المجلة العربية، جامعة داكا
المجلد السادس عشر، يونيو ٢٠١٨ م

البُنْية الإيقاعيَّة في شعر فدوى طوقان ونازك الملائكة: دراسة مقارنة

الدكتور محمد شجاعت الله فاروقي *

Abstract

[Fadwa Touqan (1917 – 12 December 2003) was a renowned Palestinian female poet, who won prizes in modern Arabic poetry. She also was a famous author of modern Arabic prose. Nazik Al-Malaika (23 August 1923 – 20 June 2007) was an Iraqi female poet. She is the first Arabic poet to have used free verse successfully. This comparative study aims at explaining some questions that could be raised about the rhythmic structure used by these two famous poets. It sheds light on the rhythmic components of their poems clarifying the new techniques used by them in forming the rhythmic structure of the poems such as acoustic rhythm, repetitive rhythm, parallelism and alliteration. The study also touches upon the rhythmic tools and limits that they implemented to produce coherent and unique poetical structure.]

مفهوم الإيقاع الشعري وتطوره

االإيقاع لغة إفعال من الوقوع، يرادفه في الإنكليزية "ريتم" (rhythm). والإيقاع هو ((تتابع الأحداث الصوتية في الزمن)) أى على مسافات زمنية متساوية أو متجاوبة. ومعنى ذلك أن الإيقاع هو تنظيم لأصوات اللغة بحيث تتوالى في نمط زمني محدد. ولا شك أن هذا التنظيم يشمل في

* أستاذ مشارك، القسم العربى، جامعة شيتاغونغ

إطاره خصائص هذه الأصوات كافة، وإن كان الشعر في كل لغة يبرز واحدة من هذه الخصائص يكون تنظيمها هو أساس إيقاعه.[1]
وإن آلوجي من نقاد الأدب العربي أتى بإيراد أنواع الإيقاع الشعري الأولى، فجعلها بين الحُداء، والنصب، والرُّكبانية، والقَلْس أو التقليس، والتهليل، والتغبير، والرجز، وفصَّل هو كل نوع من هذه الأنواع.[2]
إن الإيقاع يمثل ركنا أساسيا هاما في الخطاب الشعري. ولأجل ذلك حاول نقّاد الأدب العربي في البحث عن بدايات الوزن الشعري والإيقاعية الأولى في الشعر العربي القديم. فذهب معظمهم إلى أن الشعر يرتكز على الإيقاع الذي شرع في الأيام الجاهلية سجعا وهو: "الشكل الأول للشفوية الشعرية الجاهلية، أى الكلام الشعري المستوى على نسق واحد."[3] وقد مرّ الشعر عبر مراحل وشتى الأزمنة الممتدة منذ بدايته، حتى بلغ إلى الإيقاع المكتمل الناضج في القصيدة العربية الجاهلية.[4] والنقاد يعتقدون أن أولى مراحل تطور الشعر العربي، هي الأرجوزة التي تطورت عن الجمل المسجوعة المعتمدة على بنية القافية، إلا أنها غير محيطة بالوزن، ثم السجع المرتقى شيئا فشيئا إلى بحر الرجز.[5] وأجمع علماء العروض على أنه لا فرق بين صناعة العروض، وصناعة الإيقاع، إلا أن ميزة صناعة العروض هي أنها تقسم الزمن بالحروف المنطوقة، وخاصِّيَّة صناعة الإيقاع هي أنها تقسم الزمن بالنغم. وكذا يزعمون أن الإيقاع يتضمن الوزن، والوزن شكل من أشكال الإيقاع، أما الموسيقى فهي الأعم منهما. فهي باعث وجودهما، وهما جزء من الموسيقى.[6]
وإن الموسيقى الإيقاعيَّة في الشعر هي روحه، والعروض هو ميزان الشعر العربي. ويبحث علم العروض عن الأوزان الشعريّة، أو الإيقاعات الموسيقيَّة المختلفة للشعر العربي. وهي تتجمع في ستة عشر بحرا[7] من الطويل، والمديد، والبسيط، والوافر، والكامل، والهَزَج، والرَّجَز، والرَّمل، والسَّريع، والمنسرح، والخفيف، والمضارع، والمقتضب، والمجتثّ، والمتقارب، والمتدارك.[8]
وإن أشعار الجاهلية خصوصا المعلقات العشر ساد فيها البحر الطويل على باقي البحور بصورة عامة. ثم حاول الشعراء محاولات جادة للتطوير والتجديد في البحور الشعرية حتى سلكوا إلى مسالك غير الطويل من البحور إضافة إلى بحر المتدارك في خلال أيام مديدة. واستمرّ هذا التواتر الإيقاعي عبر العصر الجاهلي إلى عصر صدر الإسلام والعصر الأموي. ويتضح لنا أن إيقاعات كثر استخدامها في العصرين الجاهلي والإسلامي حتى الخلافة الأموية، وهي الإيقاعات مزدوجة التفاعيل – الإيقاعات المركبة من أكثر من تفعيلة ـ . ثم أقبل العباسيون على الأوزان

