بسم الله الرحمن الرحـــيم

جـامعـــــــــــــة الإسكـنـدريـــــة
كـلـيـــــــــــــــــــــــــة الآداب
قـسم الـلـغـة الـعـربـيـة وآدابـهـا
****

" اللغةُ الثالثةُ في مسرح توفيق الحكيم : مسرحية الصفقة نموذجاً – دراسةٌ أسلوبيةٌ في لغة الحوار ،،

==========

بحث مقدم للمشاركة في المؤتمر الدولي الثاني للغة العربية

الذي ينظمه المجلس الدولي للغة العربية بالتعاون مع منظمة اليونسكو واتحاد الجامعات العربية ومكتب التربية العربي لدول الخليج ، تحت عنوان : (اللغة العربية في خطر : الجميع شركاء في حمايتها) – في الفترة من7 – 10 مايو ، 2013 م – دبي / 27 – 30 جمادى الآخر1434 هـ

==========

إعـــداد :
د . سليمان علي محمد عبد الحق
مدرس النقد الأدبي والبلاغة

==========

الازدواج اللغوي ظاهرة موجودة في سائر اللغات منذ أن ألهم الله ، تعالى ، الإنسان اللغة ، وعلمه كيف يتواصل مع بني جنسه ، عن طريق أصوات يعبرون بها عن حاجاتهم ، ونقصد بالازدواج اللغوي أن يكون للمجتمع مستوى لغوي فصيح يتداول به الناس المعلومات والمكاتبات

الرسمية ، ويكتب به المبدعون من الشعراء والكتاب ، بالإضافة إلى وجود مستوى لغوي آخر ينتشر على ألسنة العامة ، فيتواصلون به في الأسواق ، واللقاءات غير الرسمية ، ويكون لغة التخاطب بين الأفراد في المنزل .

والازدواج اللغوي – بهذا المفهوم - ليس حكراً على اللغة العربية وحدها دون غيرها من لغات الشعوب الأخرى ، كما ادعى بعض رجال الفكر في أواخر سنة 1881 م[1] ، فاتهموا العرب بأنهم أمة تعاني مرضا لغويا اسمه " الازدواج اللغوي " ؛ فهم يكتبون بلغة ، ويتواصلون فيما بينهم بلغة أخرى مختلفة عن لغة الكتابة أو الإبداع ، صوتيا ، وصرفيا ، ونحويا ، ودلاليا .

وسرعان ما أصبح زعمهم دعوة لتوحيد العرب على لغة واحدة للكتابة والتعبير ؛ وهي اللغة العامية أو اللهجة العامية التي تنتشر على ألسنة أغلب العرب في كثير من الأقطار العربية . وكانت حجتهم في ذلك أن اللغة الفصحى لغة قديمة محدودة بحدود التأليف أو الكتابة الرسمية ، وأنها أصبحت مهجورة على ألسنة الأجيال الجديدة في العصر الحديث ، فهي غريبة عنهم ، وهم غرباء عنها ، حتى أن أكثرهم صار يستعين بألفاظ لغات أخرى كالإنجليزية والفرنسية في أثناء حديثه بالعربية ، ليوضح معنى ما أو يشير إلى مدلول معين .

والذي يقرأ ما كتبه كثير من هؤلاء الزاعمين يدرك أن هناك هدفاً واحداً سعى إليه أصحابه بكل وسيلة ، وهو محاربة الفصحى والتخلص منها ، (فهم تارة يدعون إلى العامية دعوةً صريحةً ، وهم تارة أخرى يدعون إلى التوسط بين الفصحى والعامية ، وتارة يدعون إلى فتح باب التطور في اللغة ، والاعتراف بحق الكتّاب في تغييرها كيفما كان هذا التغيير ، وإلى أي مذهب ذهب)[2] .

ومن المؤسف أن كثيراً من دعاة العامية قد نسوا أو تناسوا ، أو بالأحرى لم يفطنوا إلى أن اللغة العامية هي ابنة شرعية للغة الفصحى ، ففيها كثير من الملامح اللغوية للفصحى على كافة المستويات الصوتية ، والصرفية ، والنحوية ، والدلالية ، ولكنها تنحرف عن بعض القوانين الصارمة للفصحى لتجد لها متسعا من الحرية على ألسنة العوام الذين لا يعرفون قواعد النحو أو الصرف ، أو الكتابة والقراءة أحيانا .

وقد عاشت العامية إلى جوار الفصحى في جميع مراحل تاريخ الحضارة العربية قديماً ، ولم تسبب لها حرجا ، أو تطغى على مجالات اهتمامها ، أو ترغب في محوها والانفراد بالتعبير ، أو بمعنى أوضح ، إن اللغة الفصحى قد عايشت اللغة العامية أو اللهجات الإقليمية قديماً منذ العصر الجاهلي ، فالعصر الإسلامي ، فالعصر الأموي، فالعصر العباسي ، فالعصر المملوكي دون أن تظهر مثل هذه الدعوات لهدم الفصحى أو اتهام العرب بأنهم مصابون بمرض الازدواج اللغوي .

فهذه الدعوات لم تظهر سوى في العصر الحديث ، وقد أزكى أوارها الاستعمار الغربي الذي سعى إلى تهميش هوية الشعوب العربية ، وهدمها ، بإبعادها عن وعاء ثقافتها ، والرابط الوثيق الذي يؤلف بينها ، ويعبر عن ماضيها وحاضرها ومستقبلها ، وهو اللغة العربية الفصحى .

و لم يكتف دعاة العامية بأحقيتها في التعبير اليومي ؛ بحجة أنها الأسهل والأقرب إلى وجدانهم ، بل وصل بهم الأمر إلى الدعوة إلى غزو مجال الإبداع الفني ، والتخلص من لغته الفصحى ، وإحلال العامية محلها ، وكانت البداية في المسرح (حين اتخذت اللهجة السوقية في المسرح الهزلي ، ثم انتقلت إلى المسرح الجدي حين تجرأت عليه وقتذاك فرقة تمثيلية تتخذ اسماً فرعونيا ، وهي فرقة رمسيس ، فوجدت مسرحياتها إقبالا ، ولقيت رواجاً عند الناس . وظهرت الخيالة – السينما – من بعد فاتخذت هذه اللهجة ، ولم يعد للعربية الفصحى وجود في هذا الميدان، ثم ظهرت هذه اللهجة السوقية التي تسمى بالعامية في الأدب المكتوب ، فاستعملها كثير من كتاب القصة في الحوار)[3] .

ومما لا شك فيه أن اللغة، أية لغة، ظاهرة تحكمها القوانين (اللغوية) ؛ لأنها تعكس حياة بشرية تحكمها القوانين الاجتماعية ، كما أن قوانين اللغة مفهومة عفوياً لدى كافة أفراد الجماعة

اللغوية. ولأنها قانونية على هذا النحو ، فلا يمكن للغة إلا أن تكون مفهومة بوضوح تام لدى كافة الناطقين بها.

وإذا انزلقت لغة إلى التضحية بعنصر من عناصر هذه القوانين ، فهي إنما تضحِّى بهذا القدر أو ذاك من وضوحها وسلامتها في آن معا. وإذا كانت فكرة الفصاحة، بشقّيها، تنطلق من جعل "الفصحى" المعيار الأوحد والمطلق أو المثل الأعلى بلا منازع للغة العربية الفصحى ، فإن الانطلاق من "العامية" أو من الحياد الوصفي إزاء الازدواج اللغوي القائم ، لا يمكن إلا أن يؤدى إلى أن تطالب "العامية" بالاعتراف بفصاحتها ؛ أي بوضوحها وسلامتها ، وربما على قدم المساواة مع "الفصحى" ، وربما أكثر منها بكثير؛ على أساس أن تمكُّن العرب من "العامية" أقوى بما لا يقاس بتمكُّنهم من "الفصحى" .

والذي ينبغي أن يقر في الوجدان أن ما يسمى الازدواج اللغوي ظاهرة شائعة في جميع اللغات ، فهناك لغة فصحى ، ولغة أو لغات عامية ، والحقيقة أنني لا أفضل أن أطلق كلمة " **لغة** " على اللغة العامية – على الرغم من استعمالي لها في هذا البحث – بل أفضل أن أسميها كما سماها أسلافنا اللغويون القدماء (**لهجة**) ، حيث إن مصطلح اللغة يطلق على نظام محدد للتخاطب ، يقوم على عدة مستويات : صوتية ، وصرفية ، ونحوية ، ودلالية ، ويحتكم إلى قواعد مطردة يغلب عليها القياس ، ويتوارثها جيل بعد جيل ، وهذه التعريف لا يكاد ينطبق على العامية . ولهذا ، فقد كان الدكتور محمد حسين محقاً حين أطلق على العامية مسمى : **اللهجة السوقية** ، وهو مسمى مناسب ، ولا يمكن أن يدل على انحطاط العامية أو وضاعتها ، بل يدل على أنها لغة العامة .

وإذا ما حاولنا أن نقف أمام مسألة الازدواج اللغوي في الفنون الأدبية ، فينبغي أن نلتفت إلى أمرين في غاية الأهمية ، أولهما : أن فن الشعر نأى إلى حد بعيد عن الكتابة بالعامية ، سواء الشعر التقليدي ذو البحر الواحد والقافية الموحدة ، أم شعر التفعيلة ، أم الشعر المرسل ، بينما ظهرت فنون أخرى نظمية استخدمت العامية لغة لها ، لتخاطب فئة محددة من المتلقين : كالزجل ، والمواليا، والقوما ، والكان كان ، والموشح[4] .

أما الأمر الآخر ، فهو أن فنون النثر ، كالمسرحية ، والرواية ، والقصة والقصيرة ، والأقصوصة ، والرسالة ، والخطبة ، والمقالة ، والحديث الإذاعي ، وغيرها ، قد مال أكثرها إلى استعمال العامية أداةً للتعبير أو السرد ، كالمسرحية ، والرواية ، والقصة القصيرة ، لاسيما بعد أن طغت هذه الفنون على فنون الشعر في العصر الحديث ، وتناولت كثيرا من مشكلات المجتمع السياسية والاجتماعية والاقتصادية والدينية والثقافية .

وإذا ما توقفنا عند المسرحية فناً نثريا في الأدب الحديث ، فإننا ينبغي أن ندرك أن هذا الفن يتفرد بميزة خاصة ، تجعله مختلفا عن كافة فنون النثر ، ألا وهي أنه فن دخيل على بيئة النثر ؛ حيث إن المسرحية نشأت فناً شعرياً خالصاً ، وكانت تُكتب شعراً في الأدب اليوناني القديم على يد أبرز روادها مثل إيروبيدس ، وصوفوكليس ، وإسخيلوس ، وكان النقاد آنذاك يطلقون على المسرحي لقب " الشاعر ".

وسبب الحديث عن هذا الأمر يعزو إلى أن المسرحية حينما دخلت ميدان النثر ، وبدأ الأدباء العرب في العصر الحديث يكتبونها نثراً لا شعراً ، فإنها احتفظت بكثير من خصائص لغة الشعر ؛ مثل التكثيف ، والإيجاز ، والتلميح ، والتصوير ، والإيحاء .

ومن هنا فإن إشكالية كتابة المسرحية نثراً في العصر الحديث ، استوقفت كثيرا من رواد هذا الفن الذي نظر إليه كثير منهم على أنه فن دخيل على الأدب العربي ، ومستجلب من الأدب الغربي .

ولعل أول ما نلاحظه في لغة المسرحية - باعتبارها أحد الأجناس الأدبية – أنها تقوم على الحوار ؛ الذي يعد مدخلاً رئيسا لتحديد ماهية اللغة في هذا الفن . ويمكن أن يقال إن المسرحية قصة تمثل

على خشبة المسرح ، ولكنها ليس فيها مؤلف أو راوٍ يقص علينا الأحداث ، ويعرفنا بالشخصيات وطبائعها ، وعلاقات بعضهم ببعض ، كما يحدث في الرواية مثلا، وإنما تكشف الشخصيات بنفسها عن نفسها ، وتتحاور فيما بينها ، لينمو الحدث من خلال ذلك الحوار والمواقف التي يجري فيها .

على أنه مهما وجد من وجوه اختلاف بين المسرحية وغيرها من الفنون "القصصية " ، فإنها تبقى كغيرها من تلك الفنون – تعتمد في المقام الأول على قصة أو "حدث" ، يعرض علينا من خلال الحوار . وعلى ذلك يمكن أن نعد القصة أو الحدث العنصرالأول من عناصر العمل المسرحي ، والحوار هو شكله النهائي الذي يميزه عن غيره من الأعمال الأدبية.

فكلما ذكرت المسرحية ذكر الحوار ؛ ذلك أن الحوار هو أداة المسرحية ولسان حالها الذي يحمل لنا بناءها اللغوي ، ويبلور سمات الشخصيات (وهو الذي يعرض الحوادث ، ويخلق الشخصيات، ويقيم المسرحية من مبدئها إلى ختامها)[5].

وعلى هذا الأساس فالحوار هو أداة التخاطب في المسرحية، وهو السمة التي تشيع الحياة ، و الجاذبية في المسرحية . ويعتبر الحوار هو الخصيصة التي تميز المسرحية عن سائر الصور الأدبية الأخرى ، من حيث إن المسرحية لا تأخذ الشكل النهائي إلا عن طريق الحوار وخشبة المسرح .

و مما لا شك فيه أن الحوار هو أوضح جزء في العمل الدرامي ، وأقرب إلى أفئدة الجماهير وأسماعهم ؛ فعن طريقه يعبر الكاتب عن فكرته ، ويكشف به عن الأحداث المقبلة والجارية في مسرحيته ، ويصف الشخصيات ومراحل تطورها.

والحوار الجيد هو الذي تدل عليه كلمة فيه على معنى يكشف عن حقيقة معينة، ويعبر عن تلك الحقيقة تعبيرا دقيقا لا مبالغة ولا افتعال فيه، لأنه بمثابة الوسيط الذي يحمل العمل الدرامي إلى أسماع المتلقين[6] ؛ فهو الذي يوضح الفكرة الأساسية ويقيم برهانها، ويجلو الشخصيات ويفصح عنها ، ويحمل عبء الصراع الصاعد حتى النهاية ، وهذه المهمة يجب أن يضطلع بها الحوار وحده.

كما أن الحوار يعد الوسيلة الأدبية الأساسية للتفاهم والتخاطب، بين الممثلين، وبالتالي فهو وسيلة نقل الأفكار ، وسرد الحوادث للجمهور ، والذي يتغلغل في مضامين الصيغة المسرحية بشتـى أجزائها : العرض، والتـأزم، والموقـف، والحل .

وسواء وجه الحوار إلى المتفرج الذي يشاهد المسرحية تعرض أو تمثل، أو وجه إلى القارئ بين دفتي كتاب ، فهو الذي يطور موضوع المسرحية ، ويكشف سرائر شخصياتها، ويجذب الانتباه إلى فنيتها.

وقد أشار كل من جورج سافونا ، وإلين أستون إلى أن الدور الأساسي للحوار يتجلى في تحديد الشخصية ، والمكان ، والفعل ، كما يبنى الحوار بنظام الدور ؛ أي أن إحدى شخصيات المسرحية توجه الحديث إلى شخصية أخرى ، فتنصت ثم تجيب بدورها . ويرجع اهتمام المتلقي بلغة الحوار إلى ما يحتويه الحوار من حقائق فلسفية[7] .

وميزت جين فاينبر في مقاله عن (مسرح اللغة)[8] ، الذي نشره سنة 1956 م ، بين ثلاثة أنواع من لغة الحوار في الدراما المسرحية التقليدية ، وهي :

- لغة درامية تمثل عواطف وأفكار الشخصيات ، وعلاقاتها النفسية ؛ وهي لغة قريبة من لغة الحياة العامة .
- اللغة الجسدية ؛ وهي عبارة عن شكل من الأشكال الصوتية للإشارة .
- مسرح اللغة ؛ وظهر بعد الحرب العالمية الثانية ، وفيه تطورت وظيفة اللغة ، وأصبحت هي ذاتها مضمون الدراما ، وتمثلت أمامنا كواقع درامي .

وقد رصدت كارمن بوبيس[9] ستة أنماط للغة الحوار المسرحي ، خاصة في المسرحية الغربية ، وهي :

- الحوار البرهاني : وهو الذي يعنى بالحجة أو الحقيقة عن طريق الخطاب اللفظي .
- حوار الانعكاس الكوميدي : وهو الحوار الفكاهي السريع الذي يعتمد على التضاد اللفظي.
- الحوار الإخباري : ويعنى بنشر الحجة ، وإعلاء قيم العقيدة .
- حوار الهوى والحياة : وهو حوار يعكس الأهواء الإنسانية ، كالسلطة أو الواجب ، كما يهتم بالإعلان عن المشاعر الإنسانية .
- حوار المحادثة والقصص : وهو شائع في كوميديات الصالون ، ويمكن أن تدرج فيه الدراما البرجوازية التي تميزت بهذا اللون من الحوار .
- الحوار التصويري : وهو ما نراه في الواقعية النفسية ، وفيه تبدو الحوارات منفصلة عن الحدث .

إن الحوار في نهاية الأمر عبارة عن لغة مسبوكة في قالب تخاطب بين الممثلين والجمهور ، أو بين شخصيات المسرحية فيما بينها، ولا يمكن لهذا التخاطب إلا أن يكون كلاماً ؛ لأن الحوار يتمثل في لغة مكتوبة تتكون من كلمات، تحمل داخلها مواقف وأفكاراً ، تأتي على لسان شخوص المسرحية ، لتحقق التواصل فيما بينها ، كما تحقق التواصل بين عالم الخيال و عالم الواقع أو عالم المتفرج.

