الفصل السادس

الصُّورة

«ما أنا بالشاعر، وما صناعتي نسج التهاويل، وما أنا إلا مصوّر يتأبط آلته يطوف بها، يصوّر مشاهد الحياة ومشاعر النفس، مصوّر فوتوغرافي 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 – ذكرياته: ١/١٢٣

obeikandl.com

obeikandl.com

الفصل السادس
الصورة

أولاً: تصور الباحث للصورة:

على الرغم من كثرة تداول مصطلح (الصورة الفنية) في حقل الدّراسات الأدبية والنقدية خلال السنوات الأخيرة؛ فمايزال بحاجة كبيرة إلى ضبط مفهومه وتحديده.

صحيح إن تحديد المصطلحات وتحديد مفهوماتها في الدراسات الإنسانية، والأدبية على وجه الخصوص ليس أمراً ميسوراً. ولا يتأتّى بالدِّقة نفسها التي تكون عليها وتتأتّى 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 مصطلح (الصورة) إلى الاستخدام غير المتبصِّر له[1].

في حين يرى آخرون ذلك عائداً إلى أن مصطلح (الصورة الفنية) مصطلح حديث صيغ تحت وطأة التأثر 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 قديم يرجع إلى بدايات الوعي بالخصائص النوعية للفن الأدبي[2].

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

---

(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.

لقد سأل باحث آخر نفسه هذا السؤال، وانتهى إلى: «أن ذلك ما لا يقول به عاقل»[١]. 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 وتحديده، لخضوعه لطبيعة متغيرة تنتمي إلى الفردية والذاتية وحدود الطاقة الإبداعية المُعَبَّر عنها (بالموهبة). فالصورة حين تكون الأداة/الجوهر، هي المرآه التي ينعكس فيها الحظُّ الفردي – الخاص بمافيه 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[٢].

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 يوفِّره الباحث لدَرْسه في هذا الفصل – الاتجاهُ نحو وصف الصورة وصفاً مباشراً؛ بصفتها جهازاً لغويًّا يرمي الأديب من خلاله إلى إبهار المتلقي، والحظة بإعجابه وتقرير المعنى في ذهنه بواسطة نسيج تعبيري خاص، وعلاقات لم تُؤْلَف من قبل.

وهي بحسب ما يَفهمه الباحثُ ويدركه لا تخرج عن تعريف الدكتور علي

---

(١) ينظر: عبدالملك مرتاض: الصورة الأدبية الماهية والوظيفية: ١٧٨–١٧٩. (مقالة – مجلة علامات).

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

البطل، وهو: تشكيل لغويٌّ يكوّنه خيال الفنان من معطيات متعددة يقف العالم المحسوس في مقدمتها، إلى جانب ما لا يمكن إغفاله من الصور النفسية والعقلية...[١].

فالصورة بهذا الإدراك نتيجة تعاون كُل الحواس وكُل الملكات، وليس صحيحاً ما ذهب إليه الشيخ أبو عبدالرحمن ابن عقيل وآخرون[٢] من قصرٍ للصورة على ما يُحْضِرُه الخيال للبصر من رسوم وأشكال. فمن الصور ماقام على السمع أو اللمس أو الذوق أو الشم، أو الحس الدّاخلي أو الوجدان، أو التهيُّؤات والأوهام. ومنها ما لا يَحدُّه حاسّة 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 وعفويّة (وربما عمقاً) كالصورة الذِّهنية والمباشرة.

والمفهوم السابق لا يغالي في قيمة الصورة الفنية أو يبالغ فيها؛ فيجعلها العنصر الأوحد في الأدب، ولا يعممها لتشمل الشكل الفني بُرمته من ألفاظٍ وعبارات وإيقاعات وإمكانات دلالية وغيرها من وسائل التعبير الفني – كما يحلو لبعض المهتمين المغالاة فيها[٣].

---

(١) 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 بتصرّف يسير.

(٢) ينظر: أبا عبدالرحمن بن عقيل: الصورة الفنية: المجلة العربية: رمضان ١٤١٧هـ العدد ٢٣٦ السنة ٢١ ص٦٦ وممن يرى هذا الرأي: د. عبدالله إبراهيم: ينظر تقديمه على كتاب الصورة الشعرية في النقد الأدبي الحديث للدكتورة بشرى صالح: ص٣ وسعيد علوش في معجمه: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة: ١٣٦، ود. عبدالقادر شريفة وحسين لافي زقزوق في: مدخل إلى تحليل النص الأدبي: ٥٩.

(٣) ممن اتجه هذا الاتجاه المغالي في فهم الصورة: د. عبدالقادر القط، إذ 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 والتركيب والإيقاع والحقيقة والمجاز 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 يجرد =

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

والصورة ليستْ حكراً على الشعر دون النثر، وإن كان الشعر بها أحفل. حتى أولئك الذين يجنحون إلى استخدام مصطلح (الصورة الشعرية) يستعملون لفظة (الشعرية) بمعناها في الاصطلاح النَّقدي الحديث المرادف لـ (الكتابة الفنية – الإبداعية) بغض النظر عن التقسيم التقليدي للنثر والشعر[1].

وقد قدّم لنا النقد التجريبي في تحليله للصورة وعناصرها: أسماء عديدة لأنواع الصورة منها: الصورة الحسيّة، 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 الممتدّة الطويلة، الصورة المسطحة العريضة، الصورة المزدوجة، الصورة المعقدة، الصورة الجانبية، الصورة المهيمنة، الصورة البلاغية، الصورة البيانية، الصورة الفنية... الخ[2] هذه المصطلحات.

=

الصورة من معناها واختصاصها.

وممن اتجه هذا الاتجاه أيضاً: المفكر الروسي الديموقراطي (بلنسكي) (١٨١١–١٨٤٨) في دراسته القصيرة (فكرة الفن)، ومجاهد عبدالمنعم 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 مَغبّة الانجراف وراء إغراءاتها، وتهميش باقي العناصر الفنية في العمل: ينظر زمن الشعر: ٢٣١–٢٣٢.

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

(٢) ينظر: د. طه عبدالرحيم عبدالبر: قضايا النقد الأدبي بين النظريّة والتطبيق: ١٨٥–٢٥١ ود. السعيد الورقي: في الأدب والنقد الأدبي: ٦٠ ود. محمد التونجي: المعجم المفصل في الأدب: ٢/٥٩١–٥٩٢

=

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 – والتَّقييدُ 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 توفّر لها من إيقاع خاص يزيد الإحساس بالصورة قوّة.

أما استخدام المصطلحين: (الصورة البيانية/البلاغية) فمن شأنه أن يقيد الدراسة في نطاق محدود بعلم (البيان) أو (البلاغة) مما لا يخدم الدّراسة ولا يعين على تحقيق الهدف منها.

ولا يرى الباحث داعياً وجيهاً لاستعمال مصطلح (الصورة الأدبية)[1] لأن (الأدبية) وصف زائد معروف بالضرورة من مادّة الدراسة وإجراءاتها فلا داعي له. علاوة على أنه بات يتجاذبه دلالتان. الدلالة الأولى: الصورة المتعلقة بالأدب شعراً ونثراً، والدلالة الثانية: استخدامه علماً على جنس من أجناس الحكي (البسيط)[2]. لذلك رأيتُ اختيار مصطلح: (الصورة) الذي يتفق عليه الجميع، ويتسع لمقاصد البحث دون تقييد أو وصف يفسد أكثر مما يصلح.

=

وشاكر النابلسي: فدوى تشتبك مع الشعر دراسة نقدية لشعر الشاعرة الفلسطينية فدوى طوقان: فصل: معمارية الصورة الشعرية: ٨٥–١١١.

(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 ماهو أضيق من ذلك: ينظر: مقدمة الكتاب. وممن استخدم هذا المصطلح أيضاً: د. أحمد الشايب في كتابه: أصول النقد الأدبي، إذ درسها في الفصل الرابع تحت اسم (الصورة الأدبية): ٢٤٢، ٢٥٩، والأُستاذ: عبدالملك مرتاض في مقالته النقدية الموثقة: الصورة الأدبية – الماهية والوظيفة: المنشورة في مجلة: علامات في النقد: ١٧٧–٢١٢.

(٢) تقدَّمَت الإشارة إلى ذلك، يراجع الأسلوب الثاني في: مبحث (الأساليب والوسائط الفنية)، في فصل: (السخرية).

ثانياً: الصورة في ذكريات الطنطاوي:

الطنطاويّ أديب يدرك أثر الصورة في العمل الأدبي، وهو إدراك ليس بالساذج ولا الفطير، بل هو إدراك غذته الموهبة ونمّته القراءة والخبرة والممارسة الكتابية طيلة أكثر من ستين عاماً[1]، تقلب خلالها في أودية الكلمة الفنية النثرية (قصصية، ومقالية، وسيريّة، ومسرحية، وخطابية) وخاض بقلمه وبلسانه أيضاً جميع القنوات الاتصالية المعروفة (صحفية، وكتابية، وإذاعية، وتلفازية، ومنبرية).

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

والطنطاوي يذكر عن نفسه[2]: أنّه كان ينظم الشعر، ولكنّه لم يجد من يوجهه ويشدّ على يديه، ويصلح له ما تحطم من أوزانه، إبّان 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 عَفَّى عليها تراب الإهمال.

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

ولاشك أن للعرف الأدبي في الفترة التي بدأ فيها الطنطاوي الكتابة أثره الواضح في آلياته الفنية. فقد كان الرعيل الأول من الأدباء الكبار في ثقافتنا الأدبية العربية الحديثة، يميلون إلى تطريز أدبهم بالجديد الجميل من الصور التي تأخذ بمجامع النفوس، وتطيش بموازين الإعجاب أكثر مما كانوا يهتمون بالجنس

---

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

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

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 الحدّة التي هي عليها في الفترة الأخيرة.

وقد كان الرافعيّ – مثلاً – وهو أُستاذ الطنطاوي والمثال الأدبي الذي أعجب به الكاتب وحاكاه[1] صاحب سبق واضح في رسم الصورة الفنية، حتى إنك قلما تعثر بصفحة من كتبه ورسائله لا تستوقفك لكثرة ما يشيع فيها من التمثيل والمجاز. هذه الحلل المجازيّة – كما يقول د. أنيس المقدسي[2] – هي معارض أفكاره وعواطفه وأدوات الفن في كتابته، فهو يستعملها في كل مايود أن يُعبر به نثراً عن خوالج نفسه.

وهذا العُرْف الأدبي ترك بصمته الواضحة 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 طويلة جدّاً تصل إلى نحو سبع سنوات[3]. هذه المُدّة لابُدّ أن تترك أثراً جليًّا ليس في الصورة ومستواها الفني فحسب ولكن في الأسلوب في مفهومه الواسع. لاسيما أن الطنطاوي وهو يكتبها لم يكن في أحسن أحواله الذهنية والنَّفسية، ولكنّه 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 يلح في استرجاع كثير من صوره القديمة التي سبق أن كوّنها في مراحل سابقة ومن ثمّ يعاود بثها داخل النص الجديد، ليس في صورة وثائق يَعْتمد عليها كما يفعل من يؤرخ لحياته فحسب، ولكن في صور أخرى لا يشعر بها

---

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

(٢) ينظر: الفنون الأدبية وأعلامها: ٣١٧.

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

القارئ. يَدُسّها دسًّا 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 وعشرين سنة[٢].

والباحث لا يود أن يضخّم من الظاهرة فَيزعم 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. ولكنّه 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 القريبة خلافاً للشعر، لأن للشعر كياناً خاصاً يغمره جوٌّ من التسامي بفضل وضوح إيقاعه والعلاقات غير العادية بين ألفاظه وعباراته.

وهذا الرَّأي صحيح إلى حد كبير وبخاصة أن العاطفة تبدو في الشعر أظهر، والخيال الذي تقوم عليه الصورة (وتنمو) في أحضانه، ينطلق في رحاب العاطفة، ويُحلّق 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 انطلاقاً مما هي عليه الأمم المتحضِّرة، ولعل هذا مايُعلل لنا ظهور أدب الأساطير والخرافات ومعارك الآلهة في آداب الأمم الإنسانية القديمة، وتلاشيه اليوم تحت أشعة العلم الحارقة.

إن النثر ألصق بجوّ الواقع القريب ومن ثمّ كان أكثر استعداداً لقبول المقارنات والتشبيهات البسيطة. ولكنّ هذه السماحة في النثر لا ينبغي أن تهبط

---

(١) ينظر الذكريات: على سبيل التمثيل: ١/١١٢–١١٣ و٢/٢٤٢–٢٤٥ و٤/٢٦٧–٢٦٨ 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 بمدّة طويلة.

(٣) ينظر الصورة الأدبية: ٢٦٦.

بالصورة إلى حدّ الابتذال؛ لأن هنالك فرقاً واضحاً وجليًّا بين الصورة (البسيطة) غير المعقّدة وبين الابتذال والسماجة.

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

لا ننكر أن بعض صوره بادٍ عليها العجلة والتسرّع، حتى لكأن الكاتب يودّ لو تبرَّأ من (نزق) الخيال فيها، فيسرع إلى كتابتها وتدوينها ولمّا يتم تمامها ويكتمل خلقها، فتأتي خداجاً وإن سرى فيها تيار الحياة، مبتسرة غير ناضجة برغم بكْريتها وجِدّتها. ولكنّها برغم ذلك تُعبِّر عن الخبرة والبديهية القويّة، وتعطي للفكرة حيويّة وحركة، وللعمل جاذبيةً وجمالاً ومتعة.

وسيحاول الباحث فيما يلي أن يلم – بعناصر رئيسة يرى أنها كفيلة بالكشف عن عالم الصورة في الذكريات، وهي:

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

٢. مادّة الصورة.

٣. مصادر الصورة ومرجعياتها.

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 وكأنّ وما في معناهما) لغرض (فائدة)[1].

---

(١) أحمد المراغي: علوم البلاغة: ١٩٤.

ويعد التشبيه أكثر وسيلة بيانية اعتمد عليها الكاتب في (الذكريات) ويُرجع الباحث ذلك إلى أسبابٍ منها:

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

– غنى الصورة التشبيهيّة بدلالاتها: فالصورة التشبيهيّة تدل دلالتين اثنتين رئيسيتين: الأولى: المقارنة. والثانية: الوصف غير المباشر، وهذه الدلالة الثانية ناشئة عن الدلالة الأولى ومرتبطة بها؛ فنحن حين نعمد إلى تشبيه شيءٍ 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 ينفعل أو يُستَثار بالحدث ويتحد بالأشياء، وربما يبعث فيها الحياة فيحركها، أو تتحول طبيعتها بين يديه (بفعل عواطفه وانفعالاته) إلى طبيعة أخرى، تلتقى فيها صور المتباعدات؛ فيظن أن الثانية هي الأولى، وأنّه لا فرق بين الطبيعتين لما بينهما من صلات حقيقيّة أو خيالية – إذا كان الأمر كذلك فإن التشبيه يدل دلالة ثالثة مهمّة هي: الدلالة النفسية. وهي دلالة خفية وظاهرة في آن: خفيّة من حيث إنها لا تظهر 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، والاستعاره تقوم على المبالغة والادعاء باتحاد طرفي الصورة برغم أنها تعتمد على علاقة المشابهة ولكن هذه العلاقة تذوب – بشكل أو بآخر – عند تناسي التشبيه.

وتأسيساً على ماتقدم فإن التشبيه صورة تركن إلى الواقع وترتبط به وتأنس إلى العقل وتأوي إليه، والاستعارة – بعكس ذلك – صورة تفلّت من قيود الواقع

والحقيقة وتحلق في سماوات 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 حدّةً في الخيال، وأكثر انصياعاً لأحكام العقل. وكانت الاستعارة أكثر شيوعاً من التشبيه في العصور الابتداعية (الرومانتيك) وهي العصور التي يشطح فيها الخيال ويجمح، فلا يكون للعقل ضابط عليه.

– يضاف إلى ذلك: أن التشبيه وسيلة متعددة الأغراض. فقد ذكر البلاغيون من أغراضه: أنه يدلل على إمكانية وجود المشبه، ويُبين حاله، ومقدار حاله من الزيادة والنقصان والقوّة والضعف، ويقرر حاله في نفس السامع، وأنه يزين المشبّه ليرغب فيه، ويشوّهه لينفر منه[٢]. وأنه يجعل المشبّه مستطرفاً بديعاً مستحدثاً، وأنّه يعين على التهكم به وتبكيته[٣]، إلى غير ذلك مما ذكر البلاغيون.

ومما لاشك فيه أن تنوع الأغراض في الصورة التشبيهيّة يتيح الفرصة للكاتب ليستثمرها حيث يريد ويوجهها أينما توجهت به سُبل القول، لاسيما أن الصورة التشبيهية 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) ينظر: جـ. ب. تشارلتين: فنون الأدب: ٨٠–٨٢، ترجمة زكي نجيب محمود.

(٢) ينظر: القزويني: الإيضاح: ٣٨/٣–٤٨ (بشرح البغية لعبدالمتعال 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.

١. «كنّا نمد الفرش في الليل لنطويها في الصباح، ثم نضعها في (اليوك) وإن لم تعرفوا ما هو (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 أسمعه كل يوم، بل كان يسرع، ينطق الجملة (حيّ على الصلاة) مثلاً، ثم يمد لام الصلاة، ويرخي صوته بها، ثم يرجّه رجًّا، ثم يعود فيمدّه، فإذا بلغ المد أقصى مداه، علا بصوته علوّاً مفاجئاً ورجّه رجة سريعة، ثم صعد به أكثر فأكثر ثم أخفاه حتى ينتهي الصوت فوق؛ فتشعر كأنّه طيارة ارتفعت حتى اختفت بين السحب وضاع أثرها»[٢].

٣. «رفعنا رؤوسنا فإذا أصحابنا لايزالون فوق، تبدو سياراتهم كأنها من صغرها علبة الكبريت»[٣].

فهذه التشبيهات متوفر فيها أركان التشبيه من أداة للتشبيه وطرفيه (المشبه والمشبه به)، وحتى وجه الشبه فهو برغم حذفه كالمذكور للدلالة عليه. ولكنها أي التشبيهات السابقة – لا تحمل في جعبتها أية إيحاءات أو إشارات ترتفع بالتعبير عن المستوى المعياري للغة، وتزيد من حسن التشبيه وقيمته 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 يقرؤها 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 منها، ثم تتعاقب الدّوائر حتى تبلغ حفافي البركة كلها...»[٤].

---

(١) الذكريات: ١٠٨/٣.

(٢) السابق: ١٠٨/٣.

(٣) السابق: ٩٣/٣.

(٤) السابق: ٣٥/٢.

فهذه الصورة لا يراد منها إبهار القارئ بجمال العرض للفكرة وتزويقها أو بهرجتها بألق التعبير المصوِّر، 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، ولكنّها صادفت بيئة راكدة وحياة جامدة فأحدثت بها حركة شاملة كهيئة الاهتزازات الحلزونية التي تتسع متواليه لتبلغ ضِفَفَ مياه البركة الساكنة حين يلقى 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 برجّة لا توصف قلقلتْ البيوت فذهبت بها وجاءت، كأنها الزلزال العظيم، لولا أنها اقترنت بصوت أفاق منه الناس، وإن أحدهم ليضطرب في فراشه اضطراب السمكة خرجت من الماء...»[1].

وبجانب هذا النوع من التشبيه تبرز تشبيهات أخرى على مستوى أكثر إشراقاً وجمالاً وحيويّة تنجح في استثارتنا بصفتنا متلقين عقليًّا ووجدانيًّا، وتعبر بحق عن العلاقات الخاصة ذات المنطق الخاص الذي لا وجود له إلا في خيال الكاتب الذي جاد بها في هيئة (تشبيهية) تامّة؛ لذلك تبهرنا وتثيرنا وتُمتعنا كما يمتعنا المشهد الجديد غير المألوف، ويلذ لنا كما تلذ الصورة التي تجمع الأشتات في معرض واحد والمتضادّات في سياق بديع لا تنافر بينها.

وهنا يجدر بنا أن نشير إلى أنّه يصعب على الدّارس الفصل بين الأدوات البيانية المختلفة لأنها كثيراً ما تتعاضد، وتصطف في سياق واحد لتدفع بالمعنى دفعاً إلى الظهور في معرض جميل وخلاّب.

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

«كنت أتوجّه إليها [الكعبة] في صلاتي وأنا في بلدي، كما يتوجه إليها كل

---

(١) السابق: ٤/١٨٨.

مسلم، وبينه وبينها صحاري وبحار، وجبال وأنهار، ومدن كبار وصغار. يتخيلها على البعد، يحن إليها ويتمنى رؤيتها...

كنتُ كالعاشق الذي نأت به الحياة عن صاحبته، فهو دوماً في شوق إليها، إن (لمع)[1] البرق من نحو أرضها، ذكره بها لمعان البرق، وإن لمح النجم الذي تراه هزّه إليها لمح النجم. يمد يديه ليعانقها ونفسه مشوقة إليها، وبينه وبينها الآماد البعاد؛ فإذا حمله رحله إليها جعل كل ما دنا منها خطوة أحسّ 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 بإقامتي في مكّة ذلك الشعور الذي هزّ قلبي يوماً هزّةً ما أظن أني شعرتُ بمثلها»[2].

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 وإيحاءاتها، علاوة على سلطان العاطفه.

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

وأذكر في هذا المجال بأن المشبّه 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 حسًّا وشعوراً، وصدق الشاعر أبو تمام حين قال[3]:

لا تنكروا ضربي له من دونه ... مثلاً شروداً في الندى والباسِ

فاللّه قد ضرب الأقل لنوره ... مثلاً من المشكاةِ والنبراسِ

---

(١) ما بين قوسين من إثبات الباحث وفي الأصل (لمح) والصواب ما أثبته كما هو واضح من المصدر: (لمعان).

(٢) السابق: ٨/٨٢-٨٣.

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

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 والدّمار، وثبت على الأعصار والأدهار. تكسرت على جدرانه موجات الزمان وهو قائم كما تتكسّر أمواج البحر على أقدام الصخرة الراسية عند الشاطئ»[1].

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) الصورة لدى الكاتب. يقول الطنطاوي:

«ومشينا في الشوارع تظللها الأشجار الكبار... وتكتنفها البساتين، تُخفي البيوت الملوّنة فتبدو من خلال الغصون والأوراق كأنها فكرة تلوح لكاتب، أو صورة حلوة تتراءى من خلال الأحلام لشاعر»[2].