الخفيفة والمجزوءة في غالب فنون الشعر من المديح والرثاء وغيرهما[9]، وتركوا كثيرا من الإيقاعات والبحور الشعرية مثل المتدارك والمضارع.[10]

يقول حماد بن عجرد على "مجزوء الكامل":

إنى لأهوى جوهراً ويحب قلبي قلبها[11]

مثفاعلن/مثفاعلن مثَفاعلن/مثفاعلن.

وهكذا نرى الأوزان القصيرة قد شاعت في العصر العباسي مجزوء الكامل، ومجزوء الرجز، ومجزوء الرمل، ومجزوء المنسرح، ومخلع البسيط، والهزج والمضارع والمقتضب والمجتث والخبَب ومجزوء المقتضب ومجزوء المقتضب ومجزوء المتقارب. ونجد أبا العتاهية أنه أقبل على الأوزان المعروفة إلا أنه كان يعرف أنه يبتدع أوزاناً، فقد سرد ابنه محمد أن أباه سئل هل تعرف العروض؟ فقال: أنا أكبر من العروض.[12]

وبانهيار الخلافة العباسية لم يلتفت كثير من الشعراء إلى تطوير إيقاعاتهم الداخلية والخارجية. فظل يجول في حومات التقليد والمحاكاة الفنية للقديم من الشعر العربي. وفي عصر الأمويين والمماليك برز نخبة من أعلام الشعراء من أمثال شرف الدين البوصيري، والقاضي الفاضل، والبهاء زهير، على بحر البسيط. وفي العصر العثماني واجه الشعر خطر الإهمال والتقليد الأعمى، فهبط إلى أسفل المراتب، فشاعت الألفاظ العامية والتركية في قريض شعراء هذا العصر. [13] والواقع أن الشعر العربي ظل حتى النصف الأول من القرن التاسع عشر مثقلا بالصور الخسيسة.[14] وفي النصف الثاني من القرن التاسع عشر أقبل البارودي إلى إنقاذ الشعر من الركاكة، وأعاد له سلطته وحيويته. وقد تبعه في أوائل القرن العشرين حشْد من الشعراء الذين جعلوا اتجاها جديدا عرف فيما بعد بتيار الإحياء، وبرع روّادها أحمد شوقي بك وحافظ إبراهيم وجميل صدقي الزهاوي والرصافي وغيرهم. ثم ظهرت مدارس واتجاهات عديدة منها شعراء المهجر، وجماعة الديوان، وجماعة أبو للو، والعصبة الأندلسية، خطوا خطوات أدبية ثورية في حركة تطوير الشعر العربي، سواء في البنية الإيقاعية الداخلية والخارجية، ووحدة القافية والموسيقى عامة، أم اللغة الشعرية. ومن العجب أن أحمد زكي أبو شادي كيف عرّف الشعر، فقال:

" ليس الشعر هو الكلام الموزون المقفى حسب التعريف العربي القديم ، إنما الشعر هو بيان لعاطفة نفاذة إلى خلف مظاهر الحياة لاستكناه أسرارها والتعبير عنها ، فإذا جاء منظوماً فهو شعر منظوم ، وإذا جاء منثوراً فهو شعر منثور".[15] والخلافات والمساجلات الأدبية التي كانت

