الحجاج التداولي في مسرحيات "فتحية العسال"

آيـــة محمـــد شعبـــان عبـــد الرحمـن (*)

مقدمة:

الحجاج من القضايا القديمة الحديثة في اللغة، فقد تطور بتطور علم المنطق واللسانيات وعلم النفس والفلسفة التحليلية، فيعد الحجاج من أهم مواضيع الدراسات اللغوية في الحقل اللساني التداولي؛ بعدّه مجموعة من التقنيات والآليات الخطابية التي توجه إلى المتلقي بغرض إقناعه والتأثير فيه، والحجاج أو الإستراتيجية الحجاجية لها حضور في الكثير من خطاباتنا اليومية، ولا سيما في المسرح كفنّ له حضوره في واقعنا المعيش، وخاصة الكتابة النسائية لدى "فتحية العسال" التي كانت تتكلم بلسان فئة من نساء مجتمعاتها، وتحاول إقناع العالم بحجتها، ودليها من خلال قلمها؛ ليكون لخطابها أثر عند متلقيها سواء بالقبول أو الرفض(١).

أسباب اختيار الموضوع:

كان وراء اختياري هذا الموضوع عدة أسباب؛ أهمها ما يأتي:

أولًا ـ الرغبة في دراسة البعد الحجاجي اللغوي في المسرح النسائي.

ثانيا ـ نَدرة الدراسات اللغوية الحجاجية في المسرح.

ثالثًا ـ أهمية الدراسة الحجاجية اللغوية في المسرح الحديث.

***أهداف الموضوع:**

يهدف هذا البحث إلى تحقيق الآتي:

(*) هذا البحث مستل من رسالة الدكتوراه الخاصة بالباحثة، وهي بعنوان: [الأبعاد التداولية في مسرحيات فتحية العسال (دراسة وصفية)]، وتحت إشراف: أ. د. حازم علي كمال الدين – كلية الآداب – جامعة سوهاج & أ.م. د. محمد محمود حسين – كلية الآداب – جامعة سوهاج..

(١) ينظر: مقالة بعنوان: البعد الحجاجي في مرزبان لابن عربشاه **"الباب الثالث نموذجًا"**، محسن بن عامر، مجلة كلية الآداب جامعة بسكرة، الجزائر، ٢٠١٢م، ص٢٨٥. وآليات الحجاج في كتاب وحي القلم لمصطفى صادق الرافعي الجزء الأول **"أنموذجًا"**، الضاوية مخلوفي، رسالة ماجستير، جامعة قاصدي مرياح، كلية الآداب واللغات، ورقلة، الجزائر، ٢٠١٧م، ص١٠.

١. تطبيق النظرية اللغوية الحجاجية بأبعادها المختلفة على المسرح العربي، ووصف خصائصها ورصدها، وتفسير ظواهرها المسرحية التواصلية من خلال مسرح "فتحية العسال".
٢. الكشف عن الوسائل الحجاجية اللغوية في المسرح الحديث.

مادة الدراسة:

مسرحيات "فتحية العسال"؛ وهي:

- أعمال فتحية العسال المسرحية (سجن النسا، ليلة الحنة، الخرساء)، فتحية العسال، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ج١، ٢٠١٤م.
- أعمال فتحية العسال المسرحية (بلا أقنعة)، فتحية العسال، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ج٢، ٢٠١٤م.
- جواز سفر، فتحية العسال، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٧م.

منهج الدراسة:

منهج الدراسة هو المنهج التداولي، الذي من بين اشتغالاته تحليل النصوص تحليلًا وصفيا لغويا، مع ربط هذا التحليل بالاستعمال والقصدية الدلالية التي تسعى اللغة لإيصالها إلى المتلقي.

الحجاج التداولي في مسرحيات "فتحية العسال"

تعريف الحجاج:

الحجاج لغة:

جاء في لسان العرب: "يقال: حاججته أحاجه حجاجًا ومحاجة حتى حججته أي غلبته بالحجج التي أدليت بها... والحجّة: البرهان: وقيل الحجة ما دفع به الخصم، وقال الأزهري الحجة الوجه الذي يكون به الظفر، وجمع الحجة حُجَج وحِجَاج. وحاجّه ومحاجة وحجاجًا نازعه الحجة... واحتج بالشيء اتخذه حجة... والحجة: الدليل والبرهان. ويقال حاججته فأنا مُحاج وحجيج"(٢).

(٢) لسان العرب، ابن منظور، مادة (ح، ج، ج)، دار المعارف، القاهرة، مصر، ج١١، ص٧٧٩.

وجاء في المعجم الوسيط: "وحاجه حجاجًا خلصه، فحجه بالحجج، الشيء أولى بها، تحاجوا تخاصموا، الحجة بالضم: الدليل والبرهان وما دفع به الخصم، والوجه الذي يكون به الظفر عند الخصومة جمع حجج، المحجاج الكثير الجدل"(٣).

الحجاج اصطلاحًا:

وللحجاج اصطلاحًا عدة تعريفات؛ منها:

١- **ما ورد عند القدماء العرب وبعض المحدثين** بأنه مرادف للجدل والمناظرة: "فيما بين زعماء الملل والنحل، وفيما بين النحاة والمناطقة، وفيما بين الفلاسفة والمتكلمين"(٤)، كما قال ابن عاشور في التحرير والتنوير: "ومنه سمي علم قواعد المناظرة والاحتجاج في الفقه علم الجدل"(٥)، وما قاله في موضع آخر معرفًا المجادلة: "والمجادلة مفاعلة من الجدل، وهو القدرة على الخصام والحجة فيه، وهي منازعة بالقول لإقناع الغير برأيك"(٦)، وما أورده "الإتقان في علوم القرآن" للسيوطي (ت٩١١ه): "المائل إلى طريق المحاجة هو العاجز عن إقامة الحجة بالجليل من الكلام؛ فإن من استطاع أن يفهم بالأوضح الذي يفهمه الأكثرون لم ينحطَّ إلى الأغمض الذي لا يعرفه إلا الأقلون، ولم يكن ملغزًا فأخرج تعالى مخاطباته في محاجة خلقه في أجلى صورة ليفهم العامة من جليلها ما يقنعهم، وتلزمهم الحجة وتفهم الخواص من أثنائها ما يربى على ما أدركه فهم الخطباء"(٧)، فقد جاءت كلمة "المحاجة" على أنها ألفاظ تعني الجدل.

٢- **الحجاج عند أرسطو**: أتى الحجاج عند أرسطو بمعنى الجمع بين الجدل والخطابة، الذي قدم فيه أرسطو قاسمًا مشتركًا بين الخطابة والشِّعر والجدل

(٣) الوافي معجم وسيط للغة العربية، عبد الله البستاني، مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٩٠م، ص١١٧.

(٤) البلاغة والاتصال، جميل عبد المجيد، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٠٠م، ص١٢٦.

(٥) التحرير والتنوير، ابن عاشور، الدار التونسية للنشر، تونس، ج٣، ١٩٨٤م، ص١٩٤.

(٦) المرجع السابق نفسه، ص١٩٤.

(٧) الإتقان في علوم القرآن، جلال الدين السيوطي، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، وزارة الشؤون الإسلامية والأوقاف والدعوة والإرشاد، المملكة السعودية، ج٤، ص٥٢.

إذ تتصل هذه جميعًا بالحجاج، فقد اتضحت البلاغة الحجاجية عنده في كتابه المشهور بـ(الخطابة)؛ لذا عُد مرجعًا من مراجع الحجاج؛ "لأنه تناول الحجاج من زاويتين متقابلتين، من زاوية بلاغية، ومن زاوية جدلية، فمن الزاوية البلاغية يربط الحجاج بالجوانب المتعلقة بالإقناع، ومن الزاوية الجدلية يعد الحجاج عملية تفكير تتم بنية حوارية، وتنطلق من مقدمات؛ لتصل إلى نتائج ترتبط بها بالضرورة، فهاتان النظرتان المتقابلتان تتكاملان في التحديد الذي يقدمه أرسطو لمفهوم الخطاب، إذ يبنيه انطلاقًا من أنواع الحضور، ومن الرغبة في الإقناع، ويحدد ثلاثة أنواع: النوع الاستشاري، والنوع القضائي، والنوع القيمي"[٨]. ويرى أرسطو أن الحجاج الجدلي ألصق ما يكون بالقضايا الفكرية، والجوانب المتعلقة بالأحكام، أما الحجاج الخطابي، فيدخل في مجال توجيه الفعل، وتثبيت الاعتقاد أو صنعه[٩].

٣- **الحجاج عند بيرلمان وتيتكاه:** الحجاج في الفكر الغربي الحديث برز على يد بيرلمان وتيتكاه عام ١٩٥٨م في كتابهما (مصنف الحجاج أو الخطابة الجديدة)؛ إذ عرّفا الحجاج بأنه موضوع يدرس تقنيات الخطاب التي من شأنها أن تؤدي بالأذهان إلى التسليم، بما يعرض عليها من أطروحات، أو أن تزيد درجة ذلك التسليم[١٠]؛ مما يجعل الفرد قادرًا على نقل أفكاره عبر قنوات معرفية متعددة، فـ "كل واحد منا يسعى إلى نشر ما لديه من فكرة أو معتقد أو بضاعة لا باستعمال العنف والإكراه وإنما بالتأثير والإقناع، فلم

(٨) النظرية الحجاجية في البلاغة العربية تكاد تكون مفقودة، علي سلمان، مقال في صحيفة الوسط البحرينية، العدد ٢٧٥٠، مارس ٢٠١٠م، ص١٥.

