من قضايا الأدب والنقد

لغة الأداء في القصة والمسرحية

بقلم انور المعداوي

شيوخ الادب في مصر ، ومعهم قلة من الادباء تقتفي خطاهم ، يقفون موقف المعارضة من اتجاه نقدي ننادي به، وندعو الى تطبيقه في ميدان القصة القصيرة والطويلة وبعض الوان المسرح .. وهم يتشبثون برأيهم لان لهم فهمهم الخاص لرسالة الادب ، وهو ـ أعني هذا الفهم ـ يعد نتاجا تأثريا لجيل معين نشأوا فيه، وطبعهم بطابع قيمه واتجاهاته. اما نحن كمجموعة من النقاد تحمل لواء الدعوة الى هذا الاتجاه النقدي الذي اشرت اليه ، فمرجع ايماننا الاتجاهي ان لنا فهمنا الخاص لرسالة الادب وكذلك نظرتنا الذاتية ، وهما ـ بلا شك ايضا ـ يعدان نتاجا تأثريا لجيلنا الذي يساير ركب التطور ، وينشد التجديد اذا ماتحققت من ورائه بعض اهداف النقد ، ومن أهمها مثلا ان نشق للادب مجرى عميقا وطويلا خلال اكبر عدد من الصفوف الجماهيرية القارئة .

الخلاف بيننا كما قلت ، لايتعدى مجال القصة القصيرة والطويلة وبعض الوان المسرح وهو خلاف من شأنه ان يتحول الى معركة ، اذا ماكانت المعركة بطبيعتها حربا بين رأي ورأي او نضالا بين فكرة وفكرة ، او صراعا بين مجموعة من القيم الفنية .. ومن حق النقد ان يخوض هذه المعركة مادام هدفه البعيد ان تنتصر دعوة نبيلة ، مضمونها ان يتخلص الادب من بعض القيود التي تربطه بالمثقفين «وحدهم» حتى يستطيع ان يخاطب كل الطبقات ، وان يحطم الابراج العاجية ويهبط من عليائه الى الشارع .. وحتى يستطيع اخر الامر ان يحمل رسالة التوجيه ويلوح بعصا القيادة .

لماذا كانت القصة والمسرحية بالذات ميدانا للخلاف او ميدانا للمعركة ؟ لانهما اكثر فنون الادب على الاطلاق رواجا في عصرنا . واصدقهما تعبيرا عن الواقع الاجتماعي للشعوب، وابعدهما دلالة على المستويات النفسية والعلقية للجماهير، واحقهما ـ تبعا لذلك ـ بتحمل مسؤولية الدور القيادي الذي يمكن ان يؤديه الادب للفرد والمجموع .

محور الخلاف الذي تدور حوله المعركة هو اللغة ، اللغة التي يعبر بها كاتب القصة وكاتب المسرحية .. انها خيط الاتصال بين الاديب المنتج والجمهور القارىء ، واذا ما تعرضت هذه الخيوط الاتصالية لبعض الوان التعقيد في النسيج الفني ، تعقدت معها بالتبعية عملية التجاوب الفكري والشعوري بين جهاز الارسال وجهاز الاستقبال، أعني بين منتج الفن ومتذوق الفن !

نحن في اتجاهنا النقدي الذي ننادي به ، نرى ان تكون عملية السرد في القصة باللغة الفصحى على ان تكون مبسطة ، بحيث لا يصعب فهم تعبير معين على رجل الشارع أو انصاف المتعلمين .. اما الحوار الذي يدور بين الشخصيات سواء أكان ذلك في القصة او المسرحية ، فيجب أن يكتب بنفس اللغة التي تنطق بها الشخصيات في الواقع المعاش أو بتعبير آخر ، بلغة حياتها اليومية . ولنا من وراء ذلك هدف مزدوج ، هو ان نضمن سلامة المفهوم الفني لعملية التصوير القصصي من جهة ، وسلامة التحقيق الفعلي لظاهرة التجاوب الجمهوري مع مضمون الادب من جهة اخرى .

