تحولات النسق الثقافي في قصيدة "جيرنكا" لأحمد عبد المعطي حجازي

د. أحمد بلبولة

كلية دار العلوم- جامعة القاهرة

مقدمة

يعالج هذا البحث تحولات النسق الثقافي في قصيدة "جيرنكا" Guernica لأحمد عبد المعطي حجازي، التحولات التي تعكس صراع الفنان مع ثقافته، وتكشف عن جهاد روح الريادة على المستويين : الظاهر والمضمر. والبحث إذ يتبنى إجرائيا النقد الثقافي لا يقع أسيرا لمقولاته، وإنما يعدل فيها بل يتجاوزها إلى نقد الأساس الذي قامت عليه، اعتمادا على فحص المادة الحية المعالجة التي كانت -هنا- امتحانا صعبا للتنظير في هذا المنهج النقدي الجديد، كأن ينبه – مثلا – إلى أن بعض ما يقدمه منظرو النقد الثقافي على أنه نسق ثقافي من الممكن ألا يكون كذلك، وقد يكون أصلا إنسانيا عاما، وأن ما يبدو استجابة آلية للفنان منها ليس كذلك، وإنما يأتي عن وعي بقيمتها، وهو ما يدعو بصدق إلى التنبه إلى أن الفنان- خاصة إذا كان بحجم أحمد عبد المعطي حجازي- ليس ترسا يعمل ضمن ماكينة ثقافية كبرى دون أن يملك إرادة تشغيلها أو تعطيلها، الأمر الذي يقتضى إعادة الجمالي إلى اللب من الثقافة بعد أن استشرت دعاوى ابتذاله والتحقير من شأنه، أو على أقل تقدير زحزحته من المتن إلى الهامش بعد إسقاط حكم القيمة، والتنبه أيضا إلى أن الافتتان بالفكرة – دون الوعي بملابسات ظهورها- هو الذي يوقع في العمى وليس العكس، فمحاولة كسر النسق قد تؤدي إلى الفوضى، كما أن رجم البلاغة قد يفضي إلى ضياع التميز. هذا وقد جاء البحث مشتملا على النقاط التالية :

١-بين الجمالي والثقافي.

٢-النسق الثقافي.

٣-النسق بين التراكم والتاريخانية الجديدة.

٤- الأسس الإجرائية للمعالجة الثقافية.

٥-تحولات النسق الثقافي في قصيدة جيرنكا لأحمد عبد المعطي حجازي.

بين الجمالي والثقافي

تلخص إجابة أستاذنا أحمد درويش في الندوة التي عقدتها مجلة فصول عن النقد الثقافي عن سؤال طرحه حول علاقة النقد الثقافي بالنقد الأدبي القَلَقَ النَّقْدي المُبَكِّر من أن تنشأ حالة تعارض ينفي فيها أحدهما الآخر: "إن هذا النقد لا يردم التمايزات الجمالية بين الأجناس وحسب، بل يردم التمايزات بين الأدب والحدث"[١]، وهي إجابة تؤكد على الدور الجمالي للفن كما تتنبأ بأن النقد الثقافي يسير في طريقه إلى التأسيس للافن حين يقفز على الفوارق المائزة بين الأجناس الأدبية، أو يتجاهل خصوصية الأدب بما هو أدب، انتصارا لمستخلص أو قانون عام، بقَسْر الجزئيات على السَّلْك في خيطه، أو حشرها حشرا تحت مظلته Umbrella term. وقد بدا النقد الثقافي نافرا من الجمالي، متعاليا على البلاغي تنظيرا وتطبيقا دون أن يلتفت إلى أن "الجمالي يكمن في لب الثقافة : أي هو مجال نشاطات عبارة عن غايات بحد ذاتها"[٢]، وقد بلغ هذا التعالي وهذا النفور الحد الذي أعلن فيه عبد الله الغذامي موت النقد الأدبي وإحلال النقد الثقافي مكانه[٣]، وتزايدت دعوات ازدراء النصوص

---

[١] – درويش، أحمد (شتاء وربيع ٢٠٠٤) : مجلة فصول، ندوة ف "النقد الثقافي، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، عدد٦٣، ص١١٧.

[٢] – ديورنغ، سايمون (٢٠١٥) : الدراسات الثقافية مقدمة نقدية، ترجمة ممدوح يوسف عمران، الكويت، عالم المعرفة ٤٢٥، ص : ٢٥.

[٣] – الغذامي، عبد الله (٢٠٠٥) : النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية، الدار البيضاء، المملكة المغربية، المركز الثقافي العربي، ص : ٨.

المعيارية الكبرى لدى جيل ما بعد الحداثة، على نحو يذكر بثورة الطلبة في أوربا ١٩٦٨، حتى صار الحديث عنها كما يقول رونان ماكدونالد : "مثل الحديث عن القبعات المدورة العتيقة ذات الحواف الضيقة bowler hats، والنظارة بعين واحدة"[٤]، وربما وصل الأمر لأكثر من هذا فانبرى هذا الجيل لإسقاط السرديات الكبرى grand narratives على نحو ما دعا فرانسوا ليوتار J. F. Lyotard[٥] . ولعل هذا التعارض بين الجمالي والثقافي جاء نتيجة تعارض بين مفهومي الثقافة بين الشرق والغرب، من حيث إن الثانية لا تضع الوجدان في الحسبان، وربما شكَّل الجوهرَ من الأولى، فعلى الرغم من حداثة الثقافة كمصطلح في الشرق والغرب فقد ظل تعريفها القديم في الغرب الذي يقصرها على "كل ما هو خاص بالذهن أو بالعقل أو بالفكر المنطقي في مقابل العاطفة أو الشعور أو الإحساس"[٦] يلقي بظلاله خاصة مع التوجه العام في أن يصبح النقد علما – كالعلوم التطبيقية – له صبغة عالمية، ومن ثم فإن دعاوى ضرورة نقد العقل العربي التي تصاعدت في عالمنا العربي في الأوساط الأكاديمية أخيرا تأثرا بالبنيوية والتفكيكية وضعت الثقافة العربية كلها أمام مرآة لا تستطيع فيها تبين ملامحها الخاصة، وعليه فقد ضاعت هذه الملامح بتفاصيلها العديدة، أو تشوهت بينما الناقد الثقافي كان يحاول إثبات هيمنة النسق، والتأكيد على أن أهم دور للمثقف – أيا كان تعريفه – : أن يظل مستقلا عن السلطة[٧]، وأن "الثقافة تمثل أداة للمقاومة في مواجهة محاولات الطمس والإزالة والإقصاء؛ (لـ)أنَّ المقاومة شكل من أشكال الذاكرة في مقابل النسيان"[٨]

---

٤ ماكدونالد، رونان (٢٠١٤) : موت الناقد، ترجمة فخري صالح، القاهرة، المركز القومي للترجمة، ص: ١٢٧.