والصورة هنا – على سهولة عرضها ويسر فهمها وتقبلها – غير متهيئة لأي أحد، ويكاد لا يقع عليها إلا من أعجزه طلاَبُ 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 بكليتها تشبيه محسوس بمعقول، وليس المراد أنه غير مُدْرَكٍ فإنه مما يدرك في قرارة النفس ولكنه لا يدرك عبر وسائل الحس المعروفة من بصر وسمع ونحوهما.

ومن الصور النابضة بالعاطفة الصادقة التي لا تقف أمامها الحواجز مهما كانت خشونة المتلقي أو صلابته لأنها ارتداد إلى الطفولة البريئة وارتياد لعالم الصفاء ومعانقة لمصدر من مصادر الحنان والعطاء غير المحدود في حياتنا الأرضية. وهي صورة – كشأن أغلب الصور الطنطاوية – بكر نحُس فيها بالمعاناة وألم الفقد وفجيعة الحزن السرمدي:

---

(١) الذكريات: ١١٦/٣.

(٢) السابق: ١٣٦/٦.

«الدنيا يا سادتي ليل ونهار، وخريف وربيع، ولكن حياة أمي – رحمها اللّه – كانت كأنها ليل امتد وطال، حتى لم يدرك آخره الصباح، وخريف ضاع فيه طريق الرّبيع فَضَلَّ فلم يتصل بخريفه ربيع...»[١].

أما من حيث أدوات التشبيه فنلاحظ غلبة (الكاف) على تشبيهاته. وهي تأتي مجردة، أو مع (ما) الزائدة أو المصدرية، أو مع (اسم الإشارة)[٢]. ومن الأدوات الأخرى التي يطّرد ذكرها في التشبيه ولكن أقل من (الكاف) المجرّدة: (كأنّ) وهي مركبة من (الكاف) و(أنّ)[٣] وقد يضاف عليها (ما) الزائدة فتصبح (كأنّما)[٤] وهي أقوى أدوات التشبيه لأن فيها زيادة واضحة في مبناها وغالباً ما تكون الزيادة في المبنى زيادةً في المعنى كما يقول الصرفيون[٥]، وهي مقولة صحيحة تنطبق على الزيادة النحوية والأسلوبية ومن أدوات التشبيه التي يستخدمها الطنطاوي أيضاً: يشبه، ويحاكي أو يحكي ومثل[٦].

---

(١) السابق: ٢/١١٠–١١١، ١١٨.

(٢) المجرّدة مثل: «**أطفال كنور الزهر وصبايا كريًّا العطر**» السابق: ٢/٥٧ ومع (ما) المصدرية: «**مازال يذوي كما يذوي الغصن ويذوب كما تذوب الشمعة**» السابق: ٤/٢٢٢ ومع اسم الموصول: «**كنتُ كالذي زعموا أنه أخرج العفاريت من القمقم، وأراد أن يعيدها فما عادت**». السابق: ٦/٢٢٣ «**أرأيتم المغناطيس كيف يجذب قطع الحديد من حوله، كذلك تجذب مكّة الناس**» ٨/٨١–٨٢.

(٣) هو قول الخليل وتلميذه سيبويه. وفي الحكم بإفرادها وتركيبها خلاف عند النحويين.
ينظر الكتاب: ٣/١١٦، ١٥١، ١٦٤، ٣٣٢، وينظر ابن هشام: مغني اللبيب عن كتب الأعاريب: ٢٥٢–٢٥٥
وينظر: علاء الدين الإربلي: جواهر الأدب في معرفة كلام العرب: ٤٨٧–٤٨٨ (شرح وتحقيق د. حامد نيل).

(٤) كأن المجردة: مثل «**البلاد تتمخض بالثورة، وكأنها (برميل) بنزين: نار كامنة لا تحتاج لتظهر إلا إلى شرارة، نفوس متوثبة مستعدة للهجوم لكنها ترقب الإشارة**» ١/١٦٨، ومثل: «**يجد المسافر المتعة الكبرى في قدومه ليلاً على بلدة جديدة، وانتظاره الصباح ليرفع له الستار عنها، يحيى في ليلته تلك كأنّه في حلم طال حتى اتصل بالنهار، فكانت الحقيقة هي تتمة الحلم**» ٥/١٩٠ ومثال ما اتصل بها (ما) الزائدة: «**ووصل بنا إلى حرّة من أوسع الحرار وأعجبها، واسعة ممتدّة الجوانب ملتوية الأرض مفروشة بحجارة سوداء لمّاعة كأنما قد صب عليها الزيت، أكثرها حادّ الأطراف كالسكاكين**» ٣/٦٧.

(٥) ينظر: د. عزيزة فوّال بابستي: المعجم المفصّل في النحو العربي ١/٥٤٢–٥٤٣.

(٦) اجتمعت الأدوات هذه جميعاً في سياق واحد نكتفي به للإيجاز: «وبلغتُ دمشق، وأحسستُ لما هبَّت عليّ نسائمها كأني غريق خرج إلى الهواء ولقد شرّقت 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، =

ويكثر في الصورة التشبيهية لدى الطنطاوي حذف الأداة وحذف وجه الشبه. وهذا النوع يعرف عند البلاغيين بـ (التشبيه البليغ)[١]. ولاشك أن إهمال وجه الشبه وعدم ذكره في الكلام سبب من أسباب الطرافة؛ لأنه يكسب التشبيه شيئاً من خفاء أو غموض لطيف يزول بالتأمل، فتحرص النفس على ما جنته من التعبير من المعنى لما بذلتْ من الجهد في تحصيله، وهو في هذه الحالة – أعني التشبيه – يكتسب صفة (الغرابة) بمصطلح البلاغيين لأنه لا يُنتقل فيه من المشبّه إلى المشبّه به إلا بعد فكر وتأمل[٢].

يقول الطنطاوي عن نهر بردى:

«وبردى؛ إنّه سطرٌ خطته يد اللّه على صفحة هذا الكون، ليقرأ فيه أولو البصائر فلسفة الحياة والموت، وروعة الماضي والمستقبل»[٣].

غير أنّه ليس كُلّ حذف لوجه الشبّه سبباً من أسباب (الغرابة) – 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»[٤].

«فأشرفنا على عالم جديد، على منبسطٍ من الأرض كأنه البحر، في وسطه سواد كأنه باخرة ماخرة. قال لنا الدليل: هذه (تبوك)»[٥].

فالصور التشبيهية الثلاث – هنا – صور عادية، حذف الكاتب منها جميعاً

=

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.

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

(٢) ينظر: القزويني: الإيضاح ٦٣/٣–٧٢ (بشرح البغية لعبدالمتعال الصعيدي)، وينظر أحمد المراغي: علوم البلاغة: ٢١٠–٢١١ وينظر: بدوي طبانة: معجم البلاغة العربية: ٤٧٩–٤٨٠.

(٣) الذكريات: ٢٤٢/٢ وينظر آخر: ١٠٧/٥.

(٤) السابق: ٣٣١/٧.

(٥) السابق: ٩٢/٣.

أوجه الشبه للعلم بها عند كل المتلقين: عامة وخاصة. وهي صُوَر مبتذلة لولا ما خالط الأخيرة منها من التفصيل والاستقصاء لرسم ملامح المشهد؛ فإنه رفع مكانها لدى القارئ عن الصورة التي قبلها.

وقد يذكر الكاتب وجه الشبه في الصورة التشبيهيّة، ولكن دون امتهانٍ للصورة، لأنه يعرضها في معرض يرتفع بها ويسمو، أو يقرنها بشيء من التفصيل[1]، أو يصيرها صورة جزئية مندرجة تحت صورة كلية شاملة، فيصبح الحكم على الصورة مرتهناً بتمام المشهد وليس بالنظر إلى جزئيات الصورة المتناثرة في السياق:

«حتى إذا كان الأصيل أبصرنا رملة بيضاء فسيحة لها منظر البحر في سعته وتموّجه واستوائه، أو سهل الزيداني 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»[2].

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

– «كانتْ 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...»[3].

– «الأرض منبسطة من حولنا لا يحدّها إلا الأفق، حيث ترى العين السماء قد التقتْ بالأرض... وكانت المراعي كثيرة والنَّعمُ وفيرة، والجمال تبدو أمام الشمس المصفرّة المائلة إلى الغياب كأنها تسبح في بحر من نور، أو كأنها لوحة سينما كبيرة...»[4].

---

(١) أشار القزويني إلى أن التشبيه القريب قد يتحول إلى غريب في عدّة حالات منها إذا كثر فيه التفصيل (الإيضاح: ٣/٧٣ (بشرح البغية).

(٢) الذكريات: ٣/٧٥.

(٣) السابق: ٢/٢٢٥–٢٢٦.

(٤) السابق: ٢/٢٣٢–٢٣٣.

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

وكذلك نبصر الأكمة في صورتها الواقعية جسماً مرتفعاً في أرض واسعة ممتدّة مترامية الأطراف، وقد نصب الأعراب مضاربهم حيالها، فهي تبدو – من الجهة التي نظر منها السارد/الكاتب – عالية بارزة في أرض مطمئنة منبسطة، ونبصرها ثانية في صورة سفينة صغيرة مستقرّة على سطح بحر ساكن، وتظهر ثالثة في صورة موجة ناتئة على صفحة بحر هادئ مستقر. ونرى الجمال في هيئتها التي رآها عليها متناثرة لا تسكن في مكان، وأشعة الشمس الذهبية تتخللها عند المغيب، ونراها وهي تسبح في بحر لجيٍّ من نور، ونراها في الثالثة شخوصاً تتحرك في لوحة الأفق كما نرى الشخوص تتحرك على لوحة السينما. هذا التعدد للمشهد 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 الإحساس بالصورة، ويعين على تذوقها والانفعال بها.

والاشتراط في التشبيه ظاهرة واضحة في بعض الصور الطنطاوية حيث نجد الكاتب – أحياناً – يغالي في تلمس العلاقة والتنبيه عليها فيشترط وذلك حين يرى أن المشبه به لا يفي بالغرض دون الصفة التي يشترط توفّرها. فمن ذلك قوله:

«إنكم تمرون فيها (منطقة الشميسي)[1] الآن بسياراتكم المكيفة المريحة المسرعة على الطريق القديم فلا تلتفتون إلى تلال واطئة من الرمل الناعم المتموج، أو تنتبهون إليها للإعجاب بمنظرها وبنعومتها وبأنها تشبه أمواج البحر إذا تجمّدت»[2].

---

(١) موقع على الطريق بين جدّة ومكّة – بعد بَحْرة من جهة مكة!.

(٢) السابق: ١٢٩/٣.

ونجده في بعض صوره التشبيهية ينطلق وراء الصورة ثم يعود مرّة أخرى أدراجه إلى الحقيقة؛ فيحط 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 بالخلائق، وكلهم يتطلع وينتظر... وإن البحر ليموج ويزخر، وإن أمواجه لتصخب وتضطرب، وإذا بالمعجزة قد وقعت، فانشق كما انشق البحر لموسى، وإن كانت تلك المعجزة لا يعود مثلها إلا لرسول، وانفتح الطريق...»[1].

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 الجافّة إذا هطل عليها المطر، هذا إذا كانت تحس»[2].

والصورة برغم ذلك لا تفقد حضورها المقبول في الذهن، ولكنها تفقد كثيراً من قيمتها ومنزلتها. والحق أنه ينبغي على الكاتب ألاّ يحاكم الصورة عند انتاجها بهذا المنحى العقلي الصارم – الذي قد تفرضه عليه شيخوخته فيركن إلى الواقع وحكم العقل، فالصورة لا تخضع 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 المألوف في صور التشبيه إذ لا تظهر فيه الأداة أو وجه الشبه صريحين، ولا يرتبط فيه المشبّه بالمشبّه به ارتباطهما المعروف في بقية أنواع التشبيه، وإنّما تلمح العَلاقة بينهما لمحاً من خلال المعنى الذي يتضمن التشبيه ويكاد يخفيه. وهذا النوع يُؤتَى به ليفيد أن الحكم الذي أسند إلى المشبّه

---

(١) السابق: ٤/١٣٠.

(٢) السابق: ٣/٩٥.

ممكن[١]. وهو أبلغ من غيره وأنفذ في النفوس والخواطر؛ لاكتفائه بالتلميح مما يزيد في قوّة تأثيره[٢]. يقول الطنطاوي:

«كانت سنة ١٩٢٩، والتي بعدها إلى سنة ١٩٣١م كانت لي مرحلة اختبار واختيار. ما كانت بصنعي بل بصنع اللّه لي: خالطت المشايخ حتى صار لي في ميدان الدعوة صوتٌ مسموع وإن لم يكن أعلى الأصوات، وصرت من قادة الطلاب وإن لم أكن أكبر القوّاد، وصرت من فرسان المنابر ومن حملة الأقلام، وإن لم أكن سابق الفرسان ولا من أكبر الكتاب، وأصبحتُ معلماً ولكن في مدارس أهلية، واشتغلتُ بالمسرح تأليفاً ومعاونة في الإخراج، ومعلماً للتمثيل، ونلتُ 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 ما يعيش سنين، ومنها خوط شجرة زيتون ربما بلغ عمرها القرون.

كانت كلها بدايات منها ما وقف وانقضى عهده فصار من الذكريات، ومنها ما استمر إلى الآن. استمر – والحمد للّه – عملي في الدّعوة، وفي التعليم، وفي الكتابة، وفي الخطابة، وانتهى عهد المسرح وقيادة الجماهير، كما انتهى من قبله عهدي بالتجارة، والحمد للّه أيضاً، فما ندمت على ما انصرفت عنه، ولا على ما بقيت فيه»[٣].

فليس هاهنا أداة ولا وجه شبه وليس ثمت من ترابط بين الطرفين (المشبه والمشبّه به) ولكن الصورة قائمة برغم ذلك نحسّها ونشعر بها من وراء حجاب يزيدها جمالاً وفتنة وقبولاً.

ومن التشبيه الضمني في الذكريات قوله:

«لقد اختلطت في نفسي الذكريات لما تعدّدت الأحداث، وتتابعت المشاهد،

---

(١) ينظر: الشيخ أحمد المراغي: علوم البلاغة: ٢١٥ وعلي الجارم ومصطفى أمين: البلاغة الواضحة: ٤٧ ود. بدوي طبانة: معجم البلاغة العربية: ٣٦٢.

(٢) ينظر: د. أحمد الساعي: الصورة بين البلاغة والنقد: ٧٣–٧٤.

(٣) الذكريات: ١/٢٧٥.

وكثرت الأسفار والرحلات، ألا ترون إلى الرائي (التلفزيون) حين يتفنن المخرج أو المصور فيضع صورة فوق صورة؛ فترى المحدث 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!!»[1].

ويظهر في التشبيه السابق إفادة الكاتب من المعطيات الحضارية الحديثة في بناء الصورة على هذا النحو. ومما يزيد في هذه الصور اتصالها بمعاناة الطنطاوي وتلبسها بذاته، فالصورة هنا مسخرة لخدمة السارد الذي هو الكاتب مما يجعلها نديّة بأنفاسه غضّة 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 فما له اليوم وقف فما يسير؟ هل أدركه الكبر كما أدرك صاحبه؟

نعم، ومن ذا الذي لا يدركه الهرم؟ النسر الذي لا يرتضي لعشّه إلا الصخور العوالي في شم الذرى ويضرب بجناحيه في جواء الفضاء، وينحط على فريسته انحطاط حتم القضاء، يأتي عليه يوم يأوي فيه إلى السفوح ويهون أمام بغاث الطير. والأسد سيد الغاب يدركه الهرم، فيجرؤ عليه صغار السباع. والسنديانة الضخمة يجف عودها، فتصير حطباً، إن لم تحطمه الرياح نالت منه فأس الفلاح، ولا يدوم على عظمته وجلاله إلا الحيّ القيوم»[2].

ويعد (التمثيل) أكثر أنواع التشبيه في الذكريات، ويُسميه الطنطاوي مرّةً: (مثلاً) ومرّة (تمثيلاً) ومرّة (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

---

(١) السابق: ٣/١٠٧.

(٢) السابق: ٧/٢٠١–٢٠٢.

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... إلخ، ويدل على الضرب من ضروب التشبيه يعرف باسم التمثيل[١]. وإنما قصدتُ المعنى الأخير لأنه ما يهم 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 محاجة القارئ وإقناعه أو تقريب الصورة له بحيث لا يدع مجالاً في نفسه للشك أو التردد. فمثلاً حين يريد أن يبرر موقفه من الوحدة بين سوريّا 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 كمثل خمسة كانوا في زورق في نهر، وأمامهم شلال منحدِر خطِر، وكانوا بحارة بارعين، فرأوا جماعة من إخوانهم في مركب أكبر من زورقهم، فقالوا: ما لنا نمشي متباعدين متفرقين، والطريق واحد والخطر واحد، والمقصود واحد؟ فتعالوا نتحد جميعاً ونربطوا الزورق بالمركب. وقالوا لربانه: أنت ربباننا جميعاً، فاسلك بنا سبيل السلامة، وأوصلنا إلى البّر الآمن. فقال: لكم ذلك عليّ. ولكنه ما كاد يمشي بهم قليلاً حتى انحرف عن الطريق، وابتعد عن الغاية ودنا من الخطر، فحاولوا أن يرشدوه فتوارى منهم؛ فصاحوا به فأعرض عنهم؛ فتكلموا فسلط جنده عليهم، فهمسوا فوشى جواسيسه بهم، وزاد فمد يده إلى أموالهم ثم قيدهم من

---

(١) ينظر: السيوطي: الإتقان في علوم القرآن: ٢/١٣١–١٣٣، د. مناع القطان: مباحث في علوم القرآن: ٢٨١–٢٨٩، ومقدّمة د. عبدالعلي عبدالحميد على كتاب: الأمثال في الحديث النبوي: لأبي الشيخ الأصبهاني: جـ١/١١–١٤.

(٢) ينظر لتفصيل ذلك: د. عبدالعظيم المطعني: التشبيه والتمثيل بين الإمام عبدالقاهر والخطيب: ٥–٢٠ ود. بدوي طبانة: معجم البلاغة العربية: ص٦٤٧–٦٥٢.

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 أجرموا في ذلك جرماً»[1].

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. ولكن السؤال الأصعب، يجب أن يكون عن ماهية الأسباب والأسس التي على أساسها يقوم الاجتماع، فالعواطف لا تكفي بل لابدّ أن تكون الحقوق والواجبات والأسباب والمكاسب واضحة جليّة. والطنطاوي – هنا – حاول أن يوجد في دواخلنا موقفا 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. ويقدم صورة أخرى يقرِّب فيها للقارئ حال الثقافة 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 شرابه. فلما عدت بعد سبع عشرة سنة (أي سنة ١٩٥٤) وجدتُ قوماً قد أقاموا مصفاة إلى جنب الغدير أخرجت ماءً صافياً أبلغ الصفاء عذباً غاية العذوبة: فوضعوه في بركة صغيرة، وما خرج منه من أوضار كانت في الماء العكر، ألقيت في بركة أخرى صغيرة كلها دنس وطين قذر. هذا (مثل) أكثر البلاد العربية لما كُنّا صغاراً ومثلها الآن»[2].

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

---

(١) الذكريات: ٦/٨١–٨٢.

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

«ضربت في تلك المحاضرة مثلاً لها، لا أزال أعود إليه لأني لم أجد إلى الآن مثلاً أصدق منه: بردى حين يلتقي بنبع الفيجة فيمشيان معاً نحو مئة متر لا يختلطان. تملأ كأسك من بردى من اليمين ماءً نظيفاً لكنْ فيه شيء من العكر، وتملؤها من الشمال من الفيجة ماءً عذباً زلالاً ليس في الدنيا أعذب منه ولا أصفى ولا أبرد، ثم يمتزجان فيكون منهما نهر جديد ليس في صفاء الفيجة ولا في اغبرار بردى.

هذا مثال الأمم في مراحل الانتقال حين تلتقي حضارتان أو يمتزج شعبان، أو تجتمع عقليتان وثقافتان»[1].

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 بعامّة ولعل القارئ يشاركنا هذا الاعتقاد.

ومن القضايا الفلسفية التي ينجح الكاتب في اختزالها عبر صورة تمثيلية تقريبه لمفهوم الذكاء والغباء:

«أنا أُعرّف الذكاء بأنّه سرعة المحاكمة، والعقل بأنّه صحة المحاكمة. ومُسلّم[2] بك أذكى من عرفتُ، وإن كان ذكاؤه أكثر مما ينبغي، لا تعجبوا 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 مُسلّم بك. كنا نقول له كلمة لانقصد بها

---

(١) السابق: ٢٥٧/١–٢٥٨.

(٢) مسلم بك عناية أستاذ الطنطاوي في مكتب عنبر (ثانويّة) 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 ملؤوها شغباً وضحكاً وهزراً حتى صار درسه مثلاً مضروباً للفوضى...» ويقول: «لقد عشت حتى بلغت هذه السن، وتنقلت في البلاد، ولقيت العلماء والأدباء والأذكياء فما صادفت أشد منه ذكاءً» ينظر السابق: ١٢٨/١–١٣٠ و٢٨٥/٢–٢٨٨.

سوءاً، فيولد له ذكاؤه مقاصد لم تخطر لنا على بال، فيغضب منا أو يعرض عنّا...»[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 معتدلةً 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 ساقها لتقريب تصوره لمهمة المعلم:

«عمل الأستاذ أيها القراء مثل وادٍ 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 يجيز المسافرين، ينقلهم من ضفة إلى ضفة حتى يصل بأحدهم إلى الجانب الآخر، ثم يؤم الجبل صُعُداً؛ 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 فكرةٍ أو محاجة 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: هاهنا دنيا البيت الواحد منها أوسع من دنياك هذه كلها بمئة ألف ضِعف، وإن فيها شمساً وقمراً، وإن فيها برّاً وبحراً، وشتاءً وصيفاً، هل كان يستطيع أن يفهم عنك أو يتصور ما تقول؟

---

(١) السابق: ١/١٢٩.

(٢) السابق: ٢/٢٨٨.

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

ولو كانا توأمين في بطن واحد، فولد أحدهما قبل صاحبه، وأمكن أن تسأل عنه، فبماذا يجيب سؤالك؟ ألا يقول لك إنه كان فبان وخلا منه المكان، إنه مات ودفن تحت في الأعماق؟ فكيف رأى الولادة موتاً؟ وكيف لانرى نحن الحقيقة، فنعلم أن الموت ولادة جديدة؟ حياة الإنسان كل إنسان مراحل أربع كلّ واحدة مما قبلها كالتي بعدها بالنسبة إليها، فالموت الذي نفرّ منه ونحاول أن نبتعد عنه، ما هو إلا نُقلة 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»[1].

