لغة المسرح وسؤال الهوية

دراسة في بعض الكتابات النقدية في الفترة من 1923 إلى 1952

The Language of Theatre and the Question of Identity: A Study of Selected Critical Writings (1923–1952)

أ.د. نبيل بهجت

كلية الآداب - جامعة حلوان (مصر)

prof.nabil.ahmed@gmail.com

تاريخ الإرسال: 2025/08/08	تاريخ القبول: 2025/11/25	تاريخ النشر: 2025/12/30

Abstract:

This study explores how the debate over Classical Arabic versus colloquial dialect in Egyptian theatre (1923–1952) reflected broader questions of identity, nationalism, and cultural revival. The issue was not merely linguistic, but deeply tied to competing visions of Egyptian, Arab, and Islamic identity. Some saw Classical Arabic as a symbol of heritage and refinement; others viewed colloquial Arabic as a more authentic expression of daily life. A third group proposed a balanced approach based on the theatre play's context. The findings reveal that language choice in theatre was shaped by political, religious, and social ideologies, and that the debate extended beyond art into struggles over colonial resistance and cultural sovereignty. Ultimately, this controversy helped shape the foundational principles of modern Egyptian theatre.

keywords: Egyptian Theatre, Theatrical Language, Identity, Classical Arabic, Colloquial Arabic, Nationalism.

مُلخّص البحث

انبثق سؤال لغة المسرح بين الفصحى والعامية من رحم صراع الهويات وأسئلة النهضة في مطلع القرن العشرين (1923-1952) والذي حمل لواءه أنصار القوميات المصرية والعربية والإسلامية، فلم يكن سؤال لغة المسرح مطلوباً لذاته، وإنما أخفى في طياته أسئلة عن الذات والهوية تكشّفت في الآراء المتباينة حول هذا الموضوع.

يهدف هذا البحث إلى تتبّع هذا السؤال، منطلقًا مما أثاره من تساؤلات ثقافية ووطنية ودينية في إطار السياقات التاريخية والفكرية لتلك المرحلة، وكيف تفاعل المثقفون والكتاب والمسرحيون مع سؤال الهوية في إطار الصراع بين القومية المصرية والعربية والإسلامية، وتأثير ذلك على اللغة المعتمدة في كتابة المسرح.

وقد كشفت النتائج عن تباين حاد بين فريق يُؤْثر اللغة الفصحى ويرى فيها رمزًا للتراث الديني والقومي ووسيلة للارتقاء بالذوق العام، وفريقٍ ثانٍ يرى في العامية أداة للتعبير المباشر عن حياة الناس وواقعهم الاجتماعي، بينما ظهر فريق ثالث حاول إيجاد صيغة وسطى تجمع بين الفصحى والعامية تبعًا لطبيعة العمل المسرحي. وأكدت الدراسة كذلك أنّ إشكال اللغة في المسرح لم يكن صراعًا فنيًّا فحسب، بل مثّل امتدادًا لسؤال النهضة والذات في مواجهة التحديات الاستعمارية والثقافية، وأسهم في صياغة الأسس التي قام عليها المسرح المصري الحديث في العقود اللاحقة.

الكلمات المفتاحية: مسرح مصري، لغة مسرح، هوية، فصحى، عامية، قومية.

المقدمة:

كان السؤال حول لغة المسرح أحد أهم الأسئلة التي صاغت الوعي المسرحي، وفتحت الباب أمام أسئلة أخرى تتعلق بمعنى المسرح ووظيفته.

لقد فتح هذا السؤال المجال لانخراط المسرح في صراع الهويات، وأسئلة النهضة في بداية القرن العشرين، والتي تجلت في خطاب من نادوا بقومية إسلامية وعربية، أو من نادوا بقومية مصرية تجعل من الفرعونية أساسًا لنهضتها. ودعا أصحاب التيار الأول "بوحدة الشعوب عن طريق الدين، فالنهضة الوطنية لا تتم إلا عن طريق الدين"[1]، وتزعم مؤسس الحزب الوطني الزعيم مصطفى كامل هذا التيار الذي أكد على ضرورة الالتفاف حول الدولة العثمانية مؤكدًا "إن بقاء الدولة العلية ضرورة للنوع البشري، وإن بقاء سلطانها سلامة أمم الغرب وأمم الشرق..."[2]، فالدولة العثمانية قادرة على صنع التوازن وحفظ الأمن والسلم شرقًا وغربًا حسب وجهة نظره.

ولقد قاد "أحمد لطفي السيد" التيار الثاني من خلال حزب الأمة ثم الأحرار الدستوريين، وسعى هذا التيار لتأسيس "القومية المصرية بإطاراتها الفكرية المعروفة وهي الإطار الفرعوني، وإطار الحضارة المتوسطية، وتتفق جميعها في حصار مصر داخل حدودها الطبيعية.."[3] ونادى أصحاب هذا التيار بمبدأ "الأحرار الذي يكفل لكل فرد أكبر قسط من

الحرية لتنمية مداركه لكي يحيا حياة كاملة" وأكدوا على أن "الديمقراطية أساسها الحرية الفردية ونادوا بحماية الحرية الفردية بالقوة".[4]

وبذلك ربط التيار الأول المفاهيم الوطنية بمركزية الخلافة ومرجعية الدين الإسلامي، أما التيار الثاني فربطها بالفردية وجعل من الحرية مرجعية لها.

وكان الإطار المرجع للباحثين آنذاك عن إجابات لأسئلة النهضة والذات في علاقاتهما مع الآخر عاملاً حاسما في تشكيل رؤيتهم حيث آمن الفريق الأول بإمكانية استنهاض الذات بما لدينا من موروث ثقافي وحضاري إسلامي وعربي، بينما رأى الفريق الآخر ضرورة الاستفادة مما لدى الغرب، على سبيل المثال "أنشأ الدكتور هيكل يردد دعوة "لطفي السيد" بأن العصر عصر ترجمة أكثر من عصر تأليف، وأن سبب ذلك هو أن البيئة العلمية والأدبية لما توجد في مصر."[5]

وظني أن هذا القول صنيعة عدم الثقة بما نمتلكه، وهو ما خلق إشكالية مازلنا نعاني منها حتى الآن، وهي "تناول الأصول الثقافية والتراث الحضاري الذاتي على ضوء المؤثرات الجديدة" [6]، حيث قرأنا تراثنا بعيون الآخر ومناهجه فصرنا إلى ما أصبحنا فيه الآن من انفصال للثقافة في بعض الأحيان عن الإنسان العربي، وتأثر سؤال اللغة في المسرح بين العامية والفصحى بهذا السجال لنرى أثر تلك الدعوات في حجج أنصار الفصحى والعامية ليصبح صراع الفصحى والعامية في المسرح المصري هو تجلي مباشر لسؤال الهوية وسؤال من نحن وإلى من ننتمي وكيف يجب أن نكون؟ والهوية، في أبسط تعريفاتها المتداولة، تعني أن يحتفظ الشيء بذاته دون أن يفقد ملامحه، فبذلك يصبح سؤال اللغة في المسرح هو سؤال حول الذات في المقام الأول.

ولم يقتصر السؤال على الذات فحسب بل امتد للمسرح أيضًا؛ حيث استدعت النقاشات حول لغة المسرح أسئلة حول فن التمثيل، وماهية المسرح ووظيفته، وهل يجب أن يهبط الفن للناس أم العكس، كل تلك الأسئلة التي شكلت هوية الفن المسرحي وفلسفته فيما بعد، ومن ثم لم يقف سؤال الهوية عند حدود الذات الوطنية وإنما امتد للشكل الفني فكان سؤال الهوية سؤالاً عامًا انطلق من الذات ليشمل المسرح أيضا.

ولقد قدم لنا "مصطفى صادق الرافعي" في مقاله "اللغة والدين باعتبارها من مقومات الاستقلال" تصورًا عن هذا الصراع، حيث واجه "الرافعي" دعوة تمصير العربية التى تبناها "لطفي السيد"، وصاغ في مقاله تصورًا محكمًا للغة في علاقتها بالهوية إذ يقول: "أما اللغة فهي صورة وجود الأمة بأفكارها ومعانيها وحقائق نفوسها، وجودًا متميزًا قائمًا بخصائصها، فهي قومية الفكر، تتحد بها الأمة في صور التفكير وأساليب أخذ المعنى من المادة...".[7] والشعب الذي

يترك اللغة للطبيعة السوقية "فهذا شعب خادم لا مخدوم، تابع لا متبوع ضعيف عن تكاليف السيادة؛ لا يطيق أن يحمل عظيمة ميراثه" [8]

لذا يرى أنه "لا جرم كانت لغة الأمة هي الهدف الأول للمستعمرين؛ فلن يتحول الشعب أول ما يتحول إلا من لغته... وما ذلت لغة شعب إلا ذل" [9]

من ثم يسعى المستعمر لفرض لغته مما يحكم على الماضي بالقتل والمستقبل بالتقييد، فاللغات عنده أداة لاحتلال العقول، أما إذا قويت عصبية اللغة القومية أصبحت "مادة لكل ما هو قومي، فيصبح كل شيء أجنبي قد خضع لقوة قاهرة غالبة؛ هي الإيمان بالمجد الوطني واستقلال الوطن" [10]

فاللغة هي محور الهوية المقاومة والوجود عنده، وعلامة على السيادة أيضا، واللغة السوقية \ العامية تحول الشعب لخادم متبع أضعف من أن يحمل تاريخه وتراثه، ودافعًا للاستغلال؛ لذا دعم المستعمر وجودها ودعا لتمكينها، وربما كانت عبارته الكاشفة "ما ذلت لغة إلا ذل شعبها" ردًا على كل دعاة العامية والمفتونين بالثقافة الغربية؛ ليتفق بذلك مع الرأي القائل "إن الهوية مسألة لغوية في جذورها" [11]، مع الأخذ في الاعتبار أن "الهوية مجموعة من الخصائص والملامح التى تتكون منها الشخصية المتميزة لشعب من الشعوب" [12].

