# أنماط التكرار في كتاب سيد قطب "في ظلال القرآن"

حسام مصطفى اللحام

أستاذ مساعد، قسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة الإسراء الخاصة، الأردن



## الملخص

يشكّل التكرار إحدى السّمات الأسلوبية البارزة في بناء الأسلوب الأدبي الذي يَسم كتاب "في ظلال القرآن" لسيّد قطب.

وقد عنيت هذه الدّراسة بالوقوف على ظاهرة التكرار في "الظّلال"، جاعلةً بغيتها تقصّي الدور الإيقاعي للتّكرار، وأثره في بناء علاقة جمالية بين الذات الكاتبة والقارئ. واستندت الدّراسة - للوصول إلى هذه الغاية- إلى معالجة ثلاثة أنماط تكرارية ذات حضور واضح في "الظّلال" هي: تكرار الكلمة، وتكرار العبارة، والتَّجانس الصَّوتي.

ومن أهمّ الملاحظ التي نبّهت عليها الدّراسة ذلك الدور الإبداعيُّ الواعي الذي مارسه سيّد في اختياراته الأسلوبية؛ ساعياً من وراء ذلك إلى إيصال أفكاره ومواقفه بلغة إيقاعيّة شديدة التّأثير.

## المقدِّمة

يُجسِّد كتاب "في ظلال القرآن"* خلاصة تجربة سيّد قطب الفكرية والمعرفيّة. وقد تناول سيّد في هذا الكتاب مختلف القضايا التي تشغل الفكر الإنساني وتمسّ واقع الإنسان على هذه الأرض[1]؛ وذلك في ضوء مفهومه للتصوّر الإسلاميّ للكون والحياة والإنسان. وقد انطلق في تناوله لهذه القضايا معتمِداً على تصوّره الذاتي لمنهج القرآن، واعتقاده بسلامة هذا المنهج وأحقّيته بقيادة البشريّة؛ ومن ثَمَّ حاول - في إطار تفسيره للنَّصّ القرآني - أنْ يُجسِّم منهج القرآن، كما يتصوّره: حيّاً، فاعلاً؛ وكما يريد له أن يتبدَّى في واقع البشر.

وقد استعان سيّد - لبلوغ هذه الغاية - بشتَّى وسائل الإقناع؛ وفي طليعتها البراهين العلمية المؤيِّدة للمسائل التي يناقشها في الظِّلال[2]، وكذلك التَّناول الفنّي والجمالي الذي يرتقي بذائقة القارئ، ويوقفه على بلاغة النَّصّ القرآني[3]. ولعلّ من أهمّ الوسائل التي وظَّفها سيّد في هذا الصَّدد الأسلوب الأدبي في كتابة الظِّلال؛ إذ خلّص الكتاب من جفاف الطَّرح العلمي المجرّد، ورفَعَه إلى مستوى التَّقديم الجمالي الذي يرمي إلى تمثيل رؤية الذات ونقلها إلى القارئ؛ للتأثير فيه، وتنشيطه، وحفزه على التَّفاعل، واستشفاف القيم الفنّية والروحيّة.

ويتناغم هذا الأسلوب مع رؤية سيّد الحيّة لطبيعة المنهج القرآني الذي يُقدِّم الإسلام - كما يرى - :

**"عقيدةً دافقة، مُحْيِيَةً، مُوقِظةً، رافعةً، مستعليةً، تدفعه إلى الحركة؛ لتحقيق مدلولها العلمي فور استقرارها في القلب والعقل، وتحيي موات القلب؛ فينبض، ويتحرّك، ويتطلَّع، وتوقظ أجهزة الاستقبال والاستجابة في الفطرة"**[4].

ويُمثِّل التّكرار إحدى أهمّ الآليّات الأسلوبيّة التي شحن بها سيّد لغة الظِّلال؛ ليجسّد بهذه الآليّة شعوره الحيّ بمنهج القرآن.

**التكرار** : التَّكرار Repetition ظاهرة شائعة ومألوفة للحسّ البشري، تتراءى للإنسان في ذاته، وفي مظاهر الوجود. وما خفقان القلب، وجريان النفس، وتعاقب الفصول، إلا أحرف معدودة في لغة التكرار الشَّاسعة والمنسربة في الطبيعة، والفنّ، والإنسان.

ويشي جرس الفعل الثلاثي لـ"لتكرار" بالطبيعة الصوتية لهذه الكلمة؛ فالتّكرار مصدر مشتقٌّ من الفعل "كرّ" ؛ وهذا الفعل يتألَّف من صوتَي "الكاف" و"الراء" المشدّد، ويتكرّر نطق الراء فيه كما تتكرّر الأشياء مرّة بعد أخرى[5].

ويعدّ التكرار مكوّناً جوهرياً للأدب؛ ذلك لأن الأدب -بطبيعة تكوينه- "سلسلة من الأصوات ينبعث عنها المعنى"[6]. وتلفت الطبقة الصوتية في العديد من الأعمـــال الفنيّـــة - ومنهـا النثـر - انتباه السَّامع؛ "وهي بذلـك تؤلّف جزءاً لا يتجزَّأ من التأثير الجمالي"[7].

ويقع التكرار في صلب نظريّة الأسلوب القائمة على مبدأَي "الاختيار" و"الانزياح" ؛ فالتكرار تعبير عن اختيار الكاتب، وشكل من أشكال الانزياح عن النمط التعبيري المألوف[8]؛ وهو تقنية أسلوبية "يمكن أن تكون مفتاحاً لنهج المبدع"[9].

وقد احتفل التراث النقديّ والبلاغي بالتكرار؛ فعدّه ابن قتيبة مذهباً من مذاهب العرب[10]، وأفرد له ابن رشيق باباً في كتابه "العمدة"[11]؛ وجعله الخطَّابي في صنفين؛ الأول: تكرار محمود، والثاني: تكرار مذموم[12]. وارتكز الخطَّابي في تصنيفه هذا على مدى تحقُّق الفائدة الأسلوبية أو انعدامها؛ فالمذموم ما كان "يُستغنى عنه غير مستفاد به زيادة معنى. وما كان من هذا الصنف فهو فضل من القول ولغو"[13]؛ على حين يبدو استخدام التكرار- متى اقتضاه المعنى- مطلباً بلاغيّاً، ويمثّل تركه - حينئذ - تكلّفاً يوازي " تكلّف الزيادة في الحذف والاختصار"[14].

ويحظى التكرار بحضور لافت في الأدب المعاصر: شعره ونثره؛ فقد احتفى به كبار الشعراء المعاصرين، وهو يجد عناية فائقة لدى شعراء قصيدة النثر؛ إذ أصبح " آليّة شعريّة تهدف من خلال الاستطراد إلى التكثيف الدلالي، ومن خلال التداعي إلى نوع من التَّركيب الأسلوبي، ومن خلال التوقّع إلى نوع من إرجاء الوصول إلى الغاية التي يسعى إليها النصّ للتأكيد على اللذَّة التي يبتعثها داخل ذاكرة التلقّي "[15].

وتبرز ظاهرة التكرار- بجلاء - في كتاب "في ظلال القرآن" لسيّد قطب؛ إذ يكتنز بأنماط تكرارية متنوّعة، تؤكِّد حضور هذا العنصر الأسلوبي وأهمّيته في بناء أسلوب سيّد في "الظلال".

وقد اتّخذت هذه الظاهرة أشكالاً متعدِّدة؛ كتكرار الكلمة، وتكرار العبارة، والتَّجانس الصوتي. وتتّحد هذه الأشكال في تقوية البناء الكلّي، ويصعب عزلها - أحياناً - بعضها عن بعض؛ لتشابكها في سياقات مختلفة. ويمكن تناولها - إجرائيّا - في قسمين؛ الأوّل: تكرارالكلمة والعبارة، والثاني: التَّجانس الصوتي.

**أولاً: تكرار الكلمة والعبارة:**

يشيع هذا اللون من التكرار في الأدب؛ وشعره ونثره؛ فالتكرار أو الإعادة "من سنن العرب"[16] التي سار عليها القرآن الكريم والحديث الشريف. وما زال يحظى باهتمام الأدب المعاصر؛ فليس من المستغرب في هذا الأدب أن يردّد شاعرٌ كلمة بعينها في بداية كلّ بيت من أبيات إحدى قصائده[17]، أو أن يردّد شاعر آخَرُ كلمة معيّنة في قصيدة واحدة خمساً وثلاثين مرّة[18]. وقد عمد سيّد إلى تكرار الكلمة والعبارة في مواضع متّصلة أو متفرِّقة من الظِّلال"، وتتنوّع مواقع الكلمات والعبارات المكرّرة؛ فقد تأتي في بداية الفقرات، أو في وسطها. وكذلك تتنوّع صيغ التعبير المكرّرة بين أسماء وأفعال، أو جمل فعلية واسمية، أو أشباه جمل. ويقدّم الجدول الآتي أنموذجاً يشير إلى طبيعة تشكُّل هذه الظاهرة في "الظِّلال":

## تكرارالكلمة/ الفعل

| الكلمة المكرَّرة | عدد المرّات | رقم المجلّد والصفحة |
|---|---|---|
| يعود | 2 | 1/ 562 |
| يقدِّمون | 3 | 1/ 512 |
| يفيدنا | 3 | 2/ 702 |
| ينشئه | 4 | 1/ 17 |
| نشعر | 4 | 3/ 1272 |
| يخلص | 5 | 2/ 746 |
| يجد | 5 | 3/ 1201 |
| تتجلَّى | 6 | 2/ 1049 –1050 |
| نتصوّر | 6 | 6/ 3807 |
| يستدير | 6 | 2/ 3825 |
| يموت | 10 | 1/ 538 |

## تكرارالكلمة/ الاسم

| الكلمة المكرَّرة | عدد المرّات | رقم المجلّد والصفحة |
|---|---|---|
| القرآن | 2 | 2/ 3446 |
| ضباب | 3 | 4/ 2085 |
| لفتة | 3 | 5/ 2942 |
| خير | 4 | 1/ 57 |
| طينة | 4 | 4/ 2085 |
| نور | 4 | 4/ 2085 |
| عريان | 5 | 5/ 3680 |
| الموت | 5 | 6/ 3772 |
| مكشوف | 6 | 5/ 3680 |
| الجمال | 6 | 5/ 2943 |
| ثقيل | 6 | 6/ 3475 |
| منهج | 6 | 6/ 4003–4004 |

**تكرارالعبارة**

| العبارة المكرّرة | عدد المرّات | رقم المجلّد والصفحة |
|---|---|---|
| إنّها رحمة الله تمهلهم. | 2 | 1055 /2 |
| لقد استدار الزمان كهيئته يوم جاء هذا الدين. | 2 | 1057 /2 |
| المسافة قد لا تبدو طويلة عند مفرق الطرق. | 2 | 1442 /3 |
| يلاحقها باستجاشة. | 3 | 257 /1 |
| إنّه موقف حاسم في تاريخ البشرية. | 3 | 1352 /3 |
| والقلب الذي يوحّد الله. | 3 | 3036 /5 |
| كان في المجتمع المسلم. | 4 | 1594–1593 /3 |
| يحتاج إلى استعداد طويل. | 4 | 3745 /6 |
| وهي وحدها. | 5 | 573 /1 |
| والإيمان بالله نور. | 5 | 2085 /4 |
| يا أيّها الإنسان. | 5 | 3866 /6 |
| هذا المجتمع. | 7 | 3475 /1 |

ويلتقي تكرار الكلمة والعبارة معاً في غير موضع من الظِّلال؛ إذ يكرّر سيّد عبارة مخصوصة، ثمّ ينتزع من هذه العبارة كلمة معيّنة، ويكرّرها مفردةً بعد أن كان قد كرّرها وهي منتسقةٌ في تلك العبارة؛ وافتتح سيّد مقدّمة "الظِّلال" بهذا النَّمط من التّكرار؛ وذلك في قوله: "**الحياةُ في ظلال القرآن نِعمةٌ. نِعمةٌ لا يَعْرفها إلا مَنْ ذاقَها، نِعمةٌ ترفعُ العمرَ وتباركهُ، وتُزكّيه. والحمدُ للهِ، لقد مَنَّ عليَّ بالحياة في ظلال القرآن فترةً من الزَّمن، ذُقْتُ فيها من نِعمتهِ ما لم أَذُقْ قَطُّ في حياتي، ذُقْتُ فيها هذه النِّعمةَ التي ترفعُ العمرَ، وتباركهُ، وتُزكِّيه**"[19].