ان اللغة الاصيلة للشخصية في الحوار القصصي والمسرحي تحمل في ثناياها أكثر من دلالة .. منها دلالة المستوى النفسي ودلالة المستوى العقلي ودلالة المستوى الاجتماعي لهذه الشخصية ، بالاضافة الى اننا نلتزم صدق الواقع التعبيري للغة المنطوقة .. ذلك لان التركيبة النفسية لاي نموذج انساني ، من شأنها ان تطبع سلوكه الحركي والكلامي بالطابع الملائم لاتجاهها الداخلي . وكذلك الامر فيما يختص بالتكوين العقلي لهذا النموذج ، حين نلاحظ وحدة التلوين بين المناهج الذهنية وخطوط الاتجاه اللفظي كانعكاس مباشر . وما نقوله هنا نقوله مرة اخرى عندما نتحدث عن اثر الربط التفاعلي بين طبيعة الوسط الاجتماعي للشخصية وبين منطق التعبير . فاذا ما كان هدف القصة او المسرحية هو ان تقدم لنا قطاعات حية وتجارب معاشة من حياة الناس ، فمن حق هؤلاء الناس ـ ممثلين في مختلف النماذج المرسومة ـ ان يجدوا انفسهم على حقيقتها في مرآة الكاتب القصصي والمسرحي ، بكل مشكلاتهم وانفعالاتهم وملامحهم النفسية والتعبيرية . وعندما يتحقق لهم ذلك ـ عن طريق لغة الكاتب المبسطة في عملية السرد ولغة حياتهم اليومية في عملية الحوار ـ فقد تحقق للادب ان يرسل خيوطه الاشعاعية الى كل اتجاه ، وان يشق طريقه في كل الدروب.

اننا عندما يقول ناقد كبير معاصر عن الروائي الفرنسي بلزاك انه اعظم كتاب الرواية نجد انه قد بنى حكمه على اساس حقيقة ناصعة ، هي انه لم يستطع ان يخرج من كل كتب التاريخ التي قرأها عن المجتمع الفرنسي في النصف الاول من القرن التاسع عشر ، بصورة واقعية ومتكاملة لهذا المجتمع ، كما خرج بهذه الصورة من الاعمال الروائية لبلزاك . وعندما نذكر ان هذا الكاتب العظيم كان يحرص على البساطة المتناهية في لغة الاداء ، نذكر في الوقت نفسه انه قد تعرض ـ بسبب هذه البساطة ـ لبعض صيحات الانكار من نقاد عصره ، حين لم يجدوا مأخذا في فنه غير ان اسلوبه يشبه في رأيهم اسلوب الكتاب الصحفيين .. ولم يكن بلزاك عاجزا عن مجاراة اصحاب الصنعة البيانية من الكتاب الرومانسيين وبقايا الكلاسيكيين في جيله ، ولكنه آثر الا يقصر أدبه على المثقفين ورواد الصالونات الادبية ، ومضى يشق لهذا الادب الواقعي مجرى عميقا وطويلا خلال أكبر عدد من الصفوف الجماهيرية القارئة .. ومن هنا استطاع ان يطفىء بريق الرومانسية التعبيرية في عصرها المتألق ، وان يبهر بالوهج الجديد للادب الواقعي في شكله ومضمونه ، كل العيون المتطلعة الى ضوء التطور !

هكذا كانت الصيحات التي ارتفعت في وجه بلزاك

ولم تستطع ان تعوق خط السير الذي رسمه لادبه ، وانتهى به الى مزيج رائع من التفوق والانتصار .. اننا نسمع اليوم نفس الصيحات او ما يشبهها انكارا وثورة ، كلما استجاب واحد من كتابنا القصصيين او المسرحيين لصوت النقد وقام بتبسيط لغة الاداء بالنسبة الى عملية السرد وادارة الحوار القصصي والمسرحي بما يطابق الواقع الحياتي للشخصيات . وتنطلق فنون الاتهام من أفواه المعترضين بأن في هذا الاتجاه خطرا على الفصحى مبعثه تشجيع اللغة الدارجة ، وافساح الطريق لكل عاجز عن الاداء « البليغ » ليكون واحدا من حملة الاقلام . ثم يمتد الاتهام بعد ذلك حتى يتخذ له نقطة ارتكاز جديدة ، مؤداها ان في هذا الاتجاه خطرا آخر على وحدة الفهم المشترك بين القراء العرب ، وهي الوحدة التي تحققها لهم تلك اللغة الفصحى التي يعبر بها الادب في كل أقطار العروبة . ذلك لان اختلاف اللهجات المحلية بين قطر وآخر ، كفيل في رأيهم بأن يخلق مجموعة من حواجز التمثل المعنوي للتعبير بين كاتب من هنا وقارىء من هناك .