إلا أن اللغة عند "الرافعي" هي العنصر الأساس في بناء الشخصية الوطنية فهي تتجاوز مسألة الاتصال والتواصل لبناء الصورة القومية وتحقيق السيادة والتخلص من الاستعمار والتبعية.

ولقد وجد المسرح نفسه أمام سؤال اللغة لعدد من الأسباب منها ما هو فني يتعلق بالمسرح نفسه، أو فكري كما عرضنا في السطور السابقة .

وكان المسرح ساحة متميزة لعرض الأفكار المختلفة، حيث اعتبره البعض وسيلة دعائية * متميزة، لذا سعت السلطة لتشكيل لغة الخطاب المسرحي بالفصحى من خلال بعض الحوافز المالية كمسابقات التأليف المسرحي التي اشترطت الفصحى لغة لها، وكذلك الإعانات التي كانت تقدمها الحكومة للفرق المسرحية آنذاك وميّزت فيها نصوص الفصحى عن العامية [13]، والحكومة بذلك أسست سياستها في دعم المسرح وتنشيطه وفقا لما تتبناه من لغة ومعايير عامة كانت تظهر أحيانا في عبارة تتكرر في إعلانات مسابقات التأليف المسرحي وهي "ألا تخالف المعروف والمألوف من العادات المصرية القومية"[14]. وتسمح تلك الجملة برفض وقبول النصوص تبعا لتأويل هذا البند، ووجود شرط الفصحى في هذا السياق جعل منها لغة للسلطة تحت مظلة "القومية المصرية"، وكذلك فإن بعض دعاة العامية كان يجعل من القومية

المصرية سببا لدعوته، ومن ثم تحول التحيز للعامية في بعض الأحيان إلى مقاومة للسلطة بما تحمله من دلالات وتشابكات مع الاحتلال آنذاك. وأصبحت القومية المصرية عباءة فضفاضة يرتديها بعض من أراد تبرير موقفه، مما عكس تناقضا في فهمها.

وقد شهد هذا الشرط اعتراض بعض الكتاب لقول أحدهم "اشتراط اللغة العربية الفصحى هذا الشرط يجعل من المحال تأليف رواية مصرية من ذلك النوع الذي يسمونه قومي أو محلي كما تقولون. إلا إذا كان المؤلف سخيفًا، أو كان يريد أن يغالط اللجنة الحكومية" [15]

واستخدمت الحكومة الإعانات التى تقدمها للفرق المسرحية حافزًا لاعتماد الفصحى في بعض الأعمال، وهو ما أثار حفيظة البعض، حيث جاء في بيان الإعانات لعام 1932 ما يلي "أن تعين الوزارة الفرق الجدية والفكاهية على السواء مع ملاحظة تفضيل الأولى على الثانية في قدر الإعانة نظرًا إلى أنها تخرج روايات بعضها مكتوبة باللغة العربية الفصحى" [16]

هذا العامل دفع عدداً من المشتغلين بالمسرح للانخراط في معركة الفصحى والعامية في المسرح المصري دفاعًا عن مكتسباتهم المادية.

وتعتمد الدراسة على المنهج التحليلي في قراءة آراء كبار الكتاب والمبدعين حول لغة المسرح والتي نشرت منجمة في الدوريات المصرية في تلك الفترة لمعرفة كيف صاغ سؤال الهوية آنذاك الصراع بين الفصحى والعامية على لغة المسرح، وكيف انبثق عن هذا الصراع أسئلة تتعلق بهوية المسرح، ودوره ووظيفته، وأيضًا كيف استقرت لغة المسرح على ما هي عليه الآن، حيث شكلت تلك الفترة الخطاب التأسيسي للمسرح المصري. ولا تسعى الدراسة لعرض آراء المنادين بالفصحى والعامية فحسب وإنما قراءة هذا السجال في إطار ما طرحه من آراء حول الذات والفن بما يعد مفتاحًا هامًا لفهم إبداع أصحابها وتصوراتهم ومواقفهم أيضًا.

ويمتد المدى الزمني للدراسة في الفترة من 1923 وحتى 1952، حيث صدر دستور 1923 والذي نصت المادة 149 فيه على أن الإسلام دين الدولة واللغة العربية لغتها الرسمية [17]، وكما أعقب 1952 تحولات كبرى أدت إلى إلغاء الملكية وإعلان الجمهورية وكتابة دستور 1956 والذي نص في مادته الأولى أن مصر دولة عربية والشعب المصري جزء من الأمة العربية وجاء فى مادته الثالثة على أن الإسلام دين الدولة، واللغة العربية لغتها الرسمية. [18]

أولا- الفصحى: إن لدينا ما يستطيع أن يعبر عنا.

انخرط كبار المبدعين والكتاب في السجال حول لغة المسرح كـ "أحمد شوقي" و"طه حسين" و"العقاد" و"زكي مبارك" و"خليل مطران" وغيرهم ممن تبنوا الفصحى لغة للمسرح، وشكلت محددات الهوية بشكل عام إجابة هذا الفريق الذي نراه انطلق من مفاهيم المرجعية

الإسلامية والقومية العربية، وتصوراتهم عن العامية والفن ودوره وماهيته ليحدد كل هذا مفهوم لغة المسرح لديهم، إذ أسس البعض حجته على أساس أن الفصحى لغة القرآن والوحدة العربية، وأن العامية لغة مبتذلة، وأن للفنّ دوراً يجب ألا يهبط فيه لمستوى العامة.

وكانت المرجعية الدينية هي الأساس الذي بنى عليه "طه حسين" رأيه حيث أشار صراحة إلى أن الفصحى لغة القرآن، ودعم رأيه بأمرين، الأول: يتعلق باللغة والثاني: يتعلق بالفرد والمجتمع، فهي "لغة سليمة مستقيمة لم تظهر ضعفًا موئِسًا عن أداء ما يطلب إليها من تصوير حياة العقل والقلب والشعور..." [19] وهو ما يكون له بالغ الآثر في بناء التفكير السليم، والارتقاء بالوعي الجمعي، ويضع العامية على النقيض من هذا الدور عندما يصفها بالمبتذلة، كما يحدد دور الفن وهو الارتقاء بالشعب بل ويجعل من العجز عن التفكير السليم المستقيم سببًا في الدعوة للعامية. وبالرغم من اعتماد طه حسين على الدين كحجة أساسية عنده إلا أنه سعى لإيجاد مبررات عقلية ومنطقية ليبرهن بها على صحة رأيه. [20]

ولقد كانت الحاضنة العربية الإسلامية هي العامل الأبرز في تشكيل بعض الآراء إذ يعلن أحد الكتاب انحيازه للفصحى لأنه "ما دامت لغة هذه الأمة العربية ودينها الإسلام... فكل خدمة للعربية خدمة لآداب هذه الأمة وقوميتها ودينها وهاتان الخدمتان من أجل دعائم الاستقلال لأمة عربية" [21]

ويرد آخر على أحد دعاة العامية بقوله "إن الصلة الوحيدة التى تجمع بين مصر وجاراتها هي لغة القرآن والقرآن دستور ودين الدولة الرسمي في مصر" [22]

ويبدي الكاتب "أنور السباعي" أسفه على تلك الدعوات التى تروج للعامية في المسرح بقوله "يؤلمنا أن نرى فئة من الأدباء يتركون اللغة العربية ويهجرونها وهي لغة القرآن، لغة أجدادنا العرب... لغة العلوم والمعارف لغة الإسلام..." [23] و يبرر دعوته للالتزام باللغة الفصحى بقوله "فمن الواجب أن تكون لغة المسرح عربية... حتى لا تندثر لغة القرآن" [24] وبذلك فإن هذا الفريق انتصر للفصحى لأنها لغة الأدب والعلم والقرآن، كما أعلن طه حسين.

ولقد تنوعت مبررات هذا الطرح بين الإشارة إلى أنها لغة القرآن ولغة البلدان العربية إلى ضرورة فرضها لأنها لغتنا طبقا للدستور.

وركز البعض على العمق العربي كمحرك أساسي لإقرار الفصحى لغة للمسرح من أبواب التواصل مع الجمهور العربي حال سفر الفرق المسرحية المصرية إليهم وهو ما يخلق ريادة فنية وسيادة لمصر بل وهيمنة إقليمية لن تحدث إلا من خلال اعتماد الفصحى لغة للمسرح، وإن اعتماد سواها قد يخرج مصر من الجامعة العربية.

ويدعم "أحمد شوقي" هذا الرأي بقوله "إن التمثيل باللغة العامية لا يعطي للمسرح المصري صبغته العربية، لأن لغة العوام ليست لغتنا في الأصل، وإنما هي خليط من لغات ولهجات مختلفة، واللغة العربية من مقومات المسرح العربي.. فإذا ما رحلت إحدى الفرق برأس مال من الروايات العامية إلى البلدان العربية شعرت فيها بالغربة.. فمستقبل التمثيل، وضمان نجاحه في الاستمساك باللغة العربية.." [25]، ويؤكد آخر على تلك الفكرة بقوله "ولو كان التمثيل المصري لا يتعدى جدران مسارح وادى النيل لقلت إن الأمر يعني المصريين وحدهم... مؤكدًا على أن العربية هي لسان أهل مصر" لقد زرت مصر أولاً وثانيًا وما شعرت قط بوجود لغة قومية في وادي النيل تعد بجانبها اللغة العربية لغة أجنبية.."[26] وهو هنا يرد على دعاة العامية الذين أطلقوا دعوة اللغة المصرية مقابل اللغة الأجنبية ويقصدون بها العربية.