تحتشد هذه الفقرة بالتكرار اللفظي والمعنوي؛ فقد تكرّرت فيها عبارة "الحياةُ في ظلال القرآن" مرّتين، وكلمة "نعمة" خمس مرّات، وكلٌّ من الكلمات: "ترفع، العمر، تباركه، تزكّيه" مرَّتين، وكلمة "ذاق" بصيغها المتعدّدة أربع مرّات. وتتلخَّص عمليّة التكرار في هذه الفقرة طبقاً للجدول الآتي:

| التكرار | عدد المرّات |
|---|---|
| الحياة في ظلال القرآن | 2 |
| ترفع | 2 |
| العمر | 2 |
| تباركه | 2 |
| تزكّيه | 2 |
| ذاق (بصيغها المتعدّدة) | 4 |
| نعمة | 5 |

ويطلق عبدالله الطيّب على هذا النمط التكراري الذي يتكرّر فيه اللفظ "التكرار الملفوظ"، ويقابله "التكرار الملحوظ"؛ وهو التكرار النَّاجم عن التَّشابه الدلالي بين الكلمات[20]؛ كما في "نعمة، ترفع، تزكّي، تبارك، مَنّ"؛ فهي تلتقي جميعها في الدلالة على العلوّ والتَّشريف[21]. وقد ارتبط هذا التكرار – بنوعيه – بسياق من البوح الذَّاتي الذي يعبِّر عن تجربة حارّة تجسّدها بنيةٌ لغوية متماسكة، وتمثِّل العبارة الأولى فيها "الحياةُ في ظلال القرآن نعمةٌ" فاتحةَ الكتاب؛ فهذه العبارة – على وجازتها – تستنفر جهاز الاستقبال لدى القارئ، وتهيئ الحسَّ لتلقِّي ما سيفصح عنه الكتاب بعد اختزال مضمونه فيها. وتتشكَّل هذه البنية اللسانيّة من المبتدأ "الحياة"، والخبر "نعمةٌ"، وشبه الجملة المرتبطة بالإضافة "في ظلال القرآن". ولكلٍّ من هذه الوحدات اللغوية وظيفة بنائيّة، ولا يمكن الاستغناء عن أيٍّ منها دون الإخلال بالمعنى الذي تريد الذَّات الكاتبة الإفضاء به. ويظهر ذلك جليّاً حين يحاول القارئ حذف شبه الجملة والإضافة "في ظلال القرآن"، بحيث يصبح التَّعبير "الحياةُ نعمةٌ"؛ فهذا التركيب صحيحٌ من الوجهة النحوية، ولكنّه يقوِّض المعنى، ويفرغه من الشحنة العاطفية الممثِّلة لرؤية الذَّات التي لا تعني بـ "الحياة" أيَّ حياة؛ إنَّما تخصُّ الحياة بالنِّعمة لكونها "في ظلال القرآن". ويقوّي تنكير كلمة "نعمة" هذا المعنى الذَّاتي؛ إذ يفيد التَّنكير تعظيم هذه الحياة. ويؤكِّد هذا التفسيرَ تكرارُ عبارة "الحياة في ظلال القرآن نعمة"؛ فهويكثِّف الإحساس بهذه الحياة؛ وهذا ممّا يزيد من استثارة القارئ وتحريك كوامن الرَّغبة في تقصِّي تفاصيل هذه الحياة التي تستحقّ أن

تكون نعمة. ويشكِّل هذا التفاعل بين القارئ والنَّص نجاحاً للكاتب؛ إذ تمكَّن بهذه البنية الافتتاحيّة من اجتذاب القارئ وإدماجه في جوّ تجربته. ويندرج هذا الافتتاح تحت ما سمَّاه البلاغيون "براعة الاستهلال"؛ ويريدون بهذا الاصطلاح "أن يبتدئ الشاعرأوالكاتب بما يدلّ على الغرض"[22]. فهذه البنية تؤسِّس لعلاقة ناجحة بين القارئ والنَّص؛ ذلك لأنّ "حسن الافتتاح داعية الانشراح، ومظنّة النَّجاح"[23]. وقد تنبّه حازم القرطاجني إلى أهميّة النّجاح في حسن الافتتاح، وأثره النفسي في استدراج القارئ وإغرائه لتلقّي ما يأتي بعد هذا الافتتاح، وعدّ البراعة في الاستهلال من الفنون البديعية؛ فهي في الشعر- وينطبق ذلك على النثر - "الطليعة الدَّالَّة على ما بعدها، المنزلة من القصيدة منزلة الوجه والغرّة، وتزيد النفس بحسنها وابتهاجها نشاطاً لتلقّي ما بعدها"[24].

وقد صعَّد سيّد من التكثيف الدَّلالي لكلمة "نعمة" بتكرارها خمس مرّات، وربطها في ثلاث منها بمفردة الذوق :

**نِعمةٌ لا يَعْرفُها إلا مَنْ ذَاقها.**

**ذُقتُ فيه من نِعمته.**

**ذُقتُ فيه هذه النِّعمة.**

وهو تكرار يلحُّ فيه الكاتب على تأكيد اتِّصاله الحسّي بهذه النِّعمة؛إذ يحيلها - عبر حاسَّة الذَّوق - إلى قطعة لذيذة من الحَلْوى، يلتذُّ بها، وينعم بالغبطة والانتشاء. وهو يحرِّك بهذا التكرارأحاسيس القارئ، ويستحثّه على تكرارالتجربة ذاتها ليتذوّق حلاوتها. وقد توغّل الكاتب في تصويره الحسّي لهذه التجربة؛ إذ شخَّصها في سلسلة من الأفعال المضارعة التي أسبغت على هذه النِّعمة صفات القدرة، والعطاء، والاستمرار :

**نِعمةٌ ترفعُ العمرَ، وتُباركُه، وتُزكِّيه.**

**النِّعمةُ التي تَرفعُ العمرَ، وتُباركهُ، وتُزكِّيه .**

ويعلي الكاتب بهذا التّكرار من قيمة هذه النِّعمة، و ينمّي دلالة الإحساس بها ؛ تارةً بالإضافة إلى ضمير الغائب في "نعمته "، وتارة بـ "أل " التّعريف.

وكانت كلمة " نعمة " – قبل تعريفها – مُنكَّرةً في ثلاثة مواضع، ومجرّدة من الضمير. ولا ريب في أنّ لهذا التغيُّر الشكلي وقعاً في حسّ القارئ الذي تلفت هذه التغيّرات الطارئة انتباهه؛ وهي ذات فاعليّة دلالية؛ لأنَّها تنقل الكلمة من حياديّتها المطلقة المتجليّة في تنكيرها وعدم نسبتها إلى أيّ شيء، إلى ربطها بواهب هذه الحياة التي تنعم بها الذّات؛ ممّا يومئ إلى الصلة العميقة بين الخالق والذات الكاتبة التي ما تزال تستحضر جمالية التجربة ورونقها، وتتفيأ ظلالها الوارفة.

وثمَّة تغيّر أكبر مارسه الكاتب – بعد ذلك – في تكرار عبارة "الحياة في ظلال القرآن" ؛ فقد حذف كلمة "الحياة"، وردّد عبارة "في ظلال القرآن" مسبوقةً بكلمة " عِشْتُ " في بداية ستّ فقرات متتالية، وذلك بعد الفقرة السابقة موضع التَّحليل، ثمّ كرّر كلمة "عِشتُ" – وحدها – أربع مرّات؛ منها ثلاث في فقرة واحدة[25]. وهذا التكرارهو امتداد للتكرار الذي اغتنت به الفقرة الأولى. وتبدو عبارة "الحياة في ظلال القرآن" منبع هذا التكرارالمتوالي الذي يقع في إطار التفصيل بعد الإجمال. وقد شدّ الكاتب به فقرات النَّص بعضها إلى بعض، ووحّد دلالتها، على الرغم من التَّنويعات التي أضفاها على بعض الوحدات اللغوية ؛ وهو تنوّع إيقاعي يوحِّد العاطفة، ويكسرالرتابة المنطقية. لقد أورد الكاتب كلمة "عشت" في أول استخدامه إيّاها مسبوقةً بحرفَي التوكيد: "اللام" و"قد"، وغيرَ متبوعة بعبارة "في ظلال القرآن"، ثمّ تخلَّى عن الحرفين واستعمل الرابط الشكلي "الواو" و"عشت" ؛ وذلك في أثناء انتقاله من فقرة إلى أخرى في المرَّات الأربع الأخيرة؛ فقد استخدمها في بداية الفقرة الثانية مسبوقة بـ "الواو" وبحرف الجرّ "من" واسم الإشارة "ثَمَّ" "ومن ثَمّ"، ثُمّ أتبعها بعبارة "في ظلال القرآن"، ثُمّ كرّرها في ثلاث جمل متتالية دون أيِّ رابط شكليّ، ودون أن يُتبعها بعبارة "في ظلال القرآن". وترتدّ هذه التَّركيبات الأسلوبية إلى غزارة الشعور الذي يحيط بالذات الكاتبة وهي تعبّر عن تجربة روحيّة مشحونة. وفي وسع القارئ أن يلحظ القصدية في هذا البناء اللغوي، ولا سيّما تكرار كلمة "عشت" ؛ إذ كان من الممكن للكاتب أن يختار كلمة

أخرى من تلك الأبدال التي تتيحها اللغة، دون أن يضطرّ إلى تكرارالكلمة ذاتها "عشت"؛ ومن الأبدال المتاحة : "تأمَّلت"، "تقصّيت"، "تأثّرت"، "اطّلعت"، "استمتعت". بيد أنّ الكاتب آثر استخدام "عشت" وتكرارها عشر مرّات على النَّحو الذي تَمَّ تفصيله، ليعبّر عن كثافة شعوره العميق بـ"الحياة في ظلال القرآن". ولكي يعمّق الكاتب هذا الإحساس في ذهن القارئ أتى بكلمة "عشت" في أوّل ورودها مسبوقةً بمؤكِّدَين : "اللام"، و"قد"؛ نافياً أيَّ تردُّد أو إنكار قد يراود القارئ في حقيقة هذه الحياة التي عاشتها الذَّات، ويهيّئه لاستقبال تفاصيل هذه الحياة، كما يشدُّه إلى اكتناه أسرارها؛ لعلّه يعيشها كما عاشتها الذّات.

لقد جعل الكاتب من كلمة "عشت" البؤرة التي تنثال منها المعاني وتتوالد الأنساق :

"**وعِشتُ في ظلال القرآن** ؛ أحسُّ التَّناسق الجميل بين حركة الإنسان كما يريدها الله، وحركة هذا الكون الذي أبدعه الله" [26].

"**وعِشتُ في ظلال القرآن؛ أرى** الوجود أكبر بكثير من ظاهره المشهود" [27].

"**وعِشتُ في ظلال القرآن** ؛ أرى الإنسان أكرم بكثير من كلِّ تقديرعرفته البشرية من قبل للإنسان ومن بعد" [28].

وعلى هذا النَّسق، يمضي الكاتب بالقارئ في رحلته الفريدة؛ وهو يجسِّم هذه الرِّحلة في لغة حسيّة حركيّة :

وعِشتُ **في ظلال القرآن أحسُّ**.

وعِشتُ في **ظلال القرآن أرى**.

وعِشتُ في **ظلال القرآن أرى**.

ولا يكاد القارئ يجد فرصة لمغادرة هذه المشاهد الحسية الحيّة؛ لشدّة توالي الإيقاع الصوتي والأفعال الحاضرة؛ ممّا يتوغّل صداه في أغوار القارئ.

وممّا يجدر التنبُّه إليه أنّ مجيء كلمة "عشت" غير متبوعةٍ بعبارة "في

ظلال القرآن" أوّل ورود هذه الكلمة، مردُّه إلى أنَّ الذَّات تعبِّر في هذا الموقف عن كليّة التَّجربة وشموليّتها، وهي لا تتطرّق – هنا – إلى تفاصيل هذه التَّجربة التي أخذت الذَّات تكشف عنها شيئاً فشيئاً بعد كلِّ تكرار لكلمة "عشت"؛ فهذا التكرار للكلمة ذاتها متفرِّع عن التَّجربة الكلّية التي أفصح عنها الكاتب في قوله: "**لقد عِشْتُ... أنا العبدُ القليلُ الصَّغيرُ، أيُّ تكريم للإنسان هذا التّكريمُ العُلويُّ الجليل!** أيُّ **رفعةٍ للعمرِ يرفعُها هذا التَّنزيل!** أيُّ **مقامٍ كريمٍ يتفضَّلُ به على الإنسان خالقُه الكريم**"[29].

وقد توالت التَّراكيب التي تكرّرت فيها كلمة "عشت" في أشكال مختلفة، وسبقَ أنْ أشرتُ إلى ذلك؛ إذ ارتبطت كلمة "عشت" أوّل ورودها بـ"اللام" و"قد"؛ وكان هذا الربط ضرورةً؛ لأنّ الكاتب يمهّد لبثّ تجربته؛ وهو يعزّز بهذه البنية التأكيدية مصداقيّة التَّجربة، وقد ربط كلمة "عشت" نفسها بعبارة "في ظلال القرآن" ستَّ مرّات؛ وذلك لأنّ القرآن هو ميدان التَّجربة الفعلي، ولهذا فإنّ ارتباطه بكلمة "عشت" وتكراره في هذه العبارة هو نوع من تفصيل التَّجربة كما بيّنتُ آنفاً. وقد انتقل الكاتب بهذه الكلمة "عِشت" مرتبطةً بعبارة "في ظلال القرآن" من طريق الرابط المكوَّن من "الواو" و"مِن ثَمَّ"؛ وهو تعبير يشعر في هذا السِّياق بلحظة اقتراب التَّخلِّي عن تكرار هذه العبارة التي مازالت تعمل على تفصيل التجربة، كما يفسح هذا الرابط "ومن ثَمَّ" الطَّريق أمام التَّعبير الذي سيلخِّص اكتمال التجربة، ويكشف عن أثرها الكلِّي، وهو ما تمَّ فعلاً؛ فقد أورد الكاتب عبارة "في ظلال القرآن" مرَّةً أخيرةً، ثمّ كرّر في الفقرة نفسها التي تكرّرت فيها العبارة كلمة "عشت" ثلاث مرّات مجرّدة من هذه العبارة؛ وهو بهذا التكرار يمتدّ بالتَّجربة إلى مدى أوسع؛ مُخلِّفا في ذاكرة القارئ وفي ذهنه أصداء هذه الحياة التي عاشها؛ إذ يقول: "**ومن ثَمَّ عِشْتُ في ظلال القرآن؛ هادئَ النَّفْسِ، مُطْمَئِنَّ السَّريرة، قريرَ الضَّمير... عِشْتُ أستشعرُ إيجابيَّة صفاتِه تعالى وفاعليّتها**"[30].