عمّت في هذه المرحلة تسبّبت لتطوير الأدب العربي. والمجلات الأدبية العديدة كـ"مجلة أبولو 1933م" لعبت دورا خطيرا في ترجمة العديد من الإبداعات الغربية ونشرها، وتحميل إبداعات نخبةٍ من الشعراء كأبي القاسم الشابي، وصالح جودت، وإبراهيم ناجي، وطاهر أبو فاشا، وأحمد محرّم، ومحمود طه، وحسن كامل الصيرفي، ووديع فلسطين، وغيرهم.[16] والحق أن المرحلة الذهبية للشعر العربي لا تزول تزدهر بأيدى شخصيات فذة كأمثال أحمد زكي أبو شادي، وإبراهيم ناجي، ود. عبد العزيز شرف.[17] وبعد انتهاء الحرب العالمية الثانية طفق الشعر يسير إلى التجديد والحداثة في بنية الشعر العربي شكلاً ومضموناً، لتأثر شعراء العربية بشعراء الغرب – شكلاً ونصاً – وبلغ في ذلك حدّ المبالغة.[18]
وفي ذلك الأوان ظهرت شاعرتان في دولتين مستقلتين العراق وفلسطين. وهما نازك الملائكة (23 أغسطس 1923م – 20 يونيو 2007م) نشأت في أرض العراق وماتت بمصر، وفدوى طوقان (1917م – ديسمبر 2003م) نشأت في أرض فلسطين. وكلتاهما من أهم شاعرات الأدب العربي الحديث، اشتهرتا بالبنية الإيقاعيَّة الميزة. اعتمدتا على الشعر الحر (free verse)[19] في نظم قصائدهما.

وإن فدوى طوقان نسجت في أول مرحلة من مراحل شعرها على منوال الشعر العمودي. وقد ظهر ذلك واضحا في ديوانَيْها: (وحدي مع الأيام) و(وجدتها). وكذلك أنها كانت كتبت في الشعر العمودي[20] قصيدتها في رثاء جمال عبد الناصر على بحر الوافر (مرثية فارس). وشعرها يتسم بالنزعة الرومانسية. واتسمت قصائدها في المرحلة الثانية بالرمزية والواقعية مع إتيانها بالشعر الحر، وتتضح هذه السمات في ديوانيها (أمام الباب المغلق) و(الليل والفرسان).[21]

البنية الإيقاعية في قصائد الشاعرتين:

إذا أمعننا أنظارنا في دواوين الشاعرتين نرى المزاوجة الموسيقية بتنوعها، فإنهما مزجتا بين البحر الشعري والبحر الآخر، أو بين الطراز العمودي القديم والطراز الحديث.

فقد مزجت فدوى طوقان بين البحور قصيدتها (الفدائي والأرض) التي لها مقاطع ثلاثة.

المقطع الأول: (مدار الضياع)

أجْلِسُ كي أكتب ماذا أكتب؟
ما جدوى القول؟

يا أهلي يا بلدي يا شعبي..
ما أحقر أن أجلس كي أكتُبَ!
في هذا اليومْ
هل أحمي أهلي بالكلمة؟
هل أنقذ بلدي بالكلمة؟
كل الكلمات اليومْ
ملح لا يورق أو يزهرْ
في هذ الليلْ.

في هذا المقطع اهتز التشكيل الدلالي طبق مسار زمني يتحدد بثلاثة أفعال، وهي (أجلس، أكتب، أكتب)كلها دالة بالحاضر. وأتى بحر الخبب[22] بخفته وسرعة إيقاعه كي ينهض عليه المقطع عروضيا، فيستوعب حركته الدلالية بتغيراتها التقليدية ((كالخبن ب ب -))[23] أو ((البتر --)) أو المستحدثة ((كالحذف – ب ب)),

المقطع الثاني: (مدار الرضا)

ماضٍ أنا أُمَّاهُ
ماضٍ مع الرفاق
لمزعدي
راضٍ عن المصير
أحمله بصخرة مشدودة بعنقي
فمن هنا منطلقي
وكل ما لدي كل النبضْ
والحب والإيثارُ والعبادهْ
أبذله لأجلها للأرضْ
مهرا فما أعز منك يا
أمَّاهُ إلا الأرضْ
يا ولدي!
يا كبدي!
أماه موكب الفرحْ
لم يأت بعدْ
لكنه لا بد أن يجيئْ
يحدوْ خطاهُ المجدْ
يا ولدي!
يا...
- : لا تحزني إذا سقطتُ قبلَ –
موعد الوصول.

