الفصل الأول

التكنيك الفني

التقنية الفنيّة للسرد والحوار

«أنا أعلم أن الحديث عن النفس ثقيل على السمع،.. ولكن ماذا أصنع وأنا أدوّن ذكريات موضوعها (أنا)؛ فإن لم أتكلّم عن نفسي في سرد ذكرياتي؛ فعمن تريدون أن أتكلم؟!».

علي الطنطاوي – ذكرياته: ١١/١

obeikandl.com

obeikandl.com

الفصل الأول
التكنيك الفني
التقنية الفنية للسرد والحوار

أولاً: السرد:

أ) تستخدم لفظة (التكنيك) أو (التقنية) في الأعمال الأدبية لتسمية الوسائل التي يستخدمها القاص ليؤدي العمل الذي يريده، وليحقق بطريقة فعالة الغاية التي نصب نفسه للوصول إليها[١]. وبذلك يكون المقصود بـ (تكنيك / تقنية) في هذا الفصل هو: الطريقة الخاصة التي استخدمها الكاتب في بناء كتابه / سيرته التي عَنْوَنَها بـ (ذكريات علي الطنطاوي) وطريقة تقديمها، وكيف حرك أحداثها.

أما السرد *Narration* فهو – بإيجاز – عرض موجه لمجموعة من الحوادث والشخصيات بصورة لغوية، أو هو: (نقل الحادثة من صورتها الواقعة إلى صورة لغوية)[٢].

وفي تعريف أوضح لمصطلح السرد يقول الدكتور طه وادي عنه إنه: (مصطلح أدبي يقصد به: الطريقة التي يصف أو يصور بها الكاتب جزءاً من الحدث، أو جانباً من جوانب الزمان أو المكان الذي يدور فيهما، أو ملمحاً من الملامح الخارجية للشخصية، أو قد يتوغل إلى الأعماق فيصف عالمها الداخلي وما يدور فيه من خواطر نفسية أو حديث خاص مع الذات)[٣].

---

(١) ينظر: برناردي فوتو: عالم القصة: ١٥٧ نقلاً عن: د. عبدالفتاح عثمان: بناء الرواية دراسة في الرواية المصرية: ٢٦٩.

(٢) د. عز الدين إسماعيل: الأدب وفنونه: ١٨٧.

(٣) دراسات في نقد الرواية: ٤٠.

obeikandl.com

ومصطلح السرد في أساسه مصطلح التصق بالأعمال الروائية والقصصية على وجه الخصوص، ومن هنا جاز للباحث استخدامه في هذا الدراسة؛ لأن الذكريات يتلبسها إذا ما نظرنا إليها جملة واحدة (روحٌ حكائية) تتجاور فيها الأحداث، وتتحاور الشخصيات، وتتفاعل المواقف. وهي على الرغم من بساطتها وبعدها عن التعقيد واقترابها من مفهوم المسامرة قد اعتمدت على الأركان الثلاثة المهمة في العملية السردية وهي: الرواي، والمروي له، والمروي[1].

فالرواي: هو الشيخ علي الطنطاوي، والمروي له: هو القارئ في كل زمان ومكان، والمروي: الحياة والأحداث والسيرة الشخصية، وما صنع من إصلاحات ومنجزات، وما اعترضه من صعوبات، وكيف كافح وناضل، وما اتسم به من صفات وخِلال، وما عاصر من ظروف وأحوال. وسوف نتناول هذه الطريقة السردية / التقنية / التكنيك ضمن ما يسمى بـ(ملامح السرد).

ب) ملامح في السرد:

الواقع أننا سنظلم الطنطاوي كثيراً إذا حاولنا استصحاب الفكر النقدي الروائي الصَّارم في تعاملنا وقياسنا للذكريات، أو حاولنا تطبيق نظرياته ومقاييسه تطبيقاً عشوائياً على فن السيرة الذَّاتية وما شاكلها. فالنوعان برغم تشابههما وتقاربهما في بعض الوجوه مختلفان في وجوه أخرى، ويكفي في هذا المجال الإشارة إلى: أن الرواية فنٌّ حر ينفسح فيها المجال أمام الكاتب الروائي فلا يحدها عالم الواقع ولا تُقَيِّدها الحقيقة. هذه الحرية تفتح للكاتب آفاقاً (لا نهائية) من التشكيل والاختراع ونسج العلاقات، لكن السيرة الذاتية وما يشبهها أنواع يحكمها الواقع وتقيدها الحقيقة، وهذا لا يتيح للكاتب التصرف دائماً تصرفاً مأموناً لإرضاء نزعته الفنية والأدبية؛ ولو انفسح له السبيل إليه، لأن ذلك سوف يودي بالحقيقة التي هي أسمى وأعز في نظر كُتَّاب السيرة ونُقَّادها.

---

(١) تحدَّث د. حميد لحمداني عن مكوّنات الخطاب السردي حديثاً ضافياً، وأشار إلى الأركان الثلاثة المهمَّة في العمليّة السرديّة، ينظر كتابه: بنية النّص السردي من منظور النقد الأدبي: ٤٥–٥٠.

ثم إن الكاتب الروائي والقصصي قد اتضح لهما في أعمالهما سبيل القول والتجديد، وقد قطعا شوطاً لا بأس به في مرحلة النضج والاكتمال في جانب الكتابة الروائية والقصصية سواء في ذلك العرب أو الغربيون؛ فأصبحت للرواية والقصة رسوم ومواضعات يكاد يُجمع عليها النقاد جميعاً؛ ولو في إطارها العام. أما السيرة فلا يزال كثير من الكتاب يتخبطون فيها، ولا يزال كثير من النقاد يخلطون بينها وبين عدد من الأشكال والأنواع، التي تنتمي إلى (أدب البحث عن / في الذَّات) خلطاً شديداً، وهذا ما يجعل القياس غير منضبط ولا صحيح.

وشيء ثالث يخص كاتبنا الطنطاوي، وهو: أن أديبنا الطنطاوي ينبغي أن يعد من جيل الكتاب الأوائل الذين تلوا جيل النهضة، ويجب أن يُوضَع في مكانه، وأن يُدْرس في هذا الإطار، حتى لو امتد به العُمر إلى يومنا هذا[1] – لأن حِسَّه الأدبي والذوقي قد تشكل وُفق تصور الجيل الأدبي الذي ينتمي إليه وعُرف فيه ومارس الكتابة في معيته. ومعروف أن المقاييس الأدبية والفنية من أكثر المقاييس تطوراً وتحولاً، وفي تلك الفترة الأدبية لم تكن الفنون قد نضجت كل هذاالنضج الفني الذي نراه اليوم، وإن كانت قيمة الأدب في ذلك الزمن أو زمننا المعاصر لم تتغير ولم تتبدل.

وشيء رابع يمس الذكريات، وهو أنه قد بنى الكتاب على الحرية الشديدة، ومنح فيه نفسه مجالاً واسعاً تَجرَّد فيه من كل الحدود والقيود، وقد ركز في مدخل الكتاب والحلقات الافتتاحية على تأكيد هذا التوجه وحاول تقرير هذه الفكرة مراراً خلال الكتاب، يقول مثلاً:

«وبيان آخر: الجندي حين يمشي في مهمة عسكرية يمضي إلى غايته قُدُماً، لا يعرج على شيء ولا يلتفت إليه، ولكن السائح يسير متمهلاً ينظر يَمنةً ويَسْرَةً، فإن رأى منظراً عجيباً وقف عليه، وإن أبصر شيئاً غريباً صَوَّره، وإن مَرَّ بأَثرٍ قديم سأل عن تاريخه، فيكون له من سيره متعة ويكون له منه منفعة، وأنا لا أحب في هذه أن أمشي مشية الجندي بل أسير سيرةَ السائح»[2].

---

(١) أرجو من القارئ الكريم أن يستحضر تاريخ كتابة هذا الكتاب/الرسالة، وقد كان في حياة فضيلة الشيخ علي الطنطاوي –رحمه الله–.

(٢) السابق: ١٢/١، وينظر أيضاً: ١٠/١، ٢٠٢/٧.

والحق أن الطنطاوي كان ذكياً حين أكد عدم مقدرته على التقيد بمنهج واضح، لأنه ينطلق من خلفية واسعة من الدوافع لكتابة (ذكرياته)، هذه الخلفية الواسعة المحركة من الدوافع (تعبيرية، وإنسانية، ونفسية، وفلسفية، وتطهيرية، واستمتاعية، 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.

لم يتأتَّ للطنطاوي صهر هذه الحياة الخصبة والغنية بالمواقف البطولية، والآراء والأفكار الجريئة، والروح الأصيلة في بوتقة واحدة، على الرغم من أنه قد توفر للكاتب كثير من المزايا التي يفتقدها كتاب نجحوا إلى حَدٍّ كبير في إيجاد هذا الخيط المنتظم الذي تتفرع عنه جميع الخيوط الجزئية في الحياة، أو ما أسميناه بـ (البؤرة) التي تجتمع في مركزها جميع التجارب التي عاشها الكتاب وتأثروا بها، وتلك هي التي أسهمت في تشكيل سيرهم الذاتية تشكيلاً منظماً أو مقبولاً على الأقل، لا سيما أَنَّ الكاتب / الطنطاوي يمتاز بالفكر الناضج والحس الأدبي المتوازن.

ويبدو أن هنالك – بالإضافة إلى ما ذكرنا – أسباباً كثيرة لعدم القدرة على صهر هذه الحياة الغنية بتجربتها ورصيد صاحبها في المجتمع، والفشل في إيجاد إطار فني عام موحد وتشكيل داخلي منظم للعمل، وهذه الأسباب بحسب ما ظهر لي هي:

افتقاد الرؤية الفلسفية الموحِّدة للحياة كتابيّاً/فنيًّا (في الذكريات) وهي مهمة جداً لتقديم السيرة تقديماً منظماً وواشجاً. أقصد بذلك أنَّه: (ليست هنالك تجربة معينة تهيمن على فِكْرِهِ وتدفعه لتقديم سيرته، بل على العكس هو ينطلق من عدَّة دوافع تقدمت الإشارة إليها). ويظهر أن (الرسالة) التي أراد الطنطاوي أنْ يُحملها النص أثقل بكثير من أن يحيط بها (التنظيم) لا سيما إذا عرفنا أنه أقدم على كتابة ذكرياته وهو في مرحلة، يقل فيها العطاء، ويزداد خلالها الضيق والبرم

بكل شيء حتى الفن. فقد شرع في تدوينها وله من العمر خمس وسبعون سنة هجرية وداوم على تدوينها ونشرها في مجلة "المسلمون" ابتداءً، وفي جريدة "الشرق الأوسط" بعد ذلك، وأعلن في خاتمتها أنه قد عزم على أن يطوي أوراقه ويمسح قلمه ويأوي إلى عزلة فكرية كالعزلة المادية التي يعيشها.

تطور الشخصية الطنطاوية تطوراً سريعاً وتداخل اهتماماتها وتشعب أوجه نشاطها، فحياته في مجملها صورة عن المرحلة الانتقالية التي عاش فيها، وذلك جعل الكاتب يعجز عن أن يوجد لها إطاراً موحداً يجمعها، وسمتاً واضحاً وينظمها، لهذا كان يحيل ما يعجز عن تفسيره في ذاته إلى التطور والتبدل المجردين في كثير من المواقف. وهي فكرة صحيحة ولكن ما أسباب التطور وما مبررات التغيير؟! وما دوافع الفعل الذي أتته الشخصية أو تركته، ولو في نظر الشخصية آنذاك؟! كثيرًا ما يغفل عن هذه الأسئلة، أو لعله لا يجد لها تفسيراً واضحاً فكان يثبت تلك التحولات – للأمانة والصدق – ثم يمر عليها، يشعر القارئ بالتحول في حياته، أو سلوكه، أو ردود أفعاله، ويشعره بأهمية ذلك، ولكنه لا يفسر لم كانت هذه التحولات والتغيرات المفاجئة في النفس والسلوك والفكر، وذلك راجع كما أسلفت إلى أن حياته صورة للمرحلة الانتقالية التي عاش فيها، ولما طرأ عليها من تطورات سريعة يعجز القلم عن ملاحقتها.

وما أبعد الشقة بين الانتقال من الصوفية "النقشبندية" إلى السلفية!! وبين الانتقال من حياة الأدب إلى جبة القضاء، والمشيخة، ومن توثب "أبي الهيثم" كنيته في شبابه إلى: "أبي عنان"، "أبي بنان"، "أبي بيان"، "أبي أمان"، "أبي يمان" كُناهُ في أفواه الناس إذ لم يرزقه الله الذكور. وما أعسر الانتقال من الطفولة واللهو البريء إلى رعاية المنزل وإعالة أفراده، وقد كان كل ذلك عند كاتبنا انتقالاً سريعاً في يوم واحد، كانت فاتحته كلمة "مات أبي!!".

عاصر الطنطاوي أواخر العهد العثماني، وشهد الحرب العالمية الأولى والثانية، وعاش العهد العربي (الشريفي)، ثم تجرع غصص الهزيمة في "ميسلون" مرات ومرات، وعرف ويلات الاستعمار الفرنسي لسورية، وذاق شهد الاستقلال، ورأى الأعلام العربية تخفق على سماوات العرب مؤذنة بانتهاء الانتداب والوصاية الأجنبية، ولكنه ضاق في شبابه وكهولته وشيخوخته بالواقع الذي يتلقف بلهفةٍ بالغة الوافد

الغربي، وكأننا لم نذق من ويلات الاستعمار ما يشيب له الولدان. سئم الواقع الذي رأى فيه ذوبان كثير من سمات الشخصية الإسلامية الأولى، التي تشبع بها الطنطاوي في كتب الأدب والتاريخ. وفي القدوات من أفاضل معلميه.

هذه الشخصية الثرية هي نتاج كل ذلك، وغير ذلك، وهي نتاج قراءات واسعة لا ساحل لها باللغة العربية والفرنسية، في الآداب العالمية: في الفلسفة، والفقه، والتاريخ، والجغرافيا، والفلك، والرياضيات، والعلوم، والموسيقى، والفن، والأدب والنقد... فكيف يمكن أن ترصد الكتابة كل هذه الحياة المتجددة، وأن تجمد في لحظتها، لحظات تتفجر طاقة ونشاطاً، ويكفي أنه قد سجل هذه التحولات في الحياة، والتقلبات التي مرت بها شخصيته هو، وحاول أن يضع أيدينا على تعليلها، باجتهاده في تفسيرها، أو بوضعها في إطارها التاريخي، وعلينا بعد ذلك أن نسير وننقب في هذا المنجم البكر. ونستخلص بأنفسنا تلك الشهادات المخبوءة على مسيرة الحياة الاجتماعية بمعناها الواسع في قرن.

ومن العوامل أيضاً الاعتماد على الذاكرة، ولست أقصد بهذه العبارة ظاهرها، فكثير من الكتاب اعتمدوا على الذاكرة ووفقوا إلى تقديم سير ذاتية منظمة، وإن تفاوتوا في نسبة ترابطها وتسلسلها واتصال بعضها ببعض، ولكني أقصد بالعبارة السابقة أن "ذكريات علي الطنطاوي" بصفتها المقالية، تمثل – أو يفترض أن تمثل – المرحلة الأولى من كتابة سيرته الذاتية / ذكريات الطنطاوي (المنشورة في ثمانية أجزاء) – على الأقل من حيث التنظيم والترتيب – وهي مرحلة التذكر، وهذه المرحلة كثيراً ما تتسم بعدم الوضوح والاختلاط والتداخل، لأنها (مرحلة) تعتمد على ما يعرفه علماء النفس بـ "تداعي المعاني والأفكار" وينقصها التنظيم، وهي مرحلة لا يوفق فيها الإنسان عادة إلى استيعاب حياته وإحاطتها بنظرة منطقية واحدة، وقد أشار الكاتب إلى أنه لا يستطيع كتابة ذكرياته متسلسلة مرتبة لأنه يعتمد: «**على ذاكرة فقدت حدتها، وأبلت الأيام جدتها، فقد أنسى الحادثة في موضعها، ثم أذكرها في غير موضعها**» – على حدّ تعبيره[1]، ولكنه آثر

---

(١) ينظر: السابق: ١/١٠.

أن يخرج ذكرياته بصورتها المقالية (المرحلة الأولى: التذكر) كما نشرها في مجلة المسلمون وجريدة الشرق الأوسط.

ولا أُبرِّئ الطنطاوي من تُهمة التعجل في الكتابة قبل أوانها، فكان من المفترض وهو يمتلك هذه الأداة البيانية الراقية، والقدرة على التحليل والمناقشة أن يتأنى بعض الشيء، ويمنح نفسه وقتاً من التفكير والتأمل، يستكمل فيه مفردات حياته، ويجمع ما تناثر منها على الورق وفق نسق متجانس ليسهل عليه تَفَحُّصها ويَضِحَ له الطريق، ويفهم نفسه فهماً دقيقاً، ويبصر حياته عن كثب، ويعي تجربته، ومن ثَمَّ يقدمها إلى القراء حياة منتظمة سهلة الهضم.إن الكتابة المتعجلة – ولو اجتمع لها طبيعة تكوين كاتبها وتلقائيته، وشيءٌ غير يسير من اللَّذة والتشويق والجمال اللغوي والتعبيري – تظل أقل مما يمكن أن ينجزه أديب (الرسالة). ولذلك فليس من التجني إن قيل: إنَّ الكاتب لم يخلص لذكرياته كثيراً، أو بعبارة أدق: لم يخلص للفن في ذكرياته، وهذا لا ينفي عنها الجمال والمتعة، فالذكريات من الأسفار القلائل التي يصعب على القارئ مدافعة الرغبة في قراءتها إذا شرع فيها..

كما أن الذكريات – وإن اتخذت شكلاً متواتراً متصلاً – امتداد بشكل أو بآخر للنزعة المقالية الكامِنَة في نفسه؛ فالطنطاوي يعد من أبرز كتاب المقالة في أدبنا العربي بعامة، ولعلنا لا نبالغ إذا قلنا إنّه يأتي بعد طبقة الكتاب المقاليين الكبار من أمثال: العقاد والرافعي وطه حسين والمازني.

وحذق الكاتب للمقالة جعله يتخذها شكلاً مباشراً في كتابة ذكرياته، وهذا يعني أن ذكرياته غير بريئة تماماً من خصائص المقالة الأدبية، التي تمتاز من غيرها من الفنون الأدبية بسيرها رخاءً دون تكلف زائد للتنسيق أو افتعال للترتيب، وقد عَبَّر أحد المقاليين الكبار في أدبنا العربي عن هذه المعاني، فقال:

«كلا، ليس للمقالة الأدبية، ولا ينبغي أن يكون لها نقطٌ ولا تبويب ولا تنظيم. فإن كانت كذلك فلا عجب أن ينفر القارئون – أيُّها الأُدباء – من قراءة ما تكتبون.

لا تعجبوا يا قادة الأدب المصري ألاَّ يقرأكم إلا قِلَّةٌ من طبقة القارئين؛ لأنكم تُصرُّون على أن يقف الكاتب منكم إزاء قارئه موقف المعلم لا الزميل، موقف الكاتب

لا المحدث، وموقف المُؤَدِّبِ لا الصَّديق، ويصطنع الوقار فلا يصل نفسه بنفسه، وإلاَّ بربك أيّ فرقٍ يجده القارئ بين الصحيفة الأدبية والكتاب المدرسي؟!...»[١].

ولذلك نلاحظ أن القارئ كان ماثلاً في وعي الكاتب، وهو يكتب، وكثيراً ما كان يستدعيه في خطابه، ويحاوره، وعلى كل حال فإن الحرية التي منحها الكاتب نفسه ما هي إلا أثر من آثار تلك العوامل معاً، ونتيجة لطبيعة تصور الكاتب للمهمة الأساسية التي يجب أن يضطلع بها المثقف بصفة عامة، ولما ينبغي أن تكون عليه العلاقة بين المبدع والمتلقي، والتي لا يصح أن تقف عند حدود الرسالة الجامدة والتلقي السلبي[٢].

ويصعب على الباحث أن يحصر مظاهر الحرية في الذكريات، ولكنه يستطيع أن يرجعها جميعاً إلى مظهرين عامين[٣]:

أ) ما يتعلق بالشكل وطريقة السرد: ويتمثل في أمور كثيرة منها: بناء الذكريات على أُسلوب السرد المفتوح الذي ينطوي على عدد من التقنيات والأَساليب المتعددة، ويصبح النص فيه مسرحاً مفتوحاً للنصوص على سبيل الاستشهاد أوالتناص، وعلى سبيل التداخل بين النتاج السابق للكاتب وسرده الحاضر، بين تقنيات الحكي والكتابة المقالية والحديث الإذاعي، وإِشراك القارئ والأحداث والمناسبات في لعبة السرد.

ب) ما يتعلق بالموضوع: كالتنقل بين (الشخصي) و(الإنساني) و(الخاص) و(العام)، والخروج من الإِطار (السيري) إلى الإطار (الذكرياتي) بالتركيز المباشر على المشاهدات والمعاينات، والتسجيل والربط بين الماضي والحاضر، وعرض ما يتبناه من الأفكار وما يُؤرِّقه من الهموم، وما يعرفه من الفوائد تحقيقاً للفائدة وطلباً لمنفعة القارئ، أو وفاءً لحق عزيز عليه أو أداء لواجب ديني أو وطني أو

---

(١) د. زكي نجيب محمود: جنة العبيط: ٧.

(٢) يراجع (المدخل) مبحث: دوافع كتابة الذكريات، ويراجع فصل الاستطراد.

(٣) كان لابُدّ من حصر مظاهر الحريّة هذا الحصر العام، حتى لا يذهب الظنُّ بالقارئ إلى توهم أن الحرية عند الكاتب قد عبثت بالحقيقة في الكتاب.

إنساني، أو تطهيراً لنفسه، إلى غير ذلك مما يدخل تحت مصطلح عام هو (الاستطراد)، وسيأتي الحديث عن كل ذلك في موقعه من الدراسة بعون الله.

وتأسيساً على ما ذُكر؛ فإن تناول ذكريات الطنطاوي (وهي نص سيري) بحسب فهمي وتصوري – ينبغي أن يصدر عن قناعة بأنها – في مجال السيرة الذّاتية – بطبيعة الحال – ظاهرة أدبية لا تخلو من فرادة، كما يُشكِّل كاتبها ظاهرة ثقافية وأدبية لا تخلو من التفرد والتميز، ومن هنا فإن الباحث سوف يتناولها من خلال ما يعتقد أنه الجانب اللافت للنظر، وهو ما يظن أنه سيساعد على الكشف عن معالمها:

١. وجهة نظر الكاتب (السارد/الراوي):

من أبرز ما يمكن أن نشير إليه كـ(نموذج دال) في هذا المضمار، ما يصطلح عليه في الدراسات السردية؛ بـ (وجهة النظر). يُقصد بوجهة النظر: الموقف الذي يتخذه المؤلف من موضوع أو شيء ما[١]. والراوي / السارد هو من يتولى عملية السرد أو قص الحكاية علينا، سواء كان شخصاً من شخوص الرواية أو من خارجها[٢]. والمراد بوجهة نظر الكاتب هنا موقف الكاتب من الأحداث والشخصيات ووجهة نظره في رواياتها، أَو الزاوية التي يعرض من خلالها، والطريقة التي سار عليها في ذلك.

وأول ما نلحظه في هذا الجانب تطابق وجهة نظر الرَّاوي / السارد والكاتب؛ حيث جنح الكاتب إلى استعمال الصيغة الأثقل على النَّفس والأصعب في الوقت نفسه عند تقديمه لسيرة حياته إلى الناس، وهي ما يعرف بـ (السرد الذاتي / الصيغة الذاتية / سرد السيرة الذاتية / صيغة السيرة الذاتية / الترجمة الذاتية)[٣]؛ فاستعمل الكاتب الضمير (أنا)، وما في حكمه من الضمائر والإحالات كـ: (تاء

(١) ينظر: د. سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة: ٢٢١ مصطلح رقم ٦٦٧.

(٢) ينظر: د. عبد القادر شريفة وحسن لافي قزق: مدخل إلى تحليل النص الأدبي: ١٢٦.

(٣) ينظر: د. علي عبدالخالق علي: الفنّ القصصي: طبيعته – عناصره – مصادره الأولى: ١٠١ ود. عزيزة مريدن: القصة والرواية: ٤٥، وإيفلين فريد جورج يارد: نجيب محفوظ والقصة القصيرة: ١٦١.

الفاعل – وياء المتكلم). وهذه الصِّيغة إحدى صيغتين مشهورتين في الفنون السردية بشكل عام، وفي السيرة الذاتية وما شاكلها بصفة خاصة.

أما الصيغة الثانية فهي (صيغة السرد المباشر)[١] والذي يُسْتَعمل فيه ضمير الغائب (هو) وما في حكمه من الضمائر، ولا يمكن أن يخرج السرد – فيما أتصور – عن هاتين الصيغتين ولو تعددت أشكال السرد[٢].

ويذهب معظم النقاد الروائيين والقصصيين إلى التقليل من طريقة (السرد الذاتي)، وتفضيل (الصيغة المباشرة)، أي استعمال الضمير (هو)، ويعللون لذلك بأسباب كثيرة، منها:

– أن السرد الذاتي يؤدي إلى فهم خاطئ في العلاقة بين الكاتب والسارد، فيستقر في ضمائر القراء أو النَّقاد أن القصة المروية ما هي إلا ترجمة ذاتية لمؤلِّفها، وأنها وقعت بالتفصيل، وقد اشتكى من هذه المعاناه كثير من الكتاب الذين استعملوا ضمير المتكلم في قصصهم ورواياتهم[٣].

– ولأنها تقيد المادة القصصية إذ الراوي هو: البطل وهو: الكاتب، والقصة مُقَيَّدة بمدى معرفته، وكأنما هو يعد للشخصيات ما تفكر به وتنطق[٤].

– ولذلك فإن (الراوي) لا يستطيع تصوير مشاعر وانفعالات الشخصيات الأخرى، أو ما استتر واستكان من تصرفاتها وأعمالها؛ لأنها بعيدة عن التأثير في شخصية الراوي ونائيةٌ عن حواسه[٥]. وعلى القارئ أن يدرك أنه لن يتمكن أبداً من

---

(١) ينظر: د. علي عبدالخالق علي: الفن القصصي: طبيعته – عناصره – مصادره الأولى: ١٠٠ وإيفلين فريد يارد: نجيب محفوظ والقصة القصيرة: ١٦١.

(٢) هناك صيغة ثالثة غير منتشرة في السرد الروائي والقصصي، وهي طريقة السرد الخِطابي بكسر الخاء، أي القائمة على الضمير: (أنت) ولكنها نادرة، ولذلك أهملها الباحث.

(٣) ينظر: إيفلين فريد يارد: نجيب محفوظ والقصة القصيرة: ١٦١–١٦٢ ود. عبد القادر شريفة وحسن لافي قزق: مدخل إلى تحليل النص الأدبي: ١٢٧.

(٤) ينظر: د. علي عبدالخالق علي: الفن القصصي: طبيعته – عناصره – مصادره الأولى: ١٠١.

(٥) ينظر: د. عبد القادر شريفة وحسن لافي قزق: مدخل إلى تحليل النص الأدبي: ١٢٧.

رؤية الشخصيات الأُخر، ولا الأحداث بصورة موضوعية وحقيقية، ولكن يراها أو يسمعها كما تظهر للراوي الذي ينقلها كما تتراءى له[١].

وأحسب أن هذه المآخذ كلها تنقلب لصالح هذا الاتجاه في السرد، حين يتعلق الأمر بأدب البحث عن الذَّات أو السيرة الذاتية على وجه التحديد، إذ ليس مطلوباً من الكاتب أن يُقدِّم لنا إلا ذاته، ولا يُشْعرنا بالأَشياء إلا من خلالها، ولا نرغب منه أن يصنع لنا عالماً متكاملاً حياً بديعاً ثم ينسى نفسه أو يضيعها في زحمة اهتماماته، بل إنَّا لا نريد أن نعرف عن الشخصيات التي يحتك بها أو يحاكم أفعالها إلا ما يعتقده، ولو كان غير الصواب لأننا نطالبه بالصدق في التعبير عن ذاته، وأن تكون هذه الذات محوراً لما حولها وأَساساً لها، وما دونها من شخصيات ووقائع ومناسبات فينبغي أن تكون في خدمتها وتُسَخَّر من أجلها.

وفي اعتقادي أن الضمير (أنا) أقدر الصيغ على التعبير عن الذات، وتَعَمُّق الأحوال والمشاعر النفسيَّة للشخصية؛ ذلك أن اللغة نفسها عند استعمال ضمير الغائب تجعل بيننا وبين ذواتنا حجاباً لغوياً يفصلنا عن ذواتنا ودواخلنا وينأى بالقارئ عنا، خلاف ضمير المتكلم الذي تكون اللغة بواسطته عوناً على التعبير عن الذات. يقول أحد المعنيين بالسيرة: «الحقيقة أن كاتب السيرة الذاتية حين يستخدم صيغة الغائب يُبرِّئ نفسه أمامنا من مظنة العجب والغرور، لأنه يُحوّل أنظارنا عنه من حين إلى حين، ويدفعنا إلى توهم قراءة رواية واقعية، ولكن تلك الميزة لا تلبث أن تتلاشى، فالحديث بصيغة المتكلم يقدم لنا تجربة عارية أما صيغة الغائب فربما كان الإحساس فيها بالهروب من هذا العري النفسي والتستر وراء الرداء الروائي. فصيغة الغائب تُبعد الكاتب درجة عن داخله، وهناك تلازم بين مركز الرؤية وتقديم الصورة، فالمركز البعيد تصعب معه الرؤية الدقيقة للملامح، وتستحيل مشاهدة البصمات، وإن كانت تسهل عملية التحليل»[٢].

وهذا الكلام ليس على إطلاقه – أيضاً – فمطلوب ممن يستعمل هذه الصيغة

---

(١) ينظر: د. عدنان خالد عبدالله: النقد التطبيقي التحليلي: ٨٧.

(٢) د. ماهر حسن فهمي: السيرة تاريخ وفن: ٢٤٥.

(أنا) التي تكاد تكون هي الصيغة المثلى عند نقاد السير، مطلوب منه أن يكون حَذِراً فلا يسمح لذاته بالاندماج في السرد على نحو فوضوي غير منضبط، أو تغريه بالتدخل فيه بطريقة غير فنية ولا مبررة، ولكن يترك للسارد / الراوي أن يمارس دوره في تقديم ذاته دون تحفظ أو توجيهات خارجية، ولو كانت شخصية الكاتب هي التي تقف وراء ذلك جميعاً على مستوى الحقيقة والواقع. فالكاتب قد رضي لهذا العمل ولهذه الحياة أن تكون معادلاً موضوعياً لكل ما تنوء به ذاته من أفكار وتجارب ومشاعر، فلا أقل من أن يترك عمله يمضي بوضوح وتلقائية، حياة تسير دون توجيهات أو تدخلات تقريرية مفسدة؛ فضمير المتكلم إذن سلاح ذو حدين إذ يمكن أن يكون ماضياً في الكتابة المرسومة بكل نجاح وقوة، ويمكن أن يكون خطيراً في ارتداده على صاحبه.

ومن أبرز الملامح التي تستوقفنا بالإضافة إلى ما تقدم أن استخدام الكاتب لضمير المتكلم جعل القارئ يربط بين ذات الكاتب والسارد، وهذا الارتباط من شأنه أن يحمل القارئ على إدانة الكاتب ومحاصرته عند كل هفوة، ولعل هذا ما جعل الكاتب يقحم نفسه كثيراً ليقدم صورته الأخيرة، وموقفه (المحسوب) من الأحداث، عقب كل ما يشعر به يصدم القارئ، أو يَخدش صورته الأخيرة التي استقرت في ذهن المتلقي وفكره، أعني: صورة الشيخ، والداعية، والمفتي، أي أنه أسهم في خلق ما يشبه الرقابة الذاتية على السرد، فكثر التعقيب على الأحداث، توجيهها وتفسيرها والتماس الأعذار لما يأتيه من قول أو فعل.

وهذا أثر من آثار استعمال الضمير (أنا)، الذي قلص المسافة الذهنية بين شخصية الكاتب التي تمثل في وعي القارئ شخصية مثالية مبجلة محترمة محبوبة، وبين شخصية السارد / التي هي البطل نفسه / والتي تمثل إنساناً يتقلب في حياته البشرية باحثاً عن الحقيقة ومتأثراً بما حوله.

واستخدام ضمير المتكلم يقذف بالمتلقي قذفاً إلى وعي المُلْقِي من حيث يشعر أو لايشعر فيوجه – بصفته متحدثاً أو كاتباً – كلامه إلى مُتلقٍ يسمعه أو يقرأ له، وسواء كان هذا المتلقي مقصوداً بعينه (خاصاً) أو غير مقصود (عاماً) فإن حضوره في وعي المُلْقِي: كاتباً أو متحدثاً سوف يترك أثره على طبيعة خطابه الفكري وأدائه اللغوي بشكل عام. ويزداد هذا الحضور قوة إذا كان الكاتب مثل

الطنطاوي يكتب في ذكرياته منطلقاً من خلفية واسعة من الدوافع، ولا سيما الأخلاقية والإصلاحية منها.

ومن المسلمات في عالم السرد: أن السارد / الراوي هو الذي يتولى توجيه السرد، ولكن السرد الطنطاوي يفجؤنا بحالة سردية مختلفة ومغايرة، فعلى الرغم من توالي الرَّاوي الذاتي / الطنطاوي لمهمة السرد نجده يُسْلِم قِيادهُ إلى موجهاتٍ خارجية كثيرة تأتي من خارج ذات السارد. فقد يكون الموجه للسرد تارة المناسبات سواء كانت زمانية أو مكانية أو أحداثاً، وتارة يكون القراء؛ فيتحول السارد بوجه السرد إلى موضوع آخر، ثم يعود بَعدُ إلى مسلكه فيستأنف السير فيه لغايته.

