الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة 20 أوت 1955 – سكيكدة

كلية الآداب واللغات

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر في ميدان: اللغة والأدب العربي

تخصص: لسانيات الخطاب

تحت عنوان:

النسق المضمر في شعر أحمد بخيت نماذج مختارة

من إعداد الطالبة:

نجود العايب

تحت إشراف:

د. طاجين سماح

لجنة المناقشة:

الاسم واللقب	الرتبة العلمية	الصفة
طاجين سماح	أستاذ محاضر (ب)	مشرفا
هدى بن هزيزة	أستاذ محاضر (ب)	رئيسا
رياض مسيس	أستاذ مساعد (أ)	ممتحنا

السنــة الجــامعيــة : 2022- 2023

بسم الله الرحمن الرحيم

تشكر وعرفان

{وقل اعملوا فسيرى الله عملكم، ورسوله والمؤمنين. وستردون إلى عالم الغيب والشهادة. فينبئكم بما كنتم تعملون}

إلهي... تنصاع جباه الصعوبات أمام زئير نصر لب العبد الذي تسلّح بالتوكّل عليك، وأتبع النيّة بالسبب، وأردف السبب بالعمل لتتضح البصيرة وتذلل المسيرة... اللهم الحمد لك، فلا يطيب النجاح إلّا برضاك، ولا تطيب الجنّة إلّا برؤيتك.

وبعد:

أخص جزيل الشكر والعرفان إلى صاحبة اليمّ الآمن، والمرسى الحاني الظليل.. التي رافقتني على مهل.. وسارت معي بصبر. إن تسارعت خطاي أمهلتني.. وإن تخلّفت الخطى حفّزتني. وإن تعثّرت هرولت إليّ تسندني، جاعلة من روحها متكأ ومآرب شتّى.. إلى الدكتورة المشرفة "**طاجين سماح**". بارك الله فيك وسدّد خطاك إلى كل ما فيه خير لك.

كما أتوجّه بالشكر الجزيل إلى من جعلوا تجاربهم منارات ترقب سفن رحلتي في بحر العلم، وجعلوا من نصائحهم وتوجيهاتهم مراصد استغاثة لهفواتي.. الذين يحفظون خريطة بحثي عن كنوز المعرفة، فإن أخطأت المسار كانوا هم الهادون.. إلى أعضاء لجنة المناقشة:

– الدكتورة هدى بن هزيزة.

– أستاذ الأجيال الدكتور رياض مسيس.

إلى كل أستاذ علّمني حرفا، وكان لي نورا في ظلمات الجهل.

الإهداء

إلى امرأة من نور، ويكفي النور ليعبّر عن إشراقنا في ظلمات الأيّام، ليصف توهجنا في حلكة الانطواء، النور الذي جعله الله في "**أمي**" التي صاحبت روحي يوما إلّا وأوقدتها شعلة الإيمان وهمّة الإرادة. إلى فقيدة روحي.. طيّب الله ثراها وأسكنها فسيح جنانه، ولا غيّب الله شمسا تضيء ظلماتكم.

إلى من جعلني ثورته فسعيت في مناكبي وتساميت في مبادئي فبذلت ولم أذبل، لأنّ البذل يورد خير المنازل، ويتوّج صدق البدايات بثبات النهايات.. إلى "**أبي**" الغالي حفظه الله وأطال في عمره.

إلى وطن في هيئة رجل، فطر على الإحسان، وحبل على الحب.. وحياة ملخّصة في روح.. وجنّة حدودها بيت وعائلة.. إلى "**زوجي**" الذي أمنته على نفسي، فآمنت بنفسي.

إلى جزء من قلبي (**سجود**) ونيف من روحي (**بيان**) وبضع من لبّي (**جوري**) هكذا هنّ بناتي، يقتسمن الفؤاد، ومن الأرواح من إذا ملأتك ملكتك، وإذا آوتك داوتك، وإذا أحبّتك أحيتك.

إلى قوارب النجاة في لجّ المحن، فلا بأس عليّ من العواصف وهياج الموج وهم بحذوي، إلى خالتي "**عديلة**" وأخواتي: **قمرة، نجمة، رحمة،** إلى زوجة أبي **حفيظة**.

إلى صديقات التقيت بهنّ قدرا، فكنّ لي سندا، لأن كل العرجى التقوا بعكازات كانت مركونة على أحد الجدران بلا فائدة، كل العكازات التي لا تبالي إلّا بأن يستند إليها أحدهم، لقيت من يصافحها ويأخذها تحت جناحيه.. إلى رفيقتا الدرب: **جراب زليخة،** و**بوشمع فوزية**.

- هؤلاء جميعهم.. هم المرايا التي لو كنت منكسرة، انكسروا لي، فظهرت فيها قائمة.

المقدمة

المقدمة:

أدمنت القراءات النقدية للأعمال الأدبية الوقوف على السطح، ومحاورة الظاهر الأسلوبي، للإيهام بأنّ هذا هو محتوى النص ولا سواه، وإن كانت على جانب كبير من الأهمية، إلاّ أنّها وهي تتلقى ما يريد النص أن تتلقاه، لم تتجاوز حمولة البلاغة وبريقها إلى حدود أكثر إضاءة وأوسع تحليلا، ولم تستطع أن تمد إشعاعها لاستجلاء العلائق المضمرة والثاوية بين أعطافها.

وفي ظل هذا العجز عن فك شفرات النص وسبر أغواره ودهاليزه المظلمة، انبثق **"النقد الثقافي"** بوصفه خطابا مغايرا، تمتد أواصره إلى مضمرات نسقية شديدة الخفاء، تفهرس المنظورات الفكرية مستبدلة البنية المنغلقة على نفسها، بالبنية المفتوحة على ثقافتها، المتفاعلة معها، من خلال البعد التواصلي أي جعل الأنساق سلسلة متحدة ذات قوة قادرة أن تقرأ النص عبر حواضنه الثقافية والتاريخية والاجتماعية.

ومن هذا المنطلق اخترنا دراسة الأعمال الشعرية الكاملة للشاعر المصري **"أحمد بخيت"**، وفق مقاربة نقدية تستلزم استجلاء النقد الثقافي وكشف الأنساق الغائرة شفريا في بنيتها العميقة، وارتأينا أن يكون عنوان بحثنا: **"النسق المضمر في شعر أحمد بخيت –نماذج مختارة–"**

وبما أن لكل بحث علمي إشكالية يعمل على معالجتها، تحاول إشكالية هذا البحث الإجابة على سؤال جوهري، ألا وهو:

- ما هي أهم الأنساق المضمرة التي شكلت البنية النصية في شعر "أحمد بخيت" سواء بوعي منه أو بدون وعي؟

وللإجابة على هذه الإشكالية الرئيسية تولّدت لدينا بعض التساؤلات الفرعية التي من أبرزها:

–ما النقد الثقافي وما هي منطلقاته؟

– ما معنى أن يكون نقدا للأنساق المضمرة بدلا من نقد النصوص الأدبية؟

– إلى أي مدى يمكن للقراءة الثقافية أن تحقق الجوانب الجمالية للنص؟

– كيف ينتقل السلوك الثقافي إلى المتن الإبداعي؟

–هل يمكن أن تشكل القراءة الثقافية بديلا منهجيا عن القراءة الأدبية؟ أم أنّها دعوة مضلّلة ومدعية في جوهرها؟

ويمكن إجمال أهم أسباب اختيار موضوعنا في:

أسباب ذاتية تمثلت في:

– تعلقنا بالشعر، وبالأخص الحديث والمعاصر باعتباره يعالج قضايا مصيرية وتحررية للأمة فضلا عن الجماليات التي تنضوي تحت كل نوع.

– إعجابنا بالشاعر "أحمد بخيت" كأحد أبرز الشعراء العرب المعاصرين، ورغبتنا في تبيان ما في شعره من إمكانات وفضاءات شكلت أنساقا مضمرة ساهمت في إنتاج دلالات نصوصه المختلفة.

وأسباب موضوعية تمثلت في:

– بروز منهج النقد الثقافي على الساحة الأدبية والنقدية الحديثة بشكل مثير لاهتمام الباحثين.

– حاجتنا للانفتاح على الثقافة العربية وآدابها، ومحاولتنا فهم الواقع المصري وما يجري داخل أروقته بشكل أقرب من خلال رؤيته بعين الشاعر الذي يتألم لحال بلاده.

ويرنو هذا البحث إلى تحقيق عدة أهداف أهمها:

–استجلاء ما أمكن من أنساق مضمرة في أتون قصائد أحمد بخيت.

– الكشف عن موروث شعري جدير بالدراسة والاهتمام، بوصفه نتاج أدبي يجمع بين العراقة والتراث والحداثة.

– توجيه الاهتمام إلى الدراسات النقدية الجديدة، والخروج من نمطية النقد الأدبي.

وللإجابة على الإشكالية، وبلوغ الأهداف المسطرة في البحث، تمت هيكلة المذكرة في خطة عمل ممنهجة اشتملت على مقدمة وفصل نظري وفصل تطبيقي وخاتمة:

حيث تناولت المقدمة إشكالية البحث، وأسباب اختيار الموضوع وأهداف الدراسة، والخطة المتبعة، بالإضافة إلى الدراسات السابقة.

أما الفصل الأول فهو فصل نظري حددنا فيه مفهوم النقد الثقافي ومرجعياته ومدارسه وروافده ومرتكزاته، مسلطين الضوء على مفهوم النسق المضمر وشروطه، باعتباره المقولة المركزية التي ينبني عليها النقد الثقافي، كما تطرقنا إلى استراتيجيات القراءة الثقافية التي تعد من أهم الوسائل التي تساعد في الكشف عن المضمر في النص الشعري.

وتمحور الفصل الثاني حول رمزية الأنساق المضمرة، الكامنة في البنية العميقة لأعمال الشاعر "أحمد بخيت"، وهو فصل تطبيقي استدعى أفقا ترويضيا لاستكناه حدود الغواية في الأنساق، وتأويل صلات التفاعل فيما بينها داخل القصائد، وقد اخترنا في مجال هذه الدراسة خمسة أنواع من الأنساق مرورا أولا بمضمرات العنوان ثم النسق الاجتماعي والنسق الديني والنسق السياسي، والتاريخي، والنفسي.

كما توّجنا بحثنا هذا بخاتمة، حاولنا من خلالها الإلمام بجملة من النتائج التي توصلنا إليها، ومعها أيضا أشرنا إلى توصيات تغري غيرنا بمواصلة البحث والاستقصاء في مواضيع مختلفة، كما ذيّلناه بسيرة الشاعر الذاتية، وفهرس تفصيلي وملحق توضيحي، له علاقة بعموم البحث وما طرحناه فيه من رؤى وتصورات.

وبما أنّ القصيدة الحديثة تحوي في بنيتها العميقة على مضمرات نسقية متعلقة بنظرة الشاعر للمجتمع، ومواقفه الإيديولوجية، فكان المنهج الأنسب لهذه الدراسة هو المنهج الثقافي، مستعينين ببعض التقنيات من مناهج أخرى كالمنهج السيميائي والمنهج الوصفي التحليلي مما يُفيد البحث في البنية الثقافية للنص.

وقد اعتمدنا في كل هذا على جملة من المصادر التي شكّلت زاد بحثنا ومرتكزه العلمي، والتي على رأسها الأعمال الشعرية الكاملة للشاعر "أحمد بخيت" المكونة من مجلّدين، حدّهما الزماني من (1999م) إلى (2012م)، بالإضافة إلى أحدث ما أصدر: ديوان القاهرة (2013م) وديوان لارا (2014م).

وبالمقابل استعنّا بمراجع كانت رافدا ومعينا لاستقاء المعرفة ومن أهمها: كتاب "**النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية**" لعبد الله الغذامي، و"**النقد الثقافي قضايا وقراءات**" لعبد الفتاح العقيلي، و"**قراءة النص وسؤال الثقافة**" لعبد الفتاح أحمد يوسف.. وغيرها من المراجع التي أعانتني في هذا البحث كالدوريات والمجلات.

وبالنسبة للدراسات السابقة التي اهتمت بالنسق المضمر في شعر "أحمد بخيت"، فلم أجد حتّى وقتنا الحالي أيّة دراسات اهتمت بهذا الجانب، ولكن هناك دراستان عثرت عليهما في شبكة الانترنت في شعر أحمد بخيت، يختلفان تماما في تناولهما لشعره:

1-دراسة: "أحمد بخيت" دراسة تحليلية للباحثة آلاء القطراوي (2015م) حصلت الباحثة من خلالها على درجة الماجستير من كلية الآداب –الجامعة الإسلامية بغزّة، اعتمدت الباحثة في دراستها على المنهج التكاملي الذي أتاح لها مدى واسعا لإظهار ما لديها من إمكانات شعرية، حيث اتكأت على التحليل الشعري بما يتضمنه من مقاربات موضوعية وبنوية.

2-دراسة: التناص الديني في ديوان "صمت الكليم" لـ "أحمد بخيت" للباحثين احميدي عامر وطرشي رابح (2015م)، تناولت هذه الدراسة ظاهرة التناص، حيث كان الديوان ميدانا للبحث والتنقيب عن ملامح التناص الديني عنده.

وفي خضم إنجازنا لهذا البحث، اعترضت طريقنا بعض الصعوبات لعلّ أهمها قلّة الدراسات العربية التي تعالج موضوع النقد الثقافي في جانبه التطبيقي بحكم حداثة هذا المجال، إضافة إلى صعوبة ضبط المادة العلمية نظرا لتشعب النقد الثقافي وتواجده في عدّة مجالات.

وأخيرا نتقدم بجزيل الشكر وعظيم الامتنان إلى الأستاذة المشرفة الدكتورة الفاضلة "**سماح طاجين**" التي لم تبخل علينا بفيض عطائها ورحابة صدرها وإحاطتها البحث بالعناية والمراجعة، وعلى توجيهاتها القيّمة ونصائحها السديدة، التي رافقتنا طوال المرحلة الدراسية، وليس فقط رحلة البحث.

والشكر موصول أيضا لأعضاء لجنة المناقشة الذين سنستفيد حتما من ملاحظاتهم، مثنيين على صبرهم وشاكرين لهم جهدهم في قراءة هذه الدراسة وتقويمها وتقييمها.

الفصل الأول: النقد الثقافي/ قراءة في المصطلح والمرجعيات

تمهيد

أولا: مفهوم النقد الثقافي

ثانيا: النقد الثقافي بين المرجعية الغربية والتلقي العربي

ثالثا: مدارس النقد الثقافي

رابعا: روافد النقد الثقافي

خامسا: مرتكزات النقد الثقافي

سادسا: استراتيجيات القراءة الثقافية للنص الأدبي

تمهيد:

لا شك أنّ النظر إلى النص الأدبي في ضوء الثقافة التي أنتجته، هو من أهم توجهات الفكر النقدي ما بعد الحداثي الذي شهد تغييرات نوعية في استراتيجيات التعامل مع النص وأنماط إنتاجه وآليات اشتغاله، حيث توضع مضمرات النسق الثقافي، والمسلمات الإيديولوجية موضع النقد والمساءلة، وذلك في ضوء قراءة جديدة تبحث في جدل الثقافي مع الأدبي، بين الأطراف الحاضرة في النص الأدبي وأفق توقع القارئ أثناء فعل القراءة.

لذلك تصدر النقد الثقافي النظريات ما بعد الحداثة وأفاد من تفكيكية "دريدا"، والتاريخانية الجديدة، والنقد النسوي والنقد الكولونيالي، وسرديات ما بعد الحداثة، إذ فتح إمكانيات الاهتمام بالمتراكم في دهاليز الممارسة النقدية التقليدية للنص الأدبي، من خلال النزوح بالممارسة النقدية إلى خارج الأسوار المسيجة بالأطروحات المعيارية التقليدية، ومحاولته التوغل في الأنساق المضمرة للنص الأدبي، وتفكيك العديد من الأطر الفكرية والفلسفية المغيبة داخل مناطق البنيات الراكدة للنقد الأدبي.

وعليه فإنّ القراءة الثقافية تنظر غلى النص الأدبي بوصفه دالا على الثقافة، يستمد قوته بحضور المدلول فيه (المادة الثقافية)، التي تختزل الممارسات والمفاهيم الحضارية الجديدة إبان عصر المبدع والعصور السابقة، وترتكز في الآن نفسه على الوعي الثقافي للقارئ الذي يعمل على تتبع ارتحالات المعنى من الثقافة بعناصرها المتعددة إلى العقل الإبداعي (المؤلف).

أولا: مفهوم النقد الثقافي:

قبل الولوج إلى عالم النقد الثقافي ومفهومه ومدلولاته، يجب التوقف عند المعنى العجمي واللغوي وكذا التاريخي للمصطلحات الأكثر تداولا في التسمية، كـ "النقد" وَ"الثقافة".

1-1- مفهوم النقد:

أ- لغة:

بالعودة إلى المعاجم العربية القديمة نجد أن كلمة "النقد" مأخوذة من المادة اللغوية "نقد" التي تعني تمييز سيء الشيء من رديئه، كما تعني تمييز المزيف، حيث جاء في معجم العين لـ " الخليل بن أحمد الفراهيدي" نقد: «النقد، تمييز الدراهم وإعطاؤها إنسانا وأخذها، والانتقاد والنقد: ضرب جوزه بالإصبع لعبا، ويقال: نقد أرنبته بإصبعه إذ ضربها، قال "حلف":

وأرنبته لك محمرة يكاد بفطرها نقده

أي يشقها عن دمها، والنقد ضرب من الغنم صغار جمعه النقاد، نقد: فرس، نقد إذا أخد من قوم آخرين »[1].

وعرف في "لسان العرب" لـ "ابن منظور"«نقد: خلاف النسيئة والنقد والنقاد: تمييز الدراهم وإخراج الزيف منها أنشد (سيبويه):

تنفي بداها الحصى في كل هاجرة نفي الدنانير تنقاد الصيارف

(1) الخليل ابن أحمد الفراهيدي: (العين)، مج4، (مادة نقد)، (باب النون)، تح عبد الحميد الهنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، دط، ص225.

ونقدت الدراهم وانتقدتها إذا أخرجتها منها الزيف... وناقدت فلانا إذا ناقشته في الأمر، ونقد الشيء ينقده نقدا إذا نقره بإصبعه كما تنقر الجوزة»[1]، فالنقد هو تقويم الأشياء والحكم عليها –بالحسن أو القبح–أي تمييز الشيء من رديئه، وهذا هو المشترك بين المعاجم اللغوية القديمة والحديثة.

ب– اصطلاحا:

للنقد في الاصطلاح عدة تعريفات منها: وهو«فن دراسة الآثار الأدبية وإظهار قيمتها والتمييز بين الأساليب المختلفة» [2] و كذلك **النقد** هو «القدرة على تذوق الأساليب المختلفة، والحكم عليها، ولما كانت الآثار الأدبية متدرجة، من حيث ما تحويه من قيم جمالية، وليس هناك معيار واحد لقياس الجمال إذ المعول في ذلك هو تقدير الإنسان المتلقي» [3]، فالنقد هو الطريقة المثلى لتقييم مختلف الأعمال الأدبية، وتصنيفها حسب قيمتها المعرفية وإصدار الأحكام عليها بطريقة إيجابية أو سلبية.

ويرى (السيد قطب) أن النقد هو«تقديم العمل الأدبي وبيان قيمته الموضوعية وقيمته التعبيرية أو الشعرية وتعيين مكانه من خط سير الأدب وتجديد ما أضاف إلى التراث الأدبي في لغته، وفي العالم العربي كله وقياس مدى تأثره بالمحيط وتأثيره فيه وتصويره له» [4].

وهذا التعريف بين لنا وظيفة النقد المتمثلة في دراسة العمل الأدبي وتقييمه، لذلك يعتبر أدق تعريف للنقد هو «تمييز جيد للكلام من رديئه وصحيحه من فاسده» [5].

(1) ابن منظور: لسان العرب، (مادة النقد)، (باب النون)، مج8، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط4، 2005، ص 334-335.
(2) حميد آدم ثويني: منهج النقد الأدبي عند العرب، دار الصفاء والتوزيع، عمان، ط1، 2004م، ص11.
(3) محمد كريم الكواز: البلاغة والنقد والمصطلح والنشأة والتحديد، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2006، ص50.
(4) سيد قطب: في النقد الأدبي أصوله ومناهجه، دار الشرق، بيروت، دط، دس، ص5.
(5) رجاء عيد: المصطلح في التراث النقدي،منشأة المعارف، الإسكندرية، ط1، 2000م، ص24.

ومما تقدم نستنتج أن النقد عملية إجرائية تمكننا من معرفة مستوى النصوص الأدبية وإصدار الأحكام عليها، وتمييز جيدها من رديئها، مما يدفع بالأدب إلى الرقي والتطور والازدهار، فلا غنى للأديب أو الشاعر عنه.

1-2- مفهوم الثقافة:

أ-لغة:

مصطلح الثقافة في اللغة العربية من أكثر المصطلحات التي أخذت مفاهيم متعددة موضعها الجملة، فإذا رجعنا إلى معجم (لسان العرب) وجدنا «مادة (ث،ق، ف) ثقف الشيء ثقفا ثقافا وثقوفة، حذقة (...)، رجل ثقف لقف وثقف لقف وثقيف لقيف بين الثقافة واللقافة (...)، وثقف الرجل ثقافة أي صار حاذقا، خفيفا ومنه المثاقفة (...)، وثقفنا فلانا في موضع كذا أي أخذناه، ومنها قول الشاعر:

فإما تثقِفونِي فاقتلوني فإن أثقف فسوف ترون بالي.

والثقاف هو ما تسوى بها الرماح، وفي حديث عائشة تصف أباها أبو بكر وأقام أوذها بثقافة، أي أنه سوى عوج المسلمين» [1]، فالتثقيف والثقاف والثقافة: التقويم والتهذيب والتنفيح.

أما في قاموس المنجد نجد أن الثقافة هي «التمكن من العلوم والفنون والأدب، والمثقف الرمح في عرف الشعراء» [2]، فمعانيها اللغوية تتعدد استعمالاتها وتوظيفاتها، لكنها تبقى بعيدة عن معناها المعاصر سواء في العلوم الاجتماعية أو اللغويات.

(1) ابن منظور، لسان العرب، مج3، ص28.

(2) لويس معلوف الياسوعي، المنجد في اللغة، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، لبنان، ط18، نت، ص71.

والملاحظة الأخرى التي نستقيها من المعنى المعجمي هو ارتباط التثقيف بحوائج البيئة العربية، ولو تمعنا المعاني الأخرى للكلمة مثل الفطنة والذكاء والحذق... إلخ أمكننا الربط بينها وبين معناها المعاصر المصطلح من قبيل التطور الدلالي الذي يحدث للكلمات.

- يتضح من هذا أن الكلمة الأجنبية عبارة عن دعامة تشد من أزر الكلمة العربية في عالم المفاهيم:

حيث يشير تيري إيغلتون-Terry Eagleton إلى أن: «الجذر اللاتيني لكلمة culture هو colere الذي يمكن أن يعني أشياء كثيرة تترجح بين الحراثة والسكنى إلى العبادة والحماية، ولقد تطور المعنى الذي يفيد "السكنى" من الكلمة اللاتينية "colonus" المستعمرة، أو الجالية إلى colonialism المعاصرة، والتي عرفت عربيا بالكونيالية المعاصرة أو الاستعمار المعاصر» [1].

ويعد الألمان أول من استعمل لفظ الثقافة فقالوا: "kultur" وفهموها بمعنى الحضارة، وعلى هذا الأساس تم استخدامها لزمن طويل، وقد أخذوا اللفظ من الثلاثية التي يرد فيها بمعنى: إصلاح الشيء وتهذيبه وإعداده للاستعمال، ومن هنا قالوا:« Agri–Culture أي إصلاح الأرض وزراعتها، ثم استعملت اللفظة في الأدب اللاتيني المسيحي بمعنى تهذيب الروح Cultureanimi » [2]. نلحظ من المستوى اللغوي أو المعجمي للمصطلحين عربيا وغربيا استقاء الكلمتين من الطبيعة أولا، ومحاولتهما العمل على التهذيب ثانيا، وهو ما يؤكد فرضية أن الطبيعة والثقافة متكاملتان وليستا متضادتين، فقد انتقل مفهوم الثقافة من إصلاح الأرض في إصلاح النفوس وتهذيبها، وبهذا فقد سارت دلالة الكلمة من الزراعة والفلاحة لتستقر عنه أرهف النشاطات البشرية وأرقها أي تثقيف العقول وتهذيبها من أجل الرقي بالبشرية.

(1) تيري ايغلتون: فكرة الثقافة، تر: ثائر ديب، دار الحوار، سوريا، دط، دت، ص15.

(2) حسين مؤنس: الحضارة دراسة في أصول وعوامل قيامها وتطورها، عالم المعرفة (1)، الكويت، ط2، دت، ص324.

ب- اصطلاحا:

لقد انتقل مفهوم الثقافة، من إصلاح الأرض إلى إصلاح النفوس، وفي هذا كتب فرانسيس بيكون عن Culture The and Manutanc of Minds أي تثقيف العقول وتهذيبها، وقد علقت بهذه الكلمات صفات أخرى مثل Moral أخلاقي و Intellectual فكري، إلى أن جاء "ماثيو أرلوند" من القرن التاسع عشر وحددها في كتابة Culture and Anarchy الثقافة والفوضى على أنها محاولتنا للوصول إلى الكمال الشامل عن طريق العلم بأحسن ما في الفكر الإنساني، مما يؤدي إلى رقي البشرية» [1].

وهذا المفهوم أقرب إلى التجريد منه إلى التحديد، ذلك أن الثقافة فبل هذا العصر لم تعد محددة بمجال، وإنما هي فلسفة تستلزم تجريدا قائما بذاته.

ونتيجة للزحزحة التي حصلت للكلمة على مستوى دلالتها، يرى "تيري انغلتون" أن مصطلحات من مثل «"المادية الثقافية" الشائعة اليوم هي ضرب من فراع القول أو تحصيل الحاصل، فكلمة Culture كانت تشير في البداية إلى عملية مادية تماما، لتنتقل من ثم كاستعارة إلى شؤون الروح ومسائلها، وعلى هذا فإنها بلغة ماركسية تجمع كلا من الأساس والبنية الفوقية في تصور واحد أو فكرة واحدة» [2]، وارتقاء مصطلح الثقافة واهتمامه بالشؤون الروحية، جعله يتبوأ مكانة المقدس الذي ينبغي أن يحاط بالحماية والإجلال، وبهذا ورثت الثقافة (عباءة السلطة الدينية المهيمنة)[3] . وعليه فالثقافة من المفاهيم التي تنبتها السلطة أو المؤسسة، وعملت جاهدة على جعلها موالية، يبرز هذا من خلال قرن الثقافة بالاستعمار الحديث، فمن العناوين نجد الثقافة الكولونيالية، ما يوحي بأن الثقافة ذات صلة بضروب الاحتلال والغزو.

(1) حسين مؤنس: الحضارة دراسة في أصول وعوامل قيامها وتطورها، المرجع السابق، ص 325.
(2) تيري ايغلتون، فكرة الثقافة، ص 14.
(3) المرجع نفسه، ص 15.

ومن المفاهيم الغربية أيضا تعريف "كروبير"(A.L.Kroeber) و "كلوكهون" (C.Kluckhohn)، اللذان يعدان من أبرز رواد الاتجاه التجريدي في تعريف الثقافة فهي عندهما: «نسق تاريخي مستند من الأساليب الكامنة للحياة، التي يشارك فيها كل أعضاء الجماعة أو بعضهم» [1]، فالثقافة بهذا المفهوم تعني ترسبات الزمن الماضي من أساليب وأفكار للإنسان البدائي إلى الإنسان المتطور في شتى المجالات.

ومن جهة أخرى استخدم "غي روشير" (Gay Rocher) الثقافة بالمعنى الفعل أو النشاط، حيث قال أنها: «مجموعة مترابطة من أساليب التفكير والشعور والعمل المحددة تقريبا والتي يتعلمها ويشترك فيها عدد كبير من أفراد، وسيستخدم بأسلوبين: عيني ورمزي لكي تجعل من هؤلاء الأشخاص مجموعة خاصة ومتميزة» [2]، بمعنى أن الثقافة من صنع الإنسان، وتنتقل بواسطة مجموعة من خلال أفكار وسلوكات ومهارات مكتسبة من ثقافة غيره.

أما "صلاح قنصوة" في نسب الثقافة إلى مفاهيم العلوم الاجتماعية المعاصرة: «فالثقافة مجموعة من الأنشطة أو الفاعليات الإنسانية التي تتجلى في السلوك العلمي والعقلي معا، وهو سلوك قابل للتعلم والتداول من ثنايا النظم الاجتماعية والاقتصادية والعلمية والفنية ...إلخ. فإن الثقافة هي التي تحدد أسلوب استثمارها لخدمة حاجاته ومطالبه»[3]، فالثقافة هي رؤية شاملة للعالم تتجسد لدى الفرد والمجتمع في السلوك والمعارف والممارسات العلمية التي توحدها اللغة في المجتمع الواحد.

(1) جميلة بنت عيادة الشمري: مفهوم الثقافة في الفكر العربي والغربي www.alkab.net

(2) فيروز راد وأمير رضائي: تطوير الثقافة، دراسة اجتماعية في تنمية الفكر الإسلامي عند علي شريعي، بيروت، ط1، 2009م، ص16.

(3) صلاح قنصوة: تمارين في النقد الثقافي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، القاهرة، دط، 2007، ص13-14.

يُعرف المفكر الجزائري مالك بن نبي الثقافة بأنها «مجموعة من الصفات الخلقية والقيم الاجتماعية التي تؤثر في الفرد منذ ولادته وتصبح لا شعوريا العلاقة التي تربط سلوكه بأسلوب الحياة في الوسط» [1]، الثقافة إذن مجموعة من القيم، والسلوكات، والأفعال التي يكتسبها الإنسان منذ نشأته بصفته عضوا في المجتمع.

❖ وبناء على ما تقدم نستنتج ما يلي:

1- الثقافة هي المعرفة، والمعتقدات، الفنون، الأخلاقيات، القوانين، الأعراف، العادات، والتقاليد خاصة بقوم معين.

2- الثقافة داخل المجتمع هي حصن حصين وقوة فعالة وقانون القوانين، لا يستطيع أحد المساس بها لأنها تشتمل على المعتقدات الدينية والقيم المتوارثة من جيل إلى جيل.

3- لكل مجتمع ثقافته الخاصة التي تختلف بالطبع عن ثقافة المجتمعات الأخرى.

4- قد يوجد في المجتمع الواحد ثقافات متعددة، قد تكون متجانسة وقد تكون متباينة.

1-3- مفهوم النقد الثقافي:

إن من الأهمية بما كان أن نوضح بجلاء أن النقد الثقافي ليس مقيدا بأي موضوع محدد أو منهجية يتبعها للدراسة، بل ليس هناك من تعريف محدد أيضا للنقد الثقافي أو تقدير واضح لمعناه، وما سنعرضه من تعاريف فيما سيأتي هي عبارة عن مقولات قيلت حوله، ولكننا سنعدها من قبيل الاجتهاد في تحديد مفهوم له:

(1) مالك بن نبي: مشكلة الثقافة، تج: عبد الصبور شاهين، دار الفكر، بيروت، ط4، 1984م، ص74.

يرى كل من (سعد البازعي) و(ميجان الرويلي) أن: النقد الثقافي في دلالته العامة يمكن أن يكون مرادفا للنقد الحضاري، وهما يعرفان النقد الثقافي على أنه: «نشاط فكري يتخذ من الثقافة بشموليتها موضوعا لبحثه وتفكيره ويعبر عن مواقف إزاء تطوراتها وسماتها» [1].

ويعتبر "صلاح قنصوة" بأنه: «ليس منهجا بين مناهج أخرى أو مذهبا أو نظرية، كما أنه ليس فرعا أو مجالا متخصصا بين فروع المعرفة ومجالاتها، بل هو ممارسة أو فاعلية تتوفر على دراسة كل ما تفرزه الثقافة من نصوص سواء أكانت مادية أو فكرية، ويعني النص هنا كل ممارسة قولا أو فعلا يولد معنا أو دلالة» [2]. وبهذا نظر للنقد الثقافي نظرة شمولية وموسعة.

أما "محسن جاسم الموسوي" فيعرف النقد الثقافي بأنه «فعالية تستعين بالنظريات والمفاهيم والنظم المعرفية لبلوغ ما تأنف المناهج الأدبية من المساس به أو الخوض فيه» [3].

وفي هذا الصدد أيضا يقول "عبد الوهاب أبو هاشم": «إن النقد الثقافي هو منهج سبقنا إليه الغرب، له أدواته للكشف عن المضمر النسقي في العمل الأدبي» [4].

ويعرف "عبد الله الغذامي" النقد الثقافي بأنه: «فرع من فروع النقد النصوصي العام، ومن ثم فهو أحد علوم اللغة وحقول الألسنية، يُعنى بنقد الأنساق المضمرة التي تنطوي على الخطاب الثقافي بكل تجلياته وأنماطه وصيغه، ما هو غير رسمي ومؤسساتي، وما هو كذلك سواء بسواء، وهو إذا معنى يكشف اللاجمالي، كما هو شأن النقد الأدبي،

(1) ميجان الرويلي وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، دط، ص306.
(2) صلاح قنصوة، تمارين في النقد الثقافي، ص11.
(3) محسن جاسم الموسوي: النظرية والنقد الثقافي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2005م، ص12.
(4) عبد الوهاب أبو هاشم: "مشروع النقد الثقافي" مقدمة في ملتقى الإبداع، اللقاء الخامس 17 أفريل 2003م.

وإنما هو كشف المخبوء تحت أقنعة البلاغي والجمالي» [1]، فالنص حسب هذا التعريف يجب أن يتذوق بوصفه قيمة ثقافية.

يتضح مما تقدم من تعريفات أن النقد الثقافي يعمل في حقل واسع ومتنوع ومتعدد ومتداخل، وبهذا يتم التأكيد بأن «النقد الثقافي فعالية أو نشاط وليس مجالا معرفيا خاصا بذاته» [2]، فنقاد النقد الثقافي يستخدمون المفاهيم التي قدمتها المدارس الفلسفية والاجتماعية والنفسية والسياسية في تراكيب معينة، ويقومون بتطبيقها على مختلف الفنون والإيداعات.

ينظر النقد الثقافي عموما إلى النص الأدبي بوصفه حدثا ثقافيا بالدرجة الأولى بصرف النظر عن مستواه الفني الرفيع أو الوضيع، فتعدد المفاهيم للنقد الثقافي وتتسع أو تضيق حسب الزاوية التي ينظر إليه منها، فالبعض مثلا ينطلق من مهمة النقد من ناحية الدلالة العامة، والبعض الآخر من خلال وظيفته.

وعليه فالنقد الثقافي هو مقاربة متعددة الاختصاصات تبنى على التاريخ وتستكشف الأنساق والأنظمة الثقافية، وتجعل النص أو الخطاب وسيلة لفهم المكونات الثقافية المضمرة.

ثانيا: النقد الثقافي بين المرجعية الغربية والتلقي العربي:

2-1- النقد الثقافي عند الغرب:

وردت إحدى الإشارات المبكرة والمهمة للنقد الثقافي في مقالة شهيرة للمفكر الألماني اليهودي (تيودور أدورنو/ Theodore Adorn) تعود إلى سنة (1949م) عنوانها النقد الثقافي والمجتمع، «وفي المقالة هجوم على ذلك اللون من النشاط الذي يربطه الكاتب بالثقافة الأوروبية عند نهاية القرن التاسع عشر بوصفه نقدا بورجوازيا يمثل

(1) عبد الله الغذامي، النقد الثقافي، دراسة في الأنساق الثقافية العربية، المركز العربي، لبنان، ط3، 2005م، ص83-84.

(2) حفناوي بعلي: مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن، الدار العربية للعلوم منشورات دار الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007م، ص11.

مسلمات الثقافة السائدة ببعدها عن الروح الحقيقية للنقد، وما فيها من نزوع سلطوي للسائد والمقبول عند الأكثرية»[1].

لقد كان هجوم (أدورنو) الذي شاركه فيه العديد من المفكرين ذوي الانتماء اليهودي، كان في المقام الأول على الثقافة الغربية في ألمانيا بوصفها متسامحة مع النزوح التآمري ضد الأقليات وذوي الاتجاهات المختلفة من جماعات وأفراد، دلالة (أدورنو) على النقد الثقافي "هي نفسها التي تتضمنها إشارة (بورغنها برماس/ Born Habermas) الفيلسوف الألماني في كتاب بعنوان "المحافظون الجدد: النقد الثقافي والحوار التاريخي"، ذلك أن (هابرماس) لم يعن بتعريف المفهوم بل اكتفى بالدلالة الشائعة كتلك التي تضمنتها مقالة (أدورنو)، كما أن من الأعمال التي تتكئ على دلالة عامة وغير محددة للنقد الثقافي دراسة مهمة للمؤرخ الأمريكي (هيدانوايت/ Heida Blancfuk) بعنوان: "بلاغيات الخطاب: مقالات في النقد الثقافي (1978)"، يشير فيه إلى أن الخطابات الموظفة في العلوم الإنسانية تقوم على بلاغيات لا تختلف كثيرا عما يعتمد عليه الأدب، وواضح أنه اعتبر تحليله لذلك التداخل الخطابي نوعا من النقد الثقافي"[2]، ولم يتطور مصطلح النقد الثقافي منهجيا إلى مع الناقد الأمريكي (ليتش/ Leach) وذلك في كتابه "النقد الثقافي" سنة 1992م، والذي يعتمد فيه «على التأويل التفكيكي واستقراء التاريخ والاستفادة من المناهج الأدبية المعروفة والاستعانة بالتحليل المؤسساتي... كما أن منهجية (ليتش) هي منهجية حفرية لتعرية الخطابات بغية تحصيل الأنساق الثقافية استكشافا، وتقويم أنظمتها التواصلية مضمونا وتأثيرا ومرجعية مع التركيز على الأنظمة العقلية واللاعقلية للظواهر النصية لرصد الأبعاد الإيديولوجية متأثرا في ذلك بـ جاك دريدا و رولان بارت ميشال فوكو» [3].

(1) ميجان الرويلي وسعد البازغي، دليل الناقد الأدبي، إضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا، ص306.
(2) نفس المرجع، ص307.
(3) جميل حمداوي: النقد الثقافي بين المطرقة والسندان، السبت 8 يناير 2012م، منبر حر للثقافة والفكر، الموقع: http://www.diwanalarab.com

وتجدر الإشارة إلى أن هناك جهودا كبيرة هي التي كانت بمثابة إرهاصات وبدايات للانطلاقة الفعلية للنقد الثقافي نذكر منها:

1- **حوارات"باختين"**(Mickail Bakhtine) التي تجاوزت الخطاب الروائي إلى الفكر الفلسفي والاحتفاليات الشعبية الكرنفالية، وعلم اللغة الاجتماعي التداولي، وكان هدفها المضمر خلخلة مونولوجات الخطابات الدوغمائية السائدة، الأيديولوجي منها والأدبي.