(٩) كتاب الخطابة، أرسطو، ترجمة عبد القادر قني، أفريقيا الشرق الدار البيضاء، ط١، ٢٠٠٨م، ص٨.

(١٠) الحجاج أطره ومنطلقاته (بحث) من خلال مصنف الحجاج - الخطابة الجديدة لبيرلمان وتيتكاه - عبد الله صولة ضمن كتاب (أهم نظريات الحجاج في التقاليد الغربية من أرسطو إلى اليوم)، سلسلة آداب كلية الآداب منوبة، المطبعة الرسمية للجمهورية التونسية، د. ت، ص٢٩٩.

يعد مجديا سوى الخطاب لإقناع الذي يستميل، إلى حد أن بيرلمان نفسه يقول: إن القرن العشرين، وما يليه هو قرن الترويج والدعاية"(١١).

٤- **الحجاج عند ديكرو وإنسكومبر**: ظهر الحجاج اللغوي عند ديكرو وإنسكومبر في كتابهما المشترك (الحجاج في اللغة)؛ إذ أشارا إلى أن الحجاج متجذر في اللغة، ولا يمكن فصل اللغة عنه؛ لأن النص الأدبي نص لغوي بالنتيجة، وخلصا إلى أن الوظيفة الأساسية للغة هي الحجاج(١٢)، فنرى ديكرو يعرف الحجاج اللغوي بأنه: " كل قول يحتوي على فعل إقناعي، فإن تتكلم يعني أنك تحاجج (كل قول = حجاج)، ولا وجود لكلام دون شحنة حجاجية، فالحجاج عنده هو علاقة دلالية تربط بين الأقوال في الخطاب؛ لتنتج عن عمل المحاجة"(١٣).

فالحجاج عنده "نظرية لسانية تهتم بالوسائل اللغوية، وبإمكانات اللغات الطبيعية التي يتوفر عليها المتكلم، وذلك بقصد توجيه خطابه وجهة ما، تمكنه من تحقيق بعض الأهداف الحجاجية، ثم إنها تنطلق من الفكرة الشائعة التي مؤداها: "أننا نتكلم عامة بقصد التأثير"(١٤)، فالحجة حسب هذا التصور: "عبارة عن عنصر دلالي يقدمه المتكلم لصالح عنصر دلالي آخر، والحجة قد ترد في هذا الإطار على شكل قول أو فقرة أو نص، أو قد تكون مشهدًا طبيعيا أو سلوكًا غير لفظي إلى غير ذلك. والحجة قد تكون ظاهرة أو مضمرة بحسب السياق، والشيء نفسه بالنسبة للنتيجة والرابط الحجاجي"(١٥).

فاللغة أداة للتواصل والتأثير موجهة من قبل المرسل إلى المرسل إليه، ذات طبيعة حجاجية متأصلة فيها، هذه الخاصية ألصق بالخطاب منها باللغة، وكانت

---

(١١) البلاغة والاتصال، جميل عبد المجيد، ص١١٥.

(١٢) أسلوبية الحجاج التداولي والبلاغي تنظير وتطبيق على السور المكية، مثنى كاظم صادق، كلمة للنشر والتوزيع، تونس، ط١، ٢٠١٥م، ص٢٢.

(13) اللغة والحجاج، أبو بكر العزاوي، العمدة في الطبع، الدار البيضاء، ط١، ٢٠٠٦م ، ص١٤: ١٥.

(١٤) المرجع السابق نفسه، ص١٤.

(١٥) المرجع السابق نفسه، ص١٨.

أنواع من الخطابات في التراث العربي، هي التي تمد الأبحاث الحجاجية بمادة غنية في التنظير للحجاج على أسس حديثة، والتي وجد فيها الباحثون المعاصرون ضالتهم فيما يرومون منه الكشف عن الكنوز التراثية العربية في هذا المجال.

ومن ثمَّ فإن الحجاج يدرس من زاويتين: "الأولى تعنى بدراسة العلاقة بين المرسل والمتلقي وما تحمله هذه العلاقة من استعمال آليات الإرسال ومراعاة حال المتلقين، أما الثانية فتعد الحجاج بنية نصية، وهنا يتم التركيز فقط على الجوانب اللغوية"[١٦].

ركنا الحجاج:

١ـ **الحجة**: الحجة وجمعها حُجَجٌ، وهي الأدلة التي يسوقها المتكلم في حواره لإقناع الآخر أو وصف واقع أو تقريره، ولا بد أن تكون ظاهرة.

٢ـ **النتيجة**: هي الهدف الذي من أجله سيقت الحجج، وقد تكون ظاهرة أو ضمنية تُفهم من فحوى النص.

آليات الحجاج في مسرحيات "فتحية العسال":

سوف نتتبع في هذا البحث الدمج بين كلا التصورين الحجاج البلاغي والذي يمثله (بيرلمان وتيتكاه)، والحجاج اللغوي عند (ديكرو وإنسكومبر) في دراسة البعد الحجاجي في مسرحيات "فتحية العسال"، فمن حيث البعد الحجاجي اللغوي واستخدام الروابط التي: "تربط بين قولين، أو بين حجتين على الأصح (أو أكثر)، وتسند لكلّ قول دورًا محددًا داخل الإستراتيجية الحجاجية العامة.

ويمكن التّمثيل للروابط بالأدوات الآتية: الواو، بل، لكن، حتّى، لا سيما.. "[١٧]، والعوامل الحجاجية التي تنماز عن الروابط الحجاجية بأنها لا تكون بين الأقوال؛ أي لا تربط بين مجموعة من الحجج أو بين حجة ونتيجة كالروابط؛ بل إنّها تكون داخل القول الواحد، ويؤدي دخولها على الأقوال إلى حصر الإمكانات

(١٦) الحجاج رسائل ابن عباد الرندي (دراسة تداولية) يمينة تابتي، رسالة ماجستير قسم الأدب العربي، جامعة مولود معمري تيزي وزو، ٢٠٠٧م، ص٢٨٦.

(١٧) التحاجج طبيعته ومجالاته ووظائفه، أبو بكر العزاوي، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط١، ٢٠٠٦م، ص١.

الحجاجية لتلك الأقوال وتقييدها، ومن أمثلتها: ربما، ما... إلّا، تقريبًا، قليلًا، كثيرًا، على الأقل، نادرًا[١٨].

والسلم الحجاجي الذي يعبر عن "علاقة ترتيبية للحجج ضمن فئة حجاجية واحدة، إذ يعد معيارًا تحتكم إليه الحجج، فيتم من خلاله وضعها في تراتبية معينة من حيث الضعفُ والقوة"[١٩].

وفيما يلي سنحاول التطبيق على ما ذكرت آنفًا؛ من خلال:

١ـ الحجج المؤسسة على بنية الواقع:

والتي تستخدم في الحجج "شبه المنطقية للربط بين أحكام يسعى الخطاب إلى تأسيسها وتثبيتها وجعلها مقبولة مسلمًا بها"[٢٠]، فينتقل من السبب إلى النتيجة أو العكس، أو يرسم صراعًا بين طرفين ليستخلص نتيجة أو يصل إلى إقناع، وأمثلتها ما يلي:

١ـ مسرحية "بلا أقنعة" في حديث المؤلفة:

"المؤلفة: من عشرات السنين.. بل ومن مئات وآلاف السنين وأنا حبلى بالكلمة..

فهل يا تُرى آن الأوان لآلام المخاض أن تعتصر أعماقي، وتدفع بكلمتي للوجود..

كلمتي.. حبيبتي. طفلتي.

نعم.. نعم.. أسمع صوتك الآن مختلفًا عن كل الآهات والأنات المستضعفة المكبوتة، المقهورة والمهزومة.

التي يتردد صداها عبر أجيال وأجيال. وينوء بها ضمير التاريخ الإنساني.

(١٨) المرجع السابق نفسه، ص٣٧٧.

(١٩) نظرية الحجاج اللغوي عند **"أوزفالد ديكرو وأنسكومبر"**، عمر جايلي، مجلة العمدة في اللسانيات وتحليل الخطاب، جامعة محمد بو ضياف، المسيلة، الجزائر، الجزء ١، العدد الثالث، ٢٠١٨م، ص٢٠٠.

(20) في نظرية الحجاج دراسات وتطبيقات، عبد الله صولة، دار الجنوب، تونس، ط١، ٢٠١١م، ص٤٩.

إنني أشعر الآن أن طفلتي الحبيبة تولد ملتهبة.. تولد مشعلًا للحرية ينير لنا الطريق نحن نساء هذا العصر الحزين"[٢١].

جاء النص السابق في إطار حديث المؤلفة مع نفسها عما يجول بخاطرها عن طريقة إخراجها لكلمتها، وعلاقتها بها، فالكلمة هي وقود الكاتب الأساسي الذي ينطلق من خلاله؛ لذلك نرى المؤلفة تسوق عدة حجج حسب السلم الحجاجي من الأضعف للأقوى كي ترسخ للقارئ علاقتها بكلمتها:

الحجة الأولى: **"من عشرات السنين.. بل ومن مئات وآلاف السنين وأنا حبلى. بالكلمة".** جاءت الحجة الأولى كمقدمة لما تنوي المؤلفة إيصاله للقارئ عبر فعلها الحجاجي، وقد عززت حجتها الأولى بـ**"بل"** وهي أداة حجاجية تفيد الإضراب، وليس المقصود هنا زيادة المدة الزمانية وحسب؛ بل زيادة الأثر النفسي لدى المتلقي الداخلي والخارجي للنص، وقولها: **"حبلى بالكلمة"** فيه تشخيص، فقد جعلت الكلمة إنسانًا تبدأ من النطفة، ثم تمر بمراحل التطور الجنيني إلى أن يولد، كاستعارة حجاجية بليغة، فلشدة تخلج الكلمة بداخل المؤلفة وصفتها بهذا الوصف.

