لغة الحوار في السرديات

إطلالة على جدلية الحركة والسكون

في نقد يحيى حقي

- ١ -

التبست الاعتبارات الفنية في قضية الحوار السردي بالاعتبارات التراثية والقومية التباسًا شديدًا، كما اختلطت فيها بواعث الاختبار على نحو كان يدفع بالمبدع إلى اتجاه معين، على حين لا تزال عينه مصوبة إلى الاتجاه الآخر، الأمر الذي غلف كثيرًا من المواقف ووسمها بمسيم الحيرة والتردد، أو الوسط، أو حتى التراجع. ويمكنك أن تطالع ما كتبه عيسى عبيد في مقدمته لـ «إحسان هانم» (وشهادته من أقدم الشهادات في أحد أقدم النصوص السردية) لترى مبلغ الحيرة التي يستشعرها الكاتب إزاء المفاضلة بين الفصحى والعامية في الحوار؛ «فإن استعملنا الأولى ظهرت متكلفة شاذة، بعيدة عن الفن الذي يتطلب المسحة الحقيقية، والدقة في تصوير الألوان المحلية، وإن استعملنا الثانية قضينا على اللغة العربية، وحكمنا على إخراج النوع القصصي من آدابنا، ونحن نريد أن يكون هذا النوع من أقوى وأعظم أركان الآداب المصرية»[(١)].

وقد يشي وضع القضية على هذا النحو بتردد المبدع أمام تناقض مرشحات الاختيار، ولكنه في واقع الأمر تناقض من حيث الظاهر فقط، وهو ليس تناقضًا إلا لأن عيسى عبيد –شأنه في ذلك شأن كثيرين من جيل الريادة- فهم «الدقة في تصوير الألوان المحلية» فهمًا حرفيًّا، فهمها من منظور ما أسماه جورج ديهاميل «فوتوغرافية الحوار الروائي». وحريٌّ بمثل هذا الفهم أن يفضي بصاحبه إلى درب مسدود؛ فهو إما يلجأ إلى أحد الخيارين المطروحين صراحة، وإما أن يلوذ بحل توفيقي يجنبه محظورات كليهما، أو قل يجنبه – في الحقيقة- مشقة الاختيار؛ ومن ثم ينتهي إلى تلك التركيبة العجيبة: «حتى

---

(١) عيسى عبيد، مقدمة إحسان هانم، القاهرة سنة ١٩٢١م. وانظر: عباس خضر، القصة القصيرة في مصر، القاهرة سنة ١٩٦٦م، ص١٣٨- ١٣٩.

نوفق بين الفن واللغة ارتأينا أن تكتب المحادثات الثنائية بلغة عربية متوسطة، خالية من التراكيب اللغوية، وقد يتخللها أحيانًا بعض ألفاظ عامية، حتى يظهر عليها شيء من الجمود أو التكلف... أما إذا كانت المحادثات قصيرة ومقتضبة فيحسن بنا أن ننقلها كما هي، كما تصدر من الأشخاص مختلفي النحل والأجناس، بألفاظهم العامية، ورطانتهم الأعجمية»[١].

إن وسطية الرؤية في هذه المقولة تفضي إلى مجاوزة التراكيب اللغوية، ثم تهجين المعجم الحواري ببعض الوحدات العامية ذات الطابع المحلي، بما في ذلك صياغة جمل حوارية كاملة في قالب دارج، أو حتى أعجمي. وقد يكون هذا التهجين مفهومًا إذا تصورنا أن روح اللغة قادرة على هضم ما يتسرب إليها من مفردات عامية أو وافدة، قادرة –في ذات الوقت- على تكييف هذه المفردات وفقًا لمنطقها الخاص، ولكن الذي لا نفهمه حقًا أن تخلو اللغة من «التراكيب اللغوية» دون أن يخل ذلك بنظامها من الأساس، ناهيك عما يرتبط بهذا النظام من قيم دلالية وجمالية.

هذا الموقف الوسطي الذي ينطلق في وضع المسألة من مواجهة الفصحى بالعامية، ثم ينتهي في حلها إلى ما يعتقده توفيقًا بين أطراف المواجهة، وما هو بذلك في الحقيقة، هذا الموقف سوف يظل يتحرك عبر المنظورات النقدية والإبداعية فيما يشبه المواربة أو الكمون، حتى نبصر به في الخمسينيات من القرن العشرين وقد اكتسى شكلًا جديدًا لا يخلو من بعض المنهجية والتفصيل، تجلى هذا تارة فيما عرف باللغة الثالثة، التي حاولت الترخص في بعض الخصائص النطقية والتركيبية والمعجمية، حتى تكون مفهومة لدى الفصيح والعامي على حد سواء، فلم تكن عند التجربة متاحة إلا لمن يمتلك القدرة على فهم الفصحى والعامية معًا، بل كانت بنظام الجملة فيها أقرب إلى روح العامية منها إلى روح الفصحى[٢]، كما تجلى تارة أخرى في دعوة بعض المبدعين إلى ما أسموه باللغة «الفصعامية» أو «اللغة الديمقراطية»، وهي –كما يصفها زكريا الحجاوي- «لغة قصت فيها الفصحى شعرها وذوائب

(١) السابق، ص١٣٩.

(٢) انظر البيان الملحق بمسرحية «الصفقة» لتوفيق الحكيم، مكتبة الآداب، القاهرة سنة ١٩٥٦م.

أصوليتها، ونظفت فيها العامية بدنها، وابتسمت قليلًا لتخفي ما بين تجاعيدها من هموم»[١].

وزكريا الحجاوي فنان وكاتب قصة، ومن ثم لا يعني كثيرًا بتحديد مصطلحاته، ولا يكترث كثيرًا بالتمييز بين الموقف الإنشائي والموقف العلمي، ويكتفي بأن يضعنا إزاء جملة من الصور المجازية المراوغة، ولكنها – على مراوغتها- لا تخفي المنظور الاجتماعي الذي كانت تعالج من خلاله تلك القضية في الحقبة المشار إليها، وهو منظور لم يتجل فيما نحن بصدده فحسب، بل تعداه إلى قضايا أدبية أخرى شديدة الخطورة، كالشكل والمضمون، والأدب الهادف، وما إليها؛ «فالحياة الاجتماعية –فيما يرى الحجاوي وقبيله- تشكل كل شيء، وتكيف كل شيء، حتى اللغة. وإن هذه الحياة الاجتماعية قد قالت كلمتها بإعطائنا لغة ليست هي باللغة الفصحى، كما أنها ليست العامية، بل وليست لغة ثالثة، وإنما هي، على حد التعبير العلمي، اللغة الفصعامية»[٢].

