**الخطاب المسرحي لنبوية موسى**

**تحليل تداولي – حجاجي – ثقافي لمسرحية (نوب حتب أو الفضيلة المضطهدة)**

1. **مقدمة**

تبدو ندرةُ المسرحيات التي كتبتها نساء مصريات في مرحلة ما قبل ثورة يوليو 1952 حقيقة لا تحتاج إلى كثير من الإثبات. 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، واصفًا مطالبات النساء بالحقوق المتساوية بأنها نوع من الانحلال الأخلاقي وانتهاكٌ للواجبات الزوجية، ومضفيا طابعا من الإثم على فكرتي الحوار والخلاف في الرأي (اللذين هما عماد أي عمل درامي) في حد ذاتهما. وتنتهي صليحة وعناني إلى أنه في ضوء تلك الظروف "لم يكن متوقعا أن تظهر كاتبات مسرحيات في مصر". غير أنهما تعودان فتعددان بعض الأسباب التي أدت إلى حدوث تغير جزئي طفيف في هذا الوضع، كان من بينها صعود خطاب تحرير المرأة واكتسابه دعما بين المثقفين، خصوصا في أعقاب ثورة 1919، والنظر إلى فنون الدراما نظرة أخلاقية إيجابية تنفي ما التصق بالأذهان من ارتباطها بالانحلال والفجور، إضافةً إلى التوسع في إنشاء مدارس الفتيات والسماح للمرأة المصرية بالالتحاق بالجامعة.

 تعرج صليحة وعناني سريعا على ذكر رائدات الكتابة المسرحية اللواتي ظهرن فيما بين عامي 1922 و1952، فتذكران ابتداء مسرحية مي زيادة (يتناقشون) المكتوبة عام 1922 والمدرَجة ضمن كتابها المعنون بـ (المساواة)، ثم مسرحيتها التي كتبتها عام 1923 والتي عنوانها (على الصدر الشفيق) وقد خلعت عليها مي زيادة صراحة لقب "مسرحية" بخلاف الأولى. بعد ذلك بعقد، تكتب الرائدة المسرحية العظيمة، دولت أبيض، مسرحيتين، هما (دولت) و(الواجب)، وقد ضاعت مخطوطتا المسرحيتين للأسف الشديد. وأخيرا، تشير صليحة وعناني إلى مسرحية (كسبنا 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 1951 – 1952 (صليحة Selaiha وعناني Enany، 2010: ص ص 627-629).

 لم تلتفت صليحة وعناني إلى مسرحية (نوب حتب أو الفضيلة المضطهدة) التي نشرتها رائدة الإصلاح التعليمي، نبوية موسى، عام 1932، والتي تدور أحداثها في أجواء فرعونية قصدت بها نبوية موسى أن تسقط على أوضاع مصر الحاضرة آنذاك كما تتصورها.[[1]](#footnote-1) وقد حظيت المسرحية لحسن الحظ بعناية الأستاذ شعبان يوسف، فأعاد نشرها بالمجلس الأعلى للثقافة بمصر (2010)، وقدم لها قراءة سريعة، يسلط فيها الضوء على أثر التجارب الحياتية لنبوية موسى وطبائعها النفسية في تشكيل رسالة المسرحية وطبيعة الصراعات المهيمنة عليها.[[2]](#footnote-2)

 يضع هذا البحث نصب عينيه إماطة اللثام عن نص مسرحي نحسبه مهما من منظور إبانته عن التاريخ الثقافي – الاجتماعي لمصر عامة، ولحركة تحرير المرأة والنهوض بها خاصة، كما يهدف كذلك إلى إعادة الاعتبار – ولو جزئيا – إلى مشهد منسيّ من مشاهد الريادة المسرحية في مصر. ويحاول البحث أن يكشف مفارقة الصوت – الوعي: هل يعكس الصوت النسائي في المسرحية وعيا نسويا، أم أنه قناع تتخفى وراءه ثقافة ذكورية أبوية نجحت في تغيير جلدها؟ وثمة مقصدٌ آخر، منهجي، لكاتب هذه السطور، يكمن في محاولة الإفادة من منظور جديد لتحليل النصوص المسرحية، وهو المنظور التداولي الحجاجي كما سيتضح تفصيلا في المباحث التالية.

1. **في أسس التحليل التداولي الحجاجي للنص المسرحي**

تغري مسرحيةٌ مثل (نوب حتب) محلّلَها بالنظر إلى النص الإبداعي بوصفه انعكاسًا مرآويا للواقع الخارجي، سواء تمثل ذاك الواقع في الطبيعة النفسية الخاصة لمبدعته، أو في خصوصية اللحظة التاريخية التي أُنتج فيها، أو في الوعي الاجتماعي للطبقة التي انتسبت إليها المؤلفة لحظة إنتاج النص، وربما تمثَّل الواقع الخارجي في الثقافة وأنساقها بما تشتمل عليه من صراع الأنساق الظاهرة والمضمرة. يقوَى هذا الإغراء عند النظر في الطبيعة "الرسالية" للنص الذي وضعت كاتبته نصب عينيها 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 مقدما إياه لقارئ الألفية الجديدة تحت عنوان "نوب حتب أو الفضيلة المضطهدة والرومانسية المصرية"، قائلا: "والذي يعقد مقارنات دقيقة بين أفكار الرواية، وأفكار نبوية المبثوثة في مقالاتها، وكتابتها عموما، سيخلص إلى أن الرواية تلخّص في شكل أقنعة حياة نبوية موسى ذاتها، واعتقادها في كل ما تفكر فيه" (المقدمة، ص 12) ثم يتابع: "هناك مطابقة تكاد تكون حرفية بين الآراء الواردة في الرواية، والآراء التي ظلت نبوية تطلقها وتدافع عنها" (ص 13). هذه الطريقة في النظر إلى النصوص – على أهميتها في الربط بين الأدب والواقع – إنما تتغافل عن الطبيعة الاتصالية والجمالية المخصوصة للنصوص الأدبية كوقائع مستقلة متمايزة عن الواقع الذي أنتجها، وتنفي عن النص المدروس أي قيمة ما لم يكن قارئه ملمًا بتفاصيل دقيقة تتعلق بشخصية مؤلفه أو تاريخ تأليفه أو طبيعة المجتمع أو أنساق الثقافة، الخ.

هذا ما يجعلنا في هذا البحث أميلَ إلى الاعتماد على مناهج لغوية لاكتناه طبيعة النص المسرحي محل النظر؛ إذ "يتشكل الخطاب النصي من أبنية لغوية؛ الأمر الذي يقتضي من أية مقاربة علمية له أن تتأسس على اللغة، باعتبارها أهم متغير مناسب لطبيعته" (فضل، 1992: ص 18). إن الانطلاق من لغة النص ليس أمرا 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 عنصرا "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 نظريا بوصفه ضرورة؛ وعلى هذا فالناقد الجيد – بحكم اهتماماته في تحليل النص وكشف جمالياته البلاغية والفنية – هو لغوي جيد، علما أن لا وجود لأي نص أدبي خارج حدود لغته" (شلبي، 2008: ص ص 18،19). وإذا كانت لغة الإبداع القصصي تتوزع بين سرد مهيمن وحوار يحتل – غالبا – 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 صعودا وهبوطا" (العبد، 1989: ص 231). وهنا يُثار السؤال: إذا كان للغة النص المسرحي متجسِّدةً في الحوار بين الشخصيات المتخيّلة تلك الأهمية، فما الطرائق المنهجية الممكنة لمقاربة لغة الحوار المسرحي؟

1. **1 الفعل الكلامي وحدةً لتحليل النص المسرحي**

يتبنى هذا البحث تصورا تداوليا للنص المسرحي، بوصفه يتشكل من مستويات متراكبة من الاتصال في سياق فعلي، يتبادل فيه القائمون بالاتصال إنجازَ الأفعال الكلامية.[[3]](#footnote-3) في أي نص مسرحي، ثمة ثلاثة مستويات للاتصال اللغوي تتمايز فيما بينها في ضوء اختلاف القائمين بعملية الاتصال، وطبيعة الأفعال الكلامية التي يؤدونها.

1. في ***المستوى الأول، أو المشخَّص***، تنجز 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، وأفعال تعهدية مثل الوعد والوعد المشروط والتهديد، وأخيرا الأفعال الإعلانية مثل افتتاح مؤتمر أو عقد قران.[[4]](#footnote-4) هذه الأفعال الكلامية المنجَزة 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 مثلا لا يُستجاب لها بتقديم إجابات على الداوم، بل ربما بأسئلة مضادة، وهكذا. هذه الانحرافات عن المسارات المثالية لتبادل الأفعال الكلامية هي التمظهر الحواري للسمات النفسية للشخصيات ولأوضاعها الاجتماعية، أو للدقة لتصورها حول وضعياتها الاجتماعية. تجسّد تلك الانحرافات مقاصد الشخصيات وطبيعة علاقاتها بعضها ببعض.
2. في ***المستوى الثاني، أو الرساليّ***، يُنجز مؤلِّف النص مجموعة من الأفعال الكلامية تشكل معا "رسالة" النص المسرحي، وهي ما يقصد المؤلف إيصاله لقرائه من خلال الطريقة المخصوصة التي يُشكّل بها حواره المسرحي، ويختط من ثم مسارات الصراع الدرامي. إذا تخيلنا مثلا أن كل الشخصيات التي تتولى مناصب دينية في مسرحية ما تراوغ وتكذب وتخالف أبسط قواعد الفضيلة، فإن لنا أن نستنتح في ضوء هذه الأفعال الكلامية أن المؤلف يُنجِز فعلا كلاميا إخباريا على مستوى أعلى، مضمونه القضوي أن "رجال الدين لا يتمتعون بما ينادون به من فضائل" أو أي مضمون قضويّ 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 محصلةُ ما يمكن استنتاجه من تبادلات الأفعال الكلامية بين الشخصيات.[[5]](#footnote-5)
3. في ***المستوى الثالث*** والأخير، أو ***التخييلي***، هناك الأفعال الكلامية التي ينجزها المؤلف إبداعيا داعيا المتلقين إلى تخيل المحتوى المسرود عبر المسرحية.[[6]](#footnote-6) ولنتأمل المقتطف الآتي من المسرحية:

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

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

 وبغض النظر عن المستوى الذي يُنجَز فيه أيٌّ من الأفعال الكلامية السابقة، فإن المشترك بين هذه الأفعال – كما هي الحال في كل الأفعال الكلامية - هو أن ثمة شروطا تعرف بشروط الرضا أو السعادة Felicity Conditions يلزم توفرها ليتحقق الفعل الكلامي تحققا سليما. تنقسم الشروط إلى نوعين: شروط الهوية Identity Conditions، وهي التي يجب توافرها لتحقق 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 يوجّه له سؤالا أو يوضح أمرا أو يلقي عليه بتهديد، الخ. أما النوع الثاني من الشروط فيعرف بشروط الصحة Correctness Conditions، ويتعلق بتحقُّق الأثر التفاعلي، أي أن يقدم متلقي الخطاب الاستجابة التي يقصد منشئه إلى حدوثها؛ فقد يدرك المتلقي مثلا أن منشئ الخطاب يطرح حججا دعمًا لوجهة نظره (وهكذا يتحقق الأثر الاتصالي للفعل الكلامي) لكن الأثر التفاعلي (وهو أن يقتنع المتلقي بوجهة النظر المطروحة في ضوء الحجج الداعمة) لا يتحقَّق لسبب أو لآخر.

 بطبيعة الحال، لا تسير الأمور على نحو مثالي في الممارسة العملية، داخل النص المتخيَّل أو خارجه، فقد يعبّر ظاهرُ التلفظ 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 تتوفّر الشروط اللازمة لتحقُق الآثار الاتصالية و/أو التفاعلية على النحو الذي يكون كاشفا عن طبائع الشخصيات ومنبئا بالمسارات الدرامية المحتملة للأحداث.

1. **2 الحِجاج: في القلب من الدراما والحوار[[7]](#footnote-7)**

لا تقيم شخصيات المسرحية – أي مسرحية – الحوار فيما بينها بأن تقول كل منها ما يحلو للمؤلف أن يستنطق لسانها به، بل إن جوهر الدراما هو الصراع حول الأفكار والرؤى، أي الخلاف في وجهات النظر. ولا تطرح الشخصيات وجهات نظرها غفلا عن البراهين والأسباب، فالصراع الدرامي لا ينبني 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 واضحةً جلية، فكثرت المقاطع التي تقترب بالمونولوج من الوعظ والخطابة، ودعمت تلك المقاطع النثرية بمقطعات شعرية تعبر عن الفكرة نفسها.

 والحقيقة أن دراسةَ الحجاج في النص المسرحيّ لا تُعنى فحسب ببيانِ 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 التأدُّب عند بيان وجود خلاف في وجهات النظر؟ وما الوسائل اللغوية التي تستعين بها الشخصيات المتخيَّلة لتحقيق الإقناع؟ وهل تلتزم تلك الشخصيات بشروط الرضا الخاصة بالفعل الكلامي أم لا؟[[8]](#footnote-8) الإجابة عن أسئلة كهذه معينة على الكشف عن السمات النفسية والاجتماعية للشخصيات المُنْخَرِطة في الحوار – وهو ما سيظهر في ثنايا التحليل لاحقا – وهو ما قد يساعد بدوره في الكشف عن درجة قبول المتلقي بما ستقدم عليه الشخصية لاحقا من أفعال أو تتلفظ به من أقوال بوصفها صادرة عن هذه الشخصية ذات السمات المائزة. يشرح الشكل الآتي هذا المسار التحليلي:

 تكشف عن تسهم في قبول القارئ لــ

الأقوال والأفعال اللاحقة للشخصيات

السمات النفسية والثقافية للشخصيات

الممارسة الحجاجية للشخصيات المتخيلة

1. **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 بانصرافهن؟ |
| **نوب حتب:** | إني أشعر يا نفرتيتي أني أظلم هؤلاء التلميذات إذ أعاقبهن على الخلاعة والتبرج مادامت معلماتهن هن اللائي ينشرن بينهن تلك القدوة السيئة بتبرجهن المعيب المخجل [...] اذهبي يا نفرتيتي واصرفي هؤلاء التلميذات البائسات اللاتي قضى عليهن سوء الحظ أن يقوم بتربيتهن وتهذيبهن أمثال هؤلاء المعلمات فيجنين على آدابهن شر الجناية. (ص ص 23-25). |

للوهلة الأولى، يبدو منطوق نفرتيتي مشتملا على إنجاز فعلين كلاميين، أحدهما فعل إخباري (تقرير واقع التلميذات)، والآخر توجيهي (استفهام حول ما الذي ينبغي فعله إزاءهم)، وكان طبيعيًّا أن تستجيبَ نوب حتب للسؤال بالإجابة عليه منتقيةً أحد الخيارين (أن تبقى التلميذات مدة أطول أو أن ينصرفن). غير أن نوب حتب تأخذ دورها في الحوار مؤديةً فعلا تعبيريا "إني ***أشعر*** يا نفرتيتي أني أظلم هؤلاء القتيات..." كاشفة عن مكنون نفسها في ردٍ طال قليلا فصار أقرب إلى المونولوج منه إلى الحوار، أتبعته بتفضيل 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[[9]](#footnote-9) طرحا غير مباشر عبر الاستفهام مفادها أنه "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 مدللةً على مقبوليتها بطرح وجهة نظر أخرى تتعلق بانعدام مسؤولية التلميذات عما فعلن. هذا الحوار القصير كاشف عن عدة أمور:

**أولا:** مراعاة قواعد التأدب 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 سيلي من أحداث؛ فالنبي الثاني لدير آمون، فتاح، سوف يطلب في المشهد[[10]](#footnote-10) التالي من نوب حتب أن تتخلَّى عن "تشدّدها" الأخلاقي وتتيح له وللكاهن الأعظم، حابي، أن يقيما علاقة جسدية معها ومع المعلمة رودوبيس بما يخالف المستقر من تقاليد دور النظام. تلعب الإشارة إلى الانضباط داخل دور النظام في المشهد الافتتاحي دورها في تضخيم "إثم" النبي الثاني. من ناحية أخرى، سيثمِّن القارئ شجاعة نوب حتب في السخرية من فتاح في المشهد التالي؛ إذ كلما كان الالتزام بالتراتبية أشد، كانت سخرية الأدنى رتبة من الأعلى دالةً 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 المتعلّقة ببكاء التلميذات ومعاناتهن من العقاب، مستدعيةً حجة أخرى أقل "حرارة" تتعلق بـ "المسؤولية". تخلع المؤلفة من ثم على شخصية نوب حتب طابعا عقلانيا مسؤولا. "المسؤولية"؛ مسؤولية المثقف أو المعلم خصيصا، مفهوم مركزي سيجري التداول بشأنها مرات عدة بعد ذلك في المسرحية، وسترتبط بمفهوم آخر هو الإرادة.[[11]](#footnote-11)

**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 شَمِلَ العقلَ والعاطفةَ معًا. سيهيئ إبراز هذا الانشغال الفرصة للقارئ لكي يتقبل استعادة النقاش حول هذه القضية والإشارة المتكررة لها دون أن يعدّها نوعا من التكرار الممل.

1. **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 آثمة داخل أماكن إقامة الفتيات بالدير. يبدأ النقاش بعرض فتاح لمبرراته الداعمة للتساهل متبوعة بنصيحة:

|  |  |
| --- | --- |
| **فتاح:** | إنك يا سيدة نوب حتب تطلبين الكمال المطلق في الأخلاق، وهو ضرب من المحال ويخيل إلي أنك تجهلين الدنيا وتريدين الفضيلة المجردة [...] ونصيحتي إليك أن تتساهلي مع المعلمات فيما يملن إليه من التمتع بنعيم هذه الحياة، فالفتاة لم تخلق للتقشف وتحمل المتاعب، بل هي ***زهرة*** تميتها شدة الضغط فلا تحرمي الكون من ***أزهاره ورياحينه*** فيصبح ***صحراء*** قاحلة لا يحب الإنسان البقاء فيها (ص 26). |

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

|  |  |
| --- | --- |
| **نوب حتب:** | ولا يَخْفَى عليك سيدي أن النفوس بطبيعتها ميالة إلى الفساد، ولهذا وجب أن يكون المعلم مثالا كاملا للأخلاق حتى يضطر التلاميذ إلى محاكاته ولو قليلا. والتلميذات ***كعجينة 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[[12]](#footnote-12) أو مخالفتها (وحينها تنطوي الممارسة الحجاجية على مغالطة)،[[13]](#footnote-13) فإن ما يعنينا في التحليل الحجاجي للنص المسرحي ليس تقييم معقولية النقلات الحجاجية التي تقوم بها الشخصيات المتخيلة، بقدر ما يعنينا ما يكشف عنه الأداء الحجاجي من سمات الشخصية. يدل الأداء الحجاجي لنوب حتب – وهو ما سيتأكد تاليا – عن كونها خصما فكريا عنيدا وقادرا على الإفحام ومقارعة الحجة بسواها.

