

الخطاب المسرحي لنبوية موسى

تحليل تداولي - حجاجي مسرحية (نوب حتب أو "الفضيلة المضطهدة")

أحمد عبد الحميد عمر

الأستاذ المساعد بعلم اللغة، كلية الآداب، جامعة عين شمس

(قدم للنشر في ٢٠/٨/١٤٤٠هـ، وقبل للنشر في ١/٤/١٤٤١هـ)

ملخص البحث: لنبوية موسى، رائدة الإصلاح التعليمي، نص مسرحي لم يلتفت إليه مؤرخو المسرح النسائي في مصر عنوانه (نوب حتب أو "الفضيلة المضطهدة")، وقد أميط عنه اللثام مؤخرًا. تصور المسرحية أجواءً فرعونية في زمن الملك أحسن، وقد اتخذت منها المؤلفة قناعًا لتعيد سرد صراعها مع بعض رجال التعليم آنذاك (١٩٣٢) انتصارًا منها للفضيلة. يهدف البحث إلى تحليل المسرحية بوصفها واقعة خطابية من منظور تداولي - حجاجي، وصولًا إلى الدلالة الثقافية الكلية للمسرحية، بغية اقتناص الأثر التبليغي والإقناعي موضع الرهان فيها. يقدم البحث أولاً تصورًا مفصلاً لمستويات الاتصال في النص المسرحي، بالتركيز على القائمين بالاتصال وطبيعة الأفعال الكلامية المنجزة في كل مستوى، ثم يؤسس البحث للتحليل التداولي - الحجاجي من خلال اقتراح مصطلحي "المسلك التداولي" و"المسلك الحجاجي". يحلل الباحث النص تحليلًا متابعيًا منتقلًا من مشهد إلى الذي يليه، بدلا من التركيز على ظواهر تداولية متفرقة بين المشاهد كما فعلت دراسات سابقة اعتنت بالنص خدمة للنظرية لا العكس، وصولًا إلى الإبانة عن النص بوصفه استعارة مفهومية موسّعة يتشكل من خلالها النص بوصفه "أمثلة" عبرت من خلالها المؤلفة عن التعليمي/الثقافي من خلال ما هو ديني لتبرز كل شيء في صراعها مع رجال التعليم مضخًا، مستعيرة لغة الهيمنة وجهازها المفاهيمي بدلا من أن محاولة الإفلات من أسرها.

الكلمات المفتاحية: نبوية موسى، التداولية، نظرية الحجاج، فعل التخيل الكلامي، الأمثلة، النسوية.

The Theatrical Discourse Of Nabawiyyah Mūsā: A Pragmatic Argumentative Analysis Of The Play (Nūb Ḥutub Or “Persecuted Virtue”)

Ahmed Abdulhameed Omar

Assistant Professor of Linguistics, Faculty of Arts, Ain Shams University
(Received:20/8/1440H , Accepted for publication 1/4/1441H)

Abstract. Nabawiyyah Mūsā, an Egyptian pioneer of educational reform, wrote a play to which the historians of feminist theatre in Egypt did not pay attention, but it was recently re-exposed. The play is depicted in Pharaonic settings, allegorically used by Mūsā to recite her conflict against some staff of education at that time (1932). This study is aimed at analyzing the play as a discursive event from a pragmatic-argumentative perspective in an attempt to identify the wholistic meaning of the play and the informative and persuasive effects at stake. Levels of communication in plays are first envisioned in terms of specific speakers/writers communicating and the nature of speech acts performed. The author then conceptualizes the pragmatic-argumentative analysis by suggesting the terms: “pragmatic behavior” and “argumentative term”. Instead of concentrating on pragmatic phenomena manifested in separate scenes as previous studies did, the author analyzes the scenes in a sequential manner. The study is concluded by viewing the play as an allegory, an extended conceptual metaphor, aimed by Mūsā at conceiving educational/cultural affairs in terms of religious ones. As a consequence, the readers may see her conflict against staff of education as hyperbolic.

Keywords: Nabawiyyah Mūsā, pragmatics, argumentation theory, speech act of fiction-making, allegory, feminism.

١. مقدمة

متوقعا أن تظهر كاتبات مسرحيات في مصر". غير أنها تعودان فتعددان بعض الأسباب التي أدت إلى حدوث تغير جزئي طفيف في هذا الوضع، من بينها صعود خطاب تحرير المرأة واكتسابه دعما بين المثقفين، خصوصا في أعقاب ثورة ١٩١٩، والنظر إلى فنون الدراما نظرة أخلاقية إيجابية تنفي ما التصق بالأذهان من ارتباطها بالانحلال والفجور، إضافة إلى التوسع في إنشاء مدارس الفتيات والسباح للمرأة المصرية بالالتحاق بالجامعة (صليحة Selaiha وعناني Enany، ٢٠١٠: ص ص ٦٢٧-٦٢٩).

ثم تعرج صليحة وعناني سريعا على ذكر رائدات الكتابة المسرحية اللواتي ظهرن فيما بين عامي ١٩٢٢ و ١٩٥٢، فتذكران ابتداء مسرحية مي زيادة (يتناقشون) المكتوبة عام ١٩٢٢ والمدرجة ضمن كتابها المعنون بـ (المساواة)، ثم مسرحيتها التي كتبتها عام ١٩٢٣ والتي عنوانها (على الصدر الشفيق) وقد خلعت عليها مي زيادة صراحة لقب "مسرحية" بخلاف الأولى. بعد ذلك بعقد، تكتب الراحلة المسرحية العظيمة، دولت أبيض، مسرحيتين، هما (دولت) و(الواجب)، وقد ضاعت مخطوطتا المسرحيتين للأسف الشديد. وأخيرا، تشير صليحة وعناني إلى مسرحية (كسينا البريمو) التي كتبتها صوفي عبد الله، وهي دراما اجتماعية تدور حول صنوف المحن والمعاناة التي تمر بها الطبقات الدنيا، وقد قدمت على خشبة المسرح القومي في موسم ١٩٥١-١٩٥٢.

لم تلتفت صليحة وعناني إلى مسرحية (نوب حتب أو "الفضيلة المضطهدة")^٢ التي تدور أحداثها في أجواء فرعونية قصدت بها نبوية موسى أن تسقط على أوضاع مصر الحاضرة آنذاك كما تتصورها.^٣ وقد حظيت المسرحية لحسن الحظ بعناية الأستاذ شعبان يوسف، فأعاد نشرها بالمجلس الأعلى للثقافة

يسعى هذا البحث إلى تطوير المعالجة التداولية للخطاب المسرحي العربي، ودمجها بالمقاربة الحجاجية، وصولا إلى تحديد الدلالات المقاصدية التي يسعى المؤلفون إلى بثها عبر النصوص المسرحية ودور التشكيل اللغوي والحجاجي في جعل تلك الدلالات مقنعة ومؤثرة. استلزم ذلك مراجعة المؤلفات السابقة في هذا المضمار مراجعة نقدية، والتأسيس لمفاهيم جديدة تدمج ما هو لغويّ تداوليّ بما هو حجاجيّ إقناعيّ خدمة لما هو جماليّ وثقافيّ. ووقع الاختيار على مسرحية (نوب حتب أو "الفضيلة المضطهدة") لما لها من أهمية تاريخية وثقافية؛ إذ كتبتها عام ١٩٣٢ رائدة العمل النسوي، نبوية موسى، التي حظيت مؤلفاتها التربوية والفكرية بعناية الدارسين، غير أن هذا النص المسرحي مرّ مرور الكرام. وتبدو المسرحية كاشفة عن توترات الخطاب النسوي في إحدى شرائحه المهمة. بالإضافة إلى ذلك، تضيء المعالجة مشهدا منسيا من مشاهد المسرح النسوي ما قبل ١٩٥٢.

يغلب على المرء الظن أن المسرحيات التي كتبتها نساء مصريات في مرحلة ما قبل ثورة يوليو ١٩٥٢ قليلة بل نادرة. تدعم نهاد صليحة وسارة عناني هذا التصور بتعداد الأسباب التي قد تكون قد أدت إلى ذلك، والتي كان من بينها الخطاب الديني المهيمن الذي وضع دعوات تحرير المرأة في خانة الإلحاد والهرطقة، واصفا مطالبات النساء بالحقوق المتساوية بأنها نوع من الانحلال الأخلاقي وانتهاك اللوائح الزوجية، ومضيفا طبعا من الإثم على فكري الحوار والخلاف في الرأي (اللذين هما عماد أي عمل درامي) في حد ذاتها. وتنتهي صليحة وعناني إلى أنه في ضوء تلك الظروف "لم يكن

^١ ولدت نبوية موسى بالقرايق عام ١٨٨٦. عمل والدها ضابطاً بالجيش المصري وكان ميسور الحال. سافر إلى السودان، وتوفي دون أن تراه ابنته، فنشأت يتيمة الأب على يد أم قوية مؤثرة. التحقت بالمدرسة السنوية للبنات رغم معارضة الأسرة وسطوة التقاليد، وكانت أول مصرية تحصل على شهادة البكالوريا متحديّة إرادة مستشار التعليم الإنجليزي آنذاك، المستر (دانلوب)، كما كانت أول ناظرة مصرية لمدرسة ابتدائية. تسبب طموحها غير المحدود وتشدها الأخلاقي في أن تصطدم بالكثيرين ما بين موظفين مصريين وإنجليز؛ مما أدى إلى تعرضها ظلما للفصل من العمل بالمدارس الحكومية في عام ١٩٢٦، لكنها واصلت رسالتها التعليمية في مدارس خاصة من بينها مدارس بنات الأشراف بالإسكندرية. نشرت نبوية موسى الكثير من المقالات بصحف (مصر الفتاة) و(المؤيد) و(السياسة) و(الأهرام)، كما كتبت في مجلة الفتاة التي أصدرتها فيما بين عامي ١٩٣٧ و ١٩٤٣. وافتها المنية عام ١٩٥١ بعد كفاح طويل انتصارا لحق المرأة المصرية في التعليم. للمزيد، انظر: (موسى، ١٩٩٩)، و(أبو الإسعاد، ١٩٩٢).

^٢ بعض طبعات المسرحية المتوفرة على الشبكة العنكبوتية لا تتضمن العنوان الثاني "الفضيلة المضطهدة"، غير أن هذا العنوان وارد في النسخة الأصلية المطبوعة وقت أن كانت نبوية موسى مازال على قيد الحياة.

^٣ تدور المسرحية حول ضابطة دار النظام بدير آمون بطيبة زمن احتلال الهكسوس لشمال مصر، نوب حتب، التي تصر على أن تسود دور التعليم الفضيلة، واقفة في وجه كهنة الدير الذين يريدون أن يقيموا علاقات آئمة بالمعلمات. يدبر الكهنة مكيدة لنوب حتب مستغلين علاقتهم بملك الهكسوس، متهمين إياها بالكفر والظن في أعراض رجال الدين. بمساعدة من بعض الكهنة ورجال القضاء الشرفاء، تأخذ نوب حتب حذرهما وتحتفظ بمسئندات بخط يد الكاهن الأكبر تدينه وتميط اللثام عن مؤامرتهم. بعد عامين قضت في السجن ظلما، تخرج نوب حتب لتحاكم أمام الفرعون ورجال القضاء والكهنة، وتظهر براءتها بفضل حيطتها أولا وإصرار الفرعون وبعض القضاة على أن تجري محاكمتها وفقا لأسس العدالة ثانيا.

علمية له أن تتأسس على اللغة، باعتبارها أهم متغير مناسب لطبيعته" (فضل، ١٩٩٢: ص ١٨). والانطلاق من لغة النص ليس أمراً بالغ الفائدة في ضوء الطابع العلمي له فحسب، بل هو كذلك ضرورة لتجاوز الثنائية التقليدية التي مزقت دراسة الأدب بين أشكاله ومضامينه؛ إذ "اللغة - على الحقيقة - ليست عنصراً "في" النص، بل هي كيان النص كله... والحق أن المدخل اللغوي أو المنهج اللساني لا يستغني عنه الناقد الأدبي، فعلم اللغة يمنح النقد الأدبي سندا نظرياً بوصفه ضرورة؛ وعلى هذا فالناقد الجيد - بحكم اهتماماته في تحليل النص وكشف جمالياته البلاغية والفنية - هو لغوي جيد، علماً أن لا وجود لأي نص أدبي خارج حدود لغته" (شليبي، ٢٠٠٨: ص ص ١٨، ١٩). وإذا كانت لغة الإبداع القصصي تتوزع بين سرد مهيمن وحوار يحتل - غالباً - مساحات ثانوية، فإن المؤلف المسرحي "لا يملك وسيلة للتعبير عن رؤاه وأفكاره إلا الحوار؛ فالحوار وحده هو المادة اللغوية التي يشكل منها الكاتب بنية عمله المسرحي: هو الأداة الوحيدة التي يشغل بها مساحات عمله المكانية والزمانية والأحداث والمواقف، وهو مفتاح الشخصيات وراسم حدودها، وهو الخط الذي تبدو عليه منحنيات الصراع بين تلك الشخصيات صعوداً وهبوطاً" (العبد، ١٩٨٩: ص ٢٣١). وهنا يثار السؤال: إذا كان للغة النص المسرحي متجسدة في الحوار بين الشخصيات المتخيلة تلك الأهمية، فما الطرائق المنهجية الممكنة لمقاربة لغة الحوار المسرحي؟

لقد ظفر الخطاب المسرحي بعناية دارسي التداولية من الغربيين والعرب على حد سواء. ويذكر المرء في هذا السياق الدراسة الرائدة لعمر بلخير التي عنوانها "الخطاب تمثيل للعالم: دراسة بعض الظواهر التداولية في اللغة العربية (الخطاب المسرحي نموذجاً)" (بلخير، ١٩٩٧)، وقد تبعه آخرون في هذا المضمار لم يقدموا جديداً يمكن إضافته لما اقترحه بلخير في حدود معرفة الباحث؛ إجمالاً، ومع التسليم بجدة هذه الدراسات وجرأة طرحها، فقد كان ههما الانطلاق من النصوص لإيضاح النظرية (متبعين في ذلك آن أوبرسفيدل

بمصر (موسى، ٢٠١٠)، وقدم لها قراءة سريعة، سلط فيها الضوء على أثر التجارب الحياتية لنبوية موسى وطبائعها النفسية في تشكيل رسالة المسرحية وطبيعة الصراعات المهيمنة عليها.