وسواء أسميناها «اللغة الوسيطة» كما وصفها عيسى عبيد، أو «اللغة الثالثة» كما دعاها الحكيم، أو «الفصعامية» كما أطلق عليها الحجاوي، فإن هذا المصطلح التوفيقي سرعان ما ينتقل من أقلام المبدعين –الذين روجوا له في بداية الأمر- إلى أقلام النقاد والدارسين، حتى لنراه يبرز مرة أخرى في صدر الستينيات بنفس الملامح، وتحت نفس الشعار تقريبًا، شعار «اللغة الوسط»، تلك اللغة التي تجمع –فيما يرون- «بين رصانة الفصحى» و«مرونة العامية»[٣].

-٢-

في مقابل هذه الرؤية التوفيقية بين اللغتين: الفصيحة والعامية يطرح الناقد المبدع «يحيى حقي» رؤية تعتمد على التصنيف في مقاييس الاختيار، وذلك من خلال تناوله لقضية الحوار السردي وتجلياتها في بعض روايات نجيب محفوظ.

---

(١) زكريا الحجاوي، اللغة الديمقراطية. انظر: أحمد أبو سعد، فن القصة، جـ١، ط١، بيروت سنة ١٩٥٩م، ص٢٣.

(٢) السابق.

(٣) حسين القباني، كتابة القصة، القاهرة ١٩٦٥م، ص١١٢.

ومنهج يحيى حقي في هذا التناول وثيق العلاقة بمنهجه في فلسفة العمل الأدبي وطريقة تفسيره، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى لا تبدو النتائج التي يصل إليها هذا المنهج مقطوعة الصلة بتراث القضية في جملتها، وبمحاولات الاصطفائيين على وجه الخصوص، مع فارق مهم جدًّا، وهو أن محاولات هؤلاء كانت تدور في إطار التوفيق بين الفصحى والعامية، أو المراوحة بينهما في داخل العمل الواحد؛ أما محاولة يحيى حقي فلا تقترح مثل هذا التوفيق أو تلك المراوحة في داخل العمل الواحد، بل تقيم توزيعها على أساس تنوع الأعمال الأدبية فيما بينها، وتنوع أنماط البنية الروائية على سبيل التحديد، بحيث يكون لكل من هذه الأنماط -منذ البدء- لغته الحوارية المنبثقة من تميزه النوعي، فقد تكون الفصحى في هذه الرواية، وقد تكون العامية في تلك، ولكنها في الحالتين مرهونة بطبيعة العمل، مستمرة فيه منذ البداية وحتى النهاية، بغض النظر عن تباين المواقف واختلاف مستويات الشخصيات الروائية.

وطبيعة العمل الأدبي التي تمثل محك الاختيار اللغوي يتوزعها -فيما يرى الكاتب- نمطان محوريان؛ النمط الأول استاتيكي، والنمط الثاني ديناميكي. فالنمط الاستاتيكي يتميز بالانضباط العقلي الشديد، والتأمل الهادئ، واستشراف التجربة في اتزان فكري بالغ الدقة والموضوعية، وهو يفرض نفسه على معمارية العمل في مظاهر أدائية متعددة، تتجلى في التقسيم الهندسي للفصول، والحرص على رصد التفاصيل الثانوية، والازدواجية التي تتمثل في تكرار التجربة، والاستوائية التي تتجسد في وقوف مبدع العمل الروائي موقف الحياد إزاء المثل التي يعتنقها أبطاله.

وإذا كان ثمة من أنموذج يستقطب مجمل هذه الخصائص ويدل عليها أوضح دلالة، فالثلاثية -فيما يرى يحيى حقي- «أنموذجه العبقري الفذ»[(١)]. أما النمط الديناميكي فيتم إنجازه في وهج الانفعال الفني، قد يكون انفعالًا بموقف، أو قضية، أو قيمة، ولكنه في كل الحالات يعكس صراع

(١) راجع في هذا المقام: يحيى حقي، الاستاتيكية والديناميكية في أدب نجيب محفوظ، المساء الأدبي، ٢٠ فبراير سنة ١٩٦٣م، ص٤.

الفنان مع موضوعه، وعذاب المبدع في امتلاك أدوات إبداعه، وتوتر الباحث عن القيمة بين أطراف المعادلة الأزلية: الخير والشر، واليقين والشك، الفضيلة والرزيلة.

وفي وقدة هذا التوتر يتخلق الكائن الأدبي وثيقة حية تشي بحجم المعاناة التي يصلى نارها المبدعون ومداها.

ومثل هذا النمط يفرض – بدوره - على معمارية البناء الروائي مداميك صياغية مختلفة، فهو لا يتكئ كثيرًا على «بانوراما» عريضة من الأحداث والأشخاص، بل يعتصر الحادثة الصغيرة حتى يستقطر كل ما فيها من دلالات، وهو يعتمد على فائض الإيحاء في واعية المتلقي أكثر مما يعتمد على فائض الألفاظ، والرتوش، والجزئيات النثرية الدقيقة، وهو –من ثم- لا يتكئ على وضوح العرض قدر ما يتكئ على خلط الزمن، ومزج مجالات الشعور في وعاء رمزي واحد، وعاء رمزي تجاوبه وتتساوق معه وثبات مباغتة من الحاضر إلى الماضي، ومن المستقبل في آن نفسي متحرر من الخضوع لمنطق المصاحبة الزمنية، ويتوارى الترتيب السببي في تعاقب الأحداث ليحل محله الانتقال المفاجئ المحكوم، من السرد إلى الحوار، ومن الحوار إلى حديث الذات، ومن صيغة ضميرية إلى أختها، دون إخلال بوحدة البناء وانسجامه، وإذا كانت الثلاثية تمثل النمط الأول، ففي «اللص والكلاب» مصداق هذا النمط الأخير.

وتنميط الأعمال الأدبية على هذا النحو ييسر –في نظر أصحابه- مشكلة الحوار الروائي إلى حد كبير، بل يكاد يحلها بضربة واحدة؛ «ففي النمط الاستاتيكي تحتفظ الألفاظ في أغلب الأحوال بهيئتها وحدودها التي نجدها عليها في القاموس.

