النص المسرحي بين لغة الكاتب ولغة الشخصيات المسرحية

نايف فايز خوري

أتناول في هذا البحث مسألة اللغة والنص الحواريّ في المسرحية العربية، من خلال استعراض فكرة المسرح وتاريخه، مع إيراد نماذج وأمثلة. الإشكاليات في اختيار العامية والفصحى كعنصر من مقومات الشخصية المسرحية . القضية اللغوية العربية لا تتشابه مع لغات أخرى في العالم من هذه الناحية، ولكن ضرورة الشخصية المتكاملة تحتّم استخدامها للغة التي تلائم طبيعتها . نموذج مهم: مسرحية "الآباء والبنون" لميخائيل نعيمة .

في تعريف المسرح

كثر الباحثون في موضوع المسرح وتعدّدوا، ولكن أحدًا لم يستطع تحديد المسرح في تعريف واحد. وإذا حاولنا ذلك فإن صعوبة تظهر في تحديد التعريف، لما يشمله المسرح من مواضيع متعددة ومجالات متنوعة، فإن قلنا عنه خشبة فهذا غير صحيح، وإذا قلنا عنه قصة فهذا غير دقيق، وإذا قلنا هو فنّ من الفنون فإننا نرى أنه يشمل الفنون والآداب، وإذا قلنا إنه عبارة عن ممثلين فهذا غير كاف.

لقد حاول أرسطو تعريف الملهاة والمأساة، ولكنه لم يعرّف المسرح عموما في كتابه "فن الشعر" الذي ترجمه إلى العربية عدد من فلاسفة العرب، وكانت آخر ترجمة للدكتور عبد الرحمن بدوي. (١) وتعاقب المهتمون بأبحاث المسرح عبر الأجيال في توضيح المسرح كتعريف نظري وعملي، وحدد المخرج الروسي قسطنطين ستانسلافسكي المسرح بأنّه "إنسان واحد على الأقل يقوم بعمل ما أمام شخص آخر على الأقل"، أي يمكن أن يكون هذا إنسانا واحدًا وحتى عدد غير محدود، والشخص الآخر يمكنه كذلك أن يكون واحدًا على الأقل وحتى عدد غير محدود. وأضاف ستانسلافسكي، واضع أسس الإخراج المسرحي الحديث، أن هذا التعريف يميز المسرح عن سائر الفنون لوقوع عملية الاتصال المباشر، فتتم عملية التبادل في اللحظة نفسها بين ما يقدمه الممثل ويتلقّاه الجمهور. هذا التفاعل الآني، بين العطاء حضوريًا والتلقي حضوريًا، هو ما يؤلف العملية المسرحية. فالممثل على المسرح عنصر هام تمامًا بمقدار أهمية الجمهور المتلقي.

فهل يعني ذلك أنه كلما وقف شخص أمام شخص آخر وقام بعمل ما أمامه، يسمى مسرحًا؟ بحسب تعريف ستانسلافسكي هذا صحيح، وهذا يدل على أن حياة الإنسان وأعماله ونشاطاته وتعامله مع الآخرين عبارة عن مسرحية تجري أحداثها على مسرح الحياة، وكل منا يؤدي دوره ويمضي كما قال شكسبير، أو كما ينسب إليه على الأقل.

وها هو المخرج المسرحي الروسي فختانكوف يقول إن كل إنسان ممثل، ويبدأ الإنسان بالتمثيل منذ الطفولة، عندما يقف أمام المرآة لينظر إلى نفسه أو يبدأ بتسريح شعره لينال الإعجاب من نفسه أولاً ومن الآخرين ثانيًا. وانطلاقًا من هذه المقولة، فإن العاملين في المجالات المسرحية منذ القدم استخدموا المسرح والتمثيل تمامًا كالأطفال، وأدّوا أدوارهم أمام الجمهور بحركات يفهمها الكبير والصغير نظرًا لوضوحها وشفافيتها، فالممثل في المسرح اليوناني أدّى أدواره في المآسي والملاهي الشعرية عن طريق وضع القناع الذي يشير إلى المأساة أو الملهاة، التي يتم تقديمها في أعظم المسرحيات والملاحم، أثناء القيام بالشعائر والطقوس الدينية، فيدرك الجمهور ويفهم القصد مباشرة، ويستمتع بالشعر والموسيقى المرافقة. فكانت الشخصيات تؤدّي أدوارها بالقصيدة التي وضعت كنصّ للمسرحية، وهذه اللغة المسرحية تقال شعرًا وتلقى على مسامع الحضور في المدرجات الفسيحة.

العلاقة النصية بين المسرح والأديان عبر العصور

العلاقة بين المسرح والطقوس الدينية تقودنا إلى أن المسرح نشأ في المناسبات الدينية والطقوس والاحتفالات المرافقة التي أقامها الكهنة ورجال الدين للآلهة المختلفة، كما نلاحظ، وكما تفيدنا المراجع التاريخية، فإن الفراعنة مارسوا الطقوس

الدينية في بلادهم منذ القدم، والتي وصفت بأنها أعمال تمثيلية، واستمر على هذا النحو سنوات طوالا، حتى زوال تلك الإمبراطورية.

وبعد الفراعنة فقد ظهرت الطقوس الدينية اليونانية التي جرت في عبادة الآلهة وخاصة الإله "ديونيسيوس" كبير الآلهة والإله "باخوس" إله الخصب والنماء والخمر، لكن اليونانيين عملوا على تطوير هذا اللون من العبادات الطقسية، وظهرت المآسي "التراجيديات"، والملاهي "الكوميديات". ونشأ المؤلفون الكبار أمثال سوفوكليس ويوربيدس وأيسخلس وأرستوفانس. وحفظ لنا التاريخ أشهر المسرحيات التي كانت تمثل أمام جمهور غفير بلغ الآلاف في المدرجات، ومن أشهرها مسرحية: "الملك أوديب". وكما يقول أ. نيكول في كتابه "عالم الدراما"، لندن، ١٩٤٩،(٢) إن اليونانيين هم أول من اهتم بالمسرح ووضع له نظامًا خاصًا، وأخذ العالم هذا الفن عنهم.

وكان الأمر كذلك لدى الرومان، من بعد اليونانيين. فقد اتبعوا القواعد المسرحية اليونانية ذاتها، ولكن أضافوا إليها مشاهد القسوة والعنف والدماء أمام الجمهور، والتي لم تكن تظهر في المسرحية اليونانية.