فدرْبُنا طويلة شقية.
ودون موعد الوصول ترتمي على المدى
سواحل الليل الجهنمية
نعبرها على مشاغل الدماء
لكن يجيئ بعدنا الفرحْ
فَيَتَسَاوَى الأخذ والعطاءْ
-: يا ولدي
اذهب
وعوَّذته باسم الله والفرقانْ
كان مازنُ الفتى سيد الفرسانْ
عطاءها الكبير للأوطانْ.

وفي هذا المطلع الثاني سردت الشاعرة الحركات المادية التي استدعت بحر السريع بصورته التي آل إليها مع حركة الشعر الجديد. ونرى في الشطر الذي فيه ((فَيَتَسَاوَى الأخذ والعطاء)) أننا نجد (فعلتن ب ب ب بـ) من ((فَيَتَسَا))، وهي تفعيلة تبنى على أربع حركات متتالية، بعدها سكون. وما هذا إلا قليلاً في الشعر العربي.

المقطع الثالث: (مدار الانتقام)

(طوُباس) وراء الربواتِ
أذان تتوتر في الكلماتِ
وعين هاجر منها النومْ
الريح وراء حدود الصمْتْ
تندلع تدمدم في الربوات
تلهثُ خلف النفس الضَّائع
تركض في دائرة الموتْ
يا ألف هلا بالموتْ
واحترق النجم الهاوى ومرقْ
عبر الربواتْ
برقا مشتعل الصوتْ
زارعا الإشْعاعَ الحيَّ على –
الربواتِ
في أرض لن يقهرها الموتْ[24]

وفي هذا المقطع الثالث خبت الحركة المادية ولم يكشف منها إلا منظر بطولي نرى فيه الفدائي يتهلل ويرحب بضيفه الكريم (الموت)، وكذا عادت فيها تفعيلة الخبب.

* وأما الشاعرة نازك الملائكة فتشبه فدوى في هذه المزاوجة الموسيقية. وذلك يتمثل في قصيدتها الكوليرا هذه:

سكن الليل
أصغ إلى وقع صدى الأنات
في عمق الظلمة، تحت الصمت، على الأموات
صرخات تعلو، تضطرب
حزن يتدفق، يلتهب
يتعثر فيه صدى الآهات
في كل فواد غليان
في الكوخ الساكن أحزان
في كل مكان روح تصرخ في الظلمات
في كل مكان روح تصرخ في الظلمات
في كل مكان يبكي صوت
هذا ما قد مزقه الموت
الموت الموت الموت

...

تشكو البشرية تشكو ما يرتكب الموت
الكوليرا!
في كهف الرعب مع الأشلاء
في صمت الأبد القاسي حيث الموت دوا
استيقظ داء الكوليرا
حقدا يتدفق موتورا

...

الموت الموت الموت
في شخص الكوليرا القاسي ينتقم الموت
الصمت مرير

...

وغدا لا شك سيلقفه الداء الشرير
يا شبح الهيضة ما أبقيت
لا شيئ سوى أحزان الموت
الموت الموت الموت

يا مصر شعوري مزقه ما فعل الموت.[25]

إننا نلاحظ في قوافي القصيدة المذكورة تنويعا وتغييرا. وكذا جاءت هي على بحر (الـخَـبَـب). وهذا البحر مبني على تفعيلة (فَعِلُنْ) المكونة من سبب ثقيل متبوع بسبب خفيف. وقد تجيئ التفعيلة في البيت على أحد الشكلين، وهما: فَعِلُنْ، فَعْلُنْ، كما تأتي التفعيلة على شكل (فَاعِلْ)، وما هو إلا قليلا في قصائد الشعراء، مثل:

سَكَنَ	اللَّيْلُ
O///	O/O/ |
فَعِلُنْ	فَعْلُنْ

وقامت نازك الملائكة في هذه القصيدة بتنويع القافية من سطر لسطر آخر، فهي بهذا إذن اعتدت قاعدة توحيد القافية، وذلك ظاهر وباهر من خلال أنها استخدمت في السطر الأول (اللام)، وفي السطر الثاني والثالث (التاء)، وفي السطر الرابع والخامس (الباء) لتتصرف بذلك مرة آخرى إلى (التاء) في السطر السادس. أما السابع والثامن استخدمت فيهما (النون). ثم ألفيناها في السطر التاسع والعاشر، والحادي عشر والثاني عشر والثالث عشر تنصرف إلى (التاء) مرة أخرى. وهكذا سارت نازك الملائكة في قصيدتها مسيرة الحرية التامة والمطلقة.

