الأنساق الثقافية في مسرح مهدي بندق الشعري
مسرحية "حتشبسوت بدرجة الصفر" نموذجا

أ.د.م. ألفت عبد الحميد حسانين شافع*

المستخلص

تتناول هذه الدراسة- من منظور النقد الثقافي- تحليل المسرحية الشعرية" حتشبسوت بدرجة الصفر" للكاتب المصري مهدي بندق، للبحث في الأنساق الثقافية المضمرة في النص، ودور تلك الأنساق في تطوير الرؤية النقدية للنص المسرحي، وتعميق مستويات فهمه، وتعدد دلالاته، بهدف فتح آفاق الإبداع العربي على كافة نظريات النقد العالمية باعتبارها منتج إنساني، نتملك مشروعية التفاعل معه.

والدراسة تنقسم إلى مبحثين: يناقش المبحث الأول معنى وأهمية النقد الثقافي، ونشأته، وتطوره التاريخي، وسماته، وأهدافه، وكيف انتقلت النظرية لعالمنا العربي، وكيف مارس النقاد العرب نقدهم الثقافي للأعمال الأدبية العربية. فيما يناقش المبحث الثاني البناء الدرامي للمسرحية، وكذلك الأنساق الثقافية، التي تتضمنها. مثل النسق العلمي، والنسق التاريخي، والنسق النفسي، والنسق الاجتماعي، والنسق النسوي، والنسق السياسي. وكيف أنها تداخلت فيما بينها؛ وأنتجت نصا مسرحيا شديد الثراء، والقيمة الثقافية. وبذلك يمكن القول: بأن النقد الثقافي أضاف للنص، ومنحه طاقاتٍ دلاليةٍ متعددة. إن الإشكالية الرئيسة في هذا البحث تكمن في القدرة على إحداث مقاربة بين النقد الثقافي، والمسرحية الشعرية، دون الإخلال بقواعد النقد الأساسية، التي ترتكز على القيم الجمالية، والأدبية، وهذا ما سنحاول تحقيقه في تلك الدراسة.

الكلمات المفتاحية: النقد الثقافي- النص – النسق – النسق النفسي – النسق النسوي – النسق السياسي.

Cultural patterns at Mahdi Bondok poetic theater, "Hatshepsut at zero degree"play as a Model

DR .Olfat Abd ElHamed Hassaneen Shafea

Abstract

This study, from the perspective of cultural criticism, deals with the analysis of the poetic play" Hatshepsut at zero degree" by the Egyptian writer Mahdi Bondok, to research the cultural patterns implicit in the text, and the role of these patterns in developing the critical vision of the theatrical text, and deepen the levels of understanding and multiplicity of its connotations. In order to open the horizons of Arab creativity on all theories of international criticism as a human product, we have the legitimacy of interaction with it.

The first topic discusses the meaning and importance of cultural criticism, its origins, historical development, features and objectives, how the theory moved to our Arab world, and how Arab critics practiced their cultural criticism of Arab literary works. The second topic discusses the dramatic structure of the play, as well as the cultural formats that it includes, such as the scientific format, the historical format, the psychological format, the social format, the feminist format and the political format. And how they overlapped among themselves and produced a very rich and culturally valuable theatrical text. Thus, it can be said that cultural criticism has added to the text and endowed it with multiple semantic energies. The main problem in this research is the ability to create an approach between cultural criticism and poetic play, without prejudice to the Basic Rules of criticism that are based on aesthetic and literary values, and this is what we will try to achieve in this study.

Keywords: Cultural criticism- text - pattern – psychological pattern - feminist pattern -political pattern

◆ استاذ النقد والدراما المساعد بقسم المسرح- كلية الآداب – جامعة الإسكندرية
M_dwear@yahoo.com

المقدمة

يذهب "يوجين فال Eugene Vale " إلى أن بناء الشخصية المسرحية لا يختلف كثيرا عن تكوين الشخصية الإنسانية في الواقع، فهناك مزيج من العوامل، التي تسهم في بناء الشخصية، فقد نجدها بسيطة، وواضحة، ولكنها- رغم ذلك- تحمل تعقيداتٍ مختلفة، وأحيانا غير منطقيةٍ، ورغم هذا التناقض الواضح إلا أنها تشكل في عناصرها المنطقية، وغير المنطقية كلا مترابطا، تتسم به الشخصية في النهاية.

وهذا المعنى هو ما حاول المفكر، والشاعر، والكاتب المسرحي المصري مهدي بندق أن يؤكد عليه - سواء في أعماله المسرحية الشعرية، أو في مقالاته المختلفة - فالوحدة العضوية للإنسان، التي تتشكل من مجموعة العوامل الوراثية، والاجتماعية، والسياسية، والدينية، والتاريخية، والثقافية.. الخ تنصهر فيما بينها، وتشكل بنية الإنسان الحضارية، وتبرر سلوكياته، وأفعاله، ومواقفه. إن التاريخ يصنعنا بقدر ما نصنعه نحن، والواقع يحدد ملامحنا الإنسانية بقدر ما نسهم نحن أيضا في رسم منعرجاته ومساراته.

ومن هذا المنطلق يصبح النقد الثقافي— المنشغل بالأنساق المتنوعة والمضمرة داخل النص — أحد صور التفسير الهامة في التعاطي مع الثقافة بصفة عامة، والإبداع بوجه خاص. وهو المنظور النقدي، الذي أضيف من عقود قليلة إلى الفضاء النقدي العربي منذ أن بدأ ينتقل إلينا عبر الترجمات، والمؤلفات العربية؛ ليحل في أكثر من محفل علمي، وثقافي عربي، وبواسطة مجموعة من الباحثين، والنقاد العرب- وعلى رأسهم- المفكر السعودي عبد الله الغذامي.

ونظرا لأن النقد الثقافي ينشغل بالإجمال بقراءة النصوص، والخطاب الأدبي بهدف النفاذ إلى ما تتضمنه من قيم، وأنساق ثقافية، تتشبع بها هذه النصوص؛ فإن النقد العربي لم يزل عاجزا عن تلبية احتياجات حركة الإبداع والتماهي معها وفقا لهذه النظرية، إذ ظل متأخرا - إلى حد ما- في مواكبة المتغيرات الإبداعية العربية المعاصرة.