بنى الكاتب مع القارئ – بهذا البناء التكراري المترابط – علاقةً وجدانية أسّسها على قاعدة الاختيار الأسلوبي. ويمثِّل هذا الاختيارلأدوات التَّعبير جوهر

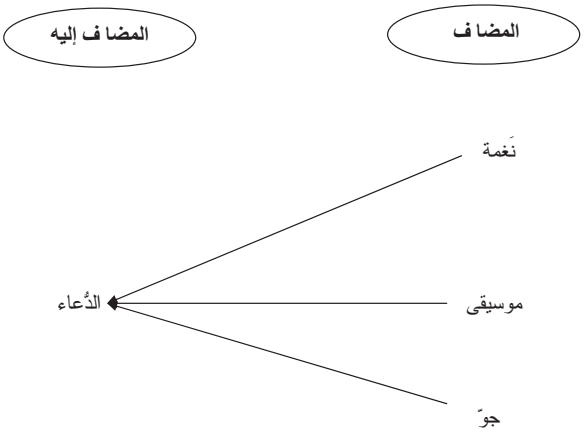
الأسلوب، وهو يبدو في عمليّة الإبداع "أكثر طواعية، وأكثر وعياً"[31]؛ إذ ينتقي الكاتب بِنى لسانيّة مخصوصة؛ ثمّ يُنضِّدها في نسق تعبيري خاصّ يشفّ عن رؤية مبدعه؛ وهذه العملية هي جوهرالدَّرس الأسلوبي الحديث الذي يقوم على معالجة الأسلوب بوصفه اختياراً وتنظيماً دالّاً لعناصر لسانيّة[32].

وتتطلَّب هذه الممارسة الإبداعيّة فكراً نشطاً، وقدرةً فائقة تقتضيها طبيعةُ الفنّ نفسه؛ فهو - وَفْق (دوفت بركر) - "تعبير رفيع التَّركيب؛ لأنَّه نتيجة مهارة وإتقان، وذوق رفيع"[33]. وهذا التكرار المبدع هو إحدى العلامات البارزة التي تكشف عن براعة الكاتب في بناء أسلوبه وتكثيف لغته الإيحائيّة؛ فالتكرار سِمة اللغة الشعريّة، وكلّ لغة شعريّة بناءٌ منظَّم؛ ولا يُنظر إلى أيّ عنصر فيه على أنّه إضافيّ أو تحسيني؛ لأنّ لكلِّ عنصر لغوي في هذه اللغة الشعرية دوراً محدَّداً في الصِّياغة "دون اعتبار لمقولة الإضافة التَّحسينية التي تأتي بعد تمام البيان ورعاية المطابقة؛ وهو ما يتوافق مع توجُّهات الأسلوبية المحدثة"[34].

ومن ثمّ تُعدّ الكلمة المكرّرة عنصراً لافتاً لانتباه القارئ؛ لتردُّد هذا العنصرعلى السَّمع، وقطعه لسلسلة المتواليات اللسانية الشائعة في لغة الاتِّصال. ويتَّخذ الأسلوب - في أحد معانيه - مفهوماً متَّسقاً مع هذا الدور الذي يقوم به التّكرار؛ فالأسلوب - كما يعرِّفه ميكل ريفاتير - هو "الإبراز الذي يفرض عناصر معيّنة في سلسلة من الألفاظ على انتباه القارئ؛ بحيث لا يستطيع حذفها دون أن يشوِّه النَّصَّ"[35]. وثمَّة نماذج تكرارية - في الظِّلال - تؤكِّد هذا المفهوم؛ منها تكرار كلمة "دعاء" في قول الكاتب معقِّبا على الآية الكريمة: ﴿رَبَّنَا وَٱجۡعَلۡنَا مُسۡلِمَيۡنِ لَكَ وَمِن ذُرِّيَّتِنَآ أُمَّةٗ مُّسۡلِمَةٗ لَّكَ وَأَرِنَا مَنَاسِكَنَا وَتُبۡ عَلَيۡنَآۖ إِنَّكَ أَنتَ ٱلتَّوَّابُ ٱلرَّحِيمُ﴾[36]: "**فقال بعد أن كرر كلمة الدُّعاء مرتين في جملتين.. كلُّها حَاضِرةٌ، كأنَّها تَقعُ اللَّحْظَةَ، حيَّةً، شاخصةً، مُتحرِّكة**"[37].

كرّر الكاتب كلمة "دعاء" ثلاث مرَّات، وقد اكتسبت هذه الكلمة دلالات إيحائيّة، تثير في حسِّ القارئ شبكة من الانفعالات المتوالدة في هذا التَّركيب، الذي جسَّم فيه الكاتب "الدُّعاء" وصيَّره جواً حياً متحركاً. وتؤدِّي البنية اللغوية التي كُرّرت فيها كلمة "الُّدعاء" دوراً بالغاً في منح هذه الكلمة تلك الأبعاد الفنّيّة

والجماليّة الكثيفة؛ إذ انبثق التّكرار في هذه البنية عبر عمليّة الإضافة التي مثّل الدُّعاء فيها المضاف إليه؛ على حين كان المضاف مختلفاً في المرَّات الثّلاث. ويكشف التخطيط التقريبي عن شكل هذه العلاقة اللغوية :




اقتصر الكاتب على اختيار كلمة "الدُّعاء" لتكون المضاف إليه، على الرّغم من إمكانيّة اختيار تركيب آخر يكون الضّمير فيه – مثلاً – مضافاً إليه؛ كقولنا: فنغمة الدُّعاء، وجوُّه. ولكنّ الكاتب تجنّب هذا التَّركيب الشائع؛ ليحقن مفرداته بشحنات إيقاعيّة ودلاليّة تجسّد الشُّعور الحيَّ الذي يعتمل في ذاته؛ وهو ممّا يتَّسم به التّكرار؛ إذ يوحي بسيطرة العنصر المكرَّر وإلحاحه على فكر مبدعه؛ "ومن ثَمَّ فهو ما يفتأ ينبثق في أفق رؤياه، من لحظة لأخرى"[38].

وتشتدّ ملاحظة هذه الظَّاهرة الأسلوبيّة – في الظِّلال – في تعقيب سيّد على الآية: ﴿وَكَيْفَ تَأْخُذُونَهُ وَقَدْ أَفْضَىٰ بَعْضُكُمْ إِلَىٰ بَعْضٍ وَأَخَذْنَ مِنكُم مِّيثَاقًا غَلِيظًا﴾[39]؛ إذ يقول: "**ويدَع الفعلَ "أفضى" بلا مفعولٍ محدَّد، يدَع اللفظَ مطلقاً يُشِعُّ كلَّ معانيه، ويُلقي كلَّ ظلالِه، ويَسكُب كلَّ إيحاءاتِه، ويشملُ العواطفَ والمشاعرَ والوجداناتِ والتَّصوُّراتِ والأسرارَ والهمومَ، والتَّجاربَ في كلِّ صورة من صورالتَّجارب؛ يدَع اللفظَ يرسم عَشراتِ**

**الصُّور لتلك الحياةِ المشتركة آناءَ الليلِ وأطرافَ النَّهار، وعَشراتِ الِّذكرياتِ لتلك المؤسّسةِ التي ضمَّتهُمَا فَتْرَةً من الزّمان. وفي كلِّ اختلاجةِ حُبٍّ إفضاء، وفي كلِّ نَظْرَةِ ودٍّ إفضاء، وفي كلِّ حركة للجسم، وفي كلِّ اشتراكٍ في ألَم وأمَلٍ إفضاء، وفي كلِّ تفكُّر في حاضرٍ أو مستقبلٍ إفضاء، وفي كلِّ شَوقٍ إلى خَلَف إفضاء، وفي كلِّ التقاءٍ في وَلَد إفضاء** "(40).

يُلاحظ في هذا النَّصِّ كيفية انبثاق البنية التكرارية المباغتة لأفق القارئ، وفاعليّة الإيقاع الصَّوتي في إضاءة الدَّاخل/ الذَّات؛من خلال الخارج/ اللغة. فقد تشكَّلت بنية النّصِّ من سلسلة متتاليات صوتية توحي باتّساع دلالة الفعل "أفضى" . وتنبثّ البنى التكرارية في هذا النَّصّ وَفقاً للجدول المرسوم:

| الكلمة المكرّرة | عدد المرّات |
|---|---|
| اللفظ | 2 |
| صور | 2 |
| تجارب | 2 |
| عشرات | 2 |
| يدع | 3 |
| إفضاء | 7 |
| كلّ | 11 |

ويعضد هذا التكرار اللفظي التَّماثلات الصوتية بين الكلمات :

إيحاءاته = إفضاءاته

العواطف = المشاعر

الوجدانات = التَّصوّرات

ألَم = أمَل

خَلَف = وَلَد

التقاء = إفضاء

ويؤدّي التَّوازي بين ألَم وأمَل، وخَلَف ووَلَد دوراً ملحوظاً في امتداد الرؤية المتجسّدة في هذه البنى اللسانية المتماثلة. وتحلّق الذَّات في هذا الفضاء الإيقاعي المتناغم الذي يبلغ ذروته في نهاية النَّصّ؛ إذ يكرِّر الكاتب كلمة " إفضاء " سبع مرّات في جمل قصيرة ومترابطة، ويورد هذه الكلمة مسبوقةً بكلمة "كلّ" التي تتحرّك في مسار النَّصّ نحو تعميق رؤية الذَّات المنطلقة في أجواء إنسانية واسعة تستلزم توظيف هذه البنية التَّعميميّة؛ وهي تتآزر مع ما سَبقها من بنى تؤكّد هذه الدَّلالة؛ منها: صيغ الجمع: صور، تجارب، عشرات. وقد أنهى الكاتب النَّصّ بالكلمة المكرّرة "إفضاء" باعثاً صدى عالياً مستمَدّاً من البنية الكلّية التي بلغت ذروة إيقاعيّتها في تكرار كلمة "إفضاء"؛ وهي كلمةٌ تنطوي على صوت المدّ (الألف)؛ وهو ذو قدرة على الاستمرار؛ لأنّ "الهواء – عند مروره أثناء النُّطق– يمرّ حرّاً من غير أن يكون هناك احتكاك أو إعاقة"[41]؛ وهو من الأصوات المجهورة الطليقة التي تُعدّ مصدراً للغنى الجمالي والفيض الدَّلالي؛ لأنّ "الطليق يجري مع النَّفَس بحريّة تتيح له أن ينشر رَجْعه في الفضاء، ويترك صداه في الأسماع، فيقع منها موقع الانسجام؛ وهذا ما ندركه في علّة جمال حروف العلّة وفتنة الإشباع الصوتي فيها"[42].

ويتجلَّى صدى التكرار الصوتي في سياق تفسير سيّد للآية: ﴿**يَوْمَئِذٍ تُعْرَضُونَ لَا تَخْفَى مِنكُمْ خَافِيَةٌ**﴾[43]؛ إذْ يقول: "**فكيف بهذا المخلوق وهو عُريان؟! عُريانٌ حقّاً**"؟![44]، إذ كرر كلمة "عريان" أكثر من مرة.

يزدحم هذا التّركيب بأنساق لسانيّة تصعّد من نغميّة الإيقاع وتأثيره النَّفسي. ولعلَّ أكثر ما يلفت انتباه القارئ فيه تكرار كلمة "عريان" خمس مرّات؛ وهي تتشكّل من أربعة أصوات مجهورة ذات تردّد صوتيّ عال ووضوح سمعي مميّز: "العين، الرَّاء، الألف، النون". وتنتظم هذه الكلمة – بتردّدها العالي – في إيقاع متناسق، تتكرّر فيه صيغة الاستفهام " كيف" مرّتين، وهي توحي في كلتيهما بالتَّعجيب والتَّهويل، وهذه دلالة تتلاءم مع التَّصويت العالي النَّاتج من تكرار كلمة "عريان". ويجسّد هذا التَّشكيل الصَّوتي صرخة عميقة

واسعة تنبع من أغوارالذّات، وتنطلق صوب العالم الخارجي بكلِّ ما أوتيت من قوّة التَّنظيم الشُعوري الموقَّع والمفزِع في آن؛ وهي تصوِّر حال هذا المخلوق الذي يقف مكشوفاً تماماً. وقد شدّ التَّواطؤ السَّجعيّ بين كلمتي: "ساتر، زاخر" وفاصلتَي السَّطرالأخير: "جبّار"، "سِتار" حلقات هذا التّركيب، وعضَّد من قوّة الإيقاع، وتأثيره الجمالي.

ويظهر الإيقاع الصوتي في أجلى صوره في تكرار العبارة؛ وهو "الملمح الأسلوبي الأكثر بروزاً لتلاحم النَّصّ"[45]؛ إذ يدخل في نسيجه لحمة وسدى، ويشدّ أطرافه بعضها إلى بعض، ويعطي شكله نوعاً من الحركة يدور فيها الكلام على نفسه، ويتكرَّر دون أن يعيد معناه"[46]. وقد عرضتُ لأنموذج منه؛ وهو تكرارعبارة "الحياة في ظلال القرآن". وفي الظِّلال نماذج أخرى تفصح عن عناية سيّد بهذا النَّمط التكراري؛ منها تكراره لعبارة "**هذا المطلع الموحي المختار**" في بداية فقرتين وردتا لدى وقوفه على الآيات الستّ الأُوَل من سورة الحديد، التي تبدأ بقوله تعالى: ﴿سَبَّحَ لِلَّهِ مَا فِي ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَٱلۡأَرۡضِۖ وَهُوَ ٱلۡعَزِيزُ ٱلۡحَكِيمُ﴾[47]؛ إذ يقول سيّد: "**هذا المطلعُ المُوحِي المختار، وما حُشد فيه من خصائصِ الألوهيّةِ الفاعلةِ المؤثِّرةِ المبدعةِ لكلّ شيء، المحيطةِ المهيمنةِ على كلِّ شيء، العليمةِ بكلِّ شيء، وما تعرضه من إبداع وهي تجول في محيط السماوات والأرض، وتتلطف إلى خبايا الصور وطوايا القلوب**. . . .

