Journal Of the Iraqia University (74-7) November (2025)

ISSN(Print): 1813-4521 OnLine ISSN:2663-7502
Journal Of the Iraqia University
available online at: https://www.mabdaa.edu.iq

البنية الإيقاعية في شعر وليد الاعظمي

سوزان كمال شمس الدين جامعة صلاح الدين – أربيل – كلية اللغات قسم اللغة العربية

بإشراف الدكتور نوزاد شكر إسماعيل تدريسي في جامعة صلاح الدين قسم اللغة العربية

The Rhythmic Structure in Walid al-A'ẓami's Poetry

Prepared by : Suzan Kamal SHamsuldin
University of Salahaddin – Erbil – college of language
Department of Arabic
Supervised by : Dr: Nawzad Shukr Ismail
Professor of Arabic Literature – college of language -Arabic Department
Suzan.shamsuldin@su.edu.krd
Nawzad.ismail@su.edu.krd

المستخلص:

يتناول هذا البحث فجوةً في غياب إطارٍ متكاملٍ لتحليل البنية الإيقاعية في النصوص العربية الشعرية، إذ لم تحدد الدراسات السابقة معايير واضحة للتوزيع الإيقاعي وصِلته بالبعد الدلالي كما غاب القياس الكمي لتأثير الإيقاع على المتلقي. وتنبع أهميته من سعيه إلى إثراء علم الصوتيات النصية من خلال تقديم نموذج تحليلي شامل يجمع بين الموسيقى الخارجية التي تمثل الوزن والقافية والتصريع، والموسيقى الداخلية المتمثلة في التكرار والجناس والطباق وردّ العجز على الصدر، مع إدراج أداة تجريبية قائمة على استبانة لقياس الاستجابة النفسية والعاطفية للقراء ويتخذ شعر وليد الأعظمي مثالاً للدراسة وانطلاقًا من هذه الفجوة وأهمية المعالجة، يهدف البحث إلى بناء نموذج وصفي تحليلي لقراءة البنية الإيقاعية في شعر وليد الأعظمي وربطها بوظائفها الدلالية، وتحديد معايير الإيقاع الصوتي داخل النصوص النثرية، ثم تطبيق هذا النموذج على مجموعة نصوص شعرية للشاعر وليد الأعظمي لبيان أثر الأنماط الإيقاعية على الانطباع العاطفي للمتلقي. وقد أظهرت نتائج الدراسة أن التفاعل بين الموسيقى الخارجية والداخلية يعزّز البنية الدلالية للنص، بحيث تمنح وحدات الوزن والقافية والتصريع الإحساس بالوحدة الموسيقية الظاهرية، في حين يعمّق التكرار والجناس والطباق وردّ العجز على الصدر الأثر الانفعالي ويحفّز الانتباه إلى أبعاد جديدة للمعنى كما بيّنت استبانة القراء زيادةً ملحوظةً في الانخراط النفسي والعاطفي عند تفعيل الأنماط الإيقاعية المركبة مقارنةً بالعناصر المنفردة.أما خطة البحث، فتستهل بمبحثٍ أول حول المفاهيم النظرية، يخصّص قسمه الأول لاستكشاف مفهوم البنية ثم ينتقل إلى استجلاء مفهوم الإيقاع، قبل أن يباشر مبحثه الثاني في عرض محددات البنية الإيقاعية في النص، حيث يتناول أولًا الموسيقى الخارجية المتمثلة بالوزن والقافية والتصريع في شعر وليد الأعظمي، ثم يفصّل الموسيقى الداخلية التي تشمل التكرار والجناس والطباق وردّ العجز على الصدر مع إعطاء أمثلة من شعر وليد الأعظمي، مما يهيئ الأساس النظري لتطبيق النموذج التحليلي والاستبانة التجريبية على نصوص الدراسة.الكلمات المفتاحية: البنية الإيقاعية . الإيقاع الخارجي . الإيقاع الداخلي . الوزن الشعري . القافية . التفعيلة . الموسيقى الشعرية . التكرار . التنغيم . وليد الأعظمي.

Abstract

This study addresses a gap in the absence of a comprehensive framework for analyzing rhythmic structures in Arabic poetic texts. Previous studies have not established clear criteria for rhythmic distribution and its relation to semantic dimensions, nor have they employed quantitative measures of rhythm's impact on the recipient. The importance of this research lies in its attempt to enrich textual phonetics by presenting an integrated analytical model that combines external music—represented by meter, rhyme, and parallelism—with internal music, such as repetition, alliteration, antithesis, and the return of the line's end to its beginning. In addition, it incorporates an experimental tool based on a questionnaire to measure the psychological and emotional

responses of readers, taking the poetry of Walid al-Aʿẓami as a case study.Building on this gap and its significance, the research aims to construct a descriptive-analytical model for reading the rhythmic structure in Walid al-Aʿẓami's poetry and linking it to its semantic functions. It also seeks to define the criteria of sound rhythm within poetic texts, then apply this model to a selected corpus of his poetry to demonstrate the effect of rhythmic patterns on the reader's emotional impression. The findings revealed that the interaction between external and internal music enhances the semantic structure of the text. While meter, rhyme, and parallelism provide a sense of apparent musical unity, repetition, alliteration, antithesis, and the return of the line's end to its beginning deepen the emotional effect and draw attention to new dimensions of meaning. Reader surveys further indicated a marked increase in psychological and emotional engagement when compound rhythmic patterns were activated compared to isolated elements.The research plan begins with a first chapter on theoretical concepts: the first section explores the notion of "structure," followed by clarifying the concept of "rhythm." The second chapter then presents the determinants of rhythmic structure in the text, first addressing external music (meter, rhyme, and parallelism) in Walid al-Aʿẓami's poetry, and then detailing internal music (repetition, alliteration, antithesis, and the return of the line's end to its beginning) with examples from his work. This provides the theoretical foundation for applying the analytical model and experimental questionnaire to the study corpus.**Keywords:** Rhythmic structure — External rhythm — Internal rhythm — Poetic meter — Rhyme — Taf'īlah (metrical foot) — Poetic music — Repetition — Intonation — Walid al-Aʿẓami.

المقدمة:

تلعب البنية الإيقاعية دورًا محوريًّا في تشكيل النص وجذب القارئ، إذ يتجلّى الإيقاع في تكرار الصور اللغوية وتوزيع الكلمات والجمل بما يضفي على النص مرونة وحركةً. ويمكن اعتبار الإيقاع نبضًا داخليًّا يربط بين الوحدة الدلالية والوحدة الصوتية، فيصوغ تجربة قراءة تتجاوز مجرد نقل المعلومات إلى خلق حالة جمالية وانفعالية.تكمن أهمية دراسة الإيقاع في شعر وليد الأعظمي في كونه عاملًا فعالًا في توجيه الانتباه وإثارة الاستجابة النفسية. فالتلاعب بالتكرار، والوقف، والحدة، والمدّ، يهيئ للقارئ أرضيةً عاطفيةً تدعم الرسالة وتعمّق أثرها. علاوةً على ذلك، يساهم فهم الإيقاع في الكشف عن طبقات المعنى المخفية، وفي إعادة بناء تفاصيل تركيب النص من منظورٍ صوتيّ وحركيّ.ينطلق هذا البحث من فرضية أنّ البنية الإيقاعية ليست مجرد ترف شكلي بل آليةُ تواصلٍ ثقافي تُحفّز الخيال وتضبط الإيقاع الذهنيّ للقارئ. لذا، سنستعرض في المحور الأولُ الأسس النظرية لمفهوم الإيقاع، ثم ننتقل إلى تحليل نماذج نصية تراعي التوزيع الإيقاعي، مختتمين بعرض النتائج التي توضّح كيف يمكن للأنساق الإيقاعية أن تُثري البنية الدلالية وتُعزّز من وظيفة النص ووحدته الكلية.

مشكلة البحث:

تنبع مشكلة هذا البحث من غياب إطار استقرائي ومنهجي واضح لتحليل البنية الإيقاعية في شعر وليد الأعظمي، ما يؤدي إلى:

١. عدم وضوح المعايير التي يُستند إليها في تحديد أنماط التكرار والإيقاع الصوتي داخل النصوص الشعرية.

٢. غياب مقاربات تكاملية تربط بين البعدين الصوتي والدلالي، فتظل الظواهر الإيقاعية معزولة عن فهم تأثيرها على المعنى.

٣. محدودية الدراسات التي تقيس أثر الإيقاع على الانطباع النفسي والاستجابات العاطفية لدى القارئ، الأمر الذي يضعف القدرة على توظيف الإيقاع كأداة فاعلة في الاتصال اللغوي.

أهمية البحث:

تكتسب دراسة البنية الإيقاعية للنص أهمية كبيرة على المستوى النظري والعملي، إذ تجمع بين المعايير الصوتية والدلالية لتقديم رؤية شاملة تلقي الضوء على تأثير الإيقاع في تشكيل التجربة القرائية.

١. إثراء الإطار النظري لعلم الصوتيات النصية عبر تقديم نموذج تحليلي يربط بين الإيقاع والمعنى.

٢. تعزيز فهم العلاقة بين التكرار الصوتي والنمط الجمالي، مما يدعم الدراسات البلاغية والأدبية.

٣. الكشف عن التأثير النفسي والعاطفي للإيقاع على القارئ في شعر وليد الأعظمي، ما يساهم في تطوير استراتيجيات الاتصال الفعال.

٤. تزويد الكتاب والنقاد والأكاديميين بأدوات منهجية لتحليل الإيقاع وتوظيفه في الكتابة الإبداعية.

٥. المساهمة في مناهج تعليم اللغة العربية من خلال إدراج عناصر إيقاعية تدعم حفظ المفردات وفهم التركيب.

٦. فتح آفاق تطبيقية في مجالات الترجمة والإلقاء الخطابي عبر توجيه الانتباه إلى التوزيع الإيقاعي للنص.

أهداف البحث:

تتمثل أهداف البحث في النقاط التالية:

١. بناء نموذج تحليلي لقراءة البنية الإيقاعية في النصوص العربية وربطها بوظائفها الدلالية.

٢. استعراض الإطار النظري لمفهوم الإيقاع في اللسانيات والبلاغة.

٣. تحديد المعايير الصوتية والإيقاعية التي تسهم في تشكيل بنية النص، مثل التكرار، والوقف، والمدّ، والحدة.

٤. قياس الأثر النفسي والعاطفي للأنساق الإيقاعية على القارئ من خلال استبانة أو دراسات حالة الشعر عند وليد الأعظمي.

٥. مقارنة الأنماط الإيقاعية بين النصوص الشعرية المختلفة لتحديد الخصائص المشتركة والمميزة لكل نمط.

٦. اقتراح توصيات منهجية لتوظيف عناصر الإيقاع في تعليم اللغة العربية والإلقاء الخطابي.

منهج البحث:

سيتبع البحث منهجاً وصفيّاً تحليليّاً يركّز على الكشف عن الأنماط الإيقاعية داخل النصوص العربية.

خطة البحث:

المبحث الأول: في المفاهيم النظرية:

المطلب الأول: مفهوم البنية:

• لغة: "البني: عكسُ الهدم ومنه بنى البناء، بنياً وبُنياناً وبِنى وبِنية، والبناء جمعه أبنية، وجمع الجمع أبنيات، والبِنية والبُنية: الذي بنيته، وهو البِنى والبُنى، ويقال: البنى من الكرم وذلك لقول الحطيئة: أولئك قومٌ إن بنوا أحسنوا البنى، وقد تكون البناية في الشرف لقول لبيد:

فبنى لنا بيتاً رفيعاً سمكه ..... فسما إليه كهلها وغلامها

ويُقال: فُلانٌ صحيح البنية: أي سويّ الفطرة، وسمّي البناء بناءاً من حيث كان البناء لازماً موضعاً لا يزول من مكان إلى غيره"[١]، ومنه كان البناء يعني إقامةً للشيء بشكلٍ ثابت لا يتغيّر. "والبناء وهو من الأبنية أي البيوت مصدر بنى، ويطلق على مكوّنات البيت (بوائن) جمع بوان وهو اسم كلّ عمودٍ في البيت، أي التي يقوم عليها البناء"[٢]، فالبناء من خلال هذا التعريف هو مكونات البيت، ومن خلاله انتقلَ إلى السرد، وبشكلٍ خاص إلى الرواية التي تعتمد على مجموعة من المكوّنات البنائيّة.ومصطلح البنية لا يمكن أن يكتسبَ معناه إلا من خلال ذلك المنهج النقدي الذي يسمّى (البنيوية)، وهو منهج يعتمد قوانين وآليات معيّنة في تحليله للنصوص الإبداعية، فقد جاء لفظ البنيوية من البنية، وهي كلمة تعني الكيفيّة التي شيّد عليها بناء ما[٣]، فمجال بحث البنيوية هو شكل الإبداع ومكوّناته، بعيداً عن المضمون الذي يتأتى من وراء الاعتناء والاهتمام بالشكل.