2- **أطروحات "سارتر"**(Jean-Paul Sartre) التي تلح على حضور الكاتب وكتابته في مجال الحياة العامة حضورا تبرره الحرية ويقتضيه الوعي بالمسؤولية، ودونما ارتهان لمواقف مسبقة وخارجية تهدد بتحويل الالتزام الذاتي إلى التزام معين لكل إبداع جمالي أو فكري.

3- **توجه "رولان بارت"**(Roland Barthes) في عز وهج البنيوية إلى مقاربات متدفقة تحول السيميائية إلى أداة نقد صارمة لثقافة المعيش اليومي كي لا تهيمن عليها معايير وقيم الطبقة البرجوازية المهوسة بنزعة الاستحواذ على مزيد من رأس المال.

منذ أوائل الثمانينات انعطف (تودوروف) (TZvetan Todoro) إلى نقد وفضح الخطابات النافية للآخر المختلف، سواء تمثلت في نصوص الفاتحين الأوائل للقارة الأمريكية أو في المتن الفكري الذي أنجزه كبار الفلاسفة والأدباء الفرنسيين عن الشعوب والثقافات الأخرى منذ مونتيسكي (Mon Tesquieu) ومونتين (Montaigne) وكلود ليفي ستراوس (Claude Levi-Strauss) إلى فكتور سيجالان (Victor Segalen).

وضمن السياق ذاته خصص (أمبرتو إيكو) (Umberto Eco) بعض كتاباته النقدية المتأخرة لمقاومة النزعات العنصرية في أوروبا التي حولها مكر التاريخ إلى فضاء واسع لتجمعات إثنية وثقافية فسيفسائية، كما نذكر بإنجازات

فوكو (Michel Foucault)، دريدا (Jacques Darrida), جون ديلون (John Dillon)، تشومسكي (Avram Noam Chomsky) في سياق نقد ونقض المركزيات التقليدية أيا كان شكلها ومبررها.

من أبرز أعلام النقد الثقافي نذكر القائمة التي حددها (آرثر أيزابرجز) (Arther Asa Berger) في كتابه "النقد الثقافي" فنجد:

«في فرنسا: رولان بارت، كلود ليفي شتراوس، ميشال فوكو، لويس التويسر، جاكلاكان، إميل دوركايم، جاك دريدا، بيير بورديو، أندريه بيزيهجريماس.

-في روسيا: باختين، فلاديمير بروب، لوتما، شوكلوفسكي.

-في ألمانيا: ماركس، ماركسفير، هابرماس، ادورنو، التربنيامين.

-في الولايات المتحدة الأمريكية: بيرس، تشومسكي، فيير شرمان، جاكسون، فيكتور ثيرنر، فردريك جيمسون.

-في كندا: ميشيلماكلون، نوورثروب فراي.

-في إنجلترا: رايموند وليامز، ستوارت هول، فنجنشتاين، ريتشارهوجارت، ماري دوغلاس، مبسون» [1].

يبقى الأسبق في هذا المجال الأمريكي ليتش (V.B.Leitch) «الذي اهتم بالنقد الثقافي منذ سنوات الثمانينات من القرن العشرين وخاصة في كتابه "النقد والطابو"، النقد الأدبي والقيم (1987م) حيث بلور منهجية جديدة سماها النقد الثقافي، وقد أصدر مجموعة من الكتب النقدية ما بعد البنيوية، والنقد الثقافي والنظرية الأدبية» [2].

(1) آرثر أيزابرجر: النقد الثقافي، تمهيد مبدئي للمفاهيم الرئيسية، تج: وفاء إبراهيم ورمضان بسطاوي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2001م، ص224.

(2) جميل حمداوي: النقد الثقافي بين المطرقة والسندان، مرجع سابق.

2-2- النقد الثقافي عند العرب:

أظهرت بعض الدراسات النقدية لاسيما المهتمة بتاريخ النقد الثقافي ونشأته بعض الآراء حول ريادة النقد الثقافي قبل طروحات الغذامي.

ويرى بعض النقاد ومنهم "عز الدين مناصرة" أن عملية البحث في تاريخية النقد الثقافي تعود إلى العقود الأولى من القرن العشرين، إذ تجلى الصراع الفكري وتمخض عن صراع منهجي في مقاربة النصوص والظواهر والأجناس والأشكال الأدبية والثقافية.

فبعد أن ظهر النقد الثقافي على يد مجموعة من النقاد في أوربا، وذلك من خلال تحديدهم لطبيعة المفهوم ومجاله، بدأ العرب يوظفون هذا النشاط ضمن جهودهم النقدية.

وينظر "عز الدين مناصرة" إلى موضوع الريادة من خلال نظرة موسعة وشاملة كشف فيها عن آراء فكرية تضمنت رؤى ثقافية ناضجة تقترب مما شاهدته الساحة النقدية حول النقد الثقافي [1]، ويحيل في سبيل الإشارة إلى مرجعية عربية للنقد الثقافي إلى ثلاثة كتب أساسية يعتقد أنها تشتغل في مجال النقد النقد الثقافي بوصفها ممارسة نقدية. تشتغل على النص الثقافي وتأثيره في البيئة الثقافية للواقع الثقافي الحاضن لهذا النص [2] وهذه الكتب هي مستقبل الثقافة في مصر للدكتور طه حسين والصادر عام 1938م، وهناك كتابان صدرا في الخمسينات هما: مشكلة الثقافة لـ مالك بن نبي وكتاب في الثقافة المصرية لـ محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس.

وإذا كانت هذه الكتب الثلاثة تمثل وفق المنظور التاريخي بداية ظهور التفكير النقدي الثقافي، فهناك اتجاه آخر تبنى قضية ريادة العراق للنقد الثقافي لاسيما طروحات "علي الوردي" التي أثارت غضب العديد من النقاد الذين وجدوا في نقده اختلافا وخرقا لما هو مألوف، فهاجسه معرفي بحث، يتوسل بالمعارف الاجتماعية والنفسية

(1) عز الدين مناصرة: الهويات والتعددية اللغوية، قراءات في ضوء النقد الثقافي المقارن، دط، 2014م، ص07.
(2) عز الدين مناصرة: علم التناص المقارن، نحو منهج عنكبوتي تفاعلي، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2006م، ص30.

والأنثربولوجية لأغراضه في كشف المتناقضات، وهذا ما أكدته لنا الباحثة "بشرى صالح موسى" حيث تقر أنه عالج «إشكالية الأدب الرفيع من زاوية نظر مغايرة لما تدور فيه الدراسات النقدية، أو التاريخانية الجديدة» [1].

كما أن دراسة "نبأ باسم رشيد" الموسومة بـ "الشعر الجاهلي في ضوء الأنساق الثقافية" اللامنتمي اختيارا تتضمن تمهيد يتناول الريادة للعراق [2].

وهذا ما يحيلنا إلى الناقد العراقي "حسين القاصد" الذي يشير إلى المفكر العراقي على الوردي في كتابه النقد الثقافي ريادة وتنظير وتطبيق العراق الرائد على اعتبار أنه من رواد النقد الثقافي من خلال كتابه أسطورة الأدب الرفيع 1994م.[3]

– والجدير بالذكر أن ما قام به هؤلاء يختلف تماما عن النقد الثقافي عند الغرب كأعمال ليتش وغيره "وما هي إلا ممارسات تنويرية في النقد الثقافي غير الممنهج (...) ولم ترق إلى مستوى نظرية نقدية"[4]، وهذا ما يقودنا إلى نتيجة يعترف بها الجميع، وهي أن الناقد السعودي "عبد الله الغذامي" يعد المبشر الأول للنقد الثقافي في الوطن العربي، من خلال كتابه "النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية"، حيث حاول من خلال هذا الكتاب توضيح مشروع النقد الثقافي نظريا وتطبيقا، إذ قام بعرض ما أسماه "ذاكرة المصطلح"، أما من الناحية التطبيقية فقد حاول الغذامي رصد العيوب النسقية من خلال ما أسماه بـ "النسق المضمر" والمتخفي وراء الشعر العربي هذا الأخير الذي يعد ديوان العرب بامتياز.

(1) صالح بشرى موسى: بويطيقيا الثقافة نحو نظرية شعرية في النقد الثقافي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 2012م، ص37.

(2) ينظر نبأ باسم رشيد: الشعر الجاهلي في ضوء الأنساق الثقافية اللامنتمي اختيارا بإشراف د.أحمد عبد حسين الفرطوسي، رسالة ماجستير، كلية التربية للعلوم الإنسانية، جامعة بغداد، 2015م، ص11.

(3) ينظر حسين القاصد: النقد الثقافي ريادة وتنظير وتطبيق، العراق رائدا، مطبعة التجليات للنشر والترجمة والتوزيع، القاهرة، ط1، 2008م، ص13.

(4) آلاء دياب: النقد الثقافي واستقباله في النقد العربي الحديث مجلة جامعة حماة، المجلد1، العدد9، 2018م، ص170.

ومن خلال كتابات "الغذامي" نستنتج أنه «يجعل من الدراسة الأدبية أداة أكثر للنقد السياسي والاجتماعي للمشروعات التي تقدمها النخبة المثقفة» [1]

ورغم أن "عبد الله الغذامي" حاز حصة الأسد من تأسيس النقد الثقافي في العالم العربي إلا أن الناقد الفلسطيني "إدوارد سعيد" قد تخطى كل الحواجز ليبدع في مجالات شتى فهو الناقد الفذ والمفكر العظيم، لقد أسهم إلى جانب "الغذامي" في كسر أغلال النقد الأكاديمي المؤسساتي.

وفي هذا السياق أصدر الباحث الجزائري "حفناوي بعلي" كتابا بعنوان "مدخل إلى نظرية النقد الثقافي المقارن"، وكذلك "صلاح قنصوة" في كتابه "تمارين في النقد الثقافي"، ونذكر كذلك كتاب "تحولات النقد الثقافي" لمؤلفه عبد القادر الرباعي، وكتاب "الشعرية والثقافة" لـ "حسن البنا عز الدين"، إضافة إلى هذا نجد الناقد البحريني نادر كاظم في كتابه "تمثيلات الآخر".

ما يمكن قوله في الأخير هو أن: «النقاد العرب يقاربون النقد الثقافي بكثير من الحذر والحرج، فهذا المجال لا يزال حديثا وضبابيا حتى في بيئته الغربية» [2].

إلا أن كل هذه الجهود وهذه الدراسات جاءت كمحاولة للخروج بالنقد العربي من قوقعة المناهج النقدية الأدبية التي ظل يتخبط فيها، إلى آفاق وعوالم جديدة أشمل وأوسع، وقد رأوا بأن النقد الثقافي هو المجال أو الحل المناسب للخروج من هذا الحصار.

(1) حفناوي رشيد بعلي: قراءة في نصوص الحداثة وما بعد الحداثة، دروب للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2011م، ص210.

(2) مديحة عتيق: النقد الثقافي عند العرب، مجلة منون، ع1، كلية الآداب واللغات والعلوم الاجتماعية والإنسانية، جامعة الطاهر مولاي، سعيدة، الجزائر، ديسمبر2011، ص255.

ثالثا: مدارس النقد الثقافي:

إن الحديث عن مدارس النقد الثقافي سيجد نفسه مربوط الوصال بأنواعها، التي تختلف في مبادئها وأساسياتها ونظرتها إلى الفن بصفة عامة، والتي يمكن إيجازها فيما يلي:

3-1- مدرسة فرانكفورت: (Ecole de Francfort):

يرتبط تاريخ النقد بمدرسة فرانكفورت بنيويورك «فالعمل الأدبي عند مثقفي نيويورك ظاهرة مفتوحة للتحليل من وجهات نظر، أودعت نظرياتهم النقدية إلى إتباع مداخل كثيرة للنصوص الأدبية؛ لأن الثقافة دينامية (نشطة وحية) ومتعددة الأوجه، يدخل فيها الاقتصاد والتنظيم الاجتماعي والقيم الأخلاقية والمعنوية، والمعتقدات الدينية، والممارسات النقدية، والأبنية السياسية وأنظمة التقييم والاهتمامات الفكرية والتقاليد الفنية» [1] .

من أجل ذلك «تمكن مثقفوا نيويورك بفضل ميلهم لربط الأدب بصورة وثيقة مع الثقافة من أن يمارسوا أشكال عديدة من البعث تتراوح من السيرة الفكرية إلى تاريخ الأفكار من دراسات النوع الأدبي ذات القاعدة العريضة إلى التحليل النفسي بدون أن يتخلوا عن الشرح النصي الدقيق ولا النقد التقييمي ولا التحليل الاجتماعي ونسير كنماذج مهمة لتريلينج, والرواية الأمريكية وتراثها» [2].

ولطالما كانت هناك علاقة وطيدة بين النقد والثقافة عند مثقفي نيويورك؛ لأن النقد لا يحتوي على منظورات اجتماعية فقط بل تاريخية وأخلاقية وأدبية وجمالية أيضا.

- إن هذه المدرسة أثرت الساحة النقدية والأدبية بنظريتها النقدية، ومن أبرز أعلامها: ماكس هوركهايمر (1895م-1976م) وتيودور أدورنو (1903م-1996م) وكذا يورغنها برماس، تجلى العنوان الأبرز لنظريتهم «انتقاد

(1) مصطفى الضبع: أسئلة النقد الثقافي، مؤتمر أدباء مصرفي الأقاليم 23-26 ديسمبر 2003م، ص09.
(2) فنسنت ليتش: النقد الأدبي الأمريكي من الثلاثينيات إلى الثمانينيات، تر محمد يحيى، المجلس الأعلى للثقافة، 2000م، ص104.

تحويل العقل إلى مجرد آلة، وبذلك انتقدوا الوضعية والفلسفة الباراغماتية، ويمكن هنا أن تجد القراءة النسقية في مدرسة فرانكفورت خلاصها من ذلك التصور الأوحد للنسق» [1]

– وبهذا كانت مدرسة فرانكفورت من أهم المدارس التي ارتبط بها النقد الثقافي.

3–2– مدرسة النقد الجديد: (Nouvelle Ecole de Classe):

ظهرت هذه المدرسة في النقد الغربي بأمريكا عام 1941م على يد الناقد جون كروانسوم ويدل هذا المصطلح New Cristism على حركة تقدير انجلو أمريكية شهيرة سادت خلال النصف الأول من القرن العشرين,إذ كانت سنة 1941م حاسمة في مسارها ونقطة انعطاف في تاريخ النقد العالمي برمته, لأنها السنة التي ظهر فيها إنجيل هذه الحركة كتاب "جون كروانسوم (1888–1974م) The New Criticism الذي صار عنوانه اسما للمدرسة كلها (مدرسة النقد الجديد)[2] .

لقد كان ظهور هذا النقد الجديد في سياق مواجهة بعض الاتجاهات الوجدانية الذاتية (الانطباعية)، والثقافية (التاريخية) التي زودت النص بأفكار المدرسة التصويرية (Imagism) الشكلية التي أسسها الشاعر الأمريكي الكبير ازارباوند (1885–1972) في بدايات القرن الماضي، إضافة إلى الأفكار النقدية الحداثية التي جاء بها الشاعر الناقد الأمريكي ذو الأصل الانجليزي ت–س–إليوت Thamsan Stearms Elist (1888–1965) بشأن نظرية المعادل الموضوعي Objectif Corselatif)) [3].

❖ ولا سيما أن النقد الجديد كان يناهض الجوانب الموضوعية للنقد اليساري وعموما قدنا بعض الاهتمامات الاجتماعية للنقد اليساري مصرا على المتطلبات الشكلية. الشعر كشعر وليس كعقيدة إيديولوجية أو وثيقة تاريخية أو

(1) أحمد يوسف، القراءة النسقية، سلطة البنية ووهم المحايثة، الدار العربية للعلوم ناشرون الجزائر، ط1, 2007م، ص38–39.
(2) يوسف وغليسي: مناهج النقد الأدبي، جسور للنشر والتوزيع، المحمدية، الجزائر، ط12، 2010م، ص79.
(3) المرجع نفسه ص49.

مرجعا للمفاهيم النقدية السائدة، ويمكن أن يجمل الأسس والخصائص المنهجية العامة التي ينهض النقد الجديد عليها فيما يلي:

– دراسة النص الأدبي بعد انسلاخه من محيطه السياقي وجعله المنطلق الأول والأخير لقصدية النص ووجدانية المتلقي.

– اتخاذ القراءة الفاحصة (Close Reading) وسيلة تحليلية مركزية في الدراسة النصية تتقصى معجم النص وتراكيبه اللغوية والبلاغية ورموزه وكل عناصره الجوهرية التي تضيء دلالته وتفك مغاليفه ويدل هذا المفهوم المركزي على فحص النصوص المفردة بعيدا عن بنيتها الثقافية والاجتماعية.

– الاهتمام بالطبيعة العضوية (Organism) للنص الأدبي ودراسته بوصفه وحدة عضوية متجانسة العناصر التي هي مكوناته الداخلية الأساسية، وقد أخذ النقد الجديد فكرة (العضوية) عن الشعراء الرومانسيين وطوروها، ويؤول مبدأ الشكل العضوي إلى اعتبار النص الأدبي كائنا لغويا كالكائن النباتي أو الحيواني، يمثل نسبة كلية متجانسة مستقلة عن الظروف المحيطة.

الاهتمام بالتحليل العضوي للنص ونبذ النقد المعياري أي الحد من الغلو في إطلاق الأحكام لا سيما تلك التي تحوزها الأدلة التعليلية والحيثيات النصية، فقد صار الحكم النقدي لدى النقاد الجدد جزءا من العملية التحليلية ذاتها.

– نبذ الالتزام ورفض استخدام الأدب وسيلة لغاية رسالية معينة (اجتماعية، سياسية، أخلاقية) [1].

ولقد سار النقد الجديد عبر مراحل متعددة إلا أن هذا الأخير نحافي المراحل المتأخرة من تطوره إلى التصلب والمذهبية نتيجة التنظيمات والتقنيات المكثفة، وأيضا نتيجة نشاطاته التعليمية الواسعة والناجعة، وحدثت التقنية المطردة للنظريات والممارسة في الوقت الذي أخذ فيه كبار النقاد الجدد يذهبون إلى اتجاهات أخرى شتى، ففي

(1) يوسف وغليسي: مناهج النقد الأدبي، مرجع سابق، ص54.

أواخر الأربعينيات وسع إيليوت وريتشارد وبلاكمر من مشاريعهم ليظهر لها جوانب تاريخية واجتماعية وأخلاقية أن كانوا جميعا احتفظوا بمبادئ وممارسات شكلية [1].

3-3- مدرسة برمنجهام:

ظهر مصطلح الدراسات الثقافية لأول مرة سنة 1964م عندما «أسس "ريتشارد هوجارت" مركز بريمنجهام للدراسات الثقافية المعاصرة، وصاحبه في عمله بالمركز "ستيوارت هول" مع زملائه "بول وبليس" "توني جيفرسون" و"أنجيلا ماكروبي" وتمكن الجميع من خلق وتنمية حركة فكرية دولية توظف طرق التحليل الماركسية في الدراسات الثقافية التي تحاول الكشف عن العلاقة بين الأشكال الثقافية (البنى الفرقية) وبين الاقتصاد السياسي (الأساس)» [2] وهذا ما يؤكد أن دراسات المركز في البدء بنشر ثقافة الطبقة الدنيا وأفكاره، ووسائل الإعلام وأثرها في إعادة الإنتاج وعلاقات السلطة الاجتماعية، «ثم ما لبث المركز أن اسع ليضم فيما بعد النقد الثقافي إلى دراساته الثقافية، وقد اتجه اهتمامه إلى نقد الخطاب وكشف أنساقه وتمفصلاته ..... متزامنا ذلك مع النظريات النقدية والنصوصية والألسنية وتحولات ما بعد البنيوية»[3]

ربما في ضوء التوصيف الآنف الذكر، يتقدم "فسنت ليتش" الناقد الأمريكي إلى عد البداية الرسمية للنقد الثقافي «مع تأسيس مركز برمنجهام ودراساته الثقافية التي مثلت لحظة تأسيس وازدهار بارزة في التاريخ الطويل للنقد الثقافي»[4].

(1) فنسنت ليتش: النقد الأدبي الأمريكي "من الثلاثينيات إلى الثمانينيات"، ص60.

(2) عبد الفتاح العقيلي: "النقد الثقافي قضايا وقراءات، مكتبة الزهراء، الرياض، السعودية، ط1، 2009م، ص91-92.

(3) ك نلوولن، ك نوريس، ح أوزبورن: موسوعة كمبريدج في النقد الأدبي، القرن العشرون، المداخل التاريخية والفلسفية والنفسية، مراجعة وإشراف رضوى عاشور، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2005م، ص93.

(4) جون ستروك، البنيوية وما بعدها من ليفي شتراوس إلى دريدا، ترجمة: محمد عصفور، عالم المعرفة، المجلس الأعلى للثقافة، الكويت، ط1، 1996م، ص14-15.

لقد شرع المركز في عام 1971م في نشر صحيفة أوراق عمل في «الدراسات الثقافية التي تناولت الثقافة الشعبية والمسائل الأيديولوجية والأدب وعلم العلامات والمسائل المرتبطة بالجنوسة والحركات الاجتماعية والحياة اليومية وموضوعات أخرى متنوعة» [1]، الملاحظ هنا هو سع الموضوعات التي اقترحتها صحيفة "برمنجهام" الأمر الذي يجعل المصطلح عنوانا أو غطاء للعديد من الدراسات ما قبل البنيوية وما بعدها، بما في ذلك الدراسات النفسية والحضارية والثقافية ونظريات الثقافة والأدب.

وعلى الرغم من أن الصحيفة لم تستمر طويلا، إلا أنها كان لها بالغ الأثر في تقديم مصطلح "المظلة" الذي يحيط تقريبا باتجاهات النقد الثقافي ومنطلقاته.

وأخيرا نقف عند «أهم ما يميز النظريات والآراء التي يتبناها مركز برمنجهام للدراسات الثقافية ضمن النقاط التالية:

تنوع نظرياتهم وكثرتها.

طبيعة المناهج البحثية والمواضيع المطروحة في نتائجهم الثقافية وتأثرهم بالفلسفة الاجتماعية الأوربية.

طغيان الرؤية الماركسية على بحوثهم.

تبنيهم منهجا انتقاديا.

تصويرهم الثقافة بكونها شأنا مستقلا بذاته.

رفضهم للفكر الكلاسيكي للثقافة.

تصديهم لآراء الوضعية المعتمدة في تحليل القضايا الثقافية.

تسليطهم الضوء على طبيعة السلوك الثقافي.

(1) آرثر أيزابرجر: النقد الثقافي تمهيد مبدئي للمفاهيم الرئيسية، ص31.

عدم انخراطهم في المنهج التشاؤمي السائد في مدرسة فرانكفورت»[1]

❖ إن هذه المدارس التي عملت على تأسيس المعطيات النظرية للنقد الثقافي، تعطي تصورا عن النضج والإبداع في مكاشفة النصوص وتفكيك أنظمتها المضادة بهدف الوقوف على ما آلت إليه المهيمنات الثقافية التي نفذت بعمق في اللاوعي للإنسان.

رابعا: روافد النقد الثقافي:

يستمد النقد الثقافي آلياته من علوم متعددة «ويرتبط بمجموعة من العلوم الإنسانية كالتاريخ، وعلم النفس، وعلم الاجتماع، والفلسفة وعلوم الإعلام وعلوم الحضارة»[2]، ولكن ثمة علوم بعينها تبدو واضحة في حياة الإنسان اليومية وفي تفسير الكثير من الظواهر البشرية الكبرى، يكون لها تجليها الأكبر في الجانب الإجرائي للنقد الثقافي نجملها في:

4-1- علم النفس:

مكنت نظرية التحليل النفسي النقاد من تفسير النصوص بأساليب لم يكن بإمكان النظريات الأخرى تحقيقها ذلك لأن «نظرية التحليل النفسي تمكننا تدريجيا من فهم المناطق النفسية، العاطفية، والحدسية، واللاعقلية، والمخفية، والمكبوتة، والمتخفية فهذه المناطق التي يتصل بها الفنانون المبدعون ويهتمون بها وبدون نظرية التحليل النفسي لن يستطيعوا الوصول إلى التحليل أو الفهم»[3].

وقد عمد رائد هذا المنهج النمساوي سيقموند فرويد (Sigmund Freud) «على اكتشاف الدلالات الباطنية في العمل الأدبي والفني مفترضا أن هذا العمل يتأثر باللاشعور أو العقل الباطن بدرجة قد تفوق تأثره بعقله

(1) حسين حاج محمدي: مدرسة برمنجهام، ماهيتها ورؤاها في وثيقة النقد والتحليل، تر سعد مندي اللعبي، ط1، بيروت، لبنان، 2019م، ص13.
(2) عبد الفتاح العقيلي: "النقد الثقافي قضايا وقراءات، مرجع سابق، ص91-92.
(3) مصطفى الضبع: أسئلة النقد الثقافي، ص42.

الواعي ليقر بأن في داخل كل واحد منا أصواتا فطرية تولت المعطيات الثقافية قمعها، أو رغبات طبيعية تولت الكوابح المجتمعية كبحها، وأن هذه الأصوات وتلك الرغبات تعود إلى الظهور حين تنفلت من سيطرة اللاشعور إما أثناء الحلم أو حين تتسامى إلى أشكال رمزية أو نفسية أو خيالية» [1] تطفو على السطح أحيانا في شكل ردود أفعال ليس لها مبرر ما دفع فرويد إلى النظر «في النفس الإنسانية من خلال النبش في المنطقة المظلمة التي أسماها اللاوعي، والتي تحتوي على الرغبات المكبوتة التي تحاول الخروج والإفصاح عن نفسها فتعترضها الأنا، فينشأ الصراع بين الوعي واللاوعي, ويتطور ليتحول إلى أعراض مرضية عقلية ونفسية، وهنا يأتي دور التحليل النفسي ممثلا في الطرح وغيره من أدوات التحليل النفسي وآلياته» [2] .

ومن خلال ما تقدم نستنتج أن الأثر الأدبي يمثل معادلة لتحقيق الرغبة عند "فرويد" «فنفس اللاوعي والرغبات الغريزية والصراعات التي تلعب دورا في تقديم الأحلام وأحلام اليقظة على قدم المساواة مع الأعمال الأدبية، وهو ما يعني أن الكاتب يكيف أحلام يقظته وخياله على الشكل الذي يأمل أن يكون ذا أهمية بالغة وممتعة بالمعنى العام للآخرين» [3].

والحقيقة أن ما توصل إليه "فرويد" في نظريته يعتبر ذا أهمية كبيرة، لذلك يرى عدد كبير من العلماء والنقاد أن نظرية التحليل النفسي «لها تماثل مع أي من البشر والظاهرات الثقافية» [4]، لذلك يقول "آرثر أيزابرجر" في كتابه "النقد الثقافي" «إن الفكر الفرويدي فكر شامل ومنتشر في المجتمعات الغربية حيث يستخدم معظم الأفراد فكر فرويد دون أن يعرفوا أنها جاءت من فرويد» [5].

(1) عبد الفتاح العقيلي: "النقد الثقافي قضايا وقراءات، مرجع سابق، ص45.
(2) المرجع نفسه، ص44
(3) أرثر أيزابرجر: النقد الثقافي، تمهيد مبدئي للمفاهيم الرئيسية، مرجع سابق، ص158.
(4) المرجع نفسه ص157.
(5) المرجع نفسه الصفحة نفسها.

وهذا ما يدل على شمولية هذا الفكر وتجليه في جميع المجالات والاتجاهات «فالجماليات الفرويدية تربط بين الأدب والظواهر الثقافية» [1].

4-2- علم الاجتماع:

يعد علم الاجتماع رافدا من روافد النقد الثقافي «حيث يقوم المنظور الاجتماعي بتزويدنا بعدد من الأدوات لتحليل النصوص ولدراسة تأثيرات هذه النصوص، ويدعم المنظور الاجتماعي أدوار الأعمال الفنية التي تلعبها في المجتمع وتزويد النقاد الثقافيين بعدد من المفاهيم ذات الأهمية الكبرى في تنفيذ دراساتهم» [2].

لذلك ظهر ما يسمى النقد الثقافي الاجتماعي الذي تزعمه كارل ماركس (Karl Marx) والذي يتأسس على «افتراض أن القيم الثقافية نفسها إنما تكون أكثر فهما وأشد تأثيرا من خلال العلاقة بفكرة الطبيعة الاجتماعية للحياة الإنسانية» [3].

يفترض "كارل ماركس" أن ثمة بنى محجوبة ولاواعية يحاول كل مجتمع أن يحتفظ بها داخل سياساته، وأن يبقيها ومعماة بين ثنايا آلياته «وبخاصة المجتمعات الرأسمالية والصناعية, فهي تبقي هذه البنى محتجبة حتى تتمكن من أن تعيد إنتاج ذواتها، وأن تصبح قادرة على إبقاء واستمرار أدواتها المتمثلة في النزعة الاستهلاكية واستغلال الإنسان»[4].

إذ أصبحت دراسة الحياة اليومية تشمل تركيز علماء الاجتماع «على خبرات الجماهير وممارساتهم المتكررة في الحياة اليومية، ومواقفهم ومعتقداتهم وأساليب آرائهم مع اهتمام خاص بكيف يجسدون خبراتهم... فعلم اجتماع الحياة اليومية يعد توجها اجتماعيا يهتم بالتجريب والملاحظة والفهم والوصف والتحليل والاتصال حول الأشخاص الذين

(1) عبد الفتاح العقيلي: النقد الثقافي قضايا وقراءات، ص45.
(2) أرثر أيزابرجر: النقد الثقافي، تمهيد مبدئي للمفاهيم الرئيسية، مرجع سابق، ص45.
(3) مصطفى الضبع: أسئلة النقد الثقافي، ص6-7.
(4) المرجع نفسه، ص28.

يتعاملون في مواقف» [1]، فعلماء الاجتماع يدرسون الأساليب التي تكون بها الأمور الأيديولوجية تعاملاتنا اليومية وكيف نجد معنى لحياتنا، «فمعظم الحياة اليومية يتم نقلها عن طريق الثقافة الشعبية، فهي تشير إلى ظواهر مثل الموضات والأساليب والتعبيرات الواسعة الاستخدام وكذلك المشاهدة الروتينية للتلفاز والاستماع إلى الإذاعة وقراءة الصحف والمجلات»[2]،لذلك يعتبر علم الاجتماع من أهم روافد النقد الثقافي التي تعين الباحث على الغوص أكثر في مضامينه والنص وامتداداته البعيدة أيضا.

4-3- علم العلامات (السيميوطيقا):

يعد علم العلامات أو السيميوطيقا رافدا من روافد النقد الثقافي ويوصف لكونه العلم المشترك بين التحليل النفسي وعلم الاجتماع، فالتحليل النفسي يعتمد على رصد علامات خاصة بالنفس الإنسانية، كذلك الشأن بالنسبة للباحث في أنظمة المجتمع وظواهره، إذ لابد أن يستفيد ويعتمد على معطيات علم العلامات.

وإذا كانت "السيميوطيقا" تصب اهتمامها على الكيفية التي تقدم بها الناس المعاني في استخدامهم للغة وفي سلوكهم كلغة الجسد، وتعبيرات الوجه وتغيرات اللون «فالبشر حيوانات مختلفة للمعاني ومفسرة لها ونحن نرسل رسالات ونتلقى ونفسر رسالات الآخرين التي يرسلونها إلينا» [3] فهي بذلك أي "السيميوطيقا" تستطيع تزويدنا «بأساليب أكثر تنقيحا وتعقيدا لتفسير الرسالات وإرسالها، وهي تزودنا على الخصوص بطرق لتحليل النصوص في الثقافات, لذلك لا يبتعد النقد الثقافي عن السيميوطيقا، من حيث أنها تكاد تكون العمود الأساسي الذي يقف عنده النقد الثقافي» [4]. والثقافة من وجهة النظر السيميوطيقية مجموعة من الأنظمة السيميوطيقية الخاصة، أو يمكن اعتبارها كمامن النصوص ترتبط بسلسلة من الوظائف، فعلماء الإشارات يرون أن «هناك شفرات ثقافية في كل مجتمع،

(1) أرثر أيزابرجر: النقد الثقافي، تمهيد مبدئي للمفاهيم الرئيسية، مرجع سابق، ص223.
(2) المرجع نفسه: ص223.
(3) مصطفى الضبع: أسئلة النقد الثقافي، ص6.
(4) المرجع نفسه: ص7.

وهي تركيبات خفية تشكل سلوكنا» [1]، فما يقوم به علم الإشارات هو «تزويدنا بأساليب أكثر تعقيدا وتنقيحا لتفسير هذه الرسالات وإرسالها، وهي تزودنا على وجه الخصوص بطرق لتحليل النصوص في الثقافات، لذا لا يبتعد النقد الثقافي عن السيميوطيقا من حيث أنها تكاد تكون المجال الأوسع أو العمود الأساسي الذي يقف عنده النقد الثقافي» [2] ولهذا أصبح علم العلامات من أهم روافد النقد الثقافي.

خامسا: مرتكزات النقد الثقافي:

للنقد الثقافي مجموعة من المرتكزات والمفاهيم التي تمثل المنطلق النظري والمنهجي لهذا المشروع، إذ لا يمكن تجاهلها في مقاربة النصوص والخطابات مقاربة ثقافية، هذه المرتكزات يجملها الغذامي في:

5-1- الوظيفة النسقية:

اقترح "الغذامي" إجراء تعديل على النموذج الاتصالي الجاكبسوني، الذي تبين فيه عناصر الرسالة كالتالي[3]: (المرسل- المرسل إليه- الرسالة- مدونة مشتركة- سياق- اتصال)، وتمثل هذه الوظائف ست وظائف لسانية: الوظيفة الدلالية، والوظيفة الانفعالية (تتعلق بالمرسل كاستخدام ألفاظ التعجب)، والوظيفة التأشيرية (تخص المرسل إليه) والوظيفة التخاطبية (ترمي إلى التأكد من حسن سير الاتصال)، والوظيفة فوق لغوية (ما بعد اللغة) والوظيفة الشعرية (تركز على اللغة ذاتها)، يضيف الغذامي عنصرا سابعا لعناصر الرسالة التي قدمها (جاكبسون)، وهي الوظيفة النسقية وتنبع أهميتها بتركيز النظر على الأبعاد النسقية للخطابات فتنتقل وظيفة النقد إلى مساحة أكبر.

(1) آرثر أيزابرجر: النقد الثقافي، تمهيد مبدئي للمفاهيم الرئيسية، مرجع سابق، ص131.

(2) مصطفى الضبع: أسئلة النقد الثقافي، المرجع السابق، ص7.

(3) عبد الله الغذامي وعبد النبي أسطيف: نقد ثقافي أم نقد أدبي، دار الفكر، دمشق، سوريا، ط1، 2004م، ص26-27.

5-2- المجاز الكلي:

ينقد الغذامي المفهوم البلاغي للمجاز، ليقترح مفهوما ثقافيا يوسع مجاله ليعي تعقيدات النسق، وينطوي المجاز البلاغي على تحول دلالي (حقيقة- مجاز)، وهذا الازدواج يمس وعنيا باللغة ذاتها, وفعلها فينا – أي يحمل الخطاب بعدين: أحدهما حاضر في الفعل اللغوي، والثاني فعل يمس المضمر الدلالي للخطاب، هذا المضمر الذي يتحكم في مجالات التفاعل, ويوجه السلوكية العقلية والذوقية، لذلك يحتاج البعدان إلى مفهوم ذي بعد كلي للكشف عنهما، فكما يكشف المجاز التحولات الدلالية على مستوى المفردة والجملة، فإن توسيع المفهوم سيساعد على كشف الازدواج الدلالي الذي يتلبس الخطاب الثقافي، وبذلك يتوسع المفهوم من ثنائية المجاز والحقيقة ليشمل النسقية في الرسالة والأفعال والاستقبال. وعليه يعمل النقد الثقافي على تجاوز الوعي اللغوي بمصطلحاته البلاغية والنقدية الأدبية لأنها لا تساعد على كشف المضمرات النسقية البارعة في التخفي، لذلك سيولد مصطلح جديد مرادف للبلاغي القديم.

5-3- التورية الثقافية:

يقصد بالتورية أن تحمل الجملة معنيين أحدهما قريب والثاني بعيد وهو المعنى المراد، وهذا ينطوي على لعبة جمالية – سيتجاوزها المشروع الجديد – مما أسر البلاغة بقيود الجمالي البحث المتوخى من دراسة اللغة، وحرمها من القدرة على قراءة الأنساق في الخطاب، فغدت مهمة الناقد منصبة على التفسير المكرور لا الكشف، وبالتالي العجز عن الإحاطة بعيوب الخطاب النسقي.

ومن خلال هذا الازدواج الدلالي في التورية يبني الغذامي تصوراته عن الأنساق المضمرة بتوسيع مفهوم التورية إلى (التورية الثقافية) فتصبح الدلالة الكلية تتجاوز الازدواج الدلالي إلى المضمر واللاشعوري، مضمر نسقي أفرزته تراكمات ثقافية على الخطاب ورعيته، وكشف هذا المضمر اللاواعي الفردي والجماعي يحتاج أدوات خاصة (كالتورية الثقافية

المقترحة) فيحدث ازدواج دلالي أحد طرفيه عميق ومضمر، وهو أكثر فاعلية وتأثيرا من ذلك الواعي، وهذا الطرف كلي ينتظم الذوات الفاعلة والمنفعلة كأحد أهداف مشروع النقد الثقافي.

5-4- الدلالة النسقية:

تزود علم الدلالة بحقول عديدة في اللسانيات والنقد والأدب... وعبر هذه الدراسات مرت الدلالة بنظريات متشعبة (الدلالية الصرفية النحوية – الإيحائية..) حتى أصبح علم الدلالة شاملا لكل العلامات بكل أشكالها وأنواعها.

يستعير الغذامي من هذا المفهوم مصطلحا لمشروعه فيتخطى المعنى الضيق (دلالة صريحة – دلالة ضمنية) الذي أفرز مفهومات عن أدبية النص بازدياد ما يتضمنه من دلالة ضمنية، وينطلق من العنصر السابع الذي أضافه للرسالة ليقترح نوعا ثالثا للدلالة المتشكلة من محورين في النقد (صريحة – ضمنية).

فيقدم (الدلالة النسقية) التي تشكلت تدريجيا هي الأخرى عبر تراكمات ثقافية، وهذا التدرج ساعد على التحكم فينا، فتأتي النقلات الثقافية هامشية مهما ادعينا من نبوءات حول الانفعالات من السيطرة النسقية، فتكون الدلالة بذلك:

أ- صريحة ← عملية توصيلية.

ب- ضمنية ← عملية جمالية.

ج- نسقية ← ذات بعد نقدي ثقافي.

5-5- الجملة الثقافية:

تأتي الإضافة الغذامية لمفهوم الدلالة بحاجة إلى مفهوم خاص بالجملة، فالجملة النحوية تقابل الدلالة الصريحة، والجملة الأدبية تقابل الدلالة الضمنية، فتأتي الجملة الغذامية التي يسميها (الجملة الثقافية) لتقابل الدلالة الغذامية (النسقية) وقوام هذه الجملة هو التشكل الثقافي.

