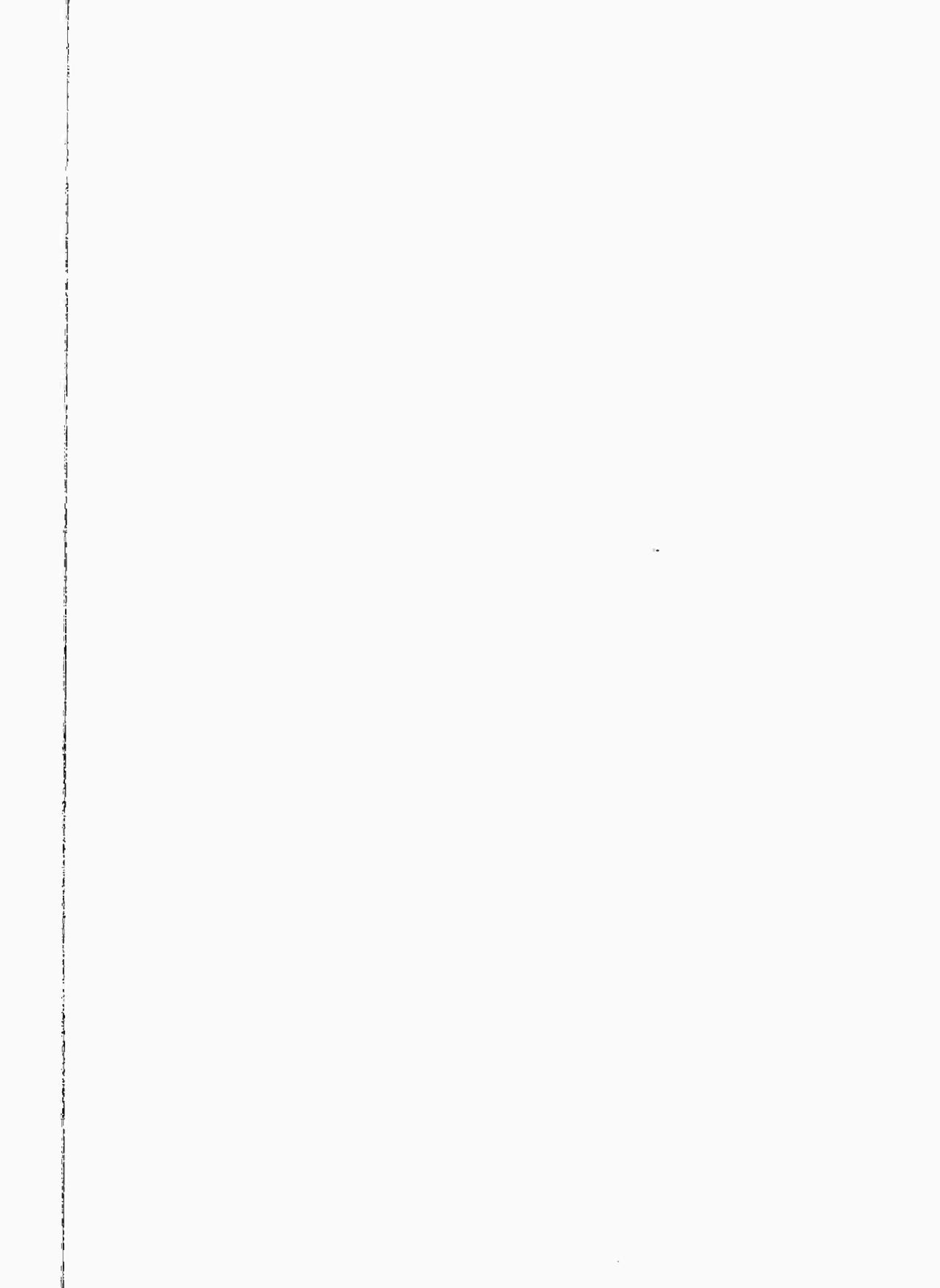


فِي اللِّغَةِ



## الفصحى المعاصرة

١

يرجع تاريخ الفصحى إلى بضعة عشر قرناً، وقد اجتازت في هذا التاريخ الطويل مراحل وأطواراً متباعدة، ولعلَّ أول مرحلة هي 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. وطبعى أن يحدث هذا الدين فى الفصحى تطوراً هائلاً فى معانيها وألفاظها. وعادة يقف مؤرخو الأدب عند ألفاظ ابتدأ دلالاتها ابتداءً، مثل الإسلام والإيمان والكفر والشرك والصوم والزكاة والصلاة إلى غير ذلك من كلمات الدين الحنيف، وهى تكثُر جداً إذ تشمل كل ما اختاره للشعائر الدينية وللعقود والمعاملات من ألفاظ متنوعة الدلالات. ومما لا ريب فيه أن القرآن الكريم يُعدُّ بكلِّ سوره ابتداءً لشريعة سماوية ولغة دينية باهرة وأسلوب بيانى معجز يأخذ بجماع القلوب.

وسرعان ما بدأ عصر الفتوح الإسلامية واستقر العرب فى الأمصار وأخذوا يتناولون الحياة تناولاً جديداً. 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 وتتحوّر ألفاظها وتتسع للتعبير عن دلالات حضارية وعلمية جديدة. وكم نُحت واشتقَّ من مئات الألفاظ للحضارة المادية وأدواتها الكثيرة، وبالمثل كم نُحت واشتقَّ من مئات الألفاظ للعلوم والمعارف، وفتحت الفصحى أبوابها لألفاظ أعجمية كثيرة عربتها، تارة تحوّر فيها: فى الحروف والحركات، وتارة لا تحوّر، وقد عقدوا لها كتباً مفردة مثل كتاب العرب للجواليقى وخصّوا المصطلحات العلمية بمعاجم متعددة، على نحو ما هو معروف عن كتاب مفاتيح العلوم للخوارزمى.

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

واستطاع الأدباء فى أثناء ذلك أن ينفذوا إلى أسلوب جديد، غدّوه بعقولهم الخصبية 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 المسقّاة المبتذلة، أسلوب وسط بين الغراية والابتذال، يقوم على الألفاظ المتخيّرة التى لا تنبو عن ذوق العباسيين المصفى ولا عن حسّهم المرهف.

وتكرّر 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 يمتنعون فى الحديث عن بواعث ظهوره ولا عن السبب فى أنه أصبح الأسلوب العام. وفى رأينا أنه ليس من سبب وراء ذلك كله إلا الرغبة الحقيقية لدى أدباء العصر العباسى فى تيسير الفصحى لعصرهم وتذليلها للناس، بحيث لا تخفى ألفاظهم على جاهيرهم، ولا يجدون فيها إسفافاً يخلّ ببيانها الفصيح.

## ٢

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

الغربية. وكان في طليعة ما نقلوه إليها علم الطب بفروعه المختلفة، تجرّدت له أولاً طائفة من غير الأطباء، ثم تجرّدت له أطباء مشهورون، ونقلت كتب في العلوم الرياضية. ونقل رفاة الطهطاوى وتلاميذه القوانين الفرنسية المعروفة باسم «الكود» في ثلاثة مجلدات.

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

وجعل الإنجليز في سنة ١٨٩٥ لغتهم الإنجليزية لغة التعليم في مدرستى الطب والهندسة، فتوقف تيار النقل في علومها إلا قليلاً، غير أنه ظلّ قوياً مطرداً في سواهما من العلوم، وخاصة في الاقتصاد والاجتماع والقانون، وأيضاً في الفلسفة. ونجاهد الإنجليز جهاداً عنيماً ونحصل على استقلالٍ مقيدٍ ببعض الشروط، وتحوّل الجامعة المصرية الأهلية إلى جامعة حكومية، هى جامعة القاهرة الآن، وتضم بجانب كلية الآداب كليات الطب والعلوم والحقوق، ثم كليات الهندسة والزراعة والتجارة والطب البيطرى، وبأخرة تضم كلية الاقتصاد. ويتكاثر لمصر علماءها الأفاضل المتخصصون في جميع فروع العلم.

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

بمشتقات غير معجمية، وجواز الاشتقاق من أسماء الأعيان والجواهر، وقياسية المصدر الصناعي، إلى غير ذلك من قواعد تيسر وضع المصطلح العلمي وتذللته تذيلاً. وقد استطاع أعلام من العلماء في مصر والبلاد العربية أن يسهموا في هذا العمل العلمي الجليل بوضع معاجم علمية متنوعة. وليس من ريب في أن هذه الجهود العلمية الخصبية توشك أن تتحول بالفصحى العلمية المعاصرة إلى لغة علمية عالمية.

ولم تكسب الفصحى المعاصرة ألقاب المصطلحات العلمية وحدها، فقد كسبت أيضاً آلاف الألقاب المعبرة عن أدوات الحضارة وشئون الحياة العامة، وكثير منها كانت قد عُنت به المجامع اللغوية الأهلية التي تكونت بمصر في أواخر القرن الماضي وأوائل هذا القرن، ووضعت لطائفة منه ألقاباً مستحدثة وارتضت بعض ما شاع منه على ألسنة الجمهور وأقلام الكتاب.

وعُنى المجمع اللغوي في دوراته الأولى بألقاب الحضارة وتوقفت عنايته بها فترة، ثم عاد إليها وألف لها لجنة، تزخر بنشاطها مجلته ومحاضره، وبها حصيلة كبيرة من الألقاب الحضارية المتصلة بجوانب الحياة العصرية.

وبجانب ألقاب الحضارة ومصطلحات العلوم تحمل الفصحى المعاصرة مصطلحات سياسية كثيرة، ويتضح ذلك في المقالات الصحفية التي يقرأها الجمهور كل يوم فإن القارئ العادي لها يشعر بحاجته حاجة ملحة إلى معجم يشرح له كثيراً من الألقاب السياسية المحدثّة التي لا تتضح له مدلولاتها انضاحاً كافياً. ولنتترك السياسة إلى لغة النقد الأدبي المعاصرة فإنها تفرق مفارق بينة عن لغة النقد الأدبي القديم، ففي الشعر مثلاً يتداول النقاد المعاصرون مثل هذه الألقاب أو المصطلحات: الشعر الغنائي والملحمي والتمثيلي 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 في قصة ألقاباً ومصطلحات من نفس هذا الطراز المحدث مثل: المذهب

الواقعي والطبيعي والنفسي والوحدة السلوكية والشخصية النامية والبعيد الاجتماعي والنفسي والإنساني والصراع الفكري والصراع الطبقي والتكوين العام للأحداث والمواقف ورسم الشخصيات رسماً بيّناً.

وقل ذلك نفسه في النقد المسرحي ونقد الفنون. وكأننا نتعامل في كل ذلك بلغة محدثة أو قل هي الفصحى المعاصرة تتشكل أشكالاً وأنماطاً جديدة في ميادين العلم والحضارة والسياسة ونقد الآداب والفنون.