وبقي هذا الحال في المسرح الروماني حتى القرون الوسطى وظهور المسرح الديني أو الكنسي، ومنه امتدت الحركة المسرحية دون انقطاع إلى يومنا هذا. فقد نشأ هذا المسرح لضرورة دينية في الكنيسة بهدف شرح الكتاب المقدس، العهد القديم والعهد الجديد وكتاب أعمال الرسل. وفعلت الكنيسة ذلك لكي تقرّب الموضوعات الدينية من مفاهيم الشعب، لأن الشعب كان أمّيًا جاهلا، وعمل رجال الدين على تقريب تلك القصص الدينية من الأذهان بصورة تمثيلية، ووضعوا نصوصهم من الكتب المقدسة نفسها، وجاءت إما على شكل حواري أو موسيقي غنائي يؤديه المرنّمون والجوقات. وكان ذلك في أواخر القرن الثاني عشر وأوائل القرن الثالث عشر، كما يقول الأستاذ عمر الدسوقي في كتابه: "المسرحية، نشأتها، تاريخها وأصولها"، القاهرة، مصر، ١٩٧٠.(٣)

وازدهرت الحركة المسرحية في أوروبا خارج الكنيسة، لأن تنظيمات أخرى تدخلت في أعمال الفرق المسرحية وفرضت عليها الوصاية والرعاية، وصرفت عليها الأموال، وأخذت الفرق تعرض مسرحيات أخرى غير دينية. وظهر في هذا الإطار شكسبير وموليير وراسين وكورني وغيرهم. ثم ظهرت المدارس الأدبية والفنية المتنوعة حتى عصرنا الحاضر، كما يقول: فرد ب. ميليت وجيرالد بنتلي في كتابهما "فن المسرحية"، ترجمة صدقي حطاب، بيروت- نيويورك، ١٩٦٦.(٤)

المسرح العربي

كان مارون النقاش اللبناني هو أول من عمل بالمسرح العربي في العصر الحديث، عام ١٨٤٦ حين عرض مسرحية "البخيل" لموليير في بيروت، وهي أول مسرحية عربية متكاملة ومترجمة تعرض أمام الجمهور. ثم أخذت تظهر المسرحيات في سوريا، التي قدّمها أبو خليل القباني، ومن هناك انتقل المسرح إلى مصر على يد سليم النقاش، وبقي هناك وازدهر حتى يومنا هذا. ولكن العرب عرفوا المسرح قبل مارون النقاش وقبل أبو خليل القباني، بوجود ظواهر مسرحية، دينية أو اجتماعية، ولكنها ليست مسرحيات كما نعرفها في الغرب، على حد قول بعض المستشرقين، الذين وردت أقوالهم في كتاب: "ملامح المسرحية العربية الإسلامية" للدكتور عمر محمد طالب، دار الآفاق الجديدة، المغرب، ١٩٨٧.(٥) ويشير هؤلاء الباحثون أمثال الدكتور طالب، والدكتور أحمد شوقي قاسم وبروفسور لاندو، إلى أن العرب عرفوا ظواهر مسرحية قبل الإسلام وكذلك بعد الإسلام في العصور العباسية والأموية، وانتشرت هذه الظواهر في مناطق جغرافية مختلفة من شمال إفريقيا والمغرب العربي وحتى العراق. ولكن اشتهر المسرح في عدد من الدول أكثر من غيرها بسبب الدعم الذي تلقّاه المسرح من الدولة. وتوالى ظهور المسرح في البلدان العربية دون انقطاع حتى اليوم.

مقومات المسرحية – النص والحوار

تعتمد المسرحية في عرضها على عدة مقومات، منها ما هو ضروري ومنها ما هو أقل، ولكنها لا تغني أبدًا عن ظهور الممثل، ولذا يأتي الحوار كعامل مساعد في أداء العملية المسرحية. ويقول ميليت وبنتلي في كتابهما "فن المسرحية"، ترجمة صدقي حطاب: "من أهم وظائف الحوار المسرحي هو تطوير الحبكة. وعلى الكاتب المسرحي بشكل عام أن ينتقل مع قصته من مشهد لآخر، وذلك في عدة طرق من شأنها مصاحبة الفعل الذي يدور فوق

الخشبة، وكذلك رواية الفعل الذي يدور بعيدا عن الخشبة. فالمسرح الإغريقي استخدم الحوار النصّي لكي يصف الفعل الحاصل خارج الخشبة، كما هو الحال في مسرحية الملك أوديب. إذ وصف الممثلون ما جرى للملك، وكيف يقتله ابنه أوديب، ثم يتزوج يوكاستا أمه، ثم ينجب منها ولدين وبالتالي يخرج الخادم ليصف هول المنظر الذي يقع خارج الخشبة، بأن أوديب يفقأ عينيه، ثم يظهر أمام الجمهور. ونرى أن سوفوكليس ومن تبعه من كتّاب المسرحية الإغريقية قد طوروا الحوار المسرحي، مما أفاد الحدث الواقع على الخشبة.

وانطلق المسرح الشعري أيضًا كاعتماد للأوبرات والمسرحيات المغنّاة، واستمر حتى اليوم، بوصف الحوار المسرحي شعرًا يعتمد على الأحاسيس والعواطف ووصف الأحداث. وعمل الممثلون على إبراز أهمية الشعر باللفظ والوزن والأداء.

أما الحوار النثري فقد جاء تسهيلا لكتابة النص خاصة في المسرح الإنجليزي، ثم الإيطالي مثل مسرح "دي لارتي". وساهم ذلك في تقريب النصّ المسرحي من الواقع الجماهيري، حيث بدأت الحركة الواقعية في الأدب والفن بالظهور. وأخذ أسلوب الحوار النثري يتطور بشكل مطّرد ويلقى إقبالا من الفنانين من جهة والجمهور من جهة ثانية. وحرص المؤلف المسرحي على التقرّب من الواقع وعلى الإثارة والتشويق معا. واستخدم المؤلفون حسن التعبير ودقة الوصف، وصقل الجمل ورشاقة الكلمات، وبراعة اللفظ والصور البلاغية، والإيحاءات التي تلامس العواطف مباشرة فتحركها، والأذهان فترسخ فيها. وأتقن ذلك شكسبير وجون ميلتون سنج. واشتهر هنريك إبسن بذلك في العصر الحديث في مسرحياته مثل "البطّة البرية"، حتى أن حواراته تأتي شبه بسيطة، أو هكذا تبدو للمرء، ولكنها ناضجة وواقعية للغاية، وهذا الواقع يخدم المسرحية وحبكتها، ويلقي الأضواء على الشخصيات وسلوكها العميق. ومثله الكاتب الروسي أنطون تشيخوف في مسرحياته مثل حديقة الكرز، وغوغل في المفتش العام.

