



محمد حسن عواد:  
رائد التجريب الشعري في الجزيرة العربية

د. أحمد بن صالح الطامي  
أستاذ الأدب الحديث المشارك بقسم اللغة العربية وآدابها  
كلية اللغة العربية والدراسات الاجتماعية بجامعة القصيم





محمد حسن عواد:  
رائد التجريب الشعري في الجزيرة العربية

د. أحمد بن صالح الطامي

أستاذ الأدب الحديث المشارك بقسم اللغة العربية وأدابها  
كلية اللغة العربية والدراسات الاجتماعية بجامعة القصيم

مقدمة :

يكاد يتفق مؤرخو الحركة الأدبية في شبه الجزيرة العربية، والمملكة العربية السعودية خصوصا، أن الحجاز، وتحديدًا مكة المكرمة، كانت منطلق نهضة الحركة الأدبية في المملكة العربية السعودية وباقي دول شبه الجزيرة العربية. وقد تزامنت هذه النهضة مع انطلاقة الشرارة الأولى لما سمي آنذاك بالثورة العربية الكبرى بقيادة الشريف حسين عام ١٩١٦م من مكة المكرمة. وعزز من بزوغ هذه النهضة الأدبية، في العام نفسه، صدور صحيفة "القبلة"، التي كانت لسان حال تلك الثورة، وكان يكتب فيها عدد من الأدباء والمفكرين الشاميين الذين وفدوا إلى مكة المكرمة دعما للثورة العربية الكبرى، والذين أسهموا "في بث وعي نهضوي جديد من خلال قصائدهم ومقالاتهم في صحيفة القبلة".

نشأ الأديب محمد حسن عواد (١٣٢٤-١٤٠٠هـ // ١٩٠٦م-١٩٨٠م) في مقتبل عمره في هذا التيار الحماسي الذي غلف الثورة العربية، فجاء شعره مليئا بالدعوات الحماسية لوحد الأمة، والإصلاح، والنهضة، والشباب، والتعليم، والتقدم، والانفتاح، والنصائح الأخلاقية<sup>١</sup>. تميز العواد منذ نشأته وبدايات كتاباته بالرغبة الجامحة للتغيير اجتماعيا وأدبيا. ويمثل العواد لوحدته ظاهرة شعرية في زمانه، وعده بعض النقاد ممثلا للمرحلة الثانية من أطوار التجديد في الشعر السعودي، لأنه "نقل الشعر من طور المحاولات إلى دروب معبدة"<sup>٢</sup>. كان متفاعلا مع حركات التجديد الشعرية العربية، وخاصة مدرسة المهجر ومدرسة أبولو، ومتحمسا لهما. ويعود له الفضل في نقل مؤثرات هذه المدارس إلى الجزيرة العربية وخاصة المملكة العربية السعودية. وكان له فضل مزاحمة هذه المدارس في دعوات التجديد وممارسته. وربطته بمدرسة أبولو خاصة علاقة وجدانية جعلت الأديب عبد الله عبد الجبار يسميه "داعية أبولو في الحجاز"، فيما عده نقاد آخرون امتدادا لها<sup>٣</sup>. فكان بالفعل ظاهرة متفردة في تاريخ الأدب في الجزيرة العربية والمملكة العربية السعودية خاصة.

كان مسكونا بالرغبة بالتجديد إبداعيا ونقديا، ويمثل كتابه *خواطر مصرحة* الذي صدر عام ١٩٢٧م جوهر آرائه وأفكاره في النهضة والإصلاح. وقد بدأ في كتابه هذا منتفحا ومتحمسا لكل جديد، فكان نقده حادا وعنيفا على حالة الشعر التقليدي في الحجاز

خاصة، فهاجم "الجمود والتخلف والانغلاق، وسخر من العادات والتقاليد الاجتماعية... ودعا إلى التغيير في جراحةٍ وصراحةٍ أخذت المجتمع بالدهشة والاستغراب."° وبسبب حدة أسلوب النقد الأدبي والاجتماعي في *خواطر مصرحة* فقد عقد بعض مؤرخي الأدب في السعودية صلة قوية بين هذا الكتاب وكتابين *الديوان* الذي صدر عام ١٩٢١، وكتاب *الغريال* الذي صدر عام ١٩٢٣، لتشابه أسلوبه مع العقاد في أسلوبه العنيف في النقد ومهاجمة خصومه، وتشابه أسلوب العواد الساخر مع أسلوب نعيمة في نقد القديم.<sup>٦</sup> وكان أحمد زكي أبو شادي معجبا بالعواد وآرائه وشعره، وكان يسميه الشاعر الحجازي الابتداعي. وقد وصفه أبو شادي بأنه "الذي قفز بالشعر الحجازي من دائرة الجمود والتقليد قفزة واحدة بفضل أصلته الفكرية الشاعرة."<sup>٧</sup>

### التجريب الشعري العروضي

جاء شعره انعكاساً لدعوته الحماسية للتجديد الشعري، وقد طغى التجريب الشعري، العروضي خاصة، على دواوينه الثلاثة الأولى. ففي هذه الدواوين تجلت محاولاته الجريئة في التجريب الشعري التي مارسها في تلك الفترة المبكرة من حياته الإبداعية التي تمثل بحق ذروة إنتاجه الشعري وتوجهه واندفاعه الوثاب نحو التجديد؛ كما تمثل في الوقت نفسه ريادة في التجريب الشعري ليس في الحجاز وحده، أو السعودية وحدها، بل في الجزيرة العربية عموماً.

الشعر، عند العواد، حالات من الاندفاع والتوهج، وحالات أخرى من التأمل والتفكير. وللشعر، كما يرى، ليل ونهار؛ ونهار الشعر هو حالاته من التوهج والاندفاع والمغامرة، حين تكون النفس في أقوى حالات الشعور والجموح والطموح. أما ليله فتفكر، وتأمل، واستبصار، وتعتقل بمنأى عن حالات النهار الجامحة. ومحمد حسن عواد يقرر في أول ديوان أصدره أن تجربته الشعرية مرت بالطورين. يمثل ديوانه *آماس وأطلاس* و *البراعم أو بقايا الآماس* نهار شعره الذي طغى عليه "النشاط" و "فورة الدم الإنساني التي توقف الحس والشعور" ويحركها "الجموح والطمح" كما يقول العواد نفسه.<sup>٨</sup>

ومن هنا، فقد كان ديوانه الثالث *نحو كيان جديد*، الذي صدر عام ١٣٧٤هـ/١٩٥٥م، مرحلة تحول من حالة النهار المتوقدة إلى حالة الليل الهادئة، حيث أخذت "فورة الدم"، بالهدوء والركود لتحل محلها وتطغى عليها قوى التأمل والتفكير. يركز هذا البحث على نهار التجربة الشعرية للعواد التي تعد بحق جوهر إسهاماته الشعرية التي تمثلت في محاولات واضحة وجريئة للخروج على النسق الشعري السائد زمن كتابة قصائد الدواوين الثلاثة، وخاصة الديوانين الأولين، وهي المرحلة التي كان صوت التجربة الشعرية للعواد فيها مؤثراً قبل أن يطغى صوته النقدي والفكري على إبداعه الشعري بدءاً من ديوان *نحو كيان جديد*، ليبدأ صوت العواد الناقد الملتهب ويخفت صوت الشاعر مستظلاً بلهيب فكره النقدي والفكري.