٥ - سيم، ستيورت (٢٠١١) : دليل ما بعد الحداثة "ما بعد الحداثة : تاريخها وسياقها الثقافي، ترجمة وجيه سمعان عبد المسيح، القاهرة، المركز القومي للترجمة، ج١، ص : ١١.

٦ – سعيد، إدوارد (٢٠٠٦) : المثقف والسلطة، ترجمة محمد عناني، القاهرة، رؤية، ص : ٩.

٧ – السابق، ص : ١١

٨ سعيد، إدوارد (٢٠٠٧) : الثقافة والمقاومة، ترجمة علاء الدين أبو زينة، بيروت، دار الآداب، ص : ١٤٣.

النسق الثقافي :

لا شك أن فكرة النسق وما استتبعته من ضرورة مقاومته هي إحدى تجليات المذهب الماركسي الذي لم يسقط بسقوط أنظمته في العالم، فالعلاقة بين النسق والمثقف – وفق تعريف النقد الثقافي– تعكس التراتب الهرمي الاجتماعي، وتحرض على ضرورة حدوث انقلاب طبقي، يسود فيه المُهَمَّش المُقْصَى بمساعدة المثقف المنحاز له على طول الخط، ويكاد يرسم ماركس حالة استلاب الفرد أمام هيمنة النسق hegemony هذه ويعتذر عنه في سياق حديثه عن تطور النمو الاقتصادي للمجتمع في مقدمة كتابه "رأس المال" : "ووجهة نظري، التي تقول بأن تطور النمو الاقتصادي للمجتمع يمكن تمثيله بسير الطبيعة وتاريخها – لا تؤدي بحال من الأحوال إلى أن تجعل من الفرد مسئولا عن علاقات يظل هو مخلوقها اجتماعيا، مهما فعل للتخلص منها"[٩]. النسق إذن كيان متعال يمارس سطوته على جماعة معينة، وبالانتقال من التمييز على أساس التفاوت الطبقي – وفقا لتطوير عالم الاجتماع نيكلاس ليمان – إلى التمييز على أساس وظيفي يمكن أن يخصص هذا الكيان بأنه سياسي أو اقتصادي أو تربوي أو قضائي .. وهلم جرا[١٠] ، ولذلك فكما انصرف النقد الثقافي عن الجمالي فإن المعالجة– وفقا لآلياته المقترحة– ستتوجه بكليتها إلى الخطاب تاركة من ورائها النص الذي لم يعد ذا قيمة ما لم يخدِّم على القانون الكلي المكتشف، يرى الغذامي أن "قد تدرجت النقلات النوعية في مجال النظر النقدي من أطروحة ريتشاردز في التعامل مع القول الأدبي بوصفه (عملا) إلى رولان بارت الذي حول التصور من (العمل) إلى (النص) .. وكذا كان إسهام

---

[٩] – ماركس، كارل (١٩٥٠) : رأس المال نقد الاقتصاد السياسي، ترجمة محمد عيتاني، بيروت، مكتبة المعارف، ج١ ص : ٩.

[١٠] – لومان، نيكلاس (٢٠١٠) : مدخل إلى نظرية الأنساق، ترجمة يوسف فهمي حجازي، كولونيا (ألمانيا)– بغداد، منشورات الجمل، ص : ٥.

فوكو في نقل النظر من (النص) إلى الخطاب"[١١]. ورغم ذلك فإن تعريف الغذامي للنسق يبدو خاصا جدا به؛ إذ شرط له شروطا وظيفية توقعه في التناقض، وتخرجه عن العلمية، وتكرس للذاتية أو لثقافة الفحل – على حد قوله هو – التي كانت أحد مآخذه الكبرى على العقل العربي، فهو يشترط أن يكون جماليا جماهيريا عند الجماعة الثقافية، ثم يستبعد الرديء والنخبوي، مع التأكيد على أن الجمالي فيه ليس سوى حيلة من حيل تمريره وتسربه، ومن ثم يدعو إلى ملاحقة هذا النوع الجمالي الخطير، ونتيجة لدعوته هذه يضع أدونيس ونزار قباني في سلة واحدة[١٢]، وهو ما لا يمكن فهمه أو قبوله، إضافة إلى فهم أو قبول إشكاليات أخرى كإسقاط "حكم القيمة"[١٣]. ثم إن السؤال الكبير الذي لابد أن يواجه به هذا الطرح الذي يبدو طرحا فوقيا أو قبليا مسبقا هو : كيف غاب عن يقين الناقد الثقافي أن الإبداع الأدبي من حيث نوعيته هو في الأساس تجلٍّ من تجليات مقاومة الهيمنة. وربما يكون هذا الذي دفع بمحمد عبد المطلب ليقدم حلولا توفيقية لبعض هذه الإشكاليات، حين دعا إلى ضرورة استبدال مصطلح "القراءة الثقافية" بمصطلح "النقد الثقافي"؛ لأن "النقد في صلته بالأدب يعتمد الكشف عن طبيعته الأدبية، متوسلا بالشرح والتحليل بهدف الوصول إلى إصدار الحكم بالجودة وسواها"[١٤]، ومن ثم يفرق بين مستويين من مستويات القراءة : القراءة الجمالية وهي في حاجة إلى (الكفاءة اللغوية)؛ لأنها ستكون معنية بالدلالة العامة للنص، وهو ما يتطلب فحصا للتعبير إفرادا وتركيبا، والمستوى الثاني : القراءة الثقافية وهي في حاجة إلى (الكفاءة الثقافية)، لأنها ستعنى برد الدلالة لمرجعها الثقافي، مع الوعي بأن "بين المستويين ترابطا حميما، ذلك أن

---

[١١] – الغذامي، مصدر سابق، ص : ١٣.

[١٢] – الغذامي، مصدر سابق، ص : ٧٧، ٧٨.

[١٣] - ماكدونالد، مصدر سابق، ص : ١٤٥.

[١٤] – عبد المطلب، محمد (٢٠١٣) : القراءة الثقافية، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، ص : ١٩.

