## الفصل السابع

# الأسلوب

«كنتُ أكتب للأدب، أشتري رضى القرّاء، وإعجابهم، كنت أبالغ أحياناً وأزخرف الحقيقة وأجملها، أما اليوم فسأكتب شيئاً آخر. لا أقول إني فقدت الحس حتى لا أُفرق بين المدح والذّم، ولا بين الخيبة والنجاح، فأنا كغيري من الناس أحبّ أن أمدح وأن أنجح، وأن أكون الذي تتوجه إليه الأنظار وتشير إليه الأيدي، ولكن الأيام علمتني أن هذا كُلّه شيء مؤقت: تمثال من الثلج كالذي يصنعه الأولاد في البلاد الباردة، تمثال جميل ولكنه يعيش ريثما تطلع عليه الشمس وتحمى، فإذا هو يسيل ماءً ويختلط بتراب الأرض؛ فيصير وحلاً. هذا الأبقى لأنه الأنفع، ولاشك أن الجمال والنفع هو الأصل، ولكن إن كان الأمر أحدهما؛ فالنفع أولى...».

علي الطنطاوي – ذكرياته: ٤/ ٧٤

obeikandl.com

obeikandl.com

# الفصل السابع
# الأسلوب

## أولاً: مفهوم الأسلوب:

يقول الكونت (بوفون) في خطابه عن الأسلوب: «إن المعارف والوقائع والاكتشافات تتلاشى بسهولة، وقد تنتقل من شخص لآخر، ويكتسبها من هم أدنى مهارة، فهذه الأشياء تقوم خارج الإنسان، أما الأسلوب فهو الإنسان نفسه. فالأسلوب إذن لا يمكن أن يزول ولا ينتقل ولا يتغير»[١].

ولكن ما الأسلوب؟!

الأسلوب في اللغة: السطر من النخيل، والوجه والمذهب والطريق. ويقال: أنتم في أسلوب سوء. ويجمع على أساليب. والأسلوب الطريق تأخذ فيه، والأسلوب: الفن، يقال: أخذ فلانٌ في أساليب من القول: أي أفانين منه[٢].

أما الأسلوب بحسب الدّراسات الأدبية والبحوث اللغوّية، فيحظى بعدد كبير جدًّا من المفاهيم والتعريفات يصعب الإحاطة بها أو الإشارة إليها. وليس هناك تعريف واحد للأسلوب يتمتع بالقدرة على الإقناع ولا نظريّة يجمع الباحثون عليها في تناوله[٣]. والذي يظهر أن الخلاف حول تعريف الأسلوب ليس من قبيل المماحكة والجدل، كما أنّه ليس خلافاً بالخطأ والصواب، وإنما مرجعه إلى الاختلاف في التصور والإطار النظري والفلسفي الذي تنظر منه كل مدرسة إلى الأسلوب. ولذلك يذهب كُلٌّ من الباحثين الدكتور فضل والدكتور مصلوح إلى أن: غزارة هذه التعريفات ظاهرة صحية تساعد بالضرورة على تحديد الأسلوب، والتعرُّف إليه

---

(١) دكتور صلاح فضل: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته: ٨٤.

(٢) ينظر: ابن منظور: لسان العرب: ٤٧٣/١ مادّة (س. ل. ب).

(٣) ينظر د. صلاح فضل: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته: ٨٤ ود. سعد مصلوح: الأسلوب دراسة لغوّية إحصائية: ٤٤-٤٩.

عندما لا تُنزع من سياقاتها قسراً بل يُعنى الباحث بإطارها النظري والفلسفي[١]، وأن أيًّا منها قابل لأن يكون أساساً صحيحاً للبحث الأسلوبي أو الدرس الأدبي[٢]. ومادام الأمر كذلك فلا تثريب على الباحث حين يركن إلى أيّها ويعتمد عليه متى اقتنع بجدواه لما هو بصدده.

والتعريف الذي يُؤنس إليه أنه: «طريقة عمل، ووسيلة تعبير عن الفكر بواسطة الكلمات والتركيبات»[٣]. أو هو: «طريقة الكتابة، أو طريقة الإنشاء، أو طريقة اختيار الألفاظ وتأليفها للتعبير بها عن المعاني قصد الإيضاح والتأثير، أو الضرب من النظم والطريقة فيه»[٤]. وهذان التعريفان هما عين ما ذكره الجرجاني وابن خلدون في تعريفهما للأسلوب، ولكن اختلفت العبارة[٥].

وتأسيساً على ما تقدّم فإن كُلّ ما عرضتْ له الدراسة تقريباً داخلٌ بشكل أو بآخر ضمن (الأسلوب)، ولكن آثرنا أن نعقد (للأسلوب) فصلاً مُسْتقلاً كيما نتمكن من دراسة عدد من السمات الفنية التي لم تستوعبها الدراسةُ فيما مضى.

## ثانياً: السمات الأسلوبية العامة عند الطنطاوي:

يقول الطنطاوي:

**«لا تمنعني فضيلة التواضع من ذكر حقيقة معروفة لست أدعيها دعوى،**

---

(١) ينظر د. صلاح فضل: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته: ٨٤.

(٢) ينظر د. سعد مصلوح: الأسلوب دراسة لغويّة إحصائية: ٤٦–٤٧.

(٣) د. سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية: ١١٤.

(٤) أحمد الشايب: الأسلوب دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية: ٤٤.

(٥) ينظر: دلائل الإعجاز: ٤٦٨–٤٦٩ (تحقيق د. محمود شاكر) و٣٦١ (تحقيق محمد رشيد رضا) وينظر: المقدمة: الفصل السادس والأربعون في صناعة الشعر ووجه تعلمه ٥٧٠–٥٧١. وتعريف ابن خلدون تعريف اصطلاحي دقيق جدًّا، وقد سبق بقرون دخول الأسلوب في المصطلح النقدي الأوربي فقد استخدم في النقد الألماني منذ أوائل القرن ١٩م في معجم *(GRIMM)* وورد للمرة الأولى في اللغة الانجليزية كمصطلح عام ١٨٤٦ طبقاً لقاموس (أوكسفورد) ودخل القاموس الفرنسي للمرّة الأولى كمصطلح عام ١٨٧٢م. وفي ذلك ردّ على: مجد محمد الباكيري البرازي صاحب كتاب (في النقد الأدبي الحديث): الذي زعم أن: (أجدادنا لم يمدّونا إلا بالمعنى اللغوي لكلمة أسلوب) ينظر كتابه ص١١٥.

**ولكني أُقَرِّرُها تقريراً، هي: أنني اتبعتُ في الكتابة أسلوباً يكاد يكون جديداً عرف بي وعرفت به. وما كان لأساتذتي الذين قرأت عليهم، ولا في الأدباء الذين قرأتُ لهم وأفدت منهم من له مثله، حتى أُقلِّده فيه، وأتبع أثره، وإن كان فيهم من هو أبلغ مني، وأعلى درجةً في سُلَّم البيان»**[1].

والمقولة السابقة حقٌ وصدق، وليست دعوى مجردة من البرهان، فقد استطاع الطنطاوي أن يكسر بقوَّة نمطية الكتابة، ويحفر بعمق وثبات بصمته التعبيرية على واجهة الجدار الإبداعي، في صرح البناء اللغوي الشامخ. وإنه ليسهل على القارئ العادي فضلاً عن الباحث المختص الاستدلال بالأسلوب الطنطاوي على صاحبه، وأن يلتمس فيه معالم شخصيته وتكوينه الفكري والثقافي. وهذه صفة مهمة جدًّا من صفات الكتابة (المتأسلبة – *STYLIZED*).

وقد سأل الكاتب نفسه عن سرِّ أسلوبه: من أين اقتبسهُ؟! واعترف بأنه لا يملك إجابةً مقنعة لهذا السؤال؛ فأساتذته الذين قرأ لهم وعليهم ليس فيهم من ترك أثراً أدبياً يحشره في زمرة الأدباء والكتاب!! ولكن أسلوب الكاتب لم يأت – هكذا – ثمرة بلا شجرة، ولا شيئاً من غير شيء، وليس من أحدٍ إلا وقد تأثر بغيره وأثّر في غيره أيضاً، والدنيا أخذ وعطاء؛ فمن أين جاءه الأسلوب الذي يكتب به؟! والإجابة: أنه نتيجة لما يعلم وما لا يعلم من تجارب وقراءات وتوجيهات يصعب تحديدها وحصرها، يقول:

**«ما مثلنا إلا كتاجر فتح دكانه على طريق القوافل، يوم كانت التجارة مقايضة ومبادلة، ولم تكن وجدت نقود. يمرّ به المسافرون دائماً، وكلما مرّ به أحد أخذ منهُ سلعة وأعطاه بدلها سلعةً أخرى، ولبث على ذلك أكثر من خمسين سنة، فاجتمعت عنده مئات من الأشياء من كل صنف ولون، فهل ترونه يعرف كل شيء منها ممن أَخَذَهُ، ومتى أخذه، وما الذي أعطاه بدلاً منه؟!**

**هذا مثالي ومثال من كانت حاله كحالي: ما قرأت كتاباً، ولا جالستُ عالماً ولا أديباً، ولا سمعتُ خبراً، ولا رأيت سروراً ولا كدراً، ولا نزلت بلداً، ولا قابلت أحداً**

---

(١) الذكريات: ٣١/٥.

**إلا ترك في نفسي أثراً. فهل أحصي كم قرأت من الصحف، وكم لقيت من الناس، وكم رأيت من المسرّات والأضرار، وكم قصدت من الأقاليم والبلدان؟!»**[1].

وفي هذه الإجابة يهمل الطنطاوي أثر الشخصية والاستعداد النفسي في الأسلوب، وما تخلعه عليه من صفات وسمات هي في أساسها امتداد طبيعي لما تتصف به؛ فما يمتاز به أسلوبه من مميزات كـ: السخرية والفكاهة والاستطراد وتلون الأسلوب في المعارض المختلفة، والوعظية والخطابية، والاهتمام باللغة، والاستشهاد بالشعر والنثر والانفتاح الواضح على شتى الأساليب والتقنيات الفنية؛ ما هو إلا صورة صادقة عن تكوينه النفسي والوجداني والثقافي، وما رزقه من حافظة قوية تستظهر ما تقرأه أو تسمعه ساعة الحاجة في يسر وسهولة.

– *أسلوب الذكريات يمثل المرحلة الرابعة:*

والمتأمل في أسلوب الكاتب في الذكريات إذا ما استحضر تاريخهُ الأدبي وإسهاماته الكتابية المختلفة؛ يجده يمثل المرحلة الرابعة من الأطوار أو المراحل التي مرّ بها أسلوب الكاتب. ذلك أن الأسلوب إذا كان يتفاوت جمالاً وفنًّا وأدبيّة بحسب الموضوع المطروق فإنّه أيضاً يتفاوت بحسب ظروف أخرى منها السن والزهد في تحسين الكتابة وتمليحها؛ وإن ظلت تسري بين الأساليب جميعاً روح واحدة لا يمكن أن تضمحل أو تغيب تماماً.

أما هذه المراحل فهي:

– **مرحلة البدايات**، وهي تتمثل فيما كان ينشره في الصحف التالية: (ألف باء)، (فتى العرب)، (المقتبس)، (الناقد).

وهذه المرحلة يتسم فيها الأسلوب بالحماسة الزائدة والخطابية العالية، والاندفاع العاطفي، والتصنع الواضح.

– **والمرحلة الثانية، وهي: مرحلة العناية بالأسلوب (التجويد)**: وفي هذه المرحلة كان الكاتب عاكفاً على الأدب، يجود مقالاته، ويحبرها ويردد فيها النظر مرّة

---

(١) السابق: ٥/٣٢-٣٣.

بعد أخرى، وهذه المرحلة من أخصب مراحل الكتابه لدى أديبنا وأجملها. وفيها عرف كاتباً جميل العبارة حسن الإنشاء. وتتمثل هذه المرحلة في مجلتي (الرسالة) و(الثقافة).

– **المرحلة الثالثة: وهي مرحلة الشروع في الكتابة الوظيفية**، والانخراط في الكتابة لنقد المجتمع وتوجيه سلوكيات أفراده، ومتابعة أحداثه ومعالجة مشكلاته – مثل مقالاته في جريدتي: (النصر) و(الأيّام). ويتميز أسلوبه في هذه المرحلة بالتعجل والتسرع في النشر، وملاحقة الوقائع في وقتها، والبعد عن التصاوير الممتعة والتزيين.

– **المرحلة الرابعة: ويمثلها كتاب (الذكريات)** وفيها يميل الكاتب إلى أن يكتب كما يتحدث بكل تلقائية وبعد عن التحفظ والتصنع. ويجيء الأسلوب فيها دافئاً بالمودّة والأخوّة ليناً كما يكون حديث الأصحاب والخلان.

وليس في مكنة الباحث الإحاطة بجميع السمات الأسلوبية العامّة في الكتاب. ولذلك سوف تكون الدراسة – هنا – (وقوفاً) على ما ظهر منها فشكّل (ظاهرة) أسلوبية – بالمفهوم الذي ألمحت إليه آنفاً. وأجمل الآن هذه السمات والظواهر أوّلاً ثم أتناولها – بعون اللّه – تفصيلاً، وهي:

**١. التلقائية والعفويّة.**
**٢. السهولة الممتنعة.**
**٣. عذوبة التعبير.**
**٤. التأثر بأساليب القدماء.**
**٥. الانفتاح على التعبيرات المعاصرة.**
**٦. بسط المعاني والأفكار.**
**٧. التكرار.**
**٨. الإكثار من الرجوع.**
**٩. التلاعب بالجمل.**
**١٠. الأقوال السائرة.**
**١١. الالتفات بين الأساليب.**
**١٢. موسيقية الأداء التعبيري.**
**١٣. الميل إلى الاستشهاد.**
**١٤. استخدام المحسن البديعي.**
**١٥. العناية باللغة.**

والآن تقف الدراسة عند كل ظاهرة من الظواهر السابقة حسبما تقتضيه طبيعة الموضوع وأهمية الظاهرة ومكانتها وسعة المادّة فيها.

### ١. التلقائية والعفويّة:

الطنطاوي كاتب يميل إلى الانطلاق على السجيّة والطبيعة، والتحرر من جميع القيود. فلا يترك على قلمه سلطاناً خارجيًّا غير ذاته، وما يجول بنفسه من مشاعر وأحاسيس يحتاج التعبير عنها. وحين يفرغ من عملية الكتابة، يمل معاودتها أو حتى النظر فيما كتبه إلا ما يكون من مراجعة لتصويب ما يقع فيها من أخطاء طباعية، بعد أن يكون النص قد خرج إلى الناس وانتهت علاقته به مبدعاً[١]. ويرى الكاتب أن أفضل ما كتب هو ما سار فيه على سجيته وطبعه، وأن أسوأ ما كتب هو ما تكلف وتصنع فيه:

**«أفضل ما كتبت – في رأيي – ما كنت أنطلق فيه على سجيتي وأساير طبعي، فأكتب بلا تكلف، ويقرأ الناس ذلك بلا تعب. وأسوأ ما كتبته ما كنت أتصنع فيه، وأحتشد له وأريد أن آتي بما أحسبه رائعاً، فأتعب أنا بكتابته ويتعب القارئ بقراءته»**[٢].

فهذه رؤية فنية أولية ولكنها واضحة ومتكاملة أيضاً لذلك نجده لا يحفل كثيراً بعنصر الوقت قبل الكتابة، إنما يبحث عن الرغبة فيها ويراهن على أن الأرنب لا تسبقها السلحفاة ولو نامت على الطريق؛ لأنها بأساس تكوينها تملك مقومات السير السريع وقطع المسافات بسرعة كبيرة، أما السلحفاة فإنها برغم جدّها واجتهادها لا تملك من تلك المقومات إلا إعنات النفس:

**«إنني أكتب من ستين سنة كاملة؛ ولكني لا أكتب إلا للنشر، وإني أسوّف وأؤخر حتى لا يبقى بيني وبين تسليم المقالة، أو إلقاء المحاضرة، أو إعداد البحث إلا الوقت الذي لا يتسع إلا له، فأركض ركض الأرنب، لا أمشي مشي السلحفاة، وأنا أقول من قديم: أن قد كذب (لافونتين) وافترى، فما سبقت سلحفاة أرنباً أبداً، ولو نام على الطريق»**[٣].

---

(١) ينظر: السابق: ٣/ ٢٤٠.

(٢) السابق: ٥/ ٣٤.

(٣) السابق: ٨/ ٣٣٧.

وإذا كان الطنطاوي فيما سبق يذكر أنه كان يكتب عن تسمح حيناً وعن تكلفٍ حيناً آخر فإنه يذكر في موضع آخر عن نفسه أنه مع تقدمه في السن وتجربته في الكتابة مال إلى العفوية والتلقائية بعد أن مرّ عليه زمن جعل فيه الزخرفة والعناية بالألفاظ أكبر همه، وكان يحسب البراعة في الكتابة بمقدار ما فيها من رنّة موسيقية، لابمقدار ما فيها من أفكار، وأنه لم يكن يُبالي حينها بنقد الناقدين لهذه الطريقة اللفظية الجوفاء ولا يقيم لهم وزناً[1].

وإذا كانت رسائله الأدبية ومقالاته المنشورة في (الرسالة) وغيرها من الصحف العربية خلال النصف الأول من القرن الميلادي العشرين تمثل مرحلة الصنعة والاعتناء واختيار اللفظ والتراكيب والصور؛ فإننا بإزاء الذكريات نقف أمام الخط الذي انتهى إليه أسلوب الطنطاوي في مسيرته الأدبية الطويلة، نجد أنفسنا بإزاء أدب جميل له نكهته وتميزه وعنفوانه وتأثيره ولكن ليس عليه شيء من آثار ترديد النظر والفكر بل يجري كما يجري الحديث متدفّقاً رطباً بالمودّة والإخاء بين الجلساء والندامى في المنتدى الواحد في تدفق طبيعي نحو الخارج كما يتدفق الضوء عن الشمس، والماء عن النبع، وتتفتح فيه سبل القول لتحمل ما يجيش في صدر الكاتب من الانفعالات والأحاسيس والأفكار كما تتفتح الزهرة عن شذاها فلا تكتم منه شيئاً؛ لذلك ينعكس داخلُ الكاتب على عمله مباشرة دون وسائط أو حوائل أو رقابة صارمة تنتقي أو تغير أو تخفف وطأة العبارة أو تشذب الجملة.

ولاشك أن للتلقائية وللعفوية – لاسيما في مجال السيرة الذاتية على وجه الخصوص – قيمة أكبر مما هي عليه في سائر الأجناس الأدبية الأخرى؛ لأن قيمة العمل بمجمله مرهونة أولاً بالقدرة على استبطان الذّات، والبوح الحيّ النابض بالإحساس. والكتابة العفوية كالحديث العفوي أشبه ما تكون بحالة اعتراف وبوح دائبين ينتظمان العمل من أوّله إلى آخره، تغيب فيها قيود الفن ومواضعاته التي تحاصر عملية البوح وتكاد تخنقها، ويغيب فيها سلطان العقل والخوف من الأعراف الاجتماعية غير المقبولة التي لا يحترمها الأديب ولا يُقرُّ بها، وتبقى الحاجة إلى

---

(١) فكر ومباحث: ١٤٥–١٤٦.

الحديث و(الإفضاء) فقط هي المحرك الرئيسي للكتابة والمحصلة النهائية لها في الوقت نفسه، تفكير بصوت عالٍ ومسموع لا يتوارى فيه الإنسان عن نفسه ولا يزيفها، ينكشف من خلاله كثير من الحقائق الجزئية الخافية وترتسم بواسطته الشخصية بكل هدوء وبساطة.

ولكنه من جانب آخر يُفوِّت على الأديب كثيراً من أسباب الجمال، لأنه يفضي إلى عدم الاعتناء بالتشكيل المتماسك، والباحث إذا كان قد أخرج الجانب الشكلي والقيمة الفنية بالنظر إلى الإطار فقط دون اللغة التي يشترط فيها الحدّ الأدنى من الأدبية على الأقل؛ إذا كان الأمر كذلك فإنّه لا يَعُدُّ اتساق التشكيل والإطار الموحد المنتظم غير مهم ولا مطلوبٍ؛ بل ذلك مما يزيد في جمال العمل وجودته. هذا من جهة ومن جهة ثانية فإن التلقائية تُضيع على القارئ متعة فنية كان يمكن أن ينالها أو يصيب منها حظًّا عظيماً ولاسيما أن الطنطاوي من الأدباء المعروفين بقدرتهم البيانية العالية وتعبيرهم الأدبي الآسر. ومما يتعلق بالتلقائية والعفوية:

**٢. السهولة الممتنعة:**

يمكن تصنيف أسلوب الطنطاوي ضمن دائرة الأساليب السهلة الممتنعة، فهو سهل من حيث إدراك مضامينه وأفكاره وإيحاءاته، متعسرٌ على محاولة محاكاته والنسج على منواله. وأسلوبه بعيد وقريب في الوقت نفسه، قريب بحيث لا يعزّ فهمه على الجميع من خاصة وعامّة ولا ينكره الجميع من الخاصة والعامة وفي الوقت ذاته بعيدٌ وناءٍ عن الابتذال والنَّمطية.

ولا ننكر أن هنالك أسباباً تضافرت حتى أتى أسلوب الكاتب على هذا النحو من السهولة والمرونة ومنها:

- إيثار الكاتب للنثر المرسل البعيد عن التكلف.
- اتصاله بالصحافة الأدبية (كاتباً ومسؤولاً) ردحاً من الزمن. والصحافة كما هو معروف تجعل من كتابها ميّالين إلى السهولة والرّقة.
- ممارسة العمل الإذاعي والتلفازي، ومخاطبة العامة في المناشط الدعوية والإصلاحية التي يقوم بها جعلته يتجه إلى صنع خطاب توعوي خاص

يستخدم فيه اللغة المفهومة والمحببة والقريبة إلى الناس مع المحافظة على سلامة وقيمة الجانب الموضوعي والفكري.

- قراءته لكتب التاريخ والفقه المتأدبة؛ مثل: سيرة ابن هشام، وتاريخ ابن خلدون، والمبسوط للسرخسي، والمدوّنة للإمام مالك، والخراج لأبي يوسف، والأم للشافعي، واهتمامه بالكتب التي تنحو إلى الترسل: كأدب الكاتب، والأغاني، وكتب: الجاحظ وابن المقفع[1].
- قراءاته في الأدب الفرنسي ومتابعته للترجمات العالمية لمختلف النتاجات الأدبية.
- طبيعة كتابته للذكريات واتجاهه للكتابة العفوية التلقائية انعكس على سهولة الأسلوب ووضوحه. وتتمثل سهولة الأسلوب في جانبين:
  - المفردات.
  - التراكيب.

ففي جانب المفردات نجده يميل إلى اختيار المألوف منها، ينتخبها وفق دواعي التّعبير من لغة القرآن الكريم والسنة النبوية المطهّرة، وما اتصل بإدراك الناس من مفردات شائعة ومستعملة، ولكنّه يعود ليسبكها سبكاً خاصًّا، ينفخ فيها من روحه فإذا هي خلق جديد فيها من شخصية الكاتب وحياته ما ينأى بها عن عاديتها وإلفها.

والأمر نفسه يقال عن التراكيب: فهي تراكيب واضحة لا معاضلة فيها ولا تعقيد، تجود بالمعنى الذي تحمله في أحشائها من أول نظرة، وتتدفق خلالها الكلمات وفق تدفق المعنى في نفس الكاتب.

ولا تكون التراكيب واضحةً إلا إذا تكوّنت من مفردات دقيقة في معناها، ثم

---

(١) ينظر مثلاً: الذكريات ٤/٢٧٩.

رُكّب بعضها بجوار بعض تركيباً ترضى عنه قواعد اللغة رضى كاملاً، ولم يشتد اتصاله ببعضه اشتداداً وثيقاً بحيث تتداخل العبارات وتطول العلاقات فيستغلق المعنى، ولم يطل الفصل بين أركان الجملة بحيث يتراخى ارتباطها ويضعف اتصالها كأن ينأى الخبر عن المبتدأ، أو جواب الشرط عن فعله، أو تكثر قيود الفعل قبل أن يأتي فاعله ونحو ذلك[١].

والطنطاوي لا يرى الأدب في إظهار المقدرة اللغوية وحشد المفردات بعرض الثروة المكنونة في صدره التي تصيدها من معاجم اللغة وغريب الكلام، أو تسربت إليه من طول معاشرته لكتب السالفين، ولكنه يرى الأدب تعبيراً عن التجربة بما جاد به الخاطر وسمحت به النفس، وهذا هو ما انتهى إليه رأيه في الكتابة – كما أسلفنا – يقول:

**«إنني كلما تقدمت شعرت من نفسي تميل إلى انتقاء أسهل العبارات وأقربها إلى اللغة المألوفة، ونفور من زخرفة الجمل والعناية بالألفاظ»**[٢].

ولكن هذا لا يمنع أن تأتي مفردات غريبة غير معروفة للعامة ضمن نسيجه اللغوي ولكنها معروفة للخاصة من المثقفين، وهي قليلة جدّاً يمكن حصرها في الأجزاء جميعاً. ومجيئها في الغالب من قبيل الرغبة في التعليم أو إحلال الفصيح في محل الشائع والمبتذل من رديء اللغة، لأن الكاتب يركز على تفسيره مباشرة في السياق نفسه حتى تدخل الكلمة بدلالتها إلى ذهن القارئ في معرض واحد فتكون أدعى لأن تعلق بذاكرته وتجري في استعماله اللغوي: كتابة وتحدّثاً. ومن هذه الكلمات: «**لطيته**»[٣]، «**الصوى**»[٤]، «**ندف**»[٥]، «**تورك**»[٦]، «**سنينهم**»[٧]، «**ليس من**

---

(١) ينظر: د. أحمد بدوي: أسس النقد الأدبي عند العرب: ٤٧٢.

(٢) علي الطنطاوي: فكر ومباحث: ١٤٥–١٤٦.

(٣) ينظر: الذكريات: ٢/٢٢٨: وطيته: غايته وبغيته.

(٤) ينظر السابق: ١/٣٠٣: الصوى: الإشارات والعلامات على جانبي الطريق.

(٥) ينظر السابق: ١/٧٥، والنُدفَ من الشيء: القليل منه.

(٦) ينظر السابق: ٢/٢٨، تورك: الإناء يشرب به الماء.

(٧) ينظر السابق: ٢/٣٩، سنينهم: من كان في مثل سنهم.

**بابته»**[١]، **«ما عزب عنه»**[٢]، **«عقابيل»**[٣]، **«قذال»**[٤]، **«رأد الضحى»**[٥]، **«قطني»**[٦]، **«ازداد قوّة قوّة وأيداً»**[٧].

فهذه الكلمات غريبة بالنسبة للعامّة وبالنسبة للسياق الذي وجدت فيه، ولكنها قد لا تخفى على المثقف العادي بَلْهَ المتخصص. وربما عُدَّت هذه الكلمات في سياق لغوي غير هذا السياق ألفاظاً لاغرابة فيها، فلكل مقام مقال ولكل أديب ما يناسبه من ألفاظ وتعبيرات.

وقد يكون منشأ الغرابة ليس لحوشية في اللفظ أو وحشية أو معجمية فيه، ولكن لقلة استعمال الصيغة التي استعملها الكاتب، أو لغرابة المعنى الذي تدل عليه اللفظة، بأن تكون معروفة ومستعملة في معنى مشهور، ولكن الكاتب يستعملها في معنى آخر صحيح، ولكن الناس لا يستعملونها للدلالة عليه.

فمن الغرابة الراجعة إلى الصيغة استعمال الكاتب صيغة (يَضِح – تَضِح) في أكثر من موضع[٨]. فاللفظة في حدّ ذاتها معروفة ومتداولة. ولكن ليس على هذه الصيغة، وإنما بصيغة أخرى هي (اتضح) أو (يتضح) والكل بمعنى: أسفر وانجلى وبان.

ومن الغرابة في الصيغة جمع (جَلْد) على وزن (فِعَال) من جمع التكسير فقال (جِلاد)[٩] والمشهور والمستعمل الجمع على (أفْعال) فيقال: (أجْلاد) وربما استعمل جمع الجمع فقيل: (جُلَدَاء) مكان الجمع. وقلما يجمع الناس لفظة (جَلْد) على (فِعال) على الرغم من صحة ذلك لغةً وصرفاً.

ومن ذلك كلمة (أواليها) بمعنى: أوائلها في قوله:

---

(١) ينظر السابق: ١١٨/١، ١٥٦ و٧٢/٥، بابة الشيء من صنفه أو شاكلته.

(٢) ينظر السابق: ١٦٣/٢، ماعزب عنه: ما غاب عنه.

(٣) ينظر السابق: ٩٣/٢، العقابيل: الشدائد والمصائب، وبقايا العلّة أو العداوة.

(٤) ينظر السابق: ١٠٨/٤، القَذَال: مابين الأذنين من مؤخرة الرأس.

(٥) ينظر السابق: ٩٧/٨، ورأد الضحى: وقت ارتفاع الشمس وانبساط النور في أول النهار.

(٦) ينظر السابق: ٢١٤/٨، وقطني: يكفيني.

(٧) ينظر السابق: ٢٢١/٤، والأيد: القوّة.

(٨) ينظر السابق: ٧١/١ و٢٢/٤.

(٩) ينظر السابق: ٩/٢.

«وصل أوائل تواليها بأواخر أواليها»[١].

ومثال ما كان منشأ الغرابة يرجع إلى الدّلالة والمعنى دون الكلمة وجرسها في الأذن استخدامه لكلمة (يكفرون) فإنها مما ينتشر استعماله بين الناس، ولا يكاد يتعثر في نطقه لسان، ولا تنغلق عن إدراك معناه الأذهان. ولكن الكاتب أغرب في استخدامه حين جاء به للدلالة على معنى غير مألوف لم تجر العادة في التعبير به عنه، ولا نقع عليه إلا في المعاجم، وهو (الانحناء) يقول:

«العجم يسجدون بين يديه، ويكفرون له...»[٢].

وقد بادر الكاتب إلى توضيح المعنى المقصود بكلمة (يكفرون) فور كتابة متعلقاتها حتى لا يقع القارئ في لبس، أو يتوهم الخطأ في الطباعة أو الكتابة؛ فيعدل حرف التعدية (اللام) إلى حرف (الباء).

وعلى الإجمال فإن السهولة ظاهرة عامّة تميز أسلوب الطنطاوي سواء في الذكريات أم في غيرها. ولا تقف (السهولة) عند الألفاظ والتراكيب فحسب، ولكنها أمر ملحوظ أيضاً في جانب المعالجة والتناول لعدد من القضايا الفكرية والاجتماعية المعقّدة حيث استطاع الكاتب أن يَتَأَتَّى إليها من أسهل السبل وأقربها وأحسنها فيزيل ما يلفها من غموض أو ضبابية ويُضَوِّئ جوانبها للقارئ العادي ولو لم يكن من أصحاب الاختصاص[٣].

إن الغموض والاعتياص من العلامات السيئة في دنيا الأدب والفكر، وهما – كما يرى الفيلسوف الألماني آرثر شوبنهاور[٤] – ينشآن من غموض الفكرة لأن الفكرة السليمة تجاهد لتظفر بالتعبير الواضح المشرق وسرعان ما تناله؛ والفكرة مهما كانت عظيمة وجليلة تجد بسهولة الأسلوب الذي يشف عنها ويبلغ رسالتها،

---

(١) السابق: ١/١٥٣.

(٢) السابق: ٣/٢٤٦.

(٣) يُنظر بعض هذه القضايا: السابق: ١/١٢٩ و٣/١٨٧–١٨٨ و٦/٢٣٥–٢٣٧ و٧/١٠٧–١١٦، ٢٦٩، ٢٩٢–٢٩٣، ٣٠٢–٣٠٣، ٣٠٥ و٨/٥–١٤.

(٤) ينظر: علي أدهم: لماذا يشقى الإنسان: ١٨٠.

والرجل القادر على التفكير يستطيع في كل وقت وفي كل مناسبة أن يعبر عن نفسه بوضوح لا يتحيفه لبس ولا يعتوره غموض.

أما الكتاب الذين يولعون بالجمل الغامضة، والتعبيرات الملتوية والمفردات المعجمية الثقيلة فهم – على حدّ قول شوبنهاور أيضاً – «لا يعرفون معرفة محددة ماذا يريدون أن يقولوا، وليس عندهم سوى فكرة غامضة عنه، وهم يحاولون أن يخفوا عن أنفسهم وعن الناس أنهم ليس عندهم شيء يقال»[١].

### ٣. عذوبة التعبير:

والتعبير على ما فيه من التلقائية والعفوية، وسهولة التراكيب، وقرب الألفاظ وعاديتها؛ يمتاز بالعذوبة والنعومة المتناهية والروّاء الفني، الذي يجمع بين الجمال والوجدان. ويشعر القارئ بأنّه ينجذب من قلبه إلى إدامة النظر في الكتاب والتلمظ بأسلوبه كما يتلمظ الصبي ببقايا الحلوى الشهية وهي تذوب وتتلاشى رويداً رويداً في فمه. يقول الدكتور أنيس المقدسي عن هذه الظاهرة، التي نجدها في أسلوب الخاصة من الكتاب: «تلك موهبة خاصة تعرف في الذين إذا سمعت حديثهم قلت هذا هو السحر الحلال. ومن الصعب أن نحلل هذا السحر لنتبيَّن عناصره الأساسية. ولقد حاول نقاد الأدب ذلك منذ أقدم العهود فوصفوه بحسن البيان، وإشراق الديباجة، وكثرة الماء، وغير ذلك من الصفات. وها نحن اليوم نكرر ما قاله العسكري منذ نحو ألف سنة، فنقول: «وإنما هو في جدّة اللفظ وصفائه، وحسنه وبهائه، وكثرة طُلاوته ومائه، ونقف عند هذا الحد»[٢].

والذي يعتقده الباحث أن ظاهرة (عذوبة التعبير الطنطاوي) موهبة خاصة فِعْلاً تستحق الوقوف عندها وتأملها، وتعود – فيما أحسب – إلى الشخصية وتكوينها قبل أن تكون وصفاً في الألفاظ والتراكيب. لذلك نستعذب هذا الأسلوب دون ذاك وهما متفقان في السهولة والعفوية ونقاء الألفاظ.

---

(١) السابق: ١٨٠.

(٢) أنيس المقدسي: الفنون الأدبية وأعلامها: ٥٧٠.

### ٤. التأثر بأساليب القدماء:

ألمحت الدراسة إلى تأثر الكاتب بالقدماء في أكثر من موضع – بحسب الحاجة إلى ذلك في كل موضع – فتحدث عن الذاكرة بصفتها مصدراً من مصادر الصورة في الذكريات[١]، وسيأتي بعد قليل الكلام على احتفائه بأقوال العرب وأمثالهم وأشعارهم فيما يسمى بـ (الاستشهاد). والآن نشير إلى هذه الظاهرة نفسها ولكن على مستوى آخر، هو: بناء الجملة وانتقاء مفرداتها؛ حيث لاحظ الباحث أن الكاتب كثيراً ما يصب معانيه في قوالب أدبية محفوظة وسائرة ينقلها نقلاً عن القدماء، ولا يكاد يغير فيها إلا ما يتطلبه السياق أحياناً، وهذا أثر من آثار حُبّه وولعه بالأدب القديم، وإدامة مطالعته لأساليب الأوائل وتعابيرهم. مثل التعبيرات التالية:

- «**كالشجى في حلوقهم، والقَذى في عيونهم**»[٢].
- «**كأنّ على رؤسهم الطير**»[٣].
- «**حتى تحدث بها الرّكبان – كما يقال –**»[٤].
- «**دخلت سوق الحميدية الذي سارت بذكره – كما يقال – الركبان**»[٥].
- «**تُسطَّر – كما يقول الأولون – بماء الذهب**»[٦].
- «**قد سرت – كما كان يقول الأولون – سريان النار في الهشيم**»[٧].
- «**صبرنا حتى لم يبق في القوس منزع، واحتملنا حتى إذا نفد الصبر، وبان طوق المحتمل...**»[٨].
- «**... لكنّ هذه الأمواج من الناس الثائرين حالوا بيني وبينهم، فقنعوا من الغنيمة بالإياب، واستمرت هذه المظاهرات تمشي مع السيارة...**»[٩].

---

(١) يراجع مبحث (مصادر الصورة ومرجعياتها) في فصل الصورة.
(٢) الذكريات: ٢/٢٠٥.
(٣) السابق: ٢/٢١٧.
(٤) السابق: ٢/١٧٨.
(٥) السابق: ١/١٩.
(٦) السابق: ٢/٨.
(٧) السابق: ٢/٤٥.
(٨) السابق: ٤/١٣٢.
(٩) السابق: ٤/١٥٩.

obeikandi.com

**– «لو ذهبتُ إلى الشام التي أُنيطت عليّ فيها تمائمي وفيها نشأت، وعلى ثراها درجتُ، والتي أهلها أهلي؛ هل أجد الشام التي فارقتها؟!»**[١].

وأحسب أن نقل تعبيرات القدماء لا يضير الكاتب في شيء ما بقي محتفظاً بذاته، متميّزاً بشخصيته في أسلوبه عن غيره، بل إن استخدام تعبيرات القدماء وتراكيبهم بين الفينة والأخرى مما يضفي على الكتابة روحاً عذبة، ويسبغ عليها جزالة وجلالاً.

### ٥. الانفتاح على التعبيرات المعاصرة:

يفسح الكاتب لبعض التعبيرات الجارية على ألسنة المعاصرين وأقلامهم مكاناً واسعاً في أسلوبه متى رأى أن اللغة العربية تتسع لها ولا تنكرها وأن المعنى محتاج إليها. لأن الكاتب يقف مؤيِّداً لفكرة تطور اللغات ونموّها وتلوّنها بما يناسب حاجات وظروف أصحابها في كل زمان ومكان، وفي العادة يشير إلى أنه تعبير معاصر اقتبسه وأفاد منه كما نلاحظ في الأمثلة التالية:

**– «ناجي وأخواه عبدالغني وسعيد كلهم أنبغ مني، ولكني خطفتُ الأضواء منهم – كما يقولون في التعبير الحديث – دخلت حلبة المصارعة، وما الحياة إلا مصارعة – بطبل وزمر، وضجّة وصخب...»**[٢].

**– «كان فيها الشعب والحكومة يمشيان في طريق واحد إلى غاية واحدة، أو كانا – كما يقولون في هذه الأيام – في خندق واحد»**[٣].

**– «كان الكرم ضرورة لابُدّ منها. وكان – كما يقال الآن – مسألة حياة أو موت»**[٤].

**– «إن هذه القضية ثمرة لاختلاف العقليات – كما يقولون في التعبير الحديث –»**[٥].

---

(١) السابق: ٢٦٨/٦.

(٢) السابق: ٣٤٧/٨.

(٣) السابق: ٥١/٧.

(٤) السابق: ٢٥١/٤.

(٥) السابق: ٧٥/٧.

**– «كنتُ أخطب ولكن لا أصلح لما يسبق الخطبة من إعداد ومن مفاوضات ومحادثات، وكان لي رفيق هو أصلح الناس للمحادثات والمفاوضات، ولكن لا يصلح للخطابة. هو اجتماعي مئة على مئة – كما يقولون –...»**[١].

**– «... الدنيا مقبلة على المذاهب الروحيّة ما كان حقًّا منها وما كان باطلاً، وذلك ثمرة هذه الحضارة المنغمسة في المادّة القائمة عليها، أو هو (رد فعل) – كما يعبرون في هذه الأيام – وأكثر تصرفات البشر من باب ردود الفعل»**[٢].

ففي الشواهد السابقة نجد الكاتب يَنصُّ على حداثة التعبير، ولكنه أحياناً لا ينصّ على ذلك لاسيما حين يتصرف في التعبير أو يقيس عليه:

**– «لو كانت هذه المبادلة لبنت من يتطوع لحساب الشيطان للدفاع عن هذا الفسوق والعصيان أو لأخته، أفكان يرضى بها؟!»**[٣].

**– «يكون هذا في أول الامتحان، فإذا انتهوا من عرض عضلاتهم ألانوا وسهّلوا»**[٤].

**– «كان يأمر التلاميذ بإقامة الصلاة، لا إيماناً منه – طبعاً – بصحة دينهم بل تمشية لحياته بينهم»**[٥].

**– «كان عنده العالم الأزهري الكبير الشيخ محمد عرفة، فخرقنا جدار الصمت (على وزن قولهم عن الطيارة خرقت حجاب الصوت) وسألنا القُمِّي: لماذا جاء إلى مصر؟...»**[٦].

### ٦. بسط المعاني والأفكار:

الطنطاوي من أدباء الإطناب الذين يَمدُّون حبل الكلام حتى ما يكاد ينقطع

---

(١) السابق: ٦٨/٢.
(٢) السابق: ١٢٣/٨.
(٣) السابق: ٢٠٧/٢.
(٤) السابق: ٩٥/١.
(٥) السابق: ٢٦٥/٣.
(٦) السابق: ١٣٣/٧.

ليبلغ به الكثير من المعاني النفيسة، ويحيط بما في نفسه. ومصدر الإطناب – فيما أظن – يعود إلى أسباب عِدّة منها:

- الثقافة الواسعة، والتجارب الكثيرة.
- الأنس بالقارئ والرغبة في محادثته ومناصحته.
- العمل في الإعلام، والكتابة عبر وسائله المختلفة.

وحريّ بتلك الأسباب أن تدفع إلى الإطناب وتعين عليه، فالثقافة الواسعة والخبرة والأحداث العريضة التي عاشها الكاتب تفتح أمامه مجالاً واسعاً للحديث والكتابة والإسهاب، وكل باب من الموضوعات أو استخدام لغوي يكشف عن عشرات من الموضوعات المتلاحقة المتداعية. وكذا الأنس بالقراء يجعله يطيل محاورتهم، ويرغب في نصحهم ونفعهم، أما العمل الإعلامي سواء كان في التلفاز أو الإذاعة أو الكتابة الصحفية فإنه مما يدفع إليه دفعاً، لأن تلك الوسائط ثريَّة، ويتابعها جمهور واسع تتباين ثقافاتهم وميولهم واهتماماتهم، مما يجعل الكاتب – كالطنطاوي – بين خيارين عصيبين أحدهما أن يختص بخطابه جماعة دون بقية الجمهور، والثاني أن يعم بخطابه الجميع وهذا يضطرّه إلى تلوين الخطاب وتعدد أوجه اهتماماته ورسالته وهذا العمل يسلم إلى الإطناب. وراجع أغلب ما يكتب في وسائل الإعلام فستجد الكُتَّاب قد كسوه ثياباً سابغة من الألفاظ يزيد عن حاجة الموضوع نفسه، وما ذاك إلا ليزيد خطابه قبولا واستحساناً، فهو يساعد القارئ مشغول الذهن على الإحاطة بالمعنى من كثرة ترداده، ويقرره في ذهن المنكر أو الجاحد من خلال تعدد الجهات التي يعرض منها المسألة، فلعله بإحداها يوافق هواه فيجد في نفسه القبول والرضى.

على أن الإطناب أيسر من الإيجاز، ولاسيما أن الكاتب (الطنطاوي) أشبه بمن يرتجل الحديث؛ فهو لا يجتمع ليكتب ذكرياته، بل يسير بها كما يسير به القلم بعفوية متناهية، والإيجاز لا يتأتى إلا لمن جمع فكره وأحاط بما يريد قوله، ثم وزن حاجات نفسه فقدّم ما يتطلبه المقام، وأرجأ الآخر إلى مكانه.

### ٧. التكرار:

التكرار سمة أسلوبية بارزة لدى أديبنا الشيخ علي الطنطاوي، وتأتي هذه

السمة – في أساسها – استجابة لنزعة فطريّة لدى الكاتب؛ فالإنسان مفطور على حب الإعادة والتكرار؛ لما يلتصق به من مظاهر التكرار وما يشاهده ويسمعه في الموجودات حوله من المهد إلى اللحد[١].

والتكرار – أيضاً – نشاط عقلي وذهني ونفسي ميسور بعكس التجديد والتغيير اللذين يتطلبان أناة وجَهداً وتفكيراً وتعبيراً خاصًّا. والتكرار ليس بعيب مادام ارتداداً إلى الفطرة الإنسانية وجرياً على سنتها[٢]، ولكنه قد يكون عيباً حين يكثر لغير داعٍ موجب من إيقاع أو تقرير، أو تأكيد فكرة أو تنبيه على معنى، أو زيادة فيه أو نحو ذلك[٣].

وقد جاء التكرار في القرآن الكريم والسنة النَّبوية وفي كثير من آثار الأدباء والبلغاء وتحدث عن أثره البلاغي والنفسي عدد كبير من العلماء والباحثين قديماً وحديثاً كالجاحظ في البيان والتبيين، والخطابي في بيان إعجاز القرآن، والباقلاني في إعجاز القرآن، والسيوطي في الإتقان، والرافعي في اعجاز القرآن والسنة النبويّة وغيرهم[٤].

وليس من شك في أن التكرار بجميع ألوانه يفيد البشر، لأنّه داعية إلى التذكّر. وعلماء النفس والاجتماع يثبتون حاجة البشر إلى التكرار وتأثرهم الشديد

---

(١) ينظر: د. مصطفى أحمد شحاتة: لغة اللمس: ص٥٧، ١١٢ نقلاً عن د.عز الدين علي السيد: التكرير بين المثير والتأثير: ٧٩–٨٠.

(٢) يقول الجاحظ: (ليس التكرار عيباً مادام لحكمة كتقرير المعنى، أو خطاب الغبي أو الساهي، كما أن ترداد الألفاظ ليس بعيب مالم يجاوز مقدار الحاجة ويخرج إلى العبث). البيان والتبيين: ٣١٤/٣.

(٣) ويقول الخطابي: (إنما يحتاج إليه ويحسن استعماله في الأمور المهمّة، التي تعظم العناية بها ويخاف بتركه وقوع الغلط والنسيان فيها والاستهانة بقدرها. وقد يقول الرجل لصاحبه في الحث والتحريض على العمل: عجل عجل، وارم ارم، كما يكتب في الأمور المهمة على ظهور الكتب: مهم مهم مهم.. ونحوها من الأمور.). بيان إعجاز القرآن: ٤٨، وابن الأثير: المثل السائر: فصل عن التكرار: ٣/٣–٤٠.

(٤) وغير هؤلاء كثير، مثل: عبدالكريم الخطيب: القصص القرآني: ٤٢–٤٤، ٢٣٠–٢٩٠ ود. مريم عبدالقادر السباعي: القصة في القرآن الكريم: باب تكرار القصة القرآنية: ٦١–٩٥ وتاج القرّاء محمود بن عزة بن نصر الكرماني: أسرار التكرار في القرآن الكريم: دراسة وتحقيق أحمد عطا، دار الاعتصام ود. عبدالعظيم المطعني: خصائص التعبير القرآني وسماته البلاغية: ٣٢١/١–٣٦٦.

به؛ فكم من فكرة يرفضها الإنسان أول عهده بها، ولكنّه مع التكرار والإعادة يألفها وتصبح مقبولة لديه لا تثير غضبه أو رفضه، وربما أصبحت من المسلمات والمعتادات بحيث يفترضها في ذهنه، ويفتقدها متى غابت عن حِسّه.

ونرى اليوم كيف يعتمد أصحاب الدعايات التجارية أو العقديّة (الأيديولوجية) على التكرار، ويسخرونه لمآربهم القريبة والبعيدة، وما ذاك إلا لأنّه من أحسن سبل الإقناع، وأقوى الوسائل لغرس العقيدة وترسيخ الفكرة في نفوس البشر، وقد بين اللّه تعالى أن الموعظة الحسنة يزداد تأثيرها بمعاودة التذكير؛ فقال: ﴿وَذَكِّرْ فَإِنَّ ٱلذِّكْرَىٰ تَنفَعُ ٱلْمُؤْمِنِينَ﴾[1].

وليس للتكرار حدٌّ ينبغي أن يقف عنده الأديب، ولكنّ الأمر مرتهن بالأفهام وبالمتلقين، وينفسح المجال بالنسبة للكُتَّاب والمتحدثين عبر الوسائل والقنوات التي تتصل بجمهور عريض تتباين ثقافاتهم وقدراتهم على الفهم والإحاطة بما يسمعون أو يقرأون مثل الصحف والإذاعة والتلفاز كحال الكاتب في ذكرياته، فهو يخاطب جمهوراً كبيراً يختلفون في درجات وعيهم وثقافتهم وموقفهم من الأفكار التي ينثرها في كتابه، فمنهم خالي الذهن والمتردد والمشكك والجاحد. والتكرار يُعَوِّض على الغائب ويمنحه فرصة لقراءة ما لم يقرأ وسماع ما فاته[2].

ولأن الطنطاوي صاحب معنى، وصاحب نزعة واضحة للتعليم والإصلاح فيما يكتب؛ فإن التكرار لديه أداة من أمضى الأدوات وأقواها في توضيح ما يريد وفي هدم الاعتقادات والأفكار الزائفة. والباحث لا يستطيع أن يفهم ظاهرة التكرار في أسلوبه إلا في ضوء ما تقدم، ولكنه في الوقت ذاته يأخذ عليه إبقاءه على بعض الموضوعات المكررة لغير ما فائدة بعد جمع الحلقات في كتاب، ممّا ضَخَّمَ الكتاب، وأورث ترابطه وعلاقاته شيئاً من الخلل والضعف، وجرّ شيئاً من الضيق أحياناً إلى القارئ الجاد دون داع وجيه أحياناً. وليس كل ما يحسن في الصحيفة

---

(١) سورة الذّاريات: ٥٥.

(٢) قال الجاحظ: «وضبط الحاجة إلى الترداد والتكرار غير ممكن؛ لأنه يتصل بأقدار المستمعين ومن يحضر الحديث من العامة والخاصة». الحيوان: ١/٩١.

يحسن في الكتاب؛ لأن الكتاب باق يمكن أن يراجعه القارئ ويتأمله، وهذا ما لا يتوافر للصحيفة التي تنتهي بانتهاء يومها.

***وجوه التكرار وأنواعه في أسلوب الطنطاوي:***

يأتي التكرار في أسلوب الكاتب على أكثر من وجه:

(أ) **فقد يكون في الألفاظ:** بتكرار لفظ بعينه مرّتين أو أكثر، ومثال ذلك: تكرار لفظي (قريب) و(بعيد):

**«هنا دفن أعز الناس عليّ [والداه] أمّا من كان أعزّ منهما [ابنته]، ولا أظن أن قولي هذا يسوؤهما فقبرها بعيد بعيد في ألمانيا، إني لستُ أعرفه، بلى واللّه إني أعرفه؛ لأنه قريب قريب، إنه في قلبي...»**[(١)].

والتكرار هنا جميل لأنه جيء به للدلالة على المعنى المراد برغم ما قد يبدو فيه من التناقض بين البعد والقرب؛ فقبرها بعيد من حيث المكان، ولكنّه قريب من حيث الأثر وما تركه من ألم وحسرة ووجع.ومن تكرار اللفظة أيضاً قوله:

**«هذا ما يصنعه أكثرنا في شهر الصّيام، نريح المعدة من الفجر إلى المغرب، فإذا أذن المغرب شمّرنا وهجمنا، نشرب ونشرب، نأكل ونأكل، نجمع الحار والبارد...»**[(٢)].

فقد كرر لفظتي[(٣)] نشرب ونأكل للدّلالة على التعدد والاستمرار والمبالغة بالتعبير عن الشراهة في الأكل والشرب، وهذا أبلغ فيما يريد من السخرية بالفعل.

وقد تتكرر اللفظة الواحدة لتوجيه المعنى وتعيين المقصود بتقييدها أو تحديدها أو تفسيرها، مثل:

**«كُنّا نقتحم فيه لهب النار، النار التي أشعلها الفرنسيون في دورنا ومساكننا ونخوض فيه برك الدّم»**[(٤)].

ومثل ذلك تكرار كلمة (مجهول) في قوله:

---

(١) الذكريات: ٢/١٣٣.

(٢) السابق: ٣/١١٤.

(٣) وهي على التحقيق جملتان، ولكن قصدتُ ماهو ظاهر للعين.

(٤) السابق: ٥/٢٢٥.

«لم أجد أحداً يعرف من هو هذا الشيخ، ولا من أين جاء، جندي مجهول. مجهولٌ عندنا ولكنّه معروف عند اللّه. رجل لا يعرفه أحد ولدت على يديه أكبر دول الإسلام اليوم»[١].

فهو مجهول عند العباد فقط أما عند رب العباد فغير مجهول. وكذلك:

«إن جاءت (أي ذكرياته) مشوشةً على غير نظام فكذلك الدنيا، الدنيا فيها صحو ومطر، ومسرّة وكدر، ويسر وعسر، وضحك وبكاء، وشدّة ورخاء...»[٢].

وقد تتكرر الكلمة أيضاً لتُجدِّد الفعل في الذهن حين يطول الفاصل، مثل:

– «كُلٌّ يزورها (يعني المملكة) ليتلقى – كما قال نيكسون هنا، في كلمة عرضها له الرائي – يتلقى الحكمة ويتلقى المال»[٣].

– «يمسك بأدبه ولطفه وحسن مداخله، يمسك لساني عن التصريح بالرفض...»[٤].

– «كانت لي أسرة هي عالمي الصغير، فمازالت الأيام تأخذ منها واحداً وتضيف واحداً حتى... (اللهم عفوك ما هي الأيام، ولكن أنت الآخذ وأنت المعطي، وأنت مالك الملك) حتى لم يبق من أسرتي الأولى إلا أنا»[٥].

❖ وقد تتكرر اللفظة بعينها أكثر من مرتين. فمما تكررت فيه ثلاث مرّات قوله:

– «وها هم أولاء يتقدمون، ويتقدمون، ويتقدّمون. لقد كان العجب العاجب هؤلاء البدو الجاهلون ملكوا ملك كسرى فلا كسرى بعد اليوم»[٦].

وقوله:

---

(١) السابق: ١٦١/٣.
(٢) السابق: ٧/١.
(٣) السابق: ١٢٥/٣.
(٤) السابق: ٥/١.
(٥) السابق: ٢٥٧/٧.
(٦) السابق: ٢٤٦/٣.

**– «تتبعت آثار أقدام الجيش الذي خرج من دياره في أرض الحجاز، يقوده الفتى العربي ابن الطائف الذي فارق منازل أهله فيها، ومشى ومشى ومشى حتى جزع الأرض إلى موضع كراتشي اليوم وأين أنت يا طائف من كراتشي؟!»**[١].

حيث تكررت لفظتا (يتقدمون) و(يمشي) ثلاث مرّات وذلك للدلالة على وقوع الفعل واستمراره وتجدده. وهذا أبلغ في الدلالة على المعنى الذي يريده الكاتب.

ومما تكررت فيه اللفظة ثلاث مرّات للمبالغة في تأكيد المعنى بتضخيمه أو تهويله أو إثباته النماذج التالية:

**– «حضر صلاةَ العيد في جاكرتا قومٌ يزيدون على مئات الألوف يكبرون معاً ويركعون معاً، ويسجدون معاً، مشهد عظيم عظيم عظيم. أكرّرها ثلاث مرّات لتأكيدها وتثبيتها»**[٢].

**– «دهشت والله مما رأيت!! فكيف كان هذا كُله؟ كيف اندفع الناس إليه؟ وما كانت الدعاية لهذا الأُسبوع كافية، لا والله، ولا كان ترهيب ولا إكراه. ولو كان إكراه لكان على الأغنياء الذين قَصّروا وقصروا وقصروا أُعيدها ثلاثاً للتوكيد»**[٣].

وقد يكون التعدد واختلاف النوع مسوغاً مقبولاً لأن تتكرر الكلمة ثلاث مرّات لدى أديبنا، وهذا من حقّه مادام يحس أن في المعنى بقية يودّ أن يأتي عليها ويحيط بها:

**«لقد صدَّ الأحزابَ الخندق الذي حفره المسلمون في الأرض ليحول بينهم وبين الوصول إلى المدينة، ليحمي موطن الإسلام من أعداء الإسلام. والخندق الذي حفروه قبله في نفوسهم ليحول بينها وبين الشبهات والشهوات، والمذاهب الباطلة والعقائديات، يحميها من كمين الشياطين، شياطين الجن وشياطين الإنس...»**[٤].

❖ وقد تتكرر الكلمة أكثر من ثلاث مرّات كتكرار كلمة (بكيت)

---

(١) السابق: ٥/٩٧.

(٢) السابق: ٦/١٧٣.

(٣) السابق: ٧/٦١، وينظر أيضًا: ٨/ ٢١.

(٤) السابق: ٨/١٦٥.

للدلالة على الألم والحرقة وللتطهير النفسي والوجداني:

**«بكيت أمي وإن لم أستوعب تماماً حقيقة مصابي بها، ولم أدرك مداه، بكيت أبي، بكيت من ذهب من أهلي ومن صحبي، بكيت آمالي وأحلامي، بكيت مواضي أيامي، بكيت أسرتي التي كانت كلها هنا فلم يبق منها إلا أنا»**[١].

❖ وتكررت كلمة (اذكروا) ثماني مرّات في معرض وصفه زهدَ العلماء وسمو أحلامهم وأرواحهم، واقتدارهم على مناصحة الأمة، وقول الحق والدعوة إليه دون خوف أو وجل:

**«لم يكن يرى أحدهم في الطاغية الجبار الذي يرتجف الناس خوفاً منه ومن بطشه، لم يكن أحدهم يرى فيه إلا بشراً مثله، سيقوم غداً معه يوم الحساب بين يدي رب الأرباب، فلا يقول له إلا كلمة الحق يصدع بها، ولكن في أدب فإذا رآه الجبار العاتي وسمع منه، رأى فيه سلطان الشرع فصغر أمامه. اذكروا موقف عز الدين بن عبدالسلام مع الملك الأشرف ثم الملك الصالح. اذكروا موقف ابن تيمية مع ملك التتار، اذكروا موقف منذر بن سعيد مع الناصر الأموي باني الزهراء، أول من تسمى بأمير المؤمنين في الأندلس، الذي كان أعظم ملوك أوروبا في عصره. اذكروا موقف بكار بن قتيبة قاضي مصر مع ابن طولون. اذكروا موقف النووي مع الظاهر بيبرس، اذكروا موقف المفتي زمبيلي علي أفندي مع السلطان سليم المخيف الجبار، اذكروا سفيان الثوري مع المهدي، اذكروا موقف الشيخ سعيد الحلبي مع إبراهيم باشا. تلك كانت مواقف العلماء؛ لذلك كان الحكام الجبارون يصغرون أمامهم»**[٢].

❖ وقد تتكرر الكلمة الواحدة أكثر من ثماني مرّات في سياق واحد، فقد وردت كلمة (مشى – يمشي) خمس عشرة مرة في سياق واحد. وهذا العدد هو أكبر ما وقعت عليه عند الكاتب وبرغم ذلك ظل السياق محافظاً على جماله وسلاسته دون قَلَقٍ أو فساد أو إملال:

---

(١) السابق: ٢/١٣١.

(٢) السابق: ٣/٢١٥–٢١٦.

«مشينا من حيث مشى سيد البشر محمد ... إلى حيث أراد من مكة إلى المدينة. وذكرتُ الهجرة التي لم تكن نقلة لثلاثة رجال من قرية إلى قرية، ولكنها رحلة التاريخ البشري كُله من عهد إلى عهد. من الليل الذي طال حتى ظن المظلومون الذين يترقبون الفرج أنه لن يطلع عليهم بعده النهار. من عهد الاستبداد والقهر والجهل إلى عهد الحضارة الخيّرة النيّرة التي جمعت مطامح الروح ومطالب الجسد، ومنطلقات العقل.