وكثيرًا ما كانت تتحد الرؤية الدينية والدافع العربي في الدعوى للفصحى، ويرى "السيد محمد أبو المجد" أن المسرح من أهم وسائل الدعاية للأمم، كما أنه أداة للتواصل مع "الشرق العربي حتى يثبت بأن مصر كفيئة بالزعامة، خليقة بالإمامة، حقيقة بمستقبلها المجيد" [27]، وأن هذا لن يتحقق مع العامية التى وصلت المسرح "بالأمية المعيبة" [28] وكانت سببًا في انحداره وانصراف الناس عنه لذا فإن "الفصحى من ألزم اللزوميات لمسرحنا الحديث" [29] لتحقيق هدفين: التواصل مع الأقطار العربية والدعاية لمصر، ولن يتحقق ذلك إلا إذا صافح المسرح "لغة الدين والقرآن.. وهي من أوثق الروابط التى تربط أجزاء مصر بعضها ببعض والتي تصل مصر بغيرها من بلدان الشرق الإسلامي" [30]، فالفصحى أحد ركائز القومية العربية المؤسسة على وحدة الدين واللسان لقدرتها على التواصل بحكم الموقع الجغرافي، كل ذلك يجعل في رأيهم من العربية ضرورة للمسرح.

أما الفريق الثالث من دعاة الفصحى فقد وصم العامية بالابتذال وأخرج ما يكتب بها من حيز الأدب، ورأى أنه يجب ألا نهبط لمستوى الابتذال على المسرح وأن يصعد بالناس إلي مستوى الجمال والفن، وتبنى هذه النظرة "العقاد" و"زكي مبارك" و"خليل مطران" و"عبد الرحمن الرافعي" و"ادمون تويما".

ويرى "العقاد" أن للفن والثقافة لغة عليا تختلف عن لغة المعاني الشائعة التي تصل أحيانا لحد الابتذال والمساومات السوقية، وعلى هذا الأساس يرى أن الفصحى هي الشرط الأول لاعتبار المسرح فنًا، وبناء على هذا الشرط نراه يفرق بين لغة الأدب ولغة المسرح[31]، فيصفُ ما يجب أن تكون عليه لغة الأداء المسرحي بقوله "أن إنطاق العامي بالفصحى البليغة خير من

إنطاق جميع الناس بلغة العامة وعبارات المواقف التى لا سمو فيها ولا صيانة "[32]، فهو بذلك يجعل من الفصحى أولوية للتعبير والثقافة وتكوين لغة وعقول الجماهير.

ويعتمد "ادمون تويما" هذا الرأي في عبارة أكثر وضوحًا إذ يقول "أن العامية لا يمكن أن تكون أدبًا.. وأن من واجبنا ألا ننزل للشعب بل أن نضطره للصعود إلينا". [33]

ويجعل "عبد الرحمن الرافعي" من البلاغة شرطًا لقوة القصة المسرحية مؤكدًا أن العامية لا بلاغة فيها موضحًا أن استخدام الفصحى يرفع مستوى الإدراك والتهذيب والثقافة لدى الجماهير[34] ويتبنى "خليل مطران" المفهوم نفسه عندما يقول "إن اللغة العربية هي الربابة الصالحة للمسرح المصري ولتهذيب الشعب وثقافته ... إننا لا نريد أن ننزل إلى مستوى الذين لا يفهمون اللغة العربية" .[35]

وحقيقة الأمر أن معظم من دعا للفصحى التزموا هذا الرأى حيث نجده بوضوح عند "طه حسين"، حيث يرى أن واجب الكتاب أن يرفعوا الشعب إليهم، وكذلك في المقال الذي وقعه صاحبه باسم "كاتب"، إذ يرفض أن ينزل المسرح من أعلى إلى أسفل ليجاري الحوار منطوق خادمه، وهذه الرؤية توضح مكانة الفصحى في نفوس المدافعين عنها حيث تمتزج القداسة مع إدراك إمكانياتها وقوتها السياسية وقدرتها على التعبير.

وحاول عبد "الرحمن الرافعي" في مناقشته لقضية لغة المسرح إيجاد تعريف يحدد هوية المسرح فوصفه بأنه "القصة الناطقة"[36]، وكذلك سعى "زكي مبارك" لإيجاد مفهوم يحدد هوية التمثيل ليبرر من خلاله ضرورة اعتماد الفصحى لغة للمسرح، حيث قال "يجب أن يعلم الممثلون وكتاب الهوايات أن التمثيل لا يراد به تكرار الصورة الموجودة في الحياة.. وإنما يقصد به رفع الجمهور إلى مستوى أعلى من مستواه وهذا الصعود الذي نسمو بالجمهور إليه يجب أن يكون في اللغة والأفكار في العقلية ."[37]

وكما اعتمد "الرافعي" على مفهوم البلاغة شرطًا لجودة القصة الناطقة (المسرحية)، يجعل "زكي مبارك" من هذا التصور سببًا لرفض العامية في المسرح مؤكدًا على ضرورة الارتقاء بالجمهور لا الهبوط إليه، وهو هدف اتفق عليه أصحاب هذا الاتجاه معتبرين العامية أحد أشكال الابتذال والهبوط بما يخرج الفن والمسرح عن دوره ووظيفته، لذا كان سعيهم لضبط مصطلحات المسرح والتمثيل بما يخدم رؤيتهم مؤكدين أنه لا سبيل لنهضة مسرحية وأدبية دون الاعتماد على الفصحى التى ستفتح باب الريادة والسيادة لمصر، وتسمح للمسرح بالتواصل مع الشعوب العربية، وكما أن المسرح أداة للتواصل وسبيلاً للهيمنة لديهم نراهم يؤكدون على

أنه وسيلة لتهذيب وتثقيف المجتمع ونشر اللغة وخدمتها، وبث روح الفضيلة والمزايا الأخلاقية، وتقديم العبر والإرشاد، فهو وسيلة إصلاح وترقية الشعوب.

وأثار السجال حول العامية والفصحى قلق الهوية لدى البعض ليتجاوز الأسماء الأدبية المعروفة، بل ويجذب إليه أطرافًا من خارج القطر المصري آنذاك. بل ونرى كذلك أسماء مستعارة تدافع عن الفصحى مثل "كاتب" الذي ربط الدعوة للعامية بجذورها التبشيرية والاستعمارية مفندًا دعوة القومية المصرية بقوله "الأمم يقاس رقيها بمبلغ رقيّ لغاتها، وأن الجنسية الصحيحة في مدينة اليوم إنما تقوم على حدود اللغة لا تخوم الجبال وسواحل البحار" [38]

ويفند "م. ع" حجة مناسبة منطوق الشخصيات لحالها باعتماد الروايات المعربة على الفصحى فينطقون الأجانب بها، لذا "فحجتهم سخيفة لأن دور الخدم لا يتعدى كلمات معدودة."[39]

ومن سوريا يستدعى هذا السجال "أنور السباعي" [40] و"محمد سعيد زعيم" [41] و"بيار روفائيل" [42] الذين تشكلت آراؤهم في إطار مفاهيم الجامعة الإسلامية والقومية العربية.

وبذلك فقد مثل هذا السؤال قلقًا وجوديًا لدى البعض استنفرهم للدفاع عن وجودهم ومعتقداتهم، فمشاركة تلك الأسماء الهامشية أكدت على أنه لم يكن سجالاً للنخبة فحسب بل كان نقاشًا عامًا حركه في الأساس قلق الهويات .

ثانيا- العامية لغة للكتابة والحياة:

بدأت الدعوة للعامية لغة للكتابة في نهاية القرن التاسع عشر على يد مجموعة من المستشرقين الذين ألفوا كتبًا وعقدوا محاضرات ورصدوا مكافآت لمن يلبي دعوتهم، وقد استقطبت دعوتهم عددًا من الكتاب المصريين[43]، وتعلق د. "نفوسة زكريا" على تلك الدعوات قائلة "وهكذا يتضح لنا من تتبع سيرة الدعوة إلى العامية في مصر أن كل ضجة حول لغة الكتابة أتكون الفصحى أو العامية، كانت تأتي عقب دعوة أجنبية مؤيدة للعامية"[44].

ولقد وجد المسرح نفسه في مواجهة سؤال الفصحى والعامية، وكما كان للفصحى دعاة ومدافعين عنها، خرجت أصوات تنادى بالعامية لغة المسرح والحياة، بل تؤكد أنه ليس لنا لغة غيرها؛ فهي لغتنا القومية، ولقد انقسم الداعون للعامية إلى قسمين، تأثر الأول بدعوات المستشرقين وخطاب القومية المصرية، أما القسم الثاني فبنوا وجهة نظرهم على أسباب لغوية وفنية.