إذن ، فإن اللغة هي أداة الحوار المسرحي على الرغم من أن وجود التمثيل الصامت يخرق القاعدة ، وعلى الرغم من تأكيد المسرح الحديث على الأصوات والأشياء في عروضه إلى درجة كبيرة.

وفي المسرح العربي تشكل لغة الحوار مشكلة كبيرة تفرض نفسها على الكاتب المسرحي ، وعلى القارئ أو المشاهد معاً ؛ ومصدر هذه المشكلة وجود ثنائية الفصحى والعامية في اللغة العربية، أو ما يسمى بالازدواج اللغوي في المسرحية ؛ إذ إن المفترض أن الشخصيات في المسرحية العربية لابد أن تتكلم عربية ملائمة لمستواها الاجتماعي والثقافي ولتكوينها النفسي، وهذا يعني أن الفصحى قد تبدو غير مناسبة للأميين أو ذوي المستوى التعليم المحدود، وأن العامية أنسب لها، وتكون النتيجة أن تختلف لغة المسرحيات العربية تبعاً لاختلاف العامية في الأقطار العربية المختلفة ، وهو اختلاف كبير يقف حائلاً دون التواصل الذي تسعى إليه المسرحية مع مشاهديها وقرائها ، وتظل فاعلية المسرحية محدودة بحدود البلد الذي كتبت بعاميته ، أو البلدان القليلة التي تفهم عامية ذلك البلد.

كما أن هناك قصوراً ملحوظاً لدى بعض الكُتّاب المسرحيين في العالم العربي ، يبدو في استخدام فصحى واحدة للشخصيات المسرحية جميعها ، مهما اختلفت مستوياتها الاجتماعية والثقافية ، فيبدو غير المتعلم أو قليل التعليم بعيداً عن والواقع ، وهو ينطق فصحى غريبة لا يستخدمها حتى مثقفو العصر.

ومن هذا المنطلق نشأت **إشكالية هذا البحث** ؛ حيث إنه يدرس اللغة الثالثة التي ترددت في كتابات رائد المسرح العربي – توفيق الحكيم – الذي بدأ كتاباته المسرحية بالعامية في مسرحية (الضيف الثقيل) عام1919 م ، إبّان الثورة المصرية ، وتردد في الكتابة بين العامية والفصحى ،

وتساءل عن أيهما يناسب لغة المسرحية ، وأيهما يجذب المتلقي أكثر ، وفي نهاية المطاف وصل إلى ما سماه باللغة الثالثة ، وهي لغة وسطى بين الفصحى والعامية ، تنأى عن تقعر الفصحى وغرابتها وتعقيدها ، وتعلو عن ركاكة العامية وابتذالها ، ورأى أنها اللغة المناسبة للمتلقي في عصره ، سواء أكان متعلما تعليما عالياً ، أم كان محدود التعليم أم كان أمياً .

وتعد مشكلة الازدواج اللغوي في المسرحية من أخطر وأبرز المشكلات التي صاحبت كتابة المسرحية في الأدب العربي ، والتي ظهرت منذ أوائل القرن العشرين ، وحاول الرواد الأوائل مواجهتها في مسرحياتهم ، مثل فرح أنطون في مسرحيته (مصر الجديدة ومصر القديمة) ، حيث قدم لها بحديث طويل ، أكد فيه على ضرورة الاستعانة بالفصحى والعامية معا في كتابة المسرحية الواحدة ، بل في النص الواحد ، وأشار محمود تيمور في كثير من كتاباته إلى هذه المشكلة ، ولكنه آثر الكتابة بالعامية لسهولتها ، وقربها من أفهام العامة ، مثل مسرحية العشرة الطيبة ، وعبد الستار أفندي ، وغيرهما .

وعلى الرغم من أن الحكيم قد هجر الكتابة المسرحية بالعامية ، خاصة لدى عودته من فرنسا ، واستبدل بها الفصحى ؛ لأنها تناسب مضامينه الفكرية ، أقول على الرغم من ذلك ، فإنه حاول أن يحل مشكلة الازدواج اللغوي في الحوار المسرحي ، تلك التي شغلته مثلما شغلت أغلب المسرحيين في عصره ، فكتب مسرحية (**الصفقة**) عام 1959 م ، بلغة فصحى سهلة ، أقرب إلى لغة الحياة اليومية ، لكنها لا تجافي قواعد الفصحى ، وهذا ما أطلق عليه **اللغة الثالثة** .

لكن ، هل استطاع الحكيم أن يستمر في الكتابة بهذه اللغة ، وهل اقتنع بأنها اللغة الأصلح للحوار المسرحي ، وأنها الأنسب للتعبير عن مستويات جميع الشخوص في المسرحية ؟

هذا ما سوف تحاول هذه الدراسة الإجابة عنه .

بادئ ذي بدء ، ينبغي الإشارة إلى لغة الحوار في المسرح العربي بعامة ، وفي مسرح توفيق الحكيم بخاصة ، والحقيقة أن من ينعم النظر في تاريخ النصوص الأدبية والمسرحية العربية ، يمكن أن يلاحظ أن هناك ثلاثة أشكال للغة الحوار المسرحي ؛ أولهما : حوار باللغة الفصحى ، وثانيها : حوار باللهجة العامية ، وثالثها : حوار يجمع بين الفصحى والعامية في النص الواحد . وهذا الشكل الثالث هو أكثرها انتشاراً ، وأشدها خطورةً على الفصحى ، وقد اتخذ بدوره أساليب عدة ، منها :

- إيراد الحوار فصيحاً على ألسنة الشخصيات المتعلمة أو المثقفة ، وإيراده عامياً على ألسنة الأميين.
- صياغة الحوار بالعامية ليمثل على خشبة المسرح ، ثم إعادة كتابته بالفصحى ليطبع في كتاب مقروء .
- اللجوء إلى الحيل الأسلوبية في صياغة الحوار – كما سيتضح هذا في التحليل الأسلوبي للغة الحوار في مسرحية الصفقة – بحيث يُقرأ الحوار فصيحاً ، وينطق عامياً ، وهذا ما سمي باللغة الثالثة ، استنادا إلى تسمية توفيق الحكيم ، وقد سماها آخرون باللغة **الفصعامية**.

إذن ، فإن لغة الحوار المسرحي قد تنوعت بين الفصحى والعامية منذ أواخر القرن التاسع عشر، الذي شهد بدايات المسرح العربي ؛ وقد جمع كثير من الكتاب بين اللغة الفصحى واللهجة بل اللهجات العامية في كتابة الحوار المسرحي ، فمثلا نجد أن مارون النقاش ، الذي يعد رائدا للفن المسرحي في القرن التاسع عشر، قد انصرف إلى المسرح ونذر له جهده وماله ، فقدّم خمس مسرحيات من النوع الكوميدي، وهو أصعب أنواع الفنون المسرحية وأرقاها، متأثراً بالمسرحي الفرنسي الكوميدي موليير، ثلاثاً منها من تأليفه وإخراجه، واثنتين من تأليف أخيه الشاعر المحامي نقولا النقاش (1825- 1894).

وكانت كوميديا **"البخيل"** أولى مسرحياته ، وهي أول مسرحية عربية، وقد ألفها وأخرجها ومثّلها في أواخر عام 1847 وأوائل عام 1848 في منزله في بيروت، ودعا إليها علية القوم، فلاقت استحساناً كبيراً، وهي مستوحاة من مسرحية "البخيل" لموليير، ولكنها ليست ترجمةً ولا اقتباساً، بل هي من تأليفه، فلم يستطع موليير أن يستلب النقاش، ولا أن يمحو فاعليته وشخصيته الذاتية والقومية ، حيث إن النقاش غير المكان ، وأعاد صياغة الشخصيات ، وخلع عليها سماتٍ عربيةً ، وذهب الدكتور محمد يوسف نجم في دراسته لهذه المسرحية إلى أن (أسلوبه الشعري أقرب إلى الركاكة)[10] .

ويبدو أن سبب هذه المقولة أن النقاش جمع في هذه المسرحية بين اللغة الفصحى واللهجات العامية ؛ حيث أنطق الخادمة اللبنانية (أم ريشا) العامية اللبنانية ، وأنطق (عيسى) العامية المصرية ، وترك (غالي ونادر) ينطقان العربية كما ينطقها الأتراك ، وأجرى الحوار المسرحي باللغة الفصحى على ألسنة الشخصيات المتعلمة . لكن عمله هذا لم يحل الإشكال الخاص بلغة الحوار المسرحي آنذاك .

ثم جاء يعقوب صنوع [11]– مؤسس المسرح في مصر – وكتب مسرحياته الأولى بالعامية ، رغبة في تثقيف الشعب المصري ، الذي تنتشر الأمية بين أغلب أفراده ، وليقرب هذه اللغة للعامة.

وفي نهاية القرن التاسع عشر ، كتب محمود تيمور (1892- 1921م) مسرحياته بالعامية ، مثل : عبد الستار أفندي – العصفور في قفص – الهاوية)[12]، على الرغم من أنه كتب الحوار المسرحي لمسرحية (العصفور في قفص) باللغة الفصحى في بداية الأمر ، لكنه نقله إلى العامية حينما مثلت المسرحية ، وكأنه يريد أن يؤكد أن هناك فرقاً بين نوعين من المتلقين ، هما : المتلقي القارئ ، والمتلقي المستمع أو المشاهد .

وعلى النهج نفسه سار الجيل التالي من الأدباء والمسرحيين في كتابة الحوار باللغتين الفصحى والعامية ، مثل محمود تيمور ، والأخوين عيسى عبيد وشحاتة عبيد ، ورشاد رشدي ، ونجيب سرور ، وميخائيل رومان ، ونعمان عاشور ، وسعد الدين وهبة ، وألفريد فرج ، وتوفيق الحكيم ، ويوسف إدريس ، ويوسف السباعي ، وغيرهم .

وقد ظن كثير من الباحثين أن غلبة اللهجة العامية على الحوار عند هؤلاء الأدباء وغيرهم ربما ترجع إلى عدة أمور ، منها : رغبتهم في إضفاء الصبغة المصرية المحلية على أعمالهم ، وسعيهم لتقريب المسرحية إلى أذهان العامة ، ثم رغبتهم في إضفاء صفة الواقعية على أدبهم .

لكن هذا الظن – في اعتقادي – لم يكن هو السبب الرئيس لمنحى هؤلاء الأدباء في كتابة الحوار ؛ إذ إن هناك أسباباً أخرى ، ربما تبلورت في اجتماع هذا الفريق من دعاة كتابة لغة المسرحية

باللهجة العامية على وجهة نظر واحدة ؛ هي أن اللغة الفصحى لا تناسب ذوق المتلقي ، بعكس العامية التي تتغلغل في وجدان الشعب وعقله ، فهي قادرة – حسب رأيهم - ببساطتها وتراكيبها السهلة على تجسيد الواقع ، وإضفاء صفات حقيقية على الشخصيات ، وتعبر تعبيراً صادقاً عن المواقف الدرامية .

وتتمثل الأسباب الأخرى للزعم بأن اللغة الفصحى لا تناسب الحوار المسرحي ، في أن أغلب هؤلاء الأدباء ، الذين عاشوا زمناً من الحيرة والتردد بين الكتابة بالعامية ، والكتابة بالفصحى في أعمالهم ، وقعوا أسرى الفهم الخاطئ للواقعية الطبيعية ؛ تلك التي دعا إليها إميل زولا ، صاحب رواية الأرض ، وصدقوا الدعوات بأن كتابة الحوار المسرحي للشخصيات حسب مستواهم اللغوي ، لهو خير دليل على نقل الواقع ، وأنه يضفي نوعا من الصدق والإقناع على الشخصية .

ولم يصل إلى فهم أولئك النفر القليل من الكتاب أن الواقع الفني يختلف عن الواقع الحقيقي الموجود خارج النص ، فالفنان – والمسرحي خاصة – يحاكي الواقع وما فيه من خلال وجدانه ، ويمرر هذا الواقع أولا وأخيراً على ذاته قبل أن يعرضه على المتلقي ، فالواقع الفني إذن هو واقع لا يكذب ، ولكنه يتجمل ، وهذا هو ما دعا إليه رواد الواقعية الاشتراكية أو الماركسية .

وقد ذهب " بندتو كروتشة " (1866- 1952 م) ، إلى أن (الفن فعل تأملي حدسي خالص ، لا علاقة له بمجال السلوك و الأفعال) [13]. أما الواقعية الطبيعية عند إميل زولا (1840 – 1920م) ، وفلوبير (1821- 1880م) ، فهي واقعية أقرب إلى تلك المحاكاة الأفلاطونية التي لا تكترث لذكر الواقع الحقيقي ،وتنقله نقلاً حرفيا ، بكل تفاصيله ، وبما فيه من سوآت وعورات ، ومشاهد مقززة .

وفي بالبخلاء دعا الجاحظ إلى الجمع بين الفصحى والعامية في الحوار المسرحي ، فدعا الكاتب إلى أن ينقل الكلام كما هو في الواقع على لسان الشخصية، ونبه إلى الخسارة التي ستصيب المسرح الواقعي إذا جعل الكتّاب المسرحيون شخصياتهم الواقعية تتكلم على المسرح لغةً غير اللغة التي تتكلم بها في واقعها ، وتوقف أمام نوعين من الكلام :

أولهما : كلام الأعراب ؛ وعلى الكاتب أن ينقله كما هو بإعرابه وتركيبه ، محافظاً على فصاحته ، ومخارج ألفاظه . وآخرهما : كلام العوام ، ونوادرهم ، وملحهم ، وطرائفهم ؛ وهو ما يدخل في باب الهزل ، وكأنه يريد من الكاتب أن ينقل عن طريق لغتهم السوقية للمتلقي سماتِ أفعالهم وسلوكياتهم التي تبعث على الضحك والفكاهة ، وإن لم يفعل ذلك ، فقدتْ الشخصية كثيراً من واقعيتها ، وذهبت متعتها وملاحتها ، يقول الجاحظ : (ومتى سمعتَ ، حفظك الله ، من كلام الأعراب ، فإيَّاك أن تحكيها إلا مع إعرابها ، ومخارج ألفاظها ، فإنك إن غيرتها بأن تلحن في إعرابها ، وأخرجتها مخرج كلام المولدين والبلديين ، خرجتْ الحكاية من تلك الحكاية ، وعليك فضلٌ كبير . وكذلك إذا سمعت بنادرة من نوادر العوام ، وملحة من ملح الحشوة والطَغام ، فإيَّاك أن تستعمل فيها الإعراب ، أو أن تتخير لها لفظاً حسناً ، أو أن تتخير لها من فيك مخرجاً سرياً ، فإن

ذلك يفسد الإمتاع بها ، ويخرجها من صورتها ، ومِن الذي أُريدتْ له ، ويذهب استطابتهم إياها ، واستملاحهم لها)[14] .

والشيء الذي يجب أن ننتبه إليه جيداً هو أن سمة الواقعية في المسرحية لا تعتمد على عنصر اللغة فحسب ، بل تعتمد على عناصر أخرى مصاحبة للغة ؛ كالصورة ، والوحدة ، والمضامين الفكرية ، فالجاحظ كان زعيم الواقعية الأول في الأدب العربي – غيرَ مُنازَع – وواقعيتُه اعتمدت (على إبراز الصورة ، كما يراها الرائي ، وكما يرسمها المصور ، لا على الصور الخيالية التي ينتزعها الخيال ، والتي يستعين بها الشعر من التشبيه والمجاز والاستعارة)[15] ، ولكنها كانت واقعية فنية جمالية ، لا واقعية حقيقية مجردة .

ومهما يكن من أمر ، فإن حس الجاحظ المسرحي قد نبع من وعيه العميق بطبيعة المواقف الاجتماعية التي سعى إلى استجلابها من واقع الحياة ، وإقحامها إلى واقع الفن ، كما أمده بقدرة فائقة على صياغة تعبيره صياغة فريدة ، فجاءت عبارته سمحةً طيِّعةً ، وجاء أسلوبه اللفظي من أوضح الأساليب وأجملها ، وأبعدها عن المعاظلة والتكلف ، وذلك التعثر اللفظي ، الذي يرجع في كثير من حالاته إلى قلة المحصول اللغوي للكاتب.

وسببٌ ثانٍ أشار إليه أحد الباحثين المحدثين[16] ، وهو أن كثيراً من هؤلاء المسرحيين ، الذين جمعوا بين الكتابة بالفصحى والعامية ، منذ أوائل القرن العشرين ، كانوا يحاولون من خلال ذلك أن يخفوا ضعفَهم في اللغة الفصحى ، وإفلاسَهم في معرفة مفرداتها وتراكيبها ، (فاستعمال العامية في الحوار لا يرجع دائما إلى الخلل في فهم الواقعية ، بل يرجع أحياناً إلى ضعف القاص والروائي والمسرحي بالفصيحة ، وعدم تضلعه فيها)[17]. وهذا الرأي صائب إلى حد بعيد ، حيث إن هؤلاء الكتّاب لم يفلحوا في الكتابة باللغة الفصحى في مسرحياتهم ، فاستعاض بعضهم عن هذا النقص بدعوته إلى استنطاق الشخصيات المثقفة بالفصحى ، واستنطاق الأميين بالعامية ، بينما دعا فريق آخر متطرفٌ إلى استبدال العامية بالفصحى ؛ باعتبار الأولى اللغةَ المناسبةَ لخشبة المسرح .