الحجة الثانية: **"فهل يا تُرى آن الأوان لآلام المخاض أن تعتصر أعماقي، وتدفع بكلمتي للوجود.. كلمتي.. حبيبتي. طفلتي".** بدأت الحجة الثانية بالسؤال لإشراك القارئ معها فيما تبثه من أفكار ومشاعر، فمن خلال هذا التساؤل تؤكد المؤلفة صدق إحساسها في تحين موعد ولادتها للكلمة، وفي قولها: **"آن الأوان لآلام"**، وتكرار الألف التي عليها علامة المد بما يحققه من طول النفس الذي تطلبه عملية الولادة، يشير إلى بُعد نفْسي عميق يبرهن على تغلغل الفكرة في أعماق المؤلفة، والأداة الحجاجية **"و"** تبرز تضافر الحجة المسوقة، وتستمر المؤلفة في وصف ولادتها للكلمة، لتصور مشهدًا حيا أمامنا لأم تلد فتعتصر أعماقها وهي تشعر بآلام المخاض وما فيه من دفع للطفل كي يخرج للحياة، وكأنها في الحال نفسه أثناء ولادتها للكلمة، وتستمر الولادة حتى خروج الطفلة الكلمة بسلام، فحال المؤلفة هي حال

---

(٢١) مسرحية "بلا أقنعة" أعمال فتحية العسال، فتحية العسال، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠١٤م، ج٢، ص٢٥.

الأم الواضعة حين ترى طفلها الرضيع لأول مرة تشعر نحوه بالحب والامتلاك **"كلمتي.. حبيبتي. طفلتي"**، وتكرار ياء الملكية للدلالة على الصدق العاطفي الفني، وانتساب الكلمة لصاحبتها المؤلفة، وهذا من باب الاستعارة التمثيلية.

الحجة الثالثة: **"نعم.. نعم.. أسمع صوتك الآن مختلفًا عن كل الآهات والأنات المستضعفة المكبوتة، المقهورة والمهزومة، التي يتردد صداها عبر أجيال وأجيال، وينوء بها ضمير التاريخ الإنساني".**

بدأت الحجة الرابعة بـ**"نعم.. نعم"** ردًّا على السؤال بـ**"هل"** الوارد في الحجة الثانية، وفي التكرار تأكيد على ولادة الكلمة بالفعل، ودل على ذلك قولها: **"أسمع صوتك الآن"**، والظرف الزماني الحالي **"الآن"** للدلالة على جدية الحدث لدى المؤلفة، وإسقاطًا على القارئ بواقعية المشهد سابق الذكر (مشهد الولادة)، وجاء الاستدراك في **"مختلفًا عن كل الآهات والأنات المستضعفة المكبوتة، المقهورة والمهزومة"**؛ ليبين الشعور الجديد الذي تشعر به المؤلفة المخالف للألم السابق، وبالغت في وصف الصوت للتحقق من نوعه، وإيصال معناها الدقيق للمخاطب من خلال كلمات: **"المستضعفة، المكبوتة، والمقهورة، المهزومة"**، وهو وصف الكلمة قبل عملية الولادة.

ومن الجدير بالذكر هنا أنها لم تضع واو الربط بين كلمتي المستضعفة والمكبوتة، وهذا يشير إلى البعد النفسي لدى المؤلفة وعدم الاتصال الصوتي بين الكلمتين، وكأن المؤلفة حينها أخذت نفسًا عميقًا بعد قولها: **"المستضعفة"** بما تحمله الكلمة من دلالة لغوية شعورية، ومن ثم استأنفت حديثها بـ **"المكبوتة... إلخ".**

واسم الموصول **"التي"** أداة ربط حجاجية استخدمت تحقيقًا لعمق الحجة المطروحة، والهاء في **"صداها"** ضمير عائد على الاسم الموصل المقصود به الكلمة، وفي كلمة **"أجيال"** تكرار لفظي للدلالة على التعميم، وفي **"وينوء بها ضمير التاريخ الإنساني"** الواو أداة ربط حجاجية لاتصال الحجة، وتقدم شبه الجملة (الجار والمجرور) في **"بها"** على الفاعل للاهتمام بالمتأخر والتوكيد له، بكونه آخر ما قيل كي يلتصق بذهن السامع، وتجلى ذلك في التركيب الإضافي

"ضمير التاريخ" بإضافة الضمير للتاريخ كاستعارة حجاجية تشخيصية صورت التاريخ فيه بأنه إنسان له ضمير يتكلم من خلاله، ومن ثم نعتته بـ**" التاريخ الإنساني"** بوصفه إنساني دون غيره من الأوصاف؛ تأكيدًا للتشخيص السابق، وتحقيقًا لغرض المؤلفة بتوضيحها ماذا يعني التاريخ بالنسبة لها؛ هو الإنسان بكل ما تحمله الكلمة من معنى.

وبعد كل الحجج السابقة، خلصت المؤلفة إلى النتيجة التي مفادها**: "إنني أشعر الآن أن طفلتي الحبيبة تولد ملتهبة.. تولد مشعلًا للحرية ينير لنا الطريق نحن نساء هذا العصر الحزين"**، فبدأت النتيجة بالتوكيد **"أنني"**، وتكرار النون لما له من بُعد صوتي دلالي يفيد الإخلاص في الشعور، وعنصر الزمان **"الآن"** للدلالة على ثبوت النتيجة التي مفادها **"أن طفلتي الحبيبة"** وفيه تركيب إضافي حجاجي قصدت به الكلمة، وتشخيص استعاري حجاجي بجعل الكلمة كالطفلة، ونعتها بالحبيبة مع إلحاق ياء المتكلم بلفظ **"طفلة"** تأكيدًا على الخصوصية، وزيادةً للقوة الحجاجية، ومن ثم استكملت النتيجة قائلة: **"تولد ملتهبة.. تولد مشعلًا للحرية ينير لنا الطريق نحن نساء هذا العصر الحزين"**، فالوصف السابق جاء كله لخدمة النتيجة التي سيقت لها الحجج السابقة، فكأن الكلمة هي الحرية والمصباح المنير في الطريق المظلم، وكل هذا بالطبع استعارات حجاجية لتقوية النتيجة، ولعل صوتًا ما داخل المؤلفة نبهها إلى تساؤل القارئ: لماذا ولمن كل هذه الاستعارات؟! فجاءت الإجابة تفسيرية قاطعة للشك ودافعة للبس، بقولها: **"نحن نساء هذا العصر الحزين"**.

٢ـ مسرحية **"سجن النسا"** في حوار بين ليلى ومنى وسلوى وهن مسجونات:

"منى: أجمل أيام العمر لم نعشها بعد.

سلوى: وأجمل الأزهار لم تنبت بعد.

ليلى: وأجمل أطفال العالم لم تولد بعد"[٢٢].

تدرجت الحجج المؤسسة على بنية الواقع في الحوار السابق في سياق حديث الشخصيات الثلاث عن القصيدة التي نقلتها مُنى من قصيدة (ناظم

(22) مسرحية "سجن النسا"، أعمال فتحية العسال، فتحية العسال، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠١٤م، ج١،ص١٣٧.

حكمت[٢٣]، وقد تدرجت الحجج من الضعيف (منى: أجمل أيام العمر لم نعشها بعد)، ثم الوسط (سلوى: وأجمل الأزهار لم تنبت بعد)، ومن ثم إلى الأقوى (ليلى: وأجمل أطفال العالم لم تولد بعد)، وقد استخدمت الواو كأداة للربط بين الحجج لاتصال الصلة بينها، والنفي في (لن، ولم) كعامل حجاجي ورد على إثبات فعلي أو محتمل حصوله من قبل الغير (المتلقي الداخلي، أو الخارجي)، فكما قال عبد الله صولة: **"الفكر السالب لا يكون في الكلام إلا إذا كان الأمر متعلقًا بمواجهة الغير؛ أي حين يكون مدار الأمر على الحجاج"**[٢٤]، ودلالة أفعل التفضيل (أجمل) على اكتمال الغاية لما سيرد بعدها، وهم: (الأيام، والأزهار، والأطفال)؛ وذلك لتقوية الحجة فيما يردن ذكره.

فقد تضافرت الحجج والروابط والعوامل الحجاجية لتخلص لنا بنتيجة ضمنية محتواها أن في الحياة ما يستحق العيش لأجله، فهناك أشياء لم نرها من قبل، وأحلام لم تحقق بعد.

٣ـ مسرحية **"ليلة الحنة"** في حوار بين يوسف وصفية:

"يوسف: باقولك فين خالد؟

أحسن نفسي أشوفه.. دا واحشني قوي.

الأم: ما تشوفش وحش.

يوسف: ليه يا خالة مش عايزة تقوليلي فين خالد؟

صفية: خالد نام... بس مش ها صحيه، عشان مش عايزاه يشوفك وأنت كده.