تطوير الحبكة وتوضيح الشخصيات

وجاء في كتاب "مقالة في اللغة الشعرية" لمحمد الأسعد، والصادر عن المؤسسة العربية للدراسات، القاهرة، ١٩٨٠(٦). أن الكلمة تعتبر وسيطا بين النفس وبين العالم الذي يحتوي على إمكانيات تأثيرها، حيث هي مجموعة أصوات وروابط. والكلام هو مرحلة من مراحل تطور اللغة، والتي هي في الأصل ردّ فعل على مؤثرات البيئة. كما أنها تكمن في العلاقة بين الجهاز العصبي والوسط المحيط، وفيه تتشكل الإحساسات في صيغة لا شرطية بل غريزية. وأصبحت الكلمة تنتمي إلى آلاف الأشياء لأنها الشيء والعلاقة في آن واحد.

والشاعر حين يستخدم الكلام يحاول أن يطابق بين هذه الأداة العامة، التي هي الكلمة، وبين تعبيرها عن حقيقة نفسية وخبرة حية يعيشها شخصيًا.

ويقول إبسن عن طريقة كتابة المسرحية وتحريك شخصياتها: عندما أكون منفردًا مع نفسي، أحاول أن أكتب مسرحية من ثماني شخصيات مثلا، وعندها لا أعود مع نفسي، بل أمضي بصحبة شخصياتي الإنسانية ما يشغلني عن سواها من الخلق، ومن واجبي أن أتعلم كيف أعرف هذه الشخصيات الثماني معرفة جيدة. وعملية التعرف هذه شاقة وبطيئة، فأشعر كأني مع شخصياتي في القطار مثلا، أو في أي مكان آخر، نثرثر حول مواضيع متنوعة، ثم أجلس ثانية وأكتب وقد اتضحت الشخصيات أكثر لأني عاشرتها أكثر من شهر، وأصبحت أعرف النقطة أو النقاط الأساسية في جوهرها، والسمات التي تمتاز بها كل شخصية.

ويقول لاجوس أجرى في كتابه "فن كتابة المسرحية"، ترجمة دريني خشبة، الصادر عن دار سعاد الصباح، ١٩٩٣، (٧) إن الشخصية هي المادة الأساسية التي يعمل الكاتب معها في المسرحية، فمن واجبه معرفة هذه الشخصية معرفة شاملة وتامة بقدر ما نستطيع. ونجد لهذه الشخصيات كيانا فسيولوجيا وجوديا وحضوريا، وكيانا اجتماعيا مرتبطا ومتعلقا بشخصية أو شخصيات أخرى، وكيانا نفسيا له طموح وتطلعات وميول وأهواء. ولذا على الكاتب أن يتعامل مع هذا الكيان الذي سيظهر بحضوره ونفسه على المسرح.

فالكيان الوجودي والحضوري متعلق بتركيب جسم الشخصية، من حيث مكوناتها ومؤلفاتها العضوية، في الحجم والشكل والمظهر الخارجي والقامة والصحة والمرض والطول والقصر. أما الكيان الاجتماعي فمرتبط بالمكانة الاجتماعية للشخصية ومكان إقامتها وبيئتها، وعلاقاتها الاجتماعية ووظيفتها العملية مع سائر الشخصيات. وأما الكيان النفسي فهو ثمرة أو نتيجة للحالتين

السابقتين، ولكنه متعلق بالمزاج والميول والمركبات النفسية، والانفعالات والغرائز، والدوافع التي تجعله يتصرف ويشعر ويتحدّث، وينتقد أو يسلط الأضواء، أو أي أمر من شأنه أن يكون نتيجة للحالة النفسية الطبيعية والشاذة. ونجد مسرحيات شكسبير الدرامية أو المآسي تحمل أسماء شخصياتها الرئيسية، مثل يوليوس قيصر، الملك لير، ماكبث، عطيل، روميو وجولييت وغيرها. أما الملاهي التي كتبها فحملت أسماء حالات وأحداث مركزية وردت في المسرحية، مثل حلم منتصف ليلة صيف، ترويض الشرسة، كما تهواه وسواها.

ووضع لاجوس أجرى في هذا الكتاب الخطوط العريضة الرئيسية لتكوين أي شخصية تستوفي المقومات الثلاثة التي ذكرناها سابقا، وهي:

أ- الكيان الجسماني: الجنس (ذكر أم أنثى)، السن، الطول والوزن، لون الشعر والعينين والبشرة، الهيئة والوضع، المظهر إن كان جميلا، بدينا، نحيلا، مربعا، نظيفا، أنيقا، لطيفا، شكل الرأس والشعر والوجه والأطراف، ثم العيوب والتشوهات، أنواع الشذوذ، الأمراض أو العلل أو العاهات، والوراثة.

ب- الكيان الاجتماعي: الطبقة الاجتماعية، العاملة، الحاكمة، الوسطى، الفقيرة. أو العمل وأنواعه، ساعات العمل، الدخل، ظروف العمل، المهارة في العمل. ثم التعليم ودرجاته والألقاب التعليمية، المدرسة، مواد التعليم والتفوق أو الضعف، الاجتهاد العلمي والتحصيل. وكذلك الحياة المنزلية، متزوج، أعزب، معيشة الوالدين، القدرة على كسب المال والراتب، اليتم أو طلاق الوالدين، العادات الاجتماعية، التطور والنمو الاقتصادي، الحالة العقلية، الأخلاق السامية، الرذائل، الإهمال، المواظبة، الحالة الشخصية الزوجية، أب أم. الدين، المكانة في المجتمع، محبوب مكروه، له أصدقاء، منبوذ، يرتاد النوادي، أماكن اللعب واللهو التسلية. أو لديه مشاركات سياسية وآراء ومواقف. سلوكياته وهواياته في المطالعة، الكتب أو المجلات أو الصحف.

ت- الكيان النفسي: الحياة الجنسية، المعايير الأخلاقية، الأهداف الشخصية، الأطماع. المساعي الناجحة أو الفاشلة، المزاج والطباع، سريع الغضب هادئ، سلس القيادة، متشائم متفائل، الميول في الحياة، المستسلم، المكافح، المهزوم. ثم العقد النفسية، الأفكار المسبقة، الأوهام، المخاوف، الهوس، الألوان التي يحبها، أو التي لا يحبها. وهل هو انطوائي، أم لا. قدراته ومهاراته اللغوية ومواهبه. الميزات والسجايا، التفكير، الحُكم على الأشياء، الاتزان والسيطرة على نفسه وعلى الأمور.

