فى اللّغة

obeikandl.com

obeikandl.com

الفصحَى المعَاصِرَة

١

يرجع تاريخ الفصحى إلى بضعة عشر قرنًا، وقد اجتازت فى هذا التاريخ الطويل مراحل وأطوارًا متباعدة، ولعلّ أوّل مرحلة هى مرحلة الدين الحنيف الذى تطوّر بالفصحى من لغة وثنية مادية إلى لغة ذات دين سماوى يحمل ما لا عهد للفصحى به من قيم روحية وعقلية واجتماعية وإنسانية. وطبيعى أن يُحدث هذا الدين فى الفصحى تطورًا هائلاً فى معانيها وألفاظها. وعادة يقف مؤرخو الأدب عند ألفاظ ابتدأ دلالاتها ابتداء، مثل الإسلام والإيمان والكفر والشرْك والصوم والزكاة والصلاة إلى غير ذلك من كلمات الدين الحنيف، وهى تكثر جدًّا إذ تشمل كل ما اختاره للشعائر الدينية وللعقود والمعاملات من ألفاظ متنوعة الدلالات. ومما لا ريب فيه أن القرآن الكريم يُعَدّ بكل سوره ابتداءً لشريعة سماوية ولغة دينية باهرة وأسلوب بيانى معجز يأخذ بمجامع القلوب.

وسرعان ما بدأ عصر الفتوح الإسلامية واستقر العرب فى الأمصار وأخذوا يتناولون الحياة تناولاً جديدًا. فقد تحضّروا وسكنوا القصور ونعموا بالفُرش والملابس والمطاعم والمشارب، وأقبلوا على التزوّد بما كان لدى الشعوب المفتوحة من معارف وثقافات. وفى أثناء ذلك كانت الفصحى تتطور وتتحور ألفاظها وتتسع للتعبير عن دلالات حضارية وعلمية جديدة. وكم نُحت واشتُقَّ من مئات الألفاظ للحضارة المادية وأدواتها الكثيرة، وبالمثل كم نُحت واشتق من مئات الألفاظ للعلوم والمعارف، وفَتحت الفصحى أبوابها لألفاظ أعجمية كثيرة عرَّبتها، تارة تحوِّر فيها: فى الحروف والحركات، وتارة لا تحور، وقد عقدوا لها كتبًا مفردة مثل كتاب المعرَّب للجواليقى وخصُّوا المصطلحات العلمية بمعاجم متعددة، على نحو ما هو معروف عن كتاب مفاتيح العلوم للخوارزمى.

وقد تكامل للفصحى هذا الطور العلمى والحضارى فى العصر العباسى، وأدّته أداءً رائعًا، وهى لم تؤدّه من الوجهتين: العلمية والحضارية فحسب، بل أدته أيضًا أداءً رائعا من الوجهة الأدبية، فقد ازدهر الأدب بفرعيه من الشعر والنثر وظهرت فيه فنون مستحدثة مثل الشعر الصوفى والتعليمى والرسائل السياسية والمناظرات والمقامات والنثر التهذيبى والصوفى.

واستطاع الأدباء فى أثناء ذلك أن ينفذوا إلى أسلوب جديد، غَذَّوْه بعقولهم الخصبة وما أثاروه من المعانى المبتكرة، مع احتفاظهم فيه للفصحى بكل مقوماتها وأوضاعها النحوية والصرفية، وهو أسلوب نهض على أساسين لفظيين، هما نبذ الألفاظ الحوشية الجافية، ونبذ الألفاظ العامية المسفّة المبتذلة، أسلوب وسط بين الغرابة والابتذال، يقوم على الألفاظ المتخيّرة التى لا تنبو عن ذوق العباسيين المصفّى ولا عن حسّهم المرهف.

وتتكرَّر فى كتابات النقاد العباسيين تسمية هذا الأسلوب الجديد باسم أسلوب المولّدين وعادةً يصفون به أسلوب الأدباء العباسيين، وخاصة الشعراء، حين يقابلون بين أسلوبهم وأساليب الإسلاميين والجاهليين، غير أنهم لا يمضون فى الحديث عن بواعث ظهوره ولا عن السبب فى أنه أصبح الأسلوب العام. وفى رأينا أنه ليس من سبب وراء ذلك كله إلّا الرغبة الحقيقية لدى أدباء العصر العباسى فى تيسير الفصحى لعصرهم وتذليلها للناس، بحيث لا تخفى ألفاظهم على جماهيرهم، ولا يجدون فيها إسفافًا يخلّ ببيانها الفصيح.

٢

وكل ما حدث للفصحى من ألوان تطور فى العصر العباسى أخذ يحدث لها ما يماثله منذ أواسط القرن الماضى، فقد أخذت تنشأ فيها مصطلحات علمية وألفاظ حضارية لا عِداد لها ولا حصر، وأخذت تظهر فيها وتزدهر فنون مستحدثة ليس لها سابقة، وأخذ الأدباء يسعون بألفاظها وتراكيبها نحو التبسيط والتيسير. وقد أخذ علماؤنا الأبرار يمرِّنونها - مبكرين - على أداء العلوم

الغربية. وكان فى طليعة ما نقلوه إليها علم الطب بفروعه المختلفة، تجرَّدت له أوّلًا طائفة من غير الأطباء، ثم تجرَّد له أطباء مشهورون، ونُقلت كتب فى العلوم الرياضية. ونقل رفاعة الطهطاوى وتلاميذه القوانين الفرنسية المعروفة باسم «الكود» فى ثلاثة مجلدات.

ووُضعت كتب قانونية وقوانين مختلفة مثل قانون المحاكم الأهلية، ومضت صفوة تُعْنَى بنقل علم الاقتصاد الغربى ومباحثه منذ نهاية العقد الثامن فى القرن الماضى، وكان يسمّيه العرب علم المعاش. ومضت صفوة أخرى تعنى بعلم الاجتماع، وجهود فتحى زغلول فى نقله إلى الفصحى معروفة.

وجعل الإنجليز فى سنة ١٨٩٥ لغتهم الإنجليزية لغة التعليم فى مدرستى الطب والهندسة، فتوقف تيار النقل فى علومهما إلّا قليلا، غير أنه ظلّ قويًّا مطّردًا فى سواهما من العلوم، وخاصّة فى الاقتصاد والاجتماع والقانون، وأيضًا فى الفلسفة. ونجاهد الإنجليز جهادًا عنيفًا ونحصل على استقلال مقيّد ببعض الشروط، وتتحوّل الجامعة المصرية الأهلية إلى جامعة حكومية، هى جامعة القاهرة الآن، وتضم بجانب كلية الآداب كليات الطبّ والعلوم والحقوق، ثم كليات الهندسة والزراعة والتجارة والطب البَيْطرى، وبأخرة تضم كلية الاقتصاد. ويتكاثر لمصر علماؤها الأفذاذ المتخصصون فى جميع فروع العلم.

وتحدث نهضة علمية عظيمة، ويسود شعور عام بوجوب وضع المصطلحات العلمية جميعها فى الفصحى، ويخرج الدكتور محمد شرف سنة ١٩٢٨ معجمه النفيس فى العلوم الطبية والطبيعية، ويتأسس المجمع اللغوى، ويجعل من أغراضه الأساسية وضع المصطلحات العلمية. وينهض بهذا الجهد منـذ دورته الأولى، وكلما أمضى شوطًا من الزمن اتسع جهده فى هذا المجال، وتكاثرت لجانه العلمية، وإنه ليبلغ الآن مجموعُ ما وضعه من تلك المصطلحات أكثر من ستـين ألف مصطلح فى مختلف العلوم. وليس ذلك كل ما نهض به فى هذا الاتجاه، فقد أرسى لصوغ المصطلحات العلمية وتعريبها قواعد سديدة ترسم ضوابط التعريب من جهة، وتعين علماءنا على صياغتها من جهة ثانية، مثل جواز تكملة المادة اللغوية

بمشتقات غير معجمية، وجواز الاشتقاق من أسماء الأعيان والجواهر، وقياسية المصدر الصناعى، إلى غير ذلك من قواعد تيسّر وضع المصطلح العلمى وتذلّله تذليلاً. وقد استطاع أعلام من العلماء فى مصر والبلاد العربية أن يسهموا فى هذا العمل العلمى الجليل بوضع معاجم علمية متنوعة. وليس من ريب فى أن هذه الجهود العلمية الخصبة توشك أن تتحول بالفصحى العلمية المعاصرة إلى لغة علمية عالمية.

ولم تكسب الفصحى المعاصرة ألفاظ المصطلحات العلمية وحدها، فقد كسبت أيضًا آلاف الألفاظ المعبرة عن أدوات الحضارة وشئون الحياة العامة، وكثير منها كانت قد عُنيت به المجامع اللغوية الأهلية التى تكونت بمصر فى أواخر القرن الماضى وأوائل هذا القرن، ووضعت لطائفة منه ألفاظًا مستحدثة وارتضتْ بعض ما شاع منه على ألسنة الجمهور وأقلام الكتاب.

وعُنى المجمع اللغوى فى دوراته الأولى بألفاظ الحضارة وتوقفت عنايته بها فترة، ثم عاد إليها وألّف لها لجنة، تزخر بنشاطها مجلّته ومحاضره، وبهما حصيلة كبيرة من الألفاظ الحضارية المتصلة بجوانب الحياة العصرية.

وبجانب ألفاظ الحضارة ومصطلحات العلوم تحمل الفصحى المعاصرة مصطلحات سياسية كثيرة، ويتضح ذلك فى المقالات الصحفية التى يقرؤها الجمهور كل يوم فإن القارئ العادى لها يشعر بحاجته حاجة ملحّة إلى معجم يشرح له كثيرًا من الألفاظ السياسية المحدثة التى لا تتّضح له مدلولاتها اتضاحًا كافيًا. ولنترك السياسة إلى لغة النقد الأدبى المعاصرة فإنها تفترق مفارق بيّنة عن لغة النقد الأدبى القديم، ففى الشعر مثلاً يتداول النقاد المعاصرون مثل هذه الألفاظ أو المصطلحات: الشعر الغنائى والملحمى والتمثيلى والمدرسة الكلاسيكية والرومانسية والرمزية والواقعية والتجربة الشعرية والوحدة العضوية والصورة والمضمون والمأساة والملهاة ونظرية الوحدات الثلاث: وحدة الزمان ووحدة المكان ووحدة الموضوع، والسببية والحدث المتوتر الحاد. ويتداول المعاصرون من النقاد فى القصة ألفاظًا ومصطلحات من نفس هذا الطراز المحدث مثل: المذهب

الواقعى والطبيعى والنفسى والوحدة السلوكية والشخصية النامية والبعد الاجتماعى والنفسى والإنسانى والصراع الفكرى والصراع الطبقى والتكوين العام للأحداث والمواقف ورسم الشخوص رسمًا بيّنًا.

وقل ذلك نفسه فى النقد المسرحى ونقد الفنون. وكأننا نتعامل فى كل ذلك بلغة محدثة أو قل هى الفصحى المعاصرة تتشكل أشكالاً وأنماطًا جديدة فى ميادين العلم والحضارة والسياسة ونقد الآداب والفنون.

٣

وإذا كانت الفصحى المعاصرة قد تطورت فى هذه الميادين جميعًا، واستوعبت ما لا يكاد يحصى من الألفاظ والمعانى فإن تطورها فى مجال الأدب بفرعيه من الشعر والنثر قد يكون أوفر نموًّا وحيوية، أما الشعر فقد كثر ناظموه المعاصرون فى البلدان العربية وكثرت دواوينهم كثرة مفرطة، وحدثت فيه ضروب شتى من التحول والتطور، مما أعدّ لظهور أنماط جديدة فيه سياسية وقومية واجتماعية. وليس ذلك فحسب، فقد مضى الشعراء يغذون أشعارهم باتجاهات الشعر الغربى من رومانسية ورمزية وواقعية، وأخذت مضامين شعرهم تتنوع تنوعًا واسعًا، كما تنوّعت أشكاله الموسيقية وظهرت وازدهرت فيه المسرحية الشعرية. وتُكْتَبُ فى هذه التحولات فى الشعر المعاصر وأعلامه بحوث مطولة.

وبالمثل حملت الفصحى المعاصرة فنونًا نثرية مستحدثة أهمها المقالة والقصة والمسرحية، وقد نشأ قالب المقالة عند الغربيين بتأثير الضرورات الصحفية، وحاكاهم فيها كتّابنا منذ نشأت عندنا الصحف فى القرن الماضى. ولم تكن الفصحى تعنى بالقَصّ إلّا قليلًا: فى المقامة وبعض نماذج هنا وهناك، وقد تركت القصة الطويلة للأدب العامى، وكُتبت فيه قصص شعبية كثيرة، حتى إذا اطّلع أدباؤنا فى القرن الماضى على قصص الغربيين الطويلة أخذوا فى تمصير بعض نماذجها، ثم عُنوا - فيما بعد - بنقل كثير منها نقلًا دقيقًا. ولم يلبثوا فى هذا القرن العشرين أن نشطوا - وخاصة منذ العشرينيات - فى كتابة القصة والأقصوصة،

وإنه ليصعب حصر القُصّاص اليوم فى مصر والبلاد العربية فضلاً عن حصر قصصهم الطويلة وأقاصيصهم القصيرة. ولم تكن الفصحى تعرف فن المسرحية، وعلى شاكلة القصة عُنى أدباؤنا أوّلاً بتمصير بعض المسرحيات الغربية، ثم عنوا بترجماتها الدقيقة، ولم يلبث أن ظهر للفصحى كتّاب مسرحيون عديدون، وإنهم ليعدّون الآن بالعشرات فى مصر والأقطار العربية. وفى كل هؤلاء الأدباء من المسرحيين والقصاص وأصحاب المقالات وآثارهم تُكْتَبُ بحوث طوال.