تعكس قصائد ديوان *آماس وأطلاس* الذي صدر عام ١٣٧٢هـ/١٩٥٢م، وديوان *البراعم أو بقايا الآماس*، الذي صدر عام ١٣٧٣هـ/١٩٥٤م، أشعة الإشراق الشعري الأولى لمحمد حسن عواد كما أراد هو أن يرمز إليها. فقصائد الديوانين هي ما كتبه قبل سن

الحادية والعشرين، أي أن جميع قصائد هاذين الديوانين كُتبت قبل عام ١٩٢٧، وعلى الأغلب بين عامي ١٩٢٢ و ١٩٢٧، أي بين سن السادسة عشرة والحادية والعشرين من عمره؛ وهي الفترة التي كانت دعوات التجديد وممارسته في مصر والمهجر الأمريكي الشمالي في ذروة حضورها وتأثيرها وانتشارها في العالم العربي. وهذا ما يجعل من العواد رائدا من رواد التجديد، ومواكبا لتيار التجديد الشعري الذي كان يهب بقوة من مصر والمهجر الأمريكي الشمالي، ويجعله، كذلك، مزاحما لكبار شعراء التجديد العرب الذي كانوا يكبرونه سنا ويسبقونه في التجربة الشعرية وفي الانتشار. يضاف إلى ذلك، أنه غامر في تجريبه الشعري بجرأة في بيئة محافظة اجتماعيا وأدبيا تتوجس خيفة من الجديد والتجديد. لم يكن يتضمن ديوان *الأماس* كل ما كتب في تلك الفترة، فجاء ديوان *البراعم* لينشر ما حُجب عن النشر في الديوان الأول بعدما رأى، كما يقول العواد، إقبال القراء على قصائد الديوان الأول، وبعدها أثار العارفون بشعره في تلك المرحلة من عمره تساؤلات عن مصيرها فأثر نشرها درءا لاختلاف التفسير<sup>٤</sup>.

تبشر قصائد الديوانين ببزوغ نجم شعري ثائر على النسق الشعري السائد آنذاك. وقد لاح أفق هذا التميز في بعض قصائد الديوانين التي كانت تطلق شرر جذوة التجديد التي حملها العواد طيلة حياته رحمه الله. إن ديوان *أماس وأطلس* "قبس من الطفولة الواعية، وجذوة من جذوات الشباب المشتعل"، كما يقول محمود عارف<sup>٥</sup>.

تفاوتت قصائد الديوانين بين الجودة والضعف، وقد كان يعلم ما تحتويه بعض القصائد من ركاكة وضعف، لكنه أصر على نشر ما كتبه في تلك المرحلة لإثبات أن روح التجديد كانت هاجسه المسيطر عليه منذ بداية كتابته الشعرية. ولعله، إضافة إلى ذلك، أراد أن يثبت، تاريخيا، ريادة شعره، على ضعفه، للتجديد الشعري الجري<sup>٦</sup>. وهذه هي القيمة الفنية الكبرى لهذين الديوانين اللذين ضما سبع عشرة قصيدة بأشكال عروضية خارجة عن الشكل العمودي السائد بدأ بها العواد حركته التجديدية في شكل القصيدة.

## أشكال التجريب الشعري

نوع العواد في استخدام الأشكال العروضية لكسر نمط القصيدة العمودية بتجربة عدد من الأشكال الشعرية، ولم يكتف بتنوع تجديده على نمط الأشكال الشعرية التي كان شعراء التجديد من المهجريين والديوانيين وشعراء أبولو يمارسونها، بل تفرد في بعض المغامرات التجديدية التي تطور بعضها فيما بعد إلى أشكال شعرية، وبعضها توقف عند محاولات هو فقط. ويمكن إجمال أشكال التجريب الشعري الذي مارسه العواد بالأشكال التالية:

### ١- الشعر المرسل

يعود استخدام أسلوب الشعر المرسل إلى النصف الثاني من القرن التاسع عشر عندما قام رزق الله حسون باستخدامه في ترجمته للفصل الثامن عشر من "سفر أيوب" عام ١٨٦٩<sup>٧</sup>. ثم واصل التجربة بعده عدد من الشعراء في بداية القرن التاسع عشر منهم عبد الرحمن شكري، وجميل صدقي الزهاوي، ومحمد فريد أبو حديد، وتوفيق البكري. وقد استخدمه العواد في محاولة واحدة في قصيدة "ثورة محب" من ديوان *الأماس*. لم يطلق

على هذه المحاولة هذا المصطلح، ربما لعدم انتشاره وقت نشر القصيدة في بداية العشرينيات من القرن العشرين، ولكنه وضع هذه التجربة في الهامش بقوله: "لم تُراعَ في هذه القصيدة قافية واحدة فجاءت شاذة عن مألوف النظم متعددة القوافي. وهذا وإن كان نادرا جدا إلا أنه سبق أن نظم به بعض شعراء الجاهلية."<sup>١٣</sup> وجاءت بعض أبياتها كالتالي:

فاجعي في الإباء كيف تصور	ت فؤادي يطيق ذاك ويغضي
نشوة هذه أم العتب والإد	لال أم تلك كبرياء التجني؟
لا ترعني في عزة النفس يوما	فقوام الحياة ذا هو عندي
أيما قيمة لحبك في نفسي	إذا بُددت كرامة نفسي؟

## ٢- الشعر المقطوعي

ويقصد به القصائد ذات الشطرين الذي تقسم القصيدة فيه إلى مقطوعات متساوية في عدد الأبيات (مثنيات، مربعات، مخمسات، أو مسمطات). كان التوزيع في القوافي الأسلوب الذي استهل به شعراء التجديد العرب محاولاتهم في الخروج على القصيدة العمودية موحدة القافية، متأثرين بشكل خاص بالموشحات الأندلسية مع احتفاظهم بأوزان الشعر التقليدية. وقد تفنن شعراء المهجر خاصة في أساليب التوزيع في القوافي تنوعا كثيرا يصعب حصره في أشكال محددة ومنتظمة. ولم يشذ العواد عن ذلك، حيث نجد في هذين الديوانين عددا من القصائد نوع فيها القافية والأشطر وفق أنماط مختلفة يمكن إجمالها في الأساليب التالية:

أ- أسلوب المثنيات؛ بحيث يكون لكل بيتين قافية مختلفة. وقد كتب قصيدتين على هذا النمط. القصيدة الأولى "أقوال في الرسم الفوتوغرافي" من ديوان *آماس وأطلاس* وجاءت على النحو التالي:

إنما الجسم في الخليقة ظل	يتلاشى وكوكب يتوارى
فتقيم الرسوم منه مثلا	للورى بعد فقده تذكارا
يحفظ الرسم للجسوم بقاء	بعد أن تلبس البلى والزوالا
واللبيب اللبيب من رام للرو-	ح خلودا فأحسن الأعمالا
سعت لكم روعي لفرط اشتياقها	وها رسم جسمي بالرحيل تلاها
لكي يهديا حسن الوداد لذاتكم	وكي يشهدا في المكرمات علاها <sup>١٤</sup>

أما الثانية فقصيدة بعنوان "على صوان كتب" من ديوان *البراعم* تتكون من أربع مقطوعات على هذا النحو:

يا مغرم العلم هاك معرضه	جرما حوى باقة من الكتب
تميس في برده نفاستها	لذالك تدعى "خزينة الأدب"

.....

خزينة آداب حوت كل رائق	بدائع كتب، تحفة للمطالع
إفادة قراء، ومعاون كاتب	وغنية مستقص، ولذة سامع <sup>١٥</sup>

ب- أسلوب المثلثات، بحيث يتكون كل مقطع من ثلاثة أبيات، الأول والثاني من كل مقطع بقافية خاصة، والثالث في جميع المقاطع موحدة القافية. وقد كتب قصيدة واحدة على

هذا النمط وهي قصيدة بعنوان "في حضن الطبيعة" من ديوان البراعم جاءت على هذا النمط:

أ \_\_\_\_\_  
أ \_\_\_\_\_  
ب \_\_\_\_\_  
ج \_\_\_\_\_  
ج \_\_\_\_\_  
ب \_\_\_\_\_  
د \_\_\_\_\_  
د \_\_\_\_\_  
ب \_\_\_\_\_

...وهكذا إلى آخر القصيدة. والأبيات التالية من القصيدة نموذج لهذا الشكل:

غادراني في الربى الفيح مليا صاحبيا  
واتركا نفحة ريا عطرها تسري إليها  
ودعاني هاننا فيهما بأجواز الفضاء  
غادراني ساعة أنششق أنفاس النسيم  
طارحا جسمي على الرمل أو العشب الوسيم  
أحتسي خمر الندى تقطر من كأس الهواء

ج- القصائد المقطوعه ذات الشطرين التي تقسم القصيدة إلى مقطوعات متساوية، غالبا ما تكون مربعات، تحتم كل مقطع بشرط واحد أو اثنين متساويين أو متفاوتين في عدد التفعيلات، وتتفق جميع خواتيم المقاطع من الأشطر بقافية موحدة. ويأتي هذا الأسلوب على عدة أنماط، فقد تأتي القصيدة على هذا النحو :

أ \_\_\_\_\_  
أ \_\_\_\_\_  
ب \_\_\_\_\_  
أ \_\_\_\_\_  
ج \_\_\_\_\_  
د \_\_\_\_\_  
د \_\_\_\_\_  
هـ \_\_\_\_\_  
د \_\_\_\_\_  
ج \_\_\_\_\_  
و \_\_\_\_\_  
و \_\_\_\_\_  
ز \_\_\_\_\_  
و \_\_\_\_\_

ج

وهكذا.

وقد ورد في ديوان الأماس ثلاث قصائد كتبت بهذا الشكل، وهي قصيدة "وجوه" ، ومطلعها:

قم يا رفيق الأمس نسخر بالحياة، أما أتك  
نبأ الوجوه الكالحات كأنها الورق الملاك؟  
وإذا أردت فقم لنلصق في معاطسها التراب  
أفما ترى برد الوقاحة في ملامحها تحاك؟  
أفما ترى؟ أفما ترى؟<sup>١٧</sup>

وهي من الكامل المجزوء ذي الضرب الصحيح والعروض المذيبة. ومثلها قصيدة "جنون الناقدین" التي بناها أيضاً على مجزوء الكامل ذي الضرب الصحيح والعروض المذيبة. لكنه غير في بناء القصيدة من حيث القوافي والأشطر الفاصلة بين المقاطع. فقد بنى كل مقطع على مثنيات بحيث يتكون كل مقطع من أربعة أبيات لكل بيتين قافية مختلفة، ويفصل بين كل مقطع وآخر بشطرين ذوي تفعيلتين بقافية موحدة لجميع هذه الأشطر. وقد جاء بناء القصيدة على هذا النحو:

أ \_\_\_\_\_  
أ \_\_\_\_\_  
ب \_\_\_\_\_  
ب \_\_\_\_\_  
ج \_\_\_\_\_  
ج \_\_\_\_\_  
د \_\_\_\_\_  
د \_\_\_\_\_  
هـ \_\_\_\_\_  
هـ \_\_\_\_\_  
ج \_\_\_\_\_  
ج \_\_\_\_\_

و الجزء التالي من القصيدة يمثل هذا الأسلوب:

خطرت تجر رداءها الشفا نشوى بالجمال  
تيهاء تسدله على أعطافها الهيف الثقال  
وتدل بالخصر النحيل يعاند العجز المهيب  
هذا يريد لها القعود، وذاك ينهض بالوثوب  
فيثور وقد العاشقين  
وارحمتا للعاشقين<sup>١٨</sup>



والقصيدة الثالثة التي بنيت على هذه الطريقة هي قصيدة "دعوة"، وهي من السريع، وقد قسمها إلى مخمسات يفصل بين كل مقطع ثلاثة أشطر، شطران تامان والثالث يتكون من "مستفعلن" مرفلة بحيث تصبح "مستفعلاتن." والقصيدة جاءت على هذا النحو:

أ	_____	_____
أ	_____	_____
أ	_____	_____
أ	_____	_____
أ	_____	_____
ب	_____	_____
ب	_____	_____
ج	_____	_____
د	_____	_____
د	_____	_____
د	_____	_____
د	_____	_____
د	_____	_____
ب	_____	_____
ب	_____	_____
ج	_____	_____

... وهكذا، حيث ظهرت القصيدة بهذا الشكل:

بين احتساء الماء والقرقف	يا هند ما أجمل ساعاتنا
نقطعه بالكأس والمعزف	وما أذ الليل وقت الشتا
قصة تأثير الهوى المتلف	وبالكتاب المنتقى يحتوي
لكي ترينا خطر الموقف	نستخدم الهرمونيا تارة
عدنا إلى السمرة في مقصف	فإن مضى الليل بأرياحه
نحسو من الورد كؤوس الرحيق	
ونسقى الأحلام حتى الشروق	
نمحو بها الهم <sup>١</sup>	

د- كما كتب شكلا مقطوعيا رابعا يكون تنوع القافية فيه معتمداً على الأشطر لا على قافية الشطر الثاني فقط، وفق توزيع محكم بين قوافي الأشطر الثلاثة الأول وقافية الشطر الرابع التي تتكرر في كل مقطع على النحو التالي:

أ	_____	أ	_____
ب	_____	أ	_____
ج	_____	ج	_____
ب	_____	ج	_____

د — د —  
ب — د —

وهكذا .