في هذه الدراسة نسعي جاهدين لتقديم مقاربة نقدية، تنطلق من نظرية النقد الثقافي للمسرحية الشعر ية" حتشبسوت بدرجة الصفر" للكاتب مهدي بندق، حيث تنوعت الأنساق الثقافية في مسرحه- بصفة عامة- ما بين الأنساق السياسية، والتاريخية، والحضارية، والاجتماعية، والدينية، والنسوية، وإن غلبت على اهتماماته السياقات التراثية، والتاريخية، إلا أن السياقات الأخرى كانت ماثلة - بوضوح - في إبداعه المسرحي، وذلك نظرا لما يمتلكه من ثروة معرفية، وفلسفية ثرية وكذا ؛ لكونه مثقفا منشغلا بقضايا أمته العربية - بصفة خاصة - وقضية الإنسان في كل مكان - بوجه عام- .

والكاتب مهدي بندق، المولود في الإسكندرية عام ١٩٤١، هو: باحث، وناقد، ومفكر، ومؤلف، وشاعر له العديد من الدراسات، والمقالات، والدواوين الشعرية، والمسرحيات الشعرية، والنثرية، ومؤسس مجلة تحديات ثقافية عام ٢٠٠٠، و يحمل من الرصيد المسرحي أربع عشرة مسرحية، بدأها بمسرحية " سفينة نوح الضائعة" ١٩٦٤، ثم "الحلم الطرواديّ" ١٩٦٦، الملك لير ١٩٧٨، ريم علي الدم ١٩٨٠، "السلطانة هند" ١٩٨٥، "غيط العنب ١٨٨٢" ١٩٨٥، "ليلة زفاف اليكترا" ١٩٨٧، "غيلان الدمشقي" ١٩٩٣، "مقتل "هيباشا الجميلة" ١٩٩٦، "هل أنت الملك تيتي" ١٩٩٧، "آخر أيام اخناتون" ١٩٩٨، "بسماتيك وبسماتيك" ٢٠٠٠، "الشريفة بنت صاحب السبيل" ٢٠٠١. وقد عرض معظمها على مسارح الدولة.

أما مسرحيتنا" حتشبسوت بدرجة الصفر"- مجال هذا البحث- فقد كتبها مهدي بندق في عام ١٩٩٩ . والمسرحية تلقي الضوء على آخر أيام حكم الملكة حتشبسوت كواحدة من أهم الشخصيات في تاريخ مصر القديم، وتنتمي إلى الأسرة الثامنة عشرة، وحكمت مصر في الفترة ما بين ١٥٠٥ وحتى ١٤٨٣ ق.م. وكذلك تتناول عددا من القضايا المتعلقة بشخصية تاريخية مهمة في تاريخ مصر القديم، حيث انشغلت حتشبسوت بقضية المساواة بين الرجل والمرأة من خلال مطالبتها بحقها بل وحق المرأة في تولي العرش الملكي، الذي كان حكرا على الرجال. ومن خلال هذه القضية تنوعت، وتشعبت الموضوعات ذات الصلة بالحكم، والشعب، والقيم، والتقاليد المختلفة، التي تضمنها النص بإبداع ودقة تاريخية محكمة.

تنقسم الدراسة إلى مبحثين رئيسيين: الأول: يتناول الإطار النظري من حيث تاريخية النقد الثقافي، وموطن تأسيسه، والظروف الثقافية، والفلسفية، والفكرية، التي أنتجت هذا النموذج النقدي، بل واتجاه الدراسات الثقافية – بشكل عام – ثم البحث في ماذا نعني بالنقد الثقافي وسماته وأهدافه؟ وذلك؛ حتى يتسنى لنا طرح وجهة نظرنا في الأنساق الثقافية لمسرحية" حتشبسوت بدرجة الصفر" وهو موضوعنا في المبحث الثاني من الدراسة. حيث تناولنا البناء الدرامي للمسرحية قبل خوض غمار البحث في مصفوفة الأنساق الثقافية، التي جاءت على سبعة أنساق هي: العلمية، السياسية، الاجتماعية، الدينية، التاريخية، النفسية، النسوية، لننتهي بأهم النتائج، ثم المصادر، والمراجع.

مشكلة البحث وتساؤلاته

تكمن مشكلة البحث في التساؤلات التالية:

١- ما الأنساق الثقافية؟ وكيف يمكن الكشف عنها داخل العمل الأدبي؟

٢- ما السياق التاريخي للنقد الثقافي وتحولاته في الدراسات الثقافية الغربية؟

٣- ماذا نعني بالنقد الثقافي؟ وما دلالته؟

٤- ما السياقات الثقافية المضمرة في نص حتشبسوت بدرجة الصفر؟

٥- كيف استطاع المؤلف أن يدمج التكوينات النسقية المختلفة في إطار درامي؟

٦- ما أهم سمات وخصائص المسرح الشعري عند مهدي بندق؟ وهل تحققت في مسرحيته "قيد البحث"؟

أهمية البحث

١- تأتي أهمية الدراسة من أهمية الموضوع الذي تتناوله: الكشف عن الأنساق الثقافية المضمرة، والكامنة في نص مسرحية " حتشبسوت بدرجة الصفر"

٢- إن البحث يمثل دراسة جديدة في مجال الأدب المسرحي، والدراسات الأدبية، التي تتناول إحدى أهم تجارب ما بعد الحداثة المسرحية -لا سيما- وأن مصطلح" النقد الثقافي" الآن، يعبر عن حضور قوي في التجربة المسرحية العربية المعاصرة.

٣- إنها دراسة ترصد كيف استطاع مؤلف مسرحية " حتشبسوت بدرجة الصفر" أن يقدم عملا يكشف فيه عن قدرة الكاتب العربي على استلهام التاريخ، وتوظيف الحدث التاريخي في انتاج مجموعة من السياقات الثقافية، التي لم تزل تؤثر في العقل الجمعي؛ حتى الآن. لذلك جاءت دراسة تطبيقية تحاول إحداث مقاربة بين النظرية، والتطبيق، بين المنتج النقدي لنظريات النقد الثقافي، والمنتج الإبداعي لمسرحية "حتشبسوت بدرجة الصفر"، واستخدمت المنهج التحليلي وأدوات التفكيك؛ لبيان مستويات الفصل بين الأنساق، التي تداخلت في العمل المسرحي. ومن ثم يمكن أن يستفيد منها العاملون بهذا المجال، والباحثون، والمهتمون بالدراسات المسرحية النقدية.