وإذا كان العباسيون – من قبل – شعروا بأنهم فى حاجة إلى أسلوب مولّد يرتفع عن الابتذال ويهبط عن الإغراب الشديد، أسلوب وسط يقترب من أفهام عامة المثقفين دون ركاكة أو إسفاف فإن الأدباء النابهين شعروا فى عمق منذ أواسط القرن الماضى بأن ما انتهى إليه أسلوب الفصحى حينئذ من الجمود والضيق والتقيّد بأغلال السجع والبديع يحول بينهم وبين ما يريدون أداءه. وكانوا قد عرفوا للفصحى أسلوبًا متحررًا من هذه القيود عند ابن المقفع وأضرابه، فعمدوا إلى محاكاته، ولم يكتفوا بذلك، بل أخذوا يحاولون النفوذ إلى أسلوب أكثر سهولة ويسرًا، وتضافرت عوامل مختلفة على شيوع هذا الأسلوب الجديد بسبب انتشار التعليم واستخدام المطابع وذيوع الصحف، فكثر القراء، وكثر التبسيط والتيسير فى أسلوب الفصحى بين المترجمين والكتاب المختلفين. وكلما أمضت الفصحى المعاصرة شوطًا من الزمن اتسع فيها هذا التيسير والتبسيط.

ودَوْر الصحافة فى هذه الفصحى المعاصرة أوسع وأكبر شأنًا من دور الكتب المترجمة والمؤلفة، ومعروف أن الصحافة أخذت تنشط منذ عصر الخديو إسماعيل، ولم تكن تتّجه مثل أصحاب الكتب إلى الجماهير المثقفة فحسب، بل كانت تتجه إلى جميع الطبقات فى الأمة، وكانت عنايتها شديدة بالطبقات الشعبية الدنيا، إذ كانت تريد أن تحظى بأكبر جمهور قارئ وأن تقدم إليه ما يُغْريه على الإقبال عليها والمتاع بها، ولذلك كان الكاتب فى أى صحيفة يحاول جاهدًا أن يبسّط لغته، حتى يدنو من العامة، وحتى لا يكون بينه وبينها أىُّ حجاب فى الخطاب، لا فى الأفكار ولا فى الألفاظ، فالأفكار مهما كانت عميقة أو دقيقة

تبسّط تبسيطًا شديدًا، حتى لا تجد الجماهير أى عسر أو مشقّة فى فهمها، والألفاظ تختار سهلة، حتى يفهمها الشخص العادى فى الأمة دون أية صعوبة.

ونَمْضى فى القرن الحاضر إلى حقبة العِشْرينيات التى نشأت فيها الأحزاب، فنجد كل حزب يؤسس لنفسه صحيفة ينشر فيها آراءه فى الحكم والسياسة، وأخذت كل صحيفة تجتذب إليها علمًا من أعلام الأدب حينذاك، واختصم هؤلاء الأعلام فى شئون السياسة والحكم خصومات عنيفة، وأثاروا خصومات لا تقلّ عنفًا فى شئون الأدب قديمه وحديثه، وأخذوا يعرضون على القراء - استمالة لهم وجذبًا - فصولاً من أدبنا العربى القديم ومن الأدب الغربى الحديث. وبذلك التحمت صحافتنا بالحركة الأدبية، وأفادت منها غزارة فى معانيها ودقة فى أفكارها؛ إذ تغذت من أدب هؤلاء الأعلام وأَضْفَوْا على لغتها المعاصرة مسحةً من الجمال الفنى مع محاولاتهم الخصبة لتبسيط الفصحى وتيسير أسلوبها المعاصر حتى تسيغها الجماهير وتجد فيها متاعًا هنيئًا.

وجانبان يلاحظان بوضوح فى هذا الأسلوب الميسّر المبسّط لفصحانا المعاصرة، أما الجانب الأوّل فاستخدام طائفة من أدبائنا فى مقالاتهم وقصصهم لكثير من الكلمات الشائعة فى العامية التى يظن أنها غير فصيحة، بينما هى عربية فصيحة، وإن دارت على ألسنة العامة. ولا شك فى أنهم يقصدون قصدًا إلى استخدامها فى كتاباتهم، حتى يدنوا من الجماهير أكثر فأكثر، وحتى تدرك وتتمثل ما يعرضون عليها من خواطر وأفكار، ونضرب مثلاً فذًّا من هؤلاء الأدباء: إبراهيم عبد القادر المازنى، إذ كان يمتاز بحاسة لغوية مرهفة أعانته على التقاط كثير من الكلمات الشائعة فى العامية وردّها إلى الفصحى، لأنها فى واقع الأمر فصيحة، وإن لاكتها العامة. وبذلك كان يحدث تبسيطًا - يشغف به - فى تعبيراته، مع الاحتفاظ فى دقة بمقومات العربية وأوضاعها فى الإعراب وتصريف الكلمات، ومع استخدام لغة بيانية ناصعة رصينة. وهذا الجانب فى الأسلوب المبسَّط الحديث لفصحانا ينبغى أن تتضاعف العناية به، بحيث يُعْنَى كل بلد عربى بوضع معجم تُسْتَقْصَى فيه الألفاظ العامية العربية الأصل التى تشيع فى ألسنة

أبنائه مع النصّ على المشترك من هذه الألفاظ بين البلاد العربية، ليستغلّ ذلك كلّه الأدباء المعاصرون فى كتاباتهم القصصية والصحفية، وحرىّ بى أن أذكر أن «المعجم الوسيط» صحّح كثيرًا من الألفاظ العامية وسلكها فى الألفاظ الفصيحة وهو عمل جدير بالشكر والثناء.

والجانب الثانى الذى يلاحظ فى الأسلوب الجديد المبسط لفصحانا المعاصرة أنه نشأت فيه بحكم التطور اللغوى صيغ وعبارات يظن لأوّل وهلة أنها غير فصيحة، حتى إذا عرضها العالمون باللغة على قواعدها وتصاريفها وجَدُوا لها وجوهًا من التخريج تجعلها عربية فصيحة. وتُعْنى بذلك لجنة الألفاظ والأساليب فى المجمع اللغوى، وقد أخرجت فى ذلك جزءين وهما يسوِّغان كثيرًا من هذه العبارات والصيغ. والفصحى المعاصرة فى هذا الصنيع تجرى على سنن اللغات، فتراكيبها وصيغها جميعًا لا تستعصى على التطور، ولا هى أشياء ثابتة راسخة كالصخر الأصم، بل هى كائنات حية مثل أصحابها، فهم فى تطوّر وتغيّر مستمرين من يوم هبوطهم فى مهودهم إلى يوم استقرارهم فى لحودهم، وكذلك التراكيب والصيغ فى اللغة، فهى ما تنى تتحرك وتتطور وتتغير. وهو جانب واسع جدًّا فى الأسلوب المبسط الجديد لفصحانا المعاصرة، وينبغى أن لا نغلق أبوابها من دونه، بل نفتحها على مصاريعها للعبارات والتراكيب المستحدثة ما دمنا نجد لها تخريجًا يسوِّغها ويسبغ عليها صفة الفصاحة.

٤

ولعل فى كل ما قدّمت ما يصوّر كيف أن الفصحى المعاصرة تعيش مرحلة خصبة من جميع الوجوه، إذ وَسِعَتْ مضامين شتى من العلوم والآداب، ونفذت إلى أسلوب ميسّر مبسّط، من شأنه أن يساعدها على انتشارها فى جميع الألسنة، وقد ظفرت بفنون كانت خاصة بالعامية، مثل فن القصة الطويلة، فقد كانت العامية تنفرد بها قبل العصر الحديث، كما أسلفنا، وما إن شركتها الفصحى المعاصرة حتى أصبح لها القِدْحُ المعلّى فى لغة القصّ. ويلاحظ أن القُصّاص الذين لا يزالون

يتخذون العامية أداة لقصصهم فى عصرنا لا يَنُون يحوِّرون فى تراكيبهم وعباراتهم تحويرات متنوعة محاولين اللحاق بركب الفصحى. ولا أرانى أغلو إذا قلت: إن اللهجة العامية المستخدمة فى كثير من القصص والمسرحيات المعاصرة ليست هى نفس اللهجة العامية اليومية المتداولة كما قد يظن كثير من الناس، بل هى لهجة وسطى بين العامية والفصحى. وهذا نفسه يلاحظ فى الأزجال الشعبية المعاصرة، فلغتها تقترض كثيرًا من كلمات الفصحى المعاصرة وتراكيبها. ومعنى ذلك أن الفنون الأدبية فى العامية تندفع فى عصرنا إلى الاقتراب من الفصحى اندفاعًا يبشّر بأنها ستصبح يومًا لغتها السائدة. ومن هنا كنت أخالف من يبالغون فى تقدير خطر العامية على الفصحى المعاصرة، والحقيقة عكس ذلك، فإن الفصحى المعاصرة ما تزال تقهر العامية فى كل ميدان تلتقى معها فيه.

وكلنا نعرف أن الفصحى المعاصرة استولت منذ القرن الماضى على أكبر ساحة لغوية شعبية فى العصر، وأقصد ساحة الصحف ومرّ بنا آنفًا أثرها فى أسلوبها المبسط المعاصر، ولم نعرض لأثرها فى أدبها، وهو أثر واسع، إذ جعلته يحمل ما يعزّ حصره من الموضوعات السياسية والاجتماعية والاقتصادية والروحية والفكرية، وجعلته يحمل صورًا أدبية جديدة. ولست أريد أن أتحدّث الآن عن هذه الجوانب إنما أريد أن ألفت إلى أن الصحف لم تقف عند مخاطبة بيئة مثقفة بعينها، كما كان شأن أدبائنا المتخاطبين بالفصحى قبل هذا العصر، فقد تخطت لعصرنا الحواجز الطبقية فى الشعب وخاطبت جميع طبقاته وجماهيره. وها هى ذى الملايين فى بلادنا العربية تغدو وتروح كل يوم وفى أيديها الصحف تقرأ فيها صباح مساء. وهو غزو كبير للفصحى غزت به العامية منذ أواسط القرن الماضى، إذ سلبتها جمهورها القارئ، وجعلته يحس بقوّة أن مثله اللغوى الأعلى إنما هو فى الفصحى المُعْرَبَة.

ولم تستول الفصحى المعاصرة من العامية على ساحة الصحف وكلماتها المطبوعة فحسب، فقد أخذت أيضًا تستولى منها على ساحة الإذاعة وكلماتها المسموعة والمرئية، وحقًّا تكثر فى هذه الكلمات الأخطاء النحوية والصرفية

ولكن هذه الأخطاء ستزول فى رأينا حتمًا بتأثير الرأى الأدبى العام وما يتطلبه فى المسموعات والمقروءات من الصحة اللغوية. ولا ريب فى أنه يوجد بين المتحدثين فى الإذاعات من يعنون بلغتهم وصياغتهم وخاصة الأدباء المعاصرين. والإذاعات تعد - بحق - وسيلة مهمّة من وسائل نشر الفصحى فى عصرنا، لكثرة الملايين المستمعة لها يوميًّا كثرة تفوق كل حدّ، إذ تستطيع أن تحمل الكلام توًّا إلى جميع أرجاء العالم فى الشرق والغرب: إلى من يسكنون القصور والأكواخ ومن ينزلون على سفوح الجبال وفى بطون الأودية ومن يعيشون فى المصانع والمدن وفى المزارع والقرى وفى البوادى والنجوع. والمستمع إليها ليس من الضرورى أن يكون قارئًا، فهى تخاطب القارئين والأميّين على السواء. ولهذا ينبغى أن تتضاعف الجهود فى مختلف الإذاعات لتبلغ بالفصحى المعاصرة الغاية المأمولة لها من الذيوع على جميع الألسنة فى بلداننا العربية.

وواضح مما ذكرت أن الفصحى تحيا فى عصرنا حياةً مزدهرة إلى أبعد حدود الازدهار، وهو ازدهار أتاح لها لغة علمية حديثة وفنونًا أدبية متنوعة وأسلوبًا مبسّطًا ميسّرًا، مع استيلائها على ساحة الصحف، ومع محاولاتها الجادّة فى الاستيلاء على ساحة الإذاعة. وإنى أومن بأنها ستظل تزداد ازدهارًا وانتشارًا من يوم إلى يوم حتى تحل نهائيًّا فى الألسنة مكان العامية، لا فيما بقى لها من الفنون الأدبية الشعبية فحسب، بل أيضًا فى لهجات التخاطب اليومية.

لغة المسرح
بين العامية والفصحى

١

كثيرون يظنون أنه لم يكن لمصر عهد بالمسرح وتمثيلياته قبل محاكاتها للمسرح الأوربى فى النصف الثانى من القرن الماضى، وهو ظن مخطئ، إذ كان لديها من قديم مسرح خيال الظل، وهو مسرح دمى متحركة متكلمة. وعرف العرب هذا المسرح فى مطالع القرن الثالث الهجرى، إذ نجد فنانًا خياليًّا يتوّعد الشاعر الهجّاء دعبلاً إن هو هجا أباه أن يتخذ أمه فى الخيال سخريةً يُضْحك عليها الناس. وشاع الخيال فى العالم العربى، وعُنيت به مصر زمن الدولة الفاطمية، إذ كانت تكثر من الاحتفالات فى الأعياد الإسلامية والمسيحية والمصرية القديمة، ويقول المقريزى: «كان الناس يطوفون فى تلك الأعياد بالخيال والتماثيل والسمَّاجات». والتماثيل هى دمى خيال الظل وأشباحه والسمَّاجات: شخوص كانوا يتراءون فى صور منكرة مضحكة. ويقال إن صلاح الدين الأيوبى الذى كان فى شغل دائمًا بحرب الصليبيين اختلس من أيامه التى كان يقضيها فى القاهرة بعض الوقت ليشاهد مسرح خيال الظل، وأعجب بما رآه عليه من تمثيل ودمى متحاورة.