ونرى أن ملامح الشعر لدى نازك الملائكة هي ملامح أبولية رومانسية، من تنوع في القوافي والأوزان والتفاعيل. وقد اتبعت نازك في موسيقى القصيدة خطى علي محمود طه من رواد أبولو إضافة إلى تكثيف الرمز في شعرها، مع الحفاظة على الموسيقى والهيام بالطبيعة والإلمام الشديد بالاغتراب، والحياة مع القلق والدجى والليل والأشباح.[26]

إن شعراء جيل الستينات يقولون عن نازك الملائكة: "إن لغة نازك لم تستطع التخلص من إيقاعها المهجري، ولم تتخط القاموس الرومانسي، إلا في حدود ضيقة جدا وبذلك لم يتحقق واحد من أهم أهدافها التي دعت إليها، وأعني دعوتها إلى منح اللغة آفاقا جديدة وتجديد القاموس الشعري".[27]

ختاما يمكن لنا أن نقول إن كلا من نازك الملائكة وفدوى طوقان ـ على الرغم مما جمع بينهما من قضايا مشتركة وأخرى متناقضة- إلا أن في مقدورهما أن تحدثا هذا التغيير الإيقاعي الذي شهده الشعر العربي في مرحلته هذه، فكان بناؤهما للقصيدة العربية قائما على أسس وقواعد الشعر الحر، بما في ذلك نظام السطر دون نظام البيت وتفعيلات غير

منتظمة، جاعلتين من التفعيلة الواحدة وحدة أساسية في بناء القصيدة، مستبدلتين قافية واحدة بعِدَّةِ قوافي.
لقد اتضح من الدراسة المقارنة المذكورة أن فدوى طوقان ونازك الملائكة كلتيهما من الشاعرات العربيات القلائل اللواتي وصلن إلى الشعر القديم بحركة التجديد والحداثة. بدأت رحلتهما الشعرية من الأساليب الكلاسيكية للشعر العربي القديم حتى وصلت إلى مرحلة جديدة جادة أصبحت تعرف وتشتهر بالشعر الحرّ. وكلتاهما من شاعرات الأرضين – أرضي العراق والفلسطين- اللتين تتميز قصائدهما بجزالة نادرة وصدق عاطفي.

المراجع والمصادر

1. البحراوي، د. سيد، العروض وإيقاع الشعر العربي (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1993)، ص122.
2. . آلوجي، عبد الرحمن، الإيقاع في الشعر العربي (دمشق: دار الحصاد،1989)، ص12-34..
3. أدونيس، الشعرية العربية (بيروت: دار الآداب، 1989)، ص10.
4. محمد بن أحمد وآخرون، البنية الإيقاعيّة في شعر عز الدين المناصرة اتحاد الكتاب الفلسطينيين، د1، 1998م، ص6.
5. الغذامي، د. عبد الله، الصوت القديم الجديد (القاهرة: الهيئة العامة للكتاب، 1987)، ص11.
6. . بكار وسيف، د. يوسف ود. وليد، العروض والإيقاع، منشورات جامعة القدس المفتوحة، ط1، 1997م، ص10.
7. وإنما سمّيت تلك الأوزان بحرا لأنه يوزن بها ما لا يتناهى من الشعر. [خفاجي وشرف، د. محمد ود. عبد العزيز، الأصول الفنية لأوزان الشعر العربي (بيروت: دار الجيل، 1992)، ص22.]
8. يعقوب، الدكتور إميل بديع، المعجم المفصَّل في علم العروض والقافية وفنون الشعر (بيروت: دار الكتب العلمية، 1991)، ص164.
9. ضيف، د. شوقي، الشعر الغنائي في الأمصار الإسلامية (القاهرة: دار الفكر العربي، 1949)، ص116.
10. أبو عمشة، د. عادل، العروض والقافية، (نابلس: مكتبة خالد بن الوليد، 1986)، ص263.
11. هدارة، د. محمد مصطفى، اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري (القاهرة: دار المعارف،1963)، ص537- 538.
12. الأصفهاني، أبو الفرج، الأغاني (القاهرة : دار الكتب المصرية)، ج4، ص13.
13. ضيف، د. شوقي، الفن ومذاهبه في الشعر العربي (القاهرة: دار المعارف، 1993)، ص490-510.
14. ضيف، شوقي، الأدب العربي المعاصر في مصر (القاهرة: دار المعارف، ب.ت.)، ص38.
15. البحراوي، د. سيد، موسيقى الشعر عند شعراء أبو للو (القاهرة: دار المعارف1986)، ص91.
16. المجموعة الكاملة لمجلة أبولو، (الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨م) المجلد الأول ، العدد الخامس ، يناير ١٩٣٤ م، ص .345