٢. في أسس التحليل التداولي-الحجاجي للنص المسرحي

إن مسرحية مثل (نوب حتب) لتغري محلّتها بالنظر إلى النص الإبداعي بوصفه انعكاساً مرآوياً للواقع الخارجي، سواء تمثل ذلك الواقع في الطبيعة النفسية الخاصة لمبدعه، أو في خصوصية اللحظة التاريخية التي أنتج فيها، أو في الوعي الاجتماعي للطبقة التي انتسبت إليها المؤلفة لحظة إنتاج النص، وربما تمثل الواقع الخارجي في الثقافة وأنساقها بما تشتمل عليه من صراع الأنساق الظاهرة والمضمرة. يقوى هذا الإغراء عند النظر في الطبيعة "الرسالية" للنص الذي وضعت كاتبته نصب عينها أن يضطلع بإيصال رسالة تتعلق بمؤسسات التعليم في علاقتها بالإدارة والسلطة السياسية. ولقد التفت الأستاذ شعبان يوسف إلى هذا الطابع الانعكاسي المرآوي في مقدمته التي كتبها للنص مقدماً إياه لقارئ الألفية الجديدة تحت عنوان "نوب حتب أو الفضيلة المضطهدة والرومانسية المصرية"، قائلاً: "والذي يعقد مقارنات دقيقة بين أفكار الرواية، وأفكار نبوية المبنوثة في مقالاتها، وكتابتها عموماً، سيخلص إلى أن الرواية تلخص في شكل أفنعة حياة نبوية موسى ذاتها، واعتقادها في كل ما تفكر فيه" (موسى، ٢٠١٠: ص ١٢). وتقول المؤلفة نفسها في مقدمة المسرحية: "وقد ضمّنتها كثيراً من الحوادث الشهيرة التي حدثت في مصر في عهدها الأخيرة فهي صورة حقيقية لأخلاق بعض الشخصيات المعاصرين وتأثير التطورات السياسية فيهم. وفيها كثير من المناقشات العلمية والأخلاقية التي يدور البحث فيها الآن، فهي صورة تاريخية للعصر الحالي طبقت تمام التطبيق على عصر قدماء المصريين" (موسى، ٢٠١٠: ص ١٩). هذه الطريقة الانعكاسية في النظر إلى النصوص - على أهميتها في الربط بين الأدب والواقع - إنما تتغافل عن الطبيعة الاتصالية والجمالية المخصوصة للنصوص الأدبية كوقائع مستقلة متميزة عن الواقع الذي أنتجها، وتنفي عن النص المدرّس أي قيمة دلالية أو جمالية مضافة لمضمونه.

أميل في هذا البحث إلى الاعتماد على مناهج لغوية لاكتناه طبيعة الخطاب المسرحي محل النظر؛ إذ "يتشكل الخطاب النصي من أبنية لغوية؛ الأمر الذي يقتضي من أية مقارنة

^٤ أذكر منها على سبيل المثال لا الحصر بحث الأستاذة فطومة لحمادي حول تداولية الخطاب المسرحي في "عصفور الشرق" لتوفيق الحكيم، ومدكرة الباحثة نجاة حجيلي لنيل شهادة الماجستير تحت عنوان حول تداولية الخطاب المسرحي في مسرحية "أوديب ملكاً" لتوفيق الحكيم. انظر: (لحمادي، ٢٠٠٨) و(حجيلي، ٢٠١٧) على التوالي.

وأفعال تعهدية مثل الوعد والوعد المشروط والتهديد، وأخيراً الأفعال الإعلانية مثل افتتاح مؤتمر أو عقد قران (انظر: سيرل Searle، ١٩٧٥). هذه الأفعال الكلامية المنجزة هي الوحدات المشكلة للحوار؛ فالشخصيات لا تتبادل الكلمات بقدر ما تتبادل إنجاز الأفعال الكلامية؛ فالأسئلة تناظرها إجابات، والعروض يناظرها القبول أو الرفض، وطرح وجهات النظر والحجج الداعمة لها يناظرها طرح وجهات نظر مضادة وحجج مغايرة، أو القبول بوجهة النظر المطروحة ببساطة. لا يسير الحوار في أي نص مسرحي بهذه السلاسة - كما سيبين التحليل - بل من المتوقع أن نجد كل صنوف الانحرافات عن المسارات المتواضع عليها؛ فالأسئلة مثلاً لا يُستجاب لها بتقديم إجابات على الدوام، بل ربما بأسئلة مضادة، وهكذا. هذه الانحرافات عن المسارات المثالية لتبادل الأفعال الكلامية هي التماثل الحواري للسمات النفسية للشخصيات ولأوضاعها الاجتماعية، أو للدقة لتصورها حول وضعياتها الاجتماعية. تجسّد تلك الانحرافات مقاصد الشخصيات وطبيعة علاقاتها بعضها ببعض.

ب) في المستوى الثاني، أو الرسالي، يُنجز مؤلف النص مجموعة من الأفعال الكلامية تشكل معا "رسالة" النص المسرحي، وهي ما يقصد المؤلف إيصاله لقرائه من خلال الطريقة المخصصة التي يُشكّل بها حوار المسرحي، ويختط من ثم مسارات الصراع الدرامي. إذا تخيلنا مثلاً أن كل الشخصيات التي تتولى مناصب دينية في مسرحية ما تراوغ وتكذب وتخالف أبسط قواعد الفضيلة، فإن لنا أن نستنتج في ضوء هذه الأفعال الكلامية أن المؤلف يُنجز فعلاً كلامياً إخبارياً على مستوى أعلى، مضمونه القضوي أن "رجال الدين لا يتمتعون بما ينادون به من فضائل" أو أي مضمون قضوي آخر مشابه. معنى ذلك أن "رسالة" العمل لا يمكن اختصارها فيما تقوله شخصية ما من شخصيات العمل، مهما جرى تصدير أفعالها وأقوالها، بل هي على الدوام محصلة ما يمكن استنتاجه من تبادلات الأفعال الكلامية بين الشخصيات.

ت) في المستوى الثالث والأخير، أو التخيلي، هناك الأفعال الكلامية التي ينجزها المؤلف إبداعياً داعياً المتلقين إلى

Ubersfeld (١٩٨١) في كتابها المعنون بـ "قراءة المسرح" *(Lire le theatre)*، وليس من النظرية لتحقيق مزيد من فهم النصوص وطرائق اشتغالها في السياقات الاجتماعية للاتصال، وهذا ما ظهر في التقسيم الغالب عليها جميعاً الذي يضم موضوعات من قبيل الإشارات ومضمرات القول والأفعال الكلامية، يشرحها الباحثون، ثم يوردون من النصوص ما يوضح هذه الأمور النظرية، مع قليل من الإشارة إلى الدلالات المقاصدية، ناهيك عن أبعادها الجمالية المخصوصة. يقول بلخير صراحة: "إن عملنا هذا ليس تحليلاً نقدياً لنصوص مسرحية، ولا محاولة نسعى من خلالها إلى وضع منهجية نقدية لتحليل المسرحية. إن ما نهدف إليه هو الفهم الأوضح والأشمل للنمط التداولي للغة" (بلخير، ١٩٩٧: ص ٦). وإن يكن هذا الأمر مفهوماً في بواكير البحث حين يكون إيضاح النظريات محط تركيز الباحثين، فلا مبرر لمواصلة هذا النزوع البحثي بعد أن استوت النظرية على سوقها عرضاً وشرحاً وتطبيقاً.

١.٢ مستويات الاتصال في النصوص المسرحية

يتبنى هذا البحث تصوراً اتصالياً للنص المسرحي، بوصفه يتشكل من مستويات مترابطة من الاتصال في سياقات، بعضها فعلي وبعضها متخيل. في السياقات المتخيلة يحاول المؤلف قدر استطاعته ووفقاً لما يرى تحقيقه من مقاصد تداولية وجمالية محاكاة سياقات الاتصال الفعلي في الحياة الواقعية. يتبادل القارئون بالاتصال في هذه السياقات جميعاً إنجاز الأفعال الكلامية. وفي أي نص مسرحي ثمة ثلاثة مستويات للاتصال اللغوي تتمايز فيما بينها في ضوء اختلاف القائمين بعملية الاتصال، وطبيعة الأفعال الكلامية التي يؤدونها.

أ) في المستوى الأول، أو المشخص، تُنجز الشخصيات المتخيلة كل أنواع الأفعال الكلامية؛ ما بين أفعال إخبارية مثل التقرير والتأكيد والظن، وأفعال توجيهية مثل الأمر والاستفهام، وأفعال تعبيرية مثل توجيه الشكر والتعبير عن مكنون النفس من حزن أو فرح أو غضب، الخ،

من باب التمييز بالتضاد تجدر الإشارة إلى دراسة أحمد مجاهد حول مسرح صلاح عبد الصبور التي قسمت إلى فصول ستة يعالج في كل منها مسرحية مكتملة لصلاح عبد الصبور، منتقياً من الأدوات السيميولوجية ما يشاء لمقاربة النص المدرس، واضعاً المنهج في خدمة النص لا النص في خدمة المنهج. للمزيد، انظر: (مجاهد، ٢٠٠١).

ليتحقق الفعل الكلامي تحققا سليما. تنقسم الشروط إلى نوعين: شروط الهوية Identity Conditions، وهي التي يجب توافرها لتحقيق الأثر الاتصالي، أي أن يفهم القارئ (أو المتلقي إجمالا) أن الكاتب (أو منشئ الخطاب إجمالا) ينجز فعلا كلاميا من نوع ما؛ أي يفهم الأول أن الأخير يوجه له سؤالاً أو يوضح أمراً أو يلقي عليه بتهديد، الخ. أما النوع الثاني من الشروط فيعرف بشروط الصحة Correctness Conditions، ويتعلق بتحقيق الأثر التفاعلي، أي أن يقدم متلقي الخطاب الاستجابة التي يقصد منشئه إلى حدوثها؛ فقد يدرك المتلقي مثلا أن منشئ الخطاب يطرح حججا دعماً لوجهة نظره (وهكذا يتحقق الأثر الاتصالي للفعل الكلامي) لكن الأثر التفاعلي (وهو أن يقتنع المتلقي بوجهة النظر المطروحة في ضوء الحجج الداعمة) لا يتحقق لسبب أو لآخر.

بطبيعة الحال، لا تسير الأمور على نحو مثالي في الممارسة العملية، داخل النص المتخيل أو خارجه؛ فقد يعبر ظاهراً التلطف عن فعل كلامي ما ويكون المقصود فعلا كلاميا آخر (كما في حالة الاستفهام البلاغي بصوره المختلفة)، ويكون المتكلم أو الكاتب قد أنجز فعلا كلاميا غير مباشر، وقد لا تتوفر الشروط اللازمة لتحقيق الآثار الاتصالية و/أو التفاعلية على النحو الذي يكون كاشفا عن طبائع الشخصيات، ومنبثا بالمسارات الدرامية المحتملة للأحداث، ومبينا عن احتمالية قبول القراء لتلك المسارات. قد تكون الجوانب الأخرى للبحث التداولي كاشفة عن هذه الطبائع؛ فبالإضافة إلى الأفعال الكلامية، بوسع تحليل استخدام الشخصيات المتخيلة للإشارات، والافتراضات المسبقة، والاستلزمات الحوارية (للمزيد حول هذه الجوانب، انظر: نحلة، ٢٠١١: ص ٩-١٦) أن يكون ذا فائدة في هذا الصدد. وبناءً عليه، يقترح هذا البحث مفهوم "المسلك التداولي" بوصفه "جملة الدلالات المتحصلة من الطرائق التي تستخدم بها الشخصية المتخيلة اللغة في سياق اتصالها بغيرها من الشخصيات وبالجمهور في حالة العرض المقدم على خشبة المسرح".