أ- العامية ودعوات القومية المصرية:

انطلق أصحاب هذا الاتجاه من القومية المصرية لتحديد الهوية اللغوية لمصر وهي من "النزعات الانفصالية التي خلقتها السياسة الاستعمارية، لا في مصر وحدها، بل في مختلف البلاد العربية، ولقد أثرت هذه النزعة في عقول المصريين وقلوبهم حتى أدت ببعضهم لنوع من التعصب الممقوت والانطواء المذموم داخل حدود مصر الجغرافية" [45]. فأكد "أنطون يزبك" "أن العامية هي لغتنا الوحيدة وليس لنا لغة غيرها[46]، وأطلق عليها "زكي رستم" "اللغة المصرية"، وقال "اللغة العامية هي لغتنا القومية وليس لنا غيرها، أما اللغة العربية فهي لغة أجنبية، ويكفي نعتهم إياها بالعربية نسبة إلى العرب وهم أمة لها وطنها وقوميتها ولا صلة لهم بنا سوى أنهم دخلوا بلادنا يومًا كغيرهم من المستعمرين" [47]، أما "نجيب الريحاني" فذهب للقول "نحن مصريون واللغة المصرية هي لغتنا" [48]، وكما وصف "زكي رستم" الفصحى بأنها لغة أجنبية[49] وصفها "أنطون يزبك" بأنها لغة البادية وهي سبب ما يعانيه العرب من جهالة فهي لغة القواميس والمتاحف لا شعور فيها [50]، ويؤكد "الريحاني" على هذا المعنى فيصفها بأنها "لغة دخيلة علينا لا نستطيع التعبير بها عن عواطفنا" [51] وهي "لا تصلح للكتابة فلا فائدة لنا منها" [52] "والرواية لا تكون مصرية عصرية إلا إذ ظهرت باللغة التى يألفها الجمهور، فالفصحى تقف حائلاً أمام التصوير الدقيق والصحيح للشخصيات[53] فهي لا تصلح ليس فقط للتمثيل والمسرح بل هي لا تصلح أيضًا لأن تكون أداة التفاهم في الحياة. [54]

ويرى "أنطون يزبك" "أن تقتل هذه اللغة قتلاً وتحل محلها العامية" [55]، أما "الريحاني" فيضع مدى زمني للقضاء على الفصحى بقوله: "فلا تنقضي عشر سنوات حتى تكون العامية بقليل من التهذيب قد أصبحت لغتنا التامة كتابة وخطابة ومحادثة..." [56]، مؤكدًا أن "اللغة العربية لغة يجب أن نمحوها من قواميسنا وصحفنا ولا ننطق أو نتكلم بها مطلق فلا هي تصلح لنا ولا نحن نصلح لها." [57]

وتجاوز هذا الفريق قلق الهويات ليحمل بداخله نزعة عدائية تجاه الذات، وكشف هذا الطرح المشوش، من أنها لغة أجنبية لمستعمر وأننا سرقناها من قوم آخرين وأن العامية هي اللغة المصرية، عن اضطرابات داخلية بين ثقافات متنوعة أحدثت شرخًا في الوعي، وتشكيكا في الذات، وانفصالاً عن الواقع، فلو استمعوا لأصواتهم لوجدوا أن جل حديثهم بالفصحى.

وينتبه "أنطون يزبك" لهذا الأمر فيكتب مقالاً بالعامية منتقدًا "لجنة المباراة في التأليف" التى جعلت من الفصحى شرطًا لها. [58]

ب- العامية ضرورة فنية ولغوية:

تبنى هذا الفريق العامية لغة للمسرح لأسباب تتعلق بإمكانيات العامية في التواصل والتعبير، ولضرورة فنية ترتبط بطبيعة المسرح ويظهر ذلك بوضوح في رأي "يوسف وهبي" الذي يقول "ما دامت اللغة العامية هي اللغة التى يتفاهم بها الشعب في حياته اليومية فيجب أن تظل هي لغة المسرح في الروايات المصرية اللغة المؤلفة، لأن المسرح وظيفته تمثيل الحقائق، وتأليف الروايات المصرية باللغة العربية الفصحى بعيدة كل البعد عن الحقيقة والواقع".[59]

ويختار "وهبي" اتجاهًا معاكسًا لدعاة الفصحى إذ يدعو لأن نهبط بالفن للشعب موضحًا ذلك بقوله: "ننزل إلى الشعب لنحدثه بلغته ونصيغ له روايات يتذوقها ويفهمها لكى يدرك أن هناك فنًا."[60]

ويدلل على ذلك بأن أي فلاح لن يفهم تلك الكتب العظيمة والقصائد العصماء؛ لأنها بلغة غير التى يتفاهم بها.[61]

وينطلق "وهبي" من الواقع الاجتماعى حيث بلغ عدد السكان-آنذاك- 14 مليون نسمة منهم 92% من الأميين معظمهم من الفلاحيين الذين هما ثلثا الأمة.[62]

ويعلن أن موقفه هذا دفاعًا عن الشعب وحقه في الفنون، ويفخر بأنه في سعيه هذا نحو تحقيق عدالة وديمقراطية الفنون استحق لقب "المدافع عن الشعب".[63]

أما "بشارة واكيم" فيرى "أن الروايات العصرية لا تصلح فيها غير اللغة الدارجة مع مراعاة أخلاق ونفسية الأشخاص، ويمكن التعبير بالدارجة عن مزايا واصطلاحات وألفاظ لا يمكن الوصول إليها باللغة الفصحى[64]، فالمزايا اللغوية للعامية وقدرتها على التعبير هي التي ترجح كفتها عنده وهو نفس ما ذهب إليه محمود تيمور عندما قال "الكاتب القصصي أو الروائي المسرحي أحوج ما يكون إلى كلمات العامة في الوصف والتصوير وفي مساق الحوار".[65]

لذا يعتبر "محمود تيمور" أن العامية هي لغة التمثيل لما تمتلكه من قدرة على التعبير والوصف وتغذية الروح الوطنية ودفع الجمهور على الإقبال على المسارح، فالمسرحية تكتب لتمثل[66] "لذا وجب على الكاتب أن يسجل لغة الكلام المهيمنة في عصره"[67]، أما إذا كانت المسرحية للقراءة فلغتها عنده هي الفصحى، وبذلك فلقد قصر لغة المسرح على العامية.[68]

وتتفق رؤية "تيمور " مع "عباس علام " في "تسجيل لغة الكلام"، حيث يرى "عباس علام " أن على الكاتب المسرحيّ أن يكتب بلغة الشعب التي وصفها بأنها مزيج من الفصحى والعامية، ليحقّق ما يراه وظيفة للمسرح في نقل الواقع كآلة التسجيل والاستعادة (الفونوغراف)، على حدّ قوله[69].

إنها نفس الحجة التى اعتمدها "تيمور "، فلفظ "تسجيل" يتساوى مع "الفونوغراف"، بل إن فكرة اللغة التى يختلط فيها العامية بالفصحى أشار إليه تيمور أيضًا بقوله "بين العامية والفصحى ستار موهوم يجب أن نجلوه عن العيون".[70]

ورغم انحياز هذا التيار للواقع والهوية المصرية، إلا أنه جاء مؤسسًا على الشكل الفني وتفاعلاته مع الجمهور.

فتح هذا الرأي على "عباس علام " أبوابًا من النقد؛ حيث وصف البعض قوله "بالنظرية المغلوطة" مؤكدًا أن المسرح كالفوتوغراف وليس الفونوغراف فوظيفته تصوير ما يقع من العبر لإبراز النفع والضار."[71]

وحقيقة الأمر أن طبيعة السجال حول لغة المسرح كانت تستدعي دائمًا محاولات لتعريف المسرح وتحديد هويته أيضًا حيث يرفض نظرية الفوتوغرافية فيقول "الحقيقة أن التمثيل لا يمثل الحقيقة بل في الغالب يعطيك الأفكار والآراء التى تجول في الخواطر ويصورها لك قصة يحاول أن يجعل أشخاصها مفهومة لديك بقدر الإمكان..."[72]، وهو في تفسيره هذا يقف موقفًا مناهضًا للعامية واعتمادها لغة للمسرح بحجة نقل الواقع.

وبالرغم من انقسام أصحاب هذا التيار بين موقف إيديولوجي وضرورة فنية ولغوية إلا أن الثقل الفني للأسماء التي دعمت هذا التيار كـ "يوسف وهبي" و"نجيب الريحاني" جعلت لدعوتهم أثرًا مستمدًا من نجاح تجربتهما المسرحية في الوصول للجمهور.

ثالثا- الفصحى والعامية والبحث عن التوزان:

اتخذ فريق ثالث من الكتاب والمبدعين موقفًا متوازنًا بين العامية والفصحى، وفى ظني أن هذا الموقف عكس اتزانًا في سؤال الهوية لديهم مما ساعد في خلق فهم يقبل تعايش الفصحى والعامية في المسرح المصري، وإن اختلفت درجات هذا التعايش ومستوياته من كاتب لآخر، إذ تساوى عند البعض وعلا كفة أحدهما عند البعض الآخر، وفي المجمل يمكن أن نقسّمهم على ثلاثة مجموعات:

المجموعة الأولى :

فتح "مصطفى عبد الرازق" الباب أمام الاعتراف بالعامية بشكل عام في قوله "ليس بدعًا أن تكون عندنا لغة للحديث وللحياة العامة ولغة للكتابة وللثقافة"[73] لقد فض الاشتباك الساعي لقضاء إحداهما على الأخرى، ومن ثم عزّز من وجودهما معًا والاستفادة من العامية وما تملكه لتغذية الفصحى، والعمل على ترقية العامية والنهوض بها؛ لذا يدعو لتشجيعها مع إعطاء الفصحى العناية الأولى، ويقر بأن "الدعوة إلى تشجيع التأليف المسرحي والتمثيل باللغة

العامية هو في الواقع خدمة للغة الفصحى، ومحاولة لجعل اللغة العامية أداة تقع لترقية هذه اللغة لا عقبة يراد محوها." [74] فبالرغم مما يبدو في ظاهر كلام "مصطفى عبد الرازق" من تقديره للعامية كلغة للمسرح، إلا أنه في جوهر الأمر جعلها أداة لتحسين وتطوير الفصحى، فهي تابع وليست أصلاً، وهامش وليست محوراً، فالفصحى هي هدفه النهائي وغايته الأخيرة.

