعماق التراث وعيه وفهمه على

حقيقته. "فإن التراث بمعناه الحي ليس تركة جامدة، ولكنه حياة متجمدة. ومن الواجب أن يعاد عرضه كل فترة من الزمن على ذوق تلك الفترة"21.

فحركة الإبداع تتماشى مع تغير الحياة التي نحياها فتتبدل نظرتنا إلى الأشياء تفترض ظهور شخصية شعرية جديدة ذات تجربة حديثة معاصرة. والتغيير الذي يمارسه الشاعر المحدث ليس إنكارا للماضي بل تطويره لبناء الحاضر واحتضان المستقبل علامة الجدة في الأثر الشعري هي طاقته المغيرة التي تتجلى في مدى الفروقات ومدى الإضافة: في مدى اختلافه عن الآثار الماضية في مدى اغنائه الحاضر والمستقبل فلا يكون هذا الاختلاف بمعنى الرفض التام بل عالما شعريا يخلق فيما يتمثل صورته القديمة، صورة جديدة.

ومن هنا كانت التجربة الحديثة نتيجة طبيعية للصورة القديمة لأن الجديد يحمل القديم. فيظل التراث حاضرا في النفوس، يبارك الحداثة فالقديم يجب أن يكون في خدمة الجديد. وحيث تنعكس هذه الحقيقة أو تنتفي يكون التخلف والانحطاط والجمود.

فلا يكون التجديد لأن الشاعر قرر التجديد بل لأن الحياة تفرض هذا التجديد دون الدخول في صراع مع القديم ومن هنا كان كل إبداع تجاوزا وتغييرا وإذا كان الإبداع تجاوزا، فهو يتضمن اختيارا، لأن من يبدع يتخلى عن شيء ليبني آخر غيره، لكن هذا التخلي لا يعني الرفض بقدر ما يعني البحث عن قبول جديد، هو من أعمق مميزات الحركة الشعرية العربية الجديدة" فالعلاقة بين التجربة الشعرية والتراث الأدبي ليست علاقة عداء بل التجربة الجديدة وليد شرعي للنموذج القديم ، تتمثل في علاقات التفاعل بين الماضي و الحاضر والمستقبل، فالشاعر المعاصر لا يمكن أن يرفض هذا التراث وأن ينفصل عن ماضيه فالعصري الذي ينفصل عن جذوره إنما يشبه النبات الذي يعيش على سطح الماء، فلا يقوى على مقاومة التيارات العنيفة.

فالشاعر المحدث لا يتمرد على هذه القوانين والأساليب الشعرية المتوارثة و إلا كان شعره لا حضور له، ولا يخضع لها تمام الخضوع دون النظر إلى حتمية التغير في الحياة فيكون شعره أقرب إلى الجمود والآلية: فأساليب التعبير الشعري المتوارث الأساليب راسخة في الأذهان والذوق العام، بحيث يؤدي الخروج عليها، أو إلغاؤها بغير أناة و مهارة و فهم، إلى إفراغ القصيدة من حضورها لدى القراء أو ربما الإخلال في بنيتها. وعلى المبدع أن يزيد في أفق الشعر وأن يضيف إليه مسافات جديدة تزين من سعة هذه الأفق.

ولعل أكثر محاولات التجديد في الشعر العربي نفسه ظل أسير الموروث بشكل لم تكن محاولات التجديد مؤهلة معه لطرح مشروع نموذج شعري جديد لا يمت إلى القديم بأكثر من وشيجة تسوغ الربط والعودة إلى المأثور في مواقف الخلاف والاحتكام.

ومن هنا عمد الشعراء المحدثون إلى تحطيم قيد الوزن و القافية انطلاقا من أن حركة النفس هي التي تشكل، يجدد و لا يورث فهم بذلك يدعون إلى وحدة الشعور في القصيدة و أن يخضع هذا الوجود الخارجي للحركة الداخلية للوجدان هنا يمكن الفرق بين رؤية الأشياء بالعقل و بين رؤيتها بعين القلب فالعقل عاجز عن إدراك هذا التقلب في حركته، فهو لا يعرف إلى متى صار ماضيا، و لذلك فإن العقل يقف عند حدود ما استقر، أي صار ماضيا، أما القلب فيعنى بما لم يأت بالمستقبل القلب يحرر، أما العقل فيأسر.