ولم يقتصر هذا المنحى على كتّاب المسرحية ، بل شمل كثيراً من كتّاب القصّة والرّواية ، الذين اعترف بعضهم بضعفه ، وعدم قدرته على صياغة السرد أو الحوار بالفصحى ، لصعوبة تراكيبها[18]، ولهذا ذهب الدكتور عبد المحسن طه بدر إلى أن استعمال هيكل العاميةَ لغةًً للسرد في رواية (زينب) لم يكن لتحرِّي الواقعية ، والتعبير عن المستوى الثقافي للفلاحين ، وإنما بسبب (عدم قدرة قاموسه العربي الفصيح على تقديم الكلمة المناسبة له ، لضعف ثقافته العربية)[19].

وإضافة إلى ما سبق ، فإن هناك أمراً آخر ينبغي الالتفات إليه ، وهو قدرة الأديب على الصياغة الفنية ، ومدى امتلاكه لأدوات الفن التي تساعده على اختيار اللغة الملائمة التي تناسب التجربة التي يعالجها ، وهذا ما يسمى بوعي الكاتب للبناء الفني للمسرحية ، فالكاتب الجيد لا تشكل اللغة عائقاً أمام إبداعه المسرحي ، ولا يشغل نفسه بإشكالية الازدواج اللغوي في الحوار ، بل يمكنه أن يطوع اللغة الفصحى لتعبر عن كافة المستويات الثقافية للشخصيات ، فيأتي الحوار على ألسنتهم سلساً ،

متلاحماً مع الصور ، والأفكار ، مشكِّلاً نوعاً من الوحدة الفنية المتكاملة ، والتي تنسجم فيها جميع عناصر العمل الفني ، ولا يستأثر أيُّ جزءٍ منها باهتمام المتلقي وحده ، فيصير منفصلاً عن الكل ، حتى لو كان متقناً وفريداً في حد ذاته .

والقضية الرئيسة ليست لغة الحوار المسرحي بقدر ما هي فهم المتلقي لمضمون المسرحية ، فالمتلقي – قارئاً كان أم أمياً - أهم ما يشغله البناء الدرامي للمسرحية ، والمضمون الفكري الذي يخرج به عقب قراءته النص المسرحي مكتوباً ، أو مشاهدته له ممثلاً على خشبة المسرح .

والذي يؤكد ذلك أنك لو سألت مشاهداً أو مشاهدين أميين كثراً عقب خروجهم من المسرح ، وبعد مشاهدتهم مسرحيةً مكتوبةً بلغة فصحى ذات بناء فني عالٍ ، أقول لو سألتهم عن رأيهم في لغة الحوار في المسرحية لأجابوك بأنها لغةٌ رائعةٌ ، استطاعت أن توصل إليهم فكرة المؤلف دون أدنى عناء ، على الرغم من أنهم لا يمكنهم نطق جملةٍ واحدة من جمل الحوار في المسرحية ، وذلك لأن الحوار جاء منسجماً مع بقية أجزاء المسرحية ، ولم يبدو شاذاً ، ولكنه ، لقدرة المؤلف الفنية ، أسهم بقدر ما ، مع بقية أجزاء العمل المسرحي في تحقيق غاية التأثير والإمتاع والإقناع لدى المتلقي .

ومن الأمثلة المشابهة لذلك الشخصُ الأميُّ الذي يستمع لخطبة الجمعة على المنبر ، وهي ملقاةٌ باللغة الفصحى ، فهو يفهم مضمونها الفكري ، ويمكنه بكل سهولة أن يسرد لك أهم ما جاء فيها من نصائحَ وعظات ، على الرغم من أنه يعجز عن قراءة هذه الخطبة ، أو إعادة عباراتها بشكل صحيح ، وذلك لأن هناك آلياتٍ فنيةً أخرى ، أسهمت إلى جانب اللغة في إيصال المضمون ، وتحقيق التأثير ؛ مثل لغة الجسد ، وإشارات الخطيب ، ونبرات صوته التي تعلو وتهبط بحسب طبيعة الفكرة التي يعالجها ، هذا بالإضافة إلى مظهر الخطيب بشكل عام .

وربما يرجع هذا إلى طبيعة الفن المسرحي ، فالمسرح (خطاب، وكل خطاب يفترض معرفة الآخر حتى يمكن أن نخاطبه بلغته ، وبلغاته ، ونحن نعرف أن اللغات المسرحية هي لغات مشهدية ، يكثر فيها المرئي والمسموع والملموس والمتذوق ، وكل الإحساسات المختلفة)[20].

ولهذا فقد أصرّ سعد الله ونوس – وهو أحد رواد المسرح العربي المعاصر - على استخدام اللغة العربية الفصيحة ، وهذا يتفق مع فكرته السياسية والاجتماعية ؛ حيث إنه كان يرى أن مشكلة اللغة في المسرح قد نشأت مع ظهور الطبقات الشعبية الجديدة كمستهلك للمسرح... ومع ظهور الواقعية الجديدة ، إلا أنه يعتقد أن الواقعية في المسرح ليست انعكاساً آلياً للحياة العامة ، فالمسرح يعتمد على الواقع في استيفاء نماذجه، إلا أنه يضع تلك النماذج ضمن مواقفَ وآفاقٍ شَرْطية، حيث يقول : (فكما أن الكلام بالعامية لا يكفي لكي يضفي على الشخصية سمةً واقعية، كذلك فإن الكلام بالفصحى لا يمكن أن يكون حائلاً أمام أن يكون النموذج واقعياً)[21] .

ولعل إيمان سعد الله ونوس بالمسرح ودوره في محو الفرق بين الفصحى والعامية، جعله لا يشذ في كتاباته المسرحية عن الفصحى ، كما أن التزامه الفصحى يعكس وعيه بأهمية استخدامها ، ودورها في تكوين الإنسان والمجتمع والثقافة بشكل عام ، ويعكس في الوقت نفسه موقفه الفكري

والسياسي ، بالإضافة إلى أنه كان يؤمن - تبعاً لذلك – بأنه يجب على المسرح أن يقوم بمهمة توعية وتنوير المتفرج حيال الواقع المعيش .

والحقيقة أن توفيق الحكيم لم يبتعد في فهمه لدور المسرح عن فهم كثير من الرواد ؛ فهو كان يدرك تماماً إشكالية لغة الحوار المسرحي ، وبرغم أنه تأرجح في الكتابة بين الفصحى والعامية ، فإنه حاول أن يصل إلى نقطة التقاء بين اللغتين ، بحيث يضمن فهم كل من المتلقي القارئ والمتلقي المشاهد أو المستمع للحوار المسرحي ، وذلك حينما أشار إلى ما أسماه باللغة الثالثة في بيانه المنشور مع مسرحية (**الصفقة**) : حيث قال : (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 محيطه – تلك هي لغة المسرحية : قد يبدو لأول وهلة لقارئها أنها مكتوبة بالعامية ، ولكنه إذا أعاد قراءتها ، طبقاً لقواعد الفصحى ، فإنه يجدها منطبقة على قدر الإمكان ، بل إن القارئ يستطيع أن يقرأها قراءتين : قراءة بحسب نطقه الريفي ، فيقلب القاف إلى جيم ، أو إلى همزة تبعاً للهجة إقليمه ، فيجد الكلام طبيعياً ، مما يمكن أن يصدر عن ريفي ، ثم قراءة أخرى بحسب النطق العربي الصحيح ، فيجد العبارات مستقيمة مع الأوضاع اللغوية السليمة)[22] .

إن محاولة الحكيم في حد ذاتها أمرٌ جيدٌ ، لكنْ هل استطاع تحقيق ما دعا إليه من أمر اللغة الثالثة ، على أرض الواقع ، وهل استمر في الكتابة بهذه اللغة الثالثة ؟

لن يستبين هذا الأمر إلا عندما نتناول مسرحية (**الصفقة**) – كنموذج للغة الثالثة عند الحكيم - بالتحليل الأسلوبي ، لنتعرف على المستوى اللفظي والدلالي ، والمستوى التركيبي ، والمستوى الصوتي والإيقاعي .

ولكن قبل أن نشرع في هذا التحليل ، ينبغي الإشارة إلى أن الحكيم قد أشار إلى نقطتين أساسيتين خلال عبارته السابقة ؛ أولاهما : أنه أدرك ، مثل بقية المسرحيين في عصره ، أن هناك إشكالية لغوية في كتابة الحوار المسرحي . والنقطة الأخرى تتمثل في أنه مؤمن بأن للمسرحية لغةً خاصة تقرأ مكتوبةً بطريقة معينة ، وتنطق ممثلةً على خشبة المسرح بطريقة أخرى مختلفة .

والذي لابد من التأكيد عليه أن المسرحية ، التي كانت تكتب شعراً في بداية نشأتها عند اليونان ، لابد أن تكون ذات لغة فنية عالية ، تنأى عن تقعر الفصحى ، وتعلو عن ركاكة العامية ، لكنها لا تنزل إلى مستوى اللهجة العامية ، أياً كان الإقليم الذي يتبناها ، هذا بالإضافة إلى ضرورة أن تكون هذه اللغة مليئة بالإيحاءات ، والتلميحات ، والثراء الدلالي الذي يتبلور في الحوار المسرحي ، الذي لابد أن يكون تبعاً لهذا (شديدً البلاغة ؛ أي أنه يرتفع عالياً عن العامية بتفننٍ مقصود ، وهو في أدنى حدوده بلاغيٌّ ، بمعنى أنه خطابيٌّ مزخرفٌ ، ومهول)[23] .

وهذا النمط من الأسلوب اللغوي هو النمط الذي ارتضاه كثير من أسلافنا النقاد في التعبير اللغوي ، وسموه بالنمط الأوسط ، وهو يشبه في خصائصه وسماته ذلك الأسلوب الذي ارتضاه أرسطو للغة الفن القولي ، وتحدث عنه في كتابه (فن الشعر) ، فقال : (إن الصفة الجوهرية في لغة

القول ، تكون واضحةً ، دون أن تكون مبتذلةً ، وتكون واضحةً كل الوضوح ، إذا تألفت من ألفاظ دارجة ، لكنها حينئذ تكون ساقطةً ... وتكون نبيلةً بعيدة عن الابتذال إذا استخدمت ألفاظاً غريبةً عن الاستعمال الدارج)[24] .

إذن ، فإن الحوار المسرحي ينبغي ألا يكون حواراً عادياً أو متدنياً ، وإنما هو حوار فني بليغ ، يرتفع عن مستوى الحوار الجاري في الحياة اليومية ، إنه الحوار المرسوم بعناية فائقة ، والمختارة ألفاظُه بما يتناسب مع البناء الدرامي من ناحية ، ومع طبيعة الشخصيات من ناحية أخرى .

ويعد توفيق الحكيم أكثر كتّاب الدراما العربية اهتماماً بلغة الحوار المسرحي ، وعلى الرغم من تأرجحه بين الفصحى والعامية في كتابة مسرحياته ، فإن لغته عموماً اتسمت بالدقة والبلاغة ، واستطاعت أن تصل بالبناء الدرامي إلى مستوى فني رفيع ، أوصل كثيراً من مسرحياته – خاصة المكتوبة باللغة الفصحى[25] - إلى العالمية ، وترجمت إلى لغاتٍ عدة .

وقد نالت دعوته إلى ما أسماه باللغة الثالثة في لغة الحوار المسرحي ، استحسان كثير من النقاد العرب ، مثل جلال العشري ، ومحمد مندور ، الذي وصفها بأنها تجربة ناجحة ، لأنها – بحسب رأيه – حلّت مشكلة اللغة في مسرحنا العربي [26].

وذهب محمد مصطفى هدارة إلى أن توفيق الحكيم قد تغير اتجاهه الفني عقب عودته من رحلته إلى فرنسا ، حيث إنه حمل لواء التجديد في المسرح العربي كله ؛ (فقد هجر العامية واستخدم الفصحى لتليق بها مضامينه الفكرية ، كما أنه جعل للحوار قيمة أدبية في ذاته ليقرأ على أنه أدب وفكر ، كما أنه حاول أن يحل مشكلة الازدواج اللغوي التي كانت لا تزال تؤرق كتّاب المسرح)[27] .

بينما نظر محمد العبد إلى محاولة الحكيم – أعني اللغة الثالثة – على أنها (تشويه غير جائز للغة العربية)[28] ، وذهب إلى أن (اللغة لا تعرف ، ولا يمكن أن تعرف لغة ثالثة ، فهي إما فصحى أو عامية ... فالعربية إما أن تكون لغة معربة نسميها الفصحى ، أو لهجة غير معربة نسميها العامية ... بينما كانت لغة الحكيم اصطناعاً وتصرفاً فردياً ، وتفصحاً مقصوداً إليه ، وتجميلاً للغة معينة بجماليات لغةٍ أخرى)[29] ، ورفضها أيضاً محمد غنيمي هلال ؛ باعتبار أن اللغة العربية الفصحى (ليست عاجزةً عن التعبير الدرامي)[30] .

ومهما يكن من أمر ، فإن توفيق الحكيم كان يرى أن فن التمثيل في عصره لم يزل يتحسس طريقه إلى النضج ، ومحاولة الوصول إلى مستوى المسرح العالمي ، مثل مسرح بيراندللو ، وبيرناردشو ، وإبسن ، حيث كانت تسيطر عليه روح الفكاهة والتسلية ، واختلطت التراجيدي بالكوميدي فيما سمي بالميلودراما ، كما كانت النصوص المسرحية يختلط فيها النثر بالشعر – الزجل خاصة – والعامية بالفصحى ، وكان فن المسرح يختلط بفنون أخرى ، كالغناء والموسيقى والرقص .

إذن ، فإن الألوان الفنية للمسرح التي كانت شائعة بشدة آنذاك ، مثل الأوبريت ، والفكاهة ، والفودفيل ، والمسرحية الجماهيرية بعامة ، لم تكن تعنى بتقديم نص أدبي له قيمة فكرية ، بقدر ما كانت تركز على تقديم الحوادث المثيرة ، واصطناع حركات ومناجاة تشد المتفرج فحسب أو تضحكه ، دون أن تعنى بتغذية الفكر ، و إمتاع العقل . أضف إلى ذلك تلك النظرة الدونية من الناس – خاصة المثقفين – لفن التمثيل ، ولهذا حاول جاهداً أن ينأى في مسرحياته عن الكتابة باللهجة العامية ، وفضَّل الفصحى ليرضي كلا من القارئ والمتفرج .

كما أن الحكيم كان يهدف إلى إيجاد نوع من المسرحية يمكن أن يشاهدها الجمهور كله ، على اختلاف درجاته الثقافية ؛ بحيث (لا يجد فيها الأمي تعالياً ! فإذا استطاع هذا النوع أيضاً أن يجمع بين المسرحية المكتملة لعناصرها ، المحتفظة بجدية تركيبها وهدفها ، وبين الفن الشعبي (الفلكلور)؛على نحو يصوغه جو المسرحية وطبيعة بيئتها ، ويبدو كأنه جزءٌ داخلٌ في بناء المسرحية ذاتها ، إذا نجحت هذه المحاولة، فإننا نكون قد عرفنا الطريق إلى الحل المنشود !)[31].

مسرحية الصفقة : دراسة أسلوبية :

==========

أولا : ملخص المسرحية (1956 م) :

صّور الحكيم في مسرحية "الصفقة" الحالة التي كانت سائدة في الريف قبل ثورة يوليو 1952م ، يوم كان الفلاحون يخشون سيطرة الإقطاع على الأرض الزراعية، فنرى إحدى الشركات العقارية الأجنبية تقرّر بيع " تفتيش10" من أراضيها في إحدى قرى الريف، فيتضافر أهل القرية على شرائه ، ثم توزع الأرض فيما بينهم بعد أن يجمعوا المال اللازم.

واستطاع **"شنودة" -** العامل بالشركة - أن يقنع المدير للتفاوض مع الفلاحين لعمل **صفقة** لبيع الأرض ، وتمضي الأحداث لتروي لنا معاناة الفلاحين البسطاء في سبيل الحصول علي أرض ملك تملكها القرية كلها ، فقد قدم الأهالي كل ما يملكون بمعني الكلمة ، ولم يتبق لهم مليم واحد في منازلهم ، بل إن بعضهم مدينٌ من أجل جمع مبلغ الصفقة ، وتدور الأحداث ، وتأتي المشاكل الواحدة تلو الأخرى ، فها هو ذا **" تهامي"** لم يدفع نصيبه من الصفقة ، وبالتالي تصبح الصفقة **" لاغية "** إذا لم يدفع ، ويضطر تهامي لسرقة جدته ، ليقوم بسداد المبلغ ، ثم تناقش جريمة السرقة ، وبعد أن تحل هذه المشكلة بتدخل من **" الحاج عبد الموجود"** ، تأتي مشكلة أخري ، فقد علمت القرية بقدوم **"حامد بك - أبو راجية "** إلى محطة القطار لزيارة القرية ، وكان من أبرز الإقطاعيين في قريتهم ، وظنوا بالخطأ انه قادم ليسلبهم أرضهم ، ويقدم عرضاً أفضل للشركة .

واجتمع أهل القرية للتفكير في كيفية المحافظة علي أرضهم التي هي كل أملهم في هذه الحياة ، وتوصلوا ، بعد نصيحة **"خميس أفندي"** لهم ، إلي أن ضرورة جمع مبلغ مالي كبير – مائتي جنيه - لتقديمه رشوة لحامد بك . وبرغم معاناة أهل القرية ، وعدم وجود المال بين أيديهم ، فقد دبروا المال بالاستدانة من **" الحاج عبد الموجود "** ؛ ذلك التربي الذي ما لبث أن استغل الفرصة لفرض فوائد عليهم ، وهم فقراء ، وهو عالم بأمرهم ، إلا أنه لا يعلم من الإسلام إلا حروفه !