ينتقل فتاح من ***النصيحة*** إلى ***الرجاء*** في المقطع التالي، وتقارعه نوب حتب الحجة بمثيلتها:

|  |  |
| --- | --- |
| **فتاح:** | ... إن مولانا الكاهن الأعظم قد أرسلني إليك ***لأرجوك*** في أمرين. أولهما: أن تحسني معاملة السيدة رودوبيس 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. (ص 27) |

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 رفضًا مدعومًا بحجج قوية على الدوام:

|  |  |
| --- | --- |
| **فتاح:** | إنك يا سيدة نوب حتب شديد 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. (ص ص 27، 28) |

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 يهيئ للأثر التفاعلي لأوامره أن يتحقق (مستدعيًا واحدًا من شروط الصحة)؛ فالأمر لا يقابل بطاعة ما لم يكن للآمر 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:

|  |  |
| --- | --- |
| **فتاح:** | ... نحن ***رؤسائك*** لنا أن نأمر وعليك أن تطيعي، وأنا ***بصفتي النبي الثاني لدير آمون وبما لي من الإشراف*** على هذه الدار ***آمرك*** أن تقومي معي الآن وأن تدخلي بي إلى حجرة السيدة رودوبيس. |
| **نوب حتب:** | أنا لا أسمح بذلك. |
| **فتاح:** | أنا ***رئيسك*** ولي أن أدخل هذه الدار أي وقت [..] ***فسيري*** أمامي ***كملاك طاهر شريف*** واتركي العناد فإنه لا يناسب رقتك ولطفك النسائي. (ص 28) |

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 (نائبة) قد تدل على صيغة المؤنث من فاعل "ناب"، كما قد تدل على المصيبة الشديدة أو ما ينزل بالرجل من الكوارث:

|  |  |
| --- | --- |
| **نوب حتب:** | ...وإذا أردتَ أن تدخلَ أنتَ فسأرسل معك نائبةً تأخذك إلى حيث تريد. |
| **فتاح:** | ماذا تعنين يا خبيثة بألفاظك التي تتضمن دائما معنيين؟ |
| **نوب حتب:** | لا أعني شيئا أكثر من أني أريد أن أرسل نائبة عني تأخذك أنت. |
| **فتاح:** | كفاك عبثا، وستندمين على هذا يوم لا ينفعك ندم. (ص 29) |

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 دمتُ شريفة النفس مرتاحة الضمير فلا آسف على شيء في هذه الحياة، وسيَّان عندي الموت والحياة والفقر والغنى، فالعمر مهما طال لابد أن ينتهي، وخير للإنسان أن يموت شابا عن أن يكابد آلام الشيخوخة، وما أكل الغني الذهب والجواهر، ولا مات الفقير جوعا، بل كلاهما يأكل ليعيش، ولا يستطيع الفتى أن يلتهم أكثر من سعة جوفه، فعلام يتحمل الإنسان الضيم أو يفرط في الشرف حبا في المال وهو متاع زائل؟ (ص ص 29، 30). |

وربما يرى الناظر في الكلمات السابقة ضربا من الميل إلى الخطابة والوعظ[[14]](#footnote-14) إذا ما انتزعناها من سياقها وحكمنا عليها بالمواصفات النوعية للحوار المسرحي في طوره المعاصر، بيدَ أن وضعَ الكلمات في سياقها الزمني من منظور التحليل التداولي الحجاجي يؤكد على ما استنتجناه سابقا من أن المقصدَ إبراز ما تتمتع به نوب حتب من قدرة على الإقناع والإفحام في مقابل تهافت حجج خصمها؛ فهي لا تسوق حجة مفردة دعما لوجهة نظرها "أنا يا سيدي لا أندم"، بل تقدم دفاعها في بنية حجاجية مركبة كما يصوره المخطط الآتي:[[15]](#footnote-15)

1 أنا غير نادمة/ضميري لا يؤنبني

* 1. لم أقصر في عملي

و(1.1‘) وحده التقصير في العمل يتسبب في حصول الندم/تأنيب الضمير

((1.1‘).1) ليس للمرء أن يأسف على شيء سوى ذلك

(((1.1‘).1).1) زوال متع الحياة ليس مدعاة للأسف

((((1.1‘).1).1).1أ) انتهاء العمر ليس مدعاة للأسف

((((1.1‘).1).1).1أ).1أ العمر مهما طال لابد أن ينتهي

((((1.1‘).1).1).1أ).1ب خير للإنسان أن يموت شابًا من أن يكابد آلام الشيخوخة

((((1.1‘).1).1).1ب) ضياع المال ليس مدعاة للأسف

((((1.1‘).1).1).1ب).1أ ما أكل الغني الذهب والجواهر

((((1.1‘).1).1).1ب).1ب لا مات الفقير من الجوع

((((1.1‘).1).1).1ب).1ج لا يستطيع الفتى أن يلتهم أكثر من سعة جوفه

وإذا كانت نبرة خطاب نوب حتب ترتكز على القيام بفعلين كلاميين أساسيين هما طرح الحجج ورفض الأفعال التحفيزية التي يقوم بها فتاح على تباينها بين نصيحة ورجاء واستعطاف وأمر وتهديد، فإن فتاح تتغير نبرة خطابه تغيرا مفاجئا على نحو ما بَيَّنَّا. يظهر الحوار نفسا قصيرا في الأداء الحجاجي لفتاح، مما يعكس سعيه الدؤوب وراء تحقيق مقصده مهما تباينت الوسائل اللغوية، في مقابل الثبات الانفعالي والفكري لنوب حتب. يبرز التعارض بين هاتين الطريقتين في الأداء الخطابي تعارضا كامنا بين المنطق المحرك لكلا الشخصيتين (ومن سينتمي إلى معسكري كلا الشخصيتين كما سيبين لاحقا): بين منطق الفضيلة المجردة والبحث عن الكمال الإنساني من ناحية، ومنطق "المصلحة" و"الشهوة" و"الرغبة". هذا تعارض أولي ستسانده تعارضات أخرى، على نارها ينضج النسيج الدرامي للمسرحية.

 هذا التبدل السريع في نبرات خطاب فتاح له دلالته الحجاجية؛ أنه ربما غير مقتنع هو نفسه بالحجج التي ساقها ليقنع نوب حتب بالتخفف من تشددها الأخلاقي، فما يعنيه أن تتحقق مآربه. يعني ذلك أن فتاح بتأديته للحجاج بوصفه فعلا كلاميا لا يفي بالشرط الثالث من شروط المسؤولية (راجع هامش رقم 8)، مما يبرر إدانته أخلاقيا بمحاولة التلاعب بنوب حتب، وهي الإدانة المبثوثة على نح 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. إجمالا، وبتبسيط مخل، يمكن القول إن المرأة، كما يسفر عنه حضورها في النصوص الإبداعية بالتراث على الأقل، 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 نماذج للخلاص عبر الاستعارة والشعر[[16]](#footnote-16)، 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 وقعا. لا تتحصَّن نوب حتب بـ "بلاغة المقموعين" التي توظِّف الأشكال البلاغية المتباينة من تعريض وتلطف وتلميح وتورية، ناهيك عن سلوك سبيل الصمت، للإفلات من بطش القامعين[[17]](#footnote-17)، بل تواجه خصمها بتورية مفضوحة الغرض؛ إذ لم يقع فتاح في فخ المعنى القريب "صيغة المؤنث من فاعل "ناب" وأدرك أن مرادها هو المعني البعيد "المصيبة الشديدة"، بدليل سؤاله الاستنكاري: "ماذا تعنين يا خبيثة بألفاظك التي تتضمن دائما معنيين؟"

1. **أنماط النشاط الاتصالي[[18]](#footnote-18) والأعراف المنظمة لها**

إذا كان الفعل الكلامي هو وحدة التحليل الصغرى المقترحة في هذه المقاربة للغة الخطاب المسرحي، فإن فهما أفضل للأفعال الكلامية المؤداة يتحقق بوضع تلك الأفعال في سياقها الأكبر،[[19]](#footnote-19) أي نمط النشاط الاتصالي. فكرة أنماط النشاط الاتصالي قريبة من فكرة الأنواع الأدبية لكنها أوسع لانطباقها على كل الممارسات اللغوية، الأدبية منها وغير الأدبية. وتتشكل أنماط النشاط الاتصالي من تبادل[[20]](#footnote-20) لأفعال الكلام محكوم بشروط مسبقة، منصوص عليها صراحة في صورة قواعد مكتوبة (كما هي الحال في الاستجواب البرلماني)، أو معروفة ضمنًا لأعضاء الجماعة اللغوية (كما هي الحال في محادثة الحياة اليومية أو المحادثات عبر وسائل الاتصال الاجتماعي).

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

1. **1 الاستجواب: من تحصيل المعلومات إلى التعسّف**

قرب نهاية الفصل الثاني، يدخل سنفرو، قاضي التحقيق وأحد كهنة آمون، وبصحبته كاتب التحقيق. يحقق سنفرو مع نوب حتب متهمًا إياها بالكفر وعصيان تعليمات رجال الدين. وفي حين تقضي الأعراف المنظمة للاستجوابات بأن تكون الأسئلة مصوغةً على نحوٍ يهيّئ للمتهم أو الخاضع للاستجواب عموما أن يجيب بما يضيف مزيدا من المعلومات التي تخدم مسعى تحقيق العدالة، يصر سنفرو على أن يصوغَ أسئلتَه مبتورةً ليقتنص من نوب حتب الإجاباتِ التي يريدها والتي يعرفها مسبقًا كما لُقِّنها مُسلِّمًا بصحتها من قبل حابي. بعبارة أخرى، لا تتحقق بعض شروط الرضا لفعل الاستجواب الكلامي (وهو أحد الأفعال الكلامية التي تندرج ضمن فئة الأفعال الكلامية التوجيهية). هذه الشروط هي على وجه التحديد:

1. المضمون القضوي للسؤال ذو صلة ***وافية*** بالقضية محل النظر.
2. القائم بالاستجواب ***ليس على يقين مسبق*** بإجابات الأسئلة التي يوجهها للخاضع للاستجواب.

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

|  |  |
| --- | --- |
| **سنفرو:** | س - هل فتش الكاهن سوتيخ 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 تختلفي كثيرا مع السيدة رودوبيس؟ |
| **نوب حتب:** | ج – نعم اختلفت معها لأنها مثال سيّئ 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 يصحّ 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 52-53) |

ربما يكون هذا التبادل الحواريّ كاشِفًا – أكثر من اللازم ربما – عن المقاصد الخفية لقاضي التحقيق. فكما تمثل البطلة نوب حتب الفضائل والمبادئ في أعلى درجاتها يمثل القاضي سنفرو (ومِن ورائه مَنْ حرَّضوه على فعلته هذه) الظلم الصُّراح. تنبني المسرحية على الثنائيات المتعارضة تعارضا بسيطًا حدّيًّا كما سيبين في المبحث التالي، ربما لحداثة عهد كاتبتها بفنون الحوار، وربما – وهو الأوقع في نظري – لخصوصية الخطاب التحرري الذي تتبناه الكاتبة، ولهذا تفصيل لاحق في المبحث السابع.