٤- قد تفيد نتائج الدراسة المجتمع، والقائمين على المؤسسات المعنية بالدراسات الثقافية، والأدبية، والفنية نحو الاهتمام بالنصوص، وخاصة استجلاء ما ضمر بداخلها من سياقات مختلفة، تكسبها العديد من مستويات القراءة والفهم.

أهداف البحث

تكمن أهداف البحث في الكشف عن الفاعلية الإبداعية في تداخل الأنساق الثقافية المتعددة داخل العمل الأدبي- بصفة عامة – والمسرحي – بوجه خاص – وقد كانت مسرحية"

حتشبسوت بدرجة الصفر" هي النموذج التطبيقي، الذي نستطيع من خلاله إثبات حالة الحلول النسقي داخل النص، فكما يقول: جاك دريدا لا شيء خارج النص، لذلك نحاول - هنا - التأكيد على أن المسرحية تحمل بداخلها العديد من الأنساق الثقافية، التي يحملها المجتمع المصري - من جهة - ، ويحملها الكاتب في ثقافته، وفكره وأيديولوجيته من - جهة أخرى - ولذلك كان من الضروري أن تعمل محاور البحث على رصد، واستقصاء المكونات النسقية للنص المسرحي؛ للتأكيد على:-

١- قدرة الكاتب على تقديم تجارب مسرحية كثيفة الحضور النسقي، نظرا لتنوع سمات المجتمع المصري، سواء كانت سمات سلبية أو إيجابية. وكذا نظرته لموقف المصريين من السلطة والحاكم، من الموت والحياة، من الرجل والمرأة، ثم من دور تلك الأنساق المختلفة في تكوين الشخصية المصرية، مع بيان كيف استطاع المؤلف أن يرصد لنا تلك الشخصيات في عمله الدرامي ؟.

٢- بيان أوجه الاختلاف بين الأنساق المختلفة، كالنسق التاريخي، السياسي، النفسي، النسوي.. الخ، وكيف استطاع الكاتب أن يقدم نصا مسرحيا تنصهر فيه تلك الأنساق المتنوعة؟ بما يؤدي في النهاية إلى بناء نص درامي محكم، متطور، ومبدع.

٣- يكشف النص عن مجموعة من القيم الإنسانية، التي يشترك فيها البشر، وكذلك عن مجموعة من القيم، التي تميز المجتمع المصري عن غيره من المجتمعات. وفي هذا النص" حتشبسوت بدرجة الصفر" يتجلى لنا إبداع الكاتب في القدرة على دمج السمات العامة، والخاصة للشخصية المصرية، مع مقدرة على دمج الأنساق الثقافية المختلفة، في حدث درامي واحد، أو داخل شخصية واحدة. ومن ثم يصبح من أهم أهداف البحث هو الكشف عن أساليب الكاتب في إنتاج ذلك النص المسرحي، الذي يحمل دلالات متنوعة ومتداخلة.

مصطلحات البحث

النقد الثقافي: منهج نقدي ينتمي إلى تيار ما بعد الحداثة، وممارسة نقدية، تتوسل بالوسائل النقدية التقليدية؛ لفحص النصوص الإبداعية على تنوعها- لغوية، صورية، صوتية- وتحليلها والكشف عن أنظمة تشكلها الثقافية، والسياسية، والاجتماعية، والاقتصادية المتخفية فيها، فضلا عن الاهتمام بتأثير تلك النصوص وكيفيات ذلك التأثير ووسائله[١]. ويتم الكشف عن التشكيلات المختلفة داخل النص عبر عملية تفكيك لتلك الأنظمة الواردة به، وهذا يستدعي - بالضرورة - الوعي بالقيم المختلفة داخل النص، وعدم التوقف عند ما هو أدبي، أو جمالي فحسب.

النص: في إطار الدراسات الثقافية، يختلف مفهوم النص - أيضا، كما اختلف مفهوم النقد، إذ وفقا لهذا المنظور يتسع مفهوم النص ليصبح - من وجهة نظر أيزابرجر- أي عمل فني، إنه المصطلح العام، الذي يطلق على أعمال معينة، أبدعت في وسائط متنوعة مثل: الروايات، والمسرحيات، والأفلام وبرامج التلفزيون، والقصص القصيرة، والإعلانات، والكرتون..الخ[٢].

النسق: مجموعة القواعد والأطر العامة، التي تميز الابداع الفردي، وتمنحه صورة محددة، ودلالة أو عدة دلالات. ولما كان النسق تشترك في إنتاجه الظروف، والقوى الاجتماعية، والثقافية من ناحية والإنتاج الفردي للنوع من ناحية أخرى، وهو انتاج لا ينفصل - هو الآخر- عن الظروف الاجتماعية، والثقافة السائدة؛ فإن النسق ليس نظاما ثابتا، وجامدا، إنه ذاتي التنظيم من جهة، ومتغير يتكيف مع الظروف الجديدة من جهة ثانية، أي أنه: في الوقت، الذي يحتفظ فيه ببنيته المنتظمة يغير ملامحه عن طريق التكيف المستمر مع المستجدات الاجتماعية، والثقافية[٣]

حدود البحث:

الحدود الموضوعية: مسرحية " حتشبسوت بدرجة الصفر" للكاتب مهدي بندق
الحدود الزمنية: أجريت الدراسة خلال العام(٢٠٢١/٢٠٢٢)

الدراسات السابقة:

تعددت الدراسات، التي تناولت النقد الثقافي، سواء في أبعاده النظرية، أو نماذجه التطبيقية في الشعر، والرواية، والمسرح. ولعل من أهم الدراسات، التي أسست للنقد الثقافي في الفكر العربي كانت:

١- ما قدمته فاطمة نصر من إعداد لمشروع النقد الثقافي عام ١٩٩٨

٢- عبد الله الغذامي: النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ٢٠٠٠. والكتاب دراسة جادة، ورائدة، تعيد البحث في التجربة الإبداعية العربية في مجالات مختلفة، وتذهب إلى أن الاهتمام بالشعر العربي، والانطلاق منه دون التجارب الإبداعية الأخرى، يخصم من رصيد الإبداع العربي. فالشعر- وفقا للغذامي- هو المسئول عن الرجعية الحداثية، التي دخلناها محملين بالمضامين الثقافية المضمرة فيه، فصار أداة لإغلاق الباب أمام تطور القيم، وتجددها.