وهذه الإتاحة للفصحى والعامية نراها أيضًا عند "جورج أبيض" على أساس القديم والحديث حيث يقول "فى رأيي أن الروايات المصرية القديمة أو العربية التاريخية يجب أن تكون مكتوبة باللغة العربية السلسة أما الروايات المصرية الحديثة فمن الواجب ومن الطبيعى أن تكون مكتوبة باللغة العامية لأنها لغة الحياة العادية التى يفهمها الشعب ويحس بها ويتكلمها." [75] فالقديم والحديث هو أساس التوازن عند "جورج أبيض"، والتبادل اللغوي بتغذية الفصحى وترقية العامية هو الأساس عند "مصطفى عبد الرازق".

أما "محمد حسين هيكل" فقد أبدى رأيا يتشابه في ظاهره مع "أبيض وعبدالرازق"، وأعلن عدم اكتراثه بأي لغة يُكتب بها المسرح متكأً بذلك على مبدأ الحرية الذي أعلنه منهجا لحياته الأدبية والسياسية، إلا أنه خالف هذا المبدأ عندما وصف العامية في جزء من رأيه بـ"رطانة غير مفهومة"، وجعل من انتشار التعليم سببا للتقريب بين لغة الكلام ولغة الكتابة حتى تصبح لغة المسرح هي الفصحى ويصبح اختيار المؤلف لقطعة من العامية في نصّه جزءا من التأنق في الكتابة[76]، وهذا الكلام يحمل في طياته إشارة إلى أن العامية هي لغة الجهالة وينقض ما أعلنه من عدم اكتراثه بأي لغة يكتب بها المسرح، فهو ينحاز إلى الفصحى انحيازا نخبوياً وثقافيا.

المجموعة الثانية:

يرجح هذا الفريق كفة الفصحى على العامية مع التأكيد على أن أي منهما لن يلغ الآخر.

ولعل من أوضح الآراء في هذا الاتجاه رأي "توفيق الحكيم" والذي صاغه بمفاهيم القاعدة والاستثناء، حين رأى أن اللغة العربية الفصحى تمثل الأصل الثابت بينما تُعد العامية حالة استثنائية وظرفية. فالفصحى في نظره هي الأساس والعامية فرع، وهذا التصور يؤكد على مركزية الفصحى وأنها المعيار، وتصبح العامية بذلك ظاهرة طارئة. ووضع "الحكيم" أربعة شروط لهذا الاستثناء وهي "الموهبة وطبيعة الشخصيات وموضوع العمل المسرحي ونوعية العمل أيضًا." [77]

فكل ذلك قد يفتح الباب أمام العامية إذ يستحسن أن تكتب الموضوعات الفكاهية بالعامية، ولد "حكيم" رأي مختلف عن كل من سبقه في مسألة الكتابة بالعامية وهو "إن من أشق الأمور على الكاتب أن يكتب باللغة العامية؛ لأن اللغة العربية الصحيحة واحدة لا تتغير، أما اللغة العامية فتتغير بتغير الأشخاص." [78]

وسعى فريق آخر لخلق التوازن بين الفصحى والعامية على أساس التفريق بين الأنواع الدرامية، إلا أنهم حصروا العامية على الفكاهة فقط، ومنهم "إبراهيم رمزي" و"حبيب جاماتي" و"عبد العزيز البشري."

حيث يرى "إبراهيم رمزي" ضرورة كتابة المهازل بالعامية، والكوميدى درام بالدارجة وهي عنده غير السوقية، والدرام العصرى فتكتب بلغة تميم "لغة إسقاط الإعراب" أما الروايات التاريخية والمترجمات فتكتب بالفصحى الجديدة [79]. ونفس الأمر عند "حبيب جاماتي" الذي ذهب لكتابة "الروايات المعربة عن موضوع أجنبى والدرام سواء أكان تاريخيًا أو عصريًا بالفصحى، وروايات الكوميدي والفودفيل والريفيو بالعامية." [80]

ومن الواضح اختلاف توجهات "جاماتي" و"رمزي"، فالأول أقرب للقومية العربية [81] بينما يستغرق "رمزي" في مفاهيم القومية المصرية، حيث يقول "إني أتكلم عن التمثيل ورواياته باعتبار أنه وضع يجب أن يكون قوميًا مصريًا بحتًا، ولذلك لا يهمني أنه يجب أن يفهم مهازلنا وكوميديتانا جيران لنا، وعندي أنه يجب على المصريين إذا أرادوا أن يخف حملهم في الدنيا وينشطوا للمستقبل أن يقولوا.. نحن وحدنا، وينتبهوا لما تنبه له "مصطفى كمال" من ضرورة العمل الذاتي المبني على العقل والمنطق والوطنية المجردة.." [82]، وفي ظني أن "رمزي" أميل إلى الفصحى، ولكن استشهاده بتجربة "مصطفى كمال أتاتورك" هنا والتي تمركزت حول الذات ومفاهيم القطرية والنزعات الانفصالية هو ما جعله يفتح الباب أمام العامية في الكوميديا لخلق نوع من التوازن النسبي في قبول العامية في المسرح*، وهو ما يؤكد أن سؤال لغة المسرح كان سؤالا حول الهوية في الأساس، في ظل مرحلة شهدت تخبطات جيوسياسية كبرى.

والتزم "البشري" تصنيفًا مشابها عندما خصص الفصحى للروايات الجدية والعامية للهزلية، وصاغ "البشري" مفهومه للتوازن من خلال حق اللغة وحق التمثيل، الذي عرّفه كتصوير لحالة عامة أو خاصة... وكلما كان التمثيل أشكل بالحقيقة وأقرب مشابهة من الواقع، كان بالضرورة أدق وأكمل وأبرع. [83]

وفى المجمل فإن هذا الفريق فتح الباب أمام الفصحى بينما خصص العامية للفكاهة.

المجموعة الثالثة:

أما الفريق الثالث في اتجاه التوازن بين الفصحى والعامية فقد رجح كفة العامية مع الإقرار باستمرار الفصحى لغة للمسرح أيضًا. وكان أهم دعاته ومنظريه "محمد صلاح الدين"**، ولقد انطلق من تحديد طبيعة عمل المسرح ودوره، فعلى خلاف ما أعلنه مدير الفرقة سنة 1940 "وضعت الخطة بأن تكون اللغة الفصحى ونشرها أول ما يجب أن نسعى إليه" [84]. يعلن "محمد صلاح الدين" "مهمتنا الأولى في اللجنة وفي الفرقة هي ترقية التمثيل لا تدريس اللغة العربية ونشرها."[85]

ويؤكد على هذا المعنى بقوله "اللغة العربية هي لغة القرآن الخالد وهي موضوع الاهتمام الكلي في المعاهد والمدارس وعلى صفحات الجرائد..." [86]، فهو يحدد وظيفة المسرح التى غيَّر على أساسها أولويات العمل عما كان من قبل.

ويضع "محمد صلاح الدين" تعريفًا للتمثيل تصبح العامية معه ضرورة عندما يقول "فالتمثيل في اللغة والإصلاح معناه محاكاة الحقيقية، وكلما كان شبهًا بها قريبًا منها كان أفعل في النفس، وكان أدنى إلى أداء رسالة الفن الصحيح، ومن ثم تكون اللغة العربية غير صالحة لأن يكتب بها الكثير من الروايات العصرية." [87]

ويرى "صلاح الدين" أن هذا هو السبيل لدعم المسرح المحلي "بعدما ظل التمثيل في مصر عالة على الأدب الأجنبي فنترجم منه ونقتبس ونمصر لا شيء غير ذلك، يجب أن يكون لنا أدبنا المسرحي، روايتنا المصرية الصميمة تفكيرًا ووضعا، مسرحنا المحلي، تأليفًا وإخراجًا وتمثيلاً، وهي مهمة صعبة فلا ينبغى لنا أن نزيدها صعوبة وتعقيدًا باشتراط كتابة الروايات باللغة العربية الفصحى." [88]

لذا نراه يعتمد الفصحى للروايات التاريخية والمترجمة كما فتح الباب أمام العامية للروايات العصرية، وهذا ما انعكس في شروط مباراة التأليف المسرحي المعلنة في نوفمبر 1943 حيث كان الشرط الأول أن "تكتب الرواية التاريخية باللغة العربية الفصحى على أن يتفق أسلوبها وروح العصر الذي تجرى فيه حوادث الرواية مع توخى سهولة العبارة، بينما كان الشرط الثاني أن "تكتب الرواية المصرية المحلية باللغة التي يصح أن يتكلم بها أشخاصها في الحياة الواقعية" [89]. ويتفق الشرط الثاني مع ما أعلنه "صلاح الدين" عن فهمه للتمثيل فهو لم يقل "بالعامية" كما فعل وحدد في شرط الفصحى، وإنما صاغ لفظا يتفق مع مبدأ محاكاة الحقيقة الذي أعلنه من قبل، وهو بذلك يهتم بالجانب الحسي للمحاكاة أكثر من الجانب

المعنوي الذي يدعم التعبير عن الحقيقة لا تصويرها، وليس نقل ما حدث ولكن ما يمكن حدوثه.[90]

هذا التحول حدث بعد إعادة تشكيل الفرقة القومية [91] حيث رأس "محمد صلاح الدين" لجنة الإشراف عليها، وأُعيد تسمية الفرقة لتصبح "الفرقة المصرية للتمثيل والموسيقى المسرحية". وبذلك حلت المصرية محل القومية، وتنحى "خليل مطران" عن إدارة الفرقة بما يمثله من خطاب قومي عربي، وبالرغم من انحياز اللجنة الجديدة لل"مصري" من ظاهر التسمية إلا أنها جعلت من المصري مظلة تحتوي داخلها العربي، وهو ما كان واضحًا في خطاب "محمد صلاح الدين" الذي أقر باحترام الفصحى؛ لأنها لغة القرآن، وحدد مجال عملها المسرحي وبذلك أقر بضرورة وجود العامية.

