مجلة جامعة دمشق للآداب والعلوم الإنسانية
مجلد 41 – عدد 1 (2025): 307-327

Damascus University Journal of arts and humanities sciences Vol 41-No.1 (2025): 307-327

# الأوزان في شعر النقاد المازني (ت 1949م) أنموذجًا

**رهام راجي الشوفي[1*]، محمّد هيثم غرّة[2*]**

1-طالبة دكتوراه، قسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة دمشق.

* -reham95.alshofe@mail.damascusunivirsity.edu.sy

2- أستاذ دكتور، قسم اللغة العربيّة، جامعة دمشق.

* -dr.haithamgorrah@mail.damascusunivirsity.edu.sy

**الملخص:**

يهدف البحث إلى تقصّي صورة شعر النّقاد -في أنموذج مختار هو المازني- واستخلاص الأوزان التي استعملها بوصفه ناقدًا وشاعرًا، ورصد الظواهر الموسيقيّة التي احتفى بها شعره، إذ تقوم الدراســـة على تبيان العلاقة بين النظريّة والتّطبيق. أي هل كان هناك أثر نقدي في أوزانه؟ ما طبيعة شعره من حيث الأوزان؟ ما التّجديد الموسيقي الذي جاء به؟ وهل اختلفت موسيقا الشعر عنده عن بقيّة الشعراء أو أنّه تابع مسيرة من سبقه من الشّعراء؟

من هذا المنطلق جاء هذا البحث ليقدّم تصوّرًا متكاملًا لتجربة المازني المعنية بدراسة الجانب الموسيقي في شعره.

**الكلمات المفتاحيّة:** شعر النّقاد، المازني، الأوزان، الموسيقا الخارجيّة.

تاريخ الإيداع: 2024/07/03
تاريخ القبول: 2024/09/26

حقوق النشر: جامعة دمشق – سورية، يحتفظ المؤلفون بحقوق النشر بموجب الترخيص CC BY-NC-SA 04

# Meters in the poetry of critics Al-Mazni (1949 AD) as a model

**Reham Raji Al-Shoufi[1*], Muhammad Haitham Gorrah[2*]**

1- PhD student , Department of Arabic Language, College of Arts, University of Damascus.
*-reham95.alshofe@mail.damascusunivirsity.edu.sy
2-professor in Arabic language department, specialization in presentations, Damascus University
*-dr.haithamgorrah@mail.damascusunivirsity.edu.sy

Received: 03/07/2024
Accepted: 26/09/2024

**Copyright:** Damascus University- Syria, The authors retain the copyright under a CC BY- NC-SA

## Abstract:

An induction that aims to trace the image of critics' poetry in a chosen model, namely Al-Mazni, and extract the meters that he used as a critic and poet, and monitor the musical phenomena that were celebrated and distinguished by his poetry, as poetry is considered a category with a single system of culture and practice closely related to literary theory, as the study is based on clarifying The relationship between theory and practice, and was there a critical impact on its weights? What is the nature of his poetry in terms of weights? Did he criticize his poetry? What musical innovation did he bring? Did his poetry style differ from that of other poets, or did he follow the path of the poets who preceded him? From this standpoint, this research came to provide an integrated vision of Al-Mazni's experience, primarily concerned with the musical aspect of his poetry.

**Keywords**: Critics' Poetry, Al-Mazni, Meters, External Music.

**المقدّمة: (Introduction):**

عرفت الأوساط الأدبية ظاهرة الشّعراء النقاد، واعتنى بها الدّارسون والنّقاد والباحثون منذ أمد بعيد، وقد كان البحث عن الإمكانات الشّعريّة عند النّقاد محطّ اهتمامهم، فمنذ العصور القديمة كان الشّعراء النّقاد ينظرون في القصيدة، ويكشفون روحها، ويظهرون محاسنها ومساوئها، ويحكمون ويقيّمون وينتقدون. ولمّا كانت مهمّة الشّاعر هي قول الشّعر وخلقه عملًا فنيًا، كانت مهمّة النّاقد تقويم النّص الأدبي بإطلاق الأحكام عليه بالتّنظير النّقدي لعملية الإبداع، فكيف إذا اجتمع الناقد والشّاعر معًا؟؟

والمازني واحد من هؤلاء النقاد الشّعراء الذين أدّوا نّشاطهم النقدي ووثّقوه بالنّشاط الإبداعي، فأخرجوا نصوصًا شعريّة تستجيب لمعايير الّتجديد. ومن هذا المنطلق جاء هذا البحث لدراسة الأوزان التي وظفها المازني في خدمة أغراضه؛ حتّى نعرف إمكانيّة اتّحاد الناقد والشّاعر معًا، وهل النّاقد مستقلٌ عن الأديب نظرًا لاستقلال وظيفة الأدب؟ وهل ينتعش النقد عندما يبدع النّاقد؟ وهل استطاع المازني أن يطبّق نقده على شعره ويخرجه في صورة مثلى؟ وهل استطاع أن يكشف عن نفسيّته بوصفه شاعرًا ناقدًا بالأوزان الشّعريّة وماعلاقتها بالمعنى؟

**الدّراسة المرجعيّة: (Literature Review ):**

هناك دراسات عديدة تتّصل بموضع بحثنا، منها:

مقال نشره فاروق شوشة في مجلة العربي الكويتيّة، عنوانه" المازني ومرثيّة الشّاعر المحتضَر،" ضمن العدد 571، سنة 2006م. وللدكتور أبي بكر العربي المجدوب مقال بعنوان" دعوة المازني إلى التّطوير والتّجديد في مفهوم الشّعر ونقده،" نشره في مجلة كلّيّة تربية العجيلات، جامعة الزّاوية، العدد السّادس، ص6، سنة 2016م. وفي جامعة طاهري محمّد في الجزائر نشر الأستاذ فلّاح نوره والدّكتور عمران رشيد مقالًا في مجلّة الدّراسات الأدبيّة بعنوان موسيقيّة الشّعر العربي سنة 2016. ومن الدّراسات السّابقة التي وجدناها أيضًا، مقال بعنوان اللغة وموسيقا الشّعر في نقد نازك الملائكة نشره إبراهيم خليل سنة 2016 في مجلّة العلوم الإنسانيّة في جامعة البحرين، وهناك مذكّرة لنيل الماجستير للطّالبة منال سالم التي أشرف عليها د إبراهيم زلافي سنة 2016 في جامعة محمّد بو ضياف بالمسيلة في الجزائر.

وفي مجلّة جسور المعرفة نشرت الدكتورة طانية حطّاب مقالًا بعنوان الصّورة الشّعريّة في تصوّر الجّاحظ وعبد القاهر الجرجاني في جامعة عبد الحميد بن باديس في الجزائر سنة 2017، وكان للأستاذ الدكتور يحيى ولي فتّاح والباحثة سرّاء قيس إسماعيل مقالًا عنوانه موسيقا الشّعر العربي الحديث برؤى النّقاد والشّعراء نشراه في جامعة واسط ببغداد سنة 2019، وفي مجلّة بحوث كلّيّة الآداب نشرت الدّكتورة حنان عبد الله سحيم الغامدي مقالًا عنوانه معالم النّقد الإيقاعي– مقاربة في المفهوم والاتّجاهات– في جامعة جدّة سنة 2020م. ونشر أحمد زهير رحاحلة مقالًا بعنوان صورة النّقد والنّقاد في الشّعر العربي الحديث– شعر البياتي أنموذجًا– في مجلّة الدّراسات الأدبيّة واللغويّة ضمن جامعة البلقاء في الأردن سنة 2020م. ونشرت الباحثة بودنة بلقاسم مقالًا بعنون" الإيقاع الشّعري في النّقد الأدبي– دراسة مقارنة بين النّقدين العربيين القديم والحديث،" في مجلّة أفاق للعلوم سنة 2022 في جامعة الجزائر.

تسعى هذه الدّراسات إلى تتبّع صورة النّقاد في نماذج مختارة من شعراء العصر الحديث بغية الكشف عن ملامح هذه الصورة الموسيقيّة وجوانبها وصلاتها بالمضامين الشّعريّة، ولتحقيق ذلك فإنّ هذه الدّراسات تؤسّس مقاربة تكشف عن جوانب تأصيليّة للعلاقة التي تجمع الشعراء والنّقاد، وتستقرئ ذلك في الأعمال الشّعريّة في أشعار النّقاد وتقف على مسعاها في الكشف عن الصّورة الموجودة في النّصوص الشّعرية، فقد توصّلت هذه الدّراسات إلى أنّ صورة النّقاد في الشّعر المعاصر تعكس جانبًا من

جدليّة العلاقة التّاريخيّة التي تجمع بين النّقاد والشّـــعراء ومع ذلك لم تخلُ من زوايا مشـــرقة تكشـــف عن جانب إيجابي في بعض الممارسات النّقديّة.

**حياة المازني:**

لمّا كان للقصيدة الشّعريّة أثر جلي في تراثنا العربي، وكانت محطّ استكشاف المعارف الإنسانيّة، وثروة ثقافيّة ناجعة لها أهمّيتها في حدود الأدب، كان من الطّبيعي أن يحيط بها تفكير نقدي يكافئها ويربى على مقدارها لإدراك ما هو مفروض بطريقة تحليليّة منهجيّة تزيدنا عمقًا ووعيًا؛ لتبيان العلاقة الوثيقة بين النّقاد والشّعراء، ولا سيّما إذا توجّه مسار الدّراسة نحو رصد تقاطع النّظريّة بالتّطبيق في الجانب الموسيقي لمثل تلك النّهضة الأدبية التي ظهرت في محيط الأدب والنّقد معًا عند المازني؛ لذا وجب علينا أن نسلّط الضّوء على ومضات من حياته حتّى نتعرف أكثر على حياته بوصفه شاعرًا وناقدًا.