اذا احتاج هذا الاتهام الى رد فان الرد مهيأ وميسور .. مهيأ بالكلمة وميسور بالتجربة . أما التجربة فقد قام بها توفيق الحكيم منذ خمسة وعشرين عاما على وجه التقريب ، يوم ان خرج على القراء العرب بعمله الروائي الناضج « عودة الروح » ... لقد كانت « عودة الروح » بداية التطبيق العملي لما ندعو اليه اليوم في أدبنا القصصي الحديث . كانت عملية السرد بالفصحى المبسطة وكانت عملية الحوار باللغة العامية ، ولم يقل احد ان اتجاه توفيق الحكيم قد انقص من قدر القيمة الفنية لعمله الروائي الناضج ، أو ان اللغة الفصحى قد اصابها شيء من التصدع في ذلك الحين ، او ان لغة الحوار في « عودة الروح » كانت حاجزا من حواجز الفهم المعنوي للمضمون الفني ، بالنسبة الى الجمهور القارىء في المملكة السعودية مثلا أو في لبنان او في سورية والعراق ... ولا خوف بعد ذلك على الفصحى وهي ما زالت تملك مثل هذا الرصيد من فنون التعبير ، ونعني بها النقد والدراسة الادبية والقصيدة والمسرحية الشعرية والتاريخية وكل الآثار الفكرية لكتابنا المفكرين .

ونحن نؤمن بأن المستقبل القريب سيحطم من تلقاء نفسه كل الحواجز الفاصلة بين القراء العرب ، يوم ان تصبح الوحدة المرتقبة بين الاقطار العربية عاملا جوهريا من عوامل الاتصال في مختلف ألوانه ، ومنها الاتصال اللغوي الذي يحقق وحدة الفهم المتبادل بين اللهجات المحلية ، وعندئذ يستطيع الكاتب القصصي او المسرحي مهما كانت جنسيته العربية ، أن يخاطب القراء العرب في كل بقعة من الوطن الكبير باللغة الفصحى اذا أراد شيوخ الادب ، أو بتلك اللغة المزدوجة اذا ما فرضتها ارادة الفن !

ترى هل كان توفيق الحكيم يوم ان استخدم تلك اللغة المزدوجة في « عودة الروح » عاجزا عن التعبير بتلك اللغة التي يطلق عليها شيوخ الادب صفة الاداء البليغ ؟ الواقع ان اتجاه توفيق الحكيم لم يكن له يومئذ غير دافع واحد هو على التحقيق لون من الوعي السابق لزمانه .. لقد كانت « عودة الروح » — بالنسبة الى حياته الفنية — نقطة بدء يريد لها بعد ذلك ان تكون نقطة انطلاق ، ولن يتهيأ له هذا الانطلاق الا اذا غزا بعمله الاول اكثر من ميدان قرائي يجمع بين المثقفين وغير المثقفين في مصر والبلاد العربية . وتم لتوفيق الحكيم ما أراد ، ولقيت « عودة الروح » من الرواج ما لم يلقه كتاب عربي سواء أكان قصة ام غير قصة . ولم يكن عجيبا ان يلمس الناقد يومئذ أن الاوساط الشعبية من ذوي الثقافة المحدودة ، كانت ميدانا بارزا من ميادين هذا الرواج .. ومن هنا تفاعل توفيق الحكيم — الكاتب الناشيء في ذلك الحين — مع وجدان رجل الشارع ، في نفس الوقت الذي تفاعل فيه مع وجدان رجل الادب . وعندما نجحت التجربة الاولى أعقبها الكاتب بالتجربة الثانية في « يوميات نائب في الارياف » ، ولقد توفر للتجربة الاخيرة ما توفر للتجربة السابقة من عوامل النجاح . ولعل توفيق الحكيم — بعد ان اطمأن الى تحقيق هدفه — قد اراد بعد ذلك ان يثبت لحراس اللغة في زمانه ، انه قادر على الاداء « البليغ » .. ولهذا نراه يختار لنفسه أفقا جديدا يحلق فيه بجناح الفصحى وهو أفق المسرحية الاسطورية ، حيث لقيه القراء العرب في « اهل الكهف » و « بجماليون » و « شهرزاد » و « سليمان الحكيم » !