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 اللّه في الكون حتى يقرب الفكرة 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 الأَمثال/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[2]: «إذا جعل الكلام مثلاً كان أوضح للمنطق وآنق للسمع، وأوسع لشعوب الحديث»، ويقول

---

(١) السابق: ٧/٢٩٢–٢٩٣.

(٢) الميداني: مجمع الأمثال: ١/٦.

إبراهيم النظام[١]: «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 المحاجة والمجادلة لما يمتاز به الكلام الجاري مجرى المثل/التمثيل من الإيجاز بالجمع بين الفكرة ودليلها، وإصابة المعنى وحسن التشبيه، وبعدٍ عن التصريح.

ويعلل ابن وهب لإكثار الحكماء والأدباء من الأمثال قائلاً[٢]: «فأما الحكماء والأدباء فلايزالون يضربون الأمثال، ويبينون للنّاس تصرف الأحوال، بالنظائر والأشباه والأشكال، ويرون هذا النوع من القول أنجح مطلباً وأقرب مذهباً، ولذلك قال اللّه عز وجل: ﴿ وَلَقَدْ ضَرَبْنَا لِلنَّاسِ فِي هَٰذَا الْقُرْآنِ مِن كُلِّ مَثَلٍ ﴾[٣] وقال: ﴿ وَسَكَنتُمْ فِي مَسَاكِنِ الَّذِينَ ظَلَمُوا أَنفُسَهُمْ وَتَبَيَّنَ لَكُمْ كَيْفَ فَعَلْنَا بِهِمْ وَضَرَبْنَا لَكُمُ الْأَمْثَالَ ﴾[٤] 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 اللّه عز وجل لو قال لعباده: إني لا أشرك أحداً مِن خلائقي في ملكي لكان ذلك قولاً محتاجاً إلى أن يَدُلَّ على العلّة فيه، ووجه الحكمة في استعماله، فلما قال: ﴿ ضَرَبَ لَكُم مَّثَلًا مِّنْ أَنفُسِكُمْ هَل لَّكُم مِّن مَّا مَلَكَتْ أَيْمَانُكُم مِّن شُرَكَاءَ فِي مَا رَزَقْنَاكُمْ فَأَنتُمْ فِيهِ سَوَاءٌ تَخَافُونَهُمْ كَخِيفَتِكُمْ أَنفُسَكُمْ ﴾[٥] كانت الحجة من تعارفهم مقرونة بما أراد أن يخبرهم به أنّه لاشريك 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 اللّه عز وجل أولى بأن يتعالى عن ذلك».

---

(١) السابق: ٦/١.

(٢) نقد النثر المنسوب خطأً لقدامة بن جعفر: ٦٦–٦٧.

(٣) سورة الروم: ٥٨، وسورة الزمر: ٢٧.

(٤) سورة إبراهيم: ٤٥.

(٥) سورة الروم: ٢٨.

ويشير عبدالقاهر[١] إلى جانب ثالث مهم يمكن أن نضيفه إلى ما تقدم وهو أنه يسهم في إبراز خبيئات المعاني، ورفع الأستار عن الحقائق حتى ترينا المتخيل في صورة المتحقق الوقوع، والمتوهم في معرض المتيقن، والغائب كأنّه شاهد:

«أنا رجل كلما تقدمت به السن ازداد إيغالاً في عزلته، وهرباً من جماعته فكأنه يقطع كل يومٍ خيطاً من هذا الحبل الذي يربط زورقه بآلاف الزوارق الصغيرة التي تمخر عباب الحياة مجتمعة، كما كانت تجتمع السفن من قريب إذ تجوز بحر الظلمات...»[٢].

ويقول:

«جاء يوم العشرين من شعبان... جاء اليوم الذي بدل مسار حياتي.. كنت أمشي في طريق ممهّد إلى غاية واضحة، فتفجّرتْ قنبلة، فطمست معالم الطريق، فإذا أنا في قفرة لا أدري من أين أمشي فيها؟ ولا إلى أين؟...

كُنّا في خيمة تسترنا عن العيون، وتظللنا من الشمس، وتدفع عنا لفح الحرّ، ولذع البرد، وعصف الرياح، فكسر عمود الخيمة، فانحطتْ فوق رؤوسنا؛ فلما خلصنا منها، إذا نحن مكشوفون، معرضون للأخطار تأكلنا الأنظار، فلا تحمينا درع، ولا يسترنا ستار. في يوم عشرين من شعبان سنة ١٣٤٣هـ مات أبي...»[٣].

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 فتنتقل

---

(١) أسرار البلاغة: ١٣٦ ومابعدها.

(٢) الذكريات: ١٧٨/٧.

(٣) السابق: ١٧٧/١ وانظر مثالاً آخر ٢٢٣/٤.

إلى الأمهات، وقد يشارك فيها الآباء وهذا شيء ما منه بُدّ حتى لو انفرد الرجل بزوجته وولده... ولكنها كانت كاصطدام الغصن بالغصن في الدوحة الباسقة، والموجة بالموجة في البحيرة الصافية، وأصل الشجرة واحد، وماء البحيرة واحد، ولكنها ريح الصبا هبت في الأصيل؛ فأزاحت الملل، وجاءتْ بالأمل. وهل الحياة إلا الحركة؟ وهل في الحركة – غالباً – إلا البركة؟ خلافٌ ولكنه على السطح، وما في الأعماق إلا الألفة والاتفاق»[1].

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، وكأنّه النافورة الأثريِّة المشهورة عند الباب الأموي الشرقي... يجري ماؤها أبداً، لا يجري منها في الحقيقة ماء ولا يتبدّل، إنما هو محرك وسطل ماء، يدفعه المحرك فيعلو، ثم يدعه فيعود إلى مستقرّه، يتردد ولا يتجدد. وكذلك كانت الحركة العلمية: وَقَف الابتكار، وكلت الأذهان، وضعف البيان، وعدنا نجترُّ ما غذانا به الأولون مثل اجترار الإبل، نقرأ ولا يكاد أكثرنا يجاوز القراءة والفهم. ومنا من يقرأ ولا يحاول أن يفهم»[2].

ففي هاتين الصورتين يظهر ميله نحو شرح الصورة التمثيلية، وهذا مما يؤكد أنه يريد بهما البُعد الفكري/المضموني أكثر مما يريد بهما البعد الفني/الجمالي، وإلاّ كان تأَنَّى 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[3]، وقد يطنب بحسب الموقف وأهمية القضية

---

(١) السابق: ١/١٤٤–١٤٥.

(٢) السابق: ٧/٨٥.

(٣) من الصور التمثيلية الموجزة ما يلي: «**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**» ينظر: السابق: ٢/١٠٥، وللوقوف على شواهد موجزة ينظر السابق: ١/١٠٥–١٠٦، ١٨٥ و٣/١٧٤٣، ٢٢٢ و٦/٢١٨ و٧/٢٤٩.

التي يودّ تبصرة القارئ بها[1]. وحين يطنب الطنطاوي في الأمثال يكثر من الشرح، ويقحم في الصورة التمثيلية الأصلية- بعض الصور العرضية أو الجزئية، وتظل تنمو تلك الصور على امتداد المعرض العام للصورة التمثيلية حتى تكوِّن لنا صورة جُمْلِيَّةً جامعة.

ولا يستغرب أن يكثر التمثيل/ضرب الأمثال – كما يسميه الطنطاوي – في الذكريات، وفيما يكتبه بشكل عام، فهذه حالُ 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.

---

(١) ومن الأمثال التي أطنب فيها وشرح مفرداتها أيضاً: «حياتي كحياة كل إنسان: طريق طويل فيه مراحل، مرحلة تمشي فيها في سهل منبسط كل مافيه مكشوف ظاهر، ليس فيه مجهول تتشوق لمعرفته، ولاغامض مخوف تخشى من لقائه، تمشي فيه أياماً فكأنك مامشيت إلا ساعة، لأنه 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 وكأنّه من تشابه أيامه، ما عاش إلا عشرين سنة مطمئن النفس، ولكنّه هامد الحسّ، 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) وكأنّه من كثرة ما رأى وماشاهد ابن أربعين سنة؛ مستوفز الحس، مشدود العصب كله عيون مفتوحة وذهن حاضر. وقد تجوز في هذا الطريق الطويل بسوق تتزود منها الزاد لسفرك كلّه، أو تجد من أهلها من يهديك ويرشدك في مسيرك: عالماً ناصحاً يقوّم اعوجاجك يُحسِنُ توجيهك، أو تجد جاهلاً أو غشّاشاً يصرفك عن الطريق المستقيم، ويعدل بك عن الجادة الموصلة؛ فيضلك بدلاً من أن يهديك. وهذا هو مثال المدرس الصالح المصلح والمدرس الفاسد المفسد» ينظر: السابق: ١/١٠٣–١٠٤، وللوقوف على نموذجين آخرين ينظر السابق: ١/٧٤ و٧/١١٧–١١٨.

جـ) الاستعارة:

الأداة الثالثة من أدوات تكوين الصورة الطنطاوية في الذكريات هي الاستعارة. والاستعارة مما أطلق فيه البلاغيون العَنان لأقلامهم، وتناولوها في كتبهم باهتمام واسع؛ لما لها من مكانة في قيمة الكلام وتزيينه. ولكنهم اختلفوا في تناولهم لها، ومعالجتهم 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 أن الاستعارة: لفظ استعمل في غير ما وضع له، لعلاقة المشابهة بين المعنيين (الأصلي والمجازي) مع قرينة مانعة من إرادة المعنى الأصلي[٢]. أما في طُروحات 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، فعلاقتهما المشابهة دائماً»[٥] ويؤكد ذلك الدكتور أحمد الساعي في كتابه: (الصورة بين البلاغة والنقد) قائلاً: «الاستعارة – كما نفهمها نحن اليوم – هي: تشبيه حذف أحد طرفيه وأداته ووجهه»[٦].

---

(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، ود. شفيع السيد: التعبير البياني رؤية بلاغية نقدية: ١٢١–١٢٤ ود. أحمد مطلوب: معجم المصطلحات البلاغية وتطورها: ١٣٦/١–١٤٣ ود. إنعام فؤاد عكاوي: المعجم المفصل في علوم البلاغة: ٩٠–٩٤ ود. بدوي طبانة: معجم البلاغة العربية: ٤٦٢–٤٧٠.

(٢) ينظر: علي البدري: علم البيان في الدراسات البلاغية: ١٧٦.

(٣) ينظر: د. أحمد الساعي: الصورة بين البلاغة والنقد: ٨٤ ود. إنعام فؤاد عكاوي: المعجم المفصل في علوم البلاغة ٩٤.

(٤) بلوغ الأرب في علم الأدب: تحقيق د. إنعام عكاوي.

(٥) البلاغة الواضحة: ٧٦.

(٦) الصورة بين البلاغة والنقد: ٨٤.

والحق أن البناء الاستعاري يعتمد على دعامتين أساسيتين، هما:

١. الانتقال. ٢. المشابهة.

وبدون هاتين الدعامتين لا تكون الاستعارة. ولعل هذا ما حاول التنبيه عليه الناقد الفرنسي (دو مارسيه) في كتابه (دراسة الأوجه البلاغية) حيث قال[١]: «الاستعارة وجه بلاغي تنتقل به دلالة اللفظة الحقيقية إلى دلالة أخرى لا تتناسب مع الأولى إلا من خلال مضمر في الفكر» وقد فطن الإمام عبدالقاهر إلى هذا الملمح الفني في الاستعارة فنبّه إليه في أسرار البلاغة، وبخاصة حين تعرض لبيت لبيد المشهور عند البلاغيين:

وغداة ريْحٍ قد كشفت وقِرَّةٍ إذ أَصبَحَتْ بيدِ الشِّمالِ زمَامُهَا[٢]

ويبدو أن هذا الازدواج في بنيه 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 رُكْناً أساسيًّا يقوم عليه معمار الصورة في الذكريات، إذ 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 (متطوّرة) تتخلص من بدائية

---

(١) ص: ١١ نقلاً عن: د. صبحي البستاني: الصورة الشعرية في الكتابة الفنية – الأصول والفروع: ٦٩.

(٢) ينظر: أسرار البلاغة: ٢٩–٣٠، ٣٣، ٤٤–٥٢ وينظر: د. أحمد علي دهمان: الصورة البلاغية عند عبدالقاهر الجرجاني منهجاً وتطبيقاً: ٥١٦/٢–٥٤٢ ود. شفيع السيد: التعبير البياني رؤية بلاغية: ١٢٢–١٢٤.

التشبيه، لتحلّق في جواء الخيال، فإذا الموجودات من حولنا مخلوقات تكتسب هيئة أخرى، بمرائي جديدة، وصفات باهرة مدهشة تحملنا حملاً على تأملها واستكناه جزئياتها؛ لاسيما حين يسبغ الكاتب الحياة على ما حوله، ويعمل خيال الطفل بين جنبيه فيما تقع عليه عينيه أو يدركه إحساسه؛ فإذا هي متحركة تتنفس، يجري فيها تيار الحياة، وما عهدناها من قبل حيّة ولا متحركة، وتُجمّد أمامنا أشياء طالما أرّقتنا بحركتها الدّائبة.

يقول الشيخ المراغي[1]: «الاستعارة بجميع ضروبها، وتعدد مذاهبها وشعوبها، أعلى مرتبة من التشبيه وأقوى في المبالغة منه؛ لما فيها من تناسي التشبيه وادعاء الاتحاد بين المشبّه والمشبّه به كأنهما شيء واحد يطلق عليهما لفظ واحد»، ويقول الإمام عبدالقاهر[2]: «اعلم أن الاستعارة... أمدّ ميداناً، وأشدّ افتناناً، وأكثر جرياناً، وأعجب حُسْناً وإحساناً، وأوسع سعة، وأبعد غوراً... تعطيك الكثير من المعاني باليسير من اللفظ حتى تخرج من الصدفة الواحدة عِدّةً من الدُّرر، وتجني من الغصن الواحد أنواعاً من الثمر... ترى بها الجماد حيًّا ناطقاً والأعجمَ فصيحاً، والأجسام الخرس مبينة، والمعاني الخفيّة بادية جليةً... إن شئت أرتك المعاني اللّطيفة التي هي من خبايا العقل، كأنها قد جُسِّمتْ حتى رأتها العيون، وإن شئت لَطَّفتِ الأوصاف الجسمانية حتى تعود روحانيةً لا تنالها إلا الظنون...» فالإمام يكاد يحصر أسباب علوّ الاستعارة وتقدمها على ما يسميه: «أقسام الصنعة التي بها يكون الكلام في حدّ البلاغة، ومعها يستحق وصف البلاغة»[3]. والتشبيه – بطبيعة الحال جزء منها – يحصرها 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).

---

(١) علوم البلاغة: ٢٦٠ ومابعدها.

(٢) أسرار البلاغة: ٤٢–٤٣.

(٣) السابق: ٤٣.

والنمط الأول هو ما حذف فيه المشبّه 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. ومجيء المظهر الاستعاري عبر نمطين (كنائي وتصريحي) يدل على تمكن الكاتب من أدواته البيانية مما يُهيِّئ له أن يصب تجربته في أي قالب فنيٍّ يَشاؤه.

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 أخلّفه بعدي، سميراً للأدباء في ليالي الوحدة، اتخذ منه أصدقاء يعرفونني من بعد موتي، وأنا ما عرفتهم ولكن ما جدوى هذا كُلّه؟ هذا كُلّه أبقيه هنا، الأدب والشهرة والمجد، إن الذي يجدي علي وينفعني هو الذي أحمله للرحلة الطويلة التي لامحيص عنها، ولارجعة منها، فعلام الأسى على زهرات لا تعيش إلا يوماً واحداً ثم تذبل وتموت...»[1].

والمقصود هو قوله: «**فعلام الأسى على زهرات...**» فقد شبه الجاه والشهرة والمجد بالزهرات جميلة ولكنها قصيرة العمر، ثم حذف المشبّه وصرح بالمشبه به على سبيل الاستعارة التصريحية.

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) «**سرقته يد النسيان**».

---

(١) الذكريات: ٣/١١٩–١٢٠.

فقد شبه في الأول (حياته) التي قضاها متنقلاً بين البلدان بشيء جامد محسوس يمكن أن يقطع، ثم حذف المشبّه به، ورمز إليه بشيء من لوازمه وهو (قطّعتُ). وفي الثاني شبّه (ذكرياته) التي فقدها 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 المشبّه به ورمز إليه بشيء من لوازمه وهو (اليد) أو (سرقته يد).

وواضح أن هذه الاستعارات أبلغ وأعمق من الاستعارة التصريحية، لأن الخيال فيها مركّبٌ أما الخيال في الاستعارة التصريحية فخيال بسيط. على أن في الكتاب ما هو أجمل منها وأحلى تصويراً، وأعظم أثراً، وأدق صُنعاً؛ لاسيما حين تنجح الاستعارة في نفخ الحياة خلال أوداج الجمادات، وتكسوها بكساء المشاعر والأحاسيس بما تخلعه عليها من صفات الإنسان، وهو ما يعرف في عالم النقد (بالتشخيص/الأنسَنة) 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 وسلطتها الواسعة على المتلقي وبجوّها 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 أيماننا 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...»[1].

ويصف الطنطاوي أيضاً الدور الشامية فيقول:

---

(١) السابق: ١٥٢/٦.

«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 المشخِّصة والمجسِّدة أو المجسِّمة تأتي متناثرة في السرد مما ينأى بلغته عن الجفاف و(المعيارية/العلمية) ويزيده حيويّة وجمالاً، فنحن أينما توجهنا تقابلنا التعبيرات المُشْرِقة التي تتشخص فيها الجوامد دون تكلف أو إعياء، فالكاتب لا يمنح فنّه 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 وانخفاظ، وقوّة وضعف، نهار مضيء بعده ليل مظلم، وشتاء باك بالمطر، بعده ربيع ضاحك بالزهر...»**[٤].
- **«قعدتُ في الشرفة أرى بواكير أشعة الشمس وهي تغتسل في ماء دجلة، والزوارق بأجنحتها البيض تمخر عبابه... وبيوت الكرخ تسبح ظلالها في مائه..»**[٥].
- **«متّعتُ البصر بمرأى شط العرب، وملايين من أشراف العرائس يستحممن في مائه...»**[٦].

---

(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.

ومن التشخيص أيضاً: مناجاته لليل بعد أن خلع عليه صفات الإنسان:

«ثم عاد ينادي هذا الليل الأصم: (ياليل ياليل) والليل يصغي ويطرب ولكنّه 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 أفراح وأتراح؟ كم يتمنى لقاءك السعيد الجذلان؟ وكم يرقب حجرك ضائق حزنان؟ كم بين جوانحك من ساهر 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، ياحليف المسرّات، ياقرين الآلام؟!»[١].

أما التجسيد والتجسيم فنحو هذه الاستعارة العجيبة التي صوّر فيها تمكن الشيطان بوسواسه من قلوب الحكّام من الاتحاديين، وحملهم على إسقاط دولة الخلافة الإسلامية العثمانية حيث قال:

«لما نفخ إبليس في مناخير الاتحاديين أحفاد اليهود، الذين تسلطوا على الدوّلة فسلوا منها روحها، وروحها الإسلام...»[٢].

وهي صوّرة عجيبة جدّاً جاء بها للسخرية والتشنيع على أولئك الاتحاديين وتقبيح فعلهم. وقد شبه الوسوسة بالنَّفْخ في المناخير ثم حذف المشبَّه وصرح بالمشبّه به على سبيل الاستعارة التصريحية. وفي الذكريات شواهد أخرى رائعة على التجسيم أو التجسيد؛ منها:

- **«بقيت وحدي أُصغي إلى خرير نهر الزمان من وراء جدار الصمت»**[٣].
- **«يستخف الحزن فيها كهولاً يقطر من أدرانهم الوقار»**[٤].

---

(١) السابق: ٣/٢٧٣-٢٧٤، وينظر أيضاً: ١٦٢-١٦٣.

(٢) السابق: ٣/١٥٠.

(٣) السابق: ٣/٢٠٦.

(٤) السابق: ٤/١١٠.

– «**ما صدقت أننا بلغنا السهل سالمين، وخرجنا ننفض غبار الموت عن ثيابنا**»[١].

وهناك شواهد أخرى كثيرة، ولكن يكفي ما تقدم لإعطاء فكرة عامّة عن الأداة الاستعارية التي وظفها الشيخ واستغل طاقاتها في تشكيل صورته[٢]. ويبقى أن نُعالج في عجالةٍ نوعاً آخر من الاستعارة يسميه الشيخ عبدالقاهر: (الاستعارة غير المفيدة)[٣] ويمكن أن نصطلح عليه في هذه الدراسة بـ (**الاستعارة اللفظية**) وهي: اللفظ المستعمل مكان لفظ آخر. مثل لفظة (حفاة) في النص التالي:

«**... لكنها (أي الدّعوة إلى لبس العقال والمشلح) حققت ما كُنّا نؤمله منها. وهي أن توقف سريان القبعات؛ فقلّت حتى انقطعت أو كادت، ولكنا ما عدنا إلى الطرابيش، بل غدونا حفاةً من فوق... نمشي حاسري الرؤوس حتى صار الحسور وكشف الرأس عامًّا يشمل الأساتذة والوزراء ورؤساء الدول**»[٤].

فقد استعار لفظة (حفاة) وهي جمعٌ مفردُه: حافٍ وهو من مشى بلا نعل ولاخف[٥]، وأقامها مكان لفظة (حاسرين) جمع حاسر: وهو من لا غطاء على رأسه[٦]، وهذا النوع من الاستعارات لا يقوم على التشبيه إلا بتكلف يتكلفه القارئ، ولكنه ببساطة شديدة: انتقال أو إعارة – كما يسميها الشيخ عبدالقاهر[٧] – إذ نستعير لفظاً مكان لفظ. وهو ما سوّغ تسميتها بالاستعارة اللفظية. وقد وصف الشيخ عبدالقاهر هذا النوع من الاستعارة بأنّه: (قصير الباع، قليل الاتساع)[٨] وعرّفه بأنه: يكون حيث تراهم قد وضعوا للعضو الواحد أسامي كثيرة بحسب اختلاف أجناس الحيوان، بقصد التوسع في أوضاع اللغة، نحو: وضع الشفة للإنسان والمشفر للبعير، والجحفلة للفرس، وما شاكل ذلك، فإذا استعمل

---

(١) السابق: ٩٣/٣.

(٢) لمراجعة نماذج أخرى: ينظر: السابق: ٢٧٦/٢، ١٦٢/٣–١٦٣، ٢٠٧، ٢٧٢، ٤٧/٨.

(٣) ينظر: أسرار البلاغة: ٣٠–٣٣، ٤٠٣–٤٠٥.