"كان المازني– مع العقاد وشكري– رائدًا للتجديد الأدبي عامّة، والشّعري خاصّة، في النّصف الأوّل من هذه القرن، ومع ذلك فما أبعد البَوْن بين مزاج كلّ من هؤلاء الثلاثة واتّجاهاتهم، فإذا كان العقّاد مفكّرًا عنيدًا يعرف ما يريد ويثبت عنده في الغالب الأعم، وكان شكري منطويًّا يستبطن ذاته ولا يملّ الغوص في أعماقها، فإنّ المازني يعدّ بلا ريب فنّان هذا الثالوث، إذ كان أعنف الثلاثة انفعالًا وإسرافًا وتقلّبًا بين عواطفه المهتاجة في صدر حياته وقبل أن يستوي على فلسفة ساخرة في الحياة، وكان شديد الإحساس بهذا الانقلاب حتّى نراه يؤكّد في شعره، إذ يقول في إحدى قصائده: (مندور، 2021، 95) (المنسرح)

| | |
|---|---|
| إنّي أراني قد حلتُ وانتسجتُ | مع الصّبا سورةً من الصّورِ |
| وصرتُ غيري فليس يعرفني | إذا رآني صباي ذو الطّررِ |
| ولو بدا لي لبتُّ أنكره | كأنّني لم أكنه في عمري |
| كأنّنا اثنان ليس يجمعنا | في العيشِ إلا تشبُّث الذّكرِ |
| ماتَ الفتى المازني ثمّ أتى | من مازن غيره على الأثرِ |

عكســـت هذه الأبيات حقيقة ما كتبه المازني في طَورَي حياته مقرّا بالاختلاف بين نقده القديم، وما أتى على إثره من مازني آخر، وهذا ما أفصح عنه في مقدّمة قصّته (إبراهيم الكاتب) عندما رسم على وجه التّقريب مكنونات حياته، فيقول: " لستُ أحتاج أن أقول إنّي لســـت بإبراهيم الذي تصـــفه الرّواية، وأنّ هذا المخلوق ما كان قط، ولا فتح عينيه على الحياة إلّا في روايتي ، ثمّ إنّي لســـت أرضـــى أن أكونه فما تعجبني ســـيرته ولا مزاجه ولا التفاتات ذهنه، وقد ندمت على خلقه بعد أن ســـوّيته، فلو كان دمية لحطّمتها وطحنتها، ولو كان صـديقًا لجفوته ونبوت به، ذلك أنّه يتناول الحياة باحتفال وأنا أتلقّاها بغير احتفال، هو يعبث بالدّنيا وأنا أفتر لها عن أعذب ابتســاماتي،....." (المازني، 2000، 12)، وهكذا يتّضـــح من قوله هذا أنّه إذا كان أحيانًا يزلُّ في التّفكير النّظري فإنّه ينجح أحيانًا كثيرة في التّطبيق، والعكس صـــحيح وهذا دليل على أنّه أكثر علمًا بنظريات الأدب، وقدرة على توظيفها في خدمة الذّوق الأدبي، وتأييده لها بالمنطق، والاستدلال عليها بالعقل. وإن كان هناك بعض من التّحايل في فكره.

لقد حاول المازني أن يؤيّد دعوته النّقديّة في التّجديد والتّغيير في نظام القصـــيدة العربيّة بنماذج شـــعريّة مثّل لها بديوانه فراح يزاوج بين القوافي أو يبادل بينها، ويأتي بشعر مرسل لا يلتزم بقافية واحدة، وهذا التّنويع في القافية لا يسوّغ الثّورة على الشّكل القديم بل يُعرب عن صنعة حاذقة يستطيعها من كان لديه قدرة على التّجديد بما يناسب متطلّبات العصر، ويستوعب تجارب الشّعراء، فمعظم

هذه القوافي تنوّعت استجابة للتّفاوت في إيقاع نظم المازني بين الجهر والهمس وشدّة الجرس وخفائه. ومن شعره المرسل قصيدة عنوانها " إلى صديق"، وفيها يقول: ( المازني، 2017، 96) (الخفيف)

لا تزر إن قضيت قبري ولا تب ك عليه كسائر الأصحاب
خلِّ عنكَ الوفاءَ واسمعْ لداعي ال غدرِ فينا فلاتَ حين وفاء
وقبيحٌ أن تسحبَ الذّيلَ مختا لًا وتمشي على رقاب الصّحاب
قضتْ منكم اللّيالي هوانًا ونفضنا أكفًّنا من غرامك
فدعِ السّحْب تسحبُ الذّيلَ فينا وتروي ثرايَ وامضِ لشانك

وقصيدة أخرى مرسلة القوافي، عنوانها " حوّاء والمرأة" وقد ترجمها للشّاعر الإنجليزي ملتون من الفردوس المفقود، يقول فيها: (المازني، 2012، 146) (الطّويل)

وما أنسَ ذاكَ اليومَ لا أنسَ طيبَه وقد بعَثْتني من منامي المقادرُ
فألفيتني وسنانة تحت وارفٍ من الظّلّ في أكنافه الزّهرُ يبسمُ
أُسائلُ نفسي أين كنتِ ومن أنا وأعجبُ ممّا أجتلي وأشاهدُ
وغارٍ بروح الرّيح جاشتْ ضمائرُه وفاضت برقراق المياه سرائرُه

أمّا فيما يخصّ حياته الشّخصيّة فلم تكن حياة المازني_ منذ نعومة أظفاره إلى أن صار رجلًا_ بالحياة المرهفة، فالحالة النّفسيّة التي نشأ عليها المازني في شبابه انتزعت منه لذّة الطّفولة، وخلقت منه شخصيّة مظلمة ساخطة متمرّدة شاكيّة ظلّت تلازمه حتّى كبر، فيقول على لسانه": فتّحتُ عيني أوّل ما فتّحتها في حداثتي على دنيا تنتزع الكرة من يد الطفل، وتقول له: أتظنّ نفسك طفلًا، له أن يلهو، ومن حقّه أن يرتع ويلعب؟ لشدّ ما ركبك من الوهم يا صاحبي! لا كرة ولا لعب، وعليك أن تثب الآن وثبًا من هذه الطّفولة التي كان ظنّك أن ترتع في ظلّها إلى الكهولة دفعة واحدة! حتّى الشّباب يجب أن تتخطّاه وثبًا أيضًا." (مندور، 2021، 9) "ولد إبراهيم عبد القادر المازني في القاهرة سنة 1980م، وأتمّ دراسته الابتدائيّة بالقرية التي كان يقطن فيها، ثمّ التحق بالتّعليم الثّانوي في التّوفيقيّة الخديويّة، ثمّ التحق بكليّة الطّب وكان له أصدقاء كثيرون أمثاله كتاب ونقّاد ومبدعون، واشترك مع العقاد في كتاب الدّيوان، وهاجم فيه شعر حافظ وشوقي.....، كان المازني قصير القامة، إذ لا يتجاوز طوله 150 سم، وهذا ما جعله أقرب إلى القزم، وكان غير مستقيم في مشيته؛ بسبب كسر مضاعف أصاب ساقه، وترك له عاهة مستديمة جعلته يعرج في مشيته؛ لهذا لجأ لسلاح آخر هو السّخرية اللّاذعة من هذه الأشياء التي يعاني منها، فكان دائم الحديث عن تشوّهاته الجسديّة محاولًا فيها منع الآخرين من السّخرية منه. (الإمام، 2018، الشّاعر والنّاقد المصري السّاخر إبراهيم المازني، رابطة أدباء الشّام، العدد 801، 4)

بدأ إبداعاته بالشعر والصّحافة سنة 1919م، عمل محرّرًا بجرائد عديدة، أمّا نظم الشّعر عنده فكان هو الرّغبة والمقصد والاتّجاه الذي تعلّق به، فيقول:" إنّ قرض الشّعر هو الذي كان المقصود وهو ما اتّجهت إليه وتعلّقت به الإرادة، وما كان من حبٍّ متوهم، إنّما كان ثمرة هذه الرّغبة في قرض الشعر؛ أي أنّ قول الشّعر كان يبعث على التماس المادّة لدي كما يريد النّجار أن يصنع كرسيًا فيطلب الخشب وما إليه، (المازني، 2017، 111)، وهذا يبيّن أنّ قول الشّعر كان مطلبه في إحضار معانيه وما إليها.

وبعد رحلة مثيرة من العطاء، ولا سيّما بعد أن علا نجمه عندما شارك صديقيه العقاد وعبد الرّحمن شكري في الإعلان عن مدرسة الدّيوان التي تعدّ ثورة في الشّعر، وتدعو إلى تنوّع القوافي وتنوّع الموسيقا، أُصيب المازني في سنواته الأخيرة بهاجس الموت ثمّ تُوفّي بعد انتشار البولينا في الدّم، ورحل في 10 آب سنة 1949م عن عمر يناهز التاسعة والخمسين.

**وصف الدّيوان:**

أخرج المازني أكثر من أربعين كتابًا في الإبداع والنّقد، ومنها –محط دراستنا –ديوانه الذي صدر في ثلاثة أجزاء، استهلّه العقّاد بالطّبع والتّقليد في الشّعر العصري، وتطرّق فيها إلى آراء النّقاد في شعراء العصر وما ينهجونه من تقليد في الشّعر العربي القديم.

أكثر في كتاباته الشّعرية من الأسى والتّحسّر والحزن والحرمان حينًا، وأبدى شيئًا من السّخرية والفكاهة حينًا آخر، وكانت له شذرات في الشّعر المرسل ومع ذلك اهتمّ بالوزن والقافية.

صدر الجزء الأوّل منه سنة 1914م، والثّاني سنة 1917م، والثّالث سنة 1961م.