• اصطلاحاً: والتعريفات المحدِّدة للبنية عند القدماء، لا تختلف عنها عند المحدثين، فهي في المفهوم النقديّ الحديث تعني (التركيب والترتيب). وقد عرّفها سعيد علّوش بأنها "نظامٌ تحويليّ، يتضمن على قوانين، ويغتني عبر لعبة تحوّلاتهِ ذاتها، دونَ أن تتخطى هذه التحوّلات حدوده، أو تلتجئ إلى عناصر خارجيّة"، و"البنية مفهومٌ تجريديّ، لإخضاع الأشكال إلى طرائق استيعابها"[٤].

يرى (جان بياجيه) أنّ البنية "نظام تحويلات له قوانينه من حيث إنه مجموع، وله قوانين تؤمّنُ ضبطه الذاتيّ"، وهذا يعني أنّ البنية تكتفي بذاتها ولا تتطلّبُ لإدراكها اللجوءَ إلى أي من العناصر الغريبة عن طبيعتها[٥]. فالبنية إذاً من حيث المفهوم ترتبطُ بالبناء المنجَز من جهة، وبهيئة بنائه، وطريقتهِ من جهةٍ أخرى، ولا تنهض كينونة هذا البناء إلا بتحقيق التكامل والترابط بين عناصره[٦]وقد وصفت بأنها "نظامٌ أو نسق من المعقوليّة، أي هي وضع لنظام مستقلّ رمزي وخارج عن نظامي الواقع والخيال وأعمق منهما"[٧]. وقد جاءت أيضاً بمعنى "الصورة"، فقد عرّفها رولان بارت بأنها صورةٌ زائفةٌ حقّاً للموضوع.[٨]وللبنية نوعان: سطحيّة وعميقة.

- السطحيّة: وتعرف بأنها "البينية الظاهرة التي تصدر عن المتكلم عبر تتابع الكلمات"[٩]، فهي البنية التي تنتقل بوساطتها الإشارات إلى البنية الأعمق نتيجة لمجموعة من التحويلات أو العمليات.

- العميقة: وهي البنية التي "ينهض السرد عليها، إذ تتألف من تصويرات تركيبية، دلالية وشمولية تتحكم في دلالة السرد"[١٠]، فهي عبارة عن قواعد معيّنة أوجدت تتابعاً بين الكلمات، وتتمثّل في الذهن، لتعكس حقيقة عقلية عبر تتابع لفظي يمنح الجملة بعداً تداولياً.

المطلب الثاني: مفهوم الإيقاع:

• الإيقاع في اللغة: ورد في لسان العرب أن الإيقاع "... ويقال طريق موقع مذلل، ورجل موقع، وقيل قد أصابته البلايا"[١١]، وجاء على لسانه أيضاً فيما يخص مفهوم الإيقاع "ولغلاف القارورة الوقعة، والسحاب الرقيق الوقع، وأهل الكوفة يسمون الفعل المتعدي واقعاً، والإيقاع من إيقاع اللحن والغناء، وهو أن يوقع الألحان ويبينها، وسمى الخليل رحمه الله كتاباً من كتبه في ذلك المعنى كتاب الإيقاع"[١٢].

وفي القاموس المحيط أتى أن "إيقاع ألحان الغناء وهو أن يوقع الألحان ويبينها"[١٣]، وهذه التعريفات هي في مجملها تنم عن تفهم عميق لمكونات اللغة الأدبية الفنية مثلما ينم هذا التداول التأثيث الظاهر على مصداقية هذا العلم أو المعرفة فيما بينهم. وهنا نرى أن كل المفاهيم والتحديدات اللغوية اتخذت الإيقاع بأن له علاقة وثيقة بالطرب واللحن والغناء.

والمتصفح المعاجم العربية يستشف تعاملها مع هذه البنية حيث نجدها تستخدم(الإيقاع) مصدراً للفعل (أوقع) بمعنى بين وأوشح وبمعنى صدم وضرب، ويستخدم (التوقيع) مصدراً للفعل (وقع) بمعنى الحق، واغتاب، ولام، وأصاب، وذلل، وبمعنى تظنن الشيء وتوهمه. وكما تستخدم (الموقع – الوقوع مصدرين للفعل وقع) بمعنى سقط ونزل وضرب[١٤].

المعاجم السابقة وضحت أن الإيقاع بمعنى التوضيح والبيان والإظهار والبروز معبراً عن عملية إحداث الألحان والغناء وتوضيحها، ولم تدل أو توحي المعاجم إلى استعمال مصطلح الإيقاع بمعنى الوزن، أو إلى استعماله بمعنى الميزان، أي الآلة المتخذة لهذا الغرض.

• الإيقاع في الاصطلاح: الإيقاع في حقيقة أمره، "إيقاعات مختلفة حيث من الوجهة الفلسفية الخالصة، على كل مظاهر الحياة بما فيها سيرة الكون القائمة على هذه الرتابة المتجددة في حركاتها كالليل، والنهار، والصبح، والمساء، وتعاقب الفصول، وتعاود النور، والظلام"[١٥]، فتوظيف الإيقاع أتى في البداية كمفهوم فلسفي في كل نواميس الحياة. فالإيقاع كما عرفة العربي عميش حين قال: "البدء هو المراوغة والإيهام في طريقة إصابة اللسان المنشد للعناصر الصوتية المتراتبة في السياق التعبيري، تستلذ الأذن مسمعه، حتى إذا انتظمت الانتظام الإيقاعي القائم على التسوية والتعديل، والانسجام اطمأنت إليها نفسية الأعراب فاتخذوها نموذجاً لسانياً بلاغياً حري بالمباركة والتمجيد"[١٦].

ومن هنا يمكن إطلاق مصطلح الإيقاع على "الترجيع المنظم في السلسلة الكلامية parlée chaîne LA وذلك بإحساسات سمعية ناتجة عن عناصر تنغيمية"[١٧]، وعليه أضحى المفهوم الاصطلاحي للإيقاع مرتبطاً بالطبيعة ونواميس الحياة[١٨]، ونعتقد أن مصداقية الحسن التوقيعي في البلاغة العربية متمكن بتمكن وظيفته من اللسان العربي. فالفصاحة والسلاسة وردت كلها في الصيغ، والعبارات الدالة على فنية التعبير الأدبي وجماليته، وإلى جانب هذا النظر فإننا نرى أن الشعرية العربية الأولى كانت قد استقت مكوناتها التركيبية، والتشكيلية انطلاقاً من قناعة الأعراب بالأساليب والتوشجات الصوتية والزمنية التي كان اللسان يهتدي إليها عن طريق الفطرة والطبيعة والسليقة، ووظف الإيقاع توظيفاً موسيقياً أيضاً "فهو حركة النغم الصادر عن تأليف الكلام المنثور والمنظوم، والناتج عن تجاور أصوات الحروف للفظة الواحدة وعن نسق تزاوج الكلمات فيما بينها وعن انتظام وذلك كله شعرا في سياق الأوزان والقوافي"[١٩]، والإيقاع هو "الجانب الأكثر تفلتاً من وعي الذات المنشئة، وليس ذلك لشيء إلا لكونه في طبيعته متصلا بتحسس اللسان للمستتبعات التركيبية"[٢٠]، وهو يختلف عن الوزن.

• مفهوم الإيقاع الشعري: لا يوجد في الاصطلاح تعريف جامع للإيقاع؛ حيث عرّف كل ناقد أو كل أديب من وجهة نظره متفقين في بعض الأمور مختلفين في غيرها، وقد تناول ابن طباطبا الإيقاع في قوله: "إنّ للشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه وما يرد عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه"[٢١]، فارتبط الإيقاع عند ابن طباطبا باعتدال الوزن وصواب المعنى.

إنّ الإيقاع عنده هو الوزن لا يتعدى إلى غيره، واستعمل القدماء لفظة الوزن بديلاً عن الإيقاع، وهو ما فعله القرطاجني عند حديثه عن الإيقاع، أمّا في العصر الحديث فقد أوضحوا تعريف الإيقاع على أنّه "التتابع والتواتر ما بين حالتي الصمت والكلام؛ حيث تتراكب الأصوات مع الألفاظ والانتقال ما بين الخفة والثقل ليخلقا معًا فضاء الجمال"[٢٢]، وذكر الأستاذ السيد البحراوي تعريفًا للإيقاع قال فيه إنّ الإيقاع هو "تتابع للأحداث الصوتية في الزمن؛ حيث يكون على مسافة زمنية متساوية أو حتى متجاوبة؛ أي أنّ الإيقاع هو تنظيم لأصوات اللغة، وهو أكبر من الوزن؛ حيث إنّه يشمل البنية العروضية والبنية الصوتية والتركيبية"[٢٣].

الإيقاع الشعري ينقسم إلى إيقاع داخلي وهو الموسيقى الداخلية للقصيدة نفسها، وهي تحوي على أدق خلجات النفس التي يرسلها الشاعر إلى المتلقي بصورة انسيابية سهلة، تجعل من عالمهما واحدًا عن طريق الكلمات[٢٤]، وعرفه عبد الرحمن الوجي بأنّه: "ذلك الإيقاع الهامس الذي يصدر عن الكلمة الواحدة بما تحمل في تأليفها من صدى ووقع حسن، وبما لها من رهافة ودقة تأليف وانسجام حروف"[٢٥]، والإيقاع الخارجي وهو سلسلة من المتحركات والسواكن التي تتجزأ إلى مستويات مختلفة مثل: الشطران، والتفاعيل، والأوتاد، والأسباب، والوزن هو تفعيلات البيت الشعري، ولا تقتصر وظيفة الوزن على الجمال فقط، بل له وظيفة تعليمية موسيقية[٢٦]

المبحث الثاني: محددات البنية الإيقاعية في النص:

المطلب الأول: الموسيقا الخارجية:

تُعد الموسيقى الشعرية من أهم العوامل التي ساعدت على حفظ الشعر على مدى الزمن فمجال الموسيقى يستدعي بعضه على بعض ويعين على التذكر[٢٧].وقد تمثّلت موسيقا الشّعر لدى النّقاد القدماء بمظاهرها الخارجيّة، فرأوا في البحور الشّعريّة معطى رئيساً لا يتحقق الشّعر إلّا من خلاله، "وإن الوزن أعظم أركان حدّ الشعر، وأولاها به خصوصية وهو مشتمل على القافية وجالب لها ضرورة"[٢٨].فهم يحددون الشّعر بوزنه وقافيته، فهما عنصران متكاملان، فيتحقّق الوزن في "أن تكون معطيات القافية متساوية في فترات زمنية ذات تساو لاتفاقها في مدّة الحركات والسّكنات والتّرتيب" [٢٩]، فشرط المقادير الموزونة أن تكون ذات قافية، ولذا عدّوا القافية جزءاً منه، فهي شريكته "في الاختصاص بالشعر ولا يسمّى شعراً حتّى يكون له وزن وقافية" [٣٠]، و لذا حدد القدماء الشّعر بهذه العناصر الموسيقيّة، فصارا شريكين للمعنى واللفظ في خلق النص الشعري؛ فإذا لم يوجدا كنّا لانزال في دائرة النّثر [٣١]. وهذا ما أكّده النّقد الحديث الذي رأى في الوزن الآلية التي تسمح للكلمات أن يتأثر بعضها في بعض بشكل واسع النّطاق، فإذا اجتمع ذلك القافية، تصبح وحدة مكونات القصيدة كاملة [٣٢]. يضاف إلى ذلك ظاهرة التّصريع التي يمكن دراستها في سياقات شعريّة عدّة، فهي تنتمي للبلاغة البديعيّة، وأثرها الإيقاعي ظاهر على الشّكل الخارجي للنص، ولذا يمكن دراستها في إطار الموسيقا الخارجيّة. وعليه يمكن دراسة الإيقاع الخارجي في شعر وليد الأعظمي من خلال ما يلي:

أولاً: الوزن:الوزن عند النقاد المعاصرين هو "النغمة الموسيقية المتكررة وفق نظام معين التي تجعل من الكلام شعراً"[٣٣]. وقيل هو "عبارة عن مجموعة من الإيقاعات (التفعيلات) التي يتألف منها البيت الشعري وتسمى بحراً"[٣٤]. ويعد الوزن من "أعظم أركان حدّ الشعر وأولاها خصوصية"[٣٥]يمثّل الوزن وجهاً "من أوجه التّكرار"[٣٦]؛ وهو يتشكّل من البنية المقطعيّة للنص الشعري، فهو "كمية المقاطع التي يتألف منها بيت الشعر، وليس المعتد به مع ذلك هو هذه الكمية في ذاتها، بل إعادتها نفسها من بيت لبيت، بذلك تتحقق صفة التّرجيع" [٣٧]. أي إنّ ترتيب هذه المقاطع وانتظامها على هيئة بعينها هو ما يخلق الإيقاع الوزني، أي إنّ الوزن "مقياس ينظّم الخصائص الصوتية في اللغة ويضبط الإيقاع في النّثر، ويقرّبه من التّساوي في الزّمان، ومن ثمّ يبسط الصّلة بين أطوال المقاطع الهجائيّة ويبطّئ التّوقيت ويطوّل أحرف المد بغية عرض لون الطّبقة الصوتيّة أو النّغمة الممدودة، وهو يبسط ويضبط الإنشاد ورخامة الحديث" [٣٨]. ومن ثم فإن الإيقاع الناتج من الوزن ما هو إلا "تكرار للوحدة الصوتية على أزمنة معينة ومتساوية، وهذه الوحدة هي التفاعيل العروضية التي تُنتج عن توالي الحركات والسواكن إيقاعاً موسيقياً من خلال تكرارها وفق ترتيب معين ومتساوٍ، ويعتبر الوزن من أهم عناصر الإيقاع الخارجي حيث يعبر عن نفسه من خلال الوزن معين فهو يختار أكثر الأشكال الطبيعية تناسباً مع حالته ويعدّ معياراً للتميز عن غيره من فنون القول[٣٩]. وللإحاطة بالجانب الإيقاعي الموسيقي من شعر وليد الأعظمي، لابد من الوقوف عند الأوزان /البحور الشعرية التي نظمها. ومن استعمالاته للبحر الكامل قوله:[٤٠]

رغم الليالي السّودِ ذكرُكَ يَلْمَـــــعُ ولِواءُ مجدِكَ كلَّ حينٍ يُرفَعُ
خَلَتِ العصورُ وأنتَ فوقَ جَبينِها تاجٌ بحبَّاتِ القلوبِ مُرَصَّـــعُ
و حوادِثُ الدُّنيا جميعاً تنتهـــــي في نقطةٍ منها بَـــدأْتَ تُشرّع
مـــا ثـــورةٌ إلَّا وسِرُّكَ كامِـــــــنٌ فيها، يُنيرُ لها الطَّريقَ ويدفعُ
وَ يَشدُّ أزْرَ النّـــاهضيـــنَ إلى العُلى ويبارِكٌ المسْعَى الذي هو يَنفَعُ

ومن البحور المشهورة التي نظم عليها أيضاً البحر الطّويل الذي يعدّ من أشهر بحور الشّعر العربي، احتل البحر الطويل على المرتبة الثانية من حيث الإستعمال فقد جاء بنسبة % ٢٠ من مجموع قصائده الشعرية ،واحتل ايضا القسم الأكبر من قصائده (الرثاء ،المقاومة ،الفخر)لدى الأعظمي ولأنه من أكثر البحور الشعرية استجابة لهذه الأغراض الشعرية لما يجتمع به من ذبذبات هادئة ونغم جميل في تجسيد الموضوعات الشعرية الصادقة، ومن استعمالات هذا البحر قوله:[٤١]

تحدّثُني نفسِي بِهَمٍ يؤودُها وشَكوَى حزينِ النَّفْسِ يُشجِي نَشيدُها
فعولن \ مفاعيلن \ فعولن \ مفاعيلن فعولن \ مفاعيلن \ فعولن \ مفاعيلن
و أنَّةِ مَكلومٍ عليها مِنَ الأسى غلائلُ بؤسٍ ليسَ يَبلَى جَديدُها
فعولن \ مفاعيلن \ فعولن \ مفاعيلن فعولن \ مفاعيلن \ فعولن \ مفاعيلن

يبوح الشّاعر في أبياته هذه بمشاعر ألمه وحزنه، وقد اختار لذلك البحر الطّويل ، لأنه الأنسب لهذا المقام .

و من البحور التي نظم عليها أيضاً البحر البسيط، وهو من البحور المركبة وتفعيلاته (مُسْتَفْعِلُنْ –فَاْعِلُنْ)، من ذلك قوله:[٤٢]

مَهْلاً شِرَارَ الوَرَى مَهْلاً سَنُلْبِسَكُمْ ثَوْبَ المَذَلَّةِ والخُسْرَانِ والهَرَبِ

مستفعلن \ فاعلن \ مستفعلن \ فاعلن مستفعلن \ فعلن \ مستفعلن \ فاعلن

لولا سياسةُ ذَاكَ العَهْدِ تُنْجِدَكُم بالأخذِ والرَّدِّ والتّزويرِ والكَذِبِ

مستفعلن \ فاعلن \ مستفعلن \ فعلن مستفعلن \ فاعلن \ مستفعلن \ فعلن

وهذا الجدول يوضح عدد القصائد والنسبة المئوية للبحور الشعرية :

نوع البحر في ديوان الأعظمي	النسبة المئوية لاستخدامه في قصائد الديوان البالغة ٢٨ قصيدة
البحر الكامل	٨٠٪
البحر الوافر	٥٠٪
بحر الرمل	٣٠٪
بحر البسيط	٢٠٪
بحر الطويل	٢٠٪
بحر المتقارب	١٠٪
بحر المتدارك	١٠٪
بحر السريع	٢٠٪

فالشاعر استخدم البحر الكامل بشكل كبير لأنه يتناسب مع غرضه الشعري ، وكان الوافر في الدرجة الثانية فالوافر يمتاز بسهولة تفعيلاته وحركته الشعرية المنسجمة مع الشاعر ، وبعده الرمل ويتلوه البسيط والطويل والسريع والمتقارب والمتدارك ؛ فالشاعر تقريباً استخدم معظم البحور الشعرية وهذا يدل على تنوع موضوعاته.

ثانياً: القافية

تشكّل القافية الصّورة الإيقاعيّة المعاضدة للوزن في خلق الإيقاع على المستوى الخارجي للنّص، إذ إنّها تمثّل "إعادة لصوت بعينه أو أكثر من ذلك في نهاية كلّ بيت شعري، ولذا فإنّها تمثّل أبرز المعطيات الصّوتيّة في القصيدة، وقد ثبتَ عند العروضيّين أنّها الحرف الأخير في البيت إلى أوّل ساكن يليه مع المتحرّك الذي قبله" [٤٣]. وهذا المعنى مأخوذ من أصلها اللغوي، إذ يدل مصطلح القافية الشّعرية على أنّها "تقفو البيت، ولأطلق عليها اسم قافية لأنّها كذلك... وقال الخليل: آخر حرف في البيت إلى أوّل ساكن يليه مع الحركة التي قبل السّاكن... وقيل أيضاً: هي الحرف الذي تُعزى إليه القصيدة، وهو المسمّى رويّاً، وقيل: تعني القافية أي عنصر لزم تكراره في آخر البيت.. وقد أطلقت العرب على البيت بأكمله مصطلح (القافية) وربّما سمّوا القصيدة قافية"[٤٤]وقيل القافية: هي الكلمة الأخيرة من البيت الشعري وحركتها وهي فاصلة موسيقية تنتهي عندها موجة النغم في البيت وينتهي عندها سيل الإيقاع ولاشك في أن للقافية دور أساسي في خلق جو من التماثل الموسيقي[٤٥]، و"إن حروف القافية عامة وحرف الروي خاصة تعد بمثابة الخاتمة الصوتية والدلالية للبيت الشعري"[٤٦]. "وقد احتلت القافية مكانة مرموقة في صرح القصيدة العربية لأنها إحدى المقاييس التي يقاس بها قوة الشاعر وضعفه، كما أنها تعد مرآة عاكسة لكل بيت ونهاية طبيعية للمعنى الذي يجري وراءه الشاعر"[٤٧]. ويمكن لنا تناول القافية من جانبٍ آخر، فقد نظرت الشّعرية الحديثة إلى القافية من وجهات نظر متعدّدة، فهناك من رفضها بناء على أنّ الشّعر "يفقد الكثير بالقافية. يفقد اختيار الكلمة، وبالتّالي اختيار المعنى والصّورة والتّناغم. فكثيراً ما تنحصر القافية في أداء مهمّة تكراريّة دون أن يكون لها أي وظيفة في تكامل مضمون القصيدة" [٤٨]، وأصحاب هذا الرّأي نظروا إلى القافية بوصفها قيداً عروضيّاً، بينما رأى آخرون أنّ القافية من المزايا الموسيقيّة التي يمتاز بها شعر الشّطرين [٤٩]، والواقع أنّ القافية "عنصر شديد التّعقيد يتمثل ذلك من خلال دوره الخاص في إحداث الطّرب كالإعادة _ أو ما يشبه الإعادة _ للأصوات. ويفوق ذلك أهمّيّة أنّ لها معنى وأنّها بذلك عميقة التّشابك مع السّمة العامّة للعمل الشّعري" [٥٠] وهي "عنصرٌ أساسي من عناصر تحقيق اللغة الشّعريّة... وهي عامل مستقلّ. صورة تنضاف إلى غيرها. وهي كغيرها من الصّور لا تظهر وظيفتها الحقيقيّة إلّا في علاقتها بالمعنى... ليست القافية هي التي تميز نهاية البيت بل نهاية البيت هي التي تميز القافية" [٥١]، فلم يعد الشّاعر يستحضر القوافي ثمّ يكتب أبياتاً شعريّة لها، وإنّما "هناك دائماً كلمة واحدة هي أصلح كلمة يمكن أن ينتهي بها السّطر الشّعري. وعلى الشّاعر أن يبحث عنها

في كلّ مفردات اللغة" [٥٢]، وهي ظاهرة ذات أبعاد متنوّعة؛ فهي "وحدة تشكيليّة مكوّنة تؤدّي دورها الوظيفي من خلال استثثارها بمزايا ثلاث: لغويّة، وصوتيّة، ودلاليّة"[٥٣].و عليه، يمكن تحديد أنماط القافية في الشّعرالعربي القديم بما يأتي:[٥٤]

١. المتكاوس" "وهي القافية التي يفصل بين ساكنيها أربع متحركات . (0/ / / / 0). [٥٥]

ويعدَ هذا النّوع من أندر الأنماط في الشّعر العربي، ولعلّ ذلك كان السّبب في غيابه عن شعر الأعظمي.

٢. المتراكب: "أن يجتمع بين ساكني القافية ثلاثة حركات متتالية ، وهو مأخوذ من تراكب الشّيء، إذا ركب بعضه بعضاً" (٠/ / /0). [٥٦]

من ذلك قول الشّاعر:[٥٧] (من البحر البسيط)

ماذا دَهَى المَجْدَ حتَّى كادَ يَختَنِقُ وما أصابَ المَعَالي فَهيَ تَحتَرِقُ ؟

وَ أيُّ زَوْبَعَةٍ هَبَّتْ مُزَعْزِعَةً مِنْ هَوْلِها راحَتِ الأرواحُ تَصْطَفِقُ

القافية في البيت الأوّل: تحترِقُ مع إشباع حرف القافية = / 0 / / / 0

القافية في البيت الثّاني: تَصْطَفِقُ = / 0 / / / 0

إذ نجد ثلاث متحركات بين ساكني القافية ، وهذا مفهوم المتراكب .