ولا جدال في ان اللغة الفصحى هي اللغة الملائمة للمسرحية الاسطورية والتاريخية لان هذا اللون من التأليف المسرحي يختلف من ناحية المقومات الفنية ، عن المسرح ذي المضمون الاجتماعي المعبر عن مشكلات عصرنا بما فيها من تجارب معاشة .. ولما كانت شخصيات المسرح الاسطوري ليست الا رموزا لافكار الكاتب واتجاهاته ، او واجهات عرض لمجموعة من وجهات النظر الفنية والفلسفية ، فمن الطبيعي ألا ننطق هذه الشخصيات — التي ينقصها دم الحياة ونبض الحركة — بلغة حياتنا اليومية .. وشخصيات المسرح التاريخي اما ان تكون منتزعة من تاريخنا العربي القديم او من تاريخ مماثل لدولة تختلف عنا في لغة التعبير ، وما دام الامر كذلك فمن الطبيعي ايضا ألا ننطق شخصية عربية قديمة او شخصية أجنبية مماثلة من حيث القدم ، بنفس اللغة التي تتحدث بها النماذج الشعبية في مسرحنا الاجتماعي المعاصر .

من هنا كان توفيق الحكيم وغيره من كتابنا المسرحيين على حق وهم يختارون اللغة الفصحى كوسيلة ادائية لحوار المسرحية الاسطورية والتاريخية .. ولكننا نرى توفيق الحكيم في الايام الاخيرة يتجه اتجاها جديدا في لغة الحوار ، بالنسبة الى مسرحه الذي يعالج بعض مشكلات مجتمعنا الحديث . انه يحاول ان يرضي حراس الفن وحراس اللغة ، يحاول ان يلبي نداء الفنان داخل نفسه ونداء زملائه من شيوخ الادب داخل المجمع اللغوي .. ولهذا لجأ الى حل وسط يرضي به الطرفين المتنازعين ، وأمسك بالعصا من منتصفها حتى لا يكون موضع احتجاج واتهام . لقد كتب توفيق الحكيم حوار مسرحية « الصفقة » باللغة الفصحى التي يمكن ان يختلف فيها النطق عن القراءة ، بمعنى ان هذه اللغة تتحول على لسان الممثل فوق خشبة المسرح الى لغة عامية ، وتتحول على لسان القارىء الذي يتصفح المسرحية الى لغة فصيحة .. وما من شك في ان توفيق الحكيم قد بذل كثيرا من الجهد وهو يختار الجمل الحوارية التي أتاحت لمسرحية « الصفقة » مثل هذا التزاوج اللفظي الذي التزمه كعلاج للمشكلة ، وما كان أغنانا وأغناه عن هذا العلاج .

ولقد حرص توفيق الحكيم على عامية اللغة المنطوقة على خشبة المسرح لهدف فني يعيه حق الوعي ، وهو الهدف الذي ندعو اليه في سبيل تكامل المقومات الواقعية