ولأن نظرة المؤلف الصبور المتأمل غير المنفعل مصوبة من عل، فقد قلت احتمالات الصراع بين الألفاظ، وساغ استعمال الفصحى في الحوار بدل العامية في الثلاثية مع أنها من المذهب الواقعي. أما في النمط الديناميكي، بشهادة (اللص والكلاب) - فإنك تحس- بسبب انفعال المؤلف - أن الألفاظ قد انصهرت هي الأخرى في بوتقة، فأصبحت الصلة بعيدة بينها وبين

هيئتها في القاموس»[١]، فإذا لمح قارئ هذا الكلام نوعًا من التناقض بين مقتضى هذا النمط الأخير من استخدام العامية، وواقع الأمر من استخدام الفصحى في (اللص والكلاب)، كان الرد حاضرًا: «إذا انصهرت الألفاظ في بوتقة واحدة تضاءلت الفروق بين العامية والفصحى. ليست العبرة هنا باللفظ بل بشحناته، ومن أجل هذا ساغ أيضًا في اللص والكلاب استعمال الفصحى بدل العامية في الحوار»[٢]. نقطة وصول واحدة –هي الفصحى– ننتهي إليها عبر طريقين مختلفين، وهي واحدة سواء سلكت إليها درب الاستاتيكية أو الديناميكية، وسواء كان نموذجها من الثلاثية أو من «اللص والكلاب»، وإذا لم تكن العبرة باللفظ بل بشحناته، فهل لنا أن نستعير من صاحب الرأي منطقه ونقول: العبرة ليست بالطريق بل بنقطة الوصول؛ فالطريق موضع اجتهاد، ومبدأ الاستاتيكية والديناميكية في تصنيف العمل يقبل المناقشة، وتجليات هذا المبدأ عند التطبيق أكثر قبولًا لتلك المناقشة، أما الشيء الوحيد الماثل، الشيء الوحيد الذي لا مماراة فيه، فهو أننا من حوار نجيب محفوظ بصدد أعمال تنوعت أبنيتها الفنية، ولكنها اتفقت في توظيف الفصحى لغة لهذه الأبنية على تنوعها، وعلينا –من ثم– أن نقنع باكتشاف طاقة هذه اللغة، في إطار ما وظفت له من غاية، وفي حدود ما استخدمت فيه من عمل.

ثم إن الأساس الذي نهضت عليه تلك المقولة لا يخلو عند التدقيق من لبس؛ لأن تحريك نوع العمل مع غلبة الانفعال وجودًا وعدها يوهم بأننا نصنف الفنان قبل أن نصنف عمله، أو يوحي – على الأقل – بأن المبدع يسقط انفعاله على عمله إسقاطًا مباشرًا دون تقنيع ودون تصفية، ومعنى هذا أنه يصور نفسه حين يصور نموذجه، وأنه لابد أن يكون قد عانى ما يصوره معاناة حية حتى ينفعل به انفعالًا كاملًا، مع أن واقع الأمر لا يدعم هذه الفروض جميعًا؛ ففن القول – والموضوعي منه على وجه الخصوص – فن غير مباشر بطبيعته، وهو يظلّل من انفعالات صاحبه أكثر مما يبدي، وهو يقتضيه الحيدة، أو الإيهام

(١) السابق.
(٢) السابق.

بالحيدة، فيما يعكف عليه من شخوص ومواقف، فإذا كان ثمة انفعال فهو انفعال الشخصية لا الكاتب، وإذا كان هناك من فكرة، فهي فكرة من خلال موقف، وإذا تجلى في النهاية معنى عام، فهو ما يوحي به نسيج العلاقات، وطريقة تحريك الشخصيات والأحداث، في إيقاع عضوي مرهون – قدر الإمكان - بمبدأي التجرد والموضوعية.

-٣-

وتمام اللوحة يقتضينا أن نشير إلى اتجاه مقابل في تناول القضية، هو بالقطع أسبق من نظرائه تاريخيًّا، ثم هو –في أضعف احتمالاته- لا يقل عنها جميعًا قيمة وأهمية، سواء من حيث الاتكاء على المسوغات الفنية، وإن يكن من منظور معاكس، أو من حيث حجم الانتماء الذي استأثر به جمهرة النقاد والمبدعين، فما دام ثمة من يعتمدون مبدأ الاصطفاء أو التوسط، وما دام هناك من يمتدون بمحاكاة الواقع حتى حدودها اللغوية، فإن القسمة المنطقية تفترض بداهة أن يكون ثمة ضلع آخر، يكتمل به مثلث الرؤية؛ عنينا بذلك تيار الفصحى في صياغة الحوار الروائي.

وأصحاب هذا الاتجاه لا يعولون منذ البداية على فكرة المقارنة بين الفصحى والعامية، فلكل من اللغتين – في نظرهم - جمهوره، ولكل منهما وسائله. وإذا كان الأدب الفصيح مجال استخدام الأولى، فإن الأدب الشعبي مجال استخدام الأخرى؛ ومن ثم تبدو المفاضلة بينهما دون أساس حقيقي، لاختلاف الوسائل والمجالات، ناهيك عن نوعية المتلقي الذي تتوجه إليه كل منهما.

وقد يمكن التسليم بأن العامية أكثر رواجًا في شئون الحياة اليومية، وأن هذا الرواج قد أكسبها قدرًا من الثراء في قرائن الاستعمال وظلال الدلالة، غير أن هذا الرواج لا يعدم نظيرًا له في لهجات كثير من الأمم والشعوب، وبرغم ذلك «لم يدر بخلد واحد من نقادهم وكتابهم أن يفرض هذه اللهجات فرضًا، بدلًا من الفصحى، أو أن يجعل إحداهما في صراع مع

الأخرى لتستبدل بها، بل تركوا الأدب الشعبي (الفولكلور) يسير مع الأدب الفصيح، دون صراع كل منهما مع الآخر على البقاء»[١].