لقد كان أعظم موكب مشى على ثرى هذه الأرض. لم يكن موكباً ضخماً ولم تكن تتقدمه الطبول والصناجات، ولم تكن ترفرف فوقه الأعلام والرَّايات. ولم يكن يحف به الجيش معه الحرّاس والأعوان، ولكن تحفّ به ملائكة الرحمن، وترفرف فوقه راية القرآن، وتتقدمه البشائر من السماء بأن رحمة اللّه للعالمين قد أقبلت وتمثلت بشراً يأكل الطعام ويمشي في الأسواق، ولد ويموت وكان يصح ويمرض ويجوع ويشبع. بشرٌ مثلكم ولكنكم لستم مثله، وليس فيكم من يقدر أن يدانيه فضلاً عن أن يساويه أو أن يساميه ولو لم يكن خاتم الرسل لكان أفضل البشر خُلُقاً وسموًّا وصفاءً ونقاءً.

وإذا كان العرض العسكري تَمثّل فيه فرق الجيش وفصائله بأفراد منها تمشي فيه، فهذا العرض يمشي فيه وراء محمد ... من خلال القرون الآتية خريجو مدرسة محمد (من كل خليفة كان صورة حية للمُثل البشرية العليا. وكل قائد كان سيفاً من سيوف اللّه مسلولاً، وكل عالم كان للبشر كالعقل للجسد.

يمشي فيه أبو بكر وعمر ونور الدين وصلاح الدين وأورنغ زيب.

يمشي فيه خالد وطارق وقتيبة وابن القاسم والملك الظاهر ومحمد الفاتح.

يمشي فيه البخاري والطبري وابن تيمية وابن حزم وابن خلدون.

يمشي فيه الغزالي وابن رشد وابن سينا والبيروني.

يمشي فيه الجاحظ والخليل وأبو حيان.

يمشي فيه أبو تمام والمتنبي والمعري.

يمشي فيه معبد وإسحاق وزرياب.

كل أولئك والمئات من أمثالهم كانوا معه وهم في عالم الذر قبل أن يخرجوا إلى هذه الدنيا. كانت أرواحهم تمشي في طريق الهجرة وراء محمد؛ لأنهم ما كانوا عظماء لولا مدرسة محمد.

**يمشي فيه أبطال بدر واليرموك والقادسية وحطين وعين جالوت ومعارك الاستقلال في الريف المغربي والجزائر ومصر والشام والعراق وأبطال المعارك القادمة التي سيقودها نور الدين (الجديد) وصلاح الدين (الجديد) لتطهر الأرض التي قدّسها اللّه من رجس اليهود، كما طهرها ممن عدا عليها قبلهم، وكان أقوى منهم»**[١].

(ب) أما **الوجه الثاني** من وجوه التكرار فيتمثل في ظاهرة: **الترادف** وهي تكرار المعنى بعدد من الكلمات المختلفة في اللفظ. ويكون ذلك لتأكيد المعنى وتقريره، إضافة إلى ما يُكسبه التعبير من ظلال دلالية وإيحائية لا تستطيعه الكلمات المترادفة كل على حدة. فالدراسة ترى ألاَّ وجود للتطابق المعنوي التام بين الألفاظ مهما تقاربت في الصوت والمعنى إذ تبقى لكل لفظ خصوصية دلالية تميزه من اللفظ الآخر، وينفرد بإيحاءٍ مَّا لا يقوى على إنارته اللفظ الآخر، كالألوان قد تجتمع في النوع وتتخالف في الدرجة، فقد تجتمع في الزُّرقة أو الحمرة أو الصفرة أو الخضرة ولكن تختلف في كثافة اللون ذاته وفي درجته وما يتركه من ظلال على اللوحة. ولكن هذه الخصوصية الدلالية تتطلب وعيا وإحساساً باللغة وذائقة مرهفة حتى يتمكن المتلقي من إدراكها:

**«رفض الطلاب يوماً الدخول إلى غرفة الدراسة وعم الهَرْجُ والمَرْجُ والصياح...»**[٢].

فـ (الهَرْج) و(المَرْج) و(الصياح) مترادفات تدل على معنى عام هو اختلاط الأصوات وارتفاعها. ومن الترادف أيضاً كلمتا: (الرجس) و(النّجس) في قوله:

**«قلت: هل أذهب فأقعد معهم على ما هم فيه من الرَّجَس والنَّجَس؟!»**[٣].

وكذلك الألفاظ: (سرف) و(ترف)، و(ننذر) و(نحذر)، و(أَشنع) و(أفظع) و(أبشع):

---

(١) السابق: ١٥٩/٣-١٦٢.

(٢) السابق: ١٦٣/١.

(٣) السابق: ٢٣٥/٧.

**– «مشيت حتى بلغت حديقة لحظتُ أنها مرتع أطفال الأغنياء لما يبدو عليهم من آثار الترف والسرف»[١].**

**– «مَرّت خمسون سنة ونحن ننذر ونحذر، نقول إننا في حرب مع أمكر وأخس البشر، فهل رأيتم من يعيش في الحرب عيشه في السلم؟ هل رأيتم من ينفق على السرف والترف والكماليات، بل على ما لا صلة له بالكمال، ما فيه إلا النقص والعار...»[٢].**

**– «لذلك تجدون في أكثر البلاد أن الذي تم بعد جلاء جيوش المستعمرين أشنع وأفظع وأبشع مما كان قبل لما كانوا حاكمين»[٣].**

❖ ومنه ترادف الجمل، وهو نوع من أنواع التكرار أيضاً لأن المعنى يعاد فيه على الذهن. كما في الأمثلة التالية:

**– «كنتُ يومئذٍ في قمة القدرة على الخطابة والارتجال لا أحتاج إلاّ إلى ابتداء الكلام حتى تنثال عليَّ المعاني، وتزدحم الخواطر، وينطلق اللسان يعبر عنها ببليغ الكلام.»[٤].**

**– «ولو حالت دون سلوكه الحوائل، وقامت الموانع، واشتدّت العقبات»[٥].**

**– «كانت نهضة المشايخ لا تزال مستمرّة، وإن خفّت شِدَّتها وقلّت حِدَّتها»[٦].**

**– «... يصرفك عن الطريق المستقيم، ويعدل بك عن الجادّة الموصلة»[٧].**

**– «بَعُدَ به عهدي، وطال عنه بعدي»[٨].**

---

(١) السابق: ١٧٨/٦.
(٢) السابق: ٢٧٦/٢.
(٣) السابق: ٢٢٦/٥.
(٤) السابق: ١٧٢/١.
(٥) السابق: ٨٠/٢.
(٦) السابق: ٤٤/٢.
(٧) السابق: ١٠٤/١.
(٨) السابق: ٩١/٣.

(جـ) أما **الوجه الثالث** من أوجه التكرار فهو **تكرار الموضوع**. وهذا كثير جدّا لدى الكاتب نتيجةً لضعف سيطرته على مادّته لضخامة ذكرياته واتساعها وتراخي المدّة الزمانية التي تفصل بين حلقاتها. مما يجعل الكاتب ينسى ما ذكره أو يختلط بما لم يذكره من الحوادث فلا يستطيع التمييز بينها، ولاشك أن الخبر أو الموضوع الذي استُدعي من الذّاكرة ودوِّن في (الذكريات) يظل أسبق إلى الذهن من الموضوع الذي لم تسبق كتابته فيما مضى، وذلك ما جعل الموضوعات المذكورة تتسابق إلى ذهنه وقلمه أكثر من تلك التي لم يسبق له أن استحضرها. وغير خافٍ أن المنهج الحرّ الذي سار عليه في تدوين ذكرياته وتنظيم أحداثها له أثره الواضح والقوي في التكرار الموضوعي لديه[1]. وقد اعتذر الكاتب عن هذا النوع من التكرار في مواضع مختلفة من كتابه مبيناً أسبابه من وجهة نظره، فقال:

— **«إني لأكتبُ الحلقة من هذه الذكريات ولا أكاد أذكر ما قلتُ فيما كان قبلها لذلك تأتي بعض الحوادث مكررة معادة»**[2].

— **«أنا أكتب الحلقة ولا أعرف ما الذي قبلها، ويختلط علي ما هو مستقرّ في ذاكرتي بما هو مودع في مَقالاتي»**[3].

— **«ذكرتُ الآن وأنا أُملي هذا المقال أني كتبتُ هذا من قبل، فإن كنتُ فعلتُ فسامحوني فإن الشيوخ يكررون الأحاديث ويسمعهم الناس ويستحون منهم فلا يخبرونهم. ولقد صرت شيخاً كبيراً، وهل أجرؤ أن أنكر وقد جاوزت الثمانين، فإن رأيتموني أعيد حديثاً سبق أن حدّثت به في هذه الذكريات أو في الرائي (التلفزيون) أو أحاديثي في الإذاعة فنبهوني يكن ذلك التنبيه فضلاً منكم، واذكروا أن (العصا**

---

(١) مثل إخباره القارئ بأنه وزميله عبدالحكيم مراد كانا في المرحلة الابتدائية لايتكلمان إلا باللغة الفصحى على صغر سنهما وكان ذلك يحمل التلاميذ على السخرية منهما والتهكم بهما. وهذا السبب وراء نقلهما من مدرستهما الابتدائية الأولى المعروفة باسم (المدرسة السلطانية الثانية) إلى المدرسة (الجقمقية) عند الشيخ عيد السفرجلاني. فقد كرر هذا الموضوع مرتين. ينظر الذكريات: ٦٣/١ و١٨/٧ وكذلك إخباره القارئ بمرض جلدي عرض له في بعض جسده فداواه بالإيحاء. ينظر السابق: ٢٣٣/٧–٢٣٤، ٤٣/٨.

(٢) السابق: ٢٤٠/٣.

(٣) السابق: ٤٠/٨.

**قرعت لذي الحلم) وأنتم تعرفون هذا المثل وقصته، فإن لم تكونوا تعرفونه فاشتروا كتاب (مجمع الأمثال للميداني) واقرأوا فيه شرح المثل»**[١].

وقد نجد أسباباً أخرى غير ما تقدم تدفع بشكل غير مباشر إلى تكرار الموضوع أو الحادثة كتجدد المناسبات، والمناسبات من المُوجِّهات للسرد في ذكريات الطنطاوي لأنه يرى استثمارها في نفس المتلقي لصالح أغراضه[٢]؛ كتكرار الحديث عن رمضان وذكرياته فيه[٣]، وعن الحج وصعوباته، ووقفة عرفات وذكرياته عنها[٤]. وكتوقفه عند رأس كل سنة هجرية لمعاودة استكشاف ذاته ومراجعة حساباته بعبارات وأفكار متكررة، وإن كانت لا تخلو من شيء جديد أحياناً[٥].

ومن الأسباب أيضاً: التنبيه على أهمية الموضوع فقد تحدث عن الخط الحديدي الحجازي في المجلد الثالث في الذكريات[٦] ثم عاد للحديث عنه بكل أسى ولوعة في المجلد السابع على حلقتين[٧]. ومن هذا القبيل (التنبيه على أهمية الموضوع) تكرار فكرة تغير الإنسان وتبدّله بمر الأيام والليالي وذلك لحمل القارئ على تقبل ما يرويه عن نفسه بصدر رحب لاضيق فيه، وحتى لا يحاكم القارئُ (الطنطاويَّ الشيخ) ويؤاخذه بتصرفات (الطنطاوي الشاب)[٨].

ومنها أيضاً: رغبته في أن يفهم القارئ عنه فهماً صحيحاً مثل تكرار الأسباب التي تجعله يرفض دعوة الأصدقاء والجيران وأصحاب المكانة والجاه إلى الطعام

---

(١) السابق: ٣٠٦/٨–٣٠٧.

(٢) سبقت الإشارة إلى هذا الجانب عند دراسة السرد في الذكريات.

(٣) ينظر الذكريات: حلقة رقم ٧٦ جـ١٠٧/٣–١١١ وحلقة رقم ٧٧ جـ١١٣/٣–١٢٢ وحلقة رقم (٩٩) جـ١٣/٤–١٩ وحلقة رقم (١٩) جـ١٩١/٧–١٩٩.

(٤) ينظر السابق: الحلقة رقم (٨٤) جـ١٧٩/٣–١٩٠ والحلقة رقم (١٢٠) جـ٢٣٩/٤–٢٤٧ والحلقة (٢١٧) جـ٩١/٨–١٠٠ وحلقة (٢٢٥) جـ١٦٥/٨–١٧٦.

(٥) ينظر السابق: الحلقات: ٨٦، ١٠٥، ٢٢٢ وهي على الترتيب جـ٢٠٣/٣–٢١٢ و٧٣/٤–٨٢ و١٣١/٨–١٤١.

(٦) ينظر: حلقة رقم (٧٥): ٩٩–١٠٦.

(٧) هما الحلقتان (٢٠٧) و(٢٠٨): ٣٠٨–٣٢١.

(٨) ينظر السابق: في مواضع كثيرة مثل: جـ٩/١–١٠، ١٥–١٦، ٢٧–٢٨ و٥٣/٢ وغيرها.

والزيارة في أكثر من موضع في كتابه[١]. وقد يكون معه في ذلك بعض العذر حتى لا يفسّر ذلك بالكبر أو التعالي أو الانطواء والعزلة المرضية.

وقد يكون للتكرار دافعٌ شعوريٌ كالحب أو الحنين كحديثه عن دمشق وغوطتها وبساتينها وأنهارها، أو الاعتراف بالفضل كالحديث عن شيوخه وأساتذته وذكر مناقبهم وأفضالهم مثل الشيخ السفرجلاني[٢] وصالح التونسي[٣] ومحمد علي علي الطيبي[٤] والجندي[٥] وغيرهم.

وفي أغلب الموضوعات المكررة تأتي زيادة نافعة من حوار أو تفصيل أو تعيين لشخصية أبهمت أول الأمر، أو زيادة في التحليل والتأمل أو غير ذلك من أسباب الزيادة النافعة، كقصة نشر أول مقالة له في (المقتبس) فقد ذكرها في الجزء الأول ثم عاد إليها في الجزء الثالث ولكنه زاد فيها تفصيلات أخرى تميزها عن المرّة السابقة[٦]. ومثلها قصة وزير العدل المصري خشبة باشا مع أبي الخير الفرَّا في دمشق[٧]. واستعادته للمصادفات التي حولت مجرى حياته من التدريس للقضاء، وما تبعها من موافقات مثيرة برغم أنه قد عرض لذلك كُلّه فيما مضى من ذكرياته، ولكنها جاءت في سياقها الأخير في معرض التأمل والاستكناه والتماس أوجه العبرة والعظة، بعد أن كانت فيما مضى أخباراً مجرّدة[٨]. ومثل وصف انطباعاته النفسية والوجدانية عند رؤيته لمكة المكرمة في زَوْرَته الأولى للمشاعر المقدسة، حيث أوردها أول مرّة في سياقها الطبيعي من الرّحلة في الجزء الثالث[٩]، ثم عاود وصفها

---

(١) ينظر السابق: ٢/٢١٦–٢١٧ و٨/٩٠ وينظر أيضاً موضوع (الجلاء) عن سوريا: ٨/٢٥٥.

(٢) ينظر السابق: ١/٧٣–٧٥ و٨/٣٠٨–٣٠٩.

(٣) ينظر السابق: ١/٧١، ٨١–٨٤ و٨/١٥٧–١٥٨.

(٤) ينظر السابق: ١/١٨٩–١٩٠ و٨/٤١.

(٥) ينظر السابق: ١/١١٧–١١٨، ١٢٤–١٣٠، ١٥٤–١٥٧، ٢/١٦٨، ١٧٠ و٥/٢٦٦، و٨/٣٣٣.

(٦) ينظر السابق: جـ١/٢٨١–٢٨٢ وجـ٣/٢٣٨–٢٣٩.

(٧) ينظر السابق: ٣/١٢٧–١٢٨ و٧/١٣٧.

(٨) ينظر السابق: ٨/٦٩–٧٠.

(٩) ينظر: السابق: ١٣١–١٣٩.

ثانية من زاوية مختلفة في الجزء الثامن[١]. وقد يكون تكرار الموضوع الواحد أو الحادثة لتعدد وجوه الاستفادة منه. مثل الإخبار عن خوف إحدى بناته من الخروج إلى الحديقة ليلاً؛ فقد جاء ذكر الخبر عند تعرضه لطريقته في تربية أطفاله في المنزل، وبيان كيف أنّه يربيهم باقترابه منهم، وكيف يعيش عالمهم ويلقي إليهم بنصائحه وتوجيهاته عن كثب بلغة يفهمونها، قارناً ذلك بالسلوك والقدوة والتطبيق والتَّليُّن في القول والتودد في التوجيه، ومخاطبة العقل والعاطفة معاً حتى يعي الطفل ما يقال ويحس به فينعكس من ثَمَّ على سلوكه وحياته[٢].

وقد أفاد الكاتب من القصة ذاتها في معرض آخر حيث جعل منها حكاية رمزية ذات مغزى فلسفي فضفاض وواسع تتردد في جنباته فكرة خفية تلمح من الحال حين عرضها في الجزء الثامن من ذكرياته[٣]، ويمكن للقارئ مراجعتها بنصها في فصل الصورة الذي عرضت له الدراسة.

### ٨. الإكثار من الرجوع:

ويسميها بعض نقادنا المراجعة[٤]، وهي: أن يذكر شيئاً ثم يرجع عنه[٥]: ولا يكون الرجوع أو المراجعة بليغاً إلا إذا كان المتكلم قد أوهم الغلط فيه ولم يغلط على الحقيقة، بل قاله عن عمد رغبة في تأكيد الإخبار بالثاني؛ لأن الشيء المرجوع إليه يكون تحقيقه أشدّ وأبلغ.

وهو مما يكثر في أسلوب الكاتب عن عمد لغرض وفائدة متوارية في أثناء الكلام. وقد جعله ابن المعتز والقزويني والحموي من المحسنات البديعية في

---

(١) ينظر: ص: ٨١–٨٤.

(٢) ينظر: السابق: ٢٥٣/٦.

(٣) ص: ٥.

(٤) ينظر: د. إنعام فؤاد عكاوي: المعجم المفصل في علوم البلاغة: ٦٤٤–٦٤٦.

(٥) ينظر: أبو الهلال العسكري: الصناعتين: ٤٤٣. وعرّفه الحلبي النويري في: حسن التوسل إلى صناعة الترسل، فقال: (أن يعود المتكلم إلى كلامه السابق بالنقض لنكتة) نقلاً عن د. أحمد مطلوب: معجم المصطلحات البلاغية وتطورها: ١٩/٣، وهو عين تعريف الإمام القزويني في التلخيص، ينظر: ٣٥٩ (بشرح البرقوقي).

الكلام[١]، غير أن الباقلاني ذكر أن بعض البلاغيين لا يَعدّه من البديع[٢]، ونمثل له بما يلي:

— «هل أستطيع أن أصور المشاعر والعواطف التي ينطوي عليها قلبي لمكة أُمِّ القرى، وقبلة المسلمين، ومبعث النور، وأحب البلاد إلي بعد بلدي، لابل قبل بلدي فهي بلدي الأول وبلد كل مسلم. ما يسرني أن يسلم بلدي بأذاها، بل إني أدفع عنها الأذى ببلدي وداري وأهلي؛ لأنها إن سلمت فكل شيء سالم، وإن أصابها شيء لم يسلم لنا بعدها شيء»[٣].

— «واستمرت هذه المظاهرات تمشي مع السيارة، هل قلت: تمشي؟!! لا، بل إنها تهب هب العواصف، تطغى طغيان الموج العاتي...»[٤].

— «... الحجارة في أيدي شباب فلسطين اليوم وأطفالها تفل الحديد وتغلب البارود في أيدي كلاب... لا، بل خنازير يهود، ما يبلغون أن يدعوا كلاباً، فللكلاب وفاء، ويهود الغدر من طبائعهم المراء»[٥].

### ٩. التلاعب في الجمل:

بأن يأتي بجملة تفيد معنى ثم يأتي بجملة أخرى تفيد معنى آخر يخالف المعنى السابق ولا تُغلِّب إحداهما على الأخرى، وهو لون من ألوان الترف والتلاعب الأسلوبي وأثر من آثار المباسطة والانطلاق في الكتابة كما يكون الحديث. وقد يكون دليلاً على عدم دراية الكاتب بأيِّ التعبيرين أصدق وأوفق للحال. ومثاله في أسلوبه:

— «أنا مثل خراشٍ في تردده وحيرته لا في خلقه وصورته، لأنّه كما تعرفون (أو كما لا تعرفون) كلبٌ!! وأنا بحمد الله بشر»[٦].

---

(١) ينظر: القزويني: التلخيص: ٣٥٩ ومابعدها (بشرح البرقوقي) وابن حجة الحموي: خزانة الأدب: ٣٦٧ والشيخ أحمد المراغي: علوم البلاغة: ٣٠٤.

(٢) ينظر إعجاز القرآن: ١٥١–١٥٢.

(٣) الذكريات: ٨/٨١.

(٤) السابق: ٤/١٥٩.

(٥) السابق: ١/٢١٠.

(٦) السابق: ١/١٤١.

– «الحمار – كما تعلمون أو كما لا تعلمون – مهندس بالفطرة...»[١].

– «كُنّا نعيش (أو نظن أننا نعيش) في عرس دائم: ابتهاج وحماسة، وعودة إلى الخير والسعة بعد الضيق، والحرية (أو ما حسبناه حرّيةً) بعد أن كُنّا في سجن كبير...»[٢].

– «كان آخر عهدي بها من أربع سنين: ذهبت إليها بعدما انقطعتُ عنها (أو قطعتُ) خمساً»[٣].

– «نشأتُ في دمشق، وفي دمشق عرفتُ رمضان، ثم كتب اللّه لي (أو كتب علي) أن أشرّق في الأرض وأغرّب...»[٤].

– «لو قَعدتُ أحصي ما قاسيت من المصحِّحين لجاءت معي رسالة كبيرة (أو كتاب صغير)...»[٥].

والفرق بين ما أسمته الدراسة بـ (التلاعب في الجمل) وبين (المراجعة) أن (المراجعة) لا تكون إلا بالإضراب عن المعنى الأوّل بالكلية والانصراف عنه إلى المعنى الثاني لغرض ونكتة بلاغية كإظهار الحيرة أو التحسّر أو توكيد المعنى الثاني المراد، ولكنّه هنا لا يغلبُ أحد المعنيين على الآخر.

**١٠. الأقوال السائرة/الجامعة:**

تتفتق موهبة الكاتب عن عبارات جامعة وسط إنشائه تجري مجرى الحكم والأقوال السائرة. يتوافر لها ما يتوافر لتلك الأقوال التي تسير بين الناس ولا يفترون عن ترددها عند المناسبات من: عمق فكري وكثافة لفظية (إيجاز)، وصدق في التجربة، وانعتاق من التعبير عن الحالة الخاصة إلى العموم. ومثل ذلك شيء طبيعي ومتوقع من أديب مثل الطنطاوي، لما يمتلكه من تجارب وثقافة واسعة ولما عاشه من

---

(١) السابق: ٥٢/٤.

(٢) السابق: ٦٧/١.

(٣) السابق: ١٨/١.

(٤) السابق: ١١٧/٣.

(٥) السابق: ٥/٢.

حياة متقلبة أوقفته على كثير من حقائق الأمور، وزادته وعياً وبصيرة وغزارة تجربة، مثل:

**— «النبع الجاف لا يمد السواقي بالماء. والفؤاد الذي يملأه الظّلام لا يضوِّئ للسالكين الطريق. والقلب الذي فيه ثلج لا يبعث في قلوب السامعين حرارة الإيمان»[١].**

**— «للصدق رائحة لا تشم بالأنوف، ولكن تحس بالقلوب»[٢].**

**— «أزمة أمتنا ليست أزمة شح، ولكنها أزمة ثقة»[٣].**

**— «البدوي يحمل نفس أمير وإن ارتدى ثياب شحاذ»[٤].**

**— «نحن نحب النور، ولكننا لسنا أطفالاً يخافون الظلام»[٥].**

**— «من نام عن غنمه أكلتها الذئاب»[٦].**

**— «وقعنا في لُجّة ما مَعَنا فيها سفينة»[٧].**

**— «اليهوديّة تأكل من غير أن تجوع بكل عضو فيها»[٨].**

**— «إن تحت هذه الأرض علماً ومَجْداً وجلالاً، ولكن ليس فوقها من يحفل بالعلم والمجد والجلال»[٩].**

**— «العامل والفلاح هما يدا الأمّة، إذا كان العلماء هم الرأس الذي يفكر، وكان الأدباء هم القلب الذي يحس، ولا يصلح جسد بترت يداه ولو كبر عقله، واتسع قلبه»[١٠].**

---

(١) السابق: ٨/٦.

(٢) السابق: ٢٢/٧.

(٣) السابق: ٨٩/٢.

(٤) السابق: ٧٢/٣.

(٥) السابق: ٧٥/٦.

(٦) السابق: ٢٤٠/٥.

(٧) السابق: ١١٧/٨.

(٨) السابق: ٧٤/٥.

(٩) السابق: ٢٦/٤.

(١٠) السابق: ٩٩/٢.

obeikandl.com

— «إني أكتب اليوم عن أمي، ولكن كل واحد منكم سيقرأ فيه الحديث عن أمّه هو»[١].

— «إن كل حكيم منصف يحدد الغاية ثم يبتغي إليها الوسيلة»[٢].

— «ما الشهرة؟! هي أن تفتح عليك الأعين كلها ويراقبك الناس جميعاً فتفقد بذلك حريتك!»[٣].

— «إن كل عورة مكشوفة، وكل فسوق ظاهر، قنبلة أشدّ فتكاً من قنابل البارود، ولا يخفى ضررها إلا على الأحمق»[٤].

— «إن أقوى الطاقات في الدنيا ما يسمونه (ردود الفعل) فأنت حين تكبس بيدك على كفة الميزان لا يظهر الأثر في الوسط، وإنما يظهر في الكفّة المقابلة...»[٥].

— «خلا الميدان للذين يريدون أن يطبقوا فينا قانون الشيطان، قانون إبليس، وأول مادّة في هذا القانون — كما تعرفون — ينزع عنهما لباسهما ليريهما سوآتهما»[٦].

— «اللَّه لا يسألنا فقط: ماذا عملتم؟! بل يسألنا لماذا عملتم؟!»[٧].

— «إن محمّداً أفضل بالحضارة التي أشاد أساسها وأقام بنيانها على كل من قال: أنا إنسان»[٨].

— «إن قطار الحضارة والفكر يجري دائماً إلى الأمام، يُسيّره في كل مرحلة قائد من إحدى الأمم»[٩].

---

(١) السابق: ١٠٧/٢.

(٢) السابق: ٩٩/٢.

(٣) السابق: ٢٠٥/٨.

(٤) السابق: ٢٤٠/٥.

(٥) السابق: ٢٤١/٥.

(٦) السابق: ٢٤٠/٥.

(٧) السابق: ٧٤/٦.

(٨) السابق: ١٦٢/٣.

(٩) السابق: ١٢٣/٣ وللوقوف على نماذج أخرى ينظر: ١٨٥/٣، ٨٩/٤، ١٥٤/٥، ٥٧/٦.

### ١١. الالتفات بين الأساليب[١]:

سمة من أبرز سمات الكاتب الأسلوبية تتجلى في الذكريات بشكل لافت للنظر، وهي قدرته على التصرف في فنون القول وتنويعه وتلوين الخطاب، والتنقل بكل خفّة ورشاقة بين الأساليب المتباينة في المعرض الواحد، وانتقاء أيسرها وأسهلها وأقربها بكل حال رحماً.

وهو في تنقله لا يصدم القارئ ولا يزعجه، بل هو انتقال غير مُدْرَك، ولا يكاد يفطن إليه إلا من ردّد النظر وكان ذا حظ وبصر بالأدب وفهم له، ولكنه[٢] يشعر بحلاوته في نفسه شعوراً مبهماً يترجمه في صورة عناية بالنص وطولِ ملازمة له ومداومة على قراءته.

وإذا كانت آفة الكتب الأدبية الطويلة – والذكريات من السير الطويلة جدًّا بل لعلّها من أطول السير الذّاتية العربية جميعاً – الإملال والسآمة؛ فإن القارئ لا يشعر بشيء من ذلك وهو يجلس إلى الذكريات؛ لأن تنوع أساليبها واختلافها يبددان عنه ما يشعر به من الضيق، فهو يغدو كالسائح يتنقل بين الرياض والسهول والخمائل، ويشرف على ظهور الجبال، ويستمتع بشتى المناظر الطبيعية من جماد ونبات وحيوان وأصوات وزمان ومكان؛ أو هو كالجالس إلى المائدة الحافلة بأصناف الطعوم والمشارب؛ فيها متعة للنظر لما تحويه من أجناس النعم المختلفة الألوان والأحجام، ولذة للطاعم لما بينها من تباين المذاقات واختلاف النكهات، وقلَّ أن يجلس إلى مثلها أحدٌ إلا وهو يستطيب شيئاً منها قل أو كثر، ولا يكاد يرفع عنها يداً حتى يشتاق إليها نفساً. يقول الزمخشري في الكشاف: «إن الكلام إذا نقل من أسلوب إلى أسلوب، كان ذلك أحسن تطريةً لنشاط السامع، وإيقاظاً للإصغاء إليه من إجرائه على أسلوب واحد...»[٣].

---

(١) المصطلح هنا مستعمل بمعناه اللغوي، وهو أقرب ما يكون في استعمالي هنا إلى مصطلح (العدول – الانزياح) إذ معنى: لَفَتَهُ يلْفته: لواه وصرف رأيه. واللّفتُ: الليّ، ولفت وجهه صرف عنه. وامرأة لَفوتٌ أي: تتصرف ببصرها ذات اليمين وذات الشمال ومنه جاء استعمال الكلمة هنا. ينظر: الفيروزآبادي: القاموس المحيط: ١٥٦/٤ (ترتيب: الزواوي) والرازي: مختار الصحاح: ٥٢٨ والوجيز: ٥٦٠.

(٢) الضمير يعود إلى القارئ في أول الفقرة.

(٣) الكشاف: ١٢/١.

وقد يكون الالتفاتُ في الأسلوب على مستوى الضمائر، فينتقل من خطاب الحاضر إلى خطاب الغائب، ومن خطاب الغائب إلى خطاب الحاضر، ومن الجمع إلى المثنى، ومن المثنى إلى المفرد ومن المتكلم إلى المخاطب ومن المخاطب إلى المتكلم ومن الرجل إلى المرأة والعكس، فيخص الكاتب في كل التفاتةٍ قسماً من المتلقين، فلا ينتهي حتى يكون قد شمل الجميع بلغته كما شملهم بفحوى كلامه ومقصده. والالتفات على مستوى الضمائر مما يشد المتلقي إليه لخلوّ الكلام من الرتابة، ولأن المتلقي يشعر أنّه مقصود بالكلام أو ببعضه فَيزداد اهتماماً به واستزادةً منه[١].

وقد يكون الالتفات على مستوى اللغة نفسها فينتقل باللغة من طور إلى طور بحسب الموقف والحال من الرّقة والضعف، والطراوة والقسوة، واللين والشدّه، والضيق والسعة، أو استخدام اللغة الشاعرية التي تخفق في سماء الأحلام بجناحين من خيال وعاطفة، أو اللغة العلمية / المعياريّة التي تخلد إلى الاستعمالات الأصلية للغة بدلالاتها المعجمية أو الاصطلاحية الجافّة التي تقرر المعاني دون زيادة أو نقصان[٢].

وقد يكون الالتفات بين الجمل بالمزاوجة بين أساليب الخبر والإنشاء (بخاصة الدعاء والنداء)[٣] أو بين الأزمنة، فيخترق جدار الزمان حيث تنداح الدوائر الزمانية في بعضها البعض ويصبح من اليسير على الكاتب الانتقال من الماضي إلى الحاضر أو المستقبل أو العكس.

---

(١) ينظر: الذكريات: مثلاً: ٢٥١/١ و١٢٦/٢، ١٣٢ و١٨٦/٣ و٢٢٤/٨.

(٢) للوقوف على نماذج للغة الشاعريّة: ينظر: فصل الصورة في هذه الدراسة والذكريات: ٢٠٨/٣–٢٠٩ و١٠٦/٨، ٢١٦، وللوقوف على نماذج اللغة العلمية الجافة ينظر: الذكريات: ١١٣/٣–١١٤، ١١٦–١١٧، ١٢٠ و٧٦/٤، ١١٦، ٢٦٩، ٢٧٠، ٢٧١، ٢٨١، ٢٨٩، ٢٩٠–٢٩٦ و٧٦/٧، ٨٢، ٩٥–١٠٥، ١٠٨–١١٧ و١٦٦/٨–١٦٧، وغير ذلك كثير.

(٣) ينظر نماذج من الدعاء: الذكريات: ٥٩/١، ٧٤، ٧٥، ١٢١، ١٥٧، ١٦٤، ١٦٥، ١٨٣ و١٨١/٢، ١٩٨، ٢٥٥ و٤٦/٨، ١٦٢، ١٦٤، ٢٨٦. وينظر نماذج للنداء: السابق: ٩٧/٣، ١٦٥، ٢٤٥، ٢٦٥ و٢٧٢/٥، ٢٧٣ وللوقوف على نماذج من الاستفهام، ينظر السابق: ٥٨/١، ٩٧، ١١٠–١١٢، ١١٥–١١٦ و١٠١/٣، ١٠٧، ١٣٥، ١٨٣، ٢٤٢ و٢٠١/٥–٢٠٢. وغير ذلك كثير.

وقد يكون التنوع في المعرض الذي تلقى فيه الفكرة أو يقدم به الخبر بأن يتبع طريقة الأسلوب الجادّ الوقور، أو الأسلوب الهازل على سبيل السخرية تارة أو الفكاهة تارة أخرى، يعالج من خلالهما ما يشاء من المعاني، ويصل إلى ما يريد من الأغراض[1].

وقد يستخدم الكاتب الأسلوب الخطابي والوعظي حين تلح على خاطره فكرة ما وتثقله تبعاتها، أو حين يشعر بعجز الفن عن نقلها في وضوحها وحرارتها بمثل ما هي عليه من صور الكمال في ذهنه، أو حين يحس بأنها سوف تتعامى على المتلقين عند نقلها إليهم موشّحة بالأساليب الفنية والوجدانية. والطنطاوي إنما يريد أن تصل إلى كل أحد – مهما اختلفت ثقافته وفكره – سمع كلامه أو قرأه. وهذا لا يقلل من مكانة الخطابة والوعظ بل على العكس، فهما الملجأ لأصحاب القيم الإصلاحية الكبيرة، ولكنهما يحسنان في مواضع، ويصبحان ثقيلين حين يكثر منهما الكاتب دون غرض ملح.

وقد يلبس الكاتب الخبر الذي يرويه رداء القصة، في استعمال متفاوت من حيث فنيته، ولكنه – على كل حال – استعمال قريب وبسيط، لا يوغل في توظيف التقنيات والأساليب القصصية المعقدة. وهو مع ذلك رداءٌ سابغ يتراءى للقارئ فيه النسيج القصصي العام من شخوص متحركة نامية وأخرى جامدة بسيطة، وأحداث تتطور وتتداخل وتتقاطع وزمان ومكان وصراع وحوار ونحو ذلك. والقصة لديه لا تسلم من الوعظ، والخطاب المباشر، والتدخل بالتعليق وتوجيه النصائح واستخلاص العبر. وذلك نابع من الغرض الذي كتب لأجله ذكرياته؛ فالتماس العظة والعبرة من أسمى الأغراض لكتابة الذكريات.

كما يستخدم الكاتب الأسلوب الوصفي ليصف مشهداً من المشاهد، أو شخصية من الشخصيات التي عرض لها في السرد، أو مدينة من المدن التي حلّ

---

(١) ينظر فصل السخرية وفصل الفكاهة.

فيها... وربما جنح إلى تحليل دخائل النفوس أو المواقف أو الأفكار، واستبطان الذات والمشاعر، كل ذلك في سياق غير متباعد دون تكلف أو تأنق[١].

وكثيراً ما يكون تنقل الكاتب بين الموضوعات – عامّة وخاصة قريبة وبعيدة في زمانها ومكانها – عن طريق الاستطراد، وسيلة من وسائل تغيير الأسلوب وتجديده. فإن لكل موضوع أسلوباً يطرح به، يختلف عن الموضوع الآخر؛ لما يعرض للكاتب والقارئ من النشاط للتغيير: هذا في كتابته وذاك في إقباله وقراءته؛ ولما يتميز به كل موضوع عن الآخر من خصوصية عاطفية، أو قرب والتصاق بالكاتب أو نحو ذلك مما ينعكس أثراً يطبع الأسلوب بطابعه[٢].

وللوقوف على شاهد جامع لما سبق ذكره تحيل الدراسة القارئ الكريم إلى الحلقتين: (الثلاثين) و(الحادية والثلاثين) من الجزء الأوّل؛ لأنه يصعب الاستشهاد بهما مجتمعتين في هذا المقام والانتخاب لا يؤدي الهدف المرجو ولا يقوم شاهداً (كاملاً) على ما يُريد الباحث الإشارة إليه من تنوع الأساليب في المعرض الواحد[٣]. وهي ميزة ليست مقصورة على الحلقتين المشار إليهما آنفاً.

### ١٢. موسيقية الأداء التعبيري:

يمتاز الأسلوب الطنطاوي بموسيقاه الغضة الفنية التي تنتظم العمل من أوله إلى آخره. يستمدها الكاتب من روحه وتكوينه الوجداني الشاعر، لذلك تتغير موسيقا الأسلوب حدّة ولينا بتغير حالة الكاتب النفسية والانفعالية من مكان إلى آخر. كما يستمدّها من طبيعة اللغة التي يستعملها، فألفاظه – كما تقدم – سهلة خفيفة تَمُرُّ بين الشفتين مرور الريشة على الأوتار، ليس فيها ألفاظ ناشزة تعرقل انسيابها على اللسان أو تؤذي السمع. واللغة العربية بأصل تكوينها لغة شاعرة تبلّغ

---

(١) للوقوف على نماذج من الوصف: ينظر: الذكريات: ١/١٤، ١٨، ٢٣، ١٨٠ و٢/١٧٢–١٧٣، ٢٩٣–٢٩٥ و٣/٤٧، ٤٨–٥٢، ٦٦، ٧٥، ١٣٢–١٣٤ و٤/١٨٦–١٩٠ و٥/٢١٤–٢١٦ و٦/١٤٩–١٥١، ١٥٨، ١٦٦–١٦٨، ١٦٩–١٧٠ و٧/١٦٧.

(٢) ينظر رأي الطنطاوي في ذلك: فكر ومباحث: ١٤٥.

(٣) الذكريات: ١/٢٤١–٢٤٧ و١/٢٤٩–٢٥٦: وتنظر: الحلقتان: (١٨٢)، (١٨٣) جـ ٧/٣٩–٦١.

المرء حاجاته وتطرب الآذان وتهز الوجدان معاً، لاسيما حين يجري الأديب – كما يفعل الكاتب – على السجية فيكتب كما يتحدث ويبتعد بفطرته النقية وحسه الصافي عن حوشي الألفاظ ووحشي التركيب، أو حين يستخدم عناصر مساعدة أخرى تذكي الإيقاع وتعين على تركيزه ووضوحه مثل: الجناس والسجع والتقسيم والطباق، وتقطيع الجمل وترتيب المعاني ترتيباً تصاعديّاً بحيث يجعل القارئ أو السامع يشعر بأن كل معنى من المعاني التي أتى عليها ما هو إلا سلم للمعنى الذي يليه، فلا يزال متحفزاً إلى الانتهاء إلى المعنى المراد، ولا يزال المعنى يتنامى معه كلما مَرّ في قراءته أو أصغى لما يلقى عليه، وقد يجتمع كل ذلك في معرض واحد فتزداد الموسيقا ظهوراً وقوّة ومجالاً:

– «كانت كلمته عهداً، وعهده إنفاذاً، وإنفاذه عاجلاً غير آجل»[١].

– «وما أبغي من دمشق منازلها ودورها، ولابساتينها وقصورها، وما أحنُّ إلى من فوق التراب، ولكن إلى من تحت التراب، من الأحباب والأصحاب»[٢].

– «مشاتل صوّح نبتها، ويبس زرعها، وبساتين ماتت أشجارها، وبادت ثمارها، وآلات صدِئ حديدها، ورَثَّ جديدها، صار القصر قبراً، وصار الواقع ذكرى»[٣].

– «كنت أتمنى ولوجه، وأتهيّب قرع بابه»[٤].

– «لي في جُدّة ستة منازل، مفتحة لي أبوابها، يرحب بي ويسر إن جئتها أصحابها: بيوت ثلاث من بناتي، وثلاثٍ من حفيداتي، وأزواجهن أبنائي وأحبابي»[٥].

– «أجمل بلاد اللّه وأغناها: ربيع دائم، وخصب عميم، وخضرة لابداية لها ولا نهاية، جوّ مقبول: لاحَرٌّ في الساحل ولاقُرّ ولارطوبة ولا يبس، وعلى الجبال مصايف ما لها في الدنيا نظير، أرض من أغنى الأراضي غنى، وأكرمها عطاءً، فيها الأذهان المتوقّدة، والأيدي الصناع»[٦].

---

(١) السابق: ٢/٨٠.

(٢) السابق: ٢/١٢٥.

(٣) السابق: ٢/٢١٤.

(٤) السابق: ٨/٢٠٢.

(٥) السابق: ٦/١٠٩.

(٦) السابق: ٦/١٤٩.

**— «يقوم في المسجد بعد الصلاة. رجل طلق اللسان، بارع البيان، حافظ للشواهد والآثار، فيتكلم فيهز من القلوب حباتها، ويحرك من النفوس أعماقها، ويبكي أسى على حال المسلمين، وإشفاقاً على هذا الدين، ويستبكي السامعين؛ فإذا بلغ منهم ما أراد شكا سوء حاله، وكثرة عياله، وقلة ماله، وإذا هو (شحاد)!! وإذا هذه الموعظة، وهذه الدموع (لوازم) الصنعة، وأدوات الشحادة...»**[١].

**— «أنا أسير في الخط الذي أُريت أنه الطريق الصحيح، فمن وجدته يمشي معي فيه أيدته وناصرته، وإن حاد عنه ضالاً هديته، وإن كان متعمّداً وضحته وزجرته... وما رجوت شكراً على تأييد، ولاوجدته، ولاخفتُ لوماً على نقدٍ، ولاباليته...»**[٢].

**— «هذه هي الدنيا: علو وانخفاض، وقوة وضعف، ونهار مضيء بعده: ليل مظلم، وشتاء باك بالمطر بعده: ربيع ضاحك بالزّهر...»**[٣].

فهذه الأمثلة السابقة تدل على مبلغ احتفاء الكاتب بالإيقاع في أسلوبه، وهو احتفاء يقوم على توفير عدد من العناصر الفنية — كما سبقت الإشارة — كانتقاء اللغة السهلة، وتوظيف عناصر صوتية جمالية مختلفة مثل تقطيع الجمل والطباق والجناس والسجع وسيأتي ذلك بعون اللّه عند الحديث عن المحسنات البديعية.

وقد يكتسب الأسلوب شيئاً من الموسيقا الشعرية حين يعمد الكاتب إلى إدخال شيء من الشعر داخل العبارة دون أن ينص عليه أو يشير إليه، ولكن يبقى الإحساس قائماً وقويًّا بوجود الشعر داخل العبارة لوضوح إيقاعه:

**— «مرّ على دمشق في أوائل هذا القرن من جليل الحوادث وفادح الخطوب ما لو مرّ على الشامخات الرواسي لجعلها دكّاً، أو وقع على الجلاميد الصم لصيّرها هباءً؛ فأعدّت له الإيمان الذي لا يزلزله رزء، والثبات الذي لا تزيله مصيبة. وصبرت عليه صبر العظيم على العظيم، حتى تعودت مسّ الضرّ، وألفت قوارع الدهر، فصارت إن أصابتها سهامٌ تكسّرت النصال على النّصال»**[٤].

---

(١) السابق: ٨٩/٢.

(٢) السابق: ٢٦٢/١.

(٣) السابق: ٨٩/١.

(٤) السابق: ٢١٣/٢.

**– «أعرف من بغداد ماضيها، وبغداد الماضي جنّة مسحورة من جنان الظلام، وليلة مُجسّمة من ليالي ألف ليلة وليلة، عيون المهابين الرصافة والجسر، فتون الهوى في الكرخ وفي القصر، وفي الطريق إغراء وسحر، وفي الساحات إنشاد وشعر...»**[١].

وعلى الرغم من استعمال الكاتب للشعر داخل البناء التعبيري لديه وتحميله إياه أعباء الدلالة المعنوية والالتحام مع باقي النص النثري؛ يلح أيضاً على توقيع العبارات قبله وبعده، ويحرص على موسقتها. وهذا ملمح يدل على اهتمام الكاتب بالعنصر الموسيقي في التعبير[٢].

**١٣. الميل إلى الاستشهاد:**

يرى الطنطاوي أن تزيين الأسلوب وتطعيمه بالاستشهادات القرآنية والنبوية والشعرية وما تيسر من الحكم والأمثال والأقوال قيمةٌ فنية راقية، وسمة من سمات الأسلوب البياني المؤثر[٣].

وليس الطنطاوي الأديب الوحيد الذي يرى هذا الرأي؛ فالرِّوائيون كُتّاباً ونقاداً في مطلع العصر الحديث وبخاصة من يصفهم الدكتور الهواري بالتقليديين كانوا ينظرون إلى ترصيع الرواية بالأمثال والحكم والاقتباسات من الشعر القديم وحل المنظوم داخل السرد الروائي، ينظرون إليه على أنه سمة جمالية وحلية فنية وإثبات لمقدرة الأديب على امتلاك ناصية اللغة، وعلو كعبه في الوقوف على الآثار الأدبية المختلفة[٤].

وإذا كان الروائيون قد استطاعوا – بعد الاطلاع على ما عند الغرب من

---

(١) السابق: ٢٤١/٣.

(٢) للوقوف على نماذج أخرى للميزة الموسيقية التي يتميز بها الأسلوب الطنطاوي ينظر: الذكريات: ١٠٣/١–١٠٤، ١٤١، ٢٧، و٧٧/٢، ١١٣، ١١٥، ١٣٥، ٢٣٢، ٢٤٥، ٢٤٣، و٥٣/٣–٥٤، ٥٧–٥٨، ٦٦، ٩١، ١١٦، ١٠٧/٧، ٣١١–٣١٢، ٥٣/٨، ٥٧، ١٢١.

(٣) ينظر الطنطاوي: المقدمات: ٥٢ والذكريات: ١٧٣/١.

(٤) د. أحمد إبراهيم الهواري: نقد الرواية في الأدب العربي الحديث في مصر: ١٠٠–١٠٢.

الأعمال الروائية ومحاولة هضمها وتمثلها ومحاكاتها – تجاوز هذه الطريقة الكتابية لوضوح السبيل بعد مرحلة التجريب التي تختلط فيها الرسوم والعادات الكتابية وتتداخل الأشكال الفنية، فإن كتاب السيرة ونقادها لم يهتدوا بعدُ إلى شكل أدبي موحد لهذا الجنس الأدبي. والخطا مازالت تتعثر وهي تشق طريقها إلى تجاوز مرحلة التجريب ببعض الرسوم والأعراف والعادات الكتابية التي قد لا ينفسح لها المجال هنا. وحتى يتحقق التميز في عالم السيرة كما تم في عالم الرواية تظل السيرة بفنونها المختلفة محطًّا للاجتهاد والتجريب على الأقل لدى أدباء كالطنطاوي عاشوا عصراً أدبيًّا سريع المتغيرات تبدلت خلاله كثير من المفاهيم، واختلطت فيه كثير من التصورات.

وبالنظر إلى الفهرس الذي صنعه أحمد العَلاونة[1] على ما فيه من قصور في جانبي الاستقصاء والتنظيم نجد تفوّقاً واضحاً لنسبة الشعر المستشهد به بالنسبة إلى النصوص الأخرى المستشهد بها: قرآنية ونبويّة وآثاراً أخرى. وهي بحسب الفهرس[2]:

- استشهد بالشعر في: ٣١٤ موضعاً.
- نصيب الأبيات التامّة منها: ٢٨٩ موضعاً.
- أما أنصاف الأبيات ففي ٢٥ موضعاً.

أما بالنسبة للنصوص الأخرى فكالتالي[3]:

- الاستشهاد بالنص القرآني في ١٤٥ موضعاً.
- الاستشهاد بالنص النبوي في ٢٦ موضعاً.
- الاستشهاد بالأمثال والأقوال السائرة في ١٨ موضعاً.

ولكن الفهرس غير دقيق حيث أهمل صانعه تلك الأبيات المبثوثة في السّرد، وكثيراً من الآيات القرآنية والأحاديث النبوية المنثورة في تضاعيف السياق ولم يفطن

---

(١) فهارس ذكريات علي الطنطاوي، طبعة دار المنارة عام ١٤١٤هـ/ ١٩٩٣م.

(٢) ينظر: أحمد العلاونة: فهارس ذكريات علي الطنطاوي: ٢٥–٣٨.

(٣) ينظر السابق: ٧–٢٤.

إليها، كما أهمل – لأسباب غير واضحة – كثيراً من الأمثال والحكم. ويعتقد الباحث – من واقع ما جمعه عند قراءته للذكريات – أن الأمثال المستشهد بها تزيد على الرقم المذكور بثلاثة إلى أربعة أضعاف، وأن نصوص الحديث النبوي تزيد على الرقم السابق بالضعف إلى الضعفين. ولكن الباحث لم يفطن إبّان قراءاته الأولية إلى أن يجمع ويوثق كل ما يمر من النصوص.

### ١. *الاستشهاد بالنصوص القرآنية والنبوية:*

أغلب ما جاء من استشهاد بالقرآن الكريم والسنة المطهّرة إنما جاء في معرض التدليل، وإكساب الكلام مرجعية دينية قاطعة؛ أي أنه يسير فيها سيرة العلماء والفقهاء خاصة من طرح للفكرة ثم التعقيب بالدليل القرآني والنبوي:

**«أنا لا أريد أن أجعل هذا الحديث وعظاً فيثقل على نفوسكم. والوعظ ثقيل – اللّه سبحانه سمّاه بذلك حين قال: ﴿إِنَّا سَنُلْقِي عَلَيْكَ قَوْلًا ثَقِيلًا﴾ ثقيل لأنه يصرفك عن بعض لذات نفسك ومطالب هواك، وكل أمر نافع في الدنيا ثقيل...»**[1].

وكثيراً ما يشرح الآيات التي يستشهد بها في مداخلات أو تعليقات سريعة كما يفعل المفسرون. مثل:

**– «لا يقل أحد إن ذنوبي كثيرة فإن التوبة الصادقة تمحو كل ذنب ولو كان الكفر. وليس في الذنوب شيء لا تمكن التوبة منه. الذين ارتدوا وكفروا بعد رسول اللّه صلى الله عليه وسلم لما رجعوا إلى اللّه رجع عفو اللّه إليهم أما قرأتم قوله تعالى: ﴿قُلْ يَا عِبَادِيَ الَّذِينَ أَسْرَفُوا عَلَىٰ أَنفُسِهِمْ﴾ لم يقل أذنبوا بل أسرفوا على أنفسهم في الذنوب وأكثروا منها. ومع ذلك فقد قال لهم: ﴿لَا تَقْنَطُوا مِن رَّحْمَةِ اللَّهِ﴾ مهما كثرت الذنوب فإنها تمحى بالتوبة ﴿إِنَّ اللَّهَ يَغْفِرُ الذُّنُوبَ جَمِيعًا﴾.**

**فيا ناس لا تغتروا بالدنيا، اعملوا للدنيا فإن الإسلام يأمر بالعمل، يأمرنا أن نكون أغنياء وأن نكون أقوياء، وأن نجمع المجد والعلم من أطرافه كله على أن لا**

---

(١) الذكريات: ١٠٢/٦.

ننسى الآخرة: ﴿وَٱبْتَغِ فِيمَآ ءَاتَىٰكَ ٱللَّهُ ٱلدَّارَ ٱلْـَٔاخِرَةَ ۖ وَلَا تَنسَ نَصِيبَكَ مِنَ ٱلدُّنْيَا﴾ فلا ننسى الدنيا إذا انصرفنا إلى العبادة. ولا ننسى الآخرة إذا أقبلنا على الدنيا»[١].

– «أمرنا اللّه أن نُعد السلاح للمعركة.. فقال: ﴿وَأَعِدُّوا لَهُم مَّا ٱسْتَطَعْتُم مِّن قُوَّةٍ﴾ فلابُدّ من القوّة ولابُدّ من السلاح، ولكن هل نعدّه لأن النصر مقرون دوماً وحتماً بالسلاح؟ لا، بل للإرهاب ﴿تُرْهِبُونَ بِهِۦ عَدُوَّ ٱللَّهِ وَعَدُوَّكُمْ﴾ ﴿وَمَا ٱلنَّصْرُ إِلَّا مِنْ عِندِ ٱللَّهِ﴾ وأنزل اللّه يوم بدر ملائكة، ولكن للتطمين ﴿وَمَا جَعَلَهُ ٱللَّهُ إِلَّا بُشْرَىٰ وَلِتَطْمَئِنَّ بِهِۦ قُلُوبُكُمْ﴾ لا للنصر فالنصر من اللّه، مع الملائكة ومن غير أن تنزل ملائكة، فاطلبوه منه بعد استعدادكم له.»[٢].

وقد يستشهد الكاتب بسورة كاملة إذا كانت السورة قصيرة، ولا يقوم الاستشهاد إلا بتمامها، مثل استشهاده بسورة (العصر) في معاتبته لنفسه ومحاسبته إياها:

«... إن كل ما في الدنيا يذهب إن ذهبت، لا يبقى لي إلا ما قدمت لآخرتي، بسم اللّه الرحمن الرحيم: ﴿وَٱلْعَصْرِ ۝١ إِنَّ ٱلْإِنسَٰنَ لَفِى خُسْرٍ ۝٢ إِلَّا ٱلَّذِينَ ءَامَنُوا۟ وَعَمِلُوا۟ ٱلصَّٰلِحَٰتِ وَتَوَاصَوْا۟ بِٱلْحَقِّ وَتَوَاصَوْا۟ بِٱلصَّبْرِ ۝٣﴾»[٣].

وفي بعض ما يستشهد به من القرآن الكريم لا يشير إلى أنه نص قرآني؛ فلا يقول: (قال اللّه تعالى)، أو (جاء في الكتاب العزيز)، أو (كما جاء في الآية القرآنية) أو نحو ذلك مما يفهم منه أن النص آية قرآنية، بل يكتفي بدلالة السبك القرآني على نفسه، وبثقافة القارئ المسلم الذي لا تخونه نفسه ولاثقافته في تمييز آي الذكر الحكيم عن كل كلام سواه أو بما يضيفه أحياناً من أقواس[٤] تفصل عن الكلام قبله وبعده. مثل النصوص التالية:

---

(١) السَّابق: ٦/١٠٣–١٠٤.

(٢) السابق: ٢/٢٧٧–٢٧٨ وانظر أيضاً: ٣/١٨٢–١٨٤.

(٣) السابق: ٣/٢١٢.

(٤) تختلف أشكال الأقواس التي يستعملها مرّة عن أخرى لفصل النص القرآني فمرّة يستعمل أقواس التعظيم ﴿﴾ ومرّة أقواس التنصيص " " ومرّة يستعمل الهلالين () وهي على كل حال كافية لتمييز النص القرآني في السياق.

— «ربنا يوم القيامة لا يسألنا ماذا عملتم فقط؟ بل يسألنا: لماذا عملتم؟ ربنا يوم القيامة يبتلي سرائرنا ﴿يَوْمَ تُبْلَى ٱلسَّرَآئِرُ﴾...»[١].

— «الذي عقدته يد اللّه لا تحله يد البشر، وقانون ﴿إِنَّمَا ٱلْمُؤْمِنُونَ إِخْوَةٌ﴾ لا ينسخه قانون (الوطنية) و(القومية) ولا الروابط الجزئية والعقائدية البشرية. ولا تمنعه الدعوة (الأممية) و(الإنسانية) فالإسلام حق بين باطلين بيْن: القومية وبين الأممية»[٢].

— «الكريم هو الكريم بمزاياه وبأعماله، لا بأهله ولا بآله، ولا بثروته ولا بماله: ﴿إِنَّ أَكْرَمَكُمْ عِندَ ٱللَّهِ أَتْقَىٰكُمْ﴾»[٣].

وقد يأتي النّص القرآني في الحوار على لسان بعض الشخصيات ولكنه لا يخرج عن المفهوم العام للاستشهاد بالقرآن، فهو يأتي في معرض التدليل والاحتجاج:

— «تكلمتُ عن النصارى، فدعاني المدير النصراني، وكان عنده المعلم (ممدوح) فقال لي: ألم تسمع قول اللّه: ﴿وَلَتَجِدَنَّ أَقْرَبَهُم مَّوَدَّةً لِّلَّذِينَ ءَامَنُوا۟ ٱلَّذِينَ قَالُوٓا۟ إِنَّا نَصَٰرَىٰ﴾ فقلت له أكمل الآية فحقدها عليّ»[٤].

— «كانت لي عمَّة عجوز صالحة لاعمل لها إلا قراءة القرآن والدعاء، فقلتُ لها: هلمي نخرج؟ قالت: إلى أين؟! قلتُ: إلى حيث يذهب الناس إلى جوار الأموي. قالت: ﴿قُل لَّن يُصِيبَنَآ إِلَّا مَا كَتَبَ ٱللَّهُ لَنَا﴾ إن كان مقدراً علينا أن نموت متنا هنا كما نموت هناك. ولبثت قاعدة مكانها فقعدنا معها»[٥].

كما يأتي الاستشهاد بالآية فيما يشبه حديث النفس *(MONOLOGUE)* حين تتداعى الآية إلى نفسه لخبر أو لموقف أو نحو ذلك. وحينئذ يحرص الكاتب على

---

(١) الذكريات: ١٨٨/٣.

(٢) السابق: ٩٦/١–٩٧.

(٣) السابق: ١٨٢/٣ وللوقوف على نماذج أخرى: ينظر جـ٢٠/٣ و١٤٢/٨.

(٤) السابق: ١٠١/١.

(٥) السابق: ١٨٧/٤ وانظر مثالاً آخر: السابق: ١٠٢/٥.

إبرازها بإفرادها وسط السياق، وتكثيف اللون وكتابتها بخط عريض وواضح، وكأنه يريد بذلك التنبيه على أنه يُحمِّل الاستشهاد وظيفة دلالية أخرى وليس الأمر مجرد حديث للنفس تتداعى فيه المعاني والأفكار، يقول:

«سمعت مرّة أجراساً قويّةً تجلجل بصوت حاد، يكاد يثقب طبلات الآذان؛ فتتبعتُ الصوتَ فإذا أنا أرى بيتاً في وسط الغرفة، على بابها أصنام قبيحة النحت، لها بدل اليدين أزواج كثيرة من الأيدي. وكلما دخل البيت داخل صب الماء على رأسه، حتى صارت أرض البيت كالبركة. ثم وقف الناس صفين على طرفي الغرفة، وأنا أراهم من خارجها، وأسمعهم يتبادلون الصياح العجيب بأصواتٍ عالية، والأجراس تقرع بشدّة وعنف، فسألتُ فقالوا: إن البيت معبدٌ، وهذه هي صلاة القوم فيه: ﴿وَمَا كَانَ صَلَاتُهُمْ عِندَ ٱلْبَيْتِ إِلَّا مُكَآءً وَتَصْدِيَةً﴾»[1].

فقد حضرت الآية الكريمة إلى ذهنه عندما أُخبر بأن البيت معبدٌ، وأن ما يصنعه الداخلون إليه من صياح وصَفير وقرع للأجراس صلاة يتقربون بها إلى آلهتهم. وقد أثبت الكاتب الآية التي دارت بخلده حين رأى المشهد ليعطينا موقفه الفكري والنفسي ثم مضى إلى موضوع آخر.

وقد تأتي الآية المستشهد بها لتكمل المعنى الذي بدأه الكاتب وتتمه فتكون بمنزلة التتميم للمعنى والتوكيد له في الوقت نفسه:

— «أقول هذا ولو كان مشتعلاً بنار الألم، لأنفّس به عن نفسي، كما يتنفس البركان بإلقاء الحمم، ولكن لماذا أقوله الآن؟ وما نفع الشكوى لقويّ لا يرحم، أو لضعيف لا يعين؟ الشكوى للّه، فلماذا أبث غيره شكواي؟ وهل فقدتُ إيماني فحسبت اللّه غافلاً عما يعمل الظالمون، إنه ﴿إِنَّمَا يُؤَخِّرُهُمْ لِيَوْمٍ تَشْخَصُ فِيهِ ٱلْأَبْصَٰرُ﴾»[2].