ويرقى ابن دانيال أكبر الخياليين فى عصر المماليك بتمثيليات خيال الظل رقيًّا بعيدًا، إذ ألّف له - كما ذكرنا فى كتابنا: الفكاهة فى مصر - ثلاث تمثيليات بديعة، أولاها وأهمها تمثيلية «طيف الخيال» وهى ملهاة هزلية، تصور جوانب من الحياة الاجتماعية فى عهد الظاهر بيبرس، ونرى طيف الخيال فى فواتحها يعرض أمر بيبرس المشهور بتحريم الغوايات وتشديده فى عقاب أصحاب الحانات، ويتصور أن إبليس مات وانتهت غواياته ويرثيه رثاءً هزليًّا مضحكا، واصفًا كيف كُسرت أوانى الخمر ودِنانه، والخمارون يتباكون بدموع غزيرة. وتبدأ مشاهد

الملهاة، وهى تدور حول مشكلة الخاطبة فى العصور الماضية وما كان يحدث عن طريقها من أغلاط فى حقائق العروسين، فالعريس يدّعى أنه أمير من أمراء الموصل وحقيقته أنه بائس فقير، والعروس شمطاء قبيحة منتهى القبح. وتحدث فى أثناء الزفاف مفارقات مضحكة كثيرة يتخللها إنشاد الشعر والغناء والرقص. وشخوص الملهاة فى غاية الوضوح. ويطّرد فيها تسلسل منطقى محكم، وبيئتها المصرية مصوَّرة تصويرًا دقيقًا سواء فى أحداثها السياسية أو فى علاقات الرجال بالنساء أو فى علاقات الشعب بحكّامه. وتمثيلية ابن دانيال الثانية بعنوان «عجيب وغريب» وهى تصور سوقًا مصرية يدخلها واحد بعد واحد وكل منهم يتحدث فنضحك إذ يمثّل فى حديثه وعلى لسانه حرفته التى يحترفها أو جاليته التى ينتسب إليها والتى هبطت القاهرة حديثًا، ونراهم وقد جمدت ألسنتهم عند صور معينة من الكلام. والتمثيلية الثالثة بعنوان «المتيَّم» وهى خاصة بالحب وحيل المحبّين، وفيها مشاهد مضحكة من عراك الديكة ونطاح الكباش والثيران.

ومن يقرأ هذه التمثيليات يلاحظ توًا أن ابن دانيال مع محافظته على السجع فيها والشعر اقترب قربًا شديدًا من لغة زمنه اليومية، فأحيانًا يسكّن أواخر الكلمات غير ملتزم لعلامات الإعراب فيها، وأحيانًا يستخدم كلمات عامية، وكأنه أحسّ بقوّة أنه ينبغى أن يعرض على جماهير الشعب تمثيلياته بلغة قريبة من لغة التخاطب اليومية التى تجرى على ألسنتهم، والتى تعوّدتها آذانهم وأسماعهم. وظاهرة ثانية تلاحَظ على مسرح خيال الظل، هى ما يصحب الحوار فيه أحيانا من إنشاد الشعر والموسيقى والغناء، وكأن ابن دانيال تنبَّه - وتبعه الخياليون يتنبهون - إلى أن الشعب المصرى يستهويه الطرب والغناء، ففسحوا لهما فى تمثيلياتهم، حتى يشبعوا هذا الجانب عنده.

وبجانب هذا المسرح الكبير: مسرح خيال الظل عرفت مصر مسرحًا صغيرًا للدُّمى كان إلى زمن قريب يتنقَّل بين أحياء القاهرة الشعبية، هو مسرح الأراجوز، ويقال إنه جاء من تركيا وهو فيها يسمى قراقوز أى العين السوداء، لأن كثرة من كانوا يعرضونه على الجماهير هناك كانوا من الغجر الجوّالين،

وأكبر ظنّى أن كلمة أراجوز إنما هى تحريف مع تطور الزمن لاسم قراقوش الذى فوَّض له صلاح الدين بناء قلعة الجبل وكان فيه غفلة وحمق، فعرضه ابن مماتى - عرضا ساخرا - فى كتابه «الفاشوش فى حكم قراقوش» بل عكسه فى مرايا محدّبة تُصَوِّر كثيرًا من حماقاته ونوادره، واستغلّه أصحاب خيال الظل فى مسرحهم الصغير للدمى. وظلّ حيًّا فى مصر حتى نقله السلطان سليم مع خيال الظل إلى تركيا. وحُرِّف اسم قراقوش إلى قراقوز، وعاد إلينا باسم أراجوز. وكانت تستخدم العامية دائمًا فى كل ما يمثَّل عليه، وابن مماتى هو الذى أعدّه من قديم لذلك فإن نوادره القراقوشية التى صاغها فى كتابه الفاشوش مكتوبة باللغة العامية لزمنه.

٢

وتمضى مصر بهذا التراث التمثيلى الذى تسوده - أو تشيع فيه - العامية حتى النصف الثانى من القرن الماضى، ويُدْخل إليها يعقوب صنوع لعهد الخديو إسماعيل المسرحَ الغربىَّ متخذًا قاعة الأزبكية مكانًا لفرقته المسرحية، ويأنس المصريون إلى فرقته وما مثّلت من مسرحياته الهزلية الاجتماعية، وكانت بالعامية، وكان يضمّنها أغانى شعبية، وكأنه أراد أن تكون نقلة طبيعية للجمهور المصرى من مسرح خيال الظل إلى المسرح الغربى الحديث، ويؤكد هذه الرغبة وتلك الصلة عنده أنه قدّم على مسرحه أحيانًا عروضًا لخيال الظل بأغانيه ولغته العامية.

وكأن تراث مصر التمثيلى لخيال الظل والأراجوز أعدّها لتقبّل المسرح الغربى، ويدلّ على ذلك أوضح الدلالة أن بعض اللبنانيين والسوريين ممن عرفوا المسرح الأوربى وتمثيلياته حين رأوا أن يحتذوا على مثاله مسارح عربية فى وطنيهما: لبنان وسوريا مُنوا بإخفاق ذريع. وكان مارون نقاش اللبنانى أوّل من نهض بهذه المحاولة فى منتصف القرن الماضى، فألفّ ثلاث مسرحيات استلهم فيها موليير واتخذ لتمثيلها مسرحًا ملاصقًا لبيته فى بيروت، ولكن مواطنيه

أعرضوا عنه، فأخفقت محاولته. ويحاول فى سوريا نفس المحاولة أبو خليل القبانى، فيتخذ فى دمشق مسرحًا يؤلّف له طائفةً من المسرحيات الغنائية وتنشب ضدّ مسرحه معارضة شديدة فيضطر إلى إغلاقه. وهاجر إلى مصر فى سنة ١٨٨٤ وأقام له مسرحًا بها، أخذ يقدم إليه مسرحيات غنائية، وجميعها تطبع بطوابع الركاكة والعامية. وراج هذا المسرح الغنائى عند المصريين وأكبّوا عليه عند مؤسسه القبّانى ثم عند خليفته إسكندر فرج، ومن خلاله ظفرت مصر برائد فى الأوبرا والأوبريت فيها: الشيخ سلامة حجازى، وشُغف المصريون به وبفرقته التى ظلّت ناشطة حتى سنة ١٩١٤ وخلفه منذ سنة ١٩١٧ على هذا المسرح الغنائى الشيخ سيد درويش.

ويعود جورج أبيض من بعثة مسرحية فى مطلع العقد الثانى من القرن الحاضر، ويؤلّف فرقةً مسرحية، ويقدّم لها ترجمات دقيقة لمآسٍ يونانية وغربية حديثة، غير أن الجمهور أعرض عنها وعن مسرحه الجاد، إذ كان مولعًا حينئذ بمسرح الشيخ سلامة حجازى الغنائى. ونلتقى فى سنة ١٩١٣ بفرح أنطون ومسرحيته الاجتماعية. «مصر الجديدة ومصر القديمة» وسنخصّها بكلمة عمّا قليل. ويدور العام فينشر مسرحيته التاريخية «السلطان صلاح الدين» المكتوبة بفصحى مبسّطة. ولا يلبث إبراهيم رمزى أن ينشر فى سنة ١٩١٥ مسرحيته التاريخية «أبطال المنصورة» المكتوبة بفصحى رصينة، ويكتب فى نفس العام مسرحيته الاجتماعية الشعبية: «دخول الحمام مش زى خروجه». وسرعان ما نلتقى بمحمد تيمور ومسرحياته الاجتماعية المكتوبة بالعامية.

وتغرق المسارح فى العقد الثالث من هذا القرن العشرين فى ملاهٍ ومهازل فكاهية على نحو ما هو معروف عن مسرحى نجيب الريحانى وعلى الكسار، كما تغرق فى الميلودراما وكوارثها المفجعة الصارخة وتعمّ فى ذلك كله العامية. وما نكاد نمضى فى سنة ١٩٢٧ حتى ينشر شوقى مسرحيته الشعرية مصرع كليوباترا وتلاها بمسرحيتين شعريتين وطنيتين مِثْلها، هما على بك الكبير وقمبيز وبمسرحيتين شعريتين عربيتين هما مجنون ليلى وعنترة. وأضاف إلى تلك المآسى

الخمس ملهاةً شعرية هى الست هدى. وبذلك وضع أساس المسرح الشعرى الفصيح وأقام أركانه وعُمده ورفع بناءه سامقًا. وكان ذلك عملاً باهرًا، لا من حيث إن شوقى صاغ هذا الفن المسرحى الشعرى فى الفصحى لأول مرّة فحسب، بل أيضًا لأنه قاوم به تيار العامية الذى كان قد طغى على المسرح المصرى وفُتن به الشباب، فجاهد ضدَّه بقوّة، واستطاع أن يصرفهم عنه إلى حين، إذ راعتهم مآسى شوقى حين مُثِّلَتْ وكذلك ملهاته روعةً بالغة.

ومع ذلك انعقد غبار نقدى كثيف حول مآسى شوقى، وعُقِدت له محاكمات شتى على أساس مخالفاته لصيغة المسرح الكلاسيكى الفرنسى فى قواعد المأساة، إذ أدخل على مآسيه عناصر فكاهية. وأكبر الظن أن الذى جعله يندفع إلى ذلك نجاح مسرحى الريحانى والكسار حينئذ وإكباب الجمهور المصرى على هزلياتهما الفكاهية، فرأى أن يدخل على مآسيه شيئًا من الفكاهة، حتى يرضى ميول هذا الجمهور ويجذبه إلى مسرحه. وأيضًا فإنه خالف صيغة المسرح الكلاسيكى الفرنسى فى قواعد المأساة، إذ أدخل على مآسيه تيارًا من القطع والأشعار الغنائية الملحّنة، وإنما دفعه إلى ذلك ما رآه فى الجمهور المصرى من شغف شديد بالمسرح الغنائى وانصرافه عن المسارح الجادّة مثل مسرح جورج أبيض كما أسلفنا، فرأى أن يدخل هذا التيار على مآسيه استرضاءً واجتذابا للجمهور. وفعلاً ظفرت مآسيه حين مُثِّلَتْ بنجاح منقطع النظير كما ذكرنا. وكل ذلك وما يماثله قصد إليه شوقى عامدًا فى مسرحه حتى يحدث للمسرح المصرى العربى صيغةً جديدة فى المآسى، صيغة تميّزه. وبدلاً من الإشادة بمقصده وبالصيغة الجديدة التى اقترحها للمأساة فى المسرح المصرى العربى أخذ النقد العنيف يُكال له كيْلاً. ومما يدلّ على نجاح مسرحه ومآسيه متابعة عزيز أباظة له فى التوفّر على المسرح الشعرى الفصيح وإخراجه فيه كثيرًا من المآسى التى مُثِّلَتْ وأعجب بها الجمهور مثل قيس ولبنى والناصر وشهريار. وتلاهُ على أحمد باكثير يخرج مسرحيات شعرية تاريخية وإسلامية متنوعة.

ويلبّى شوقى نداء ربه سنة ١٩٣٢ ويلمع فى النثر المسرحى الفصيح اسم

توفيق الحكيم، وكان قد وَعَى المسرح الفرنسى الغربى وعيًا عميقًا، فحاول صنع مسرحيات نثرية فصيحة على غرار مسرحياته، مع بث الروح الشرقية فيما ينشئ من مسرحيات، ولم يلبث أن نشر فى سنة ١٩٣٣ أولى مسرحياته: «أهل الكهف» مقيمًا الصراع فيها بين الإنسان والزمان. وتلاها بمسرحية «شهرزاد» مقيمًا الصراع فيها بين الإنسان والمكان. وتتوالى له مسرحيات يستوحيها من موضوعات دينية ومن أساطير إغريقية وغير إغريقية، ويذهب كثير من النقاد إلى أن مسرحه ذهنى تجريدى مما يجعل مسرحياته صالحة للقراءة أكثر منها صالحة للتمثيل. وجعله هذا النقد يضيف إلى مسرحياته الذهنية مسرحيات وطنية، ومضى يتوسع فى المسرحيات الاجتماعية. وأخذ هذا الاتجاه يعمق عنده بعد الثورة، ومن أهم ما يميزه أنه غزير الإنتاج المسرحى وأنه لا يكاد يترك فى المسرح الحديث بابًا إلا ويفتحه على مصاريعه، من ذلك فتحه لباب مسرح العبث أو اللامعقول وتأليفه فيه مسرحيته: «يا طالع الشجرة». وله فى مسرحياته أسلوب عربى مبين غاية الإبانة شفّاف غاية الشفافية، أسلوب سلس متدفق عذب.

ويُعْنَى محمود تيمور بالإنتاج المسرحى، وينشر فيه مسرحيات قصيرة وأخرى طويلة يستمدها من التاريخ القومى العربى، مستخدمًا فيها الفصحى، وله مسرحية اجتماعية هى «المخبأ رقم ١٣» وقد كتبها فى نسختين إحداهما بالفصحى والثانية بالعامية، ومرجع ذلك عنده ما صرَّح به فى كتابه «دراسات فى القصة والمسرحية» من أن الفصحى إنما ينبغى أن تكون لغة المسرحية المترجمة والتاريخية. أما المسرحية الاجتماعية فينبغى أن تكتب بالعامية لأنها لغة الكلام اليومية المهيمنة التى تستعذبها الآذان والتى تستقر فى أعماق النفوس والأفئدة.