٣- الباحث البحريني "نادر كاظم" في دراسته الهامة بعنوان " تمثيلات الآخر، صورة السود في المتخيل العربي في العصر الوسيط" ٢٠٠٤. حيث يتناول علاقة النسق الثقافي، وتأثيره على التمثيل الثقافي للغير.

٤- محسن جاسم الموسوي في كتاب " النظرية والنقد الثقافي" في ٢٠٠٥.

٥- عز الدين المناصرة في كتابه " النقد الثقافي المقارن، منظور جدلي تفكيكي" عام ٢٠٠٥، حيث يتحول من دراسته للأدب المقارن إلى دراسة النقد الثقافي المقارن، ويرى أن مهمة النقد الثقافي هي أن يقرأ الأنساق المكبوتة داخل الأدب القومي الواحد، ويقرأ النصوص الثقافية، داخل الثقافة الواحدة[٤]، فيما يهتم النقد الثقافي المقارن بالنصوص الثقافية في علاقتها مع النصوص الثقافية في ثقافات العالم[٥] للكشف عن ما هو مشترك بين الثقافات من قيم إنسانية عامة، أو بيان أوجه الاختلاف الحضاري. ومركزا على ما طرحه من تصوره عن ما بعد نظرية الأدب، ومتأثرا بقراءته للمفكر أرثر أيزابرجر Arthur ayzabrjr

٦- المفكر الجزائري حفناوي بعلي في كتابه الصادر في ٢٠٠٧ بعنوان " مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن" في محاولة منه لدراسة الأسس النظرية، التي شكلت بناء النقد الثقافي المقارن، وأوجه اختلافها عن نظريات ما بعد الاستعمار، والنسوية والانثروبولوجيا الرمزية، والتاريخانية الجديدة. الخ.

٧- عبد القادر الرباعي: تحولات النقد الثقافي، ٢٠٠٧

٨- رامي شهاب: النقد الثقافي: "المفهوم، والتمثل، مقاربة في النقد العربي"، مجلة الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة قطر، المجلد ١٤ العدد ١، ٢٠٢١.

٩- أوراد محمد: "النقد الثقافي، قراءة تعاقبية في مقارباته التأسيسية"، مجلة العلوم الإنسانية، كلية التربية للعلوم الإنسانية، جامعة بابل، العراق، المجلد ٢٤، العدد الثاني، حزيران ٢٠١٧.

أما عن الدراسات التطبيقية، فقد كان من أهمها:

١- سهير حسانين: "الأنساق الثقافية في مسرح صلاح عبد الصبور" بعد أن يموت الملك، ومأساة الحلاج" نموذجا. مجلة كلية الآداب، جامعة المنيا، العدد الواحد والثلاثون، ج٢، يونيو ٢٠١٧.

٢- محمد البشير التجاني، أمين طراد: الأنساق الثقافية في رواية " السراب" لنجيب محفوظ، رسالة ماجستير منشورة، كلية الآداب واللغات، جامعة الشهيد حمه لخضر- الوادي، الجزائر، ٢٠٢٠/٢٠٢١.

الإجراءات المنهجية للبحث:

أ- **نوع البحث ومنهجه:** المنهج التفكيكي كأداة لفصل الأنساق الثقافية المتعددة داخل النص المسرحي" حتشبسوت بدرجة الصفر". والمنهج التحليلي: كأداة لفهم النص، وتحليل أبعاده الدرامية، والفكرية المختلفة.

ب- **مجتمع البحث:** المسرحية الشعرية" حتشبسوت بدرجة الصفر "، والتي نشرت عام ١٩٩٩، كمنحة تفرغ - لمدة عام- من وزارة الثقافة المصرية.

جـ - **عينة البحث:** المسرحية الشعرية " حتشبسوت بدرجة الصفر"

د - **عناصر البحث:** تنقسم الدراسة إلى مبحثين: المبحث الأول: ماهية النقد الثقافي، وينقسم إلى قسمين: الأول: السياق التاريخي، والثاني: سمات النقد الثقافي، وأهدافه. أما المبحث الثاني: الأنساق الثقافية في مسرحية" حتشبسوت بدرجة الصفر" فينقسم إلى قسمين – أيضا - القسم الأول: البناء الدرامي للمسرحية، والقسم الثاني: الأنساق الثقافية المضمرة. ثم نتائج البحث، وقائمة المراجع.

المبحث الأول: ماهية النقد الثقافي

أولا: السياق التاريخي

كانت إحدى نتائج الحرب العالمية الثانية، البحث عن طرق تفكير جديدة، تتوافق مع المتغيرات الجذرية، التي تركت آثارها على الإنسان الغربي، الذي خرج من تلك الحرب بحساسية جديدة تجاه العالم، والفكر، والأيديولوجيات المختلفة، التي يعزى إليها السبب فيما لحق بأوروبا من دمار. كان الاهتمام بالطبقة الدنيا في المجتمع، والطبقة العاملة من بين أهم هذه التحولات، التي جرت على العقل الغربي، منذ خمسينيات وستينيات القرن الماضي، وذلك في إطار دراسة مجموعة من الباحثين للكثير من الأنماط الثقافية، التي تسري في شرايين تلك الطبقات، وفقا لما تقدمه أنماطهم السلوكية من نماذج متعددة، تسمح بإنتاج مادة علمية صالحة لأن تكشف عن التمايز الثقافي بين تلك الطبقات الاجتماعية الدنيا، وثقافتها الشعبية - من جهة - والطبقة العليا، أو الثقافة الرسمية من - جهة أخرى - فاهتم طومسون E.P. Thompson بالتحليل الثقافي عندما كتب عن تاريخ الطبقة العاملة الإنجليزية عام ١٩٦٣، وانشغل هوجارت ورايموند وليامز بدراسة الأصول الثقافية للطبقة العاملة، والثقافة الشعبية - بشكل عام - واعتمدا - في كثير من الأحيان - على ما تقدمه الصحف، والمجلات، والروايات الشعبية الشفاهية، كمصدر لتلك الدراسات. فمنذ أن أصدر وليامز كتابه " المجتمع والثقافة" عام ١٩٥٨، بدأت معالم وأسس النظرية الثقافية الحديثة، حيث مثّل هذا الكتاب قاعدة، أو نقطة ارتكاز مهمة للدراسات الثقافية. وكذلك سنجد ريتشارد دورسون- "١٩١٦-١٩٨١" Richard Dorson " ينشغل بالأدب الشعبي Popular Literature والفولكلور. هنا بدأ الحضور الشعبي يدب في أوصال الثقافة العالمية، والغربية على وجه الخصوص، مما جعل الدراسات الثقافية تأخذ النص من حيث ما يتحقق فيه، وما يتكشف عنه من أنظمة ثقافية، فالنص هنا وسيلة، وأداة، وحسب مفهوم الدراسات الثقافية ليس النص سوى مادة خام تُستخدم ؛لاستكشاف أنماط معينة من مثل الأنظمة السردية، والإشكاليات الأيديولوجية، وأنساق التمثيل، وكل ما يمكن تجريده من النص[٦]