والتناقض الحقيقي -فيما يرى هؤلاء- يتمثل في اتخاذ مبدأ الواقعية ذريعة للحكم بعجز الفصحى، من حيث هي فصحى، ذلك أن الواقعية لن تعني في هذه الحالة سوى واقعية الأداء، «مع أن الفرق شاسع -بتعبير الدكتور محمد غنيمي هلال- بين معنى الواقعية الفني وواقعية اللغة؛ فالواقعية يقصد بها واقعية النفس البشرية، وواقعية الحياة والمجتمع... ولا ضير أن يحاور صبي أو عامي باللغة العربية، على ألا يكون فيها تكلف أو فيهقة، ولكن الضرر كل الضرر أن يجري الكاتب على لسان صبي أو عامي آراء فلسفية، أو أفكارًا اجتماعية، أو صورًا عميقة لا يبررها الواقع، ولا تتصل بالموقف»[٢]. ومغزى ذلك أنه لن يشفع للعمل حواره العامي إذا كان يعاني من قصور في تمثل الموقف وإقناعنا به، فإذا نجا من هذا القصور فقد لا يخسر الكثير حين يتعذر نقل بعض الرتوش الموضعية في العامية إلى ما يناظرها من لغة الحوار الفصيح.

وربما توقعنا في النهاية أن تصطفي هذه الدراسة اتجاهًا من جملة الاتجاهات المطروحة؛ وربما أحسنّا الظن فرجونا أن يحمل هذا الاختيار من عناصر الجدة ما يضيف إلى رصيد تلك القضية. وأخشى من جانبي ألا يكون هذا ولا ذاك، فالنهاية مفتوحة كما يقولون بلغة المسرح، ولم تكن الغاية التماس خيار معين، بقدر ما كانت رصد اللوحة بكامل زواياها، وربط المواقف النقدية بأصولها، ورد الشهادات الإبداعية إلى مصادرها، بغية إيضاح ما في هذه وتلك من مواطن المفارقة والانسجام، وهو إيضاح لا غنى عنه لقياس ما فيها جميعًا من قصد أو إسراف، كما أنه لا يخلو -في الوقت ذاته - من اختيار، صراحة أو إيماء. وبحسب الدارس في هذه الحالة أن يقرن الحجة إلى أختها، وأن يوازن بين الدليل والدليل المضاد، لكي يقتنع -في

(١) د. محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ط٣، القاهرة سنة ١٩٦٤م، ص٦٨٢.
(٢) السابق.

خاتمة المطاف - بأن ركام المشكلة برمته يكاد يتركز في نسبية الزوايا التي ينظر منها إلى مفهوم الواقعية، وما إذا كان هذا المفهوم يعني نقل الواقع الأول أو تصوير انعكاساته أو إعادة تشكيله. ولكل من هذه المعاني روافده ودعاته وفترات ازدهاره التاريخي في نظرية الأدب، غير أن آخرها، وهو ما يسمى بمبدأ الواقع الثالث، هو أحدث هذه المعاني وأكثرها رواجًا في الدراسات الواقعية المعاصرة، ويقصد بهذا الواقع الثالث ما يقابل الواقع الحي من ناحية، وما يجاوز مجرد تصوير هذا الواقع طبقًا للمفهوم التقليدي لنظرية المحاكاة، من ناحية أخرى.

ويفترض الواقع الثالث ألا يكون العمل الأدبي صورة للحقيقة الأولى، بل صياغة إبداعية لها، كما يلغي فكرة نسخ الأصل، ليقيم مقامها فكرة إعادة تشكيل الواقع بوساطة الفن. وهي الفكرة التي انطلق منها الكاتب الألماني برتولت بريشت في دعوته إلى المسرح الملحمي ونقده للنظرية الأرسطية؛ وهي – أيضًا - الفكرة ذاتها، التي اعتمد عليها الواقعيون الجدد في محاولتهم ترويض الواقعية النقدية، وهزّ أُطرها التقليدية بالقدر الذي يسمح لها باحتواء ما تراه إيجابيًّا من منجزات تيارات ما بعد الواقعية، كالرمزية والتعبيرية، بما في ذلك الإفادة من بعض الخامات الفنية التي كانت تبدو فيما مضى غير ملائمة للمزاج الواقعي، كالفروض الخيالية، والأساطير، والموروث الشعبي، بل ما يسمى بتيار الوعي؛ إذ نرى جيمس هارت j. hart لا يتحرج من اعتباره ضمن وسائل التشكيل الواقعي[1]، مع بعد ما بينهما، على الأقل من الناحية النظرية.

وآية هذا أن مقولة الواقعية لم تعد محكومة بتلك الحدود الثابتة التي تقيد حركة الظاهرة الفنية بحركة الظاهرة الموضوعية تقييدًا ضيقًا، وأن ضفافها غدت من المرونة والرحابة بحيث يمكن أن تستوعب من وسائل الأداء وطرق الصياغة ما كانت تنأى عنه فيما سبق؛ فكيف نحظر اليوم باسمها ما أضحت تبيحه لنفسها؟ وكيف نتخذ منها ذريعة للمطابقة الكاملة بين واقع

(1) james Hart- Oxford Companion to American Literature. Oxford Univ- press, p. 733.

اللغة وفن الحوار الروائي؟ وألا تستحق المسألة في هذا الضوء مزيدًا من مراجعة المواقف؟ وربما كان في طرح معطيات القضية على هذا النحو ما يكفي عبء الإجابة، وما يغني بذاته عن كل تفصيل.

إشكالية الازدواج اللغوي في الحوار الدرامي

تمثل ظاهرة الازدواج اللغوي بالنسبة للكاتب العربي إشكالية في منتهى الحساسية والدقة، فالكاتب بين أن يستغل في الحوار القصصي والمسرحي اللغة الفصحى، مع ما عسى أن يضفيه ذلك على النص من جمود، ناهيك عن الجمهور القليل الذي يمكن أن يتجاوب مع نص ينبني حواره على هذا النحو؛ وبين أن يستخدم العامية مع حداثة عهدها في الحوار القصصي والمسرحي، وعلى فقرها النسبي في الوسائل الفنية والأصباغ الجمالية؛ ومن هنا تلك المحاولات الدائبة منذ أخريات القرن الماضي للاهتداء إلى أكثر الأشكال اللغوية ملاءمة للحوار في القصة والمسرحية والأعمال الدرامية على تنوعها، وكان طبيعيًّا أن تتوزع المناهج، وأن تتنوع التجارب في التعامل مع هذه الإشكالية، واختار كل كاتب لنفسه اللغة التي يعتقد أنها أقدر على بناء العمل الأدبي أو أقرب إلى ذائقة جمهرة المتلقين.