ففي الحلقة السابعة عشرة (١٧) قطع تسلسل الحديث عن حياته في مكتب عنبر، وأثر أَساتذته في تكوينه الثقافي ووجهته العلمية؛ ليوقفنا على جوانب مهمة من تاريخ شخصيته، كان من المفروض أن يُلمَّ بها في بداية تدوينه للذكريات، وهي[١]: نسبه ولقب أسرته، وخبر انتقالها من مصر إلى الشام، وطرف لا بأس به من أخبار جدَّيه أحمد ومحمد الطنطاويّين وقد استغرق منه ذلك الحديث حلقتين كاملتين. وقد علل لهذا القطع المفاجئ بالمناسبة، وكانت هذه المناسبة موافقة تاريخ نشر الحلقة لذكرى ميلاده[٢].

وقد دعته مناسبة زمانية، وهي وقفة عرفة في عام ١٤٠٤هـ إلى أن يقطع سرد ذكرياته ويتفرغ لوصف بعض مشاعره والحديث عن هذا المشهد المؤثر من مشاهد الإيمان والتلاحم بين المسلمين، واستجلاء الحِكَم البالغة من هذا التجمّع العظيم، وذلك في حلقة كاملة[٣].

وكان يقطع السرد عند بداية كل عام هجري أو ميلادي ليقف مع نفسه وقفة

---

(١) يلاحظ أن الطنطاوي كان قد تحدث عن ذلك فيما كان قد نشره الأستاذ إبراهيم سرسيق في مجلة (المسلمون)، تحت عنوان (مذكرات الشيخ علي الطنطاوي) في حلقتين سبقتا تدوين الطنطاوي لذكرياته بقلمه، يراجع ما كتبه الباحث في المدخل، مبحث (قصة الكتاب).

(٢) ينظر الذكريات: ١/١٣١.

(٣) هي الحلقة رقم (٨٤) ينظر: السابق: ٣/١٧٩–١٩٠ كما توقف عند صور من رمضان في بغداد لمناسبة زمانية في الحلقة رقم (٩٩) ٤/١٣–١٩ وللحج في حلقة رقم (١٢٠) ٤/٢٣٩–٢٤٧.

محاسبة ومراجعة يستعرض فيها حياته عرضاً إجماليًّا؛ فيمحص عيوبها ويجدد توبتها، ويعطل لذلك السرد حلقةً كاملة، ثم يعود من جديد ليصل ما قطعه، كما فعل في الحلقة السادسة والثمانين (٨٦)[١] والحلقة الخامسة بعد المائة (١٠٥)[٢] والحلقة الثانية والعشرين بعد المائتين (٢٢٢)[٣].

أما توجيه السرد من قبل القراء فقد يكون ذلك عن طريق الرسائل، التي يبعثونها إلى الكاتب ويرغبون فيها إليه أن يكشف لهم عن أمر ما من الأمور، أو عن طريق ما يثيرونه من تساؤلات أو تعقيبات، أو عن طريق ما يقرأه هو في الصحف أو المجلات مما يمس ذكرياته أو شخصه من قريب أو بعيد، فيصرف الكاتب السرد إلى حيثُ يلبي تلك الدعوة أو إلى مناقشة ذلك الرأي وتفنيده.

ومن ذلك أنه قطع السرد في الحلقة الخامسة والعشرين (٢٥) عند رسالة جاءت من سيدة تدعى الجوهرة تأخذ عليه عدم التصريح باسم أمه، وتسأله هل هو في ذلك على عادة الشيوخ من أهل الشام الذين يحسبون أن من المروءة عدم التصريح بأسماء النساء؟ فبين موقفه من ذلك ثم ذكر اسم أمه ونسبها ومكانة أسرتها[٤].

كما دفعته رسالة تلقاها باليد من صديق قديم فيها صورة المدرسة (الجقمقية) إلى معاودة الكلام عن تاريخ المدرسة، ووصفها وذكر أثرها ومحلها في نفسه وتصوير شوقه إليها. على الرغم من أن المكان ليس مكان الحديث عنها، لأن الاتصال بها كان نحو عام ١٩١٨م/١٩١٩م حين كان يدرس فيها عند شيخه عيد السفرجلاني، وهي فترة من فترات الطفولة ألَمَّ بها الكاتب وتجاوزها بكثير، ولكن رجوعه إليها كان بسبب هذه الرسالة، التي وجهت السرد أو انحرفت به – على الأصح – إليها[٥].

---

(١) ينظر: السابق: ٣/٢٠٣–٢١٢.

(٢) ينظر: السابق: ٤/٧٣–٨٢.

(٣) ينظر: السابق: ٨/١٣١–١٤١.

(٤) ينظر: السابق: ١/١٩٩–٢٠٦.

(٥) ينظر: السابق: ٧/١٧١–١٨١ حلقة رقم (١٩٤).

والرسائل ظاهرة واضحة فكثيراً ما تُسهم في توجيه السرد نحو وجهة معينة يظهر الطنطاوي بأنه لا يرضى عنها، وهو في حقيقة الأمر يجد متعة بالغة في تلبيتها والإجابة عنها[١].

والمقطع التالي الذي أقتبسه من الذكريات يوضح أثر تدخل القراء المباشر في السرد، وهم هنا يظهرون في صورة (الصديق والزوجة)، وفيه يبدو خضوع الراوي / السارد / لموجه خارج عن العمل، يقول:

«اخترت مرة فقرات مما كتبت في شبابي عن الحب من كتاب (صور وخواطر)، وكتابي (قصص من التاريخ)، وكتابي (قصص من الحياة)، وثقوا أني قلت ولم أفعل والشعراء يقولون مالا يفعلون، وأني وصفت جمال المرأة وفتونها، وصفاً دقيقاً صادقاً، ولكني ما قارفت لذة منه بالحرام ولا قاربتها، فَسَمِعَتْ طرفاً منه زوجتي... فأنكرتْ عليَّ ما سمعت، وقالت: ماذا يقول الناس عن شيخ يكتب في الحب؟! فترددت واخترت نشر ما اخترت، وهتف بي أستاذ كبير ما أُحبُّ أن أُصرح باسمه واستحلفني ألا أفعل، فطلب إليَّ أن أشرح قصة الرحلة التي رحلناها من أجل فلسطين، والتي أشرت إليها في الحلقة الماضية، فكان هذا الأستاذ كجهيزة...

قلت للأستاذ شكراً لك لقد أرحتني من هذا التردد وأَوضحتَ لي طريقي، ولكن الرحلة كانت ١٩٥٤م، وأنا لا أزال في ذكرياتي سنة ١٩٤٥م فقال: ومن طالبك بالسير في ذكرياتك مع السنين؟»[٢].

فالكاتب كان يود المضي في اتجاه آخر غير ما أقبل عليه ولكنَّ مؤثراً خارجيّاً وهو هنا (الزوجة) و(الصديق) قد تحكما في توجيه السرد الوجهة التي يريدان.

وأحياناً يُؤَثِّر القراء تأثيراً غير مباشر في سير الذكريات، حين يتناول بعض

---

(١) للوقوف على نماذج أخرى ينظر: السابق ٢/٥١–٥٨ و٤/١٠٥ و٦/٥١ و٨/٢٨٨ وقد نص الطنطاوي على أنه يتصيد المناسبات، يقول: «من يترك مَنزلاً يفتش أركانه وزواياه عله نسي فيها شيئاً، وقد فتشت فوجدت: (أَشياء) كثيرة صغيرة حملت الأشياء الكبار ونسيتها، فماذا أصنع بها الآن؟ لقد وضعتها في صناديق وسأحملها معي كلما جاءت مناسبة عرض واحد منها عرضته عليكم...» السابق: ٢/١٩٨.

(٢) السابق: ٥/٩١–٩٢.

الكُتَّاب قضية (ما) من القضايا التي تعرض لها الطنطاوي في كتابه، أو يكتبون في موضوع من الموضوعات التي تشغل باله؛ فيستوقف ذلك الكاتب ليرد عليه كما فعل مع غسان الإمام[١] وحَنَّا مالك[٢]، أو ليؤيده ويشد عليه أو ليبين أمراً ملتبساً عليه، كما فعل مع السيد أحمد أبو الفتح[٣]، ومع الأديب الشاعر عبد اللّه بالخير[٤].

وأكثر هذه الموجهات – الخارجية بطبيعة الحال – من قبيل (الصوارف) التي تصرف الكاتب عن مواصلة السرد في وجهته الصحيحة؛ فتقطع تسلسل الأحداث وتودي بكثير من أسباب اتصال العمل وترابطه، ولذلك فقد عرض لها الباحث ضمن الاستطراد وسوف يأتي الحديث عنه عما قليل.

إن الطنطاوي لم يتعامل مع تلك البواعث فيصهرها جميعاً في بوتقة رؤية فنية موحدة تتنامى بالأحداث وتُسيرها لخدمة النص، وتشركها معه في مهمة تقديم حياته إلى الناس بصورة أكثر تنظيماً. أو لعله هكذا أرادها بعيدة عن التعقيد تسير على السجية، وتقترب من روح المسامرة البريئة، التي يشترك في بعثها الراوي والمتلقي والموقف معاً.

٢. بروز الشخصية:

إذا كان الباحث أخذ على السرد ضعف التنسيق وكثرة الاضطرابات؛ فإن مما يحمد للسارد أنه أفلح في تحرير العمل من نموذج أدب الذكريات، ودفع به إلى حياض نموذج آخر يتموضع بين أدب الذكريات والسيرة الذاتية، وذلك حين خلصه من الاسترجاع التاريخي المنصب على رواية الأخبار والأحداث ورصد التحولات، وإجراء المقارنات بين ما كان وما هو ماثل وقت الكتابة، فذكريات الطنطاوي

---

(١) ينظر: السابق: ٤٧/٦–٥١.

(٢) ينظر: السابق: ٥/٨–١٤.

(٣) ينظر: السابق: ١٦١/٧–١٧٠ و١٥/٨–٢٣.

(٤) ينظر: السابق: ٢٤٩/٧–٢٥٨.

تتميز بأنها تقدم لنا المشاهد والشخصات والأحداث من خلال شخصية تفكر وتعمل، وترى وتحس وتعبِّر وتفسر.

وهذا جانب في غاية الأهمية لأن السيرة الذاتية ليست سيرة الأعمال والأحداث نفسها، ولكنها سيرة إنسان يعمل، وعلى ذلك تكون الشخصية قبل الحدث، والشخصية في تطورها وأثر الحدث الخارجي في تحريكها؛ فالأحداث والشخصيات التي تمر في الذكريات على كثرتها إنما هي مجرد رموز على مسار الشخصية، رموز توحي إيحاءً ورموز تتجمع لتفتح مغاليق الشخصية وتشير إلى منعطفاتها مهما تباينت مناهج عرض الذات؛ فقد يقدم لنا كاتب السيرة نفسه مباشرة كما فعل أحمد أمين، وقد يبرز دخيلة نفسه أو نفسه من الداخل كما فعل طه حسين، وقد يعمد إلى تحليل نفسه كما فعل العقاد، وقد يفعل كل ذلك في أُسلوبٍ حر مفتوح يعتمد في منهجه العام على السنين كما فعل الطنطاوي.

والطنطاوي قدم شخصيته في أكثر من جانب؛ قدمها في الجانب الجسدي والنفسي والأخلاقي والاجتماعي والفكري والأدبي، وكل ذلك لا يأتي دفعة واحدة ولكنه يتقاطر إلى وعي القارئ عبر بوابة مشرعة من خلال العمل برمته. وهذا التكنيك يجعل من الشخصية شخصية نامية دائرية، لأنها معقدة التركيب والصفات تتشكل عبر العمل جميعاً، ولا تقدم دفعة واحدة.

وقد استعمل الطنطاوي أكثر من أسلوب في تقديم شخصيته إلى الناس بأبعادها المختلفة، لكن يمكن اختزالها في أسلوبين عامين:

١. التقديم المباشر/الإخبار.

٢. التقديم غير المباشر/الكشف:

أ) عن طريق الحوار.

ب) عن طريق السخرية.

جـ) عن طريق الفكاهة.

د) الاستطرادات (لا سيما الجانب الفوقي للشخصية: أدبي – فكري – علمي).

هـ) المواقف والعقبات: (الصراع – رواية الأحداث – ردود الأفعال).

١. **التقديم المباشر/الإخبار**: وفيه ينص الكاتب نصاً على صفاته الشخصية والنفسية والاجتماعية والجسمانية إيجاباً أو سلباً، وينبه إلى نقاط التحول في مجرى حياته تنبيهاً صريحاً، وكأنما يضع أُصبعه على هذه الصفة أو تلك، ويشير إلى هذا المنعطف من حياته وآثاره؛ فمما نص فيه الكاتب على بعض صفاته وأخلاقه النصان التاليان:

– «أنا (صَدّقوني) لا أحمل حقداً على أحد، لا لأني بلغت غاية الحلم وسموت إلى ذروة الخلق، لا، فأنا جريء عنيف حاد المزاج سريع الغضب، كما أني سريع الرضا، بل لأني أرد الصاع صاعين أو ثلاثة إن كان الذي يكتب عني كبير القدر في الأدب أو في الفكر، أو كان الموضوع مما لايجوز السكوت عنه، وإن كان الذي يكتب عنّي ما له قيمة، أو كان الموضوع لا خطر له نهجت منهج جرير حين قال بشار عنه: (هجوت جريراً فأعرض عني واستصغرني ولو أجابني لكنت أشعر الناس). كان يريد الصعود على كتف جرير ليراه الناس، فتخلى عنه فرماه، لذلك أدع الرد على أكثر الذين يسبونني، بل في أكثر الأحيان لا أقرأ ما يكتبون»[1].

– «أنا أَذل أمام اللّه لأن الذل أمامه عز، والمسلمون الأولون لما وضعوا جباههم على الأرض ذلاً للّه أعزهم اللّه حتى وضع الجبابرة رؤوسهم عند أقدامهم، وأنا أخضع لحكم الشرع لأن اللّه هو الذي شرعه وأمرنا باتّباعه، وللقانون الذي يقره أولي الأمر منا ويكون فيه مصلحة لنا، ولا يخالف شرع ربنا، ولكني لم أذل يوماً لرئيس ولا انقدت لشهوته في التحكم ولا استشعرت الصغار أمامه، لهذا كله لم أكن موظفاً طيعاً منقاداً، بل كنت (عندهم) مشاكساً مشاغباً. كنت أُواظب على عملي لا أتأخر عن موعد الدوام بل أسبقه، وأقوم بالعمل كاملاً لا أنقص منه بل أزيد عليه، أعطي الوظيفة وقتي كله وجهدي كله، وأعترف للرؤوساء بالحق الذي أقره لهم القانون وأعاملهم بالأدب الذي يقتضيه العرف، فإن طلبوا مني أكثر من ذلك أو ساوموني على عزة نفسي وكرامتها، لم يجدوا عندي إلا الإباء... إنني خلقت أبياً على الظلم منيعاً على الاستبداد، لا أحترم الكراسي بل من كان عليها ممن يستحق الاحترام لصلاحه وعلمه وفضله، فإن لم يكن من هؤلاء كان الكرسي

---

(١) السابق: ٢/٤٥–٤٦.

فارغاً أكبر في نفسي، وأملأ لعيني من الرئيس القاعد على الكرسي! لذلك كانت حياتي في الوظيفة صداماً وعراكاً، ونقلاً مستمراً من مكان إلى مكان.

ثم إني لم أكن أقصر نزاعي مع الجهلة أو مع الظالمين من الرؤوساء على مكان العمل، بل أنقله بقلمي إلى الصحف أُصليهم به ناراً، وأقلبهم على متوقّد الجمر، وأحمله بلساني إلى المنابر أرجمهم من فوقها بنقد صادق، أشد من وقع الحجارة على رؤوسهم. على أني ألين لمن يلقاني منهم بالأدب (والأدب واجب في لقاء الكبير بالصغير، مثل وجوبه على الصغير عند لقائه الكبير) ولمن يعاملني بالإنصاف بشرط أن يكون مستقيم السيرة، طاهر السريرة، شريف النفس، فإن كان فاسقاً أو منحرفاً أو فاسداً لم ألن له ولو أولاني أكبر الاحترام، ونالني منه أجزل النفع»[١].

وأورد الآن مثلاً لتنبيه الكاتب الصريح إلى أثر مرحلة من المراحل، أو حدث من الأحداث في شخصيته وسلوكه، وهو قوله وقد وصل في تدوين ذكرياته إلى مرحلة مكتب عنبر:

«لقد وصلت الآن إلى المرحلة التي كان لها أعمق الأثر في نفسي وفي فكري وفي سلوكي: مرحلة (مكتب عنبر)، أحفل مرحلة بالأحداث الخاصة في حياتي والأحداث العامة في حياة بلدي، فيها لقيت أساتذة وقرأت كتباً، كان لهم ولها أثر في دنياي وفي آخرتي، وفيها كان أكبر منعطف في طريق عمري وهو موت أبي، وفيها واجهت الحياة وأنا لم أستعد لمواجهتها، وخضت معركتها وأنا لم أتسلح لخوضها، فعملت معلماً واشتغلت مديراً وحاولت أن أكون تاجراً، ثم تداركتني رحمة الله فعدت إلى ما خلقت له وهو العلم والأدب، وفيها كانت (نهضة المشايخ)، وفيها كانت (الثورة السورية)، وفيها ابتدأ (النضال للاستقلال)، وفي آخرها صرت من قادة الشباب في هذا النضال، وصرت أكتب وأخطب وغدا اسمي معروفاً في البلد»[٢].

ويقول مشيراً إلى العوامل التي حددت تفكيرهُ في مرحلة ما قبل مكتب عنبر:

«أستطيع حصر عوامل هذا العهد في تكوين تفكيري وتحديد سلوكي، في أربعة:

---

(١) السابق: ٢/ ٢١٠-٢١١.

(٢) السابق: ١/ ١٠٤.

١. مدير المدرسة وصاحبها الشيخ عيد.

٢. والجامع الأموي وحلقاته.

٣. ومدرسنا الشيخ صالح التونسي.

٤. ورجل عالم كان صديق أبي وأعمامي، كان قوي الشخصية، فقيهاً مالكياً عظيماً قوي التأثير فيمن حوله، على شذوذ فيه هو أشبه إلى شذوذ العباقرة»[١].

٢. التقديم غير المباشر: بحيث يُسرِّب الكاتب إلى وعي القارئ صفاته الشخصية دون أن ينص عليها نصاً، أي: أنها تُلمح من السياق ولا يصرح بها، وقد يختلف قارئ عن آخر في فهمها أو تحديدها. وسوف أشير إلى ما أسميتُه بـ (المواقف والعقبات)، وأرجئ الحديث عن الجوانب الأخرى إلى مواضعها من الدراسة الفنية.

وذلك يكون عن طريق عرض الحدث أو الموقف، الذي شارك فيه الكاتب فيستخلص منه القارئ الصفات التي تميز الشخصية، مثل الموقف التالي:

«جاء شوقي (أمير الشعراء) دمشق مرة، فأغراني أنور العطار رحمه اللّه بأن أذهب معه لزيارته، وكان في فندق (خوام)، الذي هدم الآن وصار مكانه شارعاً، فوجدنا بشارة الخولي وشبلي الملاط وشفيق جبري وحليم دموس ومجموعة من الشعراء من هذه الطبقة، وأمامهم مائدة عليها أواني الخمر، وكنت أحمل عصاً فمددتها ومشيتها على وجه المائدة فحذفت كل ما كان عليها فكسرته، وتستطيعون أن تتخيلوا ماذا صار! اختلطت بهم كاختلاط الزيت بالماء لا كاختلاط الماء بالخل»[٢].

فهذه الحادثة تدلنا على مكانة الشيخ وقوته، وعدم تهيبه من الإنكار أمام أي شخص كان، كما تدلنا على اعتزازه بذاته وقيمه. ومما يدلنا على سماحته واتساع أفقه وظرفه وممازحته الحادثة التالية التي يرويها لنا، فيقول:

---

(١) السابق: ١/٧٣.

(٢) السابق: ٢/١٣.

«... استأجرتُ داراً كانت دار مجلة (راية الإسلام) تواجه دار الإفتاء، وتجاور المسجد الثاني في الرياض والمكتبة الكبيرة الملحقة به، وسرني أنها دار ليس فوقها ولا تحتها مسكن لأحد، فأنا أنام آمناً أن يوقظني أحد بقرع الجدار إلى جنبي، أو رفع الصوت من تحتي، أو الدق على السقف من فوقي، ولكن ساءني منها أنني أصبحت ففتحت باب الشرفة أنظر منها، فإذا أنا أطل على خربة يدخل إليها الناس ليقضوا فيها حاجاتهم، فلا تسأل عن قبح الرائحة ولا عن سوء المنظر ففتشت عن دار غيرها بعد أن أقمت فيها أياماً، كان الناس يسألونني فيها أين نزلت؟ فأقول في (المَشَخ) على وزن (الملز)... وما كل صحيح فصيح وما كل فصيح مليح»[١].

على أنه قد يعمد إلى تعميق إحساسنا ووعينا بهذه الصفات حين يضعها أو يبرزها وهي في معرض من معارض الصدام والمعارضة، تقاوم فيه الشخصية قوىً داخلية أو خارجية، وهذا ما يسمى بالصراع. والصراع في الذكريات طبقات منه ما هو فكري وأدبي ونفسي، وهو أنواع: صراع مع الذات، ومع الأخر، ومع المجتمع، ومع القوى في الطبيعة، ولكن يمكن جمعها جميعاً تحت بابين عامين وهما: الصراع الداخلي والصراع الخارجي وفي كل تلك المواقف تسعى الشخصية جاهدة إلى تحقيق مُثُلها وأفكارها على أرض الواقع، أو تسعى لتكسب عيشها الكريم؛ فتنجح تارة وتخفق تارة ولكنها تُعذِر على كل حال إلى نفسها وقارئ السيرة الذي أصبح جزءاً لا يتجزأ من هذه الحياة وشخصاً مهماً من شخوصها بمجرد تدوينها ونشرها[٢].

٣. طرائق السرد[٣]:

اعتمد السرد في تقديم الأحداث والوقائع والأعمال التي قامت بها الشخصية والدفع بتيار الزمان داخل (الذكريات) على ما يدعى بـ (الحكاية داخل الحكاية)

---

(١) السابق: ١٨٢/٨–١٨٣ وللوقوف على نماذج أخرى ينظر: السابق: ٤٢/٢ و٢٤٧/٧.

(٢) للوقوف على بعض النماذج الحيّة للصراع الداخلي والخارجي راجع الحديث على ألوان الاعترافات عند الطنطاوي في فَصل الحقيقة والخيال.

(٣) نعرض هنا الطرائق العامّة للسرد، ونُرجئ الحديث على سمات أخرى اتصف بها السرد، إلى مواطن أرحب للحديث التفصيلي، وهي: السخرية، والفكاهة، والاستطراد، والصورة، والأسلوب، وقد أفردنا لكلٍّ منها فصلاً مستقلاً...

أو (الخبر/الأخبار داخل الحكاية) إذ تتوالى الأخبار/الحكايات التي ترصد أو تعبر عن بعض المواقف والأحداث الجزئية، داخل الحكاية العامة التي هي سيرة علي الطنطاوي، وهذه الحكايات من الكثرة بحيث لا يسهل حصرها أو جمعها. وتتخذ في الغالب طابعاً خبريًّا/حكائياً بحتاً لا يَهتم فيه بالتصوير الفني والتشكيل القصصي، ولكن الاهتمام أجمعه ينصب على الخبر/المادة الحكائية نفسها، من حيث هي أَحداث ووقائع ومعلومات.

وقد تتسع وتطول بحيث يَصحّ أن نُطلق عليها مصطلح (حكاية/حكايات)، وقد تقصر بحيث تقع في سطور أو أسطر فنسميها (خبراً/أخباراً) وأسوق الحكاية التالية التي يرصد فيها الطنطاوي شخصيته ومشاعره وأعماله في آخر يوم من أيام الدراسة، وقد انفض الطلاب والمعلمون بعد ظهور النتائج وبقي في مدرسته وحيداً، ويبدأ بتحديد دقيق للزمان ووصف للمكان، يقول:

«آخر يوم في السنة المدرسية، وهو (٣١/مايو ١٩٣٢م) في عمارة كبيرة وسط صحراء منبسطة، كانت صدر النهار تعج بثلاثمائة تلميذ يَعْدون حولها، يملؤون الجو صخباً وضجة، ويترعونه حياة وبهجة. وكان فيها ثمانية من المعلمين يمرحون ويمزحون، لا ينظرون إلى مامضى من أيام العام التي قضوها في كدّ وتعب، بل إلى ما يقبل من أيام العطلة التي يأملون أن يمضوها في راحة ومتعة.

أما التلاميذ فقد أخذوا نتائجهم وذهبوا، وأما المعلمون فقد تبادلوا سلام الوداع وتفرقوا، ومنهم من ذهب إلى حمص ومنهم من ركب إلى حماه، ومن سلك طريق الشام أو طرابلس، راح كل إلى بلده وبقيت أنا والمدير والبواب، وكان المدير يداورني لأذهب معه، وأنا عازم على البقاء أياماً وحدي أُعدُّ للامتحان (امتحان الحقوق) وأقرأ ما حملت معي من كتب، وتعبت معه حتى رضي أن يدعني فودَّعني وانصرف. واستأذن البواب أن يذهب ولكن بعد أن أسمح له! أن يقوم بـ (واجبه) وألا أغضب من قيامه به، وكان (واجبه) أن يجمع أثاث المدرسة كله في غرفة كبيرة يغلقها ويمشي...

ذهب الجميع وبقيتْ غرفة خالية عارية في (دنيا) سكت فيها كل صوت، فلا تسمع إلا الصمت... وسكنتْ كل حركة فلا ترى إلا الجمود، والصحراء على هيئتها وهيبتها، والبلد بعيد وأنا وحدي، ولقد عرفتُ الوحدة من قبل وظننت أني تعودت عليها، ولكني أدركت اليوم أني كنت مخطئاً وأنه ما وصف الإنسان بأنه (حيوان ناطق) إلا

لصعوبة الصمت والوحدة عليه... قعدت أقرأ قصة، وكانت لسوء اختياري قصة آلام فرتر التي تجعل المبتهج مغموماً، والضاحك باكياً، والتي تذهب هي وأخواتها (رافائيل، وبُول، وفرجيني، وغادة الكاميليا، ومانون ليسكو، وماجدولين، وغراز بيللا، وجوسلان، والأجنحة المتكسرة لجبران) تذهب من الشاب رجولته وتقتل مطامحه، وتحصر عالمه كُلَّه في فتاة واحدة، يحدِّقُ في عالمها أو يجثو عند قدميها، لا يبتغي من الدنيا إلا عطفها ووصالها، على أنها والحق أحق أن يقال أقل ضرراً من الأدب المكشوف والشعر الداعر، الذي يحول الشباب إلى قطاط في شهر شباط!!

رميتُ القصة، ولم أعد أستطيع البقاء، ولو كان السَّفر ممكناً لسافرت ولكن السيارة لا تمشي إلى حمص إلا مرة في اليوم، ومشيها إلى حماة أقل ولابد من انتظار الغد، وكنت قد سمعتُ أن في البلدة أَقنيةً قديمة تعد بالعشرات محفورة من أيام الرومان، وزاد فيها ووسعها العرب، تمتد من جبال البلعاس إلى نهر العاصي، وأن قُرب البلد على بعد كيلين منها (أتكلم عن سنة ١٩٣٢م) عيناً اسمها العين الزرقاء، وعلى أكمة عندها قلعة قديمة، وأنقاض برج عالٍ وبئر جافة عميقة، فقلت: أمشي إليها فأمضي ساعات من هذا النهار الطويل الثقيل ولولا الحياء للحقت المدير و(استأنفت) الحكم الذي أصدرته على نفسي بالسجن مع النفي...

أمضيت ليلة من أشد الليالي التي رأيتها في حياتي ظُلمة ووحشة وصمتاً، والساعات تمر بطيئة كأن الدقيقة فيها ساعة، وقد انقطع تيار الكهرباء فأوقدت مصباح الكاز (النفط).. إن بقيت في الغرفة أحسستُ كأن جدرانها تتقارب وتتدانى حتى تطبق على صدري، وإن خرجت في الظلام حسبت كل ضوء أراه من بعيد، أو أتوهم أني رأيته، أحسبه عيني ذئب أو ثعلب، وهي كثيرة في تلك الناحية، وإن لمست رجلي وأنا أمشي نبتة جافة ظننتها عقرباً... وإن حملتُ الفانوس خفتُ، لا تتعجبوا من قولي خفت؛ فإنه خوف العاقل لا خوف الجبان، وأنا لي عيوب جَمَّةٌ ولكن ليس منها الجبن، والتفكير في الأخطار والابتعاد عنها ليس من الجبن. كنت أخاف لأن هذا الفانوس يُرى في تلك الفلاة من مسافة عشرة أكيال أو أكثر من كل جهة، ولعل في الجوار لصاً أو مجرماً يطمع بي يراني وأنا لا أراه، فالعقل يقضي عليَّ بأن أُطْفِئه وأخوض ظلام الليل؛ فظلام الليل أهون من ظلم البشر، ومشيت حتى تعبت ومللت. وطال الليل وجعلت أذكر كل ما أحفظ من الشعر في الشكوى من طول الليل، من ليل امرئ القيس ملك الشعراء (إن كان شوقي أميرهم) وولي عهده النابغة إلى آخر من أعرف من رعاياه، ثم رأيت أن أَصدقه قول بشار:

لم يطـل ليلـي ولكـن لم أَنَـم .....

نعم فالليل لا يطول ولا يقصر، ولكن مقاييس الزمان عندنا مختلة، ساعاتنا كلها خربة، وإلا فخبروني كيف تكون ساعة العروس (أقصد العريس) في أول ليلة من شهر العسل ستين دقيقة، وساعة المحبوس في سجن الجبارين يذوق فيها أفانين العذاب ستين دقيقة؟

لم يطل ليلي ولكن لم أنم بل بقيت الليل كله أنظر من الشباك، أَتَبَصَّر هل طلع الفجر، فلما رأيت بياض الأفق الشرقي، وأيقنت أنه الفجر وأن موعد الفرج قد دنا، عَبَّأْت كتبي في حقيبتي، وألقيت فوقها ثيابي وصليت الفجر وحملتها، وأغلقت باب المدرسة وأخذت طريقي إلى البلد، وكان موقف سيارات حمص بعيداً والحقيبة ثقيلة ولكني لما بلغت أطراف البيوت ودخلت البلد، كان قد طلع النهار، فوجدت من تلاميذي من حملها عني وسار بي حتى بلغت القهوة، فأكلت فيها ودعوت من معي وشربنا الشاي، حتى جاء موعد انطلاق السيارة التي كان ينتظرها المسافرون، فأكرموني فأركبوني جنب السائق، وودعت من كان معي وسرت، وكان ذلك اليوم وهو أول حزيران (يونيو) ١٩٣٢م آخر عهدي بسلمية ولم أرها بعده»[1].

والحكاية فيها ظهور واضح للشخصية، وتحديد لعنصري الزمان والمكان وإفادة منهما في رسم الصراع وانفراجه (الليل – الظلام – الوحدة/الصباح – الإشراق – الاجتماع والناس والنشاط والآمال) ووصف دقيق لمشاعر الإنسان بين جنبيه دون تحفظ أو مواربة، ونجد أن الطنطاوي يتجه مباشرة إلى استبطان مشاعر الشخصية ورصد وقائع الأحداث، وكَرِّ الزمان وتأثير المكان على صفحة وجدانه، ولا يحفل بالمكان والزمان إلا من خلال ما يساعده على إبراز هذا الجانب. ولا نبرِّئهُ من الخلل الناجم عن قطع السرد بالتعليق والاستطراد والتدخل في تقرير بعض الأفكار، ولكن ذلك هو أسلوب الكاتب وطريقته التي لا حيلة لنا فيها، ولنقرأ معاً هذه الحكاية التي يسردها الكاتب:

«جاءني رجل فلاح يَدَّعي أن قوماً ذبحوا أخاه، قلت: وأين الجثة قال: تفضل يا

---

(١) السابق: ٢/٢٢٩–٢٣٢.

سيدي حتى أُريك إياها، وكان الوقت بعد العصر فاستدعيت الطبيب الشرعي، لأن القانون يوجب حضوره، فكسل وتعلل عن المجيء، فغضبت وأرسلت مذكرة إحضار فأحضرته جبراً، وندمت على أني فعلت فما كان مثل هذا العمل مألوفاً. فخرجنا من دوما أنا والطبيب والكاتب والدرك، أي شرطة القرى، ومشينا حتى جاوزنا بساتين الغوطة، وسلكنا أطراف الجبال التي يؤدي أيسرها إلى قرية التل، وأيمنها إلى أماكن مهجورة لا أعرف أن أحداً يمشي إليها، فليس فيها مصيف، وليس فيها نبع ماء، فما زال بنا حتى أمضينا على الطريق أكثر من ساعتين، وكان مع الدرك فرس هزيل يمشي ورأسه بين رجليه عرض عليَّ أن أركبه، وأنا على ممارستي أنواعاً من الرياضة لا خبرة لي بركوب الخيل؛ فاعتذرت ومشيت حتى انتهى بنا قبيل الغروب إلى وادٍ مقفر، ما أحسب أن الذئاب والثعالب تدنو منه، فرأينا جثة متعفنة، فحصها الطبيب الشرعي وقرر أن صاحبها مقتول، فسألت المدعي: من الذي تشك فيه؟ فاتهم رجلاً من أهل بلده اتهاماً صريحاً، وأراد الدرك أن يستلموا الأمر، فقلت: دعوني أنا فأخذته جانباً، ورسمت في ذهني خطة هي: من الذي دلَّ ولي المقتول على مكان جثته؛ لأن الجثة ليست على طريق مسلوك ولا في مكان ظاهر، بل هي في وادٍ لا يصل إليه إلا من وضع الجثة بيده، فشككت أن يكون هذا المخبر (وهو أخو القتيل) هو الذي قتله، وبنيت أسئلتي على هذا الأساس، وجعلت أسأله السؤال عقب السؤال، لم أضربه كما كانوا يصنعون أحياناً، ولم أمسه بسوء ولم أُوجه إليه كلمة نابية، بل حصرته حصراً منطقياً ليخبرني كيف عرف أن جثة أخيه ملقاة هنا؟

لم تمض نصف ساعة والكاتب يدون الأجوبة حتى تهاوى واعترف بأنه هو القاتل، وكان ذلك أول تحقيق جنائي مارسته ونجحت فيه بحمد اللّه وتوفيقه، ثم لأنني حكّمت العقل قبل طرح الأسئلة ومناقشة الرّجل. وجاءني كتاب من النيابة العامة فيه شكر وتقدير أحسب أنه لا يزال باقياً عندي»[1].