الخطوط النصية

يشير المخرج المسرحي هارولد كليرمان في كتابه "الإخراج المسرحي"، ترجمة ممدوح عدوان، دمشق ١٩٨٨،(٨) إلى أن المخرج هو كالمتفرج الذكي، عندما يقرأ النص المسرحي يجب أن يؤثر فيه كرد فعل ذات [ذي] قيمة هامة كما يراها ستانسلافسكي، وعندما يعتاد المخرج على النص ويألفه يضع ملاحظاته حول الشخصيات ومكانتها وسلوكها وتصرفاتها، ومدى حركاتها الواقعية التي تتماشى مع أهداف المسرحية، والحوار الذي يجب أن يكون انعكاسا لهذا السلوك. ويجب أن يتوافق النص مع الخطوط العامة للشخصيات وللحدث والحبكة. وتتحول محاور المسرحية إلى مشاهد يبنيها المخرج مع المؤلف، لكي يركز نصوصها المتلائمة لطبيعة الشخصيات. فالمؤلف هو الذي يضع الأسس المسرحية ويبني شخصياتها، ويتخيّل تحركات الشخصيات ومشاعرها وأقوالها ونموها وتصاعدها مع الحبكة حتى التأزم ومن ثم النهاية. ويعمل ذلك كله منعكسا في اللغة والحوار والجُمل والكلمات. وعندما يضع هذا النص بين يد المخرج فإن المخرج يستعين به إذا كانت هناك أمور بحاجة للتوضيح أو إعادة الكتابة، أو تغيير الجُمل أو الكلمات التي يجب أن تخدم الشخصية. وقد يرى المخرج أن المبنى بشكل عام ضعيف أو متين، أو يحتاج إلى الإصلاح والترميم، فيضع المخرج، بصفته متفرجا، الملاحظات التي تعتبر عمليا بأنها أفضل ما تقوله الشخصية، وأهم ما تفعله. وفي بعض المسارح يستعين المؤلف والمخرج بالدراماتورغ، وهو المسؤول عن الصياغة الدرامية في المسرح. ولكن المهم هو أن يتفق المخرج مع المؤلف المسرحي في تهيئة النص للعرض، وأن يكون المحتوى فعالا ومؤثرا.

ومن ناحية أخرى نجد الممثل نفسه الذي سيؤدي المسرحية، فما رأيه وموقفه من الدور والنص المسرحي؟ لأن الممثل ليس آلة ولا إنسانا آليا يؤدي ما لقّنوه، كما أنه ليس ببغاء، بل هو إنسان متكامل الوجود والكيان، يحمل مشاعره ومواقفه وآراءه

وأعماله، يتمتع بمواهب ومهارات ضرورية لأداء عمله المسرحي. وما سيفعله بالنص أنه سيعيش مع شخصيات المسرحية ويتفاعل معها ويحس بإحساسها. ويتم ذلك عن طريق دراسة الشخصية بعمق، والتعرف على كافة جوانبها ومقوماتها. لذا يجب أن تكون الشخصيات واضحة المعالم تماما، وأقرب ما يكون من الواقع. وبعد معرفة الشخصيات يبدأ الممثل بإجراء التمارين على نفسه لكي يلتقي بالشخصية التي سيقوم بدورها على المسرح، ويجد أوجه الشبه وأوجه الاختلاف معه، ثم يوفّق بين شخصيته وبين الشخصية المسرحية، بحيث سيؤديها بتناسق وانسجام مع نفسه، فلا يتقمص الشخصية وينصهر فيها، كما لا يدع الشخصية تقوده في تحركاته، أو يؤديها أداءً خارجيًا وسطحيًا فقط، وحينها لا يفي الشخصية حقها ولا يدعها تعيش وتحيا على المسرح. ولذا يجب أن يظهر الممثل باندماج بين شخصيته الذاتية وبين الشخصية المسرحية في تفاعل متكامل.

وهكذا يصبح دور المؤلف، أو الكاتب المسرحي، أساسيا لكي يضع شخصياته بالتكامل الذي يكفل أداءها بكل مقوماتها على المسرح. وبقدر ما تكون الشخصيات متكاملة المبنى ينجح الممثل بتقديمها على المسرح، وينجح المخرج بتقديمها بشكل أفضل.

الحوار من مقومات الشخصيات

دور الكاتب المسرحي، إذن، يتمثل ببناء الحبكة، والمشاهد والشخصيات، ويعرض كل هذا عن طريق النص التمثيلي والحوار. وهنا نورد ما قاله المخرج كارل ألنزويرث في كتابه "التحضير الكامل للمسرحية"، وترجمه أمين سلامة تحت عنوان "الإخراج المسرحي"، إصدار مكتبة أنجلو المصرية، ١٩٨٠.(٩) أن المخرج يربط ويوفّق بين الحوار وأي حركة أو عمل تمثيلي، كي يتكون منها نسيج متماسك هو العرض المسرحي كله. ولكن قدرًا كبيرا من المعلومات يمكن أن نقله إلى المشاهدين عن طريق الوسائل البصرية، كتكوين الصورة والحركات والعمل التمثيلي، وفي معظم المسرحيات يُنقل إلى المشاهدين عن طريق الحوار. والحوار ليس بسيطا ولا مجرد محادثة كما يظن البعض، بل هو كلام اختير بعناية، وتم ترتيبه بدقة وتركيز وانتظام، وهو يحوّل الشخصية المتحركة إلى شخصيّة ناطقة ومتفاعلة.

ولما كان الغرض الأساسي من الحوار هو نقل المعلومات، مهما يكن نوعها، إلى المشاهد، فمن الأفضل أن يكون الحوار واضحا، وذا خاصية أساسية في المشهد المسرحي. وإلا فلن يستطيع الجمهور أن يتتبع تطور المسرحية بسهولة، أو يرى الشخصيات بوضوح، ولن تبدو مقنعة أمام الجمهور، فلا يتقدم العمل المسرحي على طريق الحبكة الصحيحة، وتظهر المسرحية ساكنة. فالحوار الجيد يضفي طابع الشخصية على الفرد كما وضعها المؤلف، ويصوغ الحوار بما يلائم هذه الشخصية دون سواها، معبّرًا عن ماضي الشخصية وثقافتها ومركزها الاجتماعي وعملها وطبيعتها، وحالتها العاطفية ورغباتها وعقائدها وأطوارها العادية والغريبة.