### ٣

وإذا كانت الفصحى المعاصرة قد تطورت في هذه الميادين جميعاً، واستوعبت ما لا يكاد يحصى من الألفاظ والمعاني فإن تطورها في مجال الأدب بفرعيه من الشعر والنثر قد يكون أوفر نمواً وحيوية، أما الشعر فقد كثر ناظموه المعاصرون في 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 الغربي من رومانسية ورمزية وواقعية، وأخذت مضامين شعرهم تتنوع تنوعاً واسعاً، كما تنوعت أشكاله الموسيقية وظهرت وازدهرت فيه المسرحية الشعرية. وتكتب في هذه التحولات في الشعر المعاصر وأعلامه بحوث مطولة.

وبالمثل حملت الفصحى المعاصرة فنوناً نثرية مستحدثة أهمها المقالة والقصة والمسرحية، وقد نشأ قالب المقالة عند الغربيين بتأثير الضرورات الصحفية، وحكاكهم فيها كتابنا منذ نشأت عندنا الصحف في القرن الماضي. ولم تكن الفصحى تعنى بالقصّ إلا قليلاً: في المقامة وبعض نماذج هنا وهناك، وقد تركت القصة الطويلة للأدب العامي، وكُتبت فيه قصص شعبية كثيرة، حتى إذا أطلع أدباؤنا في القرن الماضي على قصص الغربيين الطويلة أخذوا في تمصير بعض نماذجها، ثم عُنوا - فيما بعد - بنقل كثير منها نقلاً دقيقاً. ولم يلبثوا في هذا القرن العشرين أن نشطوا - وخاصة منذ العشرينيات - في كتابة القصة والأقصوصة،

وإنه ليصعب حصر القصاص اليوم في مصر والبلاد العربية فضلاً عن حصر قصصهم الطويلة وأقاصيصهم القصيرة. ولم تكن الفصحى تعرف فن المسرحية، وعلى شاكلة القصة عني أدباؤنا أولاً بتمصير بعض المسرحيات الغربية، ثم عنوا بترجماتها الدقيقة، ولم يلبث أن ظهر للفصحى كتاب مسرحيون عديدون، وإنهم ليعدون الآن بالعشرات في مصر والأقطار العربية. وفي كل هؤلاء الأدباء من المسرحيين والقصاص وأصحاب المقالات وآثارهم تكتب بحوث طوال.

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

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

تبسّط تبسيطاً شديداً، حتى لا تجد الجماهير أى عسر أو مشقّة في فهمها، والألفاظ تختار سهلة، حتى يفهمها الشخص العادى في الأمة دون أية صعوبة. ونمضى في القرن الحاضر إلى حقبة العشرينيات التي نشأت فيها الأحزاب، فنجد كل حزب يؤسس لنفسه صحيفة ينشر فيها آراءه في الحكم والسياسة، وأخذت كل صحيفة تجتذب إليها علماً من أعلام الأدب حينذاك، واختصم هؤلاء الأعلام في شئون السياسة والحكم خصومات عنيفة، وأثاروا خصومات لا تقل عنفاً في شئون الأدب قديمه وحديثه، وأخذوا يعرضون على القراء - استمالة لهم وجذباً - فصولاً من أدبنا العربي القديم ومن الأدب الغربي الحديث. وبذلك التحمت صحافتنا بالحركة الأدبية، وأفادت منها غزارة في معانيها ودقة في أفكارها؛ إذ تغذت من أدب هؤلاء الأعلام وأضفوا على لغتها المعاصرة مسحةً من الجمال الفني مع محاولاتهم الخصب لتبسيط الفصحى وتيسير أسلوبها المعاصر حتى تسبغها الجماهير وتجذب فيها متاعاً هنيئاً.

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

أبنائه مع النصّ على المشترك من هذه الألفاظ بين البلاد العربية، ليستغلّ ذلك كلّ الأدباء المعاصرون في كتاباتهم القصصية والصحفية، وحرىّ بي أن أذكر أن «المعجم الوسيط» صحّح كثيراً من الألفاظ العامية وسلّكها في الألفاظ الفصيحة وهو عمل جدير بالشكر والثناء.

والجانب الثاني الذى يلاحظ في الأسلوب الجديد المبسط لفصحانا المعاصرة أنه نشأت فيه بحكم التطور اللغوى صيغ وعبارات يظن لأول وهلة أنها غير فصيحة، حتى إذا عرضها العالمون باللغة على قواعدهما وتصاريهها وجدّوا لها وجوهاً من التخريج تجعلها عربية فصيحة. وتُعنى بذلك لجنة الألفاظ والأساليب في المجمع اللغوى، وقد أخرجت في ذلك جزءين وهما يسوّغان كثيراً من هذه العبارات والصيغ. والفصحى المعاصرة في هذا الصنيع تجرى على سنن اللغات، فتراكيبها وصيغها جميعاً لا تستعصى على التطور، ولا هي أشياء ثابتة راسخة كالصخر الأصم، بل هي كائنات حية مثل أصحابها، فهم في تطوّر وتغيّر مستمرين من يوم هبوطهم في مهودهم إلى يوم استقرارهم في لحودهم، وكذلك التراكيب والصيغ في اللغة، فهي ما تني تتحرك وتتطور وتغيّر. وهو جانب واسع جداً في الأسلوب المبسط الجديد لفصحانا المعاصرة، وينبغي أن لا نغلق أبوابها من دونه، بل نفتحها على مصاريعها للعبارات والتراكيب المستحدثة ما دمنا نجد لها تخريجاً يسوّغها ويسبغ عليها صفة الفصاحة.

#### ٤

ولعل في كل ما قدّمت ما يَصوّر كيف أن الفصحى المعاصرة تعيش مرحلة خصبة من جميع الوجوه، إذ وسّعت مضامين شتى من العلوم والآداب، ونفّذت إلى أسلوب ميسر مبسّط، من شأنه أن يساعدها على انتشارها في 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 القُدْحُ المَعْلَى في لغة القَصِّ. ويلاحظ أن القُصَّاص الذين لا يزالون

يتخذون العامية أداة لقصصهم في عصرنا لا ينون يجورون في تراكيبيهم وعباراتهم تحويرات متنوعة محاولين اللحاق بركب الفصحى. ولا أراني أغلو إذا قلت: إن اللهجة العامية المستخدمة في كثير من القصص والمسرحيات المعاصرة ليست هي نفس اللهجة العامية اليومية المتداولة كما قد يظن كثير من الناس، بل هي لهجة وسطى بين العامية والفصحى. وهذا نفسه يلاحظ في الأرجال الشعبية المعاصرة، فلغتها تقترض كثيراً من كلمات الفصحى المعاصرة وتراكيبيها. ومعنى ذلك أن الفنون الأدبية في العامية تندفع في عصرنا إلى الاقتراب من الفصحى اندفاعاً يبشّر بأنها ستصبح يوماً لغتها السائدة. ومن هنا كنت أخالف من يبالغون في تقدير خطر العامية على الفصحى المعاصرة، والحقيقة عكس ذلك، فإن الفصحى المعاصرة ما تزال تقهر العامية في كل ميدان تلتقى معها فيه.

وكلنا نعرف أن الفصحى المعاصرة استولت منذ القرن الماضي على أكبر ساحة لغوية شعبية في العصر، وأقصد ساحة الصحف ومرّبنا أنفاً أثرها في أسلوبها المبسط المعاصر، ولم نعرض لأثرها في أدبها، وهو أثر واسع، إذ جعلته يحمل ما يعزّ حصره من الموضوعات السياسية والاجتماعية والاقتصادية والروحية والفكرية، وجعلته يحمل صوراً 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 الطبقيّة في الشعب وخاطبت جميع طبقاته وجماهيره. وما هي ذى الملايين في بلادنا العربية تغدو وتروح كل يوم وفي أيديها الصحف تقرأ فيها صباح مساء. وهو غزو كبير للفصحى غزت به العامية منذ أواسط القرن الماضي، إذ سلبتها جمهورها القارئ، وجعلته يحس بقوة أن مثله اللغوى الأعلى إنما هو في الفصحى المعرّبة.

ولم تستول الفصحى المعاصرة من العامية على ساحة الصحف وكلماتها المطبوعة فحسب، فقد أخذت أيضاً تستولى منها على ساحة الإذاعة وكلماتها المسموعة والمرئية، وحقاً تكثرت في هذه الكلمات الأخطاء النحوية والصرفية

ولكن هذه الأخطاء ستزول في رأينا حتّى 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 يومياً كثرة تفوق كل حدّ، إذ تستطيع أن تحمل الكلام توّاً إلى جميع أرجاء العالم فى الشرق والغرب: إلى من يسكنون القصور والأكوخ ومن ينزلون على سفوح الجبال وفى بطون الأودية ومن يعيشون فى المصانع والمدن وفى المزارع والقرى وفى البوادي والنجوع. والمستمع إليها ليس من الضرورى أن يكون قارئاً، فهى تخاطب القارئين والأميين على السواء. ولهذا ينبغى أن تتضاعف الجهود فى مختلف الإذاعات لتبلغ بالفصحى المعاصرة الغاية المأمولة لها من الذبوع 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 وفنوناً أدبية متنوعة وأسلوباً مبسّطاً ميسّراً، مع استيلائها على ساحة الصحف، ومع محاولاتها الجادّة فى الاستيلاء على ساحة الإذاعة. وإنى أو من بأنها ستظل تزداد ازدهاراً وانتشاراً من يوم إلى يوم حتى تحل نهائياً فى الألسنة مكان العامية، لا فيما بقى لها من الفنون الأدبية الشعبية فحسب، بل أيضاً فى لهجات التخاطب اليومية.

## لغة المسرح بين العامية والفصحى

١

كثيرون يظنون أنه لم يكن لمصر عهد بالمسرح وتمثيلياته قبل محاكاتها للمسرح الأوربي في النصف الثاني من القرن الماضي، وهو ظن مخطئ، إذ كان لديها من قديم مسرح خيال الظل، وهو مسرح دمي متحركة متكلمة. وعرف العرب هذا المسرح في مطلع القرن الثالث الهجري، إذ نجد فنناً خيالياً يتوعد الشاعر الهجاء دعياً إن هو هجا أباه أن يتخذ أمه في الخيال سخريةً يُضحك عليها الناس. وشاع الخيال في العالم العربي، وعُنت به مصر زمن الدولة الفاطمية، إذ كانت تكثر من الاحتفالات في الأعياد الإسلامية والمسيحية والمصرية القديمة، ويقول المقرئ: «كان الناس يطوفون في تلك الأعياد بالخيال والتمثيل والسماجات». والتمثيل هي دمي خيال الظل وأشباحه والسماجات: شخص كانوا يتراءون في صور منكرة مضحكة. ويقال إن صلاح الدين الأيوبي الذي كان في شغل دائماً بحرب الصليبيين اختلس من أيامه التي كان يقضيها في القاهرة بعض الوقت ليشاهد مسرح خيال الظل، وأعجب بما رآه عليه من تمثيل ودمى متحاورة.