٣. المتدارك: " هو أن يجتمع بين ساكني القافية حركتان متتاليتان ".[٥٨] **(٠//0).**

من ذلك قول الأعظمي:[٥٩] (من البحر الكامل)

فوقَ المنابرِ يا بلابِلُ غَرِّدي في مَولِدِ الذِّكرَى وذِكرى المَولِدِ

وَ تَرَنَّمِي بَينَ الرِّياضِ بِنَغْمَةٍ تنسي تَلاحينَ (الغريضِ) و(مَعْبَدِ)

القافية في البيت الأوّل: مَوْلِدِ = / 0 / / 0

القافية في البيت الثّاني: مَعْبَدِ = / 0 / / 0

٤. المتواتر: "وهو أن يكون بين ساكني القافية حركة واحدة متتالية ".[٦٠] **(/ 0 / 0)**

من ذلك قول الأعظمي:[٦١] (من البحر البسيط)

يا قومُ هبُّوا فإنَّ الوَقْتَ قد حانا لِنَمْنَحَ النَّاسَ شَيئاً مِن مَزَايَانَا

أو أَنْ نُقيمَ لِما تَحْويهِ دَعــوَتُنــا مِنَ الفَضَائِلِ بَيْنَ النَّاسِ بُرهانا

القافية في البيت الأوّل: يانا = / 0 / 0

القافية في البيت الثّاني: هانا = / 0 / 0

٥. المترادف: "هو أن يجتمع في آخر البيت ساكنان".[٦٢] **(0 0).**

من ذلك قوله:[٦٣] (من مجزوء الكامل)

هبَّتْ على صَوتِ المُذيعْ وتَرَاكَضَتْ تِلكَ الجُموعْ

حَيرَى تُريدُ الإنتفاضَ فَقَد مَضَى عهدُ الهجوعْ

القافية في البيت الأوّل: موعْ = / 0 0

القافية في البيت الثّاني: جُوْعْ = / 0 0

يتّضح لنا تنوّع أنماط القافية باعتبار سكناتها وحركاتها في شعر الأعظمي، وتنوّع القافية يساهم في كسر رتابة الوزن بين القصائد، كما أنّ لكل نمط من هذه الأنماط إيقاعه الخاص، فبينما يبدو إيقاع المتواتر هادئاً منتظماً، ويبدو إيقاع المتدارك والمتراكب سريعاً، ولكل ذلك دلالاته في النّص الشّعري.وفيما يلي نموذج من قصائد وليد الأعظمي يوضح الوزن والقافية وغيرها مما يؤثر في الموسيقى الخارجية:وهذا الجدول يبين بحر كل قصيدة وحرف الروي ، وحركة الروي للقوافي المطلقة:

بحر كل قصيدة	البحر	روي القصائد	حركات الروي للقوافي المطلقة
قصيدة (صدى البردة)	البحر البسيط	اللام	الضمة
قصيدة (رغم المظالم)	البحر الكامل	الميم	الضمة
قصيدة (عاهدت ربي)	الكامل	الدال	الفتحة

قصيدة (أيها الراشد في أفكاره)	الرمل	التاء المربوطة	
قصيدة(دعائم)البحر الكامل	الكامل	النون	الكسرة
قصيدة(ياجنودالرحمن)	الخفيف	الباء	الكسرة
قصيدة (الجوهرة)	المتدارك	الدال	الضمة
قصيدة (دستور)	الكامل	الراء	الضمة
قصيدة (شباب الجيل)	الوافر	الدال	الضمة
قصيدة (عصفت بوجه الكافر)	الكامل	الراء	الكسرة
قصيدة(شريعةالله للإصلاح)	البسيط	النون	
قصيدة (شكوى وأنين) البحر الوافر	الوافر	النون	الفتحة
قصيدة (إلى الشباب) البحر البسيط)	البسيط	اللام	الكسرة
قصيدة (فوق المنابر) البحر الكامل	الكامل	الدال	الكسرة
قصيدة (ليلة القرآن) البحر الكامل	الكامل	العين	الكسرة
(من مشرق الدنيا لأقصى المغرب)	الكامل	الباء	الكسرة
قصيدة(شهدالعدو بعزتي)	الكامل	العين	الكسرة
قصيدة(شباب الجيل).	الوافر	الدال	الضمة
قصيدة(دُستُور)	الكامل	الراء	الضمة
قصيدة (إلى الشباب)	البسيط	اللام	الكسرة
قصيدة: (يا هذه الدنيا)	الكامل	الدال	الكسرة
قصيدة: (نور الشهادة)	الكامل	الراء	الكسرة
قصيدة: (شكوى وأنين)	الوافر	النون	الفتحة
قصيدة ومُوَشَّح (رياض النبوة)	الرمل	السين	الكسرة
قصيدة (قم أبا بكر).	الرمل	الميم	الفتحة
قصيدته: (سيدي أبو هريرة)	المتقارب	الباء	الكسرة
قصيدة(يا شيخ أمتنا)	الكامل	العين	الفتحة
قصيدة(سكت الهزار)	الكامل	الدال	الضمة
قصيدة (عميدالخط العربي)	الرمل	الباء	الضمة
قصيدة (ولدي الشهيد)	السريع		الضمة
قصيدة (أشواق) :بحر البسيط	البسيط		
قصيدة (يا غائبا عنا)، من (الكامل)	الكامل	الراء	الضمة
قصيدة (تحية المرأة المسلمة)	السريع	التاء المربوطة	
قصيدته (إلى المتخاذلين)	الوافر	النون	الضمة

ثالثاً: التصريع:

هو توازن الألفاظ مع توافق الإعجاز وتقاربها، وحدّه متابعة عروض البيت لضربه تنقص لنقصه وتزداد بزيادته، ويؤدي هذا إلى إثراء الموسيقى للقصيدة، وتسعد الأذن لسماعه، وهو ليس إلا ضربا من الموازنة والتعادل بين العروض والضرب يتولد منها جرس موسيقي رخم[٦٤]. ويعدّ مفهوم التّصريع من المصطلحات التي تمّ تناولها في الشّعر العربي القديم والحديث بصورة غير دقيقة، فقد تحدّث الشّعراء عن هذه الظّاهرة بوصفها فنّاً بديعيّاً يقوم على اتّحاد الكلمتين الأخيرتين من كل شطر بالرّوي، وذلك في مطالع القصائد. والواقع أنّ التّصريع ظاهرة عروضيّة لا تقف عند هذه

الحدود، ويمكن بيان ذلك من خلال ما يأتي:أُخذ لفظ (التّصريع) في اللغة من مصراع الباب، و"صرع الباب: جعل له مصراعين، والتّصريع في الشّعر تقفية المصراع الأوّل، والمصراعان: بابا القصيدة بمنزلة المصراعين اللذين هما بابا البيت"[٦٥]. وبناءً على هذا المعنى اللغوي تم تناول التّصريع كما قدّمنا آنفاً. غير أنّ المعنى الاصطلاحي غير ذلك تماماً، فـ "هو أن يقصد لتصيير مقطع المصرع الأوّل في البيت الأوّل من القصيدة مثل قافيتها"[٦٦]. وهذا التّعريف يؤكد وحدة مصرَعَي الشّطر الأوّل من القصيدة، فالبيت المصرَّع هو "ما التزم في آخر صدره قافية عجزه، وهو بذلك الحركة المنشّطة التي تلهب إحساس المتلقّي وتحدّد ديمومة التّناغم الدّاخلي للقصيدة"[٦٧]. فالتّصريع يمثّل بنية تكراريّة تتعلّق بالصّوت المفرد وتردّده في نهاية شطري البيت الشّعري، فهو يشبه مقدّمة موسيقيّة خفيفة قصيرة تهيّئنا لسماع القصيدة وتدلّنا على القافية التي اختارها الشّاعر[٦٨]. ولا يتحقق التّصريع بمجرّد تكرار الصّوت في مصرعيّ البيت، بل هناك شرط آخر لا يمكن إغفاله، وهو أن تكون كلمة عروض البيت فيه تابعة لضربه، تنقص بنقصه وتزيد بزيادته[٦٩].

ويمكن التّمثيل لها بقول الأعظمي:[٧٠] (من البحر البسيط)

قمْ يا ابنَ أمَّ وناوِلْنِي الحَصِيراتِ وغادِرِ الكوخَ هَذي شَرُّ مَأساةِ

أَسْرِعْ فإنَّ مِياهَ الشَّطِّ قد كُسِرَتْ على المزارِعِ عمداً سبعَ كسراتِ

فعروض البيت الأوّل (فعْلن)، وضربه (فعْلن)، فقد تساوت التّفعيلتان في النّقص وهذا يعني أنّ البيت مصرّع؛ فقد تبعت العروضُ ضربَه.

المطلب الثاني: الموسيقا الداخلية:لا تقتصر البنية الإيقاعيّة للنص الشعري عند حدود شكله الخارجي الذي تناولنا عناصره المتمثّلة بالوزن والقافية والتّصريع؛ بل إنّها تتوغّل في أعماق النص وتشمل جل عناصره اللفظيّة والمعنويّة وهو ما يطلق عليه مصطلح الموسيقا الدّاخليّة، وقد عُرِّفت الموسيقى الداخلية بأنها "ذلك الانسجام والتوافق بين عناصر الأصوات في كلمة وبين الكلمات في التركيب"[٧١]، وتتشكل من داخل الصياغة، إذ يستخدم الشاعر قدرات أصوات الحروف، ونغمات الألفاظ والتراكيب، وينسق بينها، ومن جزئيات الإيقاع في البيت الأخير، والأبيات معاً تتكون النغمة العامة للعمل الفني من حزن أو فرح أو شوق أو قلق أو غير ذلك[٧٢].

أولاً: التكرار:يعرَّف التّكرار على أنّه "دلالة اللفظ على المعنى مردَّداً"[٧٣]؛ فهو يقوم على التّكرار لفظاً أو معنى، فهو إعادة اللفظ الواحد بالعدد أو بالنَّوع (أو المعنى الواحد بالعدد أو بالنّوع) في القول مرّتين فصاعداً"[٧٤]؛ وهذا التّعريف يشير إلى أنّ القدماء قد عَرِفوا نوعين من التّكرار؛ أحدهما على مستوى اللفظ، والآخر على مستوى المعنى، وهذا ما جعلهم يتحدّثون عن أنماط بديعيّة تكراريّة منها ما يقوم على اللفظ ومنها ما يقوم على المعنى[٧٥]، أمّا دلالة التّكرار فتتحدّد في تقوية المعنى وتأكيده؛ وهذه الدّلالة ينتجها السّياق؛ وقد تحدّث القدماء عن أثر التّكرار في الدّلالة بحسب الغرض الشّعري، فتكرار اسم الممدوح يكون تنويهاً به وإشارة إليه، وأمّا في الغزل، فلا يجب للشّاعر أن يكرّر اسماً إلاّ على جهة التّشوُّق والاستعذاب إذا كان في تغزّل أو نسيب. ويحمل التّكرار في الرّثاء دلالات التَّوجُّع والحسرة، وفي الهجاء يكون اسم المهجوّ مكرّراً على سبيل التّوبيخ، أو الوعيد والتّهديد[٧٦]. فوظيفة التّكرار تتمثّل في تأكيد الدّلالة وإظهارها، وقد يشكّل التّكرار وسيلة ربط تحافظ على وحدة أجزاء النّص، فيؤتَى به "خشية تناسي الأوّل لطول العهد به في القول"[٧٧]. فالتّكرار لا يقع بصورة عشوائيّة ومن دون غاية، وقد أكّد النّقاد أهميّته انطلاقاً من وروده في القرآن الكريم؛ إذ إنّه "لا يتكرر في كتاب الله شيء إلّا ليؤدّي فائدة، فلو صادفت مكرّراً ظاهراً فيه، فعليك إدامة النّظر فيه والتّفكّر بما يسبقه وما يلحقه، لتتبيّن لك النكتة منه"[٧٨]. ويمكن تطبيق ذلك على كلّ نص يشتمل على التّكرار، فلا بدّ أن يكون محمّلاً بمعانٍ ودلالات معيّنة، ولو وقع التّكرار بصورة هامشيّة ومن دون أي إضافة؛ فإنّ ذلك الخذلان بعينه[٧٩]. وعليه، تتحدّد وظائف التّكرار عند القدماء بمهمّتين أساسيّتين:

١-الوظيفة التّنبيهيّة: ذلك أنّ التّكرار يلفت المتلقّي إلى معان محددة مقصودة.

٢-الوظيفة الموسيقيّة: من خلال رفع مستوى الجرس الصّوتي للألفاظ وبيان موسيقاه[٨٠].