فالسرد الحكائي هنا يقدم لنا حادثة واحدة يصف فيها الكاتب موقفاً وقع له إبان عمله في القضاء بدوما – إحدى قرى الشام –. وتكشف الحكاية جوانب بارزة من شخصية الطنطاوي، في رفق وأناه دون مباشرة، ولكن القارئ يستشفها من الموقف نفسه.

---

(١) السابق: ٤/٢٠٧–٢٠٨.

هذه الحكاية – كما هو حال أكثر الحكايات في الذكريات – تتشعب إلى موضوعات أخرى أثناء السرد فتكشف لنا جوانب خافية لا تتعلق بالحادثة في حد ذاتها ولكن جرت إليها المناسبة أو تداعي الأفكار، وهذا متوقع من كاتب حر لا يتقيد بمنهج مرسوم، فمثلاً هنا خرج إلى تقديم معلومة عن ممارسته لأنواع من الرياضة وعدم مقدرته على ركوب الخيل.

وهناك نماذج أخرى كثيرة ولكنني أكتفي بهاتين الحكايتين، وأنتقل إلى نموذج لما أَسمته الدراسة بـ (الخبر/الأخبار) وهي تتصف بأنها أقل فنية في العرض وأقصر في الطول وأكثر محدودية في الأحداث والوقائع[1]، يقول الطنطاوي:

«ومن طريف الحوادث أنها جاءتني مرة وأنا في مجلس الحكم امرأة معها أولاد، تدعي أنّها زوجة للرجل الواقف موقف المدعى عليه، وأن هؤلاء أولاده وهو ينكر ذلك، فكلفتها البينة فلم يكن معها أوراق تثبت الزواج، ولا شهود يشهدون لها، وطلبت تحليفه اليمين وكان الرجل – كما يبدو – قليل الدين فحلف اليمين؛ فلما هممت بإعلان الحكم برفض دعواها بكت فبكى الأولاد معها، وصاح صغيرهم: (هيك يا بابا بتعمل مع ماما) قال الأولاد الآخرون: (ليش ماما بتبكي؟) فرأيت التأثر على وجه الرجل فاغتنمتُ هذه اللحظة ووعظته وعظاً مؤثراً خرج من قلبي ووقع في قلبه. فاعترف بأنها زوجته وأن هؤلاء أولاده، واستغفر اللّه من اليمين الكاذبة وسألني ماذا يفعل؟ قلت له: إن باب التوبة مفتوح، فإذا كنت قد ندمت حقاً، وقد ظهر عليك الندم فانوِ واعزم من الآن أَنْ لاَ تعود إلى مثلها، وأحسن معاملة امرأتك وأولادك، وأكثر من الحسنات فإن الحسنات يذهبن السيئات، وخرجوا جميعاً متصافين متراضين... والحمد للّه رب العالمين»[2].

هذه الأخبار والحكايات في مجموعها تقدم لنا جوانب مجهولة من الشخصية، تساعد القارئ بعد جمعها وانتظامها على رسم صورة متكاملة، تماماً كما تصنع المرايا المتعددة المتجاورة، كل منها يضيف للرائِي بعداً مختلفاً بزاوية مختلفة، وكلما تعددت هذه المرايَا تعددت المرائي، واتسعت الصورة.

---

(١) ينظر نماذج أخرى للأخبار: السابق: ٦٢/١–٦٣ و٩٥/٥ و٦٠/٦، ٢٦٥–٢٦٦.

(٢) السابق: ٢٩٩/٤–٣٠٠.

استخدام الصيغ القديمة:

والكاتب يحرص فيما يروي من حكايات أو يسوق من أخبار على أن يصدر فيه عن طبعه وأسلوبه غير أنه ينحو في بعضٍ منها منحىً آخر، بأن يحاكي – لغرض فني – بعض الصيغ السردية العريقة القديمة، كما يظهر في النص التالي:

«ها أنا ذا أمامكم، ترونني بأعينكم، فمن هو الذي مات إذا كنت أنا الميت أمامكم؟ لا تكونوا كصاحب البارومتر الذي صدقه وكذب المطر. فإن قُلتم على طريقة مؤلف كليلة ودمنه: وكيف كان ذلك؟

أَقول لكم: زعموا أنه كان عند واحد من الناس بارمومتر (مقياس للضغط) اشتراه من البسطة المبسوطة على الأرض، وكان قديماً خرباً لا تتحرك إبرته، ولكنه دأب على النظر فيه كل يوم. ونظر يوماً فإذا البارمومتر يشير إلى أن الجو صحو، وكان اليوم يوم غيم، فقالت له امرأته: يا أَبا فلان خذ المظلة، فقال: يا امرأة، الميزان يقول إن اليوم صحو وأنا أصدق الميزان. وخرج ونزل المطر وهو لا يصدق، وابتل ثوبه ووصل الماء إلى جسده، وهو لا يُصدِّق المطر لأنه صَدَّق الميزان. هذا مثال من يقبل هذه الدعايات وينكر الواقع»[١].

ينحو الطنطاوي بالسرد هنا منحى أُسلوب ابن المقفع في (كليلة ودمنة) ويفيد من هذا الشكل السردي العربي العريق في أدبنا. كما نلحظ أنه يفرع عن الحكاية الذاتية المتعلقة به حكايات أخرى يدفع إليها غالباً الاستطراد مثل حكاية أَبي الفتح وزوجته آسيا[٢]، وحكاية الداعية الذي قدمت إليه رؤوس أولاده[٣]، والمرأة التي هوى عليها الجدار مع ولديها[٤]، وحكاية الشيخ والمومس[٥]، وحكاية الشيخ أحمد خان[٦]، والواعظ الذي دعا إلى منكر وهو يريد التحذير منه[٧]، غير أن بعض

---

(١) السابق: ٦/٩٩–١٠٠.
(٢) ينظر السابق: ٢/١١٨–١١٩.
(٣) ينظر السابق: ٥/٢٠٦.
(٤) ينظر السابق: ٤/١٩١–١٩٢.
(٥) ينظر السابق: ١/١٩٦.
(٦) ينظر السابق: ٥/٢٠٧.
(٧) ينظر السابق: ١/٣٦.

هذه الحكايات والأخبار يأتي مقارباً إلى حد كبير لـ (فن القصة) ولولا ما يحيط به النُّقاد القصة من رسوم صارمة، ولولا افتتان السرد في الذكريات بالقطع والخروج إلى التعليق أو الاستطراد، لأطلقت عليها مصطلح القصة. ومما يصلح شاهداً على هذا النوع الذي يقترب من القصة، روايته لأحداث مرض والدته ووفاتها ومأتمها[١] وانعكاس تلك الأحداث على نفسه وأخوته، ومثل حكاية اليتيمة التي شاهدها يوم العيد في ميدان كامبير بأندونيسيا[٢]. ومثل وصف أحداث الليلة التي فاض فيها نهر دجلة[٣].

استنطاق العبرة والعظة:

وهو حريص كلما قدم لنا موقفاً أو حدثاً أو حكاية أو خبراً أن يستنطق منه العبرة، ولو على حساب تماسك السرد وفنيته، لأنه يرى الغاية النفعية أجل وأسمى من كل غاية تخالفها. وليتأمل معي القارئ الكريم كيف يستطيع الكاتب أن يُكْسِبَ الخبر العادي بعداً تربوياً نفيساً، حين يلح على استنطاق أحداثه بما تحمله من العبر والعظات كما هو واضح في النصوص الثلاثة التالية:

- «ولما جئنا ننزل بعدت أنا والولدان (هادية) و(أيمن) عن والديهما أمتاراً معدودة، نزلا من هناك ونزلنا نحن من هنا، ولم نشعر بأننا كلما ازددنا هبوطاً ازددنا عنهما بعداً حتى إذا بلغنا السفح وصرنا على الأَرض، فإذا نحن في حي آخر من أحياء المدينة، وكذلك يصنع انحراف خطوة عن الطريق إنه يبدل وجهتك، ويصرفك عن غايتك، ويبلغ بك مالا تحب»[٤].

- «وأصبحنا وذهبنا إلى المطار، وكان مطار بيروت يومئذ أكبر مطار رأيته في عمري، لا تكاد تهبط فيه طيارة حتى ترتفع منه أخرى، ولقد شبهته يوماً بهذه الحياة الدنيا نكون حول المائدة نتغذى أو نشرب الشاي، لا ندري متى تقوم طيارتنا بالضبط، فنسمع من المكبر أسماء ناس منا يُدعون إلى الطيارة المسافرة إلى باريس

---

(١) ينظر السابق: ١/١٠٧-١٤٣.

(٢) ينظر السابق: ٦/١٧٧-١٧٩.

(٣) ينظر السابق: ٤/٢٩٩-٣٠٥.

(٤) السابق: ٧/٢٤٢.

وناس إلى كراتشي والثالثة التي تذهب إلى أواسط أفريقيا، أليس هذا هو مثال الحياة الدنيا؟ نجتمع فيها على الطعام والشراب والحديث والعمل لا ندري متى يُدْعى الواحد منا إلى السفرة الطويلة، التي لا يؤوب منها والتي لا يدري غايتها، لا يدري هل يدعى إلى الجنة والنعيم المقيم فيها، أم إلى النار والعذاب الدائم، ونحن في غفلة ننسى مصائرنا وأن حياتنا على هذه الأرض حياة موقوته وأن مردنا إلى اللّه، وأن الآخرة لهي الحيوان، أي الحياة الدائمة الباقية، نسأل اللّه أن يوقظ قلبي وقلوبكم، وأن يردنا جميعاً إلى ديننا وأن يحسن خواتيمنا»[١].

— «لقد أَبصرت مرة في السينما من قديم في جريدة الأخبار، قبل أن يكون هذا الرائي (التلفزيون) مناظر لامتحانات التلاميذ، فرأيت تلميذاً صغيراً في الابتدائية نظر في ورقة جاره فأخذ بعينه منها ما نقله إلى ورقته، وحسب أنه لم يره أحد فَسجَّلتها عليه عين السينما، ثم عرضتها في كل دار عرض، فرآها الملايين وافتضح المسكين فضيحة ما كان يحسب حسابها.

هذا في الدنيا، بهذه الآلات التي وفقنا اللّه إليها، فكيف بالفضيحة الكبرى يوم العرض على اللّه، يوم ينشر المطوي من الصحف، ويعلن المخفي مما دُوّن فيها، وهي لا تغادر صغيرة ولا كبيرة إلا أحصتها»[٢].

إن الكاتب يعتمد كثيراً على تقنية (الحكاية داخل الحكاية) أو (الخبر داخل الحكاية) في تقديم حياته إلى الناس. والباحث لا يخالف الحقيقة لو قال: إن ذكريات الطنطاوي مجموعة أخبار وحكايات متسلسلة، يتصل بعضها ببعض وترصد فترات متفاوتة من حياة صاحب السيرة[٣].

---

(١) السابق: ٢٠٧/٧–٢٠٨.

(٢) السابق: ٢٨٦/٨ وينظر أيضاً نماذج أخرى لاستنطاق العِبَر من الأحداث العاديّة السابق: ١٠٠/١ و١٤٥/٢، ١٤٧ و٨١/٣ و١٧٤/٥–١٧٦ و٢٧٤/٦–٢٧٥، ٢٤٥–٢٥٢.

(٣) يكفي أن يراجع القارئ الذكريات ليقف على ما ذكرَ، ويمكن أن تحيله الدراسة إلى الحلقة (١١٦) بعنوان (القضاء في دوما)، والحلقة (١٢١) بعنوان (من محكمة دوما إلى محكمة دمشق)، والحلقة (١٢٣) بعنوان (في سبيل إصلاح محكمة دمشق)، والحلقة (١٢٥) بعنوان (عقد الزواج في محكمة دمشق)، وكل تلك الحلقات تقع في الجزء الرابع من ذكريات الطنطاوي، وسوف يجد كُلاً من هذه الحلقات قد تضمنت أخباراً وحكايات متناثرة جزئية أخذ بعضها بأعجاز بعض، ومن مجملها ترتسم =

وهذه التقنية على كل حال معروفة في التراث الأدبي العربي لا سيما الشعبي منه مثل (قصص السندباد) و(سيف بن ذي يزن)، و(عنترة)، و(الأميرة ذات الهمة)... الخ. وبناؤها (أي الذكريات) على هذا النحو من التشكيل الحكائي المتواتر، هو الأنسب والأوفق – بلا شك – لمنهج الكاتب الحر في الكتابة؛ لأنه أكثر مرونة، وأقدر على كسر حدود الزمان وحواجز المكان، والتقديم والتأخير، والقطع والوصل، والانصراف من موضوع إلى آخر سواء كان ذلك إرضاء لشهوة الاستطراد، أو نزوعاً إلى التعليم والتربية، أو انصرافاً وراء الموجهات المختلفة ثم العودة إلى صلب الموضوع...

الشاهد القصصي:

وقبل أن أنتقل إلى طريقة أخرى من طُرق السرد ينبغي الإشارة إلى أن بعض الحكايات التي يتضمنها السرد لا تأتي لتدفع بالتيار الزمني إلى الأمام، ولا لتَعْتَني بتقديم صورة الشخصية خلال فترة بعينها، ولكنها تأتي على طريقة ما يسمى بـ (الشاهد القصصي)[1] أي: أنها تأتي لتشير إلى جانب معين أثاره الكاتب، أو فكرة محددة يتبناها، ويراد لتلك الحكاية أن تكون منها بمثابة الدليل أو التجربة الواقعية التي تشهد بصدق التصور وسلامة الفكرة، ويمكن الإشارة في هذا الصدد إلى الحكاية التي ساقها الكاتب لتصف طريقة تعامله مع الطفل صفوان حين امتنع عن تناول الدواء، فقد جاءت القصة لتقرر أن الصدق مع الصغار خير من الكذب عليهم وإيهامهم ما يُكَذِّبُه الواقع، ولو كان في هذا بعض ما نظن أنه لا يرضيهم شريطة أن نختار الأسلوب الأمثل[2].

=

في مخيلتنا صورةٌ عامة لحياة الكاتب خلال تلك الفترة الزمانية، وللوقوف على نماذج أخرى لما ذكر ينظر الحلقات رقم ٣٥، ٣٨، ٥٨، ٩٣، ٩٧، ١٠٩، ١٣٠، ١٣١، ١٤٧، ١٤٨ و١٧٧، ١٧٨، ١٧٩، ١٨٠، ١٩٥.

(١) الشاهد القصصي *Exemplum*، عبارة عن أقصوصة يستدل بها على صحة مبدأ خُلقي. ينظر: د. مجدي وهبة وكامل المهندس: معجم مصطلحات العربية في اللغة والأدب: ٢٠٨.

(٢) نص الحكاية كالتالي: (والصدق أقرب طريق لاسيما مع الأطفال إلى بلوغ المرام وكسب الاحترام؛ وقد وقعت لي حوادث كثيرة لي فيها كتابات متناثرة في كتبي، لوجمعت لجاءت منها رسالة كبيرة =

وليس المجال – هنا مَجِلاً للاستفاضة في الحديث والاندفاع وراء النماذج المتعددة، بالرغم من كثرتها.

أسلوب الرسائل:

ومن الأَساليب التي تخللت السرد في الذكريات: الرسائل، وقد استعملها الكاتب على ثلاثة أوجه:

الوجه الأول: استعملها لتكون موجِّهاً من موجهات السرد التي تحوله عن مساره، ولو على حساب التسلسل المنطقي والزمني أحياناً، حين يستجيب الكاتب لرغبات القراء وطلباتهم أو يقف مجيباً عن تساؤلاتهم أو يدفع تشككهم أو

=

فيها تجارب في التربية تنفع من يقرأها، من ذلك أن صفوان ابن أخي ناجي... أرادوا أن يسقوه دواءاً كريهاً فأبى أن يشربه، فأحاطوا به يقولون له أنه طيب، إنه لذيذ فذقه، ذق منه قليلاً، إنه طيب، وهو يأبى ويبكي، فقلت لهم: دعوني معه، فأخذته جانباً فكلمته بحيث لا يسمعون، قلت: يا صفوان هذا الدواء واللّه كريهٌ جداً وطعمه لا يحتمل ولا تستطيع أن تشربه، ولكنني إذا مرضت مثل مرضك شربته وأنا كاره له. فتعجب وقال: كيف تشربه إذا كان كريهاً؟ فضحكت وقلت: لأنني كبير، والكبير يُقَدِّر المنفعة، فإذا كان الدواء على سوء طعمه نافعاً شَرِبَهُ ولو كان كارهاً، أما أنت فلا تشربه لأنك صغير، قال: بل أنا كبير، قلت: يا إبني أنت صغير لا تستطيع أن تشربه، وأنا لما كنت صغيراً مثلك كنت أرفض الدواء مثل رفضك أو أصنع شيئاً لم تصنعه أنت لأنك أحسن مني، ففتح عينيه وقال: ماذا كنت تصنع؟ قلت: كنت آخذ كأس الدواء وأُلْقِيْه وراء المخدة. وكنا نقعد على وسائد على الأرض ونستند إلى مخدات وراء ظهورنا، فضحك وقال: أنت تفعل هذا؟ قلت: نعم، وأما الآن فأنا أَشربه لأنني كبير، قال: وأنا كبير، قلت: لا، أنت لست كبيراً، وتركته وهممت بالانصراف، قال: يا عمو أنا كبير؟ أَشربه، فالتفت إليه وقلت له: إنك لا تستطيع أن تشربه –واللّه يرضى عليك– الصغار لا يشربون الدواء الكريه. قال: أنا لست صغيراً أشربه، انظر شوف كيف حاشربه، والتفتُّ ببعض جسدي فرأيته قد شرب الدواء.فالصدق مع الصغار خير من أن نكذب عليهم وأن نوهمهم ما يُكَذِّبُه الواقع). الذكريات: ٦/ ٢٣٩–٢٤٠، وللوقوف على نماذج من الشاهد القصصي ينظر السابق: ٤/٩٧، ٢٩١–٢٩٢ و٥/١٧٤، ٢٧١ و٦/٢٣٦–٢٤٣، ٢٤٥–٢٦٦، ٢٧٣–٢٧٤، وللاطلاع على نماذج أُخرى لما اصطلحت الدراسة على تسميته "الحكاية داخل الحكاية/الخبر داخل الحكاية" ينظر السابق: ٢/٢٦٨ و٤/١٠٨–١٠٩، ١٥٨، ٢٩٩–٣٠٠ و٥/١٤١–١٤٢ و٦/١٢٢–١٢٥، ١٧٧–١٧٨ و٧/١٣٩–١٤٢.

توهمهم. وقد سبقت الإشارة إلى هذا الجانب عند الحديث عن توجيه السرد من قبل القُرَّاء[1].

أما الوجه الثاني من استعمالها؛ فتأتي لتنقل إلى القراء أعمال صاحب السيرة، وترصد شيئاً من التحولات الطارئة على الشخصية، حتى يَتَفَهَّم القارئ ما يصدر عنها من تصرفات، أو يدرك ما تنوء به من متاعب ومخاوف أو ما حقَّقهُ من نجاح؛ فمن تلك الرسائل رسالته إلى (عبداللطيف الضاشوالي)، التي يصف فيها رحلة قام بها برفقته إلى (الجولان) و(جبل الشيخ)، نورد منها:

«يا أخي الأُستاذ عبد اللطيف إنني أشكرك لقد كنتُ أعرف بلادي فزدتني معرفة بها، وكنتُ أُحبها فصيرتني أكثر حُباً، وكنت أظن أن الشام أجمل بلاد الدنيا، فأريتني أمس أنها أجمل مما كنت أظن، وأشهدتني من جمالها مالم أكن قد شهدته، أفليس عجيباً أن أكون ابن دمشق، وأنني لا أزال من خمسين سنة (خمسون سنة يوم كتبتُ هذه الرسالة) أتسلق جبالها وأهبط أوديتها، وأتيمم ينابيعها وأجول في قراها، حتى حسبت أني قرأت كل صفحة من كتاب روعتها، وكل جُملة من حواشيها، وعرفت كل بُقعة من بقاعها فأتيت أنت من حلب لتثبت لي أني لا أزال أجهل كثيراً من بهائها، وأني أجهل الأكثر من كنوزها...سلكنا طريق القنيطرة... حيث الفضاء ممتداً على جانبي الطريق، والأرض المرعة الخضراء تصل إلى الأُفق، منبسطة كصفحة الكف وإذا بنا نميل عن الجادة، ثم ننحدر فإذا الستار ينحسر لنا فجأة عن عالم من المفاتن كان مخبوءاً وراءه، وإذا الأرض التي كانت منبسطة صارت أودية وتلالاً وصخوراً تُخْفِي وراءها ينابيع وزهوراً، كانت من قبل سُهولاً مكشوفة كحقائق العلم فغدت جناناً مَطويةً ومفاتنَ غامضةً كأنها صور الحلم. لا تتقدم في الطريق مئة متر حتى يتبدل المنظر من حولك، فإذا أنت في دنيا جديدة وفتنة جديدة، معرض للصور لا تقدم فيه على صورة تحسب من روعتها أن الجمال كله فيها؛ حتى تجد إلى جنبها صورة أجمل منها.

---

(١) يراجع مبحث (١) وجهة نظر الكاتب (الراوي/السارد) بهذا الفصل.

هاهنا مدرج من الرفارف الخضر يستدير من حول ينبوع وعلى جنباته الزهر، تخطر أشجاره المثمرة على تلك السفوح المخضرة، كتخاطر صبايا القرية على طريق الينبوع، فإذا درت حول الهضبة رأيت بُستاناً كأَنَّه سُرق من الغوطة فأُلقِيَ به في الوادي، فإذا هبطت الوادي أبصرت نهراً متحدراً جياشاً تتكسر مياهه في شعاع الشمس، ويسير من حول التل يبرق مثل بريق عقد من الألماس حول عنق الكاعب الغيداء،...»[1].

والرسالة طويلة ولكن نلحظ فيها أنه قد حدد مدة وزمان الرحلة بطريقة غير مباشرة، كما نلحظ تدخله في سرد الرسالة على عادته، ونزوعه لوصف المكان ووصف خط السير، والرسالة في مجملها – لو رجع إليها القارئ – تمثل وصفاً دقيقاً لرحلته، وأثناء ذلك تحمل لنا شيئاً من معالم الشخصية، وهي قد كتبت في فترة متقدمة على زمان كتابة الذكريات مما يجعلها أَقدر وأقرب إلى وصف المشاعر والأحاسيس، ولكنها من جهة أخرى، نظراً للتباعد الزمني تخلق لدى القارئ إحساساً بوجود هوة واسعة على المستوى اللغوي، أعني: بين لغة الذكريات ولغة الرسالة.

ومن الرسائل التي ترصد تحولاً هائلاً في حياة الكاتب، وتوقفنا على أسبابه الحلقة السابعة والعشرون بعد المائة (١٢٧) بعنوان: (كتاب مفتوح إلى الأُستاذ أحمد أمين) إذ خصصها جميعها لعرض رسالة بعثها إلى الأُستاذ أحمد أمين عام ١٩٤٣م، وسوف أورد جزءاً منها نظراً لأهميتها، ولطبيعة هذا التحول الخطير في حياة الكاتب، على مستوى حياته الشخصيه، وعلى مستوى حياته الأدبية والفكرية أيضاً، يقول عن نفسه في الرسالة:

«كان هنا شاعر لم يعرفه الناس حتى عَرَّفتهم به هدآت الأَسحار، إذ كان يطوف فيها على مرابع حبه، يغنيها على ربابهِ أعذب ألحانه وأشجى أغانيه، وكان ينادي الليل الراحل بأَرق أسمائه، فيتلفت الليل ويقف لحظة ويصغي، والفجر يستحثه على الرحيل، وتُنْصِتُ إليه قلوب العاشقين فإن غَنَّى بـ (يا ليل) هاج بها

---

(١) الذكريات: ٣/٤٦–٤٧.

الشجن، فأجابت من لوعتها بـ (آه). ويعرفه القمر كأنه كان يسكب في نوره ألحاناً فتطفو على وجهه نوراً ثم تسيل من رقتها فيه، وتمتزج به امتزاج الراح بالماء؛ فيشرب فيه أرباب القلوب خمرة نورانية، تُهَيِّجُ في نفوسهم سكر الحب الطاهر والعاطفة الخيِّرة.. وعَرَّفتهم به الضمائر المؤمنة، إذ كان يهتف بها مع الفجر بالنشيد العلوي الذي يوقظ في نفس الإنسان الذي يسمعه (المَلَك) فإذا استيقظ فيه المَلَك خنس الشيطان، واستخزى (السبع) فتعرف بنشيده لذَّة الإيمان وما في الأرض لذةٌ كلذَّة الإيمان.

شاعر لم يكن يعرف فضلاً من عروض الأَوزَان ولا سُلَّم الألحان، ولكنه يعرف كيف يعتصر قلبه بيد الألم، وكيف يذيب نَفْسَه بلهيب الذكريات، ثم يجعل من ذلك أشعاره التي يُغَنِّيها فتميل إليه القلوب وتحنو عليه وتجد عنده الأنس والاطمئنان، غنَّى للإيمان وللوطن وللحب وأكثر الغناء، ولكن النَّغْمةَ البارعة التي تجيش بها نفسه لم يتحرك لها لسانه، ولا جَرَت بها يده على ربابه إلى اليوم، من أجل هذا كنت تراه، إذ تراه، حائراً مضطرب الجوانح زائغ البصر، كأنما يفتش في الفضاء عن شيء أضاعه، يفتش في أُفق الزمان عن الشيء الذي لم يجده فيه، فهو لا يَفتأ ينظر إلى ماضيه، يُقَلِّبُه ويجوس خلاله، عَلَّه يجد فيه ضالته فإذا افتقدها عاد إلى الآتي، يحاول أن يستشف بعين الأَمل ما خلف بابه، فلا يشف الباب عن شيء، أما الحاضر فلا شأن له به ولا يعنيه أمره.

أُعجب به الناس لمّا عرفوه ثم اطمأنوا إليه وألفوهُ، ثم تعودوا أن يروه ويسمعوه، فأضعفت العادة شعورهم به، فكانوا لا يدرون به إن حضر، ولكنهم يفتقدونه إذا غاب، ثم أَصبحوا لا يعنيهم فَقْدُه ولا يَعزُّ عليهم غيابه.

وطرق الحيَّ شعراءُ يضربون على الطبول الكبيرة، ويصرخون بأغان فارغة مدوية كطبولهم، لا تدعو إلى الفضيلة ولا تهز من النفس موضع الإيمان، ولا مكان الحب الشريف، ولكنها تدعو إلى الشهوة وتثيرها في الأعصاب، لا تعرفهم هدآت الأسحار، ولا يدري بهم فتون الفجر، ولا شعاع القمر، ولكن تعرفهم أضواء الكهرباء الساطعة في معابد الشيطان وهياكل الشهوة، وتعرفهم موائد الخمور في دور الفجور فحف الناس بهم وصفقوا لهم.

كَسَّرَ الشاعر ربابه وانسل خارجاً من الحي بسكون، وأمَّ الجبل ليتَّخذ لنفسه من الجادة السادسة ملتجأً، يعصمه علوه من أن يسمع قرع هذه الطبول، وعاد كالشيخ الذي صارت أيامه الثلاثة يوماً واحداً فطال أَمسُه حتى شمل يومه وامتد

ظلاله إلى غده، فلم يعد يعيش، وإنما يعيش خياله بخيالات الماضي كالشجرة التي عَرَّتها لفحات كانون (ديسمبر) فهي تعيش في ذكرى آذار (مارس) المنصرم وزهره، وتموز (يوليو) وثمره، ومتى رجعت في كانون أزهار آذار؟ أجل يا سيدي لقد مات الشاعر ودفن في جبة القاضي...»[١].

الرسالة هنا توقف القارئ على تحول خطير في حياة الكاتب، تبعه تحول أخطر في اتجاهه نحو الأدب واستخدامه للغة، ألا وهو الانتقال من الاحتراف / الكتابة للأدب إلى العمل في القضاء والمرافعات، والاشتغال بالواقع وما فيه من مشكلات الناس، عن الخيالات والأحلام. والرسالة أيضاً توضح حالة الكاتب النفسية في تلك الفترة، وإحساسه بذاته، وما قدمه في ميدان الكلمة، وتبيِّن سأمه وضيقه من ضياع تميز الأدباء الجادين، الذين يصدرون أصالة ووعي وموهبة، بين جماهير المتلقين الذين تخدعهم البهارج المزيفة، ويخطفهم الأدب المكشوف.

ومن الرسائل التي أوضح فيها الطنطاوي طرفاً من مشاركته السياسية والاجتماعية، رسالتاه إلى الملك غازي، وإلى الرئيس جمال عبد الناصر، لكن الموضع لا يتسع لاستعراضهما وإن كانا يقومان شاهداً على هذا الجانب، ولكن بحسبنا الإشارة إليهما[٢].

والرسالة الأولى تمثل توجه الكاتب ورؤيته، وتقويمه للأحداث والشخصيات خلال تلك الفترة، وتدلنا الأخرى على أن الطنطاوي لم يكن ممن يجمجمون، ولا ممن يمالئون في الحق، أو يبيعون ضمائرهم وقناعاتهم خوفاً أو طَمَعاً، وهي رسائل ثابتة تاريخياً فلا مجال إلى تزويرها أو ادعائها. وبالإضافة إلى قيمتها التاريخية فإن لها قيمة أخرى تتمثل في تحفيز الذاكرة لاستعادة أحداث الحياة والمواقف المختلفة.

وأَختم برسالة خامسة أرسلها الطنطاوي إلى أَخيه عبد الغني الذي ابتعث ضمن أول بعثة علمية إلى فرنسا في تخصص الرياضيات لدراسة الدكتوراة، جاء في بعضها:

---

(١) السابق: ٥/٥-٧.

(٢) ينظر السابق: ٤/٩٩-١٠١ و٨/١٥-٢٣.

«يا أَخي إنك تمشي إلى بلد مسحور والعوذ باللَّه الذاهب إليه لا يؤوب إلا أن يؤوب مخلوقاً جديداً، وإنساناً آخر غير الذي ذهب، يتبدل دماغه الذي في رأسه وقلبه الذي في صدره، ولسانه الذي في فيه، وقد يتبدل أولاده الذين هم في ظهره إذا حملهم في بطن أُنثى جاء بها من هناك. إي واللَّه يا أَخي، هذه حال أكثر من رأينا وعرفنا إلا من عصم ربك، يذهبون أبناءنا وإخواننا وأحباءنا، ويعودن عداةً لنا دعاة لعدونا، جُنْداً لحربنا وعوناً لمستعمر بلادنا، لا أعني الاستعمار العسكري فهو هين لين، ثم إننا قد شفينا منه بحمد اللَّه أو كدنا، وإنما أعني استعمار الرؤوس بالعلم الزائف، والقلوب بالفن الداعر، والأَلسنة باللغة الأُخرى، وما يتبع ذلك من الأرتيستات والسنمات، وتلك الطامات من المخدرات والخمور وهاتيك الشرور. فانتبه لنفسك، واستعن باللَّه فإنك ستقدم على قوم لا يبالي أكثرهم العفاف ولا يحفظ العرض، بل ليس في لغتهم كلها كلمة بمعنى العرض كما نفهم نحن معناها، فترى النساء في الطرقات والسوح والمعابر يعرضن أنفسهن عرض السلعة، قد أذلتهن مدنيَّة الغرب وأفسدتهن وهبطت بهن إلى الحضيض؛ فلا يأكلن خبزهن إلا مغموساً بدم الشرف. وأنت ما تعرف من النساء إلا أهلك مخدرات معصومات كالدر المكنون، شأن نساء الشرق المسلم حيث المرأة عزيزة مكرمة محجوبة مخدرة، ملكة في بيتها ليست من تلك الحطة والمذلة في شيء، فإياك أن تفتنك امرأة منهن عن عفتك ودينك، أو يذهب بلبك جمال لها مزور أو ظاهر خداع. هي واللَّه الحية: ملمس ناعم، وجلد لامع، ونقش بارع، ولكن في أنيابها السم، إياك والسم. إن اللَّه قد وضع في الإنسان هذه الشهوة وهذا الميل، وجعل له من نفسه عدواً لحكمة أرادها. ولكنه أعطاه حصناً حصيناً يعتصم به، وسلاحاً متيناً يدرأُ به عن نفسه فتحصن بحصن الدين وجَرِّد سلاح العقل، تنجو من الأَذى كله. وأعلم أن اللَّه جعل مع الفضيلة مكافآتها: صحة الجسم، وطيب الذكر، وراحة البال، ووضع مع الرذيلة عقابها: ضعف الجسد، وسوء القالة، وتعب الفكر، ومن وراء ذلك الجنة أو جهنم، فإن عرضت لك امرأة بزينتها وزخرفها فراقب اللَّه، وحَكِّم العقل واذكر الأُسرة والجدود، لا تنظر إلى ظاهرها البرَّاق، بل انظر إلى نفسها المظلمة القذرة، أتشرب من إناء ولغت فيه الكلاب؟!!