وقد جاءت قصيدة ومقطوعة<sup>٢٠</sup> على هذا النمط من ديوان *آماس وأطلاس*. أما القصيدة فبعنوان "من قصيدة بعنوان ذكرى"، ويبدو من العنوان أنها مختصرة من قصيدة أطول، وقد جاءت على هذا النحو :

ونحن السابقون لمن دعانا	بني العرب الأشاوس ما دهانا
وقدما أحرزوا المجد الأثيلا	ألسنا نسل من ملكوا البيانا
ألسنا الباطشين بلا لغوب	ألسنا نحن عمدة الحروب؟
وأكرم أمة هزت صقيلا؟ <sup>٢١</sup>	ألسنا نحن ضوء المستريب

وهكذا...

أما المقطوعة فبعنوان "استحثاث"، وجاءت على هذا النحو:

وأذيقوا جيش الجمود حتوفا	يا حماة الذمار سلوا السيوفا
إنما الحياة أن نرى الشعب حرا	لا تخالوا الحياة عيشا لطيفا
أشعلوا جذوة الحياة احتسابا	فأخروا الغرب واستذلوا الصعابا
شمرورا للنهوض سرا وجهرا <sup>٢٢</sup>	هذبوا النشء وانشروا الآدابا

كما كتب قصيدة بعنوان "بلادى" في ديوان *البراعم* على نمط مشابه ولكنه غير محكم ولعلها من قصائده المبكرة الكثيرة التي تفتقر إلى النضج<sup>٢٣</sup>.

٣- القصائد الموشحية

وهي القصائد التي تتحو منحى أسلوب الموشحات الأندلسية. وقد وظف فيها العواد طرق كتابة الموشح المختلفة في كتابة كثير من قصائده . ويبدو تأثره واضحا في هذا النوع من القصائد بشعراء المهجر الذين أكثروا من كتابة القصائد المتأثرة بطرق نظم الموشحات. وقد جاءت قصيدتان ومقطوعة في ديوان *الأماس* على طريقة شبيهة بكتابة الموشحات مع تفاوت بينها في توزيع الأشرطة والأقوال. فقصيدة "لقاء" تأسست على هذا النحو:

ب —	أ —
ب —	أ —
ج —	
د —	
و —	هـ —
و —	هـ —
ج —	
د —	
ح —	هـ —
ح —	هـ —

فجاءت القصيدة بهذا الشكل:

أما تذكيرين وقد ضمنا رداء الظلام بأعطافه

وفي جانب البحر قد عمنا رقيق النسيم بأطافه

أمام الطبيعة والمقتان

على موجب وعلى سالب؟

مساء وأروع به من مساء يطل على بحرنا الأحمر

وقد سكن الثغر إلا نداء من القلب والجسد الأزهر

يهيب ها هنا نعمتان

من الحب والأمل الطالب

لقاء وأسعد به من لقاء فرحنا به والحياة الفرح

صبيان يختلسان الهناء ويلتمسان الهوى والمرح<sup>٢٣</sup>

أما مقطوعة "ذات الدلال" فجاءت على هذا النحو:

أ \_\_\_\_\_

أ \_\_\_\_\_

أ \_\_\_\_\_

ب \_\_\_\_\_

أ \_\_\_\_\_

أ \_\_\_\_\_

أ \_\_\_\_\_

ج \_\_\_\_\_

أ \_\_\_\_\_

أ \_\_\_\_\_

أ \_\_\_\_\_

د \_\_\_\_\_

فظهرت القصيدة بهذا الشكل :

أذات الدلال وذات الحور

أما لك عن قتلتني مزدجر؟

ملكت فوادي فطال بعادي وزاد سهادي ونومي نفر

فرقي لصب كثير السهر

حليف النحول أسير الخفر

ملكت هواه فضل هداه وأفنى أساه لفرط الفكر

ألا إن قلبي عليك استعر

لبعدك عني فما لي مفر

فكيف اصطباري على حر ناري وأنى قراري؟ وأين المفر؟<sup>٢٤</sup>

وفي الديوان مقطوعة أخرى بعنوان "صاندة" جاءت على هذا النحو:

أ \_\_\_\_\_ أ \_\_\_\_\_

ب \_\_\_\_\_

ج \_\_\_\_\_

ج \_\_\_\_\_

د \_\_\_\_\_

ونصها:

ومالت بعطفها ترنح ردفها

رمتني بسهميها وتكسير عينيها

مجرة الأذيال ناحلة الخصر

تمايل عن دل تصيد بلا ختل  
وتفتك عن جهل فتقضي على مهل  
"بعيدة مهوى القرط طيبة النشر"<sup>٢٥</sup>

٤- طريقة مجمع البحور

كتب العواد في ديوان نحو كيان جديد قصيدة على طريقة "مجمع البحور" بعنوان "مع البدر"، جمع فيها بين بحري الخفيف والمتقارب. وقد بناها على ثلاثة مقاطع من الخفيف، كل مقطع يتكون من سبعة أبيات بقافية موحدة لجميع المقاطع، وبين كل مقطع وآخر مقطع من مجزوء المتقارب يتكون من خمسة أبيات بقافية للأبيات الأول والثاني والخامس وأخرى للبيتين الثالث والرابع لجميع مقاطع هذا البحر، بحيث تظهر على هذا الشكل:

قلت للبدر حينما برقع الغيـ أنت أنت المنير في أفق القلب أنت أنت المجلل الكون بالنو إن وحيا أشعرتنيه لويحي أنت أنت الجمال يسري إلى النفـ أنت أنت الذي يبدد بالحسـ أنت يا بدر في الوجود حياة	م محياه، واعترته الكآبة: وفي الجو، رغم هذي السحابة ر ، وأنت الموحى إليّ خطابه طرق القلب فاتحا أبوابه س فيوحي عذب الغرام وصابه ن غيوما خداعة كذابة ثرة بالسعادة الوثابة
---	--

فلا تبتنس في خلال الغيوم  
إذا جلتك فإن النجوم  
حوالك فانسقة المنظر  
تزيد بهاك على الأعصر  
وحسبك فينا مقيم مقيم<sup>٢٦</sup>