ضمّ الدّيوان مئة وتسعًا وثلاثين قصيدة متنوّعة الموضوعات مختلفة الأشكال، إذ أطلعنا المازني في شعره على النتف والقصائد والمقطوعات والمجزوءات والمثنّيات والمربّعات والمخمّسات وما شابه الموشّحات. امتاز شعره بقوّة التّقطيع الصّوتي والسّرعة والسّلاسة وتنظيم الأصوات الارتكازيّة التي جمعت بين النّغمات العالية والمنخفضة، ولا سيّما عندما وظّف موسيقا الشّعر في خدمة المعنى المستفاد من الوزن السليم والقافية الموقعة.

وفي معرِض حديثنا عن الشّعر والنّقد لا بدّ أن نتبيّن جماليات شعر المازني في التزامه بالوحدة النّغميّة، "فالبدايات الأولى للشعر قد لا تشهد تلك الوحدة النّغميّة ناضجة ولكن مع التّطور والاكتمال أصبح الوزن والقافية الوسيلة الجماليّة التي تشّد بها الأذن، ويسيطر بسببها على المشاعر والأحاسيس والانفعالات، ومع توالي الزّمن واختلاف الأذواق وتباين وجهات النّظر تولّدت الأشكال الجديدة التي كانت تمرّدًا على الميراث الموسيقي الشّعري (أبو السعد، 1985، 77)، فقد كان المازني متشدّدًا في التزامه بالوزن الواحد، فلم يخرج عن منهج سابقيه متّبعًا أهواءه في السليقة والفطرة وتذوقه لموسيقا الشّعر، ولعلّ اهتمامه بالشّعر وموسيقاه جعله ذا حسّ فنيّ مرهف تجاه أيّ تطوّر يمس الوحدة النّغميّة.

**الأوزان في شعر المازني:**

الأوزان من أساسيات الشّعر الضّروريّة، فإذا خلا الشعر منها ضعفت إيقاعاته، وخفّ تأثيره، ودنا من النّثر؛ لذا عني النّقّاد القدماء بالوزن عناية فائقة؛ لأنّهم أدركوا أنّ الوزن أبرز صفات الشّعر، فقالوا:" الوزن أعظم أركان الشّعر وأولاها به خصوصيّة (القيرواني، 1907، 134)، "ولا يُسمّى الشّعر شعرًا حتّى يكون له وزن وقافية" (المصدر السّابق، 151)، فإنّ الأوزان ممّا يقوم به الشّعر من جملة جوهره." (القرطاجني، 2008، 233).

وهذه الأوزان أتاحت للشّعراء منذ أمد بعيد أن يعبّروا عن عواطفهم بأصوات موقعة تحوّلت إلى عبارات مسجوعة تطوّرت بعدها إلى الرّجز حتّى استقرّت عناصر الموسيقا في أدائهم، فكان من القصائد الشعرية ما يكفي بأوزان موقعة رنّانة، فلم يكتفوا بالوزن الموقع فقط، إنّما أقاموا القصيدة على وزن خليلي، مدّوا فيه صوت القافية، فأخرجوا قصائد نوعوا فيها طرائق الوزن والإيقاع. وكانت هذه القصائد تُنظم على إحساس الشّاعر بعواطفه العميقة ليخرجها بلغة موزونة، " فكلّما كان الإحساس أعمق كان الوزن أظهر وأوضح وأوقع، ولكنّه لا بدّ لذلك من أن يجمع الإحساسُ بين العمقِ وطول البقاء، فإنّ بادرة الغضب على حدّتها ليس لها علاقة طبيعيّة بالوزن ولا بالموسيقا"(المازني، 1915، 67)، وهذا الوزن دافع المازني عن ضرورة وجوده في الشّعر حين قال: "الوزن ضروري في

الشّعر وليس هو بالشّيء المصطلح عليه؛ ولكنّه جوهري لا بدّ منه، وإن شئت فقل هو جثمان الشّعر، وليس يكفي أن تدعوه ثوبًا يخلعه الشّاعر على معانيه، فتشيرُ بذلك إلى أنّه شيء منفصل عن الشّعر؛ لأنّ الإنسان لم يخترع الوزن لا ولا القافية ولكنّهما نشأا منه، ولا شعر إلّا بهما أو بالوزن على الأقل."( المصدر السّابق،68)، ومن آرائه النّقديّة التي طبّقها على شعره أنّه ينوّع في الأوزان ويخالف بها منهج القدماء وموسيقاهم فيها، فلم يتقيّد بوزن قصير أو طويل ليبني عليه منهجه بل نوّع بينهما على حد سواء، وحين استعمل البسيط جاء بوزنه القصير الرّاقص في بعض قصائده وهو مخلّع البسيط، أمّا الأوزان الأخرى فتصرّف بها تصرّفًا جديدًا جعلها جديدة، فيؤثر في بعض الأحيان استعمال البحور القصيرة المجزوءة، فقد يستعمل في الرّجز مثلًا مستفعلن فعولن أو فعلن، وهو قالب رجزي جديد. وتخريج هذه الأراجيز من الرّجز هو أنّ جوازات الرّجز في مستفعلن: القطع والطّي والإسباغ والحذذ، مثال ذلك قوله في قصيدة (إلى مدلًّ بجماله): ( المازني، 2012، 249) مشطور الرّجز.

يا قمرًا لا يعرفُ الأفولا
كلُّ سنَى لا بدّ أن يحولا
ووردةً لم تعهدْ أن يحولا
ملاكِ ربّي عمرَكِ القليلا
أهونْ بخطبٍ يَهَبُ البديلا
ما أكثرَ الوردَ كما قد قيلا

وفي الرّمل ينظمه مجزوءًا مذيّلًا في الشطر الأوّل، ومُنهيًا الشطر الثاني بتفعيلة فعلاتن فع، مثال ذلك قوله في قصيدة: (المصدر السّابق، 29) (الورد)

خدُّهُ أحسنُ أم ثغرُهُ بل كلا الحسنين فتّانُ

إنّ تعدّد الأوزان والقوافي عند المازني يشي بحالات القلق النّفسي والحيرة العميقة التي خلّفتها إعاقته؛ إذ نجده تحت تأثير موجات الرّومانسية التي نظم فيها بعض القصائد على نظام التّفعيلة مثل قصيدة (أين أمّك؟)، يقول فيها: (المصدر السّابق، 330) (الرّمَل)

لم أكلّمْهُ ولكنْ نظرتي
ساءَلَتْه أين أمّكْ؟
أين أمّكْ؟
وهْو يهذي لي على عادته
مذ تولّتْ كلّ يومْ
كلّ يومْ

ومن المناسب بعد هذا العرض السّريع لموسيقا المازني في تجربته الشّعريّة أن أعرض نماذج من تلك الأنماط الموسيقيّة التي تحدثت عنها في تلك النّظرة الطائرة السّابقة موضّحًا ومبيّنًا؛ لذا لا بدّ أن أعرّج على إحيائه صورًا من التّجديد الموسيقي في الأدبين العباسي والأندلسي.

أحيا المازني بعضًا من الأنماط والأشكال الموسيقيّة–إذ تحلّل منها في القافية على قدر– التي كانت قد تلاشت بين ركام الزّمن بعد أن كانت موجودة في الأدبين: العباسي والأندلسي، فنحن مثلًا نقرأ في شعر المازني المزدوج والمربّع والمشطّر والمسمّط، ومن هذه الأشكال ما يعرف بالمربّعات، وكَثُرت في شعر المازني المربّعات، وهي: "أن يقسم الشّاعر فيه قصيدته إلى أقسام في كلّ منها أربعة أشطر مع مراعاة نظام ما للقافية في هذه الأشطر،" ( المازني، 2012، 403) وهذا النّوع اتّفق فيه الشطران الأوّل والثّالث منهما في قافية، والثّاني والرّابع في قافية أخرى، ومثال ذلك قوله في قصيدة (معاهدة غراميّة): ( المصدر السّابق، 288) (الرّمَل)

أسمعُ الزّهرَ وإن كان قتيلا ينددبُ الحسنَ بأشجى منطقِ

وسعتْهُ الرّيحُ تنكيلًا وبيلا فقضى والحسنُ لما يخلقِ

أمّا التّسميط فهو نوع من الشّعر يبتدئ الشّاعر فيه ببيت مصرّع غالبًا، تُسمّى قافيته عمود القصيدة، ثمّ يأتي بمجاميع من الأشطر في كلّ منها قافية تختلف عن قافية الشطر الأخير(الرّابع) (يعقوب،1991 ،407)، مثال ذلك قول المازني في قصيدة (أشباح الماضي على جثّة الأمس): (المازني، 2012، 190) (الرّمَل)

أَلْوِحِي قد كان مولودُ الصّباحِ ينسخُ الليلَ بآياتٍ فصاحِ

فاحملوا النّعشَ وشقّوا بالرّياحِ كبِدَ الليلِ إلى قبرِ الأبدِ

وهناك أيضًا المخمّس: "وهو الشّعر الذي يقسّم فيه الشاعر قصيدته إلى أقسام، في كلّ منها خمسة أشطر مع مراعاة ما للقافية في هذه الأشطر، وللمخمّس نوعان:

1–نوع يكون فيه كلّ خمسة أشطر ذات قافية واحدة، ومستقلّة تمام الاستقلال في قوافيها عن الأشطر الخمسة التي تليها." (يعقوب، 1991، 399).

وهذا النوع يكون للأشطر الأربعة الأولى من كل مخمّس قافية خاصّة، وتتّحد قافية الشطر الخامس مع أشطر المخمّس الأوّل. (يعقوب، 1991، 400).