يوسف: نفسي أشوفه.

صفية: خالد لازم ينام.

أصل فرحه بكره إن شاء الله.. والليلة دي كانت حنته"[٢٥].

---

(٢٣) ناظم حكمت: شاعر مناضل تركي الجنسية، ولد بمدينة سالونيك في تركيا ١٥ يناير ١٩٠٢م. (من كتاب: من شعر ناظم حكمت، ترجمة: على سعد، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ٢٠١٤م، ص١٦).

(٢٤) في نظرية الحجاج دراسات وتطبيقات، عبد الله صولة، ص٣٧.

(٢٥) مسرحية "ليلة الحنة"، أعمال فتحية العسال، فتحية العسال، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠١٤م، ج١، ص٢٢٠.

جاءت الحجج المؤسسة على بنية الواقع في الحوار السابق في سياق مجيء يوسف الذي ينتمي إلى صفوف المقاومة الشعبية إلى بيت الخالة صفية ليلًا، وهو مصاب بطلق ناري جراء عملية فدائية شنها ضد العدو المحتل، فكانت صفية تريد أن تضمد له الجرح سريعًا قبل أن يلحقه جيش الاحتلال في بيتها، ومن ثم سيؤذيها وابنها خالدًا، وكذلك لم تكن تريد أن يرى خالد (ابنها) يوسف كي لا يدعوه للمكوث في بيتهما حتى الشفاء، أو يحاول المشاركة معه في أعمال المقاومة، وكان يوسف يريد أن يرى خالدًا فساق عدة حجج تحقيقًا لمبتغاه: **"يوسف: باقولك فين خالد؟ أحسن نفسي أشوفه.. دا واحشني قوي".**

بدأت الحجة بالسؤال **"فين" بال**عامية المصرية التي بمعنى **"أين"** في الفصحى، وذلك من قبيل جذب انتباه المتلقي، ومن ثم أوضح السبب في حجته **"أحسن نفسي أشوفه.. دا واحشني قوي"**، وفيه يبين مدى تشوُّقه لرؤية خالد، فتكرار ياء المتكلم دليل على تأجج الحالة الشعورية لدى يوسف برغبته العارمة لرؤية خالد، فجاءت الحجة المضادة من صفية: **"الأم: ما تشوفش وحش"**، أي لا ترى مكروهًا، وهو تعبير بالعامية المصرية مقتضاه هنا الرفض.

ثم شرع يوسف في تقديم حجة ثانية كي يقنع صفية بما يريد: **"يوسف: ليه يا خالة مش عايزة تقوليلي فين خالد؟"**، جاء خالد بالحجة على هيئة سؤال ليحمل صفية على إبداء الموافقة، على الرغم من علمه أن صفية تريد أن تخرجه من بيتها في أسرع وقت، ولا تريده أن يرى خالدًا، فجاء السؤال على هيئة استنكار من قبل يوسف لصفية على ردها وفعلها، وقد حاول التلطف والتودد لها من خلال **"يا خالة"** بما تحمل صيغة النداء هذه من بعد اجتماعي يعمل على تقوية المغزى الحجاجي لدى المتكلم، وإيقاع التأثر لدى المتلقي، فأتت صفية بحجة مضادة **"صفية: خالد نام... بس مش ها صحيه، عشان مش عايزاه يشوفك وأنت كده"**، وهنا تحاول صفية إقناع يوسف بحجتها الثانية بكون خالد قد نام، وأنها لا تريده أن يرى يوسف جريحًا، وقد دعمت حجتها بالنفي في: (مش ها صحيه، مش عايزاه يشوفك)؛ أي بالفصحى: لن أوقظه، ولا أريده أن يراك بهذا الشكل (جريحًا).

وضمير المخاطب **"أنت"** هنا استخدم لتوطيد العملية التواصلية بين المتكلم والمتلقي، فأبي يوسف إلا أن يأتي بحجة ثالثة لصفية: **"يوسف: نفسي أشوفه"**، مكررًا الطلب مؤكدًا على رغبته العارمة في رؤية خالد، لتأتي صفية بنتيجتها

الحجاجية: **"صفية: خالد لازم ينام. أصل فرحه بكره إن شاء الله.. والليلة دي كانت حنته".** مرسخة نتيجتها بـ**"لازم"** للدلالة على وجوب الأمر، ذاكرة السبب الذي من أجله استقرت على هذه النتيجة، وهو أن غدًا موعد زفافه، ولا بد له من الراحة والنوم خاصة أن الليلة كانت ليلة حنائه(٢٦).

بعد حسم الأمر من قِبَل صفية بعدم رؤية يوسف لخالد؛ صرف يوسف تفكيره لما حدث له ليلة حنائه، قائلًا:

"يوسف: حنته يا.. فكرتيني بليلة حنتي.

صفية: على عيني.. ما كنش قصدي أفكرك.

يوسف: لكن أديني يا افتكرت.. افتكرت، لما حلمت أنا وندا نعيش فرحتنا.

حرمونا منها.. صعب عليهم يسيبونا نعيش أيامنا، صعب عليهم إن الحب يكبر ويرعرع..

صعب عليهم نحلم ببكره، صعب عليهم نعمل مستقبلنا، خافوا أحسن نجيب أطفال يحلوا حياتنا ويزودوا عددنا.

دخل علينا بالبلدوزر، وهدوا المكان علينا، وشيلت ندا من تحت الأنقاض وخرجت بيها شهيدة، وانحرمت منها.. شهيدة يا خالتي.. "(٢٧).

شرع يوسف في سوق عدد من الحجج الجديدة كي يخلص إلى نتيجة جديدة، فقدم لحججه الجديدة بـ**"لكن أديني يا.. افتكرت.. افتكرت لما حلمت أنا وندا نعيش فرحتنا"** بما شملته المقدمة من الأداة الحجاجية، **"لكن"** ووصف علاقته بمحبوبته ندا وفرحتهما بزواجهما، ومن ثم عرض حجاجه ضد العدو المستعمر، فبدأ بـ**"حرمونا منها.. صعب عليهم يسيبونا نعيش أيامنا"**، وقد تعددت الضمائر بين ناء المفعولين والفاعلين دلالة على الصراع القائم بين نحن والآخر (المستعمر)، فقد انعكس الصراع الفعلي والنفسي لينتُج لنا حجاج لغوي يبرز لنا حجة معناها أن العدو -الذي لم يصرح باسمه مباشرة- حرم الزوجين من الفرحة، وكانت الفرحة من الأمور التي صَعُبَ عليه أن تحدث وهو موجود.

---

(٢٦) ليلة الحناء: هي احتفال بالعرس يوافق اليوم الأخير قبل حفل الزفاف، وهي عادة قديمة لدى كثير من المجتمعات بل الشعوب العربية خاصة.

(٢٧) مسرحية: **"ليلة الحنة"**، أعمال فتحية العسال، فتحية العسال، ج١، ص٢٢٠.

ثم انتقل إلى الحجة الثانية **"صعب عليهم إن الحب يكبر ويرعرع.. صعب عليهم نحلم ببكره، صعب عليهم نعمل مستقبلنا"**؛ **أي** كان من الصعب على العدو تَقَبُّل حب يوسف وندى وحلمهم وطموحهم إلى مستقبل مشرق، وقوى حجته بأداة التوكيد **"إن"، و"الواو"** للربط بين أجزاء الحجة، وهنا برز ضمير الفاعلين لكي يؤكد الوازع النفسي الطامح إلى انتصار الفاعل، وانتقل إلى الحجة الأقوى **"خافوا أحسن نجيب أطفال يحلوا حياتنا ويزودوا عددنا"**، وهو خوف المحتلين من زواجهما وإنجابهما للأطفال فيزيد عددهم ويقاومونهم، خافوا الفرحة تدخل قلوبهم فيصروا على الحياة ويحاربونهم، واستخدم **"أحسن"** على صيغة أفعل للتعريض بالمحتل، ونتيجة الأفعال الحجاجية السابقة **"دخل علينا بالبلدوزر، وهدوا المكان علينا، وشيلت ندا من تحت الأنقاض وخرجت بيها شهيدة، وانحرمت منها.. شهيدة يا خالتي"**.

فالنتيجة قرار العدو بهدم الفرح وهدم المنزل، واستشهاد ندا تحت الأنقاض، والتكرار في **"شهيدة"** مع النداء **"يا خالتي"** يبين مدى الانفعال النفسي لدى المتكلم، والتأثير الذي سيتركه في المتلقي، وربما يكون ذلك من أجل جذب تعاطف صفية مع يوسف، والسماح له برؤية خالد.

٤ـ مسرحية **"الخرساء"** من خلال الديكور:

"في عمق المسرح ستارة مقسومة نصفين: أبيض وأسود –

على الحائط صورة للرجل بعد مرور السنين

له شارب مفتول ونظرة صارمة.

ساعة حائط طراز قديم بداخلها عصفور آلي.

شماعة معلق عليها ملابس للرجال من أول العصر الحجري حتى العصر الحديث.

على الجانب الآخر شماعة معلق عليها ملابس النساء.. من أول العصر الحجري، مرورًا باليشمك.. والطرحة.. والجلباب الفلاحي.

في ركن آخر من المسرح سرير عالٍ بشكل ملحوظ.. وأسفل السرير دكة خشبية كأنها سرير.

إضاءة على السرير العالي، نتبين الرجل الذي رأيناه في الصورة نائمًا.

