

المملكة العربية السعودية

وزارة التعليم العالي

جامعة أم القرى

كلية اللغة العربية

قسم الدراسات العليا

شعبة الأدب

٢٠١٥...٦٤٧٢

ذكریات علی الطنطاوی دراسة فنیة

رسالة مقدمة لنیل درجة الماجستير فی الأدب

إعداد الباحث :

أحمد علی أحمد آل مرّیع عسیری

إشراف :

أ. د. حسن محمد باجودة

الجزء الثاني

عام ١٤١٩هـ

الفصل الرابع :

﴿ المسألة ﴾

« لاتغرّنكم نعومة الفأس، ولا تخدعنكم خشونة
الخطبة فإن الفأس على نعومتها تقطع أشدّ الخطب على
خشونته » .

على الطنطاوي - ذكرياته - ١٥٤/٥

السُّخْرِيَّة :

١- مفهوم السخرية وقيمتها :

سَخِرَ من باب فَرَح . يُقال : سَخِرَ به ومنه سَخِرًا وسَخَرًا وسُخْرَةً ، ومَسَخَرًا ، وسُخْرًا ،
وسُخْرِيَّةً : هزئ به^(١) .

ويُقالُ : سُخْرَةٌ لمن سَخِرَ بالنّاس على وزن : هُمَزَة ، وسُخْرَةٌ لمن يُسَخِرُ منه ، والسُّخْرِيَّةُ
والسُّخْرِيَّة : اسم لفعل الساخر^(٢) .

وفي المعجم اللغوي العربي ألفاظٌ كثيرة تأتي بمعنى السخرية ، وتدل على الاستهزاء مثل :
التَّهَكُّمُ والزَّرَايَة ، والطَّنَز ، والتَّفْلِيح ، والعُنْطُوان ...

وإذا صوّبنا النظر جهة البلاغة العربية القديمة ؛ وجدناها تحفل بمصطلحات متنوعة تحمل في
ثناياها « السخرية » وتدلّ على الهُزء والاستخفاف ، وإجراء الكلام على غير وجهه الظاهر . مثل^(٣) :

(١) - تجاهل العارف . (٥) - المدح في معرض الهجو .

(٢) - التعريض . (٦) - التَّهَكُّم .

(٣) - التوجيه . (٧) - الهزل المراد به الجدّ .

(٤) - الهجو في معرض المدح . (٨) - القول الموجب أو الأسلوب الحكيم .

وهذا يدلّ دلالة واضحة على أن البلاغة العربية عرفت « السخرية » منذ القديم . وأن
البلاغيين العرب تعاملوا معها وفق النظرة البلاغية القديمة ففعلوا لبعض صورها وضربوا لها الأمثال .
وقد حظيت « السخرية » في الآونة الأخيرة « باهتمام كبير من الدارسين المحدثين ؛ وذلك
لاتساع مجال فاعليتها :

١- في الأدب مكتوباً (رواية ، شعراً ، مقالة ..) (*) ومُشَخَّصاً (مسرحاً ، سينما) (*).

(١) - ابن منظور : لسان العرب : ٣٥٢/٤ ، والفيروزآبادي : القاموس المحيط : ٥٣٤/٢ - ٥٣٥ (بترتيب : الزواوي) .

(٢) - الراغب الأصفهاني : المفردات في غريب القرآن ، تحقيق : محمد سيد كيلاني : ٢٢٦-٢٢٧ .

(٣) - راجع المصطلحات المذكورة في :

القزويني : التلخيص : ٣٨٠-٣٨٧ (شرح عبدالرحمن البرقوقي) .

العباسي : معاهد التنصيص على شواهد التلخيص : ١٣٨/٣ - ٢٠٠ ، وابن حجة الحموي : خزانة الأدب : ٥٦ ، ٩٨ ،

١١٦ ، ١١٧ ، ١٣٥ ، ٤٣١ و د . يدوي طبانة : معجم البلاغة العربية : ١٤١ ، ٢٨٠ ، ٣١٨ ، ٣١٩ ، ٤١٧ - ٤٢١ ،

٦٩٧ ، ٧٠٠ ، ٧٠١ ، ٧١٥ - ٧١٧ .

(*) - تدخل المقتبس بالتصحيح النحوي .

٢- في الكتابة الصحفية ، وفي النقد السياسي والاجتماعي ، لفظاً ورسمًا (الكاريكاتير) .

٣- في الحديث اليومي ...»^(١) .

حتى صارت التسمية الساخرة لأولئك الذين يشتغلون بالسخرية : (علماء السخرية) أو (السُّخْرِيَّاتِيون - IRONOLOGUES) جداً ؛ فصار يُتحدث عنهم بهذه التسمية ، على غرار : (الشُّعْرِيَّين - POETICIENS)^(٢) .

وقد حفز الاهتمام الكبير بأدب السخرية ، وظهور شعراء وكتاب عالميين كان اتجاههم الساخر سبباً في خلود أسمائهم وشهرتهم حفز الباحثين العرب إلى دراستها ، ومحاولة تقليدها من خلال الأدب العربي ، واقتراح مفهومات أو تعريفات دقيقة تنفي عنها الخلط ، وتأنى بها عن الاضطراب ، وتسهل للباحث والدارس التعامل معها ، ومعرفة خصائصها وصفاتها . وإذا كان الحكم عن الشيء فرعاً عن تصوّره فإن الدّارس يجد نفسه بإزاء تصوّرين عامّين صدرت عنهما تعريفات ومفاهيم مختلفة بحسب طبيعة التّصور وشموله .

التصور الأول وهو الأكثر شيوعاً : ينظر إلى السخرية على أنها سمةٌ أسلوبية تطبع أسلوب هذا الأديب أو ذاك .

وفي هذا الإطار يعرفها جبّور عبدالنور^(٣) بأنها : «نوع من الهزء ، قوامه الامتناع عن إسباغ المعنى الواقعي ، أو المعنى كلّّه ، على الكلمات ، والإيحاء عن طريق الأسلوب ، وإلقاء الكلام بعكس ما يقال» .

وإلى مثل ذلك يتوجّه صاحب «المعجم المفصل في الأدب»^(٤) حيث يقول : «السخرية : نوع من الأسلوب الهازئ الذي لا يستخدم فيه الأسلوب الجدّي أو المعنى الواقعي ؛ بعضه أو كلّّه . بأن يتّبع المتكلم طريقة في عرض الحديث بعكس ما يمكن أن يقال ...» .

أما المفهوم الثاني للسخرية فإنه يصدر عن تصوّر باستقلالية السخرية بوصفها فناً أدبياً مستقلاً كالهجاء والرثاء والمدح ... في الشعر العربي^(٥) . ولعل أقدم تعريف وقعت عليه ضمن هذا الاتجاه ، هو تعريف المازني المذكور في «حصاد المشيم»^(٦) : «ماهو السخر ، إذا ذهبنا نعتبره من فنون الأدب ؟ إن هذه الوجهة هي - بالبداية - كل مايعنينا ، وهو بهذا الاعتبار ، العبارة - بما يناسب ذلك من الكلام - عما يثيره المضحك أو غير اللائق ، من الشعور بالتسلي أو التقزز ، على أن تكون الفكاهة عنصراً بارزاً ، والكلام مفرغاً في قالب أدبي .» .

(١) - د. محمد العمري : في نظرية الأدب مقالات ودراسات : ١١٩ .

(٢) - السابق : ١١٩ .

(٣) - المعجم الأدبي : ١٣٨ .

(٤) - د. محمد التونجي : ٥٢٢/٢ .

(٥) - راجع ماكتبه الأستاذ جبور عبدالنور حول التوسع في استخدام مصطلح : الفن / الفنون : المعجم الأدبي : ٢٠٢ .

(٦) - ص : ٣٠١-٣٠٢ .

والمازني نفسه أول من شعر بالخلل في تعريفه المقترح حين اعتذر مباشرة عن عدم إحاطته بما ينبغي أن يحاط به ، وعن عدم شموله للمعالم والحدود التي تميز الساخر عن غيره . هذا إلى مايعتور التعريف من الغموض . فهل السخرية فنٌّ من فنون الأدب وفق الاصطلاح المحدد لفنون الأدب من شعر (غنائي - ملحمي - مسرحي) والنثر (رواية - رسالة - خطبة - قصة - مناظرة ...) أو هو الفن بمعنى : الأنواع والأغراض كما تقول (فن الهجاء - فن الرثاء - فن المدح ...) بشيء من التجوز والمرونة ؟ وهل إثارة السخرية لا تكون إلا عن طريق التسلي والتقزز فحسب ؟ وماطبيعة تلك الفكاهة التي ينبغي أن تخلط السخرية وتكون عنصراً بارزاً فيها ؟ ولم ؟ إلى آخر التساؤلات التي تجعل الباحث يميل إلى ردّه أو التوقف عن قبوله على أقلّ تقدير .

ويقدم الدكتور نعمان طه في دراسته الرائدة تعريفاً جديداً للسخرية حيث يعرفها بأنها : «النقد الضحك أو التجريح الهازئ»^(١) . وأقل مايمكن أن يقال عنه : - إنه عام لايفرق بين السخرية في الآداب والفنون والحديث العادي ، وإنه لايرتدي وشاح العبارة العلمية .

أما الدكتور نشأة العناني فيحاول في صدر دراسته^(٢) تحديد مفهوم يوجّه له دقّة الدراسة ويوضح ملاحظاتها ، معتمداً على تعريف الفلاسفة للفن بصفة عامة^(٣) . غير أنه لم يوفق - فيما أحسب - فقد وقع في إسهاب لايمتله المقام ، ولاتقبله طبيعة التعريفات التي تميل إلى الاختزال والإيجاز ؛ مع قصور التعريف قصوراً بيناً حيث ينصب على «السُّخْرَة» وسلوكه ؛ بتضخيم عيوبه والمبالغة فيها . وهذا الضرب من السخرية على شيوخه يظل محوراً واحداً من محاور متعددة دارت السخرية في أفلاكها ؛ فلايصح إهمال هذه المحاور في تعريف موضوعي وعلمي .

وأعتقد أن التعريف الأمثل يجب أن يصدر عن تصوّر واضح ، وإدراك بأن عملية السخرية وكيفية شيء حيّ قبل كل شيء . ومهما يكن هذا الشيء خفيف الوزن - كما يقول هنري برجسون - فيجب أن يعامل بما تستحقه الحياة من احترام^(٤) . لذلك ينبغي أن يتوافر في التعريف المطلوب :

- شمولية النظرة واتساعها لجميع صور السخرية وأساليبها ومايستجد منها .
- مع الدقّة بحيث لايدخل إليها غريب عنها أو بعيد منها .

(١) - السخرية في الأدب العربي حتى نهاية القرن الرابع الهجري : ١٤ .

(٢) - فن السخرية في أدب الجاحظ : ط ١ - القاهرة ١٤٠٠هـ - ١٩٨٠م .

(٣) - عرفها ب : «أن يخرج الكاتب خاصيات من يسخر منه ، ويكشف عن عيوبه ومساوئه ، ويبرزها ويجلي غموضها ؛ مظهراً في ذلك روحه وانفعاله ، ومضيفاً شعوره ووجدانه ، وأحاسيسه ولمساته ؛ فتكون سخريته إبرازاً لبواطن الأشياء كما يراها هو ، وكما تنفذ من خلال شعوره مضيفاً إليها تجربته وانفعاله ، ثم التنويع فيها ، والابتكار في ضروبها ، واختيار العناصر والأدوات ، وترتيبها ترتيباً خاصاً ، ومزجها مزجاً معيناً ترتضيه نفسه ، ويتلاءم مع ذوقه وطبعه ؛ بحيث يرى ذلك أعون على تحقيق الهدف ، وأقدر على الوصول إليه بأسلوب بارع الحسن والجمال ...» السابق : ٢٢ .

(٤) - ينظر : د. نعمان طه : السخرية في الأدب العربي حتى نهاية القرن الرابع الهجري : ١٤ .

- وتميزها عن أقرب الفنون إليها .

لذلك تقترح الدراسة وصفاً جديداً للسخرية ، بتطوير التوصيف السابق الذي اقترحه الدكتور نعمان طه ، ليصبح أكثر فاعليةً وتحديدًا ، وهو : لون هزليٌّ أدبيٌّ مُوجّه ، يقوم على النقد الضحك أو التجريح الهازئ ، معتمداً على أساليب ووسائل فنية مختلفة ك : الصورة ، والمبالغة الفنية ، والتصوير الكاريكاتوري ، والحوار ، والحكاية ، والمفردة ونحو ذلك . فالسخرية قد تكون في الشعر وقد تكون في النثر ، وقد تكون لوناً أدبياً مميزاً في أدب أديب أو أمة ، وقد تكون مجرد اتجاه يطبع الأسلوب بطابعه عند هذا الأديب أو ذاك .

وأحسب أن هذا التعريف مقبولٌ إلى حد ما على الأقل في دراسة غير متخصصة تتجه في هذا المبحث إلى السخرية في أدب الطنطاوي بل في ذكرياته على وجه التحديد . وأحسب - أيضاً - أن تحديد المفهوم تحديداً دقيقاً من الأهمية بمكان حتى لا تتورط هذه الدراسة فيما تورطت فيه كثير من الدراسات الأدبية المتخصصة فالسخرية ماتزال تُدرّس تحت مظلة الهجاء تارة^(١) ، أو الفكاهة تارة أخرى^(٢) .

والحق أن كلتا النظرتين غير دقيقة ؛ فالفكاهة شيء والسخرية شيء آخر . ويدور أن منشأ

(١) - من الباحثين العرب الذين يتناولون السخرية ضمن الهجاء : د. شوقي ضيف في دراساته الأدبية . انظر مثلاً : تاريخ الأدب العربي - العصر العباسي الثاني ص ٣١٥ ومابعداها ، وكتاب : الفن ومذاهبه في الشعر العربي : ٢١٢-٢١٤ ، والدكتور محمد محمد حسين في كتابه : الهجاء والمهجمات ، وإليّا الخاوي في كتابه : فن الهجاء وتطوّره عند العرب و د. عباس بيومي عجلان : الهجاء الجاهلي : صوره وأساليبه الفنية : ٣٠٧-٣٢٣ ، وفاروق خورشيد : عالم الأدب الشعبي : ١٧١-١٨٤ ، ومن غير العرب : أ.د. آرثر بولارد في بحثه ((الهجاء - SATIRE)) المنشور في كتاب ((المصطلح النقدي)) ترجمة د. عبدالواحد لؤلؤة : ٢٨٥-٤١٥ .

(٢) - لايقف هذا التداخل على بعض الصحفيين أو المهتمين بالأدب مثل علي بركات في : يوميات في الثقافة العربية ص ١٠٥-١٢٩ وعلي أدهم في : لماذا يشقى الإنسان : ١٠٦-١١٢ ، ١٨٢-١٨٧ ، بل يتعداهم إلى بعض المفكرين والأكاديميين ممن عنوانوا بالفكاهة والسخرية في الأدب ؛ فبينما يذهب كُُلُّ من المازني و د. شوقي المعالي و د. محمد عبدالحكيم محمد إلى : أن الفكاهة جزء من أجزاء السخرية وقسم من أقسامها (حصاد الهشيم : ٣٠٢-٣٠٨ والاتجاه الساخر في أدب الشدياق : ص ٩ وزكي مبارك : جاحظ القرن العشرين : ١٣٥-١٣٦) (مقالة - مجلة الأزهر) يذهب العقاد إلى جعل السخرية لوناً من ألوان الفكاهة وقسماً في أقسامها (جحا الضاحك المضحك : ص ٢٢ ومابعداها ، وساعات بين الكتب ٢١٤-٢٢١) أما د. أحمد الخوفي فيرغم وقوفه على الجذر اللغوي لكل من الفكاهة والسخرية إلا أنه في كتابه ((الفكاهة في الأدب العربي)) يدرس الغفلة والتغافل والتناقض والتخلص الفكاهة والدعابة والمزاح والهزل والتهكم والسخرية واللعب المعنوي واللعب اللفظي على أن كُلاً منها فكاهة ؛ لأنه يريد بالفكاهة كل باعث على الضحك ولو اختلف الاسم ، ص ٢/١ ، وعن التصور ذاته يصدر في محاضراته ((الفكاهة في الأدب العربي وبعض دلائلها)) التي ألقاها بجامعة أم درمان في ١٨ - فبراير ١٩٦٧ بعد أحد عشر عاماً من صدور كتابه السابق ، وقد سار في الاتجاه نفسه عدد من الباحثين المتأخرين مثل : فتحي محمد معوض أبو عيسى في كتابه : ((الفكاهة في الأدب العربي إلى نهاية القرن الثالث الهجري و د. محمد بركات حمدي أبو علي في كتابه : ((سخرية الجاحظ من بخلائه)) والسيد عبدالحليم محمد حسين في كتابه ((السخرية في أدب الجاحظ)) والدكتور عبدالعزيز شرف في كتابه ((الأدب الفكاهي)) و ((الفكاهة عند نجيب محفوظ)) والأستاذ علي بركات في ((يوميات في الثقافة العربية)) وعلي أدهم في ((لماذا يشقى الإنسان)) .

الخلط بينهما يعود إلى النظر إلى «الضحك» بصفته الغاية الكبرى والأساسية من الفكاهة والسخرية على حد سواء. وهذا التصور أدى بطبيعة الحال إلى تجاهل الفروق اللغوية والنفسية والدلالية الدقيقة الأخرى:

أ - ولا يذهب الباحث هنا إلى إنكار الصلة الوثيقة بين السخرية والفكاهة وبين الإضحاك؛ فصاحب السخرية كصاحب الفكاهة محتاج إلى شيء من خفة الروح، ولكن هذه الخفة والملاحظة في «الفكاهة» بريئة من الهمز والغمز واللمز، وغايتها المرح والانشراح^(١). أما السخرية فإنها غير بريئة من الغمز واللمز سواء أكان ذلك ظاهراً جلياً، أم خفياً لا يدرك إلا بمزيد عناية وتأمل.

ب - والضحك المنبعث من الفكاهة ضحك سارٌّ ومبهج، لكن السخرية مؤلمة موجعة، كهيئة ولو انبعث منها أو معها الضحك فإنما هو ضحك حارٌّ كالبكاء - كما يقول الشاعر المتنبي^(٢) - .

ج - والسخرية بعد ذلك شعور عميق لاصق بطباع الإنسان؛ ينبعث من أعماق نفسه، ومن ثمَّ فهي موقف فكريٍّ فرديٍّ تجاه الأشياء والموجودات؛ لذا يندر أن تعمَّ السخرية فتصبح شعوراً ينتظم الجماعة برمتها، بل إن الجماعة تحتوى السخرية ولا تستطيعها.

أمَّا الفكاهة والمضحكة فشيء سطحيٌّ وعارض، وإن رفلدهما حسُّ مرهف ونفس مرحة طروب. والضحك سلوك اجتماعي لا يمارسه الإنسان إلا مع الجماعة، والفكاهة ظاهرة تستطيعها الجماعات وتفسح لها مجالسها، وتحتفي بها وتهشُّ لأصحابها مهما بلغت من الجدِّ والوقار^(٣).

كما أن السخرية شيء غير الهجاء برغم الصلة الكبيرة بينهما، وكثيراً ما يستخدم الهجاء أدوات السخرية وينهج نهجها، ولكن يبقى بينهما خلافٌ بين وإن اتفقا في الدوافع والبواعث:

أ - فالأديب حين يسخر «يتناول بعد ما بين الأشياء والطبيعة، ويركض في حلبة يتقابل عند طرفيها الواقع من ناحية ومثل الكمال من ناحية أخرى. وقد يفعل ذلك جاداً أو متفاكهاً مداعباً، أي أنه قد يستوحي إرادته ومشاعره أو يستملي عقله؛ فإن كانت الأولى فهو هاجٍ منتقم، وإن كانت الثانية فهو ساخر...»^(٤).

(١) - انظر د. نشأت العناني: فن السخرية في أدب الجاحظ: ص ٤٢، وقد فطن أبو هلال العسكري إلى شيء من ذلك في كتابه المهم «الفروق اللغوية» حين أشار إلى الفرق بين «الاستهزاء» و«المزاح» فقال: «... المزاح لا يقتضي تحقير من يمازحه... ولكن يقتضي الاستئناس به... والاستهزاء يقتضي تحقير المستهزأ به، أو اعتقاد تحقيره...» ص ٢١٠-٢١١.

(٢) - شرح ديوان المتنبي: وضع عبدالرحمن الرقوتي: ج ١/ ١٦٧ حيث يقول:

وماذا بمصر من المضحكات	ولكنه ضحك كالبكاء
بها نبطي من أهل السواد	يدرّس أنساب أهل الغلا
وأسود مشفره نصفه	يقال له أنت بدر الدجى

(٣) - راجع: علي أدهم: لماذا يشقى الإنسان: ١٠٧-١١١.

(٤) - المازني: حصاد الهشيم: ٣٠٢.

ب - والهجاء منبعث عن نفس حاقدة واجدة غاضبة ، تهدف إلى التجريح والتشهير والانتقاص ، والمبالغة في التعدي ؛ ردًا على اعتداء ، أو استجابة إلى دواعي العصبية أو لغير ذلك من الأسباب ، والسخرية من نفس متهمكة ناقدة ، تجاوزت مرحلة الموحدة والغضب ، ودخلت في مرحلة التأمل والتفكير وإعمال العقل ...

ج - والهجاء هجوم مباشر وسب صريح ، قد يبلغ حدود الفحش والإقذاع ؛ لكن السخرية طريقة غير مباشرة في الهجوم ، وتعبير يتلطف فيه صاحبه ويلين ، ومن وراء هذا اللطف وذلك اللين لدغ خفي وإيلام وإيجاع لا يدل عليه ظاهر الكلام ، وإنما يختفي بين طياته ويتستر في زواياه ، ولكن سعي ناره يشع من الأسلوب فيعمى ويصمي^(١) .

* * *

ولاشك أن السخرية إذا أحسن استغلالها ولم تكن مؤلمة ولا موجهة أرقى من الفكاهة لأنها موجهة ، تجعل لها هدفاً محدداً يكسبها إلى إمتاعها وقدرتها على التسلية بعداً نوعياً جديداً يسمو بها ويرتفع^(٢) .

وهي دون شك أعمق أثراً ، وأبلغ تأثيراً في نفس القارئ والمصاب بها من الهجاء المجرد ؛ ففيها معنى التذليل . والساحر يحاول إخضاع خصمه له بالهزء به ، والحط من مكانته دون قتل أو أذى شديد ، وفي هذا مافيه من التشفي وإراحة النفس المكدودة المتعبة .

وقد يسمع إنسان الهجاء فلا يلقي له بالاً ولا يعلق بنفسه ، ولا تتوقد له جنات ذهنه ؛ لأنه يصدر عن الاندفاع الأرعن ، والموجدة والرغبة الحمقاء بالانتقام ؛ فيطغى عليه الظلم والتجني والقذف الصريح . وتلك الألفاظ المفحشة ربما نفرت القارئ ، وأثارت التقزز في نفسه ؛ فصرفته عن القراءة بالكلية ، أو شغله ما يجده من الأذى عن إدراك مواطن الجمال والإبداع . لكن السخرية وإن أوجعت «السُّخْرَةَ» وعبثت به فإنها تصادف قبولاً واستحساناً عند المتلقي ، وتتغلغل بسرعة عبر مسارب الحس إلى أبعد أغوار نفسه فتعلق بذاكرته ، ويظل يردد لها لسانه دون محاكمة لقائلها أو تساؤل عن مصداقيتها بل إن ذلك لا يدور بخلد حين يشغله ألقها عن البحث في دوافعها . لذلك كان «السُّخْرَةَ» مَرَكَباً ذليلاً للساحر ، والسخرية أداة طيعة في يد الفنان القادر لتذليل خصمه .

وكلما كان الساحر أحفل بالعقل ، وأبعد عن العاطفة كان أقدر على التحليق في سموات السخرية ؛ لأن السخرية تقوم على العبث والملاحظة الذهنية الدقيقة ، وإدراك الفروق بين

(١) - راجع : د. نعمان طه : السخرية في الأدب العربي حتى نهاية القرن الرابع الهجري : ١٠ و د. نشأت العناني : فن

السخرية في أدب الجاحظ : ٢١-٢٢ .

(٢) - يراجع الفصل الخامس من الدراسة ، بعنوان «الفكاهة» .

الأشياء ، والقدرة على الربط بين المتباعدات والمتناقضات^(١) .

وإذا كان بعض الباحثين ينظر إلى الهجاء على أنه مفسدة للأدب والشعر على وجه الخصوص^(٢) ؛ فإن عدداً من الباحثين يرون السخرية - بمعناها الفني بطبيعة الحال - عبقرية لا تقل في اقتدارها على تحميل الحياة ، وتنقيف النفوس والأذواق عن عبقرية الفلسفة وعبقرية الشعر والتلحين^(٣) ، وجمالاً ينضاف إلى العناصر الجمالية والنفسية في النص الأدبي متى ما أجاد الأديب (الكاتب / الشاعر) توظيفها ، وأحسن استعمالها^(٤) .

أمّا «جان كوهين» فإنه يؤكد على أمرين مهمين فيما يخص الهزلي^(٥) : (السخرية / الفكاهة) :

(١) - أنه أثر جمالي بارز في العمل الأدبي .

(٢) - وأنه يتمتع وحده من بين جميع الفئات الجمالية بمزية في إثارة رد فعل فزيولوجي خاص ، قابل لأن يتعرف عليه^(٦) .

٢- السخرية في ذكريات الطنطاوي وأسبابها :

وقد جاءت كتابات الطنطاوي حافلة بالسخرية على اختلاف في جودتها الفنية ومساحاتها من مقال إلى مقال ومن كتاب لآخر^(٧) . ولكنها كانت ظاهرة أسلوبية وفنية عامة وواضحة ، وظفها الطنطاوي عن وعي وفهم دقيق بما للسخرية من قدرة على إيصال المعنى والموقف والصورة المثالية التي تملأ نفسه في آن ، مع الاحتفاظ بعنصري الفن والابتعاد عن المباشرة والتقريرية .

وقد وجد الطنطاوي السخرية سلاحاً ماضياً فاتكاً على مافيه من ليونة الملمس ونعومة المظهر ، وأنه يبلغ به مالا يبلغه الهجاء أو بتعبير علي نفسه : «لاتغرّنكم نعومة الفأس ،

(١) - ينظر : العقاد : ساعات بين الكتب : ٢٢٠ .

(٢) - ينظر المازني : حصاد الهشيم : ٣٠٢ .

(٣) - ينظر العقاد : ساعات بين الكتب : ٢٢١ .

(٤) - ينظر : د. عدنان رشيد : دراسات في علم الجمال : ١٢٥ .

(٥) - يفضل «جان كوهين» استخدام كلمة «هزلي» على كلمة «سخرية» ويتساءل المترجم د. محمد العمري عن سبب ذلك ، ويرجعها إلى أن كلمة «هزلي» أقل ارتباطاً في الذهن بالنقد المرّ ، وأقل شحنة فلسفية من كلمة سخرية ، راجع : في نظرية الأدب : ١٢٠-١٢٢ . ويمكن أن يضيف الباحث إلى هذا التعليل تعليلاً آخر هو : إن اختياره لهذا المصطلح جاء لأن كلمة «هزلي» ذات دلالة فضفاضة وواسعة تشمل (الفكاهة - السخرية) وقد دل كلامه على شيء من ذلك .. ص ١٢٩ المرجع نفسه . ومصطلح الهزل مصطلح قديم معروف في كتب النقد والبلاغة العربية ينظر مثلاً : التبيان في علوم القرآن لابن وهب ، ومنهاج البلغاء : لحازم القرطاجني .

(٦) - مقالة بعنوان : «الهزلي والشعري» : في نظرية الأدب ص ١٢٩-١٣٠ (ترجمة د. محمد علي العمري) .

(٧) - ينظر مقالات الطنطاوي التالية : في منظار الخفيف : ٦٧ ، لو أقرّ الجمع : ١٦٦ ، «في سبيل الإصلاح» وصناعة

المشيخة : ١٣١ من عبث التلاميذ : ٢١٠ من حديث المزعجات : ١٠٠ ، «مع الناس» وديوان الأصمعي : ٢٢٢

«صور وخواطر» ويؤمنون بالخمارة : ١١٤ ، حمار يسوق سيارة : ١٠٠ في «مقالات في كلمات» .

ولا تخدعنكم خشونة الخطبة ، فإن الفأس على نعومتها تقطع أشدّ الحطب على خشونته»^(١) .
لذلك أفاد من السخرية في معاركه الأدبية والفكرية الكثيرة ، فكان يلجأ إليها للنكاية بخصمه
وتبكيته أو تصغيره إلى نفسه ، وتهوين أمره بين الناس ، وتحقير دعوته بين المتأثرين بها .

وقد يستخدم السخرية الشفيفة أحياناً قناعاً أو كالقناع يتخفى تحته ريثما ينسحب بهدوء
دون أن يشعر به المتابعون لمعاركه حين تعوزه الأدلة والبراهين ، أو حين يشعر أنها لاتقع من
الخصم - على رجوحها - موقع القبول والرضا والتأثير ، فيظهر التراجع ويُطِن السخرية المريرة
اللاذعة . مثال ذلك معركة من المعارك الصغيرة كانت بين الطنطاوي وبين (ماري يني) وهي
أدبية فلسطينية أو لبنانية ، وكانت صاحبة مجلة نسائية ، وكان موضوع المناظرة أو المعركة
المساواة الكاملة بين الرجل والمرأة ، وقد جادها الشيخ بالتي هي أحسن ، وساق لها الأدلة
والبراهين والحجج ؛ فلما رأى ذلك لايفيد معها مال إلى السخرية فقال لها :

«الآن حصص الحق وتبين أنني أنا المخطئ وأنت المصيبة ، والدنيا لا تخلو
من المصائب ، لذلك أرجع عما قلتُ إلى ما قلتِ أنت ، وسأعد عريضة وأقف في
رأس سوق الحميدية ، وأوقعها من الرائح والغادي ، وأرفعها إلى الحكومة ، لتأمر
بتحقيق هذه المساواة الكاملة ، وتصدر قانوناً مستعجلاً ، يلزم الزوج أن يحبل سنة
وتحبل المرأة سنة ، ويُرضع هو الطفل سنة وترضع هي سنة ، إذ لا يعقل ،
ولا تتحقق المساواة بأن يعمل معاً في الإدارة أو في المصنع ، ويحمل كل منهما على
عاتقه نصيباً من العبء ، وتحمل هي فوقه في بطنها مالا يحمل في بطنه مثله ...
وإلى أن يصدر هذا القانون ، ويطبق فعلاً ، أقطع هذه المناظرة معترفاً أنني قد
انهزمتُ وأني غُلبتُ ، وإنما هي التي غلبتنا وانتصرت ...»^(٢) .

وأحسب أننا لو وقفنا على معاركه الأدبية التي نشرها في عدد من الدوريات والصحف ،
وقام بجمع الكثير منها في كتاب ضخمة^(٣) ، ثم صرف همهته عن نشره تزهداً وورعاً^(٤) لوجدنا
الكثير الكثير من صنوف السخرية المرة التي تهدف إلى النكاية بالخصم والنيل منه ، دون سبّ
أو إقذاع . ويذكر الطنطاوي أن أول زاوية كتبها بانتظام كانت في جريدة «فتى العرب» عام
١٩٣٠م ، وكانت بعنوان «مذكرات خنفشاري» وهي زاوية ساخرة كما يتضح من اسمها ومن
ملاحظات اختيار عنوانها . وكان يُقلد فيها الأستاذ يوسف العيسى صاحب صحيفة «ألف
باء» الذي يحرر زاوية دورية ساخرة لاذعة بعنوان «مباءة نخل» لأنها تلسع لسع النحل^(٥) .

(١) - ذكرياته : ١٥٤/٥ وينظر أيضاً السابق : ٨١/٢ .

(٢) - ذكرياته : ٢٣-٢٢/٣ وقد نشرت هذه المعركة على صدر صحيفة «ألف باء» نحو ١٩٣٣م .

(٣) - اسمه : مناظرات وردود : السابق : ٢٢/٣ .

(٤) - مقابلة معه بتاريخ ٨/ رمضان / ١٤١٧هـ ، مساءً (بمنزله - مكة) .

(٥) - ينظر السابق : ص/٩-١٠ .

وترجع هذه الظاهرة الساخرة في أدب الطنطاوي وفي ذكرياته موضع الدراسة بخاصة إلى أسباب كثيرة، يمكن أن أقدم منها مظاهر لي من خلال العناصر التالية :

(أ) - طبيعة تكوينه النفسي وشخصيته :

فالطنطاوي يحمل بين جنبه نفساً منطلقةً منسجمة، وروحاً حلوة خفيفة، وشخصية حكيمة متزنة تميل إلى البساطة في كل شيء وتنفر عن التعقيد والتزمت، وتستخف بأعباء الحياة، وتعلو على آلامها، في هدوء تام وصبر يتيح له فرصة كبيرة لتدبر الأمور، ووزن الأشياء وقياسها .

وإذا كان الطنطاوي في صدر شبابه سريع الانفعال حادّ اللهجة ؛ فإن السنين أورثته حكمة الصمت الطويل، والنظر الدقيق إلى الأشياء، واللين في التأتي لها، وعرضها على معيار العقل لا العاطفة^(١) .

والطنطاوي إلى ذلك رقيق الحسّ، يحمل بين جنبه نفساً شفافاً سريعة التأثير، لا تحجب شيئاً عن الوصول إلى أعماقه من مشاهد الحياة وأحداثها، وذهناً لماحاً ذكياً يهديه إلى العلاقات وإن نأت، والصلات والروابط وإن بعدت .

(ب) - ولاشك أن لاتصاله منذ نعومة أظفاره بأساتذة ذوي اتجاه قوي نحو السخرية، وتعلمه على بعضهم أثراً لا يصح إغفاله ؛ فالنفس الإنسانية تحمل في داخلها استعدادات كثيرة وصفات متعددة، ينمو بعضها ويعمر مدى الحياة، ويموت الآخر منها ؛ بحسب البيئة التي ينشق هواءها، والثقافة التي تتشربها تربته . ونجد في الحديث النبوي الشريف تأكيداً على ذلك حيث يقول - عليه الصلاة والسلام^(٢) : « كل مولود يولد على الفطرة، فأبواه يهودانه أو ينصرانه أو يمجسانه، كمثل البهيمة تنتج البهيمة، هل ترى فيها جدهاء» .

كانت البيئة التي تفتحت فيها نفس الطنطاوي على الأدب والحياة بيئة ملأى بالساخرين، تعج بالاتجاهات الساخرة في أحاديث الناس وكلامهم، وفي الأدب والصحافة وفي الفن . وبيئة مثل تلك البيئة الانتقالية يكثر فيها الصدام بين الأفكار والعناصر في المجتمع، وتضطرب فيها السياسات، وتبدل فيها النظم والقيادات، يصبح من (الطبيعي) بل من الضروري ظهور هذه الاتجاهات الساخرة ليتنفس من خلاله الناس نسائم الحرية، ويعبروا عما في دواخلهم من السخط والرضا، وينفسوا عن عواطفهم المكبوتة التي يضرّ بهم كتمانها .

وقد شاء له قدره أن يبدأ أولى خطواته في ميدان الكتابة الإنشائية تحت ناظري أديب وأستاذ قدير أحبه الطنطاوي حباً شديداً؛ واتصل حبله به بعد أن تجاوز مرحلة الطلب النظامية وهو الأستاذ حسني كنعان - رحمه الله - حيث كان أول من علم الطنطاوي وزملاءه من

(١) - راجع مثلاً ذكرياته : ١٤٠/٨ وشاكر مصطفى : القصة في سوريا : ٤٥٣-٤٥٤ .

(٢) - صحيح البخاري برقم : ١٣٨٥ ، ج٣/٢٩٠ (بشرح فتح الباري لابن حجر العسقلاني) .

التلاميذ الإنشاء العربي عام ١٩١٨م (نحو عام ١٣٣٧هـ) وكان أديباً وموسيقياً، وصاحب نكتة، وكانت فيه طيبة وسذاجة تبلغ حد الغفلة^(١). يقول عنه الطنطاوي: «كان كاتباً ساخراً يسخر حتى من نفسه ويروي النكتة ولو كانت عليه»^(٢). وكان أستاذه في مكتب عنبر الشيخ عبدالقادر المبارك آية في الظرف، وكان صاحب نوادر وغرائب كثيرة^(٣)، وقد تأثر به أدينا أيما تأثر؛ فقلد صوته وحاكى لهجته، حتى صارت لهجته في التدريس وهو لا يدري^(٤). وكان الأستاذ عبدالوهاب أبو السعود مدرساً للطنطاوي في مكتب عنبر. وهو رسام هزلي ساخر، وكان الطنطاوي يقبس منه فنون الرسم، ويعجب به ويحرص على متابعة تصاويره «الكاريكاتورية» الممتعة التي ينشرها في مجلة هزلية ساخرة تصدر في دمشق اسمها «المضحك المبكي» لصحفي اسمه حبيب كحالة، «ينشر في كل عدد منها صورة كاريكاتورية في الموضوع الذي يشغل الناس، تبقى الأسبوع كله حديث البلدة، وبطلها تاجر وجيه اسمه أبو درويش سويد، عبثي في ابتكار النكتة، ما رأيت له مماثلاً ولا في مصر بلد النكتة - كما يقولون»^(٥).

(ج) - وفي «مكتب عنبر» اتصل الطنطاوي بأدب جديد بلغته الأساسية، فقد درس الأدب الفرنسي دراسة متأنية، وقرأ كثيراً من روائعه، واطلع على أدب كثير من أعلامه، مثل أدب «كورناي» و«راسين» و«موليير» و«لافونتين» وباقي الأدباء المنهجين أو (الكلاسيك)، واطلع على أدب «روسو» و«شاتوبريان» و«لامارتين» و«دوموسه» و«هوغو»، وعلى أعلام الأدباء الرومانسيين والواقعيين، وكانوا آنذاك يلزمون بما كان يلزم به الطالب الفرنسي في باريس^(٦). والأمة الفرنسية أمة ضاحكة، بل إنها من أحفل أمم الغرب بالفكاهة^(٧)، وهي أيضاً أمة النكر والاستهزاء - كما قال كارليل - عند تعرضه لأدب «فولتير» وسخرياته^(٨).

(د) - على أنه يجب ألا يغيب عن ذهن القارئ الكريم أن الطنطاوي سليل مدرسة بيانية

(١) - ينظر: ذكرياته: ٢٧١/٧.

(٢) - السابق: ٦٨/٥ ومن أشهر مقالاته الساخرة التي يذكرها الطنطاوي في الذكريات، ماكتبه في قرية «الضمين». حيث سماها بلد الأصنام الثلاثة، ويقصد بالثالث نفسه، غير أن مقالاته لم تجمع ولم تطبع في كتاب (السابق: ٢٧١/٧ و٣١٦).

(٣) - السابق: ١٢٠/١.

(٤) - السابق: وينظر: مقدمات الشيخ علي الطنطاوي: ٤١.

(٥) - الذكريات: ١٥١/١-١٥٢، كما ذكر الطنطاوي: أنه كان يحب المازني كثيراً، ويطرب لأسلوبه الهازل، وأنه قد تأثر به حيناً وحاول تقليده. ينظر السابق: ٢٦/٣.

(٦) - ينظر: الذكريات: ١٥٣/١.

(٧) - ينظر العقاد: جحا الضاحك المضحك: ١٠٤ و١٠٦.

(٨) - ينظر العقاد: ساعات بين الكتب: ٥٢٣-٥٢٤.

عريقة في السخرية ، هي مدرسة الجاحظ^(١) وتلميذه أبي حيان التوحيدي^(٢) . وليس بمستغرب ولا منكور أن يقبس منهما هذه النزعة كما قبس عنهما الاستطراد وتوليد المعاني وبسطها .

(هـ) - ولعل لاتصال أدينا بواقعه وأمته ، وشعوره المتنامي بالواجب ، وميله إلى المثال ، ومعرفته بالحدود والواجبات ، وبالرسوم والضرورات ، التي يحز في نفسه أن تتجاوز أو يُهمل في أدائها ، وميله بطبعه إلى الإنصاف ، ورغبته في وضع كل شيء عظيم أو قل شأنه في موضعه ؛ فلا تنهأ نفسه ولا يسكن خاطره حتى يكون له ما يريد ؛ لعل هذا قد فرض عليه منذ فترة مبكرة جداً ابتعاث دور المصلح الديني والمرشد الاجتماعي في ذاته وأدبه وفكره ، المصلح الذي ينبه إلى الأخطاء ، ويحذر من عواقبها ، ويرشد إلى المعالي ويشحذ الهمم لها ، ويسعى لأن تتبوأ الأمة مكانتها بين الحضارات ، ولكن هذه المهمة العالية ، والأمل الكبير يصطدم بواقع مرير يعج بالمتناقضات والتجاوزات والدعوات الهدامة ، وتنتشر فيه صور وأحداث لا تمت للمثال الذي يعيش بين جنبيه وفي دنيا أحلامه بصلة ، فيتألم لذلك أشد الألم ، وتتبرم نفسه بواقعه أعظم ما يكون التبرم ، وتترك أمته المنكوبة بوجدانه ندوباً وآثاراً بالغة ، يعبر عنها بأسى شديد ، ويدعو إلى التخلص منها ؛ تارة يفعل فيغلظ القول ويحتد فيه كثيراً ، وتجري على لسانه وقلمه تقريرات ووعظيات وألفاظ صريحة مكشوفة ، وتارة يميل إلى عقله عارضاً الأمر عليه ، متأملاً هذه الأحداث والصور في دقة وأناة شديتين فيظل يضحك ... يضحك مستهجنناً و « شرّ البلية ما يضحك » ويضحك متهكماً بهذه المفارقات العجيبة بين واقعه ومثله وآماله ، وتتدفق السخرية على أثلة لسانه وشق قلمه حية بالصدق ، نابضة بالألم ، لينة بالشفقة والرحمة ، ناقدة وموجهة مصلحة ، ليحمل هؤلاء وهؤلاء على مراجعة سلوكهم وتغييره ، وتهذيب واقعهم وتطهيره .

٣- سخرية الطنطاوي مبعثها الواقع وهدفها المثال :

فالسخرية في الذكريات إذن مبعثها مقابلة الواقع باعتبار مافيه من النقص بصورة الكمال باعتبارها أسمى الحالات التي ينبغي أن يكون عليها الواقع ، فالصراع بين الواقع والمثالي « لا يؤدي فقط إلى مخرج مأساوي فحسب ، بل إن هذا الصراع يمكن أن يتم حله فيما لو خضع المثالي للواقع ، أو بعبارة أدق : فيما لو انتصر الواقع على الفكرة المثالية التي يتبنّاها الإنسان في كفاحه اليومي ، ولو انهار في هذا الصراع الواقع ، أو عندما نتأمل الظواهر في الحياة الإنسانية ، لاسيما عندما نحسّ بتصويرها الفني ، أو عندما نشعر بقبحها ووضاعتها وفنائها وسطحيّتها أو تناقضاتها ؛ فرغم ذلك نظل نضحك لهذه التناقضات ، ومن خلال ضحكنا

(١) - من أشهر كتبه في هذا الاتجاه : البخلاء ، ورسالة « التزييع والتدوير » وهي أول رسالة في العربية وصلت إلينا كتبت في هذا الغرض (انظر نشأة العناني : (فن السخرية في أدب الجاحظ ٢٠٢) .

(٢) - من أشهر نتاجه الساخر : رسالة يعرض فيها بالصاحب بن عباد ، وكتاب « مثالب الوزيرين » يسخر فيها من صاحب وابن العميد .

وسخريتنا اللاذعة عليها نؤدي إلى تحطيمها ؛ فإن ذلك / هذه الظاهرة تصبح ساخرة ...»^(١) .

ولكن لا يفهم من الحديث عن صور الكمال أو المثال أن تكون واضحة في ذهن الساخر تمام الوضوح كما هي عليه في ذهن المصلح أو المفكر والفيلسوف . وإذا تحقق ذلك للساخر فما أحسب السخرية مهما أوتيت من قدرة الفز والبيان بقادرة على أن تجلو للقارئ أو السامع هذه الصورة بتمامها ووضوحها . و « كثيراً ما تكون صورة هذا الكمال غامضة ملتائه ، بل لعلها لاتعدو هذا الغموض أبداً ، ولاتخلص من ظلامه قط إلى نور الوضوح والبيان ، وعلى أنه يكفي الإحساس العام بها . ولما كان المرء قلماً يتهياً له - أو لا يتهياً له قط - أن يتمثل صور الكمال واضحة مشرقة ، فأكثر مايسعه هو أن يلفتنا إليها ، ويوقظ في نفوسنا مثل إحساسه العام بها ، وهذا هو ماينبغي أن يجعله وكده . أي : أن ينبه فينا هذا الإحساس الذي لا يستطيع أن يصوره لنا على وجه الدقة»^(٢) .

وقد استطاعت سخرية الطنطاوي المنبئة في ذكرياته أن تثمر فينا هذا الإحساس ، كما استطاعت تقريراته الكثيرة ، وتعليقاته المتدافعة ، ووعظياته المباشرة تقديم إحساسه العام بصورة الكمال واضحة ومكشوفة .

٤ - السخرية الطنطاوية .. الاتجاهات والمخاور :

وقد جاءت السخرية في الذكريات متشعبة الاتجاهات متعددة المخاور لاتكاد تغفل جانباً من جوانب العجز أو الخطأ والانحراف ، أو مظهراً من مظاهر التصلب والجمود ، مما يجعل الإحاطة بها والتعليق عليها في هذا المبحث شبه متعذرة .

ولكن مالا يُدرك كُله لا يترك جُله ، لذلك نستغني بالوقوف على شيء من المحاور التي دارت سخريته حولها ، ونمثل لها ونشير إلى بعضها الآخر إشارة سريعة ويمكن أن توجز جميعاً في اتجاهين أساسيين ، وتحتهما عدد من المخاور :

أما الاتجاه الأول ، فهو : السخرية بمظاهر النقص والتقصير ، وفيه عدّة محاور تعرضها الدراسة بإيجاز : المخور الأول : العادات والتقاليد الاجتماعية الخاطئة :

أ - حيث سخر من بعض العادات التي تنتشر بين العوام من الناس ، فيما يعرف بـ « تبييت الاستخارة » لأنها لاتقوم على أساس سليم من الدين أو العقل والتجربة يقول :

« لم أنتظر أن أرى في المنام ما يصرفني إلى إحدى الوجهتين ، ولا عملت عمل

العامة فذهبت إلى شيخ فقلت له : « بيت لي استخارة » ثم سألته في الصباح ماذا

رأى ؛ فإن رأى مناماً يسر كان الأمر خيراً ، وإن رأى مايسوء كان شراً ... وإذا

(١) - د. عدنان رشيد : دراسات في علم الجمال : ٢٥ وأثر العجمة في التركيب واضحة ولم أشأ التغيير في النص لحال الاقتباس .

(٢) - المازني : حصاد المشيم : ٣٠٣ .

كان هذا الذي وكلته بأن يستخير لي قد أصابه عسر في الهضم ، أو جاءته

الحمى ، فرأى في منامه أضغاث أحلام فما علاقتي أنا بها ؟»^(١) .

ب - كما سخر من عادة «إقامة المآتم» لما يصحبها من تكلف الحزن ، والادعاء المبالغ فيه ، وتبذير المال في غير وجهه ، وقد وظف في سخريته مصطلحات الفن المسرحي لتكون أبلغ في الدلالة على زيف المشاعر وكذبها ، وأفاد من طاقات السجع والجناس ليعمق من الإحساس بالموقف :

« جعلوا من الموت الذي هو الموعظة الكبرى ، تقاليد حمقاء مافيه إلا الإنفاق والنفاق والكثير من الإرهاق . جعلوا للرجال (الصباحية) ... أما النساء فكان هن (العصرية) يجتمع النساء من أهل الميت ، القريبات منه يلبسن السواد ، ومن كانت أبعد اكتفت بالألوان القائمة ... تصف الكراسي حتى تملأ المكان ، يقعدن عليها على ترتيب قرب الواحدة من الميت (أو الميتة) وربما وقع النزاع والقتال أحياناً على الكرسي الواحد ، ينسين الفجيرة وتقول الواحدة : لماذا تقعد فلانة فوقى وأنا للميت كذا وكذا تبين قرابتها منه ، والتي لاتدعى من القريبات تغضب . هذا كله وراء (الكواليس) ، ويتركن كرسيين أو ثلاثة فقط للمعزيات ، ثم (يرفع الستار) ، وتضع كل واحدة منهن من مظاهر الحزن على وجهها ، بمقدار قرابتها من الميت . ومنهن من تمسك بالمنديل ، تعصر عينيها وتمسح دمعها الذي لم تنزل منه قطرة . ويبدأ (التمثيل) فتدخل المعزيات مشى مشى ، أو ثلاث ثلاث يدخلن صامتات ، ويخرجن صامتات . لاسلام ولا كلام ، يجلسن دقائق معدودة لكنها تكفي (لأداء الدور) . وأهل الميت يلاحظن بأطراف العيون حتى إذا انتهت (الرواية) . بدأن بانتقاد فلانة كيف دخلت ، وعلانة كيف قعدت ، والثالثة ما أدري ماذا فعلت . والمعزيات إذا خرجن شرعن في انتقاد النساء من أهل الميت واحدة واحدة . ثم إذا كان ثالث ثلاثة لموت الميت ، كانت مراسم أخرى ، ويوم الخميس الأول ، ويوم الأربعاء ، ثم (السنوية) ، ثم ما قال الشاعر :

« إلى الحول ثم اسم السلام عليكمما .: ومن يك حولاً كاملاً فقد اعتلر »^(٢) .

ونلاحظ في المثال السابق ملاحظتين إلى ما سبق ذكره آنفاً : الأولى : الطول والثانية : أنها تقدم لنا صورة مهمة عن المجتمع الشامي ، وتكشف لنا عن شيء من عاداته ، مما يجعل منها وثيقة تاريخية واجتماعية مهمة .

المحور الثاني : الطباع والسلوك .

أ - حيث يسخر من كل ماشد عن الإلف وجرى على خلاف العرف السليم ؛ فيسخر

(١) - ذكرياته : ٣٣/٨ .

(٢) - السابق : ١٣٥-١٣٧ .

من النساء لأنهن يتحدثن معاً^(١)، ولايستطعن مقاومة رغبة الشراء في أنفسهن حين يدخلن إلى السوق^(٢).

ب - كما يسخر الطنطاوي من الجاهل المتعالم الذي يتصنع الوقار، ويهرف بما لا يعرف :

«ولما شرع [معروف الأرنؤوط] يؤلف (سيد قريش) لم يكن قد جدد دراسته للتاريخ؛ فكان مستشاره الحاج فلان (طمستُ اسمه بعد أن كتبه) وهو رجل قرأ في زمانه التاريخ ونسيه، ثم نسي أنه نسيه، فكان معروف كلما سأله عن حادثة من الحوادث، يكدّ ذهنه، وينبش ذاكرته ويتلمس من بين المعلومات القديمة التي غطى عليها غبار الزمان حقائق لم تصل إلى علم أحد من المؤرخين. فيقول له (ما مثاله) : طلع العرب يوم (ذي قار) من الرياض، وهجموا على (الظهران). وكان يقودهم أبو الأسود الدؤلي الذي وضع علم الفقه، وكان بطل المعركة الوليد بن هارون الرشيد الذي قال فيه المتنبي :

قاد الجيوش لسبع عشرة حجة .: كاد المعلم أن يكون رسولاً
ومعروف يدوّن هذه الحقائق، ويجعلها دعائم لبنائه القصصي. حتى إذا أتم كرايس من الكتاب وطبعها، جاء من ينبهه إلى هذا التخليط العجيب؛ فثار وفار ومزق ماطبع، وسمى صاحبنا (أبا جهل) وراح يخصه في الحضور وفي الغياب بأجمل ماتفيض به قريحته من السباب، وذاك يضحك منها، ولا تزيد إلا شحماً ولحماً، وزيادة في الوزن وفي حبّ الأكل»^(٣).

وإذا كان الجاهل مذموماً بعامّة فإنه في المعلم أشدّ نكراً وذمّاً لأن العلم بضاعته التي يعرضها على تلاميذه؛ فإذا كانت البضاعة قليلة أو تالفة ظهر جهل المعلم مهما حاول تصنع العلم والمعرفة؛ لذلك سخر من أحد أساتذته مستعيناً بالحركة والصورة والحوار والدعاء فقال :

«وآخر لم يكن جاهلاً فقط، بل عبقرياً في الجهل، إن كان في الجهل عبقریات ... ولم يكن يستر جهله بصمته، بل يكشفه بلسانه. فيضيع أولاً ربع ساعة بقراءة التفقد، يرفع النظارات عن عينيه حتى يقرأ الاسم، ثم يعيدها حتى يبصر الطالب المسمى. ثم يأمر أحد الطلاب فيقرأ الفصل من الكتاب فيضيع ذلك ثلث ساعة، ثم يشرح ... يمر في الكتاب ذكر السلسلة العددية والهندسية، فيقول أتدرون ما السلسلة العددية وما الهندسية؟ فنقول (للتسلية بشرحه والهزء به) : لاندري. فيفكر ويأخذ هيئة العالم الجاد، ويقول : العددية يا أولادي هي التي تنقص والهندسية هي التي تزيد.

وجاء مرّة ذكر (ميزان تروب) وهو اسم مهزلة (كوميديّة) لموليير، فقال :

(١) - السابق : ٢٨٩/٤. وكثيراً ما سخر الطنطاوي من هذه العادة في النساء : ينظر : مقالات في كلمات : ١٤٨-١٥١.

(٢) - السابق : ٢٦٥/٧.

(٣) - السابق : ٩-٨/٢.

أتعرفون من هو ميزانثروب ؟ قلنا : لا . قال : هو عالم من علماء الاقتصاد . قلنا : أفادك الله كما أفدتنا»^(١) .

الخور الثالث : سخر في هذا الخور ممن يحارب الفضيلة ويدعو إلى الرذيلة :

وحارب ذلك بشتى الوسائل التي أتاحت له يوم أن كان في دمشق ، فخطب ووعظ على المنابر ، وأعدّ البرامج التثقيفية وقدمها من إذاعة دمشق ، وكتب في صحفها ، وأصدر رسائل وكتباً ، ونصح الولاة وأهل الحل والعقد ، فما كان الأمر يزداد إلا سوءاً ، والدعوات تشتد إلى نبذ الحجاب ، والدعوة إلى الاختلاط باسم العلم والفن والعيد ، والفرح والسرور والاحتفال^(٢) ... أ - وقد سخر الطنطاوي من كل دعوة هادمة ، أو أدب مكشوف ، أو قانون يبيح الاختلاط وتداخل الجنسين . يقول عن الأدب المكشوف :

« ... الأدب المكشوف والشعر الدّاعر ، الذي يحول الشباب إلى قطاط في

شهر شباط ... »^(٣) .

وكذلك يسمى القوانين التي تكاد - بتساهلها - تبيح الزنا صراحة بـ :
« قانون القطاط في شهر شباط »^(٤) .

ب - كما يسخر ممن جعلن جمال أجسادهن وحسنهن نهياً لكل عين تنظر :
« مايسترن من أجسادهن إلا ما يقبح مرآه ، وهو حلقتا السوءتين ، وحلمتا الشدين ، وماعدا ذلك بادٍ مكشوف . يراه كل من يمر في الطريق حتى الحمار »^(٥) .
ويقول في معرض حديثه عن بعض مشاهداته في أوروبا :

« وقالوا لنا إن هاهنا مسبحاً للعبادة ينزلون فيه كما أنزلتهم القابلات من بطون أمهاتهم ، الرجال والنساء سواء ، فما عجبت من ذلك لأنها لو أنشئت مسابح للخيال والبغال والحمير ، لما نزلت إلا هكذا . هل رأيتم أتاناً « حمارة » تريد أن تخوض النهر ؛ فلبست « ثباناً » « مايوه » أو ارتدت ثياباً ؟ »^(٦) .

الخور الرابع : السخرية من بعض التنظيمات الإدارية ، والأعراف الوضعية والقوانين الوظيفية ، التي لا تخدم المصلحة التي وضعت من أجلها :

أ - كطريقة الامتحان الغريبة التي تجري في بعض المدارس :
« كانوا يأتون في كل مادة فمتحن فيها بأكبر أساتذتها في البلد ، يصطفون حول مكتب كبير ، ويوضع أمامه كرسي يقعد أمامه التلميذ الصغير . ويمد كل

(١) - السابق : ١٧٢/٢ - ١٧٣ .

(٢) - يراجع السابق : ١٠١/٤ وما بعدها و ٢٣٣ وما بعدها و ٢٤٣ وما بعدها .

(٣) - السابق : ٢٣٠/٢ .

(٤) - السابق : ١١٢/٥ .

(٥) - السابق : ٢٦٨/٨ .

(٦) - السابق : ٢٩٦/٧ .

منهم يده إلى أغرب المسائل التي حفظها وأصعبها . يستخرجها من رأسه فيلقها على رأس هذا الولد المسكين . لا يريد منه أن يجيب عليها . فهو يعلم أنه لا يقدر على الجواب ، ولا يكلفه به منهج رسمي ، ولا عرف سائد ، ولكن ليظهر علمه لرفاقه ، وليربهم سعة اطلاعه ، وطول باعه . ويأتي الثاني بأشدّ منها صعوبة ، وأكثر غرابة ، كأنه امتحان للأساتذة الفاحصين ، يكون هذا في أوّل الامتحان ، فإذا انتهوا من (عرض عضلاتهم) ألانوا وسهّلوا ... »^(١) .

والسخرية هنا مسخرة للوفاء بالمعنى الذي يريد المؤلف أن يبلغه القارئ . ولكن السخرية تظهر من خلال المفارقتين في المشهد : الأولى : صورة التلميذ الصغير وحيداً ضعيفاً محدود الحول والقوة ، أمام أساتذة كثر متكوّمين حوله . والمفارقة الثانية : بين الامتحان يكون للتلميذ ، فيخرج بفعل حبّ الظهور والتميز إلى أن يكون تحدياً صريحاً بين الأساتذة ، ومجالاً « يعرضون فيه عضلاتهم » مستغلين الموقف وضعف التلميذ لإرضاء هذه النزعة المرصّية .

وقد أعطت تعبيراته السخرية مسحة من جمال . فهذه المعلومات صعبة وثقيلة ، لا يكفي لاستدعائها من شريط الذاكرة الاعتماد على : تداعي المعاني أو الاسترجاع . بل لأبداً من مدّ اليد بكاملها نحوها ، وجذبها حتى تخرج من الصندوق المركب بين كتفي الأستاذ ، ثم هو لا يطرح سؤالاً بل يقذف به قذفاً على رأس هذا التلميذ الصغير ؛ فيفلق بها عزمه ، ويوهي قوّته ، وهو عالم بما في منهجه من الموضوعات عارفٌ بعجز التلميذ قبلاً عن الإجابة .

ب - وكان المؤلف يكره الطريقة التي درجت عليها المحاكم في كتابة « الحجج الشرعية » فقد كانت تكتب على ورق سميك طويل ، بأسلوب فاسد ، كثير الإطناب والتكرار . وقد سعى لتغييرها بحجج ذات أسلوب واضح موجز دالّ على المراد وقد وفق إلى ما أراد بعد أن استلم قضاء دمشق . يقول ساخراً من تلك الحجج :

« كانت الحجج تكتب على ورق سميك وتلف لفاً تبدو معه كأنها قبلة ، أو

عصا غليظة تهشم رأس قارئها »^(٢) .

ج - وإذا كانت البلديات وأمانات المدن تحرص على توزيع الإشارات واللافتات الإرشادية على جنبات الطرق ؛ لتهدي العابرين والزائرين أثناء تنقلاته وسط المدينة بكل يسر ووضوح ، فإنه يرى أن بعض هذه الإشارات واللافتات عبء لاداعي له وجهد لافائدة منه يقول ساخراً :

« وليس أصعب من الجذر التكعيبي ... إلا حل رموز اللوحات التي وضعتها

أمانة العاصمة المقدسة في شوارع مكة ؛ لتدل الناس على الطرق . لم أقدر أنا ولا

(١) - السابق : ٩٥/١ .

(٢) - السابق : ٢٧٩/٤ .

وجدت من قدر على حلها ، حتى أخي شيخ أساتذة الرياضيات ... : شرق (أ) ،
(ب) شمال : ق . ل . م . جنوب غرب إلخ ... مامعنى هذا ؟ ولن وضعت هذه
اللوحات إذا كان ماكتب فيها لايفهمه أحد ؟ .

كان عندنا في الشام قديماً كاتب عرائض (عرض حاجلي) ، أسعاره مختلفة :
عريضة رقم (١) بعشرة قروش ، وعريضة رقم (٢) بخمسة ، وعريضة رقم (٣)
بقروش واحد . فسألوه ، فقال : عريضة (١) أقرأها أنا ومن تُقدم إليه ، وعريضة (٢)
أقرأها وحدي ، ولايستطيع غيري أن يقرأها . وعريضة (٣) لايقدر على قراءتها
أحد ، وأنا لا أستطيع قراءتها . فهذه اللوحات كلها من زمرة العريضة (٣)»^(١) .

الخور الخامس : الجانب الديني :

حيث تنال سخريته من بعض مدعي الفقه الجامدين ، والقراء المتكسبين بقراءاتهم ، وبعض
الدعوات الإصلاحية التي تهتم بالمظاهر ، وسنوكيات البعض في إطارها الديني :
أ - يقول عن بعض الدعوات الإصلاحية التي تهتم بالمظهر أكثر من اهتمامها بالجوهر :
« كان أكثرهم متبعيها ، ومن مشى تحت لوائها ، إعفاء اللحى ، وتكوير
العمائم ، وأن تتخذ النساء الأزرق البيض بدل الملاءات السود . استفاد من ذلك
تجار (الشاش) وباعة القماش . وخسر الحلاقون لما نأت عنهم الذقون . كأن هذا
هو الدين ، وهذه أركانه :

أغاية الدين أن تحفوا شواربكم . : يا أمة ضحكت من جهلها الأمم»^(٢) .

ونجد في السخرية الآنفة أنها تتحول إلى هجاء وبخاصة حين يصل إلى البيت الشعري .
وأحسب أن السب يرجع إلى طبيعة الموضوع ؛ إذ هو من الموضوعات العنيفة التي تهز المسلم
فكيف بالداعية الغيور ؟ ! .

والسخرية - كما سبقت - الإشارة - قائمة على العقل ، وكلما طغى جانب العاطفة
خفت حسّ السخرية ، وضعف نبضها ، وتوارت داخل الأسلوب ليتكشف لنا وجه الهجاء .

ب - كما يقدم لنا الطنطاوي صورة لبعض تصرفات العامة في المسجد ، ليست من
المسابقة إلى الخير ، ولا من الحرص عليه في شيء ، إنما هي ضرب من ضروب التنطع والتزيّد :

« دخلت الحرم مرة في رمضان . فلم أجد مكاناً . لا أعني أنه كان ممتلئاً
بالمصلين ، ولكن كانت الأمكنة محجوزة بالمصلّيات . وكل من وضع سجادة ، أو
خرقة في موضع ظن أنه امتلكه ... ثم وجدت مكاناً فارغاً في الصف ، فوقفت
فيه ، وأقيمت الصلاة ؛ فإذا أنا برجل يخترق الصفوف ، يمر أمام المصلين ، وعليه
ثوب يبدو أنه كان يوماً من الأيام أبيض ، ثم تبدل لونه على توالي الشهور ،
وركبته الأوساخ على الأوساخ ، حتى لم يعد له لون يعرف ، ولم يكفه ذلك حتى

(١) - السابق : ٢٨٩/٢ . وانظر نماذج أخرى ١٤٢/٣ و ١٣٦/٢ .

(٢) - السابق : ١٨٦/١ .

توضاً من زمزم ، ونضح الماء على ثوبه فابتل . وصار ... تصوروا ماذا صار ! ثم لم يرق له إلا أن يزاحم المصلين ، وأن يحشر نفسه بيني وبين جاري ، وكنت ألبس ثوباً أبيض ، أخذته من دار التنظيف قبل ساعة ؛ فجعلت أضرم ثوبي ، وكلما رأيته ضممته ظن أنني أوسع له ؛ فازداد التصاقاً بي حتى صرنا كما قال العباس بن الأحنف ... ولكن لا مكان هنا لأروي ما قال العباس بن الأحنف^(١) . وكان كلما ركع باعد بين رجله ، لأنه سمع أن صف المصلين يكون متماسكاً متداني الأكتاف والأقدام ، حتى كاد ينفسخ وهو يدوس بإحدى قدميه على قدمي ، وبالأخرى على قدم جاري .

ودخلنا في الصلاة ، فكان في حركة مستمرة ، يسوى عقاله ، ويدخل إصبعه في أنفه ، ثم يمسحها بثوبه ، ويخرج من جيبه خرقة سوداء لعله يعدها منديلاً ، فيقربها من فمه ، ويصنع فيها مالا يحسن ذكره ووصفه ، وسواكه في يده يديره في فمه ، ثم يعصره بإصبعه ، ويتجشأ بصوت منكر ، وينظف أذنه بإصبعه . أي أنه لم يهدأ لحظة واحدة . وأنا أقول لكم الحق : إنني لم أعرف كيف صليت ...»^(٢) .

وواضح أنه لا يمكن أن تحصل هذه الأمور كلها دفعةً واحدة ، فالرجل يذكر أنهما كانا في الصلاة ثم يشير إلى أنه كان يعمل السواك في فمه ، وهذا لا يكون مع الصلاة ، ويذكر أنه كان يضع العقل ويسويه ثم يشير في آخر الصورة الأدبية^(*) إلى أنه لا يفهم العربية . وإنما قصد بهذه الحكاية أو الصورة أن يُعمل السخرية في مشهد خاطئ تصيده الشيخ من واقعه ، وترك لخياله تضخيمه والعبث به ليكون مقززاً منفراً للسامع أو القارئ .

أما الحذف الذي وضع للدلالة عليه ثلاث نقاط متتابعات «...» فليس عجزاً عن الإتيان بصورة موفقة للموقف ، ولكنه يربأ بصورته أو حكايته عن القذف والسباب ، وحتى تذهب نفس القارئ في تفسيره كل مذهب .

المحور السادس : الأدب والأدباء :

هذا المحور يعد أحد أبرز المحاور التي دارت حولها السخرية في «ذكريات علي الطنطاوي» فقد استطاع من خلالها مثلاً أن يوضح لنا موقفه مما يسمى : «الشعر المنشور» و «شعر

(١) - لعله يقصد قوله :

إذا أحببت أن تصب	نوع شيئاً يُعجبُ الناسا
فصوّر هاهنا فوزاً	وصوّر ثَمَّ عباسا
فإن لم يذنبوا حتى	تري رأسيهما رأسا
فكذبهما بما قاست	وكذبته بما قاستا

ينظر : أبو الفرج الأصفهاني : الأغاني : ٣٧٠/٨ (تحقيق مهنا وآخرين) .

(٢) - الذكريات : ١٨٢/٧ وانظر مزيداً من النماذج : ج٤/١٣٥-١٣٦ ؛ ج٤/٢٨٩ .

(*) - ينظر مبحث : «الأساليب والوسائط الفنية» الوسيلة الثانية ، من هذا الفصل .

الحدّاءة» وقد مال في بعضها إلى السخرية المباشرة والتهكم أحياناً :

(أ) - «أما هذا الكلام المصنّف صفّاً ، الذي ينشر اليوم في الجرائد على أنّه شعر ، وعلى أن أصحابه شعراء ، مافيه من الشعر إلا أنه طبع على هيئة أبيات القصيدة ؛ فهو شعر المسطرة . أما موسيقى الشعر وطرب الشعر ، وسمو الشعر ، فما فيه منه شيء . وهؤلاء الأدباء على طريقة خادم مولير في قصته المعروفة حين علم أن كل ماليس بشعر يكون نثراً ؛ فجعل يرقص من الفرح لأنّه يتكلم بالنثر ولا يدري»^(١) .

(ب) - «رحم الله الأستاذ العقاد عندما كان رئيس لجنة الشعر ، قدّموا إليه بعض هذا الذي يسمونه شعر الحدّاءة ؛ فأحاله إلى لجنة النثر ؛ لأنه أراد أن يدخل مدينة الشعر بجواز سفر مزوّر فردّه إلى موطنه ، ولولا أنه رحمه وأشفق عليه لأحاله إلى محكمة الجنايات بتهمة التزوير»^(٢) .

(ج) - ويقول :

«أين الشعراء ؟ هل شغلهم عن هذا الذي نريد عكوفهم على وصف الغيد ، وهذا الخزي الجديد ، الذي سموه شعر (الحدّاءة) الذي لا يدفع إلى طريق المعالي ، ولا إلى ذرا نجد ، إنه شعر (الحدث الأصغر) الذي يدفع إلى دخول الحمام ، للاستبراء منه والاستنجا .

كان للجاحظ تعبير عجيب ، فيمن أعمى الله بصيرته حين زوّج له سوء عمله فراّه حسناً وراح يتمدح به . كان يقول عنه : «إن هذا لا يجيء إلا بخذلان من الله» . أوليس من الخذلان أن القط يستر بالتراب ما يخرج منه ، وهؤلاء يظهرونه ويفخرون به . أفلا يصح فيهم ما قال الجاحظ ؟»^(٣) .

ويسميه أيضاً شعر الحدّاءة أي الحدث الأكبر الذي لا يتطهر منه صاحبه إلا بالغسل ، ويتساءل : هل يبقى الحدث حدثاً أم يشب ويعقل ويغدو رجلاً أم يأخذونه إلى إصلاحية الأحداث فيسمونه «حُرّاً»؟^(٤) .

ومما يدخل ضمن هذا المحور سخريته ببعض المطالع الشعرية لعباس محمود العقاد وهي سخرية لطيفة رقيقة لاتعالي فيها ولا ادعاء ، ولكن المقام يضيق عن ذكرها^(٥) .

المحور السابع : «الحكم والسياسة» :

وهذا طبيعي وهو يتحدث في الذكريات عن ماض كالعجوج بالاضطرابات السياسية

(١) - السابق : ١٤٠/٨ وانظر ٣٣٥/٨ .

(٢) - السابق : ٣٣٤/٨ .

(٣) - السابق : ١٧٢-١٧٣/٨ .

(٤) - ينظر السابق : ٣١٥-٣١٦/٨ و ٣٠٤/٨ .

(٥) - السابق : ٣٠٤/٨ وللوقوف على مثال آخر ضمن هذا المحور ينظر : ٢٢٣/٥ .

والفكرية ؛ فقد شهد سقوط الخلافة العثمانية ، وقيام الحكم العربي ، ثم سقوطه ودخول الاستعمار الفرنسي ، ثم ماقدّم فيهما الشعب السوري من تضحيات ، وشاهد الجلاء ، وعاصر الوحدة مع مصر وكان يرى ذلك محنة عظيمة ابتليت بها « سورية »^(١) :

(أ) - من ذلك قلب كلمة : الاستعمار إلى الاستخراب^(٢) .

(ب) - والاستهزاء بالدول المستعمرة بالنظر إلى ما آل إليه حالها :

« يوم اقتسمتها هي وزميلتها انكلترا ، عفواً بريطانيا العظمى التي لم تكن تغيب عن أملاكها الشمس في القارات الخمس ، فانكمشت وتضاءلت ورجعت إلى حقيقتها ، وانزوت في ركن من جزيرتها ، فلم تعد تطلع عليها الشمس ، إلا بضعة أيام على طول العام »^(٣) .

(ج) - كما يسخر من بلجيكا حين استعمرت « الكونغو » قائلاً :

« لتعجبوا من شاة تبلع فيلاً »^(٤) .

المحور الثامن : الإعلام :

من المحاور التي دارت السخرية في فلكها : الوسط الإعلامي بمافيه من مذيعين ومخرجين وصحف ، ومراسلين ... إلخ .

أ - فقد سخر من تصرفات بعض المذيعين وصفقاتهم ، وعدم احترامهم لضيوفهم ، ولو كانوا علماء أجلاء ، وذوي منزلة ووجاهة وبخاصة في الندوات والحوارات^(٥) .

كما سلط هُزأه على أسئلتهم الباردة التي لا تحتمل معنى ، ولاتدل عليه ، ولا يعلم المسؤول كيف يجيب عنها :

« إن مدرسي الإنشاء ، ومخبري الصحف ومذيعي الإذاعة لا يكادون يلقون أحداً حتى يسأله : كيف شعورك ؟! كلمة تقال وتردد ، لا السائل يدري عما يسأل ، ولا المسؤول يدري بم يجب ؟ »^(٦) .

ب - ومن ذلك :

« إنهم بذلوا الآن اسم مجلة رابطة العالم الإسلامي ، وجعلوه الرابطة (فقط) ! رابطة العلماء ؟ رابطة الأدباء ؟ رابطة سائقي السيارات ، ومرقعي الإطارات ؟ الرابطة اسم عام . ثوب يصلح لكل لايس . فكأنهم كرهوا اسم العالم الإسلامي . وإن كتبوا العالم الإسلامي بخط صغير لا يرى إلا بالمجهر الكهربائي

(١) - يُنظر السابق : ١٠٦-٥٧/٦ .

(٢) - يُنظر : السابق : ١٠/٨ و ١٥٠/٣ .

(٣) - السابق : ٢٠٨/١ .

(٤) - السابق : ٢٧٤/٧ ومن ذلك أيضاً : ٦٦/١ وماكبه عن جمال عبدالناصر وحزبه ونظامه الاشتراكي : ٥٨/٦ ، ١٠٦ .

(٥) - السابق : ٢٦٧/٨ .

(٦) - السابق : ١١٢/١ .

(الإلكتروني)»^(١).

وأظن هذه السخرية نقداً مبطناً لكل الصحف الإسلامية التي أخذت تفقد هويتها الإسلامية، أو تتسرب منها عبر ما يُنشر فيها مما لا يمت بصلة إلى قيم الإسلام وتعاليمه.

الخور التاسع : سخرية الطنطاوي بنفسه :

في هذا الخور سخر الطنطاوي بنفسه، ولكنني لم أجده يسخر بنفسه إلا في مواطن محدودة حين لا يناله الاستهزاء بمفرده :

«جاءنا من يقول لنا إنه يعرف طريقاً ينقلنا من سورية إلى الحجاز من غير أن نمرّ على الأردن، وصدّقناه. ولم يخطر على بال واحدٍ منا ولا أنا، الذي كان يحمل يومئذٍ ليسانس الحقوق، أن يلقي نظرة على المصور [الخريطة]، ليرى أن ليس بين سورية والحجاز حدود مشتركة، وأنه لأبده من المرور بالأردن... إني لأذكر ذلك الآن فأضحك من نفسي، ومن جهلي وجهل من كان معي. إن الرسول ﷺ أمرنا إذا كنّا ثلاثة أن نؤمر علينا واحداً منا. ونحن هنا ثلاثون لثلاثة، ولم نتخذ لنا أميراً، وكنّا كعادتنا دائماً: كنّا جميعاً أمراء كرؤوس الثوم. هل نسيتم قصة رؤوس الثوم؟ فكانت رحلتنا مثلاً مفرداً في باب التنظيم...»^(٢).

فسخريته السابقة لاتنصب عليه فحسب ولكنها يشترك فيها مرافقوه في تلك الرحلة العجيبة. ب - ونجده كذلك يسخر بنفسه ضمن جمهور من الناس حين ينصب بملاحظته الدقيقة على طريقة الإفطار الخاطئة بعد الصيام :

«... يحمل السقاء الصفيحتين مُتلتتين ويرجع بهما فارغتين، من الصباح إلى المساء، فماذا تكون حاله لو أرحته النهار كله ثم جمعت الصفائح كلها، فكلفته أن يصعد بها الجبل مرة واحدة؟ ألا يعجز عنها ويسقط تحتها؟! هذا الذي يصنعه أكثرنا في شهر الصيام، نريح المعدة من الفجر إلى المغرب، فإذا أذن المغرب شمرنا وهجمنا، نشرب ونشرب، ونأكل ونأكل، نجتمع الحار والبارد، والخلو والحامض، وكل مشوي ومقلي ومسلوق، كمن يضع في الكيس بطيخاً، ثم يضع خلال حبات البطيخ تفاحاً، ثم يملأ ما بين التفاح لوزاً، ثم يفرغ على اللوز دقيقاً، حتى لا يدع في الكيس ممراً يمر منه الهواء. هذا مثال ما نصنعه على مائدة الإفطار، فيتحول ذلك شحماً نحمله ونمشي به فترى ناساً منا، (وأنا مع الأسف من هؤلاء الناس) لهم بطون حبال في الشهر الخامس عشر!!! غير أن الحبل يلد فتضع حملها، ويخف عنها ثقلها، والحبال من الرجال لا يلدون، ولا تلقى عنهم أثقالهم أبداً...»^(٣).

(١) - السابق : ٢٣٥/٨.

(٢) - السابق : ٥٦/٣ و ٨٥.

(٣) - ينظر : السابق : ١١٣/٣-١١٤ وينظر نموذجاً آخر : السابق : ٢٨٧/٨.

أما الاتجاه الثاني الذي سارت فيه السخرية الطنطاوية في الذكريات فهو السخرية من مظاهر التصلب والجمود :

إذا كانت المحاور السابقة من السخرية تتوجه إلى النقص والانحراف عن السلوك السوي ، أو الخروج على المعروف والمألوف ؛ فإن السخرية في ذكريات الطنطاوي تتوجه أيضاً إلى «التصلب والجمود» وعدم القدرة على التكيف مع الحياة ، والتطور بتغيير أساليب المعيشة والأنظمة ؛ بما لا يخل بثوابت المعتقد والدين .

فالطنطاوي يرى أن التصلب والجمود في الفكر ، والصرامة في النظام إيذان بنشاط يغفو ويضمحل ... نشاط ينعزل شيئاً فشيئاً ويميل إلى الابتعاد عن المركز المشترك الذي يدور حوله المجتمع ، وبالتالي يفقد فاعليته وقدرته على العطاء ، بل ونفعه لذاته ومن حوله .

لذلك سخر من جدّه الذي اكتسب التصلب من حياة العسكرية ونظامها الدقيق الصارم^(١) . كما سخر ببعض المتسبين إلى الفقه - وماهم بفقهاء - الذين يفكرون بذواكرهم ولا يستخدمون عقولهم ويعيشون في ظل عصور قد انتهت وباد أهلها واضمحلت مشكلاتها ؛ فأغلقوا باباً واسعاً من الدين هو : الاجتهاد . يقول :

« كان فيه مشايخ عاكفون على كتبهم في حلقاتهم ، يكررون غالباً قراءة الكتب التي قرؤوها على مشايخهم ؛ فجاءوا يعيدون إقراءها تلامذتهم . فما كانوا يزيدون عليها ، أو يزنون ما جدّ في عصرهم بميزانها . ولقد جدّت أفكار ومذاهب ، وجدّت معاملات مالية ، وأوضاع اجتماعية لو كانت على أيام مؤلفي تلك الكتب لبينوا حكم الله فيها ، أيام كان العلماء يذكرون أن الإسلام لكل زمان ومكان ، وأن هذه الكرات التي ركبها الله بين أكتافهم جعل فيها دماغاً هو أداة التفكير ، ولم يجعلها صندوقاً لشريط التسجيل ... »^(٢) .

كما سخر بالأساليب الفقهية التي لا يزالون يسيرون عليها ، وهي أساليب أقرب للعجمة في بنائها وطريقة تناولها ، وإذا كانت صالحة لزمن قديم فإنها غير صالحة لهذا الزمان وأهله :

« أكثر الكتب التي يعكفون عليها بعيدة عن البيان بُعد الأرض عن السماء . معقدة العبارة ، أعجمية السبك ، وإن كانت عربية الكلمات . فيأتي من يوضح غامض المتن ، فيدخل جملة من عنده بين كل جملتين منه ؛ كما يرقعون اليوم الجلد المحروق من الإنسان بقطعة من جلده السليم ؛ فينجح الرق أو يظهر أثر الفتق . وهذا هو (الشرح) . ويأتي من يضع لهذا (الشرح) حواشي وذيولاً ... فلا الأسلوب عربي فصيح ، ولا المنهج قويم صحيح »^(٣) .

(١) - السابق : ١٤٣/١ .

(٢) - السابق : ٣٦-٣٥/٢ .

(٣) - السابق : ٤٤-٤٣/٢ .

وإذا كان الباحث قد مال ضمناً إلى قصر موضوعات السخرية في «ذكريات علي الطنطاوي» على موضوعين أو اتجاهين عامين وكبيرين، هما :

أ - النقص أو العيب ومخالفة العرف .

ب - الجمود أو التصلب .

فإنه يقرر - هنا - حقيقة مهمة هي أن : «عالم السخرية فسيح الرحاب ، يشمل الكون من جميع أقطاره»^(١) ويتسع باتساع مرآي الإنسان وحاجاته ، وتنوع تجاربه ، ويثرى بشراء إحساسه بالواجب ، وقدرته على استحضار صور الكمال . وكلّ هذا قد توافر لأدينا فكانت هذه المحاور المتعددة التي دارت حولها سخريته ، غير أن ما ذكرناه طرف منها وليس جميعها حيث سنكتفي بذكر ماتقدم وإحالة القارئ الكريم إلى ماتبقى من المحاور الأخرى خشية الإطالة . وهي :

١١ - عادات وصفات الشعوب^(٢) .

١٢ - اللغات^(٣) .

١٣ - الحضارة الغربية المادية ومن يستوفدها^(٤) .

١٤ - الفلسفة والفلاسفة^(٥) .

١٥ - العقائد والمذاهب الفاسدة^(٦) .

١٦ - العاهة الخلقية والعيب الجسدي^(٧) .

١٧ - المؤسسات ذات التوجّه التبشيري^(٨) .

والذي ظهر لي - من واقع الاستقراء الشخصي - أن هذه المحاور ، هي أبرز المحاور - أيضاً - التي دارت حولها سخريات الطنطاوي في نتاجه الأدبي بشكل عام ، وتبقى الدراسة المتخصصة وحدها الكفيلة بسير أغوارها .

٥ - الأساليب والوسائط الفنية :

أمّا الأساليب التي استخدمها الطنطاوي في تشكيل سخريته وبعثها في الأسلوب ؛ فهي أساليب كثيرة : بعضها يمكن تنظيره وكتابته ، وبعضها يدرك من الحال فقط دون أن يحيط به القلم ، أو يبلغ وصفه اللسان .

(١) - علي أدهم : لماذا يشقى الإنسان : ١٠٧ .

(٢) - ينظر الذكريات : ١٩٢/٥ - ١٩٣ ، ١١٢/٦ .

(٣) - ينظر السابق : ١١٣/٨ - ١١٤ .

(٤) - ينظر السابق : ١٤٢/٣ ، ٢٣٤/٧ .

(٥) - ينظر الذكريات : ٢٥٠/١ .

(٦) - ينظر : السابق : ٢٣٢/٧ - ٢٣٦ .

(٧) - يُنظر : الذكريات : ٦٧/١ .

(٨) - ينظر : السابق : ٥٩/٤ .

ومن أشهر هذه الأساليب ، أو الوسائط أو الأدوات - إذا شئت - (*) :

١- التصوير الهزلي (الكاريكاتوري) :

اعتمد الطنطاوي على أسلوب «التصوير الهزلي» أو «الرسم الكاريكاتوري» بالكلمة في بعض سخرياته في «الذكريات» . وهو أسلوب ليس بغريب عليه حيث نجده في بعض كتبه السابقة^(١) .

ويعمد المؤلف فيه إلى انتشال السُّخرة من الواقع الماثل أمامه ، ويظل يراجع هذا المشهد في ذهنه ، مضيفاً على السُّخرة بعض الصفات ، أو مضخماً بعضها كأنما يُريد أن ينمي الضعف والعيب الذي يكمن فيه إلى أقصاه .

وهذا اللون يقترب جداً من «رسم الكاريكاتير»^(٢) إلا أن أدواته : الكلمات ، ورواه وجماله في معانيه وبيانه وبديعه ، والرسم أدواته القلم والفرشاة وجماله في الألوان والظلال . ومن النماذج التي تقترب إلى حد كبير من أسلوب الأديب (عبدالعزیز البشري) وصوره الهزلية قوله :

« رأيت يوماً في طريقي إلى المحكمة امرأة كأنها جبل من الشحم واللحم .

تميس لا كفصن البان بل كجذع السنديان . على ساق أضخم من خصر إنسان ،

ومعها خادمة رقيقة العظم ، نخيلة الجسم ، بادية السقم . وما أظن أن عمرها يزيد

على سبع سنين . وتحمل للمرأة ولداً عمره ثلاث . ولكنه صورة مصغرة لها ،

يشبهها كما يشبه الفيل الصغير الفيل الكبير . منفوخ نفخ الكرة ، لا يعرف طوله

من عرضه إلا بالحساب والجبر والمثلثات ، ولا يحيط به ذراعها النحيل ، ولا ينهض

به جسدها الهزيل . وهي تخطو به تجرّ قدمها جرّاً من الإعياء ، وتلهث من

التعب . والمرأة تخطو متعالية ؛ ففكرت أن أكلمها ، وفتشت في ذهني عن

الكلمات التي تصلح لها ، ولكني رأيت رجلاً مكتهاً قد سبقني إليها ، وقال لها :

ياست حرام هذي البنت ، خذي الولد منها . فوقفت الست ووضعت يديها في

خاصرتها ، ورفعت أنفها ثلاثة أصابع ، ومدّت شفيتها إصبعين . وقلبت وجهها

حتى صار كوجه من أكل ليمونة بقشرها ، وصبت عليه من فمها سيلاً من

أوساخ اللغة وفضلات الكلام . وهرب كل من في الطريق من قذارته وسوء

رائحته . وهربت مع الناس ... »^(٣) .

(*) - الحديث عن الأساليب والصور أو ماسبق من المخاور ، ووضع المصطلحات ، أو اقتباسها من كتب التراث ... إلخ كله اجتهاد من الباحث ، ويعتذر عما قد يعتور الجهد من الزلل أو النقص .

(١) - للوقوف على بعض الصور الكاريكاتورية في مؤلفاته الأخرى يراجع : «مع الناس» : ص ٦٤ ، ٧١-٧٢ و «مقالات في كلمات» : ٩٩ .

(٢) - يُعرّف الرسم الكاريكاتيري بأنه : «رسم يغالي في إبراز العيوب ؛ من أجل السخرية» . وكلمة الكاريكاتير أو الكاريكاتور : لاتينية الأصل ، ويقال إن أول من رسم الكاريكاتير هم قدماء المصريين . يراجع : خالد جليل : كاريكاتور : المقدمة ص ١ .

(٣) - الذكريات : ١٨٩/٧ .

وقد يحاول الطنطاوي في بعض صوره الهزلية أن ينقل لنا الصوت والصورة معاً . وهذا ليس باليسير على الأديب الناشئ ، ولكنه يصبح أمراً ممكناً وميسوراً عند أديب مثل الطنطاوي . ومن الشواهد على ذلك النموذج التالي :

« ثم جاءنا مدرس لبناني نصراني ، قصير القامة ، غريب الشكل ، له شاربان دقيقان مفتولان . يأتيان من تحت منخريه ، ويمتدان إلى الأمام . كأنهما رجلا عنكبوت ، يخرج صوته من أنفه ويمر على شاريه بالكلمة الفرنسية يلحق بها ترجمتها العربية ، بصوت ثاقب ، كأنه صوت دجاجة جاءت تبيض فعلمت البيضة بـ ... أعني بمخرجها منها . ولم يطل بحمد الله مقامه بيننا وصرف الله غلاظته عنا »^(١) .

ومما يدخل ضمن التصوير الهزلي / الكاريكاتوري ما يمكن أن أسميه : « الصورة الكرتونية » نسبة إلى أفلام الكرتون التي تتسم الحركة فيها بالثراء وبالتنوع الشديد ، وغير المعقول ؛ ولذلك لا يمكن تخيل شخصوها - ولو كانوا معروفين - إلا أفراداً من جنس « بني الكرتون » ، والفارق الدقيق بين الصورة الكاريكاتورية وبين ما أسماه الباحث بالصورة الكرتونية هو : أن الصورة الكاريكاتورية تعتمد وتركز على تضخيم العيوب ، ويكمن الفن فيها في طريقة إبرازها وقبل ذلك التقاطها ، أمّا في الصورة الكرتونية فإن مكمن الفن فيها يعود إلى الحركة الشديدة والتخيل غير المنضبط ، والجمع بين كل ذلك جمعاً طريفاً لذيذاً يثير السخرية في إطار من العلاقات غير المعقولة ، يقول الطنطاوي واصفاً معاناته مع لباس الجنديّة ، وقد أمر الأساتذة بارتداء زي الضباط على عهد سامي شوكت^(٢) في العراق :

« .. كان الزي المألوف يومئذ للضباط أن يعقد على وسطه نطاقاً عريضاً من الجلد ، وأن يُربط بجلدة أدق منه تصعد من فوق الكتف ، لتنزل من الظهر ، فترتبط من الجهتين بهذا النطاق ، وأن نلبس حذاءً طويلاً يصل إلى الركبة . وقد صنعتُ ذلك فأحسست لما لبست هذا الثوب كأنني الصنم الذي ورد ذكره في كتاب « كليله ودمنة » . لا أستطيع فيه أن أهز رأسي لئلا تسقط السيدارة عنه ، والسيدارة - كما تعرفون - لاتستر من الرأس إلا رُبعه ، ولا تكاد تستقر فوقه ، أو أنني أنا الذي لم أعرف كيف ألبسها ... وأشد منها الحذاء ... لقد كان لبسها عملاً شاقاً ، ولكن نزعها مصيبة !! فلم أكن أستطيع - رغم أنهم علموني - أن أخرج رجليّ منها حتى يأتي من يمسك بكتفي ، ويأتي آخر فيقبض على كل فردةٍ منهما ، ثم يندفعان إلى الوراء فتخرج من رجليّ ، وينقلب كلّ منهما على ظهره !!! »^(٣) .

(١) - السابق : ١٥٢/١ .

(٢) - كان وزيراً للمعارف في العراق عام ١٩٣٩ م . ينظر الذكريات : ١٢٧/٤ و ١٣٩ .

(٣) - الذكريات : ١٣٩ - ١٤٠ .

٢- الحكيم العادي (الصورة الأدبية / اللوحة)^(١) :

تقدم الذكريات عبر الصورة الأدبية / القص البسيط / الحكاية العادية مواقف ومشاهد حافلة بالشذوذ أو الخطأ . سواء كان ذلك في إطار السلوك المفرد أو العادات الجماعية لمجتمع ما . وتقوم هذه الصورة بالتركيز على جانب الخلل وتضخيمه والمبالغة في تقديمه بحيث تجعله يهز وجدان القارئ هزاً ولكن دون إثارة غضبه أو انفعاله ، فهي تخاطب عقله قبل كل شيء ، وتحمله هذه الصور في نهاية المطاف على استهجان هذا السلوك أو تلك العادة عن طريق تنبيهه إلى هذا العيب إن كان فيه وتدفعه إلى التخلص منه والحذر في التعامل مع المرضى به :

(أ) - « كنت يوماً أقطع الشارع ، أتلفت ذات اليمين ، وذات الشمال ، أرقب السيارات وهن يسرعن ، مختلفات الأشكال والمظهر ، ولكنهن متحدات الحقيقة والأثر . كلها تمثل الموت تحت العجلات فما كدت أتوسط الشارع حتى سمعتُ نداءً ملهوفٍ يهتف باسمي ؛ فاستدرت لأنظر فكادت دراجة نارية تصيبي ، وولت عني ، وأصوات محركها بالضجيج ، وسائقها بالشتم لاتزال في أذني . ووصلت إلى الرصيف ، وإذا بالرجل يلحق بي ويناديني .

فوقفت ، فأقبل علي وهو مفتوح الفم من الضحك والسرور ، وقال : الأستاذ الطنطاوي ؟ قلت متجهماً : نعم ، قال : أهلاً وسهلاً ، في غاية الشوق . لقد مضى زمن طويل . قلت : على ماذا ؟ قال : على لقائنا . قلت : ومتى التقينا ؟ قال : نسيتي ؟ قلتُ : من حضرتك ؟ قال : احزر . قلتُ : يا أخي أنا لا أعرفك ، لم أعرفك أبداً . فازداد ضحكاً ، وقال : إنك تمزح بلاشك قلت : قل ماتريد وخلصنا ؛ فذكر اسمه ، قلت : ماسمعت بهذا الاسم قبل الآن . قال : الخلاصة متى استطيع التشرف بزيارتك ؟ قلت : وماذا تريد مني ؟ قال : لاشيء ، لاشيء التشرف بك فقط ، قلت : أنا مشغول ، ويعرف أصحابي كلهم أنني لا أزور أحداً ولا أستقبل زائراً إلا نادراً . قال : وهذا من النادر . قلت : يارجل هل تريد مني شيئاً ؟ قال : التشرف بك فقط . أنا أحب أهل الفضل والعلم . قلت : أنا لست منهم ، قال : كيف وأنت سيدنا ومولانا . قلت : أستغفر الله . قال : متى أزورك ؟ قلت : تعال إلى المحكمة في الساعة الواحدة ؛ فإن الباب يفتح للمراجعين . قال : أظن البيت أحسن . قلت حازماً : غداً في المحكمة ، وتركته ومشيت .

وجاءني في اليوم الثاني وبدأ يتكلم في الصحة وفي الجو ، وفي أحوال الدنيا ، ثم ألقى محاضرة في الشاء علي ومدحي وأني شيء عظيم ، وأثنى على كتبي ،

(١) - الصورة الأدبية / اللوحة : مصطلحان من وضع الأديب الراحل : يحيى حقي وضعهما علماً على فن أدبي ثري متميز عن المقالة والقصة ؛ متميز عن المقال في جمالية نزعة التصويرية الإنشائية غير المقيدة ، ومتميز عن القصة في عدم التزامه بابتكار شخصية لوجود لها محاكاة الواقع أو في اتباع القوانين الصارمة لفن القصة . مع الاحتفاظ بعنصر القص البسيط ينظر : د. عبدالبديع عبدالله : الثرون الصورة الأدبية : صفحة ((أدب وثقافة)) (مقالة - جريدة الجزيرة) .

فسألته : أي كتاب قرأ منها ؟ فقال : إنه قرأها كلها ، ولكنه أعجب بحديث الأربعاء . قلت : ولكن حديث الأربعاء لطفه حسين ؟ فلم ينجل ولم يضطرب ، وقال : عفواً . قصدت أن أقول كتاب فجر الإسلام . ولم أقل له إن فجر الإسلام كتاب لأحمد أمين لئلا يقول : إنه كان يقصد كتاب ألف ليلة وليلة ... وعرض حاجته فإذا هو صاحب دعوى في الحكمة يريد أن يوصيني بها^(١) .

(ب) - ومثل اللوحة التالية التي يلتقط عناصرها من الشارع والحياة اليومية ، ثم يعرضها بواقعية تامة وقد شحها بروح السخرية اللاذعة :

« كُنَّا ذاهبين إلى كشف فاعترضنا سائق « كميون » والكميون في لغة أهل الشام عربية طويلة لها ستة دوايب تحمل عليها وتجرها ثلاثة من البغال القوية ، ويسوقها غالباً ناس لهم ألسنة طويلة ، لايتحاشون فاحش القول ، فسد الطريق على سيارتنا ، فقلت للسائق : « زَمِّرْ له » فالتفت إلينا ، وبدأ معزوفة « مونولوج » له أول ماله آخر ، ضَمَّنَهُ من أنواع الشتائم كل مبتكر وكل بذيء ، والسائق ساكت حتى إذا بلغ الماء حافة الكأس ولم يعد للصبر مكان نزل إليه فأمره بأن يسكت ، فعاد يسب ويشتم ، فلكمه تحت فكه لكمة ألقته كومة واحدة على الأرض ، فقام متخاذلاً متذللاً وساق أصحابه الثلاثة البغال ومشى من طريقنا . »^(٢) .

ولاشك أنه لا يريد بذلك التهوين من شأن أحد أو النيل من كرامة شريحة من شرائح المجتمع ، ولكنه - دون ريب - أراد تصوير عيب من عيوب المجتمع ، وتقويم اعوجاجه وكانت وسيلته في ذلك السخرية المنتمية إلى المجتمع وقيمه وأعرافه . وقد قدّمنا فيما مضى شيئاً مما يدخل تحت الصورة الأدبية فيكتفى بما ذكر^(٣) .

٣- الأسلوب الحكيم / المغالطة .

يوظف أحياناً الحوار على طريقة الأسلوب الحكيم أو القول الموجب كما يسميه البلاغيون^(٤) ، حيث يُظهر من خلاله السخرية بمن يحاوره ، ويتكشف منه بلاذته أو عيّه وغباؤه . ويدعو الإمام عبدالقاهر هذا الضرب بـ « المغالطة »^(٥) . ويدرسه سائر البلاغيين تحت مصطلح : « القول الموجب » وأحد فرعيه^(٦) . وهو من اللعب بالمعاني : بأن « تلقى المخاطب

(١) - الذكريات : ١٨٥/٧ .

(٢) - السابق : ٢٨٤-٢٨٥/٦ .

(٣) - يُنظر المثال : « ب » في المحور الخامس من محاور السخرية ، بهذا الفصل .

(٤) - يُنظر : القزويني : التلخيص : ٣٨٦-٣٨٧ (بشرح اليرقوقي) ، والمراغي : علوم البلاغة : ٣٢٤-٣٢٥ وعلي الجارم ، ومصطفى أمين : البلاغة الواضحة : ٢٩٦ .

(٥) - حكاه عنه القزويني في : الإيضاح : ١٦١/١ (مع البغية) ، وينظر د. إنعام فؤاد عكاوي : المعجم المفصل في علوم البلاغة : ١٤٣ و د. أحمد مطلوب : معجم المصطلحات البلاغية وتطورها : ٢٠١/١ .

(٦) - ينظر : المصادر السابقة بصفحاتها .

بغير ما يترقب ، وتلقى السائل بغير ما يتطلب ... وهذا الأسلوب يستعمل للتطرف والتخلص من إحراج السائل ...»^(١) ومثال ذلك في الذكريات :

«... قرعتُ الجرس أستدعي ممرضة الليل ، وكانت غليظة سمجة بشعة ، تزيد بيشاعتها مرض المريض ، وكانت فوق ذلك غيبة نادرة في الغباء ، فأعطتني ما أمر به الطبيب من المسكنات فما أفاد ، فجاءت بشيء في يدها ، وقالت خذ هذا فقبله باحترام ، وضعه على موطن الألم . قلتُ : ماهذا ؟ قالت : إنه الصليب ... فتغاييت وتجاهلت وقلت : من هذا ؟ قالت : هو يسوع ابن الرب . قلتُ : ابن رب يُصلب ؟! ومن صلبه ؟ قالت : اليهود ، ألم تسمع بذلك ؟ قلتُ : لا ، مع أنني أقرأ الجرائد كل يوم ، فما نشر خبره فيها . قالت : إن هذا شيء قديم ، حتى إن جدّة أبي سمعته من الكبار ولم تعرف متى كان . قلتُ : وكيف صلبوه ؟ وهل تعرفين المعري ؟ قالت : ما أعرفه ، ولكن أعرف بيته . قلتُ : بيت من ؟ قالت بيت الأمعري لأنه كان على طريقي . قلتُ : ويحك المعري ، لا ، الأمعري ، المعري الذي يقول :

ليت شعري وليتني كنتُ أدري . : ساعة الصلب أين كان أبوه
قالت : كان مسافراً في الهند ومات على الطريق . قلتُ : ومن الذي كان في الهند ؟ قالت : أبوه . قلتُ : أبو من ؟ قالت : أبو الأمعري ؛ فقلت لها : اذهبي من وجهي ، ولا تعودِي إليّ ، لقد زدّتي بغائك مرضاً على مرض . قالت : أنا غيبة !!
أنا كنتُ أذكى تلميذة في المدرسة . قلتُ : أي مدرسة هذه التي كنت أنت أذكى تلميذاتها ؟ قالت : مدرسة الراهبات .»^(٢) .

وواضح أن منشأ الضحك هنا هو التناقض بين السؤال والجواب ، أو بين الجواب الذي يتوقعه السائل ، والجواب الذي ينطق به الجيب ، ولكنه ليس ضحك تفكّه ومزاح ، وإن كان ظاهره ذلك ، وإنما هي سخرية عميقة تشتمل على غمز ولمز للراهبات ، وأن واحدةً منهن لم تكن لتقدم على الترهّب لو كانت على مسحة يسيرة من الجمال الحسي والمعنوي .

٤- الأمثال والأقوال المشهورة :

يستعمل أدينا الأمثال والأقوال السائرة ، وسيلة من وسائل إذكاء نار السخرية في أسلوبه ، أو يجعلها أداة من أدوات بعثها . يقول مفاضلاً بين الاستعمار الإنجليزي والاستعمار الفرنسي :

«وهما بُعد ذلك كحماري العبادي قيل له : أي حماريك أسوأ من صاحبه ؟ قال : هذا وهذا !! أو كما يقول المثل اللبناني العامي : كما حنا كما خنين الله يلعن الإثنين»^(٣) .

(١) - د. إنعام فؤاد عكاوي : المعجم المفصل في علوم البلاغة : ١٤٣ .

(٢) - الذكريات : ٦٩/٤ - ٧٠ .

(٣) - السابق : ٦٦/١ وينظر للاستزادة : ١٣٨/٢ - ١٣٩ .

كما أفاد في سخريته من شراة الإنجليز من بعض الأقوال السائرة على ألسنة الناس في إذكاء نار السخرية مثل :

« ولم أفهم معنى قولهم : إن المؤمن يأكل بمعي واحد ، والكافر يأكل بسبعة

أمعاء » إلا حين عاشت الإنجليز ورأيتُ أكلهم ... »^(١) .

وهو حديثٌ نبويٌّ ، ولكنني جعلته حيث ذهب ظن المؤلف^(٢) .

٥- مواجهة القارئ بعكس ما يتوقع :

بأن يذكر في صدر كلامه ما يدل على معنى أو يستلزمه ؛ فيتهيأ له السامع أو القارئ ويستعد لقبوله ، ثم يأتي في عجز الكلام بما يقلب المعنى قلباً . مثال ذلك :

« إن الأستاذ ظافراً القاسمي ... ترك مطابع الشام ... واختار (المطبعة الكاثوليكية) في بيروت . فأخرج الكتاب إخراجاً بلغ في فن الطباعة الغاية ، ولكن من تحت ... حتى إنني لم أر (وقد رأيت آلافاً من الكتب) غلاف كتاب هو أقبح شكلاً ، وأبعد عن الذوق ، من غلاف (مكتب عبر) الذي أخرجته (المطبعة الكاثوليكية) في بيروت !! »^(٣) .

٦- العبث والتلاعب :

يقول عابثاً متلاعباً بشخصية معروف الأرنؤوط :

« كان في المدرسة من أجهل الناس بالحساب . فلما كبر عني به حتى أتقنه ، وصار من كبار الحاسبين ، وبلغ من حذقه أنه حفظ عن ظهر قلب عدد أيام الأسبوع ، وشهور السنة ، وأدرك عشر العشرة ومعشار المئة ، وعرف قطر الدائرة ، وقاعدة المثلث . وصار يعرف أن ستة في سبعة تساوي سبعة وثلاثين ، وفي رواية سبعة وأربعين . ولم يحقق أيهما الصحيح منهما ؛ فالمسألة فيها قولان !! ولكنه لم يصل إلى معرفة الباقي من الريال (المجيدي) بعد شراء علبة الدخان . فكان يشتد البياح كل مرة عشرين شتمة منها أربع على الأقل من الشتائم المبتكرة التي لم ينطق بها قبله أحد من الهجائين لا الخطيئة ولا جرير ولا دعبل ولا المتنبي ، ويتهمه بالسرقة والاحتيال . حتى يجتمع ثلاثة من المارة ، ويعدّوا القروش ثلاثاً من المرات ، ويحلفوا له ثلاثاً من الأيمان على أن البياع لم يسرقه ولم يحتل عليه . »^(٤) .

(١) - السابق : ١٩٢/٥ .

(٢) - حديث صحيح رواه مسلم عن أبي هريرة عن النبي ﷺ في كتاب الأشربة ، باب المؤمن يأكل في معي واحد والكافر

يأكل في سبعة أمعاء برقم ٢٠٦٠-٢٠٦١ ج٣ ص ١٦٣١ ، ورواه مالك في الموطأ عن أبي هريرة باب « ما جاء في

معى الكافر » ينظر : تنوير الحوالك على موطأ الإمام مالك : ١٠٩/٣-١١٠ .

(٣) - الذكريات : ١٠٥/١ ، وينظر مثال آخر ٥١/٨ .

(٤) - السابق : ٨/٢ .

ويلاحظ أنه يتخذ شخصية الجادّ في السرد ، وهذا أبلغ في السخرية ، وأنكى في الأثر .

٧- التعريض :

يقال عَرَضْتُ بفلان إذا قلت قولاً وأنتَ تعنيه ، ومنه المعارض في الكلام^(١) . وهو :
خلاف التصريح ، وهو اللفظ الدال على الشيء من طريق المفهوم ، لا بالوضع الحقيقي لا
بالمجازي ، أو هو المعنى الحاصل عند اللفظ لا به^(٢) . ولا يحسن التعريض إلا ثلباً - كما يقرر
ابن قتيبة^(٣) - من ذلك تعريضه بكذب ابن بطوطة :

« لم نر ما ادّعاها ابن بطوطة أنها شجر يُثمر ثمرأ كرؤوس بني آدم . ولعلّه

رآه من تحت في ليلة ظلماء فحسبه رؤوس الناس »^(٤) .

وقال يعرض ببعض الثقلاء ولعله يقصد الحاج نمر ، وكان قد خرج معهم ليلاً في رحلتهم
إلى الحجاز عام ١٣٥٣ هـ فما أوغلوا في الصحراء حتى بان لهم كذبه وجهله بالطريق . يقول :
« علينا أن نرتقيه بسياراتنا التي تحمل الأهوال من الأثقال ، وتحملنا ومنا من
هو (أثقل) من تلك الأجمال »^(٥) .

٨- التهكم / الذم بما ظاهره المدح :

عرّف ابن معصوم المدني التهكم فقال^(٦) : « هو في الاصطلاح أخص منه في اللغة ؛ لأنه في اللغة
بمعنى الاستهزاء مطلقاً ، وفي الاصطلاح هو الخطاب بلفظ الإحلال في موضع التحقير ، والبشارة في
موضع التحذير ، والوعد في مكان الوعيد ، والعذر في موضع اللوم ، والمدح في معرض السخرية » .
مثل : قوله لمن كذّبه في بعض مايرويه في ذكرياته : « الأخ المهذب »^(٧) ، وقوله مُدلاً على
سبيل التهكم ببعض المحامين المصريين الذين تصدّوا للدفاع عن مجرم عريق في الإجماع أقدم على
قتل أحد القضاة : « ياسي حسن »^(٨) .

٩- توظيف مصطلحات الفنون :

مثل مصطلحات فن الدراما أو المسرحية ؛ للتدليل على زيف المشاعر وكذبها مثل :
« التمثيل » ، « وراء الكواليس » ، « أداء الدور » ، « الرواية » وقد سبقت الإشارة إليه^(٩) .

(١) - ينظر : يحيى بن حمزة العلوي : الطراز : ٣٨٠/١ .

(٢) - السابق : الصفحة نفسها ، وينظر : السيوطي : الاتقان في علوم القرآن : ٤٨/٢ .

(٣) - نقلاً عن د. إنعام فؤاد عكاوي : المعجم المفصل في علوم القرآن : ٣٨٣ .

(٤) - الذكريات : ١٥٠/٦ وانظر للاستزادة ١٠١/١ .

(٥) - الذكريات : ٩٢/٣ .

(٦) - أنوار الربيع : نقلاً عن المعجم المفصل في علوم البلاغة : د. إنعام عكاوي : ٤٤١ .

(٧) - الذكريات : ٥٤/٢ .

(٨) - السابق : ٢٦٦/٤ .

(٩) - سبق ذكر المثال عند الحديث على المحور الأول من محاور السخرية ، وهو السخرية من العادات والتقاليد الاجتماعية الخاطئة ، فليراجع هناك .

كما يستخدم المصطلحات الموسيقية مثل : «مونولوج» ، «أهارموني» ، «الكونترالتو» ، «السوبرانو»^(١) .

١٠- قلب الأسماء أو تحريفها :

حيث يقلب الأسماء أو الأوصاف ، أو يحرف فيها بما يخدم نزعته إلى سخرية ف : «الحاج فخر» يصبح «الحاج غراب»^(٢) ، «والمستعمرين» تصبح «المستخرين»^(٣) ، و «وزارة الثقافة والإرشاد» يقلبها إلى : «وزارة السخافة والإفساد»^(٤) ، وكلمة «الشر» تصير بالإشباع «شارون» وهو يعني اليهودي المعروف بالحكومة الصهيونية . يقول : «كلمة شرّ مثلاً تصير بالإشباع (شارون) أصله وحقيقته شرٌّ على الخالين ... وهل يأتي من يهودي إلا الشر»^(٥) .
ومثل تسميته لشعر الحداثه بـ : «الحدث الأصغر»^(٦) أو : «الحدث الأكبر»^(٧) .
ومنه :

«لو قال هذا الكلام خوريّ أو حاخام لما كان عليه فيه ملام ، أما أن يقوله رجل يسمى نفسه : غسان إمام ؟ إلا أن يكون من الأئمة الذين خبرنا الله عنهم أنهم يدعون إلى النار ، ويوم القيامة لا ينصرون»^(٨) .
ويقول أيضاً عن غسان إمام ، وهو كاتب في مجلة الوطن العربي :
«الإمام الآخر الذي يضحك بثقل دمه ، ومحاولته أن يكون باحثاً عالمياً ينشئ الفصول الطوال ، يريد بها الجد فلا يأتي منها إلا رواية مضحكة لكنها تضحك بسخافتها ، لا يخفها ولطافتها ، ويذهب به الغرور حتى ليحسب أنه صار إمام (الوطن العربي)»^(٩) .

١١- إبدال لفظ مكان آخر :

تمثل له بسخريته من بعض الأساتذة الذين لم يرعوا حق العلم ، فدّسوه بالشهوة ، يقول :
«لم يقنع أن يكشف ما في رسالتها من علم ، بل طلب أن تكشف له عما تحت ثيابها من أعضاء الجسم ، وكان ما كان مما لست أذكره . فظن (خيراً)

(١) - الذكريات : ١٣٨/٢ .

(٢) - وكان الدليل لهم في الصحراء ولكن على طريقة «قد ضل من كانت الغربان تهديه» - كما يقول الطنطاوي - ينظر الذكريات : ٦٥/٣ - ٦٦ .

(٣) - السابق : ١٠/٨ وينظر : السابق : ٨٧/١ ، واللفظتان محكيّتان .

(٤) - السابق : ٦٧/٦ .

(٥) - السابق : ٢٩٧/٢ .

(٦) - السابق : ١٧٢/٨ .

(٧) - السابق : ٣٠٤/٨ .

(٨) - السابق : ٤٩/٦ .

(٩) - السابق : ٣٠٠/٨ .

ولاتسأل عن الخير»^(١).

وهو يريد أن ينال ممن يقول : إن اجتماع الرجل والمرأة واختلاطهما خير محض ليس فيه شرّ . وأصل البيت :

وكان ما كان مما لست أذكره .: فظنّ (شرّاً) ولاتسأل عن الخير^(٢)

١٢- الكلمة «اللفظ» :

ظهر عنده نوع من السخرية يعتمد على «اللفظ» المفرد . وهنا يجب أن يُفَرَّق بين السخرية التي تعبر عنها اللغة وبين السخرية التي تصنعها اللغة :

فالأول من الممكن عند الاقتضاء ترجمتها إلى لغة أخرى ولو أنها تفقد الجزء الأكبر من لدعها ورونقها ، إذ السخرية كما أشرتُ كائنٌ حي ، وهذا الكائن اكتسب الحياة من مستخدمه الإنسان الذي يعيش في جماعة لها قواعدها وأعرافها وأخلاقياتها ، واتجاهاتها في التناول والتحليل وتداعي الأفكار ...

أما النوع الثاني وهو ما أقصده بقولي : «السخرية المعتمدة على اللفظ» أو «السخرية التي تصنعها اللغة» فهي - بوجه عام - ممتعة عن الترجمة . وذلك يرجع إلى بنية الكلمة نفسها أو اختيار الجملة نفسها وتركيبها تركيباً خاصاً لا يمكن أن تؤديه اللغة الأخرى ، وإذا أدته أدته دون جرسه المهم في بعث السخرية ، بمعنى آخر لا يمكن ترجمتها لأن اللغة هنا تصبح هي الساخرة . ونمثل لهذا الموضوع بقوله :

«والأعور الدجال الثاني : موشي ديان وقد «فطس» في أواخر عام

١٩٨١م»^(٣).

فإن لفظة «فطس» يجرسها وهيئتها وبدالاتها المعجمية هي الساخرة لا الموت ؛ إذ الموت ليس محل سخرية . ويزيد الإحساس بقوة السخرية هنا وجودها في نسيج لغوي يميل إلى السهولة والوضوح . مما يجعل الشعور بها ويجرسها أعظم وأبلغ .

٦- أهداف السخرية لدى الكاتب :

وسخریات الطنطاوي تؤدي أهدافاً أربعة سامية :

أولها : التهذيب والتقويم :

حين يستخدم السخرية لتسفيه الآراء الباطلة ، ومناهضة التقاليد البالية وإبراز نقائص الواقع وتضخيمها والهزء بها ، وكشف فساد الأنظمة والقوانين والتشريعات كلّ ذلك يجعل الأفراد والمؤسسات تتحامي الوقوع في مثل تلك الهنات الوضيعة التي تشوّه الواقع ، وتفتح

(١) - السابق : ٢٧٨/٨ .

(٢) - يراجع البيت عند أبي هلال العسكري : الصناعتين : ٤٠٩ .

(٣) - السابق : ٦٧/١ .

الباب لماهو أدهى وأمرّ. وهكذا يتهدّب السلوك، ويستقيم للمُصلح واقع أُمته، ويقترّب به من صورة الكمال التي تُوّرّقه.

على أن من العيوب وأنواع السلوك ما لا ينهض بمقاومته إلا السخرية؛ فلا القوانين الوضعية، ولا العرف الاجتماعي، ولا الوازع الديني عند صاحب السلوك بقادرة - لضعفها في نفسه - على رده أو استئصاله.

فالسارق أو المرتشي قد يردعهما وعظ وإرشاد وتذكير، أو عقاب محكمة، أو خوف فضيحة، أو سجن... ولكن ماذا يفعل المجتمع مع الأحمق البليد، أو الجامد المتصلب أو الثرثار المهذار؟! هذه عيوب لا تبلغ حد الجريمة، ولا يعاقب عليها القانون، وليست من الذنوب التي خصها الشرع بحدود رادعة، وليست من التعديات التي تلحق الضرر بالناس، فيحاول المتضرر الانتقام لنفسه.

وليس من المعقول أن يستعدي المجتمع القانون ضد بليد لا يحس، أو أحمق لا يفهم أو متصلب جامد الذهن، أو ثرثار لا يصمت!! وليس من الجائز أن ينحو المجتمع معهم منهج القوة والعنف، ولا أن يُترك الناس كلّ يكيّل لهم الصاع صاعين فينافسهم في الحمق والتصلب والثرثرة... المناهضة هذه العيوب وأمثالها ليس هناك أنجع من السخرية لتحقيق التقويم والتهديب الذي لاتطيقه وسائل التهذيب والنقد والتقويم الأخرى، أو لا يدخل تحت اختصاصها وهناك نلتقي مع برجسون في تفسيره الاجتماعي «للضحك» الساخر^(١). وأستطيع أن أمثل لهذا الهدف بالسخرية التالية:

«لما دخلنا الفندق - أي في صوفر - : - عمامتان عاليتان على رأس البهجتين، بهجة العراق وبهجة الشام (أي: الأثري والبيطار) وعقال نجدي على هامة سيد من سادة نجد هو الشيخ ياسين الروّاف، ونحن اثنان مطربشان... الأستاذ عز الدين التنوخي وأنا.

لما دخلنا تعلقت بنا الأنظار، ودارت حولنا الأبصار، وخف بنا شباب يسلمون علينا فقلنا: وعليكم السلام يا إخواننا.. فما راعنا إلا أنهم ضحكوا وضحك الحاضرون، فقلت لأحدهم: قل لي لماذا تضحك؟ هل تجد في هيئتي ما يضحك؟ فازداد الخبيث ضحكاً، فهممت به، فوثب الحاضرون فقالوا: يا للعجب، أتضرب فتاة؟ وإذا الذين حسبناهم شباناً فتيات بسرّاويل (بنطلونات) وحلل (بدلات) فسرنا ونحن مستحيون، نحاول أن لا نعيدها كرة أخرى.

ولما خرجت في الليل نحت في طريقي واحدة من هؤلاء النسوة، فحيتنا، فقلت لها: مساء الخير مدموزيل، قالت: مدموزيل إيه يا وقح؟! فقلت في نفسي: لعلها متزوجة، وقد ساءها أنني دعيته بالمدموزيل (الآنسة)؛ فأسرعت

(١) - ينظر العقاد: حكا الضاحك المضحك: ٧٦-٧٧، و د. نشأة العناني: فن السخرية في أدب الجاحظ: ٣٨-٤٠.

وتداركت الخطأ وقلت : بردون مادام . قالت : مدام في عينك يا قليل الأدب ،
 بأي حق تمزح معي ؟ أنا فلان المحامي ، فقلت : عفواً بردون .
 ووَلَّيت هارباً وذهبت إلى صاحب الفندق فرجوته أن يعمل لنا طريقة
 للتفريق بين الرجل والمرأة ، فدهش مني ، ووجم لحظة ، ثم قَدَّرَ أنني أمزح فانطلق
 ضاحكاً . قلت : إنني لا أمزح ، ولكني أقول الجدة ، وقصصت عليه القصة .
 قال : وماذا نعمل ؟ قلت : لوحة صغيرة مثلاً من النحاس أو من الفضة
 توضع على الصدر يكتب عليها «رجل» أو «امرأة» ، تعلق تحت الشدي
 الأيسر ، في مكان القلب ، أو تتخذ حلقة من الذهب أو الفضة عليها صورة ديك
 مثلاً أو دجاجة ، أو شاة أو خروف ، أو أي شيء آخر من علامات التأنيث !!
 وراقه اقتراحي وقبله على أنه نكتة ، ولم يفكر بالعمل به لأنه لم يجد حاجة إلى
 هذا التفريق مادام المذهب الجديد يقول بمساواة الجنسين .^(١)

فالطنطاوي بسخريته هذه إنما قصد إلى الإصلاح والتهديب ، وذلك حين اتجهت سخريته
 إلى مظهرين من مظاهر النقص والقصور والانحراف^(٢) ، لا يعاقب عليهما القانون لاسيما حين
 يكون وضعياً ، ولكنهما يعدان خروجاً على أعراف المجتمع وسلوكيات أفراد بل خروجاً على
 قانون الخالق الذي ميز بين الجنسين : الذكر والأنثى ، فكانت السخرية بمثابة الاحتجاج
 والإنكار والعقاب الاجتماعي لتقويم الخلل ، وإصلاح المروق والزلل . وتستطيع أن تراجع
 النماذج الساخرة التي ساقتها الدراسة ، وسوف تستبين لك هذه الغاية الأخلاقية أشد ما يكون .
وثانيها : التطهير من الآلام النفسية أو تخفيفها :

تسهم السخرية في تطهير نفسه من الضغينة والآلام ، وتعينه على تبديد انفعالاته المكبوتة ،
 فيعود بعد السخرية متفائلاً منشراح الصدر ، هائئ البال مرتاح الضمير ؛ لأنه أدَّى حق نفسه
 بالتنفيس عنها ، وحقَّ أمته بإرشادها إلى الأصلح والأمثل ، وحق الكلمة بالإعراب عن موقعه
 من الأحداث وموقفه من المشاهد والناس . يقول أناتول فرانس : « لا أزداد تفكيراً في حياة
 البشر إلا ازدادت اعتقاداً أن من الواجب علينا أن نجعل شهود هذه الحياة وقضاتها التهكم
 والشفقة ؛ فالتهكم بابتسامته يجب إلينا الحياة ، والشفقة بدموعها تقدس هذه الحياة ، والتهكم
 الذي أرغب فيه ليس فيه شيء من القساوة ، إنه لا يستهزئ بالحب والجمال ، فهو رقيق وفيه
 عطف ... وهذا التهكم هو الذي يعلمنا أن نسخر من الأشرار والحمقى ؛ ولولاه لأفضى بنا
 الضَّعْف إلى كراحتهم ... »^(٣) . يقول الطنطاوي في رسالة نشرها قبل إحدى وسبعين سنة :

« ولقد تعلمتُ كيف أتلقى غضب الغاضبين ، وإعراض المعرضين ؛ بابتسامة

(١) - الذكريات : ٦٤/٤ - ٦٦ .

(٢) - هما : تشبُّه الرجال بالنساء والنساء بالرجال والدَّعوة إلى مساواة الجنسين برغم ما بينهما من فروق .

(٣) - نقلاً عن : شفيق الجبري : الجاحظ معلم العقل والآداب : ٢٠٠ .

السخرية والاستخفاف أو بقلّة الاكتراث مادمتُ أقول الحق ، أو ما اعتقد أنه الحق ، وأجدُّ له من أولي البصائر أنصاراً»^(١) .

وثالثها : المحافظة على كيان الجماعة وخصائصها :

تهدف السخرية فيما تهدف إلى المحافظة على كيان الجماعة ، وحماية عاداتها الحميدة وتقاليدها الحسنة ، وحفظ لغتها وعقيدتها ، ومعاقبة الخارج على قوانينها ، وخلق جوٍّ من الألفة والتفاهم يسود أفرادها ، كما تسعى إلى تنمية إحساس أبنائها بهذا الكيان ، وتعمل على اعتزازهم ، وغرس الانتماء في ذواتهم إلى حضارتهم الحميدة دون مباشرة .

وأكثر ما يتحقق ذلك في : سخريته من عادات الشعوب الأخرى وسلوكهم^(٢) ، أو من لغاتهم^(٣) ، فذلك ينمّي الإحساس بالذات ويقوي الانتماء إلى الكيان ، والاعتزاز باللغة الأصلية التي ينطق بها .

كما أن السخرية بالحضارة الغربية ، وتسميتها بـ « حضارة الموت والدمار والإيدز »^(٤) وتلقيب من يستوفدها دون وعي بـ : « أكلة الصراصير »^(٥) في سخرية لاذعة عميقة ؛ مما يقوي الانتماء إلى الأمة الواحدة ، ويدعو إلى الانضواء تحت لواء الحضارة التي تنتمي إليها والتمسك بقيمها والفخر بذلك ، ولا يعني ذلك أن الطنطاوي يذهب إلى رد معطياتها الحديثة فإن له موقفه الواضح من الحضارة الغربية وقد أعلنه منذ وقت مبكر جداً ، ولكنه يرفض السعي الأكمه وراء كل لافت دون تمحيص ووزن .

وليأذن لي القارئ الكريم في ذكر مثالٍ واحدٍ أختتم به هذا الهدف ، وهو سخريته ببعض عساكر الانتداب الفرنسي :

« ضابط باريزي أشقر ناعم ، كأن رجولته خطأ مطبعي في سجل الحياة ، أو كأنه أنثى متخفية في ثوب رجل ، أحب أن يرى صورة حسن الخراط ؛ فجاءه أحد ظرفاء الحيّ بصورة « عنتر » التي تعلق في المقاهي ؛ فلمّا نظر إليها ورأى سواداً كالليل ، وعينين تتقدان كعيني الصقر ، وشاربين كساريقي المركب ... انخرط بطنه ، وأصابه الزحار (الدوسانطريا) فحُمِلَ من فورهِ إلى المستشفى ... »^(٦) .

(١) - الرسالة الرابعة من رسائل الإصلاح : ٣-٤ (طبعة الترمي عام ١٣٤٨ هـ) .

(٢) - ينظر الذكريات : ١٩٢/٥ - ١٩٣ ، ١١٢/٦ .

(٣) - ينظر السابق : ١١٣/٨ - ١١٤ .

(٤) - ينظر السابق : ١٤٢/٣ .

(٥) - ينظر السابق : ٢٣٤/٧ .

(٦) - السابق : ٢١٤/١ ، وينظر أيضاً : ٦٠/٥ . وحسن الخراط ، أحد رموز المقاومة الشعبية في سوريا .

هذه السخرية تقوم على أساس المقابلة بين الماضي العريق والحاضر وبين القوة والشجاعة ، والليونة والخور ، والقيم والمبادئ والتجرد من كُلّ ذلك ... وهذه السخرية من شأنها أن تذكى في النفس الحمية للجنس واستصغار الآخر والنيل منه ، وهي إذا كانت ممقوتة وقت السلم والأمن ؛ لأنها تعوق تجاوب الحضارات وتمنع من الاطلاع على ما عند الآخر ، واستجلاب ما دق من أسرار الحكمة والحضارة ؛ فإنها تؤدي وظيفة جليلة وقت النضال بشحذ العزيمة ، وإعلاء الهمة والإحساس بالذات والماضي العريق ...

ورابعها : النكاية بالخصم :

ولا يتراءى هذا الهدف إلا ضمن مساحة محدودة جداً في الذكريات ، وهي ما اتصلت بمعاركه الأدبية والفكرية ؛ حيث نجده يميل إلى الإفادة من طاقات السخرية للنيل من خصمه وتبكيته ، وعادة ماتكون معاركه لصالح الأمة وفكرها ، وانتصاراً لمبادئها وقيمها^(١) .

٧- سخرية الطنطاوي بين القبول والرد :

مادام الباحث قد عرض - فيما مضى - بشيء من الدرس والتحليل لظاهرة « السخرية » عند الطنطاوي من خلال ذكرياته ؛ فما أحرى أن يتساءل : هل هي من قبيل السخرية المعيبة خلُقاً ؟ ولماذا ؟ وبعبارة دقيقة : هل يميل الباحث إلى قبولها أو ردّها ؟

أحسب أن هذا التساؤل من الأهمية بحيث لا يجوز إهماله : ١- لاتصاله الوثيق بهذه الدراسة . ٢- وللخصوصية الإسلامية التي يجب أن نستشعرها عند النظر إلى الأشياء ومحاكمتها ، ومنها الآداب والفنون لاسيما أن الدراسة قد عرضت - بإيجاز - لشيء من قيمة « السخرية » الجمالية والفنية^(٢) . ٣- ولاتصالها بأديب ذي طبيعة خاصة ؛ فهو أديب فقيه وداعية إلى الله على بصيرة ، ومفكر إسلامي له مكانته في مسيرة الدعوة الإسلامية ، وحضوره الفاعل خلال هذا القرن الميلادي الذي يوشك على الرحيل ..

والباحث يميل إلى أن « السخرية » التي ظهرت في ذكريات الطنطاوي تمثل الاستغلال الأمثل لطاقات السخرية الفنية والنفسية دون تعسف أو تخبط أو مساس بالقيم الإنسانية أو إحلال بالأدب الرباني الذي أراد الله لعباده حين قال : ﴿ يا أيها الذين آمنوا لا يسخر قوم من قوم عسى أن يكونوا خيراً منهم ولا نساءً من نساء عسى أن يكنّ خيراً منهن . ولا تلمزوا أنفسكم ولا تنابزوا بالألقاب . بئس الاسم الفسوق بعد الإيمان . ومن لم يتب فأولئك هم الظالمون ﴾^(٣) .

وهذا ليس بمستغرب فالطنطاوي ليس أديباً فحسب يلهث وراء الجمال ويخدعه لألاؤه

(١) - للوقوف على نماذج لذلك يُنظر : السابق : ٢٢/٣ ، ٢٦٦/٤ ، ٩-٨/٨ .

(٢) - ينظر : الحديث على « مفهوم السخرية وقيمتها » مفتتح هذا الفصل .

(٣) - الحجرات : ١١ .