وغالبا ما يكون الحوار متبادلا بين الشخصيات، أو أن يكون هو النص الدرامي للشخصية. ويجب أن يتطابق الحوار الجيد مع ما يدور على المنصة، ويتناسب مع الاحتياجات المفروضة وفقا للشخصيات على المسرح، لأن الممثل ليس مُحاضرا يلقي المعلومات في القاعة، بل عليه أن يكون حسن اللفظ، واضح الحروف في صوت شيق وجذاب، وأن يخلو الحوار من التعقيد اللفظي.

وضوح الشخصية بوضوح كلامها

إذن ينبغي أن تتسم الشخصيات بالوضوح في تركيبها وتكوينها، لكي يتضح كل ما تفعله وتقوله، وبذلك تخدم الهدف والحبكة الدرامية والمشاهد المعروضة. وهذا الوضوح يتجلى في لغتها ولفظها وسلوكها، وهنا يأتي دور الكاتب في وضع الجُمل والكلمات الصحيحة لكل شخصية على حدة، وذلك انطلاقا من عوامل عدة يجب أن يأخذها بعين الاعتبار. وللتوضيح نقول إن كل شخصية تقول كلامها بلغة ملائمة وبالدقة المطلوبة التي تناسبها، بحيث تقول الشخصية كلمات في هذا الموقف أو ذاك بالتمام والكمال، ولن تفي بالغرض أي كلمة أخرى، أو تحل محلها. وهكذا تتألف الجمل ويتم المشهد الذي يجب نصه بهذا الشكل أو بهذه الطريقة. وهذه الكلمات تلقي وضوحا على الشخصية والمشهد والمسرحية برمتها.

اللغة العامية والفصحى

يقول الأستاذ سليمان جبران في كتابه "على هامش التجديد والتقييد في اللغة العربية المعاصرة"، الصادر عن مجمع اللغة العربية، حيفا، ٢٠٠٩ (١٠) إننا لا نعرف من ابتكر تسمية "العامية" باسمها

هذا، وهي تسمية ظالمة وغير موضوعية لما فيها من التعالي على اللغة التي نتحدث بها جميعنا، الأميون والمثقفون، الصغار والكبار، العامة والخاصة. فإنها عامية لأن العامة تتكلمها، وهي لغة سواد الناس، بل ربما لغة "سوقية" أيضا. كأنما الخاصة يتحدثون بلغة أخرى أنقى وأرقى! ولهذا أقلعت عن هذه التسمية لتصبح الدارجة أو المحكية. ونطلق الفصحى على لغة وسائل الاتصال، ولغة الأدب غالبا، وهذه أيضا غير دقيقة، وبعضهم يسميها بالمكتوبة، وهي غير صحيحة، لذا، وتوخيا للدقة أحرى بنا أن نسميها "لغة معيارية". إذن لدينا لغة محكية ولغة معيارية. وذهب باحثون إلى القول إن المحكية جاءت وليدة "انحراف" عن اللغة الكلاسيكية، كأنما الناس جميعا كانوا يتداولون اللغة الفصحى، ولكن بمرور الزمن واختلاط العرب بالشعوب الأخرى فسدت الألسنة ونشأت تبعا لذلك اللغة المحكية مزيجا من عربية رديئة ولهجات محلية غير عربية. وهذه الفرضية غير صحيحة أيضا. فلا هي انحراف عن الكلاسيكية ولا هي خروج عن المألوف، فالمحكية كانت متداولة في قريش وغيرها من القبائل العربية قبل الفصحى.

وإننا نواجه مسألة اللغة كذلك في مسرح الأطفال حيث يمكننا اعتبار جميع ألعاب الطفل وتحركاته وأعماله وحتى حياته عمومًا بمثابة مسرح بكل معنى الكلمة. ويحاول الطفل أن يؤدي دوره بوعي أو بغير وعي، وعن إدراك أو بغير إدراك، ونعتقد خطأً بأن الطفل لا يمثل ولا يحاول أداء أي دور، حتى في حياته العادية، ولننظر إلى عالم الطفل وسلوكه من خلال تصرفاته مع أصدقائه وزملائه، ألا يبدع في ابتكار الألعاب وتمثيل الأدوار العائلية المختلفة؟ سواء ذلك بالقيام بدور الأب أو الأم أو الأخ أو المعلم أو أي شخصية أخرى يتماثل معها، ودون أن يحتاج هذا الطفل إلى كاتب ليكتب له النص المسرحي أو إلى مخرج ليخرج له هذه التمثيلية أو تلك. ولعلي أقول بأن الطفل يؤدي دوره التمثيلي أحيانا أكثر إتقانًا من كبار الممثلين المحترفين.

مسرح الطفل

وعلاوة على ذلك فإن الطفل عندما يمثل دورًا ما أو يعبر عن شعور ما، فهو يفعل ذلك بصدق وقناعة دون مواربة أو محاباة، بل يتصرف انطلاقًا مما يمليه عليه شعوره الحقيقي. ولا يبدو كمن يقوم بعمل ما قسرًا أو بصعوبة، بل بكامل القدرة والتكيف والحقيقة. ولا يقوم الطفل بالتمثيل كما يقوم به الممثل العادي أو الشخص الكبير، بل يعيش الحالة الخاصة والموقف الخاص والحركة المعينة التي تعبر عما يرغب في أن يقوله، فإذا غضب فإنه يغضب فعلاً، وإذا حزن يحزن فعلاً، وإذا ضحك يضحك فعلاً، ولا يتظاهر بذلك. وإذا عاش المرء الحالة الخاصة والموقف المعين يكون قد بلغ قمة الإتقان.

وكذا الأمر بالنسبة لمسرح الدمى، فما هي اللغة التي ستنطق بها الدمية؟ ألا يتعلق ذلك بشخصيتها تماما كالشخصيات العادية في المسرح؟

أما المسرح الصامت فهو وحده لا يعتمد على اللغة بل على الحركة التي تعبر عن كل الكلام والمقولات والنصوص. وهذا يضع الممثل الصامت في موقف تحدّي الجمهور لكي يقنعه بحركاته وبأدائه للمشهد المسرحي الذي سيقدمه.