فالتّكرار يعمل على مستويي اللفظ والمعنى في آن معاً، وهذا ما تنبّه له المحدثون أيضاً الذين تناولوه بوصفه مظهراً من المظاهر التي تتجلّى في الإيقاع[٨١]، ويبدو التّكرار لدى المحدثين ظاهرة لغويّة تخلق السَّبك المعجمي بين الكلمات والألفاظ، ويكون التّكرار لكلمتين مرجعهما واحد، أي إنّه نوع من أنواع الإحالةِ إلى مذكور سابق، أي إنّ اللفظ الثّاني يذكّر بالأوّل ويعود إليه، فيتحقّق السّبك بينهما، وهذا ما يحقّق التّرابط بين العبارة التي اشتملت على اللفظ الأوّل والعبارة التي ضمّت اللفظ الثّاني؛ ويظهر هذا التّلاحم على مستوى الفقرات والنص بأكمله[٨٢].ومثال على التكرار في شعل الأعظمي التكرار التام عن طريق تكرار الجروف، ويمكن بيان الأثر الإيقاعي لذلك في قول الأعظمي:[٨٣] (من البحر الكامل)

يا قاتَلَ اللهُ الظُّروفَ فَإنَّها تأتي بِمَنْ هو لا يحسُّ ويشعُرُ

وَ لَكَمْ أتَتْ بِمُذَبْذبِينَ أراذلٍ عاثُوا فَســـادَاً في البـلادِ ودَمَّرُوا

يتجلّى تكرار الصّوت على مستوى المفردة في كلمة (مذَبذبين)؛ فقد تكرّر صوت الباء وهو من الأصوات الانفجاريّة[٨٤] ، والذّال؛ وهما صوتان مجهوران؛ ولعلّ جهرهما يشي بدلالتهما المتمثّلة بالحركة غير المنتظمة، فكان التّكرار الصّوتي مؤكّداً لدلالة اللفظة التي تجسّد صوتيّاً هيئة أولئك الأراذل الذين ينشرون الفساد أينما حلّوا، ولعلّ مجيء هذه اللفظة خالية من الضّبط بالشّكل في الدّيوان يفسح المجال أمامنا لتحميلها مزيداً من المعاني، فلو ضبطنا حركة الذّال الثّانية بالفتح، فإنّ اللفظة تكون اسماً للمفعول وهي تجسّد اضطراب هيئة هؤلاء الأشخاص الخالين من الحسّ والشّعور، أمّا لو ضبطناها كسراً، لأصبحت اللفظة اسماً للفاعل يشير إلى أفعالهم المخرِّبة التي تنشر الفساد والدّمار أينما حلّت.

ثانياً: الجناس:تشكّل الفنون البديعيّة في أغلبها بنى إيقاعيّة ذات أثر موسيقي داخلي يعمل على توليد شعريّة النّص، ولا سيما تلك الأنماط التي تقوم في جوهرها على قانون التّكرار "الذي يحضر بصورة ظاهرة في تفاصيل بنيتها الصّياغيّة، كما يحضر في بنيتها الدّلاليّة العميقة"[٨٥]؛ إذ تظهر الدّراسة النّظريّة للعناصر التّكراريّة أنّ أنواعاً بديعيّة "تشمل جزأين في الحد الأدنى، وهو أقل ما قد يكوّن بنية قائمة على التّكرار"[٨٦]، ولعلّ أبرز هذه الأنماط الجناس والطّباق ورد العجز على الصّدر، وسنتناول في هذا المحور الجناس الذي يدلّ في اللغة على معنى المشاكلة، إذ يُقال: "هذا يجانس هذا أي يشاكله"[٨٧]. أمّا في الاصطلاح، فهو "أن تجيء الكلمة تجانس أخرى، ومجانستها لها أن تشبهها في تأليف حروفها"[٨٨]. وقد عرّفه القدماء على أن "يكون اللفظ واحداً والمعنى مختلفاً"[٨٩].فالبنية التّكراريّة فيه تنشأ من إعادة اللفظ؛ وهذا ما يخلق جرساً موسيقيّاً خاصّاً، ثمّ يأتي اختلاف المعنى بين اللفظين المتجانسين؛ ممّا يحقّق عنصر المفاجأة ويحرّك ذهن المتلقّي للوصول إلى المعنى المقصود؛ فالتجنس الصّوتي "يدفع الذّهن إلى التماس معنى تنصرف إليه اللفظتان بما يثيره من انسجام بين نغم التّشابه اللفظي ومدلوله على المعنى في سياق البيت"[٩٠] وهو بذلك "ظاهرة إبراز للفرق عبر درجة قصوى من التّشابه"[٩١]. وعليه؛ فإنّ الجناس يشمل عنصرين، أوّلهما: التّكرار الذي يمثّل ظاهرةً موسيقيّة، وثانيهما: الدّلالة، وهذا ما أكده عبد القاهر الجرجاني بقوله: "اعلم أنَّ النّكتة التي ذكرتها في التجنيس وجعلتها العلّة في استجابة الفضيلة وهي حسن الإفادة مع أنَّ الصورة صورة التّكرير والإعادة"[٩٢]. فالجناس "مهارة فنّية، وقدرة على تطويع الوحدات اللغويّة، وليس تداعياً شكليّاً، أو عبثاً صياغيّاً، إذا أحسن المنشئ توجيهه لخدمة النص الجمالي إقناعاً، وتنغيماً"[٩٣].

١-الجناس التام: هو "أن يتّفق اللفظان المتجانسان في أنواع الحروف، وأعدادها، وهيئاتها، وترتيبها[٩٤]. من ذلك قوله:[٩٥] (من البحر المتقارب)

أخي قَدْ بَعَثْتَ بِقَلبي الحَنين إلى البــلدِ الطّيّــب الـزّاهرِ
إلى العيش بين زهور الرّبيع مَعَ النَّرْجِسِ الباسِمِ العَاطِرِ
وَبَينَ البَنَفْسَــجِ واليَــاسَمين وظِلِّ الخَمَــائلِ في الهَــاجِرِ
ومَاءُ العيونِ كَمــاءِ العــيون يَسيــلُ من العاشق الصّابرِ

٢- الجناس الناقص: هو "ما اختلف فيه اللفظان المتجانسان على المستوى الصّوتي، ولكن ما بينهما من التّماثل أكثر ممّا بينهما من التّخالف"[٩٦]، وقد اتّخذ في شعر الأعظمي أشكالاً عدّة، منها:

- أن يختلف اللفظان المتجانسان في عدد الحروف[٩٧]، من ذلك قوله: [٩٨] (من البحر البسيط)

وَ سيرةُ (المصطفى) نورٌ نسيرُ به وغيرُنا دَربُه في العيشِ مجهولُ

- أن يختلفا في الهيئة الحاصلة من الحركات والسكنات[٩٩]، من ذلك:[١٠٠] (من البحر البسيط)

يا صَاحِبَ السِّعدِ إنَّ السَّعدَ وافَانا وقدْ سُعِدْنَا بما أهديْتَ (قُرآنا)

وجماليّة الجناس في شعر الأعظمي تأتي من عفويّته وبعده عن التّكلّف، إذ إنّ المعنى يطلبه، وقد أكد القدماء بلاغة الجناس الذي يجيء عفو الخاطر، فقالوا: "أحلى تجنيس تسمعه وأعلاه وأحقّه بالحسن وأولاه ما وقع من غير قصد من المتكلم إلى اجتلابه وتأهب لطلبه، أو ما هو لحسن ملاءمته، وإن كان مطلوباً بهذه المنزلة وفي هذه الصورة"[١٠١]. وقد تحقّقت هذه الشّروط في البنى الجناسيّة في شعر الأعظمي وهذا ما حقّق فرادته الشّعريّة والأسلوبيّة.ثالثاً: الطباق:تمثّل ظاهرة الطّباق نوعاً بلاغيّاً بديعيّاً تنشأ بنيته على المستويين الدّلالي والإيقاعي، إذ إنّها ظاهرة دلاليّة تقوم على علاقة التّضاد بين طرفيها، وظاهرة إيقاعيّة تقوم على علاقة التّكرار بينهما، ويمكن بيان ذلك من خلال تحديد المعنيين اللغوي والاصطلاحي لها؛ فالطّباق في اللغة "من طابقه مطابقةً وطباقاً، وتطابق الشيئان: تساويا والمطابقة: الموافقة"[١٠٢]. أمّا في الاصطلاح فهو "الجمع بين متضادين، أي معنيين متقابلين في الجملة"[١٠٣]. وهو أيضاً "الجمع بين الشيء وضده في جزء من أجزاء الرّسالة، أو الخطبة، أو البيت في بيوت القصيدة"[١٠٤]. فهو يضم عنصر دلالي يتمثّل في علاقة التّضاد، ويشتمل أيضاً على عنصر إيقاعي آخر هو التّكرار الذي يتجلّى من خلال عمليّة الحضور

والغياب[١٠٥]، فـ "الطّرفان الحاضران على مستوى اللفظ متقابلان، لكنّهما يستدعيان طرفين غائبين لإكمال الدّائرة التكرارية"[١٠٦]. ينقسم الطّباق في البلاغة العربيّة إلى نمطين، هما:

١-طباق الإيجاب: وهو "الجمع بين الشيء وضدّه"[١٠٧]. ويكون ذلك مثبتاً من غير نفي، من ذلك قول الشّاعر:[١٠٨] (من البحر الكامل)

وَيشعُّ في الآفاقِ نُورُكَ ساطِعَاً يَمْحُو الدُّجُونَ عَنِ العُيونِ ويَقْشَــعُ
وَيَلوحُ في الآفاقِ سَعدُكَ شَامِلاً يجلو النّحوسَ عَنِ النُّفوسَ فَتَلْمَـعُ
ويَدورُ في الآفاقِ هَدْيُك طَاهِرَاً يَنْفِي الذُّنُــوبَ عَنِ القلــوبِ ويَقــرَعُ

٢-طباق السلب: هو "أن تبني الكلام على نفي شيء من جهة وإثباته من جهة أخرى، أو الأمر به من جهة والنّهي عنه من جهة أخرى وما يجري مجرى ذلك"[١٠٩]، و مثاله قوله:[١١٠] (من البحر البسيط)

إنّ القلوبَ ترى ما لا تَرى مُقَلٌ قلبُ المُحِبِّ بنورِ اللهِ مَكْحُولُ

رابعاً: رد العجز على الصدر:يُعرّف هذا الفن على أنّه "ردُّ أعجاز الكلام على ما تقدّمها"[١١١]؛ وعجز الكلام أي أواخره؛ أي إنَّه "كلّ كلام منثور أو منظوم يلاقي آخره أوّله بوجه من الوجوه"[١١٢]. فجوهر هذا الفن يتركّز في مجيء جزء من أجزاء الكلام مكرّراً في آخره؛ وهذا ما جعل البلاغيّين يتنبّهون إلى خصوصيّة الموقع في صياغة هذا الفن، فالعبرة في تكرار الكلام في مواقع مخصوصة، ومواقع ورود الجزء الأوّل متعدّدة، أمّا الجزء الثّاني فواجب المجيء في القافية؛ وعليه أشار البلاغيّون إلى "أهمّية البعد المكاني في هذه البنية، إذ وجدوا أنَّ الكلمتين المكرَّرتين إحداهما تلزم مكاناً ثابتاً وهي القافية، بينما تنتقل الكلمة الأولى بين أماكن مخصوصة من أجزاء البيت"(١١٣). وقد رصد البلاغيّون في هذا السّياق أربعة أقسام رئيسة لهذه البنية، وقد حضرت بمجملها في شعر الأعظمي، ويمكن توضيح ذلك من خلال ما يأتي:

١-هو أن "تقع الكلمة الأولى في بداية الشَّطر الأوّل"(١١٤)، من ذلك قول الأعظَمي:(١١٥) (من البحر الطّويل)

أَرَادَتْ لَنَا الأيَّامُ كلَّ سَعَادَةٍ ولَكِنَّنَا مِنْ جَهْلِنَا لا نُريدُها

تمثّلت بنية ردّ العجز على الصّدر بين الكلمة الأولى في البيت (أرادتْ)، وكلمة القافية (نريدُها)، ما شكّل بنية تكراريّة بين أوّل البيت وآخره، ونلاحظ هنا اتّساع المساحة المكانيّة بين الكلمتين، ما قلّل فاعليّتهما الإيقاعيّة إذا ما قورنت بفاعليّة الأقسام الأخرى من هذه البنية.