٢.٢ الحجاج: في القلب من الدراما والحوار

لا تقيم شخصيات المسرحية - أي مسرحية - الحوار فيما بينها بأن تقول كل منها ما يجلو للمؤلف أن يستنطق لسانها به، بل إن جوهر الدراما هو الصراع حول الأفكار والرؤى،

تخيل المحتوى المسرود عبر المسرحية^٦ ولتأمل المتكلم الآتي من المسرحية:

فتاح: كيف صحتك يا سيدة نوب حتب؟ وما حال دار النظام في عهدك الآن؟

في المستوى الأول، المُشخَّص، تنجز الشخصية المتخيلة، فتاح، فعلين كلاميين توجيهيين، يتمثلان في توجيه سؤالين، لكل منهما مضمونه القضوي. وفي المستوى الثالث، التخيلي، فإن المؤلفة، الشخص الواقعي المعروف بنبوية موسى، تُنجز فعلا كلاميا تخيليا تدعونا فيه إلى تخيل شخصية تُدعى فتاح وهي تتلفظ بهذه الأقوال.

ث) يمكن للباحث أن يقترح مستوى اتصاليا رابعا يظهر في حالة العرض المسرحي فحسب، وهو ذلك الذي يتواصل الممثلون من خلاله مباشرة مع الجمهور، كما في حالات كسر الإيهام مثلا، وفيه يتحول الممثلون (ومن ورائهم المخرج) إلى مؤلفين موازيين يشكلون دلالات لم تكن واردة في النص الأصلي، أو يصدرون دلالات أوردتها المؤلف في نصه، أو ينتجون لأجزاء بعينها من النص دلالات مغايرة.

وبغض النظر عن المستوى الاتصالي الذي يُنجز فيه أيٌّ من الأفعال الكلامية السابقة، فإن المشترك بين هذه الأفعال - كما هي الحال في كل الأفعال الكلامية - هو أن ثمة شروطا تعرف بشروط النجاح Felicity Conditions يلزم توفرها

^٦ تشير الأعمال الأدبية لمشكلة لمنظري الأفعال الكلامية حين يحاولون تصنيف ما يؤديه الأدباء من أفعال كلامية على المستوى التخيلي؛ نافرين بالقطع أن تكون مجرد أفعال إخبارية لأنها ببساطة لا تُدرك من قبل منشئ الخطاب أو متلقيه بوصفها مطابقة للواقع، وهي ليست ضربا من الكذب بطبيعة الحال إذ ثمة اتفاق مسبق بين الأديب وقرائه على أن المضامين القضائية المطروحة في الأعمال الأدبية متخيلة، أي مخالفة للواقع بالضرورة. حلا لهذه المشكلة، تقترح لانسر Lanser إضافة فئة سادسة إلى تقسيم سيرل الخماسي للأفعال الكلامية تسميها الأفعال الافتراضية hypotheticals يطرح المتكلم من خلالها تصورا حول وجود بديل، ويلزم نفسه بتمثيله على نحو متسق (لانسر، ١٩٨١: ص ٢٩٠). يرى دارسون آخرون أنه لا حاجة إلى اقتراح فئة سادسة. يقترح كوري Curie أن ما يقوم به الأديب على المستوى التخيلي هو إنجاز لأفعال كلامية تعرف بأفعال التخيل fiction-making وهي فئة فرعية تندرج ضمن الأفعال التوجيهية، وفيها يدعو المتكلم المستمع إلى تخيل عالم بديل (كوري، ١٩٩٠: ص ٣٠-٣٥). يترتب على هذا التصور أن السامع يمكنه قبول الدعوة أو رفضها بالنظر إلى المضمون الذي يُدعى لتخيله في ملاءمته لرغبات الجمهور وميوله ذات الصلة، وهذا ما ركز عليه جاريسا-كاربنيترو Garcia-Carpentero في صياغته لشروط النجاح لفعل التخيل الكلامي (جاريسا كاربنيترو، ٢٠١٣: ص ٣٥٠-٣٥١).

أي الخلاف في وجهات النظر. ولا تطرح الشخصيات وجهات نظرها غفلا عن البراهين والأسباب؛ فالصراع الدرامي لا يبنني على تعارض التصورات في مستواها الأبسط، لكنه يقوم في جوهره على تعارض المنطق الكامن خلف تلك التصورات، وهذا ما يجعل من التحليل الحجاجي للحوار الدرامي أمرا ضروريا للكشف عن الطبقات العميقة للصراعات الدرامية. وتشتد الضرورة في حالة النص المسرحي المدروس، وقد ركزت الكاتبة جهدها على إبراز "رسالة" النص واضحة جلية، فكثرت المقاطع التي تقرب بالمونولوج من الوعظ والخطابة، ودعمت تلك المقاطع الثرية بمقطعات شعرية تعبر عن الفكرة نفسها.

٣. المشهد الافتتاحي: دلالة المفارقات التداولية

تفتتح المسرحية بالحوار الآتي بين نوب حتب، رئيسة إحدى دور النظام التابعة لدير آمون، ونفرتيتي، ضابطة دار النظام:

نفرتيتي: لقد مضى على غروب الشمس مدة طويلة يا سيدتي ولا تزال التلميذات اللاتي أمرت بعقابهن باكيات في حجرة دراستهن فهل يبقين أكثر من هذا أم تأمر سيدتي بانصرفهن؟

نوب حتب: إنني أشعر يا نفرتيتي أنني أظلم هؤلاء التلميذات إذ أعاقبهن على الخلاعة والتبرج مادامت معلمتهن هن اللاتي ينشرن بينهن تلك القدوة السيئة بتبرجهن المعيب المخجل [...] اذهبي يا نفرتيتي واصرفي هؤلاء التلميذات البائسات اللاتي قضى عليهن سوء الحظ أن يقوم بتربيتهن وتهذيبن أمثال هؤلاء المعلمات فيجعلن على آدابهن شر الجنانية. (موسى، ٢٠١٠: ص ص ٢٣-٢٥).

للوهلة الأولى، يبدو منطوق نفرتيتي مشتتلا على إنجاز فعيلين كلاميين، أحدهما فعل إخباري (تقرير واقع التلميذات)، والآخر توجيهي (استفهام حول ما الذي ينبغي فعله إزاءهم)، وكان طبيعياً أن تستجيب نوب حتب للسؤال بالإجابة عليه منتقية أحد الخيارين (أن تبقى التلميذات مدة أطول أو أن ينصرفن). غير أن نوب حتب تأخذ دورها في الحوار مؤديةً فعلا تعبيرياً "إنني أشعر يا نفرتيتي أنني أظلم هؤلاء القتيات..." كاشفة عن مكنون نفسها في ردٍ طال قليلا فصار أقرب إلى المونولوج منه إلى الحوار، أتبعته بتفضيل

تعدد تعريفات الحجاج باختلاف المقاربات التي يتبناها الباحثون، وليس المفهوم النظري للحجاج الذي أتبعناه في هذا البحث منبث الصلة عن المنظور التداولي لدراسة الاتصال في النصوص المسرحية. أدرس الحجاج مستعينا بمفاهيم الجدل التداولي pragma-dialectics وأدواته. يقدم فان إمرن van Eemeren وخروتندورست Grootendorst تعريفا للحجاج بوصفه "نشاطا لفظيا واجتماعيا وعقليا يستهدف إقناع ناقد عقلائي بمقبولية وجهة نظر بتقديم كوكبة من القضايا المبررة أو المفندة للقضية المعبر عنها في وجهة النظر" (فان إمرن وخروتندورست، ٢٠٠٤: ص ١). يتوازي الجانب اللفظي في التعريف مع اهتمامي بتحليل لغة النص، ويتوازي الجانب العقلي مع اهتمامي برصد عقلانية السلوك الاتصالي للشخصيات المتخيلة بوصفه كاشفا عن طبائع الشخصيات ودورها في تحريك الدراما، وأخيرا يتوازي الجانب الاجتماعي للتعريف مع توسعتي للتحليل في المبحث الأخير ليشمل الرهانات الدلالية للمؤلفة حين كتبت هذا النص في سياق الاتصال الاجتماعي الواقعي.

والحقيقة أن دراسة الحجاج في النص المسرحي لا تُعنى فحسب ببيان وجهات النظر المتصارعة والحجج الداعمة لكل منها (الحجاج بوصفه منتوجا)، بل إنها تنصب كذلك على المسارات الفعلية التي يسير الحجاج فيها (الحجاج بوصفه عملية): هل يتجلى الخلاف في وجهة النظر صراحة أم ضمنا؟ وهل تُراعى قواعد التأدب عند بيان وجود خلاف في وجهات النظر؟ وما الوسائل اللغوية التي تستعين بها الشخصيات المتخيلة لتحقيق الإقناع؟ وهل تلتزم تلك الشخصيات بشروط النجاح الخاصة بالفعل الكلامي أم لا؟ الإجابة عن أسئلة كهذه معينة على تحديد ما أسميه "المسلك

^٧ من باب الإنصاف الإشارة إلى أن عمر بلخير يتناول الحجاج في رسالته تحت عنوان "الاحتجاج في اللغة"، وإن كان يحتل مساحة أقل من اهتمامه بوصفه موضوعا فرعيا ضمن نطاق البحث التداولي. انظر: (بلخير، ١٩٩٧: ص ص ١١٨-١٢٢).

^٨ واحدة من المشكلات الناجمة عن المنظور الذي تبنته الدراسات السابقة - وهذا ما أحاول تجنبه في البحث الحالي - تحليل مقتطفات حوارية متفرقة دون مراعاة ترتيب ورودها بالنص، ومن ثم إغفال التصاعد الدرامي للحبكة، وتطور الصراعات الداخلية والخارجية.

طابعا عقلا نيا مسؤولا. "المسؤولية"؛ مسؤولية المثقف أو المعلم خصيصا، مفهوم مركزي سيجري التداول بشأنه مرات عدة بعد ذلك في المسرحية، وسترتبط بمفهوم آخر هو الإرادة.^{١١}

ثالثا: يدل تقديم نوب حتب لحجتها في صورة فعل تعبيري عن انشغال داخلي عميق بالقضية المطروحة (الانضباط الأخلاقي في دور التعليم ومسؤولية المعلمين عنه)؛ انشغال مزدوج شَمَلَ العقلَ والعاطفةَ معًا. سيهيئ الإبراز المبكر لهذا الانشغال فرصة قبول القارئ لاستعادة النقاش حول هذه القضية والإشارة المتكررة لها دون أن يعدّها نوعا من التكرار الممل.

٤. تبدل نبرات الخطاب

في المشهد التالي مباشرة، ينخرط فتاح، النبي الثاني لدير آمون، ونوب حتب في نقاش ظاهره الخلاف حول اتباع أسلوب التشدد أو التساهل في التربية، وباطنه رغبة فتاح، ومن ورائه حابي، الكاهن الأعظم لدير آمون بطيبة، في أن تسمح نوب حتب بإقامة علاقات آمنة داخل أماكن إقامة الفتيات بالدير. يبدأ النقاش بعرض فتاح لمبرراته الداعمة للتساهل متبوعة بنصيحة:

فتاح: إنك يا سيدة نوب حتب تطلين الكمال المطلق في

الأخلاق، وهو ضرب من المحال ويخيل إلي أنك

تجهلين الدنيا وتريدين الفضيلة المجردة [...]

ونصيحتي إليك أن تساهلي مع المعلمات فيما

يملن إليه من التمتع بنعيم هذه الحياة، فالفتاة لم

تخلق للتكشف وتحمل المتاعب، بل هي زهرة

تميتها شدة الضغط فلا تحرمي الكون من أزهاره

وربما حينه فيصبح صحراء قاحلة لا يجب الإنسان

البقاء فيها (موسى، ٢٠١٠: ص ٢٦).

تتبدى المهارة الحجاجية لنوب حتب في قدرتها على مجابهة الحججتين اللتين ساقهما فتاح تبريرا لنصيحته (استحالة الوصول إلى الكمال - الفتيات لينات مثل زهرات) بطرح حججتين مضادتين، تفند الأولى ادعاء طلب الكمال، وتمثل الثانية في طرح استعارة مضادة تتمتع بالدرجة نفسها من الشبوع، ومن ثم إمكانية القدرة على التأثير.