وتم تقديم المبلغ **" لحامد بك "** ، **الذي تعجب** من أمر الفلاحين الذين يقدمون له مالاً بغير سبب أو بدون مقابل ، فحقيقة الأمر أنه لم يأت للمفاوضة علي الأرض ، وإنما جاء لشؤون خاصة به بعيدة عن الأرض كل البعد ، حيث (**حصلت له حادثة كسرت له الكومبيل ، وقعد في المحطة لأجل**

يرجع بالقطر)[32] ، وبعد أن علم **" حامد بك "** سبب إعطاء الفلاحين له المال ، ظهر جشعه وانتهازيته ، وهو يعلم جيدًا أنهم في أمس الحاجة للأرض ، فرفض أن يترك لهم الصفقة ، وسعى إلى أخذها منهم ، ثم بتدخل من وكيله **" عليش أفندي "**، يصفو الحال ، ويوافق على ترك الأرض .

وتطفو مشكلة أخرى ، فقد أعجب **" حامد بك " بـ"مبروكة"** - خطيبة **" محروس"** ، وساوم الفلاحين : إما أن تذهب الفتاة معه إلى البيت لرعاية ابنه ، وإما أن يذهب ويفاوض الشركة علي الأرض ، ويقع الفلاحون الفقراء في مشكله معقدة ؛ فالمساومة هنا بين أمل حياتهم ، وعرضهم ، فكيف تخيّر الفلاح بين أمرين كلاهما مر ؟! كيف تخيّره بين أن يتنازل عن عرضه ، أو يتنازل عن أرضه؟!

ويدب اليأس في نفوس الفلاحين ؛ إذ إن خسارة الأرض بدأت تلوح في الأفق ، إلا أن **" مبروكة "** تتدخل كي تنقذ الموقف ، وتطلب من أبيها أن تذهب مع حامد بك إلى بيته ، ولا داعي أن يقلق عليها ، فهي واعية ، وتعرف كيف تصون نفسها .

وصدقت الفتاة الذكية في كلمتها ، فقد استطاعت أن تخرج سالمة آمنة من بيت **"حامد بك"** بعد يومين فقط ، ودون أن تدع للرجل فرصةً للخروج من بيته ، حيث إنها ادّعت أنها مريضة **بداء الكوليرا** ، فطردها صاحب البيت ، وفرض البوليس الحراسة المشددة حول منزله ، مانعاً أي شخص من الدخول أو الخروج ، حفاظًا علي سلامة أهل البيت .

وتنتهي المسرحية بنجاح الصفقة دون أن يدفع الفلاحون نقوداً "للحاج عبد الموجود" ، وذلك بفضل أصالة وذكاء **"خميس أفندي"** الذي هدده بكشف فضائحه ، ودون أن يمس **"حامد بك"** شعرة من **"مبروكة"** ، و يحصل الفلاحون علي الأرض ، و ينشدون نشيداً تملؤه السعادة والفرحة بأرضهم ، فيقولون :

صلوا على الزين صلوا على الزين
بقى لنا ملك حلو وزيــن
صبرنا ونلنا يا أهل بلدنا
وصار لصغيرنا مثل كبيرنا
فـــدان طيـــن
صلوا على الزين صلوا على الزين[33]

ثانياً : الشخصيات :

الشخصيات هي النماذج البشرية التي تقوم بتنفيذ الأحداث الدرامية في المسرحية ، ويدور على ألسنتها الحوار الذي يكشف عن طبيعتها، وثقافتها ، وسماتها النفسية والعقلية . وجاءت شخصيات المسرحية واقعية لا كاريكاتورية ، تتحرك وتتطور بتلقائية حسب تطور الأحداث ، ويمكننا أن نشير إلى أهم شخصيات الصفقة فيما يأتي :

سعداوي : هو أحد فلاحي القرية البسطاء ، و يعتبر - إلي حد ما - واعياً .

محروس : هو ابن سعداوي ، وهو شخصيه انفعالية في معظم الأحيان .

عوضين :هو أحد فلاحي القرية ، وهو نسيب سعداوي ، ويوازيه في قلة الوعي . .

مبروكة :هي ابنة عوضين ، وهي خطيبة محروس ابن سعداوي ، وهي فتاة ذكية وجميلة.

الحاج عبد الموجود : تُرَبِي ، وهو رجلٌ لا يعرف من الإسلام إلا حروفه ، انتهازي ، ولا يملك من الضمير إلا اسمه ، ميسور الحال ، ويستعين به أهل القرية باعتباره " بنك التسليف " ، ولكن الكل غافل عن الصفات الدنيئة للحاج عبد الموجود – إلا خميس- لا يعلمون عنها شيئاً ، وينظرون

له علي أنه " حاجج بيت الله ثلاث مرات ".
شنودة : هو مسئول حسابات في الشركة البلجيكية – مالكة أرض الفلاحين – ودوره في المسرحية بمثابة الوسيط أو السمسار بين الفلاحين والشركة.
خميس : هو أمين مخزن الشركة ، وهو أحد أبناء القرية ، أصيل ، ولماح ، يدافع عن الحق ، لكن لا تخلو طباعه من بعض الصفات السيئة ؛ فهو " خمرجي " ، إلا أنه يحمل بين ضلوعه بعض الصفات الجميلة.
تهامي : هو إنسان بلا مبادئ ، يطبق مبدأ الغاية تبرر الوسيلة .
حامد بك : إقطاعي غني ، انتهازي ، وهو مثل تهامي بلا مبادئ أيضاً .
عليش أفندي : وكيل حامد بك أبو راجية ، وهو رجل جشع لا يعرف المبادئ ، ولا يشغله سوى جمع المال الحرام .

ثالثاً : البناء الفني للمسرحية :

تنقسم مسرحية الصفقة من حيث البناء الفني الخارجي إلى ثلاثة فصول ؛ يمثل كل فصل منها منظراً مسرحياً متكاملاً ، لا يقسمه المؤلف إلى مناظر أو مشاهد أو لوحات . أما من حيث البناء الفني الداخلي ، فنلاحظ أن حبكة المسرحية تتمثل في خطين دراميين ؛ الأول : فرعي ، يتمثل في زواج محروس بمبروكة . والآخر : رئيسي ، ويتمثل في الصفقة الرئيسة التي تمثل مشروع أهل القرية لشراء أرض " تفتيش10" من الشركة البلجيكية .

وخلال الخط الدرامي الفرعي يعرض المؤلف في بداية الفصل الأول لموضوع زواج محروس بمبروكة ، وكيف أنه تم تأجيله لحين الانتهاء من الصفقة ، وجاء ذلك على لسان **سعداوي** والد **محروس** : (**واسأل عوضين قدامك ، اتفقنا على تأجيل دخلة بنته " مبروكة " على ابني " محروس " لحين ما ننتهي من حكاية الصفقة**)[34] ، وكذا لحين جني محصول القطن وبيعه.

أما الخط الرئيسي ، فيعرض المؤلف خلاله ملامح القضية الرئيسة المطروحة ، وأهم شخوصها ، فمنذ بداية الفصل الأول ، يجتمع أهل القرية في احتفال كبير ، بعد أن اتفقوا على شراء قطعة الأرض التي تعرضها الشركة البلجيكية ، وقد جمع " **شنودة أفندي** " – الصراف - المبلغ المطلوب من كل أبناء القرية .

ولكن تحدث المفاجأة المروعة عندما يهبط " **خميس أفندي** " فجأة على القرية منذراً الجميع بوصول " **حامد بك أبو راجية** " – أحد كبار الأعيان – لرؤية الأرض البلجيكية بنية شرائها ، وينصح خميس أفندي أهل القرية بضرورة جمع مبلغ مالي كبير ، يقدمونه رشوة لحامد بك ، لإبعاده عن شراء الأرض ، فيوافق أهل القرية على رأيه .

ونلاحظ هنا أن الأحداث تبلغ في نهاية الفصل الأول ذروتها المتمثلة في الخوف من ضياع الصفقة – الأرض – على يد حامد بك كبير أعيان القرية . ويظهر أهل القرية كفاعل رئيس في تسيير الأحداث وإدارتها ، برغم أنهم سيكتشفون في نهاية المسرحية أنهم خدعوا جراء خوفهم الشديد على ضياع الأرض منهم ، حيث إنهم أساءوا الظن باعتقادهم أن حامد بك نزل القرية بغية شراء الأرض .

ويحاول أهل القرية الحفاظ على الأرض بالاستدانة من الحاج عبد الموجود ؛ ذلك التربي الانتهازي الذي حج بيت الله ثلاث مرات ، لكنه لا يعرف من الإسلام سوى اسمه ، فلم يرحم فقر

أهل قريته ، ولم يرق لعوزهم ، فهو يقرضهم المال بفوائد ربوية كثيرة ، ولم يكتف بذلك ، بل قال لهم:(**نتفاهم أولاً على الضمان ، كيف أضمن مبلغي ؟ اعملوا لي رهنية على الأطيان**)، فيرد سعداوي في توسل :(**محصولنا يضمن يا حاج ، نصيبنا من المحصول نعطيك منه مطلوبك في الشتوي والصيفي ، كل زرعة نخرج لك منها نصيبك ، ولو من قوتنا الضروري وقوت عيالنا ، المهم انجدنا ، انقذنا ، انقذ أرضنا ، أحيي كياننا ، عمّر بيوتنا**)[35] .

وفي الفصل الثاني يكشف الموقف الذي يجمع بين حامد بك أبو راجية ، ووكيله المرتشي أن حامد بك قد هبط القرية اضطراراً ، بعدما تعطلت سيارته أمامها ، وأثناء محاولة أهل القرية دفع المال لحامد بك ، يتعجب في البداية ، لكنه عندما يعرف الغاية يقرر في البداية عدم قبول المال (المائتين جنيه)، لكن وكيله يتدخل ويقنعه بقبوله نظير عدم شرائه أرض الشركة البلجيكية .

ويزداد الأمر تعقيداً عندما تقع عين حامد بك على مبروكة – خطيبة محروس - الشابة الجميلة ، فيعجب بها ويراها (**كالوردة المفتحة**) ، ويشترط لعدم شرائه الأرض أخذ مبروكة معه ، لتخدم ابنه – البك الصغير - في القاهرة (**لأن الدادة الإفرنجية شاخت وأصبحت مهملة ، وشكلها أصبح يقرف الكلب**) [36].

وهنا يلتقي الخطان الدراميان في المسرحية عندما تبلغ الأحداث ذروتها ، وتتكون العقدة الرئيسة التي تمثل مبروكة أحد طرفيها ، فحامد بك يخيّر الفرحين بين التفريط في الأرض ، وبين التفريط في العرض (مبروكة) . وتزداد حدة الصراع عندما يلقي القدر الكرة في ملعب سعداوي ومحروس وعوضين ثم مبروكة ، فإن لم تسافر مبروكة ، ستضيع الصفقة بسببهم (**وتبقى المصيبة على الكفر كله**) ، و بحسب كلام تهامي : (**وعمره ما ينساها لكم ، كل ساعة يقول ضاعت علينا الأطيان بسبب بنت عوضين !**) .

وفي النهاية يقترح شنودة أن يعرضوا المشكلة على مبروكة ، فإن وافقت على السفر لمدة يومين لحين إنهاء الإجراءات مع الشركة تكون المشكلة قد حُلّت .

وفي النهاية تحل مبروكة العقدة ؛ بأن توافق على السفر مع حامد بك ، وتضحي بنفسها كي تحافظ على أرض أهلها ، تلك التي لا تقل في نظرها عن العرض والشرف ، وتقول : (**لأجل خاطر كفرنا كل شيء يهون**) ، ثم يقرر عوضين والد مبروكة ، وحماها سعداوي سفرها سراً إلى القاهرة ، لتعمل لدى حامد بك ، دون أن يخبر أحدٌ خطيبها محروس .

وفي الفصل الثالث – وبعد مرور ليلتين على سفر مبروكة - يكشف عوضين وسعداوي عن قلقهما إزاء اختفاء محروس من القرية ، يقول سعداوي : (**واحد من أهالي الناحية لمحه في قطر الليل البارح ! سافر ، والخوف يكون غرضه يلحق بمبروكة !**) ، وتظهر شدة قلق عوضين في قوله شارداً: (**محروس سافر يقتل حامد بك !**) .

ولا ينتبهان من كشف قلقهما إلا بوصول خميس أفندي بخبر وصول مبروكة إلى القرية ، في الوقت الذي يأتي فيه شنودة الصراف ليهنئ الحضور بإتمام التعاقد مع الشركة في صفقة الأرض ،

ثم تأتي مبروكة لتشرح كيف تحايلت على حامد بك ، وأقنعته بأنها مصابة بمرض الكوليرا ، فأخلى سبيلها ، وتشرح لهم أيضاً كيف أنه خدعهم بإيهامهم أنه سوف يشتري أرض الشركة البلجيكية ، بقولها : (**البك حامد أبو راجية ضحك علينا ! ضحك على الكفر كله .. نصب على الكفر كله ! يوم حضوره البلد كنا فاهمين أنه حضر لأجل الأرض .. لأجل الصفقة ... لا ، أبداً ، أبداً ، أبداً ... لا كان دماغه في حكاية أرض ، ولا في باله مسألة صفقة ، ولا كان عنده علم بشيء من أصله ! حضر صدفة ، حصلت له حادثة كسرت له الكومبيل ، وقعد في المحطة لأجل يرجع بالقطر ... وما شعر إلا والكفر كله يطلع بالزفة على قوله ويدفع له نقدية ! الحكاية عرفتها كلها من لسانه هو ، قعد يحكيها في بيته بين أهله وهو واقع من الضحك ، وأنا قاعدة على جنب سامعة**) [37].

رابعاً : لغة الحوار – دراسة أسلوبية :

تعرف الأسلوبية - كما يقول مؤسسها الأول شارل بالي – بأنها : (علم يعنى بدراسة وقائع التعبير في اللغة المشحونة بالعاطفة المعبرة عن الحساسية)[38]. وقد عرفها عبد السلام المسدي بأنها مركب من جذر " أسلوب " ولاحقته "ية" ؛ فالأسلوب ذو مدلول إنساني ذاتي ، واللاحقة تختص بالبعد العلماني العقلي الموضوعي[39].

وقد ذهب كثير من العلماء واللغويين إلى أن مصطلح"علم الأسلوب" مرادف للأسلوبية ، ومنهم من فرق بينهما ، فقال إن علم الأسلوب يقف عند تحليل النص بناءً على مستويات التحليل ، وصولا إلى علم بأساليبه . أما الأسلوبية فهي تتجاوز النص المحلل ، المعلومة أساليبه ، إلى نقد تلك الأساليب ؛ بناءً على منهج من مناهج النقد المعروفة [40] . ولكن يبدو أن الفرق بينهما ضئيل جدا ، وأنهما يلتقيان في كثير من الجوانب .

وتلتقي الأسلوبية والبلاغة في أمور كثيرة ؛ منها : أن البلاغة تقوم على مراعاة مقتضى الحال ، وكذا تعتمد الأسلوبية على الموقف ، وبينما تحاول البلاغة الكشف عن القيمة الفنية والجمالية للنص ، وتركز على تقويم النص ، نجد أن وظيفة الأسلوبية تتجلى في تعليل الظاهرة الإبداعية بعد إثبات وجودها ، وإبراز خواص النص المميزة له ، كما أن غايتها تشخيص للظواهر الفنية ووصفها .

والأسلوب عند ابن خلدون قالب تنصهر فيه المستويات النحوية والدلالية والصوتية ، وقد ربط ابن خلدون بين الأسلوب والقدرة اللغوية ، كما ربط بين الأسلوب والإطناب والحذف والإيجاز[41] .

إذن ، فإن الأسلوبية تُعنَى ، بداهةً ، بالبحث عن الأسس الموضوعية لإرساء علم الأسلوب ؛ أي دراسة الأسلوب دراسة تحليلية بعيدة عن الذاتية ، وذلك من خلال الاستعانة بأسس علم اللغة الحديث Linguistics .

ومن هذا المنطلق ، نشرع في تحليل لغة الحوار في مسرحية الصفقة من خلال عدة مستويات رئيسية ؛ هي :

- **المستوى الأول : المستوى الصوتي أو الإيقاعي .**
- **المستوى الثاني : المستوى اللفظي أو الدلالي .**
- **المستوى الثالث : المستوى التركيبي .**

أولاً : المستوى الصوتي أو الإيقاعي :

عندما نقرأ مسرحية الصفقة نستطيع أن نقف على مجموعة من الملامح التي تشكل الجانب الصوتي أو الموسيقي في لغة المسرحية ، ويمكن أن نشير إليها فيما يأتي :

أ- الجهر والهمس :

الجهر في الأصوات يعني القوة و الشدة ، فهو ناتج عن اهتزاز الوترين الصوتيين اهتزازا منتظما يحدث صوتا موسيقيا ، و بذلك يكون للصوت المجهور قوة و طبيعة تأثير لا تتوفر في غيره من الأصوات؛ فالجهر إذن يمنع النفس أن يجري معها.