**هذا المطلعُ المُوحِي المختارُ يتناولُ القلوبَ فَيهزُّها هَزّاً، ويَأْخُذُهَا أَخْذاً؛ وهو يجولُ بِها في الوجودِ كلِّه، فلا تجدُ إلا الله، ولا تَرى إلا الله، ولا تُحسّ بغيرالله، ولا تعلمُ مَهْرَباً من قُدرته، ولا مَخْبأً من عِلمه، ولا مَرْجِعاً إلا إليه، ولا مُتَوَجَّهاً إلا لوجههِ الكريم**"[48].

يمسك الكاتب بتكراره عبارة "هذا المطلع الموحي المختار" بخيوط النَّسيج اللغوي، ويبقي القارئ مشدوداً إلى النَّصّ الذي بثّ فيه الكاتب أنساقاً لسانية متفاعلة ومتلاحمة مع البنية التكرارية ؛ وهي تُشكِّل معاً بناء فنّياً شديد الكثافة. ومن المَلاحظ التي يمكن معاينتها في هذا البناء – بعد تكرار العبارة –

التَّوظيف الصوتي لحرفي المدّ "الواو" و"الياء" في كلمتي العبارة ذاتها "الموحي، المختار"؛ فقد ساعد هذان الحرفان على مدّ الصوت وتوسيع صداه واستمراريّته. وكذلك تمكَّن الكاتب من رفع وتيرة الإيقاع الصوتي باستخدامه وسائلَ متعدّدة ومتآزرة في بنية واحدة؛ ويتقدّم هذه الوسائلَ التّكرارُ اللفظيُّ الذي أنشأه في هذا البناء :

- تكرار عبارة "كلّ شيء".
- تكرار الفعل المضارع "يجول".
- تكرار كلمتين كلٌّ منهما مشتقٌّ من جذر واحد: "يهزّها هزّاً" "يأخذها أخذاً".
- تكرار لفظ الجلالة "الله" مع الأفعال المضارعة الحسيّة المتناغمة دلالياً: "فلا تجد إلا الله، ولا ترى إلا الله، ولا تُحسّ إلا الله".

وقد انصهر هذا التكرار مع البنى المتوازنة صوتياً:

المؤثِّرة = المُبْدِعَة = المُهَيْمِنَة.

خَبَايا الصُّدور = طَوَايا القُلوب.

يَهُزُّها هَزّاً = يَأْخُذُهَا أَخْذَاً

مَهْرَباً = مَخْبَأ

وينضاف إلى هذه البنى المتوازنة المُجانَسة بين الاسم "علٍ" وحرف الجر"على"، واسْمَي الموصول "ما" و"مَن". وقد صاغ الكاتب هذه التَّشكيلات الصوتيّة برباط نحوي بليغ؛ وذلك حين أخّر خبرالمبتدأ "هذا" إلى ما بعد تكرار عبارة "هذا المطلع الموحي المختار"؛ أي في بداية الفقرة الثانية حيث الخبرُ الجملة الفعليّة "يتناول". وقد فصلَ الكاتبُ بين المبتدأ "هذا" والخبر "يتناول" بحشد من البنى المتجانسة التي تجعل هذا البناء المتماسك شديد الكثافة والتأثير؛ ويحافظ الكاتب من خلاله على التَّواصل مع القارئ، وإبقائه نشطاً وفاعلاً، وفي حالة تطلُّع دائم للوصول إلى المعنى المؤجَّل الذي لا يصل القارئ إليه إلا بعد تعرُّضه إلى مؤثِّرات إيقاعية جمّة تثير حاسّة التَّأويل

عنده، وتوقظ لذَّة الانتظار والتَّرقُّب لما سيأتي. ويلحّ الكاتب بهذا التكرارعلى ربط القارئ بالنَّصّ واجتذابه لتمثُّل رؤيته وأفكاره؛ وهذا ما أسفرت عنه الدراسة في النَّماذج السَّابقة، وهو ما يتحقّق – كذلك – في تكراره لعبارة "أغيرَ الله أبغي ربّاً" التي كرّرها في تعقيبه على الآية: ﴿قُلْ أَغَيْرَ ٱللَّهِ أَبْغِى رَبًّا وَهُوَ رَبُّ كُلِّ شَىْءٍ﴾[49]؛ **إذ يقول :**

**"أغيرَ الله أبغي ربّاً يحكُمني ويُصرّف أمري، ويُهيمنُ عليّ، ويُقوّمني، ويُوجّهُني، وأنا مأخوذٌ بنيّتي!**

**أغيرَ الله أبغي ربّاً؛ وهذا الكونُ كلُّه في قَبضته، وأنا وأنتم في رُبوبيّته!**

**أغيرَ الله أبغي ربّاً، وكلُّ فَردٍ مُجْزىً بذنبهِ، ولا يحملهُ عنه غيرُه!**

**أغيرَ الله أبغي ربّاً، وهو الذي استخلفَ النَّاسَ في الأرض، ورفع بعضَهم فوقَ بعضٍ درجاتٍ في العقل والجسم والرِّزق ؛ ليبتليَهم أيشكرون أم يكفرون!**

**أغيرَ الله أبغي ربّاً، وهو سريعُ العِقاب، غفورٌ رحيمٌ لِمَنْ تاب!**

**أغيرَ الله أبغي ربّاً؛ فأجعلَ شَرْعَه شَرْعاً، وأَمْرَه أمْراً، وحُكْمَه حُكْماً"**[50].

تكتسب العبارة المكرّرة في هذا السّياق أهميّة خاصّة لدى الكاتب والقارئ معاً؛ إذ يشعرنا الكاتب بأهميّتها لديه لإلحاحه على تكرارها واتِّخاذها محور انطلاقه في كلّ مرّة تتكرّرفيها؛ بغية استثارة معنى جديد يضيفه إلى المعنى السابق في عملية تكثيف دلالي متلاحمة ومتنامية. وهي كذلك مهمّة للقارئ؛ لأنّها تشدُّ انتباهه بتردُّدها المكثَّف على سَمْعِه. وقد بلغ الكاتب أقصى درجات التأثير الجمالي في السَّطرين الأخيرين؛ إذ طوَّر من إيقاع البنى، ونمَّى الطَّاقة الصوتية عن طريق التَّجانس بين الفاصلتين في السَّطر قبل الأخير "العقاب = تاب"، وبين الجمل بعد العبارة المكرّرة: فأجعلَ شَرْعَه شَرْعاً، أمْرَه أمْراً، حُكْمَه حُكْماً؛ ذلك أنّ الجملتين الأولى والثانية متّفقتان وزناً؛ على حين تختلف الجملة الأخيرة عنهما في حركة الحرف الأول "الحاء"؛ ولا يعني ذلك أنّها أقلّ كفاءةً إيقاعيّة من الجملتين السابقتين، بل ربّما كانت أشدَّ وقعاً منهما؛ لأنّها حادت عن التوافق الوزني الذي وسَم الجملتين؛ وتُحدِث هذه المباينة الشكلية

الطفيفة هزّة في حسّ القارئ، وتحفزه على التفكير بهذا التعبير المفارق؛ لأنَّ "صنع النَّسق الذي تتوقّف عليه مفاجأة القارئ يرجع إلى سير المتواليات"[51]؛ ومن ثَمَّ يُحكم الكاتب قبضته الفنّية والمعنوية على حسّ القارئ، فلا يكاد يفلت من رقابة الإيقاع.

## ثانياً: التَّجانس الصَّوتي

يؤدِّي اجتماع الوحدات اللغوية المتماثلة في النطق دوراً مركزيّاً في بناء علاقة جمالية بين المبدع والقارئ؛ ومنبعُ هذه العلاقة ذلك الانسجامُ اللغويُّ الذي يجد القارئ نفسه منغمساً في أجواء الذَّات التي صاغته؛ ومتخلِّصاً من الرتّابة، ومبتعداً عن الطَّرائق المألوفة، وذلك كلّه ممّا يستنفر طاقته الروحية والذهنية، لاستقبال إشعاعات التَّعبيرالجمالي وفكّ شفراته الملهِمة.

ويرتدّ هذا الانسجام في جوهره إلى قدرة المبدع على استثمار خصائص الأصوات وشحنها بقيم إيحائية تسهم في تشكيل المعنى؛ من خلال "الدَّلالة الصَّرفية "المستمدّة من الوزن الصَّرفي"[52]، و"الدلالة الصوتية" المستمدّة ممّا توحي إليه الأصوات؛وتسمّى هذه الدَّلالة "الرمزية الصوتية" Sound symbolism؛ وهي الدلالة الكامنة في بعض أصوات اللغة Sound Symbolism Phonaethems، وفي بعض التَّراكيب Synaethesia، وفي بعض الكلمات المحاكية Onomatopei.[53] ويطلق على هذه الظاهرة التجانس الصوتي، أو الموازنة- بمعناها العام- وهي" ذلك الوسيط المعنوي الذي يؤلِّف بين أطراف الوحدات والتَّنويع في الكلام؛ بين: طباق، وتكرار، وجناس، وتقسيم واضح، وتقسيم خفي، وتقسيم مرصَّع، وتقسيم مقطَّع؛ ويجعلها متلائمة، متماسكة، مفصحة بالانسجام التَّام"[54]. وتتحوَّل البنى اللسانية - بهذا التَّجانس الصوتي- إلى ظواهر إيقاعية تحظى بحفاوة بالغة لدى مختلف الاتّجاهات النَّقدية؛ إذ يرى أنصار القصيدة العروضية "أنّها تُحدث أثراً جانبيّاً مضافاً إلى الإيقاع العروضي"[55]، ويذهب نقّاد الحداثة الشعرية إلى "أنّها من الممكن أن تحلّ

بديلاً عن العروض بشكل نهائي ؛ خاصّة مع ظهور نموذج قصيدة النَّثر" Onomatopei. [56]

وتنشأ ظاهرة التَّجانس الصَّوتي عبرالتَّوظيف البنائي للأشكال البديعية التي أصبحت مركز اهتمام الشعريّة المعاصرة؛ لما تتّسم به هذه الأشكال من إيقاعيّةٍ تنبع من تكراريّتها ؛ ذلك لأنّ "التكرارهو الممثِّل للبنية العميقة التي تحكم حركة المعنى في مختلف ألوان البديع" [57].

ويحتفي أسلوب سيّد في الظّلال بهذه الظاهرة الإيقاعية؛ وهي تتجلّى عنده في شكلين بارزين تتّكئ عليهما الشعريّة اللغوية في العصر الحاضر؛ وهما: السَّجع، والجناس.

## 1 – السَّجع

يأتي السَّجع في طليعة الأشكال البديعيّة التي يجهد الكاتب أو الشاعر المعاصر لاقتناصها بغية تحقيق الحدّ الأقصى من شعريّة اللغة. ويحتلّ هذا اللون البديعيّ "مكانة مرموقة في كثير من أنماط النَّثر الفنّي على اختلاف العصور والأذواق" [58]؛ فهو "نمط تعبيري يعتمد على التَّوازي الصَّوتي الذي يتلاءم – غالباً – مع التَّوازي الدَّلالي ؛ من حيث كان منوطاً بنهاية الفواصل التي تمثِّل السَّكتة الدَّلالية الطَّبيعيّة في الأداء اللغوي عموماً" [59]. ويستوعب تعريف "السَّجع" في الاصطلاح البلاغي: الموازنة، والتَّرصيع، والتَّوازي؛ فهو– كما يعرِّفه العلوي–: "اتِّفاق الفواصل في الكلام المنثور في: الحرف، أو الوزن، أو في مجموعهما" [60]. وقد وضع البلاغيّون ضوابط لاستخدامه تنأى به – وبغيره من ألوان البديع – عن أن تكون مستجلبة وعارية من القيم الجمالية؛ وفي مقدِّمة هذه الضَّوابط التي رُدّ أصل الحسن إليها في جميع الأشكال البديعية "ألا تكون متكلَّفة" [61]. وقد حظي السَّجع بعناية كبيرة في الدَّرس البلاغي؛ لما يتَّصف به من تناغم إيقاعي وتأثير جمالي؛ فهو "باعتدال مقاطعه وجريه على أسلوب متّفق، مقصدٌ من مقاصد العقلاء، يميل إليه الطَّبع، وتتشوَّق إليه النَّفس" [62].

وتكشف دراسة هذا النّمط في "الظِّلال" - كما سنرى- عن قصدية واعية في استخدامه؛ تجنح إلى تمثيل رؤية الذّات المبدعة، وبناء جسور جماليّة مع القارئ.