نوب حتب: ولا يخفى عليك سيدي أن النفوس بطبيعتها

ميالة إلى الفساد، ولهذا وجب أن يكون المعلم

انصراف التلميذات على بقائهن. تكشف النظرة المتأنية للحوار عن أننا إزاء نقاش حجاجي بامتياز، وإن بدا غير ذلك على سطحه؛ فالضابطة نفرتيتي تطرح وجهة نظر تحفيزية، وهي تلك التي يوصي فيها المحاجج بدرجات متفاوتة من التأكيد بالقيام بفعل ما أو عدم القيام به. (انظر: فان إمرن، ٢٠١٠: ص ٢). عبر الاستفهام، تطرح نفرتيتي وجهة نظرها طرحا غير مباشر: "ينبغي عليك (أي: نوب حتب) أن تأمري بصرف التلميذات" مدللة على مقبوليتها بحجة مفادها أن "التلميذات يعانين من العقاب الذي طال أمده". في المقابل تستجيب نوب حتب لوجهة النظر المطروحة بموافقتها مدللة على مقبوليتها بطرح وجهة نظر أخرى تتعلق بانعدام مسؤولية التلميذات عما فعلن. المسلك التداولي والحجاجي للشخصيتين كاشف عن عدة أمور:

أولا: مراعاة قواعد الأدب واحترام التراتبية داخل دار النظام، تلك القواعد التي لا تسمح لمن هو أقل رتبة أن يصوغ وجهة نظر تحفيزية على نحو مباشر "ينبغي عليك أن...". ستلعب الإشارة إلى صرامة هذه القواعد دورا مهما في تقدير القارئ لما سيلبي من أحداث؛ فالنبي الثاني لدير آمون، فتاح، سوف يطلب في المشهد التالي من نوب حتب أن تتخلى عن "تشدد" الأخلاقي وتتيح له وللکاهن الأعظم، حابي، أن يقيم علاقة جسدية معها ومع المعلمة رودوييس بما يخالف المستقر من تقاليد دور النظام. تلعب الإشارة إلى الانضباط داخل دور النظام في المشهد الافتتاحي دورها في تضخيم "إنم" النبي الثاني. من ناحية أخرى، سيثمن القارئ شجاعة نوب حتب في السخرية من فتاح في المشهد التالي؛ إذ كلما كان الالتزام بالتراتبية أشد، كانت سخرية الأدنى رتبة من الأعلى دالة على شجاعة استثنائية، تريد المؤلفة أن تنطبع في ذهن قارئها عن شخصية نوب حتب.

ثانيا: في حين تدلل الضابطة على مقبولية وجهة نظرها باستدعاء حجة عاطفية المضمون في جوهرها (معاناة التلميذات من العقاب)، تتجاهل نوب حتب تماما هذه الأبعاد العاطفية المتعلقة بكاء التلميذات ومعاناتهن من العقاب، مستدعية حجة أخرى أقل "حرارة" تتعلق بـ "المسؤولية". تلجع المؤلفة من ثم على شخصية نوب حتب

^١ قسمت نبوية موسى مسرحيتها إلى أربعة فصول، ولم تقسم الفصول إلى مشاهد. استخدمت كلمة مشهد هنا جوازا بمعنى الانتقال من حوار ذي موضوع معين بين شخصين (أ و ب) أو أكثر (أ و ب و ج و د... الخ) إلى حوار ذي موضوع مغاير بين شخصين آخرين (س و ص وربما أ "من المشهد السابق" و ع... الخ).

^{١١} انظر البحث السادس حول ثلاثية المثقف - الفضيلة - السلطة.

مثالا كاملا للأخلاق حتى يضطر التلاميذ إلى

محاكاته ولو قليلا. والتلميذات كعجيبة لينة

نصوغها نحن في القالب الذي نريده.

وإذا كان تحليل الخطاب الحجاجي من المنظور الجدلي يُعنى أساسا بتقييم الممارسة الحجاجية من حيث التزامها بمعايير المعقولية reasonableness أو مخالفتها (وحيثما تنطوي الممارسة الحجاجية على مغالطة)، فإن ما يعيننا في التحليل الحجاجي للنص المسرحي ليس تقييم معقولية النقلات الحجاجية التي تقوم بها الشخصيات المتخيلة، بقدر ما يعيننا ما يكشف عنه الأداء الحجاجي من سمات الشخصية. يدل المسلك الحجاجي لنوب حتب - وهو ما سيتأكد تاليا - عن كونها خصما فكريا عنيدا، وقادرا على الإفحام ومقارعة الحجة بسواها؛ كونها صاحبة عقل استثنائي. مرة أخرى سيهيم هذا المسلك الحجاجي القارئ لقبول ما ستقوم به نوب حتب لاحقا من حيل تحميها من الوقوع في حباتل مؤامرات الكهنة الفاسدين، بمعنى قبول القارئ لاحتمالية أن تكون تلك التصرفات قد صدرت عن شخصية لها القدرات العقلية التي لدى نوب حتب.^{١١}

ينتقل فتاح من النصيحة إلى الرجاء في المقطع التالي، ويتبادلان طرح الحجج:

فتاح: ... إن مولانا الكاهن الأعظم قد أرسلني إليك

لأرجوك في أمرين. أولهما: أن تحسني معاملة

السيدة رودوييس التي تشكو منك مر الشكوى،

والثاني أن تسمحي له بزيارتك وزيارتها ليلا

لمجرد المؤانسة لأنه يحب حديثكما، وكثرة عمله أثناء النهار تمنعه من زيارتكما نهارا.

نوب حتب: إن زيارة رجال التعليم لنا ليلا قد تثير حول

اسمنا واسمهم الظنون، وإني - حرصا على

سمعتنا - ألتمس من مولانا الكاهن العدول عن

رغبته هذه. (موسى، ٢٠١٠: ص ٢٧)

ثم ينتقل الكاهن من الرجاء إلى الاستعطاف، في حين

تحافظ نوب حتب على مسلكها التداولي: الرفض المهذب

الذي يراعي قواعد التأدب ويحترم التراتبية المعمول بها داخل

الدير، وإن يكن رفضاً مدعوماً بحجج قوية على الدوام:

فتاح: إنك يا سيدة نوب حتب شديدة قاسية لا ترحمين

من قاسوا الحب والهوى [...] فلم تقسين علينا

إلى هذا الحد؟ ولم تحرمينا التمتع بنعيم هذه الحياة

كباقي رجال العالم؟

نوب حتب: إني لا أتعرض لكم يا سيدي فيما تمتعون به

أنفسكم بعيدا عن دور التعليم، أما في معاهد

العلم وأما في دور الثقافة فهو ما لا أسمح به ولا

يسمح به شرف التعليم ورفعته. (موسى،

٢٠١٠: ص ص ٢٧، ٢٨)

أمام هذا الثبات من جانب نوب حتب، تتغير نبرة خطاب فتاح، فينتقل فجأة من الاستعطاف إلى الأمر. يصاحب هذا الانتقال تغير لهجة الخطاب إلى لهجة أوضح في رسميتها من خلال استحضار ما للنبي الثاني من سلطة ("وأنا بصفتي..."). يحاول فتاح أن يهيم للأثر التفاعلي لأوامره أن يتحقق (مستدعيًا واحدًا من شروط الصحة)؛ فالأمر لا يقابل بطاعة ما لم يكن للأمر سلطة على المأمور. بالتوازي مع ذلك، يحاول فتاح استغلال الإمكانية الإقناعية لاستعارة استخدمها في تناسب مع السلطة الدينية التي استحضرها للتو إلى ساحة الخطاب، فإذا كان صاحب السلطة الدينية يستمد سلطته من الإله نفسه، فربما يكون من المناسب أن يكون المرؤوس دينيا مثل ملاك مطيع:

فتاح: ... نحن رؤساؤك لنا أن نأمر وعليك أن تطيعي،

وأنا بصفتي النبي الثاني للدير آمون وبمالي من

الإشراف على هذه الدار أمرك أن تقومي معي

الآن وأن تدخل بي إلى حجرة السيدة رودوييس.

نوب حتب: أنا لا أسمح بذلك.

فتاح: أنا رئيسك ولي أن أدخل هذه الدار أي وقت [...]

فسيري أمامي كملك طاهر شريف واطركي

العناد فإنه لا يناسب رقتك ولطفك النسائي.

(موسى، ٢٠١٠: ص ٢٨)

تتغير نبرة خطاب نوب حتب هي الأخرى إثر إصرار

فتاح على دخول حجرتها بحجة تفتيش غرفة نومها، فتلجأ إلى

التورية الساخرة اعتمادا على ما في اللغة من المشترك اللفظي،

وأن لفظة (نايبة) قد تدل على صيغة المؤنث من فاعل "ناب"،

كما قد تدل على المصيبة الشديدة أو ما ينزل بالمرء من

الكوارث:

نوب حتب: ... وإذا أردت أن تدخل أنت فسأرسل معك

نايبة تأخذك إلى حيث تريد.

فتاح: ماذا تعنين يا خبيثة بألفاظك التي تتضمن دائما

معنيين؟

^{١١} انظر: (موسى، ٢٠١٠: ص ص ٤٢ - ٤٣).

(للمزيد، انظر: فان إمرن وآخرون، ٢٠٠٢: ص ص ٦٨-٧٢).

١ أنا غير نادمة/ ضميري لا يؤنبني

لم أقصر في عملي

و(١، ١) وحده التقصير في العمل يتسبب في حصول

الندم/ تأنيب الضمير

((١، ١).١) ليس للمرء أن يأسف على شيء سوى ذلك

((١، ١).١).١) زوال متع الحياة ليس مدعاة للأسف

((١، ١).١).١).١) انتهاء العمر ليس مدعاة

للأسف

((١، ١).١).١).١).١) أأ العمر مهما طال لا بد أن

يتهي

((١، ١).١).١).١).١) أب خير للإنسان أن يموت

شاباً من أن يكابد آلام الشيخوخة

((١، ١).١).١).١).١) ضياع المال ليس مدعاة

للأسف

((١، ١).١).١).١).١) أأ ما أكل الغني الذهب

والجواهر

((١، ١).١).١).١).١) أب لا مات الفقير من الجوع

((١، ١).١).١).١).١) أج لا يستطيع الفتى أن

يلتهم أكثر من سعة جوفه

وإذا كان خطاب نوب حتب يرتكز على القيام بفعلين

كلاميين أساسيين هما طرح الحجج ورفض الأفعال التحفيزية

التي يقوم بها فتاح على تباينها بين نصيحة ورجاء واستعطاف

وأمر وتهديد، فإن خطاب فتاح تتغير نبرته تغيراً مفاجئاً على

نحو ما يبيّن. يُظهر الحوار نفساً قصيراً في الأداء الحجاجي

لفتاح، مما يعكس سعيه الدؤوب وراء تحقيق "غايته" دون

كثير اعتناء بأخلاقية "الوسائل" أو بانسجامها، في مقابل

الثبات الانفعالي والفكري لنوب حتب. يبرز التعارض بين

هاتين الطريقتين في الأداء الخطابي تعارضاً كامناً بين المنطق

المحرك لكلا الشخصيتين (ومن سينتمي إلى معسكري كلا

الشخصيتين كما سيبين لاحقاً): بين منطق الفضيلة المجردة

والبحث عن الكمال الإنساني من ناحية، ومنطق "المصلحة"

و"الشهوة" و"الرغبة" في المقابل. هذا تعارض أولي ستسأله

تعارضات أخرى، على نراها ينضج النسيج الدرامي

للمسرحية.

هذا التبدل السريع في نبرات خطاب فتاح له دلالة

الحجاجية؛ أنه ربما غير مقتنع هو نفسه بالحجج التي ساقها

نوب حتب: لا أعني شيئاً أكثر من أني أريد أن أرسل نائبة
عني تأخذك أنت.

فتاح: كفاك عبثاً، وستندمين على هذا يوم لا ينفك

ندم. (موسى، ٢٠١٠: ص ٢٩)

لا يمنع هذا التصاعد الدرامي وما آل إليه الحوار من

سخونة وحدة نوب حتب من مواصلة طرح الحجج:

نوب حتب: أنا يا سيدي لا أندم إلا إذا قصرت في عملي ولم

أقم بواجبي. ولا يؤلمني شيء إلا تأنيب الضمير،

وما دمْتُ شريفة النفس مرتاحة الضمير فلا

أسف على شيء في هذه الحياة، وسيان عندي

الموت والحياة والفقر والغنى، فالعمر مهما طال

لا بد أن ينتهي، وخير للإنسان أن يموت شاباً

عن أن يكابد آلام الشيخوخة، وما أكل الغني

الذهب والجواهر، ولا مات الفقير جوعاً، بل

كلاهما يأكل ليعيش، ولا يستطيع الفتى أن يلتهم

أكثر من سعة جوفه، فعلام يتحمل الإنسان

الضيم أو يفرط في الشرف جبا في المال وهو متاع

زائل؟ (موسى، ٢٠١٠: ص ص ٢٩، ٣٠).