وتعتبر مسرحيات مارون النقاش من أقدم النصوص التمثيلية التي وصلت إلينا، وقد كان علاجه لمشكلة الحوار المسرحي جديدًا في حينه؛ إذ نراه في مسرحية «البخيل» ينطق الشخصيات المتعلقة باللغة الفصحى، أما غير المتعلقة فتنطق لغة عامية [1]. وقريب من هذا الحل الوسط محاولة خطيب الثورة العرابية عبد الله النديم في مسرحية «الوطن»، حين جعل بسطاء الناس يتحدثون باللغة العامية، أما المثقفون فيتحدثون بلغة أدبية فصيحة، ويبدو أن هذا الحل التوفيقي لم يكن يروق يعقوب صنوع، فنراه يتكئ في العروض التي قدمها على مسرحه منذ سنة ١٨٧٠م على اللغة الدارجة ولهجات الطوائف والبيئات، هذا على حين انحاز محمد عثمان جلال إلى جانب العامية انحيازًا يكاد يكون تامًا، فترجم بعض أمثال لافونتين وكوميديات موليير إلى اللغة العامية.

غير أن اختيار هؤلاء للعامية وسيلة للحوار المسرحي لم يكن ليلائم أذواق غيرهم من الكتاب الذين أصروا على الفصحى لغة لمسرحياتهم، إيثارًا

---

(١) انظر: د. عامر عطية: لغة المسرح العربي، مجلة الدراسات الشرقية، ستوكهلم سنة ١٩٦٧، ص١١ وما بعدها.

للسلامة من ناحية، وحرصًا على لغة التراث العربي من ناحية أخرى، ومن أبرز ممثلي هذا الفريق الثاني أبو خليل القباني، الذي جعل شخصياته المسرحية تتحدث لغة أدبية لا تخلو في أكثر الأحيان من بهرج الزخارف اللفظية.

وقد لعبت الأوضاع السياسية والاجتماعية في مصر دورها في لغة المسرح، فمن المعروف أن النضال الوطني ضد التدخل الأجنبي، ثم ضد الاحتلال الإنجليزي، وكذلك الصراع بين الشعب المصري والعناصر غير المصرية وبخاصة التركية والشركسية التي كانت تحتل مكانًا بارزًا في الإدارة الحكومية، كل هذا دفع كثيرًا من الكتاب إلى مزيد من الإحساس بالشخصية القومية والحرص على تأكيدها في مجالات الأدب والفن، ومن هنا الدعوة الشهيرة إلى تمصير الثقافة، ومحاولة مد نطاق هذه الدعوة بحيث تصبح العامية دعامة أساسية من دعامات هذا التمصير، وقد كان أحمد لطفي السيد على رأس المنادين بأن العامية أكثر ثراء وأوفر حيوية من الفصحى، وقد سمى دعوته هذه «تمصير اللغة العربية» وروج لها على صفحات «الجريدة»، وحجته أن العربية واسعة في القاموس ضيقة في الاستعمال، وأنه لا يعرف سببًا لهجر المألوف المشهور إلى غيره [(١)].

ومع رواج هذه الدعوة في أوساط المثقفين لتلك الفترة فإنها لم تؤد إلى موقف حاسم ومحدد من قضية اللغة المسرحية، وظلت نغمة التوفيق بين العامية والفصحى هي السائدة على أقلام كتاب المسرح ونقاده، فنرى فرح أنطون في تقديمه لمسرحيته «مصر الجديدة» (١٩١٣) يفرق بين المسرحية المعربة والمسرحية المصرية المؤلفة؛ فالأولى -في رأيه- ينبغي أن تستخدم الفصحى في الملاحظات المسرحية وفي الحوار معًا؛ لأنها على حد تعبيره «حكاية حال قوم لغتهم أعجمية ولنا حق اختيار لغة لهم»، أما الأخرى فينبغي أن يراعى فيها واقع الشخصية الدرامية، حتى يتحقق المعنى المقصود من المحاكاة التي تستهدفها المسرحية؛ ومن ثم يلجأ الكاتب إلى الفصحى حين

(١) انظر: د. محمد حسن عبد الله: الواقعية في الرواية العربية، القاهرة، ١٩٧١م، ص١١٢.

يدور الحوار على ألسنة أشخاص ينتمون إلى الطبقة العليا في البناء الاجتماعي، بينما يميل إلى العامية إذا جرى الحديث على ألسنة شخصيات تنتمي إلى البيئة الشعبية [١].

تكون اللغة أداة حوار فحسب، بل هي جزء من مكونات الشخصية الواقعية وعنصر من صميم عناصرها. يقول يوسف إدريس: «اللغة ليست وسيلة، اللغة في العمل الفني، مثل اللون في الرسم أو النغمة في الموسيقى، جزء من صميم العمل الفني والمضحك أننا في الوقت الذي تقوم فيه لدينا حركة ضخمة لإحياء الفولكلور الغنائي والقصصي، نقف من اللغة الشعبية، التي هي سمة من سمات إنساننا، هذا الموقف الرجعي، وننظر لها باعتبارها عملًا غير لائق»[٢].

وقد كان الكاتب الراحل محمود تيمور يتجه نفس الوجهة قبل أن يتحول نهائيًّا إلى واحد من أشد أنصار الفصحى وأكثرهم تحمسًا، فكان يرى العامية أوفق للحوار المسرحي باعتبارين: الأول سهولة فهمها من مختلف الطبقات التي ترتاد المسارح، والثاني أهميتها في تحديد هوية الشخصية المسرحية، «فالمسرحية –على حد تعبيره– عرض لحادثة مستخلصة من لب الحياة إما عاطفية وإما نفسية وإما اجتماعية، ولكي يصل الكاتب إلى الإقناع والتأثير يجب عليه أن يحرص في عرض موضوعه على السرعة في التصوير، ولن يتم ذلك إلا بأن ينطق الأشخاص بلغتهم التي تمثل ما لهم من سمات وخصائص.. وثمة عامل نفسي لعله كان أولى بالتقديم، وذلك أن المسرحية تقوم على الحوار، فهو كيانها العام، ونحن في مصر يتحدث بعضنا إلى بعض بالعامية، فتعودت آذاننا هذه النغمة واستساغت لهجتها، فهي مسموع الجمهور في كل مكان، وهي لذلك وثيقة الارتباط بحياتنا المصرية، فمتى شاهد المصري مسرحية بالحوار العامي فإنه يستمع إلى اللغة التي استقرت في أعماق نفسه»[٣].