يا أخي، إن في باريس كل شيء: فيها الفسوق كله ولكن فيها العلم، فإن أنت عكفت على سماع المحاضرات وزيارة المكتبات وجدت من لذة العقل ما ترى معه لذة الجسم صفراً على الشمال، كما يقول أصحابك الرياضيون، وجدت من نفعها ما يعلقك بها، حتى لا تفكر في غيرها، فعليك بها. استق من هذا الذي لا تجد مثله

كل يوم، راجع وابحث واكتب وانشر، وعش في هذه السماء العالية ودع من شاء يرتع في الأرض ويعيش على الجيف المعطرة.

غير أنك واجد في ثنايا هذه الكتب التي كتبها القوم المستشرقون عن العربية والإسلام، وفي غضون هذه المحاضرات التي يلقونها عدواناً كثيراً على الحق وتبديلاً للواقع فانتبه له، وأقرأ ما تقرأ واصغ لما تسمع، وعقلك في رأسك وإيمانك في صدرك، لا تأخذ كل ما يقولون قضية مسلمة وحقيقة مقررة، فإن الحق هو الذي لا يكون باطلاً، ليس ما كان قائله أوروبا.. فانظر أبداً إلى ما قيل، ودع من قال. ثم إنك سترى مدينة كبيرة، وشوارع ومصانع وعمارات.. فلا يهولنك ما ترى، ولا تحقر حياله نفسك وبلدك، كما فعل أكثر من عرفنا من روَّاد باريس. اعلم أنها إن تكن عظيمة، وإن يكن أهلها متمدنين فما أنت من مجاهل الأرض، ولا أمتك بسفلة الناس، وإنما أنت ابن المجد والحضارة، ابن الأساتذة الذي علموا هؤلاء وجعلوهم ناساً، ابن الأمة التي لو حذف اسمها من التاريخ لرجع تاريخ القرون الطويلة صحفاً بيضاء لا شيء فيها، إذ لم يكن في هذه القرون بشر يُدَوِّن التاريخُ تاريخَه سواهم؛ فمن هؤلاء الذين ترى؟ إنما هم أطفال، أبناء أربعة قرون، ولكن أمتك أخت الدهر، لما ولد الدهر كانت شابة، وستكون شابة حين يموت الدهر.

يا أخي، إذا وجدتَ واسعاً من الوقت فادرس أحوال القوم، وأوضاعهم في معايشهم وتجاريهم وصناعتهم ومدارسهم، وابحث عن أخلاقهم ومعتقداتهم، على أن تنظر بعين الناقد العاقل الذي يُدوِّن الحسنة لنتعلمها والسيئة لنتجنَّبها، ولا تكن كهؤلاء الذين كتبوا عن باريس من أبناء العرب فلم يروا إلا المحاسن والمزايا، ولا كأُولئك الذين كتبوا عن الشرق من أبناء الغرب فلم يبصروا إلا المخازي والعيوب، ولكن كن عادلاً صادقاً أميناً.

وبعد، يا أخي، فاعلم أن أثمن نعمة أنعمها اللّه عليك هي نعمة الإيمان فاعرف قدرها واحمد اللّه عليها، وكن مع اللّه ترَ اللّه معك، وراقب اللّه دائماً، واذكر أنه مطلع عليك، يعصمك من الناس، ويُعيذك من الشيطان، ويوفقك إلى الخير. وفي اللحظة التي تشعر فيها أن دينك وأخلاقك في خطر، احزم أمتعتك

وعد إلى بلدك، وخلِّ (السوربون) تنعى من بناها، وانفض يدك من العلم إذا كان العلم لا يجيء إلا بذهاب الدين والأخلاق. استودع اللّه نفسك ودينك وأخلاقك. والسلام عليك ورحمة اللّه»[١].

إن تلك الرسالة لا تُعبِّر – في المقام الأول – عن شوق الأَخ لأَخيه ولا تَخوَّفه عليه، ولكنها تعبير مقنَّع عن شوقٍ عظيم إلى معانقة الجديد والتعرف عليه، وخشيته من كون ذلك لا يأتي إلا على حساب القيم التي تَربَّى عليها والجذور التي ينتمي إليها، لا سيما أن كفتي الميزان الحضاري غير متكافئتين، ولذلك تصلح هذه الرسالة لأن تكون رؤية عن كيفية التحاور مع المنجزات الحضارية وبيئاتها التي انبثقت عنها، وكيفية الإفادة القصوى منها دون التأثر بها تأثراً يذهب بالقيم والجذور. وتبدو أيضاً في الرسالة صورة الأخ يستحيل إلى والد شفيق قلق متوجس ولكنها تأخذ طابعاً رمزياً، ولا تحفل بالخصوصية لما ألمحنا إليه.

أما الوجه الثالث، فهو: رسائل الآخرين إليه جواباً على رسالته، وفي هذا المعرض يمكن أن يطالع القارئ ردَّ الأُستاذ أحمد أمين على الطنطاوي[٢]، ورسالة الأُستاذ زهير الشاويش[٣]، وغير ذلك.

أسلوب الوثائق:

أما الطريقة الثالثة من الطرائق التي وظفها السرد فهي الوثائق، ولا نريد بالوثائق هنا، ما قد ينصرف إليه الذهن من (يوميات) دوريَّة أو (مذكرات) كتبت مزامنة للأحداث؛ لأن الكاتب – كما سبقت الإشارة – لم يكن قد فطن إلى كتابة مثل ذلك، ولكن المقصود بها ما في حوزة الكاتب من خطابات إدارية وتكليفات أو مقالات كتبها أو خطب ألقاها، أو أحاديث أذاعها عبر التلفاز أو المذياع، أو غير ذلك من نتاجه الذي شارك به في الأحداث آنذاك، أو صور به شيئاً

---

(١) السابق: ٤/٩٢–٩٣.

(٢) ينظر: السابق: ٥/١٠–١١.

(٣) ينظر السابق: ٥/١١٤–١١٦.

من أحاسيسه أو سطر فيه بعضاً من أمانيه أو مخاوفه. وتكمن أهمية الوثائق بصفة عامة في عدة جوانب:

١. تحفيز الذاكرة وتنشيطها[١].

٢. أن أغلب الوثائق من نتاج الأديب ومشاركاته المفقودة أو التي يَعزُّ وجودها، وفي نشرها إعادة بعثٍ لها من ركام النسيان والضياع[٢].

٣. قرب الوثيقة من الأحداث.

٤. تصويرها لذات المؤلف سواء كان ذلك بطريقة مباشرة أو غير مباشرة.

٥. تقدم الوثيقة صورة غير قابلة للشك عن موقف الكاتب ومجتمعه وعصره، من خلال المركز الذي ينظر منه إلى الأحداث أو يحكم من خلاله عليها، والاتجاه الذي يسوق من خلاله الحديث.

كل ذلك مما يهيء الفرصة للقارئ ليعرف ما طرأ على الشخصية من تطور أو تغيير ويحكم عليها. ومما يؤخذ عليه في ذلك أنه أكثر منها على نحو مزعج أحياناً، وأنه لم يحسن الإفادة منها ولا عرضها العرض الفني الجميل، بل كان يضعها في السياق كيفما اتفق، لذلك وجدنا بعض الوثائق وضعت في غير موضعها زماناً أو مكاناً وبعضها قطع سياق الكلام وتسلسله. وعلى كل حال فإن الوثائق في الذكريات ظاهرة ينبغي الإشارة إليها بصفتها طريقة أدى فيها الكاتب شيئاً مما يريد، ويمكن تقسيمها إلى ثلاثة أقسام:

- **وثائق شخصية.**
- **وثائق تاريخية.**
- **وثائق إدارية.**

---

(١) ذكر الطنطاوي أنه يتكئ على الوثائق ويفرح بها إن وجدها لأنها تفتح له باباً إلى تذكر حياته ورصدها، ينظر السابق: ٥/٣ و٢٥٩/٤.

(٢) ينظر السَّابق: ٢٨٣/٥ و٧٥/٦–١٠٧ و١٥/٨–٢٣.

– الوثائق الشخصية:

وهي من أبرز الوثائق المستعملة في الذكريات، ويقصد بها الوثائق التي كتبها الكاتب بنفسه، وقد أخذ الكاتب يشحذ بها ذاكرته ويستشهد بها في كثير من الأحيان، وهي في جلها مقالات أو أعمال قديمة، ولكنها كافية لتقدم للقارئ بطريقة غير مباشرة صورة عن صاحبها خلال تلك الفترة التي كُتِبت فيها الوثيقة. وغني عن القول إن الوثائق قد شكلت جزءاً واسعاً من كتابه الذكريات، فكثيراً ما يقع القارئ على صفحات وصفحات ثم يتبين له بمراجعة بعض كتبه أنها منقولة عن مقالة قديمة منشورة، أو كتاب سبق للكاتب تأليفه. وقد ساهم في بروز هذه الظاهرة كون الكاتب من الأدباء الواقعيين الذين يواجهون الواقع، ويصفون أثره في تشكيل وجدانهم وعقولهم، ويتجهون بأدبهم اتجاهاً إنسانياً سامياً، ويرتبطون فيه بذواتهم وبأُمتهم ومجتمعهم، لذلك يندر أن يقع حدث، ولو كان عادياً وغير لافت، إلا وله فيه جولة وصولة. وقد جاءت الوثائق الشخصية على أكثر من صورة.

الأولى: تقوم بدور السارد؛ فتحكي وتقص وتصف، ويعتمد عليها الكاتب تماماً في تغطية الأحداث والمواقف والأعمال التي قام بها، مثل الحلقات ذوات الأرقام: (٧٠، ٧١، ٧٢، ٧٣، ٧٤، ٧٨، ٧٩، ٨٠) فهذه الحلقات جميعها مستلة من كتابه (من نفحات الحرم)، والحلقات ذوات الأرقام: (١٦٣، ١٦٥، ١٦٦، ١٦٧، ١٦٨، ١٦٩، ١٧١، ١٧٢، ١٧٣) فإنها مستلة من كتابه المشهور في أدب الرحلات (في أندونيسيا). كما نقل من مقدمة كتبها على كتاب بعنوان: (مكتب عنبر) لصديقه ظافر القاسمي نقل منها عدة صفحات عند كلامه على (مكتب عنبر) في ذكرياته[١]، وكذلك فعل في الحلقتين الاستطراديتين العشرين والحادية والعشرين بعد المئتين (٢٢٠، ٢٢١) اللتين تحدث فيهما عن علاقته بأبي الحسن الندوي، حيث نقلهما من مقدمة وضعها على كتاب (في مسيرة الحياة) لأبي الحسن الندوي[٢]. هذا غير ما نقله من كتبه الأخرى مثل: (بغداد)، و(دمشق)، و(مقالات في كلمات).

---

(١) ينظر: على الطنطاوي: المقدمات: ٣١–٥٧ (جمع مجد مكي) وينظر: الذكريات: ١/١٠٣–١١٤.

(٢) ينظر: أبوالحسن الندوي: في مسيرة الحياة: ١/٥–١٨ وينظر: الذكريات: ٨/١١١–١٢٩.

وأكثر الوثائق التي اعتمد عليها الكاتب في الذكريات مستل مما نشر في الصحف والمجلات كـ: المقتبس، والأيام، واليوم، والمقتطف، والجزيرة، وألف باء، والنصر، إلا أن أكثر ما أفاد منه في الكتاب، كان مُستلاً من (مجلة الرسالة) لقربها منه؛ ولأنها مرتبة على السنين، وهذا يوافق منهج الكاتب الذي سار عليه فكان يستعرض (الرسالة) ويفيد من كل ما نُشر له في الفترة والمرحلة التي يكتب عنها.

وهناك صورة **ثانية** للوثائق الشخصية، وهي: التي تجري مجرى التوكيد والإثبات بأن يذكر الكاتب أمراً ثم يذكر موقفه منه ثم يأخذ في رواية بعض ما كتبه في هذا الشأن؛ ليدلل به على مشاركته في أحداث عصره وممارسته لبيان منهجه الإصلاحي، وجُرأَته في طرح أفكاره. وأُمثِّل لذلك بمقالته التي نشرها بعنوان (رداء الشبان المسلمين) وساق طرفاً منها في ذكرياته؛ لإثبات دوره في الدعوة إلى لبس العقال والعباءة وقفاً لسريان لبس القبعات الأجنبية، في مرحلة كان يرى الطنطاوي وجوب الالتصاق فيها بماضي الأُمَّة وموروثها وإبراز جوانب استقلاليتها حتى في أخص أمورها، وذلك حتى يتحد لها شعثها وتستقيم وجهتها[١].

وأفاد من عِدّة وثائق في إثبات: سعيه ومطالبته بتكثيف دروس اللغة العربية والتاريخ الإسلامي والدين[٢]، وفي الدفاع عن الفضيلة والمناداة إلى العفاف[٣]، وبيان مفهوم حرية المرأة، وفي الدعوة إلى إقامة أول صلاة استسقاء في العصر الحديث، وتصوير خروج الناس إلى مصلاهم ووصف مشاعرهم، وإغاثة اللَّه لهم باستجابة دعائهم بعد أن شكك في ذلك المشككون[٤]، وفي بيان مواقفه من القضية السورية، والاستقلال وأحداث الجلاء المختلفة[٥]، وفي الدعوة إلى الفتوة والتسليح

---

(١) ينظر: الذكريات: ٢/١٥٩–١٦٤.

(٢) ينظر: السابق: ٢/٢٠–٢١ و٥/٢٧٦–٢٨٢ و٨/٢٨٥ (عِدّة وثائق).

(٣) ينظر: السابق: ٥/٢٣٣–٢٥٣ (عدّة وثائق).

(٤) ينظر: السابق: ٦/٢٨–٤٤ (عدّة وثائق).

(٥) ينظر: السابق: ٣/١٩١–٢٠١ و٥ /٧٩–٨٦.

وأصداء تلك الدعوة[١]، ووثيقتين في بيان قصة الوحدة مع الجمهورية المصرية وموقفه منها وأثره في الانفصال[٢]، ووثيقة في المشاركة في القضية الجزائرية[٣].

والصورة **الثالثة** من صور الوثائق الشخصية هي: ما نسميها بالوثائق الاستشهادية، كالتي قدم لنا فيها الطنطاوي صوراً من أسلوبه في الكتابة، كما فعل في الحلقتين التاسعة والعشرين بعد المئة (١٢٩)[٤]، والثلاثين بعد المئة (١٣٠)[٥]، فقد استشهد بطائفة من النماذج عن أساليبه المختلفة (الحماسي – القصصي – العاطفي).

وأهم صور الوثائق: ما يركز فيها الكاتب على ذاته تركيزاً مباشراً؛ فينقل لنا فيها شيئاً من صفاتها وكيف كانت تعيش، وحالتها النفسية من الذهول والصفاء والقلق والاطمئنان والحيرة، أو اليأس والرضا، كما نجد في الوثيقة الصغيرة التالية التي يسجل فيها حالته النفسية عند مغادرته (سقبا) بأمر من وزارة المعارف، وكان يأمل أن يُنقل إلى دمشق فجاء الخطاب بغير ما أمله، يأمره بالانتقال إلى قرية (رنكوس)، تقول الوثيقة:

«أنا الآن في قعر الهوة، فهل أخرج منها؟

هل أذكر هذه الأيام المريرة فأتحدَّث عنها وأحمد اللّه على الخلاص منها، أم قد ذهبت الآمال إلى غير رجعة؟

هل قُضي عليّ أن أبقى أبداً معلماً في القرى، أم...»[٦].

---

(١) ينظر: السابق: ٦/٢٧–٦١، ١٨١–١٨٤ (عدّة وثائق).

(٢) ينظر: السابق: ٥/٢٨٣–٢٩٠ و٦/٦٢–٩٥، ٩٧–١٠٧ (عدّة وثائق).

(٣) ينظر: السابق: ٥/٤٥–٤٩ و٥٧–٦٥، وللوقوف على حلقات أخرى تتضمن عدة وثائق ينظر: السابق: الحلقة رقم (١٣٥) جـ٥ والحلقة رقم (١٧٠) جـ٦.

(٤) ينظر: السابق: ٥/٣١–٤٠.

(٥) ينظر: السابق: ٥/٤١–٥٢ وينظر: أيضاً وثيقة من النوع نفسه: ٧/١٧٧–١٧٩.

(٦) السابق: ٣/١١.

وهذه وثيقة شخصية ذاتية أُخرى كتبها الطنطاوي في وقت الحدث نفسه، وقد جاءت مُوقَّعةً في شكل يقترب من شكل الشعر ولكن على أكثر من بحر (الخفيف – المتقارب – الرَّمل)، وأوردها هنا على الصفة التي هي عليها في الكتاب، يقول:

«أنا ناء عن إخوتي وبلادي
أنا أشقى في غربتي وانفرادي
أذكر الشام في دجى بغداد
فَأُحسّ الحنين يفري فؤادي
مللت البقاء، وزاد الجوى
برمت الثواء وطول النوى
فَلِم ذا الشقاء وأين الهوى؟
لماذا أتيت، تراني جننت
فماذا أصبْتُ، وماذا أفدت؟
لم أُفد إلا البكا والعويل
لم أُصب إلا الشقاء الطويل
أما إلى دار الهوى من سبيل
ليس فيما هاهنا شيء جميل
لا ضياء الشمس لا نور القمر
لا صفاء الليل لا سحر السحر
لا اخضرار الروض لا سجع الحمام
لا أرى في كلها إلا الظلام...»[1]

وهذا الضرب من الوثائق أعني: الذي دونه الكاتب لحظة الحدث لنفسه وليس للنشر، نادر جداً في الذكريات. ولكن في المقابل نجد كثرة المقالات التي عُنِيت بالشخصية ومشاعرها، وأعمالها وتنقلاتها، والبيئات التي مرَّ بها وأَثر كل ذلك

(١) السابق: ٣/٢٨٣.

فيه. والطنطاوي يستعملها وسيلة ليقدم بها تلك العوالم أو التجارب أو المشاعر في صورة أكثر دقة وصدقاً؛ لأنها مأخوذة عن قرب. فمن ذلك هذا المقطع الذي استشهد به الكاتب من مقالة له نُشرت بعد حصوله على شهادة (الليسانس في الحقوق) ليشرح لنا حالته النفسية، وبرمه بالواقع الذي لا يقدر الكفاءات العلمية ولا يشجع أصحابها، وكيف انقلب ذلك الانجاز كله لدى صاحبنا إلى تجارة كاسدة، ويأس مرير:

«إني أعرض شهادتي هذه ولقبي الكريم (ليسانسيه في الحقوق) للبيع برأس المال، أي بالرسوم والأقساط، أما فسفور دماغي، وأيام عمري، فلا أريد لشيء منه ثمناً، وأجري على اللّه، فمن يشتري؟ المراجعة في جريدة (ألف باء) الغراء. شهادة على ورق أبيض، بخط جميل، ولها إطار بديع، عليها توقيعات وأختام أصحاب الفخامة والدولة والمعالي: رئيس الجمهورية، والوزارة، والوزير، ورئيس الجامعة والكلية... فرصة نادرة لا تضيعوها»[1].

ومثلها مقالة نشرها في جريدة: (فتى العرب) عام ١٩٣٠م بعنوان: (نشيد الوداع)، يودّع فيها عاماً راحلاً، ولكنه يضفي عليه، وعلى العالم من حوله مشاعر وأحاسيس المحبط والتعيس الذي لا يرى إلا أسباب الحزن ومشاهد البؤس:

«١. مالت الشمس إلى المغيب ولم يبق منها إلا خيوط تنفذ من بين قطع الغمام المتناثر حيال الأفق، تلفظ نَفَسَها الأخير كما يلفظ نفسه هذا العام الراحل.

٢. دنت قافلة الحياة السائرة في بيداء الزمن من محطّها، فتباطأت في سيرها، وقاربت خطوها، فأمسيت أشعر بطول هذه الساعات الباقية في عمر العام، ورحت أرقب عقرب الساعة المائلة أمامي، فلا أراه يتحرك فضجرت وأحسست كأنَّ هذا الفلك يدور وهو على عاتقي.

٣. بعد ساعة واحدة يتم الفلك دورة جديدة من دوراته التي لا تحصى، فلا يترك بعدها إلا أنقاضاً مهدمة وأجساداً محطمة وقلوباً مهشمة، كأنما هو رحىً تطحن الأمم والشعوب، ثم يخرج منها النداء، أن: لدوا وابنوا وأمّلوا ولكن للموت

---

(١) السابق: ٣٦/٣.

والخراب واليأس. بعد ساعة واحدة ينقضي هذا العام فتبتلعه هوة الماضي، ويفتح التاريخ ذراعيه ليُضَمَّ إلى الأعوام التي مرت قبله، ويؤلفها رزمة واحدة ثم يلقيها في بحر الأبد، ثم تفنى عند جلال اللّه الباقي. بعد ساعة واحدة يدع هذا العام مكانه من الوجود للعام الجديد ثم يذهب ليتبوأ مكانه من عالم العدم.

٤. بعد ساعة واحدة تختم من هذا العام صفحة كتب أكثر سطورها بدموع المظلومين، لتفتح صفحة أخرى لا ندري عنها شيئاً، ولكن فيها سرور، وفيها ألم، وفيها خيبة، وفيها الواقع يضحك أَبداً من هذا الإنسان، لأنه يراه هو الظالم ويراه هو المظلوم. وما الإنسان إلا عدو الإنسان: يكتب القوي سيرة حياته، ويملؤها بآيات التبجيل والثناء، ولكن مدادها دموع الأَشقياء ودماء الأبرياء، وينشيء القوي صرح مجده ويرفع ذرى عظمته، ولكن أساسه جماجم المظلومين وعظام الشهداء، ويملأ القوي بالذهب خزانته، ولكن دراهمها جمعت من أيدي اليتامى وأفواه الفقراء.

٥. بعد ساعة واحدة تحط القافلة رحالها، فنتلفتَ إلى الوراء فلا نرى إلا ظلاماً يلمع في وسطه نجم من الذكرى، نتبين فيه العلم المربع الألوان (أي: علم الدولة العربية التي قامت في دمشق سنة ١٩١٨م) وهو يخفق على دمشق، فتخفق قلوبنا لجلال الذكرى ومرارة الفقد؛ فَنُحَوِّل أنظارنا إلى الأمام فلا نرى إلا الظلام. ولكن ما هذا النور الذي ينبعث من الأرض فيذهب صُعداً إلى السماء، فيهدينا الطريق ويترع نفوسنا قوة وأَملاً؟ لقد علمت: هذا بريق الدماء التي سقينا بها صحراء ميسلون، وجنان الغوطة لقد علمت: لا يُزيل ظُلْمة المُستقبل إلا هذا النور الأحمر.

٦. تَزَيَّن الناس ولبسوا أحسن الثياب، وراحوا يهنئون بعضهم بعضاً، لقد امتلأت بهم الأسوار والشوارع، والبيوت والمجامع، لقد نَأت برسائلهم قطر البريد، حتى ما ترى حيث ما كنت إلا ثغوراً تبتسم، وما في القلب سرور وما تسمع إلا مقالة تقال كل عام أنتم بخير. غير أني لا أفقه من هذا كله شيئاً.

٧. فيم الهناء وعلامَ السرور؟ أيهنئون بتلك الأرواح التي دفناها ثمن الحرية، فكان للبائع الثمن والمبيع؟ أم بالنفوس الكبيرة التي أزهقها الأقوياء، أم بالمنازل التي خربوا، أم بالدُّور التي أحرقوا، أم بالحق الذي غصبوا، أم بالحرمات التي انتهكوا؟ أم بالأزمة العامة، والتجارة الكاسدة، والصناعة العاطلة، والزراعة البائرة، والأخلاق

الضائعة، والرجولة المفقودة، والحدود المستباحة، والجهالة المنتشرة؟ أم أن أشد البلاء أن لا نشعر بالبلاء، وأكبر المصيبة أن نجهل أنها المصيبة فما لهؤلاء الناس وماذا اعتراهم؟ أيفرحون بهذا كله؟ إني لا أفقه من هذا كله شيئاً.

٨. عَزَفتُ عما فيه الناس، ورحت إلى شرفتي كئيباً، وكان الظلام قد ملأَ الكون، كما ملأَ نفسي، فغشيني ذُهول عميق وانطلق لساني يقول: أيها الراحل المودع لقد كانت لنا آمال، صببناها على قدميك، يوم خرجنا لاستقبالك، وكنا كلما انقضى من عمرك يوم ولم تتحقق، ارتقبنا بها يوماً آخر، هذا يوم لا آخر له، فأخبرنا عن آمالنا ماذا صنعت بها، أدست عليها وحطمتها وقطعت طريقك على رفاتها؟...»[1] إلى آخر المقالة.

فهذه المقالة تعكس لنا ما تغشى الكاتب من الأحاسيس والمشاعر، وما عاشه من حالة نفسية لا شك أنها كئيبة قلقة عند وداع عام واستقبال عام جديد. وأكبر الظن أن الطنطاوي قد كتبها في فترة كان يتجرع فيها ألواناً من الخيبة والضياع ويبدو أن الهمَّ العربي، وواقع سوريا التي كانت ترزح تحت ظل الاستعمار حينذاك سبب قوي في ذلك اليأس التي تفيض به هذه الوثيقة، وباد فيها أثر الأدب الرومنسي سواء في فراره من الناس إلى الطبيعة، أو في التحامه بمفردات الوجود من حوله، وهذه النزعة مرحلة أدبية مر بها الكاتب ولكنه لم يعتنقها، ولكن يؤخذ على هذه الوثيقة المقالية، مجيئها في غير نسقها الزماني.

- الوثائق التاريخية:

أما الضرب الثاني من الوثائق، فهو ما أَصطلحُ على تسميته بـ (الوثائق التاريخية)، وهي: النصوص التي يفيد منها الكاتب ضمن النص الأساسي، وتكون هذه النصوص في العادة نصوصاً علميةً مستقاةً من الأحياء أو من الكتب، أي: أنها تكون سماعية أو نقلية، فمثلاً حين تحدث عن جده الشيخ محمد بن مصطفى الطنطاوي عم جده لأبيه اقتبس ترجمته من كتاب (روض البشر) للشيخ عبد الرازق

---

(١) السابق: ٨/١٣١-١٣٤ وينظر نموذج آخر: السابق: ٤/١٣٧-١٣٨.

البيطار، ومن كتاب (الحدائق) للشيخ عبد المجيد الخاني، ومن بعض ما كتبه الشيخ تقي الدين والأُستاذ محمد كرد علي[١].

وكذلك فعل حين عرض لوالد زوجته الشيخ أبي الفتح الخطيب؛ إذ نقل أَسطراً من كتاب (الأعلام)[٢].

ومن الوثائق أيضاً التي يزرعها في السياق ثم يعتمد عليها في تحريكه ونقله، وتقديمه وتأخيره، ما نقله عن (مذكرات الشيخ محمد إسماعيل الخطيب) بخصوص الثورة السورية على الفرنسيين وكان الخطيب أحد رجالها والساعين فيها، وقد كتبها الطنطاوي بطلب منه؛ حيث أفاد منها الطنطاوي واحتفظ بها في السياق كما هي دون تغيير لعاميتها، حرصاً على أمانة النقل، وهذا من المواضع القليلة جداً التي اعتمد فيها الكاتب على العامية في لغة السرد[٣].

أما الوثائق السمعية فهي كثيرة جداً، وينص الطنطاوي على لفظ السماع، وأحيل القارئ إلى نماذج منها يقف عليها إذا أراد ذلك[٤].

- الوثائق الإدارية:

الوثائق الإدارية، هي: الخطابات الصادرة من الجهات الحكومية أو الرسمية المشتملة على تكليف صاحب السيرة أو توجيهه أو نحو ذلك. ومن الطبيعي في مثل تلك الوثائق أن تجيء لغتها لغة وظيفيَّة باردة، بعيدة عن التجويد والتنقيح، وأن تجنح إلى الإيجاز، وقيمتها في الذكريات - إضافة إلى ما تقدم ذكره عند الحديث على وظيفة الوثائق وأهميتها - تكمن في:

- التَّأكيد على الواقع.

---

(١) ينظر: السابق: ١/١٣٢-١٣٩.

(٢) ينظر: السابق: ١/٢٠٢.

(٣) ينظر: السابق: ١/٢٢١-٢٢٣.

(٤) ينظر: السابق: ١/١٩٣-١٩٤ و٣/٢٨٥ و٧/٨٩-٩٠ و٨/١٤٤.

– التهيئة للمرحلة القادمة من حياة صاحب السيرة، بحيث تغني عن ذكر التفاصيل أو الأسباب.

– وإطلاع القارئ على طريقة إنشاء المخاطبات الإدارية والرسمية آنذاك.

فقد افتتح – مثلاً – الحديث عن حياته الوظيفية (العمل بالتدريس في حكومة الانتداب الفرنسي في سوريا) بخطاب إداري في صدر الحلقة السادسة والخمسين (٥٦)، يقول:

«دولة سوريا. وزارة المعارف. الديوان رقم ٢٣٤٤/٥٥.

لحضرة السيد علي الطنطاوي المحترم. دمشق.

رأينا تعيينكم معلماً ملازماً في مدرسة سلمية فنرغب إليكم أن تباشروا وظيفتكم هذه.

دمشق في ١٠ نيسان ١٩٣٠

وزير المعارف

محمد كرد علي»[١]

فالخطاب السابق على الرغم من ضآلة مساحته بالنسبة إلى الكتاب بعامة، قد حدد وجهة الكاتب الجديدة، والتاريخ وحدود مكان العمل أيضاً، ولذلك علق مباشرة على هذا الخطاب قائلاً:

«ثلاثة أسطر ولكنها بدلت مسار حياتي، ووضعتني في طريق جديد، أوله واضح بَيِّن ولكن نهايته غامضة خفية، لأنها المستقبل الذي أسدل اللّه عليه ستاراً حاجباً، لم يكشفه لأحد لكن يشقه قليلاً لمن يشاء بمقدار ما يشاء، إنه عمل جديد في بلد جديد»[٢].

وكما فعل آنفاً نجده في خاتمة الحلقة الثامنة والخمسين (٥٨) يضع أقدامنا معه على بداية تطور جديد في الأحداث، وهو: انتقاله إلى مدرسة أخرى عن طريق وثيقة إدارية أغنته عن قول الكثير:

---

(١) السابق: ٢٠٩/٢.

(٢) السابق: ٢٠٩/٢.

«كان نصيبي منها هذا الكتاب بإمضاء الوزير مظهر رسلان:
إلى حضرة السيد علي الطنطاوي المعلم في مدرسة سَلَميّة المحترم:
قررنا نقلكم إلى مثل وظيفتكم في مدرسة سقبا، فنرغب إليكم أن تباشروا وظيفتكم هذه حالاً والسلام.

دمشق في ٢٩ أيلول ١٩٣٢م.
وزير المعارف»[١]

أسلوب التحليل:

كما يفيد الكاتب من التحليل ـ والتحليل أقرب إلى أن يكون من صفات الكتابة المقالية ـ بطريقة ممتازة تجعله لا يقل أهمية عن باقي العناصر الفنية في الذكريات، بل إنه قد يتخذ قيمة خاصة، لكونه يبصر القارئ بالدوافع والغايات، ويهيئ له فهم الأحداث والأفعال، ووزنها بميزان الشخصية نفسها ومن خلال تصوراتها هي، وليس من خلال تخمينات القارئ أو اجتهاداته المقحمة في العمل. اقرأ له التحليل التالي الذي يحاول فيه أن يُطلع القارئ على الأسباب الكامنة وراء ارتجال خطبته الأولى، وهو لا يزال في السنة السادسة الابتدائية:

«من الذي دفعني لإلقاء هذه الخطبة وأنا لا أخالط أحداً، ولا أعرف إلا بيتي ومدرستي والطريق بينهما؟ حتى إنني لم أعلم إلا بعد ذلك التاريخ بسنين طوال بالثورة (الرائدة) التي قام بها إبراهيم هنانو في الشمال، ولا بثورة صالح العلي. لا لم يحركني أحد ولم يوجهني أحد، إلا مشاعر الحرية والإباء التي تملأ كل نفسٍ في الشام، بل هي عزة المؤمن مهما خبت نارها فإن جذوتها باقية إذا هبت عليها روح الإيمان توقدت وعلا لهيبها»[٢].

واقرأ له أيضاً هذا التحليل لصعوبة عملية الارتجال، وهو تحليل يسوقه من واقع التجربة والمعرفة:

---

(١) السابق: ٢/٢٤٠، وينظر نماذج أخرى: ١/٢٧٨ و٤/١٤٨–١٧١ و٧ / ١٢٣–١٢٤ و٨/٥٢، ٥٥، ٥٣، ٦٤.
(٢) السابق: ١/٩٩–١٠٠.

«كان عندي موهبة الخطابة على أكمل صورها، يكفي أن أصعد المنبر وأواجه الناس حتى يتدفق عليَّ سيل الكلام. والارتجال من أصعب الأشياء، فالخطيب يفكر فيما يقول، وفي انتقاء الألفاظ المعبرة عنه ليعرضها ويختار أحسنها، ويفكر فيما قال قبل ليصله به ولا يقطعه عنه، وفيما سيقوله بعد ليُسويَ له المعنى ويتخير له اللفظ. عمليات صعبة متعاقبه، لابد فيها من السرعة البالغة، وإلا انقطع الكلام وأعرض السامعون، تجري كلها معاً ولكن الملكة المكتسبة تسهلها والمرانة تُهوِّنها، حتى لا يشعر الخطيب بها ولا يحس ثقلها، وإنما يستمتع بها.

على أني لا أكتمكم، بل أعترف لكم بأنها تمر بي الدقائق الأخيرة قبل أن أشرع بالخُطبة ثقيلة، وأني ربما استشعرت الهيبة أحياناً، فإذا بدأت الكلام ذهب هذا كله»[1].