وانطلاقا من تلك الإسهامات الفكرية وغيرها، نستطيع أن نرى - بوضوح - إرهاصات الانقلاب على الحداثة، والتصورات المركزية للثقافة، التي اهتمت - فقط - بالإبداع الرسمي، والمعتمد، وفقا لقواعد، وأسس، تضع الأدبي في معزل عن الشعبي، بل وتجعل منه متعاليا على الثقافة الشعبية. وذلك؛ جراء ما اقترفته الحداثة حينما أوقعت نفسها في مأزق الإيمان المبني على

أساس وهمي، والذي يدعي أن العلم قادر على حل كل المشاكل، وهذا فتح بابا عريضا للتحدي ظهر العلم الحديث فيه في حالة إخفاق واضح، وعجز تام عن حل المعضلات العويصة، التي ظهرت في القرن العشرين[٧]

تمحور ذلك التوجه الجديد في انعقاد مؤتمر الاتحاد القومي للمعلمين National Union of Teachers في عام ١٩٦٠ كتدشين لاعتماد الثقافة الشعبية في اتجاه مواز للثقافة الرسمية. كانت تلك اللحظة بداية موجة جديدة من الكتابات التي طفرت على السطح مثل: كتابات عن الطبقة العاملة، والنسوية، والملونين، والمهمشين في المجتمع. لقد بدا أن الثقافة تغير جلدها، وتتجه نحو مزيد من الواقعية، ومن التجارب الإنسانية في صورتها الحقيقية كما هي دون تجميلها، أو العمل على الارتقاء بها. وقد كان للنقاد اليساريين دور مهم وكبير في توجيه الدراسات الثقافية باتجاه ميول الناس، وأمزجتهم، وتصوراتهم المتنوعة عن الحياة، فالدراسات الأكاديمية ليست كافية لاحتواء التجربة البشرية، التي تحمل درجات غير حصرية من الزخم الإنساني، ومن الطاقات الشعورية المختلفة.- بمعني آخر- انبثقت الدراسات الثقافية من اليسار الجديد، الذي نظر للماركسية تمثل مشكلة وليست حلا as danger, not as a solution لماذا ؟؛ لأنها لم تنشغل بالتساؤلات النظرية[٨] ، بل بالواقع كما هو موجود، والتعامل معه بوصفه وجود مكتمل.

وجدت هذه المحاولات ضالتها في الأكاديميا الإنجليزية كواحدة من أهم الساحات الفكرية، التي تأثرت بهذه التوجهات الجديدة، وحاولت أن تضعها في إطار نظري، فأنشأ كل من ريتشارد هوجارت Richard Hoggart وستيورات هول Stuart Hall مركز جامعة برمنجهام للدراسات الثقافية المعاصرة The Birmingham University Centre for Contemporary Cultural Studies، حيث ركزت تلك الدراسات على نقد النخبوية النقدية، والهرمية الثقافية، واندفعت باتجاه الحث على مقرطة الحياة الثقافية من خلال النظر إلى كل الأنشطة الإنسانية على قدر متساو من القيمة.

وفي هذا الصدد أصدر مركز جامعة برمنجهام صحيفة أوراق عمل في الدراسات الثقافية عام ١٩٧١حيث تناولت موضوعات شتى، كالإعلام، والثقافة الشعبية، والثقافات الفرعية، والأيديولوجية المسائل ، والأدب ، والسيميائية ، والقضايا المتعلقة بالنوع الاجتماعي ، وإعلانات الحركة الاجتماعية ، والحياة اليومية ، ومجموعة متنوعة من الموضوعات الأخرى[٩].ورغم أنها لم تستمر طويلا ولكنها فتحت الطريق نحو النظر لعدة موضوعات، تبدو متباينة تحت إطار ثقافي واحد، أو مظلة واحدة.

من جهة أخرى اهتم المفكر ابستيهوب في الدراسات، التي قدمها بهذه القضية اهتماما شديدا، وذلك في إطار حديثه عن الممارسة الدالة، أي: الاهتمام بكافة الممارسات الإنسانية، التي تتعدى اللغة، ووضعها في إطار الدراسة، والبحث، والاهتمام، إضافة إلى ضرورة الاهتمام بالثقافة الشعبية، حيث أشار إلى ضرورة التعامل مع كافة الثقافات بصورة ديمقراطية – تماما – بعيدا عن سيطرة لغة، أو ثقافة ما على أخرى.

تلك هي الفكرة المركزية، التي انطلقت منها الدراسات الثقافية – بصفة عامة – ، ونشأ بناء عليها النقد الثقافي كتصور مواجه للنقد الأدبي Literary Criticism أو النقد المحصور في تعريفات ضيقة للنقد، وفهم محدود للنص، وانشغلت بصياغة نظرة جديدة، تعيد اكتشاف الثقافة داخل النص الأدبي، أو الفني، انطلاقا من أنها ترى النص، أو تكتشفه من جديد في ضوء محيطه الثقافي، فكما ينبلج النص من الثقافة، تتمدد الثقافة أيضا في حنايا النص، فالعلاقة بينهما تضمنية مزدوجة، وارتجاعية، النص يتضمن الثقافة، والثقافة تتضمن النص.