ويرقى ابن دانيال أكبر الخياليين في عصر المماليك بتمثيليات خيال الظل رقياً بعيداً، إذ ألف له - كما ذكرنا في كتابنا: الفكاهة في مصر - ثلاث تمثيليات بديعة، أولها وأهمها تمثيلية «طيف الخيال» وهي ملهاة هزلية، تصور جوانب من الحياة الاجتماعية في عهد الظاهر بيبرس، ونرى طيف الخيال في فواتحها يعرض أمر بيبرس المشهور بتحريم الغوايات وتشديده في عقاب أصحاب الحانات، ويتصور أن إبليس مات وانتهت غواياته ويرثيه رثاءً هزلياً مضحكاً، واصفاً كيف كُسرت أواني الخمر ودنائه، والخمارون يتباكون بدموع غزيرة. وتبدأ مشاهد

الملهاة، وهي تدور حول مشكلة الخاطبة في العصور الماضية وما كان يحدث عن طريقها من أغلاط في حقائق العروسين، فالعريس يدعى أنه أمير من أمراء الموصل وحقيقته أنه بائس فقير، والعروس شمطاء قبيحة منتهى القبح. وتحدث في أثناء الزفاف مفارقات مضحكة كثيرة يتخللها إنشاد الشعر والغناء والرقص. وشخص الملهاة في غاية الوضوح. ويطرد فيها تسلسل منطقي محكم، وبيئتها المصرية مصورة تصويراً دقيقاً سواء في أحداثها السياسية أو في علاقات الرجال بالنساء أو في علاقات الشعب بحكامه. وتمثيلية ابن دانيال الثانية بعنوان «عجيب وغريب» وهي تصور سوقاً مصرية يدخلها واحد بعد واحد وكل منهم يتحدث فنضحك إذ يمثل في حديثه وعلى لسانه حرفته التي يحترفها أو جاليته التي ينتسب إليها والتي هبطت القاهرة حديثاً، ونراهم وقد جمدت ألسنتهم عند صور معينة من الكلام. والتمثيلية الثالثة بعنوان «المتيم» وهي خاصة بالحب وحيل المحبين، وفيها مشاهد مضحكة من عراك الديكة ونطاح الكباش والثيران.

ومن يقرأ هذه التمثيليات يلاحظ تَوّاً أن ابن دانيال مع محافظته على السجع فيها والشعر اقترب قريباً شديداً من لغة زمنه اليومية، فأحياناً يسكن أواخر الكلمات غير ملتزم لعلامات الإعراب فيها، وأحياناً يستخدم كلمات عامية، وكأنه أحس بقوة أنه ينبغي أن يعرض على جماهير الشعب تمثيلياته بلغة قريبة من لغة التخاطب اليومية التي تجرى على ألسنتهم، والتي تعودتها آذانهم وأسماعهم. وظاهرة ثانية تلاحظ على مسرح خيال الظل، هي ما يصحب الحوار فيه أحياناً من إنشاد الشعر والموسيقى والغناء، وكأن ابن دانيال تنبه - وتبعه الخيالون يتنبهون - إلى أن الشعب المصري يستهويه الطرب والغناء، ففسحوا لها في تمثيلياتهم، حتى يشبعوا هذا الجانب عنده.

وبجانب هذا المسرح الكبير: مسرح خيال الظل عرفت مصر مسرحاً صغيراً للدمى كان إلى زمن قريب يتنقل 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 العجر الجوالين،

وأكبر ظنّي أن كلمة أراجوز إنما هي تحريف مع تطور الزمن لاسم قراقوش الذى فوّض له صلاح الدين بناء قلعة الجبل وكان فيه غفلة وحمق، فعرضه ابن مماتي - عرضاً ساخراً - فى كتابه «الفاشوش فى حكم قراقوش» بل عكسه فى مرايا محدّبة تُصوّر كثيراً من حماقاته ونوادره، واستغلّه أصحاب خيال الظل فى مسرحهم الصغير للدمى. وظلّ حياً فى مصر حتى نقله السلطان سليم مع خيال الظل إلى تركيا. وحُرّف اسم قراقوش إلى قراقوز، وعاد إلينا باسم أراجوز. وكانت تستخدم العامية دائماً فى كل ما يمثّل عليه، وابن مماتي هو الذى أعده من قديم لذلك فإن نوادره القراقوشية التى صاغها فى كتابه الفاشوش مكتوبة باللغة العامية لزمته.

## ٢

وتمضى مصر بهذا التراث التمثيلى الذى تسوده - أو تشيع فيه - العامية حتى النصف الثانى من القرن الماضى، ويُدخل إليها يعقوب صنوع لعهد الخديو إسماعيل المسرح الغربى متخذاً قاعة الأزيكية مكاناً لفرقة المسرحية، ويأنس المصريون إلى فرقة وما مثلت من مسرحياته الهزلية الاجتماعية، وكانت بالعامية، وكان يضمّنها أغاني شعبية، وكأنه أراد أن تكون نقلة طبيعية للجُمهور المصرى من مسرح خيال الظل إلى المسرح الغربى الحديث، ويؤكد هذه الرغبة وتلك الصلة عنده أنه قدّم على مسرحه أحياناً عروضاً لخيال الظل بأغانيه ولغته العامية.

وكان تراث مصر التمثيلى لخيال الظل والأراجوز أعدّها لتقبّل المسرح الغربى، ويدلّ على ذلك أوضح الدلالة أن بعض اللبنانيين والسوريين ممن عرفوا المسرح الأوروبى وتمثلياته حين رأوا أن يحتذوا على مثاله مسارح عربية فى وطنيهما: لبنان وسوريا مُنوا بإخفاق ذريع. وكان مارون نقاش اللبناني أوّل من نهض بهذه المحاولة فى منتصف القرن الماضى، فألّف ثلاث مسرحيات استلهم فيها مولير واتخذ لتمثيلها مسرحاً ملاصقاً لبيته فى بيروت، ولكن مواطنيه

أعرضوا عنه، فأخفقت محاولته. ويجاوب في سوريا نفس المحاولة أبو خليل القباني، فيتخذ في دمشق مسرحاً يؤلف له طائفةً من المسرحيات الغنائية وتنسب ضدّ مسرحه معارضةً شديدة فيضطر إلى إغلاقه. وهاجر إلى مصر في سنة ١٨٨٤ وأقام له مسرحاً بها، أخذ يقدم إليه مسرحيات غنائية، وجميعها تطبع بطوابع الركاكة والعامية. وراج هذا المسرح الغنائي عند المصريين وأكّبوا عليه عند مؤسسه القباني ثم عند خليفته إسكندر فرج، ومن خلاله ظفرت مصر برائد في الأوبرا والأوبريت فيها: الشيخ سلامة حجازي، وشغف المصريون به وبفرقته التي ظلّت ناشطة حتى سنة ١٩١٤ وخلفه منذ سنة ١٩١٧ على هذا المسرح الغنائي الشيخ سيد درويش.

ويعود جورج أبيض من بعثة مسرحية في مطلع العقد الثاني من القرن الحاضر، ويؤلف فرقةً مسرحية، ويقدم لها ترجمات دقيقة لمآس يونانية وغربية حديثة، غير أن الجمهور أعرض عنها وعن مسرحه الجاد، إذ كان مولعاً حينئذ بمسرح الشيخ سلامة حجازي الغنائي. وولتقى في 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 رمزي أن ينشر في سنة ١٩١٥ مسرحيته التاريخية «أبطال المنصورة» المكتوبة بفصحى رصينة، ويكتب في نفس العام مسرحيته الاجتماعية الشعبية: «دخول الحمام مش زى خروجه». وسرعان ما نلتقى بمحمد تيمور ومسرحياته الاجتماعية المكتوبة بالعامية.

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

الخمس ملهأةً شعرية هي الست هدى. وبذلك وضع أساس المسرح الشعري الفصيح وأقام أركانه وعمده ورفع بناءه سامقاً. وكان ذلك عملاً باهرًا، لا من حيث إن شوقي صاغ هذا الفن المسرحي الشعري في الفصحى لأول مرة فحسب، بل أيضًا لأنه قاوم به تيار العامية الذي كان قد طغى على المسرح المصرى وفتن به الشباب، فجاهد ضده بقوة، واستطاع أن يصرفهم عنه إلى حين، إذ راعتهم مآسى شوقي حين مُثِّلت وكذلك ملهاته روعةً بالغة.

ومع ذلك انعقد غبار نقدي كثيف حول مآسى شوقي، وعُقدت له محاكمات شتى على أساس مخالفاته لصيغة المسرح الكلاسيكى الفرنسى في 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 هزلياتها الفكاهية، فرأى أن يدخل على مآسيه شيئاً من الفكاهة، حتى يرضى ميول هذا الجمهور ويجذبه إلى مسرحه. وأيضاً فإنه خالف صيغة المسرح الكلاسيكى الفرنسى في قواعد المأساة، إذ أدخل على مآسيه تياراً من القمع والأشعار الغنائية الملحنة، وإنما دفعه إلى ذلك ما رآه في الجمهور المصرى من شغف شديد بالمسرح الغنائى وانصرافه عن المسارح الجادة مثل مسرح جورج أبيض كما أسلفنا، فرأى أن يدخل هذا التيار على مآسيه استرضاءً واجتذاباً للجمهور. وفعلاً ظفرت مآسيه حين مُثِّلت بنجاح منقطع النظير كما ذكرنا. وكل ذلك وما يماثله قصد إليه شوقي عامداً في مسرحه حتى يحدث للمسرح المصرى العربى صيغةً جديدةً فى المآسى، صيغة تميزه. وبدلاً من الإشادة بمقصده وبالصيغة الجديدة التى اقترحها للمأساة فى المسرح المصرى العربى أخذ النقد العنيف يُكالى له كَيْلاً. ومما يدل على نجاح مسرحه ومآسيه متابعة عزيز أباطة له فى التوفّر على المسرح الشعري الفصيح وإخراجه فيه كثيراً من المآسى التى مُثِّلت وأعجب بها الجمهور مثل قيس ولبنى والناصر وشهريار. وتلاه على أحمد باكثير يخرج مسرحيات شعرية تاريخية وإسلامية متنوعة.

ويلبى شوقي نداء ربه سنة ١٩٣٢ ويلمع فى النثر المسرحى الفصيح اسم

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

ويعنى محمود تيمور بالإنتاج المسرحي، وينشر فيه مسرحيات قصيرة وأخرى طويلة يستمدّها من التاريخ القومى العربى، مستخدماً فيها الفصحى، وله مسرحية اجتماعية هي «المخبأ رقم ١٣» وقد كتبها في نسختين إحداها بالفصحى والثانية بالعامية، ومرجع ذلك عنده ما صرح به في كتابه «دراسات في 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 التي تستعذبها الآذان والتي تستقر في أعماق النفوس والأفئدة.

وتحدث نهضة مسرحية كبيرة بعد الثورة بما أنشئ من أكاديمية للفنون ومعهد عال للفنون المسرحية، وبما أقيم من مسارح متعددة وكوّن من فرق مسرحية متنوعة، وسرعان ما ظهر أفذاذ في المسرح الشعري الفصيح، وفي المسرح النثرى. وولتقى في المسرح الأول بعبد الرحمن الشرقاوى ومسرحياته الشعرية من مثل مأساة جميلة المناضلة الجزائرية والفتى مهران والحسين ثائراً والحسين

شهيداً، واختار لمسرحياته الشعر الحر، حتى يتيح لها - في رأيه - شعراً درامياً متكاملًا. وتلاه في نفس الاتجاه المسرحى والشعر الدرامى الحر صلاح عبد الصبور في مسرحياته من مثل مأساة الحلاج ومسافر ليل وليلى والمجنون والأميرة تنتظر.