في المقتطفات السابقة تكرر نوب حتب الإشارة

الاجتماعية "يا سيدي" ثلاث مرات محافظةً على قواعد

التأديب، وواضحةً حداً فاصلاً بينها وبين فتاح يجعلها في عيون

القراء أقدر على مقاومة إغراءاته وتهديداته. وربما يرى الناظر

في الكلمات السابقة ضرباً من الميل إلى الخطابة والوعظ إذا ما

انتزعناها من سياقها وحكمنا عليها بالمواصفات النوعية

للحوار المسرحي في طوره المعاصر، بيد أن وضع الكلمات في

سياقها الزمني من منظور التحليل التداولي الحجاجي يؤكد

على ما استنتجناه سابقاً من أن المقصد إبراز ما تتمتع به نوب

حتب من قدرة على الإقناع والإفحام في مقابل تهافت حجج

خصمها؛ فهي لا تسوق حجة مفردة دعماً لوجهة نظرها "أنا

يا سيدي لا أندم"، بل تقدم دفاعها في بنية حجاجية مركبة كما

يصورها المخطط التالي. للإيضاح، تشير العلامة (') إلى

المقدمة الضمنية التي تربط وجهة النظر بالحجة. تقدم نوب

حتب عدة حجج لا تكفي إحداها منفردة لتكون دفاعاً عن

وجهة النظر، بل تشكل الحجج مجتمعة دفاعاً كافياً عن وجهة

النظر، ونكون من ثم بإزاء بنية حجاجية متعاضدة، وترقم

الحجج باستخدام الرقم ١ وتتعدد الأحرف بتعدد الحجج،

ويشير وضع الرمز الرياضي بين قوسين إلى أن المناقش لم يقدم

حجته أو وجهة نظره على نحو صريح، بل على نحو ضمني

البلاغية المتباينة من تعريض وتلطف وتلميح وتورية، ناهيك عن سلوك سبيل الصمت، للإفلات من بطش القامعين، بل تواجه خصمها بتورية مفصوحة الغرض؛ ففتاح لم يقع في فخ المعنى القريب "صيغة المؤنث من فاعل "ناب" وأدرك أن مراد محدثه هو المعنى البعيد "المصيبة الشديدة"، بدليل سؤاله الاستنكاري: "ماذا تعنين يا خبيثة بألفاظك التي تتضمن دائماً معنيين؟".

٥. أنماط النشاط الاتصالي والأعراف المنظمة لها

في مقال عنوانه "أنماط النشاط واللغة"، قدم ليفنسون Levinson مفهومه لنمط النشاط الاتصالي بوصفه "فئة تصنيفية فضفاضة تضم أحداثاً محددة الهدف ومشكّلة اجتماعياً ومحددة المعالم، وذات قيود تتعلق بالمشاركين فيها والأجواء المحيطة بها وخلافه، وتتعلق فوق ذلك كله بكل أنواع الإسهامات المسموح بها" (ليفنسون، ١٩٩٢: ص ٦٩). وإذا كان الفعل الكلامي هو وحدة التحليل الصغرى المقترحة في هذه المقاربة للغة الخطاب المسرحي، فإن فهما أفضل للأفعال الكلامية المؤداة يتحقق بالنظر في تلك الأفعال في ضوء سياقاتها: الصغرى أي اللغوية المصاحبة، والوسطى أي المواقف التي أنجزت فيها هذه التلفظات، والكبرى أي أنماط النشاط الاتصالي وما ينظمها من أعراف وقواعد (انظر: فان إمرن، ٢٠١١). وفكرة أنماط النشاط الاتصالي قريبة من فكرة الأنواع الأدبية لكنها أوسع لانطباقها على الممارسات اللغوية كلها، الأدبية منها وغير الأدبية. وتشكل أنماط النشاط الاتصالي من تبادل (صريح أو ضمني) لأفعال الكلام محكوم بشروط مسبقة، منصوص عليها صراحة في صورة قواعد مكتوبة أو معروفة ضمناً لأعضاء الجماعة اللغوية.

يتشكل الحوار في الخطاب المسرحي في صورة أنماط نشاط اتصالي تنظمها قواعد صريحة أو ضمنية، وفي بعض الأحيان تكون تلك القواعد موضوعاً للنزاع؛ بمعنى أن كلا من طرفي الحوار يحاول أن يصوغ قواعد نمط النشاط الاتصالي بما يحقق غايته من الحوار. هذه المنازعة كاشفة هي الأخرى عن الطبائع النفسية للشخصيات ومسارات الصراع الحالي والمتوقع.

ليقتنع نوب حتب بالتخفف من تشدها الأخلاقي، فما يعنيه أن تتحقق مآربه. يعني ذلك أن فتاح بتأديته للحجاج بوصفه فعلاً كلامياً مركباً لا يفني بالشرط الثالث من شروط المسؤولية. يصوغ فان إمرن وخروتندورست شروط المسؤولية على النحو التالي:

١. يعتقد المتكلم أن وجهة نظره فيما يتعلق بالقضية مقبولة

٢. يعتقد المتكلم أن القضايا الواردة في الأفعال الكلامية القضايا الواردة في الأفعال الكلامية ١، ٢، ٣، ن مقبولة

٣. يعتقد المتكلم أن كوكبة الأفعال الكلامية ١، ٢، ٣، ن تشكل تبريراً مقبولاً للقضية ق (فان إمرن وخروتندورست، ١٩٨٤: ص ٤٤؛ ١٩٩٢: ص ٣١).

وعليه يمكن تبرير إدانته أخلاقياً بمحاولة التلاعب بنوب حتب، وهي الإدانة المثبوتة على نحو متكرر في ثنايا النص. وهكذا، يلعب التحليل التداولي دوره في تفسير ما نشعره كقراء عبر الحدس والتخمين اتكاءً على نهج علمي منضبط.

بقيت نقطة أخيرة قبل الانتقال إلى مبحث تالٍ تتعلق باستخدام نوب حتب العابر للتورية هنا. إجمالاً، وبتبسيط مخل، يمكن القول إن المرأة، كما يسفر عنه حضورها في غالبية النصوص الإبداعية التراثية على الأقل، وبوصفها الطرف الأضعف في علاقات السلطة، تسعى إلى الخلاص من السلطة المادية للرجل عبر توظيف الطاقات الإبداعية للغة. فإذا كانت شهرزاد قد قدمت في الليالي نموذجها الفريد للخلاص بالقص، وقدمت نسوة أخريات في حكايات التراث ناهجاً للخلاص عبر الاستعارة والشعر، فإن نوب حتب لا تبغي الخلاص بهذا الاستخدام المراوغ للغة: إنها - على العكس - تظهر التحدي المباشر برفض مطالب النبي الثاني، فتاح، وتستعين بالتورية لتجعل التحدي أشد وقعاً. لا تتحصن نوب حتب بـ "بلاغة المقموعين" حسب تعبير جابر عصفور (١٩٩٢: ص ص ٦-٤٩)، تلك التي توظف الأشكال

^{١٢} تفصيلات أكثر حول هذه النقطة مشروحة في تحليل سردي-ثقافي لعدة حكايات تدور حول المرأة أوردها الأبشيهي (٧٩٠ - ٨٥٠) في كتابه (المستطرف في كل فن مستظرف) وهو أحد كتب المصنفات العربية الشهيرة المكتوبة في العصر المملوكي الذي يقع في منطقة وسطى بين الثقافتين النخبوية والشعبية. كان المقصد من هذا التحليل اقتناص أبرز ملامح المخيال الجمعي حول المرأة في عدة قطاعات من الخطاب. لمزيد من التفاصيل، انظر: (عمر، ٢٠١٠: ص ص ١١٣ - ١٢١).

Heritage (٢٠٠٢) ثم طورها في مقال تال (كلايان وآخرون، ٢٠٠٦). هذه الجوانب هي المبادرة، والمباشرة، والتقريرية، وإظهار الخصومة. تتجلى المبادرة في الانتقال من سؤال إلى الذي يليه دون اعتناء بتعليقات الخاضعة للاستجواب.^{١٣} أما المباشرة فتظهر في الطريقة الحادة التي تصاغ بها الأسئلة بعيدا عن أي مراعاة لقواعد التأدب (هل يمكنك؟ هل بوسعني أن أسأل؟). وتتجسد التقريرية في توجيه أسئلة ذات نهايات مغلقة closed-ended باستخدام حرفي الاستفهام "هل" والهمزة. بل إن درجة التقريرية تزيد - والسمة العدوانية في الأسئلة الموجهة من ثم - حين تكون الأسئلة منفية (لم)، وهو ما نجده في سؤالين من الأربعة الواردة في المقتبس. يقرر كلايان وهريتيغ أنه "كمبدأ عام، فإن الأسئلة المنفية تميل بشدة إلى أن يجاب عنها بالإثبات"، وهو ما يصب في غير مصلحة الخاضعة للاستجواب، ويؤكد النية المبيتة للإضرار بها من قبل المستجوب. وأخيرا، تظهر الخصومة في توجيه محتوى الأسئلة لتتوافق مع مقاصد سنفرو ومن خلفه لا مع رغبات نوب حتب؛ فالأسئلة تركز على خضوع المعهد للتفتيش، وزيارة فتاح، وخروجه مغضبا، والاختلاف مع رودوبيس، وهي أمور لا تمس مظالم نوب حتب من قريب ولا من بعيد. يصوغ أسئلته بحيث يكون للإجابات المثبتة عنها استلزامات حوارية (أقوال مُضمرة بترجمة عمر بلخير) تدين نوب حتب، وهي - ككل استلزام حوارية - استنتاج غير ملزم.

من منظور تحليل الأفعال الكلامية، لا تتحقق بعض شروط النجاح لفعل الاستجواب الكلامي (وهو أحد الأفعال الكلامية التي تندرج ضمن فئة الأفعال الكلامية التوجيهية). هذه الشروط مقترحة، ويمكن صياغتها على النحو التالي:

(١) المضمون القضوي للسؤال ذو صلة *واقية* بالقضية محل النظر.

(٢) القائم بالاستجواب *ليس على يقين مسبق* بإجابات الأسئلة التي يوجهها للخاضع للاستجواب.

٥ . ١ الاستجواب: من تحصيل المعلومات الدالة إلى

التعسف

قرب نهاية الفصل الثاني، يدخل سنفرو، قاضي التحقيق وأحد كهنة آمون، وبصحبه كاتب التحقيق. يحقق سنفرو مع نوب حتب متهمًا إياها بالكفر وعصيان تعليمات رجال الدين. وفي حين تقضي الأعراف المنظمة للاستجوابات بأن تكون الأسئلة مصوغَةً على نحوٍ يهيئ للمتهم أو الخاضع للاستجواب عموما أن يجيب بما يضيف مزيدا من المعلومات التي تخدم مسعى تحقيق العدالة، يصرّ سنفرو على أن يصوغ أسئلته ليقتنص من نوب حتب الإجابات التي يريدتها والتي يعرفها مسبقًا كما لُقِّنها مُسلِّمًا بصحتها من قبل حابي:

سنفرو: س - هل فتش الكاهن سوتبخ على المعهد هذا العام؟

نوب حتب: ج - نعم فتش، ولكن ما علاقة هذا بالتهمة؟
سنفرو: هذا خروج عن السؤال فاكتب أيها الكاتب الشطر الأول من إجابتها فقط.

س - هل حضر إلى مكتبك السيد فتاح موفدا من قبل مولانا الكاهن؟

نوب حتب: ج - نعم حضر لا لينصح لي ولكن ليطلب مني ما لا أرضاه.

سنفرو: لا تكتب إلا الشطر الأول من إجابتها فقط لأنها تخرج كثيرا عن السؤال [...].

س - ألم يخرج السيد فتاح مغضبا من مكتبك؟
نوب حتب: ج - نعم خرج مغضبا.

سنفرو: س - ألم تختلف كثيرا مع السيدة رودوبيس؟
نوب حتب: ج - نعم. اختلفت معها لأنها مثال سيئ لتلميذاتها.

سنفرو: قلت لك لا تخرجي عن السؤال لأننا لا نريد إلا الإجابة المختصرة ولا تكتب غيرها فامضي إذا على إجابتك.

نوب حتب: لم يكتب الكاتب شيئا يصح أن أمضي عليه.
سنفرو: لقد كتب الشطر الأول من إجابتك ويجب أن تمضي عليه لأنه صحيح لا تغيير فيه.

نوب حتب: ولكنه لا يفيد شيئا.

سنفرو: ليس تقدير هذا من شأنك أنت بل هو من شأن القضاة. (ص ص ٥٢-٥٣)

تتوفر في أسئلة سنفرو الجوانب الأربعة للعدوانية التي اقترحها محللا المحادثة كلايان Clayman وهريتيغ

^{١٣} يركز كلايمان وآخرون على ثلاثة مؤشرات للمبادرة في سياق دراستهما لدرجة عدوانية الأسئلة التي يوجهها الصحفيون لرؤساء الولايات المتحدة الأمريكية منذ ١٩٥٣ حتى ٢٠٠٠. هذه المؤشرات هي تقديم السؤال بعبارات تشكل سياقاً للسؤال، وتوجيه أكثر من سؤال في الدور الواحد، وتوجيه سؤال تعقيبي بعد إجابة السؤال الأساسي. تتوافق هذه المؤشرات وخصوصية النمط الاتصالي الذي يدرسه، لكن يمكن للمبادرة أن تتجلى بأشكال متباينة في الأنماط الاتصالية المختلفة.