وبريقه ، ولاهو بالعادي العامي الذي ينساق وراء نزوات القلم ورغباته ، ولكنه أديب مسلم فقيه ، جمع إلى الحس الجمالي بصيرة الكهولة وتجربة السنين ، والوعي بالشرع والديانة . فجاءت « سخرياته » نموذجاً يحتذى من حيث القدرة على الانطلاق بالكلمة الساخرة عبر المسافات الآمنة والآفاق المشرعة التي تنفسح للأدب الإسلامي الملتزم ، والتوقف عند الحدود التي يجب أن يقف عندها . وأحسب أيضاً أن هذه السخرية - وأقصر الكلام على الذكريات - يمكن أن تقدم نموذجاً فريداً للسخرية في الأدب الإسلامي .

ذلك أن السخرية - فيما أحسب - ليست بمحرمة ولا بمعيبة متى ما نبيل مقصدها ، واستقامت وجهتها ، وسمت غايتها عن أدران الفساد ، والنظرة الضيقة المحضة ، أو كانت انتصاراً من بعد ظلم ، أو اقتصاصاً بالمثل ، أو دفاعاً عن الفضيلة ، أو نبلاً من دعاة الرذيلة . فالله قد عفا عن الجهر بالسوء من القول لمن ظلم ؛ فقال : ﴿ لا يحب الله الجهر بالسوء من القول إلا من ظلم ، وكان الله سميعاً عليماً ﴾^(١) وقال مقررراً منهجاً عاماً للشعراء والأدباء على السواء : ﴿ والشعراء يتبعهم الغاؤون • ألم تر أنهم في كل وادٍ يهيمون • وأنهم يقولون ما لا يفعلون • إلا الذين آمنوا وعملوا الصالحات وذكروا الله كثيراً ، وانتصروا من بعد ما ظلموا ، وسيعلم الذين ظلموا أي منقلب ينقلبون ﴾^(٢) .

وقد كان حسان بن ثابت - رضي الله عنه - يرمي قريشاً في حياة النبي - ﷺ - بفاحش القول ، وكان الرسول الكريم يثني عليه ، ويدعو له ، ويستمتع منه لأنه في معرض الدفاع عن أعراض المؤمنين ، ونصرة الدين ، وردّ الاتهام^(٣) ، وكذلك كان كعب رضي الله عنه . وقد حكى الله عن نوح أنه توعدّ قومه بالسخرية حين هزئوا به وضحكوا قائلين له : يانوح ، قد كنت بالأمس نبياً وأصبحت اليوم نجاراً^(٤) .

حيث قال تبارك وتعالى : ﴿ ويصنع الفلك وكلما مرّ عليه ملاً من قومه سخرّوا منه قال إن تسخرّوا منا فإننا نسخر منكم كما تسخرون ﴾^(٥) وقد نص الألويسي - رحمه الله - على أن سخريته هنا على معناها الأصلي ووجهها الصريح فلا حاجة للتأويل ، يقول : « إنها منه عليه السلام لما كانت لجرائهم من جنس صنيعهم لم تقبح ، فلا حاجة لارتكاب خلاف الظاهر »^(٦) .

(١) - النساء : ١٤٨ .

(٢) - الشعراء : ٢٢٤-٢٢٧ .

(٣) - ينظر ابن حجر العسقلاني : فتح الباري : ١٠/٥٦٢-٥٦٣ .

(٤) - يُنظر : الألويسي : روح المعاني : ٦/٢٤٩ ، القرطبي : الجامع لأحكام القرآن : ٥/٢٣ ، الزمخشري : الكشاف : ٢/٢١٥ .

(٥) - هود : ٣٨ .

(٦) - روح المعاني في تفسير القرآن العظيم : ٦/٢٥٠ .

كما حكى الحق تبارك وتعالى عن إبراهيم مثل ذلك حيث قال : ﴿ قالوا أأنت فعلت هذا بأهتنا يا إبراهيم • قال بل فعله كبيرهم هذا فاسألوهم إن كانوا ينطقون ﴾^(١) فهذه سخرية واضحة - كما يبين سيد قطب^(٢) - فلا داعي لتسميتها كذبة من إبراهيم - عليه السلام - والبحث عن تعليلها بشتى العلل ؛ فإبراهيم لم يقصد أن ينسب الفعل الصادر منه إلى الصنم ، وإنما قصد تقريره لنفسه وإثباته لها في أسلوب « تعريضي » يبلغ فيه غرضه من إلزامهم الحجة وتبكيته^(٣) .

وقد مال القرآن الكريم إلى السخرية لتخويف المشركين والمعاندين في آيات كثيرة ، وبأساليب متعددة :

- فذكر التهديد بلفظ التبشير : ﴿ بشر المنافقين بأن لهم عذاباً أليماً ﴾^(٤) وقوله تعالى : ﴿ فبشرهم بعذاب أليم ﴾^(٥) .

- وذكر الإيعاد بلفظ الوعد : ﴿ وعد الله المنافقين والمنافقات نار جهنم ﴾^(٦) .
- وصور أفعال البخلاء من أصحاب الجنة الذين أقسموا ليصرمنها مصبحين ولا يستثنون تصويراً يمجج بالحركة معرياً دخائل نفوسهم ، حاكياً تخافتهم في أسلوب رباني فريد^(٧) ... إلى آخر هذه الأساليب التي حفل بها القرآن الكريم .

فالسخرية - إذن - فيها شيء من فسحة ، فليست كل سخرية محرمة ، ولا كل سخرية معيبة ، إنما المعيبة والمحرمة التي قصدها القرآن الكريم بقوله : ﴿ لا يسخر قومٌ من قوم عسى أن يكونوا خيراً منهم ولا نساءٌ من نساء عسى أن يكن خيراً منهن ... ﴾^(٨) هي : السخرية التي يكون المقصود بها الاحتقار والازدراء ، والتصغير من شأن الناس وانتقاصهم بغير وجه حق ، وليس الأمر على إطلاقه كما فهم منه بعض الباحثين^(٩) .

يقول الدكتور نعمان طه : « إن المقصود بالسخرية المحرمة هو السخرية بالنقص البشري الطبيعي الذي لا يد فيه للإنسان أن يصلحه أو أن يرذّه : كالسخرية من عضو من أعضاء الجسم ، فهذا مما يؤلم ويحول مجرد المزاح إلى شجار لا تؤمن عقابه . أمّا السخرية الثانية : كالهزء بالأشحاء والخائفين

(١) - الأنبياء : ٦٢-٦٣ .

(٢) - الظلال : ٢٣٨٦-٢٣٨٧/٤ .

(٣) - يراجع الكشف : تفسير سورة الأنبياء .

(٤) - النساء : ١٣٨ .

(٥) - آل عمران : ٢١ .

(٦) - الزمر : ٨ .

(٧) - سورة القلم : ١٧-٣٣ .

(٨) - الحجرات : ١١ .

(٩) - كالدكتور بدوي طبانه . يُنظر : نظرات في أصول الأدب والنقد : ٢٤٩-٢٥٨ .

أو لثام الطباع أو المتصنعين غير السالكين السلوك الطبيعي في الحياة، وأمّا السخرية من المتكبرين أو المتغترسين أو الحكام المستبدين؛ فهذا - في ظني - مالا ينكره الدين...»^(١).

فإذا ما نأى الساخر عن ذكر الأسماء، وابتعد عن تعيين الشخصيات؛ حفاظاً على الودّ، أو رعاية لحق صديق، أو جنوحاً إلى إسباغ السرّ - كما فعل الجاحظ في بعض سخرياته والطنطاوي هنا في ذكرياته - أو جعل الشخصيات نماذج، أو كنماذج يُبين من خلالها الخلل، وينبه على الزلل؛ فتكون السخرية من الفعل لا الفاعل، والذم للحال لا للذات؛ فهذا أصون لفنّه وأحوط، وأبعد عن مواطن الاتهام والخطل.

ولانكاد نجد عنده شيئاً من السخرية المؤذية في حق صديق أو شخص معين أو مصرّح باسمه، إلا ما كان من سخریات يسيرة لينة صرح فيها بأسماء بعض النصاري أو المجهولين من العامة الذين لا تدلّ أسماؤهم على التعريف بأشخاصهم^(٢)، أو المارقين على تعاليم الدين المتجاوزين لنظمه وأحكامه، ممن أهدروا بأنفسهم حرمة أعراضهم بتكبرهم طريق الحق، ومجاهرتهم بالباطل والدّعوات المشبوهة، ومخالفة ما علم من الدين بالضرورة، وهم لا يجاوزون عدد أصابع اليد الواحدة في ذكرياته كلّها - حسب ماظهر لي من الاستقراء - فإذا ذكر أحداً باسمه فإنما هي سخرية عطوفة رقيقة تهدف إلى التسلية والإضحاك، ويخص بها نفسه أو من لا تجرحه السخرية لاتساع أفقه، وسعة صدره، ولروايته مثلها وما هو أكبر منها عن نفسه، مثل أستاذه (حسني كنعان)^(٣) ومثله تكون السخرية في حقّه من جملة المزاح. يقول الإمام الغزالي: «وهذا إنما يحرم في حق من يتأذى به فأما من جعل نفسه مسخرةً فربّما فرح من أن يُسخّر به كانت السخرية في حقّه من جملة المزاح»^(٤)، ويقول الشيخ السيد سابق: «النهي عن السخرية، وهي: احتقار الغير، واستصغاره لغير سبب ظاهر، سواء أكان الاستصغار بالعبارة، أم بالإشارة، أم بأيّ طريقة مفهومة لمعنى التحقير. وإنما نهى الله عن ذلك؛ لما فيه من الاستهانة بأقدار الناس وكراماتهم، ولأنه يجرح شعور المستهان به ويؤذيه. فإذا كان المسخور منه بليد الشعور، لا يتأثر بما يلحقه من إهانات، فإن النهي في هذه الحالة لا يتناول، بل يكون تحقيره ضرباً من المزاح الذي أحله الله...»^(٥) ويعلق على هذا القول في الحاشية فيقول: «لو احتقر إنسان غيره لفعله السيء أو لتكبره على الناس مثلاً لم يكن ذلك منهياً عنه...»^(٦).

(١) - السخرية في الأدب العربي حتى نهاية القرن الرابع الهجري: ٧٥-٧٦.

(٢) - الدليل الحاج (نمر) وقد أسماه الحاج (غراب) لكنه لم يكشف عن شخصه. ينظر الذكريات: ٦٥/٣ وما بعدها.

(٣) - ذكر الطنطاوي أنه لا يغضب من رواية السخرية عليه، بل لقد ذكر في بعض كتبه ما هو أشد وأعظم في حياته: ينظر

الذكريات: ٥٤/١-٥٥ و ٦٨/٥، وينظر: صور وخواطر: ٢٦٦-٢٦٧.

(٤) - إحياء علوم الدين: ٣٠/٩-٣١.

(٥) - إسلامنا: ٢٧٨.

(٦) - السابق: ٢٧٨ حاشية (٣).

وهذا ما يجعلنا نميل إلى قبولها والاحتفاء بها . وليس هذا دفاعاً عن السخرية الطنطاوية بقدر ما هو انتصار للحق وإحقاق له ؛ ولذلك فلا أجزى لنفسى أن أهمل الإشارة إلى تجاوز سخريته حد الاعتدال أحياناً وتورطها في مخالفة عقدية كبيرة عن غير قصد أو تعمد ، وكان ذلك في معرض تهكمه بالشيخ أمين الخولي وتلميذه الأستاذ محمد أحمد خلف الله حين ادعى الأخير بأن : « القصص القرآني لم يراع الحقيقة التاريخية ، وأن المقصود منه غرض فني ، فلسنا ملزمين بتصديق حقائق هذه القصص ، وإنما نقدّر فيه الغاية الفنية . ويقول إن هذا القصص مستمد من مصادر أخرى غير عربية وأن فيه أساطير لا أساس لها »^(١) .

حيث قال الطنطاوي ساخراً :

« ... وإلا فهل ثبت له بعد البحث والتحقيق أن قصص القرآن مأخوذ من التوراة ومن الأدب الفارسي واليوناني ؟! وأن فيه أساطير لا أساس لها ؟ وهل وقعت له النسخة المخطوطة بخط مؤلف القرآن الذي هو الله - إذا كان فضيلة الشيخ لا يزال يعتقد أن القرآن من عند الله - فعرض عليها بالنواجد ، ليفضح المؤلف ويكشف عن سرقاته ، ويشفي غيظه منه ؟ أستغفر الله كثيراً ، وتعالى عما يقوله الكافرون علواً كبيراً ... »^(٢) .

وهي سخرية تحمل بين جنبها مخالفة عقدية - كما ترى - فإن القرآن الكريم كتاب الله الذي تكلم به ابتداءً ، وإطلاق لفظ « التأليف » أو « مؤلف » على الله تعالى لا يصح إلا بنص قرآني أو نبوي ؛ لأن أسماء الله وصفاته توقيفية ، ولأن التأليف فيه معنى : الجمع والنصب ، وكذا الذهن وتكرار النظر ، وفيه معنى الإفادة من السابق والله تعالى الأول ليس قبله شيء والآخر ليس بعده شيء ، وهو الخالق الذي لا يعيبه شيء في السماء ولا في الأرض ولا فيما شاء تبارك وعلا .

وللحق ، فإنني لم أقع على مثل تلك المخالفة إلا في هذا الموضع ، ولعله دفع إليها الانفعال الشديد ، والتسرع واللحج في الخصومة ، وبجارة الخصم ومخاتلته . وأياً ما كان الداعي فإنه لا يبرر الزلة في جانب من جوانب العقيدة (الأسماء والصفات) وبخاصة أنها صادرة من قلم أديب وقاض وداعية في مكانة الطنطاوي ، وليس من الناس من لا يناله العجز ويعتوره النقص والخطأ .

وبعد ، فإن السخرية في ذكريات الطنطاوي هي من ذلك النوع العطوف المتسامح ، ولم تكن في مرة من المرات سخرية بائسة سوداء تحتوي الحياة وتمقت الأحياء كما هي عليه عند أبي حيان ، والمعري ، وابن الرومي ، فالطنطاوي فرد من أفراد المجتمع منتم إليه ، لا خارج عنه ،

(١) - الذكريات : ١٨٢/٦ - ١٨٣ .

(٢) - السابق : ١٨٥/٦ .

محب له ، حريص على هنائه ورغد عيشه ، واستقامة حاله . والحافظ الذي دفعه إلى السخرية حاجات نفسية ومزاجية ، وحاجات فنية وإصلاحية .

وهي أشبه ماتكون بالعدسة تجمع أشعة الشمس المتفرقة في الفضاء ، وتحصيها في حيز ضيق ثم تسلطها دفعة واحدة إلى نقطة محددة ، فتحدث بها أثراً قوياً هو الإحراق . ترصد السخرية في « ذكرياته » مواقف شتى في الحياة والمجتمع يجمعها الخطأ والانحراف أو التصلب والجمود فتسلط عليها الهزء والتبرم ، والمقت والاشمئزاز ، فإذا تلك المواقف مهتوكة الستار ، عارية القبح .

أو هي كالعدسة المكبرة المضخمة تلتقط العيب الهين الذي لا يلتفت إليه بحكم العادة ، وبرود الإحساس بصور الكمال ؛ فتكبره وتضخمه ، وتملأ بتلك الصورة نفس القارئ ، كما تملأ العدسة صفحتها المجلدة بالمشهد المنصبة عليه ، وتنفي كل مشهد سواه يشتمل الذهن أو يدعو القارئ لأن يتعزى به عن تلك الهنة .

وقد خففت السخرية من غلواء المباشرة والتقرير ورتابة السرد . كما أسهمت بقوة في أداء مهمة تتضافر جميع العناصر الفنية في الذكريات للقيام بها . وهي مهمة « البوح » والتعبير عن الذات ، والكشف عن مواقفه تجاه الأشياء والأفراد ، ووضع الأحداث في موضعها من خارطة نفسه وعقله ؛ بحيث يراها كل قارئ لبيب ويصبح الكتاب إذ ذاك ليس تأريخاً لحياة فحسب بل وثيقة فنية وفكرية مهمة ، وهو ما ينبغي أن تكونه جميع الفنون القائمة على عنصري : البوح ، والمشاركة الوجدانية .

الفصل الخامس :

﴿ الفكاكة ﴾

« وماكل ما تعلم يقال ! وماكل ما يكتم لا يعلم !
والمدار على من يفهم !! » .

علي الطنطاوي - ذكرياته - ٩٢/٢

الفكاهة :

١- مفهوم الفكاهة :

الفكاهة في اللغة : اسم من التّفكّيه . وهو المزاح ، وما يتمتع به المرء من حديث مستملح ونحوه^(١) .

والفكاهة غير واضحة المعالم تماماً في محيطها الأدبي . ويظهر لي أن السبب يعود إلى « طبيعة الفكاهة » التي يصعب تحديدها وتعريفها ، بل إن « دائرة المعارف البريطانية » ترى أن اصطلاح « الفكاهة » لا يمكن أن يُعرّف ، لأنّه يتعالى على التعريف ، وتعد من علامات النقص في روح الفكاهة أن نبحث عن تعريف لها^(٢) .

وحين راجع الباحث الدّراسات لأدبية المتخصصة التي تناولت « الفكاهة » في الأدب العربي^(٣) ، أو درستها عند أديب بعينه^(٤) ؛ وجدها لا تسعفه بأكثر من الدلالة اللغوية وشيء من المباحث النفسية والفلسفية التي تُهيئ القارئ نفسياً وذهنياً للفكاهة ، ولكنها لا تحدد مفهوماً واضحاً بمعناه الدقيق .

هذا الغموض الذي يلف مصطلح « الفكاهة » هو مادفع الدّراسات - على كبير مكانتها - إلى أن تعتسف دراسة « الفكاهة » فتتحم عليها مالميس منها ، وتتجاهل بعض صورها ، وتخلط بينها وبين « السخرية » أقرب الفنون إلى « الفكاهة » برغم الفواصل الدقيقة بينهما : نفسية وفنية ولغوية .

وقد قامت هذه الدّراسة في صدر الفصل السابق بمحاولة الفصل بين « السخرية » و« الفكاهة » ومالت إلى وضع تعريف أدبي « للسخرية » يتسم بالمرونة والدقة^(٥) - حسب وجهة

(١) - الفكاهة : بضم الفاء : المزاح وحديث ذوي الأنس ، والمُفَاكِهَة : المَازِحَة . وَفَكَّهَ الْقَوْمَ تَمْلَحَ الْكَلَامَ تَفْكِيهًا : أَطْرَفَهُمْ بِهَا ، وَالْأَسْم : الْفَكِّيْهَةُ وَالْفُكَاة . وَفَكَّهَ الرَّجُلُ بِكَسْرِ الْكَافِ فَهُوَ فَكِيٌّ : إِذَا كَانَ طَيْبَ النَّفْسِ مَزَاحًا . وَالْفَاكِهَ مِنَ النَّاسِ : الْمَزَاحُ الَّذِي يَحْدُثُ أَصْحَابُهُ فَيُضْحِكُهُمْ . [ابن منظور : لسان العرب : ٥٢٣-٥٢٤ ، الرَّاغِبُ الْأَصْفَهَانِي : المفردات في غريب القرآن : ٣٨٥ ، الفيروز آبادي : القاموس المحيط : ٥١٤-٥١٥ (بترتيب الزواوي) ، الرازي : مختار الصحاح : ٤٤٩] .

(٢) - عن د. نعمان طه : السخرية في الأدب العربي حتى نهاية القرن الرابع الهجري : ١٥ .

(٣) - مثل : جحا الضاحك المضحك : العقاد وجحا العربي ، شخصيته وفلسفته في الحياة والتعبير : د. النجار والفكاهة في الأدب العربي ومحاضرة عن الفكاهة بجامعة أم درمان : د. الحوفي ، الفكاهة في الأدب العربي في نهاية القرن الثالث الهجري : أبو عيسى والأدب الفكاهي : د. شرف .

(٤) - مثل : الفكاهة عند نجيب محفوظ : د. عبدالعزيز شرف .

(٥) - يُنظر فصل : « السخرية » .

نظر الدّارس - تمهيداً لدرسهما (الفكاهة - السخرية) في ذكريات الطنطاوي درساً منفصلاً باعتبارهما ظاهرتين أدبيتين وأسلوبيتين متباينتين لَوْنِنا أسلوبه وأخذتا مساحة واسعة من كتابه . ولا يعني هذا أن الدّراسة قد حازتُ فضل يدٍ أوسبق ، وإنما هو حظ المتأخّر يقرب الأمور من قمة الزمان فتتمايز لناظريه الأشياء بعد أن تهدأ ثائرتها وينجذبُ كل شبيه إلى شبيهه أو يكاد ، ولعلّه لو شارك تلك المحاولات أو نهض بما نهضت به لوقع فيما وقعت فيه ؛ أو لعجز عن الإتيان بمثله . فالسبق والجهد محفوظان لأهلهما لكنّه المنهج العلمي : يتطلب الوضوح والدّقة في التناول والمعالجة ، وهو ماتحرص عليه الدّراسة في استعمالاتها - وترجو أن يكون التوفيق حليفها .

ومادام الأمر كذلك فإن الدراسة تحاول - أيضاً - تجاوز تحفّظات « كاتب مادة : فكاهة HUMOR - في دائرة المعارف البريطانية »^(١) ، وعموميات الدراسات العربية التي تناولت « الفكاهة » ، وبعض المعاجم الأدبية المتخصصة التي تطرح تعريفات غير دقيقة^(٢) ، أو تعريفات جزئية قاصرة باعتبارها حكاية أو طرفة أدبية فقط^(٣) . ليقف على تعريف وضعه أو عرّبه « سعيد علوش » لعلّه الأقرب لما فيه من الإيجاز ، والشمولية لجميع ألوان الفكاهة وأشكالها ؛ حيث عرفها بأنها^(٤) : « نوعٌ أدبي يثير الضحك وينحو إلى تسلية القراء » .

فالفكاهة إذن تهدف إلى التسلية والإمتاع ، ودفع الملل عن القارئ ، وإراحة مكدود الذّهن ، وبعث النشاط في نفسه .. يصف ابن عبد ربّه المفاكهات بأنها^(٥) : « نزهة النفس ، ورييع القلب ، ومرتع السمع ، ومجلب الرّاحة ، ومعدن السرور » .

٢- أسباب وجودها في الذكريات :

حفل أدبنا العربي بالفكاهة ، وظهرت على امتداد عصوره شخصيات اشتهرت بالطرافة ، وجاءت لها من الفكاهات ما أثرت به التراث الإنساني على مستوياته الشعبية والرّسمية . مثل : جحا العربي^(٦) ، وأشعب ، وأبي دُلّامة ، والكندي ، وشخصيات أخرى لا تخلو من الطرافة وإن

(١) - ينظر : مادة فكاهة HUMOR في دائرة المعارف البريطانية وينظر أيضاً : د. نعمان طه : السخرية في الأدب العربي حتى نهاية القرن الرابع الهجري : ١٥-١٦ .

(٢) - ينظر : د. مجدي وهبة وكامل المهندس : معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب : ٢٧٦ .

(٣) - ينظر : د. محمد التونجي : المعجم المفصل في الأدب : ٦٩٠/٢ وجبور عبدالنور : المعجم الأدبي : ١٩٤-١٩٥ .

(٤) - : معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة : ١٦٩ .

(٥) - ينظر : العقد الفريد : ٢٨٥/٦ .

(٦) - جحا العربي شخصية حقيقية يُكنى بأبي الغصن من « فزارة » وقد ذكره الجاحظ في كتابه « القول في البغال » وذكره ابن النديم في « الفهرست » والجوهري في « الصحاح » مادة « غصن » وهو بذلك سابق لنصر الدين خوجة المعروف بجحا التركي المتوفي في « قونية » حوالي ٦٨٣ هـ . ينظر : د. النجار : جحا العربي شخصيته وفلسفته في الحياة والتعبير ص ١٧-٣٩ و ٤٧-٥٠ .

عُرفتُ بالعلم والفقه : كالأصمعي والشعبي ، أو الحمق والعي : كهبنقة وباقل ، أو المجون والخلاعة : كأبي نواس ..

وقد أدرك القدامى مالفكاهة من الأثر على القارئ والسامع واهتموا بها ، فمنهم من نشرها في أثناء كتبه ورسائله وأصبحت سمةً لا تنفك عنه كالجاحظ ، ومنهم من عقد لها فصولاً محدّدة تطول أو تقصر بحسب حجم الكتاب واهتمام المؤلف : كابن قتيبة في «عيون الأخبار»^(١) وابن عبد ربّه في «العقد الفريد»^(٢) ، وأبي حيان التوحيدي في «الإمتاع والمؤانسة»^(٣) ، والنويري في «نهاية الأرب»^(٤) ، ومنهم من اختص الفكاهة بكتب كاملة مثل : أبي الطيب محمد بن إسحاق الوشاء في كتابه «الموشى» أو «الظرف والظرفاء» والحصري القيرواني في «جمع الجواهر في الملح والنوادر» كما رجّح المحقق اسمه أو «ذيل زهر الآداب» كما هو مشهور^(٥) ، وأبي سعيد الأندلسي في «المقتطف من أزهار الطرف» . وليس الأمر وقفاً على الأدباء ، فالفقهاء والوعاظ والمحدثون - أيضاً - قد أفردوا للفكاهة كتباً مستقلةً قيمة مثل : الزبير بن بكار في كتابه المشهور عند الحديث والفقهاء : «الفكاهة والمزاح» وقد جمع فيه ماروي عن النبي ﷺ من الممازحات ، وبعض نوادر من اشتهر بالفكاهة في عصر النبوة كالصحابي الجليل : نعيمان بن عمرو الأنصاري وغيره^(٦) .

وأما الواعظ الجليل «ابن الجوزي» المشهور بمجالس وعظه ؛ فإنه يؤلف أكثر من كتاب في الملح والطرائف من مثل : «أخبار الحمقى والمغفلين» و «الأذكياء» و «الظرف والمتماجنين» .

وفي العصر الحديث كثر الأدب الضاحك ، وازدهرت الفكاهة بالفصحى والعامية ، واشتهر بالإضحاك كثير من الأدباء والظرفاء^(٧) .

وفي زماننا المعاصر أخذت الفكاهة - لتعقد الحياة - تزحف إلى جميع الفنون بمختلف أشكالها وأجناسها : شعراً ونثراً (مقالة ، قصة ، رواية ، مسرحاً ، سيرة ...)^(٨) ومن هذه

(١) - في : باب المزاح والرخص فيه : ٣١٥/١ - ٣٢٥ .

(٢) - في : كتاب اللؤلؤ الثانية في الفكاهات والملح : ٢٨٥/٦ - ٣٤٠ .

(٣) - في «الليلة الثامنة عشرة» : ١٩٣/٢ - ٢٠٠ (شرح وضبط خليل المنصور) .

(٤) - باب «المجون والنوادر والفكاهات والملح» : ٧٥-١/٤ .

(٥) - المحقق هو : علي بن محمد البجاوي ، ينظر : جمع الجواهر في الملح والنوادر : لأبي إسحاق إبراهيم بن علي الحصري القيرواني ، ط دار الجيل ، بيروت - لبنان ، ط ٢ ، وينظر المقدمة : ص : ج ، د .

(٦) - ينظر : ابن حجر العسقلاني فتح الباري : ٦٦/١٢ ، ٧٨-٧٩ ، ود . يوسف القرضاوي : فتاوى معاصرة : ٤٤٦/٢ - ٤٥٠ .

(٧) - ينظر : د . الحوفي : محاضراته عن الفكاهة بأم درمان : ٥ .

(٨) - تراجع الفصول التالية : الفكاهة في الشعر ، الفكاهة في القصة ، الفكاهة في المسرح : د . عبدالعزيز شرف : الأدب الفكاهي .

الكتب التي جاءت موشاةً بألوان الفكاهة الزاهية ، والنادرة الحلوة ، والطرفة المسلية ، والدعابة الممتعة « ذكريات الطنطاوي » . وهذا الاتجاه الهزلي تميز به نتاجه الأدبي ، وانطبع به أسلوبه حتى عرف به في كتاباته^(١) وأحاديثه الإذاعية والتلفازية^(٢) . وهذا راجع - دون شك - إلى تكوينه النفسي وطبيعته التي فطر عليها . والذين يجالسون المؤلف أو يخالطونه يعرفون إلى أي مدى يبلغ كلفه بالمزاح وحبّه لرواية (النكتة) البريئة من الجحون والفساد ، وقدرته العجيبة على بعث الموقف الطريف من أوهى الأسباب ، وأبسط المظاهر والحوادث ، يرفد ذلك ويزكيه حسّ مرهف وبديهة حاضرة سريعة ، ونفس متسائلة تميل إلى الأُنس والملاطفة ، وتكره التزمّت والوقار المصطنع في الهيئة والملبس .

وقد وصف الكاتب نفسه فقال :

« ... وهو أسرع الناس إلى المزاح والفكاهة ، وأضيقهم بمجالس الجِدَّة ، وأبعدهم عن تكلف الوقار ، واتباع (الرسميات) ، فلا يكون في مجلس إلا حرّكه بحديثه وإشاراته ونكاته ، وأفاض عليه روح المرح ، والود الخالص ... »^(٣) .

كما أشار في أكثر من موضع من ذكرياته إلى أنه رجُلٌ طروب وأنه يُحبُّ الجِدَّةَ ولكن إذا كثر ضاق به^(٤) ، يقول الطنطاوي :

« ... وأنا أكره المستزمين الذين يتكلمون الجِدَّةَ دائماً ، أو يحرصون على « المشيخة » والمشيخة غير العلم وغير التدريس والتهذيب ... وأنا قد أصبر على الجِدِّ المحض نصف ساعة ، ثم أفسده بنكتةٍ تحييء عفواً ، أو ملاحظة تضحك من حولي ، وتخرجني من ثقل هذا الجِدِّ . »^(٥) .

وقد تساءل الباحث يوماً بحضرة الطنطاوي وفي مجلسه عن سر وجود الفكاهة في « ذكرياته » على وجه الخصوص فأجاب : بأن المزاح طبع فيه جُبَلٌ عليه ، وأنه لم يحاول يوماً أن يتكلف الفكاهة والنكتة ؛ كما لم يشأ أن يتكلف ما هو أشق منها بردّ نفسه وصرفها عن طبيعتها^(٦) .

(١) - من المقالات التي خصّصها لوجه الفكاهة : « شبيد العيد » ، « أعرابي في الحمام » ، « أعرابي في السينما » ، « الأعرابي والشعر » ، « ديوان الأصمعي » وكلّ هذه المقالات في كتاب واحد . هذا غير المفاكات التي يثرها في أثناء رسائله ومقالاته وكتبه الأخرى (تراجع المقالات السابقة في كتاب : صور وخواطر) . وقد ذكر لي الشيخ طارق زكريا الحاج إبراهيم - وهو من أصدقاء الطنطاوي ومن أقرب الناس إليه - : أن الطنطاوي كان يحرر باباً ثابتاً في مجلة « المسلمون » القديمة التي كان يرأس تحريرها الأستاذ سعيد رمضان ، وكانت تصدر في دمشق ، واسم هذا الباب « باب البيان » وكان حافلاً بالنكتة والفكاهة . (مقابلة معه في ليلة الأحد ١٢/١/١٤١٨هـ - مكة المكرمة) .

(٢) - ينظر : د. أحمد بسم الساعي : الواقعية الإسلامية في الأدب والنقد : فصل : علي الطنطاوي .. حركية الحديث الإذاعي والبعد الرابع للأدب : ١٣١-١٥١ .

(٣) - من حديث النفس : مقالة صورة المؤلف بقلمه : ٧٦ .

(٤) - الذكريات : ٢٧٣/٣ .

(٥) - السابق : ١٣١/٥ .

(٦) - في مقابلة معه بتاريخ : ٢٠/٦/١٤١٧هـ (بمنزله في جدة) .

ويظهر أن لعامل الوراثة دوراً كبيراً في تلك النزعة؛ فالرجل مصري الأصل وفد جدّه من طنطا إلى دمشق عام (١٢٥٥هـ)^(١) ومعروف عن الشعب المصري ولعه بالنكتة منذ قديم الزمان وحتى عصرنا الحاضر.. ويقال إن الرومان حرّموا عليهم الحمامة في محاكم الأسكندرية لأنهم كانوا يغضون من هيئة القضاء الرُّوماني بالمزاح والدّعابة أثناء الدّفاع وشرح القضايا^(٢). على أن هنالك سبباً خفياً يخصّ «الذكريات» يرجع إلى إحساسه بأنّها قد غمرها الجدّ، وملأتها الأحداث المعقدة والمواقف المختلفة مما لا يهتم القراء متابعتها، ولا يشغلهم أمر معرفته؛ فسعى إلى التخفيف عنهم بإثارة روح الدّعابة بين جنّاتها، وخلق جوّاً من المودّة والحميمية بينه وبين القراء برواية النكتة وسياقة الطّرفة، وبالتّخلص من ثقل الجدّ إلى راحة الهزل ثم معاودة الجدّ كرهة أخرى وهكذا^(٣)...

٣- ألوان الفكاهة في الكتاب :

تتراءى الفكاهة في ذكريات الطنطاوي عبر لونين مختلفين :

اللون الأول : النادرة أو الطرفة . وهي القصة القصيرة التي تضحك ، وفي العادة تكون مكتوبة^(٤) . أو هي : «الحكاية الخفيفة التي تضمّ خيراً ساراً»^(٥) .

وتمتاز النادرة - عادة - بالقصر الشديد ، والقدرة على الإضحاك ، معتمدة على قول غريب أو سلوك شاذّ يجري على غير المتبع بين الناس .

ويمكن تقسيم هذا اللون عند الطنطاوي إلى أربعة أقسام :

(أ) - ما قرأه من النوادر في كتب التراث ، ورأى إتحاف القراء بحكايته للمناسبة ، مثل :

«زعموا أن طبيباً كان له تلميذ ، يساعده ويصحبه ويمشي معه أينما مشى ليتعلّم منه ... فذهبا مرة يعودان مريضاً كان قد فرض عليه الطبيب حميةً منعه فيها من أكل السمك . فقال له : لماذا خالفت عن أمري وأكلت سمكة؟ فحاول المريض أن ينكر . فقال له : اعترف خير لك فإن لدي الدليل . فاعترف بأنّه أكل السمك ولما انفرد الطبيب بمساعدته سأله : من أين عرفت أنّه أكل سمكاً؟ قال الطبيب : ألم تر حسك السمك ملقى على الباب ؟

(١) - ينظر : محمد مطيع الحافظ ، نزار أباطة : تاريخ علماء دمشق في القرن الرابع عشر الهجري : ٧٣/١ وما بعدها .

وذكريات الطنطاوي : ١٣٢/١ - ١٣٣ .

(٢) - ينظر د. الخوفي : محاضراته عن الفكاهة في الأدب العربي - بأم درمان : ٢٣ : وما بعدها ، والفكاهة في الأدب العربي

أصولها وأنواعها : ١٠٠/٢ وما بعدها .

(٣) - ينظر الذكريات : ١٨١/٧ و ٥٥/٨ .

(٤) - ينظر د. شوقي ضيف : الفكاهة في مصر : نقلاً عن : أبي عيسى : الفكاهة في الأدب العربي إلى نهاية القرن الثالث

الهجري : ٣٥ .

(٥) - د. محمد التونجي : المعجم المفصل في الأدب : ٦٠٣/٢ و ٨٤٦ .

وشغل الطبيب فبعث مساعده ليرى حال المريض . فلما دخل عليه قال له :
لماذا أكلتُ حماراً ؟ قال المريض : ومن أين لك أنني أكلتُ حماراً ؟ وهل يأكل الناس
الحمير ؟ قال : لا تنكر . فإني رأيتُ برذعة الحمار على الباب .^(١)

ومن ذلك ما ساقه من نوادر هَبْنَقَة^(٢) .

(ب) - ما شاع بين الناس بعمامة أو وسطه الذي يعيش فيه بخاصة ، ولكنه لم يقف عليه
ولم يشاهده بنفسه ؛ فأحب أن يرويهِ للقارئ ويسليه به . مثل :

« أذكر قصة بكري مصطفى ، وهو رجل تركي ماجن (حشاش) احتال
مرّة حتّى جعلوه إماماً في المسجد ؛ فجاءوا بجنّازة ليصلوا عليها ، فانحنى على
الميت ، واقترب من أذنه كأنّه يوشوشه . فسئل : ماذا قلت له ؟ قال : قلتُ له :
إذا سألوك عن أحوال الدنيا ، فلا تطل الكلام . يكفي أن تقول : بكري مصطفى
إمام .^(٣) »

ومن الطرائف التي يرويها الشيخ أيضاً ، قوله :

« أن أستاذنا فارس الحفوري كان له رأس من أكبر ماعرفت من الرؤوس ،
وكان ... حاضر الجواب ، ذهب مرّة إلى كوّاء ليكوي طربوشه ، فطلب أجراً
يزيد عن المعروف . قال : ولمّ الزيادة ؟ قال : لأنك لن تجد عند أحدٍ غيري مثل
هذا القالب . قال له فارس بك : وأنت لا تجد عند غيري مثل هذا
الرأس ...^(٤) »

(ج) - ما وقع أمامه بحيث شاهده أو سمعه مثل :

« ضايق الأولاد المضيفة مرّة ، يعدون بين رجلها ، يكادون يسقطون طباقها
وكؤوسها . فقالت لهم : يا أولاد اقعّدوا ، أو اطلعوا إلبوا (برّا) !^(٥) .

ومثل ما ساقه عن بعض البخلاء من أصدقائه ، وما رواه عن الدكتور يوسف المسكوني^(٦) .

(د) - ما وقع للطنطاوي نفسه :

مثل قصته مع أولاد بعض أصدقائه الذين أخذهم إلى داره حين كان يقيم في
« الرياض »^(٧) ، وقصته في المطعم في « جاكرتا »^(٨) وغيرهما كثير ولكن يتعذر ذكرها لضيق

(١) - الذكريات : ٢٣٧/٤ .

(٢) - ينظر : السابق : ٥٣/٢ .

(٣) - السابق : ١٨٧/١ .

(٤) - السابق : ١٥٦/٢ .

(٥) - ينظر : السابق : ٢٤٦/١ .

(٦) - ينظر : السابق : ٢٨٩/٣ - ٢٩٠ و ٢٣٢/٤ .

(٧) - ينظر : السابق : ٢٠٣/٨ - ٢٠٤ .

(٨) - ينظر : السابق : ١٤٥/٦ .

المساحة ونكتفي بالمثلين التاليين :

- «... وما وجدت أكذب منه^(١) إلا نادل (خادم) الفندق ، وهو رجل من بلاد النوبة خفيف الروح ، ضاحك الوجه ، يستل منك غضبك استلاماً ، مهما تأمره يقل لك حاضر . يقول : دقيقة واحدة ، وتمر الدقيقة والساعة بعدها ، ويمرّ اليوم ، ولا يحضر لك ما طلبت ، وتارة يقول لك اعتبر المسألة منتهية ، وتنتهي حقاً ، ولكن كما تنتهي حياة الأحياء بالموت ...

وقد قلت لإخواني : إن محمداً هذا (أعني النادل) يقول لكم : «حاضر» قبل أن يفهم المراد منه . وسأثبت لكم ذلك ؛ فدعوته وقلت : يا محمد ، قال : حاضر ، قلت : هات لنا فيلاً بحرطوم طويل ، قال : حاضر دقيقة واحدة ؛ فقلت له : ماهو الحاضر وما الذي طلبته منك ، فوقف ولم يدر بماذا يجيب . قلت : ما الذي طلبته منك ؟ فتبين أنه لم يفهم المطلوب ، ولم يحاول أن يفهمه ، فقلت له : يا محمد ، المطلوب فيل بحرطوم طويل ، فعدها نكتة وضحك منها ، وقال كلاماً أرغمني على الضحك ، فضاع عني عليه في وسط ضحكي منه ...»^(٢) .

- «ومن طرائف الحادث أن الدكتور عبدالكريم العائدي ، الذي كان قائم المقام يومئذ في دوما ، أطول رجل في دمشق ... قربني منه تكريمة لي ، ولأن القاضي الشرعي يلي قائم المقام في الدرجة . فظنرتُ فإذا ذروة عمامي تبلى ثديه ، لاتصل إلى كتفه . فابتعدتُ عنه ؛ فصار يمدّ يده يمسك بيدي ليقرّبي منه ، فقرصت يده ... قرصة مؤلمة ، وقلتُ له هامساً : ابتعد عني الله يرضى عليك ، لاتفضحني بين الناس ...»^(٣) .

أما اللون الثاني عن ألوان الفكاهة فهي : الدُّعابة : وهي أخفُّ ألوان الفكاهة ، وأكثرها شيوعاً في الكتب الجادة التي يميل أصحابها إلى الهزل ومباشرة القارئ ، ويصعب جعل حدّ واضح لها . ولكنها - على كل حال - فكاهة الأشخاص الوقورين إذ يقولون أو يكتبون ما يدعوا إلى الابتسام الخفيف ، لا إلى الضحك العالي^(٤) .

«والدُّعابة يشترك فيها الضاحك والمضحك منه ، وهي ضحك القلب الطيب الذي يسرّ نفسه ويسرّ غيره»^(٥) ويتعمد بعض الأدباء ذكرها في الفصل الرصين لتخلق في الجوّ روحاً من الراحة^(٦) .

(١) - الضمير يعود إلى شخص يدعى أحمد ، كلفته الحكومة السعودية بأن يكون سائقاً عند الشيخ علي الطنطاوي خلال فترة إقامته في مكة عام ١٣٨١هـ .

(٢) - السابق : ٩٨/٨ .

(٣) - السابق : ٢١٤/٤ - ٢١٥ .

(٤) - يُنظر : أبو عيسى : الفكاهة في الأدب العربي إلى نهاية القرن الثالث الهجري : ٣٥ .

(٥) - العقاد : حكا الضاحك المضحك : ٨٦ .

(٦) - يراجع : د. محمد التوحي : المعجم المفصل في الأدب : ٤٤٠/٢ .

وهو ما يُلاحظ في الذكريات حيث يميل الكاتب إلى الدّعاة حين تَشْتَدُّ وطأة النص وتشعب مسالكة ، أو حين يشعر بملل القارئ أو يتوهّمه ، أو عندما تدفعه فطرته المرحّة إليها ؛ فيبدّد بها الكآبة ، ويخفف من تجهّم السرد وثقله ، ويجتذب إليه فهم القارئ وحرصه ، فهي للذكريات أشبه ماتكون بالملح والبهار للطعام تُزيّن به الموائد ؛ فتدافع إليه أنظار الأكلين ورغباتهم .

والدّعاة عنده تتدرج من حيث قدرتها على الإضحاك ، ونجاحها في انتزاع البسمة من ثغر القارئ ، ولكنها - على عمومها - تتفق في إدخال حالة من الانسراح والانبساط الداخلي على القارئ أو المتلقي بوجه عام . مثال ذلك :

« وكان نُزلنا الذي أعدّه لنا في أكبر عمارة في هذا الفندق ، يُصعد إليه على درج عريض من الرّخام ، مفروش بالسجاد النّفيس ، وفيه غرفة نوم فيها سرير عرضه ثلاثة أمتار ، يكفي لينام عليه العبد الفقير الذي هو أنا وأولاده جميعاً ، ويبقى فيه متسع لثلاثة من أولاد الجيران ... »^(١) .

ويقول في موضع آخر :

« وإذا تأنق الأندونيسيون قدّموه لك في أكلة نسيّت اسمها ، أكلة وطنية عظيمة كالقوزي عندنا ، أو الرز البخاري ، أو السليق ، وهذه الأكلة رز مطبوخ بدهن النارجين (جوز الهند) ما أدري أطعمه أقبح أم ريحه ؟ ثم تبينت لي الحقيقة وهي أن ريحه أقبح من طعمه ، وأن طعمه أقبح من ريحه . كحماري العبادي ... الذي قيل له : أيّ حماريك شرّ من الآخر ؟ قال : هذا وهذا ... وكما يقول الناس : « كماحنّا كماحنّين الله ينعل الاثنين ... » »^(٢) .

ومن مداعباته الخفيفة قوله :

« لي في الشام أهل ، ولي في مصر أقباء ، ولكني لا أعرف أقربائي في مصر ، ولقد بحثت عنهم مرّة لا لأزداد لمصر حبّاً ، ومن مصر قريباً ، فحبي لمصر وقربي منها قد كملا فلا يحتملان الزيادة ، بل كنت آمل أن ألقى فيهم قريباً غنياً ، لا يكون له وارث ، فأوفر على الدولة عناء البحث عن وارثه ، وأفوز بترائه ، ثم خفت أن يكون أقربائي هناك أفلس مني ؛ فيرثوني هم ، فأكون (كالعير الذي ذهب يطلب قرنين فرجع بلا أذنين) كما جاء في المثل ... »^(٣) .

كما نجده في كثير من مداعباته الخفيفة يسعى لإشراك القراء واستحضارهم والتواصل معهم ، وملاطفتهم برقيق الكلام . مثل :

« ماكدتُ وكاد الشيخان نستغرق في المنام حتى يقظتني (أوركسترا)

(١) - الذكريات : ١٣٩/٦ .

(٢) - السابق : ١٤٥/٦ - ١٤٦ وينظر أيضاً ٩٤/٥ - ٩٥/٦ و ٢٢٣/٦ و ٦٥/٨ .

(٣) - السابق : ٦٥/٨ ، للوقوف على نماذج عامة للدّعاة : ينظر : ١٢٠/٢ و ٨٠/٣ و ٨١ ، و ٤٢/٤ و ٢٨٦/٨ .

مرعبة ، فيها أصوات لا أدري بماذا أشبّهها ، ولا أجد كلاماً يفي بوصفها وتصبرت ولكنني لم أستطع الصبر ، تلك هي أصوات غطيظ الشيخين (أي شخيرهما) . ولن أصفه لأن الشيخ الصوّاف سيقراً هذه الحلقة ، فيظن أنني أغتابه عند القراء . فاشهدوا أنني لم أقل عنه شيئاً . واستغفروا الله من شهادة الزور . هل سمعتموني أقول عنه شيئاً؟!»^(١) .

وقد تأتي الدّعاة في الذّكريات على هيئة تعليقات مختصرة جداً تتخلل السرد ، لا يتكلفها الكاتب ولا يحتشد لها ، ولكنها كافية لإشاعة المرح وتطرية الأسلوب :

«لقد خبروني أن (سيدتي) لاسيدتي أنا ، فمالي سيّدة ، أنا سيّد نفسي ، بل هي مجلّة ، ولم أرها اسمها (سيدتي)»^(٢) .

وقوله :

«ولكل بلد أكلة شعبية وهذه أكلة بغداد ؛ التي يقول المصريون عن مثلها : إنك تستطيعها حتى تأكل أصابعك بعدها . ولو صح هذا الكلام مابقي إصبع في كفّ إنسان»^(٣) .

وقد يستخدم المداعبة أحياناً ليخفف من حدة الموقف الذي وضع نفسه فيه ، ومن ثمّ يقدم اعتذاراً يكون لطيفاً عليه ، سائعاً عند القراء ، مقبولاً عند من تجاوز عليه ؛ فأخطأ بحقه عن غير تثبت وتملّ . فقد اتهم الطنطاوي رجلاً تولى الإشراف على تصحيح كتاب «المعاصرون» لحمد كرد علي بأنّه :

«كان يرفع الصواب الذي أثبتّه كرد علي ، ويضع الخطأ الذي توهّمه»^(٤) .

ثمّ تبيّن له خطأ ظنّه ؛ فرجع - للإنصاف - عنه معتذراً موضحاً سبب الخطأ ومنشأ الظنّة ، ومعقباً على ذلك بدعابة لطيفة تعينه على التخلص ، وتلطف من الموقف قائلاً :

«ولذلك تنتهي المباراة بـ «التعادل بلا أهداف»»^(٥) .

٤- خصائص الفكاهة الطنطاوية من خلال الذكريات :

١- لعل أول ما يلاحظه الباحث في هذا الجانب : أنها فكاهة منشورة في أثناء السرد . لا يجمعها باب واحد ، كما في «عيون الأخبار» أو «العقد الفريد» أو «نهاية الأرب» . وهو

(١) - السابق : ١٦٧/٥ والموقوف على نماذج أخرى ينظر : السابق : ٩/١ ، ٨٢ ، ١٤٦ و ١١٢/٧ .

(٢) - السابق : ٩٢/٢ .

(٣) - السابق : ١٧/٤ .

(٤) - السابق : ٢٥٨/٥ .

(٥) - السابق : ٢٧٦/٥ .

بذلك يتجه اتجاهها يقترب من منهج الجاحظ في : «البيان والتبيين» و «الحيوان» ومن منهج أحمد فارس الشدياق في «الساق على الساق» في العصر الحديث^(١). وهذه الطريقة تمنح المؤلف شيئاً من التصرف والمرونة ، فحيثما شعر بالملالة والثقل مال إلى الملاحظة والمداعبة ، وحين يغلب على ظنه صفاء الذهن ، وإقبال القارئ يمضي في جدّه . وهو أسلوب يوافق طبع الطنطاوي الفكاهة الذي ينحو به إلى المداعبة والملاحظة خلال السرد عن غير قصد أو تعمد .

٢- وهي - أيضاً - قريبة المأخذ ، لا يتطلب إدراكها فضل أنها ، ولا تحتاج إلى إعمال فكر أو كدّ ذهن . ويميل الباحث إلى أن التعقيد والغموض - ولو بنسبة يسيرة - أمر غير مطلوب في «الفكاهة» على وجه الخصوص ؛ لأنها قائمة على الانشراح والمرح والتواضع والانطلاق من قيود الوقار والتزمت ، والرجوع إلى الفطرة النقية بإدخال السرور على النفس والمجالس - صديقاً كان أو قارئاً - ومن غير المعقول السعي إلى (تعقيد) الفكاهة بتقييدها بما يتنافى والهدف الذي ترمي إليه ، أيّا ما كانت مبررات هذه القيود ؛ ولو جاءت من باب (الفي / الجمالي) ففي دنيا الآداب من القيود الفنية ، والشروط الجمالية ماتّضيق به على رحابتها . والاتجاه قائم - الآن - على التخلص منها ، حتى في ساحة الشعر أشدّ الفنون وقاراً ، وأحفلها بالقيود والسدود .

أما ما يظهر من توجه بعض الباحثين^(٢) إلى تفضيل ما يصطلح على تسميته «الفكاهة المركبة / العميقة» على ما يسميه «الفكاهة البسيطة / السطحية» فأمر فيه تفصيل ؛ فإن كان يقصد بـ (التركيب / العمق) : التعقيد والغموض - وهو ما يشير إليه سياق الكلام وسباقه - بالغاز الفكاهة - إذا صح التعبير - أو يجعلها شيئاً كالمعادلات الرياضية محتاجة إلى حضور ذهني ، وتركيز دقيق لفهمها ، دون طائل أكثر من الضحك ؛ فهذا خروج بها عن دائرتها وفطريتها وأساسها الذي عليه تقوم ، وغايتها التي إليها تتوجه . وهذا - عندي - مرفوض ، وكفى ماتعج به الساحة الأدبية من أصناف القيود ، ولندع باباً من أبواب الحرية و(البساطة) ننشق منه عبير التلقائية ، وأريج الجمال الفطري ، ولنترك لها الفرصة لتجلو النفوس ، وتطهرها من أعباء الحياة ؛ لأن تعقيدها يجعلها عبئاً ذهنياً ينضاف إلى همومنا (الحياتية) (*) والأدبية على وجه الخصوص .

أما إن قصد بـ (التركيب / العمق) : الفكاهة التي تنطوي على قيم رفيعة ومبادئ سامية أو توظيفها للمعرفة والتربية أو البوح والتعبير - وهو ما لا يدل عليه كلامه - فهو - على كل حال - أمر مطلوب ومرغوب ؛ ذلك أن الأديب الذي يستعمل ضمير المتكلم - كالكاتب هنا

(١) - من الأدباء الذين اتجهوا هذا الاتجاه المازني في «قبض الريح» و «صندوق الدنيا» و «إبراهيم الكاتب» .

(٢) - يُنظر : أبو عيسى : الفكاهة في الأدب العربي إلى نهاية القرن الثالث الهجري : ٣٧ .

(*) - تعمد الباحث أن ينسب إليها على طريقة المصدر الصناعي وإلا فالأصوب أن يقال (الحيوية) .

- تضيق أمامه المساحة مهما أوتي من الجرأة على المصارحة والمكاشفة ، إذ يصبح مسؤولاً عن كل قول أو رأي يثته في كتابه ، خلاف القاص أو الروائي فإنهما في فسحة كبيرة من الأمر ؛ فهما يستطيعان تشكيل آرائهما وأفكارهما كما يشاءان ثم يقذفان بها بكل قوة على السنة شخصياتهما ويتصلان بعد ذلك من تبعاتها ، وكأن شيئاً لم يكن .

لذلك كانت « الفكاهة » وسيلة من وسائل التربية غير المباشرة ، ووسيلة مرادفة للسخرية - إذا أردت الدقة - للتعبير والتخلص من بعض الانفعالات التي لا يستطيع أن ييوح بها الأديب ، أو تصبح عند التعبير عنها شيئاً ثقیلاً كالسباب والقذف الصريح لعموم الناس . فما أحسن حينئذ أن يميل الكاتب أو الشاعر إلى المفاكهة لتعبّر عما يجيش في صدره بعد أن يغلفها - أي الفكاهة - بغلالة أرجوانية تحول بينها وبين التجريح ، وتجعلها سائغة عذبة سهلة التناول (والبلع) بالغة التأثير في آن . وحينئذ تصبح « الفكاهة » بلاغة جديدة للنص ؛ لأنها - كما يقول نجيب محفوظ على لسان « حمدون » إحدى شخصياته في رواية « عصر الحب »^(١) : « ليست هزلية بالمعنى المتعارف عليه ؛ فمن خلال الهزل أقول أشياء لها قيمتها » .

تصبح « الفكاهة » ذات هدفين : هدف قريب ، يتمثل في الإمتاع والمؤانسة ، وهو جدّ كأبلغ الجدّ حين يستخدم في مكانه ؛ لإراحة الذهن المكدود ، وتحديد النشاط ، وهدف بعيد هو : إيصال (الفكرة) أو (القيمة) التي يريد المؤلف أن تصل إلى القارئ الفطن . و « لنكتة واحدة يفهمها الطالب حق الفهم خير من مئة درس في المنطق يقرأها ويعيدها وهو لا يحسن القياس ولا يفقه الدليل »^(٢) .

ولكن الأمانة العلمية تضطر الباحث إلى القول : إن هذا اللون من التوظيف ، وإن كان موجوداً في « ذكريات علي الطنطاوي » إلا أنه قليل ومحدود ، وكان يمكن للطنطاوي أن يوطئه لمومنه الدعوية والإصلاحية وهو المحرّب الخبير ، لكن مكانة المؤلف من الناس ، ووجهته في المجتمع ، وما يحظى به رأيه من الانتشار والقبول بين مستمعيه وقارئيه ، وقدرته على التصريح بما يؤدّ التصريح به حين يجنح غيره إلى التلميح والتعريض ، كانت السبب المباشر - في اعتقادي - وراء تراجع هذا الضرب من الفكاهة الموجهة الموظفة^(٣) ، هذا إلى أنه قد تحقق له كثير من قيمه الإصلاحية وأفكاره في بلد ينعم بالعدل وتحكيم الشرع المطهر ، ويكفل للجميع فيه الحرية التي يمنحها الدين سائر أتباعه . وأعرض فيما يلي طائفة من النماذج ليقف عليها القارئ بنفسه ونخيله إلى نماذج أخرى لا يتسع المكان لذكرها :

(١) - ص : ١٠٢ .

(٢) - العقاد : ساعات بين الكتب : ٢٢٠ .

(٣) - فكاهة موجهة أي : ذات وجهين ، كما يقال : كساء موجه ، أي ذو وجهين ، وكلام موجه أي يحتمل معنيين ، وهو مصطلح بلاغي ، ينظر : د. أحمد مطلوب : معجم المصطلحات البلاغية وتطورها : ١٥٢/٣ .

«... تباشروا ودعوا واحداً منهم حسبته (سيويه) آخر ظهر من الأعاجم في آخر الزمان فكان في العربية كسيويه الإمام... ثم بدأ الحوار . فقال : ما اسمي ؟ قلت : لا أدري ما اسمك . قال : لا ، لا اسم أنت . فقلت : اسمي أنا علي . قال : اسم أبي ؟ قلت : عدنا إلى مانجونا منه ؟ ما الذي يدريني ما اسم أبيك ؟ قال : أبي أنت ، أبي أنت ، قلت : الله يحزب بيتك ، أنا أبوك ؟ قال : لا ، لا اسم أبي اسم أبي أنت . ففهمت أنه يريد اسم أبي أنا ولكنه أخطأ في الضمائر ، وأكثر أخطائنا من علل الضمائر ...»^(١) .

ويقول الطنطاوي في معرض حديثه عن رحلته الأولى إلى سلمية عام ١٩٣٢ م :
«إن القادم على بلدة جديدة ، يتخيل شكلها ، ويفكر فيها ويعرض في ذهنه الصور الممكنة لها ، ولكن تعبي في مركبي ، ومللي من الطريق ، ومن برودة الهواء وبرد أحاديث الرفقاء ! وأن المقاعد امتلأت بالركاب فوقها ، وبالسلاسل والقفاف والأحمال أمامها وفيما بينها ، حتى أنه كان في الصف الأخير شاة تقول طول الطريق (باع) ، وأطفال يكون ويصرخون (واع) ، والفكر ضاع بين (باع) و (واع) .»^(٢) .

فقد يُفهم من لفظة (باع) و (واع) أنهما حكايتان لصوتي : الشاة والطفل الصغير فحسب ، ولكنهما يحملان في أحشائهما دلالة أوسع من ذلك وهو شتات فكر أصحاب الفكر بين شراء مستلزمات الحياة الضرورية (باع) ، وتربية الأطفال ورعايتهم والإنفاق عليهم (واع) .
ويحاول أن يُقدم لنا معلومة ثمينة عرفها بالتجربة والتفكير ، ولكن بطريقته الخاصة :
«إذا انتهى الاستطراد ، وقفتُ كما وقف حمار الشيخ في العقبة ؛ فلا أذكر من أين خرجت ولا إلى أين أعود . ولتسألوني من هو هذا الشيخ ؛ فإن المثل خلّد ذكر الحمار ، ونسي اسم الشيخ ، ليعلمنا أن خلود الأسماء ليس الدليل على عظمة أصحابها ...»^(٣) .

كما يقدم لنا في النموذج التالي معلومةً بلاغية وفلسفية معاً . يقول :
«تكاثر الطباء على خراش . فما يدري خراش ما يصيد هذا هو مثالي اليوم . وأنتم تعلمون مما بقي في أذهانكم من دروس البلاغة ... أن المشبه لا يكون كالمشبه به في جميع صفاته ، بل فيما هو (وجه الشبه) . فإن سمعت مغنياً يقول : (يا غزالاً صاد قلبي) لاتصور أن لهذه الحبيبة التي صادت قلبه ذنباً كذنب الغزال ، أو أنها تمشي على أربع ! وإن شَبَّهوها بالقمر ليلة أربعة عشر ، لم تتصور وجهها دائرة كاملة كوجه القمر ، ولا أنه مثله - كما زعموا -

(١) - الذكريات : ٩٥/٥ .

(٢) - السابق : ٢١٣/٢ .

(٣) - السابق : ١١/١ .

فيه الصخر والحجر ! أنا مثل خراشٍ في تردده وحيرته ، لافي خلقه وصورته لأنه
كما تعرفون - أو كما لا تعرفون - كلبٌ ، وأنا بحمد الله بشر . وإن كان في
البشر من يحسن به أن يعود فيقرأ كتاب (تفضيل الكلاب على كثير ممن لبس
الثياب) ... »^(١) .

ونلاحظ أن المؤلف يركز على العبرة والعظة أو (القيمة) التي يؤدّي إيصالها للقارئ ، لذلك
يخرج أحياناً إلى المباشرة والتعليق .

٣- وهي فكاهة مهذّبة محتشمة ، لاتخدش وجه الفضيلة ، ولاتؤذي الحياء ، ولاتخلُ
بآداب المجتمع ومواضعاته ؛ مع تبسطها وإلقائها رداء التزمّت . وهذا شيء يُحفظ للطنطاوي إذ
إن المواءمة أو الموازنة بين الأمرين لاتخلو من العنت والصعوبة ؛ فالموضوع الجدي يسمو بنفسه ،
ويساعد الأديب الذي يتناوله ، وليس الحال كذلك حين يعالج الأديب الفكاهة ، « وأنت حين
تجدُ قد لا يشق عليك أن تُحلّق ، ولكنك حين تجنح إلى الفكاهة لا يعود من السهل أن تحافظ
على الاستواء الواجب ، وأن تتقي الهبوط ، وتجنّب الإهاجة ... ومن هنا قالوا إن غاية الفكاهة
هي أقصى ما هو مقدور للإنسان ... »^(٢) .

بل إن حازماً القرطاجني ينص على وجوب الإسفاف في الهزل إذ يقول : « ومما تختص به
طريقة الهزل ، ويجب اعتماده فيها أن تكون النفس في كلامها مُسِفّةً إلى ذكر ما يفتح أن يؤثر ،
وآلاً تقف دون أقصى ما يوقع الحشمة ، وآلاً تكبر عن صغير ، ولا ترتفع عن نازل »^(٣) .

وكثيراً ما كانت كتب التراث تتحوّز في « الفكاهة » التي تصف العورات ، أو تؤذي
الحياء ، وتخرج عن الآداب العامة للمجتمع ، وربما أحوج مثل ذلك أديباً وقوراً كابن قتيبة إلى
الاعتذار في مقدّمته على عيون الأخبار قائلًا^(٤) : « ولو وقع فيه توقي المتزمتين لذهب شطر
بهائه ، وشطر مائه ، ولأعرض عنه من أحببنا أن يقبل إليه معك ، وإنما مثل هذا الكتاب مثل
المائدة تختلف فيها مذاقات الطعوم ؛ لاختلاف شهوات الأكلين ، وإذا مرّ بك حديث فيه
إفصاح بذكر عورة أو فرج أو بوصف فاحشة فلا يحملنك الخشوع أو التّخاضع على أن تُصعّر
خذك أو تعرض بوجهك . فإن أسماء الأعضاء لاتؤثم ، وإنّما المأثم في شتم الأعراض ، وقول
الزّور والكذب ، وأكل لحوم الناس بالغيب . ولم أترخص في إرسال اللسان بالرّفث على أن
تجعله هجيراً في كل حال ، وديدك في كل مقال ، بل الترخّص مني فيه عند حكاية تحكيها
أو رواية ترويها ، تنقصها الكناية ، ويذهب بحلاوتها التعريض ... » .

(١) - السابق : ١٤١/١ وللوقوف على نماذج أخرى ينظر السابق : ١٧٨/٢ ، ١٠٣/٥ .

(٢) - المازني : حصاد الهشيم : ٣٠٥ .

(٣) - منهاج البلغاء : ٢٣١ .

(٤) - ١ / ل ، م من مقدّمة الكتاب .

وقد بلغ الأمر عند أبي حيان التوحيدي - مثلاً - أن يستخدم الهزل والمجون بمعنى واحد^(١)، وكذلك بعض الدارسين المعاصرين يستعمل المجون - كما ظهر لي - استعمالاً عاماً لمافيه الخروج عن حد الجد والصرامة^(٢). وهذا غير صحيح فالمجون أمرٌ غير الفكاهة المقبولة، لمافيه من معنى الخلاعة والبذاءة، وقلة الحياء، والانحراف عن القيم والأعراف؛ فالماجن من الناس: صفيق الوجه أي غليظه، الذي لا يبالي ما ارتكب من المقابح المردية، والفضائح المخزية، ولا يعضّه عذل عاذل ولا تقريع من يُقرّعه. قال ابن سيده^(٣): «الماجن من الرجال الذي لا يبالي بما قال ولا بما قيل له».

أما الفكاهة فهي ميل إلى المودة بالمؤانسة وإجماع النفس بالهزل الذي يُعينها على أعباء الحياة، ولكنها مع ذلك تشملها الحكمة الجامعة التي وزن بها النبي الكريم الشعر حين قال: «الشعر بمنزلة الكلام، حسنه كحسن الكلام، وقبيحه كقبيح الكلام»^(٤) ولذا ينبغي ألا تنحرف الفكاهة إلى هذا المزلق الخطير؛ فتتساهل فيما يهدم القيم والأخلاق أو يعيث بكرامات الناس وأقدارهم، وعند الأديب بعد ذلك ما يشاء من سبل القول في الهزل ووسائل المتعة والاستجمام.

ولقد كان رسول الله ﷺ يلاعب أصحابه ويداعبهم ولكن لا يقول إلا حقاً، وقد وصفه بعض أصحابه بأنه: كان من أفكه الناس وأضحكهم وأطيبهم نفساً^(٥)، كما وُصف بأنه لم يكن سخاطاً ولا لعاناً ولا بالفاحش البذيء^(٦)، وقد فطن ابن وهب - رحمه الله - إلى ذلك فقسّم «الهزل» إلى قسمين عامين: مقبول ومردود. فقال: «أما الهزل، فما صدر عن الهوى، والناس في استعماله على ضربين: أما الحكماء والعلماء فاستعملوه في وقت كلال أذهانهم وتعب أفكارهم، ليستجموا به أنفسهم ويستدعوا به نشاطهم، ويروّحوا به عن قلوبهم، خوفاً من ملالتها وكلالتها؛ وأمروا بذلك فقالوا: «روّحوا القلوبَ تع الذكر» وقالوا: «روّحوا عن القلوب، فإن لها سامةً كسامة الأبدان». ومن قصد هذا بالهزل فالجدّ أراد، لأنه قصد المنفعة وما يوجب الرأي في سياسة عقله ونفسه، وإجماع فكره وقلبه. وقد كان رسول الله ﷺ يمزح ولا يقول إلا حقاً...

(١) - جعل مجلسه في الليلة الثامنة عشرة فكاهات ومجوناً؛ وقال على لسان الوزير: «تعال حتى نجعل ليلتنا هذه مجونية، ونأخذ من الهزل بنصيب وافر» الامتاع والمؤانسة: ١٩٣/٢ - ٢٠٠.

(٢) - ينظر: د. بدوي طبانة: نظرات في أصول الأدب والنقد: ٢٤٩ وما بعدها.

(٣) - ينظر ابن منظور: لسان العرب: مادة مَجَنَ: ٤٠٠/١٣، الفيروزآبادي: القاموس المحيط: ٢٠٧/٤ (بترتيب الزواوي).

(٤) - رواه الإمام البخاري في: الأدب المفرد: ٢٩٩ برقم ٨٦٤، وصححه الشيخ الألباني في: السلسلة الصحيحة: ٤٤٨/١.

(٥) - المتقي الهندي: كنز العمال في سنن الأقوال والأفعال: ٨٥/٧ برقم ٧١٥ و٧١٦.

(٦) - ينظر: الإمام البخاري: الصحيح: ٤٦٦/١٠ - ٤٦٧ حديث رقم: ٦٠٢٩ و٦٠٣١ (بشرح فتح الباري لابن حجر العسقلاني). ورواه البيهقي في: السنن الكبرى: ١٩٣/١٠ رقم ٢٠٥٨.

وأما السفهاء والجهال ، فاستعملوه للخلاعة والمجون ومتابعة الهوى ؛ وذلك هو المذموم الذي عاب الله مستعمله ، ومدح المعرض عنه ؛ فقال فيمن عابه : ﴿ وإذا رأوا تجارة أو هواً انفضوا إليها وتركوك قائماً ﴾ وقال : ﴿ ومن الناس من يشتري هو الحديث ليضل عن سبيل الله بغير علم ويتخذها هزواً ﴾ . وقال فيمن مدحه بالإعراض عنه : ﴿ وإذا سمعوا اللغو أعرضوا عنه ﴾ وقال في موضع آخر : ﴿ وإذا مرّوا باللغو مرّوا كراماً ﴾ . وقد أوصت العلماء بتجنب هذا الفن من الهزل ^(١) .

وقد استطاع الطنطاوي أن يترفع بأسلوبه في فكاهاته المنشورة في « الذكريات » عن حضيض المجون ، وينجو بدعاباته عن التعري من المثل والأخلاق ، وهو ما ينبغي أن يحذو حذوه الأدباء في الجدّ والهزل ، لأن الأدب مسؤولية وأمانة ورسالة نبيلة ، وإذا كان ذلك كذلك فإنه أكد وأولى في جانب من ضرب في الإصلاح بسهم قليل أو كثير .

٤- ومن خصائص الفكاهة الطنطاوية : أنها فكاهة واقعية غير متخيلة ، مستمدة من أحداث الواقع وماحصل فيه ، ولكن مفهوم الواقعية في الكتاب يتسع قليلاً ليضم إلى تجارب الكاتب ومشاهداته تجارب الآخرين ومشاهداتهم . وحين يميل إلى استرفاد دعابات الآخرين أو ماوقع لهم من المواقف الطريفة لايهمل الإسناد على الطريقة المعروفة في كتب التراث : أخبرني ، خبرني ، حدثني ، سمعتُ ، رَووا ...

ولاشك أن الفكاهة بذلك تخبص عنده وتغنى بما يرفدها من المصادر المتعددة . ولا غرابة والحال هذه إذا أطلعنا « الفكاهة » على المجتمع ، وأوقفنا على بعض شرائحه ، وعاداته ، وخصائصه . وهذا موضوع واسع لاينهض به إلا دراسة متخصصة في الفكاهة في أسلوب الطنطاوي من خلال مؤلفاته على العموم .

ولكن تحاول الدراسة الوقوف ولو شيئاً يسيراً على هذا الملمح الخصب في الفكاهة الطنطاوية . ففي الفكاهة التالية يبرز الكاتب عادة من العادات المعيبة في المجتمع بـ « دوما » - وهي قرية من قرى الشام :

« من عيوب المجتمع في دوما أنهم كانوا مشهورين قديماً بكثرة الحلف بالطلاق ، حتى رَووا أن قاضياً جاء أيام الدولة العثمانية فأراد أن يمنع هذه الخلّة القبيحة ، فأخرج منادياً ينادي في الناس : أن من حلف بالطلاق عاقبه القاضي . وليؤكد المنادي كلامه قال لهم « عليه هو الطلاق من امرأته إن هذا هو كلام القاضي ، لم يتزيد به ولم يبالغ !! » .

وقد تكون هذه القصة متخيلة لا أصل لها ، وربما كانت مسوقة مساق النكتة ، ولكن لدي حقيقة سمعتها بأذني : كنت في غرفتي في قصر الحكومة ،

(١) - نقد النثر : المنسوب خطأ لقدامة بن جعفر : ١٣٧-١٣٨ .

وكان بين جدار القصر والشارع حديقة ضيقة فيها أشجار تظلل الطريق ،
فسمعتُ نسوة قاعدات فيها ، مستندات إلى جدار القصر تحت شباكي ، يتناقشن
في أمر ؛ فإذا واحدة منهن تحلف بالطلاق أن الذي تقوله صواب !! امرأة تحلف
بالطلاق ، سمعتها بأذني !! ...»^(١) .

ومن شرائح المجتمع التي استمد منها الطنطاوي مادةً لمفاكهاته : «البدو» حيث يظهرون
عنده بصورة أقرب إلى السذاجة والفهم المحدود ، وقد صورت لنا فكاهاته شيئاً من عاداتهم
وتقاليدهم مثل شرب القهوة ، والإكثار من الهيل ونحو ذلك .

- «كان لي ابن عم من أوائل الذين تخرجوا في كلية الطب في دمشق ...
تنقل في البلاد ، ثم استقرّ في دوما ... وأنا قاض بها ... وكان يأتيه بعض المرضى
من البدو النازلين حولها . فجاءه مرّة ثلاثة من الشباب بأمر عجوز كبيرة لاتكاد
تقدر على المشي ؛ ففحص عن مرضها وعرفه . ولم يكن في دوما يومئذٍ
صيدلية ... فغلى الماء وركبَ لهم شراباً أعدّه لهم ووضعه في قارورة ، وأحكم
إغلاقها ، ودفعها إلى الأولاد ، وقال لهم : تأخذ منها كل ساعتين ملعقة ، على أن
تخضوها قبل أن تصبوا الدواء منها ... ومَرّت الأيام فسمع وهو في عيادته صراخاً
من الشارع : آه ، آه ، آه ، وتبين منه صوت العجوز التي فحصها فخرج ينظر .
وكانت قد وصلت ودخلت إلى العيادة . فقالت له العجوز : آه ، آه يادكتور . ما
استفدت شيئاً ، لقد أهلكوني من كثرة الخض !! لقد تقطعت أعضائي وتمزقت
مفاصلي . فسألهم متعجباً : ماذا صنعتم بها ؟! ألم تعطوها الدواء في مواعيده ؟!
قالوا : بلى ، أعطيناها الدواء ، ولكنها ماكانت تقبل الخض وتألمت منه . فسمعنا
رأيك وأعرضنا عن احتجاجها . قال ويلكم ، ماذا عملتم بها ؟ قالوا : ألم تقل لنا
ينبغي أن نخضّها جيداً قبل أن نسقيها الدواء ؟! ظنوا بأن الواجب خض الأم
لاخض الدواء . وكانوا شباباً أقوياء فكان يمسك أحدهم بيديها والآخر برجليها
ثم يهزونها هزّاً ، ويشدونها ويدفعونها قبل أن تأخذ الدواء ، حتى ذهبوا بالبقية
الباقية من قوتها ومن جلدها ...»^(٢) .

- «وخبرني مرّة أنّه صنع شراباً لمريض وسلّم إليه قارورته ، وقال له : تأخذ
منه كل يوم ثلاثة فناجين قهوة بعد الأكل . فرجع إليه بعد أيام وخبره أنه أخذ
الفناجين ولم يستفد شيئاً ؛ فقال الطبيب : فناجين ماذا ؟! قال : واللّه يادكتور فناجين
قهوة بالهيل والزعفران ، قهوة (أصوليّة) ولكنها لم تشف منها . ظن بأنها ثلاثة
فناجين من القهوة ، وإنما أراد الطبيب ملء ثلاثة فناجين من الشراب ...»^(٣) .

(١) - ينظر السابق : ٢١١/٤ .

(٢) - السابق : ٢٣٥/٤ - ٢٣٦ .

(٣) - السابق : ٢٣٦/٤ .

كما جسدت لنا شيئاً من سلوك البخلاء ونهمهم ، وحبهم للمال وأنهم لا يتخلون عن مبادئهم العامة في الحرص على المال وتقليص وجوه الإنفاق حتى بحضرة الطبيب :

« حدثني الدكتور الشماع نفسه أن جماعة جاؤوه وهو راجع من صلاة الفجر ، والجو لم يخلص من غيش الليل ، وإن تعارفت الوجوه ؛ فشكوا إليه أن عندهم مريضاً حالته خطيرة وآلامه شديدة ، ولا يستطيع أن ينزل إليه ليفحصه . وكان هذا الطبيب طيب القلب لين الجانب ، فقال : هلموا بنا أنا أذهب إليه . وحي المهاجرين في الشام مبني من غير تخطيط سابق ... وكان المريض في الجادة العاشرة ولا يستطيع السيارة أن تصل إليها ، وكان الدكتور ممتلي الجسم ثقيل الوزن كبير السن ، ولكنه أثر - كما حدثني - رضا الله والعمل الإنساني على راحته ... فلم يكد يصل إلى البيت حتى أوشك أن يسقط من التعب . فلما بلغ باب الدار جاء من يخبر من معه أن المريض شفي ولا يحتاجون إلى الطبيب . وقالوا له : اصرفه لئلا ندفع أجرته .

فحاول الرجل أن يعتذر إلى الدكتور ليصرفه ، ولكنه خجل منه أن يعود من غير أن يستريح ، فدعاه إلى الدخول ؛ فدخل ، وقال : أين المريض ؟ فحاروا ماذا يقولون له ، وترددوا وارتبكوا ، ثم قال واحد منهم : لقد شفي المريض ، ولم تبق حاجة لأن تتعب نفسك برؤيته . قال الدكتور : دعوني لكي أراه ، ولا أريد منكم شيئاً لأنكم جيراننا ؛ فأخذوه إليه مرغمين . فلما وصل إلى فراشه وأحس به المريض ، لف نفسه باللحف حتى لم يعد يبدو منه شيء ، وصار كأنه كرة ممدورة ، فمد الطبيب يده ليستخرج كفه فيرى نبضه فخابها منه . وما زال به وهو يتعد عنه كأنها هي رواية هزلية ، أو كأنها مصارعة يحمي بها المصارع نفسه من هجمة الخصم ، حتى ينس منه فتركه ونزل »^(١) .

ومما يسوقه من نوادر البخلاء الحادثة التالية :

« مرض مَرَّة أحد أصدقائنا من التجار الموسرين ، واحتاج إلى طبيب متخصص يزوره في داره ، لأنه لا يستطيع أن يذهب إليه في عيادته . وكان الطبيب صديقاً لي ، وكان كثير الزبائن ، ضيق الوقت مزدحم الأعمال لذلك كان أجره غالباً ، والمريض - على غناه - لا يحب أن يدفع كثيراً . فكلمت الطبيب حتى أسقط عنه نصف الأجر المعتاد الذي يأخذه من غيره . وذهبا إليه في داره فلما انتهى من الفحص عن مرضه ، وأخذ الأجرة المخفضة التي اتفقنا عليها ، وودّعناه ، نادانا قبل أن نصل إلى الباب : يادكتور ، يادكتور ... فقال له : من فضلك هذا الولد تعبان ومتألم فأرجو أن تفحصه » « على البيعة » !! »^(٢) .

(١) - السابق : ٢٣٠-٢٣١ .

(٢) - السابق : ٢٣٢/٤ .

وموقف طريف ثالث يصور لنا التلاحم بين المجتمع والتعاطف بين أفرادهِ ، وحرصهم على مختلف أعمالهم ومناصبهم على التزاور في المناسبات والتعاون عند الحاجة : يسوق فيه الطنطاوي فكاهةً على نفسه نشمُّ فيها رائحة مكر البخلَاءِ وألاعيبهم التي كشفها « الجاحظ » في كتابه « البخلَاءِ » . وأحسبُ أن الجاحظ لو بلغه - في حياته - لضمَّنه كتابه . ليس تهمة للمؤلف ولكن لمافيه من الظُرافة والحيلة البارعة بل إنه ليخيّل إليّ لو أن الجاحظ أجاز أحداً ليضم ما تأخر من نواذر البخلَاءِ وملحهم إلى « بخلائه » لكانت حكايات الطنطاوي الواقعية هذه جزءاً منها ، يقول الطنطاوي وقد جاءته الوفود مهنئة له بسلامة الوصول بعد رحلته الطويلة إلى المشاعر المقدسة :

« وجاء الوفود وتبرّع أهل الحارة ومن كان من الجيران في استقبالهم ووداعهم .. إلى أن جاء أحد الجيران راكضاً يلهث ، قال : قم فانظر . سبعون أو أكثر من الفرسان من (الزكّريّة) جاؤوا على خيولهم على رأسهم عبدالسلام الطويل ... فخرجتُ إليهم إلى شارع بغداد ، وكان الجيران والأقرباء قد جاؤوا بقدر كبير ، عصروا فيه أرطالاً من الليمون البلدي ، وصنعوا شراباً ، وجمعوا من بيوت الحارة كل ما عندهم من أكواب وصواني ، وخرجت الصواني عليها الأكواب تسقى الفرسان ، وألقيت عليهم خطبةً من الخطب التي كنت ألقها في تلك الأيام ، خطب حروفها من نهب النّار ، وكلماتها من تيار الكهرباء ، وهي مزدانة بألح الصور ، صور الجهاد الإسلامي من صور تاريخنا الرائع ... امتلؤوا حماسةً ، وتراءت لهم صور الأبطال من تاريخنا الماجد . ثم قلتُ لهم وأنا أشير بيدي : إلى الأمام ! يا أيها الأبطال إلى الأمام إلى المجد ، إلى الغلا ، إلى الاستقلال ، وركبوا خيولهم وأسرعوا يعدون بها .

ومشوا إلى الأمام ، فما انتهوا إلا وهم في القصاص ، حيث ينتهي شارع

بغداد ، مادّوناً من المجد ولكن ابتعدوا عن داري ... »^(١) .

والطنطاوي بما رُزق من حس مرهف وعين لاقطة وأذن واعية ونفس مرحة فكهة قادرٌ على أن يستولد الفكاهة أو يستنبتها - إذا شئت - من أبسط الظواهر ، وأخفى الحركات ، وأكثر المشاهد (عادية) ؛ فمن ذلك أن عمّه « عبدالقادر الطنطاوي » كان ممن يُحسن صنع الشاي الأخضر . لذلك يكلفه الشيخ « مصطفى » - والد الطنطاوي - بإعداده حين يأتيه الضيوف . ولكنه كان يقوم بتذوقه وتعديل (نكهته) أكثر من مرّة لتستوي على ما يريد ، وذلك لا يكون له إلا بعد أن يُفرغ أكثر من نصف (البرّاد) ، وكل ذلك يتم تحت مرأى الطنطاوي الصغير . وظلت ذاكرته تحتفظ بالمشهد سنين عديدة ثم أخرجه بعد أن ألبسته نفسه ثوب الدعابة ، مصورةً في الوقت نفسه جزءاً من العادات الاجتماعية الشامية ، وهو تقديم

(١) - السابق : ١٦٨/٣ - ١٦٩ .

الشاي الأخضر للضيف والزائر بدل القهوة عند البدو وسكان الجزيرة العربية :
 « وكان عمي الشيخ عبدالقادر رحمه الله (يُلَقَم) الشاي الأخضر ، وما كُنّا
 نشرب غيره ، ثم يذوقه فيعدّله ثم يذوقه ، حتى إذا ذهب نصف (البرّاد) زاده
 ماءً وقَدّمه للحاضرين ... »^(١) .

وتنتقل « الفكاهة » معه إلى بيئة جديدة هي الجامعة حين ذهب إلى كُليّة دار العلوم بمصر
 عام ١٩٢٨م ، ونجدها تنقل إلينا معاشر القراء جزءاً من تنظيمات الجامعة وهو ما يعرف بنظام
 « التّفقّد » ، وكانوا يضعون أمام اسم الحاضر من الطُّلاب « ميماً » أي : موجود ، وعلى ضوء
 هذه « الميمات » يقرر الأستاذ من يدخل من طلبته الامتحان ومن يحرم منه . يقول :

« كانت المشكلة الكبرى لي ولأكثر الطلاب معي ، هي (الميمات) . حتى
 تحدث بها الرُّكبان ، كما يقولون ، ونقل خبرها السلف من الطلاب إلى الخلف ،
 ورُكِبَتْ عليها النكتُ والنّوادر ، ونظمت فيها الأشعار . هذا الأستاذ أديب التقى
 البغدادي يقول لفارس بك اخوري :

يأليت شعري والأيام ظالمةٌ . : وأنتم عضد المظلوم إن ضيما
 ماذا تقولون في محتاج ميمكم . : إن جاء يطلب منكم ذلك (الميما)
 يأخذها بالنكتة البليغة(*) ، من غير أن يعمل لها عملها ، كما كان الشعراء
 المذّاحون يأخذون أموال الأُمّة بالقول الجميل الذي كان أكثره كذباً . أموالُ
 يدفعها العاملون الكادحون ؛ فيتلقفها الكاذبون المنافقون ... »^(٢) .

وهذا الجانب يطول لو بغيت الاستقصاء ، وتتبع النماذج ، ولكن حسبي ما ذكرتُ
 وأحيل القارئ إلى طائفة أخرى ليقف عليها بنفسه^(٣) .

٥- ومادامت الفكاهة في ذكرياته واقعية تعيش بين الناس وتستمد مادّتها وحيوتها من
 الواقع ؛ فلا غرابة إن خالطها شيء من العجمة أو داخلها بعض اللحن والعامية - برغم حرص
 الكاتب على لغته الفصحى وسلامتها - فهذا شأن الواقع اللغوي في حياتنا اليومية ، ولكنّه لم
 يكن يسمح للعامية أو للعجمة أن تتسرّب إلى لغة « الفكاهة » إلا في حدود ضيقة جداً وذلك
 حين تقوم « فكاهته » على اللحن أو العجمة أو العامية ، أو حين يشعر بأنها تفقد ألقها عندما
 يؤديها بما تقتضيه الفصحى .

ولاشك أن « النكتة » تفقد كثيراً من خِفَّتِها ورشاقِتها وفتنتها حين يتم (تجميدها) في

(١) - السابق : ١٧٥-١٧٦ .

(*) - أسماها : « النكتة البليغة » وهذا يدلنا أن الطنطاوي كان يشعر بقيمة هذا اللون من الطُرف ولو شعوراً بسيطاً .

(٢) - السابق : ١٧٨/٢ .

(٣) - من الفكاهة عنده ما كشف عن بعض العادات الاجتماعية في المجتمع السعودي ، مثل طريقة تقديم الطعام والقهوة
 والعلاقات الاجتماعية المبنية على حسن الظن والمساواة والفترة الصافية : ٨٠/٣ ، ٩٦-٩٧ ؛ ١٨٤/٨ .

قال أديبي مكتوب ، وبخاصة حين تكون مغرقة في الواقع أو بسيطة وغير معقدة ؛ ذلك أنها إنما تنشأ ابتداءً شفوية بين المجتمعات المختلفة . ومن هنا حرص الكاتب على أن يحفظ عليها شيئاً من مقومات بنائها الأساسية التي تمنحها القوة والتأثير وتجعلها مقبولة غير ثقيلة ولا مستهجنة ، ويمكن أن تمثل ذلك بالمثلين التاليين :

« لقد ضايق الأولاد المضيغة مرةً ، يعدون من بين رجليها ، يكادون يسقطون طباقها وكؤوسها . فقالت لهم : يا أولاد ، اقعّدوا أو اطلعوا إلبوا (بَوا) ! »^(١) .

فقطع ماحقه الوصل ، واحتفظ بالكلمة العامية ووضعها بين قوسين .
« كان [فخري البارودي] من أوائل من ذهب إليها [باريس] من السوريين فرأى على مائدة مجاورة من يأكل طعاماً استطابه ، فلما فرغ قال للنادل « أنكور » ومعناها : « أيضاً ، أو مثله » فحسب أن اسم الأكلة « أنكور » فقالها للنادل ، فجاءه بمثل الأكلة التي كانت أمامه . فقال للنادل : يا ابن الحرام ليش أنكوري ماهو مثل أنكوره ؟ »^(٢) .

وقد أدرك المؤلفون القدامى هذه الطبيعة الشفاهية للفكاهة فحرصوا على الاحتفاظ بهذه السمة قدر الإمكان باستبقاء العناصر الباعثة على الظرافة والمرح كاللحن والعجمة أو مخالفة التركيب العربي الفصيح في ظل صرامة (الكتابة) وجديتها . يقول ابن قتيبة : « ... وكذلك اللحن إن مرّ بك في حديث من النوادر ، فلا يذهبنّ عليك أنا تعمّدناه وأردنا منك أن تتعمّده لأن الإعراب ربما سلب بعض الحديث حسنه ، وشاطر النادرة حلاوتها . وسأمثل لك مثلاً ... ألا ترى أن هذه الألفاظ لو وُفّيت بالإعراب والهمز حقوقها لذهبت طلاوتها ، ولاستبشعها سامعها ، وكان أحسن أحوالها أن يكافئ لطف معناها ثقل ألفاظها ... »^(٣) وهذا القول من ابن قتيبة تردّد لما قاله شيخه الجاحظ في أكثر من موضع في كتبه الشائعة بين الناس مثل : البيان والتبيين^(٤) و « الحيوان »^(٥) و « البخلاء »^(٦) .

ولابأس أن أختم الحديث عن هذه الخصيصة بقول الجاحظ^(٧) : « إن الإعراب يفسد نوادر المولدين ، كما أن اللحن يفسد كلام الأعراب ؛ لأن سامع ذلك الكلام إنما أعجبه تلك

(١) - السابق : ٢٤٦/١ .

(٢) - السابق : ١٤٢/٦ .

(٣) - عيون الأخبار : ١ / ل - ن ، من مقدّمة الكتاب .

(٤) - يُنظر : ١٤٦/١ .

(٥) - يُنظر : ٣٨/١ - ٣٩ ، ٢٨٢ .

(٦) - يُنظر : ٤٠ .

(٧) - الحيوان : ٢٨٢/١ ، وللوقوف على نماذج أخرى للفكاهة المشتملة على شيء من العامي أو الأجنبي ينظر :

الذكريات : ١٥٣/١ و ١٦٧/٥ و ٩٤/٦ - ٩٥ ، ١٤٦ - ١٤٥ ، ٢٢٣ و ٢٤٦/٧ .

الصورة وذلك المخرج ، وتلك اللغة وتلك العادة ؛ فإذا أدخلت على هذا الأمر - الذي إنما أضحك بسخفه وبعض كلام العجمية التي فيه - حروف الإعراب والتحقيق والتثقيب ، وحولته إلى صورة ألفاظ الأعراب الفصحاء ، وأهل المروءة والنجابة ، انقلب المعنى مع انقلاب نظمه وتبدلت صورته .»

٦- على أنه تحسن الإشارة إلى أن الفكاهة في الذكريات فكاهة موجزة تظهر على سطح السرد ويتلون الأسلوب بها تارة ثم تختفي وسط السرد من جديد ويعود الأسلوب كما كان جاداً وقوراً ، وهذا لا يتعارض مع ما يتسم به أسلوبه في « ذكرياته » وغيرها من الاسترسال وطول النفس في الكتابة ؛ لأنك حين تقصر النظر على « الفكاهة » دون غيرها تجدها - على العموم - فكاهة موجزة لا تتجاوز أسطراً معدودات ، وقد تكون سطراً واحداً ، أو كلمات محدودة .

وكَلَّمَا جاءت (النكتة) موجزة قليلة التفصيل اقتربت من النجاح . إذ هي تفاجئ التفكير - حينئذٍ - بحالة غير مرتقبة وتعجله عن انتظار النتيجة في طريقها الممهد المؤلف . فإذا اشتد الإحساس وألحف على الأعصاب تجاوزها إلى العضلات فظهر عليها في حركة عنيفة أو رقيقة على حسب قوته واشتداده ؛ فإذا حُبِسَ الإحساس في طريقه فجأة تحول بغير إرادة منه من الأعصاب إلى أسهل العضلات حركةً وأسرعها تأثراً ، وهي عضلات الوجه والشفيتين ثم عضلات العنق والرئتين ؛ فتتحرك بالابتسام أو بالضحك ، أو بالقهقهة أو بالوقوف والاختلاج عند من يغلبه الضحك وتهتز له عضلات الجسم كله^(١) . وأقدم المثالين التاليين :

- « كُنَّا نفكر فيمن يَكُونُونَ أعضاء في الجمعية فقلتُ لواحدٍ منهم : ما رأيك بفلان . وكان حاضراً معنا ، هل تراه يصلح عضواً ؟ قال : هو (عضو) عزيز علينا لانستغني عنه ، لكن يجب ستره !! »^(٢) .

- « له [أي : الدكتور العائدي] في طوله أخبارٌ عجيبة منها : أن الدكتور سعيد فتاح الإمام ... كانت له سيارة من سيارات الشعب (فولكس فاغن) وكان يمشي بها فرأى الدكتور العائدي واقفاً فدعاه ليوصله . فقال ضاحكاً : كيف أدخل في هذه السيارة الصغيرة ؟ وهل تتسع لي ؟ فأجابه : آخذك على نقلتين !! »^(٣) .

٧- ولعل القارئ الكريم قد فطن إلى خصيصة أخرى تجلّت من خلال المثالين السابقين وبعض الشواهد المتقدمة التي ساقتها الدراسة على ما أثارته من قضايا ، وأقصد بها : تذرّع الفكاهة بالحوار وإفادتها منه . ويكفي الإحالة إلى ماتقدم من النماذج في ذلك^(٤) . ولكني أودّ

(١) - يُنظر : العقاد : ساعات بين الكتب : ٢١٩-٢٢٠ .

(٢) - الذكريات : ٢٦٧/١ .

(٣) - السابق : ٢١٥/٤ وينظر نموذجاً آخر : ١٤٦-١٤٧ .

(٤) - وللوقوف على نماذج أخرى ، ينظر الذكريات : ٤٦-٤٧ ، ٢٤٩ و ١٨٤/٨ .

- هنا - الإشارة إلى جنوح الطنطاوي إلى توليد الفكاهة من الصوت نفسه بمحاولة رسمه ومحاكاته ، ومن ثمّ تقديمه كما سمعه . فإذا اطلع القارئ عليه ، وحرك به لسانه ، ونفخ فيه الحياة ؛ وجد تلك المفارقة التي تنشأ منها « الفكاهة » . وهذه الطريقة أقرب ماتكون إلى تقليد الأصوات والحركات ، وهي طريقة قديمة جداً ، عرفها الإنسان البدائي القديم ومارسها حين يودّ أن يسخر من أحد ، أو يرفّه عن نفسه وجلسائه . وتنتشر هذه الطريقة في المجتمعات البدائية وغير المتمدنة^(١) ، وهي موجودة في بعض أنواع الحيوان . والعجيب أن بعض وسائل الإعلام تفسح له مساحة جيدة فيما يعرف بين الناس بـ « مقلدي الأصوات » وتلقى من العامة إعجاباً كبيراً ، ولكننا نجد الطنطاويّ هنا يسمو بهذه القدرة لديه بإعادة تشكيلها عن طريق الحرف المقروء لا الصوت الساذج المسموع .

« وماسرنا قليلاً حتى بدأ السائق ينعس ويكاد رأسه يميل إلى مقود السيارة ، فنبهناه فلم ينتبه ، وكان الطريق ضيقاً ... وكان معنا راكب كهلّ من حماة ، أبيض الشعر وقور ولكنه متين البنيان قوي الجسد ، كأنه مصارع من أصحاب الوزن الثقيل ، وكانت له يد كَفَّها بعرض كفيّ معاً ، وهو يتكلم ببطء بالسرعة الإملائية ... فتوجّه إليه وقال له : يا ولدي - الله يرضى عليك - العجلة فيها الندامة ، والطريق خطر ، وأنا لا أخاف على نفسي فأنا كهل ، ولكن أنت شاب ولك عيال إلخ ...

وهو يقول : نعم ، نعم أمرك ياعم أمرك ، ولكنه يعود إلى ماكان فيه ، ويخفض رأسه حتى يميل على المقود . فما كان من الكهل إلا أن طلب منه أن يوقف السيارة دقيقة ، فظن أنه يريد النزول لقضاء حاجة ، ووقف والتفت إليه وقال : نعم ؟ فلم يشعر إلا بهذه اليد تنزل عليه بضربة لو أصابت ثوراً لتضعض ، ولو كانت بمصارع هوى . وعاد يقول له (بالسرعة الإملائية) والصوت الخفيض ، واللهجة الخانية : يا ولدي - الله يرضى عليك - العجلة فيها الندامة ... إلى آخر المحاضرة فبهت وتحيّر ، هل يغضب للضربة أم يرضى بالنصيحة ؟ ولكن النوم طار من عينيه إلى آخر الطريق ، ووصلنا بسلام . »^(٢)

ويمكن أن تعاود القراءة من جديد محاولاً محاكاة الصوت ، في لهجته الشامية الودود ، على ضوء علامات الترقيم التالية (- للصمت البسيط) ، (/ لصمت أطول مع النفس) يا - ولدي / الله - يرضى عليك / العجلة - فيها الندامة / والطريق - خطر / وأنا - لا أخاف / على - نفسي / فأنا - كهل / ولكن أنت / شاب / ولك عيال / ...

(١) - يُنظر : دائرة المعارف الأمريكية (الأمريكية) نقلاً عن : د. نعمان طه : السخرية في الأدب العربي حتى نهاية القرن

الرابع الهجري : ٣٧ .

(٢) - الذكريات : ٢٣٣/٢ - ٢٣٤ .

ومنبع الفكاهة هنا - كما هو واضح - من التناقض والمفارقة بين : البطء الشديد في تدفق الكلام ، وما تحمله من تحنن اللهجة الشامية ، وبين الفعل (الضرب) غير المتوقع وما فيه من قوة الاندفاع والانفعال .

ومن ذلك أيضاً المثال التالي :

« وأستاذ تونسّي ندعوه المسيو صالّح (بفتح اللام) بدين نبيل عظيم الشاربين ، جهير الصوت ، ناريّ الطبع ، يؤلف الجملة الواحدة من كلمات عربية وكلمات فرنسية يقول : (شاكان يقعد في بلاسه واللي يحكي نعمل له البونسيون) شاكان CHACUN أي كل واحد ، بلاسه أي محله ، البونسيون PUNITION أي العقوبة . وكانت لهجته تونسية .

أخرج طالباً مرّة إلى اللوح ليترجم فقال له : (مالك عطش ملّقماً) أي مالك عطش مالقي ماء ، سكن حروفها كلّها ودمج كلماتها دمجاً ، ووصل أوائل تواليها بأواخر أواليها . فما فهم الطالبُ . فغضب وقال : نكلموك بالعربي ماتفهم ؟! »^(١) .

فالفكاهة تستمد طاقتها في النصّ لسابق من قدرة الكاتب على رسم الصوت حرفاً ونطقاً ولهجة ، فما يحرك القارئ لسانه حتى ينبعث الموقف أمامه كأنما يراه ويسمعه .

٨- وكما تذرّع الطنطاوي بالحوار واعتمد على رسم الصوت في بعث الفكاهة في أثناء أسلوبه ، ونثرها بين أرجاء ذكرياته ، فإنه قد اعتمد كذلك على « الصورة » وأوّل ما يلاحظه الباحث في هذا الجانب :

أ - طغيان مايسميه : « الصورة الخيوانية » على فكاهاته المختلفة وبخاصة حين تكون في حق نفسه ، كتشبيه خطّه عندما يسرع في الكتابة بـ « خريشة الدّجاج »^(٢) .

وربّما شبّه نفسه في حيرته وتردّده بـ « خراش » ثم أخذ يداعب القراء حول ذلك^(٣) . وأعرض فيما يلي بعض هذه الصور لأحمل القارئ على تأملها معي ومشاركتي التفكير فيها :

« أدور كما كان يدور (الأحوص) في طرق المدينة ليري (أم جعفر) :
أدور ولولا أن أرى أم جعفر .: بأياتكم ما درتُ حيث أدورُ
وما في مطار (فرانكفورت) جعفر ولا أم جعفر ، وكنتُ أرى مطار بيروت
أكبر مطار فوجدته هنا غرفة في دار . كلاً ما هذا مطاراً ، ولكنّه قرية كبيرة ، أو
بلدة صغيرة . اللوحات التي ترشد إلى مخارجه فيها حروف معها أرقام تدل على
أنها عشرات وعشرات .

(١) - السابق : ١٥٣/١ .

(٢) - السابق : ٥٤/٥ .

(٣) - يُنظر : السابق : ١٤١/١ ، وخراش كلب من كلاب الصيد ، قيل فيه :

تكاثر الظباء على خراش فما يسدري خراش ما يصيدُ

جهنم لها سبعة أبواب ، وهذه لها سبعون ، وأنا فيها ... أرايتم الصرصور يسقط في القدر الفارغة الملساء الجوانب ، يعدو في كل اتجاه يريد أن يصعد وكلما صعد زلت به القدم فسقط .»^(١) .

ويقول في مكان آخر :

«قطع الدهر أو قطعت أنا لا الدهر ، ما بيني وبين الناس فلا أزور اليوم ولا أزار ، وانتهت بي الحال إلى عزلة كاملة . ربما ضقت بها ولم أعد أحتملها ولكن لا أطيع الخلاص منها كحمار السائبة ... يربط بذراعيها ، فيدور مضطراً فإذا أطلقته عاد يدور طليقاً كما كان يدور مربوطاً . وعفوكم إذا ضربت المثل بالحمار . فإنما شبهت به نفسي وأنا حرٌّ في نفسي .»^(٢) .

وأنا حين أسوق هذين النموذجين أودّ التأكيد على أنني لا أسوقهما للناحية الجمالية بقدر ما أودّ التنبيه على هذه الظاهرة ، وأحسب أن السماحة واتساع الأفق ، وخفة الطبع وانسراح النفس لا تكفي لتعليل مثل هذه التشبيهات والتمثيلات - وهي كثيرة جداً^(٣) - ويظهر لي أن وراءها موقف فكري .

ويتأكد الأمر حين نراه يسعى لإنصاف «الحمار» المظلوم - مثلاً :

«والحمار مظلوم فمن سبّ منا آخر قال له : يا حمار . فيغضب ، مع أن الحمار أحق بالغضب إن قيل له يا إنسان . نعم إن جنس الإنسان أفضل . والله كرم بني آدم وقدرهم ، ولكن من بني آدم من ينزل بنفسه عن مكان استحقاق التقدير فيصير أضلّ سبيلاً من الحمير .»^(٤) .

وفي موضع آخر ، يقول :

«أنا - بحمد الله - بشر ، وإن كان في البشر من يحسن به أن يعود فيقرأ كتاب (تفضيل الكلاب على كثير من لبس الثياب)»^(٥) .

وليس الطنطاوي فريداً في هذا المجال ، بل سبقه كثيرون نضجت مواقفهم واستحالت إلى أعمال أدبية استلهمت العنصر الحيواني كالحمار ، مثل «الكونتيسة دي سيغوار»^(٦) في الأدب

(١) - السابق : ٢١١/٧ .

(٢) - السابق : ٢٦٨/٦ - ٢٦٩ .

(٣) - للوقوف على نماذج أخرى يراجع : السابق : ٨٥/٣ و ٢٧٢/٤ و ٢٦٤/٥ و ٢٢٣/٦ و ٢٤٦/٧ و ٣٢٨ و ٣٠/٨ و ٦٨ .

(٤) - السابق : ٥٣/٤ - ٥٢ .

(٥) - السابق : ١٤١/١ .

(٦) - اسمها : صوفي روستوبشين ، كاتبة فرنسية ، ولدت في سان بطرسبورغ - لينينغراد سنة ١٧٩٩م وتوفيت في باريس سنة : ١٨٧٤م . ولها كتاب اسمه «مذكرات حمار» وقد ترجم أجزاء منه الأستاذ : حسين الجمل تحت عنوان «خواطر حمار» وقد صدر عن دار ابن حزم للطباعة - بيروت - لبنان - ١٤١٦هـ - ١٩٩٥م ط ١ (يراجع الكتاب نفسه : ٦-٧) .

الفرنسي ، و «توفيق الحكيم»^(١) و «محمد عثمان جلال»^(٢) في الأدب العربي ، و «حمزة شحاته»^(٣) في الأدب السعودي المعاصر . وهذه الأعمال كلها تنبع من الإحساس بالخلل في فهم الإنسان لنفسه أو غروره بها ، وكلما تقدّم الإنسان في العلم خطوةً واحدة تكشف له أشياء كانت تخفى عليه في نفسه والموجودات من حوله . يقول الحكيم على لسان «حمارة»^(٤) :

«متى ينصف الزمان فأركب ؛ فأنا جاهل بسيط أمّا صاحبي فجاهل مُركّب !!

فقل له : وما الفرق بين الجاهل البسيط والجاهل المركب ؟ فقال : الجاهل البسيط هو

من يعلم أنّه جاهل ، أمّا الجاهل المُركّب فهو من يجهل أنّه جاهل .

ب - كما استخدم الطنطاوي الشخصية الجُحويّة ، ولم أقل الرّمز الجحوي ، لأنه استعمال بسيط ، لا يرتفع كثيراً في سُلّم الفن . ولكنه على (بساطته) وسهولة متناوله كافٍ لينشر على الأسلوب جواً من الأنس والمرح بماله من رصيد فكاهي واسع في العقل الباطن للقارئ العربي .

فقد اقترن «جحا» بالنوادر المسليّة ، والملح المستظرفة ، والغفلة الهادئة الضاحكة ، وتكاد تكون «شخصية جحا» من أغنى الشخصيات أو أغناها على الإطلاق برصيدها من المواقف الهزليّة ، ومامن أحدٍ من القُراء إلا هو يعرف «جُحا» بسمته وجبته وملاحه ، وأسلوبه في الحياة وفلسفته في التعبير .

وقد اتكأ الطنطاوي على هذه الشخصية وأشركها معه في بعض المواقف على طريقة التشبيه ، أو الاستحضار المباشر ... مثل :

- «يا إخوتي إن مثلي ومثلكم ، مثل رجل غنى لنفسه في الحَمَام (كما

غنى جحا) فأعجبه صوته ، فغنى لنفر من أصدقائه الأذنين ، فأطربهم غناؤه ،

فلما طربوا طلبوا إليه أن يعود فيغني لهم ، وهو يتشجّع ويزيد ، فقام واحدٌ منهم

على المنبر في مجمع الناس ، فقال لهم : أعرفكم بمغنٍّ ماسع السامعون أندى منه

صوتاً ولا أطيب حنجرَةً ولا أبصر بالألحان ، ولا أعرف بالأنغام . فهل تعرفون

ماذا كان بعد ؟! الذي كان أنّه لم يعد يحسن شيئاً ... »^(٥) .

- «وصلتُ المدرسة فوجدتُ باباً كبيراً عليه حارس نبيه . فلم يفتح لي حتى

(١) - له عدّة أعمال في هذا المجال مثل : «حماري قال لي» مقالات ١٩٣٨م ، «حمار الحكيم» رواية ١٩٤٠م و

«الحمير» ١٩٧٥م . (ينظر ثبت مؤلفات الحكيم في صدر رواية «حمار الحكيم» ط ١ - مصر ١٩٤٠م .

(٢) - له مذكرات أخلاقية فلسفية على لسان «حمار» . (عن مقدمة إلياس أنطوان إلياس على كتاب خواطر حمار -

ترجمة حسين الجمل : ص ٨) .

(٣) - «حمارة حمزة شحاته» صدر عن دار المريخ بتاريخ ١٣٩٧هـ في (٩٣) صفحة (ينظر موسوعة الأدباء والكتاب

السعوديين خلال ٦٠ عاماً ١١/٢) .

(٤) - حمار الحكيم : ١٤٦-١٤٧ .

(٥) - الذكريات : ٢٥/١ .

عرف من أنا وماذا أريد . ولكن عرفت لما دخلت المدرسة أن ساحتها ليس لها جدار من الخلف . أي أنها كقبر « جحا » التركي في قونية ، الذي زعم من رآه أن عليه الأقفال الثقيل . ولكن ليس له جدران . فمن شاء دار من حوله فدخل»^(١) .

فهذه الأخبار وغيرها إنما هي : أخبارٌ عادية ، ولكنها تكتسب شيئاً من الخفة والطرافة حين تلتصق بشخصية « جحا » في خلفيتها . وهذا طبيعي لأن الناس اعتادوا أن يأخذوا ما يصدر عنه مأخذ الفكاهة ، ولو كانت حكمة خالصة أو سبباً مقذعاً أو قولاً بارداً . يقول الجاحظ^(٢) : « لو أن أحداً ألزق نادرة بأبي الحارث جمين ، والهيثم بن مطهر ، ومزبد ، وابن أحمد ثم كانت باردةً لجرت على أحسن ما يكون . ولو ولد نادرة حارة في نفسها مليحة في معناها ثم أضافها إلى صالح بن حسنين وإلى ابن النواء ، وإلى بعض البغضاء لعادت باردة ولصارت فاترة ؛ فإن الفاتر شر من البارد»^(٣) .

ج - أحياناً يحاول الكاتب الإفادة من النادرة الجحوية الماثورة عن جحا دون الإشارة لذلك حين يجد تشابهاً بين موقفه الذي يعيشه وبين موقف « جحا » فيقتصر على تعبير « جحا » أو نادرته ليضفي على الموقف شيئاً من النداء والطراوة . مثال ذلك :

« كنت وسط المحاضرة وأنا مندفع بحماسة فوارة ، فرفعت رأسي ، فإذا منارة المسجد تطل علينا . وقد أحت رأسها فوقنا إي واللّه ، فما ظننت إلا أنها ستسقط علينا . فقطعت الخطبة فجأة وقلت : السلام عليكم ، ونزلت . فضج الحاضرون وقالوا : أكمل ، أكمل ، تكلم تكلم . فقلت : ويحكم أما ترون المنارة تريد أن تنقض علينا ؟ قالوا : إن هذه هي الحدياء ، منارة مسجد نور الدين ... أفما سمعت بها !؟ إن لها ثمانمائة سنة وهي ماثلة ، أما سمعت برج بيزا المائل في إيطاليا ؟ قلت بلى ... ولكن من يضمن أنها وقد ظلت راکعة طول هذا الزمان ، لا تسجد فوقنا الآن !؟»^(٤) .

وقد أفاد هذا التعبير من النادرة الجحوية المشهورة بهذا المعنى^(٥) .

د - وليست شخصية « جحا » الوحيدة التي اتكأ عليها الطنطاوي في إشاعة البهجة والسرور والانشراح في « ذكرياته » ولكنه مال أيضاً إلى بث بعض الأسماء المعروفة بالفكاهة والهزل ، على المنوال نفسه الذي سلكه في استخدام « الشخصية الجحوية » . ومن تلك

(١) - السابق : ٤١/٤ .

(٢) - البخلاء : ٧ (الجاحري) .

(٣) - للوقوف على أخرى ينظر الذكريات : ١٥٠/٦ .

(٤) - السابق : ١٦٨/٥ - ١٦٩ .

(٥) - « سكن [جحا] في دار ، فشكا إلى صاحبها أنه يسمع قرقة في سقفها . قال صاحب الدار : « لا تخف . إنه يسبح الله » قال : « وهذا الذي أخشاه ، تدركه رقة فيسجد علينا » (عباس العقاد : جحا الضاحك المضحك :

١٤٤ رقم النادرة : ١٣) ينظر أيضاً : نوادر جحا الكبرى : ١٢٣-١٢٤ ، ويوسف مروة : نوادر جحا : ١٣٧ .

الشخصيات : «هبنقة» وهي أقرب إلى الحمق والعي^(١) ، وشخصية ثالثة معاصرة ، هي أقرب إلى التحامق والتغافل للحصول على ماتريده والتنصل من الالتزامات والواجبات ؛ وهي شخصية «غوّار الطوشة» الممثل الهزلي المعروف^(٢) .

هـ - ولقد كادت تولد على يد الكاتب شخصيتان هزليتان لو أنه منح نفسه شيئاً من الوقت والحرية في التشكيل ، وأطلق خياله العنان ليعبث في تفاصيلهما كيف يشاء ؛ لما يتوافر لهاتين الشخصيتين من مقومات الشخصية الهزلية .

أما الشخصية الأولى فهي شخصية الشيخ أجد الزهاوي^(٣) - رحمه الله - التي جمعت بين الالتزام الديني القوي ، والنسيان الشديد ، والطيبة البالغة ، وحبّ الناس ومناصحتهم مع الجهل بدنيهم .
أما الشخصية الثانية فهي شخصية عامية شعبية ، وهي شخصية أبي عجاج^(٤) التي اجتمع فيها شذوذ التكوين الجسدي ، والشجاعة المتناهية والوطنية الصادقة ، مع السذاجة والطيبة الزائدة ، التي تصل إلى حدّ الغفلة .

ولكن الأمانة العلمية ، والصدق الذي حرص عليه الكاتب في «الذكريات» ، وأعلنه منهجاً منذ بداية كتابته لها وتدوينها ، ومكانة الزهاوي في نفسه ، قد أضاعت علينا ظهور شخصية هزلية (شخصية أبي عجاج) يمكن أن يفيد منها الأدب العربي (مكتوباً أو مشخّصاً) ، أو - وهذا على الأقل - كنّا سنقع على أخبار وطرائف ونوادر للزهاوي مثلاً كما نقع الآن على نوادر الأعمش والأصمعي تغنى بها نوادر القضاة والفقهاء والعلماء ؛ وإن كان قد حاول إبراز هذه الشخصية بشيء من الحرية في تشكيلها ورواية طرف من أخبارها الطريفة في كتابه في «أندونيسيا» .

٥- الفكاهة ليست لغواً ولاقهقهة :

ولا ينبغي أن يفهم أن «الفكاهة» هي تلك التي : تثير قهقهاتٍ عالية ؛ فالناس مختلفون في تفكيرهم واستعدادهم لتفهم هذه الطرفة أو تلك ، وماقد تهش له أنت وتنسبط له أسارير وجهك ، قد لايطرب إليه المترمت الوقور .

وغاية المقصد أن تحدث شيئاً من لسرور والبهجة ، والانشراح الداخلي وحين تحدث هذا الأثر ، تعد ضرباً من الارتداد نحو مرحلة الطفولة ، بما فيها من حب اللعب ، وتعلق باللهو البريء ؛ بإدخال الشخص السرور على نفسه ومجالسيه من الأصدقاء من غير تعالٍ أو خيلاء^(٥) ...

(١) - ينظر : الذكريات : ٥٣/٢ .

(٢) - ينظر السابق : ٢٤١/٤ .

(٣) - ينظر : السابق : ٧٦/٥ ، ٧٨-٧٩ ، ٩٤-٩٥ ، ومابعدها ...

(٤) - ينظر : السابق : ١٤٣/٣-١٤٧ .

(٥) - ينظر : د. عبدالعزيز شرف : الأدب الفكاهي : ٤٣-٤٤ .

ويخطئ الذين يظنون أن «الفكاهة» لغوٌ لافائدة فيه ، أو ترفُّ لا طائل تحته ، أو نزقٌ يجب أن يتزَّفع عنه الأديب المسلم الملتزم^(١) ، بل إن المفاكحة - بما تقوم به من وظيفة تطهيرية - لازم من لوازم الاتجاه الواقعي في الكتابة ، حيث يزِيل من النفس أدران القلق واليأس والحقد والتشاؤم والإحباط ؛ فالضحك - كما يقرر مكدوجل^(٢) - يساعد على تجديد النشاط الحيوي ، وتولّد الشعور بالصحة ، وتزيل الانقباض النفسي ، وأهم من ذلك أن الضَّحْك يُغيِّر مجرى التفكير ، ويحدده بطريقة تمنع الكآبة والملل ، وتحدث الرَّاحة العقلية ، وكثيراً ما يفعل الضحك في الضاحك فعل الدَّواء في المريض ؛ فللضحك فائدتان : فائدة فسيولوجية ، وفائدة نفسية .

بل إن «ماكس أيستمان» يذهب في كتابه : «الاستمتاع بالضحك»^(٣) إلى : أنَّ الإحباط الناجح للإحباط نفسه يمكن أن يتمثل في نكته لا تستغرق غير ثوانٍ معدودات .
ولهذا يرى الطنطاوي أن الفكاهة حق مشروع من حقوق القارئ المثقل بأعباء الحياة وهمومها على الكاتب البصير ، حتى ينفس عنه بعض ما يجد ويطهره ويسليه ولكن كُلَّ ذلك في حدوده المقبولة دون إفراط أو تفريط ، يقول الطنطاوي :

«من حق الناس علينا أن نسرَّهم وأن نضحكهم ، فالدنيا مليئة بالهموم والأحزان ؛ فلم لأنسليهم عنها ؟ فالتسلية مطلوبة ولكن لا على حساب البلاغة والأدب ، ولا على حساب الدين .»^(٤)

وقد أدرك «أبو حيان التوحيدي» هذه الوظيفة النفسية «للفكاهة» فقال^(٥) : «إياك أن تعاف سماع هذه الأشياء المضروبة بالهزل ، الجارية على السخف ؛ فإنك لو أضربت عنها جملة لنقص فهمك وتبلّد طبعك . واجعل الاسترسال بها ذريعة إلى إحماضك ، والانبساط فيها سُلماً إلى جدك ؛ فإنك ما لم تُليق نفسك فرح الهزل كربها غم الجدّ ، وقد طبعت في أصل تركيبها على الترجيح بين الأمور المتفاوتة ، فلا تحمل في شيء من الأشياء عليها ؛ فتكون في ذلك مسيئاً إليها» .

ومن قصد هذا بهزله وفكاهته «فالجدّ أراد ، لأنه قصد المنفعة ، وما يوجهه الرأي في سياسة عقله ونفسه ، وإجمام فكره وقلبه»^(٦) ، ويقول الجاحظ إمام الفكاهة في الأدب العربي : «إن المزاح جدّ إذا اجتلب ليكون عِلّة الجد ، وإن البطالة وقارٌّ ورزانة إذا تكلفت لتلك العاقبة ،

(١) - هناك كتب معاصرة تعرضت بإيجاز للفكاهة والدعابة وحاولت أن توجّد شروطاً وضوابط لها من الجانب الديني والتربوي ، مثل : - فتاوى معاصرة للدكتور يوسف القرضاوي ج ٢/ ٤٤٥-٤٥٧ والآداب التربوية النبوية للأستاذ صالح أبو عراد الشهري : ٤٣-٥٤ .

(٢) - ينظر : أبو عيسى : الفكاهة في الأدب العربي إلى نهاية القرن الثالث الهجري : ١٧-١٨ .

(٣) - نقلاً عن : د. عبدالعزيز شرف : الأدب الفكاهي : المقدمة : هـ .

(٤) - الذكريات : ٣٠٠/٨ .

(٥) - نقلاً عن : د. عبدالعزيز شرف : الأدب الفكاهي : المقدمة : هـ .

(٦) - ابن وهب : نقد الثر : المنسوب لقدامة بن جعفر خطأ : ١٣٧ .

ولما قال الخليل بن أحمد: لا يصل أحد من علم النحو إلى ما يحتاج إليه حتى يتعلم ما لا يحتاج إليه؛ قال أبو شمر: إذا كان لا يتوصل إلى ما يحتاج إليه إلا بما لا يحتاج إليه، فقد صار ما لا يحتاج إليه: يُحتاج إليه. (١)

وهذا مشروط بالاعتدال وعدم الإكثار منه على نحو يحط القدر والمنزلة ويضيع هبة المزاح، وينحرف بالرسالة الأساسية للمبدع، أو يخرج بالفكاهة من «الوسيلة» إلى «الغاية» في حد ذاتها؛ فـ «للضحك موضع وله مقدار، وللمزح موضع وله مقدار، متى جاوزهما أحد أو قصر عنها أحد، صار الفاضل خطلاً، والتقصير نقصاً؛ فالناس لم يعيوا الضحك إلا بقدر، ولم يعيوا المزح إلا بقدر. ومتى أريد بالمزح النفع، وبالضحك الشيء الذي له جعل الضحك، صار المزحُ جدًّا والضحك وقاراً». (٢)

و«الفكاهة» لين وتسمّح ورفق، وقد تبلغ من حاجتك ما لا يبلغه العنف والشدة والحزم. والتجربة نفسها خير برهان على أن الإنسان يستطيع بالابتسام والضحك أن يأخذ من الحياة ما لا يستطيع أن يأخذه بالعبوس والتقطيب، ولقد كان الشعبي - رحمه الله - يقول: «وصلتُ بالعلم ونلتُ بالملح» (٣)؛ وذلك لما عليه النفوس من استئثار الجد، واستخفاف اللهو والهزل. ولابد من القول: إن الفكاهة أدت وظائف منها:

- ١- إشاعة جوٍّ من المرح في النص والتخفيف من اشتجار الأحداث وتدافعها.
- ٢- امتصاص تعب القارئ، وبعث الرغبة في الاستزادة عنده، وحفزه إلى مواصلة القراءة بتجديد النشاط في نفسه، وعقد جوٍّ من الألفة الحميمة بينه وبين المؤلف بإسقاط حواجز التكلف والاقتراب منه بتطرية الأسلوب بروح الفكاهة والدعابة. وهذا باب واسع «مما تنجذب النفوس إليه، وتشتمل الخواطر عليه، فإن فيه راحة للنفوس إذا تعبت وكَلَّت، ونشاطاً للخواطر إذا سئمت وملّت، لأن النفوس لا تستطيع ملازمة الأعمال، بل ترتاح إلى تنقل الأحوال؛ فإذا عاهدتها بالنوادر في بعض الأحيان، ولاطفتها بالفكاهات في أحد الأزمان، عادت إلى العمل الجد بنشطة جديدة، وراحة في طلب العلوم مديدة» (٤).
- ٣- على أنها قد تكون وسيلة من وسائل التربية والتثقيف بما تنيره «النكتة» في معيتها من المسائل، وما تعرضه من الصور والمشاهد...
- ٤- والفكاهة تسهم - أحياناً - في تعميق السرد، وسبر أغواره وتكون فيه بمثابة الخلفية التي تموج بأزهى الألوان وأعمقها دلالة في اللوحة الفنية؛ فتكشف بعض العادات والتقاليد في

(١) - الحيوان: ٣٧/١ - ٣٨.

(٢) - الجاحظ: البخلاء: ٧.

(٣) - ابن وهب: نقد الشر: المنسوب خطأ إلى قدامة بن جعفر: ١٣٨.

(٤) - التويري: نهاية الأرب: ١/٤.

المجتمعات ، وخصائص شرائح من المجتمع وشيئاً من سلوكها وأخلاقها .

كما أنها بواقعيّتها اللغوية تعتمد على بعض المفردات العامة فتحفظ بعض نماذج من اللغة الدارجة وهذا مهم في الدّرس اللغوي الاجتماعي ، وقد استطاعت أن تجود بدلالات مُهمّة فقد كشفت عن عمر المؤلّف في مطلع تدوين ذكرياته بطريقة غير مباشرة ، وهذا يعين القارئ والناقد على معرفة حالته الذهنية والنفسية إلى حدّ كبير وانعكاسها على العمل الأدبي ، يقول :

«لماذا وضعت صورتني على الغلاف ؟ إننا نسمع أنّ (فتاة الغلاف) لا تكون

إلا من ذوات الصبا والجمال ، فماذا يصنع القراء بصورة شيخ مثلي ؟ ثم إنكم

اخترتم صورة لي كبرتني وجعلتني أبدو أكبر من سنّي ؛ إن الذي يراها يظنّها صورة

(عجوز) في السادسة والسبعين مع أنني في الخامسة والسبعين ، فقط لاغير ...»^(١).

كما ساعدت الفكاهة - التي لوّنت أسلوبه ، وشغلت مكاناً واضحاً من ذكرياته - في

الكشف عن تلك الروح المرحّة التي تعيش بين جنبي أديب كبير طعن في شيخوخته وبلغ من

العمر عتياً .

الفصل السادس :

﴿ التَّوْبَةُ ﴾

« ما أنا بالشاعر ، وما صناعتي نسج التهويل ،
وما أنا إلا مصوّر يتأبط آله يطوف بها ، يصوّر
مشاهد الحياة ومشاعر النفس ، مصوّر فوتوغرافيّ
مسكين ، ينقل صوره نقلاً ، ولست المصوّر المبدع
الفنان الذي يُحمّل لوحاته ما لم يكن ولا يكون .

أنا إنسان يدب على أرض الواقع على حين يضرب
الشعراء أمواج الجو بأجنحة النسور » .

علي الطنطاوي - الذكريات - ١٢٣/١

الصورة :

أولاً : تصور الباحث للصورة :

على الرغم من كثرة تداول مصطلح « الصورة الفنية » في حقل الدّراسات الأدبية والنقدية خلال السنوات الأخيرة ؛ إلا أنه لا يزال بحاجة كبيرة إلى ضبط مفهومه وتحديدده .

صحيح إن تحديد المصطلحات وتحديد مفهوماتها في الدراسات الإنسانية ، والأدبية على وجه الخصوص ليس أمراً ميسوراً . ولا يتأتى بالدقّة نفسها التي تكون عليها وتتأتى بها الدراسات في العلوم التطبيقية التجريبية . ولكنّه مع هذا مطلب مفيد ومهم . لذلك يحرص عليه الباحث في هذا الفصل كما حرص عليه في الفصول السابقة .

وقد أرجع الدكتور / شفيع السيد جزءاً كبيراً من الضبابية التي تتلبس بمصطلح (الصورة) إلى الاستخدام غير المتبصر له^(١) . في حين يرى آخرون ذلك عائداً إلى أن مصطلح « الصورة الفنية » مصطلح حديث صيغ تحت وطأة التأثير بمصطلحات النقد الغربي ، والاجتهاد في ترجمتها . وأنّ تلك المصطلحات ليس لها جذور في النقد العربي القديم ؛ وإن كان الاهتمام بـ (المشكلات) التي يشير إليها المصطلح قديماً يرجع إلى بدايات الوعي بالخصائص النوعية للفن الأدبي^(٢) .

والسؤال الذي يفرض نفسه حين يهتم الباحث بدراسة الصورة هو : هل يمكن وضع تعريف للصورة ، وتحديد معالمها بدقّة بحيث نحيط بها في تعريف واحد ، ولا نختلف حولها بعد ذلك ؟!

لقد سأل باحث آخر نفسه هذا السؤال ، وانتهى إلى : « أن ذلك مالا يقول به عاقل »^(٣) . وفي اعتقادي أن أية محاولة لإيجاد تحديد نهائي مستقر للصورة غير منطقية ، إن لم تكن ضرباً من المحال ؛ لارتباط الصورة بعنصر الإبداع ذاته ، وفشل المساعي التي تحاول تقنينه وتحديدده ، لخضوعه لطبيعة متغيرة تنتمي إلى الفردية والذاتية وحدود الطاقة الإبداعية المُعبّر عنها « بالموهبة » . فالصورة حين تكون الأداة / الجوهر ، هي المرآة التي ينعكس فيها الحظّ الفردي -

(١) - ينظر : التعبير البياني رؤية بلاغية نقدية : ٢٨ .

(٢) - ينظر : د. جابر عصفور : الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب : ٧ ونصرت عبدالرحمن : الصورة الفنية في الشعر الجاهلي : ٨ .

(٣) - عبد الملك مرتاض : الصورة الأدبية الماهية والوظيفية : ١٧٨ - ١٧٩ . (مقالة - مجلة علامات) .

الخاص بمافيهِ من نسبية حتمية تفرضها طبيعة الذات الإبداعية المتميزة ، هذا من جانب .

ومن جانب آخر : فإن تحديد الصورة الفنية أو وصف طبيعتها ، يعتمد على ماتحدثه في

نفس المتلقي من وجوه للاستجابة وأبعاد دلالية وإيحائية . وهنا يتداخل عاملان :

أحدهما : الخصائص الذاتية / الإبداعية للصورة وتفاوتها بين الأدباء .

والآخر : اختلاف النقاد في استجاباتهم للصورة الفنية ، وصياغة هذه الاستجابات بتحديد

أو حكم ؛ فالنقاد مختلفون : قدرة وثقافة وميلاً وتجاوباً ومناهج .

وإدراك الصورة يعتمد على الذوق المدرب ، والحسّ المرن القادر على التأويل وكشف

الأبعاد العميقة وغير المباشرة فيها^(١) .

لذا علينا إبعاد وهم التوصل إلى (تحديد جامع مانع) كما يقول الأقدمون - عن تفكيرنا

فليست الصورة مجالاً له . وإنما يكفي - تحت وطأة المطالبة بتحديد نطاق معين يجب أن يوفره

الباحث لدّرسه في هذا الفصل - الاتجاه نحو وصف الصورة وصفاً مباشراً ؛ بصفتها جهازاً

لغويّاً يرمي الأديب من خلاله إلى إبهار المتلقي ، والحظة بإعجابه وتقرير المعنى في ذهنه بواسطة

نسيج تعبيرى خاص ، وعلاقات لم تُؤلف من قبل .

وهي بحسب ما يفهمه الباحث ويدركه لا تخرج عن تعريف الدكتور علي البطل ، وهو :

تشكيل لغويّ يكونه خيال الفنان من معطيات متعددة يقف العالم المحسوس في مقدمتها ، إلى

جانب مالا يمكن إغفاله من الصور النفسية والعقلية ...^(٢) .

فالصورة بهذا الإدراك نتيجة تعاون كلّ الحواس وكلّ الملكات ، وليس حقاً ماذهب إليه

الشيخ أبو عبدالرحمن ابن عقيل وآخرون^(٣) من قصر للصورة على ما يُحضّرهُ الخيال للبصر من

رسوم وأشكال . فمن الصور مقام على السمع أو اللمس أو الذوق أو الشم ، أو الحس

الداخلي أو الوجدان ، أو التهيّؤات والأوهام . ومنها مالا يحُدّه حاسة واحدة ولا يمكن تذوقه

أو إدراكه إلا بتضافر مجموعة من الحواس معاً .