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

وتكثر العامية فى المسرحيات الاجتماعية الواقعية، وكأنما تُصرُّ 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، وسيا أونطة، وعيلة الدوغرى. ونلتقى بيوسف إدريس ومحاولته إيجاد مسرح مصرى أصيل، مسرح له صيغته وطبيعته المستقلة عن طبيعة المسرح الغربى وصيغته، وعرض نموذجاً لما يقدم من مسرحيات فى هذا المسرح هو مسرحيته الفرافير استمدها من التمثيل الريفى الشعبى ملغياً فيها الحائظ الوهمى بين منصة المسرح ومقاعد الصالة أو بعبارة أخرى بين الممثلين والمتفرجين. وبلغنا 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: فن 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. وليميخائيل رومان مسرحيات متعددة مثل الدخان والعرضحالجى والوافد. ولن نستطيع أن نمضى فى استقصاء كتابنا المسرحيين النابيين الذين يؤثرون العامية فى كتابة مسرحياتهم لأنهم أكثر من أن نستقصيهم فى مساحة

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

## ٣

ولعل فىها أسلفت ما يصور فى إجمال تاريخى قضية استخدام العامية والفصحى فى لغة المسرح منذ نشأته إلى اليوم وكيف أنه بدأ عامياً أو يكاد، وظلّ على ذلك عشرات السنين سواء فىما وُضع له من مسرحيات غنائية أو فىما تُرجم له أو عُرب أو مُصر، حتى إذا كنا فى القرن الحاضر عُنى بعض الكتاب النابهين بكتابة مسرحيات نثرية جيدة، تتخذ الفصحى أداة لها فى التعبير على نحو ما ذكرنا عن فرح أنطون وإبراهيم رمزى فى مسرحيتيها التاريخيتين: السلطان صلاح الدين، وأبطال المنصورة.

وعُنى كلُّ منها بتأليف مسرحية اجتماعية وفكرا فى لغتها هل تكون فصيحة أو عامية؟ أما إبراهيم رمزى فاختر لمسرحيته: «دخول الحمام مش زى خروجه» اللغة العامية الشعبية وأما فرح أنطون ففكر طويلاً 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 لغةً ثالثة للسيدات فى المسرحية، سمّاها فصحى مخففة، وكتب فى صدر المسرحية بياناً أوضح فيه موقفه من هذه القضية اللغوية فى المسرحية والحلّ الذى خلّص إليه، يقول: «إنما مجلس التمثيل (المسرح) مجلس أناسٍ يقلّدون غيرهم، فإذا كانت الروايات معرّبة صحَّ جعلُ اللغة العربية الفصحى لغةً لها، يحسبان أن الرواية حكاية حال قوم لغتهم أعجمية، ولنا حق اختيار اللغة التى نجعلها قالباً لتلك الحكاية، ولكن إذا كانت الرواية تأليفاً وإنشاءً وموضوعها شئون من لغتهم العامية، وجعلنا لغة هذه الروايات اللغة العربية الفصحى صرفاً خرجنا عن الطبيعة التى ما أنشئت الروايات التمثيلية إلا لتقليدها وخالفنا الواقع فى شكله وصورته، وفى هذا هدم لأصل من أصول التمثيل الأساسية،

وكيف يستطيع مثلاً جعل خريستو في (مسرحية مصر الجديدة) ينطق باللغة الفصحى وهو أعجمي؟ وما يكون رأى مشاهدى هذه الرواية إذا سمعوا فيها نساء قهوة الرقص وباعة الصحف والخاديات والخادمين والبرابرة والسكرارى المترنحين والسيدات فى خدورهن ينطقون باللغة الفصحى؟. ثم نرى من وجه آخر أننا إذا جعلنا تأليف الروايات التمثيلية الاجتماعية باللغة العامية حرصاً على تقليد الطبيعة كل التقليد، كما هى وظيفة مجالس التمثيل (المسارح) وقعنا فيها هو أشد وأنكى، وقعنا فى إحياء العامية وإضعاف الفصحى، وهذا أمر ياباه كل من ذاق لذة هذه اللغة الجميلة التى جرى حبها مناً 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 كل من يتصدى 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، وشخوص الطبقة الدنيا يتكلمون العامية، وجعل للسيدات فى المسرحية لغة تالفة بين الفصحى والعامية، سمّاها- كما أسلفنا- الفصحى المخففة. وبذلك أحال فرح أنطون مسرحيته إلى رقع لغوية: رقعة فصحى ورقعة عامية ورقعة بين بين تتوسطها. وذكر أنفاً أنه إنما أدخل العامية واللغة التالفة على لسان الشخوص فى المسرحية ليمثل الطبيعة فى المجتمع والواقع. وفاته ماقاله عن إثارة الفصحى للمسرحيات المترجمة، وأن الغرض من التمثيل حكاية حال قوم، وأن من الخير أن تؤدى الحكاية فى تلك المسرحيات المترجمة باللغة الفصحى الجميلة المحبوبة كما يقول. وهذا نفسه ينطبق على المسرحيات الاجتماعية ما دام الغرض من التمثيل دائماً حكاية حال الناس فى المجتمع لا حكاية لسانهم. ومن المؤكد أن الطبقة العليا فى أيامه كانت مثل الطبقة الدنيا تتكلم العامية، فكان ينبغى أن يعمم، إما أن يختار ما قاله فى المسرحيات المترجمة من أنها تمثيل حال لا تمثيل لسان، ويطبّق ذلك على الطبقة الدنيا كما طبّقه 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 ينبغي أن لا يفرد للسيدات حينئذ لغة ثالثة خاصة، لأنهن كن يتحدثن العامية مثل الطبقتين الآخرين. وكل ذلك معناه أن تجربة فرح أنطون اللغوية في مسرحيته «مصر الجديدة ومصر القديمة» لم تكن تجربة سوية. ومع أنها مثلت على المسرح لم تلق النجاح المنشود، ومن أجل ذلك لم يحاول فرح أنطون نفسه - فضلاً عن كانوا حوله أو جاءوا وراءه - تقليدها؛ لأنها تحمل عذّة صور من الأداء اللغوي، وكان ينبغي أن يختار لمسرحيته إحدى اثنتين: إما أن يجعل مسرحيته فصيحة الأداء كمسرحيته «السلطان صلاح الدين» وإما أن يجعلها عامية الأداء كمسرحية زميله رمزي الاجتماعية المارّ ذكرها ومثل مسرحيات معاصره محمد تيمور: الهاوية وغير الهاوية. ومن هنا كنا نرى أن فرح أنطون ترك الشكل اللغوي في مسرحيته (مصر الجديدة ومصر القديمة) والمسرحيات الاجتماعية المماثلة لها دون وضع حل سديد له.

ومضى الكتاب المسرحيون بعده يقدّمون أعمالهم للمسرح باللغة العامية ونحّاها شوقى عنه في مسرحياته الشعرية كما ذكرنا، وبالمثل نحّاها توفيق الحكيم عن مسرحياته الثرية، ومثلت له مسرحيته «أهل الكهف» سنة ١٩٣٥ ولكنها لم تلق النجاح المظنون لتمثيل الشخصيات فيها لأفكار مجردة، وكأنهم لا يزالون في العالم الخيالي 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 في مقدمة مسرحيته بيجماليون التي نشرها سنة ١٩٤٢: «إني أقيم اليوم مسرحي داخل الذهن وأجعل الممثلين أفكاراً تتحرك في المطلق من المعاني مرتديةً أثواب الرموز»؛ لهذا اتسعت الهوة بيني وبين خشبة المسرح، ولم أجد قنطرة تنقل هذه الأعمال إلى الناس غير المطبعة. لقد تساءل البعض: أولاً يمكن لهذه الأعمال أن تظهر على

المسرح الحقيقي؟ أما أنا فاعترف بأني لم أفكر في ذلك عند كتابة روايات مثل أهل الكهف وشهر زاد وبيجماليون، ولقد نشرتها جميعاً ولم أرض حتى عن أن أسميها مسرحيات».

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

#### ٤

والحكيم في مسرحية الصفقة لم يتحوّل فقط من مسرحه الذهني إلى المسرح الاجتماعي الواقعي بالمعنى الدقيق، بل أيضاً تحوّل من لغته الفصيحة التي تخلو من أي أثر للعامية في مسرحياته السالفة إلى لغة بين العامية والفصحى سماها لغة ثالثة متخذاً من مسرحية الصفقة حقل تجربة لإيجاد حل للغة المسرح التي تخاطب أفراد الجمهور، وينبغي أن يفهموها بمجرد سماعها. وكان الكلام قد كثر - منذ فرح أنطون - عن العامية والفصحى على المسرح، وكان أنصار العامية يتمسكون دائماً بأن التمثيل فن شعبي، وينبغي أن يكون بلغة الشعب العامية المتداولة بين الناس. ورأى الحكيم تحت بصره مسرحيته: «الأيدي الناعمة» تنقل من زبّ الفصيح الذي وضعها فيه إلى زبّي عامي مثلت به في سنة ١٩٥٤. لذلك استقر في نفسه أن يستحدث للمسرح هذه اللغة الثالثة الجديدة التي كتب

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

«استخدام الفصحى يجعل المسرحية مقبولة في القراءة، ولكنها عند التمثيل تستلزم الترجمة إلى اللغة التي يمكن أن ينطقها الأشخاص. فالفصحى إذن ليست 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. وكان لا بد لي من تجربة نائلة لإيجاد لغةٍ صحيحة لا تجافي قواعد الفصحى، وهي في نفس الوقت مما يمكن أن ينطقه الأشخاص ولا ينافي طبائعهم ولا جوَّ حياتهم، لغة سليمة يفهمها كل جيل وكل قطر وكل إقليم، ويمكن أن تجرى على الألسنة في محيطها، تلك هي لغة هذه المسرحية. قد تبدو لأول وهلة لقارئها أنها مكتوبة بالعامية، ولكنه إذا أعاد قراءتها طبقاً لقواعد الفصحى فإنه يجدها منطقية على قدر الإمكان. بل إن القارئ يستطيع أن يقرأها قراءتين: قراءة بحسب نطق الريفي فيقلب القاف إلى جيم أو إلى همزة تبعاً للهِجَة الإقليميَّة، فيجد الكلام طبيعياً مما 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: أولاً السير نحو لغة مسرحية موحَّدة في أدبنا، كما في الآداب الأوربية، وثانيتها - وهي الأهم - التقريب بين طبقات الشعب الواحد وبين شعوب اللغة العربية بتوحيد أداة التفاهم على قدر الإمكان دون المساس بضرورات الفن».