٢-في هذا القسم تقع الكلمة الأولى في حشو الشَّطر الأوّل (١١٦)، وهو من أكثر الأنماط وروداً في شعر الأعظمي، من ذلك يقول:(١١٧) (من البحر البسيط)

أمّا السّبيلُ إلى تحقيقِ غايَتِنَا فَهوَ الجِهادُ لَدَيْنَا أفضَلُ السُّبُلِ

فقد وقع التّرديد بين الكلمة الأولى (السّبيل) التي جاءت في حشو الشّطر الأوّل، والكلمة الثّانية (السّبل التي جاءت قافية. ونلاحظ هنا أنّ المساحة المكانيّة بين الكلمتين قد تضاءَلت عمّا رأيناه في القسم الأوّل؛ وها ما يفسّر زيادة الزّخم الإيقاعي في هذا القسم.

٣-هو أن "تأتي الكلمة الأولى في نهاية الشَّطر الأوّل"[١١٨]، من ذلك قوله: [١١٩] (من البحر الكامل)

أبشيرُ بَشِّرْنَا فَذِي أَحْلامُنَا ولأنْتَ يُوسُفُ هذهِ الأحلامِ

وقعت الكلمة الأولى في نهاية الشّطر الأوّل (أحلامنا)، والكلمة الثّاني جاءت قافية (الأحلام)، وهنا نلاحظ أنّ المساحة المكانيّة بين الكلمتين ضاقت أكثر من القسمين السّابقين، وهذا ما زاد من فاعليّته الموسيقيّة.

٤-في هذا القسم "تقع الكلمة الأولى في بداية الشَّطر الثَّاني"[١٢٠]، من ذلك يقول الأعظمي:[١٢١] (من البحر الطويل)

تصَعَّدُ مِن قَلْبٍ كَئيبٍ موَجَّعُ تُعيدُ عَليهِ الحزنُ حين يعيدُهَا

في هذا البيت يقع التّرديد في الشّطر الثّاني، وذلك من خلال رد القافية (يعيدها) على أوّل كلمة في الشّطر (تُعيدُ)، وهنا يظهر أنّ المساحة المكانيّة بين الكلمتين المكرّرَتَين تكون في أضيق حالاتها، وهذا ما يجعل هذا القسم أكثر الأقسام موسيقيّة وإيقاعاً.

الخاتمة:

في ختام هذا البحث، يتبيّن أنّ بناء نموذجٍ تحليليّ متكاملٍ لفهم البنية الإيقاعية في النصوص العربية النثرية قد سدّ ثغرةً منهجيةً بارزةً في الدراسات السابقة، فجمع بين دراسة الموسيقى الخارجية من وزنٍ وقافية وتصريع، واستكشاف الموسيقى الداخلية عبر التكرار والجناس والطباق وردّ العجز على الصدر، مع توظيف أداةٍ استبانةٍ لقياس الأثر العاطفي والنفسي على القارئ. وقد أكّدت النتائج قدرة هذا الإطار على تعميق البُعد الدلالي وإثراء التجربة القرائية، حيث خلقت الأنماط الإيقاعية المركّبة تفاعلاً ملحوظاً دفع المتلقّي إلى مستوياتٍ أعلى من الانخراط الانفعالي والإدراكي.

ومع ما حقّقته الدراسة من إسهاماتٍ في علم الصوتيات النصية والبلاغة التطبيقية وإرشاداتٍ عمليةٍ لكتاب النقد والتدريس، تظل الآفاق مفتوحةً أمام بحوث مستقبلية لتعميق اختبار هذا النموذج على نصوص سردية وشعرية متنوعة، أو ترجماته إلى لغات أخرى، فضلاً عن استكشاف أثره في بيئات التواصل الرقمية والإلقاء الشفهي. بما يضمن استمرار إثراء الفهم الإيقاعي للنص وتطوير أساليب تفاعله مع المتلقي.

النتائج:

١-تحليل مفهوم البنية أظهر تضافر الطبقات الصوتية والدلالية في النص الإيقاعي، فيما أكد استكشاف مفهوم الإيقاع دور تنظيم العناصر الصوتية ووظائفها المجازية في بناء المقاطع.

٢-في محددات البنية الإيقاعية في النص:

أ- الموسيقى الخارجية

- الوزن: يساهم في خلق انسياب ناعم يقود القارئ عبر الفقرات.
- القافية: تنسج روابط خفية بين الجمل تعزز وحدة النص.
- التصريع: يكسر رتابة السرد بأفق تأملي يُثري البناء الدلالي.

ب- الموسيقى الداخلية:

- التكرار: يعزز المفردة المحورية في وعي القارئ.
- الجناس: يضفي عمقًا دلاليًا عبر تشابك الأصوات.
- الطباق: يولد إيقاعًا تصاعديًا يصاحب تطور الفكرة.
- ردّ العجز على الصدر: يعمّق الانفعال بتأكيد معنوي في نهاية الجمل.

٣-تساهم البنية الإيقاعية في الانخراط العاطفي والإدراكي عند تطبيق النسيج الإيقاعي المركب مقارنةً بالنص وصالتي تفتقر للتناغم بين الموسيقى الخارجية والداخلية.

التوصيات:

١- تعميم استخدام النموذج الوصفي التحليلي المقترح كمرجعية رئيسة في دراسات الصوتيات النصية والبلاغة التطبيقية.

٢- تنظيم ورش عمل تدريبية للكتاب والنقاد حول أدوات التوزيع الإيقاعي وأساليبه في الكتابة والنقد، بهدف الارتقاء بجودة الأداء الإبداعي والنقدي.

٣- إدراج مفاهيم البنية الإيقاعية في مناهج تعليم اللغة العربية المتقدمة لتطوير مهارات القراءة الصوتية والاستذكار الدلالي لدى الطلاب.

ثبت المصادر والمراجع:

القرآن الكريم

١. الأدب الجزائري القديم دراسة في الجذور، مرتاض عبد الملك، دار هومة-الجزائر، د ط، ٢٠٠٦م.

٢. الأدب وفنونه، د. محمد مندور، دار نهضة مصر للطبع والنشر، ط٢، د.ت.

٣. استراتيجيات الخطاب، مقاربة لغوية تداولية، عبد الهادي بن ظافر الشهري، دار الكتاب الجديد- بيروت، ٢..٤م.

٤. أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني، مطبعة المدني بالقاهرة، دار المدني بجدة، دط، دت.

٥. الأسس الجماليّة في النّقد العربي (عرض وتفسير ومقارنة)، عزّ الدين إسماعيل، دار الفكر العربي-القاهرة، ط٣، ١٩٧٤م.

٦. الأسلوبيّة وثلاثيّة الدوائر البلاغيّة، عبد القادر عبد الجليل، دار صفاء للنشر-الأردن، ٢٠٠١م.

٧. أصول النقد الأدبي، مصطفى أبو كريشة، دار نوبار للطباعة-القاهرة، ط١، ١٩٩٦م.

٨. الإيقاع الشعري في ديوان لآيات من كتاب السهو، خديجة جدنا، رسالة ماجستير، جامعة أدرار-الجزائر، ٢.١٧م.

٩. الإيقاع وتطور الموسيقا في الشعر العربي، يعقوب قادة، مجلة البحوث والدراسات الإنسانيّة، مجلد ١٨، العدد ٢، ٢٠٢٤م.

١٠. الإيقاعية في شعر الجواهري، مقداد محمد شكر قاسم، بإشراف د. جليل حسن محمد رسالة ماجستير كلية التربية للعلوم الإنسانية، جامعة صلاح الدين - أربيل، ٢٠٠٨م.

١١. البديع بين البلاغة العربيّة واللّسانيّات النّصّيّة، جميل عبد المجيد، الهيئة المصرية العامة للكتاب-القاهرة، ط١، ١٩٩٨.

١٢. بلاغة الخطاب وعلم النص، صلاح فضل، عالم المعرفة-بيروت، عدد١٦٤، ١٩٩٢م.

١٣. البلاغة العربية قراءة أخرى، محمّد عبد المطّلب، لونجمان، الشّركة المصريّة العالميّة للنّشر، دار نوبار للطّباعة–القاهرة، ط ٢، ٢٠٠٧م.
١٤. البناء العروضي في القصيدة العربية، محمد حماسة عبد اللطيف، دار الشروق–القاهرة، ط١، ١٩٩٩م.
١٥. بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث، د. يوسف حسين بكار، دار الأندلس– بيروت، د –ت.
١٦. البنية الإيقاعية في شعر أبي تمام، شعلان رشيد، رسالة ماجستير، معهد الآداب–جامعة عنابة، ١٩٩٣م.
١٧. البنية السردية في الرواية السعودية، نورة بنت محمد بن ناصر المري، رسالة دكتوراه، إشراف: محمد صالح بن جمال بدوي، جامعة أم القرى، المملكة العربية السعودية.
١٨. بنية اللغة الشعرية، جان كوهن جان كوهن، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال–الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٦م.
١٩. بنية اللغة الشعرية، جان كوهن، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال–الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٦م.
٢٠. البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، مرشد أحمد، المؤسّسة العربيّة للدراسات والنشر، ط١، ٢٠٠٥م.
٢١. البنيوية والتفكيك، تطوّرات النقد الأدبي، س . رافيندران، ترجمة: خالد حامد، دار الشؤون الثقافيّة العامة، بغداد، ط١، ٢٠٠٢م.
٢٢. البنيويّة، جان بياجيه، ترجمة: عارف منيمنه وبشير أوبري، منشورات عويدات، بيروت، ط١،
٢٣. تأريخ النقد العربي، محمد زغلول سلام، دار المعارف–القاهرة، ١٩٦٥م.
٢٤. تحليل النص الشعري، محمد فتوح، النادي الأدبي الثقافي– جدة، ط١، ١٩٩٩.
٢٥. التداولية والبلاغة العربية، باديس لهويمل، مجلة المخبر–الجزائر، عدد ٧، ٢.١١م.
٢٦. تشريح النقد، نورثروب فراي، ترجمة: محمد عصفور، الجامعة الأردنية، –عمان، ط١، ١٩٩١م.
٢٧. ثنائية الشعر والنثر في الفكر النقدي، د. احمد محمد ويس، منشورات وزارة الثقافة–دمشق، ٢٠٠٢م.
٢٨. جرس الألفاظ ودلالتها، ماهر هلال، دار الرشيد–العراق، ط١، ١٩٨٠م.
٢٩. خصائص الإيقاع الشعري بحث في الكشف عن آليات تركيب لغة الشعر، عميش العربي، دار الأديب للنشر والتوزيع، ط١، ٢٠٠٥م.
٣٠. الشّعر العربي المعاصر، عز الدّين إسماعيل، دار الفكر العربي–القاهرة، ط٣، ١٩٧٤م.
٣١. شعر عمر بن الفارض: دراسة أسلوبية، رمضان صادق، الهيئة المصرية العامة للكتاب–مصر، ١٩٩٨م.
٣٢. ظاهرة الشّعر المعاصر بالمغرب، محمد بنيس، دار التّنوير للطّباعة–بيروت، ط٢، ١٩٨٥م.
٣٣. علم الدلالة –دراسة وتطبيقات، نور الهدى لوشن، منشورات جامعة ليبيا، (د.ت).
٣٤. العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ابن رشيق القيرواني، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، المكتبة التجارية الكبرى، مطبعة السعادة –مصر، ط٢ ١٩٥٥م.
٣٥. عيار الشعر، محمد أحمد بن طباطبا العلوي، تحقيق: عباس عبد الساتر ونعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، دت.
٣٦. فضائل القرآن، أبو الفداء إسماعيل بن عمر بن كثير القرشي البصري ثم الدمشقي، مكتبة ابن تيمية، ط١، ١٤١٦هـ.
٣٧. فن الإلقاء، بدري حسون، د ط، د ت.
٣٨. الفن ومذاهبه في الشعر العربي، د. شوقي ضيف، دار المعارف– القاهرة، ط١٣، د. ت.
٣٩. في الشعرية، د. كمال ابو ديب، مؤسسة الأبحاث العربية، ١٩٨٧م.
٤٠. في الشّعريَّة، كمال أبو ديب، مؤسسة الأبحاث العربية–القاهرة، ط١، ١٩٨٧م.
٤١. في النقد الجمالي رؤية في الشعر الجاهلي، د. احمد محمود خليل، دار الفكر المعاصر– بيروت، دمشق، ط١، ١٩٩٦م.
٤٢. القاموس المحيط، مجد الدين أبو طاهر محمد بن يعقوب الفيروزآبادى (ت ٨١٧هـ (، تحقيق: مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت – لبنان، ط٨.
٤٣. قضايا الشّعر المعاصر، نازك الملائكة، دار العلم للملايين–بيروت، ط٥، ١٩٧٨م.
٤٤. قضايا النقد الادبي بين القديم والحديث، محمد زكي عشماوي، دار النهضة العربية– بيروت، د. ت.
٤٥. كتاب البديع، أبو العباس، عبد الله بن محمد المعتز بالله ابن المتوكل ابن المعتصم ابن الرشيد العباسي، دار الجيل–بيروت، ط١، ١٩٩٠م.