فالطنطاوي لا يكتفي بسرد الحادثة، ولا بيان صعوبة الموقف وتحديد التاريخ، ولكنه يزج بالتحليل في السرد ليقوي الفكرة ويسوغ لها، ويعطي الموقف بعداً عميقاً، ولذلك تتوقف عجلة الزمان تماماً، ويوغل الكاتب بالقارئ لثوان معدودة في رحلة إلى كوامن الأشياء وطبائعها.

ومن غير شك أن التحليل مهارة تحتاج إلى دُربةٍ وموهبةٍ، كما تحتاج إلى درايةٍ ومعرفةٍ بالنفس الإنسانية وخصائِصها، ولاسيما حين يباشر الكاتب بالتحليل أنفساً مختلفة، أو مواقف لا ترتبط بذاته.

والطنطاوي إذا كان قد عاش منفرداً منعزلاً عن الاختلاط بالناس فإن ممارسته للقضاء مدة طويلة من الزمن، وقراءاته الأدبية والإنسانية الواسعة، قد أتاحتا له فرصة عظيمة لمعرفة النفوس البشرية، وعوّضتا عليه كثيراً مما أضاعته العزلة والانفراد، ولذلك تميزت تحليلاته بالبُعْد عن السفسطة والسطحية، وجاءت سائغة مقبولة، كما نجد ذلك في التحليلين التاليين:

الأول: يفسر فيه هجوم الشاعر محمد البزم على العلماء والأدباء، فيقول:

---

(١) السابق: ٢/٦٧.

«ولعل سبب هجومه على الأُدباء الأحياء، وعلى أئمة النحو الأموات، أنه نشأ بعيداً عن العلم والأدب، ثم اشتغل بهما بعد أن بلغ العشرين. فكان يحس في نفسه أنه دخيل عليهم غريب فيهم، فيريد تثبيت منزلته بالحط منهم والتعالي عليهم. ولا تعجبوا فربما كان عنف الهجوم دليلاً على الشعور بالنقص في نفس المهاجم»[١].

وفي الثاني: يجتهد في الكشف عن أسباب إعجاب شيخه محمد كرد علي بمقالة كتبها الشيخ علي عبد الرازق بعنوان: (وداع العمامة)، وبمقالة كتبها الطنطاوي عقب حصوله على شهادة (الليسانس) بعنوان: (شهادة ليسانس للبيع) أعلن فيها رغبته في بيع شهادته، يقول:

«... ولعل إعجاب أُستاذنا كرد علي بمقالتي ومقالة الشيخ علي عبدالرازق إعجاب من يتمنى الشيء ولا يقدر عليه، فهو كاتب جاد موضوعي، لا يَمُدُّ رأسه ولا يُظهر نفسه من بين سطور مقالته، ونحن كنا نسلك طريق (الرُّومانسيين) الذي يشغلون الناس بأخبار ذواتهم، ويشركونهم معهم في مشاعرهم: في مسراتهم وأحزانهم، يُسْفرون عن وجوههم، وقد يسرفون فيكشفون للملأ عن عوراتهم»[٢].

لكن النزعة العلمية – أحياناً – تَغْلب على التحليل فتحيلهُ إلى ما يشبه (التفريع) في العلوم فتجده يقول: أولاً، ثانياً، ثالثاً، رابعاً، ... إلخ، وهذا الأُسلوب مما لا تتقبلُه الفنون إلا بحرج شديد[٣].

أسلوب الوصف:

يعد الوصف وسيلة مهمة من الوسائل التي تذرع بها الكاتب لرسم المشاهد والشخصيات والأماكن، وتقديم الأحداث عبر الحس والوجدان معاً في إطار شعوري وواقعي. ولكن يؤخذ عليه الإسراف في عملية الوصف لاسيما وصف

---

(١) السابق: ١٢٧/١.

(٢) السابق: ٣٧/٣ وللوقوف على نماذج أُخرى وتحليلات مختلفة، ينظر: السابق: ١٢٠/١–١٢١، ١٢٨–١٢٩، ٢٠٩–٢١١، ٢٨٨ و٤٣/٢–٤٤ و٢١٥/٤–٢١٧ و٥٥/٥، ١٢٠–١٢١، ٢٤٦–٢٤٧ و١١٣/٦، ١٥١، ٢٦٥، ٢٧٤.

(٣) ينظر مثلاً: السابق: ١٤٩/١–١٥٠، ٢١٨، ٢٧٧ و١٥٠/٢، ٢٣٤–٢٣٥، ٢٦١و ١٠٢/٥–١٠٣ و٢٣٧/٦.

الأَمكنة والطرق التي قطعها، لأن السيرة ليست مجرد أوصاف فحسب، ولكنها إنسان يُقَدَّم على مسرح الحياة من جديد.

والوصف مهما بلغ من الإجادة والجمال يعرقل ظهور الحياة، ويفسد تطورها لاسيما حين يُبالغ فيه، وإنما يسوغ ويحسن إذا جاء مسايراً للغرض الرئيسي من الكتاب ولم يكن عبئاً عليه. والذي أعتقده أن إكثار الكاتب من الوصف يعود بالدرجة الأولى إلى سبب رئيسي هو قُوَّة ذاكرة الرجل البصرية، مما يجعل مثول المشاهد والأوصاف البصرية في ذهنه لحظة الاسترجاع أسبق وأوضح وأقوى، أما السبب الثاني فيعود إلى حب الكاتب لعالمه الذي عاشه يوماً وشوقه إليه، وهذا يدفعه إلى الإيغال في استعادته وتمثيله للقارئ ليعيشه معه في الواقع بخياله كما عاشه يوماً ما حقيقة بجسده، ولاشك أن الغربة التي عاشها متنقلاً بين أرجاء المكان حين حرم من بلده قد زادته ولعاً بوصف ذلك العالم المفقود ونسج ملامح أفراده وجغرافيته بل حتى أدق مشاهده. وهناك سببٌ ثالث يختص بالحلقات التي باشرت رحلاته وتنقلاته، لاسيما رحلتيه للحجاز وأندونيسيا بصفة خاصة، ذلك أن أغلب تلك الحلقات منقولٌ من نتاج أَدبي سابق كُتِبَ في فن (الرحلة). والوصف – كما هو معروف – من أهم سمات وأغراض فن الرحلة، ومن أبرز أولويات واهتمامات الكاتب (الرحلاتي)[1].

واستشهد بما يلي:

«ركبنا القطار الكهربائي من محطة جاكرتا، فنزح بنا عنها والليل ينزح عن البلد يمشي متسللاً كخيوط النور التي تسلل من وراء الأفق الشرقي فترفع ستار الظلام عن هذه المشاهد كما ترفع الخيوط ستار المسرح عن مناظر الرواية. والصباح فاتن دائماً ولكنه يبدو أشد فتوناً حينما تراه وأنت مقبل على بلد جديد تتوقع الكثير من سحره وجماله..

ولما أضاء النهار وبدت عين الشمس تضحك للدنيا من نافذة الأفق فتضحك

---

(١) للوقوف على نماذج متعددة من الوصف ينظر: السابق: ١٤/١، ١٨ و٢٩٧/٢ و٤٧/٣ و١٥٠/٦–١٥٦، ١٥٨، ١٦٧–١٦٨، ويراجع أيضاً مبحث (المكان) في هذه الدراسة.

للقائها الدنيا كان القطار قد بعد بنا عن البلد فرأينا عن يسارنا مزارع الأرز، وعن أيماننا الجبال تلبس فروة خضراء، بادياً صوفها، يتزاحم على سفوحها وذراها عمالقة الأشجار، يمشي في موكبها وبين أرجلها آلاف من أنواع النبات، فمن دخل هذه الغابات لم تره عين الشمس، ولم ير هو وجه السماء، لأنه يكون كما قلت لكم تحت سبعة سقوف من الأغصان والأوراق. ورأيت الزهر من خلال الأرز كالشقائق الحمر خلال خضرة القمح في بلادنا، فلما دنا بنا من ذلك القطار، رأينا ما حسبناه زهراً ليس بالزهر، وما ظنناه من النبات، ليس من النبات، إنما هو البنات الحاصدات بأزرهن الملونة (أي الفوط) التي تحكي الزهر بنقشها ولونها، وعلى رؤوسهن قبعات الخوص الكبار كأنها المظلات المنقوشة، والقوم هناك يحصدون الأرز بالأيدي، ثم يجمعون عيدانه الطوال ويجعلونها كالأهرام (جمع هرم) ويعقدونها من فوق، ويضعون لها صرة فيكون منها منظر عجيب، كأنها الأكواخ المسحورة في حكايات الجن. وليست مزارع الأرز سهولاً، فما في جزيرة جاوة سهول، ولكنها جميعاً غابات فيها النبات المثمر النافع، كالمطاط والنارجيل والخيزران والكتان والموز وقصب السكر، وما مزارع الأرز إلا قطع من الأرض، جردت من أشجارها وسلبت من الغابة، فهي تحاول أن تتوارى مستحيية كأنها الفتاة العذراء جردتها من ثيابها، وتركت المصون من جسدها نهب العيون، تحتمي بالغابة فيحميها دوحها، ويحف بها من كل جانب، يسترها ويخفيها، فترى على جوانب الحقل صفاً من الدوح (الأشجار الكبار) يقدم كطلائع الجيش، ومن بعده أشجار الغابات، تتابع صفوفها، فإن أنت تغلغلت ببصرك فيها، أحسست كأنك تنظر إلى الماضي المجهول من وراء الأطلال، وكأنك تطل على عالم الخفايا والأسرار من كوة يقال لها الحب»[1].

الخطابية والوعظية:

وتعد (الخطابية) و(الوعظ المباشر) طريقتين بارزتين تخللتا السرد في الذكريات، وفي هاتين الطريقتين يظهر صوت الكاتب ويعلو على كل شيء في النص، والكاتب لا يميل إليهما إلا عندما تُلِحُّ على خاطره فكرة (ما) وتثقله

---

(١) الذكريات: ١٥٢/٦. ويستطيع القارئ إذا أراد الوقوف على نماذج للوصف الرجوع إلى الحلقات التالية: (٦٩)، (٧٠)، (٧١)، (٧٢)، (٧٣)، (٧٤)، (٧٥)، (٧٨)، (٧٩)، (٨٠)، (٨٢)، (١٦٥)، (١٦٦)، (١٦٧)، (١٦٨)، (١٦٩).

بتبعاتها، أو حين يَعْجزُ الفن عن نقلها في وضوحها وحرارتها بمثل ما هي عليه من صور الكمال في ذهنه وفي نفسه، أو عندما يشعر بأنها (أي الصورة) سوف تتعامى على المتلقين عند نقلها إليهم موشحة بالأَساليب الفنية الراقية، والطنطاوي يريد أن تصل إلى كل أحد مهما اختلفت ثقافته وفكره، أو نأت داره سمع كلامه أو قرأه.

وذلك لا يقلل من مكانة الخطابة والوعظ بل على العكس فهما الملجأ الرشيد المتين لأَصحاب القيم الإِصلاحية الكبيرة، ولكن يحسنان في مواضع ويصبحان ثقيلين في مواضع لا سيما حين يكثر منها الكاتب دون مبرر واضح وقوي. ومن الأُسلوب الخطابي في الذكريات المثال التالي:

«... إن هتلر إن قيس به هذا النجس بيغن عُدَّ من الأَطهار، على أني ألعن هتلر في قبره – إن كان له قبر – لا لما زعموا كذباً أنه فعله باليهود، بل لأنه لم يخلص البشرية نهائياً من رجس اليهود. إن الذي فعلوه في لبنان سيعجز أبلغ المؤرخين لساناً، وأفصحهم بياناً، عن نقله كما وقع إلى الأجيال القادمة من البشر.

ما نيرون؟ ما جنكيز؟ ما هولاكو؟ ما يأجوج ومأجوج؟ ما وحوش الغاب وعقاربه وحَيَّاته وحشراته؟ ما الخنازير البرية؟ كل أولئك إن قيسوا بهذين القذرين بيغن وشارون صاروا من أهل الطهارة والخير، صاروا أطهاراً أخياراً لأنك وضعتهم مع من هو أنجس وألعن. كلا، ما رأى تاريخ البشر قاتلين مجرمين كهذين الكلبين المسعورين... قطع اللّه عليهما الطريق إلى كل خير، وسَدَّ دونهما الباب إلى كل سعادة وجعل ما فعلوه في لبنان مرضاً موجعاً مشوهاً في جسديهما، وقلقاً قاتلاً ورعباً دائماً في نفسيهما، وانزعاجا مُستمرا لا يذوقان معه استقراراً، لا يعرف له سبب ظاهر، ولا يُلفى له دواء شاف، ينغص عليهم العيش حتى لا يطيقانه، ويُحبب إليهم الموت فلا يجدانه. ويجعل ما أجرماه لعنة عليهما باقية فيهما، متسلسلة في أعقابهما ممتدة في ذراريهما، شاملة أهلهما وأحباءَهما، حتى يروي التاريخ ما حل بهما فيجزع كل باغ ظالم وكل جبار مغرور أن يحل به ما حل بهما. ولعذاب الآخر أَشد وأبقى: ﴿ وَلَا تَحْسَبَنَّ ٱللَّهَ غَٰفِلًا عَمَّا يَعْمَلُ ٱلظَّٰلِمُونَ ۚ إِنَّمَا يُؤَخِّرُهُمْ لِيَوْمٍ تَشْخَصُ فِيهِ ٱلْأَبْصَٰرُ ﴾ فيامن كفلتم أمن إسرائيل، هل تكفلونه لها في ذلك اليوم؟ أم هل تضمنونه لأنفسكم؟ أم تحسبون أنكم تفرون من لقاء اللّه، وإلى أين؟ هل من إله غير اللّه تلجؤون إليه كما يَلجَأُ السياسي إلى دولة

غير دولته فتحميه؟ من يحميكم – ويحكم من اللّه؟ يا سكرى بخمر القوة اصحوا فإن اللّه أقوى، واللّه أكبر »[١].

ويلاحظ القارئ أن الكاتب يكثر من أساليب الاستفهام والدعاء والنداء، وهي من مقومات الأسلوب الخطابي بعامة[٢].

ويشيع استعمال الخطابية والوعظية بمعنىً متطابق ولكن الباحث يعتقد أن هنالك فرقاً دقيقاً بين هذين المصطلحين، فالخطابية، هي: التوجه بالحديث المباشر إلى القارئ، ومحاصرته بأساليب النداء والاستفهام والدعاء وألفاظ الأمر ونحوها، والوعظية مثل ذلك لكنها ترتبط بالجانب الديني والأخلاقي دون غيرهما.

ويمكن القول بدقّة أكبر: إن الخطابية أسلوب أو شكل، أمّا الوعظ فهو ذلك المضمون والمحتوى الأخلاقي، يقول الطنطاوي:

«إنَّ اللّذة المحرمة شِرْكة بين الشباب وبينكُنَّ [يخاطب بنات المسلمين] والعقوبة في الآخرة عليهم وعليكن، ولكنَّ عاقبتها في الدنيا عليكن أنتن وحدكن. المجتمعات يا بناتي ظالمات تُسامح الشباب، تقول: شاب أذنب وتاب، ولا تسامح الفتيات، إنها تغفر له زلته، وتنسى حوبته، ويبقى أثر الزَّلة في البنت: ثقلاً في بطنها، ووصمةً على جبينها، لا تفارقها حتى تفارق حياتها.

إن الذين يُزيِّنون لك السفور والحسور والعمل مع الرجال، وكشف الجسد بحجة الرياضة أو الفن أو الكشف الطبي بلا ضرورة، أو الخلوة بالأجنبي بلا داعٍ، إنهم لايريدون رياضة ولا فناً ولا شيئاً مما يَدَّعونه، ما يريدون إلا أن تكشفي عن جسدك ليستمتعوا بجمالك، ولو بالنظر أو اللمس، إن لم يقدروا على أكثر من ذلك. فلا تكوني عوناً لهم على نفسك، ولا تمتعيهم بشيء منه، إلا أن تربطي أحدهم من عنقه برباط الزواج، وإلا أخذ منك أعز ما لديك وهرب.

إن حب الشاب يا بنتي (خطف) لذة دقائق يخطفها ويهرب خفيفاً، وحب الفتاة (بقاء) أثر هذه اللذة تسعة أشهر ثم القيام عليها طول العمر، يلبس لك جلد

---

(١) السابق: ٢ / ٥٧–٥٨.

(٢) للوقوف على نماذج من الأسلوب الخطابي ينظر: السابق: ١/١٦٣، ٢١١–٢١٣ و١١/٣.

الحمل، يلقي عليك مثل هديل الحمام، يذل لك، يطمعك ويعدك، فإذا نال الذي يريده منك، نزع جلد الحمل فبدا الذئب، وسكت هدير الحمام، وسُمِع فحيح الحية ونعيق الغراب، ثم أعرض عنك وتعالى عليك، وأنكرك وأنكر ولده منك، ثم تركك مع ألمك وندمك وذهب يفتش عن حمقاء أخرى يعيد معها المسرحية من أولها.

إن أكثر من عرفنا من دعاة التكشف والاختلاط مالهم زوجات ولا أولاد، وأنا رجل لي بنات ولي حفيدات، ولحفيداتي أولاد فأنصحكن وأدافع عنكن، كما أنصح بناتي وأدافع عن حفيداتي»[1].

العرض الفلسفي:

وما يقال عن الطريقتين: (الخطابية) و(الوعظية) يقال عن العرض الفلسفي فهو إفراز أو نتيجة لفكرةٍ ضاغطةٍ لم يستطع الكاتب إغفالها أو مقاومتها. وتتميز تلك الأفكار التي ينثرها في عرض فلسفي بالإدهاش، ولكنه إدهاش ليس وراءَه كبير أمر؛ لأن ما يثيره من أفكار جريئة لا يتحقق لها غالباً العمق والارتباط بسياقات فلسفية فكرية متممة، أو مغايرة تمنحها الحياة والفاعليَّة، إنها أشبه شيء بالإلماع يضيء فجأَة في كبد السماء ثم يخبو، أو كالإلماح يقدح زناده؛ فيَتقد في جنبات الفكر أو النفس ثم يسكن وكأن شيئاً لم يكن، وأمثل على هذه الطريقة السردية بالمثال التالي:

«ساءلت نفسي هل بين العربية والإسلام تطابق؟. بحيث إن العربية والإسلامية كلمتان مترادفتان تغني إحداهما بمدلولها عن الأخرى، فكل ما هو إسلامي عربي وكل ما هو عربي إسلامي؟ وكان الجواب: لا، فقلت: هل بينهما تناقض كالوجود والعدم، والموت والحياة، بحيث إنهما لا يجتمعان ولا ينعدمان، وكان الجواب: لا، هل بينهما تضاد كالبياض والسواد بحيث إنهما لا يجتمعان ولكن قد ينعدمان، وكان الجواب: لا، هل بينهما عموم وخصوص، كما يقول أهل المنطق بحيث إن كل عربي إسلامي، وليس كل إسلامي عربياً؟ وكان الجواب: لا

---

(١) السابق: ٢/٨٣-٨٤.

فما العلاقة إذن بين العربية والإسلامية؟ الجواب: إنَّ العلاقة هي ما يسمى العموم والخصوص من وجه، أي: أنهما مثل دائرتين دائرة صغيرة ودائرة كبيرة وُضِعَت الصغيرة في طرف الكبيرة، فانطبق أكثر أجزائها على أجزاء الدائرة الكبيرة، ولكن بقي من الصغيرة هلالٌ صغيرٌ لم يدخل في الكبيرة وبقي من الكبيرة هلالٌ كبير يحيط بالصغيرة، أي: أن الناس ثلاثة أصناف: عربي مسلم، مسلم غير عربي، وعربي غير مسلم. أما المسلم فلا إشكال في وضعه، لأننا إن دعونا بدعوة العربية دخل فيها، وإن دعونا بالدعوة الإسلامية دخل فيها، ولكن الإشكال في العربي غير المسلم، والمسلم غير العربي أيهما هو أقرب إلينا؟ وأيهما الذي هو جزء أصلي من أمتنا؟»[١].

إلا أن هذا العرض الفلسفي قد يُسَخَّر أحياناً لصالح حياته فيصبح مقبولاً إلى حد ما، لأنه ينبثق من طبيعة المهمّة الرئيسة للكتاب، مثل:

«(الأردن) منطقة واسعة أكثرها مع بلجيكا وأقلها مع فرنسا، لمَّا نظرتُ من أعلى أحسست كأني أنظر من وادي الربوة في دمشق من عند قبة السيار، فأرى جزع الوادي ومنعطفه. وما كنت أراه وأنا على الأرض محجوباً عني انكشف الآن لي، فكأنه المستقبل الذي لا يصل بصرك إليه ولا يحيط علمك به، تراه من فوق فكأن الماضي والحاضر والمستقبل قد اجتمعت لك، فعلمت أن ذلك كله نسبي، كمن يأخذ جرائد الأُسبوع الماضي ليقرأها دفعة واحدة، فما كان منها حاضراً لقارئها في يومها، صار الآن ماضياً عند من يراها كلها، وما كان من حديث الغد في العدد التالي صار عنده الآن من خبر الحاضر، هل ترونني تفلسفت؟ وأغربت؟ وجئت بشيء لا يفهم... ودعوني أبالغ في التفلسف فأسأل: ما المستقبل؟ وأين أدركه، وأنا إن وصلت إليه صار حاضراً وذهبت أفتش عن مستقبل جديد أجري وراءه؟ هذا معنى يشغل من نفسي مكاناً لذلك ما أفتأ أعود إليه وأتكلم فيه...»[٢].

ومن السرد الفلسفي المسخر لحياة الكاتب، ما جاء في وصف الكاتب لـ: (معركة) مجازية بينه وبين خروف مشوي على مائدة أمير القريات عام ١٣٥٣هـ:

«... وأقبلتُ أخوض المعركة، ولكن كيف أخوضها بلا سلاح، بلا ملعقة، إن

---

(١) السابق: ١٢٥/٤.

(٢) السابق: ٢٨٦/٧.

القوم يأخذون قبضة الرز واللحم حتى تصير كالكرة الصغيرة، ثم يقذفونها في حلوقهم فتقع في المري وتصيب الهدف، فانفلت الرز من بين أصابعي ومَلأ السَّمن كفي، فرفعته إلى فمي فسال على ثيابي، فجعلت أعمل على إدخاله فمي، فدخلت فيه أصابعي كلها حتى كدت أختنق وما دخل فيه الرز ولا اللحم، وغسل وجهي السّمن حتى صار يلمع، لا يضيء بالتقوى ولكن بالدهن، وإني لفي هذه المحنة إذ أحسست بيد تمسك كتفي، فظننته يريد أن أفسح له ففسحت، وإذا به يزيد في إكرامي، فيأتي بطبق من خالص السّمن العربي، فيصبه على الرز بين يديّ، فقمت وعيني إلى الطعام تملؤها الشهوة إليه، وبطني فارغ تزقزق عصافيره تطلب العودة إليه، وذكرت مَنْ قال عن فقد عبده في إشبيلية التي كانت تسمى حمصاً:

حمّـــص الجنـــة قالـــت لغلامـــي لا رجوعـــاً

رحـــم اللّـــه غلامـــي مـــات في الجنـــة جوعـــاً

لماذا لا تأكل العصافير القمح في سنابله، وهو أشهى إليها؟ لأن اللّه ركب في رأس السنبلة أشواكاً طرية؛ فإذا مَدَّ العصفور منقاره ليصل إلى الحب اعترضته وجاءت في رقبته فمنعته، فهو يرى الطعام ولا يصل إليه

كـالعيس في البيـداء يقتلـها والمـاء فـوق ظهورهـا محمـول

وكذلك كنتُ في وليمة أمير القريات سنة ١٣٥٣هـ. الرز واللحم بين يدي، والرغبة فيه بين جنبي، تصل إليه يدي ولكن لا تبلغ به فمي...»[(١)].

٤. الإِطار والقالب:

قدم لنا الطنطاوي سيرته في إطار مقالي يشتمل على كثير من الخصائص المقالية من عنوان ومقدمة وعرض وخاتمة وتحليل وتفسير، وقد اختار الطنطاوي لسيرته هذا الإِطار الأدبي التقليدي:

– لحذق الكاتب للفن المقالي وتمكنه منه.

---

(١) السابق: ٣/٨٠–٨١ وللوقوف على نماذج أخرى للسرد الفلسفي ينظر: ١/١٠٩–١١١، ١٢٩، ١٧٧، ٢٠٠ و٣/٨١ و٦/١٧١ و٧/٢١٦–٢١٧، ٢٨٦، ٢٩٢–٢٩٣ و٨/٢٠٥، ٣٢١–٣٢٢، ٣٤٠–٣٤١.

– ولسهولته بالنسبة للأجناس الأدبية الجديدة.

– ولأن المقالة هي الشكل الأدبي الأمثل للكتابة عبر الوسيط الصحفي، والأَنسب للظروف التي بدأ فيها بالكتابة.

– ولأن الإِطار المقالي يتسم بالمرونة الشديدة، لاسيما فيما يتعلق بتقليص أو بتمديد المساحة التي تستغرقها الحلقة الواحدة.

– ولأنه الأقدر على الوفاء بمتطلبات الكاتب وغاياته لاسيما الخروج من (الشخصي) إلى (الإِنساني).

ولذلك جاءت الذكريات في صورة حلقات متباعدة لها شكل المقالة ولكنها ترتبط فيما بينها برباط معنوي عام، تتنامى فيها الأحداث غالباً وتتدافع في أسلوب حكائي استعادي عفوي بسيط. وقد حرص على أن يمنح كُلاً منها استقلالية من حيث بناؤها الشكلي وشمولها لموقف أو مواقف خلال فترة زمنية محددة لا تحوج القارئ إلى مراجعة ما قبلها، وقد تُشوق لما بعدها ولكنها لا تؤسس فهم محتواها الخاص ولو كان بسيطاً على ما يليها.

ويعلل الطنطاوي لهذا الاتجاه بأنه يصعب على قارئ الحلقة في الصحيفة أن يراجع الحلقة التي سبق نشرها حين ينسى بعض أحداثها، وربما فات بعض القراء الاطلاع على الحلقات السابقة فيفوت عليهم بذلك فهم الحلقات اللاحقة والعكس[(١)]؛ إلا أن بعض الحلقات في الذكريات تخرج عن هذا المنهج الذي التزمه الكاتب في أغلب الكتاب فتأتي منتظمة متصلة تقود كل منها إلى أختها وترتبط به ارتباطاً قوياً[(٢)].

وتُصدَّر كل حلقة من هذه الحلقات برقمها، وبعنوان بارز يعطي تصوراً واضحاً عن الموضوع تحتها. والكاتب لا يسميها بـ (الحلقات) حين يشير إليها داخل

---

(١) ينظر السابق: ٩٧/٦ و٩٥/٧.

(٢) مثل الحلقات من: ٢ إلى: ٩، و١٣–١٦، و٣٢–٣٣، ٣٥–٣٩، ٤٦–٤٩، ٥٦–٥٨، ٧٠–٧٥، ٧٨–٨٠، ١١٦–١١٧، ١٢٣–١٢٥، ١٤١–١٤٥، ١٥٦–١٥٧، ١٦٥–١٦٩، ١٧٧–١٧٨، ... إلخ.

الكتاب، ولكن يسميها (فصولاً)[١]. ويبدو أن تسميتها بالحلقات كان اجتهاداً من قبل المحررين الصحفيين الذين عملوا على إخراجها في (المسلمون) و(الشرق الأوسط)، ثم تابع ذلك ناشر الكتاب محاكاة لما تم نشره من قبل.

وبحسب الكتاب المنشور فقد بلغت حلقاته مائتين وأربعاً وأربعين حلقة، عدا الحلقات المحذوفة التي رأى الطنطاوي أنها بعيدة عن روح الذكريات، أو أنها أقرب إلى أن تدخل ضمن كتبه الأخرى من بقائها في صلب الكتاب[٢]. وتتراوح عدد صفحات الحلقة الواحدة ما بين تسع صفحات إلى إحدى عشرة صفحة، هذا بالنسبة للحلقات المنشورة في (الشرق الأوسط) وأما الحلقات المنشورة قبل ذلك في مجلة (المسلمون) فكانت في حدود ست صفحات إلى سبع صفحات ونصف الصفحة.

٥. الزمان:

والسير وفق السنين منهج قديم من مناهج كتابة السير نجده عند ابن هشام في السيرة النبويَّة، وعند ابن خلدون في تعريفه بنفسه ورحلاته، وهو منهج عام من أبرز المناهج التي سار عليها المؤرخون في تاريخنا الإسلامي وأوضح مايكون في هذا الفن عند الأئمة أمثال ابن جرير الطبري وابن الأثير وابن كثير في تواريخهم رحمهم اللَّه تعالى. ولكن الكاتب يوهم قارئه في بداية كتابه وفي خاتمته أنه لا يسير وفق خطة أو سنة محددة، بل ينص على أنه لا يسير وفق تطور السنين وتقدمها[٣]. ويؤكد على ذلك في الحلقة الرابعة والسبعين بعد المائة (١٧٤) فيقول:

«أنا لما اقترحوا عليَّ كتابة هذه الذكريات، لم يكن لها في ذهني صورة، ولم يكن تحت يَديّ أوراق مكتوبة أعتمد عليها، وكنت أغبط من يكتب ذكرياته، ويرجع إلى مذكرات كتبها في حينها، لذلك جاءت ذكرياتي غريبة عن كل أُسلوب تبعه كُتَّاب الذكريات، فلا هي مرتبة على السنين تمشي مع التاريخ

---

(١) ينظر السابق: ١/١٨٣، ١٩٢ و٢/٢٦٣ و٤/١٩٦ و٦/٩٧، ٢٦٩ و٧/٨٥.

(٢) مثل الحلقة المنشورة في الشرق الأوسط بتاريخ: الخميس: ٢٠/٣/ ١٩٨٦م بعنوان: (العميد ناظم الطبقجلي) ص١٠.

(٣) ينظر الذكريات: ١/٦-٧ و٨/٣٥٣.

ككتاب (حياتي) لأحمد أمين ولا هي سرد قصصي لوقائع الحياة ككتاب (الأيام) لطه حسين ولا هي أفكار يربطها رباط كالذي كتب العقاد فما هي إذن؟ هي ما ترون وتقرؤون»[١].

ولكنه يعود فيقرر في مكان آخر أنه يسير وفق منهج السنين في روايته لأحداث حياته، ويقول:

«وصلت الآن في ذكرياتي إلى سنة ١٩٣٣م (رمضان ١٣٥٢هـ) وأنا لا أزال أمشي في تدوينها على ترتيب السنين، تذكرني – إن نسيت – أوامر وزارة المعارف بنقلي من مدرسة إلى مدرسة وتواريخ الصحف التي نشرت فيها مقالاتي وإن بقي عندي الأقل منها وضاع أكثرها»[٢].

وإذا تجاوز الباحث ما يقوله الكاتب إلى كتابه نفسه ليرصد عن كثب المنهج الزماني العام الذي يسير عليه في تنسيق الأحداث وترتيبها ورسم الوقائع، فإنه واجدٌ أن الخيط الزماني العام الذي تتمحور حوله الأحداث، هو: مبدأ السنين أو الأُسلوب التصاعدي الذي يتدرج بالقارئ صعوداً مع الزمان. وهذا على الإجمال لأَن السياق كان يقطع في كثير الأحيان ثم يعاد إليه، أو يرتد على زمان قبله أو يقفز إلى زمان لم يحن أوانه، ولكنه في آخر الأمر يعود إلى الحديث فيصله من حيث قطعه وفق النظام الزمني للسنين. وكثيراً ما كان يدفع إلى ذلك متابعة الحدث أو الوقائع التي تبدأ في زمان ثم تمتد وتتشعب وتطول إلى زمان آخر.

ولقد كان الكتاب أكثر تماسكاً والتزاماً بالتسلسل الزماني (حسب السنين) خلال الأجزاء الثلاثة الأُوَل، ولكن أخذ زمام الزمن يتفلت من يدي الكاتب منذ الجزء الرابع؛ فكثر التقديم والتأخير والاعتذار من الاضطراب بتداخل الأحداث واستطالتها خارج النطاق الزمني الذي يكتب فيه الكاتب، ورغبته في تتبع الحدث حتى ينتهي ليحافظ على وحدته وفائدته ثم العودة من حيث بدأ ليستأنف السرد، وكان في أوقات كثيرة يقف حائراً لا يدري هل يتقدم إلى

---

(١) السابق: ٦/٢٣٣.

(٢) السابق: ٣/٥.

الأمام متابعاً الأحداث المتداعية التي يفتح بعضها الباب أمام بعض فيعصف بالتماسك الزمني أو مبدأ السنين ولكنه يحافظ على وحدة الحدث وموضوعه، أو يستمر محافظاً متمسكاً بـ: (منهج السنين) الذي يسير عليه ولو أدى به ذلك إلى تقطيع الأحداث وتجزئتها.