1. **2 مشهد المحاكمة: من يضع القواعد؟**

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

 والمحاكمة نمط نشاط اتصالي ملازم دوما للممارسة الحجاجية،[[21]](#footnote-21) يحاول فيه طرف ثالث محايد أن يصدر حكما لصالحِ أحدِ متخاصمين في ضوء الأدلة والبراهين، بما يعني أن المتَّهم (أو من يمثله) من ناحية يطرح وجهة نظر مضمونها القضوي أنه بريء من التهمة المنسوبة إليه، في حين يطرح ممثِّل الادّعاء 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 نقاشٍ حجاجي، ثمة اتفاق مسبق ضروري حول نوعين من المنطلقات. يتمثل الأول في المنطلقات المضمونية، أي الوقائع والتصورات والقيم وتراتبيات القيم التي تشكل معا مساحة الاتفاق المشتركة. هذه العناصر هي التي يَسْتقي منها كل طرف الحجج والمقدمات غير المعبر عنها unexpressed premises الداعمة لانتقال المقبولية من الحجة/الحجج إلى وجهة النظر. أما النوع الثاني من المنطلقات فهو المنطلقات الإجرائية، وتتمثل في القواعد التي تنظم عملية التبادل الحجاجي. على سبيل المثال: ما أنواع المخططات الحجاجية[[22]](#footnote-22) المسموح باستخدمها؟ هل يمكن لطرفي النقاش الدخول في نقاش فرعي حول مقبولية واحدة من المنطلقات المضمونية؟ من الذي يحدد الزمن المخصص للتبادلات الحجاجية (أو المساحة النصية في حالة الحجاج المكتوب)؟ في حالة المحاكمة بوصفها نقاشا حجاجيا، يبدو السؤال الأهم متعلقا بأنواع الحجج التي يمكن استخدامها: هل يسمح لأي شخص بالإدلاء بشهادته؟ ما الخصائص الضروري توافرها في الأدلة المادية حتى تعدّ حججا مقبولة؟

 يدور الصراع الدرامي على مستوى تشكيل المنطلقات الإجرائية في الفصل الأخير بين فريقين. يضم الأول قاضي طيبة وحابي، وهما ميَّالان للتضييق على حرية المتهمة في تبرئة نفسها وعلى شهادة الشهود كذلك، ويضم الثاني فرعون ونوب حتب نفسها وأمنحتب وحوريس، ويتبنون منظورا أكثر انفتاحا. ولا يتعلق الفارق الجوهري بين الفريقين بموقفهما من براءة المتهمة أو إدانتها، بقدر ما ينصبّ على ضمان توفر الشروط المحقّقة للعدالة. وإذا صغنا الأمر من منظور حجاجي أمكن القول إن الفريق الثاني أميل لإقامة نقاش حجاجي تتوفّر فيه شروط تحقق المعقولية. في الجدول التالي، وطلبا للاختصار، أدرج مقتطفات من أقوال كلا الفريقين، وبين قوسين { } تعليق علي كل مقتطف بخط مائل يتضمن شرحا من منظور حجاجي لما تحاول كل شخصية أن تقوم به لتوجيه مسار المحاكمة:

|  |  |
| --- | --- |
| **الفريق الأول** | **الفريق الثاني** |
| 1 - قاضي طيبة: ألتمس من مولانا الملك ألا يسمح لها بمثل هذا الكلام الذي يلوث المعاهد الدينية والقائمين بأمرها. (ص 74)*{كان الكلام الذي تفوهت به نوب حتب واعترض عليه القاضي هو أنها نفت عن نفسها التهمة ووجهتها عينها للكهنة "الذين كفروا بالآلهة ودنسوا أماكنهم المقدسة". ما فعلته نوب حتب هو أنها فعلت القاعدة الأولى من قواعد النقاش النقدي،[[23]](#footnote-23) قاعدة الحرية، التي تنص على أنه "يحق لطرفي النقاش في المرحلة الافتتاحية أن يعبروا عما شاؤوا من وجهات نظر. في المقابل، يحرض القاضي فرعون على ارتكاب مغالطة بانتهاك هذه القاعدة"}* | 1 - حوريس: ولكن أليس للمتهم الحق في أن يدافع عن نفسه وأن يقدم للمحكمة مستنداته إن كان لديه شيء منها؟ (ص 74)*{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}* |
| 2 - حابي: إنها لا تريد بذلك يا مولاي إلا إساءة سمعة المعاهد وليس لديها شيء من المستندات البتة... إنها تريد أن تشغل أفكار الناس بأمور لا حقيقة لها فيجب أن يغلق أمامها هذا الباب الآن حتى لا يكثر الأخذ والرد حول طهارة المعابد ودور النظام. (ص 74)*{يشير حابي هنا إلى رد نوب حتب التهمة ناسبة إياها إلى الكهنة، وما ارتكبه حابي في هذا المقتطف هو مغالطة شهيرة تعرف بمغالطة التشهير Ad Hominem argument وعلى وجه التحديد التنويعة الثانية من تنويعاتها التي تعرف بالتشهير الظرفي circumstantial variant وفيها يفسر أحد طرفي النقاش طرح خصمه لوجهة نظره بأنها نابعة من رغبته في تحقيق مصلحة ما}*  | 2 - أمنحتب: وما هو الضرر إذا أجيبت إلى هذا الطلب العادل؟ (ص 74)*{مرة أخرى، ولكن على لسان أمنحتب هذه المرة، يؤكد الفريق الثاني حقَّ نوب حتب بوصفها طرفًا في نقاشٍ نقديّ في أن تطرحَ ما شاءت من وجهات نظر وحجج تدعمها}* |
| 3 - قاضي طيبة: هذا الرجل [خاطي، بواب دار النظام] مخرف لا تجوز شهادته ولا يصح أن يلتفت إلى هذيانه. (ص 80)*{قال القاضي هذا الكلام بعد أن شهد خاطي لمصلحة نوب حتب مؤكدًا ما صرحت به نوب حتب من تسلل حابي، الكاهن الأعظم، إلى حجرة رودوبيس ليلا. 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}* | 3 - فرعون: يجب أن تُسمع شهادة الشهود مهما كان مركزهم. (ص 81)*{في المقابل، يؤكد فرعون القاعدة الإجرائية الأكثر تعبيرا عن العدالة: شهادات الشهود جميعهم يمكن الأخذ بها واختبار مقبوليتها في ضوء سواها من الحجج المطروحة}* |
| 4 - حابي: إن بينه [خاطي، بواب دار النظام] وبين نوب حتب اتفاقًا ولهذا أتى مع شاهدتها [ماريت رع]. (ص 81)*{يقدم حابي حجة على اقتراحه بتضييق ما في القواعد الإجرائية من اتساع. المشكلة فيما طرح أنه محض ادعاء لا حقيقة}* |  |
| 5 - 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 حتب إنها على استعداد للشهادة في صفها] أمثال خاطي بوابها، ومحال أن يسمح لها مولانا الملك بذلك.*{مرة أخرى، يحاول الفريق الأول على لسان قاضي طيبة أن يفرض على أطراف النقاش النقدي قاعدة إجرائية تخالف مبدأ العدالة المطلقة تقضي بالاقتصار على الأخذ بشهادة بعض الشهود دون سواهم باعتبارها حججا يمكن قبولها}* |  |

يتضح من الجدول كيف أن الممارسة الحجاجية لكلا الفريقين تجسد تعارضا بين من يحاولون لي ذراع المبادئ لخدمة "المصلحة" و"الرذيلة" في مقابل من ينتصرون للمبادئ وقد تجلت في المقتطفات السابقة في محاولة الانتصار للمعقولية في إدارة النقاشات الحجاجية. يقودنا إدراك هذا التعارض إلى المبحث التالي، وفيه تُقرأ المسرحية من منظور الثنائيات المتصارعة التي تحكم مسارها الدرامي، وصولا من ثم إلى ملامح رؤية العالم كما بثتها المؤلفة عبر نصها.

1. **ثلاثية المثقف – الفضيلة - السلطة**

من المهم ونحن نتعقب هذه الثنائيات أن نبسط القول قليلا في المنهج الذي يعيننا على اقتناص تلك الثنائيات، أي في الأسس النظرية والإجراءات التي تمكننا من ذلك:

1. لا يعد خطاب إحدى الشخصيات منفردا دليلا على وجود تلك الثنائيات المتعارضة؛ فإذا كانت نوب حتب تكثر من ذكر مفردات الكفر في مقابل الإيمان والدنس في مقابل الطهر والموت في مقابل الحياة، الخ فلا يعني ذلك بالضرورة أن تلك الثنائيات هي ما ينظم حركة الدراما، إذ ليس الأمر محضَ بحثٍ في دلالة المفردات.
2. والعبرة دوما بما تقدم عليه الشخصيات من أفعال، وما يكمن وراءها من بواعث.
3. لا يعني ذلك أن اللغة ليست بذي بال هنا، بل يعني أن اللغة حاضرة بقدر حضورها بوصفها فعلا دراميا، وهو ما يعيدنا مرة أخرى إلى ضرورة تتبع الأفعال الكلامية للشخصيات.
4. من المهم عند رصد الثنائيات المتعارضة التنبهُ إلى ما تمثله الشخصيات من وضعيات اجتماعية وجندرية، كما سيظهر جليًّا في التحليل.