وهي بهذا الإدراك أيضاً لا تقف عند الأشكال البلاغية المعروفة ولكن تتجاوزها إلى أشياء

أكثر تعقيداً كالرمز والأسطورة والخرافة ، وأكثر بساطة وعفوية (وربما عمقاً) كالصورة

الذهنية والمباشرة .

(١) - ينظر د. بشرى صالح : الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث : ١٩-٢٠ .

(٢) - ينظر علي البطل : الصورة في الشعر العربي حتى أواخر القرن الثاني الهجري : ٦٣ نقلاً عن : إبراهيم الغنيم :

الصورة الفنية في الشعر العربي مثال ونقد : ١٤ بتصرف يسير .

(٣) - ينظر : أبا عبدالرحمن بن عقيل : الصورة الفنية : المحلة العربية : رمضان ١٤١٧هـ العدد ٢٣٦ السنة ٢١ ص ٦٦ ومن

يرى هذا الرأي : د. عبدالله إبراهيم : ينظر تقديمه على كتاب الصورة الشعرية في النقد الأدبي الحديث للدكتورة

بشرى صالح : ص ٣ وسعيد علوش في معجمه : معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة : ١٣٦ ، و د. عبدالقادر شريفة

وحسين لافي زقزوق في : مدخل إلى تحليل النص الأدبي : ٥٩ .

والمفهوم السابق لا يغالي في قيمة الصورة الفنية أو يبالغ فيها؛ فيجعلها العنصر الأوحـد في الأدب، ولا يعممها لتشمل الشكل الفني بـرمتـه من ألفاظٍ وعبارات وإيقاعات وإمكانات دلالية وغيرها من وسائل التعبير الفني - كما يحلو لبعض المهتمين المغالاة فيها^(١).

ولكن الدّارس يحتفظ للصورة بمكانتها الأدبية في العمل الأدبي بصفتها عنصراً عُمدة لاغنى للتجربة الإبداعية المتميزة عنها؛ لأنها ترتفع بمستوى التعبير عن المستوى المعياري الذي تكون عليه لغة العلوم والحقائق المجردة عن الخيال وتسمو باللغة عن المستوى الساذج الذي تكون عليه اللغة في استخدامات الناس في حياتهم اليومية.

والصورة ليست حكرًا على الشعر دون النثر، وإن كان الشعر بها أحفل. حتى أولئك الذين يجنحون إلى استخدام مصطلح «الصورة الشعرية» فإنهم يستعملون لفظة «الشعرية» بمعناها في الاصطلاح النقدي الحديث المرادف لـ «الكتابة الفنية - الإبداعية» بغض النظر عن التقسيم التقليدي للنثر والشعر^(٢).

وقد قدّم لنا النقد التجريبي في تحليله للصورة وعناصرها: أسماء عديدة لأنواع الصورة منها: الصورة الحسية، الصورة البصرية، الصورة السمعية، الصورة السمع بصرية، الصورة الحركية، الصورة المرتبطة، الصورة العزيزة، الصورة الكثيفة، الصورة المتوسطة، الصورة الخفيفة، الصورة العقلية، الصورة النموذجية العليا، الصورة النموذجية الصغرى، الصورة التجريدية، الصورة المفردة، الصورة النامية، الصورة البسيطة، الصورة المركبة، الصورة الممتدة الطويلة، الصورة المسطحة العريضة، الصورة المزدوجة، الصورة المعقدة، الصورة الجانبية، الصورة المهيمنة، الصورة البلاغية، الصورة البيانية، الصورة الفنية... الخ^(٣) هذه المصطلحات.

(١) - من اتجه هذا الاتجاه المغالي في فهم الصورة: د. عبد القادر القط، حيث يعرفها بأنها: «الشكل الفني الذي تتخذه الألفاظ والعبارات بعد أن ينظمها الشاعر في سياق بياني خاص، ليعبر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية الكاملة في القصيدة، مستخدماً طاقات اللغة وإمكاناتها في الدلالة والتراكيب والإيقاع والحقيقة والحجاز والترادف والتضاد، والمقابلة والتجانس وغيرها من وسائل التعبير الفني». (ينظر كتابه: الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر: ٤٣٥). وهذا المفهوم واسع جداً لا يعين على التحليل والدرس كما يجرّد الصورة من معناها واختصاصها.

ومن اتجه هذا الاتجاه أيضاً: المفكر الروسي الديمقراطي «بلنسكي» (١٨١١-١٨٤٨) في دراسته القصيرة «فكرة الفن»، ومجاهد عبد المنعم في كتابه: دراسات في علم الجمال: ٣٩-٤٠، وأحمد الشايب في كتابه: أصول النقد الأدبي: ٢٤٢-٢٥٩.

وقد دفعت ظاهرة المغالاة في الصورة الشعرية شاعراً شغفاً بها مثل أدونيس إلى التحذير من مغبة الانحراف وراء إغرائاتها، وتهميش باقي العناصر الفنية في العمل: ينظر زمن الشعر: ٢٣١-٢٣٢.

(٢) - ينظر: د. صبحي البستاني: الصورة الشعرية في الكتابة الفنية - الأصول والفروع: ٣٢-٣٣.

(٣) - ينظر: د. طه عبد الرحيم عبد الرزاق: قضايا النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق: ١٨٥-٢٥١ و د. السعيد الورقي: في الأدب والنقد الأدبي: ٦٠ و د. محمد التونجي: المعجم المفصل في الأدب: ٥٩١/٢-٥٩٢ وشاكر النابلسي: فدوى تشتبك مع الشعر دراسة نقدية لشعر الشاعرة الفلسطينية فدوى طوقان: فصل: معمارية الصورة الشعرية: ٨٥-١١١.

والباحث - هنا - يختار مصطلح «الصورة» دون تقييد . فهو ينطلق في دراسته من الرغبة في معرفة مظاهر الصورة ومادتها وأدواتها ومصادرها في ذكريات الطنطاوي - موضع الاهتمام في الدراسة - والتقييدُ بالفنية (الصورة الفنية) يعطي الحكم سلفاً على جميع الصور المتناولة في الفصل بأنها صور فنية جمالية ، وهذا ما لا يصح إطلاقه فلكل صورة حكم يخصها بالنظر إلى السياق الذي جاءت فيه ، وتكاملها مع العناصر الأخرى في الجملة التعبيرية كالألفاظ وما تحفل به من تضاد أو جناس أو لطائف بلاغية أخرى ، وما توفر لها من إيقاع خاص يزيد الإحساس بالصورة قوة .

أما استخدام المصطلحين : (الصورة البيانية / البلاغية) فمن شأنه أن يقيد الدراسة في نطاق محدود بعلم (البيان) أو (البلاغة) مما لا يخدم الدراسة ولا يعين على تحقيق الهدف منها . ولا يرى الباحث داعياً وجيهاً لاستعمال مصطلح (الصورة الأدبية)^(١) لأن (الأدبية) وصف زائد معروف بالضرورة من مادة الدراسة وإجراءاتها فلا داعي له . علاوة على أنه بات يتجاذبه دالتان . الدلالة الأولى : الصورة المتعلقة بالأدب شعراً ونثراً ، والدلالة الثانية : استخدامه علماً على جنس من أجناس الحكيم (البسيط)^(٢) . لذلك رأيتُ اختيار مصطلح : «الصورة» الذي يتفق عليه الجميع ، ويتسع لمقاصد البحث دون تقييد أو وصف يفسد أكثر مما يصلح .

ثانياً : الصورة في ذكريات الطنطاوي :

الطنطاوي أديب يدرك أثر الصورة في العمل الأدبي ، وهو إدراك ليس بالساذج ولا الفطير ، بل هو إدراك غذته الموهبة ونمته القراءة والخبرة والممارسة الكتابية طيلة أكثر من ستين عاماً^(٣) ، تقلب خلالها في أودية الكلمة الفنية الثرية (قصصية ، ومقالية ، وسيرية ، ومسرحية ، وخطابية) وخاض بقلمه ولسانه أيضاً جميع القنوات الاتصالية المعروفة (صحفية ، وكتابية ، وإذاعية ، وتلفازية ، ومنبرية) .

ويقيناً أن غنى التجربة الفنية وثرأها (نقداً - إبداعاً) مما يعمق الوعي بالصورة ويحفز الأديب إلى الاهتمام بها والحرص عليها .

(١) - ممن استعمل هذا المصطلح : د. مصطفى ناصف في كتابه : الصورة الأدبية ، ولكنه عاد فربطها بالإدراك الاستعاري فكأنه بذلك عاد بها إلى دائرة علم البيان بل إلى ما هو أضيق من ذلك : ينظر : مقدمة الكتاب . ومن استخدم هذا المصطلح أيضاً : د. أحمد الشايب في كتابه : أصول النقد الأدبي ، حيث درسها في الفصل الرابع تحت اسم «الصورة الأدبية» : ٢٤٢ ، ٢٥٩ ، والأستاذ : عبد الملك مرتاض في مقالاته النقدية الموثقة : الصورة الأدبية - الماهية والوظيفة : المنشورة في مجلة : علامات في النقد : ١٧٧-٢١٢ .

(٢) - تقدّمت الإشارة إلى ذلك ، يراجع الأسلوب الثاني في : مبحث «الأساليب والوسائط الفنية» ، في فصل : «السخرية» .

(٣) - بدأ الكتابة أوائل عام ١٩٢٦م عند الأستاذ أحمد كردعلي في جريدة المقتبس ، ينظر الذكريات : ٢٨١/١ .

والطنطاوي يذكر عن نفسه^(١) : أنه كان ينظم الشعر ، ولكنه لم يجد من يوجهه ويشدّ على يديه ، ويصلح له ما تحطم من أوزانه ، إبان إشراق شمس الموهبة في سماء إبداعه ؛ فجف لذلك ينبوع الشعر بين يديه إلا من بعض دفقات يسيرة ، أورد طرفاً منها في ذكرياته ؛ مما يدل على أن جذور الملكة لاتزال حية في داخله ولكن عَفَى عليها تراب الإهمال .

ولئن فقد الطنطاوي المقدرة على نظم الشعر ، أو انصرف عنه إلى ميادين الكتابة ؛ فما أحسبه يفقد روح الشاعر بين جنبه ، وما أحسب ما يترأى للقارئ فيما يكتبه من ألوان وأطراف عاطفية وتصويرية تشدّه إلى عالم الشعر وأدبيته إلا أثراً من آثار هذه الروح الشاعرة الكامنة في نفسه ؛ حين تطل على ما يكتبه فتتشر عليه شيئاً من سحرها وفتنتها .

ولاشك أن للعرف الأدبي في الفترة التي بدأ فيها الطنطاوي الكتابة أثره الواضح على آلياته الفنية . فقد كان الرعيل الأول من الأدباء الكبار في ثقافتنا الأدبية العربية الحديثة ، يميلون إلى تطوير أدبهم بالجديد الجميل من الصور التي تأخذ بمجامع النفوس ، وتطيش بموازين الإعجاب أكثر مما كانوا يهتمون بالجنس والإطار الذي يودعون فيه تجربتهم . وأغلب الظن أن الصور كانت الجوهر الأساس الذي يفصل عندهم بين الأدب وغيره ، وأن عملية التجنيس وخصائصها لم تكن واردة بهذه الحدة التي هي عليها في الفترة الأخيرة .

وقد كان الرافعي - مثلاً - وهو أستاذ الطنطاوي والمثال الأدبي الذي أعجب به الكاتب وحاكاه^(٢) صاحب سبق واضح في رسم الصورة الفنية ، حتى إنك قلما تعثر بصفحة من كتبه ورسائله لاتستوقفك لكثرة ما يشيع فيها من التمثيل والمجاز . هذه الحلل المجازية - كما يقول د. أنيس المقدسي^(٣) - هي معارض أفكاره وعواطفه وأدوات الفن في كتابته ، فهو يستعملها في كل ما يود أن يُعبر به نثراً عن خواج نفسه .

وهذا العُرف الأدبي ترك بصمته واضحة على ما يكتبه الطنطاوي ، وبخاصة في مجال الاحتفاء بالصورة والخيال .

وحين يتحدث الباحث عن الصورة في الذكريات فإنه يجب عليه أن ينبّه القارئ إلى أن الطنطاوي كتبها خلال مرحلة زمانية ضويلة جداً تصل إلى نحو سبع سنوات^(٤) . هذه المدة لأبَد أن تترك أثراً جلياً ليس على الصورة ومستواها الفني فحسب ولكن على الأسلوب في مفهومه الواسع . لاسيما أن الطنطاوي وهو يكتبها لم يكن في أحسن أحواله الذهنية والنفسية ، ولكنه

(١) - ينظر : الطنطاوي : فكر ومباحث : ١٣٠ ، وبغداد : ٩٩ .

(٢) - من الذين تأثر بهم الطنطاوي المنفلوطي والمازني والرافعي وجبران والزيات وكل هؤلاء ممن يحتفون بالصورة ويتفننون فيها . ينظر الذكريات : ٢٤/٢ ، ١٨/٣ ، ٥٦ ، ٣٥ ، ٢٣٧ ، وينظر : قصص من التاريخ : ٧ .

(٣) - ينظر : الفنون الأدبية وأعلامها : ٣١٧ .

(٤) - بدأ الكتابة عام ١٤٠٢ وانتهى في عام ١٤٠٨ (ينظر التمهيد) .

يكتبها في مرحلة يشح فيها العطاء ويقل الابتكار، ويكثر فيها التردد، والاعتماد على الماضي واسترجاعه، والبرم بكل شيء حتى الفن.

ولعل هذا ما جعل الكاتب يلج في استرجاع كثير من صوره القديمة التي سبق أن كوّنوها في مراحل سابقة ومن ثمّ يعاود بثها داخل النص الجديد، ليس في صورة وثائق يُعتمد عليها كما يفعل من يؤرخ لحياته فحسب، ولكن في صور أخرى لا يشعر بها القارئ. يدسّها دسّاً بين أطراف السرد قد تمتد إلى بضع صفحات دون أن يشير^(١)، وقد وقع الدارس على عدد كبير منها في بعض كتبه التي أصدر بعضها قبل البدء في كتابة ذكرياته بنحو تسع^(٢) وعشرين سنة. والباحث لا يود أن يضخم من الظاهرة فيزعم أن القارئ سيجد نفسه بإزاء عالمين متباينين للصورة، لأنه قد سرت بينهما روح واحدة يجمعهما طابع البساطة والقرب والبعد عن التكلف في استحضارها وفي تشكيلها وتوليدها. ولكنه أراد أن ينبه القارئ إلى هذه الحقيقة التي وقف عليها أثناء تعامله مع النص ودراسته.

ويرى الدكتور ناصف^(٣) أن النثر من السماحة بحيث يحفل بالصورة البسيطة القرية خلافاً للشعر، لأن للشعر كيانه خاصاً يغمره جوٌّ من التسامي بفضل وضوح إيقاعه والعلاقات غير العادية بين ألفاظه وعباراته.

وهذا الرأي صحيح إلى حد كبير وبخاصة أن العاطفة تبدو في الشعر أظهر، والخيال الذي تقوم عليه الصورة (وتنمو) في أحضانه، ينطلق في رحاب العاطفة، ويحلّق في جواء لا يستطيعها في عالم العقل الذي يكبله بمنطقه ويجرّه إلى الواقع. لذلك كان خيال الطفل أخصب من خيال الرّاشدين، وكانت الأمم البدائية القديمة - برغم سذاجتها - أحفل بالخرافة والخيال وأكثر انطلاقة مما هي عليه الأمم المتحضّرة، ولعل هذا ما يعلّل لنا ظهور أدب الأساطير والخرافات ومعارك الآلهة في آداب الأمم الإنسانية القديمة، وتلاشيه اليوم تحت أشعة العلم الحارقة.

إن النثر ألصق بجوِّ الواقع القريب ومن ثمّ كان أكثر استعداداً لقبول المقارنات والتشبيهات البسيطة. ولكن هذه السماحة في النثر لا ينبغي أن تهبط بصورة إلى حدّ الابتذال؛ لأن هنالك فرقاً واضحاً وجلياً بين الصورة (البسيطة) غير المعقّدة وبين الابتذال والسماحة.

والصورة في ذكريات الطنطاوي وإن كانت قريبة بسيطة إلا أنها بعيدة عن مواطن الابتذال والسماحة، لأنها نتاج أديب أصيل يمتلك أدواته الفنية واللغوية ويحسن استخدامها في

(١) - ينظر الذكريات: على سبيل التمثيل: ١١٢/١ و ١١٣/٢ و ٢٤٢/٢ و ٢٤٥/٤ و ٢٦٧/٤ و ٢٦٨/٤ ويقابل بها على الترتيب

الصفحات المشار إليها من كتب الطنطاوي: (دمشق): ٢٧-٣٢، ١٣٨-١٣٩، و (مقالات في كلمات): ١٨٥-١٨٦.

(٢) - مثل كتابه: دمشق الذي صدرت الطبعة الأولى منه ١٣٧٩هـ/١٩٥٩م وبغداد: ١٣٨٠هـ/١٩٦٠م وأندونيسيا:

١٣٨٠/١٩٦٠م هذا غير المقالات العديدة التي اعتمد عليها وكان قد نشرها قبل كتابة الذكريات بمدة طويلة.

(٣) - ينظر الصورة الأدبية: ٢٦٦.

سهولة وتدفق عجيبين .

لأنكر أن بعض صوره بادٍ عليها العجلة والتسرّع ، حتى لكأن الكاتب يودّ لو تبرّأ من (نزق) الخيال فيها ، فيسرع إلى كتابتها وتلوينها ولما يتم تمامها ويكتمل خلقها ، فتأتي خداجاً وإن سرى فيها تيار الحياة ، مبتسرة غير ناضجة يرغم بكبريتها وجدّتها . ولكنها يرغم ذلك تُعبّر عن الخبرة والبديهة القويّة ، وتعطي للفكرة حيويّة وحركة ، وللعمل جاذبيّة وجمالاً ومنتعة .

وسيحاول الباحث فيما يلي أن يلّم - بعناصر رئيسة يرى بأنها كفيلة بالكشف عن عالم الصورة في الذكريات ، وهي :

١- الوسائل والأدوات الفنية التي استخدمها الكاتب في تشكيل صورته .

٢- مادّة الصورة .

٣- مصادر / مرجعيات الصورة .

١- الوسائل والأدوات :

استخدم الكاتب عدداً من الأدوات الفنية (البسيطة) في تشكيل الصورة ورسمها . ولعل أبرز هذه الأدوات :

أ - التشبيه :

يعرف التشبيه بأنّه : «إلحاق أمر (المشبه) بأمر (المشبّه به) في معنى مشترك (وجه الشبه) بأداة (الكاف وكأَنَّ وما في معانها) لغرض (فائدة)»^(١) .
ويعد التشبيه أكثر وسيلة بيانية اعتمد عليها الكاتب في «الذكريات» ويُرجع الباحث ذلك إلى أسباب منها :

- سهولة تكوين الصورة عن طريق التشبيه ، فهي لا تحتاج إلى أكثر من اكتشاف العلاقة التي تجمع بين شيئين مهما بُعدا ، ومن ثمّ ربطهما في إطار هذه العلاقة بواسطة أدوات التشبيه المختلفة .

- غنى الصورة التشبيهية بدلالاتها : فالصورة التشبيهية تدل دلالتين اثنتين رئيسيتين : الأولى : المقارنة . والثانية : الوصف غير المباشر ، وهذه الدلالة الثانية ناشئة عن الدلالة الأولى ومرتبطة بها ؛ فنحن حين نعلم إلى تشبيه شيء بشيءٍ إنما نَعْقِدُ بينهما نوعاً من المقارنة في الظاهر ، وهي مقارنة لا تهدف إلى تفضيل أحد الشيئين على الآخر ، وإنما نرمي إلى وصف أحدهما بما اتصف به الآخر .

وإذا كان الأديب لا يتوصل إلى عقد هذه الصلة إلا بعد عملية نفسية أو ذهنية ينفع أو يُستثار بالحدث ويتحد بالأشياء ، وربما يبعث فيها الحياة فيحركها ، أو تتحول طبيعتها بين يديه

(١) - أحمد المراغي : علوم البلاغة : ١٩٤ .

(بفعل عواطفه وانفعالاته) إلى طبيعة أخرى ، تلتقى فيها صور المتباعدات ؛ فيظن أن الثانية هي الأولى ، وأنه لافرق بين الطبيعتين لما بينهما من صلات حقيقتية أو خيالية - إذا كان الأمر كذلك فإن التشبيه يدل دلالة ثالثة مهمة هي : الدلالة النفسية . وهي دلالة خفية وظاهرة في آن : خفية من حيث إنها لاتظهر على السطح ، وظاهرة من حيث أثرها ودورها في اختيار مفردات الصورة وأبعادها .

أمّا الاستعارة فأحسب أنها تتراجع أمام التشبيه في هذا الجانب . إذ يظهر فيها أثر الدلالة النفسية فيما يخفت فيها بريق المقارنة والوصف غير المباشر أمام سلطان المبالغة والادعاء باتحاد الطرفين أو حلول أحدهما في الآخر ؛ فالتشبيه يحافظ على تمايز الأشياء وإن قرن بينها ، والاستعارة تقوم على المبالغة والادعاء باتحاد طرفي الصورة برغم أنها تعتمد على علاقة المشابهة ولكن هذه العلاقة تذوب - بشكل أو بآخر - عند تناسي التشبيه .

وتأسياً على ماتقدم فإن التشبيه صورة تركز إلى الواقع وترتبط به وتأنس إلى العقل وتأوي إليه ، والاستعارة - بعكس ذلك - صورة تفلّت من قيود الواقع والحقيقة وتخلق في سموات الخيال . ولهذا السبب كثر التشبيه في ذكريات الطنطاوي ، في حين تكثر الاستعارة في مقالاته الأدبية وقصصه الاجتماعية والتاريخية التي كتبها أيام شبابه .

وللسبب نفسه يقرر بعض النقاد^(١) : أن التشبيه كان أكثر شيوعاً من الاستعارة في العصور الاتباعية (الكلاسيك) وهي العصور التي يكون الشعراء فيها أقلّ حدةً في الخيال ، وأكثر انصياعاً لأحكام العقل . وكانت الاستعارة أكثر شيوعاً من التشبيه في العصور الابتداعية (الرومانتيك) وهي العصور التي يشطح فيها الخيال ويجمع ، فلا يكون للعقل ضابط عليه .

- يضاف إلى ذلك : أن التشبيه وسيلة متعددة الأغراض . فقد ذكر البلاغيون من أغراضه : أنه يدل على إمكانية وجود المشبه ، ويؤين حاله ، ومقدار حاله من الزيادة والنقصان والقوة والضعف ، ويقرر حاله في نفس السامع ، وأنه يزين المشبه ليرغب فيه ، ويشوّه لينفر منه^(٢) . وأنه يجعل المشبه مستطرفاً بديعاً مستحدثاً ، وأنه يعين على التهكم به وتبكيته^(٣) ، إلى غير ذلك مما ذكر البلاغيون .

ومما لاشك فيه : إن تنوع الأغراض في الصورة التشبيهية مما يتيح الفرصة للكاتب ليستثمرها حيث يريد ويوجهها أينما توجهت به سبل القول ، لاسيما أن الصورة التشبيهية

(١) - ينظر : ج . ب . تشارلتين : فنون الأدب : ٨٠-٨٢ ، ترجمة زكي نجيب محمود ، نقلاً عن : د . أحمد الساعي : الصورة بين البلاغة والنقد : ٤٦ .

(٢) - ينظر : القزويني : الإيضاح : ٣٨-٤٨ (بشرح البغية لعبدالمعتل الصعيدي) والتلخيص : ٢٦٢-٢٦٨ (بشرح البرقوقي) وينظر : د . أحمد بسام الساعي : الصورة بين البلاغة والنقد : ٧٨-٧٩ .

(٣) - ينظر : الشيخ أحمد المراغي : علوم البلاغة : ٢١٧-٢١٨ .

تتميز بتحقيقها لجوانب غاية في الأهمية كـ (الإيجاز) و (توكيد) المعاني ، وتضخيمها (المبالغة) ، و (توضيح) الغامض من الأفكار وشرحها .

وتمتاز الصورة التشبيهية لدى الطنطاوي بأنها تتأرجح بين مستويين رئيسيين : الأول : التشبيهات الوظيفية التي يراد منها أن تؤدي وظيفة دلالية مباشرة دون أن تحمل في جعبتها شيئاً أكثر من ذلك من شأنه أن يعمق من دلالة الصورة وقيمتها .

ونمثل لهذا النوع من التشبيه بالأمثلة الثلاثة التالية :

١- « كُنَّا ننام على الأرض ، ما كانت السرر إلا عند الأغنياء ، وما كانت أسرتنا منهم . فكُنَّا نمد الفرش في الليل لنطويها في الصباح ، ثم نضعها في «اليوك» وإن لم تعرفوا ماهو «اليوك» فإن ثلاثة أرباع أهل الشام لم يعودوا يعرفونه إنه مثل الخزانة في الجدار ، لكن بغير باب ، ومن غير رفوف ... »^(١) .

٢- « سمعتُ المؤذن ، ولكن لم يكن يؤذن كما أسمعُه كل يوم ، بل كان يسرع ، ينطق الجملة «حيّ على الصلاة» مثلاً ، ثم يمد لام الصلاة ، ويرخي صوته بها ، ثم يرجّهُ رجّاً ، ثم يعود فيمده ، فإذا بلغ المد أقصى مداه ، علا بصوته علواً مفاجئاً ورجّهُ رجة سريعة ، ثم صعد به أكثر فأكثر ثم أخفاه حتى ينتهي الصوت فوق ؛ فتشعر كأنه طيارة ارتفعت حتى اختفت بين السحب وضاع أثرها »^(٢) .

٣- « رفعنا رؤوسنا فإذا أصحابنا لا يزالون فوق ، تبدو سياراتهم كأنها من صغرها علبة الكبريت »^(٣) .

فهذه التشبيهات متوفر فيها أركان التشبيه من أداة للتشبيه وطرفيه (المشبه والمشبّه به) ، وحتى وجه الشبه فهو برغم حذفه كالمذكور للدلالة عليه . ولكنها أي التشبيهات السابقة - لا تحمل في جعبتها أية إيجاءات أو إشارات ترتفع بالتعبير عن المستوى المعياري للغة ، وتزيد من حسن التشبيه وقيّمته الفنية .

وقد تأتي تشبيهات أخرى ترتفع قليلاً عن هذا المستوى المعياري ولكنها برغم ذلك لا تخرج عنه ، مثل الصورة التمثيلية التي ساقها في معرض حديثه عن أول مصنفاته ورسائله : «رسائل الإصلاح» حيث قال :

«أول هذه المصنفات صدوراً (رسائل الإصلاح) . من يقرأها الآن لا يستطيع أن يدرك الأثر الذي كان لها يوم صدورها . إنها كانت حجراً أو قل (حصاة) ألقيت في بركة ساكنة ، ألا ترون الحصاة على صغرها ترسم على وجهه

(١) - الذكريات : ١٠٨/٣ .

(٢) - السابق : ١٠٨/٣ .

(٣) - السابق : ٩٣/٣ .

البركة دائرة ، بعدها دائرة أوسع منها ، ثم تتعاقب الدوائر حتى تبلغ حفاقي
البركة كلها ...»^(١).

فهذه الصورة لا يراد منها إبهار القارئ بجمال العرض للفكرة وتزويقها أو بهرجتها بألق
التعبير المصور ، ولكن يراد منها تقريب الفكرة إلى القارئ وتمثيلها في ذهنه بإخراجه من دائرة
الشعور إلى الرؤية . فهذه الرسائل - كما يراها مؤلفها - تواضعاً - بسيطة القدر ضئيلة
المنفعة ، ولكنها صادفت بيئة راكدة وحياة جامدة فأحدثت بها حركة شاملة كهيئة
الاهتزازات الحلزونية التي تتسع متواليه لتبلغ ضِفَفَ مياه البركة الساكنة حين يلقي فيها
بالحجر .

ومثل الصورة السابقة الصورة التالية التي يصف فيها أثر قنابل ثلاث ألقتها طائرة
(مجهولة) على مواقع مختلفة في دمشق فأبادت كثيراً من أهلها :

«إذا برجة لاتوصف قلقلت البيوت فذهبت بها وجاءت ، كأنها الزلزال
العظيم ، لولا أنها اقتزنت بصوت أفاق منه الناس ، وإن أحدهم ليضطرب في
فراشه اضطراب السمكة خرجت من الماء . ثم اعقبتها رجتان ، ثم جاءت رجة
ثالثة أنست الناس الثلاث الأوليات ...»^(٢).

وبجانب هذا النوع من التشبيه تبرز تشبيهات أخرى على مستوى أكثر إشراقاً وجمالاً
وحيوية تنجح في استثارتنا بصفتنا متلقين عقلياً ووجدانياً ، وتعبر بحق عن العلاقات الخاصة
ذات المنطق الخاص الذي لا وجود له إلا في خيال الكاتب الذي جاد بها في هيئة «تشبيهية»
تامة ؛ لذلك تبهرنا وتثيرنا وتمتعنا كما يتمتعنا المشهد الجديد غير المؤلف ، ويلذ لنا كما تلذ
الصورة التي تجمع الأشبات في معرض واحد والمتضادات في سياق بديع لاتنافر بينها .
وهنا يجدر بنا أن نشير إلى أنه يصعب على الدارس الفصل بين الأدوات البيانية المختلفة
لأنها كثيراً ما تتعاضد ، وتصطف في سياق واحد لتدفع بالمعنى دفعاً إلى الظهور في معرض
جميل وخلاب .

ومن هذه التشبيهات الحلوة التي تملأ الذكريات الصورة التالية التي يصف فيها شعوره لما
رأى الكعبة لأول مرة :

«كنت أتوجه إليها [الكعبة] في صلاتي وأنا في بلدي ، كما يتوجه إليها
كل مسلم ، وبينه وبينها صحاري وبحار ، وجبال وأنهار ، ومدن كبار وصغار .
يتخيلها على البعد ، يحن إليها ويتمنى رؤيتها ...
كنت كالعاشق الذي نأت به الحياة عن صاحبه ، فهو دوماً في شوق إليها ،

(١) - السابق : ٣٥/٢ .

(٢) - السابق : ١٨٨/٤ .

إن (لمع) (*) البرق من نحو أرضها ، ذكره بها لمعان البرق ، وإن لمع النجم الذي تراه هزّه إليها لمع النجم . يمد يديه ليعانقها ونفسه مشوقة إليها ، وبينه وبينها الآماد البعاد ؛ فإذا حمّله رحله إليها جعل كل ما دنا منها خطوة أحسن أن قد فتح له باب ، ورفع له من دونها حجاب ، حتى إذا انزاحت الحجب ، واختصرت المسافات ، وذاب البعد ، رآها عياناً ولمسها ، وألقى بصره عليها وعانقها قلبه قبل أن تعانقها يده ، وقبلها فؤاده قبل أن يقبلها فمه .

ويا أسفاً لقد فقدتُ يا قامي في مكّة ذلك الشعور الذي هزّ قلبي يوماً هزّة ما أظن أنني شعرتُ بمثلها . (١)

ولاشك أن جمال التشبيه لا يعود إلى التشبيه الذي يجمع بين الشعورين فحسب ؛ وإن كان الركن الذي قام عليه . ولكنه يعود إلى الإيحاء في عالم الصورة واستنفاد جوانبها وإيجاءاتها ، علاوة على سلطان العاطفه .

وقد يقول القائل : أين تلك العاطفة الروحانية من هذه العاطفة الأرضية ؟! عاطفتان متباينتان إحداهما : علوية سامية والأخرى بشرية شهوية !!

وأذكر في هذا المجال بأن المشبه به لا يشترط أن يكون أقوى من المشبه في وجه الشبه أو مماثلاً له ليصح التشبيه وتستقيم الصورة . فحسبه أن يرسم في أذهاننا هيئة أو يبعث داخلنا حساً وشعوراً ، وصدق الشاعر أبو تمام حين قال (٢) :

لاتنكروا ضربي له من دونه . : مثلاً شروداً في الندى والباس
فالله قد ضرب الأقل لنوره . : مثلاً من المشكاة والنبراس
ومن التشبيهات الغريبة التي تبهر القارئ ، وتجعله يقف مشدوهاً أمام قدرة الكاتب العجيبة - حقاً - على اقتناص التشبيهات وتوظيفها هذا التوظيف المثمر دون أن تتسرب الفكرة منه في ضبابية التعبير التشبيهي ، قوله :

« وإذا أنا خصصتُ الجامع الأموي بطول الكلام عنه ، لأنه أقدم مساجد الإسلام صارع النار والدمار ، وثبت على الأعصار والأدهار . تكسرت على جدران موجات الزمان وهو قائم كما تتكسر أمواج البحر على أقدام الصخرة الراسية عند الشاطئ . » (٣)

وليعذر القارئ الكريم استرسال الدراسة في التمثيل لهذا النوع من التشبيه . وما ذاك إلا لكثرة الموجود منه ، وللرغبة في الاحتفاء به وإيقاف القارئ على ملمح مهم من (عالم)

(*) - مابين قوسين من إثبات الباحث وفي الأصل (لمع) والصواب ما أثبتته كما هو واضح من المصدر : ((لمعان)) .

(١) - السابق : ٨٢/٨ - ٨٣ .

(٢) - ديوانه : ٢٥٠/٢ (شرح الخطيب التبريزي - تحقيق محمد عبده عزام) .

(٣) - الذكريات : ١١٦/٣ .

الصورة لدى الكاتب . يقول الطنطاوي :

«ومشينا في الشوارع تظللها الأشجار الكبار ... وتكتشفها البساتين ، تخفي البيوت الملوّنة فتبدو من خلال الغصون والأوراق كأنها فكرة تلوح لكاتب ، أو صورة حلوة تترأى من خلال الأحلام لشاعر .»^(١) .

والصورة هنا - على سهولة عرضها ويسر فهمها وتقبلها - غير متهيّئة لأي أحد ، ويكاد لا يقع عليها إلا من أعجزه طَلَابُ الفكرة وهو يعدو في أودية البيان تبدو له ولا تبدو ؛ فإذا ظن أنه قد وجدها وأحاط بها عجز عن التعبير عنها كما يجدها في نفسه . وهي بكلّيتها تشبيه محسوس بمعقول ، وليس المراد أنه غير مُدْرِكٍ فإنه مما يدرك في قرارة النفس ولكنه لا يدرك عبر وسائل الحس المعروفة من بصر وسمع ونحوهما .

ومن الصور النابضة بالعاطفة الصادقة التي لاتقف أمامها الحواجز مهما كانت خشونة المتلقي أو صلابته لأنها ارتداد إلى الطفولة البريئة وارتداد لعالم الصفاء ومعانقة لمصدر من مصادر الحنان والعطاء غير المحدود في حياتنا الأرضية . وهي صورة - كشأن أغلب الصور الطنطاوية - بكر نحس فيها بالمعاناة وألم الفقد وفجوعة الحزن السرمدى :

«الدنيا يا سادتي ليل ونهار ، وخريف وربيع ، ولكن حياة أُمّي - رحمها الله - كانت كأنها ليل امتد وطال ، حتى لم يدرك آخره الصباح ، وخريف ضاع فيه طريق الربيع فَضَّلَ فلم يتصل بخريفه ربيع ...»^(٢) .

أما من حيث أدوات التشبيه فنلاحظ غلبة «الكاف» على تشبيهاته . وهي تأتي مجردة ، أو مع «ما» الزائدة أو المصدرية ، أو مع «اسم الإشارة»^(٣) . ومن الأدوات الأخرى التي يطرد ذكرها في التشبيه ولكن أقل من «الكاف» المجردة : «كأن» وهي مركبة من «الكاف» و«أن»^(٤) وقد يضاف عليها «ما» الزائدة فتصبح «كأنما»^(٥) وهي أقوى أدوات التشبيه لأن

(١) - السابق : ١٣٦/٦ .

(٢) - السابق : ١١٠/٢ ، ١١١ ، ١١٨ .

(٣) - المجردة مثل : «أطفال كنور الزهر وصبايا كرى العطر» السابق : ٥٧/٢ ومع «ما» المصدرية : «مازال يذوي كما يذوي الغصن ويندوب كما تذوب الشمعة» السابق : ٢٢٢/٤ ومع اسم الإشارة : «كنت كالذي زعموا أنه أخرج العفاريت من القمم ، وأراد أن يعيدها فما عادت» . السابق : ٢٢٣/٦ ، : «أرايتم المغناطيس كيف يجذب قطع الحديد من حوله ، كذلك تجذب مكة الناس .» ٨٢-٨١/٨ .

(٤) - هو قول الخليل وتلميذه سيبويه . وفي الحكم بإفرادها وتركيبها خلاف عند النحويين .

ينظر الكتاب : ١١٦/٣ ، ١٥١ ، ١٦٤ ، ٣٣٢ ، وينظر ابن هشام : مغني اللبيب عن كتب الأعراب : ٢٥٢-٢٥٥ وينظر : علاء الدين الإربلي : جواهر الأدب في معرفة كلام العرب : ٤٨٧-٤٨٨ (شرح وتحقيق د. حامد نيل) .

(٥) - كأن المجردة : مثل «البلاد تتمخض بالثورة ، وكأنها (برميل) بنزين : نار كامنة لا تحتاج لتظهر إلا إلى شرارة ، نفوس متوثبة مستعدة للهجوم لكنها ترقب الإشارة .» ١٦٨/١ ومثل : «يجد المسافر المتعة الكبرى في قدومه ليلاً على بلدة جديدة ، وانتظاره الصباح ليرفع له الستار عنها ، يجيى في ليلته تلك كأنه في حلم طال حتى اتصل بالنهار ، فكانت الحقيقة هي تمة الحلم .» ١٩٠/٥ ومثال ما اتصل بها «ما» الزائدة : «ووصل بنا إلى حرة من أوسع الحرار

فيها زيادة واضحة في مبنائها وغالباً ما تكون الزيادة في المبنى زيادةً في المعنى كما يقول الصرفيون^(١). ومن أدوات التشبيه التي يستخدمها الطنطاوي أيضاً: يشبه ، ويحاكي أو يحكي ومثل^(٢).

ويكثر في الصورة التشبيهية لدى الطنطاوي حذف الأداة وحذف وجه الشبه . وهذا النوع يعرف عند البلاغيين بـ «التشبيه البليغ»^(٣) . ولا شك أن إهمال وجه الشبه وعدم ذكره في الكلام سبب من أسباب الطرافة والجمال ؛ لأنه يكسب التشبيه شيئاً من خفاء أو غموض لطيف يزول بالتأمل ومداومة الفكر ، فتحرص النفس على ما جنته من التعبير من المعنى لما بذلت من الجهد في تحصيله ، وهو في هذه الحالة - أعني التشبيه - يكتسب صفة «الغربة» بمصطلح البلاغيين لأنه لا ينتقل فيه من المشبه إلى المشبه به إلا بعد فكر وتأمل^(٤).

يقول الطنطاوي عن نهر بردى :

«وبردى ؛ إنه سطرّ خطته يد الله على صفحة هذا الكون ، ليقرأ فيه أولو

البصائر فلسفة الحياة والموت ، وروعة الماضي والمستقبل»^(٥).

غير أنه ليس كلّ حذف لوجه الشبه سبباً من أسباب «الغربة» - المقبولة بطبيعة الحال - فإن لكل تشبيه حكمه الخاص بحسب موقعه من السياق وأثره في القارئ وبحسب إحكام نسج الصورة وتآلف عناصرها :

«كان يوماً مطيراً تهطل أمطاره كأفواه القرب»^(٦).

«فأشرفنا على عالم جديد ، على منبسطٍ من الأرض كأنه البحر ، في وسطه

سواد كأنه باخرة مآخرة . قال لنا الدليل : هذه (تبوك)»^(٧).

فالصور التشبيهية الثلاث - هنا - صور عادية ، حذف الكاتب منها - جميعاً أوجه الشبه للعلم بها عند كل المتلقين : عامة وخاصة . وهي صورة مبتذلة لولا ماخالط الأخيرة منها من

← وأعجبها ، واسعة ممتدة الجوانب ملتوية الأرض مفروشة بحجارة سوداء لَماعة كأنما قد صب عليها الزيت ، أكثرها حادّ الأطراف كالسكاكين» ٦٧/٣ .

(١) - ينظر : د. عزيزة فوّال بابستي : المعجم المفصل في النحو العربي ٥٤٢/١ - ٥٤٣ .

(٢) - اجتمعت الأدوات هذه جميعاً في سياق واحد نكتفي به للإيجاز : «وبلغت دمشق ، وأحسست لما هبت عليّ نسائهما كأنني غريق خرج إلى الهواء ولقد شرقت من بعد وغربت ، ورأيت بلاداً لا أحصيها عدداً ، فما رأيت فيها أجمل من دمشق ، .. كنت أشكو في سلمية السكون الذي يشبه الموت ، والفراغ الذي يحكي العدم ، فعدتُ إلى مثل ضجيج المعركة وزحمة الحشر ، رجعت إلى ما ابتعدت عنه واسترحت منه : خطب سياسية في (الأموي) عقب صلاة الجمعة ، بعدها مظاهرات وهتافات ومصادمات بيننا وبين الشرطة» ٢٣٤/٢ .

(٣) - ينظر : د. بدوي طبانة : معجم البلاغة العربية : ٨٩ .

(٤) - ينظر : القزويني : الإيضاح ٦٣/٣ - ٧٢ (بشرح البغية لعبد المتعال الصعيدي) ، وينظر أحمد المراغي : علوم البلاغة :

٢١٠ - ٢١١ وينظر : بدوي طبانة : معجم البلاغة العربية : ٤٧٩ - ٤٨٠ .

(٥) - الذكريات : ٢٤٢/٢ وينظر آخر : ١٠٧/٥ .

(٦) - السابق : ٣٣١/٧ .

(٧) - السابق : ٩٢/٣ .

التفصيل والاستقصاء لرسم ملامح المشهد ؛ فإنه رفع مكانها لدى القارئ عن الصورة التي قبلها^(١).

وقد يذكر الكاتب وجه الشبه في الصورة التشبيهية ، ولكن دون امتهان للصورة ، لأنه يعرضها في معرض يرتفع بها ويسمو ، أو يقرنها بشيء من التفصيل ، أو يصيرها صورة جزئية مندرجة تحت صورة كلية شاملة ، فيصبح الحكم على الصورة مرتبهاً بتمام المشهد وليس بالنظر إلى جزئيات الصورة المتناثرة في السياق :

« حتى إذا كان الأصيل أبصرنا رملة بيضاء فسيحة لها منظر البحر في سعته
وقوّجه واستوائه ، أو سهل الزبداني وقد بسط الشتاء عليه بساطاً أبيض من
ندف الثلج ... منظر يملأ العين بالجمال ، والقلب من سلوكه بالخوف . يلوح من
ورائها سواد قليل كأنه خيال البنيان أو بساتين النخيل . »^(٢).

ومما نلاحظه على الصورة التشبيهية السابقة : أن المشبه به جاء متعددًا ، وهذا أدعى إلى إمتاع القارئ إذ يجعله يرى الشيء الواحد في معارض عدّة . ومثل الصورة السالفة الصورتان التاليتان جاءتا في معرض الوصف الجميل الشيق :

- « لما سكن الليل وأحسست بالصمت الكامل جلست حول المدرسة
وكانت ليلة حلوة لا حرّ فيها ولا برد . وكانت السماء صافية تتلألأ نجومها ، كما
تتلألأ أضواء الأعراب الذين نصبوا خيامهم حيال الأكمة المواجهة للمدرسة ،
التي تبدو كأنها سفينة أو كأنها موجة في بحر هادئ ... »^(٣) .
- « الأرض منبسطة من حولنا لا يحدها إلا الأفق ، حيث ترى العين السماء
قد التفت بالأرض . ولم نجد في مسيرتنا إلا مضارب البدو المنتشرة في تلك
النواحي لأنه كان عام خير ، وكانت المراعي كثيرة والنعم وفيرة ، والجمال تبدو
أمام الشمس المصفرة المائلة إلى الغياب كأنها تسبح في بحر من نور ، أو كأنها
لوحّة سينما كبيرة ... »^(٤) .

فنحن - هاهنا - نرى الشيء الواحد أكثر من مرّة بأكثر من لون وهيئة . فتمثل لنا تلك
الرملة أول ما تتمثل في هيئتها الحقيقية رملةً فسيحة بيضاء لا يحيط بها النظر لترامي أطرافها بكل
اتجاه . وتمثل لنا ثانية في منظر البحر استواءً وتموجاً وسعة ، وفي المرّة الثالثة تبدو للعارف
كسهل الزبداني في الشتاء حين يكسوه رداء أبيض رقيق من الثلج .

(١) - أشار القزويني إلى أن التشبيه القريب قد يتحول إلى غريب في عدّة حالات منها إذا كثر فيه التفصيل (الإيضاح :

٧٣/٣) (بشرح البغية) .

(٢) - الذكريات : ٧٥/٣ .

(٣) - السابق : ٢٢٥/٢ - ٢٢٦ .

(٤) - السابق : ٢٣٢/٢ - ٢٣٣ .

وكذلك نبصر الأكمة في صورتها الواقعية جسماً مرتفعاً في أرض واسعة ممتدة مترامية الأطراف ، وقد نصب الأعراب مضاربهم حياها ، فهي تبدو - من الجهة التي نظر منها السارد / الكاتب عالية بارزة في أرض مطمئنة منبسطة ، ونبصرها ثانية في صورة سفينة صغيرة مستقرة على سطح بحر ساكن ، وتظهر ثالثة في صورة موجة ناتئة على صفحة بحر هادئ مستقر . ونرى الجمال في هيئتها التي رآها عليها متناثرة لاتسكن في مكان ، وأشعة الشمس الذهبية تتخللها عند المغيب ، ونراها وهي تسبح في بحر لحي من نور ، ونراها في الثالثة شخصاً تتحرك في لوحة الأفق كما نرى الشخص تتحرك على لوحة السينما . هذا التعدد للمشاهد الواحد من شأنه أن يؤكد على المعنى ويعرضه بزواياه المختلفة ويحضرها إلى ذهن المتلقي جميعاً بأسلوب حي متجدد مما يوطد العلاقة بين الكاتب والمتلقي ، ويقوي من الإحساس بالصورة ، ويعين على تذوقها والانفعال بها .

والاشتراط في التشبيه ظاهرة واضحة في بعض الصور الطنطاوية حيث نجد الكاتب - أحياناً - يغالي في تلمس العلاقة والتبني عليها فيشترط وذلك حين يرى أن المشبه به لايفي بالغرض دون الصفة التي يشترط توفرها . فمن ذلك قوله :

«إنكم قمرون فيها [منطقة الشميسي] (*) الآن بسياراتكم المكيفة المريحة
المسرعة على الطريق القديم فلا تلتفتون إلى تلال واطئة من الرمل الناعم المتزوج ،
أو تنتبهون إليها للإعجاب بمنظرها وبنعومتها وبأنها تشبه أمواج البحر إذا
تجمّدت»^(١) .

ونجده في بعض صوره التشبيهية ينطلق وراء الصورة ثم يعود مرة أخرى أدراجه إلى الحقيقة ؛ فيحيط في عالم الواقع وذلك حين يجد نفسه توشك أن تقع في بعض المخالفات الشرعية - أو حين يتوهم - ورعاً ذلك - فيشكك في إمكان وقوع الصورة :

«الشارع يموج بالناس موجاً ويزخر باخلاق ، وكلهم يتطلع وينتظر ...
وإن البحر ليموج ويزخر ، وإن أمواجه لتصخب وتضطرب ، وإذا بالمعجزة قد
وقعت ، فانشق كما انشق البحر لموسى ، وإن كانت تلك المعجزة لايعود مثلها
إلا لرسول ، وانفتح الطريق ...»^(٢) .

وقد تكون العلاقة بين الطرفين علاقة مبتكرة وجميلة مقبولة ولكنه يصرّ على التشكيك في إمكان وجودها ، فيفسد التشبيه وهو الذي أقامه :

«أقبلتُ أصبّ الماء الحار على جسدي ؛ فأشعر بمثل ما تحس به الأرض

(*) - موقع على الطريق بين جدّة ومكة - بعد بحّرة من جهة مكة !.

(١) - السابق : ١٢٩/٣ .

(٢) - السابق : ١٣٠/٤ .

الجاقة إذا هطل عليها المطر ، هذا إذا كانت تحس»^(١) .

والصورة برغم ذلك لاتفقد حضورها المقبول في الذهن ، ولكنها تفقد كثيراً من قيمتها ومنزلتها . والحق أنه ينبغي على الكاتب ألا يحاكم الصورة عند انتاجها بهذا المنحى العقلي الصارم - الذي قد تفرضه عليه شيخوخته فيركن إلى الواقع وحكم العقل ، فالصورة لاتخضع للعقل ولا للواقع ولكنها محكومة بمنطقها الخاص الذي تستمدّه من دنيا الخيال الواسعة .

ومن أنواع التشبيه في الذكريات ما يعرف باسم «التشبيه الضمني» وهو تشبيه يأتي على غير المؤلف في صور التشبيه إذ لاتظهر فيه الأداة أو وجه الشبه صريحين ، ولايرتبط فيه المشبه بالمشبه به ارتباطهما المعروف في بقية أنواع التشبيه ، وإنما تلمح العلاقة بينهما لحاً من خلال المعنى الذي يتضمن التشبيه ويكاد يخفيه . وهذا النوع يُؤتَى به ليفيد أن الحكم الذي أسند إلى المشبه ممكن^(٢) . وهو أبلغ من غيره وأنفذ في النفوس والخواطر ؛ لاكتفائه بالتلميح مما يزيد في قوّة تأثيره^(٣) . يقول الطنطاوي :

« كانت سنة ١٩٢٩ ، والتي بعدها إلى سنة ١٩٣١م كانت لي مرحلة اختبار واختيار . ماكانت بصنعي بل بصنع الله لي : خالطت المشايخ حتى صار لي في ميدان الدعوة صوتٌ مسموع وإن لم يكن أعلى الأصوات ، وصرت من قادة الطلاب وإن لم أكن أكبر القواد ، وصرت من فرسان المنابر ومن حملة الأقلام ، وإن لم أكن سابق الفرسان ولا من أكبر الكتاب ، وأصبحت معلماً ولكن في مدارس أهلية ، واشتغلت بالمرسح تأليفاً ومعاونة في الإخراج ، ومعلماً للتمثيل ، ونلت الشهادة وكتبت تحت اسمي (بكالوريوس آداب وفلسفة) .

وكانت كلها بدايات : في الربيع تخضر الأرض ، وتنشق عن نباتات صغيرة ، منها زهور برية أو حشائش خلقت لتعيش شهور الصيف فقط ، ومنها مايعيش سنين ، ومنها خوط شجرة زيتون ربما بلغ عمرها القرون .

كانت كلها بدايات منها ماوقف وانقضى عهده فصار من الذكريات ، ومنها ما استمر إلى الآن . استمر - والحمد لله - عملي في الدعوة ، وفي التعليم ، وفي الكتابة ، وفي الخطابة ، وانتهى عهد المسرح وقيادة الجماهير ، كما انتهى من قبله عهدي بالتجارة ، والحمد لله أيضاً ، فما ندمت على ما انصرفت عنه ، ولا على ما بقيت فيه . »^(٤) .

فليس هاهنا أداة ولا وجه شبه وليس ثمت من ترابط بين الطرفين (المشبه والمشبه به) ولكن

(١) - السابق : ٩٥/٣ .

(٢) - ينظر : الشيخ أحمد المراغي : علوم البلاغة : ٢١٥ وعلي الجارم ومصطفى أمين : البلاغة الواضحة : ٤٧ و د. بدوي طبانة : معجم البلاغة العربية : ٣٦٢ .

(٣) - ينظر : د. أحمد الساعي : الصورة بين البلاغة والنقد : ٧٣-٧٤ .

(٤) - الذكريات : ٢٧٥/١ .

الصورة قائمة برغم ذلك نحسّها ونشعر بها من وراء حجاب يزيدّها جمالاً وفتنة وقبولاً .
ومن التشبيه الضمني في الذكريات قوله :

« لقد اختلطت في نفسي الذكريات لما تعدّدت الأحداث ، وتتابعت المشاهد ، وكثرت الأسفار والرحلات ، ألا ترون إلى الرائي (التلفزيون) حين يتفنن المخرج أو المصور فيضع صورة فوق صورة ؛ فتزىي الأحداث أو المغني أمامك يواجهك ، تختلط صورته هذه بصورته الجانبية ، ويدخل معها مشهد من مشاهد الطبيعة ، يعرض ذلك كله معاً فلا تستطيع أن تميز شيئاً من شيء ، بعد أن اختلطت في الصورة الأشياء !! »^(١) .

ويظهر في التشبيه السابق إفادة الكاتب من المعطيات الحضارية الحديثة في بناء الصورة على هذا النحو . وما يزيد في هذه الصور اتصافها بمعاناة الطنطاوي وتلبسها بذاته ، فالصورة هنا مسخرة لخدمة السارد الذي هو الكاتب مما يجعلها نديّة بأنفاسه غضة نابضة بالصدق . وليست ككثير من الصور التي قد تبهر القارئ ولكنها متجهة نحو الخارج . ومما يلحق بالنوع السابق : أي التشبيه الضمني المتصل بمعاناة السارد / الكاتب - الصورة التالية :

« لقد خانني هذا القلم الذي صحبته ستين سنة فكان دائماً أسرع مني إلى ما أريد ، وكان يشفي الفؤاد ، ويصيب الغرض فماله اليوم وقف فما يسير ؟ هل أدركه الكبير كما أدرك صاحبه ؟

نعم ، ومن ذا الذي لا يدركه الهرم ؟ النسر الذي لا يرتضي لعشه إلا الصخور العوالي في شم الذرى ويضرب بجناحيه في جواء الفضاء ، وينحط على فريسته انخراط حتم القضاء ، يأتي عليه يوم يأوي فيه إلى السفوح ويهون أمام بغاث الطير . والأسد سيد الغاب يدركه الهرم ، فيجرؤ عليه صغار السباع . والسنديانة الضخمة يحف عودها ، فتصير حطباً ، إن لم تحطمه الرياح نالت منه فأس الفلاح ، ولا يدوم على عظمته وجلاله إلى الحَيّ القيوم . »^(٢) .

ويعد « التمثيل » أكثر أنواع التشبيه في الذكريات ، ويُسميه الطنطاوي مرّةً : « مثلاً » ومرّةً « تمثيلاً » ومرّةً « ضرب مثل - أو ضرب أمثال » . وهذه التسمية الأخيرة تسمية قديمة تشيع عند كثير من المفسرين والباحثين في « علوم القرآن » . وقد لاحظتُ أنها تستخدم عندهم بمعناها الواسع ، فهي تدل على القول الشائع والحكمة السائرة بين الناس ، وعلى الشيء يصير علماً على الشيء ورمزاً عليه مثل (حاتم) على الكرم و (إياس) على الذكاء و (باقل) على العي ، و (الأحنف) على الحلم ... الخ ويدل على الضرب من ضرب التشبيه يعرف باسم

(١) - السابق : ١٠٧/٣ .

(٢) - السابق : ٢٠١/٧ - ٢٠٢ .

التمثيل^(١) . وإنما قصدتُ المعنى الأخير لأنه ما يهيم الدّارس هنا . وسوف نفرده بالحديث عن التشبيه اهتماماً به ومراعاةً لكثرة اعتماد الطنطاوي عليه في الصورة .

ب - التمثيل / ضرب الأمثال :

التمثيل ضرب من ضروب التشبيه ولكن يشترط أن يكون الوجه فيه مركّباً عند الجمهور^(٢) .

وقد وجد الطنطاوي التمثيل أقرب السبل إلى حاجة القارئ وإقناعه أو تقريب الصورة له بحيث لا يدع مجالاً في نفسه للشك أو التردد . فمثلاً حين يريد أن يبرر موقفه من الوحدة بين سوريا ومصر ويعتذر عن عمله على الانفصال يضرب لنا مثلاً (يسوق تمثيلاً) مستوحياً فيه معنى نص الحديث النبوي المشهور في باب الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر :

«إن مثلنا ومثل هذه الوحدة كمثّل خمسة كانوا في زورق في نهر ، وأمامهم شلال منحدر خطر ، وكانوا بحارة بارعين ، فرأوا جماعة من إخوانهم في مركب أكبر من زورقهم ، فقالوا : مالنا نمشي متباعدين متفرقين ، والطريق واحد والخطر واحد ، والمقصود واحد ؟ فتعالوا نتحد جميعاً وربطوا الزورق بالمركب . وقالوا لرباناه : أنت رباننا جميعاً ، فاسلك بنا سبيل السلامة ، وأوصلنا إلى البر الآمن . فقال : لكم ذلك عليّ . ولكنه ما كاد يمشي بهم قليلاً حتى انخرق عن الطريق ، وابتعد عن الغاية ودنا من الخطر ، فحاولوا أن يرشدوه فتواري منهم ؛ فصاحوا به فأعرض عنهم ؛ فتكلموا فسلط جنده عليهم ، فهمسوا فوشى جواسيسه بهم ، وزاد فمد يده إلى أموالهم ثم قيدهم من أيديهم وأرجلهم ؛ فسكتوا مكرهين حتى أشرفوا على الشلال ورأوا الموت عياناً . هنالك استطاع نفر منهم أن يطلقوا أيديهم من القيد ، وأن يقطعوا السلسلة التي تربط زورقهم بالمركب ، وأن يسارعوا إلى الابتعاد عن الخطر ، فهل أجروا في ذلك جرماً .»^(٣) .

ولاشك أن كل مسلم غيور على دينه وكل عربي حريص على مجد أمته يدعو إلى الاتحاد ويرى أن أي عمل على نقضه مخالفة صريحة للدين وخيانة للأمة . لكنّ الطنطاوي استطاع أن يوجد في دواخلنا موقفاً شكله بواسطة «التمثيل» السابق معتمداً في الوقت ذاته على ما يحيط بالصورة من ملابسات تاريخية ودينية واجتماعية ، وعلى جانب خفي آخر هو سلطة الحديث النبوي على النفوس .

(١) - ينظر : السيوطي : الإتيان في علوم القرآن : ١٣١/٢ - ١٣٣ ، وينظر : د. مناع القطان : مباحث في علوم القرآن : ٢٨١ - ٢٨٩ ، وينظر : مقدمة د. عبدعلي عبدالحاميد على كتاب : الأمثال في الحديث النبوي : لأبي الشيخ الأصبهاني : ج١/ ١١ - ١٤ .

(٢) - ينظر لتفصيل ذلك : د. عبدالعظيم المطعني : التشبيه والتمثيل بين الإمام عبدالقاهر والخطيب : ٥ - ٢٠ و د. بدوي طبانة : معجم البلاغة العربية : ص ٦٤٧ - ٦٥٢ .

(٣) - الذكريات : ٨١/٦ - ٨٢ .

ويقدم صورة أخرى يقرب فيها للقارئ حال العقيدة الإسلامية والأخلاق في المجتمع الذي كان يعرفه في طفولته وشبابه ، وحالها في المجتمع اليوم . يقول :

«لقد كانت العراق لما تركتها بعد أن كنت مدرساً فيها كما كانت أكثر البلاد العربية ، مثلها مثل غدير كبير ، كان عذباً صافياً فتعكر ماؤه . وخالطه الكدر ، فلم يعد سائغاً شرا به . فلما عدت بعد سبع عشرة سنة (أي سنة ١٩٥٤) وجدت قوماً قد أقاموا مصفاة إلى جنب الغدير أخرجت ماءً صافياً أبلغ الصفاء عذباً غاية العذوبة : فوضعه في بركة صغيرة ، وماخرج منه من أوضار كانت في الماء العكر ، ألقيت في بركة أخرى صغيرة كلها دنس وطين قذر . هذا (مثل) أكثر البلاد العربية لما كنّا صغاراً ومثلها الآن .»^(١)

ومثال آخر لايزال يضربه الكاتب بين الفينة والأخرى ليقرب به فكرة تداخل الحضارات وتمازج الثقافات بين الأمم ، مثال بسيط جداً مستقى من البيئة التي عاش فيها ولكنه على (بساطته) استطاع أن يبين كيف يتم ذلك . يقول :

«ضربت في تلك المحاضرة مثلاً لها ، لا أزال أعود إليه لأنني لم أجِد إلى الآن مثلاً أصدق منه : بردى حين يلتقي بنبع الفيحة فيمشيان معاً نحو مئة متر لا يختلطان . تملأ كأسك من بردى من اليمين ماءً نظيفاً لكن فيه شيء من العكر ، وتملأوها من الشمال من الفيحة ماءً عذباً زلالاً ليس في الدنيا أعذب منه ولا أصفى ولا أبرد ، ثم يمتزجان فيكون منهما نهر جديد ليس في صفاء الفيحة ولا في اغبرار بردى . هذا مثال الأمم في مراحل الانتقال حين تلتقي حضارتان أو يمتزج شعبان ، أو تجتمع عقليتان وثقافتان .»^(٢)

هذه الأفكار ليس من الميسور تشكيلها في قالب تمثيلي لولا قدرة الكاتب على استحضار مفردات الصورة وضربها مثلاً . والقدرة على استحضار مفردات الصورة وانتزاعها من الحياة الماثلة أمامه وبعث الحياة فيها من جديد وفق علاقاتها الخاصة التي يرسمها أو يوجدها الخيال الخصب ملمح عام نلاحظه على الصورة الطنطاوية بعمامة ولعل القارئ يشاركنا هذا الاعتقاد . ومن القضايا الفلسفية التي ينجح الكاتب في اختزالها عبر صورة تمثيلية تقرّبه لمفهوم الذكاء والغباء :

«أنا أعرف الذكاء بأنه سرعة المحاكمة ، والعقل بأنه صحة المحاكمة . ومُسلّم (*)

(١) - السابق : ١٨١/٥ ، ويكرر المثل نفسه في موقع آخر ينظر ١٣٧/٨ .

(٢) - السابق : ٢٥٧/١ - ٢٥٨ .

(*) - مسلم بك عناية أستاذ الطنطاوي في مكتب عنبر (ثانوية) وكان عالماً من كبار العلماء ، جامعاً لعدد من المعارف والفنون والعلوم جمع إحاطة وتحقيق ، يقول عنه الطنطاوي : « كان أكبر من أن يكون مدرساً للطلاب فلم يستطع أن ينزل إليهم ، وما استطاع أن يرفعهم إليه ، فكانت بينهما فجوة ملؤها شغباً وضحكاً وهزراً حتى صار درسه مثلاً مضروباً للفوضى ... » ويقول : « لقد عشت حتى بلغت هذه السن ، وتنقلت في البلاد ، ولقيت العلماء والأدباء والأذكاء فما صادفت أشد منه ذكاءً . » ينظر السابق : ١٢٨/١ - ١٣٠ و ٢٨٥ - ٢٨٨ .

بك أذكى من عرفتُ ، وإن كان ذكاؤه أكثر مما ينبغي ، لاتعجبوا من هذا الكلام فإن الذكي كالفارس يقفز فيجيء على ظهر الفرس ، والغبي يقصّر فيقع دونها . فإن كان ذكاؤه أكثر مما ينبغي كان كالذي يقفز قفزة أوسع فيقع وراء الفرس . وكذلك كان مُسلم بك . كنا نقول له كلمة لانقصد بها سوءاً ، فيولد له ذكاؤه مقاصد لم تخطر لنا على بال ، فيغضب منا أو يعرض عنا ...»^(١) .

ويقول في موضع آخر :

«أضرب لكم مثلاً : رجلاً يريد أن يقفز حتى يصير على ظهر الفرس ، إن كانت قفزته قصيرة وقع دونها ، وهذا هو الغبي ، وإن كانت معتدلة جاء على ظهرها وهذا هو الذكي ، وإن كانت طويلة وقع وراء الفرس وهذا الذي يجاوز ذكاؤه الحد . كنا نقول له [أي للأستاذ مسلم] كلمة فلايزال يديرها في ذهنه ويستخلص منها المعاني حتى يصل إلى معنى لم يخطر لنا ، فيه إساءة إليه فيغضب منا ...»^(٢) .

ومن الأمثال التي تقرب الفكرة للقارئ التمثيل التالي :

«عمل الأستاذ أيها القراء مثل واد بين جبلين في وسطه جدولٌ صغير ، لا يستطيع السائح أن يصل من جبل إلى جبل حتى يقطع الجدول ، وليس على الجدول جسر يجتاز الناس من فوقه ، فقام عليه من يميز المسافرين ، ينقلهم من ضفة إلى ضفة حتى يصل بأحدهم إلى الجانب الآخر ، ثم يؤم الجبل صُعداً ؛ فيبلغ منهم ناس عاليه وهو لايزال في مكانه . هذا مثال الأستاذ ...»^(٣) .

وليأذن لي القارئ الكريم في ذكر شاهد آخر يجنح فيه المؤلف إلى استخدام المثل دليلاً أو مدخلاً لإثبات فكرة أو حاجة قارئ :

«هل يُفقد من يموت ؟! لقد قلت من قديم مقالة قرأها الناس مني وسمعوها : إن الجنين في بطن أمه لو أمكن أن يسمعك ، وأن يفهم عنك ويكلمك ، وسألته : ما الدنيا ؟ لقال لك : إن الدنيا هذه الأحشاء التي أعيش فيها ، وهذه الظلمة التي أتقلب خلالها ، فإن قلت له : ها هنا دنيا البيت الواحد منها أوسع من دنياك هذه كلها بمئة ألف ضعف ، وإن فيها شمساً وقمرأ ، وإن فيها برأ وبحراً ، وشتاءً وصيفاً ، هل كان يستطيع أن يفهم عنك أو يتصور ماتقول ؟

ولو كانا توأمين في بطن واحد ، فولد أحدهما قبل صاحبه ، وأممكن أن تسأل عنه ، فبماذا يجب سؤالك ؟ ألا يقول لك إنه كان فبان وخلا منه المكان ، إنه مات ودفن تحت في الأعماق ؟ فكيف رأى الولادة موتاً ؟ وكيف لانرى نحن

(١) - السابق : ١٢٩/١ .

(٢) - السابق : ٢٨٨/٢ .

(٣) - السابق : ١٤٣/٥-١٤٤ وانظر مثلاً آخر ٢١٨/٦ .

الحقيقة ، فنعلم أن الموت ولادة جديدة ؟ حياة الإنسان كل إنسان مراحل أربع كل واحدة مما قبلها كالتى بعدها بالنسبة إليها ، فالموت الذي نقرّ منه ونحاول أن نبتعد عنه ، ماهو إلا نُقْلَة من مرحلة إلى التي بعدها . مرحلة حياتك وأنت جنين في بطن أمك ، وحياتك في هذه الدنيا ، وحياة البرزخ بينهما وبين الآخرة ، والحياة الدائمة الباقية وهي حياة الآخرة . إن الموت في حقيقته ولادة ، وانتقال إلى مرحلة أرحب وأوسع .^(١)

فهذه القضية (قضية الموت والحياة) وإن كانت من المسلمات العقدية إلا أنها في جانبها الغيبي (الموت وما بعده) أمر غير مدرك بالعقل ، وهو أمر لا يقوم عليه شاهد من الحس أو التجربة إلا الإيمان المطلق والتصديق بالخبر الإلهي ، لكن الطنطاوي يريد أن يلتمس له شاهداً من حياة الناس وناموس الله في الكون حتى يقرب الفكره من الإدراك العقلي المبني على الحس والمشاهدة والتجربة . ولعلها أدت المراد منها ، إذ ليس المراد هنا (الجمال) إنما التأكيد على الفكرة وترسيخ قبولها في النفس .

إن ضرب الأمثال / التمثيل في الذكريات يدل على تعمق الفكرة لدى صاحبها ، وتأصلها في نفسه وسيطرتها عليه . وإشعاع الفكرة في التمثيل أقوى وأبرز من جمال الصورة . وقيمة « الأمثال » أو « التمثيل » في الذكريات تكمن - فيما يظهر لي - في قدرتها على إعادة ترتيب قناعات القارئ والمتلقي بوجه عام وفق نظرة الكاتب للأشياء ، وتصوره لنسق الاتصال بينها . وتكمن - أيضاً - في قدرتها على كسر الحواجز التي تعترض وصول الفكرة بهالاتها الوجدانية ودلالاتها النفسية والمعنوية إلى المتلقي . يقول ابن المقفع^(٢) : « إذا جعل الكلام مثلاً كان أوضح للمنطق وأتق للسمع ، وأوسع لشعوب الحديث . » ويقول إبراهيم النظام^(٣) : « يجتمع في المثل أربعة لا تجتمع في غيره من الكلام : إيجاز اللفظ ، وإصابة المعنى وحسن التشبيه ، وجودة الكناية ؛ فهو نهاية البلاغة » ولاريب أن يصف النظام - « المثل » بأنه نهاية البلاغة فهو من رؤوس المتكلمين ، والمثل مما يعين على الحاجة والمجادلة لما يمتاز به الكلام الجاري مجرى المثل / التمثيل من الإيجاز بالجمع بين الفكرة ودليلها ، وإصابة المعنى وحسن التشبيه ، وبعده عن التصريح .

ويعلل ابن وهب لإكثار الحكماء والأدباء من الأمثال قائلًا^(٤) : « فأما الحكماء والأدباء فلا يزالون يضربون الأمثال ، ويبينون للناس تصرف الأحوال ، بالنظائر والأشباه والأشكال ، ويرون هذا النوع من القول أنجح مطلباً وأقرب مذهباً ، ولذلك قال الله عز وجل : ﴿ ولقد

(١) - السابق : ٢٩٢/٧ - ٢٩٣ .

(٢) - الميداني : بجمع الأمثال : ٦/١ .

(٣) - السابق : ٦/١ .

(٤) - نقد الشر المنسوب خطأً لقدامة بن جعفر : ٦٦ - ٦٧ .

ضربنا للناس في هذا القرآن من كلِّ مثلٍ^(١) وقال : ﴿وسكنتم في مساكن الذين ظلموا أنفسهم وتبين لكم كيف فعلنا بهم وضربنا لكم الأمثال﴾^(٢) وإنما فعلت العلماء ذلك لأن الخبر في نفسه إذا كان ممكناً فهو لا يحتاج إلى ما يدل عليه وعلى صحته ، والمثل مقرون بالحجة . ألا ترى أن الله عز وجل لو قال لعباده : إني لا أشرك أحداً من خلائقي في ملكي لكان ذلك قولاً محتاجاً إلى أن يدلَّ على العلة فيه ، ووجه الحكمة في استعماله ، فلما قال : ﴿ضَرَبَ لَكُمْ مثلاً من أنفسكم هل لكم مما ملكت أيمانكم من شركاء فيما رزقناكم فأنتم فيه سواء تخافونهم كخيفتكم أنفسكم﴾^(٣) كانت الحجة من تعارفهم مقرونة بما أراد أن يخبرهم به أنه لا شريك له في ملكه من خلقه ؛ لأنهم عالمون أنهم لا يقرّون أحداً من عبيدهم على أن يكون فيما ملكوه مثلهم ، بل يأنفون من ذلك ويدفعونه ، فإن الله عز وجل أولى بأن يتعالى عن ذلك» .

ويشير عبدالقاهر^(٤) إلى جانب ثالث مهم يمكن أن نضيفه إلى ماتقدم وهو أنه يسهم في إبراز خبيثات المعاني ، ورفع الأستار عن الحقائق حتى ترينا المتخيل في صورة المتحقق الوقوع ، والمتوهم في معرض المتيقن ، والغائب كأنه شاهد :

«أنا رجل كلما تقدمت به السن ازداد إيغالاً في عزلته ، وهرباً من جماعته فكأنه يقطع كل يوم خيطاً من هذا الحبل الذي يربط زورقه بآلاف الزوارق الصغيرة التي تخر عباب الحياة مجتمعة ، كما كانت تجتمع السفن من قريب إذ تجوز بحر الظلمات ...»^(٥) .

ويقول :

«جاء يوم العشرين من شعبان ... جاء اليوم الذي بدل مسار حياتي .. كنت أمشي في طريق ممهد إلى غاية واضحة ، فتفجرت قبلة ، فطمست معالم الطريق ، فإذا أنا في قفرة لا أدري من أين أمشي فيها ؟ ولا إلى أين ؟ ... كنا في خيمة تسرنا عن العيون ، وتظللنا من الشمس ، وتدفع عنا لفح الحرّ ، ولذع البرد ، وعصف الرياح ، فكسر عمود الخيمة ، فانحطت فوق رؤوسنا ؛ فلما خلصنا منها ، إذا نحن مكشوفون ، معرضون للأخطار تأكلنا الأنظار ، فلا تحمينا درع ، ولا يسرنا ستار .

في يوم عشرين من شعبان سنة ١٣٤٣ هـ مات أبي ...»^(٦) .

(١) - الروم : ٥٨ ، الزمر : ٢٧ .

(٢) - إبراهيم : ٤٥ .

(٣) - الروم : ٢٨ .

(٤) - أسرار البلاغة : ١٣٦ وما بعدها .

(٥) - الذكريات : ١٧٨/٧ .

(٦) - السابق : ١٧٧/١ وانظر مثلاً آخر ٢٢٣/٤ .

وكثيراً ما يقوم الكاتب بشرح التمثيل وربما أطال في الشرح ، برغم أن الصورة ليست بمستعصية على الإدراك ولا بمحجوبة عن إحاطة الفكر بها عند التأمل . ولكن حب الطنطاوي للاقتراب من القارئ العادي - بخاصة وهو يكتب لصحيفة - ورغبته في (التباسط) مع المتلقي جعله يتجه هذا الاتجاه : خذ مثلاً على ذلك - التمثيل التالي الذي يصور فيه الخلافات العائلية التي كانت تقع بين أسرته الأولى في دار عمّ جدّه :

« وكانت تقع الخصومات وتحدث المشكلات ، بين أطفال هذه المجموعة فنتقل إلى الأمهات ، وقد يشارك فيها الآباء وهذا شيء مامنه بُدّ حتى لو انفرد الرجل بزوجه وولده ... ولكنها كانت كاصطدام الفصن بالفصن في الدوحة الباسقة ، والموجة بالموجة في البحيرة الصافية ، وأصل الشجرة واحد ، وماء البحيرة واحد ، ولكنها ريح الصبا هبت في الأصيل ؛ فأزاحت الملل ، وجاءت بالأمل . وهل الحياة إلا الحركة ؟ وهل في الحركة - غالباً - إلا البركة ؟ خلافٌ ولكنه على السطح ، وما في الأعماق إلا الألفة والاتفاق »^(١) .

وكذلك وصفه للحركة العلمية في الشام أوائل القرن الحالي إلى المنتصف منه تقريباً :
« ... صارت الحركة العلمية مثل النوافير الصناعية ، تعلو كعمود من النور ، يتدفق ماؤها ظاهراً كأنه نوافير دمشق القديمة ، وكأنه النافورة الأثرية المشهورة عند الباب الأموي الشرقي ... يجري ماؤها أبداً ، لا يجري منها في الحقيقة ماء ولا يتبدّل ، إنما هو محرك وسطل ماء ، يدفعه أخرك فيعلو ، ثم يدعه فيعود إلى مستقرّه ، يتردد ولا يتجدد . وكذلك كانت الحركة العلمية : وقّف الابتكار ، وكلت الأذهان ، وضعف البيان ، وعدنا نجراً ما غدانا به الأولون مثل اجترار الإبل ، نقرأ ولا يكاد أكثرنا يجاوز القراءة والفهم . ومنا من يقرأ ولا يحاول أن يفهم »^(٢) .

ففي هاتين الصورتين يظهر ميله نحو شرح الصورة التمثيلية ، وهذا مما يؤكد أنه يريد بهما البعد الفكري / المضموني أكثر مما يريد بهما البعد الفني / الجمالي ، وإلاّ كان تأني في إخراجها وترك عنصر الكشف عن الحقيقة للقارئ الفطن ؛ بعد أن يعطيه مفاتيح الصورة التي يستطيع بها الولوج إلى عالمها .

وقد يوجز الطنطاوي في بعض أمثاله وقد يطنب بحسب الموقف وأهمية القضية التي يودّ تبصرة القارئ بها . ومن الأمثال التي أظنب فيها وشرح مفرداتها أيضاً :

« حياتي كحياة كل إنسان : طريق طويل فيه مراحل ، مرحلة تمشي فيها في سهل منبسط كل ما فيه مكشوف ظاهر ، ليس فيه مجهول تتشوق لمعرفة ، ولا غامض مخوف تخشى من لقائه ، تمشي فيه أياماً فكأنك مامشيت إلا ساعة ، لأنه

(١) - السابق : ١٤٤/١ - ١٤٥ .

(٢) - السابق : ٨٥/٧ .

متشابه المناظر ، بعيد عن المخاطر . ومرحلة تمشي فيها بين الجبال ، تعلو حتى تبلغ الذروة ، ثم تهبط حتى تصل إلى الحضيض . كلما دار بك الوادي تبدلت من حولك المشاهد ، فربما رأيت الروضة المونقة ، والنبع الصافي : جنة ذات خمائل وعيون تجري من تحتها السواقي والأنهار ، وربما اعترضتك عقبة ، أو سلكت قفرة موحشة ، وما تحتك إلا الجنادل والحجارة ، وما حولك إلا جلاميد الصخر ، تشتهي قطعة من ظل يقيك لذع الشمس ، أو كأساً من ماء يطفئ منك أوار العطش فلا تجد . وربما فتحت تحت رجلك حفرة أو وحش مخيف ، أو ذئب كاسر ، أو مجرم قاطع طريق .

الأول : مثال من يعيش في البلد الآمن ، في العصر الهادئ ، السنة عنده كأنها يوم ، يكون ابن خمسين وكأنه من تشابه أيامه ، ما عاش إلا عشرين سنة مطمئن النفس ، ولكنه هامد الخس ، خامد الشعور .

والثاني : مثال من يعيش في عهود الانتقال ، في ظل الأحداث الكبار ، اليوم عنده من تبدل الأحوال كأنه سنة ، يكون ابن خمس عشرة سنة (وقد ناهزتها أنا في الأيام التي أتكلم عنها) وكأنه من كثرة ما رأى وما شاهد ابن أربعين سنة ؛ مستوفز الخس ، مشدود العصب كله عيون مفتوحة وذهن حاضر .

وقد تجوز في هذا الطريق الطويل بسوق تتزود منها الزاد لسفرك كله ، أو تجد من أهلها من يهديك ويرشدك في مسيرك : عالماً ناصحاً يقوم أعوجاجك يُحسن توجيهك ، أو تجد جاهلاً أو غشاشاً يصرفك عن الطريق المستقيم ، ويعدل بك عن الجادة الموصلة ؛ فيضلك بدلاً من أن يهديك . وهذا هو مثال المدرس الصالح المصلح والمدرس الفاسد المفسد .^(١)

ويلاحظ القارئ أيضاً أنَّ الكاتب مال إلى الشرح والتوضيح وإقحام بعض الصور التمثيلية في الصورة الأساسية التي ظلت تتسع وتنمو حتى كونت هذه الصورة الجمليّة الجامعة . ويتسع المقام لو رحنا نتبع الصور التمثيلية الطويلة في الذكريات ولكن نكتفي بما سبق ذكره آنفاً^(٢) .

وأما الأمثال الموجزة فنسوق شاهداً عليها النموذج التالي :

« لقد كان امتحاناً صعباً ، ولكني أنظر إليه اليوم من وراء إحدى وخمسين سنة ؛ فأجدني قد نسيتُ صعوبته لذلك أعجز عن وصفه . إننا كالذي يمسك المنظار (التلسكوب) ينظر فيه فيرى الصغير كبيراً ، والبعيد قريباً ، فإن قلبنا المنظار ونظرنا من عدسته الكبرى ، أبصرتُ الكبير يصغر ، والقريب يبعد ، وهذا مثال الماضي والمستقبل . »^(٣)

(١) - السابق : ١٠٣/١ - ١٠٤ .

(٢) - وللوقوف على نموذجين آخرين ينظر السابق : ٧٤/١ و ١١٧/٧ - ١١٨ .

(٣) - السابق : ١٠٥/٢ ، وللوقوف على شواهد موجزة ينظر السابق : ١٠٥/١ - ١٠٦ ، ١٨٥ ، ١٧٤٣/٣ ، ٢٢٢ و ٢١٨/٦ و ٢٤٩/٧ .

ولا يستغرب أن يكثر التمثيل / ضرب الأمثال - كما يسميه الطنطاوي - في الذكريات ، وفيما يكتبه بشكل عام ، فهذه حال من اتصل ببعض الفنون التي تتعلق بالمتلقي مباشرة كالخطابة والحديث المباشر والحديث الإذاعي والمتلفز ... إلخ لأن الأديب يودّ التأثير والإقناع الخطابي وتقرير ما يحمله من رأي وأفكار في أسرع وقت ممكن ، والتمثيل مما يساعد على عرض القضية ودليلها في سياق واحد . وضرب الأمثال أسلوب قرآني بليغ ، وقد جاءت بكثرة في السنة النبوية . وتمتاز بالاعتدال وتوازن الفكرة مع الجانب الجمالي توازناً بعيداً يبلغ في الأوّل حدّ الإعجاز ، وفي السنة النبوية حدّاً أعلى لا يجارى في البلاغة والبيان .

ج - الاستعارة :

الأداة الثالثة من أدوات تكوين الصورة الطنطاوية في الذكريات هي الاستعارة . والاستعارة مما أطلق فيه البلاغيون العنان لأقلامهم ، وتناولوها في كتبهم باهتمام واسع ؛ لما لها من مكانة في قيمة الكلام وتزيينه . ولكنهم اختلفوا في تناولهم لها ، ومعالجتها إياها بحسب زمانهم وجهة اهتمامهم بالتعبير الاستعاري . فمنهم من نظر إليها على أنها نوع من أنواع المجاز اللغوي ومنهم من نظر إليها على أنها مجاز عقلي ، ومنهم من اضطرب بين الأمرين ، ومنهم من نظر إليها على أنها نوع من أنواع التشبيه ، وتبعاً لذلك تعددت أحكامهم وتصوراتهم^(١) . والذي عليه الجمهور بأن الاستعارة : لفظ استعمل في غير ما وضع له ، لعلاقة المشابهة بين المعنيين (الأصلي والمجازي) مع قرينة مانعة من إرادة المعنى الأصلي^(٢) . أما في طُرُوحات الباحثين المعاصرين وكتاباتهم ؛ فتكاد تنحصر نظرتهم إلى الاستعارة في إطار التشبيه فحسب^(٣) . يقول جرمانوس فرحات في تعريفها : « ادعاء معنى الحقيقة في الشيء مبالغة في التشبيه »^(٤) ويعرفها الأستاذان : علي الجارم ومصطفى أمين بأنها : « تشبيه حذف أحد طرفيه ، فعلاقتها المشابهة دائماً »^(٥) ويؤكد ذلك الدكتور أحمد الساعي في كتابه : الصورة بين البلاغة والنقد

(١) - ينظر على سبيل التمثيل: الرماني : النكت في إعجاز القرآن: ٧٩-٨١ ، ويحي العلوي : الطراز : ٩٦-٩٨ (ضبط: محمد شاهين) والقزويني : الإيضاح : ١١٤/٣-١١٦ (بشرح البغية) ، وأحمد المراغي: علوم البلاغة: ٢٤٢-٢٤٤ ، و د. شفيع السيد : التعبير البياني رؤية بلاغية نقدية : ١٢١-١٢٤ و د. أحمد مطلوب : معجم المصطلحات البلاغية وتطورها : ١٣٦/١-١٤٣ و د. إنعام فؤاد عكاوي : المعجم المفصل في علوم البلاغة : ٩٠-٩٤ و د. بدوي طبانة : معجم البلاغة العربية : ٤٦٢-٤٧٠ .

(٢) - ينظر : علي البدري : علم البيان في الدراسات البلاغية : ١٧٦ نقلاً عن إبراهيم الغنيم : الصورة الفنية في الشعر العربي مثال ونقد : ١٤٨ .

(٣) - ينظر : د. أحمد الساعي : الصورة بين البلاغة والنقد : ٨٤ و د. إنعام فؤاد عكاوي : المعجم المفصل في علوم البلاغة : ٩٤ .

(٤) - بلوغ الأرب في علم الأدب : تحقيق د. إنعام عكاوي نقلاً عن : د. إنعام عكاوي : المعجم المفصل في علوم البلاغة : ٩٤ .

(٥) - البلاغة الواضحة : ٧٦ .

قائلاً: «الاستعارة - كما نفهمها نحن اليوم - هي: تشبيه حذف أحد طرفيه وأداته ووجهه»^(١).

والحق أن البناء الاستعاري يعتمد على دعامتين أساسيتين، هما:

- ١- الانتقال .
- ٢- المشابهة .

وبدون هاتين الدعامتين لا تكون الاستعارة . ولعل هذا محاول التنبيه عليه الناقد الفرنسي «دو مارسيه» في كتابه «دراسة الأوجه البلاغية» حيث قال^(٢): «الاستعارة وجه بلاغي تنتقل به دلالة اللفظة الحقيقية إلى دلالة أخرى لاتناسب مع الأولى إلا من خلال مضمرة في الفكر.» وقد فطن الإمام عبدالقاهر إلى هذا الملمح الفني في الاستعارة فنبّه إليه في أسرار البلاغة، وبخاصة حين تعرض لبيت لبّيد المشهور عند البلاغيين:

وغداة رُبِح قد كشفت وقِرّة . إذ أصبحت بيد الشّمال زمامها^(٣).

ويبدو أن هذا الازدواج في بنية الاستعارة هو الذي جعل النقاد قديماً وحديثاً ينقسمون في نظرتهم إليها إلى قسمين:

- قسم ركز على جانب المشابهة وما يتعلق بها من حذف لأداة التشبيه وأحد طرفيه ووجهه .

- وقسم ركز على عملية الانتقال في حدّ ذاتها .

وعلى كل حال فإن الاستعارة تُعدُّ رُكناً أساسياً يقوم عليه معمار الصورة في الذكريات، حيث اعتمد عليها الكاتب كثيراً، وأفاد من طاقتها التعبيرية وقدرتها على التأثير والإمتاع. وتأتي في المنزلة الثانية بعد التشبيه من حيث الكم، ولكنها تحتل الصدارة من حيث مكانتها الفنية والأدبية . فالصورة في الإدراك الاستعاري لم تعد تشبيه أمر بآخر، ولا جمعاً بين عالمين متباينين، أو تأليفاً بين شيئين متنافرين، ولكنها صورة (متطورة) تتخلص من بدائية التشبيه، لتحلّق في جواء الخيال، فإذا الموجدات من حولنا مخلوقات تكتسب هيئة أخرى، بمزاجي جديدة، وصفات باهرة مدهشة تحملنا حملاً على تأملها واستكناه جزئياتها؛ لاسيما حين يسبغ الكاتب الحياة على ماحوله، ويعمل خيال الطفل بين جنبه فيما تقع عليه عينيه أو يدركه إحساسه؛ فإذا هي متحركة تنفس، يجري فيها تيار الحياة، وما عهدناها من قبل حيّة ولا متحركة، وتُجمّد أمامنا أشياء طالما أرقتنا بحركتها الدّائبة .

يقول الشيخ المراغي^(٤): «الاستعارة بجميع ضروبها، وتعدد مذاهبها وشعوبها، أعلى

(١) - الصورة بين البلاغة والنقد : ٨٤ .

(٢) - ص: ١١ نقلاً عن: د. صبحي البستاني: الصورة الشعرية في الكتابة الفنية - الأصول والفروع : ٦٩ .

(٣) - ينظر: أسرار البلاغة : ٢٩-٣٠، ٣٣، ٤٤-٥٢ وينظر: د. أحمد علي دهمان: الصورة البلاغية عند عبدالقاهر

الجرجاني منهاجاً وتطبيقاً: ١٦٦/٢-٥٤٢ و د. شفيع السيد: التعبير البياني رؤية بلاغية : ١٢٢-١٢٤ .

(٤) - علوم البلاغة : ٢٦٠ وما بعدها .

مرتبة من التشبيه وأقوى في المبالغة منه ؛ لما فيها من تناسي التشبيه وادعاء الاتحاد بين المشبه والمشبّه به كأنهما شيء واحد يطلق عليهما لفظ واحد . » ويقول الإمام عبدالقاهر^(١) : « اعلم أن الاستعارة ... أمدّ ميداناً ، وأشدّ افتتاناً ، وأكثر جرياناً ، وأعجب حُسناً وإحساناً ، وأوسع سعة ، وأبعد غوراً ... تعطيك الكثير من المعاني باليسير من اللفظ حتى تخرج من الصدفة الواحدة عدّة من الدُّرر ، وتجنّي من الغصن الواحد أنواعاً من الثمر ... ترى بها الجماد حياً ناطقاً والأعجم فصيحاً ، والأجسام الخرس مبيّنة ، والمعاني الخفيّة بادية جليّة ... إن شئت أرتك المعاني اللّطيفة التي هي من خبايا العقل ، كأنها قد جُسِّمتُ حتى رأتها العيون ، وإن شئت لَطَّقتِ الأوصاف الجسمانية حتى تعود روحانيةً لاتناها إلا الظنون ... » فالإمام يكاد يَحْصِر أسباب علو الاستعارة وتقدمها على ما يسميه : « أقسام الصنعة التي بها يكون الكلام في حدّ البلاغة ، ومعها يستحق وصف البلاغة »^(٢) . والتشبيه - بطبيعة الحال جزء منها - يَحْصِرُها في أمور هي : تحقيقها للإيجاز ، والمبالغة اللّطيفة والتشخيص والتجسيم والتجريد .

ويبرز التكوين الاستعاري خلال الكتاب (الذكريات) عبر نمطين رئيسيين هما : النمط الكنائي (الاستعارة المكنية) والنمط التصريحي (الاستعارة التصريحية) . والنمط الأول هو ما حذف فيه المشبه به ورمز إليه بأحد لوازمه ، أما النمط الثاني فيصرح فيه بلفظ المشبه به . وهذا النمط أقرب النمطين إلى التشبيه من جهة وإلى التعبير الحقيقي والواقعي من جهة أخرى . وبجيء المظهر الاستعاري عبر نمطين (كنائي وتصريحي) يدل على تمكن الكاتب من أدواته البيانية مما يُهيئ له أن يصب تجربته في أي قالب فينّ يشاؤه .

ومن النمط الثاني / الاستعارة التصريحية التعبير التالي :

« قطعتُ حياتي قطعاً وتركتُ في كل من هذه البلاد فلذة منها - لي في كل واحدة ذكرى أو ذكريات لو جمعتها ودوّنتها لجاء منها أدب أخلفه بعدي ، سميّاً للأدباء في ليالي الوحدة ، اتخذ منه أصدقاء يعرفونني من بعد موتي ، وأنا ما عرفتهم ولكن ما جدوى هذا كلّهُ ؟ هذا كلّهُ أبقيه هنا ، الأدب والشهرة والمجد ، إن الذي يجدي علي وينفعني هو الذي أحمله للرحلة الطويلة التي لا محيص عنها ، ولا رجعة منها ، فعلام الأسى على زهرات لاتعيش إلا يوماً واحداً ثم تذبل وتموت ... »^(٣) .

والمقصود هو قوله : « فعلام الأسى على زهرات ... » فقد شبه الجاه والشهرة والمجد بالزهرات جميلة ولكنها قصيرة العمر ، ثم حذف المشبه به على سبيل الاستعارة التصريحية .

(١) - أسرار البلاغة : ٤٢-٤٣ .

(٢) - السابق : ٤٣ .

(٣) - الذكريات : ١١٩/٣ - ١٢٠ .

ولكن هذا النمط من الاستعارة قليل بالمقارنة مع الاستعارة الكنائية / المكنية . وأحسب أن اختيار الشاهد السابق يمكن أن يعطي القارئ هذا الإحساس ، فالاستعارة التصريحية واقعة بين ثلاث استعارات مكنية ، أي أن الشاهد على الاستعارة التصريحية جاء في سياق يكتظ بالاستعارات المكنية . وهي :

(١) - قطعت حياتي قطعاً . (٢) - سقط مني في مسالك الحياة .

(٣) - سرقة يد النسيان .

فقد شبه في الأول (حياته) التي قضاها متنقلاً بين البلدان بشيء جامد محسوس يمكن أن يقطع ، ثم حذف المشبه به ، ورمز إليه بشيء من لوازمه وهو (قطع) . وفي الثاني شبه (ذكرياته) التي فقدوها بشيء ثمين له جسم يمكن أن يضيع أو يسقط ثم حذف المشبه به ، ورمز إليه بشيء من لوازمه وهو (سقط) . في الثالث شبه النسيان الذي يعدو على الذكريات والأحداث التي تحتفظ بها الذاكرة بإنسان / أو شبهه بلص ثم حذف المشبه به ورمز إليه بشيء من لوازمه وهو (اليد) أو (سرقة يد) .

وواضح أن هذه الاستعارات أبلغ وأعمق من الاستعارة التصريحية ، لأن الخيال فيها مركّب أما الخيال في الاستعارة التصريحية فخيال بسيط . على أن في الكتاب ما هو أجمل منها وأحلى تصويراً ، وأعظم أثراً ، وأدق صنفاً ؛ لاسيما حين تنجح الاستعارة في نفخ الحياة خلال أوداج الجملادات ، وتكسوها بكساء المشاعر والأحاسيس بما تخلعه عليها من صفات الإنسان ، وهو ما يعرف في عالم النقد (بالتشخيص / الأنسنة) أو حين تصب المجرّدات مما لا يحيط بها الحسّ في هيكل جسدي يسهل إدراكه بالحواس الخمس المعروفة ؛ فتأنس إليه النفس وتثق بوجوده .

ولكن لا ينبغي أن نحاكم الصور - استعارية أو غير استعارية - من خلال منظور الصورة الشعرية التي تمتاز بكثافتها وسلطانها الواسعة على المتلقي وبجوها الإيقاعي والعاطفي (الخصب) الذي يوفره لها الشعر بل نضعها موضعها ، فنتقبلها ونحاكمها على هذا الأساس ، يصور الطنطاوي بعض مناظر الطبيعة في أندونيسيا :

«لما أضاء النهار وبدت عين الشمس تضحك للدنيا من نافذة الأفق فتضحك

للقائها الدنيا كان القطار قد بعد بنا عن البلد فرأينا عن يسارنا مزارع الأرز ، وعن

أيمننا الجبال تلبس فروة خضراء بادياً صوفها ، يتزاحم على سفوحها وذراها عمالقة

الأشجار ، يمشي في موكبها وبين أرجلها آلاف من أنواع النبات ، فمن دخل هذه

الغابات لم تره عين الشمس ، ولم ير هو وجه السماء ...»^(١) .

ويصف الطنطاوي أيضاً الدور الشامية فيقول :

« كانت داراً وبستاناً ، كانت قصوراً يضحك فيها الرخام والمرمر ، وتغني

فيها النوافير فوق البرك ... »^(١) .

فالاستعارة هنا في الموضعين استطاعت أن تنفخ الحياة في أوداج الطبيعة الصامتة ، وتحيلها إلى شيء من جنس القارئ يضحك ويلعب ويستبشر ويمشي ، ويلبس الفراء . وهي استعارات مكنية حذف فيها المشبه به الذي هو الإنسان ورمز إليه بشيء من لوازمه .

وكثيرة في الذكريات الصور المشخصة والجسدة أو الجسمة تأتي متناثرة في السرد مما ينأى بلغته عن الجفاف و (المعيارية / العلمية) ويزيده حيوية وجمالاً ، فنحن أينما توجهنا تقابلنا التعبيرات المشرقة التي تتشخص فيها الجوامد دون تكلف أو إعياء ، فالكاتب لا يمنح فنه الكثير من وقته ، ولكنها مع ذلك تستوقفنا وتدغدغ مشاعرنا وقد تهزنا طرباً :

- « أوبنا إلى مضاجعنا عشية وصولي مصر وقد شاخ الليل ودقت ساعة

السحر »^(٢) .

- « لا أزال أرى المشهد بعين الخيال من وراء خمسين سنة »^(٣) .

- « هذه هي الدنيا : علو وانخفاض ، وقوة وضعف ، نهار مضى بعده ليل

مظلم ، وشتاء باك بالمطر ، بعده ربيع ضاحك بالزهر ... »^(٤) .

- « قعدت في الشرفة أرى بواكير أشعة الشمس وهي تغتسل في ماء دجلة ،

والزوارق بأجنحتها البيض تمخر عبابه ، ... ويبوت الكرخ تسبح ظلالها في

مائه .. »^(٥) .

- « متعتُ البصر بمراى شط العرب ، وملايين من أشرف العرائس

يستحمن في مائه ... »^(٦) .

ومن التشخيص أيضاً : مناجاته لليل بعد أن خلع عليه صفات الإنسان :

« ثم عاد ينادي هذا الليل الأصم : « ياليل ياليل » والليل يصغي ويضطرب

ولكنه لا ينطق فيجيب . « ياليل ياليل » كم ذا يهتفون باسمك وأنت صامت .

ياليل : ياملجأ البائسين ، ياسمير العاشقين ، ياحبيب المتعبد الناسك ، ياعدو

المريض المتألم الحزين . « ياليل ياليل » كم يخفي ظلامك من مشاهد البؤس

ومظاهر النعيم . ياليل : كم تضم أحشاؤك من آلام وآمال ؟ كم تشهد من

(١) - السابق : ١٩٥/٧ .

(٢) - السابق : ٢٥٢/١ .

(٣) - السابق : ٩٣/٣ .

(٤) - السابق : ٨٩/١ .

(٥) - السابق : ١١٩/٣ .

(٦) - السابق : ١١٩/٣ والمراد بالعرائس النخيل .

أفراح وأتراح ؟ كم يتمنى لقاءك السعيد الجذلان ؟ وكم يرقب حرك ضائق
حزنان ؟ كم بين جوانحك من ماهر يراقب النجم ، يرقب حبيباً لن يعود أبداً ، أو
يناجي ميتاً لا يسمع ، أو يحنو على مريض لا يُشفى ، أو يشكو والحياة لا تسمع
شكاته . ياليل !! يارمز السرمدية ، يا حليف المسرات ، يا قرين الآلام ؟! (١)

أما التجسيد والتجسيم فنحو هذه الاستعارة العجيبة التي صوّر فيها تمكن الشيطان بوسواسه
من قلوب الحكّام من الاتحاديين على إسقاط دولة الخلافة الإسلامية العثمانية حيث قال :
« لما نفخ إبليس في مناخير الاتحاديين أحفاد اليهود ، الذين تسلطوا على
الدولة فسلوا منها روحها ، وروحها الإسلام ... » (٢)

وهي صورة عجيبة جداً جاء بها للسخرية والتشنيع على أولئك الاتحاديين وتقبيح فعلهم. وقد
شبه الوسوسة بالنفخ في المناخير ثم حذف المشبّه وصرح بالمشبّه به على سبيل الاستعارة التصريحية .
وهذه الصور تعد من الصور الجديدة التي لم يسبق إليها الطنطاوي بحسب ما اطلعت عليه .

وفي الذكريات شواهد أخرى رائعة على التجسيم أو التجسيد ؛ منها :
- « بقيت وحدي أصغي إلى خريبر نهر الزمان من وراء جدار
الصمت » (٣)

- « يستخف الحزن فيها كهولاً يقطر من أدرانهم الوقار » (٤)
- « صرنا من ميل السيارة كأننا راكعون في الصلاة ، لأننا انكفأنا على
وجوهنا ، ومضت مدة لست أدري كم هي بلغة (الساعات) ، ولكني أدري أنها
كانت بلغة المشاعر يوم عذاب ... »

وما صدقت أننا بلغنا السهل سألين ، وخرجنا نفض غبار الموت عن
ثيابنا . (٥)

وهناك شواهد أخرى كثيرة ، ولكن يكفي ماتقدم لإعطاء فكرة عامّة عن الأداة
الاستعارية التي وظفها الشيخ واستغل طاقاتها في تشكيل صورته (٦) . ويبقى أن نعالج في عجالة
نوعاً آخر من الاستعارة يسميه الشيخ عبد القاهر بـ « الاستعارة غير المفيدة » ويمكن أن نصلح

(١) - السابق : ٢٧٣-٢٧٤ ، وينظر أيضاً : ١٦٢-١٦٣ .

(٢) - السابق : ١٥٠/٣ .

(٣) - السابق : ٢٠٦/٣ .

(٤) - السابق : ١١٠/٤ .

(٥) - السابق : ٩٣/٣ .

(٦) - لمراجعة نماذج أخرى : ينظر : السابق : ٢٧٦/٢ ، ١٦٢/٣ ، ١٦٣ ، ٢٠٧ ، ٢٧٢ ، ٤٧/٨ .

عليه في هذه الدراسة بـ (الاستعارة اللفظية) وهي : اللفظ المستعمل مكان لفظ آخر .

مثل لفظة (حفاة) في النص التالي :

« ... لكنها [أي الدعوة إلى لبس العقال والمشح] حققت ما كنّا نؤمله منها . وهي أن توقف سريان القبعات ؛ فقلّت حتى انقطعت أو كادت ، ولكننا ماعدنا إلى الطرايش ، بل غدونا حفاة من فوق ... نمشي حاسري الرؤوس حتى صار الحسور وكشف الرأس عامّا يشمل الأساتذة والوزراء ورؤساء الدول »^(١) .

فقد استعار لفظة « حفاة » - وهي جمع مفردّه : حافٍ وهو من مشى بلا نعل ولاخف^(٢) - وأقامها مكان لفظة « حاسرين » - جمع حاسر : وهو من لاغطاء على رأسه^(٣) - وهذا النوع من الاستعارات لايقوم على التشبيه إلا بتكلف يتكلفه القارئ ، ولكنه وببساطة شديدة : انتقال أو إغارة - كما يسميها الشيخ عبدالقاهر^(٤) - حيث نستعير لفظاً مكان لفظ . وهو ماسوّغ تسميتها بالاستعارة اللفظية . وقد وصف الشيخ عبدالقاهر هذا النوع من الاستعارة بأنّه : « قصير الباع ، قليل الاتساع »^(٥) وعرفه بأنّه : يكون حيث تراهم قد وضعوا للعضو الواحد أسامي كثيرة بحسب اختلاف أجناس الحيوان ، بقصد التوسع في أوضاع اللغة ، نحو : وضع الشفة للإنسان والمشفّر للبعير ، والجحفلة للفرس ، وما شاكل ذلك ، فإذا استعمل الشاعر شيئاً في غير الجنس الذي وضعه له فقد استعاره منه ونقله عن أصله ، وجاز به موضعه ، كقول العجاج :

وفاحماً ومرسناً مُسَرَّجاً

يعني : أنفأ يبرق كالسراج . والمرّسن في الأصل للحيوان ؛ لأنه الموضع الذي يقع عليه الرّسن وكذلك استعماله الشفة للفرس ، وهي بالأصل للإنسان . فهذا ونحوه لايفيدك شيئاً ؛ لو لزمّت الأصلي لم يحصل لك . فلا فرق من جهة المعنى بين قوله : « مرّسنا » وقوله : « أنفأ » ، بل الاستعارة هنا أشبه بأن تنقصك جزءاً من الفائدة^(٦) .

فالإمام إذن لايرى في هذا النوع من الاستعارة فائدة لذلك أسماها بـ « الاستعارة غير المفيدة » ولم يسلكها في مبحث الاستعارة إلا بحجارة للعلماء وكراهة للتشدد في الخلاف^(٧) . ولكنّ الشيخ عاد فنّه إلى أن الأمر ليس على إطلاقه ، فقد يكون مفيداً يحقق غرضاً من

(١) - السابق : ١٦١/٢ .

(٢) - المعجم الوجيز : ١٦٢ .

(٣) - الرازي : مختار الصحاح : ١١٩ ، المعجم الوجيز : ١٥٠ .

(٤) - ينظر أسرار البلاغة : ٤٠٤-٤٠٥ .

(٥) - السابق : ٣٠ .

(٦) - ينظر السابق : ٣٠-٣٣ بتصرف .

(٧) - ينظر السابق : ٤٠٤ .

الأغراض التي يسعى الأديب إليها ، كالمبالغة أو الازدراء والذم أو التعجب والتزين أو غير ذلك . ومنه قول الشاعر :

فلو كنت ضبيّاً عرفت مكانتي . :. ولكن زنجياً غليظ المشافر^(١)

فالأصل : غليظ الشفتين ، ولكنه استعار لفظة (المشافر) بصورة الجمع للمبالغة في الازدراء والذم والانتقاص ، وتحقيق له ما يريد^(٢) . والاستعارة هنا حقيقة بأن تسمى « مفيدة » .
ومن هذا القبيل المثال السابق الذي عرضنا له فإن التعبير بلفظة (حفاة) لها وظيفتها في التعبير وبدونها يفقد الكلام شيئاً غير يسير من دلالاته . فالكاتب لا يريد أن يقول : إننا بتنا نمشي كاشفي الرؤوس أو حاسريها فحسب ، وإنما أراد أن يتسرّب إلينا عبر (اللفظة المستعارة) جزء من نقده الساخر ، وإحساسه بأهمية الغطاء للرأس ؛ فنحن لانزال نستنكر (حفا) القدمين والسير بهما دون نعل ونستهجنه .

د - المجاز :

١-٢ - المجاز المرسل والمجاز العقلي :

من أساليب البيان التي أفاد منها لطنطاوي في الذكريات : المجاز المرسل والمجاز العقلي . ويعرّف البلاغيون المجاز المرسل بأنه : الكلمة المستعملة في غير معناها الأصلي لعلاقة غير المشابهة ، مع وجود قرينة مانعة من إرادة المعنى الأصلي^(٣) . ويعرّف المجاز العقلي بأنه : إسناد الفعل أو مافي معناه إلى غير ماهو له لعلاقة ، مع وجود قرينة تمنع إرادة الإسناد الحقيقي^(٤) . والفرق بينهما أن الأول يكون في الألفاظ ، أما الأخير فلا يكون إلا في الإسناد ، أي فيما كان فيه المعنى قائماً على مسند ومسند إليه^(٥) ، وقد سمّاه بعضهم مجاز الإسناد^(٦) .
ولكل من المجاز المرسل والمجاز العقلي علاقات مشهورة يتعذر ذكرها هنا^(٧) . ومن المجاز المرسل في الذكريات قول الكاتب :

(١) - ينظر : أبو الفرج الأصفهاني : الأغاني : ٣٣٤/٢١ وعبدالقاهر الجرجاني : أساس البلاغة : ٣٦ .

(٢) - يراجع عبدالقاهر : أسرار البلاغة : ٣٥-٣٧ .

(٣) - ينظر : علي الجارم ومصطفى أمين : البلاغة الواضحة : ١١٧ ، وأحمد المراغي : علوم البلاغة : ٢٣٠ .

(٤) - ينظر : د. عبد القدوس أبو صالح وأحمد كليب : علم البيان : ١٤٣ ، وعلي الجارم ومصطفى أمين : البلاغة الواضحة :

١١٧ .

(٥) - ينظر : د. أحمد الساعي : الصورة بين البلاغة والنقد : ١٠٤ .

(٦) - ينظر : السيوطي : الاتقان في علوم القرآن : ٣٦/٢ .

(٧) - راجع هذه العلاقات إذا شئت : القزويني : الإيضاح (بشرح البغية لعبد المتعال الصعيدي) ٩٤/٣-١٠١ و د. إنعام

فوال عكاوي : المعجم المفصل في علوم البلاغة : ٦٣٩-٦٤٠ و د. بدوي طبانة : معجم البلاغة العربية : ٢٥٤-٢٥٥ ،

٤٤٤ ، و د. أحمد الساعي : الصورة بين البلاغة والنقد : ٩٨-١١٠ وأحمد المراغي : علوم البلاغة : ٢٣٠-٢٣٤ ، ٢٧٠-

«ألفنا شركات استيراد (وتصدير) فاستوردت القوانين لحاكمنا ، واستوردت المناهج لمدارسنا ، واستوردت الأزياء لنساتنا ، ولكنها لم تُصدّر شيئاً من فضائلنا إلا ماقيسه العقلاء الأذكياء منهم من مبادئ ديننا الذي دخلوا فيه أفراداً ، وسيدخلون بإذن الله أفواجاً . وصار منا ، من المسلمين ممن يقول نحن من المسلمين من خدع بالماركسية أو بالوجودية ، أو بالفسوق الذي سمّوه الحرية ، صار منا من يتخذ قبلته البيت الأحمر أو البيت الأبيض أو البيت الأصفر ...»^(١) .

فقد عبر بـ «البيت الأحمر - الأصفر - الأبيض» وأراد الكيان بجملته من نظم سياسية وعقائد وأفكار وأخلاق ... إلخ فعبرَ بالجزء / البيت الأحمر / الأصفر / الأبيض وأراد الكل . أو لعلّه عبر بالحل وأراد الحال . وهو بذلك قد أعطانا صورة ملوّنة تشعّرن بالتباين بين الأماكن ومايتبعها من الاختلاف في العادات والأفكار والعقائد والنظم ، وعبرَ بالجزء الفاعل الذي يمثل رمزاً على تلك النظم .

ومن المجاز المرسل أيضاً :

« كحلت عيني بمشهد الكعبة أول مرة سنة ١٣٥٣هـ ، في رحلتنا ... التي كشفنا فيها طريق السيارات ، من دمشق إلى مكة ، والتي صرنا فيها ثمانية وخمسين يوماً على الطريق . نعتسف البوادي ، نقتحم الجھول ، نغوص في الرمل ، نربط الحبال بأعناقنا ونجر سياراتنا لنخرجها من تلك الرمال . صلينا الشمس التي تلهب قحوف الرؤوس ، وتعصر الأجسام ؛ فتسيل منها ماءها عرقاً ...»^(٢) .

فإن الذي يغوص في الرمل هي السيارات أو بعض أجزائها (الإطارات) وليس من بداخلها ، فهو عبرَ بالحال وأراد الحل .
وأما المجاز العقلي فمثل قوله :

«أمسى المساء على ((بغداد)) وهي قائمة على قدم وساق ، ليس فيها من يبيع أو يشتري ، أو يلهو أو يلعب ، بل ليس فيها من يطعم أو يشرب ، ليس لها إلا غاية واحدة هي النجاة من الغرق .»^(٣) .

فالمراد : وأهل بغداد قائمون على قدم وساق . بدليل لغوي : هو اسم الموصول «مَنْ» الذي لا يستعمل إلا مع العاقل ، وبدليل عقلي يصرف عن ظاهر السياق وهو أن بغداد لا يمكن أن يصدر منها مثل ذلك الفعل ، فلا بُدّ من صرف الكلام عن ظاهره . وكذلك قوله :
«وأول ما أدهشني أننا خرجنا من المخطّة ، وقد انتصف الليل أو كاد ، في

(١) - الذكريات : ١٨٤/٣ . يقصد : إستبدلوا بالبيت الحرام بيت الله ، البيت الأبيض الأمريكي ، أو البيت الأحمر

الشيوعي ، أو البيت الأصفر الماركسي الصيني .

(٢) - السابق : ٨٣/٨ .

(٣) - السابق : ٣٠١/٣ .

الساعة التي تغلق فيها الحوانيت في الشام ، وتخلو الطرق ، وتنام المدينة»^(١) .

أي : وتخلي المارة الطرق ، وينام سكان المدينة .

ومن الجاز العقلي أيضاً إسناد الأفعال التالية إلى دمشق :

«مرّ على دمشق أوائل هذا القرن ، من جليل الحوادث وفادح الخطوب ما
لو مرّ على الشاخات الرواسي لجعلها دكاً ، أو وقع على الجلاميد الصمّ لصيرها
هباءً ؛ فأعدت له الإيمان الذي لا يزلله رزء ، والنبات الذي لا تزيله مصيبة ،
وصبرت عليه صبر العظيم على العظيم . حتى تعودت من الضر وألفت قوارع
الدّهر ...

نكبت دمشق الحرب ، أعني الحرب العالمية الأولى ... فشيعت دمشق من
مات وحذبت على من بقي ، وما خارت ولا جزعت ... وصبرت دمشق .
ثم كانت ميسلون ، فاعتدى الغاصب الدخيل على رب البيت ، واستباح
الحمى ، وأتى على الديار فجعلها حصيداً ؛ كأن لم تغن بالأمس . وعادت دمشق
من ميسلون فإذا كل شيء قد انهار ، وإذا الدار خواء ، كأن لم يشد فيها ملك ،
ولم تقم دولة ولم يكن استقلال ...»^(٢) .

فإسناد الأفعال إلى دمشق إسناد غير حقيقي بل هو من باب التوسع والإيجاز والدلالة على
التوحد بين الناس فيما بينهم ومدينتهم ، واهتمام بدمشق المدينة التي تعني للكاتب الشيء الكثير الذي
يصعب اختزاله ، فهي تعني له الكيان والأمة ومجد التاريخ والجمال والكفاح ... الخ وعلى أية
حال فالإسناد إسناد عقلي لا حقيقي ، والتعبير الحقيقي أن يسند الأفعال إلى فاعلها الحقيقي
وهم أهل دمشق وسكانها .

وفي بعض الأسطر السابقة جاءت جملة : «وألفت قوارع الدهر» فهنا مجازان عقليان .
الأول إسناد الفعل إلى دمشق والإسناد الحقيقي يكون لسكانها وأناسها ، وقد اشرت إلى ذلك .
والإسناد الثاني العقلي هو إسناد القوارع إلى الدهر ؛ فإن الدهر لا يستطيع أن يرسل القوارع
فيصيب بها من يشاء ، لأنه لا يملك شيئاً من ذلك . وكل ما في الأمر أن الدهر / الزمان ظرف
تحدث فيه القوارع ؛ فهو ظرف للأحداث ومنها القوارع وليس مسبباً لها حتى تسند إليه . وإنما
جاء إسنادها إلى الدهر لأنه زمانها الذي وقعت فيه . ومثله أيضاً :

«ولطالما لقيت في هذه المجالس أفاضل الناس ، قلت لهم وسمعت منهم ،
وأخذت منهم وأعطيتهم ، وكان فيها منفعة أو كان فيها متعة لي ولهم ، ثم قطع
الدهر أو قطعت أنا لا الدهر ما بيني وبين الناس فلا أزور اليوم ولا أزار ، وانتهت

(١) - السابق : ٢٥١/١ - ٢٥٢ .

(٢) - السابق : ٢١٣/٣ - ٢١٤ .

بي الحال إلى عزلة كاملة .^(١)

فالتعبير الأول «قطع الدهر» فيه إسناد مجازي عقلي ؛ لأنه أسند القطع إلى الدهر ، وإنما الدهر ظرف للقطع ، وليس فاعلاً أو متسبباً . والإسناد الحقيقي هو ما أفصح عنه الكاتب بعد «أو» في المثال نفسه . والعلاقة هنا علاقة زمانية لأنه أسند الفعل إلى الزمان الذي وقع فيه .
والجهاز (مرسلاً وعقلياً) أسلوب قيم من أساليب البيان بما فيه من تعبير موجز عن معانٍ واسعة ، أو بناء علاقة لطيفة بين الحقيقة والجهاز يحسن بها التعبير ويَجْمُلُ المعنى ويشد النفس إليه ، أو بما يتضمنه من المبالغة المقبولة التي تزيد في وزن المعنى وثقله مما يقوي الشعور به والإحساس بأهميته^(٢) .

ولكنه في الذكريات ليس بذی بال في مجال الصورة ؛ لأن الكاتب استعمله من باب التوسع اللغوي ، ولم يُسخره لأهدافٍ أو غاياتٍ فنية أسمى من التخفف من أعباء اللغة وقوانينها الصارمة ، وتحديد البناء والنسق التعبيري . وهذا في حد ذاته أمر حسن ؛ ولكنه لم يترك أثراً واضحاً على نمط الصورة ، بيد أن الباحث لم يشأ إغفال الإشارة إليه وقد درج الباحثون على إدخاله ضمن أدوات الصورة البيانية .

٣- الكناية :

الكناية : لفظ أريد به لازم معناه مع جواز إرادته معه^(٣) ، أي إرادة المعنى الأول . والفرق بين الكناية والمجاز يقع في جواز إرادة المعنى الحقيقي . ففي الكناية يصح أن تحمل الكلام على المعنى ولازمه ؛ فتفهم من «طويل النجاد» و «طويل الحزام» و «كثير رماد القدر» و «نؤوم الضحى» أن الرجل : طويل أو بطين ، وأنه كريم مضياف ، وأن المرأة غنية مخدومة . وقد تفهم منه الحقيقة دون لازمها بأن يكون «طويل النجاد» و «طويل الحزام» و «كثير رماد القدر» حقاً ، وأن تكون المرأة قد اعتادت أن تنام الضحى . وهذا لا يكون في «المجاز» فإن القرينة أو العلاقة - كما يسميها بعض البلاغيين - تمنع إرادة الحقيقة وتصرفه (أي الكلام) إلى المجاز .
ويذكر السيوطي أربعة مذاهب في الكناية نوجزها فيما يلي^(٤) :

- (١) - السابق : ٢٦٨/٦ وللوقوف على نماذج أخرى من المجاز ينظر السابق : ١٨/١ ، ١٦٨ ، ١٢٤/٣ و ١٨٤ .
- (٢) - تعرض عدد من الباحثين لبلاغة المجاز المرسل والعقلي بكلام حسن وللوقوف على شيء من ذلك : ينظر : د. شفيع السيد : ٩٦-١١١ و د. فايز الداية : جماليات الأسلوب - الصورة الفنية في الأدب العربي : ١٥٩-١٦٨ وإبراهيم الغنيم : الصورة الفنية في الشعر العربي - مثال ونقد : ١٧١-١٧٦ ، الشيخ أحمد المراغي : علوم البلاغة : ٢٧٥-٢٧٦ وينظر علي الجارم ومصطفى أمين : البلاغة الواضحة : ١٢٢ ، و د. عبد القدوس أبو صالح وأحمد كليب : علم البيان : ١٤٩ و د. أحمد الساعي : الصورة بين البلاغة والنقد : ٩٦ .
- (٣) - ينظر القزويني : التلخيص (بشرح الرقوقى) : ٣٣٧ ، وينظر : بدوي طبانة : معجم البلاغة العربية : ١٠٤ وما بعدها .
- (٤) - يراجع الاتقان في علوم القرآن : ٤١/٢ .

- أحدها : أنها حقيقة . قال عبدالسلام : وهو الظاهر لأنها استعملت فيما وضعت له ، وأريد بها الدلالة على غيره .

- الثاني : أنها مجاز .

- الثالث : أنها لاحقيقة ولا مجاز . وإليه ذهب صاحب التلخيص لمنعه في المجاز أن يراد المعنى الحقيقي مع المجازي ، وتجوز ذلك فيها .

- الرابع : وهو اختيار الشيخ تقي الدين السبكي : أنها تقسم إلى حقيقة ومجاز ، فإن استعمل اللفظ في معناه مراداً منه لازم المعنى أيضاً فهو حقيقة ، وإن لم يرد المعنى بل عبر بالملزوم عن اللازم فهو مجاز لاستعماله في غير ما وضع له .

والذي يراه الباحث أن «الكناية» ضرب من ضروب المجاز ، ذلك أنها لا تكون «كناية» أو لا يصح فيها هذا الوصف ، إلا إذا صرفنا وجه الكلام عن ظاهره ، وانتقلنا من المعنى الحقيقي إلى معنى آخر لم توضع له تلك الكلمات التي عبرنا بها ؛ لعلاقة بين المعنى الأصلي الذي تدل عليه الألفاظ بأساس وضعها والمعنى المراد ، هي علاقة «اللزوم / التلازم» .

وإذا كان هناك من فرق حقيقي بين الكناية (الكناية لا تكون إلا بعد الانتقال من المعنى الأصلي إلى المعنى المراد) والمجاز المرسل ، فهو : أن «الكناية» لا تقع إلا في جملة ، ولا تتفاعل إلا مع سياق يوضح المراد منها . وحتى هذا الفرق الشكلي استطاع أن يتجاوزه ناقد فرنسي هو : «البيير هنري» في رده على آخر زعم أن المجاز المرسل هو في لفظة «الاحترام» عندما يُقال : «سن الاحترام» للدلالة على الشيخوخة ، حين اعتبر «هنري» : أن الشيخوخة هي : الدلالة الثانية لجملة «سن الاحترام» وليس لللفظة : «الاحترام» بمفردها . وانتهى إلى سؤال مغرٍ بتخطي الحواجز الشكلية قائلاً : «ألا يدفعنا ذلك إلى الاعتراف بأنه إلى جنب المجاز المرسل يجب أن نفسح مجالاً لجملة المجاز المرسل»^(١) .

وعلى أي حال فإن ربط «الكناية» بالمجاز المرسل أقرب إلى المنطق العلمي من ربطها بالاستعارة كما فعل ابن الأثير - رحمه الله -^(٢) وهو ما فعله الباحث هنا .

وتعد الكناية من أبرز الوسائل البيانية التي اتكأ عليها الكاتب في رسم الصورة في ذكرياته . وتمتاز الكناية لديه بما تتمتاز به الصورة بعامة عند الطنطاوي ، فهي قريبة غير بعيدة تقل فيها الوسائط بين المعنى الأول والمعنى الثاني . ومن الكنايات في الذكريات ما يلي :

١- يدور حيث يدور القرش^(٣) .

(كناية عن الجشع والطمع والحرص على جمع المال من كل مصدر)

(١) - ينظر : د. صبحي البستاني : الصورة الشعرية في الكتابة الفنية : ١٦٧ .

(٢) - نصّ ابن الأثير على أن الكناية جزء من الاستعارة ينظر : المثل السائر : ٥٥/٣ .

(٣) - الذكريات : ١٧٠/٤ .

٢- متصلب العنق - من غير مرض -^(١).

(كناية عن الاعتزاز بالذات والبعد عن المحالة والخضوع)

٣- هبط من يفاعه^(٢).

(كناية عن تضاؤل المكانة والمنزلة التي كان عليها)

٤- طاهر الذيل^(٣).

(كناية عن سلامته من الأدران المعنوية)

٥- نظيف اليد^(٤).

(كناية عن سلامته من الرشوة والمال الحرام)

٦- نزع عنه جبّة الوقار^(٥).

(كناية عن الابتذال وعدم توقي الصغائر)

٧- الجيف المعطرة^(٦).

(كناية عن بائعات الهوى)

فهذه الكنايات جميعها قرينة ، أي : أن الوسائط بين المعنى المراد والمعنى الأصلي قليلة فلا يُحتاج من القارئ ليدرك المراد إلا إلى خطوة واحدة فقط ، ولكن لها مع ذلك جمال تحسّه النفس وتجد له من الأثر مالا تجده للتعبير الصريح المكشوف عن المعنى^(٧) . إنّ الكناية تجعل المعنى الثاني (المكنى عنه) مختلفاً وراء صورة لانصل إليه إلا من خلالها ، مما يجعلها تؤثر في نفس القارئ قبل أن يصل المعنى إلى عقله وتزيده تعرفاً إلى المعنى وإدراكاً له . وحين ندرك المعنى ونتعرف عليه ندركه عبر بوابة الكاتب ، فننظر إليه من خلال عينيه ونسمعه بأذنيه ، وهذا مالا يطيقه التعبير المجرد المباشر عن الأفكار .

والكناية تعبير فني لأن المعنى يستتر فيه عن الأنظار^(٨) ؛ فلا يواتي المتلقي سامعاً أو قارئاً إلا بعد أن يخرق إليه سترًا - كما يقول عبدالقاهر - والتستر - عادةً - هو ميزة فنية طالما أن

(١) - السابق : ٨١/٢ .

(٢) - السابق : ١٧١/٢ .

(٣) - السابق : ٢٦٦ ، ٦٦/٤ .

(٤) - السابق : ٢٦٦/٤ .

(٥) - السابق : ١٧١/٢ .

(٦) - السابق : ٩١/٤ .

(٧) - يقول الإمام عبدالقاهر : « وقد أجمع الجميع على أن الكناية أبلغ من الإفصاح ، والتعريض أوقع من التصريح »

دلائل الإعجاز : ٥٥ (تحقيق محمد رشيد رضا) وص ٧٠ (تحقيق : محمود محمد شاكر) .

(٨) - من معاني الكناية في اللغة الستر والتغطية ، يقال : كُتِبَ الشيء إذا سترته وغطيته : ينظر ابن منظور : ٢٣٣/٥ وابن

الأثير : المثل السائر : ٥٣/٣ .

تسمية الشيء باسمه هو ميزة علمية . ولعل هذا ما قصده مللرميه بقوله^(١) : «إِنْ نُسَمِّيَ الشَّيْءَ بِاسْمِهِ ، يَعْنِي ذَلِكَ حَذْفُ ثَلَاثَةِ أَرْبَاعِ نَشْوَةِ الْقَصِيدَةِ ، هَذِهِ النَشْوَةُ الَّتِي تَقُومُ عَلَى غِبْطَةِ الْاِكْتِشَافِ شَيْئاً فَشَيْئاً وَالْإِيْحَاءِ . وَهَذَا هُوَ الْحَلْمُ كُلُّهُ» .

هذا إلى ما في «الكناية» من حسن التلطف بإطراح ما يستهجن إلى ما تسيع الأذن سماعه ولا تستكره الأطباع النقية ، وهذا مطلب مهم لدى كاتب يتسم بالحشمة والوقار . ومن ذلك قوله عن معروف الأرنؤوط :

«ما كان لسان معروف عفيفاً ولا نظيفاً ، وكان إذا غضب نطق بأشنع السباب ، وأبشع الشتم ، وكله من تحت خط الاستواء في جسد الإنسان ! أي : من تحت الزنار»^(٢) .

ومنه أيضاً :

«يجتمع أحدهم بأهله ويكون هذا الاجتماع عبادة»^(٣) .

فقوله : من تحت خط الاستواء : كناية عن شتم الأعراض واستخدام مفردات بذئية مما يقع تحت «خط الاستواء» الذي فسره الكاتب بما : «تحت الزنار» .
وقوله : يجتمع أحدهم بأهله : كناية عن المواقعة الجنسية (الجماع) وهذا كثير في الذكريات^(٤) .

والكناية تُبَلِّغُ الكاتب ما يريد من تحقير وازدراء دون إفحاش في القول أو إسفاف فمن ذلك :

«فما راعني إلا طالبة صفيقة الوجه (سميكة الجلد) تدخل عليّ الفصل ،

فقلتُ لها : أخرجي فلم ترد . ومشت كأنها لا تسمعي ...»^(٥) .

وقد يجد القارئ عند الطنطاوي بعض كنايات رقيقة يستقيها من اللغة العامية الشامية ، كما يظهر في هذا الحوار :

«ابتدرني مصطفى قمر قائلاً : ثو جابك ، لازم تكون في (رنكوث) ، أنت حائب الوظيفة لعبة ؟ وكان رحمه الله ألثغ ينطق السين ثاءً ، والشين قريباً من الثاء ، والزاي ذالاً ...»

قلت : اسمح لي أسألك ، هل زرت رنكوس ؟ فأدرك بذكائه ما أريد فقال :
ثو فيها ؟ هواء نقى ، ومناظر جميلة .

(١) - نقلاً عن : د. صبحي البستاني : الصورة الشعرية في الكتابة الفنية : ١٦٨ .

(٢) - الذكريات : ٧/٢ .

(٣) - السابق : ٢٥٢/٨ .

(٤) - للوقوف على شاهدين آخرين . ينظر : السابق : ١٤٩/٢ ، ٤٣/٨ .

(٥) - السابق : ٧٩/٨ .

قلتُ : نعم ، ولذلك (أكلنا هوا) ورجعنا .

وكلمة (أكلنا هوا) في عامية أهل الشام لها معنى مشهور ... يقال عند

الخيبة فتبسّم وسكتَ عنيّ . وضحك شقيق بك»^(١) .

والكناية في جملة «أكلنا هوا» وهي كناية عن الخيبة وضياح الأمل - كما يشير الكاتب،

وهي كناية عامية كما يظهر من نطقها ، وطريقة رسمها .

وعلى كل حال فإن الكناية مظهر بياني جميل من مظاهر الصورة في الذكريات .