---

(١) راجع في لغة هذه المسرحية: د. محمد يوسف نجم: المسرحية في الأدب العربي الحديث، بيروت، ١٩٥٦م، ص٤١٣.

(٢) يوسف إدريس يتحدث عن تجربته الأدبية، يناير سنة ١٩٧١م، ص١٠٢.

(٣) محمود تيمور: دراسات في القصة والمسرح، مكتبة الآداب، القاهرة، ص٢٧٢، ٢٧٣.

وقد حاول قطب المسرح المصري توفيق الحكيم في مسرحية «الصفقة» تجربة ما أسماه بـ «اللغة الثالثة» آملًا أن تكون هذه التجربة حلًّا لمشكلة الازدواج اللغوي، بيد أن محاولته تلك لم تكن الخطوة الأولى في هذا السبيل، فقد سبق له أن خاض تجربة أخرى مرتين في محيط واحد، هو محيط الريف المصري، حين كتب مسرحية «الزمار» بالعامية، وكتب مسرحية «أغنية الموت» بالفصحى، ولكن هذه المراوحة بين اللغتين لم تُفْضِ إلى نتيجة مقبولة، فاستخدام الفصحى يجعل المسرحية مقبولة في القراءة، ولكنها عند التمثيل تستلزم الترجمة إلى اللغة التي يمكن أن ينطقها الأشخاص، والفصحى إذن ليست هنا لغة نهائية في كل الأحوال. كما أن استخدام العامية يقوم عليه اعتراض وجيه، هو أن هذه اللغة ليست مفهومة في كل زمن، ولا في كل قطر، بل ولا في كل إقليم، فالعامية إذن ليست هي الأخرى لغة نهائية في كل زمان ومكان.

من ثم نشأت في خاطر الحكيم هذه اللغة الثالثة، التي لا تجافي قواعد الفصحى، والتي يمكن – في الوقت نفسه - أن ينطقها الأشخاص دون منافاة لطبائعهم أو جو حياتهم، وكذلك دون جور على ما ينبغي أن يتوفر في النص المسرحي من حتمية وإقناع، بيد أن هذه اللغة – مع تعذر التسليم بانطباقها تمامًا على قواعد الفصحى- لم تجد متابعة من جمهرة كتاب المسرح، بل إن الحكيم نفسه لم يعد إليها في أعماله التي تلت مسرحية «الصفقة»، ومن ثم ينبغي القول بأنها لم تقدم حلًّا نهائيًّا في هذا المقام.

أما الخصائص النطقية والجراماتيكية والمورفولوجية لهذه اللغة الثالثة، فيشير إليها الحكيم نفسه إشارة قد تكون موجزة ولكنها توحي بمدى وعي واحتشاد الكاتب لهذه المحاولة، لدرجة يمكن معها القول بأن «الصفقة» تجربة لغوية في الفن المسرحي قبل أي اعتبار آخر.

يقول الحكيم نفسه في تعقيبه على هذه التجربة: «كانت ولم تزل مسألة اللغة التي يجب استخدامها في المسرحية المحلية موضع جدل وخلاف، وقد كثر الكلام حول العامية والفصحى، وقد سبق لي أن خضت التجربة مرتين في محيط واحد هو محيط الريف المصري». كتبت مسرحية «الزمار» بالعامية

وكتبت مسرحية «أغنية الموت» بالفصحى، فما هي النتيجة في نظري؟ أشك في أن المشكلة قد حلت تمامًا، فاستخدام الفصحى يجعل المسرحية مقبولة في القراءة، ولكنها عند التمثيل تستلزم الترجمة إلى اللغات التي يمكن أن ينطقها الأشخاص: والفصحى إذن ليست هنا لغة نهائية في كل الأحوال. كما أن استخدام العامية يقوم عليه اعتراض وجيه، هو أن هذه اللغة ليست مفهومة في كل زمن، ولا في كل قطر، بل ولا في كل إقليم، فالعامية إذن ليست هي الأخرى لغة نهائية في كل مكان أو زمان.

كان لابد لي من تجربة ثالثة لإيجاد لغة صحيحة لا تجافي قواعد الفصحى، وهي في نفس الوقت مما يمكن أن ينطقه الأشخاص ولا ينافي طبائعهم ولا جو حياتهم، لغة سليمة يفهمها كل جيل، وكل قطر، وكل إقليم، ويمكن أن تجري على الألسنة في محيطها- تلك هي لغة هذه المسرحية: قد تبدو لأول وهلة لقارئها أنها مكتوبة بالعامية، ولكنه إذا أعاد قراءتها طبقًا لقواعد الفصحى فإنه يجدها منطقية على قدر الإمكان. بل إن القارئ يستطيع أن يقرأها قراءتين: قراءة بحسب النطق الريفي، فيقلب «القاف» إلى «جيم» أو إلى «همزة» تبعًا للهجة إقليمه فيجد الكلام طبيعيًّا بما يمكن أن يصدر عن ريفي، ثم قراءة أخرى بحسب النطق العربي الصحيح، فيجد العبارات مستقيمة مع الأوضاع اللغوية السليمة. إذا نجحت في هذه التجربة فقد يؤدي ذلك إلى نتيجتين: أولاهما السير نحو لغة مسرحية موحدة في أدبنا، تقترب بنا من اللغة المسرحية الموحدة في الآداب الأوربية، وثانيهما – وهي الأهم- التقريب بين طبقات الشعب الواحد، وبين شعوب اللغة العربية، بتوحيد أداة التفاهم على قدر الإمكان، دون المساس بضرورات الفن»[1].

وبغية خلق هذه اللغة الثالثة يستعين بمجموعة من الوسائل اللغوية؛ منها ما يتعلق بالنطق، ومنها ما يخص القواعد، ومنها ما يرجع إلى المعجم وخصائص الألفاظ والمعاني.

ففيما يخص النطق والكتابة حاول المؤلف أن يمحو –إلى حد ما- الفوارق النطقية التي تميز الفصحى عن العامية، ومن هذا القبيل صوت

(١) توفيق الحكيم، بيان، ملحق الصفقة، ص١٥٧، ١٥٨.