وممّا يستوقف النَّظر والتَّدقيق في استخدام هذه البنية - عند سيّد - ذلك الأثر القرآني الذي يتسرّب في مناطق في "الظِّلال"، ويبدو هذا الأثر سافراً، كما يظهرفي النَّماذج التي يتضمّنها هذا الجدول، وقد وضعت إزاءها الآيات التي يستمدّ سيّد لغته منها:

| العبارة | الآية |
|---|---|
| وقضى عليهم بالتَّشريد، وحقَّ عليهم الوعيد. م1/ 69 | ﴿كُلٌّ كَذَّبَ ٱلرُّسُلَ فَحَقَّ وَعِيدِ﴾ ق: 14 |
| وإذا لم يهتدوا في الدنيا إلى الصراط المستقيم، فليهتدوا اليوم إلى صراط الجحيم. م5/ 2986 | ﴿فَٱهْدُوهُمْ إِلَىٰ صِرَٰطِ ٱلْجَحِيمِ﴾ الصافات: 23 |
| وما وراءه من إبداع وحكمة وترتيب، تبصرة ينتفع بها كلُ عبد منيب، ويرجع إلى ربِّه من قريب. م6/ 3359 | ﴿تَبْصِرَةً وَذِكْرَىٰ لِكُلِّ عَبْدٍ مُّنِيبٍ﴾ ق: 8 |
| غير ناظرين إلى شهادة الخلق الأول الموجود، فماذا يستحقّ من يُكذِّب وأمامه ذلك الشَّاهد المشهود. م6/ 3361 | ﴿وَٱلسَّمَآءِ ذَاتِ ٱلْبُرُوجِ ۞ وَٱلْيَوْمِ ٱلْمَوْعُودِ ۞ وَشَاهِدٍ وَمَشْهُودٍ﴾ البروج: 1-3 |
| ويبيت في قلق وخوف دائم، سواء أصابه الشرّ فجزع، أم أصابه الخير فمنع. م6/ 3699 | ﴿إِذَا مَسَّهُ ٱلشَّرُّ جَزُوعًا ۞ وَإِذَا مَسَّهُ ٱلْخَيْرُ مَنُوعًا﴾ المعارج: 20-21 |
| ممّا يعتزُّ به من مال كثير ممدود، وبنين حاضرين شهود. م6/ 3756 | ﴿وَجَعَلْتُ لَهُۥ مَالًا مَّمْدُودًا ۞ وَبَنِينَ شُهُودًا﴾ المدثّر: 12 -13 |
| ثمّ يمضي بسياق السورة في عرض مشاهد القيامة، وما يكون فيها من شأن النَّفس اللوَّامة. م6/ 3770 | ﴿لَآ أُقْسِمُ بِيَوْمِ ٱلْقِيَٰمَةِ ۞ وَلَآ أُقْسِمُ بِٱلنَّفْسِ ٱللَّوَّامَةِ﴾ القيامة: 1 -2 |

| العبارة | الآية |
|---|---|
| يأكله الجزع، ويمزّقه الهلع. م6/ 379 | ﴿إِنَّ ٱلۡإِنسَٰنَ خُلِقَ هَلُوعًا ۞ إِذَا مَسَّهُ ٱلشَّرُّ جَزُوعًا﴾ المعارج: 19–20 |
| فهو مصير مؤكَّد، وعاقبة مقرّرة أن ينتهي الأبرار إلى النَّعيم، وأن ينتهي الفجّار إلى الجحيم. م6/ 3851 | ﴿إِنَّ ٱلۡأَبۡرَارَ لَفِي نَعِيمٖ ۞ وَإِنَّ ٱلۡفُجَّارَ لَفِي جَحِيمٖ﴾ الانفطار: 13 –14 |
| في الآية الأولى قرَّر أنَّه ليس أبتر، بل هو صاحب الكوثر. م6/ 3989 | ﴿إِنَّآ أَعۡطَيۡنَٰكَ ٱلۡكَوۡثَرَ ۞ فَصَلِّ لِرَبِّكَ وَٱنۡحَرۡ ۞ إِنَّ شَانِئَكَ هُوَ ٱلۡأَبۡتَرُ﴾ الكوثر: 1– 3 |

يسعف وضعُ الآيات إزاء العبارات في هذا الجدول النظرَ إلى ملاحظة التشابه اللفظي بين عبارة الكاتب والعبارة القرآنية، دون أن ينزلق النّظرُ إلى اعتبار هذا التقارب محاكاةً مقصودة لأسلوب القرآن؛لأنّ هذه الفكرة لا تسندها الملاحظة الدقيقة، وتدحضها قراءة أسلوب سيّد مجتمعاً، وكذلك رؤيته الذّاتية المنبثّة في تضاعيف هذا الأسلوب في "الظلال". وعلى الرغم من هذا التأثّر الجليّ الذي يلاحظ في النماذج السابقة؛ إلا أنّه يقلّ وتضمر حدّته في مجمل التعبير الأدبي في "الظلال"؛ ومصدرُ هذا التأثّر ذلك الإيقاع القرآني ولا سيّما في الجزأين الأخيرين "التاسع والعشرين والثلاثين"؛ وقد شبَّه سيّد هذا الإيقاع في سُوَر الجزأين بالمطارق؛ لشدّة جرسها وقوّة إيقاعها[63] . ويندر أن يرزح كاتبٌ متذوِّق تحت وطأة هذا الإيقاع الشديد مدّةً طويلة من الزمن، ثمّ يخرج دون أن يظهر أثر هذا الإيقاع في شيء ممّا كَتب.

وستقف الدِّراسة على نماذج متنوّعة "في الظلال" تؤكِّد ذاتيّة الأسلوب عند سيّد، بعيداً عن أصداء تلك العبارات المكتظّة بالإيقاع القرآني.

ومن هذه النَّماذج التي يعلو فيها صوت الذّات وتنهض بها بنية السَّجع قولُ سيّد بعد الآية الكريمة ﴿قُلۡنَا ٱهۡبِطُواْ مِنۡهَا جَمِيعٗاۖ فَإِمَّا يَأۡتِيَنَّكُم مِّنِّي هُدٗى فَمَن

تَبِعَ هُدَايَ فَلَا خَوْفٌ عَلَيْهِمْ وَلَا هُمْ يَحْزَنُونَ ﴿٣٨﴾ وَٱلَّذِينَ كَفَرُوا۟ وَكَذَّبُوا۟ بِـَٔايَـٰتِنَآ أُو۟لَـٰٓئِكَ أَصْحَـٰبُ ٱلنَّارِ ۖ هُمْ فِيهَا خَـٰلِدُونَ﴾[64]:

"**وعرفَ الإنسانُ منذُ فَجر البشريّةِ كيفَ ينتصرُ إذا شاءَ الانتصار، وكيفَ ينكسرُ إذا اختارَ لنفسهِ الخَسار**"[65].

يستمدّ الكاتب فكرته في هذا التَّركيب من مضمون الآيتين اللتين تصنّفان البشر إلى فئتين طبقاً لمقياس الكفر والإيمان. وتنبني نهاية الفئتين على هذا الأساس؛ فالفوز لمن اتّبع هدى الله، والخسارة لمن خالف وكذّب. هذا هو ملخَّص الفكرة في الآيتين، وقد صاغها الكاتبُ في تشكيل صوتي تتآزر فيه بنية السَّجع مع المقابلة التي أبرزت الحالتين المتضادتين في نسق لسانيّ مُحكم:

ينتصر – الانتصار ينكسر – الانكسار

وتبدو القصدية ملحوظة في صنع هذا النَّسق؛ ومن الشواهد السَّاطعة على هذه القصدية اختيارُه مصدرَ "الخَسار" ليوازي به "الانتصار"؛ مع أنّ جذر هذا المصدر" خَسِر" يحتمل أربعة مصادر أخرى هي: "خَسْر، خَسَر، خُسْر، خُسْران"[66]؛ بيد أن الذات تعلن عن موقفها في هذا البناء، وهي تشحذ وعي القارئ بحرارة هذا الموقف؛ إذ تخاطبه بلغة الموسيقى لتبلغ أشدّ مراكز الإحساس عنده. ويقع هذا التَّماثل التَّركيبي في إطار "التَّرصيع" في المصطلح البلاغي القديم؛ وهو شكل من أشكال التَّوازي في الاصطلاح النَّقدي المعاصر؛ فالتَّرصيع ضرب من السَّجع، يُقصد به "أن تكون الألفاظ أو أكثر ما فيها مثل ما يقابله من الأخرى في العبارة الأولى في الوزن والتقفية"[67]. والتوازي في النَّقد المعاصر شكل من " أشكال النحو الذي يتمثَّل في تقسيم الفقرات بشكل متماثل في الطول والنغمة والتكوين النحوي؛ بحيث تبرز عناصر متماثلة في مواضع متقابلة في الخطاب"[68]؛وهو سمة اللغة الشعرية، وتكتسب التراكيب المترابطة بواسطته انسجاماً واضحاً وتنوّعاً كبيراً"[69].

ويضمّ الظلال نماذج صوتية تجسّد هذه الظاهرة الإيقاعية؛ منها ما جاء في تعقيب سيّد على قوله تعالى: ﴿فَأَمَّا مَنْ أُوتِىَ كِتَـٰبَهُۥ بِيَمِينِهِۦ فَيَقُولُ هَآؤُمُ ٱقْرَءُوا۟

كِتَٰبِيَهْ ﴿١٩﴾ إِنِّي ظَنَنتُ أَنِّي مُلَٰقٍ حِسَابِيَهْ ﴿٢٠﴾ فَهُوَ فِي عِيشَةٍ رَّاضِيَةٍ ﴿٢١﴾ فِي جَنَّةٍ عَالِيَةٍ ﴿٢٢﴾ قُطُوفُهَا دَانِيَةٌ ﴿٢٣﴾ كُلُواْ وَٱشْرَبُواْ هَنِيٓـًٔا بِمَآ أَسْلَفْتُمْ فِي ٱلْأَيَّامِ ٱلْخَالِيَةِ ﴿٢٤﴾ وَأَمَّا مَنْ أُوتِيَ كِتَٰبَهُۥ بِشِمَالِهِۦ فَيَقُولُ يَٰلَيْتَنِي لَمْ أُوتَ كِتَٰبِيَهْ ﴿٢٥﴾ وَلَمْ أَدْرِ مَا حِسَابِيَهْ ﴿٢٦﴾ يَٰلَيْتَهَا كَانَتِ ٱلْقَاضِيَةَ ﴿٢٧﴾ مَآ أَغْنَىٰ عَنِّي مَالِيَهْ ﴿٢٨﴾ هَلَكَ عَنِّي سُلْطَٰنِيَهْ﴾[70]. يقول سيّد :

"**وهي وَقْفَةٌ طَويلة، وَحَسْرَة مَديْدَة، ونَغْمَة يائسة، ولَهْجة بَائِسة**"[71].

تتماثل الأنساق في هذا البناء، ويشتدّ ارتباط البنى بعضها ببعض؛ ومبعث هذا الارتباط ربط الجمل الأربع القصار بحرف الوصل "الواو"، ثمّ ترديد البنية اللسانية ذات الوزن الصَّرفي "فَعْلَة" في بدايات الجمل الأربع؛ إذ تنتظم هذه البنية في الجملتين الأولى والثانية في نسق واحد مع بنية أخرى على وزن "فَعِيلة": وَقْفَة طويلة، وحَسْرَة مَديدة. وتنتسق البنية ذاتها "فَعْلَة" – في الجملتين: الثالثة، والرابعة – مع بنية أخرى على صيغة اسم الفاعل ذي الجذر الثلاثي: "**نَغْمة يائسة، ولَهْجَة بائسة**". وتتواطأ الفاصلتان في هاتين الجملتين على حرف السين المختوم بهاء السَّكت، كما يعمل حرفا المدّ "الياء" و"الألف" في الكلمات: "طويلة، مديدة، يائسة، بائسة" على الامتداد بالنَّفَس إلى أقصاه، وهما يُجسّمان طول هذا الموقف العصيب الذي تصوّره الذات. ويشفّ استخدام "السين" و"هاء السكت" عن خفوت الصوت وانحباسه، كما تتلاءم الطبيعة الاسمية للجمل الأربع مع طول هذا الموقف وهوله وديمومته.

يكشف هذا البناء المتماسك عن جهد فنّي قادر على التَّأليف بين الدَّوال لإنتاج بنية أسلوبية كثيفة الدّلالة؛ إذ يتجاوب فيها الصوت مع المعنى؛ فيأتلفان معاً "كأنَّهما مُركَّب عضوي، مثلما تنمو البذرة حتى تصبح زهرة، ولا يمكن أن يوضعا معاً بطريقة آلية"[72].

وتتلخَّص الإجراءات الأسلوبية التي شيّد بها الكاتب هذا البناء الصوتي في جملة النّقاط الآتية :

- اختيار أربع جمل اسميّة قصيرة، ووصلها بحرف العطف "الواو".
- تكرار صيغة "فَعْلَة" في بدايات الجمل الأربع.
- تكرار صيغة "فَعِيلة" في نهاية الجملتين الأولى والثانية.
- تكرار صيغة اسم الفاعل الثلاثي في نهاية الجملتين الثالثة والرابعة.
- تكرار حرف المدّ "الياء" في الجملتين الأولى والثانية.
- تكرار حرف المدّ الألف" في الجملتين الثالثة والرابعة.
- المواطأة بين الفاصلتين على حرف "السين" المختوم بـ "هاء" السكت، في الجملتين الثالثة والرابعة.

ونلحظ هذه المقدرة البنائية في نماذج أخرى؛ منها هذا الأنموذج الذي يصوغه الكاتب واصفاً سورة "الأنعام": "**هكذا تُطوِّف السُورةُ بالقلبِ البَشَريّ في هذهِ الآمادِ والآفاق، وفي هذه الأَغْوارِ والأَعْمَاق**"[73].