إضاءة أسفل السرير على الدكة الخشبية، نتبين المرأة نائمة متكورة والرجل يشخر بصوت عالٍ"[٢٨].

سجّل الديكور عددًا من الجج المؤسسة لبنية الواقع ليصف بعدًا حجاجيا لغويا يتجلى في استخدام الأوصاف والتفاصيل المتعددة التي تخلق تأثيرًا مرئيا وصوتيا يساهم في بناء الفكرة الرئيسة للمسرحية.

فتقسيم الستارة إلى نصفين (أبيض وأسود) حجة واقعية على التضاد والتكامل، فهما يعبران عن ثنائية الخير والشر، والنور والظلام، والإيجابي والسلبي؛ مما يعكس فلسفة التوازن في الحياة.

وتجلت الحجة الواقعية أيضًا من خلال التناقض بين ملابس الرجال والنساء، والعلاقة بين السرير العالي والدكة الخشبية الأدنى منه، ليوجَّه المتلقي إلى التفكير في التباين بين الأزمان (العصر الحجري والحديث)، وواقع الشخصيات (الرجل والمرأة)، وهوياتهما.

فهذه الصور والأوصاف ليست مجرد عرض للمكان؛ بل هي وسيلة لاستفزاز الفكر وتحفيز التأمل حول الاختلافات الثقافية والتاريخية بين الجنسين عبر الزمن؛ ليخلص القارئ لنتيجة التفرقة العنصرية بين الرجل والمرأة على مر العصور على الرغم من التوازان الذي يوجده اجتماعهما معًا.

٢ـ حجة الشخص وأعماله:

حجة الشخص وأعماله التي: "تعتبر الإنسان في الحجاج ذا صفة معينة، منشأ للأعمال وأحكام معينة، وكذلك هو موضوع تقويم من قبل الآخرين في ضوء تلك الصفات والأعمال والأحكام"[٢٩].

١ـ مسرحية **"ليلة الحنة"** في حوار الأم صفية وابنها خالد:

"الأم: رايح فين؟

خالد: خارج.. لازم ألحق يوسف..

الأم: ما فيش خروج في الساعة دي..

(٢٨) مسرحية "الخرساء" أعمال فتحية العسال، فتحية العسال، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠١٤م، ج١، ص٢٤١.

(٢٩) في نظرية الحجاج دراسات وتطبيقات، عبد الله صولة، ص٥١.

.....

خالد: أمي.. أمي.. إنتي كده مش أمي... مش ممكن تكوني أنت الست اللي كانت واقفة من شوية في جسارة.. وشجاعة.. في وش اللي جايين ياخدوا بيتنا.. وأرضنا..

.....

الأم: أمك اللي كانت.. الزمن هدّها.. أمك الحرب سرقت عمرها..

أمك اتكوت بنار فراق الغاليين.

أمك عجزت وهي في سن التلاتين.."(٣٠).

ورد النص السابق في إطار حوار صفية الأم مع ابنها خالد الذي كان يريد الخروج لتنبيه يوسف صديقه في المقاومة بأن جيش الاحتلال أمر بقتله، وقرر مكافأة ألف دولار لمن يدلي بمكانه، لكن صفية اعترضت على خروج خالد خشية أذى جيش الاحتلال جراء خروجه وقت الحظر، فواجهها بقوله: **"أمي.. أمي.. إنتي كده مش أمي.. مش ممكن تكوني إنت الست اللي كانت واقفة من شوية في جسارة.. وشجاعة.."**.

لذا رأت الأم أن تصوغ حججًا شخصية بأعمالها، ردًّا على ما قيل لها من قِبَل خالد:

لتبدأ بالمقدمة الاستعطافية **"أمك اللي كانت.. الزمن هدها"** أي أثر على قوتها، فشخَّصت الزمن كإنسان يهد ويهدم، وجعلت نفسها كالجماد الذي يهد ويهدم، وخبر كان محذوف، وتقديره: **"كانت شجاعة"**، واستكملت حججها قائلة: **"أمك الحرب سرقت عمرها.. أمك اتكوت بنار فراق الغاليين. أمك عجزت وهي في سن التلاتين"**، وتكرر لفظ أم مضافًا لكاف الخطاب لخلق أرضية مشتركة بينها وبين المتلقي (خالد)، ثم تتالت الاستعارات الحجاجية لتشخص الحرب بوصفها إنسانًا يسرق، وتجسد العمر وكأنه شيء مادي يسرق، والفراق بأنه شخص معذِّب لها ويكتويها، فنتيجة كل ما مرت به من آلام وأسى أنها خارت وهرمت في زمن مبكر **"أمك عجزت وهي في سن التلاتين.."**، ومن الملاحظ أن المتكلمة عمدت إلى استخدام الجملة الاسمية في كل حُججها السابقة دون الجملة الفعلية؛ لما تحمله

(30) مسرحية "ليلة الحنة"، أعمال فتحية العسال، فتحية العسال، ج١، ص٢٠٨: ٢١٠.

الجملة الاسمية من التعبير عن الحقائق والأوصاف الثابتة، وهذا بالطبع مقام الحال الذي جرى الحوار في مجراه، فالأم هنا كانت تريد أن تقدم لخالد صورة من أعمالها وتأثير الزمن عليها، والنتيجة ضمنية مقتضاها الامتثال لأمر الأم وطاعتها بعدم خروج خالد من البيت.

٢ـ مسرحية "سجن النسا" من خلال كلام "ليلى" لزوجها سليم:

"ليلى: أنا خلاص. خلاص فاض بي. خلاصة أنا عملت كل حاجة عشان أرضيك.

ده أنا العمر كله واقفة لك على شعرة من دماغي.

ده أنا عمري ما قلتلك تلت التلاتة كام.

ده أنا طول عمري قايدة لك صوابعي العشرة شمع"(٣١).

جاء النص السابق في إطار حوار الزوجة مع زوجها الذي اتهمها بالتقصير في حقه، فساقت عددًا من الحجج الشخصية بأعمالها لإثبات عكس ما قِيل، أولها: **"أنا خلاص. خلاص فاض بي خلاص أنا عملت كل حاجة عشان أرضيك"**، لتبدأ الحجة بضمير المتكلم **"أنا" حر**صًا منها على إبراز ذاتها، وتكرار لفظ **"خلاص"** الذي يدل على الفراغ والانتهاء، مع عبارة **"كل حاجة"** وكأنها تصرح من البداية أنها وصلت للغاية من باب الإجمال قبل التفصيل، وذكرت السبب في ذلك **"عشان أرضيك"** كي أرضيك، ثم انتقلت إلى الحجة الثانية: **"أنا العمر كله واقفة لك على شعرة من دماغي"**(٣٢). مكررة الضمير الشخصي **"أنا"** للدلالة على الحالة النفسية التي كانت تختلجها من الشعور بالنكران، وهذا أسلوب دفاعي بعلم النفس يلجأ إليه المتكلم حين يشعر بالكبت والشعور بالظلم نتاج اتهام موجه له، فيشرع في إبراز الأنا، فيقول: **"أنا عملت كذا، وأنا فعلت كذا، وأنا أجريت كذا... إلخ"**، وهو أسلوب حجاجي لغوي أيضًا استعانت به المتكلمة هنا كي تشعرنا بالكبت والظلم الذي تعيشه مع زوجها، و**"كله"** توكيد معنوي لتقوية الحجة، ووصف الحالة الشعورية لديها بمبالغة أنها من شدة اهتمامها بزوجها أنها تقف له على شعر رأسها، وهو تشبيه شائع في العامية المصرية للمبالغة.

---

(٣١) مسرحية: "سجن النسا"، أعمال فتحية العسال، فتحية العسال، ج١، ص٧٨.

(٣٢) تعبير مصري عامي يأتي للدلالة شدة الاهتمام.

واستكملت **"دا أنا عمري ما قلتلك تلت التلاتة كام"**؛ للتأكيد على الفكرة السابقة، وعبارة **"تلت التلاتة كام"** تعبير عامي مصري يدل على عدم الاعتراض، وأكملت **"ده أنا طول عمري قايدة لك صوابعي العشرة شمع"**، وهو تعبير مصري عامي أيضًا يدل على تلبية كل الرغبات للمخاطب، وفيه مبالغة بتصوير الأصابع على أنها شموع، وقد أشعلتها المتكلمة لزوجها كي تضيء له المكان، والنتيجة الضمنية من خلال ما سبق هي شِدَّة التضحية من أجل الزوج والحياة الزوجية.

٣ـ مسرحية **"بلا أقنعة"** في حديث المؤلفة:

"الجميع: يبقى اختاري. يا تقولي الحقيقة.. يا تكسري قلمك، وتقطعي ورقك.

"المؤلفة تصرخ في الجميع"

المؤلفة: ما قدرش. ما قدرش أكسر قلمي. ما قدرش أسقط. ما قدرش أتباع.. ما قدرش أتنازل عن راسي.

ما قدرش أتنازل عن جسدي.

ما قدرش أتعلق في فاترينة.

ما قدرش أتلزق في إعلان.

ما قدرش ما أقولش الحقيقة.

وأيا كانت الحقيقة.. أيا كانت الحقيقة.

الجميع: واحنا نقولها معاكي"[٣٣].