وتحدث نهضة مسرحية كبيرة بعد الثورة بما أنشئ من أكاديمية للفنون ومعهد عال للفنون المسرحية، وبما أقيم من مسارح متعددة وكُوِّنَ من فرق مسرحية متنوعة، وسرعان ما ظهر أفذاذ فى المسرح الشعرى الفصيح وفى المسرح النثرى. ونلتقى فى المسرح الأوّل بعبد الرحمن الشرقاوى ومسرحياته الشعرية من مثل مأساة جميلة المناضلة الجزائرية والفتى مهران والحسين ثائرًا والحسين

شهيدًا، واختار لمسرحياته الشعر الحر، حتى يتيح لها - فى رأيه - شعرًا دراميًّا متكاملاً. وتلاه فى نفس الاتجاه المسرحى والشعر الدرامى الحر صلاح عبد الصبور فى مسرحياته من مثل مأساة الحلاج ومسافر ليل وليلى والمجنون والأميرة تنتظر.

ونلتقى بكثيرين من كتاب المسرح النثرى، وقليل منهم من يؤثر الفصحى فى كتابة مسرحياته مثل فتحى رضوان فى مسرحيته «دموع إبليس» التى نشرها سنة ١٩٥٦، وله وراءها مسرحيات مختلفة. ويلقانا ألفريد فرج ويعنى بفصحى مبسّطة فى كتابة مسرحياته التاريخية مثل سليمان الحلبى.

وتكثر العامية فى المسرحيات الاجتماعية الواقعية، وكأنما تُصِرُّ الكثرة من أصحاب هذا الاتجاه على أن تكون العامية أداة التعبير وحدها فى مسرحياتهم. ونذكر منهم نعمان عاشور وهو غزير الإنتاج، وله مسرحيات كثيرة منها المغماطيس، والناس اللى تحت والناس اللى فوق، وسيما أونطة، وعيلة الدوغرى. ونلتقى بيوسف إدريس ومحاولته إيجاد مسرح مصرى أصيل، مسرح له صيغته وطبيعته المستقلة عن طبيعة المسرح الغربى وصيغته، وعرض نموذجًا لما يقدَّم من مسرحيات فى هذا المسرح هو مسرحيته الفرافير استمدها من التمثيل الريفى الشعبى ملغيًا فيها الحائط الوهمى بين منصة المسرح ومقاعد الصالة أو بعبارة أخرى بين الممثلين والمتفرجين. ويلقانا لطفى الخولى ومسرحياته من مثل قهوة الملوك والقضية ويريد بها قضية التغير الاجتماعى الاشتراكى. ولرشاد رشدى إنتاج مسرحى كثير وهو متعدد الاتجاهات المسرحية وقد استغل الفن الشعبى القديم: فنّ خيال الظل فى مسرحيته: «اتفرج يا سلام» وهى تحكى قصة تاجر وما لقيه من ظلم وهوان على يد حاكم ورجاله. ولسعد الدين وهبة كثير من المسرحيات مثل السبنسة والمحروسة وسكة السلامة والمسامير وكوبرى الناموس. ولميخائيل رومان مسرحيات متعددة مثل الدخان والعرضحالجى والوافد. ولن نستطيع أن نمضى فى استقصاء كتّابنا المسرحيين النابهين الذين يؤثرون العامية فى كتابة مسرحياتهم لأنهم أكثر من أن نستقصيهم فى مساحة

مكانية محدودة، وإنما أردنا بمن ذكرنا منهم أن ندل على هذا المدّ أو السيل العـامى فى المسرح المصرى المعاصر.

٣

ولعل فيما أسلفت ما يصور فى إجمال تاريخىٍّ قضية استخدام العامية والفصحى فى لغة المسرح منذ نشأته إلى اليوم وكيف أنه بدأ عاميًّا أو يكاد، وظلّ على ذلك عشرات السنين سواء فيما وُضع له من مسرحيات غنائية أو فيما تُرْجم له أو عُرِّب أو مُصِّر، حتى إذا كنا فى القرن الحاضر عُنِى بعض الكتاب النابهين بكتابة مسرحيات نثرية جيدة، تتخذ الفصحى أداةً لها فى التعبير على نحو ما ذكرنا عن فرح أنطون وإبراهيم رمزى فى مسرحيتيهما التاريخيتين: السلطان صلاح الدين، وأبطال المنصورة.

وعُنى كلٌّ منهما بتأليف مسرحية اجتماعية وفكرا فى لغتها هل تكون فصيحة أوعامية؟ أما إبراهيم رمزى فاختار لمسرحيته: «دخول الحمام مش زى خروجه» اللغة العامية الشعبية وأما فرح أنطون ففكر طويلًا فى لغة مسرحيته: «مصر الجديدة ومصر القديمة» وانتهى إلى أن يجمع فيها بين الفصحى والعامية، فجعل الفصحى لشخوص الطبقة العليا والعامية لشخوص الطبقة الدنيا، واقترح لغة ثالثة للسيدات فى المسرحية، سمّاها فصحى مخففة، وكتب فى صدر المسرحية بيانًا أوضح فيه موقفه من هذه القضية اللغوية فى المسرحية والحلّ الذى خَلَصَ إليه، يقـول: «إنما مجلس التمثيل (المسرح) مجلسُ أناسٍ يقلّدون غيرهم، فإذا كانت الروايات معرَّبة صَحَّ جَعْلُ اللغة العربية الفصحى لغةً لها، بِحُسْبان أن الرواية حكاية حال قومٍ لغتهم أعجمية، ولنا حق اختيار اللغة التى نجعلها قالبًا لتلك الحكاية، ولكن إذا كانت الرواية تأليفًا وإنشاءً وموضوعها شئون من لغتهم العامية، وجعلنا لغة هذه الروايات اللغة العربية الفصحى صِرفًا خرجنا عن الطبيعة التى ما أنشئت الروايات التمثيلية إلا لتقليدها وخالفنا الواقع فى شكله وصورته، وفى هذا هدم لأصل من أصول التمثيل الأساسية،

وكيف يستطاع مثلاً جعل خريستو فى (مسرحية مصر الجديدة) ينطق باللغة الفصحى وهو أعجمى؟ ومايكون رأىُ مشاهدى هذه الرواية إذا سمعوا فيها نساء قهوة الرقص وباعة الصحف والخادمات والخادمين والبرابرة والسكارى المترنحين والسيدات فى خدورهن ينطقون باللغة الفصحى؟. ثم نرى من وجه آخر أننا إذا جعلنا تأليف الروايات التمثيلية الاجتماعية باللغة العامية حرصًا على تقليد الطبيعة كل التقليد، كما هى وظيفة مجالس التمثيل (المسارح) وقعنا فيما هو أشد وأنكى، وقعنا فى إحياء العامية وإضعاف الفصحى، وهذا أمر يأباه كل من ذاق لذّة هذه اللغة الجميلة التى جرى حبُّها منّا مجرى الدم فى المفاصل، وما كنت لأرضى بأن يكون الشروع فى أمر كهذا الأمر على يدى. هذا هو المشكل الذى وقعت فيه فى تأليف (مسرحية) مصر الجديدة ومصر القديمة، وسيقع فيه بعدى كلّ من يتصدّى لتأليف الروايات التمثيلية الاجتماعية باللغة العربية».

ثم يذكر فرح أنطون الحلّ الذى ارتضاه للمسرحية الاجتماعية، وهو أن يجعل شخوص الطبقة العليا فى المسرحية، كما قلنا، يتكلمون الفصحى، وشخوصَ الطبقة الدنيا يتكلمون العامية، وجعل للسيدات فى المسرحية لغة ثالثة بين الفصحى والعامية، سمّاها – كما أسلفنا – الفصحى المخفّفة. وبذلك أحال فرح أنطون مسرحيته إلى رقع لغوية: رقعة فصحى ورقعة عامية ورقعة بينَ بينَ تتوسطهما. وذكر آنفًا أنه إنما أدخل العامية واللغة الثالثة على لسان الشخوص فى المسرحية ليمثل الطبيعة فى المجتمع والواقع. وفاته ماقاله عن إيثار الفصحى للمسرحيات المترجمة، وأن الغرض من التمثل حكاية حال قوم، وأن من الخير أن تؤدّى الحكاية فى تلك المسرحيات المترجمة باللغة الفصحى الجميلة المحبوبة كما يقول. وهذا نفسه ينطبق على المسرحيات الاجتماعية ما دام الغرضُ من التمثيل دائمًا حكاية حال الناس فى المجتمع لا حكاية لسانهم. ومن المؤكد أن الطبقة العليا فى أيامه كانت مثل الطبقة الدنيا تتكلم العامية، فكان ينبغى أن يعمِّم، إما أن يختار ما قاله فى المسرحيات المترجمة من أنها تمثيل حالٍ لا تمثيل لسان، ويطبِّق ذلك على الطبقة الدنيا كما طبَّقه على الطبقة العليا، فيجعلها تتحاور مثلها بالفصحى،

وإما أن يختار ما قاله عن المسرحيات الاجتماعية، من أنها تمثيل للطبيعة والواقع، ويطبق ذلك على الطبقة العليا كما طبقه على الطبقة الدنيا، فيجعلها تتحاور بالعامية. وكان ينبغى أن لا يفرد للسيدات حينئذ لغة ثالثة خاصة، لأنهن كن يتحدثن العامية مثل الطبقتين الأخريين. وكل ذلك معناه أن تجربة فرح أنطون اللغوية فى مسرحيته «مصر الجديدة ومصر القديمة» لم تكن تجربة سويّة. ومع أنها مُثِّلَت على المسرح لم تلق النجاح المنشود، ومن أجل ذلك لم يحاول فرح أنطون نفسه - فضلاً عمن كانوا حوله أو جاءوا وراءه - تقليدها؛ لأنها تحمل عدّة صور من الأداء اللغوى، وكان ينبغى أن يختار لمسرحيته إحدى اثنتين: إما أن يجعل مسرحيته فصيحة الأداء كمسرحيته «السلطان صلاح الدين» وإما أن يجعلها عامية الأداء كمسرحية زميله رمزى الاجتماعية المارّ ذكرُها ومثل مسرحيات معاصره محمد تيمور: الهاوية وغير الهاوية. ومن هنا كنا نرى أن فرح أنطون ترك الشكل اللغوى فى مسرحيته (مصر الجديدة ومصر القديمة) والمسرحيات الاجتماعية المماثلة لها دون وضع حلٍّ سديد له.

ومضى الكتّاب المسرحيون بعده يقدِّمون أعمالهم للمسرح باللغة العامية ونحَّاها شوقى عنه فى مسرحياته الشعرية كما ذكرنا، وبالمثل نحَّاها توفيق الحكيم عن مسرحياته النثرية،ومُثِّلت له مسرحيتُه «أهل الكهف» سنة ١٩٣٥ ولكنها لم تلق النجاح المظنون لتمثيل الشخوص فيها لأفكار مجردة، وكأنهم لا يزالون فى العالم الخيالى لأسطورتهم بعيدين عن عالم الواقع. وتوالت مسرحياته المستمدة من الأساطير، غير أنها لم تحظ بالتمثيل على منصة المسرح، لما تردد بين النقاد من أن تلك المسرحيات إنما تصلح للقراءة فقط ولا تصلح للتمثيل، لأنها ذهنية تجريدية. ويسلم لهم توفيق الحكيم بوجهة نظرهم إذ يقول فى مقدمة مسرحيته بيجماليون التى نشرها سنة ١٩٤٢: «إنى أقيم اليوم مسرحى داخل الذهن وأجعل الممثلين أفكاراً تتحرك فى المطلق من المعانى مرتديةً أثوابَ الرموز»؛ لهذا اتسعت الهوة بينى وبين خشبة المسرح، ولم أجدْ قنطرة تنقل هذه الأعمال إلى الناس غير المطبعة. لقد تساءل البعض: أَوَلَا يمكن لهذه الأعمال أن تظهر على

المسرح الحقيقى؟ أما أنا فاعترف بأنى لم أفكر فى ذلك عند كتابة روايات مثل أهل الكهف وشهر زاد وبيجماليون، ولقد نشرتها جميعا ولم أرض حتى عن أن أسميها مسرحيات».

وقد أخذ الحكيم يتدارك الموقف بتأليفه مع مسرحيات ذهنية أخرى مسرحيات اجتماعية كثيرة، نشرها مفردة أو فى مجموعات، غير أن النقاد ظلوا يقولون إن طوابع مسرحه الذهنى لا تزال تسيطر على مسرحه الاجتماعى، فهو فيه لا يزال يبدأ من فكرة ويحاول تطبيقها فى المجتمع، حتى إذا قامت الثورة تطور الفن المسرحى الاجتماعى عند الحكيم متخلّصاً من آثار مسرحه الذهنى ممعنا فى تصوير واقع المجتمع، متأثرا بفلسفة الثورة الاشتراكية على نحو ما يتضح فى مسرحيته: «الصفقة» التى صور فيها الفلاحين فى قرية مصرية يناضلون نضالاً مستميتاً فى سبيل الحصول على قطعة زراعية من أرضهم الطيبة أيام استشراء الإقطاع وتفاقمه.