وقد كان حضور حروف الجهر قوياً في مسرحيتنا ، و ذلك لطبيعة الموضوع ، فالجهر من سمات القوة و الشدة ، و قد جسد هذه الصفة ، تتابع الأصوات في المشاهد، خاصة صوتي"القاف " و "اللام " و الدال " ، و كلها أصوات تعبر عن القوة ، مثل قول الوكيل لحامد بك الذي تعجب من فعل أهل الكفر ، عندما جاءوا ليعطوه المال كي لا يشتري الأرض من الشركة ، إذ كيف يقبل مبالغ كبيرة بدون مقابل من ناس مجانين : (**بدون مقابل ؟ لا وانت الصادق يا بك ، المقابل موجود ، مجرد تشريفك بلدهم يعتبر في نظرهم حاجة كبيرة ، تستحق عندهم دفع فلوس**)[42] .

ويظهر الجهر أيضاً في حوار خميس أفندي مع أهل الكفر ، عندما رأى حامد بك أبو راجية على المحطة : (**شاهدته بعيني ومعه وكيله ، رحت أستلم زكايب فوارغ وصلتْ للمخزن بقطر البضاعة ، لقيته هناك ! قاعد يكلم ناظر المحطة !**)[43] .

أما الهمس فهو ملمح صوتي يتميز بالليونة في طبيعته و تكوينه ، و فيه ملمح من الحزن و أحيانا،على العكس من الجهر، فلا اهتزاز معه للأوتار الصوتية فالصوت المهموس هو الذي لا يهتز معه الوتران الصوتيان، و لا يسمع لهما رنين حين النطق به .

والأصوات المهموسة عشرة، يجمعها قولك : " **سكت فحثه شخص**" ، وقد وردت كثيراً في الصفقة ، وقد وظفها المؤلف بحيث تتناسب وطبيعة المقام ، مثل الحوار الذي دار بين خميس أفندي ، والحاج عبد الموجود ، حيث هدد الأول بفضحه أمام أهل الكفر ليجبره على إقراضهم المال ، فيلين فجأة ويتظاهر بأنه لم يسمع التهديد ويقول:(**على كل حال أنا قلت لكم الأصول ، أصول السلف في الدنيا كلها ، لكن لأجل خاطركم أنتم ، وخاطر خميس أفندي ، أنا طبعاً تحت أمركم ، أسلفكم من غير ضمان أصولي ، بضمانة شرفكم وذمتكم**)[44] . ويظهر الهمس أيضاً في حوار عوضين مع نسيبه سعداوي ، عندما قال له هامساً في أذنه: (**انت عبيط ! الخوف من شنودة يسمسر علينا ، وخميس أفندي يبيعنا بكاس في خمارة المحطة !**)[45] .

ب- أصوات الصفير :

مجموعة الأصوات الصفيرية هي " **الصاد و السين و الزاي**" ، وهي ذات صفات خاصة ، تجعل منها عائلة واحدة تتسم بصفة الاحتكاك ، و تحدث صفيراً لضيق مخرجها، مما يعطيها سمة القوة و الوضوح السمعي ، و (الصفير هو صوت زائد يشبه صوت الطائر، و يكون في أحرف ثلاثة هي"الصاد ، والزاي، والسين)[46] . و قد قيل إن أقوى هذه الأصوات هو الصاد ؛ لما فيه من استعلاء و إطباق .

وقد وظفّها المؤلف توظيفاً دلالياً في الحوار ، فتكررت السين مرتين في رد سعداوي – والد محروس – على حامد بك عندما طلب منه إرسالها لتعمل دادة في بيته بالقاهرة : (**مستحيل يا بك مستحيل**) ، وتتكرر السين والصاد في حوار خميس أفندي مع شنودة الصراف عن تمسك حامد بك بأخذ مبروكة معه : (**يظهر انه متمسك ، إما البنت تسافر ، وإما انه يرجع في كلمته ويخطف الصفقة ، وعليش أفندي قالها ...إما ان الفرصة تضيع على الكفر كله وإما ان ...**)[47] .

كما تكررت الصاد والسين في حوار عوضين مع سعداوي بعد سفر مبروكة مع حامد بك بليلتين : (**المصيبة صوتها مسموع لحد هنا ، عندك دق الدفوف واصل ، وعديد النّدابة ، ونواح النسوان**)[48] .

والسين عند اللغويين العرب القدماء تخرج من طرف اللسان مع ما بين الثنايا العليا قريبة من السفلى مع انفراج قليل بينهما ، ومن صفاتها القوية: الصفير. ومن صفاتها الضعيفة الهمس، و

الرخاوة والإستفال والانفتاح، وهي عند اللغويين المحدثين صامت لثوي طرفي ؛ احتكاكي مهموس ، وهذه بعض الكلمات التي احتوت السين بصفتها القوية و الضعيفة في حوار الصفقة : (الأسماء ، سبق ، لسانك ، قسط ، السكين ، ناس ، المسألة ، نسيتم ، يقسط ، سنة ، يسترك ، توسطت ، التقسيط ، اكسب ، حسب ، سنين ، أحسن ، خسارة ، سمع ، رأسه ...) ، فقد أعطت هذه الأصوات الصفيرية ، صوتا قويا، وجرسا موسيقيا تتهمسه الآذان من جهة(الهمس) ؛ و تصخب بصفيره من جهة أخرى .

وكذلك صوت **الصاد** من الأصوات المفخمة تفخيما كليا، لما تتميز به من قوة و صفير، ومن النماذج التي احتوت هذا الصوت القوي ، و تكررت فيها بدرجة كبيرة : (الصفقة ، نصيبه ، الصناديق ، الصواني ، تصدق ، حصل ، تصرفت ، النصيب ، منصوب ، يصطاد ، الصدا ، مصلحة ، الحاصل ، البصل ، صدغه ، الصندوق ، الفرصة ، الصغير ...)

أما عن صوت **الزاي**، فهو يتسم بالاهتزاز و عدم الثبات ، كما أنه (حرف مجهور من حروف الصفير، يخرج من طرف اللسان مع ما بين الثنايا العليا من صفات القوة ، و رخو مستقل منفتح من صفات الضعف عند القدماء . وهو عند المحدثين(صامت لثوي حرفي احتكاكي مجهور)[49] ؛ فمن بين الكلمات التي احتوت هذا الصوت الصفيري القوي نجد: (المزين ، مزارع ، نزمر ، مخزن ، زيادة ، زكايب ، الزمر ، هزيل ، زمانه ، توزيع ، فزنا ، حزمنا ، لازم ، الزين ، يزيدك ، الزائد ، جهزوا ...) .

ج- النبر والتنغيم :

النبر في العربية متعدد الأنواع ، ومنه نبر التضعيف أي الشدة ، ومنه نبر النغمة الموسيقية ، و هو الذي يتخذ معيارا للتفريق بين الأساليب ، كالاستفهام ، و التعجب، و النفي ، ومن النوع الأول ما جاء في الكلمات : (زفَّة ، الرّكوبة ، الصَّفْقة ، خزّان ، المحطّة ، السّكة ، الجرّارات ، صلّي ، يعقّد ، نفهّمه ، الخطّة ، الدّفع ...)

ومن النوع الثاني ما ورد على هيئة استفهام ، مثل : (وأنا أخرس ؟ - هي مسألة عويصة ؟ - عارف سبب تشريفي ؟ - أي موضوع ؟ - وبعدها لكم ؟ - ويرضى بمائة جنيه لا غير ؟ - متشكر يا ... أقدر أعرف اسمك ؟ - الكفر عارفها ؟ - فلوس ؟ - تعويض ؟ - مجنون يا راجل انت ؟) .

ومن النبر الذي جاء على هيئة تعجب : (والله ما تمس يدي ! – حالتكم سيئة ! شيء عجيب ! – الحق انه كفر عجيب ! – شيء غريب ! – عجيبة !)

ومن النبر الذي جاء على هيئة نفي : (والله ما ترجع – لكن ما باليد حيلة – لا أنا مستحيل أقبل – ما يخرج المبلغ من يدك – ولا أنا يا بك – ما يخلص سعادتك تخرب بيوتهم – والله ما نسيبك قبل ما تتعشى – والله ما ننسى فضلك العمر) .

كما نجد بعض أساليب القسم في بداية الجملة ، و التي وقع عليها نبر أدى إلى التأكيد و الوضوح على مستوى الجملة ، مثل : (والله ما أمد لها يدي – والله ما أكذبك – والله ما ترجع – عليّ الطلاق بالتلاتة ما ترجعها – والله ما هناك لزوم لكلامك) ، فقد وقع نبر قوي على (والله) ليؤكد صدق المتكلم ، وإصراره على تنفيذ ما في نيته ، كما يؤكد على تلقائيته في التعامل مع الآخر .

أما التنغيم فهو أيضاً ظاهرة صوتية غير تركيبية ؛ إذ يعد أسلوبا من أساليب العدول و الإزاحة[50] التي تهتم بها الدراسة الأسلوبية ؛ فنجد أثرا للتنغيم في نقل المعنى من أسلوب إلى آخر ؛ فالجملة الخبرية على سبيل المثال ذات نغمة متوسطة ، و لكن بمجرد صعود النغمة يؤدي ذلك إلى الانتقال إلى الاستفهام أو التعجب ، و قد تعود النغمة إلى حالات الهدوء و التوسط بحسب ما تقتضيه الحال والمقام .وبذلك يكون التنغيم عنصراً من عناصر التحويل ، ويرتبط ارتباطاً أساسياً بالتغيرات التي تطرأ على تردد نغمة الأساس أثناء الكلام ؛ فتتابع النغمات الموسيقية أوالإيقاعات هو ما يسمى تنغيما.

فنغمات الكلام دائماً في تغير من أداء إلى آخر، ومن موقف إلى موقف، و من حالة نفسية إلى أخرى ؛ فيكون التنغيم إما هابطاً أو صاعداً ، (فالتنغيم يمكن حصر نغماته الرئيسية إلى نغمتين اثنتين : النغمة الهابطة، وسميت كذلك لاتصافها بالهبوط في نهايتها ...ومن أمثلتها الجملة التقريرية ، والجملة الاستفهامية بالأدوات الخاصة ، والجملة الطلبية . والنغمة الصاعدة ، وسميت كذلك لصعودها في نهايتها ، ومن أمثلتها الجمل الاستفهامية التي تستوجب الإجابة عنها بنعم أو لا)[51].

فمن أمثلة النغمة الهابطة الجملة التقريرية ، مثل : (وأنا لك عندي كيلة قمح على عاشورا – طلباتك مجابة – الأطيان تحت أمرك – ثانياً أملاك سعادتك واسعة – أهل الناحية أولى بزمامها – القوام المعتدل شيء يستلفت النظر – كلامي شرف يا سعداوي – قلت لك كلمتنا واحدة) ، حيث نلاحظ أن الجمل التقريرية لا تحتاج إلى نغمات صاعدة ، فنهايتها هابطة و تقريرية.

ومن الجمل الاستفهامية : (ما لها يا سعادة البك ؟ - مَنْ أبوها ؟ - ومن قال إنها مصيبة ؟ - ومَن قال إني طالب منكم تعزية ؟ - أيّ فلوس؟ - بأيّ صفة ؟ - والعمل يا معلم شنودة ؟- وكيفَ نمنعه؟)

ومن الجمل الطلبية : جملة الأمر ، كما في : (أمهلوني دقيقة – خلصنا يا معلم وأكمل جميلك وفرحنا – اكسب فيهم الثواب ووزعها عليهم – اسكتوا دقيقة واحدة – اسكت انت وهو – تفرجي يا مبروكة – اقفل فمك يا عم سعداوي – سن موسك قدام عيني على المسن – حاسب يا أخي حاسب – ادبحوا يا اولاد ، وطبلوا ، وزمروا ، وافرحوا – لم لسانك) . ومن الجملة الطلبية : جملة النهي مثل : (لا تخذلنا – لا تؤاخذوني) .

فهذه الجمل تحمل نغمة هابطة ؛ لأنها تدل على تمام المنطوق و إكماله .

ومن أمثلة النغمة الصاعدة الجملة الاستفهامية التي تستوجب الإجابة بنعم أو لا ، وهي كثيرة في هذه المسرحية ، حيث إن النغمة كانت تعلو مع تصاعد الأحداث في كل فصل ، حتى تصل إلى ذروتها ، مثل : (أنت عبيطة يا مبروكة ؟ - أسلفه ؟ أنتم مجانين ؟ - أنت ما شاغل عقلك إلا مسألة الدبيحة ؟ - يعني أتوكل على الله ؟ - انت مجنون يا رجل انت ؟ - انت مستقل المبلغ يا بك ؟) .

فالجمل الاستفهامية بالأدوات المعروفة ، و الجمل المعلقة غير المكتملة، والجمل التعجبية تحمل نغمة صاعدة في نهايتها ، و ذلك لعدم تمام المنطوق و إكماله .

<u>د- التكرار:</u>

التكرار ظاهرة من الظواهر الأسلوبية ،التي تسهم في عملية الإيحاء ، و تعميق أثر الصورة في ذهن القارئ ؛ فهو(يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة، و يكشف عن اهتمام المتكلم بها، و هو بهذا المعنى ذو دلالة نفسية قيمة تفيد الناقد الأدبي الذي يدرس الأثر ، و يحلل نفسية كاتبه)[52] ، فقد يكون التكرار جزئيا ؛ أي تكرار جزء - أو فونيم[53] - مثلا، وقد يكون كلياً تتكرر فيه جملتان أو أكثر باللفظ و المعنى و هذا ما أكده الجرجاني، بقوله : (و يعد التكرار من معاني النحو التي تبث في النظم - الكلام -الانسجام والاتساق و التناسق)[54] ، فيأتي بذلك التكرار لإظهار العناية بالأمر.ويقول الثعالبي في باب التكرير والإعادة:(وهي من سنن العرب في إظهار العناية بالأمر)[55] .

ومن أمثلة التكرار في الصفقة ، **تكرار الكلمة الواحدة** ، مثل : (حلمكم حلمكم ، الدبيحة الدبيحة ، تفرجي تفرجي ، كلهم كلهم ، سلمني سلمني ، نفكر نفكر ، مظاهرة مظاهرة ، لا لا لا ، مستحيل مستحيل ، طبعا طبعا ، الأرض الأرض – سلفهم سلفهم – الكوليرا الكوليرا) .

ومن أمثلة **تكرار الجملة** : (الكفن ما له جيوب ، الكفن ما له جيوب – صلوا على الزين ، صلوا على الزين – عاش الحاج عبد الموجود ، عاش الحاج عبد الموجود – داهية لا ترجعه ، داهية لا ترجعه – مخها كبير يا عم عوضين ، مخها كبير) .

فالتكرار في هذه الجمل يشيع جواً سحريا من الموسيقى داخل النص ، كما أن له مغزى دلالياً من خلال أن المؤلف دائما يكرر الكلمات المهمة ، والجمل التي يريد أن يرسخ معناها في نفس القارئ والمتفرج .

وقد اعتمد الحكيم على عدة عبارات وصفية ، خاصة في بداية كل فصل أو نهايته ، أو عقب الأحداث المهمة ، وكأنه يعلق على الأحداث ، مستعينا بالكلمات التي يسمع صوتها في أذن السامع ، خاصة القارئ ، فهي بديل عن الموسيقى التصويرية على خشبة المسرح ، ومن أمثلتها :

- التعبير عن الفرح بإتمام الصفقة في قوله : (تسمع زغاريد النساء ، ويعم الفرح ، ويصفق الجميع ويرقصون) .
- التعبير عن السعادة بموافقة حامد بك على عدم شراء أرض الشركة البلجيكية ، ودعوته على العشاء ، بقوله : (يهرع عوضين وتهامي وبعض الحاضرين مصفقين في هرج ومرج ، ولا يلبث المكان أن يحتشد بالمشاهدين من الفلاحين والفلاحات ، وتأخذ الغوازي في الرقص على صوت الطبل ، ونفخ الأرغول ، ثم تتعاقب ألوان الفن الشعبي الريفي من أغانٍ ومواويل ، وألعاب وتحطيب) .
- التعبير عن الحزن عند وفاة ست تهامي بقوله : (وعندئذٍ تظهر النّدّابة وخلفها جماعة النسوان ، وتدق الدفوف الكبيرة ، ويمر الموكب حسب التقاليد الشعبية المعروفة في هذه الأحوال ، مع ترديد الكلام والعديد من ، والنواح المتعارف عليه في هذا اللون الشعبي) .
- التعبير عن فرح أهل الكفر بإتمام الصفقة ، وعودة مبروكة سالمة ، واستعادة أموالهم من الحاج عبد الموجود ، واقتراب إعلان زفاف محروس على مبروكة ، وذلك في نهاية المسرحية ، بقوله : (يتجمع أهل البلد على صوت الزغاريد ، وتصفق الأيدي ، ويصطخبون في رقص وغناء ، وضرب على الدفوف) .

ثانياً : المستوى الدلالي :

الدلالة في العربية تركيب إضافي يدل دلالة الاسم على مسمى خالٍ من الدلالة على الزمان، وهو يقابل في المصطلح الإنجليزي Semantics ، وكلا المصطلحين العربي والإنجليزي يدلان على (دراسة العلاقة بين الرمز اللغوي ومعناه، ويدرس تطور معاني الكلمات تاريخيًا، وتنوع المعاني ، والمجاز اللغوي ، والعلاقات بين كلمات اللغة)[56] .

ويتضح من هذا التعريف أن الدلالة تهتم بدلالة الرمز اللغوي ، سواء أكان رمزًا مفردًا كأيّ كلمة مفردة، أم كان رمزًا مركبًا ، مثل التعبيرات الاصطلاحية، ويصاحب ذلك عناية بالأسباب المؤدية إلى هذا التغير، كما يعنى بدراسة العلاقات الدلالية بين هذه الرموز.