مثال ذلك قوله في قصيدة (ألحان بنات البحر): ( المازني، 2012، 154) (قالب رجزي جديد. مستفعلن فعولن)

قد ضاقَ بالخطوبِ ذرعًا وبالوجودِ

يفوز في شعوبي باللؤلؤ المنضودِ

هل من فتًى سعيدِ؟

وقد نشأ في الأندلس فن الموشّحات، وتعدّدت صور هذا الفن وأشكاله إلى الحد الذي لم يتمكّن معه ناقد أو دارس_ فيما يبدو_ من إحصائها، ونجد أنّ المازني استحسن صورة الموشّح القديمة، ونهج فيه نهج الموشّح الأندلسي المشهور لابن زهر، وسأكتفي بذكر مثال واحد على ذلك ما جاء على غرار الموشحات قوله في ( مناجاة حسناء): (المصدرالسّابق، 72) (الكامل)

لم أنسَ منظرَها وقد طلعتْ للعينِ بين خمائلِ الوردِ

والماءُ يُرقصُه تدفُّقهُ

والبدرُ أشحبَهُ تأرُّقه

والليل طفلٌ شابَ مفرقُهُ

والغصنُ ميَّادٌ وقد عبقتْ حلْلُ النّسيمِ بنفحةِ الرّندِ

أمّا فيما يخصّ أوزانه فقد كان أحد عشر بحرًا يستحوذ على اهتمام المازني. هذه الأوزان هي على التّرتيب وبحسب النّسبة المئويّة: الطّويل: نسبته إلى عدد قصائد الدّيوان (15،8%)، الخفيف: نسبته (10،79%)، البسيط: نسبته (9،35%)، الرّمل: نسبته (8،63%)، المنسرح: نسبته(6،47%)، الكامل: نسبته (5%)، السّريع: نسبته (2،87%)، الرّجز: نسبته (2،15%)، الوافر: نسبته (2،15%)، المجتث: نسبته (0،71%)، الهزج: نسبته (0،71%).

**1- الطّويل:**

ليس بين بحور الشّعر ما يضارع الطّويل في نسبة شيوعه." (أنيس، 1952، 59)، " تجد فيه أبدًا بهاءً وقوةً. (القرطاجني، 2008، 241) " فهو البحر المعتدل حقًا، ونغمه من اللطف بحيث يخلص إليك من دون أن تشعر به، وتجد دندنته مع الكلام المصوغ فيها بمنزلة الإطار الجميل من الصّور، يزيّنها ولا يشغل النّاظر عن حسنها شيئًا." ( الطّيّب، 1989 ،243)

عروضه: عروض هذا البحر مقبوضة دائمًا، تصبح بعد حذف الحرف الخامس منها: مفاعلن بدلًا من مفاعيلن.

ضربه: ضرب الطّويل تقع صحيحة (مفاعيلن)، وقد تجيء مقبوضة (مفاعلن) أو محذوفة (مفاعي).

لم يفقد البحر الطّويل مكانته بالنّسبة إلى الشّعراء كلّهم، بل إنّه لم يفقد أهمّيته لدى كثيرٍ منهم، ولا سيّما عند أولئك الذين كانوا يتنفّسون في جوّ كلاسيكي محافظ،" وقد نظم منه ما يقرب من ثلث الشّعر العربي، وإنّه الوزن الذي كان القدماء يؤثرونه على غيره، ويتّخذونه ميزانًا لأشعارهم، ولا سيّما في الأغراض الجليلة الشّأن... (أنيس، 1952 ،191)؛ لذا أحسب أنّ المازني ذا الطّابع الرّومانسي الرّقيق، قد وجد تلاؤمًا نفسيًّا مع إيقاع هذا البحر، ولا سيّما أنّ طبيعة إيقاعه الموسيقي المتكون من التّفعيلات الممزوجة قد ساعد المازني على النّظم في موضوعات لائقة بالطّويل تطلّبت منه الدربة والمران والمعرفة الدّقيقة بالعروض، فقد احتل هذا البحر أعلى نسبة في ديوان المازني بأجزائه الثلاثة، وقد بلغت نسبة هذا البحر نسبة إلى قصائد الدّيوان (15،8%)، ونظم عليه اثنتين وعشرين قصيدة، وهي: (ثورة النّفس- بعد الموت- العقل والموت- حالة- العتاب- حوّاء والمرأة- البحر والظّلام- القطيعة- شفاعة الحب- العاشق والمعشوق- الإنسان والغرور- سحر الحب- مخلوق الخيال- الشّاعر المحتضر- الشّعر والرّيح- في الرّثاء- الغزال الأعمى- في رثاء بنت لي- وصيّة شاعر- وقفة في الحياة- إنشاء الشّاعر شعره- خواطر في الموت) ولعلّ تفوّق هذا البحر على غيره من البحور ربّما يعود إلى مكانة البحر الطّويل في نفوسهم- عند هؤلاء الشّعراء- وتمكّنه من ثقافتهم الشّعريّة.

نظام البحر الطّويل في شعر المازني:

1- العروض مقبوضة، والضّرب كذلك، مثال ذلك قوله في قصيدة (بعد الموت): (المازني، 2012، 58).

وهل يحملُ الصبُّ المشوقُ ولوعَهُ ويصبو إلى سحرِ العيونِ الزّواهرِ

دأب المازني في قصيدته (بعد الموت) على أن يحافظ على إيثاق القبض عروضًا وضربًا حتّى لازمهما مجرى العلّة فيهما متجنّبًا تكرار التّفعيلة الصحيحة الرّتيبة ومستزيدًا لوزنه حدّيّة تليق بنَفَسِه.

2- العروض مقبوضة، والضّرب محذوف، مثال ذلك قوله في قصيدة (العتاب): (المصدر السّابق، 122).

إذا لم يكن صدقي الودادَ بنافعي فكلُّ مقالاتِ العتابِ فضولُ

دخل القبض صدر البيت إيحاءً باختلاف التفعيلتين؛ لأنّ هذا البحر بني على اختلاف الأجزاء كون أحدهما خماسيًا والآخر سباعيًّا، فلمّا تواتر القبض بفعل توافر الحركات وتدفّقها أخرج الصّدر من الرّتابة والتّشابه، وأمّا العجز فقد حتّم عليه أن يحذف منه نصف تفعيلة فعولن طلبًا لسطوة العتاب.

3- العروض مقبوضة، والضّرب صحيح، مثال ذلك قوله في قصيدة (ثورة النّفس): ( المازني، 2012، 48).

أخا ثقتي كم ثارتِ النّفسُ ثورةً تكلّفُني ما لا أطيقُ من المضّ

قصد المازني من إحضار القبض في عروضه أن يحيي غنّة الطّويل التي أفقدته إياها تفعيلة الضّرب الرّتيبة، فأجهد نفسه في محاولة ضبط توازن يمنحه في صدر البيت متمثّلًا في انطلاقه ب فعولن ثمّ نقله إلى مفاعيلن ثمّ خروجه من هذا الثّقل في قبض هذه التّفعيلة لتكون في العروض مفاعلن.

4- العروض محذوفة، والضّرب مثلها، وجاء هذا الشّكل في قصيدة (مخلوق الخيال)، إذ يقول فيها: ( المصدر السّابق، 195).

تودّدْتُ لا أنّي إليكِ فقيرُ ولا أنّ بعدًا عن ذُراكِ عسيرُ

أقحم المازني زحاف الحذف في الصّدر وأرفده نهاية العجز محاولًا به الخروج عن الإطناب والبسط في الطّويل.

5- العروض صحيحة، والضّرب مثلها، ومثال ذلك قوله في قصيدة (العقل والموت): (المصدر السّابق، 266)

تُرى يُنسَخُ الإصباحُ من ظلمةِ القبرِ ويَكسِرُ بردَ الموتِ مَحْيٌ منَ الحرّ

استند المازني إلى استقرار صدور أبيات قصيدته على أعجازها رغبة في التئام التّصريع بالإيقاع الخارجي للبحر ليهيّئ الوزن المألوف المناسب لمعانيه.

**2- الخفيف:**

"عُرف البحر الخفيف برشاقته، وخفّته في الذّوق والتّقطيع، وتتميّز موسيقاه بوقعها النّازل الذي يتناسب والموضوعات الذاتية، وتوافق إيقاعه مع المشاعر ذات الطّابع الأسيان الحزين، ومواطن التّذكّر والتّرجيع والشّجن." (ناصر، 1985، 255).

"الوزن الشّائع لهذا البحر هو أن يتكوّن الشّطر الواحد من: فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن

ولا تلتزم هذه المقاييس الثلاثة حالة واحدة، بل نراها تجيء في صور أخرى، فالمقياس الأوّل فاعلاتن يرد كثيرًا في صورة فعلاتن، والمقياس الثاني مستفعلن يرد كثيرًا في صورة متفعلن، والمقياس الأخير فاعلاتن له صورتان، هما: فعلاتن و فالاتن، وكلّها صور حسنة كثيرة الشّيوع في أبيات القصيدة من هذا البحر." (أنيس، 1952، 76)

ونحسب أنّ شيوع هذا البحر واستعماله من طرف هؤلاء الشّعراء الذين يغلب عليهم الاتجاه الرومانسي مردّه إلى شيوعه، وكثرة ما سمعوه من قصائد المعاصرين على هذا البحر.

"ومن عادة الشّعراء ولا سيّما ذوي النفس التّقليدي الميل إلى النّظم على البحور الشّائعة والمستعملة، وقد يكون ميلهم إليه لا شعوريًّا؛ لكثرة ما انطبع في نفوسهم من إيقاعاته وموسيقاه." (المصدر السّابق، 256). والخفيف بحر يجنح صوب الفخامة، وهذا النّعت ينطبق عليه إذا قسناه إلى جنب السّريع والأحذّ والمنسرح، أمّا إذا وازنّاه بالطّويل والبسيط فهو دونهما في ذلك. والسّر في فخامته أنّه واضح النّغم والتّفعيلات، فلا يقرب من الأسجاع قرب السّريع، وأنّه ذو دندنة لا تمكّن من الحوار الطّبعي كما يمكّن الأحذّ." (الطّيّب، 1989، 238).