ميخائيل نعيمة في الآباء والبنون

الكاتب ميخائيل نعيمة تطرق إلى مسألة النص المسرحي في مقدمة مسرحيته "الآباء والبنون" الصادرة عن مؤسسة نوفل، بيروت – لبنان، الطبعة التاسعة عام ١٩٨٩،(١١) وقال في مقدمة الطبعة الصادرة عام ١٩٥٣، إن قسما غير يسير من المسرحية يجري باللغة العامية، والمشكلة في ضبط كتابة هذه اللغة ولفظها ما تزال قائمة كما كانت منذ أجيال وأجيال. ويضيف، توقفت طويلا عند اللغة العامية وحاولت غير مرة أن أستعيض عنها بالفصحى، ولكنني، في كل مرة كنت أشعر كمن يقوم بعمل لا يرضيه، فمثلا، تقول أم إلياس: "ليتني أعرف كيف تسنى لهذا الملعون أن يدخل عقل زينة فيقلب أفكارها بطنا لظهر" بدلا من قولها: "لو بعرف بس هاللعين، ها الابن ستين برطوشة، كيف دخل بعقلها وقلبها خلفاني قدماني؟"

ذلك مثل من الأمثلة، أما الكلام في أيهما أكثر بلاغة، الفصحى أم العامية فلا فائدة منه، إذ لكليهما عبقرية خاصة بها. وما أكثر المواقف، وعلى الأخص في الروايات التمثيلية وغير التمثيلية، والتي تبدو فيها الفصحى ركيكة، والعامية بليغة، وبالعكس.

ويضيف نعيمة قائلا، إلا أن البلية ليست في اضطرار الروائي إلى العامية في بعض المواقف، بل في أننا لا نستطيع، بما لدينا من وسائل أن نضبط كتابة العامية ولا أن نعممها. فالعامية حتى في بلد صغير مثل لبنان، تختلف لهجتها باختلاف المناطق.

وهي غيرها في سوريا وفلسطين والعراق ومصر وسواها من البلدان العربية، وهكذا فاللجوء إليها يُكرهنا، رغم أنوفنا، على صبغ ما نكتبه بالأصباغ الإقليمية والطائفية. وليست الفكرة التي تقوم عليها "الآباء والبنون" إقليمية أو طائفية، إلا أنها تغدو كذلك بفضل ما في الرواية من حوار عامي، لبناني. ومن شاء تمثيلها من خارج لبنان، عليه أن يترجم العامية اللبنانية إلى عامية ذلك البلد حيث يجري التمثيل فيه. ولعل الزمان الذي خلق لنا مشكلة العامية والفصحى يعود فيحلها من غير أن يخلق لنا ما هو أصعب منها.

وتناول نعيمة استخدام الشعر في المسرحية فقال: إن الحياة والأدب توأمان لا ينفصلان، لأن الأدب واسع كالحياة، عميق كأسرارها، وهو ينعكس فيها وتنعكس فيه. وفي المسرح يمكن نظم الشعر خارجا عن الدواوين في الغزل والنسيب والمدح والهجاء، والوصف والرثاء، والفخر والحماسة. ووجدنا أن النثر لا ينحصر في وصف الكلام المسجع، والإكثار من الألفاظ الشاردة المدفونة في بطون المعاجم، ولذا نخطو نحو الأمام في نهضة أدبية لا تزال في المهد، وأخذنا نعتني بالدراما والمسرح.

بين العامية والفصحى في المسرح

وفي محاولة تطبيق النص والحوار على المسرح، فقد قال ميخائيل نعيمة في مقدمة الطبعة الأولى من الآباء والبنون الصادرة في نيو يورك عام ١٩١٧ عن تجربته الذاتية في وضع هذه المسرحية: إن أكبر عقبة صادفتها في تأليف هذه الرواية، وسيصادفها كل من يطرق هذا الباب سواي، هي اللغة العامية، والمقام الذي يجب أن تعطاه. ففي عرفي، وأظن كثيرين يوافقونني، أن أشخاص الرواية أو المسرحية يجب أن يخاطبونا باللغة التي تعودوا أن يعبّروا بها عن عواطفهم وأفكارهم، وأن الكاتب الذي يحاول أن يجعل فلاحًا أمّيًا يتكلم بلغة الدواوين الشعرية والمؤلفات اللغوية يظلم هذا الفلاح ويظلم نفسه والقارئ والسامع، لا بل يُظهر أشخاصه مظهر الهزل حيث لا يقصد الهزل، ويقترف جرمًا ضد فن جماله في تصوير الإنسان حسبما نراه في مشاهد الحياة الحقيقية.

ويمضي نعيمة قائلا في هذا السياق: هناك أمر آخر جدير بالاهتمام وذو علاقة باللغة العامية، وهو أن هذه اللغة تستر تحت ثوبها الخشن كثيرا من فلسفة الشعب واختباراته في الحياة، وأمثاله ومعتقداته التي لو حاولت أن تؤديها بلغة فصيحة كنت كمن يترجم أشعارا وأمثالا عن لغة أعجمية. وربما خالفنا في ذلك بعض الذين تأبطوا القواميس وتسلحوا بكتب الصرف والنحو كلها قائلين: إنه لا بلاغة أو فصاحة أو طلاوة في اللغة العامية، لا يستطيع الكاتب أن يأتي بمثلها بلغة فصحى. فلهؤلاء ننصح أن يدرسوا حياة الشعب ولغته بإمعان وتدقيق. خاصة أن الرواية التمثيلية، من بين كل الأساليب الأدبية، لا تستطيع أن تستغني عن اللغة العامية. إنما "العقدة" هي في أننا لو تبعنا هذه القاعدة لوجب أن تكتب كل رواياتنا بالعامية، إذ ليس بيننا من يتكلم عربية الجاهلية أو العصور الإسلامية الأولى، وذلك يعني انقراض لغتنا الفصحى. وهذا ما لا نريده، فأين المَخرَج؟

يقول نعيمة، عبثا بحثت عن حل لهذه المشاكل، فهذا أكبر من أن يحله عقل واحد، وجُلّ ما توصلت إليه بعد تفكير طويل هو أن أجعل المتعلمين من أشخاص روايتي، داود وإلياس وزينة وشهيدة وناصيف بك يتكلمون لغة معرّبة، والأميين، كأم إلياس يتكلمون اللغة العامية. أما خليل سماحة، وإن لم يكن أميا تماما، فقد رأيت من الأحرى أن أجعله يتكلم العامية لأنها توافق طباعه ومداركه. وكذلك موسى بك في حديثه مع أم إلياس وفي بعض المشاهد التي تليق بها العامية أكثر من الفصحى، لكنني أعترف بإخلاص، أن هذا الأسلوب لا يحل العقدة الأساسية، والمسألة بحاجة إلى اعتناء أكبر من رجال اللغة وكتابها.