واستمر الاطراد والتطور في عقد السبعينيات من القرن الماضي- وخاصة –في الولايات المتحدة الأمريكية، فقدم فريدريك جيمسون تصوراته عن النقد الجدلي، والدراسات الثقافية، وعمل إدوارد سعيد على إعادة النظر في مفهوم النقد، دامجا السياسة بالأدب، فيما دعم المشروع

اليساري الأمريكي - بصورة حاسمة - ضرورة إعادة تعريف الأدب. وفي مقالته الهامة أيضا " التفكيكية والنص الاجتماعي" نجد برنكمان عام ١٩٧٩ قدم نظرية مهمة في النص الاجتماعي، يربط فيها بين النص والتشكيلات الرمزية، وأنظمة التصوير، والخطابات المختلفة، الدينية، والسياسية، والاجتماعية، والاقتصادية، وهو هنا يخالف نظرية التناص كما صورتها التفكيكية عند دريدا واصفا إياها بأنها تصور ضيق لفهم النص لكونها تتمركز فقط في حدود النصوص الأدبية. ثم كتب تيري إيجلتون في هذا السياق كتابين - غاية في الأهمية — وهما: " فكرة الثقافة" و"النقد والأيديولوجيا" عام ١٩٧٦، ثم أعقبهما بكتابين آخرين هامين، هما "النظرية الأدبية" ١٩٨٣ و "ما بعد النظرية" ٢٠٠٣، وفيهما يحاول التأكيد على تصور مفاده: أن النظرية الأدبية باتت لا يمكن قبولها كفرع مستقل، وأنه من الضروري توسيع دائرة معنى الأدب من صورته النخبوية إلى الشعبية؛ ولذلك ذهب إلى الاهتمام بالممارسة الدالة التي قال بها، ولم تأت الثمانينيات حتى كان ذلك النوع من الدراسات قد ثبتت أقدامه جيدا، بحيث أصبح واضحا بصورة لا يمكن إنكارها.

وتلك الدراسات الثقافية المختلفة، وغيرها، أكثر بكثير مما عرضنا، تحاول في المجمل أن تحدث مقاربة بين الثقافة، والمجتمع، ومصالحة بين الثقافات المختلفة، سواء الثقافة النخبوية، أو الشعبية، أو الطبقية. مسجلة - في الوقت نفسه- قدرا من الإدانة لتلك المناهج، التي انشغلت فقط بالظاهرة الأدبية دون الاهتمام بأنساق الخطابات الأخرى، التي ينتجها المجتمع؛ وبذلك أحدثت الدراسات الثقافية اتساعا في أفق النقد، ومساحات انشغاله بحيث ضمت كافة تخارجات المجتمع، وهذا ما جعل مدرسة نيويورك تراه نقدا اجتماعيا أكثر من كونه نقدا ثقافيا؛ ويرجع ذلك إلى أنها استخدمت مصطلح المجتمع والثقافة بمعنى واحد تقريبا.

بيد أن الأمر لم يتوقف عند حدود البحث الأدبي، أو الدراسات الثقافية في سياقها الإبداعي، بل سنجد أن الانثروبولوجيين قد اهتموا بقضية الثقافة، من حيث عناصرها، ومدخلاتها وتحليل الأبعاد الاجتماعية، والتاريخية في التشكيل الثقافي للشعوب. وكذلك اهتم الفينومينولوجي بيتر بيرجر Peter Berger في ستينيات القرن الماضي بعلم اجتماع المعرفة، وقدم دراسات هامة في النظريات الاجتماعية، والدين، واللاهوت، واهتم بالتكوينات الثقافية للنظم السياسية والاجتماعية. ثم نجد البريطانية ماري دوجلاس Mary Douglas أسهمت - هي أيضا - في تطوير الدراسات الثقافية؛ عن طريق معالجة، أو تناول الرمزية في ثقافات المجتمعات، وأسهمت في دعم، وتأسيس، النظرية الانثروبولوجية الثقافية من خلال دراساتها لشعائر المجتمعات البدائية في افريقيا. وسنجد كذلك لأعلام مدرسة فرانكفورت، - وخاصة - بعد رحيلهم إلى أمريكا، اهتماما كبيرا وخاصة ما بعد فترة الثلاثينيات؛ بدراسة البنى الفاعلة في الثقافة باعتبارها تمثل البناء الفوقي بالمعنى الماركسي. وفي ذات السياق سنجد ميشيل فوكو قد أسهم أيضا في بحث إشكالية الثقافة وفق منظور ثلاثي "ماركسي - دوركايمي — بنيوي" وكانت تجربته الفكرية نموذجا مهما في دور الأنساق المختلفة - كالجريمة ،والجنس ،والمرض النفسي، والاقتصاد ،والتاريخ - في بناء خطابات، حيث تتضمن بداخلها تلك المؤثرات بصورة ،تبدو غير واعية ، أو بصورة مضمرة. وقد أسهمت دراساته المختلفة مثل "الترويض والعقاب" في عام ١٩٧٥، "تاريخ النشاط الجنسي" في ١٩٧٦، و"القوة والمعرفة " في ١٩٨٠، في تقدم الدراسات الثقافية.

وكذلك سنجد هابرماس قد أسهم — أيضا- في دفع عجلة الدراسات الثقافية وذلك عندما اهتم بتأثيرات العلم، والتكنولوجيا على الخطاب الثقافي، وطرحه لنظرية التواصل، التي تشكل اللغة فيها عنصرا مهما، ومن ثم: تصبح الثقافة جزءا رئيسا في نظريته الفلسفية.

لقد أسهمت الفلسفة، والتاريخ ، والأنثروبولوجيا، وعلم الاجتماع، وعلم اللغة.. الخ، في بناء تصور جديد، يضع الثقافة في محور اهتمام الفكر المعاصر، وانطلاقا من تلك الفترة - النصف الثاني من القرن العشرين - أصبحت الدراسات الثقافية تشكل ملمحا هاما وبارزا في الفكر العالمي، وفي طرائق الفهم السياسي، والاجتماعي، والإبداعي.

قبلت الثقافة أخيرا العالم كما هو دون الدعوة الرسولية للارتقاء به، وترتب على هذا التحول؛ أن أصبحت الثقافة الأدبية ليست بمفردها في الحقل الثقافي، وكذلك أدت إلى زحزحة

المفكرين، والمبدعين، والنقاد من فوق منصة الأحكام القيمية؛ وصارت التقاليد الشعبية شريكا في تلك الصناعة، بعدما تم مقاربة الأدب التقليدي بالآداب الشعبية. بيد أن الفين كرنان Alvin Kernan صاحب كتاب "موت الأدب" اعترض على اتساع نطاق الأدب إلى الحدود الشعبية، وطالب بالعكس إذ بدلا من اتساع نطاق الأدب بأن نجعل الأدب يستوعب كافة الظاهرات الإنسانية.