امتاز الخفيف في شعر المازني بموسيقاه العذبة، وذلك لكثرة الزّحافات غير اللازمة فيه، فنلحظ أنّ زحاف الخبن يضرب تفعيلته الأولى والثّالثة فاعلاتن- فعلاتن، ويضرب تفعيلته الثّانية مستفعلن- متفعلن، ويدخل أحيانًا على ضربه التّشعيث علّة غير لازمة فاعلاتن- فالاتن، وكذلك يضرب زحاف الكفّ تفعيلتي مستفعلن- مستفعل و فاعلاتن- فاعلات، ولا يجوز دخول الخبن معه كما تلزم علّة الحذف وزحاف الخبن في عروض الخفيف وضربه.

كتب المازني خمس عشـرة قصـيدة على البحر الخفيف، وهي (المناجاة- رقيّة حسـناء- إلى صـديق قديم- ليلة- النّظر- إلى صديق- إلى عاتب- الإسكندريّة- لشاكسبير- فلسفة المحب- الصّدق في الكذب- إلى صدقي- في العتاب- الحمار المستأسد- العراك)، وقد جاء هذا البحر في المرتبة الثانية بين البحور التي اسـتعملها المازني، فالقارئ لوزنه هذا لا يجد للخطاب الجاد مكانًا في شـعره، فعمد إلى رّقة وليونة في الموسـيقا تدبّ إلى قلب المخاطب لتسـيطر على عقله معوّلًا على ما في الخفيف من "جزالة ورشاقة"(القرطاجني، 2008، 269) مثلما يرى القرطاجني.

اتّسعت المساحة الإيقاعيّة لهذا البحر في نظم المازني، وهذا أتاح له أن يبسط عليه أفكاره حزنًا وفرحًا، فهو يكتب عليه ليرسم في غرضه، ويتغنّى حاملًا معانيه على هذا الوزن.

لهذا البحر تشكيل واحد في ديوان المازني. هو:

العروض صحيحة، والضّرب مخبون، مثال ذلك قوله في قصيدة (المناجاة): ( المازني، 2012، 42).

هل حباكَ الإلهُ بالحسنِ إلّا لنرى فيكَ آيَهُ تتجلّى

توالت تفعيلات الصّدر والعجز متواترة بين شكل مقبوض وآخر صحيح في إثر بعض وِتْرًا وتْرًا من غير أن تنقطع، فنكاد نرى بهذا التواتر استنادًا تتّكئ به إحداهما على الثّانية حتّى تعيد توازن حركات البيت وسواكنه.

**3- البسيط:**

وزن الشّطر في هذا البحر هو: مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن، غير أنّ التّفعيلة الأخيرة فاعلن لا ترد في الشّعر العربي على هذه الصّورة، وإنّما نراها في الشّطر الأوّل فعلن دائمًا إلّا إذا كان البيت مصرّعًا فحينئذ يتبع الشّطر الأوّل في نهايته ما تكون عليه نهاية الشّطر الثّاني، أمّا في الشّطر الثاني فتتّخذ التّفعيلة الأخيرة فاعلن إحدى صورتين: فعِلن أو فعْلن، والتّفاعيل في حشو البيت من مستفعلن، فاعلن لا تلتزم هذه الصّورة في أبيات القصيدة الواحدة، بل نرى مستفعلن في بعض الأحيان تصير متفعلن، وفاعلن تصير فعِلن.

احتلّ البسيط المرتبة الثالثة من بين البحور المستعملة في شعر المازني، فقد نظم عليه ثلاث عشرة قصيدة، وهي: (مناجاة شاعر- هيهات بابل من نجد- مناجاة الهاجر- الخاتمة- في المناجاة- الماضـي الحي- الرّبح والخسـارة- مراجعة الحب- اللحظ المصـروف- الضّـمير- يا أمّ-الميّت الحي- الكتمان)، وارتبط هذا الوزن عنده بالموضـوعات الجليلة التي تتطلّب الموقف الجاد، والنّظرة الصّـارمة، مثل الموضـوعات ذات الطّابع التّأمّلي، واسـتخراج العبرة، والنّظر في الكون والحياة والنّاس. ونحسـب أنّ طبيعة هذا البحر الذي يعدّ من أكثر بحور الشّعر طولًا لكثرة مقاطعه، وهذا ما ساعد الشّعراء على النّظم في هذه الموضوعات التي تتطلّب بطبعها الوقفة الطّويلة، والنّظرة المتأنّية، والنّفس الطّويل، فضلًا عمّا فيه من "سباطة وطلاوة." (أنيس، 1952، 152).

تشكيلات هذا البحر في ديوان المازني:

1- العروض مخبونة، والضّرب مقطوع، مثال ذلك قوله في قصيدة (مناجاة شاعر): ( المازني، 2012، 62).

كذّبتُ نفسِي كما كذّبتَ بارقَها وكانَ بالرّغم تصديقي لأطماعي

نجد أنّ المازني أراح نَفَسَه من صدمة القطع بعد أن حشد بيته بكمّ كبير من الحركات، فساق في نهاية عجزه الرّدف محاولًا تخفيف هوّة القطع.

2- العروض مخبونة، والضرب مخبون، مثال ذلك قوله في قصيدة (الماضي الحي): ( المازني، 2012، 160).

وفي الفؤادِ ضرامٌ لا دخانَ لهُ وأخبثُ النّارِ ما تُخفَى عنِ المقلِ

أرهق المازني نفسه بتفعيلات مخبونة أظهر بها تكلّفًا شديدًا يفقد بساطة الإيقاع المتوازنة في هذا الوزن.

3- مخلّع البسيط: وزنه: مستفعلن فاعلن فعولن، مثال ذلك قوله في قصيدة (الكتمان): (المصدر السّابق، 92).

يا وردةً عَرفُها جزيلُ وبثُّ عشّاقِها طويلُ

قصد المازني إحضار المعاني والأفكار بهذا النّوع من مجزوء البسيط ليخفي تأمّلاته البعيدة الغور التي يرفدها مثل هذا النّوع وصولًا به إلى مقصده.

**4- الرّمل:**

بحر صـــاف،" (فاخوري، 1996، 57) يُبنى مع الهزج والرّجز (دائرة المجتلب)، ويكون فيها على فاعلاتن ســـت مرات." (الأندلسي، 2011، 4298)، ولا يأتي في الشّعر على وفق دائرته، فإذا جاء تامّا، كانت عروضه معلولة بالحذف، أمّا ضربه فيختلف باختلاف أنواعه.

"لقد لاحظ الدّارسون أنّ نسبة بحر الرّمل قد زادت، هذا ما جعلهم يرجّحون بأنّ المستقبل سيكون لهذا الوزن الذي أصبحت تألفه الآذان، وتستريح إليه،" (ناصر، 1985، 261)، وهو ما جعل الدكتور أنيس يطلق عليه" الوزن المحبوب في عصرنا الحديث." (أنيس، 1952، 202 )، ويرى المجذوب أنّ موسيقا الرّمل خفيفة رشيقة منسابة، وأنّ فيها رنّة يصحبها نوع من الملنخوليا، وهو يعني بها هذا الضّرب العاطفي الحزين من غير كآبة ومن غير وجع ولا فجيعة. ويؤكّد هذا بقوله:" وأزعم أنّ هذه الملنخوليا المتأمّلة في نغم الرّمل تجعله صالحًا جدًّا للأغراض التّرنّميّة الرّقيقة للتأمّل الحزين..." (الطّيّب، 1989، 125).

اســـتحوذ بحر الرّمل على اهتمام المازني، ربّما يعود ذلك إلى علاقة هذا البحر الوطيدة بميوله الذّاتيّة، وقد ارتبط هذا الإيقاع في ديوانه بالموضوعات الوجدانيّة التي يصف فيها المناسبات المرحة، ومجالس الأنس، أو المناسبات الحزينة مثل الرّثاء، ووصف المآسي وما إليها، وكتب عليه اثنتي عشرة قصيدة، هي: (الورد- الذّكرى- قبر الشّعر- كلّ يوم لي شكاة- أشباح الماضي- عالم الكرى- الليل والهم- معاهدة غراميّة- كان لي- أين أمّك- ليلة وصباح)-فجاد في وزنه حزنًا وفرحًا وزهدًا، واختاره مسهبًا في قوله، ومبسطًا أفكاره إلى متلقّيه بتنويعه الشكل الموسيقي ما بين القصيدة التّقليديّة والحديثة وصولًا إلى الموشّحة.

تشكيلات هذا البحر في ديوان المازني:

1- العروض محذوفة مخبونة، والضرب مثلها، مثال ذلك قوله في قصيدة (الذّكرى): (المازني، 2012، 70).

بذلَ الماضي لها طاعَتَهُ وابتنتْ دارًا لها بين الرّممِ

وسمَ المازني تفعيلاته في قصيدته هذه بعلّة الحذف التي تكاد تكون حتّى في عروضه هي ذاتها التي أصابها الحذف؛ ممّا جعل الإيقاع مألوفًا فرضته بساطة التّنويع الإيقاعي.

2- العروض مخبونة مجزوءة، والضّرب مثلها، مثال ذلك قوله في قصيدة (كلّ يوم لي شكاة): ( المازني، 2012، 268).

أَنَا بِالشّكوى خليقٌ فدعوني وشكاتي

فرضت انفعالات الشّاعر وتذمّره أن يختزل تفعيلاته بمجزوء هذا البحر، وأسعفه في ذلك الخبن.

3- العروض محذوفة، والضّرب كذلك محذوف، مثال ذلك قوله في قصيدة (الليل والهمّ): (المصدر السّابق، 268).