5-6- المؤلف المزدوج:

عبر الذبذبات المتسربة من ثقافة النسق المهيمن – بوعي أو لاوعي – يرى الغدامي أن المؤلف مؤلفان، فالأول ذو خصوصية شخصية ذو كيان رمزي، وتأتي الثقافة هنا باعتبارها المؤلف المضمر بنسقها المهيمن على الكاتب، وعبر هذا التسرب يقوم بإعادة خطابها الإيديولوجي، فيصبح المؤلف تكوينين، شخصي وآخر ثقافي، نظرا لقدرته على الانحلال في الذهن البشري يعيد تشكيل الأول الذي لا يستطيع التعبير عن إرادته بعدما المخدر ببطء، مما مكن المؤلف الثاني (الثقافي) من صياغة مضامينه عبر المؤلف الأول الذي وقع في شرك مخفي.

5-7- النسق المضمر:

1.7.5.مفهوم النسق المضمر لغة واصطلاحا:

أ- النسق لغة:

إن من أهم ما جاءت به المعاجم اللغوية من دلالات وتعريفات لمصطلح النسق، هو ما ورد في لسان العرب كالآتي: «النسق من كل شيء، ما كان على طريقة نظام واحد عام في الأشياء وقد نسقته تنسيقا... يقال ناسق بين الأمرين أي تابع بينهما وثغر نسق إذا كانت الأسنان مستوية، ونسق الأسنان انتظامها في النبتة وحسن ترتيبها...» [1]

(1) ابن منظور: لسان العرب، ج10، ص352-353.

وقد ورد توضيح لمدلول الجذر اللغوي نسق في قاموس محيط المحيط «النون والسين والقاف أصل صحيح يدل على تتابع في الشيء، وكلام نسق، جاء على نظام واحد، قد عطف بعضه على بعض»[1].

❖ وكلا التعريفين لمفهوم النسق متقاربين لحد ما فهو ما كان على نظام واحد، وهو تتابع الأشياء وتلاؤمها وتتاليها في نظام واحد.

ب- النسق اصطلاحا:

يقدم الباحث "عبد الفتاح كيليطيو" مفهوما جديدا للنسق الثقافي فيقول «النسق مواضعة اجتماعية، دينية، استيتيقية تفرضها في لحظة معينة من تطورها الوضعية الاجتماعية والتي يقبلها ضمنيا المؤلف وجمهوره»[2]، والمواضعة تتطلب القبول والرضى بين الطرفين هما المؤلف وجمهور المتلقين، يتواضعان على تبني مجموعة من القيم الثقافية والمحمولات الفكرية والسلوكية المنغرسة في الخطاب والمتسربة في اللاوعي الجمعي للمنظومة الثقافية.

❖ وخلاصة لما سبق فإن أهمية النسق في النقد الثقافي تنبني على مقاربة للعناصر الاجتماعية والثقافية التي يكتنزها النص الأدبي، وما يحمله من معتقدات وأفكار ترتكز عليها الحياة الإنسانية.

2.7.5.النسق المضمر:

المضمر في اللغة ما خفي، وتستر عنك، فهو ضد الظاهر، والبارز والواضح، قال ابن فارس «الضاد والميم والراء أصلان صحيحان، أحدهما يدل على دقة في الشيء، والآخر يدل على غيبة وتستر» [3]، فهو على هذا التعريف متصف بالدقة والسر، والخفاء، فالنسق المضمر: «هو كل دلالة نسقية مختبئة تحت غطاء الجمالي ومتوسلة بهذا

(1) ابن فارس: معجم مقاييس اللغة، تح عبد السلام هارون، دار الفكر، بيروت، 1979م-1399هـ، ج5، ص420.
(2) عبد الفتاح كيليطيو: المقامات-السرد والأنساق الثقافية- تر: عبد الكريم الشرقاوي، دار توبقال للنشر، المغرب، ط2، 2001م، ص8.
(3) ابن فارس: معجم مقاييس اللغة، ج3، ص371.

الغطاء لتغرس ما هو غير جمالي في الثقافة» [1]، بمعنى أن كل ما هو جمالي في الثقافة أو الأدب يخفي وراءه أنساقا مهيمنة «ويعمل الجمالي عمل التعمية الثقافية, لكي تظل الأنساق فاعلة ومؤثرة ومستديمة من تحت القناع»[2].

كما أن النسق المضمر يعتبر ركيزة أساسية في ميزان النقد الثقافي، وذلك لأن الأنساق المضمرة في النصوص الأدبية، وخاصة الشعرية منها تشكل: «حجر الزاوية للنقد الثقافي إذ تشتغل المنظومة النقدية الثقافية في كل تنظيراتها على نظرية الأنساق المضمرة» [3] ، فالنقد الثقافي يهتم بالأنساق الثقافية للنصوص كونها تضمر داخلها ما هو مضاد، ومخالف للظاهر، ذلك أن النصوص قد تضم معنيين، معنى ظاهر، ومعنى باطن، فيقوم التحليل الثقافي بالمقابلة بينهما.

❖ نستنتج من كل هذه المفاهيم أن النسق المضمر عبارة عن تواضع اجتماعي وديني وفلسفي وجمالي... وغيرها من مسميات الموضوعات غير المعلنة والمترسبة والمتمركزة في اللاشعور الجمعي عبر الزمن.

3.7.5.النسق الظاهر:

– وفي عالم النقد تتعدد الأنساق وتتداخل في جنبات العمل الفني، فهي تارة تتعالى وتبرز، وتارة تأفل وتختفي مشكلة بذلك نوعين بارزين من الأنساق وهما النسق الظاهر والنسق المضمر، والحديث عن النسق المضمر يقودنا بالضرورة لإبراز ما للنسق الظاهر من أهمية.

إن القارئ المتفحص للنصوص الأدبية، يجد نفسه أمام مادة خام، وله كامل الحرية في تحليلها وتطويعها وفق المنتوج الثقافي البارز، والكامن داخلها وهو ما ذهب إليه غرينبلات (Stephen Greenblatt)، حيث يقول «إذا

(1) عبد الله الغذامي، عبد النبي اصطيف: نقد ثقافي أم نقد أدبي، ص33.

(2) المرجع نفسه: ص30.

(3) اسماعيل حلياص حمادي، إحسان ناصر: النقد الثقافي، مفهومه، منهجه، اجراءاته، مجلة كلية التربية، جامعة العراق، ع13، 2013م، ص13.

أردنا قراءة نص ما؛ علينا أولا وأخيرا أن نستعيد القيم الثقافية التي امتصها النص الأدبي، وبهذه الطريقة أعلن غرينبلات فاعلية الثقافة حيث تتحول على إثرها الخطابات إلى حوادث نسقية» [1]، وبالتالي ما على القارئ في تحليله الثقافي للنصوص، سوى استجواب هذه النصوص، من خلال ما بداله من أنساق، و«يتحدد النسق عبر وظيفته، وليس عبر وجوده المجرد، والوظيفة النسقية لا تحدد إلا حينما يتعارض نسقان أو نظامان من أنظمة الخطاب أحدهما ظاهر، والآخر مضمر، ويكون المضمر ناقصا وناسخا للظاهر» [2] ، واستراتيجية النسق الظاهر تكمن في تأسيسه على الوعي بالبعد الثقافي إضافة إلى البعد الجمالي داخل النص، لأن القراءة الأدبية تغفل بحكم طبيعتها عن المضمرات النسقية للثقافة، بحيث أن المعنى يتحدد دائما عبر وظيفة المصطلح، وذلك بتوظيف الأداة النقدية توظيفا مغايرا لما كانت عليه من قبل هذا التوظيف والذي يجب أن يمس الأداة والموضوع.

4.7.5. النسق الثقافي بين المضمر والظاهر:

النسق المضمر موجود غالبا وفاعل دائما، وهو حي لا يموت كصاحبه، حيث نستطيع من خلال حياته وفاعليته أن ندرك الفرق القائم بين هذا النسق المضمر المخفي والنسق الظاهر المكشوف، ذلك أن الأول قد تمكن من «التغلغل غير الملحوظ وظل كامنا هناك في أعماق الخطابات، وظل ينتقل ما بين اللغة والذهن البشري فاعلا أفعاله من دون رقيب نقدي»[3] في الوقت الذي ظل النقد الأدبي متمسكا بالمكشوف متجاهلا كل ما هو نسق مخفي مضمر يختبئ عن أعين الناس، انتفض النقد الثقافي وأعلن ثورته التي قلبت كثيرا من الموازين وجعلت الدفة لصالحها.

❖ تتطلب التفرقة بين النسق المكشوف والنسق المضمر شروطا معينة وصفها عبد الله الغذامي أهمها:[4]

(1) يوسف عليمات: النسق الثقافي (قراءة في انساق الشعر العربي القديم) عالم الكتاب الحديث، عمان، ط1، 2009م، ص8.

(2) عبد الله الغذامي: النقد الثقافي، دراسة في الأنساق الثقافية، ص76.

(3) عائشة بومهراز: نحو وعي ثقافي بقراءة ثقافية للنص الإبداعي، مجلة الناس، العدد وكلية الآداب واللغات والعلوم الاجتماعية، جامعة جيجل، الجزائر، أفريل 2010، ص91.

(4) عبد الله الغذامي، عبد النبي اصطيف: نقد ثقافي أم نقد أدبي، ص32.

1- وجود نسقين اثنين يكون تحققهما معا، سواء كانا متصارعان أو ملتحمان، إلا أن حضورهما لجنب بعضهما حتمية مشروطة.

2- يكن أحدهما مضمرا والآخر علنيا ويكون المضمر نقيضا، وناسخا للمعلن ولو حدث وصار المضمر غير مناقض للعلني فسيخرج النص عن المجال الثقافي، فالظاهر يعلو القول في النص الثقافي، في حين يتوارى المضمر ويتراجع ليقبع في باطن النص.

3- لابد أن يكون النص موضوع الفحص نصا جماليا لأننا ندعي بأن الثقافة تتوسل بالجمالي لتمرير أنساقها وترسيخ هذه الأنساق، بمعنى أن هذه المقاربات الثقافية لا يمكن إجراؤها وتطبيقها إلا على النصوص الجمالية، ذلك لأن الثقافة تمرر أنساقها بطريقة ذكية من خلال جماليات النصوص الأدبية.

4- لابد أن يكون النص ذا قبول جماهيري, ويحظى بمقروئية عريضة وذلك لكي نرى ما للأنساق من فعل عمومي ضارب في الذهن الاجتماعي والثقافي والنخبوية هنا غير ذات مدلول لأن النخبوي مستمر بل هو ظرفي، ونحن هنا لن نكون ناقدين للخطاب فحسب بل نقف على آليات الاستقبال والاستهلاك الجماهيري، ونكشف حركة النسق وتخلخله في خلايا الفعل الثقافي أي أن يكون للنص أتباع.

- إن تحقق هذه الشروط الأربعة مع بعضها البعض في نفس النص دلالة على أن هذا النسق هو نسق مضمر وليس أي نسق آخر، ذلك أن النسق المضمر «هو كل دلالة نسقية مختبئة تحت غطاء الجمالي ومتوسلة بهذا الغطاء لتغرس ما هو غير جمالي في الثقافة» [1] فالنسق المضمر خطر، وتكمن خطورته في أنه كامن، يمارس لعبته بعيدا في هدوء دون رقيب، بل هو «جرثومة قديمة تنشط إذا ما وجدت الطقس الملائم» [2].

والتساؤل الذي يطرح في أذهاننا الآن هو:

(1) عبد الله الغذامي، عبد النبي اصطيف: نقد ثقافي أم نقد أدبي، المرجع السابق، ص32.
(2) بعلي حفناوي: مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن، ص50.

إن تم تحقيق كل هذه الشروط فكيف يمكن المحافظة عليها؟

نحاول هنا الاستعانة بما اقترحه الدكتور عبد الفتاح أحمد يوسف «النسق الثقافي ذو طابع جمعي يخضع لبنية اجتماعية ذات طقوس وشعائر جمعية، وينبغي لأي نسق حسب نظرية بارسونزو أن يفي بأربعة متطلبات إذا كان يريد البقاء:

1- التكيف: إن كل نسق لابد أن يتأقلم مع بيئته.

2- تحقيق الهدف: لابد لكل نسق من أدوات يحرك بها مصادره ويحقق أهدافه وبالتالي يصل إلى درجة الإشباع.

3- التكامل: كل نسق يجب أن يحافظ على الالتزام والانسجام بين مكوناته ووضع طرق لدرء الانحراف والتعامل معه, أي لابد له من المحافظة على وحدته وتماسكه.

4- المحافظة على النمط: يجب على كل نسق أن يحافظ بقدر الإمكان على التوازن فيه» [1].

من هنا نرى أن الأنساق المضمرة تتيح للدارس تمحيص جسد المنجز الأدبي بعيدا عن الآلية السابقة التي ظلت لحقب زمنية طويلة تنمط الدراسة وفق شروط وأنظمة معينة دون أن تتيح كشف الجوانب الواقعية والخفية لما وراء النسق الظاهر.

هكذا فإن الظاهر في النص يتجلى بصورته الجمالية للمتلقي على عكس ما تختزنه نواياه الداخلية من تجسيد الثقافات المضمرة والمتنوعة، ولأن النصوص الحديثة حملت في مضامينها ثقافات وخطابات مختلفة، فإنها تستدعي تعاملا يتجاوز النسق اللغوي إلى النظر في أنساق تختفي وراء اللغة وجمالياتها.

(1) أحمد يوسف عبد الفتاح: لسانيات الخطاب وأنساق الثقافة، منشورات الاختلاف الدار العربية للعلوم، الجزائر، بيروت، ط1, 2010م، ص151.

وعليه فإن النسق الظاهر ما هو إلا وسيلة للكشف عن المضمر المتوازي خلفه، وهو موضوع النقد الثقافي وأساس الاشتغال عليه.

سادسا: استراتيجيات القراءة الثقافية للنص الأدبي:

تتحد وظيفة القراءة الثقافية بكونها «محاولة للكشف عن الأصل غير البريء في النصوص والخطابات والممارسات والأشياء وإدراك أن ما هو مألوف وطبيعي ليس أكثر من تشييد تاريخي وثقافي وتطبيع تقوم به الأجهزة المادية والإيديولوجية في المجتمع»[1]، ولذلك فإن القراءة الثقافية مدعاة إلى الإعلان عن جثة "القراءة النصية" الحريصة على تجفيف التواصل الرطب بين النص والعالم، وطرح استراتيجية بديلة في مقاربة الممارسات الدالة.

ويعد كتاب "قراءة النص وسؤال الثقافة – استبعاد الثقافة وعي القارئ بتحولات المعنى" لمؤلفه "عبد الفتاح أحمد يوسف" من الكتب المهمة التي تطرقت إلى القراءة الثقافية واستراتيجياتها والتي حرص فيها على:

1- المصطلحات الثقافية:

يوجد المصطلح الثقافي داخل النص من خلال اعتماده على قيمته التاريخية داخل الثقافة، وجاذبية معناه لدى المبدع، ودرجة تقبله تحت ما هو شائع وجرى العرف به عند القارئ، وعليه فالتعامل مع معنى المصطلح داخل النص ليس بوصفه نتاجا للثقافة، وإنما بوصفه نتاجا لتفاعل المبدع مع الثقافة «والمصطلح بهذا المعنى هو الذي يستطيع الإمساك بالعناصر الموحدة للمفهوم والتمكن من انتظامها في قالب لفظي يمتلك قوة تجميعية وتكشيفية لما قد يبدو مشتتا» [2]، فالرحلة بالمصطلح من الثقافة إلى النص بواسطة المبدع، ومن النص إلى الثقافة بواسطة القارئ «يمثل

(1) عبد الفتاح أحمد يوسف: قراءة النص وسؤال الثقافة – استبعاد الثقافة وعي القارئ بتحولات المعنى– عالم الكتب الحديث، أربد، الأردن، ط1، 2009م، ص10.

(2) أحمد بو حسن: مدخل إلى علم المصطلح، مجلة الفكر العربي المعاصر، مركز الانتماء القومي (بيروت، لبنان) عدد 61/60 (1989م) ص84.

صدى لوضع ثقافي معين وهو الوضع الذي يشكل فيه النسق الثقافي القسط الأكبر منه» [1] عندئذ تكون عملية القراءة قد أدت دورها.

2- سياق العمل الأدبي:

يمكن التعرف على سياق النص من خلال النشاط المشترك بين عناصر الثقافة وصياغة اللغة بانخراطها معا في سياق دلالي داخل النص.

إن ارتباط المعنى داخل سياق النص، لا يعني بالضرورة أن هذا المعنى يظل ثابتا، ولكنه يتغير بتغير الثقافة التي يقرأ في إطارها، ومنه يتميز السياق الثقافي للنص بالدينامية لتعددية المعنى، وعدم ثبات اللفظ.

تحمل عملية التحول من العنصر الثقافي إلى الأدبي ازدواجا في الدلالة – فالعنصر الثقافي يحتفي بدلالته الخاصة منعزلا، ثم يتعلق بدلالة جديدة ضمن النص الأدبي تحيل هذا العنصر الثقافي إلى أثر يمكن تقفيه نقديا من خلال البحث في علاقة الانعكاس المعروفة بين الواقع والنص، فالقراءة الثقافية تسعى لكشف المجهول داخل النص من خلال عملية الجمع بين السياقات اللغوية والاجتماعية.

ويلمس من ثقافة الشاعر أبو الطيب المتنبي النموذج الذي يحتدى به في هذا السياق، حيث يقول في مدح سيف الدولة:

هَنِيئًا لِأَهْلِ الثَّغْرِ رَأْيُكَ فِيهِمُ وأَنَّكَ حِزْبَ الله صِرْت لَهُمْ حِزْبَا

وأَنَّكَ رُعْتَ الدَّهْرَ فِيهَا ورَيْبَهُ فَإِنْ شَكَّ فَلْيَحْدِثْ بِسَاحَيهَا خَطْبَا [2]

(1) عبد الفتاح أحمد يوسف: قراءة النص وسؤال الثقافة – استبعاد الثقافة وعي القارئ بتحولات المعنى –، ص28.

(2) أبو البقاء العكبري: البيان في شرح الديوان، تحقيق مصطفى السقا وإبراهيم الأبياري وعبد الحفيظ شلبي، بيروت، دار المعرفة (ج1/ص62).

استقى "الطيب" هذه الأبيات من جزئية قرآنية"{أَلَا إِنَّ حِزْبَ اللهِ هُمْ المفْلِحُونَ} [1]، فعلى الرغم من علمه أن حزب الله منصورا أبدا، فإنه جعل رأي سيف الدولة وهمته سببا في نصر حزب الله، حتى غذى الدهر يخشاه ويتقي غضبه، وهذه خيالية واسعة، ونفسية تطلعت إلى حد بعيد في المدح وتحويل النص إلى مواقف، خرج بها المتنبي من استحضار القرآن الكريم إلى تلك الآفاق الواسعة التي تثري العمل الأدبي وتجعله منفتحا على سياقات أخرى غير التي ينتمي إليها.

3- التيمات الثقافية:

إن العناصر الثقافية تحتفظ بقيمتها داخل الثقافة بوصفها قيما مؤسسة للثقافة، وبوصفها متخيلا له قيمته الإيديولوجية داخل الذاكرة الجمعية.

قد تأتي هذه العناصر على شكل إشارات ورموز وإحالات إلى العناصر الثقافية المتجذرة في الثقافة التي ينتمي إليها النص؛ وعليه يتحتم علينا النظر إلى العمل الأدبي وتفحصه انطلاقا من هذا الوعي المتجسد ثقافيا، حتى نتعرف على أكبر قدر من احتمالات المعنى، وانتقاله من مجال إلى مجال.

إن هذا الوعي هو نوع من أنواع الإحساس الثقافي للقارئ، والذي يختلف عن الإحساس العالي.

يقول المتنبي في رثاء محمد ابن إسحاق التنوخي:

كَفَلَ الثَّنَاءُ لَهُ برَدِّ حَيَاتِهِ لَما اِنْطَوَى كَأَنَّهُ مَنْشُورُ

وَكَأَنَّمَا عِيسَى ابْنَ مَرْيَمَ ذِكْرُهُ وَكَأَنَّ عَازَرَ شَخْصَهُ المقْبُورُ [2]

(1) سورة المجادلة الآية 22.

(2) أبو البقاء العكبري: البيان في شرح الديوان، مرجع سابق مج2/ص131.

إن ثناء الناس عليه كفل له الذّكر بعد الموت، حتّى لكأنّه لم يفارق الدنيا، وهذا شيء يقبله العقل، أما أن يردّه الثناء إلى الحياة حقيقة، فتلك إشكالية الشاعر نفسه وظفها خدمة للرثاء؛ فالقرآن الكريم ذكر النشور بقوله تعالى: {فَأَحْيَيْنَا بِهِ الأَرْضَ بَعْدَ مَوْتِهَا كَذَلِكَ النُّشُورُ}[1]، لكن الشاعر نفذ من توظيف النشور إلى غاية في نفسه فالميت منشور بذكره وعائد إلى حياته، ولولا ذكره في البيت (لما انطوى، أي مات) لظُنَّ أنّه رجع حقيقة إلى الدنيا ورُدّت إليه حياته، ولما شبهه بعيسى عليه السلام، وبعازر فإنّه غاص في أعماق التاريخ ليعيد تشكيله وفق ما يتلاءم مع تجربته الذاتية، ثم جمع بين الشخصيتين فقصة عيسى تبين انتشار ذكر الممدوح وقصة "عازر" تؤكد أن الفقيد قُبِر غير أنّ أثره مازال حيا؛ وبهذا امتص الشاعر من النص القرآني ما وافق غرضه فانتقى وأحضر وغيّب وأضمر.

فقراءة المتنبي الفاعلة للثقافة الإسلامية استندت على خصوصية فعل القراءة الإبداعي عبر فترات زمنية متباعدة، هذا الفعل الذي يعتمد على الكشف، والفحص، وإقامة علاقة إيجابية مع تيمات التراث الثقافية.

4- العلاقة بين الثقافة والخطاب:

إن النظام السائد في المجتمعات على مراحل تطورها، يقابله وعي معين، هو الذي ينتج الخطاب، والخطاب يجسد الوعي والنظام الثقافي، الاجتماعي معا، فالنظام الثقافي الذي يشكل الوعي – لا يبقى على حالة واحدة بحكم الزمن، فهو متغير، ويرتبط بالتحولات التي تطرأ على المجتمعات، وتراكم المعارف داخل الوعي الأمر الذي يساعد على وجود خبرة معرفية تمكن الوعي من ممارسة فاعليته في نقد الثقافة ومساءلتها في صورة خطاب معرفي.

فنسق الحياة الثقافية للشعراء الصعاليك مثلا، كان له أثره الواضح في خطابهم المغري، وهو ما جعل هذا الخطاب ينشئ موضوعات جديدة، ويخرج إلى الوجود باستراتيجيات مغايرة لاستراتيجيات الخطاب الشعري المألوف

(1) سورة فاطر الآية 9.

–وأفسح – المجال لعبارات ومفاهيم جديدة غير المتعارف عليها، وبالتالي يمكن النظر إلى هذا الخطاب على أنه يطرح مبدأ تمفصل الأنظمة الخطابية، وارتباطها بتمفصل الأنظمة الاجتماعية وارتباطها معا بأحداث، وتقلبات ثقافية.

من هنا نستطيع القول أن القراءة الثقافية فعل تواصلي، نقيم به حوارا مع النص بمختلف أنواعه، شعري أو نثري أو مسرحي... حيث تختلف طبيعة القراءة باختلاف المنهج والأداة الإجرائية، فإذا كان التلقي البنيوي يعتمد على فكرة النسق والبنية في فهمه للنصوص وتأويله لها، وذلك بعزلها في ملامح شكلية، فإن القراءة الثقافية تولي اهتمامها بالجانب الثقافي وتحاول من خلاله الكشف عن مغالق النص ودهاليزه المظلمة.

خلاصة:

تنوخ قافلة بحثنا في هذا الفصل عند هذا العرض المفصل للمقاربات والمعطيات النظرية التي ارتكز عليها النقد الثقافي وهي –في رأينا– من الاتساع والعمق والانفتاح على أنظمة معرفية متعددة، ومناهج سياقية مختلفة، ومدارس متنوعة، ما جعلها تدعو إلى التحرر من أسر الممارسة المغلقة للعملية النقدية المتلخصة في النقد الأدبي، والاهتمام بما تركه هذا النقد بالذات من أنساق مضمرة لم يكن ليلتفت إليها نظرا لكثرة المحددات المنهجية التي اهتمت بالبحث عما اعتقدته مهما في النص الأدبي، في حين تركت الأهم دون رصد أو دراسة أو تنقيب.

تنتشر العدوى بعدها لتنتقل إلى المشهد النقدي العربي المعاصر حيث أصبح النقد الثقافي حاضرا بقوة وفي الوسط الجامعي والأكاديمي كذلك، فيما توزعت متونه التطبيقية بين الأدب القديم والرحلات والقصص والسير الشعبية والشعر الحديث والمعاصر والرواية... بشكل يبرز إشكالات النقد ونتائجه من دارس لآخر، وتبرز معها حيوية القراءة الثقافية، حيث ركزت هذه الأخيرة على النص والمؤلف والقارئ، وبهذا تجاوزت الهفوات التي وقعت فيها المناهج السابقة التي انصب اهتمامها على طرف واحد فقط، ولكن هذا لا يعني أن القراءة الثقافية في منأى عن هذا الأمر بل وقعت هي الأخرى في هفوات منها الانتقائية، وتأثير الإيديولوجية، والتجني على النقد الأدبي.

الفصل الثاني: النسق المضمر في شعر أحمد بخيت

تمهيد

1) مضمرات العنوان

2) النسق الاجتماعي

3) النسق الديني

4) النسق السياسي

5) النسق النفسي

6) النسق التاريخي

خاتمة

تمهيد:

تمتد أواصر النقد الثقافي إلى الأنساق المضمرة في النص الأدبي من خلال شرارة اللامرئي التي تضيء الداخل، فيكون جدواه خرق مضامين النقد الأدبي، وتجاوزه إلى أفق رحب تعلو فيه سلطة النسق على سلطة النص، هذا الأخير الذي يستمد كينونته من مجموعة غير منتهية من المتواريات الثقافية والحضارية، التي تنتظم في الإطار اللساني ضمن ثيمات مضمرة خفية، تتكشف من خلال الحمولات الدلالية المرتبطة بها في الداخل (النصي) والخارج (الثقافي).

وهنا تحدث النقلة النوعية للقراءة، من قراءة النص ليس بوصفه نصا أدبيا ينصب فيه الاهتمام على المعاني الأدبية والجمالية فحسب، وإنّما بوصفه خطابا ثقافيا يشتمل على الأدبي والجمالي والتاريخي والاجتماعي والديني والنفسي كمكونات للثقافة وأثرها في التحولات الأدبية.

وفي ضوء ذلك سينصب اهتمام هذا الفصل بدراسة النسق المضمر في شعر أحمد بخيت، مقدما تصورا ينطلق من الأنساق اللغوية الظاهرة مرورا من قراءة المحمولات الثقافية للأنساق المرتبة شفريا في بنيتها العميقة، التي تنم عن وعي حضاري وفكر إنساني خلّاق عند الشاعر، والذي تمكن بأدواته المعرفية والثقافية من تشكيل النموذج الإبداعي المتميز المتمثل في شكل القصيدة، والمتضمن لكل أبعاد الصراع الإنساني والحضاري.

1) مضمرات العنوان:

يمثل العنوان الفاتحة النصية لكل منجز إبداعي يمكن إدراك ممكناته الدلالية ضمن نسق من العلامات، يقوم بدور المحفز لإثارة التوقعات لدى المتلقي وعلى هذا الأساس يظل العنوان موجها فعالا في عملية القراءة، إذ تتبدى فاعليته عبر ما يؤديه من رمزية، فضلا عن كونه خطابا يمارس وجوده الدلالي ضمن بلاغة الإيجاز. ويعد بذلك «تجميع مكثف لدلالات النص، فالبؤرة قد يستقطبها العنوان ثم يتم ترددها في مقاطع النص» [1]، من هذا المنطلق سنحاول رصد الأنساق المضمرة الكامنة في عناوين قصائد "أحمد بخيت" والكشف عن تجليات هذه الأنساق في الثقافة وامتدادها في متن النص الشعري.

ينهض عنوان "إيقاع الجسد" على كثافة إيحائية تعطي إشارة أولية بتوفر مجموعة متعاقبة من الحركات الجسمية المنظمة تنظيما بديعا. ولكنها حركات تهفو إلى انسجام روحي خالص، ومن هنا كانت حلقة الاتصال بين الروح (بالإيقاع) والمادة (بالجسد). ومحاولة التعبير عن الماهية الروحية عن طريق الجسم الملموس والمنظور، بغية تحقيق الوحدة في الإنسان.

يتقاسم العنوان جسدان، الأول مقدس يتجاوب مع الروح وسموها من خلال الإيقاع، والثاني شبقي، رغبوي، دينوي باحث عن اللذة والمتعة من خلال الجسد وحركاته، شرط أن تتوفر خاصية الانتظام. إذن الدلالة الظاهرة لعنوان "إيقاع الجسد" هي الاتساق والانتظام، إذ يختطف "بخيت" هذا العنوان ويفرغه من معجميته الظاهرة، ليشحنه بدلالات جديدة، تحولت فيها إلى صورة عاكسة لحالة الاضطراب واللاانسجام، من خلال التأسيس للعلاقة بين الذكر والأنثى على محور الرغبة في امتلاك الجسد، مدفوعا بثنائيات ضدية من أهمها (الذكورية/الأنثوية، الاكتمال/النقص، الحضور/الغياب)، من هنا تتولد الرغبة في معطى حضاري مترسخ في الذاكرة البشرية ويحمل في

(1) عبد الجليل منقور: المقاربة السيميائية للنص الأدبي، أدوات ونماذج محاضرات الملتقى الوطني الأول (السيميائية والنص الأدبي)، قسم الأدب العربي جامعة محمد خيضر، بسكرة 2001، ص61.

أغلب الأحيان بوصفه نسقا حضاريا ثابتا، يرسم صورة الجسد في ذهنية الرجل الفرد على أنه جسد شهواني، حامل لذة والعلاقة بين جسد الرجل وهذا الجسد ما هو إلا علاقة استهلاك واستنفاذ لمفاتنه، تسوقها الرغبة على الإشباع، فالثقافة الذكورية أحادية الرؤية لا ترى في الجسد إلا فعل امتلاك.

والمتأمل في الملفوظات الواردة على مستوى المنجز النصي، فإنه يلحظ انتماءها إلى الشجرة الدلالية أو الحقل الرئيسي الذي يثيره العنوان. يقول أحمد بخيت في مطلع القصيدة:

بَيْنَ الأُنُوثةِ

والرُّجُولةِ

رحلةٌ

من خُطْوَتَيْنِ

فيما انتظَارُكِ

هَكَذَا

في البَرْدِ

بَيْنَ القُبْلَتينِ؟ (1)

يلاحظ المتلقي في الاستهلال تلك الحركية المتناغمة بين حدي ثنائية: الرجل الغارق في الوحدة والتعذيب بالاشتياق، والمرأة المحاصرة أيضا بالوحدة والتردد والخوف، والتي تمتلك عناصر الجذب والجمال، إذ لا يتحقق اللقاء المرجو

(1) أحمد بخيت: الأعمال الشعرية، مج2، دار كليم للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2012م، ص170.

معوضا الطرفين عن آلام الثنائي والوحشة، ومقدما لهما التوازن المأمول، والموئل الدافئ والمنقد الجمالي في مواجهة الاغتراب الفادح، كما تبين القراءة للوهلة الأولى:

أنا موجع بك

مولع بالتيه

في الغمازتين

لي بعد دغدغة

الأصابع

ارتباك النظرتين

لا تسألي

الأسد الذي

اشتاقته غابته

لأين؟

إن كان آدم

أول الأخطاء

كوني توبتين [1]

(1) الأعمال الشعرية، مج2، ص171.

ينبسط البعد الأولي للدلالة في هذه القصيدة ليكون نمطا من الهروب أو الانسجام الحتمي من العالم الخارجي، ورغبة في الدفء والمتعة والارتواء الجنسي في العالم الداخلي الذي يرغب الشاعر في أن يلجأ إليه ليكشف حضورا زائغا للقلق، وتأرجحا بالغا يدل على أن اللقاءات كانت محض رغبة تتأثر فيها العلاقات الجسدية بصورة شهوانية جنسية، تتجلى فيها الثقافة الاستهلاكية التي تصور الجسد بوصفه حاملا لقبو اللذة فحسب، وإلا ما تفسير وصف الشاعر لشكلها الخارجي (مولع بالتيه في الغمازتين, دغدغة الأصابع، ارتباك النظرتين...) دون ذكر لخصالها، ثم إن تشبيهه لنفسه بالأسد الذي لا يشعر بسيادته إلا في غابته (المرأة) ما هو إلا اعتراف برغبته بالسيطرة عليها وتملكها، ليعكس بذلك فعل الارتواء الشبقي من الجسد الذي يحدد لها تصرفاتها من دون انفعالات إلى علاقة حقيقية تعيد الروح مكانتها وانسجامها يقول:

فيما انتظارك

هكذا

والعمر يقطف

باليدين؟

إنّ ابتكار البحر

لا يحتاج إلاّ،

موجتين! [1]

(1) الأعمال الشعرية، مج2، ص170.

إنّ فجوات التفتيت التي خلخلت البنية الحركية للقصيدة ومهّدت للانتقال من مدارات النسق الظاهري إلى مدارات النسق المضمر، قد حسمت دلالاتها تماما، إثر الحركية الانقلابية المضادة التي بسطها المقطع الأخير، وهي المسألة التي فتحت باب التأويل على مصراعيه هنا، وذلك تأسيسا على فكرة أنّ (الذكر – الفحل – الشاعر) في هذه القصيدة واقع تحت سطوة (عقدة الخصاء)، و (الأنثى – الجمال) واقعة بدورها تحت سطوة (عقدة الدونية)، الذكر مسحوق، ومحروم، وممتهن، والمرأة عاجزة و"منتظرة" بلا حول ولا قوة، ولا مبادرة فاعلة. والقصيدة بإدعانها البنيوي لحركية العنوان ترجئ الأحلام الفردية والرغبات إلى أجل غير مسمّى، وهو نوع آخر من الانتهاك على مستوى الدلالات العامة للقصيدة، فـ "إيقاع الجسد" وما رسمه في النص من هدم هو إيقاع استعراضي يكتنفه الاغتراب والاضطراب.

ولما كانت المضمرات النسقية في عناوين "أحمد بخيت" تختزن رؤاه الفكرية التي يطرحها للمتلقي بصورتها المضادة، فقد اتخذ شاعرنا من المتعلقات الثقافية نماذج مختلفة بل ومتناقضة أحيانا من عنوان لآخر، ومن ذلك ما يتمثل في قصيدته المعنونة بـ "العارف" حيث تنمو الدلالة مزهرة أشكالا عدة تبدأ من اسمها في صورة مفرد مذكر ينسب إليه التضلّع بأمور دينه وعقيدته، والدّراية الواسعة، والتمكن من أصول العلم، والإلمام بكل الأمور. وهو مشوار يتّسم بالثقة والإيمان والثبات على الطريق، والاستقرار النفسي، ولقد قام العنوان بالمهمة التي أسندت إليه على أكمل وجه، إذ كان يحمل قلقا دلاليا مضمرا عبر تشظيه إلى دلالات عميقة تحتوي على فجوات تكتظ بالغموض، فالعنوان لا يسعى إلى تحقيق دلالة يقينية مباشرة، بل ليضع المتلقي عبر فوضى الدوال ومراوغة في المدلولات في مساحة من النص الشعري تقوم على أصوات متعددة، يشكل الجسد المقدس فيها محراب الروح والإلهام والإبداع وفضاء لمشاعر راقية وتأملات فلسفية عميقة يبوح بها لمحبوبته "ليلى":

وقُلْت: لَعَلَّ زُجَاجَةَ

أخلّد البستان يا "ليلى" المِصْبَاحِ

ببعض أريجْ تَحْفَظُ حِكْمَةَ

وقلت: الأَضْوَاءْ [1]

أُعَلّمُ الفَخَّار

شيئًا من ذَكَاءِ المَاءْ

وأوقِظ غَفْلَةَ الأَشْيَاء

كَيْ تَتَكَلَّمَ الأَشْيَاء

في مخاطبة الشاعر لحبيبته "ليلى"، يندمج الاسم بمعناه الذي يرتبط بالليل، والسهاد، والسهر، وبالليل تشتد نار الحب ويشتاق المحب لحبيبته. من هنا يحمل الاسم دلالات السهر ونشوة التفكير بالحب والمحبوب، والصراع الداخلي بين الرغبة به والرغبة في نسيانه والنوم.

إنّ "أحمد بخيت" وهو يستحضر "ليلى" في قصيدته، ينطلق من بعدها العاطفي في التراث العربي، ليحلّق بها في عالم من الرموز المعبّرة على تصوّرات الفكرية للوجود؛ فمن منّا لا يعرف (الفخار والماء وزجاجة المصباح)؟!، إنّها أشياء عادية نطالعها مئات المرّات في حياتنا اليومية، غير أنّ "بخيت" يراها بعين الوعي، حين يتغير التعبير عن أصل الإنسان (بالفخار) وهو الطين اليابس، الذي ما صارَ فخّاراً إلاّ بعد أن مزج بالماء، هذا المزج كان يقتضي – في عرف الشاعر– أن تمتزج الطبائع، طبيعة الماء، وطبيعة الطين، لكنّ إنسان هذا العصر غلبت عليه طبيعته الطينية، فهو موحول في كلّ ما هو دونيّ شهواني، لم يرتفع عن هذه الطبيعة ليرتقي إلى طبيعة الماء الموّارة بالحركة والتنوع والتشكّل، وهي الطبيعة التي استعار لها الشاعر الذّكاء تمييزا لها عن طبيعة الفخار المستكينة.

وعليه فإنّ دفق طبيعة الماء في طبيعة الفخّار يصنع إنسانا جديدا أبرز معالمه عند الشاعر الاستيقاظ عن الغفلة التي تكبّله. وفي تعبيره (لعلّ زجاجة المصباح تحفظ حكمة الأضواء) تصوير مرشح ومقوّ للصورة الأولى، فزجاجة المصباح

(1) الأعمال الشعرية الكاملة، مج1، دار كليم للنشر، ط1، 2012م، ص10.

تقابل الفخار، والأضواء تقابل الماء، كما أن الإنسان يتحوّل من الطينية إلى الإنسانية، حين تعمل فيه طبيعة الماء، فكذا زجاجة المصباح لابد أن تعي أنّها لولا حكمة الأضواء ما صارت لها قيمة، هذه الحكمة المتمثلة في ضخ بقعة الضوء وتجميعها في المصباح، وبذلك نلاحظ اكتمال الصورة باستخدام مفردات اليومي في صنع فلسفة ذات وعي مغاير، وهي أن الأشياء كي تتحقق لابد من تحقق الطبيعة الكامنة فيها، كذلك لابد من إيقاظها وهزها لتفزع مكوناتها.