العلاقة بينهما علاقة جدلية، إذ لا لغة بلا ثقافة، ولا ثقافة بلا لغة"[١٥] ، ولا شك أن ما قدمه محمد عبد المطلب يأتي متسقا مع ما دعا إليه من ضرورة التحول عن النقل إلى الإنتاج في التعامل مع الوافد الغربي، الإنتاج الذي يقوم ببعض التعديلات –على هذا الوافد– حتى تتوافق الأسس النظرية ولا تتعارض أثناء تطبيق إجراءاتها على النص العربي؛ "لأن النص العربي تأبَّى على معظم هذه الإجراءات التطبيقية لخصوصيته اللغوية والثقافية"[١٦]، ومن هنا يدعو إلى أن تبدأ القراءة الثقافية من النص لا من شيء خارجه : "لابد أن تبدأ من النص لتربطه بأنساق ثقافته، أما الخطأ المنهجي، فهو الذي يعكس هذا المسار، إذ يبدأ من أنساق الثقافة لكي يصل منها إلى أنساق النص"[١٧]، ولكي تتحقق هذه القراءة فلابد أن تبدأ حَرَكَتُها من "السطوح التي تتبدى للقراءة العادية، ثم تتجاوزها إلى الحركة العميقة التي تكشف الأقنعة، وتهتك الحجب"[١٨]. وإضافة إلى هذه الصيغة التوفيقية بين الجمالي والثقافي التي قدمها محمد عبد المطلب، يلفت النظر أيضا إلى أن " اللغة نسق ثقافي يكاد يستوعب كل الأنساق، وهي التي تمتلك قدرة التمييز بينها، ووضع الحدود المعرفية الفارقة لها، ومن ثم لم يكن غريبا أن يربط اللغويون بين ظهور اللغة وما أسموه المواضعة"[١٩]، وهو ما يطرح ضرورة وجود وسط لوصول الرسالة لغويا كان أو دينيا أو سياسيا أو اجتماعيا، دون أن يعني ذلك هيمنة أو تسلطا أو تغلبا للنسق؛ إذ كيف يتواصل البشر دون وجود هذه المواضعة بمستوياتها المختلفة. الأمر الذي يدعو إلى تجديد الثقة مرة أخرى في المبدأ البلاغي العربي القديم : مطابقة الكلام لمقتضى الحال. وبالتبعية فإنه ليبدو أن فحص النسق دون الوعي بهذه الإشكاليات يوقع في

---

[١٥] – السابق، نفس الصفحة.

[١٦] – السابق، ص : ١٣.

[١٧] – السابق، ص : ٢٠.

[١٨] – السابق، نفس الصفحة.

[١٩] – السابق، ص : ٢٢.

أن "يتحول النقد الثقافي إلى نقض ثقافي".[٢٠]، أو فتنة شكلية بالحداثة تنحي جانبا تساؤلات الجدوى[٢١]، حتى ولو كان متبنيه يقظا للتراكم الذي جعله محمد عبد المطلب الركيزة الأساسية في القراءة الثقافية[٢٢]

النسق بين التراكم والتاريخانية الجديدة

لا شك أن التباس تعريف النسق، الذي لا يزال ملتبسا إلى الآن، كان وراء محاولة تخصيصه السابقة أو إعادة إنتاجه بما يتوافق مع المنتج الإبداعي العربي، ولذلك يأتي التراكم إضافة من الناقد العربي لاجتهادات نظيره الغربي، ويأتي أيضا نتيجة توجس كابده هذا الناقد ببزوغ الحداثة العربية إبداعا وتنظيرا؛ لأنه يسقط مبدأ القطيعة مع التراث ويعيد للتراث قيمته من حيث إنه لا يزال فاعلا : قيمة وإجراء. وبشيء من الخصوصية يوضح عبد المطلب المقصود بدور التراكم في القراءة الثقافية؛ فيقول: "إنه الذي يكسبها نوعا من الشمول الرأسي والأفقي، فالتراكم هو الذي يستحضر الطبقات الرسوبية لكل نسق ثقافي على حدة، ثم يربط بين الأنساق – في مجملها – على وجه العموم"[٢٣]؛ فليس صوابا على طول الخط أن يحمل الماضي سوءات الحاضر؛ لأن "القراءة المنصفة قد تلحظ كيف أن الأنساق التراثية قد تكون مضادة لهذه الأنساق الطارئة بكل محتوياتها المرفوضة"[٢٤]، غير أنه – مع التسليم بقيمة التراكم فقد يفضي الإيمان به إلى اعتناق مبدأ تاريخية النسق، ويسقط تزامنيته، مما يتعذر معه معالجة أدب الالتزام عموما، أو أدب المذاهب كالكلاسيكية والرومنتيكية،

---

[٢٠] – السابق، ص : ٢٠.

[٢١] – درويش، أحمد (٢٠١٥) : النص والتلقي حوار مع نقد الحداثة، القاهرة، الدار المصرية اللبنانية، ص: ٢٩

[٢٢] – السابق، ص :٢٥

[٢٣] – السابق، ص : ٢٣.

[٢٤] – السابق، نفس الصفحة.

ويؤول الأمر إلى زادانوفية جديدة تحجب الأعمال الأدبية وتنكل بكتابها[٢٥] مما يدفع إلى التأكيد على ضرورة تبني أن يجمع النسق بين المبدأين معا، بمعنى أنه من الممكن أن يكون تاريخيا أو تزامنيا على حد سواء، وإلا فكيف يتعامل النقد الثقافي مع الموضة الثقافية، أو الثقافة الطارئة، أو أية ثقافة أخرى متزمِّنة بزمن النص.

ولعل ما قدمته البنيوية وما قدمته التاريخانية الجديدة من فهم للتاريخ يضفي طابعا منطقيا لضرورة تعديل علاقة النسق بالتاريخ؛ فـ"البنائيون يرفضون أي تدخل للذوات بدعوى أنها صانعة ذلك الوهم المسمى بالاستمرار التاريخي"[٢٦]، وإذا كانت فكرة النسق من حيث الطبيعة الترنسندانتالية قد تطورت عن أبستيميه فوكوه، فإن إضفاء الطابع الديناميكي على النسق يبدو مقبولا من حيث إن الأبستيميه ذاته – ووفقا لتعريف فوكوه نفسه– "ليس صورة معرفية تتصف بالثبات، .. إنها على الأحرى كل ديناميكي يتكون من علاقات يمكنها أن تسمح بفهم عوامل الضغط والتحديد التي تفرض على المقال في فترة زمنية معينة"[٢٧]، وديناميكية النسق هنا تعني الحضور الفاعل للأفراد (المبدعين على الأقل)، وإلا فنحن أمام موت الإنسان في النسق، أو أفول البشر على حد تعبير ليفي شتروس[٢٨]. يؤمن البنائيون إذا بالانقطاع التاريخي، بمعنى أن كل حقبة تاريخية تشكل حلقة مستقلة يمكن أن تدرس في ذاتها بغض النظر عن سابقتها ولاحقتها، ويهملون الغائية والمعقولية والنسبية والصيرورة .. إلخ من المسائل التي تهتم بها فلسفة التاريخ[٢٩]، وتخطو التاريخانية الجديدة new historicism (١٩٨٢)– متأثرة بفوكوه – خطوة أبعد، إذ تطرح مشروعا نقديا لما

---

[٢٥] – عبد الصبور، صلاح (٢٠٠٣) : الأعمال الكاملة "حياتي في الشعر"، القاهرة، هيئة الكتاب، ص : ٨٩.