قمرٌ يحلمُ في لجِّ السّما باهتُ اللألاءِ من طول السّهدْ

أوجد اعتماد المازني الحذف عروضًا وضربًا نوعًا من التّوازن والموافقة بين شطري البيت، قاصدًا به السّرعة في الإيقاع.

4- العروض محذوفة، والضرب مقصور، مثال ذلك قوله في قصيدة (معاهدة غراميّة): (المصدر السّابق، 288).

وامسحي وجهي وتَغْضِينَ الأسى واطردي عنّي شياطينَ المنامْ

يسّر المازني هنا الطّريق لبسط تفعيلاته وإحضار معانيه مستعينًا بالخبن في تفعيلة العروض، وبمدِّ لازم الضّرب حتّى يرتق وهدة القصر المعلولة بالتّسكين المقيّد.

**5- المنسرح:**

عدّه بعض دارسي العروض" البحر الثاني الذي أبى معظم شعرائنا المحدثين النّظم منه أو لم يستريحوا إليه وإلى موسيقاه، " والنّظم على هذا البحر قليلٌ في أشعار العرب، فهو ليس من بحور الشّعر الشّائعة الاستعمال كالطّويل والوافر والكامل والبسيط والرّجز،" (مقتبس من مقال للباحث: العلي، تمّام، الخصائص الفنيّة في أشعار ابن أبي الزّوائد السّعدي. (2024). مجلة جامعة دمشق للآداب والعوم الإنسانيّة, 40 (3).)، وروروده في الشّعر الحديث نزر قليل، ولعلّ الذين حاولوه منهم إنّما أُعجبوا بقصائد معيّنة قالها القدماء من هذا الوزن فنسجوا على منوالها ولعلّهم وجدوا في النّظم منه عنتًا ومشقة، ونحن حين نقرأ قصائده لا نكاد نشعر بانسجام في موسيقاها، ويخيّل إلينا أنّ الوزن مضطرب بعض الاضطراب." (أنيس، 1952، 93)، وقد كان للمجذوب رأي آخر يخالف أنيس في المنسرح، فيرى أنّ " المنسرح يجنح صوب الرّقص والتّغنّي، فإذا صوّرنا نغم السّريع بصورة الخطيب وتكراره وجلجلته، والكامل بصورة التّأني والتّلطف والهمس، فإنّنا لا نملك إلّا أن نصوّر المنسرح بصورة الرّاقص المنكسر، وبهذا الوصف تجد في المنسرح لونًا جنسيًا يشبه لون المتقارب المجزوء....وإذا بحثت في الشّعر الجاهلي لم تجد المنسرحيات فيه تخرج عن أحد غرضين: الرّثاء المراد به النّوح والنّقائض، ولا يَخفى على القارئ أنّ الرّثاء إذا أُريد به النّوح حوى عنصرًا قويًّا من التّأنث واللّين، وكيف لا والنّوح إنّما كانت تقوم به النّساء، ولا شكّ أنهنّ كنّ يتخذن منه معرضًا للفتنة والتّبرج." (الطّيّب، 1989، 219).

وقد وصفه بعضهم بقوله:" وربّما كان يمتاز عن سائر البحور بحركته المنفتحة على اللامحدود، وبالتّحديد يصلح هذا البحر للمعاني المتمكّنة من الباطن تمكّنًا تظهر أعراضه ثمّ تتّسع وتنبسط، ولكنّها تتماسك في انبساطها بشكل ينقل صلابة الأعماق ويؤثر في الأعالي، هذا بحر منسرح من الباطن إلى الظاهر دائم التّحوّل والتّجدّد؛ لذلك لا يقف عن شاطئ معيّن، ولكنّه ينبع من الدّاخل؛ ولعلّه بسبب غنائيّته لم يصلح للملاحم." (علي، 1972، 98).

ورأى محمود فاخوري أنّ " المنسرح بحر فيه لين ورقة تساعدان على التّأمّل، والتّعبير عن المشاعر، ولكنّ لينه يقرّبه من النّثر حتّى ليحسب المرء أنّ فيه شيئًا من الاضطراب." (فاخوري، 1996، 59) وعلى الرّغم من تباين الآراء فإنّ المازني استراح لهذا الوزن الواسع الرّحب لمعانيه التي أرادها، وكان حظ هذا البحر من نظمه عليه تسع قصائد، هي: (الماضي- الوردة الرّسول- رباعيّات الخيّام- حصاد عيسى- شهداء الغربة- كأس النسيان- النّسر المهيض- الجمال إذا هوى)، فقد تنوّعت أغراضه في هذا البحر، فنظمه حزنًا ومديحًا وغزلًا وأسى على رحلة الماضي العصيب.

تشكيلات المنسرح في ديوان المازني:

1- العروض مطوية، والضّرب مثلها، مثال ذلك قوله في قصيدة (الوردة الرّسول): ( المازني، 2012، 140).

تضحكُ عن طلّها غلائلُها ودمعُها في الخدود مزدحمُ

حاول المازني هنا أن يستثمر الزحافات والعلل وينوّع بينها مخرجًا بها نمطًا يبعدها عن الرّتابة التي تظهرها القوالب الصّحيحة للتّفعيلة برفده للطّي الذي زاد الصّدر والعجز تنوّعًا موسيقيًّا.

2- العروض مطويّة، والضّرب مكشوف، مثال ذلك قوله في قصيدة (شهداء الغربة): (المصدرالسّابق، 328).

في غربةٍ لم تكن مقدّرةً أن تغتديَ من فواقرِ الفقْرِ

يتيح طول الصّدر مرفدًا بعروض مطوية أن يمهّد للمازني في عجزه كشفًا يجدّد فيه نفسه ويخرجه من طي الفقر في بلاد الغربة.

3- العروض مكشوفة، والضّرب مثلها، مثال ذلك قوله في قصيدة (كأس النسيان): (المصدر السّابق، 324).

هاتِ اسقني سلوةً عنِ الذّكرِ أنسى بها ما مضى من العمرِ

إنّ النّدب والسّخرية يتطلبان إجهارًا يطلبه المازني في قصائده بحضور علة الكشف في صدر البيت وعجزه والإتيان بالتّصريع الذي ألهمه تبعية المعنى بين شطري البيت.

**6- الكامل:**

لهذا البحر مقياس واحد هو متفاعلن، ولا يرد هذا المقياس إلّا في هذا البحر، ويشتمل شطر البيت من هذا البحر على ثلاثة مقاييس: متفاعلن متفاعلن متفاعلن.

عدّه البستاني "أتمّ الأبحر السباعيّة، وقد أحسنوا بتسميته كاملًا؛ لأنّه يصلح لكلّ نوع من أنواع الشّعر؛ ولهذا كان كثيرًا في كلام المتقدّمين والمتأخّرين. هو أجود في الخبر منه في الإنشاد، وأقرب إلى الشّدّة منه إلى الرّقة، وإذا دخله الحذذ، جاد نظمه، وبات مرقصًا، وكانت له نبرة تهيّج العاطفة." (البستاني، د، ت، 92)، ووصفه المجذوب أنّه" أكثر بحور الشّعر جلجلة وحركات، وفيه لون خاص من الموسيقا يجعله- إن أُريد به الجدّ- فخمًا جليلًا مع عنصر ترنّمي ظاهر، ويجلعه إن أُريد به إلى الغزل وما بمجراه من أبواب اللّين والرّقّة، حلوًا مع صلصلة كصلصلة الأجراس، ونوع من الأبّهة يمنعه أن يكون نزقًا أو خفيفًا شهوانيًّا." الطّيّب، 1989، 302)، "فالإيقاع الموسيقي الهادئ الرصين، وما تعرف به تفعيلات هذا البحر من جزالة وحسن استطراد تجعله يتناسب والموضوعات الجّادّة التي تحتاج إلى نفس طويل" (ناصر، 1985، 249)، إذ استفاد المازني من ميّزات هذا البحر التي دفعته إلى اختياره عند طغيان النزعة الغنائية على أغلب قصائده، وهذا الاختيار كان موفّقًا؛ لأنّ الموضوعات الغنائيّة تتطلّب بحورًا طويلة ذات مقاطع منسابة تتوالى فيها المقاطع توالِيًا رصينًا هادئًا، فلا يجد فيه عنتًا أو مشقّةً، فإنّ تكوّنه من متفاعلن ست مرّات، وجواز تداخله مع بحر الرّجز مستفعلن في ضربه ممّا يفسح المجال للشّاعر ويعطيه حرّيّة في النّظم أكثر من غيره.

كتب المازني سبع قصائد على البحر الكامل. هي: (مناجاة حسناء- الشّوكة الجديدة- عتاب- حلم اليقظة- نهر الحياة- الملّاح المسحور- مخاوف النّفس) منوّعًا في أشكاله، فأتى به تامًّا ومجزوءًا ومقصورًا ومضمرًا، ونظم عليه ضروبًا من الموشّحات.

إذ يتّفق هذا البحر والأحداث التي عاشها المازني ومرّ بها، واتّخذها في شعره مواضيع وأغراضًا له، ولا سيّما أنّ هذا البحر وتعدّد أضربه منح المازني سبلًا إيقاعيّة تتّفق ومطوّلاته التي ولع بها وتفرّد.

تشكيلات البحر الكامل في ديوان المازني:

1- العروض صحيحة، والضّرب كذلك صحيح، مثال ذلك قوله في قصيدة (حلم اليقظة): ( المازني، 2012، 90).

فطفقْتُ أرمقُ وردةً فتّانةً ضحكَ النّدى في ثغرها المتكلّمِ

لم يتقيّد المازني هنا بالوزن السّالم وإنّما ينوّع في الأجزاء شيئًا بسيطًا يبعدها عن الرّتابة _باستثناء تفعيلتي العروض والضّرب جاءتا صحيحتين_ كأن تصير تّفعيلة مُتَفاعلن- متْفاعلن فيدخل عليها الإضمار، وهذا ليس غريبًا على الكامل فهو من بحور الشّعر التي تكثر فيها الحركات.