إنّ هذا المقطع الذي يستعرض فيه الشاعر معارفه، وحكمته، وتأملاته العميقة في الحياة مناجيا ومصرحا لحبيبته ليلى ما يدور في ذهنه... هذا المقطع الذي يعكس أثر الجانب الفني الذي يصنع المعجزات، والذي يحمل أيضا نسقا ضمنيا قائما على رصيد ثقافي، وهو الأنا المتضخمة أصلا والنافية للآخر، وهذه الأنا يصدر عنها الخطاب الموحي أنّه خطاب قوة أعلى، مسيطرة ومتسلطة على من دونها وقادرة على الوصول إلى أي هدف تصبوا إليه (أُخَلِّدُ البستان، أُعَلّمُ الفخّار، أوقظ غَفْلَةَ الأشياء، تتكلّم الأشياء...)، هكذا نجد أن الخطاب مثقل بنسق ثقافي يبالغ في فحولة الرجل حتّى يجعل منه إلها متربعا على عرش المعرفة والعظمة، والمرأة (ليلى) أمة خاشعة راهبة، صامتة، لا حول لها ولا قوة, ترسّخ بعدم إقحامها في حواريته بالعبودية والضعف والاستكانة، ولا يصنع كل هذا إلا قوة خارقة تمنح للبستان أريجا، وتبث الروح في الفخار وتحوله كائنا قادرا على التعلّم، وتنطق الأشياء بعد غفلة وصمت طويل.

فأين هو الحب الذي يُكنّه لـ "ليلى"؟! وما هي إلّا اسم يناديه رغم اكتنازه بالدلالات الرمزية واقترانه بتراث عربي عريق – أليست هذه الدلالة التي تم استنباطها من الأبيات، دلالة هدفها ترسخ الفحولة؟.

إنّ من تصدر العنوان محاولا التشبث برؤيته الصوفية ودلالاتها المقدسة التي تصف حالة العارف بأمور الحياة، ودينه، جعل من نفس المعنى ما يؤلهّه في النص الشعري، ويجعله يرتقي فوق بني البشر جميعا منزّها عنهم. وفي كل ذلك نقل وزحزحة للمعنى، وإضمار لما لا يجوز التصريح به. حيث توزّعت الدلالات الصوفية المخاتلة عبر كامل أبيات القصيدة انطلاقا من اسم ليلى [1] إلى قوله: (جليل يبدع العرفان وهبتني سبحة، رحمانية النفحة، من روح إلى جسد،

(1) انظر: عاطف جودة ناصر: الرمز الشعري عند الصوفية، دار الأندلس، بيروت، لبنان، ط3، 1983م، ص134.

إلى روح إلى جسد، طلبت السر للدنيا، ولم يبلغ بنو الدنيا مقامي فيك أو حالي، وجاء لغرفتي.. عشاق وصوفيون، ومنذ لبست خرقته عرفت الرقص فوق الماء)، إن هذه النزعة الصوفية تجعل القارئ يتعذب مزجه بين الحب العذري البشري والحب الإلاهي، في صورة بارعة من السبك. كيف لا وهو من أعلن ارتباطه النفسي العميق وتأثره الشعري الكبير بأشعار "الحلاج" و"الشلبي" و"رابعة العدوية" و"السهراوردي"، فنسج على خطاهم هذه القصيدة التي تحمل رسالة عظيمة قوامها المعرفة الواسعة العميقة التي تجعله الملهم، ذو الخبرة بقراءة السنن الكونية التي لا تتبدل، والرائي المصلح والمحذر من مغبّة الاستكانة في آداء الواجب الذي خلق الإنسان لأجله. وفي المقابل تقف معظم الجمل البلاغية الموجودة في المتن الشعري ندا لهذه الذات السامية المقدسة ظاهريا وتكشف زيفها المضمر الذي يجعل من العرف بأمور دينه والسابح في ملكوت الله، سابحا في الحقيقة في ملكوته هو، ومقدسا لذاته، ويتجلّى ذلك في قوله:

أنا الكينونة الأولى، فلحظة عشقها أزل

أنا بدء، عنوان وقفت على حدود الحزن

أنا شوق ونسيان والآزال من خلفي [1]

ومعصية وغفران

أنا فجر التجليّات

منّى كلّ من كانوا

أنا أبدية عشقت

(1) الأعمال الشعرية، مج1، ص10.

وتكشف قصيدة (في آخر السطر) أن شكل آخر من أشكال الصراع بين قوى متناقضة الرؤى، متباينة التفكير، صراع بين الأنا والآخر، يصوّر فيه الشاعر الأزمات المختلفة التي لحقت بالأمة العربية، والتي يصف نهاية آلت إليها حضارة كانت من أعرق الحضارات، فكان العنوان ميسرة إنسان ممزق بين ماضي منير وعالم قديم محاط بالذكريات المشعة بالمجد والانتصارات، والعالم الثاني حاضر محاط بالهزيمة والانكسار، وفي الوقت الذي صمت الجميع فيه عن البوح بالنهاية، راح شاعرنا يتوشج لغة انفجارية تتشح بالسواد، وتعلن ملامح الخاتمة المهيمنة لأمتنا:

لي أمّةٌ في زمان الرّوم تائهة.

نام المَمَالِيكُ عَنْهَا وهي تُنْتَزَفُ.

...

لا يَرْجف الرُّوم إلّا حَوْلَ خَيْمَتِهَا

وباسمها كانَ قَلْبُ الرُّومِ يرتجِفُ

...

ذَهَبْتُ ألقف كيد السّحر رَوّعني

حبل الفراعين حتّى كدتُ أُلْتَقفُ

...

الجاثمونَ عَلى أكبادنا قَرَحًا

من عَهْدِ عَادٍ إلى أنْ تُنْشَرَ الصحف

...

سُبْحَانَ من حرّر الإنسان يخجلني

أنّا على هذه الأصنام نعتكف

...

أنام ملء جفوني عن شواردها

ويسهر الخلق جرّاها ويختلف. [1]

في القصيدة مقارنة مخزية بين طرفين تراثيين هما: حال الأمة العربية في زمان الرومان، وحالها في زمان المماليك، والمماليك هم الصورة المشرقة التي تحولت إلى النقيض وقت أن غفلوا الدفاع عن الأمة العربية منذ أن «استعاد صلاح الدين الأيوبي بيت المقدس في موقعة حطين عام 1187م»[2]، فاستنزفت دول العالم الغربي خيراتهم، وبترولهم، ومواردهم، وهذه المفارقة تستدعي العديد من الأحداث والصور في ذهن المتلقي، فهما طرفان غنيان بالإيحاءات والإشارات التاريخية في تاريخ الأمة العربية.

ثم يضفي الشاعر على هذه المقابلة التاريخية ملمحا رمزيا معاصرا، فقد أصبحت الأمة العربية في العصر الحديث مطمعا للغزو الأجنبي الذي أحاط بها من كل جانب، فهناك غزو عسكري، وثقافي وفكري واجتماعي. لقد انقلب الوضع بعد أن كان اسم الأمة العربية يُرهب ويرجف قلب الرّوم، سقطت هيبتهم في عيون الآخر (الغرب)، فأصبح الروم لا يرجفون ولا يحيطون ولا يستهدفون إلّا الأمة العربية. تزداد المفارقة المأساوية عمقا عندما يستدعي الشاعر قصة فرعون مصر وسحرته مع سيدنا موسى عليه السلام، ليصل بنا إلى عهد الرؤساء الفراعين، الذين جثموا على أكباد شعوبهم فترة تجاوزت الثلاثين عاما، حتّى كاد الشاعر يظن أنّهم سيبقوا في سدّة الحكم حتّى قيام السّاعة.

(1) الأعمال الشعرية الكاملة، مج2، ص 480.

(2) د. علي محمد صلابي، صلاح الدين الأيوبي، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ط2، 2008م، ص530.

وفي ذلك تجسيد لعمق المأساة التي تحياها الأمّة العربية نتيجة محاولات الغرب المستمرة في فرض السيطرة عليها، هذا من ناحية، والناحية الأخرى هي استمرار معظم الحكام العرب في السلطة لفترة تحولوا فيها إلى طغاة.

القصيدة تطرح في شطرها الجمالي قصة انتهاء مسيرة المقاومة لجبروت الآخر، وفكرة الاستسلام لهذا الوضع المهين والمخزي، أما المضمر الموجود خلف الجمالي فقد دسّ عبارات مخاتلة تفكّك قصة الظاهر، وتنسج قصة أخرى محمّلة ومشحونة نسقيا، بل الجانب النسقي من القصيدة يقلل من قيمة الفشل والهزيمة والاستسلام ((في آخر السطر)) ليصبح بداية لنهاية الضعف بالمقاومة حين يقول:

ذهبت ألقف كيد السّحر روّعني

حبل الفراعين حتّى كدتُ أُلتقَفُ

يسقط الشاعر في هذه الأبيات نبوّة "موسى عليه السلام" ومعجزاته على نفسه، حيث نسب لنفسه معجزة من جنس ما برع فيه المصريون لتكون ألزم لحجّة نبوته، وهذه الحجة هي براعته في السحر الذي لم يكن تخييلا ولكنه قلب حقيقي لا يقدر عليه إنس ولا جان مهما برع، وقد اقتبس "بخيت" من القرآن الكريم القصة بمفرداتها، قال الله تعالى: {وَأَوْحَيْنَا إلى مُوسَى أن ألقِ عَصَاكَ فإذَا هِيَ تَلْقَفُ ما يَأْفِكُونَ}[1] لقد جعل من نفسه موسى عليه السلام عندما ألقى بعصاه فانقلبت حية وراحت تبتلع كل الحبال والعصي، وفي الوقت الذي يعترف فيه بروعه من حبل الفراعين يؤكد بجملة التقريب حتى كدت أنّ نبوّته تجعله كنبينا موسى عليه السلام منتصرا في النهاية.

إن انشغال "أحمد بخيت" (بأناه) يشعره بأنّ الشعر يخوّله حقا إلهيا لتأكيدها وإحلالها المكان الذي يريده، فالشعر لديه ليس قضية ولكنّه وسيلة لبلوغ المنزلة التي يريدها لنفسه، وعلى القارئ أن يخصه بكل الإجلال والاحترام الذي يجل به الأنبياء. وهذه العقدة في تضخيم الذات تتوافق مع تضخيم الذات لدى المتنبي الذي جمع في شعره قدرة

(1) سورة الأعراف، الآية 117.

نادرة على صنع كون شعري وجيد وفريد، وهذا هو طابعه الذاتي ولو خرج عن ذلك لسقط، وكان مجرد ناظم. وفي محاكاة أحمد بخيت للتراث الأدبي واستدعائه لبيت المتنبي في نهاية القصيدة أقوى دليل على ذلك:

أنامُ مِلْءَ جُفُونِي عَنْ شَوَارِدِهَا وَيَسْهَرُ الخَلْقُ جَرَّاهَا وَيَخْتَصِمُ [1]

ففي هذا البيت يحرص "المتنبي" من خلال البناء الفني إلى إبراز "الأنا" بصورة متعالية، وذلك من خلال قطع النسق بعناصر غير متوقعة، تفاجئ المتلقي وتراوغ خبرته فتثيره بتجاوز الحقيقة والتعجب من قدراته الأدبية على التوصيل، لذلك نجد الشاعر "أحمد بخيت" يعيد الأبيات ويضمها إلى قصيدته قصد إرضاء إحساس ذاته بالثقة بالنفس والتعالي على الآخرين، لكن: ما علاقة هموم الأمة وما آلت إليه من انهيار حضاري بهذه الأبيات؟ وهل في إعادة أبيات المتنبي غاية شعرية يراد بها إثراء الموضوع؟ وعبر القراءة النسقية لمضمر الأبيات يتأكد لنا أن تكرار أبيات المتنبي ليس إلاّ محاولة لإرضاء الذات وتأكيدها، حيث يقدمها كبطاقة تعريف لشخصيته. وعنوان القصيدة "في آخر السطر" هو إشارة لآخر السطر في القصيدة والذي يؤكد فيه عقدة تضخيم الذات، وطغيان "الأنا" باعتبار أن هذا السطر الأخير يقرّ بقدراته ومميزاته التي تخوّله أن يكون أسمى من غيره.

إن قراءة هذه العناوين تبين التحوّل الجذري في نمط وبناء العنوان عند "أحمد بخيت" والذي يخلق فيه تواصل لغوي وثقافي، حقّق الانسجام بين النص الأصلي والنص الموازي، استعمل فيها الشاعر استراتيجية الحذف المضمر، الذي لا يمكن التملص من التشويق فيه، وهذا الحذف يضمر معاني تخلق شكا وتساؤلا وتأويلا، ويكون العنوان عتبة تنقلنا من السكون إلى الحركية في النص الشعري على مستوى الوقائع، الأمر الذي يشكل هوية نقدية وفلسفية، وللقضايا التي ستناقشها جاذبية وأهمية بالغة، بما يفيد ديمومة الحدث وشموليته للمجتمع، وعموم فاعليه،

(1) ينظر: ديوان المتنبي، تحقيق وشرح كرم البستاني، دار صادر بيروت للطباعة والنشر، 1403هـ/ 1983م، ص332.

والمتأثرين بنتاجه، فليس العنوان مجرد شكلا ثابتا، وإنّما عتبة مهمة من العتبات التناصية أو نقطة حاسمة في الولوج إلى النصوص وتأويلها.

2) النسق الاجتماعي:

يمثّل النسق الاجتماعي أحد أهم مستويات الأنساق الثقافية، فالحديث عن ثقافة المجتمع إنّما يقصد به: «وجود نظام متواصل ومتوارث يتكون من تلك الأنماط الثقافية التي اصطلح عليها المجتمع يشترك فيها جميع الأفراد وتنتقل من جيل لآخر ويتعلمونها بالمحاكاة أو التكرار أو الممارسة بشكل لا شعوري» [1]

ويفهم من هذا أن النسق الاجتماعي كيان يندرج تحته كل ماله علاقة بالمجتمع وبأنظمته التي تعمل على بنائه واستقراره واستمراريته، وبالتالي فهو وثيق الصلة بالفرد وسلوكه الإنساني الذي يجب أن يخضع إلى «المعايير الاجتماعية التي تضفي على معنى ليكون منسجما بنظر الفرد ذاته، وكذلك بنظر الآخرين» [2]، فأفعال الفرد داخل المجتمع تشترك في السلوك وفي المعايير، والذين يلتزمون تلك المعايير يسلكون غالبا سلوكا متشابها في مواقف متشابهة لأن الوعي الفردي الذي يوجّه الفعل الإنساني يخرج غالبا عن الوعي الجمعي السائد والذي بدوره «ينضوي تحت بنية معرفية معيارية زوّدته بها الثقافة ومنظومة القيم والقواعد السلوكية الجماعية» [3].

وقد اهتم النقد الثقافي بالنسق الاجتماعي حيث يتّجه لقراءة النصوص في سياق الممارسات المجتمعية والأفعال والقيم والمعتقدات الخاصة بالجماعة ككل أو بسلوك الأفراد داخل الجماعة، فيقوم التحليل الثقافي بالربط بين بنية الأنساق الاجتماعية المضمرة في النص والممارسات الاجتماعية المحيطة به من جهة أخرى، إذ يشكل

(1) حسين حمودة: الرواية والمدينة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ط1، القاهرة، 2000م، ص65.

(2) شحات محمد عبد المجيد: بلاغة الراوي، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ط1، القاهرة، 2000م، ص36.

(3) صبري حافظ: الرواية العربية والتحولات الاجتماعية والثقافية، مجلة تبين، العدد2، المجلد1، خريف 2012، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات.

النص «بنية دلالية تنتجها ذات (فردية أو جماعية) ضمن بنية نصيّة منتجة وفي إطار بنيات ثقافية واجتماعية محددة» [1].

ولعل النص الشعري أكثر الأجناس الأدبية تعبيرا عن المجتمع وما يطرأ عليه من تحولات، حيث تتضمن القصيدة «في بناها العميقة أنساقا مضمرة ومخاتلة قادرة التصنع، ولا يمكن كشف دلالاتها النامية في المنجز الأدبي إلاّ بإنجاز تصور كلّي حول طبيعة البنى الثقافية للمجتمع» [2]

ولقد شهد المجتمع المصري في الألفية تغيرات مجتمعية حادة أبرزها تحول بعض القيم التي كان يعرفها وكانت نسقا ثقافيا له، إلّا أنّه قد طرأ عليها التحوّل نتيجة تغير سلوك أفراد المجتمع حتى بات وكأنّه اصطبغ بهوية مختلفة، وتلبسته روح جديدة أحسّ معها أفراده بالاغتراب بسبب الخلخلة النسقية لقيمهم المعتادة.

ونتيجة تفاعل المبدع مع تحول الأنساق القيمية نجد نسقين نسقا جمعيا يمثل قيم المجتمع الجديدة والتي أصبح يتعامل بها أفراده، ونسقا فرديا يتمثل في موقف المبدع من تلك القيم الجديدة ونظرته لأفراد المجتمع من حوله أثناء اعتناقهم للقيم المتحولة «وتبدو صورة النسق الفردي متراوحة بين الانتماء إلى النسق الجمعي والخضوع لسلطته، أو التمرد على النسق لتشكيل عالم الذات»[3].

استطاع الشاعر أحمد بخيت التعبير عن أخطر ما خلّفه هذا التحوّل من ظواهر، حيث أضمرت قصائده قيم دخيلة تعامل وعيه الفردي معها برفض صامت، هادئ، يكتفي بتعريتها متوسلا في ذلك بآليات لعل أبرزها: تصوير المشاهد البسيطة في الحياة، من خلال الاحتفاء باليومي، والهامشي، والعادي، هذا التصوير يتضح لنا في موضوعات متنوعة جاز لنا إجمالها في عناصر محددة، وهي:

(1) ضياء الكعبي: السرد العربي القديم، الأنساق الثقافية وإشكاليات التأويل، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، 2005م، ص47.
(2) عبد الفتاح كيليطيو: المقامات، السرد والأنساق الثقافية، مرجع سابق، ص58.
(3) عبد الغني عماد: سوسيولوجيا الهوية، جدليات الوعي والتفكك وإعادة البناء، مركز دراسات الوحدة العربية، ط1، بيروت، 2017م، ص47.

1- سوسيولوجيا الفقر:

يعد أحمد بخيت من الأدباء الذين سلطوا الضوء على ظاهرة الفقر، وقد خط بقلمه السبل لمعالجة هذه الظاهرة الاجتماعية، فعكس البيئة المصرية التي يمكن رؤيتها في شوارع مصر الحديثة، فنتعرف أكثر على ما تخفيه الأزقة والجواري الفقيرة، وذلك في مشاهد تصويرية برع الشاعر في تشكيلها وتحويلها إلى خطابات مكثفة دلاليا، وكأن الظاهرة عنده (الفقر) لها بلاغتها الخاصة, بلاغة تتشكل عبر مظاهرها اليومية المشاهدة من خلال حاسة البصر التي سيتصفى منها مادة قادرة على البقاء داخل الوعي، لتحتل مكانها في الذاكرة، ومن أمثلة ذلك قوله:

يقول:

(37)

رَأَيتُ شِجَارَ أَرْمَلَةٍ

تغالطُ بَائِعَ الألبَانْ

وثُقْبُ رِدَائِهَا المبْتلْ

يجْلِدُ

جَارَها الشهوانْ

وطِفْلًا عَارِيَ الفخدين

يحْبُو نَحْوَهَا

بأَمَانْ

(38)

وكهلًا

يحرس الإعياءَ

في رُكْنٍ من المقهى

وكُلُّ هَزَائِم الأيَّامِ

خلف الضّحكة البلها

يرى تنوُرةً

فيطيلُ

عمر النظرة الولهى!![1]

(1) الأعمال الكاملة، مج1، ص45-46.

يلتقط "بخيت" هذين المشهدين من الواقع المرير الذي يعيشه البسطاء ممثلا ذلك بأرملة تقيم شجارا مع بائع الألبان، وتغالطه في ثمن اللبن، وسوف نلاحظ هنا أن الفعلين السرديين (الشجار والمغالطة) يبدآن من الأرملة، التي دفعتها قسوة العيش إلى أن تفعل ذلك علّها تظفر من خلال ما تقوم به من مغالطة بتوفير شيء من ثمن اللبن، وهو وإن كان فعلا غير أخلاقي لاشتماله على الخداع، إلّا أنّ الشاعر مرره عبر مفارقة قاسية وكأنّه يبرّر لها ذلك، هذه المفارقة تتمثل في كونها (أرملة) وكون المغالطة من أجل توفير (لبن الأطفال).

إن "أحمد بخيت" الذي سُئل عن السّبب الذي ألجأه إلى كتابة الأغنية في بداية حياته برغم تردي الوسط الفني الغنائي، فأجاب «لقد كتبت الأغنية لأشتري لبنا لطفلي» [1]، هو نفسه الذي يتعاطف مع هذه الأرملة في تلك الصورة عاكسا من خلالها بشاعة الفقر.

ويتمادى التصوير البصري الحسي ليعكس معنيين متقابلين: وذلك في وصف رداء (الأرملة) بأنّه مثقوب ومبلّل، وهو ما يعكس دلالة الفقر المدقع، في مقابل دلالة أخرى هي الإغراء الذي تمارسه الأرملة رغما عنها، ليكون رداؤها المثقوب الكاشف عن جسمها، والمبتل المجسّم لتفاصيل هذا الجسد، هما بضاعتاها إذا جاع وليدها يوما فلم تستطع أن توفر له اللبن، فلن يكون أمامها إلا بيع هذا الجسد إما لبائع اللبن، أو للجار الذي تأكله الشهوة، في مفارقة تعكس بشاعة الواقع.

وإذا كان المقطع (37) قد بدأ بالفعل (رأيت) الذي يحيل إلى حاسة البصر، فإن المقطع رقم (38) جاء معطوفا عليه، ليستكمل الشاعر مد الإدراك البصري ويصوّر من خلاله حياة شيخ كهل سكنته الأمراض، فلم يعد له أية شيء من مجريات الحياة من حوله، اللهم إلا اجترار هزائمه في الحياة، وبعض نظرات للباس مغري يكتشف من

(1) أحمد بخيت، "حملني نزار قباني على كتفيه فرأيت أبعد هما رأى"، حوار في موقع ندوة:
https://www.arabicnadwah.com/interviews/bekhitinterview.htm

خلالها صدق خيباته، فالشيخ في هذا المشهد يقابل الأرملة في المشهد السابق، وكلاهما يعكسان قسوة الحياة وبشاعتها من خلال مظاهر الفساد الأخلاقي في المشهد الأول، والعجز واليأس والجمود في المشهد الثاني.

لقد استطاع الشاعر تسليط الضوء على أسوء ما خلفته الحقبة السابقة ولفظت نتاجه على مجتمع الألفية، وكان أسوء هذه النتائج «قلب سلم القيم الاجتماعية والأخلاقية كلية في فترة وجيزة، تلك القيم التي أنفق المجتمع المصري قرونا على تعميدها بالجهد والعرق: قيم الصح والخطأ، الخير والشر، الجمال والقبح، الصدق والكذب، الجدية والفهلوة، العلم والجهل، النبل والسفالة، الصراحة والمداهنة، إلى آخر هذه الثنائيات المتضادة، هذه القيم التي كانت أوّل كل ثنائية فيها على قمّة السلم وثانيتها في أسفله، انقلبت كلها وأصبحت الثانية في قمة السلم» [1].

وبوضوح عناصر المفارقة يظهر نسق ثقافي تشكل تحت وطأة تغيّر القيم، وهو نسق الانتهازية والأنانية التي أصبحت شبه سائدة في المجتمع، والتكالب على تحقيق المصالح الشخصية، بديلا عن نسق التضحية والتعاون والرغبة في إقامة علاقات إنسانية وثيقة، وتوطيد الأسرة المصرية لا تفكيكها بسبب الفقر.

وبذلك حقق الشاعر في قصيدته «الوظيفة التأثيرية الانفعالية التي تحدثها المفارقة من حيث كونها تقنية بارعة يوظفها المؤلف/ صانع المفارقة لخلق عوالم متصارعة، متضادة يهدف من خلالها إلى رؤية العالم والوجود بثقافة ورؤية مغايرة»[2].

ويواصل "بخيت" سرد توليفته المتضادة عبر أبياته، تلك التوليفية الغربية التي تجعل من وطنه (مصر) البلسم، وفي الوقت ذاته السكين التي تحدث الجرح العميق في الصدر:

حواري مصر حانيةٌ

(1) عبد الله الغذامي: النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ص65.

(2) فضيلة فاطمة درويش: سوسيولوجيا الأدب، دار أسامة للنشر، ط1، الأردن، 2013م، ص91.

على الفقراء كالسكين

تدسُّ خشونة الأيّامِ

في أبنائها الماشين

وتشبع جوع توريتي

وتدعوهم

(حواريينْ) !![1]

تخفي الصورة وراءها الواقع الأليم والمعاناة اليومية التي يعيشها فقراء مصر القاطنين في الحواري والمفروض أن يتبع الشاعر كلمة (حانية) بكلمة أخرى تحقق الانسجام وتنشد المألوف في دلالتها على رغد العيش، لكن الشاعر كسر أفق التوقع عندما فاجأ المتلقي باختياره لكلمة (سكين) ليجسد المعنى ويثري المفارقة.

وهذا أيضا ما عمد إليه عندما اختار كلمتي (تدس) و(تشبع) للدلالة على تجدد حدوث الفعل، فقد بلغت قسوة العيش بأهل الحواري أن تآمرت الحارة مع الأيام عليهم في قسوة وشظف العيش، وكأنّها بهذا الفعل المتجدد أشبعت جوع تورية الشاعر بإطلاقها عليهم لقب (حواريين).

ولعلنا نلحظ تلك المفارقة الواضحة في الجناس الذي يربط كلمة (حواري) التي افتتح الشاعر بها قصيدته، وكلمة (حواريين) التي ختمها بها، فكلمة (حواري) التي يقصد بها المدلول المادي وهو مدخل ضيق لمجموعة من المنازل المتقاربة مع بعضها البعض تعج بالسكان[2]، تقابلها في خاتمة القصيدة كلمة (حواريين)[3]، والتي تزخر بمدلولات

(1) الأعمال الكاملة، مج1، ص35.

(2) أحمد مختار عمر: معجم اللغة العربية المعاصرة، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 2008م، مادة (حور).

(3) قال تعالى: {قال الحواريون نحن أنصار الله} سورة الصف الآية 14.

معنوية, فهم خاصة الأنبياء الذين خلصوا لله بكل جوارحهم, وكذلك حال من يسكن حواري مصر من الفقراء وعبر إسقاط مؤسف للصورة نجد أنهم لا يملكون إلّا الانصياع للأوامر التي تصدر إليهم من السلطة بسبب فقرهم، وصبرهم على قسوة الواقع الذي يعيشون فيه.

وعلى هذا النحو يمضي الشاعر في تصوير ملامح البؤس في وطن رضوا أبناءه بكفاف العيش فخنعوا واستسلموا:

لنا ثروة الفقر:

راتب شهرٍ

وسقفٌ

وعَائِلَةٌ

ودُيُونْ !

مسابقة الكَلِمَاتِ

((المسلسل))

ليلُ الخميس

الذي تعرفون!

فكاهات مولاي "عادل إمام"

وزيجاتُ

جارتنا الحَيْزَبونْ!

شجاعة إيماننا الكُرَوِيّ

بأبطالنا عندما يُهْزَمُونْ. (1)

يتكئ الشاعر في وصفه لنسق الفقر وما يحمله من علاقات ضدية بين شعب ثروته راتب بسيط وحياة بائسة تلاحقهم فيها ديونهم التي لا يستطيعون سدادها، وسلطة تملك كل شيء ولا معارض يعارضها. فهؤلاء الفقراء لهم من وجوه التسلية والترفيه: مسابقة الكلمات المتقاطعة والمسلسل اليومي وفكاهات عادل إمام... عادات يومية بسيطة يحس الشاعر أنها تحاصره بكل ملامح القناعة والرضا وهو نفس الإحساس الذي يشاركه فيه جلّ الشعب المصري.

2- أنثوغرافيا البغاء:

تنتقل الصورة في شعر "بخيت" إلى مناطق "التابو"، حيث ممارسة البغاء وأسباب هذه الممارسة، في محاولة للكشف والتنقيب عن الظواهر السلبية المنتشرة في المجتمع المصري، وتقديم تفسير لها، بقول:

أرى نهدين يشتعلان

في ليل

بغير حبيب

ويشتريان فاكهة

وأثوابا

وأجْرُ طبيب

أرى نهدين يبتاعان

(1) الأعمال الشعرية الكاملة، مج2، ص130.

خبزهما ببعض ذنوب !![1]

لعلّ الدافع في ممارسة المرأة للبغاء في نظر الناس واحد ليس فيه تفاوت، لكنّ "بخيت" يراجع قبح هذا التصوّر، حين يجعل ممارسة البغاء على درجتين:

ممارسة بوصفه انحلالا أخلاقيا حين تتخذه هذه الباغية مهنة تدر عليها دخلا، وممارسة أخرى نتيجة الفقر

وإذا كان العرب قديما قد قالوا «تجوع الحرّة ولا تأكل بثديها» فإن الواقع الذي يصوره بخيت قد امتهن المرأة مقابل لقمة العيش التي تبتاعها، ليس هذا فحسب، بل إن صنفي البغاء في النهاية، البغاء بوصفه مهنة، والبغاء بدافع الفقر، هما في نظر هذا المجتمع سواء، وهذا هو المعنى الذي يحقق وعيا واستجابة جمالية عميقة الأثر، حين يفصح العوار الأخلاقي والثقافي في نظرة المجتمع لمثل هذه الممارسات.

❖ وما يفسر حضور أوصاف جسد المرأة في شعر أحمد بخيت مقابل غياب أوصاف جسد الرجل في الكتابة الذكورية نفسها، (وفي كتابة النساء أيضا) أنّ المجتمع العربي ذكوري يرى المرأة في وعيه التقليدي الذي يحذف الوجه والروح ويبقى الجسد، وهذا ما يولّد الشعور بالدونية، وأنّ لها جمالا منفعيا غاية الذكورة منه تحقيقه جسديا، فالجمال بالنسبة للرجل هو فضاء الشهوة فقط.

ولم تتنوع هنا المظاهر الأسلوبية في تقديمه للمرأة بل كانت بصورة مختزلة في عضو من أعضائها تكرّر وصفه عن طريق الرؤية لمرتين «أرى نهدين يشتعلان... أرى نهدين يبتاعان» وفي كلا الوصفين تتأكد أهمية الجسد في بعده المادي، وتتخذ وظيفة الأنثى في إرواء عطش الجسد، التي استقرت في عقلية الإنسان الشرقي والعربي منذ القدم، وهكذا أضحت معادلا للشهوة والرغبة الجنسية وأداة للمتعة، فالأنثى لا إرادة لها, وهو قمة الاحتقار والدونية التي رسخت في وعي الجماعة إثر الموقف السلبي الذي أنتجته الثقافة الشعبية.

(1) الأعمال الكاملة، مج1، ص100.

– حاول بخيت من خلال شخصية الغانية بلورة الوعي بالجسد من خلال عدة رؤى، تتمثل في الآخر (الرجل) مقابل الغانية ورؤية المجتمع للبغاء كسلوك لا أخلاقي، ورؤية الباغية لسلوكها كإعلام صارخ عن نسق التمرد، والثورة، والرفض، والانسلاخ التي تتحرك من خلاله الأنثى من أجل توفير لقمة العيش. فالعلاقة بين جسد المرأة وعشاقه علاقة عرض وطلب وقائمة على إشباع الحاجة، وهذا استصغار للأنثى واحتقار لها، فأصبحت بذلك رمزا للانحراف لا غير، وصارت الأنوثة علامة ضعف ومذلة، من خلال إقامة علاقات عابرة تسعى من خلالها للتمرد والثورة على العادات والتقاليد.

لقد عالج الشاعر ظاهرة البغاء من خلال تصويره لجسد المرأة ليعبّر عن جانب مضمر هو مكبوتاته، ومن ثم عن كينونته كرجل.

3– ظاهرة العنوسة وتداعياتها النفسية:

لعلّ انتشار هذه الظاهرة في المجتمع المصري وما خلفته من عواقب وخيمة، هو ما استشعره "أحمد بخيت" في شعره منبها إلى تداعياتها السلبية. ويأتي توظيف تلك الظاهرة محملا بعناصر إيحائية معبّرة توجه المتلقي إلى دلالات متناقضة، فثمة فارق واضح بين ما تريده العانس، وما لا تستطيع تحقيقه، يقول أحمد بخيت:

وخلف نوافذ الأوهام

تقعي

العانس الشمطاء

تخبّئ

في الليالي السُّود

عجز الخصلة البيضاء

وحلم العرس في أهدابها

يغفو

على استحياء !![1]

تحمل الصورة هنا واقع مؤلم لعانس قد بلغت من العمر عتيا، فلم يعد لها أمل في أن تلحق بقطار الزواج أو يلحق بها، والإيلام الذي في الصورة يتحرك الشاعر ليلتقطه من خلف النافذة، وفيه تجلس هذه العانس كالكلب (تقعي)، فالإقعاء في اللغة؛ يقال: أقعى الكلب: جلس على إسْتِهِ وبسط ذراعيهِ مفترشا رِجْلَيْهِ وناصبا يديه [2].

وإذا كان هذا المشهد هو بؤرة الألم، فإن الشاعر سيَّجها بعناصر أخرى زادت المشهد ألما وحسرة، فهي عانس شمطاء، أي كبيرة السن، ممّا يعني أنها تمارس هذه الجلسة بما فيها من وصف مقزّز منذ زمن، كما أنّ النوافذ التي تجلس من خلفها منتظرة أن يهلّ عليها القدر بمن ينتشلها من افتراس العنوسة. هي نوافذ (الأوهام) في دلالة على أنّها لا تأتي بجديد، وأنّ الانتظار من ورائها لا يولّد إلّا الخيبة في كلّ مرة، ثم تأتي المفارقة في كون هذه العانس تستعين بالظلمة في إخفاء الشيب الذي اشتعل على رأسها، وقد انطفأ حلم العرس في عينيها مع مرور الأيّام.

والملاحظ على هذه الصورة أنّ المفردات التي تبعث على الأمل في السياق اللغوي المحايد، قد تحوّلت إلى مفردات قبحية داخلها؛ فالنوافذ أوهام، والبياض شيب، والحلم بالزواج صار كابوسا لانقطاع الأمل فيه، وتتظافر كل هذه المفردات، لتمنح في النهاية قارئها شعورا بالحزن، الذي رسّخه الواقع حين جعل الحياة بالنسبة لهذه المرأة

(1) الأعمال الكاملة، مج1، ص47.

(2) ابن منظور: لسان العرب، مادة (قعي)، ص3698.

– ومن على شاكلتها – تساوي الحصول على زوج وكفى، وإذا فإن لم يأت هذا الزوج، فإنّ الحياة تندثر حينها عندهنّ.

كان هذا الأثر المؤلم أحد نواتج التعاطف مع العانس، فإن التعبير الجمالي الذي شكّل الشاعر حدوده في الصورة جاء مجسدا للواقع، وقد تحقق من خلال المفردة (تقعي)، وهو تصوير واقعي لكثير من النساء اللائي يجلسن هذه الجلسة إذا حزّ بهنّ أمر أو أحزنهن، وهو ما التقطع الشاعر ببراعة، حيث وضع شخصية العانس في عمق المنظور فنفذ إلى وعيها كاشفا «عمّا تشعر به الشخصية دون أن تقوله بوضوح، أو عما تخفيه هي عن نفسها، إنّها التقنية الأساسية لاستكشاف الروح» [1] إنّ السارد يخبرنا عما يحدث في أعماق الشخصية.

4– ظاهرة المدينة كتجربة حياتية:

تتآلف وتتماوج الإبداعات الشعرية العربية المعاصرة، في فضاء المدينة بكيفية ملفتة للنظر، إلى حد يمكن لنا – معه – الزعم بأنّها تشكل ما يحتمل أن نسميه بـ "الظاهرة"؛ هذه الظاهرة التي استطاعت أن تعطي للموضوع (المدينة) – بفضل الأبعاد المختلفة والمتجاوبة في آن واحد – خصيصة التجربة، وهذه التجربة الخاصة أو المتميزة تتطلب بعدها الاجتماعي والقيمي.

ولعلّ أول ما يلفت أي وافد جديد إلى المدينة هو طبيعة عمرانها أي الوجه الخارجي والمادي لها – قبل الانخراط في وتيرة حياتها – والذي تلتقطه العين، قبل أن تكتوي به النفس.

التقط "أحمد بخيت" هذه المظاهر الحسية – الغريبة بالنسبة له – مشحونة بكثير من الأسى والشجن، كشأن كل غريب قادم من الريف وجاهل بطبيعة المكان ومعالمه. يقول:

(1) انظر: كريستيان انجلي وجان ايرمان: كتاب نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، ت: ناجي مصطفى، دار الخطابي، ط1، الدار البيضاء، 1989م، ص 108-109.

(89)

أرى مُدنًا

من الإسمنتِ

تعلو عالمًا

ينهارْ

وأرصفةً

بلا شجرٍ

وأزمنةً

بلا أشجارْ

وأعواما مفخخةً

تحاصرُني بنصفِ

نَهَارْ !!

(90)

أرى صرخاتِ حافلةٍ

تُخَضّبُ

وجهُها الحافي

وطِفْلًا

من رصيف الموتِ

يَصْعَدُ صوتُهُ

الصافي

يبيعُ الفُلَّ

والإسفَلْتَ

يأكُلُ قلبه

الحافي !![1]

لا شك أنّ للبصر دور كبير في مد الصورة بتفاصيل دقيقة تبعث فيها الحيوية وهو ما عناه عبد القاهر الجرجاني حين عرّف الصورة فقال «واعلم أنّ قولنا الصورة إنّما هو تمثيل وقياس لما نعلمه بعقولنا على الذي نراه بأبصارنا» [2]، وفي المقطوعتين تمتد الرؤية البصرية في الأبيات لترصد مظاهر القبح في واقع لا يرحم، وقد غطّى

(1) الأعمال الشعرية الكاملة، مج1، ص97-98.

(2) عبد القادر الجرجاني: دلائل الإعجاز، قرأه وعلّق عليه: محمود شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، ودار المدني بجدة، ط3، 1999م، ص508.