لرسم الشخصيات في العمل المسرحي .. ولهذا الاتجاه هدف اخر جعله الاستاذ الحكيم نصب عينيه ، وهو عملية التجاوب الجماهيري مع المسرح التمثيلي الذي يصور شتى الجوانب من مجتمعنا الحديث ، بلغة الواقع في حياتنا اليومية . ان شباك التذاكر في مسارحنا المصرية ، يشهد ظاهرة تتكرر دائما كلما عرضت احدى المسرحيات الجديدة لكاتب من كتابنا المسرحيين ، وهي ان رجل الشارع المصري بقدر ما يعرض عن المسرحية المكتوبة باللغة الفصحى يقبل على المسرحية التي يعرف ان مضمونها سينقل اليه ، عن طريق تلك اللغة الاخرى التي يتم بينه وبينها كثير من الالفة والتجاوب . من هنا ندرك جانبا مهما من جوانب النجاح الذي أحرزه في السنوات الاخيرة عندنا فريق من كتاب المسرح الشبان.. ان سر نجاحهم الفني والجاهيري يرجع اولا الى انهم يمثلون مشكلات عصرهم من خلال الملاحظة الدقيقة والتجارب المعاشة ، والى انهم يعرضون المضمون الاجتماعي لهذه المشكلات بعد ذلك من خلال الشكل التعبيري الملائم ، ونعني به لغة الحوار في قالبها الواقعي ودلالاتها الموحية . ومثل هذا النجاح من ناحيته الفنية والجماهيرية وبنفس هذه المقومات ، يطالعنا مرة اخرى بالنسبة الى مجموعة أخرى من كتابنا الشبان في ميدان القصة القصيرة والطويلة .

ولا بد لهذه الجولة الاتجاهية الناقدة ان تقف عند نموذج آخر من شيوخ الادب هو محمود تيمور .. هذا الكاتب الشيخ ـ منذ انضمامه الى طائفة المجمعيين ـ يسلك طريقا آخر غير الذي كان يسلكه من قبل ، بالنسبة الى لغة الاداء في القصة والمسرحية . كانت الصفة الغالبة على جوهر الشكل التعبيري عند محمود تيمور ، هي البساطة التي لا تقطع خيوط الاتصال الفكري بينه وبين رجل الشارع .. وتحقيقا لهذا الاتجاه الذي كان يلتزمه كاون من المسايرة الواقعية لروح العصر ، كتب بعض مسرحياته الاخيرة باللغة العامية والتقى كثيرا من ناحية الاداء السردي في مجال القصة ، مع هذه الخطوات الموفقة التي يخطوها اليوم كتابنا الشبان . ولكنه تغير بعد ان اصبح عضوا من اعضاء المجمع اللغوي .. مسرحياته التي كتبها بالعامية أعاد كتابتها بتلك اللغة الفصحى التي ترضي المجمعيين ، وكأنه اراد ان يثبت لهم انه جدير بزمالتهم لقدرته على الاداء « البليغ » .. ونظرة من نظرات المراجعة النقدية لهذه المسرحيات المعدلة من حيث لغة الحوار ، تؤكد مدى الفوارق الفنية بين واقع كل شخصية رسمها هنا وهناك . لقد فقدت الشخصيات في صورتها الاخيرة كثيرا من أصالة تكوينها النفسي والانساني ، حين فقدت أصالة الواقع التعبيري في اللغة المنطوقة وهو أحد العناصر الرئيسية المبرزة لهذا التكوين !

والقصة عند الاستاذ تيمور قد انتقلت هي الاخرى من طابع الفصحى المبسطة الى طابع الفصحى المعقدة بل المسرفة في التعقيد .. ولقد قلت له ـ يوم ان كنت واحدا من النقاد الذين اختارتهم الاذاعة المصرية لمناقشة روايته الاخيرة « شمروخ » ـ ان هذه الرواية من حيث المضمون تعد نموذجا طيبا يباركه النقد ، ذلك لانها تمثل على مستوى جيد أدب الواقعية الاشتراكية ، ولكنها للاسف قد كتبت ليقراها اعضاء المجمع .. ان الاغلبية المطلقة من القراء لا تستطيع مثلا ان تفهم في لغة الاداء امثال هذه النماذج من التعبير : « بخ بخ يا صاحبي .. ذو الوجه المصوح والاعصاب المستوفزة .. وعرك اذن المذياع » ! لماذا لا نستبدل هذه النماذج التعبيرية مثلا بما يؤدي المعنى نفسه في الفصحى المبسطة ؟ لقد كان الاستاذ تيمور يستطيع ان يقول : « حسنا حسنا يا صاحبي .. ذو الوجه الذابل والاعصاب المتوترة .. وادار مفتاح الراديو » ... ان الادب القصصي والمسرحي يجب أن يكون في متناول أيدي الجماهير ، ولكي يكون في متناول أيديهم يجب ان يكون في متناول عقولهم ، وبخاصه اذا كان هذا الادب يتحدث عن مشكلات الجموع ويخدم قضية الانسان !