[٢٦] – جعفر، عبد الوهاب (١٩٨٩) : البنيوية بين العلم والفلسفة عند مشيل فوكوه، القاهرة، دار المعارف، ص : ٨١.

[٢٧] – السابق، ص : ٣١٢.

[٢٨] – السابق، ص : ٣، ٤.

[٢٩] – السابق، ص : ٣٨.

بعد البنيوية يطيح "بقاعدة اللاتداخل التي كانت تحرم على دارسي الإنسانيات التعامل مع أسئلة السياسة والسلطة، ومع ما هو في صلب حياة الناس"[٣٠]، وتدعو إلى "أرخنة النصوص historicity of texts، وتنصيص التاريخ textuality of history [٣١]"، وهو مبدأ يحرر التاريخ من جموده؛ إذ يخرجه عن دور ناقل الحدث إلى النصوصية التي بتحليلها يمكن الوصول إلى معارف منتجها والبيئة التي أنتجتها، "مما يجعل التاريخ نصا قابلا للتجدد"[٣٢]، قادرا على إضاءة الحاضر، لا قيمة ثابتة متكررة الحضور رغم اختلاف الظرف والزمن. ومن ثم فإن ديناميكية النسق في ضوء هذا الفهم الجديد للتاريخ يمكن رصد تجلياتها عبر تحولاته الخارجية مع إعطاء الأولوية لتحولاته الداخلية في النص ذاته؛ حتى لا "يقع ظلم فادح على النص لحرمانه من التعامل الحر مع النسق في مراحله المختلفة، ووصمه بالخطأ إذا توقف عند البكورة الفطرية حينا، أو توقف عند التحول الأخير حينا آخر"[٣٣]. وعليه فإن المعالجة الثقافية للنص لابد أن تكون على وعي بالأسس الإجرائية التالية:

الأسس الإجرائية للمعالجة الثقافية

١-النسق جمالي وثقافي في الوقت ذاته ولابد من تآزر القراءة الجمالية والقراءة الثقافية في معالجة الفن والنص الأدبي خاصة.

٢-النسق يمكن أن يكون تاريخيا diachronic أو متزامنا synchronic : بمعنى أنه يمكن أن يكون من صناعة المبدع كما أنه يمكن أن يكون من صناعة التاريخ.

٣-النسق كيان ديناميكي وليس كيانا ثابتا.

---

[٣٠] – الغذامي، مصدر سابق، ص :٤٢.

[٣١] – السابق، ص :٤٥.

[٣٢] – الغذامي، مصدر سابق، ص :٤٦.

[٣٣] – عبد المطلب، مصدر سابق، ص : ٣٤.

٤-تبدأ المعالجة الثقافية من النص لا من شيء خارجه.

٥-تبدأ المعالجة الثقافية من السطح برصد الإشارات الثقافية، ثم اختبارها في النص للتأكد من وعي الفنان بما يقول، واكتشاف أي تعديل، أو تحوير، أو تشويه طرأ على هذه الإشارات داخل النص.

٦-أخيرا رصد تحولاته على المستويين الظاهر والمضمر.

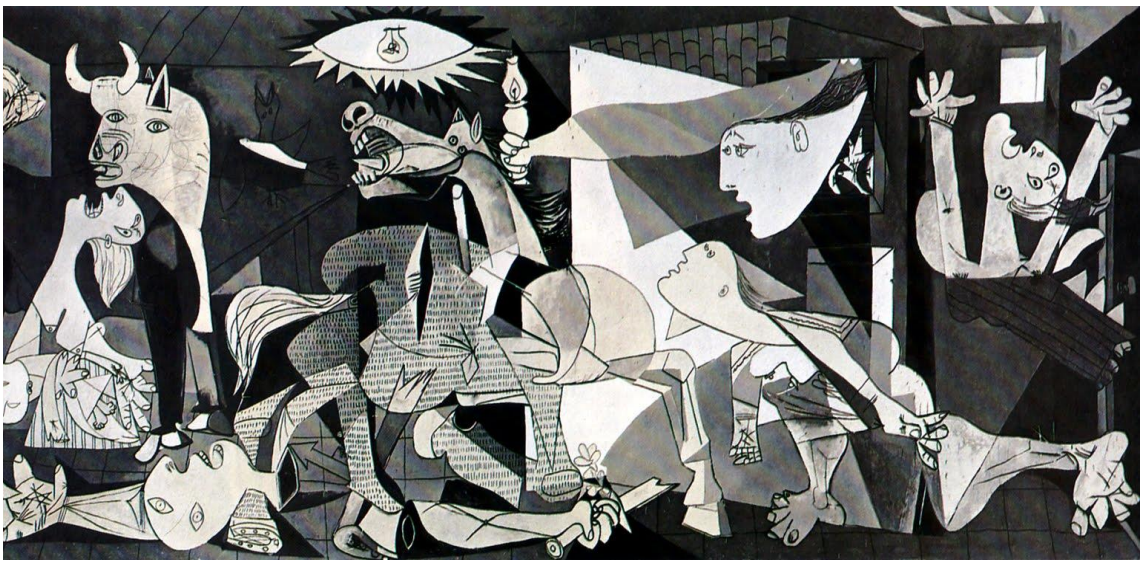
٧-يمكن اعتبار القصد لدى الفنان هو الظاهر، والنص بما يقوله – حقيقةً – هو المضمر، أي لابد من النظر إلى النص في نصيته.

٨-وأخيرا يمكن الاستفادة من النقد الجمالي في رصد الأنساق على مستويي الرؤية والشكل.

تحولات النسق الثقافي في قصيدة جيرنكا لأحمد عبد المعطي حجازي

تشي الإشارات الثقافية بقصيدة "جيرنكا أو الساعة الخامسة" على المستوى الظاهر للنسق (سينكشف إلى ماذا يؤول على المستوى المضمر) بالقصد الشعري لأحمد عبد المعطي حجازي، الذي يبدو مروجا ومتبنيا لكل ما هو إشتراكي ومدافعا عنه في مواجهة كل ما هو ديكتاتوري أو انقلابي عسكري، (وإن تطور ذلك عبر التنفيذ ليصبح انحيازا للقول في مواجهة السيف أو النبل في مقابل الغدر)، بداية من العنوان الرئيسي : جيرنكا أو الساعة الخامسة، ومرورا بعناوين مقطوعات القصيدة الأربع الداخلية (خطبة لوسياس الأخيرة – بحارة ماجلان – بابلو نيرودا – المشهد الأخير من فيلم z)، وانتهاء بما جاء مبثوثا في تضاعيف هذه المقطوعات (أرقاء أثينا –شيلي – بيكاسو– لوركا – الرئيس الاشتراكي = أليندي هنا)، ولا شك أن هذه الإشارات تنتمي في مجموعها – باستثناء لوسياس الخطيب الإغريقي القديم – إلى الدول التي يمكن أن تشكل ما نسميه القومية الإسبانية: لغة وثقافة وجذورا حضارية مشتركة، ولا شك أيضا أن إشارة العنوان "جيرنكا" هي التي استدعت هذه الإشارات