٥- التفاعل مع نص قديم

وهي تجربة طريفة ابتدعها العواد في ديوان الآماس في قصيدة واحدة بعنوان "مع أبي نواس" تتكون من عشرة أبيات، خمسة للعواد وخمسة لأبي نواس من قصيدة له بعنوان "المحجبة الفاتنة"<sup>٢٧</sup>، استطاع العواد أن يولف منها قصيدة بحيث تتعاقب أبيات الشعارين لتؤلف في النهاية قصيدة متجانسة. وقد صدر العواد لهذه القصيدة بقوله: "في هذه المقطوعة فن لا أدعي اختراعه، ولكن أؤكد أن ما هداني إليه هو هدي الفطرة والبداهة. فلقد عمدت إلى مقطوعة شهيرة للحسن بن هانئ المعروف بأبي نواس، وصدرت كل بيت منها بيت لي بحيث يتم بالبيتين معنى كامل وتتألف منهما وحدة فنية تسري في المقطوعة كلها"<sup>٢٨</sup>. وجاءت هذه التجربة على هذا النحو (وقد وضعت أبيات أبي نواس بين قوسين):

قاد نفسي للهوى أرب  
فاعتراني الويل والنصب

(ما هوى إلا له سبب  
قصتي في الحب مطربة  
فتنت قلبي محجة  
من لماها السكر مأخذه  
حليت والحسن تأخذه  
حسنها أبدى ظرائفه  
فاكتست منه طرائفه  
جل من بالحسن سربها  
فهى لو صيرت فيه لها  
يبتدي منه وينشعب)  
في غرام الغيد معجبة  
وجهها بالحسن منتقبة  
من رضاب الثغر تنبذه  
تنتقي منه ، وتنتخب)  
ناثرا فينا لطائفه  
واستزادت فضل ما تهب)  
مئة منه وكلها  
عودة لم يثنها أرب)<sup>٢٩</sup>

ويلاحظ أن أبيات العواد لم تلتزم قافية واحدة بل كان لكل بيت قافية مختلفة على طريقة الشعر المرسل الذي نظمته في قصيدة واحدة كما أشرنا. ولم يواصل العواد هذه التجربة الجديدة التي لو طورها لربما كانت نمطا جديدا من أنماط المعارضة الشعرية.

#### ٦- محاولات مبكرة لشعر التفعيلة: قصائد الأشطر المتفاوتة في عدد التفعيلات.

كتب العواد عدة قصائد بناها على الشطر الواحد ذي التفعيلات المتفاوتة من حيث العدد. أثارت هذه القصائد جدلا واسعا بين النقاد خاصة في مسألة اعتبارها من المحاولات المبكرة لشعر التفعيلة الذي ظهر بقوة بعد أكثر من عشرين عاما بزعامة نازك الملائكة وبدر شاكر السياب. القصيدة الأولى عنوانها "خطوة إلى الاتحاد العربي" من ديوان البراعم التي نشرها عام ١٣٤٣ هـ / ١٩٢٤ م. والثانية قصيدة "نحو النور" من ديوان أماس وأطلاس التي نشرها عام ١٣٥٣ هـ / ١٩٣٤ م.<sup>٣٠</sup> وفي ديوان الأماس أيضا قصيدتان أخريان شبيهتان بشكل قصيدة "نحو النور"، وهما قصيدة "ترنيمة"، وقصيدة "بلاد العزم."

بنيت القصيدة الأولى "خطوة إلى الاتحاد العربي" على تفعيلة بحر المتقارب "فعلون" على النحو التالي:

لقد أن الآن أن تستحيل المدامع يا وطني  
إلى بسماوات وضاء  
وأشياء لم تعلن  
وأن تتقوى بعزم  
كرهت له أن يني  
وتدفع شبانك الطامحين إلى المعليات  
لتتعش روح الأمل  
فعلون/فعلون/فعلون/فعلول/فعلون/فعلو  
فعلول/فعلون/فعلون  
فعلون/فعلون/فعلو  
فعلول/فعلون/فعلون  
فعلول/فعلول/فعلول/فعلون/فعلول/فعلون  
فعلون/فعلول/فعلو

وتستمر المقاطع على نمط مشابه من تنوع عدد التفعيلات في كل شطر وذلك ما بين تفعيلتين إلى ست تفعيلات في الشطر.

لقد كان الشكل الذي ظهرت به القصيدة دافعا لبعض النقاد لاعتبارها من المحاولات المبكرة لشعر التفعيلة.<sup>٣١</sup> وذلك اعتمادا على طريقة الشاعر الجديدة في بناء القصيدة على الشطر الواحد في كل سطر فظهرت وكأنها قصيدة تفعيلة. لكن نقادا آخرين تحفظوا على

اعتبار القصيدة من شعر التفعيلة لسببين: الأول، أن القصيدة يمكن إعادة توزيع أشطرها وفق مجزوء "المتقارب" فتصبح قصيدة عمودية. الثاني، أن توزيع التفعيلات بين الأشطر في شعر التفعيلة يجب أن يكون بحرية تامة دون التزام بنظام معين، وهذا ما لم تلتزم به القصيدة. فقد وزع الشاعر تفعيلات الأشطر وفق اعداد محددة وقواف منظمة. وبناء عليه فإن القصيدة يمكن أن تظهر عمودية على هذا النحو:

لقد أن تستحيل الـ  
إلى بسمات وضاء  
وأن تتقوى بعزم  
وتدفع شبانك الطا  
مدامع يا موطني  
وأشياء لم تعلن  
كرهت له أن يني  
محين إلى المعليات  
لتنعش روح الأمل<sup>٣٢</sup>

وكذلك الحال في قصيدة "نحو النور" التي جاءت في الديوان بهذا الشكل:

هتف القلم  
فشجا الأمم  
ودعا بني العرب الكرام إلى الصعود  
نحو الحقيقة غير أنهم رقود  
ذهبت سدى صرخات قلبك يا يراع  
عشنا سدى  
طول المدى<sup>٣٣</sup>  
متفاعلن  
متفاعلن  
متفاعلن متفاعلن متفاعلن  
متفاعلن متفاعلن متفاعلن  
متفاعلن متفاعلن متفاعلن  
متفاعلن  
متفاعلن

والقصيدة مبنية على تفعيلة بحر الكامل "متفاعلن"، ويمكن بسهولة ردها إلى وزني بحر الكامل التام والمنهوك على هذا النحو:

هتف القلم  
ودعا بني العرب الكرام إلى الصعود  
نحو الحقيقة غير أنهم رقود  
ذهبت سدى صرخات قلبك يا يراع  
عشنا سدى  
طول المدى<sup>٣٤</sup>  
فشجا الأمم