و عند تحليل مسرحية الصفقة دلالياً ، يمكننا أن نتوقف أمام النقاط الآتية :

أ- دلالة الألفاظ المفردة :

استخدم المؤلف كثيراً من الألفاظ المفردة ، التي تكررت على ألسنة الشخوص ، وقد خرجت عن دلالتها المعجمية المحدودة لتشير إلى مدلولات اجتماعية ، أو دينية ، أو ثقافية راسخة في وجدان هؤلاء الشخوص ، ومنها على سبيل المثال :

- (**الدبيحة**) : وهي ما يذبح من الأبقار أو الماعز أو الضأن ، وقد أصبحت رمزاً على الأحداث والمناسبات السعيدة ، وارتبطت بجلب الغوازي والمزمار والغناء ، فأهل الكفر

يستعدون لذبح الدبيحة ، احتفالاً بإتمام صفقة شراء الأرض من الشركة البلجيكية . وكذلك يذبحون الدبيحة احتفالاً بموافقة حامد بك أبو راجية على عدم شراء الأرض من الشركة .

- (**الصفقة**) : تدل الكلمة في معناها المحدود على مجرد اتفاق تجاري بين شخصين لإتمام شراء أو بيع ، وفيها معنى الاستغلال أو الانتهازية . بينما استخدمها المؤلف عنواناً للمسرحية ، لتكون مفتاحاً أو **بؤرة للنص** بأكمله ، تدور حولها الأحداث ، وتنشغل بها الشخوص ، و تستحوذ على النصيب الأكبر من الحوار الدرامي ، وذلك لأن الصفقة هنا ترمز إلى الحصول على شيء نادر ومشروع ، وهو الأرض ، التي هي رمز للكرامة عند الفلاح المصري آنذاك (1956 م) ، حيث لم يكن قد مر على ثورة يوليو 952 م أكثر من أربع سنوات . وفي سبيل إتمام هذه الصفقة ، يضحي الجميع ، حتى لو وصل الأمر إلى الاختيار بينها وبين العرض ، فمبروكة تغامر وتضحي بنفسها بالذهاب إلى القاهرة مع حامد بك ، لتشتغل دادة لابنه ، نظير ألا تضيع الأرض من أهل الكفر . ولأجل إتمام الصفقة كذلك يسرق تهامي نقود كفن جدته كي يدفع نصيبه فيها**!**
- (**الفايدة**) : تعني الزيادة أو القيمة المضافة على الشيء ، وقد استخدمها المؤلف هنا ليرمز بها إلى هذا النوع من **الربا** الذي كان يمارسه الأغنياء على الفلاحين الفقراء حينئذٍ ، حيث كان الغني يقرض الفقير مالاً بضمان أرضه أو رهنها، فإذا حان موعد السداد وتعثر ، استولى الغني على أرضه مقابل هذا الدين ، حتى لو كانت قيمة الأرض تزيد على مبلغ الدين ، وقد كان بطل الفايدة في الصفقة الحاج عبد الموجود ؛ ذلك التربي الذي حج بيت الله ثلاث حجات ، لكنه لا يعرف من الإسلام إلا اسمه ، بل إنه جمع ثروته من المتاجرة بأكفان الموتى .
- (**الرهن**) : هو نوع من الضمان يسلمه المدين للدائن نظير الحصول على القرض ، وقد استخدمه الحكيم ليشير إلى سوء الحالة الاقتصادية التي كان يعانيها الفلاح المصري في القرن العشرين ، فما يحصل عليه من العمل أجيراً في أرض أعيان الكفر ، لا يسد رمقه ، ولذا يلجأ إلى الاستدانة كثيراً ليشتري بقرة أو جاموسة عشر يحلبها ويطعم أولاده الجياع .
- (**القطن** ، **السماد** ، **البذرة** ، **البهايم** ، **الأطيان** ، **الدودة** ، **قدح شعير** ، **رغيف درة** ، **العجل** ، **الجحش** ، **الجاموسة** ، **السبحة الكهرمان** ، **المزين** ، **الغيط** ، **المسقى** ، **الكتاكيت** ..إلخ) كلها مفردات تشير إلى طبيعة القرية المصرية في هذه الآونة .
- (**الكوليرا**) : كانت هي كلمة السر التي أنقذت (مبروكة) من بين أنياب حامد بك أبو راجية ، فقد لجأت إلى حيلة تحجز بها حامد بك يومين في منزله حتى تتم الصفقة ، وفي الوقت نفسه تنقذ نفسها من أن تمسها يده ، فادّعت أنها مصابة بالكوليرا ، ووضعت إصبعها في حلقها ، واستفرغت كل ما في جوفها ، فطردها حامد بك على الفور من منزله ، خوفاً من انتقال المرض إليه ، وتم نقلها إلى مستشفى الحميات ، وحضرت الصحة ، وقالت لابد من

عزل البيت كله ، وحاصر البوليس بيت حامد بك بأن أقام كردوناً حوله ، تقول مبروكة : (وحامد بك حصل له وهم وبقى يستفرغ ، من خوفه ورعبه هو وأهل بيته من صغار لكبار) .

ب- دلالة الألفاظ المركبة :

برع الحكيم في استخدام الجمل في التعبير عن الصور الكلية والصور الجزئية في المسرحية ، فاستخدم علاقات المشابهة ، والتصوير المجازي ، والكناية ، لينقل أكبر قدر من ملامح مجتمع القرية في مصر عقب ثورة يوليو 1952م :

- فاستخدم **التشبيه** في مثل قوله : (الشروط منقوشة في أدمغتنا كالنقش على الحجر) ، و (دقنه بخير استلمناها كمثل عش النحل ، وسلمناها كمثل كوز العسل) ، و(استلمه عليش أفندي وعصره كما ينعصر عود الدرة) ، و(طالعة في الأرض بلون الياقوت الأخضر) ، و(واقفة هناك قدامك كأنها وردة مفتحة) ، و(والعبارة واضحة كالشمس) ، و(والناس حلقوا وتزينوا كأنه يوم العيد) ، و(لكن لا مانع عنده من قبول السمسرة ؛ كأنها هدية الحبيب لحبيبه – أنا حمار السبخ – كلام حلو كمثل الشهد) .
- واستخدم **الاستعارة** في مثل قوله : (صيد القرموط كان أسهل له من صيد الزبون) ، و (عدته أكلها الصدا) ، و (لم لسانك) ، (الصفقة طارت) ، و(شم ريحها وحضر في الوقت المناسب) ، و(كل ما يلاقي في الناحية فدان طين يخطفه) ، و (صيته وصل الناحية) ، و (كان الطمع في الأطيان دخل قلبه وعمره ما يخرج) .
- واستخدم **الكناية** في مثل قوله :
- (دقن لله يا أهل الكفر) : كناية عن البطالة ، والكساد ، فالمزين لا يجد في الكفر كله من يحلق له ذقنه ، ولو مقابل رغيف درة أو قدح شعير ، وكذلك قوله : (كانت نجوم السما أقرب له من دقون الكفر) ..
- (كوز العسل الأحمر) : كناية عن سيلان الدم من ذقنه عقب الحلاقة .
- (لونها يقرف الكلب) : كناية عن قذارة طاسة الحلاقة .
- (راس مالي يدي وعافيتي) : كناية عن شدة الفقر ، و الإفلاس .
- (خسارة العجل يروح في الشيطان الرجيم) : كناية عن ضياع الفرحة بفقد الصفقة .
- (وشكلها أصبح يقرف الكلب) : كناية عن قبح ودمامة الدادة الإفرنجية ، وشيخوختها .
- (الكفن ما له جيوب) : كناية عن أن الميت لا يأخذ معه شيئاً إلى القبر ، بل يخرج منها صفر اليدين ، لا يملك سوى عمله الصالح .
- (لا له في التور ولا في الطحين) : كناية عن عدم اختصاص الشخص بموضوع ما ، وانعدام الصلة به .

- (الكعكة في يد اليتيم عجب) : كناية عن حسد الناس للفقير أو اليتيم عندما يحصل على شيء يسير ، ولو كان مجرد كعكة يأكلها .
- (حارس بيت الآخرة) : كناية عن التربي (الحاج عبد الموجود) .

ج- استخدام البديع :

استخدم المؤلف كثيراً من ألوان البديع اللفظي والمعنوي ، ليضفي جمالاً وبهاءً على تعبيراته ، وليعطي حواره دلالات رحبة ، وتبرز معانيه وتوضحها :

- فاستخدم **الطباق** بين (أمهلوني ، والعجلة) ، وبين (مقدماً ، يقسط) ، وبين (اشترى ، باع) ، وبين (استلمناها ، سلمناها) ، وبين (الميت ، الحيّ) ، وبين (قايمة ، قاعدة).
- واستخدم **الجناس** في (حاسبة حساب أخرتي) ، وفي (البركة في مبروكة) ، وفي (عملت فيه عملة تساوي ألف جنيه) ، وفي (لابد أدبر تدبير يحجزه في بيته اليومين) ، وفي (ندبح الدبيحة) ، وفي (الشروط منقوشة في أدمغتنا كالنقش على الحجر) ، وفي (لو كان انعقد عقدنا) ، وفي (سن موسك قدام عيني على المسن) وفي (طول عمرك نحس ، ناحسنا وناحس الكفر كله معك) ، وفي (ونفت الفت) .
- واستخدم **السجع** في عبارات كثيرة ، أحدثت جرساً موسيقياً أخاذا تطرب له الأذن وتهش له النفس ، مثل (حاسبة حساب أخرتي ... كفني وخرجتي ودفنتي) ، وقوله (حلفت بالله في علاه وسماه) ، و(والله ما تحرجنا ولا تخذلنا ، بحق حجتك المبرورة ، وسبحتك المشهورة) ، و (سبق أكلنا لك نقدية ، أو ماطلنا في تسديد سلفية ؟) ، و (يطلع كل الكفر ، بالطبل والزمر) ، و (ونقع تحت رجليه ، ونحلف عليه).
- كما استخدم **الازدواج** من خلال إيراد بعض العبارات المتساوية في الحوار ، مما يحدث إيقاعا ، وموسيقى رائعة ، مثل قوله : (أنا ضاع مهري ، وأنت ضاع جهازك) ، و(أحلق بقدح شعير ، أحلق برغيف درة) ، و(قاعد قدامك يسبح بسبحته الكهرمان ، وينتظر المتخلف عن الدفع يسعفه بالفايدة) ، و (الصابون يدخل حلقك ، والموس يجرح صدغك) ، و (استلمناها كمثل عش النحل ، وسلمناها كمثل كوز العسل) ، و (ساعة القضا يعمى البصر ، ولا أي مخلوق يرد القدر) ، و (أنقذ أرضنا ، أحيي كياننا ، عمّر بيوتنا) ، و (لا نكلمه كلمة ، ولا نفتح له سيرة) .

ثالثاً : المستوى التركيبي :

النظم في معناه عند عبد القاهر الجرجاني هو: تصور للعلاقات النحوية بين الجمل ، فكانت المعاني تذكر في الأبواب النحوية ، و قد اعتاد البلاغيون و الباحثون المحدثون في علوم النحو و البلاغة على تسمية ألمعاني بالأساليب ؛ فتحدثوا عن الأسلوب الخبري ، وأساليب الإنشاء : كالطلب ، والنداء ، و الأمر، و النهي ، والاستفهام ، و هذا ما عبر عنه النحاة القدامى "بمعاني الكلام[57]".

والمتأمل للغة الحوار في الصفقة ، يدرك أن الحكيم قد استخدم الجملة العربية استخداماً صحيحاً ، ولم يخرج عن قواعد النحو العربي ، سواء في علاقات الإسناد ، أو التقديم والتأخير ، أو الفصل والوصل ، أو القصر ، أو الذكر والحذف ، مما يؤكد أن ما أسماه باللغة الثالثة لم تضق ذرعاً بقواعد النحو ، بل استساغتها ، ومالت إلى استخدام التراكيب البسيطة ، والجمل القصيرة دون أن تلحن أو تهدم القاعدة ، باستثناء الميل إلى تسكين أواخر الكلمات :

- مثل : (كلنا دفعنا يا شنودة – دفعنا كلنا قسط الشركة وزيادة) ، فهاتان جملتان : الأولى اسمية ، والأخرى فعلية ، وقد جاء تركيبهما النحوي صحيحاً .
- ومنها أيضا قوله : (وسبق قلت لنا بعضمة لسانك) ، وقوله : (أمرتنا نجهز الدبيحة ، ونحضر الغوازي والمزمار) : نلاحظ أن تركيب الجملتين صحيح ، ولكن المؤلف تحرر من الحرف (أنْ) المصدرية ، فتتالى فعلان : (سبق قلت – أمرتنا نجهز) ، وهذا بهدف الاختصار ، وفقاً لطبيعة الحوار الذي يدور على ألسنة الشخصيات محدودة التعليم .

وقد تنبه الحكيم إلى أن الحذف موجود في لغات كثيرة ، ويعد من الرخص أو الضرورات التي تفرضها طبيعة السياق ، فقال (وهذا النوع من الرخص والاختزالات موجود في اللغات الحية عند التخاطب ، بل وفي الكتابة الحوارية ... ففي الإنجليزية مثلاً : I am تنطق وتكتب : I'm ، وفي الفرنسية : Il ne faut pas faire cela تنطق وتكتب في الحوار أحياناً : faut pas faire ca ، وكان من أثر هذه الرخص والاختزالات أن اختفت مشكلة اللغتين المنفصلتين – يقصد الازدواج اللغوي – في تلك البلاد)[58] .

وهذا الرأي يؤكد أن الحكيم كان يدرك أن هناك رخصاً لغوية محددة ، تتطلبها لغة الحوار في المسرحية ، من أجل تحقيق غاية الأداء الدرامي ، والوصول إلى مستوى كل من القارئ والمتفرج معاً ، وهذه الرخص قد تكون صوتية ، أو صرفية ، أو نحوية ، أو دلالية ، ولكنها لا تعني هدم قواعد اللغة الفصحى أو الخروج عليها ، وإنما تكون هذه الرخص في إطار تلك القواعد ، فلم نره يرفع منصوباً ، أو ينصب مرفوعاً ، أو يرفع مجروراً.

- فمثلاً نجده قد استبدل الضاد بالظاء في كلمة (بعضمة) ، والدال بالذال في (الدبيحة ، دقنه ، درة) ، و التاء بالثاء في (التور) ، وهذا موجود في العربية منذ القدم ، واستعملته قبائل كثيرة في بيئات شبه الجزيرة العربية ، فكانوا يقولون : (فاظت روحه) بدلاً من (فاضت روحه ، وعلى هذا لا يرى الحكيم بأساً في (نطقنا " بالظبط" بدلاً من "بالضبط" ، ونطقنا "دا" و " دي" و " ده" بدلاً من " ذا" و " ذي" و " ذه" ، وكذلك ما يسير على نهجها مثل " كذا" التي ننطقها " كدا" أو " كده" ، ويلحق بها كلمتا " إيه" و " ليه" مما شاع استعماله في حديثنا نحو : " إيه رأيك في المسألة ؟ " و " ليه امتنعت عن زيارتي ؟ " ..)[59] .

فالمؤلف يحاول التقريب بين اللغة الفصحى واللهجة العامية – المصرية خاصة – عن طريق هجر بعض الألفاظ الفصيحة غير الشائعة ، والاستعاضة عنها بألفاظ دارجة بحيث لا تنزل إلى

العامية ، ولكن يتوهم من يسمعها أو يقرؤها في سياق الحوار المسرحي أنها عامية ، لكنها فصحى ، فمثلا يستغني المؤلف عن همزة القطع كثيراً ، خاصة في الضمائر المنفصلة ، مثل قوله : (وانت يا عوضين اغمز وكيله بالعشرة) ، فلم يقل " أنت " تخفيفاً ، وانظر إلى استعماله الفعل " اغمز " الذي يحمل معنى العطاء في ستر ، وذلك لأن (عوضين) سيعطي (عليش أفندي) رشوة ، فلم يبتعد المؤلف بدلالة الغمز عن معناها السلبي الذي يعني الإشارة بالعين والحاجب والجفن .

- واستخدم الحكيم **الجملة الخبرية** كثيراً ، الاسمية منها والفعلية ، مثل قوله : (الشروط منقوشة في أدمغتنا كالنقش على الحجر) ، و (قلت لهم إن الفلاحين أولى من غيرهم) و (جميلك فوق رأسنا العمر كله يا معلم شنودة) و (لابد من دفع ربع القيمة مقدما عن الزمام كله) و (هو المتخلف عن الدفع) . واستخدم مؤكدات متنوعة للجملة الخبرية ، مثل الحرف الناسخ في قوله (كأنّ الليلة ليلة دخلته) ، و (لكن يكون في معلومك أنّ الأرض ضاعت عليَّ) و (الكلام المفيد إنّ الحاج عبد الموجود هو الخير والبركة) . و استخدم القسم في مثل قوله : (والله نبقى خرفان لو تركنا الصفقة يخطفها من ايدينا حامد بك أبو راجية) ، وفي قوله (والله ما ترجع) ، و (عليَّ الطلاق بالتلاتة ما ترجعها) ، و (والله ما انت راجع في الكلام) .

- كما استخدم الجملة الخبرية لأغراض بلاغية ، كالاستفهام مثلا ، كقوله (ندبح الدبيحة ؟) ، و (فضلتكم على نفسي ؟) ، و (نفسي سمحت ؟) ، و (أنا المتكفل بكل شيء ؟) ، و (لي سوابق في الكذب ؟) ، وكالهجاء في قوله (انت تستحق دفنك وانت حي) ، وقد ورد النوع من الجمل الخبرية قد ورد بكثرة في المسرحية ، وذلك لأن الحوار يقوم على ما يشبه الفعل ورد الفعل ، أو السؤال والإجابة ، و قد كان الحكيم بارعاً في توظيف الأسلوب الخبري هنا .