٤

والحكيم فى مسرحية الصفقة لم يتحوّل فقط من مسرحه الذهنى إلى المسرح الاجتماعى الواقعى بالمعنى الدقيق، بل أيضا تحوّل من لغته الفصيحة التى تخلو من أى أثر للعامية فى مسرحياته السالفة إلى لغة بين العامية والفصحى سمّاها لغة ثالثة متخذاً من مسرحية الصفقة حقل تجربة لإيجاد حلٍّ للغةِ المسرح التى تخاطب أفراد الجمهور، وينبغى أن يفهموها بمجرد سماعها. وكان الكلام قد كثر – منذ فرح أنطون – عن العامية والفصحى على المسرح، وكان أنصار العامية يتمسكون دائماً بأن التمثيل فن شعبى، وينبغى أن يكون بلغة الشعب العامية المتداولة بين الناس. ورأى الحكيم تحت بصره مسرحيته: «الأيدى الناعمة» تُنْقَل من زيّها الفصيح الذى وضعها فيه إلى زىٍّ عامى مُثِّلت به فى سنة ١٩٥٤. لذلك استقر فى نفسه أن يستحدث للمسرح هذه اللغة الثالثة الجديدة التى كتب

بها مسرحية «الصفقة» المنشورة فى سنة ١٩٥٦ وقد ألحق بها بياناً أوضح فيه الحاجة إلى تلك اللغة، وفيه يقول:

«استخدام الفصحى يجعل المسرحية مقبولة فى القراءة، ولكنها عند التمثيل تستلزم الترجمة إلى اللغة التى يمكن أن ينطقها الأشخاص. فالفصحى إذن ليست لغة نهائية فى كل الأحوال، كما أن استخدام العامية يقوم عليه اعتراض وجيه، هو أن هذه اللغة ليست مفهومة فى كل زمن ولا فى كل قطر بل ولا فى كل إقليم. فالعامية إذن ليست هى الأخرى لغة نهائية فى كل مكان أو زمان. وكان لابدّ لى من تجربة ثالثة لإيجاد لغةٍ صحيحة لا تجافى قواعد الفصحى، وهى فى نفس الوقت مما يمكن أن ينطقه الأشخاص ولا ينافى طبائعهم ولا جوَّ حياتهم، لغة سليمة يفهمها كل جيل وكل قطر وكل إقليم، ويمكن أن تجرى على الألسنة فى محيطها، تلك هى لغة هذه المسرحية. قد تبدو لأول وهلة لقارئها أنها مكتوبة بالعامية، ولكنه إذا أعاد قراءتها طبقا لقواعد الفصحى فإنه يجدها منطقية على قدر الإمكان. بل إن القارئ يستطيع أن يقرأها قراءتين: قراءة بحسب نطق الريفى فيقلب القاف إلى جيم أو إلى همزة تبعاً للهجة إقليمه، فيجد الكلام طبيعيًّا مما يمكن أن يَصْدر عن ريفى، ثم قراءة أخرى بحسب النطق العربى الصحيح، فيجد العبارات مستقيمة مع الأوضاع اللغوية السليمة. إذا نجحت فى هذه التجربة فقد يؤدّى ذلك إلى نتيجتين: أولاهما السير نحو لغة مسرحية موحَّدة فى أدبنا، كما فى الآداب الأوربية، وثانيتهما - وهى الأهم - التقريب بين طبقات الشعب الواحد وبين شعوب اللغة العربية بتوحيد أداة التفاهم على قدر الإمكان دون المساس بضرورات الفنِّ».

وكل من يقرأ هذا البيان يمتلئ إعجاباً بهذه التجربة اللغوية الجديدة التى ترفع فوق مِنصَّات المسرح الأسوار بين الفصحى والعامية، وكأنما لم تكن كلها أسواراً بالمعنى الدقيق لكلمة أسوار، بل كان كثير منها أقواساً وهمية. وينبغى أن نعود إلى مسرحية الصفقة نفسها لنرى حقيقة ما رُفع من هذه الأسوار، وبمجرد أن نتصفحها نلاحظ فيها عملين كبيرين: عملاً نتفق فيه مع الأستاذ الحكيم كل

الاتفاق، وعملا نختلف معه فيه كل الاختلاف، فأما العمل الذى نتفق معه فيه فإدخاله فى مسرحيته كثيراً من العبارات والأمثال العامية، وهى فصيحة تامة الفصاحة، مع أنها كثيرة الجريان على الألسنة فى اللغة اليومية الدارجة، ونضرب لذلك بعض الأمثلة من الفصل الأول فى المسرحية.

«لكن المسألة بالأصول - هى لا يهمها فلان ولا علان - هُسْ من فضلكم - اسكتوا دقيقة واحدة - عدَّلها له ربّنا - لاله فى الثور ولا فى الطحين - ذنبكم على جنبكم - انهضوا هُمُّوا - ماله؟ - الله لا يكسِّبك - إنت على راسنا من فوق - لونها يقرف الكلب - تعمل الطاسة مسْقَى للكتاكيت - سرقنى جرَّدنى - كل ما عندى مرصود للكفن والخرجة - حلفت بالله فى عُلاه وسَماه ونبيِّه الزَّين - ما عندى لك غير كلمة واحدة - فال الله ولا فالك - ياكل مال النبى - ساعة القضا يعْمَى البصر - صلاة النبى أحسن - ما باليد حيلة - احزموا أمركم - ما يقدر على القدرة إلا الله - عَمِلتها فىَّ - رُبنا أمر بالستَّر - خَلِّص لهم الموضوع بالتى هى أحسن - فكرة معتبرة - على شرط لا نكلمه هناك كلمة ولا نفتح له سيرة».

وجميع هذه التعبيرات تدور على ألسنة العامة فى لغة التخاطب اليومية، وهى فصيحة كاملة الفصاحة، وهو معنى ما قلناه من أن الأسوار بين الفصحى والعامية بدت فى جوانب من المسرحية، وكأنها كانت أقواساً وهمية. ومسرحية الصفقة - بهذا الأداء اللغوى الجديد - تُعد إرهاصًا قويًّا لتحول خصب فى لغة المسرح الفصحى إذ تلتحم بها العامية التحاماً من شأنه أن يْمحُوَ جانباً من الأسوار والحواجز التى كان يُظَن أنها تفصل بين عبارات العامية وعبارات الفصحى، فإذا هما يتعانقان على منصة المسرح ويتحدان هذا الاتحاد البديع.

وهذا العمل الأول فى مسرحية «الصفقة» جدير بكل ثناء وإعجاب، أما العمل الثانى الذى قلنا إننا نختلف فيه مع توفيق الحكيم فهو النطق بحروف بعض الكلمات فى المسرحية كما تُنطق فى العامية، ومعروف أن عاميتنا أبدلت الذال دالا فى بعض الكلمات الفصيحة، مثل ذاب تنطقها داب، وأبدلت الثاء تاء فى

مثل ثلج تنطقها تلجا، وأبدلت الظاء ضاداً فى مثل ظُلمة أو ظلمة بفتح الظاء تنطقها ضَلْمة، فهل تُكْتَبُ مثل هذه الكلمات فى المسرحيات وتنطق على المسرح بصورتها العامية أو تُرَدّ إلى صورتها الفصيحة؟ أما الأستاذ توفيق الحكيم فيرى أن نبقى لها صورتها العامية بدليل ما نقرؤه فى الفصل الأول من مسرحية الصفقة من مثل العبارات التالية:

«ندبح الدبيحة بدلاً من نذبح الذبيحة - قاعد يحلق دقنه بدلاً من قاعد يحلق ذقنه - تصح منك الكلمة دى؟ بدلاً من تصح منك الكلمة هذه؟ - أنت رجل حاج تلات حجات بدلا من: أنت رجل حاج ثلاث حجات - سبق قلت لنا بعضمة لسانك بدلاً من: سبق قلت لنا بعظمة لسانك».

وفى رأيى أنه كان ينبغى للأستاذ الحكيم أن لا يدفع تجربته الجديدة فى لغة المسرح إلى هذا المأزق لأنه بذلك يهبط بفصحى المسرح إلى العامية دون حاجة أو ضرورة واضحة. وكان المأمول أن يرتفع بالكلمات السالفة إلى الفصحى ويردها إلى صورتها الصحيحة على نحو ما ردَّ كلمات عامية أخرى فى نفس هذا الفصل الأوّل من المسرحية، فقد رَدّ كلمة التور فى العامية إلى كلمة الثور الفصيحة فى المثل الآنف ذكره: «لا له فى الثور ولا فى الطحين» وكلمة «لا له» فى صدر هذا المثل هى فى العامية «لا لو» فردَّها إلى نطقها الفصيح. وبالمثل ردَّ كلمة التُّلْت العامية إلى كلمة الثُّلث الفصيحة على لسان بعض الشخوص. وردَّ مراراً كلمة «مالو» العامية إلى كلمة «ماله» الفصيحة. وعلى هذه الشاكلة كان يحسن. أن يردَّ الكلمات العامية المذكورة آنفا إلى النطق العربى الفصيح.

٥

ونمضى مع توفيق الحكيم إلى سنة ١٩٦٦ وفيها ينشر مسرحيته «الورطة» ويلحقها ببيان يتحدث فيه عن ظاهرة استبدال العامية لبعض الحروف العربية مسوغا للكاتب المسرحى الإبقاء عليها فى حوار الشخوص أو على الأقل الإبقاء على طائفة منها، يقول: «الدال والذال والضاد والظاء يحل أحدها فى النطق محل

الآخر فى بعض البيئات والقبائل، وعلى ذلك لا جناح فى نطقنا «بالظبط» بدلاً من بالضبط ونطقنا «دا ودى وده» بدلاً من ذا وذى وذه وكذلك ما يسير على نهجها مثل كذا التى ننطقها كدا أو كده». وكل هذه الإبدالات موجودة فى المسرحية، وموجود معها إبدال الثاء تاء فى بعض الكلمات فى مثل «يعني التالتة تابتة» بدلا من «يعنى الثالثة ثابتة». ومما يدل على أن ذلك يفتح باباً كبيراً لاستبقاء الكلمات العامية المحرفة فى الحوار المسرحى أن الذال لا تبدل فى عاميتنا دالاً أحياناً فحسب، بل قد تبدل زاياً فى مثل كلمتى الذخيرة والذمة وأن الضاد لا تبدل فى عاميتنا أحيانا ظاءً فحسب، بل قد تبدل دالاً فى مثل مدغ الطعام بدلاً من مضغ الطعام، وأن الثاء لا تبدل تاء فحسب، فقد تبدل سينا فى مثل الثروة. ولو أن الكاتب المسرحى كتب فى مسرحيته هذه الكلمات جميعا بنطقها العامى ما فهمها القارئ ولا الممثل للمسرحية، وهل يستطيعان مثلا معرفة أن الزخيرة بالزاى هى الذخيرة بالذال وأن السروة بالسين هى الثروة بالثاء؟ إن مثل ذلك يؤدى إلى مشكلة لعلها أكثر تعقيدا من مشكلة النطق بالحروف المبدلة فى بعض كلمات العامية. ولا ريب فى أنه أولى لفصحى المسرح المقترحة أن تعدِّل هى فى نطق الحروف المبدلة فى الكلمات العامية وتردَّها إلى نطقها الصحيح. وبذلك يرتفع الكتّاب المسرحيون بلغتنا العامية، إذ يشيعون النطق الصحيح للكلمات العامية المبدلة بعض حروفها بترداد الممثلين فى حوارهم لهذا النطق ومحاكاة الجماهير لهم فى ترداده.

وكلنا نعرف أن من الظواهر فى عاميتنا استخدام طائفة من الاختزالات فى الكلمات وقد سوَّغ توفيق الحكيم مجموعة منها استخدمها على لسان الشخوص فى مسرحيته «الورطة» مثل «إيوه» اختزال «إى والله» و«إيه» اختزال «أى شىء» و «ليه» اختزال «لماذا» و «اللِّى» اختزال «الذى» يقول: «مثل هذه الرخص والاختزالات فى التخاطب يمكن قبولها، إذ من الشطط أن نطالب الناس بالطفَرة ونُلزمهم فى مجالسهم العادية استعمالَ كلمة «لماذا» بدلا من «ليه».. إذا أردنا أن نُطاع فلنأمر بما يستطاع». وفى رأيى أن استخدام الكتّاب المسرحيين

لصور اختزال الكلمات فى العامية على ألسنة الشخوص فى مسرحياتهم مثل استخدامهم لكلمات الفصحى المبدلة حروفها، كل ذلك من شأنه أن يهبط بالفصحى إلى دوائر العامية بدلا من أن يرتفع بالعامية إلى دوائر الفصحى، وأيضا فإنه يضيِّع علينا وعلى توفيق الحكيم النتيجة الثانية التى ذكر فى بيانه الملحق بمسرحيته «الصفقة» أنها النتيجة المهمة فى رأيه كما أشرنا إلى ذلك آنفًا، وهى التقريب بين شعوب اللغة العربية بتوحيد أداة التفاهم، إذ نعود ثانية إلى عاميتنا مبقين منها - فى لغة المسرح - أسواراً تحول بينها وبين ما نريد من فصحى مسرحية توحِّد بين الشعوب العربية.

وعلى هذا النحو يتضح أن محاولة الحكيم إيجاد لغة ثالثة للمسرح تتوسط بين الفصحى والعامية قَضَى عليها - أوكاد يقضى - تطبيقه لها فى مسرحيَّتَيه: «الصفقة» و «الورطة» بما أدخل عليها من نطق الحروف فى بعض الكلمات العامية العربية محرَّفة كما تنطقها العامة وأيضا بما أدخل عليها من الاختزالات العامية لبعض الكلمات العربية، وبذلك أصبحت تحمل غير قليل من ألفاظ العامة ونطقهم الذى يحرِّف الكلم عن مواضعه. ومن المؤكد أن إيجاد لغة وسطى للمسرح بين العامية والفصحى على هذا النمط من شأنه أن يُحْدث خللاً خطيراً فى فصحى المسرح المنشودة. وفى الحق أنه ينبغى أن نتفق على أنه لا يوجد عندنا سوى لغتين: لغة فصحى ولغة عامية ولا توسط بينهما؛ إذ التوسّط من شأنه - حين نلح فى طلبه - أن يَحْدُثَ ارتباك فى تطبيقه.