(٤) السابق: ١٦١/٢.

(٥) المعجم الوجيز: ١٦٢.

(٦) الرازي: مختار الصحاح: ١١٩، المعجم الوجيز: ١٥٠.

(٧) ينظر أسرار البلاغة: ٤٠٤–٤٠٥.

(٨) السابق: ٣٠.

الشاعر شيئاً في غير الجنس الذي وضعه له فقد استعاره منه ونقله عن أصله، وجاز به موضعه، كقول العجاج:

وفَاحِمـــــاً وَمَرْسِـــــناً مُسَـــــرَّجاً

يعني: أنفاً يبرق كالسراج. والمَرْسِن في الأصل للحيوان؛ لأنه الموضع الذي يقع عليه الرَّسن وكذلك استعماله الشفة للفرس، وهي بالأصل للإنسان. فهذا ونحوه لا يفيدك شيئاً؛ لو لزمتَ الأصلي لم يحصل لك. فلا فرق من جهة المعنى بين قوله: (مَرْسِنا) وقوله: (أنفاً)، بل الاستعارة هنا أشبه بأن تنقصك جزءاً من الفائدة[1].

فالإمام إذن لا يرى في هذا النوع من الاستعارة فائدة لذلك أسماها بـ (الاستعارة غير المفيدة) ولم يسلكها في مبحث الاستعارة إلا مجاراة للعلماء وكراهة للتشدد في الخلاف[2].

ولكنّ الشيخ عاد فنبَّه إلى أن الأمر ليس على إطلاقه، فقد يكون مُفيداً يحقق غرضاً من الأغراض التي يسعى الأديب إليها، كالمبالغة أو الازدراء والذم أو التحبب والتزيين أو غير ذلك. ومنه قول الشاعر:

فلو كنتَ ضبيًّا عرفت مكانتي ولكنَّ زنجيًّا غليظ المشافر[3]

فالأصل: غليظ الشفتين، ولكنه استعار لفظة (المشافر) بصورة الجمع للمبالغة في الازدراء والذم والانتقاص، وتحقق له ما يريد[4]. والاستعارة هنا حقيقة بأن تسمى 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 دلالته. فالكاتب لا يريد أن يقول: إننا بتنا نمشي كاشفي الرؤوس أو حاسريها فحسب، وإنما أراد أن

---

(١) ينظر السابق: ٣٠–٣٣ بتصرف.

(٢) ينظر السابق: ٤٠٤.

(٣) ينظر: أبو الفرج الأصفهاني: الأغاني: ٢١/٣٣٤ وعبدالقاهر الجرجاني: أساس البلاغة: ٣٦.

(٤) يراجع عبدالقاهر: أسرار البلاغة: ٣٥–٣٧.

يتسرَّب إلينا عبر (اللفظة المستعارة) جزءٌ من نقده الساخر، وإحساسه بأهمية الغطاء للرأس؛ فنحن لانزال نَستنكر (حفا) القدمين والسير بهما دون نعل ونستهجنه.

د) المجاز:

١. ٢. المجاز المرسل والمجاز العقلي:

من أساليب البيان التي أفاد منها الطنطاوي في الذكريات: المجاز المرسل والمجاز العقلي. ويعرِّف البلاغيون المجاز المرسل بأنه: الكلمة المستعملة في غير معناها الأصلي لعلاقة غير المشابهة، مع وجود قرينة مانعة من إرادة المعنى الأصلي[١]. ويُعرَّف المجاز العقلي بأنه: إسناد الفعل أو ما في معناه إلى غير ما هو له لعلاقة، مع وجود قرينة تمنع إرادة الإسناد الحقيقي[٢]. والفرق بينهما أن الأول يكون في الألفاظ، أما الأخير فلا يكون إلا في الإسناد، أي فيما كان فيه المعنى قائماً على مسند ومسند إليه[٣]، وقد سمّاه بعضهم مجاز الإسناد[٤].

ولكلٍّ من المجاز المرسل والمجاز العقلي علاقاتٌ مشهورة يتعذر ذكرها هنا[٥]. ومن المجاز المرسل في الذكريات قول الكاتب:

«وصار منا، من المسلمين ممن يقول نحن من المسلمين من خدع بالماركسية أو بالوجودية، أو بالفسوق الذي سمّوه الحرية، صار منّا من يتخذ قبلته البيت الأحمر أو البيت الأبيض أو البيت الأصفر...»[٦].

---

(١) ينظر: علي الجارم ومصطفى أمين: البلاغة الواضحة: ١١٧، وأحمد المراغي: علوم البلاغة: ٢٣٠.

(٢) ينظر: د.عبدالقدوس أبو صالح وأحمد كليب: علم البيان: ١٤٣، وعلي الجارم ومصطفى أمين: البلاغة الواضحة: ١١٧.

(٣) ينظر: د. أحمد الساعي: الصورة بين البلاغة والنقد: ١٠٤.

(٤) ينظر: السيوطي: الاتقان في علوم القرآن: ٣٦/٢.

(٥) راجع هذه العلاقات إذا شئت: القزويني: الإيضاح (بشرح البغية لعبدالمتعال الصعيدي) ٩٤/٣–١٠١ ود. إنعام فوال عكاوي: المعجم المفصل في علوم البلاغة: ٦٣٩–٦٤٠ ود. بدوي طبانة: معجم البلاغة العربية: ٢٥٤–٢٥٥، ٤٤٤، ود. أحمد الساعي: الصورة بين البلاغة والنقد: ٩٨–١١٠ وأحمد المراغي: علوم البلاغة: ٢٣٠–٢٣٤، ٢٧٠–٢٧٤.

(٦) الذكريات: ١٨٤/٣. يقصد: استبدلوا بالبيت الحرام بيت اللّه (عقيدة، ومنهجا، وخلقا، وعبادة، وعملاً): البيت الأبيض الأمريكي، أو البيت الأحمر الشيوعي، أو البيت الأصفر الماركسي الصيني.

فقد عبر بـ (البيت الأحمر – الأصفر – الأبيض) وأراد الكيان بجملته من نظم سياسية وعقائد وأفكار وأخلاق... إلخ فعبَّرَ بالجزء/البيت الأحمر/الأصفر/الأبيض وأراد الكُل. أو لعلّه عبر بالمحل وأراد الحال. وهو بذلك قد أعطانا صورة ملوّنة تشعرنا بالتباين بين الأماكن وما يتبعها من الاختلاف في العادات والأفكار والعقائد والنُظم، وعبّر بالجزء الفاعل الذي يمثل رمزاً على تلك النظم.

ومن المجاز المرسل أيضاً:

«كحلتُ عينيّ بمشهد الكعبة أول مرّة سنة ١٣٥٣هـ، في رحلتنا... التي كشفنا فيها طريق السيارات، من دمشق إلى مكة، والتي صرمنا فيها ثمانية وخمسين يوماً على الطريق. نعتسف البوادي، نقتحم المجهول، نغوص في الرمل، نربط الحبال بأعناقنا ونجر سياراتنا لنخرجها من تلك الرمال. صلينا الشمس التي تلهب قحوف الرؤوس، وتعصر الأجسام؛ فتسيل منها ماءَها عرقاً...»[١].

فإن الذي يغوص في الرمل هي السيارات أو بعض أجزائها (الإطارات) وليس من بداخلها، فهو عبّر بالحال وأراد المحل.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»[٢].

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، فلابُدّ من صرف الكلام عن ظاهره. وكذلك قوله:

«وأول ما أدهشني أننا خرجنا من المحطّة، وقد انتصف الليل أو كاد، في الساعة التي تغلق فيها الحوانيت في الشام، وتخلو الطرق، وتنام المدينة»[٣].

---

(١) السابق: ٨/٨٣.

(٢) السابق: ٣/٣٠١.

(٣) السابق: ١/٢٥١–٢٥٢.

أي: وتخلي المارّةُ الطرقَ، وينام سكان المدينة.

ومن المجاز العقلي أيضاً إسناد الأفعال التالية إلى دمشق:

«مَرّ على دمشق أوائل هذا القرن، من جليل الحوادث وفادح الخطوب ما لو مرّ على الشامخات الرواسي لجعلها دكاً، أو وقع على الجلاميد الصمّ لصيرها هباءً؛ فأعدّت له الإيمان الذي لا يزلزله رزء، والثبات الذي لا تزيله مصيبة، وصبرت عليه صبر العظيم على العظيم. حتى تعودتْ مسّ الضر وألفت قوارع الدَّهر...

نكبت دمشق الحرب، أعني الحرب العالمية الأولى... فشيعت دمشق من مات وحدبت 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...»[1].

فإسناد الأفعال إلى دمشق إسناد غير حقيقي بل هو من باب التوسع والإيجاز والدّلالة 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... إلخ وعلى أية حال فالإسناد إسناد عقلي لاحقيقي، والتعبير الحقيقي أن يسند الأفعال إلى فاعلها الحقيقي وهم أهل دمشق وسكانها.

وفي بعض الأسطر السابقة جاءت جملة: (وأَلفتْ قوارعَ الدهرِ) فهنا مجازان عقليان. الأول إسناد الفعل إلى دمشق والإسناد الحقيقي يكون لسكانها وأناسها، وقد اشرتُ 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 الدّهر/الزمان ظرف تحدث فيه القوارع؛ فهو ظرف للأحداث ومنها القوارع

---

(١) السابق: ٣/٢١٣-٢١٤.

وليس مُسبباً لها حتى تسند إليه. وإنما جاء إسنادها إلى الدهر لأنه زمانها الذي وقعت فيّه. ومثله أيضاً:

«ولطالما لقيتُ في هذه المجالس أفاضل الناس، قلتُ لهم وسمعتُ منهم، وأخذتُ منهم وأعطيتهم، وكان فيها منفعة أو كان فيها متعة لي ولهم، ثم قطع الدهر أو قطعتُ أنا لا الدهر ما بيني وبين الناس فلا أزور اليوم ولا أزار، وانتهت بي الحال إلى عزلة كاملة»[1].

فالتعبير الأول (قطع الدهر) فيه إسناد مجازي عقلي؛ لأنه أسند القطع إلى الدّهر، 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.

والمجاز (مرسلاً وعقليًّا) أسلوب قيم من أساليب البيان بما فيه من تعبير موجز عن معانٍ واسعة، أو بناء علاقة لطيفة بين الحقيقة والمجاز يحسن بها التعبير ويَجْمُل المعنى ويشد النفس إليه، أو بما يتضمنه من المبالغة المقبولة التي تزيد في وزن المعنى وثقله مما يقوي الشعور به والإحساس بأهميته[2].

ولكنّه في الذكريات ليس بذي بال في مجال الصورة؛ لأن الكاتب استعمله من باب التوسع اللغوي، ولم يُسخّره لأهدافٍ أو غاياتٍ فنية أسمى من التخفف من أعباء اللغة وقوانينها الصارمة، وتجديد البناء والنسق التعبيري. وهذا في حدّ ذاته أمر حسنٌ؛ ولكنّه لم يترك أثراً واضحاً في نمط الصورة، بيد أن الباحث لم يشأ إغفال الإشارة إليه وقد درج الباحثون على إدخاله ضمن أدوات الصورة البيانية.

---

(١) السابق: ٢٦٨/٦ وللوقوف على نماذج أخرى من المجاز ينظر السابق: ١٨/١، ١٦٨، ١٢٤/٣ و١٨٤.

(٢) تعرض عدد من الباحثين لبلاغة المجاز المرسل والعقلي بكلام حسن وللوقوف على شيء من ذلك: ينظر: د. شفيع السيد: ٩٦–١١١ ود. 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، ود. عبدالقدوس أبو صالح وأحمد كليب: علم البيان: ١٤٩ ود. أحمد الساعي: الصورة بين البلاغة والنقد: ٩٦.

٣. الكناية:

الكناية: لفظ أريد به لازم معناه مع جواز إرادته معه[١]، 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: طويلٌ أو بطينٌ، وأنه كريمٌ مضياف، وأن المرأة غنيةٌ مخدومةٌ. وقد تفهم منه الحقيقة دون لازمها بأن يكون (طويلَ النجادِ) و(طويلَ الحزام) (كثيرَ رماد القدر) حقاً، وأن تكون المرأةُ قد اعتادتْ 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[٢]:

– أحدها: أنها حقيقة. قال عبدالسلام: وهو الظاهر لأنها استعملت فيما وضعتْ له، وأريد بها الدلالة على غيره.

– الثاني: أنها مجاز.

– الثالث: أنها لاحقيقة ولامجاز. وإليه ذهب صاحب التلخيص لمنعه في المجاز أن يراد المعنى الحقيقي مع المجازي، وتجويزه 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 عبّر 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).

---

(١) ينظر القزويني: التلخيص (بشرح البرقوقي): ٣٣٧، وبدوي طبانة: معجم البلاغة العربية: ١٠٤ ومابعدها.

(٢) يراجع الاتقان في علوم القرآن: ٤١/٢.

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: (البير هنري) في ردّه 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 للفظة: (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 اللّه – [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 تمتاز 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)

٢. «**متصلب العنق – من غير مرض –**»[٤]. (كناية عن الاعتزاز بالذات والبعد عن المالاة والخضوع).

٣. «**هبط من يفاعه**»[٥]. (كناية عن تضاؤل المكانة والمنزلة التي كان عليها).

---

(١) ينظر: د. صبحي البستاني: الصورة الشعرية في الكتابة الفنية: ١٦٧.

(٢) نَصَّ ابن الأثير على أن الكناية جزء من الاستعارة ينظر: المثل السائر: ٥٥/٣.

(٣) الذكريات: ١٧٠/٤.

(٤) السابق: ٨١/٢.

(٥) السابق: ١٧١/٢.

٤. «**طاهر الذيل**»[١]. (كناية عن سلامته من الأدران المعنوية).
٥. «**نظيف اليد**»[٢]. (كناية عن سلامته من الرشوة والمال الحرام).
٦. «**نزع عنه جبّة الوقار**»[٣]. (كناية عن الابتذال وعدم توقي الصغائر).
٧. «**الجيف المعطرة**»[٤]. (كناية عن بائعات الهوى).

فهذه الكنايات جميعها قريبة، أي: أن الوسائط بين المعنى المراد والمعنى الأصلي قليلة فلا يُحتاج من القارئ ليدرك المراد إلا إلى خطوة واحدة فقط، ولكنّ لها مع ذلك جمال تحسّه النفس وتجد له من الأثر ما لا تجده للتعبير الصريح المكشوف عن المعنى[٥]. إنّ الكناية تجعل المعنى الثاني (المكنى عنه) مختفياً 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 بوّابة الكاتب، فننظر إليه من خلال عينيه ونسمعه بأذنيه، وهذا ما لا يطيقه التعبير المجرد المباشر عن الأفكار.

والكناية تعبير فني لأن المعنى يستتر فيه عن الأنظار[٦]؛ فلا يواتي المتلقي سامعاً أو قارئاً إلا بعد أن يخرق إليه ستراً – كما يقول عبدالقاهر – والتستر – عادةً – هو ميزة فنية طالما أن تسمية الشيء باسمه هو ميزة علمية. ولعل هذا ما قصده مللرميه بقوله[٧]: «إنْ نُسَمِّيَ الشيء باسمه، يعني ذلك حذف ثلاثة أرباع نشوة القصيدة، هذه النشوة التي تقوم على غبطة الاكتشاف شيئاً فشيئاً والإيحاء. وهذا هو الحلم كُلّه».

---

(١) السابق: ٦٦/٤، ٢٦٦.
(٢) السابق: ٢٦٦/٤.
(٣) السابق: ١٧١/٢.
(٤) السابق: ٩١/٤.
(٥) يقول الإمام عبدالقاهر: «وقد أجمع الجميع على أن الكناية أبلغ من الإفصاح، والتعريض أوقع من التصريح» دلائل الإعجاز: ٥٥ (تحقيق محمد رشيد رضا) وص٧٠ (تحقيق: محمود محمد شاكر).
(٦) من معاني الكناية في اللغة الستر والتغطية، يقال: كَنَّيتُ الشيء إذا سترته وغطيته: ينظر ابن منظور: منظور: ٢٣٣/٥ وابن الأثير: المثل السائر: ٥٣/٣.
(٧) نقلاً عن: د. صبحي البستاني: الصورة الشعريّة في الكتابة الفنية: ١٦٨.

هذا إلى ما في (الكناية) من حسن التلطف بإطراح ما يستهجن إلى ما تسيغ الأذن سماعه ولا تستنكره الأطباع النقية، وهذا مطلب مهم لدى كاتب يتسم بالحشمة والوقار. ومن ذلك قوله عن معروف الأرناؤوط:

«ما كان لسان معروف عفيفاً ولانظيفاً، وكان إذا غضب نطق بأشنع السباب، وأبشع الشتم، وكله من تحت خط الاستواء في جسد الإنسان!!»[١].

ومنه أيضاً:

«يجتمع أحدهم بأهله ويكون هذا الاجتماع عبادة»[٢].

فقوله: «**من تحت خط الاستواء**»: كناية عن شتم الأعراض واستخدام مفردات بذيئة مما يقع تحت (خط الاستواء) الذي فسّره الكاتب بما: (تحت الزنار). وقوله: «**يجتمع أحدهم بأهله**»: كناية عن المواقعة الجنسية (الجماع) وهذا كثير في الذكريات[٣].

والكناية تُبلِّغُ الكاتب ما يريده من تحقير وازدراء دون إفحاش في القول أو إسفاف فمن ذلك:

«فما راعني إلا طالبة صفيقة الوجه (سميكة الجلد) تدخل عليّ الفصل...»[٤].

وقد يجد القارئ عند الطنطاوي بعض كنايات رقيقة يستقيها من اللغة العامية الشامية، كما يظهر في هذا الحوار:

«ابتدرني مصطفى تمر قائلاً: ثو جابك، لازم تكون في (رنكوث)، أنت حاثب الوظيفة لعبة؟ وكان رحمه اللّه ألثغ ينطق السين ثاءً، والشين قريباً من الثاء، والزاي ذالاً...

---

(١) الذكريات: ٢/٧.

(٢) السابق: ٨/٢٥٢.

(٣) للوقوف على شاهدين آخرين. ينظر: السابق: ٢/١٤٩، ٨/٤٣.

(٤) السابق: ٨/٧٩.

قلت: اسمح لي أسألك، هل زرت رنكوس؟ فأدرك بذكائه ما أريد فقال: ثو فيها؟ هواء نقي، ومناظر جميلة.

قلتُ: نعم، ولذلك (أَكلْنا هوا) ورجعنا.

وكلمة (أكلنا هوا) في عامية أهل الشام لها معنى مشهور... تقال عند الخيبة فتبسّمَ وسكتَ عنيّ. وضحك شفيق بك»[1].

والكناية في جملة (أكلنا هوا) وهي كناية عن الخيبة وضياع الأمل – كما يشير الكاتب، وهي كناية عامية كما يظهر من نطقها، وطريقة رسمها. وعلى كل حال فإن الكناية مظهر بياني 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... إلخ وإذا كنا قد تعرضنا إلى شيء من ذلك خلال الصفحات السابقة، فإنه لابُدّ من الإشارة إلى وسيلة/أداة أخرى مهمّة من وسائل تشكيل الصورة الطنطاوية 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[2] يرى باحث آخر أن هذه التسميات تسميات قاصرة ويجتهد ليضع لها اصطلاحاً خاصًّا مرتكزاً على عنصر التميز الذي يفرقها عن الصورة البيانية، حيث يضع لها

---

(١) السابق: ٣/٤٠–٤١.

(٢) ينظر: د. مجدي وهبة وكامل المهندس: معجم المصطلحات العربية: ٢٢٧–٢٢٨، وإبراهيم الفنيم: الصورة الفنية في الشعر العربي – مثالٌ ونقد: ١٧٦–١٧٧.

مصطلح: (الصورة الغائية) لأنها تستغني بذاتها عن فنون البيان المعروفة[١].

وإذا كانت الصورة البيانية هي الأكثر أهمية ودوراناً 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 نسيج لغوي يميل عادة – في مثل هذه الأجناس إلى الخفة والعذوبة المتناهية.

وفي الوقت الذي يذهب فيه عدد من الدارسين والنقاد إلى «أن لا وجود لصورة تتشكل بالمدلولات الحقيقية أو الوضعية للألفاظ، وإن وجدتْ فهي أقل مستوى من تلك وأدنى إبداعاً»[٢] فإن باحثاً آخر يقول: «إذا كان التصوير المجازي مطلوباً، فإن هذا لا يعني أن التصوير بالحقيقة غير مطلوب»[٣] وضمن الاتجاه نفسه يؤكد الغنيم في دراسته الواعية: «أن الصورة التي تنقل المشهد بشكله الواقعي، قد تبدو أكثر تأثيراً وإمتاعاً. ولا تنقصها القدرة على استثارة المتلقي وتحريك مشاعره؛ فإن من المشاهد النفسية والواقعية ما يحرك العواطف ويهز الوجدان بمجرد التعرض له»[٤]. أما الأستاذ عبد الملك مرتاض فإنه يذهب إلى أن: «الصورة الأدبية الغائية، أو المجتزئة بذاتها... أقوى وأقنى وأنمى وأزكى»[٥]. ويعلل لذلك الرأي: «بأن الاعتمال الجمالي يعتمل بنفسه عبر نفسه، بدون طرف خارجي يقتحمه لإثبات ذاته، أو لتوكيد صفته، أو لتحسين مظهره...»[٦].

---

(١) ينظر: عبدالملك مرتاض: الصورة الأدبية – الماهية – والوظيفة: ٢٠١ (مقالة نقدية – مجلة علامات).

(٢) د. بشري موسى صالح: الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث: ٢٦ وممن 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 ص١٩–٢١ حيث يختزل الصورة إلى تشبيه واستعارة.

(٣) عدنان حسين قاسم: التصوير الشعري: ٢٤١.

(٤) السابق: ١٧٦.

(٥) الصورة الأدبية – الماهية والوظيفة: ٢٠٣ (مقالة نقدية – مجلة علامات).

(٦) السابق: ٢٠٣.

والحق أن كلا الفريقين لم يسلما من الخطأ، إذ الأمور لا تقاس 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 الملابسات، وما يعاضدها من الوسائل الفنية كالطباق والجناس والإيقاع الداخلي والخارجي، أو اختيار اللفظة وجرسها... إلخ.