جميعا، لا لأنها العنوان فحسب، ولكن لأنها القرية الإسبانية التي صارت أيقونة لما تؤول إليه الأمور في كل صراع بين الفكرة والكلاشينكوف، بعد أن قصفتها الطائرات الإيطالية والألمانية مسانَدَةً للقوميين في أبريل ١٩٣٧، والتي صارت جدارية لبيكاسو بعد أن كلفه بها الرئيس الإسباني الاشتراكي الذي آل إليه الحكم فيما بعد، لعرضها في الجناح الإسباني بمعرض باريس الدولي للفن التشكيلي (شكل ١)، ولكن الأهم من هذا كله هو متابعة تمثلات هذا القصد الشعري في النص، بمعنى النظر في



جدارية جيرنكا لبابلو بيكاسو (شكل ١)

نصيته لا تاريخيته تفعيلا مقاربا لما تم طرحه في الإطار النظري عن التاريخانية الجديدة، وبداية بالمقطوعة الأولى (خطبة لوسياس الأخيرة) فإن حجازي يقدم الخطيب الإغريقي لوسياس مقتولا على سجادة البهو – في الستين من عمره– بيد الجند في مبنى البرلمان، والسبب أنه لم يستطع أن يستخدم السيف في هذا السن المتأخر، بعد أن ظل يناضل بالكلمة فقط طوال حياته، لكن بعد أن فات أوان استخدام السيف :

في الستين يا لوسياسُ

لن تحسن تلك المهنة الأخرى

ولو صرتَ اشتراكيا

وقاسمتَ أرقّاء أثينا الخبز والخمر

وهل كنتَ أخذتَ القصر بالسيف

لكي تمنعه بالسيف؟[٣٤]

وفي المقطوعة الثانية (بحارة ماجلان) يقدم البحارة طارحين تساؤلات تعكس الندم، وقد أفضت المغامرة بالقائد ماجلان البحار البرتغالي إلى الموت على يد الفلبينيين، وكان ملك إسبانيا – وقتها – قد كلفه باكتشاف طريق التوابل الرابط بين الهند وإسبانيا، ومن بين هذه التساؤلات يأتي سؤال يحتل الجوهر منها، ويلونها جميعا بلونه، يسأل عمن يستطيع أن يوقف دوران التقاويم ساعة حتى يتمكنوا من دفن ماجلان فيها؛ الذي جاء مغامرا راغبا في اكتشاف العالم فمات غريبا، وإذا بالجغرافيا التي تغري بالحلم تخبئ الموت، وإذا بالقبور تمتد من الساحل للساحل :

فمن يوقف هذا الدوران

ساعة ندفن ماجلان فيها

ونشم الريح، هل تحمل طعم الشاطئ الآخر؟

كم تبعد شيلي عن نيويورك

وعن موسكو؟

وكم قبر من الساحل للساحل[٣٥]

---

[٣٤] – حجازي، أحمد عبد المعطي (١٩٨٩) : كائنات مملكة الليل، القاهرة، أخبار اليوم ، ص :٧٢.

وتأتي المقطوعة الثالثة (بابلو نيرودا) في تمثلاتها – بتطابق أو شبه تطابق مع التاريخي كما في المقطوعة السابقة، فيقدم فيها أحمد عبد المعطي حجازي بابلو نيرودا الشاعر الشيلي منتظرا للموت في نهايات العمر، الموت الذي هزمه (في الثلاثين التي لم تتكرر أبدا[٣٦])، بالفن والمراوغة، كما يراوغ مصارع الثيران الثور ويمطره بوابل من السهام، يأتي الموت في نهايات العمر بابلو نيرودا طالعا من لوحات بيكاسو وأشعار لوركا، ويأتيه إذ يأتيه في الستين مصحوبا بالانقلابيين الذين انقلبوا على الرئيس أليندي وراحوا ليعتقلوه :

في الستين يأتي الثور في هيئته العصرية النكراء

في حلته الصفراء يأتي[٣٧]

وفي المقطوعة الرابعة والأخيرة (المشهد الأخير من فيلم z) يأتي المشهد من خارج الفيلم z تماما، بشكل يخطو خطوة أبعد بالإشارات الثقافية عن التطابق كأنما الشاعر يخلق أحداثه خلقا جديدا، بصورة هي أقرب لتعليق الفنان على عمل انتهى من قراءته أو مشاهدته، والفيلم يحكي قصة صراع بين القوميين والاشتراكيين في اليونان الحديثة، وينتهي بمقتل زعيم المعارضة الاشتراكي الذي تسميه الجماهير "z " في نهاية الفيلم الرمز الذي يعني: "إنه لا يزال حيا"، والفيلم جزائري فرنسي أنتج عام ١٩٦٧، أما المشهد الأخير الذي يطرحه النص فهو مشهد اغتيال الرئيس الشيلي أليندي الذي فجر الانقلابيون به القصر الرئاسي، يقدمه مقتولا – كلوسياس – على سجادة البهو بنظارته السوداء، غارقا في دمائه التي لا تزال طرية ومن حوله حراسه ملقين قتلى هم الآخرون، ونواب الأقاليم يشدون قبعاتهم ويستقلون سياراتهم بعدما

---

[٣٥] – السابق، ص : ٧٣.

[٣٦] – السابق، ص : ٧٥.

[٣٧] – السابق، ص : ٧٦.

ينسلون واحدا تلو الآخر، بينما يقف جنود الانقلاب الجامدو الأوجه ليلقوا بالقبض على هذا المضرج في دمائه، ولن تمضي سوى دقائق حتى تأتي فرق التنظيف فتغسل هذا الدم وتمسح الأدخنة عن الحوائط :

والرئيس الاشتراكي على سجادة البهو

بنظارته، شيخ وحيد

هجرته هيبة المنصب

والحراس قتلى حوله

والدم ما زال طريا[٣٨]...