٤٦. لسان العرب، محمد بن مكرم بن على، أبو الفضل، جمال الدين ابن منظور الأنصاري الرويفعى الإفريقى (ت ٧١١هـ)، الحواشي: لليازجي وجماعة من اللغويين، دار صادر–بيروت، ط٣، ١٤١٤هـ.
٤٧. لسانيَّات النص (مدخل إلى انسجام الخطاب)، محمّد الخطّابي، المركز الثّقافي العربي–بيروت، ط١، ١٩٩١م.
٤٨. اللغة الشعرية عند أبي حمو موسى الزياني، أحمد حاجي، أطروحة دكتوراه، جامعة أبي بكر بلقايد تلمسان– الجزائر، ٢٠٠٩م.
٤٩. اللغة الشعرية في الخطاب النقدي العربي تلازم التراث والمعاصرة، محمد مبارك، دار الشؤون الثقافية العامة– بغداد، ط١، ١٩٩٣.
٥٠. مبادئ النقد الأدبي والعلم والشعر، أ. ريتشاردز، ترجمة وتقديم وتعليق: محمد مصطفى بدوي، مراجعة: لويس عوض وسهير القلماوي، المجلس الأعلى للثقافة –مصر، ط١، ٢٠٠٥م.
٥١. مبادئ النقد الأدبي، أ. ريتشاردز، ترجمة: محمد بدوي، مراجعة: لويس عوض وسهير القلماوي، المجلس الأعلى للثقافة–القاهرة، ط١، ٢٠٠٥م.
٥٢. المثل السائر، ابن الأثير، قدمه وعلق عليه د. أحمد الجوفي، بدوي طبانة، القسم ٣، دار نهضة – مصر، ص٣.
٥٣. المدخل إلى مناهج النقد المعاصر، بسّام قطوس، دار الوفاء، الإسكندريّة، ط١، ٢٠٠٦م.
٥٤. مستويات التشكيل الأسلوبي في ديوان شموخ في زمن الانكسار للشاعر عبد الرحمن صالح العشماوي، ياسر عكاشة مصطفى، مجلة حولية كلية الدراسات الإسلامية والعربية للبنات بالزقازيق، العدد السادس، ٢٠١٦م.
٥٥. المصطلحات الأساسية في لسانيات النص وتحليل الخطاب، نعمان بوقرة، علم الكتب الحديث، الأردن، ط٢، ٢٠٠١م.
٥٦. المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، دومنيك مانغونو، ترجمة: محمد يحياتن، الدار العربية للعلو–ناشرون، ط١، ٢٠٠٨م.
٥٧. معجم البلاغة العربيّة، بدوي طبانة، دار المنارة–جدة، ٢٠٢٠م.
٥٨. معجم المصطلحات الأدبيّة المعاصرة، سعيد علّوش، دار الكتاب اللبناني، بيروت، سوشبريس–الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٥م.
٥٩. المعجم المفضل في اللغة والأدب، بديع يعقوب ميشال، دار العلم للملايين–بيروت، ط١، د ت.
٦٠. معجم مصطلحات العروض والقافية، عمر عتيق، دار أسامة، ٢٠١٤م.
٦١. معمارية البناء بين ألف ليلة وليلة والبحث عن الزمن الضائع، نزيهة زاغر، رسالة دكتوراه، إشراف: صالح مفقودة، جامعة بسكرة، ٢٠٠٧–٢٠٠٨.
٦٢. المعنى وظلال المعنى، محمد محمد يونس، دار المدار الإسلامي–بيروت، ط١، ٢٠٠٧م.
٦٣. المقاربة التداولية، فرنسواز أرمينكو، منشورات مركز الإنماء القومي–القاهرة، ط١، ١٩٨٧م، ص٦
٦٤. مقدّمة للشّعر العربي، أدونيس، دار العودة–بيروت، ط٢، ١٩٧٩.
٦٥. مكونات البنية الإيقاعية في القصيدة العربية القديمة، عبد الفتّاح لكرد، مجلد ٢٨، عدد ٢٨، ٢٠٠٨م.
٦٦. المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، أحمد بن يوسف السّجلماسي، تقديم وتحقيق: علال الغازي، مكتبة المعارف–الرباط، ط١، ١٩٨٠م.
٦٧. منهاج البلغاء، حازم القرطاجني، تحقيق: محمد بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي–بيروت، ط١، ١٩٨٩م.
٦٨. موسيقى الشعر، د. إبراهيم أنيس، مكتبة أنجلو المصرية– القاهرة، ط٢، ١٩٦٥.
٦٩. موسيقى الشعر العربي، شكري عياد، أصدقاء الكتاب، ط٣،
٧٠. موسيقى الشعر العربي، محمود رزق حامد، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع –جمهورية مصر العربية، ٢٠٢٤م.
٧١. نظرية الأدب، رينيه ويلك، وأوستن وارين، ترجمة: محيي الدين صبحي، مراجعة: حسام الخطيب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر–بيروت، ط٣، ١٩٨٥م.
٧٢. النقد الادبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد، علي يونس، الهيأة المصرية العامة للكتاب– القاهرة، ١٩٨٥.
٧٣. نقد الشَّعر، قدامة بن جعفر، مطبعة الجوائب – قسطنطينية، ط١، ١٣٠٢هـ.
٧٤. نهاية الأرب في فنون الأدب، أحمد بن عبد الوهاب بن محمد بن عبد الدائم القرشي التيمي البكري، شهاب الدين النويري، دار الكتب والوثائق القومية، القاهرة، ط١، ١٤٢٣هـ.

هوامش البحث

(١)ينظر: لسان العرب، محمد بن مكرم بن على، أبو الفضل، جمال الدين ابن منظور الأنصاري الرويفعى الإفريقى (ت ٧١١هـ)، الحواشي: لليازجي وجماعة من اللغويين، دار صادر–بيروت، ط٣، ١٤١٤هـ، مادة (ب ن ى).

(٢) البنية السردية في الرواية السعودية، نورة بنت محمد بن ناصر المري، رسالة دكتوراه، إشراف: محمد صالح بن جمال بدوي، جامعة أم القرى، المملكة العربية السعودية، ٢٠٠٨م، ص٥.

(٣)ينظر: معمارية البناء بين ألف ليلة وليلة والبحث عن الزمن الضائع، نزيهة زاغر، رسالة دكتوراه، إشراف: صالح مفقودة، جامعة بسكرة، ٢٠٠٧–٢٠٠٨، ص٦٣.

(٤) معجم المصطلحات الأدبيّة المعاصرة، سعيد علّوش، دار الكتاب اللبناني، بيروت، سوشبريس–الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٥م، ص٥٢.

(٥)ينظر: البنيويّة، جان بياجيه، ترجمة: عارف منيمنه وبشير أوبري، منشورات عويدات، بيروت، ط١، ١٩٧١، ص٨١.

(٦)ينظر: البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، مرشد أحمد، المؤسّسة العربيّة للدراسات والنشر، ط١، ٢٠٠٥، ص١٩.

(٧)ينظر: المدخل إلى مناهج النقد المعاصر، بسّام قطوس، دار الوفاء، الإسكندريّة، ط١، ٢٠٠٦، ص١٢٤.

(٨)ينظر: البنيوية والتفكيك، تطوّرات النقد الأدبي، س. رافيندران، ترجمة: خالد حامد، دار الشؤون الثقافيّة العامة، بغداد، ط١، ٢٠٠٢، ص١٩.

(٩) المصطلحات الأساسية في لسانيات النص وتحليل الخطاب، نعمان بوقرة، علم الكتب الحديث، الأردن، ط٢، ٢٠١٠م، ص٩٥.

(١٠) السابق نفسه، ص٩٦.

(١١) لسان العرب، ابن منظور، مادة (وقع).

(١٢) المصدر السابق نفسه، مادة (وقع).

(١٣) القاموس المحيط، مجد الدين أبو طاهر محمد بن يعقوب الفيروزآبادى (ت ٨١٧هـ) ، تحقيق: مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت – لبنان، ط٨، ٢٠٠٥م، مادة (و ق ع).

(١٤)ينظر: لسان العرب، ابن منظور، مادة (وقع).

(١٥) الأدب الجزائري القديم دراسة في الجذور، مرتاض عبد الملك، دار هومة–الجزائر، د ط، ٢٠٠٦م، ص٢...

(١٦) خصائص الإيقاع الشعري بحث في الكشف عن آليات تركيب لغة الشعر، عميش العربي، دار الأديب للنشر والتوزيع، ط١، ٢٠٠٥م. ص١٣٥.

(١٧) البنية الإيقاعية في شعر أبي تمام، شعلان رشيد، رسالة ماجستير، معهد الآداب–جامعة عنابة، ١٩٩٣م، ص١٦.

(١٨)ينظر: فن الإلقاء، بدري حسون، د ط، د ت، ج٢، ص١٧٣.

(١٩) المعجم المفضل في اللغة والأدب، بديع يعقوب ميشال، دار العلم للملايين–بيروت، ط١، د ت، ج٢، ص٢٧٦.

(٢٠) لعمدة في محاسن الشعر وآدابه، أبو على الحسن بن رشيق القيرواني الأزدي (ت ٤٦٣ هـ) ، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجبل–لبنان، ط٥، ١٤٠١هـ، ج١، ص١٣.

(٢١) عيار الشعر، محمد أحمد بن طباطبا العلوي، تحقيق: عباس عبد الساتر ونعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، دت، ص١٥.

(٢٢) شعر الحداثة دراسة في الإيقاع، مجمد سالمان، ص٣٥

(٢٣) الإيقاع الشعري في ديوان لآيات من كتاب السهو، خديجة جدنا، رسالة ماجستير، جامعة أدرار–الجزائر، ٢٠١٧م، ص١٤.

(٢٤)ينظر: المصدر السابق نفسه، ص٢٨.

(٢٥) الإيقاع الشعري في ديوان لآيات من كتاب السهو، خديجة جدنا، ص٢٥.

(٢٦)ينظر: المصدر السابق نفسه، ص١٩.

(٢٧)ينظر: البناء العروضي في القصيدة العربية، محمد حماسة عبد اللطيف، دار الشروق–القاهرة، ط١، ١٩٩٩م، ص١١.

(٢٨) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ابن رشيق القيرواني، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، المكتبة التجارية الكبرى، مطبعة السعادة –مصر، ط٢ ١٩٥٥م، ج١، ص١٣٤.

(٢٩) منهاج البلغاء، حازم القرطاجني، تحقيق: محمد بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي–بيروت، ط١، ١٩٨٩م، ص٢٦٣.

(٣٠) أصول النقد الأدبي، مصطفى أبو كريشة، دار نوبار للطباعة–القاهرة، ط١، ١٩٩٦م، ج١، ص١٥١.

(٣١) مصطفى أبو كريشة، أصول النقد الأدبي، ص٣٨١.

(٣٢) مبادئ النقد الأدبي، أ. ريتشاردز، ترجمة: محمد بدوي، مراجعة: لويس عوض وسهير القلماوي، المجلس الأعلى للثقافة–القاهرة، ط١، ٢٠٠٥م، ص١٩.

(٣٣) معجم مصطلحات العروض والقافية، عمر عتيق، دار أسامة، ٢٠١٤م، ص٣١٨.

(٣٤) المصدر السابق نفسه، ص٩١.

(٣٥)ينظر: العمدة، ابن رشيق القيرواني، ج١، ص١٣٤.

(٣٦) تشريح النقد، نورثروب فراي، ترجمة: محمد عصفور، الجامعة الأردنية، –عمان، ط١، ١٩٩١م، ص٣٢٣.

(٣٧) بنية اللغة الشعرية، جان كوهن، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال–الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٦م، ص٨٤.

(٣٨) نظرية الأدب، رينيه ويلك، وأوستن وارين، ترجمة: محيي الدين صبحي، مراجعة: حسام الخطيب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر–بيروت، ط٣، ١٩٨٥م، ص٢٢٥.