وبرغم ذلك لا يعجز القارئ في أن يحدد المسافة الزمنية التي يباشرها كل جزء، وهي باختصار على النحو التالي:

- الجزء الأول: ١٣٣٢هـ/١٩١٤م إلى ١٣٥٠هـ/١٩٣٠م
- الجزء الثاني: ١٣٥٠هـ/١٩٣٠م إلى ١٣٥٢هـ/١٩٣٢م
- الجزء الثالث: ١٣٥٢هـ/١٩٣٢م إلى ١٣٥٥هـ/١٩٣٦م
- الجزء الرابع: ١٣٥٥هـ/١٩٣٦م إلى ١٣٦١هـ/١٩٤٢م
- الجزء الخامس: ١٣٦٢هـ/١٩٤٣م إلى ١٣٨٠هـ/١٩٥٩م
- الجزء السادس: ١٣٨٠هـ/١٩٥٩م إلى ١٣٨١هـ/١٩٦١م
- الجزء السابع:

أ) عودة إلى ذكريات القضاء خلال عشر سنوات:

١٣٦٣هـ/١٩٤٣م إلى ١٣٧٣هـ/١٩٥٣م

ب) ينتقل إلى رحلته إلى البلاد الأوروبية (ألمانيا – بلجيكا – هولندا) في عام ١٣٩٠هـ/١٩٧٠م

- الجزء الثامن:

أ) الحديث عن ساحات القضاء وبعض المشاهد منها، وقصة ترقيته إلى مرتبة مستشار بمحكمة النقض، ونبأ رفع الحصانة عنه وعن رئيس محكمة النقض الشيخ عبد القادر الأسود لعدم مواءمتهما للعهد الاشتراكي التقدمي:

١٣٧٣هـ/١٩٥٣م إلى ١٣٨٦هـ/١٩٦٦م

ب) قدومه للمملكة أولاً في الرياض ثم إقامته الدائمة في مكة المكرمة:

١٣٨٣هـ/١٩٦٣م إلى ١٤٠٨هـ/١٩٨٨م

obeikandi.com

ويرى الدكتور ماهر حسن فهمي أن الاتجاه إلى الشكل الروائي هو أسلم الحلول لتجاوز العقبات التي تعترض سبيل التسلسل الزمني؛ لما يوفره الشكل الروائي للكاتب من إمكانات وتقنيات تمكن الكاتب من العودة إلى الوراء من غير خلخلة أو اضطراب، يقول:

«لو سار كاتب السيرة على أساس تاريخي لوجد نفسه أمام معضلة، فالحدث قد يبدأ ثم يتم بعد ذلك في مرحلة زمانية متأخرة وفي مكان آخر، فإذا كثرت مثل هذه الأحداث – ولابد أن تكثر – ارتبكت السيرة وتقطعت، ولكن البناء الروائي – على سبيل المثال – ينقذ كاتب السيرة. فقد يغفل كاتب السيرة بداية الحدث حتى إذا تم قدم لنا بدايته على شكل ذكريات ثم ألقى بنا في خضمها»[1].

ولكن كما للشكل الروائي ميزته فإن له سلبياتٍ أخرى – والكلام هنا يخص فن السيرة الذاتية تحديداً – لأنه مظنة للخيال بما يزينه للكاتب وما يغري به من الانسياق وراء التخيل، واختراع الأحداث والارتباطات الوهمية بين الأسباب والمسببات، واختراع الدوافع النبيلة وتزويق المواقف المحرجة للمبالغة في تجويد العمل وإحكام نسجه وترابطه.

وفي الحقيقة أن المسألة (أي الوحدة والتسلسل) رهن بقدرة الأديب وإمكاناته وما يتوافر له من النشاط والعزيمة والجلد على المراجعة والترتيب والتنسيق، وقدرته على توحيد تجربته في الحياة ولَمِّ شعث أحداثها تحت فكرة واحدة، أو فِكَرٍ متصلة متجاورة ينتظمها خيط سردي يشدها إلى بعضها ويؤلف بينها. والواقع يؤكد على ذلك فنحن واجدون أدباء ساروا على المنهج الذي سار عليه الطنطاوي ونجحوا في أن يوفروا لكتبهم قدراً لا بأس به من الوحدة والتماسك الفني والزمني مثل: أحمد أمين في كتابه (حياتي) وتوفيق الحكيم في سيرته (حياتي) في الأدب العربي المصري، وعبد الفتاح أبو مدين في كتابه (حكاية الفتى مفتاح) في الأدب العربي السعودي المعاصر وغيرهم.

---

(١) السيرة تاريخ وفن: ٢٤٣و المدخل لدراسة الفنون الأدبية: ٨٩.

٦. المكان:

والمكان – كما يظهر – ليس حيزاً مجرداً من المعاني، وليس ظرفاً جامداً يستوعب الأحداث والأشخاص، ولكنه شيء أكبر، إنه تعويض عن الماضي أو العنصر المتبقي من حياة انتهت، يقول:

– «**الماضي زمان ومكان وأحداث وناس وقد ذهب الناس فلا يرجعون وانتهت الأحداث فلا تستأنف والزمان الذي تصرم لا يعود، فلم يبقَ إلا المكان وما فيه من الأشياء...**»[١].

ويقول:

– «**لا يبكي الشاعر حجراً ميتاً كما زعم أبو نواس ساخراً بل يبكي زماناً كان حياً يبكي قطعة من عمره كانت فبانت**»[٢].

فالمكان جزء من أجزاء الشخصية ومكون من مكوناتها، وبدون تحديدٍ دقيقٍ للمكان لا يمكن معرفة الإنسان حق المعرفة؛ لأن الإنسان يحيا منذ خُلِقَ في مكان وينتقل عبر مكان، فيؤثر في المكان ولكن بعد أن يكون قد تأثر به أولاً، وينتمي للمكان الذي يعيش فيه ويرتبط به ويفضله على غيره لأن نفسه صيغت على منواله من: السهولة والصعوبة، والضيق والاتساع، وتشربت ما يسوده من مُثُلٍ وقيم وأعراف، وكل ما فيه يذكره بذاته ونفسه، ويبعث فيه الراحة والاطمئنان لما بينهما من المشابه، فالبيئة نفسها ضرورية لحياة الإنسان واستقراره وراحته:

– «**إن المرء يحيا بمنظر الحي من سطح داره، ومنعطف الشارع من نافذة غرفته، والمنارة التي يرى ذروتها منها، والوجوه التي ألف أن يراها، والأصوات التي تعود أن يسمعها فإن نقص شيء منها نقص شيء من حياته هو**»[٣].

ويؤكد الطنطاوي على هذه الفكرة فيقول:

---

(١) الذكريات: ٢/ ١٣٠.

(٢) السابق: ٤/ ٢٤٠.

(٣) السابق: ٨/ ١٦١.

«ولم لا؟ وهل الحياة إلا أن تقيم في المكان الذي تألف، وترى الناس الذين تحب، وتصل ماضيك بحاضرك بلوحة تراها، أو نغمة تسمعها، أو بقعة تحلها؟ وهل يحيا المرء إلا في الأمكنة والوجوه، وبالذكريات والآمال؟ وهل الموت إلا أن ينبتر مما يحيط به وينقطع عن كل ما يعرف، ويقدم على بلد مجهول وحياة غريبة عنه، لا عهد له بها ولا نبأ عنده منها؟

أو ليست للإنسان حياة ظاهرة في قيامه وقعوده، وطعامه وشرابه، وجيئته وذهابه، وحياة باطنة في أفكاره وذكرياته، وآماله وآلامه، وميوله وعواطفه؟

أو ليست حياته الباطنة هي الأصل وهي الأساس فلا يحيا إلا بها، ولا يقوم إلا عليها؟ كما أن الشجرة لا تحيا إلا بجذورها الممتدة في جوف الأرض المختفية في بطن الثرى، فإذا انقطع المرء عن عادته، وابتعد عن أهله وصحابته لم ينفعه أنه لا يزال يقوم ويقعد، ويأكل ويشرب، وكما أن الشجرة لا تنفعها أغصانها وفروعها، إذا هي بُتَّتْ من أرضها وقطعت من أصلها، وفصلت عن جذورها.

وأحسب أن اللَّه ما قرن الموت بالإخراج من الديار، وأجزل ثواب المهاجرين في سبيل اللَّه، التاركين أو طانهم ابتغاء مرضاة اللَّه، إلا لأن الهجرة ضرب من ضروب الموت ولون من ألوانه فإذا (تعددت الألوان فالموت واحد»[1].

وقد كان الطنطاوي يكره مغادرة بلده لأي سبب كان وإنما يفعل ذلك إما سعياً لرزقه أو قياماً بواجب عليه أو مكرهاً دون إرادة منه، ولكنه على كل حال يشعر حين تُلْجِئه الظروف الى السفر بأن قلبه يكاد ينخلع من بين جنبيه، وتتسلل إليه حالة غريبة يعبر عنها بـ (تلفت القلب) – على طريقة الشريف الرضي[2] – لا تقتصر على دمشق فحسب ولكن تشمل كل موضع أقام فيه الكاتب وارتاح إليه، يقول وهو يصف مشاعره عند مغادرته دمشق إلى بغداد عام ١٣٥٥هـ – ١٩٣٦م، يقول الطنطاوي:

«لما جاوزنا أبو الشامات وأصحرنا ونظرت بين يدي وعن يميني وعن شمالي

---

(١) السابق: ٣/٢٨١–٢٨٢.

(٢) ينظر: ديوانه: ١/١٨١.

فلم أجد إلا الصحراء الصامتة الرهيبة الموحشة. ووجدت دمشق التي أحببتها ولقيت فيها من يحبني، وألفتها وتركت في كل بقعة منها قطعة من حياتي وطائفة من ذكرياتي قد اختفت وراء الأفق وتضاءل (قاسيونها) وصغر، حتى ما يبدو منه إلا خيال يلوح على أطراف الأفق، كأنه متعلق بالسماء، له وميض ولمعان، وأحسست بلوعة الفراق، فخفق قلبي خفقاً شديداً:

كأن القلب ليلة قيل يغدي ... بليلى العامرية أو يراح
قطاة عزها شرك فباتت ... تعالجه وقد علق الجناح

وخالطني حزن عميق وشعور مبهم، أعرفه من نفسي كلما سافرت سفراً بعيداً على كثرة ما كنت أسافر وأبتعد. شعور من يجد الموت ويبصره بعينه...

وازدحمت في نفسي صور حياتي في دمشق، وحببت إليّ أضعاف ما كنت أحبها، ومرت أمام عيني صور إخوتي وأهلي وإخواني وأصحابي، وذكرت سهراتنا البيتية ومجالسنا الأدبية، وهذه الحفلات الوداعية التي أقيمت تكريماً لي قبل أن أعمل شيئاً أستحق عليه التكريم، وأفيض عليّ فيها من النعوت ما ليس فيّ ولا أستحق الأقل منه.

وذكرت من دمشق كل حبيب إليّ جميل في عيني فازددت بها تعلقاً، ووددت لو أني أبيت فلم أذهب، ولم أتغرب»[١].

ويقول مبيناً ارتباطه بالمكان وتعلقه به، وقد أجبر على مغادرة مدرسة (سقبا):

«وخرجت من مدرسة سقبا، كأني لم أدخلها ولم أبت فيها ليلة قط ولم أعش فيها عاماً ونصف عام، وكأني لم أُودعها من ذكرياتي، ومن حياتي ما لا أستطيع أن أنساه لأنه صار جزءًا مني، أي من الـ (أنا) التي أقوم بها وتقوم بي!!»[٢].

ويطالب الكاتب بالوقوف – بمعناه العام والخاص – على الأطلال المتعلقة بحياة الأديب نفسه ويَحُثُّ على إراقة دموع الوفاء عليها، وتسجيل معالمها الخالدة في

---

(١) الذكريات: ٣/٢٨١–٢٨٢.

(٢) السابق: ٣/١٠.

آدابهم: شعراً ونثراً؛ لِتَغْنَى تلك الأداب بآثار الإنسان وتكتسب حياة جديدة إلى حياتها:

«أنا مولع بالوقوف على الآثار، لأني أحس أمامها كأني عشت عمري وعمر غيري أتصور كأني مع من مضى، أتخيلهم كيف كانوا يعيشون حين أرى ما خلفوا وراءهم من الآثار، أعيش تاريخهم كأنني عدت إليه، فإن التاريخ مكان وناس، أما الزمان الذي مضى فلا يعود وأما الناس الذين ماتوا فلا يرجعون، ولم يبق إلا المكان. فأمكنة الآثار هي أوعية التاريخ»[1].

ويقول يستحث الشعراء على بكاء الأطلال الباقية من السكة الحديدية التي كانت تربط الحجاز بالشام، وقد جاز بها عام ١٣٥٣هـ - ١٩٣٤م، يقول:

«الخط ممدود ولكن لا يمشي عليه قطار، والمحطات قائمة ولكن لا يقف عليها مسافر، كانت فيها مواقف الوداع والاستقبال تشهد الآمال والآلام، كانت فيها الناس من كل بلد وكل شعب، فأصبحت لا غادٍ عليها ولا رائح منها، ولا مُودِّع أسيان، ولا مُسْتَقْبِلٌ فرحان.

وإذا 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، يُذكر الناس بموتها الحياة التي كانت فيها، فتفيض لمشهدها مدامع شاهديها. وإذا كانت بقايا ديار الحبيب الذي راح تثير هذه المشاعر، فأولى بذلك هذه المحطات القائمات وحدها في البراري، محطات الخط الحجازي التي كانت تعج بالناس فما بقي فيها ولا حولها أَحدٌ أفلم يَمرَّ أحد من الشعراء بهذه المحطات منفردات كالثاكلات على أجداث من مات، ألم يثر منظرها في أنفسهم عاطفة، ألم يحرك منها المشاعر، ألم تنطلق بوصفها ألسنتهم وأقلامهم؟ كل محطة خالية خاوية من محطات خط الحجاز، كقصيدة من الجدران والأركان، لا تحتاج إلا إلى من يترجم عنها بالألفاظ والأوزان، فغطوا أقلامكم بدموعها، واجعلوها مداد ما تكتبون فإن كل

---

(١) السابق: ٤/٢٥.

لبنة في كل محطة تبكي، وكل نافذة مخلعة المصاريع، وكل باب غدا وما عليه باب!!»[١].

وحقيقةً أن الإنسان – كما يقول الطنطاوي – :

«يحيا بمنظر الحي من سطح داره، ومنعطف الشارع من نافذة غرفته، والمنارة التي يرى ذروتها منها، والوجوه التي ألف أن يراها، والأصوات التي تعود أن يسمعها»[٢].

ومادام الأمر على هذا النحو؛ فلا غرابة إذا توجه إلى المكان بعناية خاصة وتركيز شديد؛ حيث نجده يسرف في وصفه وتحديد معالمه بكل دقة، فما يقيم في مكان أو ينتقل إليه أو يجوزه إلا ويسارع إلى وصفه وصفاً جغرافياً، وينقل لنا أثره على صفحة نفسه بكل دقة. وقد بدأ ذكرياته بتحديدٍ لصورة المكان الذي كان يقيم فيه، فقال:

«كنت إذا صعدت جبل (قاسيون) وبدت لي دمشق بغوطتيها، وانجلت لعيني لوحة عرضها أكثر من عشرين كيلاً ألفها بنظرة واحدة من شرفة داري، أرى الدنيا كلها تجمعت مصغرة فيها، فالعمران في البلد يتوسطه الجامع الأموي وقبة النصر، والحدائق والجنات من حولها وبردى وأبناؤه الستة تجري من تحته، والمزّة تنظر إليها، وقاسيون يطل عليها وسهول المزة والكسوة تجاورها.

فيها كل ما في الدنيا من سهل وجبل وبستان وقفر، وساقية ونهر، ومسجد وقصر، إلا البحر! على أنك ترى حول البلد (أو كنت ترى) بحراً من الخضرة والنبت والشجر. وأرى دمشق كأنها طائر حط ليستريح، جسده وسط السور وجناحاه ممتدان إلى ميدان الحصى وحي المهاجرين، أو كأنها عروس أتعبتها حفلة الزفاف، فنامت: رأسها على ركبتي قاسيون، وقدمها في قرية (القدم) وقلبها حيال قلب البلد الذي يهفو إليه قلب كل مسلم وهو المسجد الجامع الأموي أقدم المساجد الفخمة في ديار الإسلام...»[٣].

---

(١) السابق: ٧/٣١١–٣١٢ وينظر: ٣/١٠٦.

(٢) السابق: ٨/١٦١.

(٣) السابق: ١/١٤.

ثم يتبعه بصورة المكان كما شاهده في وقت قريب من زمن الكتابة، وقد اقتاتت المباني الإسمنتية جسده، وشقت الطرق عبر صفحتي خديه أخاديد طويلة ومتصلة، مع اختلاف في الموقع الذي تلتقط منه الصورة، حيث يأتي الوصف من علو شاهق (الطائرة) وفيه دلالة على تحول السكن وتغير مكان الإقامة:

«الجبل الذي يلوح لي جاثماً على حافة الأُفق هو قاسيون، وهذه المنازل المائلات صفوفاً كالأولاد المدللين في حضن الأب الحاني، هي أحياء السفح: الأكراد والصالحية والمهاجرين، وهذه العُمُد البيض السامقة، التي تشبه أصبع المتشهد تشير بكلمة الحق نحو السماء، هي مآذن المساجد... هذه دمشق، فلماذا لا أحس فرحة الآيب إلى بلده؟ لماذا أراها متغيرة في عينيَّ؟... حسبت الطيارة ضلت الطريق إليها فهبطت غيرها: شوارع عراض، عمارات عالية، وساحات وجسور... ولكن مالي ومالها هذه مدينة جديدة طالما رأيت مثلها حيثما مشيت في مناكب الأرض... إنها متشابهة كالنسخة المطبوعة من الكتاب وأنا أريد نسختي المخطوطة، نسختي المفردة على ما فيها من عيوب هل يتخلى أبٌ عن ابنه لعيوبه ويأخذ ابن غيره المنزه عن العيوب؟! أريد دمشق مرابع أُسرتي، ومرتع صباي، ومغنى فتوتي، فأين هي دمشق التي تشممت رياها ونشقت صباها، ونشأت في حماها؟ أهذه هي دمشق؟ فما لها تغيرت؟ كنت إن قابلت في الطريق عشرة عرفت واحداً أو اثنين، وعرفني أربعة أو خمسة... فما لي اليوم أبصر مائة فلا أكاد أعرف من المائة واحداً ولا يعرفني ثلاثة؟ أَبُدِّلَتْ الدنيا، أم صرتُ غريباً في وطني؟

أما الخيام فإنها كخيامهم وأرى نساء الحي غير نسائها»[1]

ومما تقدم يتضح أن الكاتب لا يعمل على وصف المكان للقارئ فحسب ولكنه يبحث عما يألفه فيه من عادات وشخوص وأخلاق وأعراف، بعبارة أخرى: إنه يبحث عما تسرب من ذاته عبر شقوق الأيام، واستقر في قاع المكان، تماماً كما يستمد النبات أسباب بقائه من الأرض التي يزرع فيها، فإذا انتزع منها تقطعت جذوره وذبلت أوراقه ومات:

---

(١) السابق: ١/ ١٨-١٩ وينظر: ٣/٣٠٧.

«النبات يمتص حياته من أرضه بجذوره، فإن نقلته منها ذَبلت الأوراق وتراخت العروق، والإنسان في هذا كالنبات وجذوره ذكرياته، فإن نقلته إلى بلد ما له فيها ذكرى وما تربطه بها رابطة أحس كأن قد انقطع سلك حياته، فإذا أقام في البلد الجديد اتصل المنقطع كالنبات يضرب جذوراً جديدة في المكان الجديد وتنمو وتمتد كلما امتد به المقام فإذا أعدته إلى أرضه عاد إلى الذبول»[1].

ولعل في هذا تعليلاً جيداً للإكثار من ذكر الأماكن لاسيما دمشق وربوعها وأنهارها؛ فمن أحب شيئاً أو تعلق به أكثر من ذكره، والطنطاوي يتعزَّى ويتسلى بذكرها عن زيارتها بعد أن حُرم منها[2].

إن قيمة المكان لدى أديبنا تكمن في قيمة إنسانه الذي شاطره حياته وقاسمه ذكرياته، وإن لم يكن قد شاطره ذلك فعلاً على أرض الواقع فلا أقل من أن يكون قد شاركه إنسانيته وأحاسيسه. وهذا العنصر، أي: الجانب الإنساني هو ما يبحث عنه في كل مكان يزوره، وحين يتبدل السكان أو تتغير الصفات تتلاشى قيمة المكان، ولو كان هذا المكان هو الوطن بعينه، حاشى الأَماكِن المقدسة التي تهفو إليها الروح، فإن الحنين إليها مُتَجذِّرٌ في أعماق الإنسان ومركب في فطرته:

«هذه كلها مواطن ذكرياتي التي طالما شَهِدتْ مجالسنا، ووعت أحاديثنا، ورأت أطوار حياتنا، فهي محطات دائمة في طريق العمر وقفت عليها شاباً في مطلع الشباب وكهلاً في وسط الكهولة وشيخاً في أوائل الشيخوخة، ثم حيل بيني وبينها، فلم أعد أراها. وذهب أصحابها إلا أفراداً، منهم من سميت، ومنهم آخرون ما ذهبت ذكراهم من قلبي، ولكن غابت أسماؤهم الآن عن خاطري، ولي في بغداد وفي بيروت وفي القاهرة مواطن مثلها لذكرياتي، لو جمعت ذهني لكتبتُ عن كل واحد منها فصولاً لا فصلاً واحداً، ومنها ما أستطيع أن أكتب عنها كتاباً، ولكن ما الجدوى، وقد بقي المكان وذهب السكان؟ ولئن ذهبتُ إلى الشام أو إلى العراق أو إلى مصر فمن سألقى من هؤلاء؟ لو ذهبت إلى الشام التي نيطت عليَّ فيها تمائمي، وفيها نشأت،

---

(١) السابق: ١/١٧.

(٢) ينظر السابق: ٣/٣٠٧ و٦/٢٦٨ و٧/٢٥١.

وعلى ثراها درجت، والتي أهلها أهلي، هل أجد الشام التي فارقتها؟ هيهات!! فلا الدنيا هي الدنيا، ولا الناس هم الناس، وسأبدو غريباً في وطني وما أقسى أن يكون المرء غريباً في وطنه!»[1].

ويقول عن المدرسة (الجقمقية) والجامع الأموي:

«هذه هي المدرسة التي أودعتها عهد الطفولة وذكريات العذاب، لا تزال قائمة جدرانها ماثلاً بنيانها، وهذه هي الطرقات التي كنت أَسلكها غادياً عليها كل يوم، وهذا هو الأُموي العظيم الذي كنا نُعرِّجُ عليه بكرةً وظهراً وعشياً، وما بيننا وبينه إلا أن نخرج من باب المدرسة فندخله من بابه، والبابان متقابلان... هذا هو الأُموي لا يزال على عظمته وجلاله، غير أن صورته في ناظري قد تبدلت، وامَّحت روعتها وبطل سحرها، وماذا تصنع الجدران والسقوف إذا ذهبت الوجوه ومضى الساكنون، وتغيرت الروح.

لقد أضحى الأُموي غير الأُموي فلا دروسه تلك الدروس، ولا علماؤه أولئك العلماء، ولا جَوُّه ذلك الجو، إن المدن كالأشخاص تُخْلَقُ كل يوماً خلقاً جديداً، لقد ماتت دمشق التي نشأنا فيها، دمشق الإسلامية المرحة الفاضلة، التي لم يكن فيها ماخور مشهور، ولا ميسر ظاهر، ولا عورات باديات، ولا حانات ولا ملهيات، وكانت فيها المرأة لبيتها والرجل لأهله، وكان العلماء عاملين بعلمهم، مطاعين في قومهم، والحي كالبيت الواحد في تعاون أهله وتعاطفهم، والمساجد عامرة، والرجولة بادية، وأهل الدين لا يأكلون به الدنيا، ولا يتخذونه تجارة، فيا أَسفي على دمشق ويا رحمة اللّه على تلك الأيام»[2].

(الإنسان) هو سر انجذاب الطنطاوي إلى المكان في صورته القديمة، وذوبانه في استرداد مفرداته مركبة أو بسيطة. فهو حين يبحث عن المكان أو يسرح في وصفه، أو يَتَعَمَّقُ ما ينبعث عنه من إشعاعات تؤثر في نفسيته أو تفتح أمامه دروب التفكير في الماضي والحاضر والمستقبل إنما يفعل ذلك بحثاً عن الإنسان وتعمُّقاً لهذا الكائن الماثل في داخله.

---

(١) السابق: ٢٦٨/٦.

(٢) السابق: ١٧٩/٧.

ومما يُلْمَح على المكان في ذكريات الطنطاوي تلك التعددية التي تبلغ حد الإزعاج، ويكفي أن يراجع القارئ الفهرس الذي وضعه العلاونة ليرى تعدد المكان ما بين موضع أو مدينة أو بحر أو بيت أو مسجد أو مدرسة أو فندق... أو غيرها[1]. وهذا الملمح أمر متوقع عند كاتب يجري على السجية وينطلق في تدوين ذكرياته معتمداً على أسلوب السرد المفتوح، حيث تنفتح فيه الأماكن بعضها على بعض كما تنفتح في ذاكرته وذهنه الموضوعات بعضها على البعض الآخر.

والكاتب – وهذا ملمح آخر – ملزم بالواقع فلا حيلة له في اختيار المكان والتنقل بين أرجائه كما يشاء، بل هو محكوم بتتبع حركاته في أرض الواقع كما حدثت فعلاً، خلافاً للروائي والقصصي الذي يختار الأماكن ويتلمس صفاتها، ويتحسس إيحاءاتها، ويضيف عليها من الصفات ما يُكْسِب الموقف بعداً إلى بعده الذاتي ويكفل للعمل مزيداً من النجاح والتأثير.

وبالرغم من واقعية المكان فإنّ الكاتب استطاع أن يعطينا شعوراً خاصاً به كما يشعر به هو؛ فكأننا حين نراه نراه لأول وهلة وذلك لما يضيفه عليه من شعور ووجدان ونسق ذاتي ينتظم الوصف، فما نراه أحق أن يكون أثراً ممتزجاً بصورة أو عِدّة صور من أن يكون نقلاً للصورة.

أ) اقرأ له وصف نهر دجلة وما يحف بها من مظاهر الطبيعة وهو في حالة نفسية مطمئِنَّة:

«إن دجلة كانت تجري في الوادي حالمةً سكرى، غارقةً في بحر من الحب والشعر، هادئة لا ترى فيها إلا آثار هذه القبل المعطرة المعسولة التي تطبعها الشمس على وجنتيها الصافيتين كل صباح ومساء، تختطفها منها في غفلة من الكون، فلا يبصرها إلا الشفق الذي يطل من نافذة الأفق، يرميها بنظرة الحاسد فيحمرُّ وجه دجلة من الخجل وتغضي من الحياء، ثم تسرع في جريها.

وكانت تلتقي بين ذراعيها العاشقين المدلهين من الأزواج (الأزواج الشرعيين) كلما دجا الليل وهم في الزوارق ذوات الأَجنحة البيض التي تشبه قلوبهم في

---

(١) ينظر أحمد العلاونة: فهارس ذكريات علي الطنطاوي: ١٢٣–١٧٣.

بياضها وخفقانها فتحدب عليهم، وتحفظ أسرارهم، وتمنحهم الخلوة الآمنة، وتغمر نفوسهم بالجمال والشعر حتى يغيبوا عن الوجود في حلم فاتن بعيد.

كانت تغضي عن هذا النخيل العاشق، وقد تعانق كل زوجين منه وتلامسا بالشفاه، واستسلما إلى الغيبة الآمنة، وعن هذه القصور التي تفيَّأت ظلاله سكرى بخمرة الجمال، وقد ضمت أحشاءَها على حياة لذة وادعة ملؤها الحب»[1].

ب) واقرأ له وصف نهر دجلة حالة الفيضان والطنطاوي في حالة نفسية قلقة ثم قارن بين الوصفين، تجدهما وصفين لشيئين مختلفين لا يجمعهما سوى الاسم:

«... فإذا النهر الذي كان يجري في الأعماق متطامناً حالماً، يبدو كأنه صفحة المرآة لا تنداح عليه دائرة، ولا تموج فيه موجة قد علا وارتفع وعاد ثائراً هائجاً، له هدير ودردرة، قد علاه موج كالروابي الصغار. وإذا هو قد نسي سنه ووقاره وأضاع حلمه وعلمه، ورجع شاباً مجنوناً أهوج، يقفز ويقرع الأرض بقدميه، ويضرب بقبضتيه القويتين المخيفتين أبنية الشاطئ الآمن، ويعبث بهذه الكرات الحديدية الضخمة التي أقيمت لتثبيت الجسر العائم، والتي تزن القناطير، وتعدل بثقلها الصخور الجلاميد، ويقذف بها هنا وهناك كما يقذف اللاعب الكرة بقدمه في الملعب...

لقد جُنَّ، إنه يريد أن يخرج فينبعث في الأرض يريد أن يمشي إلى هذه الجنات الظليلة، التي طالما أمدها بالحياة وحمل إليها النعمة ليحمل إليها هذه المرة الموت... انحسرت أمامي صفحة النهر وهو يتلوى ويلف من حول الأعظمية كالأفعى، يطيف بها كالقضاء النازل وقد استرخى عند المنحنى، وتمدَّد على الحقول والدور التي هجرها أهلوها، وفروا منها، فصار عرضه أكثر من ألفي متر، وصار بحراً خضماً ولكنه يركض دفَّاعاً يحمل في يديه الموت والغرق والخراب، وكانت حمرة الشفق تخالط الماء فيلتهب ويبدو كأنه أتّونُ مستعر، أو كأنه جهنم الحمراء»[2].

لاشك أن صورة المكان وما فيه من المشاهد قد اختلفت اختلافاً تامًّا وتباينت بتباين حالة الكاتب النفسية، فالشفق ومظاهر الطبيعة المختلفة ومنظر النهر يختلف في كلتا الصورتين وكأننا بإزاء واقعين ومنظرين متباينين تماماً وما ذاك إلا

---

(١) الذكريات: ٢٩٩/٣.

(٢) السابق: ٣٠٠/٣-٣٠٢.

لتبدّل الحالة النفسية والوجدانية للكاتب، وذلك يعني أن القارئ لا يرى المكان بصورة موضوعية ولكنه يراه من خلال عيني الكاتب ونفسه. واقرأ له مثلاً وصفه لبعض أودية الشام وسهولها[١]، ثم اقرأ له وصفه لما أسماه وادي الموت[٢]، وبعض الأودية التي تاه فيها قرب قرية (منين)[٣].

ولا يفتر الطنطاوي من وصف المكان محطة محطة ومرحلة مرحلة حين يسيح في الأرض، أو يُيَمِّمُ وجهه شطر البقاع المقدسة للحج أو للعمرة أو للزيارة؛ حتى لكأنه يحمل على كتفيه (آلة تصوير) تصور ما يجوزه من الأماكن سواء كانت طرقاً يستعين بها على بلوغ ما يريد، أو مفاوز أو صحاريَ مر بها أو حدائق غناء، ويكاد السرد يتعطل تماماً لأجل الوقوف على المكان ورصده إذ تصبح المهمة الرئيسة له (أي للسرد) هي نقل المشاهد التي رآها الكاتب والمشاعر التي يحس بها، وأكثر ما يكون السرد على هذا النحو عند الحديث عن رحلاته المختلفة، (رحلاته: إلى الحجاز – والمشرق الإسلامي: الباكستان، الهند، أندونيسيا – وأوروبا: بلجيكا، هولندا) وما يبرر ذلك أَن طبيعة السرد الرحلاتي تتجه إلى الوصف بالدرجة الأولى لإطلاع القارئ على (الغرائبي) و(العجائبي) الذي لفت نظر السائح/الكاتب[٤].

وينحو الكاتب في وصف المكان إلى اتجاهين: الأول – وهو الأقل شأناً – : الوصف الجغرافي إذ يصف المكان وصفاً يقترب من وصف الباحثين، ويمسح معالمه بالوصف اللغوي كما يمسح الجغرافي أرجاء المكان بمقاييسه. ويصبح الوصف كأنه تصوير (فوتوغرافي) خالٍ من المشاعر والأحاسيس والوجدان.

أما الاتجاه الثاني، وهو: الوصف الفني فهو الذي يُسَخِّر فيه الكاتب إمكانات اللغة البيانية لصالح الوصف، وَيَمْزِجُ فيه الواقع بكثير مما في نفسه،

---

(١) ينظر: السابق: ٣/٤٦–٤٧.

(٢) ينظر: السابق: ٣/٨٩.

(٣) ينظر: السابق: ٣/٣٠١.

(٤) للوقوف على أمثلة ينظر: السابق: ٣/٥٣–٩٨، ١٢٣–١٦٦، و٥/١٥٥–٢٢٢، و٧/٢٠١–٢٤٨، ٢٥٩–٣٠٠.

فإذا المكان قد اكتسى حلةً بهيجة تُطرب الآذان وتلذ الأعين أو ازداد وحشة ونكارة، مثل هذا الوصف الشاعري الجميل الذي يقول فيه:

«... الغوطة التي تضم دمشق بين ذراعيها كالأم التي تسهر ليلها كله تحرس وليدها تسعى إلى وشوشة السواقي الهائمة في مرابع الفتنة، وحديث الجداول المنتشية برحيق بردى، الراكضة أبداً نحو مطلع الشمس تخوض الليل إليها لتسبقها في طلوعها، وهمس (الزيتون) الشيخ الذي شَيَّبته أحداث الدهر فطفق يفكر فيما رأى في حياته الطويلة وما سمع، ويتلو على نفسه نتاج حكمته، وتصفيق الحور الطروب، لغناء الطيور على الأغصان، ألهاهُ عبث الشباب عن التفكر والتأمل، فقضى العمر مائساً عجباً وتيهاً، مائلاً على أكتاف السواقي، خاطراً على جنبات المسارب، يغازل الغيد الحسان من بنات المشمش والرُّمان، يميله إليها الهوى والهواء، يريد في الربيع أن يقطف زهرة من خدها أو ثمرة من ثغرها، ثم يرتد عنها يخاف أن تلمحها عيون الجوز الشواخص، والجوز ملك الغوطة، بجلاله وكبريائه، جلال ملك تحت تاجه، وعاهلٍ فوق عرشه»[١].