ورد الكلام السابق في سياق حديث المؤلفة مع شخصيات مسرحية (بلا أقنعة) عندما طلبن منها الحديث عن نفسها ورفضت بقولها: **"المؤلفة: أنا ما اسمحلوكش تسألوني عن أي حاجة تخصني"**[٣٤]، فسألنها: **"ليه ما تقدريش؟"**[٣٥]؛ أي لماذا لا تقدرين؟ فأجابت: **"المؤلفة: الخوف.. الخوف معشش**

(33) مسرحية "بلا أقنعة" أعمال فتحية العسال، فتحية العسال، ج١، ص٧٠.

(٣٤) المرجع السابق نفسه، ص٦٧.

(٣٥) المرجع السابق نفسه، ص٦٧.

جوايا بقاله سنين"[٣٦]؛ **أي** الخوف يسيطر علي ويسكن بداخلي، فكان ردهن عليها: **"الجميع: يبقى اختاري. يا تقولي الحقيقة.. يا تكسري قلمك، وتقطعي ورقك"**[٣٧]، فجاء النص السابق بمثابة احتجاج شخصي من المؤلفة على ما قيل لها بحجتها الأولى: **"ما قدرش. ما قدرش أكسر قلمي"؛ أي** لا قدرة لي على كسر قلمي لتبدأ بالنفي كعامل حجاجي لزيادة القيمة الخبرية، واستكملت: **"ما قدرش أسقط. ما قدرش أتباع.. ما قدرش أتنازل عن راسي"**؛ ردًّا على إثبات فعلي أو محتمل حصوله من قبل الغير بأنه يستحيل على أن أسقط والسقوط هنا يعني الهزيمة، و**"ما قدرش أتباع.. ما قدرش أتنازل عن راسي"**، لفظتا أتباع أو أتنازل للدلالة على كونها حرة التفكير والرأي ولا يمكن أن تُسلب ذلك بمقابل، ودل على ذلك لفظ (اتباع) أو بغير مقابل ودل على ذلك لفظ (أتنازل)، وارتفع السلم الحجاجي في حجتها الثانية **"ما قدرش أتنازل عن جسدي. ما قدرش أتعلق في فاترينة. ما قدرش أتلزق في إعلان"** لتنتقل من الجانب المعنوي إلى الجانب المادي تمكينًا للفكرة في ذهن المستمع، وإيضاحًا منها لرفضها للدعاية الرخيصة التي تكون بعري الجسد ليعرض على الشاشات، وأومأت إلى هذا المعنى بقولها: **"أتعلق في فاترينة"**، أو بنشر صورها في إعلانات **"ما قدرش أتلزق في إعلان"**، ومن ثم وصلت للنتيجة: **"ما قدرش ما أقولش الحقيقة. وأيا كانت الحقيقة.. أيا كانت الحقيقة"** قول الحقيقة المطلقة، و**"أيا"** عامل حجاجي لزيادة الطاقة الحجاجية نحو النتيجة، مع تأكيدها وإثباتها بأنها ستكون ذاتها الطبيعية، بعيدًا عن الخوف والكذب والزيف.

٤ـ مسرحية **"جواز سفر" في** حوار بين إحسان ومهجة:

"إحسان: طول عمرك كل ما تقعي بسرعة تقومي تقفي.
طول عمرك مناخيرك في السما. وعينيكي كلها ثقة.
طول عمرك عارفة الأرض اللي أنت واقفة عليها.
فاكره زمان.. الكل كان يشاور عليكي ويقول..

(٣٦) المرجع السابق نفسه، ص٦٧.

(٣٧) المرجع السابق نفسه، ص٧٠.

دي زهرة العيلة.. دي وردتها.."[٣٨].

جاء الحوار السابق في إطار العلاقة التي تجمع بين مهجة وابن خالها إحسان، عندما استخدم إحسان حجة الشخص وأعماله ليرسخ لمهجة فكرة أنها أنثى استثنائية، فبدأ بحجته الأولى في سلمه الحجاجي: **"طول عمرك كل ما تقعي بسرعة تقومي تقفي"**، مُصدرًا الكلام بجملة **"طول عمرك"** لحسن الاستهلال والتشويق، و**"كل"** تفيد العموم والشمول، ثم جاء بالمصدر المؤول في: **"ما تقعي بسرعة تقومي تقفي"**؛ أي وقوعك تقومين منه سريعًا، فدلت ما المصدرية الظرفية على الحالة النفسية الانفعالية عند إحسان لإعجابه بشخصية مهجة، والعنصران المعجميان **"تقومي تقفي"** فيهما تكرار بالترادف لتمكين الفكرة في ذهن المخاطب، وجاءت الحجة الثانية: **"طول عمرك مناخيرك في السما"**، وهو تعبير عامي مصري للدلالة على التعالي والتكبر. وفي **"عينيكي كلها ثقة. طول عمرك عارفة الأرض اللي إنتي واقفة عليها"**، وهنا تفصيل بعد إجمال، فعمد إلى المعنى الصريح بالإجمال أولًا: (وعينيكي كلها ثقة)، ثم المعنى غير الصريح بالتفصيل في: (طول عمرك عارفة الأرض اللي إنتي واقفة عليها) للدلالة على شدة ثقتها بنفسها.

والحجة الثالثة في: **" فاكره زمان.. الكل كان يشاور عليكي ويقول.. دي زهرة العيلة.. دي وردتها"**، فالجمع بين الماضي**" كان"** والمضارع **" يشاور"** للتقرير على أنها كانت وما زالت مدار حديث الجميع، وفي قوله: **"دي زهرة العيلة.. دي وردتها"** استعارة حجاجية بالتوضيح بإعطاء العاقل صفات غير العاقل لما للورود والزهور من روائح زكية تعم المكان، تمامًا مثل شهرة مهجة في عائلتها، والنتيجة ضمنية مفادها مدح مهجة من خلال ذكر شخصيتها وأعمالها.

٣ـ حجة السُّلطة:

حجة السلطة هي تلك الحجج التي: "تغذوها هيبة المتكلم، ونفوذه، وسطوته"[٣٩].

١ـ مسرحية "الخرساء":

(٣٨) مسرحية "جواز سفر"، فتحية العسال، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٧، ص٣١.

(٣٩) في نظرية الحجاج دراسات وتطبيقات، عبد الله صولة، ص٥٢.

تظهر معالم السلطة في مسرحية **"الخرساء"** على مستويين: خارج الأسرة، وداخلها.

فخارج الأسرة نراه في النص الآتي:

"المدير: أنت جيت يا أفندم.

الرجل: تحت أمرك يا بيه.

المدير العام: مش مكسوف من نفسك؟

الرجل: ليه يا بيه؟

المدير العام: وكمان بتقول ليه؟

ناسي اللي قلته امبارح في التحقيق؟

الرجل: أنا قلت اللي شفته يا بيه.

المدير العام: إنت ما شفتش حاجة خالص.. سامع؟

الرجل: لا شفت يا بيه"(٤٠).

ورد النص السابق في سياق يبرز سلطة المدير العام على الموظف؛ من خلال طلب المدير شهادة الموظف في موضوع غير مُفصح عنه صراحة في النص، فقدم المدير حجاجه بـ **"المدير: أنت جيت يا أفندم"**، كأسلوب استهزائي بكلمة **"أفندم"** التي عندما تأتي من الأكبر إلى الأصغر تعطي معنى الاستهزاء والاحتقار وليس التعظيم، ليبدأ بالحجة الأولى على هيئة سؤال منفي: **"المدير العام: مش مكسوف من نفسك؟"** و**"مش"** أسلوب نفي في العامية المصرية أتى بمعنى (غير) في هذا المثال، وهو عامل حجاجي توبيخي، ويفيد (غير) جعل الشيء بخلاف ما كان عليه، أي من المفترض أن يكون مكسوفًا من نفسه.

فجاء رد الرجل: **"ليه يا بيه"** مستفهمًا من المدير (لماذا) أي التوبيخ، وأتت الحجة الثانية من المدير **"كمان بتقول ليه؟"** داعمة للحجة الأولى ومقوية لها، ذاكرًا السبب الذي من أجله ساق سؤاله التوبيخي، وهو: **"ناسي اللي قلته امبارح في التحقيق؟ = أنسيت ما قلته بالأمس في التحقيق؟"** مبينًا السبب على هيئة سؤال استنكاري من المخاطب، فأجاب الرجل بحجة مضادة **"الرجل: أنا قلت اللي شفته يا بيه = لقد قلت ما رأيت"**، مقرًا بفعل الرؤية، والضمير **"أنا"** تمكينًا

(٤٠) مسرحية: **"الخرساء"**، أعمال فتحية العسال، فتحية العسال، ج١، ص٢٤٧.

للموقف في ذهنه، وجاءت الحجة الثالثة من المدير **"المدير العام: إنت ما شفتش حاجة خالص.. سامع؟ أنت لم ترَ أي شيء بتاتًا، سامع؟"** على هيئة تهديد وتحذير للرجل، فكرر الرجل حجته المضادة للتأكيد على ما رأى: **"لا، شفت يا بيه"**، والنفي هنا لتثبت الرؤية وتحقيقًا لها.

ومن ثم جاءت النتيجة في:

" إضاءة على ركن في مكان ما. رجل غليظ يرفع الكورباج ويضرب الرجل في شدة.

المدير العام واقفًا في توحش يشير للرجل محذرًا.

المدير: دا كورباج واحد بس.. عشان تغير أقوالك، وتقول إنك عميت، ما شفتش.

(الرجل يصرخ في ألم..)