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

الاتفاق، وعملاً 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 - هُس من فضلكم - اسكتوا دقيقة واحدة - عدلها له ربنا - لاله فى الثور ولا فى الطحين - ذنبكم على جنبكم - انهضوا هُموا - ماله؟ - الله لا يكسبك - إنت على راسنا من فوق - لونها يقرف الكلب - تعمل الطاسة مسقى للكناكيت - سرقنى جردنى - كل ما عندى مرصود للكفن والحرجة - حلفت بالله فى علاه وسماه ونبيه الزين - ما عندى لك غير كلمة واحدة - قال الله ولا فالك - ياكل مال النبى - ساعة القضا يعمى البصر - صلاة النبى أحسن - ما باليد حيلة - احزموا أمركم - ما يقدر على القدرة إلا الله - عمَلتها فى - ربنا أمر بالستر - خلص 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 إرهاباً قوياً لتحويل خصب فى لغة المسرح الفصحى إذ تلتحم بها العامية التحاماً من شأنه أن يمحو جانباً من الأسوار والحوارجز التى كان يُظن 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 تنطق فى العامية، ومعروف أن عاميتنا أبدلت الذال دالا فى بعض الكلمات الفصيحة، مثل ذاب تنطقها داب، وأبدلت الشاء تاء فى

مثل تلج تنطقها تلجا، وأبدلت الظاء ضاداً في مثل ظلمة أو ظلمة بفتح الظاء تنطقها ضلمة، فهل تُكْتَبُ مثل هذه الكلمات في المسرحيات وتنطق على المسرح بصورتها العامية أو تُرَدُّ إلى صورتها الفصيحة؟ أما الأستاذ توفيق الحكيم فيرى أن تبقى لها صورتها العامية بدليل ما نقرؤه في الفصل الأول من مسرحية الصفقة من مثل العبارات التالية:

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

وفي رأيي أنه كان ينبغي للأستاذ الحكيم أن لا يدفع تجربته الجديدة في 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 ردّ كلمات عامية أخرى في نفس هذا الفصل الأول من المسرحية، فقد ردّ كلمة التور في العامية إلى كلمة الثور الفصيحة في المثل الآنف ذكره: «لا له في الثور ولا في الطحين» وكلمة «لا له» في صدر هذا المثل هي في العامية «لا لو» فردّها إلى نطقها الفصيح. وبالمثل ردّ كلمة التلت العامية إلى كلمة التلت الفصيحة على لسان بعض الشخصوس. وردّ مراراً كلمة «مالو» العامية إلى كلمة «ماله» الفصيحة. وعلى هذه الشاكلة كان يحسن. أن يرُدَّ الكلمات العامية المذكورة آنفاً إلى النطق العربي الفصيح.

## ٥

ونمضى مع توفيق الحكيم إلى سنة ١٩٦٦ وفيها ينشر مسرحيته «الورطة» ويلحقها ببيان يتحدث فيه عن ظاهرة استبدال العامية لبعض الحروف العربية مسوغاً للكاتب المسرحي الإبقاء عليها في حوار الشخصوس أو على الأقل الإبقاء على طائفة منها، يقول: «المدال والذال والضاد والطاء يحل أحدها في النطق محل

الآخر في بعض البيئات والقبائل، وعلى ذلك لا جناح في نطقنا «بالظبطه» بدلاً من بالضبط ونطقنا «دا ودى وده» بدلاً من ذا وذى وذه وكذلك ما يسير على نهجها مثل كذا التي نطقها كدا أو كده». وكل هذه الإبدالات موجودة في المسرحية، وموجود معها إبدال الثاء تاء في بعض الكلمات في مثل «يعنى الثالثة ثابتة» بدلاً من «يعنى الثالثة ثابتة». ومما يدل على أن ذلك يفتح باباً كبيراً لاستبقاء الكلمات العامية المحرفة في الحوار المسرحى أن الذال لا تبدل في عاميتنا دالاً أحياناً فحسب، بل قد تبدل زايماً في مثل كلمتى الذخيرة والذمة وأن الضاد لا تبدل في عاميتنا أحياناً ظاءً فحسب، بل قد تبدل دالاً في مثل مدغ الطعام بدلاً من مضغ الطعام، وأن الثاء لا تبدل تاء فحسب، فقد تبدل سينا في مثل الثروة. ولو أن الكاتب المسرحى كتب في مسرحيته هذه الكلمات جميعاً بنطقها العامى ما فهمها القارئ ولا الممثل للمسرحية، وهل يستطيعان مثلاً معرفة أن الزخيرة بالزاي هي الذخيرة بالذال وأن السروة بالسين هي الثروة بالثاء؟ إن مثل ذلك يؤدي إلى مشكلة لعلها أكثر تعقيداً من مشكلة النطق بالحروف المبدلة في بعض كلمات العامية. ولا ريب في أنه أولى لفصحى المسرح المقترحة أن تعدل هي في نطق الحروف المبدلة في الكلمات العامية وتردّها إلى نطقها الصحيح. وبذلك يرتفع الكتاب المسرحيون بلغتنا العامية، إذ يشيعون النطق الصحيح للكلمات العامية المبدلة بعض حروفها بترداد الممثلين في حوارهم لهذا النطق ومحاكاة الجماهير لهم في ترده.

وكلنا نعرف أن من الظواهر في عاميتنا استخدام طائفة من الاختزالات في الكلمات وقد سوّغ توفيق الحكيم مجموعة منها استخدمها على لسان الشخصوس في مسرحيته «الورطة» مثل «إيوه» اختزال «إي والله» و«إيه» اختزال «أى شىء» و«ليه» اختزال «لماذا» و«اللّى» اختزال «الذى» يقول: «مثل هذه الرخص والاختزالات في التخاطب يمكن قبولها، إذ من الشطط أن نطالب الناس بالطرفة ونلزمهم في مجالسهم العادية استعمال كلمة «لماذا» بدلاً من «ليه».. إذا أردنا أن نطاع فلنأمر بما يستطيع». وفي رأبى أن استخدام الكتاب المسرحيين

لصور اختزال الكلمات في العامية على ألسنة الشخوص في 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 يضيّع علينا وعلى توفيق الحكيم النتيجة الثانية التي ذكر في بيانه الملحق بمسرحيته «الصفقة» أنها النتيجة المهمة في رأيه كما أشرنا إلى ذلك آنفاً، وهي التقريب بين شعوب اللغة العربية بتوحيد أداة التفاهم، إذ نعود ثانية إلى عاميتنا مبقيين منها - في لغة المسرح - أسواراً تحول بينها وبين ما نريد من فصحى مسرحية توحد بين الشعوب العربية.

وعلى هذا النحو يتضح أن محاولة الحكيم إيجاد لغة نالت للمسرح تتوسط بين الفصحى والعامية قضى عليها - أو كاد يقضى - تطبيقه لها في مسرحيته: «الصفقة» و «الورطة» بما أدخل عليها من نطق الحروف في بعض الكلمات العامية العربية محرفة كما تنطقها العامة وأيضا بما أدخل عليها من الاختزالات العامية لبعض الكلمات العربية، وبذلك أصبحت تحمل غير قليل من ألفاظ العامة ونطقهم الذي يحرف الكلم عن مواضعه. ومن المؤكد أن إيجاد لغة وسطي للمسرح بين العامية والفصحى على هذا النمط من شأنه أن يحدث خللاً خطيراً في فصحى المسرح المنشودة. وفي الحق أنه ينبغي أن نتفق على أنه لا يوجد عندنا سوى لغتين: لغة فصحى ولغة عامية ولا توسط بينهما؛ إذ التوسط من شأنه - حين نلح في طلبه - أن يحدث ارتباك في تطبيقه.

والمسألة - في رأبي - واضحة فنحن إنما نريد للمسرح لغةً فصحى مبسطة وينبغي - كي نبلغ أقصى ما نريد من التبسيط - أن يرفدها كتاب المسرح بالكلمات والصيغ العامية الفصيحة كما رأينا عند توفيق الحكيم في شطر من محاولته ارتضيناه لأنه يجعلنا نسرع في تبسيط الفصحى المسرحية. وهو تبسيط لا يخرج هذه الفصحى كما لا يخرج العامية إلى لغة نالت تتوسط بينهما، إنما يجعل الفصحى المسرحية أدنى وأقرب إلى اللغة اليومية العاملة، كما يجعل الفروق بينها وبين العامية تضيق تدريجاً يوماً بعد يوم. وكانت لدى الكاتب الكبير إبراهيم

عبد القادر المازني حاسّة لغوية ممتازة جعلته - كما ذكرنا في غير هذا الموضوع - يكثر في كتاباته الأدبية من استخدام كثير من الألفاظ والعبارات التي يُظنّ أنها عامية، بينما هي فصيحة تامة الفصاحة، وجدير بأعلام كتّابنا المسرحيين الذين يؤثرن الكتابة بفصحى مبسّطة أن يمضوا في هذا الاتجاه إلى أقصى غاياته، حتى يستحدثوا لنا هذه الفصحى المسرحية المبسّطة دون أي حيف أو نقص لمقومات العربية وأوضاعها السليمة. وبذلك ينهضون في فصحى المسرح ولغته بنفس الدور اللغوي العظيم الذي نهض به أعلام كتّابنا الصحفيين منذ القرن الماضي إلى اليوم نافذين إلى فصحى صحفية مبسّطة، فهتمّها - وتفهمها - الجماهير الشعبية العربية في يسر. وإني أومن بأنه ستتحقق للمسرح - كما تحقّق للصحافة - فصحى مبسّطة في الغد، مهما طال الزمن.

## اللغة

### بين الكلمتين: المسموعة والمقروءة

١

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

وكان الشعر أول فرع أدبي ازدهر في شجرة اللغة، لأنه لغة الوجدان والأحاسيس الفطرية، وربما كانت نشأته أسبق من نشأة الكلمات ذاتها، فقد كان الإنسان قبل اتخاذها ترجماناً لخلجاته وعواطفه، يعبر عنها بصيحات تصوّر غضبه أو رضاه. ومع مرور الزمن أخذت تتحوّل الصيحات إلى حروف وكلمات يحاكي بها أصوات الطبيعة من حوله، مما وفرّ لها أنغاماً موسيقية. وما زالت هذه الأنغام تقترن بالكلمات، وتختلف قلة وكثرة في كمية ما تحمله من النغم الصوتي، حتى تكون الشعر بإيقاعاته الموسيقية المتكاملة.

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

ولم يكن الشعر حينئذ ينشد فحسب، فكثير من الشعراء كانوا يغنون شعرهم ويعزفونه على المزاهر والضنوج والدفوف والطبول. وبذلك لم يسكب الإنشاد وحده أنغامه في كلمات الشاعر، بل أيضاً سكب الغناء فيها ألحانه، بحيث تكاملت للشعر الجاهلي عناصر نغمية كثيرة تارة من الإنشاد ورفع الصوت به، وتارة من الغناء وآلاته.

وهياً ذلك لأن يضطرم النغم في كلمات العربية منذ الأزمنة المتعاقبة طوال العصر الجاهلي، إذ تكوّنت تلك الكلمات وتمّت من خلال الشعر ونبراته ورتّاته. وحقاً أخذ العرب يعرفون في أواخر العصر الجاهلي النثر، ولكنه كان نثراً شفوياً مسجوعاً، أو بعبارة أخرى كان نثراً موسيقياً، وكان يجري في قنوات ضيقة، هي قنوات الخطابة، أما الشعر فظلّ له - أيام الجاهلية - نهره المتدفق بهديره وأنغامه منذ أعتق الأزمنة.