وقد بدا واضحاً أثر تَغَيُّر الشخصية وأحوالها وتبدل ظروفها، وما تحتله من منزلة في المكان، كما ظهر أثر المكان واضحاً على سلوك الشخصية وتوجيه نشاطاتها وتكوين بعض مفاهيمها التي تصدر عنها. فمثلاً نجد (البيت) الذي كان يسكنه في حياة والده ذا هيئة تشبه منازل أصحاب اليسار:

«دار كبيرة فسيحة الأرجاء، كثيرة الغرف والأبهاء، وقريب منها الشجر والماء، الشجر في بساتين الصالحية التي انتقلنا إليها، والماء من نهر (يزيد) أكبر أولاد بردى الستة في سفح قاسيون، بحيث نرتفع عن المدينة وننزل عن جادات حي المهاجرين، نرى من غرف الدار العليا، الشام والأموي في وسطها»[٢].

ولكن ملامح المكان تتغير بعد وفاة والده وذلك أثرٌ من آثار تغير الحال واختلاف الظروف:

---

(١) السابق: ١٤٢/٢-١٤٣.

(٢) السابق: ٨٤/١-٨٥.

«كلكم يعرف معنى (مات) لأن كل حي إلى ممات، وما من أحد إلا شهد موت عزيز أو فقد حبيب، أما جملة (مات أبي) فلا تعرفون ماذا كان معناها عندي. كان معناها أن هذه الدار لم تعد دارنا، أن هذا الفراش كله وكل ما في الدار لم يعد من حقنا... ولم يبق إلاّ المكتبة فقد وقفت دونها، واستأجر لنا [عمي] داراً صغيرة في الحارة التي ولدت فيها، مقابل الدار القديمة. هل قلت: دار؟ لا، بل هي دويرة، وما أظن هذه التسمية صحيحة، لأنها كانت أقرب إلى (الاصطبل) بل إنها لا تصلح أن تكون إصطبلاً، ولا يوجد طبيب بيطري يوافق على ربط الدواب فيها لأن الشمس لا تدخلها أبداً، والدار التي لا تدخلها الشمس في الشام لا يخرج منها الطبيب.

أما ماؤها فمن نهر (تورا) ثاني أبناء بردى، ولكنه يأتي من ساقية مكشوفة تمشي ستة أكيال قبل أن تصل إليها، يلقي فيها من شاء ما شاء، لا أقول إنَّ ماءها ملوث لأن كلمة ملوث أنظف من مائها، فماذا أقول عنه؟...

فيها غرفتان، إذا دخلتهما في ساعة الظهيرة من تموز (يوليو) أحسستَ الرطوبة وشممتَ ريح العفن، جدرانها من الطين، مملوءة بالبق... هذه هي الدار التي استأجرها لنا عمي. لم نحمل إليها من الفرش إلا شيئاً لا يستغني أحد عن مثله مما لم يشتره أحد من فرش دارنا، التي بيعت لوفاء الديون فكنا نفرش حصيراً على الأرض، وفوقه بساط وفراش رقيق. وكان إخوتي ينامون على هذا الفراش، وأمي تسهر تذود البق عنه تمسكه ثم تلقيه في كوب فيه الماء، أو تدني منه مصباح الكاز إذ لم يكن في الدار كهرباء، فترميه في بلورة المصباح، وكانت اللحف لا تكفي، فكانت تغطيهم بالبساط.

تسهر الليل كله تذكر ما كانت فيه وما صارت إليه، تقطع الليل بآهاتها، وتذيب آلامها في دموعها، لا يرى بكاءها ولا يسمع شكواها إلا ربها، وكانت مؤمنة راضية عن اللّه صابرة على ما قضى»[1].

فالكاتب استعمل المكان (البيت) في كلا الموضعين ليصف لنا النُّقْلة الهائلة التي آل إليها حال أُسرته عند وفاة والدهم – رحمه اللّه – كما ظهر – من جهة ثانية – أثر فجيعتهم بوالدهم على صورة المكان (البيت) الذي اتخذوه مسكناً لهم. وقد

---

(١) السابق: ١/١٧٧–١٨٠.

ركز الكاتب على المكان واختاره دون الشرح والوصف المجرد لأن صورة المكان أَبلغ في الدلالة على الحالة العصيبة التي انتهى إليها أمرهم.

أما اختلاف حال الشخصية باختلاف المكان فظاهر إلى حد كبير لا يحتاج معه إلى شرح أو تدليل، فعلى الإجمال نجد الطنطاوي في سوريا يمثل الشخصية القوية العاملة والمشاركة في شتى المجالات الاجتماعية والسياسية والفكرية؛ بالقلم تارة، وباللسان أخرى، وبالنشاط والعمل تارة ثالثة، وليس هناك حدث يخص سوريا ولا أهلها إلا ونجد له فيها جولات وصولات. ومن خلال ما استشهد به خلال الذكريات من الأعمال نحس: أن صوته كان صوتاً قوياً غير مخنوق ولا مضايق، وكان إلى ذلك يتميز باعتداده بذاته، ويتسم بشيء من الحدة والعنف. ويكفي أن تعرف أن دعوته إلى لبس الغترة والعقال والعباءة في مجتمع لا يعرف إلا (البذلة) بما فيها من بنطال وجاكيت وقميص.. إلخ إنما كانت دعوة في وجه الغريب وانتشار القبعات (البرنيطة الفرنجية) وكانت قد احتلت مكان الطربوش العثماني الذي تقبله الطنطاوي ولبسه.، وذلك لا شك تعبير أو قل ردة فعل لما يشعر به من موجة التغريب التي تجتاح البلاد لتجعل منها صورة عن أوروبا.

أما في مصر فنرى الشخصية وهي تسعى إلى تحقيق مجد علمي وأدبي، فكل ما حولها يعين على هذا السعي ويدفع إليه، فمصر بلد العلماء والأدباء وقد قطعت إذ ذاك مسافة طيبة في مضمار الحضارة والنهضة، لذلك نرى الشخصية تتنقل بين دار محب الدين الخطيب والدار السلفية، أول عهده بمصر، وكان يقص علينا أخبار كتابته وتحريره في مجلة (الزهراء) وجريدة (الفتح). أما في زيارته الأخرى إلى مصر فكانت حياته هناك مقتصرة على الكتابة في صحيفة (الرسالة) وغشيان مكاتبها وتحريرها وعقد المنتديات والحوارات مع الأدباء المصريين، ومجالسة علماء الأزهر الشريف أمثال الشيخ الخفيف ومخلوف والسنهوري. ولا نكاد نرى الشخصية الطنطاوية في مصر إلا من خلال هذه السياقات فلا قيادة للجماهير ولا خوض في قضايا المرأة والمجتمع أو السيادة بمفهومها السياسي ولا مصادمة لأيدي المستعمر ومماليه.

وفي العراق تنشغل الشخصية بالتدريس وتعليم التلاميذ، وتتأثر بميل المجتمع إلى الرجولة فتتغنى بالفتوة والجندية وترتدي الجلباب العسكري، وتتطلع للمجد الإسلامي الكبير والأُمة الإسلامية الواحدة.

وفي بيروت كانت حياته – كما يظهر – سعيدة لخلوها من المنافسات والمضايقات، ولقرب المكان من دمشق وسهولة الانتقال إليها متى أراد. وحياته كانت وقفاً على التدريس والاستمتاع بجمال الطبيعة البكر، والتنقل بين جبال بيروت وسفوحها وأوديتها، أما الحدث الأَبرز الذي ركز عليه فهو إصابته بالتهاب الزائدة ودخوله المستشفى ثم فراره منه إلى مستشفى في دمشق.

أما في الباكستان، والهند، وأندونيسيا فكان هَمُّ الشخصية فيها الدعوة إلى الاهتمام بقضية فلسطين وشرحها للمسلمين، يوم لم تكن وسائل الإعلام والاتصال على هذا النحو المتطور، الذي نعرفه اليوم. وفي المقابل كان مولعاً بنقل المشاهدات وما يسترعي انتباهه من المظاهر في الطبيعة والناس. لكنه لم يغفل أيضاً أن ينقل لنا بجلاء تاريخ الإسلام في تلك الديار.

أما في بلجيكا وهولندا فالأمر مختلف بعض الشيء؛ فعلى الرغم من أن سفره إلى تلك الديار كان من أجل زيارة ابنته المقيمة هناك ولأجل السياحة؛ فقد جاءت صورة حية عن اهتمامات الداعية ونشاطه اليومي بما تخللها من (ندوات دينية – وحوارات في العقيدة والكون – واجتماعات ولقاءات – وتنقل بين مراكز النشاط الدعوي المختلفة: المراكز – المدارس – المساجد – وشهود الجمع والجماعات – وقعود للفتيا) كل ذلك يجعل القارئ لا يحس إحساساً واضحاً بأثر المكان على الشخصية؛ فالشخصية ثابتة في عملها ومتوجهة لأداء واجبها الديني، ولا يكاد الكاتب يحفل بالمكان، بل لا يكاد يظهر المكان ويبرز داخل السرد إلا عن طريق ذكر أسماء المواضع والوصف المتقطع لما يشاهده على جنبات الطريق، كما لا نحس أثراً للغربة عليه ولا للمشاعر المبهمة التي كان يحس بها في شبابه عند مغادرته لمكان ألفه إلى آخر لا يعرفه. ويظهر أن اهتمامات الداعية، وما وجده من نشاط إسلامي قد شغله عن التفكير في ذاته.

أما في المملكة العربية السعودية فدارٌ وجد فيها راحته، ولمس من أهلها التوقير والإجلال والاحترام ونال فيها تقدير ولاة الأمر وحظي بثقتهم وودهم وسُؤالهم. ويمكن أن نجمل حالة الشخصية في المملكة من خلال محطتين مكانيتين:

أ) الرياض: عند عمله في الكليات والمعاهد، نواة جامعة الإمام محمد ابن سعود الإسلامية وفيها نلاحظ سيطرة الشعور بالضياع والملل والفراغ عليه وفقدان

الإحساس بقيمة ذاته، والسكون الذي يشبه الموت ويسيطر عليه الرغبة في مفارقتها إلى دمشق، إذ إنه على ما يبدو لم يستطع الاندماج في المجتمع من حوله، يقول:

«أمضيت تلك الأيام، أيام الحج في الرياض كما يمضي السجين أيام سجنه، لم أكن أنظر إلى أحد لأني لم أعرف أحداً، كنت أجول في الطرق وحدي لا يلتفت أحد إليّ، فأحس كأني كالشجرة المغروسة على جانب الطريق، أو العمود الذي يحمل المصباح الذي يضوّئ في الليل الطريق، يراه النَّاس كلهم ولكن لا يهتم به أحد منهم؛ بل إن الشجرة والعمود كانت أثبت مني وجوداً، وكان الناس أكثر بهما اهتماماً، لأنها إن قُطعت الشجرة، أو انكسر العمود أحسوا بفقدهما وسألوا عنهما، وأنا لم يكن يشعر أحد إن حضرت أو غبت، أو سرت في الطريق مع السائرين، أو خلا مني الطريق.... لقد فقدت هنالك شخصيتي وكدت أنسى وجودي... لقد تقلبت بي في المملكة الأمور وتحولت الأحوال، حتى كاد يختلط عليَّ حلوها بمرها وأبيضها بأسودها، كنت في الرياض كمن يلبس (طاقية) الإخفاء التي ورد ذكرها في قصص ألف ليلة، فأنا أمشي بين الناس ولا يبصرني أحد من الناس، كأنني استحلت إلى خيال، وأصير اليوم كأني أحمل على رأسي مصباحاً يجلب إليّ أنظار الناس»[1].

ب) الحجاز: (مكة – جدّة) مكان إقامته الأخير في المملكة، وذلك منذ عام ١٣٨٤هـ إلى اليوم[2]، ويظهر فيه: الإحساس القوي بالذات، والوجاهة الاجتماعية، والمنزلة الأدبية والدينيَّة المرموقة، والارتباط بالمكان وجدانياً ونفسياً، والعمل الدؤوب والتفرغ للدعوة وتصحيح العقيدة والفتوى الرشيدة، والمساعدة في نهضة البلاد بالتقريب بين الموروث الفكري والاجتماعي والحضارة المعاصرة بكل معطياتها، من خلال عمله في كلية التربية والشريعة – بجامعة أم القرى وما يقدمه عبر الإذاعة والتلفاز من برامج دورية، وما يلقيه ويعقده من المحاضرات واللقاءات في المناسبات المختلفة. وقد أصبحت للطنطاوي في هذا المكان كلمة مسموعة ورأي محترم ومنزلة مقدرة. ويبدو فيه على النقيض مما كان عليه في سوريا؛ إذ تمتاز لهجته بالتودد والتحنن، والبعد عن الحِدَّة

---

(١) السابق: ٨/٢٠٥.

(٢) كان هذا إلى وقت كتابة البحث/الكتاب، وقد استقر مقامه بها، حتى وفاته – رحمه الله.

التي عُرف بها الكاتب في سوريا حتى غادرها، وتمتاز لغته بالقرب والبساطة والقدرة على مخاطبة العامي والخاصي دون ميل إلى أحدهما على حساب الآخر، كما يصدر الطنطاوي في خطابه عن تفكير واقعي، ورؤية متسامحة لا تَشَدُّد فيها، ولا تُكَلِّفُ الناس من أمرهم شططاً ولا تُحجِّرُ واسعاً من أمر الدين. وقد قدرت أمانة جائزة الملك فيصل العالمية هذا الجانب في خطابه الديني الذي انتهى إليه الطنطاوي وذلك في حيثيات منحه جائزة الملك فيصل لخدمة الإسلام[1].

وليس هذا فحسب بل إننا نجد أثر البيئة السعودية المحافظة ظاهراً في شخصية الكاتب في جوانب أخرى، وأترك له تقديم جانب منها بنفسه ليقف عليها القارئ دون واسطة:

«نبهني بعض أهلي من أيام إلى ندوة تعرض في الرائي يتكلم فيها الشيخ الدكتور صبحي الصالح... وفوجئت حين رأيت فيه طالبات سافرات كاشفات يجلسن إلى جنب شباب كبار، مجلس الأخوة مع الأخوات، أو الأزواج مع الزوجات، يختلطن بمن حرم اللّه عليهن الاختلاط بهم والتكشف أمامهم.

ثم رجعت إلى نفسي، فعجبت من عجبي، وسألتها: كيف صدمني هذا المشهد كأنني لم أرَ مثله من قبل، وكأني لم أُعلم بنات بالغات كبيرات، ولم أرَ من قبل اختلاطاً وتكشُّفاً، في الشام، وفي مصر، وفي بيروت، وما زرت من مدن أوروبا الغربية،... فكيف إذن فوجئت بما رأيت في هذه الندوة بعد كل هذا الذي رأيت من قبل؟ وفكرت فعرفت السبب:

لقد كنت كمن يضمه المجلس الحافل في الغرفة المغلقة التي تختلط فيها الأنفاس، من الفم والأنف ومن غيرهما من منافذ الجسم، ويطول المجلس ساعات لا تفتح فيها النوافذ ولا يتجدد فيه الهواء، ولكن من فيه لا يحس بفساد هوائه. فإذا خرج ساعة إلى النَّسيم الرخي، والهواء النظيف، ثم عاد إلى المجلس أدرك ماكان في جوه من فساد، أو كالمزكوم الذي عطَّل الزكام شمه، أو كذي الفم المريض الذي وصفه المتنبي الذي يجد مُرًّا به الماء الزلالا؛ ذلك هو السبب.

---

(١) ينظر المدخل المخصص لآثار الطنطاوي.

فالحمد للّه أن أقامني في المملكة نحواً من ربع قرن، وألزمني البقاء في مكة لم أخرج من حدودها وحدود جدة من تسع سنين، ولم أجاوزهما إلى غيرهما، فَأَذْهَبَ ذلك عن أنفي الزكام وعن لساني المرارة، وأعاد إليّ صفاء النفس، ومضاء الحس، وعدت أنكر ما ينكره الشرع»[١].

وهذا يدلنا على تطورٍ ليس في تفكير الشخصية فحسب ولكن في ميولها وعاداتها وأخلاقها، وهذا التطور راجع في المقام الأول إلى تأثير المكان وقيمه وأعرافه.

والطنطاوي يمنحنا شعوراً فريداً **بطهورية المكان**، وبعده عما يخل بالآداب الإسلامية قَلّ أن نجد مثله عند غيره؛ فالأمكنة لديه تتضح بالطهر والنظافة، وتكتسب بعداً خاصاً يجعلها لائقةً بمثله من الدعاة.

فالقهوة – وهي نموذج للأمكنة المتواضعة أو العادية، وهي – أيضاً – في دائرة الممنوعات التي يكره الشيخ ارتيادها – تبدو عند الكاتب بمواصفات خاصة تتفق مع مثاليته وسمته، سواء ما كان منها داخل دمشق أو خارجها. فهي مكان للتناصح وتأدية حق الرفيق بالمسامرة البريئة والمحادثة اللطيفة، وأداء حق اللّه بالعبادة حين يدخل وقتها، مع خلوها مما يخالف الشريعة ومكارم الأخلاق، اقرأ له هذه النصوص التي يرسم بها صفات المكان/القهوة:

«... (قهوة ديب الشيخ) وما هي قهوة كالمقاهي، ولا هو مثل أصحاب القهوات... كانت القهوة مجلساً لشيوخ الحي، يجلسون فيه يتحدثون ويسهرون؛ فإذا حل وقت الصلاة كان فيها كما كان في المقاهي الكبار في شارع بغداد، من يؤذن ومن يؤم الناس، وقد يجتمع وراء الإمام في مقهى (اللونا بارك) وفي المقهى الذي يقابله.. مئتان وأكثر من المصلين...»[٢].

– **«وأنا لم أكن ممن يرتادون القهوات ولكنها فتحت في تلك الأيام قهوة في طرف غوطة دمشق عند بَوَّابة الصالحية، كانت تدعى قهوة فاروق، وهي أشبه**

---

(١) الذكريات: ٨/٢٦٧ –٢٦٩.

(٢) السابق: ٢/١٤١–١٤٣.

بمنتزه خالية من كل محرم تقام فيها صلاة الجماعة إذا دخل وقتها يقعد فيها من أساتذتنا: سليم الجندي وجودت الهاشمي ومحمد البزم، ومن إخواننا سعيد الأفغاني وأنور العطار وحلمي اللحام ومحمد الجيرودي...»[١].

– «كان في هذه الساحة قهوة لحسن آغا المهايني، ولم يكن آل المهايني أصحاب مقاهٍ يديرونها بل كانوا من أمجاد وأنجاد الناس في الشام... هذه القهوة أقامها على تلة عالية وغرس فيها من أنواع الشجر المثمر والنبات المورد المزهر؛ ما جعلها من عجائب الحدائق. وكانت أشبه بالحدائق المعلقة في بابل التي عدوها إحدى عجائب الدنيا القديمة. هذه القهوة كانت أشبه بنَادٍ خاص منها بقهوة عامة... وكنا كلما جاء دمشق ضيف دعوناه إلى هذه القهوة. لقد جاءها الزيات وعبدالوهاب خلاف وكثير من ضيوف دمشق»[٢].

– «عرض عليَّ الأُستاذ الزَّيات أن يأخذني إلى قهوة الفيشاوي، وأنا لست من أحلاس المقاهي الذين ينفقون من أعمارهم في ارتيادها الساعات الطوال، يتنفسون فيها هواءً فاسداً يؤذي الصدر، ويسمعون من قرع حجارة النَّرد (الطاولة) وصياح النّدل (الجارسونات) ضجة تصم الأذن. فهممت بالاعتذار، فقال: إنها ليست كما تعرف من المقاهي، وليس فيها إلا الشاي الأخضر الذي نحبه، ويرتادها في مثل هذه الليالي أعلام الأدب وأرباب الفن يذكرون بها مصر التي كانت قبل خمسين سنة»[٣].

و(الفندق) عند الطنطاوي ورقة مطوية لا يكاد ينظر إليها، فضلاً عن أن يقرأ علينا بعض تفصيلاتها؛ لأنه بالنسبة إليه مكان بغيض يسلب حريته ويقيد حركته، ويحس فيه بالوحدة والغربة عما حوله، ولو كان وسط دمشق لما يسود المكان/الفندق من مفاهيم لا يرتاح إليها الكاتب؛ ولذلك يحرص على ألاّ ينزل فيه عند سفره إلا ساعة الضرورة حين لايجد مأوى يأوي إليه:

«وأنا لا أحب نزول الفنادق وأفضل عليها غرفة واحدة يكون معي مفتاحها، لا يدخلها غيري، على أن تكون مرافقها معها (المطبخ والمرحاض والمغسلة) ولقد نزلت

---

(١) السابق: ٤/٨٦–٨٧.

(٢) السابق: ٣/٢٧٠–٢٧١.

(٣) السابق: ٧/١٩٦–١٩٧، وينظر أيضاً: ١/٢٥٥.

أفخم الفنادق في مصر... وفي مدن أوروبا وفي بومباي وفي دهلي، وسنغافورا وجاكرتا وما اطمأننت ولا سكنت إلى واحد منها ولا ذهب من نفسي كرهها»[١].

ولقد كان الطنطاوي يبذل ما في وسعه من جهد ومال ليتجنب الإقامة في الفنادق أو الجلوس في أبهائها حتى لو كلفه ذلك مزيداً من المال، أو أجبره على أن يقايض ساكناً في غرفة مهترئة بغرفة في فندق ذي خمسة نجوم:

«كنت إن جئت بيروت بأَهلي... أُنْزِلهم في شبه دار على سطح الفندق: غرفتان هرمتان قديمتان أمامها السطح كله، يلعب فيه من معنا من الصغار، وتتكشف فيه النساء فلا يراهن أحد، لأن من حولنا سُوراً يحيط بنا فيحجبنا، إلا من جهة نطل منها إذا أردنا، ولأن له باباً كنا نغلقه علينا. ومن العجائب أني جئت بيروت مرة فوجدت السطح مؤجراً، فأخذنا غرفتين في (فندق ريجنس) وهو أغلى أجرة وأعلى مرتبة، فما استرحت فيهما فجئت ففاوضتُ مستأجر السطح ليبادلني بهما عليه، وقبل متعجباً مني وجعل ينظر إليَّ كما ينظر ابن المدينة للفلاح الذي فكر أن يبيعه ميدان العتبة الخضراء. إذ كيف أدع غرفتين في فندق كان يعد من الفنادق الكبار لآخذ غرفتين عتيقتين على سطح عمارة قديمة. ما علم أَني آخذ حريتي التي افتقدها في الفندق وكنت أجدها على السطح... ولم يكن في الفندق خَمرٌ ولا شيء مما حرم اللَّه»[٢].

فالمكان عند الطنطاوي لا يخالف قيمه ولا دينه بل يوافقهما، وطهارة المكان شرط في جميع الأماكن التي يصفها أو يجلس فيها. وهذا يذكرني بموقف مخالف لأديب معاصر يستعمل (الفندق) مكاناً خارجاً عن حدود المكان الذي يقع فيه، أي: مكاناً خارجاً على تقاليده وأعرافه، تميع فيه الحواجز والحدود وتتحقق الرغائب؛ لأنه محكوم بمنطق مغاير. تقول إحدى الباحثات: «يلعب الفندق المكان الاجتماعي المفتوح دوره في قصص محفوظ: المكان المناسب حيث الحرية واللهو

---

(١) السابق: ٤/٤٣، وينظر أيضاً: ١٥٥-١٥٦.

(٢) السابق: ٤/٥٥-٥٦ و٧/٢٠٥.

والحياة الممتعة المؤقتة بعيداً عن التقاليد الاجتماعية فلا مكان للقيم هنا، ولا العادات والتقاليد، يمارس الناس فيه مالا يحق لهم ممارسته في بيوتهم وأحيائهم»[١].

ويبدو أن عشق المكان الطاهر وحب النظافة والنقاوة هو الحافز الخفي لدى الكاتب إلى حب (الصحراء) وعشقها؛ إذ هي لا تثير فيه – حتى في أحلك الظروف وأصعبها – مشاعر الخوف أو الرهبة؛ بقدر ما تثير فيه من الاعتزاز والتقدير والمحبة:

– «الصحراء التي لا تعرف النفاق لأنها مكشوفة ليس فيها كما في المدن سقوف ربما أخفت تحتها الموبقات، ولا جدران ربما حجبت الجرائم والخطيئات الصحراء التي لا يعيش فيها إلا الأقوياء، تعيش فيها أُسْدُ الفلا، لكن لا تعيش فيها الجراثيم ولا المكروبات...»[٢].

– «عرفت في هذه الرحلة معنى قول الرافعي رحمه اللّه: (إنما الإسلام في الصحراء امتهد ليجيء كل مسلم أَسد). ذلك أن الصحراء لا يعيش فيها ضعيف ولا جبان، لا تعيش فيها إلا الأسود والفهود والصخور الصلد والجبال الرواسي، الصحراء التي لا يعرف أهلها الغش ولا النفاق، لأنها مكشوفة ليس فيها سقوف تستر تحتها المعاصي ولا زوايا يختبئ فيها الخداع»[٣].

أما مفهوم الوطن بصفته مكاناً ينتمي إليه الإنسان، ويحس بكيانه فيه؛ فهو لدى الطنطاوي عام يشمل كل بلد يُدعى فيه بدعوة التوحيد، وينادى فيه إلى الصلاة سواء كان في الشرق أو في الغرب:

«ما في الإسلام عراقٌ غريب عن الشام، كلهن أخوات شقيقات في الأُسرة الواحدة التي هي أُسرة أهل القرآن»[٤].

ويقول مؤكداً تلك الفكرة:

---

(١) إيفلين جورج يارد: نجيب محفوظ والقصة القصيرة: ٢٢٣–٢٢٤.

(٢) الذكريات: ١٦١/٨.

(٣) السابق: ٦٨/٣.

(٤) السابق: ٤/ ١٥٢.

«ولدت في دمشق وأصلي من مصر، وقلبي متوجِّهٌ دوما إلى مكة كلما قمت بين يدي ربي، وانتسابي إلى كل بلد مسلم، وحبي لكل قطر عربي، ووطني حيث يُتْلى القرآن ويصدح الآذان، وتقوم صفوف المؤمنين بين يدي الرحيم الرحمن، هذا هو الوطن عندي، لا الشام وحدها، ولا مصر ولا العراق»[١].

وهذا – عند الطنطاوي – لا يتعارض مع ميل النفس الطبيعي إلى البلد الذي ولدتْ فيه، ونشأتْ فوق أراضيه فإن ذلك الميل مما لا يخفى ولا يمكن مدافعته، لما فطر الإنسان عليه:

«أما دمشق فلأنها التي أبصرتُ الدنيا أول مرة من خلالها، (وأول أرض مس جسمي ترابها)

نقل فؤادك حيث شئت من الهوى ما الحب إلا للحبيب الأول

ولولا ما ركب اللَّه في النفوس من حب الأوطان لَهُجِرَ كثير من البلدان واجتمع الناس كلهم، حيث الحياض والرياض وأماكن الجمال أو الكسب والربح وجمع المال، ولا ما رأيت شامياً يهاجر إلى نيويورك فيبقى فيها عشرين سنة لا يرى نفسه فيها إلا غريباً مسافراً نازلاً في فندق كبير، يَحِنُّ أبداً إلى قريته، قد اجتمعت أمانيه في العودة إليها، وما قريته إلا عشرون بيتا من الحجر حول نبع في رأس جبل دون بلوغها تسلق الصخر وسلوك الوعر، ما فيها سوق عامرة، ولا عمارة عالية. ولا تسليه عنها أسواق نيويورك ولا عماراتها، وإذا عاد إليها ألقى عصاه واستقر به نواه. لذلك قرن اللَّه في القرآن القتل بالإخراج من الديار، وإذا كان فراق الدنيا هو الموت، فإن دنيا الإنسان الصغرى وطنهُ، وإن فارقه وأُخْرِجَ منه فقد مات الموت الأصغر»[٢].

وتبقى المواطن المقدسة هي مهوى الأفئدة، وموطن الروح الذي لا يساويه ولا يعدله مكان على وجه الدنيا، ويتعبد الإنسانُ للَّه ربه بحبه وفدائه لتلك المواضع بنفسه وماله وولده وما يملكه جميعاً، لأنها ارتبطت بما هو أعزّ من كلّ شيء:

– «إذا جاء الدين هان في سبيله كل شيء حتى حب الديار؛ لذلك يؤثر كل

---

(١) السابق: ٥/١٧٣.

(٢) السابق: ٨/١٢١.

مسلم حرم اللّه في مكة على بلده، وإن رآه قد حاق به المكروه افتداه ببلده وآثر أن يَسْلم بيت اللّه وإن كان ثمن سلامته خراب بيته»[١].

– «أنا هنا في أكرم البقاع، وإن كانت دمشق موطن جسدي وقلبي، فإن هنا موطن روحي وروح كل مسلم، ومن ذا يسوي بالجسد الروح؟ وإن كانت هناك دنياي فهاهنا دنياي وآخرتي، وما الدنيا في الآخرة إلا متاع»[٢].

ثانياً: الحوار:

أفاد الكاتب من تقنية أُخرى أشركها بجانب السرد ليمنح العمل حيوية وحركة، وليبدد عنه سحب السآمة والضيق والملالة، وهي الحوار – ويشكل الحوار عنصراً مهماً في العمل؛ على الرغم من أن الرجل لا يحتفظ بوثائق تسجل نص الحوار وتحتفظ به. وهذا يعني أنه سوف يعتمد على ذاكرته كثيراً فيما يورده من حوارات، والذاكرة – بلا ريب – تعجز عن حفظ الحديث الواقعي بنصه مهما بلغت من القوة والاستيعاب؛ لأن الذهن يكون مشغولاً وموزع الاهتمامات وقت المحادثة بين فهم الموضوع وإعداد الإجابة المناسبة، ومراقبة الحال من حوله. وذلك يشغل من الذاكرة حيِّزاً لا بأس به فيجعل عناية الإنسان متوجهة إلى غير الحفظ والتسجيل.

ولكن يكفي في ذلك رواية المعنى، وهذا ليس عيباً في حق السيرة الذاتية ولا في حق كاتبها، وليس إخلالاً في جانب الحقيقة والصدق، كما يظن بعض المهتمين؛ لأنَّه يكثر في المحادثات العادية اللغط والرديء والمبتذل ومالا فائدة فيه، وإذا ما أراد الكاتب أن يحول الكلام من دائرة اليومي/العادي إلى دائرة الفني/الأدبي، فلا أقل من عملية غربلة عامة للمحادثة واختزال لكثير من حواشيها، فيبقي على صلب الموضوع ويختار من الألفاظ ما هو أدل على المتحدث وألصق بطبيعة الموضوع، ولذلك يفرق (شارلز مورغان *Charles Morgno*)[٣] بين

---

(١) السابق: ١٢١/٨ وينظر: ١٥٢/٤ و٢١٣/٥ و١٢٧/٨.

(٢) السابق: ٢٥٠/٧–٢٥١.

(٣) ينظر: الكاتب وعالمه: ٢٧٠–٢٧٢ (ترجمة: شكري عياد)، وينظر أيضاً حسين القباني: فن كتابة القصة: ٩٨–١٠٠.

كلمتي (حوار) و(محادثة) فالأخيرة تطلق على الكلام الذي يدور على ألسنة الناس في الحياة العامة، أما الحوار فهو مصطلح ملتصق بالفن والأدب على وجه الخصوص لا سيما الأدب المسرحي، الذي يشكل أبرز عناصره، ويليه بعد ذلك الرواية والقصة الطويلة وما اكتسى بردائهما كالسيرة الذاتية والغيرية، ويقصد به: (ما يدور من حديث بين الشخصيات)[١].

ويظهر في الذكريات لونان من ألوان الحوار، وهما:

- الحوار الداخلي/حوار مع النفس (المناجاة/ المونولوج *Monologue*)

- الحوار الظاهري/الحوار بين شخصيتين (الحوار المسموع/ديالوج *Dialogue*)

فالحوار الداخلي الذي يكون مع الذات يمتاز بقصره، ومثالية ما يدور فيه من أفكار؛ لأنه يمثل الكاتب ويجسد ميوله وأفكاره، وَيُؤَدَّى إلينا باللغة الفصحى لأَنها اللغة التي تليق بالكاتب، مثل:

«لم أكن أرى وأنا أطير فوق هذه البلاد الواسعة إلا أضواءً متناثرة تلوح لحظة من أعمق الأعماق ثم تختفي. فقلت في نفسي: ما أشد غرور ابن آدم بهذه الدنيا؟ إن في هذه الظلمة التي تمتد من تحتي لعالماً يتنازع أهله يدفعهم الطمع أو الفزع؛ فيقتتلون ويبيعون الآخرة وما فيها بدنيا هم واثقون من زوالها. وأنا حين علوت في الجو لم أر من هذا العالم إلا ظلاماً تلوح فيه مصابيح ضئيلة، فكيف يرى أرضنا كلها من يعيش في الكواكب البعيدة، إن كان فيها ناس يعيشون؟ إنَّ هذه الكرة كلها لا تبدو لعينه أكثر من ذرة مُضيئَة في الفضاء كهذه الذرات التي نراها تسبح في جو الغرفة في أشعة الشمس التي تدخل من نافذة الجدار، إذا كنس الخادم أرض الدار. فما أحقر الدنيا وما أشد غرور الإنسان! وغبت لحظة عن حاضري وشعرت كأني أعيش في التاريخ...»[٢].

---

(١) د. طه وادي: دراسات في نقد الرواية: ٤٤.

(٢) الذكريات: ٥/١٨٤-١٨٥.

وأغلب مناجاته لذاته يصدرها بـ: «قلت لنفسي»[١] أو«قلت في نفسي»[٢] أو «قعدت أفكر»[٣].