واستخدام الأداة البيانية لرسم الصورة – من وجهة نظر الدّارس – لا يُعدّ زرعاً لكيان غريب غير منتمٍ للنص. لأن الأداة البيانية تصبح – كما هو الحال مع أيِّ لفظة أو مفردة لغوية يجري استعمالها في النص – جزءاً من المنظومة اللغوية العامة تلتحم مع باقي الأَجزاء، ولا تبقى منفردة دخيلة حتى يكون الاعتمال الجمالي واقعاً بين الشيء وما هو خارج عنه – كما يظن الأُستاذ عبد الملك 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 فكريًّا وبنيويًّا وهو المتلقي.

والاحتفاء بالصورة المباشرة – من جهة نظر الدّارس – إنما يكون من جهة الاهتمام برصد الأدوات الموجِّهة والأنماط المعبرة داخل البنية الكُلّية للأثر، والحرص على إبراز عناصر التنوع 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:

«كُنّا ندخل الصف في مثل (العرضة): أصوات عالية متداخلة، وضجيج صاخب مزعج، وكان المدرسون يجدون مشقة في إسكات المتكلمين وتهدئة 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؛ فيسكتُ 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 حدّ كبير حيث نقلت إلينا المشهد بدقة وحيوية وتشويق وكأننا نراقب الأحداث عبر شاشة التلفاز.

ومن القبيل نفسه الصورة التالية:

«رجعتُ إلى وزارة المعارف، وكان ركناها...: الأستاذ العالم المربي مصطفى تمر... والأستاذ الشاعر الأديب شفيق الجبري. كانا في غرفة واحدة هذا في رُكنها الأيمن في الزاوية، وذاك في الركن الأيسر. وهما جسيمان هادئان قليلا الكلام، طويلا الصمت، يبقيان النهار كله لا يتحدّثان؛ إلا إن زارهما (معاً) زائر، أو جمعهما حديث لابُدّ منه، حتى يحين موعد الانصراف؛ فيرفع جبري بصره إلى تمر. يسأله بعينه وبهزّة خفيفة لا تدرك من رأسه: أن تقوم؟ فيقول الآخر بمثلهما من عينيه ورأسه: أي نعم. فيتحركان في [كُرسيَّيْهما][٢]، ثمّ ينهضان؛ كأن أحدهما يرى الآخر في المرآة، ثم يرتدي كُلٌ معطفه، ويتوجهان إلى الباب»[٣].

والصورة السابقة تدل على دقة الملاحظة عند الكاتب، وقدرته على انتزاع المشاهد البسيطة والتركيز عليها وإعادة إنتاجها في صورة فنية ممتعة. وهي قدرة لا تتهيّأ إلا لمن اختصهم اللَّه تبارك وتعالى بالملكة وآتاهم حظّاً 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 ١٩٢٦م:

«خرجتُ من إدارة الجريدة وأنا أتلمس جانبي.. أنظر هل نبتت لي أجنحة أطير بها لفرط ما استخفني من السرور. ولو أني بويعت بالإمارة، أو أعطيت البشارة، ما فرحت أكثر من فرحي بهذا الوعد.

---

(١) الذكريات: ١١٨/١.

(٢) في الأصل: كُرسيِّهما، وهو خطأٌ مطبعي، والتصويب من الباحث.

(٣) السابق: ٤٠/٣ وللوقوف على نماذج أخرى ينظر: السابق: ٢٠٦/٣، ٥٣/٧، ٥٤/٤–٥٥.

وسرتُ كأني راكب حوّامة... فأنا أمشي على الأرض؛ ولكن لا تمسُّ أقدامي الأرض. وما أحسبني نمتُ تلك الليلة ساعة، ولو نمتها لحلمتُ 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 ترقب عاشق هيمان، ينتظر وصلاً بعد طول هجران؛ حتى إذا انبثق الصبح نزلتُ فأخذتُ الجريدة؛ فإذا فيها المقالةُ وبين يديها كلمة ثناء لو قيلتْ للجاحظ لرآها كبيرة عليه.

رحمك اللّه أبا بسام، ورحم تلك الأيام. لقد نشرتُ بعدها أكثر من أربعة آلاف مقالة، فما عرفت مثل تلك الفرحة...»[1].

وقد حرصتُ على الاستشهاد بالمثال السالف لأنبّه إلى أن بعض الصور المباشرة لا تخلو من أدوات بيانية ترسم مشاهد جزئية داخل الصورة المباشرة ولكن العبرة بالصورة المهيمنة على التعبير[2].

ومما يَعدُّه الباحث صورة مباشرة محاكاة الصوت ورسمه في نبراته أو تدفقه أو ما يصاحبه من عيوب نطقية أو نحو ذلك.وقد ساقت الدراسة عدداً من النماذج في أبوابها وفصولها المختلفة مما يصلح شاهداً على هذه الظاهرة، لعل آخرها محاكاته لـ (لثغة) أستاذه الراحل مصطفى تمر – يرحمه اللّه[3]. وهناك أدوات أخرى أفاد الكاتب منها إفادة كبيرة في إنتاج صوره وبثها عبر الذكريات، منها:

---

(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 الطنطاوية 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. وللاستزادة من النماذج، ينظر الذكريات: ١٩٨/٣– ١٩٩ و١٢٩/٤، ٢٦٧–٢٦٨ و١٩٣/٥.

و) الصورة المَجْلُوبَة:

المصطلح من وضع الباحث[١]، ويقصد به ما يغرس خلال الكلام من صور تعاضد العمل وتجلو بعض خفايا الأوصاف والأفكار، أو تؤكدها أو تعين على ذلك عن طريق الاستشهاد بالشعر أو السائر من الأقوال والأمثال، وقد استخدم الطنطاوي هذه الأداة كثيراً وذلك لسهولتها وكثرة محفوظه منها. وهي وإن كانت صورة (مجلوبة) فإنها لا تبقى بعيدة أو غريبةً 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 ما رزق 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 وبُعْداً (إقناعيًّا) وجيهًا..

«نصبنا السُّرادق أول ليلة فقط ثم صرنا أعجز وأكسل من أن ننصبه، كُنّا نسير النهارَ كُلَّهُ سيراً بطيئا متعباً، ولطالما قفزنا من السيارات لنخرج واحدةً غرقت في الرمل، كُنّا نمشي:

في مهمهٍ تشابهتْ أرجاؤه كأنّ لون أرضه سماؤه...»[٢]

فهذه الصورة مستمدّة 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.

---

(١) لم يشأ الباحث استعمال المصطلحات: استشهاد – اقتباس – تضمين لأنها ذات مرجعيات بلاغية خاصة، قد لا تعين على تحديد مايريده دون أن ينصرف الذهن إلى تداعيات أخرى، لكن مصطلح (الصورة المجلوبة) مرتبط بالصورة بشكل أدق. ولا ينكر الباحث أنه حين وضع المصطلح كان يتردد في ذهنه قول المتنبي:

حسن الحضارة مجلوبٌ بتطرية وفي البداوة حسنٌ غير مجلوبِ

والصورة زينة الزينة وأساس الحسن، وقد يكون من الحسن والزينة ماهو لازم بأساس التكوين، ومنه ماهو مصطنع ومجلوب. (راجع البيت السابق: عبدالرحمن البرقوقي: شرح ديوان المتنبي: م١جـ١/٢٩١).

(٢) الذكريات: ٣/٨٧.

وصورة أخرى يستعين بها في إبراز جانب من جوانب شخصية الملك عبدالعزيز رحمه اللّه:

«وممن 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:

تعوّد بسط الكفّ حتى لو انَّهُ ... ثناها لقبض لم تطعه أنامله

ولو لم يكن في كفّه غير روحه ... لجاد بها، فليتق اللّه سائله...»[١]

ومن الصور المجلوبة إلى السياق ما جاء في النماذج التالية:

❖ يقول واصفاً قرية (سلمية) حين ذهب إليها في عام ١٩٣٢م مدرساً:

«... لما بلغتها وجدتها كالآثار! ديار ولكن ما فيها ديّار، صرح عامر ولكن:

تحمل عنه ساكنوه فجاءة ... فعادت سواءً دوره والمقابر»[٢]

❖ ويقول واصفاً مواكب البنات وقد خرجن باكيات يندبن الملك غازي:

«... والبنات، يا لموكب البنات:

حُط القناع فلم تستر مخدّرة ... ومزقت أوجه تمزيق أبرادِ

وسفرت وجوه ما حسرت عنها يوماً جدران بيوت أهليها، ولطمت خدودٌ ما طمعت بلمسها يوماً شفاه عاشقيها، وبرزت للناس مخدرات ما أبصرتها إلا عيون أرحامها وذويها...»[٣].

❖ ويقول مصوراً حالته وحالة صديقه أنور العطار وقد دخلا إلى المستشفى مريضين:

«كان في غرفة إلى جنب غرفتي رفيق عمري، وشقيق نفسي أنور العطار

---

(١) السابق: ٣/١٤٦.

(٢) السابق: ٢/٢١٤.

(٣) السابق: ٤/١١٠.

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 عجيباً وتشبيهاً نفيساً غريباً حين قال:

كتجاور العينين لم يتلاقيا وحجاز بينهما رقيق جدار»[1].

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 استحالتْ إلى أداة طيِّعه بين أصبعي الكاتب يسخرها كيف يشاء، ويستعملها في أغراضه ومآربه دون عجز أو فُتور[2].

ز) الإحالة إلى الخرافات والأساطير:

مالتْ الدراسة إلى العنوان السابق؛ لأن استخدام الكاتب للخرافة والأسطورة ضعيفٌ إلى حدّ كبير؛ حيث لم يحاول الاعتماد عليها اعتماداً مباشراً؛ فيجعل منها مصدر إيحاءات وإشعاعات متجددة. وإنما كان استحضاراً ساذجاً عن طريق التشبيه، حتى إنّه 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 قَدَّرتُ – إلى طبيعة الخرافة والأسطورة التي تسرح بالخيال بعيداً، وتتوغَّلُ به عبر أودية الطفولة البشرية في ماضيها السحيق. ونعرض الآن بعض نماذج من هذا الاستخدام الطنطاوي ثم نُعلق عليها؛ يقول:

١. **«القوم هناك يحصدون الأرز بالأيدي، ثمّ يجمعون عيدانه الطِّوَال ويجعلونها كالأهرام (جمع هرم) ويعقدونها من فوق، ويضعون لها صرّة؛ فيكون منها منظر عجيب، كأنها الأكواخ المسحورة في حديقة الجنّ»**[3].

---

(١) السابق: ٢٢٧/٨.

(٢) لمطالعة نماذج أخرى ينظر: الذكريات: ٢٧/١، ٨٦ و٢١٥/٢ و٨١/٣، ١٣٢، ١٦٢–١٦٣، ٢٩٤–٢٩٥، ١١٠/٤–١١١، ٢٩٤/٥، ١٢٣/٦، ٤٦/٨، ٦٥.

(٣) السابق: ١٥٢/٦.

٢. «نمتُ بعد مَوْهنٍ من الليل... وأنا مطمئن إلى أن الشريط معدّ جاهز؛ فلما أصبحتُ أدرته فلم يدر، واستنطقته فلم ينطق؛ فإذا هو قد انقطع، وتجمّع في داخل العُلْبةَ (أي: الكاسيت) فصنعت ما صنع القرد الذي قلّد النجار في كليلة ودمنة؛ فعلق ذنبه في شق الخشبة. ذلك أني حاولتُ فتح العُلبة؛ فظهر الشريط وانفلت، وإذا هو شريط طويل جدّاً لم أستطع أن أعيد لفّه، ولو أعدته لم أقدر أن أرجعه مكانه. فكنت كالذي زعموا أنه أخرج العفاريت من القمقم، وأراد أن يعيدها فما عادتْ»[١].

٣. «أحسستُ لما لبستُ الثوب كأنني الصنم الذي ورد ذكره في كتاب كليلة ودمنة. لا أستطيع فيه أن أهزّ رأسي لئلا تسقط السيدارة عنه»[٢].

٤. «وراء 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. «بلغتْ بغداد من عمرها عشر سنين فقط، ولكنها شبّت كما يشب الجنّي في القصة، واستطاعتْ أن تقفز من فوق دجلة إلى الضفة الأخرى فهل سمعتم بنت عشر سنين تقفز نهراً عرضه (٥٠٠) ذراع»[٤].

٦. «كنت في الرياض كمن يلبس طاقية الإخفاء التي ورد ذكرها في قصص ألف ليلة، فأنا أمشي بين الناس ولا يبصرني أحدٌ من الناس؛ كأني استحلتُ إلى خيال...»[٥].

فهو يحيل في الصورة السابقة إلى بعض الحكايات الخرافية المنسوبة إلى الحيوان، أو إلى بعض الأساطيرالمتصلة بعوالم غيبية (غير مرئية ولامحسوسة) ضَخَّم من شأنها الخيال، وبالغ في رسمها الخوف. ومصادر هذه الخرافات

---

(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.

والأساطير التي يميل إليها الكاتب هي التراث العربي الواسع (شعبيًّا ورسميًّا) حيث استقى أغلب تلك الصور من كتابي (كليلة ودمنة) و(ألف ليلة وليلة)[١].

وأنا لا أنكر أن الكتابين السابقين يعودان إلى جذور غير عربية أصيلة؛ لكنّ المُخَّيلة العربية الخصبة قد أضافت إليها الكثير، وطبعتها بطابعها. وقد تمثلتها الثقافة العربية؛ فأصبحت جزءاً مهمًّا من تراثها الثقافي والأدبي[٢].

حـ) استحضار الشخصيّة المؤثرة:

لم أَستخدم لفظة (الرمز) لأن توظيف الشخصية في السرد لا يرتقي كثيراً في سلم الفن. ولكنه استخدام يراد منه بَثُّ هالة من الشعور الدّاخلي مستمدّاً من سُلْطة الشخصية وما لها من رصيد وجداني أو نفسي في التأثير على القارئ. وتكتسب الشخصية أهميتها ومكانتها من تاريخها المشرِّف أو مواقفها ذات الدلالات الاجتماعية والدينية والإنسانية. وقد أشرنا إلى بعضٍ من ذلك عند الحديث على (الفكاهة) حين أشارتْ الدراسة إلى (توظيف) الكاتب للشخصية الجحويّة بما لها من رصيد فكاهي مرح لبعث النشاط في نفس القارئ.

ومن الشخصيات التي استحضرها الكاتب لتعطي شعوراً بالهيبة والتعالي والشموخ: شخصية الخليفة العباسي (هارون الرشيد) وقد عرفت هذه الشخصية بالتقوى وعزة النفس، والحرص على الطاعة والجهاد في سبيل اللّه:

«يا أيها الرشيد: قم تر المجد الذي بنيته لايزال قائماً.

قم ترى الأحفاد قد نهضوا يسلكون طريق الأجداد.

قم ترنا لم نُضِع الأمانة، ولم نُهْلِك التراث.

---

(١) استمد بعضها من هذين الكتابين وبعضها الآخر من أمثال وحكايات العرب ينظر السابق: ٦٥/٨، ٥٧/٣ كما أخذ بعض صوره من مصادر أخرى كالخيال العلمي مثل خرافة: (نفق الزمان) ينظر السابق: ٢٠/١، ١٦٣/٣... الخ.

(٢) راجع ما كتبه: فردريش فون ديرلاين بشأن أصول ألف ليلة وليلة: الحكاية الخرافية – نشأتها ومناهج لدراستها وفنيتها: ترجمة د. نبيلة إبراهيم: ٢١٤–٢٢٤.

قم تر مجد غازي يتصل بمجدك كما اتصل الشارع بالشارع...»[١].

وقد تحتشد الشخصيات احتشاداً غريباً فتتجاوز في سياق واحد مثيرة عدداً من التداعيات والأفكار والأحاسيس لا تملك اللغة بمفرداتها العادية أن تثيره فينا ولا يستطيع ذلك إلا شيء له قدرة الرمز وطاقته:

«أنا ذا على جسر بغداد في نشوة من خمرة الذكرى، أذكر ما لاسبيل إلى تلخيصه، وأحسّ ما لا طاقة لي على وصفه...

هذا الذي وقف عليه الرشيد والمأمون، وأبو حنيفة والشافعي، والفضل ابن دينار، ومطيع وأبو نواس، وعبدالله بن طاهر، ويزيد بن مزيد. شهد جلال الخلافة، وعظمة العلم، وروعة الزهد، وضحك المجون، وقوّة الجيش. وجرى من فوقه نهر التاريخ، كما يجري من تحته نهر دجلة، وتداعت على جوانبه القرون..»[٢].

أجل إن البون شاسع بين الرشيد ويزيد بن مزيد، وبين أبي حنيفة والشافعي وبين مطيع وأبي نوّاس؛ كما هو شاسع بين الزهد والورع والعلم وبين الفجور واللهو والمجون. وأنا أسائل نفسي الآن: تُرى لو أنّه عبر بصفات الشخصيات وعناصر تميزها بدل ذكرها على هذا النحو، هل كان يصير التعبير بهذه الحدّة 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[٣] هما: الشيطان / للدلالة على الشرور وكل ساعٍ إليها، والمَلَك/للدلالة على الخير وكل ساعٍ إليه. وهو

---

(١) الذكريات: ٤/١٣١–١٣٢.

(٢) السابق: ٣/١٨٦.

(٣) سمّاها الباحث رمزين تجوّزاً، وإلاّ فهو قد قدم تصوره عن الموضوع.

يخرجهما عن النطاق الشرعي والسياقات الدينية ولكنّه لا يجرِّدهما من الدلالات العامّة لهذين الرمزين...

«انطلق شيطان الحرب يثير أبالسة الجحيم، ليفسدوا الأرض ومن عليها، فحملوا حمم جهنّم فوضعوها في أيدي أبناء آدم ليقتل بعضهم بعضاً، فدمَّروا المدن وقتلوا الناس، وفعلوا ما تعجز عنه الشياطين.

ثم خفق ملك السلام خفقة بجناحيه، فولّت الأبالسة تختبئ في أودية جهنَّم، وتيقظ الناس مثلما يستيقظ الإنسان من الحلم المرعب. ونظروا، فإذا البساتين أكوام من الحطب، وإذا المصانع تلال من التراب، وإذا المدن العامرة مقابر موحشة. فهبّوا يدفنون من مات، ويبنون ما اندثر، ويغرسون الأشجار. فلمّا أخذت الأرض زخرفها وازّينت، وجاء أهلوها ليقطفوا الثمر، ويجمعوا الزّهر، وشب الأطفال واكتهل الرجال؛ أفلت الشيطان مرّة ثانية من سجنه، وقال للشباب: هلمّوا إلى الموت وللأطفال والأمهات: ذوقوا اليتم والثكل، وقال لصرح الحضارة: انهدم، وقال للحق: انهزم»[1].

ط) الحكاية الرمزيّة[2]:

ويسميها الطنطاوي: القصة الرمزية[3]. ولم أقع على حَدٍّ واضح ومحدود لها عند الدَّارسين والنقاد. ولكن يمكن أن يتصورها القارئ من خلال المفهوم التالي الذي يجتهد الباحث في نسجه وهو: حكايةٌ/قصةٌ ذات بعدين: بُعْد حقيقي ظاهري يفهم من الألفاظ نفسها، وبعد آخر يفهم من السياق والحال. ويكون فيها المعنى الأوّل وسيلة إلى الانتقال إلى المعنى الثاني المرموز إليه. أو بتعبير ثانٍ: حكايةٌ مُكَوَّنةٌ من عالمين: العالم الأوّل مباشر يفهم من ألفاظ الحكاية وعلاقاتها الحقيقية، والثاني

---

(١) الذكريات: ٢٧٧/٣.

(٢) 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 مايصطلح على تسميتها د. فايز الداية بالرمز البنائي ينظر: جماليات الأسلوب: ١٨٩–٢٠٦.

(٣) ينظر الذكريات: ٦٦/١.

عالم قابع[١] خلف العالم الأول، وقائم عليه، ولكنّه عالم مستقل مستتر، يُهْتَدى إليه بمعرفة المراد من الكلام.

فالحكاية الرمزية لا تكون بلفظة مفردة، وإنما تقوم – كما يدل اسمها – على إحياء عالم متكامل مؤلف من عدّة عناصر متداخلة ومتآلفة. ولهذا العالم جانبان: مباشر وحرفي، وجانب خفي آخر هو الدّلالة وعادة ما تكون أخلاقية أو نفسية أو دينية.. ويمكن أن يتضح المقصود منها من خلال الشاهد التالي الذي ننتزعه من الذكريات. يقول الكاتب:

«كنتُ أسكن في دمشق بحي 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 مَرّةً، وأخذتُ معي كشافاً كهربائياً صغيراً، واخترقت 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، ما تبدل 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 مرّة في الجزء السادس[٣] عند حديثه عن أساليبه في تربية أطفاله في المنزل. وكيف أنه يقترب منهم ويعيش عالمهم ويلقي إليهم بنصائحه عن كثب باللغة التي يفقهون، قارناً ذلك بالسلوك والتطبيق والتودد ومخاطبة العقل حتى يعيها عقل الطفل ويقتنع بها وتنعكس على سلوكه وحياته. والحكاية في هذا المعرض لا تهمنا كثيراً؛ لأنّها مستعملة فيما وضعتْ له استعمالاً حقيقياً، لا يحمل في أعطافها دلالة أخرى تزيد من قيمتها الأدبية والفنية.

---

(١) يقال: قبع في كذا إذا انزوى فيه واستتر. ينظر: المعجم الوجيز: ٤٨٨ وجبران مسعود: الرائد: ١١٥١/٢.

(٢) الذكريات: ٥/٨.

(٣) السابق: ص٢٥٣.

ولكن الحكاية ذاتها تصبح حكاية ذات مغزى أو حكاية رمزية في صدر الجزء الثامن[١] – وهي المثبتة آنفاً – لأن المراد منها ليس المعنى المباشر أو المعنى الذي يفهم منها صراحة، ولكن المراد شيء آخر مرموز إليه بها. وقد فطن الأديب الشيخ عبدالعزيز السالم إلى هذه الحقيقة، حيث قال[٢]: «هنا، لا نتوقف للبحث عن الحكاية هل وقعتْ بالفعل أم لم تقع. وإنما الذي يعنينا ما يتصل بمغزاها وبما تؤديه وترمي إليه. فالدلالة هنا لا تربطنا بجو الحادثة الخاصة، ولابطبيعتها المحدودة، وإنما يمتد مسار الحادثة ليشير إلى المعنى العام والهدف الواسع، وما التعبير بالحادثة الفردية إلا رمز للمفهوم الشامل والواقع المعاش...» هذا هو ما نقصده تماماً، لولا أن السَّالم سطره بقلم الأديب وحسّه، والباحث هنا يسجله بقلم الناقد الذي يحاول الرصد والتحليل.