2- العروض مقصورة، والضّرب مثلها، مثال ذلك قوله في قصيدة (عتاب): (المصدر السّابق، 76).

ذهبَ الوفاءُ فما أحسُّ وفاءَ وأرى الحفاظَ تكلّفًا ورياءَ

تمكّن المازني من إحضاره التّصريع هنا أن يصنع سخرية متناقضة ما بين الوفاء والرّياء أعقبها برويّ مردفٍ وسّع مساحة العتاب.

3- الكامل المجزوء: عروضه صحيحة، وضربه مذال، مثال ذلك قوله في قصيدة (الشّوكة الجديدة): (المصدر السّابق، 194).

يا وردةَ الحسنِ القديْ مِ وشوكةَ القبحِ الجديْ

كنّا وكنتِ فما عدلْ تُ ولا ظلمتُكِ بالصّدودْ

لا يكتمل هذا الوصف في صدر البيت إلا أن يقف المازني على ساكنين صامتين في عجزه محاولًا بهما إطالة المعنى المذال بساكن اقتضاه المقام على الرّغم من ضيق المساحة الإيقاعيّة التي فرضها المجزوء.

**7- السّريع:**

هذا البحر "من أقدم بحور الشّعر العربي غير أنّ ما روي منه في الشّعر القديم قليل، مثله مثل بحر الرّمل، ولكن الرّمل قد وجد عناية في الشّعر الحديث حتّى أصبح الآن يحتلّ المرتبة الثّانية بين الأوزان الشّعريّة، في حين أنّ السّريع قد قلّت نسبة شيوعه في شعرنا العصري، وأصبح شعراؤنا ينفرون منه ومن موسيقاه،"(أنيس، 1925، 88) وأغلب الظّن أنّ قلة نظم المازني على هذا البحر- فقد نظم أربع قصائد على هذا الوزن وهي (ليلة وداع- مناجاة ملّاح- خواطر الأرق- محمد وعزوز أو الموسيان)- إنمّا كان لأنّ الأذن تعتاد النّغمات الكثيرة والتّردّد وتميل إلى ما ألفته، والبحر السّريع قد فقد هذه الميّزات، فما جاء به في شعره على هذا الوزن ربّما كان تقليدًا لقصائد قديمة أُعجب بها فنسج على منوالها رغبة في التّنويع لا حبّا للوزن نفسه.

تشكيلات البحر السّريع في ديوان المازني:

1- العروض مطويّة موقوفة، والضّرب مثلها، مثال ذلك قصيدة (خواطر الأرق): ( المازني، 2012، 302).

سطتْ على الجفنِ بناتُ السّهادْ فاستلبتْهُ غُمضَهُ والرّقادْ

أجدى استثمار المازني للرّدف من سكون الوقف الذي قوّمه بمدّ أطاله حتّى اتّسع قوله بين أجزاء بيته بطي المعنى على بعضه.

2-العروض مطويّة مكشوفة، والضّرب مثلها، مثال ذلك قوله في قصيدة (محمد وعزوز أو الموسيان): ( المازني، 2012، 280).

يُؤنسني في وحشتي هذرُهُ فلا عدمْتُ الأُنسَ من هذرِهِ

أعان التّصريع هنا في تلوين الوصف ومسايرة أحداث القصة التي وثّقت رباط الصدر بالعجز حين أرفد المازني عروضه وضربه بعلة الطّي.

**8- الرّجز:**

"أسهل الأوزان على القريحة وأخفّها على الطّبع وأقربها مأخذًا،"(فاخوري، 1996، 165) "وهو من أكثر بحور الشّعر تقلّبًا وتعرّضًا؛ لإصابته بالزحافات والعلل والشّطر والنّهك والجزء فلا يبقى على حال واحدة." (يموت، 1992، 117).

كتب المازني عليه ثلاث قصائد هي: (ألحان بنات البحر- أمانٍ وذكر- إلى مدلٍّ بجماله).

تشكيلات الرّجز في ديوان المازني:

1- الرّجز المجزوء المخبون المقصور، مثاله قصيدة (ألحان بنات البحر)، إذ يقول فيها: (المازني، 2012، 154).

انظر إلى عبابي وصدرِهِ الرّحيبِ

استثمر المازني زحافات هذا البحر في شكله المجزوء كدأب العرب في مسلكهم القطع القصار قاصدًا المعنى من دون إسهاب بإيقاع سريع متدفّق.

2- مشطور الرّجز، مثاله قصيدة (إلى مدلٍّ بجماله): (المصدر السّابق، 250).

أهوِنْ بخطبٍ يَهَبُ البديلا

ما أكثرَ الوردَ كما قد قيلا

ألصق المازني أشطره الرّجزية برويّ مردف سوّغ التزامه به بأكثر من حرف يسبق الرّوي سبيلًا إلى معناه، ومع ذلك يتدفّق فيه الإيقاع ليّنًا هيّنًا خفيفًا، تعتاده الأذن وتألفه على عكس ما أقرّته كتب العروض من إجهاد الشّاعر لنفسه في هذا التّكلّف في حدود قوافيه.

**9- الوافر:**

"بحرٌ صافٍ في أصل دائرته، غير أنّه لم يرد على أصله وصورته التي هو عليها في الشّعر العربي، " والوافر عذب متدفّق قريب المأخذ، بيّن الإيقاع؛ لذلك بقي محتفظًا بمكانته ثالثًا أو رابعًا في جدول قائمة الاستعمال،" (البحراوي، 1985، 56) وعده البستاني" ألين البحور، يشتدّ إذا شددّته، ويرقّ إذا رققته، وأكثر ما يجود به النّظم في معرض الفخر،" (البستاني، د، ت، 92) ويراه المجذوب أنّه" بحر مسرّع النّغمات متلاحقها مع وقفة قويّة سرعان ما يتبعها إسراع وتلاحق." (الطّيب، 1989، 407).

الشّطر الواحد من هذا البحر هو:

مفاعلتن مفاعلتن فعولن

المقياس الأخير فعولن لا يتغيّر أبدًا في قصائد هذا البحر، أمّا المقياس مفاعلتن فيجيء ساكن اللّام، والتّغيير الذي يصيب هذا المقياس لا يلتزم في أبيات القصيدة، بل ليس من الضّروري أن يلتزم في البيت الواحد منها.

كتب المازني على الوافر التّام ثلاث قصائد هي: (الإخوان- أحلام الموتى- لا ملام ولا عتاب).

تشكيل هذا البحر في ديوان المازني:

العروض مقطوفة، وضربها مثلها، مثال ذلك قوله في قصيدة (أحلام الموتى): ( المازني، 2012، 43 ).

وما طافَ الكرى بالعينِ إلّا ليفتَحَها على الكربِ العظامِ

استطاع المازني أن يستحوذ على خاصّيّة هذا البحر في إعلاء مناقب المرثي التي وفّرها إيقاع الوافر في هذا النّظم المشوب بالحزن الرقيق المتهادي.

**10- المجتث:**

"هذا بحر يطرب له الشّعراء المحدثون، فأكثروا من نظمه، ولا سيّما في مسرحيّاتهم، ولا نكاد نعلم شيئًا عن هذا الوزن قبل عصور العبّاسيين حين بدأ الشّعراء ينظمون منه مقطوعات قصيرة أغلب الظّن أنّها كانت تلحّن ويتغنّى بها." (أنيس، 1952، 133).

يتكوّن الشّطر فيه من مستفعلن فاعلاتن، ونرى أنّ مستفعلن تجيء أحيانًا متفعلن، ونرى فاعلاتن في نهاية البيت قد تجيء على صورتين أخريين: فعلاتن، فالاتن.

"وقد ظلّت نسبة شيوع هذا البحر في الأشعار القديمة ضئيلة حتّى جاء المحدثون فنهضوا بها واستعذبوا الوزن وموسيقاه؛ (المصدر نفسه، 113)، ولكنّ المازني يبدو أنّه لم يستسغ هذا الإيقاع، ولم تسمح له إيقاعاته بالهزيمة أمام حزن المعاني التي أرادها، فلم يكتب عليه إلّا قصيدة واحدة وهي: (الملل من الحياة)؛ لإدراكه فقدان سعة هذا البحر لأغراضه التي يريد أن يعيها للقارئ.

شكل المجتث الذي جاء به المازني:

العروض مجزوءة وزنها فاعلاتن، والضّرب مثلها، مثال ذلك قوله في قصيدة (الملل من الحياة): ( المازني، 2012، 124).

أكلّما عشْتُ يومًا أحسستُ أنّي مُتُّهْ

وكلّما خلتُ أنّي وجدتُ خلْصًا فقدتُهْ

يبدو أنّ صورة المجتث المعهودة هذه لم تتفق وطبع المازني المنفعل، فأشبه بإيقاعه هذا حديثًا مطوّلًا لا يفي في ابتداع جرس موسيقي مطرب.

**11- الهزج:**

"بحر متجاوب، يُفكّ من الدّائرة العروضيّة الثّانية دائرة المشتبه، نغمته الموسيقيّة تقترب كثيرًا من الوافر إذا عُصب، ونغمة الهزج تتطلّب قولًا مرسلًا يسيطر عليه فكرة واحدة يتغنّى بها الشّاعر في غير تدقيق،"(الطّيّب، 1989، 107) ورآه البستاني أنّه" لا يصلح لقصره لمثل الإلياذة، ولا يجوز نظمه في ما خلا الأناشيد والتّواشيح الخفيفة." (البستاني، د،ت، 91).

ولعلّه في الأصل تطوّر لمجزوء الوافر المعصوب؛ لما بين الاثنين من تشابه لا يُنكر، والفرق المهم بينهما هو أنّ تفعيلة الهزج يجوز فيها الكفّ ولا يجوز ذلك في الوافر." (يموت، 1922، 107).