أما الحوار الذي يحكيه بين شخصيتين مختلفتين أو أكثر، فيتميَّز باعتداله، ويَتصدر عادة بـ (قال – قالتْ – قلتُ – قالوا – قلنا – قلن) بحسب الحال. وأورد لك القصة التالية وتتضمن حواراً بين أبي عجاج وشاكر الحنبلي وزير الداخلية في الحكومة السورية أيام الانتداب الفرنسي، وكان أبو عجاج يبحث عن وظيفة بعد أن ضاقت دكانه عن نفقاته ونفقات عياله:

«لما قامت (نهضة المشايخ) أسرع أبو عجاج إليها ولزم أحد شيخيها، وهو ابن عمه الشيخ هاشم الخطيب، وواظب على حضور دروسه وسماع مواعظه، وهجر أصحابه من جماعة الزَّكرتية وصحب طلبة العلم واتخذ زِيَّهم وأعفى لحيته وبالغ فيها، حتى صارت من أعظم اللحى، وكان قصيراً عريض المنكبين والصدر فزاد ذلك لحيته عظماً في عين رائِيها، واتخذ لنفسه دكاناً في (النوفرة) تحت درج الباب الشرقي للأموي، فضاق بنفقته مورد الدكان، وأَشرف على الإِفلاس، وكانت له صلة بالأُستاذ شاكر الحنبلي، هي فوق المعرفة العارضة ودون الصداقة الأكيدة، فذهب إليه وكان وزير الداخلية، فقال له: أريد وظيفة.

قال: يا أبا عجاج أي وظيفة أعطيك وأنت لا تحمل شهادة؟

قال: اجعلني شرطياً.

فضحك الوزير وقال: شرطي له لحية تغطّي صدره، وتبلغ سرته؟

قال: يا سيدي أحلقها. قال: عندما تحلقها تعال.

فذهب أبو عجاج إلى حلاق بجوار دكانه، وقال له: أترى هذه اللحية؟ احلقها بالموسى! فظنه الحلاق مازحاً، فلما رأى منه الجد فزع وخاف أن يحلقها له فيندم عليها ويبطش به، خرج ونادى الجيران، وجمع عليه طائفة من الناس، وقال:

---

(١) ينظر: السابق: ٦ / ١٦٢.

(٢) ينظر: السابق: ٦ / ٢٨٠.

(٣) ينظر: السابق: ٢٨٥/٣ و١٥٥/٨.

اشهدوا، أبو عجاج يريد أن أحلق لحيته وأخاف أن يندم فيرجع عليَّ. قال أبو عجاج: نعم، اشهدوا أني أفعل ذلك مريداً مختاراً، وأنه غير مسئول عن شيء، فحلقها له. فبرم شاربيه، ولبس البدّلة، وذهب إلى شاكر بك، فلم يعرفه. فقال له: محسوبك أبو عجاج. فقال له الوزير: ما هذا يا أَبا عجاج؟ ماذا صنعت بلحيتك؟

قال: سيدي. حلقتها مثلما أمرت من أجل الوظيفة.

قال: أي وظيفة؟ قال: وظيفة الشرطي التي وعدتني بها، أنسيت؟ قال: ولكن عليك أن تنتظر حتى تصدر الموازنة بعد شهرين. قال: بعد شهرين؟! وغلى الدم في عروقه فذهب فأغلق باب الغرفة من الداخل بالمفتاح، وقال له: (شوف) شاكر بك، أنت صاحبي ولكنك قتلتني حين أمرتني بأن أحلق لحيتي من أجل الوظيفة، ثم جئت تتهرب من وعدك. إنك تعرفني تماماً، واللّه أشرط بطنك بسكين في ليلة ما فيها ضوء قمر، وخلّ وزارتك وعساكرك يخلصوك مني. فأراد أن يمد يده إلى الجرس ليستدعي الشرطة فقال له: يَدَكَ عن الجرس، وصلت المسألة إلى حدها، وأنت الجاني على نفسك وأهلك لأنك وعدت وأخلفت، فإما أن توقع الآن قرار التعيين وآخذه معي، وأما أن تنتظر قدرك... ولم يخرج إلا ومعه قرار تعيينه شرطياً»[1].

ومن الحوار بين الكاتب وغيره هذا الحوار الذي دار بينه وبين عمه الشيخ عبدالقادر الطنطاوي عندما أراد الطنطاوي العودة إلى المدرسة، بعد تجربة فاشلة له في التجارة، يقول:

«وذهبتُ إلى عمي الأكبر، العالم الفلكي الشيخ عبدالقادر وكان عاقلاً، هادئ الطبع بعيد النظر فقلت له: إني أريد العودة إلى المدرسة. فضحك وقال:

— لقد أبطأت. كنت أنتظر منك هذه الأوبة، ولكني ما قَدّرت أن تتأخر إلى اليوم، وأنا مع ذلك قد أعددت لك الأمر من ثلاثة أشهر. قم معي.

وأخذني إلى الأُستاذ محمد علي الجزائري مدير مكتب عنبر (أي مدرسة التجهيز ودار المعلمين) وقال له: هذا هو الذي حدثتك عنه.

---

(١) السابق: ٢/١٤٦-١٤٧.

فقال لي: لماذا تأخرت إلى اليوم، ألا تعلم أن الامتحان الثاني قد اقترب، فهل تستطيع أن تدخله مع رفاقك؟ وهل تقدر أن تعيد الامتحان الأول بعد عشرة أيام؟

قلت: أرجو اللّه.

قال: إذن فتوكل عليه، وادخل صفك، فأنا لم أُلغِ قيدك. إنك لا تزال من الطلاب.

ودخلت الامتحان، وعندي الوثيقة الرسمية بأني كنت بحمد اللّه الأول بين الطلاب»[1].

وقد حرصت على نقلها من الكتاب كما هي، بعلامات الترقيم، وبطريقة الصف أيضاً، حتى يتسنى للقارئ الوقوف على طبيعة الحوار بين الشخصيات، وتداخله مع السرد، وطريقة الكاتب في تمييزه من السرد أو عدمه. ويلاحظ الباحث أن الكاتب لا يصرف عنايته كثيراً للفصل بين الحوار والمداخلات السردية سواء كانت وصفاً أو تعليقاً أو توجيهاً، إنما يكتفي بكلمة (قال – قلتُ – قالوا – قالتْ). وعلى كلٍ فالسرد والحوار قاما بإيصال الموضوع للقارئ بما فيه من ردود أفعال، وجاء الحوار من جهة ثانية متوافقاً ومصوراً لشخصية أبي عجاج – ممثلاً لفطرته النقية وعفويته، والمستوى اللغوي الذي هو جزء من الشخصية، ولشخصية الوزير بما لها من مكانة، وما فيها من طيبة، وما اعتراها من دهشة.

والطنطاوي لا يتحرج كثيراً – كما هو ظاهر – من العامية في الحوار، بل يفيد منها بالقدر الذي تسمح به الواقعية ولا تَمُجُّهُ الأُذن، ويحلو في النفس موقعه، وعلى العكس من ذلك لا يدخل إلى صلب السرد إلا لفظة عربية فصيحة إلا عند الضرورة. ومن الحوارات التي اشتملت على شيء من اللهجة الشامية الحوار التالي بين الطنطاوي وكبير رجال الدرك:

«... قلت له: اسمع مني، وتعالَ أنت وأصحابك فاقعدوا فاستريحوا واشربوا كوباً من الشاي، دعوا هذه اللعبة السخيفة فلن تأتي بنتيجة، هؤلاء أولادكم فهل

---

(١) السابق: ١/١٩٠.

تطيب قلوبكم بإيذائهم. وهل معكم أمر بإطلاق النار عليهم؟ ولو أمروكم أفتنفذون أمر أجنبي كافر في أولادكم؟ لقد عملتم ما استطعتم ونحن نشهد بذلك معكم فلا ترهقوا أنفسكم خدمة لعدوكم ومحتلي بلادكم، فإن أخسر الناس من باع دينه بدنيا غيره.

قال: واللَّه صحيح، اللَّه يلعن أبو فرنسا واللي جابها، لعنة اللَّه عليهم، ودعا صاحبيه أن تعالوا يا شباب حاجة مسخرة، نلحق أولاد صغار، بعد هذا العمر؟ اللَّه يلعن أبو فرنسا واللي جابها»[1].

وقد يعتمد الطنطاوي كلياً على الحوار في تقديمه للحادثة كما فعل في الحوار التالي ليدلل على عجز ونقص القوانين الوضعية التي كانت تطبق في دمشق أيام عمله بالقضاء:

«... جاءني مرة رجل في قضية إرث وكان القانون المتبع عندنا أن يبرز قيد النفوس من دائرة الأحوال المدنية، قبل رفع الدعوة فلما جاء بالقيد وجدنا فيه أنه قد توفي من عشر سنين!! فقلت له: إنك ميت في القيد الرسمي، فكيف ترفع الدعوى؟ فحسب أنها مزحة مني، واستسهل هو ومن معه الأمر، وقال: ما قيمة قيد يكذبه الواقع؟ ألست تراني حياً أمامك؟ قلت: بلى، ولكن القيد يحتاج إلى تصحيح، قال: إذن صححوا القيد، قلت: القانون لا يسمح بتصحيحه إلا بحكم من المحكمة بعد دعوى تقام لديها، فمن يقيم الدعوى؟ قال: أنا طبعاً، قلت: ولكنك ميت رسمي فكيف أسمع الدعوى من ميت؟

قال: وما العمل؟ قلت: ما أدري واللَّه؟!»[2].

ومثل الحوار التالي بين الطنطاوي وبين فخري البارودي:

«... قال لي: لا بد أن تتكلم وصاح بالناس: كَفْ يا شباب سماع (أي صفقوا واستمعوا) الشيخ علي الطنطاوي. وكنت أدعى بالشيخ من قبل ١٩٣٠م، ولذلك قصة سأقصها يوماً. فقلت له: إني نظمت قصيدة.

---

(١) السابق: ٣/٨-٩.

(٢) السابق: ٤/٢٥٠-٢٥١.

قال (بلهجته العامة) وشاعر أيضاً؟ تِقْبرني (وهي كلمة تحبب تقال في الشام) قلت: نعم قال: هات.

وأَصغى الناس، وأردت أن أجعلها نُكتةً، فقلت (كأنني أُلْقِي مطلع قصيدة):

دمشق قد فاز الزعيم فخري.

هل انتبهتم للنكتة في كلمة فخري؟! فضحكوا جميعاً وقال: «بلحيتك (يخاطبني أنا) نطق بدري»[1].

ومثل الحوار التالي بين شكري الشربجي – وقد كان ضابطاً كبيراً في الحجاز بعد الحرب العالمية الأولى – وجُنده وكان يخاطب فصيلاً أصلهم من الأعراب، فتفقَّدهم في ساعة عمل فلم يجدهم، فلما حضروا:

«قال: فيمِ كنتم؟

قالوا: كنا نتقهوى، قال: أفي مثل هذه الساعة وبلا إذن؟

قالوا: واللَّه يا لبيك نتقهوى ولو في خشم الأسد!»[2].

والطنطاوي لا يحرص على اللهجة فحسب بل يحرص على نقل طريقة النطق[3]، ويحاول جاهداً رسمها رسماً دقيقاً بحيث يتحول الحوار من مقروء إلى مسموع حينما نحرك به ألسنتنا عند القراءة. اقرأ له هذا الحوار بينه وبين طفل شامي كان مع رفاقه من تلاميذ المدارس، وقد هجموا على دبابة للجيش الفرنسي وهم يحملون في أيديهم المساطر وعلى أكتافهم حقائب المدرسة. وذلك حين شاع في الناس اختطاف فخري البارودي أحد زعماء الكتلة الوطنية الشعبية في سوريا:

---

(١) السابق: ١٠٣/٥.

(٢) السابق: ٩٨/٣ وللوقوف على نماذج أخرى من العامية في الحوار ينظر: ١٢٨/٣و ١٨/٤، ٦٥ و١٥١/٥، ٢٩٩ و٧/٧، ١٧ وبذلك فهي تشي (أي الحوارات) بالمكان وبجنس المتحدث، ينظر مثلاً: ١٢٦/٢–٢٢٧ و٣٠٨/٣ و٢١/٤، ١١٧ و١٤٤/٨، ٢٥٥.

(٣) للوقوف على نماذج من الحوار رسم فيها الكاتب طريقة النطق رسماً دقيقاً ينظر السابق: ٢٤٢/١ و٤٠/٣ و١٢٩/٤ و١٥٣/٥، ١٩٣.

«رأيت في هؤلاء الصبية تلميذاً في شعبة الأطفال في مدرستنا، وكان صغيراً جداً ما أظنه قد أكمل عامه السابع، فدعوته فأقبل حتى أخذ بيدي وجعل يرفع رأسه إليّ يريد أن يتثبَّت من وجهي، فقلت:

– لماذا عملتم هذا يا بابا؟

فقال: أخذوا فجغي الباغودي (يريد فخري البارودي).

قلت: ومن قال لك ذلك؟

قال: أمي، وقالت لي: هالّي يموت بالغّصاص (أي بالرصاص) يغوح (أي يروح) عالجنة.

قلت: وإذا أَرجعوا فخري البارودي هل ترضى؟ قال: لا، خلي يغوحوا (يروحو) ما بدنا إياهم، يريد فليذهب هؤلاء أيضاً لا نريدهم، فَسَكَتُّ، فقال: أُستاذ ليش الإسلام مالهم عسكغ (أي عسكر) فأصابتني كلمته في القلب، ووجدت كأن شيئاً جاشت به نفسي، ثم صعد إلى رأسي ثم وجدته في قصبة أنفي وآماق عيني، ودق قلبي دقاً شديداً فتجلدت ومسحت عيني وحككت أنفي، وقلت له: أنتم يا بابا عسكر الإسلام. قال: نحن صغاغ (صغار)، قلت: ستكبرون يا بابا، أنتم أحسن منا نحن لما كنا صغاراً كنا نخشى (البعبع) ونخشى القط الأسود، وأنتم تهجمون على الدبابة، فالمستقبل لكم لا لهم»[1].

ولكنّ ما يفسد علينا متابعتنا للحوار والإحساس بردود الفعل فيه هو التدخل من قبل الكاتب سواء كان التدخل في صورة تعليق أو توضيح، أو في صورة تفسير للغة أو بيان للمنطوق الذي أصابه شيء من التحريف لعاهة في جهاز النطق أو قصور أو نحو ذلك[2]؛ فمثل هذا التدخل ولو وقف وراءه نية حسنة ورغبة في الإيضاح يعوق تدفق الحوار ويفقده حرارته وكثيراً من حيويته. وفي ظني أن بإمكان الكاتب تجاوز كثير منها أو إهمالها لا سيما التعليقات التفسيرية منها، إذ ليس من سببٍ

---

(١) السابق: ٣ /١٩٨–١٩٩.

(٢) للوقوف على نماذج أخرى من الحوارات التي يتدخل فيها الكاتب تدخلاً واضحاً فيفسد كثيراً من جمالياتها، ينظر السابق: ١١٩/٢، ٢٦٨، ٢٧١ و٧٢/٥–٧٣.

وجيهٍ يدعو إلى زرعها في أَعطاف الحوار؛ فاللهجة السورية – ما دامت لغة الحوار – لهجة معروفة وشائعة عبر وسائل الإعلام، والعيب النطقي يتضح تصحيحه من خلال السياق، وإذا كان لابد من القبض على يد القارئ ومساعدته على الوصول إلى القراءة الصحيحة للحوار، واجتياز المسافة التي تفصله عن الوقوف على دلالته؛ فإن الحاشية (الهامش) هي المكان المناسب والأصلح لها.

وإذا كان الحوار في القصة والرواية هو للتعبير عن آراء المؤلف التي يضعها على ألسنة الشخصيات؛ فإن أهم غرض يؤديه الحوار في الذكريات هو تقريب الشخصية، وإبراز صفاتها ومواقفها الفكرية والأدبية بحيث لا تخفى على القارئ. ويأتي – أيضاً – لإمداد القارئ بجليل المعاني وجميل العواطف، أو لتزف إليه نادرة مسلية أوحادثة مهمة، أو لتدفع بالأحداث إلى الأَمام (تطوير الموضوع). وهناك أغراض أخرى عامة يشترك فيها الحوار في الذكريات مع الحوارات في الأعمال الأدبية الأخرى، مثل: التخفيف من رتابة السرد، ورسم الشخصيات الثانوية رسماً جزئياً، وتصوير المواقف والصراعات، وإضفاء لمسة حانية على العمل، وتجعله أَكثر ارتباطاً بالواقع. فمن الحوارات التي جاء بها الكاتب ليزكي في نفوسنا عاطفة إنسانية نبيلة، وهي الحزن والرحمة، هذه المحاورة التي رواها الكاتب بينه وبين ابن صديقه الشيخ عادل علواني القاضي الممتاز في المحكمة الشرعية بدمشق عقب مقتل والده الشيخ عادل غيلة وغدراً:

«رأيت اليوم وأنا على قوس المحكمة طفلاً أشقر جميلاً صغيراً جداً يتسلق درج القوس، فحسبته ابن إحدى المتداعيات قد أطلقته يعبث في القاعة، فهممت بزجره، ولكني رأيته يتقدم مطمئناً ثابت الخطى حتى أقبل فوضع خده على ظهر كفي، فجعل يتمسح بي كالقطة الأَليفة فنظرت إليه وإذا هو ابن أخي الشهيد الذي قُتل ظلماً الشيخ عادل العلواني، فاستعبرت ورق قلبي وامتلأت بالدمع عيناي، وتركته حيث وقف، وخالفت لأول مرة من عشرين سنة مارست فيها القضاء نظام الجلسات وقواعد المحكمة، مع أن ابنة لي في مثل سِنِّه جاءت مرة (مرة واحدة) المحكمة مع أمها فنادتني وركبت لتصعد القوس، فأبكيتها وأنزلتها وأخرجتها، ولكن هذا الطفل كان متعوداً على ذلك أيام أَبيه فلم أشأ أن أكسر قلبه. وقال لي الطفل فجأة: صعي (صحيح) مات بابا؟ فأحسست كأن قد وقع على وجهي سوط من نار، وانعقد لساني فلم أُجب، فسكت ثم قال: وين بابا؟ طول (أي تأخر) أمتى بدو يزي

(يعني يجي) فلم أنطق، قال: ليس (يعني ليش) كل ما سألت عنه ماما بتبكي؟ الكبار يبكوا (سي) ولم أجب، فرجع يقول: ما عاد بابا زاب (جاب) لنا سكر وين بابا؟ فأعطيته سكاكر كانت في جيبي أعددتها لأولادي فاشتغل بها، ثم أقبل علي ورفع وجهه إلي وقال مهتماً:

عموا نزلوا الدم لبابا سفت (شفت) الدم على الدرز (الدرج) ليس (ليش) نزلوا له الدم؟ إيس سوالهم (أي ماذا عمل لهم) ليس (ليش) ما يحبوا بابا أنا أحب بابا.

وتعطلت الجلسة حقيقة وتحولت إلى مناحة الناس يبكون بصوت مسموع، والمحامون والكاتب والمحضر وأنا، كلنا غلبنا البكاء»[1].

فهذا الحوار المؤثر يبعث في دواخلنا عواطف سامية تنكر الجريمة، ويرينا آثارها على صفحات النفوس البريئة وهي تتجرعها ولا تكاد تُسيغها، لأنها لا تعرف معنى لسفك الدماء وانتهاك الحرمات. كما يؤكد لنا الحوار السابق قدرة الكاتب اللغويّة وسيطرته على تقنية الحوار.

ومثل ما يؤثر في نفوسنا الحوارالسابق بصدقه في تمثيل عالم الطفولة، وبنجاح كاتبه في تشكيل نبرته ولثغته؛ يبعث فينا حوار آخر أفكاراً شتى لا حصر لها ويوقفنا على عظة وعبرة حية، لمن كان له قلب أو ألقى السمع وهو شهيد:

«... قالوا: إن الأيدي منقبضة والنفوس شحيحة، قلت: لا، بل أنتم المقصرون. قالوا: هذا تاجر من أغنى التجار فهلم بنا إليه ننظر ماذا نأخذ منه؟ وذهبت معهم إليه في مخزن كبير حافل بالشارين وحوله ولدان له شابان يتفجران صحة ورجولة وجمالاً، وكلمناه وحشدت له كل ما أقدر عليه من شواهد الدين وأدلة المنطق، ومثيرات الشعور، فإذا كل ما قلته كنفخة وانية على صخرة راسية، ما أَحَسَّت بها، فضلاً عن أن ترتج منها.

وقال: أنا لا أُقصر، أعرف واجبي وأدفع كل مرة الذي أقدر عليه. قلت وهل أعطيت مثل الذي يعطي تجار اليهود؟

قال: وهل تمثلني باليهود؟

---

(١) السابق: ٤/٢٦٧-٢٦٨.

قلت: وهل أعطيت مرة مالك كله فشده وفتح عينه وظن أن الذي يخاطبه مجنون، وقال: ما لي كله؟ ولماذا أعطي ماله كله؟ قلت: إن أبابكر لما سُئل التبرع للتسلح أعطى ماله كله.

قال: ذاك أبو بكر وهل أنا مثل أبي بكر؟

قلت: عمر أعطى نصف ماله، وعثمان جهز ألفاً...

فلم يدعني أُكمل وقال: يا أخي أولئك صحابة رسول اللّه، اللّه يرضى عنهم، أين نحن منهم؟ قلت: ألا ترى أن البلاد في خطر وأننا إذا لم نُعْطِ القليل ذهب القليل والكثير، قال: يا أخي اللّه يرضى عليه اتركني بحالي، أنا رجل بياع شراء، لا أفهم في السياسة وليس لي بها صلة، وهذا مالي حَصَّلته بعرق جبيني وكدِّ يميني ما سرقته سرقة، فهل تريد أن أدفع وأبقى أنا وأولادي وأحفادي بلا شيء؟

قلت: ما نطلب مالك كله، ولكن نطلب عُشْره

قال: دفعت ما عليّ، ما قصرت.

وأعرض عنا وأقبل على عمله... ومرت سبع سنوات، وذهبت من سنتين إلى المؤتمر الإسلامي في القدس ومررنا في الطريق بمخيم اللاجئين، وأقبل الناس يسلمون علينا، وإذا أنا بشيخ أبيض اللحية، محني الظهر غائر الصدغين، رث الثياب أحسست لما التقت العينان، كأن قد برقت عيناه برقة خاطفة وكاد يفتح فمه بالتحية، ثم تماسك وأغضى، وارتبك كأنه يريد الفرار، فلما انتهى السلامُ راغ مني ودخل في غمار الناس. ولبثتُ أفكر فيه من هو وأين قابلته؟ فما لبثتُ أن ذكرته وتكشف لي المنسي فجأة، كأني كنت في غرفة مظلمة سطع فيها النور.

إنه هو، هو يا سادة.

وكلمته فتجاهلني، فلما أَلححت عليه اعترف، ولم أشمت به، ومعاذ اللّه أن يراني أنحدر إلى هذا الدرك، ولم أزعجة بلوم أو عتاب، ولكن كان في نظرتي ما يوحي بالكلام لذلك استبقني فقال:

– لا تقل شيئاً هذا هو المقدر، ولو كان للّه إرادة لألهمني، وألهم إخواني التجار النزول عن نصف ما كنا نملك، قلت: أولم يبق لك شيء فابتسم ابتسامة حزينة يقطر من حواشيها الدَّمع، وقال: بلى بقي الكثير بقيت الصحة والثقة في اللّه وبقي هؤلاء وأَشار إلى امرأة عجوز وطفل صغير.

قلت: لاَ تَيْأَس من رحمة اللّه، قال: الحمد للّه أن جعلنا عبرة ولكني أرجو أن يكون إخواننا في الشام ومصر والأردن قد اعتبروا بنا، ونظرت إلى الطفل فسمعت العجوزة تقول له: قبل يد عمك، فجاء وجسدهُ المحمار من البرد، يبدو من ثقوب الثوب، كزرّ من الورد، أخذت تتفتح عنه الأكمام كان بثوب رقيق ممزق، وأنا في المعطف الثقيل والعباءة من فوقي وأحس البرد يقرص عظامي، وأحسست بقلبي يتمزق كتمزق هذه الأسمال، ولم يكن معي ما أسعده به، إلا أن نزعت العباءة فَلففْتُهُ بها، وقلت لنفسي: فليسعد النطق إن لم يسعد الحال، ورحت أكلمه فلم أجد إلا أن قلت له: أتحب بابا؟ أَحسب أن الشيخ أبوه، فقالت العجوز: قول له: بابا في الجنة، قال: بابا في الجنة أعادها بلهجتها كأنه ببغاء ليس يدري ما يقول فسكت حائراً ملتاعاً. ثم أردت أن أقطع حبل الصمت بأي كلام، فقلت: فماذا تصنع الآن؟ قال: إنني أوفر لأشتري السكين لأذبح اليهود كما ذبحوا بابا، وسكت اللسان ونطقت العيون، لقد بكيت وبكى الحاضرون جميعاً ومشيت وأنا لا أبصر من الدموع طريقي»[1].

وأنا حريص فيما سقت على الإبقاء على طريقة العرض، والإخراج الطباعي تماماً كما هي عليه الحال في الكتاب؛ حتى يستطيع القارئ تفهم مكانة الحوار داخل العمل ونظرة الكاتب إليه؛ فهو لا يميزه بحجم معين ولا يفصله في سطر ليتنَبَّه القارئ إليه، بل ينثره ضمن السرد، وكأن الفكرة لديه هي المقدمة على (جماليات الحوار) بالرغم من أنه يفترض أن يكون الحوار مسخراً لأداء وظيفة أخرى غير تقديم الأحداث وتطويرها وربطها، ولعل من أهم تلك الوظائف – وإن بدت من أقلها شأناً – إراحة القارئ من كثافة السرد بصرياً وذهنياً، فإفساح المكان (الإخراج الجيد) للحوار في الصفحة يعطي راحة للبصر، ويشعر القارئ بوجود مدى نفسي وزماني والتفات من طرفٍ إلى آخر.

ومن الحوار الذي يقدم للقارئ صفة من صفات الشخصية وهي هنا الأريحية والدُّعابة: الحوار التالي بين الطنطاوي ورجل لا يعرفه من أهل اليسار حين احتاج إلى الطعام والشراب:

---

(١) السابق: ٤٨/٧–٥٠.

«... الطريق كان خالياً وليس فيه سوق ولا دكاكين، فقلت لمن معي من الطلاب: اقرعوا هذه الأبواب ليسقونا.

قالوا: يا أُستاذ كيف نقرع باباً لا نعرف صاحبه، والدنيا ليل والناس نيام، قلت: يا جماعة، نحن في أول الليل لقد أَذَّن العشاء من قليل والمضطر معذور، ونحن إنما نطلب شربة ماء.

فتهيبوا ذلك، قلت: أنا أفعل. واخترت داراً يبدو على أهلها اليسار، فقرعت الباب فخرج رجل مشرق الوجه باسم الثغر؛ فقلت: السلام عليكم، قال: وعليكم السلام، أهلاً وسهلاً تفضلوا.

ولم نكن ننتظر أكثر من ذلك لنتفضل فتفضلنا ودخلنا، وقلت له: إبريق ماء أولاً ثم الكلام، قال: تكرمون،

وأَســـقانا علـــى ظمـــأ زلالاً ألـــذ مـــن المدامـــة للنـــديم

وما ذقت بحمد اللّه المدامة ولا أعرفها، ولكني شربت عنده ألذ شربة دخلت جوفي فما أكملنا الشرب حتى جاءنا بالشاي. وقلت: ألا تعرف أولاً من نحن؟ ألا تسألنا عن قصتنا؟ قال: من عادة العرب اليوم أنهم لا يسألون الضيف عن اسمه فإن شاء هو أخبرهم، فقلت: هل سمعت بالطفيليّين؟ قال: نعم، وتبين لنا أنه رجل أديب مطلع، فحدثناه حديثنا، فضحك، وقال: أنتم إذن بحاجة إلى طعام، قلت: لا، بل نحن بحاجة إلى ورق أبيض وقلم، فتعجب وقال: ولِمَ؟ قلت: لنكتب وصايانا قبل أن نموت من الجوع، ولتعرف عنواني لتوصل ما معي إن مِتُّ إلى أَهلي، قال ضاحكاً: وهل معك مالٌ كثير؟ قلت: لو كان معي مال لما تطفلت عليك، وأمضينا سهرة ممتعة وصرنا أصحاباً»[1].

ويدل الحوار التالي على قوة الشخصية في الحق وصلابتها فيه، وتحسسها لكل فعل يريد خدش حُرمته، أو النفاذ إليه ليعبث به أو يشوهه:

«جاءنا على عهد الشيشكلي رحمه اللّه ضابط كبير يريد أن يتزوج امرأة من دمشق، فلما نَظَرْتُ في أوراقه تبين لي أنه درزي، فحاولتُ أن أصرفه بما أَقدر عليه من

---

(١) السابق: ٤/٤٦-٤٧.

اللطف واللين وهو يُصِرُّ ثم رفع صوته، وقال: نحن نفدي الوطن بأرواحنا وندافع عنه بحياتنا فهل نحن مسلمون أم لا؟ فلم يبق مجال للمجاملة، فقلت له: إذا لم تمحُ هذه الكلمة من أوراقك ولم يكتب مكانها كلمة (مسلم) فلا أَستطيع أن أعتبرك مسلماً، ونزوجك بها.

قذفتها في وجهه قذفة واحدة، إلى متى أصبر؟ فلم يكن منه إلا أن ستر غضبه بالضحك، وقديماً قالوا (شر البلية ما يضحك) قال: ولكن القاضي الشيخ مرشد يقول غير ذلك، فتنبهت إلى أنها إحدى هناته، وأنه يريد أن يهرب من هذا المأزق فرماني أنا فيه، فقلت: أَرُد كُرَته إليه كما يكون في الملعب، وقلت للرجل: إن الذي قال بأن الدروز غير مسلمين، هو جَدُّ الشيخ مرشد وهو ابن عابدين في كتابه الذي يرجع في الفتوى إليه وهو الحاشية المعروفة، فاذهب إلى الشيخ مرشد وقل له أن يمحو هذه الكلمة من كتاب جَدِّه، أو أن يدبر هو الأمر فقال: صحيح؟ قلت: نعم، وانتظر قليلاً، وذهبت وجئته بالحاشية وبالكلمة المدونة فيها عن الدروز وأمثالهم من الفرق، فذهب إليه..»[1].

والطنطاوي يحاول أن ينطق كل شخصية بما يتوقع صدوره منها، وهذا أمر لا يعد غريباً عند كاتب السيرة الملتزم بالحقيقة؛ لأنه لا يؤلف كلاماً من عنده يسعى فيه إلى أن يوفق بين الكلام وشخصية المتكلم، وإنما يذكر واقعاً وكلاماً قد قيل فعلاً فمن هنا جاءت أغلب حوارته غير منكورة في هذا الباب، إلا أنه أحياناً يميل إلى رواية المعنى وتحسينه أو المبالغة فيه لزيادة تأثيره، وحينئذٍ يكون الحوار صوت الكاتب لا صوت المتحدث، كما فعل حين أنطق صبيًّا يرافق سائق (تكسي) بقوله:

«لا تتعبوا أنفسكم فإنه أمضى ليلتين ونصف الثالثة لم يغمض له جفن، فلو أنكم قرعتموه بالمقارع، ولذعتموه بالجمر لما أفاق»[2].

---

(١) السابق: ٤/٢٧٧–٢٧٨. وكثيرة هي الحوارات التي تبرز الشخصية، وتدلنا على بعض صفاتها وسماتها، ينظر السابق: ٤/٢٠١، ٢١٢–٢١٤ و٥/١١و ٧/١٣٤–١٣٥ و٨/١٤٧–١٤٨.

(٢) السابق: ٤/٢٤٢.

فهل يعقل أن يستخدم سائق التكسي أو أحد مرافقيه كلمة (قرعتموه بالمقارع)؟ لا أعتقد ذلك. وكذلك أنطق شيخاً شامياً كبيراً بما يشبه الشعر من السحر الحلال من مثل قوله على لسانه:

«ألا يزال الميزان مثابة الطهر، وموئل الجمال وجنة الدنيا؟... ألا يزال زاخراً بحلق الأحباب، وجماعات الصحاب عاكفين على (سماورات) الشاي، يشرفون على (قنوات) و(باناس) من فروع بردى، وهما يخطران على العدوة الدنيا من الربوة متعانقين متخاصرين، فعل الحبيب في غفلة الرقيب، يمشيان حالمين خلال الورود والفل والياسمين كزوجين في شهر العسل، يظهران حينا ثم تشوقهما الخلوة؛ فيلقيان عليهما حجاباً من زهر المشمش والرمان، وعلى العدوة القصوى زوجان آخران حبيبان يمضيان يتناجيان ويتخالسان القبل: (يزيد) و(تورا)، و(بردى) ألا يزال يدب في قرارة الوادي على عصاه، ينظر باسماً إلى بنيه ثم يلوي عن مشهدهم بصره وينطلق في طريقه لا يبالي، عافَ الحب ومَلَّ الغرام، وعلمته تجارب العمر أن كل ما في هذه الحياة باطل إلا ذكر اللّه والعمل للآخرة كله لعب ولهو ومتاع زائل»[1].

... إلى آخر هذا الحوار المصطنع

وهذا القول أو الحوار السابق وإن كان جميلاً وبديعاً وشاعرياً من حيث لغته، وعلاقاته إلا أنه في مكانه، أي: من حيث هو (حوار) مصطنعٌ؛ فلا يعقل أن يصدر مثل هذا الكلام عن رجل من العامة. إن أحسن الحوار هو ما خف وأدى المراد دون تمحل وتمحك، وللقارئ أن يتساءل: تُرَى كم جلس الكاتب يُبدئ ويعيد حتى استقام له الكلام، وما نسبة الواقع والحقيقة فيه[2]؟!!.

---

(١) السابق: ٣٢٦/٨.

(٢) هناك نوعان آخران من الحوار لاحظهما الباحث في الذكريات، أحدهما: من قبيل المحاورة الافتراضية، إذ يحاور الكاتب القراء ويفترض إجاباتهم، والثاني: من قبيل الجدل العلمي والمنطقي، وقد أهملهما الباحث لضآلة أهميتهما بالنسبة لموضوعنا، ينظر السابق: ١٣٠/٥ و١٤٤/٧–١٥٠، ٢٣٤، ٢٣٦.