والمسألة - فى رأيى - واضحة فنحن إنما نريد للمسرح لغةً فصحى مبسطة وينبغى - كى نبلغ أقصى ما نريد من التبسيط - أن يرفدها كتاب المسرح بالكلمات والصيغ العامية الفصيحة كما رأينا عند توفيق الحكيم فى شطر من محاولته ارتضيناه لأنه يجعلنا نسرع فى تبسيط الفصحى المسرحية. وهو تبسيط لا يُخْرج هذه الفصحى كما لا يُخْرج العامية إلى لغة ثالثة تتوسط بينهما، إنما يجعل الفصحى المسرحية أدنى وأقرب إلى اللغة اليومية العاملة، كما يجعل الفروق بينها وبين العامية تضيق تدريجا يوما بعد يوم. وكانت لدى الكاتب الكبير إبراهيم

عبد القادر المازنى حاسّة لغوية ممتازة جعلته - كما ذكرنا فى غير هذا الموضع - يكثر فى كتاباته الأدبية من استخدام كثير من الألفاظ والعبارات التى يُظَنّ أنها عامية، بينما هى فصيحة تامة الفصاحة، وجدير بأعلام كتّابنا المسرحيين الذين يؤثرون الكتابة بفصحى مبسّطة أن يمضوا فى هذا الاتجاه إلى أقصى غاياته، حتى يستحدثوا لنا هذه الفصحى المسرحية المبسطة دون أى حَيْف أو نَقْص لمقوِّمات العربية وأوضاعها السليمة. وبذلك ينهضون فى فصحى المسرح ولغته بنفس الدور اللغوى العظيم الذى نهض به أعلام كتّابنا الصحفيين منذ القرن الماضى إلى اليوم نافذين إلى فصحى صحفية مبسطة، فَهِمَتْها - وتفهمها - الجماهير الشعبية العربية فى يُسْر. وإنى أومن بأنه ستتحقق للمسرح - كما تحقَّق للصحافة - فصحى مبسّطة فى الغد، مهما طال الزمن.

اللغـة
بين الكلمتين: المسموعة والمقروءة

١

مرّت على الإنسان أطوار طويلة قبل أن يكتشف الكتابة ويعبّر عن أفكاره بالحروف المقروءة، وفى هذه الأطوار كان يتخذ الكلمة الأدبية المسموعة أداته فى صوغ خواطره ومشاعره فهو يتغنّى بها وينشد الأناشيد، وهو يقصّ بها بعض ما وقع له من حوادث فى صيد حيوان من الحيوانات أو فى قتاله مع بعض جيرانه، وقد يحكى بها بعض الأساطير عن آلهة الجبال والأنهار والزروع.

وكان الشعر أوّل فرع أدبى ازدهر فى شجرة اللغة، لأنه لغة الوجدان والأحاسيس الفطرية، وربما كانت نشأته أسبق من نشأة الكلمات ذاتها، فقد كان الإنسان قبل اتخاذها ترجمانًا لخلجاته وعواطفه، يعبّر عنها بصيحات تصوّر غضبه أو رضاه. ومع مرور الزمن أخذت تتحوّل الصيحات إلى حروف وكلمات يحاكى بها أصوات الطبيعة من حوله، مما وفّر لها أنغامًا موسيقية. وما زالت هذه الأنغام تقترن بالكلمات، وتختلف قلّة وكثرة فى كمية ما تحمله من النغم الصوتى، حتى تكوّن الشعر بإيقاعاته الموسيقية المتكاملة.

ولم تعرف لغة من اللغات تكامل الموسيقى فى شعرها كما عرفت ذلك اللغة العربية منذ عصرها الجاهلى فى شعرها الموزون المقفى المؤلف فى وحدات موسيقية متقابلة تسمى الأبيات، وفيها يلتزم الشاعر بوزن أو لحن واحد يرتبط به فى جميع الأبيات كما يلتزم بحرف واحد فى نهاية الأبيات يسمى الروىّ أو القافية. وهذا النظام اللحنى المثالى إنما نفذ إليه الشاعر عن طريق إنشاده شعره ومحاولته إرضاء سامعيه بتوفير كل ما يستطيع من أنغام لأشعاره، حتى يطربوا له ويتأثروا أشد ما يكون التأثير.

ولم يكن الشعر حينئذ ينشد فحسب، فكثير من الشعراء كانوا يغنّون شعرهم ويعزفونه على المزاهر والصنوج والدفوف والطبول. وبذلك لم يَسْكب الإنشاد وحده أنغامه فى كلمات الشاعر، بل أيضًا سكب الغناء فيها ألحانه، بحيث تكاملت للشعر الجاهلى عناصر نغمية كثيرة تارة من الإنشاد ورفع الصوت به، وتارة من الغناء وآلاته.

وهيأ ذلك لأن يضطرم النغم فى كلمات العربية منذ الأزمنة المتعاقبة طوال العصر الجاهلى، إذ تكوَّنت تلك الكلمات وتمَّتْ من خلال الشعر ونبراته ورنَّاته. وحقًّا أخذ العرب يعرفون فى أواخر العصر الجاهلى النثر، ولكنه كان نثرًا شفويًّا مسجوعًا، أو بعبارة أخرى كان نثرًا موسيقيًّا، وكان يجرى فى قنوات ضيقة، هى قنوات الخطابة، أما الشعر فظلّ له - أيام الجاهلية - نهره المتدفق بهديره وأنغامه منذ أعتق الأزمنة.

وفى كلمات العربية ظواهر نغمية كثيرة احتفظت بها منذ الجاهلية ومنذ أن كان أدبها سمعيًّا فحسب: شعرًا وخطابة، من ذلك صوغ الكلمة صياغة تدل على معناها مثل «الجريان - الخفقان» فصيغتهما تدل ببينتها وصوتها على الاضطراب وتتابع الفعل، ومثلهما «الزلزلة - الصلصلة»، فإن تكرار المقطع الأوّل أوالحرفين الأوّلين يدل على تكرار الزلزلة والصلصلة للجرس ونحوه، ومن ذلك تمييزها - كما لاحظ ابن جنى فى كتابه «الخصائص» - فى دلالات الكلمة تبعًا لاختلاف الحرف فيها، فمثلًا «قطَّ الشىء لما يقطعه عرضًا وقَدَّ الشىء لما يقطعه طولًا»، فقد أدرك الجاهليون بحسِّهم الدقيق أن الطاء أسرع قطعًا للصوت من الدال التى يتمادى عندها الصوت ويمتدّ قليلًا، ومثل ذلك: «مدَّ الحبل» و«متَّ إلى فلان بقرابة» فقد جعلوا الدال التى يرتفع عندها الصوت لما فيه علاج وعمل، وجعلوا التاء التى ينخفض عندها الصوت لما ليس فيه علاج وعمل.

ومن هذه الظواهر النغمية السمعية ظاهرة الإتباع، وهى أن يتبع المتكلم الكلمة كلمة أخرى على وزنها ورويِّها، غير مؤدٍّ بها معنى سوى إشباع الصوت فى الكلمة السابقة وتقوية جَرْسها مثل: «حَسَن بسن» فكلمة «بسن» لا تفيد أى

معنى، وقد صيغت لتشبع الجرس فى كلمة «حسن» وهى كلمة - كما ذكرنا - لا تؤدى أىّ معنى سوى صوتها وما أريد لها من مساندة الجرس لكلمة «حسن» فى آذان السامعين، ومثلها مما لا تزال تلوكه العامة إلى اليوم كلمة «عِفْريت نِفْريت» وكلمة «نفريت» لا معنى لها وقد أضيفت إلى كلمة «عفريت» لتقوية جرسها واستكماله.

٢

لم يعرف عرب الجاهلية - كما مرَّ بنا - سوى أدب الكلمة المسموعة من الشعر والخطابة، حتى إذا أخرجهم الإسلام من الظلمات إلى النور ونقلهم أو أخذ ينقلهم من أمّة أمّية إلى أمّة كاتبة تقرأ القرآن الكريم وتدوِّى به - دوىَّ النَّحل - فى الجزيرة وفى الفتوح وفى كل مصر نزلته. وتعقّدت الحياة وتحضَّر العرب وكتبوا السيرة النبوية والرسائل القضائية والسياسية والشخصية، كما كتبوا تاريخهم القديم وتاريخهم الحديث فى الفتوح الإسلامية. ورقى الشعر ضروبًا من الرقى، وتأثّر من جهة بالحضارة الجديدة والترف الحادث، ومن جهة ثانية بالسياسة والأحزاب السياسية التى نشأت فى العهد الأموى، ومن جهة ثالثة بالحياة العقلية والفكر الجديد، ومن جهة رابعة بالدين الحنيف وتألّقت فيه المعانى الدينية مما يتصل بالحياة الروحية وبالسلوك والأخلاق الحميدة.

ويخطو النثر فى العصر العباسى خطوات واسعة، ويتنوع أنواعًا كثيرة بين نثر علمى يتّصل بالعلوم الإسلامية وعلوم الأوائل، ونثر فلسفى مترجم وغير مترجم، ونثر أدبى مختلف الألوان بين رسائل شخصية ورسائل سياسية ومقالات ومناظرات وقصص. ويرقى الشعر ألوانًا من الرقى الفكرى العميق. وفى كل ذلك كانت الكلمة المكتوبة أساس الأدب بفرعيه من النثر والشعر، على أنه ينبغى أن نعرف أنها ظلت تحتفظ بالقيم النغمية التى أحرزتها الكلمة العربية السمعية فى زمن الجاهلية، يدل على ذلك أكبر الدلالة أن القصيدة الموزونة المقفّاة ظلّت عماد الشعر العربى، وحقًا ظهرت مسمَّطات وموشحات، ولكنها ظلت

تعتمد على فكرة الشطور والأبيات وإن زاوجت بين قواف وقواف، ومع ذلك فإن أصحابها عنوا أشد العناية باستكمال الأنغام فيها، حتى لتصبح أحيانًا خِضَمًّا تغرق الآذان فيه على نحو ما يلاحظ فى مسمَّطات أبى نواس ذات الشطور القصيرة وموشحات الأفذاذ من الأندلسيين أمثال ابن زُهْر. على كل حال ظلت جذوة الألحان والأنغام التى اتقدت أزمان الجاهلية فى الشعر وكلمات العربية المسموعة تضطرم فى عصور الكلمة المقروءة وتزداد تلظيًا واشتعالاً على لسان الشعراء والكتّاب جميعًا الذين أحسوا فى عمق أنه ينبغى أن لا يهملوا الأسماع أى إهمال، حتى يمتعوها متاعًا هنيئًا بالألفاظ الرصينة الجزلة والأخرى الرقيقة العذبة.

على أنه يلاحظ أن تحوّل الأدب من الكلمة المسموعة إلى الكلمة المقروءة أخذ يضيِّق دوائر جمهوره، إذ لم يعد يوجَّه إلى الشعب جميعه كما كان الشأن أيام الجاهليين، إنما أخذ يوجَّه إلى طبقة بعينها هى الطبقة المثقفة أوقل الطبقة الممتازة فى الأمة بثقافتها وفلسفتها وفكرها العميق ومثلها الرفيعة فى الأدب والفن. وهيّأ لذلك من بعض الوجوه صعوبة نشر الأدب وتداوله. إذ لم تكن هناك وسيلة لهذا التداول والنشر سوى نُسَخ الدواوين والآثار النثرية، وهى لا تذيع بين الناس ولا تنتشر إلّا مخطوطة أو منسوخة، وكان نَسخُها يكلِّف من يريد اقتناءها أثمانًا باهظة.

من أجل ذلك لا نبالغ إذا قلنا إن نشر الأدب وذيوعه ظلّ محصورًا طوال العصر العباسى وما بعده فى حدود ضيقة، حتى إذا أظلّنا العصر الحديث، وعرفنا المطبعة واستخدمنا الصحف والمجلات فى نشر الأدب وإذاعته عادت فكرة الجمهور أو فكرة الشعب من جديد إلى مجاله، إذ أخذت تطبع من أى كتاب مئات النسخ كما أخذت تطبع آلاف النسخ من المجلات والصحف، وسرعان ما استخدمنا المطبعة فى نشر الدواوين وأخذت تطبع منها مئات بل ربما آلاف، وبذلك ساعدت المطبعة فى العصر الحديث على انتشار الكتب والدواوين لهبوط ثمنها ورخصها بالقياس إلى ثمن ما كان ينسخ قديمًا، مما جعل كثيرين يتملكون

الكتب ودواوين الشعر. ودَعَم ذلك عامل مهم هو انتشار التعليم ومعروف أن عدد المتعلمين كان يزداد كلما قطعنا شوطًا من الزمن، وبالتالى أخذ يزداد عدد قرّاء الكتب والدواوين والصحف والمجلات زيادة مطردة.

وبذلك كله أخذ الجمهور الذى يقرأ الأدب فى العصر الحديث يزداد من عام إلى عام، ولم يعد الأدب يوجَّه إلى طبقة خاصة من طبقات الأمة. بل أصبح يوجَّه إلى كل طبقاتها دون استثناء ويسعى إلى إرضائها فى كل ما يقدّمه إليها من غذاء فكرى أو وجدانى، واتسع قراؤه يومًا بعد يوم. والأديب يلاحظ فى عمله الأدبى هذه الكثرة من القراء، ويحاول جذبها واستمالتها إليه فى كل ما يعرض من موضوعات، وفى أثناء ذلك لا يحاول أن يتأنق فى تعبيره، لأنه يخاطب الجماهير، وهى لا تهمها الأناقة ولا التنميق.

وكان تأثير الجمهور أو الجماهير فى الصحف والمجلات قويًّا غاية القوّة؛ لأن الكاتب يحرص غاية الحرص على أن يقرأه أكبر عدد منها، حتى تنتشر مجلته أو صحيفته وتشيع فى الناس، لذلك أخذ فى تبسيط لغته ورفع كل كُلْفة عنها وخاصة كلف السجع والبديع. وسرعان ما استخدمت الصحف أسلوبًا مرسلًا طليقًا من كل زخرف، ولم تكتف بذلك، بل أخذت تخطو فى تبسيط اللغة الصحفية خطوة بعد خطوة، وظل هذا الصنيع يطرد، وشارك فيه الشعراء وأصحاب الكتب، ولم يلبث أن ظهر البارودى وفكّ عن الشعر أغلاله، كما ظهر الشيخ محمد عبده وفكّ عن النثر بدوره قيوده.