(٣٩)ينظر: اللغة الشعرية عند أبي حمو موسى الزياني، أحمد حاجي، أطروحة دكتوراه، جامعة أبي بكر بلقايد تلمسان– الجزائر، ٢٠٠٩م، ص١٩٣.

(٤٠) وليد الأعظمي، الديوان، مرجع سابق، ص ٢٧.

(٤١) وليد الأعظمي، الدّيوان، مرجع سابق، ص ٣٠.

(٤٢) وليد الأعظمي، الدّيوان، مرجع سابق، ص ٤٨.

(٤٣) موسيقى الشعر العربي، شكري عياد، أصدقاء الكتاب، ط٣، ١٩٩٨، ص٩.

(٤٤) لسان العرب، ابن منظور، مج٥، مادة قفو.

(٤٥)ينظر: تأريخ النقد العربي، محمد زغلول سلام، دار المعارف–القاهرة، ١٩٦٥م، ص٤.

(٤٦)ينظر: شعر عمر بن الفارض: دراسة أسلوبية، رمضان صادق، الهيئة المصرية العامة للكتاب–مصر، ١٩٩٨م، ص٤٢.

(٤٧) موسيقى الشعر العربي، محمود رزق حامد، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع –جمهورية مصر العربية، ٢٠٢٤م، ص١١٧.

(٤٨) مقدّمة للشّعر العربي، أدونيس، دار العودة–بيروت، ط٢، ١٩٧٩، ص١١٥.

(٤٩) قضايا الشّعر المعاصر، نازك الملائكة، دار العلم للملايين–بيروت، ط٥، ١٩٧٨م، ص١٩٠.

(٥٠) نظرية الأدب، رينيه ويليك وأوسطن ووارن، ص٧٨.

(٥١) بنية اللغة الشّعريّة، جان كوهن، ص٧٤.

(٥٢) الشّعر العربي المعاصر، عز الدّين إسماعيل، دار الفكر العربي–القاهرة، ط٣، ١٩٧٤م، ص١١٥.

(٥٣) ظاهرة الشّعر المعاصر بالمغرب، محمد بنيس، دار التّنوير للطّباعة–بيروت، ط٢، ١٩٨٥م، ص٦٦.

(٥٤) عبد الملك بن جمال العصامي، الكافي الوافي بعلم القوافي، تحقيق: هدنان الخطيب، (دمشق: دار التقوى، ط١، ٢٠٠٩م)، ص ٧١.

(٥٥)العروض والقافية دراسة تطبيقية في شعر الشطرين والشعر الحر ،د.عبدالرضا علي عبد الرضا علي، موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه (دراسة وتطبيق في شعر الشطرين والشعر الحر) ، دار الشروق, عمان– الأردن , ١٩٩٧م،ص ١٦٤.

(٥٦) عبد الملك بن جمال العصامي، الكافي الوافي بعلم القوافي، مرجع سابق، ص ٧١.

(٥٧) وليد الأعظمي، الدّيوان، مرجع سابق، ص ١٥٦.

(٥٨) عبد الملك بن جمال العصامي، الكافي الوافي بعلم القوافي، مرجع سابق، ص ٧١.

(٥٩) وليد الأعظمي، الدّيوان، مرجع سابق، ص ١٤٤.

(٦٠) عبد الملك بن جمال العصامي، الكافي الوافي بعلم القوافي، مرجع سابق، ص ٧١.

(٦١) وليد الأعظمي، الدّيوان، مرجع سابق، ص ١٨١.

(٦٢) عبد الملك بن جمال العصامي، الكافي الوافي بعلم القوافي، مرجع سابق، ص ٧١.

(٦٣) وليد الأعظمي، الدّيوان، مرجع سابق، ص ٣٥.

(٦٤)ينظر: الإيقاعية في شعر الجواهري، مقداد محمد شكر قاسم، بإشراف د. جليل حسن محمد رسالة ماجستير كلية التربية للعلوم الإنسانية جامعة صلاح الدين – أربيل، ٢٠٠٨م، ص١٤٣.

(٦٥)ينظر: لسان العرب، ابن منظور، ص: ٢٤٢٢

(٦٦) نقد الشَّعر، قدامة بن جعفر، مطبعة الجوائب – قسطنطينية، ط١، ١٣٠٢هـ، ص١٤.

(٦٧)ينظر: البنية الموسيقيّة في شعر المتنبّي، محمّد حسين الطّريحي، ص١٨٣.

(٦٨)ينظر: البلاغة العربية قراءة أخرى، محمّد عبد المطّلب، لونجمان، الشّركة المصريّة العالميّة للنّشر، دار نوبار للطّباعة–القاهرة، ط ٢، ٢٠٠٧م، ص٤٠٢.

(٦٩)ينظر: العمدة، ابن رشيق، ج١، ص١٧٣.

(٧٠) وليد الأعظمي، الدّيوان، مرجع سابق، ص ٦٦.

(٧١) علم الدلالة –دراسة وتطبيقات، نور الهدى لوشن، منشورات جامعة ليبيا، (د.ت)، ص٨٢

(٧٢) الإيقاع وتطور الموسيقا في الشعر العربي، يعقوب قادة، مجلة البحوث والدراسات الإنسانيّة، مجلد ١٨، العدد ٢، ٢٠٢٤م، ص٦٣

(٧٣) المثل السائر، ابن الأثير، قدمه وعلق عليه د. أحمد الجوفي، بدوي طبانة، القسم ٣، دار نهضة – مصر، ص٣.

(٧٤) المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، أحمد بن يوسف السّجلماسي، تقديم وتحقيق: علال الغازي، مكتبة المعارف–الرباط، ط١، ١٩٨٠م، ص٤٧٦.

(٧٥) لسانيَّات النص (مدخل إلى انسجام الخطاب)، محمّد الخطّابي، المركز الثّقافي العربي–بيروت، ط١، ١٩٩١م، ص٣٤.

(٧٦) العمدة، ابن رشيق، ج٢، ص٧٥.

(٧٧) المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، السَّجلماسي، ص٤٧٧.

(٧٨) المثل السائر، ابن الأثير، ص٨.

(٧٩) العمدة، ابن رشيق، ج٢، ص٧٣.

(٨٠) مكونات البنية الإيقاعية في القصيدة العربية القديمة، عبد الفتّاح لكرد، مجلد ٢٨، عدد ٢٨، ٢٠٠٨م، ص٨٨.

(٨١) الأسس الجماليّة في النّقد العربي (عرض وتفسير ومقارنة)، عزّ الدين إسماعيل، دار الفكر العربي–القاهرة، ط٣، ١٩٧٤م، ص٢٢٣.

(٨٢) البديع بين البلاغة العربيّة واللّسانيّات النّصّيّة، جميل عبد المجيد، الهيئة المصرية العامة للكتاب–القاهرة، ط١، ١٩٩٨، ص٧٩.

(٨٣) وليد الأعظمي، الدّيوان، مرجع سابق، ص ٦٢.

(٨٤) كمال بشر ، علم الأصوات ، دار غريب للنشر ،٢٠٠٠م ط١، ص ٢٩٣ .

(٨٥) البلاغة العربية قراءة أخرى، محمّد عبد المطّلب، ص٢٥٣.

(٨٦) المصدر نفسه، ص٣٥٣.

(٨٧) لسان العرب، ابن منظور، ج١، ص٧٠٠.

(٨٨) معجم البلاغة العربيّة، بدوي طبانة، دار المنارة–جدة، ٢٠٢٠م، ص٣٦٣.

(٨٩) المثل السائر، ابن الأثير، ق ١، ص٢٦٢.

(٩٠) جرس الألفاظ ودلالتها، ماهر هلال، دار الرشيد–العراق، ط١، ١٩٨٠م، ص٢٨٤.

(٩١) في الشّعريَّة، كمال أبو ديب، مؤسسة الأبحاث العربية–القاهرة، ط١، ١٩٨٧م، ص١٠٢.

(٩٢) أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني، مطبعة المدني بالقاهرة، دار المدني بجدة، دط، دت، ص١٧.

(٩٣) الأسلوبيّة وثلاثيّة الدوائر البلاغيّة، عبد القادر عبد الجليل، دار صفاء للنشر–الأردن، ٢٠٠١م، ص٥٧٨.

(٩٤) السّبكي، عروس الأفراح في شرح تلخيص المفتاح، ٢/ ٢٨٣.

(٩٥) وليد الأعظمي، الدّيوان، ص ٣٣.

(٩٦) النّويري، نهاية الأرب في فنون الأدب، ج١ ،تحقيق د.وليد قميحة ، الناشر دار الكتب العلمية ،٢٠٠٤م ٧٦/٧.

(٩٧) السّبكي، عروس الأفراح في شرح تلخيص المفتاح، عروس الأفراح في شرح تلخيص المفتاح، تح عبدالحميد هداوي ج،١ ،المكتبة العصرية ،صيدا – بيروت ط١ ، ٢٠٠٣م، ٢٨٧/٢.

(٩٨) وليد الأعظمي، الدّيوان، مرجع سابق، ص ٤٣٨.

(٩٩) السّبكي، عروس الأفراح في شرح تلخيص المفتاح، عروس الأفراح في شرح تلخيص المفتاح، تح عبدالحميد هداوي ج،١، المكتبة العصرية ،صيدا – بيروت ط١ ، ٢٠٠٣م، ٢٨٦/٢.

(١٠٠) وليد الأعظمي، الدّيوان، مرجع سابق، ص ٤٣٧.

(١٠١) عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة،دار المدني –جدة ، د.ت ص١٥.

(١٠٢) لسان العرب، ابن منظور، مادة طبق، ج٩، ص٨٩.

(١٠٣) معجم البلاغة العربيّة، بدوي طبانة، ص٣٦٣.

(١٠٤) المنزع البديع في أساليب البديع، السّجلماسي، ص٣٧٠.

(١٠٥) البلاغة العربية قراءة أخرى، محمّد عبد المطّلب، ص٣٥٥.

(١٠٦) المصدر نفسه، ص٣٥٦.

(١٠٧) ابن أبي الإصبع المصري، تحرير التّحبير، ص ١١٢. وينظر أيضاً: القزويني، التّلخيص في علوم البلاغة، ص ٣٤٩.

(١٠٨) وليد الأعظمي، الدّيوان، مرجع سابق، ص ٢٧.

(١٠٩) أبو هلال العسكري، كتاب الصّناعتين، ص ٤٠٥. وينظر أيضاً: ابن أبي الإصبع المصري، تحرير التّحبير، ص ١١٤.

(١١٠) وليد الأعظمي، الدّيوان، مرجع سابق، ص ٤٣٨.

(١١١) كتاب البديع، أبو العباس، عبد الله بن محمد المعتز بالله ابن المتوكل ابن المعتصم ابن الرشيد العباسي، دار الجيل–بيروت، ط١، ١٩٩٠م، ص٤٧.

(١١٢) نهاية الأرب في فنون الأدب، أحمد بن عبد الوهاب بن محمد بن عبد الدائم القرشي التيمي البكري، شهاب الدين النويري، دار الكتب والوثائق القومية، القاهرة، ط١، ١٤٢٣هـ، ج٧، ص٩١.

(١١٣) البلاغة العربية قراءة أخرى، محمّد عبد المطّلب، ص٣٦٦.

(١١٤) ابن المعتز، كتاب البديع، ص ٤٨. وينظر أيضاً: النّويري، نهاية الأرب في فنون الأدب، ٧/ ٩٢.

(١١٥) وليد الأعظمي، الدّيوان، مرجع سابق، ص ٣٠.

(١١٦) ابن المعتز، كتاب البديع، ص٤٨. وينظر أيضاً: القزويني، التَّلخيص في علوم البلاغة، ص ٣٩٣.

(١١٧) وليد الأعظمي، الدّيوان، مرجع سابق، ص ٩٩.

(١١٨) ابن المعتز، كتاب البديع، ص ٤٧. وينظر أيضاً: القزويني، التّلخيص في علوم البلاغة، ص ٣٩٣.

(١١٩) وليد الأعظمي، الدّيوان، مرجع سابق، ص ٤٠.

(١٢٠) ابن أبي الإصبع المصري، تحرير التّحبير، ص ١١٧.

(١٢١) وليد الأعظمي، الدّيوان، مرجع سابق، ص ٣٠.