لقد فضلت نبوية موسى أن تضع لمسرحيتها عنوانا فرعيا أو للدقة عنوانا بديلا (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، مقترحةً أن المعنى المجرد (الفضيلة) ***يمكن*** أن يتجسَّد في إنسان، ومقترحة كذلك تركُّز الصراع الدرامي بين فضيلة "مضطهَدَة" ورذيلة "مضطهِدَة" وقد تجسَّدت في شخصية أو بضع شخصيات.[[24]](#footnote-24)

 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 جندري حدي يضع المرأة/الخير في مقابل الرجل/الشر. غير أن متابعة التطورات الدرامية تشي بصورة مغايرة قليلا. 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 المحتشمات" (ص 49). هاهنا ينجلى الصراع عن معادلة أخرى لا يلعب فيها النوع دورا. صحيح أن مشهد المحاكمة يكشف عن الضغوط التي تعرضت لها رودوبيس من قبل الكاهن الأعظم لتقبل بالدخول معه في علاقة آثمة، مما قد يعد نوعا من التبرير الدرامي لما فعلته، بيد أن الحكم النهائي لفرعون، مالك الحقيقة المطلقة وحارس الفضيلة كما تصوره المسرحية، يقضي بتخطئة رودوبيس ومعاقبتها على ما فعلت: "أما أنت يا سوتيخ ومثلك رودوبيس فقد وجب عليكما القتل لتأديتكما شهادة الزور أمام المحكمة، ولكنكما كنتما تحت تأثير قويّ عات لا تستطيعان عصيانه، لهذا تحكم عليكما المحكمة بالطرد من طيبة لضعف إرادتكما وميلكما إلى الشر" (ص 87). تدخل الإرادة إذا عاملا إضافيا في معادلة الفضيلة – الرذيلة، وتجد الكمات التالية لنوب حتب دورا لها في عملية تشكيل رؤية العالم المبثوثة عبر النص: "كاد ينفد صبري وكاد كفرهم يهزم إيماني، ورذيلتهم تتغلب على فضيلتي فتمحوها لولا ***جَلَدٍ*** ورثته عن أب جندي تعود العزة والشرف" (ص 69). هذه الإرادة ضرورية لأن الفضيلة – المثال المطلق والكمال المُبْتَغَى – لا تتجسَّد في أحد مهما تكن درجة حبه للفضيلة.

 ويتنوع أولئك الذين مدُّوا يدَ العون لتنتصر الفضيلة بين الرجال والنساء، والصفوة والعامة؛ إذ يتبرع الكاهن والقاضي منقرع بأن يكشف لنوب حتب ما يُحاك لها من مؤامرات ناصحا إياها بالهرب قبل أن يُقبض عليها، مدفوعا لذلك كله بالحب المجرد للفضيلة أيضا: "وما جئت إلا لأؤدي خدمة لسيدة اضطهدت لمجرد استقامتها وكمالها، فدفعني حب الفضيلة إلى مساعدتك دون سابق معرفة" (ص 34). وإذا كان منقرع رجلا، 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 تخبئ لديها ماريت 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 السجَّانة التي أبدت استعدادها للشهادة لصالح نوب حتب ضد الكاهن تنتمي إلى العامة، وهي أيضا لا تبغي مصلحة من وراء استعدادها للشهادة:

|  |  |
| --- | --- |
| **السجانة:** | ولم لا أقبل ذلك؟ ألست مصرية يجب عليَّ أن أحترم آلهة المصريين وأن أدافع عن مصر ضد الخائنين؟ |
| **أمنحتب:** | حسن يا سيدتي، فسيكون لك من الآلهة خير الجزاء ومن الأميرة نفرتاري 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 تصوره المسرحية باعتباره محل استحسان؛ هي الباعث الأوليّ 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" (ص 59).[[25]](#footnote-25)

 الفضيلة هنا قيمة متعالية ومطمح ينبغي أن يسعى وراءه أصحاب الإرادة، وليست فطرة جُبِل عليها الإنسان؛ لأن "النفوس بطبيعتها ميالة إلى الفساد" (ص 26 على لسان نوب حتب)، و"الفضيلة المجردة لا بقاء لها بين هؤلاء الناس" (ص 33 على لسان نوب حتب)، وهذا ما يجعل لدور المعلم أهميةً كبرى، ويجعل من "تمكينه" بالتبعية أمرا محتوما إن أردنا للفضيلة انتصارا؛ فإذا كانت الفضيلة تلقَّن لأنها ليست مسألة فطرية، وجب أن تُعزز رسالة المعلمَ/المثقف ومساعيه بسلطانٌ ما؛ وجب أن يحظى الإنسان الأعلى (الباحث عن الفضيلة المجردة لذاتها) بالسلطة الأعلى. بعبارة أخرى، وعلى مستوى آخر وثيق الصلة، وجبَ أن يحتمي المثقف بدعم السلطة السياسية ليتحقق له مشروعه التنويري. لا عجب حينئذ أن تنحلَّ عقدة المسرحية وتنتصر الفضيلة ويُزال الاضطهاد عن المضطَهَدين حين يحضر الفرعونُ/صاحب السلطة السياسية إلى ساحة الدراما مقيما ميزان العدل، فتُختتم المسرحية بما يشبه الإنشاد على لسان الجميع وهم يمدحون فرعون قبل أن تُلقي نوب حتب قصيدتها الختامية:

|  |  |
| --- | --- |
| **الجميع:** | سلامٌ يا ابن الشمس الأزلية! سلامٌ يا ناشر لواء العدل! سلامٌ يا روح الآلهة الساهرة على راحة الناس وسعادتهم! (ص 89) |

هل يكون من باب المبالغة أن نبصر في روح الآلهة الساهرة هذا على راحة الناس وسعادتهم روح الخليفة هارون الرشيد في الليالي، ذاك الذي يجول في الطرقات ليلا متخفيا يتحسس أحوال الرعية، آتيا في المشهد الأخير من الحكاية، معيدا الأمور إلى نصابها، رافعا الظلم عن المظلومين؟![[26]](#footnote-26) أليس الفرعون على هذا النحو تجسيدا للسلطة الأبوية الذكورية التي بدونها تُضطهد الفضيلة وحرَّاسها في العالم؟! ***يحضر الصوت الأنثوي حضورا عارما على لسانٍ مفوهٍ طلقٍ لكنه صوت ناطق بوعي ضد نسوي في حقيقة الأمر.***

الخلاصة أن المسرحية لا تتبنى خطابا نسويا يتصور المرأة موضوعا للتهميش والإقصاء والاستبعاد في ذاتها، أي من حيث كونها امرأة، بل هو خطاب مثالي أخلاقي يرى في الفضيلة موضوعا للاستبعاد والتهميش؛ خطابٌ يتعالى على حركة التاريخ وضرورات الاجتماع البشري لأنه مهموم بـ فكرة 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 المحارِبة دفاعا عن حقِّها ضد الرجل (بأل التعريف) أو الثقافة الأبوية التي تمثل مصالحه. النص نسائي لا شك لأن كاتبته أنثى، لكنه ليس نصا نسويا؛ فهو ليس نصا مهموما بالأنثوي المسكوت عنه، الأنثوي الكامن في فجوات الثقافة الذي يشغل الهامش، والذي يشكل وجوده خلخلة للثقافة المهيمنة.[[27]](#footnote-27)

1. **جدل الداخل والخارج: نوب حتب أم نبوية موسى؟**

ذكرنا في مقدمة المبحث الثاني كيف أن الأستاذ شعبان يوسف في تقديمه للمسرحية رأى أنها تعكس أفكار نبوية موسى على نحو يكاد يكون مطابِقًا. 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 دليلا واحدا على ذلك، إذ أثار تشدّد نبوية موسى من الناحية الأخلاقية كبارَ المسؤولين في 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 هاجمتهم علانية في شكوى وجهتها إلى وزير المعارف آنذاك، أحمد خشبة. ومما جاء بها: "أما أنا فأقول عن علم إنها [وزارة المعارف] هي التي تشجع على ذلك الفساد، وأن ***المعلمات يُدفعن إلى الرشوة بأعراضهن*** والرشوة بالمال مضرة مفسدة ولكنها أقل خطورة من هذه. أقول ذلك وأنا أعلم المسؤولية الجنائية التي يلقيها علي عاتقي ذلك القول ولكن لدي من الشهود والبينة ما يخرجني بريئة مشرقة" (أبو الإسعاد، 1992: ص ص 16،17). ناهيك عن المقاطع الشعرية التي يبدو صوت نبوية موسى فيها واضحا للغاية، ويغلب عليها الاسترتسال الشعري بعيدا عن مقتضيات الدراما. تقول مثلا في نهاية الفصل الثالث:

أرجو لبنت النيل كل فضيلة لا تعبث الأيدي بها وتلعب

ويحارب الدهر الخؤون مآربي ويعينه نزق الرجال فيغلب

حكماء وادي النيل ماذا صدكم والناس يعجبها الفساد فتطرب

.............................................................