الرجل: بس أنا شفت يا بيه.. شفت.

(كورباج آخر يهبط على جسد الرجل في عنف)

المدير العام: كفاية.. الكورباجين دول.. يا دوب يخلوه يفكر.. يغير أقواله. وإن ما غيرش.. يبقى هو اللي جنى على نفسه. كمان كورباج على الماشي.

(كورباج آخر على جسد الرجل)"[٤١].

ليظهر لنا أن العنف من خلال الضرب بـ"الكورباج"[٤٢] نتيجة محتمة من جهة المدير العام نحو الرجل الموظف بحكم السلطة التي يمتلكها عليه، بصفته المدير والحاكم والآمر والناهي، في عصر جُسِّدت فيه الرأسمالية بأبهى صورها.

وتتضح حجة السلطة داخل الأسرة حين نرى الرجل في المشهد اللاحق يذهب ليمارس سلطته على زوجته:

" يدخل الرجل يجرجر قدميه.

الرجل: جعان. جسمي مدغدغ. عايز أنام.

(المرأة تشير له أنها لم تطبخ بعد. ثم تجري على المطبخ.

---

(٤١) مسرحية: **"الخرساء"**، أعمال فتحية العسال، فتحية العسال، ج١، ص٢٥١.

(٤٢) الكرباج: السَّوط.

يشدها من شعرها في عنف، ثم يسحب الكورباج من على الحائط ليضربها.

يدخل الشاب والفتاة يمنعانه).

الشاب: إيه يا بابا.. إيه بتضرب أمنا ليه؟

الرجل: ما طبختش لحد دلوقت. وهي ما لهاش شغل غير الطبيخ.

(الرجل يظل يضرب المرأة.. وهي تجري منه)"(٤٣).

بدأت الحجة بمقدمة **"الرجل: جعان. جسمي مدغدغ. عايز أنام"**، من ثَّم جاء التوجيه المسرحي: **"المرأة تشير له أنها لم تطبخ بعد. ثم تجري على المطبخ. يشدها من شعرها في عنف... إلخ"**، حاملًا بعدًا حجاجيا سرديا في طياته مفاده سلطة الرجل على المرأة وضربه إياها، لتظهر الحجة المضادة من الشاب على هيئة سؤال: **"الشاب: إيه يا بابا.. إيه بتضرب أمنا ليه؟"**، مكررًا أدوات الاستفهام العامية المصرية **"إيه، ليه؟"** التي بمعنى (لماذا) في هذا المثال للدلالة على استنكار الفعلة من الأب، والتصريح بالعنصر المعجمي **"أمنا"** بدلًا من الضمير، كأن يقول: (بتضربها ليه) للدلالة على علو شأن الأم عند أبنائها، وتعظيمهم لها كونها لا تضرب، ودل على ذلك التصاق لفظ **"أم"** بـ**"نا"** الفاعلين.

فأتى الرجل بالحجة الثانية من سلم حجاجه: **"الرجل: ما طبختش لحد دلوقت. وهي ما لهاش شغل غير الطبيخ"**، ليبدأ حجته بالنفي **"ما طبختش"** أي لم تطبخ؛ لإقناع المخاطب ودفعه إلى التسليم والقبول، ثم العامل الحجاجي **"ما لهاش شغل غير الطبيخ"**؛ **أي** ليس لها شغل غير الطبخ بجعل دور المرأة مقصورًا على الطبخ، والقصر يكون لدفع الحجة إلى وجهة حجاجية واحدة.

من ثم أتت النتيجة متمثلة في:

١ـ نتيجة حجاج الرجل نجدها في انقياد المرأة وذلها في توجيه مسرحي لاحق للنص السابق:

"في هذه الأثناء تجري المرأة منه، والرجل يجري وراءها حتى يتمكن من الإمساك بها، ثم يرفع الكورباج لكي يضربها..

(٤٣) مسرحية: **"الخرساء"**، أعمال فتحية العسال، فتحية العسال، ج١، ص٢٥٢.

غير أنها تضطر أن تركع تحت قدميه تقبلهما لكي يسامحها.
الرجل يقف مزهوًّا بنفسه.. والمرأة تركع تحت قدميه"(٤٤).

كنتيجة موضِّحة سلطة الرجل ورغبته في الهيمنة على المرأة (زوجته) بجعلها تخضع تحت قدميه ذليلة ضعيفة مهانة، وبهذا يشعر الرجل بالفخر والزهو ورجولته التي فقدها في عمله عندما جُلِدَ من المدير العام.

٢ـ نتيجة حجاج الأبناء المضاد ظهرت في قولهما:

"الشاب: دي مش عيشه دي.. أب ظالم مفتري.
الفتاة: وأم خرساء، مظلومة ومقهورة وساكتة"(٤٥).

لتدل على خروج الأبناء عن صمتهم للتعبير عن رفض ظلم الأب الواقع على أمهم المقهورة الساكتة كما وصفوها.

ومن الجدير بالذكر أن السلطة الخارجية كانت المنبع الحقيقي للسلطة الداخلية، فعندما مارس المدير العام على الرجل الموظف حجة السلطة التي انتهت بالعنف، قرر الرجل أن يوقع الكبت والظلم على زوجته في البيت، وكأن الكاتبة هنا تقول إن النظام الرأسمالي لم ينعكس في إطار المؤسسات والشركات وحسب؛ بل امتد ليشمل المجتمع ككل حتى أصغر وحدة فيه، وهي الأسرة.

سلطة تسلم سلطة، وعنف يولد عنفًا؛ لتُظهر الكاتبة الرجل في دور الجاني والمجني عليه، وكأنها تقول إن الرجل لولا الضغوطات التي مُورست ضده من الخارج؛ ما كان ليظلم زوجته في الداخل، لكن في النهاية الظلم كله ينصب على المرأة.

٢ـ مسرحية "ليلة الحنة" في حوار الأم "صفية" مع الابن "خالد":

"الأم: رايح فين؟
خالد: خارج.. لازم ألحق يوسف...
الأم: ما فيش خروج في الساعة دي..
خالد: أنا لازم أخرج يا أمي.. لازم..
الأم: وأنا قلت ما فيش خروج.. يعني ما فيش خروج..

---

(٤٤) مسرحية: **"الخرساء"**، أعمال فتحية العسال، فتحية العسال، ج١، ص٢٥٣.

(٤٥) المرجع السابق نفسه، ص٢٥٢.

زمانهم دلوقت زي المجانين.. وممكن ياخدوا الحابل في النابل.. ويمسكوك"(٤٦).

ورد الحجاج السابق في سياق مجادلة خالد الابن مع صفية الأم على خروجه لإنقاذ صديقه يوسف المناضل الذي أذيع خبر هروبه من السجن؛ حيث كان الاحتلال يبحث عنه.

بدأت الأم حجاجها بالسؤال: **"الأم: رايح فين؟"** أي: أين ستذهب؟ ليرد عليها خالد بحجة **"خالد: خارج.. لازم ألحق يوسف... "**؛ أي يجب عليه أن يلحق بيوسف صديقه، لتأتي صفية بالحجة **"الأم: ما فيش خروج في الساعة دي.."**، أي لن تخرج في هذا الوقت، مصدرة النفي كعامل في فعلها الحجاجي لإحكام قرارها في ذهن المتلقي، وعنصر الزمن استُخدم للتأكيد على امتناع الخروج في هذا الوقت، ويكرر خالد فعله الحجاجي: **"خالد: أنا لازم أخرج يا أمي.. لازم.."؛ حيث** بدأ بالضمير الشخصي **"أنا"** لإبراز الإرادة الذاتية، ثم النداء **"يا أمي"** للتودد للأم وحثها على الموافقة ودعم ذلك تكرار **"لازم"**، وفي الأخير تأتي الأم بالنتيجة بقولها: **"الأم: وأنا قلت ما فيش خروج.. يعني ما فيش خروج.."**، مكررة ومقررة رفضها التام لخروج خالد، معللة ذلك بـ**"زمانهم دلوقت زي المجانين.. وممكن ياخدوا الحابل في النابل.. ويمسكوك"**، بوصفها للاحتلال بالمجانين الذين لا يفرقون بين البريء والمتهم، ومن الممكن أن يقبضوا عليه وهو بريء.

٣ـ مسرحية **"سجن النسا"** في حوار بين السجانة ومنى:

"(صوت ضجة من الخارج مع صوت منى وهي تردد).

منى: ممنوع. ممنوع. ممنوع. هيه كل حاجة تقوليلي ممنوع.

(تدخل منى تقف عند المدخل، منى في العشرين تقريبًا مرتدية بنطلون جينز وقميصًا مشجرًا ومعها حقيبة ملابسها. تدخل مندفعة مع سجانة أخرى تبدو عليها الشراسة، شكلها يعبر عن السجانة التقليدية بكل بشاعتها).

السجانة: أيوه ممنوع. ما تعرفيش يعني إيه ممنوع يا دلعدي؟

منى: اتكلمي كويس.

السجانة: ما تمسكي مسطرة وتأدبيني يا مزمزيل. عشان بأقولك ممنوع.

(٤٦) مسرحية: **"ليلة الحنة"**، أعمال فتحية العسال، فتحية العسال، ج١، ص٢٠٨.

أيوه يا أخه، الكتب ممنوعة. والورق الأبيض برضه ممنوع، ودي أوامر المأمور.

منى: قلتلك وديني للمأمور.

السجانة: ممنوع.