هـ - الصورة الذهنية / المباشرة :

أشار الباحث إلى أن الصورة لا ينبغي أن ترتبط في الأذهان بالأشكال أو الأدوات البلاغية كالاستعارة والتشبيه والكناية والمجاز ، وإنما تتجاوزها إلى (أدوات / تشكيلات) أخرى كالرمز والاستخدام الخرافي والأسطوري ... الخ وإذا كنا قد تعرضنا إلى شيء من ذلك خلال الصفحات السابقة ، فإنه لأبّد من الإشارة إلى وسيلة / أداة أخرى مهمة من وسائل تشكيل الصورة الطنطوائية في الذكريات . وهي : استخدام الأسلوب المباشر في نسج ملامح الصورة التي يريد رسمها في مخيلة القارئ عن طريق الوصف أو التركيز على بعض الألفاظ الحقيقية واستغلال طاقاتها التعبيرية في نقل الإحساس وتشكيل الصورة لدى القارئ أو المتلقي بشكل عام . وبعبارة أيسر : هي الصورة التي استعان فيها الكاتب بالتعبير الحقيقي الذي ليس فيه مجاز ولا تشبيه .

وقد حظيت هذه الصورة بعدد من التسميات أو المصطلحات ؛ ففي حين يطلق عليها بعض المهتمين اسم : الصورة التقريرية ، والصورة المباشرة والصورة الذهنية^(٢) يرى باحث آخر أن هذه التسميات تسميات قاصرة ويجهل ليضع لها اصطلاحاً خاصاً مرتكزاً على عنصر التميز الذي يفرقها عن الصورة البيانية ، حيث يضع لها مصطلح : «الصورة الغانية» لأنها تستغني بذاتها عن فنون البيان المعروفة^(٣) .

وإذا كانت الصورة البيانية هي الأكثر أهمية ودوراً على ألسنة الشعراء فإنها في السرديات - وبخاصة القصصية منها - تتراجع أمام الصورة المباشرة التي تظل الصورة المهيمنة ، وتنقل إلينا المشهد بكل واقعية ، حيث يميل الكاتب إلى الإفادة من قدرتها التعبيرية ، ليسرها ، وبعدها عن التكلف ولسهولة تشكيلها ضمن نسج لغوي يميل عادة - في مثل هذه الأجناس إلى الخفة والعدوبة المتناهية .

وفي الوقت الذي يذهب فيه عدد من الدارسين والنقاد إلى «أن لوجود صورة تتشكل

(١) - السابق : ٤٠/٣ - ٤١ .

(٢) - ينظر : د. مجدي وهبة وكامل المهندس : معجم المصطلحات العربية : ٢٢٧-٢٢٨ ، وإبراهيم الغنيم : الصورة الفنية في الشعر العربي - مثال ونقد : ١٧٦-١٧٧ .

(٣) - ينظر : عبد الملك مرتاض : الصورة الأدبية - الماهية - والوظيفة : ٢٠١ (مقالة نقدية - مجلة علامات) .

بالمدلولات الحقيقية أو الوضعية للألفاظ ، وإن وجدت فهي أقل مستوى من تلك وأدنى إبداعاً^(١) فإن باحثاً آخر يقول : « إذا كان التصوير المجازي مطلوباً ، فإن هذا لا يعني أن التصوير بالحقيقة غير مطلوب . »^(٢) وضمن الاتجاه نفسه يؤكد الغنيم في دراسته الواعية على : « أن الصورة التي تنقل المشهد بشكله الواقعي ، قد تبدو أكثر تأثيراً وإمتاعاً . ولاتنقصها القدرة على استثارة المتلقي وتحريك مشاعره ؛ فإن من المشاهد النفسية والواقعية ما يحرك العواطف ويهز الوجدان بمجرد التعرض له . »^(٣) أما الأستاذ عبدالمملك مرتاض فإنه يذهب إلى أن : « الصورة الأدبية الغانية ، أو المجترئة بذاتها ... أقوى وأقنى وأسمى وأزكى . »^(٤) ويعلل لذلك الرأي : « بأن الاعتمال الجمالي يعتمل بنفسه عبر نفسه ، بدون طرف خارجي يقتحمه لإثبات ذاته ، أو لتوكيد صفته ، أو لتحسين مظهره ... »^(٥) .

والحق أن كلا الفريقين لم يسلم من الخطأ ، إذ الأمور لاتقاس على هذا النحو من الإطلاق .
فما قد يكون صحيحاً في حق صورة من الصور قد لا يكون كذلك بحق صورة أخرى في موقع آخر ، بل ربما قد لا يكون صحيحاً في حق الصورة ذاتها إذا عرضت في سياق مغاير لما عرضت فيه ؛ فمرجع الأمر الحال وما يكتنف الصورة من الملابس ، وما يعاضدها من الوسائل الفنية كالطباق والجناس والإيقاع الداخلي والخارجي ، أو اختيار اللفظة وجرسها ... الخ .

واستخدام الأداة البيانية لرسم الصورة - من وجهة نظر الدّارس - لأبعد زرعاً لكيان غريب غير منتم للنص . لأن الأداة البيانية تصبح - كما هو الحال مع أي لفظة أو مفردة لغوية يجري استعمالها في النص - جزءاً من المنظومة اللغوية العامة تلتحم مع باقي الأجزاء ، ولاتبقى منفردة دخيلة حتى يكون الاعتمال الجمالي واقعاً بين الشيء وما هو خارج عنه - كما يظن الأستاذ عبدالمملك مرتاض - بل هو - حسب ما يفهم الباحث - اعتمال جمالي يكون بين الشيء وذاته عبر ذاته أيضاً ، وهو اعتمال مفتوح أيضاً على طرف ثالث مهم لا يمكن إغفاله أو تحييده بصفته مخصوصاً - بشكل أو بآخر - بالخطاب فكرياً وبنوياً وهو المتلقي .

والاحتفاء بالصورة المباشرة - من جهة نظر الدّارس - إنما يكون من جهة الاهتمام برصد الأدوات الموجهة والأنماط المعبرة داخل البنية الكلّية للأثر ، والحرص على إبراز عناصر التنوع

(١) - د. بشري موسى صالح : الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث : ٢٦ ومن يرى ذلك الدكتور ناصف في كتابه : الصورة الأدبية ، حيث يربطها بالإدراك الاستعاري ويتوسع بعض الشيء فيضم إليها التشبيه والوالي محمد في كتابه : الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي ينظر ص ١٩-٢١ حيث يختزل الصورة إلى تشبيه واستعارة .

(٢) - عدنان حسين قاسم : التصوير الشعري : ٢٤١ نقلاً عن : إبراهيم الغنيم : الصورة الفنية في الشعر العربي - مثال ونقد : ١٧٦ .

(٣) - السابق : ١٧٦ .

(٤) - الصورة الأدبية - الماهية والوظيفة : ٢٠٣ (مقالة نقدية - مجلة علامات) .

(٥) - السابق : ٢٠٣ .

الفني والتقني لدى الكاتب علي الطنطاوي وهو من أبرز مقاصد الدراسة . وحتى لا يأخذنا الحديث بعيداً نخلص إلى ذكر بعض النماذج للصورة المباشرة ؛ يقول الطنطاوي :

« كُنَّا ندخل الصف في مثل (العرضة) : أصوات عالية متداخلة ، وضجيج صاحب مزعج ، وكان المدرسون يجدون مشقة في إسكات المتكلمين وتهذئة الصاخبين . فإذا كان درس الشيخ المبارك ، رأى التلاميذ الباب قد انفرج مصراعاه ، وبدا من بينهما جبين عريض ، من فوقه خط أبيض ، ثم ظهر وجه الشيخ وعمامته ، وجلجل صوته الذي كان يعرف بين أصوات البشر جميعاً بضخامته وجهارته ، بصدر بيت من الشعر ؛ فيسكت الطلاب ليسمعوا ، فيخطو الخطوة الثانية فيكون في الصف (أي الفصل) ويتم البيت ، ويشرع بالدرس . »^(١)

فهذه صورة فنية متحركة استطاع الكاتب أن يرسمها على هذا النحو عن طريق استعماله الألفاظ الصريحة والتعبير الحقيقي . ومع ذلك فقد جاءت الصورة ناجحة إلى حد كبير حيث نقلت إلينا المشهد بدقة وحيوية وتشويق وكأننا نراقب الأحداث عبر شاشة التلفاز .

ومن القبيل نفسه الصورة التالية :

« رجعتُ إلى وزارة المعارف ، وكان ركنها ... : الأستاذ العالم المربي مصطفى قر ... والأستاذ الشاعر الأديب شفيق الجبري . كانا في غرفة واحدة هذا في ركنها الأيمن في الزاوية ، وذاك في الركن الأيسر . وهما جسيمان هادئان قليلا الكلام ، طويلا الصمت ، يقيان النهار كله لا يتحدثان ؛ إلا إن زارهما (معاً) زائر ، أو جمعهما حديث لأبد منه ، حتى يحين موعد الانصراف ؛ فيرفع جبري بصره إلى قر . يسأله بعينه وبهزة خفيفة لاتدرك من رأسه : أن تقوم ؟ فيقول الآخر بمثلها من عينه ورأسه : أي نعم . فيتحركان في [كرسييهما]^(٢) ، ثم ينهضان ؛ كأن أحدهما يرى الآخر في المرأة ، ثم يرتدي كل معطفه ، ويتوجهان إلى الباب . »^(٣)

والصورة السابقة تدل على دقة الملاحظة عند الكاتب ، وقدرته الممتازة على انتزاع المشاهد البسيطة والتركيز عليها وإعادة إنتاجها في صورة فنية ممتعة . وهي قدرة لاتنتهي إلا لمن اختصهم الله تبارك وتعالى بالملكة وآتاهم حظاً من القدرة على التعبير والتصوير .

ويصور مشاعر السعادة والفرحة في نفسه حين وعده الأستاذ الراحل / أحمد كرد على

نشر أول مقالة له في جريدة «المقتبس» أوائل عام ١٩٢٦ م :

« خرجتُ من إدارة الجريدة وأنا أتلمس جانبي .. أنظر هل نبتت لي أجنحة

(١) - الذكريات : ١١٨/١ .

(٢) - في الأصل : كرسيهما ، وهو خطأ مطبعي ، والتصويب من الباحث .

(٣) - السابق : ٤٠/٣ وللوقوف على نماذج أخرى ينظر : السابق : ٢٠٦/٣ ، ٥٣/٧ ، ٥٤-٥٥ .

أطير بها لفرط ما استخفني من السرور . ولو أني بويعت بالإمارة ، أو أعطيت
البشارة ، ما فرحت أكثر من فرحي بهذا الوعد .

وسرتُ كأنني راكب حوامة ... فأنا أمشي على الأرض ؛ ولكن لا تمسُّ
أقدامي الأرض . وما أحسبني غمتُ تلك الليلة ساعة ، ولو غمتها لحملتُ فيها بما
ينالني من المجد حين ينشر المقال فيقرؤه الناس ؛ فيدعون أعمالهم ، ويتركون ما
بأيديهم ليشيروا إليّ ؛ فيقولوا : هذا هو كاتب المقالة .

وجعلتُ أترقب الصباح أترقب عاشق هيمان ، ينتظر وصلاً بعد طول
هجران ؛ حتى إذا انبثق الصبح نزلتُ فأخذتُ الجريدة ؛ فإذا فيها المقالة وبين
يديها كلمة ثناء لو قيلتُ للجاحظ لرآها كبيرة عليه .

رحمك الله أبا بسام ، ورحم تلك الأيام . لقد نشرتُ بعدها أكثر من أربعة
آلاف مقالة ، فما عرفت مثل تلك الفرحة ...»^(١) .

وقد حرصتُ على الاستشهاد بالمثال السالف لأنبه إلى أن بعض الصور المباشرة لا تخلو من
أدوات بيانية ترسم مشاهد جزئية داخل الصورة المباشرة ولكن العبرة بالصورة المهيمنة على التعبير^(٢) .
ومما يعلّله الباحث صورة مباشرة محاكاة الصوت ورسمه في نبراته أو تدفقه أو ما يصاحبه
من عيوب نطقية أو نحو ذلك .

وقد ساقَت الدراسة عدداً من النماذج في أبوابها وفصولها المختلفة مما يصلح شاهداً على
هذه الظاهرة ، لعل آخرها محاكاته لـ «لثغة» أستاذه الراحل مصطفى تمر - يرحمه الله^(٣) .
وهناك أدوات أخرى أفاد الكاتب منها إفادة كبيرة في إنتاج صورته وبثها عبر الذكريات ، منها :

و - الصورة المجلوبة :

المصطلح من وضع الباحث^(٤) ، ويقصد به ما يغرس خلال الكلام من صور تعاضد العمل
وتجملو بعض خفايا الأوصاف والأفكار ، أو تؤكد لها أو تعين على ذلك عن طريق الاستشهاد

(١) - السابق : ٢٨٢/١ .

(٢) - للوقوف على شاهد آخر ينظر : السابق : ٤٩/٧ - ٥٠ .

(٣) - عرضت الدراسة لذلك أثناء الحديث عن «الكناية» بصفتها وسيلة من وسائل الصورة الطنطوية في الذكريات ،
كما عرضت الدراسة لبعض نماذج تصلح شواهد لهذا الجانب عند دراسة «الفكاهة» و «الحوار» فيما يعرف برسم
الصوت أو محاكاته ، وتمثيل عيوب النطق ، فيمكن مراجعتها هناك . وللإستزادة من النماذج ، ينظر الذكريات :
١٩٨/٣ - ١٩٩ ، ١٢٩/٤ ، ٢٦٧ - ٢٦٨ و ١٩٣/٥ .

(٤) - لم يشأ الباحث استعمال المصطلحات : استشهاد - اقتباس - تضمين لأنها ذات مرجعيات بلاغية خاصة ، قد لاتعين
على تحديد ما يريده الباحث دون أن ينصرف ذهنه إلى تداعيات أوسع ، لكن مصطلح «الصورة المجلوبة» مرتبط
بالصورة بشكل أدق . ولا ينكر الباحث أنه حين وضع المصطلح كان يتردد في ذهنه قول المتنبي :

حسن الحضارة مجلوبٌ بتطريسة وفي البداوة حسنٌ غير مجلوبٍ

والصورة زينة الزينة وأساس الحسن ، وقد يكون من الحسن والزينة ما هو لازم بأساس التكوين ، ومنه ما هو مصطنع
ومجلوب . (ينظر البيت : عبدالرحمن البرقوقي : شرح ديوان المتنبي : ١٣١ - ٢٩١/١) .

بالشعر أو السائر من الأقوال والأمثال ، وقد استخدم الطنطاوي هذه الأداة كثيراً وذلك لسهولة استخدامها وكثرة محفوظه منها . وهي وإن كانت صورة « مجلوبة » فإنها لا تبقى بعيدة أو غريبة يلفظها العمل الأدبي ، وإنما تنصهر في السياق ؛ فتستحيل إلى جزء لا يمكن فصله عن العناصر والمفردات في العمل . وهي - في الوقت ذاته - لا تقل عن الصورة الأخرى المنجزة بخيال الكاتب وأدواته الفنية الخاصة متى مارزق القدرة على توظيفها التوظيف الصحيح . وهي إلى ما ترسمه من صور تقوم بما يقوم به الدليل عقب الدعوى والحجة بعد القول ، فتمنح القول « شرعية » خاصة وبعداً « إقناعياً » وجيهاً ..

« نصبنا السُّرادق أول ليلة فقط ثم صرنا أعجز وأكسل من أن ننصبه ، كُنَّا نسير النهارَ كُلَّهُ سيراً بطيئاً متعباً ، ولطالما قفزنا من السيارات لنخرج واحدة غرقت في الرمل ، كُنَّا نُمشي :

في مهممٍ تشابهت أرجاؤه .: كأن لون أرضه سماؤه ...»^(١) .

فهذه الصورة مستمدة من عالم الشعر أو هي بعبارة أدق « مجلوبة » لأداء الصورة ونقل المشهد إلى القارئ الذي لم يقف عليه ولم يدرك أبعاد المعاناة التي قاساها أولئك الرجال في رحلتهم الأولى إلى الحجاز عبر مفاوز الجزيرة وبيدها .

وصورة أخرى يستعين بها في إبراز جانب من جوانب شخصية الملك عبدالعزيز رحمه الله :

«ومن زرتُ في مكّة معالي وزير المالية ، بل الساعد الأيمن لجلالة الملك عبدالعزيز في أمور المال ، يوم كانت الموارد قليلة ، والخزانة غالباً فارغة ، والملك كما يعرف الناس كلهم :

تعود بسط الكفّ حتى لو أنّه .: ثناها لقبض لم تطعه أنامله ولو لم يكن في كفّه غير روحه .: لجاد بها ، فليثق الله سائله ...»^(٢) .

ومن الصور المجلوبة إلى السياق ما جاء في النماذج التالية :

★ يقول واصفاً قرية (سلمية) حين ذهب إليها في عام ١٩٣٢م مدرساً :

«... لما بلغتُها وجدتها كالأثار ! ديار ولكن ما فيها ديار ، صرح عامر

ولكن :

تحمل عنه ساكنوه فجاءة .: فعادت سواءً دوره والمقابر»^(٣) .

★ ويقول واصفاً مواكب البنات وقد خرجن باكيات يندبن الملك غازي :

«... والبنات ، يا لموكب البنات :

حُط القناع فلم تسر مخدرة .: ومزقت أوجه تمزيق أبراد

(١) - الذكريات : ٨٧/٣ .

(٢) - السابق : ١٤٦/٣ .

(٣) - السابق : ٢١٤/٢ .

وسفرت وجوه ماحسرت عنها يوماً جدران بيوت أهلها ، ولطمت حدود
ما طمعت بلمسها يوماً شفاه عاشقها ، وبرزت للناس مخدرات ما أبصرتها إلا
عيون أرحامها وذويها ...»^(١) .

★ ويقول مصوراً حالته وحالة صديقه أنور العطار وقد دخلا إلى المستشفى مريضين :
« كان في غرفة إلى جنب غرفتي رفيق عمري ، وشقيق نفسي أنور العطار
مريضاً مثلي ، لا يقدر أن ينتقل إليّ حتى أراه ، ولا أستطيع أن أنتقل إليه فأزوره ؛
فكنت معه - كما قال المعري في هذا البيت - الذي تضمن معنى عجبياً وتشبيهاً
نفسياً غريباً حين قال :

كتجاوز العينين لم يتلاقيا :- وحجاز بينهما رفيق جدار»^(٢) .

قد يبدو أنني أطلت في الاستشهاد ولكني أردت إيقاف القارئ على تمكن الكاتب من
التلوين البياني ومزجه مع عناصر أخرى تشكل الصورة ، وتكفيه مؤونة البحث والإنتاج دون
إسفاف أو تقصير . ويرى القارئ الكريم أن الصورة المجتلبة هنا قد استحالت إلى أداة طيّعه بين
أصبعي الكاتب يسخرها كيف يشاء ، ويستعملها في أغراضه ومآربه دون عجز أو فتور^(٣) .

ز - الإحالة إلى الخرافات والأساطير :

مالت الدراسة إلى العنوان السابق ؛ لأن استخدام الكاتب للخرافة والأسطورة ضعيف إلى
حدّ كبير ؛ حيث لم يحاول الاعتماد عليها اعتماداً مباشراً ؛ فيجعل منها مصدر إيجاعات وإشعاعات
متجددة . وإنما كان استحضاراً ساذجاً عن طريق التشبيه ، حتى إنه يمكن للدراسة تناولها ضمن
مبحث « التشبيه » ، ولكنها مالت إلى إفرادها بالحديث تنبيهاً إلى عنصر المفارقة ، ولأن جزءاً
واسعاً من حيويتها وحركتها لا يعود إلى التشبيه بحد ذاته ، بقدر ما يعود - فيما قدّرت - إلى طبيعة
الخرافة والأسطورة التي تسرح بالخيال بعيداً ، وتتوغّل به عبر أودية الطفولة البشرية في ماضيها
السحيق . ونعرض الآن بعض نماذج من هذا الاستخدام الطنطاوي ثم نعلق عليها ؛ يقول :

١- « القوم هناك يحصدون الأرز بالأيدي ، ثمّ يجمعون عيدانه الطّوال

ويجعلونها كالأهرام (جمع هرم) ويعقدونها من فوق ، ويضعون لها صرة ؛ فيكون

منها منظر عجيب ، كأنها الأكواخ المسحورة في حديقة الجن »^(٤) .

٢- « نمتُ بعد موّه من الليل ... وأنا مطمئن إلى أن الشريط معدّ جاهز ؛

فلما أصبحت أدركته فلم يدر ، واستنطقته فلم ينطق ؛ فإذا هو قد انقطع ، وتجمّع

(١) - السابق : ١١٠/٤ .

(٢) - السابق : ٢٢٧/٨ .

(٣) - لمطالعة نماذج أخرى ينظر : الذكريات : ٢٧/١ ، ٨٦ و ٢١٥/٢ و ٨١/٣ ، ١٣٢ ، ١٦٢-١٦٣ ، ٢٩٤-٢٩٥ ،

١١٠-١١١ ، ٢٩٤/٥ ، ١٢٣/٦ ، ٤٦/٨ ، ٦٥ .

(٤) - السابق : ١٥٢/٦ .

في داخل الغُلبَة (أي : الكاسيت) فصنعت ماصنع القرد الذي قلّد النجار في
كليلة ودمنة ؛ فعلق ذنبه في شق الخشبة . ذلك أني حاولتُ فتح الغُلبَة ؛ فظهر
الشريط وانفلت ، وإذا هو شريط طويل جداً لم أستطع أن أعيد لُفّه ، ولو أعدته لم
أقدر أن أرجعه مكانه . فكنت كالذي زعموا أنه أخرج العفاريت من القمم ،
وأراد أن يعيدها فما عادت .^(١)

٣- « أحسستُ لما لبستُ الثوب كأنني الصنم الذي ورد ذكره في كتاب
كليلة ودمنة . لا أستطيع فيه أن أهز رأسي لتلا تسقط السيدارة عنه »^(٢) .

٤- « في كُلِّ جهة عين ، وعلى كل درب ساقية ، وفي كل ناحية شلال
يتدفق ، ينبثق ماؤه مسرعاً إسراع العاشق إلى موعد لقاء ، وللسواقى وشوشة
كانها مناغاة الأحبة بعد طول فراق ، ووراء ذلك كُلّه الوادي العظيم (وادي
بحيران) بأشجاره المثمرة ومياهه المتحدرة ، وجوانبه المزهرة ، ينتهي بشق ضيق
بين قلعتين من صخور المرمر ، تقومان رهيبتين مهيبتين كأنهما باب الغار المسحور
في قصص الجن ... »^(٣) .

٥- « بلغتُ بغداد من عمرها عشر سنين فقط ، ولكنها شبت كما يشب
الجنّي في القصة ، واستطاعتُ أن تقفز من فوق دجلة إلى الضفة الأخرى فهل
سمعتُ بنت عشر سنين تقفز نهراً عرضه (٥٠٠) ذراع »^(٤) .

٦- « كنت في الرياض كمن يلبس طاقة الإخفاء التي ورد ذكرها في
قصص ألف ليلة ، فأنا أمشي بين الناس ولا يبصرني أحدٌ من الناس ؛ كأنني
استحلتُ إلى خيال ... »^(٥) .

فهو يحيل في الصورة السابقة إلى بعض الحكايات الخرافية المنسوبة إلى الحيوان ، أو إلى بعض
الأساطير المتصلة بعوالم غيبية (غير مرئية ولا محسوسة) ضخم من شأنها الخيال ، وبالع في رسمها
الخوف . ومصادر هذه الخرافات والأساطير التي يميل إليها الكاتب هي التراث العربي الواسع (شعبياً

(١) - السابق : ٢٢٣/٦ .

(٢) - السابق : ١٣٩/٤ .

(٣) - السابق : ٤٧/٣ .

(٤) - السابق : ٢٤٨/٣ وينظر مثال آخر : ٢٥٢/٣ .

(٥) - السابق : ٢٠٥/٨ ونموذج آخر ٢٥٢/٣ .

ورسميًا) حيث استقى أغلب تلك الصور من كتابي (كليلة ودمنة) و (ألف ليلة وليلة)^(١).

وأنا لا أنكر أن الكتاين السابقين يعودان إلى جذور غير عربية أصيلة؛ لكنّ المخيلة العربية الخصبة قد أضافت إليها الكثير، وطبعنها بطابعها. وقد تمثلتها الثقافة العربية؛ فأصبحت جزءاً مهماً من تراثها الثقافي والأدبي^(٢).

ح - استحضار الشخصية المؤثرة:

لم أستخدم لفظة (الرمز) لأنّ توظيف الشخصية في السرد لا يرتقي كثيراً في سلم الفن. ولكنه استخدام يراد منه بعث هالة من الشعور الداخلي مستمدّاً من سلطة الشخصية ومالها من رصيد وجداني أو نفسي في التأثير على القارئ.

وتكتسب الشخصية أهميتها ومكانتها من تاريخها المشرف أو مواقفها ذات الدلالات الاجتماعية والدينية والإنسانية. وقد أشرنا إلى بعض من ذلك عند الحديث على «الفكاهة» حين أشارت الدراسة إلى «توظيف» الكاتب للشخصية الجحويّة بما لها من رصيد فكاهي مرح لبعث النشاط في نفس القارئ.

ومن الشخصيات التي استحضرها الكاتب لتعطي شعوراً بالهبة والتعالي والشموخ: شخصية الخليفة العباسي «هارون الرشيد» وقد عرفت هذه الشخصية بالتقوى وعزة النفس، والحرص على الطاعة والجهد في سبيل الله:

«يا أيها الرشيد: قم تر المجد الذي بنيت لايزال قائماً.

قم ترى الأحفاد قد نهضوا يسلكون طريق الأجداد.

قم ترنا لم نضع الأمانة، ولم نهلك التراث.

قم تر مجد غازي يتصل بمجدك كما اتصل الشارع بالشارع...»^(٣).

وقد تحتشد الشخصيات احتشاداً غريباً فتتجاوز في سياق واحد مثيرة عدداً من التدايعات والأفكار والأحاسيس لا تملك اللغة بمفرداتها العادية أن تنيره فينا ولا يستطيع ذلك إلا شيء له قدرة الرمز وطاقته:

«أنا ذا على جسر بغداد في نشوة من خمرة الذكرى، أذكر مالا سبيل إلى

تلخيصه، وأحسن مالا طاقة لي على وصفه...

هذا الذي وقف عليه الرشيد والمأمون، وأبو حنيفة والشافعي، والفضل ابن

دينار، ومطيع وأبو نواس، وعبدالله بن طاهر، ويزيد بن يزيد. شهد جلال الخلافة،

وعظمة العلم، وروعة الزهد، وضحك الجون، وقوة الجيش. وجرى من فوقه نهر

(١) - استمد بعضها من هذين الكتاين وبعضها الآخر من أمثال وحكايات العرب ينظر السابق: ٦٥/٨، ٥٧/٣ كما أخذ بعض

صوره من مصادر أخرى كالتخيل العلمي مثل خرافة: (نقق الزمان) ينظر السابق: ٢٠/١، ١٦٣/٣... الخ.

(٢) - ينظر: فردريش فون ديرلاين: الحكاية الخرافية - نشأتها ومناهج لدراساتها وفنياتها: ترجمة د. نبيلة إبراهيم: ٢١٤-٢٢٤.

(٣) - الذكريات: ١٣١/٤-١٣٢.

التاريخ، كما يجري من تحته نهر دجلة، وتداعت على جوانبه القرون ..»^(١).

أجل إن البون شاسع بين الرشيد ويزيد بن يزيد، وبين أبي حنيفة والشافعي وبين مطيع وأبي نواس؛ كما هو شاسع بين الزهد والورع والعلم وبين الفجور واللهو والمجون. وأنا أسائل نفسي الآن: ترى لو أنه عبر بصفات الشخصيات وعناصر تميزها بدل ذكرها على هذا النحو، هل كان يصير التعبير بهذه الحدة والإثارة؟! هل كنا سنشعر بها تقتحم ذواتنا على هذا النحو من الحضور والتأثير، بل هل يستطيع الكاتب أن يحيط بالتعبير عن هذه الصفات التي نستشعرها ترتبط بكل شخصية من الشخصيات السابقة على هذا النحو من الإيجاز!! أشك في ذلك كثيراً. لأن هذه الصفات وإن اتفقت في عمومها - فيما يخص كل شخصية - إلا أنها لانهائية تختلف باختلاف المتلقي وحالته النفسية والذهنية وإمكاناته.

ونختم حديثنا هنا بمثال أخير يستعمل فيه الكاتب رمزين^(٢) هما: الشيطان / للدلالة على الشرور وكل ساع إليها، والملك / للدلالة على الخير وكل ساع إليه. وهو يخرجهما عن النطاق الشرعي والسياقات الدينية ولكنه لا يجردهما من الدلالات العامة لهذين الرمزين...

«انطلق شيطان الحرب يثير أبالسة الجحيم، ليفسدوا الأرض ومن عليها، فحملوا حمم جهنم فوضعوها في أيدي أبناء آدم ليقتل بعضهم بعضاً، فدمروا المدن وقتلوا الناس، وفعلوا ما تعجز عنه الشياطين.

ثم خفق ملك السلام خفقة بجناحيه، فولت الأبالسة تختبئ في أودية جهنم، وتيقظ الناس مثلما يستيقظ الإنسان من الحلم المرعب. ونظروا، فإذا البساتين أكوام من الخطب، وإذا المصانع تلال من التراب، وإذا المدن العامرة مقابر موحشة. فهبوا يدفنون من مات، وينون ما اندثر، ويفرسون الأشجار. فلما أخذت الأرض زخرفها وازينت، وجاء أهلوها ليقطفوا الثمر، ويجمعوا الزهر، وشب الأطفال واكتهل الرجال؛ أفلت الشيطان مرة ثانية من سجنه، وقال للشباب: هلموا إلى الموت وللأطفال والأمهات: ذوقوا اليتيم والشكل، وقال لصرح الحضارة: انهدم، وقال للحق: انهزم.»^(٣).

ط - الحكاية الرمزية^(٤):

ويسمى الطنطاوي: القصة الرمزية^(٥). ولم أقع على حد واضح ومحدود لها عند الدارسين

(١) - السابق: ١٨٦/٣.

(٢) - اسمها الباحث رمزين تجوّزاً، وإلا فهو قد قدم تصويره عن الموضوع.

(٣) - الذكريات: ٢٧٧/٣.

(٤) - هذا المصطلح وجدته عند الدكتور صبحي البستاني في كتابه: الصورة الشعرية في الكتابة الفنية: ١٧٤-١٧٥ ويبدو أنه قد أخذه عن كتاب «نظريات الرموز» لتودروف.

ويظهر أنها ما يصطلح على تسميتها د. فايز الدايدة بالرمز البنائي ينظر: جماليات الأسلوب: ١٨٩-٢٠٦.

(٥) - ينظر الذكريات: ٦٦/١.

والنقاد . ولكن يمكن أن يتصورها القارئ من خلال المفهوم التالي الذي يجتهد الباحث في نسجه وهو : حكاية / قصة ذات بعدين : بُعد حقيقي ظاهري يفهم من الألفاظ نفسها ، وبعد آخر يفهم من السياق والحال . ويكون فيها المعنى الأول وسيلة إلى الانتقال إلى المعنى الثاني المرموز إليه . أو بتعبير ثان : حكاية مُكوّنة من عالمين : العالم الأول مباشر يفهم من ألفاظ الحكاية وعلاقاتها الحقيقية ، والثاني عالم قابع^(١) خلف العالم الأول ، وقائم عليه ، ولكنه عالم مستقل مستتر ، يُهتدي إليه بمعرفة المراد من الكلام .

فالحكاية الرمزية لا تكون بلفظة مفردة ، وإنما تقوم - كما يدل اسمها - على إحياء عالم متكامل مؤلف من عدة عناصر متداخلة ومتآلفة . ولهذا العالم جانبان : مباشر وحرفي ، وجانب خفي آخر هو الدلالة وعادة ماتكون أخلاقية أو نفسية أو دينية .. ويمكن أن يتضح المقصود منها من خلال الشاهد التالي الذي ننتزعه من الذكريات . يقول الكاتب :

« كنتُ أسكن في دمشق بحمي المهاجرين ، وهو قائم على جبل قاسيون ، شوارعه تعترض الجبل صاعدة فيه ، والبيوت مصفوفة فيها ، صف الكراسي في مدرج المسرح . وكانت لدارنا حديقة واسعة ، تلعب فيها الصغيرات من بناتي ، فإذا كان الليل وأظلم الكون ، خافت إحداهن من الخروج إليها ؛ فأخذتها مرةً ، وأخذتُ معي كشافاً كهربائياً صغيراً ، واختزلت بها حجب الظلام وهي متهيبة خائفة تتمسك بي ، حتى إذا توسطت الحديقة ، أضأت الكشاف ، وقلت لها : انظري ما الذي تخشينه ؟ هذه هي الشجرة التي كنت ترينها في النهار ، وتلعبين من حولها . وهذه هي البركة الصغيرة . وهذا حوض الورد ، ماتبدل في الحديقة شيء . فلما رأت كل ما فيها على حاله ، لم تعد تخشاه ، أو تجزع من الخروج إليها . »^(٢)

والحكاية - فيما أعتقد - واقعية . ذكرها الكاتب في موضعين من ذكرياته : جاء ذكرها لأول مرة في الجزء السادس^(٣) عند حديثه عن أساليبه في تربية أطفاله في المنزل . وكيف أنه يقترب منهم ويعيش عالمهم ويلقي إليهم بنصائحه عن كتب باللغة التي يفقهون ، قارناً ذلك بالسلوك والتطبيق والتودد ومخاطبة العقل حتى يعيها عقل الطفل ويقتنع بها وتنعكس على سلوكه وحياته . والحكاية في هذا المعرض لاتهمنا كثيراً ؛ لأنها مستعملة فيما وضعتُ له استعمالاً حقيقياً ، لا يحمل في أعطافها دلالة أخرى تزيد من قيمتها الأدبية والفنية .

ولكن الحكاية ذاتها تصبح حكاية ذات مغزى أو حكاية رمزية في صدر الجزء الثامن^(٤) - وهي المثبتة آنفاً - لأن المراد منها ليس المعنى المباشر أو المعنى الذي يفهم منها صراحة ، ولكن

(١) - يقال : قبع في كذا إذا انزوى فيه واستتر . ينظر : المعجم الوجيز : ٤٨٨ وجبران مسعود : الرائد : ١١٥١/٢ .

(٢) - الذكريات : ٥/٨ .

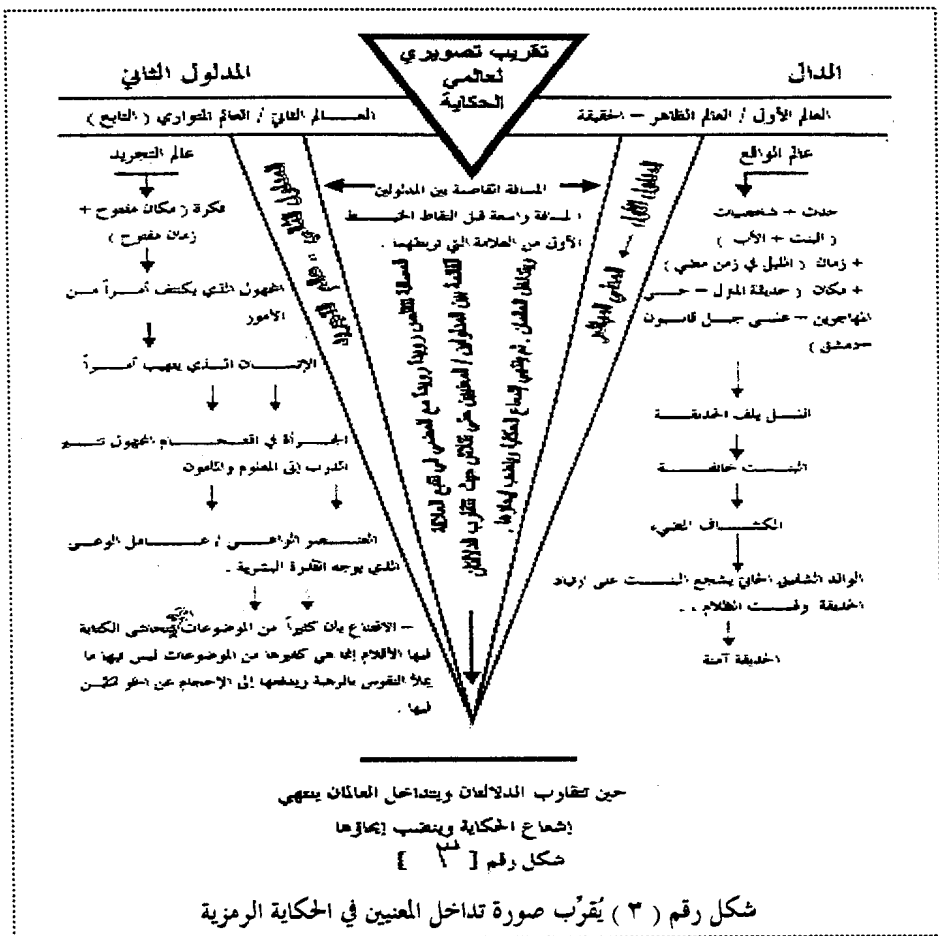
(٣) - السابق : ص ٢٥٣ .

(٤) - السابق : ص ٥ .

المراد شيء آخر مرموز إليه بها . وقد فطن الأديب الشيخ عبدالعزيز السالم إلى هذه الحقيقة ، حيث قال^(١) : « هنا ، لانتوقف للبحث عن الحكاية هل وقعت بالفعل أم لم تقع . وإنما الذي يعيننا ما يتصل بمغزاها وبما تؤديه وترمي إليه . فالدلالة هنا لاتربطنا بجو الحادثة الخاصة ، ولا بطبيعتها المحدودة ، وإنما يمتد مسار الحادثة ليشير إلى المعنى العام والهدف الواسع ، وما التعبير بالحادثة الفردية إلا رمز للمفهوم الشامل والواقع المعاش ... » هذا هو مانقصده تماماً ، لولا أن السالم سطره بقلم الأديب وحسّه ، والباحث هنا يسجله بقلم الناقد الذي يحاول الرصد والتحليل .

نحن هنا بإزاء : إطارين زمانيين ومكانيين وفكرين معاً : الإطار الأول إطار ذاتي لا يخرج عن نطاق (الاسترجاع) للذكريات ، والإطار الثاني : إطار فلسفي فضفاض واسع تزدرد في جنباته فكرة خفية . لكن الكاتب لا يلبث أن يجهر بها ؛ فيقول :

« كثير مما نخافه في هذه الحياة ، وكثير من الموضوعات التي تتحاماها الأفلام ، وتبتعد عنها الصحف ، مثل هذه الحقيقة ، لاحتاج إلا إلى عود كبريت أو إلى مصباح كشاف ، يظهرها لأعيننا ؛ فنرى أنه ليس فيها ماتخشاه ولكن الظلام الذي كان يلفها ، وخیالنا الذي كان ينطلق وسط هذا الظلام هو الذي يملأ نفوسنا بالمخاوف والأوهام . »^(٢) .



(١) - مع ذكريات الشيخ الطنطاوي : الحلقة الثانية : صفحة حروف وأفكار : نشرت باسم مستعار هو : مسلم بن عبدالله المسلم (مقالة - جريدة الرياض) .

(٢) - الذكريات : ٥/٨ .

ومن الحكايات التي ترسم لنا عالمين متجاورين : حكاية البدوي التالية :

« بدويّ كان يعيش في صحراء ، ماعرف المدن ولازارها ، ولا أظلمته سقوفها يقيم حيث طاب له المقام ، وحيث يجد الكلاً والماء ، ينصب خيمته ؛ فتكون هي دنياه يستغني بها عن الدنيا ، ويطلق أنعامه فتكون له الغذاء والسقاء . أخذوه مرة إلى المدينة ، فأنزلوه دارة حديثة (فيلا) فيها الماء حارّاً وبارداً وفيها الكهرباء وفيها مكيفات الهواء ، وفيها كل ما يحتاج إليه الناس .

فتهيب دخولها أولاً ، نصب خيمته في حديقته ، وذهب يستقي الماء حيث يجد الماء ، ثم دفعه الفضول مرة خائفاً يترقب ، أن يصيبه شيء فيناله بأذى ، وأظلم عليه الليل وهو فيها ، فذهب يتلمس طريقه إلى الباب ليخرج منها ، فوقع يده على زرّ الكهرباء ؛ فأضاء المكان ، ولمس صنوبر الماء (الخنفيه) فسأل منها الماء ؛ فعجب من هذه المصادفات .

سمّاها مصادفات لأنه لم يعلم أن الذي بنى الدّارة مدّ فيها أنابيب الماء وأسلاك الكهرباء ، وأقامها على هندسة وعلى تقدير . ثم بلغ به الأمر أن ذهب إلى صاحبها الذي استأجروها منه ، فقال له : أنا لن أدفع إليك شيئاً من المال . قال : ولماذا لاتدفع لي ؟ فقال له : لقد صرت إلهاً ، أستطيع أن أسيل الماء من الحديد ، وأن ألمس الجدار فأحوّل الليل إلى نهار ، وأن أسخر الكون كلّ بما عرفته من العلم !! »^(١) .

العالم الأول هنا هو عالم : البدوي المسكين الجاهل بالدنيا الجديدة التي انتقل إليها ، وأخذ يستكشفها ؛ فظن من جهله أنه صاحبها لأنه عرف بعض مكوناتها ، وعالم آخر مرموزٌ إليه بهذه القصة ، وهو عالم الإنسان الذي يتطلع إلى المعرفة وكشف أسرار الكون عن طريق العلم . ولكنه كلما اكتشف سرّاً من أسرار ظن أنه خالقه وموجده أو أن الصدفة قادته إليه ، بينما هو في الحقيقة كالبدوي اهتدى إلى أشياء وغابت عنه أشياء وكل هذه الأمور التي عرفها والتي جهلها ليست من وضعه ولكنها من وضع مُنشئٍ آخر . ويمكن أن نشرح الأمر عن طريق الرسم التوضيحي كما فعلنا آنفاً :





وعندما نصل إلى الدلالة الثانية نقف فلا نتجاوزها إلى عبرة أخرى، ولو سلمنا جدلاً بإمكانية استخلاص معانٍ أخرى إضافة إلى ما وقفنا عليه فإن ذلك لا يجعل من الحكاية الرمزية ينبوعاً لا ينضب ماء معانيه، فمهما كثرت (الأمثولات) والأفكار التي نصل إليها من خلال الحكاية الرمزية فإنها تصل إلى النهاية وتقف، وهذا ما يتنافى مع الرمز الذي لا يمكن حصره ولا بلوغ نهايته. يقول تودروف في كتابه: «نظريات الرمز»: «يبدو أن معنى الحكاية الرمزية نهائي، أما معنى الرمز فهو لانتهائي، ولا يمكن استنفاده، وبكلام آخر، عندما ينتهي المعنى في الحكاية الرمزية، أو عندما يصل إلى غايته يصبح بشكل من الأشكال ميتاً، بينما هو فاعل وحي دائماً في الرمز»^(١).

ومن أجل ذلك تعتبر الحكاية الرمزية دون الرمز قيمة لأنها تتحرك داخل مساحة محدودة لا يمكن أن تتخطاها إلى أبعد منها. ولكن هذا لا ينفي فنية الحكاية الرمزية وجمالها، ولا يعني أن الطنطاوي لم يوفق في استعمالها بل إن العكس هو الصحيح.

ي - التلوين :

أعني بالتلوين: التركيز على اللون بإبراز البعد اللوني للشيء، حتى يكون أشهر معانيه أو صفاته أو دلائل وجوده، أو إكسابه الشيء لوناً ليس له على الحقيقة؛ سواء كان ذلك عن طريق الصورة «البيانية» أو «المباشرة».

(١) - ص ٢٤٣ نقلاً عن د. صبحي البستاني: الصورة الشعرية في الكتابة الفنية: ١٧٨.

والصورة اللونية صورة بصرية تدرك بالعين ، وتوحي بالمعنى عن طريق انعكاسات اللون على النفس ، وأثره على الوعي الداخلي للمتلقي . ويرى الدكتور حسن نوفل في كتابه : «الصورة الشعرية واستيحاء الألوان» أن الصورة اللونية تتقدم غيرها من الصور الحسية ، لأن اللون يتقدم غيره من المحسوسات ، ويكون له من بعد إيجاءات ودلالات ورموز تفوق ماعده من سائر المحسوسات^(١) . ومثال الصورة اللونية عند الكاتب :

«وولت مُدبرةً تستقبل وحدها ليالي الفقر السوداء»^(٢) .

فإن الليالي دائماً سودّ ، ولا يختلف اثنان على أن السواد أبرز صفات الليل ، ولكنّه هنا يُحمّلُ (اللون) حين يركز عليه دلالة معنوية ترتبط بالسياق وتعمق من الشعور بالمعاناة والحزن . وغنيّ عن القول أن أثر اللون يختلف باختلاف الشعوب وثقافتها ثم يختلف داخل الثقافة الواحدة والشعب الواحد باختلاف المزاج الشخصي والتجارب التي يخوضها كل شخص منّا . ومن التلوين المعبر على بساطته قوله عن شفيق الجبري وكانت قد وقعت بينهما خصومة :

«إني سودتُ أيامه ، وبيضتُ بالأرق لياليه»^(٣) .

ويبرز اللون الأحمر بصفته اللون الغالب على الصورة اللونية . ويكون في معرض التعبير عن الفعل الصعب الجريء / التضحيات :

١- «عادوا ظافرين : لقد بذلوا الشهداء في أرض الوطن ، وسقوها الدم

الأحمر القاني ؛ فأنبئت ، أنبت الحرية والظفر والاستقلال»^(٤) .

٢- «كنت أتحرّق وأقول : متى نذكر رُجولتنا ؟ متى نستعدّ للمعركة

الحمراء بالحديد والنار ؟ متى نثبت للدنيا أننا لانزال أبناء المعامع وفرسان

الخروب ؟ ...»^(٥) .

فالعنصر اللوني هو العنصر البارز الذي يعطينا البعد النفسي للتعبير^(٦) .

٢- مادة الصورة :

الصورة - كما هو واضح من نماذج التي سيقّت على امتداد المبحث السابق - صورة بصرية، تعتمد على الإدراك البصري في أغلبها. أي : أن أداتها العين ، ومن ثمّ فهي حين ترسم في

(١) - ص ٢٢٥ نقلاً عن إبراهيم الغنيم : الصورة الفنية في الشعر العربي - مثال ونقد : ٨٩ .

(٢) - الذكريات : ٥٩/٧ .

(٣) - السابق : ٢٧٨/٣ .

(٤) - السابق : ٢١٧/٦ .

(٥) - السابق : ٥٣/٧ - ٥٤ .

(٦) - للوقوف على نماذج أخرى : ينظر السابق : ١٥٤/١ ، ١١٧/٣ - ١١٨ ، ٢٧٩ .

مخيلة القارئ ترتسم بأبعادها البصرية المعروفة : لوناً وحجماً وهيئة ... كأنما القارئ يتابع مشهداً متحركاً أمام شاشة التلفاز أو لوحةً سينمائية أو كأنما يقف متأملاً لوحة فنية لاسبيل إلى إدراكها أو الإحساس بما فيها من الأفكار والانطباعات إلا من طريق العين / البصر .

وليست الصورة الطنطاوية بيدع في هذا المسلك ، فأدبنا العربي بوجه عام يعتمد في رسم الصورة على المادّة البصريّة المدركة بالعين ، حتى عند شعرائنا من غير المبصرين ، وإذا ما جاء غير ذلك فهو مقارنةً بالصورة البصرية قليلٌ ومحدود . ذلك لأنّ (العين) أكثر الحواس استقباليةً للصور ، وأكثرها وضوحاً وأقدرها على الوصف . ومن هنا شاعت بين النقاد مقولة تقول : «إن أبلغ الوصف ما قلب السمع بصرًا»^(١) .

على أن وراء غلبة المادّة البصرية على الصورة الطنطاوية سببٌ أحصّ مما ذكر يرجع إلى الكاتب نفسه ؛ فالطنطاوي أديب ذو ذاكرة بصرية^(٢) ، تحفظ عليه صفات الأشياء وأحجامها وأحجامها وألوانها أكثر مما تعيه وسائل إدراكه الحسيّة الأخرى مما يجعلها قريبة إلى وعيه حاضرةً في ذهنه^(٣) .

وقد تأتي له صورٌ حسيّة أخرى غير بصرية ، ولكنها بالمقارنة مع الصور البصرية التي تنتظم صفحات ذكرياته قليلة جداً ، لا يكاد يغيب فيها الإدراك البصري أيضاً .

★ فمن الصور السمعية في الكتاب ما يلي :

- «ميدان البرج يضحك بالكهرباء ، ويرقص على الألمان التي تنسكب على الميدان ...»^(٤) .

- «شارك الكون الناس في فرحة الشفاء ؛ فتزّين بحلة الأصيل المنسوجة بخيوط الذهب ، وماست أشجار الغوطة من بعيد دلالاً ، وهمست الأوراق بدعاء المساء ...»^(٥) .

- «كتبتُ وكتب من هو أكبر مني في البلاغة قدراً ، وأعلى في البيان مكاناً ، وأعرف بالسياسة ظواهرها وخفاياها ، نصرخ في قومنا كما كان يصرخ في القبيلة النذير العريان ... طالما قلتُ للناس : إن هرّة مريضة تموء في الشارع تحت شباكك تطرد من عيونك النوم ، فكيف تنام ومن إخوانك العرب المسلمين من يئن ويشكو ويمزق من بكائه سكون الليل ؟ ...»^(٦) .

(١) - د. طه عبد الرحيم عبد البر : قضايا النقد الأدبي : ٢٠٤ .

(٢) - ينظر : الذكريات : ٢٢٣/٥ ، ٢٩٧ .

(٣) - ذكر لي في مقابلة معه مساء السبت ١٣/٨/١٤١٨هـ أنه في الامتحانات كان يسترجع صورة الصفحة فإذا المسألة ماثلة أمامه كأنما يطالعها قراءة على صدر صفحة الكتاب .

(٤) - الذكريات : ٢٠٧/٣ .

(٥) - السابق : ٢٧٢/٣ .

(٦) - السابق : ٢٧٦/٢ .

- « لم يعد أحدٌ ينظر إلى أحد ، ولم يعد أحد يفكر في مال أو ينظر إلى جناه ولاسلطان ، ولم يعد للدنيا كلها وجود في تلك الساعة في قلوب الذين اتصلت قلوبهم بالله وحده ، فامتألت بالخشوع وفاضت من ذلك العيون بالدموع ، وارتجت تلك السفوح من قاسيون ، يا الله » فرددت صداها صخور الجبل ، ورددت صداها جوانب الوادي ، فأحسنا كأن كل شيء في الدنيا ينادي معنا « يا الله » كانت دقائق أقسم بالله العظيم أنني لم أحس مثلها في حياتي ، وأني ماكنت أظن أن أحس يوماً مثلها ... ^(١) .

★ أما الصور الذوقية فمثل :

- « لم أستطع أن أجعلهم يتجرعون الآلام قطرة قطرة ليقول الناس : إننا أدينا (مراسم الحزن) . لم أقدر أن أمزق قلوبهم لأرقع بها الخروق بيننا وبين الناس » ^(٢) .

- « الذي رأيته في هاتين السنتين بقيت حلاوة طعمه تحت لساني ، كنت أظن أن دمشق في فرحة متصلة ... » ^(٣) .

- « أحببت الأستاذ الجندي حباً الولد أباه ، وعرفت قدره ، فكنت لا أكف عن سؤاله ، أسأله في الصف ، وألحقه في الفرصة ، وأدخل معه غرفة المدرسين ، أشرب من معين علمه ولا أرتوي ، أتزوّد من هذا المنهل العذب ، لسفري الطويل في بيداء الحياة ... » ^(٤) .

- « أقرّ أن سفري إلى مصر ، على رغم أنها بلد الأزهر ، ومثابة العلماء ، وأن إقامتي فيها كانت قصيرة ، وكانت في وسط إسلامي ، أنها على هذا كله كادت تفتنني ، وتبدّل سلوكي ؛ فليتق الله الذين يعيشون بأولادهم إلى بلاد لا يسمع فيها أذان ، ولا يتلى قرآن ، وفي نفوسهم ظمأ قاتل ، وحوهم أنواع البارد (المسموم) من حلو الشراب . » ^(٥) .

★ ومن الصور الشميّة قوله :

- « كنتُ بحكم عملي في المجلة أرى ما يكتب قبل نشره ، أعرفه من خطه إن كان مكتوباً بخطه ، ومن أسلوبه إن استكتبه غيره ، لأن العطر الزاكي (ولو خبأته في ثنایا ثوبك) أريجه يدل عليه ويرشد إليه ... » ^(٦) .

- « كان عندنا مفاصد نبكي منها فلما رأينا عهداً جاءت بعد صرنا نبكي

(١) - السابق : ٤٢/٦ .

(٢) - السابق : ١٣٩/٢ .

(٣) - السابق : ٦١/١ .

(٤) - السابق : ١٥٦/١ .

(٥) - السابق : ٢٦٤/١ .

(٦) - السابق : ١١٦/٥ .

عليها ، كانت رائحة مخازي (فاروق) تملأ الساحة الكبرى حول قصر عابدين ؛
فلما جاء عهد مابعد فاروق خرجت رائحة أسوأ منها ، فملأت البلاد وكانت
غازاً خانقاً للعباد . كنا في شكوى الفسوق فصرنا في الصراخ من الكفر .^(١)

- « يا أخي ، إن في باريس كل شيء : فيها الفسوق كله ، ولكن فيها
العلم . فإن أنت عكفت على سماع المحاضرات ، وزيارة المكتبات ، وجدت من
لذة العقل ماترى معه لذة الجسم صفراً على الشمال - كما يقول أصحابك
الرياضيون ... فراجع وابحث واكتب وانشر ، وعش في هذه السماء العالية ،
ودع من شاء يرتع في الأرض ، ويعيش على الجيف المعطرة ... »^(٢) .

★ ومن الصور الحسية الأخرى التي تدرك عن طريق اللمس أو الإحساس الداخلي كالألم
والحرارة والبرودة وغير ذلك :

- « أقبلت أصب الماء على جسدي فأشعر بمثل ماتحس به الأرض الجافّة إذا
هطل عليها المطر ... »^(٣) .

- « لم تمنعهم الريح الباردة التي كانت تلسع وجوههم بأمثال السيّاط ، من
أن يزدحموا على الباب يتغنون الوصول . »^(٤) .

- « يخوض إليه الثلج ، ويلتحف البرد ، ويتعرض للمهالك »^(٥) .

- « والشمس تلهب قحوف الرأس ، وتعصر الأجسام فتسيل منها ماءها
عرقاً »^(٦) .

- « ثقلت علي الغربة وهذه الوحدة ، وأحسست كأن قلبي يذوب من
الشوق حتى ليقطر دموعاً من عيني ، وإنني لفي هذه الغمرة ، وإذا بي أسمع
الأذان ، أذاناً عربياً فصيحاً اللهجة ، عذب الصوت ، كأنه أذان دمشق ؛ فشعرتُ
به - أقسم بالله - يسري في نفسي سريان البرء في الأجساد المريضة ، والطرب
في القلوب الوهّى ، فيزيل الوحشة ، ويذهب الضيق . »^(٧) .

- « قلبته [يعني الشاعر شفيق الجبري] من قلمي على مثل جمر
الغضي »^(٨) .

- « نشرتُ مقالةً ، لم أكتبها بقلم مقطوف من أغصان الجنة بل بخطبة من

(١) - السابق : ١٥٤/٧ .

(٢) - السابق : ٩١/٤ .

(٣) - السابق : ٩٥/٣ .

(٤) - السابق : ٥٦/٧ .

(٥) - السابق : ١٣/٣ .

(٦) - السابق : ٨٣/٨ .

(٧) - السابق : ١٤٦/٦ .

(٨) - السابق : ٢٧٨/٣ .

جَهَنَّم ، تلتهب كلماتها التهايباً ، فتلهب نفوس أهل الإيمان وأهل الشرف ، ومن في نفسه بقية من سلائق العروبة وخلاتق الإسلام ...»^(١) .

★ وقد يستعمل الكاتب جزئيات تدرك بالعقل لا بالحس مثل :

«سلكننا طريق القنيطرة ... حيث الفضاء ممتد على جانبي الطريق ، والأرض المرعة الخضراء تصل إلى الأفق ، منبسطة كصفحة الكف ، وإذا بنا غميل عن الجادة ثم ننحدر ، فإذا الستار ينحسر لنا فجأة عن عالم من المفاتن كان مخبوءاً وراءه ، وإذا الأرض التي كانت منبسطة صارت سهولاً مكشوفة كحقائق العلم ، فعدت جناناً مطوية ومفاتن غامضة كأنها صور الحلم ...»^(٢) .

فحقائق العلم ، وصور الحلم شيان موجودان ولاشك . ولكنهما ليسا مما يحيط بها الحس عبر مدركاته الخمس المشهورة ، ولكن ندركها إدراكاً داخلياً ، ويظهر أثرها في نفوسنا . ومما يقترب من الصورة السالفة الصورة التالية :

«ومشينا في الشوارع تظللها الأشجار الكبار ... وتكتنفها البساتين ، تخفي البيوت الملونة ؛ فتبدو من خلال الغصون والأوراق كأنها فكرة تلوح للكاتب ، أو صورة حلوة تتراءى من خلال الأحلام لشاعر ...»^(٣) .

واختيار الطنطاوي لـ (الشاعر / والكاتب) لعظم إحساسهما بما يتراءى لهما من الأفكار والصور . وخص الكاتب بالفكرة ، والشاعر بالصورة ؛ لأن النثر - في العادة - أحفل بالفكرة والكاتب أميل إلى العقل ، والشعر أحفل بالعاطفة والصورة . ومن ذلك أيضاً تشبيهه السراب الذي يحسبه الظمآن ماءً حتى إذا جاءه لم يجده شيئاً ، بالشهرة والمجد والجاه يحسبه المغرور والخامل منتهى اللذائذ ؛ فإذا نال شيئاً منها لم يجدها حقيقة^(٤) .

على أن القارئ قد يجد صعوبة في ردّ كل صورة إلى حاسة واحدة ؛ لأنها قابلة لأن تدرك بأكثر من حاسة واحدة ؛ فالضحك والألحان والبكاء والتمزيق ، والسكون والصراخ ، وصدى الأصوات التي تتجاوب من أعماق الصخور فتنهال على المشهد من كل زاوية ، وهذا الهمس ، وذاك الغناء وما يخالطه من صخب وموسيقا كل أولئك مما يدرك بالسمع ، ولكن الصور - برغم ذلك - أشركت غيرها من الحواس لتزيد من شعورنا بها ، فنحن إلى مانسمعه من تلك الأصوات تكاد تخطف أبصارنا تلك الأضواء الساطعة وهي تنسكب على الميدان ونشاهد البرج وهو يرقص مختالاً مزهوّاً فرحاً ، ونبصر النذير العريان أشعث عارياً يصرخ بأعلى صوته ،

(١) - السابق : ١٧٩/٥ .

(٢) - السابق : ٤٧/٣ .

(٣) - السابق : ١٣٦/٦ .

(٤) - السابق : ٨٦/٣ .

ويجري لايلوي على شيء، ويستحيل الليل أمام نواظرنا إلى قطعة من قماش تتمزق إلى أشلاء صغيرة، ونبصر مع تلك الهمسات الغضة الخافتة تمايلاً وتثنيًا ذات اليمين وذات الشمال .

ويداخلنا شعور قوي بتباين الأثر الذي تغادره القراءة في نفوسنا فنفرح ونطرب وننتشي ونحن نستمع إلى هذه الموسيقى أو نصغي إلى الغناء الذي تصدح به الدنيا معنا، ونشعر بالألم لكل موجوع يئن ويصرخ في جوف الظلام . ونشعر بارتياح نفسي كبير وسكينة تملأ قلوبنا فتفيض على جوارحنا عندما نستمع الكون يشارك الداعين دعواتهم، والمنيين ابتهالاتهم، وكذلك الأمر بالنسبة لسائر الصور، غير أن هذا لا يمنع من تقسيمها بحسب بروز الحاسة وقوتها وهيمتها على الصورة .

٣- مصادر الصورة في الذكريات ومرجعياتها :

يمكن أن نرد جميع الصور في ذكريات الطنطاوي إلى ثلاثة مصادر رئيسة استقى منها الكاتب صوره ، ثم نماها بعد ذلك بخياله ، وهي :

١- البيئة .

٢- الثقافة .

٣- الذاكرة .

١- ونقصد بالبيئة كل الأحوال التي تحيط بالإنسان وتؤثر فيه ، كالمكان ومافيه من مظاهر الطبيعة وألوان وأشكال وأحياء وجماد ، والزمان ومافيه من تقلب الأحداث والعلاقات وما استحدث فيه من أسباب الحضارة ومستحدثاتها .

وشيء طبيعي أن يتأثر الأديب ببيئته ومفرداتها وعاداتها ، فالإنسان صورة عن بيئته وواقعه ، والأديب الذي عاش في البادية يختلف حساً وفناً عن آخر يعيش في القصور ويتقلب بين زخرف من الأثاث والأواني ، لم يشق بظعن ولاترحال ، ولم يشك ألم الفقر ولذع الحاجة وذل السؤال ، ولا كابد قط حراً ولاقراً ، ولا عرف ضحوة الشمس ، ولفح هواجر الرمضاء ، ووحشة الليل البهيم .

وفي قصة «علي بن الجهم» دليل قوي على أثر البيئة في الأديب ، وانعكاسها على تجربته الإبداعية وحياته . والنقلة هائلة بين أبيات تسعى فيها ألفاظ وصور تتبرأ من الشعر ويتبرأ الشعر منها مثل^(١) :

أنت كالدلو لاعدمتك دلواً .: من كثير العطايا قليل الذنوب

أنت كالكلب في حفاظك للود .: وكالتيس في قراع الخطوب

(١) - ينظر : أحمد الشايب : أصول النقد الأدبي : ١٢٧ ولم أقع على الأبيات والقصة في غيره .

وبين أخرى قالها وهو متنقل بين أزقة بغداد ونواحيها :

عيون المها بين الرصافة والجسر .: جلبن الهوى من حيث أدري ولا أدري
أعدن لي الشوق القديم ولم أكن .: سلوت ولكن زدن جهرأ على جهر
ويقيناً أن النقلة الهائلة فيما بين التجربتين هي نقلة في البيئة أكثر منها في أي شيء آخر ؛
فالشاعر هو الشاعر، واللغة العربية هي لغة البيتين ولكن معاناة الموجد المترف ليست هي معاناة
الشقي المحروم ، وبالتالي فإن صورته وألفاظه سوف تتلون بأطياف حاجاته ورغباته ومشاهداته .
ولقد قال أحد علماء الاجتماع : « صفوا لي طبيعة أرض أصف لكم سكانها »^(١) .

ولقد كانت البيئة بما فيها من أنهار وجبال ووديان وأطياف وحيوان وإنسان وعلاقات
مصدراً ثراً لكثير من الصور التي شكلها الطنطاوي . وكانت البيئة الشامية بأناسها وعاداتها
ومظاهرها حاضرة في صورته حضوراً قوياً ؛ فتزدت أسماء المواقع العزيزة على قلبه مما يحن إليها
وهو محروم منها ، ويتعزى بذكرها وتشيلها أمام ناظريه صورة حية فيها من أثر الحنين والشوق
أكثر مما فيها من أثر (الحرفة) و (الصناعة) :

« كنتُ إذا صعدتُ جبل قاسيون وبدت لي دمشق بغوطيتها ، وانجلت لعيني
لوحة عرضها أكثر من عشرين كيلاً ، ألفها بنظرة واحدة من شرفة داري ، أرى
الدنيا كلها تجمعت مصغرة فيها : فالعمران في البلد يتوسطه الجامع الأموي ، وقبة
النسر التي كانت منذ كانت من أعظم القباب التي أقامها العقل المفكر واليد الصناع ،
والحدائق والجنات من حولها ، وبردى وأبنائه الستة تجري من تحتها ، والمزة تنظر
إليها ، وقاسيون يطل عليها ، وسهول المزة والكسوة تجاورها فيها كل مافي الدنيا
من سهل وجبل ، وبستان وقفر ، وساقية ونهر ، ومسجد وقصر ، إلا البحر .
على أنك ترى حول البلد ... بجزراً من الخضرة والنبت والشجر . وأرى دمشق
كأنها طائر حط ليستريح ، جسده وسط السور وجناحاه ممتدان إلى ميدان الحصى ،
وحي المهاجرين . أو كأنها عروس اتعبتها حفلة الزفاف ، فنامت رأسها على ركبتي
قاسيون ، وقدمها في قرية (القدم) وقلبها حيال ... الجامع الأموي »^(٢) .

وصورة أخرى ينتزعها من البيئة الشامية الشعبية ينقل لنا فيها مشهداً متكاملاً من نداءات
الباعة على سلعهم في الأسواق الشعبية في دمشق في رقة وسلاسة متناهية . ونُحس فيها برغبة
الكاتب في الاسترسال في غيبوبته الخيالية ليسترجع تلك المرائي ، ويعرج على تلك المرباع التي
حرم منها في شيخوخته :

« أليس شعراً - وإن لم يكن موزوناً مقفى - نداء بائع الباذنجان : (أسود

(١) - د. حسن الشاذلي فرهود و د. شكري عياد ، وأحمد فرح عقيلان وآخرون : الأدب نصوصه وتاريخه : ١٣ (كتاب

مدرسي) .

(٢) - الذكريات : ١٤/١ .

ومن سواده هرب الناطور) أليست صورة ناطقة: صورة ناطور البستان يرى
شدة سواد الباذنجان فيشمر عن أذيال الفرار!؟

وبائع التين إذ ينادي: (ذابل وعلى دباله ياعيون الحبيب، ومن دباله يمشي
لحالة) تين ذابل كالحبيب الذي يذبل عينيه فيسبي الناظر إليه.

وبائع الزعوب - أي الزعرور - ينادي (أبيض أحمر يازعوب، تمر محنى
يازعوب، البزر بُنْ يازعوب) كلام موزون، يغني بلا مغنٍ لا يحتاج إلا إلى
عازف آله يصحبه، أورك يضبط نغمته.

وبائع الجرادق في رمضان... أليس نداءه غزلاً حلواً وتشبيهاً صادقاً إذ
يقول: (ياما رماك الهوى، وقلبي انكوى ياناغم) ...؟ ... هل في وصف الخفة
والرقة أجهل من هذا النداء؟

وبائع العنب في آخر الصيف إذ يودعه: وهموم الحياة كلها يجمعها عنوان
الوداع: وداع العاشق المعشوق، ووداع المريض الصحة، ووداع المختضر الحياة،
اسمعه ينادي - وباليثني أستطيع أن أحكي نغمته أو أضع لها (نوطة موسيقية)
فهي في ذاتها شعر، والشعر والموسيقى والتصوير لغات شتى تعبر عن الصورة
الواحدة أو الشعور الواحد....: «وداع والوداع لسنة ياعنب»، (هدؤا خيامك،
وراحت أيامك، مابقي في الكرم غير الخطب ياعنب) ألا يذكركم هذا بكاء الديار،
ومخاطبة الأطلال، وهو أصدق ما قال شعراء الجاهلية في شعر العاطفة؟^(١).

والصورة طويلة يتعذر نقلها، وهي صورة مباشرة اعتمد فيها على الحقيقة. ولعل
ما جعلها تبدو على هذا النحو من الجاذبية هو الاتصال القوي / الاتحاد بين الكاتب من جهة
وتلك النداءات القادمة من أعماق الذاكرة الشعبية للكاتب؛ حيث ينخلع الكاتب من حدوده
الزمانية الآنية المزامنة لمرحلة الكتابة لينتقل إلى عالم الصورة حيث يتلاشى الإحساس بالزمن تماماً
في اللحظة الجامدة أو المتوقفة أمام الرغبة في الانغماس في الفعل التذكري المخضب بالعاطفة
والحنين.. ويمتدح الكتاب من نهر بردى والعين الخضراء في دمشق الصورة التمثيلية التالية:

«أكبر كتاب العربية خمسة: الجاحظ... وأبو حيان التوحيدي...
والغزالي... وابن عربي... وابن خلدون... هؤلاء كالأنهار الكبار: هل رأيت
(بردى) وإلى جنبه (العين الخضراء) وهو يجري دفاقاً متقحماً قوياً كفارس غض
طرفه، وكذفرسه، وشهر سيفه، وأغار على جيش العدو، لا يصر أمامه، وهي
تخرج خجلة من تحت الصخرة عند رجل الجبل، تمشي في ساقية صغيرة فتري
الساقية خالية مافيه إلا حصى لآع، لا يظهر فيها (من صفائه) الماء، تخطر على
استحياء كأنها عذراء خرجت من خدرها أول مرة...»^(٢).

(١) - السابق: ٧٠/٢ - ٧١.

(٢) - السابق: ٢٧/٢.

ونلمح في ذيل الصورة ، صورة مستمدة من البيئة الشرقية المسلمة التي تتقي فيها المرأة التبرج والسفور وتتحلى بالحياء والحشمة وغض البصر ، وهذا الخلق لانكاد نجده في غير المجتمعات المحافظة من الشعوب العربية والإسلامية .

ومن الصور الجميلة التي يأخذ مادتها من المظاهر الاجتماعية والدينية والطبيعية في بيئته الشامية ، قوله :

« هاهنا مدرج من الرفارف الخضر يستدير من حول ينبوع ، وعلى جنباته الزهر ، تخطر أشجاره المثمرة على تلك السفوح المخضرة ، كخطر صبايا القرية على طريق الينبوع ، فإذا درت حول الهضبة رأيت بستاناً كأنه سُرق من الغوطة فألقي به في ذلك الوادي ، فإذا هبطت الوادي وأبصرت نهراً متحدراً جياشاً تنكسر مياهه في شعاع الشمس ، يسير من حول التل يبرق مثل بريق عقدٍ من الألماس حول عنق الكاعب الغيداء ، فإذا صعدت الجبل تجمعت لك المشاهد حتى تأخذ ببصرك الوادي كله ، فترى القرى ممتدات على السفوح تمدد الحصادات الحسان على بساط الكأ عند الظهيرة في ساعة الراحة بعد العمل . والبيوت متجاورات عند الصخرات ، دانيات تتاجي تناجي المحبين عند العشية ، والمآذن شامخات كأنهن أصابع ممتدات تشهد أن لا إله إلا الله ... »^(١) .

وليس الأمر وفقاً على البيئة الشامية ، فكل مكان مرّ به الطنطاوي ، أو أقام فيه أفاد منه بشكل أو بآخر في تشكيل صورته وتكوينها ، مثل العراق ، ولبنان ، والصحراء ، وأندونيسيا ، وبلجيكا ، وهولندا وغيرها^(٢) . وهاهوذا يفيد من مشاهداته أثناء إقامته في أجياد قرب الحرم المكي الشريف :

« سكنت في أجياد إحدى وعشرين سنة ، فكنت أطل على الشارع في السحر من داري في الطبقة الثامنة ، فأرى الذاهبين إلى الحرم لصلاة الفجر ، أوزاعاً متفرقين فأميزهم من هيئاتهم ومشيتهم وأعرف ناساً منهم ، فإذا قضيت الصلاة ، وخرجوا يملأون الشارع لم أعد أميز واحداً من واحد ، لأنهم ازدحموا وتداخلوا واستتر بعضهم ببعض .. هذا مثال ذكرياتي ... »^(٣) .

ولاشك أن الصورة - برغم بساطتها الشديدة وعفويتها - ما كانت لتيسر له لولا إقامته في « أجياد » مدة من الزمن .

كما كان الحيوان مصدراً من المصادر المهمة التي اتكأ عليها الكاتب في تكوين صورة فيما

(١) - السابق : ٤٧/٣ وللوقوف على نماذج أخرى ينظر : السابق : ١٧٠/١ ، ١٠/٢ ، ٢٢٦ ، ٤٩/٣ ، ٦٠ ، ١٣١/٤ ، ٢٢٢ و ٥٩/٨ ، ٣٢٧-٣٢٦ .

(٢) - ينظر السابق : ١١٩/٣ ، ٢٨٨-٢٨٩ ، ٢٩٥ ، ٣٠٥ و ٤٨/٤ و ١٨٣/٥ و ٢٠٧/٧ و ٦٠/٨ وغيرها .

(٣) - السابق : ٨١/٨ .

أسماء الباحث سابقاً بـ «الصورة الحيوانية»^(١) وإذا كان الباحث قد تعرض هنالك لما يندرج تحته من صور فكاهية اعتمدت على العنصر الحيواني ، فإنه هنا يستعمل المصطلح نفسه ، ولكن لنوع آخر من الصورة يشترك مع السابق في المصدر ويختلف معه في الغرض ، فالغرض هنا الاقناع وتقريب الفكرة مع توفير درجة من الجمال للتعبير يزينه ويسمو به ، بخلاف الصورة الحيوانية في باب الفكاهة إذ المراد بها هناك التبسط وإمتاع القارئ والترويح عنه بإثارة الطرف ونشر المشاهد اللافتة للانتباه والباعثة على الضحك ، يقول الطنطاوي :

- « كان قلمي يجري على القرطاس كفرس السباق ، لا أستطيع أن

أجاريه ؛ فأسمى كالحصان العجوز ، أجره فلا يكاد يجر ... »^(٢) .

- « كنت كالفرس الذي لا يهدأ ، إن لم يَعدُ به صاحبه إلى غاية عدى إلى

غير ما غاية ، لا يستطيع أن يستقر ؛ لأن الحياة التي تتفجر من كل خلية في جسده تمنعه من الهدوء . فصرت كالحصان العجوز الذي لا ينهض إلا إن مسته الحياة بعصاها ، أو جرته بجبالها ، وإن قام قام مثاقلاً ... »^(٣) .

- « أرأيتم النمل إذا مشى صفّاً واحداً لا تحيد عنه غملة ؟! كل واحدة تأخذ

بعقب أختها . أمسح بأصبعك جزءاً من خط سيرها ؛ تراها قد اضطربت وحارت ، وماج بعضها في بعض ... كذلك الإنسان في حياته : عندما يعترض طريقه الذي يمشي فيه شيء ويبقى حيران ، لا يدري أيّ مسلك يسلك ؟ ومن أين يمشي ؟ »^(٤) .

- « لا يحمي بغداد إلا هذه الأكياس ، فإذا وقف الإنسان من ورائها ؛ رأى

وجه الماء يحاذي صدره ، يموج كأنه أسد هائج يمسكه قيد ضعيف ، فإن نفذ الماء من مكان واحد غرقت بغداد كلها ...

رأيت بغداد والنهر الفياض يحيط بها يلعب كأنه ثعبان ضخم قد التف على

فريسته ... ورأيت الناس فيها صغاراً كالنمل تمشي في الشوارع وكانوا إذا رفعوا رؤوسهم رأوا طيارتنا صغيرة كأنها عصفور فوق سطوح المنازل ... »^(٥) .

كما أفاد الطنطاوي من المخترعات الحديثة في تشكيل صورته في الذكريات ، ولكن يصعب الوقوف على نماذج منها ونرجع القارئ الكريم إلى الكتاب نفسه^(٦) .

(١) - يراجع فصل « الفكاهة » .

(٢) - الذكريات : ١٦/١ .

(٣) - السابق : ١٥٥/٢ .

(٤) - السابق : ١٧٤/٣ وينظر أيضاً : ١٤٥/٥ .

(٥) - السابق : ١٨٣/٥ (وتراجع شواهد أخرى : ٢٠٩/١ ، ١٠٧/٥ ، ١٨٣) .

(٦) - كالسينما والتلفاز والطائرة والسيارة والمصباح والكهرباء ، وبعض الأدوات العلمية وغير ذلك : ينظر السابق : ١١/١ ،

١٦٧-١٦٨ ، ٢١٥ و ٣٥/٢ ، ١٠٥ ، ١٥٩ ، ١٨١ ، ٢٣٢-٢٣٣ ، ١٥/٣ ، ٧٥ ، ٩٢ ، ١٠٧-١٠٨ ، ١٨٣-١٨٥

و ٥٤/٥ ، ٧٩ ، ١٠٧ ، ١٤٦ و ١١٩/٦ و ٢٠٧/٧ و ٢٤٦ و ٦/٨ ، ٩٥ ، ١٣٤-١٣٥ ، ١٦٦ ... الخ .

والصورة التي يلتقطها الكاتب من البيئة فيما حوله ثم يختزلها في ذهنه يعود ليؤلف بينها في خياله ثم ينتجها بعد أن نفث فيها الحياة، وأسرى فيها تيار المشاعر، ولذلك لم تعد صوراً جامدة صامتة مثل التي تقع عليها في غُدونا ورواحنا، وإنما تصبح صوراً ناطقة متحركة فيها من مؤلفها وعواطفه أكثر مما فيها من الطبيعة.

والدراسة لا تستطيع تتبع الصور التي استقاها الكاتب من البيئة أو نقل إلينا البيئة من خلالها، وليس من شأنها ذلك، إذ يكفي أن نبهت إليها في الوقفة السابقة عسى أن تتفرغ دراسة أخرى تخصص في الصورة لدرسها. وأحسب أن القارئ لو تصفح الفصل المخصص لدرس الصورة لوجد على امتداده من النماذج الكثير مما يغنيه ويرضيه ويمثل لها خير تمثيل.

٢- ونقصد بالثقافة: مجموعة المعارف المكتسبة نتيجة لنشاط عقلي مستمر، أو هي

المخزون الثقافي الذي تزود به الكاتب عن مصادر المعرفة المختلفة. يرى الناقد الفرنسي «باشلار»: «أن الصورة الشعرية ببساطتها ليست بحاجة إلى المعرفة؛ لأنها الفكر الساذج»^(١). وضمن الاتجاه نفسه يرى «أندريه بروتون» صاحب «بيان السريالية» - وهو ممن يمجّد ومض الصورة المنبثقة من اللحظة الحاضرة - يرى «أن الصور الأقوى هي التي تحمل أكبر درجة من الاعتبارية»^(٢) حيث تبدو كلمة اعتبارية منافية تماماً لطبيعة المعرفة الواعية.

والذي يظهر للدارس أنه لا تعارض بين الصورة الفنية والمعرفة بل الأصل أن تتكامل جوانب العملية الإبداعية جميعاً من تجربة أدبية وثقافة وأساليب وصور وغيرها ولا تعارض. وما يكتسبه الشاعر أو الكاتب من ثقافة وما يحصله من المعرفة وما يتعرض له من المواقف والأحداث ينصهر فيه ويصبح - بشكل أو بآخر - من مكونات شخصيته، ويمكن أن تؤثر فيما ينتج من أعمال أدبية بل وحتى علمية أحياناً، فكثير من النظريات القائمة في مجال العلوم ويقف وراءها عقائد وأيديولوجيات، والأيام بعد ذلك تكشف عن صحة النظرية أو فشلها. ولكن أثرها في الأعمال الأدبية أكبر وأشد وأكثّر تعقيداً فقد تؤثر عن وعي وقد تؤثر عن غير وعي. والدارس قد يتفق مع باشلار بأن الصورة فكر ساذج ويتفق مع بروتون بأنها اعتبارية ولكن في حدود،

«كما أفاد أيضاً من بعض المشاهد التي تعقب الموت في بلاد الإسلام وما يصحبها من تكفين للميت وتغسيل ودفن وما يلف المشهد من حزن صامت بليغ: «كان لي سلاح أخوض به المعامع، وأطاعن به الفرسان، وسلاح قلمي... إن شئت لان حتى ليخشن معه الحرير، وإن شئت صلب حتى يلين إلى جنبه الحديد، إن أردته هدية نبت من شقه الزهر وقطر منه العطر، وإن أردته رزية حطمت به الصخر وأحرقت الجمر: قلم كان (عذباً) عند قوم، و (عذاباً) لقوم آخرين. ثم أحالتني الحياة على التقاعد، فودّعت قلمي كما يودّع المحتضر، وغسلته من آثار المداد كما يُغسل من مات، ثم لففته بمثل الكفن، وجعلت له من أعماق الخزينة قرأ كالذي يدفن فيه الأموات... حتى جاءني من سنة واحدة أخ عزيز... يريدني على أن أعود إلى الميت فأنفذ عنه تراب الموت وأمّزق من حوله الكفن...» الذكريات: ٥٩-٦٠.

(١) - د. صبحي البستاني: الصورة الشعرية في الكتابة الفنية: ١٦٧.

(٢) - د. صبحي البستاني: الصورة الشعرية في الكتابة الفنية: ١٦٧.

فهي فكر ساذج لأنها قائمة على الخيال والوهم ، وهي اعتباطية لأنها لا تخضع لمقياس العقل ولا تحتكم إلى منطقها ، ولكن هذا لا يعني إطلاق العبارة كما هي عليه أو التصريح بأنها ليست بحاجة إلى المعرفة . فالمعرفة لا يمكن أن تكون مصدراً ناجحاً وفاعلاً لصورة متميزة إذا اقتصر عليها الأديب ولم يجاوزها إلى معاناته ويربطها بإنسانيته ويلونها بمشاعر الإنسان الذي هو مادة الأدب الخصبة . لأن الصورة حينئذٍ تصبح شيئاً أقرب إلى الحقيقة العلمية تصب في إطار يستخدمه الأدباء . تصبح كالنظم بالنسبة للشعر السامي ، والترجمة الوثائقية والتاريخية بالنسبة للسيرة الفنية ... شيئاً لها لون الأدب ، ولكن ليس لها رائحته ومذاقه ... وليس كذلك الأدب الحق الذي تتكامل فيه جميع العناصر وتتعاقد . وتأسيساً على هذا الفهم يذهب الدارس إلى تأثر الصورة لدى الكاتب بهذا المخزون الفكري وإفادتها منه أثناء عملية البناء الفني بعامة ، والتصوير بخاصة .

★ ويأتي القرآن الكريم والسنة النبوية المطهرة في مقدمة المصادر التي استقى منها الكاتب مادة لصوره ، وكذلك الأدب والتاريخ الإسلامي بشخصياته وأحداثه ومواقفه ، إذ الطنطاوي من القراء الجيدين للتاريخ المهتمين به : بل هو من أبرز الذين دعوا إلى استلهاهم في الأعمال المعاصرة ، وقدم في ذلك نماذج غاية في الجودة والرواء الفني - إذا ما قورنت بما قدم في زمانها - مثل : «رجال من التاريخ» و «قصص من التاريخ» و «عمر بن الخطاب» ، و «أبو بكر الصديق» ، و «سلسلة أعلام التاريخ» وحكايات من التاريخ ... الخ .

فمن الصور التي تأثرت بالقرآن الكريم وكان النص القرآني هو مرجعها الفكري والفني الصورة التالية :

«إن البحر ليموج ويزخر ، وإن أمواجه لتضطرب وتضطرب ، وإذا بالمعجزة قد وقعت فانشق كما انشق البحر لموسى ، وإن كانت تلك معجزة لا يعود مثلها إلا لرسول .»^(١)

فهذه الصورة مستمدة من الثقافة القرآنية للكاتب ، حيث أثبت القرآن الكريم لموسى هذه المعجزة في غير ما موضع^(٢) .

وكذلك الصورة التالية :

«لقد أدركتُ من أكثر من أربعين سنة خطر هذه (الشجرة الملعونة) يوم نبتت في طريق الأدب نبتة ضئيلة هزيلة ؛ فحذرتُ منها وقلت في مجلة (الرسالة) : اقلعوها قبل أن تغلظ ساقها ، وتطول أغصانها ، ويعظم شوكتها فلا تقدر على ، فما سمعوا تحذيري ، حتى صارت عثرة في طريق الأدب ، تمزق بشوكها السام ثياب البنات الغريرات فتدعهن عرايا بلا ثياب ، أفنأخذ شعراً

(١) - الذكريات : ١٣٠/٤ .

(٢) - ينظر : البقرة : آية : ٥٠ ، والشعراء : آية : ٦٣ .

جَمِلاً ، وأدباً رفيعاً ، علينا أن ندفع ثمنه من أخلاق فتياتنا وأعراض بناتنا؟!»^(١) .

فتشبيه هذا المذهب الشعري المعتمد على الكلمة بالشجرة سوَّغ له المثل القرآني الذي ضربه الله للكلمة الخبيثة والكلمة الطيبة :

﴿ ألم تر كيف ضرب الله مثلاً كلمة طيبة كشجرة طيبة أصلها ثابت وفرعها في السماء (٢٤) تؤتي أكلها كل حين بإذن ربها ويضرب الله الأمثال للناس لعلهم يتذكرون (٢٥) ومثل كلمة خبيثة كشجرة خبيثة اجتثت من فوق الأرض ما لها من قرار (٢٦) ﴾^(٢) ووصفه للمذهب بـ « الشجرة الملعونة » متأثراً أيضاً بقوله تعالى : ﴿ والشجرة الملعونة في القرآن ﴾^(٣) .

ومن الصور المستمدة من ثقافة الكاتب القرآنية الصورة التالية :

« ... نصنع ماصنع أجدادنا في العهد العباسي حين ترجموا كتب اليونان والفرس وجعلوها عربية ، ولم يجعلوا لغتهم من أجلها يونانية ولافارسية ، ولا لغة ممسوخة مسخاً ، هي من أصلها العربي كالفرد الذي كان إنساناً فمسخ فرداً أو خنزيراً ... »^(٤) .

فمصدر الصورة فكرة المسخ . وهي فكرة ثابتة شرعاً ، جاء ذكرها في القرآن الكريم في أكثر من موضع ، منها قوله تعالى : ﴿ فقلنا لهم كونوا قردةً خاسئين ﴾^(٥) وقوله : ﴿ فلما عتوا عن مانهوا عنه قلنا لهم كونوا قردةً خاسئين ﴾^(٦) وقوله تعالى : ﴿ قل هل أنبئكم بشر من ذلك مثوبة عند الله من لعنه الله وغضب عليه وجعل منهم القردة والخنازير وعبد الطاغوت ... ﴾^(٧) . وكذلك تعبيره بلفظ « الأكل » للانتفاع في شتى وجوهه :

« الناس يأكلون كل شيء حتى الصخر ، قطعوه وجعلوه حجارة بنوا بها مساكنهم »^(٨) .

فهذا - أي التعبير بالأكل للانتفاع - أسلوب قرآني يستعمله القرآن كثيراً لأن الأكل أبلغ وجوه الانتفاع . مثل قوله : ﴿ ولا تأكلوا أموالكم بينكم بالباطل ... ﴾^(٩) وقوله : ﴿ ولا تأكلوها إسرافاً وبداراً أن يكبروا ﴾ وقوله : ﴿ إن الذين يأكلون أموال اليتامى

(١) - الذكريات : ٢٠٧/٢ .

(٢) - إبراهيم : الآيات : ٢٤-٢٦ .

(٣) - الإسراء : ٦٠ .

(٤) - الذكريات : ١٧/٣ .

(٥) - البقرة : ٦٥ .

(٦) - الأعراف : ٦٦ .

(٧) - المائدة : ١٤٩ .

(٨) - الذكريات : ١٣٢/٣ .

(٩) - البقرة : ١٨٨ .

ظُلماً... ﴿١﴾... وغيرها كثير .

ومن السنة النبوية استقى الصورة التالية :

«إن مثلنا ومثل هذه الوحدة كمثل خمسة كانوا في زورق في نهر ، وأمامهم شلال منحدر خطر ، وكانوا بحارة بارعين ، فرأوا جماعة من إخوانهم في مركب أكبر من زورقهم ، فقالوا : مالنا نمشي متباعدين متفرقين ، والطريق واحد والخطر واحد ، والمقصود واحد؟! فتعالوا نتحد جميعاً وربطوا الزورق بالمركب وقالوا لربانته أنت رباننا جميعاً ، فاسلك بنا سبيل السلامة ، وأوصلنا إلى البر الآمن . فقال : لكم ذلك علي . ولكنه ماكاد يمشي بهم قليلاً حتى انحرف عن الطريق ، وابتعد عن الغاية ودنا من الخطر ، فحاولوا أن يرشدوه فتواري منهم ، فصاحوا به فأعرض عنهم ، فتكلموا فسلط جنده عليهم ، فهمسوا ؛ فوشى جواسيسه بهم ، وزاد فمد يده إلى أموالهم ، ثم قيدهم من أيديهم وأرجلهم ، فسكتوا هنالك مكرهين ، حتى أشرفوا على الشلال ، ورأوا الموت عياناً . هنالك استطاع نفر منهم أن يطلقوا أيديهم من القيد ، وأن يقطعوا السلسلة التي تربط زورقهم بالمركب ، وأن يسارعوا إلى الابتعاد عن الخطر ، فهل أجزموا في ذلك جرماً .» ﴿٢﴾ .

فالمصدر الأساسي الذي استمد منه الكاتب صورته أو بعض عناصرها على الأقل . هو قول النبي عليه الصلاة والسلام : «مثل القائم على حدود الله والواقع فيها كمثل قوم استهموا على سفينة فصار بعضهم أعلاها وصار بعضهم أسفلها ، فكان الذين في أسفلها إذا استقوا الماء مروا على من فوقهم ، فقالوا : لو أنا خرقنا في نصيبنا خرقاً ، ولم نُؤذ من فوقنا ، فإن تركوهم وما أرادوا هلكوا جميعاً ، وإن أخذوا على أيديهم نجوا ، ونجوا جميعاً .» ﴿٣﴾ وقد يكون ذلك عن وعي أو غير وعي من الكاتب ، ولكنه من البعيد جداً أن تكون قد تمت له الصورة مصادفة لما بين الصورتين من تقارب كبير جداً . ومثلها الصورة التالية :

«أحببت الأستاذ الجندي حب الولد أباه ، وعرفت قدره فكنت لا أكف عن سؤاله ، أسأله في الصف ، وألحقه في الفرصة ، وأدخل معه غرفة المدرسين ، أشرب من معين علمه ولا أرتوي ، أتزود من هذا المنهل العذب لسفري الطويل في بيداء الحياة...» ﴿٤﴾ .

(١) - النساء : ١٠ ، وللوقوف على نماذج من الصور التي كان مصدرها ثقافة الكاتب القرآنية ينظر الذكريات : ٢١٣/٣

و٩١/٤ و٨١/٨ ، ٨٢-١٥١ ، ١٥٢ .

(٢) - الذكريات : ٨٢-٨١/٦ .

(٣) - الحديث في صحيح البخاري : باب هل يقرع في القسمة ؟ والاستهام فيه برقم ٢٤٩٣ وفي باب القرعة في

المشكلات : برقم ٢٦٨٦ وينظر ابن حجر العسقلاني : فتح الباري : ١٥٧/٥ ، ٣٤٥-٣٤٦ .

(٤) - الذكريات : ١٥٦/١ .

فقد أخذ فكرة الصورة من الحديث النبوي المشهور الذي أخرجه البخاري في باب «التعبير» عن ابن عمر رضي الله عنه أنه قال : سمعت رسول الله ﷺ يقول : بينا أنا نائم أتيتُ بقدر لبن فشربت منه حتى إني لأرى الري يخرج من أطرافي ، فأعطيت فضلي عمر بن الخطاب . فقال من حوله : فما أولت ذلك يا رسول الله ؟ قال : العلم»^(١) .

ويشكل التاريخ الإسلامي بشخصياته وأحداثه ومواقفه ، والأدب العربي بترائه الشعري والنثري الواسع وحكمه وأمثاله رافدين مهمين من روافد الصورة الطنطاوية في الذكريات . وكاننا بمثابة المادة الجاهزة التي يستطيع الكاتب الاستفادة منها وتشكيلها وإخراجها في أي قالب أو هيئة شاء . ويكتفي الباحث بذكر مثال واحد ، ويمكن للقارئ مراجعة ما أسمته الدراسة بـ : «استحضار الشخصية المؤثرة» ، و «الإحالة إلى الخرافات والأساطير» فكل ماورد في تلك المباحث إنما هو قائم على الخلفية الثقافية للكاتب على اختلاف مصادرها ، ونأتي إلى المثال :

«متعتُ البصر بمراى شط العرب ، وملايين من أشراف العرائس يستحمن بمائه ...»^(٢) .

يقصد : عرائس النخيل .

فهذه الصورة صورة جديدة وجميلة ، وقد أفاد في تكوينها من ثقافته الشعرية وبالتحديد من شعر أبي العلاء المعري ، الذي قال^(٣) :

وردنا ماء دجلة ، خير ماء

وزرنا أشرفَ الشجر النخيل

ومما يجدر الإشارة إليه بهذا الصدد - وعلى عجلة أيضاً - أن المحيط الشعبي وما يتصل به وما ينتشر بين الناس من الأمثال والصور الساذجة كانت مصدراً غنياً أمدت الكاتب بعدد من الصور وذلك بعد أن يطهرها من العامية ، ومن هذه الصور :

- «كنتُ أبعث من قبلي أناساً يحضرون العقد ، ويتشممون الأخبار»^(٤) .

- «قمْتُ وعيني إلى الطعام تملؤها الشهوة إليه ، وبطني فارغ ترقزق

عصافيره تطلب العودة إليه»^(٥) .

- «لم يكن قاضياً عادلاً بل كان مائلاً يميل مع مصلحته ، ويدور حيث دار

(١) - الحديث في صحيح البخاري : باب التعبير : برقم : ٧٠٠٦ و ٧٠٠٧ وينظر ابن حجر : فتح الباري : ١٢/٤١٠ -

٤١٢ . وللوقوف على نماذج أخرى من الصور المستمدة من ثقافة الكاتب الحديثة (النبوية) ينظر الذكريات :

٤٧/٧ ، ١٠٧/٥ ، ٢٩٧ ، ٥١/٤ .

(٢) - الذكريات : ١١٩/٣ .

(٣) - ديوان : سقط الزند : ١٦٢ .

(٤) - الذكريات : ٢٧٤/٤ .

(٥) - السابق : ٨١/٣ .

- «هذا جزاء الجاهل، يركب رأسه ويعصي العقلاء»^(٢).

فهذه صور عامية مما ينتشر بين الناس، ولكنه أفاد منها ضمن سياقات النص بعد أن كساها لباس الفصحى فارتفع بها. على أنه قد يحافظ على عاميته اللفظ، كما في الكناية التي سبقت الإشارة إليها: «أكلنا هوا»^(٣) فإنها كناية عن الخيبة وقلة الفائدة، وقد حافظ على عاميتها في الرسم والحركة. ومثل الصور العامية التي حكاها عن البائعين وقد سبقت الإشارة إلى بعضها^(٤)، ومما لم نذكره الصورتان العاميتان التاليتان وهي أيضاً من نداءات الباعة التي حكاها الطنطاوي وحافظ على عاميتها في الرسم:

- «يخنا وأطبخ، والجارية تنفخ، والعبد غ الباب يطرد الكلاب»^(٥).

- «ياغزل البنات، ياما غزلوك في الليالي، ياغزل البنات»^(٦).

ومصادر الثقافة واسعة ومتعددة لا يمكن حصرها بسهولة، وبخاصة لدى كاتب يمتاز بثقافته الموسوعية المفتوحة على جميع مصادر المعرفة النقلية والعقلية والتجريبية والجمالية... ولاشك أن هناك مصادر أخرى أفاد منها لم تستطع الدراسة الإلمام بها^(٧).

٣- وتعد الذاكرة مصدراً مهماً استمد منه الطنطاوي كثيراً من صوره في كتابه. وقد تعتمد الدّارس فصل (الذاكرة) بصفتهها مصدراً مستقلاً عن المصدر السابق (الثقافي) لأن الصورة هنا صورة قديمة، لاجهد للكاتب في صنعها، ويكاد ينحصر جهده في استحضارها، والملاءمة بينها وبين الموقف فقط.

أما الصور السابقة فمهما كان مستواها الفني؛ فهي صور ينتجها الأديب وتصطبغ بما ثقفه من المعارف، وما حصّله من العلوم التي تسهم - بقليل أو كثير - في ولادة الصورة وتشكيل ملامحها. ولذلك فالصورة المعتمدة على الذاكرة صورة قديمة، وليست بالضرورة أن

(١) - السابق: ١٧٠/٤.

(٢) - السابق: ٨٥/٣.

(٣) - السابق: ٤١-٤٠/٣.

(٤) - ينظر السابق: ٤٠/٣ - ٤١، ومبحث «الكناية» بهذا الفصل.

(٥) - الذكريات: ٧٢/٢.

(٦) - السابق: ٧٢/٢.

(٧) - فمثلاً استمد من مقولة «هيراقليلس» المشهورة: «أنا لا أنزل النهر مرتين» مادة لصورة شكلها على هذا النحو: «إنه مرّ في حياتي عشرات الناس، كلهم يحمل سمي، وكلهم (أنا) بمعنى الكلمة... ومامنهم إلا واحد هو أنا بإحساسي وعاطفتي وفكري. حسبتموني قد أثر في الكبر، فخرفت؟! أتريدون أن أفسّر لكم ماقلت؟ قفوا على الجسر وراقبوا ماء النهر يجري تحت أرجلكم، هل ترون قطرة تقف، أليس كل مآثره قطرات يدفع بعضها بعضاً؟ واحدة تروح فلا ترجع أبداً وواحدة تأتي على إثرها فلا تقف أبداً. إنه أبداً في تبدل، في تجدد، لا يمكن مهما أطلت الوقوف على الجسر ومهما عدت فوقت من جديد، لا يمكن أن ترى قطرة واحدة مرتين وكذلك الإنسان إنه في تبدل وتجدد!!» الذكريات ١٥/١ وينظر أيضاً ص ٩-١٠، كما شكّلت من بعض روايات الخيال العلمي مصدراً لبعض صوره ينظر: السابق: ٢٠/١.

تكون الصورة الأخرى كذلك .

ويمكن القول إن هذا المصدر (الذاكرة) أقرب المصادر تناولاً ، وأسهلها وأكثرها مؤاتاة ؛ فالكاتب لا يحتاج إلى أكثر من البحث بين ردهات الذاكرة ونفض (أكمام) شرائطها ومن ثم انتزاع الصورة المناسبة للموقف من الذخيرة الهائلة التي يحفظها شعراً أو نثراً ...

ومن الصور التي استقاها من المعين النبوي الذي لا تنضب بلاغته عن الصورة التالية :

« لما بلغت الدعاء في آخر الخطبة ، خطرت على بالي الحفلة وما كان فيها ،

فخفت من الله أن يراني ساكناً عن إنكارها ، وأن أكون شيطاناً أحرص » .

فقوله « أن أكون شيطاناً أحرص » صورة لا فضل للكاتب في إنشائها ، إنما الفضل له في

الملاءمة بينها وبين الموقف على هذا النحو ؛ ذلك أنها صورة رجع فيها إلى ذاكرته ، وهي من الصور النبوية ، فقد وصف الرسول الكريم الساكت عن الحق بأنه « شيطان أحرص » .

ويغلب على الكاتب الإشارة إلى مصادر الصورة (تشبيها - استعارة - كناية) فينسبها إلى

صاحبها ، أو يُبين - على الأقل - أنها من القديم المحفوظ عن العرب ، كما فعل في الصورة التالية :

« أنا اليوم مثل (الشريف) أتلفت بقلبي إلى ديار خفيت عن ناظري ، ولكن

ماسلاها خاطري ، ولاخف إليها شوقي »^(١) .

فهي من قول الشريف الرضي^(٢) :

فوقفتُ حتى ضج من لغب .: نضوي ولج بعذلي الركبُ

وتلفت عيني فمذخفت .: عني الطلول تلفت القلبُ

وكذلك الصورة التالية :

« القبة معلقة بجبل غليظ ، تدور به بكرة ، فإذا أوقدتُ شدوا الحبل فارتفعت

والسرج تراقص شعلها ، فكأنها سماء ركبت فيها - كما قال البحري »^(٣) .

فهي من قول البحري - كما أشار الكاتب - في قصيدة « هائية » يصف فيها بركة

حيث جاء فيها^(٤) :

إذا النجوم تراءت في جوانبها .: ليلاً حسبت سماءً رُكبت فيها

لا يبلغ السمك المحصور غايتها .: لبُعْد ما بين قاصيها ودانيها

ومن الصور التي اعتمد فيها على ذاكرته قوله :

« ومنه [أي من التمر] شيء رأيناه كما قال ابن الرومي : « كأنه مقامع

البلور » شفاف ملئ عسلاً مصفى ، تبدو نواته ظاهرة من خلاله »^(٥) .

(١) - السابق : ١٢٦/٢ و ٨٦/٣ .

(٢) - ديوانه : ١٨١/١ .

(٣) - الذكريات : ١٩١/٧ .

(٤) - ديوان البحري : م ٣٥/١ (تحقيق البستاني) .

(٥) - الذكريات : ٤٨/٤ وينظر : ١٨٠/٢ .

فإنها من قول ابن الرومي^(١) :

ورازقي مُخْطَفُ الخُصُورِ .: كأنَّهُ مَقَامِعُ البُلُورِ

والصورة التالية أيضاً أخذها عن ابن الرومي وأشار إليه :

« كانت حياتنا كالبركة الساكنة ، إن ألقيت فيها حصاة ، تنداح فيها

الدوائر كما قال ابن الرومي »^(٢) .

والصورة جاءت عند ابن الرومي في معرض وصفه للرقاقة^(٣) :

ما أنسى لا أنسَ خبازاً مررت به .: يدحو الرقاقة وشكَّ الملح بالبصرِ

ما بين رؤيتها في كفِّه كرةً .: وبين رؤيتها قوراء كالقمرِ

إلا بمقدار ما تنداح دائره .: في صفحة الماء يرمي فيه بالحجرِ

ومن النثر أيضاً :

- « جاءني من سنة واحدة أخ عزيز ... فما زال بي يفتلني في الذروة

والغارب - كما كان يقول الأولون - يحاصرني باللفظ الحلو ، والحجة المقلعة ،

والإلحاح المقبول . »^(٤) .

وفي موضع آخر :

- « ومازلت أحاوره وأداوره ، أفتله بالذروة والغارب ، كما كان يقول

الأولون - حتى أخبرني أنه لا يستطيع البقاء في هذه الدار لأنها « مسكونة » »^(٥) .

- « سمع لهجتي الشامية شيخ كبير السن ، أبيض اللحية ، كأن رأسه ولحيته - كما

يقول العرب - الثغامة ، وإن لم أر إلى الآن شجرتها ، ولم أعرف حقيقتها ... »^(٦) .

وقد يضرب الكاتب صفحاً عن نسبة الصور التي يستمدّها من ذاكرته حين تكون

مشهورةً أو حين تجري مجرى العام المشاع من أساليب العربية وتعبيراتها ، أو حين يقدم أو

يؤخر في أطراف الصورة ، أو حين يجردها من سياقها المعنوي ، ويستعملها في سياق آخر :

« وقد نثرت القرى على جانبيه كما نثرت على العروس الدنانير ، ترى

أضواءها في الليل كأنها النجوم في سماء صافية الأديم »^(٧) .

فصورة الطنطاوي هنا برغم مافيه من التحوير وما توحيه من الشعور بالسعادة والفرح ،

(١) - ديوانه : ج٣/ ٩٨٧- ٩٨٨ (تحقيق : د. حسين نصار) و ج٣/ ٨٦ (تحقيق عبد الأمير مهنا) .

(٢) - الذكريات : ١٣٥/ ٨ وينظر مثلها ٣٥/ ٢ .

(٣) - ديوانه : ج٣/ ١٩٧- ١٩٨ (تحقيق عبد الأمير مهنا) .

(٤) - الذكريات : ٦٠/ ٢ .

(٥) - السابق : ٦/ ٧ .

(٦) - السابق : ٣٢٦/ ٨ .

(٧) - السابق : ٥٣/ ٤ .

وبرغم الاختلاف اليسير في الجامع ، والتباين في المعرض النفسي فيها رائحة بيت المتنبي المشهور في مدح سيف الدولة^(١) :

نثرتهم فوق الأحيدب كله .: كما نثرت فوق العروس الدراهم

ومن الصور التي اعتمد فيها على ذاكرته :

- « أمضيت ليلة لست أنساها ، ما أن يغلبني النعاس ؛ فأضع جنبي لأنام

حتى أثب كمن لسعته عقرب »^(٢) .

- « برزت شاكي السلاح »^(٣) .

- « سالت بأهلها الطرق » و « سال بهم السفح »^(٤) .

فقد أخذ الصورة الأولى من قول النابغة^(٥) :

فبت كأي ساورتني ضئيلة .: من الرقش في أنيابها السم ناقع

يسهّد من نوم العشاء سليمها .: لحلي النساء في يديه قعاقع

وأخذ الثانية من زهير بن أبي سلمى الذي يقول^(٦) :

لدى أسد شاكي السلاح ، مقذف .: له ليد ، أظفاره لم تقلم

وأخذ الصورتين الثالثة والرابعة من قول كثير^(٧) :

ولما قضينا من منى كل حاجة .: ومسح بالأركان من هو ماسح

وشدت على هذب المهاري رحالنا .: ولا ينظر الغادي الذي هو رائح

أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا .: وسالت بأعناق المطي الأباطح

وقد يجمع الكاتب بين صورتين : قديمة يعتمد فيها على ذاكرته ، وجديدة يستمدّها من حياته المعاصرة في سياق واحد . ولعلّه يقصد إليه قصداً فالطنطاوي ممن يميلون - دائماً - إلى الاقتراب من المتلقي ، والاتصال به عبر القناة التي يفهمها من قنات اللغة ويتفاعل معها . والصورة إلى ذلك الاقتراب ترينا الشيء في معرضين تصويريين مختلفين فكأننا نراه ثلاث مرّات

(١) - شرح ديوان المتنبي : م/٢ ج/٤/١٠٤ .

(٢) - الذكريات : ١٤٩/٢ .

(٣) - السابق : ١٨١/٢ .

(٤) - السابق : ٦٤/٣ و ٤٢/٦ .

(٥) - ديوانه : ٤٦ (ضبعة ابن السكيت - تحقيق : د. شكري الفيصل) .

(٦) - أبو العباس ثعلب : شرح ديوان زهير بن أبي سلمى : (تحقيق : د. حنا نصر الحيتي) .

(٧) - ابن قتيبة : الشعر والشعراء : ٢٥ وعبدالقاهر الجرجاني : أسرار البلاغة : ٢٠ .

وفي الذكريات صور أخرى كثيرة مما هي أقرب إلى التعبيرات العامة المشاعة مما حفظ عن العرب ، مثل : « العلم في الصغر كالنقش في الحجر » ٨١/٨ ، « كنت أغرف من بحر ، وأنا اليوم أنحت من صخر » ١٦/١ ، « أمطار كأفواه القرب » ٥٦/٦ ، ٣٣١ ، ١٦٩/٧ . وغير ذلك كثير : ١٥٤/١ ، ٤٥/٥ ، ٢٤٥ و ٨٥/٧ ، ١١١ و ١٣٤/٨ .

مرة في صورته التقريرية، وأخرى في الصورة الأولى التي يسوقها من ذاكرته وثالثة في الصورة الثانية التي يمتحها من بيئته أو حياته وتجاربه وكل ذلك دون تكرار مفسد أو إطناب ممل :

« لقد أيقنتُ - واللّه - الآن أن لذائذ الدنيا سراب ، وأن مخاوفها أوهام
وأنها كلها رؤى منام ، أو أضغاث أحلام . كتابة على الماء ، يموج الماء ، فيمحوها
يمحوها أمام عينيك ولكنها ثابتة أمام اللّه ، لاتضيع منها صغيرة ولا كبيرة يحصيها
ليحاسبنا عليها . دنيا كالذي تراه في لوحة الرائي (التلفزيون) مناظر جميلة ،
وجبال وأنهار ، وناس وبهائم ، عالم كامل ، لكن إذا أدركت المفتاح أو انقطع تيار
الكهرباء ذهب كل ماترى في غة فكأنه ما كان . »^(١) .

وفي صورة أخرى يقول :

« لما سقطت باريس تحت منابك خيول الألمان ، أو تحت دواليب مصفحاتها إن
شتمت تعبيراً حديثاً ، بكأها ناس من كبار أدبائنا وكتابنا ، ونسوا ما صنعت بنا »^(٢) .

ولا أودّ المضي إلى الفصل التالي قبل أن أدفع وهماً قد يقع فيه القارئ حين يطالع النماذج
السابقة ؛ فيظن الصورة في الذكريات من قبيل الصورة الجزئية ، أو أنها أشلاء متناثرة تنبعث
فرادى وتظل كذلك منعزلة لاتربطها رابطة بالصور من حولها .

والصحيح أن الصور الجزئية (نقط) من (أنماط) الصورة في الذكريات ، قد يكون
النموذج الأكثر ظهوراً في النماذج المسوقة ، وذلك لظروف الاستشهاد وضيق المساحة ، مما
لايتسع لإيراد الصور الكلية (الجمليّة) ذات المشاهد المتكاملة . وهي دون ريب أجود وأحسن
وأجمل ، وأبلغ في التأثير ، وأقدر على التعبير ؛ لأن الصورة الجزئية ذات طاقة تعبيرية محدودة
فهي قد تُنبّه القارئ أو تَفجّأه أو تنيره ، ولكن الصورة الكلية تنقله تماماً إلى عالمها الجديد
المتكامل ، وتجبره على أن يتغلغل بين علاقاتها عندما يقرأها فيصبح بشكل أو بآخر جزءاً من
هذا العالم يعيشه : يشاهده ، ويسمعه ، ويحسه وينفعل به .

وهي أقل من حيث الكم بطبيعة الحال من الصور الجزئية ، لأن رسم الصور الكلية يحتاج إلى
خيال خصب ، وانطلاق وراء آل الصورة ولألائها وتقنّ في إيجاد وجوه الاتصال ورسم العلاقات .
هذه الصور الكلية منها ما يصل إلى حنقة أو حلقتين كاملتين . ولكن الباحث سوف يكتفي بإيراد
لوحتين لصورتين كليتين فحسب ، إيجازاً وتحقيقاً للجانب الذي يود للقارئ أن يقف عليه :

أ - اللوحة الأولى :

« تعال حدثني عن دمشق فقد طال عنها ابتعادي ، وزاد إليها اشتياقي ،
حدثني عن سهلها وجبلها ، عن غوطتها وربوتها ، عن (الميزان) ، ألايزال الميزان
مثابة الطهر ، وموئل الجمال ، وجنة الدنيا ؟ ألايزال السراة ، والتجار يصلون

(١) - السابق : ١٤٦/٥ وانظر نموذجاً آخر : ٢١٩/٢ .

(٢) - السابق : ٧٩/٥ .

الصباح كل يوم ويخرجون إليه ، يقضون فيه حق النفس بالتأمل ، كما قضوا في المساجد حق الله بالصلاة ، فيجمع الله لهم الجنتين ، ويعطيهم نعيم الدارين ؟ ألايزال زائراً يخلق الأحباب ، وجماعات الصحاب ، عاكفين على (سماورات) الشاي ، يشرفون على (قنات) و (باناس) من فروع بردى ، وهما : يخطران على العدو الدنيا من الرتبة متعاقبين متخاصرين ، فعل الحبيب في غفلة الرقيب . يمشيان حاملين خلال الورد والفل والياسمين ، كزوجين في شهر العسل ، يظهران حيناً ثم تشوقهما الخلوة ؛ فيلقيان عليهما حجاباً من زهر المشمش والرمان ، وعلى العدو القصوى : زوجان آخران حبيبان ، يمضيان يتناجيان ويتخالسان القبل : (يزيد) و (تورا) . ويردى ألايزال يدب في قرارة الوادي على عصاه ، ينظر باسماء إلى بنيه ، ثم يلوي عن مشهدهم بصره ، وينطلق في طريقه لايبالي . عاف الحب ، ومل الغرام ، وعلمته تجارب العمر ، أن كل ما في هذه الحياة باطل ، إلا ذكر الله والعمل للآخرة ، كله لعب وهو ومتاع زائل ؟

وقاسيون ؟ الجد العبقري الذي عاش عشرة ملايين سنة وما انفك شاباً ، شاخ ابن أخيه بردى ولم يشخ ؟

ألايزال قاسيون قاعداً قاعدة الملك الجبار ، قد رفع رأسه ومد ذراعيه فأحاط بهما دمشق وغوطتها من (الربوة) إلى (برزة) ووطاً لها ركبته ؛ فنامت المدينة عليها ، كما تنام الحبيبة إن أضناها النعاس على ركة الحبيب ؟ واحتمت (الصاحبة) بصدرة ، كما يحتمي الطفل الوليد بصدر الأم الرؤوم ؟ والشمس ؟ ألا تزال الشمس تضحك لبردى وأبنائه ، وتستحم أشعتها في مائه ؟ وتسبح أنوارها في سمائه .

و (صدر الباب) و (مصطبة الامبراطور) و (الصوفانية) و (الشاذروان) ؟ حدثني عنها ؟ حدثت عن دمشق . ألايزال الناس يعيشون في دمشق للخير والجمال ؟ حدثني عن بركة ديارها ، ووفرة ثمارها وكثرة خيراتها ، ورخص أسعارها ، واستقامة جمهور تجارها ؟ ألايزال التجار يخرجون من صلاة العصر ، فيغلقون دكاكينهم ، فيمضون إلى بيوتهم ، إلى أولادهم وأهلهم ، ثم يتعشون قبيل المغرب ويؤمنون المساجد ، فإذا صلوا العشاء خرجوا ، فمنهم من عاد إلى داره ، ومنهم من ذهب إلى درس الشيخ ، ومنهم من مشى إلى (الدور) . قل لي : ألايزال (الدور) يجمع الإخوان المتألفين ، والأحبة المتصافين . يسمرون كل ليلة في منزل واحد منهم ، يقعد الرجل مع صاحب المنزل وإخوانه ، والمرأة مع نسائه ، ينشدون الأشعار ويسوقون النوادر ، ويروون المضحكات ، ويطالعون الكتب ، ويتجاذبون أطراف الحديث ، ويأكلون ألوان الحلويات ، ويشربون الشاي ، ثم ينصرفون إلى دورهم ، وقد استمتعوا أوفى ما يكون الاستمتاع ، وسرّوا أكثر ما يكون السرور ، وماغشوا قهوة ولا أمّوا ملهى ،

ولا جالسوا غريباً ، ولا أتوا محرماً ، ولا أنفقوا في غير وجهه مالا ؟ ...»^(١) .

ب - اللوحة الثانية :

« ... شعوري وأنا أتحدث عن (مكتب عنبر) بعدما فارقت من ثلاث وخمسين سنة ... كشعور البدوي العاشق ، الذي طالما أنس بلقاء المحبوب على غفلة الرقيب ، في ظلال الخيمة المنفردة ساعة الأصيل ، وعلى طرف الغدير الصافي عند العشيّة ، وعلى سفح التل القريب في ضوء القمر ، والليل يغلف بسكونه همسات الغرام ، ليالي المنى ماثلات أمامه لما رأى حبيبته معه ، واللذائذ كلها في يديه ، وماضيه ومستقبله قد احتوتها اللحظة الحاضرة ، فلم يعد يذكر ما كان ، ولا يفكر فيما يكون ... (*) وكذلك يصنع الحب بالخبين ... (*) »

ثم يتفرّق الشمل الجميع ، وينأى الحبيب القريب ، ولا يبقى في هذه الحياة ... (*) إلا (الأطلال) الموائل ، في القفرة الخالية ، قد جف الغدير ، وهُدّت الخيام ، ورحل الأحبة .

ماذا يكون شعور هذا (البدوي العاشق) حين يجيئه من يحمل إليه رسالة من ليلاه . (ولكل محب ليلي ... (*)) فيها وعد باللقاء ، وبشارة بالوصول . كذلك كان شعوري . غير أن (البدوي) يأمل أن يرجع إليه الحبيب ، وتعود أمسيات اللقاء وأنا أعيش بلا أمل ولا رجاء .

وهل يعود لي أمسي الذي مضى ، وشبابي الذي ولى ، ورفاق الصبا ، وإخوان الصفا ، حيث كنّا نعيش في دنيا لا تعرف الغش ولا الخداع ، ولا زيف الصداقات ، تلك حياة الطفولة الطاهرة ، فهل تعود ؟ :

وليست عشيّات الحمى برواجع .: عليك ولكن خل عينيك تدمعاً»^(٢) .

فهاتان الصورتان حوتا عدداً من الصور الجزئية البسيطة التي تضافرت داخلها وانصهرت فيها فصنعت مشهداً كلياً عاماً ، كما تنصهر الألوان وسائر العناصر الفنية في اللوحة .

وقد يلاحظ القارئ غلبة نوعين من الصورة على المشهدين ، وهما : الصورة الأبوية^(٣) ، والصورة المتعلقة بالعشق والغرام^(٤) . وهاتان الصورتان مما يكثر في الذكريات . أما ما يتعلق بالأبوة والبنوة ؛ فتعليقه قريب وميسور ؛ إذ يمكن القول بأن سين الكاتب ومكانته وعاطفة الأبوة التي تملأ قلبه فتفيض على لسانه وقلمه وراء دورانها في الذكريات .

(١) - السابق : ٣٢٦/٨ - ٣٢٧ .

(*) - علامات الترقيم هذه (...) من وضع الكاتب وليست من وضع الباحث ، وقد حافظت عليها لأنها مقصودة من قبل الكاتب .

(٢) - الذكريات : ١١٢/١ - ١١٣ .

(٣) - للوقوف على نماذج أخرى منها ينظر : السابق : ١٤/١ ، ١٩ ، ١٦٥ ، ١٩١ ، ٢١١ و ٨٤/٧ ، ١٣١/٨ .

(٤) - للوقوف على نماذج أخرى منها ينظر : السابق : ٣٨/٥ و ١٦٧/٦ - ١٦٩ ، ٨٢/٨ .

أما الصور (العشقية) أو الغرامية وما فيها من وشوشات وقُبَلٍ ... إلخ فإن الباحث يقف أمامها متسائلاً، ومعلقاً الإجابة في الوقت ذاته، لا أنه لا يملك إجابة قاطعة. لاسيما أنها ظاهرة عامة في الصورة الطنطاوية حتى في تلك الكتب التي كتبها أيام شبابه. بل لقد دفعه الإسراف فيها إلى الاعتذار عنها في صدر بعض كتبه^(١).

قد يكون مرجع ذلك عاطفته القوية وحسّه المرفه، ونفسه الغضة الشباب التي لم تفلح الأيام في سلبها نضارتها وتهللها لكل بارقة من بوارق الجمال والحسن في الكون والأحياء، برغم ما غادرت من صقيع يجلل لحيته ورأسه وذراعيه، وما تركته من حفر وآخاديد عميقة تقنات صفحتي خديه، وما نسجته الليالي حول عينيه الوادعتين من غضون والتواءات.

وربما يكون ذلك نوعاً من أنواع الإرواء الفني لما يعاينه من الجفاف في حياته الوجدانية، بطريق السحر الحلال. أو لعله: نوع من أنواع التعويض عن التجارب العاطفية التي حبسه عنها: دينه، وما تربى عليه من القيم الإسلامية الأصيلة، مع توافر دوافعها من شباب، وغريزة جامحة، وبيئة مغرية، وغياب للرقيب، وتنقل في البلاد ... إلخ أي أنها شيء من قبيل غزل جرير ينبعث عن النفس الصافية المؤمنة، أو شيء من قبيل معاناة الشعراء من بني عذرة الذين جاءت أشعارهم نتيجة طبيعية لما شقوا به من رغبة أرضية متأججة تتحطم على صخرة صلدة ناشبة في أغوار نفوسهم، هي حب الإسلام والعمل بمحكمه من جهة، وخضوعهم إلى ما تعارف عليه عرب البادية من الحشمة والوقار من جهة أخرى^(٢).

(١) - حيث قال: «ترددت طويلاً قبل أن آذن بنشر هذه القصص في كتاب؛ لأنني نظرتُ فيها بعين الكهل (وقد كنتُ كتبها بأعصاب الشباب) فوجدتُ فيها مشاهد لا أستطيع أن أسمح لبناتي بالاطلاع عليها ... على أنني قد عدتُ إلى هذه القصص، فمشيتُ عليها بقلم الاختصار والحذف، وضحيتُ بكثير من الصور الأدبية في سبيل الحياة والخلق. وتركتُ قصصاً برمتها لما رأيتُ أنها لا يمكن تنقيتها مما جاء فيها ولستُ أجوزُ (مع ذلك كله) أن يوضع هذا الكتاب في يد الشباب والشابات ... وباليتمني لم أكتب هذا الذي أضطر إلى الاعتذار منه ...»، قصص من الحياة: ٧-٨.

(٢) - ينظر: الباحث: قراءة في فلسفة الحب عند الشيخ علي الطنطاوي: (صفحة: أدب وثقافة: جريدة الجزيرة). وقد قال الطنطاوي: «تقوا أني قلت ولم أفعل، والشعراء يقولون مالا يفعلون، وأني وصفت جمال المرأة وفتونها وصفاً دقيقاً صادقاً، ولكني ما قارفت لذة منه باخرام، ولا قاربته ...» الذكريات: ٩١/٥. وللوقوف على نماذج أخرى للصورة الجمالية أو الكلية، ينظر: السابق: ١٤٢/٢-١٤٥، ١٧٥-١٧٧ و ١٢١/٣-١٢٢، ٢٩١-٣٠٠ و ١٧٧/٦-١٧٨ و ٤٩/٧-٥٠.

الفصل السابع :

﴿ الإسلام ﴾

« كنتُ أكتب للآدب ، أشترى رضى القراء ،
وإعجابهم ، كنت أبالغ أحياناً وأزخرف الحقيقة
وأجملها ، أما اليوم فسأكتب شيئاً آخر . لا أقول إنني
فقدت الحس حتى لا أفوق بين المدح والذم ، ولا بين
الحية والنجاح ، فأنا كغيري من الناس أحب أن أمدح
وأن أنجح ، وأن أكون الذي توجه إليه الأنظار وتشير
إليه الأيدي ، ولكن الأيام علمتني أن هذا كله شيء
مؤقت : تمثال من الثلج كالذي يصنعه الأولاد في
البلاد الباردة ، تمثال جميل ولكنه يعيش ريثما تطلع
عليه الشمس وتحمى ، فإذا هو يسيل ماءً ويختلط
بتراب الأرض ؛ فيصير وحلاً . هذا الأبقى لأنه الأنفع ،
ولاشك أن الجمال والنفع هو الأصل ، ولكن إن كان
الأمر أحدهما ؛ فالنفع أولى ... » .

علي الطنطاوي - ذكرياته - ٧٤/٤

الأسلوب :

يقول الكونت « بوفون » في خطابه عن الأسلوب : « إن المعارف والوقائع والاكتشافات
تتلاشى بسهولة ، وقد تنتقل من شخص لآخر ، ويكتسبها من هم أدنى مهارة ، فهذه الأشياء
تقوم خارج الإنسان ، أما الأسلوب فهو الإنسان نفسه . فالأسلوب إذن لا يمكن أن يزول
ولا ينتقل ولا يتغير . »^(١) .

ولكن ما الأسلوب ؟!

الأسلوب في اللغة : السطر من النخيل ، والوجه والمذهب والطريق . ويقال : أنتم في
أسلوب سوء . ويجمع على أساليب . والأسلوب الطريق تأخذ فيه ، والأسلوب : الفن ، يقال :
أخذ فلانٌ في أساليب من القول : أي أفانين منه^(٢) .

أما الأسلوب بحسب الدراسات الأدبية والبحوث اللغوية ، فيحظى بعدد كبير جداً من
المفاهيم والتعريفات يصعب الإحاطة بها أو الإشارة إليها . وليس هناك تعريف واحد للأسلوب
يتمتع بالقدرة على الإقناع ولانظرية يجمع الباحثون عليها في تناوله^(٣) . والذي يظهر أن
الخلاف حول تعريف الأسلوب ليس من قبيل المماحكة والجدل ، كما أنه ليس خلافاً بالخطأ
والصواب ، وإنما مرجعه إلى الاختلاف في التصور والإطار النظري والفلسفي الذي تنظر منه
كل مدرسة إلى الأسلوب . ولذلك يذهب كلٌّ من الباحثين الدكتور فضل والدكتور مصلوح
إلى أن : غزارة هذه التعريفات ظاهرة صحية تساعد بالضرورة على تحديد الأسلوب ، والتعرف

(١) - دكتور صلاح فضل : علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته : ٨٤ .

(٢) - ينظر : ابن منظور : لسان العرب : ٤٧٣/١ مادة (س . ل . ب) .

(٣) - ينظر د. صلاح فضل : علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته : ٨٤ و د. سعد مصلوح : الأسلوب دراسة لغوية إحصائية :

إليه عندما لا تُنزع من سياقاتها قسراً بل يُعنى الباحث بإطارها النظري والفلسفي^(١)، وأن أيّا منها قابل لأن يكون أساساً صحيحاً للبحث الأسلوبي أو الدرس الأدبي^(٢). ومادام الأمر كذلك فلا تثريب على الباحث حين يركن إلى أيّها ويعتمد عليه متى اقتنع بجذواه لما هو بصدده .
والتعريف الذي يُؤنس إليه أنه : «طريقة عمل ، ووسيلة تعبير عن الفكر بواسطة الكلمات والتراكيب»^(٣) .

أو هو : «طريقة الكتابة ، أو طريقة الإنشاء ، أو طريقة اختيار الألفاظ وتأليفها للتعبير بها عن المعاني قصد الإيضاح والتأثير ، أو الضرب من النظم والطريقة فيه»^(٤) . وهذان التعريفان هما عين ما ذكره الجرجاني وابن خلدون في تعريفهما للأسلوب ، ولكن اختلفت العبارة^(٥) .
وتأسيساً على ما تقدّم فإن كلّ ما عرضت له الدراسة تقريباً داخلٌ بشكل أو بآخر ضمن «الأسلوب» ، ولكن آثرنا أن نعقد «لأسلوب» فصلاً مستقلاً كيما نتمكن من دراسة عدد من السمات الفنية التي لم تستوعب الدراسة الإشارة إليها فيما مضى .

— السمات الأسلوبية العامة عند الطنطاوي :

يقول الطنطاوي :

«لا تمنعني فضيلة التواضع من ذكر حقيقة معروفة لست أدعيها دعوى ،
ولكنني أقرّوها تقريراً ، هي : أنني اتبعت في الكتابة أسلوباً يكاد يكون جديداً
عرف بي وعرفت به . وما كان لأساتذتي الذين قرأت عليهم ، ولا في الأدباء
الذين قرأت لهم وأفدت منهم من له مثله ، حتى أقبله فيه ، وأتبع أثره ، وإن كان
فيهم من هو أبلغ مني ، وأعلى درجة في سلّم البيان .»^(٦) .

والمقولة السابقة حقٌّ وصدق ، وليست دعوى مجردة من البرهان ، فقد استطاع الطنطاوي أن يكسر بقوة نمطية الكتابة ، ويحفر بعمق وثبات بصمته التعبيرية على واجهة الجدار الإبداعي ،

(١) - ينظر د. صلاح فضل : علم الأسلوب مبادئ وإجراءاته : ٨٤ .

(٢) - ينظر د. سعد مصلوح : الأسلوب دراسة لغوية إحصائية : ٤٦-٤٧ .

(٣) - د. سعيد علوش : معجم المصطلحات الأدبية : ١١٤ .

(٤) - أحمد الشايب : الأسلوب دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية : ٤٤ .

(٥) - ينظر : دلائل الإعجاز : ٤٦٨-٤٦٩ (تحقيق د. محمود شاكر) و ٣٦١ (تحقيق محمد رشيد رضا) وينظر :

المقدمة : الفصل السادس والأربعون في صناعة الشعر ووجه تعلمه ٥٧٠-٥٧١ . وتعريف ابن خلدون تعريف اصطلاحى دقيق جداً ، وقد سبق بقرون دخول الأسلوب في المصطلح النقدي الأوربي فقد استخدم في النقد الألماني منذ أوائل القرن ١٩م في معجم (GRIMM) وورد لأول مرة في اللغة الإنجليزية كمصطلح عام ١٨٤٦ طبقاً لقاموس «أو كسفورد» ودخل القاموس الفرنسي لأول مرة كمصطلح عام ١٨٧٢م ينظر : د. صلاح فضل : علم الأسلوب مبادئ وإجراءاته : ٨٣ .

وفي ذلك ردّ على : محمد محمد الباكري البرازي صاحب كتاب «في النقد الأدبي الحديث» : الذي زعم أن :

«أجدادنا لم يمدّونا إلا بالمعنى اللغوي لكلمة أسلوب» ينظر كتابه ص ١١٥ .

(٦) - الذكريات : ٣١/٥ .