وتراتيبات القيم التي تشكل معا مساحة الاتفاق المشتركة. هذه العناصر هي التي يَسْتَقِي منها كل طرف الحجج والمقدمات غير المعبر عنها unexpressed premises الداعمة لانتقال المقبولية من الحججة/ الحجج إلى وجهة النظر. أما النوع الثاني من المنطقات فهو المنطقات الإجرائية، وتتمثل في القواعد التي تنظم عملية التبادل الحجاجي. على سبيل المثال: ما أنواع الحجج المسموح باستخدامها؟ هل يمكن لطرفي النقاش الدخول في نقاش فرعي حول مقبولية واحدة من المنطقات المضمونية؟ من الذي يحدد الزمن المخصص للتبادلات الحجاجية (أو المساحة النصية في حالة الحجج المكتوب)؟ في حالة المحاكمة بوصفها نقاشا حجاجيا، يبدو السؤال الأهم متعلقا بأنواع الحجج التي يمكن استخدامها: هل يسمح لأي شخص بالإدلاء بشهادته؟ وما الخصائص الضروري توفرها في الأدلة المادية حتى تعد حججا مقبولة؟

يدور الصراع الدرامي على مستوى تشكيل المنطقات الإجرائية في الفصل الأخير بين فريقين. يضم الأول قاضي طيبة وحابي، وهما مَيَّالان للتضييق على حرية المتهم في تبرئة نفسها وعلى شهادة الشهود كذلك، ويضم الثاني فرعون ونوب حتب نفسها وأمنتحتب وحوريس، ويتبنون منظورا أكثر انفتاحا. ولا يتعلق الفارق الجوهرى بين الفريقين بموقفهما من براءة المتهم أو إدانتها، بقدر ما ينصب على ضمان توفر الشروط المحققة للعدالة. وإذا صغنا الأمر من منظور حجاجي أمكن القول إن الفريق الثاني أميل لإقامة نقاش حجاجي تنوِّق فيه شروط تحقق المعقولة. كان فان إمرن وخروتندورست قد اقترحا عشر قواعد (أو وصايا) تشكل معا مدونة سلوك للمناقشين الذين يريدون الانخراط في نقاشات حجاجية تتسم بالمعقولة. تنص القاعدة الأولى مثلا، أو قاعدة الحرية، على أنه "على المناقش ألا يمنع شريكه في النقاش من التقدم بوجهات نظر أو من التشكيك في وجهات نظر" (للمزيد، انظر: فان إمرن وخروتندورست، ١٩٩٢: ص ص ٩٣-٢١٧؛ ٢٠٠٤: ص ص ١٨٧-١٩٦). في الجدول التالي، وطلبا للاختصار، أدرج مقتطفات من أقوال كلا الفريقين، وبين قوسين { } تعليق على كل مقتطف بخط مائل يتضمن شرحا من منظور حجاجي لما تحاول كل شخصية أن تقوم به لتوجيه مسار المحاكمة:

ولا يكتفي سنفرو بالانتهاك الصريح لهذه الشروط، بل إنه يسعى لفرض قواعده الخاصة على نمط النشاط الاتصالي بالتضييق على الخاضعة للاستجواب، نوب حتب، ماحيا من محضر التحقيق أجزاء ذات صلة من إجاباتها ومستقبيا ما يحلو له فحسب ويوافق نيته المسبقة لإدانتها.

تمثل البطلة نوب حتب الفضائل والمبادئ في أعلى درجاتها، ويمثل القاضي سنفرو في المقابل (ومن ورائه من حرّضوه على فعلته هذه) الظلم الصّراح. تنبني المسرحية على الثنائيات المتعارضة تعارضا بسيطا حدّا كما سيبين في المبحث التالي، ربما لحدائثة عهد كاتبها بفنون الحوار، وربما - وهو الأوقع في نظري - لخصوصية الأثر التبليغي والإقناعي الذي تريد الكاتبة تحقيقه في قرائها، ولهذا تفصيل لاحق في المبحث السابع.

٥ . ٢ مشهد المحاكمة: من يضع القواعد؟

تكرّس الكاتبة الفصل الرابع والأخير لمشهد المحاكمة، وفيه تجتمع كل شخصوس الرواية تقريبا ما بين متهمّة هي نوب حتب، وقضاة من بينهم سنفرو وأمنتحتب وطاحوتي ومنقرع، وشهود من بينهم رودوييس وماريت رع، بالإضافة إلى من لفقوا التهمة لنوب حتب وهم حابي وفتاح وسوتبخ، وأخيرا فرعون الذي يمثل السلطة العليا التي تعلو على السلطة الدينية/القضائية، صاحبة الكلمة الفصل في توجيه وقائع المحكمة.

يمكن وصف المحاكمة بوصفها نمط نشاط اتصالي ملازما دوما لممارسة الحجج، وبذا يصح أن يوصف بأنه نمط نشاط حجاجي (فان إمرن وهاوتلوسر Houtlosser، ٢٠٠٥) يحاول فيه طرف ثالث محايد أن يصدر حكما لصالح أحد متخاصمين في ضوء الأدلة والبراهين، بما يعني أن المتهم (أو من يمثله) من ناحية يطرح وجهة نظر مضمونها القضوي أنه بريء من التهمة المنسوبة إليه، في حين يطرح ممثل الادعاء من الناحية الأخرى وجهة النظر النقيضة، ثم يتبادلان الحجج، ويتركان الأمر للقاضي في ضوء السلطة الاجتماعية الممنوحة له ليقرر أي من وجهتي النظر يتمتع بالمقبولية في ضوء الحجج المطروحة. وفي أي نقاش حجاجي، ثمة اتفاق مسبق ضروري حول نوعين من المنطقات. يتمثل الأول في المنطقات المضمونية، أي الوقائع والتصورات والقيم

الفريق الأول	الفريق الثاني
١ - قاضي طيبة: ألتمس من مولانا الملك ألا يسمح لها بمثل هذا الكلام الذي يلوث المعاهد الدينية والقائمين بأمرها. (ص ٧٤) لركان الكلام الذي تفوهت به نوب حنّب واعترض عليه القاضي هو أنها نفت عن نفسها التهمة ووجهتها عنها للكهنة "الذين كفروا بالألهة ودنسوا أماكنهم المقدسة". ما فعلته نوب حنّب هو أنها فعلت قاعدة الحرية، التي تنص على أنه يحق لطرفي النقاش في المرحلة الافتتاحية أن يعبرا عما شاءا من وجهات نظر. في المقابل، يجرض القاضي فرعون على ارتكاب مغالطة بانتهاك هذه القاعدة}	١ - حوريس: ولكن أليس للمتهم الحق في أن يدافع عن نفسه وأن يقدم للمحكمة مستنداته إن كان لديه شيء منها؟ (ص ٧٤) لر في كلام حوريس تأكيد على ضرورة التطبيق الكامل لقاعدة الحرية، ليس فيما يتعلق فحسب بطرح أي من طرفي النقاش لوجهات النظر بل بطرح ما شاء من الحجج الداعمة لوجهات النظر تلك}
٢ - حابي: إنها لا تريد بذلك يا مولاي إلا إساءة سمعة المعاهد وليس لديها شيء من المستندات البتة... إنها تريد أن تشغل أفكار الناس بأمر لا حقيقة لها فيجب أن يعلق أمامها هذا الباب الآن حتى لا يكثر الأخذ والرد حول طهارة المعابد ودور النظام. (ص ٧٤) لر يشير حابي هنا إلى رد نوب حنّب التهمة ناسبة إياها إلى الكهنة، وما ارتكبه حابي في هذا المتكلم هو مغالطة شهيرة تعرف بمغالطة التشهير <i>Ad Hominem argument</i> وعلى وجه التحديد التنويعة الثانية من تنويعاتها التي تعرف بالتشهير الظرفي <i>circumstantial variant</i> وفيها يفسر أحد طرفي النقاش طرح خصمه لوجهة نظره بأنها نابعة من رغبته في تحقيق مصلحة ما}	٢ - أمنحنب: وما هو الضرر إذا أجيبت إلى هذا الطلب العادل؟ (ص ٧٤) لر مرة أخرى، ولكن على لسان أمنحنب هذه المرة، يؤكد الفريق الثاني حقّ نوب حنّب بوصفها طرفاً في نقاش نقديّ في أن تطرح ما شاءت من وجهات نظر وحجج تدعمها}
٣ - قاضي طيبة: هذا الرجل [خاطي، بواب دار النظام] خرف لا تحجز شهادته ولا يصح أن يلتفت إلى هذيانه. (ص ٨٠) لر قال القاضي هذا الكلام بعد أن شهد خاطي لمصلحة نوب حنّب مؤكداً ما صرحت به نوب حنّب من تسلل حابي، الكاهن الأعظم، إلى حجرة رودوبيس ليلاً. يحاول القاضي أن يتدخل في صياغة القواعد الإجرائية المنظمة للنقاش النقدي من خلال رفضه مقبولية واحدة من الحجج، وهي هنا شهادة خاطي، بواب دار النظام}	٣ - فرعون: يجب أن تُسمع شهادة الشهود مهما كان مركزهم. (ص ٨١) لر في المقابل، يؤكد فرعون القاعدة الإجرائية الأكثر تعبيراً عن العدالة: شهادات الشهود جميعهم يمكن الأخذ بها واختبار مقبوليتها في ضوء سواها من الحجج المطروحة}
٤ - حابي: إن بيته [خاطي، بواب دار النظام] وبين نوب حنّب اتفاقاً ولهذا أتى مع شهادتها [ماريت رع]. (ص ٨١) لر يقدم حابي حجة على اقتراحه بتضييق ما في القواعد الإجرائية من اتساع. المشكلة فيما طرح أنه محض ادعاء لا حقيقة}	
٥ - قاضي طيبة: إن كلامها يا مولاي سخف وهذيان؛ إذ تريد أن تجرنا إلى سماع أقوال هؤلاء الجهلاء [يقصد القاضي البواب، وكذلك السجانة التي قالت نوب حنّب إنها على استعداد للشهادة في صفها] أمثال خاطي بوابها، ومحال أن يسمح لها مولانا الملك بذلك. لمر مرة أخرى، يحاول الفريق الأول على لسان قاضي طيبة أن يفرض على أطراف النقاش النقدي قاعدة إجرائية تخالف مبدأ العدالة المطلقة تقضي بالاقصصار على الأخذ بشهادة بعض الشهود دون سواهم باعتبارها حججاً يمكن قبولها}	

يتضح من الجدول كيف أن المسلك الحجاجي لكلا الفريقين يجسد تعارضاً بين من يحاولون لي ذراع المبادئ لخدمة "المصلحة" و"الرذيلة" في مقابل من ينتصرون للمبادئ وقد تجلّى ذلك الانتصار في المتكلمات السابقة في محاولة الانتصار للمعقولة في إدارة النقاشات الحجاجية. عند هذه النقطة يمكن الانتقال من رصد السلوكين التداولي والحجاجي للشخصيات المتخيلة في ضوء مقاصدها الاتصالية، إلى التركيز على مقاصد المؤلف الواقعية وأبعادها الثقافية. تكمن واحدة من مشكلات الدراسات السابقة، رغم تأكدها النظري على أن المؤلف الواقعي قائم بالاتصال، في أنها تغفل دراسة اتصاله بالجمهور دراسة تداولية، وتتفرغ تفرغاً شبه كامل لمقاصد الشخصيات المتخيلة ومعاني تلفظاتها في الاستعمال.

وكما تقدم في تحليل المشهد الافتتاحي، توضع نوب حتب (المرأة/ المرؤوسة) "حارسة الفضيلة" في مقابل الكهنة (الرجال/ الرؤساء) "هادمي الفضيلة"، بما قد يشي للوهلة الأولى أننا إزاء خطاب جندي حدي يضع المرأة/ الخير في مقابل الرجل/ الشر. غير أن متابعة التطورات الدرامية تشي بصورة مغايرة قليلاً. إن نوب حتب تدخل في نقاش حاد مع رودوبيس حول التبرج، تبدو فيه الأولى مدافعة عن الاحتشام في الزينة، والثانية نصيرةً للنقيض، بحجة أن ظاهر الإنسان لا علاقة له بجوهره: "إن مظهر المعلمة لا يدل على فضائلها؛ فقد تكون المتبرجة أكثر عفة واستقامة من غيرها من المحتشبات" (موسى، ٢٠١٠: ص ٤٩). هاهنا يُظهر تحليل الصراع الدائر عن معادلة درامية أخرى لا يلعب فيها النوع دوراً. صحيح أن مشهد المحاكمة يكشف عن الضغوط التي تعرضت لها رودوبيس من قبل الكاهن الأعظم لتقبل بالدخول معه في علاقة آثمة، مما قد يعد نوعاً من التبرير الدرامي لما فعلته، بيد أن الحكم النهائي لفرعون، مالك الحقيقة المطلقة وحارس الفضيلة كما تصوره المسرحية، يقضي بتخطئة رودوبيس ومعاقبته على ما فعلت: "أما أنت يا سوتبخ ومثلك رودوبيس فقد وجب عليكما القتل لتأديتكما شهادة الزور أمام المحكمة، ولكنكما كنتما تحت تأثير قوِيّ عات لا تستطيعان عصيانه، لهذا تحكم عليكما المحكمة بالطردهن طيبة لضعف إرادتكما وميلكما إلى الشر" (موسى، ٢٠١٠: ص ٨٧). تدخل الإرادة إذا عاملاً إضافياً في معادلة الفضيلة - الرذيلة، وتجذب الكمات التالية لنوب حتب دوراً لها في عملية تشكيل رؤية العالم المبثوثة عبر النص: "كاد ينفد صبري وكاد كفرهم يهزم إيماني، ورذيلتهم تتغلب على فضيلتي فتمحوها لولا جُكُلِي ورثته عن أب جندي تعود العزة والشرف" (موسى، ٢٠١٠: ص ٦٩). هذه الإرادة ضرورية لأن الفضيلة - المثال المطلق والكمال المبتغى - لا تتجسّد في أحد مهما تكن درجة حبه للفضيلة.