العالم في هذا الواقع وجهه بصلابة تجلت في كتل الإسمنت المسماة مدنا، وهي برغم صلابة بنيانها الإسمنتي تنهار لخلوّا من الروح التي تكتب لها البقاء، كما اختفت الأشجار – التي يُعَدُّ وجودها معلما من معالم الحياة الريفية – من الأرصفة، واختفت الأشعار التي تعكس الحب من الزمن، وإذا كان هذا الوصف قد قدّم صورة خارجية لهذا الواقع القاسي، فإن الشاعر يوغل في تصوير قبحه في القطعة رقم (90) محاولا تجسيد كثافة الهموم التي يرزح تحت ثقلها، والكآبة التي ترين على نفسه عبر رؤية درامية بالغة التعقيد، لكنّها علامة على نضج الرؤية واكتمالها، وإدراك الحقيقة في صورة حادث وقع لطفل من أطفال الشوارع، الذين لم يرحم المجتمع طفولتهم، فسقط ميتا في مشهد نسب الشاعر القسوة فيه للجمادات غير العاقلة، مسقطا البشر من حساباته تماما، فـ (الحافلة تصرخ وقد خُضّبت مقدمتها بدماء الطفل، والرصيف وصفه بأنّه رصيف الموت، والإسفلت قد أكل قلب هذا الطفل في صلف) مستثمرا بلاغة الاستعارة في نقل الحياة من البشر المعدومين في المشهد إلى الجمادات، ولكنّه نقل سلبي قبيح فكل الصفات المنسوبة لهذه الجمادات تنم عن فظاعة وقبح، ليعمق لدينا الإحساس بفظاعة وجودنا في هذه الحياة، ومدى قسوة هذا الوجود.

إن هذا المقطع يعكس مدى الضياع الذي يعانيه كل نازح إلى المدينة، التي تصدمه بواقعها المختلف تماما عمّا ألفه في ريفه البسيط، سواء من حيث الأشكال المعمارية، أو من حيث العلاقات الإنسانية الاجتماعية.

لعل الانطباع أو الشعور الأكثر بروزا، الذي تأكد لدى الشاعر – بعد أن خبر الحياة فيها وعرف ما تتخبط فيه من تدهور فظيع غشي هذا المكان البراجماتي النفعي، فانتزع من نفوس أبنائه المروءة والأنفة، واستأصل من قلوبهم الشفقة والرحمة – هو إدراكه لمدى تورّطه، ممّا جعله يتّخذ منها موقفا عدائيا، كشف من خلاله الزيغ الذي تعانيه هذه الحضارة المادية، (والمخازي) التي تكتشفها: والوحشية التي تحكم فعل العلاقات فيها, ولقد كانت هذه الحقيقة المهرولة التي اكتشفها, هي التي جعلته يذم المدينة، ويهاجمها مهاجمة عنيفة وعلى مختلف الأصعدة.

– من هنا نستطيع القول أن تجربة "أحمد بخيت" مع عالم المدينة، قد تمكنت من تأسيس فرادتها وخصوصيتها حين استطاعت استيعاب واقعها، وتعرية خباياه، وفضح أدرانه وتجليه زيفه.

هكذا تحولت قصائد بخيت إلى وثيقة تدين المجتمع وترصد أهم مظاهر حياة أفراده في حالات الفقر والجوع والشكوى، وعلى ذلك لتصبح للشاعر عينا راصدة للمتغيرات والسلوكيات، حيث يقوم بمحاولة الإصلاح والنقد والتغيير، فقد عاش الجوع، والفقر، عانى الوجع، والتحسر الذي كان يخف بدعاء أمه له "يا رب نجحه في الامتحان أصله غلبان ببنطلون واحد"، وحين يستدرك "بخيت" ذلك الوضع الذي اجتازه بقول: «نجح صاحب البنطلون الوحيد في الامتحان، وتعيّن معيدا في الجامعة والآن يمتلك أكثر من بنطلون للدكتوراه لكنه يفقد ضحكة أمّه الجميلة»، وكأني به يقول ما فائدة كل هذه الانجازات في ظل غياب أهم سند في الحياة "الأم" التي طالما أمدته بكل أنواع القوة والمواجهة والتحدي ولاسيما في مثل هذه الظروف الاستثنائية التي عاشها.

3) النسق الديني:

يعد الموروث الديني من أهم المصادر التي استلهم منها الشعراء مواضيعهم وأسقطوها في أعمالهم الإبداعية المرتبطة بتجاربهم الفنية. فهيمنت بذلك الرؤية الشعرية المنبثقة عن الموروث الديني في شعرهم وأصبح النص الديني بؤرة مركزية فنية مُولدة، كثيرة الإيحاءات والأفكار.

– وظف "أحمد بخيت" النص الديني في خطابه الشعري مع النص القرآني والحديث الشريف ومع قصص الأنبياء في العديد من نصوصه الشعرية لفظا وأسلوبا ودلالة، وهذا ما جعل الموروث الديني رافدا من روافد ومصادر التجربة الشعرية لديه.

1- القرآن الكريم:

يحتل القرآن الكريم مركزا مهما في نفوس الشعراء والأدباء، وذلك لغنى آياته بطاقات لا تنفذ وأسلوبه الفني المعجز وبلاغته المشرقة لاحتوائه قيمًا فكرية، وتشريعات سامية، ويُعد رافدًا غنيًا، ومذهلا عذبًا للشعراء فاستقوا منه، واستثمَرُوا طاقته، لما يُدعِم تجَاربهم الشعرية، ومواقفهم الفكرية.

- وقد تفاعل "بخيت" مع القرآن الكريم فاتخذ من آياته وألفاظه، وقصصه، ومضامينه منطلقات دلالية للكثير من أشعاره، فنجده يستحضر الآيات والجمل القرآنية بسلاسة دون تصنع، سواء أكانت اقتباسا كاملا للآية، أم اقتباس المعنى مع بقاء الكلمة دالة على الآية الكريمة يقول:

ثقبتُ

سفينةُ الفقراءِ

كي تعمى

عيون البغض

ذبحتُ

نبوءة الطغيان

كي ينمو الحنانُ العضُّ

أقمتُ

جدار أهل الحبّ

حين أرادَ أن ينقضّ [1]

يقوم الشاعر هنا بإسقاط جميع الأعمال التي قام بها الخضر عليه السلام وإسنادها إليه، فحين يقول أحمد بخيت "ثقبت سفينة الفقراء كي تعمى عيون البغض فإنّه سيحتضر قوله تعالى {أمّا السفينة فكانت لمساكين يعلمون في البحر فأردت أن أعيبها وكان وراءهم ملكٌ يأخذُ سفينةٍ غصبًا} [2]، واستبدل "الملك يأخذ كل سفينة غصبا" بـ عيون البغض.

أما قوله "ذبحتُ نُبوءة الطغيان كي ينمو الحنان الغض" فأراد بها قوله تعالى {وأما الغلام فكان أبواه مؤمنين فخشينا أن يرهقهما طغيانا وكفرا}[3]، وقد أشار إلى الغلام الذي قتله الخضر لكي لا يرهق أبويه طغيانا وكفرا، حيث وصفه بقرينه تابعة له هي "نبوءة الطغيان" كإحالة إلى استبداد الطبقة الحاكمة واستفرادها بالثروات أما ما ورد في قوله "أقمت جدار أهل الحب حين أراد أن ينقض" فهذه إشارة إلى قوله تعالى{وأما الجدار فكان لغلامين يتيمين في المدينة وكان تحته كنز لهما وكان أبوهما صالحا فأراد ربّك أن يبلغا أشدّهما ويستخرجا كنزهما رحمة من ربّك وما فعلته عن أمري ذلك تأويل ما لم تستطع عليه صبرا}[4].

وإذا كان **الخضر عليه السلام** قد أقام جدار اليتيمين الذين كان أبواهما صالحين ليستخرجا الكنز عندما يبلغان أشدّهما، فإن "بخيت" قد أقام "جدار أهل الحب حين أراد أن ينقض" ذلك الحب الذي هو كنز ورزق لكل متحابين، والشاعر يقيم جداره دون أن ينتظر مقابلا على فعله الحسن، فهو يؤمن أن الإقدام على الخير لا جدال فيه.

والمفارقة هنا واضحة بين المدلول التراثي للنص القرآني والمدلول الجديد الذي اكتسبه نص الشاعر بعد التحوير، فهذه المبالغات الشعرية تعد نسقا ظاهرا. ويمكن الكشف عن هذا المضمر النسقي من خلال مساءلة جماليات

(1) الأعمال الكاملة، مج1، ص252.
(2) سورة الكهف الآية 79.
(3) سورة الكهف الآية 80.
(4) سورة الكهف الآية 82.

النص التي أسهمت في إخفائه، ومن ثمّ تمريره، ففي قوله (ثقبت سفينة الفقراء، ذبحت نبوءة الطغيان، أقمت جدار أهل الحب)، فهذه الجمل إيماء إلى نسق الفحولة التي وضعتها ذات الشاعر المتمثلة في الاصطفاء/التفويض لأن الشاعر في هذه الجمل يجعل من نفسه رجلا خارقا، قويا، شديد المراس، عالم، وعارف بالخبايا ولا يمكن لأحد منافسته في قدراته وكلّها صيغ للفحل المطلق كما أسّسها النموذج الشعري وحرستها المؤسسة الثقافية المحامية عن السلطة الشعرية، وهذا ما جعلها نسقا ثقافيا مضمرا في مطاوي الوجدان العام.

كذلك أورد بخيت قصة **سيدنا يوسف عليه السلام** في قصيدة "يحدو الحياة وظلّه العالم":

«قلبي على الولدُ

المضيء بهمه

تتكبّد الدنيا

مشقّة فهمه

ألقوهُ في جُبٍّ

وسبع سنابل

في قلبه

ادخرت لشدّة قومه

الشعر يشبه

أن تعيش بغزّة

لا طفل يرجع مرتين

لأمّه»[1]

(1) قصيدة يحدو الحياة وظله العالم موقع: https://telidjene.yoo7.com/t95-topic.

يستحضر الشاعر في هذه الأبيات الآية بألفاظها ومدلولها في قوله تعالى {قال قائل منهم لا تقتلوا يوسف وألقوه في غيابة الجبّ يلتقطه بعض السيّارة إن كنتم فاعلين} [1] ليصوّر حالة ضعف الأمة التي أصبحت في أقصى حالات التقهقر والشتات، فيصبح الفلسطيني هنا ممثلا بغزّة وغزة في مضمرها النسقي هي يوسف عليه السلام والذي يغدو العرب إخوانه، حيث اكتسب الجبّ، دلالة فعل الخيانة والمؤامرة، وإذا كان يوسف قد نجى من محنته – فإنّ فلسطين ما زالت إلى لآن في أعماق الجبّ، وتحتاج إلى من يأخذ بيدها.

يمثل هذا الخطاب تراكما نسقيا ثقافيا يعيد كل صور المحن والفتن والبلاء التي عاش بها الفلسطينيون على سبيل المغايرة والمفارقة فيعيدها بأسلوبه الخاص ليحقق المفاجأة ويكسر أفق توقع قارئه، والشاعر حينما استلهم بالأحداث الدينية كان غرضه التنبيه وفضح سياسة الأنظمة العربية، ومثل هذه الأنساق تمثل «أقوى مصدر من مصادر الثقافة والأكثر ارتباطا وتفاعلا وحضورا في ممارسات الناس وانفعالاتهم في حياتهم اليومية» [2]

ويقول أحمد بخيت في ديوان لارا:

رتّلت

"والتّين والزيتون"

ألف يد

عمياء

تقتلع الزيتون والتينا

لا الوحي أسرى بها

للقدس

مئذنة

(1) سورة يوسف الآية 10.

(2) د.عبد الغني عماد، سوسيولوجيا الثقافة والإشكاليات، مركز الوحدة العربية، بيروت، ط1، 2006م، ص20.

ولا تجلى لها

في "طور سينا"[1]

الواضح أن الشاعر في هذا المقطع قد استحضر سورة التين من البداية إلى النهاية من أجل إثبات قدسية المكان, وذلك أن **الله تعالى** خصه في قرآنه بهذا القسم في إشارة إلى القدس مستعرضا قدسية المكان، في الوقت الذي أشار للعدو المحتل بالجملة النسقية "ألف يد عمياء" تفسد في البلاد وتقتلع التين والزيتون، أي تسقط أبناءها رمز الصمود شهداء, فيستبدل البلد الأمين بعبارة "لا الوحي أسرى بها للقدس"، فالنص الغائب مكان للراحة والأمن {وهذا البلد الأمين} أما النص الحاضر فهو مكان الموت والحرب والخوف «تقتلع الزيتون والتينا، لا الوحي أسرى بها، ولا تجلّى لها» ، فالله عز وجل أقسم بهاتين الشجرتين إشارة إلى البركة التي تكتنفهما، بينما أقسم بها الشاعر لكشف سياسة المتآمرين, الذين أصابتهم البصيرة جراء أعمالهم الشنيعة.

ويستخدم الشاعر مفردة قرآنية حيث فيها يكمن عرش الله عز وجل:

لها المجدُ

الفؤاد يذوبُ

والكلمات

لا ترقى

زوالي زال

حين بلغْتُ

سدرة حبّها الأبقى

وقلتُ:

(1) أحمد بخيت: ديوان لارا، دار الكليم للنشر، القاهرة، ط1، 2014م، ص14.

خلقتني عشقا

أميتيني إذنْ

عشقا [1]

اقتبس الشاعر من القرآن جملة "عند سدرة المنتهى" حيث اقتبس اللفظ دون المعنى، إذ ورد في تفسير القرآن وقيل سدرة المنتهى «لانتهاء كل عالم من الخلق إليها، وجائر لانتهاء كل خلا من الناس على سنّة رسول الله صلى الله عليه وسلم إليها»[2].

ليتعالق بذلك النص الشعري مع الآية الكريمة جاعلا من شعور العاشق بالحب كشعور المؤمن عندما يخلص إلى جنته الأبدية، في استعمال هذه الكلمة بالتحديد (سمرة) يدل على مدى علو حب المحبوبة في قلب الشاعر وعشقه لها. وعليه فإن الشخصية الفاعلة التي كرّس الشاعر نفسه لتمثلها بوصفه رجلا أمام المرأة وبوصفه نبيا للعشق قد بلغ سدرة الخلود في حبّها، هذه الشخصية تلح على مطلب القيادة والتوجيه ومطلب دور البطولة، وهذان الدوران يرتبطان بالترفع عن التصريح بالحاجات النفسية الصغيرة التي تأتي كردود أفعال مباشرة في السياق الغزلي الذي يسلكه الشعراء عند وصف المكونات الجسدية للمرأة.

ومن هنا نجد أن الشاعر قد ابتعد عن ذلك الوصف واستغنى عنه بالوصف الجمالي الوجداني باستعمال النسق الديني الوارد في (سدرة)، التي تتيح له المجال للإعلان عن الحاجات النفسية العامة التي لا تظهره خاضعا لتأثير إغراءات الجسد الأنثوي كما هو الحال مع الشعراء عامة.

ويرى علماء النفس أن الصراع: «حالة انفعالية سيئة لدى الفرد تنشأ من وجود دافعين متناقضين ومتساويي الشدة في آن واحد مما سبب لصاحبه حالة من التوتر والتردد والحيرة بسبب عجزه عن الوصول لحل أو صعوبة اتخاذ

(1) الأعمال الكاملة ، مج1، ص286.

(2) بشار عواء، معروف عصام فارس الخرستاني، تفسير الطبري، جامع البيان عن تأويل القرآن، ص 145-146.

القرار بتفضيل أحد الدافعين على الآخر» [1] فالشاعر إذن يغالب دافعين متناقضين؛ بين المكوث إلى جانب محبوبته والتمتع بقربها (لها المجد، زوالي زال حين بلغت سدرة حبّها، خلقتني عشقا) وبين السعي إلى تغيير الواقع المؤلم المتمثل في حب نشأ في البعد دون اللقاء الحسي وهما متساويان في الشدة, ما سبب له حالة من التوتر والحيرة بسبب عجزه عن الوصول لحل فكان منه أن أمرها قائلا (أميتيني عشقا)، وذلك لأن الأنا الأعلى يأبى أن يطاوع رغبات (الهو) فوازعه الديني وضميره يتطلع إلى الرقي والتسامي فوق الرغبات الغريزية، واختيار لفظة (سدرة) دون غيرها لأقوى دليل يطفو على النسق الظاهر، فكان على (الأنا) أن تتدخل متخذة سبيل الوساطة بين ضلعي مثلث الشخصية فالتمست سبيل الرحيل في صيغة (أميتيني عشقا) فهو طريق مشروع وفي الوقت نفسه سبيل لإشباع شهوة الجسد.

في ذات السياق نقف عند نزعة التصوّف الحاضرة بقوة في شعر "أحمد بخيت" وكل قارئ متأمّل لشعره يجد هذه النزعة في أغلب قصائده، ويستعذب تلك العبارات الرقيقة في الحب الممزوجة بالمصطلحات الصوفية إذ استطاع الشاعر أن يوحد بين حب البشر والحب الإلهي في صورة جمالية جيدة السبك يقول:

يا وردة الجسد

اشتعالك مهنتي

والرقص فوق الجمر

من مَلَكَاتِي!

لا وقت يذهب بي

إلى بريّتي

كالوقت بين الرقص

(1) الحنفي عبد المنعم: موسوعة علم النفس والتحليل النفسي: القاهرة، مكتب مدبولي، ط1، 1978م، ص405.

والضحكات...

سيكون بستان الأنوثة

دائما

وطنا يليق

بكبرياء رفاتي !![1]

إنّ هذه العناقيد الدلالية للمفردات الصوفية الموظفة (الرقص فوق الجمر – مَلَكاتي – رفاتي) هي عبارة عن استدعاء للفكر والمنهج، فالشاعر وأقطاب الصوفية المتأثر بهم يلتقيان في مبدأ تجاور الواقعي المادي، وضرورة إعادة صياغته وصولا للارتقاء والسمو والإنعتاق، ولكنهما ينفصلان في المدى والغاية: إذ أن الصوفي يسعى إلى عالم ميتافيزيقي تنتصر فيه الروح على الجسد والشاعر يسعى إلى عالم مادي تمتزج فيه الروح بالجسد وتتلاشى المسافة في عالم الشاعر بين شهوة الجسم وتألق الروح.

وإذا كان الصوفي يرى أن انتصار الروح على الجسد هي الخلاص من خطايا الحياة، والتطهر من شوائبها، فإن (بخيت) جعل جسد المرأة مهد الخلاص ووهج الروح، فاستبدل صيغة المناداة المكررة عند معظم الصوفية (يا وردة الروح) بالجملة النسقية (يا وردة الجسد) حيث انتهك اللغة وحوّلها خادمة لمشروعه في إذلال المرأة وإخضاعها لنزوات الفحل الذي أعلن أن هذه الأنثى الجسد كائنا مسكينا تحتاج إلى الشاعر/ الأب لكي يرعاها ويشعرها أنّها محبوبة بشرط أن تكون عنايته عبارة عن لغة تخاطب الجسد وتغويه، وتُصيّره (ليكون بستان الأنوثة) وطنا لرفاته، في هذا دلالة على تمسكه باستمرارية حب الجسد حتى بعد الموت.

فهل معنى هذا أن الشاعر توسل طريقة صوفية مختلفة للتعبير عن قيمة المرأة المادية أم أنها مجرد تمويه فقط للتأكيد على دور المرأة/ الأنثى وأهميتها في جميع مجالات الحياة.

(1) الأعمال الشعرية، مج2، ص 382-383.

2-الحديث النبوي الشريف:

- يعد الحديث النبوي الشريف كذلك مصدر إلهام ومنبعا لا ينضب يستقي منه الشعراء والمبدعون كما يشاؤون من المعاني والألفاظ والعبارات ليغذوا نصوصهم ويكسبوها مصداقية ورفعة.

- فالتناص مع الحديث الشريف يعمق فضاءات المعنى ويجعله مفتوحا على التأويل والتفسير، باعتباره تداخلا لنصوص دينية بواسطة الاقتباس أو التضمين مع العمل الإبداعي للشاعر، بحيث تنسجم معه، ليؤدي غرضا فكريا أو فنيا:

- ومن تجليات هذا التناص قول الشاعر:

طلبت السرّ

للدنيا

فآلمني

عن الدنيا

وحين أجاءني

للغار

قال عزاؤُك الرُّؤيا

فقلت: أنا الفتى

الأميّ

قال: تحمّل الوحيا [1]

(1) الأعمال الكاملة ، مج1، ص05.

تبدو فكرة نبوءة الشاعر مشعّة في هذه الأبيات, وما دار في فلكها من (رُؤيا)، وكشف واستبصار يجعل هذا الإسقاط لحادثة نزول الوحي على النبي محمد صلّى الله علي وسلّم واضحة المعالم في جلّ القصيدة، فالشاعر أحمد بخيت هنا يسقط مشهد نزول الوحي على الرسول عن طريق الرؤيا الصالحة، ثم نزول جبريل عليه السلام بالحق، فكان أوّل ما قال له (اقرأ) وهو الأمر الإلهي الذي يعلن عن انتهاء عصر الجهل والخرافة وبداية عصر العلم والمعرفة، وكان جواب النبي صلّى الله عليه وسلم بأنّه لا يعرف القراءة (ما أنا بقارئ)، وقد أسقط الشاعر قصة النبي على نفسه، فهو نبي رائيا يحمل دوما شعلة التنوير والتبشير بالغد القادم بغية ترميم الحضارة العربية وإصلاحها لمجابهة التحديات والمعوّقات التي تقف في سبيل التطوّر والرقي، وهو ما تهدف إليه النبوءة حين تقترن بالحضارة «فكلتاهما تهدف إلى كمال التنوع الإنساني روحيا» [1].

وتلعب الجمل النسقية (طلبت السّر للدنيا – أجاءني للغار – عزاؤك الرؤيا – أنا الفتى الأميّ – تحمّل الوحيا) أدوار انفتاح الدلالة وتدعيم الرؤيا الشعرية النبوئية، إذ يغدو السرّ الحقيقي للدنيا أن ينصرف عن ملذات الحياة التي تجعله في المرتبة الدنيا، ويحمل على عاتقه مهمّة الأنبياء في تغيير العالم الذي يكتنفه الظلام بنور العلم المشع للعقول متحملا الوحي بكل ما يحمله من إلهام وبصيرة، لأن «رسالة الشعر المعاصر هي الأساس رسالة الإنسان المعاصر كما يقول عز الدين إسماعيل» [2].

وضمن هذا النص المكثف دلاليا بذكاء يتم إيقاع المتلقي في شرك النص، منه يتحقق الاستلاب الفكري الذي يتغياه الشاعر، فعند قراءتنا لهذه الأبيات قراءة إدراكية نسقية نلاحظ ذلك التجاذب الموجود بين إحساس الذات الشاعرة بالتعالي والقدسية على الآخرين، وبين هذا الشعور بالرفض والنبذ من أمته، وما الجملة النسقية "تحمل الوحي" إلّا دليل على ما يحمله المعنى من ذلك التوتر الحاد بين الذات المستنيرة والآخر الجاهل، فـ «النبي صلّى الله عليه وسلّم صاحب دعوة إلهية سامية لكن قومه في البداية رفضوه هكذا حال (أحمد بخيت) – حسب رؤيته – تشبه مهمة

(1) طلال المير: النبوءة في الشعر العربي الحديث، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2009م، ص95.
(2) عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، دار العودة ودار الثقافة، بيروت، ط2، 1972م، ص14.

الرسل التي تجعله يختص بالرؤيا والاستشراق، وهذا ما يكشف لنا مرور نسقية التعالي على طبيعة سردية استطاعت التخفي وراء العبارات بشكل سري يكتسب فيه نسق الفحولة مسوغا دينيا غير قابل للمعارضة وانطلاقا من بيئة درامية متفاعلة استحضر (الكاتب) حادثة من صلب النسق الديني الذي يجسد ما عاشه النبي صلى الله عليه وسلم وأصحابه الكرام، فالتعبير عن الوقائع والأحداث يقودنا إلى منجزات متنوعة على صعيد الكلمات والصور يقول :

أنا فيها

التقاء الحبّ

الإيمان والأشعار

ولكني أَغَارُ

على محبّتها

من الأغيار

رموز الحب

تحرسه

كما حرس الحمامُ

الغارُ [1]

في هذه الأبيات تداخل مع قصة تروى في بعض كتب السيرة عن الهجرة النبوية الشريفة للرسول صلى الله عليه وسلم مع صاحبه أبي بكر، حين فرّ إلى الغار هاربا من بطش الكفار، فحرست بوابته حمامة وضعت بيضها على مدخل الغار في حين نسج العنكبوت خيوطه سادا مدخله، الاختلاف هنا في السياق اللغوي الظاهر هو أن

(1) الأعمال الكاملة ، مج1، ص280.

الحمامة والعنكبوت حرسا النبي صلى الله عليه وسلم وصاحبه ونجّوهما من وأد الدعوة (رموز الحب)، في المقابل حرست محبّة "أحمد بخيت" من الأغيار.

إن مزج المعاني الدينية بغرض الغزل أضفى على النص وأكسبه قيمة بلاغية وجمالية، لكن هذا النسق المعلن يواري خلفه نسقا أخر خفيّا، والذي يطغى على البنية العميقة وهو ما كشفت عنه الجملة النسقية المكتنزة بالدلالات (رموز الحب تحرسه، كما حرس الحمام الغار) فهذه الجملة أعطت للنص دلالة أخرى بعيدة عن الدلالة الدينية الظاهرة؛ فالمرأة عنده أنثى ضعيفة تحتاج إلى حماية الرّجل, مثلما كانت قديما لا فرق بينهما، المرأة مازالت رغم التقدم الحضاري تلك المرأة التي تعيش في العصر الحجري وتسكن (الغار) مهددة بالغزو والسبي، وهذا البيت المنقور فالجبل يعطي في الظاهر دلالة الحب والتفاني، ورغبة الشاعر في أن تظل محبوبته في كل أوقاته لكن بعيدا عن حسادهم، ومن يغار عليها منهم أو بالتعبير الصوفي (التقاء الحب بالإيمان).

ومن خلال هذا الحصر المخصوص (الغار) وما يرسمه المكان من حيّز موحش تتجلى الدلالة النسقية التي تدل على طغيان الثقافة الجاهلية في لاشعور الشاعر، تلك الثقافة التي توجب على المرأة مالا توجبه على الرجل، وتتحول إلى ضحية تفكير بدائي مازالت معالمه إلى حد الآن رخم التطور العلمي والتكنولوجي الهائل إلّى أن ذلك لم يرحم المرأة بل زاد الأمر سوءا.

وليست قصص النبي صلّى الله عليه وسلم وحدها من ألهمت الشاعر فأختار منها ما يسقطه عليه في تجربته الشعرية بل إنّ قصص الصحابة والتابعين كان لها دور في إضفاء الحيوية على هذه التجربة، وإكساب المعنى عمقا وتفاعلا ومن دلك نجده يذكر شخصية عمر بن الخطاب الذي استعار منه بعض الأوصاف، يقول أحمد بخيت:

فرّقْتُ بصوتي العمري

بين الحبِّ

والبغضاء

وكنت على فمِ العشاقِ

في الصحراء

قطرة مَاءْ

فهل مهر الحنين البكري

تلكَ الطعْنَةٌ

النجْلَاءْ ؟![1]

فقد شبه صوته بصوت عمر الذي كان يلقب بالفاروق، والذي كان قدوة في عدله، أسر القلوب، وبهر العقول، وقد نجح في ذلك على صعيد الواقع والتطبيق نجاحا منقطع النظير حتى اقترن اسمه بالعدل، الأمر الذي جعل شاعرنا يتمثّل شخصيته صوتا يفرق بين الحب والبغض، ثم إنه لقي ما لقيه **عمر بن الخطاب رضي الله عنه**، فقد تعرض للطعن على حين غفلة وهو في الصلاة.

ويمكن استجلاء الدلالة النسقية من خلال قول الشاعر (فرّقت بصوتي العمري)، يحاول الشاعر أن يضعنا أمام تساؤل وهو: ما الذي يدفع " بخيت" أن يشبّه صوته بصوت الصحابي؟ في ظاهر الأمر يريد أن يوهمنا بعدالته، وبان صوته له سمات الرحمة والإنسانية، وبالرغم من انه نسق ثقافي من الإمكان أن يصنّف تحت نسق الادعاء إلّا أنّ هناك نسقا أخطر تحت هذه القشرة الجمالية، وهو نسق المحرّم فصوت الخليفة هو الأعلى وهو الواجب الإتباع والمخالف له يدخل في دائرة العصيان، ومادام شاعرنا يملك صوت الصحابي فيجب الطاعة المطلقة لكل ما يتضمن هذا الصوت من سمات الفحل.

ورغم إخضاعنا النسق الديني للقراءة الثقافية إلا أننا لا نستطيع إنكار ما تتمتع به اللغة الدينية من حضور عميق وتأثير كبير في الوعي الجماعي، فضلا عمّا يمكن أن تقوم به من إثراء للنص الشعري، فشعر "أحمد بخيت"

(1) الأعمال الكاملة ، مج1، ص253.

يكتظ بمختلف الأحداث والشخصيات والرموز الدينية ويتفاوتون في حضورها وتأثيرها في قصائده، إذ يلجأ الشاعر لتحرير النص الغائب من قفص سياقه الأصلي، ليبث الحياة في تجربته الشعرية عبر إسباغ صفة الديمومة والبقاء عليها، وإكسابها فاعلية، لما يشكله الدين من حضور قوي ومؤثر في نفوس البشر. بما فيه من إشعاع وتجدّد، ولما فيه من طاقات إبداعية تصل بين الشاعر وقارئه.

إن «العمل الأدبي يدخل في شجرة نسب عريقة وممتدة تماما مثل الكائن البشري، فهو لا يأتي من فراغ كما أنه لا يفضي إلى فراغ إنه نتاج أدبي لغوي لكل ما سبقه من موروث»[1]، وبالتالي يشكّل النص الجديد بذرة خصبة لن تضيع، تمنح النصوص اللاحقة الحياة والديمومة.

4) النسق السياسي:

يعتبر النسق السياسي أو ما يسميه البعض بالنظام السياسي أحد فروع الأنظمة الاجتماعية التي توجد في المجتمعات سواء أكانت هذه المجتمعات قديمة أو حديثة ذلك لأنه «يتضمن عملية الضبط الاجتماعي لأن تحقيق الضبط هو وظيفة هذا النسق السياسي، وتتحدّد بموجبه علاقات أفراد المجتمع مع بعضهم البعض أن نوضع الحقوق والواجبات اتجاه السلطة فضلا عن وظيفته في الدفاع عن أفراد المجتمع وحقوقهم وملكيتهم ضد المعتدين سواء أكان من أبناء المجتمعات الأخرى»[2]، إذن مهمة النسق السياسي داخل المجتمع تكمن في ضبطه وتنظيمه وحمايته. ويعرفه "دافيد أيستن" بقوله «يعرف النظام الفرعي من النظام الاجتماعي الذي يختص في توزيع القيم داخل المجتمع أو يمارس وظيفة السلطة والإكراه على بقية الأنساق الأخرى»[3]، وبالتالي هناك نوعان من الأنظمة السياسية: سلطة سياسية ديمقراطية وسلطة سياسية استبدادية، الأولى تقوم على مبدأ الحوار والحرية، أمّا الثانية فتقوم على أساس

(1) عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير من البنوية إلى التشريحية، الهيئة المصرية العامة، مصر، ط4، 1993م، ص 111.
(2) أضواء للبحوث والدراسات https ://adHwaa.net تاريخ النشر 2021/04/09 تاريخ الاطلاع 2023/04/04.
(3) النظم السياسية المقارنة، إعداد الدكتور: فيرم سليم elearning-Univ-djelf 2020/2019

الاحتكار والسيطرة وممارسة القمع والعنف إن تطلب ذلك، ذلك هذا الأخير الذي يطال كل ما يعارض هذه السلطة أو يعترض على ممارستها أو أهدافها.

ترتبط السلطة ارتباطا وثيقا بمفهومي الخطاب والإيديولوجيا اللذين صاغهما "مشال فوكو": هذا الأخير الذي حظيت أفكاره باهتمام النقاد والدارسين في مجال العلوم الاجتماعية والسياسية وحتّى الأدب، ومن بين هؤلاء الدارسين "إدوارد سعيد"، والذي «وضع أفكاره موضع الاستثمار السياسي الفاعل من أجل النهوض على الأقل بالضمير السياسي لأولئك الذين آمنوا مخلصين بفكرة الديمقراطية» (1).

تتصل السلطة إذن بالإيديولوجيا أكثر من أي شيء، إذ تعتمد على تنظيم وتبرير الأفكار التي تخدم مصالحها، كما ترتبط بمفهوم آخر وهو الهيمنة، ويقصد بها «الاستراتيجيات التي يتم من خلالها الحفاظ على إيديولوجيات أو وجهات نظر للعالم تتعلق بالفئات الاجتماعية القوية»(2)، وهو ما تسعى السلطة دائما لتحقيقه باعتبار أن السلطة إذا طبقت مفهوم الهيمنة في الواقع تضمن بقاءها وقوتها واستمراريتها.

ولكن ما علاقة السلطة بالشعر يا ترى؟

هل هي علاقة توافق وتداخل أم أنّها علاقة تنافر وتناقض؟

لقد ظلّ الشاعر العربي عبر كل عصور التاريخ الأدبي مندمجا في واقعه السياسي، مهموما بمصيره، مدركا أن مهمة الكلمة شحذ الوعي لتعبئة وجدان الناس عبر الإطراب لصنع التحوّل. وما إن رست سفينة التاريخ العربي على مرفأ الدولة العربية الحديثة، بثرواتها الهائلة المنهوبة، وبهزائمها المتتالية المخزية وبتغول أنظمتها السياسية.. حتى نشط ديوان الشعر السياسي من جديد واستهوت القصيدة المناضلة فيالق من الشعراء أبرزهم شاعرنا "أحمد بخيت" الذي نذر طاقته الإبداعية لتعبئة الجماهير في أفق صنع التغيير اللائق بإنسانية هذا الجزء المظلم من العالم.

(1) شبلي واليا: إدوارد سعيد وكتابة التاريخ، تر: أحمد حريس وناصر أبو الهيجاء، أزمنة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2007م، ص 34.

(2) Barker,C.(2004) Sage Dictionary of Cultural Studies, P162

إن الأحداث السياسية والأوضاع الاجتماعية كانت مصدرا هاما من مصادر التجربة الشعرية لدى "بخيت"، فقد برز في ظروف منكسرة من تاريخ مصر الحديث، تشابكت فيها الأحداث السياسية وتفاعلت مع نفسه مكونة كتلة من الأحاسيس الوطنية والقومية، والتي جسدها الشاعر عبر اتجاهين في شعره.

أ-الإيديولوجيا الوطنية في شعر أحمد بخيت:

ممّا لا شك فيه أنّ الأدب، أدب كل أمه هو «عبارة عن صورة منتزعة من واقعها معبرة عن حياتها، سواء كان سلبا أو إيجابا إذ يستلهم الأدباء والشعراء تحاربهم من أحداث الواقع، وما قد تحدثه من انطباعات وأفكار في النفس، ممّا يجعله تمثيلا صادقا لكينونة الأمّة وذاتها»[1].

وارتباط "أحمد بخيت" بوطنه منذ الصغر وتعلّقه به جعل شعره مؤدلجا بوطنه، وقد تجاذبته قضيتان لن تفترقا في حياته: الشعر والوطن، فكانت قصائده صورة حقيقية لمشاهد المعاناة والحرمان والظلم الذي يكابده شعبه يوميا من قبل سلطة عليا فرقت الشعب المستضعف ما بين مشرد في المنافي بالخارج ومؤثر للسلامة من الأذى في الداخل، متحمل لفقره وذلّه، يقول في قصيدته "خطبة فرعون":

ويقول فرعون الجماجم:	حقّ اختيار قبورِهم
جنتّي للمؤمنين	ووهبتهم
بحكمتي الأزليّة	زنزانة أبديّة
سمَّيتهُم شعبي	قيل ادخلوها
وصرت زعيمَهم	في سلام آمنينَ
كي ينعموا	مسالمين
بأُبوّتي الروحيّة	كلابي البشريّة

(1) نادي ساري الديك: الشعر والقضية، دار الكرمل، ط1، 1995م، ص23.

آثار أقدامي مولاي

وسامُ صدورهم جنّتكم تَضُجُّ مفاسدًا

وولاؤُهُم قُبَلٌ كيف الدخولُ

على قدميّة لجنّة وثنيّة

أعطيتهم من زارها يوما

يقول بحسرة:

لا النفسية راضية

ولا مرضية !![1]

برّك الشاعر زمام الأمر هذه المرة لـ (فرعون الجماجم) الذي خطب خطبته الطويلة أمام شعبه زاعما أنّه يمنح جنّته فقط لمن يؤمن بحكمته الأزلية، هؤلاء هم من سمّاهم شعبه وصار زعيمهم كي ينعموا في ظل سلطته بأبوّته الروحية، وعلى الرغم من ادعاء فرعون لهذه الأبوّة الروحية لأفراد شعبه، لكنّه يرى أن آثار أقدامه تشريف لهم، ووسام يوضع على صدورهم، أما تقبيل قدميه ففيه الدليل على ولائهم له.

ثم إن الحق الوحيد الذي يمنحه الفرعون لشعبه المسالم هو حق اختيار القبر، وهبته الوحيدة لهم هي السجن في زنزانة أبد الدهر، يدخلها فرعون الجديد لكلابه من البشر.

وقد استوحى الشاعر خاتمة القصيدة من قوله سبحانه وتعالى {يا أيتها النفس المطمئنَّة ارْجِعِي إلى ربّكِ راضية مرضيّة فادخلي في عبادي وادْخلِي جَنّتي} [2]، ولكن جنة فرعون هنا لا ترضى عنها النفس ولا هي مرضيٌّ عنها. من هذا الوضع الذي يغيب فيه العدل كلّيا، وينحرف عن مفهومه السمّاوي، ومن وضع آخر سببه خيبة الأمل السياسية، انبثق الشعري الثوري التحرّري شعر الأسى والغضب المتفجّر.

(1) الأعمال الشعرية الكاملة، مج2، ص234.

(2) سورة الفجر الآيات من 27 إلى 30.

حرص الشاعر على انتقاء ألفاظه بعناية في سبيل إخفاء غايته التي أصبح من الصعب كبتها، حيث نجدها تظهر حينا، وتخبو أحيانا حتى يصل في نهاية الأمر إلى تحقيق مآربه الشخصية معتمدا أسلوب التلميح الممزوج بالأساليب البلاغية والجمالية كي يستطيع استمالة المتلقي.

إن كلمة "فرعون" عبارة عن تلميح يخفي في مضمونه المكانة التي يحتلّها الحاكم في نفس الشاعر من احتقار وسخرية ورفض، نظرا لاختلاف مميزاته وصفاته التي لا ترقى إلى "الأنا" المعيارية التي يتميز بها الشاعر، الأمر الذي جعله يعمل على إخراجه، وطرده من دائرة الحاكم المصطفى الذي يرتجى رضاه إلى دائرة المستبد الوحشي ليصبح بذلك أقرب منه إلى دائرة البهائم، وهي أقبح صور الرفض التي ترضي نفس الشاعر المتعالية، لتتواصل عبارات السخرية والتمييز الطبقي التي صورها "بخيت" الناقم الذي استطاع أن يكون النموذج الأمثل للانحراف الذي تمثّله أنساق المؤسسة الثقافية عن طريق الإطاحة بالحاكم وجعل مكانته تتردّى إلى فرعون الطاغية، فاستحضر كل نقيصة ليلصقها به، لذلك حمّل خطابه كل معاني السخرية والاستهزاء التي يكرّسها الخطاب السياسي عامة. كان عليه ربطه بالواقع المصري الحالي.