في صرح البناء اللغوي الشامخ . وإنه ليسهل على القارئ العادي فضلاً عن الباحث المختص الاستدلال بالأسلوب الطنطاوي على صاحبه ، وأن يلتبس فيه معالم شخصيته وتكوينه الفكري والثقافي . وهذه صفة مهمة جداً من صفات الكتابة (المتأسلبة - STYLIZED) .

وقد سأل الكاتب نفسه عن سرّ أسلوبه : من أين اقتبسهُ؟! واعترف بأنه لايملك إجابة مقنعة لهذا السؤال ؛ فأساتذته الذين قرأ لهم وعليهم ليس فيهم من ترك أثراً أدبياً يحشره في زمرة الأدباء والكتاب!! ولكن أسلوب الكاتب لم يأت - هكذا - ثمرة بلا شجرة ، ولا شيئاً من غير شيء ، وليس من أحدٍ إلا وقد تأثر بغيره وأثر في غيره أيضاً ، والدنيا أخذ وعطاء ؛ فمن أين جاءه الأسلوب الذي يكتب به؟!

الإجابة : أنه نتيجة لما يعلم ومالا يعلم من تجارب وقراءات وتوجيهات يصعب تحديدها وحصرها ، يقول :

« ما مثلنا إلا كتاجر فتح دكانه على طريق القوافل ، يوم كانت التجارة مقايضة ومبادلة ، ولم تكن وجدت نقود . يمرّ به المسافرون دائماً ، وكلما مرّ به أحد أخذ منه سلعة وأعطاه بدلها سلعةً أخرى ، وليث على ذلك أكثر من خمسين سنة ، فاجتمعت عنده مئات من الأشياء من كل صنف ولون ، فهل تروونه يعرف كل شيء منها ممن أخذهُ ، ومتى أخذه ، وما الذي أعطاه بدلاً منه؟!

هذا مثالي ومثال من كانت حاله كحالي : ما قرأت كتاباً ، ولا جالسْتُ عالماً ولا أديباً ، ولا سمعتُ خبراً ، ولا رأيت سروراً ولا كدراً ، ولا نزلت بلداً ، ولا قابلت أحداً إلا ترك في نفسي أثراً . فهل أحصي كم قرأت من الصحف ، وكم لقيت من الناس ، وكم رأيت من المسرات والأضرار ، وكم قصدت من الأقاليم والبلدان؟! »^(١) .

وفي هذه الإجابة يهمل الطنطاوي أثر الشخصية والاستعداد النفسي في الأسلوب ، وما تخلعه عليه من صفات وسمات هي في أساسها امتداد طبيعي لما تتصف به ؛ فما يمتاز به أسلوبه من مميزات كـ : السخرية والفكاهة والاستطراد وتلون الأسلوب في المعارض المختلفة ، والوعظية والخطابية ، والاهتمام باللغة ، والاستشهاد بالشعر والنثر والانفتاح الواضح على شتى الأساليب والتقنيات الفنية ؛ ما هو إلا صورة صادقة عن تكوينه النفسي والوجداني والثقافي ، وما رزقه من حافظه قوية تستظهر ما تقرأه أو تسمعه ساعة الحاجة في يسر وسهولة .

والتأمل في أسلوب الكاتب في الذكريات إذا ما استحضرت تاريخهُ الأدبي وإسهاماته الكتابية المختلفة ؛ يجده يمثل المرحلة الرابعة من الأطوار أو المراحل التي مرّ بها أسلوب الكاتب . ذلك أن الأسلوب إذا كان يتفاوت جمالاً وفناً وأدبيّةً بحسب الموضوع المطروق فإنّه أيضاً

يتفاوت بحسب ظروف أخرى منها السن والزهد في تحسين الكتابة وتخليجها ؛ وإن ظلت تسري بين الأساليب جميعاً روح واحدة لا يمكن أن تضمحل أو تغيب تماماً .

أما هذه المراحل فهي :

- مرحلة البدايات ، وهي تتمثل فيما كان ينشره في الصحف التالية : « ألف باء » ، « فتي العرب » ، « المقتبس » ، « الناقد » .

وهذه المرحلة يتسم فيها الأسلوب بالحماسة الزائدة والخطابية العالية ، والاندفاع العاطفي ، والتصنع الواضح .

- والمرحلة الثانية ، وهي : مرحلة العناية بالأسلوب (التجويد) : وفي هذه المرحلة كان الكاتب عاكفاً على الأدب ، يجود مقالاته ، ويجريها ويردد فيها النظر مرةً بعد أخرى ، وهذه المرحلة من أخصب مراحل الكتابه لدى أدينا وأجملها . وفيها عرف كاتباً جميل العبارة حسن الإنشاء . وتتمثل هذه المرحلة في مجلتي « الرسالة » و « الثقافة » .

- المرحلة الثالثة ، وهي مرحلة الشروع في الكتابة الوظيفية ، والانخراط في الكتابة لنقد المجتمع وتوجيه سلوكيات أفراد ، ومتابعة أحداثه ومعالجة مشكلاته - مثل مقالاته في جريدتي : « النصر » و « الأيام » .

ويتميز أسلوبه في هذه المرحلة بالتعجل والتسرع في النشر ، وملاحقة الوقائع في وقتها ، والبعد عن التصاوير الممتعة والتزيين .

- المرحلة الرابعة : ويمثلها كتاب « الذكريات » وفيها يميل الكاتب إلى أن يكتب كما يتحدث بكل تلقائية وبعد عن التحفظ والتصنع . ويجيء الأسلوب فيها دافئاً بالموّدة والأخوة لينا كما يكون حديث الأصحاب والخلان .

وليس في مكتة الباحث الإحاطة بجميع السمات الأسلوبية العامّة في الكتاب . ولذلك سوف تكون الدراسة - هنا - (وقوفاً) على ما ظهر منها فشكّل (ظاهرة) أسلوبية - بالمفهوم الذي ألحت إليه آنفاً . وأجمل الآن هذه السمات والظواهر أولاً ثم أتناولها - بعون الله - تفصيلاً ، وهي :

١- التلقائية والعفوية .

٢- السهولة الممتعة .

٣- عذوبة التعبير .

٤- التأثير بأساليب القدماء .

٥- الانفتاح على التعبيرات المعاصرة .

٦- بسط المعاني والأفكار .

٧- التكرار .

٨- الإكثار من الرجوع .

٩- التلاعب بالجميل .

١٠- الأقوال السائرة .

١١- الالتفات بين الأساليب .

١٢- موسيقية الأداء التعبيري .

١٣- الميل إلى الاستشهاد .

١٤- استخدام المحسن البديعي .

١٥- العناية باللغة .

والآن تقف الدراسة عند كل ظاهرة من الظواهر السابقة حسبما تقتضيه طبيعة الموضوع وأهمية الظاهرة ومكانتها وسعة المادة فيها .

١- التلقائية والعفوية :

الطنطاوي كاتب يميل إلى الانطلاق على السجية والطبيعة ، والتحرر من جميع القيود . فلا يترك على قلمه سلطاناً خارجياً غير ذاته ، وما يجول بنفسه من مشاعر وأحاسيس يحتاج التعبير عنها . وحين يفرغ من عملية الكتابة ، يمل معاودتها أو حتى النظر فيما كتبه إلا ما يكون من مراجعة لتصويب مايقع فيها من أخطاء طباعية ، بعد أن يكون النص قد خرج إلى الناس وانتهت علاقته به مبدعاً^(١) .

ويرى الكاتب أن أفضل ماكتب هو ما سار فيه على سجيته وطبعه ، وأن أسوأ ماكتب هو ما تكلف وتصنع فيه :

«أفضل ما كتبت - في رأيي - ما كنت أنطلق فيه على سجيتي وأساير طبعي ، فأكتب بلا تكلف ، ويقرأ الناس ذلك بلا تعب . وأسوأ ما كتبت ما كنت أتصنع فيه ، وأحتشد له وأريد أن آتي بما أحسبه رائعاً ، فأتعب أنا بكتابته ويتعب القارئ بقراءته»^(٢) .

فهذه رؤية فنية أولية ولكنها واضحة ومتكاملة أيضاً لذلك نجده لا يحفل كثيراً بعنصر الوقت قبل الكتابة ، إنما يبحث عن الرغبة فيها ويراهن على أن الأرنب لا تسبقها السلحفاة ولو نامت على الطريق ؛ لأنها بأساس تكوينها تملك مقومات السير السريع وقطع المسافات بسرعة كبيرة ، أما السلحفاة فإنها برغم جدها واجتهادها لا تملك من تلك المقومات إلا إعنات النفس :

«إنني أكتب من ستين سنة كاملة ؛ ولكني لا أكتب إلا للنشر ، وإنني أسوف وأؤخر حتى لا يبقى بيبي وبين تسليم المقالة ، أو إلقاء المحاضرة ، أو إعداد البحث إلا الوقت الذي لا يتسع إلا له ، فأركض ركض الأرنب ، لا أمشي مشي السلحفاة ، وأنا أقول من قديم : أن قد كذب (لافونتين) وافترى ، فما سبقت

(١) - ينظر : السابق : ٢٤٠/٣ .

(٢) - السابق : ٣٤/٥ .

سلحفاة أرنباً أبداً، ولو نام على الطريق»^(١).

وإذا كان الطنطاوي فيما سبق يذكر أنه كان يكتب عن تسمع حيناً وعن تكلف حيناً آخر فإنه يذكر في موضع آخر عن نفسه أنه مع تقدمه في السن وتجربته في الكتابة مال إلى العفوية والتلقائية بعد أن مرّ عليه زمن جعل فيه الزخرفة والعناية بالألفاظ أكبر همه، وكان يحسب البراعة في الكتابة بمقدار ما فيها من رنة موسيقية، لا بمقدار ما فيها من أفكار، وأنه لم يكن يبالي حينها بنقد الناقلين لهذه الطريقة اللفظية الجوفاء ولا يقيم لهم وزناً^(٢).

وإذا كانت رسائله الأدبية ومقالاته المنشورة في «الرسالة» وغيرها من الصحف العربية خلال النصف الأول من القرن الميلادي الحالي تمثل مرحلة الصنعة والاعتناء واختيار اللفظ والتراكيب والصور؛ فإننا بإزاء الذكريات نقف أمام الخط الذي انتهى إليه أسلوب الطنطاوي في مسيرته الأدبية الطويلة، نجد أنفسنا بإزاء أدب جميل له نكهته وتميزه وغنوانه وتأثيره ولكن ليس عليه شيء من آثار ترديد النظر والفكر بل يجري كما يجري الحديث متدفقاً رطباً بالموءة والإخاء بين الجلساء والندامى في المنتدى الواحد في تدفق طبيعي نحو الخارج كما يتدفق الضوء عن الشمس، والماء عن النبع، وتفتح فيه سبل القول لتحمل ما يجيش في صدر الكاتب من الانفعالات والأحاسيس والأفكار كما تفتح الزهرة عن شذاها فلا تكتم منه شيئاً؛ لذلك ينعكس داخل الكاتب على عمله مباشرة دون وسائط أو حوائل أو رقابة صارمة تنتقي أو تغير أو تخفف وطأة العبارة أو تشذب الجملة.

ولاشك أن للتلقائية ولل عفوية - لاسيما في مجال السيرة الذاتية على وجه الخصوص - قيمة أكبر مما هي عليه في سائر الأجناس الأدبية الأخرى؛ لأن قيمة العمل بمجمله مرهونة أولاً بالقدرة على استبطان الذات، والبوح الحيّ النابض بالإحساس. والكتابة العفوية كالحديث العفوي أشبه ماتكون بحالة اعتراف وبوح دائبين ينتظمان العمل من أوله إلى آخره، تغيب فيها قيود الفن ومواضعه التي تحاصر عملية البوح وتكاد تخنقها، ويغيب فيها سلطان العقل والخوف من الأعراف الاجتماعية غير المقبولة التي لا يحترمها الأديب ولا يُقرُّ بها، وتبقى الحاجة إلى الحديث و«الإفضاء» فقط هي المحرك الرئيسي للكتابة والحصلة النهائية لها في الوقت نفسه، تفكير بصوت عالٍ ومسموع لا يتوارى فيه الإنسان عن نفسه ولا يزيغها، ينكشف من خلاله كثير من الحقائق الجزئية الخافية وترسم بواسطته الشخصية بكل هدوء وبساطة.

ولكنه من جانب آخر يُفوّت على الأديب كثيراً من أسباب الجمال، لأنه يفضي إلى عدم الاعتناء بالتشكيل المتناسك، والباحث إذا كان قد أخرج الجانب الشكلي والقيمة الفنية بالنظر إلى الإطار فقط دون اللغة التي يشترط فيها الحد الأدنى من الأدبية على الأقل؛ إذا كان الأمر كذلك فإنه لا يعتبر اتساق التشكيل والإطار الموحد المنتظم غير مهم ولا مطلوباً؛ بل ذلك مما يزيد في جمال العمل وجودته. هذا من جهة ومن جهة ثانية فإن التلقائية تُضيع على القارئ متعة فنية كان يمكن أن ينالها أو يصيب منها حظاً عظيماً لاسيما وأن الطنطاوي من

(١) - السابق : ٣٣٧/٨ .

(٢) - فكر ومباحث : ١٤٥-١٤٦ .

الأدباء المعروفين بقدرتهم البيانية العالية وتعبيرهم الأدبي الأسر . ومما يتعلق بال تلقائية والعفوية :

٢- السهولة الممتعة :

يمكن تصنيف أسلوب الطنطاوي ضمن دائرة الأساليب السهلة الممتعة ، فهو سهل من حيث إدراك مضامينه وأفكاره وإيجاءاته ، متعسرٌ على محاولة محاكاته والنسج على منواله . وأسلوبه بعيد وقريب في الوقت نفسه ، قريب بحيث لا يعزّ فهمه على الجميع من خاصة وعامة ولا ينكره الجميع من الخاصة والعامة وفي الوقت ذاته بعيدٌ وناءٍ عن الابتذال والنمطية . ولاننكر أن هنالك أسباباً تضافرت حتى أتى أسلوب الكاتب على هذا النحو من السهولة والمرونة ومنها :

- فكرة التحرر الأدبي التي عمت الكتاب فآثروا النشر المرسل البعيد عن التكلف^(١) .
- اتصاله بالصحافة الأدبية (كاتباً ومسؤولاً) ردها من الزمن . والصحافة كما هو معروف تجعل من كتابها مبالغين إلى السهولة والرفقة .
- ممارسة العمل الإذاعي والتلفازي ، ومخاطبة العامة في المناشط الدعوية والإصلاحية التي يقوم بها جعلته يتجه إلى صنع خطاب توعوي خاص يستخدم فيه اللغة المفهومة والمحبة والقرينة إلى الناس مع المحافظة على سلامة وقيمة الجانب الموضوعي والفكري .
- قراءته لكتب التاريخ والفقه المتأدبة ؛ مثل سيرة ابن هشام وتاريخ ابن خلدون والمبسوط للسرخسي والمدونة للإمام مالك والخراج لأبي يوسف والأم للشافعي ، واهتمامه بالكتب التي تنحو إلى التزسل كأدب الكاتب والأغاني وكتب الجاحظ وابن المقفع^(٢) .
- قراءاته في الأدب الفرنسي ومتابعته للترجمات العالمية لمختلف النتاجات الأدبية .
- طبيعة كتابته للذكريات واتجاهه للكتابة العفوية التلقائية انعكس على سهولة الأسلوب ووضوحه .

وتتمثل سهولة الأسلوب في جانبين :

- المفردات .

- التراكيب .

ففي جانب المفردات نجده يميل إلى اختيار المؤلف منها ، ينتخبها وفق دواعي التعبير من لغة القرآن الكريم والسنة النبوية المطهرة ، وما اتصل بإدراك الناس من مفردات شائعة ومستعملة ، ولكنه يعود ليسبكها سبكاً خاصاً ، ينفخ فيها من روحه فإذا هي خلق جديد فيها من شخصية الكاتب وحياته ما ينأى بها عن عاديته وإلفها .
والأمر نفسه يقال عن التراكيب : فهي تراكيب واضحة لامعاضلة فيها ولا تعقيد ، تجود بالمعنى

(١) - ينظر : د. شوقي ضيف : البارودي رائد الشعر الحديث : ١٦٦-١٦٧ .

(٢) - ينظر مثلاً : الذكريات ٢٧٩/٤ .

الذي تحمله في أحشائها من أول نظرة، وتتدفق خلالها الكلمات وفق تدفق المعنى في نفس الكاتب. ولا تكون التراكيب واضحة إلا إذا تكوّنت من مفردات دقيقة في معناها، ثم رُكّب بعضها بجوار بعض تركيباً ترضى عنه قواعد اللغة رضى كاملاً، ولم يشتد اتصاله ببعضه اشتداداً وثيقاً بحيث تتداخل العبارات وتطول العلاقات فيستغلق المعنى، ولم يطل الفصل بين أركان الجملة بحيث يتراخى ارتباطها ويضعف اتصالها كأن ينأى الخير عن المبتدأ، أو جواب الشرط عن فعله، أو تكثر قيود الفعل قبل أن يأتي فاعله ونحو ذلك^(١).

والطنطاوي لا يرى الأدب في إظهار المقدرة اللغوية وحشد المفردات بعرض الثروة المكنونة في صدره التي تصيدها من معاجم اللغة وغريب الكلام، أو تسربت إليه من طول معاشرته لكتب السالفين، ولكنه يرى الأدب تعبيراً عن التجربة بما جاد به الخاطر وسمحت به النفس، وهذا هو ما انتهى إليه رأيه في الكتابة - كما أسلفنا - يقول :

«إنني كلما تقدمت شعرت من نفسي تميل إلى انتقاء أسهل العبارات

وأقربها إلى اللغة المألوفة، ونفور من زخرفة الجمل والعناية بالألفاظ.»^(٢).

ولكن هذا لا يمنع أن تأتي بعض مفردات غريبة غير معروفة للعامة ضمن نسيجه اللغوي ولكنها معروفة للخاصة من المثقفين، وهي قليلة جداً يمكن حصرها في الأجزاء جميعاً. ومجيئها في الغالب من قبيل الرغبة في التعليم أو إحلال الفصح في محل الشائع والمبتذل من رديء اللغة، لأن الكاتب يركز على تفسيره مباشرة في السياق نفسه حتى تدخل الكلمة بدلالاتها إلى ذهن القارئ في معرض واحد فتكون أدعى لأن تعلق بذاكرته وتجري في استعماله اللغوي: كتابة وتحديثاً. ومن هذه الكلمات :

«لطيته»^(٣) - «الصوى»^(٤) - «ندف»^(٥) - «تورك»^(٦) - «سنينهم»^(٧) - «ليس من بابه»^(٨) - «ماعزب عنه»^(٩) - «عقاييل»^(١٠) - «قذال»^(١١) - «رأد الضحى»^(١٢) -

(١) - ينظر : د. أحمد بدوي : أسس النقد الأدبي عند العرب : ٤٧٢ .

(٢) - علي الطنطاوي : فكر ومباحث : ١٤٥-١٤٦ .

(٣) - ينظر : الذكريات : ٢٢٨/٢ : وطيته : غايته وبغيته .

(٤) - ينظر السابق : ٣٠٣/١ : الصوى : الإشارات والعلامات على جانبي الطريق .

(٥) - ينظر السابق : ٧٥/١ ، والندف من الشيء : القليل منه .

(٦) - ينظر السابق : ٢٨/٢ ، تورك : الإناء يشرب به الماء .

(٧) - ينظر السابق : ٣٩/٢ ، سنينهم : من كان في مثل سنهم .

(٨) - ينظر السابق : ١١٨/١ ، ١٥٦ و ٧٢/٥ ، بابه الشيء من صفه أو شاكلته .

(٩) - ينظر السابق : ١٦٣/٢ ، ماعزب عنه : ما غاب عنه .

(١٠) - ينظر السابق : ٩٣/٢ ، العقاييل : الشدائد والمصائب ، وبقايا العلة أو العداوة .

(١١) - ينظر السابق : ١٠٨/٤ ، القذال : ما بين الأذنين من مؤخرة الرأس .

(١٢) - ينظر السابق : ٩٧/٨ ، ورأد الضحى : وقت ارتفاع الشمس وانبساط النور في أول النهار .

«قطني»^(١) - «ازداد قوّة وأيداً»^(٢) .

فهذه الكلمات غريبة بالنسبة للعامة وبالنسبة للسياق الذي وجدت فيه ، ولكنها قد لا تخفى على المثقف العادي بَلّة المتخصص . وربما عُدَّت هذه الكلمات في سياق لغوي غير هذا السياق ألفاظاً لاغرابية فيها ، فلكل مقام مقال ولكل أديب ما يناسبه من ألفاظ وتعبيرات . وقد يكون منشأ الغرابة ليس لحوشية في اللفظ أو وحشية أو معجمية فيه ، ولكن لقلّة استعمال الصيغة التي استعملها الكاتب ، أو لغرابة المعنى الذي تدل عليه اللفظة ، بأن تكون معروفة ومستعملة في معنى مشهور ، ولكن الكاتب يستعملها في معنى آخر صحيح ، ولكن الناس لا يستعملونها للدلالة عليه .

فمن الغرابة الرجعة إلى الصيغة استعمال الكاتب صيغة «يَضِح - تَضِح» في أكثر من موضع^(٣) . فاللفظة في حدّ ذاتها معروفة ومتداولة . ولكن ليس على هذه الصيغة ، وإنما بصيغة أخرى هي «اتضح» أو «يتضح» ولكل بمعنى : أسفر وانجلي وبان . ومن الغرابة في الصيغة جمع «جَلَد» على وزن «فِعَال» من جمع التكسير فقال «جَلَاد»^(٤) والمشهور والمستعمل الجمع على «أفعال» فيقال : «أَجْلَاد» وربما استعمل جمع الجمع فقيل : «جُلْدَاء» مكان الجمع . وقلما يجمع الناس لفظة «جَلَد» على «فِعَال» على الرغم من صحة ذلك لغةً وصرفاً .

ومن ذلك كلمة «أواليها» بمعنى : أوائلها في قوله :

«وصل أوائل توالياها بأواخر أوالياها»^(٥) .

ومثال ما كان منشأ الغرابة يرجع إلى الدلالة والمعنى دون الكلمة وجرسها في الأذن استخدامه لكلمة «يكفرون» فإنها مما ينتشر استعماله بين الناس ، ولا يكاد يتعثر في نطقه لسان ، ولا تنغلق عن إدراك معناه الأذهان . ولكن الكاتب أغرب في استخدامه حين جاء به للدلالة على معنى غير مألوف لم تجر عادة في التعبير به عنه ، ولانقع عليه إلا في المعاجم ، وهو «الانحاء» يقول :

«العجم يسجدون بين يديه ، ويكفرون له ...»^(٦) .

وقد بادر الكاتب إلى توضيح المعنى المقصود بكلمة «يكفرون» فور كتابة متعلقاتها حتى لا يقع القارئ في لبس ، أو يتوهم الخطأ في الطباعة أو الكتابة ؛ فيعدل حرف التعدي (اللام)

(١) - ينظر السابق : ٢١٤/٨ ، وقطني : يكفني .

(٢) - ينظر السابق : ٢٢١/٤ ، والأيد : القوة .

(٣) - ينظر السابق : ٧١/١ و ٢٢/٤ .

(٤) - ينظر السابق : ٩/٢ .

(٥) - السابق : ١٥٣/١ .

(٦) - السابق : ٢٤٦/٣ .

إلى حرف (الباء) .

وعلى الإجمال فإن السهولة ظاهرة عامّة تميز أسلوب الطنطاوي سواء في الذكريات أم في غيرها . ولاتقف « السهولة » عند الألفاظ والتراكيب فحسب ، ولكنها أمر ملحوظ أيضاً في جانب المعالجة والتناول لعدد من القضايا الفكرية والاجتماعية المعقدة حيث استطاع الكاتب أن يتأتى إليها من أسهل السبل وأقربها وأحسنها فيزيل ما يلفها من غموض أو ضبابية ويضوّئ جوانبها للقارئ العادي ولو لم يكن من أصحاب الاختصاص^(١) .

إن الغموض والاعتياص من العلامات السيئة في دنيا الأدب والفكر ، وهما - كما يرى الفيلسوف الألماني آرثر شوبنهاور^(٢) - ينشآن من غموض الفكرة لأن الفكرة السليمة تجاهد لتظفر بالتعبير الواضح المشرق وسرعان ما تناله ؛ والفكرة مهما كانت عظيمة وجليلة تجحد بسهولة الأسلوب الذي يشف عنها ويبلغ رسالتها ، والرجل القادر على التفكير يستطيع في كل وقت وفي كل مناسبة أن يعبر عن نفسه بوضوح لا يتحيفه لبس ولا يعتوره غموض .

أما الكتاب الذين يولعون بالجمال الغامضة ، والتعبيرات الملتوية والمفردات المعجمية الثقيلة فهم - على حدّ قول شوبنهاور أيضاً - « لا يعرفون معرفة محددة ماذا يريدون أن يقولوا ، وليس عندهم سوى فكرة غامضة عنه ، وهم يحاولون أن يخفوا عن أنفسهم وعن الناس أنهم ليس عندهم شيء يقال »^(٣) .

٣- عذوبة التعبير :

والتعبير على ما فيه من التلقائية والعفوية ، وسهولة التراكيب ، وقرب الألفاظ بل وعاديتها أحياناً يمتاز بالعذوبة والنعومة المتناهية والرواء الفني ، الذي يجمع بين الجمال والوجدان . ويشعر القارئ بأنه ينجذب من قلبه إلى إدامة النظر في الكتاب والتلمظ بأسلوبه كما يتلمظ الصبي ببقايا الحلوى الشهية وهي تذوب وتتلاشى رويداً رويداً في فمه . يقول الدكتور أنيس المقدسي عن هذه الظاهرة ، التي نجدها في أسوب الخاصة من الكتاب : « تلك موهبة خاصة تعرف في الذين إذا سمعت حديثهم قلت هذا هو السحر الحلال . ومن الصعب أن نحلل هذا السحر لتبين عناصره الأساسية . ولقد حاول نقاد الأدب ذلك منذ أقدم العهود فوصفوه بحسن البيان ، وإشراق الديباجة ، وكثرة الماء ، وغير ذلك من الصفات . وها نحن اليوم نكرر ما قاله العسكري منذ نحو ألف سنة ، فنقول : « وإنما هو في جدّة اللفظ وصفائه ، وحسنه وبهائه ، وكثرة طلاوته ومائه ، ونقف عند هذا الحد »^(٤) .

(١) - يُنظر بعض هذه القضايا : السابق : ١٢٩/١ و ١٨٨-١٨٧/٣ و ٢٣٧-٢٣٥/٦ و ١١٦-١٠٧/٧ و ٢٦٩ ، ٢٩٢ -

٢٩٣ ، ٣٠٢-٣٠٣ ، ٣٠٥ و ١٤-٥/٨ .

(٢) - ينظر : علي أدهم : لماذا يشقى الإنسان : ١٨٠ .

(٣) - السابق : ١٨٠ .

(٤) - الفنون الأدبية وأعلامها : ٥٧٠ .

والذي يعتقده الباحث أن ظاهرة «عذوبة التعبير الطنطاوي» موهبة خاصة فعلاً تستحق الوقوف عندها وتأملها، وتعود - فيما أحسب - إلى الشخصية وتكوينها قبل أن تكون وصفاً في الألفاظ والتراكيب. لذلك نستعذب هذا الأسلوب دون ذاك وهما متفقان في السهولة والعفوية ونقاء الألفاظ.

٤- التأثير بأساليب القدماء :

ألمح الباحث إلى تأثير الكاتب بالقدماء في أكثر من موضع في الدراسة - بحسب الحاجة إلى ذلك في كل موضع - فتحدث عن الذاكرة بصفاتها مصدراً من مصادر الصورة في الذكريات^(١)، وسيأتي بعد قليل الكلام على احتفائه بأقوال العرب وأمثالهم وأشعارهم فيما يسمى بـ «الاستشهاد». والآن يقف ليشير إلى هذه الظاهرة نفسها ولكن على مستوى آخر، هو: بناء الجملة وانتقاء مفرداتها؛ حيث لاحظ الباحث أن الكاتب كثيراً ما يصب معانيه في قوالب أدبية محفوظة وسائرة ينقلها نقلاً عن القدماء، ولا يكاد يغير فيها إلا ما يتطلبه السياق أحياناً، وهذا أثر من آثار حبه وولعه بالأدب القديم، وإدامة مطالعته لأساليب الأوائل وتعابيرهم. مثل التعبيرات التالية :

- «كالشجي في حلوقهم، والقذى في عيونهم»^(٢).
- «كأن على رؤسهم الطير»^(٣).
- «حتى تحدث بها الركبان - كما يقال -»^(٤).
- «دخلت سوق الحميدية الذي سارت بذكره - كما يقال -
الركبان»^(٥).
- «تسطّر - كما يقول الأولون - بماء الذهب»^(٦).
- «قد سرت - كما كان يقول الأولون - سريان النار في الهشيم»^(٧).
- «صبرنا حتى لم يبق في القوس منزع، واحتملنا حتى إذا نفذ الصبر،
وبان طوق المحتمل...»^(٨).
- «... لكن هذه الأمواج من الناس الثائرين حالوا بيني وبينهم، فقتلوا

(١) - يراجع مبحث «مصادر الصورة ومرجعياتها» في فصل الصورة.

(٢) - الذكريات : ٢٠٥/٢.

(٣) - السابق : ٢١٧/٢.

(٤) - السابق : ١٧٨/٢.

(٥) - السابق : ١٩/١.

(٦) - السابق : ٨/٢.

(٧) - السابق : ٤٥/٢.

(٨) - السابق : ١٣٢/٤.

من الغنمة بالإياب ، واستمرت هذه المظاهرات تمشي مع السيارة ...»^(١) .

- «لو ذهبتُ إلى الشام التي أنيطت عليّ فيها تلامي وفيها نشأت ، وعلى

ثراها درجتُ ، والتي أهلها أهلي ؛ هل أجد الشام التي فارقتها !؟»^(٢) .

وأحسب أن نقل تعبيرات القدماء لايضير الكاتب في شيء مابقي محتفظاً بذاته ، متميّزاً بشخصيته في أسلوبه عن غيره ، بل إن استخدام تعبيرات القدماء وتراكيبهم بين الفينة والأخرى «مما يضيف على الكتابة روحاً عذبة ، ويسبغ عليها جزالة وجلالاً ، وبخاصة في هذا العصر الذي طغت فيه أساليب صحفية ركيكة لاتساوي في ميزان الأدب والفن شيئاً»^(٣) .

٥- الانفتاح على التعبيرات المعاصرة :

يفسح الكاتب لبعض التعبيرات الجارية على ألسنة المعاصرين وأقلامهم مكاناً واسعاً في أسلوبه متى رأى أن اللغة العربية تتسع لها ولا تنكرها وأن المعنى محتاج إليها . لأن الكاتب يقف مؤيداً لفكرة تطور اللغات ونموها وتلونها بما يناسب حاجات وظروف أصحابها في كل زمان ومكان ، وفي العادة يشير إلى أنه تعبير معاصر اقتبسه وأفاد منه كما نلاحظ في الأمثلة التالية :

- «ناجي وأخواه عبدالغني وسعيد كلهم أنبغ مني ، ولكنني خطفتُ الأضواء

منهم - كما يقولون في التعبير الحديث - دخلت حلبة المصارعة ، وما الحياة إلا

مصارعة - بطل وزمر ، وضجة وصخب ...»^(٤) .

- «كان فيها الشعب والحكومة يمشيان في طريق واحد إلى غاية واحدة ، أو

كانا - كما يقولون في هذه الأيام - في خندق واحد»^(٥) .

- «كان الكرم ضرورة لأبد منها . وكان - كما يقال الآن - «مسألة

حياة أو موت»^(٦) .

- «إن هذه القضية ثمرة لاختلاف العقليات - كما يقولون في التعبير

الحديث -»^(٧) .

- «كنتُ أخطب ولكن لا أصلح لما يسبق الخطبة من إعداد ومن مفاوضات

ومحادثات ، وكان لي رفيق هو أصلح الناس للمحادثات والمفاوضات ، ولكن

لا يصلح للخطابة . هو اجتماعي مئة على مئة - كما يقولون - ...»^(٨) .

(١) - السابق : ١٥٩/٤ .

(٢) - السابق : ٢٦٨/٦ .

(٣) - عبدالله بن سليم الرشيد : رجل الصناعتين شفيق الجيري : ٢٢٦ .

(٤) - الذكريات : ٣٤٧/٨ .

(٥) - السابق : ٥١/٧ .

(٦) - السابق : ٢٥١/٤ .

(٧) - السابق : ٧٥/٧ .

(٨) - السابق : ٦٨/٢ .

- «... الدنيا مقبلة على المذاهب الروحية ما كان حقاً منها وما كان باطلاً ،

وذلك ثمرة هذه الحضارة المنغمسة في المادّة القائمة عليها ، أو هو (رد فعل) -

كما يعبرون في هذه الأيام - وأكثر تصرفات البشر من باب ردود الفعل»^(١) .

ففي الشواهد السابقة نجد الكاتب ينصُّ على حادثة التعبير ، ولكنه أحياناً لا ينصُّ على

ذلك لاسيما حين يتصرف في التعبير أو يقيس عليه :

- «لو كانت هذه المبادلة لبنت من يتطوع لحساب الشيطان للدفاع عن

هذا الفسوق والعصيان أو لأخته ، أفكان يرضى بها ؟!»^(٢) .

- «يكون هذا في أول الامتحان ، فإذا انتهوا من عرض عضلاتهم ألانوا

وسهلوا»^(٣) .

- «كان يأمر التلاميذ بإقامة الصلاة ، لا إيماناً منه - طبعاً - بصحة دينهم

بل تمشية لحياته بينهم»^(٤) .

- «كان عنده العالم الأزهرى الكبير الشيخ محمد عرفة ، فخرقنا جدار

الصمت (على وزن قولهم عن الطيارة خرقت حجاب الصوت) وسألنا القمّي :

لماذا جاء إلى مصر ؟...»^(٥) .

٦- بسط المعاني والأفكار :

الطنطاوي من أدباء الإطناب الذين يمدّون حبل الكلام حتى ما يكاد ينقطع ليبلغ به

الكثير من المعاني النفيسة ، ويحيط بما في نفسه . ومصدر الإطناب - فيما أظن - يعود إلى أسباب عدّة منها :

- الثقافة الواسعة ، والتجارب الكثيرة .

- الأنس بالقارئ والرغبة في محادثته ومناصحته .

- العمل في الإعلام ، والكتابة عبر وسائله المختلفة .

وحرىّ بتلك الأسباب أن تدفع إلى الإطناب وتعين عليه ، فالثقافة الواسعة والخبرة

والأحداث العريضة التي عاشها الكاتب تفتح أمامه مجالاً واسعاً للحديث والكتابة والإسهاب ،

وكل باب من الموضوعات أو استخدام لغوي يكشف عن عشرات من الموضوعات المتلاحقة

المتداعية . وكذا الأنس بالقراء يجعله يطيل محاورتهم ، ويرغب في نصحتهم ونفعهم ، أما العمل

الإعلامي سواء كان في التلفاز أو الإذاعة أو الكتابة الصحفية فإنه مما يدفع إليه دفعاً ، لأن تلك

(١) - السابق : ١٢٣/٨ .

(٢) - السابق : ٢٠٧/٢ .

(٣) - السابق : ٩٥/١ .

(٤) - السابق : ٢٦٥/٣ .

(٥) - السابق : ١٣٣/٧ .

الوسائط ثرية ، ويتابعها جمهور واسع تتباين ثقافتهم وميولهم واهتماماتهم ، مما يجعل الكاتب - كالطنطاوي - بين خيارين عصيين أحدهما أن يختص بخطابه جماعة دون بقية الجمهور ، والثاني أن يعم بخطابه الجميع وهذا يضطره إلى تلوين الخطاب وتعدد أوجه اهتماماته ورسالته وهذا العمل يسلم إلى الإطناب . وراجع أغلب ما يكتب في وسائل الإعلام فستجد الكتاب قد كسوه ثياباً سابعة من الألفاظ يزيد عن حاجة الموضوع نفسه ، وما ذاك إلا ليزيد خطابه قبولا واستحساناً ، فهو يساعد القارئ مشغول الذهن على الإحاطة بالمعنى من كثرة ترده ، ويقرره في ذهن المنكر أو الجاحد من خلال تعدد الجهات التي يعرض منها المسألة ، فلعله بإحداها يوافق هواه فيجد في نفسه القبول والرضى .

على أن الإطناب أيسر من الإيجاز ، لاسيما وأن الكاتب (الطنطاوي) أشبه بمن يرتجل الحديث ؛ فهو لا يجتمع ليكتب ذكرياته ، بل يسير بها كما يسير به القلم بغفوية متناهية ، والإيجاز لا يتأتى إلا لمن جمع فكره وأحاط بما يريد قوله ، ثم وزن حاجات نفسه فقدم ما يتطلبه المقام ، وأرجأ الآخر إلى مكانه .

٧- التكرار :

التكرار سمة أسلوبية بارزة لدى أدينا الشيخ علي الطنطاوي ، وتأتي هذه السمة - في أساسها - استجابة لنزعة فطرية لدى الكاتب ؛ فالإنسان مفطور على حب الإعادة والتكرار ؛ لما يلتصق به من مظاهر التكرار وما يشاهده ويسمعه في الموجودات حوله من المهد إلى اللحد^(١) . والتكرار - أيضاً - نشاط عقلي وذهني ونفسي ميسور بعكس التجديد والتغيير اللذين يتطلبان أناة وجهداً وتفكيراً وتعبيراً خاصاً . والتكرار ليس بعيب مادام ارتداداً إلى الفطرة الإنسانية وجرياً على سنتها^(٢) ، ولكنه قد يكون عيباً حين يكثر لغير داعٍ موجب من إيقاع أو تقرير ، أو تأكيد على فكرة أو تنبيه على معنى ، أو زيادة فيه أو نحو ذلك^(٣) .

وقد جاء التكرار في القرآن الكريم والسنة النبوية وفي كثير من آثار الأدباء والبلغاء وتحدث عن أثره البلاغي والنفسي عند كبير من العلماء والباحثين قديماً وحديثاً كالجاحظ في البيان والتبيين ، والخطابي في بيان إعجاز القرآن ، والباقلاني في إعجاز القرآن ، والسيوطي في

(١) - ينظر : د. مصطفى أحمد شحاتة : لغة اللمس : ص ٥٧ ، ١١٢ نقلاً عن د. عز الدين علي السيد : التكرار بين المثير والتأثير : ٧٩-٨٠ .

(٢) - يقول الجاحظ : ((ليس التكرار عيباً مادام لحكمة كتقرير المعنى ، أو خطاب الغيبي أو الساهي ، كما أن تردد الألفاظ ليس بعيب ما لم يجاوز مقدار الحاجة ويخرج إلى العبث)) . البيان والتبيين : ٣١٤/٣ .

(٣) - ويقول الخطابي : ((إنما يحتاج إليه ويحسن استعماله في الأمور المهمة ، التي تعظم العناية بها ويخاف بتركه وقوع الغلط والنسيان فيها والاستهانة بقدرها . وقد يقول الرجل لصاحبه في الحث والتحريض على العمل : عجل عجل ، وارم ارم ، كما يكتب في الأمور المهمة على ظهور الكعب : مهم مهم مهم .. ونحوها من الأمور)) . بيان إعجاز القرآن : ٤٨ ، وابن الأثير : المثل السائر : فصل عن التكرار : ٣/٤٠ .

الاتقان ، والرافعي في اعجاز القرآن والسنة النبوية وغيرهم^(١) .

وليس من شك في أن التكرار بجميع ألوانه يفيد البشر ، لأنه داعية إلى التذكّر . وعلماء النفس والاجتماع يثبتون حاجة البشر إلى التكرار وتأثرهم الشديد به ؛ فكم من فكرة يرفضها الإنسان أول عهده بها ، ولكنه مع التكرار والإعادة يألّفها وتصبح مقبولة لديه لاثّير غضبه أو رفضه ، وربما أصبحت من المسلمات والمعتادات بحيث يفترضها في ذهنه ، ويفتقدتها متى غابت عن حسّه .

ونرى اليوم كيف يعتمد أصحاب الدعايات التجارية أو العقديّة (الأيديولوجية) على التكرار ، ويسخرونه لما ربهم القريّة والبعيدة ، وما ذاك إلا لأنه من أحسن سبل الإقناع ، وأقوى الوسائل لغرس العقيدة وترسيخ الفكرة في نفوس البشر ، وقد بين الله تعالى أن الموعظة الحسنة يزداد تأثيرها بمعاودة التذكير ؛ فقال : ﴿ وَذَكَرْ فَإِنْ الذِّكْرَى تَنْفَعُ الْمُؤْمِنِينَ ﴾^(٢) .

وليس للتكرار حداً ينبغي أن يقف عنده الأديب ، ولكن الأمر مرتّهن بالأفهام وبالمثقلين ، وينفسح المجال بالنسبة للكُتّاب والمتحدثين عبر الوسائل والقنوات التي تتصل بجمهور عريض تتباين ثقافتهم وقدراتهم على الفهم والإحاطة بما يسمعون أو يقرأون مثل الصحف والإذاعة والتلفاز كحال الكاتب في ذكرياته . فهو يخاطب جمهوراً كبيراً يختلفون في درجات وعيهم وثقافتهم وموقفهم من الأفكار التي ينثرها في كتابه ، فمنهم خالي الذهن والمتردد والمشكل والجاحد . والتكرار يُعوّض على الغائب ويمنحه فرصة لقراءة ما لم يقرأ وسماع ما فات^(٣) .

ولأن الطنطاوي صاحب معنى ، وصاحب نزعة واضحة للتعليم والإصلاح فيما يكتب ؛ فإن التكرار لديه أداة من أمضى لأدوات وأقواها في توضيح ما يريد وفي هدم الاعتقادات والأفكار الزائفة . والباحث لا يستطيع أن يفهم ظاهرة التكرار في أسلوبه إلا في ضوء ماتقدم ، ولكنه في الوقت ذاته يأخذ عليه إبقائه على بعض الموضوعات المكررة لغير ما فائدة بعد جمع الحلقات في كتاب ، ثمّا ضخم الكتاب ، وأورث ترابطه وعلاقاته شيئاً من الخلل والضعف ، وجرّ شيئاً من الضيق أحياناً إلى القارئ الجاد دون داع وجيه أحياناً . وليس كل ما يحسن في الصحيفة يحسن في الكتاب ؛ لأن الكتاب باق يمكن أن يراجعه القارئ ويتأمله ، وهذا ما لا يتوافر للصحيفة التي تنتهي بانتهاء يومها .

(١) - وغير هؤلاء كثير ، مثل : عبد الكريم الخطيب : القصص القرآني : ٤٢-٤٤ ، ٢٣٠-٢٩٠ و د. مريم عبدالقادر السباعي : القصة في القرآن الكريم : باب تكرار القصة القرآنية : ٦١-٩٥ وتاج القراء محمود بن عزة بن نصر الكرمانلي : أسرار التكرار في القرآن الكريم : دراسة وتحقيق أحمد عطا ، دار الاعتصام و د. عبدالعظيم المطعني : خصائص التعبير القرآني وسماته البلاغية : ٣٢١/١-٣٦٦ .

(٢) - سورة الذاريات : ٥٥ .

(٣) - قال الجاحظ : « وضبط الحاجة إلى الترداد والتكرار غير ممكن ؛ لأنه يتصل بأقدار المستمعين ومن يحضر الحديث من العامة والخاصة » . الحيوان : ٩١/١ .

وجوه التكرار وأنواعه في أسلوب الطنطاوي :

يأتي التكرار في أسلوب الكاتب على أكثر من وجه :

(أ) - فقد يكون في الألفاظ : بتكرار لفظ بعينه مرتين أو أكثر ، ومثال ذلك : تكرار

لفظي « قريب » و « بعيد » :

« هنا دفن أعز الناس عليّ [يعني والديه] أمّا من كان أعزّ منهما [يعني

ابنته] ، ولا أظن أن قولي هذا يسوّهما فقبرها بعيد بعيد في ألمانيا ، إنني لستُ

أعرفه ، بلى والله إنني أعرفه ؛ لأنه قريب قريب ، إنه في قلبي ... »^(١) .

والتكرار هنا جميل لأنه جيء به للتأكيد على المعنى المراد برغم ما قد يبدو فيه من التناقض

بين البعد والقرب ؛ فقبرها بعيد من حيث المكان ، ولكنه قريب من حيث الأثر وماتركه من ألم وحسرة ووجع .

ومن تكرار اللفظة أيضاً قوله :

« هذا ما يصنعه أكثرنا في شهر الصيّام ، نريح المعدة من الفجر إلى المغرب ،

فإذا أذن المغرب شمرنا وهجمنا ، نشرب ونشرب ، نأكل ونأكل ، نجمع الحار

والبارد ... »^(٢) .

فقد كرر لفظي^(٣) نشرب ونأكل لداعٍ في هو الدلالة على التعدد والاستمرار والمبالغة

بالتعبير عن الشراهة في الأكل والشرب ، وهذا أبلغ فيما يريد من السخرية بالفعل .

وقد تتكرر اللفظة الواحدة لتوجيه المعنى وتعيين المقصود بتقييدها أو تحديدها أو تفسيرها ،

مثل :

« كنّا نقتحم فيه هب النار ، النار التي أشعلها الفرنسيون في دورنا ومساكننا

ونخوض فيه برك الدّم »^(٤) .

ومثل ذلك تكرار كلمة « مجهول » في قوله :

« لم أجد أحداً يعرف من هو هذا الشيخ ، ولا من أين جاء ، جندي مجهول .

مجهولٌ عندنا ولكنه معروف عند الله . رجل لا يعرفه أحد ولدت على يديه أكبر

دول الإسلام اليوم . »^(٥) .

فهو مجهول عند العباد فقط أما عند رب العباد فغير مجهول . وكذلك :

« إن جاءت [أي ذكرياته] مهوشة على غير نظام فكذلك الدنيا ، الدنيا

(١) - الذكريات : ١٣٣/٢ .

(٢) - السابق : ١١٤/٣ .

(٣) - وهي على التحقيق جملتان ، ولكن قصدتُ ماهو ظاهر للعين .

(٤) - السابق : ٢٢٥/٥ .

(٥) - السابق : ١٦١/٣ .

فيها صحو ومطر ، ومسرة وكدر ، ويسر وعسر ، وضحك وبكاء ، وشدة ورخاء ...»^(١) .

وقد تتكرر الكلمة أيضاً لتجدد الفعل في الذهن حين يطول الفاصل ، مثل :
- «كُلُّ يزورها [يعني الملكة] ليتلقى - كما قال نيكسون هنا ، في كلمة عرضها له الرائي - يتلقى الحكمة ويتلقى المال»^(٢) .

- «حاولت الهرب من غير إبداء السبب ، وهو يحاصرني ، ويسدّ المهرب علي ، ويمسك بأدبه ولطفه وحسن مداخله ، يمسك لساني عن التصريح بالرفض ...»^(٣) .

- «كانت لي أسرة هي عالمي الصغير ، فما زالت الأيام تأخذ منها واحداً وتضيف واحداً حتى ... (اللهم عفوك ماهي الأيام ، ولكن أنت الآخذ وأنت المعطي ، وأنت مالك الملك) حتى لم يبق من أسرتي الأولى إلا أنا .»^(٤) .

★ وقد تتكرر اللفظة بعينها أكثر من مرتين . فمما تكررت فيه ثلاث مرّات قوله :
- «وهاهم أولاء يتقدمون ، ويتقدمون ، ويتقدمون . لقد كان العجب العاجب هؤلاء البدو الجاهلون ملكوا ملك كسرى فلا كسرى بعد اليوم .»^(٥) .
وقوله :

- «تبعث آثار أقدام الجيش الذي خرج من دياره في أرض الحجاز ، يقوده الفتى العربي ابن الطائف الذي فارق منازل أهله فيها ، ومشى ومشى ومشى حتى جزع الأرض إلى موضع كراتشي اليوم وأين أنت ياطائف من كراتشي؟!»^(٦) .

حيث تكررت لفظتا «يتقدمون» و «يمشي» ثلاث مرّات وذلك للدلالة على وقوع الفعل واستمراره وتجده . وهذا أبلغ في الدلالة على المعنى الذي يريده الكاتب .
ومما تكررت فيه اللفظة ثلاث مرّات للمبالغة في تأكيد المعنى بتضخيمه أو تهويله أو إثباته النماذج التالية :

- «حضر صلاة العيد في جاكرتا قومٌ يزيدون على مئات الألوف يكبرون معاً ويركعون معاً ، ويسجدون معاً ، مشهد عظيم عظيم . أكرّرها ثلاث مرّات لتأكيدا وتثبيتها»^(٧) .

(١) - السابق : ٧/١ .

(٢) - السابق : ١٢٥/٣ .

(٣) - السابق : ٥/١ .

(٤) - السابق : ٢٥٧/٧ .

(٥) - السابق : ٢٤٦/٣ .

(٦) - السابق : ٩٧/٥ .

(٧) - السابق : ١٧٣/٦ .

- «دهشت والله مما رأيت!! فكيف كان هذا كله؟ كيف اندفع الناس إليه؟ وما كانت الدعاية لهذا الأسبوع كافية، لا والله، ولا كان تهيب ولا إكراه. ولو كان إكراه لكان على الأغنياء الذين قَصَرُوا وقصروا وأعيدوا ثلاثاً للتوكيد.»^(١)

وكقوله يخاطب جمال عبدالناصر في رسالة طبع منها نحو نصف مليون نسخة انتقد فيها محاكماته الجائرة وساق شواهد منها في ذكرياته:

«... أن يكون الحكم على هذه الصورة، وما على مثلها تصدر الأحكام، فهذه قصة فظيعة فظيعة، بلغ من فظاعتها أن أجمع الناس على اختلاف البلدان والألسنة والألوان في المذاهب والأديان على استنكارها»^(٢).

وقد يكون التعدد واختلاف النوع مسوغاً مقبولاً لأن تتكرر الكلمة ثلاث مرّات لدى

أدينا، وهذا من حقّه مادام يحس أن في المعنى بقية يوّد أن يأتي عليها ويحيط بها:

«لقد صدّ الأحزاب الخندق الذي حفره المسلمون في الأرض ليحول بينهم وبين الوصول إلى المدينة، ليحمي موطن الإسلام من أعداء الإسلام. والخندق الذي حفروه قبله في نفوسهم ليحول بينها وبين الشبهات والشهوات، والمذاهب الباطلة والعقائديات، يحميها من كمين الشياطين، شياطين الجن وشياطين الإنس...»^(٣).

★ وقد تتكرر الكلمة أكثر من ثلاث مرّات كتكرار كلمة «بكيت» للدلالة على الألم

والحرقة وللتطهير النفسي والوجداني:

«بكيت أمي وإن لم أستوعب تماماً حقيقة مصابي بها، ولم أدرك مداه بكيت أبي، بكيت من ذهب من أهلي ومن صحتي، بكيت آمالي وأحلامي، بكيت مواضي أيامي، بكيت أسرتي التي كانت كلها هنا فلم يبق منها إلا أنا»^(٤).

★ وتكررت كلمة «اذكروا» ثمان مرّات في معرض وصفه زهد العلماء وسمو أحلامهم

وأرواحهم، واقتدارهم على قول الحق والدعوة إليه دون خوف أو وجل:

«لم يكن يرى أحدهم في الطاغية الجبار الذي يرتجف الناس خوفاً منه ومن بطشه، لم يكن أحدهم يرى فيه إلا بشراً مثله، سيقوم غداً معه يوم الحساب بين يدي رب الأرباب، فلا يقول له إلا كلمة الحق يصدع بها، ولكن في أدب فإذا رآه الجبار العاتي وسمع منه، رأى فيه سلطان الشرع فصغر أمامه. اذكروا موقف عز الدين بن عبدالسلام مع الملك الأشرف ثم الملك الصالح. اذكروا موقف ابن

(١) - السابق: ٦١/٧.

(٢) - السابق: ٢١/٨.

(٣) - السابق: ١٦٥/٨.

(٤) - السابق: ١٣١/٢.

تيمية مع ملك التتار ، اذكروا موقف منذر بن سعيد مع الناصر الأموي باني
الزهراء ، أول من تسمى بأمير المؤمنين في الأندلس ، الذي كان أعظم ملوك
أوروبا في عصره . اذكروا موقف بكار بن قتيبة قاضي مصر مع ابن طولون .
اذكروا موقف النووي مع الظاهر بيبرس ، اذكروا موقف المفتي زمبيلي علي
أفندي مع السلطان سليم المخيف الجبار ، اذكروا سفيان الثوري مع المهدي ،
اذكروا موقف الشيخ سعيد الحلبي مع إبراهيم باشا . تلك كانت مواقف
العلماء ؛ لذلك كان الحكام الجبارون يصغرون أمامهم .^(١)

★ وقد تتكرر الكلمة الواحدة أكثر من ثمان مرّات في سياق واحد ، فقد وردت كلمة
(مشى - يمشي) خمس عشرة مرة في سياق واحد .

وهذا العدد هو أكبر ما وقعت عليه عند الكاتب وبرغم ذلك ظل السياق محافظاً على
جماله وسلاسته دون قلّتي أو فساد أو إملال :

«مشينا من حيث مشى سيد البشر محمد ﷺ إلى حيث أراد من مكة إلى
المدينة . وذكرت الهجرة التي لم تكن نقلة لثلاثة رجال من قرية إلى قرية ، ولكنها
رحلة التاريخ البشري كله من عهد إلى عهد . من الليل الذي طال حتى ظن
المظلومون الذين يترقبون الفرج أنه لن يطلع عليهم بعده النهار . من عهد
الاستبداد والقهر والجهل إلى عهد الحضارة الخيرة النيرة التي جمعت مطامح
الروح ومطالب الجسد ، ومنطلقات العقل .

لقد كان أعظم موكب مشى على ثرى هذه الأرض . لم يكن موكباً ضخماً
ولم تكن تتقدمه الطبول والصناعات ، ولم تكن ترفرف فوقه الأعلام والرّايات .
ولم يكن يحف به الجيش معه الخراس والأعوان ، ولكن تحفّ به ملائكة الرحمن ،
وترفرف فوقه راية القرآن ، وتتقدمه البشائر من السماء بأن رحمة الله للعالمين قد
أقبلت وتمثلت بشراً يأكل الطعام ويمشي في الأسواق ، ولد ويموت وكان يصح
ويعرض ويجوع ويشبع . بشرٌ مثلكم ولكنكم لستم مثله ، وليس فيكم من يقدر
أن يدانيه فضلاً عن أن يساويه أو أن يساميه ولو لم يكن خاتم الرسل لكان أفضل
البشر خلقاً وسمواً وصفاً ونقاءً .

وإذا كان العرض العسكري تمثّل فيه فرق الجيش وفصائله بأفراد منها
تمشي فيه ، فهذا العرض يمشي فيه وراء محمد ﷺ من خلال القرون الآتية خريجو
مدرسة محمد (من كل خليفة كان صورة حية للمثّل البشرية العليا . وكل قائد
كان سيفاً من سيوف الله مسلولاً ، وكل عالم كان للبشر كالعقل للجسد .

يمشي فيه أبو بكر وعمر ونور الدين وصلاح الدين وأورنغ زيب .

يمشي فيه خالد وطارق وقتيبة وابن القاسم والملك الظاهر ومحمد الفاتح .

يمشي فيه البخاري والطبري وابن تيمية وابن حزم وابن خلدون .

يمشي فيه الغزالي وابن رشد وابن سينا والبيروني .

يمشي فيه الجاحظ والخليل وأبو حيان .

يمشي فيه أبو تمام والمتنبي والمعري .

يمشي فيه معبد وإسحاق وزرياب .

كل أولئك والمئات من أمثالهم كانوا معه وهم في عالم الذر قبل أن يخرجوا إلى هذه الدنيا . كانت أرواحهم تمشي في طريق الهجرة وراء محمد ؛ لأنهم ما كانوا عظماء لولا مدرسة محمد .

يمشي فيه أبطال بدر واليرموك والقادسية وحطين وعين جالوت ومعارك الاستقلال في الريف المغربي والجزائر ومصر والشام والعراق وأبطال المعارك القادمة التي سيقودها نور الدين (الجديد) وصلاح الدين (الجديد) لتطهر الأرض التي قدسها الله من رجس اليهود ، كما طهرها ممن عدا عليها قبلهم ، وكان أقوى منهم .^(١)

ب - أما الوجه الثاني من وجوه التكرار فيتمثل في ظاهرة : التزادف وهي تكرار المعنى بعدد من الكلمات المختلفة في اللفظ . ويكون ذلك للتأكيد على المعنى وتقريره ، إضافة إلى ما يكسبه التعبير من ظلال دلالية وإيحائية لا يستطيعه الكلمات المترادفة كل على حدة . فالدراسة ترى ألا وجود للتطابق المعنوي التام بين الألفاظ مهما تقاربت في الصوت والمعنى إذ تبقى لكل لفظ خصوصية دلالية تميزه عن اللفظ الآخر ، وينفرد بإيحاء ما لا يقوى على إنارتته اللفظ الآخر ، كالألوان قد تجتمع في النوع وتتخالف في الدرجة ، فقد تجتمع في الزرقة أو الحمرة أو الصفرة أو الخضرة ولكن تختلف في كثافة اللون ذاته وفي درجته وما يتركه من ظلال على اللوحة . ولكن هذه الخصوصية الدلالية تتطلب وعياً وإحساساً باللغة وذائقة مرهفة حتى يتمكن المتلقي من إدراكها :
«رفض الطلاب يوماً الدخول إلى غرفة الدراسة وعم المهرج والمهرج والصياح وأنا مثل الأطرش (أي : الأطروش) في الزفة ولكن لا يسمع ما يقال .
وأنا أرى وأسمع ولكن لا أفهم القصة»^(٢) .

ف «المهرج» و «المهرج» و «الصياح» مترادفات تدل على معنى عام هو اختلاط الأصوات وارتفاعها .

ومن التزادف أيضاً كلمتا : «الرجس» و «النَّجس» في قوله :

«قلت : هل أذهب فأقعد معهم على ماهم فيه من الرَّجْسِ والنَّجْسِ !؟»^(٣) .

(١) - السابق : ١٥٩/٣ - ١٦٢ .

(٢) - السابق : ١٦٣/١ .

(٣) - السابق : ٢٣٥/٧ .

وكذلك الألفاظ : « سرف » و « ترف » ، و « نذر » و « نحذر » ، و « أشنع » و « أفضع » و « أبشع » :

- « مشيت حتى بلغت حديقة لحظتُ أنها مرتع أطفال الأغنياء لما يبدو عليهم من آثار الترف والسرف »^(١).

- « مَرَّتْ خمسون سنة ونحن ننذر ونحذر ، نقول إننا في حرب مع أمكر وأخس البشر ، فهل رأيتم من يعيش في الحرب عيشه في السلم ؟ هل رأيتم من ينفق على السرف والترف والكماليات ، بل على ما لا صلة له بالكمال ، مافيه إلا النقص والعار ... »^(٢).

- « لذلك تجدون في أكثر البلاد أن الذي تم بعد جلاء الجيوش المستعمرين أشنع وأفظع وأبشع مما كان قبل لما كانوا حاكمين »^(٣).

★ ومنه ترادف الجمل ، وهو نوع من أنواع التكرار أيضاً لأن المعنى يعاد فيه على الذهن .
كما في الأمثلة التالية :

- « كنتُ يومئذٍ في قمة القدرة على الخطابة والارتجال لا أحتاج إلا إلى ابتداء الكلام حتى تنثال عليّ المعاني ، وتزدحم الخواطر ، وينطلق اللسان يعبر عنها ببلغ الكلام . »^(٤).

- « ولو حالت دون سلوكه الحوائل ، وقامت الموانع ، واشتدّت العقبات »^(٥).

- « كانت نهضة المشايخ لاتزال مستمرة ، وإن خَفَّتْ شِدَّتُهَا وَقَلَّتْ حِدَّتُهَا »^(٦).

- « ... يصرفك عن الطريق المستقيم ، ويعدل بك عن الجادة الموصلة »^(٧).

- « بَعُدَ به عهدي ، وطال عنه بعدي »^(٨).

٣- أما الوجه الثالث من أوجه التكرار فهو تكرار الموضوع . وهذا كثير جداً لدى الكاتب نتيجةً لضعف سيطرته على مادّته لضخامة ذكرياته واتساعها وتراخي المدّة الزمانية التي

(١) - السابق : ١٧٨/٦ .

(٢) - السابق : ٢٧٦/٢ .

(٣) - السابق : ٢٢٦/٥ .

(٤) - السابق : ١٧٢/١ .

(٥) - السابق : ٨٠/٢ .

(٦) - السابق : ٤٤/٢ .

(٧) - السابق : ١٠٤/١ .

(٨) - السابق : ٩١/٣ .

تفصل بين حلقاتها . مما يجعل الكاتب ينسى ما ذكره أو يختلط بما لم يذكره من الحوادث فلا يستطيع التمييز بينها ، ولا شك أن الخبر أو الموضوع الذي تم استدعاؤه من الذاكرة وتدوينه في «الذكريات» يظل الأسبق إلى الذهن من الموضوع الذي لم تسبق كتابته فيما مضى ، وذلك ماجعل الموضوعات المذكورة تتسابق إلى ذهنه وقلمه أكثر من تلك التي لم يسبق له أن استحضرها . وغير خاف أن المنهج الحر الذي سار عليه في تدوين ذكرياته وتنظيم أحداثها له أثره الواضح والقوي على التكرار الموضوعي لديه^(١) . وقد اعتذر الكاتب عن هذا النوع من التكرار في مواضع مختلفة من كتابه مبيناً أسبابه من وجهة نظره ، فقال :

- «إني لأكتب الحلقة من هذه الذكريات ولا أكاد أذكر ما قلت فيما كان قبلها لذلك تأتي بعض الحوادث مكررة معادة»^(٢) .

- «أنا أكتب الحلقة ولا أعرف ما الذي قبلها ، ويختلط علي ما هو مستقر في ذاكرتي بما هو مودع في مقالاتي»^(٣) .

- «ذكرت الآن وأنا أُملي هذا المقال أني كتبت هذا من قبل ، فإن كنتُ فعلتُ فسأخونني فإن الشيوخ يكررون الأحاديث ويسمعهم الناس ويستحون منهم فلا يخبرونهم . ولقد صرت شيخاً كبيراً ، وهل أجرو أن أنكر وقد جاوزت الثمانين ، فإن رأيتُموني أعيد حديثاً سبق أن حدثت به في هذه الذكريات أو في الرائي (التلفزيون) أو أحاديثي في الإذاعة فبهوني يكن ذلك التنبه فضلاً منكم ، واذكروا أن «العصا قرعت لذي الحلم» وأنتم تعرفون هذا المثل وقصته ، فإن لم تكونوا تعرفونه فاشترُوا كتاب (مجمع الأمثال للميداني) واقرأوا فيه شرح المثل»^(٤) .

وقد نجد أسباباً أخرى غير ماتقدم تدفع بشكل غير مباشر إلى تكرار الموضوع أو الحادثة كتجدد المناسبات ، والمناسبات من الموجهات للسرد في ذكريات الطنطاوي لأنه يرى استثمارها في نفس المتلقي لصالح أغراضه^(٥) ؛ كتكراره الحديث عن رمضان وذكرياته فيه^(٦) ،

(١) - مثل إخباره القارئ بأنه وزميله عبدالحكيم مراد كانا في المرحلة الابتدائية لايتكلمان إلا باللغة الفصحى على صغر سنهما وكان ذلك يحمل التلاميذ على نسخية منهما والتهكم بهما . وهذا السبب وراء نقلهما من مدرستهما الابتدائية الأولى المعروفة باسم «المدرسة السلطانية الثانية» إلى المدرسة «الجممية» عند الشيخ عيد السفرجلاني . فقد كرر هذا الموضوع مرتين . ينظر الذكريات : ٦٣/١ و ١٨/٧ وكذلك إخباره القارئ بممرض جلدي عرض له في بعض جسده فداواه بالإحياء . ينظر السابق : ٢٣٣/٧-٢٣٤ ، ٤٣/٨ .

(٢) - السابق : ٢٤٠/٣ .

(٣) - السابق : ٤٠/٨ .

(٤) - السابق : ٣٠٦/٨-٣٠٧ .

(٥) - سبقت الإشارة إلى هذا الجانب عند دراسة السرد في الذكريات .

(٦) - ينظر السابق : حلقة رقم ٧٦ ج ١٠٧/٣-١١١ وحلقة رقم ٧٧ ج ١١٣/٣-١٢٢ وحلقة رقم (٩٩) ج ١٣/٤-

١٩ وحلقة رقم (١٩٦) ج ١٩١/٧-١٩٩ .

وعن الحج وصعوباته ، ووقفه عرفات وذكرياته عنها^(١) . وكتوفه عند رأس كل سنة هجرية لمعاودة استكشاف ذاته ومراجعة حساباته بعبارات وأفكار متكررة ، وإن كانت لا تخلو من شيء جديد أحياناً^(٢) .

ومن الأسباب أيضاً : التنبيه على أهمية الموضوع فقد تحدث عن الخط الحديدي الحجازي في المجلد الثالث في الذكريات^(٣) ثم عاد للحديث عنه بكل أسى ولوعة في المجلد السابع على حلقتين^(٤) . ومن هذا القبيل (التنبيه على أهمية الموضوع) تكراره لفكرة تغير الإنسان وتبدله بمر الأيام والليالي وذلك لحمل القارئ على تقبل ما يرويه عن نفسه بصدر رحب لاضيق فيه ، وحتى لا يحاكم القارئ الطنطاوي الشيخ ويؤاخذه بتصرفات الطنطاوي الشاب^(٥) .

ومنها أيضاً : رغبته في أن يفهم عنه فهماً صحيحاً مثل تكراره للأسباب التي تجعله يرفض دعوة الأصدقاء والجيران وأصحاب المكانة والجاء إلى الطعام والزيارة في أكثر من موضع في كتابه^(٦) . وقد يكون معه في ذلك بعض العذر حتى لا يفسر ذلك بالكبر أو التعالي أو الانطواء والعزلة المرضية .

وقد يكون للتكرار دافع شعوري كالحب أو الحنين كحديثه عن دمشق وغوطتها وبساتينها وأنهارها ، أو الاعتراف بالفضل كحديثه عن شيوخه وأساتذته وتكراره لمناقبتهم وأفضالهم مثل الشيخ السفرجلاني^(٧) وصالح التونسي^(٨) ومحمد علي الطيبي^(٩) والجندي^(١٠) وغيرهم . وفي أغلب الموضوعات المكررة تأتي زيادة نافعة من حوار أو تفصيل أو تعيين لشخصية أبهمت أول الأمر ، أو زيادة في التحليل والتأمل أو غير ذلك من أسباب الزيادة النافعة ، كقصة نشره لأول مقالة له في المقتبس فقد ذكرها في الجزء الأول ثم عاد إليها في الجزء الثالث ولكنه زاد فيها تفصيلات أخرى تميزها عن المرة السابقة^(١١) . ومثلها قصة وزير العدل المصري خشبة

(١) - ينظر السابق : الحلقة رقم (٨٤) ج٣/١٧٩-١٩٠ والحلقة رقم (١٢٠) ج٤/٢٣٩-٢٤٧ والحلقة (٢١٧) ج٨/٩١-١٠٠ وحلقة (٢٢٥) ج٨/١٦٥-١٧٦ .

(٢) - ينظر السابق : الحلقات : ٨٦ ، ١٠٥ ، ٢٢٢ وهي على الترتيب ج٣/٢٠٣-٢١٢ و٤/٧٣-٨٢ و٨/١٣١-١٤١ .

(٣) - ينظر : حلقة رقم (٧٥) : ٩٩-١٠٦ .

(٤) - هما الحلقتان (٢٠٧) و(٢٠٨) : ٣٠٨-٣٢١ .

(٥) - ينظر السابق : في مواضع كثيرة مثل : ج١/٩-١٠ ، ١٥-١٦ ، ٢٧-٢٨ و٢/٥٣ وغيرها .

(٦) - ينظر السابق : ٢/٢١٦-٢١٧ و٨/٩٠ وينظر أيضاً موضوع « الجلاء » عن سوريا : ٨/٢٥٥ .

(٧) - ينظر السابق : ١/٧٣-٧٥ و٨/٣٠٨-٣٠٩ .

(٨) - ينظر السابق : ١/٧١ ، ٨١-٨٤ و٨/١٥٧-١٥٨ .

(٩) - ينظر السابق : ١/١٨٩-١٩٠ و٨/٤١ .

(١٠) - ينظر السابق : ١/١١٧-١١٨ ، ١٢٤-١٣٠ ، ١٥٤-١٥٧ ، ٢/١٦٨ ، ١٧٠ و٥/٢٦٦ ، ٨/٣٣٣ .

(١١) - ينظر السابق : ج١/٢٨١-٢٨٢ وج٣/٢٣٨-٢٣٩ .

٨- الإكثار من الرجوع :

ويسميتها بعض نقادنا المراجعة^(١)، وهي : أن يذكر شيئاً ثم يرجع عنه^(٢) : ولا يكون الرجوع أو المراجعة بليغاً إلا إذا كان المتكلم قد أوهم الغلط فيه ولم يغلط على الحقيقة ، بل قاله عن عمد رغبة في تأكيد الإخبار بالثاني ؛ لأن الشيء المرجوع إليه يكون تحقيقه أشدّ وأبلغ . وهو مما يكثر في أسلوب الكاتب عن عمد لغرض وفائدة متوارية في أثناء الكلام . وقد جعله ابن المعتز والقزويني والحموي من المحسنات البديعية في الكلام^(٣) ، غير أن الباقلاني ذكر أن بعض البلاغيين لا يعدّه من البديع^(٤) ، ونمثل له بما يلي :

- « هل أستطيع أن أصور المشاعر والعواطف التي ينطوي عليها قلبي لمكة أم القرى ، وقبلة المسلمين ، ومبعث النور ، وأحب البلاد إلي بعد بلدي ، لا بل قبل بلدي فهي بلدي الأول وبلد كل مسلم . مايسرنني أن يسلم بلدي بأذاها ، بل إنني أدفع عنها الأذى ببلدي وداري وأهلي ؛ لأنها إن سلمت فكل شيء سالم ، وإن أصابها شيء لم يسلم لنا بعدها شيء . »^(٥) .

- « واستمرت هذه المظاهرات تمشي مع السيارة ، هل قلت : تمشي !!؟ لا ، بل إنها تهب هب العواصف ، تطفي طغيان الموج العاتي ... »^(٦) .

- « سلاح آخر أقوى من السيوف والبنادق ، هو الإيمان ، لا يسخر أحد من هذا الكلام ؛ فإن البندقية مع الإيمان أقوى من المدفع بيد غير المؤمن ، والحجارة في أيدي شباب فلسطين اليوم وأطفالها تفل الحديد وتغلب البارود في أيدي كلاب ... لا ، بل خنازير يهود ، مايلغون أن يدعوا كلاباً ، فللكلاب وفاء ، ويهود الغدر من طبائعهم المراء »^(٧) .

٩- التلاعب في الجمل :

بأن يأتي بجملة تفيد معنى ثم يأتي بجملة أخرى تفيد معنى آخر يخالف المعنى السابق ولا يُغلب أحدهما على الأخرى ، وهو لون من ألوان الترف والتلاعب الأسلوبية وأثر من آثار المباشرة والانطلاق في الكتابة كما يكون الحديث . وقد يكون دليلاً على عدم دراية الكاتب

(١) - ينظر : د. إنعام فؤاد عكاوي : المعجم المفصل في علوم البلاغة : ٦٤٤ - ٦٤٦ .

(٢) - ينظر : أبو الهلال العسكري : الصناعتين : ٤٤٣ . وعرفه الحلبي النويري في : حسن التوسل إلى صناعة التوسل ،

فقال : « أن يعود المتكلم إلى كلامه السابق بالنقض لنكتة » نقلاً عن د. أحمد مطلوب : معجم المصطلحات البلاغية

وتطورها : ١٩/٣ ، وهو عين تعريف الإمام القزويني في التلخيص ، ينظر : ٣٥٩ (بشرح البرقوقي) .

(٣) - ينظر : القزويني : التلخيص : ٣٥٩ ومابعدها (بشرح البرقوقي) وابن حجة الحموي : خزانة الأدب : ٣٦٧ والشيخ

أحمد المراغي : علوم البلاغة : ٣٠٤ .

(٤) - ينظر إعجاز القرآن : ١٥١-١٥٢ .

(٥) - الذكريات : ٨١/٨ .

(٦) - السابق : ١٥٩/٤ .

(٧) - السابق : ٢١٠/١ .

باشا مع أبي الخير الفرّاء في دمشق^(١). واستعادته للمصادفات التي حولت مجرى حياته من التدريس للقضاء وماتبعها من موافقات مثيرة برغم أنه قد عرض لذلك كلّها فيما مضى من ذكرياته ولكنها جاءت في سياقها الأخير في معرض التأمل والاستكناه والتماس أوجه العبرة والعظة بعد أن كانت فيما مضى أخباراً مجردة^(٢). ومثل وصفه لانطباعاته النفسية والوجدانية عند رؤيته لمكة المكرمة في زوّرتة الأولى للمشاعر المقدسة، حيث أوردتها أول مرّة في سياقها الطبيعي من الرحلة في الجزء الثالث^(٣)، ثم عاود وصفها ثانية من زاوية مختلفة في الجزء الثامن^(٤). وقد يكون تكرار الموضوع الواحد أو الحادثة لتعدد وجوه الاستفادة منه. مثل إخباره عن خوف إحدى بناته من الخروج إلى الحديقة ليلاً؛ فقد جاء ذكر الخبر عند تعرضه لطريقته في تربية أطفاله في المنزل وبيانه كيف أنّه يربيههم باقترابه منهم وكيف يعيش عالمهم ويلقي إليهم بنصائحه وتوجيهاته عن كذب بلغة يفهمونها، قارناً ذلك بالسلوك والقدوة والتطبيق والتلين في القول والتودد في التوجيه، ومخاطبة العقل والعاطفة معاً حتى يعي الطفل مايقال ويحس به فينعكس من ثمّ على سلوكه وحياته^(٥).

وقد أفاد الكاتب من القصة ذاتها في معرض آخر حيث جعل منها حكاية رمزية ذات مغزى فلسفي فضفاض وواسع تتردد في جنباته فكرة خفية تلمح من الحال حين عرضها في الجزء الثامن من ذكرياته^(٦)، ويمكن للقارئ مراجعتها بنصها في فصل الصورة الذي عرضت له الدراسة.

(١) - ينظر السابق : ١٢٧/٣-١٢٨-١٣٧/٧.

(٢) - ينظر السابق : ٦٩/٨-٧٠.

(٣) - ينظر : السابق : ١٣٩-١٣١.

(٤) - ينظر : ص : ٨١-٨٤.

(٥) - ينظر : السابق : ٢٥٣/٦.

(٦) - ص : ٥.

بأيّ التعبيرين أصدق وأوفق للحال . ومثاله في أسلوبه :

- « أنا مثل خراشٍ في تردده وحيرته لافي خلقه وصورته ، لأنه كما تعرفون

(أو كما لاتعرفون) كلبٌ !! وأنا بحمد الله بشرٌ»^(١) .

- « الحمار - كما تعلمون أو كما لاتعلمون - مهندس بالفطرة ... »^(٢) .

- « كُنّا نعيش (أو نظن أننا نعيش) في عرس دائم : ابتهاج وحماسة ،

وعودة إلى الخير والسعة بعد الضيق ، والحرية (أو ما حسبناه حرية) بعد أن كُنّا

في سجن كبير ... »^(٣) .

- « كان آخر عهدي بها [يعني دمشق] من أربع سنين : ذهبت إليها

بعدما انقطعتُ عنها (أو قطعتُ) حمساً »^(٤) .

- « نشأتُ في دمشق ، وفي دمشق عرفتُ رمضان ، ثم كتب الله لي (أو

كتب علي) أن أشرق في الأرض وأغرب ... »^(٥) .

- « لو قَعَدْتُ أحصي مافاسيت من المصحّحين لجاءت معي رسالة كبيرة

(أو كتاب صغير) ... »^(٦) .

والفرق بين ما أسمته الدراسة بـ « التلاعب في الجمل » وبين « المراجعة » أن « المراجعة »

لاتكون إلا بالإضراب عن المعنى الأول بالكلية والانصراف عنه إلى المعنى الثاني لغرض ونكتة

بلاغية كإظهار للحيرة أو التحسر أو تأكيد المعنى الثاني المراد ، ولكنه هنا لا يغلب أحد المعنيين

على الآخر .

١٠ - الأقوال السائرة / الجامعة :

تتفتق موهبة الكاتب عن عبارات جامعة وسط إنشائه تجري مجرى الحكم والأقوال

السائرة . يتوافر لها مايتوافر لتلك الأقوال التي تسير بين الناس ولايفترون عن ترددها عند

المناسبات من : كثافة لفظية (إيجاز) وعمق فكري ، وصدق في التجربة ، وانعتاق من التعبير

عن الحالة الخاصة إلى العموم . ومثل ذلك شيء طبيعي ومتوقع من أديب مثل الطنطاوي ، لما

يمتلكه من تجارب وثقافة واسعة ولما عاشه من حياة متقلبة أوقفته على كثير من حقائق الأمور ،

وزادته وعياً وبصيرة وغزارة تجربة ، مثل :

- « النبع الجاف لايمد السواقي بالماء .

(١) - السابق : ١٤١/١ .

(٢) - السابق : ٥٢/٤ .

(٣) - السابق : ٦٧/١ .

(٤) - السابق : ١٨/١ .

(٥) - السابق : ١١٧/٣ .

(٦) - السابق : ٥/٢ .

- والفؤاد الذي يملأه الظلام لا يضيئ للسالكين الطريق .
- والقلب الذي فيه ثلج لا يبعث في قلوب السامعين حرارة الإيمان .^(١)
- « للصدق رائحة لاتشم بالأنوف ، ولكن تحس بالقلوب »^(٢) .
- « أزمة أمتنا ليست أزمة شح ، ولكنها أزمة ثقة »^(٣) .
- « البدوي يحمل نفس أمير وإن ارتدى ثياب شحاذ »^(٤) .
- « نحن نحب النور ، ولكننا لسنا أطفالاً يخافون الظلام »^(٥) .
- « من نام عن غنمه أكلتها الذئاب »^(٦) .
- « وقعنا في لجة مامعنا فيها سفينة »^(٧) .
- « اليهودية تأكل من غير أن تجوع بكل عضو فيها »^(٨) .
- « إن تحت هذه الأرض علماء ومجدداً وجلالاً ، ولكن ليس فوقها من يحفل العلم والمجد والجلال »^(٩) .
- « العامل والفلاح هما يدا الأمة ، إذا كان العلماء هم الرأس الذي يفكر ، وكان الأدباء هم القلب الذي يحس ، ولا يصلح جسد بترت يداه ولو كبر عقله ، واتسع قلبه . »^(١٠) .
- « إنني أكتب اليوم عن أمي ، ولكن كل واحد منكم سيقراً فيه الحديث عن أمه هو »^(١١) .
- « إن كل حكيم منصف يحدد الغاية ثم يبتغي إليها الوسيلة »^(١٢) .
- « ما الشهرة؟! هي أن تفتح عليك الأعين كلها ويراقبك الناس جميعاً فتفقد بذلك حريتك ! »^(١٣) .
- « إن كل عورة مكشوفة ، وكل فسوق ظاهر ، قبلة أشد فتكاً من قنابل

(١) - السابق : ٨/٦ .

(٢) - السابق : ٢٢/٧ .

(٣) - السابق : ٨٩/٢ .

(٤) - السابق : ٧٢/٣ .

(٥) - السابق : ٧٥/٦ .

(٦) - السابق : ٢٤٠/٥ .

(٧) - السابق : ١١٧/٨ .

(٨) - السابق : ٧٤/٥ .

(٩) - السابق : ٢٦/٤ .

(١٠) - السابق : ٩٩/٢ .

(١١) - السابق : ١٠٧/٢ .

(١٢) - السابق : ٩٩/٢ .

(١٣) - السابق : ٢٠٥/٨ .

البارود ، ولا يخفى ضررها إلا على الأحمق»^(١) .

« إن أقوى الطاقات في الدنيا ما يسمونه «ردود الفعل» فأنت حين تكبس بيدك على كفة الميزان لا يظهر الأثر في الوسط ، وإنما يظهر في الكفة المقابلة ...»^(٢) .

« خلا الميدان للذين يريدون أن يطبقوا فينا قانون الشيطان ، قانون إبليس ، وأول مادة في هذا القانون - كما تعرفون - ينزع عنهما لباسهما ليريهما سواتهما»^(٣) .

« الله لا يسألنا فقط : ماذا عملتم ؟ بل يسألنا لماذا عملتم ؟! »^(٤) .

« إن محمداً أفضل باخضارة التي أشاد أساسها وأقام بنيانها على كل من قال : أنا إنسان»^(٥) .

« إن قطار الحضارة والفكر يجري دائماً إلى الأمام ، يُسيّره في كل مرحلة قائد من إحدى الأمم»^(٦) .

١١ - الالتفات بين الأساليب^(٧) :

سمة من أبرز سمات الكاتب الأسلوبية تتجلى في الذكريات بشكل لافت للنظر ، وهي قدرته على التصرف في فنون القول وتنويعه وتلوين الخطاب ، والتنقل بكل خفة ورشاقة بين الأساليب المتباينة في المعرض الواحد ، وانتقاء أيسرها وأسهلها وأقربها بكل حال رحماً . وهو في تنقله لا يصدم القارئ ولا يزعجه ، بل هو انتقال غير مُدرك ، ولا يكاد يفتن إليه إلا من ردّد النظر وكان ذا حظ وبُصر بالأدب وفهم له ، ولكنه^(٨) يشعر بحلاوته في نفسه شعوراً مبهماً يترجمه في صورة عناية بالنص وطول ملازمة له ومداومة على قراءته .

وإذا كانت آفة الكتب الأدبية تطويلة - والذكريات من السير الطويلة جداً بل لعلها أطول السير الذاتية العربية جميعاً - لإملال والسآمة ؛ فإن القارئ لا يشعر بشيء من ذلك وهو يجلس إلى الذكريات ؛ لأن تنوع أساليبها واختلافها يبددان عنه ما يشعر به من الضيق ، فهو

(١) - السابق : ٢٤٠/٥ .

(٢) - السابق : ٢٤١/٥ .

(٣) - السابق : ٢٤٠/٥ .

(٤) - السابق : ٧٤/٦ .

(٥) - السابق : ١٦٢/٣ .

(٦) - السابق : ١٢٣/٣ وللوقوف على نماذج أخرى ينظر : ١٨٥/٣ ، ٨٩/٤ ، ١٥٤/٥ ، ٥٧/٦ .

(٧) - المصطلح هنا مستعمل بمعناه اللغوي ، وهو أقرب ما يكون في استعماله هنا إلى مصطلح «العدول - الانزياح» إذ معنى : لَفَتَهُ يَلْفَتُهُ : لواه وصرف رأيه . وَنَفَتُ : اللَّيَّ ، وَلَفْتُ وجهه صرف عنه . وامرأة لَفَوْتُ أي : تتصرف ببصرها ذات اليمين وذات الشمال ومنه جاء استعمال الكلمة هنا . ينظر : الفيروزآبادي : القاموس المحيط : ١٥٦/٤ (ترتيب : الزواوي) والرازي : مختار الصحاح : ٥٢٨ والوجيز : ٥٦٠ .

(٨) - الضمير يعود إلى القارئ في أول الفقرة .

يغدو كالسائح يتنقل بين الرياض والسهول والحمائل، ويشرف على ظهور الجبال، ويستمتع بشتى المناظر الطبيعية من جبال ونبات وحيوان وأصوات وزمان ومكان؛ أو هو كالجالس إلى المائدة الحافلة بأنصاف الطعوم والمشارب؛ فيها متعة للنظر لما تحويه من أجناس النعم المختلفة الألوان والأحجام، ولذة للطاعم لما بينهما من تباين المذاقات واختلاف النكهات، وقل أن يجلس إلى مثلها أحد إلا وهو يستطيب شيئاً منها قل أو كثر، ولا يكاد يرفع عنها يداً حتى يشاق إليها نفساً. يقول الزمخشري في الكشف: «إن الكلام إذا نقل من أسلوب إلى أسلوب، كان ذلك أحسن تطريةً لنشاط السامع، وإيقاظاً للإصغاء إليه من إجراءاته على أسلوب واحد...»^(١).

وقد يكون الالتفات في الأسلوب على مستوى الضمائر، فينتقل من خطاب الحاضر إلى خطاب الغائب، ومن خطاب الغائب إلى خطاب الحاضر، ومن الجمع إلى المتنى، ومن المتنى إلى المفرد ومن المتكلم إلى المخاطب ومن المخاطب إلى المتكلم ومن الرجل إلى المرأة والعكس، فيخص الكاتب في كل التفاتة قسماً من المتلقين، فلا ينتهي حتى يكون قد شمل الجميع بلغته كما شملهم بفحوى كلامه ومقصده.

والالتفات على مستوى الضمائر مما يشد المتلقي إليه لخلو الكلام من الرتابة، ولأن المتلقي يشعر أنه مقصود بالكلام أو ببعضه فيزداد اهتماماً به واستزادةً منه^(٢).

وقد يكون الالتفات على مستوى اللغة نفسها فينتقل باللغة من طور إلى طور بحسب الموقف والحال من الرقة والضعف، والطراوة والقسوة، واللين والشدة، والضيقة والسعة، أو استخدام اللغة الشاعرية التي تحقّق في سماء الأحلام بجناحين من خيال وعاطفة، أو اللغة العلمية/المعيارية التي تخلد إلى الاستعمالات الأصلية للغة بدلالاتها المعجمية أو الاصطلاحية الجافة التي تقرر المعاني دون زيادة أو نقصان^(٣).

وقد يكون الالتفات بين الجمل بالمزاوجة بين أساليب الخبر والإنشاء (بخاصة الدعاء والنداء)^(٤) أو بين الأزمنة، فيخترق جدار الزمان حيث تنداح الدوائر الزمانية في بعضها البعض ويصبح من اليسير على الكاتب الانتقال من الماضي إلى الحاضر أو المستقبل أو العكس.

(١) - الكشف: ١٢/١ نقلاً عن د. أحمد مطلوب: معجم المصطلحات البلاغية وتطورها: ٢٩٥/١.

(٢) - ينظر: الذكريات: مثلاً: ٢٥١/١ و ١٢٦/٢ و ١٣٢ و ١٨٦/٣ و ٢٢٤/٨.

(٣) - للوقوف على نماذج للغة الشاعرية: ينظر: فصل الصورة في هذه الدراسة والذكريات: ٢٠٨/٣ - ٢٠٩ و ١٠٦/٨ و ٢١٦، وللوقوف على نماذج اللغة العلمية الجافة ينظر: الذكريات: ١١٣/٣ - ١١٤، ١١٦ - ١١٧، ١٢٠ و ٧٦/٤، ١١٦، ٢٦٩، ٢٧٠، ٢٧١، ٢٨١، ٢٨٩، ٢٩٠ - ٢٩٦ و ٧٦/٧، ٨٢، ٩٥ - ١٠٥، ١٠٨ - ١١٧ و ١٦٦/٨ - ١٦٧، وغير ذلك كثير.

(٤) - ينظر نماذج من الدعاء: الذكريات: ٥٩/١، ٧٤، ٧٥، ١٢١، ١٥٧، ١٦٤، ١٦٥، ١٨٣ و ١٨١/٢ و ١٩٨، ٢٥٥ و ٨/٤٦، ١٦٢، ١٦٤، ٢٨٦. وينظر نماذج للنداء: السابق: ٩٧/٣، ١٦٥، ٢٤٥، ٢٦٥ و ٥/٢٧٢، ٢٧٣ وللوقوف على نماذج من الاستفهام، ينظر السابق: ٥٨/١، ٩٧، ١١٠ - ١١٢، ١١٥ - ١١٦ و ١٠١/٣ و ١٠٧، ١٣٥، ١٨٣، ٢٤٢ و ٥/٢٠١ - ٢٠٢. وغير ذلك كثير.

وقد يكون التنوع في المعرض الذي تلقى فيه الفكرة أو يقدم به الخير بأن يتبع طريقة الأسلوب الجاذِّ الوقور، أو الأسلوب الهازل على سبيل السخرية تارة أو الفكاهة تارة أخرى، يعالج من خلالهما ما يشاء من المعاني، ويصل إلى ما يريد من الأغراض^(١).

وقد يستخدم الكاتب الأسلوب الخطابي والوعظي حين تلح على خاطره فكرة ما وتثقله تبعاتها، أو حين يشعر بعجز الفن عن نقلها في وضوحها وحرارتها بمثل ماهي عليه من صور الكمال في ذهنه، أو حين يحس بأنها سوف تتعamy على المتلقين عند نقلها إليهم موشحة بالأساليب الفنية والوجدانية. والطنطاوي إنما يريد أن تصل إلى كل أحد - مهما اختلفت ثقافته وفكره - سمع كلامه أو قرأه. وهذا لا يقلل من مكانة الخطابة والوعظ بل على العكس، فهما الملجأ لأصحاب القيم الإصلاحية الكبيرة، ولكنهما يحسنان في مواضع، ويصبحان ثقلين حين يكثر منهما الكاتب دون غرض ملح.

وقد يلبس الكاتب الخير الذي يرويه رداء القصة، في استعمال متفاوت من حيث فنيته، ولكنه - على كل حال - استعمال قريب وبسيط، لا يوغل في توظيف التقنيات والأساليب القصصية المعقدة. وهو مع ذلك ردءٌ سابغ يترأى للقارئ فيه النسيج القصصي العام من شخوص متحركة نامية وأخرى جامدة بسيطة، وأحداث تتطور وتتداخل وتتقاطع وزمان ومكان وصراع وحوار ونحو ذلك. والقصة لديه لا تسلم من الوعظ، والخطاب المباشر، والتدخل بالتعليق وتوجيه النصائح واستخلاص العبر. وذلك نابع من الغرض الذي كتب لأجله ذكرياته؛ فالتماس العظة والعبرة من أسمى الأغراض لكتابة الذكريات.

كما يستخدم الكاتب الأسلوب الوصفي ليصف مشهداً من المشاهد، أو شخصية من الشخصيات التي عرض لها في السرد، أو مدينة من المدن التي حلَّ فيها... وربما جنح إلى تحليل دخائل النفوس أو المواقف أو الأفكار، واستبطان الذات والمشاعر، كل ذلك في سياق غير متباعد دون تكلف أو تأنق^(٢).

وكثيراً ما يكون تنقل الكاتب بين الموضوعات - عامة وخاصة قريبة وبعيدة في زمانها ومكانها - عن طريق الاستطراد، وسيلة من وسائل تغيير الأسلوب وتجديده. فإن لكل موضوع أسلوباً يطرح به، يختلف عن الموضوع الآخر؛ لما يعرض للكاتب والقارئ من النشاط للتغيير: هذا في كتابته وذاك في إقباله وقراءته؛ ولما يتميز به كل موضوع عن الآخر من خصوصية عاطفية، أو قرب والتصاق بالكاتب أو نحو ذلك مما ينعكس أثراً يطبع الأسلوب

(١) - ينظر فصل السخرية وفصل الفكاهة.

(٢) - للوقوف على نماذج من الوصف: ينظر: الذكريات: ١٨٠، ٢٣، ١٨، ١٤/١، ١٧٢/٢، ١٧٣، ٢٩٣-٢٩٥

و٤٧/٣، ٤٨-٥٢، ٦٦، ٧٥، ١٣٢-١٣٤ و١٨٦/٤-١٩٠ و٢١٤/٥-٢١٦ و١٤٩/٦-١٥١، ١٥٨،

١٦٦-١٦٨، ١٦٩-١٧٠ و١٦٧/٧.

وتحليل الدراسة القارئ الكريم للوقوف على شاهد جامع لما سبق ذكره إلى الحلقتين : « الثلاثين » و « الحادية والثلاثين » من الجزء الأول ؛ لأنه يصعب الاستشهاد بهما مجتمعين في هذا المقام والانتخاب لا يؤدي الهدف المرجو ولا يقوم شاهداً (كاملاً) على ما يُريد الباحث الإشارة إليه من تنوع الأساليب في المعرض الواحد^(٢) . وهي ميزة ليست مقصورة على الحلقتين المشار إليهما آنفاً .

١٢- موسيقية الأداء التعبيري :

يمتاز الأسلوب الطنطاوي بموسيقاء الغضة الفنية التي تنتظم العمل من أوله إلى آخره . يستمدّها الكاتب من روحه وتكوينه الوجداني الشاعر ، لذلك تتغير موسيقا الأسلوب حدّة ولينا بتغير حالة الكاتب النفسية والانفعالية من مكان إلى آخر . كما يستمدّها من طبيعة اللغة التي يستعملها ، فألفاظه - كما تقدم - سهلة خفيفة تمرُّ بين الشفتين مرور الريشة على الأوتار ، ليس فيها ألفاظ ناشزة تعرقل انسيابها على اللسان أو تؤذي السمع . واللغة العربية بأصل تكوينها لغة شاعرة تبلّغ المرء حاجاته وتطرب الآذان وتهز الوجدان معاً ، لاسيما حين يجري الأديب - كما يفعل الكاتب - على السجية فيكتب كما يتحدث ويتعد بفطرته النقية وحسه الصافي عن حوشي الألفاظ ووحشي التركيب ، أو حين يستخدم عناصر مساعدة أخرى تذكّي الإيقاع وتعين على تركيزه ووضوحه مثل : الجناس والسجع والتقسيم والطباق ، وتقطع الجمل وترتيب المعاني ترتيباً تصاعدياً بحيث يجعل القارئ أو السامع يشعر بأن كل معنى من المعاني التي أتى عليها ماهر إلا سلم للمعنى الذي يليه ، فلا يزال متحفزاً إلى الانتهاء إلى المعنى المراد ، ولا يزال المعنى يتنامى معه كلما مرّ في قراءته أو أصغى لما يلقي عليه ، وقد يجتمع كل ذلك في معرض واحد فتزداد الموسيقا ظهوراً وقوّة ومجالاً :

- « كانت كلمته عهداً ، وعهده إنفاذاً ، وإنفاذه عاجلاً غير آجل »^(٣) .
- « وما أبغي من دمشق منازلها ودورها ، ولا بساتينها وقصورها ، وما أحسن إلى من فوق التراب ، ولكن إلى من تحت التراب ، من الأحياب والأصحاب »^(٤) .
- « مشاتل صوّح نبتها ، وبيس زرعها ، وبساتين مانت أشجارها ، وبادت ثمارها ، وآلات صديئ حديدتها ، ورثت جديدها ، صار القصر قبراً ، وصار الواقع ذكرى »^(٥) .

(١) - ينظر رأي الطنطاوي في ذلك : فكر ومباحث : ١٤٥ .

(٢) - الذكريات : ٢٤١/١ - ٢٤٧/١ و ٢٤٩/١ - ٢٥٦ : وتنتظر : الحلقتان : (١٨٢) ، (١٨٣) ج ٣٩/٧ - ٦١ .

(٣) - السابق : ٨٠/٢ .

(٤) - السابق : ١٢٥/٢ .

(٥) - السابق : ٢١٤/٢ .

- « كنت أتمنى ولوجه ، وأتهيب قرع بابه »^(١) .

- « لي في جُدة ستة منازل ، مفتحة لي أبوابها ، يرحب بي ويسر إن جئتها أصحابها : بيوت ثلاث من بناتي ، وثلاث من حفيداتي ، وأزواجهن أبنائي وأحبابي »^(٢) .

- « أجمل بلاد الله وأغناها : ربيع دائم ، وخصب عميم ، وخضرة لا بداية لها ولا نهاية ، جو مقبول : لا حرّ في الساحل ولا قرّ ولا رطوبة ولا يس ، وعلى الجبال مصايف ما لها في الدنيا نظير ، أرض من أغنى الأراضي غنى ، وأكرمها عطاءً ، فيها الأذهان المتوقّدة ، والأيدي الصانع »^(٣) .

- « يقوم في المسجد بعد الصلاة . رجل طلق اللسان ، بارع البيان ، حافظ للشواهد والآثار ، فيتكلم فيهز من القلوب حباتها ، ويحرك من النفوس أعماقها ، ويبكي أسى على حال المسلمين ، وإشفاقاً على هذا الدين ، ويستبكي السامعين ، فإذا بلغ منهم ما أراد شكوا سوء حاله ، وكثرة عياله ، وقلة ماله ، وإذا هو (شحاذ) !! وإذا هذه الموعظة ، وهذه الدموع (لوازم) الصنعة ، وأدوات الشحادة ... »^(٤) .

- « أنا أسير في الخط الذي أريت أنه الطريق الصحيح ، فمن وجدته يمشي معي فيه أيدته وناصرته ، وإن حاد عنه ضالاً هديته ، وإن كان متمعداً وضحته وزجرته ... ومارجوت شكراً على تأييد ، ولا وجدته ، ولا خفتُ لوماً على نقد ، ولا باليته ... »^(٥) .

- « هذه هي الدنيا : علو وانخفاض ، وقوة وضعف ، ونهار مضيء بعده : ليل مظلم ، وشتاء باك بالمطر بعده : ربيع ضاحك بالزهر ... »^(٦) .

فهذه الأمثلة السابقة تدل على مبلغ احتفاء الكاتب بالإيقاع في أسلوبه ، وهو احتفاء يقوم على توفير عدد من العناصر الفنية - كما سبقت الإشارة - كانتقاء اللغة السهلة ، وتوظيف عناصر صوتية جمالية مختلفة مثل تقطيع الجمل والطباق والجناس والسجع وسيأتي ذلك بعون الله عند الحديث عن المحسنات البديعية .

وقد يكتسب الأسلوب شيئاً من الموسيقى الشعرية حين يعمد الكاتب إلى إدخال شيء من الشعر داخل العبارة دون أن ينصر عليه أو يشير إليه ، ولكن يبقى الإحساس قائماً وقوياً بوجود

(١) - السابق : ٢٠٢/٨ .

(٢) - السابق : ١٠٩/٦ .

(٣) - السابق : ١٤٩/٦ .

(٤) - السابق : ٨٩/٢ .

(٥) - السابق : ٢٦٢/١ .

(٦) - السابق : ٨٩/١ .

الشعر داخل العبارة لوضوح إيقاعه :

- « مرّ على دمشق في أوائل هذا القرن من جليل الحوادث وفادح الخطوب
مالو مرّ على الشامخات الرواسي لجعلها دكّا ، أو وقع على الجلاميد الصم لصيرها
هباءً ؛ فأعدّت له الإيمان الذي لا يزلزله رزء ، والثبات الذي لا تزيله مصيبة .
وصبرت عليه صبر العظيم على العظيم ، حتى تعودت مسّ الضرّ ، وألفت قوارع
الدهر ، فصارت إن أصابتها سهام تكسّرت النصال على النصال »^(١) .

- « أعرف من بغداد ماضيها ، وبغداد الماضي جنّة مسحورة من جنان
الظلام ، وليلة مُجسّمة من ليالي ألف ليلة وليلة ، عيون المهابين الرصافة والجسر ،
فتون الهوى في الكرخ وفي القصر ، وفي الطريق إغراء وسحر ، وفي الساحات
إنشاد وشعر ... »^(٢) .

وعلى الرغم من استعمال الكاتب للشعر داخل البناء التعبيري لديه وتحميله إياه أعباء
الدلالة المعنوية والالتحام مع باقي النص الثري ؛ يلح أيضاً على توقيع العبارات قبله وبعده ،
ويحرص على موسقتها . وهذا ملمح يدل على اهتمام الكاتب بالعنصر الموسيقي في التعبير^(٣) .

١٣- الميل إلى الاستشهاد :

يرى الطنطاوي أن تزيين الأسلوب وتطعيمه بالاستشهادات القرآنية والنبوية والشعرية
وماتيسر من الحكم والأمثال والأقوال قيمة فنية راقية ، وسمة من سمات الأسلوب البياني
المؤثر^(٤) .

وليس الطنطاوي الأديب الوحيد الذي يرى هذا الرأي ؛ فالروائيون كُتاباً ونقاداً في مطلع
العصر الحديث وبخاصة من يصفهم الدكتور الهواري بالتقليديين كانوا ينظرون إلى ترصيع
الرواية بالأمثال والحكم والاقتباسات من الشعر القديم وحل المنظوم داخل السرد الروائي ،
ينظرون إليه على أنه سمة جمالية وحلية فنية وإثبات لمقدرة الأديب على امتلاك ناصية اللغة ،
وعلو كعبه في الوقوف على الآثار الأدبية المختلفة^(٥) .

وإذا كان الروائيون قد استطاعوا - بعد الاطلاع على ما عند الغرب من الأعمال الروائية
ومحاولة هضمها وتمثلها ومحاكاتها - تجاوز هذه الطريقة الكتابية لوضوح السبيل بعد مرحلة
التجريب التي تحتلظ فيها الرسوم والعادات الكتابية وتتداخل الأشكال الفنية ، فإن كتاب السيرة

(١) - السابق : ٢١٣/٢ .

(٢) - السابق : ٢٤١/٣ .

(٣) - للوقوف على نماذج أخرى للميزة الموسيقية التي يتميز بها الأسلوب الطنطاوي ينظر : الذكريات : ١٠٣/١ - ١٠٤ ،

١١٦ ، ٢٧٧ ، ٧٧/٢ ، ١١٣ ، ١١٥ ، ١٣٥ ، ٢٣٢ ، ٢٤٥ ، ٢٤٣ ، ٥٣/٣ ، ٥٤ - ٥٧ ، ٥٨ ، ٦٦ ، ٩١ ، ١١٦ ،

١٠٧/٧ ، ٣١١ - ٣١٢ ، ٥٣/٨ ، ٥٧ ، ١٢١ .

(٤) - ينظر الطنطاوي : المقدمات : ٥٢ والذكريات : ١٧٣/١ .

(٥) - د. أحمد إبراهيم الهواري : نقد الرواية في الأدب العربي الحديث في مصر : ١٠٠ - ١٠٢ .

ونقادها لم يهتدوا بعد إلى شكل أدبي موحد لهذا الجنس الأدبي . والخطا مازالت تتعثر وهي تشق طريقها إلى تجاوز مرحلة التجريب ببعض الرسوم والأعراف والعادات الكتابية التي قد لا يفسح لها المجال هنا . وحتى يتحقق التميز في عالم السيرة كما تم في عالم الرواية تظل السيرة بفنونها المختلفة محطاً للاجتهاد والتجريب على الأقل لدى أدباء كالطنطاوي عاشوا عصراً أدبياً سريع المتغيرات تبدلت خلاله كثير من المفاهيم ، واختلطت فيه كثير من التصورات .

وبالنظر إلى الفهرس الذي صنعه أحمد العلّاونة^(١) على ما فيه من قصور في جانبي الاستقصاء والتنظيم نجد تفوقاً واضحاً لنسبة الشعر المستشهد به بالنسبة إلى النصوص الأخرى المستشهد بها : قرآنية ونبوية وآثراً أخرى . وهي بحسب الفهرس^(٢) :

- استشهد بالشعر في : ٣١٤ موضعاً .

- نصيب الأبيات التامة منها : ٢٨٩ موضعاً .

- أما أنصاف الأبيات ففي ٢٥ موضعاً .

أما بالنسبة للنصوص الأخرى فكالتالي^(٣) :

- الاستشهاد بالنص القرآني في ١٤٥ موضعاً .

- الاستشهاد بالنص النبوي في ٢٦ موضعاً .

- الاستشهاد بالأمثال والأقوال السائرة في ١٨ موضعاً .

ولكن الفهرس غير دقيق تماماً حيث أهمل صانعه تلك الأبيات المبتوثة في السرد ، وكثيراً من الآيات القرآنية والأحاديث النبوية المنشورة في تضاعيف السياق ولم يفتن إليها ، كما أهمل - لأسباب غير واضحة - كثيراً من الأمثال والحكم . ويعتقد الباحث - من واقع ما جمعه عند قراءته للذكريات - أن الأمثال المستشهد بها تزيد على الرقم المذكور بثلاثة إلى أربعة أضعاف ، وأن نصوص الحديث النبوي تزيد على الرقم السابق بالضعف إلى الضعفين . ولكن الباحث لم يفتن إبان قراءاته الأولية إلى أن يجمع ويوثق كل ما يمر من النصوص .

١- الاستشهاد بالنصوص القرآنية والنبوية :

أغلب ما جاء من استشهاد بالقرآن الكريم والسنة المطهرة إنما جاء في معرض التدليل ، وإكساب الكلام مرجعية دينية قاطعة ؛ أي أنه يسير فيها سيرة العلماء والفقهاء خاصة من طرح للفكرة ثم التعقيب بالدليل القرآني والنبوي :

« أنا لا أريد أن أجعل هذا الحديث وعظاً فيثقل على نفوسكم . والوعظ

ثقل - الله سبحانه سواه بذلك حين قال : ﴿ إنا سنلقي عليك قولاً ثقيلاً ﴾ ثقيل

(١) - فهرس ذكريات علي الطنطاوي ، ضبعة دار المنارة عام ١٤١٤هـ / ١٩٩٣ م .

(٢) - ينظر : أحمد العلّاونة : فهرس ذكريات علي الطنطاوي : ٢٥ - ٣٨ .

(٣) - ينظر السابق : ٧ - ٢٤ .

لأنه يصرفك عن بعض لذات نفسك ومطالب هواك ، وكل أمر نافع في الدنيا
ثقيل ...»^(١) .

وكثيراً ما يشرح الآيات التي يستشهد بها في مداخلات أو تعليقات سريعة كما يفعل
المفسرون . مثل :

- « لا يقل أحد إن ذنوبي كثيرة فإن التوبة الصادقة تمحو كل ذنب ولو كان
الكفر . وليس في الذنوب شيء لا تمكن التوبة منه . الذين ارتدوا وكفروا بعد
رسول الله عليه الصلاة والسلام لما رجعوا إلى الله رجع عفو الله إليهم أما قرأتم
قوله تعالى : ﴿ قل يا عبادي الذين أسرفوا على أنفسهم ﴾ لم يقل أذنبوا بل
أسرفوا على أنفسهم في الذنوب وأكثرها منها . ومع ذلك فقد قال لهم :
﴿ لا تقنطوا من رحمة الله ﴾ مهما كثرت الذنوب فإنها تمحى بالتوبة ﴿ إن الله
يغفر الذنوب جميعاً ﴾ .

فيا ناس لا تغتروا بالدنيا ، اعملوا للدنيا فإن الإسلام يأمر بالعمل ، يأمرنا أن
نكون أغنياء وأن نكون أقوياء ، وأن نجتمع المجد والعلم من أطرافه كله على أن
لا ننسى الآخرة : ﴿ وابتغ فيما آتاك الله الدار الآخرة ولا تنس نصيبك من
الدنيا ﴾ فلا ننسى الدنيا إذا انصرفنا إلى العبادة . ولا ننسى الآخرة إذا أقبلنا على
الدنيا »^(٢) .

- « أمرنا الله أن نعد السلاح للمعركة .. فقال : ﴿ وأعدوا لهم ما استطعتم
من قوة ﴾ فلا بُدَّ من القوة ولا بُدَّ من السلاح ، ولكن هل نعدّه لأن النصر مقرون
دوماً وحتماً بالسلاح ؟ لا ، بل للإرهاب ﴾ ترهبون به عدو الله وعدوكم ﴿
وما النصر إلا من عند الله ﴾ وأنزل الله يوم بدر ملائكة ، ولكن للتطمين
﴿ وما جعله الله إلا بشري وتطمئن به قلوبكم ﴾ لا للنصر فالنصر من الله ، مع
الملائكة ومن غير أن تنزل ملائكة ، فاطلبوه منه بعد استعدادكم له . »^(٣) .

وقد يستشهد الكاتب بسورة كاملة إذا كانت السورة قصيرة ، ولا يقوم الاستشهاد إلا

بتمامها ، مثل استشهاده بسورة « العصر » في معاتبته لنفسه ومحاسبته إياها :

« ... إن كل ما في الدنيا يذهب إن ذهبت ، لا يبقى لي إلا ما قدمت لآخرتي ،

بسم الله الرحمن الرحيم : ﴿ والعصر إن الإنسان لفي خسر إلا الذين آمنوا

وعملوا الصالحات وتواصوا بالحق وتواصوا بالصبر ﴾ »^(٤) .

وفي بعض ما يستشهد به من القرآن الكريم لا يشير إلى أنه نص قرآني ؛ فلا يقول : « قال

(١) - الذكريات : ١٠٢/٦ .

(٢) - السابق : ١٠٣/٦ - ١٠٤ .

(٣) - السابق : ٢٧٧/٢ - ٢٧٨ وانظر أيضاً : ١٨٢/٣ - ١٨٤ .

(٤) - السابق : ٢١٢/٣ .

الله تعالى»، أو «جاء في الكتاب العزيز»، أو «كما جاء في الآية القرآنية» أو نحو ذلك مما يفهم منه أن النص آية قرآنية، بل يكفي بدلالة السبك القرآني على نفسه، وبثقافة القارئ المسلم الذي لا تخونه نفسه ولا ثقافته في تمييز أي الذكر الحكيم عن كل كلام سواه أو بما يضيفه أحياناً من أقواس^(١) تفصل عن الكلام قبله وبعده. مثل النصوص التالية:

- «ربنا يوم القيامة لا يسألنا ماذا عملتم فقط؟ بل يسألنا: لماذا عملتم؟

ربنا يوم القيامة يتلى سرائرنا ﴿يوم تبلى السرائر﴾...»^(٢).

- «الذي عقدته يد الله لا تحله يد البشر، وقانون ﴿إنما المؤمنون إخوة﴾

لا ينسخه قانون (الوطنية) و (القومية) ولا الروابط الجزئية والعقائدية

البشرية. ولا تمنعه الدعوة (الأممية) و (الإنسانية) فالإسلام حق بين باطلين بين:

القومية وبين الأممية»^(٣).

- «الكريم هو الكريم بمزاياه وبأعماله، لا بأهله ولا بآله، ولا بشروته

ولابماله: ﴿إن أكرمكم عند الله أتقاكم﴾»^(٤).

وقد يأتي النص القرآني في الحوار على لسان بعض الشخصيات ولكنه لا يخرج عن المفهوم

العام للاستشهاد بالقرآن، فهو يأتي في معرض التدليل والاحتجاج:

- «تكلمت عن النصارى، فدعاني المدير النصراني، وكان عنده المعلم

(ممدوح) فقال لي: ألم تسمع قول الله ﴿ولتجدن أقربهم مودة للذين آمنوا

الذين قالوا إنا نصارى﴾ فقلت له أكمل الآية فحقدتها علي.»^(٥).

- «كُنَّا نَسْكُنُ فِي دَارٍ عَلَى الشَّارِعِ الْعَامِ، وَقَدْ اسْتَعَدَّ نِسَاؤُنَا وَلِبْسُنْ ثِيَابِ

الخُرُوجِ، وَلَكِنَّا لَمْ نَبَارِحْ دَارَنَا. وَكَانَتْ لِي عَمَّةٌ عَجُوزٌ صَالِحَةٌ لَاعْمَلُهَا إِلَّا

قِرَاءَةَ الْقُرْآنِ وَالِدَعَاءِ، فَقُلْتُ لَهَا: هَلْمِي نَخْرُجْ؟ قَالَتْ: إِلَى أَيْنَ؟! قُلْتُ: إِلَى

حَيْثُ يَذْهَبُ النَّاسُ إِلَى جَوَارِ الْأُمَوِيِّ. قَالَتْ: ﴿قُلْ لَنْ يَصْبِيَنَا إِلَّا مَا كَتَبَ اللَّهُ

لَنَا﴾ إِنْ كَانَ مَقْدَرًا عَلَيْنَا أَنْ نَمُوتَ مِتْنَا هُنَا كَمَا نَمُوتُ هُنَاكَ. وَلَبِثْتُ قَاعِدَةً

مَكَانَهَا فَقَعَدْنَا مَعَهَا»^(٦).

كما يأتي الاستشهاد بالآية فيما يشبه حديث النفس (MONOLOGUE) حين تنداعى الآية

إلى نفسه لخبر أو لموقف أو نحو ذلك. وحينئذ يحرص الكاتب على إبرازها بإفرادها وسط السياق،

(١) - تختلف أشكال الأقواس التي يستعملها مرة عن أخرى لفصل النص القرآني فمرة يستعمل أقواس التعظيم ﴿﴾ ومرة

أقواس التنصيص " " ومرة يستعمل الهلالين () وهي على كل حال كافية لتمييز النص القرآني في السياق.

(٢) - الذكريات: ١٨٨/٣.

(٣) - السابق: ٩٦-٩٧.

(٤) - السابق: ١٨٢/٣ وللوقوف على نماذج أخرى: ينظر ج٣/٢٠ و ١٤٢/٨.

(٥) - السابق: ١٠١/١.

(٦) - السابق: ١٨٧/٤ وانظر مثلاً آخر: الذكريات: ١٠٢/٥.

وتكثيف اللون وكتابتها بخط عريض وواضح ، وكأنه يريد بذلك التنبيه على أنه يُحمّل الاستشهاد وظيفة دلالية أخرى وليس الأمر مجرد حديث للنفس تتداعى فيه المعاني والأفكار ، يقول :
 « سمعت مرة أجراماً قوية تجلجل بصوت حاد ، يكاد يثقب طبلات الآذان ؛ فتبعت الصوت فإذا أنا أرى بيتاً في وسط الغرفة ، على بابها أصنام قبيحة النحت ، لها بدل اليدين أزواج كثيرة من الأيدي . وكلما دخل البيت داخل صب الماء على رأسه ، حتى صارت أرض البيت كالبركة . ثم وقف الناس صفين على طرفي الغرفة ، وأنا أراهم من خارجها ، وأسمعهم يتبادلون الصياح العجيب بأصوات عالية ، والأجراس تفرع بشدة وعنف ، فسألت فقالوا : إن البيت معبد ، وهذه هي صلاة القوم فيه : ﴿ وما كان صلاتهم عند البيت إلا مكاء وتصدية ﴾ ^(١) .

فقد حضرت الآية الكريمة إلى ذهنه عندما أخبر بأن البيت معبد ، وأن ما يصنعه الداخلون إليه من صياح وصفير وقرع للأجراس صلاة يتقربون بها إلى آلهتهم . وقد أثبت الكاتب الآية التي دارت بخلدّه حين رأى المشهد ليعطينا موقفه الفكري والنفسي ثم مضى إلى موضوع آخر . وقد تأتي الآية المستشهد بها لتكمل المعنى الذي بدأه الكاتب وتتمه فتكون بمثابة التتميم للمعنى والتوكيد له في الوقت نفسه :

- « أقول هذا ولو كان مشتعلًا بنار الألم ، لأنفس به عن نفسي ، كما يتنفس البركان يالقاء الحمم ، ولكن لماذا أقوله الآن ؟ وما نفع الشكوى لقوي لا يرحم ، أو لضعيف لا يعين ؟ الشكوى لله ، فلماذا أبث غيره شكواي ؟ وهل فقدت إيماني فحسبت الله غافلاً عما يعمل الظالمون ، إنه ﴿ إنما يؤخرهم ليوم تشخص فيه الأبصار ﴾ ^(٢) .

- « سائر المخلوقات مطيعة لله ، تتبع ما فطرها عليه ، وتسعى إلى ما سخرها إليه ، وكلها يسبح بحمده ﴿ ولكن لا تفقهون تسبيحهم ﴾ ^(٣) .

- « واخلق الكريم وسط بين رذيلتين : بين السرف وبين التقير ، بين البخل وبين التبذير ، هذا هو أدب الإسلام ﴿ ولا تجعل يدك مغلولة إلى عنقك ولا تبسطها كل البسط فتقعد ملوماً محسوراً ﴾ ^(٤) .

وأحياناً تذوب الأقواس الفاصلة بين النص القرآني وكلام الكاتب حين يتأثر بطريقة العرض والصياغة القرآنية ثم لا يحافظ على نص الآية . وهذا كثير جداً لدى الكاتب يصعب استقصاؤه ، وهو دليل قوي على مدى تأثره بالأسلوب القرآني وحضوره في أسلوبه وتعبيراته

(١) - السابق : ٢١٨/٥ .

(٢) - السابق : ٢٨/٧ .

(٣) - السابق : ٢٠/٣ .

(٤) - السابق : ٤٢/٧ .

ولاشك أن كل إناء بمافيه ينضح كما تقول العرب . مثل^(١) :

- « لقد حسبوا كما يحسب خنازير البشر الإسرائيليون الآن أنهم باقون فيها إلى الأبد ، وأنهم مانعتهم حصونهم من الله ، ونسوا أنه لا يمتنع على قدر الله أحد^(٢) .

- « ولكنه كان مؤمناً ، والمؤمنون إذا مسهم طائف من الشيطان أو اغرفوا وعصوا تذكروا فإذا هم مبصرون ، وإذا هم تائبون ... »^(٣) .

- « كنت أرى في تلك السنة الغابات في الجبال تشتعل ولو لم تمسسها نار من شدة الحر واحتكاك الجذوع ، أو مما لست أدري ، وكذلك البلاء إذا نزل لا يرد . ولكن من يعتبر !؟

في الأمس القريب أعلن أن الشيوعيين سينشطون في خططهم في نشر الإلحاد ومحاربة الأديان يحسبون أنهم يتصرفون في ملك الله ، فأدبهم الله بأدق خلقه ، بشيء يبلغ من صغره أنها لاتراه العيون ، ولا بالمكبرات والمجاهر : بالذرة ، فكان ماكان في تشرنوبيل ، ولعذاب الآخرة أشد لو كانوا يعلمون ... »^(٤) .

- « إن اليهود قبل أن يسرقوا فلسطين ، وقبل أن يظاهروهم ويعينهم على سرقته قوّم آخرون^(٥) .

- « ... وإن قصرت في العمل أو شددت في العقوبة ذهب الأولاد إلى أبيهم مساءً يكون ، قالوا يا أبانا المعلم ضربنا ... »^(٦) .

- « كنا في جنة أو فيما أتوهمه جنة ، فأصابها إعصار فيه نار فاحترقت ، وكنا في قصر فيه كل ما نطلب وما نتمنى ، فأتاه زلزال مدمر فتركه خراباً^(٧) .

وما يقال بالنسبة للاستشهاد بالنص القرآني يقال عن طريقة الكاتب في الاستشهاد بالحديث النبوي الشريف ؛ حيث يغلب مجيء في معرض التدليل وإقناع القارئ وبيان الأمر للجاهل ومحااجة المنكر أو المتردد ، وإكساب لقول مرجعية دينية وفقهية :

- « ... إن نسي الفرد الإساءة وعفا عن المسيء ، مع المقدرة عليه ، فهذا من نبيل الأخلاق وكريم السلائق . ولكن إن نسيت الأمة أن هذا الجحر فيه

(١) - هذه الظاهرة كثيرة جداً ولا يمكن إعطاء حقها من الدراسة في هذه الوقفة السريعة ، ولكن نخيل القارئ إلى بعض نماذج منها على امتداد الذكريات : ١٩١/١ ، ٢٢١ و ٢٦٦/٢ ، ٦٩ ، ٧٤ ، ٨٢ ، ٨٤ ، ٩٩ ، ١١٣ ، ٢١٠ ، ٨٦/٣ ، ١٤٦ ، ٢١٣ ، ٢٦٥ و ٦٩/٤ و ٥١/٥ ، ٥٢ ، ٥٥ ، ٢٧٣ ، ٢٣٨/٦ و ١٨/٧ ، ٢٣٥ و ٦٠/٨ ، ١٤٩ ، ١٥١ .

(٢) - السابق : ٢٠١/٥ .

(٣) - السابق : ٢٢١/٦ .

(٤) - السابق : ٢٥/٧ .

(٥) - السابق : ٣١٧/٨ .

(٦) - السابق : ٥٧/٨ .

(٧) - السابق : ٦٧/١ .

ثعبانٌ يلدغ وعادت فأدخلت يدها فيه مطمئنة إليه فلا ؛ لأن الرسول علمنا « أن المؤمن لا يلدغ من جحر مرتين »^(١) .

- « إن أول من وضع آداب المائدة هو المعلم الأعظم ﷺ ، حين أمر بغسل اليد قبل الطعام ، وقال : « كل يمينك وكل مما يليك » وأمر بتصغير اللقم ، وألاً نستعمل أكثر من ثلاثة أصابع ... »^(٢) .

- « قد جمعتُ كتباً لا يتسع لقراءتها عامان ، مع أنه لم يبق لديّ إلا شهران ، وعندي امتحان فقد كنت في السنة الثانية من كلية الحقوق ، وكنت أعرف هذا ولكن الإنسان طماع ، يجمع من المال ما لا ينفقه ، ومن الكتب ما لا يقرؤه ، ومن اللباس ما لا يلبسه ، يريد أن يملك كل شيء ، يبتغي الألف فإذا نالها طلب الألفين ، وإن وصل إلى المليون طمح إلى المليونين ، ولو كان له واد من ذهب لا يبتغي له ثانياً - ولا يملأ عين ابن آدم إلا التراب ، ويتوب الله على من تاب - أو كما قال رسول الله - »^(٣) .

- « لكل امرئ أمان يتمناها وقد تجمعت أمانينا كلها في غرفة لها باب ووظاء وغطاء ووسادة نسند رؤوسنا إليها ؛ حيث نأمن أن يدخل إلينا غريب علينا . وأدركت عظمة حديث الرسول ﷺ حين قال : « من أمسى آمناً في سربه معافى في بدنه ، مالكاً قوت يومه ، فقد حيزت له الدنيا » وهذا الذي كنا نطلبه في تلك الساعة من الدنيا كلها . »^(٤) .

وقد يفيد الكاتب من مضمون حديث النبوي في صنع صورته ، كما أشارت الدراسة إلى ذلك إبان الحديث عن الصورة لدى الكاتب^(٥) ، وقد يسبكه ضمن الكلام ولا ينبه عليه أو يضع : « قال رسول الله » أو « روي عنه » أو شيئاً مما يدل القارئ على أنه مقبل على نص مروي مغاير لجنس الكلام قبله :

« لآنلقي عليهم [أي على التلاميذ] في ذلك كله محاضرات فلسفية ولا خطباً أدبية ، بل نكلمهم باللسان الذي يفهمونه ، لانجمعهم لذلك بل نتبع سنة رسول الله عليه الصلاة والسلام في الدعوة إلى الله : كلمة هنا ، وكلمة هناك . وكل كلمة في موضعها ، وكل كلمة عند مناسبتها ، يحفظها من يحفظها ، وينساها من ينساها ، ولكن لا يضيع أثرها أبداً . من سمعها حملها إلى أهله فبلغهم وبلغ أصحابه مغزاها ، وربّ مبلّغ أوعى من سامع ، أو يحفظها في ذاكرته حتى

(١) - السابق : ٨٢/٥ .

(٢) - السابق : ٩٧/٧ .

(٣) - السابق : ٢١٥/٢ .

(٤) - السابق : ٢٨١/٧ وينظر نموذج آخر : ١٢٠/٣ .

(٥) - ينظر مبحث « مصادر الصورة ومرجعيتها » ، في فصل الصورة .

يكبر فيدرك معناها ، كما تحفظ الصحراء بذور الكلاء حتى يأتي المطر فتخضر منه
الصحراء .^(١)

فجملة : « رب مُبْلَغٍ أَوْعَى من سامع » مأخوذة من حديث نبوي مشهور في هذا
الصدد^(٢) . ونجد الكاتب قد انتظمها ضمن حديثه دون الإشارة إلى أنها من حديث النبي
الكريم ﷺ . وهذا ما يعرف باسم الاقتباس ، وهو مما يزيد الكلام حسناً وقوة أيضاً .
وإذا عاودنا النظر في الاستشهاد بالنص القرآني والحديث النبوي ألفينا أن الكاتب لا يشير
إلى رقم الآية ولا إلى السورة القرآنية ، ولا يُخْرِجُ الحديث النبوي ولا يعزوه إلى مصادره من
كتب الحديث ، ولا يحكم عليه بقوة أو بضعف ، أو بقبول أو برد ؛ خلافاً لما عليه منهجه في
كتابة فتاويه الإسلامية المختلفة .

والسبب أن الكاتب يستشعر أنه في موقع لا يُصَدَّرُ من خلاله فتوى ، أو يدون علماً يقرع
فيه الحجة بالحجة ويدحض الشبهة بالبرهان ، بل يكتب أدباً يمضي فيه على الطبيعة لا يراجع
كتاباً ولا يحفل بمراجع ، بل إن العزو والتخريج ومحكمة النصوص الدينية مهما كان مبرره مما
يفسد الأدب ويذهب متعته ويثقله ويجعله كئيباً ، وذلك ما لا يريد الكاتب ويعمل على تلافيه .

٢- الاستشهاد بالأمثال :

ينجح المثل في تعميم المعنى ونقته من (الشخصي) إلى (العام) أو من الطور المرموز إليه
بالأصوات والحروف المائل في نفس السامع إلى طور الحقيقة المائلة في ذات المتلقي قارئاً أو سامعاً ؛
فالأمثال بذلك توصل الفكرة / المعنى وتجعل الطرفين (مبدعاً - متلقياً) يشتركان في إدراك
المعنى على قدم المساواة ، إذ هي أصبحت من الموروث العام الذي يتغلغل دائماً النسيج الثقافي
للغة العربية وبالتالي إلى العرب بمختلف ثقافتهم وميولهم وأعمارهم . فحين ينيط الكاتب بالمثل
مهمة التعبير داخل البناء الأسلوبي لديه ، فكأنما هو بذلك يستخدم وسيلة ذات رصيد فكري
ووجداني في أعماق المتلقي . ولعل هذا هو الغرض الأول للكاتب من استشهاد بالأمثال ،
ولذلك نجده لا يتردد في استخدام مثل ذي المرجعية الشعبية أحياناً مستعملاً في الوقت ذاته اللغة
العامية بنبرتها ولحنها وتركيبها برغم موقفه المتشدد وحرصه على سلامة لغته وفصاحتها .

ويرى الباحث أن استعمال الأمثال سائغ ومقبول سواء أكان ذلك في الحوار أو في السرد
حتى في تلك الأعمال الروائية والقصصية الملتزمة بالشرط الفني والجمالي ، ويعتقد أن ذلك مما
يحسب للعمل لما له من مردود إيجابي في جانبيه الشكلي والمعنوي ؛ لما تتسم به الأمثال من

(١) - الذكريات : ٢٦٢/٣ .

(٢) - يقول الرسول الكريم : « نضر الله امرأ سمع منا شيئاً فبلغه كما سمعه فرب مُبْلَغٍ أَوْعَى من سامع » . رواه الترمذي

(محمد بن عيسى): الجامع الصحيح ٣٤/٥ برقم ٢٦٥٧ ، وقال هذا حديث حسن صحيح . وابن ماجه (محمد بن يزيد

القزويني): السنن ٨٥/١ رقم ٢٣٣ .

العمومية والدوران على الألسنة؛ فكل الناس يرددونها بالألفاظ نفسها دون تغيير أو تحوير مما يتلشى معها التصنيف العام للشخصيات إلى : خاصة وعامية ومثقة وجاهلة وذكر أو أنثى ... ولسهولة مروتها فهي مما يسهل استحضاره لدى المواقف المختلفة ، وبثه على ألسنة الشخصيات ، أو سبكه ضمن الحديث السردى وكأنه قطعة منه تنوء بما ينوء به من مهمتي التعبير والتصوير .

ويضيف الدكتور عبد الحميد شعبان في دراسته المقالة لأدب الطنطاوي قائلاً : « يعتمد الكاتب [أي الطنطاوي] على المثل يسوقه ضمن حديثه ؛ فيعطي للأسلوب جَوْاً خاصاً يشعر معه القارئ بالمتعة حين يراه يوقظ فيه التهيؤ للمعاني بغرس ما يشبه الزهرة النضرة في بستان حافل أهل»^(١) .