ومضى الأدب يتطور فى مضامينه المتصلة بحياة الجماهير، وتتطوّر معه لغته المكتوبة، وبمضى الزمن أخذت تنشأ فى العصر الحديث لغة أدبية مكتوبة مبسَّطة، وكان دور الصحافة فى هذه اللغة أكبر من دور الكتب والدواوين؛ لأنها اتجهت إلى الطبقة الشعبية الدنيا فى الأمة، وحاولت أن ترفع من طريقها كل حجاب قد يفصل بينها وبين الأدب سواء فى الأفكار أو فى الكلمات، فالأفكار مهما كانت عميقة تُعْرَض مبسَّطة، وكذلك تبسَّط الألفاظ حتى تقبل الجماهير على الصحيفة وتفهم ما ينشر فيها دون أى عقبة أو صعوبة. وهذه الألفاظ المكتوبة المبسطة لم

تعد قوام الصحف والمجلات فقط، بل أصبحت أيضًا قوام الشعر وفنون الأدب الأخرى من قصص وغير قصص، إذ أصبح الأدباء جميعًا يحاولون بكل ما يستطيعون أن يجذبوا إليهم أكبر عدد من القراء ويحرصون على ذلك حرصًا شديدًا، مما دفعهم دفعًا إلى المضى فى التبسيط اللغوى واختيار الكلمات السهلة، بل بالغة السهولة. ومن المؤكد أن كتّابنا - صحفيين وغير صحفيين - احتفظ كل منهم فى كتابته بحظٍّ من الجمال الفنى، وهو يختلف من كاتب إلى كاتب، غير أنه لا يختفى أبدًا فدائمًا يسعى الأديب إلى إضفاء مسحة من هذا الجمال على كلماته المكتوبة حتى تسيغ الجماهير ما يكتبه وتتقبله قبولًا حسنًا.

٣

واليوم بعد أن اتخذ الأدب الكلمة المطبوعة أداته فى الذيوع والانتشار بين الجماهير يعود من جديد إلى الكلمة المسموعة متخذًا لها أداة جديدة تسعفه بما يريد من اتساع مناطق ذيوعه وانتشاره فى أكبر مساحة ممكنة، ونقصد الإذاعة المسموعة والمرئية أو الإذاعة والتليفزيون، وهما وسيلتان آليّتان أو قل وسيطان آليّان لنقل الأخبار والمعارف والثقافة وكل ما يسلى الجماهير من موسيقى وغناء وقصص وتمثيل. ويذهب كثيرون إلى أن العودة إلى الكلمة المسموعة من شأنه أن يضعف الثقافة التى تحتاج إلى تمهل فى قراءتها وفهمها وتمثّلها، وليس ذلك فحسب، بل أيضا إلى المعاودة فى تأملها، وكل ذلك لا تتيحه الإذاعة المسموعة والمرئية، إذ الكلمات تنطلق فى سرعة، وليس هناك أى فرصة ليتمهل السامع فى فهم ما يسمعه فضلًا عن استبانته له واستيعابه وتمثّله، فالكلام يندفع ويتدفق سيولًا متلاحقة، وكأن السامع شُدَّ إلى نِير فهو يجرى مع المتكلم، ممسكًا أنفاسه، لا يتوقف، جامعًا انتباهه ليتابع المتكلم فيما يعرض من أفكار دون أن يكون له أدنى اختيار فى الموضوع الذى يسمعه أو فى مراجعة شىء منه أو التوقف عنده، أو حتى فى التفكير أثناء سماعه، وكأنه لم يعد من حق المستمع التفكير، فقد أصبح مسخّرا لغيره. وحتى هو إن استمع إلى موضوع ثقافى جيد لا يستطيع

استيعاب ما سمعه من أفكار، إذ تحملها كلمات طائرة فى الأثير، لا يمكنه أن يعود إليها ولا معاودة النظر فيها. وهو فارق مهم بين الكلمة المسموعة والأخرى المقروءة، ففى الثانية نختار الموضوع الذى نقرؤه ونختار الكاتب الذى نقرأ له، وإذا قرأنا أخذنا الفرصة لنتمهل ولنتأمل فيما نقرؤه، ولنتمتع به متعة يظلّ أثرها طويلاً فى نفوسنا، كما تظل المعارف التى يعرضها باقية فى أذهاننا، وإذا أعجبتنا فِقْرة فى الموضوع المعروض أعدنا قراءتها وقد نعيد القراءة مرارًا، ونحن فى أثناء ذلك نسيغ ما نقرأ أكثر فأكثر، ونأخذ الفرصة كاملة للتفكير فيما نقرأ. أما مع الإذاعة مسموعة ومرئية فإن تفكيرنا يصيبه تعطل أو قل شلل، إذ تصبح أذهاننا مشدودة إلى المتكلم دون أى جَهْد ذهنى، وكأننا ننوَّم وبعض الناس ينامون فعلاً فى أثناء استماعهم لبعض المواد الثقافية التى تعرضها الإذاعة.

ومعنى ذلك كلّه أن الكلمة المقروءة ستظل المصدر الحقيقى للثقافة، إذ معها نستطيع أن نرجع إلى ما قرأناه فى كتاب أو مسرحية أو ديوان، ونقرؤه مرة أو مرارًا، وتأخذ أذهاننا الفرصة ليزيد محصولها من المعرفة ومن الخواطر والأفكار. وليس ذلك فحسب فإن الثقافة التى تعرضها الكلمة الإذاعية المسموعة ثقافة سطحية تتفق والجماهير التى تستمع إليها من الأميين وغير الأميين، إذ ينبغى أن لا يعلو ما تحمله على المستوى العقلى العام للأمة، وهى لذلك لا تتعمق فى عرض النظريات العلمية ولا المذاهب الفلسفية، بل سيظل ذلك دائمًا فى حوزة الكلمة المطبوعة وما نقرأ من كتبها ولن تهب منه شيئًا للكلمة الإذاعية المسموعة إلّا ما قد يسقط إليها عفوًا أو ما قد يلمّ به المتكلم إلمامًا خاطفًا.

وصفات أساسية تحتفظ بها ثقافة الكلمة المطبوعة وتفقدها ثقافة الكلمة المسموعة، وهى التعمق فى قراءة العلوم النظرية والتجريبية والمذاهب الفكرية والفلسفية، فأنت مع الكلمة المسموعة تظل دائمًا عند السطح والقشور، ولا تستطيع التغلغل إلى ما وراءهما لا فى علم ولا فى فكر حتى الفكر السياسى الذى تعنى بعرضه لا تستطيع أن تعرض مذهبًا فيه عرضا تفصيليا عميقا. ويفقد

المُصِيخ للكلمة المسموعة حرية إرادته فيما يختار، إذ يصبح لا حول له ولا استطاعة، فإن مايسمعه يُفْرض عليه دون أن يكون له فيه أى اختيار، وكثيرًا ما يقاد إليه قَسرًا لقتل الوقت أو لقطع الفراغ. وصفة ثالثة تفترق بها الكلمة المسموعة من أختها المقروءة هى تعطل التفكير عند السامع؛ إذ لا يستطيع التوقف عندما يسمع، بحيث يمكنه استيعابه، ولا يستطيع إعادة النظر فيه، بل كثيرًا ما يحار ويعتريه كرب الوجوم؛ لأن كلمة طارت منه أو عبارة. وصفة رابعة تفقدها الكلمة المسموعة هى صفة القدرة على دقّة الفهم، وأى فهم؟ إن الكلام يطير فى الأثير طيرانًا ولا يمكن الرجوع إليه للتحقق منه واستعراضه بخلاف الكلام المقروء، فإن بعض الموضوعات وبعض الفقر فى الكتب تصبح وكأنها مشاهد رائعة نعود إليها، وقد نعكف عليها، للمتاع العقلى بها أىّ متاع.

٤

ومن المؤكد أن مستمعى الكلمة الإذاعية المسموعة أكثر عددًا ممن يقرءون الكلمة المقروءة فى الكتب والصحف إذ تستطيع أن تُبْلغ كلامها إلى جميع أرجاء العالم، ولا يشترط فيمن يستمع إليها - كما أسلفنا - أن يكون قارئًا كما هو الشأن فى قراء الصحف والكتب والدواوين الشعرية، فهى تخاطب الأمّيين والقارئين على السواء. ومن أجل ذلك كانت الكلمة الإذاعية المسموعة لا تطلب فى مستمعها - كما مرّ بنا - مستوى خاصًّا من الثقافة أو المعرفة إذ تخاطب كل المستويات فى الأمة، وهى ناحية لم تتحقق للأدب أيام الكلمة المقروءة حتى فى زمن المطبعة الأخير حين أتاحت للكلمة المقروءة أن تنتشر فى جمهور كبير، وهو لم يبلغ يومًا من حيث العدد والكثرة ما تبلغه جماهير الإذاعة المسموعة والمرئية. ولا ريب فى أن اتساع الجماهير - على هذا النحو - دفع الأدباء الذين يرسلون كلامهم على موجات الأثير إلى تبسيط ما يعرضونه، حتى تفهم الجماهير عنهم ما يقولونه حق الفهم. ولذلك كان الأدب المبسّط هو الأدب الطبيعى للإذاعة، مما يجعلها تتعرض أحيانًا للنقد والقول بأنها قلما تحرص على عرض نماذج الأدب

الجيد. وهذا النقد ليس صحيحًا فى جملته ولا تفاصيله، لأن وظيفتها مخاطبة الجماهير من أميٍّ وغير أمى، فينبغى أن لا تعرض ما يرتفع عن المستوى العام، وإلّا تعرضّت لنقد أشدّ حدّة وعنفا إذ تخرج عن وظيفتها الحقيقية، وتصبح وسيلة خاصة لطائفة من الجماهير، فما بالنا إذا ابتغت المثل الأدبى الرفيع، وما لذلك صُنعت، فتلك - كما قدمنا - وظيفة الكلمة المقروءة المطبوعة.

ولا ننكر أنها قد تقدِّم نماذج أدبية جيّدة، غير أن ذلك يرجع إلى أنها تستخدم أحيانًا كتّاب الكلمة المقروءة المطبوعة، وهؤلاء تعوَّدوا فى كتاباتهم نمطًا أدبيًّا جيدًا لا يستطيعون أن يهجروه أو يغيِّروه. ولعلّ فى ذلك ما يدلّ - من بعض الوجوه - على أن أدب الكلمة الإذاعية المسموعة يجتاز اليوم مرحلة وسطى بين مرحلتى الكلمة المقروءة المطبوعة والكلمة المذاعة المسموعة، وفرق بعيد بين المرحلتين أو بين الكلمتين فالأولى تشغل حيزًا محدودًا فى صحيفة أو كتاب تراه بعينك وترى ما قبله وما بعده، فالعلاقة بينها وبين ما يسبقها ويلحقها من الكلام علاقة مكانية، أما الثانية فلا تشغل مكانًا، وإنما تشغل وقتًا محدودا، وسرعان ما تنمحى وتزول بزوال فترة نطقها، فليس لديها أى فرصة للبقاء والاستمرار، إلّا إذا سُجِّلت على شريط خاص، وحينئذ تنتقل من صفتها الزمنية إلى صفة الكلمة المقروءة المكانية غير أن هذا عارض يعرض لها، أما طبيعتها فوقتية، وأكبر دليل على ذلك أنه إذا فاتتنا فى الإذاعة أقصوصة أو مسرحية، بل إذا فاتتنا فى مسرحية أو قصة كلمة أو عبارة فإننا لا نستطيع إرجاعها كما لا نستطيع إرجاع أوعيتها من اللحظات الزمنية. ومن هنا كان ينبغى أن نحيط أنفسنا بيقظة شديدة أو قل بتنبه واع حين نستمع إلى أى عمل أدبى إذاعى، حتى لايفلت منا جزء منه بل حتى لا تفلت منا كلمة أو عبارة.

ومعنى ذلك أننا فى أدب الكلمة الإذاعية المسموعة مقيّدون بلحظات زمنية، وهى لحظات سريعة، نستقبل فيها كلمات، وسرعان ما تطير منا وتجرى فى متسع الأثير اللانهائى، وليس فى استطاعتنا أن نتبعها، إذ لا تلبث أن تحلّق بعيدا عنا، بل لا تلبث أن تغيب من أفقنا وتتوارى وراء حجاب الزمن الصفيق. وهذا

لا يحدث فى أدب الكلمة المقروءة المطبوعة لأنه يشغل حيزًا فى مكان، وهو حيز يُبْقى عليه ويحفظه، ويعطينا الفرصة كاملة كى نراجعه ونلم به فى دقة ونستوعبه ونتأمل فيه، وقد نعود إليه مرارًا، لنجدّد متعتنا به، وما أكثر ما نعود إليه إذا أُعْجبنا به، فنقرؤه متمهّلين كما يحلو لنا، وكم من فقرة نعيد النظر فيها: النظر عن قرب إلى كل أجزائها. ونحن فى أثناء ذلك نفكر ونطيل التفكير ونتوقف ونطيل التوقف متعجبين أو منفعلين متأثّرين. أمّا فى الكلمة المذاعة المسموعة فإننا ننطلق معها بدون توقف كأننا فى سباق، أو كأن وراءنا عدوًّا يرصدنا، فنحن فى عجلة من أمرنا وسماعنا وليس لدينا أىّ فرصة كى نتأمل كلمة أو نتمتع بها ونستشفّ ما وراءها من الأحاسيس.

فالاستشفاف والتأمل والنظر التام فى الكلام، كل ذلك قلّما يتيحه أدب الكلمة المذاعة المسموعة لضياع العنصر المكانى فيه، ولأن سامعه لا يتثبت ولا يتوقف ولا يتمهل، وقلما يستطيع الإحاطة به، إذ يجرفه تيار سريع من الكلام المنساب، ومن أجل ذلك كان ينبغى أن يزداد فيه التركيز وتزداد طاقة الحشد، بحيث تدفع سامعه إلى الانفعال السريع، وأكبر الظن أن ذلك هو سبب نجاح القصص البوليسية والتمثيليات العنيفة حين تذاع؛ لأنها تحمل فى تضاعيفها ما يحرك المشاعر ويثير العواطف.