— «سائر المخلوقات مطيعة للّه، تتبع ما فطرها عليه، وتسعى إلى ما سخرها إليه، وكلها يسبح بحمده ﴿وَلَٰكِن لَّا تَفْقَهُونَ تَسْبِيحَهُمْ﴾»[3].

---

(١) السابق: ٥/٢١٨.

(٢) السابق: ٧/٢٨.

(٣) السابق: ٣/٢٠.

- «والخلق الكريم وسط بين رذيلتين: بين السرف وبين التقتير، بين البخل وبين التبذير، هذا هو أدب الإسلام ﴿وَلَا تَجْعَلْ يَدَكَ مَغْلُولَةً إِلَىٰ عُنُقِكَ وَلَا تَبْسُطْهَا كُلَّ ٱلْبَسْطِ فَتَقْعُدَ مَلُومًا مَّحْسُورًا﴾»[١].

وأحياناً تذوب الأقواس الفاصلة بين النص القرآني وكلام الكاتب حين يتأثر بطريقة العرض والصياغة القرآنية ثم لا يحافظ على نص الآية. وهذا كثير جدًّا لدى الكاتب يصعب استقصاؤه، وهو دليل قوي على مدى تأثره بالأسلوب القرآني وحضوره في أسلوبه وتعبيراته ولاشك أن كل إناء بما فيه ينضح كما تقول العرب. مثل[٢]:

- «لقد حسبوا كما يحسب خنازير البشر الإسرائيليون الآن أنهم باقون فيها إلى الأبد، وأنهم مانعتهم حصونهم من اللّه، ونسوا أنه لا يمتنع على قدر اللّه أحد»[٣].

- «ولكنّه كان مؤمناً، والمؤمنون إذا مسهم طائف من الشيطان أو انحرفوا وعصوا تذكروا فإذا هم مبصرون، وإذا هم تائبون...»[٤].

- «كنت أرى في تلك السنة الغابات في الجبال تشتعل ولو لم تمسسها نار من شدّة الحرّ واحتكاك الجذوع، أو مما لستُ أدري، وكذلك البلاء إذا نزل لا يرد. ولكن من يعتبر ؟!

في الأمس القريب أعلن أن الشيوعيين سينشطون في خططهم في نشر الإلحاد ومحاربة الأديان يحسبون أنهم يتصرفون في ملك اللّه، فأدبهم اللّه بأدق خلقه، بشيء يبلغ من صغره أنها لا تراه العيون، ولا بالمكبرات والمجاهر: بالذرّة، فكان ما كان في تشرنوبيل، ولعذاب الآخرة أشد لو كانوا يعلمون...»[٥].

---

(١) السابق: ٤٢/٧.

(٢) هذه الظاهرة كثيرة جدًّا ولايمكن إعطاؤها حقها من الدراسة في هذه الوقفة السريعة، ولكن نحيل القارئ إلى بعض نماذج منها على امتداد الذكريات: ١٩١/١، ٢٢١ و٦٦/٢، ٦٩، ٧٤، ٨٢، ٨٤، ٩٩، ١١٣، ٢١٠، و٨٦/٣، ١٤٦، ٢١٣، ٢٦٥ و٦٩/٤ و٥١/٥، ٥٢، ٥٥، ٢٧٣، و٢٣٨/٦ و١٨/٧، ٢٣٥ و٦٠/٨، ١٤٩، ١٥١.

(٣) السابق: ٢٠١/٥.

(٤) السابق: ٢٢١/٦.

(٥) السابق: ٢٥/٧.

— «إن اليهود قبل أن يسرقوا فلسطين، وقبل أن يظاهرهم ويعينهم على سرقتها قومٌ آخرون»[١].

— «... وإن قصرتَ في العمل أو شدّدتَ في العقوبة ذهب الأولاد إلى أبيهم مساءً يبكون، قالوا يا أبانا المعلم ضربنا...»[٢].

— «كُنا في جنّة أو فيما أتوهمه جَنّة، فأصابها إعصار فيه نار فاحترقت، وكُنّا في قصر فيه كُلّ ما نطلب وما نتمنى، فأتاه زلزال مُدّمر فتركه خرابا»[٣].

وما يقال بالنسبة للاستشهاد بالنص القرآني يقال عن طريقة الكاتب في الاستشهاد بالحديث النبوي الشريف؛ حيث يغلب مجيئه في معرض التدليل وإقناع القارئ وبيان الأمر للجاهل ومحاجة المنكر أو المتردد ، وإكساب القول مرجعية دينية وفقهية:

— «... إن نسي الفرد الإساءة وعفا عن المسيء، مع المقدرة عليه، فهذا من نبيل الأخلاق وكريم السلائق. ولكن إن نسيت الأمة أن هذا الجحر فيه ثعبانٌ يلدغ وعادت فأدخلت يدها فيه مطمئنة إليه فلا؛ لأن الرسول علمنا (أن المؤمن لا يلدغ من جحر مرتين)»[٤].

— «إن أوّل من وضع آداب المائدة هو المعلم الأعظم ﷺ، حين أمر بغسل اليد قبل الطعام، وقال: (كل بيمينك وكل مما يليك) وأمر بتصغير اللقم، وألاّ نستعمل أكثر من ثلاثة أصابع...»[٥].

— «الإنسان طمّاع، يجمع من المال ما لا ينفقه، ومن الكتب ما لا يقرؤه، ومن اللباس ما لا يلبسه، يريد أن يملك كل شيء، يبتغي الألف فإذا نالها طلب الألفين، وإن وصل إلى المليون طمح إلى المليونين، ولو كان له واد من ذهب لابتغى له ثانياً — ولا يملأ عين ابن آدم إلا التراب، ويتوب الله على من تاب — أو كما قال رسول الله — »[٦].

---

(١) السابق: ٣١٧/٨.

(٢) السابق: ٥٧/٨.

(٣) السابق: ٦٧/١.

(٤) السابق: ٨٢/٥.

(٥) السابق: ٩٧/٧.

(٦) السابق: ٢١٥/٢.

**– «تجمعت أمانينا كلها في غرفة لها باب ووطاء وغطاء ووسادة نسند رؤوسنا إليها؛ حيث نأمن أن يدخل إلينا غريب علينا. وأدركت عظمة حديث الرسول ﷺ حين قال: (من أمسى آمناً في سربه معافى في بدنه، مالكاً قوت يومه، فقد حيزت له الدنيا) وهذا الذي كنا نطلبه في تلك الساعة من الدنيا كلها.»**[1].

وقد يفيد الكاتب من مضمون الحديث النبوي في صنع صُوَرِهِ، كما أشارت الدراسة إلى ذلك إبان الحديث عن الصورة لدى الكاتب[2]، وقد يسبكه ضمن الكلام ولا ينبه عليه أو يضع: (قال رسول اللّه) أو (روي عنه) أو شيئاً مما يدل القارئ على أنه مقبل على نص مروي مغاير لجنس الكلام قبله:

**«لا نلقي عليهم (أي على التلاميذ) في ذلك كله محاضراتٍ فلسفية ولا خطباً أدبية، بل نكلمهم باللسان الذي يفهمونه، لا نجمعهم لذلك بل نتبع سُنَّة رسول اللّه ﷺ في الدعوة إلى اللّه: كلمة هنا، وكلمة هناك. وكل كلمة في موضعها، وكل كلمة عند مناسبتها، يحفظها من يحفظها، وينساها من ينساها، ولكن لا يضيع أثرها أبداً. من سمعها حملها إلى أهله فبلغهم وبلّغ أصحابه مغزاها، وربّ مُبَلَّغٍ أوعى من سامع، أو يحفظها في ذاكرته حتى يكبر فيدرك معناها، كما تحفظ الصحراء بذور الكلأ حتى يأتي المطر فتخضر منه الصحراء.»**[3].

فجملة: (رب مُبَلَّغٍ أوعى من سامع) مأخوذة من حديث نبوي مشهور في هذا الصدد[4]. ونجد الكاتب قد انتظمها ضمن حديثه دون الإشارة إلى أنها من حديث النبي الكريم ﷺ. وهذا ما يعرف باسم الاقتباس.

وإذا عاودنا النظر في الاستشهاد بالنص القرآني والحديث النبوي ألفينا أن الكاتب لا يشير إلى رقم الآية ولا إلى السورة القرآنية، ولا يُخرِّج الحديث النبوي ولا

---

(١) السابق: ٢٨١/٧ وينظر نموذج آخر: ١٢٠/٣.

(٢) ينظر مبحث (مصادر الصورة ومرجعيّاتها)، في فصْل الصورة.

(٣) الذكريات: ٢٦٢/٣.

(٤) يقول الرسول الكريم: «**نضر اللّه امرأً سمع منّا شيئاً فبلّغه كما سمعه فرب مُبَلَّغٍ أوعَى من سامع**». رواه الترمذي (محمد بن عيسى): الجامع الصحيح ٣٤/٥ برقم ٢٦٥٧، وقال هذا حديث حسن صحيح. وابن ماجة (محمد بن يزيد القزويني): السنن ٨٥/١ رقم ٢٣٣.

يعزوه إلى مصادره من كتب الحديث، ولا يحكم عليه بقوّة أو بضعف، أو بقبول أو برد؛ خلافاً لما عليه منهجه في كتابة فتاويه الإسلامية المختلفة. والسبب أن الكاتب يستشعر أنه في موقع لا يُصَدِّر من خلاله فتوى، أو يدون علماً يقرع فيه الحجة بالحجة ويدحض الشبهة بالبرهان، بل يكتب أدباً يمضي فيه على الطبيعة لا يراجع كتاباً ولا يحفل بمراجع، بل إن العزو والتخريج ومحاكمة النصوص الدينية مهما كان مبرره مما يفسد الأدب ويذهب متعته ويثقله ويجعله كئيباً، وذلك ما لا يريده الكاتب ويعمل على تلافيه.

٢. *الاستشهاد بالأمثال:*

ينجح المثل في تعميم المعنى ونقله من (الشخصي) إلى (العام) أو من الطور المرموز إليه بالأصوات والحروف الماثل في نفس المبدع إلى طور الحقيقة الماثلة في ذات المتلقي قارئاً أو سامعاً؛ فالأمثال بذلك تؤصل الفكرة/المعنى وتجعل الطرفين (مبدعاً – متلقيًا) يشتركان في إدراك المعنى على قدم المساواة، إذ هي أصبحت من الموروث العام الذي يتغلغل دائما في النسيج الثقافي للغة العربية، وبالتالي إلى العرب بمختلف ثقافاتهم وميولهم وأعمارهم. فحين ينيط الكاتب بالمثل مهمة التعبير داخل البناء الأسلوبي لديه، فكأنما هو بذلك يستخدم وسيلة ذات رصيد فكري ووجداني في أعماق المتلقي. ولعل هذا هو الغرض الأول للكاتب من استشهاده بالأمثال، ولذلك نجده لا يتردد في استخدام المثل ذي المرجعية الشعبية أحياناً مستعملاً في الوقت ذاته اللغة العامية بنبرتها ولحنها وتركيبها برغم موقفه المتشدد وحرصه على سلامة لغته وفصاحتها.

ويرى الباحث أنّ استعمال الأمثال سائغ ومقبول سواء أكان ذلك في الحوار أو في السرد حتى في تلك الأعمال الروائية والقصصية الملتزمة بالشرط الفني والجمالي، ويعتقد أن ذلك مما يحسب للعمل لما له من مردود إيجابي في جانبيه الشكلي والمعنوي؛ لما تتسم به الأمثال من العمومية والدوران على الألسنة؛ فكل الناس يرددونها بالألفاظ نفسها دون تغيير أو تحوير مما يتلاشى معها التصنيف العام للشخصيات إلى: خاصة وعامية ومثقفة وجاهلة وذكر أو أنثى... ولسهولتها ومرونتها فهي مما يسهل استحضاره لدى المواقف المختلفة، وبثه على ألسنة الشخصيات، أو سبكه ضمن الحديث السردي وكأنه قطعة منه تنوء بما ينوء به من مهمتي التعبير والتصوير.

ويضيف الدكتور عبدالحميد شعبان في دراسته المقالية لأدب الطنطاوي قائلاً: «يعتمد الكاتب (أي الطنطاوي) على المثل يسوقه ضمن حديثه؛ فيعطي للأسلوب جَوًّا خاصًّا يشعر معه القارئ بالمتعة حين يراه يوقظ فيه التهيّؤ للمعاني بغرس ما يشبه الزهرة النَّضرة في بستان حافل آهل»[١].

وهذا قولٌ صحيح فالمثل زينةٌ وتعبيرٌ، والطنطاوي – كما سبق القول – من جيل يرى أن تطعيم الأسلوب بالاستشهاد قيمة رفيعة وسمة من سمات الأسلوب الفحل.

والعادة أن الطنطاوي ينسب المثل ولا يتركه دون نسبة كأن يقول: قالت العرب، أو قال فلان، أو عند العوام أو نحو ذلك مما يفيد نسبة المثل إلى من صدر عنه نسبة عامة أو خاصة مثل:

**– «مشينا إلى الآن أكثر من ألف وخمسمئة لكننا كحمار السانية. وقديماً قالت العرب: (سير السواني سفر لا ينقطع) لأنها تسير وتسير وهي في مكانها، وتدور في حلقة مفرغة من حول بئر الماء، ونحن ندور حيث لا ظل ولا ماء»**[٢].

**– «صنعوا ما صنعوا على تخوّف أولاً وحذر. والعرب تقول (كاد المريب أن يقول خذوني) فلما رأونا لا نبالي ولا نعترض ولا نغار على بناتنا؛ خلعوا العذار وأزاحوا الستار، وجاءوا نهاراً من الباب، بعد أن كانوا يتسللون من النافذة»**[٣].

**– «عمدوا إلى إضعاف الإسلام بإضعاف العربية، إنها بدعة لم يسبق لها من قبل نظير. إنها ردّة عن البلاغة كالرّدة عن الإسلام التي كانت عقب انتقال الرسول ﷺ إلى الرفيق الأعلى، ولكنها ردّة – كما يقول أخونا الأُستاذ أبو الحسن الندوي – ردّة ولا أبا بكر لها»**[٤].

**– «ما أنا من أمثال العز بن عبدالسلام، ولا أنا من العلماء الأعلام، ولا من العباد والزهاد، ولكنّ اللّه – كما تقول العامة – يضع سرّه في أضعف خلقه»**[٥].

---

(١) من مدرسة البيان العربي: الأديب السوري علي الطنطاوي: ١١٧ (مقالة – مجلة كلية اللغة العربية بجامعة المنصورة).

(٢) الذكريات: ٣/٨٥–٨٦.

(٣) السابق: ٦/١١.

(٤) السابق: ٨/٣٣٦.

(٥) السابق: ٥/٢٩٦.

ومما جاء منسوباً في أثناء محاورة (مناجاة) النفس قوله:

**«قلت في نفسي مقالة الزباء: (بيدي لا بيد عمرو) لذلك قبلت ما عرض عليّ»**[١].

فالملاحظ على الشواهد السابقة أنه قد نسب الأمثال فيها إلى مصدرها على وجه العموم أو الخصوص وهذا هو حكم العادة عند استعماله للأمثال، ولكنه قد يهمل أحياناً نسبتها، ولكنه يميزها بعلامات التنصيص:

**— «... رسالة لو صدقت في وصفها لقلت: إنها رسالة بذيئة. يسُبُّني مرسلها أشنع السب؛ لأني أكره — كما يقول — أهل مصر وهذه (شنشنة أعرفها من أخزم) فأنا مُتَّهم دائماً بكراهة مصر من يوم كنت في العراق، وكان الخلاف بيني وبين المفتش المصري سنة ١٩٣٦م»**[٢].

**— «لقد خرجتا وولولتا وجمعتا عليّ الجيران، ولكن كل هذا (كلام). فما هو (الفعل) الذي تقدران عليه؟ صفر، لاشيء.**

**إنه مثل موقفنا من اليهود وغير اليهود (أوسعته شتماً وأودى بالإبل) وأخرجتهما من الدار وأخذتُ إخوتي...»**[٣].

والمستعمل من الأمثال في أسلوب الكاتب قريب جدًّا من الإدراك العام للناس لسيرورته بينهم. وهذا الاتجاه مما يتفق والوظيفة الفنية للاستشهاد بالأمثال التي ذكرها الباحث سابقاً، كما يتفق مع نفس الكاتب وطبيعتها النافرة عن كل وحشي وغريب في الناس واللغة. ومتى ما جاء من الأمثال ما هو بخلاف ذلك وَقَفَ الكاتب تدفق الحديث لأجل أن يشرح المثل المستشهد به ويقربه من القارئ:

**«الهوى ليس هوى الغيد الحسان فقط؟! بل إن في الدنيا هوى المجد المبكر، والغنى المستعجل، والجاه الهين السريع. والهوى يعمي ويصم. قلتُ: إن من الناس من يهوى أن يكون معروفاً قبل الأوان، وأن يتزبب قبل أن يتحصرم**

---

(١) السابق: ٥٢/٤.

(٢) السابق: ١٦٢/٧ وينظر أيضاً: ٨٢/٥.

(٣) السابق: ١٣٨/٢–١٣٩.

**– كما تقول العرب – وتفسيره أنه يريد أن يكون زبيباً قبل أن ينعقد حصرمه – نرى ذلك كُله، ونسمع من الإذاعات...»**[١].

والمفروض أن يفسر المثل في الهامش ولاداعي لقطع سياق الكلام نفسيًّا ولفظيًّا ومعنويًّا كما صنع ذلك في المثال السابق وحين استشهد بالمثل القديم: (مرعى ولا كالسعدان وماء ولا كصداء)[٢].

والطنطاوي شديد العناية بالمثل داخل السياق الذي يعرضه فيه فلا ينحرف وراء تحريفات العامّة وغير المحققين من الأدباء والمثقفين، بل يحافظ على صياغته ونصاعته ويطهِّره من شوائب التحريف. وهذه العناية لا تتأتى بمجرد القناعة بضرورتها وأهميتها أو المجاهدة في سبيل ذلك إلا حين يرفدهما اطلاع واسع وجلد في التمحيص والتحقيق. لاسيما حين تتعامل مع تراث بحجم التراث العربي ومع (الأمثال) التي يصعب حصرها والإحاطة بها:

**– «وجدته لما خبرته مثل بيانات المرشحين في الانتخابات. برامج كاملة ولكنها موقوفة التنفيذ، مواعيد ولكنها مواعيد عرقوب بيْترِب – (يترب لا يَثْرِب)...»**[٣].

**– «كانت دعاية لي بأنني قهرت من هو أقوى الرجال وأنني صرت بذلك من الأبطال، وذهبوا فحدثوا بالقصة إخوانهم وأهليهم وزادوا في سردها على عادة الناس في المبالغات... فكانت النتيجة أنني صرت بطلاً، والحقيقة كما قال المثل: (مكره أخاك لا بطل)»**[٤].

فالمشهور المتداول بين الناس: مواعيد عرقوب بيثرب، ولكنه حرص على سلامة المثل حرصه على سلامة لغته وتعبيره من المزالق والأخطاء. كما حافظ على الخطأ النحوي في المثل الثاني (مكره أخاك لا بطل) لأن المثل – كما يقال – يحفظ

---

(١) السابق: ٣٢٣/٨.

(٢) السابق: ٩١/٣–٩٢ وانظر الهامش في الصفحتين السابقتين من كتاب الذكريات.

(٣) السابق: ١٧١/٢.

(٤) السابق: ١١٨/٤.

كما هو ولا يقاس عليه ونبه في الهامش إلى أن الصواب في ذلك لغة: (أخوك) لا (أخاك)[١].

ولكن العناية بالمثل لا تقيّده على صعيد الإبداع، ولا تقف حائلاً دون تصرفه في الأمثال بإذابتها داخل الكلام أو إعادة انتاجها أو ابتكار الجديد منها:

**«فوجئت به أول دخولي الكلية يدور في غرفة المدرس، يخطب ويتشدق ويتقعر، ويشير باليدين، ولكني لم أخرج منه بكثير نفع، فكان رحى (طاحون) لها جعجعة وما فيها من الدقيق إلا قليل»**[٢].

فهو يفيد هنا من المثل العربي المشهور (أسمع جعجعة ولا أرى طحناً) ولكنه لا يحافظ على تكوينه اللفظي لأنه لم ينص على الاستشهاد به، ويقول:

**– «كنا تحت المطر فوضعونا تحت الميزاب، وكنا نشكو إذ نمشي في الشمس على الحصى الحار، فسيرونا على جمر النار...»**[٣].

**– «حتى إذا كانت الوحدة مع مصر انهدم السد، فبلغ السيل الزبى، وجاوز الحزام الطبيين، وبلعنا السكين على الحدّين، فكادت تضيع العقيدة كلها في غمرة الدّعوة الرعناء إلى الاشتراكية»**[٤].

ويلحظ القارئ تتابع ثلاثة أمثال في معرض واحد دون فصل بينها، ومع ذلك لم يظهر على السياق شيء من الثقل أو ضعف التركيب أو ركاكته، وهذا يؤيد ما ذهب إليه الباحث من القول بخفّة المثل وسلاسته. واستشهاد الكاتب بالأمثال ليس مقصوراً على الفصيح وما أثر عن العرب القدامى[٥] فقد يستعمل في استشهاده مثلاً

---

(١) السابق: حاشية رقم (١): ١١٨/٤، ويمكن أن يقال أيضاً بأن المثل جاء على لغة ضعيفة؛ تلزم الأسماء الستة الألف رفعاً ونصباً وخفضاً.

(٢) السابق: ١٧١/٢.

(٣) السابق: ٢٩٢/٥.

(٤) السابق: ٢٨١/٥.

(٥) من الأمثال العربية التي استشهد بها الكاتب: اتق غضب الحليم إذا غضب، وتجوع الحرّة ولا تأكل بثديها، قطعت جهيزة قول كل خطيب، وعدوّ عاقل خير من صديق جاهل، كاد المريب أن يقول خذوني، شدة القرب حجاب، إن العصا قرعت لذي الحلم. ينظر الذكريات على الترتيب: ٢٦٧/٤، ٧٤/٥، ٩٢، ٢٤١، ١١/٦، ٥٧، ٣٠٧/٨.

عامياً أو معاصراً إذا كان معناه مما يناسب المقام. وفي العادة يحاول تخفيف حدّة العامية فيه، بتشذيب الكلام وتفصيحه أحياناً، مثل:

— «**أخشى بعض صغار الأطباء ومن لدغه الثعبان خاف من الحبل**»[١].

— «**إذا قلتُ للسائق: أريد أن أذهب إلى الحوض. قال: بثلاثة، يشرطها علي من أول الطريق، لئلا نختلف في آخره، والمثل العامي يقول: شرط في الحقل خير من خصومة في بيدر**»[٢].

— «**صدَّقه ناس منا ومالوا إلى رأيه، وأعلن آخرون أنهم لن يسايروه ولن يثقوا بقوله. وقال قومٌ نجرّب، وقال آخرون: [ لو ] حسبنا ما جرّبنا، وصرنا كما يقول المثل الشامي العامي: (مثل أهل الحمام إذا انقطع عنه الماء) ولم يكن لنا أمير نرجع إليه فكثر الجدل...**»[٣].

وقد يُبقي الكاتب على عامية المثل أو على ما فيه من ألفاظٍ مولدة حين يجد أن التفصيح سوف يفسد عليه مرجعيته الذهنية والنفسية. ومادام المثل سيبقى على عاميته فإنه سيدل على بيئته التي استقاه الكاتب منها. ولعل أشهر هذه البيئات هي سوريا ولبنان والجزيرة العربية والبادية فيما بينها.

• فمن الأمثال المولّدة:

«**... عم الهرج والمرج والصياح، وأنا مثل الأطْرش (أي الأطروش) في الزّفة. يرى ولكن لا يسمع ما يقال. وأنا أرى وأسمع ولكن لا أفهم ما القصة**»[٤].

فإن (الأطرش) و(الأطروش) من الألفاظ المولّدة، وكان في مِكْنَة الكاتب لو ابتغى التفصيح أن يقول: مثل الأصم في الزَّفة.

• ومن الأمثال الشامية:

---

(١) السابق: ٢٢٧/٨.

(٢) السابق: ٢٣٨/٨.

(٣) السابق: ٦٦/٣ وانظر نموذجاً آخر: ٢٨٤/٦.

(٤) السابق: ١٦٣/١.

«تقول العوام وفي بعض ما يقولون حكمة بالغة وحق بيِّن، يقولون: (المال الدّاشر يعلم الناس السرقة) ذاك لأن كل نفس تميل إلى المال وأكثر وأقوى من الميل إلى المال الميل إلى الجمال...»[١].

• ومن الأمثال اللبنانية التي استشهد بها ما يلي:

«هذا هو مثال الإنكليز والفرنسيين – كما رأيناهما في الشام – وهما بعد ذلك كحماري العبادي (من سكان الحيرة) قيل له: أيُّ حماريك أسوأ من صاحبه؟! قال: هذا وهذا!!! أو كما يقول المثل اللبناني العامي: (كما حَنَّا كَما حْنِيْن اللّه يلْعن الاثنين)»[٢].

• ومن الأمثال من الجزيرة العربية التالي:

«لما خرجنا قال الشيخ ياسين الرّواف: ألم تسمع المثل النجدي؟! قلت: لا واللّه فما هو؟ قال: إذا دار العود فلا قعود»[٣].

• ومن البادية:

«حدّثتكم من قبل عمّا صنع الجنرال غورو، وهو ما يصنعه جهاراً كل غاصب مستكبر، وما يصنعه سرًّا كل عدوّ أو عون للعدو، وهو تفريق جماعتنا، وإيقاع الفرقة بيننا، والكيد لإخوة الإيمان بإحياء العصبيات الجاهلية التي تجعل العرب عَرَبَيْن (كما يقول المثل) بل ثلاثة بل أربعة...»[٤].

على أن هناك الكثير من الأمثال المُولّدَة الفصيحة بلفظها التي لا يمكن إرجاعها إلى بيئة بعينها لجريانها على ألسنة الناس في مناطق متعددة من الوطن العربي مثل:

– (لا يحك جسمك مثل ظفرك)[٥].

---

(١) السابق: ٥/٧٣.

(٢) السابق: ١/٦٦ وينظر مثال آخر: ٦/١٤٦.

(٣) السابق: ٣/٨٠.

(٤) السابق: ٢/٩٥.

(٥) السابق: ١/٥.

– (العين بصيرة واليد قصيرة)[١].

– (عادت المياه إلى مجاريها)[٢].

– (من يهدد لا يفعل!!)[٣].

وأكثر ما عرضت له الدراسة من الأمثال لم يصنف ويجمع داخل الفهرس الذي وضعه الأستاذ أحمد العلاونة. وهذا دليل أكيد على عدم استيعاب الفهرس وضعف استقصائه، وكثرة اعتماد الكاتب على الاستشهاد بالأمثال في كتابه مما يجعل الإحاطة بها على شيء من العسر والصعوبة.

***٣. الاستشهاد بالشعر:***

الطنطاوي مفتون جدًّا بالاستشهادات الشعرية. ولا يبالغ الباحث إذا قال إن الشاهد الشعري لم يعد سمة من سمات الأسلوب الطنطاوي فحسب، بل أصبح لازمة من لوازم أسلوبه يعرف بها البيان الطنطاوي، ولا يكاد يخلص منها مقال ينشئه أو قصة يبدعها أو رسالة يكتبها، وهي في الذكريات أشدّ وأكبر، لطبيعة الفن الذي يكتب فيه، وللحرية الواسعة التي منحها نفسه في اختيار شكل الكتاب وتوجيه الأسلوب فيه.

ومما لاشك فيه أن لكثرة المحفوظ أثرها في ذلك، فما يتطرق الكاتب إلى معنى من المعاني مهما بدا خاصًّا ودقيقاً وملتصقاً بذاته، أو عامًّا مما يشعر به بنو البشر جميعاً حتى تتثال عليه الأبيات الشعرية التي قيلت فيما يماثلها أو يقاربها من التجارب الإنسانية من كل حدب وصوب، وتصبح مدافعتها عند كاتب حُرّ – مثل الطنطاوي – من الصعوبة بمكان.

ويمكن الباحث أن يقسم الشواهد الشعرية في أسلوب الكاتب إلى قسمين رئيسين:

---

(١) السابق: ١٢١/٢.

(٢) السابق: ٢٨٣/٦.

(٣) السابق: ٢٨٤/٦.

❖ **القسم الأول: ما** يسوقه الكاتب من شواهد شعرية في معرض التمثيل أو (النَّمْذَجة) على قضايا علمية مثارة أو لبيان صحة استخدام لغوي سواء كان ذلك بالقصد أو بالعَرض، وما يشبهها من أشعارٍ سيقت عند الحديث عن مكان ما، أو الإشارة إلى ورود ذكره في أشعار القدامى، مثل:

**– «... لقد عرف العرب نوعين من الغموض، ولكنّه غموض يفتح آفاق الفكر وينبّه أذهان السامعين كقول الشاعر:**

**لو كنت أعلم أَن آخر عهدكم يوم الفراق فعلتُ ما لم أفعل**

**فذهب النّقاد يبحثون عن هذا الذي كان يمكن أن يفعله، وقول شوقي:**

**إن رأتني تميل عني كأن لم تك بيني وبينها أشياء**

**فذهبوا المذاهب في بيان هذه الأشياء، وأمثال هذا كثير في الشعر...»**[1].

**– «كان مدار فخر العرب إن فخروا ومدحهم إن مدحوا على قطبين اثنين:**

**إنا إذا اشتدّ الزما ن ونـاب خطب وادلهم**

**ألفيت حول بيوتنا عدد الشجاعة والكرم**

**وهما نتيجتان ملازمتان لحياة العرب قبل الإسلام.»**[2].

**– «قالوا إنه لما زوّج ابنه... دعا (الجفلى) وهي الدعوة العامّة، ألم تسمعوا قول طرفة:**

**نحن في المشتاة ندعو الجفلى لا ترى الآدب فينا ينتقر**

**ومُدّت البُسُطُ ونُصِبَت الموائدُ، فأكل عنده ربع أهل بغداد...»**[3].

فالاستشهاد بالشعر فيما مضى ليس المقصود به إشباع الحس الجمالي لدى المتلقي ولا التعبير، ولكن المراد به التمثيل لقضية ما عرض لها الكاتب.

---

(١) السابق: ٣٠٤/٨.

(٢) السابق: ٢١٥/٤.

(٣) السابق: ١٠٧/٤ وينظر أيضاً: ١٢٦/٦.

ومما هو في حكم هذا القسم ما يحكيه من أشعار لمناقشة أو وصف أو إثبات لأمر أو نحو ذلك مما يضيق المكان عن استيعابه[١]. وهذا المنحى هو منحى العلماء والباحثين وإذا كان الكاتب قد قارف شيئاً منه فإنه مما لا يحفل به كثيراً في ميدان الأدب.

❖ أما **القسم الثاني** من أقسام الاستشهاد بالشعر، فهو الاستشهاد الفني الذي يستعين به الكاتب ضمن تقنياته الأسلوبية للتعبير أو للتزيين أو للتخفيف من رتابة السرد وتجهم السياق النثري، أو ليؤكد على معنى تطرق إليه ولم يبلغ ما في نفسه، أو ليهيِّئ له في نفس المتلقي قبولا واستحساناً أو لغير ذلك.

ومن الصعوبة بمكان الإحاطة بالأوجه البلاغية والجمالية التي يأتي من أجلها الشاهد الشعري، ولكن يحاول الباحث الإلمام ببعضها حسب ما يتسع له المقام:

أ) أول هذه الوجوه أنه يأتي لمنح الأسلوب مسحة جمالية بما يرسمه من صور مناسبة، مثل:

**«لماذا لا تأكل العصافير القمح في سنابله، وهو أشهى شيء إليها؟! لأن اللّه ركَّب في السنبلة أشواكاً طريّةً، فإذا مَدّ العصفور منقاره ليصله إلى الحبِّ اعترضته، أو جاءت في رقبته فمنعته، فهو يرى الطعام ولا يصل إليه:**

**كالعيس في البيداء يقتلها ... والماء فوق ظهورها محمول»**[٢]

ومثل الشاهد التالي:

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

---

(١) ينظر مثلاً وصفه لمجلس السمر على سفح جبل قاسيون: ٣/٢٧٥–٢٧٦ ومارواه على امتداد الحلقتين: (٢٨) و(٢٩) من شعر قيل في الثورة السورية عام ١٩٢٥م ليلفت انتباه القارئ إلى (موضوع دراسة للأديب، وذكرى للمدّكر، وعبرة لعاقل يريد أن يعتبر): ١/٢٢٥–٢٤٠، وما استشهد به من أبيات لأبي تمام وبشار بن برد والمتنبي والبحتري وغيرهم لبيان طريقته في شرح القصيد ومنهجه في تناول الأدب ودراسة الأدباء إبان عمله في مدارس بغداد عام ١٩٣٦م: ٣/٣١١–٣١٦ و٤/٥–١٢، وماذكره من شعر للتعريف (بدير سمعان): ٢/٢٦٥.

(٢) السابق: ٣/٨١.

**مريضاً مثلي، لا يقدر أن ينتقل إليّ حتى أراه، ولا أستطيع أن أنتقل إليه فأزوره، فكنتُ معه – كما قال المعريّ – في هذا البيت الذي تضمّن معنىً عجيباً، وتشبيها نَفِيْساً غريباً، حين قال:**

**كتجاور العينين لم يتلاقيا وحجاز بينهما رقيقُ جدار»**[1]

وكذلك التالي:

**«ولّما جاوزنا أبا الشامات وأصحرنا... أحسست بلوعة الفراق، فخفق قلبي خفقاناً شديداً:**

**كأن القلب ليلة قيل يغدى بليلى العامريّة أو يراحُ**

**قطاة عزَّها شَركٌ فباتت تعالجهُ وقد علق الجناح**

**وخالطني حزنٌ عميق وشعور مبهم أعرفه من نفسي كلما سافرت سفراً بعيداً، على كثرة ما كنت أسافر وأبتعد، شعور من يجد الموتَ ويبصره بعينيه»**[2].

فالأبيات الشعرية في النماذج المعروضة آنفاً جاءت من أجل هدف واحد هو رسم الصورة نديّة بأريج الأدب وعبق الوجدان في سياق يفتقر إليها.

وهذا اللون من الاستعمال يتداخل مع ما اصطلحت عليه الدراسة فيما مضى بـ (الصورة المجلوبة) لأنه يتم استحضارها من الذاكرة وغرسها خلال الكلام عن طريق الاستشهاد بالشعر[3].

ب) ويأتي للتعريض والغمز واللمز وإكساب الكلام شيئاً من السخرية الشفيفة مثل:

**«نحن نخوض المعركة وغيرنا يأخذ المغانم:**

**وإذا تكون كريهة أُدْعى لها وإذا يحاس الحيس يدعى جُندبُ**

---

(١) السابق: ٢٢٧/٨.

(٢) السابق: ٨١/٣، وللوقوف على نموذجين آخرين ينظر السابق: ٨٧/٣ و١١٠/٤.

(٣) ينظر المبحث المخصص لـ (أساليب وأدوات الصورة في الذكريات)، في فصل الصورة.

**ثم تكاثرت الجنادب حتى لحست الحيس كله، وحازت المآدب جميعاً وأكلتْ ثمار الجهاد، والذين جاهدوا ينظرون بعيونهم من بعيد...»**[١].

جـ) ويأتي لتعليل التصرفات، وتبرير الأفعال وإعطائها صفة القبول مثل:

**— «أديرت علينا المجمرة وفيها البخور، فلم ندر ما نصنع بها، حتى رأينا الأمير يضم عليها طرفَ عمامته (أي غترته) وعباءته حتى يتعشق الطيب ثيابه ثم يدعها؛ فتشبهنا به فصنعنا صنيعه:**

**فتشبهوا إن لم تكونوا مثلهم ... إن التشبّه بالكرام فلاحُ»**[٢]

**— «لقد تمنيت إن لم يكتب لي أن أعود إلى دمشق، ودمشق وطني:**

**وحَبَّبَ أوطان الرجال إليهم ... مآربُ قضَّاها الشباب هنالك**

**وإن لم يكتب لي أن أستمر بجوار بيت اللّه الحرام، أن أذْهب إلى لكنو لأني عشت فيها أياماً قصيرة، لكن ذكراها بقيت عميقة في نفسي لا يمحوها كرّ السنين»**[٣].

د) وقد يكون الشاهد الشعري متمماً للمعنى الذي لا يتم إلا به، وذلك حين يسبكه في الكلام وكأنما هو جزء منه، لا يقوم إلا به. مثل:

**— «لما زار عبدالناصر دمشق أول مرّة استقبلته دمشق استقبال الأبطال الفاتحين، واحتشد أهلها حول قصر الضيافة ساهرين منتظرين، يرتقبون أن يطلع عليهم النهار؛ فيطلع الرئيس عليهم فينظرون إليه:**

**يجدون رؤيته التي فازوا بها ... من أنعم اللّه التي لا تكفرُ**

**كانوا يأملون أن يجدوا على يديه الفرج بعد الضيق، يحسبون أنه سيعيد عليهم عهد أبي عبيدة وخالد لما دخلا الشام، فأنقذوا أهلها من ظلم الرومان، وأنّه سيدوِّر الزمان حتى يعود كما كان في عصر صدر الإسلام...»**[٤].

---

(١) الذكريات: ٤٥/٥.

(٢) السابق: ٧٩/٣.

(٣) السابق: ١٢٧/٨.

(٤) السابق: ٢٧٨/٥.

**– «عُدتُ إلى بغداد لأن اللّه قدّر علي ألا أحطّ الرحال إلا لأجدد الارتحال كأنني (موكلٌ بفضاء اللّه أذرعه) كما قال ابن زريق (يوماً بحذوى ويوماً بالعقيق) وإن كنت لا أدري ما حذوى هذه، ولا أدري أين هي من الأرض؟ فهل أبقى دهري كُله متنقلاً مرتحلاً؟!**

**وهل من سبيل للشآم ونظرة إلى بردى قبل الممات سبيل؟!**

**وإلى قاسيون وداري فيه؟ وهل أرى الرّبيع في الغوطة؟ والثلج على شعفات جبال المزّة؟ أم انقطع به عهدي فلا أمل لي فيه؟!»**[1].

فلو حاول القارئ أن يحذف الأبيات في المثالين السابقين أو أيًّا من الأشطار لفسد المعنى أو اختل، ولما تمّ على ما أراده الكاتب، لأن الشواهد هنا تقوم بحمل أعباء الدلالة الأساسية كما يحملها سائر السياق النثري قبله وبعده.

ويرى الباحث أن هذا الوجه هو الأكثر في أسلوب الكاتب[2] – لاسيما في ذكرياته – ومن أمثلته أيضاً:

**– «دخلتُ الوظيفة فكان أملي أن أعلو فيها درجة، أعد الأيام لأصل إلى العَلاوة أو إلى الترقية، فبلغت أعلى درجاتها، صعدت حتى صرت في رأس السلم، فلم يبق إلا أن أقف، ولا يقف أحدٌ عمره على السلم، أو أن أصعد وما تحت رجلي درجة أصعد عليها، فاضطررت إلى أن أعود فأهبط من حيث صعدت، وكذلك الدنيا:**

**ما طار طير وارتفع إلا كما طار وقع**

**وإذا أنا في هذا كله:**

**أكلت حلاوة وشربت ماء كأني ما أكلت ولاشربت**

**تمنيت أن أكون كاتباً، تملأ مقالاته الصحف...»**[3].

**– «ولماذا أتعجل إطفاءها وسيطفئها من وَكَلَه اللّه بها، حين يجيئ الأجل، فأموت كما مات آلاف وآلاف، ملايين وملايين من قبل:**

---

(١) السابق: ١٠٥/٤.

(٢) لتقف على نماذج أخرى ينظر: الذكريات: ١٣٧/٢، ٢٨/٧، ٣٣٠/٨، ٣٣٢.

(٣) السابق: ٢٦/٨.

ماتوا فما ماتت الدنيا لموتهم ولا تعطلت الأعياد والجمعُ

ماتوا، ولبث الناس أحياء يصبحون ويمسون، يألمون لموتهم أياماً أو شهوراً، ثم ينسون. إن لم ينسوا في شهر، نسوا في سنة:

إلى الحول ثم اسم السلام ومن يبك حولاً كاملاً فقد

أما نسيت أنا موت أبي، ونسيت موت أمي، وكدتُ ولن أنسى قتل بنتي...»[١].

– «إن الذي صنعناه بالأمس البعيد، والحضارة التي شيّدناها، والمعارف التي بلغناها، نستطيع أن نصنع الآن مثلها:

لا تقل قد ذهبتْ أربَابُه كل من سار على الدرب وصل

هذه اليابان. ماذا كانت اليابان قبل مئة سنة أو تزيد قليلاً؟! وماذا صارت الآن»[٢].

هـ) ويكون الشاهد الشعري في بعض المواقع بمثابة المؤكّد لأنه يكرر الفائدة ذاتها أو يكشفها أو يدلل عليها. مثل:

– «الذي حدّثتُ به قبل ربع قرن كامل وكان جديداً على الناس صار الآن قديماً، وهذه سنة اللّه في الكون:

إن هذا القديم كان جديداً وسيغدو هذا الجديد قديماً

كان ما قلتُ وصفاً حيًّا فصار الآن تاريخاً...»[٣].

– «المسافر يصبر الطريق كُلّه، فإذا قرب الوصول، وبدا له المنزل ضاق صدره، وتصرم صبره، وهذه طبيعة الإنسان:

وأشوق ما يكون المرء يوماً إذا دنت الخيام من الخيام

---

(١) السابق: ٤/٧٣–٧٤.

(٢) السابق: ٨/٣٣٠، وينظر نموذج آخر: السابق: ٤/٤٦.

(٣) السابق: ٦/١١٠.

ولما مست أقدامنا الأرض تشهدّنا، وأقبلنا ننظر...»[١].

– «ما الذي يفيد الهزيل النحيل العليل، أن يكون أبوه بضخامة الفيل؟!

إن الفتى من يقول هأنذا ليس الفتى من يقول كان أبي

ألا تعرفون قصة (فولتير) مع النبيل الذي عير الكاتب بنسبه، وفخر عليه بشرف أسرته، فقال له (فولتير): إن شرف أسرتك ينتهي عندك، وأسرتي يبدأ شرفها بي...»[٢].

و) قد يتكئ الكاتب على الشاهد الشعري ليُعمق من الموقف، ويجعل إحساس المتلقي له أقوى وأشد، لأن الشاهد الشعري ينقله إلى دائرة تجربة إنسانية أخرى مماثلة يستمد منها الكاتب مشروعية لحنينه وبكائه وأحزانه والعكس.

يقول وقد هيجه نبأ وفاة الدكتور شكري فيصل فذكّره بحادث مقتل ابنته بنان فاستطرد إليه:

«... وقال: أتبكي كل قبر رأيته لقبر ثوى بين اللوى والدكادك

فقلت له إن الشجى يبعث الشجى فدعني فهذا كُلّه قبر مالك

أفكان متمم بن نويرة أشدّ حُبًّا لأخيه مالك من حُبي لبنتي؟ وإذا كان يجد في كل قبر يمر به قبر مالك، أفتنكرون علي أن أجد في كل مأتم مأتمها، وفي كُلّ خبر وفاة وفاتها. وإذا كان كُلّ شجيّ يثير شجاه لأخيه، أفلا يثير شجاي لبنتي؟! إن كل أب يحب أولاده، ولكن ما رأيت – لا واللّه ما رأيت – من يحب بناته مثل حبي لبناتي»[٣].

– «الذي يقرأ هذا الكلام يرى أنّي نزلتُ في هذا الجناح العظيم، وأني كنت ضيف الحكومة يحسب أني عشت فيه النعيم المقيم، لا يدري أني كنتُ منه في جحيم، ذلك أن من طبعي العزلةَ والابتعاد عن الناس، وأني لا أستريح إلا في

---

(١) السابق: ١٣٥/٦.

(٢) السابق: ١٦٤/٧ وللوقوف على نماذج أخرى ينظر السابق: ٨٢/٥ و١٥٦/٦.

(٣) السابق: ١٢٣/٦.

حضرة النفر القليل من الإخوان والأصدقاء الذين أنطلق معهم على سجيتي، وأُمضِي على طبعي، هذا في بلدي وبين صحبتي فكيف بالبلد الغريب بين أقوام أنا فيهم كالأخرس، لا أفهم عنهم ولا يفهمون عني:

إن الغريب معذبٌ أبداً ... إن حلّ لم يسعد وإن ظَعَنَا

صدق خير الدين الزركلي: إن الغريب معذب أبداً...

أرى الأسر الهولندية من حولي... حولهم أولادهم وبيني وبين أولادي ربع محيط الأرض. لبثت على ذلك أشهراً كانت تمر علي منه ليالٍ أكاد أحسّ فيها بالجنون:

يارحمةً للغريب في البلد النا ... زح ماذا بنفسه صنعا

فارق أحبابه فما انتفعوا ... بالعيش من بعده وما

فالاستشهاد في المثالين السالفين لا يراد منه رسم صورة أو أداء المعنى المباشر، وإنما يراد منه إحالة القارئ إلى تجربة إنسانية أخرى مماثلة في صورة أخرى من صور التعبير الأدبي لتعميق إحساسه بالموقف والتجربة التي يعيشها الكاتب ويعبر عنها، ومن ثَمَّ تمثلها والانفعال بها.

ز) وقد يفيد الكاتب من الشاهد الشعري في معرض الإجابة عن تساؤل يثيره السياق، ويكون الشاهد الشعري – إذ ذاك – بمنزلة المحطة التي يسكن عندها، وكأن الأبيات تعطي جواباً حاسماً لكل هذه الاستفهامات المنعتقة من وعي أو لاوعي الكاتب، جواباً وَعَى حكمة السنين وتجربة الإنسان البصير:

– «أصدقكم القول: إنني لا أزال (أحفظ) ما أسمع أو أقرأ، ولكني أنسى نصه فأرويه بمعناه، وأنسى ممن سمعته أو أين قرأته وهذه نعمة أحمد اللّه عليها. أتريدون أن أكون في الشيخوخة كما كنت في الصبا؟ هيهات:

أترجو أن تكون وأنت شيخ ... كما قد كنتَ أيام الشباب

(١) السابق: ٦/١٤٠–١٤١ وينظر مثال ثالث: ١/١٩.

لقد كذبتك نفسك ليس ثوب  خليق كالجديد من الثياب

وحسبي أنني الآن (بفضل اللّه) أقوى جسداً وأوعى ذاكرة من أكثر من أعرف من الشيوخ»[١].

– «... كنا نعيش في دنيا لا تعرف الغش ولا الخداع، ولازيف الصداقات تلك حياة الطفولة الطاهرة فهل تعود؟

وليست عشيات الحمى برواجع  عليك ولكن خلِّ عينيك

حـ) وقد يحيل الكاتبُ القارئ إلى الشاهد حين يودّ أن يؤسس كلامه على خلفية مشتركة مع القارئ. مثل:

«سفرت وجوه ما حسرت عنها يوماً جدران بيوت أهليها، ولطمت خدود ما طمعت بلمسها شفاه عاشقيها، وبرزت للناس مخدّرات ما أبصرتها إلا عيون أرحامها وذويها.

ولا تعجبوا فهذه عادة جاهلية رجع بها الحزن إلى مجتمع إسلامي أبطل الإسلام فيه عادات الجاهلية؛ ألا تذكرون ما قال الشاعر العبسي:

من كان مسروراً بمقتل مالك  فليأتِ نسوتنا بصدر نهار

يجد النساء حواسراً يندبنه  يكشفن حر الوجه للأنظار

هذا الحزن الجماعي الصادق، والفرح الجماعي الصادق لا يكاد يعرفه الناس في غير هذا الشعب العاطفي»[٣].

وكثيراً ما يحاور الكاتب الأبيات التي يستشهد بها لينفذ إلى ما يريد، أو يناقشها في بعض جوانبها الفكرية والمضمونية أو اللغوية؛ معتمداً على ثقافته الشرعية الواسعة، ومعرفته المكينة باللغة. ونمثل للمحاورة بالمثال التالي:

---

(١) السابق: ١/٧٥–٧٦.

(٢) السابق: ١/١١٣.

(٣) السابق: ٤/١١٠–١١١ ويمكن للقارئ الوقوف على شواهد أخرى: ٦/١٢٣ و٨/٥٩.

«كنتُ أحسبني جلْداً صبوراً أثبت للأحداث وأواجه المصائب؛ فرأيت أني لست في شيء من الجلادة ولا من الصبر ولا من الثبات. صحيح أنه:

ولابُدّ من شكوى إلى ذي مروءة يواسيك أو يسليك أو يتوجّع

ولكن لا مواساة في الموت، والسلو مخدر أثره سريع الزوال، والتَّوجّع يُشكر ولكن لا ينفع شيئاً. وغلَّقتُ عليّ بابي...»[١].

فاستشهاده بالبيت هنا جاء ليثبت عكس ما يقوم شاهداً عليه وذلك عن طريق محاورته أو مجادلته. أما مناقشة الشاهد فمثل:

«جاء اليوم الذي لا أنساه يوم وقفنا نسمع إلى (دنلوب) سوريّا (المستشار المسيو راجيه) يقرأ أسماء الناجحين، وكأن قلبي كما قال الشاعر:

كأن قطاة رُكِّبتْ بجناحها على كبدي من شدّة الخفقانِ

ويظهر أن الشاعر من كثرة اضطرابه خلط بين الكبد وبين القلب – وكانت كل خلية من جسدي أذناً مرهفة تسمع»[٢].

– «ليس الضحك الأصل في الحياة ولكن البكاء. يولد الطفل باكياً ويودّعه الناس باكين، لذلك كانت أخلد القصص الأدبية وأعظمها هي المآسي، وكانت النغمات الحزينة أعمق في النفس أثراً، وكانت المراثي الصادقة أشرف وأكرم من المدائح:

ضحكنا وكان الضحك منّا سفاهةً وحق لسكان البسيطة أن يبكوا

ولو أن المعري قال (جهالةً) بدلاً من (سفاهةً) لأصاب الحق، ففي الحديث (لو تعلمون ما أعلم لضحكتم قليلاً ولبكيتم كثيراً)»[٣].

– «... هوت دولة الخلافة – كما قال شوقي – (هوت الخلافة عنك

---

(١) السابق: ١٢٥/٦.

(٢) السابق: ٢٤٢/١، وقد علق في الحاشية فقال: «العرب تسمي القلب كبداً» الصفحة نفسها: حاشية رقم ١.

(٣) السابق: ٢٦١/٢.

**والإسلام) أما الخلافة فنعم، أما الإسلام يا أمير الشعراء فلا يهوي أبداً، إنما هو إلى ارتفاع وإلى سموّ والعاقبة له»[١].**

**– «إنني على مذهب أبي فراس في بيته المشهور:**

**لنا الصدر دون العالمين أو القبر**

**ورب بيت أضل وما هدى، وأفسد وما أصلح، كقوله (إذا مت ظمآنا فلا نزل القطر) وبيت المتنبي: (والظلم من شيم النفوس)، وما صدق المتنبي ولابر، فما الظلم من شيم النفوس ولكن العدل، لأن اللّه فطر النفوس على الخير لاعلى الشرّ، وعلى العدل لاعلى الظلم، وعلى الإيمان لاعلى الكفر»[٢].**

والحق أن مثل هذه المناقشات والمحاورات والتعليقات ينبغي أن يكون محلها الهامش (الحاشية) كما فعل في مواضع مختلفة؛ لأن كثرة التعليقات من شأنها أن تبطّئ بالسرد، وتوقف تدافع الألفاظ فيفتر التعبير ويضيع الموضوع وسط المناقشات العرضية، وهذا يعود سلباً على الكاتب والقارئ.

ويظهر أن الكاتب لا يودّ أن يثبت ما يؤاخذ عليه، لاسيما حين يكون مما يتعلق بالجانب العقدي والفكري، وهو بطبيعته لا يحب أن يستأثر بما يعرفه دون القارئ ولذلك ينخرط في تعليقات تطول أو تقصر، ولكنها برغم ما تضيفه من فائدة تؤثر سلباً في العمل وترابطه، وتجعل القارئ يتوه عن الموضوع الأساسي في كثير من الأحيان.

***٤. الاستشهاد بما هو أقل من البيت:***

وإذا كان الباحث قد ساق نماذج للاستشهاد بالأبيات في أسلوب الكاتب فإنّه – حتى يكتمل تصوّر الموضوع للقارئ – يعرض لبعض صور الاستشهاد الشعري بما هو أقل من البيت، فقد يكون الاستشهاد بالشطر وقد يكون بالجزء منه؛ فمن الاستشهاد بالشطر:

---

(١) السابق: ١٤٩/٨.

(٢) السابق: ٨٧/٧.

– «وكانت أسرة الفتوّات في العقيبة وهي أسرة كريمة، فذهب الدّهر بالفتوّة منها، وكاد يُنسى اسمها ولم يبق فيما أعلم من رجالها إلا صديقنا الشيخ عبدالحميد كريم إمام جامع التوبة، وهو أبعد الناس عن النزال والقتال، من الذين قيل فيهم:

ليسوا من الشرّ في شيء وإن هانا»[١]

– «كان ركب الحج الشامي أشبه بالجيش، إذا مشى سدّ عرض الفلاة، وإن نزل قامت لنزوله مدينة، فكان كما قال ابن هانئ: إذا حل في أرضٍ بناها مدائناً»[٢].

أما الجزء من الشطر، فمثل:

– «أستعير هذا العنوان من الأستاذ أكرم زعيتر، فقد كتبت تحته ذكرياته الجزائرية، وأنا لي أيضاً ذكرياتي الجزائريّة، ولكن شتان ما هما، وبعد ما بينهما. وكم بين من ينفق من كيس مملوء بالذهب، ومن كان مثل المتنبي (أمواله المواعيد) وأنا لا أحسده ولكن أغبطه على أنه يرجع إلى يومياتٍ كتبها في حينها...»[٣].

– «والقبّة معلقة بحبل غليظ، تدور به بكرة، فإذا أُوقدت شدّوا الحبل، فارتفعت والسرجُ تتراقص شُعلُها، (فكأن سماءً رُكّبت فيها) – كما قال البحتري»[٤].

### ٥. *مواضع الاستشهاد بالشعر:*

ليس للشاهد الشعري موضع محدد يقتصر مجيئه عليه بل قد يأتي في وسط الكلام أو الحلقة – كما تقدم – وقد تفتتح الحلقة بشاهد شعري وقد تختتم بشاهد شعريّ أيضاً.

فقد افتتح بالأبيات الشعرية كلاً من الحلقات التالية:

---

(١) السابق: ١٢٠/٦.

(٢) السابق: ٣٠٦/٧ وينظر نماذج أخرى: ٣٤/٤ و٢٦٩/٦.

(٣) السابق: ٤١/٥.

(٤) السابق: ١٩١/٧.

- الثامنة عشرة[١].
- الثامنة والثمانين[٢].
- السابعة والتسعين[٣].
- السادسة والأربعين بعد المئة[٤].
- السابعة والسبعين بعد المئة[٥].
- الحادية والعشرين بعد المئتين[٦].

واختتم بالشاهد الشعري عدداً من الحلقات منها:

- الخامسة[٧].
- العاشرة[٨].
- الثلاثون بعد المئة[٩].
- الثامنة والخمسون بعد المئة[١٠].
- الخامسة والثمانون بعد المئة[١١].

وقد لاحظ الباحث أن الكاتب يختار لفواتح حلقاته أو (فصوله) -كما يسميها- الأبيات العاطفية المشَهِّية، التي تستدر عاطفة المتلقي وتجرّه إلى متابعة قراءة الحلقة أو الفصل. أي أنها تؤدي غاية تشويقية إلى ما تؤديه من مهام أخرى تختلف من شاهد إلى آخر، وقد استعملها الكاتب لتكون بمنزلة الفاتحة أو المطلع. أما بالنسبة للخاتمة فهي -في الغالب- من قبيل الحكمة والقول العام الذي يحسن السكوت عليه.

**٦. *منهج الكاتب في الاستشهاد:***

إن الكاتب وهو يستعين بالشاهد الشعري أو يزين به أسلوبه لا يسير في ذلك سيراً واحداً، ولكنّه ينوِّع الطريقة، ويعدد السبل والمعارض التي يتراءى من خلالها

---

(١) ينظر السابق: ١٤١/١.
(٢) ينظر السابق: ٢٢١/٣.
(٣) ينظر السابق: ٣٠٧/٣.
(٤) ينظر السابق: ٢٢٣/٥.
(٥) ينظر السابق: ٢٦٧/٦.
(٦) ينظر السابق: ١٢١/٨.
(٧) ينظر السابق: ٤٧/١.
(٨) ينظر السابق: ٨٦/١.
(٩) ينظر السابق: ٥٢/٥.
(١٠) ينظر السابق: ٥٥/٦.
(١١) ينظر السابق: ٨٤/٧.

الشاهد الشعري، وتعدد المهام والغايات التي يحققها بتعدد الحاجات الفنية في السياقات المختلفة.

كما أنه قد يستشهد ببيت أو بيتين أو ثلاثة[١]، أو بشطر أو ببعض شطر، وقد وقد يستشهد بالشعر في أول الحلقة، وقد يستشهد به في وسطها وقد يستشهد به في خاتمتها. كما أنه قد ينسب الشاهد إلى قائله في الحاشية[٢] أو في صلب السرد، وقد يغفل النسبة تماماً، وقد ينص على الأبيات فيكتبها كما يكتب الشعر، وقد ينثرها وسط السياق نثراً[٣]. فالأمر إذن لا يخضع لمنهج صارم ولا لسمت متبع وإنما يرجع إلى رغبة الكاتب وذاكرته وظروفه الذهنية، والحالة التي يعيشها إبان كتابته للحلقة (الفصل). إلا أنه في كل ذلك حريص على انتقاء أقرب الأبيات إلى الموقف وأكثرها به صلة وألصقها بالحال ثم يثبتها دون قلق أو اضطراب.

### ١٤. استخدام المحسن البديعي:

أسلوب الطنطاوي – كما سبق القول – أسلوب مرسلٌ جميل ينطلق فيه الكاتب فلا يقيد فيه العبارة بأي قيد من القيود؛ إنما تملي الفكرة عليه طول الجملة وقصرها، كما تملي عليه اختيار مفرداتها وهيئتها من الإفراد والتركيب والتقديم والتأخير والتأنيث والتذكير، والتعريف والتنكيروالبديع حلية جميلة متى ما سخره الأديب لفكرته وتجربته وأحسن التعامل معه دون سرف أو مبالغة. وهو ميزة امتازت بها العربية لا يمكن أن ينفك التعبير عنها مهما حاول المتحدث أو الكاتب تجنبه في كلامه أو كتابته إذ ربما كان البديع الطريق الوحيد لأداء المعنى حقّ الأداء؛ بحيث لو تركه إلى ما يرادفه من الكلم أو التعبير لاختلط على السامع أو القارئ ولما جاءه واضحاً جليًّا[٤].

---

(١) للوقوف على استشهاده بثلاثة أبيات من قصيدة واحدة ينظر الذكريات: ١٩٣/٤ ومن قصائد مختلفة في صفحة واحدة: ٢٢١/٣ و١٧٧/٥.

(٢) ينظر مثال على ذلك: السابق: ٢٧/١، ١٤٤.

(٣) للوقوف على مثال: ينظر السابق: ٢١٣/٣ و٩٦/٥.