تتناغم التراكيب في هذا السّياق مع الشعور الذي تصدر عنه الذات في تمثيلها لأبعاد تجربتها الممتدّة؛ إذ تلتقي البنى اللسانية الأربع: "الآماد، الآفاق، الأغوار، الأعماق" على وزن صرفي واحد "أفعال"؛ وهو أحد أوزان جمع الكثرة، وينشئ الكاتب بتكراره إيقاعاً مكثّفاً يوحي بزخم التَّجربة واتّساعها. وتنطوي البنيتان: "الآماد، الآفاق" على مدَّتين، إلى جانب اشتمال الكلمتين: "الأغوار، الأعماق" على حرف المدّ "الألف"؛ وهي كلّها تُوسِّع مدى الصَّوت، وتصوّرعالم السورة الرَّحيب. وينضاف إلى هذه البنى المتلاحمة تواطؤ الفاصلتين على حرف "القاف"؛ وهو صوت مهموس انفجاري يندفع الهواء عند النطق به[74]؛ ويتناسب تكراره مع تمثيل هذه التجربة الممتدّة والعميقة. ويتعاضد هذا التوافق الصوتي مع الانسجام الدَّلالي الذي ينطوي على معاني التأمّل والاستغراق في عالم سورة الأنعام الواسع" الآماد، الآفاق"، والعميق: " الأغوار، الأعماق". وتتلاءم هذه التَّماثلات الصوتية والدلالية مع بنية المبالغة " تُطوِّف" التي افتتح بها الكاتب هذا التَّركيب؛ فهي تدلّ على الإحاطة

والشّمول[75]؛ ومن ثَمّ "يستجيب تجانس الصَّوت لتجانس المعنى"[76]. ويزخر الظِّلال بتراكيب تؤكِّد عناية الكاتب بهذا اللون من التَّعبير؛ منها :

| العبارة | رقم المجلّد | رقم الصَّفحة |
|---|---|---|
| وفي كلِّ **لَفْظَةِ لسان**، وفي كلِّ **خَفْقَةِ** قلب، وفي كلّ **خَطْرَة جَنان**. | 1 | 140 |
| الدستور لا يبدأ **بالفَرْضِ والتَّكليف**، إنّما يبدأ **بالحَضِّ والتَّأليف**. | 1 | 306 |
| فلا هُم **أَشْبَابُ** هذا النَّصر **وصَانِعوه**، ولا هم **أَصْحَابُ** هذا النَّصر **ومُستغِلُّوه**. | 1 | 480 |
| فكم مِمَّن **يَعلمون ويَعرفون**، وهم في حَمْأةِ الباطلِ **يتمرَّغون**. | 1 | 480 |
| والطُّغيانُ لايَخشى شيئاً كما يَخشى **يَقْظَةَ الشُّعوب**، و**صَحْوَةَ القُلوب**. | 5 | 2593 |
| وإيقاعُ **الآيتين والفاصلَتين حَاسِمٌ قَاطِع**، يلقي في الحسِّ أنّه أمر **دَاهِم قَاصِم**، ليس له من **وَاقٍ ولا عَاصِم**. | 6 | 3393 |
| فيه **تَهديدٌ** ووَعيد، وتهديدٌ **مُرْعِب مُفْزِع**، ووعيدٌ **مُزَلْزِل مُضَعْضِع**. | 6 | 3455 |
| مشاهد **الفَرْحَةِ الطَّائرَة، والحَسْرةِ الغَامِرَة**. | 6 | 3683 |
| إنّ الأمر لا يحتاج إلى قَسم، وهو **وَاضِحٌ** هذا **الوُضوح، ثَابِتٌ** هذا **الثُّبوت، وَاقِعٌ** هذا **الوُقوع**. | 6 | 3684 |
| الهَولُ هنا يكمن في **الصَّمْت الرَّهيب**، و**الكَبْت الرَّعيب**، والخشوع **المَهيب**. | 6 | 3794 |
| وعقب هذا المطلع **الغَامِض الرَّاجِف الواجِف** يجيء المشهد الأوّل. | 6 | 3811 |
| ومن هنالك، من هذا الجوّ **الرَّاجف الوَاجف، المَبْهور المَذْعور**. | 6 | 3811 |
| هذه هي : **قَصِيرة عَاجِلَةْ، هَزِيْلَة ذَاهِبَةْ، زَهِيْدَة تَافِهَةْ**. | 6 | 3820 |

يخلع هذا التَّوازي الصوتي جوّاً من استمرارية النَّغم واتّساعه ؛ وهو سرّ الجمال في هذه اللغة الإيقاعيّة التي "تقود النَّفس إلى تحسُّس مواطن الجمال من حولها، واستشعارها بصورة مطربة، بما توحي به وتعكسه من معان وأفكار وصور مشروحة بالألحان والتَّناغم الإيقاعي"[77]. ومن ثَمّ تتأتَّى القيمة الأسلوبية لهذا الانزياح الصَّوتي؛ إذ يصدم به الكاتب وعي القارئ، ويدفعه إلى التَّحليق في فضاءات إيقاعية غنيّة وغريبة عن مألوفه اللغوي؛ فهي تقطع عليه تلقائيّته، وتضبط طريق الاستقبال عنده، وتفرض عليه لوناً خاصّاً من القراءة التي لا تعبأ بالعادي والشّائع والمتوقّع؛ "لأنّ المتوقَّع يُسطِّح القراءة وينتهك هيبتها، في حين يستدعي عدم التَّوقُّع الانتباه وبذل الجهد، وبالمراقبة وتوجيه القراءة تمتاز الكتابة الأدبية عن الكتابة العاديّة"[78].

ويلجأ سيّد في سياقات أخرى إلى استخدام تماثلات صوتيّة مطَّردة، في سلسلة من الفواصل المتتابعة والمتآزرة والمتشكِّلة في جمل قصيرة شديدة الإيقاع، كقوله في سياق حديثه عن الإيمان: "**وهكذا ارتفعت البشريّة بالإيمان بالله، وهكذا أشرقتْ، وشفَّتْ، ورَفْرَفتْ**"[79].

كرّر الكاتب صوت "التَّاء" السَّاكن المهموس في هذا التَّركيب أربع مرّات؛ منها ثلاث في نهايات الجمل، ومرّة واحدة في ابتداء الكلام، وقد هيّأ بها لاستقبال النهايات الصوتية المتوافقة. وصاحَب هذا التَّماثلَ الصوتيَّ تناغمٌ معنوي بين الكلمات الأربع ذات التقفية الواحدة؛ إذ تشتمل كلّها على دلالة الظهور والانكشاف؛ وتوحي بجوّ من الشَّفافية والتوهّج الرُّوحي والاطمئنان النفسي[80].

وينسج الكاتب في موضع آخر صورة إيقاعيّة تقارب هذ الجوّ الشّفيف؛ وذلك لتشابه التَّجربة في الحالتين؛ إذ يقول في موقف يبيّن فيه أنّ طبيعة القرآن ومنهجه نورٌ، وهذه حقيقة يجدها المؤمن – كما يذهب الكاتب – في حياته كلّها:

"**نورٌ، نورٌ تُشرق به كينونَتُه ؛ فتَشِفّ، وتَخِفّ، وتَرِفّ**"[81].

أسَّس الكاتب لهذا التَّجانس الصَّوتي بتكرار كلمة "نور" ونعتها بالإشراق "تُشرق". وهذا النور متوغّل في كينونة الإنسان؛ والكينونةُ كلمة تشير إلى دلالة الخفاء والاستتار؛ لأنّها تتّصل بجوهر الإنسان وحقيقته؛ وهذه ماهيّة غير مرئيّة. وقد مهّد الكاتب - بهذه المعاني - لانبثاق الجمل الثلاث المترابطة والمتّفقة الفواصل: "فتشفّ، وتخفّ، وترفّ"؛ وهي تتّحد مع ما تقدَّمَها، فتعزِّز من تماسك البناء اللغوي وانسجامه. ومن اللافت تعبيرُ الكاتب لسانيّاً عن سرعة تأثير هذا النور في الإنسان؛ إذ استخدم حرف العطف "الفاء" دون غيره من الحروف؛ وهو يفيد - هنا - التَّعليل؛ على معنى أنّ هذا النُّور سريع الأثر وعميقُه؛ وهو مصدر التوهّج والألق؛ إذ يكشف عن جوهر الإنسان وصفاته كما خلقه الله أوّل مرّة، في ضوء التصوّرالإسلامي. وتسطع هذه الحقيقة الإنسانية بهذا النُّور/ القرآن، فتشفّ، وتخفّ، وترفّ. وهذه الجمل مترابطة أشدّ التَّرابط؛ لأنّها ذات دلالة متقاربة[82]، ويرجع الضمير فيها إلى فاعل واحد "الكينونة"، ويربط بينها حرف الوصل "الواو" لكمال اتّصالها النَّابع من تناسبها الدَّلالي واشتراكها في الحكم الإعرابي. ويقع صوت "الفاء" في ذروة هذا البناء الصَّوتي؛ إذ يوحي بطبيعته الاحتكاكية والهامسة بفاعلية النور/ القرآن، وقدرته على إنارة الذّات الإنسانية التي يصفو جوهرها ويصل إلى درجة بالغة من الرَّهافة والصَّفاء. ويستشعر القارئ هذه المعاني صوتيّاً في نهاية كلٍّ جملة من الجمل الثلاث، وهو يتلفَّظ بهذا الصَّوت الذي يدغدغ أحاسيسه المرهفة، ويضعه في أجواء روحانية شفيفة.

يتبيّن من تحليل النَّماذج السَّابقة أهميّة الدور البنائي الذي تضطّلع به الأشكال البديعية؛ فهي ليست مجرّد عناصر شكلية تزينية؛ إذ إنّها تؤدِّي دوراً بنائيّاً مؤثِّراً في توجّهات القارئ وتنشيطه، ويغدو تفسيرها في ضوء هذا التناول الجمالي مختلفاً؛ "فبدلاً من عدِّها وسائل للزينة، تصبح علاقات نوعيّة، وتوفِّر للبديع أسلوبه المدهش في تعميق التَّجربة"[83].

وتتجلّى قدرة الكاتب الإبداعية لدى استخدامه السَّجع - في الظِّلال - في استثماره لخصائص الحرف العربي وقدرته الإيحائيّة وتأثيره النفسي؛ وهذا ما

نلمسه في توظيفه لحرفي الألف النون في قوله: "**الرَّفرفةُ أشبهُ بالخفقان، والقبضُ أشبهُ بالاطمئنان، والتَّعبيرُ يَرسم هذه الصورة عن طريق القرآن**"[84].

يعمد الكاتب في هذا النَّسق التَّركيبي إلى تلوين فواصله بحرفَي "الألف" و"النون"؛ وهو يوائم في ذلك بين الصوت وحركة المعنى:

الرَّفرفة = الخَفَقان

القبْض = الاطْمئنان

ويوحي الصوت هنا بدلالتي: "الحركة" و"السُّكون"؛ وتستمدّ هذه البنى إيقاعيّتها في هذا السياق من تكرار صوتي "الألف" و"النون"؛ نظراً إلى قوّتهما الصوتية والإيحائية؛ فـ"الألف" من حروف المدّ التي يُحدِث تكرارها – إلى جانب التَّشكيل الصَّوتي للصُّورة السَّمعية – أثراً في نفس القارئ؛ وهي ذات قيمة إيحائية ودلالية[85]. أمّا "النون" فيعدّ "من أكثر الحروف ارتباطاً بالصَّوت، وهو في أكثر المفردات اللغوية ذو أثرعظيم في تعديل الصَّوت وتلطيفه"[86].

وكذلك تبرز هذه القدرة الإبداعية – في الظِّلال – في تكرار الكاتب لحرفي الياء والنون، كما في قوله معقِّباً على الآية الكريمة ﴿إِنَّآ أَرۡسَلۡنَٰكَ بِٱلۡحَقِّ﴾[87]:

"**وهي كلمة فيها من التَّثبيت ما يقضي على شُبهات المضلّلين، ومُحاولات الكائدين، وتلبيسِ الملفّقين، وفي جَرْسها صَرامةٌ تُوحي بالحَزْم واليقين**"[88].

تتحرّك البنى المتوازنة في هذه الأنساق في مسار أفقي أمام ناظرَي القارئ الذي يساير حركتها، ويستشعر أصداءها الممتدّة في متواليات صوتية متناغمة عبر حرف العلّة "الياء"، وحرف "النون": **المضلّلين، الكائدين، الملفّقين، اليقين**.

**2 – الجناس**

يعدّ الجناس ضرباً من التكرار وهو "ينصرف إلى حالات ترتدّ – على

تعدّدها واختلافها – إلى نغمة إيقاعية مشتركة "[89]؛ ويقصد به "اتّفاق اللفظين أو تشابههما في النُّطق واختلافهما في المعنى"[90]. ويلتقي الجناس مع السَّجع في بعض الوجوه؛ وقد ذكر الباقلاني نوعاً منه سمّاه "التَّرصيع مع التَّجنيس"[91]، وأطلق بعض الباحثين على نوع من الجناس اسم "الجناس السَّجعي"[92]، وهو ذلك النَّمط من الكلام الذي يعتمد فيه المتكلِّم على "تكرار حرف الرَّويّ، وجعله فاصلة كلّ فقرتين أو ثلاث"[93]. كما سمّاه "الجناس الازدواجي"، ويعني به اشتراك الكلمات في الوزن الصَّرفي"[94]. ويقع هذا اللون من الجناس في نطاق السَّجع وخاصَّة ما أطلق عليه البلاغيون مصطلح "الموازنة" أو "التَّوازي"؛ وهم يريدون بالأول اتّفاق الفاصلتين في الوزن دون التَّقفية؛ وبالثاني: توافق الفاصلتين وزناً وتقفية[95].

وللجناس حضور فاعل في النَّظرية النَّقديّة المعاصرة[96]؛ إذ يُعتدّ به لكونه عنصراً مؤثِّراً في بنية اللغة الشِّعرية. وقد استثمر سيّد هذا العنصر في "الظِّلال"، كما صنع مع صنوه "السَّجع" الذي يأتلف معه في سياقات متعدِّدة لينتجا معاً أبنية إيقاعية؛ منها هذا البناء الذي يورده سيّد في معرض تعقيبه على "البسملة" في أوَّل سورة "الفاتحة":

"**فهوسبحانه الحقُّ الذي يستمدُّ منه كلُّ مَوْجُود وجودَه، ويبدأُ به كلُّ مَبْدُوءٍ بَدأه؛ فَبِاسْمِه إذن يكونُ كلُّ ابتداء، وبِاسْمِه تكونُ كلُّ حركة واتِّجاه**"[97].