سيستدعي الشاعر في قصيدته "هُوِيّة" طرفا تراثيا آخر، يقحمه في وعي المتلقي دون التصريح بملامحه، معتمدا على ما يعرفه المتلقي في وجدانه عن هذا الرّجل، وما يجسّده من مواقف:

خذوا خبز العشاء — فلم تسأل سياط الموت

وسقف داري — ظهري:

ونبض قصيدتي — يَميني عذابَك

سنا نهاري — أم سياري؟

... — ...

خذوني — وهبت لأجمل الفقراء

دون أسئلة صوتي

عن اسْمِي وصار اسْمِي

وعن لون انتمائي ((أبا ذرَّ الغفّاري)) !![1]

أو شعاري

...

تقمّصّ الشاعر في هذا المقطع الشعري دور الصحابي الجليل (أبو ذر الغفّاري)، ذلك الرّجل الذي قال عنه الذهبي: «كان رأسًا في الزهد والصدق والعلم والعمل، قوّالًا بالحق، لا تأخذه في الله لومة لائم» [2] كما كان محبا للفقراء، مدافعا عنهم وعن حقوقهم، مشتدًا في مهاجمة الأغنياء، مطالبا بتوزيع المال على المسلمين، كما كان الحال عليه في عهد الرّسول صلّى الله عليه وسلم[3].

ولكن الشاعر بدلا من أن يصرّح بهذه الملامح التراثية الحقيقية لشخصية "أبي ذر"، وجدناه قد أضمر هذه الملامح وأسقط عليه ملامح الواقع المرير الذي كثر فيه الحصار والفقر والسجن والتعذيب، ومن خلال هذا الإسقاط ذكر الشاعر بعض الألفاظ الدالة على الأحزاب السياسية في العصر الحديث مثل حزب اليمين المعتدل حزب اليسار المتطرف:

فلم تسأل سياط الموت ظهري:

يمينيٌّ عذابُك

أم يساري؟

(1) الأعمال الكاملة، مج2، ص 271-272.

(2) الحافظ الذهبي: سير أعلام النبلاء، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط3، 1985م، ج2، ص47.

(3) عبد الحميد جودة السحار، أبو ذر الغفاري، دار مصر للطباعة، القاهرة، ط1، 1943م، ص 179.

تتوشّح القصيدة بوشاح أسود، قاتم، لا شك أنه وليد واقع أكثر قتامة منه، حيث الخيارات الحرّة منعدمة، والذات مهدّدة، الإنسان فيه محاط بشرانق صفيقة، ينسج حوله أكفانه (فلم تسأل سياط الموت ظهري)، وما استخدام الشاعر للمقدس (النسق الديني الظاهر) إلا كوسيلة لتمرير المدَنّس (النسق الفحولي المضمر)، وهذا الأخير هو الذي منح الخطاب قيمة ثقافية عندما نسب الشاعر لنفسه شجاعة "أبي ذر" وتضحيته وبطولاته.

ولعل في اعتماد الشاعر للرؤية الاغترابية إحساسا منه بمسؤولية الدعوة إلى التمرد على الأوضاع وكسر قيود الإذعان للواقع والسياسة الخانقة في الواقع العربي يقول:

حرًا

كما كرهوا

معي قلبي الذي أَرْفُو ثُقُوبَهْ

ومن المحيط

إلى الخليجِ

تَرِنُ قَافِيتي الرَّهيبةْ

كَمْ ضِقْتُ يَا وَطَنِي

لتجعَلَ رقْعَة المنْفَى

رَحِيبَةْ

جرس القيامة دقَّ للمَصْلُوبِ

فليكبرْ

صَليبَهْ [1]

(1) الأعمال الشعرية، مج2، ص 313.

يُواصل الشاعر بنفس الأسلوب الدرامي التعبير عن واقعه الوجودي المأزوم الذي يقيد الأرواح من خلال ضغوطات الوطن وقسوته على أبنائه ليجعلهم يختارون المنافي مرغمين تحت ضغط الواقع المرير وأعباء الحياة الثقيلة، لتزداد رقعة المنفى وتضيق حدود الوطن (كم ضقت يا وطني، لتجعل رقعة المنفى رحيمة) بالمقابل يمكن الكشف عن المضمر النسقي من خلال مساءلة جماليات النص التي أسهمت في إخفائه ومن ثَمَّ تمريره، ففي قوله (جرس القيامة دقّ للمصلوب فليكسر صليبه).

تضمنت الجملة النسقية السابقة استدعاء لشخصية **المسيح عليه السلام** لما تحمله من مواقف نبيلة وتضحيات جسيمة حيث استدعى هذه الشخصية، حمولتها من الآلام والصلب، فشخصية المسيح تنخرط مع شخصية الشاعر، وهنا تكمن الدلالة النسقية في اصطفاء نفسه ووضعها في مقام الرسل، فالرسول هو المصطفى والمولّى من عند الله تعالى لخلافته في الأرض، والشاعر يشير من خلال هذه الجملة إلى أهم سمات الفحولة المتمثلة في الاصطفاء وعدم الإذعان لأي إنسان على ظهر الأرض (حُرًا كما كرهوا)، فكيف يكون "أحمد بخيت" ممّن اصطفاهم الله واختارهم؟

- إنّها قداسة النسق وسلطته التي طغت على الشاعر.

ولعلّ أكثر القصائد تجسيدا لفساد السلطة وموهبتها الفذّة في قتل كل ما هو جميل، هي قصيدة (شهرزاد) حين يقول:

الديكُ صاح وجَنَّة الحُكَّامِ
على الصّباح ...
فنامي مَا مَرّ طاغيّةٌ
كي تستريح سياطُهُمْ أمام حديقةٍ
وحُطامي إلّا ومات الورد

...

هذي البلادُ

– على اتساع قبُورها

لم تتّسع يَوْمًا لعُش غرام !!

...

مُدُنُ الحَكَايَا لم تكن ليلاتُها

شِعْرًا وجاريةً

وكأسَ مُدَامِ!

كانت كما شاء الطغاة

مضاءةٌ

بالصبر والأحزان والآلامِ

...

مدن الحكايا الألف كانت دائمًا

نار الشعوب

في الأكمامِ

...

لم يبتسم يوما أمام

كلابه

إلا وسالت دمعة الأيتامِ

...

مأساتنا عشق الطغاة كأنّنا

لم ننس – بعدُ – عبادة الأصنام

...

يا شهرزاد الألف ليلة ليلنا

من رهبة ومظالم وظلام

...

حرس الخليفة يحفرون منامنا

ويفتشون حقائب الأحلام

...

متنا سكوتا فالكلام مشانق

والسُّم في الأوراق والأقلام [1]

(1) الأعمال الشعرية الكاملة، مج2، ص 275.

في قصص (ألف ليلة وليلة) ورطت "شهرزاد" "شهريار" للاستسلام للذّة القص، بينما يحدث ذلك التوالد العجيب للمحكيات وهي تتناسل بعضها من بعض، لكن الشاعر في هذه القصيدة يقلب الأدوار، فيأخذ هذا الدور الشهرياري المتلبس لحالة شهرزاد، ليست لها شكواه من أفعال الطغاة، وفي القصة الأصلية كان ليل المدينة يضيء بقصيدة من الشعر تنشدها الجارية مع كأس من خمر وفي جو بهيج، أمّا في الصورة المعاصرة فالمدينة صارت تضيء – وفق إرادة الطغاة – بالصبر, والأحزان, والآلام التي يعاني منها عامة الشعب المقهور والمغلوب على أمره.

لقد صارت مدن الحكايا الألف نارا توقد في الشعوب، وجنّة وارفة الظلال للطغاة، فما من طاغية يحكم البلاد، إلّا ويموت خوفا ورعبا منه، ابتسامة الطاغية أمام (كلابه البشرية) كفيلة لتسيل دموع الأيتام الذين يفقدون ذويهم بهذه الابتسامة المصطنعة... وعلى الرغم من أفعالهم هذه، إلّا أنّ شعوبهم قد ابتليت بعشقهم، ورفعهم لمرتبة الألوهية.

هكذا طوّع الشّاعر الأسطورة من النقيض إلى النقيض، ووظّفها توظيفا عكسيا، يتماشى مع الدلالات النسقية المتسترة خلف النسق الظاهر، ليؤكد لنا "بخيت" عبر سلب شهرزاد لوظيفة القص، أن شهريار الرجل الأنسب لهذه المهمّة والأقدر على تولّيها، فحين كانت شهرزاد تحكي لشهريار فإنّما كانت تستلهم هذه الغريزة الدفينة في نفس المرأة التي استطاعت بواسطتها أن تسيطر على شهريار، وذلك بأن تحيله طفلا يستسلم لها حين تحكي له حكاية، وهو نفس الغرض الذي يريد "أحمد بخيت" تجسيده مع شهرزاده الأنثى، فالمقطع السابق سردا تاريخيا لقهر المرأة وحرمانها على مر العصور من إثبات وجودها هو تكميم لفمها كي لا يقال أن الحاكية قصت من منطق فكري وثقافي عميق، وتتحوّل المرأة إلى كائن مهمّش لا يدل عليها إلّا ضمير المخاطب من الأعلى إلى الأدنى، ومن هنا فالشاعر متّشح بالكامل والنضج والتمكن والقدرات العقلية، وهي متّشحة بالنقص وضعف القدرات العقلية.

وهكذا استمر نسق المرأة/ الجاهلة التي لا تعرف شيئا سوى إعطاء الحق للرجل في كل ما يقوله حتّى عصر تحوّلها إلى عالمة ومربية و... شهرزاد في حكايات "ألف ليلة وليلة" كسرت نسق الفحولة عندما وقفت في لياليها حاكية

أسرار وأعلام ومعارف لا يعرفها الرجل الذي يعد رمزا للسمو والمعرفة (شهريار)، حيث أفحمته ونالت منه بالعقل والعلم والفن والحيلة، لكنّ شهريار هذا العصر والمجسّد في شاعرنا. رفض تلك التعرية المهينة وقرّر أن ينتقم من ذلك الانتصار ويحطم أمجاده التاريخية في ثوب جديد يجعل منه الحامل الوحيد لمشعل البطولة.

ولهذا «أشعت أسطورة شهرزاد على النص ككل من خلال العنوان ثمّ من خلال ذكر شهرزاد اسما حيث يستصرخها الشاعر مشتكيا إليها واقعه الذي أضحى ظلاما دامسا وليلا حالكا لا يرجى لفجره طلوع»[1].

وفي كل ذلك كشف للأنساق السياسية المختلفة والتي أتتها بخطاب شعري مشحن بحمولات عاطفية فجّرت براعته اللغوية في الثورة ضد تكميم الأفواه ومصادرة الحريات، قصد بسط الهيمنة المطلقة على الشعوب المستضعفة وفي هذا الدافع النبيل الذي خطّه الشاعر في حروفه شفاعة له عن ما تخفيه تلك الأنساق.

ب- الإيديولوجيا القومية:

تعرف القومية في أبسط مفاهيمها بأنها: «شعورا مشتركا بين جماعة البشر بأنّ ثمة ما يجمعهم ويؤلف بينهم ليكونوا أمّة واحدة متميّزة على سائر الأمم» [2] , وهي في تعريف هنري فيرتشيلد «جماعة من الناس تربطهم روابط واضحة من الثقافة المتجانسة, والقومية الصحيحة, تستمد حيويتها من شعور أفرادها بوحدة نوعهم, ومن التشابه الأساسي بين تقاليدهم وطباعهم واصطلاح القومية يمكن أن يدل على المركّب الثقافي الذي يوحّد بينهم» [3], ولا شك بأنّ القومية العربية أوفر من غيرها من القوميات على العناصر التي تدعو إلى توفّر العوامل الموجبة لذلك.

(1) سامية علوي: النقد الأسطوري وقراءة الشعر العربي المعاصر – فعاليات الندوة الدولية التونسية، بيت الحكمة، "جمام" من 28 إلى 30 أفريل 2015م.

(2) عمر الدقاق: الاتجاه القومي في الشعر العربي الحديث، دار الشروق العربي، دط، لبنان، دت، ص19.

(3) سعيد اسماعيل علي: الفكر التربوي العربي الحديث، سلسلة عالم المعرفة، عدد 113، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، دط، الكويت, 1987م، ص102.

لقد كانت النزعة القومية إحدى أكثر النزعات حضورا في الأدب العربي شعره ونثره في العصر الحديث، ولم تخلُ إبداعات أي شاعر من تواجد تلك النزعة التي فرضتها أوضاع المجتمعات العربية ومعاناتهم من نير الاحتلال، ممّا كان يوجب التوحد فيما بينها من أجل لم شمل العرب في سبيل تحقيق أهدافهم وطموحاتهم.

و"أحمد بخيت" أحد أولئك الشعراء الذين شحنوا قصائدهم بالقومية العربية في تجربتهم الشعرية، ليصف بها الهم العربي مستغلا أفق التخييل في بناء عالمه المتمرد والرافض لأي تطبيع مع الآخر، يقول في قصيدته (غواية):

ويقول سمسارُ السُّكُوتِ

أأنتَ مَنْ لا ينحني للريح

وهي عصيّة؟

أنتَ الذي سَمَّى النّساء عوَاصِمًا

والحَاكِمِينَ

عَواصِفًا تتريَّةً؟

حَتَّى متى تبْكِي

وتنزف صارخًا

ومُبَشِّرا

بحَضَارَةٍ وَهْمِيَّة؟

سَيُحِبُّكَ المتَفَرّجُونَ

مُعَذَّبًا

وسيذرفون الدَّمعَ

في مَرْثيَّة

سَكَبُوا على قدم المسيح

دُمُوعَهُمْ وتَبسَّمُوا

للعُمْلَةِ الفِضيَّة

يَئِسَ الرُّعاةُ وسَلَّمُوا

حِمْلَانَهُم

للذئبِ

وانتظروا العظام هديّة

وتظلُّ "سالومي"

تمارس عهرها

و(المعمدانِ)

يموتُ في البريَّة [1]

يبدو الأسلوب الحواري في الشعر أسلوبا خصبا، تتولَّد منه العديد من المعاني المُشِعّة المصاحبة للدلالات العميقة، فهو يحوّل المشهد الصامت إلى مشهد ناطق، وشخصية "سمسار السكوت" التي خلقها الشاعر في هذه الحوارية المباشرة، أخذت دور المحقق فقامت باستجواب الشاعر مستخدمة طريقة الاستفهام التقريري الذي يفيد التهكم والسخرية من ذات الشاعر، ولكن الشاعر لا يجيب عن أي سؤال منها، بل يترك للمتلقي حرية الإجابة بدلا عنه، والتي غالبا ما ستكون الإجابة عنها بـ"نعم".

يقول سمسار السكوت: إن ما تدعو إليه وتبذل الدماء في سبيل الحصول عليه لا يعدو أن يكون حضارة من وهم صنعها خيالك فمن يستمعون إلى شكواك يقفون من القضية موقف المتفرّجين الذين يسعدهم مشاهدتك معذبًا،

(1) الأعمال الشعرية الكاملة، مج2، ص 255.

وعندما تحين نهايتك سيكون فعلهم مقاربا، إذ سيذكرونك في مرثية يذرفون فيها الدمع المزيّف، شأنهم شأن من بكوا بغزارة على قدم المسيح، ولكن موقفهم تغيّر إلى الابتسامة بمجرد أن تمّ رشوتهم بالعملة الفضية.

وفي نهاية القصيدة يأتي المعنى الأعمق والأقرب إلى جوهر الرؤية، لقد انتهى الأمر بالرعاة العرب إلى اليأس، فاعترفوا بالهزيمة وخضعوا لليهود واستسلموا، بل قاموا بتسليم حملانهم للذئب لينهش لحمهم، وانتظروا العظام هدية لهم على سكوتهم المخْزِي.

وتأتي قصّة سيدنا يحيى عليه السلام وسالومي لتكثف ما يشعر به الشاعر من فداحة الموقف واختلال الموازين، حيث تستمر سالومي اليهودية في غيّها وعهرها وفسادها، بينما يموت يحيى المعمدان في البريّة تنكيلا به لتمسّكه بآرائه وعدم قبوله الحياد عنها.

إن هذه القيم النسقية التي تدعو إلى رفض التطبيع مع الآخر العدو تؤكد على حقيقة أنّه لا نفس تعلو فوق نفسه التي يشق عليها أن ترى نفسها ذليلة مكسورة، لذا نجده يخلق لهذه الأنا المتغطرسة ما يرضي غروره، فهو في استعلاءه (لا ينحني للريح وهي عصيّة)، (مبشّرًا... معذبًا)، (ينزف صارخا) وفي كل هذه المحن التي يعانيها الشاعر هو في مرتبة المسيح في معاناته وأحداث صلبه، وهو أيضا أشبه بالمعمدان في تقواه وانصرافه عن فتنة النساء، وهذا ما لمح به ليطفو النسق المضمر على السطح اللغوي في قوله "سيحبّك المتفرجون معذبا"، والتعذيب لا يتحمّله ولا يتلقاه إلا من اصطفاهم الله للرسالة لذلك عرج الشاعر في نهاية قصيدته للحديث عن المسيح ويحيى عليهما السلام كتلميح لاواعي لأوجه الشبه بينهم.

و"أحمد بخيت" شاعر التمرّد والتحريض، فهذا الوطني القومي هجّاءً كبيرا لتناقضات الواقع العربي، والهجاء المر عنده هو الوجه الآخر للحب، لأنه ينبع من حب عميق يسيّس الشعر لصالح الوطن ويعبر عن صحوة الضمير العربي، ويدين غفوة المجتمعات وهو في ذلك يدعو إلى صناعة مستقبل جديد قوامه التشكيك بالراهن المهين على كل شيء، رافضا كل ما يهدّد الثوابت التي يؤمن بها، يقول في قصيدته (ما يوجع النون):

يا أمّة عَلَّمَتنا كيف نهدمها

من يوم أن عَلَّمَتنا كيف نبنيها

يا أمّة أنجبتنا كي تصاب بنا

ثكلى

وأعراسها تدمى وتدمينا

يا أمّة من يتيم واحد ولدت

في مأتم الحب

يتمت الملايينا [1]

إنّ اتكاء النص على تكرار (يا أمّة) ما هو إلا شحنة بالانفعال الذي يثير فيه حماس المتلقي، وهذا الأخير صار بلا هوية، ليس عبر الإيقاع الصوتي أو حرف الروي في القافية، بل في صيغته اللغوية بنداء النكرة غير المقصودة (يا أمّة) التي تحوّلت إلى خطاب مخصوص لأمّة بعينها وهي الأمّة الإسلامية عبر قوله (يا أمّة من يتيم واحد) وهذه الصورة كناية عن النبي الكريم اليتيم، الذي بنى أمة كبيرة, وهذه الأخيرة يتمت الملايين من أبنائها من بداية تأسيسها إلى اليوم, فتأتي ثورة الشاعر على أمّته نفسها التي صارت تضحي بأبنائها تارة بالقتل وتارة أخرى بالإقصاء والنفي. وقد صوّر الشاعر الأمة المنكوبة بحكّامها التي خالفت كل شرائع السماء والأرض، وبهذه البساطة الشعرية استخدم الشاعر هجاءه التلميحي وعبّر عما تعانيه الشعوب المقهورة من تعسف وظلم وإذلال داخلي وخارجي، داخلي على أيدي هؤلاء الحكام وخارجي على أيدي الآخر (الغرب) ومن جنّدوهم من أعوان وحاشية لنهب الخيرات والثروات. وفي الأسطر الشعرية الأخيرة أقوى دليل على ذلك.

في مأتم الحب

(1) ديوان لارا، ص22.

يتمتِ الملاييننا

إشارة واضحة إلى القضية الفلسطينية التي بيعت للمحتل فكان الحب لها في ذمة الله، وأقيم مأتم حريتها الذي جعلها مستعمرة، ومحتلة يسقط فيها الشهداء يوميا، ويتيم الملايين فالضعف الذي وصلت إليه الأمّة جعلها تغلق ملف الجريمة فماذا يبقى من شرف رفيع؟ وماذا سيبقى من كرامة لأبناء شعبنا والحكام قد خانوا الأمانة والثقة؟

وكفيلسوف لا رواق له ولا

أحد يسجّل عنه ما سيقول

جَرُّوه نحو البئر لا ماءٌ ولا

حبلٌ ولا نهلٌ ولا تعليل

سألوه ما سبب الهزيمة؟ قال لو

تدرون، ليس بوسعي التعليل

سألوه: ما معنى العروبة؟ قال: أن

تشكو ولا طبٌّ ولا تعليل

من أيّ طائفة؟ أجاب (جميعهم)

لا شأن لي من فاته المدلول [1].

إنّنا أمام قضية شعب كان يعيش آمنا في سربه، مطمئنا في وطنه، سيد أن أطماع الاستعمار والمؤامرات أطلّت بوجهها القبيح لتحيل أمنه خوفا، واطمئنانه قلقا، وأخذت تمارس ضدّه عدوانا بشعا، يهدف إلى اقتلاعه من أرضه، وسفك دماء أطفاله.

(1) أحمد بخيت: ديوان القاهرة، دار كليم للنشر والتوزيع، القاهرة، 2013م، ط1، ص 55-56.

هذه المأساة التي لونت أفق فلسطين كان سببها الإخوة العرب، الذين وقفوا موقف إخوة يوسف عليه السلام، موقف خيانة وغدرا

جرّوه نحو البئر لا ماء له

حبل ولا نهل ولا تعليل

ولعل الإجابة التي تعمّم خيانة العرب ولا تخصصها بطائفة معينة أقوى دليل على ذلك:

من أيّة طائفة؟ أجاب (جميعهم)

لا شأن لي من فاته المدلول.

إن هؤلاء الحكام العرب لا يكتفون بالهزيمة التي ألحقوا شعوبهم بها، يتنصلون من المسؤوليات ويقفون بجانب القوي (الآخر) لسحق الضعيف، فقد باعوا فلسطين، وعطّلوا خيول جيادهم وكسروا سيوفهم.

في تخاذل الأمة العربية وخيانتها للقضية وحط الشاعر من قيمة (المحن) واعتبارها الأدنى مقارنة بالآخر هو في حقيقة الأمر طغيان الذات الساردة التي تحاول في خضم تعريتها لعيوب "الأمة"، أن تجد لنفسها زاوية تنعزل فيها نسقيا عن النحن (العامي/ المختلف/ المنحط)، وفي محاولة منها للتميّز عنه. وهو ما يفتح باب التأويل الثقافي بتسلّل نسق آخر ضمن هذا النسق الأعم، ندعوه (نسق الأعلى نسبيا) عن طريق استثناء الذات أن تكون من الحلقات المسبّبة للإخفاق فرغم أن الشاعر يجد نفسه مجبر على الانتكاس، والإذعان إلى حقيقة انتمائه إلى أمة ضعيفة وذلك ضمن نسق أعم هو (نسق الأدنى مطلقا) إلا أنّ ذاته المتمرّدة الرافضة تعبر عن تعاليها في محاولة تعويضية منه.

ولا شكّ أن استفحال هذا الشعور بالدونية على المستوى الجماعي يورّث حال من التبعية والانهيار التي تفضي إلى تنصل الذات الشاعرة منها، وعبر مسيرة النسق السياسي التي لا تنتهي دلالاتها، صنع "بخيت" من ديوانه (القاهرة) قنابل ومدافع لغوية وقف بها محاربا ومناهضا لكل سياسات التواطؤ والتبعية التي انتهجها الحكام العرب:

حزن العراقيين لو قسّمته

في العالمين يؤودهم ويهول

والشّام توشِكُ أن تقول لربّها

أهي القيامة أين إسرافيلُ؟

والقهر عائلة الجرائم كلّها

يا بوعزيزي كلّنا مخذول

ليبيا تُطلُّ من الدّموع كأنّها

منيّة في الحفل وهو حفيلُ

هل يصلحِ البترول ما قد أفسد الـ

سِمْسَارُ والدولار والبرميل؟ (1)

يذكّرنا الشاعر هنا بدكتاتوريات متجذّرة حكمت لعقود بقبضة من حديد مستغلة ثروات البلدان العربية من أجل تضخيم أرصدتها في البنوك الأجنبية، فاستثار بقصيدته مشاعر الملايين، واختصر رغبة جيل كامل كان يجهل حتى الآن قدراته بالحريّة والتحرّر.

ربّما لأنّه واجه الخذلان والفشل بعد أن خاب أمله في إمكانية التغيير، وإخفاق "الربيع العربي" في دول ظنت أن الإطاحة بتلك الدكتاتوريات بداية لعهد جديد، لكنّه فوجئ بأن تضحيات بوعزيزي في تونس وأمثاله من المنتفضين في العراق والشام، ليبيا... للأسف ذهبت هباءً، وقيمة الفرد أصبحت تتساوى وبرميل النفط، والبترول، وقد يكون ثمن البرميل الواحد أغلى من سعر الإنسان.

إن اعتمال نسق الدونية في الشخصية العربية المعاصرة، جعل مشاهد القبح تطفح في أسلوب الشاعر حين يذكر حالنا مهما تجمل بالمجاز، حيث يطفح الإحساس بالردّة نحو اللاحضارة. وما الاتجاه إلى الهجاء إلّا محاولة

(1) ديوان القاهرة، ص37-38.

للبحث عن قوّة تعوض ذلك الإحساس، عن طريق الإيهام بالتميّز عن "المحن"، والنأي بالنفس عن براثن الضعف والتبعيّة. إنّها حركة شبيهة بنسق الفحولة التي تلازم الشاعر دائما.

في الأخير وبناءً على هذه النماذج المقدمة نستطيع القول أن "أحمد بخيت" يستلهم من الوعي الوطني والقومي صوره ومعانيه ودلالته في التعبير عن الروح العربية والإسلامية في كفاحها ونضالها، كل ذلك من أجل تحقيق حقّها المشروع في أن تكون أمة حضارية وإنسانية تواكب الغرب، وتلك هي الرسالة التي تجلّت في المتن الشعري الذي تتظافر فيه تراكمات تاريخية ومعرفية وثقافية لتقديم صورة الثالوث المقدس: الوطن الهوية، الانتماء.

ونستشف أيضا ممّا سبق أنّ النسق السياسي من أخطر الأنساق المضمرة والفاعلة في بنية النصوص الأدبية إذ لا يمكن أن نجد نصا خاليا من تأثير التوجّه السياسي الخاص بشاعره، سواء كان من المناصرين للسلطة السياسية الحاكمة أو كان معارضا، منتقدا لها، رافضها لأهدافها ومبادئها، كل هذه التوجهات تصب في وعاء واحد، وهو النسق الإيديولوجي المحرك والمهيمن في النصوص الشعرية.

5) النسق النفسي:

القصيدة تمثيل للعالم والأشياء والموجودات جميعها في راهنها، سواء عُبّر عنها بشكل صريح أو مضمر في جسد النص وثناياه، كونها لحظة ارتطام الذات بالمحيط، هذه الذات بما تحسّه يتم بداهة تحويل حالتها إلى شكل شعري مفعم بالرؤى والانبثاق الحياتي، فالمخيلة لا تبدأ تلقائيا في الكتابة من الفراغ المطلق، لأنّ الشاعر ينطلق من عالمه ومجتمعه بصفة أخص، ومن ذاته في محاولة واضحة لاحتواء الذات والعالم بسلاح الخيال والإحساس من جهة، وسلاح الثقافة والمعرفة والتأثير الخارجي من جهة أخرى، فصار الشعر والأدب ملاذا للذات/ "الأنا" بما ينم عنها من مشاعر اتجاه "الأنا" أو اتجاه "الآخر".

وقد شاع مصطلح "الأنا" في الدرس النفسي من خلال "سيغموند فرويد" حيث أنّه «وليد الصراع القائم بين سلطة العالمين الخارجي والداخلي في وقت احتدم الصراع بين قوى الشخصية الثلاث ودوافعها الغريزية بين الظروف التي تستثيرها في العالم الخارجي فظهرت الأنا تلبية لحاجة النفس البشرية التوازن النفسي»[1].

من هذا المنظور نجد أنّ الآخر هو كل من يختلف عن الأنا, أو الذات ثقافيا سياسيا وفكريا... الأمر الذي جعل "باك لاكان" يؤكد أن علاقة الأنا بالآخر تبدأ عندما ينظر الإنسان لذاته فيشعر أنّه أنا لـ – آخر بل أنا آخر وهذه أوّل مراحل تكوّن الشخصية التي تسمّى "مرحلة المرآة" عند "لاكان"[2] والذات الشاعرة ليست واحدة في الحالتين، فهي إما انسجام مع الآخر أو في حالة تضاد, إذ يقول "كمال أبوديب" «العلاقة بين الأنا والآخر هي علاقة نفي ترفض فيها الذات المصالحة وتعلن رفض الآخر... أما العلاقة الثانية فهي علاقة توحد بين موقف الذات مع الآخر الإنساني وموقفها مع الآخر الطبيعي: الأول نفي مطلق, والثاني موقف توحد مطلق» [3].

إنّ وجود أنا يتطلب وجود آخر تلقائيا ذلك «أن الذي يقع خارج الأنا على مستوى التعبير في ضميري أنت/هو حيث لا تخلو لغة من وجود هذه الضمائر التي ترسخ هذا الانفصال على مستوى اللغة وعلاقتها بالإدراك وكأن كل أنا تنطلق من آخر» [4] .

والقارئ لأعمال الشاعر "أحمد بخيت" يدرك أنّها تستجيب بشكل واضح لدراسته من هذا الجانب، حيث يتجه شعره نحو رسم صور محددة للأنا والآخر، إضافة إلى أنّه تجربة قائمة بذاتها، تتقاطع مع التجارب الأخرى في الوقت الذي تحافظ فيه على خصوصية الرؤية وتفرّدها، وعلى هذا الأساس أجاب الشاعر عن سؤال اتهامه بالأنا في أحاديثه قائلا «"أنا" الشاعر الأكثر أهمية، وذكرت أنّني شاعر جيّد وإن لم أشعر بأهميتي فلن أكتب» [5].

(1) سيغموند فرويد: مقدمة كتاب الأنا والهو، تر: نجاتي محمد عثمان، دار الشروق، 1972م، ط1، ص52.

(2) Locan Jacques, The Fundamental Concepte of Psycho – Analisis Penquim books 1977

(3) كمال أبوديب: في الشعرية – مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1، 1991م، ص86.

(4) عبد الهادي علاء: شعرية الهوية ونقص فكرة الأصل (الأنا بوصفها أنا أخرى لدراسة ثقافية)، عالم الفكر، العدد1، المجلد 36، يوليو، سبتمبر 2007م، ص285.

(5) أنظر موقع البلد: https ://www.ebbalad.nerus/4976903- عنوان المقال: أحمد بخيت: الإبداع يبدأ من الأنا.

فالنص الشعري عند "بخيت" يحمل أبعاد مختلفة لثنائية (الأنا والآخر)، والإبداع عنده نازع لبلوغ جملة الأهداف التي تجعل لوجوده معنى على الدوام، ويتجلّى ذلك في المستويات الآتية:

مستويات التوهج والإنكار:

أ) ارتفاع مؤشّر توهج "الأنا":

يقصد بالتوهج هو تضخم الذات، وابتعادها عن الوضع الطبيعي، حيث تكون ذات الفرد هي نقطة التمركز؛ بما ينشأ عن ذلك من غرور، وإعجاب، وأنانية مفرطة تظهر على السلوك عند التعامل مع الآخرين، إذ تظهر الفوقية، والنظرة الدونية، بما في ذلك تسفيه آرائهم، وقدح أفكارهم، والنيل منهم في كل شاردة، وواردة، فهو يعتقد أن رأيه الصواب بعينه، وما عداه ما هو إلا هراء يجب ألا ينظر إليه.

وهو أيضا شكل من أشكال الرضا غير العادي عن النفس وتزكيتها، وهو تعبير عن شعور غامر بالعظمة الكاذبة، وإعجاب المرء بنفسه، وهذا دائما تعبير عن امتلاء النفس بالثقة الزائدة التي تؤول إلى الغرور أحيانا، فتمتد لديه الأشياء الصغيرة أو التي لا معنى لها لتصبح كل شيء.

وقد يرتبط مفهوم التوهج ببعض المفاهيم النفسية المتعلقة بشخصية الإنسان وذاته مثل مفهوم تحقيق الذات، وتحقيق الذات "Self actualization" يرتكز على أن ذات الفرد نتاج الخبرات التي يمر بها.

ويرى كارل "روجرز" (1902-1987م) أيضا: «أن الإنسان يولد ولديه دافعية قوية لاستغلال إمكانياته الكاملة لتحقيق ذاته، وليسلك طريقة تتوافق مع هذه الذات»[1].

والشاعر "بخيت" يتربع على عرش اعتزازه بنفسه، مما شكّل مساحة لظهور أنساق مضمرة طغت على أجواء معظم قصائده، وتحوّلها من المخفي والثاوي إلى المعلن الظاهر إذ يقول:

وأنا القصيدة لا يقال لها متى

(1) محمد السيد عبد الرحمن: نظريات الشخصية، دار قباء للنشر، القاهرة، ط1، 1998م، ص403.

وأنا الفتى يوم الكلام "عضيلُ"

أَلَفِي إقامةُ كلِّ حرفٍ مائلٍ

كمْ أعْوَجٍ تُغْوِي الحروف الميلُ [1]

الشاعر هنا قام بإقصاء الآخر عندما جعل حرفه مائل وصنع من نفسه القصيدة التي لا زمان لها، فرفع من نفسه وصيّرها مصونة لا تشوبها شائبة، حيث أنزلها منزلة من لا يأخذ بمسلك أحد غيره يوم يعجز الجميع عن الكلام البيّن، مما يعلي من كبريائه ويحط من شأن الآخر الذي يعجز النظم على شاكلته من هنا يبرز الأب النسقي المؤسساتي المستفحل في ثبات الحرف المائل بقدرته الشعرية، وتقويمه السليم للآخر الأعوج الذي أراد أن يكون في مثل براعته الشعرية فخانته ملكته وفاضت قريحته بحروف مائلة لا ترقى لمستوى ما يكتبه شاعرنا الفذ.

ويمكن أن نعد إطلاق سراح الشاعر لهذه الأسطر الشعرية وتحرّرها من عصمته بأنّنا «أمام أنا شاعرة متضخمة، متوهجة تدرك غايتها ومكانة الأداة والوسيلة التي تتوسل بها لتحقيق ذاتها وقيمتها (الشعر)، فتزيد من تضخيمها واستصغار المنافسين لها؛ فأي شاعر غيره من وجهة نظره (شُوَيْعَر) بكل ما تحمله الكلمة من تصغير مفضي للتحقير»[2].

من هنا يتضح لنا وجود نسقين متعارضين داخل الخطاب الشعري أي نظام التعبير، فالنسق الظاهر هو تشبيه نفسه بالقصيدة في بلاغتها وسلامة نسجها، أما النسق المضمر فهو متمثل بتعاليه في هذه "الأنا" ومراوغته لذهن المتلقي، وكأنه يستدعي المتلقي بمقارنته له إن كان مثله في العلو والمكانة، الأمر الذي سهّل على الشاعر السير خلف أقنعة الثقافة.

كما أن النزوع إلى التعالي والتسامي لدى "بخيت" متجذر في ذاته، وهو مقوم من مقومات شخصيته بما استشعره في تكوينه وطبيعته من إمكانات أكسبته اعتدادا يقول معتزا بذلك:

(1) ديوان القاهرة، ص42.

(2) سمير مصطفى فراج: شعراء قتلهم شعرهم، مكتبة مدبولي الصغير، القاهرة، ط2، 1997م، ص80.

أنا راية العشق والعاشقين

إذا سرت

سار الجمال ورائي

يسمونني

أكمل العارفين

وقطب المحبين

والأولياء [1]

نلاحظ في هذا المقطع بروز النسق الفحولي في مقابل إلغاء الآخر وتهميشه، فالشاعر جعل من نفسه طليعة في حياة الآخر، فيفخر بنفسه ويعززها بالتباهي، فهو راية للمشاعر الإنسانية الجياشة وقائد من شدة حسنه ينقاد وراءه الجمال، حيث لقب بأكمل العارفين فالتفت حوله كل من يريد أن يستنير بمعرفته، من محبين متعبدين، وأولياء صالحين، ولذلك فإن هذه الأبيات قد «قيلت في سياق ثقافي يتخذ من الفخر منطلقا للذات في تعاملها مع الآخر، وهو فخر يرتبط بمعنى القوة ويتأسس على ذات مستبدة، تنفي الآخر لتحقق وجودها»[2].

فالشاعر إذن يؤكد حقيقة راسخة من وجهة نظر الذات، وهي قدرة أدبه على التوصيل المثير للمتلقي ويكشف عن اهتمامه البالغ بالتعبير، وإحداث التأثير، فهو يعكس ثورة نفسية تحول في داخل الشاعر، عن طريقها يُريد أن يثبت وجوده ويحقق ذاته عبر تقديسها ورفع من شأنها في محاولة منه للتميز والبروز في وسط تساوت فيه الذوات.

أنا ضيف على الدنيا

وأوشك أن أودعها

ولدت

(1) الأعمال الشعرية الكاملة، مج2، ص190.

(2) عبد الفتاح أحمد يوسف: قراءة النص وسؤال الثقافة – استبعاد الثقافة ووعي القارئ بتحولات المعنى –، مرجع سابق، ص33.

بحضن قافية

وأختم رحلتي معها

وغاية شهوة الكلمات

أن تغتال مبدعها [1]

في هذا المقطع الشعري يشب أمامنا من البداية الضمير "الأنوي" الذي يمكن أن نعدّه من أخطر الأنساق التي تلغي الآخر، فقد أسهم ضمير المتكلم "أنا" في لفت انتباه القارئ لمقول الشاعر، في نفس الوقت أعطى للشاعر مساحة شعورية متسعة للحديث عن نفسه، ووصف حالته، فهو مجرد ضيف في هذه الدنيا، وفي نهاية المطاف سيودّعها حال الناس أجمعين، لكن ما يميزه عنهم أنّه مولود (بحضن قافية) وبأنّ ما يميّز ختام رحلته أنّها تنتهي مع حبره وأوراقه التي بدأ مسيرته معها كشاعر يبحث عن ذاته المتوهجة بين الكلمات، إلا أنّ للكلمات شهوة في اغتيال مبتكرها حين لا يكون مجرّد شاعر مسَيّس وفق الظروف، بل جريئا عليها متحديا رقابة السلطة ثائر في وجه الظلم، ناطقا بالحق مهما كان الثمن.

والمتأمل في النص أيضا يدرك أن نسقية الخطاب الشعري تقوم على تيمة الحزن الذي يغلف القصيدة، ويؤكد تجذره في حياة الشاعر، فالموت والحزن نسقان ثقافيان يقومان هنا على تجسيد طبيعة الصراع النفسي الذي يحيا في ظله ثائرا، واللذان يشكلان رغبة ملحة تجسد أمنياته، تلك الأمنيات المرفوضة من قبل الآخر.