(٤) مما جاء في سياق دعا إليه المعنى وطلبه دون تكلف أو تصنع بحيث لو رام القارئ تغييره لاختل المعنى أو لأصاب جمال التعبير تشويه وفساد قول الرسول الكريم ﷺ: (الظلم ظلمات يوم القيامة) وقول الشافعي: (أجمع أهل الحرمين على تحريمه) وقول القائل: (حتى نجا من خوفه وما نجا) ومثل ما =

والطنطاوي من أولئك الكتاب الذين أحسنوا استخدامه في كتاباتهم ووظفوه لغاياتهم بقدر ما وفق إليه الطبع، وسمح به الخاطر، وتطلبه المعنى أو دعاه. وما جاء منه من قبيل (العَمْد) فإنما هو (تعمد) البصير الخبير الذي يميل إلى التزيين بمقدار ما تحسن الزينة وتروق. ولكنه لا يسرف فيوقع الكلام منه في عمياء، والقارئ في خبط عشواء، ويكون كمن أثقل العروس لتزيينها بأصناف الحُلِيّ فستر حَلاهَا وأخفى جمالها، وغطى فتنتها، أو دفنها حيّةً في قبر من حُلاها.

وأشهر المحسنات البديعية وأكثرها ظهوراً لدى الكاتب هي: السجع والجناس والطباق، وسوف يقف الباحث أمام كُلّ منها وقفة توضح للقارئ موقع كُلٍّ منها ومكانه من أسلوب الكاتب، وتعرض نماذج منه تكفي بإذن اللّه عن تكلف مؤونة البحث والتنقيب.

*أ) السجع:*

وهو من أكثر المحسنات البديعية حضوراً في أسلوب الكاتب، وهو تواطؤ الفواصل في الكلام المنثور على حرف واحد[1]. ولكننا نلاحظ الطنطاوي في أغلب سجعه يلتزم ما ليس بلازمٍ في مذهب السجع على نحو ما يعرف عند البلاغيين بـ (لزوم ما لا يلزم) حيث يكثر في السجع عنده توافق الفاصلتين[2] في أكثر من الحرف الأخير منهما بأن تتفق في حرفين أو حركتين أو أكثر من ذلك في حين يقل السجع الذي يُلْتَزم فيه حرفٌ واحدٌ من الفاصلة لديه قِلّةً واضحة. ومثال السجع الذي اتفقت فيه فاصلتاه في الحرف الأخير فقط دون وزنهما وحركاتهما قوله عن الفرنسيين:

---

=

حكاه الجاحظ عن الأعرابي في قوله لعامل المياه: (حُلَّتْ ركابي، وخُرِّقتْ ثيابي، وضُرِّبتْ صحابي) فقال له عامل الماء: (أو تسجع أيضاً؟!) قال الأعرابي: (فكيف أقول؟) ينظر: صحيح الإمام البخاري حديث رقم: ٢٤٤٧ وابن حجر العسقلاني: فتح الباري: ١٢٠/٥ ومسلم: صحيح مسلم: ١٩٩٦/٤ حديث رقم ٢٥٧٨ و٢٥٧٩ والجاحظ: البيان والتبيين: ٢٨٨/١ وعبدالقاهر الجرجاني: أسرار البلاغة: ٧، ١١، ١٢–١٤.

(١) ينظر: ابن الأثير: المثل السائر: ٢٧١/١ والقزويني: الإيضاح: ٩٢/٤ (بشرح البغية).

(٢) الفواصل جمع: فاصلة، وهي: الكلمة الأخيرة من الفقرة.

**– «ألقى المنتدبون ما حملوه من الشوك في طرقنا، ثم لم يكفهم ذلك حتّى أوحى إليهم شيطانهم بما هو أدهى منه وأمَرُّ، وأبلغ في الأذى وفي الضُّرِّ...»**[١].

وكقوله:

**– «أعطوا ألسنةً تحسن النُّطْقَ، ولم يعطوا قلوباً تخفق بحب الحَقِّ...»**[٢].

فإن فواصل الفقرتين في المثالين السابقين قد جاءت متوافقة في الحرف الأخير منها دون الالتزام بما وراء ذلك. وهذا ما يعرف عند البلاغيين بـ (السجع المطرَّف) وهو كما قلنا قبل قليل أقل أنواع السجع لديه وأندرها.

أما ما التزم فيه الكاتب توافق الفواصل فيما هو أكثر من الحرف الأخير فكثير جدًّا مثل قوله في بعض دعائياته:

**«اللهم اجعلني يومئذٍ من المسرورين، أنا ومن قال من القرّاء: آمين، وجميع المسلمين»**[٣].

فقد اتفقت الفواصل في أكثر من الحرف الأخير: (المسرورين، آمين، المسلمين) حيث التزم تكرار (الياء) مع الحرف الأخير (النون) والتزم أيضاً فتح النون وسكون الياء وكسر الحرف قبله في جميع الفواصل. وهذا غير مطلوب في السجع، ومثله:

**– «بذلوا لها كرائم الأموال، وجاءوها بأفضل الرِّجَالِ، ولم يبخلوا عليها بشراء أجود الآلاتِ وأفضل المعدَّاتِ»**[٤].

**– «من دعاه اللّه أجاب، لا يملك خِيَارَاً، ولا يستطيع اعتِذَارَاً ولا يجد فِرَارَاً»**[٥].

**– «نطرحها عليهم فنحظى نحن من الجُندي بأجمع الجَوَاب، بلا مراجعة ولاكِتَاب، ويرجعون هم بلا جَوَاب...»**[٦].

---

(١) الذكريات: ٥/٢٢٦.

(٢) السابق: ٢/٢٠٦–٢٠٧.

(٣) السابق: ٣/١١١.

(٤) السابق: ٢/٢١٤.

(٥) السابق: ٧/٢٥٦.

(٦) السابق: ١/١٥٦.

– «**ففاخروا يا شبابنا بقضائكم يكن لكم الفَخَار، وتعقد على جباهكم تيجان الغَارْ**»[١].

وفي هذا الإطار – أي التزام ما لا يلزم في السجع – نجد أنفسنا بإزاء صور سجعية ثلاث؛ الأولى منها: يكون الاتفاق فيها في بعض أجزاء الفاصلة مع الرّوي (الحرف الأخير منها) مثل الصور السابقة[٢].

والصورة الثانية: ما اتفقت فيها فواصل السجع في الحرف الأخير مع الاتفاق التام في الوزن (الحركات) وهذا النوع يسمى عند البلاغيين بـ (السجع المتوازي) لتوازي الفواصل فيه أي: تماثلها وتساويها[٣]. ومثال ذلك من ذكريات الطنطاوي ما يلي:

– «**لم يبق في دمشق إلا شيوخ رُكَّع، ونساءٌ جُوَّع، وأطفالٌ رُضَّع**»[٤].

– «**كانوا يستبقون العمل يهرعون إلى الموت، كأن العمل غَنِيْمَة والموتَ وَلِيْمَة**»[٥].

فالفواصل في المثالين السابقين: (رُكَّع) و(جُوَّع) و(رُضّع) في المثال الأول و(غنيمة) و(وليمة) في المثال الثاني جاءت على روي واحد ووزن واحد فتماثلت وهذا النوع هو ما يعرف بـ (السجع المتوازي) ومنه أيضاً:

– «**كأنك ما مشيت إلا ساعة؛ لأنه متشابه المَنَاظِر بعيد عن المَخَاطِر**»[٦].

– «**إذا كان بين شعوب اليوم من يفخر باستقلال قضائه، وعزته ومضائه...**»[٧].

---

(١) السابق: ٢٧١/٤.

(٢) وللوقوف على شواهد أخرى ينظر السابق: ٢٦٩/٤، ١٨/٧–١٩.

(٣) ينظر: د. أحمد مطلوب: معجم المصطلحات البلاغية وتطورها: ١٥٢/٢، ود. بدوي طبانة: معجم البلاغة العربية: ٧٢٧ والقزويني: الإيضاح: ٩٢/٤ (مع البغية).

(٤) الذكريات: ٢١٣/٣.

(٥) السابق: ٣٠٤/٣.

(٦) السابق: ١٠٣/١.

(٧) السابق: ٢٧١/٤.

– «... **الشاعر يعبر بالألفاظ والأوزان، والمصوّر بالخطوط والألوان، والموسيقي بالأصوات والألحان**»[١].

وغير ذلك كثير، وسيجد القارئ بعضاً منها منثورة في أثناء الحديث عن السجع.

أما الصورة الثالثة من صور السجع في أسلوب الكاتب فهي: ما اتفق فيه لفظ أو أكثر داخل فقرتي السجع في الوزن (الحركات) مع اتفاق الفاصلتين فيهما وزناً ورويًّا، وتسمى هذه الصورة عند البلاغيين بـ (السجع المُرَصّع)[٢] وهي أقل صور السجع ظهوراً لدى الطنطاوي، وتمثل لها الدراسة بالشاهدين التاليين:

– «... **ما لي في الأمر نَاقَةٌ ولاَجَمَلٌ، ولالي فيه سَخْلَةٌ ولاحَمَلٌ**»[٣].

– «**حملا لي كثيراً من القَدْح، وقَلِيْلاً من المَدْح**»[٤].

فكلتا الفاصلتين متوافقتان وزناً ورويًّا في الشاهدين السابقين معاً (جَمَل = حَمَل) و(قَدْح = مَدْح)، وزاد على ذلك توافق بعض الألفاظ في الفقرتين لبعض الألفاظ في الفقرتين المقابلتين وزناً وحركة (نَاقَة ولا = سَخْلَةٌ ولا) و(كَثِيْراً من = قَلِيْلاً من).

ويأتي أسلوب الطنطاوي المسجوع عادةً قصير الفِقَرِ متوالي السجعات، وقد تزيد فقر السجع على ثماني فقرات في السياق الواحد تجمع بينها فاصلة واحدة على روي واحد أو عِدّة فواصل على رويّ مختلف. ومن قبيل القليل أن تأتي فقره المسجوعة طويلة أو متوسطة، برغم أن ابن الأثير وهو الناقد والأديب الممارس لصناعة الإنشاء

---

(١) السابق: ٣/٣١٠.

(٢) ينظر: د. أحمد مطلوب: معجم المصطلحات البلاغية وتطورها: ٢/١٥٢، ود. إنعام فؤاد عكاوي: المعجم المفصل في علوم البلاغة: ٣٠٧ ود. بدوي طبانة: معجم البلاغة العربية: ٢٦٠ والقزويني: الإيضاح: ٤/٩٢ (مع البغية) وابن الأثير: المثل السائر: ١/٣٦١–٣٦٢.

(٣) الذكريات: ٧/١٣٢.

(٤) السابق: ٢/٣٧.

يؤكد سهولة مجيء السجع في فقرات طويلة[١]، وأن السجع القصير الفقرات «أوعر السجع مذهباً وأبعده متناولاً ولا يكاد استعماله يجيء إلا نادراً»[٢].

ويظهر أن السبب في ذلك – أي مجيء أسلوبه المسجوع قصير الفقر متواليَ السجعات – يعود إلى أن الكاتب لا يستعمله – أي: السجع – إلا عندما تشتد الحاجة إليه سواء كانت الحاجة إليه نفسيةً أو فنيةً تتعلق بالإيقاع في النص أو بمضمونه؛ مما ينعكس على نوعية السجع وطبيعته وفواصله وامتلائه بعنصر الإيقاع والنغم.

❖ ومن الفقر الطويلة قوله عن بعض أساتذته:

**«كأنه كان يريد أن يربينا على السليقة العربية بالمحاكاة والمران، وينفخ فينا من سحره ليجعلنا أدباء قبل الأوان»**[٣].

❖ ومن المتوسطة وهي أكثر من الطويلة في ذكرياته مَا يلي:

– **«سواء في ذلك ليل العاشق الناعم بالوصال، وليل السجين المكبل بالأغلال»**[٤].

❖ ومن القصيرة قوله يصف محطات الخط الحديدي الحجازي:

– **«أصبحت لاغادٍ عليها، ولا رائح منها، ولا مودّعٌ أسيان، ولا مستقبل فرحان»**[٥].

– **«قرى مُفتَّحة الأبواب، لمن يفتح كيسه لتأدية الحساب»**[٦].

– **«خرج أهلها متظاهرين حتى روّعوا الحكومة؛ فَأَمَرَتْها بالحجاب، وأوقعت عليها العقاب»**[٧].

---

(١) ينظر المثل السائر: ٣٣٦/١.

(٢) السابق: ٣٣٦/١ وقد علل لذلك في الصفحة نفسها فقال: «إنما كان القصيرُ من السجع أوعر مسلكاً من الطويل؛ لأن المعنى إذا صيغ بألفاظٍ قصيرة عزَّ مواتاةُ السجع فيه لقصر تلك الألفاظ وضيق المجال في استجلابه.

(٣) الذكريات ١٥٤/١.

(٤) السابق: ١٠٦/١.

(٥) السابق: ٣١١/٧.

(٦) السابق: ٦٢/٤.

(٧) السابق: ٢٢٦/٥.

– «**فوضع هو أسباب الدّاء، من حيث كنا نرجو على يديه الشفاء**»[١].

❖ وقد تأتي الفقر أقصر من ذلك مثل:

– «**قبستُ منهم، وأخذتُ عنهم**»[٢].

– «**لم ننكر عهده، ولم ننسَ ودّه**»[٣].

– «**مقارعة الفرسان، في ميادين البيان**»[٤].

– «**كأن العمل غنيمة، والموت وليمة**»[٥].

وكلما قصرت فِقَر السجع وتقاربت فواصله ازداد حلاوةً في السمع وخفّة على اللسان. على أن الفواصل قد تتعدد عند الطنطاوي فتصل إلى ثلاث فواصل أو أربع على رويّ واحد أو متعدد، فمثل ما كان على ثلاث فواصل من رويّ واحد:

– «**انتقلنا من منزلنا الصغير في آخر العقيبة إلى دار كبيرة فسيحة الأرجاء، كثيرة الغرف والأبهاء، قريب منها الشجر والماء**»[٦].

– «**ثم يكون بعد ذلك موقف الحساب، أمام رب الأرباب، فماذا يعدان له من الجواب**»[٧].

– «**بعنا حقائق المجد بنقوش وزخارف: تبهج الأبصار، ولكنها لا تحمي الذمار، ولا تدفع الأعداء عن الديار**»[٨].

– «**إنه إن طغى سيل الفساد، والكفر والإلحاد، وغطى أكثر البلاد؛ فإن فيها رواسي شامخات لا يصل السيل إلى ضهورها – بالضاد – وذراها**»[٩].

---

(١) السابق: ٣٧/٢.

(٢) السابق: ١٥٤/١.

(٣) السابق: ٨٤/١.

(٤) السابق: ١٥٤/١.

(٥) السابق: ٣٠٤/٣.

(٦) السابق: ٨٤/١.

(٧) السابق: ٢٨١/٨.

(٨) السابق: ٤٤/٥.

(٩) السابق: ٢٥٩/٧.

ومثل ما كان على أربع فواصل من رويّ واحد:

**– «جاء أولاده [ يعني أبناء الملك عبدالعزيز ] يعلون الجدران، ويقوون الأركان، ويجمِّلون البنيان، مهتدين – إن شاء اللَّه – بهدي القرآن»[١].**

**– «انتدبوا علينا ليلقنونا دروس الحضارة فإذا هي ثلاثة دروس: درس في الإلحاد، ودرس في الفساد، ودرس في تخريب البلاد، ونهب ثروات العباد»[٢].**

**– «لستُ أنا قائل هذا الكلام؛ فتوجّه إليّ السهام، ويلقى على عاتقيَّ الملام، ويجرَّد في وجهي الحسام...»[٣].**

**– «هل ندع شرعة الإسلام إلى نظام كله أوهام، ونتائجه أحلام، ولن يكون له – كما لم يكن لأمثاله – دوام؟»[٤].**

❖ وقد تأتي على أكثر من أربع فواصل وحينئذٍ تأتي – في الغالب – على أكثر من رويّ واحد:

**– «هل غيرنا ما بأنفسنا؟ هل طهرناها من أوضار الشبهات، وأدران الشهوات؟ هل بَدّلنا تفرّقنا باجتماع على كتاب اللَّه؟ هل سددنا آذاننا عن وساوس الشيطان من الإنس ومن الجان، وفتحناها لنداء الرحمن؟»[٥].**

**– «سيأتي اللَّه ببطل مسلم يزيل باطل اليهود في فلسطين، ويظهر عليهم المسلمين، إن رجعنا إلى اللَّه وعدنا إلى التمسك بالدين. لقد حكم الصليبيون السواحل، وبعض مدن الدّاخل، ولكنّ اللَّه نَجَّى دمشق منهم، فلم تطأ ثراها جنودهم، ولاحكمها أمراؤهم...»[٦].**

**– «كُنا كالحالم يرى أن قد أُتيحتْ له اللذاذات، وجُمعتْ له أنواع المشتهيات،**

---

(١) السابق: ١٢٥/٣.
(٢) السابق: ٢٢٥/٥.
(٣) السابق: ١٣٢/٧.
(٤) السابق: ٤٣/١.
(٥) السابق: ٢٧٧/٢.
(٦) السابق: ٨٧/١.

**يأخذ منها ما يبتغي ويشاء، وصحا فجأة فلم يجد في يده إلا الهواء... ولن يجعل اللّه للكافرين على المؤمنين سبيلاً، إلا إن خالفوا عن أمر ربهم، وتنكبوا شريعتهم، فيكون بذلك تنبيهاً لهم، فإذا عادوا إلى الطاعة والامتثال عادت إليهم الحرية والاستقلال»**[١].

**— «كانت المعركة وثار الغبار، حتى سدّ الأربعة الأقطار، وجاء بالليل وسط النهار؛ فأظلم الكون حتى لا ترى فيه إلا لمع السيوف ترتفع وتنزل. فبمِ يذكرك هذا المنظر؟!**

**ألا يذكرك بالليل تراكب غمامه، وتكاثف ظلامه، وتهاوت شهبه، حتى لتراها تشق سواد الفضاء، كأنها خيوط من ضياء»**[٢].

**— «أمّا الشيخ عبدالرحمن سلام فهو الذي جرّأني على امتطاء صهوات المنابر، ومقارعة الفرسان في ميادين البيان، والذي كان عجباً من العجب إذا احتاج أن يتكلم في موضوع لم يكن عليه إلا أن يفتح فمه، ويحرك لسانه، فإذا المعاني في ذهنه، والألفاظ على شفتيه، والسحر من حوله، والأنظار متعلقة به، والأسماع ملقاة إليه، والقلوب مربوطة بحركات يديه... ويتكلم من أول الساعة إلى آخرها في اللغة وفي الأدب وفي كل شيء كأنّه يريد أن يرينا على السليقة العربية بالمحاكاة والمران، وينفخ فينا من سحره ليجعلنا أدباء قبل الأوان»**[٣].

وقد يأتي في فقرتي السجع شيء من المحسنات البديعية الأخرى كالطباق والجناس وغيرهما.

❖ فالطباق مثل:

**— «حملا لي كثيراً من القدح، وقليلاً من المدح»**[٤].

**— «لا تناموا على هذا المجد التليد، بل انهضوا فصلوه بمجد لكم جديد»**[٥].

---

(١) السابق: ٨٨/١.

(٢) السابق: ٦/٤.

(٣) السابق: ١٥٤/١ وينظر نموذج آخر: ٢٢٦/٥.

(٤) السابق: ٣٧/٢.

(٥) السابق: ٢٧١/٤.

❖ والمقابلة مثل:

— «**انتهتْ في الشام أيام الأعياد، وبدأت ليالي الحداد**»[١].

— «**هبطنا من ذروة الأمل الكبير، إلى حضيض الواقع المرير**»[٢].

— «**بدأ الآن فصل جديد من تاريخ الشام فصل وراءه دموع ودماء، وصفحاته بطولة وفداء، فصل أوله هزيمة واستعمار، وآخره استقلال وانتصار...**»[٣].

❖ ومما اجتمع فيه الجناس والسجع والطباق:

— «**وصل أوائل تواليها بأواخر أواليها**»[٤].

— «**لم يكن سلاحي الحسام والسنان، إنما كان القلم واللسان والنضال بالمقال مثل القتال بالنصال والنبال**»[٥].

— «**أما الرسالة الثانية فليس فيها: لطف ولا ظرف، ولكن فيها غلظة وعنف، وفيها افتراء وعسف...**»[٦].

وبرغم ما قد يُلحظ من تعمد للسجع أحياناً فإنه ليس تعمد التعمل (التكلف) وَلَيّ أعناق التراكيب والمعاني والألفاظ لتوافق الفاصلةُ الفاصلةَ، ولكنه تعمد البصير المقتدر ذي الحس المرهف والنفس الصافية والذوق الأصيل الذي يمتلك أدواته الفنية ولغته الأدبية؛ فيتقي كلَّ ما يؤذي السمع ويخدش الطبع السليم، ويثبت ما تهش له النفس الصافية ويرتاح إليه الذوق الأصيل؛ لذلك لا نقع على سجع ممجوج أو قلق إلا في النادر القليل[٧]. بل إننا لنلاحظ أنه كثيراً ما يدافع السجعة إذ لم يجد لها في نفسه قبولاً ولو تهيّأت أسبابها:

---

(١) السابق: ٨٨/١.

(٢) السابق: ٨٦/١.

(٣) السابق: ٨٧/١.

(٤) السابق: ١٥٣/١.

(٥) السابق: ١١٥/١.

(٦) السابق: ٥٤/٢.

(٧) من السجع المتكلف في الذكريات قوله: «**كُنّا كالأسد في غابه، لما ساد الغاب، وتوارتْ منه الذئاب،** =

**«نزل عليّ البلاء من فوق المنابر فصرت المثل المضروب للشاب الأرعن الوقح قليل الحياء الذي يتطاول على العلماء ويتناول الخطباء، وما أوسع أبواب الهجاء لمن شاء دخوله»**[١].

إذ كان بإمكانه الوقوف على كلمة (شاء) ليتحقق تكامل السجعة دون أن يختل المعنى. ولعله كره أن تتكاثر السجعات في هذا المعرض، أو لعل نفسه لم تواته فيه ابتداءً؛ فترك الأسلوب على ما كان عليه وفق ما جادت به نفسه. ومثله أيضاً:

**«أرانا من حماقته ما جعلنا نريه النجوم عندما يصعد مؤذن المسجد المقابل للمدرسة ليؤذن لصلاة الظهر، ففرّ هارباً ولم يعقب، ولم يرجع، وبلغني أنه صار صاحب مصنع للجوارب»**[٢].

إذ أفسد السجعة بكلمة (ولم يرجع) ولو حذفها لاستقامت السجعة. وهذا

---

=

**ولم يصمد له منهم ظفر ولاناب، اطمأن وسكن، واسترخى فأدركه النعاس وغلبه الوسن، فلما استغرقه المنام استيقظت الذِّئاب، وطمعتْ فيه الثعالب»** فهو أقرب ما يكون إلى سجع كتب السيرة الشعبية. ولكن سرعان ما عاد السياق إلى سابق حاله قويًّا متماسكاً ينفض ما أصابه من أوصاب الضعف وأوضار اللين ويعود إلى سابق فحولته: **«لكن الأسد يبقى أسداً ولو نام، والجوهر لا يصير زجاجاً ولو رميته في الوحل، والزجاج لا يغدو ألماساً ولو وضعته في صناديق الحديد...»** الذكريات ٢٠٩/١ وينبغي الحذر في الحكم على السجع لدى الكاتب بالتكلف أو الرداءة فقد يكون ظاهره التكلف والتصنع ويكون خلفه غرض فني كالسخرية أو الفكاهة كما في قوله: **«إن الذي اخترع هذه (الإذاعة) لو علم بأنها ستكون أداة إزعاج، ووسيلة إجرام يضعها في يد الرجل الجاهل والمرأة الحمقاء لانتحر، فبلع حبة (سينانور البوتاسيوم) أو رمى نفسه من الشباك أو أطلق على نفسه الرصاص، أو انتحر بما هو شرّ من ذلك بأن تكون له (معاملة) في بلد يدين موظفوه بدين (الروتين) مضافاً إليه إهمال الموظفين و(تعال بكره، مشغولين)»** السابق: ١٨٠/٢.

وكقوله يخاطب جمال عبدالناصر في كلمة له بالإذاعة عقب الانفصال وقد استشهد بها خلال السرد: **«جئت أنت فعملتَ لنفسك حُجاباً كحجاب كسرى أنو شروان، في سابق العصر والأوان، فلا يستطيع أن يصل إليك إنسان»** السابق: ٦٥/٦. أو التندم والحسرة ينظر السابق: ٧٢/٢ أو التحذير ينظر السابق: ١٢٨/٢ أو المعابثة والمباسطة والتخلص ينظر السابق: ٣٣٤/٧ أو نحو ذلك.

(١) السابق: ٤٤/١.

(٢) السابق: ٢٦٥/٣ ونموذج آخر: ١٦٢/٦.

يؤكد لنا أن الكاتب لا يتصنع السجع ولا يتكلفه، وإنما هو شيء يجري في أسلوبه ويتطلبه المعنى نفسه في حالات كثيرة[١]. والمفردات في فِقَر السجع رشيقة وأنيقة وخفيفة على السمع، ذات معانٍ مألوفة عند التركيب وغير مستنكرة. وفواصله – في العادة – مختلفة المعاني لا تُكرر معنى الفاصلة التي قبلها، مما يعين الباحث على القول: إن استخدام الطنطاوي للسجع كان استخداماً موفقاً وحسناً وجميلاً[٢].

*ب) الجناس:*

وهو تشابه لفظين في أنواع الحروف وأعدادها وهيئاتها مع اختلاف معناهما[٣]. والجناس من الحُلى البديعية اللفظية ذات التأثير البليغ في نفس السامع والقارئ على السواء لما تحدثه من نغمة عذبة تُسرِّي عن الخاطر وتجعل النفس تميل إليها والأذن تُسيغ العبارة التي تقع فيها، وتحمل القارئ والسامع على التوقف أمامها وإجالة الفكر خلالها؛ فإذا الكاتب أو الشاعر قد كاد يخدعه عن إدراك الفائدة التي

---

(١) مثل قوله: «**ما كان لنا فضل مال نستأجر به من تخدم الدّار، كما يفعل أصحاب اليسار**» الذكريات ١١٨/٢. ومثل وصفه للتلاميذ الصغار وقد خرجوا لوداعه: «**خرجتُ وهم يشيعونني واجمين، الحزن يملأ قلوبهم، ولكن العجز عن البيان يمسك ألسنتهم، وقد رأيت فيهم من يتكلم بدمعه لما عجز عن الكلام بفمه...**» ١٠/٣، ومما تطلبه المعنى المثال التالي: «**لقد كان هذا الخير، ببركة الدعاء، وإحياء سنة الاستسقاء**» السابق: ٤٤/٦.

(٢) لم أقع إلا على نموذجين فقط، أحدهما للفاصلة التي تأتي بالمعنى نفسه في الفاصلة قبلها وهو قول الكاتب: «**كان جسدي محطماً من هز القطار، وأثقال الغبار، وأعصابي مرهقة من طول السفار، فلم أكن أشتهي إلا أن أستحم ثم أترك لأنام، ولكن أين مني المنام؟**» ١٦٢/٦ والنموذج الآخر من قبيل المترادفات: «**نقلها مما كانت عليه حين كان ينشدها ويرقص عليها المشايخ من تضرع ودعاء، واستغاثة ونداء، إلى كلام كُله عشق وغرام، وشوق وهيام**» ١٠٤/٥. أما أغلب السجع عند أديبنا الطنطاوي فيأتي فيه لكل فاصلة معناها المستقل الذي تدل عليه وتفيد السياق به فائدة جديدة. ويمكن للقارئ الكريم أن يراجع ما كتبه ابن الأثير في هذا الموضوع: ينظر: المثل السائر: ٢٧٧/١–٢٧٩، وما تعقبه به ابن أبي الحديد في الفلك الدائر: ١٧٨–١٨٠. وينظر أيضاً: د. عبدالفتاح لاشين: البديع في ضوء أساليب القرآن: ١٣٣–١٣٦.

(٣) ينظر: القزويني: التلخيص: ٣٩٨ والإيضاح: ٧٧/٤ (بشرح البغية) ود. أحمد مطلوب: معجم المصطلحات البلاغية وتطورها: ٥٣/٢.

أعطاها بإيهامه أنها تكرار لما سبقها فيحصل له من الأنس واللذة والبهجة ما لا يحصل له من إدراك المعنى المباشر. يقول الإمام عبدالقاهر: «اعلم أن النكتة التي ذكرتُها في التجنيس وجعلتها العِلّة في استجابة الفضيلة هي: حسنُ الإفادة مع أن الصورة صورةُ الإعادة»[١] ويقول ابن الأثير الحلبي – من علماء القرن الثامن الهجري – «لم أر من ذكر فائدة الجناس، وخطر لي أنها الميل إلى الإصغاء إليه؛ فإن مناسبة الألفاظ تحدث ميلاً وإصغاءً إليه، ولأن اللفظ المشترك إذ حمل على معنى ثم جاء والمراد به معنى آخر كان للنفس تشوّق إليه»[٢]. وهذا الجانب اللطيف هو ما سمّاه أرسطو في الفصل الحادي عشر من الكتاب الثالث للخطابة بـ (المخادعة والتمويه والحيلة) وإليها يُرجع معظم النكت البلاغية[٣].

وليس غريباً أن يلم الكاتب بشيء من الجناس في أسلوبه؛ فالجناس فن عربي خالص، وهو من البلاغة الفطرية التي تَسري على الألسنة بلا كد أو إعنات للنفس. وحتى يكون فهمنا صحيحاً وسليماً علينا أن نتصور التجنيس لدى الطنطاوي من خلال نظرية تداعي المعاني وتداعي الألفاظ في علم النفس. فالألفاظ متفقة كل الاتفاق أو بعضه في الجرس، وهناك ألفاظ متقاربة أو متشابكة في المعنى، بحيث تُذَكِّر الكلمة بأختها في الجرس وأختها في المعنى. وهذه الناحية النفسية هي التي تشرح كيف يقع التجنيس للأديب دون كَدّ أو معاناة؛ إذا كان – بطبيعة الحال – مُلمّا بلغته متمكناً من أداته ذوّاقة عارفاً بتصاريف اللغة واشتقاقاتها[٤].

وهذا الجانب – فيما أحسب – لا يحتاج إلى تأكيد بقدر ما يحتاج إلى تمثيل يضوِّئ المسالك إلى تصوره وفهمه، فحين تحسر الطنطاوي على ما آلت إليه حال الخط الحديدي الحجازي ومحطاته العامرة من التلف والفساد بعد الأنس والعمار،

---

(١) أسرار البلاغة: ١٧.

(٢) شرح السبكي على التلخيص: ٤١٢/٤ نقلاً عن د. عبدالعظيم المطعني: خصائص التعبير القرآني وسماته البلاغية ٤٤٢/٢.

(٣) أرسطو: كتاب الخطابة: الفصل الحادي عشر بعنوان: (وسائل تجميل الأسلوب: ٢١٨–٢٢٥ (تحقيق ومراجعة: د. عبدالرحمن بدوي).

(٤) يراجع ماكتبه د. عبدالفتاح لاشين بهذا الصدد في كتابه: البديع في ضوء أساليب القرآن: ١٦٦–١٦٨.

أخذتْ المعاني تتشال على ذهنه والآهات تتدفق إلى شق قلمه فإذا بالمشهد يذكّر بالشاهد، وإذا بموضع الباب الخالي يذكر بالباب نفسه على طريقة الجناس كل ذلك دون تصنع أو تكلف أو تعطيل لمداد القلم:

**«إذا بكى الشعراء الأطلال وقالوا فيها الأشعار؛ لأنها هي ذاتها بقايا قصيدة محتها الأيام. كل جدار من بناء فيها وكل حجر في هذا الجدار كلمات باقيات من تلك القصائد التي جعلها القدم والحرمان قصائد عبقريات، يذكر الناس بموتها الحياة التي كانت فيها، فتفيض لمشهدها مدامع شاهديها. وإذا كانت بقايا دار الحبيب الذي راح تثير كل هذه المشاعر فأولى بذلك هذه المحطات القائمات وحدها في البراري... كل محطة خاوية من محطات خط الحجاز قصيدة من الجدران والأركان، لا تحتاج إلا إلى من يترجم عنها بالألفاظ والأوزان، فغطوا أقلامكم بدموعها، واجعلوها مداد ما تكتبون، فإن كل لبنة في كل محطة تبكي، وكل نافذة مخلعة المصاريع، وكل باب غدا وما عليه باب»**[1].

وحين تحدث عن الحرية في الرأي وإذاعته عن طريق الصوت أو الحرف أو الفن... إلخ تداعى إلى ذهنه لفظان مرتبطان جرساً ومعنى، وهما (الكفر – الفكر):

**«إني لا أريدها حريّة مطلقة من كل قيد؛ فالحرية المطلقة من كل قيد لا تكون إلا للمجنون الذي يفعل كل ما يريد. وكل حرية لها حد، تنتهي حريتك في أرضك حيث تبدأ حرية جارك في أرضه. لا أريدها حرية الكفر بل حرية الفكر؛ فإن مست ديننا أو أضرت بأُمتنا أو أفسدتْ أخلاقنا قلنا لها: كَلاّ!!»**[2].

فـ (الفكر) و(الكفر) كلمتان متجانستان وقد حضرتا إلى نسيجه اللغوي عفو الخاطر بتداعي المعاني والألفاظ دون كَدّ أو إعمال ذهن.

وهذا الفهم للعلاقة بين اللفظين المتجانسين من جهة والعمل الإبداعي من جهة ثانية والكاتب بصفته منتجاً من جهة ثالثة لا يعني إلغاءً أو غضًّا من مهمة الكلمة

---

(١) الذكريات: ٧/٣١١-٣١٢.

(٢) السابق: ٢/١٦.

الدلالية وقيمتها التعبيرية التي يزيدها ألقاً وحُسناً هذا التجانس أو هذه المخاتلة – كما يسميها أرسطو – بل العكس تماماً من ذلك، فالتعبير الحرّ المنطلق هو الأقدر على تلمس الحاجات والتعبير عنها، أو هكذا أتصوره – على الأقل –، ومتى جاء هذا التعبير متوشحاً بلاغةً من البلاغات عفواً كان هو المقدم والمفضل[١].

ألا يوحي لك (المشهد) و(الشاهدين) بتقارب المكان والإنسان وتداخلهما؟! ألا يعني غياب الباب وبقاء مكانه: بقاء الأثر وتحول الساكن وما معه من أحلام وأوهام وأحزان وأفراح وأسرار كان يوصد عليها بابه، وعاطفة كان يختلي بها بين تلك الجدران والآثار فتستره وتحفظ عليه سرّه؟!.

أو ما يدل التجانس بين حرية (الفكر) وحرية (الكفر) على فكرة خفية هي أن الفارق بين الحريتين دقيق دقيق يمكن التعبير عنه بكلمة واحدة، ولكنه بالغ الأثر عظيم التبعة، وهو (العقيدة)؟!.

ومثل ذلك التجانس بين: (جارتان) (من الجوار) و(جارتا) (من الجور بمعنى البغي والعدوان) وبين: (تتقاتل) (من المقاتلة والمنازعة) و(تتقابلان) (من التقبيل) وبين: (غورو) (اسم قائد) و(أغار)، وبين: (القصور) و(القبور) وبين (صيدا) و(صور) فيما يلي:

– **«جزنا العراق ثم طرنا فوق إيران، وهما جارتان فكيف جارتا حتى تقاتلتا؟! وهل تتقاتل الأُختان أم تتقابلان وتتعانقان؟!»**[٢].

– **«من بلفور الذي وعد، إلى (غورو) الذي أغار، إلى (سراي) الذي هدم ثلث دمشق على من كان فيها... إلى الذين تعهدوا لإبليس بأن يحموا أمن إسرائيل ولو كان أمنها لا يقوم إلا على خراب صيدا وصور، وتحويل الدور والقصور إلى أطلال وقبور»**[٣].

فإن هنا ترابطاً على نحو من الأنحاء بين المعاني والألفاظ: بين: (الجور) وبين

---

(١) يقول الإمام عبدالقاهر الجرجاني: «لن تجد أيمن طائراً، ولا أحسن أولاً وآخراً، وأهدى إلى الإحسان، وأجلب للاستحسان من أن ترسل المعاني على سجيتها، وتدعها تطلب لأنفسها الألفاظ؛ فإنها إذا تركتْ وماتريد لم تكتسِ إلا ما يليق بها، ولم تلبس من المعارض إلا ما يزينها» أسرار البلاغة: ١٤.

(٢) الذكريات: ١٨٤/٥.

(٣) السابق: ٥٦/٢.

(الجوار) وبين (التقاتل) و(التقابل)، وبين اسم القائد (غورو) وبين فعله: (أغار)، وبين بقية الألفاظ. وهذا الارتباط كان وراء تداعي المعاني وتداعي الألفاظ على هذا النحو في السياق. ولكنه تداعٍ مخضب بهاجس التعبير والوفاء بالتجربة وليس تداعياً أحمق لا يحسن تصريف القول ولا التفنن فيه.

ولقد أيقظ هذا التداعي المجنِّس – إذا صح التعبير – لدى القارئ الإحساس بالمفارقة العميقة بين الظلم والعدوان والصلف حيث ينبغي أن يكون العدل والرحمة والإنصاف، والمخاصمة والكراهية حيث ينبغي أن تكون الموادّة والمعانقة والإقبال والإحسان.

❖ ***من صور الجناس في أسلوب الطنطاوي:***

(١) **الجناس التام:** وهو ما اتفق فيه اللفظان المتجانسان في أربعة أمور: نوع الحروف، وعددها وهيئتها وترتيبها مع اختلافها معنى[١]. مثل ما تقدم من قوله:

«**فإن كل لبنة في كل محطة تبكي، وكل نافذة مخلّعة المصاريع، وكُلّ باب غدا ما عليه باب**»[٢].

ومثل لفظة (رجال) في معرض وصف الطنطاوي لعارف النكدي:

«**لقد كان رجلاً، وما كُلّ الرِّجال رجالٌ**»[٣].

فإننا بإزاء لفظتين في كل مثال مما سبق اتفقا في أنواع الحروف وعددها وهيئتها وترتيبها مع اختلافها في المعنى؛ فلفظة (باب) الأولى تعني موضع الباب من الجدار أو البناء و(باب) الثانية تعني الباب بعينه.

ولفظة (الرّجال) الأولى تعني جنس الرجال أي النوع الذكري، ولفظة (رجال) الثانية المقصود بها: الصفات الحسنة والمواقف الحازمة[٤].

---

(١) ينظر: القزويني: التلخيص: ٣٨٨ (بشرح البرقوقي)، والإيضاح: ٧٧/٤ (مع البغية).

(٢) الذكريات: ٣١٢/٧.

(٣) السابق: ٨٠/٢.

(٤) فسّرالكاتب ذلك حين قال: «**لا أعني بالرجل الإنسان البالغ الذي ليس امرأة فالرجال بهذا الوصف لايحصون، إنما أعني الرجل الذي خبر طرق الحياة فلما رأى طريق الصّدق اتخذه له طريقاً لايحيد**
=

(٢) **الجناس الناقص**: وهو ما اختلف فيه اللفظان في واحد أو أكثر من الأمور الأربعة السابقة (أنواع الحروف، أعدادها، هيئاتها، ترتيبها). وهو أنواع:

*(أ) الجناس المحرّف*: وهو ما تماثل فيه اللفظان في الحروف وتغايرا في الحركات[١]. مثل:

- «**وقفتُ أنظر وفي العَين عَبْرَة وفي النَّفس عِبْرَة**»[٢].

- «**لما بلغتها وجدتها كالآثار: دِيَارٌ ولكنْ ما فيها ديّار**»[٣].

- «**إني أفتح على نفسي باب الظن بأني قليل الوفاء، وأني لا أقدّر المعروف ولا أشكر عليه، أو أني مستعل متكبّر، أو أنَّنِي جَافٌّ جَافٍ وما بي واللَّه شيء من ذلك كله...**»[٤].

*(ب) الجناس اللاحق*: وهو اختلاف اللفظتين في نوع الحروف مع تباعدهما مخرجاً واتفاقهما فيما سوى ذلك[٥]. مثال ذلك:

- «**أما الشركس – وإن كان أكثرهم مسلمين – فإن ذنبهم أَدْهَى وعذرهم أَوْهَى**»[٦].

- «**كيف أنسى بلدي... ألم أكتب في وَصْفِ جماله، وفي عَصْفِ نضاله...**»[٧].

- «**طال غيابه، وكانت ليلةً باردة ونحن في العراء لاغِطَاء ولاوِطَاء**»[١].

---

=

**عنه**» ينظر: السابق: ٢/٨٠.

(١) ينظر: القزويني: التلخيص: ٣٨٩ (بشرح البرقوقي) والإيضاح: ٤/٨٠ (مع البغية) والتعريف بلغة الباحث وأسلوبه. وينظر: د. أحمد مطلوب: معجم المصطلحات البلاغية وتطورها: ٢/٦٥ ود. إنعام فؤاد عكاوي: المعجم المفصل في علوم البلاغة: ٤٩٥.

(٢) الذكريات: ١/٢٠.

(٣) السابق: ٢/٢١٤.

(٤) السابق: ١/٩٧، وللوقوف على نموذج آخر ينظر: السَّابق: ٧/٢٦٤.

(٥) ينظر: القزويني: الإيضاح: ٤/٨٣ (بشرح البغية)، والتعريف بلغة الباحث.

(٦) الذكريات: ٢/٩٠.

(٧) السابق: ٧/٢٨.

– «**لم يكن آل المهايني أصحاب مقاهٍ يديرونها بل كانوا من أمجاد وأنجاد الناس في الشام**»[٢].

ويمكن أن يلحق الباحث بهذا القسم صورة أخرى من صور الجناس وقع عليها في أسلوب الطنطاوي، اختلف فيها اللفظان في نوع الحروف مع تباعدهما في المخرج واختلافهما في بعض الحركات. كقوله:

– «**إنما أرسل لِتَحسُّسِ خبرنا والتَّجَسُّسِ علينا**»[٣].

– «**لا تستكثروا شيئاً على اللّه؛ فاللّه الذي منح أجدادكم السِّيَادَة والسَّعادَة والحضارة والسلطان هو اللّه...**»[٤].

(جـ) ***الجناس المضارع***: وهو ما اختلف فيه اللفظان في بعض أنواع الحروف مع تقاربهما في المخرج كأن يكونا شفويين أو حلقيين أو شجريين أو نحو ذلك[٥]. مثل الجناس الواقع بين لفظتي (باخِرَة) و(ماخِرَة) في قول الكاتب:

«**أشرفنا... على منبسط متسع من الأرض كأنه البحر في وسطه سواد كأنه بَاخِرَةٌ مَاْخِرَةٌ...**»[٦].

فالجناس بين (باخرة) و(ماخرة) وقد اختلفتا في الحرف الأول ولكنهما جاءا من مخرج واحد وهو الشفتان. ومثل الجناس بين لفظتي[٧]: (تَتَذَمّر) و(تتَمَّر) فيما يلي:

---

=

(١) السابق: ٦٦/٣.

(٢) السابق: ٢٧٠/٣.

(٣) السابق: ٢٩٣/٥.

(٤) السابق: ١٥٢/٨.

(٥) المصطلح عند البلاغيين، وقد صاغ التعريف الباحث بقلمه: ينظر ابن رشيق القيرواني: العمدة: ٣٢٥/١–٣٢٦ والقزويني: الإيضاح: ٨٣/٤ (بشرح البغية) ود. بدوي طبانة: معجم البلاغة العربية: ٣٥٢.

(٦) الذكريات: ٩٢/٣.

(٧) هما على التحقيق جملتان، لكن الجناس إنما وقع بين كلمتي: (تتذمّر) و(تتمَّر).

«... **تصرخ فيه زوجته وتَتَذَمّر وتتنَمّر، وهي امرأة حازمة من أسرة غنية**»[١].

فقد اتفقا في الحركات وأعداد الحروف وترتيبها ولكنهما اختلفا في أنواع الحروف حيث جاءت الكلمة الأولى بالذال والثانية بالنون، وهما صوتان (حرفان) مختلفان ولكنهما متقاربان في مخرجهما فالذّال مخرجه من رأس اللسان مع أطراف الثنايا العليا، والنون من رأس اللسان مع أعلى الحنك مما يلي أصول الثنايا.

(٣) **الجناس المقلوب**: وهو ما اختلف فيه اللفظان في ترتيب الحروف واتفقا فيما عدا ذلك[٢]. مثل: «**ومن المُفَارَقَاتِ بل من المُقَارَفَاتِ...**»[٣].

فـ (المقارفات) و(المفارقات) بينهما جناس بالقلب حيث اختلف ترتيب الحروف فيهما مع اتحادهما نوعاً وهيئة وعدداً، ومثل: (الآلام) و(الآمال) في السياق التالي:

«**كانت فيها مواقف الوداع والاستقبال، تشهد الآلام والآمال، كان فيها الناس من كُلّ بلد...**»[٤].

وضمن هذا النوع يشير الباحث إلى صورة أخرى اختلف فيها ترتيب الحروف واختلفت فيها الحركات مع الاتفاق فيما عدا ذلك (النوع – العدد):

«**القرى منثورة على السفوح تظهر ثم تختفي كصبية تلاعب فتاها، يلحقها فتزوغ منه، ويهم بأن يدعها فتتراءى له فهي تُطْمِعُهُ ولا تُطْعِمُه**»[٥].

(٤) **جناس الاشتقاق**: وهو أن يجمع بين اللفظين الاشتقاقُ؛ بمعنى أن يجمعهما أصل واحد في اللغة[٦]. أو هو بتعريف جرمانوس فرحات: «إخراج شيء من شيء يناسبه في اللفظ أو المعنى، كإخراج الأفعال من مصادرها»[٧] مثل:

---

(١) السابق: ١١٩/٢.

(٢) يسميه يحيى العلوي: جناس العكس: ينظر الطراز: ٥٦٢ وينظر: القزويني: التلخيص: ٣٩١ (بشرح البرقوقي) والإيضاح: ٨٤/٤ (مع البغية).

(٣) الذكريات: ١٨/٤.

(٤) السابق: ٣١١/٧.

(٥) السابق: ١٦٧/٦.

(٦) ينظر العلوي: الطراز: ٥٦٢ والقزويني: التلخيص: ٣٩٢ (بشرح البرقوقي) والإيضاح: ٨٥/٤ (مع البغية) ود. أحمد مطلوب: معجم المصطلحات البلاغية وتطورها: ٦١/٢.

(٧) نقلاً عن: د. إنعام فؤاد عكاوي: المعجم المفصل في علوم البلاغة: ٥٠٦.

– «**ليس لديّ أوراق مكتوبة أدوّن فيها الحادثة حين حدوثها...**»[١].
– «**وعُدْتُ فأَعَدْتُ قراءة الخبر ...**»[٢].

فالعلاقة الاشتقاقية هي مرتكز الملمح الجناسي في المثالين السابقين وتحديداً بين: (حادثة) و(حدوث) وبين: (وعُدْتُ) و(أَعَدْتُ).

(٥) **جناس المشابهة**، أو الجناس المشبه بالاشتقاق، ويسميه ابن حجة الحموي بـ (الجناس المطلق)[٣] وهو أن يجمع بين لفظين شبهُ اشتقاق، وليس به لاختلاف أصل اللفظتين[٤]، مثل وصفه لأستاذه الجندي:

«**أسأله عن الغريب فلا تغيب عنه كلمة منه...**»[٥].

وكذلك النماذج التالية:

– «**أشهد أني ما راجعتُ الوزير... إلا كان الجواب بالإيجاب**»[٦].
– «**صمَتتْ حتى ليسمع في المكان الرحيب وجيب القلوب**»[٧].

– «**ياجسر بغداد، يامربع الحب والأدب والمجد، يامن كنت سُرّة الأرض، وكنت لي مَسَرَّة القلب، عليك مني ألف سلام**»[٨].

– «**تقاليد حمقاء ما فيها إلا الأنفاق والنِّفاق والكثير من الإرهاق**»[٩].
– «**يتصيد الأخبار ويكون خَرَّاجاً ولاَّجاً...**»[١٠].

---

(١) الذكريات: ٩/١.
(٢) السابق: ٢٩١/٧.
(٣) ينظر: ابن حجة الحموي: خزانة الأدب: ٢٦.
(٤) ينظر: القزويني: التلخيص: ٣٩٢ (بشرح البرقوقي) والإيضاح: ٨٦/٤ (مع البغية) ود. أحمد مطلوب: معجم المصطلحات البلاغية وتطورها: ٨٩/٢ ود. إنعام عكاوي: المعجم المفصل في علوم البلاغة: ٤٦٩.
(٥) الذكريات: ١٥٦/١.
(٦) السابق: ١٦٢/٨.
(٧) السابق: ٥٩/٧.
(٨) السابق: ٢٤٥/٣.
(٩) السابق: ١٣٥/٢.
(١٠) السابق: ٧٧/٢.

obeikandl.com

فكل هذه المفردات التي ميزناها بخط تحتها لا يجمعها أصل واحد وإن تشابهت في بعض حروفها.

هل التقسيم يعني الفصل بين الصور المختلفة من الجناس؟!

وهذا التقسيم الذي اجتهد في صنعه الباحث لا يعني الفصل التام بين كل صورة من صور الجناس والصور الأخرى. ولكنه من قبيل التمييز المرتهن بظروف الدراسة لتسهيل تناول الظاهرة والإحاطة بها في أطرافها المختلفة؛ وإلا فقد تتجاورُ الصور المختلفة في السياق الواحد دون تنافر أو تمايز أو هجنة، مثل:

«**إن اللَّه يُمْهل ولا يُهْمل، وينسئ ولا ينسى**»[1].

❖ فقد اجتمع فيه صورتان من صور الجناس وهما:

– جناس القلب: (يمهل / يهمل).
– جناس لاحق: (يُنْسئ / ينسى).

❖ ومما اجتمع فيه صورتان من صور الجناس أيضاً قول الكاتب:

«**أما حُنين فهي جارة مكة طالما صرت من بعد (لما سكنت مكة) أخرج إليها في عشيات أيام الربيع، أُنَفِّسُ عن النفس باجتلاء جمالها، وأرَوّح عن الرُّوح برقيق نسيمها، وعاطر رَوْحها. بساتين كلما زُرتها ذكرت الغوطة وحسبت أنني فيها، فهل هربت من الشام حتى نزلت (الشرائع) كما زعموا أن الطائف هاجرت من الشام فطافت الأقطار حتى استقرت هنا. فمن ثَم سميت (الطائف)، وليس هذا من صحيح الأخبار ولكنه من طرائف اللطائف**»[2].

فهاتان الصورتان هما:

– جناس الاشتقاق المتمثل في: (أُنَفِّس / النّفس) و(الطائف / طافت).
– جناس شبه الاشتقاق المتمثل في: (أُروّح / الرُّوح / رَوْحها)، (الطائف / طرائف / لطائف).

---

(١) السابق: ٥/٢٨٥.
(٢) السابق: ٣/٩١.

❖ ومما اجتمع فيه أكثر من ذلك، قوله:

**«إنك إن استثنيت معركة حنين مع هوازن وعشراً أخر من عشرات الآلاف من المعارك التي خضناها؛ لم تجد المسلمين إلا أقل من عدوهم عدداً وأضعف عُدَداً، وأقل عتاداً ومَدَداً»**[١].

فقد جاء فيه:

– جناس محرف بين: (عَدَداً / عُدَداً).

– جناس لاحق بين: (عَدَداً / مَدَداً).

– جناس شبه اشتقاق بين: (عتاد / عُدَداً / عَدَداً / عَدُو).

وهكذا يكون الجناس ملمحاً بديعياً مهماً ومؤثراً يشغل مساحة واسعة من أسلوب الكاتب لا يستطيع الدارس إغفاله أو تجاهله.

***جـ) الطباق والمقابلة:***

الطباق والمقابلة من المحسنات البديعية المعنوية التي يكون التحسين بها راجعاً إلى المعنى أولاً وبالذات، ويتبعه تحسين اللفظ ثانياً وبالعرض[٢].

والطباق والتطابق في اللغة: يعني الاتفاق والجمع بين الشيئين[٣]. ويقال طابقتُ بين الشيئين إذا جمعتُ بينهما على حذوٍ واحد وألصقتهما[٤]. وطابق البعير في مشيه إذا وضع خف رجله موضع خف يده[٥].

وقد عرّفه الأستاذان علي الجارم ومصطفى أمين في كتابهما (البلاغة

---

(١) السابق: ٢١١/١.

(٢) ينظر: أحمد المراغي: علوم البلاغة: ٢٩٦ ود. عبدالفتاح لاشين: البديع في ضوء أساليب القرآن: ٢٠.

(٣) ابن منظور: لسان العرب: ٢٠٩/١٠ والفيروزآبادي: القاموس المحيط: ٥٥/٣ (ترتيب الزواوي) الرازي: مختار الصحاح: ٣٤٠.

(٤) ينظر المصادر السابقة، وينظر أيضاً ابن رشيق: العمدة ٧/٢.

(٥) ابن منظور: لسان العرب: ٢١٣/١٠ ود. عبدالفتاح لاشين: البديع في ضوء أساليب القرآن: ٢٢.

obeikandl.com

الواضحة)[١] ود.عبدالفتاح لاشين في كتابه (البديع في ضوء أساليب القرآن)[٢] بأنه: «الجمع بين الشيء وضدّه في الكلام». وهو تعريف عامٌ وشائع، ولكنه غير دقيق، لأن الطباق ليس وقفاً على التضاد فحسب. ولعل أجمع الضوابط التي اطلع عليها الباحث – على طوله – تعريف الشيخ المراغي وهو: «الجمع بين معنيين متقابلين سواء أكان ذلك التقابل: التضاد أو الإيجاب أو السلب أو العدم والملكة، أو التضايف أو ما أشبه ذلك، وسواء أكان ذلك المعنى حقيقيًّا أو مجازيًّا»[٣].

ومن مصطلحاته المعروفة والشائعة بين البلاغيين: الطباق، التضاد، المطابقة، التكافؤ[٤].

ويميل الطنطاوي إلى الاحتفاء بالمعنى والإحاطة به، وذلك ما جعله يجنح إلى الطباق تارة وإلى المقابلة تارة أخرى، فهو يريد أن يُمَثِّل للقارئ معنيين متقابلين لينحصر ذهنه فيما بينهما، ثم يدع له الحرية التنقل فيما بينها، وهو بذلك يستوعب المعنى بكل أبعاده حتى النقيضين والمتضادين. ولهذا يعد الطباق والمقابلة بلاغةً في الكلام؛ لأنهما سبب من أسباب الوفاء بالمعنى وأداء الغرض، وإن كانا في أساسهما زينةً وحليةً مُجمّلة ومُحسِّنة[٥].

١. ومن الطباق الذي يكون بين الأسماء في أسلوب الكاتب ما يلي:

– «**لقد أدرت أمامي يا أخي الأستاذ بلخير شريطاً طويلاً فيه نعيم وفيه بؤس، وفيه مسرّة وفيه كدر**»[٦].

– «**إذا أذّن المغرب شمّرنا وهجمنا نشرب ونشرب، نأكل ونأكل، نجمع الحارّ والبارد، والحلو والحامض وكل مشويّ ومقليّ ومسلوق**»[٧].

---

(١) ص: ٢٨.

(٢) ص: ٢٢.

(٣) علوم البلاغة: ٢٩٧.

(٤) ينظر أحمد المراغي: علوم البلاغة: ٢٩٦ وما بعدها، ود. عبد الفتاح لاشين: البديع في ضوء أساليب القرآن: ٢٠ وما بعدها.

(٥) لتقف على نماذج من الطباق لدى الكاتب ينظر الذكريات: ٥٩/١ و١٥٥/٤ و١٩٩/٦، ٢٠٣، ٢١١.

(٦) السابق: ٢٥٧/٧.

(٧) السابق: ١١٤/٣.

– «**تلك المرابع التي كانت للحب فصارت للحرب، وكانت للشعر فغدت للذّعر**»[١].

٢. ومما يكون بين **الأفعال** قوله:

– «**دخلناها تقوم بنا السيارة وتقعد، وتميل وتستقيم.**»[٢].

– «**هو يقضي وهو يمضي، وهو يرفع وهو يضع**»[٣].

– «**الإنسان يرضى ويغضب، ويحب ويكره، ويطمع ويقنع، ويصح ويمرض، ويفرح ويحزن...**»[٤].

– «**كل ما في الدنيا يولد ويموت، يقوى ويضعف، يعز ويذل**»[٥].

٣. ومما يكون الطباق فيه واقعاً بين **مختلفين** بأن يكون أحد اللفظين اسماً والآخر فعلاً أو العكس، المثالان التاليان:

– «**أنا أعود أدراجي أتخطى رقاب السنين، أتقدم ولكن إلى الوراء وأوغل في مسالك النفق والأيام تكر راجعة بي حتى وقفت على أوائل سنة ١٩١٤م**»[٦].

– «**... بشراً يأكل الطعام ويمشي في الأسواق، ولد ويموت، وكان يصح ويمرض، ويجوع ويشبع، بشر مثلكم ولكنكم لستم مثله**»[٧].

وفي المثال الأخير نجد طباقاً آخر يعرف باسم طباق السلب، وهو ما اختلفت فيه الضدان أو ما في معناهما سلباً وإيجاباً[٨].

---

(١) السابق: ٥٤/٤.

(٢) السابق: ٦٧/٣.

(٣) السابق: ١٦/٢.

(٤) السابق: ١٨٣/١.

(٥) السابق: ١٤٧/١.

(٦) السابق: ٢١/١.

(٧) السابق: ١٦٠/٣ والمقصود بالتمثيل ماتحته خط، وإلا ففي المثال طباق بين الأفعال: (ولد) و(يموت) وبين وبين (يصح) و(يحرص)، وبين (يجوع) و(يشبع).

(٨) ينظر: علي الجارم ومصطفى أمين: البلاغة الواضحة: ٢٨١. وللوقوف على نماذج أخرى من الطباق، ينظر: الذكريات: ٥٩/١ و١٥٥/٤ و١٩٩/٦، ٢٠٣، ٢١١.

وجمهور البلاغيين يفرقون بين الطباق والمقابلة؛ فالطباق يكون بالجمع بين متقابلين على أي نحو من الأنحاء سواء كانا متضادين أو غير متضادين. والمقابلة غالباً تكون بالجمع بين أربعة متقابلات: اثنين في صدر الكلام واثنين في عجزه. وقد تجتمع في الفقرة الواحدة نحو عشرة متقابلات: خمسة في صدر الكلام وخمسة في عجزه. وعلى ذلك يمكن إفراد المقابلة ووصفها بأنها: الإتيان بمعنيين متوافقين أو معانٍ متوافقة ثم يؤتى بما يقابلها على سبيل الترتيب[١].

ومن المقابلة بهذا المفهوم قول الطنطاوي يصف شعوره وقد غادر بلد اللّه الحرام متوجهاً إلى المدينة في أول زورة له إليها:

**«لولا أننا نأمل أن نداوي لوعة هذا الفراق بروعة ذلك التلاق،... لتضعضعت قلوبنا في موقف الوداع»**[٢].

فالمقابلة هنا بين معان ثلاثة: (اللوعة) مع ما فيها من الحزن والحسرة والألم، واسم الإشارة (هذا) الذي يدل على الإشارة إلى القريب، و(الفراق) وبين: (الروعة) وما فيها من جمال وفرح واشتياق، واسم الإشارة (ذلك) الذي يدل على البعيد، و(التلاق) وما فيه من سكن للنفس وراحة للفؤاد... وهي مقابلة لا يبدو عليها التصنع رغم أنه قد احتشد فيها ثلاثة معان متقابلة في جملة قصيرة.

وكذلك قوله يصف نفسه في شيخوخته:

— **«على أن فيَّ بحمد اللّه بقية لا تزال تسرّ الصديق وتكبت العدو»**[٣].

وكقوله يصف حياة الإنسان:

— **«تعلو حتى تبلغ الذروة، ثم تهبط حتى تصل الحضيض»**[٤].

ومن ذلك:

---

(١) ينظر: القزويني: الإيضاح: ١٣/٤ (مع البغية) وأحمد المراغي: علوم البلاغة: ٢٩٩ وعلي الجارم ومصطفى أمين: البلاغة الواضحة: ٢٨٥.

(٢) الذكريات: ١٥٩/٣.