يقوم التَّماثل الصَّوتي في هذا التَّركيب على التَّوازن القائم بين البنى اللسانية الآتية:

**موجود** – وجوده = **مبدوء** – بدأه

**فباسمه – ابتداء = وباسمه – اتِّجاه**

ويشبه هذا التركيب – ولاسيّما السَّطر الثاني – لوحة فنّيّة متناسقة الأجزاء، ويفسد هذا التَّناسقَ إعادةُ ترتيب الكلام على وفق النِّظام النَّحوي الذي يقتضي تركيباً يخلو من هذا الانزياح؛ بحيث يكون الكلام مطابقاً للقاعدة النَّحوية؛

فيصاغ – مثلاً – على النَّحو الآتي: ويكون كلّ ابتداء باسمه، وتكون كلُّ حركة واتِّجاه باسمه.

وحينئذ يفقد الكلام إيقاعيّته وتأثيره، أمّا التركيب الذي أنشأه الكاتب من خلال تقديم شبه الجملة مرَّتين "فباسمه" "وباسمه" ؛ فهو يقصر البسملة على لفظ الجلالة "الله" ؛ ويتعاضد هذا التقديم مع التَّوازي والجناس؛ ليرسما معاً لوحة إيقاعية مؤثِّرة. ويتمثَّل الجناس في هذا التَّركيب بين كلمتي "موجود" "وجود" و"مبدوء" "بدأ" ؛ وهو من الجناس المتماثل؛ لالتقاء الكلمات في الاسميّة، ويصدق عليه تسمية "جناس الاشتقاق" ؛ لاشتراك كلّ لفظين في جذر واحد "وجد" "بدأ". ويصحب هذا التَّجانسَ الصَّوتيَّ تَوافقٌ دلالي؛ إذ ينطلق أفق السّامع أو القارئ مع هذه المدّات الناشئة من استخدام حرف المدّ "الواو" في الكلمات : موجود، وجود، مبدوء ؛ وهي تولّد انسجاماً موسيقياً آسراً؛ لما فيه من التَّشابه الوزني والصَّوتي؛ وهما "من أقوى العوامل في إحداث هذا الانسجام؛ وسرّ قوّته كامن في كونه يقرّب بين مدلول اللفظ وصوته من جهة، وبين الوزن الموضوع فيه اللفظ وما يسبغه عليه من الدَّندنة من جهة أخرى"[98].

ونلحظ كثافة الصَّوت المكرّر في غير موضع من "الظِّلال" ؛ ويُظهر هذا التّكرار تردّدات عالية لصوت بعينه يشدّ سمع القارئ، ويوحي بالدلالة إيحاء مكثَّفاً؛ كتردُّد صوت "الغين" في قول سيّد – بعد الآية – : ﴿وَمَا تَحۡمِلُ مِنۡ أُنثَىٰ وَلَا تَضَعُ إِلَّا بِعِلۡمِهِۦۚ﴾[99].

"**والسَّاعةُ غَيبٌ غائرٌ في ضميرِ الغيب، والثَّمَراتُ في أكْمَامِها سِرٌّ غيرُ مَنظور، والحَمْلُ في الأرحامِ غيبٌ كذلك مَستور**"[100].

يتردَّد صوت "الغين" في هذا التَّركيب خمس مَرات؛ وذلك في كلمات: "غيب" – وقد تكرّرت ثلاث مرّات – و: غائر، وغير. ويقرع الكاتب بتكرار هذا الصّوت المفخَّم المجهور سمع القارئ الذي يلفت انتباهه صدى هذا الصَّوت المنطلق من الحلق؛ وهو ذو وضوح سمعي عال، ويسهم في هذا السِّياق بإبراز دلالة الغياب التي يمعن الكاتب في تعميقها باستخدام مفردات

تنتمي إلى هذه الدَّلالة: **غيب، غائر، ضمير، أكمام، سرّ، غير منظور، الحمل، الأرحام، مستور**.

ويندغم صوت الغين بكثافته الصَّوتيّة في هذا النّسيج لتصعيد دلالة الغياب عبر حضوره في بنية لسانية متوازنة:

**غير منظور = غيب مستور**

ويقوّي هذا التَّشابه الصوتي من دلالة "الغياب"؛ لأنّ "التشابه في جرس الكلمتين يدفع الذِّهن – لا محالة – إلى التماس تشابه بين معنى الكلمتين، بل يوجد في الذِّهن نوعاً من التَّشابه الرَّمزي بين معنى الكلمتين"[101].

وينشئ الكاتب بالتَّشابه الصَّوتي والتَّضاد المعنوي – في لوحة أخرى – نوعاً من الانسجام بين الوحدات اللغوية المتشابهة والمتضادة؛ كقوله:

"**عُمرُ المَرءِ في هذه العاجلةِ محدودٌ، وعمرهُ في الآجلةِ لا يعلمُ نهايتَه إلا الله**"[102].

فثمّة تضاد معنوي بين كلمتي "العاجلة" و"الآجلة" على الرغم من تماثلهما صوتيّاً؛ إذ يُقصَد بـ"العاجلة" الدنيا، وبـ"الآجلة" الآخرة؛ ويتّجه ذهن القارئ – بناء على هذا التَّضاد – في مسارين متناقضين: يدلّ أوّلهما على محدوديّة العمر؛ وثانيهما: على امتداده. ولكنّ هذين المسارين ينصهران في بنية لغوية متواشجة يتجلَّى فيها التَّماثل في اللاتماثل؛ وهو ما يستقطب انتباه القارئ؛ لأنَّه يغاير ما اعتاد عليه من رتابة وألفة بين مفردات اللغة الاتِّصاليّة؛ ويهيّئ الكاتب بهذا الانسجام بين الأضداد المتنافرة الذِّهنَ لتخيّل عالمين متصارعين، ولكنَّهما متّحدان في بناء واحد متماسك. وهذا ممّا يجعل بنية الجناس ذات طاقة فنّية وجمالية عالية متى تمّ توظيفها توظيفاً إبداعيّاً؛ وينطبق ذلك على أشكال البديع الأخرى؛ ومن ثَمّ تسقط مسألة التَّناسب المنطقي الذي عُومل البديع على أساسها، "ويغدو الجمال الذي يحقّقه جمالاً عسيراً، يتطلَّب تأمّلاً عميقاً"[103]. ويمكن ملاحظة هذه الظاهرة في تراكيب متعدّدة في

"الظِّلال" يطَّرد فيها تكرار الكلمات المتشابهة الحروف، وهي تحدث وقعاً جاذباً لانتباه السَّامع ؛ منها :

| العبارة | رقم المجلّد والصفحة |
|---|---|
| مِساحةٌ مُتداخلةُ **السّاحاتِ** والنُّقط **والخُيوط والخُطوط، مُتكامِلة** في الوقت ذاتهِ و**شاملة** . | 1/ 318 |
| فقدَ الثَّباتَ و**الاستقرار**، والطَّمأنينة و**القَرار**. | 6/ 3359 |
| **وتسقطُ** جميع **الأسْتَار** التي كانت تحْجبُ **الأسْرَار**. | 6/ 3680 |
| ويقوم عليها حرّاس عدّتهم تسعة عشر، لا ندري أهم أفراد من الملائكة الغلاظ الشِّداد، أم **صُفوْف**، أم أنواع من الملائكة و**صُنوف**. | 6/ 3757–3758 |
| ويجد الإنسان في قلبه هذا النُّور، فيجدُ الوَضاءة في خواطرِه، ومشاعرِه وملامحِه، ويجدُ الرَّاحةَ في **بَالِه، وحَالِه، ومَآلِه**. | 6/ 3998 |

إنّ الكاتب إذ يلجأ إلى التكرار؛ سواء أكان تكرار كلمة، أم عبارة، أم حرف؛ إنّما غرضه من ذلك كلّه أن يفضي بما يتعمَّق ذاته؛ ليقيم علاقة جماليّة مع القارئ. وهذه العلاقة لا تنشأ إلا بتحقيق اللذّة الجمالية التي تتولّد من إشباع الإحساس بالتّناسق الممتع. وهذا ما يتَّسق مع طبيعة الفنّ عموماً؛ لأنّ الفنّ في جوهره"محاولة لخلق أشكال ممتعة، ومثل هذه الأشكال تشبع إحساسَنا بالجمال؛ وإحساسُنا بالجمال إنّما يشبع حينما نكون قادرين على أن نتذوَّق الوحدة أو التَّناغم بين مجموعة من العلاقات الشكلية من بين الأشياء التي تدركها حواسّنا" (104).

ويبدو الكاتب – بناء على ما تقدَّم كلّه – شديد الوعي باختياراته الأسلوبية؛ إذ إنَّه معنيّ بالكيفية التي يريد أن تترجم بها رسالته اللغوية؛ لأنّ ما ينقل إلى القارئ لا يقتصر– طبقاً لما ذهب إليه ريفاتير في تحليل الأسلوب – "على دلالة الرِّسالة، بل على موقف المؤلِّف من هذه الرِّسالة أيضاً" (105).

وينبني على ذلك النَّظر إلى المتعة الجمالية على أنَّها عمل خلَّاق؛ لأنّها "تجربة يتحكَّم فيها العقل، ولا يصل إليها المرء إلا من خلال معاناة للواقع يمكن أن تكون طويلة ومؤلمة" (106).

## خاتمة

كشفت هذه الدِّراسة عن الدَّور الإبداعيّ لأسلوب التكرار الذي لجأ إليه سيّد في ظلاله. وقد ارتكزت في تناولها لهذا الأسلوب على تجلية دوره في بثّ رؤية الكاتب وتوطيد العلاقة الجمالية مع القارئ؛ وتمكّن الكاتب من التعبير عن هذه الرؤية بقصدية واعية أنبأ عنها جهده الفنّي الواضح؛ إذ جسَّم به شعوره ورؤاه متجاوزاً به الطَّابع الآلي في استخدام اللغة.

وقد تآزرت الأنماط التكرارية الثّلاثة - تكرار الكلمة، وتكرار العبارة، والتَّجانس الصَّوتي - في تجسيد الدَّور البنائي للتكرار في الظلال؛ إذ التحمت هذه الأنماط مع أنساق لغوية متعدّدة في السِّياقات التي انضمَّت عليها. وكان لذلك كلِّه أثر بارز في تصعيد نغميّة الإيقاع، وحفز القارئ على التَّجاوب مع تلك اللغة الموسيقية واستنطاق دلالاتها المحتملة.

## الهوامش والمراجع

* يقع كتاب "في ظلال القرآن" لسيّد قطب في ستّة مجلّدات تنطوي على أربعة آلاف وعشرين صفحة من القطع الكبير، وتتولّى دار الشروق نشره بناء على اتّفاق مع ورثة المؤلِّف. وقد صدرت عن هذه الدار - حتّى كتابة هذه الأسطر- الطبّعة السَّابعة والثّلاثون عام 2008م. وحظي كتاب " في ظلال القرآن" بانتشار واسع، ووضعه بعض الدّارسين على رأس مدرسة جديدة في التَّفسير. وممّا أُخذ على مؤلِّفه عرضه لبعض قضايا العقيدة الإسلاميّة بعبارات أدبيّة تحتمل معاني متعدّدة. لمزيد من التَّفصيل يُنظر :

-الخالدي، صلاح : **في ظلال القرآن في الميزان**، ط2، عمّان : دار عمّار، 2000، ص333-345، 353 -370، 387-394.

- عبّاس، فضل حسن : **المفسّرون ومدارسهم ومناهجهم**، ط1، عمّان : دار النَّفائس للنشر والتوزيع، 2007، ص 357-412.

- زرزور، عدنان: **في علوم القرآن "مدخل إلى تفسير القرآن وبيان إعجازه"**، ط2، بيروت/ دمشق: المكتب الإسلامي، ص416-430.

- شريف، محمّد إبراهيم : **اتّجاهات التجديد في تفسير القرآن الكريم**، ط1، القاهرة : دار التراث، ص 583 -593.

(1) انظر مثلاً القضايا الآتية، عند : قطب، سيّد: **في ظلال القرآن**، ط37، القاهرة : دار الشروق، 2008: الفقه المعاصر، م1، ص168، م3، ص1634، النظام الربوي، م1، ص، 473-474. الجهاد في الإسلام، م1، ص293-294. الرأسمالية، والشيوعية، والاشتراكية العلمية، والداروينية، والماركسية، والفرويدية، والوجوديّة، م1، 151، 374، م3، 1121، 1256، 1263، 1272، 1278، م4، 1959، 2075- 2076، 2459، م5، 2809، م6، 3966. نظام الأسرة في الإسلام، م1، ص604-608. المنهج التربوي في الإسلام، م1، ص528، 553. الألوهيّة وتطوّر العقيدة، م2، ص1148، م3 ص1346، م4، ص1883.

(2) انظر- مثلاً -: في ظلال القرآن، م1، ص280-282، م5، ص2571، 2786، 2968، م6، 2969, 2978, 3010, 3038, 3092, 3110, 3140, 3178, 3223, 3360, 3685, 3714, 3878, 3878، 3879، 3952.

(3) انظر - مثلا -: في ظلال القرآن، م1،ص 28، 46، 55، 65، 71، 77، 80، 111. م2، 1358، م4، 1959، 2038 - 2039، م 6، 3391، 3399، 3432، 3434، 3664، 3694، 3731 - 3732، 3759، 3987.

(4) في ظلال القرآن، م3، ص 1399.