منى: يبقى تجبيلي لايحة السجن. أقراها وأعرف إيه اللي ممنوع بالظبط.

السجانة: ممنوع.

منى: ممنوع أقرا اللايحة.

السجانة: كله ممنوع يا ضنايا، ودي أوامر وأنا عبد المأمور يا دلعدي. وأنا ما علي غير أقول ممنوع"(٤٧).

ورد النص السابق في إطار رغبة منى السجينة السياسية من السجانة اصطحاب كتبها معها في حجرة سجنها، فامتنعت السجانة عن تلبية رغبتها، فساقت منى عددًا من الحجج في سلمها الحجاجي لتعكس التوتر والصراع باستخدام اللغة الجافة والتكرار كحجة أولى بتكرار لفظ **"ممنوع"** الذي يعكس استخدام القوة اللفظية للتأكيد على السلطة التي تمارس عليها، فتكرار الكلمة يهدف إلى التأكيد على أمر غير قابل للنقاش.

لتأتي السجانة بحجتها الأول المضادة في سلمها الحجاجي مفعمة بالسلطة والتمرد، فتحدَّثت بطريقة حازمة وسلطوية باستخدام النفي مع الاستفهام في: **"متعرفيش"**(٤٨) لتوجيه الحجة إلى هدف معين لا غيره (المنع)، وقولها: **"أنا عبد المأمور يا دلعدي"**، والدلعدي تعني بالفصحى يا (ألد أعدائي)؛ حيث حدث للعنصر اللغوي تطور صوتي بالحذف والتخفيف إلى أن أصبح بالشكل الذي ذكر آنفًا في العامية المصرية، كحجة على أنها تسعى لتطبيق القواعد دون مناقشة.

وتستخدم كلمة **"ممنوع"** لتأكيد هذه السلطة، لترد عليها منى بحجتها الثانية محملة بأساليب إنشائية طلبية: **"تجبيلي لايحة السجن"**(٤٩)، و**"وديني**

(٤٧) مسرحية: **"سجن النسا"**، أعمال فتحية العسال، فتحية العسال، ج١، ص٦٢.

(٤٨) أي: لا تعرفين؟

(٤٩) أي: أحضري لي لائحة السجن.

للمأمور"[٥٠]، وما يعكس رغبتها في معرفة السبب وراء القرارات وتحقيق الشفافية، ومنى هنا تمثل الصوت المعارض، فهي تسعى للبحث عن الأسباب الحقيقية لما يفرض عليها؛ مما يعكس تمردها على الوضع.

تأتي السجانة بعد هذا بحجتها الثانية في سلمها الحجاجي بأسلوب أمر متعجرف **"ما تمسكي مسطرة وتأدبيني يا مزمزيل"**، وهو أسلوب حجاجي يستخدم للتحقير والتقليل من شأن الآخر، وهذه التصرفات تشير إلى أن السجانة تستخدم لغة الهجوم والتهديد كوسيلة لإثبات سلطتها، فمنى على الرغم من محاولتها للطعن في قرارات السجانة، تبقى في موقف المدافع غير المستسلم، ولفظ "مزمزيل" مأخوذ من الثقافة الغربية، ويطلق على الأنثى غير المتزوجة.

والنتيجة الضمنية الحجاجية للنص تعكس صراعًا بين القمع والمقاومة؛ حيث استُخدم الأسلوب الحجاجي لتأكيد السلطة في مقابل محاولة منى الحصول على حرية بأخذها كتبها معها داخل الحبس؛ وذلك جاء لفك رموز الواقع الذي يعيشه السجناء، باستخدام السياق الاجتماعي والنفسي الذي يعكس علاقة السلطة والتابعية في سجن أو مكان ذي سياق قمعي؛ مما يبرز التوتر بين القيم الفردية (منى) والسلطة (السجانة). ووصف السجانة في التوجيه المسرحي يوضح (شراسة السجانة) الذي يعكس الطابع القاسي لنظام السجون.

وبهذا أكون قد حاولت ذكر بعض من الأبعاد الحجاجية في مسرحيات **"فتحية العسال"** الزاخرة بالكثير والكثير من الخطابات الحجاجية التي تعضد رأيا أو تضعفه؛ لتقنع المتلقي، مع محاولة الإفلات من القوالب الحجرية بشتى الأساليب الحجاجية.

نتائج الحجاج في مسرحيات "فتحية العسال":

١) استخدمت العسال الحجاج في مسرحها لتقوية موقف معين أو فكرة محددة بهدف إقناع الطرف الآخر بصحتها أو أهميتها وتوجيه التفكير، فمن خلال الحجاج وجهت تفكير المتلقي نحو وجهة نظر معينة، باستخدام المنطق أو العاطفة أو الاستعارات أو المقارنات، وبالاعتماد على الأدلة اللغوية.

(٥٠) أي: اصطحبيني إلى المأمور.

٢) بعض الحجاج في مسرح العسال يعتمد على التأثير العاطفي (كالنداء، أو التوسل، أو التهكم)؛ مما يخلق تجاوبًا شعوريا عند المتلقي.
٣) يبرز الحجاج عند العسال ذكاء لغويا من خلال قدرة المتكلم على التلاعب باللغة، وتوظيفها لخدمة غرضه من خلال: (المقويات الحجاجية، والعوامل الحجاجية، وروابطها).
٤) وظفت العسال الحجاج من خلال مسرحها؛ لإثبات قضايا المرأة والرجل، والبرهنة عليها.

قائمة المصادر والمراجع

أولا- المصادر:

١. مسرحية "سجن النسا"، أعمال فتحية العسال، فتحية العسال، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠١٤م، ج١.
٢. مسرحية "ليلة الحنة"، أعمال فتحية العسال، فتحية العسال، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠١٤م، ج١.
٣. مسرحية "الخرساء"، أعمال فتحية العسال، فتحية العسال، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠١٤م، ج١.
٤. مسرحية "بلا أقنعة"، أعمال فتحية العسال، فتحية العسال، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠١٤م، ج٢.
٥. مسرحية "جواز سفر"، فتحية العسال، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٧.

ثانيا- المراجع:

١. الإتقان في علوم القرآن، جلال الدين السيوطي، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، وزارة الشؤون الإسلامية والأوقاف والدعوة والإرشاد، المملكة السعودية، ج٤.
٢. أسلوبية الحجاج التداولي والبلاغي تنظير وتطبيق على السور المكية، مثنى كاظم صادق، كلمة للنشر والتوزيع، تونس، ط١، ٢٠١٥م.
٣. البلاغة والاتصال، جميل عبد المجيد، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٠٠م.
٤. التحرير والتنوير، ابن عاشور، الدار التونسية للنشر، تونس، ج٣، ١٩٨٤م.
٥. التحاجج طبيعته ومجالاته ووظائفه، أبو بكر العزاوي، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط١، ٢٠٠٦م.
٦. الحجاج أطره ومنطلقاته (بحث) من خلال مصنف الحجاج - الخطابة الجديدة لبيرلمان وتيتكاه - عبد الله صولة ضمن كتاب (أهم نظريات الحجاج في التقاليد الغربية من أرسطو إلى اليوم)، سلسلة آداب كلية الآداب منوبة، المطبعة الرسمية للجمهورية التونسية، د. ت.

٧. في نظرية الحجاج دراسات وتطبيقات، عبد الله صولة، دار الجنوب، تونس، ط١، ٢٠١١م.
٨. كتاب الخطابة، أرسطو، ترجمة عبد القادر قني، أفريقيا الشرق الدار البيضاء، ط١، ٢٠٠٨م.
٩. لسان العرب، ابن منظور، مادة (ح، ج، ج)، دار المعارف، القاهرة، مصر، ج١١.
١٠. اللغة والحجاج، أبو بكر العزاوي، العمدة في الطبع، الدار البيضاء، ط١، ٢٠٠٦م.
١١. من شعر ناظم حكمت، ترجمة: على سعد، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ٢٠١٤م.
١٢. الوافي معجم وسيط للغة العربية، عبد الله البستاني، مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٩٠م، ص١١٧.

ثالثا- المجلات والدوريات:

١. البعد الحجاجي في مرزبان لابن عربشاه **"الباب الثالث نموذجًا"**، محسن بن عامر، مجلة كلية الآداب جامعة بسكرة، الجزائر، ٢٠١٢م، ص٢٨٥.
٢. النظرية الحجاجية في البلاغة العربية تكاد تكون مفقودة، علي سلمان، مقال في صحيفة الوسط البحرينية، العدد ٢٧٥٠، مارس ٢٠١٠م.
٣. نظرية الحجاج اللغوي عند **"أوزفالد ديكرو وأنسكومبر"**، عمر جايلي، مجلة العمدة في اللسانيات وتحليل الخطاب، جامعة محمد بو ضياف، المسيلة، الجزائر، الجزء ١، العدد الثالث، ٢٠١٨م.

رابعا- الرسائل العلمية:

١٣. آليات الحجاج في كتاب وحي القلم لمصطفى صادق الرافعي الجزء الأول **"أنموذجًا"**، الضاوية مخلوفي، رسالة ماجستير، جامعة قاصدي مرياح، كلية الآداب واللغات، ورقلة، الجزائر، ٢٠١٧م.
١٤. الحجاج رسائل ابن عباد الرندي (دراسة تداولية) يمينة تابتي، رسالة ماجستير قسم الأدب العربي، جامعة مولود معمري تيزي وزو، ٢٠٠٧م.