ولم يضع "صلاح الدين" الهوية المصرية في مقابل الهوية العربية، وإنما وضعها في مقابل الهوية الغربية التي نعيش عالة على آدابها لينقل صراع الهويات وسؤال الذات من المواجهة بين المصري والعربي إلى المواجهة مع الآخر الأجنبي.

وبذلك فلقد غير "محمد صلاح الدين" الاستراتيجية الرسمية للتعامل مسرحيًا مع الفصحى والعامية وأرسى مبدأ استمر من بعده فكان انحيازه الأكبر لمعنى التمثيل وترقيته؛ لذا اشترط في الفصحى "أن تناسب روح العصر الذي تجري فيه الحوادث"، ولم يشترط العامية لغة للرواية المحلية في المسابقة المعلنة، وإنما اشترط لغة الواقع أيًا كانت ووجه صراع الهويّات للأجنبي وما يمثله من احتلال تجاوز الأرض للأفكار والفنون ووسائل التعبير.

الخاتمة والنتائج

– تولّد سؤال لغة المسرح بين الفصحى والعامية من رحم صراع الهويات وأسئلة النهضة في مطلع القرن العشرين والذي حمل لواءه أنصار القوميات المصرية والعربية والإسلامية، فلم يكن سؤال لغة المسرح مطلوباً لذاته، وإنما أخفى في طياته أسئلة عن الذات والهوية تكشّفت في الآراء المتباينة حول هذا الموضوع.

– اعتبر أنصار الفصحى أن العامية لغة مبتذلة فقيرة تتناسب والمساومات السوقية، ولا تصلح لغة للفن والإبداع، بل ذهب البعض إلى أنها السبب في ضعف المسرح وانصراف الناس عنه. وانطلق أنصار الفصحى من الثقافة الإسلامية مستشهدين بأنها لغة القرآن وهي لم تظهر ضعفًا في التعبير عن العقل والشعور والحاجات العملية، وتبنى طه حسين هذا الاتجاه.

– وأكّد أنصار الفصحى كلغة للمسرح أن الدعوة للعامية تخفي خلفها جهلاً باللغة، وعجزًا عن التعبير؛ لذا أخرجوا المسرح من سياق الأدب إذا كُتب بالعامية، وأعلن بعضهم أن العامية ليست أدبًا وأنها

خالية من البلاغة. واتفق أصحاب هذا الاتجاه على أن واجب الفن أن يرفع الشعب إليه لا أن يهبط إليهم؛ لذا أكدوا على الدور التعليمي للمسرح في تثقيف وتهذيب الشعوب ورفع مستوى الوعي ونشر صحيح اللغة.

– وأكد أنصار هذا التيار الداعي للفصحى أن المسرح الفصيح وسيلة للتواصل والاتصال مع الشعوب العربية، ودليلاً على إمامة مصر وسيادتها، واعتبروا الفصحى وسيلة للقوة والهيمنة والنهضة، كما أنه أفضل وسيلة للدعاية القومية. كما ربط البعض بين الدعوة إلى العامية والاستعمار الذي روج لها بغرض القضاء على عناصر الوحدة العربية وعلى رأسها لغة القرآن وحصار مصر داخل حدودها.

– أثارت تلك المعركة قلق الهوية وسؤال الذات لدى البعض؛ لذا تجاوزت الأسماء الأدبية المعروفة فأصبحت قضية عامة تجاوزت حدود القطر المصري آنذاك.

– تأثر بعض أنصار العامية بنظريات المستشرقين وخطاب القومية المصرية، فالفصحى لدى بعضهم لغة البادية، وسبب للجهالة، بل ولغة أجنبية فرضها مستعمر لا ننتمي إليه، فهي لغة دخيلة تطفلنا عليها، وسرقناها من العرب على حد قول أحدهم. وجعل بعضهم من القومية المصرية دافعا لتحديد الهوية اللغوية لمصر، كقول "الريحاني" "نحن مصريون واللغة المصرية هي لغتنا"، وقول "زكي رستم" "العامية هي لغتنا القومية" وقول "أنطون يزبك" "العامية هي لغتنا الوحيدة".

– كما كشف استخدام ألفاظ عدائية تجاه الفصحى عن قلق عدائي أنتجته أسئلة الهوية والذات وصل لحد أن وضع البعض مدىً زمنيًا للقضاء على الفصحى، ويكشف هذا الطرح المشوَّش عن اضطرابات داخلية بين ثقافات متنوعة أحدثت شرخًا في الوعى وتشكيكًا في الذات وانفصالاً عن الواقع، واتفق بعض أصحاب هذا الاتجاه على أن الفصحى لغة ميتة تفتقد قدرة التعبير عن الشعور وواقع الحياة.

– وذهب فريق آخر من أنصار هذا الاتجاه إلى تأسيس مواقفهم الداعمة للعامية على رؤية فنية ولغوية، وكان على رأس هذا الفريق "يوسف وهبي" و"بشارة واكيم" و"عباس علام" و"محمود تيمور".

– ورأى كل من "وهبي" و"تيمور" ضرورة اعتماد العامية لغة للمسرح لأنها اللغة السائدة والمهيمنة التي يتفاهم بها الناس في حياتهم اليومية، وذهب "بشارة واكيم" إلى أن للعامية مزايا لا يمكن الوصول إليها بالفصحى. وينحاز بعض أنصار هذا الاتجاه وعلى رأسهم "يوسف وهبي" لمبدأ هبوط الفن للناس لانتشار الأمية وقلة التعليم، وأن استخدام لغة غير التي يتحدث بها هؤلاء ستحرمهم من الاستفادة من الفن.

– فرَّق "محمود تيمور" بين لغة التمثيل ولغة القراءة، واعتبر العامية لغة التمثيل وأنها ربيبة للفصحى التي هي لغة القراءة عنده، ورأى أن كاتب الفصحى أحوج ما يكون للعامية في الوصف والتصوير والتعبير.

– وعلى خلاف أنصار الفصحى وأنصار العامية ذهب البعض لخلق موقف متوازن بين العامية والفصحى في المسرح المصري، بيد أن هذا الموقف لم تتعادل كفتاه إلا عند "مصطفى عبد الرازق" الذي دعا لجعل العامية رافدًا لتغذية الفصحى، و"جورج أبيض" الذي قسم المسرح بين قديم وحديث، وجعل لكل منهما لغته، و"محمد حسين هيكل" الذي اتخذ موقفا متوازنا في ظاهر القول، إلا أن المتأمل لقوله يجد فيه انحيازا نخبوياً للفصحى.

– وأعلى فريق ثان كفة الفصحى على العامية ولم يقص أيًا منهما، وكان على رأس هذا التيار توفيق الحكيم الذي أكد على مركزية الفصحى، معتبراً العامية فرعاً ناتجاً عنها لا يمكن اعتباره بديلاً لها.

– جعل البعض من النوع الدرامي العامل الأهم في اختيار لغة العمل المسرحي كـ "إبراهيم رمزي" و"حبيب جاماتي" و"البشري"، فرأى بعضهم تخصيص الفصحى للأعمال الجادة أو التاريخية وللروايات المترجمة، واعتماد العامية للمهازل والكوميديا والريفيو، مع إجازة "رمزي" للغة إسقاط الإعراب في الدراما المصرية المعاصرة.

– أما الفريق الأخير والذي مثله "محمد صلاح الدين" فقد استطاع أن ينقل الصراع حول لغة المسرح من كونه ممثلاً لصراع بين الهوية المصرية والهوية العربية؛ لأن يصبح صراعًا في مقابل الهوية الغربية بما تمثله من رمزية المستعمر رغم أنه جعل سببه المعلن أننا نعيش عالة على آدابها؛ لينقل بذلك صراع الهويات وسؤال الذات من المواجهة بين المصري والعربي إلى المواجهة مع الآخر الأجنبي. ولقد استقر منهج "محمد صلاح الدين" وما طرحه حول معالجة سؤال الفصحى والعامية في المسرح المصري والدراما بشكل عام.

– وكما تأثرت معركة الفصحى والعامية بصراع الهويات في الواقع تأثرت أيضًا بالسؤال حول ماهية المسرح وهويته، حيث سعى البعض في سبيل إثبات صحة رأيه لتقديم مفهوم عن التمثيل تعددت مستويات من كونه تصويرًا للحقيقة، فأقر البعض بأنه مرآة تنعكس عليها صور الحقائق، بينما أكد البعض بأنه لا يراد به تكرار الصور الموجودة، وأكد البعض أنه كلما كان التمثيل أشكل بالحقيقة وأقرب من الواقع كان أدق وأبرع، وأقر البعض بكونه محاكاة للحقيقة وتعددت الأوصاف حوله من كونه قصة ناطقة وفونوغراف وفوتوغراف، وجاءت كل هذه المحاولات لإثبات صحة حجة ما في ترجيح رأي على آخر، كما كشفت عن محاولات البعض في تحديد هوية المسرح وشكل وتحديد ماهيته أيضًا.

هوامش البحث:

[1]محمد محمد حسين، الاتجاهات الوطنية في الأدب المعاصر، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ط/7، 1984، ص67.

[2]مصطفى كامل، كتاب المسئلة الشرقية، مطبعة الآداب، القاهرة، 1898، ص13.

[3]عواطف عبدالرحمن، مصر وفلسطين، عالم المعرفة، المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب، الكويت، فبراير 1981.

[4]أحمد زكريا الشلق، الأحرار الدستوريين 1922-1953، القاهرة، دار الشروق، 2010، ص 444 – 245.

[5]نفسه، ص435.

[6]نفسه، ص443.