من هنا يكون الإيقاع خاضعا و يستجيب للتجربة اليومية لهذا يتجدد باستمرار هذا الإيقاع مع تجدد التجربة وتقلبات الشعور. فترفض القصيدة هذه القوالب الجاهزة فتخلق شكلها التي تريده. فترى في الإيقاعات المفروضة من الخارج قيودا تحد من حريته ا لتفتح مجالا واسعا أمام الخيال والشاعر الحديث يصطدم بتحديات اللغة وقواعدها و أصولها.

فحاول الشاعر المبدع أن يتجاوز لغة الماضي يحقق عالما خاصا و طريقة في التعبير بهذه اللغة الجديدة المستمدة أو المولودة من اللغة المتوارثة وتكون مناسبة لتجربته الجديدة فعلى الشاعر أن يتناول اللغة الكائنة والطريقة المتوارثة فيتفاعل مع المعنى الفردي و والجديد الذي جاءت به تجربته، فالأصول عامة، وأما الفروع وثمار هذه الفروع فهي الفردية والتميز فتتولد مع كل تجربة لغة جديدة تتجدد الحياة ذات رموز و أبعاد تنمو باستمرار فلا تصدر عن رموز سابقة وبدل أن يكون الشاعر جزءا من اللغة المألوفة تصبح اللغة جزءا من الشاعر والتغيير اللغوي يحقق الجدة والاستمرارية للتراث وإلى أساليبه لكن الشاعر لا يحاول إنكار اللغة الموروثة بل التحول بها إلى ما يحقق ذاتيته وتفرده لأن الشاعر لا يخلق اللغة –مهما يحاول التحول بها والتغيير في رموزها و في دلالاتها الثابتة والمألوفة .

الإحالات والهوامش

1) العقاد ساعات بين الكتب ا لقاهرة دار المعارف ج:1ص1.
2) الديوان :لمحمود عباس العقاد و إبراهيم عبد القادر المازني الديوان –القاهرة –مكتبة السعادة ط1-1921- ج2: ص45.
3) المصدر نفسه ج2: ص 46.
4) عز الدين اسماعيل الأسس الجمالية في النقد العربي القاهرة دار الفكر العربي ط2: 1968: ص364.
5) العقاد: الديوان ج2: ص 45.
6) العقاد: ابن الرومي حياته من شعره – بيروت دار الكتاب العربي ط6 :1967: ص 279.
7) المصدر نفسه ص 300.
8) العقاد عابر سبيل – القاهرة مكتبة النهضة المصرية 1937 ص 5.
9) محمود زغلول سلام النقد العربي الحديث أصوله قضاياه و مناهجه القاهرة مكتبة المصرية ص 198.
10) عبد الرحمن شكري الرسالة 1938
11) إحسان عباس اتجاهات الشعر العربي المعاصر – الكويت دار القدس 1979 ص 139.
12) إحسان عباس نفسه ص 149.
13) عبد الرحمن شكري الرسالة 1938.
14) العقاد الديوان : مقدمة المازني ج1: ص 7.
15) العقاد اللغة الشاعرة: مزايا الفن و التعبير في اللغة العربية المكتبة المصرية 1960 ص 144.
16) علي مصطفى صبح من الأدب الحديث في ضوء المذهب الأدبية والنقدية الجزائر ديوان المطبوعات الجامعية 1985ص 51.
17) خالدة سعيد حركية الإبداع دراسات في الأدب الحديث بيروت دار العودة ط1 1979ص90.
18) مصطفى ناصف نظرية المعنى في النقد العربي بيروت دار الطباعة والنشر ص100.
19) أدونيس الثابت والمتحول بيروت دار العودة ط4 1983ص230.
20) المصدر السابق ص246.
21) صلاح عبد الصبور قراءة جديدة لشعرنا القديم بيروت ص7 .