ثم إن الأبيات تجسد ذلك التجاذب الموجود في النفس الشاعرة لدى "بخيت"، بين الإحساس بالثقة والتعالي بالفخر على الآخر والثورة ضدّه وبين الشعور بعدم الانتماء، مما يخلق توترا بين التوهج الأنوي العالي في تصوير الأنا الممتلئة بكثير من هذاءات العظمة والخلود، وبين الآخر المعارض الذي يعتبر خصْما ضعيفا. وهو ما جعل من ذات الشاعر المادحة واقعة في فخ الخطاب المهيمن المتمثلة في قيم القوة والفحولة.

(1) الأعمال الكاملة، مج1، ص 10-11.

إن مصطلح "الفحولة الشعرية" الذي افتخر به في الفكر التراثي هو مصدر إعجاب العربي بالقوة وتقديره بالشجاعة، ونفوره ممّا هو ضدها من ضعف، فكما ينبغي أن يكون الرجل قويا جسديا، كذلك يجب أن يكون شعره قويا في ألفاظه، متينا في سبكه، رفيعا في عباراته:

أنا هو أحمدُ الكوفي.. ناموا

على خبثِ الرعيّة والولاة

أنا هو أحمد الكوفي.. قوموا

على غدر السيوف المشرعات

أنا هو أحمد الكوفي ناموا

فقد نامت سراويل الزناة [1]

تتكرّر عبارة (أنا هو أحمد الكوفي) بشكل رأسي بضمير متكلم + ضمير غائب، وفي ذلك تأكيد على انتسابه للشعر، **فأحمد الكوفي** هو أبو الطيب المتنبي الذي عاش في الكوفة, ذلك الذي تلقّى طعنة غادرة من صعلوك، وهو الشاعر الذي أنشأ العرب شعره من يوم عرفوه، وحتى يومنا هذا، وكأنّ التاريخ يتكرّر بالشاعر، فالمتنبي قديما هو "بخيت" الآن يتعرض للمؤامرات، لذلك يطلب منهم النوم على خبث الولاة والرعية وفساد الزناة، لأن الشاعر يؤمن أن قصائده ستصل إلى كل مكان وزمان، حتى وإن تعرض للغدر وهو يحاول قول ما يريد، فحب الوطن بوصفه نسقا ثقافيا مجابها وهازما لمن لا يحملون سمات الرجولة، فالرجولة التي لطالما كان السروال علامة عليها أصبحت نائمة لا صحوة لها في ظل ما يمارسه الآخر من زِنَى وظلم، وفي ذلك سخرية وتعريض نسقي، من خلال استهجان كل من يعاقر الرذيلة ويحول الذات الإنسانية إلى ذات حيوانية، تتخذ من الجسم فقط وسيلة للبقاء والتفوق،

(1) الأعمال الكاملة، مج1، ص 518-519.

بالمقابل تتسلل شخصية المتنبي إلى أبيات القصيدة لتتحول شيئا فشيئا إلى نسق متمرد يمتلك كل مؤهلات الفحل الجديد الذي يريد أن يقارع (زناة النظام).

في كتاب العمدة الذي تحدّث فيه عن كبار الشعراء قال **ابن رشيق القيرواني** مقولته الذائعة الصيت: «ثم جاء المتنبي فملأ الدنيا وشغل الناس»[1] . ولا شك أن عبارة ابن رشيق كان لها النص الشعري الموازي في قصيدة أحمد بخيت الذي جعل من نفسه هذا المتنبي الجديد في تعاليه وتوهجه الأنوي.

ب) انكسار الأنا وهبوط مستوى التوهج:

ينشأ الشعور بالانكسار نتيجة لظروف حياتية سلبية متراكمة ترافق نمو الشخص كتفكك الأسرة أو عدم الاستقرار والاضطرار للتنقل من مكان إلى آخر، أو الحرمان العاطفي بسبب المعاملة السيئة. «وقد يحدث للفرد شكل من أشكال اضطرابات الشخصية Personality disorders، وهي الشخصية التي تنطوي على خصائص معينة تتسبب في عدم تكيف أو معاناة الشخص بنفسه مع المحيطين به» [2] واضطراب الشخصية مجموعة من الأعراض التي تصيب الشخصية المسببة لها عدم التكيف أو السواء، وقد يكون السبب وراثيا أو مكتسبا أو من خلال تفاعل الاثنين معا، وهي شكل من أشكال عدم التوافق النفسي بين الأنا/ الذات، وبين المجتمع الذي يعيش فيه أي الآخر. «والشخصية المضادة للمجتمع Anti-Social-P تتميز بالفشل في بناء علاقات حميمة مع الآخرين بسبب ضعف التوافق النفسي Adystment Psychological » [3].

من هنا كانت «شخصية الفرد المتوحد فحل الفحول في الأنا المتضخمة النافية للآخر.. هي من السمات المترسخة في الخطاب الشعري، ومنه تسربت إلى الخطابات الأخرى، ومن ثمّ صارت نموذجا سلوكيا ثقافيا يعاد

(1) ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجبل، بيروت، لبنان, 1981م، ص193.

(2) علي السيد سليمان: سيكولوجية النمو والنمو النفسي، دار النشر، جامعة القاهرة، ط2, 2002م، ص 65.

(3) نفس المرجع، ص67.

إنتاجه بما أنّه نسق منغرس في الوجدان الثقافي، ممّا ربّى صورة الطاغية الأوحد "فحل الفحول"» [1] ويتعزّز النسق الثقافي في ضوء هذا الضرب من الأشعار التي يبقى يرددها الأجيال:

أنا الذي

خبّأت في الكلمات

عمري الثاني

في عرس أشواقي

أسيرُ مُبَشّرًا

والرّعد صوتي

والبروق بناني [2]

إن الغاية التي يرمي إليها الخطاب في بناء القصيدة استحكمت باختيار الضمير (أنا) وصوره المختلفة لترسيخ مبدأ التعالي على الآخر، ممّا يجعل المتلقي ينتظر في نهاية كل تركيب من تراكيبه اللغوية انعطاف أعنَّة كلام الأنا/الشاعر باتجاه التوهج العالي عندما يصيِّر الشاعر لعمره عمرًا آخر وحياة أخرى تختبئ في براعته الأدبية، التي تجعل منه مبشرا بنبوءته الشعرية، وتجعل من الرعد راويا لشعره من بين جميع الرواة، وكما البروق إلّا بنانه الذي يستعمله لكتابة ذلك الأثر الشعري الخالد، وفي الوقت الذي عبر فيه الشاعر – في نسقه الظاهر – عن الثقة بالنفس والفخر بمقوّماته الأدبية، نراه يغرس في نسقه المضمر قيم الأنانية وإلغاء الآخر وعدم تقبل الغير.

و"أحمد بخيت" رغم ارتفاع نبرات التوهج في شعره نلحظ لديه انكسارات ونبرات لضعف أنوي واضح، يعكس اضطرابا في بنية الأنا الداخلية، تلك البنية القلقة التي عبّر عنها بصراحة بقوله:

ومَنْ أنا والترابُ يغوص تحتي؟

(1) ينظر عبد الله الغذامي: النقد الثقافي/ قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ص93-94.

(2) الأعمال الشعرية الكاملة، مج2، ص 31-34.

ومَنْ أنا في سماء الطائرات؟

ومَنْ أنا في سلام معدنيّ؟

ومَنْ أنا في حروب الحاسبات؟

سلاما أيها الحاسوب صرنا

قوائم في سلال المهملات [1]

يطلق الشاعر صرخته المدوية نتيجة الإحساس بالضياع، هذا الضياع الذي يجعل منه أنا آخر تعبر عن حاله الأمّة العربية ككل من خلال مواجهتها لـ الآخر الغربي في ظل استعماره الجديد بما يملكه من وسائل متطوّرة، فيوجه تساؤلات شتى لكن دون انتظار لإجابة توقف سيل الإحساس بالضياع، وعدم القدرة على تحديد وجوده وكيانه، وفي ضوء عدم الانتماء الثقافي، تنشطر الذات وتضيع الهوية الذاتية والمجتمعية ككل تتلاشى، ويتكرّر الدال اللغوي (من أنا) الذي يمثل إحساسا طاغيا لما يعانيه من أزمة نفسية، هذا الدال الذي يبدو في نسقه الظاهر يعبر عنه، لكن نسقه المضمر يسقط هذه التساؤلات عن الأمة العربية، فالقناع الأنوي يضمر الحضارة العربية وخطر زوالها وتلاشي حضورها التاريخي والثقافي والعلمي بين الأمم، كما يضمر انعدام دورنا المنشود في خريطة المستقبل البشري في ظل الحرب الثقافية الإعلامية التي شنّها الآخر الغربي فقصيدته ابنة الريف لا تقوى على تفسير كل تلك المؤامرات المخطط والمنظم لها، وهو لا يبحث عن إجابة بل يريد صحوة حقيقية، واستجابة فعالة تحقق لأمتنا العربية العريقة حضورا فاعلا في مستقبل إنساني ترسم ملامحه الشعوب الحيّة، للنهوض من جديد ومواجهة هذا الواقع بجميع تعقيداته.

لقد كرّر "أحمد بخيت" الضمير (أنا) مرّات كثيرة متعاقبة، وبذلك يعطيه فاعلية استمدّها من الأسئلة المتعاقبة تعاقبا مستمرا متصلا، فجعل من الضمير الدال على الأنا مرتكزا يبنى عليه في كلّ مرّة معنى جديدا وصفة جديدة

(1) الأعمال الكاملة، مج1، ص518-519.

تضاف إلى رصيد الأنا المتشظية، وبهذا يصبح التكرار وسيلة إثراء الموقف وشحذ الشعور إلى حد إجبار الأنا وقهرها لتتنازل عن توهجها إذ نستشف إحساسا بالهوان جسدته لغته الشعرية في مواقف الهشاشة والضعف.

تندمج الذات الشعرية داخل النص مع الشاعر وهو ينقل لنا الاغتراب والألم الذي يخلّفه في قلوب الآباء حين يتركون أبناءهم، يحبّر بخيت تلك اللحظة من ذاكرته رغم ما فيها من قساوة، فيقول:

(19)

وكان أبي

يطارد خبزنا

في بلدةٍ أخرى

يراني مرة

ويحبّني

في لحظةٍ

عمرا

ويدرك أنّني

سهوًا

أضفت لقامتي

شبرا !!

(20)

سلامًا

يا غيابَ أبي

ألم تشتقْ

لتقبيلي؟

لقد خرج الفتى الوهّاجُ

من برد الكوافيل

وما عاد الصغير

يسيرُ

مبتلّ السراويل !![1]

الناظر إلى هذا المقطع يلحظ أن نسقية الخطاب تقوم على التصوير الدقيق لمعاناة الإنسان من قسوة الاغتراب حين تطرد الأبناء من أوطانهم، فينسلون بحثا عن لقمة العيش، ويغيبون سنوات وراء سنوات تأكل من أعمارهم، وهم في

(1) الأعمال الشعرية، مج1، ص 27-28.

كل هذه العذابات تنسيهم الغربة ملامح أبنائهم، حين يكبرون بعيدا عن أحداقهم، هذا الغياب الذي يوجه له الشاعر (سلاما يا غياب أبي) وهي المفارقة التي تسخر من ألم الغياب فجاء مغلفا بسؤال يستفسر فيه الشاعر عن الشوق، شوق أبيه له أين ذهب؟! لتأتي الإجابة: لقد أخده الغياب.

لقد عشق الأب الغيّب حتّى أدمنه، ولم يعد له شوق إلّا إلى الاغتراب والعزلة، وها هو الشاعر يرث عن والده هذا الشعور، فما إن شبّ على الطوق حتّى غادر الجنوب إلى القاهرة ليعيد قصة العزلة التي خلّفها غياب أبيه من جديد:

وأمي

في صلاة الفجر

ترفع وجهها لله

ليرجع طفلها المخطوف

يوما واحدا لتراه

فمنذُ رأى

عروس البحر

أصبح شِعْرُهُ

منفاهْ !![1]

يُصوّر لنا الشاعر في هذا المقطع مشهد أمّه وهي تلقي بتوسّلاتها في صلاة الفجر، تلك الصلاة اختارها دون غيرها من الصلوات ليعكس لنا مدى الإيمان الذي يسكن قلب هذه الأم، حين تقول لتلك الصلاة التي لا يعرف

(1) الأعمال الشعرية، مج1، ص 45-46.

مصليها نفاقا، وتردّد دعواتها لله راجية منه أن يعيد لها ابنها المخطوف، وهو ما يعكس لنا وعيها بالخاطف (الشعر) الذي تفوّق عليها حين آثره "بخيت" على قربها حتّى صارت أن تتمنّى أن تنفرد به ولو ليوم واحد كي تراه.

هكذا كانت (الأم) في بعدها القيمي خيارا أول، وطرفا في مقابلة مدارها غواية (الشعر) الذي انصاع إليها الشاعر مختارا (فمنذ رأى عروس البحر، أصبح شعره منفاه) ودور الأم في منع إشعاعات خاصة بوصفها إشارة ثقافية خصيبة في الذاكرة الجمعية لدى جماعة المتلقين، ولكونه يكرّس مفهوم الفردانية في منطلق رحلته في دروب الاغتراب. هشّم منذ البدء ذلك المتراكم الجمعي (الأم) وأحلّ محلّه صورة أقوى، نابعة من الأساطير الفرعونية القديمة المنتشرة في مجتمعه المصري، وخاصة في بيئته الصعيد، المتمسك بعاداته وتقاليده، إذ لا ينافس الأم في أبنائها إلا عروس/زوجة.

لم يرد حديث "بخيت" عن الشعر بمعزل عن اغترابه (منفاه) إذ زاوج بينهما في ختام قصيدته كصرخة احتجاج، بل إدانة وانسحاب من جزاء تأمل الذات وإدراكها للوجود المهترئ، من خلال علاقات إنسانية فاشلة، الأمر الذي يجرّه أحيانا للإحساس بعبثية الحياة وبالتقزيم واللاأهمية:

كأنّ قصائدي العصماء كانت

دخانًا

في دخانٍ

في دخانِ

سكنت مدَائننا تغتال صوتي

وتفترس الحقيبة بالرّطان

ومازال الفتى العربي فيها

(غريب الوجه واليد واللسان) [1]

من خلال قصيدة " الظل الثالث" يشبه "بخيت" قصائده ووقعها بالدخان المتلاشي للدلالة على الأثر الزائل التي تُولّده، ثمّ أتبعها بصورة اغترابية جارحة (سكنت مدائنا تغتال صوتي) بأن جعل المدائن كالمجرم الذي يغتال صوت الشاعر الحر الذي يبث صوت الحقيقة دون تزييف أو تشويه، وهنا حقّق وحدة رؤيوية، بالمقابل هو (الفتى العربي) الذي لم يستمع أحد إلى شكواه، ولا لثورته، فقد كانت المدن التي سكنها تفترس الحقيقة بكلام أعجمي غير مفهوم.

وقد اتخذ الشاعر من التناص جملته النسقية في قول المتنبي بوصفه إيوان كسرى:

مغاني الشعب طيبا في المغاني بمنزلة الربيع من الزمان

ولكنّ الفتى العربي فيها غريب الوجه واليد واللسان [2]

فقد اختصرت هذه الجملة (غريب الوجه واليد واللسان) غربة الشاعر الذي كانت عروبته وأصالته شرفا له، لكنّها مذمة في نفس الوقت وسط مجتمع لا يعترف بها.

وممّا يزيد من جوّ الكآبة والانكسار الذي استحكمت قبضته النفوس وعي الذات لغياب الحب الحقيقي، ذلك الحب الأسمى الذي هو عصب الحياة ونسفها، وأيضا عطاء الذات الكامل:

يتساءلون من التي

أحببتها؟

ماذا أريد؟

أريد نصف نبيّة

تقسو قلوبُ النّاسِ

وهي غَفُورَةً

(1) الأعمال الكاملة، مج2، ص111-112.

(2) ديوان المتنبي: تحقيق وشرح كرم البستاني، ص541.

وتخونني الأيّامُ

وهي وفيّه [1]

يتمنى الشاعر في ظل كثرة التساؤلات التي تطرح عليه حول طبيعة المرأة التي يحبها أن يعثر على حبيبة هي (نصف نبيّه) لصفتين فقط وهما (الغفران والوفاء) ليواجه بها هذا الواقع المعقّد.

إن استخدام الشاعر للفظة نبيّة التي توحي بألم نفسي أطّره الشاعر بصيغة السؤال والجواب عن ماذا أريد من المرأة؟ فوظّف فكرة التّضاد المتدرّج عن طريق طرحه لإجابة (نصف نبيّه)، فهو لا يريد (نبيّه كاملة)، بل يريد نصف نبيّة أي نصف الكمال المناقض لفكرة النقص المتوارثة لدينا عن المرأة التي صوّرها هنا بصورة الغفورة والوفية.. إنّه نسق مخاتل يريد من خلاله الشاعر ظاهريا أن يعلن أمام المرأة أنّه ضد هؤلاء الرّجال الذين يسعون إلى وَأْدِهَا، لكن الدلالات اللغوية تجعل النسق المضمر يطفو إلى السطح من خلال ما يتمناه الشاعر في المرأة من (غفران ووفاء)، وهتان الصفتان في اشتراطهما دلالة قوية على صعوبة تحققهما في نساء هذا العصر، وبالتالي يُجسدُ زيف الواقع وانحرافه بالحب عن هدفه الأسمى والتدني به من خلال ربطه بالمرأة المعاصرة وهو ما ولّد انسلاخ الشاعر وغربته الروحية.

ويستمد الكاتب من قصة عشق قيس لليلى وهيامه بها رافدا مهمًا من روافد البوح بما يجول في خاطره فيقول:

طوّفت

كالمجنون

حوْل ديارها

وخيام ليلى العامرية

(1) الأعمال الشعرية، مج2، ص246.

خُلّبُ

أخت الليالي النابغيةِ

ليلتي

والشعر أبعد ما يكونُ، وأقرب [1]

يرد لفظ ليلى بصيغة الملكية التي تسقط فيها كل الحواجز ولكن هذا الذي يقابله جفاء في علاقتها ففي الوقت الذي حوّل فيه الشاعر ديار ليلى إلى كعبة، وهو الحاج إليها بلا ماء ولا زاد، كانت للأسف تلك الخيام التي ظنّها تقطُرُ فيها سرابا خادعا، كالسحاب الذي لا مطر يذره, فيتحول الرمز الدال إلى مركز المعاناة التي يعيشها، وبقي هائما في صحراء وجده، الصحراء التي تصبح معادلا لهذا الزمكان في جفاف مشاعره، وإسقاطا حقيقيا في رمزيته لانعدام وجود حبيبة في هذا العصر تكون له سندا في خطواته العرجاء، وهو ما جعل دلالة الاسم (ليلى) ودلالة المكان (الصحراء) أكثر عمقا, ليبقى النص الشعري مكتنزا بالانزياحات.

❖ لقد وضّحت لنا الخطابات الشعرية "البخيتية" حضور نسق الأنا بشكل واسع ولمواضيع وأغراض مختلفة، جعلت له قيمة فنية متميّزة، كانت كهمزة وصل بين المرسل إليه (المتلقي) وبين المثقف/المرسل (الشاعر) مما يفضي بينهما علاقة التأثير والتأثر لتحقيق التكامل النفسي بين ذاتية الشاعر وتفاعل المتلقي، متغنيا بهذه المقدرة الشعرية القوية وما تكشفه من إضمار نسقي واضح يكشف نقطة تحوّل وتمفصل كبيرة في شخصية "بخيت" وفي لغة خطابه الشعري في آن.

وكما أن الصور السابقة قد أظهرت الشاعر يعلو سائر الموجودات بما خصَّ ذاته من نبل الطباع وشدة العزم وتفرّد الموهبة، فإنّ مؤشر هذا التوهج يهبط إلى أدنى مستوياته عندما يكون مشتاقا لمحبوب أو حانا لوطن أو لفقيد، عندها تتكشف الأنا أمام نفسها فنقف أمام نفسه المنكسرة وضعفه الشديد وتراجعه وانهزامه أمام تطلعات الذات ورغباتها؛

(1) ديوان لارا، ص23-24.

لتكتمل لدينا صورة الأنا الإنسانية بكل تناقضاتها النفسية، وهنا يبرز صوت الاغتراب والحيرة والضياع والرغبة الجامحة في تحقيق الذات، وفي نفس الوقت الخوف الشديد ممّا يهدّد وجودها.

6) النسق التاريخي:

تعد المادة التاريخية بنصوصها ووثائقها وأحداثها، وما ينضوي تحتها من أحداث تاريخية مستوحاة من دروس وعِبَر من الدعائم التي يستند عليها الأديب في بناء عمله الأدبي، والتعبير عن قضاهاه وهمومه وبيئته ووطنه.

يتجسد هذا التوظيف للتاريخ في العمل الأدبي كقيمة جمالية وثقافية تثبت أن الشاعر لم ينطلق من فراغ في كتابة نصه بل من تراث متنوع المشارب يأخذ منه ما يناسب أفكاره وفي ذلك بعث لتراث الأمم وإحياء للنصوص القديمة.

وعليه فالشاعر يستدعي أحداثا وشخصيات أمكنة من التاريخ لها دلالات يهدف الكشف عن تجاربها ما تمر به الأمة «فاستحضار التاريخ واستلهام معطياته الدلالية في النص الشعري ينتج تمازجا ويخلق تداخلا في الحركة الزمنية حتّى ينسكب الماضي بكل إشاراته وأحداثه على الحاضر بكل ماله من كثافة اللحظة الحاضرة تاريخيا»[1]، واقتباس من التراث التاريخي وبلورته لما يخدم أهداف أحمد بخيت سار في اتجاهين هما:

أ- الشخصيات التاريخية:

أدرك الشعراء أهمية توظيف الشخصيات الشعرية والدور الذي تلعبه في نصوصهم، ولا يكاد أي ديوان من دواوين "أحمد بخيت" يخلو من استدعاء لشخصية تاريخية تحتوي على ملامح تعبّر عن قضايا شعبه وهمومه وأحلامه، في نفس الوقت مرت بتجربة شبيهة مع تجربته لمد جسر التواصل مع المتلقي عبر أسماء تلامس النجوم بصيتها، فقد جمع الأزمان المختلفة في مقطع شعري واحد.

هذه الثقافة الغزيرة التي يتمتع بها بخيت، جعلت نصوصه دائما محط تأمل عميق، فتجده يتلاعب بالزمان ويستدعي الشخصيات من كل ينبوع نبوغ، وفي كل ذلك إقرارا بفحولته وقدرته الإبداعية في النسج:

(1) رجاء عيد: لغة الشعر العربي المعاصر، دار منشأة المعارف، الإسكندرية، 1985م، ص 201.

يبكي ابن زيدون في ولّادة وطنًا

والنون تقتلنا شعرا وتحيينا

ليس المصاب بأنثى نصف عاشقة

مثل المصاب بأوطان المصابين

شوقي يعود من النفي ونحن هنا

تنفي من الحب أوطانا وتنفينا [1]

استحضر الشاعر تاريخ الأندلس ووظّف المرجعيات التاريخية الأدبية للشاعرة (ولّادة بنت المستكفي)، والشاعر ابن زيدون الذي أضاع الحبيبة والوطن والسيادة بعد أن كان صاحب جاه، وكأن الشاعر يعتقد أننا مصابون بالاثنين (الوطن والحبيبة)، لكنّنا مازلنا نصر على ضياعهما، وقد استعمل معاني (الإصابة) للدلالة على أن البشر مصابون بحب الأوطان، لكنّهم لا يجيدون الحفاظ عليها، وكل أوطاننا في ضياع، وفي كل هذه الأسماء والأزمنة تعرية لنسق الاغتراب وإحساس التشظي الذي تختلجه به نوازعه وسجاياه.

ثم إن "بخيت" أعاد إنتاج الحالة الزيدونية مُتَمَّاسًا مع **أحمد شوقي** ليخرج نصا تاريخيا شديد الخصوصية عبر حوارية تليق به فإذا كان: ابن زيدون" في نونيته الأولى قد أنتج قالبا شعريا صبَّ فيه شعراء العربية من بعده تجاربهم (أكثر من خمسين شاعرا عارضوا النونية) فإنّ الشاعر "أحمد بخيت" قد استلهم وجمع بين أهم شاعرين اشتهرا بالنونية: الشاعر الأوّل (ابن زيدون) والشاعر الثاني "أحمد شوقي" منتجا ملحمته الخاصة، ذلك لأن قصيدته ما يوجع النون تقوم على معارضة نونية ابن زيدون الشهيرة "أضحى التنائي"، غير أن الشاعر يضفر بين صوتين مقابل صوته؛ صوت ابن زيدون الكاشف عن بحره وقافيته، وصوت شوقي بمفرداته التي تحيلنا إلى معجم قصيدته معيدا الشاعر توظيفها (نواصينا – الرياحينا – غسلينا المصلينا).

(1) ديوان لارا، ص22.

من هنا يبرز الهرم الطبقي الذي يأتي بخيت "الفحل" على رأسه فيكرس النسق الشرس المغلق والمكتمل والمهمش لغيره من الأنساق، وتأتي الجماليات كأدوات مخاتلة للمرور دون رقيب، فالعلامات المكرورة هنا والتي تمثل عودته إلى التراث ليست إلّا جمل مكرورة عن شعراء سبقوه، فاستعادها وتمثلها بذاته، وهذا ما يمثل "عودة الفحل"/الشاعر.

لقد أخضع " أحمد بخيت" الخطاب للبعد التاريخي مع جهل القارئ للبعد المضمر لتكون المادة بكرا:

من خيط أقمطة الوليد

لخيط أربطة الكفن

يتناثر العمر المضيء

بنفسجات من شجن

جبلي سأصعده

ويسلمني

ويستلم الثمن

من لم يحارب

ك"الحسين"

ولم يسالم ك"الحسن"[1]

استعان الشاعر هنا بشخصية الحسين والحسن لإبراز التناقض المضمر في الطبائع البشرية، والتي من خلالها ينشأ الصراع رقة الشعر في فخره وغزله وجرأته في الجهر بما يحسّه حتى وإن تعلّق الأمر بحبه لزوجة السلطان نفسه، فهو لن يتوانى عن كتابته الشعر والتعبير عما يجول في خاطره حتى يشيع صوؤه في السماء وتختفي برمال الأرض وحصاها بأنواره يقول في ديوانه (شهد العزلة):

(1) الأعمال الشعرية الكاملة، مج2، ص 312.

أرى بغلا يبيع الوعظ

وكونشرتو الحمير

يبشر الدنيا براسبوتين

وشكسبير

في مقهى الجراد

يسُبُّ لامارتين !![1]

القصيدة صورة مشبّعة بالتهكم والسخرية من الواقع العربي الأليم الذي تفشى فيه الفساد، بدءا من رجال الدين، مرورا بالذئاب الماكرين والأعضاء الذين يمثلون الشعب في مجلس النواب وتتشابه أصواتهم المنكرة كالحمير، وتبدل قصارى جهودها في تبشير الدنيا بـ راسبوتين، وهو الراهب الذي كان يبرّر لحكّام زمانه أسباب طغيانهم المتعمد فيحلّ لهم الحرام ويحرّم عليهم الحلال، بالمقابل اختفى صوت كبار الشعراء وتوقف عن التنديد بهذه الأزمنة، وأصبح شغلهم الشاغل هو الاجتماع في المقاهي لتبادل الشتائم، فشكسبير الشاعر الإنجليزي الشهير يسبّ الشاعر الفرنسي لامارتين الذي كان يقف في صفوف المعارضة الفرنسية مطالبا بالجمهورية وهو نفس ما يحدث بين الشعراء في مجتمعنا العربي.

ويظهر هنا عنصر التجرد وموضوعية الشاعر في سرد الوقائع المريرة، فهو يضع الأمر كما رآه أمام المتلقي وكأنّ الأمر لا يعنيه، إذ يكتفي بموقف المشاهدة في قوله (أرى) من أول القصيدة حتى نهايتها مستنكرا ما يحدث في مجتمعاتنا.

يقول الشاعر في قصيدته:

ذهبت لقيصر

لأموت

(1) الأعمال الشعرية الكاملة، مج1، ص101-102.

تحت عباءة التضليل

سمعت تلاوة ابن العاصِ

عند زواجها بالنيل

وذقت مواجد الشبلي

وهو يصول دون وصول [1]

بين (القيصر وامرئ القيس وابن العاص والشبلي) ينتقل الشاعر ببراعة بين المشاهد التاريخية المختلفة، موظفا أسماء مشحونة بدلالات لامعة في التاريخ، وهو ما يفتح باب التأويل عميقا فالشاعر ضمن نسق الفحولة المتجذر في شخصيته لا يهاب الموت على يد قيصر عصره، ولا يهمه إن مات بعباءة سامة تملأ جسده بالقروح كما انتهى إليه امرئ القيس الشاعر الفذ، ثم ينتقل زمانيا بنا إلى عهد "عمر ابن العاص" حين فتح مصر وأصبح واليا عليها، يرفع صوته الشعبي، حتى ينتقل بنا ارتقاءه الروحي وهو يقرأ مواجد الشاعر الصوفي (الشبلي) في إشارة إلى تأثره الشديد به.

لاشك أنّ في توظيف هذه الأسماء التاريخية المختلفة التوجهات قد ساهم في تكثيف الصورة الشعرية، في الوقت الذي كشف لنا فيه سعة إطلاع الشاعر ونهله معرفيا وثقافيا من مناهل كثيرة الأمر الذي فسح له مساحة أرحب وأوسع للتعبير عن شجاعته وفحولته التي لا تموت، وربما هذا ما جعله يقرأ قائلا:

ولي زهو المنخلّ حين يفضي

بأسراره البروق إلى الحصاة [2]

يتقمص الشاعر هنا دور المنخل الشيكري في زهوه، حيث عرف عنه بين جانبين من الحياة؛ جانب السلم وجانب الحرب، بحيث «يكتب دم الحسين فصلا مأساويا في تاريخ الأمة التي مازالت تعاني من نزيف الانقسام في المواقف

(1) الأعمال الشعرية الكاملة، مج1، ص72.

(2) الأعمال الشعرية الكاملة، مج1، ص511.

وجراح التجزئة التي منحت العدو مناخا سياسيا للعزف على وتر الطائفية. أما صلح الحسن فكان ضرورة مرحلية ومقدمة أساسية لإعداد آلية عمل جديدة تمنع من تدمير الإسلام»[1].

وقد عمد الشاعر إلى استدعاء الشخصيتين معا والمزج بينهما باستخدام تقنية (القناع المركب) الذي يمثل «تسلسلا غلافيا مضاعفا, فلا يكتفي الشاعر بوجود صوته وصوت قناعه بل يتقنع بصوت آخر لا يشترط فيه مطابقة الشخصية المقصودة ليصل إلى قناعة المقصود» [2].

وكما وظف القناع المركب ليوحد بين الحسن والحسين مؤكدا العلاقة التي تربطهما بالرسول (صلّى الله عليه وسلم) ليدلل على أنّ زمن الإسلام قد انتهى بالخروج عن الدين في وقتنا الراهن وبالتنصل عن قيمنا ومبادئنا، تسلك الذات الشعرية هنا نسق الخيبات وغياب البطولة.

ليُشكّل بذلك مفارقة كبرى تنذر بحاضر مهزوم في ظل صراعات وتناحرات وخيبات أمل كبيرة، مفصحا عن واقع مر، ففكرة الطاغية والضحيّة تعملان معا لتشكلان حاضنة ثقافية لها القدرة على إعادة صياغة واقع الأمة، في نفس الوقت هي مجهر لحالة الاغتراب النفسي الذي يعيشه الشاعر في وطن لا وطني فيه، وأمة لا عروبة تحتويها.

يقول أحمد بخيت في قصيدته "علي إمام اليقين":

الشّعر عصفور يحلّق عاليا

حرًّا، وسهم الصائدين مُكَبّلُ

سامحت "رولان بارت" في قتلي لِكَيْ

يتمَكَّنَ النّقاد أنْ يتأوّلُوا

سَيَدَعُني "نيتشه" بكل فظاظة:

"يا أنت هل مازال ربّك يَعْمَلُ؟"

(1) محمد رضا: الحسن والحسين سيدا شباب الجنة، تح: محمد بيومي، دار الغد الجديد، المنصورة، مصر، ط1، 2005م، ص 77-78.

(2) محمد علي كندي: الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، ط1، 2003م، ص202.

فأقول يا نيتشه سلاما بعضنا

حمل الأمانة ثمَّ لَمْ يتحَمَّلُوا

تلكم أناك النرجسية ألّهتْ

إنسانها الأعلى الذي تتوسّل

جل الهراء الفلسفي سفاهة

ما قاله الماضي هو المستقبل

من لا يحب الله لا عتبى له

الله لا يُجفى ويستبدل

أنا شاعر الدنيا وشاغل سمعها

شَدْوًا وَدَائِنها الذي لا يُمْطَلُ

أتخيل الإنسان في "كوفانة"

لكنّ "أفلاطون" لا يتخيّلُ

هذا عليٌّ الله لو قلنا اسمه

العالي بباب الخلد قيل لنا ادخلوا [1]

القصيدة عرض تاريخي مفصّل لشخصيات أشهر من نار عن علم بدءا من وشاية النص الموازي (العنوان) والذي يحمل اسم سيدنا علي رضي الله عنه، ثم ينتقل الشاعر عبر أبياته الشعرية إلى مساحات مختلفة من المعارف نصب الكثير من الشخصيات كدلالة رمزية لها، ولعلّ أبرزهم الناقد الفرنسي الكبير رولان بارت الذي أقر في توجّهه موت المؤلف ما جعل "بخيت" يبرّر مسامحة له (بسبب قتله) بفسح المجال لحرية النقاد في تأويل أدبه.

(1) الأعمال الشعرية الكاملة، مج1، ص 250.

ينتقل بعدها إلى حواريته العقائدية ضد الفيلسوف والناقد الثقافي الألماني "نيتشه" باعتباره أب الإلحاد في الفكر الغربي والتي اختتمها بإصراره الشديد في محبّة الله.

يتحدث الشاعر بعدها عن الفيلسوف اليوناني **أفلاطون** أحد أشهر وأعظم الفلاسفة الغربيين، وبينما أسّس أفلاطون مدينته الفاضلة القائمة على العدل والمثل العليا، يقر أحمد "بخيت" أن الإنسان يعاني من اضطراب وتشتت.

وفي نهاية المطاف يشير الشاعر لعلي رضي الله عنه ويؤكد أنّه لو نطقنا وناديا باسمه أمام باب الجنّة لكنّا من بين الذين أبيح لهم التنعّم بالجنّة.

القصيدة قيلت في مدح **سيّدنا علي**، لكن الملاحظ على الأبيات طغيان الاستعراض الثقافي واستفحال الشاعر في حواریاته مبديا شجاعته وقدرته الفكرية على المناظرات الفلسفية كعلامة على ثقافته الواسعة ومعرفته بالآخر.

ثم إن الجملة النسقية:

أنا شاعر الدنيا وشاغل سمعها

شَدْوًا ودائنها الذي لا يمطل

تبيّن مدى التحوّل الذي أصاب القيم العربية منذ العصر الجاهلي والذي أدّى بدوره إلى تغيّر الوظيفة المنوّطة بالشاعر، فبعدما كان الشاعر صوت القبيلة والمدافع عنها، تخلّى عن دوره في عصرنا ليتم بمصلحته الخاصة فجاء بذلك فن المديح المطعم بمزيج من البلاغة «فأنتجت لنا شخصية الشحاذ والكاذب ولعلّ أخطر خدعة جنّدتها المؤسّسة الثقافية تتمثل في لعبة المادح والممدوح أو ما يسمى بفن المديح الكاذب»[1]، والذي يوظف فيه الشاعر قصائده لإبراز فحولته على حساب الفحل المعني.

(1) عبد الله الغذامي: القبيلة والقبائلية أو هويّات ما بعد الحداثة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2009م، ص 141.

ب- الأحداث التاريخية:

يمتح "أحمد بخيت" من التاريخ، ويستغل طاقاته الحيّة ويوظّفها في نصّه الشعري، ليجسّد واقعه الذي يعيشه، ويعاني همومهُ، وآلامه وآماله، إذ أنّه «لا يقع أسيرا له أو يعيد سرده، أو ينظر إليه على أنّه حالة مثالية الدلالة مكتفية بذاته, يستحق الثناء وإعادة السرد» [1]، بل يعمل على صياغته للوصول إلى دلالات جديدة محمّلة بجو الواقع.

استعان الشاعر بأحداث التاريخ الإسلامي متخذا منه رمزا موحيا، ووسيلة لتصوير الواقع المعاصر:

قلنا اقرؤوا التاريخ دونَ خيانة

لتصححوه، فجدّدوا أغلاطه

يا آب يا "أقسى الشهور أيرتجى

"أيلول" قلب قد أضاع شباطه؟

هل كان جيش الفتح في فِسْطَاطَهْ؟

هل "طارق بن زياد" يحرق سفنهُ

أم جيش "فرناندو" يدكُّ رباطه؟ [2]

لقد حاول بعض المؤرخين تشويه بعض الحقائق في التاريخ البطولي لـ "طارق بن زياد"، فادّعوا أنّه أحرق السفن التي عبر بها المضيق، كي يقطع على الجيش الإسلامي كل أمل في العودة أو النجاة.

يؤكد الشاعر هنا أن العقل والمنطق السليمين، يستبعدان هذا التصرف من "طارق بن زياد" وأمثاله من القادة، الذين عرفهم التاريخ الإسلامي، وفي تاريخ فتح المسلمين على وجه الخصوص، فمن المعقول عسكريا أن يرتكب قائد مثل طارق بن زياد عملا يضعف قوة جيشه ويحرمه من المدد الذي يوافيه من القيادة، أو على الأقل يبطئ به.

(1) سامح الرواشدة: مغاني النص، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2006م، ص14.
(2) ديوان لارا، ص67.

إن رواية الحرق دوّنت لأوّل مرة في القرن الخامس الهجري أي بعد فتح الأندلس بأكثر من ثلاثة قرون. وهذه الرواية رغم ضعفها يحاول ترسيخها عديمي الهوية لإلفاق الجبن والهزيمة بأكثر القادة شجاعة وإقداما في الحرب جعل جيش فرناندو الإسباني ينهزم لا محال.

لقد نصب "أحمد بخيت" – بسرده لهذه الأحداث التاريخية – نفسه كمصدر تاريخي ثالث، بين المصدرين التاريخيين القديم والحديث، فجعل من قصيدته مرجعا تاريخيا أصليا يسْتند عليه ذوي العقول المستنيرة التي تدرك مواطن الزيف.

ويستدعي الشاعر موقف تاريخي إسلامي آخر من أقوى المواقف، وأروعها ويوازيه بهذا التاريخ الحديث المخزي يقول متحسرا :

إنّ الدّم العربي يقتل أهله لم

ينتظر حتّى يحول مُعِيلُ

شكرا "لنابايون" كيف هزمتنا

في المرتين جزاؤنا التنكيل

لم تعطني "باريس" من ثوراتها

إلّا السجون وها هنا "الباستيل"[1]

يورد الشاعر فترة احتلال (نابليون بونابارت) بجيشه الفرنسي بلاد مصر وغزوه لها ثقافيا وفكريا، فيعقد مقارنة بين الثورة التي تحاول وأدها الشرطة المصرية برفقة الجيش حيث سقط الكثير من أحرار مصر وشرفائها الذين كانوا بالمرصاد لفلسفة القمع والعنف السياسي والانغماس في الملذات لدى الحكام.