ولابّد من الانتخاب الدقيق لما يذاع، فإن مستمع الإذاعة ليست له حرية فى التلقى بحيث يمكنه أن يتلقى فقط ما يعجبه ويترك ما سواه. ولذلك كان ينبغى أن تُكْفَلَ لكل ما يذاع جودة انتخابه واختياره. ويتضح ذلك من موقفنا إزاء الكلمة المقروءة، فنحن نفتح الصحيفة أو المجلة أو الديوان أو الكتاب ونقرأ ما يعجبنا وما نجد فيه غذاءً لروحنا ومتاعًا لعقولنا ونترك ما سوى ذلك مما لا يجذبنا إليه أو يستهوينا. وليس لنا فى كلمات الإذاعة المسموعة شىء من هذه الحرية فيما نسمع، لسبب طبيعى وهو أننا لا نختار، بل يختار غيرنا لنا كما يشاء ويهوى، ولذلك ينبغى أن لا يقدم لنا إلا المنتخب المختار بكل دقة.

٥

ولا يختلف اثنان فى أن الإذاعة هى الوسيلة المحبّبة اليوم إلى الجماهير، وهى وسيلة فى متناول كل شخص لرخص أجهزتها وصغر حجمها، مما يجعلها شعبية بحق، إذ تدخل كل بيت، ومن السهل أن يحمل أداتها أو جهازها أى شخص وينقله معه فى سيارته سواء أكان راديو أو تليفزيونا، بل من الممكن أن يأخذ الراديو فى يده أثناء نزهته أو رحلته، وما عليه إلّا أن يدير مفتاحه، ويستمع إليه على موجات الإذاعة كما يشاء واقفًا أو جالسًا أو مستلقيًا فى غرفة نومه، وقل ذلك نفسه فى التليفزيون، وما إن يستمع إلى أى منهما حتى تحمل إليه موجات الأثير توًّا الأنباء والمعلومات والإعلانات والثقافة من كل لون والغناء والموسيقى والتمثيل والظواهر الجوية المنتظرة والفكاهات المستملحة.

والإذاعة، مسموعة، ومرئية، تقوم فى كل ذلك بدور فعّال، غير أنها فى المجال الأدبى الخالص لا تزال - كما أسلفنا - تعتمد على أدباء تعوَّدوا الكلمة المقروءة، وقلّما مَرنَ أحدهم على استخدام الكلمة المسموعة. وإنما نقول ذلك آملين فى أن يتكوَّن عندنا أدب إذاعى مستقل: أدب لا يقوم به أصحاب الكلمة المقروءة وإنما يقوم به أصحاب الكلمة المسموعة أنفسهم الذين يعيشون داخل الإذاعة المسموعة والمرئية وينهضون بها، بحيث تجد فيهم كفايتها وحاجتها: أدباء إذاعيون يعرفون متطلبات الكلام الأدبى الإذاعى المسموع. ومن المحقق أن الإذاعات المختلفة، مسموعة ومرئية، لم تستطع حتى اليوم أن تكوِّن هذه الطبقة الجديدة من الأدباء الإذاعيين، وحتى الآن مَنْ يعملون وراء آلاتها لا يراهم أحد رؤية حقيقية، يدل على ذلك أوضح الدلالة أنه حين يكون لأحدهم عمل أدبى فى مسرحية لا نعرف ما عمله فيها وما عمل المخرج، إذ إن عملها يُعْرَض مشتركا، ومن هنا كانت صورتها تختلط فى أذهان الناس.

ولا ريب فى أن لغة الأدب الإذاعى المسموع المنتظر ستكون أكثر تبسيطًا من لغة الصحافة المقروءة المعاصرة بحكم أن جماهيرها الشعبية أوسع من جماهير

الصحف، وهى لذلك ينبغى أن تكون واضحة المعانى والدلالات وضوحًا تامًا، وينبغى أن تكون خفيفة على السمع سهلة سهولة مطلقة، سهولة الماء يصدر عن ينبوعه دون أىّ عوائق من تكلّف أو ما يشبه التكلّف. ولن تعرف هذه اللغة المنتظرة للأدب الإذاعى شيئًا من الإغراب فى اللفظ، بل ستكون لغة قريبة من لغتنا اليومية فى التخاطب الشفوى، وهى مع ذلك لن تنفك عن الفصاحة، إذ سيتاح لها طبقة من الأدباء الإذاعيين الذين يتقنون العربية والذين يعرفون كيف ينتقون من لغتنا العامية الألفاظ الفصيحة التى تجرى على الألسنة، ويزوّدون بها فصحى هذا الأدب الإذاعى المنتظر، ولهم أسوة فى النهوض بهذا الصنيع بالكاتب المعروف إبراهيم عبد القادر المازنى، فقد كان لديه ما يشبه حاسة سادسة فى دقّة التقاطه للكلمات العربية الفصيحة التى تنطقها العامة، واستخدمها فى كتاباته الرشيقة.

وهو ما نأمله للأدب الإذاعى المنشود: أن يقرِّبه أصحابه المأمولون من لغتنا اليومية لا بما يمدّونه به من الألفاظ والعبارات العامية الفصيحة فحسب، بل أيضًا بردِّ الكلمات العربية التى حَرَّفت العامة نطق بعض حروفها إلى نطقها الفصيح ثانية. من ذلك كثرة تسهيل العامة للهمزة فى الألفاظ الفصيحة وخاصة فى اسم الفاعل مثل نايم بدلاً من نائم، وبايع بدلاً من بائع، ومايع بدلاً من مائع. ومن ذلك كسر العامة للحرف الأوّل فى صيغتى اسم الفاعل واسم المفعول مثل: «مزيِّن - منبِّه» ومثل: «منوَّر - مفتَّح». وتكثر العامة من إبدال الذال إما زايا مثل «الإزاعة» بدلاً من «الإذاعة» وأما دالا مثل: «داب» بدلا من ذاب. ومعروف إبدالها اسم الإشارة: «ذا - ذى» إلى: دا - دى» وتأتى به تاليًا للمشار إليه فتقول: «الكتاب دا - الورقة دى» بدلاً من ذا الكتاب - ذى الورقة. وتكثر العامة أيضًا من إبدال الثاء تاءً مثل: «التلت» بدلاً من «الثلث» وكذلك من إبدالها سينًا مثل «السقب» بدلاً من «الثقب». وإبدال العامة فى القاهرة للقاف همزة كثير جدًّا مثل: «أل له» بدلاً من «قُلْ له» ومثل «أَصْر» بدلا من «قَصْر». وتكثر العامة من إتباع حركة الحرف الأوّل فى الصفة المشبهة للحرف الثانى مثل: «حِرِك - رِبِك». وتبدل العامة الحرف الثالث فى الفعل المضعف يـاء

فتقول: «ظنيت - شدِّيت» بدلاً من «ظننت - شددت» وتفكّ الإدغام فى اسم الفاعل المشتق من هذا الفعل فتقول: «ظانن - شادد» بدلاً من «ظانّ - شادّ». وتفرّ العامية دائمًا من الفتحة السابقة لياء ساكنة فتجعلها كسرة مثل «بِيت» بدلاً من «بَيْت» و «حِيث» بدلاً من «حَيْث» وبالمثل تفرّ العامية من الفتحة السابقة لواو ساكنة فتجعلها ضمة مثل «الجُوقة» بدلاً من «الجَوْقة» و«الخُولى» بدلا من الخَوْلى.

وفى رأيى حين يأخذ الأديب نفسه فى أسلوبه بتصويب هذه التحريفات فى الكلمات العامية واجتلابها إلى كلامه بصيغتها الفصيحة، ويضيف إليها ما قلناه من استظهاره فى أسلوبه للألفاظ العامية الفصيحة حينئذ تعثر الإذاعة فيه على الأديب الإذاعى الذى تفتقده الآن. وكثيرون لا يعرفون المدى الواسع لانتشار كلمات الفصحى فى العامية وعلى ألسنة العامة. وقرأت لبعض الباحثين المتعصّبين للعامية رأيًا غريبًا هو أن فيها كلمات لا نجد لها مرادفًا فى الفصحى يؤدّى مدلولها، وساق للدلالة على رأيه والبرهنة عليه قول العامة فى وصف الثوب على صاحبه بأنه محبِّك أو محزَّق أو مبهدل أو مبهوأ، وفاته أن الكلمتين الأوليين معجميتان فصيحتان وأن الثالثة لها أصل أصيل فى المعجم اشتقت منه، والكلمة الرابعة أيضًا عربية سليمة إذا اشتقت اشتقاقًا سديدًا من البهو وهو الواسع من كل شىء. وعيبنا أننا نطلق الأحكام أحيانًا دون تثبت.

ولا أرتاب فى أن الغد كفيل بتحقيق هذا الأسلوب الذى يقترب به أصحابه من لغة حياتنا اليومية الشفوية، والذى يحقّق ما نأمل للإذاعة من أدب يمسّ قلوب الشعب بسهولته وامتزاجه بلغته العامية العاملة. وإن ما يضطلع به الإذاعيون اليوم من وضع برامج متنوعة وإخراج مسرحيات مختلفة ليدلّ أوضح الدلالة على أنهم ليسوا مذيعين فحسب بل هم أيضًا فنانون موهوبون أصحاب قدرات فنية حقيقية. ولا أبالغ إذا قلت إن أدبًا إذاعيًّا يعتمد على الكلمة المسموعة التى تفصل من أفئدة الجماهير ولغتهم سينشأ عندنا قريبًا، وسيكون له أدباؤه الإذاعيون المبدعون.

فهرس الموضوعات

صفحة

مقدمة ..... ٣ - ٧

فى التراث: ٩ - ٨٠

- وحدة التراث الدينى والعلمى ١١
- وحدة التراث الأدبى ٢٧
- إحياء التراث العربى وتجديده فى عصر المماليك ٤٤
- التراث بين أنصاره وخصومه ٦٤

فى الشعر: ٨١ - ٢٣٢

- حول الشعر ٨٣
- القديم الجديد فى الشعر ١٠٢
- العروبة فى شعر أبى تمام ١٢٢
- الإيقاع الموسيقى فى شعر ابن زيدون ١٣٧
- سجل شعرى تاريخى فريد ١٥٣
- حافظ وشوقى وزعامة مصر الأدبية ١٧١
- صلاح عبد الصبور والشعر الحر ٢١٦

فى اللغة: ٢٣٣ - ٢٧٤

- الفصحى المعاصرة ٢٣٥
- لغة المسرح بين العامية والفصحى ٢٤٥
- اللغة بين الكلمتين: المسموعة والمقروءة ٢٦٢

obeikandl.com

obeikandl.com

كتب للمؤلف مطبوعة بالدار

فى الدراسات القرآنية

* سورة الرحمن وسور قصار
عرض ودراسة
الطبعة الثانية ٤٠٤ صفحات

فى تاريخ الأدب العربى

* العصر الجاهلى
الطبعة الحادية عشرة ٤٣٦ صفحة
* العصر الإسلامى
الطبعة العاشرة ٤٦١ صفحة
* العصر العباسى الأول
الطبعة التاسعة ٥٧٦ صفحة
* العصر العباسى الثانى
الطبعة السادسة ٦٥٧ صفحة
* عصر الدول والإمارات (١)
الجزيرة العربية - العراق - إيران
الطبعة الثانية ٦٨٨ صفحة
* عصر الدول والإمارات (٢)
مصر - الشام
الطبعة الأولى ٨٤٨ صفحة

فى مكتبة الدراسات الأدبية

* الفن ومذاهبه فى الشعر العربى
الطبعة العاشرة ٥٢٤ صفحة
* الفن ومذاهبه فى النثر العربى
الطبعة العاشرة ٤٠٠ صفحة
* التطور والتجديد فى الشعر الأموى
الطبعة الثامنة ٣٤٠ صفحة
* دراسات فى الشعر العربى المعاصر
الطبعة السابعة ٢٩٢ صفحة
* شوقى شاعر العصر الحديث
الطبعة العاشرة ٢٨٦ صفحة
* الأدب العربى المعاصر فى مصر
الطبعة الثامنة ٣٠٨ صفحات
* البارودى رائد الشعر الحديث
الطبعة الرابعة ٢٣٢ صفحة
* الشعر والغناء فى المدينة ومكة لعصر بنى أمية
الطبعة الرابعة ٣٣٦ صفحة
* البحث الأدبى : طبيعته - ومناهجه - أصوله - مصادره
الطبعة السادسة ٢٧٨ صفحة
* الشعر وطوابعه الشعبية على مر العصور
الطبعة الثانية ٢٥٦ صفحة

فى الدراسات النقدية

* فى النقد الأدبى
الطبعة السادسة ٢٥٠ صفحة
* فصول فى الشعر ونقده
الطبعة الثانية ٣٦٨ صفحة

فى الدراسات البلاغية واللغوية

* البلاغة : تطور وتاريخ
الطبعة السادسة ٣٨٠ صفحة
* المدارس النحوية
الطبعة الخامسة ٣٧٦ صفحة
* تجديد النحو
الطبعة الثانية ٢٨٢ صفحة
* تيسير النحو التعليمى قديمًا وحديثًا مع نهج تجديده
الطبعة الأولى ٢٠٨ صفحة

فى مجموعة نوابغ الفكر العربى

* ابن زيدون
الطبعة الحادية عشرة ١٢٤ صفحة

obeikandl.com

فى مجموعة فنون الأدب العربى

* الرثاء
الطبعة الثالثة ١١٢ صفحات
* المقامة
الطبعة الخامسة ١٠٨ صفحة
* النقد
الطبعة الرابعة ١١٢ صفحة
* الترجمة الشخصية
الطبعة الثالثة ١٢٨ صفحة
* الرحلات
الطبعة الثالثة ١٢٨ صفحة

فى التراث المحقق

* المغرب فى حلى المغرب لابن سعيد
الجزء الأول - الطبعة الثالثة ٤٦٨ صفحة
الجزء الثانى - الطبعة الثالثة ٥٧٢ صفخة

* كتاب السبعة فى القراءات لابن مجاهد
الطبعة الثانية ٧٨٨ صفحة
* كتاب الرد على النحاة
الطبعة الثانية ١٥٠ صفحة
* الدرر فى اختصار المغازى والسير لابن عبد البر
الطبعة الثانية ٣٥٦ صفحة

فى سلسلة اقرأ

* العقاد
الطبعة الرابعة
* البطولة فى الشعر العربى
الطبعة الثانية
* معى
الطبعة الثانية
* الفكاهة فى مصر
الطبعة الثانية

obeikandl.com