وبعد؛ فقد كشفت المتابعة السابقة لتمثلات الإشارات الثقافية عن تطابق بعض هذه التمثلات مع واقعها التاريخي أحيانا وعدم تطابق بعضها الآخر، وهو ما يعد مؤشرا –على المستوى النسقي الظاهري – على هيمنة القصد الشعري على الرؤية في القصيدة كلها بمقطوعاتها الأربع؛ حيث بدا الشاعر واضعا لوسياس وماجلان وبابلو نيرودا وأليندي – كل أولئك – في مواجهة الموت الذي يأتي غالبا على يد الانقلابيين، بينما تقف الفكرة (أو الأيديولوجيا) سلبية إزاء ذلك ويموت معتنقوها المفرطون في سلميتهم، لكن هذا النسق الظاهري الذي يبدو مؤمنا أشد الإيمان بالإشتراكية لا يلبث أن ترصد له ذبذبات تشككية، تعكس طابعه الديناميكي الذي ينحل عن نسق آخر مضمر منحاز للحياة، ومدافع عنها، يأتي من استعدادات الريادة عند حجازي، نسق حر يتحول من تبني الأيديولوجيا إلى مساءلتها، والتشكيك فيها، فعلى عكس ما يبدو من الطرح الثقافي السطحي للقصيدة أن الشاعر يتبنى

---

[٣٨] – السابق، ص :٧٧.

الإشتراكية ويناصرها عبر لوحاتها الأربعة، لو صح أن محرك كتابة النص هو انقلاب الجيش الشيلي عام ١٩٧٣ بقيادة الجينرال أوغسطو بينوشيه Augusto Pinochet على الرئيس الاشتراكي سلفادور أليندي Salvador Guillermo Allende Gossens (١٩٠٨– ١٩٧٣)، الفرض الذي يدعمه تاريخ كتابة القصيدة الذي يرجع إلى العام ذاته الذي قتل فيه هذا الرئيس في القصر الرئاسي بسانتياجو، وتصريح الشاعر للباحث بنفسه – فإن الشاعر يفقد الثقة في نجاعة المبادئ في مواجهة بطش القوة، ولا شك أن هذه مسألة كانت قد أنهكت فكره أخذا وردا في وجود عبد الناصر وبعد موته .. ولذلك يدخل النسق الثقافي في تحول آخر ميتانصي لينتقل من الأيديولوجي إلى الفلسفي؛ حيث السؤال عن مصير الإنسان من لدن اليونان إلى تاريخ كتابة القصيدة: الخطيب لوسياس المتقنع بالرئيس أليندي هنا لا تكفي حكمته وفصاحته في مواجهة الموت، فيقضي نحبه تحت سقف البرلمان، والمغامر ماجلان يدفن بعيدا عن وطنه وهو يستكشف العالم، والنتيجة غير المتوقعة لهذه المغامرة أن تتحول إلى لعنة تميت صاحبها، وتفتح باب الموت على مصراعيه؛ فتمتد القبور من الساحل للساحل بدلا من إضاءة النور واقتناص فرصة الخلود، والشاعر بابلو نيرودا يكون عليه هو الآخر أن يظل منتظرا الموت الثور الخرافي الذي جبن عن مواجهته فجاء متخفيا في ثياب الانقلابيين الصفراء، جبن أم لم يجبن لكنه جاء في النهاية، وفي المشهد الأخير من فيلم z الذي لم يرد في الفيلم أصلا إنما هو مشهد من ابتكار الشاعر يأتي أيضا ليتحدث عن قتل الرئيس أليندي، ومن ثم فالنتيجة واحدة دائما : من لم يمت بالسيف مات بغيره، وهنا يرتد الفلسفي الجديد على موروثه التليد الذي يسعفه؛ إذ تأتي خلاصة الرؤية في القصيدة هذا البيت الذي كتبه المتنبي منذ أكثر من عشرة قرون، لتتأكد فكرة أن مصير البشرية واحد أمام الموت، هذا الثور الوجودي الذي يتوقف أمامه الزمن كما توقف عند الخامسة في قصيدة لوركا "بكائية إجناسيو سانشيز ميجاس" التي رثى فيها صديقه مصارع الثيران

عام ١٩٣٤، ولعل وضع حجازي "الساعة الخامسة" بديلا لجيرنكا في العنوان الرئيسي للقصيدة "جيرنكا أو الساعة الخامسة" يجد ما يبرره الآن من حيث اتساقه مع النسق المضمر الذي آلت إليه الرؤية في النهاية:

في الخامسة عند الأصيل

كانت تمام الخامسة عند الأصيل

جاء صبي بالغطاء الأبيض

في الخامسة عند الأصيل

لا شيء غير الموت والموت وحده

وكما كشفت القصدية عن النسق الظاهر المهيمن على مستوى الرؤية، فيما سبق، مما أدى إلى متابعة تحولاته وانحلاله الدينامي وتجليه في نسق آخر مضمر بدا يقاومه ويبسط سيطرته، حتى صارت المحصلة النهائية للتأويل أكثر ارتباطا بالمضمر بعكس ما حاولت المتابعة للإشارات الثقافية السطحية المراوغة أن تحرف الفهم عن عمقه المتوغل إلى التسليم الأولي بأن الأيديولوجيا حاكمة – فإنها تكشف هنا أيضا على مستوى الشكل عن نسق ظاهر آخر أملاه جهاد الريادة المبكر عند حجازي، الريادة التي لم تكن غائبة هناك فجاء النسق المضمر متسقا مع مبدأ الدفاع عن الحياة (أو "رفض الاغتيال")[٣٩] الذي لا يكاد يخلو ديوان من دواوينه من أن يعكسه بشكل يكاد أن يكون رسالته التي ينافح عنها ويؤديها على خير وجه– هذا النسق الظاهر يتمثل في محاولة حجازي أن يقدم قصيدة مختلفة على مستوى الشكل، ولم يجد أمامه وقد أراد أن يكتب عن الانقلاب العسكري الذي يخرس الألسنة

[٣٩] – سالم، حلمي (٢٠٠٥) : أحمد عبد المعطي حجازي سبعون عاما من الريادة "حبيبي من الريف جاء"، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، ص: ٤٣.