الأمر، الذي فتح المجال لمناقشات موسعة حول إشكالية الأدب والثقافة، هناك رأي يقول: إن الانتقال من الأدب إلى الثقافة ومن الأعلى إلى الأدنى لن يؤدي إلى نتائج مفيدة ،بل – ربما – يضيع معها روح الأدب، ولن تحقق أي نجاحات محتملة للثقافة. وهو ما؛ يؤدي إلى تهميش الأدب لصالح الدرس الثقافي، وفي هذا الصدد يصف فيشر William Fisher الكثير من التاريخ الفكري الحديث بأنه إما "نصي Textualist "– يعكس البؤرة السيميائية للبنيوية الأدبية، وما بعد البنيوية–أو يعبر عن "التاريخية الجديدNew Historicist "– يعكس اهتمام تلك الحركة الأدبية التأثير المشترك للدوافع الجمالية، والعملية، والاحتمالات الثقافية لهذه الحركة الأدبية، والتي تعكس – بدورها – تأثير الحركة الأدبية على النظام الاجتماعي[١٠]. فيما يذهب أنصار الدراسات الثقافية إلى رأي آخر وهو أن الأدب، أو الأديب هو شخص متواضع، داخل إطار ثقافي، واجتماعي معين، ومن ثم؛ فالأدب، أو المنتج الأدبي لديه، هو نتاج ذلك التموضع.

ولم يكن مقدرا لهذه التحولات أن تتطور، وتتشعب بهذه المعدلات السريعة، من دون الثورة التكنولوجية، التي حدثت في الربع الأخير من القرن العشرين، حيث ساعدت في الترويج، ونشر الثقافات الشعبية، وكسر سلطة الأدب الرسمي، والتمرد عليه، من خلال السماح بانتشار الثقافة السمعية، والبصرية، فأصبحت التكنولوجيا وسيطا مهما لا يمكن تجاهله بين الإبداع، والجمهور، بين الأدب، والمتلقي، مما انعكس على تحولات أيضا في صور الإبداع. بمعنى أن تأثير الثورة الرقمية التكنولوجية لم ينحسر في انتشار وتوزيع الأعمال الأدبية والفنية فحسب، بل كانت من التأثير بما أدى إلى ظهور ما يسمى بالرواية التكنولوجية Cyber Punk"*" كما طرحها دوغلاس كلنر Douglas Kellner .

وبناء على هذه التحولات الجذرية، كان من الطبيعي أن ينعكس كل ذلك على إعادة النظر في مفاهيم، ومصطلحات مثل: النص ، والنقد، ومستويات حضورهما، انطلاقا من تضييق المساحة بين الأدب ،وفئاته الاجتماعية، وإدماج المجتمع، وإبداعاته داخل العملية الإبداعية، دون التقيد بمعايير شكلية في التعامل مع الظاهرة الإبداعية. الأمر الذي أدى إلى تغيير مركزية النص بوصفه بنية لغوية قائمة بذاتها، وعملت على ضرب مركزية النص، فالنص – هنا – وسيلة وأداة، وحسب مفهوم الدراسات الثقافية ليس النص سوى مادة خام يستخدم لاستكشاف أنماط معينة من مثل الأنظمة السردية والإشكاليات الأيديولوجية، وأنساق التمثيل، وكل ما يمكن تجريده من النص. لكن النص ليس هو الغاية القصوى للدراسات الثقافية، وإنما غايتها المبدئية هي الأنظمة الذاتية في فعلها الاجتماعي – في أي تموضع كان– بما في ذلك تموضعها النصوصي[١١]

وقد انتقل النقد الثقافي للمجال الثقافي العربي في نهايات القرن العشرين، ويعتبر الناقد السعودي عبد الله الغذامي أحد أهم الذين انشغلوا بدراسات النقد الثقافي في الفكر العربي المعاصر، في محاولة منه للبحث عن منهج نقدي جديد – يسمح بإعادة فهم النص الإبداعي العربي – وخاصة في الشعر، وبمنظور مختلف عن الدراسات البلاغية ، واللغوية، وذلك في كتابه الهام " النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية " عام ٢٠٠٠.

كان توجه الغذامي أحد صور التحول الثقافي والنقدي، التي شغلت العقل العربي النقدي في نهايات القرن الماضي، وبدايات القرن الحالي؛ للتعبير عن دخول مدرسة النقد العربي مرحلة جديدة – متأثرة إلى حد كبير – بالتحولات المعرفية، والفكرية، التي جرت في العالم الغربي في النصف قرن الأخير، فجاء إسهام الغذامي هذا محاولة لإحلال النقد الثقافي محل النقد الأدبي،

بهدف تخليص النقد الأدبي العربي من التمركز حول البلاغة، وجماليات النص، والبحث، وفق التصورات ما بعد البنيوية عن النص وما يتضمنه من قيم أخرى، تكشف عن العيوب النسقية بالنص. أي أنه - مسار نقدي - يبحث فيما وراء الأدبية، والجمالية، والبحث عن الأنساق الثقافية، والتاريخانية، والانثروبولوجية، والفلسفية، التي تسكن النص. لقد ظل الغذامي يؤمن بقيمة، وأهمية النقد الثقافي حتى لنجده قد أعتبره المنقذ، والمحرر لنظرتنا من هيمنة المنطق البلاغي في النقد العربي، فالشعرية طغت على المناهج النقدية عند العرب، الذين تأثروا في تصوراتهم النقدية للأجناس الأدبية الأخرى: كالقصة، والرواية، والمسرح، بالمناهج النقدية للشعر العربي باعتباره ديوان العرب، وهو ما جعل النقد فقيرا، لا يخرج عن محددات معرفية، ونقدية ؛ ولذلك ظل هذا التصور يعبر عن مشروعه الثقافي، والنقدي، فكتب إلى جانب مؤلفه المركزي، مجموعة من المقالات، والدراسات في هذا الصدد، منها: النقد الثقافي: الفكرة والمنهج - ثقافة الصورة — النقد الثقافي، رؤية جديدة. وشارك الناقد السوري عبد النبي أصطيف كتابا حمل عنوان" نقد ثقافي أم نقد أدبي" يقول فيه: وأنا أرى أن النقد الأدبي- كما نعهده - ومدارسه القديمة والحديثة، قد بلغ حد النضج أو، سن اليأس، حتى لم يعد قادرا على تحقيق متطلبات المتغير المعرفي، والثقافي الضخم، الذي نشهده الآن عالميا ،وعربيا[١٢] .