وفي كلمات العربية ظواهر نغمية كثيرة احتفظت بها منذ الجاهلية ومنذ أن كان أدها سمعياً فحسب: شعراً وخطابة، من ذلك صوغ الكلمة صياغة تدل على معناها مثل «الجريان - الخفقان» فصيغتها تدل بينتها وصوتها على الاضطراب وتتابع الفعل، ومثلها «الزلزلة - الصلصلة»، فإن تكرار المقطع الأوّل أو الحرفين الأوّلين يدل على تكرار الزلزلة والصلصلة للجرس ونحوه، ومن ذلك تمييزها - كما لاحظ ابن جني في كتابه «الخصائص» - في دلالات الكلمة تبعاً لاختلاف الحرف فيها، فمثلاً «قطّ الشيء لما يقطعه عرضاً وقدّ الشيء لما يقطعه طولاً»، فقد أدرك الجاهليون بحسّهم الدقيق أن الطاء أسرع قطعاً للصوت من الدال التي يتمادى عندها الصوت ويمتد قليلاً، ومثل ذلك: «مدّ الحبل» و«متّ إلى فلان بقرابة» فقد جعلوا الدال التي يرتفع عندها الصوت لما فيه علاج وعمل، وجعلوا التاء التي ينخفض عندها الصوت لما ليس فيه علاج وعمل.

ومن هذه الظواهر النغمية السمعية ظاهرة الإتياع، وهي أن يتبع المتكلم الكلمة كلمة أخرى على وزنها ورويها، غير مؤدّ بها معنى سوى إشباع الصوت في الكلمة السابقة وتقوية جرسها مثل: «حَسَنَ بسن» فكلمة «بسن» لا تفيد أى

معنى، وقد صيغت لتشيع الجرس في كلمة «حسن» وهى كلمة - كما ذكرنا - لا تؤدى أى معنى سوى صوتها وما أريد لها من مساندة الجرس لكلمة «حسن» فى آذان السامعين، ومثلها مما لا تزال تلوكه العامة إلى اليوم كلمة «عُفريت نُفريت» وكلمة «نُفريت» لا معنى لها وقد أضيفت إلى كلمة «عُفريت» لتقوية جرسها واستكمالها.

## 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 أمة أمية إلى أمة كاتبة تقرأ القرآن الكريم وتدوى به - دوى النحل - فى الجزيرة وفى الفتوح وفى كل مصر نزلته. وتعدت الحياة وتحضر العرب وكتبوا السيرة النبوية والرسائل القضائية والسياسية والشخصية، كما كتبوا تاريخهم القديم وتاريخهم الحديث فى الفتوح الإسلامية. ورقى الشعر ضرورياً من الرقى، وتأثر 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 وتألفت فيه المعانى الدينية مما يتصل بالحياة الروحية وبالسلوك والأخلاق الحميدة.

ويخطو النثر فى العصر العباسى خطوات واسعة، ويتنوع أنواعاً كثيرة بين نثر علمى يتصل بالعلوم الإسلامية وعلوم الأوائل، ونثر فلسفى مترجم وغير مترجم، ونثر أدبى مختلف الألوان بين رسائل شخصية ورسائل سياسية ومقالات ومناظرات وقصص. ويرقى الشعر ألواناً 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 المقفأة ظلت عماد الشعر العربى، وحقا ظهرت مسمطات 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 أحياناً خِصْماً تفرق الأذان فيه على نحو ما يلاحظ في مسمّطات أبي نواس ذات الشطور القصيرة وموشحات الأفذاذ من الأندلسيين أمثال ابن زُهر. على كل حال ظلت جذوة الألحان والأنغام التي انتقدت أزمان الجاهلية في الشعر وكلمات العربية المسموعة تضطرم في عصور الكلمة المقروءة وتزداد تلظياً واشتعالاً على لسان الشعراء والكتّاب جميعاً الذين أحسوا في عمق أنه ينبغي أن لا يهملوا الأسماع أى إهمال، حتى يمتعوا متاعاً هنيئاً بالألفاظ الرصينة الجزلة والأخرى الرقيقة العذبة.

على أنه يلاحظ أن تحوّل الأدب من الكلمة المسموعة إلى الكلمة المقروءة أخذ يضيق دوائر جمهوره، إذ لم يعد يوجّه إلى الشعب جميعه كما كان الشأن أيام الجاهليين، إنما أخذ يوجّه إلى طبقة بعينها هي الطبقة المثقفة أو قل الطبقة الممتازة في الأمة بثقافتها وفلسفتها وفكرها العميق ومثلها الرفيعة في الأدب والفن. وهياً لذلك من بعض الوجوه صعوبة نشر الأدب وتداوله. إذ لم تكن هناك وسيلة لهذا التداول والنشر سوى نسخ الدواوين والآثار النثرية، وهي لا تذيب بين الناس ولا تنتشر إلا مخطوطة أو منسوخة، وكان نسخها يكلف من يريد اقتناءها أثمناً باهظة.

من أجل ذلك لا نبالغ إذا قلنا إن نشر الأدب وذيوعه ظلّ محصوراً طوال العصر العباسي وما بعده في حدود ضيقة، حتى إذا أظننا العصر الحديث، وعرفنا المطبعة واستخدمنا الصحف والمجلات في 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 في نشر الدواوين وأخذت تطبع منها مئات بل ربما آلاف، وبذلك ساعدت المطبعة في العصر الحديث على انتشار الكتب والدواوين لهبوط ثمنها ورخصتها بالقياس إلى ثمن ما كان ينسخ قديماً، مما جعل كثيرين يمتلكون

الكتب ودواوين الشعر. ودَعَمَ ذلك عامل مهم هو انتشار التعليم ومعروف أن عدد المتعلمين كان يزداد كلما قطعنا شوطاً من الزمن، وبالتالي أخذ يزداد عدد قراء الكتب والدواوين والصحف والمجلات زيادة مطردة.

وبذلك كله أخذ الجمهور الذى يقرأ الأدب فى العصر الحديث يزداد من عام إلى عام، ولم يعد الأدب يوجّه إلى طبقة خاصة من طبقات الأمة. بل أصبح يوجّه إلى كل طبقاتها دون استثناء ويسعى إلى إرضائها فى كل ما يقدمه إليها من غذاء فكرى أو وجدانى، واتسع قراؤه يوماً 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 تمها الأناقة ولا التتميق.

وكان تأثير الجمهور أو الجماهير فى الصحف والمجلات قوياً غاية القوة؛ 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 كلفة عنها وخاصة كلف السجع والبديع. وسرعان ما استخدمت الصحف أسلوباً مرسلًا طليقاً 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، وتتطور معه لغته المكتوبة، وبمضى الزمن أخذت تنشأ فى العصر الحديث لغة أدبية مكتوبة مبسطة، 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 مها كانت عميقة تُعرض مبسطة، وكذلك تبسّط 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 أيضاً قوام الشعر وفنون الأدب الأخرى من قصص وغير قصص، إذ أصبح الأدباء جميعاً يحاولون بكل ما يستطيعون أن يجذبوا إليهم أكبر عدد من القراء ويحرصون على ذلك حرصاً شديداً، مما دفعهم دفعاً إلى المضي في التبسيط اللغوي واختيار الكلمات السهلة، بل باللغة السهلة. ومن المؤكد أن كتابنا - صحفيين وغير صحفيين - احتفظ كل منهم في كتابته بحفظ من الجمال الفني، وهو يختلف من كاتب إلى كاتب، غير أنه لا يخفى أبداً فدائماً يسعى الأديب إلى إضفاء مسحة من هذا الجمال على كلماته المكتوبة حتى تسيع الجماهير ما يكتبه وتتقبله قبولاً حسناً.

## ٣

واليوم بعد أن اتخذ الأدب الكلمة المطبوعة أدواته في الذبوع والانتشار بين الجماهير يعود من جديد إلى الكلمة المسموعة متخذاً لها أداة جديدة تسعفه بما يريد من اتساع مناطق ذبوعه وانتشاره في أكبر مساحة ممكنة، ونقصد الإذاعة المسموعة والمرئية أو الإذاعة والتلفزيون، وهما وسيلتان آليتان أو قل وسيطان آليان لنقل الأخبار والمعارف والثقافة وكل ما يسلى الجماهير من موسيقى وغناء وقصص ومثيل. ويذهب كثيرون إلى أن العودة إلى الكلمة المسموعة من شأنه أن يضعف الثقافة التي تحتاج إلى تمهل في قراءتها وفهمها وتمثلها، وليس ذلك فحسب، بل أيضاً إلى المعادة في تأملها، وكل ذلك لا تتيحه الإذاعة المسموعة والمرئية، إذ الكلمات تنطلق في سرعة، وليس هناك أي فرصة ليمهل السامع في فهم ما يسمعه فضلاً عن استبانه له واستيعابه وتمثله، فالكلام يندفع ويتدفق سيولاً متلاحقة، وكأن السامع شدَّ إلى نير فهو يجرى مع المتكلم، ممسكاً أنفاسه، لا يتوقف، جامعاً انتباهه ليتابع المتكلم فيما يعرض من أفكار دون أن يكون له أدنى اختيار في الموضوع الذي يسمعه أو في مراجعة شيء منه أو التوقف عنده، أو حتى في التفكير أثناء سماعه، وكأنه لم يعد من حق المستمع التفكير، فقد أصبح مسخراً لغيره. وحتى هو إن استمع إلى موضوع ثقافي جيد لا يستطيع

استيعاب ما سمعه من أفكار، إذ تحملها كلمات طائفة في الأثير، لا يمكنه أن يعود إليها ولا معاودة النظر فيها. وهو فارق مهم بين الكلمة المسموعة والأخرى المقروءة، ففي الثانية نختار الموضوع الذي نقرؤه ونختار الكاتب الذي نقرأ له، وإذا قرأنا أخذنا الفرصة لنتمهل ولنتأمل فيها نقرؤه، ولنتمتع به متعة يظل أثرها طويلاً في نفوسنا، كما تظل المعارف التي يعرضها باقية في أذهاننا، وإذا أعجبتنا فقرة في الموضوع المعروض أعدنا قراءتها وقد نعيد القراءة مراراً، ونحن في أثناء ذلك نسيغ ما نقرأ أكثر فأكثر، ونأخذ الفرصة كاملة للتفكير فيها نقرأ. أما مع الإذاعة مسموعة ومرئية فإن تفكيرنا يصيبه تعطل أو قل شلل، إذ تصبح أذهاننا مشدودة إلى المتكلم دون أي جهد ذهني، وكأننا ننوم وبعض الناس ينامون فعلاً في أثناء استماعهم لبعض المواد الثقافية التي تعرضها الإذاعة.

ومعنى ذلك كله أن الكلمة المقروءة ستظل المصدر الحقيقي للثقافة، إذ معها نستطيع أن نرجع إلى ما قرأناه في كتاب أو مسرحية أو ديوان، ونقرؤه مرة أو مراراً، وتأخذ أذهاننا الفرصة ليزيد محصولها من المعرفة ومن الخواطر والأفكار. وليس ذلك فحسب فإن الثقافة التي تعرضها الكلمة الإذاعية المسموعة ثقافة سطحية تتفق والجماهير التي تستمع إليها من الأميين وغير الأميين، إذ ينبغي أن لا يعلو ما تحمله على المستوى العقلي العام للأمة، وهي لذلك لا تتعمق في عرض النظريات العلمية ولا المذاهب الفلسفية، بل سيظل ذلك دائماً في حوزة الكلمة المطبوعة وما نقرأ من كتبها ولن تهب منه شيئاً للكلمة الإذاعية المسموعة إلا ما قد يسقط إليها عفواً أو ما قد يلتم به المتكلم إلماماً خاطئاً.