(5) الفيروزآبادي، مجد الدين محمد بن يعقوب: **القاموس المحيط**، بيروت: دار الجيل د.ت، كرر.

(6) ويليك، رينيه وأوستن وارين: **نظريّة الأدب**، ترجمة: محيي الدين صبحي، بيروت: المؤسّسة العربيّة للدراسات والنّشر، 1987، ص 165.

(7) نظريّة الأدب، ص165.

(8) انظر: عيّاد، شكري: **مدخل إلى علم الأسلوب**، ط4، القاهرة: أصدقاء الكتاب للنشر والتوزيع، 1988، ص37. ريفاتير، ميكل: معايير لتحليل الأسلوب ( ضمن كتاب اتّجاهات البحث الأسلوبي لشكري عيّاد)، الرياض: دار العلوم، 1985، ص149.

(9) هاف، كراهام: **الأسلوب والأسلوبيّة**، ترجمة: كاظم سعد الدين، بغداد: دار آفاق للصحافة والنشر، 1985، ص48.

(10) ابن قتيبة، عبدالله بن مسلم: **تأويل مشكل القرآن**، تحقيق: السيّد أحمد صقر، القاهرة: دار إحياء الكتب العربية، 1954، ص 235-237.

(11) القيرواني، حسن بن رشيق: **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**، تحقيق: محمد قرقزان، ، ط1، ج2، بيروت: دار المعرفة، 1988، ص 683-694. وانظر: السيّد، شفيع: " أسلوب التكرار بين تنظير البلاغيين وإبداع الشعراء"، مجلّة إبداع: الهيئة العامّة للكتاب، العدد السادس - السنة الثانية، يونيه، 1984، ص 7-8، 17.

(12) الخطابي، حمد بن محمّد: **بيان إعجاز القرآن**، تحقيق: محمد خلف الله ومحمد زغلول سلام، القاهرة: دار المعارف، 1968، ص47.

(13) بيان إعجاز القرآن، ص47.

(14) بيان إعجاز القرآن، ص47.

(15) موافي، عبد العزيز: **قصيدة النثر من التأسيس إلى المرجعية**، ط1، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، 2004، ص 245. وانظر: الملائكة، نازك: **قضايا الشعر المعاصر**، ط8، بيروت: دار العلم للملايين، 1989، ص 263 – 279.

(16) السيوطي، جلال الدين عبد الرحمن: **المزهر في علوم العربية وأنواعها**، شرح وتحقيق: محمد جاد المولى بك، محمد أبو الفضل إبراهيم، محمد البجاوي، ج1، صيدا، بيروت: المكتبة العصرية، 1987، ص 322.

(17) صنع ذلك محمود درويش حين كرّر كلمة "الكمنجات" التي تحمل عنوان قصيدة له في ديوانه "أحد عشر كوكباً"، ط1، بيروت: دار الجديد، 1992، ص29– 31.

(18) انظر: **أنشودة المطر** في ديوان: السيّاب، بدر شاكر، بيروت: دار العودة، 1971، ص 474– 481؛ فقد ردّد السيّاب كلمة "مطر" في هذه القصيدة خمساً وثلاثين مرّة.

(19) في ظلال القرآن، م1، ص 11.

(20) المجذوب، عبدالله الطيب: **المرشد إلى فهم أشعارالعرب وصناعتها**، ج1، بيروت: دار الفكر، 1970، ص 1521–1522.

(21) انظر: ابن منظور، جمال الدين محمد بن مكرم: **لسان العرب**، بيروت: دار صادر، 1994م، نعم، رفع، زكي، شرف.

(22) مطلوب، أحمد: **معجم المصطلحات البلاغية وتطوّرها**، بيروت: مكتبة لبنان ناشرون، 2007، ص 118، 155، 229.

(23) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج1، ص388.

(24) القرطاجني، حازم: **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، تحقيق: محمدالحبيب بن الخوجة، بيروت: دار الغرب الإسلامي، 1981، ص309.

(25) انظر: في ظلال القرآن، م1، ص11– 13.

(26) في ظلال القرآن، م1، ص11.

(27) في ظلال القرآن، م1، ص 11.

(28) في ظلال القرآن، م1، ص11.

(29) في ظلال القرآن، م1، ص11.

(30) في ظلال القرآن، م1، ص13.

(31) عيد، رجاء: **البحث الأسلوبي معاصرة وتـراث**، الإسكندريـة: منشأة المعـارف، 1993، ص 116. وانظر: جيرو، بيير: الأسلوبية، ترجمة: منذر عيّاشي، حلب: مركز الإنماء الحضاري للدراسة والترجمة والنشر، ص11.

(32) بليث، هنريش: **البلاغة والأسلوبية "نحو نموذج سيميائي لتحليل النَّصّ"**، ترجمة وتقديم وتعليق: محمّد العمري، ط2، بيروت: إفريقيا الشرق، 1999، ص 57.

(33) غريب، روز: **النَّقد الجمالي وأثره في النَّقد العربي**، ط2، بيروت: دار الفكر اللبناني، 1983، ص 33. وانظر: نظريّة الأدب، ص27.

(34) عبد المطّلب، محمّد: **البلاغة العربية قراءة أخرى**، القاهرة: الشركة المصرية العالمية للنشر (لونجمان)، 1997، ص202. وانظر: عيّاشي، منذر: **مقالات في الأسلوبية**، دمشق: منشورات اتحاد الكتّاب العرب، 1990، ص83.

(35) معايير لتحليل الأسلوب، ص 139.

(36) البقرة، 127.

(37) في ظلال القرآن، م1، ص114.

(38) زايد، علي عشري: **عن بناء القصيدة العربية الحديثة**، القاهرة: دار الفصحى للطباعة والنشر، 1978، ص60.

(39) النساء، 21.

(40) في ظلال القرآن، م1، ص 606 – 607.

(41) المطلبي، غالب فاضل: **في الأصوات اللغوية "دراسة في أصوات المد العربية"**، بغداد: دار الحرية للطباعة، 1984، ص 24 – 25.

(42) عبد الله، محمد صادق: **جماليات اللغة وغنى دلالاتها**، ط1، القاهرة: مكتبة ومطبعة دار إحياء الكتاب العربي، ص148.

(43) الحاقّة، 18.

(44) في ظلال القرآن، م6، ص 3680.

(45) مقالات في الأسلوبية، ص 83.

(46) مقالات في الأسلوبية، ص 83.

(47) انظر: سورة الحديد، 1–6.

(48) في ظلال القرآن، م6، ص 3036.

(49) الأنعام: 164.

(50) في ظلال القرآن، م3، ص 1241.

(51) اتجاهات البحث الأسلوبي، ص 149.

(52) أنيس، إبراهيم: **دلالة الألفاظ**، ط7، القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، 1992، ص 46.

(53) الضالع، محمّد صالح: **الأسلوبيّة الصَّوتية**، ط 2، القاهرة: دار غريب للطباعة والنَّشر والتَّوزيع، 2002، ص22.

(54) المرشد إلى فهم أشعارالعرب وصناعتها، ج1، ص 740.

(55) قصيدة النثر، ص 302.

(56) قصيدة النثر، ص 302.

(57) عبد المطّلب، محمّد: **بناء الأسلوب عند شعراء الحداثة**، ط2، القاهرة: دار المعارف، 1995، ص 137، 145، 263. وانظر: قصيدة النثر، ص 302. السيد: عز الدين علي: التكرير بين المثير والتأثير، ط1، القاهرة: دار الطباعة المحمدية، 1978، ص 88، 215، 239. لحمداني، حميد: **القراءة وتوليد الدلالة**، الدار البيضاء، بيروت: المركز الثقافي العربي، 2003، ص 20 – 21.

(58) فضل، صلاح: **بلاغة الخطاب وعلم النَّصّ**، الكويت: عالم المعرفة، 1992، ص 273. ياكبسون، رومان: **قضايا الشِّعريّة**، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، ط1، الدار البيضاء: دار توبقال للنشر، 1988، ص 48. وكوين، جان: بناء لغة الشعر، ترجمة: أحمد درويش، ط3، القاهرة: دار المعارف، 1993، ص 102، 113.

(59) بناء الأسلوب عند شعراء الحداثة، ص364.

(60) العلوي، يحيى بن حمزة: **الطراز المتضمّن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز**، ج3، بيروت: دار الكتب العلمية، 1982، ص18.

(61) السكّاكي، يوسف بن بكر: **مفتاح العلوم**، ضبطه وشرحه: نعيم زرزور، بيروت: دار الكتب العلمية، 1983، ص 431. وانظر: الطراز، ج 3، ص 23، 28.

(62) الطراز، ج3، ص21.

(63) في ظلال القرآن، م5، 3206، م6، 3419.

(64) البقرة: 38–39.

(65) في ظلال القرآن، م1، ص58.

(66) لسان العرب، خسر.

(67) القزويني، محمد بن عبد الرحمن: **الإيضاح في علوم البلاغة**، شرح وتحقيق: محمد عبدالمنعم خفاجي، ط 3، ج1، بيروت: دار الجيل، ص106.

(68) بلاغة الخطاب وعلم النَّصّ، ص 279.

(69) قضايا الشعرية، ص 105 – 106.

(70) الحاقة: 19–29.

(71) في ظلال القرآن، م 6، ص 3682.

(72) ديتش، ديفيد: **مناهج النَّقد الأدبي بين النظرية والتطبيق**، ترجمة: محمد يوسف نجم، بيروت: دار صادر، 1967، ص 181.

(73) في ظلال القرآن، م3، ص 1179.

(74) استيتية، سمير: **الأصوات اللغوية**، عمّان: دار وائل للنشر والتوزيع، 2003، ص128.

(75) لسان العرب، طوف.

(76) بناء لغة الشعر، ص 102. وانظر : قضايا الشعرية، ص 54.

(77) جماليات اللغة وغنى دلالاتها، ص306.

(78) المبارك، محمّد: **استقبال النص عند العرب**، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1999، ص 42-43. وانظر: معايير لتحليل الأسلوب، ص128.

(79) في ظلال القرآن، م6، ص 3998.

(80) انظر: لسان العرب، رفع، شرق، شفف، رفف.

(81) في ظلال القرآن، م2، ص 862.

(82) انظر: لسان العرب، خفف، رفف، شفف.

(83) الربّاعي، عبدالقادر: **في تشكّل الخطاب النَّقدي**، ط1، عمّان: الأهلية للنشر والتوزيع، 1998، ص 53.

(84) في ظلال القرآن، م1، ص 107.

(85) مقالات في الأسلوبية، ص 83.

(86) التكرير بين المثير والتأثير، ص80.

(87) البقرة: 19.

(88) في ظلال القرآن، م1، ص115.

(89) في تشكّل الخطاب النقدي، ص575. وانظر: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ج1، ص585.

(90) الطراز، ج2، ص355.

(91) الباقلاني، محمدّ بن الطيّب: إعجاز القرآن، تحقيق: السيد أحمد صقر، مصر: دار المعارف، ص145. وانظر: معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، ص306.

(92) المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ج1، ص571.

(93) المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ج1، ص571.

(94) المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ج1، ص571.

(95) الإيضاح في علوم البلاغة، م2، ج6، ص91. وانظر: الطراز، ج2، ص355. وللبلاغيين اجتهادات متعدّدة في تعريف "الموازنة" ؛ فمنهم مَن اشترط فيها اتّفاق الفاصلتين وزناً وتقفية، ومنهم من قصر الاتّفاق بين الفاصلتين على التَّقفية، وعرّفها ابن أبي الأصبع بقوله: هي "أن تأتي الجملة من الكلام أو البيت من الشعر متّزن الكلمات، متعادل اللفظات في التَّسجيع والتَّجزئة معاً في الغالب"، ابن أبي الأصبع، زكي الدين عبد العظيم: تحرير التحبيرفي صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، تحقيق: حفني محمد شرف، القاهرة: المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، لجنة إحياء التراث، ص386. وانظر: معجم

المصطلحات البلاغية وتطوّرها، ص654–656. وهذا التّعريف مقارب لمفهوم "التّوازي" في الاصطلاح النّقدي الحديث؛ فالتوازي "وحدات لغوية طبيعية، منضّدة، متّسقة، ومنسجمة". مفتاح، محمّد: **التّشابه والاختلاف "نحو منهاجيّة شموليّة"**، الدّار البيضاء، بيروت: المركز الثّقافي العربي، 1996، ص35.

(96) انظر: بلاغة الخطاب وعلم النّصّ، ص273. في تشكّل الخطاب النقدي، ص57 –61. **بناء لغة الشعر**، ص 97– 113. بناء الأسلوب في شعرالحداثة، ص 329–349.

(97) في ظلال القرآن، م1، ص21.

(98) المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ج1، ص662.

(99) فصّلت: 47.

(100) في ظلال القرآن، م5، ص3129.

(101) في تشكّل الخطاب النقدي، ص57. وانظر: **المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها**، ج1، ص585.

(102) في ظلال القرآن، ج6، ص3860.

(103) في تشكّل الخطاب النقدي، ص 51.

(104) ريد، هربرت: **معنى الفنّ**، ترجمة: سامي خشبة، ط2، بغداد: دار الشؤون الثّقافيّة العامّة، 1986، ص20. وانظر: مقابلة، جمال: "اللحظة الجمالية" عالم الفكر: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، العدد 1، المجلّد 35 يوليو – سبتمبر، 2006، ص 22.

(105) معايير لتحليل الأسلوب، ص 128.

(106) عيّاد، شكري: **دائرة الإبداع "مقدّمة في أصول النقد"**، ط1، القاهرة: دار إلياس العصرية، 1986م، ص 88. وانظر: اللحظة الجمالية، ص30–31.

* * *