(1) ديوان القاهرة، ص88.

وقد بيّن أنّه نجح في احتلال مصر مرتين وليس مرة واحدة فقط كما يذكر التاريخ، المرة الأولى كانت باحتلاله الفعلي لمصر، والمرّة الثانية حين تمّ طعن الثورة المصرية في ناصرتها، تماما كما أن نابليون كرّر احتلال مصر من جديد لكنّه ارتدى هذه المرة ثوب الحاكم المستبد، فـ (الدم العربي يقتل أهله) بدل الآخر الغربي الذي يكتفي بالتفرج على المجازر من بعيد.

❖ والذي يقرأ قصيدة "كأنك العراق" من الممكن أن تستوقفه حالة من التوازن بين الأمل وبين الشك:

ثلاثون عامًا تمُرُّ الظّباء

بطاءٌ

سراعًا

سراعًا

بطاءْ

تسابقُ في ركضها الشاعريّ

ثلاثين إلياذة من دماء

ينهمر المسك يا صاحبي

فقل للينابيع:

إن الظّباء...

ستركضُ حتى فناء الشهود

ونركضُ

حتّى شهود الفناء [1]

(1) الأعمال الشعرية الكاملة، مج2، ص 80.

ثم البيت الذي لم يتّصل بما سبقه:

سأزرع في كُلّ شبر عراقا

يرحّب بالأهل

والأصدقاء! [1]

تجاوز "أحمد بخيت" المساحة الجغرافية المجرّدة للأماكن إلى كونها تشكيلا روحيا ووجدانيا يزخر بالحركة والحياة فأعلن عبر عنوان القصيدة أن المشهد التاريخي ينبثق من بلاد الرافدين (العراق) وجعل من أبياتها التي بلغت ثلاثين بيتا معادلا لأكثر من ثلاثين عاما من أعمار العراقيين في ظل استبداد وتسلط الحاكم، الأوحد، الذي لم يقم نظاما مشوها فقط ولكنّه يسهم في تشويه وتنكيل جموع المحكومين.

يؤكد "بخيت" في أبياته أن الاستبداد العربي ليس قدرا مكتوبا ونهاية هذا النظام يجب أن تكون عبرة لنا وقدوة حتى لا يتحوّل الطغاة الصغار إلى طغاة من حجم أكبر.

نلاحظ في الأفعال (ينهمر، تركض، أزرع) أنّها أفعال تعبّر عن الحيوية والنشاط لذلك أضاف سين الاستقبال كدلالة على إيمان الشاعر بوجود المستقبل المشرق بإذن الله، فالمسك سينهمر وهو النصر الذي يأتي من الشعوب الثائرة والتي رمز لها بالظباء، كما ربط الانهمار بسين الاستقبال ليقينه بأن الوقت لم يحن بعد في ظل الغزو الأمريكي وما خلفه من صراعات طائفية لم تنته لكنّها ستتوقف يوما ما، ليأتي الاستقلال باديا في أروع أشكاله، تلك النخلة التي هي رمز الشموخ والتحدي عبر امتداد الزمن.

حتى وإن كان الشاعر قد رصد الأحداث التاريخية وجسدها بمهارة لغوية وبلاغية تشحن همّة العراقيين وتثير في نفوسهم الرغبة للتطلع إلى مستقبل أفضل، إلّا أنّه بالمقابل الجملة المتناسخة عبْرَ قُرون جاءت لتكرّس إلغاء الآخر والتعالي عليه.

(1) الأعمال الشعرية الكاملة، مج2، ص 81.

فالسادة الشعراء والأنبياء في نفس الوقت، يستشرفون المستقبل ويصنعون من كلماتهم أوضاع جديدة خلقتها شخصّيته المتشعرنة بأدوات لغوية جعلت منه يستطيع أن يزرع في كل شبر من العراق نخلة ليؤسس بذلك خطابا لا عقلانيا يمس الشكل، ويحافظ على الجوهر التفحيلي لنصوصه لقد سخّر المجاز لخدمة تصوّراته النسقية بوعي أو دون وعي منه.

ويعيد أحمد بخيت سرد الأحداث التاريخية التي خلّدت نهاية الحسين بن منصور الملقب بالحلاج، وهي نهاية مأساوية جعلت الشاعر يعيد أبياته الشعرية بحرقة:

« أرى قَدَمِي

أراق دمي

وهانَ دمي

وهاَ نَدَمِي»

هتفت بجملة "الحلّاج"

حين سكرت من أَلَمِي

«صلاتي في رضاك

تصحُّ

إن كان الوضوء»

دمي [1]

يسقط الشاعر أحداث مصرع الحلّاج ويطابقها بحياته قولًا وفعلا؛ قولا عندما كرّر أبيات الحلاج من دون تحوير وفعلا عندما قام بنفس طقوس الحلاج قبل تنفيذ إعدامه، ففي يوم الثلاثاء الرابع والعشرين من شهر ذي القعدة

(1) الأعمال الشعرية الكاملة، مج1، ص107.

309هـ أخرج الحلاج من سجنه وجلد وقطعت يداه ورجلاه، وما كان منه أن أنشد تلك الأبيات الخالدة، وهو يصلي صلاة وداع للدنيا متوضئا بدمائه.

لقد فجّر الحلاج اللغة قصد التخلّص التام من أساليب الصياغة اللغوية الشائعة في عصره، وطموحه الكبير إلى استبدال اللفظ الذي اهترأ من كثرة التداول، بلفظ يتخلّق بحرية خلال السياق الجديد الذي كشف معدن اللغة الصوفية الجديدة.

والواضح أن "أحمد بخيت" وقع في شرك اللغة الحلاجية فوظفها للتعبير عن مشاعره وألمه، وسهى عن الجوهر الحقيقي لنظم الأبيات خاصة وأنّه جعل من قصيدته جمل مكرورة فأَعاد ما قاله الحلاج حرفيا ساهيا عن كونه لم يأت بجديد، بل لا نكاد نرى بصمته المميّزة، وما الأبيات إلا نسخ بضمير المخاطب حتّى ليفشل القارئ في تحديد الشخصية التي تخاطبه.

أكانت شخصية الحلاج بجميع ما عانته وأبدعته في التجربة التاريخية الصوفية؟

أم هي شخصية الشاعر التي تعاني الانسحاق والتشظي؟

وإذا كانت الأبيات تقصد تجربة الشاعر أين تكمن مواطن إبداعه؟

– ربّما هي رغبة الشاعر بالخلاص من الجسد وانعتاق الروح، رغبة في الهروب من واقع لا يرحم، وهذه الرغبة جعلت الشاعر يعيد التجربة الصوفية ويحيي شعر الحلاج كما هو مع اختلاف القالب الشعري فقط.

من هنا جاز لنا القول أن الأدب له علاقة وثيقة بالتاريخ فالأدب يستمد أحداثه من التاريخ، وهو يعبر عن وجهة نظر تنبع من فكر الشاعر ورؤيته، مما يسهم في تنمية التجربة الشعرية، ويسهم في فاعليتها.

الخاتمة

الخاتمة:

بعد محاولتنا الغوص في عالم الرؤى الشعرية للشاعر المصري أحمد بخيت عبر فصول هذه المذكّرة حاولنا تقديم إحاطة بالأنساق الثقافية وتطبيقها في شعره، فتوصلنا في الأخير إلى جملة من النتائج نذكر من أهمها ما يلي:

- إن عجز النقد الأدبي عن تلبية احتياجات الأدب، بالإضافة إلى حالة الفراغ النقدي التي عرفت في فترة (ما بعد البنيوية) أدّى إلى بروز نقد جديد يسعى إلى تفكيك شفرات النص بعيدا عن الجماليات الفنية، وبالتالي الانتقال من نقد النصوص إلى نقد الأنساق الثقافية.
- النقد الثقافي ممارسة نقدية تهدف إلى مقاربة النصوص مقاربة ثقافية، وذلك من خلال الرجوع إلى سياقاتها الخارجية النصية (السياسية، الاجتماعية، الدينية، التاريخية، الثقافية...) دون إهمال دور المؤلّف الذي يعد أهم عنصر في الملية الإبداعية، جاء هذا بعد إغفال المناهج السابقة التي سبقت النقد الثقافي لهذه المرجعيات والمنطلقات التي لا يمكن الاستغناء عنها في التحليل الثقافي.
- النقد الثقافي لا يقتصر على دراسة ما هو نخبوي مؤسساتي وجماهيري فقط، بل يمتد إلى ما هو أ وسع بدراسة ثقافات المجتمعات البدائية أو المتدنية من خلال عاداتها وتقاليدها. وبغض النظر عن جنس الخطاب المتاح أكان شعرا أو نثرا.
- يمثل النسق المضمر هدفا أساسيا في المقاربة الثقافية، على اعتبار أن كل ثقافة تحمل في طيّاتها أنساقا متناقضة، ومتصارعة ومهيمنة، يعبر عنها الخطاب النصّي المنتج، عن غير وعي منه، وهو ما يكفل للغة وظيفتها النسقية الجديدة، ويجعل منها مجالا صريحا للنقد الثقافي، يميّزه عن غيره من المقاربات النقدية الأخرى.
- إن الحكم المطلق على عموم منجزنا الشعري العربي أنه أسير أنساق مضمرة جعلته محض تكرار لا ابتكار فيه، وهو حكم جائر بلا شك، تماما كما كانت الدعوة إلى موت النقد الأدبي على حساب النقد الثقافي، نوعا من التطرف القائم على أحادية النظر.

- اهتمت القراءة الثقافية بالنص والمؤلف والقارئ، وبهذا تجاوزت ما وقعت فيه المناهج السابقة التي ركزت على طرف واحد فقط، ولكن هذا لا يعني أنّ القراءة الثقافية عصمت عن الخطأ، بل وقعت هي الأخرى في هفوات منها الانتقائية وأسر الإيديولوجيا.

- وإذا ما رجعنا إلى شعر **أحمد بخيت** نجد تلك التنوعات والأصناف في الأنساق الثقافية التي ألبسته قناع جمال اللغة والبلاغة لكي تحقق الإضمار والتستر بشكل آمن، وتتسرب عبر العقول والأزمنة تاركة بهذه التغيرات الثقافية تأثيرها على المجتمع وثقافته.

- كان لحضور النسق الديني أثره في منح الشاعر فاعلية وحيوية ولفت انتباه القارئ ضمن أنساق دينية لها مرجعيات ثقافية في الذاكرة المجتمعية، سواء أكانت ظاهرة أم مضمرة، فشكل ذلك دورا بارزا في تكثيف الحدث الشعري.

- أَدَّى النسق التاريخي دورا مهمًا في تمرير مجموعة من المضمرات عملت على إقناع القارئ بما يؤمن به الشاعر، حيث تميز هذا النسق بازدواجية الوظيفة، والاستعمال فالشاعر يستحضر التاريخ في المواضع التي يدعم فيها التاريخ آراءه وقناعاته. وفي المقابل يستعين به كأداة فاعلة في تشكيل أدوات القصيدة المعاصرة.

- رصد "أحمد بخيت" مدى تغير وتحوّل النسق الاجتماعي بفعل التراكم الزمني وتعاقب الأجيال، ونتيجة تغير الظروف الاجتماعية وانتشار الفقر، وطغيان المادية على العلاقات الإنسانية، مما أنتج علاقات سطحية وأخلاقيات عبثية.

- شغل النسق السياسي بأبعاده مساحة واسعة في شعر أحمد بخيت، وقد عبر بصدق عن حبه لوطنه في هيئة ولاءات ثورية وقيم وانتماءات مختلفة.

- قام أحمد بخيت بتوسيع المصطلح الصوفي ليشمل عواطف الإنسان باختلاف توجّهاتها، فانتقل المفهوم من المدلول الديني إلى المدلول الشعري الفني.

- النص الشعري لبخيت يعبر عن إمكانيات لغوية ينقلها خطابه الأدبي إلى المتلقي، ويكشف عبر بنيته الفنية وانزياحاته الأسلوبية عن الغشاءات التي تتقنع وراءها الذات لتكشف لنا عن مستويات التوهج الأنوي أو الانكسار ومَدَيْهِما.

- جمع أحمد بخيت بين العراقة والتراث والحداثة في شعره، ليشكل موروثا شعريا جديرا بالدراسة والاهتمام.

- ارتبطت صناعة الشعر عند بخيت بالنسج على منوال الفحول وتشرب طرائقهم في إجادة الاختيار وحسن التأليف دون إلغاء الخصوصية الإبداعية.

- الشاعر العربي منذ العصر الجاهلي وإلى الآن يحتفي بالأنثى ويتغنّى بجسدها. هذه الصورة هي صورة نمطية تعمل على تشييء المرأة، وعلى سجنها في صورة أحادية تربط جسد الأنثى بالمتعة وتقصي بذلك صفاتها الإنسانية.

- شكل الخطاب الشعري عند أحمد بخيت مادة أدبية واسعة وعميقة، استطاع من خلالها الانفتاح على نطاق واسع من جمهور المتلقين، ويكفي أنّه نجح في أن يكون حاملا لملكة أدبية نموذجية في الكتابة الشعرية المعاصرة.

توصيات:

➢ شعرية المشهد في الأعمال الشعرية الكاملة لأحمد بخيت، تحتاج إلى دراسة موسّعة، وذلك لاحتلالها مكانة كبيرة في شعره.

➢ التشكيل الإيقاعي في شعر أحمد بخيت يحتاج إلى دراسات معمّقة؛ فقد بنى قصائده ودواوينه على القطع المثلّثة العمودية، في تدويم إنشادي يستحق الدراسة.

- الإيديولوجيا السياسية في شعر بخيت – ديوان القاهرة نموذجا، باعتبار أن هذا الديوان مؤدلج بثقافة وإيديولوجية صاحبه.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المراجع:

القرآن الكريم

المصادر:

1) أحمد بخيت: الأعمال الشعرية الكاملة، مج1، مج2، دار كليم للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2012م.

2) أحمد بخيت: ديوان القاهرة، دار كليم للنشر، القاهرة، ط1، 2013م.

3) أحمد بخيت: ديوان لارا، دار الكليم للنشر، القاهرة، ط1، 2014م.

المعاجم:

4) ابن فارس: معجم مقاييس اللغة، تح عبد السلام هارون، دار الفكر، بيروت، 1979م-1399هـ، ج5.

5) ابن منظور: لسان العرب، (مادة النقد)، (باب النون)، مج8، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط4، 2005م.

6) أحمد مختار عمر: معجم اللغة العربية المعاصرة، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 2008م.

7) الخليل بن أحمد الفراهيدي: العين، مج4، (مادة النقد)، (باب النون)، تح، عبد الحميد الهنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان.

8) لويس معلوف الياسوعي: المنجد في اللغة، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، لبنان، ط18.

المراجع العربية

9) ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجبل، بيروت، لبنان، 1981م.

10) أبو البقاء العكيري: البيان في شرح الديوان، تحقيق مصطفى السقا وإبراهيم الأبياري وعبد الحفيظ شلبي، بيروت، دار المعرفة (ج1).

11) أحمد بو حسن: مدخل إلى علم المصطلح، مجلة الفكر العربي المعاصر، مركز الانتماء القومي (بيروت، لبنان) عدد 61/60 (1989م).

12) أحمد يوسف عبد الفتاح: لسانيات الخطاب وأنساق الثقافة، منشورات الاختلاف الدار العربية للعلوم، الجزائر، بيروت، ط1، 2010م.

13) أحمد يوسف: القراءة النسقية، سلطة البنية ووهم المحاثية، الدار العربية للعلوم ناشرون الجزائر، ط1, 2007م،

14) عاطف جودة ناصر: الرمز الشعري عند الصوفية، دار الأندلس، بيروت، لبنان –ط3، 1983م.

15) بشار عواء، معروف عصام فارس الخرستاني: تفسير الطبري، جامع البيان عن تأويل القرآن.

16) حسين حمودة: الرواية والمدينة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ط1، القاهرة، 2000م.

17) حسين مؤنس: الحضارة دراسة في أصول وعوامل قيامها وتطورها، عالم المعرفة (1)، الكويت، ط2.

18) حفناوي بعلي: مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن، الدار العربية للعلوم منشورات دار الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007م.

19) حفناوي رشيد بعلي: قراءة في نصوص الحداثة وما بعد الحداثة، دروب للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2011م.

20) حميد آدم ثويني: منهج النقد الأدبي عند العرب، دار الصفاء والتوزيع، عمان، ط1، 2004م.

21) الحنفي عبد المنعم: موسوعة علم النفس والتحليل النفسي: القاهرة، مكتب مدبولي، ط1، 1978م.

22) د.عبد الغني عماد: سوسيولوجيا الثقافة والإشكاليات، مركز الوحدة العربية، بيروت، ط1، 2006م.

23) د.علي محمد صلابي، صلاح الدين الأيوبي، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ط2، 2008م.

24) الحافظ الذهبي: سير أعلام النبلاء، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط3, 1985م، ج2.

25) رجاء عيد: المصطلح في التراث النقدي، منشأة المعارف، الإسكندرية، ط1، 2000م.

26) رجاء عيد: لغة الشعر العربي المعاصر، دار منشأة المعارف، الإسكندرية، 1985م.

27) سامح الرواشدة: مغاني النص، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2006م.

28) سامية علوي: النقد الأسطوري وقراءة الشعر العربي المعاصر – فعاليات الندوة الدولية التونسية، بيت الحكمة، "جمام" من 28 إلى 30 أفريل 2015م

29) سعيد اسماعيل علي: الفكر التربوي العربي الحديث، سلسلة عالم المعرفة، عدد 113، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، دط، الكويت، 1987م.

30) سمير مصطفى فراج: شعراء قتلهم شعرهم، مكتبة مدبولي الصغير، القاهرة، ط2، 1997م.

31) سيد قطب: في النقد الأدبي أصوله ومناهجه، دار الشرق، بيروت، دط.

32) شحات محمد عبد المجيد: بلاغة الراوي، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ط1، القاهرة، 2000م.

33) صالح بشرى موسى: بويطيقيا الثقافة نحو نظرية شعرية في النقد الثقافي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 2012م.

34) صلاح قنصوة: تمارين في النقد الثقافي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، القاهرة، دط، 2007م.

35) ضياء الكعبي: السرد العربي القديم، الأنساق الثقافية وإشكاليات التأويل، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، 2005م.

36) طلال المير: النبوءة في الشعر العربي الحديث، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2009م.

37) عبد الجليل منقور: المقاربة السيميائية للنص الأدبي، أدوات ونماذج محاضرات الملتقى الوطني الأول (السيميائية والنص الأدبي)، قسم الأدب العربي جامعة محمد خيضر، بسكرة 2001.

38) عبد الحميد جودة السحار، أبو ذر الغفاري، دار مصر للطباعة، القاهرة، ط1، 1943م.

39) عبد الغني عماد: سوسيولوجيا الهوية، جدليات الوعي والتفكك وإعادة البناء، مركز دراسات الوحدة العربية، ط1، بيروت، 2017م.

40) عبد الفتاح أحمد يوسف: قراءة النص وسؤال الثقافة – استبعاد الثقافة وعي القارئ بتحولات المعنى– عالم الكتب الحديث، أربد، الأردن، ط1، 2009م.

41) عبد الفتاح العقيلي: "النقد الثقافي قضايا وقراءات، مكتبة الزهراء، الرياض، السعودية، ط1، 2009م.

42) عبد الفتاح كيليطيو: المقامات–السرد والأنساق الثقافية– تر عبد الكريم الشرقاوي، دار توبقال للنشر، المغرب، ط2، 2001م.

43) عبد القادر الجرجاني: دلائل الإعجاز، قرأه وعلّق عليه: محمود شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، ودار المدني بجدة، ط3، 1999م.

44) عبد الله الغذامي وعبد النبي أسطيف: نقد ثقافي أم نقد أدبي، دار الفكر، دمشق، سوريا، ط1، 2004م.

45) عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير من البنوية إلى التشريحية، الهيئة المصرية العامة، مصر، ط4، 1993م.

46) عبد الله الغذامي: القبيلة والقبائلية أو هويّات ما بعد الحداثة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2009م.

47) عبد الله الغذامي، النقد الثقافي، دراسة في الأنساق الثقافية العربية، المركز العربي، لبنان، ط3، 2005م.

48) عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، دار العودة ودار الثقافة، بيروت، ط2، 1972م.

49) عز الدين مناصرة: الهويات والتعددية اللغوية، قراءات في ضوء النقد الثقافي المقارن، دط، 2014م.

50) عز الدين مناصرة: علم التناص المقارن، نحو منهج عنكبوتي تفاعلي، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2006م.

51) علي السيد سليمان: سيكولوجية النمو والنمو النفسي، دار النشر، جامعة القاهرة، ط2، 2002م.

52) عمر الدقاق: الاتجاه القومي في الشعر العربي الحديث، دار الشروق العربي، دط، لبنان.

53) فضيلة فاطمة درويش: سوسيولوجيا الأدب، دار أسامة للنشر، ط1، الأردن، 2013م.

54) فيروز راد وأمير رضائي: تطوير الثقافة، دراسة اجتماعية في تنمية الفكر الإسلامي عند علي شريعي، بيروت، ط1، 2009م.

55) كمال أبوديب: في الشعرية – مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1، 1991م.

56) محمد السيد عبد الرحمن: نظريات الشخصية، دار قباء للنشر، القاهرة، ط1، 1998م.

57) محسن جاسم الموسوي: النظرية والنقد الثقافي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2005م.

58) محمد رضا: الحسن والحسين سيدا شباب الجنة، تح: محمد بيومي، دار الغد الجديد، المنصورة، مصر، ط1، 2005م.

59) محمد علي كندي: الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، ط1، 2003م.

60) محمد كريم الكواز، البلاغة والنقد والمصطلح والنشأة والتحديد، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2006م.

61) ميجان الرويلي وسعد البازغي، دليل الناقد الأدبي، إضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا، بيروت، لبنان، دط.

62) نادي ساري الديك: الشعر والقضية، دار الكرمل، ط1، 1995م.

63) حسين القاصد: النقد الثقافي ريادة وتنظير وتطبيق، العراق رائدا، مطبعة التجليات للنشر والترجمة والتوزيع، القاهرة، ط1، 2008م.

64) ديوان المتنبي، تحقيق وشرح كرم البستاني، دار صادر بيروت للطباعة والنشر، 1403هـ/ 1983م.

65) يوسف عليمات: النسق الثقافي (قراءة في انساق الشعر العربي القديم) عالم الكتاب الحديث، عمان، ط1، 2009م.

66) يوسف وغليسي: مناهج النقد الأدبي، جسور للنشر والتوزيع، المحمدية، الجزائر، ط12، 2010م.

المراجع المترجمة:

67) آرثر أيزابرجر: النقد الثقافي، تمهيد مبدئي للمفاهيم الرئيسية، تج وفاء إبراهيم ورمضان بسطاوي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2001م.

68) تيري ايغلتون: فكرة الثقافة، تر: ثائر ديب، دار الحوار، سوريا.

69) جون ستروك، البنيوية وما بعدها من ليفي شتراوس إلى دريدا، ترجمة: محمد عصفور، عالم المعرفة، المجلس الأعلى للثقافة، الكويت، ط1، 1996م.

70) كريستيان انجلي وجان ايرمان: كتاب نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، ت: ناجي مصطفى، دار الخطابي، ط1، الدار البيضاء، 1989م.

71) فنسنت ليتش: النقد الأدبي الأمريكي من الثلاثينيات إلى الثمانينيات، تر محمد يحيى، المجلس الأعلى للثقافة، 2000م.

72) سيغموند فرويد: مقدمة كتاب الأنا والهو، تر: نجاتي محمد عثمان، دار الشروق، 1972م، ط1.

73) شبلي واليا: إدوارد سعيد وكتابة التاريخ، تر: أحمد حريس وناصر أبو الهيجاء، أزمنة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2007م.

74) ك نلوولن، ك نوريس، ح أوزبورن: موسوعة كمبريدج في النقد الأدبي، القرن العشرون، المداخل التاريخية والفلسفية والنفسية، مراجعة وإشراف رضوى عاشور، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2005م.

75) حسين حاج محمدي: مدرسة برمنجهام، ماهيتها ورؤاها في وثيقة النقد والتحليل، تر: سعد مندي اللعبي، ط1، بيروت، لبنان، 2019م.

76) مالك بن نبي: مشكلة الثقافة، تج عبد الصبور شاهين، دار الفكر، بيروت، ط4، 1984م.

المراجع الأجنبية

77) Barker,C.(2004) Sage Dictionary of Cultural Studies, P162 https://telidjene.yoo7.com/t95-topic

78) Locan Jacques, The Fundamental Concepte of Psycho – Analisis Penquim books 1977

مواقع الانترنت

79) أحمد بخيت، "حملني نزار قباني على كتفيه فرأيت أبعد هما رأى"، حوار في موقع ندوة: https://www.arabicnadwah.com/interviews/bekhitinterview.htm

80) أضواء للبحوث والدراسات https://adHwaa.net تاريخ النشر 2021/04/09 تاريخ الاطلاع 2023/04/04.

81) موقع أشرعة .https//www.ashriaa.com/poet/us-bkit/131-bket

82) موقع البلد: https ://www.ebbalad.nerus/4976903 عنوان المقال: أحمد بخيت: الإبداع يبدأ من الأنا.

83) جميل حمداوي: النقد الثقافي بين المطرقة والسندان، السبت 8 يناير 2012م، منبر حر للثقافة والفكر، الموقع: http://www.diwana/arab.com

84) جميلة بنت عيادة الشمري: مفهوم الثقافة في الفكر العربي والغربي www.alkab.net

85) النظم السياسية المقارنة، إعداد الدكتور: فيرم سليم elearning-Univ-djelf 2020/2019

الدوريات والمجلات:

86) اسماعيل حلياص حمادي، إحسان ناصر: النقد الثقافي، مفهومه، منهجه، إجراءاته، مجلة كلية التربية، جامعة العراق، ع13، 2013م.

87) آلاء دياب: النقد الثقافي واستقباله في النقد العربي الحديث مجلة جامعة حماة، المجلد1، العدد9، 2018م.

88) صبري حافظ: الرواية العربية والتحولات الاجتماعية والثقافية، مجلة تبين، العدد2، المجلد1، خريف 2012، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات.

89) عائشة بومهراز: نحو وعي ثقافي بقراءة ثقافية للنص الإبداعي، مجلة الناس، العدد9، كلية الآداب واللغات والعلوم الاجتماعية، جامعة جيجل، الجزائر، أفريل 2010م.

90) عبد الهادي علاء: شعرية الهوية ونقص فكرة الأصل (الأنا بوصفها أنا أخرى لدراسة ثقافية)، عالم الفكر، العدد1، المجلد 36، يوليو، سبتمبر 2007م.

91) عبد الوهاب أبو هاشم: "مشروع النقد الثقافي" مقدمة في ملتقى الإبداع، اللقاء الخامس 17 أفريل 2003م.

92) مديحة عتيق: النقد الثقافي عند العرب، مجلة منون، ع1، كلية الآداب واللغات والعلوم الاجتماعية والإنسانية، جامعة الطاهر مولاي، سعيدة، الجزائر، ديسمبر2011.

93) مصطفى الضبع: أسئلة النقد الثقافي، مؤتمر أدباء مصرفي الأقاليم23-26 ديسمبر 2003م.

الأطروحات

94) نبأ باسم رشيد: الشعر الجاهلي في ضوء الأنساق الثقافية اللامنتمي اختيارا بإشراف د.أحمد عبد حسين الفرطوسي، رسالة ماجستير، كلية التربية للعلوم الإنسانية، جامعة بغداد، 2015م.

الملاحق

نبذة عن حياة الشاعر أحمد بخيت:

"أحمد بخيت" شاعر مصري معاصر، ولد في محافظة أسيوط بصعيد مصر في 26 فيفري 1966م لأسرة بسيطة، بدأ رحلته مع الدراسة مبكرا، ليدخل الفرع الأدبي في الثانوية، وبعد إنهائها انتقل إلى القاهرة ليدرس في كلية دار العلوم في جامعة القاهرة، وتخرّج منها في عام 1989م ليعمل بعدها معيدا بقسم البلاغة والنقد الأدبي والأدب المقارن لمدة خمس سنوات.

ترك "أحمد بخيت" العمل الأكاديمي ليتفرّغ للكتابة منذ 1995م، وقد اتخذ هذه الخطوة لأنّه شعر بأن العمل الأكاديمي بدأ يسرق من شاعريته وإبداعه.

حصل بخيت على عضويات كثيرة منها عضوية جمعية المؤلفين والملحنين في باريس، وعضو أتيلية القاهرة للأدباء والفنانين وعضوية دار الأدباء بالقاهرة.

صدر له:

1- ليلى شهد العزلة – شعر- طبعة الأولى 1999م – دار زويل للنشر.

2- ليلى صمت الكليم – شعر- طبعة أولى – 2002 منشورات بخيت.

3- وداعا أيتها الصحراء – شعر- طبعة أولى – 1998- دار زويل للنشر.

4- عبقرية الأداء في شعر المتنبي – نقد - طبعة أولى 1989 – دار الحقيقة للأعلام الدولي.

5- الأخير أولا – شعر.

6- عطر – شعر.

7- جزيرة مسك.

8- وطن بحجم عيوننا شعر .

9- بيوت الأحبة شعر.

الجوائز الأدبية:

1- الجائزة الأولى في الشعر على مستوى الجمهورية من المجلس الأعلى للثقافة، الفنون والأدب ثلاث مرات متوالية 89/88/87

2- جائزة أمير الشعراء أحمد شوقي عام 1998م

3- جائزة (المبدعين) الدورة الأولى الإمارات أفضل قصيدة عربية 2000م.

4- جائزة الدولة التشجيعية في الشعر مصر م.2000

5- جائزة المنتدى العربي الإفريقي مهرجان أصلية المغرب أفضل ديوان عربي 2000م

6- جائزة المبدعون الدورة الثانية الإمارات أفضل ديوان عربي 2002م

7- جائزة البابطين للإبداع الشعري، أفضل قصيدة عربية، الكويت 2002م

8- جائزة الشارقة للإبداع في أدب الأطفال 2005م

جائزة البردة الشريفة أبو ظبي 2005م

جائزة شاعر مكة – محمد حسن فقي – مؤسسة يماني الخيرية 2005م

جائزة أمير الشعراء أبو ظبي الثالثة 2008م [1].

(1) انظر موقع أشرعة https//www.ashriaa.com/poet/us-bkit/131-bket. وغلاف مجلد الأعمال الكاملة لبخيت.

فهرس المحتويات

الفهرس	
تشكر وعرفان	
الإهداء	
المقدمة	أ-ب-ج-د-هـ
الفصل الأول: النقد الثقافي/ قراءة في المصطلح والمرجعيات	
تمهيد	**7**
أولا: مفهوم النقد الثقافي	**8**
4-4- مفهوم النقد أ- النقد لغة	**8**
ب- النقد اصطلاحا	**9**
4-5- مفهوم الثقافة أ- الثقافة لغة	**10**
ب- الثقافة اصطلاحا	**12**
4-6- مفهوم النقد الثقافي	**14**
ثانيا: النقد الثقافي بين المرجعية الغربية والتلقي العربي	**16**
2-1- النقد الثقافي عند الغرب	**16**
2-2- النقد الثقافي عند العرب	**20**
ثالثا: مدارس النقد الثقافي	**23**
3-1- مدرسة فرانكفورت: (Ecole de Francfort)	**23**
3-2- مدرسة النقد الجديد: (Nouvelle Ecole de Classe)	**24**

3-3- مدرسة برمنجهام	**26**
رابعا : روافد النقد الثقافي	**28**
4-1-علم النفس	**28**
4-2-علم الاجتماع	**30**
4-3-علم العلامات (السيميوطيقا)	**31**
خامسا: مرتكزات النقد الثقافي	**32**
5-1- الوظيفة النسقية	**32**
5-2- المجاز الكلي	**33**
5-3- التورية الثقافية	**33**
5-4- الدلالة النسقية	**34**
5-5- الجملة الثقافية	**35**
5-6- المؤلف المزدوج	**35**
5-7- النسق المضمر	**35**
1.7.5. مفهوم النسق المضمر لغة واصطلاحا أ- النسق لغة	**35**
ب- النسق اصطلاحا	**36**
2.7.5. النسق المضمر	**36**
3.7.5.النسق الظاهر	**37**
4.7.5.النسق الثقافي بين المضمر والظاهر	**38**
سادسا: إستراتيجيات القراءة الثقافية للنص الأدبي	**41**
1- المصطلحات الثقافية	**41**

2- سياق العمل الأدبي	**42**
3- التيمات الثقافية	**43**
4- العلاقة بين الثقافة والخطاب	**44**
خلاصة	**46**
الفصل الثاني: جلي النسق المضمر في شعر أحمد بخيت	
تمهيد	**48**
1) مضمرات العنوان	**49**
2) النسق الاجتماعي	**61**
1- سوسيولوجيا الفقر	**63**
2- أنثوغرافيا البغاء	**68**
3- ظاهرة العنوسة وتداعياتها النفسية	**70**
4- ظاهرة المدينة كتجربة حياتية	**72**
3) النسق الديني	**75**
1- القرآن الكريم	**76**
2- الحديث النبوي الشريف	**84**
4) النسق السياسي	**89**
أ- الإيديولوجيا الوطنية في شعر أحمد بخيت	**91**
ب- الإيديولوجيا القومية	**99**
5) النسق النفسي	**107**

مستويات التوهج والإنكار: أ) ارتفاع مؤشّر توهج "الأنا"	**109**
ب) انكسار الأنا وهبوط مستوى التوهج	**114**
6) النسق التاريخي	**123**
أ- الشخصيات التاريخية	**123**
ب- الأحداث التاريخية	**131**
الخاتمة	**138**
قائمة المراجع	**143**
المصادر	**143**
المعاجم	**143**
المراجع العربية	**143**
المراجع المترجمة	**148**
المراجع الأجنبية	**149**
مواقع الانترنت	**149**
الدوريات والمجلات	**150**
الأطروحات	**151**
الملاحق	**153**
الفهرس	**156**
الملخص	

الملخص

الملخص

تهدف هذه الدراسة إلى قراءة الأنساق الثقافية للنص الأدبي، بحيث تكشف عن مقاصد المبدع ووعيه واستخراج الأنساق المنطوية تحت غطاء اللغة سواء كانت ظاهرة أو مضمرة، وهذا ما حاولنا تطبيقه في بحثنا الموسم بـ" الأنساق الثقافية في شعر أحمد بخيت"، إذ حاولنا الإلمام بعناصر البحث في الكشف عن بعض الأنساق الثقافية المضمرة، إذ حاولنا الإجابة عن الإشكالية الرئيسية التالية:

- ما هي أهم الأنساق المضمرة التي شكلت البنية النصية في شعر "أحمد بخيت" دون وعي منه، لتمرر في شكل أقنعة ثقافية للقارئ؟

وللإجابة عن الإشكالية المطروحة قسّمنا البحث إلى: مقدمة، مدخل وفصلين، وخاتمة، وقائمة مراجع بالإضافة إلى ملخصين أحدهما باللغة العربية والآخر باللغة الإنجليزية، تعرضنا في الفصل الأول إلى الجانب النظري وجاء عنوانه "النقد الثقافي قراءة في المصطلح"، وفيه ضبطنا المصطلحات والمفاهيم الأساسية في بنية البحث، إضافة إلى إحاطة شاملة بكل جوانب هذا المنهج من نشأته ومبادئه وأهدافه، إلى مدارسه ومرتكزاته.

أما الفصل الثاني فكان تطبيقيا وسمناه بـ"النسق المضمر في شعر أحمد بخيت —نماذج مختارة–" حيث قمنا برصد الأنساق المختلفة، و كشف مضمرات العناوين والقصائد في أعماله الشعرية.

خلص البحث إلى أن النقد الثقافي يهتم بالتعامل مع النص في ضوء الثقافة التي أنتجته، و ما للثقافة من دور مهم في ترسيخ واستمرار الأنساق المضمرة، من منطلق تأثيرها و توجيهها للأنساق الثقافية، إذ أن النقد الأدبي والثقافي مختلفان من حيث استقراء بنية الخطاب الشعري فالأول يعمل على كشف الجمال البلاغي والفني للنصوص الأدبية، أما الثاني فيتعلق في النصوص من أجل كشف ما هو مُضمر وراء هذا الجمال البلاغي، ومن باب تشكيلها وتنويعها على الثراء للعلامة اللغوية حيث يفرض الخطاب الشعري شفرات تواصلية وأساليب إقناعية لتمرير رسائله، من أجل

الملخص

تحقيق أهدافه وبلوغ مبتغياته مستلهما أنماط وسلوكيات القبيلة في تواصلها وتبادلها الثقافي مستخلصا أنواد التواصل الجماعي وشفراته حتى يتسنى له توظيفها وتمثيلها.

الكلمات المفتاحية: نقد؛ ثقافي؛ نسق؛ مضمر؛ ظاهر.

Abstract

The present research is aiming at identifying the cultural patterns of literary texts; trying to reveal the innovator's inner intentions and the extent of his/her awareness and identifying all the patterns involved under the what is called language be it explicit or implicit .This is the main concern of our practical part of the dissertation entitled " The Cultural Patterns in Ahmad Bakheet's Potery" . We tried to be acquainted with all the research elements in order to identify some of the implicit cultural patterns.

What are the most important implicit patterns that formed the textual structure in the poetry of "Ahmad Bakheet" without his awareness, to pass in the form of cultural masks for the reader?

In order to get answers for the research questions, our dissertation is set as follow: an introduction, a preface, two chapters and a conclusion, and a list of references, in addition to two summaries, one in Arabic and the other in English.

In the first chapter, we were exposed to the theoretical side, and its title was "Cultural Criticism, a Reading in the Term", and in it we set the basic terms and concepts in the structure of the research, in addition to a comprehensive briefing on all aspects of this approach from its origins, principles and objectives, to its schools and foundations.

As for the second chapter, it was applied, and we called it: "The implicit pattern in Ahmed Bakhit's poetry - selected models." Where we monitored the different patterns, and revealed the implicit elements of the titles and the body of the poems in his poetic works.

The research concluded that cultural criticism is concerned more with texts produced within their own culture as it plays this primordial role in firmly implanting the implicit patterns in terms of its impact on the cultural patterns as literary and cultural criticism differ in terms of extrapolation of the structure of the poetic

discourse. The first exposes the rhetoric & artistic beauty of literary text as for the second, it deeply checks the text to explicit what is implicit within. And as well to see the influence of the variety of text forms on how rich the linguistic signs maybe , for poetic discourse imposes some communicative codes and persuasive methods to pass on the messages conveyed and to achieve its aims, inspired by the tribe's patterns and behaviors in its communication & cultural exchange and this very discourse extracting the collective communicative codes and ciphers so that latter are better represented and adopted.

Keywords:

Criticism, Cultural, Pattern, Implicit, Explicit, Ahmad Bakheet.