وصفات أساسية تحتفظ بها ثقافة الكلمة المطبوعة وتفقدتها ثقافة الكلمة المسموعة، وهي التعمق في قراءة العلوم النظرية والتجريبية والمذاهب الفكرية والفلسفية، فأنت مع الكلمة المسموعة تظل دائماً عند السطح والقشور، ولا تستطيع التغلغل إلى ما وراءها لا في علم ولا في فكر حتى الفكر السياسي الذي تعنى بعرضه لا تستطيع أن تعرض مذهباً فيه عرضاً تفصيلياً عميقاً. ويفقد

المُصَيِّخ للكلمة المسموعة حرية إرادته فيما يختار، إذ يصبح لا حول له ولا استطاعة، فإن ما يسمعه يُفرض عليه دون أن يكون له فيه أى اختيار، وكثيراً ما يقاد إليه قسراً 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 كثيراً ما يحار ويعتريه كرب الوجوم؛ لأن كلمة طارت منه أو عبارة. وصفة رابعة تفقدها الكلمة المسموعة هى صفة القدرة على دقة الفهم، وأى فهم؟ إن الكلام يطير فى الأثير طيراناً ولا يمكن الرجوع إليه للتحقق منه واستعراضه بخلاف الكلام المقروء، فإن بعض الموضوعات وبعض الفقر فى الكتب تصبح وكأنها مشاهد رائعة تعود إليها، وقد نعكف عليها، للمتاع العقلى بها أى متاع.

#### ٤

ومن المؤكد أن مستمعى الكلمة الإذاعية المسموعة أكثر عدداً ممن يقرءون الكلمة المقروءة فى الكتب والصحف إذ تستطيع أن تُبلِّغ كلامها إلى جميع أرجاء العالم، ولا يشترط فيمن يستمع إليها - كما أسلفنا - أن يكون قارئاً كما هو الشأن فى قراء الصحف والكتب والدواوين الشعرية، فهى تخاطب الأميين والقارئى على السواء. ومن أجل ذلك كانت الكلمة الإذاعية المسموعة لا تطلب فى مستمعها - كما مرّ بنا - مستوى خاصاً 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 يوماً 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 أحياناً للنقد والقول بأنها قلما تحرص على عرض نماذج الأدب

الجيد. وهذا النقد ليس صحيحاً في جملة ولا تفاصيله، لأن وظيفتها مخاطبة الجماهير من أميٍّ وغير أميٍّ، فينبغي أن لا تعرض ما يرتفع عن المستوى العام، وإلاّ تعرّضت لنقد أشدّ حدّةً وعنفاً إذ تخرج عن وظيفتها الحقيقية، وتصبح وسيلة خاصة لطائفة من الجماهير، فما بالنا إذا ابتغت المثل الأدبي الرفيع، وما لذلك صنعت، فتلك - كما قدمنا - وظيفة الكلمة المقروءة المطبوعة.

ولا ننكر أنها قد تقدّم نماذج أدبية جيّدة، غير أن ذلك يرجع إلى أنها تستخدم أحياناً كتّاب الكلمة المقروءة المطبوعة، وهؤلاء تعودوا في كتاباتهم نمطاً أدبياً جيّداً لا يستطيعون أن يهجروه أو يغيّروه. ولعلّ في 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 حيزاً محدوداً في صحيفة أو كتاب تراه بعينك وترى ما قبله وما بعده، فالعلاقة بينها وبين ما يسبقها ويلحقها من الكلام علاقة مكانية، أما الثانية فلا تشغل مكاناً، وإنما تشغل وقتاً محدوداً، وسرعان ما تتمحى وتزول بزوال فترة نطقها، فليس لديها أى فرصة للبقاء والاستمرار، إلاّ إذا سُجّلت 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 في الإذاعة أقصوصة أو مسرحية، بل إذا فاتتنا في 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 أدبي إذاعي، حتى لا يفلت منا جزء منه بل حتى لا تفلت منا كلمة أو عبارة.

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

لا يحدث في أدب الكلمة المقروءة المطبوعة لأنه يشغل حيزاً في مكان، وهو حيز يُبقى عليه ويحفظه، ويعطينا الفرصة كاملة كي نراجعه ونلم به في دقة ونستوعبه ونتأمل فيه، وقد نعود إليه مراراً، لنجدد متعتنا به، وما أكثر ما نعود إليه إذا أعجبنا به، فنقرؤه متمهلين كما يحلو لنا، وكم من فقرة نعيد النظر فيها: النظر عن قرب إلى كل أجزائها. ونحن في أثناء ذلك نفكر ونطيل التفكير ونتوقف ونطيل التوقف متعجبين أو منفعلين متأثرين. أما في الكلمة المذاعة المسموعة فإننا ننتقل معها بدون توقف كأننا في سباق، أو كأن وراءنا عدواً يرصدنا، فنحن في عجلة من أمرنا وسماعنا وليس لدينا أيّ فرصة كي نتأمل كلمة أو نتمتع بها ونستشف ما وراءها من الأحاسيس.

فالاستشفاف والتأمل والنظر التام في الكلام، كل ذلك قلماً يتيح أدب الكلمة المذاعة المسموعة لضياح العنصر المكافئ فيه، ولأن سامعه لا يتثبت ولا يتوقف ولا يتمهل، وقلماً يستطيع الإحاطة به، إذ يجرفه تيار سريع من الكلام المنساب، ومن أجل ذلك كان ينبغي أن يزداد فيه التركيز وتزداد طاقة الحشد، بحيث تدفع سامعه إلى الانفعال السريع، وأكبر الظن أن ذلك هو سبب نجاح القصص البوليسية والتمثيلات العنيفة حين تذاع؛ لأنها تحمل في تضاعفها ما يحرك المشاعر ويثير العواطف.

ولابد من الانتخاب الدقيق لما يذاع، فإن مستمع الإذاعة ليست له حرية في التلقي بحيث يمكنه أن يتلقى فقط ما يعجبه ويترك ما سواه. ولذلك كان ينبغي أن تكفل 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 ومتاعاً لعقولنا ونترك ما سوى ذلك مما لا يجذبنا إليه أو يستهويننا. وليس لنا في كلمات الإذاعة المسموعة شيء من هذه الحرية فيما نسمع، لسبب طبيعي وهو أننا لا نختار، بل يختار غيرنا لنا كما يشاء وهوى، ولذلك ينبغي أن لا يقدم لنا إلا المنتخب المختار بكل دقة.

ولا يختلف اثنان في أن الإذاعة هي الوسيلة المحببة اليوم إلى الجماهير، وهي وسيلة في متناول كل شخص لرخص أجهزتها وصغر حجمها، مما يجعلها شعبية بحق، إذ تدخل كل بيت، ومن السهل أن يحمل أداؤها أو جهازها أى شخص وينقله معه في سيارته سواء أكان راديو أو تليفزيونا، بل من الممكن أن يأخذ الراديو في يده أثناء نزهته أو رحلته، وما عليه إلا أن يدير مفتاحه، ويستمتع إليه على موجات الإذاعة كما يشاء واقفاً أو جالساً أو مستلقياً في غرفة نومه، وقل ذلك نفسه في التليفزيون، وما إن يستمع إلى أى منها حتى تحمل إليه موجات الأثير تواء الأبناء والمعلومات والإعلانات والثقافة من كل لون والغناء والموسيقى والتمثيل والظواهر الجوية المنتظرة والفكاهات المستملحة.

والإذاعة، مسموعة، ومرئية، تقوم في كل ذلك بدور فعال، غير أنها في المجال الأدبي الخالص لا تزال - كما أسلفنا - تعتمد على أدباء تعودوا الكلمة المقروءة، وقلما مرّن أحدهم على استخدام الكلمة المسموعة. وإنما نقول ذلك أملين في أن يتكوّن عندنا أدب إذاعي 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 الأدبي الإذاعي المسموع. ومن المحقق أن الإذاعات المختلفة، مسموعة ومرئية، لم تستطع حتى اليوم أن تكون هذه الطبقة الجديدة من الأدباء الإذاعيين، وحتى الآن من يعملون وراء آلاتها لا يراهم أحد رؤية حقيقية، يدل على ذلك أوضح الدلالة أنه حين يكون لأحدهم عمل أدبي في مسرحية لا نعرف ما عمله فيها وما عمل المخرج، إذ إن عملها يعرض مشتركا، ومن هنا كانت صورتها تختلط في أذهان الناس.

ولا ريب في أن لغة الأدب الإذاعي المسموع المنتظر ستكون أكثر تبسيطاً من لغة الصحافة المقروءة المعاصرة بحكم أن جماهيرها الشعبية أوسع من جماهير

الصحف، وهى لذلك ينبغي أن تكون واضحة المعانى والدلالات وضوحاً تاماً، وينبغي أن تكون خفيفة على السمع سهلة سهولة مطلقة، سهولة الماء يصدر عن ينبوعه دون أى عوائق من تكلف أو ما يشبه التكلف. ولن تعرف هذه اللغة المنتظرة للأدب الإذاعي شيئاً 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، ويزودون بها فصحي هذا الأدب الإذاعي المنتظر، ولهم أسوة فى النهوض بهذا الصنيع بالكتاب المعروف إبراهيم عبد القادر المازنى، فقد كان لديه ما يشبه حاسة سادسة فى دقة التقاطه للكلمات العربية الفصيحة التى تنطقها العامة، واستخدمها فى كتاباته الرشيقة.