(٣) السابق: ١٧٣/١.

(٤) السابق: ١٠٣/١.

- «**إن منهم من يخالف إخوانه المسلمين، ويحالف أعداءه من الكافرين**»[١].
- «**دخلتها وهي دولة مُعَظّمة، فخرجت منها دولة محطمة...**»[٢].

من جميل المقابلة لديه ما يجيء في معرض من معارض الصورة؛ فتزداد المقابلة حُسناً إلى حسنها:

- «**كان معروف يوقد على النارجيلة ويعد القلم؛ فيأخذ من نارجيلته السم، ويعطي من قلمه العسل**»[٣].
- «**قيل بردي يشتعل، قالوا أطفئوه بالنار**»[٤].
- «**قلّبته على مثل جمر الغضى، ويعلم إخوانه أني سوّدت أيامه، وبيضتُ بالأرق لياليه**»[٥].

***د) محسنات بديعية أخرى:***

وهناك محسنات بديعية أخرى يصعب حصرها وليست على جانب كبير من البروز بحيث تشكل ظاهرة لافتة ولكن الباحث يود أن يشير إلى بعض منها في عجالة. ومنها:

١. **المشاكلة:** وهي ذكر الشيء بلفظ غيره لوقوعه في صحبته تحقيقاً أو تقديراً[٦]. مثل قوله:

«**ومشينا إلى ماء الهزايم نرى ما هو فلما رأيناه انهزمنا نحن منه؛ إذ وجدناه ماءً آسناً منتناً...**»[٧].

فقد استخدم (انهزمنا) بمعناها العامي الشعبي مكان: فررنا أو هربنا؛ ليشاكل لفظة (الهزايم).

---

(١) السابق: ١٩٤/٨.
(٢) السابق: ١٥٠/٣.
(٣) السابق: ١٠/٢.
(٤) السابق: ٢١٤/٣.
(٥) السابق: ٢٧٨/٣.
(٦) ينظر القزويني: التلخيص: ٣٥٦ (بشرح البرقوقي).
(٧) الذكريات: ٧٢/٣.

obeikandl.com

ومن المشاكلة أيضاً قوله:

**«بقيت فيه (أي المجلس الأعلى للجامعة الإسلامية) وفي الرابطة وفي كل عمل إسلامي جنديًّا يعاون على كل ما ينفع المسلمين، ولكنني لا أربط نفسي بأحد...»**[١].

حيث استعمل كلمة (أربط) ليشاكل بينها وبين (الرابطة) وكان بإمكانه أن يقول: (أقيد) أو نحوها.

٢. **التورية**: وهي: أن يطلق لفظ له معنيان: قريب وبعيد ويراد البعيد[٢]. مثل:

**«مشيت في حاجات الناس؛ لما كانت لي طاقة على المشي فيها، أما الآن فقد صرت متقاعداً»**[٣].

فالتورية في كلمة (متقاعد) إذ المعنى القريب أنه قد ترك الوظيفة الحكومية أي أنه قد صار كما يقال (على المعاش) بينما المراد معنى آخر بعيد، وهو أنه أصبح لا يودّ أن يقوم لثقل ذلك عليه بعد أن طعن في السن، أو لما يكلفه ذلك من حرج شديد مع من يقصدهم فيستحيون منه.

٣. **التوجيه**: وهو اللفظ المحتمل وجهين، يحمل المتكلّم مراده على أيِّهما شاء[٤]، وقد شرط الإمام السبكي – رحمه اللّه – في التوجيه وجوب تقييد المعنى بالاحتمالين على وجه التساوي فإذا كان أحدهما ظاهراً والآخر خفيًّا والمراد هو الخَفيّ فالكلام جارٍ على التورية لا التوجيه[٥]. ويسميه الزمخشري بـ (ذي الوجهين)[٦] ويسميه الرشيد الوطواط في حدائق السّحر: (الكلام المحتمل

---

(١) السابق: ١٢٦/٨.

(٢) ينظر القزويني: التلخيص: ٣٦٠ (بشرح البرقوقي).

(٣) الذكريات: ١٦١/٨.

(٤) قال القزويني: «التوجيه: هو إيراد الكلام محتملاً لوجهين مختلفين» الإيضاح: ٦٤/٤ (مع البغية).

(٥) ينظر عروس الأفراح في شرح تلخيص المفتاح: بهاء الدين السبكي: (شروح التلخيص. القاهرة ١٩٣٧م) ٤٠١/٤ نقلاً عن د. أحمد مطلوب: معجم المصطلحات البلاغية وتطورها: ٣٨٠/٢.

(٦) ينظر: د. أحمد مطلوب: معجم المصطلحات البلاغية وتطورها: ٣٨٠/٢ ود. إنعام فؤاد عكاوي: المعجم المفصل في علوم البلاغة: ٤٤٤.

الضدين)[١] ويرى ابن حجة الحموي أن تسميته بـ (الإيهام أليق من تسميته بالتوجيه)[٢] وهذا هو مذهب ابن أبي الأصبع أيضاً[٣]. ومثال التوجيه في ذكريات الطنطاوي قوله عن مدارس البنات في الشام:

**«ياليتني لم أذكر... مدارس البنات والذي رأيناه في مدارس البنات لقد نكأ ذكرها عليّ جرحي الذي حسبته اندمل، وأيقظ ذكريات ظننتها ماتت؛ فإذا هي حية تلدغ، ولدغتها تربك وتكاد تهلك»**[٤].

فإن كلمة (حية) لها معنيان الأول بمعنى: الحياة ويرشّحه لفظ (ماتت) قبلها. والثاني: الحية بمعنى الثعبان ويرشحه كلمة (تلدغ) وقد تساوى السياق في دلالته على المعنيين كليهما دون زيادة لأحدهما على الآخر. فليس هنا معنى قريب ولا معنى بعيد بل كلا المعنيين مقبول ومحتمل، والسياق لا يُعين على صرف وجه الكلام إلى أحدهما دون الآخر. وهذا هو عين أسلوب التوجيه، وهو ضرب من ضروب المحسنات البديعية اللطيفة.

٤. **صحة الأقسام، أو صحة التقسيم:** وهو استيفاء المتكلم أقسام المعنى الذي هو آخذ فيه بحيث لا يغادر منه شيئاً[٥]. مثل:

**«ثم اصطف التلاميذ وخرج المدير يحمل نتائج الامتحانات: يُسْعِدُ بها فريقاً، ويُشقي آخرين، وما أسعدهم ولا أشقاهم إلا أنفسهم؛ فوقف صامتاً، وهم ينظرون إليه صامتين، يحدقون في وجهه علهم يستطلعون الخبر من النظر. ثم ينطق فقدّم**

---

(١) حدائق السحر في دقائق الشعر: رشيد الدين محمد العمري المعروف بالوطواط: ترجمة د. إبراهيم أمين الشواربي: القاهرة: ١٣٦٤هـ-١٩٤٥م ص١٣٢ نقلاً عن: د. إنعام فؤاد عكاوي: المعجم المفصل في علوم البلاغة: ٤٤٤.

(٢) خزانة الأدب: ١٣٥-١٣٦.

(٣) ينظر: د. أحمد مطلوب: معجم المصطلحات البلاغية وتطورها: ٣٨١/٢ ود. إنعام فؤاد عكاوي: المعجم المفصل في علوم البلاغة: ٤٤٤.

(٤) الذكريات: ٢٣١/٥.

(٥) ينظر: د. أحمد مطلوب: معجم المصطلحات البلاغية وتطورها: ٥٩/٣، ومنه قول اللّه تعالى: ﴿هُوَ ٱلَّذِى يُرِيكُمُ ٱلْبَرْقَ خَوْفًا وَطَمَعًا﴾ [الرعد: ١٢] إذ ليس في رؤية البرق إلا الخوف من الصواعق والطمع في الأمطار. ومنه قوله تعالى: ﴿لِلَّهِ مُلْكُ ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَٱلْأَرْضِ يَخْلُقُ مَا يَشَآءُ يَهَبُ لِمَن يَشَآءُ إِنَٰثًا وَيَهَبُ لِمَن يَشَآءُ ٱلذُّكُورَ ﴿٤٩﴾ أَوْ يُزَوِّجُهُمْ ذُكْرَانًا وَإِنَٰثًا وَيَجْعَلُ مَن يَشَآءُ عَقِيمًا﴾ [الشورى: ٤٩-٥٠].

**ما شاء من مقدمات وسمى السقوط فائدة لأنه اختبار وتدريب وأطال المقال، وهم يرقبون النتائج، ثم وزّعها عليهم؛ فانصرفوا بين باك حزين وضاحك فرح. أمّا المعلمون فقد ودّع بعضهم بعضاً ومضى كلٌّ لطيته (أي لغايته) ولم تكن إلا نصف ساعة حتى أصبحت هذه العمارة التي كانت تعج بالطلاب خالية قد سكنت فيها الأصوات، ولم يبق فيها إلا المدير وأنا والبوّاب»**[١].

فالنص بأكمله يصلح مقالاً على حسن التقسيم أو صحة الأقسام فقد استوعب المشهد كاملاً ولم يغادر منه شيئاً ذا بال. وإذ قصرنا النظر مثلاً على إعلان النتائج، فلا يتصور فيها غير إسعاد فريق وإشقاء آخرين، وانصراف الطلاب يوم إعلان النتائج لا يكون إلا على نوعين: منصرف ضاحك فرح أو باك حزين.

وكذلك قوله:

**«قدمت أخوض هذه اللجة من الناس لأصل إلى هذه اللجة الطامية من الماء، أمشي في ظلمتين: هذا الحشد المزدحم، وظلمة الليل البهيم، أتعرض لرهبتين: رهبة الليل وسواده، والسيل وامتداده، أصغي إلى لحنين: لحن الرَّوع على ألسنة الناس، ولحن الهول على لسان النهر. ولم أعد أخشى شيئاً.. إنها ساعة الخطر!!»**[٢].

**٥. التحجيل:** والتحجيل في اللغة بياض يكون في قوائم الفرس، وحَجّل فلان أمره تحجيلاً إذا شهره[٣]. وهو تذييل أواخر الفصول بالأبيات الحكمية والاستدلالية لتزداد بهاءً وحسناً، وتقع في النفوس أحسن موقع[٤]. وقال القرطاجني: «وأيضاً فإنا سمينا تحلية أعقاب الفصول بالأبيات الحكمية والاستدلالية بالتحجيل ليكون اقتران صنعة رأس الفصل، وصنعة عجزه نحواً من اقتران الغرّة بالتحجيل في الفرس»[٥] وهو كثير في ذكريات الطنطاوي ونحيل القارئ إلى الحلقات:

---

(١) الذكريات: ٢/٢٢٨.

(٢) السابق: ٣/٣٠٤.

(٣) ينظر: ابن منظور: لسان العرب: ١١/١٤٤-١٤٦ والفيروزآبادي: القاموس المحيط: ١/٥٩٥-٥٩٧ (ترتيب الزواوي).

(٤) ينظر حازم القرطاجني: منهاج البلغاء: ٣٠٠.

(٥) المصدر السابق: ٣٠٠.

الخامسة[١] والعاشرة[٢] والثلاثين بعد المئة[٣]، والثامنة والخمسين بعد المئة[٤]، والخامسة والثمانين بعد المئة[٥].

وبعد، فقد كانت المحسنات البديعية بشقيها اللفظي والمعنوي ملمحاً بارزاً في التشكيل الأسلوبي للكاتب. وكانت في مجملها مما يحسب له لاعليه؛ إذ كانت تجري في السياق رخاءً دون تعقيد للمعنى أو اغتيال للفكرة من أجل زينة عارضة لاهية. بل تأتي حين تأتي طائعة مذعنة للفكرة موحية بالمعنى خير إيحاء مع ما تمنحه للمعرض الذي جاءت فيه من حسن نغمٍ، وجمال إيقاعٍ، ولطيف فائدة.

**١٥. العناية باللغة:**

ومن خصائص الأسلوب الطنطاوي أيضاً اعتناؤه بلغته، ولاريب فاللغة هي الوسيلة المؤثرة والمعبّرة وهي الوسيط الذي ينقل من خلاله أفكاره ومعانيه إلى الناس ويمكن رصد هذه العناية عبر محورين أساسين:

***أ) المحور الأول: التعبيري.***

والمراد بالتعبيري: موافقة اللغة للموقف والمعنى:

١. فالكاتب برغم انطلاقه على سجيته في الكتابة دون احتشاد أو تكلف، إلا أن هذه السجية سجية النفس المطبوعة التي تتذوق الكلمة وتحس بها، وتُحسن التعامل معها كما يتعامل الفنان مع ألوانه في (مُلوَّنه). وبالتالي فهي تمارس في عفويّة وسليقةٍ **الانتقاء الدقيق** للكلمة من بين عدد كبير من الألفاظ التي يحسبها الناس من قبيل المترادفات التي لا تفاوت بينها، وهي في الحقيقة آية من آيات الإعجاز اللغوي في اللغة العربية؛ ذلك أن هذه الظاهرة ما هي إلاّ أثر من آثار مراعاة دقيق الفروق بين الحاجات الإنسانية عند التعبير عنها.

---

(١) ينظر الذكريات: ٤٧/١.

(٢) ينظر السابق: ٨٦/١.

(٣) ينظر السابق: ٥٢/٥.

(٤) ينظر السابق: ٥٥/٦.

(٥) ينظر السابق: ٨٤/٧.

❖ انظر إليه مثلاً وهو يستعمل كلمة (أفتش) وقد تنكرت له دمشق:

**«أهذي هي دمشق؟! فما لها تغيرت معالمها، وتبدّلتْ أزياؤها... ما للوجوه غدت غير الوجوه... طفت في هذه الشوارع المتشابهة أفتش عن دمشق التي عرفتها وأحببتها ومن يعرف دمشق (تلك) ويملك نفسه ألا يحبها؟»**[1].

تأمّل جيّداً هذه الكلمة (أفتش) هل تجدها جاءت إلى هذا السياق في هذا الموقف بالذّات كما اتفق؟ لا أظن ذلك. فلفظة (أفتش) لا يقوم مقامها لفظ آخر رديف لها مهما كان متصلاً بها؛ لأن لها إيحاءها وعالمها الذي تخلعه على السياق. ألا تشعر فيها بحرارة اللهفة، وصدق الرّغبة، ولذع الحنين، والحرص على العثور على بقايا العالم المفقود من دمشق. ألا تنقلك حقاً إلى عالم خاص لا تطيقه الكلمات الأخرى، مثل: (أبحث، أُنقب، أتفقد، أطلب...) ألا يرتسم في مُخيلتك مشهدٌ لشيخ كبير أضناه المسير، وأثقلته السنين التي يحملها على كاهله، وقد دخل إلى (دمشق) مرتع صباه ومربع أحلامه وأمانيه، فإذا هي تُنكره وتَتَنكّر له، وهو لا يملك أكثر من غُصّة متحشرجة يبتلعها حلقه فتستحيل إلى أنّاتٍ يكاد ينفطر لها فؤاده. ويأخذ – حينئذٍ – يمد بصره صوب الأفق، ويُقلّبه ذات اليمين وذات الشِّمال. يتفرّس (دمشقه) التي يعرفها في عيني كل مقبل عليه ومُدبر عنه، ثم تُعجزه الحيلة فيخلدَ إلى الأرض وينكب على ثرى دمشق (الحاضر) لينقب بين ذراتها ورمالها وزوايا أبنيتها عن دمشق (الماضي) التي عرفها في طفولته وصدر صباه طفلة بريئة وادعة فاتنة الحسن والجمال.

❖ ومثلها كلمة (أدس) في هذا السياق:

**«حاولتُ أن أدُسَّ في يده مبلغاً من المال جزاء ما تعبَ بي فأبى واستنكر، بل لقد استكبر أن يأخذه وكاد يغضب، فتركته وأجزلت له الشكر وفارقته.»**[2].

فالكاتب يريد أن يكافئه جزاء ما فعل، ولكنّه لا يريد أن يشعره بالمهانة أو يتسبب ولو بالعطاء في جرح كرامة من أحسن إليه. لذلك اختار كلمة (أدس) التي

---

(١) الذكريات: ١/١٩.

(٢) السابق: ٧/٢١٥.

تدل على بذل المال وحسن التلطف في دفعه. وهي كلمة منتقاة – دون شك – وافقت المعنى أدق الموافقة، بحيث لا تقوم مقامها كلمة أخرى رديفة لها.

❖ وانظر إلى كلمة حليلة في قوله:

**«كم من شابّ نشأ في أسرة مؤمنة حريصة على دينها، متمسكة بفضائلها أرسلناه إلى تلك البلاد ليعود منها بالعلم فعاد بشهادة بلا علم، أو عاد بعلم بلا دين، أو ترك العلم والدين هناك، ورجع متأبطاً ذراع حليلة من هناك، بيضاء شقراء ولكن وراء بياض جلدها وشُقرة شعرها قلباً أسود مملوءاً كفراً؛ فيسري في قلوب أولاده منها»**[1].

ثم عاود النظر مرّة أخرى إلى كلمة (حليلة) وأطلق العنان لتساؤلاتك: لم قال (حليلة) ولم يقل (زوجة)؟! هل جاء التعبير اتفاقاً؟! أم جاء تعمّداً واختياراً؟! وما الفرق بين التعبيرين؟!

إن هنالك فرقاً بيّناً بين التعبيرين إذا أُحسن فهم مدلولهما وبالتالي فإن التعبير لم يكن اتفاقاً بل هو استعمال دقيق عن قصد وانتقاء. فالمرأة (حليلة) لبعلها بمجرّد عقده النكاح عليها. ولكن (الزوجية) وصف أسمى من ذلك فيه التواد والتراحم والتآلف والتوافق لذلك امتن اللّه على عباده بأن خلق لهم من أنفسهم أزواجاً ليسكنوا إليها وجعل بينهم مودّة ورحمة فقال تعالى: ﴿ وَمِنْ ءَايَٰتِهِۦٓ أَنْ خَلَقَ لَكُم مِّنْ أَنفُسِكُمْ أَزْوَٰجًا لِّتَسْكُنُوٓا۟ إِلَيْهَا وَجَعَلَ بَيْنَكُم مَّوَدَّةً وَرَحْمَةً... ﴾[2].

والطنطاوي لا يرى هذا الوصف (الزوجية) شيئاً متحققاً في نساء أهل الكتاب ولو كنّ (حلائل) لأزواجهن بمجرد عقد النكاح؛ لأن اختلاف العقيدة غربة كبيرة. أما الجانب الشرعي المتعلق بحل الزواج من نساء أهل الكتاب فهو محسومٌ تماماً.

❖ ومن الدّقة التعبيرية استعماله لكلمة: (يتعشّق) في السياق التالي:

**«دارت علينا المجمرة وفيها البخور، فلم ندر ما نصنع بها حتى رأينا الأمير يضم عليها طرفي عمامته... وعباءته، حتى يتعشق الطيب ثيابه، ثم يدعها...»**[3].

---

(١) السابق: ٨٣/٤.

(٢) سورة الروم: ٢١.

(٣) الذكريات: ٧٩/٣.

فلفظة (يتعشق) هنا لا تفيد الالتصاق بمعنى التماس أو المجاورة بحيث يمكن أن يحل محلها غيرها من الألفاظ الدالة على عموم هذا المعنى، ولكنها تستصحب في معيتها دلالة خاصّة للمادّة المنحدرة عنها (ع. ش. ق) التي تدل على تغلغل الشيء إلى المكامن الخفيّة؛ ولذلك كان التعبير بكلمة (يتعشق) آكد وأبلغ في التعبير عن المراد وأوفى به.

❖ ومما يقترب مما ذكر آنفاً قول الكاتب يصف موكب الفتوّة في (بغداد) سنة ١٩٣٩م:

**«حبس الناس الكلمات، ووقفوا الأنفاس، يتطلعون ويترقبون، والموسيقى تعلو والفتيان يتقدّمون حتى وصلتْ طليعتهم، فما استطاع ذو شعور إمساك دموع الفرحة والرِّقة والتأثّر أن تسيل»**[(١)].

فالكاتب دقيق جدًّا في تعبيره لأنّه لم يقل: (فما استطاع أحد أو إنسان أو شخص أو حاضر إمساك دموع...) إنما قال: (ذو شعور...) فقد يكون في الجمع من شاهد ما رآه الكاتب ولم يحرك فيه ساكنًا لأنه ليس من ذوي الحس المرهف والشعور. وهذا تعبير عن المشهد دون فقدان للمصداقية.

❖ ومن الدقة التعبيرية أيضاً استخدامه لكلمتي (مقل) و(مبصر):

**«سلوا من كانوا حاضرين ممن سال بهم السفح وامتلأ الجبل، وقدّرهم المقل بخمسة عشر ألفاً، والمبصر قدّرهم بخمسة وعشرين ألفاً ملؤوا ساحة التدريب والحدائق المطيفة بها»**[(٢)].

وأحسب أنه لو حاول كاتب مبتدئ التعبير عن المعنى السابق لوقع في المفارقة التي لا تعينه على التعبير الدقيق. فربما قال: (الغرّ) أو (المخطئ) بخمسة عشر ألفاً والمصيب أو (العالم) أو (العارف) قدرهم بخمسة وعشرين ألفاً، وربما قادته كلمة (المقل) لو استعملها إلى أن يضع مقابلها كلمة (المكثر) وهذا يتنافى مع ما يريده بالتعبير.

وكل هذه الكلمات لا تقوم مقام الكلمتين اللتين استعان بهما الكاتب، فالكاتب لا يريد أن ينتقص من المقدِّرين ولا أن يقرر العدد ولا أن يحكم بالاجتهاد

---

(١) السابق: ١٣١/٤.

(٢) السابق: ٤٢/٦-٤٣.

في التقديرين بالإصابة أو التخطئة، ولكنّه يريد أن يبين للقارئ كثرة الحضور دون ترجيح لأحد التقديرين.

❖ وكذلك قوله في معرض وصفه لفيضان نهر دجلة سنة ١٣٥٦هـ:

**«... فإذا الأرض قد بدلت غير الأرض، وإذا الجسر الذي كان وادياً تنحدر إليه، قد أمسى هضبة نتسلقها صار أعلى من الشارع... وإذا الناس يقبلون عليه، فأقبلت معهم وعلى وجهي من الدّهشة والحيرة مثل ما على وجوههم من الروعة والفزع...»**[1].

فعبر بقوله: «**على وجهي من الدهشة والحيرة**» ولم يقل: (الخوف والرهبة) أو (الفزع والروعة) ليشاكل ما على وجوه من أقبلوا عليه، لأنه لم يعرف بعد أبعاد المأساة فكيف يخاف منها ويرتاع[2]؟!.

٢. ومن مظاهر الدّقة التعبيريّة **موافقة/مواءمة التعبير اللفظي للمعنى** في قوته وضعفه وشدّته ولينه. فنجد الأسلوب هادئاً مطمئناً تارة، وتارة عاطفيًّا نابضاً بالحزن والألم أو الفرحة والشوق. ويأتي أخرى عنيفاً منفعلاً يتفلّت تفلتاً من قيود الاتزان، وتعدو ألفاظه في إثر بعضها عدواً، وتتدافع جمله وتراكيبه في السياق، حتى لكأننا نسمع أثر الانفعال جلبة وصوتاً، هذه المواءمة بين اللغة والمعنى أو الموقف أو الحال يحسب للكاتب؛ لأنه يعينه على تجسيد ما يكتنفه من المشاعر والأحاسيس في إطار لغوي مشابه. اقرأ هذا الأسلوب الهادئ المطمئن:

**«علّمونا ونحن صغار أن الولد المهذب هو الذي لا يرفع بصره عن الأرض إذا كان مع الكبار، وإذا قعد معهم ضم بعضها إلى بعض، وأحنى رأسه ولم يتكلم حتى يُسأل. وإن سئل خفض بالجواب صوته، وكلما نطق بالجملة أعقبها بقوله (سيدي) وإن قابل كبيراً قَبَّل يده ورفعها إلى جبينه.**

---

(١) السابق: ٣/٣٠٠.

(٢) للوقوف على نماذج أخرى للدقة التعبيرية في جانبها الذي أشارت إليه الدراسة فيما مضى ينظر الذكريات: ١/١١٧ وتأمل الكلمتين: قبر وحفرة، و١/٢٨ و٢٣٢ و٨/٨٢-٨٣ تأمل الكلمتين: أسفاً (بالتنوين) وأسفى (بدون تنوين).

ثم تعلمنا في المدرسة أن المسلم يكون أبداً عزيز النفس، مرفوع الرأس جريئاً، إن تكلم أسمع. أي أنهم وجّهونا وجهتين متعارضتين، فكان علي أن أمشي إلى الوراء وأنا أتقدم إلى الأمام، وأن أصعد نازلاً وأنزل صاعداً»[١].

واقرأ هذا الأسلوب الذي نلمح وراء حروفه الشوق إلى الماضي والحنين إلى روائح الشباب:

– «ينتهي الصيف، ويأتي الخريف فيصفر الورق ويسّاقط، وترجع الشجرة حطباً، وتصير أيام الربيع ذكرى. ولكن الشجرة يتجدد ربيعها... إن شتاءها يلد ربيعاً جديداً، وربيع حياتي الذي ولّى لا يتجدّد:

ودّعتُ أحلامي بطرفٍ باكي ولمحتُ من طرق الملاح شباكي

وإن لم أنصب في عمري شبكة لفتاة (صدقوني) ولا أوقعتُ حسناء يوماً في شرك:

كان لي بالأمس قلب فقضى وأراح الناس منه واستراح

لقد قضى، فهل رأيت ميتاً عاد بعد ما مات؟ هل أبصرت في سنة واحدة تعاقب ربيعين؟ هل سمعت بإنسان عاش شبابه مرتين.

كنت إن برقت لي بارقة من جمال في وجوه البشر، أو صفحات الكون أحسست بالعاطفة تشتعل في صدري، والمشاعر تلعب بشغاف قلبي فأفزع إلى القلم لأسجل ما أحسست به، فيسابق قلمي فكري. وإن قرأت أخبار الوفاء أو الغدر، أو سمعتُ أنباء الخير أو الشرّ، شعرت بالأفكار تقرع جوانب رأسي، فأسارع إلى القلم لأقيدها... ويا أسفي على تلك الأيام!»[٢].

– «يا أيها المسافر إلى دمشق، هل تحسن إلى شيخ غريب، فتزور عنه هذا الذي بقي من عالمه، وتريق عليه دموع قلبه ورحيق حبّه؛ هل تقف على قبر أمي وقبر أبي، فتقول لهما: إن ابنكما الذي تركتماه يمرح في رداء الشباب يطير إلى آفاق المستقبل على جناح من الأمل، يحمل أحلاماً تعجز عن حملها مناكب الرجال، فيمضي

---

(١) السابق: ٤/٣١.

(٢) السابق: ١/٢٧–٢٨.

قدماً بها، لا يرضيه إلا تحقيقها. قل لهما: إنه قد ولّى شبابه، وانكسر جناحه، وذابت أحلامه، فلم يبق له من أمل إلا دوام الصحة، وحسن الخاتمة. قل لهما: لقد صار ولدكما أكبر سِنًّا منكما، صار شيخاً وبناته صرن جدّات، ولكنّه لم ينسكما، ولم ينقص حبه لكما، ولا ألمه لفقدكما، وإن رأى ما هو أشدّ عليه وأقسى، إنه يدعو لكما، يسأل اللّه لكما الرحمة كما ربيتماه صغيراً»[١].

ثم قابل كل ذلك بهذا الأسلوب في موقف من مواقف الانفعال:

– «اليوم يبكي رجالٌ مِنّا كانوا يأكلون الطيبات، وينامون على ريش النعام من بيع ضمائرهم للأجنبي، على حين كان الناس ينامون على التراب ويأكلون الخبز اليابس. اليوم يبكي رجال حملتهم الخيانة فوضعتهم على مقاعد العز في أبهاء الحكومة، فصاروا من كبار الموظفين. اليوم يبكي رجالٌ كانت لهم في سجلات الاستخبارات أسماء فصاروا اليوم أيتاماً كالجراد في المزبلة بعدما مات الكلب.»[٢].

ويقول أيضاً:

«إذا حسن أن نقوي بالرياضة أجساد الطالبات فهل يشترط لهذه التقوية أن يختلطن بالرجال؟! لا واللّه. أحلفها يميناً غموساً وأضعها في عنقي.

إنكم لا تريدون الصحة ولا الرّياضة، ولا المشاركة بالعيد. إنما تريدون التلذذ بمرأى أجساد بناتنا باسم العيد والرياضة والصحة. إنكم لصوص أعراض، ولكن ليس الحق عليكم. الحق علينا نحن آباء الطالبات والطلاب. فنحن عميان لا نبصر، خرس لا ننطق، حمير لا نغار، وإذا استمرت هذه الحال فليس أمامنا إلا اللعنة التي نزلت على بني إسرائيل، على لسان داود وعيسى ابن مريم. اللهم لقد بلغت. اللهم لقد أنكرت المنكر. اللهم لا تنزل علينا لعنتك، ولا تحل بنا غضبك»[٣].

٣. ومن مظاهر الدّقة التعبيرية أيضاً **حذف حروف العطف متى اتصل الكلام ببعضه**، فحروف العطف إنما يؤتى بها لأداء وظيفة مهمة تكمن في ربط الجمل

---

(١) السابق: ١٢٦/٢.

(٢) السابق: ٢٢٩/٥.

(٣) السابق: ٢٥٣/٥–٢٥٤.

وإحكام اتصالها ببعضها[١]؛ لكن هذه الوظيفة تمسي لاحاجة إليها حين يشتد اتصال الكلام بعضه ببعض بل ربما أدّى استعمالها إلى برود التعبير وإضعاف تأثيره: ونمثل لإهمال حروف العطف في أسلوب الكاتب بالأمثلة التالية:

**– «قد يقول قارئ لماذا تحط دائماً على الفرنسين وتنزل عليهم نقداً؟ تدرون لماذا؟ لأنهم هدموا دورنا، لأنهم قتلوا أبناءنا، لأنهم سرقوا حريتنا، لأنهم غلبونا على بلدنا، لأنها لو صنعت أمة أخرى بهم عُشر ما صنعوا بنا لقالوا أضعاف ما قلنا نحن عنهم...»[٢].**

**– «نسير في أرض نبصر أولها ولا ندري إلى أين ينتهي بنا آخرها؟ نطأ الحجارة، نواجه الصخور، نغرق في كُثبان الرّمل الناعم، فنخرج منه سياراتنا... ضعنا أياماً، بتنا ليالي والوحوش قريبة منا، والعقارب كانت تدبّ من حولنا، ونحن ننام على الأرض. قلّ معنا الزاد فكدنا نشرف على الهلاك، وفقدنا الماء حتى إذا وجدناه والدود الأحمر يملؤه نزعنا العمائم... من فوق رؤوسنا وصفيناه بها فشربنا ما قطر من الماء، ونفضنا الدود نفضاً»[٣].**

**– «إن للإسلام في الهند أندلساً كبرى يقف المسلم في آثارها، في دهلي ولكنو وعليغار وهاتيك الديار – على المساجد التي لم يعد يسيطر عليها أهلوها، على القلاع التي خلت من جنودها، على العروش التي غاب عنها أصحابها، على الآثار الإسلامية الضخمة، على قبة الإسلام (الذي يدعونه مسجد قوّة الإسلام) على منارة قطب، على القلعة الحمراء، على المسجد الجامع...»[٤].**

وقد جعلنا هذا الملمح مظهراً من مظاهر الدقة التعبيرية؛ لأنه صورة لتداعي المعاني إلى الذهن بحيث لا تدع فرصة للفصل بينهما بحروف العطف. ونجد الكاتب يركز على الفاصلة حين يهمل حرف العطف، لتقوم مقام الحرف في التمييز بين الجمل دون أن يقطع اتصالها ذهناً أو نطقاً.

---

(١) وذلك في المعرض الواحد الذي يجمع ألفاظه ومعانيه سياق فكري موحد، أما ما كان بخلاف ذلك فقد يكون حذف حرف العطف لما يُسمى بكمال أو شبه كمال الانفصال / الانقطاع.

(٢) السابق: ٥/٧٩–٨٠.

(٣) السابق: ٣/٥٣.

(٤) السابق: ٥/٢٠٢–٢٠٣.

*ب) المحور الثاني: الدقة اللغوية:*

١. في هذا المحور يتضح حرص الكاتب على **استعمال الفصحى** لغة للسرد وللحوار في عموم الذكريات، لا يكاد يتنكب سبيلها إلا في أضيق الحدود حين لا يجد أمامه حيلة، فيستعمل ما يحتاج إليه من اللهجات العاميّة أو اللغات الأجنبية (أعجمي) مثل: الحكاية عن الغير، أو للتعبير عن المسمى المشهور بين الناس بغير اللفظ الفصيح، أو للأمانة في نقل الواقع بمحاكاته الدقيقة لغرض فني كالاستشهاد بالفلوكلور الشعبي، ونداءات الباعة وتعبيرات العامّة أو رسم الشخصية أو تضخيم بعض صفاتها، أو إبراز عنصر تميزها جنساً أو ثقافة أو الإلماح إلى عنصر المكان الذي تشكل اللهجة فيه جزءاً أساساً لا ينفك عنه، أو للممازحة والمداعبة، أو للسخرية أو نحو ذلك.

ولا تزال قضية العامية والفصحى في الأعمال التي تعتمد تصوير الحياة الواقعية أو نقلها – سواء القصصية منها أو الروائية أو المسرحية أو ما يلحق بها من الفنون الأخرى كالسير الأدبية لا تزال مثار نزاع وجدال كبيرين بين الباحثين والمهتمين[1]. ولازالت وجهات النظر المطروحة بحاجة إلى فترة زمانية لتتلاقح فيها الأفكار لتسفر عن صياغة موقف فني وأدبي عام يكون مرجعاً نقديًّا واضحاً بهذا الصدد.

والذي يراه الباحث – ومن خلال الوقوف على ما انتهت إليه تجارب الكتاب أنفسهم بعيداً عن تنظيرات وأحكام النقاد – أن السرد لا يتسع للعامية أو الأعجمية مطلقاً، وما ينبغي له أن يحفل بشيء منهما. أما الحوار فالأمر فيه يعود إلى قدرة الكاتب، وطبيعة الموقف، ونوعية اللهجة ومستواها؛ فما يحسن في موضع قد يكون غيره أحسن منه في موضع آخر. ومن الكُتَّاب من يهتدي إلى تشكيل لغته الفصحى تشكيلاً سلساً جذّاباً موحياً يمكنه من التسلل إلى أخفى المواقع والمشاعر والانفعالات ووصفها أدق وصف والتعبير عنها بكل اقتدار. بحيث لا يشعر

---

(١) للوقوف على بعض الآراء في هذا الصدد يراجع: حسين قباني: فن كتابة القصة: ١١١–١١٢ ود. عبدالقادر شريفة وحسين لافي زقزوق: مدخل إلى تحليل النص الأدبي: ١٢١–١٢٣ ود. محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث: ٦٢٣–٦٢٧ ود. محمد يوسف نجم: فن القصة: ١٢٠–١٢٢ وإيفلين فريد جورج يارد: نجيب محفوظ والقصة القصيرة: ٢٠٠–٢١٢.

القارئ معها بـ (فجوة) بين المستويين (الواقعي) و(اللغوي) ولكنه حين يحاكم لغة العمل إلى المعاجم وقواعد اللغة يجدها لغة فصحى في ألفاظها وعلاقاتها لا تشوبها شائبة ولا تعكر صفوها ضحالة.

وتبقى اللغة الفصحى على مرّ الأزمان هي اللغة الأم المعروفة للجميع والتي يستطيع الجميع أن يصل بها ويتواصل معها؛ وبالتالي فهي اللغة الأحق بالاستعمال لأنها تخترق حواجز المكان، وتطوي آفاق الزمان طَيًّا، وتحمل رسالة الأديب في وضوح وكمال.

والفصحى المستعملة في أسلوب الكاتب هنا من جنس ما يشيع استعماله في وسائل الإعلام المختلفة مقروءة ومسموعة ومرئية، لولا مسحة من شاعرية تتلبسها بين الفينة والأخرى، ودفقات عاطفية تسري خلالها فتحيلها إلى لغة تغذي الوجدان بأنبل العواطف وأشجاها، وتتحف العقل في آن واحد. ولا تثريب عليه في ذلك مادام لم يخرج عن دائرتها الواسعة.

والكاتب في اهتمامه باللغة الفصحى القريبة من الناس والملتصقة بمظاهر حياتهم لا يشغله أمر الابتعاد بها عن المبتذل المرذول، والساقط من الألفاظ الذي فقد بريقه لكثرة ما لاكتهُ الأفواه، واستعمله الكتاب، ولكن – وهو المقصود هنا – ينأى بها عن مواطن الفساد والضعف وخلاف الأولى في اللغة لفظاً ودلالة ونحواً وصرفاً. لذلك جاءت لغته سليمةً من العيوب إلى حدّ كبير قويّة في علاقاتها متينة دقيقة. وقد أفاد من خبرته ودرايته الواسعة بقواعد اللغة وإلمامه بخصائص بنائها وتركيبها الصرفي والاشتقاقي دون أن يظهر على لغته أثر من آثار الجمود والتصلب أو الغلظة والتجهم. ولا يستطيع الباحث أن يحصي مظاهر الدّقة اللغوية في أسلوب الطنطاوي، ولكن يحاول الإلمام ولو بطرف منها، ويترك لفهم القارئ وحذقه ظواهر أخرى لا تقل أهمية عَمَّا يذكره.

٢. **الدّقة في الجمع:** سواء كانت الدقة في مراعاة القاعدة، أو بالنظر إلى المقصود والمعنى فيحرص على استخدام ما وضعته اللغة من جمع يدل عليه:

فمما راعى فيه المعنى: جمع: (لسان) على (ألْسُن) و(أم) على (أُمّات) في السياقات التالية:

- «**يفهمها الناس كلهم على اختلاف ألسنتهم**»[١].
- «**قام فينا علماء مثل علمائهم، ومن ينطق بألسنهم ويعرف آدابهم...**»[٢].
- «**... هذه الألسن كلها سهل جميل...**»[٣].
- «**بعد تعديل طفيف اضطُررتُ إلى الرجوع إلى أمّات الكتب...**»[٤].
- «**... نحن أكثر إقبالاً على المطالعة وعلى الصبر عليها وعلى العكوف على أمّات كتب الأدب...**»[٥].

فكلتا الكلمتين (لسان) و(أم) يمكن جمعهما على أكثر من وجه. فيمكن جمع (لسان) على: لُسْن ولسانات وألْسُن وألْسِنَة[٦]. وكذلك يمكن جمع (أم) على: (أُمهات) و(أمّات)[٧]. ولكن الكاتب استخدم الجمعين (ألْسن) و(أمّات) لأنه أراد بهما معنى خاصًّا، حيث أراد بالأول جمع لسان بمعنى اللغة لا العضو الذي يقع بين فكي الإنسان أو غيره. وأراد بالثاني جمع (أمّ) بمعنى الأصل في الشيء وأساسه، لا الأم بمعنى الوالدة، لأن هذا مما يختص به الأحياء دون الجمادات. وقد حصر القرآن الكريم (الأمهات) فيمن قُمن بالولادة على وجه الحقيقة فقال: ﴿إِنْ أُمَّهَٰتُهُمْ إِلَّا ٱلَّٰٓـِٔى وَلَدْنَهُمْ﴾[٨]. وقد حاول الكاتب لفت الانتباه إلى ما وراء هذين الاستعمالين فقال معلقاً في الهامش على الاستعمال الأول: «**اللسان بمعنى اللغة جمعه ألْسن، أما العضو فجمعه ألسنة**»[٩]. وقال في الاستعمال الثاني: «**الأمّات للأشياء كالأُمهات للناس**»[١٠]. ومما راعى فيه القاعدة وخالف ما هو سائر ومشهور بين الكتاب والمتحدثين جمع (جو) على (جواء) يقول:

---

(١) السابق: ٢١٤/٧.
(٢) السابق: ٣٤/١ وينظر ٣٠٦/٧.
(٣) السابق: ٢٩٢/٨.
(٤) السابق: ٢٠٩/٨.
(٥) السابق: ٢٩٦/٨.
(٦) ينظر: جبران مسعود: الرائد: ١٢٨٣/٢ والوجيز: ٥٥٦.
(٧) ينظر: جبران مسعود: الرائد: ٢٢٧/١ والوجيز: ٢٥.
(٨) سورة المجادلة: ٢.
(٩) الذكريات: ٣٤/١ الحاشية رقم (١) و٣٠٦/٧ حاشية رقم (١).
(١٠) السابق: ٢٠٩/٨ وينظر الحاشية رقم (١) جـ٢٩٦/٨.

- **«أين أنا من جواء الشعراء الذين يحسبون أنهم يتعالون عن واقع الحياة»**[١].
- **«أما من كان كالنسّر ارتفاعه بجناحيه، فلا يزال مُحلّقاً في الجِواء (لا الأجواء)»**[٢].

حيث جمع (جو) على (جِواء) وهو القياس، ولم يجمع على ما اشتهر على ألسنة الناس والكتاب (أجواء). برغم أن مجمع اللغة العربية في القاهرة قد أجازه حديثاً لخفّته وجريانه[٣].

٣. ومن مظاهر الدّقة اللغوية **التّثبت في استعمال الصيغة الصرفية للمعنى** لتوافقهُ تذكيراً وتأنيثاً وإفراداً وجمعاً ولو خالف المشهور والشائع في الاستعمال، فالشائع في استعمال الناس وأكثر الكتاب حتى من المتخصصين في اللغة أنهم يجرون كلمة (ناشز) مجرى الكلمات (حائض) و(حامل) و(عانس) فلا يلحقون بها تاء التأنيث، لأنها – لديهم – وصف مختص بالنساء. ولكن الشيخ الطنطاوي يرى فيها رأياً آخر حيث يلحق بها تاء التأنيث فيقول: (امرأةٌ ناشزةٌ) لأنها ليست مما يختص بالنساء فاللّه يقول: ﴿وَإِنِ ٱمْرَأَةٌ خَافَتْ مِنۢ بَعْلِهَا نُشُوزًا أَوْ إِعْرَاضًا﴾[٤] وهذا يدلّ على أن الرجل قد ينشز أيضاً بنص القرآن الكريم. ومما جاء على هذا الفهم قوله:

**«... لم يبق إذن من ثمرة للحكم عليها بالمتابعة إلا حرمانها من النفقة، واعتبارها ناشزة. وقد كان بعض القضاة يعتبرون المرأة ناشزةً مُدّةً هم يحددونها...»**[٥].

ولاشك أن ذلك نوعٌ من التثبت والدقة اللغوية التي تحمد للكاتب. وقد أشار الكاتب في الحاشية إلى أنه قد استفاد هذه الفائدة من المحامي الحلبي الأُستاذ عبدالقادر السيسبي ذكر ذلك إقراراً له بالفضل[٦].

---

(١) السابق: ١/١٢٣.

(٢) السابق: ٥/١٣٢.

(٣) ينظر: المعجم الوجيز: ١٢٩.

(٤) سورة النساء: ١٢٨.

(٥) الذكريات: ٤/٢١٨.

(٦) السابق: الصفحة نفسها حاشية رقم (١).

٤. ومن مظاهر الدّقة أيضاً مراعاة الكاتب لما تقتضيه اللغة بخصوص **التّعدية أو اللزوم** فلا يعدي من الأفعال إلا ما كان متعدياً بنفسه أو بما يتعدى به من الحروف، ولا يحبس فعلاً يتعدى بنفسه ليعديّه بحرف جرّ توهماً أو خطأ. كما يراعي أثناء التعدية بالحروف المعنى وصحة كل حرف بالنسبة لمحله لغة ودلالة. فمن ذلك تعدية الفعل (تخرجتُ) بحرف الجر (في) مع أن أغلب الناس يستعمل (من):

– «**ثم صارت كلية الحقوق..وقد تخرجت فيها...ونلت شهادتها سنة ١٩٣٣م**»[١].

ومثل قوله:

– «**لا يعلم أني جئت من بيتي فدخلت من الباب الخلفي إلى المنبر، ثم نزلت من المنبر فخرجتُ من الباب الخلفي إلى بيتي...**»[٢].

فقد عَدّى الفعل (نزل) بحرف الجر (من) برغم أن (نزل) تتعدى بغير (من) كحرف الجر (عن) لإفادة المجاوزة والبعدية، تقول: (نزلت عن رأيي أو حقي) إذا تركته أو ابتعدت عنه. ولكنّه هنا يريد بالنزول معناه الحسي (أي الانحدار والهبوط من الأعلى إلى الأسفل) أي أنه يستعمل (من) هنا لتأكيد الدلالة على ابتداء الغاية المكانية، يؤكد ذلك ويؤيده (إلى) قبلها وبعدها الذي يفيد الانتهاء إلى الغاية المكانية[٣].

وكما اهتم بانتقاء الحروف التي يعدي بها الأفعال، حرص أيضاً على ألا يُعدِّي فعلاً بحرفٍ وهو متعدٍّ بنفسه سواء كان هذا الحرف همزة للتعدية أو ناشئاً عن التضعيف أو حرف جرّ. ونضرب لذلك مثلاً بالفعل (يقف) و(وقف) فعامَّة الكتاب

---

(١) السابق: ٦٠/١.

(٢) السابق: ١١/١.

(٣) والأمثلة على ذلك كثيرة: «**كانت حياتنا حياة جدّ وعمل، ماكان فيها شيء مما يلهو به التلاميذ في هذه الأيام...**». «**أنا أعلم أن الحديث عن النفس ثقيل على السمع**». «**كُنّا نتدافع الدخول في بداية الامتحان، فإذا هانت شدّته، ووهت حِدَّته تزاحمنا عليه، وتسابقنا إليه**». «**هل أطمع بشيء أعظم من الشهادة**»، ينظر: الذكريات: ٩٢/١و١/ ١١و٩٥/١و١٠٥/٦.

يعدّونه (بالهمزة) أو (بعن) أو (بالباء) ولكننا نجده في أسلوب الكاتب متعدياً بنفسه – كما هو في أصل اللغة. يقول:

– «... **ما كان من الكهل إلا أن طلب منه أن يقف السيارة دقيقة...**»[١].

ويقول وقد سمع الأذان في (جاوة) بلسان عربي مبين:

– «... **لا يقف مسيرَه حدٌ على الأرض، ولابُعد في الزمان، ولا تنال منه الشقة، ولا يحفُّ به النسيان**»[٢].

– «... **تخشون ما يصدع وحدة هذه الأمّة التي تزعمونها، فامنعوا أمثال هذا الكتاب، بل قفوا الحرب في لبنان...**»[٣].

٥. ومن مظاهر الدّقة استعمال الكلمة **الألصق دلاليًّا بالمعنى** إذا وجُدت أكثر من كلمة يمكن أن تعبر عنها أو تقوم مقامها، مثل استعمال كلمة (ضهور) بالضاد مع أن المعروف المتداول هو (ظهور) بالظاء. يقول:

«**إنّه إن طغى سيل الفساد والكفر والإلحاد، وغطى أكثر البلاد؛ فإن فيها رواسي شامخات لا يصل السيل إلى ضهورها (بالضاد) وذراها...**»[٤].

فظهور بالظاء قد تعطي معنى مقارباً لما يريده الكاتب، ولكنّه ليس بالدّقة نفسها التي يدل عليها لفظ (ضهور) بالضاد؛ لأن (ضهور) جمع (ضَهْر) وهو أعلى الجبل.

---

(١) السابق: ٢/٢٣٣.

(٢) السابق: ٦/١٦٤.

(٣) السابق: ٨/١٣–١٤ وقد تنبه الكاتب إلى خطأ معظم الكتاب في استعماله فنبه إلى ذلك في الحاشية عند ورود الفعل في صلب الكتاب في أكثر من موقع. فمرَّة نبه إلى وزن الفعل فقال: «**يقال وقفه بلا تشديد ومنها الوقف والأوقاف التي كانت تسمى قديماً الأحباس...**» السابق: ١/١٢٢ ومَرّةً نبه إلى قضية تعدية الفعل فقال: «**وقفه، يقفه: فعل يتعدى بنفسه، ولم يرد في اللغة (أوقفه)**» السابق: ٦/١٦٤ وأكد ذلك في موقع ثالث فقال: «**وقف تتعدى بنفسها فلا يقال أوقف**» السابق: ٨/١٣. يرى العدناني: أن تعدية الفعل (وقف) بالهمزة صحيح، نقله العلماء كالكسائي، وابن السكيت، وصاحب الصحاح، وابن بري، وابن منظور، والفيروزآبادي، والزبيدي، وغيرهم، فلا وجه للتخطئة بذلك. ينظر: معجم الأغلاط اللغوية المعاصرة: ٧٢٩.

(٤) السابق: ٧/٢٥٩.

و(ظهور) جمع (ظهر) وهو ما يقابل البطن أو هو المتن، وليس بالضرورة أن تكون ظهور الجبال أعلاها، بل إنّ كل ما ظهر وبان من الجبال واستقبل الناظر فهو ظهر. ولاشك أن هذا الاستعمال ينم عن خبرة وإلمام واسع باللغة ومعرفة بخصائصها التعبيرية وحرص على توخي الصحيح والأقرب دلالياً للمعنى الذي يريده الكاتب.

❖ وكذلك استعماله لكلمة (أطبائها) في قوله:

**«إنَّ الإنسان إنْ أبصر على جانب الطريق كلبة هزيلة قد ولدت؛ فلما جاءت ترضع جراءها (جمع جرو) من أطبائها لم تجد فيها لبناً...»**[١].

فـ (أطبائها) جمع: طبي بمعنى: ثدي الكلبة. ولكنه لم يستخدم: ثدياً أو ثُندؤةً أو خِلْفاً أو ضرعاً لأنها مما يختص بغيرها؛ فالثدي بالمرأة والثّندؤة بالرجل، والخِلْف بالناقة والضرع بالشاة وبالبقرة، وذلك بأساس الوضع اللغوي[٢].

❖ ومثل استعمال كلمة (غدا) و(راح):

- **«فلما أصبحنا غدونا عليه فرأينا شابًّا ذكيًّا ليس بالمتعلم...»**[٣].
- **«أغدو على المحكمة صباحاً، وأروح منها ظهراً...»**[٤].

فلم يقل: أذهب أو ذهبنا لأن لفظة: الذهاب عامّة لهذا المكان والزمان وغيرهما ولكن الغدو ألصق بوقت الصباح، وعكسها (أروح) فهي تدل على الرجوع في آخر النهار وكان بإمكانه أن يقول (أرجع) ولكنه اختار (أروح) للدلالة على الزمان ومعنى الرجوع في آن.

ومن الدِّقة اللغويّة أيضاً: استعمال اللفظتين: سنوات/أعوام في السياق التالي:

- **«لم أر أمي ترش على وجهها ذروراً (بودرة) أو تعمد إلى زينة، لا في هذه السنوات السبع العجاف، ولا في أعوام الرخاء التي كانت قبلها...»**[٥].

---

(١) السابق: ١٨٨/٨.

(٢) ينظر: الثعالبي: فقه اللغة وأسرار العربية: ٧٤.

(٣) الذكريات: ٧٩/٣.

(٤) السابق: ١٩٥/٤.

(٥) السابق: ١١٣/٢.

فقد يكون ظاهر الأمر أن التعبير جاء (كما اتفق) ولكنّه في حقيقة الأمر وليد معرفةٍ وخُبرٍ بدلالةِ الألفاظ ومراميها وبدقيق الفروق فيما بينها؛ فقد جاءت لفظة (سنوات) بإزاء الضيق والشِّدَّة، و(الأعوام) بإزاء الرخاء والسعة، وفي هذا مراعاة للفروق الدقيقة بين اللفظتين.

يقول الراغب الأصفهاني: «كثيراً ما تستعمل السنة في الحوْل الذي يكون فيه الشدة والجدب، ولهذا يُعَبَّرُ عن الجدب بالسَّنة. والعام لما فيه الرخاء والخصب، قال: ﴿عَامٌ فِيهِ يُغَاثُ ٱلنَّاسُ وَفِيهِ يَعْصِرُونَ﴾ وقوله: ﴿فَلَبِثَ فِيهِمْ أَلْفَ سَنَةٍ إِلَّا خَمْسِينَ عَامًا﴾ ففي كون المستثنى منه بالسنة والمستثنى بالعام لطيفة»[١].

❖ ومنه استعمال كلمة (حفاف) في السياق التالي:

**«من يقرأها (أي: رسائل الإصلاح) الآن لا يستطيع أن يدرك الأثر الذي كان لها يوم صدورها. إنها كانت حجراً أو قل (حصاةً) ألقيت في بركة ساكنة، ألا ترون الحصاة على صغرها ترسم على وجه البركة دائرة بعدها دائرة أوسع منها، ثم تتعاقب الدوائر حتى تبلغ حفاف البركة كلها»**[٢].

إن المتبادر إلى الذهن أن يقول: (ضِفَاف) وعند المراجعة والتأمل نجد الكلمة غير دقيقة في هذا السياق، لأن (ضِفَاف) جمع الكلمة (ضَفّة) بفتح الضاد، وهي: الدّفقة الأولى من الماء أو الدفعة من جماعة الناس. أو هي جمعٌ لـ (ضِفّة) بكسر الضاد للّدلالة على السّاحل والشط وجانبي الوادي[٣]. ولكنها غير منضبطه هنا لأن الشيء لا يكون له إلا ضفتان فحسب. أما (حفاف) فهي الاستعمال الأصلح لأنها تدل على ما أحاط بالشيء من جميع جوانبه واستدار حوله[٤].

٦. ومن مظاهر الدّقة أيضاً ميله إلى **استخدام ما له أصل في اللغة**، أو ما هو أيسر في التعبير وأقل تكلفاً في أداء المعنى.

---

(١) المفردات في غريب القرآن: ٣٥٤ (تحقيق محمد سيد كيلاني).

(٢) السابق: ٣٥.

(٣) ينظر: الفيروزآبادي: القاموس المحيط: ٣٢/٣ (ترتيب الزواوي) والوجيز: ٣٨١.

(٤) ينظر: الفيروزآبادي: القاموس المحيط: ٦٧٤/١ (ترتيب الزواوي) والوجيز: ١٦١.

❖ مثل استعمال كلمة (مُزفت) مكان الكلمة المشهورة (مسفلت):

«**يقطعها اليوم على طريق مزفَّت...**»[١].

وقد انتصر لهذه اللفظة فقال:

«**كلمة (المزفت) فصيحة وردت في الحديث. أما كلمة (مسفلت) فهي مسخ ما له نسب**»[٢].

❖ ومثل استعمال كلمة (دعس) مكان الكلمة المستعملة (دهس) لأن دهس في اللغة لا تدل على المعنى الذي تدل عليه كلمة (دعس). يقول:

«**يغيرون من فوق خيولهم على جموع المتظاهرين، لا يدرون من يدعسون...**»[٣].

وكذلك استعمال الكاتب لكلمة (العامة) بدلاً عن (العالمية) لأن (العامة) أدل بأصل اللغة على المراد، وأقل مؤونة، فهي لا تحتاج إلى دلالة صيغة أخرى (نسبة) كما في لفظة (العالم):

«**أَدْخَلُوها الحرب العامّة الأولى، وما لها فيها ناقة ولا جمل ولا شاة. دخلتها وهي دولة معظمة، فخرجت منها وهي دولة محطمة**»[٤].

٧. ومن الدّقة اللغوية: **إعادة حرف الجر عند العطف على الاسم المخفوض**، برغم أن ظاهر كلام النحويين يجيز العطف على المفرد المخفوض بدون إعادة حرف العطف، ومحل الخلاف بين النحاة يكون في: مسألة عطف المفرد على الضمير المخفوض؛ فالبصريون يشترطون إعادة العامل (حرف الجر) ويمنعون ما عدا ذلك، ويتأولون ما جاء في النصوص بخلافه، والكوفيون يجيزونه مطلقاً قياساً على ما جاء من النصوص[٥].

---

(١) الذكريات: ٣/٧٤–٧٥.

(٢) السابق: نفس الصفحات: حاشية رقم (١).

(٣) السابق: ٢/٩٠ وينظر: ٥/٩٧ وقد علق في الحاشية رقم (٢) فقال: «**الدعس كلمة فصيحة. أما الدهس فمالها في العربية أصل**».

(٤) السابق: ٣/٥٠.

(٥) تراجع المسألة عند أبي البركات ابن الأنباري: الإنصاف في مسائل الخلاف: ٢/٤٦٣–٤٧٤، وابن هشام: أوضح المسالك: ٣/٣٩٢–٢٩٣ ود. عزيزة فوّال بابستي: المعجم المفصل في النحو العربي: ٢/٦٤٩–٦٥١.

وإعادة حرف الجر عند العطف على الاسم المجرور يوشك أن يكون مطرداً لدى الطنطاوي، وهذا يدل على حرص الكاتب على سلامة لغته باتباع ما هو أمثل وأقوم هذا من جهة، ومن جهة أخرى فإن إعادة حرف الجرّ إعادة للعامل وفيه تقوية للمعنى وتأييد له. ونسوق طائفة من النماذج لذلك:

- «**يقويهم بالسلاح وبالفيتو...**»[١].
- «**ستمر قبله بأربعة مدارس ومساجد، وببقايا من السور القديم، وبحارة بينهما...**»[٢].
- «**ذهبتُ أزوره في جُدّة وفي مكة وفي الطائف وفي الرياض...**»[٣].
- «**ألم أكتب في وصف جماله، وفي عصف نضاله**»[٤].
- «**ألا يزال الناس يعيشون في دمشق للخير وللجمال**»[٥].
- «**الكريم هو الكريم بمزاياه، بأعماله، لا بأهله ولا بآله، ولا بثروته ولا بماله...**»[٦].
- «**لم أر قاضياً مثله في سعة علمه، وفي سداد حكمه، وفي هيبته، وفي علو منزلته**»[٧].

وهناك ظواهر لغوية أخرى بارزة في هذا الإطار لا يحسن بنا أن نغفلها لأهميتها. منها:

**٨. التوجيهات اللغويّة:**

وأقصد بالتوجيهات اللغوية: ما يُعَقِّبُ به الكاتب عند استخدامه للفظة يشيع

---

(١) الذكريات: ١٢٩/٢.
(٢) السابق: ١٢٩/٢.
(٣) السابق: ١٦١/٨.
(٤) السابق: ٢٨/٧.
(٥) السابق: ٣٢٧/٨.
(٦) السابق: ١٨٢/٣.
(٧) السابق: ٢١٤/٤ وللوقوف على نماذج أخرى ينظر السابق: ١٣١/٢، ١٨٤/٣، ٧٥/٧.

الخطأ في استعمالها من توجيهات أو تصويبات لغوية تساعد القارئ على النطق الصحيح والكتابة المستقيمة، وتُمدّه بثقافة لغوية طيبة.

والتوجيهات اللغوية تكون في وسط السياق. مثل:

— «تأخرتُ يوماً فقعدتُ أمام البركة، وكانت لها نافورة ضخمة، يتفجر منها الماء عموداً من البلّور، تتكسر عليه أشعة الشمس حتى كأن فيه... عشرة آلاف قطعة من الألماس — ولا تقل من الماس — تنكسر مياهه وتتمايل ويكون له خرير شجي، أحلى في الآذان من المعازف والألحان...»[١].

— «وذهبتُ أسأل وأستقري (ولا تقل استقرئ بالهمزة) وذكرت أنه كان عندي في الثانوية...»[٢].

— «لو أردنا تقويم (ولا تقل تقييم) هذه المؤتمرات لوجدنا فيها خيراً كثيراً»[٣].

— «علت بنا الطيّاره، فرأيت منظراً عجيباً، رأيت كأن تحتي خريطة كبيرة مُجسَّمة لقُبرس (قبرس بالسين لابالصاد) وطرف إيطاليا...»[٤].

— «إن رابطة الأدب الإسلامي لتنعي (والصواب لتنعَى بفتح العين) إلى أعضائها...»[٥].

— «ذهبت إلى المستشفى وكان فيه (فيه لا فيها كما يقولون الآن، لأن المستشفى مذكر) طبيب من الشام...»[٦].