«الظاء» الذي ينطق أحيانًا «ضادا» في مثل كلمة «عضمة» (عظمة)، وصوت «الذال» الذي ينطق «دالًا» في مثل جملة «ندبح الدبيحة»؟ (نذبح الذبيحة)، أما «الهمزة» التي تختم الكلمة بعد حركة ممدودة طويلة فتسقط في كلمة مثل «العشا» (العشاء)، وعدا ذلك كله فإن المؤلف يركز تركيزًا أساسيًّا على نطق بعض الأصوات نطقًا عاميًّا، رغم كتابتها في النص في صورة فصيحة، فحرف «القاف» مثلًا يكتب كما ينطق في الفصحى، ومع ذلك يمكن أن ينطق كما ينطقه العامة في دلتا مصر.

أما على المستوى الجراماتيكي، مستوى القواعد والتراكيب، فإن الحكيم يتجنب تلك الصيغ التي تؤكد الفروق بين العامية والفصحى، فلا يستخدم – مثلًا - أسماء الإشارة ولا أدوات التأكيد، وكلاهما مما يتسع البون فيه بين العامية والفصحى، وفي كثير من الأحيان يستخدم المؤلف نظام الجملة المعهودة في العامية فنراه يكتب: «الحكاية تعقدت من جديد»، «الشغلة عطلت»[1]، بدلًا من: «تعقدت الحكاية من جديد» و«عطلت الشغلة».

كذلك يستخدم المؤلف صيغ الزمن المألوفة في العامية مثل: «لغاية ما» «لحد ما»، «ساعة ما»، «وقت ما»، «يوم ما». أما «أن» المصدرية التي يكثر استخدامها في الفصحى فيهملها المؤلف تمامًا، مستخدمًا الجمل دون رابط مصدري، ومن ثم نقرأ في الحوار مثل هذا التركيب: «على شرط لا نكلمه هناك ولا نفتح له سيرة»[2]. كذلك لا يلتزم الكاتب بأدوات الاستفهام المعهودة في الفصحى، مكتفيًا للدلالة على استفهامية الجملة بالموقف والتنغيم، فإذا كان المقام مقام نفي فإن الكاتب يقنع من بين أدوات النفي الكثيرة بأداتين يشيع استخدامهما في الفصحى والعامية على حد سواء، وهما «ما» و«لا»، دون أن يستخدم مع ذلك النهاية العامية لحالات النفي «ش».

أما فيما يتعلق بالمعجم اللغوي فإن «الحكيم» يدخل في إطاره كلمات كثيرة فصيحة الأصل، ولكن الأدباء يتجنبونها في النثر الفني العالي، نتيجة استهلاكها وشيوعها في العامية، مثل: الزمام، الفلوس، حط، راح، قعد، غيط، وما أشبه، وكثيرًا ما يستخدم كلمات فصيحة المنشأ ولكن في غير

(١) المسرحية: ص٣٠.
(٢) السابق: ص ٥٨.

معناها الفصيح؛ وكثيرًا أيضًا ما يلجأ إلى أنماط تعبيرية وأمثال وحكم هي من صميم التراث الشعبي، فينقلها بحذافيرها مترجمة إلى المعادل الفصيح لها، مثل: «يظهر إنك فاهم الفولة»، للدلالة على فطنة المخاطب إلى معنى ليس من السهل إدراكه، و«الكعكة في يد اليتيم عجب» للدلالة على استغراب الشيء من غير معدنه، ولا شك أن هذا وأمثاله يضفي على العمل المسرحي ولغته روحًا شعبية ونبضًا محليًّا صميمًا.

ولعل خير نموذج يشير إلى هذه الخصائص اللغوية على تنوعها هو ذلك الحوار الدائر في المشهد المسرحي الأول بين الفلاحين من جهة، والمعلم شنودة الصراف من جهة أخرى:

الفلاحون «يلحون»: ندبح الدبيحة يا معلم شنودة؟.

شنودة «وهو منهمك في فحص الورقة»: صبركم علي..

الفلاحون: كلنا دفعنا يا معلم شنودة.

شنودة «صائحًا» حلمكم.. لحين مراجعة الكشف..

الفلاحون «يزومون»: آه من الكشف.. ومراجعة الكشف!

شنودة: طبعًا.. مراجعة الكشف شيء لابد منه.. لابد أمر على الأسماء كلها.. وأحصر المبالغ المدفوعة.. وأنا سبق نبهت عليكم: إذا تخلف واحد منكم عن الدفع الصفقة تبطل!

عوضين: حصل وسبق قلت بعضمة لسانك إننا دفعنا كلنا قسط الشركة وزيادة، وأمرتنا نجهز الدبيحة ونحضر الغوازي والمزمار، ونعملها فرحة العمر.

سعداوي: كل شيء جاهز.. الغوازي والمزمار والعجل والسكين.. حتى التعليقة نصبناها قدامك.

الفلاحون «بجوار التعليقة»: ندبح الدبيحة؟.

شنودة: «وآخرتها يا ناس؟ الدبيحة! قلت لكم اصبروا علي أراجع، أمهلوني دقيقة.. العجلة من الشيطان»[1].

---

(١) السابق: ص ١١، ١٢.

ولقد يتبادر إلى الذهن حين قراءة هذا النموذج وأمثاله أن «الصفقة» قد كتبت بلغة أدبية فصيحة تمامًا، وهي على أية حال وجهة نظر شاعت على أقلام بعض الدارسين، بيد أنه إذا صح اعتبار المفردات ذات أصل فصيح، فإن البناء التركيبي في لغة «الصفقة» كثيرًا ما يشي بأساليب اللغة العامية وطريقتها في النظم والأداء، بل إنه أحيانًا يكون أقرب إلى العامية منه إلى الفصحى.

ورغم أن الحكيم قد استهدف بمسرحيته خلق لغة «يفهمها كل جيل وكل قطر وكل إقليم» - كما يقول في تعقيبه المشار إليه آنفًا- فإن الحقيقة التي لا تقبل الشك أن فهم لغة المسرحية والتجاوب معها لا يتاح إلا لمن يستطيع الوعي بالفصحى والعامية معًا، كما أن بها من الإيماءات المحلية ما قد يعوق طموح الحكيم إلى جعل هذه التجربة أساسًا لما توخاه من «توحيد أداة التفاهم» بين طبقات الشعب الواحد، بل وبين الشعوب العربية على تنوعها.