- وجاءت أساليب الإنشاء – خاصة الطلبي – كثيرة في حوار الصفقة ، ومن أمثلتها :

* **الأمر** ، مثل (اصبروا عليَّ أراجع ، أمهلوني دقيقة – خلّصْنا يا معلم وأكمل جميلك وريحنا – اسكت انت وهو – تفرجي يا مبروكة تفرجي– قوموا يا جماعة ابحثوا عن الولد تهامي ، انهضوا ، هموا قبل ما يتسبب لنا في تعطيل الشغلة – استلمي فلوسك يا خالة ، واتفضلي من غير مطرود – قولوا لهم يوقفوا الدبح – اقعد يا تهامي واتكلم بالراحة) ، وكان الأمر يستخدم لأغراض بلاغية ، كالسخرية مثلا في مثل قوله : (اعمل لي انت البحر طحينة وغرقني) ، وقوله : (ادفنيها كما كانت في قعر الصندوق الأحمر) .

* **الاستفهام** : وهو أكثر الأساليب التي اعتمد عليها الحوار ، وهذا أمر بدهي ، باعتبار أن الحوار يقوم غالباً في أساسه على شخصين يتبادلان الأدوار بينهما في السؤال والإجابة ، ومن أمثلة ذلك قوله : (قصدك تهددني ؟) ونلاحظ أنه حذف حرف الاستفهام (هل) في كل أجزاء الحوار في المسرحية ، وكذا حذف الهمزة ، مثل (قصدك نفاوضه يترك لنا غسيل يديه ؟) فالمراد : أتقصد ، أو أنفاوضه ؟ وقوله (أسلف تهامي ؟ - يقتل مبروكة ؟ قلبه يطاوعه ؟ - والمعلم شنودة رجع من

الشركة ؟ - ندبح الدبيحة ؟ - سبق أكلنا لك نقدية أو ماطلنا في تسديد سلفية ؟ - هو انت غريب عنهم ؟ - هي الندابة لوجه الله ؟).

واعتمد الحوار على كثير من أدوات الاستفهام المعروفة ، مثل (مّنْ أخذ من بيت الآخرة ؟ - وكيف نمنعه ؟ - بندقية مَنْ ؟ - أي أساس يرضيك ؟ - ما حصل لك ؟ حصل شيء لا سمح الله ؟ - كيف ؟ طريقة ودية ؟ مع مَنْ ؟ مع حامد بك أبو راجية ؟ - ومَنْ منا تخلف ؟ - ما شأن كفركم بالموضوع ؟) .

* **النداء** : وقد ورد كثيراً في المسرحية مثل قوله : (يا معلم سعداوي انت على راسنا من فوق – تفضل يا عم عوضين – اخرسي يا بنت – ولد يا تهامي ! تعملها وتسرقني ؟ - يا معلم شنودة ! يا أهل الكفر ! – يا عليش أفندي ! انت لاحظت بنات الكفر ؟ - هات مخدة من داركم يا عوضين) .

* **النهي** : ويعد أقل أساليب الإنشاء استعمالاً في حوار الصفقة ، وفي أغلبه لم يأت لغرض النهي ، بل استعمله المؤلف لأغراض بلاغية ، كالرجاء ، كما في قوله : (لا تخذلنا يا حاج عبد الموجود) وكالتوسل في قوله : (لا تؤاخذوني) ، وقد استبدل الحكيم الحرف "ما" بلا الناهية لتتوافق مع لغة الحوار في المسرحية ، مثل قوله : (والله ما تفضحنا) بدلاً من (والله لا تفضحنا) ، وقوله : (والله ما تجعل بيننا أي تكليف) بدلاً من (والله لا تجعل بيننا أي تكليف) .

* **التمني** : وقد ورد في الحوار هنا باستخدام الأداة " لو " بدلاً من " ليت" ، كما في قوله : (لو قبل حامد بك يترك لنا الأرض في نظير مبلغ ، نبقى فزنا بالمرام) ، وكقوله (لو كان انعقد عقدنا وتمت دخلتنا من شهرين ، بعد ما جمعنا القطن ، ما كان حصل ما حصل) ، وكقوله : (لو كان بنك التسليف يعطي أمثالنا المجردين ، ما كنا تأخرنا عليه – آه لو كنا عقدنا عليه وعليها) .

- وتجدر الإشارة إلى أن المؤلف قد اعتمد كثيراً على أبواب مختلفة من علم المعاني ، ليبين أن اللغة الثالثة لا تنأى في تركيبها عن اللغة الفصحى التي يؤلف بها الأدباء إبداعاتهم ، بل هي فصحى دارجة ، فاعتمد على **الوصل** ، بواو العطف كما في قوله : (الدبيحة جاهزة ، والطبل والزمر ، والفرح منصوب في البلد) ، وفي قوله : (الصابون يدخل حلقك ، والموس يجرح صدغك ، وتحملني المسئولية) ، كما استخدم أسلوب **الفصل** كثيراً ، كما في قوله : (قاعد قدامك يعمل استخارة على سبحته الكهرمان ، لا له في التور ولا في الطحين) و قوله (دقن لله يا أهل الكفر ، أحلق بقدح شعير ، أحلق برغيف درة)، وقوله : (اغسل انت الأول طاستك ، لونها يقرف الكلب).

- واستخدم المؤلف أسلوب **القصر** ، في بعض أجزاء الحوار ليؤكد على فعل ما ، عن طريق الاستثناء (**بما وإلا**) كقوله : (ربنا فرح قلوبهم كلهم إلا أنا وأنت – والله ما تروح فلوسي إلا لأخرتي – ما هناك عقدة إلا وأنت حلالها ببركة حجك المبرور – والله ما مخلوق يتكلم إلا أنا – ما أشعر إلا وجارتنا أم السعد جمعت النسوان – هو لا يحتاج إلا لمسافة السكة- ما شعر إلا والكفر كله يطلع بالزفّة – أنا لا أخاف إلا من الله سبحانه وتعالى يا حاج) ، أو عن طريق الاستثناء (**بلا**

وغير) ، كقوله (أنا لا أطلب غير الأصول) ، أو الاستثناء (**بما وغير**) كقوله : (ما هناك غير طريقة واحدة – ما يقطع بينك وبين تهامي يا حاج غير كلام أم السعد) .

تعقيب نقدي :

دعا الحكيم إلى كتابة المسرحية باللغة الثالثة (الفصعامية) التي تسير على قواعد الفصحى ، مع السماح ببعض الرخص والاختزالات في لغة التخاطب والحوار ، وذلك من أجل الوصول إلى مستوى موحد للغة عربية أقرب ما تكون إلى السلامة . وقد كتب الحكيم مسرحية الصفقة بهذه اللغة ، في عام 1956 م ، ثم عاد لنفس التجربة بعد عشر سنوات ، فكتب مسرحية (الورطة) عام 1966 م ، وكان أكثر نضوجاً ووعيا على مستوى الإبداع ، والتنظير معاً ، فهو لم يزل يحاول ويبحث إشكالية اللغة في الحوار المسرحي ، يقول : (هذه هي المسرحية الستون ، أي أني بها أتم ستين مسرحية منشورة ، ومع ذلك فإني لم أزل في المحاولة والبحث ، وخاصة فيما يتعلق بمشكلة اللغة المناسبة للتمثيلية العصرية في عصرنا)[60] .

وكان الحكيم يأمل في نجاح تلك التجربة ، لأجل تحقيق هدفين : أولهما السير نحو لغة مسرحية موحدة في أدبنا ، تقربنا من اللغة المسرحية الموحدة في الآداب الأوربية . وثانيهما ، وهو الأهم التقريب الثقافي بين طبقات الشعب الواحد ، وبين شعوب اللغة العربية بتوحيد أداة التفاهم ، على قدر الإمكان ، دون المساس بضرورات الفن .

وقد أيد محمد مندور تجربة الحكيم ، لكنه لفت النظر إلى أننا (حين ننعم النظر في أداء الممثلين لها على الخشبة ، نكتشف أن اللغة الثالثة جنحت إلى العامية على ألسنة الممثلين ؛ لأن ألفاظ المسرحية وتراكيبها أقرب إلى العامية ، وإن كان رسمها المكتوب فصيحاً)[61] .

إذن ، فإن المشكلة لا تتمثل في لغة الكتابة : هل هي بالفصحى أو بالعامية ، وإنما تتمثل في الأداء التمثيلي للشخصية ، ومن هنا نستنتج أن لغة الكتابة المسرحية يمكن – بل ينبغي - أن تكتب اللغة الفصحى ، لكن حينما تمثل على خشبة المسرح ، تترجم إلى العامية أو تؤدى بالفصحى كما هي ، وذلك بحسب نوعية المتلقي أو المتفرج ، وهذا – في رأيي – أقرب إلى ما يسمى بتقنية (الدوبلاج) في عصرنا الحالي ، حيث تترجم أو تؤدى الأعمال الدرامية من لغات أخرى إلى العربية بلغة فصحي أو بلهجة عامية تلبي حاجة المتلقي أو المشاهد ، وذلك كاللهجة العامية المصرية أو العامية الخليجية أو العامية اللبنانية ، وقد شاعت الأخيرة شيوعاً واضحاً ، خاصة في ترجمة (دبلجة) المسلسلات التركية .

ومهما يكن من أمر ، فإن الشيء المؤكد أن الحكيم لم يعترف بوجود لغتين منفصلتين لأمة واحدة ، فإن ذلك شرٌ مستطير ، حيث إن وجود لغتين لأمة ما ينمِّي الفوارق بين طبقاتها ، ويعجل بزوالها ، لأنها تفرق بين القارئ والمستمع في خطابها .

ولهذا فإن الزاعمين بإيهامنا بعمق الهوة بين الفصحى والعامية ، وباستحالة تلاقيهما يوماً ، واهمون ، فالفارق بين الفصحى والعامية يضيق يوما بعد يوم ، وذلك بنزول الفصحى بموضوعاتها إلى الشعب ، وتناولها لقضاياه ، ومعايشتها لهمومه ومشاكله ، وفي المقابل ارتفاع مستوى لغة الكلام العادي إلى المستوى الفصيح ، ذلك الارتفاع الذي لن يتحقق في المقام الأول إلا بكثرة مطالعة الأدب المكتوب بالفصحى ، وتلقيه بأريحية ، وتذوقه ، وتدريب الحواس على سمعه ، ونطقه ، والتأثر به .

ولهذا فإن الأدباء ، والمسرحيين منهم بخاصة ، تقع على عاتقهم مسئولية خطيرة ، حيث إنه ينبغي عليهم الارتفاع بلغة التخاطب فوق المسارح ، لكي يجعلوا الناس يحاكونها في حياتهم اليومية ، كما ينبغي أن تكف هذه القلة القليلة من الكتّاب المعاصرين عن المبالغة في تصيّد الهابط من الألفاظ بغرض إضحاك الناس ، أو بحجة تصوير واقعنا ، أو لأغراض تحقيق الشهرة أو الثروة ، فإن لم يفعلوا (فسنظل نعيش في مجتمع غارق أكثره في السوقية والابتذال)[62] ، فليس من المعقول إذن من أجل الإضحاك ، أن نضحي بأهم الغايات الفنية والاجتماعية معاً ؛ وهي العمل على الارتفاع بالمستوى اللغوي لطبقات الشعب .

والرأي الذي لا أختلف مع الحكيم فيما ذهب إليه ، هو (**أن العامية هي المقضي عليها بالزوال**) ؛ وذلك لأنها محدودة بحكم الزمان ، والمكان ، والسكان ، كما أنها تمنع إبداع الأديب من الانتقال نحو العالمية عن طريق الترجمة ، فالمسرحيات المترجمة إلى اللغات الأخرى مكتوبة بالفصحى ، وذلك لرقي لغتها ، وارتفاع مستوى الأداء الفني فيها[63] .

ومما يحمد لتوفيق الحكيم أنه وضع خطة عملية لتحقيق التقارب بين الفصحى والعامية ، تكاد تكون ناجعة، لأجل مساعدة الأدباء المعاصرين في الارتقاء بلغة التخاطب في الحوار المسرحي والقصصي عموماً ، وهي جديرة حقاً بالاهتمام ، فقال : (وإني أنصح لكل كاتب حوار أن يضع بجواره " القاموس المحيط " للمجمع اللغوي ، ولن يكلفه ذلك أكثر من جنيهين ، ولكنه سيسر وسيدهش ؛ إذ يجد فيه من الألفاظ الصحيحة أو التي اعتبرت صحيحة ما كان في الظن والحسبان أنها من لغة العوام ، مما يسهل له عملية التقارب المنشود)[64] .

وعلى أية حال ، فإن الحكيم ، وبعد أول محاولة لكتابة المسرحية بما أسماه اللغة الثالثة ، قد حاول على مستوى النظر والتطبيق أن يحل إشكالية اللغة المسرحية ، وانتهى به المطاف إلى الاعتراف بأن المسرحية لابد أن تكتب باللغة الفصحى الميسرة ، التي تترخص وتتخلى عن بعض مظاهرها ، ولا أقول قواعدها ، لتقترب من جميع جمهور المتلقين ، خاصة فيما يتصل بأسماء الإشارة أو الأسماء الموصولة ، أو استبدال بعض الحروف بحروف أخرى ، ومن هنا نوحد لغة الحوار المسرحي ، فلا تحتاج المسرحية عند التمثيل إلى الترجمة إلى ما يسمى بالعامية ، وبذلك لن يكون هناك نصان للمسرحية الواحدة ، بل نص واحد ، هو ذلك النص المكتوب باللغة الثالثة .

ويبدو أن الحكيم كان يهدف من خلال اللغة الثالثة ، إضافة إلى ما سبق ذكره ، إلى التخفيف من جموح بعض كتّاب المسرح في عصره في هجومهم على كتابة الحوار المسرحي باللغة الفصحى ، ودعوتهم السلبية إلى الكتابة باللهجة العامية ، بأن دعاهم إلى أنه يمكنهم أن يكتبوا بلغة ثالثة مبسطة ، يسهل قراءتها وتمثيلها في آن معاً . وهي دعوة إلى **تفصيح العامية** كما أسماها الحكيم ، لتكون (عربية تخاطب) ، يعتاد الناس على تذوقها ، والمسرح على استعمالها ، ولهذا فقد تعجب الحكيم من كتّاب مسرح العامية ، والداعين له ، بقوله : (فإنه لمن العجب أن يبدأ مسرحنا بالفصحى منذ عهد الشيخ سلامة حجازي ، وينجح النجاح الساحق أمام جمهور في الحضر والريف ، قليل الحظ من التعليم أيام الاحتلال ، ثم ينتهي إلى العامية الطاغية في عهد التعليم والاستقلال ؟)[65] .

ولم يستمر الحكيم في الكتابة بما أسماه اللغة الثالثة ، بل عاد ليكتب باللغة الفصحى الخالصة ، لا لفشل اللغة الثالثة في تحقيق مآربها ، ولكنه كان يهدف إلى الرد على طمطمة دعاة مسرح العامية ، وتفنيد دعاواهم باستحالة كتابة الحوار المسرحي باللغة الفصحى ، ولذا فهو لم يفرض عليهم لغة إجبارية للمسرح ، وإنما قال : (وهذه المحاولة كغيرها من المحاولات التي سبقت في هذا المجال ، ليست ملزمة في شكلها وطريقتها لأحد ، ولا لي أنا نفسي ، فإن لكل كاتب أن يجرب مراراً ، وأن يحاول كثيراً في هذا السبيل ، كلٌّ على طريقته ، وعلى قدر اجتهاده ، المهم في الأمر كله هو أن يكون هدفنا النهائي الارتفاع بلغة التخاطب لا الانحطاط بها)[66] .

وخلاصة الأمر، أن توفيق الحكيم انتهى من خلال تجاربه المسرحية المتنوعة بين المسرح الأوروبي ، والمسرح العربي باتجاهاته البدائية المختلفة ، كالفكاهة ، والفودفيل والأوبريت ، والمسرحية الجماهيرية العامة ، أقول إنه انتهى إلى أنه لا بديل عن كتابة المسرحية باللغة الفصحى ، لتناسب المضامين الفكرية ، والاهتمام بقضايا الإنسان ليس باعتباره كائناً ينشد الضحك والفكاهة ، بل لأنه كائن له عقل وشعور ، يسهم إسهاما فعالاً في قضايا مجتمعه ومشاكله .

وقد انتهى هذا البحث إلى أن القضية في الحوار المسرحي ليست قضية ازدواج لغوي بين فصحى وعامية ، وإنما **قضية أداء تمثيلي** لنص مكتوب بلغة فصحي ، يراعي نوعية الجمهور المتلقي ، ومن هنا فإن مخالفة المنطوق للمكتوب شيء طبيعي ، من أجل تلوين الشخصية التي تتكلم ، وإظهار ملامحها النفسية ، ومستواها الثقافي .