نحن هنا بإزاء: إطارين زمانيين ومكانيين وفكريين معاً: الإطار الأول إطار ذاتي لا يخرج عن نطاق (الاسترجاع) للذكريات، والإطار الثاني: إطار فلسفي فضفاض واسع تتردد في جنباته فكرة خفيّة. لكن الكاتب لا يلبث أن يجهر بها؛ فيقول:

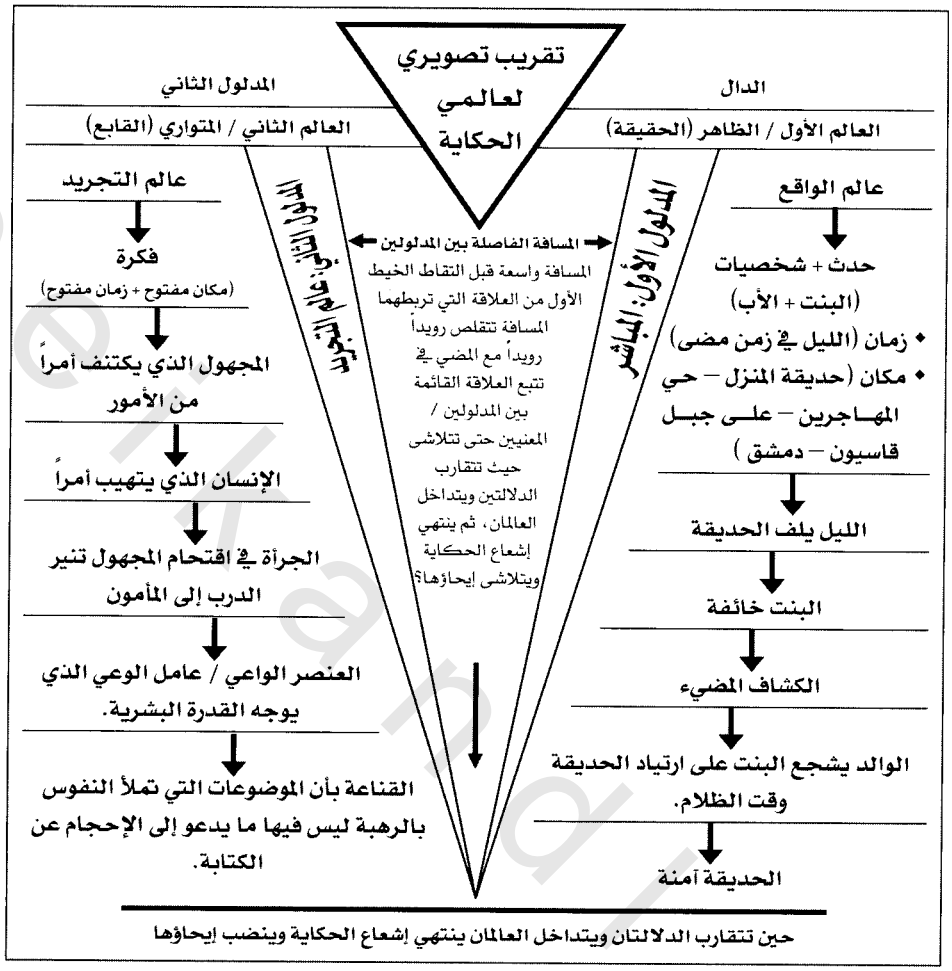
> **«كثير مما نخافه في هذه الحياة، وكثير من الموضوعات التي تتحاماها الأقلام، وتبتعد عنها الصحف، مثل هذه الحديقة، لا تحتاج إلا إلى عود كبريت أو إلى مصباح كشاف، يظهرها لأعيننا؛ فنرى أنه ليس فيها ما تخشاه ولكن الظلام الذي كان يلفها، وخيالنا الذي كان ينطلق وسط هذا الظلام هو الذي يملأ نفوسنا بالمخاوف والأوهام»**[٣].

---

(١) السابق: ص٥.

(٢) مع ذكريات الشيخ الطنطاوي: الحلقة الثانية: صفحة حروف وأفكار: نشرت باسم مستعار هو: مسلم بن عبدالله المسلم (مقالة – جريدة الرياض).

(٣) الذكريات: ٥/٨.



(الشكل ٢): يُقرِّب صورة تداخل المعنيين في الحكاية الرمزية*

* هذا النموذج عن د. صبحي البستاني في كتابه (الصورة الشعرية في الكتابة الفنية)، ص١٧٤–١٧٨.

obeikandl.com

ومن الحكايات التي ترسم لنا عالمين متجاورين: حكاية البدوي التالية:

«بدويّ كان يعيش في صحراء، ما عرف المدن ولازارها، ولا أظلته سقوفها يقيم حيث طاب له المقام، وحيث يجد الكلأ والماء، ينصب خيمته؛ فتكون هي دنياه يستغني بها عن الدنيا، ويطلق أنعامه فتكون له الغذاء والسقاء. أخذوه مَرّة إلى المدينة، فأنزلوه دارة حديثة (فيلا) فيها الماء حارّاً وبارداً وفيها الكهرباء وفيها مكيفات الهواء، وفيها كل ما يحتاج إليه الناس.

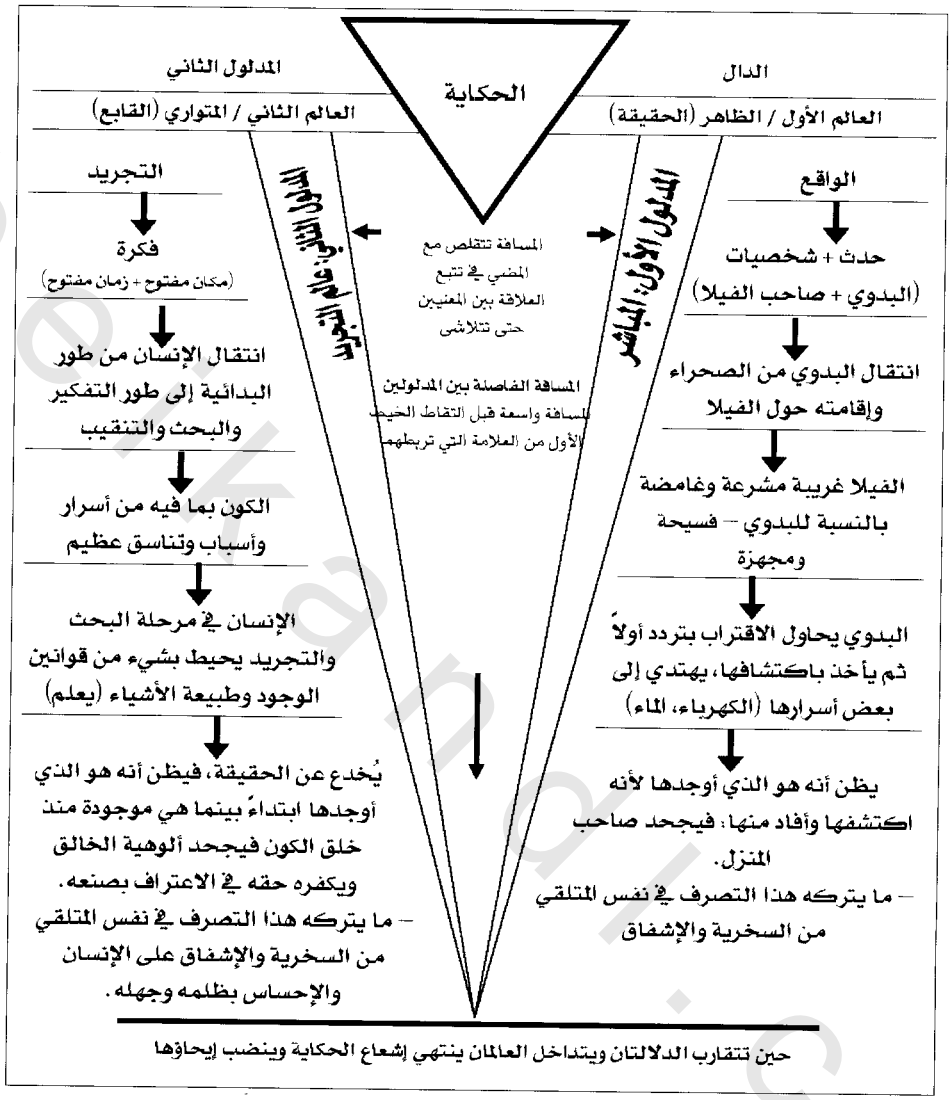
فتهيب دخولها أوّلاً، نصب خيمته في حديقتها، وذهب يستقي الماء حيث يجد الماء، ثم دفعه الفضول مرّة خائفاً يترقب، أن يصيبه شيء فينالـه بأذى، وأظلم عليه الليل وهو فيها، فذهب يتلمس طريقه إلى الباب ليخرج منها، فوقعتْ يده على زرّ الكهرباء؛ فأضاء المكان، ولمس صنبور الماء (الحنفية) فسال منها الماء؛ فعجب من هذه المصادفات.

سمّاها مصادفات لأنّه 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 لا تدفع لي؟ فقال له: لقد صرت إلهاً، أستطيع أن أسيل الماء من الحديد، وأن ألمس الجدار فأحوّل الليل إلى نهار، وأن أسخّر الكون كلّه بما عرفته من العلم!!»[1].

العالم الأول هنا هو عالم: البدوي المسكين الجاهل بالدنيا الجديدة التي انتقل إليها، وأخذ يستكشفها؛ فظن من جهله أنه صاحبها لأنه عرف بعض مكنوناتها، وعالم آخر مرموزٌ إليه بهذه القصة، وهو عالم الإنسان الذي يتطلع إلى المعرفة وكشف أسرار الكون عن طريق العلم. ولكنّه كلما اكتشف سِّراً من أسراره 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 مُنْشِئٍ آخر. ويمكن أن نشرح الأمر عن طريق الرسم التوضيحي كما فعلنا آنفاً:

---

(١) السابق: ٨/ ٧٠-٧١.



(الشكل ٣): يقرب صورة تداخل المعنيين في الحكاية الرمزيَّة*

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 كثرتْ (الأمثولات)

* هذا النموذج عن د. صبحي البستاني في كتابه (الصورة الشعرية في الكتابة الفنية)، ص١٧٤–١٧٨.

والأفكار التي نصل إليها من خلال الحكاية الرمزية فإنها تصل إلى النهاية وتقف، وهذا ما يتنافى مع الرمز الذي لا يمكن حصره ولابلوغ نهايته. يقول تودروف في كتابه: (نظريات الرمز)[١]: «يبدو أن معنى الحكاية الرَّمزية نهائي، أمّا معنى الرمز فهو لانهائي، ولا يمكن استنفاده، وبكلام آخر، عندما ينتهي المعنى في الحكاية الرّمزية، أو عندما يصل إلى غايته يصبح بشكل من الأشكال ميتاً، بينما هو فاعل وحيٌّ دائماً في الرمز».

ومن أجل ذلك تعتبر الحكاية الرمزية دون الرمز قيمة لأنّها تتحرك داخل مساحة محدودة لا يمكن أن تتخطاها إلى أبعد منها. ولكن هذا لا ينفي فنية الحكاية الرمزيّة وجمالها، ولا يعني أن الطنطاوي لم يوفق في استعمالها بل إن العكس هو الصحيح.

ي) التلوين:

أعني بالتلوين: التركيز على اللون بإبراز البُعد 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).

والصورة اللونية صورة بصرية تدرك بالعين، وتوحي بالمعنى عن طريق انعكاسات اللون على النفس، وأثره على الوعي الدّاخلي للمتلقي. ويرى الدكتور حسن نوفل في كتابه: (الصورة الشعرية واستيحاء الألوان) أن الصورة اللونية تتقدم غيرها من الصور الحسيّة، لأن اللون يتقدم غيره من المحسوسات، ويكون له من بعد إيحاءات ودلالات ورموز تفوق ما عداه من سائر المحسوسات[٢]. ومثال الصورة اللونية عند الكاتب:

«وولت مُدبرةً تستقبل وحدها ليالي الفقر السوداء»[٣].

فإن الليالي دائماً سودٌ، ولا يختلف اثنان على أن السواد أبرز صفات الليل، ولكنّه

---

(١) ص٢٤٣ نقلاً عن د. صبحي البستاني: الصورة الشعريّة في الكتابة الفنيّة: ١٧٨.

(٢) ينظر: ص٢٢٥.

(٣) الذكريات: ٥٩/٧.

هنا يُحمّلُ (اللون) حين يركز عليه دلالة معنوية ترتبط بالسياق وتعمق من الشعور بالمعاناة والحزن. وغنيٌّ عن القول أن أثر اللون يختلف باختلاف الشعوب وثقافاتها ثم يختلف داخل الثقافة الواحدة والشعب الواحد باختلاف المزاج الشخصي والتجارب التي يخوضها كل شخص منّا. ومن التلوين المعبّر على بساطته قوله عن شفيق الجبري وكانت قد وقعت بينهما خصومة:

«إني سوّدتُ أيامه، وبيضتُ بالأرق لياليه»[١].

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؛ فأنبتت، أنبتت الحرية والظفر والاستقلال»[٢].

٢. «كنت أتحرّق وأقول: متى نذكر رُجولتنا؟ متى نستعدّ للمعركة الحمراء بالحديد والنار؟ متى نثبت للدنيا أننا لانزال أبناء المعامع وفرسان الحروب؟...»[٣].

فالعنصر اللوني هو العنصر البارز الذي يعطينا البعد النفسي للتعبير[٤].

٢. مادّة الصورة:

الصورة – كما هو واضح من النماذج التي سيقت على امتداد المبحث السابق – صورة بصرية، تعتمد على الإدراك البصري في أغلبها. أي: أن أداتها العين، ومن ثمّ فهي حين ترتسم في 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.

---

(١) السابق: ٢٧٨/٣.

(٢) السابق: ٢١٧/٦.

(٣) السابق: ٥٣/٧–٥٤.

(٤) للوقوف على نماذج أخرى: ينظر السابق: ١٥٤/١، ١١٧/٣–١١٨، ٢٧٩.

وليست الصورة الطنطاويّة ببدعٍ في هذا المسلك، فأدبنا العربي بوجهٍ 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 استقبالاً للصور، وأكثرها وضوحاً وأقدرها على الوصف. ومن هنا شاعتْ بين النقاد مقولة تقول: «إن أبلغ الوصف ما قلب السمع بصراً»[١].

على أن وراء غلبة المادّة البصرية على الصورة الطنطاويّة سبب أخصّ مما ذُكر يرجع إلى الكاتب نفسه؛ فالطنطاوي أديب ذو ذاكرة بصريّة[٢]، تحفظ عليه صفات الأشياء وأجرامها 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 الألحان التي تنسكب على الميدان...**»[٤].

— «**شارك الكونُ الناسَ في فرحة الشفاء؛ فَتزيَّن بحلة الأصيل المنسوجة بخيوط الذهب، وماستْ أشجار الغوطة من بعيد دلالاً، وهمست الأوراق بدعاء المساء...**»[٥].

---

(١) د. طه عبدالرحيم عبدالبر: قضايا النقد الأدبي: ٢٠٤.

(٢) ينظر: الذكريات: ٥/٢٢٣، ٢٩٧.

(٣) ذكر لي في مقابلة معه مساء السبت ١٤١٨/٨/١٣هـ أنه في الامتحانات كان يسترجع صورة الصفحة فإذا المسألة ماثلة أمامه كأنما يطالعها قراءة على صدر صفحة الكتاب.

(٤) الذكريات: ٣/٢٠٧.

(٥) السابق: ٣/٢٧٢.

– «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 النَّذير العريان... طالما قلتُ للناس: إن هرِّةً مريضة تموء في الشارع تحت شباكك تطرد من عيونك النوم، فكيف تنام ومن إخوانك العرب المسلمين من يئن ويشكو ويمزق من بكائه سكون الليل؟...»[١].

– «لم يعد للدنيا كلها وجود في تلك الساعة في قلوب الذين اتصلت قلوبهم باللَّه وحده، فامتلأت بالخشوع وفاضت من ذلك العيون بالدموع، وارتجت تلك السفوح من قاسيون، بـ (يا اللَّه) فرددت صداها صخور الجبل، ورددت صداها جوانب الوادي، فأحسسنا كأن كل شيء في الدنيا ينادي معنا (يا اللَّه) كانت دقائق أقسم باللَّه العظيم أني لم أحس مثلها في حياتي، وأني ما كنت أظن أن أحس يوماً مثلها...»[٢].

❖ 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»[٣].

– «الذي رأيته في هاتين السنتين بقيت حلاوة طعمه تحت لساني، كنت أظن أن دمشق في فرحة متصلة...»[٤].

– «أحببتُ الأُستاذ الجندي حبَّ الولد أباه، وعرفت قدره، فكنتُ لا أكفُّ عن سؤاله، أسأله في الصف، وألحقهُ في الفُرصة، وأدخل معه غرفة المدرسين، أشرب من معين علمه ولا أرتوي، أتزوّد من هذا المنهل العذب، لسفري الطويل في بيداء الحياة...»[٥].

– «فليتق اللَّه الذين يبعثون بأولادهم إلى بلاد لا يسمع فيها أَذان، ولا يتلى قرآن، وفي نفوسهم ظمأ قاتل، وحولهم أنواع البارد (المسموم) من حلو الشراب»[٦].

---

(١) السابق: ٢/٢٧٦.

(٢) السابق: ٦/٤٢.

(٣) السابق: ٢/١٣٩.

(٤) السابق: ١/٦١.

(٥) السابق: ١/١٥٦.

(٦) السابق: ١/٢٦٤.

❖ ومن الصور الشميّة قوله:

— «كنتُ بحكم عملي في المجلّة أرى ما يكتب قبل نشره، أعرفه من خطه إن كان مكتوباً بخطه، ومن أسلوبه إن استكتبه غيره، لأن العطر الزاكي (ولو خبّأته في ثنايا ثوبك) أريجه يدل عليه ويرشد إليه...»[١].

— «راجع 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:

— «لم تمنعهم الريح الباردة التي كانت تلسع وجوههم بأمثال السياط، من أن يزدحموا على الباب يبتغون الوصول»[٣].

— «يخوض إليه الثلج، ويلتحف البرد، ويتعرض للمهالك»[٤].

— «والشمس تلهب قحوف الرأس، وتعصر الأجسام فتسيل منها ماءها عرقاً»[٥].

— «ثقلت علي الغربة وهذه الوحدة، وأحسست كأن قلبي يذوب من الشوق حتى ليقطر دموعاً من عيني، وإني لفي هذه الغمرة، وإذا بي أسمع الآذان، أذاناً عربيًّا فصيح اللهجة، عذب الصوت، كأنّه أذان دمشق؛ فشعرتُ به — أقسم باللّه — يسري في نفسي سريان البرء في الأجساد المريضة، والطرب في القلوب الولهى، فيزيل الوحشة، ويذهب الضيق»[٦].

— «قلبته من قلمي على مثل جمر الغضى»[٧].

---

(١) السابق: ١١٦/٥.

(٢) السابق: ٩١/٤، راجع نموذجاً آخر: ١٥٤/٧.

(٣) السابق: ٥٦/٧.

(٤) السابق: ١٣/٣.

(٥) السابق: ٨٣/٨.

(٦) السابق: ١٤٦/٦.

(٧) السابق: ٢٧٨/٣.

– «نشرتُ مقالةً، لم أكتبها بقلم مقطوف من أغصان الجنّة بل بحطبة من جَهنّم، تلتهب كلماتها التهاباً، فتلهب نفوس أهل الإيمان وأهل الشرف، ومن في نفسه بقيّة من سلائق العروبة وخلائق الإسلام...»[١].

❖ وقد يستعمل الكاتب جزئيات تدرك بالعقل لا بالحس مثل:

«سلكنا طريق القنيطرة... حيث الفضاء ممتد على جانبي الطريق، والأرض الممرعة الخضراء تصل إلى الأفق، منبسطة كصفحة الكف، وإذا بنا نميل عن الجادّة ثم ننحدر، فإذا الستار ينحسر لنا فجأة عن عالم من المفاتن كان مخبوءاً وراءهُ، وإذا الأرض التي كانت منبسطة صارت سهولاً مكشوفة كحقائق العلم، فغدت جناناً مطويّةً ومفاتن غامضة كأنها صور الحلم...»[٢].

فحقائق العلم، وصور الحلم شيئان موجودان ولاشك. ولكنهما ليسا مما يحيط بها الحسّ عبر مدركاته الخمس المشهورة، ولكن ندركها إدراكاً داخليًّا، ويظهر أثرها في نفوسنا. ومما يقترب من الصورة السالفة الصورة التالية:

«ومشينا في الشوارع تظللها الأشجار الكبار... وتكتنفها البساتين، تخفي البيوتَ الملوّنة؛ 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 تشبيههُ 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].

---

(١) السابق: ١٧٩/٥، راجع نموذجاً آخر: ٩٥/٣.

(٢) السابق: ٤٧/٣.

(٣) السابق: ١٣٦/٦.

(٤) السابق: ٨٦/٣.

على أن القارئ قد يجد صعوبة في ردّ كل صورة إلى حاسّة واحدة؛ لأنها قابلة لأن تدرك بأكثر من حاسّة 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 – أشْرَكَتْ غيرها من الحواس لتزيد من شعورنا بها، فنحن إلى ما نسمعه من تلك الأصوات تكاد تخطف أبصارنا تلك الأضواء الساطعة وهي تتسكب على الميدان ونشاهد البرج وهو يرقص مختالاً مزهوّاً فرحاً، ونبصر النذير العريان أشعث عارياً يصرخ بأعلى صوته، ويجري لا يلوي على شيء، ويستحيل الليل أمام نواظرنا إلى قطعة من قماش تتمزق إلى أشلاء صغيرة، ونبصر مع تلك الهمسات الغضة الخافتة تمايلاً وتثنياً ذات اليمين وذات الشمال.

ويداخلنا شعور قوي بتباين الأثر الذي تغادره القراءة في نفوسنا فنفرح ونطرب وننتشي ونحن نستمع إلى هذه الموسيقا 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، والمنيبين ابتهالاتهم، وكذلك الأمر بالنسبة لسائر الصور، غير أن هذا لا يمنع من تقسيمها بحسب بروز الحاسة وقوتها وهيمنتها 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 وما فيه من مظاهر الطبيعة وألوان وأشكال وأحياء وجماد، والزّمان وما فيه من تقلب الأحداث والعلاقات وما استحدث فيه من أسباب الحضارة ومستجدّاتها.