وفيما يتعلق بكتابة العامية وجد نعيمة مشكلة فقال: وقفت حائرا سائلا عن ضبط كتابة اللغة العامية بطريقة تزيل الالتباس والإبهام وتؤدي إلى اللفظ المقصود. فالعامة تستعمل حروفا لا وجود لها بين الحروف الهجائية المعروفة في لغات أجنبية، أو حتى عربية مصرية أو مغربية، وفي أماكن أخرى تلفظ القاف كالهمزة في أكثر الأحيان، وهنا لا بدّ من مراعاة متطلبات الشخصيات لكي لا تحدث بلبلة أو تشويش حيث نقصد الانسجام والتوافق.

خلاصة

إن هذا الوضع يقودنا إلى الجدل العقيم: ما الأفضل أن نكتب المسرحيات بالفصحى أم المعيارية، أم بالمحكية أو العامية؟ ومما تقدم يبدو أن الكاتب، حيثما كان، يجب أن يتبع شخصياته المسرحية، بكل ما فيها من مقومات ومكونات، وبناء عليه يقرر اللغة التي ستتحدث بها شخصياته.

صحيح أن الناطقين بالضاد جميعا سيفهمون اللغة الفصحى، ولكن ليس كل الشخصيات التي تظهر في المسرحية تتكلم الفصحى، بل هي شخصيات حتمية بظهورها، ولا مفر من الحديث بلغتها، والانطلاق على مسرحها.. فبناء الشخصيات يجب أن يكون متكاملا بحيث إذا خرجت هذه الشخصيات إلى الوجود وتحررت إلى الواقع ستتحرك وتعيش كأي مخلوق آخر، تتحلّى بصفات وطباع وميزات وكلمات وأعمال تمارسها في حياتها العادية.

لذا لا يمكن تقييد الكاتب بأي لغة سيكتب، ولا كيفية الكتابة، بل عليه أن يبني شخصياته بناء متكاملا، ثم يوجهها ويحركها بحسب الرواية والحبكة والقصة الدرامية، وهي ستتكلم وتنطق بما هو مناسب ومتفق مع كيانها، ومواقفها التي ستظهر عن طريق المشاهد المختلفة. فلا عجب أن تتكلم الشخصيات كما يحلو لها، بالفصحى أو العامية في المسرحية الواحدة. المهم أن نرى أعمالا مسرحية عميقة المعاني ورفيعة المستوى، وتخدم الثقافة والحضارة العربية في كل زمان ومكان.

المراجع:

١- "فن الشعر"، أرسطو، الترجمة الأخيرة إلى العربية للدكتور عبد الرحمن بدوي
٢- "عالم الدراما"، أ. نيكول لندن، ١٩٤٩
٣- "المسرحية، نشأتها، تاريخها وأصولها"، عمر الدسوقي، القاهرة، مصر، ١٩٧٠.
٤- "فن المسرحية"، فرد ب. ميليت وجيرالد بنتلي، ترجمة صدقي حطاب، بيروت- نيويورك، ١٩٦٦.
٥- "ملامح المسرحية العربية الإسلامية" د. عمر محمد طالب، دار الآفاق الجديدة، المغرب، ١٩٨٧.
٦- "مقالة في اللغة الشعرية" محمد الأسعد، والصادر عن المؤسسة العربية للدراسات، القاهرة، ١٩٨٠
٧- "فن كتابة المسرحية"، لاجوس أجرى، ترجمة دريني خشبة، دار سعاد الصباح، ١٩٩٣.
٨- "الإخراج المسرحي"، هارولد كليرمان، ترجمة ممدوح عدوان، دمشق ١٩٨٨.
٩- "التحضير الكامل للمسرحية"، كارل ألنزويرث، ترجمة أمين سلامة تحت عنوان "الإخراج المسرحي"، إصدار مكتبة أنجلو المصرية، ١٩٨٠
١٠- "على هامش التجديد والتقييد في اللغة العربية المعاصرة"، سليمان جبران، مجمع اللغة العربية، حيفا، ٢٠٠٩.
١١- "الآباء والبنون" مسرحية، ميخائيل نعيمة، مؤسسة نوفل، بيروت – لبنان، عام ١٩٨٩.

(ملحق لغة عربية في الثانوية)

ختاما أقدم نموذجا لمشهد مسرحي قصير كتبته للتمثيل في احتفالات التخرج، وقصدت كتابته بالفصحى لأن المتكلم هو معلم ويتخرج طلابه من المدرسة، ولكني وضعت المشهد بقالب ساخر لإظهار المغالاة في استخدام الفصحى، والتي قد لا يفهمها أحد إلا بالعودة إلى القواميس. علما بأني استعنت في وضعها بكتاب فقه اللغة وسر العربية للثعالبي، وليعذرني مدرّسو العربية كافة.

وقف المعلم يوسف، معلم اللغة العربية في المدرسة الثانوية، وهو مربي الصف الثاني عشر، أمام الجمهور في حفل الخريجين، يخاطب أبناءه الذين سيخرجون اليوم إلى الحياة العامة، بعد أن أنهوا دراستهم الثانوية. تقدم من الميكرفون، ودق بضع دقات عليه ليتأكد من أنه يعمل كما يرام، وإذا كان الصوت يبلغ آذان الحاضرين جميعا. ثم دس يده في جيب سترته، فهو يرتدي بدلة سوداء وربطة عنق حمراء بالرغم من أن زوجته طلبت منه أن يضع الزرقاء. ولكن نزولا عند رغبة إحدى طالباته التي امتدحت الربطة الحمراء فقد قرر أن يضعها، لأن هذه الطالبة وزملاءها سيغادرون المدرسة اليوم، وقد لا تجمعه بهم أي مناسبة أخرى في المستقبل. استل المعلم يوسف ورقة مطوية، ووضع نظاراته فوق أنفه وتنحنح وسعل وقال:

"مساء الخير، وأحلى مساء للحلوين والحلوات"، ونظر نحو تلك الطالبة، وأضاف وهو يصحح من ربطة عنقه، "الحاضرين والحاضرات، الخريجين والخريجات، الإدارة والمعلمين والمعلمات، وطبعا الآباء والأمهات..