ولكن قصيدة "ترنيمة" تختلف بعض الشيء. فقد بناها على تفعيلة المتقارب "فعولن"، وجاءت في الديوان بهذا الشكل:

إليها  
إليها  
أسوق الحديث  
يمد معانيه روحها - أي مد  
فمن قبل كانت تغذي يراعي  
ومن قبل كانت تغذي الفنون  
وكانت هناء  
وكانت شقاء

وكانت حياة  
وكانت شجون  
ففيها  
وفيها  
أساس وريث  
من الخلق تجلوه آياتها - فيودي  
متاعا رسالته خالدة  
تقيم الفضيلة بين الفتون  
فتوحي حنانا  
يهز الكيانا  
وتسبغ سحرا  
على الناظرين  
فواها  
وواها  
لقلبي البعيث  
يعيد ترانيم آلامه - ثم يبدي  
ويعلن أسرار أحلامه  
فينطقه وحيها المستبين  
وهيهات تجدي  
حياة التحدي  
وهيهات تشفى  
جراح الطعين  
حيننا  
حيننا  
حياة الأمانى  
يطوع باخوس أثمارها  
ويزجي عطارده معطارها  
ويهدي أبولون قيثارها<sup>٣٥</sup>  
ويمكن بسهولة إعادة توزيع الأشرطة لتصبح من كامل المتقارب. وهذه هي القصيدة بعد  
إعادة توزيع أشرطةها:  
إليها إليها أسوق الحديث  
فمن قبل كانت تغذي يراعي  
وكانت هناء و كانت شقاء  
ففيها وفيها أساس وريث  
فتوحي حنانا يهز الكيانا  
يمد معانيها روحها- أي مد  
ومن قبل كانت تغذي الفنون  
وكانت حياة و كانت شجون  
من الخلق تجلوه آياتها - فيودي  
متاعا رسالته خالدة  
وتسبغ سحرا على الناظرين

قواها وواها لقلبي البيعث  
ويعلن أسرار أحلامه  
وهيهات تجدي حياة التحدي  
حيننا حيننا حياة الأمانى  
وهكذا إلى آخر القصيدة.

أما قصيدة "بلاد العزم" فجاءت كالقصيد الثلاث السابقة من حيث طريقة كتابة الأشطر، فظهرت بهذا الشكل:  
يا بلادي يا بلاد العزم في الغابر والحاضر والغد  
يا بلادي،  
إن عيني لا ترى العيشة إلا شجنا  
في هواك،  
فمتى ينتابك السعد؟  
\*\*\*

كم أنادي،  
أنت نوري، أنت علياني، فهل أنسى أنا  
ما إعتراك؟  
لا، ولا أفتر في الود  
\*\*\*

فأذكريني  
وأذكرني كيف رفعا مشمخرات البنا  
في ربك  
يوم أن كان لك الجد<sup>٣٦</sup>

وقد بناها على تفعيلة الرمل "فاعلاتن"، وبالإمكان إعادة كتابة الأشطر على مجزوء الرمل، مع تفعيلة زائدة يبدأ بها كل مقطع وبعض الأبيات، بحيث تظهر القصيدة بهذا الشكل:

يا بلادي  
فاعلاتن  
يا بلاد العزم في الغا  
فاعلاتن فاعلاتن  
يا بلادي، إن عيني  
فاعلاتن فاعلاتن  
شجنا في هواك،  
فاعلاتن فاعلاتن  
كم أنادي، أنت نوري  
فاعلاتن فاعلاتن  
سى أنا ما إعتراك؟  
بر والحاضر والغد  
فاعلاتن فاعلاتن  
لا ترى العيشة إلا  
فاعلاتن فاعلاتن  
فمتى ينتابك السعد  
فاعلاتن فاعلاتن  
أنت علياني، فهل أنت  
فاعلاتن فاعلاتن  
لا، ولا أفتر في الود



فاعلاتن فاعلاتن

ف رفغنا مشمخرا-

فاعلاتن فاعلاتن

يوم أن كان لك الجد

فاعلاتن فاعلاتن

فاعلاتن فاعلاتن

فأذكريني وأذكرى كيد

فاعلاتن فاعلاتن

ت البنا في ربك

فاعلاتن فاعلاتن

إلى آخر القصيدة التي يمكن إعادة طريقة طباعتها لتتفق مع مجزوء الرمل. ويلاحظ أن ذلك الشاعر اليافع استعمل طريقة التدوير في البيت السادس وهو أسلوب أكثر منه شعراء التفعيلة.

لكننا نلاحظ أن العواد لم يكن ملتزما بقوانين العروض الصارمة فيما يتعلق بالأعريض والأضرب، بل كان يستغل إمكانات الزحافات والعلل ليتمكن من توزيع الأشطر بالشكل الذي ظهرت فيه في دواوينه. والعواد نفسه يقر بأن هذه القصائد بنيت على أساس الشكل التقليدي للبحور، لكنه خلط، في القصيدة الواحدة، بين تام البحر ومجزؤه أو منهوكه. وهو، بهذا التوظيف "الحر" لهذه الإمكانيات العروضية الكامنة في كل بحر، يرى أن ذلك من الشعر الذي عُرف فيما بعد بشعر التفعيلة، حيث يقول:

" فالبحر المتألف من ستة تفاعيل يأتي المنهوك منه على تفعيلتين فقط، وكذلك البحر المكون من ثمانية تفعيلات. فمن النوع الأول قولنا في قطعة :

هتف القلم

فشجا الأمم

فهفا زبانية الشعوب إلى أذاه

وهي من الشعر الحديث المسمى بالشعر الحر. ...وقد جمعنا في هذه القصيدة بين الوزنين : التام والمختزل، تدليلا منا على أن الجمع بينهما جائز، بل قد يكون واجبا في كثير من الأحيان...<sup>37</sup>"

وأصل العواد هذه المحاولات التجديدية في ديوانه الثالث نحو كيان جديد الذي ظهرت فيه قصائده أكثر نضجا، شكلا ومضمونا، من ديوانيه الأولين. كما وأصل تجاربه الإرهافية لشعر التفعيلة باستخدام تنوع عدد التفعيلات بالطريقة التي شرحناها آنفا، إضافة إلى الجمع بين بحرین متقاربين وزنا في القصيدة الواحدة. فقد كتب قصيدتين في هذا الديوان على طريقة كتابة شعر التفعيلة رغم تأسيسهما على تفعيلات الأشطر العروضية المقنتة. الأولى بعنوان "المثل الأعلى" وجاءت كتابتها في الديوان على هذا النحو:

يا حبيبي

أبدا ، في كل ظرف يتحور

في ضجيج الصبح، في همس المساء الهادئ

في غمار الجد، في سعي الحياة الهائز

أنت في العين وفي القلب مصور

غير منسى

وهي من مجزوء الرمل، إذ يمكن إعادة كتابتها على هذا النحو:

يا حبيبي أبدا ، في  
في ضجيج الصبح، في همس المساء الهادئ  
في غمار الجد، في سغسي الحياة الهائز  
أنت في العين وفي القلب مصور. غير منسي<sup>٣٨</sup>  
والقصيدة الثانية بعنوان "يا وصل" وقد ظهرت في الديوان بهذا الشكل:  
يا ثروة العاشقين  
ما كنت لي مستحيلا  
يا وصل، فأبق سنينا  
يا طير روجي الجميلا  
أطرد بسحرك عني  
هَمَّا تَمَكَّنْ مَنِي  
بصحبة ليس لها آخر  
لا يعترئها الملل الفاتر  
واشفع لدى "لمياء" لا تجفني  
وارج الفواد الصلب أن ينثني  
ما كان والله صلبا  
كم أزر القلب قلبا  
وأخفيا سر الهوى المعلن<sup>٣٩</sup>

وهي قصيدة بنيت على بحرین هما مجزوء المجتث والسريع. فكل شطر من الأَشْطَر الستة الأولى مكون من تفعيلتي مجزوء المجتث (مستفعلن فاعلاتن)، والأَشْطَر من السابع وحتى العاشر، ومن الثاني عشر حتى السادس عشر، موزونة على تفعيلتي السريع التام (مستفعلن مستفعلن فاعلن)، وهو أسلوب استخدمه الشاعر أحمد زكي أبو شادي<sup>٤٠</sup>. وبناء عليه، يمكن إعادة كتابة هذا المقطع، ومثله باقي القصيدة، لتظهر بهذا الشكل:

يا ثروة العاشقين  
يا وصل فأبق سنينا  
أطرد بسحرك عني  
بصحبة ليس لها آخر  
واشفع لدى "لمياء" لا تجفني  
ما كان والله صلبا  
ما كنت لي مستحيلا  
يا طير روجي الجميلا  
هَمَّا تَمَكَّنْ مَنِي  
لا يعترئها الملل الفاتر  
وارج الفواد الصلب أن ينثني  
كم أزر القلب قلبا

وأخفيا سر الهوى المعلن<sup>٤١</sup>

ورغم أن بعض النقاد ودارسي هذه القصائد ومثيلاتها في الدواوين التالية لا يرونها من شعر التفعيلة الذي يجب أن يتحرر تماما من الالتزام بعدد معين من التفعيلات في كل شطر، إلا أن إقدام العواد على كسر الشكل الخارجي التقليدي لكتابة القصيدة، وتوزيعه للأشطر حسب المعاني، واستغلاله لإمكانات البحور بأعاريضها وأضربها وزحافاتهما وعللها، كل ذلك يعد إرهاصا منه لتطلع الشاعر العربي الواعي آنذاك إلى شكل موسيقي جديد، وإلى تجديد في الكتابة الشعرية. إن أقل ما يمكن أن توصف به هذه القصائد

الابتداعية في وقتها أنها كانت من المحاولات التي أسهمت في بزوغ شعر التفعيلة في نهاية الأربعينيات من القرن العشرين. وهي إسهامات تضاف إلى إسهامات شعراء آخرين مهدوا بأساليب مشابهة لظهور حركة شعر التفعيلة.

خاتمة

لقد كانت موسيقى القصيدة الأساس الذي انطلقت منه حركة العواد التجديدية التي مارسها منذ قصائده الأولى. إن ما يلفت النظر في قصائد الدواوين الثلاثة، خاصة تلك التي خرجت عن نمط القصيدة العمودية السائد، هو خروج هذه المحاولات عن وعي وإدراك واضحين لثراء موسيقى الشعر العربي، وبراعة في توظيف إمكانيات أوزان الشعر العربي، ومهارة في تقنيات كتابة قصائد التجريب والتجديد الشعريين التي خرجت عن نمط القصيدة العمودية في الأشكال والأساليب التي أشرنا إليها في هذا البحث.

إضافة إلى ذلك، اطلاع العواد الواضح على، وتفاعله مع، تجارب الشعراء المهجريين، ثم الديوانيين وخاصة العقاد، الذين سبقوه في محاولات تجديد موسيقى القصيدة العربية. وهذا يعطي دلالة على أنه كان مأخوذاً منذ بداية محاولاته الشعرية بالبحث عن أشكال جديدة لموسيقى الشعر تخرج عن رتابة القصيدة العمودية. ولعل ما عزز ذلك في كتابته الشعرية ضعف تأثير القصيدة القديمة عليه بسبب نفوره من الحفظ وضعف ملكة الحفظ لديه. يقول العواد: "ولم أكن أعرف الشعر الأوتوماتيكي الرتيب، أو ما يسمونه نظم الشعر، ولكني أبحث جاهداً عن القوالب وطرق التعبير فكنت أقرأ وأعجب ببعض ما أقرأ، ولكنني لا أحفظ أي شيء، فإن حافظتي أو ذاكرتي أو ملكة الحفظ عندي غير قوية، وكم كانت هي وحرية فكري سبب حرمانني من الأولوية في الصفوف حيث كانت المدرسة أو نظامها - عفا الله عن واضعيه - لا يعول في نجاح التلميذ إلا على الحفظ وركود الحيوية، ولا ينال رتبة الأوائل إلا الحافظ الجامد الذي لا يعرف المناقشة ولا يشعر بشخصه."<sup>٤٢</sup>

ويجب ألا نغفل عاملاً آخر كان له دوره في هذه النزعة المقاومة لتأثير القصيدة التراثية أو تقليدها، وهو روجه الثائرة ووعيه المبكر وإدراكه منذ سن مبكرة لأزمة الشعر العربي في عصره، وهو ما أشار إليه اختصاراً بحرية الفكر التي تميز بها طيلة حياته وأشعلت في وجهه الكثير من المعارك. لذلك، كانت موسيقى الشعر أولى مواجهة له في سعيه نحو التجديد وكسر قيود القصيدة العمودية الصارمة.

وهو بهذا نقل الشعر إلى مجالات أرحب من التجديد بالانفتاح غير المقيد على جميع الحركات الشعرية التجديدية وفي مقدمتها مدرسة الديوان ونزعات جماعة أبولو ومن بعدهما حركة شعر التفعيلة. وبهذه الروح المندفعة تزعم العواد بجدارة حركة التجديد في الجزيرة العربية، والسعودية على وجه الخصوص، ليس على مستوى التطبيق فحسب، بل على مستوى التنظير أيضاً. فقد كان العواد "البداية الواسعة للأدب، كان الأدباء الناشئون يتبعون خطاه، ويقتبسون من حماسه، ويحسون بآثره وتأثيره فيهم، سواء في عهد التلمذة، أم بعد أن شبَّ وشبوا"، كما يقول د. عبد الله الحامد<sup>٤٣</sup>.