ويتنوع أولئك الذين مدّوا يد العون لتنتصر الفضيلة بين الرجال والنساء، والصفوة والعامّة؛ إذ يتبرع الكاهن والقاضي منقرع بأن يكشف لنوب حتب ما يُحاك لها من مؤامرات ناصحاً إياها بالهرب قبل أن يقبض عليها، مدفوعاً لذلك كله

ويقودنا إدراك التعارض الأخلاقي السابق إلى المبحث التالي، وفيه نُقرأ المسرحية من منظور الثنائيات المتصارعة التي تحكم مسارها الدرامي، وصولاً من ثم إلى ملامح "الرسالة" التي بثتها المؤلفة عبر نصها قاصدة إقناع القراء بها.

٦. ثلاثية المثقف - الفضيلة - السلطة

من المهم ونحن نتعقب هذه الثنائيات أن نسط القول قليلاً في المنهج الذي يعيننا على اقتناص تلك الثنائيات، أي في الأسس النظرية والإجراءات التي تمكنا من ذلك:

١. لا يعدّ خطاب إحدى الشخصيات منفرداً دليلاً على وجود تلك الثنائيات المتعارضة.
٢. العبرة دوماً بما تقدم عليه الشخصيات من أفعال، وما يكمن وراءها من بواعث.
٣. لا يعني ذلك أن اللغة ليست بذى بال هنا، بل يعني أن اللغة حاضرة بقدر حضورها الفاعل بوصفها فعلاً درامياً.
٤. من المهم عند رصد الثنائيات المتعارضة التنبيه إلى ما تمثله الشخصيات من وضعيات اجتماعية وجندرية، كما سيظهر جلياً في التحليل.

لقد فضّلت نبوية موسى أن تضع لمسرحيتها عنواناً فرعياً أو للدقة عنواناً بديلاً (الفضيلة المضطهدة)، غير مكتفية بالعنوان الرئيسي (نوب حتب). تلك محاولة منها لتبئير رسالة المسرحية في كلمتين، وتوجيه عملية فك شفرة النص التي يقوم بها القارئ، ومقترحةً أن المعنى المجرد (الفضيلة) يمكن أن يتجسّد في إنسان، ومقترحة كذلك تركّز الصراع الدرامي بين فضيلة "مضطهدة" ورذيلة "مضطهدة" وقد تجسّدت في شخصية أو بضع شخصيات.^{١٧}

^{١٧} يبدو أن مفهوم الفضيلة مفهوم محوري في كتابات نبوية موسى، يعبر عن انشغال مبكر استمر معها. في مقدمتها لكتاب المظاهرة العربية الذي أعدته لمدارس البنات، كتبت: "ولم أقصد فيه [الكتاب] إلى النصائح المشهورة التي يسهل على كل إنسان الاهتداء إليها، مثل "تجلس التلميذة أمام معلمها أو والدها بغاية الأدب". بل رأيت أن التلميذة متى انتهت إلى السنة الثالثة عرفت آداب الجلوس والمشي ونظافة الأيدي وغير ذلك من الآداب الظاهرة التي لا تتعدى باب المدرسة أمام حضرة أبيها. لكنها يعوزها أن تحلّي نفسها بالفضيلة فتسعى وراءها، وتعلم أن لها في العالم أهمية عظيمة" (موسى، ١٩١٨: ص ٢). وقد جاء الدرس الأول بالكتاب بعنوان (من لم ترفعه الفضيلة وضعته الرذيلة).

الفضيلة هنا قيمةٌ متعاليةٌ ومطمحٌ ينبغي أن يسعى وراءه أصحاب الإرادة، وليست فطرةٌ جُبل عليها الإنسان؛ لأن "النفوس بطبيعتها ميالة إلى الفساد" (ص ٢٦ على لسان نوب حتب)، و"الفضيلة المجردة لا بقاء لها بين هؤلاء الناس" (ص ٣٣ على لسان نوب حتب)، وهذا ما يجعل لدور المعلم أهمية كبرى، ويجعل من "تمكينه" بالتبعية أمراً محتوماً إن أردنا للفضيلة انتصاراً؛ فإذا كانت الفضيلة تلقن لأنها ليست مسألة فطرية، وجب أن تُعزز رسالة المعلم/ المثقف ومساعدته بسلطان ما؛ وجب أن يحظى الإنسان الأعلى (الباحث عن الفضيلة المجردة لذاتها) بالسلطة الأعلى. بعبارة أخرى، وعلى مستوى آخر وثيق الصلة، وجب أن يحتمي المثقف بدعم السلطة السياسية ليتحقق له مشروعه التنويري. لا عجب حينئذ أن تنحلَّ عقدة المسرحية وتتصر الفضيلة ويُزال الاضطهاد عن المضطَّهدين حين يحضر الفرعون/ صاحب السلطة السياسية إلى ساحة الدراما مقبياً ميزان العدل، فتختتم المسرحية بما يشبه الإنشاد على لسان الجميع وهم يمدحون فرعون قبل أن تُلقَى نوب حتب قصيدتها الختامية:

الجميع: سلاماً يا ابن الشمس الأزلية! سلاماً يا ناشر لواء العدل! سلاماً يا روح الآلهة الساهرة على راحة الناس وسعادتهم! (موسى، ٢٠١٠: ص ٨٩)

هل يكون من باب المبالغة أن نصر في روح الآلهة الساهرة هذه على راحة الناس وسعادتهم روح الخليفة هارون الرشيد في الليالي، ذاك الذي يجول في الطرقات ليلاً متخفياً يتحسس أحوال الرعية، آتياً في المشهد الأخير من الحكاية، معيدا الأمور إلى نصابها، رافعا الظلم عن المظلومين؟!^{٢٩} أليس الفرعون على هذا النحو تجسيدا للسلطة الأبوية الذكورية التي بدونها تُضطهد الفضيلة وحرَّاسها في العالم؟! **يحضر الصوت الأثوي**

^{٢٩} يقدم د. محمد بدوي تحليلاً مطولاً عميقاً لحكاية "الحمال والبنات"، إحدى حكايات ألف ليلة وليلة، مركزاً على تمثيل الحكاية للاستعارة الرعوية كما يسميها فوكو، تلك التي تجسد العلاقة بين الراعي ورعيته في الفكر الشرقي وفيها نصيح أمام عنصرين: الراعي/الني/الحاكم/الخليفة من ناحية والرعية من الناس من ناحية أخرى. يحضر الخليفة في الحكاية مجسداً نموذجاً طوباوياً للراعي في علاقته برعيته. انظر: (بدوي، ١٩٩٤: ص ١٣٩-١٦٩).

بالحب المجرد للفضيلة أيضاً: "وما جئت إلا لأؤدي خدمة لسيدة اضطهدت لمجرد استقامتها وكهاها، فدفعتني حب الفضيلة إلى مساعدتك دون سابق معرفة" (موسى، ٢٠١٠: ص ٣٤). وإذا كان منقرع رجلاً، فإن الأميرة نيفرتاري، وهي امرأة، تفعل الشيء نفسه فتعين نوب حتب بأن ترسل لها أمنحتب ليطمئنها في سجنها بأن الأمور ستسير على ما يرام في المحكمة، وبأن تخفى لديها ماريث رع وخاطي، كاتبة نوب حتب التي ستحتفظ بالمستندات التي تبرئها، وبواب دار النظام الذي سيشهد لصالحها. وإذا كان منقرع ونيفرتاري ينتميان إلى صفوة المجتمع، فإن السجانة التي أبدت استعدادها للشهادة لصالح نوب حتب ضد الكاهن تنتمي إلى العامة، وهي أيضاً لا تبغي مصلحة من وراء استعدادها للشهادة:

السجانة: ولم لا أقبل ذلك؟ أأست مصرية يجب علي أن أحترم آلهة المصريين وأن أدافع عن مصر ضد الخائنين؟

أمنحتب: حسن يا سيدتي، فسيكون لك من الآلهة خير الجزاء ومن الأميرة نيفرتاري مكافأة تليق بوطنيتك.

السجانة: أنا لا أريد أن أكافأ على القيام بما فرضه عليَّ الدين والوطن.

السعي إلى بلوغ الفضيلة المجردة هي الباعث وراء كل فعل تصوّره المسرحية باعتباره محل استحسان؛ هي الباعث الأوّل الذي لا ينبغي أن يسبقه باعثٌ، وإن يكن الدين نفسه. تقول نوب حتب: "إني أكره الرذيلة لا لأن الدين نهاني عنها، ولكن لأنها نقص أخلاقي يجب أن أترفع عن الهبوط إليه، وأحب الفضيلة لا لأن الدين حض عليها، بل لأنها كمال نفساني تعشقه نفسي وتهواه" (موسى، ٢٠١٠: ص ٥٩).^{٢٨}

^{٢٨} تتردد في المسرحية كثيراً أصداء لآراء نبوية موسى التي كانت تبثها في مقالاتها وكتاباتهما. ذكر د. محمد أبو الإسعاد في كتابه عن نبوية موسى ودورها في الحياة المصرية أنها كتبت في مقال نشرته لها صحيفة السياسة اليومية بتاريخ ٨ ديسمبر ١٩٢٥ أنها "على استعداد للتضحية بسعادتها وراحتها لأنها تكبره الرذيلة لذاتها لا خوفاً من عقاب الدين أو رجاء ثوابه، ومن كان شأنه هذا فضل الموت في الذود عن الفضيلة على الحياة مع زوالها" (أبو الإسعاد، ١٩٩٢: ص ١٩).

الجنائية التي يلقيها على عاتقي ذلك القول ولكن لدي من الشهود والبيئة ما يخرجني بريئة مشرقة" (أبو الإسعاد، ١٩٩٢: ص ١٦، ١٧). ناهيك عن المقاطع الشعرية التي يبدو صوت نبوية موسى فيها واضحا للغاية، ويغلب عليها الاسترسال الشعري بعيدا عن مقتضيات الدراما. تقول مثلا في نهاية الفصل الثالث:

أرجو لبنت النيل كل فضيلة لا تعبت الأيدي بها وتلعب
ويحارب الدهر الخؤون مآري ويعينه نزع الرجال فيغلب
حكاء وادي النيل ماذا صدكم والناس يعجبها الفساد فتطرب
يا أيها الملك الممدى ملكه فخر البلاد وعزها لك ينسب
فاعطف على دور العلوم فإنها تروجك للإصلاح فيما تطلب
تُرى هل ذلك الصوت لنوب حتب التي تخاطب فرعون
مصر، أم هو لنبوية موسى تخاطب ملك البلاد، الملك فؤاد
آنذاك؟!

لكن لماذا كل ذلك العنت؟! أعني أنه إذا كان النص لا يقول سوى ما كانت نبوية موسى تقوله في مقالاتها وشكاواها وسائر كتاباتها، فلم تُشَقَّ على نفسها بكتابة نص درامي مصوغ صياغةً جماليةً لتعبر فيه عن الأفكار ذاتها؟ بعبارة أخرى، ما القيمة التبليغية والحجاجية المضافة لخطاب نبوية موسى بصياغة الأفكار عينها صياغة درامية على مستوى الرسالة ورؤية العالم، بعيدا عن القيمتين الجمالية والإمتاعية الخالصتين؟ ما الدور الإقناعي الذي تلعبه الصياغة الخيالية للنص موضع الدرس؟ هذا الضرب من الأسئلة مشروع في ضوء الأساس التداولي لفهم عملية التخيل: أن الصياغة اللغوية للنصوص (بما فيها النصوص ذات الطبيعة الجمالية) ليست توشيحاً أو تزييناً، بقدر ما هي فعل مقصود لتحقيق أغراض اتصالية وتأثيرية بعينها.