ومن ثم يمكن القول بأن قضية العثور على لغة موحدة للحوار المسرحي ما زالت مطروحة، وآية هذا أن تلك اللغة الثالثة التي توسم فيها الحكيم علاجًا شافيًا لكل مشاكل الحوار المسرحي لم تجد حتى الآن من ينسج على منوالها، بل إن الكاتب نفسه لم يعد إليها في أعماله التالية، وإن كان هذا جميعه لا يغض من قيمة التجربة، باعتبارها إحدى الخطوات الرائدة في هذا الطريق، ولصاحبها -مهما كانت النتائج- فضل المحاولة.

ولقد أردنا بهذا العرض لوجهات نظر الكتاب وتجاربهم في لغة الحوار المسرحي أن نبين صعوبة القضية وتعدد المواقف إزاءها، ولسنا بصدد التماس تجربة جديدة، أو المفاضلة بين الاجتهادات المطروحة فعلًا، بل لسنا حتى في مقام اقتراح رأي مستحدث يسهم في تعقيد القضية أكثر مما هي معقدة بطبيعتها، وفقط نود التنبيه إلى الحقائق الآتية:

أولًا: أن بعض من تناولوا المشكلة تناولوها من زاوية فنية مجردة، مع أن للقضية وجهًا آخر قوميًّا وسياسيًّا؛ إذ تعتبر الوحدة اللغوية عنصرًا جوهريًّا في

الوحدة الشاملة التي تطمح إليها شعوب الأمة العربية، ولو ترك كل شعب من هذه الشعوب ليكتب أدبه بلهجته المحلية فلقد يساعد ذلك على تعميق الفوارق اللغوية وترسيخ النزعات الإقليمية الضيقة، بل ربما أدى مع الوقت إلى ضآلة الإحساس بالتراث المشترك وقلة الوعي به.

ثانيًا: أن الصدق في تصوير الواقع – وهو جوهر الاتجاه الواقعي- لا يعني الالتزام بنقله نقلًا فوتوجرافيًّا استاتيكيًّا، وإنما يعني «انتخاب» الظواهر النموذجية التي يؤلف بينها الفنان ويركبها بطريقة توحي بالفكرة الكلية المتوخاة في العمل الأدبي، والفنان الأصيل لا يرتفع فوق الواقع، ولكنه يرتفع بالواقع دون أن يخل ذلك بدقة التصوير وصدقه، والواقع في تلك الحالة ليس واقعًا مجردًا، بل هو الواقع مضافًا إليه ذات الفنان، وفي ضوء هذه الاعتبارات جميعًا قد ينبغي النظر إلى لغة الحوار المسرحي.

ثالثًا: ثمة فرق بين الواقعية بمعناها الفني وواقعية اللغة، فالواقعية يقصد بها واقعية النفس الإنسانية بكل أبعادها الذاتية والاجتماعية، وواقعية اللغة عنصر من عناصر هذه الواقعية، ولكنها ليست كل تلك العناصر، فقد يكتب أديب مسرحية رمزية أو رومانتيكية بلغة شعبية، ومع ذلك لا تعتبر مثل هذه المسرحية واقعية، فالمقياس أولًا وآخرًا هو واقعية الموقف الدرامي وحظه من الإقناع والمنطقية والتماسك، وقد لا تخسر المسرحية كثيرًا إذا كتب حوارها باللغة الفصحى، ولكنها –على وجه اليقين- تخسر كل شيء بضعف الصراع الدرامي أو رخاوته أو قلة ما فيه من قدرة على التبرير والإقناع.

رابعًا: ينبغي التسليم بأن ما يسمى «المنشأ الاجتماعي للغة الشخصية»[1] يشكل عنصرًا بالغ الأهمية في تحديد ملامح هذه الشخصية، ومع ذلك فليس ثمة طائفة اجتماعية أو بيئة مكانية تعيش بمعزل عن الأخرى تمامًا، بل لقد يكون تأثير البيئة الاجتماعية الدخيلة على الفرد أوضح وأقوى من تأثير البيئة الأصلية، ويعني هذا أن مصطلح «المنشأ الاجتماعي» للغة ليس حاسمًا في هذا المقام.

---

(١) فولكنشتاين: المسرحية ص١٢٣.

كذلك ينبغي التسليم بأن اللهجات المحلية –ولدى كل الأمم- أروج استخدامًا في شئون الحياة اليومية، وأنها نتيجة لهذا الرواج قد اكتسبت ظلالًا غزيرة من الإيحاءات والدلالات الهامشية التي قد تقصر عنها اللغة الفصيحة، غير أن هذا لا يعني بالضرورة أن الفصحى –من حيث هي فصحى- عاجزة عن أن تكون لغة للحوار القصصي والمسرحي، خاصة إذا توفر لها الفنان الأصيل القادر على الإحساس بالجملة الحوارية من خلال الموقف المسرحي وليس من خلال القاموس اللغوي، الفنان الذي يدرك أن فصاحة الكلمة الأدبية لم تعد صفة مطلقة، بل هي مرهونة بوظيفة الكلمة في التركيب، ووظيفة التركيب في العمل الأدبي كله. ولنتذكر –فوق هذا- أن قارئ دستويفسكي اليوم قد لا يستطيع فمهمه فهمًا كاملًا دون قاموس، لعلو لغته وصعوبتها، ومع ذلك سيظل دستويفسكي إحدى قمم الواقعية التحليلية في الآداب العالمية، وبالمثل فإن نجيب محفوظ يستخدم الفصحى في كل رواياته الواقعية، ولم يقل أحد إن هذه الروايات غير واقعية لمجرد أن الحوار فيها لا يدور بالعامية.

القضية إذن أعمق من أن ينظر إليها من زاوية واحدة، ونعتقد في النهاية أن حل المشكلة لن يكون في فرض حل لها؛ لأن فرض الحلول أمر تأباه طبيعة الإبداع الأدبي، بل إن حلها قد لا يتسنى إلا من خلال التجربة والتطبيق، أعني من خلال عملية الكتابة ذاتها، فالممارسة وحدها كفيلة بتقريب البون بين اللغتين، كما أن انتشار التعليم وارتفاع مستوى الثقافة بين أوساط الناس ربما يقضي – مع الوقت- على حدة المشكلة، وربما أفضى –في يوم لا نخاله بعيدًا- إلى وجود لغة مشتركة تكون أداة للحديث اليومي والكتابة الأدبية معًا.