ويمكن القول إن تجربة العواد الجريئة في تجديد موسيقى الشعر هي الأقوى تأثيراً في هذه التجربة، وهي التي مهدت السبل أمام معاصريه ولاحقيه من الشعراء السعوديين خاصة للاندفاع نحو التجديد الشعري بكافة أبعاده مضمونا وصورة ورمزا ورؤيا. فنحن إذا تجاوزنا الشكل الموسيقي في الدواوين الثلاثة إلى المضامين والصور والرؤى الشعرية، فإننا نجد القصائد متفاوتة، منها الضعيف إلى درجة الركافة، ومنها ما يوحي بنضوج شعري مبكر ينبئ عن شاعرية واعدة. لم يكن العواد مسكونا بالتجديد الموسيقي فحسب، بل حاول الخروج في قصائده على الموضوعات التقليدية. نبذ شعر المديح والمناسبات، وحاول أن يجعل من شعره مثالا للإحساس الصادق والفكر المتأمل. ويكاد يتفق النقاد على أن العواد حصيلة امتزاج مدرسة الديوان بفكرها النقدي مع نزعات جماعة أبولو واحتفانها بالشعر الوجداني.

لقد طغى هم الوطن والمجتمع والدعوة إلى النهوض على شعره حتى لقد كادت أن تذوب عاطفته الفردية في عاطفة الجماعة في صوت يكاد يقترب من مذهب الالتزام<sup>١</sup>. ورغم ذلك، فلم تحدث مضامينه ولا رواه الشعرية تأثيراً قويا في الوسط الشعري. ولعل ذلك راجع سببين: الأول، طغيان الصوت العقلي التأملي على الصوت الوجداني في شعره، والثاني، أن العواد لم يسع إلى تطوير أدواته الشعرية في الأسلوب والصورة والرمز والرؤية الشعرية.

## الهوامش

- <sup>١</sup> موسوعة الأدب العربي السعودي، المجلد الثاني، (الرياض: المفردات للنشر والتوزيع والدراسات، ١٤٢٢/٢٠٠١)، ص ص ٢٩-٣٠.
- <sup>٢</sup> عبد الله الحامد العلي الحامد، في الشعر المعاصر في المملكة العربية السعودية، (الرياض: دار الكتاب السعودي، ١٤٠٦هـ/١٩٨٦م)، ص ص ١٠-١١.
- <sup>٣</sup> الحامد، ص ٨٨.
- <sup>٤</sup> الحامد، ص ٨٨.
- <sup>٥</sup> موسوعة الأدب السعودي، المجلد الثاني، ص ٤٤.
- <sup>٦</sup> موسوعة الأدب السعودي، المجلد الثاني، ص ٤٤.
- <sup>٧</sup> محمد حسن عواد، ديوان العواد، الجزء الأول، البراعم (القاهرة: مطبعة نهضة مصر، ١٩٧٨)، ص ٦٧.
- <sup>٨</sup> محمد حسن عواد، آماس وأطلاس، (لبنان: ؟\١٣٧٢هـ\١٩٥٢م)، ص ص ٥-٦.
- <sup>٩</sup> عواد، آماس وأطلاس، ص ص ٦، ١٠؛ أيضا انظر: عواد، البراعم أو بقايا الآماس، (بيروت: دار الكشف، ١٣٧٣هـ\١٩٥٤م)، ص ٣.
- <sup>١٠</sup> عواد، البراعم، ص ٤٧.
- <sup>١١</sup> الحامد، ص ٩٠.
- <sup>١٢</sup> س موريه، حركات التجديد في موسيقى الشعر العربي الحديث، ترجمة سعد مصلوح (القاهرة: عالم الكتب، ١٣٨٩هـ/١٩٦٩م)، ص ص ١٩-٢٠.
- <sup>١٣</sup> عواد، آماس وأطلاس، ص ٣٧.
- <sup>١٤</sup> عواد، آماس وأطلاس، ص ٥٢.
- <sup>١٥</sup> عواد، البراعم، ص ص ٢٩-٣٠.
- <sup>١٦</sup> عواد، آماس وأطلاس، ص ٧٨.
- <sup>١٧</sup> عواد، آماس وأطلاس، ص ١٥.
- <sup>١٨</sup> عواد، آماس وأطلاس، ص ص ٢١-٢٢.

- ١٩ عواد، آماس وأطلاس، ص ص ٣٤-٣٥.
- ٢٠ عواد، ديوان آماس وأطلاس، ص ٥٠.
- ٢١ عواد، ديوان آماس وأطلاس، ص ٥١.
- ٢٢ عواد، البراعم، ٤٣.
- ٢٣ عواد، آماس وأطلاس، ص ٧٧.
- ٢٤ عواد، آماس وأطلاس، ص ٨٠.
- ٢٥ عواد، آماس وأطلاس، ص ٧٩.
- ٢٦ عواد، ديوان العواد، ص ص ٣١-٣٢.
- ٢٧ أبو نواس الحسن بن هانئ، ديوان أبي نواس، تحقيق أحمد عبد المجيد الغزالي (بيروت: دار الكتاب العربي، ١٩٨٤)، ص ٢٣٩.
- ٢٨ عواد، آماس وأطلاس، ص ٧٥.
- ٢٩ عواد، آماس وأطلاس، ص ص ٧٥-٧٦.
- ٣٠ آمنة عبد الحميد عقاد، محمد حسن عواد شاعرا، ص ص ٣٩٠، ٣٩٤.
- ٣١ انظر آمنة عقاد، ص ص ٣٨٢، ٣٨٥.
- ٣٢ آمنة عقاد، ص ص ٣٩٠-٣٩١.
- ٣٣ عواد، آماس وأطلاس، ص ص ٤٦-٤٧.
- ٣٤ آمنة عقاد، ٣٩٥-٢٩٦.
- ٣٥ عواد، آماس وأطلاس، ص ص ٨٣-٨٥.
- ٣٦ عواد، آماس وأطلاس، ص ص ٨٨-٨٩.
- ٣٧ آمنة عقاد، ص ص ٣٩٦-٣٩٧.
- ٣٨ عواد، ديوان العواد، ج ١، (القاهرة: مطبعة نهضة مصر، ١٣٩٨هـ/١٩٧٨م) ص ص ١٨-١٩.
- ٣٩ عواد، المرجع السابق، ص ص ٥٣-٥٤.
- ٤٠ آمنة عقاد، ص ص ٣٩٨-٤٠٠.

<sup>٤١</sup> انظر: آمنة عقاد، المرجع السابق.

<sup>٤٢</sup> عواد، البراعم، ٣-٤.

<sup>٤٣</sup> عبد الله الحامد، ص ٩٠.

<sup>٤٤</sup> عبد الحامد، ص ٨٨.