هوامش البحث :

1- مثل عيسى اسكندر المعلوف ، وعبد القادر المغربي ، وكانا عضوين في مجمع اللغة العربية ، فالأول كتب سلسلة من المقالات باللهجة العربية العامية في مجلته الناطقة باسمه ، وكتب الثاني مقالا بعنوان : دراسة في اللهجة المصرية . راجع مجلة مجمع اللغة العربية : ج3 – أكتوبر 1934 م : 350-396 . ومن أبرز دعاة العامية أيضا الأب روفائيل نخلة ، والشاعر سعيد عقل الذي دعا إلى كتابة اللغة العربية بحروف لاتينية ، ويوسف الخال الذي اعتبر اللغة العامية أو المحكية هي اللغة العربية الحديثة التي ينبغي أن يتكلم بها كل عربي ويكتب بها . ومنهم أيضا الكاتب سلامة موسى صاحب كتاب : اليوم والغد ، وقاسم أمين الذي نعى على الفصحى صعوبتها ، وقال كلمته المشهورة : (إن الأوروبي يقرأ لكي يفهم ، أما نحن فنفهم لكي نقرأ) .

[2]- راجع د. محمد محمد حسين : الاتجاهات الوطنية في الأدب المعاصر : 2/ 369 ، ط4: مؤسسة الرسالة – بيروت – لبنان ، 1980 م .

[3]- انظر المرجع السابق : ص 361-362 .

[4]- الزَّجل : فن من فنون الشعر العامّي، نشأ وازدهر في الأندلس، ثم انتقل إلى المشرق العربي ، على خلافٍ في ذلك بين مؤرخي الأدب.الكان كان :هو نوع من أنواع الزجل ، يقال إن من اخترعه هم البغداديون، فكان قائله يحكي ما كان، ونظموا فيه المواعظ والحكم. وله نظم واحد وقافية واحدة ، ولكن الشطر الأول من البيت أطول من الثاني ، ولا تكون قافيته مردوفة.
القوما : نوع من أنواع الزجل أيضاً ، ويقال إن أول من اخترعه البغداديون في الدولة العباسية برسم السحور في رمضان، وسمي بهذا الاسم من قول المغنيين بعضهم لبعض : "قوما لنسحر قوما" – و القوما والكان كان لا يعرفهما إلا أهل العراق.
و القوما له وزنان، الأول مركب من أربعة أقفال، ثلاثة متوازية في الوزن والقافية، والرابع أطول منها وزنا وهو مهمل بغير قافية . والثاني من ثلاثة أقفال مختلفة الوزن متفقة القافية، يكون القفل الأول أقصر من الثاني والثاني أقصر من الثالث .كل بيت من القوما قائم بنفسه، وأما تأثيره فلعدم إعرابه .
المواليا : هو نوع من أنواع الزجل أيضاً ، وأول من نطق به أهل واسط ، وهي مدينة بناها الحجاج بن يوسف الثقفي، وجعلها دار الإمارة.
الموشح : هو فن شعري مستحدث، يختلف عن ضروب الشعر الغنائي العربي في أمور عدة ، وذلك بالتزامه بقواعد معينة في التقفية ، وباستعماله اللغة الدارجة أو الأعجمية في خرجته، ثم باتصاله القوي بالغناء.
[5] - توفيق الحكيم : فن الأدب: ص 140 ، ط : دار مصر للطباعة، 1952 م .
[6] - عادل النادي : مدخل إلى فن كتابة الدراما : ص 28 – ط 1: مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله، تونس ، 1987م
[7]- انظر : جورج سافونا ، وإلين أستون : المسرح والعلامات ، ترجمة : سباعي السيد : ص 80-81 ، ط : مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ، القاهرة ، 1996 م .
[8]- راجع : جانيت ماكلين : العنف اللغوي في الدراما المعاصرة – ترجمة : محمد السيد : ص5 ، ط : مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ، القاهرة ، 2000 م .
[9]- راجع : كارمن بوبيس : سيميولوجيا العمل الدرامي ، ترجمة : خالد سالم : ص 320 - 337 ، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ، القاهرة ، 2001 م .

[10]- راجع محمد يوسف نجم : المسرحية في الأدب العربي الحديث (1847- 1914) : ص421 - ط2 ، بيروت – لبنان ، 1967م . وانظر أيضا : عصام الدين أبو العلا : آليات التلقي في دراما توفيق الحكيم ، ط : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 2007 م .
[11]- انظر : نفوسة زكريا سعيد : تاريخ الدعوة إلى العامية وآثارها في مصر : ص 74 ، ط : دار المعارف – القاهرة ، 1964 م . وراجع أيضا عمر الدسوقي : في الأدب الحديث ، 1/ 93 ، ط7 : القاهرة ، 1951م .
[12]- راجع مسرحيتي : العصفور في قفص ، وعبد الستار أفندي ، في كتاب (المسرح المصري) ، القاهرة ، 1922م .
[13]- انظر : بندتو كروتشة : المجمل في فلسفة الفن ، ص 30 ، ت : سامي الدروبي ، ط : دار الفكر العربي ، القاهرة ، 1947م .
[14]- راجع الجاحظ : البخلاء : ص1 ، ت : طه الحاجري ، ط 6: دار المعارف بمصر .
[15]- راجع طه الحاجري : مقدمة كتاب البخلاء : ص 25 .
[16]- راجع : سمر روحي الفيصل : قضية اللغة في الحوار الأدبي ، محاضرة منشورة في مركز زايد للتراث والتاريخ ، 2003 م . وانظر أيضا : عبد المحسن طه بدر : تطور الرواية العربية في مصر ، ص 332 .
[17]- انظر المرجع السابق : ص 16 .
[18]- مثل عيسى عبيد في مقدمة : (إحسان هانم) عام 1921 ، ومحمد حسين هيكل في رواية (زينب) -
[19]- راجع عبد المحسن طه بدر : تطور الرواية العربية في مصر ، ص 332 .
[20]- انظر : أحمد جاسم الحسين : سعد الله ونوس في المسرح العربي الحديث : ص 58.
[21]- انظر : عبد الرحمن ياغي : في الجهود المسرحية العربية (من مارون النقاش إلى توفيق الحكيم) : ص239 – ط1 : دار الفارابي، بيروت لبنان، 1999 م .
[22]- انظر : توفيق الحكيم ، البيان الختامي المنشور مع مسرحية الصفقة : ص 156 .
[23]- انظر : إريك بنتلي : الحياة في الدراما ، ترجمة : جبرا إبراهيم جبرا : ص 87 ، ط3: المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، 1982 م .
[24]- راجع فن الشعر : أرسطو ، ترجمة : عبد الرحمن بدوي : ص 61 .
[25]- أمثال : عودة الروح (1925) - أهل الكهف (1933) – شهر زاد (1934) – يوميات نائب في الأرياف (1939) – عصفور من الشرق (1946) – بجماليون (1950) – الملك أوديب (1950) – السلطان الحائر (1960) – يا طالع الشجرة (1962) – الطعام لكل فم (1963) – شمس النهار (1965) – مصير صرصار (1966) ، وغيرها .
[26]- محمد مندور : مسرح توفيق الحكيم : ص 145 – ط3 : دار نهضة مصر .
[27]- محمد هدارة : دراسات في الأدب العربي الحديث : ص 283 ، ط 1: دار العلوم العربية – بيروت – لبنان ، 1990 م .
[28]- انظر : محمد العبد : حوار الحكيم وتجربة اللغة الثالثة : ص 159 ، ط : المركز القومي للآداب – القاهرة ، 1988 م .
[29]- انظر المرجع السابق والصفحة .
[30]- محمد غنيمي هلال : في النقد المسرحي : ص 82 ، ط : دار نهضة مصر .
[31]- انظر ما ذيل به توفيق الحكيم مسرحية الصفقة تحت عنوان : مشكلة الجمهور والفلكلور : ص 158 .
[32]- انظر الصفقة : ص 129 .
[33]- المصدر السابق : ص 157 .
[34]- راجع الصفقة : ص 15 .
[35]- المصدر السابق : ص 52 .
[36]- المصدر السابق : ص 94 .
[37]- انظر : الصفقة : ص 127 .

[38]- راجع : محمد اللويمي : في الأسلوب والأسلوبية : ص 42– ط1 : مطابع الحميضي – الرياض ، 1994 م.
[39] - انظر : عبد السلام المسدي : الأسلوب والأسلوبية : ص 43 ، ط : الدار العربية للكتاب ، تونس ، سنة 1397هـ .
[40] - راجع : يوسف أبو العدوس : الأسلوبية ـ الرؤية والتطبيق : ص 37 – ط 1: دار المسيرة ، بيروت ، 2003 م .
[41]- راجع : عبد الرحمن بن خلدون : المقدمة ، تحقيق : علي عبد الواحد وافي : ص 474 ، ط : دار العودة – بيروت – لبنان ، 1962 م.
[42]- الصفقة : ص 71 .
[43]- الصفقة : 37 .
[44]- الصفقة : ص 53 .
[45]- الصفقة : ص 54 .
[46]- راجع : ابن الجزري: التمهيد في علم التجويد- تحقيق على حسين البواب : ص 95 .
[47]- الصفقة : ص 101 .
[48]- الصفقة : 113 .
[49]- انظر : شرف الراجحي: في علم اللغة عند العرب و رأي علم اللغة الحديث : ص 48 .
[50]- يعد مصطلح العدول من المصطلحات المعروفة لدى الدارسين العرب القدامى فاستعمله ابن جني [50] ، وعبد القاهر الجرجاني وغيرهم. ولهذا " فالعدول – بهذا المفهوم – أحد أشكال التنوع الأسلوبي (STYLISTIC VARIATIO) ، أو تنويع الكلام " . أما المحدثون دارسو الأسلوبية فقد أدلوا بدلوهم في هذا المجال واستوحوا مصطلح مرادف له هو الانزياح (deviation) . وربما نعته بعضهم بمصطلح الاختيار
[51]- انظر : كمال بشر: علم الأصوات: ص 534 .
[52]- راجع : نازك الملائكة – قضايا الشعر المعاصر: ص 240 – ط : دار الآداب - بيروت – 1952 م .
[53]- الفونيم مصطلح لغوي يعني أصغر وحدة لغوية تؤدي إلى تغيير المعنى في الكلمة .
[54]- عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز في علم المعاني : تحقيق : محمود شاكر : ص 233 .
[55]- أبو منصور الثعالبي : فقه اللغة و سر العربية : تحقيق فائز محمد– مراجعة و فهرسة إميل يعقوب – محمد الإسكندر : ص 289 – ط1 : دار الكتاب العربي- بيروت ، 2006/1427 م .
[56]- : فريد عوض حيدر: علم الدلالة- دراسة نظرية وتطبيقية : ص 14 ، ط : مكتبة الآداب، القاهرة، 2005 م.
[57]- - انظر : تمام حسان : اللغة العربية معناها و مبناها : ص 185، ط : عالم الكتب ، 1998 م .
[58]- انظر : توفيق الحكيم : البيان الختامي المنشور في نهاية مسرحية الورطة (1966 م) تحت عنوان : (لغة المسرحية) : ص 174 .
[59]- المرجع السابق : ص 176 .
[60]- انظر البيان الختامي المنشور مع مسرحية الورطة : ص 173 .
[61]- محمد مندور : مسرح توفيق الحكيم : ص 25 ، وانظر له أيضا : قضايا جديدة في أدبنا المعاصر : ص 141 .
[62]- انظر البيان الختامي المنشور مع مسرحية الورطة : ص 178 .
[63]- وأقرب الأمثلة على ذلك مسرحيات الحكيم المترجمة إلى اللغات الأخرى ، حيث لا يوجد بينها مسرحية واحدة مكتوبة بالعامية ، ومنها على سبيل المثال : شهر زاد – عودة الروح – يوميات نائب في الأرياف – أهل الكهف – بجماليون – براكسا – الورطة – السلطان الحائر – يا طالع الشجرة ، وغيرها كثير .
[64]- انظر البيان الختامي المنشور مع مسرحية الورطة : ص 178 .
[65]- انظر البيان الختامي المنشور مع مسرحية الورطة :ص 182 .
[66]- المرجع السابق: ص 181 .

المصادر والمراجع :

1- أبو منصور الثعالبي : فقه اللغة وسر العربية ، تحقيق : فائز محمد ، ط : دار الكتاب العربي ، بيروت ، 2006 م .
2- ابن الجزري : التمهيد في علم التجويد ، تحقيق علي حسين البواب ، ط : المكتبة التجارية الكبرى ، مصر ، 2002 م .
3- أحمد جاسم الحسين : سعد الله ونوس في المسرح الحديث ، ط : دار الآداب للنشر، دمشق 1972 م .
4- أرسطو : فن الشعر : ترجمة : عبد الرحمن بدوي ، ط : دار نهضة مصر ، 1953م .
5- إريك بنتلي : الحياة في الدراما ، ترجمة : جبرا إبراهيم جبرا ، ط : المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، 1982 م .
6- بندتو كروتشة : المجمل في فلسفة الفن ، ترجمة : سامي الدروبي ، ط : دار الفكر العربي ، القاهرة ، 1974 م .

7- تمام حسان : اللغة العربية معناها ومبناها ، ط : عالم الكتب ، 1988 م .
8- توفيق الحكيم : فن الأدب ، ط : دار مصر للطباعة ، القاهرة ، 1952م .
9- توفيق الحكيم : مسرحية الصفقة ، ط : دار مصر للطباعة ، القاهرة ، 1956م .
10- توفيق الحكيم : مسرحية الورطة ، ط : دار مصر للطباعة ، القاهرة ، 1966م .
11- الجاحظ : البخلاء ، تحقيق : طه الحاجري ، ط : دار المعارف بمصر .
12- جانيت ماكلين : العنف اللغوي في الدراما المعاصرة ، ترجمة : محمد السيد ، ط : مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ، القاهرة ، 2000 م .
13- جورج سافونا ، وإلين أستون : المسرح والعلامات ، ترجمة : سباعي السيد ، ط : مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ، القاهرة ، 1996م .
14- سمر روحي الفيصل : قضية اللغة في الحوار الأدبي – محاضرة منشورة في مركز زايد للتراث والتاريخ ، دبي ، 2003 م .
15- شرف الراجحي : في علم اللغة عند العرب ، ورأي في علم اللغة الحديث ، ط : دار المعرفة الجامعية ، الإسكندرية ، 2002 م .
16- عادل النادي : مدخل إلى فن كتابة الدراما ، ط : مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله ، تونس ، 1987 م .
17- عبد السلام المسدي : الأسلوب والأسلوبية ، ط : الدار العربية للكتاب ، تونس ، 1397 هـ .
18- عبد الرحمن بن خلدون : المقدمة ، تحقيق : علي عبد الواحد وافي ، ط : دار العودة ، بيروت ، لبنان ، 1962 م .
19- عبد الرحمن ياغي : في الجهود المسرحية العربية (من مارون النقاش إلى توفيق الحكيم) ، ط : دار الفارابي ، بيروت ، لبنان ، 1999 م .
20- عبد القادر المغربي : دراسة في اللهجة المصرية – مقال منشور بمجلة مجمع اللغة العربية – ج3- أكتوبر ، 1934 م .
21- عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز في علم المعاني ، تحقيق : محمود شاكر ، ط : مكتبة الخانجي ، القاهرة ، 1978 م .
22- عبد المحسن طه بدر : تطور الرواية العربية الحديثة ، ط : مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، 1988 م .
23- عصام الدين أبو العلا : آليات التلقي في دراما توفيق الحكيم ، ط : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 2007 م .
24- عمر الدسوقي : في الأدب الحديث ، ط7: القاهرة ، 1951 م .
25- عيسى عبيد : إحسان هانم : مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ، القاهرة ، 1996م .
نم ، ط : المكتبة العربية ، القاهرة ، 1964 م .
26- فريد عوض حيدر : علم الدلالة – دراسة نظرية تطبيقية ، ط : مكتبة الآداب ، القاهرة ، 2005 م .
27- كارمن بوبيس : سيميولوجيا العمل الدرامي ، ترجمة : خالد سالم ، ط : مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ، القاهرة ، 2000 م .
28- كمال بشر : علم الأصوات ، ط : دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع ، القاهرة ، 2000 م .
29- محمد حسين هيكل : زينب ، ط : المكتبة العربية ، القاهرة ، 1964 م .
30- محمد العبد : حوار الحكيم وتجربة اللغة الثالثة ، ط : المركز القومي للآداب ، القاهرة ، 1988 م .

31- محمد غنيمي هلال : في النقد المسرحي ، ط : دار نهضة مصر .
32- محمد مصطفى هدارة : دراسات في الأدب العربي الحديث ، ط : دار العلوم العربية ، بيروت ، لبنان ، 1990 م .
33- محمد مندور : مسرح توفيق الحكيم ، ط : دار نهضة مصر .
34- محمد مندور : قضايا جديدة في أدبنا المعاصر ، ط : دار نهضة مصر .
35- محمد اللويمي : في الأسلوب والأسلوبية ، ط : مطابع الحميضي ، الرياض ، 1994 م .
36- محمد محمد حسين : الاتجاهات الوطنية في الأدب المعاصر ، ط 4: مؤسسة الرسالة ، بيروت ، لبنان ، 1980 م .
37- محمد يوسف نجم : المسرحية في الأدب العربي الحديث (1847 – 1914) ، ط2: بيروت ، لبنان ، 1967 م .
38- محمود تيمور : العصفور في قفص ، و عبد الستار أفندي ، ط : المسرح المصري ، القاهرة ، 1922 م .
39- نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر ، ط : دار الآداب ، بيروت ، 1952 م .
40- نفوسة زكريا سعيد : تاريخ الدعوة إلى العامية ، وآثارها في مصر ، ط : دار المعارف ، القاهرة ، 1964 م .
41- يوسف أبو العدوس : الأسلوبية – الرؤية والتطبيق ، ط : دار المسرة ، بيروت ، 2003 م .