[7]مصطفى صادق الرافعي، وحي القلم، ج/3، القاهرة، مؤسسة هنداوى، 2017، ص787.

[8] نفسه، ص788.

[9]نفسه.

[10]نفسه: ص790.

[11]جون جوزيف، اللغة والهوية: ترجمة د. عبد النور خرافي، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2007/8، ص18.

[12]مجموعة مؤلفين، اللغة والهوية في الوطن العربي، المركز العربي للأبحاث والدراسات، بيروت، 2013،ص81.

* ربما تأثروا في ذلك بما أطلقته الثورة البلشفية من اعتبار المسرح وسيلتها الدعائية الأولى.

[13]انظر: بدون توقيع، إعلان: مباراة لتنشيط التأليف المسرحي، إعلان، مجلة الصباح، القاهرة، 1937/4/9.

[14] انظر: بدون توقيع، مباراة لتنشيط التأليف المسرحي، إعلان، مجلة الصباح، القاهرة، 1938/6/29.

وانظر: بدون توقيع، ماذا في الملاهي والمسارح، مجلة الصباح، 1932/2/25، ص24.

[15]أحمد عبد المجيد الفقى، رأى مؤلف مسرحي في مباراة التأليف، مجلة الصباح، 1932/2/12، ص35.

[16]محمد العشماوى، بيان الإعانات التى فتحت لمديرى الفرق والممثلين والممثلات، مجلة الصباح، القاهرة، 1935/4/15، ص26.

[17]دستور المملكة المصرية، القاهرة، مطبعة هندية بالموسكى، 1923،ص32.

[18]دستور الجمهورية المصرية، مجلة الوقائع المصرية، 1956/1/16، ص2.

[19]طه حسين، أحاديث مع أئمة الأدباء والمشتغلين بالمسرح، جريدة كوكب الشرق، القاهرة، 1934/1/4، ص3.

[20]نفسه.

[21]كاتب، 1929/9/29، اللغة العربية والعامية أيتهما أفضل للتأليف المسرحي، مجلة الصباح، القاهرة، ص3.

[22]محمد سعيد زعيم، اللغة العربية والعامية أيتهما أفضل للتأليف المسرحي، مجلة الصباح، القاهرة، 1929/8/11.

[23]أنور السباعي، صوت من حلب، اللغة العربية وأثرها في التأليف المسرحي، مجلة الصباح، القاهرة، 1929/11/10.

[24]نفسه.

[25]بدون توقيع، صاحب السعادة أحمد شوقى بك. يصرح لمندوب الصباح الفنى، مجلة الصباح، 1931/11/27 ، ص24.

[26]كاتب، مصدر سابق.

[27]السيد محمد أبو المجد، المسرح المصري الحديث اللغة العربية حجر الزاوية فيه، مجلة الصباح، القاهرة، 1938/2/25، ص67.

[28]نفسه.

[29]السيد محمد أبو المجد، المسرح المصري الحديث اللغة العربية حجر الزاوية فيه، مجلة الصباح، القاهرة، 1938/3/4، ص90.

[30]نفسه.

[31]انظر: العقاد، أحاديث مع أئمة الأدباء والمشتغلين بالمسرح، جريدة كوكب الشرق، القاهرة، 1934/1/11، ص3.

[32]عباس محمود العقاد، آراء كبار الكتاب في المسرح المصري، مجلة الصباح، القاهرة، 1929/10/6.

[33]ادمون تويما، اللغة العربية والعامية أيتهما أفضل للتأليف المسرحي، مجلة الصباح، القاهرة، يوليو 1929.

[34]انظر: خليل بك مطران وعبد الرحمن بك الرافعي، اللغة العربية أم العامية أيهما أفضل للمسرح، مجلة الصباح، القاهرة، ، 1939/2/3ص70.

[35]خليل مطران، القضاء والقدر قديمًا وحديثًا، مجلة الصباح، القاهرة، 1940/11/29، ص34.

[36]خليل بك مطران وعبد الرحمن بك الرافعي، مصدر سابق.

[37]زكي مبارك، اللغة العربية والعامية أيتهما أفضل للتأليف المسرحي، مجلة الصباح، القاهرة، 1930/9/22.

[38]كاتب: مصدر سابق.

[39]انظر: م.ع. الرواية المصرية بأية لغة تكون، رسائل حرة، مجلة الصباح، القاهرة، 1930/4/21.

[40]انظر: أنور السباعي، مصدر سابق.

[41]انظر: محمد سعيد زعيم، مصدر سابق.

[42]انظر: بيار روفائيل، اللغة العربية والتأليف المسرحي، مجلة الصباح، القاهرة، 1944/3/11.

[43]انظر: نفوسة زكريا سعيد، تاريخ الدعوة إلى العامة، ط/1، دار المعارف، القاهرة، 1964، ص64، 100، 118، 122، 124، 144.

[44]نفسه، ص122.

[45]نفسه، ص22.

[46]أنطون يزبك، اللغة العربية والعامية أيتهما أفضل للتأليف المسرحي، مجلة الصباح، القاهرة، 1929/8/18.
وانظر: أنطون يزبك، التأليف المسرحي في مصر، مجلة الصباح، القاهرة، 1928/11/12، ص1،
وانظر: بدون توقيع، وفاة الأستاذ انطون يزبك، مجلة الصباح، القاهرة، 1932/9/2، ص26.

[47]زكي رستم، اللغة العربية والعامية .. أيتهما أفضل للتأليف المسرحي، مجلة الصباح، يوليو 1929، القاهرة.

[48]نجيب الريحاني، اللغة العربية والعامية، أيتهما أفضل للتأليف المسرحي، مجلة الصباح، القاهرة، 1930/5/22.

[49]زكي رستم، مصدر سابق.

[50]أنطون يزبك، مصدر سابق.

[51]نجيب الريحاني، مصدر سابق.

[52]أنطون يزبك، مصدر سابق.

[53]زكي رستم، مصدر سابق.

[54]نجيب الريحاني، مصدر سابق.

[55]أنطون يزبك، مصدر سابق.

[56]نجيب الريحاني، مصدر سابق.

[57]نفسه.

[58]أنطون يزبك، من وإلى الأستاذ انطون يزبك إلى لجنة المباراة في التأليف، مجلة الصباح، القاهرة، 1928/10/15.

[59]يوسف وهبى، اللغة العربية والعامية أيتهما أفضل للتأليف المسرحي، مجلة الصباح، القاهرة، 1930/5/22.

[60]بدون توقيع، أهم مناظرة فنية عن المسرح المصري، مجلة الصباح، القاهرة، 1945/12/13،ص18.

[61]انظر: نفسه.

[62]منى عبد العظيم أنيس، يوميات لورد ملنر في مصر ووثائق أخرى 1919-1920، تقديم: طارق البشرى، دار الشروق، القاهرة، ط/1، 2019،ص114.

[63]بدون توقيع، أهم مناظرة فنية عن المسرح المصري، مصدر سابق.

[64] بشارة خليل واكيم، اللغة العربية أيتهما أفضل للتأليف المسرحي، مجلة الصباح، القاهرة، 1929/8/18.

[65]محمود تيمور، مشكلات اللغة العربية، مكتبة الآداب ومطبعتها بالجماميز، القاهرة، ط/1،ص163

[66] انظر: محمود تيمور، لغة المسرح، مجلة الكواكب، القاهرة، 1954/5/1. ص5.

[67]نفسه.

[68]نفسه.

[69]محمد مصطفى غيث، اللغة العربية والعامية أيتهما أفضل للتأليف المسرحي رأى الروائى المعروف عباس علام، مجلة الصباح، القاهرة، 1930/9/15.

[70]محمود تيمور، مشكلات اللغة العربية، مرجع سابق.

[71]انظر: كاتب، مصدر سابق.

[72]م.ع، مصدر سابق.

[73]مصطفى عبد الرازق، أحاديث أئمة الأدباء والمشتغلين بالمسرح، جريدة كوكب الشرق، القاهرة، 1934/1/4. ص3.

[74] نفسه.

[75]جورج أبيض، اللغة والعامية أيتهما أفضل للتأليف المسرحي، مجلة الصباح، القاهرة، 1930/5/22.

[76]محمد حسين هيكل، أحاديث مع أئمة الأدباء والمشتغلين بالمسرح، كوكب الشرق، القاهرة، 1934/1/11، ص3.

[77]توفيق الحكيم، أحاديث مع أئمة الأدباء والمشتغلين بالمسرح، كوكب الشرق، القاهرة، 1934/1/4، ص3.

[78]نفسه.

[79]إبراهيم بك رمزي، اللغة العربية والعامية أيتهما أفضل للتأليف المسرحي، مجلة الصباح، القاهرة، 1929/9/1.

[80]حبيب جاماتى، اللغة العربية والعامية أيتهما أفضل للتأليف المسرحي، أراء كبار الممثلين والمشتغلين بالأدب المسرحي، مجلة الصباح، القاهرة، 1929/8/8.

[81]انظر: حبيب جاماتى، مصدر سابق.

[82]إبراهيم بك رمزي، مصدر سابق.

[*] كان رمزي بالفعل من أنصار الفصحى، حيث مثل المدافعين عن الفصحى في المناظرة التى نشرت في مجلة الصباح بتاريخ 1930/3/9.

[83]عبد العزيز البشرى ، أحاديث مع أئمة الأدباء والمشتغلين بالمسرح، 1934/1/1، ص3.