ان الادب صورة القارىء كما يقول الكاتب الفرنسي جان بول سارتر .. ومن خلال هذا الوعي التحديدي الناضج لموضوعية العمل الفني عند واحد من رواد التعبير عن روح العصر ، نخرج بما يؤيد وجهة النظر النقدية التي ننادي بتطبيقها على فنين من فنون الادب ، ونعني بهما القصة والمسرحية .. ونستطيع ان نجمل خلاصة الرأي السارتري بان القارىء هو الذي يوجه الادب عن طريق الكاتب الاديب ، بمعنى ان هذا القارىء ـ كرمز جامع لاكثر طبقات القراء ـ هو على التحقيق تلك المادة الحية التي تشكل الخيوط الناسجة لمضمون هذا الادب.. انه بقلقه وانفعالاته ، بحاجاته ومطالبه ، بوضع ماضيه وحاضره وأحلام مستقبله ، يمثل تلك المادة الحية التي تفرض نفسها على انتاج هذا الكاتب وتحدد لهذا الانتاج معالم الطريق . ان القارىء على اختلاف طبقاته ومستوياته وبالنسبة الى الادب ، هو القوة الدافعة والموجهة .. ذلك لانه مركز التخطيط وموضوع التجربة. وعلى هذا الاساس نجد ان القارىء قد لون وجه الادب فجعله كلاسيكيا مرة ، ورومانسيا مرة اخرى ، وواقعيا مرة ثالثة ، ووجوديا مرة رابعة ، وواقعيا اشتراكيا في النهاية ، على مدار خط التطور العقلي والاجتماعي في مختلف العصور .. وعلى ضوء هذا التفسير المجمل ندرك دقة الصلات الرابطة بين موضوع التجربة ومخرج التجربة ، او بين القارىء والكاتب من خلال مشكلة التعبير !

من الطبيعي اذن ان يكون الادب صورة صادقة للجمهور القارىء .. ومحور هذا الصدق ان نتحاشى ـ عند رسم الصورة ـ تلك « الرتوش » المفتعلة في مضامين التجربة وفي اشكال التعبير. وليس معنى الدعوة الى البساطة التعبيرية ـ كما يعتقد من يخطئون الفهم ـ هو ان نهبط بالادب الى مستوى رجل الشارع . هناك فارق ملموس بين الهبوط والوصول .. اننا نريد ان « نصل » بالادب الى رجل الشارع لنتفاهم معه ، لنطلعه على مشكلاته ، لنقدم اليه صورته ، لانه ـ في هذا العصر الواقعي الذي نعيش فيه ـ هو الذي يفرض علينا هذا الوصول !

وليست بساطة التعبير بعد ذلك ـ كما يعتقد ايضا من يخطئون الفهم ـ منافية للجمال ، وانما يتنافى الجمال مع التعقيد والغموض وتلطيخ وجه الاسلوب بمساحيق الزخرفة اللفظية .. ان جمال الاداء بالنسبة الى الشكل التعبيري في البلاغة الحديثة ، يختلف عنه من حيث المفهوم في البلاغة القديمة.. فبقدر مايفهم القارىء من الكاتب ويتأثر به ويتجاوب معه ، وبقدر مايكتسب على يديه جديدا من الخبرة الرفيعة بالنفس والحياة ، في تعبير يتسم بالايحاء والتركيز والملاءمة بين ثوب الاسلوب وجسم الفكرة ، يكون الادب ـ وبخاصة في القصة والمسرحية ـ قد قام بدوره البليغ من الناحية الجمالية في الفن والاداء .

القاهرة — **انور المعداوي**