---

(١) السابق: ٧/٧ يرى الكاتب أن الهمزة في ألماس صحيحة ولذلك أبقى عليها. وينظر: السابق: ٢٦/١ وحاشية (٢) ٢٠٩/١.

(٢) السابق: ٨/٧ يرى أن أَستقْرِئُ: أي أَطْلُبُ من يقرأ لي، والصواب: يستقري بالياء، استقرى، استقراء. ينظر السابق: ٧٣/٣.

(٣) السابق: ١٢٣/٥ و٢٥٨/١ وذلك لأن الياء في (قيمة) منقلبة عن واو، فأصلها (قِوْمَة)، ويذهب بعض اللغويين إلى تصحيح (تقييم)، ويقول: إنها من القيمة. وقد أجاز مجمع اللغة العربية في القاهرة ذلك.

(٤) السابق: ٢٠٨/٧.

(٥) السابق: ٢٩١/٧.

(٦) السابق: ٤٤/٤.

— «**لقد كانت هذه القضية دائماً في ذهني، وقِيدَ بصري (قِيد بكسر القاف) فلم أكن أجعل للتطويل وللتأجيل مجالاً في الدعاوى التي تعرض عليّ**»[١].

— «**في الدنيا اليوم كليات حقوق، وعلماء في الشرع (ولا تقل في التشريع)...**»[٢].

**٩. التوثيق اللغوي:**

يتجّه الطنطاوي إلى توثيق استعمالاته اللغوية حين يشعر بغرابتها على القارئ، أو يحس بحاجة القارئ إلى توثيقها ليطمئن قلبه، والعادة أن الكاتب يوثق في (الحاشية) بعد أن يحيل إليها القارئ؛ فمثلاً حين نسب إلى (عقائد) في قوله:

«**قانون ﴿إِنَّمَا ٱلْمُؤْمِنُونَ إِخْوَةٌ﴾ لا ينسخه قانون (الوطنية) ولا الروابط الحزبية والعقائدية البشرية، ولا تميعه وتضيعه الدعوة الأممية...**»[٣].

علق قائلاً: «**إذا جرى الجمع مجرى العلم جازت النسبة إليه، فيجوز أن نقول: (قوانين عمالية) و(قضايا طلابية) كما قالوا مسألة (أصولية)، ومائدة (ملوكية)**».

وكذلك فعل حين نسب إلى (ملوك = ملوكية) وهو يصف (نزلاً) أقام فيه[٤].

وفي موضع آخر قال الطنطاوي:

«**كنتُ يوماً آكل رغيفاً وسطه لحم مشوي، أمر لي به أبي، وكان في غرفة الإدارة ولدٌ رجلاه في الفلق، والخيزران ينزل عليهما...**»[٥].

وقد علق الكاتب في (الحاشية) فقال:

«**كلما تكلم عن ذلك المُسِنُّون يقولون الفلكة أو الفلقة، مع أن الاسم عربي فصيح، هو الفلق**»[٦].

وحرصاً على تجنب الإطالة بالشرح والتعليق يكتفي الباحث بعرض عدد من النماذج المؤيدة والممثّلة لما نحن بصدده، مستعيناً بالجدول التالي:

---

(١) السابق: ١٨/٧ وللوقوف على نماذج أخرى ينظر: ٩٠/٢ و٩٧/٥، ٢٢٣/٨–٢٢٤.

(٢) السابق: ١٠٨/٧.

(٣) السابق: ٩٧/١ والتعليق حاشية رقم (١).

(٤) السابق: ١٣٩/٦.

(٥) السابق: ٣٢/١.

(٦) السابق: حاشية رقم (٢) جـ٣٢/١، وللوقوف على نماذج أخرى ينظر السابق: ٤٢/٤ حاشية رقم (١) و١١٦/٧ حاشية رقم (١).

١. **السياق:** القضاء صورة مصغرة للحكومة بوزاراتها كلها يرئسها قائم مقام.
**الموضع في الكتاب:** ١٦٨/٤.
**الكلمة:** يرئسها[1].
**القضية/الموضوع:** كسر عين الفعل المضارع.
**التوثيق كما جاء في الحاشية:** الشيخ عبدالقاهر المغربي أستاذنا الذي صار يوماً رئيس المجمع العلمي بحث هذه المادّة (أي رأس) فتبين له أن الأقرب إلى الصواب أنها (رأس يرئس).
**رقم الحاشية:** (١)

٢. **السياق:** ما هي قهوة كالمقاهي، ولاهو مثل أصحاب القهوات.
**الموضع في الكتاب:** ١٤١/٢.
**الكلمة:** المقاهي.
**القضية/الموضوع:** فصاحة الكلمة.
**التوثيق كما جاء في الحاشية:** كلمة (مقهى) فصيحة من (أقهى) أي أدام شرب القهوة.
**رقم الحاشية:** (١)

٣. **السياق:** تسبني، تشتمني، تقول عني ما شئت، الحق معك، واللّه يسامحك، بس أدخلني وأعطني قميصاً وثوباً حتى أجفف ثيابي، وشيئاً آكله.
**الموضع في الكتاب:** ٨٢/٢.
**الكلمة:** بَس.
**القضية/الموضوع:** فصاحة الكلمة.
**التوثيق كما جاء في الحاشية:** كلمة (بس) بمعنى فقط معربة من قديم.
**رقم الحاشية:** (١)

٤. **السياق:** أصابتني فيه ضربة من طالب تورمت منها عيني وظهر أثرها عليها، فقلت للمدرسة: إلى هنا وبس.
**الموضع في الكتاب:** ١١٧/٤.
**الكلمة:** بس.
**القضية/الموضوع:** فصاحة الكلمة.
**التوثيق كما جاء في الحاشية:** كلمة (بس) بمعنى (فقط) فصيحة معربة من قديم.
**رقم الحاشية:** (١)

---

(١) يرى محمد العدناني أن الصواب يرأَس بالفتح (معجم الأخطاء الشائعة، ص٩٨)، وهو ما تؤيده المعاجم، وبذلك فهو المسموع المدوّن، وهو المقيس (ينظر: د. مصطفى جوّاد: قل ولا تقل، ٥٣/١).

obeikandl.com

٥. السياق: على أن البنات مسؤولات، فلو سترن اللحم ما شم ريحه ولاطمع فيه البَسّ.
الموضع في الكتاب: ٣٠١/٢.
الكلمة: البَسّ.
القضية/الموضوع: فصاحة الكلمة.
التوثيق كما جاء في الحاشية: البس: القط عربية.
رقم الحاشية: (١)

٦. السياق: القاضي صلاح الدين الخطيب الذي صار حميّ.
الموضع في الكتاب: ١٩٣/١.
الكلمة: حمي.
القضية/الموضوع: مجيئها على هذا الوزن.
التوثيق كما جاء في الحاشية: حموك، من الأسماء الخمسة فأنت تقول حمي كما تقول أبي.
رقم الحاشية: (١)

٧. السياق: أمّا الحنين إلى الماضي فهو شيء طبيعي.
الموضع في الكتاب: ١٥٠/١.
الكلمة: طبيعي.
القضية/الموضوع: مجيئها على هذه الهيئة.
التوثيق كما جاء في الحاشية: القياس أن تقول طبعي، لكن علماءنا قالوا من القديم طبيعي وبديهي.
رقم الحاشية: (١)

٨. السياق: أقبلوا يَقْدُمُهم رئيس الديوان محتجين معترضين...
الموضع في الكتاب: ٢٧٣/٤.
الكلمة: يَقْدُمُهم.
القضية/الموضوع: مجيئها بهذا الوزن لهذا المعنى.
التوثيق كما جاء في الحاشية: يقال: قدِمَ يَقْدَم على وزن (عَلِمَ) إن جاء. وقَدَمَ يَقْدُم على وزن (أكَلَ) إذا تَقدَّم القوم ومشى أمامهم.
رقم الحاشية: (٢)

٩. السياق: إلى هنا ودعوني أطوي...
الموضع في الكتاب: ١٣٩/٢.
الكلمة: أطوي.
القضية/الموضوع: رفع الفعل المضارع الواقع في محل يوهم الجزم.
التوثيق كما جاء في الحاشية: أطوي ليس جواب الطلب لذلك رفعت الفعل ولم أجزمه.
رقم الحاشية: (١)

obeikandl.com

١٠. السياق: صدر منها أربع مجلدات.
الموضع في الكتاب: ٦/٢.
الكلمة: أربع مجلدات.
القضية/الموضوع: تذكير العدد.
التوثيق كما جاء في الحاشية: جمع مجلّدة ولو أردت المجلد لقلت أربعة.
رقم الحاشية: (١)

١١. السياق: يشتري بها سكيناً لينتقم به لأبيه.
الموضع في الكتاب: ٥٣/٧.
الكلمة: الضمير في (به).
القضية/الموضوع: تذكيره.
التوثيق كما جاء في الحاشية: السكين لفظ يذكر ويؤنث.
رقم الحاشية: (١)

١٢. السياق: إن كان امتحانٌ فأنا أعترف أنني قد خرجت بالهوان ورسبت في الامتحان.
الموضع في الكتاب: ١٠٢/٨.
الكلمة: كان امتحانٌ.
القضية/الموضوع: عمل الفعل.
التوثيق كما جاء في الحاشية: كان هنا تامّة وامتحان فاعلها.
رقم الحاشية: (٢)

١٣. السياق: يشهي الأكل الشبعان.
الموضع في الكتاب: ٧٢/٢.
الكلمة: العلاقات والتركيب.
القضية/الموضوع: صحته ذلك.
التوثيق كما جاء في الحاشية: أي تجعل الشبعان يشتهي الأكل.
رقم الحاشية: (١)

١٤. السياق: ما ينوء بثقله بالصخور الراسيات.
الموضع في الكتاب: ٧٤/٢.
الكلمة: التركيب والعلاقات.
القضية/الموضوع: صحة ذلك.
التوثيق كما جاء في الحاشية: قال تعالى: ﴿مَآ إِنَّ مَفَاتِحَهُۥ لَتَنُوٓأُ بِٱلْعُصْبَةِ أُو۟لِى ٱلْقُوَّةِ﴾.
رقم الحاشية: (١)

obeikandl.com

| | |
|---|---|
| ١٥. السياق: | كان أعلم الناس بالشرع الجنائي. |
| الموضع في الكتاب: | ١٩/٨. |
| الكلمة: | الشرع. |
| القضية/الموضوع: | لماذا لم يستعمل كلمة (تشريع). |
| التوثيق كما جاء في الحاشية: | لم يرد في لغة العرب لفظ التشريع. |
| رقم الحاشية: | (١) |

جدول رقم (١) يعرض نماذج مختلفة من التوثيق اللغوي في الذكريات

وهذه الإحالات التوثيقية تعكس اهتمام الكاتب بتبرئة ساحة لغته من الخطأ والانحراف. وتمنح القارئ الطمأنينة بأن ما يقرأه إنما جاء بناءً على علم أكيد بخصائص اللغة وأنظمتها الصرفية واللغوية، وتُعين القارئ على تفهم موقف الكاتب وسبب ميله إلى هذا الاستخدام دون غيره. هذا إلى ما تقدِّمه من معلومات قيمة وتفسيرات لغوية متناثرة قَلَّ أن يقع عليها القارئ، وبخاصة فيما يتعلق ببعض الاستعمالات الحديثة المعاصرة التي لم يتصد لبيان الوجه فيها المتخصصون، فانساق وراءها كثير من الكتاب إما لضعف ثقافتهم اللغوية، أو لجريانهم وراء بريق الاستعمالات الجديدة، وقد اطلع الباحث على مسودّات مشروع لغوي لبعض المهتمين، جمع فيه ما تناثر من حواشٍ لغوية للطنطاوي تعليقاً على كتبه، وأعدّها للطبع وهي في طريقها للصدور عما قليل[١].

### ١٠. الإحالة إلى المعنى المراد:

ومن مظاهر الدّقة اللغوية أيضاً: حرص الكاتب على الإحالة إلى المعنى المراد باللفظة المستعملة عندما تجيء للدلالة على غير معناها الذي تدل عليه في فصيح اللغة؛ فنجده مثلاً حين استخدم كلمة (ظاهرة) في السياق التالي نبّه إلى أنه استعملها بالمعنى الاصطلاحي لا المعنى اللغوي[٢]:

---

(١) اطلع عليها الباحث عند الأستاذ نادر بن تيسير حتاحت صاحب دار المنارة وصهر الشيخ علي الطنطاوي: واسم العمل: (فوائد لغوية: من تعليقات الشيخ علي الطنطاوي على مؤلفاته) من إعداد الأستاذ: إبراهيم مضواح.

(٢) الذكريات: ٢٥٧/١ حاشية رقم (١).

**«كنا في عصر انتقال كالذي مرّ به المسلمون في صدر الدولة العباسية، ومرّ به الرومان لما اختلطوا باليونان. ولقد كانت هذه الظاهرة موضوع أول محاضرة ألقيتها سنة ١٣٤٥هـ وأنا يومئذٍ طالب. ولا تزال الظاهرة موجودة لذلك أعود إلى الكلام فيها.»**[١].

وكذلك حين استخدم كلمة (نشحذ) وهي فصيحة لغة نبّه إلى أنه يستعملها بالمعنى العامي وليس الفصيح. فقال: «استعملت كلمة شحذ كما يستعملها الناس»[٢] أما المعرض الذي جاءت فيه فهو:

**«متى نعرف ثروتنا فلا نمد أيدينا (لنشحذ) أبداً. (نشحذ) القوانين وعندنا أعظم تشريع في الدنيا؟ و(نشحذ) المبادئ الاجتماعية، و(نشحذ) الأساليب الأدبية، كما (نشحذ) الموضات وأدوات الزينة؟...»**[٣].

وانظر إلى كلمة (وظيفة) في السياقين التاليين تجدهما استعملتا للدلالة على معناهما في الاستخدام اليومي المعاصر:

**– «لقد سمعنا أن في المصانع هناك... كيميائياً له وظيفة كبيرة عمله إخفاء الغش، ولدى الحكومة كيميائي له وظيفة كبيرة لإظهار ما أُخفي الأول...»**[٤].

**– «هل أقبل (الوظيفة) وأنا أنكر على من يكون موظفاً في حكومة يوجهها المستعمرون كيف يشاؤون؟»**[٥].

فكلمة (وظيفة) في الفقرة الأولى تعني المركز أو المنصب، وفي الفقرة الثانية تعني العمل أو المهنة. وكلا الاستعمالين بهذا المعنى ليسا فصيحين. وحتى لا يوهم القارئ ويضلله أو يُتَّهم بتورطه في الخطأ وضح للقارئ في الهامش أن الوظيفة في

---

(١) السابق: الصفحة نفسها.

(٢) السابق: ١٥/٧ حاشية رقم (١).

(٣) السابق: الصفحة نفسها.

(٤) السابق: ١٢١/٢.

(٥) السابق: ٢٧٨/١.

اللغة هي الرّاتب أو الأجرة[١]. ثم مضى في استعمالها كيف يشاء دون أن يربط نفسه بالمعنى المعجمي.

ومثل كلمة (الفشل) حيث بيّن للقارئ أن معناها في اللغة: الضعف والكسل[٢]، ولكنّه استعملها في التركيب بمعنى الهزيمة والخذلان:

**«أنا من جمعية (المحاربين القدماء) هل سمعتم بها؟ كان لي سلاح أخوض به المعامع وأطاعن به الفرسان، وسلاحي قلمي، حملته سنين طوالاً أقابل به الرجال، وأقاتل به الأبطال، فأعود مَرّة ومعي غار النصر، وأرجع مرّة أمسح عن وجهي غبار (الفشل)...»**[٣].

وقد تتم الإحالة إلى المعنى المراد داخل السياق نفسه مثل:

**– «إن في الوجود أشياء بسيطة وأشياء مركبة، وكلمة (بسيطة) في أصل اللغة معناها المبسوطة، أي: الواسعة، ومن هنا سُميت كتب كثيرة باسم (البسيط) و(المبسوط). ولكني أستعملها الآن بالمعنى الشائع عند الناس»**[٤].

**– «... أنا أعلم الأصل في المسجد في بنائه وفراشه البساطة (البساطة بالمعنى المتعارف عليه. لا المعنى اللغوي) فلما كانت أرض...»**[٥].

لاشك أن ما أسمته الدراسة (إحالةً على المعنى) يعبر عن الاهتمام بتحديد المستوى الدلالي للفظة المستعملة داخل البناء اللغوي للنص أدق تحديد بحيث لا يدع مجالاً للاجتهاد أو الخطأ، كما يعبر عن التوسع اللغوي في الاستعمال بتحميل المفردات ما لا تتسع له المعاجم اللغوية من وجوه ودلالات.

**١١. إحياء فصيح العامّة:**

من أبرز خصائص أسلوب الطنطاوي إكثاره من الألفاظ العامية الفصيحة،

---

(١) ينظر السابق: الإحالتين السابقتين: (الحاشية رقم (١) فيهما).

(٢) السابق: ٥٩/٢ حاشية رقم (١).

(٣) السابق: الصفحة نفسها.

(٤) السابق: ٣٠٢/٧.

(٥) السابق: ٨٣/٣.

ولعله بذلك يودّ الاقتراب بلغته في الذكريات من لغة القراء، أو الإغراق في الواقعية التعبيرية باستخدام مفردات من الواقع اللغوي دون أن يقوده ذلك بشكل خفي إلى الوقوع في العامية المحرَّفة فيفقد ضابط الفصاحة الذي يحرص عليه الكاتب جدًّا. وهذا يعود بشكل مباشر أو غير مباشر على الألفاظ المستعملة فيبعثها من دائرة الاستعمال العامي من جديد ويعيد إليها فصاحتها حين يتم سبكها في أسلوب عربي فصيح وجميل. ولا اعتراض لنا على هذا التوجّه مادام لا يترتب عليه تشويه للغته أو ابتذال لها. ونمثل لذلك بما يلي:

- **«وإذا هو ينط... من الطبق وأنا يجللني الخجل»**[١].
- **«إنني أكتبها بمثل خربشة الدجاج، أرأيتم آثار أقدام الدجاج على الطين الطري؟! هذه هي الخربشة التي كنت أخربش بها حين أعد للمحاضرة»**[٢].
- **«نثرت فيها من أول يوم بذور المقاومة والصدام.»**[٣].
- **«إن البنات مسؤولات فلو سترن اللحم ما شم ريحه ولاطمع فيه البس»**[٤].
- **«إن الحياة مثل الناعورة هل ترونها في الصورة؟ دولاب كبير عُلّقتْ به دلاء وسطول...»**[٥].
- **«... برم شاربيه، ولبس بذلة...»**[٦].

### ١٢. تفصيح ما يستعمله العامّة:

ومن صور العناية باللغة في أسلوب الطنطاوي: تفصيح ما يستعمله من كلمات عامية أصابها شيء من التحريف أو التغيير بردّه إلى صورته في اللغة الفصيحة. ويرى الباحث أن اهتمام الكاتب وعنايته بلغته وحرصه على سلامتها من العامية واتجاهه نحو التعليم والإصلاح يقوده إلى اقتراح بدائل قريبة مألوفة من جنس الدائر المستعمل

---

(١) السابق: ١٥١/٨.
(٢) السابق: ٥٤/٥.
(٣) السابق: ٨٨/١-٨٩.
(٤) السابق: ٨٢/٢.
(٥) السابق: ١٨٤/١.
(٦) السابق: ١٤٦/٢.

على ألسنة الناس، بتصويب الألفاظ حتى تأتي دانية في متناول أيدي العامة، لاصقة بالحياة، ومن ثم تحل محل الألفاظ العاميّة وتأخذ مكانها في يسر وهدوء؛ وبهذا يرتفع المستوى اللغوي العام للمجتمع إلى دائرة اللغة الفصحى، وتلك غاية سامية لم تكن غائبة عن الكاتب وهو يستعمل الفصيح من العامي أو يفصِّحه.

**«ومن سننهن (أي النساء) في الشام، أنها مهما طالت الزيارة ومهما امتد الحديث، فلا بُدّ للزائرات من وقفة وراء الباب للدردجة، فهل تقفون معي أمام الباب لمثلها؟»**[١].

فالدردجة: هنا تفصيح للكلمة (الدردشة)[٢].

**«يحمل على الدواب بعد أن يُصف صَفًّا في أبالات كبيرة...»**[٣].

وقد علق الكاتب على كلمة (أبالات) فقال: «**الأبالة (ويقول لها العوام بالة) الخرقة الكبيرة أو الصغيرة. ومنه قولهم (جاء ضغثا على أبالة) بمعنى قول العامّة (زاد الطين بلّةً)**»[٤].

ومن مظاهر العناية باللغة في أسلوبه:

**١٣. استعمال الاسم العربي مقابلاً للاسم الأجنبي:**

وقد يكون ذلك الاسم المستعمل من وضعه هو، وقد يكون من وضع غيره من العلماء أو الهيئات أو المجامع. وعادة ما يتسم الاسم العربي بسهولة النطق والخفّة والرشاقة، لاسيما الاسم الذي يضعه أو يقترحه الكاتب؛ لأن الطنطاوي يرى أن اللفظ الثقيل أو الذي لا يربطه بالمسمّى رابطة قويّة تدل عليه وتذكر به لا يمكن أن يأخذ مكانه من الاستعمال اليومي فضلاً عن أن ينافس المقابل الأجنبي؛ وبخاصة حين يكون سارياً بين الناس. ولذلك وصف كلمة (الحكك) التي وضعها أستاذه الشيخ عبدالقادر المبارك لما يدعى (الطباشير) بأنها: (لفظةٌ ولدت ميتةً)[٥].

---

(١) السابق: ١/٢٥.

(٢) السابق: ٢/٢٧٠.

(٣) السابق: ٢/٢٧٠.

(٤) السابق: ٢/٢٧٠ حاشية رقم (٢).

(٥) الذكريات: ١/١١٩ حاشية رقم (١).

وفيما يلي بعض ما استعمله الكاتب مقابلاً للأجنبي في أسلوبه، سواء أكان ذلك من وضعه، أو من محفوظه، أو منقوله:

| | |
|---|---|
| الذَّخِرة – المدَّخرة: | للبطارِيّة[١]. |
| الرائي: | للتلفزيون[٢]. |
| الرَّاد: | للراديو[٣]. |
| الكهرب – الكهارب: | للإلكترون – إكترونات[٤]. |
| ذرور | للبودرة[٥]. |
| محساب | للكومبيوتر[٦]. |
| مرتب المشاهد | للسينارست[٧]. |
| الحُجب | للكواليس[٨]. |
| الأبْرَق | للإسمنت[٩]. |
| مُعيشير | للملي متر[١٠]. |
| معشار | للسانتي متر[١١]. |
| المَعْلَم – مَعْلَمات | لدائرة المعارف – الأنسيكلوبيديا[١٢]. |
| كيل | لكيلومتر[١٣]. |

(١) ينظر السابق: ١٨٨/٣ و٤٤/٤ و٢٩٧/٥.
(٢) ينظر السابق: ١١/١، ٢٥١ و١٦٨/٨.
(٣) ينظر السابق: ٢٥١/١٠ و٦٤/٢ و٤٤/٤.
(٤) ينظر السابق: ١٦٩/١ و٤١/٧.
(٥) ينظر السابق: ١١٣/٢–١١٤.
(٦) ينظر السابق: ١٠٥/٥ و١٣١/٨، ٢٩٠.
(٧) ينظر السابق: ١١٣/٥.
(٨) ينظر السابق: ١١٣/٥.
(٩) ينظر السابق: ١٣/١.
(١٠) ينظر السابق: ٢٦٩/٢.
(١١) ينظر السابق: ٢٦٩/٢.
(١٢) ينظر السابق: ١٦٧/٢.
(١٣) ينظر السابق: ٢٥/١ و١٢٩/٢.

obeikandl.com

| | |
|---|---|
| الزناد | للمارش/سويتش (مفتاح الدائرة الكهربائية لمحرك السيارة)[١]. |
| حاكٍ – حاكي | لفونوغراف[٢]. |
| منامة | للبيجامة[٣]. |
| طائرة وثّابة | للطائرة الهيلوكابتر (الطائرة المروحية)[٤]. |
| فئة عمل | للورشة[٥]. |
| مِصْوَرَة | للكاميرا[٦]. |
| عقائديات | للأيديولوجيات[٧]. |
| مِصْوَر | للخريطة[٨]. |
| سيف البحر | للكورنيش[٩]. |
| دخينة | للسيجارة[١٠]. |
| تجربة – تجارب | للبروفة – بروفات[١١]. |
| المرآب | للكراج[١٢]. |
| دارة – دارات | للفيلا – للفيلات[١٣]. |
| صوى | للإشارات في الطريق[١٤]. |

(١) ينظر السابق: ٩٥/٨.
(٢) ينظر السابق: ٤٤/٤.
(٣) ينظر السابق: ٦٧/٤.
(٤) ينظر السابق: ٢٧٧/٧.
(٥) ينظر السابق: ١٥٠/٣.
(٦) ينظر السابق: ٢٣٣/٣.
(٧) ينظر السابق: ١٨٣/٣.
(٨) ينظر السابق: ٥٧/٣، ٨٧ و٣٤/٦.
(٩) ينظر السابق: ٢٤٣/٧.
(١٠) ينظر السابق: ٣١٥/٣.
(١١) ينظر السابق: ٧٧/٢ و٢٢٤/٣.
(١٢) ينظر السابق: ٥٩/٣ و١٢٥/٧.
(١٣) ينظر السابق: ٤٩/٣ و٧٠/٨.
(١٤) ينظر السابق: ١٢٣/٣ و٣٠٣/٧.

obeikandl.com

| | |
|---|---|
| الرداء | للجاكيت[١]. |
| حواجز | للدرابزين[٢]. |
| نُزُل | للبانسيون[٣]. |
| محرك | للموتور[٤]. |
| مزفت | لمسفلت[٥]. |
| بنطال | لبنطلون[٦]. |
| استطلاع | لريبورتاج[٧]. |
| الحرّات | للكالوري (السعرات الحرارية)[٨]. |
| جسور | للكباري[٩]. |
| الجوقة | للأوكسترا[١٠]. |
| موقد الرخام | لشومينه[١١]. |
| الحُلّة | للبنطال والجاكيت (مجتمعان)[١٢]. |
| الناموس | للسكرتير[١٣]. |
| تصوير شمسي | لفوتوغرافي[١٤]. |

(١) ينظر السابق: ٧٣/٣ و٢١٨/٥.
(٢) ينظر السابق: ٢٧٦/٧.
(٣) ينظر السابق: ٢٧٧/٧.
(٤) ينظر السابق: ١٧٥/١.
(٥) ينظر السابق: ٣٠٣.
(٦) ينظر السابق: ٢١٨/٥.
(٧) ينظر السابق: ٢٤٣/٤.
(٨) ينظر السابق: ٥١/٨.
(٩) ينظر السابق: ١٨/١.
(١٠) ينظر السابق: ٢١٨/٥.
(١١) ينظر السابق: ٢١/١.
(١٢) ينظر السابق: ٥٢/٢.
(١٣) ينظر السابق: ١٥٩/٦.
(١٤) ينظر السابق: ٩١/١.

obeikandl.com

| | |
|---|---|
| الرثية | للروماتيزم[١]. |
| إجازة | لليسانس[٢]. |
| فقه الخلاف | للفقه المقارن[٣]. |

وفي الغالب يضع الكاتب الاسم الأجنبي بين قوسين إلى جوار ما استعمله من الأسماء العربية، أو وضعه لتوضيح المقصود، لاسيما إذا كان الاسم الأجنبي مما عَمَّ وانتشر بين الناس أو كان يحكي هذا اللفظ بعينه عن غيره.

وهذا لا يعني أن لغة الكاتب لم يتسرب إليها بعض الألفاظ الأعجمية تركها الكاتب دون أن يضع لها مقابلاً بالعربية، بل العكس فقد جاءت الفاظ أجنبية أغفل الكاتب وضع مقابل لها ولكنها قليلة جدًّا ومحدودة[٤] يمكن حصرها لمن أراد.

---

(١) ينظر السابق: ٨٥/٣.

(٢) ينظر السابق: ١٦٩/٣.

(٣) (مصطلح قديم) ينظر السابق: ٣٤٩/٨.

(٤) مثل: (السماور) ١٧٥/١، (أشارب) ٢٣٥/٧، (تاكسي) ٢٤٢/٧، (جمناز) ١٤٩/٣، (أتاريك) ٢٥٢/١، (مودرن) ٩١/١، (روتين) ١٨٠/٢، (بلاك ماجيك) ١٣/٧، (أدب سز) ٩٨/١، (الشايخانات) ١٢٩/٣، (نرده وثيقة) ٣٩/١، (فاعل نهدر) ٢٥٧/٦، (جناق قلعة) ٣٩/١، (باد بشاهم شوق ياشا) ٤٧/١، (بكباشي) ٥٢/١ وقد يرسم الكلمة بالحرف اللاتيني داخل السرد وهو قليل جدّا ١٢٣/١ و١٥٣–١٥٤ و٣٠٦/٧.

obeikandl.com

# الخاتمة

«ليست هذه الدراسة الأدبية سوى محاولة لفهم (الذكريات) وقراءتها بما يعين – بإذن اللّه – على الكشف عن عالم الأديب الفقيه علي الطنطاوي، وقد وجدته عالماً مليئاً بمعالم فنية قيمة، صيغت متأثرة بالجو الأدبي والعُرف الفني في مرحلة سابقة، وهي مرحلة جيل النهضة وما يليها من كبار كتابنا في العصر الحديث».

المؤلف

obeikandl.com

obeikandl.com

# الخاتمة

## أولاً: أفكار البحث:

ليست هذه الدراسة الأدبية سوى محاولة لفهم (**الذكريات**) وقراءتها بما يعين – بإذن اللّه – على الكشف عن عالم الأديب الفقيه علي الطنطاوي، وقد وجدته عالماً مليئاً بمعالم فنية قيمة، صيغت متأثرة بالجو الأدبي والعُرف الفني في مرحلة سابقة، وهي مرحلة جيل النهضة وما يليها من كبار كتابنا في العصر الحديث، فجاءت أصيلةً في تعبيرها، معتزةً بلغتها، سليمةً في استعمالاتها، نابعةً من التُّربة الخصبة للتُّراث، فيها من العروبة بيانًا وذوقًا وتنظيمًا وعُرْفًا أكثرُ مما فيها من آثار المفاهيم الوافدة في النقد والأدب.

وبعد أن استعان الباحث بفهمه وأدواته استبان له الطريق على ما رأيتَ أيها القارئ الجليل؛ وانتهى إلى عدد من النتائج العامة والجزئية، بخصوص كل تساؤل أثارته الدراسة على امتداد فصولها ومباحثها، وسوف أحاول ذكر الأبرز منها متتبعًا القضايا والتساؤلات المثارة، حتَّى يقف القارئ على الأهم، ويحيط بالبحث إحاطة موجزة ولكنها مستوعبة، وأختم ببعض التوصيات التي خرجتُ بها من دراستي هذه:

- كتاب الذكريات آخر كتاب ينجزه الطنطاوي، قبل أن يدخل معتزله الفكري، ويدع الكتابة تمامًا. وهو أضخم كتبه وأكبرها فقد بلغ ثمانية مجلدات، وكان حلمًا من أحلامه الأدبية القديمة تمنى لو قايضه بجميع كتبه وما له من شهرة، وعندما بدأ الكتابة لم تكن فكرة الكتاب ماثلة في ذهنه، بل شرع فيها شبه المكره عليها، حيثُ تولّى السيد إبراهيم سرسيق السماع منه، ثُمَّ كتابة الذكريات، ونشرت حينذاك باسم (مذكرات الشيخ علي الطنطاوي)، ولكنَّ الطنطاوي لم يرض عن لغة المذكرات التي اتسمت بالجفاف والمحافظة على نص الكلام الشفهي، كما لم تعجبه طريقة البناء التحاورية – إذا صح التعبير – فعزم على أن يشرع هو بكتابتها، وبدأ ذلكَ عبر

(مجلة المسلمون) أولاً، ثُمَّ صحيفة (الشرق الأوسط) ثانيًا على امتداد سبع سنوات متواصلة وتحت عنوان (ذكريات علي الطنطاوي)، وأثناء ذلكَ كانَ السيد نادر حتاحت يقوم بجمع الحلقات ونشرها في عدة أجزاء، وقد انعكس ذلكَ على طبيعة الكتاب وأسلوبه وطريقة تنظيمه.

- أرجعت الدراسة أهمية الكتاب إلى جوانب أربعة هي: البعد الإنساني، البعد الفني، كونه خلاصة تجربته الكتابية، أنه وثيقة تاريخية مهمة.

- حديث الإنسان عن نفسه مستملح لديه، لكنه ثقيل على النَّاس، ومظنة لاتهام المتحدث عن نفسه بالكبر والتعالي والغرور، ولذلك يذهب المتحدث عن نفسه، ومثله من يكتب عن نفسه إلى التماس الأعذار والأسباب التي تبرر ما أقدم عليه، وفي العادة تكون تلك الأسباب أجنبية عن العمل وعن تجربته الذاتية، وقد ذكر الطنطاوي أنه شرع في كتابة ذكرياته تحت إلحاح من الأستاذ زهير الأيوبي. ولاحظت الدراسة أن تعليق الدافع إلى الكتابة بطلب الصديق أو القريب عادة قديمة عند الكُتّاب العرب، لا يعرف الباحث لها تعليلاً مقنعًا. وعند التأمل ظهر للباحث أن سؤال الأستاذ زهير الكاتبَ بأَنَّ يكتب ذكرياته، لم يكن الباعث الوحيد أو الرئيس، وإنما كانَ بمثابة إحضار الورقة والقلم للأديب كي يشرع في إنشائه. وقد استشف الباحث عددًا من الدوافع وراء إقدام الكاتب على الكتابةِ، تحدث عنها في موضعها بإيجاز، وهي:

١. الرغبة في البثّ والتعبير.

٢. إحدى أمنياته الكبار.

٣. إحساسه بقيمة الحياة التي عاشها.

٤. الإجابة عن تساؤل قديم هو (من أنا؟).

٥. تنقية النفس والتخفف من الآثام.

٦. التلذذ بالماضي والاستمتاع باستعادته.

٧. دوافع أخلاقية وإنسانية متعددة.

٨. الرغبة في تأليف كتابٍ قبل أن يعتزل الناس، يذكّر به أديباً وكاتبًا كما بدأ حياته أديبًا وكاتبًا.

وقد تركت تلك الدوافع أثرًا واضحًا على كتاب الذكريات في مجال البناء والأسلوب الفني.

- تجنيس الذكريات إشكالية بحق؛ لأن الدراس يجد نفسه بإزاء نصٍّ أدبيّ مفتوح لا يتقيد بتقنية فنّية محددة وواضحة، ولكن ينفتح على جميع الاستعمالات والأدوات والأشكال الفنية. وتأسيسًا على فهم الباحث للسيرة فقد ارتاح إلى موضعتها بين أدب الذكريات والسيرة الذاتية لعدد من الاعتبارات التي أفصح عنها في مكانها، وهذا يتفق مع تصنيف الكاتب لما كتبه حيث عنون كتابه بـ (ذكريات علي الطنطاوي)، ووصف كتابه في أكثر من موضع بأنه (قصة حياتي)، و(أحداث حياتي) و(السيرة الشخصيّة).

- والذكريات يتلبسها روح حكائية بسيطة تقترب من مفهوم المسامرة، وقد توفر لها بالإضافة إلى ذلكَ الأركان الثلاثة المهمة في العمليّة السردية، وهي: الراوي، والمرويّ، والمرويّ له، وهذا ما جعل الدراسة تطمئن إلى استخدام مصطلح السرد في دراستها، ولكنها تؤكد خطأ استصحاب الفكر النّقدي الروائي الصارم في التعامل معها.

- أرجعت الدراسة أسباب عدم بناء الذكريات على منهج واضح ومرسوم، إلى أن الكاتب كانَ ينطلق من خلفية واسعة من الدوافع لكتابة (ذكرياته)، هذه الخلفية الواسعة المحركة من الدوافع (تعبيرية، إنسانية، نفسية، فلسفية، تطهيرية، استمتاعية، ودينية أخلاقية...) لا تعين على تقديم حياة فنية متكاملة وماتعه، لأنها وإن جمعت بين النبل والمثالية والصدق، فقد ظلت كتابة حياته شعوراً مبهماً في نفس صاحبها، لم يستطع أن يوفر لها قدراً من الوحدة الفنية التي تلم شعث الحياة والأفكار والأحلام والآمال والمعارف والدوافع تحت مظلة واحدة، مهما تعدّدت أذرعها وامتدت أطرافها تعود في النهاية إلى مركزية (بؤرة) تلتف حولها في تناغم هندسي وتعاضد شمولي، ثم تنصب صباً إلى الأرض، وذلك أمر لم يتحقق للكاتب، أو لعله – على الأرجح – لم يشأ أن يُشغل نفسه بالبحث عنه.

- تتصف وجهة نظر الراوي/السارد في الكتاب بـ (تطابق) وجهة نظر الراوي/السارد مع الكاتب، حيثُ جنح الكاتب إلى استعمال الصيغة الأثقل على

النفس، والأصعب في الوقت نفسه، والحقيقة أن المآخذ التي يأخذها نقاد الرواية والقصة على صيغة السرد الذاتي (استعمال أنا) في السرد الروائي أو القصصي تنقلب لصالحها (أي لصالح صيغة السرد الذّاتي) حين يتعلق الأمر بأدب البحث عن الذات، إذ ليس مطلوبًا من الكاتب أن يقدم لنا إلاّ ذاته، ولا يُشعرنا بالأشياء إلاّ من خلالها، ويرى الباحث أن الضمير (أنا) أقدر الصيغ على التعبير عن الذات، وتَعَمُّقِ أحوالها ومشاعرها، ذلكَ أن اللغة نفسها عند استعمال ضمير الغائب تجعل بيننا وبين ذواتنا حجابًا لغويًا يفصلنا عن دواخلنا وينأى بالقارئ عنّا؛ وإن كانت تسهل عملية التحليل، ومطلوب ممن يستعمل هذه الصيغة (أنا) – التي ترى الدراسة أنها الصيغة المُثلى في السيرة الذاتية – أن يكون حذرًا، فلا يسمح لذاته بالاندماج في السرد على نحو فوضاويّ غير مُنضبط؛ لأنّه قد رضي لعمله أن يكون معادلاً موضوعيًّا لحياته الواقعية، فينبغي أن يترك العمل بنفسه يعبر عن نفسه، دون تدخل مباشر منه بعيد عن تقنيات العمل وأُسلوبه. وهذا يدل على أن استعمال ضمير المتكلم سلاحٌ ذو حدَّين.

والملاحظ أن استخدام ضمير المتكلم في الذّكريات جعل القارئ يربط بينَ ذات الكاتب وبين السارد، وهو ما أدّى إلى ظهور ما أسماه الباحث بـ (الرقابة الذاتية على السرد)، كما أنه قد قذف بالمتلقي/القارئ في وعي المُلقي/السارد/الكاتب – من حيثُ لا يشعر – فأخذ يوجّه كلامه إلى متلَق يسمعه، وهذا ترك أثره على خطابه الأدبي.

وإذ كانَ من المسلمات في عالم السرد أن السارد/الراوي هو الذي يتولّى مهمّة توجيه السرد، فالسرد الطنطاوي يفجَؤُنا بحالة سردية مُغايرة، حيثُ يُسْلِم قياد السرد – أحيانًا – لموجّهات خارجية، تأتي من خارج ذات السارد كـ: المناسبات والقرّاء. ولكنه على ضعفه في جانب التنظيم، يحمد له قدرته على تحرير العمل من نموذج أدب الذكريات، والدَّفع به إلى حياض أدب السيرة الذاتية، حين خلصه من الاسترجاع التاريخي المنصب على رواية الأخبار والأحداث ونقل المشاهد؛ فذكريات الطنطاوي تقدم لنا المشاهد والشخصيات والأحداث من خلال شخصية تُفكر وتعمل، وتسوق لنا شخصية الكاتب في أكثر من جانب (الجسدي، النفسي، الأخلاقي، الاجتماعي، الفكري والأدبي) وكل ذلكَ

يتقاطر إلى وعي القارئ على امتداد العمل برمته، ولذلك فشخصية الطنطاوي في الذكريات شخصية معقدة التركيب. وقد استعمل الكاتب في سبيل تقديمها أكثر من وسيلة ولكن يمكن اختزالها جميعاً في أسلوبين عامين، هما:

– الأسلوب المباشر.

– الأسلوب غير المباشر.

- اعتمد السرد في الذكريات على ما يُدعى بـ (الحكاية داخل الحكاية)، أو (الخبر/الأخبار داخل الحكاية)؛ حيثُ تتوالى الأخبار/الحكايات التي ترصد أو تعبر عن بعض المواقف والأحداث الجزئية، داخل الحكاية العامة التي هي سيرة علي الطنطاوي، وربما كانت الحكاية الجزئية تدخل تحت حكاية أشمل تندرج تحت الحكاية العامة (حياة الكاتب).
- كما أفاد السرد – أيضًا – من أسلوب (الرسالة) لتحريك الأحداث، وتصوير الشخصية وتقديمها إلى القارئ من خلال الرسالة، وقد جاءت الرسالة في السرد على ثلاث أوجه، الأول: موجّه من موجهات السرد، والثاني: لنقل بعض أعمال صاحب السيرة، أو بعض التحولات الطارئة على الشخصية، والثالث: رسائل الآخرين إليه.
- أمَّا الأسلوب الثالث فهو (الوثائق)، والمقصود بها ما في حوزة الكاتب من خطابات إدارية، وتكليفات أو مقالات كتبها، أو خُطب ألقاها، أو أحاديث أذاعها عبر التلفاز أو المذياع، أو غيرذلك من نتاجه، وتتركز أهمية الوثائق في: تحفيز الذَّكرة وتنشيطها، وكون أغلبها من نتاج الكاتب ومشاركاته المفقودة، وقربها من الحدث، وتقديمها لشخصية الكاتب سواء كانَ ذلكَ بطريقة مباشرة أو غير مباشرة، وكونها – أيضاً – صورة غير قابلة للشك تُؤَرِّخ لمواقف الكاتب من الأحداث والمجتمع والعصر، من خلال المركز الذي ينظر منه إلى الأحداث أو يحكم منه عليها، وظهر لي أنها تنقسم إلى ثلاثة أقسام:

١. وثائق شخصية.

٢. وثائق تاريخية.

٣. وثائق إدارية.

وقد أخذتُ على الكاتب: الإكثار منها على نحو مزعج أحيانًا، وأنه لم يحسن الإفادة منها ولا عرضها كما ينبغي.

- على الرغم من كون (التحليل)، أحد صفات الكتابة المقالية، إلاَّ أن الطنطاوي أفاد منه بطريقة ممتازة، لا تجعله يقل أهمية عن باقي العناصر الفنية في الذكريات، بل إنه يتخذ قيمة خاصة ترجع إلى كونه يُبَصِّرُ القارئ بالدوافع والغايات، ويُهَيِّئ لفهم الأحداث ووزنها بميزان الشخصية نفسها، وليس من خلال تخمينات القارئ أو اجتهاداته. ولا شك أن عمل الكاتب بالقضاء واطلاعه على تجارب الآخرين وحيواتهم، وقراءاته للأعمال الأدبية قد أتاحتا له فرصة عظيمة لمعرفة النفوس البشرية، وعوضتا عليه كثيرًا مما أضاعته العزلة والانفراد.

- كما يُعد (الوصف) وسيلة تذرع بها لرسم المشاهد والشخصيات والأماكن، وتقديم الأحداث عبر الحس والوجدان معًا في إطار شعوري وواقعي فاعل. ويؤخذ عليه الإسراف في عملية الوصف، لاسيما وصف الأمكنة، وقد أرجع الباحث ذلكَ إلى قوّة ذاكرة الطنطاوي البصرية مما جعل مثول المشاهد والأوصاف في ذهنه لحظة الاسترجاع أسبق وأوضح، أمَّا السبب الثاني، فيعود إلى حب الكاتب لعالمه الذي عاشه، وشوقه إليه، وهذا يدفعه إلى الإيغال في استعادته وتمثيله، وقد ذكرنا عند تعرضنا لدوافع كتابة الذكريات: أن الاسترجاع في حدّذاته كان قيمة نفسية وتعويضية لدى الشيخ/الكاتب.

- (الخطابية – الوعظية): من أبرز المظاهر الأدبية في الكتاب، ويظهر في هذا الأسلوب صوت الكاتب، ويعلو على كل شيء في النص، والكاتب لا يميل إليهما إلاَّ عندما تطرأُ على خاطره فكرةٌ (ما) وتثقله بتبعاتها، أو حين يعجز الفن عن نقلها في وضوحها وحرارتها بمثل ما هي عليه من صور الكمال في نفسه، أو عندما يشعر بأنها (أي الصورة) سوف تتعامى على المتلقين عند نقلها إليهم عن طريق الفن. وقد فرَّقت الدراسة بينَ (الخطابية)، و(الوعظية)؛ لأن الثانية ترتبط بالجوانب الدينية والأخلاقية، والأولى عامة لا تقتصر على الجوانب الدينية والأخلاقية، فالأولى أشمل من الثانية.

- أما (العرض الفلسفي)، الذي يتخلل السرد فإفراز ونتيجة (طبيعيّة) لفكرة ضاغطة لم يستطع الكاتب إغفالها أو مقاومتها، وتتميز تلك الأفكار التي ينثرها في عرض فلسفي بالإدهاش، ولكن ليس وراءه كبير أمر، فهو أشبه ما يكون بالإلماع يضيء فجأة ثُمَّ يخبو، أو كالإلماح يقدح في جنبات الفكر ثُمَّ يتلاشى. وقد يُسخِّر هذا السرد الفلسفي لصالح حياته، فيصبح مقبولاً إلى حدٍّ ما.

- اتخذ الطنطاوي لسيرته الإطار التقليدي (المقالة) بما فيها من مقدمة وعرض وخاتمة وتحليل وتفسير، وقد بلغت عدد المقالات المنشورة في الكتاب مائتين وأربعًا وأربعين حلقة. والطنطاوي يُسمّي تلك الحلقات فصولاً؛ لأنه يجعل من كل حلقة/مقالة: فصلاً يغطي مساحة من حياته تكاد تكون مستقلة من حيث مضمونها، وإمكان التعرف على محتواها دون الرجوع إلى الحلقات الأخرى السابقة. وتتراوح عدد صفحات الحلقة ما بينَ تسع صفحات إلى إحدى عشرة صفحة بالنسبة للحلقات المنشورة في (الشرق الأوسط)، وأمَّا الحلقات المنشورة في مجلة (المسلمون) فكانت في حدود ست صفحات إلى سبع صفحات ونصف.

- أمَّا بالنسبة للزمان، فقد سارت الذكريات على السنين، وهو منهج قديم من مناهج التأريخ والسير، وإن كانَ قد أوهم الطنطاوي قُرّاءهُ أنه لا يسير على سُنَّة معروفة. وكان ينفرط بينَ يديه عقد الزمان، لاسيما حين تبدأ الحادثة في زمن، ثُمَّ تنتهي في زمن آخر بعيد، وكان الكِتاب أكثر تماسكًا والتزامًا بالتسلسل الزماني (حسب السنين) خلال الأجزاء الثلاثة الأُول، ولكن أخذ زمام الزّمن يتفلت من يد الكاتب منذ الجزء الرابع، إلاَّ أن القارئ لا يعجز عن تحديد المسافة الزمنية التي يباشرها كل جزء. ويرى بعض الدارسين أن الاتجاه للشكل الروائي هو أسلم الحلول للقضاء على العقبات التي تعترض سبيل التسلسل الزمني، ولكن الباحث رأى أن المسألة رهنُ بقدرة الأديب وإمكاناته، ولدينا نصوص سيرية نجحت في المحافظة على قدر كبير من التسلسل الزمني دون أن يلجأ كتابها إلى البناء الروائي.

- المكان في الذكريات ليس حيزًا مجردًا من المعاني، وليس ظرفًا جامدًا يستوعب الأحداث والأشخاص، ولكنه ثريّ بإيحاءاته ودلالاته؛ فهو تعويض عن الماضي أو

العنصر المتبقي من حياة انتهت، وهو جزء من أجزاء الشخصية ومكون من مكوناتها. ولذلك فالقارئ يجد الطنطاوي أبدًا منجذباً إلى المكان الذي عاش فيه، وعرف أهله وأنس بهم، يُظْهِر ذلكَ ولا يخفيه، حتَّى ليحسب القارئ أن قلبه يتلفت حقيقة إلى ذلكَ المكان حين يغادره بجسده.

ولا غرابة والحال هذه إذا توجّه إلى المكان بعناية خاصة وتركيز شديد، فوصفه وحدّد معالمه بكل دِقّة وإسراف أيضًا، ومن خلال رسمه للمكان وتعرضه له، لا يعمل على وصفه وصفًا مجردًا، ولكنه يبحث عمَّا يألفه فيه من عادات وشخوص وأطلال وأعراف، فقيمة المكان تبرز في قيمة الإنسان الذي شاطره حياته وقاسمه ذكرياته. وحين يتبدل الساكن أو تتغير الصفات تتلاشى قيمة المكان ولو كانَ الوطن، حاشا الحرمين الشريفين، فإن الحنين إليهما مُتَجذِّر في أعماق الإنسان؛ لأنه من الفطرة التي فُطر الإنسان عليها.

ويلمح على المكان في الذكريات تلك التعددية التي تبلغ حدّ الإزعاج ويكفي أن يراجع القارئ الفهرس الذي وضعه العلاونة؛ ليرى بنفسه تعدد المكان ما بينَ موضع أو مدينة أو بحر أو بيت أو مسجد أو مدرسة أو فندق. ولكن لا حيلة للكاتب في اختيار المكان أو المبالغة في التنقل بينَ أرجائه كما يشاء عند روايته لموقف أو قصة، فهو محكوم بحركاته على أرض الواقع كما حدثت فعلاً. وعلى الرغم من واقعية المكان إلاَّ أن الكاتب استطاع أن يعطينا شعورًا خاصًا به، كما يبدو في عينيه، فلم يكن يصوره تصويرًا (فوتغرافيًا) في الغالب ولكن كانَ يضيف عليه شيئًا من مشاعره ووجدانه. فجاءت الأماكن ذات خصوصية ذاتية غير موجودة بهذا النسق تمامًا في الطبيعة ولكنها برغم ذلك أمكنةٌ واقعية؛ لأنه يمتحها من فؤاده فالمكان – إذن – ليس شيئًا جامدًا، ولذلك ظهر واضحًا أثر تغيُّر الشخصية وتبدّل أحوالها على المكان، على وجه الحقيقة تارة، وعلى مستوى الإحساس تارة أخرى، كما ظهر أثر المكان جَليًا على الشخصية في فكرها ونشاطها وسلوكها. والطنطاوي يمنحنا شعورًا فريدًا بطهورية المكان، وبعده عمَّا يخل بالآداب الإسلامية قَلَّ أن نجد مثله عند غيره، فالأمكنة لديه تنضح بالطهر والنظافة، وتكتسب بُعدًا خاصًّا يجعلها لائقة بمثله من الدّعاة.

- شَكّل الحوار نسبة لا بأس بها في الكتاب على الرغم من كون الكاتب لا يعتمد على وثائق سجلها في حينها، وهذا يعني أنه اعتمد رواية معنى الحوار، وحِكَاية بعض ألفاظه المميزة ذات الدلالة والتأثير. والحوار عنده على نوعين، هما: الحوار الداخلي/المناجاة، والحوار الخارجي/الظاهري. فالحوار الداخلي يتم مع الذات، ويتسم بقصره الشديد، ومثاليّة ما يدور فيه من أفكار؛ لأنه يمثل الكاتب ويجسد أفكاره وميوله، ويُؤَدَّي لنا بالفصحى، وأغلب مناجاته لذاته يُصدِّرها بـ (قلتُ لنفسي)، أو (قالت لي نفسي)، أو (قلت في نفسي)، أو (قعدتُ أُفكر). وأمَّا في الحوار الخارجي (بينَ شخصيتين مختلفتين) فإن الكاتب يراعي فيه حال الشخصية وثقافتها؛ ولذلك يفيد من العامية، ويُصور اللُّكنة، وطريقة النطق عن طريق الحرف تصويرًا دقيقًا. ويؤخذ عليه أنّه لا يُميِّز الحوار بحجم معين، ولا يفصله في أسطر محددة لينبَّه إليه، بل ينثره ضمن تلافيف السرد، فالفكرة عند الكاتب (المعنى/المحتوى) مقدمة على جماليات الحوار. والحقيقة أن جماليات الحوار لا تقف عند حدود المحاكاة للواقع، أو التعبير عن الفكر، بل تتجاوز ذلكَ وغيره إلى إراحة القارئ من كثافة السرد بصريًا وذهنيًا، بصريًا عن طريق الإخراج الحسن الذي يُوجِد فسحة مكانية مريحة في القراءة، وذهنيًا لأنه يوحي للقارئ بوجود مدى نفسي وزماني والتفات من طرف لآخر. وإذا كانَ الحوار في الأعمال القصصية والروائية يأتي لمهام كثير، منها: التعبير عن آراء المؤلف التي يضعها على ألسنة الشخصيات، فإن أهم غرض يؤديه الحوار في الذكريات هو: تقريب الشخصية وإبراز صفاتها ومواقفها الفكريّة والأدبية، ويَأتي – أيضًا – لإمداد القارئ بجليل المعنى وجميل العواطف، أوليُحرك الأحداث ويدفع بها إلى الأمام.

- لا مانع من حديث المرء عن نفسه بذكر محاسنها والثناء عليها مادام الأمر لا يفضي إلى مكابرة أو غرور أو كذب أو تَزَيّد، فالحديث عن الذات – ما لم يحذر الإنسان – مليء بالمزالق، وعلى الكاتب أن يتحقق فيما يرويه أو يحكيه عن غيره، وأن يكون دقيقًا في نسبة الأقوال وتوثيق المروي فيميز ما رآه أو سمعه أو وقف على تفصيلاته، وبين ما تناهى إليه خبره عن غير معاينة أو سماع مباشر.وحين يصدر حكمًا على شخصية معاصرة اتصل بها، فعليه أن يَتَثبَّت ولا يروي شيئًا إلاّ بحق. وبالنسبة للكاتب المسلم فإن عليه أن يتبين الحدود التي نهى

الشرع عن تجاوزها، وأن يوازن بين المصلحة من البوح بالنقائص في السلوك أو التكوين النفسي والجسدي وبين الاستتار بستر الله.

أما بالنسبة للقارئ والناقد، فعليه: أن يتقبل ما يكتبه الكاتب المسلم عن حياته الخاصة، لأنه مصدق ومؤتمن فيما يقول، ولا يحل تكذيبه حتَّى يظهر لنا ذلكَ ظهورًا بيِّنًا لا يحتمل التوجيه؛ فإن المسلم على المسلم حرام دمه وماله وعرضه، ورميه بالكذب هدمُ لمروءته وعدالته، غير أن الثقة في الكاتب المسلم لا تعني التسليم المطلق بكل ما يقول، بل المسلم كيِّس فطن يتثبت مما يقرأ أو يسمع، وبخاصة ما يتصل من الكلام بالناس أو ينبني عليه تصور أو تقدير، وعليه أن يتقبل حديثه عن نفسه بصدر رحب فطبيعة الفن الأدبي تدعو إليه، والحق يتطلبه كذلك، وعليه أن يعلم أن مخالفة الواقع غلطًا أو نسيانًا أو اختلاطًا ليس كذبًا، لأنه من قبيل خداع الذاكرة الذي لا يسلم منه أحد، وليس من الكذب أيضًا ما قاله أو كتبه عن جزم واعتقاد بصدق ما يقول.

- أدرك الطنطاوي أهمية الصدق في الذكريات، وأعلن عزمه على ألاَّ يسطر إلاَّ الحق، ولكنه يضيف شرطين أساسيين، هما: أن يقول كل الحق؛ لأن بعض الحق باطل، وألاَّ يقول من الحق إلاَّ ما يشهد النَّاس على صدقه، وهو يقصد بهذا الشرط ما يتصل بجوانب التميُّز والحسنات في شخصيته، ولكنه أغفل الإشارة إلى موقفه من إعلان المعايب نظريًّا، على العكس من التطبيق فقد كانَ يتمتع خلاله بقدرة فائقة على عرض نفسه مجَرِّدة مما يزيفها، ويشير بكل ثبات وهدوء إلى مظاهر النقص في شخصيته. وقد حصرت الدراسة مشاهد متعددة للصدق، وجمعتها تحت سبع صور عامة، هي:

١. الاعتراف/المكاشفة.

٢. محاسبة النفس وعتابها.

٣. الإنصاف والعدل.

٤. الأمانة.

٥. نفي الخيال وإثبات الواقع.

٦. الصراحة في النقد والتعبير عن الفكر.

٧. إبراز الجوانب المضيئة والمميزة في الشخصية.

- الاعتراف مظهر من أبلغ مظاهر الصراحة والصدق؛ لأنه إفضاء بما يتكتم عليه النَّاس ويسترونه، ولاحظت الدراسة أن (الاعتراف) مصطلح صيغ تحت وطأة النموذج الاعترافي الغربي الذي ارتبط بالمخازي والفضائح، لاسيما الجنسية منها، مع أن الكلمة نفسها واسعة شاملة تستوعب هذا النوع من الاعتراف وغيره، وإذن فلا بد من مراعاة الفرق بينَ الكاتب المسلم الذي تحكمه تقاليده وقيمه الدينية والاجتماعية المحافظة عن غيره في ذلكَ، ولا مانع أن يكون للمسلمين تيار خاص في الاعتراف يتوافق مع قيمهم وأعرافهم وتقاليدهم، ولاسيما أن الدين الإسلامي ينهى عن الجهر بما لا يحل اللَّه، وعليه اتجه الباحث إلى تلمس نموذج اعترافي آخر عند الطنطاوي يتفق مع القيم الإسلامية والأعراف الاجتماعية؛ معتمدًا على العناصر الأساسية في الاعتراف، وهي:

– إن يكون عجزًا أو نقصًا أو عيبًا.

– أن يكون خارجًا عن العرف.

– أن يتجاوز في حرارته الحديث العادي.

وبالنسبة إلى تحديد (خروجه على العُرْف) و(تجاوزه لحرارة الحديث) فقد ربطتهُ بأمرين، هما: المجتمع والبيئة، والمكانة التي يتبوَّأها المتحدث، إذ الاعتراف مسألة نسبية!!

- الاعتراف الطنطاوي يأتي في معرض الوعظ أو الاستطراد أو الاستشهاد لخدمة الفكرة، أو التحدث بنعمة اللَّه، وقد ساعده ذلكَ على المضي في اعترافه، لأنه ينسى أنه يعترف. وتقترب النماذج الاعترافية عنده من النماذج الاعترافية في (طوق الحمامة) و(صيد الخاطر) لاسيما في الغاية الكريمة التي تهدف إليها الاعترافات، وإعلاء شأن الفضيلة، والتمسك بأهداب الورع، ورسم القدوة الصالحة وهي تجتاز الظلمة إلى النور وليس العكس، ولكنها نجحت في تقديم ذاته بصفتها ذاتًا بشرية تصيب وتخطىء ولكن الخطأ ليس نهاية المطاف، بل بدايةً لمراجعة النفس، وتحديدًا لاتجاه المسير، وارتحالاً إلى مرضاة اللَّه، وتحقيقًا كاملاً لمعنى العبودية على ما يعتورها من عجز وقصور، ولذلك اقترحت الدراسة استعمال مصطلح (مكاشفة – مكاشفات) بدلاً عن (اعتراف – اعترافات)

لارتباط الأخير بالنموذج الغربي، وقد اختارت الدراسة مصطلح (المكاشفة – المكاشفات) لعدد من الأسباب ذكرت في مكانها.