وهذا قولٌ صحيح فالمثل زينةٌ وتعبيرٌ ، والطنطاوي - كما سبق القول - من جيل يرى أن تطعيم الأسلوب بالاستشهاد قيمة رفيعة وسمّة من سمات الأسلوب الفحل .
والعادة أن الطنطاوي ينسب المثل ولا يتركه دون نسبة كأن يقول : قالت العرب ، أو قال فلان ، أو عند العوام أو نحو ذلك ممّيقيد نسبة المثل إلى من صدر عنه نسبة عامة أو خاصة مثل :

- « مشينا إلى الآن أكثر من ألف وخمسمئة لكننا كحمار السانية . وقديماً قالت العرب : « سير السواني سفر لا ينقطع » لأنها تسير وتسير وهي في مكانها ، وتدور في حلقة مفرغة من حول بئر الماء ، ونحن ندور حيث لا ظل ولا ماء »^(٢) .
- « صنعوا ماصنعوا على تخوّف أولاً وحذر . والعرب تقول « كاد المريب أن يقول خذوني » فلما رأونا لانبالي ولا نعترض ولا نغار على بناتنا ؛ خلعوا العذار وأزاحوا الستار ، وجاءوا نهّاراً من الباب ، بعد أن كانوا يتسللون من النافذة »^(٣) .

- « عمدوا إلى إضعاف الإسلام بإضعاف العربية ، إنها بدعة لم يسبق لها من قبل نظير . إنها ردة عن البلاغة كالردة عن الإسلام التي كانت عقب انتقال الرسول عليه الصلاة والسلام إلى الرفيق الأعلى ، ولكنها ردة - كما يقول أخونا الأستاذ أبو الحسن الندوي - ردة ولا أبا بكر لها »^(٤) .
- « ما أنا من أمثال العز بن عبد السلام ، ولا أنا من العلماء الأعلام ،

(١) - من مدرسة البيان العربي : الأديب السوري علي الطنطاوي : ١١٧ (مقالة - مجلة كلية اللغة العربية بجامعة المنصورة) .

(٢) - الذكريات : ٨٥/٣ - ٨٦ .

(٣) - السابق : ١١/٦ .

(٤) - السابق : ٣٣٦/٨ .

ولامن العباد والزهاد ، ولكنَّ الله - كما تقول العامة - يضع سرّه في أضعف خلقه»^(١) .

مما جاء منسوباً في أثناء محاوره (مناجاة) النفس قوله :
«قلت في نفسي مقالة الزبلاء : «بيدي لا بيد عمر» لذلك قبلت ماعرض عليّ .»^(٢) .

فالملاحظ على الشواهد السابقة أنه قد نسب الأمثال فيها إلى مصدرها على وجه العموم أو الخصوص وهذا هو حكم العادة عند استعماله للأمثال ، ولكنه قد يهمل أحياناً نسبتها ، ولكنه يميزها بعلامات التنصيص :

- «... رسالة لو صدقت في وصفها لقلت : إنها رسالة بذئنة . يسُبني مرسلها أشنع السب ؛ لأنني أكره - كما يقول أهل مصر - وهذه (شنشنة أعرفها من أخزم) فأنا مُتهم دائماً بكراهة مصر من يوم كنت في العراق ، وكان الخلاف بيني وبين المفتش المصري سنة ١٩٣٦م»^(٣) .
- «لقد خرجتنا وولولتنا وجمعنا عليّ الجيران ، ولكن كل هذا (كلام) . فما هو (الفعل) الذي تقدران عليه ؟ صفر ، لاشيء . إنه مثل موقفنا من اليهود وغير اليهود (أوسعته شتماً وأودى بالإبل وأخرجتهما من الدار وأخذتُ إخوتي ...)»^(٤) .

والمستعمل من الأمثال في أسلوب الكاتب قريب جداً من الإدراك العام للناس لسيورته بينهم . وهذا الاتجاه مما يتفق والوضيعة الفنية للاستشهاد بالأمثال التي ألمح إليها الباحث سابقاً ، كما يتفق مع نفس الكاتب وطبيعته النافرة عن كل وحشي وغريب في الناس واللغة . ومتى ما جاء من الأمثال ماهو بخلاف ذلك وَقَفَ الكاتب تدفق الحديث لأجل أن يشرح المثل المستشهد به ويقربه من القارئ :

«الهوى ليس هوى الغيد الحسان فقط ؟! بل إن في الدنيا هوى انجد المبكر ، والغنى المستعجل ، والجاه المنين السريع . والهوى يعمي ويصم . قلتُ : إن من الناس من يهوى أن يكون معروفاً قبل الأوان ، وأن يتزب قبل أن يتحصرم - كما تقول العرب - وتفسره أنه يريد أن يكون زيباً قبل أن ينعقد حصرمه - نرى ذلك كُلّه ، ونسمع من الإذاعات ...»^(٥) .

والمفروض أن يفسر المثل في انخامش ولاداعي لقطع سياق الكلام نفسياً ولفظياً ومعنوياً

(١) - السابق : ٢٩٦/٥ .

(٢) - السابق : ٥٢/٤ .

(٣) - السابق : ١٦٢/٧ وينظر أيضاً : ٨٢/٥ .

(٤) - السابق : ١٣٨/٢ - ١٣٩ .

(٥) - السابق : ٣٢٣/٨ .

كما صنع ذلك في المثل السابق وحين استشهد بالمثل القديم : «مرعى ولا كالسعدان وماء ولا كصداء»^(١).

والطنطاوي شديد العناية بالمثل داخل السياق الذي يعرضه فيه فلا ينحرف وراء تحريفات العامة وغير المحققين من الأدباء والمثقفين ، بل يحافظ على صياغته ونصاعته ويظهره من شوائب التحريف . وهذه العناية لاتتأتى بمجرد القناعة بضرورتها وأهميتها أو المجاهدة في سبيل ذلك إلا حين يرفدهما اطلاع واسع وجلد في التمهيص والتحقيق . لاسيما حين تتعامل مع تراث بحجم التراث العربي ومع (الأمثال) التي يصعب حصرها والإحاطة بها :

- « وجدته لما خبرته مثل بيانات المرشحين في الانتخابات . برامج كاملة ولكنها موقوفة التنفيذ ، مواعيد ولكنها مواعيد عرقوب يثرب - (يثرب لا يثرب) ... »^(٢).

- « كانت دعاية لي بأنني قهرت من هو أقوى الرجال وأنني صرت بذلك من الأبطال ، وذهبوا فحدثوا بالقصة إخوانهم وأهليهم وزادوا في سردها على عادة الناس في المبالغات ... فكانت النتيجة أنني صرت بطلاً ، والحقيقة كما قال المثل : « مكره أخاك لا بطل »^(٣) .

فالمشهور المتداول بين الناس : مواعيد عرقوب يثرب ، ولكنه حرص على سلامة المثل حرصه على سلامة لغته وتعبيره من المزلق والأخطاء . كما حافظ على الخطأ النحوي في المثل الثاني « مكره أخاك لا بطل » لأن نشر - كما يقال - يحفظ كما هو ولا يقاس عليه ونبه في الهامش إلى أن الصواب في ذلك نغمة : « أخوك » لا « أخاك »^(٤) .

ولكن العناية بالمثل لاتقيده على صعيد الإبداع ، ولاتقف حائلاً دون تصرفه في الأمثال بإذابتها داخل الكلام أو إعادة انتاجها أو ابتكار الجديد منها :

« فوجئت به أول دخولي الكلية يدور في غرفة المدرس ، يخطب ويتشدد ويتقعر ، ويشير باليد ، ونكني لم أخرج منه بكثير نفع ، فكان رحي (طاحون) لها جعجعة ومافيه من الدقيق إلا قليل . »^(٥).

فهو يفيد هنا من المثل العربي مشهور « أسمع جعجعة ولا أرى طحناً » ولكنه لا يحافظ على تكوينه اللفظي لأنه لم ينص على الاستشهاد به ، ويقول :

- « لم يجب عبدالناصر ولكن أجابت الأيام ، أجابت أفعاله وأفعال عماله

(١) - السابق : ٩١/٣ - ٩٢ وانظر الهامش في لصفحتين السابقتين .

(٢) - السابق : ١٧١/٢ .

(٣) - السابق : ١١٨/٤ .

(٤) - السابق : حاشية رقم (١) : ١١٨/٤ .

(٥) - السابق : ١٧١/٢ .

ورجاله . وكنا تحت المطر فوضعونا تحت الميزاب ، وكنا نشكو إذ نمشي في الشمس على الحصى الحار ، فسبرونا على جمر النار ...»^(١) .

- « حتى إذا كانت الوحدة مع مصر انهدم السد ، فبلغ السيل الزبي ، وجاوز الحزام الطيين ، وبلغنا السكين على الحدين ، فكادت تضع العقيدة كلها في غمرة الدعوة الرعناء إلى الاشتراكية »^(٢) .

ويلحظ القارئ تتابع ثلاثة أمثال في معرض واحد دون فصل بينها ، ومع ذلك لم يظهر على السياق شيء من الثقل أو ضعف التركيب أو ركائته ، وهذا يؤيد ماذهب إليه الباحث من القول بخفة المثل وسلاسته .

واستشهاد الكاتب بالأمثال ليس مقصوراً على الفصيح وما أثر عن العرب القدامى^(٣) فقد يستعمل في استشهاده مثلاً عامياً أو معاصراً إذا كان معناه مما يناسب المقام . وفي العادة يحاول تخفيف حدة العامية فيه ، بتشذيب الكلام وتفصيله أحياناً ، مثل :

- « أخشى بعض صغار الأطباء ومن لدغه الثعبان خاف من الجبل »^(٤) .

- « إذا قلتُ للسائق : أريد أن أذهب إلى الحوض . قال : بثلاثة ، يشرطها

علي من أول الطريق ، لتلا تختلف في آخره ، والمثل العامي يقول : شرط في الحقل خير من خصومة في ييدر »^(٥) .

- « صدّقه ناس منا ومالوا إلى رأيه ، وأعلن آخرون أنهم لن يسايروه ولن

يثقوا بقوله . وقال قومٌ نجرب ، وقال آخرون : [لو] حسبنا ماجربنا ، وصرنا

كما يقول المثل الشامي العامي : « مثل أهل الحمام إذا انقطع عنه الماء » ولم يكن لنا أمير نرجع إليه فكثير الجدل ... »^(٦) .

وقد يُبقي الكاتب على عامية مثل أو على مافيه من ألفاظٍ مولدة حين يجد أن التفصيح سوف يفسد عليه مرجعيته الذهنية والنفسية . ومادام المثل سيقى على عاميته فإنه سيدل على بيئته التي استقاه الكاتب منها . ونعز أشهر هذه البيئات هي سوريا ولبنان والجزيرة العربية والبادية فيما بينها .

★ فمن الأمثال المولدة :

(١) - السابق : ٢٩٢/٥ .

(٢) - السابق : ٢٨١/٥ .

(٣) - من الأمثال العربية التي استشهد بها الكاتب : اتق غضب الحليم إذا غضب ، وتجوع الحرّة ولاتأكل بثدييها ، قطعت جهيزه قول كل خطيب ، وعدو عاقل خير من صديق جاهل ، كاد المريب أن يقول خذوني ، شدة القرب حجاب ، إن العصا قرعت لذي الحلم . ينظر الذكريات على الترتيب : ٢٦٧/٤ ، ٧٤/٥ ، ٩٢ ، ٢٤١ ، ١١/٦ ، ٥٧ ، ٣٠٧/٨ .

(٤) - السابق : ٢٢٧/٨ .

(٥) - السابق : ٢٣٨/٨ .

(٦) - السابق : ٦٦/٣ وانظر نموذجاً آخر : ٢٨٤/٦ .

«رفض الطلاب يوماً الدخول إلى غرف الدراسة وعم المهرج والمرج والصياح ، وأنا مثل الأطرش (أي الأطروش) في الزفة . يرى ولكن لا يسمع ما يقال . وأنا أرى وأسمع ولكن لا أفهم ما القصة»^(١) .

فإن «الأطرش» و «الأطروش» من الألفاظ المولدة ، وكان في مكنة الكاتب لو ابتغى التفصيح أن يقول : مثل الأصم في الزفة .

★ ومن الأمثال الشامية :

«لو أنهم قرأوا ما نقله الدكتور محمد علي البار - جزاه الله خيراً - (في كتابه) النساء المجندات في الجيش والشرطة في أمريكا وأوروبا ؛ لعضوا الأنامل ندماً وبكوا بدل الدموع دماً على أنهم جعلوا أئمتهم اليهود . تقول العوام وفي بعض مايقولون حكمة بالغة وحق يئن ، يقولون : «المال الدأشر يعلم الناس السرقة» ذاك لأن كل نفس تميل إلى المال وأكثر وأقوى من الميل إلى المال الميل إلى الجمال ...»^(٢) .

★ ومن الأمثال اللبنانية التي استشهد بها مايلي :

«هذا هو مثال الانكليز والفرنسيين - كما رأيناها في الشام - وهما بعد ذلك كحماري العبادي (من سكان الحيرة) قيل له : أي حماريك أسوأ من صاحبه؟! قال : هذا وهذا!!! أو كما يقول المثل اللبناني العامي : «كما حنّا كما حنين الله يلعن الاثنين»^(٣) .

★ ومن الأمثال من الجزيرة العربية التالي :

«لما خرجنا قال الشيخ ياسين الرّواف : ألم تسمع المثل النجدي؟! قلت : لا والله فما هو؟ قال : إذا دار العود فلا قعود»^(٤) .

★ ومن البادية :

«حدثتكم من قبل عمّا صنع الجنرال غورو ، وهو مايصنعه جهاراً كل غاصب مستكبر ، ومايصنعه سرّاً كل عدوّ أو عون للعدو ، وهو تفريق جماعتنا ، وإيقاع الفرقة بيننا ، والكيد لإخوة الإيمان بإحياء العصبية الجاهلية التي تجعل العرب عرّيين (كما يقول المثل) بل ثلاثة بل أربعة ...»^(٥) .

على أن هناك الكثير من الأمثال المولدة الفصيحة بلفظها التي لا يمكن إرجاعها إلى بيئة بعينها لجريانها على ألسنة الناس في مناطق متعددة من الوطن العربي مثل :

(١) - السابق : ١٦٣/١ .

(٢) - السابق : ٧٣/٥ .

(٣) - السابق : ٦٦/١ وينظر مثال آخر : ١٤٦/٦ .

(٤) - السابق : ٨٠/٣ .

(٥) - السابق : ٩٥/٢ .

- « لا يحك جسمك مثل ظفرك »^(١) .
 - « العين بصيرة واليد قصيرة »^(٢) .
 - « عادت المياه إلى مجاريها »^(٣) .
 - « من يهدد لا يفعل !! »^(٤) .

وأكثر ما عرضت له الدراسة من الأمثال لم يصنف ويجمع داخل الفهرس الذي وضعه الأستاذ / أحمد العلاونة . وهذا مؤشر أكيد على عدم استيعاب الفهرس وضعف استقصائه ، وكثرة اعتماد الكاتب على الاستشهاد بالأمثال في كتابه مما يجعل الإحاطة بها على شيء من العسر والصعوبة .

٣- الاستشهاد بالشعر :

الطنطاوي مفتون جداً بالاستشهادات الشعرية . ولا يبالغ الباحث إذا قال إن الشاهد الشعري لم يعد سمة من سمات الأسلوب الطنطاوي فحسب ، بل أصبح لازمة من لوازم أسلوبه يعرف بها البيان الطنطاوي ، ولا يكاد يخلص منها مقال ينشئه أو قصة يبدعها أو رسالة يكتبها ، وهي في الذكريات أشد وأكبر ، لطبيعة الفن الذي يكتب فيه ، وللحرية الواسعة التي منحها نفسه في اختيار شكل الكتاب وتوجيه الأسلوب فيه .

ومما لاشك فيه أن لكثرة المحفوظ أثرها في ذلك ، فما يتطرق الكاتب إلى معنى من المعاني مهما بدا خاصاً ودقيقاً وملتصقاً بذته ، أو عاماً مما يشعر به بنو البشر جميعاً حتى تنال عليه الأبيات الشعرية التي قيلت فيما يمثّلها أو يقاربها من التجارب الإنسانية من كل حذب وصوب ، وتصبح مدافعتها عند كاتب حرّ - مثل الطنطاوي - من الصعوبة بمكان .

ويمكن الباحث أن يقسم الشوهد الشعرية في أسلوب الكاتب إلى قسمين رئيسين :

القسم الأول : ما يسوقه الكاتب من شواهد شعرية في معرض التمثيل أو « النّمذجة » على قضايا علمية مثارة أو لبيان صحة استخدام لغوي سواء كان ذلك بالقصد أو بالعرض ، وما يشبهها من أشعارٍ سقت عند الحديث عن مكان ما ، أو الإشارة إلى ورود ذكره في أشعار القدامى ، مثل :

- « ... لقد عرف العرب نوعين من الغموض ، ولكنه غموض يفتح آفاق

الفكر وينبه أذهان السامعين كقول الشاعر :

لو كنت أعلم أن آخر عهدكم .: يوم الفراق فعلتُ ما لم أفعل

فذهب النقاد يبحثون عن هذا الذي كان يمكن أن يفعله ، وقول شوقي :

(١) - السابق : ٥/١ .

(٢) - السابق : ١٢١/٢ .

(٣) - السابق : ٢٨٣/٦ .

(٤) - السابق : ٢٨٤/٦ .

إن رأيتني تميل عني كأن لم :. تك بيني وبينها أشياء
فذهبوا المذاهب في بيان هذه الأشياء ، وأمثال هذا كثير في الشعر...»^(١) .
- « كان مدار فخر العرب إن فخروا ومدحهم إن مدحوا على قطبين
اثنين :

إننا إذا اشتد الزما :. ن وناب خطب وادلهم
ألفيت حول يوتنا :. عدد الشجاعة والكرم
وهما نتيجتان ملازمتان لحياة العرب قبل الإسلام . كانوا يعيشون في
صحاري مقفرة في مجموعة من الخيام .»^(٢) .
- « قالوا إنه لما زوج ابنه ، وأظن أن اسمه ، إن صدقتني الذاكرة ، صباح ،
دعا « الجفلى » وهي الدعوة العامة ، ألم تسمعوا قول طرفة :
نحن في المشتاة ندعو الجفلى :. لا ترى الآدب فينا ينتقر
ومدّت البسط ونصبت الموائد ، فأكل عنده ربع أهل بغداد...»^(٣) .

فلاستشهاد بالشعر فيما مضى ليس المقصود به إشباع الحس الجمالي لدى المتلقي ولا
التعبير ، ولكن المراد به التمثيل لقضية ما عرض لها الكاتب .
ومما هو في حكم هذا القسم ما يحكيه من أشعار لمناقشة أو وصف أو إثبات لأمر أو نحو
ذلك مما يضيق المكان عن استيعابه^(٤) . وهذا المنحى هو منحى العلماء والباحثين وإذا كان
الكاتب قد قارف شيئاً منه فإنه مما لا يحفل به كثيراً في ميدان الأدب .
أما القسم الثاني من أقسام الاستشهاد بالشعر ، فهو الاستشهاد الفني الذي يستعين به
الكاتب ضمن تقنياته الأسلوبية للتعبير أو للترزين أو للتخفيف من رتابة السرد وتجهم السياق
النثري ، أو ليؤكد على معنى تطرق إليه ولم يبلغ ما في نفسه ، أو ليهيئ له في نفس المتلقي قبولا
واستحساناً أو لغير ذلك .

ومن الصعوبة بمكان الإحاطة بالأوجه البلاغية والجمالية التي يأتي من أجلها الشاهد
الشعري ، ولكن يحاول الباحث الإلمام ببعضها حسب ما يتسع له المقام :
أ - أول هذه الوجوه أنه يأتي لمنح الأسلوب مسحة جمالية بما يرسمه من صور مناسبة ،

(١) - السابق : ٣٠٤/٨ .

(٢) - السابق : ٢١٥/٤ .

(٣) - السابق : ١٠٧/٤ وينظر أيضاً : ١٣٦/٦ .

(٤) - ينظر مثلاً وصفه لمجلس السمر على سفح جبل قاسيون : ٢٧٥-٢٧٦ ومارواه على امتداد الحلقتين : (٢٨) و(٢٩) من شعر قيل في الثورة السورية عام ١٩٢٥م ليلفت انتباه القارئ إلى « موضوع دراسة للأديب ، وذكرى للمذكر ، وعبرة لعامل يريد أن يعتز » : ٢٢٥-٢٤٠ ، وما استشهد به من أبيات لأبي تمام وبشار بن برد والمتنبي والبحرزي وغيرهم لبيان طريقتهم في شرح القصيد ومنهجهم في تناول الأدب ودراسة الأدباء إبان عمله في مدارس بغداد عام ١٩٣٦م : ٣١١-٣١٦ و١٢-٥/٤ ، وما ذكره من شعر للتعريف « بدير سمعان » : ٢٦٥/٢ .

مثل :

«لماذا لا تأكل العصافير القمح في سنبله ، وهو أشهى شيء إليها؟! لأن الله
ركب في السنبلة أشواكاً طريةً ، فإذا مدَّ العصفور منقاره ليصله إلى الحبِّ
اعترضته ، أو جاءت في رقبته فمنعته ، فهو يرى الطعام ولا يصل إليه :
كالعيس في البيداء يقتلها الظما .: والماء فوق ظهورها محمول»^(١) .

ومثل الشاهد التالي :

«كان في الغرفة إلى جنب غرفتي رفيق عمري ، وشقيق نفسي ، أنور العطار
مريضاً مثلي ، لا يقدر أن ينتقل إليّ حتى أراه ، ولا أستطيع أن أنتقل إليه فأزوره ،
فكنتُ معه - كما قال المعري - في هذا البيت الذي تضمّن معنىً عجيباً ،
وتشبيهاً نفيساً غريباً ، حين قال :

كـتـجـاور العـينـين لم يتـلاقـيا .: وحـجاز بينهما رقيقُ جدار»^(٢) .

وكذلك التالي :

«ولما جاوزنا أبا الشامات وأصحرنا ... أحسست بلوعة الفراق ، فخفق
قلبي خفقاناً شديداً :

كان القلب ليلة قبل يغدى .: بليلى العامرية أو يـراح
قطاة عزّها شركٌ فـات .: تعالجه وقد علق الجناح
وخالطني حزنٌ عميق وشعور مبهم أعرفه من نفسي كلما سافرت سافراً بعيداً ،
على كثرة ما كنت أسافر وأبتعد ، شعور من يجد الموت ويصره بعينه»^(٣) .

فالأبيات الشعرية في النماذج أعروضة آنفاً جاءت من أجل هدف واحد هو رسم الصورة
نديةً بأريج الأدب وعبق الوجدان في سياق يفتقر إليها .

وهذا اللون من الاستعمال هو ما اصطلحت عليه الدراسة فيما مضى بـ «الصورة
المخلوبة» لأنه يتم استحضارها من الذاكرة وغرسها خلال الكلام عن طريق الاستشهاد
بالشعر^(٤) .

ب - ويأتي للتعريض والغمز وللمز وإكساب الكلام شيئاً من السخرية الشفيفة مثل :

«كُنّا كلما قام فينا حاكم لانرضاه ، أو مرّ بنا عهد لانجبه ، كان أول مَنْ
يعمل على إزاحة هذا الحاكم وإنهاء هذا العهد هم علماء الدين وخطباء المساجد
وشباب الإسلام ، نحن نخوض المعركة وغيرنا يأخذ المغام :
وإذا تكون كرهية أذعى لها .: وإذا يحاس الحيس يدعى جُنْدُبُ

(١) - السابق : ٨١/٣ .

(٢) - السابق : ٢٢٧/٨ .

(٣) - السابق : ٨١/٣ ، وللوقوف على نموذجين آخرين ينظر السابق : ٨٧/٣ و ١١٠/٤ .

(٤) - ينظر المبحث المخصص لـ «أساليب وأنواع الصورة في الذكريات» ، في فصل الصورة .

ثم تكاثرت الجنادب حتى لحست الحيس كله ، وحازت المآدب جميعاً
وأكلت ثمار الجهاد ، والذين جاهدوا ينظرون بعيونهم من بعيد ...»^(١) .

ج - ويأتي لتعليل التصرفات وتبرير الأفعال وإعطائها صفة القبول مثل :
« أدبرت علينا الجمرة وفيها البخور ، فلم ندر مانصنع بها ، حتى رأينا
الأمير يضم عليها طرفي عمامته (أي غترته) وعباءته حتى يتعشق الطيب ثيابه ثم
يدعها ؛ فتشبهنا به فصنعنا صنيعه :
فتشبهوا إن لم تكونوا مثلهم .: إن التشبه بالكرام فلاح »^(٢) .
- « لقد تميت إن لم يكتب لي أن أعود إلى دمشق ، ودمشق وطني :
وحبّ أوطان الرجال إليهم .: مآربُ قصّاتها الشباب هنالك
وإن لم يكتب لي أن أستمّر بجوار بيت الله الحرام ، أن أذهب إلى لكنو لأنني
عشت فيها أياماً قصيرة ، لكن ذكرها بقيت عميقة في نفسي لا يمحوها كَرّ
السنين »^(٣) .

د - وقد يكون الشاهد الشعري متمماً للمعنى الذي لا يتم إلا به ، وذلك حين يسبكه في
الكلام وكأنما هو جزء منه ، لا يقوم إلا به . مثل :

- « لما زار عبدالناصر دمشق أول مرّة استقبلته دمشق استقبال الأبطال
الفاحين ، واحتشد أهلها حول قصر الضيافة ساهرين منتظرين ، يرتقبون أن يطلع
عليهم النهار ؛ فيطلع الرئيس عليهم فينظرون إليه :
يجدون رؤيته التي فازوا بها .: من أنعم الله التي لا تكفرُ
كانوا يأملون أن يجدوا على يديه الفرج بعد الضيق ، يحسبون أنه سيعيد
عليهم عهد أبي عبيدة وخالد لما دخلا الشام ، فأنقذوا أهلها من ظلم الرومان ،
وأنه سيدور الزمان حتى يعود كما كان في عصر صدر الإسلام ... »^(٤) .
- « عُدتُ إلى بغداد لأن الله قدّر علي ألا أخطّ الرحال إلا لأجدد الارتحال
كأنني « موكلٌ بفضاء الله أذرعهُ » كما قال ابن زريق « يوماً بحذوى ويوماً
بالعقيق » وإن كنت لا أدري ما حذوى هذه ، ولا أدري أين هي من الأرض ؟
فهل أبقى دهري كله منتقلاً مرتحلاً ؟!
وهل من سبيل للشاء ونظرة .: إلى بردي قبل الممات سبيل ؟!
وإلى قاسيون وداري فيه ؟ وهل أرى الربيع في الغوطة ؟ والتلج على شعفات
جبال المزة ؟ أم انقطع به عهدي فلا أمل لي فيه ؟ »^(٥) .

(١) - الذكريات : ٤٥/٥ .

(٢) - السابق : ٧٩/٣ .

(٣) - السابق : ١٢٧/٨ .

(٤) - السابق : ٢٧٨/٥ .

(٥) - السابق : ١٠٥/٤ .

فلو حاول القارئ أن يحذف الأبيات في المثالين السابقين أو أيًا من الأشطار لفسد المعنى أو اختل ، ولما تمّ على ما أراده الكاتب ، لأن الشواهد هنا تقوم بحمل أعباء الدلالة الأساسية كما يحملها سائر السياق الشري قبله وبعده .

ويرى الباحث أن هذا الوجه هو الأكثر في أسلوب الكاتب^(١) - لاسيما في ذكرياته - ومن أمثلته أيضاً :

- « دخلتُ الوظيفة فكان أُملي أن أعلو فيها درجة ، أعد الأيام لأصل إلى العَلاوة أو إلى الترقية ، فبلغت أعلى درجاتها ، صعدت حتى صرت في رأس السلم ، فلم يبق إلا أن أقف ، ولا يقف أحدٌ عمره على السلم ، أو أن أصعد وما تحت رجلي درجة أصعد عليها ، فاضطرت إلى أن أعود فأهبط من حيث صعدت ، وكذلك الدنيا :

ما طار طير وارتفع :. إلا كما طار وقع
وإذا أنا في هذا كله :

أكلت حلاوة وشربت ماء :. كأني ما أكلت ولا شربت
تميت أن أكون كاتباً ، تملأ مقالاته الصحف ... »^(٢) .

- « ولماذا أتعجل إطفاءها وسيطفتها من وكَلَه الله بها ، حين يجيئ الأجل ، فأموت كما مات آلاف وآلاف ، ملايين وملايين من قبل :

ماتوا فما ماتت الدنيا لموتهم :. ولا تعطلت الأعياد والجمعُ
ماتوا ، ولبث الناس أحياء يصبحون ويمسون ، يألمون لموتهم أياماً أو شهوراً ،
ثم ينسون . إن لم ينسوا في شهر ، نسوا في سنة :

إلى الحول ثم اسم السلام عليكما :. ومن يبك حولاً كاملاً فقد اعتذر
أما نسيت أنا موت أبي ، ونسيت موت أمي ، وكدتُ ولن أنسى قتل
بنقي ... »^(٣) .

- « إن الذي صنعناه بالأمس البعيد ، والحضارة التي شيدناها ، والمعارف
التي بلغناها ، نستطيع أن نصنع الآن مثلها :

لا تقبل قد ذهبَتْ أربابُـه :. كل من سار على الدرب وصل
هذه اليابان . ماذا كانت اليابان قبل مئة سنة أو تزيد قليلاً؟! وماذا صارت
الآن »^(٤) .

هـ - ويكون الشاهد الشعري في بعض المواقع بمثابة المؤكّد لأنه يكرر الفائدة ذاتها أو

(١) - لتقف على نماذج أخرى ينظر : الذكريات : ١٣٧/٢ ، ٢٨/٧ ، ٣٣٠/٨ ، ٣٣٢ .

(٢) - السابق : ٢٦/٨ .

(٣) - السابق : ٧٤-٧٣/٤ .

(٤) - السابق : ٣٣٠/٨ ، وينظر نموذجاً آخر : السابق : ٤٦/٤ .

يكشفها أو يدلل عليها . مثل :

- « كنت أول شامي أم تلك البلاد ، وبلغ منها ما بلغت ، وإذا لم أكن أول من زارها ، فأنا أول من كتب عنها ، وحدثت في الإذاعة فعرّف الناس بها ، ولكن الذي حدثت به قبل ربع قرن كامل وكان جديداً على الناس صار الآن قديماً ، وهذه سنة الله في الكون :

إن هذا القديم كان جديداً .: وسيغدو هذا الجديد قديماً
كان ما قلت وصفاً حياً فصار الآن تاريخاً ... »^(١) .

- « المسافر يصبر الطريق كله ، فإذا قرب الوصول ، وبدا له المنزل ضاق صدره ، وتصرم صبره ، وهذه طبيعة الإنسان :
وأشوق ما يكون المرء يوماً .: إذا دنت الخيام من الخيام
ولما مست أقدامنا الأرض تشهدنا ، وأقبلنا ننظر ... »^(٢) .

- « ما الذي يجدي الفقير أن يكون مائة أبيه عشرة أذرع ، وعليها عشرة ألوان ، وهو خاوي البطن : فارغ المعدة ، يكاد يقصفه الجوع ، ما الذي يفيد الهزيل النحيل العليل ، أن يكون أبوه بضخامة الفيل ؟!
إن الفتى من يقول هأنذا .: ليس الفتى من يقول كان أبي
ألا تعرفون قصة (فولتير) مع النبيل الذي عير الكاتب بنسبه ، وفخر عليه بشرف أسرته ، فقال له (فولتير) : إن شرف أسرتك ينتهي عندك ، وأسرتي يبدأ شرفها بي ... »^(٣) .

و - قد يتكئ الكاتب على الشاهد الشعري ليعمق من الموقف ، ويجعل إحساس المتلقي له أقوى وأشد ، لأن الشاهد الشعري ينقله إلى دائرة تجربة إنسانية أخرى مماثلة يستمد منها الكاتب مشروعية لحنينه وبكائه وأحزانه والعكس .

يقول وقد هيجته نبأ وفاة الدكتور شكري فيصل فذكره بحادث مقتل ابنته بنان فاستطرد إليه :

« ... وقال : أتبكي كل قبر رأيت .: لقبر ثوى بين اللوى والدكادك
فقلت له إن الشجى يبعث الشجى .: فدعني فهذا كله قبر مالك
أفكان متمم بن نويرة أشد حُباً لأخيه مالك من حُبّي لبنتي ؟ وإذا كان يجد في كل قبر يمر به قبر مالك ، أفتركون علي أن أجد في كل مأتم مأتمها ، وفي كل خبر وفاة وفاتها . وإذا كان كل شجى يثير شجاءه لأخيه ، أفلا يثير شجاي لبنتي ؟! إن

(١) - السابق : ١١٠/٦ .

(٢) - السابق : ١٣٥/٦ .

(٣) - السابق : ١٦٤/٧ وللوقوف على نماذج أخرى ينظر السابق : ٨٢/٥ و ١٥٦/٦ .

كل أب يحب أولاده ، ولكن مارأيت - لا والله ما رأيت - من يحب بناته مثل
حبي لبناتي»^(١) .

- «الذي يقرأ هذا الكلام يرى أنني نزلتُ في هذا الجناح العظيم ، وأنني
كنت ضيف الحكومة يحسب أنني عشت فيه النعيم المقيم ، لا يدري أنني كنتُ منه
في جحيم ، ذلك أن من طبعي العزلة والابتعاد عن الناس ، وأنني لا أستريح إلا في
حضرة نفر القليل من الإخوان والأصدقاء الذين أنطلق معهم على سجلي ،
وأَمْضِي على طبعي ، هذا في بلدي وبين صحبتي فكيف بالبلد الغريب بين أقوام
أنا فيهم كالآخرس ، لا أفهم عنهم ولا يفهمون عني :

إن الغريب معذبٌ أبداً .: إن حلّ لم يسعد وإن ضَعْنَا
صدق خير الدين الزركلي : إن الغريب معذب أبداً ...

أرى الأسر الهولندية من حولي ... حولهم أولادهم وبيني وبين أولادي ربع
محيط الأرض . لبثت على ذلك شهراً كانت تمر علي منه ليالٍ أكاد أحسّ فيها
بالجنون :

يارحمة للغريب في البلد الناء .: زح ماذا بنفسه صنعاً
فارق أحبابه فما انتفعوا .: بالعيش من بعده وما انتفعا ...»^(٢) .

فالاستشهاد في المثاليين السالفين لا يراد منه رسم صورة أو أداء المعنى المباشر ، وإنما يراد
منه إحالة القارئ إلى تجربة إنسانية أخرى مماثلة في صورة أخرى من صور التعبير الأدبي لتعميق
إحساسه بالموقف والتجربة التي يعيشها الكاتب ويعبر عنها ، وبالتالي تمثلها والانفعال بها .
ز - وقد يفيد الكاتب من الشاهد الشعري في معرض الإجابة عن تساؤل يثيره السياق ،
ويكون الشاهد الشعري - إذ ذاك - بمثابة المحطة التي يسكن عندها ، وكأن الأبيات تعطي
جواباً حاسماً لكل هذه الاستفهامات المنعقدة من وعي أو لاوعي الكاتب ، جواباً وعى حكمة
السنين وتجربة الإنسان البصير :

- «كُنت لا أنسى شيئاً سمعته أو قرأته أحفظه من مرة واحدة فلا يفلت
مني . تقولون : إن الفتى من يقول هأنذا ، فلا تفخر بما كان بل صف ما هو كائن
الآن . أصدقكم القول : إنني لا أزال (أحفظ) ما أسمع أو أقرأ ، ولكنني أنسى
نصه فأرويه بمعناه ، وأنسى من سمعته أو أين قرأته وهذه نعمة أحمد الله عليها .
أتريدون أن أكون في الشيخوخة كما كنت في الصبا ؟ هيهات :

أترجوا أن تكون وأنت شيخ .: كما قد كنت أيام الشباب
لقد كذبتك نفسك ليس ثوب .: خليك كالجديد من الثياب
وحسبي أنني الآن (بفضل الله) أقوى جسداً وأوعى ذاكرة من أكثر من

(١) - السابق : ١٢٣/٦ .

(٢) - السابق : ١٤٠/٦ - ١٤١ وينظر مثال ثالث : ١٩/١ .

أعرف من الشيوخ»^(١).

- «هل يعود لي أمسي الذي مضى ، وشبابي الذي ولى ، ورفاق الصبا ، وإخوان الصفا ، حيث كنا نعيش في دنيا لاتعرف الغش ولا الخداع ، ولازيف الصداقات تلك حياة الطفولة الطاهرة فهل تعود ؟

وليست عشيات الحمى براجع .: عليك ولكن خلّ عينيك تدمعاً...»^(٢).

ح - وقد يحيل الكاتبُ القارئ إلى الشاهد حين يوّد أن يؤسس كلامه على خلفية

مشتركة مع القارئ . مثل :

«سفرت وجوه ما حسرت عنها يوماً جدران بيوت أهلها ، ولطمت حدود ما طمعت بلمسها شفاة عاشقها ، وبرزت للناس مخدّرات ما أبصرتها إلا عيون أرحامها وذويها .

ولا تعجبوا فهذه عادة جاهلية رجع بها الحزن إلى مجتمع إسلامي أبطل الإسلام فيه عادات الجاهلية ؛ ألا تذكرون ما قال الشاعر العبيسي :
من كان مسروراً بمقتل مالك .: فليأت نسوتنا بصدر نهار
يجد النساء حواسراً يندبنه .: يكشفن حر الوجهه للأنظار
هذا الحزن الجماعي الصادق ، والفرح الجماعي الصادق لا يكاد يعرفه الناس في غير هذا الشعب العاطفي»^(٣).

* * *

وكثيراً ما يحاور الكاتب الأبيات التي يستشهد بها لينفذ إلى ما يريد ، أو يناقشها في بعض جوانبها الفكرية والمضمونية أو اللغوية ؛ معتمداً على ثقافته الشرعية الواسعة ، ومعرفته المكيّنة باللغة . ونمثل للمحاورة بالمثل التالي :

«كنتُ أحسبني جُلداً صبوراً أثبت للأحداث وأواجه المصائب ؛ فرأيت أنني لست في شيء من الجلادة ولا من الصبر ولا من الثبات . صحيح أنه :
ولا بُدّ من شكوى إلى ذي مروءة .: يواسيك أو يسليك أو يتوجّع
ولكن لا مواساة في الموت ، والسلو مخدر أثره سريع الزوال ، والتوجّع يُشكر ولكن لا ينفع شيئاً . وغلّقتُ عليّ بابي ...»^(٤).

فاستشهداه بالبيت هنا جاء ليثبت عكس ما يقوم شاهداً عليه وذلك عن طريق محاورته أو

مجادلته . أما مناقشة الشاهد فمثل :

(١) - السابق : ٧٥/١ - ٧٦ .

(٢) - السابق : ١١٣/١ .

(٣) - السابق : ١١٠/٤ - ١١١ ويمكن للقارئ الوقوف على شواهد أخرى : ١٢٣/٦ و ٥٩/٨ .

(٤) - السابق : ١٢٥/٦ .

«جاء اليوم الذي لا أنساه يوم وقفنا نسمع إلى (دنبوب) سورياً
(المستشار المسيو راجيه) يقرأ أسماء الناجحين، وكان قلبي كما قال الشاعر :
كأن قطاة رُكبت بجناحها .: على كبدي من شدة الخفقان
ويظهر أن الشاعر من كثرة اضطرابه خلط بين الكبد وبين القلب - وكانت
كل خلية من جسدي أذنًا مرهفة تسمع»^(١).

- «ليس الضحك الأصل في الحياة ولكن البكاء . يولد الطفل باكياً
ويودعه الناس باكين ، لذلك كانت أخلد القصص الأدبية وأعظمها هي المآسي ،
وكانت النغمات الحزينة أعمق في النفس أثراً ، وكانت المراثي الصادقة أشرف
وأكرم من المدائح :

ضحكنا وكان الضحك منا سفاهة .: وحق لسكان البسيطة أن يبكوا
ولو أن المعري قال (جهالة) بدلاً من (سفاهة) لأصاب الحق ، ففي
الحديث (لو تعلمون ما أعلم لضحكتم قليلاً ولبكيتم كثيراً)»^(٢).

- «... هوت دولة خلافة - كما قال شوقي - (هوت الخلافة عنك
والإسلام) أما الخلافة فنعم ، أما الإسلام يا أمير الشعراء فلا يهوي أبداً ، إنما هو
إلى ارتفاع وإلى سمو والعاقبة له»^(٣).

- «أي إنني على مذهب أبي فراس في بيته المشهور :

لنا الصدر دون العالمين أو القبر

ورب بيت أضل وماهدي ، وأفسد وما أصلح ، كقوله «إذا مت ظمّانا فلا
نزل القطر» وبيت المتنبي : «والظلم من شيم النفوس» ، وما صدق المتنبي ولا بر ،
فما الظلم من شيم النفوس ولكن العدل ، لأن الله فطر النفوس على الخير لا على
الشر ، وعلى العدل لا على الظلم ، وعلى الإيمان لا على الكفر»^(٤).

والحق أن مثل هذه المناقشات والمحاورات والتعليقات ينبغي أن يكون محلها الهامش
(الحاشية) كما فعل في مواضع مختلفة ؛ لأن كثرة التعليقات من شأنها أن تبطئ بالسرد ،
وتوقف تدافع الألفاظ فيفتر التعبير ويضيع الموضوع وسط المناقشات العرضية ، وهذا يعود سلباً
على الكاتب والقارئ .

ويظهر أن الكاتب لا يود أن يثبت ما يؤخذ عليه ، لاسيما حين يكون مما يتعلق بالجانب
العقدي والفكري ، وهو بطبيعته لا يجب أن يستأثر بما يعرفه دون القارئ ولذلك ينحصر في
تعليقات تطول أو تقصر ، ولكنها برغم ماتضيفه من فائدة تؤثر سلباً على العمل وترابطه ،

(١) - السابق : ٢٤٢/١ ، وقد علق في الحاشية فقال : «العرب تسمي القلب كبدًا» (الصفحة نفسها : حاشية رقم ١) .

(٢) - السابق : ٢٦١/٢ .

(٣) - السابق : ١٤٩/٨ .

(٤) - السابق : ٨٧/٧ .

وتجعل القارئ يتوه عن الموضوع الأساسي في كثير من الأحيان .

الاستشهاد بما هو أقل من البيت :

وإذا كان الباحث قد ساق نماذج للاستشهاد بالأبيات في أسلوب الكاتب فإنه - وحتى يكتمل تصوّر الموضوع للقارئ - يعرض لبعض صور الاستشهاد الشعري بما هو أقل من البيت ، فقد يكون الاستشهاد بالسطر وقد يكون بالجزء منه ؛ فمن الاستشهاد بالسطر :

- « وكانت أسرة الفتوات في العقيبة وهي أسرة كريمة ، فذهب الدهر بالفتوة منها ، وكاد يُنسى اسمها ولم يبق فيما أعلم من رجالها إلا صديقنا الشيخ عبد الحميد كريم إمام جامع التوبة ، وهو أبعد الناس عن النزال والقتال ، من الذين قيل فيهم :

ليسوا من الشرّ في شيء وإن هانأ »^(١) .

- « كان ركب الحج الشامي أشبه بالجيش ، إذا مشى سدّ عرض الفلاة ،

وإن نزل قامت لنزوله مدينة ، فكان كما قال ابن هاني :

إذا حل في أرض بناها مدائنأ »^(٢) .

أما الجزء من السطر ، فمثل :

- « أستعير هذا العنوان من الأستاذ أكرم زعيتر ، فقد كتبت تحته ذكرياته

الجزائرية ، وأنا لي أيضاً ذكرياتي الجزائرية ، ولكن شتان ما هما ، وبعد ما بينهما .

وكم بين من ينفق من كيس مملوء بالذهب ، ومن كان مثل المتبّي « أمواله

المواعيد » وأنا لا أحسده ولكن أغبطه على أنه يرجع إلى يوميات كتبها في

حينها ... »^(٣) .

- « والقبة معلقة بجبل غليظ ، تدور به بكرة ، فإذا أوقدت شدّوا الجبل ،

فارتفعت والسرّج تترافض شعلها ، « فكأن سماء رُكبت فيها » - كما قال

البحرّي »^(٤) .

مواضع الاستشهاد بالشعر :

ليس للشاهد الشعري موضع محدد يقتصر بحيثه عليه بل قد يأتي في وسط الكلام أو الحلقة

- كما تقدم - وقد تفتتح الحلقة بشاهد شعري وقد تحتّم بشاهد شعري أيضاً .

فقد افتتح بالأبيات الشعرية كلاً من الحلقات التالية :

(١) - السابق : ١٢٠/٦ .

(٢) - السابق : ٣٠٦/٧ وينظر نماذج أخرى : ٣٤/٤ و ٢٦٩/٦ .

(٣) - السابق : ٤١/٥ .

(٤) - السابق : ١٩١/٧ .

- الثامنة عشرة^(١) .
- الثامنة والثمانين^(٢) .
- السابعة والتسعين^(٣) .
- السادسة والأربعين بعد المئة^(٤) .
- السابعة والسبعين بعد المئة^(٥) .
- الحادية والعشرين بعد المئتين^(٦) .
- واختتم بالشاهد الشعري عدداً من الحلقات منها :
- الخامسة^(٧) .
- العاشرة^(٨) .
- الثلاثون بعد المئة^(٩) .
- الثامنة والخمسون بعد المئة^(١٠) .
- الخامسة والثمانون بعد المئة^(١١) .

وقد لاحظ الباحث أن الكاتب يختار لفواتح حلقاته أو (فصوله) - كما يسميها - الأبيات العاطفية المشهية، التي تستدر عاطفة المتلقي وتجّره إلى متابعة قراءة الحلقة أو الفصل. أي أنها تؤدي غاية تشويقية إلى ماتؤديه من مهام أخرى تختلف من شاهد إلى آخر، وقد استعملها الكاتب لتكون بمثابة الفاتحة أو المطلع.

أما بالنسبة للخاتمة فهي - في الغالب - من قبيل الحكمة والقول العام الذي يحسن السكوت عليه.

منهج الكاتب في الاستشهاد :

إن الكاتب وهو يستعين بالشاهد الشعري أو يزين به أسلوبه لايسير في ذلك سيراً واحداً، ولكنه ينوّع الطريقة، ويعدد السبل والمعارض التي يترأى من خلالها الشاهد الشعري، وتعدد المهام والغايات التي يحققها بتعدد حاجات الفنية في السياقات المختلفة.

كما أنه قد يستشهد ببيت أو بيتين أو ثلاثة^(١٢)، أو بشرط أو ببعض شرط، وقد يستشهد بالشعر في أول الحلقة، وقد يستشهد به في وسطها وقد يستشهد به في خاتمتها. كما أنه قد

(١) - ينظر السابق : ١٤١/١ .

(٢) - ينظر السابق : ٢٢١/٣ .

(٣) - ينظر السابق : ٣٠٧/٣ .

(٤) - ينظر السابق : ٢٢٣/٥ .

(٥) - ينظر السابق : ٢٦٧/٦ .

(٦) - ينظر السابق : ١٢١/٨ .

(٧) - ينظر السابق : ٤٧/١ .

(٨) - ينظر السابق : ٨٦/١ .

(٩) - ينظر السابق : ٥٢/٥ .

(١٠) - ينظر السابق : ٥٥/٦ .

(١١) - ينظر السابق : ٨٤/٧ .

(١٢) - للوقوف على استشهاد بثلاثة أبيات من قصيدة واحدة ينظر الذكريات : ١٩٣/٤ ومن قصائد مختلفة في صفحة واحدة : ٢٢١/٣ و ١٧٧/٥ .

ينسب الشاهد إلى قائله في الحاشية^(١) أو في صلب السرد، وقد يغفل النسبة تماماً، وقد ينص على الأبيات فيكتبها كما يكتب الشعر، وقد ينثرها وسط السياق نثراً^(٢). فالأمر إذن لا يخضع لمنهج صارم ولا لسمت متبع وإنما يرجع إلى رغبة الكاتب وذاكرته وظروفه الذهنية، والحالة التي يعيشها إبان كتابته للحلقة (الفصل). إلا أنه في كل ذلك حريص على انتقاء أقرب الأبيات إلى الموقف وأكثرها به صلة وألصقها بالحال ثم يثبتها دون قلق أو اضطراب.

١٤ - استخدام المحسن البديعي :

أسلوب الطنطاوي - كما سبق القول - أسلوب مرسل جميل ينطلق فيه الكاتب فلا يقيد فيه العبارة بأي قيد من القيود؛ إنما تملّي الفكرة عليه طول الجملة وقصرها، كما تملّي عليه اختيار مفرداتها وهيئتها من الأفراد والتركيب والتقديم والتأخير والتأنيث والتذكير، والتعريف والتذكير.

والبديع حليلة جميلة متى ماسخره الأديب لفكرته وتجربته وأحسن التعامل معه دون سرف أو مبالغة. وهو ميزة امتازت بها العربية لا يمكن أن ينفك التعبير عنها مهما حاول المتحدث أو الكاتب تجنبه في كلامه أو كتابته إذ ربما كان البديع الطريق الوحيد لأداء المعنى حقّ الأداء؛ بحيث لو تركه إلى ما يرادفه من النكس أو التعبير لاختلط على السامع أو القارئ ولما جاءه واضحاً جلياً^(٣).

والطنطاوي من أولئك الكتاب الذين أحسنوا استخدامهم في كتاباتهم ووظفوه لغاياتهم بقدر ما وفق إليه الطبع، وسمح به خاطر، وتطلبه المعنى أو دعاه. وما جاء منه من قبيل «العمد» فإنما هو «تعمد» البصير الخبير الذي يميل إلى التزيين بمقدار ما تحسن الزينة وتروق. ولكنه لا يسرف فيوقع الكلام منه في عمياء، والقارئ في خبط عشواء، ويكون كمن أثقل العروس لتزيينها بأصناف الحليّ فسّر حلالها وأخفى جمالها، وغطى فتنتها، ودفنها حيّة في قبر من حلالها.

وأشهر المحسنات البديعية وأكثرها ظهوراً لدى الكاتب هي: السجع والجناس والطباق،

(١) - ينظر مثال على ذلك: السابق: ٢٧/١، ١٤٤.

(٢) - للوقوف على مثال: ينظر السابق: ٢١٣/٣ و ٩٦/٥.

(٣) - مما جاء في سياق دعا إليه المعنى وضمنه دون تكلف أو تصنع بحيث لو رام القارئ تغييره لاختل المعنى أو لأصاب جمال التعبير تشويه وفساد قول الرسول الكريم: «الظلم ظلمات يوم القيامة» وقول الشافعي: «أجمع أهل الحرمين على تحريكه» وقول القائل: «حتى نجا من خوفه وما نجا» ومثل ما حكاه الجاحظ عن الأعرابي في قوله لعامل المياه: «حُلِّقْتُ رَكابِي، وَخَرَّقْتُ ثِيَابِي، وَضَرَبْتُ صَحَابِي» فقال له عامل الماء: «أو تسجع أيضاً؟» قال الأعرابي: «فكيف أقول؟» ينظر: صحيح الإمام البخاري حديث رقم: ٢٤٤٧ وابن حجر العسقلاني: فتح الباري: ١٢٠/٥ ومسلم: صحيح مسلم: ١٩٩٦/٤ حديث رقم ٢٥٧٨ و ٢٥٧٩ والجاحظ: البيان والتبيين: ٢٨٨/١ وعبدالقاهر الجرجاني: أسرار البلاغة: ٧، ١١، ١٢-١٤.

وسوف يقف الباحث أمام كل منها وقفة توضح للقارئ موقع كل منها ومكانه من أسلوب الكاتب ، وتعرض نماذج منه تكفي بإذن الله عن تكلف مؤونة البحث والتنقيب .

أ - السجع :

وهو من أكثر المحسنات البديعية حضوراً في أسلوب الكاتب ، وهو تواطؤ الفواصل في الكلام المنشور على حرف واحد^(١) . ولكتنا نلاحظ الطنطاوي في أغلب سجعه يلتزم بما ليس بلازم في مذهب السجع على نحو ما يعرف عند البلاغيين بـ « لزوم ما لا يلزم » حيث يكثر في السجع عنده توافق الفاصلتين^(٢) في أكثر من الحرف الأخير منهما بأن تتفق في حرفين أو حركتين أو أكثر من ذلك في حين يقل السجع الذي يلتزم فيه حرف واحد من الفاصلة لديه قلة واضحة .

ومثال السجع الذي اتفقت فيه فاصلته في الحرف الأخير فقط دون وزنهما وحركاتهما قوله عن الفرنسيين :

- « ألقى المتدبون ماحلوه من الشوك في طرقتنا ، ثم لم يكفهم ذلك حتى أوحى إليهم شيطانهم بما هو أدهى منه وأمر ، وأبلغ في الأذى وفي الضرر ... »^(٣) .
وكقوله :

- « أعطوا ألسنة تحسن النطق ، ولم يعطوا قلوباً تحقق بحب الحق ... »^(٤) .

فإن فواصل الفقرتين في المثالين لسابقين قد جاءت متوافقة في الحرف الأخير منها دون الالتزام بما وراء ذلك . وهذا ما يعرف عند البلاغيين بـ « السجع المطرف » وهو كما قلنا قبل قليل أقل أنواع السجع لديه وأندرهما .

أما ما التزم فيه الكاتب بتوافق لفواصل فيما هو أكثر من الحرف الأخير فكثير جداً مثل قوله في بعض دعائياته :

« اللهم اجعلني يومئذ من المسرورين ، أنا ومن قال من القراء : آمين ،
وجميع المسلمين . »^(٥) .

فقد اتفقت الفواصل في أكثر من الحرف الأخير : « المسرورين ، آمين ، المسلمين » حيث التزم بتكرار « الياء » مع الحرف الأخير « النون » والتزم أيضاً فتح النون وسكون الياء وكسر الحرف قبله في جميع الفواصل . وهذا غير مطلوب في السجع ، ومثله :

(١) - ينظر : ابن الأثير : المثل السائر : ٢٧١/١ والقزويني : الإيضاح : ٩٢/٤ (بشرح البغية) .

(٢) - الفواصل جمع : فاصلة ، وهي : الكلمة الأخيرة من الفقرة .

(٣) - الذكريات : ٢٢٦/٥ .

(٤) - السابق : ٢٠٦/٢ - ٢٠٧ .

(٥) - السابق : ١١١/٣ .

- « بذلوا لها كرائم الأموال ، وجاءوها بأفضل الرجال ، ولم ييخلوا عليها
بشراء أجود الآلات وأفضل المعدّات . »^(١) .

- « من دعاه الله أجاب ، لا يملك خیاراً ، ولا يستطيع اعتذاراً ولا يجد
فراراً »^(٢) .

- « نطرحها عليهم فنحظى نحن من الجندي بأجمع الجواب ، بلا مراجعة
ولا كتاب ، ويرجعون هم بلا جواب ... »^(٣) .

- « ففاخروا يا شبابنا بقضائكم يكن لكم الفخار ، وتعتقد على جباهكم
تيجان الغار »^(٤) .

وفي هذا الإطار - أي التزام مالا يلزم في السجع - نجد أنفسنا بإزاء صور سجعية ثلاث ؛
الأولى منها : يكون الاتفاق فيها في بعض أجزاء الفاصلة مع الروي (الحرف الأخير منها) مثل
الصور السابقة^(٥) .

والصورة الثانية : ما اتفقت فيها فواصل السجع في الحرف الأخير مع الاتفاق التام في
الوزن (الحركات) وهذا النوع يسمى عند البلاغيين بـ « السجع المتوازي » لتوازي الفواصل
فيه أي : تماثلها وتساويها^(٦) . ومثال ذلك من ذكريات الطنطاوي ما يلي :

- « لم يبق في دمشق إلا شيوخ رُكّع ، ونساء جُوع ، وأطفال رُضّع »^(٧) .

- « كانوا يستبقون العمل يهرعون إلى الموت ، كأن العمل غنيمة والموت

وليمة »^(٨) .

فالفواصل في المثالين السابقين : « رُكّع » و « جُوع » و « رُضّع » في المثال الأول و
« غنيمة » و « وليمة » في المثال الثاني جاءت على روي واحد ووزن واحد فتماثلت وهذا
النوع هو ما يعرف بـ « السجع المتوازي » ومنه أيضاً :

- « كأنك ما مشيت إلا ساعة ؛ لأنه متشابه المناظر بعيد عن المخاطر »^(٩) .

- « إذا كان بين شعوب اليوم من يفخر باستقلال قضائه ، وعزته

(١) - السابق : ٢١٤/٢ .

(٢) - السابق : ٢٥٦/٧ .

(٣) - السابق : ١٥٦/١ .

(٤) - السابق : ٢٧١/٤ .

(٥) - وللوقوف على شواهد أخرى ينظر السابق : ٢٦٩/٤ ، ١٨/٧ ، ١٩ .

(٦) - ينظر : د. أحمد مطلوب : معجم المصطلحات البلاغية وتطورها : ١٥٢/٢ ، و د. بدوي طبانة : معجم البلاغة

العربية : ٧٢٧ والقزويني : الإيضاح : ٩٢/٤ (مع البغية) .

(٧) - الذكريات : ٢١٣/٣ .

(٨) - السابق : ٣٠٤/٣ .

(٩) - السابق : ١٠٣/١ .

ومضائه...»^(١).

«... الشاعر يعبر بالألفاظ والأوزان، والمصور بالخطوط والألوان،

والموسيقي بالأصوات والألحان»^(٢).

وغير ذلك كثير، وسيجد القارئ بعضاً منها منتشرة في أثناء الحديث عن السجع.

أما الصورة الثالثة من صور السجع في أسلوب الكاتب فهي: ما اتفق فيه لفظ أو أكثر داخل فقرتي السجع في الوزن (الحركات) مع اتفاق الفاصلتين فيهما وزناً وروياً، وتسمى هذه الصورة عند البلاغيين بـ «السجع المُرصَّع»^(٣) وهي أقل صور السجع ظهوراً لدى الطنطاوي، وتمثل لها الدراسة بالشاهدين التاليين:

«... مالي في الأمر نَاقَةٌ وَلَا جَمَلٌ، ولا في فيه سَخْلَةٌ وَلَا حَمَلٌ»^(٤).

«... حملاً لي كثيراً من القَدَح، وَقَلِيلاً من المَذَح»^(٥).

فكلتا الفاصلتين متوافقتان وزناً وروياً في الشاهدين السابقين معاً (جَمَل = حَمَل) و (قَدَح = مَذَح)، وزاد على ذلك توفق بعض الألفاظ في الفقرتين لبعض الألفاظ في الفقرتين المقابلتين وزناً وحركة (نَاقَةٌ ولا = سَخْلَةٌ ولا) و (كَثِيراً من = قَلِيلاً من).

ويأتي أسلوب الطنطاوي المسجوع عادةً قصير الفقر متوالي السجعات، وقد تزيد فقر السجع على ثماني فقرات في السياق لواحداً تجمع بينها فاصلة واحدة على روي واحد أو عدة فواصل على روي مختلف. ومن قبيل القليل أن تأتي فقره المسجوعة طويلة أو متوسطة، برغم أن ابن الأثير وهو الناقد والأديب الممارس لصناعة الإنشاء يؤكد على سهولة مجيء السجع في فقرات طويلة^(٦)، وأن السجع القصير الفقرات «أوعر السجع مذهباً وأبعده متناولاً ولا يكاد استعماله يجيء إلا نادراً»^(٧).

ويظهر أن السبب في ذلك - أي مجيء أسلوبه المسجوع قصير الفقر متوالي السجعات - يعود إلى أن الكاتب لا يستعمله - أي: السجع - إلا عندما تشتد الحاجة إليه سواء كانت

(١) - السابق: ٢٧١/٤.

(٢) - السابق: ٣١٠/٣.

(٣) - ينظر: د. أحمد مطلوب: معجم المصطلحات البلاغية وتطورها: ١٥٢/٢، و د. إنعام فؤاد عكاوي: المعجم المفصل في علوم البلاغة: ٣٠٧ و د. بلوي طبانة: معجم البلاغة العربية: ٢٦٠ والقزويني: الإيضاح: ٩٢/٤ (مع البغية) وابن الأثير: المثل السائر: ٣٦١/١-٣٦٢.

(٤) - الذكريات: ١٣٢/٧.

(٥) - السابق: ٣٧/٢.

(٦) - ينظر المثل السائر: ٣٣٦/١.

(٧) - السابق: ٣٣٦/١ وقد علل لذلك في الصفحة نفسها فقال: «إنما كان القصير من السجع أوعر مسلکاً من الطويل؛ لأن المعنى إذا صيغ بألفاظ قصيرة عزّ مواتاة السجع فيه لقصير تلك الألفاظ وضيق المجال في استجلابه، وأما الطويل فإن الألفاظ تطول فيه ويُستحلب له السجع من حيث وليس - كما يقال - وكان ذلك سهلاً».

الحاجة إليه نفسيةً أو فنيةً تتعلق بالإيقاع في النص أو بمضمونه ؛ مما ينعكس على نوعية السجع وطبيعته وفواصله وامتلائه بعنصر الإيقاع والنغم .

★ ومن الفقر الطويلة قوله عن بعض أساتذته :

« كأنه كان يريد أن يرينا على السليقة العربية بالمحاكاة والمران ، وينفخ فينا من سحره ليجعلنا أدباء قبل الأوان . »^(١) .

★ ومن المتوسطة وهي أكثر من لطويلة في ذكرياته ما يلي :

« سواء في ذلك ليل العاشق الناعم بالوصال ، وليل السجين المكبل بالأغلال »^(٢) .

★ ومن القصيرة قوله يصف محطات الخط الحديدي الحجازي :

- « أصبحت لاغادٍ عليها ، ولا رائح منها ، ولا مودّعٍ أسيان ، ولا مستقبل فرحان »^(٣) .

- « قرى مُفتحة الأبواب ، لمن يفتح كيسه لتأدية الحساب »^(٤) .

- « خرج أهلها متظاهرين حتى روعوا الحكومة ؛ فأمرتها بالحجاب ، وأوقعت عليها العقاب »^(٥) .

- « فوضع هو أسباب الداء ، من حيث كنا نرجو على يديه الشفاء »^(٦) .

★ وقد تأتي الفقر أقصر من ذلك مثل :

- « قبستُ منهم ، وأخذتُ عنهم »^(٧) .

- « لم ننكر عهده ، ولم ننسى وده »^(٨) .

- « مقارعة الفرسان . في ميادين البيان »^(٩) .

- « كأن العمل غنيمة ، والموت وليمة »^(١٠) .

وكلما قصرت فقر السجع وتنازبت فواصله ازداد حلاوةً في السجع وخفةً على اللسان .

على أن الفواصل قد تتعدد عند الطنطاوي فتصل إلى ثلاث فواصل أو أربع على روي واحد أو

(١) - الذكريات ١٥٤/١ .

(٢) - السابق : ١٠٦/١ .

(٣) - السابق : ٣١١/٧ .

(٤) - السابق : ٦٢/٤ .

(٥) - السابق : ٢٢٦/٥ .

(٦) - السابق : ٣٧/٢ .

(٧) - السابق : ١٥٤/١ .

(٨) - السابق : ٨٤/١ .

(٩) - السابق : ١٥٤/١ .

(١٠) - السابق : ٣٠٤/٣ .

متعدد ، فمثل ماكان على ثلاث فواصل من رويّ واحد :

- « انتقلنا من منزلنا الصغير في آخر العقية إلى دار كبيرة فسيحة الأرجاء ، كثيرة الغرف والأبهاء ، قريب منها الشجر والماء »^(١) .

- « ثم يكون بعد ذلك موقف الحساب ، أمام رب الأرباب ، فماذا يعدان له من الجواب »^(٢) .

- « بعنا حقائق الجند بنقوش وزخارف : تبهج الأبصار ، ولكنها لا تحمي الذمار ، ولا تدفع الأعداء عن الديار »^(٣) .

- « إنه إن طغى سيل الفساد ، والكفر والإلحاد ، وغطى أكثر البلاد ؛ فإن فيها رواسي شامخات لا يصل السيل إلى ظهورها - بالضاد - وذراها »^(٤) .

ومثل ماكان على أربع فواصل من رويّ واحد :

- « جاء أولاده [يعني أبناء الملك عبدالعزيز] يعلون الجدران ، ويقوون الأركان ، ويحلمون البنيان ، مهتدين - إن شاء الله - بهدي القرآن »^(٥) .

- « انتدبوا علينا ليلقنونا دروس الحضارة فإذا هي ثلاثة دروس : درس في الإلحاد ، ودرس في الفساد . ودرس في تخريب البلاد ، ونهب ثروات العباد »^(٦) .

- « لست أنا قاتل هذا الكلام ؛ فتوجه إليّ السهام ، ويلقى على عاتقيّ الملام ، ويجرّد في وجهي اخسام ... »^(٧) .

- « هل ندع شرعة الإسلام إلى نظام كله أوهام ، ونتأجه أحلام ، ولن يكون له - كما لم يكن لأمثاله - دوام ؟ »^(٨) .

★ وقد تأتي على أكثر من أربع فواصل وحينئذ تأتي - في الغالب - على أكثر من رويّ

واحد :

- « هل غيرنا ما بأنفسنا ؟ هل طهرناها من أوضار الشبهات ، وأدران الشهوات ؟ هل بدّلنا تفوّقنا باجتماع على كتاب الله ؟ هل سدّدنا آذاننا عن وساوس الشيطان من الإنس ومن الجن ، وفتحناها لنداء الرحمن ؟ »^(٩) .

(١) - السابق : ٨٤/١ .

(٢) - السابق : ٢٨١/٨ .

(٣) - السابق : ٤٤/٥ .

(٤) - السابق : ٢٥٩/٧ .

(٥) - السابق : ١٢٥/٣ .

(٦) - السابق : ٢٢٥/٥ .

(٧) - السابق : ١٣٢/٧ .

(٨) - السابق : ٤٣/١ .

(٩) - السابق : ٢٧٧/٢ .

- « سيأتي الله يبطل مسلم يزيل باطل اليهود في فلسطين ، ويظهر عليهم المسلمين ، إن رجعنا إلى الله وعدنا إلى التمسك بالدين . لقد حكم الصليبيون السواحل ، وبعض مدن الداخل ، ولكن الله نجى دمشق منهم ، فلم تطأ ثراها جنودهم ، ولا حكمها أمراؤهم ... »^(١) .

- « كنا كالحالم يرى أن قد أُتيحت له اللذات ، وجمعت له أنواع المشتريات ، يأخذ منها ما يبغي ويشاء ، وصحا فجأة فلم يجد في يده إلا الهواء ... ولن يجعل الله للكافرين على المؤمنين سبيلاً ، إلا إن خالفوا عن أمر ربهم ، وتكبروا شريعتهم ، فيكون بذلك تنبيهاً لهم ، فإذا عادوا إلى الطاعة والامثال عادت إليهم الحرية والاستقلال »^(٢) .

- « كانت المعركة وثار الغبار ، حتى سدت الأربعة الأقطار ، وجاء بالليل وسط النهار ؛ فأظلم الكون حتى لا ترى فيه إلا لمع السيوف ترتفع وتنزل . فبم يذكرك هذا المنظر !؟

ألا يذكرك بالليل تراكب غمامه ، وتكاثف ظلامه ، وتهافت شهبه ، حتى لتراها تشق سواد الفضاء ، كأنها خيوط من ضياء »^(٣) .

- « أما الشيخ عبدالرحمن سلام فهو الذي جرّاني على امتطاء صهوات المنابر ، ومقارعة الفرسان في ميادين البيان ، والذي كان عجباً من العجب إذا احتاج أن يتكلم في موضوع لم يكن عليه إلا أن يفتح فمه ، ويحرك لسانه ، فإذا المعاني في ذهنه ، والألفاظ على شفتيه ، والسحر من حوله ، والأنظار متعلقة به ، والأسماع ملقاة إليه ، والقلوب مربوطة بحركات يديه ... ويتكلم من أول الساعة إلى آخرها في اللغة وفي الأدب وفي كل شيء كأنه يريد أن يربينا على السليقة العربية بالمحاكاة والمران . وينسخ فينا من سحره ليجعلنا أدباء قبل الأوان »^(٤) .

وقد يأتي في فقرتي السجع شيء من المحسنات البديعية الأخرى كالطباق والجناس وغيرهما.
★ فالطباق مثل :

- « حملاً لي كثيراً من القدح ، وقليلاً من المدح »^(٥) .

- « لا تناموا على هذا الجذع التليد ، بل انهضوا فصلوه بمجد لكم جديد »^(٦) .

★ والمقابلة مثل :

(١) - السابق : ٨٧/١ .

(٢) - السابق : ٨٨/١ .

(٣) - السابق : ٦/٤ .

(٤) - السابق : ١٥٤/١ وينظر نموذج آخر : ٢٢٦/٥ .

(٥) - السابق : ٣٧/٢ .

(٦) - السابق : ٢٧١/٤ .

- « انتهت في الشام أيام الأعياد ، وبدأت ليالي الحداد »^(١) .
- « هبطنا من ذروة الأمل الكبير ، إلى حضيض الواقع المرير »^(٢) .
- « بدأ الآن فصل جديد من تاريخ الشام فصل وراءه دموع ودماء ، وصفحاته بطولة وفداء ، فصل أوله هزيمة واستعمار ، وآخره استقلال وانتصار ... »^(٣) .

★ ومما اجتمع فيه الجناس والسجع والطباق :

- « وصل أوائل تواليا بأواخر أوليها »^(٤) .
- « لقد كنت إن ألم بالمسلمين خطب أحمل سلاح ، وأسرع إلى الميدان ، فمالي صرت من القاعدين ؟! لم يكن سلاحي الحسام والسنان ، إنما كان القلم واللسان والنضال بالقال مثل القتال بالنضال والنبال »^(٥) .
- « أما الرسالة الثانية فليس فيها : لطف ولا ظرف ، ولكن فيها غلظة وعنف ، وفيها افتراء وعسف ... »^(٦) .

وبرغم ما قد يُلاحظ من تعمد نسجع أحياناً إلا أنه ليس تعمد التعمد (التكلف) ولي أعناق التراكيب والمعاني والألفاظ لتتفرق الفاصلة الفاصلة ، ولكنه تعمد البصير المقتدر ذي الحس المرهف والنفس الصافية والذوق الأصيل الذي يمتلك أدواته الفنية ولغته الأدبية ؛ فيتقن كل ما يؤذي السمع ويخدش الطبع لسيم ، ويثبت ماتهش له النفس الصافية ويرتاح إليه الذوق الأصيل ؛ لذلك لانقع على سجع مجروح أو قلق إلا في النادر القليل^(٧) . بل إننا لنلاحظ أنه

(١) - السابق : ٨٨/١ .

(٢) - السابق : ٨٦/١ .

(٣) - السابق : ٨٧/١ .

(٤) - السابق : ١٥٣/١ .

(٥) - السابق : ١١٥/١ .

(٦) - السابق : ٥٤/٢ .

(٧) - من السجع المتكلف في الذكريات قوله : « كنا كالأسد في غابه ، لما ساد الغاب ، وتوارت منه الذئاب » ، ولم يصمد له منهم ظفر ولاناب ، اطمأن وسكن . واسترخى فأدركه التعاس وغلبه الوسن ، فلما استغرقه المنام استيقظت الذئاب ، وطمعت فيه الثعالب » فهو قرب ما يكون إلى سجع كتب السيرة الشعبية . ولكن سرعان ما عاد السياق إلى سابق حاله قوياً متماسكاً ينفذ ما أصابه من أوصاب الضعف وأضرار اللين ويعود إلى سابق فحولته : « لكن الأسد يبقى أسداً ولو نام ، والجوهر لا يصير زجاجاً ولو رميته في الوحل ، والزجاج لا يعقدو ألباساً ولو وضعت في صناديق الحديد ... » الذكريات ٢٠٩/١ وينبغي حذر في الحكم على السجع لدى الكاتب بالتكلف أو الرداءة فقد يكون ظاهره التكلف والتصنع ويكون خلفه غرض فني كالسخرية أو الفكاهة كما في قوله : « إن الذي اخترع هذه (الاذاعة) لو علم بأنها ستكون أداة إزعاج ، ووسيلة إجماع يضعها في يد الرجل الجاهل والمرأة الحمقاء لانتحر ، فبلغ حبة (سيناتور البوتاسيوم) أو رمى نفسه من الشباك أو أطلق على نفسه الرصاص ، أو انتحر بمأهو شر من ذلك بأن تكون له (معاملة) في بلد يدين موظفيه بدين (الروتين) مضافاً إليه إهمال الموظفين و (تعال بكروه ، مشغولين) » السابق : ١٨٠/٢ .

كثيراً ما يدافع السجعة إذ لم يجد لها في نفسه قبولاً ولو تهيأت أسبابها :

« نزل عليّ البلاء من فوق المنابر فصرت المثل المضروب للشباب الأرعن
الوقح قليل الحياء الذي يتناول على العلماء ويتناول الخطباء ، وما أوسع أبواب
الهجاء لمن شاء دخوله »^(١) .

إذ كان بإمكانه الوقوف على كلمة (شاء) ليتحقق تكامل السجعة دون أن يختل المعنى .
ولعله كره أن تتكاثر السجعات في هذا المعرض ، أو لعل نفسه لم تواته فيه ابتداءً ؛ فترك
الأسلوب على ما كان عليه وفق ما جادت به نفسه . ومثله أيضاً :

« أرانا من حماقته ماجعلنا نريه النجوم عندما يصعد مؤذن المسجد المقابل
للمدرسة ليؤذن لصلاة الظهر ، ففرّ هارباً ولم يعقب ، ولم يرجع ، وبلغني أنه صار
صاحب مصنع للجوارب »^(٢) .

حيث أفسد السجعة بكلمة (ولم يرجع) ولو حذفها لاستقامت السجعة على خير
ماتكون . وهذا يؤكد لنا أن الكاتب لا يتصنع السجع ولا يتكلفه ، وإنما هو شيء يجري في
أسلوبه ويتطلبه المعنى نفسه في حالات كثيرة^(٣) .

والمفردات في فقر السجع رشيقة وأنيقة وخفيفة على السمع ، ذات معانٍ مألوفة عند التركيب
وغير مستنكرة . وفواصله - في العادة - مختلفة المعاني لا تكرر معنى الفاصلة التي قبلها ، مما يعين
الباحث على القول : إن استخدام الضنطاوي للسجع كان استخداماً موفقاً وحسناً وجميلاً^(٤) .

« وبقوله يخاطب جمال عبدالناصر في كلمة له بالإذاعة عقب الانفصال وقد استشهد بها خلال السرد : « جئت أنت
فعملت لنفسك حجاباً كحجاب كسرى أو شروان ، في سابق العصر والأوان ، فلا يستطيع أن يصل إليك إنسان »
السابق : ٦٥/٦ . أو التندم والخسرة ينظر السابق : ٧٢/٢ أو التحذير ينظر السابق : ١٢٨/٢ أو المعاشة والمباشطة
والتخلص ينظر السابق : ٣٣٤/٧ أو نحو ذلك .

(١) - السابق : ٤٤/١ .

(٢) - السابق : ٢٦٥/٣ ونموذج آخر : ١٦٢ .

(٣) - مثل قوله : « ما كان لنا فضل مال نستأجر به من تخدم الدار ، كما يفعل أصحاب اليسار » ذكريات ١١٨/٢ .
ومثل وصفه للتلاميذ الصغار وقد خرجوا وداعه : « خرجت وهم يشيعوني واجمين ، الحزن يملأ قلوبهم ، ولكن العجز
عن البيان يمسك ألسنتهم ، وقد رأيت فيهم من يتكلم بدمعه لما عجز عن الكلام بفمه ... » ١٠/٣ ، وما تطلبه المعنى
المثال التالي : « لقد كان هذا الخير ، بركة لدعاء ، وإحياء سنة الاستسقاء . » السابق : ٤٤/٦ .

(٤) - لم أقع إلا على نموذجين فقط ، أحدهما للفاصلة التي تأتي بالمعنى نفسه في الفاصلة قبلها وهو قول الكاتب : « كان
جسدي محطماً من هز القطار ، وأنتقال الغبار ، وأعصابي مرهقة من طول السفر ، فلم أكن أشتهي إلا أن أستحم ثم
أترك لأنام ، ولكن أين مني المنام ؟ » ١٦٣/٦ والنموذج الآخر من قبيل المترادفات : « نقلها مما كانت عليه حين كان
ينشدها ويرقص عليها المشايخ من تضرع ودعاء ، واستغاثة ونداء ، إلى كلام كله عشق وغرام ، وشوق وهيام »
١٠٤/٥ . أما أغلب السجع عند أدينا الضنطاوي فيأتي فيه لكل فاصلة معناها المستقل الذي تدل عليه وتفيد السياق به
فائدة جديدة . ويمكن للقارئ الكريم أن يراجع ما كتبه ابن الأثير في هذا الموضوع : ينظر : المثل السائر : ٢٧٧/١ -
٢٧٩ ، وما تعقبه به ابن أبي الحديد في الفلک الدائر : ١٧٨ - ١٨٠ . وينظر أيضاً : د. عبدالفتاح لاشين : البديع في
ضوء أساليب القرآن : ١٣٣ - ١٣٦ .

وهو تشابه لفظين في أنواع الحروف وأعدادها وهيئاتها مع اختلاف معنهما^(١). والجناس من الحلى البديعية اللفظية ذات التأثير البليغ في نفس السامع والقارئ على السواء لما تحدثه من نعمة عذبة تسري عن خاطر وتجعل النفس تميل إليها والأذن تُسيع العبارة التي تقع فيها، وتحمل القارئ والسامع على التوقف أمامها وإجالة الفكر خلالها؛ فإذا الكاتب أو الشاعر قد كاد يخدعه عن إدراك الفائدة التي أعطاها بإيهامه أنها تكرر لما سبقها فيحصل له من الأناقة واللذة والبهجة ما لا يحصل له من إدراك المعنى المباشر. يقول الإمام عبد القاهر: «اعلم أن النكتة التي ذكرتها في التجنيس وجعلتها العلة في استحابة الفضيلة هي: حسنُ الإفادة مع أن الصورة صورةُ الإعادة»^(٢) ويقول ابن الأثير الحلبي - من علماء القرن الثامن الهجري - «لم أر من ذكر فائدة الجنس، وخطر لي أنها الميل إلى الإصغاء إليه؛ فإن مناسبة الألفاظ تحدث ميلاً وإصغاءً إليه، ولأن اللفظ المشترك إذ حمل على معنى ثم جاء والمراد به معنى آخر كان للنفس تشوقٌ إليه»^(٣). وهذا الجانب اللطيف هو ماسمّه أرسطو في الفصل الحادي عشر من الكتاب الثالث للخطابة بـ «المخادعة والتمويه والحيلة» وإليها يُرجع معظم النكت البلاغية^(٤).

وليس غريباً أن يلم الكاتب بشيء من الجنس في أسلوبه؛ فالجناس فن عربي خالص، وهو من البلاغة الفطرية التي تسري على الألسنة بلا كد أو إعنات للنفس. وحتى يكون فهمنا صحيحاً وسليماً علينا أن نتصور التجنيس لدى الطنطاوي من خلال نظرية تداعي المعاني وتداعي الألفاظ في علم النفس. فالألفاظ متفقة كل الاتفاق أو بعضه في الجرس، وهناك ألفاظ متقاربة أو متشابهة في المعنى، بحيث تُذكر الكلمة بأختها في الجرس وأختها في المعنى. وهذه الناحية النفسية هي التي تشرح كيف يقع التجنيس للأديب دون كد أو معاناة؛ إذا كان - بطبيعة الحال - ملماً بلغته متمكناً من أدواته ذواقة عارفاً بتصاريف اللغة واشتقاقاتها^(٥).

وهذا الجانب - فيما أحسب - لا يحتاج إلى تأكيد بقدر ما يحتاج إلى تمثيل يضوئ المسالك إلى تصوره وفهمه، فحين تحسر لطنطاوي على ما آلت إليه حال الخط الحديدي الحجازي ومحطاته العامرة من التلف والفساد بعد الأناقة والعمار، أخذت المعاني تنثال على ذهنه

(١) - ينظر: القزويني: التلخيص: ٣٩٨ والإيضاح: ٧٧/٤ (بشرح البغية) و د. أحمد مطلوب: معجم المصطلحات البلاغية وتطورها: ٥٣/٢.

(٢) - أسرار البلاغة: ١٧.

(٣) - شرح السبكي على التلخيص: ٤١٢/٤ نقلاً عن د. عبد العظيم المطعني: خصائص التعبير القرآني وسماته البلاغية: ٤٤٢/٢.

(٤) - أرسطو: كتاب الخطابة: الفصل الحادي عشر بعنوان: «وسائل تجميل الأسلوب: ٢١٨-٢٢٥» (تحقيق ومراجعة: د. عبد الرحمن بدوي).

(٥) - يراجع ماكتبه د. عبد الفتاح لاشين بهذا الصدد في كتابه: البديع في ضوء أساليب القرآن: ١٦٦-١٦٨.

والآهات تندفق إلى شق قلمه فإذا بالمشهد يذكر بالشاهد ، وإذا بموضع الباب الخالي يذكر بالباب نفسه على طريقة الجناس كل ذلك دون تصنع أو تكلف أو تعطيل لمداد القلم :
 «إذا بكى الشعراء الأطلال وقالوا فيها الأشعار ؛ لأنها هي ذاتها بقايا قصيدة محتها الأيام . كل جدار من بناء فيها وكل حجر في هذا الجدار كلمات باقيات من تلك القصائد التي جعلها القدم والحرمان قصائد عبقریات ، يذكر الناس بموتها الحياة التي كانت فيها ، فتفيض لمشهدها مدامع شاهديها . وإذا كانت بقايا دار الحبيب الذي راح تثير كل هذه المشاعر فأولى بذلك هذه المخطات القائمة وحدها في البراري ... كل محطة خاوية من محطات خط الحجاز قصيدة من الجدران والأركان ، لا تحتاج إلا إلى من يترجم عنها بالألفاظ والأوزان ، فغطوا أقلامكم بدموعها ، واجعلوها مداد ماتكتبون ، فإن كل لبنة في كل محطة تبكي ، وكل نافذة مخلة المصاريع ، وكل باب غدا وما عليه باب»^(١) .

وحين تحدث عن الحرية في الرئي وإذاعته عن طريق الصوت أو الحرف أو الفن ... إلخ تداعى إلى ذهنه لفظان مرتبطان جرماً ومعنى ، وهما «الكفر - الفكر» :
 «إني لا أريدها حرية مطلقة من كل قيد ؛ فالحرية المطلقة من كل قيد لا تكون إلا للمجنون الذي يفعل كل ما يريد . وكل حرية لها حد ، تنتهي حريتك في أرضك حيث تبدأ حرية جارك في أرضه . لا أريدها حرية الكفر بل حرية الفكر ؛ فإن مست ديننا أو أضرت بأمتنا أو أفسدت أخلاقنا قلنا لها : كلاً !!»^(٢) .

ف «الفكر» و «الكفر» كلمتان متجانستان وقد حضرنا إلى نسيجه اللغوي عفو الخاطر بتداعي المعاني والألفاظ دون كد أو عمال ذهن .
 وهذا الفهم للعلاقة بين اللفظين متجانسين من جهة والعمل الإبداعي من جهة ثانية والكتاب بصفته منتجاً من جهة ثالثة لا يعني إلغاءً أو غرضاً من مهمة الكلمة الدلالية وقيمتها التعبيرية التي يزيدها ألقاً وحسناً هذا نتجانس أو هذه المخاتلة - كما يسميها أرسطو - بل العكس تماماً من ذلك ، فالتعبير الآخر منطلق هو الأقدر على تلمس الحاجات والتعبير عنها ، أو هكذا أتصوره - على الأقل ، ومتى جاء هذا التعبير متوشحاً بلاغةً من البلاغات عفواً كان هو المقدم والمفضل^(٣) .

ألا يوحى لك «المشهد» و «نشاهدين» بتقارب المكان والإنسان وتداخلها؟! ألا يعني

(١) - السابق : ٣١١/٧ - ٣١٢ .

(٢) - السابق : ١٦/٢ .

(٣) - يقول الإمام عبدالقاهر الجرجاني : «لن نجد أئمن طائراً ، ولا أحسن أولاً وآخرأ ، وأهدى إلى الإحسان ، وأجلب للاستحسان من أن ترسل المعاني على سحبتها ، وتدعها تطلب لأنفسها الألفاظ ؛ فإنها إذا تركت وماتريد لم تكس إلا مايليق بها ، ولم تلبس من المعارض إلا مايزينها .» أسرار البلاغة : ١٤ .

غياب الباب وبقاء مكانه : بقاء الأثر وتحول الساكن ومامعه من أحلام وأوهام وأحزان وأفراح وأسرار كان يوصد عليها بابه ، وعاطفة كان يختلي بها بين تلك الجدران والآثار فتستره وتحفظ عليه سرّه ؟! .

أو ما يدل التجانس بين حرية «الفكر» وحرية «الكفر» على فكرة خفية هي أن الفارق بين الحريتين دقيق دقيق يمكن التعبير عنه بكلمة واحدة ، ولكنه بالغ الأثر عظيم التبعة ، وهو «العقيدة» ؟! .

ومثل ذلك التجانس بين : «جارتان» (من الجوار) و «جارتا» (من الجور بمعنى البغي والعدوان) وبين : «تقاتل» (من المقاتلة والمنازعة) و «تقابلان» (من التقبيل) وبين : «غورو» (اسم قائد) و «أغار» ، وبين : «القصور» و «القبور» وبين «صيدا» و «صور» فيما يلي :

- «جزنا العراق ثم طرنا فوق إيران ، وهما جارتان فكيف جارتا حتى تقاتلتا ؟! وهل تقاتل الأختان أم تقابلان وتعانقان ؟!»^(١) .

- «من بلفور الذي وعد ، إلى «غورو» الذي أغار ، إلى «سراي» الذي هدم ثلث دمشق على من كان فيها ... إلى الذين تعهدوا لإبليس بأن يحموا أمن إسرائيل ولو كان أمنها لا يقوم إلا على خراب صيدا وصور ، وتحويل الدور والقصور إلى أطلال وقبور»^(٢) .

فإن هنا ترابطاً على نحو من الأنحاء بين المعاني والألفاظ : بين «الجور» وبين «الجوار» وبين «التقاتل» و «التقابل» ، وبين اسم القائد «غورو» وبين فعله : «أغار» ، وبين بقية الألفاظ . وهذا الارتباط كان وراء تداعي المعاني وتداعي الألفاظ على هذا النحو في السياق . ولكنه تداع مخضب بهاجس التعبير والوفاء بالتجربة وليس تداعياً أحق أو ساذجاً لا يحسن تصريف القول ولا التفنن فيه .

ولقد أيقظ هذا التداعي الجحش - إذا صح التعبير - لدى القارئ الإحساس بالمفارقة العميقة بين الظلم والعدوان ونصف حيث ينبغي أن يكون العدل والرحمة والإنصاف ، والمخاصمة والكراهية حيث ينبغي أن تكون المودة والمعانقة والإقبال والإحسان .

من صور الجناس في أسلوب الطنطاوي :

(١) - الجناس التام : وهو ما اتفق فيه اللفظان المتجانسان في أربعة أمور : نوع الحروف ، وعددها وهيئتها وترتيبها مع اختلافها معنى^(٣) . مثل ماتقدم من قوله :

(١) - الذكريات : ١٨٤/٥ .

(٢) - السابق : ٥٦/٢ .

(٣) - ينظر : القزويني : التلخيص : ٣٨٨ (بشرح البرقوقي) ، والإيضاح : ٧٧/٤ (مع البغية) .

«فإن كل لينة في كل محطة تبكي ، وكل نافذة مخلة المصاريع ، وكل باب

غدا ماعليه باب»^(١) .

ومثل لفظة «رجال» في معرض وصف الطنطاوي لعارف النكدي :

«لقد كان رجلاً ، وماكل الرجال رجالاً»^(٢) .

فإننا بإزاء لفظتين في كل مثال مناسب اتفاقاً في أنواع الحروف وعددها وهيئتها وترتيبها مع اختلافها في المعنى ؛ فلفظة «باب» الأولى تعني موضع الباب من الجدار أو البناء و «باب» الثانية تعني الباب بعينه .

ولفظة «الرجال» الأولى تعني جنس الرجال أي النوع الذكري ، ولفظة «رجال» الثانية المقصود بها : الصفات الحسنة والمواقف الحازمة . وقد فسر الكاتب ذلك حين قال : «لا أعني بالرجل الإنسان البالغ الذي ليس امرأة فالرجال بهذا الوصف لا يحصون ، إنما أعني الرجل الذي خير طرق الحياة فلما رأى طريق الصدق اتخذه له طريقاً لا يحيد عنه»^(٣) .

٢- الجناس الناقص : وهو ما اختلف فيه اللفظان في واحد أو أكثر من الأمور الأربعة السابقة (أنواع الحروف ، أعدادها ، هيئاتها ، ترتيبها) . وهو أنواع :

(أ) - الجناس المحرف : وهو ما تماثل فيه اللفظان في الحروف وتغاير في الحركات^(٤) . مثل :

- «وقفتُ أنظر وفي العين عبرة وفي النفس عبرة»^(٥) .

- «لما بلغتها وجدتها كالأثار : ديارٌ ولكن مافيها ديار»^(٦) .

- «إني أفتح على نفسي باب الظن بأني قليل الوفاء ، وأني لا أقدر

المعروف ولا أشكر عليه ، أو أني مستعل متكبر ، أو أنني جافٌ جافٌ ومابي والله

شيء من ذلك كله ...»^(٧) .

(ب) - الجناس اللاحق : وهو اختلاف اللفظتين في نوع الحروف مع تباعدهما مخرجاً

واتفاقهما فيما سوى ذلك^(٨) . مثال ذلك :

- «أما الشركس - وإن كان أكثرهم مسلمين - فإن ذنبهم أذهى

(١) - الذكريات : ٣١٢/٧ .

(٢) - السابق : ٨٠/٢ .

(٣) - السابق : ٨٠/٢ .

(٤) - ينظر : القزويني : التلخيص : ٣٨٩ (بشرح الرقوتي) والإيضاح : ٨٠/٤ (مع البغية) والتعريف بلغة الباحث وأسلوبه . وينظر : د. أحمد مطلوب : معجم المصطلحات البلاغية وتطورها : ٦٥/٢ و د. إنعام فؤاد عكاوي : المعجم المفصل في علوم البلاغة : ٤٩٥ .

(٥) - الذكريات : ٢٠/١ .

(٦) - السابق : ٢١٤/٢ .

(٧) - السابق : ٩٧/١ ، وللقوف على غودج آخر ينظر : السابق : ٢٦٤/٧ .

(٨) - ينظر : القزويني : الإيضاح : ٨٣/٤ (بشرح البغية) ، والتعريف بلغة الباحث .

وعذرهم أَوْهَى»^(١).

- «كيف أنسى بلدي وصورته أبداً أمام عيني وجهه في فؤادي؟! ... ألم أكتب في وَصْفِ جماله ، وفي عَصْفِ نضاله مقالات حملتها الصحف والمجلات ، وأعلنتها المنابر والإذاعات ...»^(٢).

- «طال غيابه ، وكانت ليلة باردة ونحن في العراء لا غِطاء ولا وطاء»^(٣).

- «لم يكن آل المهائبي أصحاب مقاهٍ يديرونها بل كانوا من أمجاد وأنجاد الناس في الشام»^(٤).

ويمكن أن يلحق الباحث بهذا القسم صورة أخرى من صور الجناس وقع عليها في أسلوب الطنطاوي ، اختلف فيها اللفظان في نوع الحروف مع تباعدهما في المخرج واختلافهما في بعض الحركات . كقوله :

- «ونظر بعضنا في وجوه بعض ، وعرفنا أنه كاذب ثم بحثنا عن أمره ، فعلمنا أن له مرتبة عالية في دوائر الاستخبارات ، وأنه إنما أرسل لِتَحْسُسِ خبرنا والتَّجَسُّسِ علينا»^(٥).

- «لا تستكثروا شيئاً على الله ؛ فالله الذي منح أجدادكم السِّيَادَةَ والسَّعَادَةَ والحضارة والسلطان هو الله ...»^(٦).

(ج) - الجناس المضارع : وهو ما اختلف فيه اللفظان في بعض أنواع الحروف مع تقاربهما في المخرج كأن يكونا شفووين أو حقيقيين أو شجريين أو نحو ذلك^(٧) . مثل الجناس الواقع بين لفظتي «باخرة» و «ماخرة» في قول الكاتب :

«أشرفنا ... على منبسط متسع من الأرض كأنه البحر في وسطه سواد كأنه بَاخِرَةٌ مَّاخِرَةٌ ...»^(٨).

فالجناس بين «باخرة» و «ماخرة» وقد اختلفتا في الحرف الأول ولكنهما جاءا من مخرج واحد وهو الشفتان . ومثل الجناس بين لفظتي^(٩) : «تَتَذَمَّرُ» و «تَتَنَمَّرُ» فيما يلي :

(١) - الذكريات : ٩٠/٢ .

(٢) - السابق : ٢٨/٧ .

(٣) - السابق : ٦٦/٣ .

(٤) - السابق : ٢٧٠/٣ .

(٥) - السابق : ٢٩٣/٥ .

(٦) - السابق : ١٥٢/٨ .

(٧) - المصطلح عند البلاغيين ، وقد صاغ التعريف الباحث بقلمه : ينظر ابن رشيق القيرواني : العمدة : ٣٢٦-٣٢٥/١ .

والقزويني : الإيضاح : ٨٣/٤ (بشرح البغية) ود. بدوي طبانة : معجم البلاغة العربية : ٣٥٢ .

(٨) - الذكريات : ٩٢/٣ .

(٩) - هما على التحقيق جملتان ، لكن الجناس إنما وقع بين كلمتي : «تَتَذَمَّرُ» و «تَتَنَمَّرُ» .

«... تصرخ فيه زوجته وتذمر وتنمر، وهي امرأة حازمة من أسرة

غنية»^(١).

فقد اتفقا في الحركات وأعداد الحروف وترتيبها ولكنهما اختلفا في أنواع الحروف حيث جاءت الكلمة الأولى بالذال والثانية بالنون، وهما صوتان (حرفان) مختلفان ولكنهما متقاربان في مخرجهما فالذال مخرجه من رأس اللسان مع أطراف الثنايا العليا، والنون من رأس اللسان مع أعلى الحنك مما يلي أصول الثنايا.

(٣) - الجنس المقلوب: وهو ما اختلف فيه اللفظان في ترتيب الحروف واتفقا فيما عدا ذلك^(٢). مثل:

«ومن المقارقات بل من المقارقات أنه غلق في المدرسة إعلان بوجوب المحافظة على الصيام، ومراعاة حرمة شهر رمضان، ومنه المجاهرة بالإفطار»^(٣).

ف «المقارقات» و «المفارقات» بينهما جناس بالقلب حيث اختلف ترتيب الحروف فيهما مع اتحادهما نوعاً وهيئة وعدد، ومثل: «الآلام» و «الآمال» في السياق التالي: «الخط ممدود ولكن لا يمشي عليه قطار، واخطات قائمة ولكن لا يقف عليها مسافر. كانت فيها مواقف الوداع والاستقبال، تشهد الآلام والآمال، كان فيها الناس من كل بلد...»^(٤).

وضمن هذا النوع يشير الباحث إلى صورة أخرى اختلف فيها ترتيب الحروف واختلفت فيها الحركات مع الاتفاق فيما عدا ذلك (النوع - العدد):

«القرى منثورة على السفوح تظهر ثم تختفي كصبية تلاعب فتاها، يلحقها فتزوغ منه، ويهم بأن يدعيها فتزاعى له فهي تطعمه ولا تطعمه»^(٥).

(٤) - جناس الاشتقاق: وهو أن يجمع بين اللفظين الاشتقاق؛ بمعنى أن يجمعهما أصل واحد في اللغة^(٦). أو هو بتعريف جرمانوس فرحات: «إخراج شيء من شيء يناسبه في اللفظ أو المعنى، كإخراج الأفعال من مصادرها»^(٧) مثل:

- «ليس لدي أوراق مكتوبة أدون فيها الحادثة حين حدوثها، وأصف

(١) - السابق: ١١٩/٢.

(٢) - يسميه يحيى العلوي: جناس العكس: ينظر الطراز: ٥٦٢ وينظر: القزويني: التلخيص: ٣٩١ (بشرح السرقوقي) والإيضاح: ٨٤/٤ (مع البغية).

(٣) - الذكريات: ١٨/٤.

(٤) - السابق: ٣١١/٧.

(٥) - السابق: ١٦٧/٦.

(٦) - ينظر العلوي: الطراز: ٥٦٢ والقزويني: التلخيص: ٣٩٢ (بشرح السرقوقي) والإيضاح: ٨٥/٤ (مع البغية) و د. أحمد مطلوب: معجم المصطلحات البلاغية وتطورها: ٦١/٢.

(٧) - نقلاً عن: د. إنعام فؤاد عكاوي: المعجم المفصل في علوم البلاغة: ٥٠٦.

أثرها في نفسي ...»^(١).

- «وَعُدْتُ فَأَعَدْتُ قِرَاءَةَ الْخَيْرِ ، وَقُلْتُ : لَعَلَّه مِنْ تَشَابِهِ الْأَسْمَاءِ أَوْ لَعَلَّهَا

مِنْ كَاذِبَاتِ الشَّائِعَاتِ ...»^(٢).

فالعلاقة الاشتقاقية هي مرتكز الملمح الجناسي في المثالين السابقين وتحديدًا بين : « حادثة »

و « حدوث » وبين : « وَعُدْتُ » و « أَعَدْتُ » .

(٥) - جناس المشابهة ، أو الجناس المشبه بالاشتقاق ، ويسميه ابن حجة الحموي بـ « الجناس

المطلق »^(٣) وهو أن يجمع بين لفظين شبه اشتقاق ، وليس به لاختلاف أصل اللفظتين^(٤) ، مثل

وصفه لأستاذه الجندي :

«أَسْأَلُهُ عَنِ الْغَرِيبِ فَلَا تَغِيبُ عَنْهُ كَلِمَةٌ مِنْهُ كَأَنَّهُ وَعَى الْمَعَاجِمِ وَغِيهَا فِي

صَدْرِهِ»^(٥).

وكذلك النماذج التالية :

- «أَشْهَدُ أَنِّي مَارَاجَعْتُ الْوَزِيرَ الشَّيْخَ حَسَنَ - رَحِمَهُ اللَّهُ - وَلَا الْوَكِيلَ

(يَوْمئِذٍ) الْأُسْتَاذَ عَبْدَ الْوَهَّابِ - أَبْقَاهُ اللَّهُ - وَلَا وَسَطْتُ الْأُسْتَاذَ : عَبْدَ الرَّحْمَنِ -

رَحِمَهُ اللَّهُ - إِلَّا كَانَ الْجَوَابُ بِالْإِيجَابِ»^(٦).

- «صَمَتْتُ حَتَّى لَيْسَمَعَ فِي الْمَكَانِ الرَّحِيبِ وَجِيبَ الْقُلُوبِ»^(٧).

- «يَا جَسْرَ بَغْدَادَ ، يَا مَرْبِعَ الْحُبِّ وَالْأَدَبِ وَالْمَجْدِ ، يَا مَنْ كُنْتَ سُرَّةَ الْأَرْضِ ،

وَكُنْتَ لِي مَسْرَّةَ الْقَلْبِ ، عَلَيْكَ مِنْي أَلْفُ سَلَامٍ»^(٨).

- «جَعَلُوا مِنَ الْمَرْتِ الَّذِي هُوَ الْمَوْعِظَةُ الْكُبْرَى تَقَالِيدَ حَقَمَاءَ مَا فِيهَا إِلَّا

الْإِنْفَاقَ وَالنَّفَاقَ وَالْكَثِيرَ مِنَ الْإِرْهَاقِ»^(٩).

- «اسْتَكْمَلْتُ الصِّفَاتَ الَّتِي يَحْتَاجُ الصَّحْفِيُّ إِلَيْهَا . الصَّحْفِيُّ الَّذِي يَعْمَلُ

عَلَى كُرْسِيِّهِ وَرَاءَ مَكْتَبِهِ . لَا الَّذِي يَقَابِلُ الرِّجَالَ ، وَيَتَصِيدُ الْأَخْبَارَ وَيَكُونُ خَرَّاجًا

وَلَا جَا ...»^(١٠).

(١) - الذكريات : ٩/١ .

(٢) - السابق : ٢٩١/٧ .

(٣) - ينظر : ابن حجة الحموي : خزنة الأدب : ٢٦ .

(٤) - ينظر : القزويني : التلخيص : ٣٩٢ (بشرح البرقوقي) والإيضاح : ٨٦/٤ (مع البغية) و د . أحمد مطلوب : معجم

المصطلحات البلاغية وتطورها : ٨٩/٢ و د . إنعام عكاوي : المعجم المفصل في علوم البلاغة : ٤٦٩ .

(٥) - الذكريات : ١٥٦/١ .

(٦) - السابق : ١٦٢/٨ .

(٧) - السابق : ٥٩/٧ .

(٨) - السابق : ٢٤٥/٣ .

(٩) - السابق : ١٣٥/٢ .

(١٠) - السابق : ٧٧/٢ .

فكل هذه المفردات التي ميزناها بخط تحتها لا يجمعها أصل واحد وإن تشابهت في بعض حروفها .

هل التقسيم يعني الفصل بين الصور المختلفة من الجنس ؟!

وهذا التقسيم الذي اجتهد في صنعه الباحث لا يعني الفصل التام بين كل صورة من صور الجنس والصور الأخرى . ولكنه من قبيل التمييز المرتهن بظروف الدراسة لتسهيل تناول الظاهرة والإحاطة بها في أطرافها المختلفة ؛ وإلا فقد تتجاوز الصور المختلفة في السياق الواحد دون تنافر أو تمايز أو هجنة ، مثل :

«إن الله يُمهل ولا يُهمل ، وينسى ولا ينسى»^(١) .

★ فقد اجتمع فيه صورتان من صور الجنس وهما :

- جناس القلب : (يُهمِل / يهمل) .

- جناس لاحق : (يُنسى / ينسى) .

★ ومما اجتمع فيه صورتان من صور الجنس أيضاً قول الكاتب :

«أما حنين فهي جارة مكة طالما صرت من بعد (لما سكنت مكة) أخرج إليها في عشيات أيام الربيع : أُنْفَسُ عن النفس باجتلاء جهاها ، وأرواح عن الروح برقيق نسيمها ، وعاطر رَوْحها . بساتين كلما زُرَّتْها ذكرت الغوطة وحسبت أنني فيها ، فهل هربت من الشام حتى نزلت (الشرائع) كما زعموا أن الطائف هاجرت من الشام فطافت الأقطار حتى استقرت هنا . فمن ثم سميت (الطائف) ، وليس هذا من صحيح الأخبار ولكنه من طرائف اللطائف»^(٢) .

فهاتان الصورتان هما :

- جناس الاشتقاق المتمثل في : (أُنْفَسُ / النفس) و (الطائف / طافت) .

- جناس شبه الاشتقاق المتمثل في : (أرواح / الروح / رَوْحها) ، (الطائف / طرائف /

لطائف) .

★ ومما اجتمع فيه أكثر من ذلك ، قوله :

«إنك إن استنيت معركة حنين مع هوازن وعشراً آخر من عشرات الآلاف من المعارك التي خضناها ؛ لم تجد المسلمين إلا أقل من عدوهم عدداً وأضعف عُدداً ، وأقل عتاداً ومَدَداً»^(٣) .

فقد جاء فيه :

- جناس محرف بين : (عُدَدًا / عُدَدًا) .

(١) - السابق : ٢٨٥/٥ .

(٢) - السابق : ٩١/٣ .

(٣) - السابق : ٢١١/١ .

- جناس لاحق بين : (عَدَدًا / مَدَدًا) .

- جناس شبه اشتقاق بين : (عتاد / عُدَدًا / عَدَدًا / عَدُو) .

وهكذا يكون الجناس ملمحاً بديعياً مهماً ومؤثراً يشغل مساحة واسعة من أسلوب الكاتب لا يستطيع الدارس إغفاله أو تجاهله .

(ج) - الطباق والمقابلة :

الطباق والمقابلة من المحسنات البديعية المعنوية التي يكون التحسين بها راجعاً إلى المعنى أولاً وبالذات ، ويتبعه تحسين اللفظ ثانياً وبالعرض^(١) .

والطباق والتطابق في اللغة : يعني الاتفاق والجمع بين الشيئين^(٢) . ويقال طبقت بين الشيئين إذا جمعت بينهما على حذرٍ واحد وألصقتهما^(٣) . وطابق البعير في مشيه إذا وضع خف رجله موضع خف يده^(٤) .

وقد عرّفه الأستاذان علي الجارم ومصطفى أمين في كتابهما «البلاغة الواضحة»^(٥) ود.عبدالفتاح لاشين في كتابه «البديع في ضوء أساليب القرآن»^(٦) بأنه : «الجمع بين الشيء وضده في الكلام» . وهو تعريف عامٌ وشائع ، ولكنه غير دقيق ، لأن الطباق ليس وقفاً على التضاد فحسب . ولعل أجمع الضوابط التي اطلع عليها الباحث - على طوله - تعريف الشيخ المراخي وهو : «الجمع بين معنيين متقابلين سواء أكان ذلك التقابل : التضاد أو الإيجاب أو السلب أو العدم والملكة ، أو التضاد أو ما أشبه ذلك ، وسواء أكان ذلك المعنى حقيقياً أو مجازياً»^(٧) .

ومن مصطلحاته المعروفة والشائعة بين البلاغيين : الطباق ، التضاد ، المطابقة ، التكافؤ^(٨) . ويميل الطنطاوي إلى الاحتفاء بالمعنى والإحاطة به ، وذلك ما جعله يُنجح إلى الطباق تارة وإلى المقابلة تارة أخرى ، فهو يريد أن يُمثّل للقارئ معنيين متقابلين لينحصر ذهنه فيما بينهما ، ثم يدع له الحرية التنقل فيما بينها . وهو بذلك يستوعب المعنى بكل أبعاده حتى النقيضين والمتضادين . ولهذا يعد الطباق ومقابلة بلاغة في الكلام ؛ لأنهما سبب من أسباب الوفاء بالمعنى

(١) - ينظر : أحمد المراغي : علوم البلاغة : ٢٩٦ و د. عبدالفتاح لاشين : البديع في ضوء أساليب القرآن : ٢٠ .

(٢) - ابن منظور : لسان العرب : ٢٠٩/١٠ والفروزي آبادي : القاموس المحيط : ٥٥/٣ (ترتيب الزواوي) الرازي : مختار الصحاح : ٣٤٠ .

(٣) - ينظر المصادر السابقة ، وينظر أيضاً ابن رشيق : العمدة ٧/٢ .

(٤) - ابن منظور : لسان العرب : ٢١٣/١٠ و د. عبدالفتاح لاشين : البديع في ضوء أساليب القرآن : ٢٢ .

(٥) - ص : ٢٨ .

(٦) - ص : ٢٢ .

(٧) - علوم البلاغة : ٢٩٧ .

(٨) - ينظر أحمد المراغي : علوم البلاغة : ٢٩٦ وما بعدها ، و د. عبد الفتاح لاشين : البديع في ضوء أساليب القرآن : ٢٠ وما بعدها .

وأداء الغرض ، وإن كانا في أساسهما زينةً وحليةً مُجمّلةً ومُحسّنة^(١) .

١- ومن الطباق الذي يكون بين الأسماء في أسلوب الكاتب مايلي :

- « لقد أدّرت أمامي يا أخي الأستاذ بلخير شريطاً طويلاً فيه نعيم وفيه بؤس ، وفيه مسرة وفيه كدر »^(٢) .

- « نريح المعدة من الفجر إلى المغرب ، فإذا أذن المغرب شمرنا وهجمنا نشرب ونشرب ، نأكل ونأكل ، نجمع الحار والبارد ، والحلو والحامض وكل مشوي ومقلي ومسلوق »^(٣) .

- « تلك المرباع التي كانت للحب فصارت للحرب ، وكانت للشعر فعدت للذعر »^(٤) .

٢- ومما يكون بين الأفعال قوله :

- « دخلناها تقوم بنا السيارة وتقعد ، وتميل وتستقيم . وكانت مثقلة بأحمالها ، فيها فوق ركابها : الحقائق والزاد وقطع التبديل ، ومتنا صفيحة بنزين »^(٥) .

- « كان المستشار هو الوزارة ، هو يقضي وهو يمضي ، وهو يرفع وهو يضع »^(٦) .

- « الإنسان يرضى ويغضب ، ويحب ويكره ، ويطمع ويقنع ، ويصح ويمرض ، ويفرح ويحزن ... »^(٧) .

- « كل ما في الدنيا يولد ويموت ، يقوى ويضعف ، يعز ويذل »^(٨) .

٣- ومما يكون الطباق فيه واقعاً بين مختلفين بأن يكون أحد اللفظين اسماً والآخر فعلاً أو

العكس ، المثالان التاليان :

- « أنا أعود أدراجي أنخطى رقاب السنين ، أتقدم ولكن إلى الوراء وأوغل في مسالك النفق والأيام تكرر راجعة بي حتى وقفت على أوائل سنة ١٩١٤م »^(٩) .

(١) - لتقف على نماذج من الطباق لدى الكاتب ينظر الذكريات : ٥٩/١ و ١٥٥/٤ و ١٩٩/٦ و ٢٠٣ ، ٢١١ .

(٢) - السابق : ٢٥٧/٧ .

(٣) - السابق : ١١٤/٣ .

(٤) - السابق : ٥٤/٤ .

(٥) - السابق : ٦٧/٣ .

(٦) - السابق : ١٦/٢ .

(٧) - السابق : ١٨٣/١ .

(٨) - السابق : ١٤٧/١ .

(٩) - السابق : ٢١/١ .

- «... بشراً يأكل الطعام ويمشي في الأسواق، ولد ويموت، وكان يصح

ويعرض، ويجوع ويشبع، بشر مثلكم ولكنكم لستم مثله»^(١).

وفي المثال الأخير نجد طباقاً آخر يعرف باسم طباق السلب، وهو ما اختلفت فيه الضدان أو ما في معناهما سلباً وإيجاباً^(٢).

وجمهور البلاغيين يفرقون بين الطباق والمقابلة؛ فالطباق يكون بالجمع بين متقابلين على أي نحو من الأنحاء سواء كانا متضادين أو غير متضادين. والمقابلة غالباً تكون بالجمع بين أربعة متقابلات: اثنين في صدر الكلام واثنين في عجزه. وقد تجتمع في الفقرة الواحدة نحو عشرة متقابلات: خمسة في صدر الكلام وخمسة في عجزه. وعلى ذلك يمكن إفراد المقابلة ووصفها بأنها: الإتيان بمعنيين متوافقين أو معانٍ متوافقة ثم يؤتى بما يقابلها على سبيل الترتيب^(٣). ومن المقابلة بهذا المفهوم قول الطنطاوي يصف شعوره وقد غادر بلد الله الحرام متوجهاً إلى المدينة في أول زورة له إليها:

«نأينا عن مكة بأجسادنا وخلفنا فيها قلوبنا وأفئدتنا، ولولا أننا نأمل أن

نداوي لوعة هذا الفراق بروعة ذلك التلاق، ... لتضعضت قلوبنا في موقف الوداع»^(٤).

فالمقابلة هنا بين معانٍ ثلاثة: «اللوعة» مع مافيهما من الحزن والحسرة والألم، واسم الإشارة «هذا» الذي يدل على الإشارة إلى القريب، و«الفراق» وبين: «الروعة» ومافيهما من جمال وفرح واشتياق، واسم الإشارة «ذلك» الذي يدل على البعيد، و«التلاق» ومافيه من سكن للنفس وراحة للنفوس... وهي مقابلة لا يبدو عليها التصنع رغم أنه قد احتشد فيها ثلاثة معانٍ متقابلة في جملة قصيرة.

وكذلك قوله يصف نفسه في شيخوخته:

«على أن فيَّ بحمد الله بقية لاتزال تسرّ الصديق وتكبت العدو»^(٥).

وكقوله يصف حياة الإنسان:

«تعلو حتى تبلغ الذروة، ثم تهبط حتى تصل الحضيض»^(٦).

(١) - السابق: ١٦٠/٣ والمقصود بالتمثيل ماخذه خط، وإلا ففي المثال طباق بين الأنعال: «ولد» و«يموت» وبين

«يصح» و«يجرح» و«يجوع» و«يشبع».

(٢) - ينظر: علي الجارم ومصطفى أمين: البلاغة الواضحة: ٢٨١. وللوقوف على نماذج أخرى من الطباق، ينظر: الذكريات: ٥٩/١ و١٥٥/٤ و١٩٩/٦ و٢٠٣، ٢١١.

(٣) - ينظر: القزويني: الإيضاح: ١٣/٤ (مع البغية) وأحمد المراغي: علوم البلاغة: ٢٩٩ وعلي الجارم ومصطفى أمين: البلاغة الواضحة: ٢٨٥.

(٤) - الذكريات: ١٥٩/٣.

(٥) - السابق: ١٧٣/١.

(٦) - السابق: ١٠٣/١.

ومن ذلك :

« إن منهم من يخالف إخوانه المسلمين ، ويخالف أعداءه من الكافرين »^(١) .

« أَدْخَلُوهَا - يعني الخلافة العثمانية - الحرب العامة الأولى ومالها فيها ناقة

ولا جمل ولا شاة ولا حَمَل . دخلتها وهي دولة مُعْظَمة ، فخرجت منها دولة

مُحْطَمة ... »^(٢) .

من جميل المقابلة لديه ما يجيء في معرض من معارض الصورة ؛ فتزداد المقابلة حُسناً إلى

حسنها :

- « كان معروف يوقد على النارجيلة ويعد القلم ؛ فيأخذ من نارجيلته

السم ، ويعطي من قلمه العسل »^(٣) .

- « قيل بردي يشتعل ، قالوا أطفئوه بالنار »^(٤) .

- « قلبته على مثل جمر الغضى ، ويعلم إخوانه أنني سَوَدْتُ أيامه ، وبيضتُ

بالأرق لياليه »^(٥) .

د - محسنات بديعية أخرى :

وهناك محسنات بديعية أخرى يصعب حصرها وليست على جانب كبير من البروز بحيث

تشكل ظاهرة لافتة ولكن الباحث يود أن يشير إلى بعض منها في عجالة . ومنها :

١- المشاكلة : وهي ذكر الشيء بلفظ غيره لوقوعه في صحبته تحقيقاً أو تقديراً^(٦) . مثل قوله :

« ومشيئنا إلى ماء الهزائم نرى ماهو فلما رأيناه انهزمنا نحن منه ؛ إذ وجدناه

ماءً آسنأ منتناً ... »^(٧) .

فقد استخدم « انهزمنا » بمعناها العامي الشعبي مكان : فررنا أو هربنا ؛ ليشاكل لفظة

« الهزائم » .

ومن المشاكلة أيضاً قوله :

« بقيت فيه [أي اجلس الأعلى للجامعة الإسلامية] وفي الرابطه وفي كل

عمل إسلامي جندياً يعاون على كل ما ينفع المسلمين ، ولكنني لا أربط نفسي

بأحد ... »^(٨) .

(١) - السابق : ١٩٤/٨ .

(٢) - السابق : ١٥٠/٣ .

(٣) - السابق : ١٠/٢ .

(٤) - السابق : ٢١٤/٣ .

(٥) - السابق : ٢٧٨/٣ .

(٦) - ينظر القزويني : التلخيص : ٣٥٦ (بشرح الرقوقي) .

(٧) - الذكريات : ٧٢/٣ .

(٨) - السابق : ١٢٦/٨ .

حيث استعمل كلمة «أربط» ليشاكل بينها وبين «الرابط» وكان بإمكانه أن يقول : «أقيد» أو نحوها .

٢- التورية : وهي : أن يطلق لفظ له معنيان : قريب وبعيد ويراد البعيد^(١) . مثل :

«لا تظنوا أنني ذهبتُ إليه أزوره في جدّة وفي مكّة وفي الطائف وفي الرياض
لحاجة لي ، لا . ولكن مشيت في حاجات الناس ؛ لما كانت لي طاقة على المشي
فيها ، أما الآن فقد صرت متقاعداً»^(٢) .

فالتورية في كلمة (متقاعد) إذ المعنى القريب أنه قد ترك الوظيفة الحكومية أي أنه قد صار كما يقال (على المعاش) بينما المراد معنى آخر بعيد ، وهو أنه أصبح لا يودّ أن يقوم لثقل ذلك عليه بعد أن طعن في السن ، أو لما يكلفه ذلك من حرج شديد مع من يقصدهم فيستحيون منه .

٣- التوجيه : وهو اللفظ المحتمل وجهين ، يحمل المتكلم مراده على أيّهما شاء^(٣) ، وقد شرط الإمام السبكي - رحمه الله - في التوجيه وجوب تقييد المعنى بالاحتمالين على وجه التساوي فإذا كان أحدهما ظاهراً والآخر خفياً والمراد هو الخفيّ فالكلام جارٍ على التورية لا التوجيه^(٤) . ويسميه الزمخشري بـ «ذي الوجهين»^(٥) ويسميه الرشيد الوطواط في حدائق السحر : «الكلام المحتمل الضدين»^(٦) ويرى ابن حجة الحموي أن تسميته بـ «الإيهام أليق من تسميته بالتوجيه»^(٧) وهذا هو مذهب ابن أبي الأصبع أيضاً^(٨) . ومثال التوجيه في ذكريات الطنطاوي قوله عن مدارس البنات في الشام :

«يا ليتني لم أذكر ... مدارس البنات والذي رأيناه في مدارس البنات لقد نكأ
ذكرها عليّ جرحي الذي حسبه اندمل ، وأيقظ ذكريات ظننتها ماتت ؛ فإذا هي
حية تلدغ ، ولدغتها تربك وتكاد تهلك .»^(٩) .

(١) - ينظر القزويني : التلخيص : ٣٦٠ (بشرح البرقوقي) .

(٢) - الذكريات : ١٦١/٨ .

(٣) - قال القزويني : «التوجيه : هو إيراد الكلام محتملاً لوجهين مختلفين» الإيضاح : ٦٤/٤ (مع البغية) .

(٤) - ينظر عروس الأنفراح في شرح تلخيص المفتاح : بهاء الدين السبكي : (شروح التلخيص . القاهرة ١٩٣٧ م)

٤٠١/٤ نقلاً عن د. أحمد مطلوب : معجم المصطلحات البلاغية وتطورها : ٣٨٠/٢ .

(٥) - ينظر : د. أحمد مطلوب : معجم المصطلحات البلاغية وتطورها : ٣٨٠/٢ ود. إنعام فؤاد عكاوي : المعجم المفصل في علوم البلاغة : ٤٤٤ .

(٦) - حدائق السحر في دقائق الشعر : رشيد الدين محمد العمري المعروف بالوطواط : ترجمة د. إبراهيم أمين الشواربي : القاهرة : ١٣٦٤ هـ - ١٩٤٥ م ص ١٣٢ نقلاً عن : د. إنعام فؤاد عكاوي : المعجم المفصل في علوم البلاغة : ٤٤٤ .

(٧) - خزانة الأدب : ١٣٥ - ١٣٦ .

(٨) - ينظر : د. أحمد مطلوب : معجم المصطلحات البلاغية وتطورها : ٣٨١/٢ و د. إنعام فؤاد عكاوي : المعجم المفصل في علوم البلاغة : ٤٤٤ .

(٩) - الذكريات : ٢٣١/٥ .

فإن كلمة « حية » لها معنيان الأول بمعنى : الحياة ويرشحه لفظ « ماتت » قبلها . والثاني : الحية بمعنى الثعبان ويرشحه كلمة « تلدغ » وقد تساوى السياق في دلالة على المعنيين كليهما دون زيادة لأحدهما على الآخر . فليس هنا معنى قريب ولا معنى بعيد بل كلا المعنيين مقبول ومحتمل ، والسياق لأيعين على صرف وجه الكلام إلى أحدهما دون الآخر . وهذا هو عين أسلوب التوجيه ، وهو ضرب من ضروب المحسنات البديعية اللطيفة .

٤- صحة الأقسام ، أو صحة التقسيم : وهو استيفاء المتكلم أقسام المعنى الذي هو آخذ فيه بحيث لا يغادر منه شيئاً^(١) . مثل :

« ثم اصطف التلاميذ وخرج المدير يحمل نتائج الامتحانات : يُسعدُ بها فريقاً ، ويُشقي آخرين ، وما أسعدهم ولا أشقاهم إلا أنفسهم ؛ فوقف صامتاً ، وهم ينظرون إليه صامتين ، يحدقون في وجهه عليهم يستطلعون الخبر من النظر . ثم ينطق فقدّم ماشاء من مقدمات وسمى السقوط فائدة لأنه اختبار وتدريب وأطال المقال ، وهم يرقبون النتائج ، ثم وزّعها عليهم ؛ فانصرفوا بين بكاك حزين وضاحك فرح . أمّا المعلمون فقد ودّع بعضهم بعضاً ومضى كلٌ لطيته (أي لغايته) ولم تكن إلا نصف ساعة حتى أصبحت هذه العمارة التي كانت تعج بالطلاب خالية قد سكنت فيها الأصوات ، ولم يبق فيها إلا المدير وأنا والبواب »^(٢) .

فالنص بأكمله يصلح مقالاً على حسن التقسيم أو صحة الأقسام فقد استوعب المشهد كاملاً ولم يغادر منه شيئاً ذا بال . وإذا قصرنا النظر مثلاً على إعلان النتائج ، فلا يتصور فيها غير إسعاد فريق وإشقاء آخرين ، وانصراف الطلاب يوم إعلان النتائج لا يكون إلا على نوعين : منصرف ضاحك فرح أو باك حزين . وكذلك قوله :

« قدمت أخوض هذه اللجة من الناس لأصل إلى هذه اللجة الطامية من الماء ، أمشي في ظلمتين : هذا الخشد المزدحم ، وظلمة الليل البهيم ، أتعرض لرهبتين : رهبة الليل وسواده ، والسييل وامتداده ، أصغي إلى لحنين : لحن الرّوع على ألسنة الناس ، ولحن الهول على لسان النهر . ولم أعد أخشى شيئاً .. إنها ساعة الخطر !! »^(٣) .

(١) - ينظر : د. أحمد مطلوب : معجم المصطلحات البلاغية وتطورها : ٥٩/٣ ، ومنه قول الله تعالى : ﴿ هو الذي يريك البرق خوفاً وطمعاً ﴾ الرعد آية (١٢) إذ ليس في رؤية البرق إلا الخوف من الصواعق والطمع في الأمطار . ومنه قوله تعالى : ﴿ ولله ملك السموات والأرض يخفق ما يشاء يهب لمن يشاء إناثاً ويهب لمن يشاء الذكور ، أو يزوجهم ذكراناً وإناثاً ويجعل من يشاء عقيماً ﴾ الشورى آية (٥) .

(٢) - الذكريات : ٢٢٨/٢ .

(٣) - السابق : ٣٠٤/٣ .

٥- التحجيل : والتحجيل في اللغة بياض يكون في قوائم الفرس ، وحَجَّل فلان أمره تحجيلاً إذا شهره^(١) . وهو تذييل أواخر الفصول بالأبيات الحكمية والاستدلالية لتزداد بهاءً وحسناً ، وتقع في النفوس أحسن موقع^(٢) . وقال القرطاجني : « وأيضاً فإننا سميناً تحلية أعقاب الفصول بالأبيات الحكمية والاستدلالية بالتحجيل ليكون اقتران صنعة رأس الفصل ، وصنعة عجزه نحواً من اقتران الغرة بالتحجيل في الفرس »^(٣) وهو كثير في ذكريات الطنطاوي ونحيل القارئ إلى الحلقات : الخامسة^(٤) والعاشر^(٥) والثلاثين بعد المئة^(٦) ، والثامنة والخمسين بعد المئة^(٧) ، والخامسة والثمانين بعد المئة^(٨) .

وبعد ، فقد كانت المحسنات البديعية بشقيها اللفظي والمعنوي ملمحاً بارزاً في التشكيل الأسلوبي للكاتب . وكانت في مجملها مما يحسب له لاعليه ؛ إذ كانت تجري في السياق رخاءً دون تعقيد للمعنى أو اغتيال للفكرة من أجل زينة عارضة لاهية . بل تأتي حين تأتي طائعة مدعنة للفكرة موحية بالمعنى خير إيجاء مع ماتمنحه للمعرض الذي جاءت فيه من حسن نغم ، وجمال إيقاع ، ولطيف فائدة .

١٥- العناية باللغة :

ومن خصائص الأسلوب الطنطاوي أيضاً اعتناؤه بلغته ، ولاريب فاللغة هي الوسيلة المؤثرة والمعبرة وهي الوسيط الذي ينقل من خلاله أفكاره ومعانيه إلى الناس ويمكن رصد هذه العناية عبر محورين أساسيين :

أ - المحور الأول : التعبيري .

والمراد بالتعبري : موافقة اللغة للموقف والمعنى :

١- فالكاتب برغم انطلاقه على سجيته في الكتابة دون احتشاد أو تكلف ، إلا أن هذه السجية سجية النفس المطبوعة التي تنذوق الكلمة وتحس بها وتُحسن التعامل معها كما يتعامل الفنان مع ألوانه في « ملونه » . وبالتالي فهي تمارس في عفوية وسليقة الانتقاء الدقيق للكلمة من بين عدد كبير من الألفاظ التي يحسبها الناس من قبيل المترادفات التي لاتفاوت بينها ، وهي في الحقيقة آية من آيات الاعجاز اللغوي في اللغة العربية ؛ ذلك أن هذه الظاهرة ماهي إلا أثر من

(١) - ينظر : ابن منظور : لسان العرب : ١١/١٤٤ - ١٤٦ والفيروزآبادي : القاموس المحيط : ١/٥٩٥ - ٥٩٧ (ترتيب الزواوي) .

(٢) - ينظر حازم القرطاجني : منهاج البلغاء : ٣٠٠ .

(٣) - المصدر السابق : ٣٠٠ .

(٤) - ينظر الذكريات : ٤٧/١ .

(٥) - ينظر السابق : ٨٦/١ .

(٦) - ينظر السابق : ٥٢/٥ .

(٧) - ينظر السابق : ٥٥/٦ .

(٨) - ينظر السابق : ٨٤/٧ .

آثار مراعاة دقيق الفروق بين الحاجات الإنسانية عند التعبير عنها .

★ انظر إليه مثلاً وهو يستعمل كلمة «أفتش» وقد تنكرت له دمشق :

«أهذي هي دمشق؟! فما لها تغيرت معالمها ، وتبدلت أزيأؤها ... ما

للوجوه غدت غير الوجوه ... طفت في هذه الشوارع المتشابهة أفتش عن دمشق

التي عرفتها وأحببتها ومن يعرف دمشق (تلك) ويملك نفسه ألا يجها ؟»^(١) .

تأمل جيداً هذه الكلمة (أفتش) حل تجدها جاءت إلى هذا السياق في هذا الموقف بالذات كما اتفق؟ لا أظن ذلك . فلفظة (أفتش) لا يقوم مقامها لفظ آخر رديف لها مهما كان متصلاً بها ؛ لأن لها إيجاءها وعالمها الذي تخلعه على السياق . ألا تشعر فيها بحرارة اللفظة ، وصدق الرغبة ، ولذع الحنين ، والحرص على العثور على بقايا العالم المفقود من دمشق . ألا تنقلك حقاً إلى عالم خاص لاتطبيقه الكلمات الأخرى ، مثل : (أبحث - أنقب - أتفقد - أطلب ...) ألا يرتسم في مخيلتك مشهدٌ لشيخ كبير أضناه المسير ، وأثقلته السنين التي يحملها على كاهله ، وقد دخل إلى (دمشق) مرتع صباه ومربع أحلامه وأمانيه ، فإذا هي تُنكره وتتنكر له ، وهو لا يملك أكثر من غُصة متحشجة يتلعها حلقة فتستحيل إلى أناتٍ يكاد ينفطر لها فؤاده . ويأخذ - حينئذٍ - يمد بصره صوب الأفق ، ويُقلِّبه ذات اليمين وذات الشمال . يتفرّس (دمشقه) التي يعرفها في عيني كل مقبل عليه ومُدبر عنه ، ثم تعجزه الحيلة فيخلد إلى الأرض وينكب على ثرى دمشق (الحاضر) لينقب بين ذراتها ورمالها وزوايا أبنيتها عن دمشق (الماضي) التي عرفها في طفولته وصدر صباه طفلة بريئة وادعة فاتنة الحسن والجمال .