أما بعد،

فإنكم أيها الطلاب الذين نحتفل بتخريجكم للفوج الخامس والعشرين، أي ربع قرن؟ انظروا هل نما على رؤوسكم ربع قرن؟ رغم أنكم غير نَتوج، بل طلا. وأقصد بِطلا الصغير، إذن جاء بكم أبوكم أو أمكم إلى الصف الأول وكنتم لا تزالون صغارًا دَرادق، وكان أبوكم يفنٌ وأمكم قِلعَم، أي أن أباكم كبير وأمكم كبيرة، وأعرف أمكَ وأمكِ التي كانت عَبهرة وربحَلة أي عظيمة وضخمة. وكان أبوك جَرنفَشا وجَلَندَحا أي عظيما.

بالحقيقة أيها الحضور الكرام أحاول تلقينكم درسا لغويا لآخر مرة هنا لأني سأخرج إلى التقاعد، أي سأتخرج مع طلابي.. فعذرا. وكنت مثلكم في صغري أقف في الصف خلف صديقي الدَحداح، لأني كنت شوقبًا، وخلفي رفيقي السَقَعطَري حتى آخر الصف.

وتعلمنا في الصف الأول مع المعلمة، ولما كنت أشعر بالسُعار والصدى، الجوع والعطش، أفتح زوادتي وقد وضعت لي أمي شيئًا من القديد والوشيق والقَسب أي اللحم والتمر الجاف، وأشرب من التَمد والوَشَل، أي قليلا من الماء. وأذكر أن المعلمة كانت امرأة صَهصِلق ذات صوت مرتفع، فكنت أشعر بالهلع لكنها كانت بالحقيقة عيطَموس، أو حسنة الخلق. وما كانت خدَلّجَة ولا مُتربِلة، أو سمينة وبدينة، فأحببناها.

وكبرنا بعدها من الجَحوَش إلى المثغور حيث صرنا شلافيح وترى الواحد منا مثّغر وقد سقطت أسنانه، وترعرعنا حتى أصبحنا حَزوّر. والحزوّر يعني بيّن شواربه ولحيته. كبرنا، وكبرنا، وصارت البنات حولنا خَود، حسنة الخلق. طبعًا، ومُسلف أيضًا، أي متوسطة. وكان الواحد مكسَّع وغِر تنقصه التجارب، لأن الفتيات منهن الغيلم والغانية والشَّمَردَلة، وكلها ذات المعنى. أما الشباب فمنهم من كان لَحيمًا وشحيمًا وبلندح، وطبعًا البنات بينهن الرضراضة والخَدلجة والعَرَكركة، وما شاء الله. وحتى الصغار كانوا خُنفُج، وكان صاحبي سمَهدَر ولا تسأل أي سمين.

ويرفع المعلم يوسف نظره عن الورقة ويخاطب المدير الأستاذ أمين: لم نكن في ذلك الوقت بصحة وفيرة كما نحن عليه اليوم، صحيح؟ هذا لا يعني أن الضعيف المهزول والشاسب والخاسف أفضل، لكننا في عصر الرجيم. وعاد الأستاذ يوسف إلى ورقته التي تعرقت أطرافها، وقال: في أحد الأيام جرى عراك بين الأولاد، هذا يريد أن يكون حَلبَس وهذا مِخشَف أي بطلاً، حتى جاء صاحبي الغشمشم العنيد، وقال دعوا الأمر لي فأنا صِمّة وبُهمة قاسي..

وكان بقية الأولاد، منهم الفعفاع والوعواع، حتى المَنخوب والمستوهِل، جبناء. فكل هذا جاء بالنهاية كاللبن الجهير غير الدسم، ولا ناقة لنا فيها ولا بعير. وأذكر أحد الطلاب الذي جاء ذات مرة إلى المدرسة ولم يحلق شاربه ولا عنفَقَتَه لحيته، هذا في سن الشباب، وربما لم يسرح غَفرَته، شعر رأسه، وكأن شعره الهُلب، شعر الماعز، فسألته المديرة: لماذا أنت مُعلَنكِس؟ كثيف الشعر؟ فقال لها: إن أمي الشَهبَرة المسنة، كادت تصبح قَلعَمًا عجوزا. وسألته: لماذا لا ترتدي الزي المدرسي، بل هذا الخَيعَل، قميص بلا كم، من الإبرَيسِم والزُرمانِقَة، الحرير والصوف؟ فأجاب: لا أدري ماذا أفعل. فقالت له: ألا تدري ماذا تفعل؟ أنت مطرود حتى تحضر أمك الشهبرة وأباك البجال المسن.

وانتم أيها الخريجون النجباء، قد نلتقي في دروب الحياة، فأرى الواحد منكم وقد أصبح عالِمًا نحريرًا أو فيلسوفًا نقريسًا. فما أجمل أن يقول المعلم أو المعلمة أنظروا كان هذا أحد طلابي، أو أن يقول الطالب أمام جماعته وعائلته، أجل إنها أو إنه معلمي ومعلمتي.

أما اليوم وقد أصبح لدينا جَحفَلٌ، جيش عظيم، من الخريجين الذين تبوؤوا مناصب رفيعة في المجتمع، ومنهم من يبضَع اللحم كجراح نِطاس أو كجزار، وأصبحوا لنا بمثابة القَراطيس الأهداف التي نقتدي بها.

ولن أطيل عليكم، فلا بدَّ أن ضَربَكم السّغَبُ والضَرَمُ، شدة الجوع، بعد هذا الاحتفال المهيب وربما تشعرون بالهُيام والأوام، شدة العطش، وستحتفلون بتناول الشُندُخِيَة، طعام الاحتفال، بشكل السُلفَة واللُهنَة، على عجل، ويمكنكم أن تخلطوا البَكِيلَة بالبَجيع والبَسيسَة أو الخَبيطَ بالمُرضَّة والنَخيسَة وهي أطعمة قد لا تتذوقونها. وستتلقون الحُذيّا أو العُراضَة أو الشُكدَ، الهدايا، وتبدأون حياتكم العملية أو العلمية بما يؤهلكم للصعود والارتقاء والتَسَنُم، الارتفاع، فيُسبغ الله من نِعَمه عليكم وتُحققون النجاح في مساعيكم ومآربكم. وقاكم الله كل شر ومكروه وجعلكم من أبنائه الصالحين والسلام عليكم أجمعين."

ودوى تصفيق حار للمعلم يوسف، وودعه الطلاب والهيئة التدريسية وقدموا له باقة ورد تعبيرا عن حبهم له ولخدماته في حقل التعليم.