وشيء طبيعي أن يتأثر الأديب ببيئته ومفرداتها وعاداتها، فالإنسان صورة عن بيئته وواقعه، والأديب الذي عاش في البادية يختلف حسًّا وفنًّا عن آخر يعيش في القصور ويتقلب بين زخرف من الأثاث والأواني، لم يشق بظعن ولا ترحال، ولم يشك ألم الفقر ولذع الحاجة وذل السؤال، ولا كابد قطُّ حَرّاً ولاقُرّاً، ولاعرف 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 تتبرّأ من الشعر ويتبرّأ الشعر منها مثل:

أنت كالدلو لاعدمتك دلواً ... من كثير العطايا قليل الذنوبِ

أنت كالكلب في حفاظك للودّ ... وكالتيس في قراع الخطوب

وبين أخرى قالها وهو متنقل بين أزقة بغداد ونواحيها:

عيون المها بين الرّصافة والجسر

جلبن الهوى من حيث أدري ولا أدري

أعدن لي الشوق القديم ولم أكن

سلوتُ ولكن زدن جمراً على جمرِ

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 ولكنَّ معاناة الموجد المُترف ليست هي معاناة الشقي المحروم، وبالتالي فإن صوره وألفاظه سوف تتلون بأطياف حاجاته ورغباته ومشاهداته. ولقد قال أحد علماء الاجتماع: «صفوا لي طبيعة أرض أصف لكم سكانها»[1].

ولقد كانت البيئة بما فيها من أنهار وجبال ووديان وأطيار وحيوان وإنسان

---

(١) د. حسن الشاذلي فرهود ود. شكري عياد، وأحمد فرح عقيلان وآخرون: الأدب نصوصه وتاريخه: ١٣ (كتاب مدرسي).

وعلاقات مصدراً ثرّاً لكثير من الصور التي شكلها الطنطاوي. وكانت البيئة الشامية بأُناسها وعاداتها ومظاهرها حاضرةً في صوره حضوراً قويّاً؛ فترددت أسماء المواقع العزيزة على قلبه مما يحنّ إليها وهو محروم منها، ويتعزى بذكرها وتمثيلها أمام ناظريه صورةً 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 وأبناؤه الستة تجري من تحتها، والمزّة تنظر إليها، وقاسيون يطل عليها، وسهول المزّة والكسوة تجاورها فيها كل ما في الدنيا من سهل وجبل، وبستان وقفر، وساقية ونهر، ومسجد وقصر، إلا البحر. على أنك ترى حول البلد... بحراً من الخضرة والنبت والشجر. وأرى دمشق كأنّها طائر حط ليستريح، جسده وسط السور وجناحاه ممتدان إلى ميدان الحصى، وحي المهاجرين. أو كأنها عروس اتعبتها حفلة الزِّفاف، فنامت رأسها على ركبتي قاسيون، وقدماها في قرية (القدم) وقلبها حيال... الجامع الأموي»[1].

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 المرابع التي حرم منها في شيخوخته:

«أليس شعراً – وإن لم يكن موزوناً مقفى – نداء بائع الباذنجان: (أسود ومن سواده هرب الناطور) أليست صورة ناطقة: صورة ناطور البستان يرى شدّة سواد الباذنجان فيشمر عن أذيال الفرار؟!

وبائع التين إذ ينادي: (دَابِلْ وعلى دبّاله ياعيون الحبيب، ومن دِبَّاله يمشي لحالُهْ) تين ذابل كالحبيب الذي يذبل عينيه فيسبي الناظر إليه.

---

(١) الذكريات: ١/١٤.

وبائع الزعبوب – أي الزعرور – ينادي (أبيض أحمر يازعبوب، تمر محنى يازعبوب، البزر بُنْ يازعبوب) كلام موزون، يغني بلا مغنٍّ لا يحتاج إلاّ إلى عازف آله يصحبه، أورَقٍ يضبط نغمته.

وبائع الجرادق في رمضان... أليس نداؤه غزلاً حلواً وتشبيهاً صادقاً إذ يقول: (يا ما رماك الهوى، وقلبي انكوى يا ناعم)...؟... هل في وصف الخفّة والرّقة أجمل من هذا النداء؟

وبائع العنب في آخر الصيف إذ يودّعه: وهموم الحياة كلها يجمعها عنوان الوداع: وداع العاشق المعشوق، ووداع المريض الصحة، ووداع المحتضر الحياة، اسمعوه ينادي – ويا ليتني 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)، (هدّوا خيامك، وراحت أيامك، ما بقي في الكرم غير الحطب يا عنب) ألا يذكركم هذا ببكاء الديار، ومخاطبة الأطلال، وهو أصدق ما قال شعراء الجاهلية في شعر العاطفة؟»[1].

والصورة طويلة يتعذر نقلها، وهي صورة مباشرة اعتمد فيها على الحقيقة. ولعل ما جعلها تبدو على هذا النَّحو من الجاذبية هو الاتصال القوى/الاتحاد بين الكاتب من جهة وتلك النداءات القادمة من أعماق الذّاكرة 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 المتوقّفة أمام الرغبة في الانغماس في الفعل التذكري المخضَّب بالعاطفة والحنين.. ويمتح 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 رأيتم (بردى) وإلى جنبه (العين الخضراء) وهو يجري دفاقاً متقحماً قويًّا كفارس غض طرفه، وكدّ فرسه، وشهر سيفه، وأغار على جيش العدوّ، لا يبصر أمامه، وهي تخرج خجلة من تحت الصخرة عند رجْل الجبل، تمشي في ساقية صغيرة فترى الساقية خالية ما

---

(١) السابق: ٢/ ٧٠–٧١.

فيها إلاّ حصى لمّاع، لا يظهر فيها (من صفائه) الماء، تخطر على استحياء كأنها عذراء خرجت من خدرها أول مرّة...»[١].

ونلمح في ذيل الصورة، صورة مستمدّة من البيئة الشرقية المسلمة التي تتقي فيها المرأة التبرج والسفور وتتحلى بالحياء والحشمة وغض البصر، وهذا الخلق لا نكاد نجده في غير المجتمعات المحافظة من الشعوب العربية والإسلامية.

ومن الصور الجميلة التي يأخذ مادّتها من المظاهر الاجتماعية والدينية والطبيعية في بيئته الشامية، قوله:

«هاهنا مدرج من الرفارف الخضر يستدير من حول ينبوع، وعلى جنباته الزهر، تخطر أشجارهُ المثمرة على تلك السفوح المخضرّة، كتخطّر 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 متحدّراً جيّاشاً تتكسر 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 الكلأ عند الظهيرة في ساعة الراحة بعد العمل. والبيوت متجاورات عند الصخرات، دانيات تتناجى تناجي المحبين عند العشية، والمآذن شامخات كأنهن أصابع ممتدات تشهد أن لا إله إلا اللّه...»[٢].

وليس الأمر وقفاً على البيئة الشامية، فكل مكان مرّ به الطنطاوي، أو أقام فيه أفاد منه بشكل أو بآخر في تشكيل صورته وتكوينها، مثل العراق، ولبنان، والصحراء، وأَندونيسيا، وبلجيكا، وهولندا وغيرها[٣]. وهاهوذا يفيد من مشاهداته أثناء إقامته في أجياد قرب الحرم المكي الشريف:

«سكنت في أجياد إحدى وعشرين سنةً، فكنت أطل على الشارع في السحر من

---

(١) السابق: ٢/٢٧.

(٢) السابق: ٣/٤٧ وللوقوف على نماذج أخرى ينظر: السابق: ١/١٧٠، ٢/١٠، ٢٢٦، ٣/٤٩، ٦٠، ٤/١٣١، ٢٢٢ و٨/٥٩، ٣٢٦-٣٢٧.

(٣) ينظر السابق: ٣/١١٩، ٢٨٨-٢٨٩، ٢٩٥، ٣٠٥ و٤/٤٨ و٥/١٨٣ و٧/٢٠٧ و٨/٦٠ وغيرها.

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...»[١].

ولاشك أن الصورة التمثيلية – برغم بساطتها الشديدة وعفويتها – ما كانت لتتيسر له لولا إقامته في (أجياد) مُدّة من الزّمن.

كما كان الحيوان مصدراً من المصادر المهمّة التي اتكأ عليها الكاتب في تكوين صورة فيما أسماه الباحث سابقاً بـ (الصورة الحيوانية)[٢] 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، خلاف 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؛ فأمسى كالحصان العجوز، أجرّه فلا يكاد يجر...»[٣].

– «كنت كالفرس الذي لا يهدأ، إن لم يَعْدُ به صاحبه إلى غاية عدى إلى غير ما غاية، لا يستطيع أن يستقر؛ لأن الحياة التي تتفجّر مِن كل خليّة في جسده تمنعه من الهدوء. فصرت كالحصان العجوز الذي لا ينهض إلا إن مسّته الحياة بعصاها، أو جرّته بحبالها، وإن قام قام متثاقلاً...»[٤].

– «أرأيتم النمل إذا مشى صفًّا واحداً لا تحيد عنه نملة؟! كل واحدة تأخذ بعقب أختها. أمسح بأصبعك جزءاً من خط سيرها؛ تراها قد اضطربت وحارت،

---

(١) السابق: ٨/٨١.

(٢) يراجع فصل (الفكاهة).

(٣) الذكريات: ١/١٦.

(٤) السابق: ٢/١٥٥.

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؟»[١].

— «لا يحمي بغداد إلا هذه الأكياس، فإذا وقف الإنسان من ورائها؛ رأى وجه الماء يحاذي صدره، يموج كأنّه أسد هائج يمسكه قيد ضعيف، فإن نفذ الماء من مكان واحد غرقت بغداد كلها...

رأيت بغداد والنهر الفياض يحيط بها يلمع 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...»[٢].

كما أفاد الطنطاوي من المخترعات الحديثة في تشكيل صورته في الذكريات، ولكن يصعب الوقوف على نماذج منها ونرجع القارئ الكريم إلى الكتاب نفسه[٣].

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 جامدةً صامتة مثل التي تقع عليها في غُدّونا ورواحنا، وإنما

---

(١) السابق: ١٧٤/٣ وينظر أيضاً: ١٤٥/٥.

(٢) السابق: ١٨٣/٥ (وتراجع شواهد أخرى: ٢٠٩/١، ١٠٧/٥، ١٨٣).

(٣) كالسينما والتلفاز والطائرة والسيارة والمصباح والكهرباء، وبعض الأدوات العلمية وغير ذلك: ينظر السابق: ١١/١، ١٦٧–١٦٨، ٢١٥ و٣٥/٢، ١٠٥، ١٥٩، ١٨١، ٢٣٢–٢٣٣، و١٥/٣، ٧٥، ٩٢، ١٠٧–١٠٨، ١٨٣–١٨٥ و٥٤/٥، ٧٩، ١٠٧، ١٤٦ و١١٩/٦ و٢٠٧/٧–٢٠٨، ٢٤٦ و٦/٨، ٩٥، ١٣٤–١٣٥، ١٦٦... الخ.
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، وسلاحي 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 يُغسّل من مات، ثم لففته بمثل الكفن، وجعلت له من أعماق الخزينة قبراً كالذي يدفن فيه الأموات... حتى جاءني من سنة واحدة أخ عزيز... يريدني على أن أعود إلى الميت فأنفض عنه تراب الموت وأمزّق من حوله الكفن...»** الذكريات: ٥٩/٢–٦٠.

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، 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 تزوّد 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 يمجد ومض الصورة المنبثقة من اللحظة الحاضرة – يرى «أن الصور الأقوى هي التي تحمل أكبر درجة من الاعتباطية»[(٢)] حيث تبدو كلمة اعتباطية 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 تتعارض. 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 ينتجه 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 وأكثر تعقيداً فقد تؤثر عن وعي وقد تؤثر عن غير وعي. والدّارس قد يتفق مع باشلار بأن الصورة فكر ساذج ويتفق مع بروتون بأنها اعتباطية ولكن في حدود، فهي فكر ساذج لأنها قائمة على الخيال والوهم، وهي اعتباطية لأنها لا تخضع لمقياس العقل ولا تحتكم إلى منطقه،

---

(١) د. صبحي البستاني: الصورة الشعرية في الكتابة الفنية: ١٦٧.

(٢) د. صبحي البستاني: الصورة الشعرية في الكتابة الفنية: ١٦٧.

ولكنّ هذا لا يعني إطلاق العبارة كما هي عليه أو التصريح بأنها ليست بحاجة إلى المعرفة. فالمعرفة لا يمكن أن تكون مصدراً ناجحاً وفاعلاً لصورة متميّزة إذا اقتصر عليها الأديب ولم يجاوزها إلى معاناته ويربطها بإنسانيته ويلوّنها بمشاعر الإنسان الذي هو مادّة 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 وتتعاضد. وتأسيساً على هذا الفهم يذهب الدارس إلى تَأَثُّر الصورة لدى الكاتب بهذا المخزون الفكري وإفادتها منه أثناء عملية البناء الفني بعامة، والتصوير بخاصة.

❖ ويأتي القرآن الكريم والسنّة النبوية المطهّرة في مقدمة المصادر التي استقى منها الكاتب مادة لصوره، وكذلك الأدب والتاريخ الإسلامي بشخصياته وأحداثه ومواقفه، إذ الطنطاوي من القرّاء الجيدين للتاريخ المهتمين به، بل هو من أبرز الذين دعوا إلى استلهامه في الأعمال المعاصرة، وقدّم في ذلك نماذج غاية في الجودة والرواء الفني – إذا ما قورنت بما قُدّم 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 لتصطخب وتضطرب، وإذا بالمعجزة قد وقعت فانشق كما انشق البحر لموسى، وإن كانت تلك معجزة لا يعود مثلها إلا لرسول»[1].

فهذه الصورة مستمدّة من الثقافة القرآنية للكاتب، حيث أثبت القرآن الكريم لموسى هذه المعجزة في غير موضع[2].وكذلك الصورة التالية:

---

(١) الذكريات: ٤/١٣٠.

(٢) ينظر: البقرة: آية: ٥٠، والشعراء: آية: ٦٣.

«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 شوكها فلا تقدرون عليها، فما سمعوا تحذيري، حتى صارت عثرة في طريق الأدب، تمزق بشوكها السام ثياب البنات الغريرات فتدعهن عرايا بلا ثياب، أفنأخذ شعراً جميلاً، وأدباً رفيعاً، علينا أن ندفع ثمنه من أخلاق فتياتنا وأعراض بناتنا؟!»[١].

فتشبيه هذا المذهب الشعري المعتمد على الكلمة بالشجرة سوّغ له المثل القرآني الذي ضربه اللّه للكلمة الخبيثة والكلمة الطيبة: ﴿ أَلَمْ تَرَ كَيْفَ ضَرَبَ ٱللَّهُ مَثَلًا كَلِمَةً طَيِّبَةً كَشَجَرَةٍ طَيِّبَةٍ أَصْلُهَا ثَابِتٌ وَفَرْعُهَا فِى ٱلسَّمَآءِ ﴿٢٤﴾ تُؤْتِىٓ أُكُلَهَا كُلَّ حِينٍۭ بِإِذْنِ رَبِّهَا ۗ وَيَضْرِبُ ٱللَّهُ ٱلْأَمْثَالَ لِلنَّاسِ لَعَلَّهُمْ يَتَذَكَّرُونَ ﴿٢٥﴾ وَمَثَلُ كَلِمَةٍ خَبِيثَةٍ كَشَجَرَةٍ خَبِيثَةٍ ٱجْتُثَّتْ مِن فَوْقِ ٱلْأَرْضِ مَا لَهَا مِن قَرَارٍ ﴿٢٦﴾ ﴾[٢] ووصفه للمذهب بـ (الشجرة الملعونة) متأثراً أيضاً بقوله تعالى: ﴿وَٱلشَّجَرَةَ ٱلْمَلْعُونَةَ فِى ٱلْقُرْءَانِ ﴾[٣]. ومن الصور المستمدّة من ثقافة الكاتب القرآنية الصورة التالية:

«... نصنع ما صنع أجدادنا في العهد العباسي حين ترجموا كتب اليونان والفرس وجعلوها عربية، ولم يجعلوا لغتهم من أجلها يونانية ولا فارسية، ولا لغة ممسوخة مسخاً، هي من أصلها العربي كالقرد الذي كان إنساناً فمسخ قرداً أو خنزيراً...»[٤].

فمصدر الصورة فكرة المسخ. وهي فكرة ثابتة شرعاً، جاء ذكرها في القرآن الكريم في أكثر من موضع، منها قوله تعالى: ﴿فَقُلْنَا لَهُمْ كُونُوا۟ قِرَدَةً خَٰسِـِٔينَ ﴾[٥]

---

(١) الذكريات: ٢٠٧/٢، ويقصد بالشجرة الملعونة، فكرة: الفن للفن، لأنها فكرة تتمرد على الأخلاق.

(٢) سورة إبراهيم: ٢٤–٢٦.

(٣) سورة الإسراء: ٦٠.

(٤) الذكريات: ١٧/٣.

(٥) سورة البقرة: ٦٥.

وقوله: ﴿ فَلَمَّا عَتَوْاْ عَن مَّا نُهُواْ عَنْهُ قُلْنَا لَهُمْ كُونُواْ قِرَدَةً خَٰسِـِٔينَ ﴾[1] وقوله تعالى: ﴿ قُلْ هَلْ أُنَبِّئُكُم بِشَرٍّ مِّن ذَٰلِكَ مَثُوبَةً عِندَ ٱللَّهِ ۚ مَن لَّعَنَهُ ٱللَّهُ وَغَضِبَ عَلَيْهِ وَجَعَلَ مِنْهُمُ ٱلْقِرَدَةَ وَٱلْخَنَازِيرَ وَعَبَدَ ٱلطَّٰغُوتَ ۚ ﴾..﴾[2]. وكذلك تعبيره بلفظ (الأكل) للانتفاع في شتى وجوهه:

«الناس يأكلون كل شيء حتى الصخر، قطعوه وجعلوه حجارة بنوا بها مساكنهم»[3].

فهذا – أي التعبير بالأكل للانتفاع – أسلوب قرآني يستعمله القرآن كثيراً لأن الأكل أبلغ وجوه الانتفاع. مثل قوله: ﴿ وَلَا تَأْكُلُوٓاْ أَمْوَٰلَكُم بَيْنَكُم بِٱلْبَٰطِلِ ... ﴾[4] وقوله: ﴿ وَلَا تَأْكُلُوهَآ إِسْرَافًا وَبِدَارًا أَن يَكْبَرُواْ ﴾ وقوله: ﴿ إِنَّ ٱلَّذِينَ يَأْكُلُونَ أَمْوَٰلَ ٱلْيَتَٰمَىٰ ظُلْمًا ... ﴾[5] 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 أكْبر من زورقهم، فقالوا: ما لنا نمشي متباعدين متفرقين، والطريق واحد والخطر واحد، والمقصود واحد؟! فتعالوا نتَّحد جميعاً وربطوا الزورق بالمركب وقالوا لربّانه أنت ربانا جميعاً، فاسلك بنا سبيل السلامة، وأوصلنا إلى البر الآمن. فقال: لكم ذلك علي. ولكنّه ما كاد يمشي بهم قليلاً حتى انحرف عن الطريق، وابتعد عن الغاية ودنا من الخطر، فحاولوا أن يرشدوه فتوارى 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.

---

(١) سورة الأعراف: ١٦٦.

(٢) سورة المائدة: ٦٠.

(٣) الذكريات: ١٣٢/٣.

(٤) سورة البقرة: ١٨٨.

(٥) سورة النساء: ١٠، وللوقوف على نماذج من الصور التي كان مصدرها ثقافة الكاتب القرآنية ينظر الذكريات: ٢١٣/٣ و٩١/٤ و٨١/٨–٨٢، ١٥١–١٥٢.

هنالك استطاع نفر منهم أن يطلقوا أيديهم من القيد، وأن يقطعوا السلسلة التي تربط زورقهم بالمركب، وأن يسارعوا إلى الابتعاد عن الخطر، فهل أجرموا في ذلك جرماً»[١].

فالمصدر الأساسي الذي استمد منه الكاتب صورته أو بعض عناصرها على الأقل. هو قول النبي ﷺ: «**مثل القائم على حدود اللّه والواقع فيها كمثل قوم استهموا على سفينة فصار بعضهم أعلاها وصار بعضهم أسفلها، فكان الذين في أسفلها إذا استقوا الماء مرّوا على من فوقهم، فقالوا: لو أنّا خرقنا في نصيبنا خرقاً، ولم نُؤذِ من فوقنا، فإن تركوهم وما أرادوا هلكوا جميعاً، وإن أخذوا على أيديهم نجوا، ونجوا جميعاً**»[٢] وقد يكون ذلك عن وعي أو غير وعي من الكاتب، ولكنه من البعيد جداً أن تكون قد تمّت له الصورة مصادفة لما بين الصورتين من تقارب كبير جداً. ومثلها الصورة التالية:

«**أحببتُ الأستاذ الجندي حب الولد أباه، وعرفتُ 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...**»[٣].

ويظهر لي أنه أخذ فكرة الصورة من الحديث النبوي المشهور الذي أخرجه البخاري في باب (التعبير) عن ابن عمر رضي اللّه عنه أنه قال: سمعت رسول اللّه ... يقول: «**بينا أنا نائم أُتيتُ بقدح لبن فشربت منه حتى إني لأرى الريّ يخرج من أطرافي، فأعطيت فضلي عمر بن الخطاب. فقال من حوله: فما أوّلت ذلك يارسول اللّه؟ قال: العلم**»[٤].

---

(١) الذكريات: ٨١/٦–٨٢.

(٢) 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.

(٣) الذكريات: ١٥٦/١.

(٤) الحديث في صحيح البخاري: باب التعبير: برقم: ٧٠٠٦ و٧٠٠٧ وينظر ابن حجر: فتح الباري: ٤١٠/١٢–٤١٢. وللوقوف على نماذج أخرى من الصور المستمدة من ثقافة الكاتب الحديثية (النبوية) ينظر الذكريات: ٥١/٤، ٢٩٧، ١٠٧/٥، ٤٧/٧.

ويشكل التاريخ الإسلامي بشخصياته وأحداثه ومواقفه، والأدب العربي بتراثه الشعري والنثري الواسع وحكمه وأمثاله رافدين مهمين من روافد الصورة الطنطاوية في الذكريات. وكانا بمثابة المادّة الجاهزة التي يستطيع الكاتب الإفادة 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 ما ورد في تلك المباحث إنما هو قائم على الخلفية الثقافية للكاتب على اختلاف مصادرها، ونأتي إلى المثال:

«متّعتُ البصر بمرأى شط العرب، وملايين من أشراف العرائس يستحممن بمائه...»[١].