★ ومثلها كلمة «أدس» في هذا السياق :

«حاولت أن أدس في يده مبلغاً من المال جزاء ماتعب بي فأبى واستنكر ،

بل لقد استكبر أن يأخذه وكاد يغضب ، فتركته وأجزلت له الشكر

وفارقه .»^(٢) .

فالكاتب يريد أن يكافئه جزاء مافعل ، ولكنه لا يريد أن يشعره بالمهانة أو يتسبب ولو بالعطاء في جرح كرامة من أحسن إليه . لذلك اختار كلمة «أدس» التي تدل على بذل المال وحسن التلطف في دفعه . وهي كلمة منتقاة - دون شك - وافقت المعنى أدق الموافقة ، بحيث لاتقوم مقامها كلمة أخرى رديفة لها .

★ وانظر إلى كلمة حليلة في قوله :

«كم من شاب نشأ في أسرة مؤمنة حريصة على دينها ، متمسكة بفضائلها

أرسلناه إلى تلك البلاد ليعود منها بالعلم فعاد بشهادة بلا علم ، أو عاد بعلم بلا

(١) - الذكريات : ١٩/١ .

(٢) - السابق : ٢١٥/٧ .

دين ، أو ترك العلم والدين هناك ، ورجع متأبطاً ذراع حليمة من هناك ، بيضاء
شقرَاء ولكن وراء بياض جلدها وشقرة شعرها قلباً أسود مملوءاً كفرةً ؛ فيسري في
قلوب أولاده منها .^(١)

ثم عاود النظر مرة أخرى إلى كلمة « حليمة » وأطلق العنان لتساؤلاتك : لم قال (حليمة)
ولم يقل « زوجة » ؟! هل جاء التعبير اتفاقاً ؟! أم جاء تعمّداً واختياراً ؟! وما الفرق بين
التعبيرين ؟!

والذي يراه الدّارس أن هنالك فرقاً بين التعبيرين إذا أحسن فهم مدلولهما وبالتالي فإن
التعبير لم يكن اتفاقاً بل هو استعمال دقيق عن قصد وانتقاء . فالمرأة « حليمة » لبعلمها بمجرّد
عقده النكاح عليها . ولكن « الزوجية » وصف أسمى من ذلك فيه التواد والتراحم والتآلف
والتوافق لذلك امتن الله على عباده بأن خلق لهم من أنفسهم أزواجاً ليسكنوا إليها وجعل بينهم
مودّة ورحمة فقال تعالى : ﴿ ومن آياته أن خلق لكم من أنفسكم أزواجاً لتسكنوا إليها
وجعل بينكم مودةً ورحمةً ... ﴾^(٢) .

والطنطاوي لا يرى هذا الوصف (الزوجية) شيئاً متحققاً في نساء الكفار من أهل الكتاب
ولو كنّ (حلائل) لأزواجهن بمجرّد عقد النكاح ؛ لأن اختلاف العقيدة غربة كبيرة . أما
الجانب الشرعي المتعلق بحل الزواج من نساء الكفار من أهل الكتاب فهو محسومٌ تماماً .

★ ومن الدقة التعبيرية استعماله لكلمة : « يتعشق » في السياق التالي :

« دارت علينا الجمرة وفيها البخور ، فلم ندر مانصنع بها حتى رأينا الأمير
يضم عليها طرفي عمامته ... وعباءته ، حتى يتعشق الطيب ثيابه ، ثم
يدعها ... »^(٣) .

فلفظة « يتعشق » هنا لاتفيد الانتصاق بمعنى التماس أو المجاورة بحيث يمكن أن يحل محلها
غيرها من الألفاظ الدالة على عموم هذا المعنى ، ولكنها تستصحب في معيتها دلالة خاصة
للمادة المنحدرة عنها (ع . ش . ق) نتي تدل على تغلغل الشيء إلى المكامن الخفية ؛ ولذلك
كان التعبير بكلمة « يتعشق » أكد وبُغ في التعبير عن المراد وأوفى به .

★ ومما يقترّب مما ذكر آنفاً قول الكاتب يصف موكب الفتوة في « بغداد » سنة

١٩٣٩م :

« حبس الناس الكلمات ، ووقفوا الأنفاس ، يتطلعون ويتزقون ، والموسيقى
تعلو والفتيان يتقدّمون حتى وصلت طليعتهم ، فما استطاع ذو شعور إمساك

(١) - السابق : ٨٣/٤ .

(٢) - الروم : ٢١ .

(٣) - الذكريات : ٧٩/٣ .

دموع الفرحة والرقة والتأثر أن تسيل .^(١)

فالكاتب دقيق جداً في تعبيره لأنه لم يقل : «فما استطاع أحد أو إنسان أو شخص أو حاضر إمساك دموع ...» إنما قال : «ذو شعور ...» فقد يكون في الجمع من شاهد مارآه الكاتب ولم يبك لأنه ليس من ذوي الخس المرهف والشعور . وهذا تعبير عن المشهد دون فقدان للمصادقية .

★ ومن الدقة التعبيرية أيضاً استخدامه لكلمتي «مقل» و «مبصر» :

«سلوا من كانوا حاضرين ممن سال بهم السفح وامتلاً الجبل ، وقدرهم المقل بخمسة عشر ألفاً ، والبصر قدرهم بخمسة وعشرين ألفاً ملؤوا ساحة التدريب والحدائق المطيفة بها»^(٢) .

وأحسب أنه لو حاول كاتب مبتدئ التعبير عن المعنى السابق لوقع في المفارقة التي لاتعينه على التعبير الدقيق . فربما قال : «الغز» أو «المخطئ» بخمسة عشر ألفاً والمصيب أو (العالم) أو (العارف) قدرهم بخمسة وعشرين ألفاً ، وربما قادته كلمة «المقل» لو استعملها إلى أن يضع مقابلها كلمة (المكثر) وهذا يتنافى مع ما يريده بالتعبير .

وكل هذه الكلمات لاتقوم مقام الكلمتين اللتين استعان بهما الكاتب ، فالكاتب لا يريد أن ينتقص من المقدرين ولا أن يقرر نعدد ولا أن يحكم بالاجتهاد في التقديرين بالإصابة أو التخطئة ، ولكنه يريد أن يبين للقارئ كثرة الحضور دون ترجيح لأحد التقديرين .

★ وكذلك قوله في معرض وصفه لفيضان نهر دجلة سنة ١٣٥٦هـ :

«... فإذا الأرض قد بدلت غير الأرض ، وإذا الجسر الذي كان وادياً تنحدر إليه ، قد أمسى هضبة تتسلقها صار أعلى من الشارع وإذا الناس يقبلون عليه ، فأقبلت معهم وعلى وجهي من الدهشة والحيرة مثل ماعلى وجوههم من الروعة والفرع ...»^(٣) .

فغير بقوله : «على وجهي من الدهشة والحيرة» ولم يقل : «الخوف والرهبة» أو «الفرع والروعة» ليشاكل ماعلى وجوه من قبلوا عليه ، لأنه لم يعرف بعد أبعاد المأساة فكيف يخاف منها ويرتاع^(٤) ؟!

٢- ومن مظاهر الدقة التعبيرية موافقة / مواءمة التعبير اللفظي للمعنى في قوته وضعفه

(١) - السابق : ١٣١/٤ .

(٢) - السابق : ٤٢-٤٣ .

(٣) - السابق : ٣٠٠/٣ .

(٤) - للوقوف على نماذج أخرى للدقة التعبيرية في جانبها الذي أشارت إليه الدراسة فيما مضى ينظر الذكريات : ١١٧/١

وتأمل الكلمتين : قبر وحفرة ، و ٢٨/١ و ٢٣٢ و ٨٢/٨ - ٨٣ تأمل الكلمتين : أسفاً (بالتونين) وأسفى (بدون

تتونين) .

وشدته وليته . فنجد الأسلوب هادئاً مطمئناً تارة ، وتارة عاطفياً نابضاً بالحزن والألم أو الفرحة والشوق . ويأتي أخرى عنيفاً منفعللاً يتفَلَّتْ تفلتاً من قيود الاتزان ، وتعدو ألفاظه في إثر بعضها عدواً ، وتتدافع جملة وتراكيبه في السياق ، حتى لكأننا نسمع أثر الانفعال جلبية وصوتاً ، هذه المواءمة بين اللغة والمعنى أو الموقف أو الحال يحسب للكاتب ؛ لأنه يعينه على تجسيد ما يكتنفه من المشاعر والأحاسيس في إطار لغوي مشابه . اقرأ هذا الأسلوب الهادئ المطمئن :

«عَلَّمُونَا ونحن صغار أن الولد المهذب هو الذي لا يرفع بصره عن الأرض إذا كان مع الكبار ، وإذا قعد معهم ضم بعضها إلى بعض ، وأحنى رأسه ولم يتكلم حتى يُسأل . وإن سئل خفض بالجواب صوته ، وكلما نطق بالجملة أعقبها بقوله (سيدي) وإن قابل كبيراً قَبَّلَ يده ورفعها إلى جبينه .

ثم تعلمنا في المدرسة أن المسلم يكون أبداً عزيز النفس ، مرفوع الرأس جريئاً ، إن تكلم أسمع . أي أنهم وجهونا وجهتين متعارضتين ، فكان علي أن أمشي إلى الوراء وأنا أتقدم إلى الأمام ، وأن أصعد نازلاً وأنزل صاعداً»^(١) .

واقراً هذا الأسلوب الذي ننمح وراء حروفه الشوق إلى الماضي والحنين إلى روائح الشباب :

- « ينتهي الصيف . ويأتي الخريف فيصفر الورق ويساقط ، وتراجع الشجرة حطباً ، وتصير أيام الربيع ذكرى . ولكن الشجرة يتجدد ربيعها ... إن شتاءها يلد ربيعاً جديداً ، وربيع حياتي الذي وَلَّى لا يتجدد :

ودَعْتُ أحلامي بطرفٍ باكي . :. ونَحْتُ من طرق الملاح شباكي وإن لم أنصب في عمري شبكة لفتاة (صدقوني) ولا أوقعتُ حسناء يوماً في شرك :

كان لي بالأمس قلب فقضى . :. وأراح الناس منه واسـترَاح

لقد قضى ، فهل رأيت ميتاً عاد بعد ما مات ؟ هل أبصرت في سنة واحدة تعاقب ربيعين ؟ هل سمعت يانسان عاش شبابه مرتين .

كنت إن برقت لي بارقة من جمال في وجوه البشر ، أو صفحات الكون أحسست بالعاطفة تشتعل في صدري ، والمشاعر تلعب بشغاف قلبي فأفرع إلى القلم لأسجل ما أحسست به ، فيسابق قلبي فكري . وإن قرأت أخبار الوفاء أو الغدر ، أو سمعتُ أنباء أخير أو الشرّ ، شعرت بالأفكار تفرع جوانب رأسي ، فأسارع إلى القلم لأقيدها ... ويا أسفي على تلك الأيام ! »^(٢) .

- « يا أيها المسافر إلى دمشق ، هل تحسن إلى شيخ غريب ، فتزور عنه هذا الذي بقي من عالمه ، وتريق عليه دموع قلبه ورحيق حبّه ؛ هل تقف على قبر أُمِّي

(١) - السابق : ٣١/٤ .

(٢) - السابق : ٢٧/١ - ٢٨ .

وقبر أبي ، فتقول هما : إن ابنكما الذي تركتماه يمرح في رداء الشباب يطير إلى آفاق المستقبل على جناح من الأمل ، يحمل أحلاماً تعجز عن حملها مناكب الرجال ، فيمضي قدماً بها ، لا يرضيه إلا تحقيقها . قل هما : إنه قد ولّى شبابه ، وانكسر جناحه ، وذابت أحلامه ، فلم يبق له من أمل إلا دوام الصحة ، وحسن الخاتمة . قل هما : لقد صار ولدكما أكبر سناً منكما ، صار شيخاً وبناته صرن جدّات ، ولكنه لم ينسكما ، ولم ينقص حبه لكما ، ولا ألمه لفقدكما ، وإن رأى ماهو أشدّ عليه وأقسى ، إنه يدعو لكما ، يسأل الله لكما الرحمة كما ربيتماه صغيراً .^(١)

ثم قابل كل ذلك بهذا الأسلوب في موقف من مواقف الانفعال :

- « اليوم يكي رجالاً منا كانوا يأكلون الطيبات ، وينامون على ريش النعام من بيع ضمائرهم للأجنبي ، على حين كان الناس ينامون على التراب ويأكلون الخبز اليابس . اليوم يكي رجال حملتهم الخيانة فوضعتهم على مقاعد العز في أبهاء الحكومة ، فصاروا من كبار الموظفين . اليوم يكي رجالاً كانت لهم في سجلات الاستخبارات أسماء فصاروا اليوم أيتاماً كالجراد في المذيلة بعدما مات الكلب .^(٢) »

ويقول أيضاً :

« إذا حسن أن نقوي بالرياضة أجساد الطالبات فهل يشترط لهذه التقوية أن يختلطن بالرجال ؟ ! »

لا والله . أحلفها يمينا غموساً وأضعها في عنقي .

إنكم لا تريدون الصحة ولا الرياضة ، ولا المشاركة بالعيد . إنما تريدون التلذذ برأى أجساد بناتنا باسم العيد والرياضة والصحة . إنكم لصوص أعراض ، ولكن ليس الحق عليكم . الحق علينا نحن آباء الطالبات والطلاب . فنحن عميان لا نبصر ، خرس لا ننطق ، حمير لا نغار ، وإذا استمرت هذه الحال فليس أمامنا إلا اللعنة التي نزلت على بني إسرائيل ، على لسان داود وعيسى ابن مريم . اللهم لقد بلغت . اللهم لقد أنكرت المنكر . اللهم لا تنزل علينا لعنتك ، ولا تحل بنا غضبك .^(٣) »

٣- ومن مظاهر الدقة التعبيرية أيضاً حذف حروف العطف متى اتصل الكلام ببعضه ، فحروف العطف إنما يؤتى بها لأداء وظيفة مهمة تكمن في ربط الجمل وإحكام اتصالها ببعضها^(٤) ؛ لكن هذه الوظيفة تسمى لاحاجة إليها حين يشتد اتصال الكلام ببعضه ببعض بل

(١) - السابق : ١٢٦/٢ .

(٢) - السابق : ٢٢٩/٥ .

(٣) - السابق : ٢٥٣/٥ - ٢٥٤ .

(٤) - وذلك في المعرض الواحد الذي يجمع ألفاظه ومعانيه سياق فكري موحد ، أما ما كان بخلاف ذلك فقد يكون حذف حرف العطف لما يُسمى بكمال أو شبه كمال الانقصال / الانقطاع .

ربما أدّى استعمالها إلى برود التعبير وإضعاف تأثيره : ونمثل لإهمال حروف العطف في أسلوب الكاتب بالأمثلة التالية :

- « قد يقول قارئ لماذا تحط دائماً على الفرنسيين وتنزل عليهم نقداً ؟ تدرون لماذا ؟ لأنهم هدموا دورنا ، لأنهم قتلوا أبناءنا ، لأنهم سرقوا حريتنا ، لأنهم غلبونا على بلدنا ، لأنها لو صنعت أمة أخرى بهم عُشر ما صنعوا بنا لقالوا أضعاف ما قلنا نحن عنهم ... »^(١) .

- « نسير في أرض نبصر أولها ولاندرى إلى أين ينتهي بنا آخرها ؟ نطأ الحجارة ، نواجه الصخور ، نغرق في كُثبان الرَّمْل الناعم ، فنخرج منه سياراتنا ... صنعنا أياماً ، بتنا ليالي والوحوش قريية منا ، والعقارب كانت تدب من حولنا ، ونحن ننام على الأرض . قلّ معنا الزاد فكدنا نشرف على الهلاك ، وفقدنا الماء حتى إذا وجدناه والدود الأحمر يملؤه نزعنا العمائم ... من فوق رؤوسنا وصفيناه بها فشرينا ما قطر من الماء ، ونفضنا الدود نفصاً »^(٢) .

- « إن للإسلام في الهند أندلساً كبرى يقف المسلم في آثارها ، في دهلي ولكنو وعليغار وهاتيك الديار - على المساجد التي لم يعد يسيطر عليها أهلوها ، على القلاع التي خلت من جنودها ، على العروش التي غاب عنها أصحابها ، على الآثار الإسلامية الضخمة ، على قبة الإسلام (الذي يدعونه مسجد قوة الإسلام) على منارة قطب ، على القلعة الحمراء ، على المسجد الجامع ... »^(٣) .

وقد جعلنا هذا الملمح مظهراً من مظاهر الدقة التعبيرية ؛ لأنه صورة لتداعي المعاني إلى الذهن بحيث لاتدع فرصة للفصل بينهما بحروف العطف . ونجد الكاتب يركز على الفاصلة حين يهمل حرف العطف ، لتقوم مقام الحرف في التمييز بين الجمل دون أن يقطع اتصالها ذهنياً أو نطقاً .

ب - أما المخور الثاني فهو : الدقة اللغوية :

١- في هذا المخور يتضح حرص الكاتب على استعمال الفصحى لغة للسرد وللحوار في عموم الذكريات ، لا يكاد يتكسب سبيلها إلا في أضيق الحدود حين لا يجد أمامه حيلة ، فيستعمل ما يحتاج إليه من اللهجات العامية أو اللغات الأجنبية (أعجمي) مثل : الحكاية عن الغير ، أو للتعبير عن المسمى المشهور بين الناس بغير اللفظ نفصيح ، أو للأمانة في نقل الواقع بمحاكاته الدقيقة لغرض فني كالاستشهاد بالفلوكلور الشعبي ، ونداءات الباعة وتعبيرات العامة أو رسم الشخصية أو تضخيم بعض صفاتها ، أو إبراز عنصر تميزها جنساً أو ثقافة أو الإلماح إلى عنصر المكان الذي

(١) - السابق : ٧٩/٥ - ٨٠ .

(٢) - السابق : ٥٣/٣ .

(٣) - السابق : ٢٠٢/٥ - ٢٠٣ .

تشكل اللهجة فيه جزءاً أساساً لا ينفك عنه ، أو للممازحة والمداعبة ، أو للسخرية أو نحو ذلك .
ولاتزال قضية العامية والفصحى في الأعمال التي تعتمد تصوير الحياة الواقعية أو نقلها -
سواء القصصية منها أو الروائية أو المسرحية أو مايلحق بها من الفنون الأخرى كالسير الأدبية
لاتزال مثار نزاع وجدال كبيرين بين الباحثين والمهتمين^(١) . ولازالت وجهات النظر المطروحة
بحاجة إلى فترة زمنية لتتلاقح فيها الأفكار لتسفر عن صياغة موقف فني وأدبي عام يكون
مرجعاً نقدياً واضحاً بهذا الصدد .

والذي يراه الباحث - ومن خلال الوقوف على ما انتهت إليه تجارب الكتاب أنفسهم
بعيداً عن نظريات وأحكام النقاد - أن السرد لا يتسع للعامية أو الأعجمية مطلقاً ، وما ينبغي له
أن يحفل بشيء منهما . أما الحوار فالأمر فيه يعود إلى قدرة الكاتب ، وطبيعة الموقف ، ونوعية
اللهجة ومستواها ؛ فما يحسن في موضع قد يكون غيره أحسن منه في موضع آخر . ومن
الكتاب من يهتدي إلى تشكيل لغته لفصحى تشكياً سلساً جذاباً موحياً يمكنه من التسلل إلى
أنحفى المواقع والمشاعر والانفعالات ووصفها أدق وصف والتعبير عنها بكل اقتدار . بحيث
لا يشعر القارئ معها بـ (فجوة) بين المستويين (الواقعي) و (اللغوي) ولكنه حين يحاكم لغة
العمل إلى المعاجم وقواعد اللغة يجدها لغة فصحية في ألفاظها وعلاقاتها لاتشوبها شائبة
ولا تعكر صفوها ضحالة .

وتبقى اللغة الفصحى على مرّ لأزمان هي اللغة الأم المعروفة للجميع والتي يستطيع الجميع
أن يصل بها ويتواصل معها ؛ وبالتالي فهي اللغة الأحق بالاستعمال لأنها تخترق حواجز المكان ،
وتطوي آفاق الزمان طياً ، وتحمل رسالة الأديب في وضوح وجمال .

والفصحى المستعملة في أسلوب الكاتب هنا من جنس مايشيع استعماله في وسائل الإعلام
المختلفة مقروءة ومسموعة ومرئية ؛ نولا مسحة من شاعرية تتلبسها بين الفينة والأخرى ،
ودفقات عاطفية تسري خلالها فتحيبها إلى لغة تغذي الوجدان بأنبال العواطف وأشجائها ،
وتتحف العقل في آن واحد . ولاثيرب عليه في ذلك مادام لم يخرج عن دائرتها الواسعة .

والكاتب في اهتمامه باللغة الفصحى القريبة من الناس والملتصقة بمظاهر حياتهم لايشغله
أمر الابتعاد بها عن المبتذل المردول . والساقط من الألفاظ الذي فقد بريقه لكثرة ما لاكته
الأفواه ، واستعمله الكتاب ، ولكن - وهو المقصود هنا - ينأى بها عن مواطن الفساد
والضعف وخلاف الأولى في اللغة لفظاً ودلالة ونحواً وصرفاً . لذلك جاءت لغته سليمة من

(١) - للوقوف على بعض الآراء في هذا الصدد يراجع : حسين قباني : فن كتابة القصة : ١١١-١١٢ و د. عبد القادر
شريفة وحسين لافي زقزوق : مدخل إلى تحليل النص الأدبي : ١٢١-١٢٣ و د. محمد غنيمي هلال : النقد الأدبي
الحديث : ٦٢٣-٦٢٧ و د. محمد يوسف نجم : فن القصة : ١٢٠-١٢٢ وإيفلين فريد جورج يارد : نجيب محفوظ
والقصة القصيرة : ٢٠٠-٢١٢ .

العيوب إلى حدّ كبير قويّة في علاقاتها متينة دقيقة . وقد أفاد من خبرته ودرايته الواسعة بقواعد اللغة وإلمامه بخصائص بنائها وتركيبها الصرفي والاشتقائي دون أن يظهر على لغته أثر من آثار الجمود والتصلب أو الغلظة والتجهم . ولا يستطيع الباحث أن يحصي مظاهر الدقة اللغوية في أسلوب الطنطاوي ، ولكن يحاول الإمام ولو بطرف منها ، ويترك لفهم القارئ وحذقه ظواهر أخرى لاتقل أهمية عمّا يذكره :

٢- الدقة في الجمع : سواء كانت الدقة في مراعاة القاعدة ، أو بالنظر إلى المقصود والمعنى فيحرص على استخدام ماوضعته اللغة من جمع يدل عليه :

فمما راعى فيه المعنى : جمع : « لسان » على « ألسن » و « أم » على « أمّات » في السياقات التالية :

- « يفهمها الناس كلهم على اختلاف ألسنتهم »^(١) .
- « قام فينا علماء مثل علمائهم ، ومن ينطق بألسنتهم ويعرف آدابهم ... »^(٢) .
- « ... هذه الألسن كلها سهل جميل ... »^(٣) .
- « بعد تعديل طفيف اضطررت إلى الرجوع إلى أمّات الكتب ... »^(٤) .
- « ... نحن أكثر إقبالاً على المطالعة وعلى الصبر عليها وعلى العكوف على أمّات كتب الأدب ... »^(٥) .

فكلتا الكلمتين « لسان » و « أم » يمكن جمعهما على أكثر من وجه . فيمكن جمع « لسان » على : لُسُن ولسانات وألسُن وألسِنَة^(٦) . وكذلك يمكن جمع « أم » على : « أمّهات » و « أمّات »^(٧) . ولكن الكاتب استخدم الجمعين « ألسن » و « أمّات » لأنه أراد بهما معنى خاصاً ، حيث أراد بالأول جمع لسان بمعنى اللغة لا العضو الذي يقع بين فكي الإنسان أو غيره . وأراد بالثاني جمع « أم » بمعنى الأصل في الشيء وأساسه ، لا الأم بمعنى الوالدة ، لأن هذا مما يختص به الأحياء دون الجمادات . وقد حصر القرآن الكريم « الأمّهات » فيمن قُمن بالولادة على وجه الحقيقة فقال : ﴿ إِن أُمّهَاتُهُمْ إِلَّا اللَّائِي وَلَدْنَهُمْ ﴾^(٨) . وقد حاول الكاتب

(١) - السابق : ٢١٤/٧ .

(٢) - السابق : ٣٤/١ وينظر ٣٠٦/٧ .

(٣) - السابق : ٢٩٢/٨ .

(٤) - السابق : ٢٠٩/٨ .

(٥) - السابق : ٢٩٦/٨ .

(٦) - ينظر : جبران مسعود : الرائد : ١٢٨٣/٢ والوجيز : ٥٥٦ .

(٧) - ينظر : جبران مسعود : الرائد : ٢٢٧/١ والوجيز : ٢٥ .

(٨) - سورة : المجادلة : آية : ٢ .

لفت الانتباه إلى ما وراء هذين الاستعمالين فقال معلقاً في الهامش على الاستعمال الأول :
« اللسان بمعنى اللغة جمعه ألسن ، أما العضو فجمعه ألسنة . »^(١)

وقال في الاستعمال الثاني : « الأمّات للأشياء كالأمّهات للناس »^(٢) .

ومما راعى فيه القاعدة وخالف ماهو سائر ومشهور بين الكتاب والمتحدثين جمع « جو »
على « جواء » يقول :

- « أين أنا من جواء الشعراء الذين يحسبون أنهم يتعالون عن واقع

الحياة . »^(٣)

- « أمان كان كالنسر ارتفاعه بجناحيه ، فلا يزال مُحلّقاً في الجوّ (لا

الأجواء) »^(٤) .

حيث جمع « جو » على « جواء » وهو القياس ، ولم يجمع على ما اشتهر على ألسنة الناس
والكتاب « أجواء » . برغم أن مجمع اللغة العربية في القاهرة قد أجاز له حديثاً لحقته وجريانه^(٥) .

٣- ومن مظاهر الدقة اللغوية الثبت في استعمال الصيغة الصرفية للمعنى لتوافقه تذكيراً وتأنيساً
وإفراداً وجمعاً ولو خالف المشهور والشائع في الاستعمال ، فالشائع في استعمال الناس وأكثر الكتاب
حتى من المتخصصين في اللغة أنهم يجرون كلمة « ناشز » مجرى الكلمات « حائض »
و« حائل » و« عانس » فلا يلحقون بها تاء التأنيث ، لأنها - لديهم - وصف مختص بالنساء .
ولكن الشيخ الطنطاوي يرى فيها رأياً آخر حيث يلحق بها تاء التأنيث فيقول : « امرأة ناشزة »
لأنها ليست مما يختص بالنساء فالله يقول : ﴿ وَإِنْ امْرَأَةٌ خَافَتْ مِنْ بَعْلِهَا نُشُوزًا أَوْ
إِعْرَاضًا ﴾^(٦) وهذا يدل على أن الرجل قد ينشز أيضاً بنص القرآن الكريم . ومما جاء على هذا
الفهم قوله :

« ... لم يبق إذن من ثمرة للحكم عليها بالمتابعة إلا حرمانها من النفقة ،

واعتبارها ناشزة . وقد كان بعض القضاة يعتبرون المرأة ناشزة مُدّة هم

يحددونها ... »^(٧) .

ولاشك أن ذلك نوع من الثبت والدقة اللغوية التي تحمد للكاتب . وقد أشار الكاتب في

الحاشية إلى أنه قد استفاد هذه الفائدة من المحامي الحلبي الأستاذ عبد القادر السيسى ذكر ذلك

(١) - الذكريات : ٣٤/١ الحاشية رقم (١) و ٣٠٦/٧ حاشية رقم (١) .

(٢) - السابق : ٢٠٩/٨ وينظر الحاشية رقم (١) ج ٢٩٦/٨ .

(٣) - السابق : ١٢٣/١ .

(٤) - السابق : ١٣٢/٥ .

(٥) - ينظر : المعجم الوجيز : ١٢٩ .

(٦) - سورة : النساء : آية : ١٢٨ .

(٧) - الذكريات : ٢١٨/٤ .

إقراراً له بالفضل^(١).

٤- ومن مظاهر الدقة أيضاً مراعاة الكاتب لما تقتضيه اللغة بخصوص التعدية أو اللزوم فلا يعدي من الأفعال إلا ما كان متعدياً بنفسه أو بما يتعدى به من الحروف ، ولا يحبس فعلاً يتعدى بنفسه ليعديه بحرف جرّ توهماً أو خطأ . كما يراعي أثناء التعدية بالحروف المعنى وصحة كل حرف بالنسبة لمحله لغة ودلالة . فمن ذلك تعدية الفعل « تخرجت » بحرف الجر « في » مع أن أغلب الناس يستعمل « من » :

« ثم صارت كلية الحقوق ... وقد تخرجت فيها ... ونلت شهادتها سنة

١٩٣٣ م »^(٢).

ومثل قوله :

« لا يعلم أنني جئت من بيتي فدخلت من الباب الخلفي إلى المنبر ، ثم نزلت

من المنبر فخرجت من الباب الخلفي إلى بيتي ... »^(٣).

فقد عدّى الفعل « نزل » بحرف الجر « من » برغم أن « نزل » تتعدى بغير « من » كحرف الجر « عن » لإفادة المجاوزة والبعدية ، تقول : « نزلت عن رأيي أو حقي » إذا تركته أو ابتعدت عنه . ولكنه هنا يريد بالنزول معناه لحسي (أي الانحدار والهبوط من الأعلى إلى الأسفل) أي أنه يستعمل « من » هنا لتأكيد الدلالة على ابتداء الغاية المكانية ، يؤكد ذلك ويؤيده « إلى » قبلها وبعدها الذي يفيد الانتهاء إلى الغاية المكانية . وكذلك الأمثلة التالية :

« كانت حياتنا حياة جدّ وعمل ، ما كان فيها شيء مما يلهو به التلاميذ في

هذه الأيام ... »^(٤).

« أنا أعلم أن الحديث عن النفس ثقيل على السمع »^(٥).

« كنّا نتدافع الدخول في بداية الامتحان ، فإذا هانت شدّته ، ووهت

جدّته تراحمنا عليه ، وتسابقنا إليه »^(٦).

« هل أطمع بشيء أعظم من الشهادة »^(٧).

وكما يهتم بانتقاء الحروف التي يعدي بها الأفعال ، حرص أيضاً على ألا يُعدّي فعلاً

(١) - السابق : الصفحة نفسها حاشية رقم (١) .

(٢) - السابق : ٦٠/١ .

(٣) - السابق : ١١/١ .

(٤) - السابق : ٩٢/١ .

(٥) - السابق : ١١/١ .

(٦) - السابق : ٩٥/١ .

(٧) - السابق : ١٠٥/٦ .

بحرفٍ وهو متعدٌ بنفسه سواء كان هذا الحرف همزة للتعدية أو ناشئاً عن التضعيف أو حرف جرٍّ. ونضرب لذلك مثلاً بالفعل «يقف» و «وقف» فعامة الكتاب يعدّونه «بالهمزة» أو «بعن» أو «بالباء» ولكننا نجده في أسلوب الكاتب متعدياً بنفسه - كما هو في أصل اللغة بعيداً عن الاستخدامات المسوخة والمشوّهة . يقول :

«... ما كان من الكهل إلا أن طلب منه أن يقف السيارة دقيقة...»^(١).

ويقول وقد سمع الأذان في «جأوة» بلسان عربي مبين :

«... لا يقف مسيرَه حدّ على الأرض ، ولا بُعد في الزمان ، ولا تنال منه

الشقة ، ولا يحفُّ به النسيان»^(٢).

«... تخشون ما يصدع وحدة هذه الأمة التي تزعمونها ، فامنعوا أمثال

هذا الكتاب ، بل قفوا الحرب في لبنان بين أهل النصرانية والإسلام...»^(٣).

٥- ومن مظاهر الدقة استعمال الكلمة الألفظ دلاليّاً بالمعنى إذا وُجِدَتْ أكثر من كلمة يمكن أن تعبر عنها أو تقوم مقامها ، مثل استعمال كلمة «ظهور» بالضاد مع أن المعروف المتداول هو «ظهور» بالظاء . يقول :

«الأيام التي قضيتها في (كيسن) في ألمانيا ، في المؤتمر السنوي لاتحاد

الطلاب المسلمين في أوروبا . طمأنيتني إلى أن الإسلام لا يزال بخير ، وإنّه إن طغى

سبيل الفساد والكفر والإخذ ، وغطى أكثر البلاد ؛ فإن فيها رواسب شائعات

لا يصل السيل إلى ظهورها (بالضاد) وذراها...»^(٤).

فظهور بالظاء قد تعطي معنى مقارباً لما يريده الكاتب ، ولكنه ليس بالدقة نفسها التي يدل عليها لفظ «ظهور» بالضاد ؛ لأن «ظهور» جمع «ظَهْر» وهو أعلى الجبل . و «ظهور» جمع «ظهر» وهو ما يقابل البطن أو هو المتن ، وليس بالضرورة أن تكون ظهور الجبال أعلاها ، بل إنّ كل ما ظهر وبان من الجبال و مستقبل الناظر فهو ظهر . ولا شك أن هذا الاستعمال ينم عن خبرة وإلمام واسع باللغة ومعرفة بخصائصها التعبيرية وحرص على توخي الصحيح والأقرب دلاليّاً للمعنى الذي يريده الكاتب .

★ وكذلك استعماله لكلمة «ضباثها» في قوله :

(١) - السابق : ٢٣٣/٢ .

(٢) - السابق : ١٦٤/٦ .

(٣) - السابق : ١٣/٨-١٤ وقد تنبه الكاتب إلى خطأ معظم الكتاب في استعماله فنبه إلى ذلك في الحاشية عند ورود الفعل في صلب الكتاب في أكثر من موقع . فمرّةً نبه إلى وزن الفعل فقال : «يقال وقفه بلا تشديد ومنها الوقف والأوقاف التي كانت تسمى قديماً الأحباس...» السابق : ١٢٢/١ ومرّةً نبه إلى قضية تعدية الفعل فقال : «وقفه ، يقفه : فعل يتعدى بنفسه ، ولم يرد في اللغة (أوقفه)» السابق : ١٦٤/٦ وأكد على ذلك في موقع ثالث فقال : «وقف يتعدى بنفسها فلا يقال أوقف» السابق : ١٣/٨ .

(٤) - السابق : ٢٥٩/٧ .

«إنَّ الإنسانَ إنَّ أبصر على جانب الطريق كلبة هزيلة قد ولدت ؛ فلما

جاءت ترضع جراءها (جمع جرو) من أطبائها لم تجد فيها لبناً ...»^(١).

ف «أطبائها» جمع : طبي . بمعنى : ثدي الكلبة . ولكنه لم يستخدم : ثدى أو ثُدوة أو خِلْف أو ضرع لأنها مما يختص بغيرها ؛ فالثدي بالمرأة والثُدوة بالرجل ، والخِلْف بالناقة والضرع بالشاة والبقرة ، وذلك بأساس الوضع اللغوي^(٢) .

★ ومثل استعمال كلمة «غدا» و «راح» :

- «فلما أصبحنا غدونا عليه فرأينا شاباً ذكياً ليس بالمتعلم ...»^(٣) .

- «أغدو على المحكمة صباحاً ، وأروح منها ظهراً ...»^(٤) .

فلم يقل : أذهب أو ذهبنا لأن لفظة : الذهاب عامّة لهذا المكان والزمان وغيرهما ولكن الغدو ألصق بوقت الصباح ، وعكسها «أروح» فهي تدل على الرجوع في آخر النهار وكان بإمكانه أن يقول «أرجع» ولكنه اختار «أروح» للدلالة على الزمان ومعنى الرجوع في آن .

ومن الدقة اللغوية أيضاً : استعمال اللفظتين : سنوات / أعوام في السياق التالي :

«لم أر أُمِّي ترش على وجهها ذروراً (بودرة) أو تعمد إلى زينة ، لا في هذه

السنوات السبع العجاف ، ولا في أعوام الرخاء التي كانت قبلها ...»^(٥) .

فقد يكون ظاهر الأمر أن التعبير جاء (كما اتفق) ولكنه في حقيقة الأمر وليدة معرفة وخبر بدلالة الألفاظ ومراميها وبدقيق الفروق فيما بينها ؛ فقد جاءت لفظة «سنوات» بإزاء الضيق والشدة ، و «الأعوام» بإزاء الرخاء والسعة ، وفي هذا مراعاة للفروق الدقيقة بين اللفظتين .

يقول الراغب الأصفهاني : «كثيراً ما تستعمل السنة في الحول الذي يكون فيه الشدة والجذب ، ولهذا يُعبّر عن الجذب بالسنة . والعام لما فيه الرخاء والخصب ، قال : «عام فيه يغاث الناس وفيه يعصرون» وقوله : «فلبث فيهم ألف سنة إلا خمسين عاماً» . ففي كون المستثنى منه بالسنة والمستثنى بالعام لطيفة .»^(٦) .

★ ومنه استعمال كلمة «حفافي» في السياق التالي :

«من يقرأها [أي : رسائل الإصلاح] الآن لا يستطيع أن يدرك الأثر الذي

كان لها يوم صدورها . إنها كانت حجراً أو قل (حصاة) ألقيت في بركة ساكنة ،

ألا ترون الحصاة على صغرها ترسم على وجه البركة دائرة بعدها دائرة أوسع

(١) - السابق : ١٨٨/٨ .

(٢) - ينظر : الثعالبي : فقه اللغة وأسرار العربية : ٧٤ .

(٣) - الذكريات : ٧٩/٣ .

(٤) - السابق : ١٩٥/٤ .

(٥) - السابق : ١١٣/٢ .

(٦) - المفردات في غريب القرآن : ٣٥٤ (تحقيق محمد سيد كيلاني) .

منها ، ثم تتعاقب الدوائر حتى تبلغ حفافي البركة كلها .^(١)

إن المتبادر إلى الذهن أن يقول : « ضِفَاف » وعند المراجعة والتأمل نجد الكلمة غير دقيقة في هذا السياق ، لأن « ضِفَاف » جمع الكلمة « ضِفَّة » بفتح الضاد ، وهي : الدَّفقة الأولى من الماء أو الدفعة من جماعة الناس . أو هي جمع لـ « ضِفَّة » بكسر الضاد للدلالة على السَّاحل والشط وجانبي الوادي^(٢) . ولكنها غير منضبطة هنا لأن الشيء لا يكون إلا ضفتان فحسب . أما « حفافي » فهي الاستعمال الأصح لأنها تدل على ما أحاط بالشيء من جميع جوانبه واستدار حوله^(٣) .

٦- ومن مظاهر الدقة أيضاً ميله إلى استخدام ما له أصل في اللغة ، أو ما هو أيسر في التعبير وأقل تكلفاً في أداء المعنى .

★ مثل استعمال كلمة « مُزَفَّت » مكان الكلمة المشهورة « مسفلت » :

« يقطعها اليوم على طريق مُزَفَّت ... »^(٤) .

وقد انتصر لهذه اللفظة فقال : « كلمة (المزفت) فصيحة وردت في الحديث . أما كلمة (مسفلت) فهي مسخ ماله نسب »^(٥) .

★ ومثل استعمال كلمة « دعس » مكان الكلمة المستعملة « دهس » لأن دهس في اللغة لاتدل على المعنى الذي تدل عليه كلمة « دعس » . يقول :

« يغيرون من فوق خيولهم على جموع المتظاهرين ، لا يدرون من

يدعسون ... »^(٦) .

وكذلك استعمال الكاتب لكلمة « العامة » بدلا عن « العالمية » لأن « العامة » أدل بأصل اللغة على المراد ، وأقل مؤونة ، فهي لا تحتاج إلى دلالة صيغة أخرى (نسبة) كما في لفظة « العالم » التي لاتدل على المراد إلا بالنصدر الصناعي :

« أَدْخَلُوها الحرب العامة الأولى ، ومالها فيها ناقة ولاجل ولاشاة . دخلتها

وهي دولة معظمة ، فخرجت منها وهي دولة محطمة . »^(٧)

٧- ومن الدقة اللغوية : إعادة حرف الجر عند العطف على الاسم المخفوض ، برغم أن ظاهر كلام النحويين يبيح العطف على المفرد المخفوض بدون إعادة حرف العطف ، ومحل الخلاف

(١) - السابق : ٣٥ .

(٢) - ينظر : الفيروز آبادي : القاموس المحيط : ٣٢/٣ (ترتيب الزواوي) والوجيز : ٣٨١ .

(٣) - ينظر : الفيروز آبادي : القاموس المحيط : ٦٧٤/١ (ترتيب الزواوي) والوجيز : ١٦١ .

(٤) - الذكريات : ٧٤/٣ - ٧٥ .

(٥) - السابق : نفس الصفحات : حاشية رقم (١) .

(٦) - السابق : ٩٠/٢ وينظر : ٩٧/٥ وقد علق في الحاشية رقم (٢) فقال : « الدعس كلمة فصيحة . أما الدهس فمالها في

العربية أصل . » .

(٧) - السابق : ٥٠/٣ .

بين النحاة يكون في : مسألة عطف المفرد على الضمير المخفوض ؛ فالبصريون يشترطون إعادة العامل (حرف الجر) ويمنعون ماعدا ذلك ، ويتأولون ماجاء في النصوص بخلافه ، والكوفيون يجيزونه مطلقاً قياساً على ماجاء من النصوص^(١) .

وإعادة حرف الجر عند العطف على الاسم المجرور يوشك أن يكون مطرداً لدى الطنطاوي ، وهذا يدل على حرص الكاتب على سلامة لغته باتباع ماهو أمثل وأقوم هذا من جهة ، ومن جهة أخرى فإن إعادة حرف الجر إعادة للعامل وفيه تقوية للمعنى وتأييد له . ونسوق طائفة من النماذج لذلك :

- « يقويهم بالسلاح وبالفيتو ... »^(٢) .
- « ستمر قبله بأربعة مدارس ومساجد ، وبقايا من السور القديم ، وبحارة بينهما ... »^(٣) .
- « ذهب أزوره في جذة وفي مكة وفي الطائف وفي الرياض ... »^(٤) .
- « ألم أكتب في وصف جماله ، وفي عصف نضاله »^(٥) .
- « ألا يزال الناس يعيشون في دمشق للخير وللجمال »^(٦) .
- « الكريم هو الكريم بمزاياه ، بأعماله ، لا بأهله ولا بآله ، ولا بثروته ولا بماله ... »^(٧) .
- « لم أر قاضياً مثله في سعة علمه ، وفي سداد حكمه ، وفي هيئته ، وفي علو منزلته . »^(٨) .

وهناك ظواهر لغوية أخرى بارزة في هذا الإطار لا يحسن بنا أن نغفلها لأهميتها . فمنها :

٨- التوجيهات اللغوية :

وأقصد بالتوجيهات اللغوية : ما يُعقَّبُ به الكاتب عند استخدامه للفظة يشيع الخطأ في استعمالها من توجيهات أو تصويبات لغوية تساعد القارئ على النطق الصحيح والكتابة المستقيمة ، وتمدّه بثقافة لغوية طيبة .
والتوجيهات اللغوية تكون في وسط السياق . مثل :

- (١) - تراجع المسألة عند أبي البركات ابن الأنباري : الإنصاف في مسائل الخلاف : ٤٦٣/٢ - ٤٧٤ ، وابن هشام : أوضح المسالك : ٣٩٢/٣ - ٢٩٣ و د. عزيزة فوّال بابستي : المعجم المفصل في النحو العربي : ٦٤٩/٢ - ٦٥١ .
- (٢) - الذكريات : ١٢٩/٢ .
- (٣) - السابق : ١٢٩/٢ .
- (٤) - السابق : ١٦١/٨ .
- (٥) - السابق : ٢٨/٧ .
- (٦) - السابق : ٣٢٧/٨ .
- (٧) - السابق : ١٨٢/٣ .
- (٨) - السابق : ٢١٤/٤ وللوقوف على نماذج أخرى ينظر السابق : ١٣١/٢ ، ١٨٤/٣ ، ٧٥/٧ .

- « تأخرت يوماً فقعدتُ أمام البركة ، وكانت لها نافورة ضخمة ، يتفجر منها الماء عموداً من البلّور ، تنكسر عليه أشعة الشمس حتى كأن فيه ... عشرة آلاف قطعة من الألماس - ولاتقل من الماس - تنكسر مياهه وتمايل ويكون له خريز شجي ، أحلى في الآذان من المعازف والألحان ... »^(١) .
- « وذهبتُ أسأل وأستقري (ولاتقل استقري بالهمزة) وذكرت أنه كان عندي في الثانوية ... »^(٢) .
- « لو أردنا تقويم (ولاتقل تقيّم) هذه المؤتمرات لوجدنا فيها خيراً كثيراً »^(٣) .
- « علت بنا الطيّاره . فرأيت منظرًا عجيباً ، رأيت كأن تحتي خريطة كبيرة مُجسّمة لقبرس (قبرس بالسين لا بالصاد) وطرف إيطاليا ... »^(٤) .
- « كنت قاعداً أجمع ذهني لأكتب هذه الحلقة ، فوصلت الجريدة وفيها هذا النعي ... إن رابطة الأدب الإسلامي لتعني (والصواب لتعني بفتح العين) إلى أعضائها ... »^(٥) .
- « ذهبت إلى المستشفى وكان فيه (فيه لافيهما كما يقولون الآن ، لأن المستشفى مذكر) طبيب من الشام ... »^(٦) .
- « لقد كانت هذه القضية دائماً في ذهني ، وقيدَ بصري (قيد بكسر القاف) فلم أكن أجعل لتطويل وللتأجيل مجالاً في الدعاوى التي تعرض عليَّ »^(٧) .
- « في الدنيا اليوم كليات حقوق ، وعلماء في الشرع (ولاتقل في التشريع) ... »^(٨) .

٩- التوثيق اللغوي :

يتجّه الطنطاوي إلى توثيق استعماله اللغوية حين يشعر بغرابتها على القارئ ، أو يحس

(١) - السابق : ٧/٧ يرى الكاتب أن الهمزة في ألماس صحيحة ولذلك أبقى عليها . وينظر : السابق : ٢٦/١ وحاشية (٢) ٢٠٩/١ .

(٢) - السابق : ٨/٧ يرى أن أستقري : أي حُلب من يقرأ لي . والصواب : يستقري بالياء استقري استقراء . ينظر السابق : ٧٣/٣ .

(٣) - السابق : ١٢٣/٥ و ٢٥٨/١ ويذهب بعض اللغويين إلى تصحيح « تقيّم » ويقول إنها : من القيمة والصواب : تقويم لأن الياء في قيمة منقلبة عن واو فأصلها : قَوْمَة .

(٤) - السابق : ٢٠٨/٧ .

(٥) - السابق : ٢٩١/٧ .

(٦) - السابق : ٤٤/٤ .

(٧) - السابق : ١٨/٧ وللوقوف على نماذج أخرى ينظر : ٩٠/٢ و ٩٧/٥ ، ٢٢٣/٨ و ٢٢٤ .

(٨) - السابق : ١٠٨/٧ .

بحاجة القارئ إلى توثيقها ليطمئن قلبه على صحتها ، والعادة أن الكاتب يوثق في (الحاشية) بعد أن يحيل إليها القارئ ؛ فمثلاً حين نسب إلى «عقائد» في قوله :

«قانون» «إنما المؤمنون إخوة» لا ينسخه قانون «الوطنية» ولا الروابط

الحزبية والعقائدية البشرية ، ولا تميجه وتضييعه الدعوة الأُمّية ...»^(١) .

علق قائلاً : «إذا جرى الجمع مجرى العلم جازت النسبة إليه ، فيجوز أن نقول : (قوانين عمالية) و (قضايا طلابية) كما قالوا مسألة (أصولية) ، ومائدة (ملوكية)» وكذلك فعل حين نسب إلى (ملوك = ملوكية) وهو يصف (نزلاً) أقام فيه^(٢) .

وفي موضع آخر قال الطنطاوي :

«كنتُ يوماً أكل رغيفاً وسطه لحم مشوي ، أمر لي به أبي ، وكان في غرفة

الإدارة ولدٌ رجلاه في الفلق ، واخيزران ينزل عليهما ...»^(٣) .

وقد علق الكاتب في (الحاشية) فقال : «كلما تكلم عن ذلك المُسنون يقولون الفلكة أو الفلقة ، مع أن الاسم عربي فصيح ، هو الفلق»^(٤) وحرصاً على تجنب الإطالة بالشرح والتعليق يكتفي الباحث بعرض عدد من النماذج المؤيدة والممثلة لما نحن بصدده ، مستعيناً بالجدول التالي :



(١) - السابق : ٩٧/١ والتعليق حاشية رقم (١) .

(٢) - السابق : ١٣٩/٦ .

(٣) - السابق : ٣٢/١ .

(٤) - السابق : حاشية رقم (٢) ج ٣٢/١ ، وللقوف على نماذج أخرى ينظر السابق : ٤٢/٤ حاشية رقم (١) و ١١٦/٧ .

حاشية رقم (١) .

الرقم	المسألة	الموضوع / القضية	الكلمة	الموضع في الكتاب	الشرح	الترجمة
١	الشيخ عبد القاهر المغربي استاذنا الذي صار يوماً رئيس الجميع العلمي بحث هذه المادة (أي رأس) فبين له أن الأقرب إلى الصواب أنها (رأس برنس).	كسر عين الفعل المضارع	برنسا	١٦٨/٤		١- القضاء صورة مصغرة للحكومة بوزاراتها كلها برنسها قائم مقام.
١	كلمة (مقهي) فصيحة من (أقهي) أي أدام شرب القهوة.	فصاحة الكلمة	المقاهي	١٤١/٢		٢- ماهي قهوة كالقاهي ، ولا هو مثل أصحاب الفهارات .
١	كلمة (بس) بمعنى فقط معربة من قديم.	فصاحة الكلمة	بس	٨٢/٢		٣- تسبي ، تشتمي ، تقول عني ما شئت ، أطلق معك ، والله بسامحك ، بس ادخلي وأعطني قميصاً ولرباً حتى أجلف ثيابي ، وشيئاً آكله .
١	كلمة «بس» بمعنى «فقط» فصيحة معربة من قديم.	فصاحة الكلمة	بس	١١٧/٤		٤- أصابني فيه ضربة من طالب تورمت منها عيني وظهر أثرها عليها ، فقلت للمدرسة : إلى هنا وبس .
١	اللس : اللفظ عربية .	فصاحة الكلمة	اللس	٣٠١/٢		٥- على أن البيات مسؤولات ، فلو سرتن اللحم ماشم ريحه ولا طمع فيه اللبس .
١	جوك ، من الأسماء الخمسة فالت تقول حي كما تقول أبي .	مجيئها على هذا الوزن	حي	١٩٣/١		٦- القاضي صلاح الدين الخطيب الذي صار حي .
١	القياس أن تقول طبعي ، لكن علماءنا قالوا من القديم طبعي وبديهي .	مجيئها على هذه الهيئة	طبعي	١٥٠/١		٧- أما الطين إلى الماضي فهو شيء طبيعي .
٢	يقال : قديم يقدم على وزن (علم) إن جاء . وقدم يقدم على وزن (أكل) إذا تقدم القوم ومشي أمامهم .	مجيئها بهذا الوزن لهذا المعنى	يقدّمهم	٢٧٣/٤		٨- اقبلوا يقدّمهم رئيس الديوان محتجين معوزين ...
١	أطري ليس جواب الطلب لذلك رفعت الفعل ولم أجزمه .	رفع الفعل المضارع الواقع في محل يورهم الجزم	أطري	١٣٩/٢		٩- إلى هنا ودعوني أطري ...
١	جمع جملة ولو أردت الجمل لقلت أربعة .	تذكير العدد	أربع جملات	٦/٢		١٠- صدر منها أربع جملات .
١	السكين لفظ يذكر وبورث .	تذكيره	الضمير في «به»	٥٣/٧		١١- يشوي بها سكيناً لينتقم به لأبيه .
٢	كان هنا تامة وامتحان فاعلها .	عمل الفعل	كان امتحان	١٠٢/٨		١٢- إن كان امتحاناً فانا أعرف أنني قد خرجت بالمران ورست في الامتحان .
١	أي تجعل الشبعان ينتهي الأكل .	صحته ذلك	الملاقات والركيب	٧٢/٢		١٣- يشهي الأكل الشبعان .
١	قال تعالى : ﴿وإن مفاخحه لشواء بالعمية أولي القوة﴾ .	صحته ذلك	الركيب والملاقات	٧٤/٢		١٤- مايزو بقله بالصخور الراسيات .
١	لم يرد في لغة العرب لفظ التشريع .	لماذا لم يستعمل كلمة «تشريع»	الشرح	١٩/٨		١٥- كان أعلم الناس بالشرح الجاني .

جدول رقم (١) يعرض نماذج مختلفة من التوثيق اللغوي في المذكرات .

وهذه الإحالات التوثيقية تعكس اهتمام الكاتب بتبرئة ساحة لغته من الخطأ والانحراف . وتمنح القارئ الطمأنينة بأن ما يقرأه إنما جاء بناءً على علم أكيد بخصائص اللغة وأنظمتها الصرفية واللغوية ، وتُعين القارئ على تفهم موقف الكاتب وسبب ميله إلى هذا الاستخدام دون غيره . هذا إلى ما تقدّمه من معلومات قيمة وتفسيرات لغوية متناثرة قلّ أن يقع عليها القارئ ، وبخاصة فيما يتعلق ببعض الاستعمالات الحديثة المعاصرة التي لم يتصد لبيان الوجه فيها المتخصصون ، فانساق وراءها كثير من الكتاب إما لضعف ثقافتهم اللغوية ، أو لجريانهم وراء يريق الاستعمالات الجديدة ، وقد اطلع الباحث على مسودّات مشروع ثقافي لبعض المهتمين ، جمع فيه ماتناثر من حواشٍ لغوية للطنطاوي تعليقاً على كتبه ، وأعدّها للطبع وهي في طريقها للصدور عما قليل^(١) .

١٠- الإحالة إلى المعنى المراد :

ومن مظاهر الدقة اللغوية أيضاً : حرص الكاتب على الإحالة إلى المعنى المراد باللفظة المستعملة عندما تجيء للدلالة على غير معناها الذي تدل عليه في فصيح اللغة ؛ فنجد مثلاً حين استخدم كلمة «ظاهرة» في السياق التالي نبّه إلى أنه استعملها بالمعنى الاصطلاحي لا المعنى اللغوي^(٢) :

«كنا في عصر انتقال كالذي مرّ به المسلمون في صدر الدولة العباسية ،

ومرّ به الرومان لما اختلطوا باليونان . ولقد كانت هذه الظاهرة موضوع أول

محاضرة ألقيتها سنة ١٣٤٥هـ وأنا يومئذٍ طالب . ولاتزال الظاهرة موجودة لذلك

أعود إلى الكلام فيها .»^(٣)

وكذلك حين استخدم كلمة (نشخذ) وهي فصيحة لغة نبّه إلى أنه يستعملها بالمعنى العامي وليس الفصيح . فقال : «استعملت كلمة شخذ كما يستعملها الناس»^(٤) أما المعرض الذي جاءت فيه فهو :

«أين العلماء؟! ومتى نشعر بكرامتنا فلا يطمع فينا راغب ، ولا يستأفنا كلُّ

طالب؟! ومتى نعرف ثروتنا فلا نمُد أيدينا (لنشخذ) أبداً . (نشخذ) القوانين

وعندنا أعظم تشريع في الدنيا؟ و (نشخذ) المبادئ الاجتماعية ، و (نشخذ)

الأساليب الأدبية ، كما (نشخذ) المواضع وأدوات الزينة؟...»^(٥) .

وانظر إلى كلمة «وظيفة» في لسياقين التاليين تجدهما استعملتا للدلالة على معنهما في

(١) - اطلع عليها الباحث عند الأستاذ / نادر بن تيسير حتاحت صاحب دار المنارة وصهر الشيخ علي الطنطاوي : واسم العمل : « فوائد لغوية : من تعليقات الشيخ علي الطنطاوي على مؤلفاته » من إعداد الباحث الأستاذ : إبراهيم مضواح .

(٢) - الذكريات : ٢٥٧/١ حاشية رقم (١) .

(٣) - السابق : الصفحة نفسها .

(٤) - السابق : ١٥/٧ حاشية رقم (١) .

(٥) - السابق : الصفحة نفسها .

الاستخدام اليومي المعاصر :

- « لقد سمعنا أن في المصانع هناك ... كيميائياً له وظيفة كبيرة عمله إخفاء الغش ، ولدى الحكومة كيميائي له وظيفة كبيرة لإظهار ما أخفى الأول ... »^(١).

- « هل أقبل (الوظيفة) وأنا أنكر على من يكون موظفاً في حكومة يوجهها المستعمرون كيف يشاؤون ؟ »^(٢).

فكلمة « وظيفة » في الفقرة الأولى تعني المركز أو المنصب ، وفي الفقرة الثانية تعني العمل أو المهنة . وكلا الاستعمالين بهذا المعنى ليسا فصيحين . وحتى لا يوهم القارئ ويضله أو يُتهم بتورطه في الخطأ وضح للقارئ في الهامش بأن الوظيفة في اللغة هي الراتب أو الأجرة^(٣) . ثم مضى في استعمالها كيف يشاء دون أن يربط نفسه بالمعنى المعجمي .

ومثل كلمة « الفشل » حيث بين للقارئ أن معناها في اللغة : الضعف والكسل^(٤) ، ولكنه استعملها في التركيب بمعنى الهزيمة والخذلان :

« أنا من جمعية « المحاربين القدماء » هل سمعتم بها ؟ كان لي سلاح أخوض به المعامع وأطاعن به الفرسان ، وسلاحي قلبي ، حملته سنين طوالاً أقابل به الرجال ، وأقاتل به الأبطال ، فأعود مرة ومعني غار النصر ، وأرجع مرة أمسح عن وجهي غبار (الفشل) ... »^(٥).

وقد تتم الإحالة إلى المعنى المراد داخل السياق نفسه مثل :

- « إن في الوجود أشياء بسيطة وأشياء مركبة ، وكلمة « بسيطة » في أصل اللغة معناها المبسوط ، أي : الواسعة ، ومن هنا سُميت كتب كثيرة باسم « البسيط » و « المبسوط » . ولكني استعملها الآن بالمعنى الشائع عند الناس »^(٦).

- « ... أنا أعلم الأصل في المسجد في بنائه وفراشه البساطة (البساطة

بالمعنى المتعارف عليه . لا المعنى اللغوي) فلما كانت أرض ... »^(٧).

لاشك أن ما أسمته الدراسة (إحالة على المعنى) يعبر عن الاهتمام بتحديد المستوى الدلالي للفظ المستعملة داخل البناء اللغوي للنص أدق تحديد بحيث لا يدع مجالاً للاجتهاد أو الخطأ ، كما يعبر عن التوسع اللغوي في الاستعمال بتحميل المفردات ما لا تتسع له المعاجم اللغوية من

(١) - السابق : ١٢١/٢ .

(٢) - السابق : ٢٧٨/١ .

(٣) - ينظر السابق : الإحالتين السابقتين : (الحاشية رقم (١) فيهما) .

(٤) - السابق : ٥٩/٢ حاشية رقم (١) .

(٥) - السابق : الصفحة نفسها .

(٦) - السابق : ٣٠٢/٧ .

(٧) - السابق : ٨٣/٣ .

وجوه ودلالات .

١١- إحياء فصيح العامة :

من أبرز خصائص أسلوب الطنطاوي إكثاره من الألفاظ العامية الفصيحة ، ولعله بذلك يودّ الاقتراب بلغته في الذكريات من لغة القراء ، أو الإغراق في الواقعية التعبيرية باستخدام مفردات من الواقع اللغوي دون أن يقوده ذلك بشكل خفي إلى الوقوع في العامية المحرّفة فيفقد ضابط الفصاحة الذي يحرص عليه الكاتب جدّاً . وهذا يعود بشكل مباشر أو غير مباشر على الألفاظ المستعملة فيبعثها من دائرة الاستعمال العامي من جديد ويعيد إليها فصاحتها حين يتم سبكها في أسلوب عربي فصيح وجميل . ولا اعتراض لنا على هذا التوجّه مادام لا يترتب عليه تشويه للغة أو ابتذال لها . ونمثل لذلك بما يلي :

- « وإذا هو ينط ... من الطبق وأنا يجللني الخجل »^(١) .
- « إنني أكتبها بمثل خربشة الدجاج ، أرأيتم آثار أقدام الدجاج على الطين الطري ؟! هذه هي الخربشة التي كنت أخربش بها حين أعد للمحاضرة »^(٢) .
- « نثرت فيها من أول يوم بذور المقاومة والصدام »^(٣) .
- « إن البنات مسؤولات فلو سترن اللحم ماشم ريحه ولا طمع فيه البس »^(٤) .
- « إن الحياة مثل الناعورة هل ترونها في الصورة ؟ دولاب كبير علّقت به دلاء وسطول ... »^(٥) .
- « ... برم شاريه ، وليس بذلة ... »^(٦) .

١٢- تفصيح ما يستعمله العامة :

ومن صور العناية باللغة في أسلوب الطنطاوي : تفصيح ما يستعمله من كلمات عامية أصابها شيء من التحريف أو التغيير برده إلى صورته في اللغة الفصيحة . ويرى الباحث أن اهتمام الكاتب وعنايته بلغته وحرصه على سلامتها من العامية واتجاهه نحو التعليم والإصلاح يقوده إلى اقتراح بدائل قريبة مألوفة من جنس الدائر المستعمل على ألسنة الناس ، بتصويب الألفاظ حتى تأتي دانية في متناول أيدي العامة ، لاصقة بالحياة ، ومن ثم تحل محل الألفاظ العامية وتأخذ مكانها في يسر وهدوء ؛ وبهذا يرتفع المستوى اللغوي العام للمجتمع إلى دائرة اللغة الفصحى ، وتلك غاية سامية لم تكن غائبة عن الكاتب وهو يستعمل الفصيح من العامي

(١) - السابق : ١٥١/٨ .

(٢) - السابق : ٥٤/٥ .

(٣) - السابق : ٨٩-٨٨/١ .

(٤) - السابق : ٨٢/٢ .

(٥) - السابق : ١٨٤/١ .

(٦) - السابق : ١٤٦/٢ .

أو يفصّحه .

«ومن سننهن [أي النساء] في الشام ، أنها مهما طالّت الزيارة ومهما امتد الحديث ، فلا بُدَّ للزائرات من وقفة وراء الباب للدردجة ، فهل تقفون معي أمام الباب لمثلها ؟»^(١) .

فالدردجة : هنا تفصيح للكلمة «الدردشة»^(٢) .

«يحمل على الدواب بعد أن يُصف صفّاً في أبالات كبيرة ...»^(٣) .

وقد علق الكاتب على كلمة «أبالات» فقال : «الأباله (ويقول لها العوام باله) الخرقة الكبيرة أو الصغيرة . ومنه قولهم (جاء ضغننا على أباله) . بمعنى قول العامة (زاد الطين بلّة) .»^(٤) .

«أخذت كداسة أوراقي التي سودّتها ؛ أنظر فيها لأرى ثمرة تعبي

وكذّي ...»^(٥) .

«فكُدّاسة» تفصيح للكلمة العامية «كُدّسة» وهي الجميع من الشيء الذي يركم بعضه

فوق بعض يقال : «شجر متكادس يُي مجتمع ملتف»^(٦) .

ومن مظاهر العناية باللغة في أسويه :

١٣- استعمال الاسم العربي مقابلاً للاسم الأجنبي :

وقد يكون ذلك الاسم المستعمل من وضعه هو ، وقد يكون من وضع غيره من العلماء أو الهيئات أو الجماع . وعادة ما يتسم الاسم العربي بسهولة النطق والخفة والرشاقة ، لاسيما الاسم الذي يضعه أو يقترحه الكاتب ؛ لأن الطنطاوي يرى أن اللفظ الثقيل أو الذي لا يربطه بالمسمّى رابطة قويّة تدل عليه وتذكر به لا يمكن أن يأخذ مكانه من الاستعمال اليومي فضلاً عن أن ينافس المقابل الأجنبي ؛ وبخاصة حين يكون سارياً بين الناس . ولذلك وصف كلمة «الحكك» التي وضعها أستاذه الشيخ عبدالقادر المبارك لما يدعى «الطباشير» بأنها : «لفظة ولدت ميتة»^(٧) .

وفيما يلي بعض ما استعمله الكاتب مقابلاً للأجنبي في أسلوبه :

للبطارية^(٨) .

الذخيرة - المدخّرة

للتلفزيون^(٩) .

الرائي

(١) - السابق : ٢٥/١ .

(٢) - السابق : ٢٧٠/٢ .

(٣) - السابق : ٢٧٠/٢ .

(٤) - السابق : ٢٧٠/٢ حاشية رقم (٢) .

(٥) - السابق : ١٠٢/٨ وقد نص الكاتب أنه سمع العامة يقولون «كُدّسة ورق» حاشية (١) .

(٦) - ينظر ابن منظور : لسان العرب : ١٩٢/٦ ، الفيروزآبادي : القاموس المحيط : ٢٥/٤ (ترتيب الزواوي) .

(٧) - الذكريات : ١١٩/١ حاشية رقم (١) .

(٨) - ينظر السابق : ١٨٨/٣ و ٤٤/٤ و ٢٩٧/٥ .

(٩) - ينظر السابق : ١١/١ ، ٢٥١ و ١٦٨/٨ .

للراديو ^(١) .	الرَّاد
للإلكترونات / إلكترونيات ^(٢) .	الكهرب / الكهارب
للبودرة ^(٣) .	ذرور
للكومبيوتر ^(٤) .	مُحسَاب
للسينارست ^(٥) .	مرتب المشاهد
للكواليس ^(٦) .	الحُجب
للإسمنت ^(٧) .	الآبَرْق
للملي متر ^(٨) .	مُعِيشِير
للسانتي متر ^(٩) .	معشار
لدائرة المعارف / الأنسيكلوبيديا ^(١٠) .	المَعْلَم - مَعْلَمَات
لكيلومتر ^(١١) .	كِيل
للمارش / سويتش (مفتاح الدائرة الكهربائية	الزناد
لمحرك السيارة) ^(١٢) .	
لفونوغراف ^(١٣) .	حَاكٍ / حَاكِي
للبيجامة ^(١٤) .	منامة
للطائرة الهيلوكابتر (الطائرة المروحية) ^(١٥) .	طائرة وثَّابة
للوُرشة ^(١٦) .	فئة عمل

-
- (١) - ينظر السابق : ٢٥١/١٠ و ٦٤/٢ و ٤٤/٤ .
(٢) - ينظر السابق : ١٦٩/١ و ٤١/٧ .
(٣) - ينظر السابق : ١١٣/٢ - ١١٤ .
(٤) - ينظر السابق : ١٠٥/٥ و ١٣١/٨ ، ٢٩٠ .
(٥) - ينظر السابق : ١١٣/٥ .
(٦) - ينظر السابق : ١١٣/٥ .
(٧) - ينظر السابق : ١٣/١ .
(٨) - ينظر السابق : ٢٦٩/٢ .
(٩) - ينظر السابق : ٢٦٩/٢ .
(١٠) - ينظر السابق : ١٦٧/٢ .
(١١) - ينظر السابق : ٢٥/١ و ١٢٩/٢ .
(١٢) - ينظر السابق : ٩٥/٨ .
(١٣) - ينظر السابق : ٤٤/٤ .
(١٤) - ينظر السابق : ٦٧/٤ .
(١٥) - ينظر السابق : ٢٧٧/٧ .
(١٦) - ينظر السابق : ١٥٠/٣ .

للكاميرا ^(١) .	مِصْوَرة
للأيدولوجيات ^(٢) .	عقائديات
للخريطة ^(٣) .	مِصْوَرة
للكورنيش ^(٤) .	سيف البحر
للسيجارة ^(٥) .	دخينة
للبروفة / بروفات ^(٦) .	تجربة / تجارب
للكراج ^(٧) .	المرآب
للفيلا / للفيلات ^(٨) .	دائرة / دارات
للإشارات في الطريق ^(٩) .	صوى
للحاكيت ^(١٠) .	الرداء
للدرازين ^(١١) .	حواجز
للبناسيون ^(١٢) .	نُزُل
للموتور ^(١٣) .	محرك
لمسفلت ^(١٤) .	مزفت
لبنطلون ^(١٥) .	بنطال
لريورتاج ^(١٦) .	استطلاع
للكالوري (السعرات الحرارية) ^(١٧) .	الحرّات

-
- (١) - ينظر السابق : ٢٣٣/٣ .
(٢) - ينظر السابق : ١٨٣/٣ .
(٣) - ينظر السابق : ٥٧/٣ ، ٨٧ و ٣٤/٦ .
(٤) - ينظر السابق : ٢٤٣/٧ .
(٥) - ينظر السابق : ٣١٥/٣ .
(٦) - ينظر السابق : ٧٧/٢ و ٢٢٤/٣ .
(٧) - ينظر السابق : ٥٩/٣ و ١٢٥/٧ .
(٨) - ينظر السابق : ٤٩/٣ و ٧٠/٨ .
(٩) - ينظر السابق : ١٢٣/٣ و ٣٠٣/٧ .
(١٠) - ينظر السابق : ٧٣/٣ و ٢١٨/٥ .
(١١) - ينظر السابق : ٢٧٦/٧ .
(١٢) - ينظر السابق : ٢٧٧/٧ .
(١٣) - ينظر السابق : ١٧٥/١ .
(١٤) - ينظر السابق : ٣٠٣ .
(١٥) - ينظر السابق : ٢١٨/٥ .
(١٦) - ينظر السابق : ٢٤٣/٤ .
(١٧) - ينظر السابق : ٥١/٨ .

جسور	للكباري ^(١) .
الجوقة	للأوكسترا ^(٢) .
موقد الرخام	لشومينه ^(٣) .
الحلّة	للبنطال والجاكيت (مجتمعان) ^(٤) .
الناموس	للسكرتير ^(٥) .
تصوير شمسي	لفوتوغرافي ^(٦) .
الرثية	لليروماتيزم ^(٧) .
إجازة	لليسانس ^(٨) .
فقه الخلاف	للفقه المقارن ^(٩) .

وفي الغالب يضع الكاتب الاسم الأجنبي بين قوسين إلى جوار ما استعمله من الأسماء العربية ، أو وضعه لتوضيح المقصود : لاسيما إذا كان الاسم الأجنبي مما عمّ وانتشر بين الناس أو كان يحكي هذا اللفظ بعينه عن غيره .

وهذا لا يعني أن لغة الكاتب لم يتسرب إليها بعض الألفاظ الأعجمية تركها الكاتب دون أن يضع لها مقابلاً بالعربية ، بل العكس فقد جاءت الفاظ الأجنبية أغفل الكاتب وضع مقابل لها ولكنها قليلة جداً ومحدودة^(١٠) يمكن حصرها لمن أراد .

(١) - ينظر السابق : ١٨/١ .

(٢) - ينظر السابق : ٢١٨/٥ .

(٣) - ينظر السابق : ٢١/١ .

(٤) - ينظر السابق : ٥٢/٢ .

(٥) - ينظر السابق : ١٥٩/٦ .

(٦) - ينظر السابق : ٩١/١ .

(٧) - ينظر السابق : ٨٥/٣ .

(٨) - ينظر السابق : ١٦٩/٣ .

(٩) - (مصطلح قديم) ينظر السابق : ٣٤٩/٨ .

(١٠) - مثل : «السماور» ١٧٥/١ ، «أشرب» ٢٣٥/٧ ، «تاكسي» ٢٤٢/٧ ، «جمناز» ١٤٩/٣ ، «أتاريك»

٢٥٢/١ ، «مودرن» ٩١/١ ، «روتين» ١٨٠/٢ ، «بلاك ماجيك» ١٣/٧ ، «أدب سز» ٩٨/١ ،

«الشايخانات» ١٢٩/٣ ، «نرده وثيقة» ٣٩/١ ، «فاعل نهدر» ٢٥٧/٦ ، «جناق قلعة» ٣٩/١ ، «باد

بشاهم شوق ياشا» ٤٧/١ ، «بكباشي» ٥٢/١ وقد يرسم الكلمة بالحرف اللاتيني داخل السرد وهو قليل جداً

١٢٣/١ و ١٥٣-١٥٤ و ٣٠٦/٧ .

﴿ الْقُلُوبُ ﴾

الخاتمة :

ليست هذه الدراسة الأدبية سوى محاولة لفهم الذكريات وقراءتها بما يعين - بإذن الله - على الكشف عن عالم الأديب علي الطنطاوي ، وقد وجدته عالماً مليئاً بعالم فنية قيمة ، صيغت متأثرة بالجو الأدبي والعُرف الفني في مرحلة سابقة ، وهي مرحلة جيل النهضة وما يليه من كبار كتابنا في العصر الحديث ، فجاءت أصيلةً في تعبيرها ، معترّةً بلغتها ، سليمةً في استعمالاتها ، نابعةً من التربة الخصبة للتراث ، فيها من العروبة بياناً وذوقاً وتنظيماً وغُرُفاً أكثر مما فيها من آثار المفاهيم الوافدة في النقد والأدب .

وبعد أن استعان الباحث بفهمه وأدواته المحدودة - حقيقةً لا تواضعاً - استبان له الطريق على ما رأيت أيها القارئ الجليل ؛ وانتهى إلى عدد من النتائج العامة والجزئية ، بخصوص كل تساؤل أثارته الدراسة على امتداد فصولها ومباحثها ، وسوف أحاول ذكر الأبرز منها متبعاً القضايا والتساؤلات المثارة ، حتى يقف القارئ على الأهم ، ويحيط بالبحث إحاطة موجزة ولكنها مستوعبة ، وأختتم ببعض التوصيات التي خرجتُ بها من دراستي هذه :

* السيرة من « سار » وهي كلمة فصيحة صحيحة ، وقد أطلقها العرب للدلالة على ما كتب من حياة الرسول ﷺ ، واتسعوا في مدلولها فأطلقوها على حياة بعض الناس كـ : « سيرة ابن طولون ، وسيرة صلاح الدين ، وسيرة الظاهر بيبرس » . أما أقدم سيرة صُنفت تحت هذا الاسم بعد سيرة الرسول فهي « سيرة معاوية وبني أمية » لعوانة الكلبي . والسيرة أقدم استعمالاً في التراث العربي من كلمة « ترجمة » والمعاجم القديمة تغفل الإشارة إلى الدلالة على تاريخ الحياة ، لكن المعاجم المعاصرة تستخدمها بهذا المعنى . وأول من استعملها بهذا المعنى هو « ياقوت الحموي » وقد رجحت استعمال مصطلح « ترجمة » حين يقصر تعريف الكاتب بنفسه ، واستعمال مصطلح « سيرة » حين يطول نفس صاحبها ؛ لأن لفظة « سيرة » أسبق استعمالاً من « ترجمة » . ولأن كلمة « سار » تدل على السير والانتقال من مرحلة إلى مرحلة ، وفيها طول الطريق وتشعب المسالك والانتقال من طور إلى طور ، وهذا يتفق تماماً مع ما يصنعه كاتب السيرة حيث يتبع مسيرته في حياته ، وينبه على ما اعترضه من صعوبات وتموجات ، وما عاصره من تحولات ، وما أحس به من تطورات .

* استوعب نقدنا الحديث المصطلحين المتجاورين Biography - Auto Biography وحاكاهما لفظاً فقال : « سيرة غيرية » ، و« سيرة ذاتية » ، واستعمل الأول للدلالة على الكتابة عن شخصية من الشخصيات المعروفة على مستوى من المستويات ، ويستعمل الثاني للدلالة على كتابة الإنسان عن نفسه خاصة ، ولكن هذه الدلالة ؛ بمفردها لا تكفي بالنسبة للبحث العلمي ؛ ووجد الباحث نفسه ملزماً بالتعرّف إلى هذا النوع أكثر ، فرجع إلى الدراسات الأدبية المعنية بالسيرة الأدبية وأدرج جميع الاجتهادات إلى توصيف السيرة الذاتية في اتجاهين عامين :

- الاتجاه الأول : يعتمد في توصيفه على متون أعمال السيرة الذاتية ، ويندرج تحت هذا الاتجاه ثلاثة أقسام ، هي : قسم يغلب عليه طابع المرونة ، وقسم ينحو أصحابه إلى تحديد أكثر إيجابية ، وقسم لا يقترح تعريفاً بالمعنى الدقيق ، ولكنه يذكر شروطاً فنية تُميّز السيرة الذاتية عن غيرها من الفنون . وإذا كان القسمان السابقان يتسمان بالتساهل الشديد ، وعدم القدرة على التحديد الدقيق ،

فإن هذا القسم الأخير يتصف بالتشدد وتضييق النظرة ، واستحضار الشرط الجمالي الفني المثالي وتعميمه ولكنه برغم ذلك لا يعطي تعريفاً واضحاً لفن السيرة الذاتية .

– الاتجاه الثاني : لا يأخذ في الحسبان المقنن الأدبي لفن السيرة الذاتية ، ولكنه يعتمد على ما يسميه «العقد الأوتوبيغرافي» أو : ميثاق السيرة الذاتية .

وقد أكدت الدراسة بعد استعراض عدد من التعريفات المقترحة ضمن الاتجاهين السابقين على وجوب أن يبقى مصطلح «السيرة الذاتية» مصطلحاً له احترامه وخصوصيته ، فلا يُطلق إلا وفق ضوابط معينة تتفق مع اسمه والغاية منه ، ولكن دون أن يُلجئنا هذا التعريف إلى فرض حدود وقيود خارجة عن طبيعة الفن ؛ فنكبل بها الأديب ونضيق عليه ؛ ولذلك فلا بد من محاولة إيجاد تحديد أكثر مرونة ودقة في الوقت نفسه ، وأقدر على تمييز هذا اللون الأدبي عن غيره .

* وقطّعت الدراسة إلى وجود بعض ألوان أدبية أخرى تشترك مع السيرة الذاتية في حديثها عن الذات ، وكون كاتبها هو صاحب الذات التي تتحدث عنها ، وتختلف عنها في خصائص ومميزات جوهرية أخرى ، حيث وجدت أن كثيراً من الباحثين يخلطون بينها وبين فن «السيرة الذاتية» وتعدّ الدراسة هذه الأنواع إشكالية في سبيل التوصل إلى وصف دقيق للسيرة الذاتية ، وسبباً مباشراً لاضطراب تصور كثير من الدراسات المعاصرة ، وعائقاً دون اكتماله ودقته ، وهي : الاعترافات ، الذكريات ، الرسم الذاتي ، المذكرات ، اليوميات ، المفكرة اليومية ، أشكال أخرى (الفوجا الذاتية – السيرة الجزئية – الرسائل الشخصية – الرحلات – النصائح والوصايا) .

وقامت الدراسة بالوقوف عند كل نوع من تلك الأنواع بما يعين على اتضاح الرؤية في تمييز السيرة الذاتية ويساعد على معرفة خصائص كل نوع ، وأعادت الأنواع جميعاً إلى أصل عام واحد هو «أدب البحث عن الذات» الذي يقابل «أدب البحث عن الآخر» الذي تنتمي إليه السيرة الغريبة ، وهذان الفرعان جزءان داخل جزء واحد ضارب بجذوره في تربة الآداب الإنسانية ، هو : أدب الشخصيات الإنسانية .

وبذلك انفتح الباب للدراسة لتتّرح وصفاً جديداً للسيرة الذاتية يستطيع التعامل – كما تحسب الدراسة – مع هذا الفن وتحديد دونه التأثير بالشكل الفني أو الأسلوب الذي صيغت فيه أو به هذه الحياة ، وذلك بالإحالة إلى أبرز العلامات المميزة والسمات الأصلية ، وترك ما سوى ذلك لمقدرة الأديب وتمييزه .

* إن الذكريات آخر كتاب ينجزه الطنطاوي ، قبل أن يدخل معتزله الفكري ، ويدع الكتابة تماماً . وهو أضخم كتبه وأكبرها فقد بلغ ثمانية مجلدات ، وكان حلماً من أحلامه الأدبية القديمة تمنى لو قايبه بجميع كتبه وماله من شهرة ، وعندما بدأ الكتابة لم تكن فكرة الكتاب ماثلة في ذهنه ، بل شرع فيها شبه المكره عليها ، حيث تولى السيد إبراهيم سرسيق السماع منه ، ثم كتابة الذكريات ، ونشرت حينذاك باسم «مذكرات الشيخ علي الطنطاوي» ، ولكن الطنطاوي لم يرض عن لغة المذكرات التي اتسمت بالجفاف والمحافظة على نص الكلام الشفهي ، كما لم تعجبه طريقة البناء التحاورية – إذا صح التعبير – فعزم على أن يشرع هو بكتابتها ، وبدأ ذلك عبر «مجلة المسلمون»

أولاً، تُمَّ صحيفة «الشرق الأوسط» ثانياً على امتداد سبع سنوات متواصلة وتحت عنوان «ذكريات علي الطنطاوي»، وأثناء ذلك كان السيد نادر حتاحت يقوم بجمع الحلقات ونشرها في عدة أجزاء، وقد انعكس ذلك على طبيعة الكتاب وأسلوبه وطريقة تنظيمه. وأرجعت الدراسة أهمية الكتاب إلى جوانب أربعة هي: البعد الإنساني، البعد الفني، كونها خلاصة تجربته الكتابية، أنها وثيقة تاريخية مهمة.

* إن حديث الإنسان عن نفسه مستملح لديه، لكنه ثقيل على الناس، ومظنه لاتهام المتحدث عن نفسه بالكبر والتعالي والغرور، ولذلك يذهب المتحدث عن نفسه، ومظه من يكتب عن نفسه إلى التماس الأعذار والأسباب التي تبرر ما أقدم عليه، وفي العادة تكون تلك الأسباب أجنبية عن العمل وعن تجربته الذاتية، وقد ذكر الطنطاوي أنه شرع في كتابة ذكرياته تحت إلحاح من الأستاذ زهير الأيوبي. ولاحظت الدراسة أن تعليق الدافع إلى الكتابة بطلب الصديق أو القريب عادة قديمة عند الكتاب العرب، لا يعرف الباحث لها تعليلاً مقنعاً. وعند التأمل ظهر للباحث أن سؤال الأستاذ زهير الكاتب بأن يكتب ذكرياته، لم يكن الباعث الوحيد أو الرئيس، وإنما كان بمثابة إحضار الورقة والقلم للأديب كي يشرع في إنشائه. وقد استشف الباحث عدداً من الدوافع وراء إقدام الكاتب على الكتابة، تحدث عنها بإيجاز، وهي: الرغبة في البث والتعبير، وكونها كانت إحدى أمنياته الكبار، وإحساسه بقيمة الحياة التي عاشها، والبحث عن إجابة مريحة لتساؤل قديم طالما أرقه هو (من أنا)، وتنقية النفس والتخفيف من الآثام بمحاسبتها وإرجاع الحقوق لأصحابها، ورغبته في أن يؤلف كتاباً يكون سميلاً للأدباء في ليالي الوحدة، ويذكّر به - قبل أن يعتزل الناس - أديباً وكاتباً كما بدأ حياته أديباً وكاتباً، والتلذذ بالماضي والاستمتاع باستعادته، ودوافع أخلاقية نبيلة متعددة، ووجد الباحث أن تلك الدوافع تركت أثراً واضحاً على الذكريات.

* وتجنيس الذكريات إشكالية بحق؛ لأن الدراس يجد نفسه بإزاء نص أدبي مفتوح لا يتقيد بتقنية فنية محددة وواضحة، ولكن يفتح على جميع الاستعمالات والأدوات والأشكال الفنية. وتأسيساً على ما قدّمه الباحث عند الحديث مفهوم السيرة الذاتية فقد ارتاح إلى إدخالها ضمن السيرة الذاتية لعدد من الاعتبارات التي أفصح عنها في مكانها، وهذا يتفق مع تصنيف الكاتب لما كتبه حيث وصف كتابه في أكثر من موضع بأنه «قصة حياتي»، و«أحداث حياتي» و«السيرة الشخصية».

* والذكريات تتلبسها روح حكاية بسيطة تقترب من مفهوم المسامرة، وقد توفر لها بالإضافة إلى ذلك الأركان الثلاثة المهمة في العملية السردية، وهي: الراوي، والمروي، والمروي له، وهذا ما جعل الدراسة تطمئن إلى استخدام مصطلح السرد في دراستها ولكنها تؤكد خطأ استصحاب الفكر النقدي الروائي الصارم في التعامل معها.

* أرجعت الدراسة أسباب عدم بناء الذكريات على منهج واضح ومرسوم، إلى أن الكاتب كان ينطلق في الكتابة من غير أساس سوى إحساسه بخصوبة الحياة والرغبة في تقديمها، وهذا الإحساس لا

يكفي بمفرده ؛ لأنه شعور مبهم ينقصه الرؤية الموحدة التي تلم شعث الحياة ، وأرجعت الدراسة - أيضاً - عدم قدرة الكاتب على صهر حياته في بوتقة واحدة إلى أسباب ، منها : فقدان الرؤية الفلسفية الموحدة للحياة ، و تطور الشخصية تطوراً سريعاً جداً ، وتداخل اهتماماتها وتشعب أنشطتها ، والاعتماد على الذاكرة وأقصد بذلك أن الكتاب يُمثل - أو يُفترض أن يُمثل - المرحلة الأولى من مشروع كتابة سيرة الطنطاوي ، وهي مرحلة التذكر ، والتعجل في الكتابة قبل أوانها ، وهيمنة الأسلوب المقالي عليها ، هذا إلى أن منهج الكتاب استجابة لدوافع كتابته من جهة ، وتصور الكاتب للمهمة الأساسية للمثقف من جهة أخرى .

* تتصف وجهة نظر الراوي / السارد في الكتاب بـ (تطابق) وجهة نظر الراوي / السارد مع الكاتب ، حيثُ جنح الكاتب إلى استعمال الصيغة الأثقل على النفس ، والأصعب في الوقت نفسه ، والحقيقة أن المآخذ التي يأخذها نقاد الرواية والقصة على صيغة السرد الذاتي (استعمال أنا) في السرد الروائي أو القصصي تنقلب لصاحبها (أي لصالح صيغة السرد الذاتي) حين يتعلق الأمر بأدب البحث عن الذات ، إذ ليس مطلوباً من الكاتب أن يقدم لنا إلا ذاته ، ولا يُشعرنا بالأشياء إلا من خلالها ، ويرى الباحث أن الضمير (أنا) أقدر الصيغ على التعبير عن الذات ، وتعمّق أحوالها ومشاعرها ، ذلك أن اللغة نفسها عند استعمال ضمير الغائب تجعل بيننا وبين ذواتنا حجاباً لغوياً يفصلنا عن دواخلنا وينأى بالقارئ عنها ؛ وإن كانت تسهل عملية التحليل ، ومطلوب من يستعمل هذه الصيغة (أنا) - التي ترى الدراسة أنها الصيغة المثلى في السيرة الذاتية - أن يكون حذراً ، فلا يسمح لذاته بالاندماج في السرد على نحو فوضاوي غير مُنضبط ؛ لأنه قد رضي لعمله أن يكون معادلاً موضوعياً لحياته الواقعية . فينبغي أن يترك العمل بنفسه يعبر عن نفسه ، دون تدخل مباشر منه بعيد عن تقنيات العمل وأسلوبه . وهذا يدل على أن استعمال ضمير المتكلم سلاح ذو حدين .

والملاحظ أن استخدام ضمير المتكلم في الذكريات جعل القارئ يربط بين ذات الكاتب وبين السارد ، وهو ما أدّى إلى ظهور ما أسماه الباحث بـ « الرقابة الذاتية على السرد » ، كما أنه قد قذف بالمتلقي / القارئ في وعي المُلقي / السارد / الكاتب - من حيث لا يشعر - فأخذ يوجّه كلامه إلى متلقٍ يسمعه ، وهذا ترك أثره على خطابه الأدبي .

وإذ كان من المسلمات في عالم السرد أن السارد / الراوي هو الذي يتولّى مهمة توجيه السرد ، فالسرد الطنطاوي يفجّؤنا بحالة سردية مُغايرة ، حيثُ يُسلم قياد السرد - أحياناً - لموجّهات خارجية ، تأتي من خارج ذات السارد كـ : المناسبات والقراء . ولكنه على ضعفه في جانب التنظيم ، يحمّد له قدرته على تحرير العمل من نموذج أدب الذكريات ، والدفع به إلى حياض أدب السيرة الذاتية ، حين خلصه من الاسترجاع التاريخي المنصب على رواية الأخبار والأحداث ونقل المشاهد ...

فذكريات الطنطاوي تقدم لنا المشاهد والشخصيات والأحداث من خلال شخصية تُفكر وتعمل ، وتسوق لنا شخصية الكاتب في أكثر من جانب (الجسدي - النفسي - الأخلاقي - الاجتماعي - الفكري والأدبي) وكل ذلك يتقاطر إلى وعي القارئ على امتداد العمل برمته ، ولذلك فشخصية الطنطاوي في الذكريات شخصية معقدة التركيب . وقد استعمل الكاتب في سبيل تقديمها

أكثر من وسيلة ولكن يمكن اختزالها جميعاً في أسلوبين عامين ، هما :

- الأسلوب المباشر .
- الأسلوب غير المباشر .

* اعتمد السرد في الذكريات على ما يُدعى بـ «الحكاية داخل الحكاية» ، أو «الخبر / الأخبار داخل الحكاية» ؛ حيث تتوالى الأخبار / الحكايات التي ترصد أو تعبر عن بعض المواقف والأحداث الجزئية ، داخل الحكاية العامة التي هي سيرة علي الطنطاوي، وربما كانت الحكاية الجزئية تدخل تحت حكاية أشمل تندرج تحت الحكاية العامة (حياة الكاتب) .

* أفاد السرد - أيضاً - من أسلوب «الرسالة» لتحريك الأحداث ، وتصوير الشخصية وتقديمها إلى القارئ من خلال الرسالة . وقد جاءت الرسالة في السرد على ثلاث أوجه الأول : موجه من موجّهات السرد ، والثاني : لنقل بعض أعمال صاحب السيرة ، أو بعض التحولات الطارئة على الشخصية ، والثالث : رسائل الآخرين إليه .

* أمّا الطريق الثالث من طرق السرد فهو «الوثائق» ، والمقصود ما في حوزة الكاتب من خطابات إدارية ، وتكليفات أو مقالات كتبها ، أو خطب ألقاها ، أو أحاديث أذاعها عبر التلفاز أو المذياع ، أو غير ذلك من نتاجه ، وتتركز أهمية الوثائق في : تحفيز الذّكرة وتنشيطها ، وكون أغلبها من نتاج الكاتب ومشاركاته المفقودة ، وقربها من الحدث ، وتقديمها لشخصية الكاتب سواء كان ذلك بطريقة مباشرة أو غير مباشرة ، وكونها - أيضاً - صورة غير قابلة للشك تُورّخ لمواقف الكاتب من الأحداث والمجتمع والعصر ، من خلال المركز الذي ينظر منه إلى الأحداث أو يحكم منه عليها ، ويظهر لي أنها تنقسم إلى ثلاثة أقسام :

١ - وثائق شخصية . ٢ - وثائق تاريخية . ٣ - وثائق إدارية .

وقد أخذتُ على الكاتب : الإكثار منها على نحو مزعج أحياناً ، وأنه لم يحسن الإفادة منها ولا عرضها كما ينبغي .

* ومن طرق السرد «التحليل» ، وعلى الرغم من كونه إحدى صفات الكتابة المقالية ، إلا أن الطنطاوي أفاد منه بطريقة ممتازة ، لا تجعله يقل أهمية عن باقي العناصر الفنية في الذكريات ، بل إنه يتخذ قيمة خاصة ترجع إلى كونه يُصَرُّ القارئ بالدوافع والغايات ، ويُهيئ لفهم الأحداث ووزنها بميزان الشخصية نفسها ، وليس من خلال تخمينات القارئ أو اجتهاداته . ولا شك أن عمل الكاتب بالقضاء وإطلاعه على تجارب الآخرين وحيواتهم ، وقراءاته للأعمال الأدبية قد أتاح له فرصة عظيمة لمعرفة النفوس البشرية ، وعوضنا عليه كثيراً مما أضاعته العزلة والانفراد .

* كما يُعد «الوصف» الوسيلة الخامسة من وسائل السرد التي تدرع بها لرسم المشاهد والشخصيات والأماكن ، وتقديم الأحداث عبر الحس والوجدان معاً في إطار شعوري وواقعي .

ويؤخذ عليه الإسراف في عملية الوصف ، لا سيما وصف الأمكنة ، وقد أرجع الباحث ذلك إلى قوة ذاكرة الطنطاوي البصرية مما جعل مثل المشاهد والأوصاف في ذهنه لحظة الاسترجاع أسبق وأوضح ، أمّا السبب الثاني ، فيعود إلى حب الكاتب لعالمه الذي عاشه ، وشوقه إليه ، وهذا يدفعه إلى الإيغال في استعادته وتمثيله .

* أمّا الطريقة السادسة من طرق السرد ، فهي « الخطائية - الوعظية » ، حيث يظهر في هذا الأسلوب صوت الكاتب ، ويعلو على كل شيء في النص ، والكاتب لا يميل إليهما إلاّ عندما تطرأ على خاطره فكرة (ما) وتثقله بتبعاتها ، أو حين يعجز الفن عن نقلها في وضوحها وحرارتها بمثل ما هي عليه من صور الكمال في نفسه ، أو عندما يشعر بأنها (أي الصورة) سوف تتعامى على المتلقين عند نقلها إليهم عن طريق الفن .

وقد فرّقت الدراسة بين « الخطائية » ، و « الوعظية » ؛ لأن الثانية ترتبط بالجوانب الدينية والأخلاقية ، والأولى عامة لا تقتصر على الجوانب الدينية والأخلاقية ، فالأولى أشمل من الثانية .

* والطريقة السابعة ، هي « السرد الفلسفي » ، وهي إفراز ونتيجة (طبيعية) لفكرة ضاغطة لم يستطع الكاتب إغفالها أو مقاومتها ، وتميز تلك الأفكار التي ينشرها في عرض فلسفي بالإدهاش ، ولكن ليس وراءه كبير أمر ، فهو أشبه ما يكون بالإلماع بضياء فجأة ثمّ يجبو ، أو كالإلماح يقدح في جنبات الفكر ثمّ يتلاشى . وقد يُستخر هذا السرد الفلسفي لصالح حياته ، فيصبح مقبولا إلى حد ما .

* وأشارت الدراسة أن الطنطاوي اتخذ لسيرته الإطار التقليدي « المقالة » بما فيها من مقدمة وعرض وخاتمة وتحليل وتفسير ، وقد بلغت عدد المقالات المنشورة في الكتاب مائتين وأربعين حلقة . والطنطاوي يُسمّي تلك الحلقات فصولاً ؛ لأنه يجعل من كل حلقة/ مقالة: فصلاً يغطي مساحة من حياته تكاد تكون مستقلة من حيث مضمونها ، وإمكان التعرف على محتواها دون الرجوع إلى الحلقات الأخرى السابقة . وتتراوح عدد صفحات الحلقة ما بين تسع صفحات إلى إحدى عشرة صفحة بالنسبة للحلقات المنشورة في « الشرق الأوسط » ، وأمّا الحلقات المنشورة في مجلة « المسلمون » فكانت في حدود ست صفحات إلى سبع صفحات ونصف .

* أمّا بالنسبة للزمان ، فقد سارت الذكريات على السنين ، وهو منهج قديم من مناهج التأريخ والسير ، وإن كان قد أوهم الطنطاوي قراءه أنه لا يسير على سُنّة معروفة . وكان ينفرد بين يديه عقد الزمان ، لا سيما حين تبدأ الحادثة في زمن ، ثمّ تنتهي في زمن آخر بعيد ، وكان الكتاب أكثر تماسكاً والتزاماً بالتسلسل الزمني (حسب السنين) خلال الأجزاء الثلاثة الأولى ، ولكن أخذ زمام الزمن يتقلت من يد الكاتب منذ الجزء الرابع ، إلاّ أن القارئ لا يعجز عن تحديد المسافة الزمنية التي يياشرها كل جزء . ويرى بعض الدارسين أن الاتجاه للشكل الروائي هو أسلم الحلول للقضاء على العقبات التي تعترض سبيل التسلسل الزمني ، ولكن الباحث رأى أن المسألة رهنٌ بقدرة الأديب وإمكاناته ، ولدينا نصوص سيرية نجحت في المحافظة على قدر كبير من التسلسل الزمني دون أن يلجأ كتابها إلى البناء الروائي .

* المكان في الذكريات ليس حيزًا مجردًا من المعاني ، وليس ظرفًا جامدًا يستوعب الأحداث والأشخاص ، ولكنه ثريّ بإيحاءاته ودلالاته ؛ فهو تعويض عن الماضي أو العنصر المتبقي من حياة انتهت ، وهو جزء من أجزاء الشخصية ومكون من مكوناتها . ولذلك فالقارئ يجد الطنطاوي أبدًا منجذبًا إلى المكان الذي عاش فيه ، وعرف أهله وأنس بهم ، يُظهر ذلك ولا يخفيه ، حتّى ليحسب القارئ أن قلبه يتلفت حقيقة إلى ذلك المكان حين يغادره بجسده .

ولا غرابة والحال هذه إذا توجه إلى المكان بعناية خاصة وتركيز شديد ، فوصفه وحدّد معالمه بكل دقة وإسراف أيضًا ، ومن خلال رسمه للمكان وتعرضه له ، لا يعمل على وصفه وصفًا مجردًا ، ولكنه يبحث عمّا يألفه فيه من عادات وشخص وأطلال وأعراف ، فقيمة المكان تبرز في قيمة الإنسان الذي شاطره حياته وقاسمه ذكرياته . وحين يتبدل الساكن أو تتغير الصفات تتلاشى قيمة المكان ولو كان الوطن ، حاشا الحرمين الشريفين ، فإن اخنوخ إليهما مُتَجَذّر في أعماق الإنسان ؛ لأنه من الفطرة التي فطر الإنسان عليها .

ويلمح على المكان تلك التعددية التي تبلغ حدّ الإزعاج ويكفي أن يراجع القارئ الفهرس الذي وضعه العلّاونة ؛ ليرى بنفسه تعدد المكان ما بين موضع أو مدينة أو بحر أو بيت أو مسجد أو مدرسة أو فندق . ولكن لا حيلة للكاتب في اختيار المكان أو المبالغة في التنقل بين أرجائه كما يشاء عند روايته لموقف أو قصة ، فهو محكوم بحركاته على أرض الواقع كما حدثت فعلاً . وعلى الرغم من واقعية المكان إلا أن الكاتب استطاع أن يعطينا شعورًا خاصًا به ، كما يبدو في عينيه ، فلم يكن يصوره تصويرًا (فوتغرافيًا) في الغالب ولكن كان يضيف عليه شيئًا من مشاعره ووجدانه . فجاءت الأماكن ذات خصوصية ذاتية غير موجودة بهذا النسق تمامًا في الطبيعة ولكنها واقعية ؛ لأنه يمتحها من فؤاده فالمكان - إذن - ليس شيئًا جامدًا ، ولذلك ظهر واضحًا أثر تغيير الشخصية وتبدل أحوالها على المكان ، على وجه الحقيقة تارة ، وعلى مستوى الإحساس تارة أخرى ، كما ظهر أثر المكان جليًا على الشخصية في فكرها ونشاطها وسلوكها .

والطنطاوي يمنحنا شعورًا فريدًا بظهورية المكان ، وبعده عمّا يخجل بالآداب الإسلامية قلّ أن نجد مثله عند غيره ، فالأمكنة لديه تنضح بالطهر والنظافة ، وتكتسب بُعدًا خاصًا يجعلها لا ثقة بمثله من الدعاة .

* شكّل الحوار نسبة لا بأس بها في الكتاب على الرغم من كون الكاتب لا يعتمد على وثائق سجلها في حينها ، وهذا يعني أنه اعتمد رواية معنى الحوار ، وحكاية بعض ألفاظه المميزة ذات الدلالة والتأثير . والحوار عنده على نوعين ، هما : الحوار الداخلي / المناجاة ، والحوار الخارجي / الظاهري .

فالحوار الداخلي يتم مع الذات ، ويتسم بقصره الشديد ، ومثاليّة ما يدور فيه من أفكار ؛ لأنه يمثل الكاتب ويجسد أفكاره وميوله ، ويُؤدّي لنا بالفصحى ، وأغلب مناجاته لذاته يُصدّرُها بـ « قلتُ لنفسي » ، أو « قالت لي نفسي » ، أو « قلت في نفسي » ، أو « قعدتُ أفكر » .

وأما في الحوار الخارجي (بين شخصيتين مختلفتين) فإن الكاتب يراعي فيه حال الشخصية وثقافتها ؛ ولذلك يفيد من العامية ، ويُصور اللكنة ، وطريقة النطق عن طريق الحرف تصويرًا دقيقًا . ويُؤخذ عليه أنّه لا يُميّز الحوار بحجم معين ، ولا يفصله في أسطر محددة لينبّه إليه ، بل ينشره ضمن

تلايف السرد ، فالفكرة عند الكاتب (المعنى / المحتوى) مقدمة على جماليات الحوار . والحقيقة أن جمليات الحوار لا تقف عند حدود المحاكاة للواقع ، أو التعبير عن الفكر ، بل تتجاوز ذلك وغيره إلى إراحة القارئ من كثافة السرد بصرياً وذهنياً ، بصرياً عن طريق الإخراج الحسن الذي يُوجد فسحة مكانية مريحة في القراءة ، وذهنياً لأنه يوحى للقارئ بوجود مدى نفسي وزماني والتفات من طرف لآخر .

وإذا كان الحوار في الأعمال القصصية والروائية يأتي لمهام كثير ، منها : التعبير عن آراء المؤلف التي يضعها على ألسنة الشخصيات ، فإن أهم غرض يؤديه الحوار في الذكريات هو : تقريب الشخصية وإبراز صفاتها ومواقفها الفكرية والأدبية ، ويسأتي - أيضاً - لإمداد القارئ بجليل المعنى وجميل العواطف ، أوليحرك الأحداث وتدفع بها إلى الأمام .

* ليس الصدق في الآداب التي تتحدث عن الذات أمراً ميسوراً وإن بدا كذلك لأول وهلة ، لكن الحديث عن الصدق عند الكاتب المسلم مختلف جداً عن الحديث عن الصدق عند الكاتب غير المسلم ، لأسباب كثيرة ، منها : أن المسلم - إجمالاً - صادق ومأمور بالصدق ، ولأننا مأمورون بإحسان الظن ، ولأنه لا يجوز الخدش في عدالة المسلم وأمانته إلا عن بينة ، ولأن المسلم منهي عن البوح بفاسد العمل وما يخل بالمروءة .

وتأسيساً على ما سبق فإن من الواجب على كاتب السيرة المسلم : أن يكون صادقاً متوقفاً عن الكذب ، وعليه أن يتبين الحدود التي أذن فيها الشارع بالمصارحة ونهى عن تجاوزها ، فيوازن بين الجهر بالحقائق وبين المحافظة على ستر الله الذي يستتر به المسلم .

ولا مانع من حديث المرء عن نفسه بذكر محاسنها والثناء عليها ما دام الأمر لا يقضي إلى مكابرة أو غرور أو كذب أو تزويد ، فالحديث عن الذات - ما لم يحذر الإنسان - مليء بالمزلق ، وعلى الكاتب أن يتحقق فيما يروي أو يحكيه عن غيره ، وأن يكون دقيقاً في نسبة الأقوال وتوثيق المروي فيميز ما رآه أو سمعه أو وقف على تفصيلاته ، وبين ما تناهى إليه خبره عن غير معاينة أو سماع مباشر . وحين يصدر حكماً على شخصية معاصرة اتصل بها ، فعليه أن يتثبت ولا يروي شيئاً إلا بحق .

أما بالنسبة للقارئ والناقد ، فعليه : أن يتقبل ما يكتبه الكاتب المسلم عن حياته الخاصة ، لأنه مصدق ومؤتمن فيما يقول ، ولا يحل تكذيبه حتى يظهر لنا ذلك ظهوراً بيناً لا يحتمل التوجيه ؛ فإن المسلم على المسلم حرام دمه وماله وعرضه ، ورميه بالكذب هدم لمروءته وعدالته ، غير أن الثقة في الكاتب المسلم لا تعني التسليم المطلق بكل ما يقول ، بل المسلم كييس فطن يتثبت مما يقرأ أو يسمع ، وبخاصة ما يتصل من الكلام بالناس أو ينسب عليه تصور أو تقدير ، وعليه أن يتقبل حديثه عن نفسه بصدر رحب فطبيعة الفن الأدبي تدعو إليه ، والحق يتطلبه كذلك ، وعليه أن يعلم أن مخالفة الواقع غلطاً أو نسياناً أو اختلاطاً ليس كذباً ، لأنه من قبيل خداع الذاكرة الذي لا يسلم منه أحد ، وليس من الكذب أيضاً ما قاله أو كتبه عن جزم واعتقاد بصدق ما يقول .

* أدرك الطنطاوي أهمية الصدق في الذكريات ، وأعلن عزمه على ألا يسطر إلا الحق ، ولكنه يضيف شرطين أساسيين ، هما : أن يقول كل الحق ؛ لأن بعض الحق باطل ، وألا يقول من الحق إلا ما

يشهد الناس على صدقه ، وهو يقصد بهذا الشرط ما يتصل بجوانب التميّز والحسّنات في شخصيته ، ولكنه أغفل الإشارة إلى موقفه من إعلان المعايير نظرياً ، على العكس من التطبيق فقد كان يتمتع خلاله بقدرة فائقة على عرض نفسه مجرّدة مما يزيّفها ، ويشير بكل ثبات وهدوء إلى مظاهر النقص في شخصيته . وقد حصرت الدراسة مشاهد متعددة للصدق ، وجمعتها تحت سبع صور عامة ، هي : الاعتراف / المكاشفة ، ومحاسبة النفس وعتابها ، والإنصاف والعدل ، والأمانة ، ونفي الخيال وإثبات الواقع ، الصراحة في النقد والتعبير عن الفكر ، وإبراز الجوانب المضيئة والمميزة في الشخصية .

* إنَّ الاعتراف مظهر من أبلغ مظاهر الصراحة والصدق ؛ لأنه إفشاء بما يتكتم عليه الناس ويسترونه ، ولاحظت الدراسة أن « الاعتراف » مصطلح صيغ تحت وطأة النموذج الاعترافي الغربي الذي ارتبط بالمخازي والفضائح ، لا سيما الجنسية منها ، مع أن الكلمة نفسها واسعة شاملة تستوعب هذا النوع من الاعتراف وغيره ، وإذن فلا بد من مراعاة الفرق بين الكاتب المسلم الذي تحكمه تقاليده وقيمه الدينية والاجتماعية المحافظة عن غيره في ذلك ، ولا مانع أن يكون للمسلمين تيار خاص في الاعتراف يتوافق مع قيمهم وأعرافهم وتقاليدهم ، ولا سيما أن الدين الإسلامي ينهى عن الجهر بما لا يحل الله ، وعليه اتجه الباحث إلى تلمس نموذج اعترافي آخر عند الطنطاوي يتفق مع القيم الإسلامية والأعراف الاجتماعية ؛ معتمداً على العناصر الأساسية في الاعتراف ، وهي :

- إن يكون عجزاً أو نقصاً أو عيباً . - أن يكون خارجاً عن العرف .

- أن يتجاوز في حرارته الحديث العادي .

وبالنسبة إلى تحديد « خروجه على العرف » و « تجاوزه لحرارة الحديث » فقد ربطته بأمرين ، هما : المجتمع والبيئة ، و المكانة التي يتبوّأها المتحدث ، إذ الاعتراف مسألة نسبية !

* الاعتراف الطنطاوي يأتي في معرض الوعظ أو الاستطراد أو الاستشهاد لخدمة الفكرة ، أو التحدث بنعمة الله ، وقد ساعده ذلك على المضي في اعترافه ، لأنه ينسى أنه يعترف . وتقرب النماذج الاعترافية عنده من النماذج الاعترافية في « طوق الحمامة » و « صيد الخاطر » لا سيما في الغاية الكريمة التي تهدف إليها الاعترافات ، وإعلاء شأن الفضيلة ، والتمسك بأهداب الورع ، ورسم القدوة الصالحة وهي تتجاوز الظلمة إلى النور وليس العكس ، ولكنها نجحت في تقديم ذاته بصفاتها ذاتاً بشرية تصيب وتخطيء ولكن الخطأ ليس نهاية المطاف ، بل بداية لمراجعة النفس ، وتحديد اتجاه المسير ، وارتحالاً إلى مرضاة الله ، وتحقيقاً كاملاً لمعنى العبودية على ما يعثرها من عجز وقصور ، ولذلك اقترحت الدراسة استعمال مصطلح « مكاشفة - مكاشفات » بدلاً عن « اعتراف - اعترافات » لارتباط الأخير بالنموذج الغربي ، وقد اختارت الدراسة مصطلح « المكاشفة - المكاشفات » لعدد من الأسباب ذكرت في مكانها .

* تكثر عند الطنطاوي نصوص اخحاسبة للنفس وعتابها ، وحساب النفس ومعاتبتها مشهد من مشاهد الصدق ، بل هو أجل أهداف السيرة الذاتية عند الأديب المسلم ، وهي ثمرة من ثمار الاعتراف ، ومبدأ إسلامي نبيل قررته الآيات الكريمة وسنة السلف الصالح وهي الطريق الوحيد للتطهر من الآثام

في الشريعة الإسلامية - بإذن الله ورحمته وعفوه - حيث تدفع المسلم إلى تصحيح مساره ، والاعتدال في حياته ، ومن ثمّ تدفعه إلى التوبة الصادقة النصوح ، ونصوص محاسبة الذات ومعاتبتها تتسم بعدد من السمات ، منها أنها : أكثر اقتراباً إلى القارئ ، وأكثر نقدًا للذات ومحاصرة لها وتفحصًا لعيوبها ، و أكثر تسلاً إلى أخفى وأدق المواضع والباطن في نفس الكاتب والتي لا يعلمها إلا الله ، بل إنها لتصل إلى النية نفسها . وهي تقوم على أساس إساءة الظن بالنفس حتى يثبت لها براءتها ، ولا تكون محاسبة ولا مراقبة إلا مع الضمير الحي . وتتعدد موضوعاتها كما تتعدد الموضوعات في الاعترافات ، ولكنها أرق وأدق شعوراً ووقفاً على نفس القارئ ، وتبعث على تعاطفه معها ومع كاتبها ، بخلاف نصوص الاعتراف التي قد تحمل قارئها على إدانة الكاتب .

* والذكريات حرصت على إنصاف الناس والأفراد والحضارات والأجناس والأزمان والدعوات بذكر ما لكل شيء من محاسن وما عليه من مساوئ ، وأبرزت الحق الكامل بخصوص كل قضية تعني بها فلم تسكت على المبهمة من الكلام أو الموهمة ، وميزت بين الأخبار التي وقف عليها الكاتب والتي لم يتحقق منها ، ونقلت تشككه وتردده إلى القارئ إذا اختلط الأمر ، ووثقت النقول ونسبت الأقوال والآراء . وكان الكاتب يحاول العودة إلى بعض الوثائق القديمة (المقالية) على وجه التحديد ليسترجع موقفه ، ويرمم ما تهاوى من ذكرياته ، وبرغم أهمية مثل ذلك إلا أنه عمل تكتنفسه المخاطر ، لاسيما حين نعرف أن بعض تلك المقالات إنما كتبت بروح الفنان ، ولم تلزم بالصدق بمعناه الواقعي الذي تطلبه السيرة الذاتية ؛ فكان يحو منها الخيال ويثبت الواقع . وهو ما أسمته الدراسة بـ «نفي الخيال وإثبات الواقع» .

* لا داعي للخوف من ظهور اخامن في السيرة الذاتية ، لا سيما حين تكون الشخصية على جانب من الأهمية ، إذ إنه من الطبيعي - حينئذٍ - أن تكون الجوانب الإيجابية أكثر من الجوانب السلبية ، بل إن أكثر السلبيات تستحيل بعد أن تصل الشخصية إلى ما كانت تطمح إليه تستحيل إلى دائرة الإيجابية ، لا سيما حين تكون حافزاً للعمل على تطوير الذات والكفاح ، وعلى الناقد ألا يسيء الظن بكل «أنا» ظاهرة ، فليست كل «أنا» كـ «أنا» إبليس يقول : ﴿أنا خير منه﴾ ، بل إن هناك «أنا» خيرة فاضلة تحق الحق وتتواضع للعباد ، وقد نجح الطنطاوي في التحدث عن نفسه ، وأثبت كثيراً من تجاربه وحسناته ، والمعيار العام الذي جرى فيه عند الحديث عن نفسه يعتمد على ركنين ، هما : عدم التواضع حتى يسلب نفسه حقها ، وعدم الاستكبار حتى يدعي ما ليس فيها ، وهذان الركنان يفضيان في النهاية إلى الاعتدال وعدم الكذب ، وهو ما حرص عليه تطبيقاً .

* الاستطراد ظاهرة أدبية معروفة في أدبنا القديم . وهو منهج من مناهج القول وأساليبه التي سلكها الأدباء في التعبير عن أنفسهم وقد تنبه إليه نقادنا الأوائل ، وعدوه بلاغة من بلاغات القول شعراً ونثراً ، وسبباً من أسباب جماله ، والقدرة على تلوينه وحسن التصرف فيه ، أما النقاد المعاصرون فيرون فيه رأياً آخر ، إذ يعدونه عيباً يقلل من جمال العمل وروائه ، لما يورثه من وهن في أسباب اتصاله ، لا سيما الأعمال القائمة على السرد وتنامي الأحداث ، والارتباط العضوي والفني . وهذا

الرأي صحيح إلى حد بعيد ، ولكنه يظل رأيًا قاصرًا ، وقصوره يعود إلى أنه يسلط ضوء النقد من خلال زاوية جمالية واحدة فقط تهتم بتجانس العمل الأدبي ووحدته الموضوعية والفنية . وهو يبدو أشد قصورًا إذ ما انطلقت الدراسة منه لتعامل مع أديب كالطنطاوي أصبح علمًا معاصرًا على الاستطرد ، وإهدارًا لقيمة أدبية كبرى تميّز بها ، وقد لاحظ الباحث أن الاستطرد لا يظهر إلا عند طائفة من الأدباء ممن جمعوا إلى ملكة البيان تجارب ثرّة ، وثقافة واسعة ، وهما تنويريًا يدفعهم دفعا إلى التعليم والتثقيف .

* وقد أرجع الباحث «الاستطرد» في أسلوب الكاتب إلى عدة أسباب ، منها : رغبته في أن يكون الكتاب امتدادًا لاتجاهه الدعوي ، وإحساسه الضابط بوجود القارئ واستحضاره في وعيه أثناء الكتابة ، ولاعتماده على الذاكرة ، وللمنهج الحر الذي سار عليه . وعلى الباحثين ألا ينساقوا جملة واحدة وراء اعتذارات الكاتب المتعددة عن الاستطرد ، فيذهب بهم الظن إلى أن الكاتب يمقت الاستطرد ويكرهه ، ولكنه لازمة علقّت بأسلوبه ، أو وهن دب إليه مع تقدمه في السن لم يعد إلى تغييره من سبيل ، بل هي من قبيل الاعترافات المراوغة ، أو الإقرارات الموهمة ، ومجارات القراء والنقاد بالإقرار به عيبًا ، ثمّ التبيه إلى أنه طريقة في الكتابة حذقها وتجّرعها وآمن بمجدواها ، وذلك للأسباب التالية : ١ - إعلان الرجل عن الاستطرد منهجًا وطريقة في الكتابة منذ الحلقة الأولى . ٢ - اختيار كلمة ذكريات عنوانًا على الموضوع . ٣ - انتقاء ما يرضي نزعتيه إلى الاستطرد من العناوين الداخلية . ٤ - تحديد أغلب استطراداته قبل الشروع فيها ، أو بعد الانتهاء منها . ٥ - هذا النهج يلتقي مع رؤية خاصة صدر عنها الكاتب في التعليم والتربية والوعظ ، تنحو إلى تقديم الأفكار عرضًا ضمن ما يثيره الموضوع .

* إن الاستطرد عند أدينا وإن كان خروجًا عن الموضوع إلا أنه يعد دخولًا إلى النص ، بمفهومه الجمالي ؛ لما يبتعثه داخل النص من مظاهر جمالية ، أو حتى بمفهومه «التجسسي» ؛ لما يجود به من معلومات اجتماعية وتاريخية وجغرافية تعين القارئ على التعرف على البيئة والمجتمع الذي يعيش فيه الكاتب ، كما تعين القارئ على استحضار قيمه وأعرافه ، وتقوي لديه الإحساس بالشخصية وما يصدر عنها من ردود أفعال معينة على تفهم مواقفها، ولأنه تلبية لرغبات نفسية وجدانية، وقد يقوم - أيضًا - بمهمة تسجيلية تاريخية تحفظ للشخصية أدوارها وجهودها ، أو يقوم بأعباء توضيح النص وتوجيه عباراته أو إطلاقها أو تقييدها ، أو يدفع عن الكاتب غوائل الفهم السقيم ، أو يُمارس فعل الرقيب الذي لا يصادر - لأنه لا يملك ذلك الحق - ولكن الرقيب الذي يعلل للفعل ويشرح الدوافع والكوامن ، ويبين الموقف الأخير من ذلك السلوك ، وذلك وإن بدا عرقلة للسرد إلا أنه مهم جدًا في حق رجل اضطلع بمهمة الدعوة ، ونال في الناس منزلة رفيعة ، حتى نفرق بين السلوك وبين الموقف والمبدأ ؛ فلا تتخذ أفعاله وأقواله الخاطئة حجة أو قدوة ، ثم إن الاستطرد نفسه معين على «البوح» ومغري بالاستمرار فيه .

* اقترحت الدراسة وصفًا جديدًا للسخرية لأهمية التحديد ، وحتى لا تتورط فيما تورطت فيه دراسات سابقة ، فالسخرية ما تزال تدرس تحت مظلة الهجاء تارة والفكاهة تارة أخرى ، ولا شك أن

السخرية أبلغ وَقَعًا من الهجاء ، وأرقى من الفكاهة ؛ لأنها تبلغ المراد في ليونة وتلطف ؛ ولأنها موجهة ذات هدف وغاية واضحة .

* اتضح لي من خلال مقابلي للطنطاوي وقراءة نتاجه أن «السخرية» عنصر فني بارز فيها جميعاً لا سيما مقالاته الاجتماعية والنقدية ومعاركه الأدبية ، على اختلاف في جودتها الفنية ومساحتها التي تشغلها من العمل ، وأرجعتها إلى عدة أسباب منها ما يرجع إلى شخصيته ونفسيته ، أو اتصاله بأساتذة ذوي توجه قوي نحو السخرية وتلمذه على بعضهم ، أو اتصاله بأدب أمة النكر والاستهزاء - كما يقول كارليل ، وكونه سليل مدرسة ييانية عريقة في الاستهزاء والسخرية هي مدرسة الجاحظ وتلميذه أبي حيان التوحيدي ، وانتمائه إلى أمته وحبها واصطدامه بالواقع غير المشجع ، وشعوره المتنامي بالواجب وحبه للمثال ، ومعرفته بالحدود والمواضع ، وميله إلى وضع كل شيء في موضعه .

* إن عالم السخرية فسيح الرحاب يشمل الكون من جميع أقطاره ، ويتسع باتساع مرائي الإنسان وحاجاته ، وتنوع تجاربه ويغري بشراء إحساسه بالواجب ، وقدرته على استحضار صور الكمال . ومبعث «السخرية» في ذكريات الطنطاوي هو الواقع ، باعتبار ما فيه من النقص ومقابلته بصورة الكمال الماثلة في ذهنه باعتبارها أسمى الحالات التي ينبغي أن يكون عليها الواقع . وقد تم تقسيم مظاهر النقص في الواقع التي صدر عنها الطنطاوي في سخريته إلى اتجاهين عامين ، هما :

١ - التصلب والجمود . ٢ - الخطأ والانحراف والعجز .

وقد اعتمد الكاتب في بعث روح السخرية داخل العمل ، على : التصوير الهزلي (الكاريكاتوري) ، والصورة الأدبية / اللوحة ، والأسلوب الحكيم / المغالطة ، واستخدام الأمثال والأقوال المشهورة ، ومواجهة القارئ بعكس ما يتوقع ، والعبث والتلاعب ، والتعريض ، وتوظيف ومصطلحات الفنون ، وإبدال لفظ مكان آخر ، والتهكم / الذم بما ظاهره المدح ، وقلب الأسماء أو تحريفها ، واستخدام الكلمة أو اللفظة .

* سخرية الطنطاوي من النوع العطوف المتسامح تحقق أهدافاً نبيلة ، وهي : التهذيب والتقويم : (الإصلاح ، التزينة) ، والتطهر من الآلام النفسية أو تخفيفها ، والحفاظ على كيان الجماعة وخصائصها ، والنكاية بالخصم : (الدفاع عن النفس) . ولم تكن في مرة من المرات سخرية بئسة سوداء تجتوي الحياة ، وتمقت الأحياء . وقد خففت من غلواء المباشرة والتقرير ، وأسهمت بقوة في أداء مهمة تتضافر جميع العناصر الفنية في الذكريات لأدائها ، وهي مهمة (البوح) والتعبير عن الذات بالكشف عن مواقفها تجاه الأشياء والأفراد ، ووضع الأحداث في موضعها من خارطة نفسه وعقله ، وهي تمثل - وفق نظر الدارس - الاستغلال الأمثل لطاقت السخرية فنية ونفسية ، دون تعسف أو مساس بالقيم الإنسانية أو إخلال بالأدب الرياني الذي أراد الله لعباده حين قال : ﴿يا أيها الذين آمنوا لا يسخر قومٌ من قومٍ﴾^(١) ، وأنها حسب ما ترى - أي الدراسة - يمكن أن تُقدّم في مجال الأدب

الإسلامي ، بصفتها نموذجًا حيًّا للسخرية المقبولة خلُقًا وقَنًا .

* إن الأسباب التي يعود إليها ظهور الفكاهة في الذكريات على هذا النحو من الكثرة، هي كما يأتي : التكوين النفسي والفطرة التي فُطر عليها ، وعامل الوراثة ، (الطنطاوي مصري الأصل) ، وإحساس الكاتب بثقل الذكريات . وقد أرجعتها إلى لونين عامين ، هما :

١ - رواية النادرة والطُرْفَة ، سواء فيما : ما قرأه في كتب النواذر ، ثُمَّ رأى إتحاف القراء به ، أو ما شاع بين الناس ولم يقف عليه بنفسه ، أو ما وقع أمامه بحيث شاهده أو سمعه ، أو ما وقع للطنطاوي نفسه .

٢ - والثاني الدعابة ، وهي : من أخف أنواع الفكاهة وأكثرها شيوعًا في الكتب الجادة .

* وقد اتسمت الفكاهة الطنطاوية في الذكريات بعدد من السمات ، فمنها ، أنها فكاهة مهذَّبة ومحتشمة ، وأنها موجزة تنشر في وسط السياق نثرًا ولا يُضمها باب أو فصل ، وأنها قريبة المآخذ سهلة الفهم ، تتذرع بالحوار ورسم الصورة . وتمتص مادتها من الواقع ، وإن كان مفهوم الواقعية عند كاتبنا يتسع ليضم إليه تجارب الآخرين ، ولذلك فهي تكشف عادات المجتمع ، وتتحدث عن أغلب شرائحه ، وقد لاحظتُ أن الفكاهة لديه أدت وظائف متعددة ، منها :

١ - إشاعة جوٍّ من المرح في النص .

٢ - خففت من اشتجار الأحداث وتداخلها .

٣ - إمتصاص تعب القارئ ، وبعث الرغبة في القراءة لديه .

٤ - قد تكون وسيلة من وسائل التربية والتثقيف - غير المباشر - بما يثير في معيتها من المسائل وما تعرضه من الصور والمشاهد .

٥ - تسهم في تعميق السرد ، وسبر أغواره ، وتكون فيه بمثابة الخلفية التي تموج بأزهى الألوان وأعمقها وأكثرها دلالة في اللوحة الفنية ، حين تكشف - مثلاً - عن بعض العادات الاجتماعية وخصائص بعض شرائع المجتمع

٦ - احتفظت ببعض نماذج من اللغة الدارجة وهذا مهم في مجال الدرس اللغوي الاجتماعي .

٧ - جاءت بمعلومات مهمة ، فقد كشفت عن عمر المؤلف في مطلع تدوين الذكريات بأسلوب لبق غير مباشر .

* وبالنسبة للصورة فالبحث يرى أنها نتيجة تعاون كل الحواس وكل الملكات ، وليست قصرًا على ما يحضره الخيال للبصر ، وليست بحكر على الشعر دون النثر ، وإن كان الشعر بها أحفل ، حتَّى عند أولئك الذين يستعملون مصطلح الصورة الشعرية ، فإنهم يستعملون كلمة « شعرية » بمعناها في الاصطلاح النقدي الجديد المرادف لكلمة الفني بغض النظر عن التقسيم التقليدي إلى شعر ونثر ، والصورة لا تقف عند حدود الأشكال البلاغية المعروفة ، لكن تتجاوزها إلى أشكال أخرى أشدَّ تعقيدًا أو ثراءً أو أكثر بساطة وعفوية ، كما إنها ليست العنصر الأوحده في الأدب ، بل هي عنصر عُمدة به يخصب التعبير الأدبي ؛ لأنها ترتفع بالمستوى التعبيري المعياري وتؤكد الدراسة على هذه النتيجة بعد

أن وقفت على عِدّة دراسات تجعل « الصورة » الشكل الفني برمته بما فيه من ألفاظ وعبارات وإيقاعات وإمكانات دلالية وجمالية .

* لاحظتُ اهتمام الكاتب في نتاجه الأدبي عمومًا بالصورة ، وقد أرجعت ذلك إلى : غنى تجربته الفنية وراثتها ، وحبّه للشعر وحفظه لكثير منه ، وما يحمله بين جنبيه من نفس شاعرة (ذكر عن نفسه أنه كان ينظم الشعر) ، وتأثره بالعُرف الأدبي في الفترة التي بدأ فيها الكتابة ؛ حيثُ كان يميل (أي العُرف الأدبي) إلى اقتناص الجديد الجميل من الصور التي تأخذ بمجامع النفوس . وكانت الصورة بالإضافة إلى الصياغة الجوهر الأساس الذي يفصل بين الأدب وغيره ، لم تكن عملية التجنيس واردةً على هذا النحو من القوة في الفترة الأخيرة .

* لاحظت الدراسة وجود نوعين من الصورة في « الذكريات » ، النوع الأول : الصور التي أنشأها ابتداءً للذكريات ، النوع الثاني : صور قديمة سبق إنتاجها في أعمال سابقة ، وقد عاود الكاتب بثّها داخل النص الجديد ، يدسها بين أعطافه دون أن يُشعر بها القارئ ، ومستوى الصورة الفني في « الذكريات » أضعف منه في نتاجه الآخر ؛ فالصور التي أنشأها خلال النص بادٍ عليها العجلة والتسرع ، حتّى لكان الكاتب يؤدّ لو تيراً من (نزق) الخيال فيها ؛ فيسرع إلى كتابتها وتدوينها ولما يتم تمامها ويكتمل خلقها ؛ فتأتي خداجاً وإن سرى فيها تيار الحياة ، مبتسرة برغم بكريتها وجدتها ، وهي برغم قُربها (بساطتها) إلّا أنّها بعيدة عن مواطن الابتذال والسماجة ؛ لأنّها نتاج أديب أصيل يمتلك أدواته الفنية واللغوية ويحسن استعمالها في سهولة وتدفق عجيبين .