وقد ظلّت نسبة شيوع الهزج في أشعار العبّاسيين ضئيلة لا تكاد تجاوز الواحد في المئة من مجموع الأشعار، وبقيت هذه النّسبة كذلك في العصور المتأخّرة حتّى جاء العصر الحديث، واستحسن شعراؤنا هذا الوزن في المسرحيات، فأكثروا منه، ووجدوه أطوع في المواقف التّمثيليّة؛(أنيس، 1952، 113) إذ أدرك أنيس هذا الأمر في الشّعر العربي كله فقال:" ولسنا ندري سرّ انصراف الشّعراء عن هذا الوزن من أوزان الشّعر، رغم انسجام موسيقاه، وحسن وقعها في آذان، ولعلّهم وجدوه أليق بالأدب الشّعبي؛ لكثرة ما فيه من مقاطع ساكنة؛ ولهذا شاع في الزّجل." (أنيس، 1952، 106).

وربّما كان المازني واحدًا من هؤلاء الشّعراء الّذين أدركوا سرّ هذا البحر مثل الدّكتور أنيس إبراهيم، وجاء بمثال حاول فيه النّسج على منوال شعراء عصره حتّى يثبت مقدرته الشّعريّة في الوزن الشّعري، فقد نظم قصيدة واحدة على هذا البحر. هي: (على لسان الأقدار) ذات تشكيل واحد جاءت فيه العروض صحيحة أصابها القبض، والضّرب صحيح غير مقبوض، مثال ذلك قوله: (المازني، 2012، 176).

بأيدينا قلوبُكُم لنا منها ألاعيبُ

أعلى المازني بوحه في بداية صدر البيت ثمّ مال شيئًا فشيئًا إلى خفضه في بائيّته مستحسنًا هذا التّلاعب الذي قوّى حيلته في قبوله لمشيئة الأقدار.

## النّتائج:

توصّلت الدّراسة إلى نتائج مهمّة تكشف عن صورة شعر النّقاد في أنموذج مختار من الشّعراء النّقاد هو المازني، أبرزها:

1- إنّ متقصي مسار ظاهرة الشّعراء النّقاد يجد أمثلة كثيرة في الأدب العربي تمثّل اتّحاد النّاقد والشّاعر على عكس ما قيل عن وظيفة النّقد التي هي مستقلّة عن وظيفة الشّعر، فألصق سعيه الإبداعي في الشّعر بمهام نّشاطه النّقدي كناقد. فأمدّ الشّعر الحديث بنصوص أدبيّة تستجيب لمعايير التّجديد في جوانب معيّنة.

2- إنّ التّنظير النّقدي عند المازني لم يأت إلا باحتكاكه المباشر مع نصوص أدبيّة، وأعمالٍ استنبط منها أحكامه.

3- أظهر المازني في القصائد التي عرضها وعيًا كبيرًا ودقيقًا بالأغراض والموضوعات النّقديّة التي سادت سواء في العصر الحديث وهي الأغلب أم تلك التي كانت عند القدماء.

4- لم تأت صورة أوزان شعر المازني إلّا بعد أن تشكّلت لديه رؤية يحملها من واقعه وينقلها إلى قصائده.

5- أوجزت قصائد المازني رحلة دراساته الجمالية والأدبيّة المتوّجة بفكره النّقدي في مرحلة حياته الثّانية التي استأنف فيها النّفور والتّمرد والسّخط والغضب، وانثنى إلينا بمرحلة جديدة تظهر قدرته النّقديّة على تمثّل ما يقرأ والإفادة منه والإضافة إليه وتطبيقه في دراساته الأدبيّة.

6- تصرّف المازني في الأوزان تصرّفًا جعلها جديدة فكان يؤثر في بعض الأحيان استعمال البحور القصيرة سويخالف بها منهج القدماء مثل استعماله للرّجز والرّمل.

7- جمع المازني أمثالًا لكثير من الأوزان الخفيفة واعتمد عليها؛ لما وجده فيها من خفّة وسلاسة وليونة وعذوبة تشيع في النّص لتضفي على شعره من روحه ما يتناسب وطبيعة العصر بعد أن اجتاز المرحلة الأولى التي تشابكت فيها حياته وتعقّدت.

8- نوّع المازني في استعماله البحور ما بين البحور الصّافية والممزوجة قاصدًا بذلك إشاعة جوٍّ من النّغم الجميل مبتعدًا فيه عن الرّنين والخطابيّة وإن علا نغمة في بعض قصائده.

9- ندرة اعتماد المازني على بحري المتدارك والمضارع؛ لربّما لا يوافقان ميوله وانفعالاته.

10- إنّ ما يتميّز به الرّمل من إيقاع راقص كان مساعدًا للمازني على أن ينظم عليه بسهولة ويسر لما فيه من خفّة ورشاقة منسابة وطبعة رومانسيّة تساوق أهداب وجدانه.

11- استعمل المازني البحر الكامل تامًّا ومجزوءًا بتشكيلاته المختلفة على وفق ما تميل إليه تجربته.

12- استعمل المازني الرّجز بتشكيلاته القصيرة فمنها ما كان ذا إيقاع رتيب قصير، ومنها ما كان ذا أشطر غير متساوية في عدد التّفعيلات.

13- تحاشى المازني استعمال البحر المديد لربّما بسبب إيقاعه الثّقيل البطيء ولا سيّما في تشكيله الأوّل؛ لذلك ابتعد عنه الشّعراء لصرامته وابتعاده عن الحركة الرّاقصة.

14- استعمل المازني البحر المنسرح في تشكيلات مبتكرة تدلّ على ما يطرأ على الأعاريض والأضرب من تغييرات.

من هذه التّشكيلات:

ما كانت جديدًة لم تقرّ بها كتب العروض، وهو ما استهجنته وعدّته شذوذًا: مثال ذلك:

أ–العروض مكشوفة والضّرب مكشوف.

ب– العروض مطويّة، والضّرب مكشوف.

ج– العروض مطويّة، والضّرب مطوي، ووضحنا ذلك في عرض تشكيلات المنسرح.

15– إن عدول المازني الجديد عن شخصيّة المازني القديم لا ينفي حقيقة أن تنسلّ شذرات من رواسب شبابه إلى نهاية عهده بالإبداع، فحتمًا طبع الإنسان يغلب تطبّعه، ومن هذا المقام نستطيع أن نقول: إنّ معظم شعره بتوظيفه البحور لأغراض مقصودة لم يكن إلّا موافقة لميوله ورغباته، وابتعاده عن بعضها ما هو إلّا مخالفة لما تستجليه سليقته.

**التمويل:**

هذا البحث ممول من جامعة دمشق وفق رقم التمويل(501100020595).

## المصادر والمراجع: (Sources and References):

**الديوان:**

1- المازني، إبراهيم عبد القادر، (2012)، ديوان المازني، مؤسسة الهنداوي للتّعليم والثّقافة، القاهرة، 364.

**المراجع:**

1- الأندلسي، ابن عبد ربّه، (2011)، العقد الفريد، مكتبة الحضارة العربيّة الإسلاميّة، مصر، 2579.

2- أنيس، إبراهيم، (1952)، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، 319.

3- البحراوي، سيّد، (1985)، موسيقا الشّعر عند جماعة أبوللو، دار المعارف، ط1، القاهرة، 177.

4- البستاني، سليمان، (دت)، الإلياذة هوميروس، كلمات عربية للنشر والتوزيع، 1127.

5- خلوصي، صفاء، (1977)، فن التقطيع الشعري، منشورات مكتبة المثنى، بغداد، 489.

6- الطّيب، عبد الله، (1989)، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ط3، الكويت، 548.

7- علي، أسعد أحمد، (1972)، الإنسان والتّاريخ في شعر أبي تمّام، دار الكتاب اللبناني للطّباعة، بيروت، 287.

8- فاخوري، محمود، (1996)، موسيقا الشّعر العربي، منشورات جامعة حلب، 264.

9- القرطاجني، حازم، (2008)، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ت، محمد بن الخوخة، الدار العربية للكتاب، ط3، تونس، 417.

10- القيرواني، ابن رشيق، (1907)، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، مطبعة السعادة، 496.

11- المازني، إبراهيم عبد القادر، (2000)، إبراهيم الكاتب، الهيئة العامّة لقصور الثّقافة، 301.

12- المازني، إبراهيم عبد القادر، (1915)، الشّعر " غاياته ووسائطه"، دار الفكر اللبناني، ط1، بيروت، 110.

13- المازني، إبراهيم عبد القادر، (2017)، قصّة حياة، مؤسّسة هنداوي، 104.

14- مندور، محمّد، (2021)، النّقد والنّقاد المعاصرون، مؤسسة هنداوي للثّقافة والتّعليم، 142.

15- ناصر، محمّد، (1985)، الشّعر الجزائري الحديث اتّجاهاته وخصائصه الفنّيّة، ط2، دار الغرب الإسلامي، 775.

16- يعقوب، إميل بديع، (1991)، علم العروض والقافية وفنون الشعر، دار الكتب العلميّة، ط1، بيروت، 487.

17- يموت، غازي، (1992)، بحور الشعر العربي- عروض الخليل، دار الفكر اللبناني، ط2، 263.

**المقالات:**

1- الإمام، محمّد فارووق، (2018)، الشّاعر والنّاقد السّاخر إبراهيم المازني، مجلّة رابطة أدباء الشّام، العدد801، 1-36.

2- العلي، تمّام، (2024)، الخصائص الفنّيّة في أشعار ابن أبي الزّوائد السّعدي، مجلّة جامعة دمشق للآداب والعلوم الإنسانيّة، مجلّد (40)، العدد 3، 1-19.