يقصد: عرائس النخيل. فهذه الصورة صورة جديدة وجميلة، وقد أفاد في تكوينها من ثقافته الشعريّة وبالتحديد من شعر أبي العلاء المعري، الذي قال[٢]:

وردنا ماء دجلة، خير ماءٍ ... وزرْنا أشْرَفَ الشجر النخيلا

ومما يجدر الاشارة إليه بهذا الصدد – وعلى عجالة أيضاً – أن المحيط الشعبي وما يتصل به وما ينتشر بين الناس من الأمثال والصور الساذجة كانت مصدراً غنيًّا أمدّت الكاتب بعدد من الصور وذلك بعد أن يطهِّرها من العامية، ومن هذه الصور:

– **«كنتُ أبعث من قبلي أناساً يحضرون العقد، ويتشمّمون الأخبار»**[٣].

– **«قمتُ وعيني إلى الطعام تملؤها الشهوّة إليه، وبطني فارغ تزقزق عصافيرهُ تطلب العودة إليه»**[٤].

– **«لم يكن قاضياً عادلاً بل كان مائلاً يميل مع مصلحته، ويدور حيث دار القرش...»**[٥].

---

(١) الذكريات: ١١٩/٣.

(٢) ديوان: سقط الزند: ١٦٢.

(٣) الذكريات: ٢٧٤/٤.

(٤) السابق: ٨١/٣.

(٥) السابق: ١٧٠/٤.

– «**هذا جزاء الجاهل، يركب رأسه ويعصي العقلاء**»[١].

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 الاشارة إليها: (أكلنا هوا)[٢] 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[٣]، ومما لم نذكره الصورتان العاميتان التاليتان وهي أيضاً من نداءات الباعة التي حكاها الطنطاوي وحافظ على عاميتها في الرسم:

– «**يخنا واطْبُخ، والجارية تنفُخْ، والعَبْد عَ الباب يطرد الكلاب**»[٤].

– «**يا غزل البنات، يا ما غزلوك في الليالي، يا غزل البنات**»[٥].

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[٦].

---

(١) السابق: ٨٥/٣.

(٢) السابق: ٤٠/٣–٤١.

(٣) ينظر السابق: ٤٠/٣– ٤١، ومبحث (الكناية) بهذا الفصل.

(٤) الذكريات: ٧٢/٢.

(٥) السابق: ٧٢/٢.

(٦) فمثلاً استمد من مقولة (هيراقليدس) المشهورة: «أنا لا أنزل النهر مرتين» مادّة لصورة شكلها على هذا النحو: «**إنه مرّ في حياتي عشرات الناس، كلهم يحمل اسمي، وكلهم (أنا) بمعنى الكلمة... ومامنهم إلا واحد هو أنا بإحساسي وعاطفتي وفكري. حسبتموني قد أثّر في الكبر، فخرفت؟! أتريدون أن أفسِّر لكم ماقلتُ؟ قفوا على الجسر وراقبوا ماء النهر يجري تحت أرجلكم، هل ترون قطرة تقف، أليس كل ماترونه قطرات يدفع بعضها بعضاً؟ واحدة تروح فلا ترجع أبداً وواحدة تأتي على إثرها فلا تقف أبداً. إنه أبداً في تبدّل، في تجدد، لا يمكن مهما أطلت الوقوف على الجسر ومهما عدت فوقفت من جديد، لا يمكن أن ترى قطرة واحدةً مَرّتين وكذلك الإنسان إنه في تبدل وتجدد!!**» الذكريات ١٥/١ وينظر أيضاً ص٩–١٠، كما شكّلت بعض روايات الخيال العلمي مصدراً لبعض صوره ينظر: السابق: =

٣. وتُعد **الذاكرة** مصدراً مهمًّا استمد منه الطنطاوي كثيراً من صوره في كتابه. وقد تعمد الدّارس فصل (الذاكرة) بصفتها مصدراً مستقلاً عن المصدر السابق (الثقافي) لأن الصورة هنا صورة قديمة، لاجهد للكاتب في صُنعها، 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 حَصّله من العلوم التي تسهم – بقليل أو كثير – في ولادة الصورة وتشكيل ملامحها. ولذلك فالصورة المعتمدة على الذاكرة صورة قديمة، وليست بالضرورة أن 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 أحد أبرز فلاسفة الفقهاء في التاريخ الإسلامي: الصورة التالية:

«لما بلغت الدّعاء في آخر الخطبة، خطرت على بالي الحفلة وما كان فيها، فخفتُ من اللّه أن يراني ساكتاً عن إنكارها، وأن أكون شيطاناً أخرس».

فقوله: «**أن أكون شيطاناً أخرس**» صورة لا فَضْلَ للكاتب في إنشائها، إنما الفضل له في الملاءمة بينها وبين الموقف على هذا النحو؛ ذلك أنها صورة رجع فيها إلى ذاكرته، وهي من العجيبة التي تفتق عنها ذهن الإمام أبي حامد الغزالي – رحمه اللّه – فقد وصف الساكت عن الحق بأنه (شيطان أخرس)[1].

ويغلب على الكاتب الإشارة إلى مصادر الصورة (تشبيها – استعارة – كناية)

=

٢/١.

(١) ينظر: عبدالحي الحنبلي: شذرات الذهب: ١٨٠/٣، دار ابن كثير، دمشق – سوريا، ١٤١٦هـ – ط١، تحقيق عبدالقادر الأرناؤوط ومحمد الأرناؤوط.

فينسبها إلى صاحبها، أو يُبيّن – 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 ما سلاها خاطري، ولاخف إليها شوقي»[١].

فهي من قول الشريف الرضي[٢]:

فوقفتُ حتى ضج من لغب ... نِضْوي ولج بعذلي الرّكبُ

وتلفتت عيني فمذ خفيت ... عني الطلول تلفت القلبُ

وكذلك الصورة التالية:

«القبّة معلقة بحبل غليظ، تدور به بكرة، فإذا أوقدتْ شدّوا الحبل فارتفعت والسرج تتراقص شعلها، فكأنها سماء ركبت فيها – كما قال البحتري»[٣].

فهي من قول البحتري – كما أشار الكاتب – في قصيدة (هائية) يصف فيها بركة حيث جاء فيها[٤]:

إذا النجوم تراءت في جوانبها ... ليلاً حسبت سماءً رُكِّبتْ فيها

لا يبلغ السمك المحصور غايتها ... لبُعْدِ ما بين قاصيها ودانيها

ومن الصور التي اعتمد فيها على ذاكرته قوله:

«ومنه [أي من التمر] شيء رأيناه كما قال ابن الرّومي: (كأنّه مقامع البلّور) شفاف ملئ عسلاً مصفى، تبدو نواته ظاهرةً من خلاله»[٥].

---

(١) السابق: ١٢٦/٢ و٨٦/٣.

(٢) ديوانه: ١٨١/١.

(٣) الذكريات: ١٩١/٧.

(٤) ديوان البحتري: م ٣٥/١ (تحقيق البستاني).

(٥) الذكريات: ٤٨/٤ وينظر: ١٨٠/٢.

فإنها من قول ابن الرومي[١]:

ورازقـــيٍّ مُخْطَـــفِ الخُصُـــورِ كأنّـــــهُ مقـــــامع البلّـــــورِ

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]:

مـا أنـسَ لا أنـسَ خبـازاً مـررت بـه يـدحو الرقاقـة وشـكَ اللمـحِ بالبصـرِ
مـا بـين رؤيتهـا في كفّـه كـرةً وبـين رؤيتهـا قـوراء كـالقمرِ
إلا بمقـدار مـا تنـداح دائـرة في صـفحة المـاء يرمـي فيـه بـالحجرِ

ومن النثر أيضاً:

– **«جاءني من سنة واحدة أخ عزيز... فمازال بي يفتلني في الذروة والغارب – كما كان يقول الأولون – يحاصرني باللفظ الحلو، والحجّة المقنعة، والإلحاح المقبول»**[٤].

وفي موضع آخر:

– **«ومازلت أحاوره وأداوره، أفتله بالذروة والغارب، – كما كان يقول الأولون – حتى أخبرني أنه لا يستطيع البقاء في هذه الدّار 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**

---

(١) ديوانه: جـ٣/٩٨٧–٩٨٨ (تحقيق: د. حسين نصار) وجـ٣/٨٦ (تحقيق عبد الأمير مهنا).
(٢) الذكريات: ١٣٥/٨ وينظر مثلها ٣٥/٢.
(٣) ديوانه: ١٩٧/٣–١٩٨ (تحقيق عبد الأمير مهنا).
(٤) الذكريات: ٦٠/٢.
(٥) السابق: ٦/٧.

حقيقتها...»[١].

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»[٢].

فصورة الطنطاوي هنا برغم ما فيها من التحوير وما توحيه من الشعور بالسعادة والفرح، وبرغم الاختلاف اليسير في الجامع، والتباين في المعرض النفسي فيها رائحة بيت المتنبي المشهور في مدح سيف الدولة[٣]:

نثرتُهُم فوق الأحيدب كُلِّه ... كما نُثرتْ فوق العَروس الدّراهِمُ

ومن الصور التي اعتمد فيها على ذاكرته:

- **«أمضيت ليلة لست أنساها، ما أن يغلبني النعاس؛ فأضع جنبي لأنام حتى أثب كمن لسعته عقرب»**[٤].

- **«برزت شاكي السلاح»**[٥].

- **«سالت بأهلها الطرق»** و**«سال بهم السفح»**[٦].

فقد أخذ الصورة الأولى من قول النابغة[٧]:

---

(١) السابق: ٣٢٦/٨.

(٢) السابق: ٥٣/٤.

(٣) شرح ديوان المتنبي: م/٢ جـ/١٠٤/٤.

(٤) الذكريات: ١٤٩/٢.

(٥) السابق: ١٨١/٢.

(٦) السابق: ٦٤/٣ و٤٢/٦.

(٧) ديوانه: ٤٦ (ضبعة ابن السكيت – تحقيق: د. شكري الفيصل).

فبتُّ كأني ساورتني ضَئِيلةٌ ... من الرُّقْشِ في أنيابها السم ناقعُ
يُسَهَّدُ من نوم العِشاء سَلِيمُها ... لِحلْيِ النِّساءِ في يديه قَعاقِعُ

وأخذ الثانية من زهير بن أبي سُلمى الذي يقول[1]:

لدى أسدٍ شاكي السلاح، مُقَذَّفٍ ... له لِبَدٌ، أظفاره لم تُقَلَّمِ

وأخذ الصورتين الثالثة والرابعة من قول كُثيِّر[2]:

ولّما قضينا من منى كُلّ حاجةٍ ... ومسّح بالأركان من هو ماسِحُ
وشدَتْ على هُدبِ المهارِي رِحالُنا ... ولا يَنْظُر الغادي الذي هو رائحُ
أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا ... وسالت بأعناق المطيّ الأباطحُ

وقد يجمع الكاتب بين صورتين: قديمة يعتمد فيها على ذاكرته، وجديدة يستمدها 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 قنوات اللغة ويتفاعل معها. والصورة إلى ذلك الاقتراب ترينا الشيء في معرضين تصويريين مختلفين فكأننا نراه ثلاث مرّات مرّة 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، لا تضيع منها صغيرة ولاكبيرة يحصيها

---

(١) أبو العباس ثعلب: شرح ديوان زهير بن أبي سلمى: (تحقيق: د. حنا نصر الحِتي).

(٢) ابن قتيبة: الشعر والشعراء: ٢٥ وعبدالقاهر الجرجاني: أسرار البلاغة: ٢٠.

وفي الذكريات صور أخرى كثيرة مماهي 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 و٨٥/٧، ١١١ و١٣٤/٨.

ليحاسبنا عليها. دنيا كالذي تراه في لوحة الرائي (التلفزيون) مناظر جميلة، وجبال وأنهار، وناس وبهائم، عالم كامل، لكن إذا أدرت المفتاح أو انقطع تيار الكهرباء ذهب كل ما ترى في لمحة فكأنّه ما كان»[١].

وفي صورة أخرى يقول:

«لما سقطت باريس تحت سنابك خيول الألمان، أو تحت دواليب مصفحاتها إن شئتم تعبيراً حديثاً، بكاها ناس من كبار أدبائنا وكتابنا، ونسوا ما صنعت بنا»[٢].

٤. الصورة بين الجزئية والكلية:

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 لا تربطها رابطة بالصور من حولها.

والصحيح أن الصور الجزئية (نمط) من (أنماط) الصورة في الذكريات، قد يكون النَّموذج الأكثر ظهوراً في النماذج المسوقة، وذلك لظروف الاستشهاد وضيق المساحة، مما لا يتسع لإيراد الصور الكلية (الجُمْلِيَّةِ) ذات المشاهد المتكاملة. وهي دون ريب أجود وأحسن وأجمل، وأبلغ في التأثير، وأقدر على التعبير؛ لأن الصورة الجزئية ذات طاقة تعبيرية محدودة فهي قد تُنبِّه القارئ أو تَفْجأُه أو تثيره، ولكنّ 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 الكليه يحتاج إلى خيال خصب، وانطلاق وراء آلِ الصورة ولألائها وتفنّنٍ في إيجاد وجوه الاتصال ورسم العلاقات. هذه الصور الكلية منها ما يصل إلى حلقة أو حلقتين

---

(١) السابق: ١٤٦/٥ وانظر نموذجاً آخر: ٢١٩/٢.

(٢) السابق: ٧٩/٥.

كاملتين. ولكن الباحث سوف يكتفي بإيراد لوحتين لصورتين كليتين فحسب، إيجازاً وتحقيقاً للجانب الذي يود للقارئ أن يقف عليه:

أ) اللوحة الأولى:

«تعال حدّثني 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 الصبح كل يوم ويخرجون إليه، يقضون فيه حق النفس بالتأمل، كما قضوا في المساجد حق اللّه بالصلاة، فيجمع اللّه لهم الجنتين، ويعطيهم نعيم الدّارين؟ ألايزال زاخراً بحلق الأحباب، وجماعات الصحاب، عاكفين على (سماورات) الشاي، يشرفون على (قنوات) و(باناس) من فروع بردى، وهما: يخطران على العدوة الدنيا من الربّوة متعانقين متخاصرين، فعل الحبيب في غفلة الرقيب. يمشيان حالمين خلال الورد والفل والياسمين، كزوجين في شهر العسل، يظهران حيناً ثم تشوقهما الخلوة؛ فيلقيان عليهما حجاباً من زهر المشمش والرمان، وعلى العدوة القصوى: زوجان آخران حبيبان، يمضيان يتناجيان ويتخالسان القُبل: (يزيد) و(تورا). وبردى ألايزال يدب في قرارة الوادي على عصاه، ينظر باسماً إلى بنيه، ثم يلوي عن مشهدهم بصره، وينطلق في طريقه لا يبالي. عاف الحب، ومل الغرام، وعلمته تجارب العمر، أن كلّ ما في هذه الحياة باطل، إلا ذكر اللّه والعمل للآخرة، كُلّه لعب ولهو ومتاع زائل؟

وقاسيون؟ الجد العبقري الذي عاش عشرة ملايين سنة وما انفك شاباً، شاخ ابن أخيه بردى ولم يشخ؟ ألايزال قاسيون قاعداً قعدة الملك الجبار، قد رفع رأسه ومدّ ذراعيه فأحاط بهما دمشق وغوطتها من (الربوة) إلى (برزة) ووطّأ لها ركبته؛ فنامت المدينة عليها، كما تنام الحبيبة إن أضناها النعاس على ركبة الحبيب؟

واحْتمت (الصالحية) بصدره، كما يحتمي الطفل الوليد بصدر الأم الرؤوم؟ والشمس؟ ألاتزال الشمس تضحك لبردى وأبنائه، وتستحم أشعتها في مائه؟ وتسبح أنوارها في سمائه.

و (صدر الباب) و(مصطبة الامبراطور) و(الصوفانية) و(الشاذروان)؟ حدثني عنها؟ حدِّث عن دمشق. ألايزال الناس يعيشون في دمشق للخير والجمال؟ حدثني عن بَرَكة ديارها، ووفرة ثمارها وكثرة خيراتها، ورخص أسعارها، واستقامة جمهور تجارها؟ ألايزال التجار يخرجون من صلاة العصر،

فيغلقون دكاكينهم، فيمضون إلى بيوتهم، إلى أولادهم وأهليهم، ثم يتعشون قبيل المغرب ويؤمون المساجد، فإذا صلوا العشاء خرجوا، فمنهم من عاد إلى داره، ومنهم من ذهب إلى درس الشيخ، ومنهم من مشى إلى (الدَّوْر).

قل لي: ألايزال (الدّور) يجمع الإخوان المتآلفين، 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، وما غشوا قهوةً ولا أمُّوا ملهى، ولاجالسوا غريباً، ولا أتوا محرّماً، ولا أنفقوا في غير وجهه مالاً؟...»[1].

ب) اللوحة الثانية:

«... شعوري وأنا أتحدّث عن (مكتب عنبر) بعدما فارقته 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 يغلّف بسكونه همسات الغرام، ليالي المنى ماثلات أمامه لما رأى حبيبه معه، واللذائذ كلها في يديه، وماضيه ومستقبله قد احتوتها اللحظة الحاضرة، فلم يعد يذكر ما كان، ولا يفكر فيما يكون...[2] وكذلك يصنع الحب بالمحبين...[1]

ثم يتفرّق الشمل الجميع، وينأى الحبيب القريب، ولا يبقى في هذه الحياة...[1] إلا (الأطلال) المواثل، في القفرة الخالية، قد جف الغدير، وهُدَّتْ الخيام، ورحل الأحبّة.

ماذا يكون شعور هذا (البدوي العاشق) حين يجيئه من يحمل إليه رسالة من ليلاه. (ولكل محب ليلى...[1]) فيها وعد باللقاء، وبشارة بالوصول. كذلك كان

---

(١) السابق: ٣٢٦/٨-٣٢٧.

(٢) علامات الترقيم هذه (...) من وضع الكاتب وليست من وضع الباحث، وقد حافظتُ عليها لأنها مقصودة من قبل الكاتب.

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 كُنّا نعيش في دنيا لا تعرف الغش ولا الخداع، ولازيف الصداقات، تلك حياة الطفولة الطاهرة، فهل تعود؟:

وليست عشيات الحمى برواجع

عليك ولكن خل عينيك تدمعا»[١]

فهاتان الصورتان حوتا عدداً من الصور الجزئية البسيطة التي تضافرت داخلها وانصهرت فيها فصنعت مشهداً كليًّا عامًّا، كما تنصهر الألوان وسائر العناصر الفنية في اللوحة.

وقد يلاحظ القارئ غلبة نوعين من الصورة على المشهدين، وهما: الصورة الأبويّة[٢]، والصورة المتعلقة بالعشق والغرام[٣]. وهاتان الصورتان مما يكثر في الذكريات. أما ما يتعلق بالأبوّة والبنوّة؛ فتعليله قريب وميسور؛ إذ يمكن القول بأن سِنّ الكاتب ومكانته وعاطفةُ الأبوّة التي تملأ قلبه فتفيض على لسانه وقلمه وراء دورانها في الذكريات.

أما الصور (العشقية) أو الغرامية وما فيها من وشوشات وقُبَلٍ... إلخ فإن الباحث يقف أمامها متسائلاً، ومعلّقاً الإجابة في الوقت ذاته، لأنه لا يملك إجابة قاطعة. لاسيما أنها ظاهرة عامّة في الصورة الطنطاوية حتى في تلك الكتب التي كتبها أيام شبابه. بل لقد دفعه الإسراف فيها إلى الاعتذار عنها في صدر بعض كتبه[٤].

---

(١) الذكريات: ١/١١٢-١١٣.

(٢) للوقوف على نماذج أخرى منها ينظر: السابق: ١/١٤، ١٩، ١٦٥، ١٩١، ٢١١ و٧/٨٤، ٨/١٣١.

(٣) للوقوف على نماذج أخرى منها ينظر: السابق: ٥/٣٨ و٦/١٦٧-١٦٩، ٨/٨٢.

(٤) حيث قال: «ترددت طويلاً قبل أن آذن بنشر هذه القصص في كتاب؛ لأني نظرتُ فيها بعين الكهل (وقد كنت كتبتها بأعصاب الشباب) فوجدت فيها مشاهد لا أستطيع أن أسمح لبناتي بالاطلاع عليها... =

قد يكون مرجع ذلك عاطفته القويّة وحِسّه المرهف، ونفسه الغضة الشباب التي لم تفلح الأيام في سلبها نضارتها وتهللها لكل بارقة من بوارق الجمال والحسن في الكون والأحياء، برغم ما غادرته من صقيع يجلل لحيته ورأسه وذراعيه، وما تركته من حفر وآخاديد عميقه تقتات صفحتي خديه، وما نسجته الليالي حول عينيه الوادعتين من غضون والتواءات.

وربما يكون ذلك نوعاً من أنواع الإرواء الفني لما يعانيه من الجفاف في حياته الوجدانية، بطريق السحر الحلال. أو لعله: نوع من أنواع التعويض عن التجارب العاطفية التي حبسه عنها: دينه، وما تربَّى 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 شُقُوا به من رغبة أرضية متأججة تتحطم على صخرة صلدة ناشبة في أغوار نفوسهم، هي حب الإسلام والعمل بمُحْكمه من جهة، وخضوعهم إلى ما تعارف عليه عرب البادية من الحشمة والوقار من جهة أخرى[1].

= على أني قد عدت إلى هذه القصص، فمشيت عليها بقلم الاختصار والحذف، وضحيتُ بكثير من الصور الأدبية في سبيل الحياء والخلق. وتركتُ قصصاً برمّتها لما رأيتُ أنها لا يمكن تنقيتها مما جاء فيها ولست أُجوِّز (مع ذلك كُلّه) أن يوضع هذا الكتاب في يد الشباب والشابات... ويا ليتني لم أكتب هذا الذي أضطر إلى الاعتذار منه...»، قصص من الحياة: ٧-٨.

(١) ينظر: الباحث: قراءة في فلسفة الحب عند الشيخ علي الطنطاوي: (صفحة: أدب وثقافة: جريدة الجزيرة). وقد قال الطنطاوي: «ثقوا أني قلت ولم أفعل، والشعراء يقولون مالا يفعلون، وأني وصفت جمال المرأة وفتونها وصفاً دقيقاً صادقاً، ولكني ما قارفت لذة منه بالحرام، ولا قاربتها...» الذكريات: ٩١/٥. وللوقوف على نماذج أخرى للصورة الجُملية أو الكلية، ينظر: السابق: ١٤٢/٢-١٤٥، ١٧٥-١٧٧ و١٢١/٣-١٢٢، ٢٩١-٣٠٠ و١٧٧/٦-١٧٨ و٤٩/٧-٥٠.