- تكثر عند الطنطاوي نصوص محاسبة النفس وعتابها، وحساب النفس ومعاتبتها مشهد من مشاهد الصدق، بل هو أجل أهداف السيرة الذاتية عند الأديب المسلم، وهي ثمرة من ثمار الاعتراف، ومبدأ إسلامي نبيل قررته الآيات الكريمة وسنة السلف الصالح وهي الطريق الوحيد للتطهر من الآثام في الشريعة الإسلامية – بإذن اللّه ورحمته وعفوه – حيثُ تدفع المسلم إلى تصحيح مساره، والاعتدال في حياته، ومن ثَمَّ تدفعه إلى التوبة الصادقة النصوح، ونصوص محاسبة الذات ومعاتبتها تتسم بعدد من السمات، منها أنها: أكثر اقترابًا إلى القارئ، وأكثر نقدًا للذات ومحاصرة لها وتفحُّصًا لعيوبها، وأكثر تسللاً إلى أخفى وأدق المواضع والبواطن في نفس الكاتب والتي لا يعلمها إلاَّ اللّه، بل إنها لتصل إلى النية نفسها. وهي تقوم على أساس إساءة الظن بالنفس حتَّى يثبت لها براءتها، ولا تكون محاسبة ولا مراقبة إلاَّ مع الضمير الحيّ. وتتعدد موضوعاتها كما تتعدد الموضوعات في الاعترافات، ولكنّها أرق وأدفأ شعورًا ووقعًا على نفس القارئ، وتبعث على تعاطفه معها ومع كاتبها، بخلاف نصوص الاعتراف التي قد تحمل قارئها على إدانة الكاتب.

- والذكريات حرصت على إنصاف الناس والأفراد والحضارات والأجناس والأزمان والدعوات بذكر ما لكل شيء من محاسن وما عليه من مساوئ، وأبرزت الحق بخصوص كل قضية تعتني بها فلم تسكت على المبهم من الكلام أو الموهم، وميزت بين الأخبار التي وقف عليها الكاتب والتي لم يتحقق منها، ونقلت تشككه وتردده إلى القارئ إذا اختلط الأمر، ووثقت النقول ونسبت الأقوال والآراء. وكان الكاتب يحاول العودة إلى بعض الوثائق القديمة (المقالية على وجه التحديد) ليسترجع موقفه، ويرمم ما تهاوى من ذكرياته، وبرغم أهمية مثل ذلك إلا أنه عمل تكتنفه المخاطر، لاسيما حين نعرف أن بعض تلك المقالات إنما كتبت بروح الفنان، ولم تلزم بالصدق بمعناه الواقعي الذي تطلبه السيرة الذاتية؛ فكان يمحو منها الخيال ويثبت الواقع. وهو ما وصفته الدراسة بـ (نفي الخيال وإثبات الواقع).

- لا داعي للخوف من ظهور المحاسن في السيرة الذاتية، لا سيما حين تكون الشخصية على جانب من الأهمية، إذ إنه من الطبيعي – حينئذٍ – أن تكون الجوانب الإيجابية أكثر من الجوانب السلبية، بل إن أكثر السلبيات تستحيل بعد أن تصل الشخصية إلى ما كانت تطمح إليه تستحيل إلى دائرة الإيجابية، لا سيما حين تكون حافزًا للعمل على تطوير الذَّات والكفاح، وعلى الناقد ألاَّ يسيء الظن بكل (أنا) ظاهرة، فليست كل (أنا) كـ (أنا) إبليس يقول: ﴿أَنَاْ خَيْرٌ مِّنْهُ﴾، بل إن هناك (أنا) خيرة فاضلة تحق الحق وتتواضع للعباد، وقد نجح الطنطاوي في التحدث عن نفسه، وأثبت كثيرًا من تجاربه وحسناته، والمعيار العام الذي جرى فيه عند الحديث عن نفسه يعتمد على ركنين، هما: عدم التواضع حتَّى يسلب نفسه حقها، وعدم الإستكبار حتَّى يدعي ما ليس فيها، وهذان الركنان يفضيان في النِّهاية إلى الاعتدال وعدم الكذب، وهو ما حرص عليه تطبيقًا.

- الاستطراد ظاهرة أدبية معروفة في أدبنا القديم. وهو منهج من مناهج القول وأساليبه التي سلكها الأدباء في التعبير عن أنفسهم وقد تنبه إليه نقادنا الأوائل، وعدوه بلاغة من بلاغات القول شعرًا ونثرًا، وسببًا من أسباب جماله، والقدرة على تلوينه وحسن التصرف فيه، أما النقاد المعاصرون فيرون فيه رأيًا آخر، إذ يعدّونه عيبًا يقلل من جمال العمل وروائه، لما يورثه من وهنٍ في أسباب اتصاله، لا سيما الأعمال القائمة على السرد وتنامي الأحداث، والارتباط العضوي والفني. وهذا الرأي صحيح إلى حد بعيد، ولكنه يظل رأيًا قاصرًا، وقصوره يعود إلى أنه يسلط ضوء النقد من خلال زاوية جمالية واحدة فقط تهتم بتجانس العمل الأدبي ووحدته الموضوعية والفنية. وهو يبدو أشد قصورًا إذ ما انطلقت الدراسة منه لتتعامل مع أديبٍ كالطنطاوي أصبح علمًا معاصرًا على الاستطراد، وإهدارًا لقيمة أدبية كبرى تَميَّز بها، وقد لاحظ الباحث أن الاستطراد لا يظهر إلا عند طائفة من الأدباء ممن جمعوا إلى ملكة البيان تجارب ثرّةً، وثقافة واسعة، وهما تنويريًا يدفعهم دفعًا إلى التعليم والتثقيف.

- قد أرجع الباحث (الاستطراد) في أسلوب الكاتب إلى عدة أسباب، منها: رغبته في أن يكون الكتاب امتدادًا لاتجاهه الدعوي، ولإحساسه الضاغط بوجود

القارئ واستحضاره في وعيه أثناء الكتابة، ولاعتماده على الذاكرة، وللمنهج الحر الذي سار عليه.

وعلى الباحثين ألاّ ينساقوا جملة واحدة وراء اعتذارات الكاتب المتعددة عن الاستطراد، فيذهب بهم الظن إلى أن الكاتب يمقت الاستطراد ويكرهه، ولكنه لازمة علقت بأسلوبه، أو وهن دب إليه مع تقدمه في السن لم يعد إلى تغييره من سبيل، بل هي من قبيل الاعترافات المراوغة، أو الإقرارات الموهمة، ومجارات القرّاء والنقاد بالإقرار به عيبًا، ثُمَّ التنبيه إلى أنه طريقة في الكتابة حذقها وتجرّعها وآمن بجدواها، وذلك للأسباب التالية:

١. إعلان الرجل عن الاستطراد منهجًا وطريقة في الكتابة منذ الحلقة الأولى.

٢. اختيار كلمة ذكريات عنوانًا على الموضوع.

٣. انتقاء ما يرضي نزعته إلى الاستطراد من العناوين الداخلية.

٤. تحديد أغلب استطراداته قبل الشروع فيها، أو بعد الانتهاء منها.

٥. هذا النهج يلتقي مع رؤية خاصة صدر عنها الكاتب في التعليم والتربية والوعظ.

- إن الاستطراد عند أديبنا وإن كانَ خروجًا عن الموضوع إلا أنه يعد دخولاً إلى النص، لما يبتعثه داخل النص من مظاهر جمالية، ولما يجود به من معلومات اجتماعية وتاريخية وجغرافية تعين القارئ على التعرف على البيئة والمجتمع الذي يعيش فيه الكاتب، كما تعين القارئ على استحضار قيمه وأعرافه، وتقوي لديه الإحساس بالشخصية وما يصدر عنها من ردود أفعال معينة على تفهم مواقفها، ولأنه تلبية لرغبات نفسية وجدانية، وقد يقوم – أيضًا – بمهمة تسجيلية تاريخية تحفظ للشخصية أدوارها وجهودها، أويقوم بأعباء توضيح النص وتوجيه عباراته أو إطلاقها أو تقييدها، أو يدفع عن الكاتب غوائل الفهم السقيم، أو يُمارس فعل الرقيب الذي لا يصادر – لأنه لا يملك ذلكَ الحق – ولكن الرقيب الذي يعلل للفعل ويشرح الدوافع والكوامن، ويبيّن الموقف الأخير من ذلكَ السلوك، وذلك وإن بدا عرقلة للسرد إلا أنه مهم جدًا في حق رجلٍ اضطلع بمهمة الدعوة، ونال في النَّاس منزلة رفيعة، حتَّى نفرق بين السلوك وبين

الموقف والمبدأ؛ فلا تُتَّخذ أفعاله وأقواله الخاطئة حجة أو قدوة، ثم إن الاستطراد نفسه معين على (البوح) ومغرٍ بالاستمرار فيه.

- حاولت الدراسة أن تقدم وصفًا للسخرية لأهمية التحديد، وحتى لا تتورط فيما تورطت فيه دراسات سابقة، فالسخرية ما تزال تدرس تحت مظلة الهجاء تارة والفكاهة تارة أخرى، ولاشك أن السخرية أبلغ وَقْعًا من الهجاء، وأرقى من الفكاهة؛ لأنها تبلغ المراد في ليونة وتلطف؛ ولأنها موجهة ذات هدف وغاية واضحة.

- اتضح لي من خلال مقابلتي للطنطاوي وقراءة نتاجه أن (السخرية) عنصر فني بارز فيها جميعًا لا سيما مقالاته الاجتماعية والنقدية ومعاركه الأدبية، على اختلاف في جودتها الفنية ومساحتها التي تشغلها من العمل، وأرجعتها إلى عدة أسباب منها، ما يرجع إلى شخصيته ونفسيته، واتصاله بأساتذة ذوي توجُّه قوي نحو السخرية وتتلمذه على بعضهم، وقراءته الأدب الفرنسي، وكونه سليل مدرسة بيانية عريقة في الاستهزاء والسخرية هي مدرسة الجاحظ وتلميذه أبي حيان التوحيدي، وانتمائه إلى أُمته وحبه لها واصطدامه بالواقع غير المشجع، وشعوره المتنامي بالواجب وحبه للمثال، ومعرفته بالحدود والمواضعات، وميله إلى وضع كل شيء في موضعه.

- إن عالم السخرية فسيح الرحاب يشمل الكون من جميع أقطاره، ويتسع باتساع مرائي الإنسان وحاجاته، وتنوع تجاربه ويثرى بثراء إحساسه بالواجب، وقدرته على استحضار صور الكمال. ومبعث (السخرية) في ذكريات الطنطاوي هو الواقع، باعتبار ما فيه من النَّقص ومقابلته بصورة الكمال الماثلة في ذهنه باعتبارها أسمَى الحالات التي ينبغي أن يكون عليها الواقع.وقد تمَّ تقسيم مظاهر النقص في الواقع التي صدر عنها الطنطاوي في سخريته إلى اتجاهين عامين، هما:

١. التصلب والجمود.

٢. الخطأ والانحراف والعجز.

وقد اعتمد الكاتب في بعث روح السخرية داخل العمل، على وسائط فنية وأدوات مختلفة، منها: التصوير الهزلي (الكاريكاتوري)، والصورة الأدبية /

اللوحة، والأسلوب الحكيم / المغالطة، واستخدام الأمثال والأقوال المشهورة، ومواجهة القارئ بعكس ما يتوقع، والعبث والتلاعب، والتعريض، وتوظيف ومصطلحات الفنون، وإبدال لفظ مكان آخر، والتهكم / الذم بما ظاهره المدح، وقلب الأسماء أو تحريفها، واستخدام الكلمة أو اللفظة.

- سخرية الطنطاوي من النَّوع العطوف المتسامح تحقق أهدافاً نبيلة، وهي: التهذيب والتقويم: (الإصلاح، التربية)، والتطهر من الآلام النَّفسية أو تخفيفها، والمحافظة على كيان الجماعة وخصائصها، والنكاية بالخصم: (الدفاع عن النفس). ولم تكن في مَرّة من المَرّات سخرية بائسة سوداء تجتوي الحياة، وتمقت الأحياء، وقد خففت من غلواء المباشرة والتقرير، وأسهمت بقوّة في أداء مُهمَّة تتضافر جميع العناصر الفنية في الذكريات لأدائها، وهي مهمّة (البوح) والتعبير عن الذات بالكشف عن مواقفها تجاه الأشياء والأفراد، ووضع الأحداث في موضعها من خارطة نفسه وعقله، وهي تُمثِّل – وفق نظر الدارس – الاستغلال الأمثل لطاقات السخرية فَنِّيَّةً ونفسية، دون تعسف أو مساس بالقيم الإنسانية أو إخلال بالأدب الرباني الذي أراده اللّه لعباده حين قال: ﴿يَٰٓأَيُّهَا ٱلَّذِينَ ءَامَنُواْ لَا يَسۡخَرۡ قَوۡمٞ مِّن قَوۡمٍ﴾[1]، وأنها حسب ما ترى – أي الدراسة – يمكن أن تُقَدَّم في مجال الأدب، بصفتها نموذجًا حيًّا للسخرية المقبولة خُلُقًا وفَنًّا.

- جاءت الذكريات حافلة (على نحو كبير) بالفكاهة الرقيقة، وقد رأت الدراسة أن الأسباب وراء ذلك تنحصر في: التكوين النفسي والفطرة التي فُطر عليها، وعامل الوراثة، (الطنطاوي مصري الأصل)، وإحساس الكاتب بثقل الذكريات. وقد أرجعتها إلى لونين عامين، هما:

١. رواية النادرة والطُّرفة، سواء فيما: ما قرأه في كتب النوادر، ثُمَّ رأى إتحاف القراء به، أو ما شاع بينَ النَّاس ولم يقف عليه بنفسه، أو ما وقع أمامه بحيث شاهده أو سمعه، أو ما وقع للطنطاوي نفسه.

---

(١) سورة الحجرات: ١١.

٢. والثاني الدعابة، وهي: من أخف أنواع الفكاهة وأكثرها شيوعًا في الكتب الجادة.

- وقد اتسمت الفكاهة الطنطاويّة في الذكريات بعدد من السمات، منها: أنها فكاهة مهذَّبَة ومحتشمة، وأنها موجزة تنثر في وسط السياق نثراً ولا يُضمها باب أو فصل، وأنها قريبة المأخذ سهلة الفهم، تتذرع بالحوار ورسم الصورة، وتمتح مادّتها من الواقع، وإن كان مفهوم الواقعيّة عند كاتبنا يتسع ليضم إليه تجارب الآخرين، ولذلك فهي تكشف عادات المجتمع، وتتحدث عن أغلب شرائحه، وقد لاحظتُ أن الفكاهة لديه أدّت وظائف متعددة، منها:

١. إشاعة جوّ من المرح في النص.

٢. خفَّفَت من اشتجار الأحداث وتداخلها.

٣. امتصاص تعب القارئ، وبعث الرغبة في القراءة لديه.

٤. قد تكون وسيلة من وسائل التربية والتثقيف – غير المباشر – بما يثير في معيتها من المسائل.

٥. تسهم في تعميق السرد، وسبر أغواره، وتكون فيه بمثابة الخلفية التي تموج بأزهى الألوان وأعمقها وأكثرها دلالة في اللوحة الفنية، حين تكشف – مثلاً – عن بعض العادات الاجتماعية وخصائص بعض شرائع المجتمع.

٦. احتفظت ببعض نماذج من اللغة الدارجة وهذا مهم في مجال الدرس اللغوي الاجتماعي.

٧. جادت بمعلومات مهمة، فقد كشفت عن عمر المؤلف في مطلع تدوين الذكريات.

- وبالنسبة للصورة فالبحث يرى أنها نتيجة تعاون كل الحواس وكل الملكات، وليست قصراً على ما يحضره الخيال للبصر، وليست بحكر على الشعر دون النثر، وإن كانَ الشعر بها أحفل، حتَّى عند أولئك الذين يستعملون مصطلح الصورة الشعرية، فإنهم يستعملون كلمة (شعريّة) بمعناها في الاصطلاح النقدي الجديد المرادف لكلمة الفني بغض النظر عن التقسيم التقليدي إلى شعر ونثر،

والصورة لا تقف عند حدود الأشكال البلاغية المعروفة، لكن تتجاوزها إلى أشكال أخرى أشدَّ تعقيدًا أو ثراءً أو أكثر بساطة وعفوية، كما إنها ليست العنصر الأوحد في الأدب، بل هي عنصر عُمْدَةٌ به يخصب التعبير الأدبي؛ لأنها ترتفع بالمستوى التعبيري المعياري وتؤكد الدراسة على هذه النتيجة بعد أن وقفت على عِدّة دراسات تجعل (الصورة) الشكل الفني برمته بما فيه من ألفاظ وعبارات وإيقاعات وإمكانات دلالية وجمالية.

- لاحظتُ اهتمام الكاتب في نتاجه الأدبي عمومًا بالصورة، وقد أرجعت ذلكَ إلى: غنى تجربته الفنية وثرائها، وإلى حبه للشعر وحفظه لكثير منه، وإلى ما يحمله بينَ جنبيه من نفس شاعرة (ذكر عن نفسه أنه كانَ ينظم الشعر)، وإلى تأثره بالعُرف الأدبي في الفترة التي بدأ فيها الكتابة؛ حيثُ كانَ يميل (أي العُرف الأدبي) إلى اقتناص الجديد الجميل من الصور التي تأخذ بمجامع النفوس. وكانت الصورة بالإضافة إلى الصياغة الجوهر الأساس الذي يفصل بينَ الأدب وغيره، لم تكن عملية التجنيس واردةً على هذا النحو من القوة في الفترة الأخيرة.

- لاحظت الدراسة وجود نوعين من الصورة في (الذكريات)، النوع الأول: الصور التي أنشأها ابتداءً للذكريات، النوع الثاني: صور قديمة سبق إنتاجها في أعمال سابقة، وقد عاود الكاتب بثَّها داخل النص الجديد، يدسها بينَ أعطافه دون أن يُشْعر بها القارئ، ومستوى الصورة الفني في (الذكريات) أضعف منه في نتاجه الآخر؛ فالصور التي أنشأها خلال النص بادٍ عليها العجلة والتسرع، حتَّى لكأَن الكاتب يودّ لو تبرَّأ من (نزق) الخيال فيها؛ فيسرع إلى كتابتها وتدوينها ولّما يتم تمامها ويكتمل خلقها؛ فتأتي خداجًا وإن سرى فيها تيار الحياة، مبتسرة برغم بكريتها وجدتها، وهي برغم قُربها و(بساطتها) إلاَّ أَنَّها بعيدة عن مواطن الابتذال والسماجة؛ لأَنَّها نتاج أديب أصيل يمتلك أدواته الفنية واللغوية ويحسن استعمالها في سهولة وتدفق عجيبين.

- وقد وجدت الدراسة – بعد الاستقراء – أن الصورة الطنطاوية تقوم على عِدّة تشكيلات، هي: التشبيه، والتمثيل، والاستعارة، والمجاز، الكناية، والصورة

الذهنية المباشرة، والحكاية الرمزية، والإحالة إلى الخرافات والأساطير، والصورة المجلوبة، واستحضار الشخصية المؤثرة، والتلوين.

- ويعد التشبه أكثر هذه الوسائل استعمالاً لسهولة تكوين الصورة عن طريق التشبيه، وغنى الصورة التشبيهية بالدلالات، ولتعدد أغراض التشبيه؛ مما يتيح الفرصة للإفادة منه في أكثر من موقع. والصورة التشبيهية لديه تتأرجح بينَ قطبين رئيسين: الأول: التشبيهات الوظيفية، وما يلحق بها، والثاني: التشبيهات التي تنجح في استثارتنا نفسيًا ووجدانيًا (تشبيهات فنية/جمالية). والصورة التشبيهية لديه تحمل خصوصية الكاتب في الأداة والتجربة وجمال التفكير، ويُعد (الاشتراط) و(العودة من ألق الخيال إلى الحقيقة) ومحاكمة الصورة عند إنتاجها بعرضها على العقل ظواهر بارزة في الصورة الطنطاوية.

وأما أنواع التشبيه، فقد رصدت الدراسة أكثر من نوع، مثل: التشبيه التام، والتشبيه التمثيلي (أفردته الدراسة بمبحث خاص لكثرته)، والتشبيه البليغ، والتشبيه كثير التفصيل المستقصي، والتشبيه الضمني. وأكثر أدوات التشبيه، هي: (الكاف) وتأتي على أكثر من صورة: (مُجرَّدة – مع (ما) المصدرية – مع (ما) الزائدة – مع اسم الإشارة). وتأتي أيضًا أدوات أخرى مثل: (كأن) وهي مُكوَّنة من الكاف وأنّ وربما جاءت مركبة مع (ما) الزائدة، (كأنّما) وهي بذلك أقوى أدوات التشبيه؛ لأن زيادة المبنىَ زيادة في المعنى.

- وبالنسبة (للتمثيل) فقد كان أكثر أنواع التشبيه في الذكريات. ويُسمّيه الطنطاوي (تمثيلاً) و(مثلاً) و(ضرب الأمثال/المثل)، والتسمية الأخيرة شائعة عند المفسرين والباحثين في علوم القرآن، والمراد به: ما كانَ وجه الشبه فيه مركبًا.وسبب الإكثار من التشبيه التمثيلي أنه أقرب السبل إلى محاجة القارئ وإقناعه، أو تقريب الصورة له بحيث لا يدع مجالاً في نفسه للشك أو التردد، وهذه حال من اتصل ببعض الفنون التي تتعلق بالمتلقي مباشرة كالخطابة والحديث المباشر فالتمثيل مما يساعد على عرض القضية مشفوعة بدليلها في سياق واحد. والمثل أسلوب قرآني ونبوي، والطنطاوي أديب تشبع بأسلوبهما الرفيع، وبمبادئهما في الخصومة والعرض والمحاجة والإقناع وتقرير الأفكار.

وضرب (الأمثال/التمثيل) في الذكريات يدل على تعمق الفكرة لدى صاحبها، وتأصلها في نفسه وسيطرتها عليه، وإشعاع الفكرة في التمثيل أقوى وأبرز من جمال الصورة، وأما قيمة الأمثال في الكتاب فترجع إلى: قدرتها على كسر الحواجز التي تعترض وصول الفكرة بهالاتها الوجدانية ودلالاتها النفسية والمعنوية إلى المتلقي، وقدرتها على إعادة ترتيب قناعات القارئ والمتلقي بوجه عام وفق نظرة الأديب (الطنطاوي) للأشياء، وتصوره لنسق الاتصال بينها، وإبراز خبيئات المعاني، ورفع الأستار عن الحقائق حتَّى ترينا المتخيل في صورة المتحقق الوقوع، والمتوهم في معرض المتيقن، والغائب كأنّه شاهد.

- والاستعارة: الأداة الثالثة من أدوات تكوين الصورة عند الطنطاوي، وهي ركن أساس من أركان المعمار التصويري في الكتاب، وتأتي في المركز الثاني بعد التشبيه ولكنها تحتل الصدارة من حيثُ مكانتها الفنية. ويبرز التكوين الاستعاري في الذكريات عبر نمطين رئيسين. هما:

- النمط: الكنائي.

- النمط: التصريحي.

ومجيء الاستعارة عبر هذين النمطين معًا يدل على تمكن الكاتب من أدواته البيانية، مما تَهيَّأ معه صب تجربته في أي قالب منهما، ويستخدم الكاتب النمط الكنائي في صورته أكثر من النَّمط التصريحي، ولا شك أن النمط الكنائي أَبلغ وأعمق من النمط التصريحي؛ لأن الخيال في الأول خيالٌ مركب، وفي الثاني خيال بسيط.

ويرافق ظهور الاستعارة ظهور عنصرين جماليين يزيداننا لهفة، ويريانا العالم بعينين جديدتين، فكأننا بإزاء عالم نعرفه ونجهله في آن، هما: الأنسنة (التشخيص): بنفخ الحياة في أوداج الجمادات، وبكسوتها بكساء المشاعر والأحاسيس الإنسانية الرقيقة، والتجسيد (التجسيم): وهو صب المجرّدات مما لا يحيط بها الحس، في هيكل جسدي أو ماديٍّ يسهل إدراكه بإحدى الحواس الخمس أو بهن جميعًا، فتأنس إليه النفس بعد نفور وتثق بوجوده.

وقد أَلمحتْ الدراسة إلى نوع آخر من الاستعارة، قليل الشيوع ولكنه موجود في أسلوب الطنطاوي، وهو: (الاستعارة اللفظية) وقد استعملها الكاتب حين يريد أن (يُسرِّب) إلينا معنى خفيًّا، بطريقة غير مألوفة.

- وبالنسبة للمجاز عمومًا فأسلوب قيم من أساليب البيان بما فيه من تعبير موجز عن معان واسعة، أو بناء علاقة لطيفة بينَ الحقيقة والمجاز يحسن بها التعبير ويجمل المعنى ويشدّ النفس إليه، أو بما يتضمنه من المبالغة التي تزيد في وزن المعنى وثقله، مما يقوي الشعور به والإحساس بأهميته. والطنطاوي استعمل نوعين من المجاز، هما: المجاز العقلي، والمجاز المرسل، ولكنهما ليسا بذي بال في مجال الصورة؛ لأن الكاتب استعمله من باب التوسع اللغوي، ولم يسخره لأهداف وغايات فنية أسمَى من التخفف من أعباء اللغة وقوانينها الصارمة، وتجديد البناء والنسق التعبيري، وهذا في حدّ ذاته حسنٌ ولكنه لم يترك أثرًا على (الصورة).

- الكناية وسيلة بارزة من وسائل الصورة في الذكريات، تمتاز بـ:الوضوح وقلّة الوسائط بينَ المعنى الظاهر والمعنى المراد، وتكون فصيحة تارة، وقد تستمد من الثقافة الشعبية.

- الصورة الذهنية/المباشرة: استخدم الكاتب الأسلوب المباشر في نسج ملامح الصورة التي يريد في ذهن القارئ عن طريق الحقيقة دون مجاز أو تشبيه، وهذا أمر متوقع فالصورة البيانية إذا كانت أكثر الصور دورانًا على ألسنة الشعراء، فإن (الصورة المباشرة/الذهنية) في السرديات هي الصورة المهيمنة، وذلك لـ: سهولتها وفاعليتها.

- الصورة المجلوبة: تأتي في الذكريات صورٌ مقتبسةٌ وفي الغالب تكون من الشعر تُغْرس في السياق لتعاضد العمل، وتجلو بعض خفايا الأوصاف، وقد اصطلحت الدراسة على تسميتها بـ" الصورة المجلوبة "، هذه الصورة المجلوبة لا تبقى مفردةً منغلقة على ذاتها، فيلفظها العمل فَنًّا وذوقًا وإن اشتمل عليها شكلاً، بل تتصهر في السياق فتستحيل جزءً متكاملاً مع باقي العناصر والمفردات في العمل ويمكن القول عنها أنها (وظيفيًا) لا تقل عن الصورة الأُخرى المنجزة بخيال الكاتب وأدواته اللغوية.

- أما الأسلوب الثامن من أساليب تشكيل الصورة الطنطاوية في الذكريات، فتتمثل في (الإحالة على الخرافات والأساطير)، ولكن استخدام الكاتب للخرافة والأُسطورة استخدام ضعيف إلى حد كبير، حيثُ لم يحاول الاعتماد عليها بصورة مباشرة، فيجعل منها مصدر إيحاءات وإشعاعات متجددة؛ فاستحضاره لها كانَ يتم عن طريق التشبيه، حتَّى إنه يمكن أن تُتَناول ضمن (التشبيه) ولكن مالتْ الدراسة إلى إفرادها بالحديث: تنبيهًا إلى عنصر المفارقة، ولأَن جزءًا كبيرًا من فاعليتها لا يعود إلى التشبيه بحد ذاته؛ بقدر ما يعود إلى طبيعة الخرافة والأسطورة التي تسرح بالخيال بعيدًا، وتتوغل به عبر أودية الطفولة البشرية في ماضيها السحيق. ومصادر هذه الخرافات والأساطير التي يحيل إليها الكاتب هي التراث العربي الواسع (شعبيًّا ورسميًّا).

- ومن وسائل الصورة توظيف بعض الأسماء ذات الرصيد الوجداني والنفسي، والسلطة التأثيرية أيًّا كانت هذه السُّلطة واستثمار ذلكَ في بعث وبثّ هالة من الشعور/الداخلي لدى القارئ وإكساب العمل تأثيرًا وقوة. هذا التشكيل نجح في إكساب التعبير بُعْدًا غير محصور في الدلالة الأولية، ولكن يُشع تبعًا لقدرة القارئ على الدنو والامتياح منه.

- أسلوب الحكاية الرمزيّة: أحد أبرز وسائل الصورة في الذكريات فيوجد هذا التشكيل في الذكريات بنسبة لا بأس بها، حيثُ يقوم بإحياء عالم متكامل في سياق حكائي، ولكن لا يريد المعنى العام للحكاية، وإنما يرمي من وراء عمله أن يشير إلى عالم آخر قابع وراء العالم الحقيقي، وقائم عليه. وفي الغالب يكون الجانب الخفي عبارة عن قيمة أخلاقية أو دينية رفيعة. وتعتبر (الحكاية الرمزية) دون الرمز قيمة؛ لأنها تتحرك ضمن مساحة محددة، ولكنّ ذلكَ لا ينفي فنية الحكاية ولا عنصر الرمز فيها.

- أما ما أسمته الدراسة بـ (التلوين) فيبرز في: تركيز الكاتب على اللون في بعض صوره، وذلك بإبراز البُعدْ اللوني للشيء، حتَّى يكون أشهر معانيه وأوصافه، أَوْ لإكسابه لونًا ليس له على الحقيقة، ويعتمد (التلوين) على الصورة البيانية أو المباشرة، وهو صورة بصرية تدرك بالعين، وتوحي بالمعنى عن طريق انعكاسات اللون على النفس، وأثره على الوعي الدّاخلي للمتلقي.

- وقد لاحظت أن (مادّة الصورة) في الذكريات في أغلبها بصرية، تعتمد على الإدراك البصري، وقد رأت الدراسة ذلكَ أمرًا طبيعيًا، فشعرنا العربي أغلب صوره بصريّة حتَّى عند شعرائنا من غير المبصرين، وقد عللت الدراسة لذلك بأن: العين أكثر الحواس استقبالاً للصور، وأكثرها وضوحًا وأقدرها على الوصف، ولأن الطنطاوي أديب ذو ذاكرة بصريّة، تحفظ عليه صفات الأشياء وأجرامها وأحجامها وألوانها أكثر من وسائل إدراكه الحسّية الأخرى.وله صور حسية غير بصرية، ولكنّها قليلة إذا ما قورنت بالصورة البصرية، كما أنه لا يغيب فيها الإدراك البصري. مثل: الصورة السمعية، والذوقية، والشميَّة، واللمسية، والإحساس الداخلي (كالألم، البرودة، الحرارة)، وقد أكدت الدراسة على صعوبة رَدِّ كل صورة إلى حاسة واحدة، لأنها قابلة لأن تدرك بأكثر من حاسة، ولكن يراعى جانب التغليب، ولاحظت الدراسة أيضًا أن مصادر الصورة في الذكريات ثلاثة، وهي: البيئة، الثقافة، الذاكرة.

- بَعدَ النظر في أعمال الطنطاوي المنشورة، اتضح للدارس أن أسلوب الكاتب في الذكريات يُعدّ المرحلة الرابعة من مراحل تطوره الأسلوبي، التي ينحو فيها نحو المباشرة والتلقائية والكتابة على السجية كما يصنع في حديثه العادي، ولكنه لا يقل إمتاعًا ولا تشويقًا عن كتاباته في المراحل السابقة.

- وأول سمات الأسلوب الطنطاوي التلقائية والعفوية، وهذه السمة تتفق مع رؤية الكاتب النظرية/النقدية، فهو يفضل ما كتب على السجية، وأبتعد فيه عن التكلف. ولذلك لم يكن يحفل كثيرًا بعنصر الوقت قبل الكتابة، ولكن يبحث عن الرغبة فيها، وللعفوية والتلقائية في مجال السيرة الذاتية قيمة أكبر مما هي عليه في سائر الأجناس الأدبية لقيمة عنصر (البوح) أو (الاعتراف) فيها، والحكاية العفويّة كالحديث العفوي أشبه ما يكون بحالة إعتراف وبوح دائبين ينتظمان العمل من أوله إلى آخره، ولكنه من جانب آخر يُفَوِّت على الأديب كثيرًا من أسباب الجمال والتنظيم لا سيما حين تفضي التلقائية إلى ما يشبه الارتجالية؛ فإنّها بذلك تضيع على القارئ متعة فنية كبيرة.

- إن أسلوب الطنطاوي يمكن أن يصنف في دائرة الأساليب السهلة الممتنعة، لأنه قريب لا يعزّ فهمه على الجميع من خاصة وعامّة، ولا ينكره الجميع من خاصة

وعامة، وفي الوقت ذاته يعد بعيدًا عن النمطية والابتذال. والسهولة تظهر في أسلوب الكاتب، من خلال ثلاثة أبعاد هي: الألفاظ، والتراكيب، وحسن التَّأتي والمعالجة لقضايا فكرية واجتماعية معقدة.

وأسباب السهولة في أسلوبه كثيرة، منها: التحرر الأدبي، وإيثار النثر المرسل البعيد عن التكلف، واتصاله بالصحافة (مسؤولاً وكاتبًا) ردحًا من الزمن، وممارسة العمل الإذاعي والتلفازي، ومخاطبة الجماهير (العامة) في المناشط العامّة، وقراءته لكتب الأدب المترسلة، وكتب التاريخ والفقه المتأدبة، وقراءاته في الأدب الفرنسي، وقراءة المترجم من الآداب العالمية، واتجاهه إلى العفوية والتلقائية انعكس على سهولة الأسلوب.

- العذوبة والنعومة: من أبرز سمات الأسلوب الطنطاوي، وهي: مظهر يصعب تعليله، وأحسب أنه يعود إلى الشخصية وتكوين النفس قبل أن يكون صفةً في الألفاظ.

- التأثر بالقدماء: كثيرًا ما يصيب الكاتب تجربته ومعانيه في قوالب محفوظة وسائرة ينقلها عن القدماء، ولا يكاد يُغيِّر فيها إلاَّ ما يتطلبه السياق أحيانًا. وهو أثر من آثار حبه وولعه بالأدب القديم، وإدامة مطالعته لأساليب الأوائل وتعبيراتهم.

- وفي المقابل لاحظت الدراسة – أيضًا – عدم تحرج الكاتب في أن يفسح لبعض التعبيرات الجارية على ألسنة المعاصرين وأقلامهم مكانًا فسيحًا واسعًا من الأسلوب متى ما رأى أن اللغة تتسع لها ولا تنكرها، وأن المعنى محتاج إليها. فالكاتب يقف مؤيدًا لفكرة تطور اللغات ونموّها وتلوّنها بما يناسب الأحوال.

- التكرار: سمة أسلوبية واضحة عند كاتب وهي: استجابة طبيعية لنزعة فطرية لدى الكاتب تدعوه إلى التكرار، فالإنسان مفطور على حب الإعادة والتكرار، لما يلتصق به من مظاهر التكرار في الحياة بعامة، فيما يسمعه أو يشاهده في الموجودات من حوله من المهد إلى اللحد. وهو نشاط عقلي وذهني ونفسي ميسور بعكس التجديد والتغيير اللذين يتطلبان أناةً وجهدًا وتفكيرًا وتعبيرًا خاصًا؛ ولأن الطنطاوي صاحب (معنى) ونزعة واضحة إلى التعليم

والإصلاح فيما يكتب؛ فإن التكرار في أسلوبه يعد من أبرز الأدوات وأقواها في توضيح ما يريد، وفي هدم الاعتقادات والأفكار الزائفة.

وليس للتكرار حدّ يجب أن يتوقف عنده الأديب، ولكنه مرتهن بالإفهام والمتلقين، لذلك ينفسح المجال أمام المتحدثين عبر وسائل الإعلام؛ لأنها تنفتح على جمهور عريض تتباين ثقافاتهم ومنازلهم مما يقول المتحدث أو الكاتب. كما أنه ليس بعيب: مادام ارتدادًا للفطرة السليمة وجريًا على سنتها، ومادام يترتب عليه فائدة ومنفعة، بأن يكون: داعية تذكر، أوسببًا من أسباب الألفة والاعتياد، أو الإضافة والزيادة، أو تقريب الحقائق وغرس العقائد وترسيخ الأفكار، ولكن أخذ الباحث على الكاتب إبقاءه على بعض الموضوعات المكررة لغير فائدة، فليس كل ما يحسن للصحيفة يحسن بقاؤه في الكتاب؛ لأن الكتاب باقٍ يمكن أن يراجعه القارئ ويتأمله، وهذا ما لا يتوفر في الصحيفة التي تنتهي بانتهاء يومها.

وقد جاء التكرار في أسلوب الكاتب على صور ثلاث: الصورة الأولى: ما يَكون بتكرار اللفظة بعينها، حيث تكرر مرتين أو ثلاثاً أو أكثر، والصورة الثانية: ما يكون التكرار فيها بالمعنى عن طريق (الترادف)، والصورة الثالثة: وتكون بتكرار الموضوع، وهو كثير جدًّا في الكتاب. نتيجة لضخامة (الذكريات) واتساعها، وتراخي المدّة الزمانية وطولها، وضعف سيطرة الكاتب على الكتاب، ورغبته في أن يُفْهم عنه، أو لتجدد المناسبات، أوالتنبيه على أهمية الموضوع، أو لدافع شعوري ونفسي (الحنين – المحبة).

- ومن سمات الأسلوب الطنطاوي (الإكثار من المراجعة)، و(التلاعب بالجمل) فقد لاحظ الباحث أن الكاتب قد وظَّف الأولى (أي المراجعة) لصالح التأكيد على الفكرة، والثانية (أي التلاعب بالجمل) جاءت لونًا من ألوان الترف الأسلوبي، أو أثرًا من آثار الانطلاق في الكتابة كما يكون الحديث.

- أكدت الدراسة في المبحث العاشر (الأقوال السائرة) على أن موهبة الكاتب كانت تَتَفَتّق عن عبارات مضيئة وسط إنشائه تجري مجرى الأمثال أو الأقوال والحكم السائرة، يتوفر لها ما يتوفر لتلك الأقوال التي تسير بينَ النَّاس، ولا

يفترون عن ترديدها عند المناسبات من: كثافة تعبيرية (إيجاز) وعمق فكري، وصدق في التجربة، وانعتاق من التعبير الخاص إلى العام.

- الالتفات بينَ الأساليب: سمة أسلوبية ظاهرة في أسلوب الكاتب، وتبدو أكثر ظهورًا في الذكريات، وفيها تتبدى قدرة الكاتب على التصرف في فنون القول وتنويعه، وتلوين الخطاب والتنقل بكل خفّة بينَ الأساليب في المعرض الواحد، وانتقاء أيسرها وأقربها صلة بالموضوع. وفي التنقل بينَ الأساليب لا يَصْدمُ القارئ ولا يزعجه، ولكنه قد يشعر به شعورًا مبهمًا، ويترجمهُ في صورة اهتمام به وعناية بالنص. ويأتي الالتفات عند كاتبنا على أكثر من وجه، مثل: الالتفات على مستوى الضمائر، والالتفات على مستوى اللغة (سهولة – تعقيد – شدّة)، والانتقال بينَ الأزمنة (ماضي، حاضر، مستقبل)، والانتقال بينَ الجمل (جملة خبرية، جملة إنشائية)، الالتفات بينَ الجد والهزل، والالتفات على مستوى الشكل التعبيري (القصة، الخطابة، الوعظ، التعليق، الوصف، والالتفات بينَ الموضوعات).

- أسلوب الكاتب غني بالموسيقى الغضة التي تنتظم العمل من أوله إلى آخره، وتتباين هذه الموسيقى بتباين الموضوع والحالة الوجدانية التي تسيطر عليه. وقد أرجعت الدراسة تلك الموسيقى إلى: روح الكاتب وتكوينه الوجداني الشاعر، وطبيعة اللغة التي يستعملها (اللغة العربية لغة شاعرة)، واستخدام عناصر موسيقية مساعدة، مثل: الجناس، السجع، التقسيم، الطباق، تقطيع الجمل، ترتيب المعاني تصاعديًّا، استعمال الشعر (بيت، شطر، أجزاء).

- تطعيم الأسلوب بشيء من الأمثال والأقوال والحكم سمة من سمات الأسلوب الطنطاوي بعامة، وليس قصرًا على أسلوبه في الذكريات. ويراه الكاتب قيمة فنية راقية، ينبغي ألاَّ يخلو منها الأسلوب الأدبي، والطنطاوي ليس الأديب الوحيد الذي يرى هذا الرأي، فالروائيون كُتَّابًا ونقادًا في مطلع العصر الحديث ينظرون إلى ترصيع الرواية بالأمثال والحكم والاقتباسات شعرًا أو نثرًا أو حَلاًّ للمنظوم داخل السرد الروائي على أنه أثر جمالي وإثبات لمقدرة الأديب على امتلاك ناصية البيان، وعلو كعبه في الوقوف على الآثار الأدبية المختلفة.

وقد اتضح للدراسة أن النصوص التي استشهد بها الكاتب تصب في قنوات أربع، وهي على النحو التالي: الشعر في: ٣١٤ موضعًا (الأبيات التامّة ٢٨٩ – أنصاف الأبيات ٢٥)، والنص القرآني في: ١٤٥ موضعًا، والنص النبوي في: ٢٦ موضعًا، ونصوص أُخرى (أمثال – أقوال) في: ١٨ موضعًا، وذلك بالاعتماد على الفهرس الذي وضعه أحمد العلاونة، وهو كما أسلفنا غير دقيق تمامًا؛ إلا أنه يعطي القارئ مؤشرًا إجماليًا يقرر تفوق الشعر المستشهد به على غيره. وقد وقف الباحث عند كلٍّ منها وقفةً تجلى طريقة الكاتب في التعامل معها والاستفادة منها.

- البديع: أُسلوب الكاتب أسلوب مرسل جميل تملي عليه الفكرة طول الجملة وقصرها، كما تملي عليه اختيار مفرادتها وهيئتها من الإفراد والتركيب، والتقديم والتأخير، والتأنيث والتذكير، والتعريف والتنكير، والبديع حلية جميلة متى سخره الأديب لفكرته وتجربته، وأحسن التعامل معه دون سرف أو مبالغة، وهو ميزة امتازت بها العربية لا يمكن أن ينفك التعبير عنها مهما حاول المتحدث أو الكاتب تجنبه، إذ ربما كانَ البديع هو الطريق الأوحد لأداء المعنى حق الأداء.وقد انتهى الباحث إلى أن الطنطاوي من الكُتاب الذين أحسنوا استخدامه في كتاباتهم ووظفوه لغاياتهم بقدر ما وفق إليه الطبع، وسمح به الخاطر وتطلبه المعنى أو دعاه. وما جاء في الذكريات من قبيل (العمد)، فإنما هو من (تعمد) البصير الخبير الذي يميل إلى التزيين بقدر ما تحسن الزينة وتروق لكنّه لا يسرف. وأبرز المحسنات البديعية في أسلوب الكاتب، هي: السجع، والجناس، والطباق والمقابلة، والمشاكلة، والتورية، والتوجيه، وصحة الأقسام، والتحجيل:

– والسجع أكثر المحسنات البديعية حضورًا في أسلوب الطنطاوي، حيث يلتزم الكاتب في أغلب سجعاته ما ليس بلازم في مذهب السجع على غرار ما يعرف عند البلاغين بـ (لزوم ما لا يلزم) بأن تتفق الفاصلتان في أكثر من الحرف الأخير، وقد جاء هذا الاتفاق في أسلوبه على أكثر من وجه. ويتحرى الكاتب في أسلوبه المسجوع أن يكون قصير الفِقَر متوالي السجعات، قد تزيد فقره على ثماني فقرات في السياق الواحد، على رويّ واحد أو متعدد. ومن قبيل

النادر أن تأتي فقرة طويلة أو متوسطة على الرغم من أن ابن الأثير – وهو الأديب والناقد الممارس لصناعة الإنشاء – يؤكد على سهولة مجيء السجع في فقرات طويلة أو متوسطة. وفواصل الكاتب مختلفة المعاني لا يُكرر بعضها بعضًا، وقد يخالطها شيء من المحسنات البديعية الأخرى كالطباق والجناس وغيرهما، وقد علل الباحث لكل ذلكَ بأن الكاتب لا يميل إلى السجع إلاَّ عندما تَشْتَدّ الحاجة إليه سواء كانت الحاجة نفسية أم دلالية أم فنية تتعلق بالإيقاع في النص، ولهذا فإنّه يمكن القول بكل اطمئنان: إن استخدام السجع في أسلوب الكاتب كانَ موفقًا وحسنًا.

– تصور الباحث الجناس في الذكريات من خلال نظرية تداعي المعاني والألفاظ؛ فالألفاظ متفقة كل الاتفاق أو بعضه في الجرس، وهناك ألفاظ متقاربة أو متشابكة في المعنى بحيث تذكر كل لفظة بأُختها في الجرس والمعنى، وألمحت الدراسة إلى: صور الجناس في أسلوب الكاتب وحصرتها في خمس صور رئيسية: الجناس التام، والجناس الناقص، والجناس المقلوب، والجناس الاشتقاقي، وجناس شبه الاشتقاق. وتحت الجناس الناقص أنواع هي: الجناس المحرف، والجناس اللاحق، والجناس المضارع. ولا يعنى هذا التقسيم بالضرورة الفصل بينَ جميع تلك الصور أو الأنواع، ولكنه من قبيل التمييز المرتهن بظروف الدراسة.

وجمال الجناس اللفظي فيما يحدثه من نغمة عذبة تُسرِّي عن الخاطر، وتجعل النفس تميل إليها والأذان تسيغ العبارة التي تقع فيها، وجماله المعنوي يقع في أنه يحمل القارئ والسامع على التوقف، وإجالة الفكر في العبارة، فإذا الكاتب قد كاد يخدعه عن الفائدة التي أعطاه إياها بإيهامه بأنها تكرار لما سبق، فيحصل له من الأُنس والبهجة حين يفطن لذلك ما لا يحصل له لو أدرك المعنى مباشرة.

– ويميل الطنطاوي إلى الطباق والمقابلة حين يود أن يحيط بالمعنى إحاطة تامّة بأن يمثل للقارئ فكرتين (معنيين) متقابلتين ينحصر ذهنه فيما بينهما، ثُمَّ يدع له حريّة التنقل بينهما؛ فيستوعب المعنى بكل أبعاده حتَّى النقيضين والمتضادين. فهما سبب من أسباب الوفاء بالمعنى، ولذلك عُدّا من المحسنات المعنويّة،

فالتزيين لا يتنافى مع التوظيف المعنوي داخل النص، والطباق في أسلوبه يكون: بينَ الأسماء، وبين الأفعال، وبين المختلفين (اسم × فعل – فعل × اسم) كما يكون بالإيجاب وبالسلب.

- حرص الكاتب على العناية باللغة عن طريق سلامة اللغة وموافقتها للمعنى والموقف، وذلك من خلال عِدّة نقاط أمكن رصدها، وربما تمكن باحث آخر من رصد نقاط أخرى، منها: سلامة لغته من العيوب إلى حَدٍّ بعيد، وعشقه للفصحى، وحرصه على استعمالها لغة للسرد والحوار، لا يتسامح في ذلكَ إلاَّ في أضيق الحدود حين يجد أن للعامية أثرًا حسنًا على التعبير أو التصوير، ولكن ذلكَ في إطار ضيق. كما يظهر أيضًا في الحرص على دقة الجمع، والتثبت في استعمال الصيغ الصرفية للمعنى، واستخدام الأصلح والألصق دلاليًّا بالمعنى وليس الأشهر أو الأكثر جريانًا على الألسنة والأقلام ولو أدى إلى مخالفة الشائع المشهور، ومراعاة ما تقتضيه اللغة بخصوص التعدية واللزوم، واستعمال حروف الجر، وإعادتها عند العطف على الاسم المخفوض، وبث التوجيهات اللغوية وسط السياق، والتوثيق اللغوي للاستعمالات التي يستعملها في السياق، والإحالة إلى المعنى المراد، وإحياء فصيح العامة، وتفصيح ما يستعمله العامّة، واستعمال الاسم العربي مقابلاً للاسم الأعجمي، وكان حريصًا على المواءمة بين التعبير وبين المعنى قوةً وضعفًا وشدَّة ولينًا، معنيًّا في الوقت نفسه بـ: تذوق الكلمة وانتقاء المعبر منها، الذي ينبجس عنه المعنى انبجاسًا ولا ينقضي إشعاعه.

## ثانياً: نتائج عامة:

انتهت الدراسة – بالإضافة إلى ما تقدم – إلى عدد من النتائج العامة المهمة في هذا الصدد، ومنها:

- أهلية أدب الطنطاوي للدراسة لعمقه وجودته الفنية.
- الكشف عن أبرز سمات الكتابة الفنية الطنطاوية بشكل عام، والسمات الأسلوبية بشكل خاص..

- الطنطاوي ينتمي لمدرسة بيانية عريقة في الأدب العربي القديم، وهي مدرسة الجاحظ وأبي حيان التوحيدي، تعنى بوضوح العبارة والتحرر من قيود التكلف، والتلقائية، والاستطراد.

- الطنطاوي وإن كان معاصرًا إلا أن آلياته وتاريخه الفني يكشفان عن أنه ينبغي أن يدرس متصلا بالأدباء الذين تلوا جيل النهضة، مثل العقاد والمازني وطه حسين..

- أسلوب الطنطاوي في كتابة الذكريات يمثل المرحلة الرابعة من الأطوار التي مرَّ بها أسلوبه؛ حيث يكتب كما يتحدث بكل عفوية..

- كتاب الذكريات (منجم إبداعي) لما اشتملت عليه من جوانب جمالية ومظاهر فنية عديدة.. كما إنها ظاهرة سيرية مغايرة لما هو سائد في أدب السيرة الذاتية وما شاكلها شكلاً وفهمًا.

- تقدم الذكريات نماذج فريدة غنية بالطاقات/جديرة في مجالات: الصدق والمكاشفة أو ما يعرف بالاعترافات، والسرد الأَدبي المفتوح، والسخرية الفنية، والفكاهة الأدبية، والاستطراد الموجَّه.

## ثالثاً: المقترحات والتوصيات:

- توصي الدراسة بحفز الطلاب بأقسام الأدب والنقد في الدراسات العليا إلى دراسة الأدباء (المنسيين) الذين يتحقق فيهم شرطاً: (الجودة – والفنية)، فقد تكون فيهم قمم لم تعرف، أو عرفت ولكنها لم تكتشف – كما يقول الراحل عزيز ضياء – وبذلك تُفعِّل الجامعات دورها وتثري الساحة المحلية والعربية بالكشف عن أدباء وتيارات لم تنل حظها من الدراسة، وفيه مران للدارس ودربة كي يشق طريقه، ويتلمس حاجات البحث – وَيؤُم مظان مادته معتمدًا على نفسه – بعد اللَّه ﷻ – فيطوّر إمكاناته وخبراته، ويتمرس بالبحث الجاد، وتؤتي بذلك الدراسات العليا ثمارها في أكثر من حقل.

- وتوصي كذلك بالتأني الشديد في استخدام المصطلحات ومحاكمتها قبل استعمالها، بعرضها على دلالتها الأساسية والاصطلاحية، والبحث عما وراءها من أبعاد ثقافية أو

اجتماعية أو فكرية، فقد لا تتناسب مع البيئة العربية، وقد تكون البلاغة أو الجهود النقدية العربية القديمة استوعبت ما هو أجمع وأدل على الموضوع من تلك المصطلحات.

■ تحث الدراسة على الاهتمام بفن السيرة الذاتية في الدراسة الأدبية أو النقدية (خاصة) و(عامة) عن طريق:

– الاهتمام بالدراسات التي تُنظِّر لهذا الفن، وتُقربه للقارئ.

– دراسة الأعمال الأدبية التراثية التي تنتمي إلى هذا اللون الأدبي، والإشارة إلى تميز الشّخصية العربية في ذلكَ، وإبراز سمات السيرة الذاتية في الأدب العربي.

– درس الأعمال التي تدخل تحت هذا الباب في الأدب العربي الحديث، وفي الأدب السعودي، ورصد عوامل التأثُّر والتَّأثير، وصور ذلكَ التأثر والتأثير فيما بينهما وبين الآداب الأجنبية (الموازنة – المقارنة).

■ العمل على تكوين تصور عام بخصوص ما يُقبل من (السيرة الذاتية) وما يرفض، وتأسيسه على توجيهات الدين الإسلامي الحنيف، الذي ينتظم حياة الفرد في معاشه ونشاطه، وعبادته وأدق خصوصياته، وعلى التقاليد الاجتماعية العربية الأصلية؛ إذ ليس ما يحسن في الغرب يحسن في الشرق.

■ إدخال موضوعات (أدب البحث عن الغير)، و(أدب البحث عن الذات) بأشكالهما ضمن المنهج الدراسي في مناهج التعليم الخاص كي يدرسا كما يدرس المسرح والقصة القصيرة والرواية والمقالة.

■ وتقترح الدراسة بأن توجه الجامعات طلبتها إلى دراسة علي الطنطاوي في مناحي إبداعه الأدبي المختلفة:

– لتنوع تجربته الأدبية وجودتها.

– لأن أدبه يعطينا صورة طيبة عن تطور الآداب المختلفة لتوافق البيئة والأغراض المتجددة.

– ولكونه رائدًا من روّاد الأدب الملتزم في العصر الحديث، انطلق من رؤية إسلامية متكاملة للكون والحياة والإنسان، وكتب في جميع حقول الأدب النثري تقريبًا، لذلك فهي تجربة غنية جديرة بالدراسة.

– مكافأة الأديب على جهده في التنوير والتثقيف والتبصير، لا سيما أنه ظل ملتصقًا بأمته ومجتمعه، نصيرًا للحق على الباطل، وهذه صورة بينَ صور الوفاء، والوفاء لا يتنافى مع الدراسة الجادة، ولا يشكك في مصداقيتها، لأنه خلق إنساني نبيل.

- لا ترى الدراسةُ تناول (علي الطنطاوي) ضمن دائرة الأدباء السعوديين، أو تناول أدبه ضمن الأدب السعودي(على الرغم من أنه يحمل الجنسية السعودية)؛ لأنَّ أدواته اللغوية والفنية وكثيرًا من رؤاه وأفكاره قد نضجت واكتملت في الشام (سوريا). ولا يضير الكاتب أن يدرس في إطاره الجغرافي المناسب، أو ضمن دائرة أوسع هي الأدب العربي أو ما يُعرف بـ(الأدب الإسلامي).

- تنصح الدراسة بتدريس شيء من نتاج الكاتب ضمن المنهج الدراسي لما فيه من قيم فنية وجمالية، وإعلاء للفضيلة وإزراء بالرذيلة، وثقافة واسعة.

- ينبغي ألاَّ يُغفل الإعلاميون جهود الطنطاوي الإعلامية المبكرة، إذ يُعد من أوائل الذين اتصلوا بالإعلام (المسموع والمرئي) وسخره لمبادئه وأفكاره، وعمل على نشر الوعي الذي تتطلبه المرحلة من خلاله في لطف ورَشد، وهذه الجهود مادة جيدة للتنظير والدراسة والتاريخ الإعلامي.

- يجب أن يهتمّ التربويون ودارسو الأخلاق والسلوك بتراث الطنطاوي: فقهًا، وأدبًا، ومقالاً اجتماعيًا، وحديثًا إذاعيًّا؛ لما اشتمل عليه من معالجات عميقة، وإشارات ذكية تعكس تجربة واسعة، ومعرفة عظيمة بالنفس البشرية ونوازعها..

الحمد لله أولاً وآخراً، ، ،

**الباحث**

**مكة المكرمة ١٤١٩ هـ**

obeikandl.com

# المسارد

obeikandl.com

obeikandl.com

# المسارد

## أولاً: مسرد المصادر والمراجع[1]:


- القرآن الكريم.
- إبراهيم بن عبدالرحمن الغنيم:
الصورة الفنية في الشعر العربي.. مثال ونقد، الشركة العربية للنشر والتوزيع، مصر – المهندسين، ط١، ت ١٤١٦هـ – ١٩٩٦م.
- ابن أبي الحديد (عز الدين عبدالحميد بن هبة الله بن محمد):
الفلك الدائر على المثل السائر، تحقيق وتعليق: د. أحمد الحوفي ود. بدوي طبانة، دار نهضة مصر، مصر – الفجالة، د. ط. ت.
- ابن الأثير (ضياء الدين):
المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق وتعليق: د. أحمد الحوفي ود. بدوي طبانة، دار نهضة مصر، مصر – الفجالة. د. ط. ت.
- ابن الأنباري (أبو البركات عبدالرحمن بن أبي سعيد):
الإنصاف في مسائل الخلاف، بين النحويين: البصريين والكوفيين، تحقيق: محمد محيي الدين عبدالحميد، دار إحياء التراث العربي، د. ط. ت.
- ابن الجوزي (عبدالرحمن بن علي):
  - صيد الخاطر، تحقيق ومراجعة وتعليق: علي الطنطاوي وناجي الطنطاوي، دار المنارة، السعودية – جدّة – ط٥، ت ١٤١٢هـ – ١٩٩١م.


---

(١) تفسير للرموز المستخدمة في المصادر والمراجع:

| الرمز | المعنى المراد به |
|---|---|
| د. | بدون. |
| ت. | تاريخ. |
| ن. | نشر / ناشر. |
| ط. | رقم الطبعة. |
| د. ت. | دون تاريخ. |
| د. ن. | دون ناشر. |
| د. ط. | دون رقم الطبعة. |
| د. ت. ن. ط. | دون تاريخ، ولا اسم الناشر، ولا رقم الطبعة. |

obeikandi.com

o لفتة الكبد في نصيحة الولد، دار القاسم للنشر، السعودية – الرياض، ط٢، ت ١٤١٨هـ.