17. خفاجي، د. محمد عبد المنعم، المجموعة الكاملة لمجلة أبولو، مقدمة المجلد الأول، دراسة تحليلية، ص ٨٠ و ٨٢.
18. البحراوي، د. سيد، موسيقى الشعر عند شعراء أبوللو، المرجع السابق، ص ٩١.
١٩. تقول نازك الملائكة في حدّ الشعر الحرّ وميزاته: " فهو شعر لأنه موزون يخضع لعروض الخليل ، وهو حر لأنه ينوّع عدد تفعيلات الحشو في الشطر، خالصاً من قيود العدد الثابت في شطر الخليل ". (نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، ط4، 1974م، ص58.)
ويقول د. عبد الله الغذامي : " إن الشعر الحر يعتمد على التفعيلة الخليلية كأساس عروضي للقصيدة ، ويتحرر من البيت العمودي ذي التفعيلات المحددة". (الغذامي، د. عبد الله، الصوت القديم الجديد، المرجع السابق، ص11.)
وفي مقدور الشاعر المعاصر أن يزاوج بين الشكلين العمودي والتفعيلة، ويمزج البحور الشعرية بالتفاعيل، ويزاوج بين القوافي الموحدة والمتنوعة، ويستخدم التضمين، والوقفات، والفراغات، والنقط، ويأتي بالأساطير الغربية، والأساطير ذوات الأصول الشرقية والغربية، ويميل أحيانا إلى الرمز، ويتفنن في رسم الصور الشعرية القصصية والحوارية.وهذا الشكل من أشكال الشعر الحديث يسميه النقاد "الشعر الحر"، و"الشعر الجديد"، و" شعر التفعيلة" أحيانا.وكذا ترى نازك الملائكة أن شعر التفعيلة " ليس وزناً معيناً أو أوزاناً – كما يتوهم أناس – وإنما هو أسلوب في ترتيب تفاعيل الخليل ، تدخل فيه بحور عديدة من البحور العربية الستة عشر المعروفة ." (نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، المرجع السابق، ص58.)
20. الفرق بين الشعر العمودي والشعر الحر هو ما يلي: أما الشعر العمودي (المسمى بـــــالشعر التقليدي) فهو الكلام الموزون الذي يحتوي على شطرين (عمودين)، وينتهي بقافية واحدة وحرف روي واحد. وهذا هو أساس الشعر العربي وجذوره. وأما الشعر الحر: فهو الشعر الموزون، لكن لا يجبر كاتبه على الالتزام بقافية ثابتة ولا يلزم كاتبه بالشطرين.
http://www.naciriya.com/home/تربويات/الفرق-بين-الشعر-الحر-والشعر-العمودي.html
21. http://forum.te3p.com/643769-3.html
22. بحر الخَبَب هو أحد أنواع بحر المتدارك. فإذا أتت كل تفعيلات البيت في هذا البحر مخبونة يسمى حينئذ ((الخَبَب))، فتصبح به ((فَاعِلُنْ)): ((فَعِلُنْ)):
(يعقوب، المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، المرجع السابق، ص118؛ 221).
23. يؤمئ الحرف (ب) إلى المقطع القصير (الحركة)، وتؤمئ العلامة (-) إلى المقطع المتوسط (حركة، سكون).
24. طوقان، فدوى، *الأعمال الشعرية الكاملة* (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1993)، ص389-393.
25. نازك الملائكة، *شظايا ورماد* (لبنان: دار العودة، 1989)، ص136-140.
26. خفاجي، محمد عبد المنعم، *حركات التجديد* (الإسكندرية: دار الوفاء، 2004)، ص137.
27. إبراهيم، عبد العزيز، *شعرية الحداثة* (دمشق: منشورات اتحاد اللكتاب العرب، 2005)، ص12.