ويعصف بالنظريات التي تنحاز لقيم العدل والحرية والعدالة الاجتماعية سوى جدارية جيرنكا لبابلو بيكاسو، فهي وإن شكلت القطب الذي دارت حوله الإشارات الثقافية على مستوى الرؤية فإنها على مستوى الشكل كانت نموذجا تشكيليا مغريا ومعديا بفوضاها الخلاقة (شكل ١): الكائنات المتناثرة على سطح الجدارية، تحتل الشمس أعلاها وتبدو كعين بإنسانها الذي يشبه المصباح، ومع ذلك لا تضيء شيئا في غمرة اللون الرمادي الذي يسود تفاصيل الجدارية كلها : الثور، والحصان، والسيف المنكسر بيد ممسكة به، التفاصيل التي تبدو كأنها بقايا زوبعة لا تزال دواماتها قائمة لم تترك المكان، بينما يبدو الأبيض المضيء غير منتظم هو الآخر، فكأنما زوبعة الحرب هذه أحدثت خللا في انسجام الألوان، فالأشلاء ليست وحدها التي فقدت انسجامها، وإنما الظل والنور تحولا هما أيضا إلى جسد غير منسجم، كأنما تمزقا كما تمزقت كل الأشياء من جراء قنابل الإيطاليين والألمانيين التي سقطت على هذه القرية الجدارية الآن. يأخذ حجازي الخيط من بيكاسو، فتتدخل القصدية هنا لتعزز اعتماد جماليات التجاور في التشكيل بدلا من جماليات الوحدة، وهو يأتي نتيجة محركين أساسيين هما تمثل التشكيل المبعثر في لوحة "جيرنكا" لبابلو بيكاسو، وسيطرة آلية المونتاج السينمائي المستوحى من فيلم z ، ولا شك أن السينما هذا الفن الوليد في ذلك الوقت مع بكارة تلقيه قد ألهم حجازي وأغراه بالتجريب، فعمد إلى تجزيئ الكتلة الشعرية إلى أجزاء، وبدلا من إيرادها دفقة واحدة، أوردها في دفقات أربع ببدايات ونهايات مختلفة : (١-خطبة لوسياس الأخيرة، ٢- بحارة ماجلان، ٣- بابلو نيرودا، ٤- المشهد الأخير من فيلم z)، هذه الدفقات الأربع تأتي هي الأخرى مليئة بالعديد من التفاصيل تتداخل فيها الأزمنة وترتبك الأمكنة وتتبدل الهويات. ومن ثم فلوسياس المولود في القرن الخامس ق.م يصير الشيوعي القتيل في قصف جيرنكا ويسقط في الستين من عمره ممسكا بالسيف تماما كأنما هو هذه اليد المبتورة الممسكة بالسيف أسفل جدارية بيكاسو (يخلط حجازي الأزمنة كما يخلط بيكاسو

الأشكال والألوان)، ثم بعد أن يتخيله ذلك الميت في الجدارية يضيف تشتيتا آخر فيجعله يموت بيد الجند تحت سقف البرلمان، وتأتي تساؤلات بحارة ماجلان شاذة عن زمنها ومطروحة على زمن آخر، داخلة فيما يشبه الهذيان:

كم تبعد شيلي عن نيويورك وعن موسكو؟

وكم قبر من الساحل للساحل؟

كم ميل ترى بين الكلاشنكوف والأيدي؟

وكم يبعد مبنى البرلمان عن سلاح الطيران؟

فنيويورك وموسكو اللتان تسأل عنهما بحارة ماجلان لم يكونا قد وجدا أصلا، وكذلك الكلاشينكوف وسلاح الطيران، ويأتي بابلو نيرودا ملتبسا بلوركا (على طريقة تبديل الهوية) الذي مات في الثلاثين من عمره (التي لم تتكرر أبدا) في أسبانيا في الحرب الأهلية الإسبانية ١٩٣٦، ومات بابلو نيرودا بشيلي عام ١٩٧٣ في الستين من المرض، وفي المشهد الأخير من فيلم z الذي ليس مشهدا على الحقيقة من الفيلم وإنما هو، كما سبق، مشهد من إبداع الشاعر، فالفيلم ينتهي بعد مقتل السيناتور زعيم المعارضة بصوت مُعَلِّقة تذكر أن الشهود جميعهم قتلوا، والمحقق نفسه قتل، ولم يعاقب الجناة، وبعد أن كاد الشيوعيون يكسبون الانتخابات ينقلب الجيش عليهم، ويغتصب الحكم، والمشهد المتخيل الذي يقدمه حجازي يقوم بفكرة إرباك التلقي، من حيث إن العنوان الذي يحمله لا يعبر ما جاء تحته عنه، وإن ظل الانقلاب في المشهدين قسيما مشتركا، ولا شك أن البعثرة تتواءم بشكل أو بآخر مع ما يحدثه الانقلاب من فوضى وإرباك للقيم:

وجنود الانقلاب الجامدو الأوجه

يلقون على جثته القبض

ويصطفون كالأعمدة الجوفاء في البهو

ولن تمضي سوى بضعة أيام

وتأتي فرق التنظيف كي تغسل هذا الدم بالماء

وتمحو من على الجدران آثار الدخان[٤٠]

هذا النسق الظاهر، نسق جماليات التجاور[٤١]، الذي يعكس قصدية حجازي في تجديد شكل القصيدة اعتمادا على فوضى جدارية "جيرنكا" لبيكاسو، وآلية عمل المونتاج في فيلم z ينحل هو الآخر في تحولاته عن نسق آخر مضمر، نسق جماليات الوحدة، يقاوم مستخدما آخر ما تبقى له من متاريس الموروث الشعري: الوزن الواحد في القصيدة من أولها إلى آخرها وهو بحر الرمل الموزعة تفعيلاته على أسطرها الثلاثة والسبعين (وهو رقم مقصود في القصيدة وله معنى)، والتزام قافية النون المردوفة بالألف عبر لوحات القصيدة الأربع (الأوان ١: ٤، البرلمان ١: ١٥، السرطان ٢: ١٦، الدوران ٢: ٢٢، البرلمان ٢: ٣٠، الطيران ٢: ٣١، العنفوان ٣: ٣٦، الأمان ٣: ٣٩، الجبان ٣: ٥٦، الأفعوان ٤: ٦١، الدخان ٤: ٧٣) وإن باعد الشاعر بين كل قافية وأختها بمجيئ ترددها متراخيا متباعدا غير ملحوظ إلى حد الخفوت؛ نظرا لعوامل التشتيت التي اشتملت عليه القصيدة والتي تحتل الصدراة فيها العنونة الداخلية للوحات الأربع، هذه العنونة التي قامت مقام الصمت الموسيقي، أو الانقطاع، والنسق المضمر هنا لا يأتي بشكل اعتباطي أو نتيجة استجابة غير واعية

---

[٤٠] – حجازي، مصدر سابق، ص : ٧٧، ٧٨.

[٤١] – يعرفها كمال أبو ديب فيقول : جماليات تنقض أو توجد في فضاء لا علاقة له بفضاء جماليات الوحدة (أبو ديب (١٩٩٧) : جماليات التجاور أو تشابك الفضاءات الإبداعية، بيروت، دار العلم للملايين، ص : ١٦.