وهو ما نامله للأدب الإذاعي المنشود: أن يقرّبه أصحابه المأمولون من لغتنا اليومية لا بما يدونه به من الألفاظ والعبارات العامية الفصيحة فحسب، بل أيضاً برّد الكلمات العربية التى حرّفت 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، وبايح بدلاً من بائع، ومايع بدلاً من مانع. ومن ذلك كسر العامة للحرف الأول فى صيغتى اسم الفاعل واسم المفعول مثل: «مزين - منه» ومثل: «منور - مفتح». وتكثر العامة من إبدال الذال إما زايًا مثل «الإزاعة» بدلاً من «الإذاعة» وأما دالا مثل: «داب» بدلا من ذاب. ومعروف إبدالها اسم الإشارة: «ذا - ذى» إلى: «دا - دى» وتأتى به تالياً للمشار إليه فتقول: «الكتاب دا - الورقة دى» بدلاً من «الكتاب - ذى الورقة». وتكثر العامة أيضاً من إبدال الناء تاءً مثل: «التلت» بدلاً من «الثلت» وكذلك من إبدالها سيناً مثل «السقب» بدلاً من «الثقب». وإبدال العامة فى القاهرة للقف همزة كثير جداً مثل: «أل له» بدلاً من «قل له» ومثل «أصر» بدلا من «قصر». وتكثر العامة من إتباع حركة الحرف الأول فى الصفة المشبهة للحرف الثانى مثل: «جرك - ربك». وتبدل العامة الحرف الثالث فى الفعل المضعف ياء

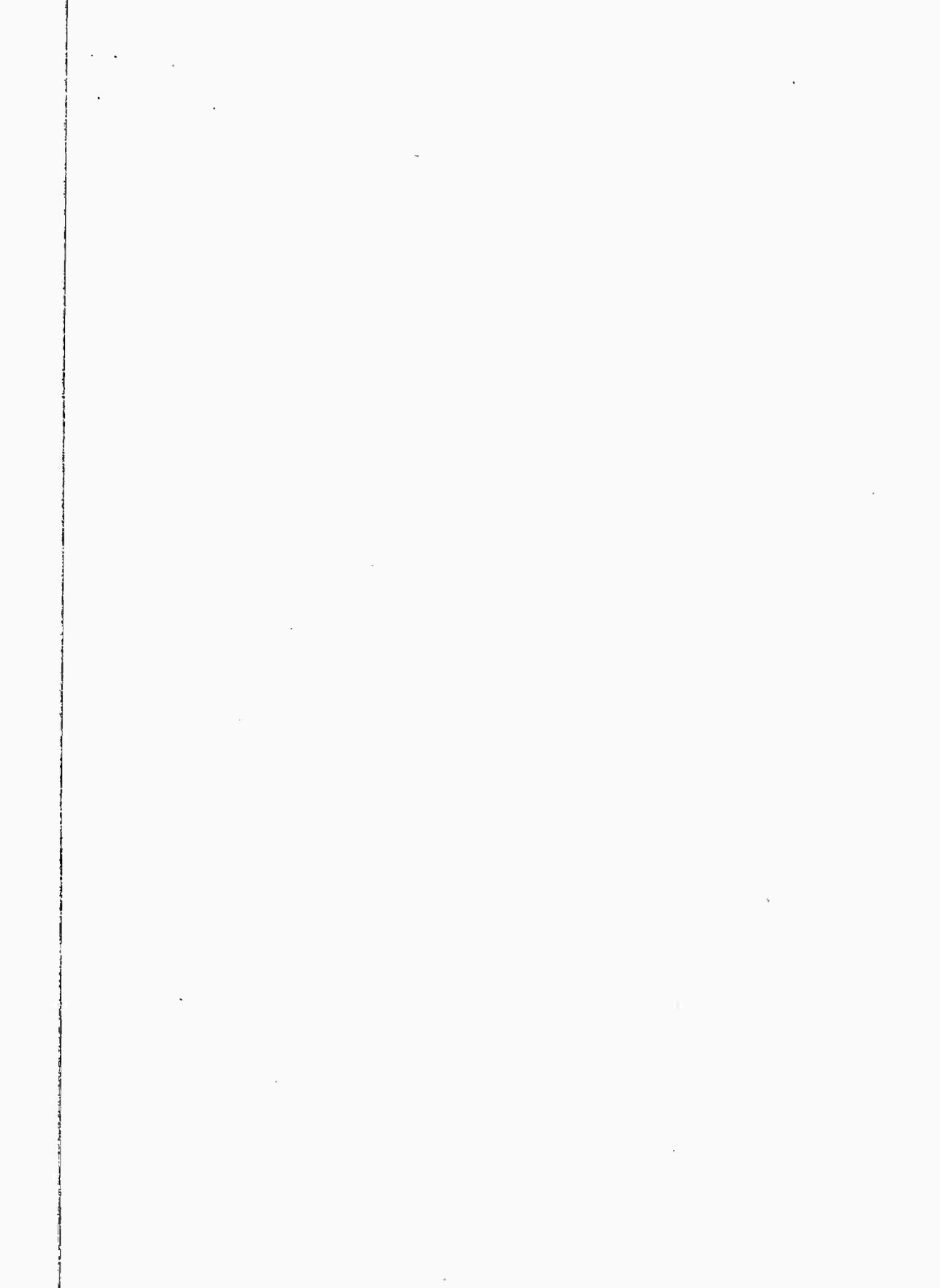
فتقول: «ظنيت - شدّيت» بدلاً من «ظننت - شددت» وتفكّ الإِدغام في اسم الفاعل المشتق من هذا الفعل فتقول: «ظانن - شادد» بدلاً من «ظان - شاد». وتفرّ العامية دائماً من الفتحة السابقة لياء ساكنة فتجعلها كسرة مثل «بيت» بدلاً من «بيت» و«حيث» بدلاً من «حيث» وبالمثل تفرّ العامية من الفتحة السابقة لو او ساكنة فتجعلها ضمة مثل «الجوقة» بدلاً من «الجوقة» و«الخولى» بدلاً من «الخولى».

وفي رأيي حين يأخذ الأديب نفسه في أسلوبه بتصويب هذه التحريفات في الكلمات العامية واجتلابها إلى كلامه بصيغتها الفصيحة، ويضيف إليها ما قلناه من استظهاره في أسلوبه للألفاظ العامية الفصيحة حينئذ تعثر الإذاعة فيه على الأديب الإذاعي الذي تفتقده الآن. وكثيرون لا يعرفون المدى الواسع لانتشار كلمات الفصحى في العامية وعلى ألسنة العامة. وقرأت لبعض الباحثين المتعصّبين للعامية رأياً غريباً هو أن فيها كلمات لا نجد لها مرادفاً في الفصحى يؤدى مدلولها، وساق للدلالة على رأيه والبرهنة عليه قول العامة في وصف الثوب على صاحبه بأنه محبّك أو محزّق أو مبهدل أو مبهوأ، وفاته أن الكلمتين الأوليين معجميتان فصيحتان وأن الثالثة لها أصل أصيل في المعجم اشتقت منه، والكلمة الرابعة أيضاً عربية سليمة إذا اشتقت اشتقاقاً سديداً من البهو وهو الواسع من كل شيء. وعيننا أننا نطلق الأحكام أحياناً دون تثبت.

ولا أرتاب في أن الغد كليل بتحقيق هذا الأسلوب الذي يقترب به أصحابه من لغة حياتنا اليومية الشفوية، والذي 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 أيضاً فنانون موهوبون أصحاب قدرات فنية حقيقية. ولا أبالغ إذا قلت إن أدباً إذاعياً يعتمد على الكلمة المسموعة التي تفصل من أفئدة الجماهير ولغتهم سينشأ عندنا قريباً، وسيكون له أدباؤه الإذاعيون المبدعون.

## فهرس الموضوعات

| صفحة      |   |
|-----------|---|
| ٧ - ٣     | مقدمة .....   |
| ٨٠ - ٩    | في التراث:  |
| ١١        | - وحدة التراث الدينى والعلمى .....                  |
| ٢٧        | - وحدة التراث الأدبى .....                          |
| ٤٤        | - إحياء التراث العربى وتجديده فى عصر الممالىك ..... |
| ٦٤        | - التراث بين أنصاره وخصومه .....                    |
| ٢٣٢ - ٨١  | فى الشعر:   |
| ٨٣        | - حول الشعر .....                                   |
| ١٠٢       | - القديم الجديدي فى الشعر .....                     |
| ١٢٢       | - العروبة فى شعر أبى تمام .....                     |
| ١٣٧       | - الإيقاع الموسيقى فى شعر ابن زيدون .....           |
| ١٥٣       | - سجل شعرى تاريخى فريد .....                        |
| ١٧١       | - حافظ وشوقى وزعامة مصر الأدبية .....               |
| ٢١٦       | - صلاح عبد الصبور والشعر الحر .....                 |
| ٢٧٤ - ٢٣٣ | فى اللغة:   |
| ٢٣٥       | - الفصحى المعاصرة .....                             |
| ٢٤٥       | - لغة المسرح بين العامية والفصحى .....              |
| ٢٦٢       | - اللغة بين الكلمتين: المسموعة والمقروءة .....      |



## كتب للمؤلف مطبوعة بالدار

- الأدب العربي المعاصر في مصر  
الطبعة الثامنة ٣٠٨ صفحات
- البارودي رائد الشعر الحديث  
الطبعة الرابعة ٢٣٢ صفحة
- الشعر والغناء في المدينة ومكة لعصر  
بني أمية  
الطبعة الرابعة ٣٣٦ صفحة
- البحث الأدبي : طبيعته - ومناهجه -  
أصوله - مصادره  
الطبعة السادسة ٢٧٨ صفحة
- الشعر وطوباه الشعبية على مر العصور  
الطبعة الثانية ٢٥٦ صفحة

### في الدراسات النقدية

- في النقد الأدبي  
الطبعة السادسة ٢٥٠ صفحة
- فصول في الشعر وتقدمه  
الطبعة الثانية ٣٦٨ صفحة

### في الدراسات البلاغية واللغوية

- البلاغة : تطور وتاريخ  
الطبعة السادسة ٣٨٠ صفحة
- المدارس النحوية  
الطبعة الخامسة ٣٧٦ صفحة
- تجديد النحو  
الطبعة الثانية ٢٨٢ صفحة
- تيسير النحو التعليمي قديماً وحديثاً مع نهج تجديدية  
الطبعة الأولى ٢٠٨ صفحة

### في مجموعة نوايغ الفكر العربي

- ابن زيدون  
الطبعة الحادية عشرة ١٢٤ صفحة

### في الدراسات القرآنية

- سورة الرحمن وسور قصار  
عرض ودراسة  
الطبعة الثانية ٤٠٤ صفحات

### في تاريخ الأدب العربي

- العصر الجاهلي  
الطبعة الحادية عشرة ٤٣٦ صفحة
- العصر الإسلامي  
الطبعة العاشرة ٤٦٦ صفحة
- العصر العباسي الأول  
الطبعة التاسعة ٥٧٦ صفحة
- العصر العباسي الثاني  
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

### في مكتبة الدراسات الأدبية

- الفن ومذاهبه في الشعر العربي  
الطبعة العاشرة ٥٢٤ صفحة
- الفن ومذاهبه في النثر العربي  
الطبعة العاشرة ٤٠٠ صفحة
- التطور والتجديد في الشعر الأموي  
الطبعة الثامنة ٣٤٠ صفحة
- دراسات في الشعر العربي المعاصر  
الطبعة السابعة ٢٩٢ صفحة
- شوقي شاعر العصر الحديث  
الطبعة العاشرة ٢٨٦ صفحة

## في مجموعة فنون الأدب العربي

• 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

## في التراث المحقق

• المغرب في حلى المغرب لابن سعيد

الجزء الأول - الطبعة الثالثة ٤٦٨ صفحة

الجزء الثاني - الطبعة الثالثة ٥٧٢ صفحة

• كتاب السبعة في القراءات لابن مجاهد  
الطبعة الثانية ٧٨٨ صفحة

• كتاب الرد على النحاة  
الطبعة الثانية ١٥٠ صفحة

• الدرر في اختصار المغازي والسير  
لابن عبد البر

الطبعة الثانية ٣٥٦ صفحة

## في سلسلة أقرأ

• العقاد

الطبعة الرابعة

• البطولة في الشعر العربي

الطبعة الثانية

• معى

الطبعة الثانية

• الفكاهة في مصر

الطبعة الثانية