[**] محمد صلاح الدين بك سكرتير عام مجلس الوزراء ورئيس اللجنة المشرفة على الفرقة المصرية للتمثيل والموسيقى المسرحية، 1943، وتأتى أهمية موقفه من امتلاكه الأدوات التنفيذية لجعله واقعًا محققًا. وتولى محمد صلاح الدين باشا حقيبة الخارجية في وزارة الوفد 1950-1952 ولقد انبرى عدد من قيادات الوطن العربي في الدفاع عنه عقب اعتقاله بعد يوليو 1952 والحكم عليه بالسجن 15 عامًا لما بذله في الدفاع عن القضايا العربية والإسلامية ولما قدمه للمغرب العربي والإسلام جميعًا ووصفه البعض في معتقداتهم للأفراج عنه "أنبل وزير مصري عرفناه، وأعقل سياسي أنعم الله على أمتنا"، وبذلك فقد عرف بمواقفة المؤيدة عن العروبة والإسلام، هذا طبقًا لمذكرة محمد على الظاهر المرفوعة إلى رئيس الوزراء التونسي والمنشورة على موقع المعرفة.

[84]خليل مطران، القضاء والقدر، قديمًا وحديثًا، مصدر سابق.

[85]محمد صلاح الدين بك، بين اللغة الدراجة واللغة العربية، مجلة الصباح، القاهرة، 1943/1/7، ص70.

[86]نفسه.

[87]نفسه.

[88]نفسه.

[89]بدون توقيع، مزايا وشروط في مباراة مسرحية – الفرقة المصرية، مجلة الصباح، القاهرة، 1943/11/11.

[90]انظر: ارسطو، فن الشعر، ترجمة الدكتور/ شكرى عياد، دار الكتاب العربي، القاهرة، 1967، ص64.

[91]انظر: الفريد فرج، في دنيا الكتابة، دار العين للنشر، القاهرة، 2009، ص125.

المراجع والمصادر

1. إبراهيم بك رمزي، اللغة العربية والعامية أيتهما أفضل للتأليف المسرحي، مجلة الصباح، القاهرة، 1929/9/1.
2. أحمد زكريا الشلق، الأحرار الدستوريين 1922-1953، القاهرة، دار الشروق، 2010.
3. أحمد عبد المجيد الفقى، رأى مؤلف مسرحي في مباراة التأليف، مجلة الصباح، القاهرة، 1932/2/12.
4. ادمون تويما، اللغة العربية والعامية أيتهما أفضل للتأليف المسرحي، مجلة الصباح، القاهرة، يوليو 1929.
5. أرسطو، فن الشعر، ترجمة الدكتور/ شكرى عياد، دار الكتاب العربي، القاهرة، 1967.
6. السيد محمد أبو المجد، المسرح المصري الحديث اللغة العربية حجر الزاوية فيه، مجلة الصباح، القاهرة، 1938/2/25،
7. السيد محمد أبو المجد، المسرح المصري الحديث اللغة العربية حجر الزاوية فيه، مجلة الصباح، القاهرة، 1938/3/4،
8. الفريد فرج، في دنيا الكتابة، دار العين للنشر، القاهرة، 2009.
9. أنطون يزبك، التأليف المسرحي في مصر، مجلة الصباح، القاهرة، 1928/11/12.
10. أنطون يزبك، من وإلى الأستاذ انطون يزبك إلى لجنة المباراة في التأليف، مجلة الصباح، القاهرة، 1928/10/15.
11. أنور السباعي، صوت من حلب، اللغة العربية وأثرها في التأليف المسرحي، مجلة الصباح، القاهرة، 1929/11/10.
12. بدون توقيع، 1945/12/13، أهم مناظرة فنية عن المسرح المصري، مجلة الصباح، القاهرة.
13. بدون توقيع، إعلان: مباراة لتنشيط التأليف المسرحي، إعلان، مجلة الصباح، القاهرة، 1937/4/9.
14. بدون توقيع، صاحب السعادة أحمد شوقى بك. يصرح لمندوب الصباح الفنى، مجلة الصباح، 1931/11/27.
15. بدون توقيع، ماذا في الملاهي والمسارح، مجلة الصباح، القاهرة، 1932/2/25.
16. بدون توقيع، مباراة لتنشيط التأليف المسرحي، إعلان، مجلة الصباح، القاهرة، 1938/6/29.
17. بدون توقيع، مزايا وشروط في مباراة مسرحية – الفرقة المصرية، مجلة الصباح، القاهرة، 1943/11/11،.
18. بدون توقيع، وفاة الأستاذ انطون يزبك، مجلة الصباح، القاهرة، 1932/9/2.
19. بشارة خليل واكيم، اللغة العربية أيتهما أفضل للتأليف المسرحي، مجلة الصباح، القاهرة، 1929/8/18.
20. بيار روفائيل، اللغة العربية والتأليف المسرحي، مجلة الصباح، القاهرة، 1944/3/11.
21. توفيق الحكيم، أحاديث مع أئمة الأدباء والمشتغلين بالمسرح، كوكب الشرق، القاهرة، 1934/1/4.

22. جورج أبيض، اللغة والعامية أيتهما أفضل للتأليف المسرحي، مجلة الصباح، القاهرة، 1930/5/22.
23. جون جوزيف، اللغة والهوية: ترجمة د. عبد النور خرافي، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2007/8.
24. حبيب جاماتى، اللغة العربية والعامية أيتهما أفضل للتأليف المسرحي، أراء كبار الممثلين والمشتغلين بالأدب المسرحي، مجلة الصباح، القاهرة، 1929/8/8.
25. خليل بك مطران وعبد الرحمن بك الرافعي، اللغة العربية أم العامية أيهما أفضل للمسرح، مجلة الصباح، القاهرة، 1939/2/3.
26. خليل مطران، القضاء والقدر قديمًا وحديثًا، مجلة الصباح، القاهرة، 1940/11/29.
27. دستور الجمهورية المصرية،مجلة الوقائع المصرية، 1956/1/16.
28. دستور المملكة المصرية، القاهرة، مطبعة هندية بالموسكى، 1923.
29. زكي رستم، اللغة العربية والعامية .. أيتهما أفضل للتأليف المسرحي، مجلة الصباح، القاهرة، يوليو 1929.
30. زكي مبارك، اللغة العربية والعامية أيتهما أفضل للتأليف المسرحي، مجلة الصباح، القاهرة، 1930/9/22.
31. طه حسين، أحاديث مع أئمة الأدباء والمشتغلين بالمسرح، جريدة كوكب الشرق، القاهرة، 1934/1/4.
32. عباس محمود العقاد، آراء كبار الكتاب في المسرح المصري، مجلة الصباح، القاهرة، 1929/10/6.
33. عبد العزيز البشرى، أحاديث مع أئمة الأدباء والمشتغلين بالمسرح، 1934/1/1.
34. العقاد، أحاديث مع أئمة الأدباء والمشتغلين بالمسرح، جريدة كوكب الشرق، القاهرة، 1934/1/11.
35. عواطف عبدالرحمن، مصر وفلسطين، عالم المعرفة، المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب، الكويت، فبراير 1981.
36. كاتب، اللغة العربية والعامية أيتهما أفضل للتأليف المسرحي، مجلة الصباح، القاهرة، 1929/9/29.
37. م.ع:. الرواية المصرية بأية لغة تكون، رسائل حرة، مجلة الصباح، القاهرة، 1930/4/21.
38. مجموعة مؤلفين، اللغة والهوية في الوطن العربي، المركز العربي للأبحاث والدراسات، بيروت، 2013.
39. محمد العشماوى، 1935/4/15، بيان الإعانات التى فتحت لمديرى الفرق والممثلين والممثلات، مجلة الصباح، القاهرة.
40. محمد حسين هيكل، أحاديث مع أئمة الأدباء والمشتغلين بالمسرح، كوكب الشرق، القاهرة، 1934/1/11.
41. محمد سعيد زعيم، اللغة العربية والعامية أيتهما أفضل للتأليف المسرحي، مجلة الصباح، القاهرة، 1929/8/11.
42. محمد صلاح الدين بك، بين اللغة الدراجة واللغة العربية، مجلة الصباح، القاهرة، 1943/1/7.
43. محمد محمد حسين، الاتجاهات الوطنية في الأدب المعاصر، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ط/7، 1984.

44. محمد مصطفى غيث، اللغة العربية والعامية أيتهما أفضل للتأليف المسرحي رأى الروائى المعروف عباس علام، مجلة الصباح، القاهرة، 1930/9/15.
45. محمود تيمور، لغة المسرح، مجلة الكواكب، القاهرة، 1954/5/1.
46. محمود تيمور، مشكلات اللغة العربية، مكتبة الآداب ومطبعتها بالجماميز، القاهرة، ط/1.
47. مصطفى صادق الرافعي، وحي القلم، ج/3، القاهرة، مؤسسة هنداوى، 2017.
48. مصطفى عبد الرازق، أحاديث أئمة الأدباء والمشتغلين بالمسرح، جريدة كوكب الشرق، القاهرة، 1934/1/4.
49. مصطفى كامل، كتاب المسئلة الشرقية، مطبعة الآداب، القاهرة، 1898.
50. منى عبد العظيم أنيس، يوميات لورد ملنر في مصر ووثائق أخرى 1919-1920، تقديم: طارق البشرى، دار الشروق، القاهرة، ط/1، 2019،
51. نجيب الريحاني، اللغة العربية والعامية، أيتهما أفضل للتأليف المسرحي، مجلة الصباح، القاهرة، 1930/5/22.
52. نفوسة زكريا سعيد، تاريخ الدعوة إلى العامة، القاهرة، دار المعارف، ط/1، 1964.
53. يزبك، أنطون، اللغة العربية والعامية أيتهما أفضل للتأليف المسرحي، مجلة الصباح، القاهرة، 1929/8/18.
54. يوسف وهبى، اللغة العربية والعامية أيتهما أفضل للتأليف المسرحي، مجلة الصباح، القاهرة، 1930/5/22.