* وقد وجدت الدراسة - بعد الاستقراء - أن الصورة الطنطاوية تقوم على عِدّة تشكيلات ، هي : التشبيه ، والتمثيل ، والاستعارة ، والجاز ، الكناية ، والصورة الذهنية المباشرة ، والحكاية الرمزية ، والإحالة إلى الخرافات والأساطير ، والصورة المجلوبة ، واستحضار الشخصية المؤثرة ، والتلوين .
- ويعد التشبيه أكثر هذه الوسائل استعمالاً لسهولة تكوين الصورة عن طريق التشبيه ، وغنى الصورة التشبيهية بالدلالاتها ، ولتعدد أغراض التشبيه مما يتيح الفرصة للإفادة منه في أكثر من موقع .
والصورة التشبيهية لديه تتأرجح بين قطبين رئيسين : الأول : التشبيهات الوظيفية ، وما يلحق بها ، والثاني : التشبيهات التي تنجح في استئثارنا نفسياً ووجدانياً (تشبيهات فنية / جمالية) . والصورة التشبيهية لديه تحمل خصوصية الكاتب في الأداة والتجربة وجمال التفكير ، ويُعد « الاشتراط » و« العودة من ألق الخيال إلى الحقيقة » ومحكمة الصورة عند إنتاجها بعرضها على العقل ظواهر بارزة في الصورة الطنطاوية .

و أما أنواع التشبيه ، فقد رصدت الدراسة أكثر من نوع ، مثل : التشبيه التام ، والتشبيه التمثيلي (أفردته الدراسة بمبحث خاص لكثرتة) ، والتشبيه البليغ ، والتشبيه كثير التفصيل المستقصي ، والتشبيه الضمني . وأكثر أدوات التشبيه ، هي : « الكاف » وتأتي على أكثر من صورة : (مُجرّدة - مع « ما » المصدرية - مع « ما » الزائدة - مع اسم الإشارة) . وتأتي أيضاً أدوات أخرى مثل : « كأن » وهي مُكوّنة من الكاف و أن وربما جاءت مركبة مع « ما » الزائدة ، « كأنما »

وهي بذلك أقوى أدوات التشبيه ؛ لأن زيادة المبنى زيادة في المعنى .

- و بالنسبة « للتمثيل » فقد كان أكثر أنواع التشبيه في الذكريات . ويُسميه الطنطاوي « تمثيلاً » و« مثلاً » و« ضرب الأمثال / المثل » ، والتسمية الأخيرة شائعة عند المفسرين والباحثين في علوم القرآن ، والمراد به : ما كان وجه الشبه فيه مركباً . وسبب الإكثار من التشبيه التمثيلي أنه أقرب السبل إلى محاجة القارئ وإقناعه أو تقريب الصورة له بحيث لا يدع مجالاً في نفسه للشك أو التردد ، وهذه حال من اتصل ببعض الفنون التي تتعلق بالمتلقي مباشرة كالمحاضرة والخطابة والحديث المباشر فالتمثيل مما يساعد على عرض القضية مشفوعة بدليلها في سياق واحد . والمثل أسلوب قرآني ونبوي ، والطنطاوي أديب تشبع بأسلوبهما الرفيع ، ومبادئهما في الخصومة والعرض والحاجة والإقناع وتقرير الأفكار .

وضرب « الأمثال / التمثيل » في الذكريات يدل على تعمق الفكرة لدى صاحبها ، وتأصلها في نفسه وسيطرتها عليه ، وإشعاع الفكرة في التمثيل أقوى وأبرز من جمال الصورة ، وأما قيمة الأمثال في الكتاب فترجع إلى : قدرتها على كسر الحواجز التي تعترض وصول الفكرة بهالاتها الوجدانية ودلالاتها النفسية والمعنوية إلى المتلقي . وقدرتها على إعادة ترتيب قنوات القارئ والمتلقي بوجه عام وفق نظرة الأديب (الطنطاوي) للأشياء ، وتصوره لنسق الاتصال بينها ، وإبراز خبيئات المعاني ، ورفع الأستار عن الحقائق حتى ترينا التخيل في صورة المتحقق الوقوع ، والمتوهم في معرض المتيقن ، والغائب كأنه شاهد ،

- و الاستعارة الأداة الثالثة من أدوات تكوين الصورة عند الطنطاوي ، وهي ركن أساس من أركان المعمار التصويري في الكتاب ، وتأتي في المركز الثاني بعد التشبيه ولكنها تحتل الصدارة من حيث مكانتها الفنية . ويرز التكوين الاستعاري في الذكريات عبر نمطين رئيسين . هما :

- النمط : الكنائي . - النمط : التصريحي .

ومجيء الاستعارة عبر هذين النمطين معاً يدل على تمكن الكاتب من أدواته البيانية ، مما تهيأ معه صب تجربته في أي قالب منهما ، ويستخدم الكاتب النمط الكنائي في صورته أكثر من النمط التصريحي ، ولا شك أن النمط الكنائي أبلغ وأعمق من النمط التصريحي ؛ لأن الخيال في الأول خيال مركب ، وفي الثاني خيال بسيط .

ويرافق ظهور الاستعارة ظهور عنصرين جماليين يزيداننا هفة ، ويرياننا العالم بعينين جديدتين ، فكأننا يازاء عالم نعرفه ونجهله في آن ، هما : الأنسنة « التشخيص » : بنفخ الحياة في أوداج الجمادات ، وبكسوتها بكساء المشاعر والأحاسيس الإنسانية الرقيقة ، والتجسيد « التجسيم » : وهو صب المجردات مما لا يحيط بها الحس ، في هيكل جسدي أو مادي يسهل إدراكه ياحدى الحواس الخمس أو بهن جميعاً ، فتأنس إليه النفس بعد نفور وتفق بوجوده .

وقد أُنحِتْ الدراسة إلى نوع آخر من الاستعارة ، قليل الشيوع ولكنه موجود في أسلوب الطنطاوي ، وهو : « الاستعارة اللفظية » وقد استعملها الكاتب حين يريد أن (يُسرَّب) إلينا معنى حقياً ، بطريقة غير مألوفة .

- و بالنسبة للمجاز عموماً فأسلوب قيم من أساليب البيان بما فيه من تعبير موجز عن معان واسعة ، أو بناء علاقة لطيفة بين الحقيقة والمجاز يحسن بها التعبير ويحمل المعنى ويشد النفس إليه ، أو بما يتضمنه من المبالغة التي تزيد في وزن المعنى وتقلله ، مما يقوي الشعور به والإحساس بأهميته .

والطنطاوي استعمل نوعين من المجاز ، هما : المجاز العقلي ، والمجاز المرسل ، ولكنهما ليسا بذوي بال في مجال الصورة ؛ لأن الكاتب استعمله من باب التوسع اللغوي ، ولم يسخره لأهداف وغايات فنية أسمى من التخفيف من أعباء اللغة وقوانينها الصارمة ، وتجديد البناء والنسق التعبيري ، وهذا في حد ذاته حسنٌ ولكنه لم يترك أثرًا على « الصورة » .

- الكناية وسيلة بارزة من وسائل الصورة في الذكريات ، تمتاز بـ : الوضوح وقلة الوسائط بين المعنى الظاهر والمعنى المراد ، تكون فصيحة تارة ، وقد تستمد من العمومية .

- استخدم الكاتب الأسلوب المباشر في نسج ملامح الصورة التي يريد في ذهن القارئ عن طريق الحقيقة دون مجاز أو تشبيه ، وهذا أمر متوقع فالصورة البيانية إذا كانت أكثر الصور دوراً على السنة الشعراء ، فإن « الصورة المباشرة / الذهنية » في السرديات هي الصورة المهيمنة ، وذلك لـ : سهولتها وفعاليتها .

- وجود صورة مقتبسة وفي الغالب تكون من الشعر تُغرس في السياق لتعاود العمل ، وتجلب بعض خفايا الأوصاف ، واصطلح الباحث على تسميتها بالصورة المجلوبة ، هذه الصورة المجلوبة لا تبقى مفردةً منغلقة على ذاتها ، فيلفظها العمل فناً وذوقاً وإن اشتمل عليها شكلاً ، بل تنصهر في السياق فتستحيل جزءاً متكاملًا مع باقي العناصر والمفردات في العمل ويمكن القول عنها أنها لا تقل عن الصورة الأخرى المنجزة بخيال الكاتب وأدواته اللغوية .

- أما الأسلوب الثامن من أساليب تشكيل الصورة الطنطاوية في الذكريات ، فتمثل في « الإحالة على الخرافات والأساطير » ، ولكن استخدام الكاتب للخرافة والأسطورة استخدام ضعيف إلى حد كبير ، حيث لم يحاول الاعتماد عليها بصورة مباشرة ، فيجعل منها مصدر إحياءات وإشعاعات متجددة ؛ فاستحضاره لها كان يتم عن طريق التشبيه ، حتى إنه يمكن أن تتناول ضمن « التشبيه » ولكن مالت الدراسة إلى إفرادها بالحديث : تنبيهاً إلى عنصر المفارقة ، ولأن جزءاً كبيراً من فعاليتها لا يعود إلى التشبيه بحد ذاته ؛ بقدر ما يعود إلى طبيعة الخرافة والأسطورة التي تسرح بالخيال بعيداً ، وتتوغل به عبر أودية الطفولة البشرية في ماضيها السحيق . ومصادر هذه الخرافات والأساطير التي يحيل إليها الكاتب هي التراث العربي الواسع (شعبياً ورسمياً) .

- ومن وسائل الصورة توظيف بعض الأسماء ذات الرصيد الوجداني والنفسي ، والسلطة التأثيرية أيًا كانت هذه السلطة واستمرار ذلك في بعث وبث هالة من الشعور / الداخلي لدى القارئ وإكساب العمل تأثيراً وقوة . هذا التشكيل نجح في إكساب التعبير بُعداً غير محصور في الدلالة الأولية ، ولكن يُشع تبعاً لقدرة القارئ على الدنو والامتياح منه .

- وبالنسبة لأسلوب الحكاية الرمزية وهو أحد أبرز وسائل الصورة في الذكريات فيوجد هذا التشكيل في الذكريات بنسبة لا بأس بها ، حيث يقوم بإحياء عالم متكامل في سياق حكائي ، وكان لا يريد به المعنى العام للحكاية ، وإنما يرمي من وراء عمله أن يشير إلى عالم آخر قابع وراء العالم الحقيقي ، وقائم عليه . وفي الغالب يكون الجانب الخفي عبارة عن قيمة أخلاقية أو دينية رفيعة . وتعتبر « الحكاية الرمزية » دون الرمز قيمة ؛ لأنها تتحرك ضمن مساحة محددة ، ولكن ذلك لا ينفي فنية الحكاية ولا عنصر الرمز فيها .

- أما ما أسمته الدراسة بـ « التلوين » فيبرز في : تركيز الكاتب على اللون في بعض صوره ،

وذلك بإبراز البعد اللوني للشيء ، حتى يكون أشهر معانيه وأوصافه ، أو إكسابه لوناً ليس له على الحقيقة ، ويعتمد « التلوين » على الصورة البيانية أو المباشرة ، وهو صورة بصرية تدرك بالعين ، وتوحي بالمعنى عن طريق انعكاسات اللون على النفس ، وأثره على الوعي الداخلي للمتلقي .

* وقد لاحظت أن « مادة الصورة » في الذكريات في أغلبها بصرية ، تعتمد على الإدراك البصري ، وقد رأت الدراسة ذلك أمراً طبعياً ، ف شعرنا العربي أغلب صوره بصرية حتى عند شعرائنا من غير المبصرين ، وقد عللت الدراسة لذلك بأن : العين أكثر الحواس استقبالية للصور ، وأكثرها وضوحاً وأقدرها على الوصف ، ولأن الطنطاوي أديب ذو ذاكرة بصرية ، تحفظ عليه صفات الأشياء وأجرامها وأحجامها وألوانها أكثر من وسائل إدراكه الحسية الأخرى .

وله صور حسية غير بصرية ، ولكنها قليلة إذا ما قورنت بالصورة البصرية ، كما أنه لا يغيب فيها الإدراك البصري . مثل : الصورة السمعية ، والذوقية ، والشمية ، واللمسية ، والإحساس الداخلي (كالألم - البرودة - الحرارة) ، وقد أكدت الدراسة على صعوبة رد كل صورة إلى حاسة واحدة ، لأنها قابلة لأن تدرك بأكثر من حاسة ، ولكن يراعى جانب التغليب ، ولاحظت الدراسة أيضاً أن مصادر الصورة في الذكريات ثلاثة . وهي : البيئة ، الثقافة ، الذاكرة .

* بعد النظر في أعمال الطنطاوي المنشورة ، اتضح للدارس أن أسلوب الكاتب في الذكريات يعد المرحلة الرابعة من مراحل تطوره الأسلوبية ، التي ينحو فيها نحو المباشرة والتلقائية والكتابة على السجية كما يصنع في حديثه العادي ، ولكنه لا يقل إمتاعاً ولا تشويقاً عن كتاباته في المراحل السابقة .

* وأول سمات الأسلوب الطنطاوي التلقائية والعفوية ، وهذه السمة تتفق مع رؤية الكاتب النظرية / النقدية ، فهو يفضل ما كتب على السجية ، وأبتعد فيه عن التكلف . ولذلك لم يكن يحفل كثيراً بعنصر الوقت قبل الكتابة ، ولكن يبحث عن الرغبة فيها ، وللعفوية والتلقائية في مجال السيرة الذاتية قيمة أكبر مما هي عليه في سائر الأجناس الأدبية لقيمة عنصر « البوح » أو « الاعتراف » فيها ، والحكاية العفوية كالحديث العفوي أشبه ما يكون بحالة إعتراف وبوح دائبين ينتظمان العمل من أوله إلى آخره ، ولكنه من جانب آخر يُفوّت على الأديب كثيراً من أسباب الجمال والتنظيم لا سيما حين تفضي التلقائية إلى ما يشبه الارتجالية : فإنها بذلك تضيع على القارئ متعة فنية كبيرة .

* إن أسلوب الطنطاوي يمكن أن يصنف في دائرة الأساليب السهلة الممتعة ، لأنه قريب لا يعزّ فهمه على الجميع من خاصة وعامة ، ولا ينكره الجميع من خاصة وعامة ، وفي الوقت ذاته يعد ناء عن النمطية والابتذال . والسهولة تظهر في أسلوب الكاتب ، من خلال ثلاثة أبعاد هي : - الألفاظ ، والتراكيب ، وحسن التآتي والمعالجة لقضايا فكرية واجتماعية معقدة .

وأسابب السهولة في أسلوبه كثيرة ، منها : فكرة التحرر الأدبي التي عمّت الكتاب فآثروا النشر المرسل البعيد عن التكلف ، واتصاله بالصحافة (مسؤولاً وكاتباً) ردحاً من الزمن ، وممارسة العمل الإذاعي والتلفازي ، ومخاطبة الجماهير (العامة) في المناشط العامة ، وقراءته لكتب الأدب المترسلة ،

وكتب التاريخ والفقه المتأدية ، وقراءاته في الأدب الفرنسي ، ومتابعته للترجمات العالمية المختلفة ، واتجاهه إلى العفوية والتلقائية إنعكس على سهولة الأسلوب .

* أن من أبرز سمات الأسلوب الطنطاوي العذوبة والنعومة وهو مظهر يصعب تعليله ، وأحسب أنه يعود إلى الشخصية وتكوين النفس قبل أن يكون صفاتاً في الألفاظ .

* كثيراً ما يصيب الكاتب تجربته ومعانيه في قوالب محفوظة وسائرة ينقلها عن القدماء ، ولا يكاد يُغيّر فيها إلا ما يتطلبه السياق أحياناً . وهو أثر من آثار حبه وولعه بالأدب القديم ، وإدامة مطالعته لأساليب الأوائل وتعبيراتهم . وفي المقابل لاحظت الدراسة - أيضاً - عدم تخرج الكاتب في أن يفسح لبعض التعبيرات الجارية على ألسنة المعاصرين وأقلامهم مكاناً فسيحاً واسعاً من الأسلوب متى ما رأى أن اللغة تتسع لها ولا تنكرها ، وأن المعنى محتاج إليها . فالكاتب يقف مؤيداً لفكرة تطور اللغات ونموها وتلوّنها بما يناسب الأحوال .

* التكرار سمة أسلوبية واضحة عند كاتب وهي : استجابة طبيعية لنزعة فطرية لدى الكاتب تدعوه إلى التكرار ، فالإنسان مفطور على حب الإعادة والتكرار ، لما يلتصق به من مظاهر التكرار في الحياة بعامة ، فيما يسمعه أو يشاهده في الموجودات من حوله من المهد إلى اللحد . وهو نشاط عقلي وذهنى ونفسي ميسور بعكس التجديد والتغيير اللذين يتطلبان أناةً وجهداً وتفكيراً وتعبيراً خاصاً ؛ ولأن الطنطاوي صاحب (معنى) ونزعة واضحة إلى التعليم والإصلاح فيما يكتب ؛ فإن التكرار في أسلوبه يعد من أبرز الأدوات وأقواها في توضيح ما يريد ، وفي هدم الاعتقادات والأفكار الزائفة .

وليس للتكرار حدّ يجب أن يتوقف عنده الأديب ، ولكنه مرتين بالإفهام والمتلقين ، لذلك ينفس المجال أمام المتحدثين عبر وسائل الإعلاء ؛ لأنها تنفتح على جمهور عريض تتباين ثقافتهم ومنازلهم مما يقول المتحدث أو الكاتب . كما أنه ليس بعيب : ما دام ارتداداً للفطرة السليمة وجرياً على سنتها ، وما دام يترتب عليه فائدة ومنفعة ، بأن يكون : داعية تذكّر ، أو سبباً من أسباب الألفة والاعتیاد ، أو الإضافة و الزيادة ، أو تقريب الحقائق وغرس العقائد وترسيخ الأفكار ، ولكن أخذ الباحث على الكاتب إبقاءه على بعض الموضوعات المكررة لغير فائدة ، فليس كل ما يحسن للصحيفة يحسن بقاءه في الكتاب ؛ لأن الكتاب باقٍ يمكن أن يراجعه القارئ ويتأمله ، وهذا ما لا يتوفر في الصحيفة التي تنتهي بانتهاء يومها . وقد جاء التكرار في أسلوب الكاتب على صور ثلاث : الصورة الأولى : ما يكون بتكرار اللفظة بعينها ، حيث تكرر مرتين أو ثلاثاً أو أكثر ، والصورة الثانية : ما يكون التكرار فيها بالمعنى عن طريق « الترادف » ، والصورة الثالثة : وتكون بتكرار الموضوع ، وهو كثير جداً في الكتاب . نتيجة لضخامة « الذكريات » واتساعها ، وتراخي المدة الزمانية وطولها ، وضعف سيطرة الكاتب على الكتاب ، ورغبته في أن يُفهم عنه ، أو لتجدد المناسبات ، أو التنبيه على أهمية الموضوع ، أو لدافع شعوري ونفسي (الحنين - اغبة) .

* ومن سمات الأسلوب الطنطاوي « الإكثار من المراجعة » ، و « التلاعب بالجميل » فقد لاحظ

الباحث أن الكاتب قد وظّف الأولى (أي المراجعة) لصالح التأكيد على الفكرة، والثانية (أي التلاعب بالجميل) على أنها لون من ألوان الترفّ الأسلوبي وأثرٌ من آثار الانطلاق في الكتابة كما يكون الحديث.

* كما أكدت الدراسة في المبحث العاشر «الأقوال السائرة» على أن موهبة الكاتب كانت تتفّتح عن عبارات مضيئة وسط إنشائه تجري مجرى الأمثال أو الأقوال والحكم السائرة، يتوفر لها ما يتوفر لتلك الأقوال التي تسير بين الناس، ولا يفترقون عن ترديدها عند المناسبات من: كثافة تعبيرية (إيجاز) وعمق فكري، وصدق في التجربة، وانعتاق من التعبير الخاص إلى العام.

* الالتفات بين الأساليب سمة أسلوبية ظاهرة في أسلوب الكاتب، وتبدو أكثر ظهوراً في الذكريات، وفيها تبدى قدرة الكاتب على التصرف في فنون القول وتنويعه، وتلوين الخطاب والتنقل بكل خفة بين الأساليب في المعرض الواحد، وانتقاء أيسرها وأقربها صلة بالموضوع. وفي التنقل بين الأساليب لا يصدّم القارئ ولا يزعجه، ولكنه قد يشعر به شعوراً مبهمًا، ويترجمه في صورة اهتمام به وعناية بالنص. ويأتي الالتفات عند كاتبنا على أكثر من وجه، مثل: الالتفات على مستوى الضمائر، والالتفات على مستوى اللغة (سهولة - تعقيد - شدة)، والانتقال بين الأزمنة (ماضي - حاضر - مستقبل)، والانتقال بين الجمل (جملة خبرية - جملة إنشائية)، الالتفات بين الجدل والهنزل، والالتفات على مستوى الشكل التعبيري (القصة - الخطابة - الوعظ - التعليق - الوصف، والالتفات بين الموضوعات.

* أسلوب الكاتب غني بالموسيقى الغضة التي تنتظم العمل من أوله إلى آخره، وتباين هذه الموسيقى بتباين الموضوع والحالة الوجدانية التي تسيطر عليه. وقد أرجعت الدراسة تلك الموسيقى إلى: روح الكاتب وتكوينه الوجداني الشاعر، وطبيعة اللغة التي يستعملها (اللغة العربية لغة شاعرة)، واستخدام عناصر موسيقية مساعدة، مثل: الجناس - السجع - التقسيم - الطباق - تقطيع الجمل - ترتيب المعاني تصاعديًا - استعمال الشعر (بيت - شطر - أجزاء).

* تطعيم الأسلوب بشيء من الأمثال والأقوال والحكم سمة من سمات الأسلوب الطنطاوي بعامة، وليس قصرًا على أسلوبه في الذكريات. ويراه الكاتب قيمة فنية راقية، ينبغي ألا يخلو منها الأسلوب الأدبي، والطنطاوي ليس الأديب الوحيد الذي يرى هذا الرأي، فالروائيون كُتّابًا ونقادًا في مطلع العصر الحديث ينظرون إلى ترصيع الرواية بالأمثال والحكم والاقتباسات شعراً أو نثراً أو حلاً للمنظوم داخل السرد الروائي على أنه أثر جمالي وإثبات لمقدرة الأديب على امتلاك ناصية البيان، وعلو كعبه في الوقوف على الآثار الأدبية المختلفة.

وقد اتضح للدراسة أن النصوص التي استشهد بها الكاتب تصب في قنوات أربع، وهي على النحو التالي: الشعر في: ٣١٤ موضعًا (الآيات التامة ٢٨٩ - أنصاف الآيات ٢٥)، والنص القرآني في: ١٤٥ موضعًا، والنص النبوي في: ٢٦ موضعًا، ونصوص أخرى (أمثال - أقوال) في:

١٨ موضعًا ، وذلك بالاعتماد على الفهرس الذي وضعه أحمد العلاونة ، وهو كما أسلفنا غير دقيق تمامًا ؛ إلا أنه يعطي القارئ مؤشرًا إجماليًا يقرر تفوق الشعر المستشهد به على غيره . وقد وقف الباحث عند كل منها وقفة تجلّي طريقة الكاتب في التعامل معها والاستفادة منها .

* أسلوب الكاتب مرسل جميل تملي عليه الفكرة طول الجملة وقصرها ، كما تملي عليه اختيار مفرداتها وهيئتها من الأفراد والتركيب ، والتقديم والتأخير ، والتأنيث والتذكير ، والتعريف والتكثير ، والبديع حلية جميلة متى سخره الأديب لفكرته وتجربته ، وأحسن التعامل معه دون سرف أو مبالغة ، وهو ميزة امتازت بها العربية لا يمكن أن ينفك التعبير عنها مهما حاول المتحدث أو الكاتب تجنبه ، إذ ربما كان البديع هو الطريق الأوحده لأداء المعنى حق الأداء . وقد انتهى الباحث إلى أن الطنطاوي من الكتاب الذين أحسنوا استخدامه في كتاباتهم ووظفوه لغاياتهم بقدر ما وفق إليه الطبع ، وسمح به الخاطر وتطلبه المعنى أو دعاءه . وما جاء في الذكريات من قبيل (العمد) ، فإنما هو من (تعمد) البصير الخبير الذي يميل إلى التزيين بقدر ما تحسن الزينة وتروق لكنه لا يسرف .

وأبرز المحسنات البديعية في أسلوب الكاتب ، هي : السجع ، والجناس ، والطباق والمقابلة ، والمشاكلة ، والتورية ، والتوجيه ، وصحة الأقسام ، والتججيل :

- والسجع أكثر المحسنات البديعية حضورًا في أسلوب الطنطاوي ، حيث يلتزم الكاتب في أغلب سجعاته ما ليس بلازم في مذهب السجع على غرار ما يعرف عند البلاغيين بـ « لزوم ما لا يلزم » بأن تتفق الفاصلتان في أكثر من الحرف الأخير ، وقد جاء هذا الاتفاق في أسلوبه على أكثر من وجه . ويتحرى الكاتب في أسلوبه المسجوع أن يكون قصير الفقر متوالي السجعات ، قد تزيد فقره على ثماني فقرات في السياق الواحد ، على روي واحد أو متعدد . ومن قبيل النادر أن تأتي فقرة طويلة أو متوسطة على الرغم من أن ابن الأثير - وهو الأديب والناقد الممارس لصناعة الإنشاء - يؤكد على سهولة مجيء السجع في فقرات طويلة أو متوسطة . وفواصل الكاتب مختلفة المعاني لا يُكرّر بعضها بعضًا ، وقد يخالطها شيء من المحسنات البديعية الأخرى كالطباق والجناس وغيرهما ، وقد علل الباحث لكل ذلك بأن الكاتب لا يميل إلى السجع إلا عندما تشتد الحاجة إليه سواء كانت الحاجة نفسية أم دلالية أم فنية تتعلق بالإيقاع في النص ، ولهذا فإنه يمكن القول بكل اطمئنان : إن استخدام السجع في أسلوب الكاتب كان موقفًا وحسنًا .

- تصور الباحث الجناس في الذكريات من خلال نظرية تداعي المعاني والألفاظ ؛ فالألفاظ متفقة كل الاتفاق أو بعضه في الجرس ، وهناك ألفاظ متقاربة أو متشابهة في المعنى بحيث تذكر كل لفظة بأختها في الجرس والمعنى ، وأخت الدراسة إلى : صور الجناس في أسلوب الكاتب وحصرتها في خمس صور رئيسية : الجناس التام ، والجناس الناقص ، والجناس المقلوب ، والجناس الاشتقائي ، وجناس شبه الاشتقاق . وتحت الجناس الناقص أنواع هي : الجناس المحرف ، والجناس اللاحق ، و الجناس المضارع . ولا يعنى هذا التقسيم بالضرورة الفصل بين جميع تلك الصور أو الأنواع ، ولكنه من قبيل التمييز المرتهن بظروف الدراسة .

وجمال الجناس اللفظي فيما يحدثه من نعمة عذبة تُسرّي عن الخاطر ، وتجعل النفس تميل إليها والأذان تسيع العبارة التي تقع فيها ، وجماله المعنوي يقع في أنه يحمل القارئ والسامع على التوقف ،

وإجالة الفكر في العبارة ، فإذا الكاتب قد كاد يحدده عن الفائدة التي أعطاها إياها بإيهامه بأنها تكرار لما سبق ، فيحصل له من الأنس والبهجة حين يفتن لذلك ما لا يحصل له لو أدرك المعنى مباشرة .

- ويميل الطنطاوي إلى الطباق والمقابلة حين يود أن يحيط بالمعنى إحاطة تامة بأن يمثل للقارئ فكرتين (معنيين) متقابلتين ينحصر ذهنه فيما بينهما ، ثم يدع له حرية التنقل بينهما ؛ فيستوعب المعنى بكل أبعاده حتى النقيضين والمتضادين . فهما سبب من أسباب الوفاء بالمعنى ، ولذلك غداً من المحسنات المعنوية ، فالترزين لا يتنافى مع التوظيف المعنوي داخل النص ، والطباق في أسلوبه يكون : بين الأسماء ، وبين الأفعال ، وبين المختلفين (اسم × فعل - فعل × اسم) كما يكون بالإيجاب وبالسلب .

* حرص الكاتب على العناية باللغة عن طريق سلامة اللغة وموافقتها للمعنى والموقف ، وذلك من خلال عِدَّة نقاط أمكن رصدها ، وربما تمكن باحث آخر من رصد نقاط أخرى ، منها : سلامة لغته من العيوب إلى حد بعيد ، وعشقه للفصحى ، وحرصه على استعمالها لغة للسرد والحوار ، لا يتسامح في ذلك إلا في أضيق الحدود حين يجد أن للعامة أثراً حسناً على التعبير أو التصوير ، ولكن ذلك في إطار ضيق برغم وجوده . وحرص على الدقة في الجمع ، والتثبت في استعمال الصيغ الصرفية للمعنى ، واستخدام الأصلح الألفق دلائياً بالمعنى وليس الأشهر أو الأكثر جرياناً على الألسنة والأقلام ولو أدى إلى مخالفة الشائع المشهور ، وراعى ما تقتضيه اللغة بخصوص التعدية واللزوم ، واستعمال حروف الجر ، وإعادتها عند العطف على الاسم المخفوض ، وبث التوجيهات اللغوية وسط السياق ، والتوثيق اللغوي للاستعمالات التي يستعملها في السياق ، والإحالة إلى المعنى المراد ، وإحياء فصيح العامة ، وتفصيح ما يستعمله العامة ، واستعمال الاسم العربي مقابلاً للاسم الأعجمي ، وكان معنياً بـ: تذوق الكلمة وانتقاء المعبر منها والذي لا ينقضي إشعاعه ، أو ينبجس عنه المعنى انبجاساً ، والمواءمة بين التعبير وبين المعنى قوة وضعفاً ، وشدة وليناً .

- المقترحات والتوصيات :

أما أبرز المقترحات والتوصيات ، فهي :

* توصي الدراسة بحفز الطلاب بأقسام الأدب والنقد في الدراسات العليا إلى دراسة الأدباء (المنسيين) الذين يتحقق فيهم شرطاً : (الجودة - والفنية) ، فقد تكون فيهم قمم لم تعرف ، أو عرفت ولكنها لم تكتشف - كما يقول الراحل عزيز ضياء - وبذلك تُفَعِّل الجامعات دورها وتثري الساحة المحلية والعربية بالكشف عن أدباء وتيارات لم تنل حظها من الدراسة ، وفيه مران للدارس ودربة كي يشق طريقه ، ويتلمس حاجات البحث - ويؤمن مظان مادته معتمداً على نفسه - بعد الله ﷻ - فيطور إمكاناته وخبراته ، ويتمرس بالبحث الجاد ، وتأتي بذلك الدراسات العليا ثمارها في أكثر من حقل .

* وتوصي كذلك بالتأني الشديد في استخدام المصطلحات ومحاكمتها قبل استعمالها ، بعرضها على دلالتها الأساسية والاصطلاحية ، والبحث عما وراءها من أبعاد ثقافية أو اجتماعية أو فكرية ، فقد لا تتناسب مع البيئة العربية ، وقد تكون البلاغة أو الجهود النقدية العربية القديمة استوعبت ما هو

أجمع وأدل على الموضوع من تلك المصطلحات .

* تحت الدراسة على الاهتمام بفن السيرة الذاتية في الدراسة الأدبية أو النقدية (خاصة)
(وعامة) عن طريق :

- الاهتمام بالدراسات التي تُنظَر لهذا الفن ، وتقربه للقارئ .
- دراسة الأعمال الأدبية التراثية التي تنتمي إلى هذا اللون الأدبي ، والإشارة إلى تمييز الشخصية العربية في ذلك ، وإبراز سمات السيرة الذاتية في الأدب العربي .
- درس الأعمال التي تدخل تحت هذا الباب في الأدب العربي الحديث ، وفي الأدب السعودي ، ورصد عوامل التأثير والتأثير ، وصور ذلك التأثير والتأثير فيما بينهما وبين الآداب الأجنبية (الموازنة - المقارنة) .

* كما تنصح بـ: العمل على تكوين تصور عام بخصوص ما يُقبل من «السيرة الذاتية» وما يرفض ، وتأسيسه على توجيهات الدين الإسلامي الحنيف ، الذي ينتظم حياة الفرد في معاشه ونشاطه ، وعبادته وأدق خصوصياته ، وعلى التقاليد الاجتماعية العربية الأصلية ؛ إذ ليس ما يحسن في الغرب يحسن في الشرق .

* وتوصي أيضاً بـ: إدخال موضوعات (أدب البحث عن الغير) ، (و أدب البحث عن الذات) بأشكاهما ضمن المنهج الدراسي في مناهج التعليم الخاص كي يدرسا كما يدرس المسرح والقصة القصيرة والرواية والمقالة .

* وتقتترح الدراسة بأن توجه الجامعات طلبتها إلى دراسة علي الطنطاوي في مناحي إبداعه الأدبي المختلفة:

- لتنوع تجربته الأدبية وجودتها .
- لأن أدبه يعطينا صورة طيبة عن تطور الآداب المختلفة لتوافق البيئة والأغراض المتجددة .
- ولكونه رائداً من رواد الأدب الإسلامي في العصر الحديث ، انطلق من رؤية إسلامية متكاملة للكون والحياة والإنسان ، وكتب في جميع حقول الأدب النثري تقريباً، لذلك فهي تجربة غنية جدرة بالدراسة .
- مكافأة الأديب على جهده في التوير والتقيف والتبصير ، لا سيما أنه ظل ملتصقاً بأمته ومجتمعه ، نصيراً للحق على الباطل ، وهذه صورة بين صور الوفاء ، والوفاء لا يتنافى مع الدراسة الجادة ، ولا يشكك في مصداقيتها ، لأنه خلق إنساني نبيل .

* لا ترى الدراسة تناول «علي الطنطاوي» ضمن دائرة الأدباء السعوديين ، أو تناول أدبه ضمن الأدب السعودي ؛ لأن أدواته اللغوية والفنية وكثيراً من رؤاه وأفكاره قد نضجت واكتملت في

الشام (سوريا) ولا يضر الكاتب أن يدرس في إطاره الجغرافي المناسب ، أو ضمن دائرة أوسع هي الأدب العربي أو الأدب الإسلامي .

* تنصح الدراسة بتدريس شيء من نتاج الكاتب ضمن المنهج الدراسي لما فيه من قيم فنية وجمالية وإعلاء للفضيلة وإزراء بالرديلة ، وثقافة واسعة .

* يجب ألا يغفل الإعلاميون جهود الطنطاوي الإعلامية المبكرة ، إذ يُعد من أوائل الذين اتصلوا بالإعلام (المسموع والمرئي) وسخره لمبادئه وأفكاره ، وعمل على نشر الوعي الذي تتطلبه المرحلة من خلاله في لطف ورشد ، وهذه الجهود مادة جيدة للتنظير والدراسة والتاريخ الإعلامي .

الحمد لله أولاً وآخرأ



الباحث

المصادر

- أ - مسرد المصادر والمراجع.
- ب - مسرد الأشكال والجداول.
- ج - مسرد المحتويات.

أ - مسرد المصادر والمراجع.

بعض الرموز المستعملة	المراد بها
د.	← بدون
ت.	← تاريخ
ن.	← نشر / ناشر
ط.	← رقم الطبعة
د. ت.	← دون تاريخ
د. ن.	← دون ناشر
د. ط.	← دون رقم الطبعة
د. ت. ن. ط.	← دون تاريخ ، ولا اسم الناشر ، ولا رقم الطبعة

أولاً : المصادر والمراجع :

- القرآن الكريم .
- إبراهيم بن عبدالرحمن الغنيم :
- ١- الصورة الفنية في الشعر العربي .. مثال ونقد ، الشركة العربية للنشر والتوزيع ، مصر - المهندسين ، ط ١ ، ت ١٤١٦ هـ - ١٩٩٦ م .
- ابن أبي الحديد (عز الدين عبدالحميد بن هبة الله بن محمد) :
- ٢- الفلك الدائر على المثل السائر ، تحقيق وتعليق : د. أحمد الحوفي و د. بدوي طبانة ، دار نهضة مصر ، مصر - الفجالة ، د. ط. ت .
- ابن الأثير (ضياء الدين) :
- ٣- المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر ، تحقيق وتعليق : د. أحمد الحوفي و د. بدوي طبانة ، دار نهضة مصر ، مصر - الفجالة . د. ط. ت .
- ابن الأنباري (أبو البركات عبدالرحمن بن أبي سعيد) :
- ٤- الإنصاف في مسائل الخلاف ، بين النحويين : البصريين والكوفيين ، تحقيق : محمد محيي الدين عبدالحميد ، دار إحياء التراث العربي ، د. ط. ت .
- ابن الجوزي (عبدالرحمن بن علي) :
- ٥- صيد الخاطر ، تحقيق ومراجعة وتعليق : علي الطنطاوي و ناجي الطنطاوي ، دار المنارة ، السعودية - جدة - ط ٥ ، ت ١٤١٢ هـ - ١٩٩١ م .
- ٦- لفظة الكبد في نصيحة الولد : دار القاسم للنشر ، السعودية - الرياض ، ط ٢ ، ت ١٤١٨ هـ .
- ابن حجر العسقلاني (أحمد بن علي) :
- ٧- فتح الباري بشرح صحيح البخاري ، دار الريان ، تحقيق : الشيخ عبدالعزيز بن باز ومحب الدين الخطيب ، ومراجعة قصي محب الدين الخطيب ومحمد فؤاد عبدالباقي ، مصر - القاهرة ، ط ١ ، ت ١٤٠٧ هـ - ١٩٨٧ م .
- ابن حجة الحموي (الشيخ تقي الدين أبو بكر علي) :
- ٨- خزانة الأدب وغاية الأرب ، دار القاموس الحديث ، لبنان - بيروت ، ط ٤ ، ت ١٣٠٤ هـ .
- ابن حزم الظاهري (أبو محمد علي بن أحمد الأندلسي) :
- ٩- طوق الحمامة في الألفة والألف ، تحقيق : المحامي فاروق سعد ، دار مكتبة الحياة ، لبنان - بيروت ، ط ١ ، ت ١٩٩٢ م .
- ابن خلدون (عبدالرحمن بن محمد) :

- ١٠- مقدمة ابن خلدون ، منشورات مؤسسة الأعلمي للمطبوعات ، لبنان - بيروت ، د. ط.
ت .
- ابن الرومي :
- ١١- ديوان ابن الرومي :
- تحقيق عبدالأمير مهنا ، منشورات دار مكتبة الهلال ، بيروت ، ط١ ، ت ١٤١١هـ -
١٩٩١م .
- تحقيق د. حسين نصار ، مطبعة دار الكتاب ، القاهرة ، د. ط ، ت ١٩٧٦م .
- ابن رشيقي القيرواني :
- ١٢- العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ، تحقيق محمد محيي عبدالحميد ، دار الجيل ، لبنان -
بيروت ، د. ط . ت .
- ابن سعد (محمد بن سعد) :
- ١٣- الطبقات الكبرى ، دار الفكر ، د. ط . ت .
- ابن سعيد الأندلسي (علي بن سعيد المغربي) :
- ١٤- المقتطف من أزهار الطرف ، تحقيق ودراسة د. سيد حنفي حسنين ، الهيئة المصرية العامة
للكتاب ، ط١ ، ت ١٩٨٣م .
- ابن السكيت (أبو يوسف يعقوب) :
- ١٥- ديوان النابغة الذبياني ، تحقيق د. شكري فيصل ، دار الفكر ، بيروت - لبنان ، د. ط.
ت .
- ابن شهيد (أحمد بن عبدالملك الأندلسي) :
- ١٦- التوابع والزوابع ، تحقيق : بطرس البستاني ، دار صادر ، لبنان - بيروت ، د. ط ، ت
١٤٠٠هـ - ١٩٨٠م .
- ابن عبد ربّه (شهاب الدين أحمد الأندلسي) :
- ١٧- العقد الفريد ، تقديم وتصحيح : خليل شرف الدين ، دار الهلال ، لبنان - بيروت ،
ط١ ، ت ١٩٨٦م .
- ابن قتيبة (عبدالله بن مسلم بن قتيبة الدينوري) :
- ١٨- عيون الأخبار ، دار الكتاب العربي ، لبنان - بيروت ، د. ط . ت .
- ابن قيم الجوزية (أبو عبدالله محمد بن أبي بكر الدمشقي) :
- ١٩- مدارج السالكين بين منازل إياك نعبد وإياك نستعين ، بتهديب عبدالمنعم العزّي ، مطبعة
كاظم ، الإمارات العربية المتحدة ، د. ط . ت .
- ابن ماجّة (محمد بن يزيد القزويني) :

- ٢٠- سنن ابن ماجة، مراجعة محمد فؤاد عبدالباقي، دار الفكر: بيروت د. ط. ت.
- ابن منظور (محمد بن مكرم):
- ٢١- لسان العرب، دار صادر، لبنان - بيروت، د. ط. ت.
- ابن النديم (أبو الفرج محمد بن يعقوب):
- ٢٢- الفهرست، ضبط وتعليق: د. يوسف علي الطويل، دار الكتب العلمية، لبنان - بيروت، ط ١، ت ١٤١٦هـ - ١٩٩٦م.
- ابن هشام (أبو محمد عبدالله جمال الدين بن يوسف):
- ٢٣- أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك، تحقيق محيي الدين عبدالحميد، د. ن، ط ٥، ت ١٣٩٩هـ - ١٩٧٩م.
- ٢٤- مغني اللبيب عن كتب الأعراب، تحقيق وتعليق: د. مازن المبارك ومحمد علي حمدالله، ومراجعة: سعيد الأفغاني، دار الفكر، لبنان - بيروت، ط ٦، ت ١٩٨٥م.
- ابن وهب (إسحاق بن إبراهيم):
- ٢٥- نقد النثر، منسوب خطأ إلى قدامة بن جعفر، تحقيق: د. طه حسين وعبدالحميد العبادي، دار الكتب العلمية، لبنان - بيروت، ط ١، ت ١٤٠٢هـ - ١٩٨٢م.
- أبو بكر الجزائري:
- ٢٦- منهاج المسلم، دار الشروق، السعودية - جدة، ط ٨، ت ١٤٠٨هـ - ١٩٨٧م.
- أبو تمام (حبيب بن أوس الطائي):
- ٢٧- ديوان أبي تمام بشرح الخطيب التبريزي، تحقيق: محمد عبده عزّام، دار المعارف، مصر - القاهرة، ١٩٦٤م.
- أبو الحسن الندوي (الشيخ علي الحسني):
- ٢٨- في مسيرة الحياة، دار القلم، سوريا - دمشق، ط ١، ت ١٤١٠هـ - ١٩٩٠م.
- أبو حيان التوحيدي (علي بن محمد بن العباس):
- ٢٩- الإمتاع والمؤانسة، تصحيح وشرح: خليل المنصور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط ١، ١٤١٧هـ - ١٩٩٧م.
- أبو الشيخ الأصبهاني (أبو محمد عبدالله بن جعفر):
- ٣٠- الأمثال في الحديث النبوي - تحقيق: د. عبدالعلي عبدالحميد، الدار السلفية، الهند - بومباي، ط ١، ت ١٤٠٢هـ - ١٩٨٢م.
- أبو العباس ثعلب:
- ٣١- شرح ديوان زهير بن أبي سلمى، تحقيق د. حنا نصر الحتي، دار الكتاب العربي، لبنان - بيروت، ط ١، ١٤١٢هـ - ١٩٩٢م.

— أبو عبدالرحمن ابن عقيل (محمد بن عمر) :

٣٢- تباريح التباريح، دار الصحوة للنشر والتوزيع، السعودية - الرياض، ط ١، ت ١٤١٢هـ.

— أبو العلاء المعري (أحمد بن عبدالله) :

٣٣- ديوان سقط الزند، دار بيروت، لبنان - بيروت، د. ط. ت ١٤٠٠هـ - ١٩٨٠م.

٣٤- رسالة الغفران، تحقيق د. محمد عزت نصر الله، دار الشمال، لبنان - طرابلس، ط ٢، ت ١٩٨٦م.

— أبو عيسى (فتحي محمد معوض) :

٣٥- الفكاهة في الأدب العربي إلى نهاية القرن الثالث الهجري، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، د. ط، ت ١٣٩٠هـ.

— أبو الفرج الأصفهاني :

٣٦- الأغاني تحقيق مهنا وسمير جابر وآخرون، دار الفكر، لبنان - بيروت، ط ١، ١٤٠٧هـ - ١٩٨٩م.

— أبو هلال العسكري (الحسن بن عبدالله بن سهل العسكري) :

٣٧- الصناعتين الكتابة والشعر :

• تحقيق : د. مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، لبنان - بيروت، ط ٢، ت ١٤٠٤هـ - ١٩٨٤م.

• تحقيق : علي محمد البحاري ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر العربي، ط ٢، ت ١٩٧١م.

٣٨- الفروق اللغوية، ضبط وتحقيق : حسام الدين القدسي، دار الكتب العلمية، لبنان - بيروت، د. ط. ت.

— د. إحسان عباس :

٣٩- فن السيرة، د. ن، ط ٦، ت ١٩٨٩م.

— د. أحمد إبراهيم الهواري :

٤٠- نقد الرواية في الأدب العربي الحديث في مصر، مؤسسة عين، د. ط، ت ١٩٩٣م.

— د. أحمد أبو حاقه :

٤١- البلاغة والتحليل الأدبي، دار العلم للملايين، لبنان - بيروت، ط ٢، ت ١٩٩٣م.

— أحمد أمين :

٤٢- حياتي، مكتبة النهضة، مصر - القاهرة، ط ٧، ١٩٨٩م.

— د. أحمد بدوي :

٤٣- أسس النقد الأدبي عند العرب ، نهضة مصر ، مصر - القاهرة ، د. ط. ت .

— د. أحمد بسام الساعي :

٤٤- الصورة بين النقد والبلاغة ، دار المنارة ، السعودية - جدة ، ط ١ ، ت ١٤٠٤هـ - ١٩٨٤م .

٤٥- الواقعية الإسلامية في الأدب والنقد ، دار المنارة ، السعودية - جدة ، ط ١ ، ت ١٤٠٥هـ - ١٩٨٥م .

— أحمد سعيد بن سلم :

٤٦- موسوعة الأدباء والكتاب السعوديين خلال ستين عاماً ١٣٥٠هـ - ١٤١٠هـ ، نادي المدينة المنورة ، السعودية - المدينة المنورة ، ط ١ ، ت ١٤١٣هـ - ١٩٩٢م .

— د. أحمد الشايب :

٤٧- الأسلوب دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية ، مكتبة النهضة المصرية ، مصر - القاهرة ، ط ٨ ، ت ١٩٩٠م .

٤٨- أصول النقد الأدبي ، مكتبة النهضة المصرية ، مصر - القاهرة ، ط ٨ ، ت ١٩٧٣م .

— أحمد العلاونة :

٤٩- فهارس ذكريات علي الطنطاوي ، دار المنارة ، السعودية - جدة ، ط ١ ، ت ١٤١٤هـ - ١٩٩٣م .

٥٠- ذيل الأعلام قاموس في التراجم ، دار المنارة ، السعودية - جدة ، ط ١ ، ت ١٤١٨هـ - ١٩٩٨م .

— د. أحمد علي دهمان :

٥١- الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني ، منهجاً وتطبيقاً ، طلاس ، سوريا - دمشق ، ط ١ ، ت ١٩٨٦م .

— أحمد فارس الشدياق :

٥٢- الساق على الساق في ماهر فخاريق ، دار مكتبة الحياة ، لبنان - بيروت ، ط ١ ، ت ١٩٦٦م .

— أحمد المراغي (الشيخ) :

٥٣- علوم البلاغة : البيان والمعاني والتبديع ، دار القلم ، لبنان - بيروت ، ط ١ ، ت ١٩٨٠م .

— د. أحمد مطلوب :

٥٤- معجم المصطلحات البلاغية وتطورها ، مطبعة المجمع العلمي العراقي ، العراق - بغداد ، ط ١ :

ت . الجزء الأول : ١ / ١٤٠٣ - ١٩٨٣م .

ت . الجزء الثاني : ٢ / ١٤٠٦ هـ - ١٩٨٦ م .

ت . الجزء الثالث : ٣ / ١٤٠٧ هـ - ١٩٨٧ م .

— أ. د. آرثر بولارد :

٥٥ - «الهجاء» ، بحث منشور في كتاب : المصطلح النقدي ، ترجمة ونشر د. عبدالواحد لؤلؤة ، ص ٢٨٤ - ٤١٥ ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط ١ ، ت ١٩٨٢ م .

— أرسطو طاليس :

٥٦ - الخطابة (الترجمة العربية القديمة) حققه وعلق عليه د. عبدالرحمن بدوي ، نشر وطباعة مكتبة النهضة المصرية ، مصر - القاهرة ، د. ط ، ت ١٩٥٩ م .

— أعضاء قسم اللغة العربية بكلية الإنسانيات - جامعة قطر :

٥٧ - المدخل لدراسة الأدب واللغة ، دار قطري بن الفجاءة ، قطر - الدوحة ، ط ٣ ، ت ١٤١٥ هـ - ١٩٩٤ م .

— الألباني (محمد ناصر الدين) :

٥٨ - السلسلة الصحيحة ، مكتبة المعارف ، الرياض ، ط / ت ١٤١٦ هـ - ١٩٩٦ م .

— الألوسي (أبو الفضل شهاب الدين محمود البغدادي) :

٥٩ - روح المعاني في تفسير القرآن العظيم ، تصحيح عبدالباري عطية ، دار الكتب العلمية ، لبنان - بيروت ، ط ١ ، ت ١٤١٥ هـ - ١٩٩٤ م .

— أندريه موروا :

٦٠ - لا مذكرات ، ترجمة : فؤاد حنّاد ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مصر - القاهرة ، ط ١ ، ت ١٩٧٢ م .

٦١ - أوجه السيرة ، ترجمة : ناجي خديشي ، دار الشؤون الثقافية العامة ودار الحرية للطباعة ، العراق - بغداد ، د. ت .

— د. إنعام فؤاد عكاوي :

٦٢ - المعجم المفصل في علوم البلاغة : البديع والبيان والمعاني ، مراجعة : أحمد شمس الدين ، دار الكتب العلمية ، لبنان - بيروت ، ط ١ ، ت ١٤١٣ هـ - ١٩٩٢ م .

— أنور الجندى :

٦٣ - المحافظة والتجديد في النثر العربي المعاصر في مائة عام : ١٣٤٠ هـ - ١٩٤٠ م ، دار الرسالة ، ط ١ ت ١٣٨٠ هـ .

٦٤ - أنور المعدّاوي :

٦٥ - نماذج فنية من الأدب والنقد ، مكتبة مصر ، مصر - الفجالة ، د. ط . ت .

— أنيس المقدسي :

٦٦- الفنون الأدبية وأعلامها في النهضة العربية الحديثة ، دار العلم للملايين ، لبنان - بيروت ، ط ٥ ، ت تموز / يوليو ١٩٩٠ م .

— أنيس منصور :

٦٧- في صالون العقاد كانت لنا أيام ، دار الشروق ، مصر - القاهرة ، ط ١ ، ت ١٤٠٣ هـ - ١٩٨٣ م .

— إيليا الحاوي :

٦٨- فن الهجاء وتطوره عند العرب ، دار الثقافة ، لبنان - بيروت ، د. ط. ت .

— إيفلين فريد جورج يارد :

٦٩- نجيب محفوظ والقصة القصيرة ، دار الشروق للنشر والتوزيع ، الأردن - عمان ، ط ١ ، ت ١٩٨٨ م .

— الباقلائي (أبو بكر محمد بن الطيب) :

٧٠- إعجاز القرآن ، دار إحياء العلوم ، لبنان - بيروت ، ط ٢ ، ت ١٤١١ هـ - ١٩٩٠ م .

— البحرّي (أبو عبادة الوليد بن عُبيد الطائي) :

٧١- ديوان البحرّي ، دار بيروت ، لبنان - بيروت ، د. ط ، ت ١٤٠٣ هـ - ١٩٨٣ م .

— البخاري (أبو عبد الله محمد بن إسماعيل) :

٧٢- الأدب المفرد ، خرج أحاديثه : محمد فؤاد عبد الباقي ، صنع فهارسه : رمزي سعد الدين دمشقية ، دار البشائر الإسلامية ، لبنان - بيروت ، ط ٣ ، ت ١٤٠٩ هـ - ١٩٨٩ م .

٧٣- صحيح البخاري (بشرح فتح الباري للإمام أحمد بن علي بن حجر العسقلاني) ، تحقيق : الشيخ عبدالعزيز بن باز ومحب الدين الخطيب ، ومراجعة وترقيم : قصي محب الدين الخطيب ومحمد فؤاد عبد الباقي ، دار الريان للتراث ، مصر - القاهرة ، ط ١ ، ت ١٤٠٧ هـ - ١٩٨٧ م .

— د. بدوي طبانه :

٧٤- معجم البلاغة العربية ، دار المنارة ، السعودية - جدة ، ط ٤ ، ت ١٤١٨ هـ - ١٩٩٧ م .

٧٥- نظرات في أصول الأدب والنقد ، شركة عكاظ للنشر والتوزيع : السعودية - جدة ، ط ١ ، ت ١٤٠٣ هـ - ١٩٨٣ م .

— د. بشري موسى صالح :

٧٦- الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث ، المركز الثقافي العربي ، المغرب - الدار البيضاء ، ط ١ ، ت ١٩٩٤ م .

— الإمام البنلسي (محمد بن علي) :

٧٧- تفسير مبهمات القرآن ، أو صلة الجمع وعائد التذييل لموصول كتابي الإعلام والتكميل ، تحقيق عبدالله بن عبدالكريم محمد ، دار الغرب الإسلامي ، ط ١ ، ت ١٤١١هـ - ١٩٩١ م .

- البيهقي (أحمد بن الحسين) :

٧٨- السنن الكبرى ، دار الكتب العلمية ، لبنان - بيروت ، تحقيق : عبدالقادر عطا ، د. ط . ت .

- الترمذي (محمد بن عيسى) :

٧٩- الجامع الصحيح ، راجعه أحمد محمد شاكر ومحمد فؤاد عبدالباقي ، دار إحياء التراث العربي ، لبنان - بيروت ، د. ط . ت .

- توفيق الحكيم :

٨٠- حمار الحكيم ، مكتبة مصر ، مصر - الفجالة ، د. ط ، ت ١٩٤٠ م .

٨١- حياتي ، مكتبة الشعبية ، لبنان - بيروت ، ط ١ ، ت ١٩٧٤ م .

- الثعالبي (أبو منصور عبدالملك النيسابوري) :

٨٢- فقه اللغة وأسرار العربية ، دار مكتبة الحياة ، لبنان - بيروت ، نسخة مصورة عن طبعة مصطفى البابي الحلبي سنة ١٣١٨هـ .

- د. جابر عصفور :

٨٣- الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب ، المركز الثقافي العربي ، المغرب - الدار البيضاء ، ط ٣ ، ت ١٩٩٢ م .

- الجاحظ (عمرو بن بحر الجاحظ) :

٨٤- البخلاء ، تحقيق : طه الحاجري ، دار المعارف ، مصر - القاهرة ، د. ط ، ت ١٩٩٠ م .

٨٥- البيان والتبيين ، تحقيق : عبدالسلام هارون ، دار الجيل ، لبنان - بيروت ، ط ٢ ، د. ت .

٨٦- الحيوان ، تحقيق : عبدالسلام هارون ، دار الجيل ، لبنان - بيروت ، د. ط ، ت ١٤٠٨هـ - ١٩٨٨ م .

- جان كوهن :

٨٧- الهزلي والشعري ، ترجمة : د. محمد العمري ، ضمن مجموعة من الدراسات والمقالات المترجمة في كتاب : في نظرية الأدب ، مقالات ودراسات ص ١٣٩ - ١٥٤ ، مؤسسة اليمامة ، السعودية - الرياض : ط ١ ، ت فبراير ١٩٩٧ م .

- جبران مسعود :

٨٨- الرائد معجم لغوي عصري ، دار العلم للملايين ، لبنان - بيروت ، ط ٤ ، ت ١٩٨١ م .

- جبور عبدالنور :

- ٨٩- المعجم الأدبي ، دار الملايين ، لبنان - بيروت ، ط ٢ ، ت يناير ١٩٨٤ م .
- الجرجاني (علي بن محمد) :
- ٩٠- التعريفات ، المكتبة الفيصلية ، السعودية - مكة المكرمة ، د. ط. ت .
- جميل صليبا :
- ٩١- علم النفس ، دار الكتاب اللبناني - لبنان - بيروت ، ط ٣ ، ت ١٩٧٠ م .
- حازم القرطاجني (أبو الحسن) :
- ٩٢- منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، تقديم وتحقيق : محمد الحبيب بن خوجة ، دار الغرب الإسلامي ، لبنان - بيروت ، ط ٢ ، ت ١٩٨١ م .
- حسين القباني :
- ٩٣- فن كتابة القصة ، دار الجيل ، لبنان - بيروت ، ط ٣ ، ت ١٩٧٩ م .
- الحصري القيرواني (أبو إسحاق إبراهيم) :
- ٩٤- جمع الجواهر في الملح والنوادر ، تحقيق علي بن محمد البحايي ، دار الجيل ، لبنان - بيروت ، ط ٢ ، د. ت .
- د. حميد الحمداني :
- ٩٥- بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي ، المركز الثقافي العربي ، (ص ٤٥ - ٤٦) ، المغرب - الدار البيضاء ، ط ٢ : ت ١٩٩٣ م .
- د. الحوفي (أحمد) :
- ٩٦- الفكاهة في الأدب العربي ، أصولها وأنواعها ، مكتبة نهضة مصر ، مصر - الفجالة ، ط ١ ، د. ت .
- ٩٧- الفكاهة في الأدب العربي وبعض دلالاتها ، محاضرة أقيمت بمعهد الدعوة الإسلامية للدراسات العليا بأم درمان بالسودان في ٩ من ذي القعدة سنة ١٣٨٦ هـ - ١٨ فبراير ١٩٦٧ م ، مطبعة نخيمر ، مصر ، د. ط. ت .
- خالد جليل :
- ٩٨- كاريكاتور : دار طلاس ، دمشق ، ط ١ ، ت ١٩٨٨ م .
- الخطابي (أبو سليمان حمد بن محمد) :
- ٩٩- رسالة بيان إعجاز القرآن ، منشورة ضمن كتابه ثلاث رسائل في إعجاز القرآن ، ص ١٨ - ٦٥ ، تحقيق : محمد خلف الله ومحمد زغللول سلام ، دار المعارف ، مصر - القاهرة ، د. ط. ت .
- دانيال كايزر غروبر :
- ١٠٠- المذكرات ، مقالة علمية في كتاب : الأدب والأنواع الأدبية ص ٢٣١ - ٢٤١ ، إعداد

وترجمة: طاهر حجار، طلاس، سوريا - دمشق، ط ١، ت ١٩٨٥ م.

— الرازي (محمد بن أبي بكر بن عبد القادر):

١٠١- مختار الصحاح، مكتبة لبنان، لبنان - بيروت، د. ط، ت ١٩٨٩ م.

— الراغب الأصفهاني:

١٠٢- المفردات في غريب القرآن، تحقيق محمد سيد كيلاني، دار المعرفة، لبنان - بيروت.

• معجم مفردات ألفاظ القرآن، تحقيق: نديم المرعشلي، مطبعة التقدم العربي، لبنان -

بيروت، ط ١، ت ١٣٩٢ هـ - ١٩٧٢ م.

— رشاد رشدي:

١٠٣- ماهو الأدب، مكتبة الانجلو المصرية، ط ١، ت ١٩٧١ م.

— رشيدة مهران:

١٠٤- طه حسين بين السيرة والترجمة الذاتية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر -

الإسكندرية، ط ١، ت ١٩٧٩ م.

— الرماني (أبو الحسن علي بن عيسى):

١٠٥- رسالة النكت في إعجاز القرآن، منشورة ضمن كتاب: ثلاث رسائل في إعجاز

القرآن، ٦٩- ١٠٤، تحقيق: محمد خلف الله ومحمد زغلول سلام، دار المعارف، مصر -

القاهرة، د. ط. ت.

— د. زكي مبارك:

١٠٦- النثر الفني في القرن الرابع، دار الجيل، لبنان - بيروت، د. ط، ت ١٩٧٥ م.

— د. زكي نجيب محمود:

١٠٧- قصة عقل، دار الشروق، مصر - القاهرة، ط ٣، ت ١٤١٤ هـ - ١٩٩٣ م.

١٠٨- قصة نفس، دار الشروق، مصر - القاهرة، ط ٤، ت ١٤١٤ هـ - ١٩٩٣ م.

— الزمخشري (أبو القاسم جار الله محمود بن عمر الخوارزمي):

١٠٩- الكشف، دار المعرفة، لبنان - بيروت، د. ط. ت.

— د. سعيد علوش:

١١٠- معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، سُوشيريس، المغرب - الدار البيضاء، ط ١،

١٤٠٥ هـ - ١٩٨٥ م.

— د. سعد مصلوح:

١١١- الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، عالم الكتب، مصر - القاهرة، ط ٣، ت ١٤١٢ هـ -

١٩٩٢ م.

— د. السعيد الورقي:

- ١١٢- في الأدب والنقد الأدبي ، دار المعرفة الجامعية ، مصر - الإسكندرية ، د. ط ، ت
١٩٨٩ م .
- سيويه :
- ١١٣- الكتاب ، تحقيق وشرح : عبدالسلام هارون ، مكتبة الخانجي ، مصر - القاهرة ، ط ٣ ،
ت ١٤١٨ هـ - ١٩٨٨ م .
- د. السيد سابق :
- ١١٤- إسلامنا ، دار الكتاب العربي ، لبنان - بيروت ، د. ط. ت .
- سيد قطب :
- ١١٥- في ظلال القرآن ، دار العلم ، السعودية - جدة ، ط ١٢ ، ت ١٤٠٦ هـ - ١٩٨٦ م .
- السيد عبدالحليم محمد حسين :
- ١١٦- السخرية في أدب الجاحظ ، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع ، ليبيا - طرابلس ، ط ١ ،
ت ١٩٨٨ م .
- السيوطي (جلال الدين عبدالرحمن) :
- ١١٧- الإتيقان في علوم القرآن ، المكتبة الثقافية ، لبنان - بيروت ، د. ط. ت ، ١٩٧٣ م .
- ١١٨- التحدث بنعمة الله ، تحقيق : إليزابيث ماري سارتين ، المطبعة العربية الحديثة ، مصر -
القاهرة ، ط ١ ، د. ت .
- ١١٩- حسن المحاضرة في تاريخ مصر والقاهرة ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ، المكتبة
الفيصلية ، السعودية - مكة المكرمة ، د. ط. ت .
- شاکر مصطفى :
- ١٢٠- القصة في سورية حتى الحرب العالمية الثانية ، مطبعة الرسالة ، مصر - عابدين ، ط ١ ،
د. ت .
- د. شاکر النابلسي :
- ١٢١- فدوى تشتبك مع الشعر ، دراسة نقدية لشعر الشاعرة الفلسطينية فدوى طوقان ،
السعودية - جدة ، ط ٢ ، ت ١٤٠٥ هـ - ١٩٨٥ م .
- الشريف الرضي :
- ١٢٢- ديوان الشريف الرضي ، دار صادر ، لبنان - بيروت ، د. ط. ت .
- د. شفيع السيد :
- ١٢٣- التعبير البياني ، رؤية بلاغية نقدية ، دار الفكر العربي ، مصر - مدينة نصر ، ط ٤ ،
ت ١٤١٥ هـ - ١٩٩٥ م .
- شفيق الجبري :

- ١٢٤- الجاحظ معلم العقل والأدب : دار المعارف ، مصر - القاهرة ، ط ١ ، ١٩٤٨ م .
 د. شكري عياد ، وأحمد فرح عقيلان ، وعبدالله بن إدريس ، و د. شاذلي فوهود و د. رمضان عبدالتواب ، و د. محمد قدري لطفى ، د. محمد حامد الأفندي .
- ١٢٥- الأدب ونصوصه وتاريخه (كتاب مدرسي - الصف الأول الثانوي) . طبعة وزارة المعارف ، المملكة العربية السعودية ، ط ٨ ، ت ١٤١٠ هـ - ١٩٨٩ م .
- د. شوقي ضيف :
- ١٢٦- الأدب العربي - العصر العباسي الثاني ، دار المعارف ، مصر - القاهرة ، ط ٢ ، ت ١٩٧٥ م .
- ١٢٧- البارودي رائد الشعر الحديث ، دار المعارف ، مصر - القاهرة ، ط ٤ ، د. ت .
- ١٢٨- الترجمة الشخصية ، دار المعارف ، مصر - القاهرة ، ط ٤ ، د. ت .
- ١٢٩- الفن ومذاهبه في الشعر العربي ، دار المعارف ، مصر - القاهرة ، ط ١٠ ، ت .
- ١٣٠- الفن ومذاهبه في النثر العربي ، دار المعارف ، مصر - القاهرة ، ط ٥ ، ت ١٩٧٨ م .
- د. شوقي المعاملي :
- ١٣١- الاتجاه الساخر في أدب الشدياق ، مكتبة النهضة المصرية ، مصر - القاهرة ، د. ط. ت .
- صالح أبو عرّاد الشهري :
- ١٣٢- الآداب النبوية التربوية ، مكتبة أبها الحديثة ، السعودية - أبها ، د. ت .
- د. صبحي البستاني :
- ١٣٣- الصورة الشعرية في الكتابة الفنية الأصول والفروع ، دار الفكر اللبناني ، لبنان - بيروت ، ط ١ ، ت ١٩٨٦ م .
- د. صلاح فضل :
- ١٣٤- علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته ، مؤسسة المختار ، مصر - القاهرة ، ط ١ ، ت ١٩٩٢ م .
- صوفي رستو بشين (الكونتيسة دي سيفوار) :
- ١٣٥- خواطر حمار ، ترجمة : حسين الجمل ، دار ابن حزم ، لبنان - بيروت ، ط ١ ، ت ١٤١٦ هـ - ١٩٩٥ م .
- طه حسين :
- ١٣٦- الأيام ، مصر - القاهرة ، ط ٥٤ ، د. ن. ت .
- د. طه عبدالرحيم عبدالبر :
- ١٣٧- قضايا النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق ، دار التأليف ، مصر - القاهرة ، ط ١ ، ت ١٤٠٣ هـ - ١٩٨٣ م .

— د. طه وادي :

١٣٨- دراسات في نقد الرواية ، دار المعارف ، مصر - القاهرة ، ط ٣ ، ت ١٩٩٤ م .

— د. عباس بيومي عجلان :

١٣٩- الهجاء : صوره وأساليه الفنية ، مؤسسة شباب الجامعة ، مصر - الإسكندرية ،
١٩٨٥ م .

— العباسي (عبدالرحيم بن أحمد) :

١٤٠- معاهد التنصيص على شواهد التلخيص ، تحقيق محمد محي الدين عبدالحميد ، عالم
الكتب ، لبنان - بيروت ، د. ط ، ت ١٣٦٧ - ١٩٤٨ م .

— د. عبدالرحمن بدوي :

١٤١- الموت والعبقريّة ، وكالة المطبوعات ، الكويت ، د. ط . ت .

— عبدالرحمن البرقوقي :

١٤٢- شرح ديوان المتنبي : دار الكتاب العربي ، لبنان - بيروت ، د. ط ، ت ١٤٠٧ هـ -
١٩٨٦ م .

— د. عبدالرحمن عسيوي :

١٤٣- دراسات في السلوك الإنساني ، منشأة المعارف ، مصر - الإسكندرية ، د. ط . ت .

— د. عبدالحميد عبدالرحيم :

١٤٤- علم النفس التربوي والتوافق الاجتماعي ، مكتبة النهضة المصرية ، مصر - القاهرة ،
ط ٢ ، ت ١٩٨١ م .

— د. عبدالعزيز شرف :

١٤٥- أدب السيرة الذاتية ، الشركة المصرية العالمية للنشر ، مصر - الجيزة ، ط ١ ، ت
١٩٩٢ م .

١٤٦- الأدب الفكاهي ، الشركة المصرية العالمية للنشر ، مصر - الجيزة ، ط ١ ، ت ١٩٩٢ م .

١٤٧- الفكاهة عند نجيب محفوظ ، شركة المصرية العالمية للنشر ، مصر - الجيزة ، ط ١ ، ت
١٩٩٤ م .

— د. عبدالعظيم المطعني :

١٤٨- التشبيه والتمثيل بين الإمام عبدالقاهر والخطيب ، مطبعة السعادة ، مصر ، ط ١ ، ت
١٤٠٧ هـ - ١٩٨٧ م .

١٤٩- خصائص التعبير القرآني وسماته البلاغية ، مكتبة وهبه ، مصر - القاهرة ، ط ١ ، ت
١٤١٣ هـ - ١٩٩٢ م .

— د. عبدالفتاح عثمان :

- ١٥٠- بناء الرواية، دراسة في الرواية المصرية، مكتبة الشباب، مصر - المنيرة، ط ١، ت ١٤٠٢هـ - ١٩٨٢م.
- د. عبدالفتاح لاشين:
- ١٥١- البديع في ضوء أساليب القرآن، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر - القاهرة، ت ١٩٨٦م.
- د. عبدالقادر أبو شريفة وحسين لافي قزق:
- ١٥٢- مدخل إلى تحليل النص الأدبي، دار الفكر للنشر والتوزيع، الأردن - عمان، ط ١، ت ١٤١٣هـ - ١٩٩٣م.
- د. عبدالقادر القط:
- ١٥٣- الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، دار النهضة العربية، لبنان - بيروت، د. ط، ت ١٩٧٨م.
- عبدالقاهر الجرجاني:
- ١٥٤- أسرار البلاغة:
- تحقيق محمود محمد شاكر، دار المدني، السعودية - جدة، ط ١، ت ١٤١٢هـ - ١٩٩٢م.
- وتحقيق: محمد رشيد رضا، دار المعرفة، لبنان - بيروت، د. ط، ت ١٤٠٢هـ - ١٩٨٢م.
- ١٥٥- دلائل الإعجاز:
- تحقيق: محمود شاكر، مكتبة الخانجي، مصر - القاهرة، ط ٢، ت ١٤١٠هـ - ١٩٨٩م.
- تحقيق: محمد رشيد رضا، دار المعرفة، لبنان - بيروت، د. ط، ت ١٤٠٢هـ - ١٩٨٢م.
- د. عبدالقدوس أبو صالح وأحمد كليب:
- ١٥٦- علم البيان، كتاب مدرسي مقرر على طلاب الصف الأول الثانوي، بالمعاهد العلمية في المملكة العربية السعودية، مضاع جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، السعودية - الرياض، ط ١، ت ١٤٠٥هـ.
- عبدالكريم الخطيب:
- ١٥٧- القصص القرآني في منطوقه ومفهومه، دار المعرفة، لبنان - بيروت، د. ط، ت.
- د. عبدالله باقازي:
- ١٥٨- القصة في أدب الجاحظ، مكتبة تهامة، السعودية - جدة، ط ١، ت ١٤٠٣هـ - ١٩٨٣م.

— عبدالله الحقييل :

١٥٩- على مائدة الأدب ، مطابع الفرزدق التجارية ، السعودية - الرياض ، ط ٢ ، ت
١٤١٢هـ - ١٩٩٢م .

— عبدالله الحيدري :

١٦٠- مفهوم السيرة الذاتية (سبع وعشرون ورقة) أرسلها كاتبها في تاريخ ١٦/١/١٤١٧هـ من رسالة له لنيل درجة الماجستير في الأدب ، بعنوان «السيرة الذاتية في النثر السعودي» -
نوقشت الرسالة في يوم الأربعاء ١٢/١/١٤١٧هـ .

— عبدالله سليم الرشيد :

١٦١- رجل الصناعتين : شفيق جبيري ، مكتبة التوبة ، السعودية - الرياض ، ط ١ ، ت
١٤١٥هـ - ١٩٩٤م .

— د. عبدالله عبدالحى موسى :

١٦٢- المدخل إلى علم النفس ، مكتبة الخانجي ، مصر - القاهرة ، ط ١ ، ت ١٩٧٦م .

— د. عدنان خالد عبدالله :

١٦٣- النقد التطبيقي التحليلي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، العراق - بغداد ، ط ١ ، ت
١٩٨٦م .

— د. عدنان رشيد :

١٦٤- دراسات في علم الجمال ، در النهضة العربية ، لبنان - بيروت ، ط ١ ، ت ١٤٠٥هـ
١٩٨٥م .

— د. عز الدين إسماعيل :

١٦٥- الأدب وفنونه ، دار الفكر العربي ، ط ٧ ، ت ١٩٧٨م .

— د. عز الدين علي السيد :

١٦٦- التكرير بين المثير والتأثير ، در الطباعة المحمدية ، مصر - القاهرة ، ط ١ ، ت ١٣٩٨هـ
١٩٧٨م .

— د. عزيزة فوّال بابستي :

١٦٧- المعجم المفصل في النحو العربي ، دار الكتب العلمية ، لبنان - بيروت ، ط ٧ ، ت
١٤١٣هـ - ١٩٩٢م .

— د. عزيزة مريدن :

١٦٨- القصة والرواية ، دار الفكر ، سوريا - دمشق ، ط ١ ، ت ١٤٠٠هـ - ١٩٨٠م .

— العقاد (عباس محمود) :

١٦٩- أنا ، تقديم : طاهر الطناحي ، المكتبة العصرية ، لبنان - بيروت ، د. ط. ت .

- ١٧٠- جحا الضاحك المضحك، دار الكتاب العربي، لبنان - بيروت، د. ط، ت ١٣٨٩هـ - ١٩٦٩م.
- ١٧١- ساعات بين الكتب، منشورات المكتبة العصرية، لبنان - بيروت، د. ط. ت.
- علي أدهم:
- ١٧٢- لماذا يشقى الإنسان، مطبعة نهضة مصر، مصر - الفجالة، د. ط. ت.
- علي الجارم ومصطفى أمين:
- ١٧٣- البلاغة الواضحة البيان والمعاني والبديع، الناشر: محمد أمين دمج، د. ط. ت.
- علي الطنطاوي:
- ١٧٤- أبو بكر الصديق، دار المنارة، السعودية - جدة، ط ٣، ١٤٠٦هـ - ١٩٨٦م.
- ١٧٥- ارحموا الشباب، مكتبة المنارة، السعودية - مكة المكرمة، ط ١، ١٤٠٨هـ - ١٩٨٨م.
- ١٧٦- أعلام التاريخ، سلسلة ترجم فيها خمسة أعلام (٥ - أجزاء صغيرة)، دار الفكر، سوريا - دمشق، ط ٢، ١٩٧٩م.
- ١٧٧- الباب الذي لا يغلق في وجه سائل، دار المنارة، السعودية - جدة، ط ١، ١٤١٧هـ - ١٩٩٧م.
- ١٧٨- بشار بن برد، محاضرة ألقاها في الكلية العلمية الوطنية بدمشق، مكتبة عرفة، ط ١، ت ١٣٤٨هـ.
- ١٧٩- بغداد مشاهدات وذكريات، دار المنارة، السعودية - جدة، ط ٢، ت ١٤١٠هـ - ١٩٩٠م.
- ١٨٠- تعريف عام بدين الإسلام، دار الفكر، سوريا - دمشق، ط ١٠، ١٤٠٢هـ - ١٩٨٢م.
- ١٨١- الجامع الأموي في دمشق وصف وتاريخ، دار المنارة، السعودية - جدة، ط ١، ت ١٤١٠هـ - ١٩٩٠م.
- ١٨٢- حكايات من التاريخ سبع حكايات متفرقة (٧ - أجزاء صغيرة)، دار الفكر، سوريا - دمشق، د. ط. ت ١٤٠٨هـ - ١٩٨٨م.
- ١٨٣- حلم في نجد، دار الأصالة، السعودية - الرياض، ط ٢، ت ١٤٠٢هـ - ١٩٨٢م.
- ١٨٤- دمشق صور من جمالها وعبر من نضالها، دار الفكر، سوريا - دمشق، ط ٢، ت ١٤٠٧هـ - ١٩٨٧م.
- ١٨٥- ذكريات علي الطنطاوي، دار المنارة، السعودية - جدة:
- الأجزاء: الأول، الثاني، الثالث، الرابع، ط ٢، ت ١٤٠٩هـ - ١٩٨٩م.

- الجزء الخامس ، ط ١ ، ت ١٤٠٧ هـ - ١٩٨٧ م .
- الجزء السادس ، ط ١ ، ت ١٤٠٨ هـ - ١٩٨٧ م .
- الجزء السابع و الثامن ، ط ١ ، ت ١٤٠٩ هـ - ١٩٨٩ م .
- ١٨٦- رجال من التاريخ ، مؤسسة الرسالة ، سوريا - دمشق ، ط ٦ ، ت ١٤٠١ هـ - ١٩٨١ م .
- ١٨٧- الرزق مقسوم ولكن العمل له واجب ، دار المنارة ، السعودية - جدة ، ط ١ ، ت ١٤١٧ هـ - ١٩٩٦ م .
- ١٨٨- صلاة ركعتين ، دار المنارة ، السعودية - جدة ، ط ١ ، ت ١٤١١ هـ - ١٩٩٠ م .
- ١٨٩- صور وخواطر ، دار المنارة ، السعودية - جدة ، ط ٢ ، ت ١٤١٢ هـ - ١٩٩١ م .
- ١٩٠- طرق الدعوة إلى الإسلام ، دار المنارة ، السعودية - جدة ، ط ١ ، ت ١٤١١ هـ - ١٩٩٠ م .
- ١٩١- طريق الجنة وطريق النار . مكتبة المنارة ، السعودية - مكة ، ط ٢ ، ت ١٤١٠ هـ - ١٩٨٩ م .
- ١٩٢- فتاوى علي الطنطاوي ، جمع وترتيب مجاهد ديرانية ، دار المنارة ، السعودية - جدة ، ط ٤ ، ت ١٤١١ هـ - ١٩٩١ م .
- ١٩٣- فصول إسلامية ، دار الفكر ، سوريا - دمشق ، ط ١ ، ت ١٤٠٥ هـ - ١٩٨٥ م .
- ١٩٤- فكر ومباحث ، مكتبة المنارة ، السعودية - مكة ، ط ٢ ، ت ١٤٠٨ هـ - ١٩٨٩ م .
- ١٩٥- في أندونيسيا ، دار المطبوعات العربية ، سوريا - دمشق ، ط ١ ، ت ١٣٨٠ هـ - ١٩٦٠ م .
- ١٩٦- في سبيل الإصلاح ، دار المنارة ، السعودية - جدة ، ط ٣ ، ت ١٤١٠ هـ - ١٩٩٠ م .
- ١٩٧- قصة حياة عمر ، دار المنارة . السعودية - جدة ، ط ١ ، ت ١٤٠٨ هـ - ١٩٨٨ م .
- ١٩٨- قصتنا مع اليهود ، دار المنارة ، السعودية - جدة ، ط ٢ ، ت ١٤١٢ هـ - ١٩٩١ م .
- ١٩٩- قصص من التاريخ ، دار المنارة ، السعودية - جدة ، ط ٥ ، ت ١٤١٢ هـ - ١٩٩١ م .
- ٢٠٠- قصص من الحياة ، دار المنارة ، السعودية - جدة ، ط ٤ ، ت ١٤١١ هـ - ١٩٩٠ م .
- ٢٠١- القضاء في الإسلام ، دار المنارة ، السعودية - جدة ، ط ١ ، ت ١٤٠٨ هـ - ١٩٨٨ م .
- ٢٠٢- المثل الأعلى للشباب المسلم ، دار المنارة ، السعودية - جدة ، ط ١ ، ت ١٤١٢ هـ - ١٩٨٨ م .
- ٢٠٣- مع الناس ، دار المنارة ، السعودية - جدة ، ط ٢ ، ت ١٤٠٩ هـ - ١٩٨٩ م .
- ٢٠٤- مقالات في كلمات ، دار الفكر ، سوريا ، جدة ، ط ١ ، ت ١٤٠٤ هـ - ١٩٨٤ م .
- ٢٠٥- مقالة في التحليل الأدبي ، مطبعة الاعتدال ، سوريا - دمشق ، د . ط ، ت ١٣٥٣ هـ .

٢٠٦- مقدمات الشيخ علي الطنطاوي، دار المنارة، السعودية - جدة، ط ١، ١٤١٨هـ - ١٩٩٧م.

٢٠٧- من حديث النفس، دار المنارة، السعودية - جدة، ط ٤، ت ١٤١١هـ - ١٩٩٠م.

٢٠٨- من شوارد الشواهد، دار المنارة، السعودية - جدة، ط ١، ت ١٤٠٨هـ - ١٩٨٨م.

٢٠٩- من غزل الفقهاء، دار المنارة، السعودية - جدة، ط ١، ت ١٤٠٨هـ - ١٩٨٨م.

٢١٠- من نفحات الحرم، دار المنارة، السعودية - جدة، ط ٣، ت ١٤١٧هـ - ١٩٩٧م.

٢١١- موقفنا من الحضارة الغربية، دار المنارة، السعودية - جدة، ط ١، ت ١٤١١هـ - ١٩٩٠م.

٢١٢- هتاف الجحد، دار المنارة، السعودية - جدة، ط ٢، ت ١٤١٠هـ - ١٩٩٠م.

- علاء الدين الإربلي :

٢١٣- جواهر الأدب في معرفة كلام العرب، شرح وتحقيق د. حامد نبيل، مكتبة النهضة المصرية، مصر - القاهرة، ط ١، ت ١٤٠٤هـ - ١٩٨٤م.

- د. علي عبد الخالق علي :

٢١٤- الفن القصصي طبيعته، عناصره، مصادره الأولى، قطري بن الفجاءة، قطر - الدوحة، د. ط، ت ١٤٠٨هـ - ١٩٨٧م.

- علي عبده بركات :

٢١٥- اعترافات أدبائنا في سيرهم الذاتية، مطبوعات تهامة، السعودية - جدة، ط ١، ١٤٠٢هـ - ١٩٨٢م.

٢١٦- يوميات في الثقافة العربية، در الفكر العربي، مصر - القاهرة، د. ط. ت.

- د. غازي بن عبد الرحمن القصيبي :

٢١٧- سيرة شعرية، دار الفيصل لثقافية، السعودية - الرياض، ط ١، ت ١٤٠٠هـ - ١٩٨٠م.

- الغزالي (أبو حامد محمد بن محمد) :

٢١٨- إحياء علوم الدين، طبعة مصورة عن طبعة لجنة نشر الثقافة الإسلامية ١٣٥٦هـ - دار الفكر، لبنان - بيروت، د. ط.

٢١٩- أيها الولد، تحقيق علي محي الدين القمر واغي، دار الاعتصام، مصر - القاهرة، ط ٢، د. ت.

٢٢٠- المنقذ من الضلال، تحقيق محمد أبو العلا ومحمد جابر، مكتبة الجندي، مصر - القاهرة، د. ط، ت ١٩٧٣م.

- فاروق خورشيد :

- ٢٢١- عالم الأدب الشعبي العجيب ، دار الشروق ، مصر - القاهرة ، ط ١ ، ١٤١١هـ - ١٩٩١م .
- د. فايز الداية :
- ٢٢٢- جماليات الأسلوب : الصورة الفنية في الأدب العربي ، دار الفكر ، سوريا - دمشق ، ط ٢ ، ت ١٤١١هـ - ١٩٩٠م .
- فردريش فون ديرلاين :
- ٢٢٣- الحكاية الخرافية نشأتها ومناهج دراستها وفنياتها ، ترجمة : نبيل إبراهيم ، مكتبة الغريب ، مصر - القاهرة ، د. ط. ت .
- د. فوزي عطوي :
- ٢٢٤- جبران خليل جبران .. عبقرى من لبنان ، دار الفكر العربي ، لبنان - بيروت ، ط ١ ، د. ت .
- الفيروز آبادي (أبو طاهر محمد بن يعقوب) :
- ٢٢٥- القاموس المحيط (بترتيب : ظاهر الزواوي) ، عيسى البابي الحلبي وشركاه ، ط ٢ ، د. ت .
- فيليب لوجون :
- ٢٢٦- السيرة الذاتية : الميثاق والتاريخ الأدبي ، ترجمة : عمر حلمي ، المركز الثقافي العربي ، المغرب - الدار البيضاء ، ط ١ ، ١٩٩٤م .
- القرطبي (أبو عبد الله محمد بن أحمد الأنصاري) :
- ٢٢٧- الجامع لأحكام القرآن ، دار الكتب العلمية ، لبنان - بيروت ، د. ط ، تاريخ ١٤١٣هـ - ١٩٩٣م .
- الإمام القزويني :
- ٢٢٨- الإيضاح لتلخيص المفتاح (مع البغية) وهي بشرح عبد المتعال الصعيدي ، المطبعة النموذجية ، مصر - الحلمية ، د. ط. ت ١٣٩٢هـ - ١٩٧٣م .
- ٢٢٩- التلخيص : عبدالرحمن البرقوقي ، دار الكتاب العربي ، لبنان - بيروت ، ط ٢ ، ت ١٣٥٠هـ - ١٩٣٢م .
- ليون أدل :
- ٢٣٠- فن السيرة الأدبية ، ترجمة : صدقي حطاب ، دار العودة ، لبنان - بيروت ، ت ١٩٨٨م .
- المازني (إبراهيم عبدالقادر) :
- ٢٣١- حصاد الهشيم ، دار الشعب ، مصر - القاهرة ، ط ٣ ، د. ت .

— الإمام مالك (ابن أنس) :

٢٣٢- الموطأ (بشرح تنوير الحوالك للإمام جلال الدين السيوطي) دار الندوة الجديدة ، لبنان
— بيروت ، د. ط. ت .

— د. طاهر حسن فهمي :

٢٣٣- السيرة تاريخ وفن ، مكتبة النهضة المصرية ، مصر - القاهرة ، ط ١ ، ت ١٩٧٠ م .
٢٣٤- فصل بعنوان «فن السيرة» في كتاب مشترك بعنوان : «المدخل لدراسة الفنون الأدبية»
ص ٥٥ - ٩٢ ، دار قطري بن الفجاءة ، قطر - الدوحة ، ط ٢ ، ت ١٤٠٣ هـ —
١٩٨٣ م .

— المتقي الهندي (علي المتقي علاء الدين الهندي) :

٢٣٥- كنز العمال في سنن الأقوال والأفعال ، مطبعة مجلس دائرة المعارف العثمانية ، الهند -
حيدر آباد الدكن ، ط ٢ ، ت ١٣٧٨ هـ - ١٩٥٩ م .

— مجاهد عبد المنعم مجاهد :

٢٣٦- دراسات في علم الجمال ، عالم الكتب ، مصر ، ط ٢ ، ت ١٤٠٧ هـ - ١٩٨٦ م .

— مجد محمد الباكري البرازي :

٢٣٧- في النقد الأدبي الحديث ، مكتبة الرسالة الحديثة ، الأردن - عمان ، ط ١ ، ت
١٤٠٧ هـ - ١٩٨٦ م .

— د. مجدي وهبة :

٢٣٨- معجم مصطلحات الأدب ، مكتبة لبنان ، لبنان - بيروت ، د. ط ، ت ١٩٧٤ م .

— د. مجدي وهبة وكامل المهندس :

٢٣٩- معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب ، مكتبة لبنان ، لبنان - بيروت ، ط ٢ ، ت
١٩٨٤ م .

— مجمع اللغة العربية بالقاهرة :

٢٤٠- المعجم الوجيز ، د. ن. ط ، ت ١٤١٦ هـ - ١٩٩٦ م .

— مجهول :

٢٤١- نوادر جحا الكبرى ، مكتبة المعارف ، لبنان - بيروت ، د. ط. ت .

— محمد أبو زهرة :

٢٤٢- محاضرات في النصرانية ، الرئاسة العامة لإدارات البحوث العلمية والإفتاء والدعوة
والإرشاد ، السعودية - الرياض ، ط ٤ ، ت ١٤٠٤ هـ .

— محمد أمين المصري :

٢٤٣- ورقتان كتبهما في ترجمة الشيخ علي الطنطاوي ، حصلت عليها ضمن بعض الوثائق

عند الشيخ محمد نادر بن تيسير حتاحت ، دون تاريخ .

— د. محمد بركات حمدي أبو علي :

٢٤٤- سخرية الجاحظ من بخلائه ، مكتبة الأقصى ، الأردن - عمان ، ط ٢ ، ١٤٠٢ هـ -
١٩٨٢ م .

— د. محمد التونجي :

٢٤٥- المعجم المفصل في الأدب ، دار الكتب العلمية ، لبنان - بيروت ، ط ١ ، ت ١٤١٣ هـ -
١٩٩٣ م .

— محمد بن جعفر الخرائطي :

٢٤٦- مساويء الأخلاق ، مكتبة عباس الباز ، السعودية - مكة ، د. ط. ت .

— محمد سعيد مبيض :

٢٤٧- الحكم والأمثال في الديار الشامية ، دار الثقافة ، قطر - الدوحة ، ط ١ ، ت ١٤٠٧ هـ -
١٩٨٦ م .

— د. محمد صالح الشنطي :

٢٤٨- الأدب العربي الحديث ، دار الأندلس ، السعودية - حائل ، ط ١ ، ت ١٤١٣ هـ -
١٩٩٢ م .

— د. محمد عابد الجابري :

٢٤٩- حفريات في الذاكرة من بعيد ، مركز دراسات الوحدة العربية ، لبنان - بيروت ،
ط ١ ، ت أغسطس ١٩٩٧ م .

— محمد عبدالغني حسن :

٢٥٠- التراجم والسير ، دار المعارف ، مصر - القاهرة ، ط ٣ ، د. ت .

— د. محمد العُمري :

٢٥١- في نظرية الأدب ، مقالات ودراسات ، سلسلة كتاب الرياض ، مؤسسة اليمامة
الصحفية ، سعودية - الرياض . ط ١ ، ت ١٤١٧ هـ - ١٩٩٧ م .

— د. محمد غنيمي صلال :

٢٥٢- النقد الأدبي الحديث ، دار النهضة للطبع والنشر ، مصر - القاهرة ، د. ط. ت .

— محمد المجذوب :

٢٥٣- علماء ومفكرون عرفتهم ، دار الاعتصام ، مصر - القاهرة ، د. ط. ت .

— د. محمد محمد حسين :

٢٥٤- المهجاء والمهجاءون ، دار المعارف ، مصر - القاهرة ، د. ط. ت .

— محمد مطيع الحافظ ونزار أباطة :

- ٢٥٥- تاريخ علماء دمشق في القرن الرابع عشر الهجري ، دار الفكر ، سوريا - دمشق ، ط ١ ، ١٤٠٦ هـ - ١٩٨٦ م .
- محمد نادر بن تيسير حتاحت (صهر الطنطاوي) :
٢٥٦- بعض الأوراق الخاصة عن الشيخ علي الطنطاوي .
- د. محمد نجيب التلاوي :
٢٥٧- طه حسين والفن القصصي ، دار الهداية ، مصر - المنيا ، ط ١ ، ت ١٤٠٧ هـ - ١٩٨٦ م .
- د. محمد يوسف نجم :
٢٥٨- فن القصة ، دار الثقافة - لبنان - بيروت ، د. ط. ت .
٢٥٩- فن المقالة ، د. ن ، ط ٥ ، ت ١٩٨٩ م .
- د. مريم عبدالقادر السباعي :
٢٦٠- القصة في القرآن الكريم ، مكتبة مكة ، السعودية - جدة ، ط ١ ، ت ١٤٠٧ هـ - ١٩٨٧ م .
- الإمام مسلم (مسلم بن الحجاج القشيري) :
٢٦١- صحيح مسلم ، بمراجعة وترقيم : محمد فؤاد عبدالباقي ، دار الحديث ، مصر - القاهرة ، ط ١ ، ت ١٤١٢ هـ - ١٩٩١ م .
٢٦٢- صحيح مسلم (بشرح الإمام النووي) دار الفكر ، لبنان - بيروت ، د. ط. ت .
- د. مصطفى ناصف :
٢٦٣- الصورة الأدبية ، دار الأندلس ، لبنان - بيروت ، د. ط. ت .
- د. مناع القطان :
٢٦٤- مباحث في علوم القرآن : مؤسسة الرسالة - لبنان - بيروت ، ط ٨ ، ت ١٤٠١ هـ - ١٩٨١ م .
- الميداني (أبو الفضل محمد بن محمد النيسابوري) :
٢٦٥- مجمع الأمثال ، تحقيق : محمد محي الدين عبد الحميد ، مطبعة السنة المحمدية ، د. ط ، ت ١٣٧٤ هـ - ١٩٥٥ م .
- د. نبيل راغب :
٢٦٦- دليل الناقد الأدبي : مكتبة غريب ، مصر - الفجالة ، د. ط. ت .
- د. النجار (محمد رجب) :
٢٦٧- جحا العربي شخصيته وفلسفته في الحياة والتعبير ، ذات السلاسل للطباعة والنشر ، ط ٢ ، ت ١٩٨٩ م .

— نجيب محفوظ :

٢٦٨- عصر الحب ، رواية ، مكتبة مصر ، مصر - القاهرة ، ت ١٩٨٠ م د. ط .

— د. نشأة العناني :

٢٦٩- فن السخرية في أدب الجاحظ ، د. ن ، مصر القاهرة ، ط ١ ، ت ١٤٠٠ هـ - ١٩٨٠ م .

— نصرت عبدالرحمن :

٢٧٠- الصورة الفنية في الشعر الجاهلي ، مكتبة الأقصى ، عمان - الأردن ، ط ١ ، ت ١٩٧٦ م .

— د. نعمان طه :

٢٧١- السخرية في الأدب العربي حتى نهاية القرن الرابع الهجري ، دار التوفيقية بالأزهر ، مصر - القاهرة ، ط ١ ، ت ١٣٩٨ هـ - ١٩٧٨ م .

— النويري (شهاب الدين أحمد بن عبدالوهاب) :

٢٧٢- نهاية الأدب ، مصورة عن ضبعة دار الكتب ، وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة : د. ط . ت .

— د. هالة سرحان :

٢٧٣- أمريكا .. خبط لزق ، دار الشروق ، مصر - القاهرة ، ط ١ ، ت ١٤١٥ هـ - ١٩٩٥ م .

— د. هاني العمدة :

٢٧٤- دراسات في كتب التراجم والسير ، د. ن ، الأردن - عمان ، ط ١ ، ت ١٩٨١ م .

— الوالي محمد :

٢٧٥- الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي ، المركز الثقافي العربي ، لبنان - بيروت ، ط ١ ، ت ١٩٩٠ م .

— يحيى بن حمزة العلوي :

٢٧٦- الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز ، ضبط ومراجعة محمد عبدالسلام شاهين ، دار الكتب العلمية ، لبنان - بيروت ، ط ١ ، ت ١٤١٥ هـ - ١٩٩٥ م .

— د. يحيى عبدالدايم :

٢٧٧- الترجمة الذاتية في الأدب العربي الحديث ، دار النهضة العربية ، لبنان - بيروت ، د. ط . ت .

— د. يوسف القرضاوي :

٢٧٨- فتاوى معاصرة ، دار القلم ، الكويت ، ط ٦ ، ت ١٤١٦ هـ - ١٩٩٦ م .

— يوسف مروة :

٢٧٩- نوادر جحا ، دار الفكر اللبناني ، لبنان - بيروت ، ط ٢ ، ت ١٩٩٢ م .

* * *

ثانياً : الدوريات :

— أبو عبدالرحمن ابن عقيل الظاهري :

٢٨٠- الصورة الفنية ، المجلة العربية ، عدد ٢٣٦ ، السنة ٢١ ، رمضان ١٤١٧ هـ .

— أحمد علي آل مريع عسيري (الباحث) :

٢٨١- قراءة في فلسفة الحب عند الشيخ علي الطنطاوي (على حلقتين) : العدد ٧٥٩١

جريدة الجزيرة - الأحد ٢١ / محرم ١٤١٤ هـ - ملحق أدب وثقافة .

والعدد ٧٥٩٨ - الأحد ٢٨ / محرم ١٤١٤ هـ - ملحق أدب وثقافة .

— ثروت أباطة :

٢٨٢- لقاء معه أجراه عنتر مخيمير ، مجلة الأدب الإسلامي ، عدد ٦ ، سنة ٢ ، شوال / ذو

الحجة ١٤١٥ هـ - مارس / مايو ١٩٩٥ م ، ص ١٤ - ١٥ .

٢٨٣- جريدة عكاظ السعودية ، عدد ٨٦٣٧ ، بتاريخ الأربعاء ١٠ شعبان ١٤١٠ هـ الموافق

٧ مارس ١٩٩٠ م ، ص ١٦ .

٢٨٤- جريدة المدينة السعودية ، عدد ٨٣٣٥ ، بتاريخ الأربعاء ١٠ شعبان ١٤١٠ هـ ،

الموافق ٧ مارس ١٩٩٠ م ، ص ٤ .

٢٨٥- جريدة الندوة السعودية ، عدد ٩٤٦٤ ، بتاريخ الأربعاء ١٠ شعبان ١٤١٠ هـ الموافق

٧ مارس ١٩٩٠ م ، ص ٥ .

— د. جواهر بنت عبدالعزيز آل الشيخ :

٢٨٦- هل يتلاءم فن الاستطراء مع يقاع العصر ، المجلة العربية : عدد ٢٣٧ ، السنة ٢١ ،

شوال ١٤١٧ هـ .

— رودلف زهايم :

٢٨٧- خواطر حول الترجمة الذاتية في العصور الإسلامية ، مجلة مجمع اللغة العربية - ج ٤١ ،

الدورة الرابعة والأربعون ، جمادى الأولى ١٣٩٨ هـ - مايو ١٩٧٨ م .

— د. سامية أحمد أسعد :

٢٨٨- أدب السيرة الذاتية ، مجلة نقيض ، عدد ٦٧ ، سنة ٦ ، محرم ١٤٠٣ هـ - نوفمبر

١٩٨٣ م .

— د. عبدالبدیع عبدالله :

٢٨٩- النشر وفن الصورة الأدبية ، جريدة الجزيرة ٢٣ / ١١ / ١٤١٥ هـ ، صفحة أدب وثقافة .

— د. عبد الحميد حامد شعبان :

٢٩٠- من مدرسة البيان العربي ... الأديب السوري علي الطنطاوي ، مجلة كلية اللغة العربية
- بالمنصورة عدد ١١ سنة ١٤١١هـ - ١٩٩١م .

— عبدالله الحقييل :

٢٩١- حول السيرة الذاتية ، مجلة الفيصل ، العدد ١٧٧ ، السنة ١٥ ، ربيع الأول ١٤١٢هـ -
سبتمبر ١٩٩١م .

— عبدالله الحيدري :

٢٩٢- في تباريح ابن عقيل الظاهري .. شجاعة في الاعتراف وتنظير موفق في فن السيرة ، المجلة
العربية ، عدد ٢٣٧ ، السنة ٢١ ، شوال ١٤١٧هـ - فبراير - مارس ١٩٩٧م .

— عبدالله زنجير :

٢٩٣- ذكريات علي الطنطاوي علامة فارقه في الأدب العربي المعاصر ، جريدة المدينة المنورة ،
ملحق الأربعاء الأسبوعي ، ٥ / شعبان / ١٤١٤هـ .

— عبد الملك مرتاض :

٢٩٤- الصورة الأدبية .. الماهية والوظيفة ، مجلة علامات في النقد ، إصدار نادي جدّة الأدبي
٦٦م ج٢٢ شعبان ١٤١٧هـ - ديسمبر ١٩٩٦م .

— علي الطنطاوي :

٢٩٥- ذكريات علي الطنطاوي :

- عندما هربت في المستشفى ليلتين متتاليتين ، الشرق الأوسط ، يوم الخميس
١٠/١١/١٩٨٥م ، ص ١٠ .

٢٩٦- ذكريات علي الطنطاوي :

- رجال عرفتهم : العميد ناضه لطبقجلي ، يوم الخميس ٢٠/٣/١٩٨٦م ، ص ١٠ .

— علي عبده بركات :

٢٩٧- رواد السيرة الذاتية من فرنج وعرب ، العدد ١٦٥ ، جمادى الآخرة ١٣٩٢هـ -
أغسطس ١٩٧٢م .

— مجلة الشرق الأوسط :

٢٩٨- استفتاء عن أشهر البرامج التلفزيونية في رمضان ١٤١٧هـ ، مجلة الشرق الأوسط ، تي
في T.V دليل المشاهد العربي ، عدد ١٣٨ ، في ٣١/٣/١٩٩٧م .

— مجلة المسلمون :

٢٩٩- العدد الرابع : الجمعة ٢٤ / محرم ١٤٠٢هـ الموافق ٢٠ - تشرين الثاني (نوفمبر)
١٩٨١م .

- العدد الخامس : الجمعة ١ / صفر / ١٤٠٢ هـ الموافق ٢٧ - تشرين الثاني (نوفمبر)

١٩٨١ م.

- العدد السادس : الجمعة ٨ / صفر / ١٤٠٢ هـ.

- د. محمد رجب البيومي :

٣٠٠- منهج الأدب الإسلامي في السيرة الذاتية، مجلة الأدب الإسلامي، عدد ٣، م / ١،

محرم - صفر - ربيع الأول ١٤١٥ هـ، حزيران (يونية - تموز (يوليه) - آب (أغسطس)

١٩٩٤ م.

- د. محمد عبدالحكيم محمد :

٣٠١- زكي مبارك جاحظ القرن العشرين، مجلة الأزهر، ج١ سنة (٧٠) محرم ١٤١٧ هـ -

مايو ١٩٩٧ م.

- د. محمود أبو الخير :

٣٠٢- الترجمة الذاتية في الأدب العربي، مجلة أفكار الأردنيّة، عدد ٤٩، تشرين الأول

١٩٨٠ م.

- مسلم بن عبد الله المسلم (عبد العزيز السالم) :

٣٠٣- مع ذكريات الشيخ الطنطاوي (على حلقتين) السبت ١٨ / محرم ١٤١٠ هـ - ١٩

أغسطس ١٩٨٩ م، السبت ٢٥ / محرم ١٤١٠ هـ - ٢٦ / أغسطس ١٩٨٩ م صفحة

«حروف وأفكار».

- معجب سعيد العدواني :

٣٠٤- لعبة السرد في طوق الحمامة لابن حزم (الحلقة الأولى) جريدة المدينة المنورة، ملحق

الأربعاء الاسبوعي، ١ / شعبان / ١٤١٧ هـ.

- يوسف الشاروني :

٣٠٥- تراثنا والاعتراف .. الخوف من تعرية الذات، مجلة العربي، العدد ٤٤٤، نوفمبر

١٩٩٥ م.

ثالثاً : المقابلات والمهاقات (*) :

٣٠٦- مقابلة مع / الشيخ طارق زكريا الحاج إبراهيم (صديق الطنطاوي وأحد المقربين

إليه)، ليلة الأحد، ١٢ / ١ / ١٤١٨ هـ، (مكة المكرمة).

٣٠٧- مهاقة مع د. طه وادي، عقب مغرب يوم السبت ١٦ / ٢ / ١٤١٨ هـ.

٣٠٨- مقابلة مع د. عبد البديع عبد الله، عصر الأربعاء ٦ / ٢ / ١٤١٨ هـ (بمنزله في أبيها).

(*) - لم يذكر الباحث من المقابلات والمهاقات إلا ما أفاد منها في البحث.

- ٣٠٩- مهاينة مع عبدالله رؤاس (مخرج برامج الطنطاوي)، صبيحة يوم السبت ١٤١٨/٢/١٦هـ.
- ٣١٠- مقابلة مع علي الطنطاوي، الخميس ١٤١٦/٥/٢٥هـ (بمنزله في جدة).
- ٣١١- مقابلة مع علي الطنطاوي، في ١٤١٧/٦/٢٠هـ (بمنزله في جدة).
- ٣١٢- مقابلة مع علي الطنطاوي، في ١٤١٧/رمضان/٨هـ (بمنزله في مكة).
- ٣١٣- مقابلة مع علي الطنطاوي، في يوم الجمعة ١٤١٨/رمضان/١٢هـ (بمنزله في مكة).
- ٣١٤- مقابلة مع علي الطنطاوي، في يوم السبت ١٤١٨/رمضان/١٣هـ (بمنزله في مكة).
- ٣١٥- مقابلة مع علي الطنطاوي، في يوم الأربعاء ١٤١٨/١١/١٢هـ.
- ٣١٦- مقابلة مع د. محمد منير الغضبان في ١٤١٧/٨/١١هـ (بمكة المكرمة).
- ٣١٧- مقابلة مع نادر بن تيسير حتاحت، في ١٤١٦/٧/٢٧هـ.

ب - مسرد الأشكال والجداول .

ثانياً : مسرد الأشكال والجداول :

الموضوع	الصفحة
١- شكل رقم (١) يبين العلاقة بين السيرة الذاتية وبين أدب البحث عن الذات والآخر	٤٦
٢- شكل رقم (٢) يبين فكرة التوازن في الحديث عن الذات	٢٥٩
٣- شكل رقم (٣) يقرب صورة تداخل المعنيين في الحكاية الرمزية	٤٢٨
٤- شكل رقم (٤) يقرب صورة تداخل المعنيين في الحكاية الرمزية	٤٣٠
٥- جدول رقم (١) يعرض نماذج مختلفة من التوثيق اللغوي في الذكريات	٥٥١

ج - مسرد المحتويات .

ثالثاً : مسرد المحتويات :

الموضوع	الصفحة
سورة الفاتحة	١
الإهداء	٢
المقدمة	٣ - ١٤
التمهيد:	١٥ - ١٠٣
أ - السيرة الذاتية الحد والمفهوم:	١٦ - ٤٦
- الاتجاه الأول في تعريف السيرة الذاتية	١٨ - ٢٥
أ - القسم الأول:	١٨ - ١٩
ب - القسم الثاني:	١٩ - ٢٠
ج - القسم الثالث:	٢١ - ٢٥
- الاتجاه الثاني في تعريف السيرة الذاتية	٢٥ - ٢٧
- ما السيرة الذاتية؟	٢٧ - ٤٦
١- الاعترافات:	٢٧ - ٢٨
٢- الذكريات:	٢٨ - ٢٩
٣- الرسم الذاتي / المقارنة لذاتية التصويرية المقفلة:	٢٩ - ٣٠
٤- المذكرات:	٣٠ - ٣٢
٥- اليوميات / اليوميات خاصة:	٣٢ - ٣٤
٦- المفكرة اليومية:	٣٤ - ٣٥
٧- أشكال أخرى:	٣٥ - ٤٠
أ - المذكرات المضادة / لا مذكرات / الفوجا الذاتية:	٣٥ - ٣٨
ب - السيرة الجزئية جانبية:	٣٨ - ٤٠
- تعريف السيرة الذاتية عند لباحث:	٤٠ - ٤٦
ب - علي الطنطاوي حياته وآثاره:	٤٧ - ٧٥
١- حياته:	٤٧ - ٧١
أ - اسمه:	٤٧
ب - أسرته:	٤٧ - ٤٨
ج - مولده وأصله:	٤٨ - ٤٩
د - حياته التعليمية:	٤٩ - ٥٩
هـ - حياته العملية:	٥٩ - ٦٦
و - رحلاته:	٦٦ - ٦٩

ح - أوليات الطنطاوي : ٧١ - ٦٩

٢- آثاره : ٧٥ - ٧٢

ج - ذكريات علي الطنطاوي .. نظرة عامة : ١٠٣ - ٧٦

١- قصة الكتاب : ٨٢ - ٧٦

٢- أهميتها : ٨٥ - ٨٣

أ - البعد الإنساني : ٨٣

ب - الجانب الفني : ٨٤ - ٨٣

ج - ذكرياته خلاصة تجربته الكتابية : ٨٥ - ٨٤

د - ذكريات علي الطنطاوي وثيقة تاريخية مهمة : ٨٥

٣- الدوافع إلى كتابة الذكريات : ١٠١ - ٨٥

- طلب مجلة المسلمون والأستاذ زهير الأيوبي ٨٧ - ٨٦

- الدافع الأول : ٨٨ - ٨٧

- الدافع الثاني : ٨٩ - ٨٨

- الدافع الثالث : ٩١ - ٨٩

- الدافع الرابع : ٩٣ - ٩١

- الدافع الخامس : ٩٤ - ٩٣

- الدافع السادس : ٩٤

- الدافع السابع : ٩٨ - ٩٥

- الدافع الثامن : ١٠١ - ٩٨

٤- تجنيس الذكريات : ١٠٣ - ١٠١

- رأي الباحث : ١٠٢ - ١٠١

- رأي الكاتب : ١٠٣ - ١٠٢

الدراسة الفنية : ٥٥٨ - ١٠٤

الفصل الأول : التكنيك / التقنية الفنية للسرد والحوار : ١٨٤ - ١٠٥

أولاً : السرد : ١٧٢ - ١٠٦

أ - مقدمة في شرعية الاستخدام : ١٠٧ - ١٠٦

ب - ملامح السرد : ١٠٧

١- وجهة نظر الكاتب (السارد / الراوي) : ١١٦ - ١١١

٢- بروز الشخصية : ١٢٠ - ١١٧

٣- طرائق السرد : ١٥٠ - ١٢١

- الحكاية / الأخبار داخل الحكاية : ١٢٩ - ١٢١
- الرسالة : ١٣٥ - ١٢٩
- الوجه الأول : ١٢٩
- الوجه الثاني : ١٣٤ - ١٢٩
- الوجه الثالث : ١٣٥
- الوثائق : ١٤٢ - ١٣٥
- ١- الوثائق الشخصية : ١٤١ - ١٣٦
- ٢- الوثائق التاريخية : ١٤١
- ٣- الوثائق الإدارية : ١٤٢ - ١٤١
- التحليل : ١٤٤ - ١٤٣
- الوصف : ١٤٦ - ١٤٥
- الخطابية والوعظية : ١٤٨ - ١٤٦
- السرد الفلسفي : ١٥٠ - ١٤٨
- ٤- الإطار والقالب : ١٥٢ - ١٥١
- ٥- الزمان : ١٥٤ - ١٥٢
- ٦- المكان : ١٧٢ - ١٥٤
- ثانياً : الحوار : ١٨٤ - ١٧٣
- الفصل الثاني : الحقيقة والخيال : ٢٦٢ - ١٨٥
- أ - في البدء : ١٨٨ - ١٨٦
- ١- النسيان الطبيعي : ١٨٩ - ١٨٨
- ٢- النسيان المتعمد : ١٩٠ - ١٨٩
- ٣- الرقابة الطبيعية : ١٩٠
- ٤- التكتّم وعدم الإفشاء : ١٩١ - ١٩٠
- ٥- التواضع المسرف : ١٩١
- ٦- الاختراع والتزيد : ١٩٢ - ١٩١
- ٧- التخرج من الأصدقاء والمعاصرين : ١٩٣ - ١٩٢
- ب - صدق الكاتب المسلم في تسيرة الذاتية وما شاكلها : ١٩٩ - ١٩٤
- ج - الالتزام بالصدق في الذكريات : ٢٠١ - ١٩٩
- د - معوقات في سبيل الحقيقة الكاملة في الذكريات : ٢١٢ - ٢٠١
- ١- اللغة : ٢٠٢ - ٢٠١

- ٢- سعة الحياة وضيق الكتابة : ٢٠٣-٢٠٢
- ٣- الأصدقاء والمعاصرون : ٢٠٥-٢٠٤
- ٤- التخرج والحجل من ذكر ما يسجل له من محاسن وأفعال : ٢٠٥
- ٥- سنة التطور والتغير : ٢٠٧-٢٠٥
- ٦- الاعتماد على الذاكرة : ٢١٢-٢٠٧
- هـ - من صور الصدق في الذكريات : ٢٦٢-٢١٢
- ١- الاعتراف / المكاشفة : ٢٣٧-٢١٣
- الاعتراف مظهر من أبلغ مظاهر الصراحة : ٢٢٠-٢١٣
- ألوان من اعترافات الطنطاوي : ٢٣٦-٢٢٠
- الاعتراف أو المكاشفة ، ولماذا ؟ : ٢٣٧-٢٣٦
- ٢- محاسبة النفس وعتابها : ٢٤٣-٢٣٧
- ٣- الإنصاف والعدل : ٢٤٦-٢٤٣
- أ - المظهر الأول : ٢٤٥-٢٤٣
- ب - المظهر الثاني : ٢٤٦-٢٤٥
- ٤- الأمانة : ٢٤٧
- أ - الحق لا يكون إلا مكتملاً : ٢٤٨-٢٤٧
- ب - التمييز بين الأخبار : ٢٤٩-٢٤٨
- ج - نقل شكوكه وتردده : ٢٥٠-٢٤٩
- د - توثيق النقول : ٢٥٠
- هـ - الإحالة إلى الوثائق التاريخية : ٢٥١-٢٥٠
- ٥- نفي الخيال وإثبات الواقع : ٢٥١
- ٦- الصراحة في النقد والتعبير عن الفكر : ٢٥٥-٢٥٢
- ٧- إبراز الجوانب المضيئة وتمييزها في الشخصية : ٢٦٢-٢٥٥
- الفصل الثالث : الاستطراد : ٣٠٥-٢٦٣**
- أ - المصطلح والقضية : ٢٧٣-٢٦٤
- ب - أقسام الاستطراد ووجوهه في «ذكريات علي الطنطاوي» ٢٩٣-٢٧٣
- أولاً : من حيث الاتصال بالموضوع الأصلي : ٢٧٧-٢٧٣
- أ - القريب : ٢٧٤-٢٧٣
- ب - البعيد : ٢٧٧-٢٧٤
- ثانياً : من حيث الحجم أو المساحة : ٢٧٩-٢٧٧

- أ - قصير : ٢٧٧
- ب - طويل : ٢٧٩ - ٢٧٨
- ثالثاً : من حيث التركيب وضده : ٢٨٠ - ٢٧٩
- أ - بسيط : ٢٧٩
- ب - مركب : ٢٨٠ - ٢٧٩
- رابعاً : من حيث العودة إلى الموضوع الأصلي : ٢٨٢ - ٢٨٠
- أ - ما يعود إلى الموضوع الأساسي : ٢٨٠
- ب - ما لا يعود إلى الموضوع الأساسي : ٢٨٢ - ٢٨٠
- ١- ما يعود بعد مرحلة طويلة جداً : ٢٨١
- ٢- ما لا يعود إلى الموضوع : ٢٨٢
- خامساً : من حيث الموضوعات التي يريد أن تؤديه في النص : ٢٩٣ - ٢٨٢
- ١- الاستطراد للتعليم : ٢٨٨ - ٢٨٢
- ٢- الاستطراد للموعظة ومناقشة بعض الأفكار الدعوية المهمة : ٢٩١ - ٢٨٨
- ٣- الاستطراد للتعريف بالشخصيات : ٢٩٣ - ٢٩١
- ج - الاستطراد لخدمة النص / الخروج من الموضوع للدخول في (النص) : ٣٠٢ - ٢٩٣
- د - الاستطراد بين النفع والإمتاع : ٣٠٥ - ٣٠٢
- الفصل الرابع : السخرية : ٣٤٧ - ٣٠٦
- ١- مفهوم السخرية وقيمتها : ٣١٣ - ٣٠٧
- التصور الأول للسخرية : ٣٠٨
- المفهوم الثاني للسخرية : ٣١٠ - ٣٠٨
- السخرية شيء غير انفكاكة : ٣١١ - ٣١٠
- السخرية شيء غير احتجاء : ٣١٢ - ٣١١
- السخرية أبلغ منهما وحسن : ٣١٣ - ٣١٢
- ٢- السخرية في ذكريات الطنطاوي وأسبابها : ٣١٧ - ٣١٣
- أ - طبيعة تكوينه النفسي وشخصيته : ٣١٥
- ب - اتصاله بأساتذة ذوي توجه قوي نحو السخرية : ٣١٦ - ٣١٥
- ج - اتصاله بالأدب الفرنسي : ٣١٦
- د - سليل مدرسة بيانیه عريقة في السخرية : ٣١٧ - ٣١٦
- هـ - اتصاله بأمتة ، وشعوره المتنامي بالواجب : ٣١٧
- ٣- سخرية الطنطاوي مبعثها الواقع وهدفها المثال : ٣١٨ - ٣١٧

- ٤- سخرية الطنطاوي .. الاتجاهات والمحاور : ٣٢٩ - ٣١٨
- الاتجاه الأول : السخرية بمظاهر النقص والتقصير : ٣٢٨ - ٣١٨
- المحور الأول : سخر بالتقاليد والعادات الاجتماعية الخاطئة ٣١٩ - ٣١٨
- المحور الثاني : سخر بالطباع والسلوك ٣٢١ - ٣١٩
- المحور الثالث : سخر بمن يحارب الفضيلة ويُعلي الرذيلة ٣٢١
- المحور الرابع : سخر ببعض التنظيمات والقوانين ٣٢٣ - ٣٢١
- المحور الخامس : السخرية في الجانب الديني ٣٢٤ - ٣٢٣
- المحور السادس : السخرية في جانب الأدب والأدباء ٣٢٥ - ٣٢٤
- المحور السابع : الحكم والسياسة : ٣٢٦ - ٣٢٥
- المحور الثامن : الإعلام : ٣٢٧ - ٣٢٦
- المحور التاسع : السخرية بالنفس : ٣٢٧
- الاتجاه الثاني : السخرية من مظاهر الجمود والتصلب : ٣٢٩ - ٣٢٨
- ٥- الأساليب والوسائط الفنية : ٣٣٨ - ٣٢٩
- ١- التصوير الهزلي (الكاريكاتوري) ٣٣١ - ٣٣٠
- ٢- الحكى العادي (الصورة الأدبية / اللوحة) : ٣٣٣ - ٣٣٢
- ٣- الأسلوب الحكيم / المغالطة : ٣٣٤ - ٣٣٣
- ٤- الأمثال والأقوال المشهورة : ٣٣٥ - ٣٣٤
- ٥- مواجهة القارئ بعكس ما يتوقع : ٣٣٥
- ٦- العبث والتلاعب : ٣٣٦ - ٣٣٥
- ٧- التعريض : ٣٣٦
- ٨- التهكم / الذم بما ظاهره المدح : ٣٣٦
- ٩- توظيف مصطلحات فنون : ٣٣٧ - ٣٣٦
- ١٠- قلب الأسماء أو تحريفها : ٣٣٧
- ١١- إبدال لفظ مكان آخر : ٣٣٨ - ٣٣٧
- ١٢- الكلمة / اللفظة : ٣٣٨
- ٦- أهداف السخرية : ٣٤٢ - ٣٣٨
- أولها : التهذيب والتقوية : ٣٤٠ - ٣٣٨
- ثانيها : التطهير من الآلام النفسية أو تخفيفها : ٣٤١ - ٣٤٠
- ثالثها : المحافظة على كيان الجماعة وخصائصها : ٣٤٢ - ٣٤١
- رابعها : النكاية بالخصم : ٣٤٢

٧- سخرية الطنطاوي بين القبول والرد ٣٤٢ - ٣٤٧

الفصل الخامس : الفكاهة : ٣٤٨ - ٣٧٨

١- مفهوم الفكاهة : ٣٤٩ - ٣٥٠

٢- أسباب وجودها في الذكريات : ٣٥٠ - ٣٥٣

٣- ألوان الفكاهة في الكتاب : ٣٥٣ - ٣٥٧

- اللون الأول : النادرة / الطرفة : ٣٥٣ - ٣٥٥

أ - ما قرأه في كتب التراث ٣٥٣ - ٣٥٤

ب - ما شاع بين الناس بعامة ولكنه لم يقف عليه : ٣٥٤

ج - ما وقع أمامه : ٣٥٤

د - ما وقع له : ٣٥٤ - ٣٥٥

- اللون الثاني : الدعابة : ٣٥٥ - ٣٥٧

٤- خصائص الفكاهة الطنطوية من خلال الكتاب : ٣٥٧ - ٣٧٥

١- فكاهة منشورة أثناء السرد ٣٥٧ - ٣٥٨

٢- قريية المأخذ ٣٥٨ - ٣٦١

٣- فكاهة مهذبة محتشمة ٣٦١ - ٣٦٣

٤- فكاهة واقعية ٣٦٣ - ٣٦٧

٥- يخالطها شيء من العجمة والعامية : ٣٦٧ - ٣٦٨

٦- فكاهة موجزة : ٣٦٩

٧- تنذرع بالحوار ورسد لصوت : ٣٦٩ - ٣٧١

٨- تعتمد على الصورة : ٣٧١ - ٣٧٥

أ - طغيان ما يسمى بالصورة الحيوانية : ٣٧١ - ٣٧٣

ب - استعمال الشخصية الجحوية : ٣٧٣ - ٣٧٤

ج - الإفادة من النادرة الجحوية : ٣٧٤

د - بث بعض الأسماء المعروفة بالفكاهة : ٣٧٤ - ٣٧٥

هـ - توليد الشخصيات الهزلية : ٣٧٥

٥- الفكاهة ليست لغواً ولا قهقهة : ٣٧٥ - ٣٧٨

الفصل السادس : الصورة : ٣٧٩ - ٤٥٣

أولاً : تصوّر الباحث للصورة : ٣٨٠ - ٣٨٣

ثانياً : الصورة في ذكريات الطنطاوي : ٣٨٣ - ٤٥٣

١- الوسائل والأدوات ٣٨٦ - ٤٣١

- أ - التشبيه : ٣٨٦ - ٣٩٧
- ب - التمثيل : ٣٩٧ - ٤٠٤
- ج - الاستعارة : ٤٠٤ - ٤١١
- د - المجاز : ٤١١ - ٤١٨
- ١-٢ - المجاز المرسل والمجاز العقلي : ٤١١ - ٤١٤
- ٣ - الكناية : ٤١٤ - ٤١٨
- هـ - الصورة الذهنية : ٤١٨ - ٤٢١
- و - الصورة المجلوبة : ٤٢١ - ٤٢٣
- ز - الإحالة على الخرافات والأساطير : ٤٢٣ - ٤٢٥
- ح - استحضار الشخصية المؤثرة : ٤٢٥ - ٤٢٦
- ط - الحكاية الرمزية ٤٢٦ - ٤٣٠
- ي - التلوين : ٤٣٠ - ٤٣١
- ٢ - مادة الصورة : ٤٣١ - ٤٣٦
- ٣ - مصادر الصورة : ٤٣٦ - ٤٥٣
- ١ - البيئة : ٤٣٦ - ٤٤١
- ٢ - الثقافة : ٤٤١ - ٤٤٦
- ٣ - الذاكرة : ٤٤٦ - ٤٥٣
- الفصل السابع : الأسلوب : ٤٥٤ - ٥٥٨**
- السمات الأسلوبية العامة عند الطنطاوي : ٤٥٦ - ٤٥٩
- ١ - التلقائية والعفوية : ٤٥٩ - ٤٦٠
- ٢ - السهولة الممتعة : ٤٦١ - ٤٦٤
- ٣ - عذوبة التعبير : ٤٦٤ - ٤٦٥
- ٤ - التأثير بأساليب القدماء : ٤٦٥ - ٤٦٦
- ٥ - الانفتاح على التعبيرات معاصرة : ٤٦٦ - ٤٦٧
- ٦ - بسط المعاني والأفكار : ٤٦٧ - ٤٦٨
- ٧ - التكرار : ٤٦٨ - ٤٧٨
- وجوه التكرار وأنواعه في أسلوب الطنطاوي : ٤٧٠ - ٤٧٨
- أ - تكرار الألفاظ : ٤٧٠ - ٤٧٤
- ب - الترادف : ٤٧٤ - ٤٧٥
- ج - تكرار الموضوع : ٤٧٥ - ٤٧٨

- ٤٧٩ ٨- الإكثار من الرجوع :
- ٤٨٠ - ٤٧٩ ٩- التلاعب بالجميل :
- ٤٨٢ - ٤٨٠ ١٠- الأقوال السائرة :
- ٤٨٥ - ٤٨٢ ١١- الالتفات بين الأساليب :
- ٤٨٧ - ٤٨٥ ١٢- موسيقية الأداء التعبيري :
- ٥١١ - ٤٨٧ ١٣- الميل إلى الاستشهاد :
- ٤٩٤ - ٤٨٨ ١- الاستشهاد بالنصوص القرآنية والنبوية :
- ٥٠٠ - ٤٩٤ ٢- الاستشهاد بالأمثال :
- ٥١١ - ٥٠٠ ٣- الاستشهاد بالشعر :
- ٥٠١ - ٥٠٠ - القسم الأول :
- ٥٠٩ - ٥٠١ - القسم الثاني :
- ٥٠٩ ٤- الاستشهاد بما هو أقل من البيت :
- ٥١٠ - ٥٠٩ ٥- مواضع الاستشهاد بالشعر :
- ٥١١ - ٥١٠ ٦- منهج الكاتب في الاستشهاد :
- ٥٣٤ - ٥١١ ١٤- استخدام المحسن البديعي :
- ٥١٩ - ٥١٢ أ - السجع :
- ٥٢٨ - ٥٢٠ ب - الجناس :
- ٥٢٣ - ٥٢٢ ١- الجناس التام :
- ٥٢٧ - ٥٢٣ ٢- الجناس الناقص :
- ٥٢٣ أ - الجناس المحرف :
- ٥٢٤ - ٥٢٣ ب - الجناس اللاحق :
- ٥٢٥ - ٥٢٤ ج - الجناس المضارع :
- ٥٢٦ - ٥٢٥ ٣- الجناس المقلوب :
- ٥٢٧ - ٥٢٦ ٤- جناس الاشتقاق :
- ٥٢٨ - ٥٢٧ ٥- جناس المشابهة أو المشبه بالاشتقاق :
- ٥٣١ - ٥٢٨ - هل التقسيم يعني الفصل بين الصور المختلفة من الجناس :
- ٥٢٩ ج - الطباق والمقابلة :
- ٥٢٩ ١- الطباق بين الأسماء :
- ٥٢٩ ٢- الطباق بين الأفعال :
- ٥٣٠ - ٥٢٩ ٣- الطباق بين المختلفين :

- د - محسنات بلاغية أخرى : ٥٣٤ - ٥٣١
- ١- المشاكلة : ٥٣٢ - ٥٣١
- ٢- التورية : ٥٣٢
- ٣- التوجيه : ٥٣٣ - ٥٣٢
- ٤- صحة الأقسام : ٥٣٣
- ٥- التحجيل : ٥٣٤
- ١٥- العناية باللغة : ٥٥٨ - ٥٣٤
- أ - المحور التعبيري : موافقة اللغة للموقف والمعنى : ٥٤٠ - ٥٣٤
- ١- الانتقال الدقيق للألفاظ : ٥٣٧ - ٥٣٤
- ٢- مواءمة التعبير اللفظي للمعنى : ٥٣٩ - ٥٣٧
- ٣- حذف حروف العطف حين يتصل الكلام ببعضه : ٥٤٠ - ٥٣٩
- ب - المحور الثاني : الدقة اللغوية : ٥٥٨ - ٥٤٠
- ١- استعمال الفصحى : ٥٤٢ - ٥٤٠
- ٢- الدقة في الجمع : ٥٤٣ - ٥٤٢
- ٣- التثبت في استعمال الصيغة الصرفية للمعنى : ٥٤٤ - ٥٤٣
- ٤- مراعاة التعدي والنزوم : ٥٤٥ - ٥٤٤
- ٥- استعمال الكلمة الألفظ دلاليًا ومعجميًا : ٥٤٧ - ٥٤٥
- ٦- استعمال ماله أصل في العربية : ٥٤٧
- ٧- إعادة حرف الجرّ عن العطف على الاسم المخفوض : ٥٤٨ - ٥٤٧
- ٨- التوجيهات اللغوية : ٥٤٩ - ٥٤٨
- ٩- التوثيق اللغوي : ٥٥٢ - ٥٤٩
- ١٠- الإحالة على المعنى المراد : ٥٥٤ - ٥٥٢
- ١١- إحياء فصيح العامة : ٥٥٤
- ١٢- تفصيل ما يستعمله العامة : ٥٥٥ - ٥٥٤
- ١٣- استعمال الاسم العربي مقابلًا للاسم الأجنبي : ٥٥٨ - ٥٥٥
- الخاتمة ٥٨٢ - ٥٥٩
- المسارد ٥٨٣
- مسرد المصادر والمراجع والدوريات والمقابلات والمهاقات ٦١١ - ٥٨٤
- مسرد الأشكال والجداول ٦١٣ - ٦١٢
- مسرد المحتويات ٦٢٤ - ٦١٤