- ابن حجر العسقلاني (أحمد بن علي):
فتح الباري بشرح صحيح البخاري، دار الريّان، تحقيق: الشيخ عبدالعزيز بن باز ومحب الدين الخطيب، ومراجعة قصي محب الدين الخطيب ومحمد فؤاد عبدالباقي، مصر – القاهرة، ط١، ١٤٠٧هـ – ١٩٨٧م.
- ابن حجة الحموي (الشيخ تقي الدين أبو بكر علي):
خزانة الأدب وغاية الأرب، دار القاموس الحديث، لبنان – بيروت، ط٤، ت١٣٠٤هـ.
- ابن حزم الظاهري (أبو محمد علي بن أحمد الأندلسي):
طوق الحمامة في الأُلفة والأُلاّف، تحقيق: المحامي فاروق سعد، دار مكتبة الحياة، لبنان – بيروت، ط١، ت ١٩٩٢م.
- ابن خلدون (عبدالرحمن بن محمد):
مقدمة ابن خلدون، منشورات مؤسسة الأعلمي للمطبوعات، لبنان – بيروت، د. ط. ت.
- ابن الرومي:
o ديوان ابن الرومي:
– تحقيق عبدالأمير مهنا، منشورات دار مكتبة الهلال، بيروت، ط١، ت ١٤١١هـ – ١٩٩١م.
– تحقيق د. حسين نصار، مطبعة دار الكتاب، القاهرة، د. ط، ت ١٩٧٦م.
- ابن رشيق القيرواني:
العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق محمد محيي عبدالحميد، دار الجيل، لبنان – بيروت، د. ط. ت.
- ابن سعد (محمد بن سعد):
الطبقات الكبرى، دار الفكر، د. ط. ت.
- ابن سعيد الأندلسي (علي بن سعيد المغربي):
المقتطف من أزهار الطرف، تحقيق ودراسة د. سيد حنفي حسنين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط١، ت ١٩٨٣م.
- ابن السكيت (أبو يوسف يعقوب):
ديوان النابغة الذبياني، تحقيق د. شكري فيصل، دار الفكر، بيروت – لبنان، د. ط. ت.
- ابن شهيد (أحمد بن عبدالملك الأندلسي):
التوابع والزوابع، تحقيق: بطرس البستاني، دار صادر، لبنان – بيروت، د. ط، ت ١٤٠٠هـ – ١٩٨٠م.
- ابن عبد ربّه (شهاب الدين أحمد الأندلسي):
العقد الفريد، تقديم وتصحيح: خليل شرف الدين، دار الهلال، لبنان – بيروت، ط١، ت١٩٨٦م.
- ابن قتيبة (عبدالله بن مسلم بن قتيبة الدينوري):
عيون الأخبار، دار الكتاب العربي، لبنان – بيروت، د. ت. ط.
- ابن قيم الجوزية (أبو عبدالله محمد بن أبي بكر الدمشقي):
مدارج السالكين بين منازل إياك نعبد وإياك نستعين، بتهذيب عبدالمنعم العِزّي، مطبعة كاظم، الإمارات العربية المتحدة، د. ط. ت.


obeikandl.com

- ابن ماجة (محمد بن يزيد القزويني):
سنن ابن ماجة، مراجعة محمد فؤاد عبدالباقي، دار الفكر: بيروت د. ط. ت.
- ابن منظور (محمد بن مكرم):
لسان العرب، دار صادر، لبنان – بيروت، د. ط. ت.
- ابن النديم (أبو الفرج محمد بن يعقوب):
الفهرست، ضبط وتعليق: د. يوسف علي الطويل، دار الكتب العلمية، لبنان – بيروت، ط١، ت ١٤١٦هـ – ١٩٩٦م.
- ابن هشام (أبو محمد عبدالله جمال الدين بن يوسف):
  - أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك، تحقيق محيي الدين عبدالحميد، د. ن، ط٥، ت١٣٩٩هـ – ١٩٧٩م.
  - مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، تحقيق وتعليق: د. مازن المبارك ومحمد علي حمدالله، ومراجعة: سعيد الأفغاني، دار الفكر، لبنان – بيروت، ط٦، ت ١٩٨٥م.
- ابن وهب (إسحاق بن إبراهيم):
نقد النثر، منسوب خطأ إلى قدامة بن جعفر، تحقيق: د. طه حسين وعبدالحميد العبادي، دار الكتب العلمية، لبنان – بيروت، ط١، ت ١٤٠٢هـ – ١٩٨٢م.
- أبو بكر الجزائري:
منهاج المسلم، دار الشروق، السعودية – جدّة، ط٨، ت ١٤٠٨هـ – ١٩٨٧م.
- أبو تمام (حبيب بن أوس الطائي):
ديوان أبي تمام بشرح الخطيب التبريزي، تحقيق: محمد عبده عزّام، دار المعارف، مصر – القاهرة، ١٩٦٤م.
- أبو الحسن الندوي (الشيخ علي الحسني):
في مسيرة الحياة، دار القلم، سوريا – دمشق، ط١، ت ١٤١٠هـ – ١٩٩٠م.
- أبو حيان التوحيدي (علي بن محمد بن العباس):
الإمتاع والمؤانسة، تصحيح وشرح: خليل المنصور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٤١٧هـ – ١٩٩٧م.
- أبو الشيخ الأصبهاني (أبو محمد عبدالله بن جعفر):
الأمثال في الحديث النبوي – تحقيق: د. عبدالعلي عبدالحميد، الدار السلفية، الهند – بومباي، ط١، ت ١٤٠٢هـ – ١٩٨٢م.
- أبو العباس ثعلب:
شرح ديوان زهير بن أبي سلمى، تحقيق د. حنا نصر الحتى، دار الكتاب العربي، لبنان – بيروت، ط١، ١٤١٢هـ – ١٩٩٢م.
- أبو عبدالرحمن ابن عقيل (محمد بن عمر):
تباريح التباريح، دار الصحوة للنشر والتوزيع، السعودية – الرياض، ط١، ت ١٤١٢هـ.
- أبو العلاء المعري (أحمد بن عبدالله):
ديوان سقط الزند، دار بيروت، لبنان – بيروت، د. ط. ت ١٤٠٠هـ – ١٩٨٠م. رسالة الغفران، تحقيق د. محمد عزت نصر الله، دار الشمال، لبنان – طرابلس، ط٢، ت ١٩٨٦م.


obeikandi.com

- أبو عيسى (فتحي محمد معوض):
الفكاهة في الأدب العربي إلى نهاية القرن الثالث الهجري، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، د. ط، ت ١٣٩٠هـ.
- أبو الفرج الأصفهاني:
الأغاني تحقيق مهنا وسمير جابر وآخرون، دار الفكر، لبنان – بيروت، ط١، ١٤٠٧هـ – ١٩٨٩م.
- أبو هلال العسكري (الحسن بن عبدالله بن سهل العسكري):
  - الصناعتين الكتابة والشعر:
    - تحقيق: د. مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، لبنان – بيروت، ط٢، ت ١٤٠٤هـ – ١٩٨٤م.
    - تحقيق: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر العربي، ط٢، ت١٩٧١م.
  - الفروق اللغوية، ضبط وتحقيق: حسام الدين القدسي، دار الكتب العلمية، لبنان – بيروت، د. ط. ت.
- د. إحسان عباس:
فن السيرة، د. ن، ط٦، ت ١٩٨٩م.
- د. أحمد إبراهيم الهواري:
نقد الرواية في الأدب العربي الحديث في مصر، مؤسسة عين، د. ط، ت ١٩٩٣م.
- د. أحمد أبو حاقة:
البلاغة والتحليل الأدبي، دار العلم للملايين، لبنان – بيروت، ط٢، ت ١٩٩٣م.
- أحمد أمين:
حياتي، مكتبة النهضة، مصر – القاهرة، ط٧، ١٩٨٩م.
- د. أحمد بدوي:
أُسس النقد الأدبي عند العرب، نهضة مصر، مصر – القاهرة، د. ط. ت.
- د. أحمد بسام الساعي:
  - الصورة بين النقد والبلاغة، دار المنارة، السعودية – جدّة، ط١، ت ١٤٠٤هـ – ١٩٨٤م.
  - الواقعية الإسلامية في الأدب والنقد، دار المنارة، السعودية – جدّة، ط١، ت ١٤٠٥هـ – ١٩٨٥م.
- أحمد سعيد بن سلم:
موسوعة الأدباء والكتاب السعوديين خلال ستين عاماً ١٣٥٠هـ – ١٤١٠هـ، نادي المدينة المنورة، السعودية – المدينة المنورة، ط١، ت ١٤١٣هـ – ١٩٩٢م.
- د. أحمد الشايب:
  - الأُسلوب دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية، مكتبة النهضة المصرية، مصر – القاهرة، ط٨، ت ١٩٩٠م.
  - أصول النقد الأدبي، مكتبة النهضة المصريّة، مصر – القاهرة، ط٨، ت ١٩٧٣م.
- أحمد العلاونة:
  - فهارس ذكريات علي الطنطاوي، دار المنارة، السعودية – جدّة، ط١، ت ١٤١٤هـ – ١٩٩٣م.


obeikandl.com

o ذيل الأعلام قاموس في التراجم، دار المنارة، السعودية – جدّة، ط١، ت ١٤١٨هـ – ١٩٩٨م.

- د. أحمد علي دهمان:
الصورة البلاغية عند عبدالقاهر الجرجاني، منهجاً وتطبيقاً، طلاس، سوريا – دمشق، ط١، ت ١٩٨٦م.
- أحمد فارس الشدياق:
الساق على الساق في ما هو الفارياق، دار مكتبة الحياة، لبنان – بيروت، ط١، ت ١٩٦٦م.
- أحمد المراغي (الشيخ):
علوم البلاغة: البيان والمعاني والبديع، دار القلم، لبنان – بيروت، ط١، ت ١٩٨٠م.
- د. أحمد مطلوب:
معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، مطبعة المجمع العلمي العراقي، العراق – بغداد، ط١:
ت. الجزء الأول: ١/ ١٤٠٣ – ١٩٨٣م.
ت. الجزء الثاني: ٢/ ١٤٠٦هـ – ١٩٨٦م.
ت. الجزء الثالث: ٣/ ١٤٠٧هـ – ١٩٨٧م.
- أ. د. آرثر بولارد:
(الهجاء)، بحث منشور في كتاب: المصطلح النقدي، ترجمة ونشر د. عبدالواحد لؤلؤة، ص٢٨٤ – ٤١٥، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ت ١٩٨٢م.
- أرسطو طاليس:
الخطابة (الترجمة العربية القديمة) حققه وعلق عليه د. عبدالرحمن بدوي، نشر وطباعة مكتبة النهضة المصرية، مصر – القاهرة، د. ط، ت ١٩٥٩م.
- أعضاء قسم اللغة العربية بكلية الإنسانيات – جامعة قطر:
المدخل لدراسة الأدب واللغة، دار قطري بن الفجاءة، قطر – الدوحة، ط٣، ت ١٤١٥هـ – ١٩٩٤م.
- الألباني (محمد ناصر الدين):
السلسلة الصحيحة، مكتبة المعارف، الرياض، ط/ ت ١٤١٦هـ – ١٩٩٦م.
- الألوسي (أبو الفضل شهاب الدين محمود البغدادي):
روح المعاني في تفسير القرآن العظيم، تصحيح عبدالباري عطية، دار الكتب العلمية، لبنان – بيروت، ط١، ت١٤١٥هـ – ١٩٩٤م.
- أندريه موروا:
o لا مذكرات، ترجمة: فؤاد حداد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر – القاهرة، ط١، ت ١٩٧٢م.
o أوجه السيرة، ترجمة: ناجي الحديثي، دار الشؤون الثقافية العامة ودار الحرية للطباعة، العراق – بغداد، د. ت.
- د. إنعام فؤاد عكاوي:
المعجم المفصل في علوم البلاغة: البديع والبيان والمعاني، مراجعة: أحمد شمس الدين، دار الكتب العلمية، لبنان – بيروت، ط١، ت ١٤١٣هـ – ١٩٩٢م.
- أنور الجندي:
المحافظة والتجديد في النثر العربي المعاصر في مائة عام: ١٣٤٠هـ – ١٩٤٠م، دار الرسالة، ط١ ت ١٣٨٠هـ.

- أنور المعدّاوي:

نماذج فنية من الأدب والنقد، مكتبة مصر، مصر – الفجالة، د. ط. ت.

- أنيس المقدسي:

الفنون الأدبية وأعلامها في النهضة العربية الحديثة، دار العلم للملايين، لبنان – بيروت، ط٥، ت تموز/يوليو ١٩٩٠م.

- أنيس منصور:

في صالون العقاد كانت لنا أيام، دار الشروق، مصر – القاهرة، ط١، ت ١٤٠٣هـ – ١٩٨٣م.

- إيليا الحاوي:

فن الهجاء وتطوره عند العرب، دار الثقافة، لبنان – بيروت، د. ط. ت.

- إيفلين فريد جورج يارد:

نجيب محفوظ والقصة القصيرة، دار الشروق للنشر والتوزيع، الأردن – عمّان، ط١، ت ١٩٨٨م.

- الباقلاني (أبو بكر محمد بن الطيب):

إعجاز القرآن، دار إحياء العُلوم، لبنان – بيروت، ط٢، ت ١٤١١هـ – ١٩٩٠م.

- البحتري (أبو عبادة الوليد بن عُبيد الطائي):

ديوان البحتري، دار بيروت، لبنان – بيروت، د. ط، ت ١٤٠٣هـ – ١٩٨٣م.

- البخاري (أبو عبدالله محمد بن إسماعيل):

o الأدب المفرد، خرج أحاديثه: محمد فؤاد عبدالباقي، صنع فهارسه: رمزي سعد الدين دمشقية، دار البشائر الإسلامية، لبنان – بيروت، ط٣، ت١٤٠٩هـ – ١٩٨٩م.

o صحيح البخاري (بشرح فتح الباري للإمام أحمد بن علي بن حجر العسقلاني)، تحقيق: الشيخ عبدالعزيز بن باز ومحب الدين الخطيب، ومراجعة وترقيم: قصي محب الدين الخطيب ومحمد فؤاد عبدالباقي، دار الريّان للتراث، مصر – القاهرة، ط١، ت ١٤٠٧هـ – ١٩٨٧م.

- د. بدوي طبانه:

معجم البلاغة العربية، دار المنارة، السعودية – جدّة، ط٤، ت ١٤١٨هـ – ١٩٩٧م.

نظرات في أصول الأدب والنقد، شركة عكاظ للنشر والتوزيع: السعودية – جدّة، ط١، ت ١٤٠٣هـ – ١٩٨٣م.

- د. بشرى موسى صالح:

الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، المغرب – الدار البيضاء، ط، ت ١٩٩٤م.

- الإمام البنلسي (محمد بن علي):

تفسير مبهمات القرآن، أو صلة الجمع وعائد التذييل لموصول كتابي الإعلام والتكميل، تحقيق عبدالله بن عبدالكريم محمد، دار الغرب الإسلامي، ط١، ت ١٤١١هـ – ١٩٩١م.

- البيهقي (أحمد بن الحسين):

السنن الكبرى، دار الكتب العلمية، لبنان – بيروت، تحقيق: عبدالقادر عطا، د. ط. ت.

- الترمذي (محمد بن عيسى):

الجامع الصحيح، راجعه أحمد محمد شاكر ومحمد فؤاد عبدالباقي، دار إحياء التراث العربي، لبنان – بيروت، د. ط. ت.

- توفيق الحكيم:
  - حمار الحكيم، مكتبة مصر، مصر – الفجالة، د. ط، ت ١٩٤٠م.
  - حياتي، مكتبة الشعبية، لبنان – بيروت، ط١، ت ١٩٧٤م.
- الثعالبي (أبو منصور عبدالملك النيسابوري):
  فقه اللغة وأسرار العربية، دار مكتبة الحياة، لبنان – بيروت، نسخة مصورة عن طبعة مصطفى البابي الحلبي سنة ١٣١٨هـ.
- د. جابر عصفور:
  الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، المغرب – الدار البيضاء، ط٣، ت ١٩٩٢م.
- الجاحظ (عمرو بن بحر الجاحظ):
  - البخلاء، تحقيق: طه الحاجري، دار المعارف، مصر – القاهرة، د. ط، ت ١٩٩٠م.
  - البيان والتبيين، تحقيق: عبدالسلام هارون، دار الجيل، لبنان – بيروت، ط٢، د. ت.
  - الحيوان، تحقيق: عبدالسلام هارون، دار الجيل، لبنان – بيروت، د. ط، ت ١٤٠٨هـ – ١٩٨٨م.
- جان كوهن:
  الهزلي والشعري، ترجمة: د. محمد العمري، ضمن مجموعة من الدراسات والمقالات المترجمة في كتاب: في نظرية الأدب، مقالات ودراسات ص١٣٩ – ١٥٤، مؤسسة اليمامة، السعودية – الرياض، ط١، ت فبراير ١٩٩٧م.
- جبران مسعود:
  الرائد معجم لغوي عصري، دار العلم للملايين، لبنان – بيروت، ط٤، ت ١٩٨١م.
- جبور عبدالنور:
  المعجم الأدبي، دار الملايين، لبنان – بيروت، ط٢، ت يناير ١٩٨٤م.
- الجرجاني (علي بن محمد):
  التعريفات، المكتبة الفيصلية، السعودية – مكة المكرمة، د. ط. ت.
- جميل صليبا:
  علم النفس، دار الكتاب اللبناني – لبنان – بيروت، ط٣، ت ١٩٧٠م.
- حازم القرطاجني (أبو الحسن):
  منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق: محمد الحبيب بن خوجة، دار الغرب الإسلامي، لبنان – بيروت، ط٢، ت ١٩٨١م.
- حسين القباني:
  فن كتابة القصة، دار الجيل، لبنان – بيروت، ط٣، ت ١٩٧٩م.
- الحصري القيرواني (أبو إسحاق إبراهيم):
  جمع الجواهر في الملح والنوادر، تحقيق علي بن محمد البجاوي، دار الجيل، لبنان – بيروت، ط، د. ت.
- د. حميد الحمداني:
  بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، (ص٤٥ – ٤٦)، المغرب – الدار البيضاء، ط٢، ت ١٩٩٣م.

- د. الحوفي (أحمد):
  - الفكاهة في الأدب العربي، أصولها وأنواعها، مكتبة نهضة مصر، مصر – الفجالة، ط١، د. ت.
  - الفكاهة في الأدب العربي وبعض دلالاتها، محاضرة ألقيت بمعهد الدعوة الإسلامية للدراسات العليا بأم درمان بالسودان في ٩ من ذي القعدة سنة ١٣٨٦هـ – ١٨ فبراير ١٩٦٧م، مطبعة مخيمر، مصر، د. ط. ت.
- خالد جلل:
  كاريكاتور: دار طلاس، دمشق، ط١، ت ١٩٨٨م.
- الخطابي (أبو سليمان حمد بن محمد):
  رسالة بيان إعجاز القرآن، منشورة ضمن كتابه ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، ص١٨ – ٦٥، تحقيق: محمد خلف الله ومحمد زغلول سلام، دار المعارف، مصر – القاهرة، د. ط. ت.
- دانيال كايزر غروبر:
  المذكرات، مقالة علمية في كتاب: الأدب والأنواع الأدبية ص٢٣١ – ٢٤١، إعداد وترجمة: طاهر حجار، طلاس، سوريا – دمشق، ط١، ت ١٩٨٥م.
- الرازي (محمد بن أبي بكر بن عبدالقادر):
  مختار الصحاح، مكتبة لبنان، لبنان – بيروت، د. ط، ت ١٩٨٩م.
- الراغب الأصفهاني:
  - المفردات في غريب القرآن، تحقيق محمد سيد كيلاني، دار المعرفة، لبنان – بيروت.
  - معجم مفردات ألفاظ القرآن، تحقيق: نديم المرعشلي، مطبعة التقدم العربي، لبنان – بيروت، ط١، ت ١٣٩٢هـ – ١٩٧٢م.
- رشاد رشدي:
  ما هو الأدب، مكتبة الانجلو المصرية، ط١، ت ١٩٧١م.
- رشيدة مهران:
  طه حسين بين السيرة والترجمة الذاتية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر – الإسكندرية، ط١، ت ١٩٧٩م.
- الرماني (أبو الحسن علي بن عيسى):
  رسالة النكت في إعجاز القرآن، منشورة ضمن كتاب: ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، ٦٩ – ١٠٤، تحقيق: محمد خلف الله ومحمد زغلول سلام، دار المعارف، مصر – القاهرة، د. ط. ت.
- د. زكي مبارك:
  النثر الفني في القرن الرابع، دار الجيل، لبنان – بيروت، د. ط، ت ١٩٧٥م.
- د. زكي نجيب محمود:
  - قصة عقل، دار الشروق، مصر – القاهرة، ط٣، ت ١٤١٤هـ – ١٩٩٣م.
  - قصة نفس، دار الشروق، مصر – القاهرة، ط٤، ت ١٤١٤هـ – ١٩٩٣م.
- الزمخشري (أبو القاسم جار الله محمود بن عمر الخوارزمي):
  الكشاف، دار المعرفة، لبنان – بيروت، د. ط. ت.
- د. سعيد علوش:
  معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، سُوشبريس، المغرب – الدار البيضاء، ط١، ١٤٠٥هـ – ١٩٨٥م.


obeikandl.com

- د. سعد مصلوح:
الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، عالم الكتب، مصر – القاهرة، ط٣، ت ١٤١٢هـ – ١٩٩٢م.
- د. السعيد الورقي:
في الأدب والنقد الأدبي، دار المعرفة الجامعية، مصر – الإسكندرية، د. ط، ت ١٩٨٩م.
- سيبويه:
الكتاب، تحقيق وشرح: عبدالسلام هارون، مكتبة الخانجي، مصر – القاهرة، ط٣، ت ١٤١٨هـ – ١٩٨٨م.
- د. السيد سابق:
إسلامنا، دار الكتاب العربي، لبنان – بيروت، د. ط. ت.
- سيد قطب:
في ظلال القرآن، دار العلم، السعودية – جدّة، ط١٢، ت ١٤٠٦هـ – ١٩٨٦م.
- السيد عبدالحليم محمد حسين:
السخرية في أدب الجاحظ، الدار الجماهيريّة للنشر والتوزيع، ليبيا – طرابلس، ط١، ت ١٩٨٨م.
- السيوطي (جلال الدين عبدالرحمن):
  - الإتقان في علوم القرآن، المكتبة الثقافية، لبنان – بيروت، د. ط. ت، ١٩٧٣م.
  - التحدث بنعمة اللّه، تحقيق: إليزابث ماري سارتين، المطبعة العربية الحديثة، مصر – القاهرة، ط١، د. ت.
  - حسن المحاضرة في تاريخ مصر والقاهرة، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة الفيصلية، السعودية – مكة المكرمة، د. ط. ت.
- شاكر مصطفى:
القصة في سورية حتى الحرب العالمية الثانية، مطبعة الرسالة، مصر – عابدين، ط١، د. ت.
- د. شاكر النابلسي:
فدوى تشتبك مع الشعر، دراسة نقدية لشعر الشاعرة الفلسطينية فدوى طوقان، السعودية – جدّة، ط٢، ت ١٤٠٥هـ – ١٩٨٥م.
- الشريف الرضي:
ديوان الشريف الرضي، دار صادر، لبنان – بيروت، د. ط. ت.
- د. شفيع السيد:
التعبير البياني، رؤية بلاغية نقدية، دار الفكر العربي، مصر – مدينة نصر، ط٤، ت١٤١٥هـ – ١٩٩٥م.
- شفيق الجبري:
الجاحظ معلم العقل والأداب: دار المعارف، مصر – القاهرة، ط١، ١٩٤٨م.
- د. شكري عياد، وأحمد فرح عقيلان، وعبداللّه بن إدريس، ود. شاذلي فرهود ود. رمضان عبدالتواب، ود. محمد قدري لطفي، د. محمد حامد الأفندي:
الأدب ونصوصه وتاريخه (كتاب مدرسي – الصف الأول الثانوي). طبعة وزارة المعارف، المملكة العربية السعودية، ط٨، ت ١٤١٠هـ – ١٩٨٩م.


obeikandi.com

- د. شوقي ضيف:
  - الأدب العربي – العصر العباسي الثاني، دار المعارف، مصر – القاهرة، ط٢، ت ١٩٧٥م.
  - البارودي رائد الشعر الحديث، دار المعارف، مصر – القاهرة، ط٤، د. ت.
  - الترجمة الشخصية، دار المعارف، مصر – القاهرة، ط٤، د. ت.
  - الفن ومذاهبه في الشعر العربي، دار المعارف، مصر – القاهرة، ط١٠، ت.
  - الفن ومذاهبه في النثر العربي، دار المعارف، مصر – القاهرة، ط٥، ت ١٩٧٨م.
- د. شوقي المعاملي:

  الاتجاه الساخر في أدب الشدياق، مكتبة النهضة المصرية، مصر – القاهرة، د. ط. ت.
- د. صبحي البستاني:

  الصورة الشعرية في الكتابة الفنية الأصول والفروع، دار الفكر اللبناني، لبنان – بيروت، ط١، ت ١٩٨٦م.
- د. صلاح فضل:

  علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، مؤسسة المختار، مصر – القاهرة، ط١، ت ١٩٩٢م.
- صوفي رستو بشين (الكونتيسة دي سيغوار):

  خواطر حمار، ترجمة: حسين الجمل، دار ابن حزم، لبنان – بيروت، ط١، ت ١٤١٦هـ – ١٩٩٥م.
- طه حسين:

  الأيام، مصر – القاهرة، ط٥٤، د. ن. ت.
- د. طه عبدالرحيم عبدالبر:

  قضايا النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق، دار التأليف، مصر – القاهرة، ط١، ت ١٤٠٣هـ – ١٩٨٣م.
- د. طه وادي:

  دراسات في نقد الرواية، دار المعارف، مصر – القاهرة، ط٣، ت ١٩٩٤م.
- د. عباس بيومي عجلان:

  الهجاء: صوره وأساليبه الفنية، مؤسسة شباب الجامعة، مصر – الإسكندرية، ١٩٨٥م.
- العباسي (عبدالرحيم بن أحمد):

  معاهد التنصيص على شواهد التلخيص، تحقيق محمد محي الدين عبدالحميد، عالم الكتب، لبنان – بيروت، د. ط، ت ١٣٦٧ – ١٩٤٨م.
- د. عبدالرحمن بدوي:

  الموت والعبقرية، وكالة المطبوعات، الكويت، د. ط. ت.
- عبدالرحمن البرقوقي:

  شرح ديوان المتنبي: دار الكتاب العربي، لبنان – بيروت، د. ط، ت ١٤٠٧هـ – ١٩٨٦م.
- د. عبدالرحمن عسيوي:

  دراسات في السلوك الإنساني، منشأة المعارف، مصر – الإسكندرية، د. ط. ت.
- د. عبدالحميد عبدالرحيم:

  علم النفس التربوي والتوافق الاجتماعي، مكتبة النهضة المصرية، مصر – القاهرة، ط٢، ت ١٩٨١م.


obeikandl.com

- د. عبدالعزيز شرف:
  - أدب السيرة الذاتية، الشركة المصرية العالمية للنشر، مصر – الجيزة، ط١، ت ١٩٩٢م.
  - الأدب الفكاهي، الشركة المصرية العالمية للنشر، مصر – الجيزة، ط١، ت ١٩٩٢م.
  - الفكاهة عند نجيب محفوظ، الشركة المصرية العالمية للنشر، مصر – الجيزة، ط١، ت ١٩٩٤م.
- د. عبدالعظيم المطعني:
  - التشبيه والتمثيل بين الإمام عبدالقاهر والخطيب، مطبعة السعادة، مصر، ط١، ت ١٤٠٧هـ – ١٩٨٧م.
  - خصائص التعبير القرآني وسماته البلاغية، مكتبة وهبه، مصر – القاهرة، ط١، ت ١٤١٣هـ – ١٩٩٢م.
- د. عبدالفتاح عثمان:

بناء الرواية، دراسة في الرواية المصرية، مكتبة الشباب، مصر – المنيرة، ط١، ت ١٤٠٢هـ – ١٩٨٢م.
- د. عبدالفتاح لاشين:

البديع في ضوء أساليب القرآن، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر – القاهرة، ت ١٩٨٦م.
- د. عبدالقادر أبو شريفة وحسين لافي قزق:

مدخل إلى تحليل النص الأدبي، دار الفكر للنشر والتوزيع، الأردن – عمان، ط١، ت ١٤١٣هـ – ١٩٩٣م.
- د. عبدالقادر القط:

الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، دار النهضة العربية، لبنان – بيروت، د. ط، ت ١٩٧٨م.
- عبدالقاهر الجرجاني:
  - أسرار البلاغة:
    - تحقيق محمود محمد شاكر، دار المدني، السعودية – جدّة، ط١، ت ١٤١٢هـ – ١٩٩٢م.
    - وتحقيق: محمد رشيد رضا، دار المعرفة، لبنان – بيروت، د. ط. ت ١٤٠٢هـ – ١٩٨٢م.
  - دلائل الإعجاز:
    - تحقيق: محمود شاكر، مكتبة الخانجي، مصر – القاهرة، ط٢، ت ١٤١٠هـ – ١٩٨٩م.
    - تحقيق: محمد رشيد رضا، دار المعرفة، لبنان – بيروت، د. ط، ت ١٤٠٢هـ – ١٩٨٢م.
- د. عبدالقدوس أبو صالح وأحمد كليب:

علم البيان، كتاب مدرسي مقرر على طلاب الصف الأول الثانوي، بالمعاهد العلمية في المملكة العربية السعودية، مطابع جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، السعودية – الرياض، ط١، ت ١٤٠٥هـ.
- عبدالكريم الخطيب:

القصص القرآني في منطوقه ومفهومه، دار المعرفة، لبنان – بيروت، د. ط. ت.


obeikandi.com

- د. عبدالله باقازي:
القصة في أدب الجاحظ، مكتبة تهامة، السعودية – جدّة، ط١، ت ١٤٠٣هـ – ١٩٨٣م.
- عبدالله الحقيل:
على مائدة الأدب، مطابع الفرزدق التجارية، السعودية – الرياض، ط٢، ت ١٤١٢هـ – ١٩٩٢م.
- عبدالله الحيدري:
مفهوم السيرة الذاتية (سبع وعشرون ورقة) أرسلها كاتبها في تاريخ ١٤١٧/١/١٦هـ من رسالة له لنيل درجة الماجستير في الأدب، بعنوان (السيرة الذاتية في النثر السعودي) – نوقشت الرسالة في يوم الأربعاء ١٤١٧/١/١٢هـ.
- عبدالله سليم الرشيد:
رجل الصناعتين: شفيق جبري، مكتبة التوبة، السعودية – الرياض، ط١، ت ١٤١٥هـ – ١٩٩٤م.
- د. عبدالله عبدالحي موسى:
المدخل إلى علم النفس، مكتبة الخانجي، مصر – القاهرة، ط١، ت ١٩٧٦م.
- د. عدنان خالد عبدالله:
النقد التطبيقي التحليلي، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق – بغداد، ط١، ت ١٩٨٦م.
- د. عدنان رشيد:
دراسات في علم الجمال، دار النهضة العربية، لبنان – بيروت، ط١، ت ١٤٠٥هـ – ١٩٨٥م.
- د. عز الدين إسماعيل:
الأدب وفنونه، دار الفكر العربي، ط٧، ت ١٩٧٨م.
- د. عز الدين علي السيد:
التكرير بين المثير والتأثير، دار الطباعة المحمدية، مصر – القاهرة، ط١، ت ١٣٩٨هـ – ١٩٧٨م.
- د. عزيزة فوّال بابستي:
المعجم المفصل في النحو العربي، دار الكتب العلمية، لبنان – بيروت، ط٧، ت ١٤١٣هـ – ١٩٩٢م.
- د. عزيزة مريدن:
القصة والرواية، دار الفكر، سوريا – دمشق، ط١، ت ١٤٠٠هـ – ١٩٨٠م.
- العقاد (عباس محمود):
أنا، تقديم: طاهر الطناحي، المكتبة العصرية، لبنان – بيروت، د. ط. ت.
جحا الضاحك المضحك، دار الكتاب العربي، لبنان – بيروت، د. ط، ت ١٣٨٩هـ – ١٩٦٩م.
ساعات بين الكتب، منشورات المكتبة العصرية، لبنان – بيروت، د. ط. ت.
- علي أدهم:
لماذا يشقى الإنسان، مطبعة نهضة مصر، مصر – الفجالة، د. ط. ت.
- علي الجارم ومصطفى أمين:
البلاغة الواضحة البيان والمعاني والبديع، الناشر: محمد أمين دمج، د. ط. ت.
- علي الطنطاوي:
  - أبو بكر الصديق، دار المنارة، السعودية – جدّة، ط٣، ١٤٠٦هـ – ١٩٨٦م.


obeikandl.com

- ارحموا الشباب، مكتبة المنارة، السعودية – مكة المكرمة، ط١، ١٤٠٨هـ – ١٩٨٨م.
- أعلام التاريخ، سلسلة ترجم فيها لخمسة أعلام (٥ – أجزاء صغيرة)، دار الفكر، سوريا – دمشق، ط٢، ١٩٧٩م.
- الباب الذي لا يغلق في وجه سائل، دار المنارة، السعودية – جدّة، ط١، ١٤١٧هـ – ١٩٩٧م.
- بشار بن برد، محاضرة ألقاها في الكلية العلمية الوطنية بدمشق، مكتبة عرفة، ط١، ت ١٣٤٨هـ.
- بغداد مشاهدات وذكريات، دار المنارة، السعودية – جدّة، ط٢، ت ١٤١٠هـ – ١٩٩٠م.
- تعريف عام بدين الإسلام، دار الفكر، سوريا – دمشق، ط١٠، ١٤٠٢هـ – ١٩٨٢م.
- الجامع الأموي في دمشق وصف وتأريخ، دار المنارة، السعودية – جدّة، ط١، ت ١٤١٠هـ – ١٩٩٠م.
- حكايات من التاريخ سبع حكايات متفرقة (٧ – أجزاء صغيرة)، دار الفكر، سوريا – دمشق، د. ط. ت ١٤٠٨هـ – ١٩٨٨م.
- حلم في نجد، دار الأصالة، السعودية – الرياض، ط٢، ت ١٤٠٢هـ – ١٩٨٢م.
- دمشق صور من جمالها وعبر من نضالها، دار الفكر، سوريا – دمشق، ط٢، ت ١٤٠٧هـ – ١٩٨٧م.
- ذكريات علي الطنطاوي، دار المنارة، السعودية – جدّة:

  الأجزاء: الأول، الثاني، الثالث، الرابع، ط٢، ت ١٤٠٩هـ – ١٩٨٩م.

  الجزء الخامس، ط١، ت ١٤٠٧هـ – ١٩٨٧م.

  الجزء السادس، ط١، ت ١٤٠٨هـ – ١٩٨٧م.

  الجزء السابع والثامن، ط١، ت ١٤٠٩هـ – ١٩٨٩م.
- رجال من التاريخ، مؤسسة الرسالة، سوريا – دمشق، ط٦، ت ١٤٠١هـ – ١٩٨١م.
- الرزق مقسوم ولكن العمل له واجب، دار المنارة، السعودية – جدّة، ط١، ت ١٤١٧هـ – ١٩٩٦م.
- صلاة ركعتين، دار المنارة، السعودية – جدّة، ط١، ت ١٤١١هـ – ١٩٩٠م.
- صور وخواطر، دار المنارة، السعودية – جدّة، ط٢، ت ١٤١٢هـ – ١٩٩١م.
- طرق الدعوة إلى الإسلام، دار المنارة، السعودية – جدّة، ط١، ت ١٤١١هـ – ١٩٩٠م.
- طريق الجنة وطريق النار، مكتبة المنارة، السعودية – مكة، ط٢، ١٤١٠هـ – ١٩٨٩م.
- فتاوى علي الطنطاوي، جمع وترتيب مجاهد ديرانية، دار المنارة، السعودية – جدّة، ط٤، ١٤١١هـ – ١٩٩١م.
- فصول إسلامية، دار الفكر، سوريا – دمشق، ط١، ت ١٤٠٥هـ – ١٩٨٥م.
- فكر ومباحث، مكتبة المنارة، السعودية – مكة، ط٢، ت ١٤٠٨هـ – ١٩٨٩م.
- في أندونيسيا، دار المطبوعات العربية، سوريا – دمشق، ط١، ١٣٨٠هـ – ١٩٦٠م.
- في سبيل الإصلاح، دار المنارة، السعودية – جدّة، ط٣، ت ١٤١٠هـ – ١٩٩٠م.
- قصة حياة عمر، دار المنارة، السعودية – جدّة، ط١، ت ١٤٠٨هـ – ١٩٨٨م.
- قصتنا مع اليهود، دار المنارة، السعودية – جدّة، ط٢، ت ١٤١٢هـ – ١٩٩١م.
- قصص من التاريخ، دار المنارة، السعودية – جدّة، ط٥، ت ١٤١٢هـ – ١٩٩١م.
- قصص من الحياة، دار المنارة، السعودية – جدّة، ط٤، ت ١٤١١هـ – ١٩٩٠م.


obeikandl.com

- القضاء في الإسلام، دار المنارة، السعودية – جدّة، ط١، ١٤٠٨هـ – ١٩٨٨م.
- المثل الأعلى للشباب المسلم، دار المنارة، السعودية – جدّة، ط١، ١٤١٢هـ – ١٩٨٨م.
- مع الناس، دار المنارة، السعودية – جدّة، ط٢، ١٤٠٩هـ – ١٩٨٩م.
- مقالات في كلمات، دار الفكر، سوريا، جدّة، ط١، ١٤٠٤هـ – ١٩٨٤م.
- مقالة في التحليل الأدبي، مطبعة الاعتدال، سوريا – دمشق، د. ط، ت ١٣٥٣هـ.
- مقدمات الشيخ علي الطنطاوي، دار المنارة، السعودية – جدّة، ط١، ١٤١٨هـ – ١٩٩٧م.
- من حديث النفس، دار المنارة، السعودية – جدّة، ط٤، ت ١٤١١هـ – ١٩٩٠م.
- من شوارد الشواهد، دار المنارة، السعودية – جدّة، ط١، ت ١٤٠٨هـ – ١٩٨٨م.
- من غزل الفقهاء، دار المنارة، السعودية – جدّة، ط١، ت ١٤٠٨هـ – ١٩٨٨م.
- من نفحات الحرم، دار المنارة، السعودية – جدّة، ط٣، ت ١٤١٧هـ – ١٩٩٧م.
- موقفنا من الحضارة الغربية، دار المنارة، السعودية – جدّة، ط١، ت ١٤١١هـ – ١٩٩٠م.
- هتاف المجد، دار المنارة، السعودية – جدّة، ط٢، ت ١٤١٠هـ – ١٩٩٠م.

- علاء الدين الإربلّي:

جواهر الأدب في معرفة كلام العرب، شرح وتحقيق د. حامد نبيل، مكتبة النهضة المصرية، مصر – القاهرة، ط١، ت ١٤٠٤هـ – ١٩٨٤م.

- د. علي عبدالخالق علي:

الفن القصصي طبيعته، عناصره، مصادره الأولى، قطري بن الفجاءة، قطر – الدوحة، د. ط، ت ١٤٠٨هـ – ١٩٨٧م.

- علي عبده بركات:
  - اعترافات أدبائنا في سيرهم الذاتية، مطبوعات تهامة، السعودية – جدة، ط١، ١٤٠٢هـ – ١٩٨٢م.
  - يوميات في الثقافة العربية، دار الفكر العربي، مصر – القاهرة، د. ط. ت.

- د. غازي بن عبدالرحمن القصيبي:

سيرة شعرية، دار الفيصل الثقافية، السعودية – الرياض، ط١، ت ١٤٠٠هـ – ١٩٨٠م.

- الغزالي (أبو حامد محمد بن محمد):
  - إحياء علوم الدين، طبعة مصورة عن طبعة لجنة نشر الثقافة الإسلامية ١٣٥٦هـ – دار الفكر، لبنان – بيروت، د. ط.
  - أيها الولد، تحقيق علي محي الدين القمر واغي، دار الاعتصام، مصر – القاهرة، ط٢، د. ت.
  - المنقذ من الضلال، تحقيق محمد أبو العلا ومحمد جابر، مكتبة الجندي، مصر – القاهرة، د. ط، ت ١٩٧٣م.

- فاروق خورشيد:

عالم الأدب الشعبي العجيب، دار الشروق، مصر – القاهرة، ط١، ١٤١١هـ – ١٩٩١م.

- د. فايز الداية:

جماليات الأُسلوب: الصورة الفنية في الأدب العربي، دار الفكر، سوريا – دمشق، ط٢، ت ١٤١١هـ – ١٩٩٠م.

- فردريش فون ديرلاين:

الحكاية الخرافية نشأتها ومناهج دراستها وفنيتها، ترجمة: نبيل إبراهيم، مكتبة الغريب، مصر – القاهرة، د. ط. ت.


obeikandi.com

- د. فوزي عطوي:
  جبران خليل جبران.. عبقريٌّ من لبنان، دار الفكر العربي، لبنان – بيروت، ط١، د. ت.
- الفيروز آبادي (أبو طاهر محمد بن يعقوب):
  القاموس المحيط (بترتيب: طاهر الزواوي)، عيسى البابي الحلبي وشركاه، ط٢، د. ت.
- فيليب لوجون:
  السيرة الذاتية: الميثاق والتاريخ الأدبي، ترجمة: عمر حلمي، المركز الثقافي العربي، المغرب – الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٤م.
- القرطبي (أبو عبدالله محمد بن أحمد الأنصاري):
  الجامع لأحكام القرآن، دار الكتب العلمية، لبنان – بيروت، د. ط، تاريخ ١٤١٣هـ – ١٩٩٣م.
- الإمام القزويني:
  - الإيضاح لتلخيص المفتاح (مع البغية) وهي بشرح عبدالمتعال الصعيدي، المطبعة النموذجية، مصر – الحلمية، د. ط. ت ١٣٩٢هـ – ١٩٧٣م.
  - التلخيص: عبدالرحمن البرقوقي، دار الكتاب العربي، لبنان – بيروت، ط٢، ت ١٣٥٠هـ – ١٩٣٢م.
- ليون أدل:
  فن السيرة الأدبية، ترجمة: صدقي حطاب، دار العودة، لبنان – بيروت، ت ١٩٨٨م.
- المازني (إبراهيم عبدالقادر):
  حصاد الهشيم، دار الشعب، مصر – القاهرة، ط٣، د. ت.
- الإمام مالك (ابن أنس):
  الموطأ (بشرح تنوير الحوالك للإمام جلال الدين السيوطي) دار الندوة الجديدة، لبنان – بيروت، د. ط. ت.
- د. طاهر حسن فهمي:
  - السيرة تاريخ وفن، مكتبة النهضة المصرية، مصر – القاهرة، ط١، ت ١٩٧٠م.
  - فصل بعنوان (فن السيرة) في كتاب مشترك بعنوان: (المدخل لدراسة الفنون الأدبية) ص٥٥ – ٩٢، دار قطري بن الفجاءة، قطر – الدوحة، ط٢، ت ١٤٠٣هـ – ١٩٨٣م.
- المتقي الهندي (علي المتقي علاء الدين الهندي):
  كنز العمال في سنن الأقوال والأفعال، مطبعة مجلس دائرة المعارف العثمانية، الهند – حيدر آباد الدَكن، ط٢، ت ١٣٧٨هـ – ١٩٥٩م.
- مجاهد عبدالمنعم مجاهد:
  دراسات في علم الجمال، عالم الكتب، مصر، ط٢، ت ١٤٠٧هـ – ١٩٨٦م.
- مجد محمد الباكيري البرازي:
  في النقد الأدبي الحديث، مكتبة الرسالة الحديثة، الأردن – عمّان، ط١، ت ١٤٠٧هـ – ١٩٨٦م.
- د. مجدي وهبة:
  معجم مصطلحات الأدب، مكتبة لبنان، لبنان – بيروت، د. ط، ت ١٩٧٤م.
- د. مجدي وهبة وكامل المهندس:
  معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، لبنان – بيروت، ط٢، ت ١٩٨٤م.


obeikandl.com

- مجمع اللغة العربية بالقاهرة:
المعجم الوجيز، د. ن. ط، ت ١٤١٦هـ – ١٩٩٦م.
- مجهول:
نوادر جحا الكبرى، مكتبة المعارف، لبنان – بيروت، د. ط. ت.
- محمد أبو زهرة:
محاضرات في النصرانية، الرئاسة العامة لإدارات البحوث العلمية والإفتاء والدعوة والإرشاد، السعودية – الرياض، ط٤، ت ١٤٠٤هـ.
- محمد أمين المصري:
ورقتان كتبهما في ترجمة الشيخ علي الطنطاوي، حصلت عليها ضمن بعض الوثائق عند الشيخ محمد نادر بن تيسير حتاحت، دون تاريخ.
- د. محمد بركات حمدي أبو علي:
سخرية الجاحظ من بخلائه، مكتبة الأقصى، الأردن – عمّان، ط٢، ١٤٠٢هـ – ١٩٨٢م.
- د. محمد التونجي:
المعجم المفصل في الأدب، دار الكتب العلمية، لبنان – بيروت، ط١، ت ١٤١٣هـ – ١٩٩٣م.
- محمد بن جعفر الخرائطي:
مساوئ الأخلاق، مكتبة عباس الباز، السعودية – مكة، د. ط. ت.
- محمد سعيد مبيض:
الحكم والأمثال في الديّار الشامية، دار الثقافة، قطر – الدوحة، ط١، ت١٤٠٧هـ – ١٩٨٦م.
- د. محمد صالح الشنطي:
الأدب العربي الحديث، دار الأندلس، السعودية – حائل، ط١، ت ١٤١٣هـ – ١٩٩٢م.
- د. محمد عابد الجابري:
حفريات في الذاكرة من بعيد، مركز دراسات الوحدة العربية، لبنان – بيروت، ط١، ت أغسطس ١٩٩٧م.
- محمد عبدالغني حسن:
التراجم والسير، دار المعارف، مصر – القاهرة، ط٣، د. ت.
- د. محمد العُمَري:
في نظرية الأدب، مقالات ودراسات، سلسلة كتاب الرياض، مؤسسة اليمامة الصحفية، سعودية – الرياض، ط١، ت ١٤١٧هـ – ١٩٩٧م.
- د. محمد غنيمي صلال:
النقد الأدبي الحديث، دار النهضة للطبع والنشر، مصر – القاهرة، د. ط. ت.
- محمد المجذوب:
علماء ومفكرون عرفتهم، دار الاعتصام، مصر – القاهرة، د. ط. ت.
- د. محمد محمد حسين:
الهجاء والهجاءون، دار المعارف، مصر – القاهرة، د. ط. ت.
- محمد مطيع الحافظ ونزار أباظة:
تاريخ علماء دمشق في القرن الرابع عشر الهجري، دار الفكر، سوريا – دمشق، ط١، ١٤٠٦هـ – ١٩٨٦م.


obeikandl.com

- محمد نادر بن تيسير حتاحت (صهر الطنطاوي):
بعض الأوراق الخاصّة عن الشيخ علي الطنطاوي.
- د. محمد نجيب التلاوي:
طه حسين والفن القصصي، دار الهداية، مصر – المنيا، ط١، ت ١٤٠٧هـ – ١٩٨٦م.
- د. محمد يوسف نجم:
  - فن القصة، دار الثقافة – لبنان – بيروت، د. ط. ت.
  - فن المقالة، د. ن، ط٥، ت ١٩٨٩م.
- د. مريم عبدالقادر السباعي:
القصة في القرآن الكريم، مكتبة مكة، السعودية – جدّة، ط١، ت ١٤٠٧هـ – ١٩٨٧م.
- الإمام مسلم (مسلم بن الحجاج القشيري):
  - صحيح مسلم، بمراجعة وترقيم: محمد فؤاد عبدالباقي، دار الحديث، مصر – القاهرة، ط١، ت ١٤١٢هـ – ١٩٩١م.
  - صحيح مسلم (بشرح الإمام النووي) دار الفكر، لبنان – بيروت، د. ط. ت.
- د. مصطفى ناصف:
الصورة الأدبية، دار الأندلس، لبنان – بيروت، د. ط. ت.
- د. مناع القطان:
مباحث في علوم القرآن، مؤسسة الرسالة – لبنان – بيروت، ط٨، ت ١٤٠١هـ – ١٩٨١م.
- الميداني (أبو الفضل محمد بن محمد النيسابوري):
مجمع الأمثال، تحقيق: محمد محيي الدين عبدالحميد، مطبعة السنة المحمدية، د. ط، ت ١٣٧٤هـ – ١٩٥٥م.
- د. نبيل راغب:
دليل الناقد الأدبي: مكتبة غريب، مصر – الفجالة، د. ط. ت.
- د. النجار (محمد رجب):
جحا العربي شخصيته وفلسفته في الحياة والتعبير، ذات السلاسل للطباعة والنشر، ط٢، ت ١٩٨٩م.
- نجيب محفوظ:
عصر الحب، رواية، مكتبة مصر، مصر – القاهرة، ت ١٩٨٠م د. ط.
- د. نشأة العناني:
فن السخرية في أدب الجاحظ، د. ن، مصر القاهرة، ط١، ت ١٤٠٠هـ – ١٩٨٠م.
- نصرت عبدالرحمن:
الصورة الفنية في الشعر الجاهلي، مكتبة الأقصى، عمان – الأردن، ط١، ت ١٩٧٦م.
- د. نعمان طه:
السخرية في الأدب العربي حتى نهاية القرن الرابع الهجري، دار التوفيقية بالأزهر، مصر – القاهرة، ط١، ت ١٣٩٨هـ – ١٩٧٨م.
- النويري (شهاب الدين أحمد بن عبدالوهاب):
نهاية الأدب، مصورة عن طبعة دار الكتب، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، المؤسسة المصرية العامه للتأليف والترجمة، د. ط. ت.


obeikandi.com

- د. هالة سرحان:
أمريكا.. خبط لزق، دار الشروق، مصر – القاهرة، ط١، ت ١٤١٥هـ – ١٩٩٥م.
- د. هاني العمد:
دراسات في كتب التراجم والسير، د. ن، الأردن – عمّان، ط١، ت ١٩٨١م.
- الوالي محمد:
الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، المركز الثقافي العربي، لبنان – بيروت، ط١، ت ١٩٩٠م.
- يحيى بن حمزة العلوي:
الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، ضبط ومراجعة محمد عبدالسلام شاهين، دار الكتب العلمية، لبنان – بيروت، ط١، ت ١٤١٥هـ – ١٩٩٥م.
- د. يحيى عبدالدايم:
الترجمة الذاتية في الأدب العربي الحديث، دار النهضة العربية، لبنان – بيروت، د. ط. ت.
- د. يوسف القرضاوي:
فتاوى معاصرة، دار القلم، الكويت، ط٦، ت ١٤١٦هـ – ١٩٩٦م.
- يوسف مروة:
نوادر جحا، دار الفكر اللبناني، لبنان – بيروت، ط٢، ت ١٩٩٢م.


## ثانياً: الدوريات:


- أبو عبدالرحمن ابن عقيل الظاهري:
الصورة الفنية، المجلة العربية، عدد ٢٣٦، السنة ٢١، رمضان ١٤١٧هـ.
- أحمد علي آل مريع عسيري (الباحث):
قراءة في فلسفة الحب عند الشيخ علي الطنطاوي (على حلقتين): العدد ٧٥٩١ جريدة الجزيرة – الأحد ٢١ / محرم ١٤١٤هـ – ملحق أدب وثقافة.
والعدد ٧٥٩٨ – الأحد ٢٨ / محرم ١٤١٤هـ – ملحق أدب وثقافة.
- ثروت أباظة:
  - لقاء معه أجراه عنتر مخيمير، مجلة الأدب الإسلامي، عدد ٦، سنة ٢، شوال/ذو الحجة ١٤١٥هـ – مارس/مايو ١٩٩٥م، ص ١٤ – ١٥.
  - جريدة عكاظ السعوديّة، عدد ٨٦٣٧، بتاريخ الأربعاء ١٠ شعبان ١٤١٠هـ الموافق ٧ مارس ١٩٩٠م، ص١٦.
  - جريدة المدينة السعوديّة، عدد ٨٣٣٥، بتاريخ الأربعاء ١٠شعبان ١٤١٠هـ، الموافق ٧ مارس ١٩٩٠م، ص٤.
  - جريدة الندوة السعوديّة، عدد ٩٤٦٤، بتاريخ الأربعاء ١٠ شعبان ١٤١٠هـ الموافق ٧ مارس ١٩٩٠م، ص٥.
- د. جواهر بنت عبدالعزيز آل الشيخ:
هل يتلاءم فن الاستطراد مع إيقاع العصر، المجلة العربية: عدد ٢٣٧، السنة ٢١، شوال ١٤١٧هـ.


oberkanor.com

- رودلف زلهايم:
خواطر حول الترجمة الذاتية في العصور الإسلامية، مجلة مجمع اللغة العربية – جـ٤١، الدورة الرابعة والأربعون، جمادى الأولى ١٣٩٨هـ – مايو ١٩٧٨م.
- د. سامية أحمد أسعد:
أدب السيرة الذاتية، مجلة الفيصل، عدد ٦٧، سنة ٦، محرم ١٤٠٣هـ – نوفمبر ١٩٨٣م.
- د. عبدالبديع عبدالله:
النثر وفن الصورة الأدبية، جريدة الجزيرة ١٤١٥/١١/٢٣هـ، صفحة أدب وثقافة.
- د. عبدالحميد حامد شعبان:
من مدرسة البيان العربي... الأديب السوري علي الطنطاوي، مجلة كلية اللغة العربية – بالمنصورة عدد ١١ سنة ١٤١١هـ – ١٩٩١م.
- عبدالله الحقيل:
حول السيرة الذاتية، مجلة الفيصل، العدد ١٧٧، السنة ١٥، ربيع الأول ١٤١٢هـ – سبتمبر ١٩٩١م.
- عبدالله الحيدري:
في تباريخ ابن عقيل الظاهري.. شجاعة في الاعتراف وتنظير موفق في فن السيرة، المجلة العربية، عدد ٢٣٧، السنة ٢١، شوّال ١٤١٧هـ – فبراير – مارس ١٩٩٧م.
- عبدالله زنجير:
ذكريات علي الطنطاوي علامة فارقه في الأدب العربي المعاصر، جريدة المدينة المنورة، ملحق الأربعاء الأسبوعي، ٥/ شعبان / ١٤١٤هـ.
- عبدالملك مرتاض:
الصورة الأدبية.. الماهية والوظيفة، مجلة علامات في النقد، إصدار نادي جدّة الأدبي م٦٦ جـ٢٢ شعبان ١٤١٧هـ – ديسمبر ١٩٩٦م.
- علي الطنطاوي:
  - ذكريات علي الطنطاوي:
    – عندما هربت في المستشفى ليلتين متتاليتين، الشرق الأوسط، يوم الخميس ١٩٨٥/١١/٧م، ص١٠.
  - ذكريات علي الطنطاوي:
    – رجال عرفتهم: العميد ناظم الطبقجلي، يوم الخميس ١٩٨٦/٣/٢٠م، ص١٠.
- علي عبده بركات:
رواد السيرة الذاتية من إفرنج وعرب، العدد ١٦٥، جمادى الآخرة ١٣٩٢هـ – أغسطس ١٩٧٢م.
- مجلة الشرق الأوسط:
استفتاء عن أشهر البرامج التلفزيونية في رمضان ١٤١٧هـ، مجلة الشرق الأوسط، تي في T.V دليل المشاهد العربي، عدد ١٣٨، في ١٩٩٧/٣/٣١م.
- مجلة المسلمون:
  - العدد الرابع: الجمعة ٢٤ / محرم ١٤٠٢هـ الموافق ٢٠ / تشرين الثاني (نوفمبر) ١٩٨١م.
  - العدد الخامس: الجمعة ١/ صفر / ١٤٠٢هـ الموافق ٢٧ – تشرين الثاني (نوفمبر) ١٩٨١م.
  - العدد السادس: الجمعة ٨/ صفر / ١٤٠٢هـ.


obeikandl.com

- د. محمد رجب البيومي:
منهج الأدب الإسلامي في السيرة الذاتية، مجلة الأدب الإسلامي، عدد ٣، م/ ١، محرم – صفر – ربيع الأول ١٤١٥هـ، حزيران (يونية) – تموز (يوليه) – آب (أغسطس) ١٩٩٤م.
- د. محمد عبدالحكيم محمد:
زكي مبارك جاحظ القرن العشرين، مجلة الأزهر، جـ١ سنة (٧٠) محرم ١٤١٧هـ – مايو ١٩٩٧م.
- د. محمود أبو الخير:
الترجمة الذاتية في الأدب العربي، مجلة أفكار الأردنيّة، عدد ٤٩، تشرين الأول ١٩٨٠م.
- مسلم بن عبدالله المسلم (عبدالعزيز السالم):
مع ذكريات الشيخ الطنطاوي (على حلقتين) السبت ١٨/ محرم ١٤١٠هـ – ١٩ أغسطس ١٩٨٩م، السبت ٢٥/ محرم ١٤١٠هـ – ٢٦/ أغسطس ١٩٨٩م صفحة (حروف وأفكار).
- يوسف الشاروني:
تراثنا والاعتراف.. الخوف من تعرية الذات، مجلة العربي، العدد ٤٤٤، نوفمبر ١٩٩٥م.


## ثالثاً: المقابلات والمهاتفات[1]:

- مقابلة مع الشيخ طارق زكريا الحاج إبراهيم (صديق الطنطاوي وأحد المقربين إليه)، ليلة الأحد، ١٤١٨/١/١٢هـ، (مكة المكرمة).
- مهاتفة مع د. طه وادي، عقب مغرب يوم السبت ١٤١٧/٢/١٦هـ.
- مقابلة مع د. عبدالبديع عبدالله، عصر الأربعاء ١٤١٧/٢/٦هـ (بمنزله في أبها).
- مهاتفة مع الأستاذ عبداللّه روّاس (مخرج برامج الطنطاوي)، صبيحة يوم السبت ١٤١٨/٢/١٦هـ.
- مقابلة مع علي الطنطاوي، الخميس ١٤١٦/٥/٢٥هـ (بمنزله في جدّة).
- مقابلة مع علي الطنطاوي، في ١٤١٧/٦/٢٠هـ (بمنزله في جدّة).
- مقابلة مع علي الطنطاوي، في ٨/رمضان/١٤١٧هـ (بمنزله في مكة).
- مقابلة مع علي الطنطاوي، في يوم الجمعة ١٢/رمضان/١٤١٨هـ (بمنزله في مكة).
- مقابلة مع علي الطنطاوي، في يوم السبت ١٣/رمضان/١٤١٨هـ (بمنزله في مكة).
- مقابلة مع علي الطنطاوي، في يوم الأربعاء ١٤١٨/١١/١٢هـ (بمنزله في مكة المكرمة).
- مقابلة مع د. محمد منير الغضبان في ١٤١٧/٨/١١هـ (بمكة المكرمة).
- مقابلة مع نادر بن تيسير حتاحت، في ١٤١٦/٧/٢٧هـ.

---

(١) لم يذكر الباحث من المقابلات والمهاتفات إلا ما أفاد منها في البحث.

obeikandl.com

## المؤلف في سطور

- أحمد علي آل مريع: ١٣٩٠/٧/٢٥هـ وهو من رجال ألمع – عسير.
- نائب رئيس نادي أبها الأدبي.
- بكالوريوس اللغة العربية ١٤١٣هـ من جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية – فرع الجنوب.
- ماجستير في الأدب والنقد الحديثين بتقدير ممتاز ١٤٢٠هـ من جامعة أم القرى بمكة المكرمة.
- عمل معيدًا ثمّ محاضرًا بقسم اللغة العربية – كلية المعلمين بأبها.
- حصل على عدد من الدورات في مجالات الإدارة واتخاذ القرارات، وفي اللغة الإنجليزية.
- كلف بالعمل عضوًا في لجنة الطباعة والنشر بنادي أبها الأدبي، حتى اعتذاره لظرف ابتعاثه للإعداد لدرجة الدكتوراه.
- شارك في تحرير مجلة "بيادر" التي تصدر عن نادي أبها الأدبي.
- عمل سكرتيرًا لمركز البحوث والدراسات التربوية بكلية المعلمين في أبها خلال عام ١٤١٩هـ – ١٤٢٠هـ. وهو سكرتير مركز البحوث والدراسات التربوية الآن ١٤٢٥هـ – ١٤٢٦هـ.
- عمل مديرًا للمكتب الإعلامي في كلية المعلمين بأبها خلال الفترات من ١٤١٤هـ إلى ١٤١٥هـ – ومن ١٤١٩هـ إلى ١٤٢١هـ بالإضافة لعمله بقسم اللغة العربية.
- رأس وشارك في عدد من اللجان التحكيمية والإدارية والثقافية والتربوية.
- يكتب منذ عام ١٤١١هـ وبصفة دورية في عدد من المجلات والصحف المحلية والعربية: (المجلة العربية، بيادر، حولية مركز البحوث والدراسات التربوية، مجلة الأدب الإسلامي، جريدة الجزيرة، جريدة الوطن، جريدة المدينة المنورة).
- له قصص قصيرة، وقراءات نقدية، ومقالات فكرية وعلمية واجتماعية منشورة؛ كما أعد وقدم عدداً من المحاضرات والجلسات العلمية والملتقيات الثقافية والوطنية، بالإضافة إلى مشاركات متعددة في التليفزيون والإذاعة.
- يهتم بقضايا الفكر المعاصر وفق رؤية إسلامية معتدلة، تعتمد على فقه الواقع.

obeikandl.com

- له عدد من الكتب بين مطبوع ومخطوط.
- حاصل على عدد من شهادات الشكر والتقدير.
- مبتعث للتحضير لدرجة الدكتوراه بجامعة الملك سعود ، تخصص فلسفة الأدب والنقد – قسم اللغة العربية.
- عضو الجمعية الوطنية للأدب السعودي.
- عضو الأكاديمية العربية للبحوث والدراسات.
- عضو رابطة الأدب الإسلامي العالمي.
- عضو جماعة السرد الأدبي.
- يمكن مراسلته على:

المملكة العربية السعودية – أبها
ص. ب ٢٠٣٦
*E-mail: aaljooni@hotmail.com*

obeikandl.com