وإنما يأتي عن إيمان من الشاعر بدور الإيقاع في الصناعة الشعرية الذي يرى أنه "أول الإبداع، أول الشعر، وأول الموسيقى، بل هو أول أي فن على الإطلاق"[٤٢]، كما أن رقم أسطر القصيدة الثلاثة والسبعين أيضا يأتي عن قصدية هو الآخر؛ لأنه يوافق العام الذي حدث فيه الانقلاب في شيلي ١٩٧٣، وهو يؤكد حضور الإرادة الفنية الفاعل في هندسة القصيدة، وقدرة حجازي عن عزلها عن أية مصادفات عرضية كما يقول مالارميه[٤٣]

الخاتمة

عالج البحث قصيدة جيرنكا أو الساعة الخامسة لأحمد عبد المعطي حجازي وفقا لمعطيات النقد الثقافي، وقد ناقش في مهاده النظري العلاقة بين الجمالي والثقافي، ومفهوم النسق وجذوره التاريخية، والتراكم في مقابل التاريخانية الجديدة، والإجراءات المنهجية للمعالجة الثقافية، وعلى المستوى التطبيقي فقد رصد تحولات النسق الثقافي في القصيدة. وقد أسفر البحث عن مجموعة من النتائج أهمها :

١-ضرورة تعديل معطيات النقد الثقافي عملا بتفعيل الدور الإنتاجي للناقد في مقابل الاكتفاء بالنقل الذي بسط هيمنته على التنظير في مجال الدراسات الأدبية والنقدية في الآونة الأخيرة.

٢-ضرورة أن ينبع النسق من النص لا أن يكون كيانا مجردا هابطا عليه اتكاء على ما قدمته التاريخانية الجديدة من اجتهادات في التعامل مع التاريخ

---

[٤٢] – حجازي (٢٠٠٨) : قصيدة النثر أو القصيدة الخرساء، الإمارات العربية المتحدة، دبي، كتاب دبي الثقافية ١٨، ص : ٨٠.

[٤٣] – مكاوي، عبد الغفار (٢٠١٣) : ثورة الشعر الحديث من بودلير إلى العصر الحاضر، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص: ١٨٦.

بوصفه نصا وليس مصدرا من مصادر المعرفة أو قصر دوره على الحدث فقط.

٣-تطوير مفهوم النسق ليجمع بين التاريخية والتزامنية، مما يمكن من التعامل مع الواقعة الثقافية المحددة، أو مع الثقافة التي يطرحها الشاعر في نص من النصوص.

٤-التنبه إلى طابع النسق الديناميكي، مما ييسر رصد تحولاته من الحالة الظاهرة إلى المضمرة والعكس ورصد الديالكتيك الناشيء بين هاتين الحالتين.

٥-تجلت ريادة أحمد عبد المعطي حجازي في قصيدة جيرنكا في مقاومته للنسق بمفهومه العام المتعارف عليه في النقد الثقافي، وفي مقاومة ثقافته ومعتقداته الأيديولوجية تفعيلا لرسالة مشروعه الشعري الذي انحاز فيها إلى الإنسان واستمات في الدفاع عن حقه في الحياة.

٦-تم رصد أربعة أنساق اثنين ظاهرين وآخرين مضمرين، ورصد التحولات التي تمت بين كل زوجين على حدة، الزوج الأول: على مستوى الرؤية : الظاهر بدا متبنيا الأيديولوجيا الإشتراكية، لكن تكشَّف عن تحول ميتانصيّ مضمر منحاز لرسالة حجازي الشعرية، والزوج الثاني: الظاهر منه جاء متوافقا مع رغبة حجازي في التجديد حيث جاء متبنيا جماليات التجاور في التشكيل العام للنص، متأثرا بجدارية جيرنكا لبيكاسو، وبالسينما من خلال فيلم z ؛ لكنه انحل هو الآخر متحولا إلى نسق آخر مضمر يتبنى جماليات الوحدة، لكن هذا الأخير لم يأت بشكل آلي تعطلت فيه إرادة حجازي، وإنما جاء عن وعي من حجازي بقيمة الإيقاع في الشعر.

ثبت المصادر والمراجع

١. أبو ديب (١٩٩٧) : جماليات التجاور أو تشابك الفضاءات الإبداعية، بيروت، دار العلم للملايين.

٢. جعفر، عبد الوهاب (١٩٨٩) : البنيوية بين العلم والفلسفة عند مشيل فوكوه، القاهرة، دار المعارف.

٣. حجازي (٢٠٠٨) : قصيدة النثر أو القصيدة الخرساء، الإمارات العربية المتحدة، دبي، كتاب دبي الثقافية ١٨.

٤. حجازي، أحمد عبد المعطي (١٩٨٩) : كائنات مملكة الليل، القاهرة، أخبار اليوم.

٥. درويش، أحمد (٢٠١٥) : النص والتلقي حوار مع نقد الحداثة، القاهرة، الدار المصرية اللبنانية.

٦. درويش، أحمد(شتاء وربيع ٢٠٠٤) : مجلة فصول "ندوة ف النقد الثقافي"، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، عدد ٦٣.

٧. ديورنغ، سايمون (٢٠١٥) : الدراسات الثقافية مقدمة نقدية، ترجمة ممدوح يوسف عمران، الكويت، عالم المعرفة.

٨. سالم، حلمي (٢٠٠٥) : أحمد عبد المعطي حجازي سبعون عاما من الريادة "حبيبي من الريف جاء"، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة.

٩. سعيد، إدوارد (٢٠٠٦) : المثقف والسلطة، ترجمة محمد عناني، القاهرة، رؤية.

١٠. سعيد، إدوارد (٢٠٠٧) : الثقافة والمقاومة، ترجمة علاء الدين أبو زينة، بيروت، دار الآداب.

١١. سيم، ستيورت (٢٠١١) : دليل ما بعد الحداثة "ما بعد الحداثة : تاريخها وسياقها الثقافي، القاهرة، المركز القومي للترجمة.

١٢. عبد الصبور، صلاح (٢٠٠٣) : الأعمال الكاملة "حياتي في الشعر"، القاهرة، هيئة الكتاب.

١٣. عبد المطلب، محمد (٢٠١٣) : القراءة الثقافية، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة.
١٤. الغذامي، عبد الله (٢٠٠٥) : النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية، الدار البيضاء، المملكة المغربية، المركز الثقافي العربي.
١٥. لومان، نيكلاس (٢٠١٠) : مدخل إلى نظرية الأنساق، ترجمة يوسف فهمي حجازي، كولونيا (ألمانيا)– بغداد، منشورات الجمل.
١٦. ماركس، كارل (١٩٥٠) : رأس المال نقد الاقتصاد السياسي، ترجمة محمد عيتاني، بيروت، مكتبة المعارف.
١٧. ماكدونالد، رونان (٢٠١٤) : موت الناقد، ترجمة فخري صالح، القاهرة، المركز القومي للترجمة.
١٨. مكاوي، عبد الغفار (٢٠١٣) : ثورة الشعر الحديث من بودلير إلى العصر الحاضر، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

- WIKIPEDIA