يا أيها الملك المفدّى ملكه فخر البلاد وعزها لك ينسب

فاعطف على دور العلوم فإنها ترجوك 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 العَنَت؟ أعني أنه إذا كان النص لا يقول سوى ما كانت نبوية موسى تقوله في مقالاتها وشكاواها وسائر كتاباتها، فلم تَشُقّ على نفسها بكتابة نص درامي لتعبر فيه عن الأفكار ذاتها؟ بعبارة أخرى، ما القيمة المضافة لخطاب نبوية موسى بصياغة الأفكار عينها صياغة درامية على مستوى الرسالة ورؤية العالم، بعيدا عن القيمتين الجمالية والإمتاعية الخالصتين؟ يكمن مفتاح الإجابة عن هذا السؤال في فهم النص بوصفه استعارة مفهومية كبرى،[[28]](#footnote-28) طريقة لفهم موضوع ما عبر موضوع آخر (لاكوف Lakoff وجونسون Johnson، 1980) تندرج تحتها استعارات أصغر؛ أي باعتباره أمثولة allegory. يقدّم قاموس أوكسفورد للمصطلحات الأدبية التعريف التالي للأمثولة: "قصة أو صورة بصرية ذات معنى مائز ثانٍ يتوارى جزئيا خلف معناها الحرفي أو المنظور. يمكن أن تعدّ الأمثولة استعارة جرت توسعتها لتندغم في نظام ذي بنية". إن وضعَ عدَّة استعاراتٍ تتسم بالاتساق في قالب سردي يشكل قصة ذات مغزى لَهِيَ الكيفيةُ التي تتم بها البنينة الأمثولية. ويقدم كرسب Crisp إيضاحا لما تعنيه الأمثولة باعتبارها استعارة مفهومية ممتدة بأقصى ما يمكن. تتأسس الأمثولة على عملية تخطيط بين مجالين: مجال المصدر ومجال الهدف (عالمي الحيوان والفاعلين السياسيين على الترتيب مثلا كما في قصة (مزرعة الحيوان) لجورج أورويل مثلا): "تبث الأمثولة الحياة في مجال المصدر الاستعاري على نحو لا يتسنى لأية لغة استعارية أخرى. تتمثل المتعة الخيالية المخصوصة للأمثولة في الحقيقة التي مفادها أن مجال المصدر يُمنح حياته الخاصة؛ حياتَه الغريبة والفانتازية المتخيلة، بدلا من أن يُخطَّط مجال المصدر وصولا إلا مجال الهدف [...]. بطبيعة الحال، تحظى الصياغة المفهومية لمجال الهدف ***بثراء*** من خلال تفعيل مجال المصدر، كما هي الحال مع أي صيغة للاستعارة المفهومية" (كرسب، 2001: ص 10).

وفقا للشرح السابق، يمكن أن نعد مسرحية (نوب حتب) – ولو جزئيا على الأقل – استعارة ممتدة؛ تخطيطا بين مجالين: مجال الهدف، ويتمثل في مجال التعليم أو المجال الثقافي إجمالا وفقا لسيرة حياة نبوية موسى بكل تفاصيلها المعروفة لنا، ومجال المصدر وهو المجال الديني.[[29]](#footnote-29) الاستعارة المفهومية المركزية هنا هي التعبير عن التعليمي من خلال الديني، وعليه تصير دورُ التعليم في الخارج معابدَ في الداخل، ورجالُ التفتيش كهنةً، والإبعادُ عن الوظيفة سجنًا، والتحقيقُ الإداري محاكمةً، والتشكيك في القدرات التربوية لنبوية موسى طعنا في دينها، الخ. تتيح هذه الاستعارة المركزية للقارئ أن يرى كلَّ شيء في سيرة نبوية موسى مضخَّما، وهذا هو الثراء الذي سيحظى به مجال الهدف كما طالعْنا في كلمات كرسب السابقة. فيصير ما اقترفه رجال التفتيش إثمًا لا يُغتفر، وجهادُ نبوية موسى ضدَّهم جهادَ مؤمنةٍ ضدَّ كفارٍ (تتردد مفردة "الكفر" في المسرحية بمعدل لافت). الأهم، أن الانضباط داخل دور التعليم يصير إيمانًا، ومخالفة القواعد تصير كفرًا. تتشبَّع كل المعاني بالقداسة أو الدنس، ويصير العالم قابلا لأن ينقسم إلى معسكرين متقابلين لا وسطَ بينهما: مؤمنين وكفار.

لا شك أن خطاب النهوض بالمرأة قد لاقَى عَنَتًا كبيرا من جانب الخطاب الديني المهيمِن، لكن يبدو أن المسرحية وهي تحاول أن تفلت من أسر تلك الهيمنة لم يكن أمامها من سبيل إلا استعارةُ لغة الهيمنة وجهازها المفاهيمي. ربما يرجع ذلك إلى خصوصية هذه النسخة "المحافِظة" من خطاب تحرير المرأة التي كانت الصنو الثقافي للرؤية السياسية لحزب الأحرار الدستوريين، الحزب الذي سعى لتجميل علاقات الهيمنة لا إلى تغييرها.[[30]](#footnote-30) قد يتأكَّد ذلك الطرح – أو ينتفي – بمقاربة خطاب نبوية موسى في مُجْمَل ما قدمت من نصوص، خاصة في كتابها الأهم (من الوجهة الثقافية فيما أرى) المعنون (تاريخي بقلمي)، وهو ما يحتاج إلى أبحاث أخرى لتبيانه.

**المراجع**

**أولا: المراجع العربية:**

1. أبو الإسعاد، محمد. (1992). **نبوية موسى ودورها في الحياة المصرية**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.
2. أبو النجا، شيرين. (2002). **نسائي أم نسوي**، مكتبة الأسرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.
3. بدوي، محمد. (1994). الراعي والحملان: قراءة في الحمال والبنات، مجلة فصول، مج13(1)، ص ص 139-169.
4. شلبي، طارق. (2006). **في التحليل اللغوي للنص الروائي**، سلسلة نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.
5. العبد، محمد. (1989). **اللغة والإبداع الأدبي**، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة.
6. عصفور، جابر (1992). **بلاغة المقموعين**، مجلة ألف، الجامعة الأمريكية بالقاهرة، القاهرة.
7. عمر، أحمد عبد الحميد. (2010). **المرأة في المخيال الجمعي**، سلسلة الكتاب الأول، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة.
8. فضل، صلاح. (1992). **بلاغة الخطاب وعلم النص**، سلسلة عالم المعرفة، الكويت.
9. موسى، نبوية. (1918). **المطالعة العربية لمدارس البنات**، وزارة المعارف العمومية، القاهرة، ط4.
10. موسى، نبوية. (2010). نوب حتب أو الفضيلة المضطهدة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة.
11. نحلة، محمود أحمد. (2011). **آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر**، مكتبة الآداب، القاهرة.

ثانيا: المراجع الأجنبية:

1. Baldick, C. (2008). *Oxford dictionary of literary terms*. New York: Oxford University Press.
2. Booth, W. (1961). *The rhetorical of fiction.* Chicago/London: The Chicago University Press.
3. Crisp, P. (2001). Allegory: Conceptual metaphor in history. *Language and Literature* 10(1), pp. 5–19.
4. Currie, G. (1990). *The nature of fiction*. Cambridge: Cambridge University Press.
5. Eemeren, F.H. van (2010). *Strategic maneuvering in argumentative discourse: Extending the pragma-dialectical theory of argumentation*. Amsterdam: John Benjamins.
6. Eemeren, F.H. van (2011). In context: Giving contextualization its rightful place in the study of argumentation. *Argumentation* 25, pp. 141-161.
7. Eemeren, F.H. van & Grootendorst, R. (2004). *A Systematic Theory of argumentation: The pragma-dialectical approach*. Cambridge: Cambridge University Press.
8. Eemeren, F.H. van & Houtlosser, P. (2005). 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.* (pp. 75-84). Hamilton, Ontario: Ontario Society for the Study of Argumentation.
9. Eemeren, F.H. van, Grootendorst, R., Snoeck Henkemans, A.F., Blair, J. A., Johnson, R.H., Krabbe, E.C.W., Plantin, C., Walton, D.N., Willard, C.A., Woods, J., & Zarefsky, D. (1996). *Fundamentals of argumentation theory: Handbook of historical and contemporary developments*. Mawhah, NJ: Lawrence Erlbaum.
10. Eemeren, F.H. van, Houtlosser, P. & Snoeck Henkemans, A.F. (2002). *Argumentation: Analysis, evaluation, presentation*. Hillsdale, NJ: Lawrence Erlbaum.
11. Lakoff, G. & Johnson, M. (1980). *Metaphors we live by*. Chicago: Chicago University Press.
12. Lanser, S.S. (1981). *The narrative act: Point of view in prose fiction.* Princeton: Princeton University Press.
13. Levinson, S.C. (1992). Activity types and language. In P. Drew & J. Heritage (Eds.), *Talk at work: Interaction in institutional settings* (pp. 66-100). Cambridge: Cambridge University Press.
14. Searle, J.R. (1979). *Expression and meaning: Studies in the theory of speech acts. Cambridge:* Cambridge University Press
15. Selaiha, N. & Enany, S. (2010). Women playwrights in Egypt. *Theatre Journal* 62(4), pp. 627-643.
1. نشرت المسرحية عام 1932، وتدور حول ضابطة دار النظام بدير آمون بطيبة زمن احتلال الهكسوس لشكال مصر، نوب حتب، التي تصر على أن تسود دورَ التعليم الفضيلةُ، واقفة في وجه كهنة الدير الذين يريدون أن يقيموا علاقات آثمة بالمعلمات. يدبر الكهنة مكيدةً لنوب حتب مستغلين علاقتهم بملك الهكسوس، متهمين إياها بالكفر والطعن في أعراض رجال الدين. بمساعدة من بعض الكهنة ورجال القضاء الشرفاء، تأخذ نوب حتب حذرها وتحتفظ بمستندات بخط يد الكاهن الأكبر تدينه وتميط اللثام عن مؤامرته. بعد عامين قضتهما 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. [↑](#footnote-ref-1)
2. أسمت نبوية موسى مسرحيتها "رواية" كما جرت العادة في تلك الأيام. غير أنه من اللافت أن المسرحية قد أعيد نشرها في سلسلة (تراث الرواية العربية)! وفي المقدمة نفسها، يكتب يوسف: "ففي هذه الفترة كان قد اشتد بها الإيذاء، ووقعت عليها الكوارث، فكانت هذه ***الرواية/المسرحية*** صرخة مدوية، وزفرة قوية في وجه من اعتقدت أنهم آذوا مسيرتها، وعطلوا مشاريعها" (ص 14). [↑](#footnote-ref-2)
3. يستعرض د. محمود أحمد نحلة تعريفات عدة للتداولية وصولا إلى تعريفها الأوجز: هي دراسة اللغة في الاستعمال in use أو في التواصل in interaction، مشيرا إلى اتفاق الباحثين حول جوانب الدراسة التداولية الأربعة: الإشارة deixis والافتراض المسبق presupposition والاستلزام الحواري conversational implication والأفعال الكلامية speech acts. للمزيد، انظر: نحلة (2011: ص ص 9-16). [↑](#footnote-ref-3)
4. أتبع في هذا التقسيم الخماسي للأفعال الكلامية سيرل Searle (1979) الذي يميز بين الأفعال الإخبارية أو التقريرية assertives والأفعال التوجيهية directives والأفعال التعهدية commisives والأفعال التعبيرية expressives والأفعال الإعلانية declaratives. [↑](#footnote-ref-4)
5. يقترح بعض الدارسين تفرقة بين مفهومي المؤلف الواقعي والمؤلف الضمني، والأخير هو صاحب رسالة العمل ومتبني وجهة النظر المبثوثة عبره. كان واين بوث Wayne Booth قد صاغ المفهوم في كتابه بلاغة القص *The Rhetoric of Fiction* قاصدا به الشخصية التي يعزوها القراء إلى المؤلف تأسيسا على الطريقة التي صيغ بها عمله الأدبي، وهي شخصية تخالف – قليلا أو كثيرا – شخصية المؤلف الواقعي (بوث، 1961/1983: ص 431). [↑](#footnote-ref-5)
6. تثير الأعمال الأدبية مشكلة لمنظري الأفعال الكلامية حين يحاولون تصنيف ما يؤديه الأدباء من أفعال كلامية على المستوى التخييلي؛ نافين 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 اتفاقٌ مسبق بين الأديب وقرائه على أن المضامين القضوية المطروحة في الأعمال الأدبية متخيّلة، أي مخالِفة 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 متَّسق (لانسر، 1981: ص 290). يرى دارسون آخرون أنه لا حاجة إلى اقتراح فئة سادسة. يقترح كوري Currie أن ما يقوم به الأديب على المستوى التخييلي هو إنجاز لأفعال كلامية تعرف بأفعال التخييل fiction-making وهي فئة فرعية تندرج ضمن الأفعال التوجيهية، وفيها يدعو المتكلم المستمع إلى تخيّل عالم بديل. يترتب على هذا التصور أن السامع يمكنه قبول الدعوة أو رفضها بالنظر إلى المضمون المدعوّ لتخيله (كوري، 1990: ص ص 30-35). [↑](#footnote-ref-6)
7. ليس المفهوم النظري للحجاج منبتَ الصلة عن المنظور التداولي لدراسة الاتِّصال اللغوي، خاصة وكاتب هذه السطور يتبنَّى منظورا جدليا تداوليا لدراسة الحجاج كما استقر لدى الجدليين التداوليين pragma-dialecticians أو ما يُعرف بمدرسة أمستردام. يُعرّف فان إمرن van Eemeren وآخرون (1996، ص 5) الحجاجَ بأنه "نشاط لفظيّ واجتماعيّ للعقل يستهدف زيادة مقبولية وجهة نظر محتلف بشأنها (أو نقصانها) للسامع أو القارئ، بتقديم جملة من القضايا المقصود بها تبرير وجهة النظر أمام ناقد عقلاني (أو تفنيدها)". في حين يقدم فان إمرن van Eemeren وخروتندورست Grootendorst (2004، ص 1) نسخةً أحدث للتعريف بوصفه “نشاطا لفظيا واجتماعيا وعقليا يستهدف إقناع ناقد عقلاني بمقبولية وجهة نظر بتقديم كوكبة من القضايا المبرّرة أو المفندة للقضية المعبَّر عنها في وجهة النظر". ومع أن التعريف الأول أقدم فهو الأدق في ضوء الواقع الإمبيريقي؛ إذ يشير إلى خصيصة واقعية للممارسات الحجاجية، وهي أنها أحيانا لا تستهدف نقل السامع أو القارئ من مطلق الإنكار أو الشك في مقبولية قضية ما إلى حال اليقين التام بها، ولكن بين القطبين – الإنكار واليقين – نقاط يمكن أن تسهم الممارسة الحجاجية في تحريك اقتناع السامع أو القارئ بينها. [↑](#footnote-ref-7)
8. يصوغ فان إمرن وخروتندورست شروط الرضا لفعل الحجاج الكلامي على النحو الآتي:

**شروط الهوية:**

أولا: شرط المحتوى القضوي:

الملفوظات 1، 2، 3،....... ن تشكل الأفعال الكلامية الأولية 1، 2، 3،........ ن التي يتم فيها الالتزام بالقضايا المعبر عنها.

ثانيا: الشرط الجوهري:

يعد أداء كوكبة الأفعال الكلامية 1، 2، 3، ....... ن محاولة من قبل المتكلم لتبرير [أو تسويغ] القضية ق، أي لإقناع السامع بمقبولية وجهة نظره المتعلقة بالقضية ق

**شروط الصحة:**

أولا: الشروط التمهيدية:

يعتقد المتكلم أن السامع لا يقبل (مقدما، على نحو كامل، تلقائيا) وجهة نظره المتعلقة بالقضية ق

يعتقد المتكلم أن السامع سيقبل القضايا الواردة في الأفعال الكلامية 1، 2، 3، ....... ن

يعتقد المتكلم أن المستمع مهيأ لقبول كوكبة الأفعال الكلامية 1، 2، 3، ....... ن كتسويغ مقبول للقضية ق

ثانيا: شروط المسؤولية:

يعتقد المتكلم أن وجهة نظره فيما يتعلق بالقضية ق مقبولة

يعتقد المتكلم أن القضايا الواردة في الأفعال الكلامية القضايا الواردة في الأفعال الكلامية 1، 2، 3، ....... ن مقبولة

يعتقد المتكلم أن كوكبة الأفعال الكلامية 1، 2، 3، ....... ن تشكل تبريرا مقبولا للقضية ق (فان إمرن وخروتندورست، 1984: ص ص 43-44؛ 1992: ص ص 30-31). [↑](#footnote-ref-8)
9. يتبنى فان إمرن وخروتندورست تقسيما ثلاثيا لوجهات النظر: وصفية، ومعيارية (تقييمية)، وتحفيزية. في النوع الأول يتبنَّى المناصر موقفا موجبا تجاه قضية تصف الواقع وصفا حياديا دون إصدار أحكام عليها (مصر أكبر الدول العربية سكانا). وفي الثاني، تكون القضية ذات طابع حكمي يتعلق بتطبيق قيمة ما (البندقية أجمل المدن الأوروبية). وفي النوع الثالث، يوصي المناصر أو ينصح بدرجات متفاوتة من التشديد باتخاذ إجراء "عملي" تجاه أمر ما (ينبغي على الحكومة خصخصةُ المستشفيات العامة) (فان إمرن، 2010: ص 2). [↑](#footnote-ref-9)
10. قسمت نبوية موسى مسرحيتها إلى أربعة فصول، ولم تقسم الفصول إلى مشاهد. أستخدم 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). [↑](#footnote-ref-10)
11. انظر المبحث السادس حول ثلاثية المثقف – الفضيلة – السلطة. [↑](#footnote-ref-11)
12. يتبنى فان إمرن وخروتندورست (2004، ص ص 124، 125) تفرقة بين مفهومي العقلانية rationality والمعقولية reasonableness باعتبار الأولى سمةً للأفعال المعتمدة على تفعيل ملكة العقل، في حين أن الثانية دالة على الاستخدام السليم لتك الملكة. بطبيعة الحال، فإن العقلانية شرط ضروري للوصول إلى المعقولية، لكنه شرط غير كافٍ. [↑](#footnote-ref-12)
13. انطلاقا من البعد العقلاني للنقاشات الحجاجية، يتفق الجدليون جميعا على البعد المعياري لدراسة النقاشات الحجاجية في ضوء التزام المنخرطين بمعايير المعقولية، وإن كانوا يختلفون في التصورات الفلسفية حول المعقولية، مثلا بين من يتبنون تصورا إبستيميا للمعقولية يتأسس على أن هدف الحجاج الوصول إلى "الحقيقة" بأل التعريف، ومن يتبنون تصورا عقلانيا نقديا – كذلك الذي يتبناه كارل بوبر Popper – أساسه أن الفكر الإنساني كله غير معصوم من الخطأ، وأن وجهات النظر جميعها يجب أن تكون عُرضة لنقاش نقدي محتمل. [↑](#footnote-ref-13)
14. انتبه كاتب المقدمة الحديثة للمسرحية، الأستاذ شعبان يوسف، إلى هذا الأمر لكن في سياق الإشارة إلى القصص التي ألفتها نبوية موسى وضمنتها كتابها (المطالعة العربية لمدارس البنات) قائلا إن بعض هذه القصص "يرقى إلى دجة الهتاف والعظة، لكن ذلك كان من صفات وطبائع الكتابة في ذلك الزمان" (المقدمة، ص 8). [↑](#footnote-ref-14)
15. يقترح الجدليون التداوليون طرائق للتعبير رياضيا عن البنية الحجاجية. تشير العلامة (‘) إلى المقدمة الضمنية التي تربط وجهة النظر بالحجة. للتعبير رياضيا عن البنية المتعاضدة coordinative، حيث يقدم المناقِش عدة حجج لا تكفي إحداها لتكون دفاعا عن وجهة النظر بل تشكل الحجج مجتمعة دفاعا كافيا عن وجهة النظر، ترقم الحجج باستخدام الرقم 1 وتتعدد الأحرف بتعدد الحجج؛ فتأخذ وجهة النظر الرقم 1 مثلا، وتأخذ الحجج الرموز 1.1أ و 1.1ب و 1.1ج، وهكذا. ويشير وضع الرمز الرياضي بين قوسين إلى أن المناقِش لم يقدم حجته أو وجهة نظره على نحو صريح، بل على نحو ضمني. [↑](#footnote-ref-15)
16. تفصيلات أكثر حول هذه النقطة مشروحة في تحليل لعدة حكايات تدور حول المرأة أوردها الأبشيهي (790 – 850هـ) 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 (2010، ص ص 113 – 121). [↑](#footnote-ref-16)
17. انظر: عصفور (1992: ص ص 6-49). [↑](#footnote-ref-17)
18. في مقال عنوانه "أنماط النشاط واللغة"، قدم ليفنسون Levinson (1992) مفهومه لنمط النشاط الاتصالي بوصفه "فئة تصنيفية فضفاضة تضم أحداثا محددة الهدف ومشكَّلَة اجتماعيا ومحددة المعالم، وذات قيود تتعلق بالمشاركين فيها والأجواء المحيطة بها وخلافه، وتتعلق فوق ذلك كله بكل أنواع الإسهامات المسموح بها" (ص 69). [↑](#footnote-ref-18)
19. يميز فان إمرن (2011) بين أربعة مستويات للسياق: المستوى اللغوي أو الأصغر، ويشمل مجمل الوقائع اللغوية في الحدث الكلامي السابقة واللاحقة للجملة أو القطاع النصي موضع الدراسة، والمستوى الموقفي أو المتوسط، والمستوى الأكبر أو المؤسّسيّ، ويتضمن المواضعات الاتصالية المنظمة لنمط النشاط الاتصالي communicative activity type، وأخيرا المستوى البين-خطابي أو التناصي، ويشمل مجمل علاقات الحدث الكلامي موضع الدرس بالأحداث الكلامية الأخرى ذات الصلة. [↑](#footnote-ref-19)
20. لا يشترط بالطبع أن يكون التبادل في اتجاهين. في الخطبة الرئاسية مثلا، يقوم الرئيس منفردا بأداء جملة من الأفعال الكلامية، لكن تظل المقاصد التي تقف وراء القيام بها والآثار المبتغى تحقيقها من أدائها مشروطة بطبيعة التفاعل الضمني لجمهور المتلقين. [↑](#footnote-ref-20)
21. يستخدم مصطلح "نمط نشاط حجاجي" argumentative activity type في مجال الدراسات الحجاجية حين يُحَلَّل نمط نشاط اتصالي لبيان أبعاده الحجاجية (فان إمرن وهاوتلوسر Houtlosser، 2005). يمكن لنمط النشاط الاتصالي أن يكون ذا طابع حجاجي على سبيل الصدفة، أو أن تكون الممارسة الحجاجية أمرا سائدا فيه، وقد يكون طابعه الحجاجي خصيصة ملازمة أصيلة لا يجري الاتصال دونها (فان إمرن، 2020: ص 154). [↑](#footnote-ref-21)
22. عادة ما يستخدم مصطلح أنواع الحجج للدلالة على مفهوم المخططات الحجاجية. المخطط الحجاجي الكيفية التي تنتقل بها المقبولية من الحجة أو الحجج المطروحة إلى وجهة النظر، وتتحدد من ثم الطرائق الممكنة لتفنيد الحجاج من خلال طرح المناوئ لأسئلة نقدية تتوافق والمخطط المستعمل. وفقا للنظرية الجدلية التداولية، فإن المخططات السببي والعرضي والقياسي هي المخططات الحجاجية العامة الثلاثة التي تكون سواها من المخططات الحجاجية فروعا منها أو تنويعات عليها.يمكن التعبير عن المخطط العرضي رياضيا بصورة مبسطة كما يلي:

1 س يتسم بـ ع (مثلا، عمر "س" موجود بالمنزل "ع")

1.1 س يتسم بـ ص (مثلا، عمر "س" هاتفه الأرضي مشغول "ص")

و 1.1‘ ص علامة على ع (انشغال الهاتف الأرضي "ص" علامة على وجود الشخص بالمنزل "ع")

 ويمكن التعبير عن المخطط السببي رياضيا كما يلي:

1 س يتسم بـ ع (مثلا، تناول الخضراوات "س" يطيل العمر "ع")

1.1 س يتسم بـ ص (تناول الخضراوات "س" يقلل قرص الإصابة بالسرطان "ص")

و 1.1‘ و ص يؤدي إلى/يسبب ع (تقليل فرص الإصابة بالسرطان "ص" يطيل العمر "ع")

أما الحجاج القياسي، فيُصاغ رياضيا كما يلي:

1 س يتسم بـ ع (مثلا، تطبيق الليبرالية الجديدة "س" سوف يعمل على تحسين الاقتصاد المصري "ع")

1.1 يتسم بــ ص (تطبيق الليبرالية الجديدة "س" عمل على تحسين الاقتصاد التركي "ص")

و 1.1‘ ص قابل للمقارنة بـ ع (الاقتصاد التركي "ص" قابل للمقارنة بالاقتصاد المصري "ع")

للمزيد حول المخططات الحجاجية من منظور الجدليين التداوليين، انظر: (فان إمرن وآخرين، 2002: ص ص 95-101). يمكن لجميع المخططات الحجاجية المعروفة أن تندرج ضمن أي من هذه المخططات الثلاثة. حجة السلطة "سألتزم بتناول الدواء لأن الطبيب نصحني بذلك" مثلا فئة فرعية من المخطط الحجاجي العرضي، والحجاج الذريعي "ينبغي أن تلتزم بتناول الدواء حتى تنخفض نسبة الكوليسترول في دمك" فئة فرعية من الحجاج السببي. [↑](#footnote-ref-22)
23. يقترح فان إمرن وخروتندورست عشر قواعد (أو وصايا) تضمها مدونة سلوك للمناقشين الذين يريدون الانخراط في نقاشات حجاجية تتسم بالمعقولية. تنص القاعدة الأولى، أو قاعدة الحرية، على أنه "على المناقش ألا يمنع شريكه في النقاش من التقدم بوجهات نظر أو من التشكيك في وجهات نظر" . للمزيد حول هذه القواعد، انظر: (فان إمرن وخروتندورست، 1992: ص ص 93-217؛ 1984: ص ص 187-196). [↑](#footnote-ref-23)
24. يبدو أن مفهوم الفضيلة مفهوم محوري في كتابات نبوية موسى، يعبر عن انشغال مبكر استمر معها. في مقدمتها لكتاب المطالعة العربية الذي أعدته لمدارس البنات، كتبت: "ولم أقصد فيه [الكتاب] إلى النصائح المشهورة التي يسهل على كل إنسان الاهتداء إليها، مثل "لتجلس 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، 1918: ص 2). وقد جاء الدرس الأول بالكتاب بعنوان (من لم ترفعه الفضيلة وضعته الرذيلة). [↑](#footnote-ref-24)
25. تتردد في المسرحية كثيرا أصداء لآراء نبوية موسى التي كانت تبثها في مقالاتها وكتاباتها. ذكر د. محمد أبو الإسعاد في كتابه عن نبوية موسى ودرورها في الحياة المصرية أنها كتبت في مقال نشرته لها صحيفة السياسة اليومية بتاريخ 8 ديسمبر 1925 أنها "على استعداد للتضحية بسعادتها وراحتها لأنها ***تكره الرذيلة لذاتها لا خوفا من عقاب الدين أو رجاء ثوابه***، ومن كان شأنه هذا فضل الموت في الذود عن الفضيلة على الحياة مع زوالها" (أبو الإسعاد، 1992: ص 19). [↑](#footnote-ref-25)
26. يقدم د. محمد بدوي تحليلا مطولا عميقا لحكاية "الحمال والبنات"، إحدى حكايات ألف ليلة ولية، مركزا على تمثيل الحكاية للاستعارة الرعوية كما يسميها فوكو، تلك الني تجسد العلاقة بين الراعي ورعيته في الفكر الشرقي وفيها نصبح أمام عنصرين: الراعي/النبي/الحاكم/الخليفة من ناحية والرعية من الناس من ناحية أخرى. يحضر الخليفة في الحكاية مجسدا نموذجا طوباويا للراعي في علاقته برعيته. انظر: بدوي (1994: ص ص 139-169). [↑](#footnote-ref-26)
27. للمزيد حول هذه التفرقة بين النسائي والنسوي، انظر: أبو النجا (2002: ص ص 7-11). [↑](#footnote-ref-27)
28. الاستعارة في البلاغة العربية القديمة تشبيه حُذِف أحد طرفيه، بغض النظر عن الطبيعة الإدراكية المخصوصة للعلاقة بين هذين الطرفين، أي بغض النظر عن الكيفية التي يدرك بها الذهن البشري هذه العلاقة في ضوء واقعه الثقافي. أما الاستعارة المفهومية فلا تتعلق بالتعبيرات اللغوية وإن كانت تتجسد من خلالها؛ فسواء قلنا "إن الحياة رحلة" أو "إن الحياة كالرحلة" فنحن بإزاء تعبيرين عن الاستعارة المفهومية نفسها التي تجعلنا ندرك الحياة بوصفها رحلة، وندك أنفسنا بوصفنا مسافرين وندرك الزمن بوصفه مسافة نقطعها، وهكذا. يختلف الأمر عن استعارة إبداعية مبتكرة مثل ما ورد في الشطر التالي لعنترة يصف نفسه حين القتال:

\*ولقد ذكرتك والرماح نواهل\*

 فالثقافة التي ينتمي إليها عنترة لا تدرك الرماح بوصفها بشرا، بل هو تعبير مقصود لتخقيق المتعة الجمالية ليس إلا. [↑](#footnote-ref-28)
29. يبدو التراسل بين التعليمي والديني أمرا ملحوظا في ثقافتنا؛ فكثيرا ما يتردد القول فيما بيننا إن "مهنة املعلم مهنة مقدسة" وتعبيرات مثل "محراب العلم" شائعة، ناهيك عن قول شوقي:

\*كاد المعلم أن يكون رسولا\*

بعبارة أخرى، ليست الاستعارة المفهومية "المجال التعليمي بوصفه مجالا دينيا" تعبيرا إبداعيا مبتكرا من بنات أفكار نبوية موسى، بقدر ما يعبر عن الذهنية العربية والمصرية وطريقة إدراكها المخصوصة للموجودات. [↑](#footnote-ref-29)
30. ولعل ذلك يكون السبب الثقافي الأعمق لابتعاد نبوية موسى عن محافل الحركة النسائية التي كانت ألصق بحزب الوفد، إضافة إلى السبب الظاهري المتعلق بتركيزها على الإصلاح التعليمي. [↑](#footnote-ref-30)