ويكمن مفتاح الإجابة عن هذه الأسئلة في فهم النص بوصفه استعارة مفهومية كبرى، طريقة لفهم موضوع ما عبر موضوع آخر (لاكوف Lakoff وجونسون Johnson، ١٩٨٠) تندرج تحتها استعارات أصغر؛ أي باعتباره أمثلة allegory. يقدم قاموس أوكسفورد للمصطلحات الأدبية التعريف التالي للأمثلة: "قصة أو صورة بصرية ذات معنى ماثرتان يتوارى جزئياً خلف معناها الحرفي أو المنظور. يمكن أن تعدّ الأمثلة

حضوراً عارماً على لسان مفوهٍ طلقٍ لكنه صوت ناطقٍ بوعيٍ ضد نسوي في حقيقة الأمر.

لا تتبنّى المسرحية خطاباً نسوياً يتصوّر المرأة موضوعاً للتهميش والإقصاء والاستبعاد في ذاتها، أي من حيث كونها امرأة، بل هو خطاب مثالي أخلاقي يرى في الفضيلة موضوعاً للاستبعاد والتهميش؛ خطابٌ يتعالى على حركة التاريخ وضرورات الاجتماع البشري لأنه مهموم بفكرة مثالية عن "إنسان أعلى" يسعى لتجسيد "الكمال النفساني" المنشود. وعليه، ينتفي ما قد يبدو في الظاهر الدرامي للنص من أن رسالته تموضع المرأة (بأل التعريف) في موضع المحاربة دفاعاً عن حقّها ضد الرجل (بأل التعريف) أو الثقافة الأبوية التي تمثل مصالحة. النص نسائي لا شك لأن كاتبته أنثى، لكنه ليس نصاً نسوياً؛ فهو ليس نصاً مهموماً بالأنثوي المسكوت عنه، الأنثوي الكامن في فجوات الثقافة الذي يشغل الهامش، والذي يشكل وجوده خلخلة للثقافة المهيمنة (أبو النجا، ٢٠٠٢: ص ٧-١١).

٧. جدل الداخل والخارج: نوب حتب أم نبوية موسى؟

ذكرت في مقدمة البحث الثاني كيف أن الأستاذ شعبان يوسف في تقديمه للمسرحية رأى أنها تعكس أفكار نبوية موسى على نحو يكاد يكون مطابقاً. كثيرةٌ هي الإشارات النصية التي توجهنا إلى النظر في شخصية نوب حتب بوصفها مجرد قناع تختبئ وراءه نبوية موسى لتبث أفكارها؛ فمن بين وقائع حياتها ما يكاد يطابق أحداث المسرحية وما تعرضت له نوب حتب من اضطهاد. ولنذكر دليلاً واحداً على ذلك، إذ أثار تشدد نبوية موسى من الناحية الأخلاقية كبار المسؤولين في وزارة المعارف، الذين يبدو أنهم كانوا يستغلون سلطات وظائفهم في إقامة نوع من العلاقات المشبوهة مع بعض المعلمات، فتكاتفوا على اضطهادها، وما كان منها إلا أن هاجتهم علانية في شكوى وجهتها إلى وزير المعارف آنذاك، أحمد خشبة. وما جاء بها: "أما أنا فأقول عن علم إنها [وزارة المعارف] هي التي تشجع على ذلك الفساد، وأن المعلمات يُدفعن إلى الرشوة بأعراضهن والرشوة بالمال مضرّة مفسدة ولكنها أقل خطورة من هذه. أقول ذلك وأنا أعلم المسؤولية

السابقة. فيصير أمراً محتملاً أن يقتنع القارئ بأن ما اقترفه رجال التفتيش إثمٌ لا يُغتفر، وبأن جهاد نبوية موسى لهم كان جهاداً عظيماً كجهاد مؤمنةٍ ضدَّ كفارٍ (تردد مفردة "الكفر" في المسرحية بمعدل لافت). تتشعّب كل المعاني بالقداسة أو الدنس، ويصير العالم قابلاً لأن ينقسم إلى معسكرين متقابلين لا وسطَ بينهما: مهتدين وضالين.

لا شك في أن خطاب النهوض بالمرأة قد لاقى عتّاً كبيراً من جانب الخطاب الديني المهين، لكن يبدو أن المسرحية وهي تحاول أن تفلت من أسر تلك الهيمنة لم يكن أمامها من سبيل إلا استعارة لغة الهيمنة وجهازها المفاهيمي. ربما يرجع ذلك إلى خصوصية هذه النسخة "المحافظة" من خطاب تحرير المرأة التي كانت الصنو الثقافي للرؤية السياسية لحزب الأحرار الدستوريين، الحزب الذي سعى لتجميل علاقات الهيمنة لا إلى تغييرها.^{٢١} قد يتأكد ذلك الطرح - أو يتنفي - بمقاربة خطاب نبوية موسى في مجمل ما قدّمَت من نصوص، لاسيما في كتابها الأهم (من الوجهة الثقافية فيما أرى) المعنون (تاريخي بقلم)، وهو ما يحتاج إلى أبحاث أخرى لتبيانه.

المراجع

المراجع العربية:

- أبو الإسعاد، محمد. نبوية موسى ودورها في الحياة المصرية. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٢م.
أبو النجا، شيرين. نسائي أم نسوي. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب (مكتبة الأسرة)، ٢٠٠٢م.
بدوي، محمد. "الراعي والحملان: قراءة في الحمال والبنات". مجلة فصول، مجلد ١٣، العدد (١)، (١٩٩٤م)، ١٣٩-١٦٩.

بلخير، عمر: الخطاب تمثيل للعالم: دراسة لبعض الظواهر التداولية في اللغة العربية (الخطاب المسرحي نموذجاً)،

استعارة جرت توسعتها لتندغم في نظام ذي بنية". إن وضع عدّة استعاراتٍ تتسم بالاتساق في قالب سردي يشكل قصة ذات مغزى لهي الكيفية التي تتم بها البنية الأمثولة. ويقدم كرسب Crisp إيضاحاً لما تعنيه الأمثلة باعتبارها استعارة مفهومية ممتدة بأقصى ما يمكن. تتأسس الأمثلة على عملية تحطيط بين مجالين: مجال المصدر ومجال الهدف (عالمي الحيوان والفاعلين السياسيين على الترتيب مثلاً كما في قصة (مزرعة الحيوان) لجورج أورويل مثلاً): "نبث الأمثلة الحياة في مجال المصدر الاستعاري على نحو لا يتسنى لأية لغة استعارية أخرى. تمثل المتعة الخيالية المخصوصة للأمثلة في الحقيقة التي مفادها أن مجال المصدر يُمنح حياته الخاصة؛ حياته الغريبة والفاثاتزية المتخيلة، بدلا من أن يُحطّط مجال المصدر وصولاً إلى مجال الهدف [...]. بطبيعة الحال، تحظى الصياغة المفهومية لمجال الهدف ببراء من خلال تفعيل مجال المصدر، كما هي الحال مع أي صيغة للاستعارة المفهومية" (كرسب، ٢٠٠١: ص ١٠).

وفقاً للشرح السابق يمكن أن نعدّ مسرحية (نوب حتب) - ولو جزئياً على الأقل - استعارةً ممتدةً؛ مخطّطاً بين مجالين: مجال الهدف، ويتمثل في مجال التعليم أو المجال الثقافي إجمالاً وفقاً لسيرة حياة نبوية موسى بكل تفاصيلها المعروفة لنا، ومجال المصدر وهو المجال الديني.^{٢٢} الاستعارة المفهومية المركزية هنا هي التعبير عن التعليمي من خلال الديني، وعليه تصير دورُ التعليم في الخارج معابداً في الداخل، ورجالُ التفتيش كهنةً، والإبعادُ عن الوظيفة سجنًا، والتحقيقُ الإداري محاكمةً، والتشكيك في القدرات التربوية لنبوية موسى طعناً في دينها، الخ. تهدف الكاتبة من خلال هذه الاستعارة المركزية أن تجعل القارئ يرى كلَّ شيءٍ في سيرتها مضخماً، وهذا هو الثراء الذي يحظى به مجال الهدف كما طالعنا في كلمات كرسب

^{٢٠} يبدو التراسل بين التعليمي والديني أمراً ملحوظاً في ثقافتنا؛ فكثيراً ما يتردد القول فيما بيننا إن "مهنة المعلم مهنة مقدسة" وتعبيرات مثل "محراب العلم" شائعة، ناهيك عن قول شوقي: "كاد المعلم أن يكون رسولاً"

بعبارة أخرى، ليست الاستعارة المفهومية "المجال التعليمي بوصفه مجالاً دينياً" تعبيراً إبداعياً مبتكراً من بنات أفكار نبوية موسى، بقدر ما يعبر عن الذهنية العربية والمصرية وطريقة إدراكها المخصوصة للموجودات.

^{٢١} ولعل ذلك يكون السبب الثقافي الأعمق لابتعاد نبوية موسى عن محافل الحركة النسائية التي كانت ألصق بحزب الوفد، إضافة إلى السبب الظاهري المتعلق بتكريزها على الإصلاح التعليمي.

المراجع الأجنبية:

- Baldick, C. *Oxford dictionary of literary terms*. New York: Oxford University Press, 2008.
- Clayman, S.E. & Heritage, J. "Questioning presidents: Journalistic deference and adversarialness in the press conferences of U.S. Presidents Eisenhower and Reagan". *Journal of Communication* (52), (2002), 749-775.
- Clayman, S.E., Elliott, M.N., Heritage, J. & McDonald, L.L. "Historical trends in questioning presidents, 1953-2000". *Presidential Studies Quarterly* 63 (4), (2006), 561-583.
- Crisp, P. "Allegory: Conceptual metaphor in history". *Language and Literature*, 10, (1), (2001), 5-19.
- Currie, G. *The nature of fiction*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.
- Eemeren, F.H. van. *Strategic maneuvering in argumentative discourse: Extending the pragma-dialectical theory of argumentation*. Amsterdam: John Benjamins, 2010.
- Eemeren, F.H. van. "In context: Giving contextualization its rightful place in the study of argumentation". *Argumentation* (25), (2011), 141-161.
- Eemeren, F.H. van & Grootendorst, R. *A Systematic Theory of argumentation: The pragma-dialectical approach*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- Eemeren, F.H. van & Houtlosser, P. "Theoretical construction and argumentative reality: An analytic model of critical discussion and conventionalized types of argumentative activity". In D. Hitchcock (Ed.), *The uses of argument: Proceedings of a Conference at McMaster University*. (75-84). Hamilton, Ontario: Ontario Society for the Study of Argumentation, 2005.
- Lakoff, G. & Johnson, M. *Metaphors we live by*. Chicago: Chicago University Press, 1980.
- Lanser, S.S. *The narrative act: Point of view in prose fiction*. Princeton: Princeton University Press, 1980.
- Levinson, S.C. "Activity types and language". In P. Drew & J. Heritage (Eds.), *Talk at work: Interaction in institutional settings* (66-100). Cambridge: Cambridge University Press, 1992.
- Searle, J.R. (1979). *Expression and meaning: Studies in the theory of speech acts*. Cambridge: Cambridge University Press, 1979.
- Selaiha, N. & Enany, S. "Women playwrights in Egypt". *Theatre Journal* 62, (4), (2010), 627-643.
- Ubersfeld, A. *Lire le theatre*. Paris: Editions Sociales, 1981.

- رسالة ماجستير، معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر، ١٩٩٧م.
- حجيلي، نجات: تداولية الحوار المسرحي: "أوديب" لتوفيق الحكيم أنموذجاً، رسالة ماجستير، كلية الآداب واللغات، جامعة محمد بوضياف بالمسيلة، ٢٠١٧م.
- شليبي، طارق. في التحليل اللغوي للنص الروائي. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب (سلسلة نجيب محفوظ)، ٢٠٠٨م.
- العبد، محمد. اللغة والإبداع الأدبي، القاهرة: دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، ١٩٨٩م.
- عصفور، جابر. "بلاغة المقومعين". مجلة ألف، العدد (١٢)، (١٩٩٢م)، ٤٩-٦.
- عمر، أحمد عبد الحميد. المرأة في المخيال الجمعي. القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة (سلسلة الكتاب الأول)، ٢٠١٠م.
- فضل، صلاح. بلاغة الخطاب وعلم النص. الكويت: عالم المعرفة، ١٩٩٢م.
- لحمادي، فطومة. "تداولية الخطاب المسرحي: مسرحية عصفور من الشرق" لتوفيق الحكيم أنموذجاً، بحث مقدم للملتقى الخامس "السيميائية والنص الأدبي"، جامعة محمد خيضر بسكرة، الجزائر، ٢٠٠٨م.
- مجاهد، أحمد. مسرح صلاح عبد الصبور: قراءة سيميولوجية. القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، ٢٠٠١م.
- موسى، نبوية. المطالعة العربية لمدارس البنات، ط ٤. القاهرة: وزارة المعارف العمومية، ١٩١٨م.
- موسى، نبوية. تاريخي بقلمي. القاهرة: ملتقى المرأة والذاكرة، ١٩٩٩م.
- موسى، نبوية. نوب حتب أو الفضيلة المضطهدة. القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠١٠م.
- نحلة، محمود أحمد. آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر. القاهرة: مكتبة الآداب، ٢٠١١م.