ثم واصل المفكرون العرب إنتاجهم النظري - في هذا المضمار- بصورة مطردة. ومن بينهم، باحثون مصريون، وجزائريون، ومن معظم الأقطار العربية. بيد أن الباحثين الأردنيين عبد القادر الرباعي ويوسف عليمات واحمد جمال المرازيق، اختلفوا مع الغذامي في توصيفهم للمنهج الجديد هذا، والقول: بجماليات التحليل الثقافي، محتفظين بمصطلح الجماليات، الذي رفضه الغذامي. وقد اهتم الرباعي بدراسة المقاربة المنهجية بين تصوراته النقدية مع اراء تيري إيجلتون وإبستيهوب وغيرهما، من الذين تناولوا نظرية النقد الثقافي.

ولعل واحدة من مميزات عملية النقل التي تمت من موطن النقد الثقافي - وهو الغرب- إلى موقع التلقي وهو - ثقافتنا العربية - ومجالنا النقدي، كانت قريبة في الفترة الزمنية إلى حد كبير، وذلك مما ؛ سهل عملية النقل ؛ وجعل اللغة الأصلية للمصطلح أكثر قدرة على التواصل مع اللغات المترجم إليها، وإن كانت هناك بعض الصعوبات في تناول المفاهيم ذات الصلة بالنقد الثقافي، والتعريفات المتضمنة به، وفي تصوري: أن الباحث العربي، والمترجم لم يزل في طور تلك المقاربة اللغوية؛ لتقريب المفاهيم ،والتصورات.

ثانيا: سمات النقد الثقافي وأهدافه

البحث في مفهوم "النقد الثقافي" يستدعي مقاربة مع النقد الأدبي، فكما نرى النقد الأدبي هو: عقد صلة بين النقد، والأدب، فإن النقد الثقافي ،هو عقد الصلة بين النقد، والثقافة. ونظرا لأن النقد الأدبي ليس مجال بحثنا - هنا - ، فعلينا إذن: أن نطرح سؤالا: ما النقد الثقافي؟ .

١- ما النقد الثقافي؟ :

ينظر إلى النقد الثقافي بوصفه نشاطا لا يتوقف عند حدود النص كحالة إبداعية، وصياغة جمالية فحسب، بقدر ما يسعى إلى فتح أثاره النقدية، على نشاطات إنسانية أخرى مسموعة، ومقروءة، ومشاهدة، ولعلنا ندين في هذا النسق لتنظيرات "سوسير"؛ الذي نقل مفهوم النسق من المستوى اللغوي، إلى المستوى الثقافي. فالنصوص تنطوي على نسقين: الأول ظاهر، والآخر مضمر، وبينهما يبرز النسق الجمالي بوصفه ظاهرا، إذ يوجه الوعي الجماهيري ؛ لتمرير النسق المضمر بشكل مخاتل عبر الحيل الجمالية، التي تؤدي وظيفتها. وبذلك؛ يتحقق النسقان معا. وربما يتناقضان بعضهما بعضا في وعي مشروط آلا وهو الجماهيرية، ولا يكون هذا — بالطبع - منوطا بفعل المؤلف فحسب، وانما ينشأ من خطاب أوجدته الثقافة برمتها[١٣] .

ولذلك فالنقد الثقافي يمارس وجوده في الفنون التشكيلية والنحت والشعر والموسيقي والدراما والسينما وحتى الإعلانات، ووسائل التواصل الاجتماعي.. وغيرها. ومن ثم تكون مهمة الناقد الثقافي توظيف المفاهيم التي قدمتها المدارس الفلسفية والاجتماعية والنفسية والسياسية في تبادلات وتراكيب معينة، ويقومون بتطبيقها على الفنون الراقية والثقافة الشعبية بلا تمييز بينهما من حيث الكيف، اعتقادا منهم بأن هذا يتسع له مجال المصطلح الذي كان يطبق على

الفن الراقي فقط، ومن ناحية أخرى الاستفادة من إمكاناته بتطبيقها في كشف الطاقات والأنظمة الثقافية والإشكالات الإيديولوجية وأساليب الهيمنة والسيطرة المختزلة في النصوص برمتها، الراقية أو الشعبية، حتى تتبدى الكيفية التي بها تتشكل هذه الأبعاد والجوانب والمستويات للوعي الفردي والتاريخ الإنساني[١٤].

وبالتالي يتكون المجال النقدي هنا من كل ما يتصل بالعمليات الثقافية التي تجري في المجتمع على تنوعها وزخمها. بحيث يمكن القول إن الثقافة تمثل الفضاء العام الذي يعمل تحت سمائه الفعل النقدي، فيصبح النقد هنا نقدا ثقافيا، موضوعه العام كل ما هو فكري وأدبي وفني وثقافة شعبية وممارسات إنسانية. وبناء عليه تصبح المقاربة بين ما هو نقدي وما هو ثقافي مشروعة، وفقا لأنصار النقد الثقافي بصفة خاصة والدراسات الثقافية على وجه العموم. ولكن تظل إحدى المشكلات الرئيسة في النقد الثقافي هو أن المفردات المستخدمة في النقد والتحليل والتفسير لها تصبح تقنية للغاية، وفي كثير من الحالات تبدو مبهمة تماما. وعندما يتواصل النقاد الثقافيون مع بعضهم البعض من خلال الكتب والمقالات العلمية، تميل لغتهم الى الغموض، وينظر اليها الشخص العادي باعتبارها رطانة jargon. إذ غالبا ما يكون من الصعب للغاية فهمها.[١٥]

ونظرا للتكثيف الدلالي للثقافة، والتنوع الفكري والأدبي والفلسفي لمصطلح النقد، استمد مفهوم النقد الثقافي قيمته، واستطاع أن يقدم الكثير من الاسهامات في تفكيك الخطاب الثقافي والسرديات والمنتج الأدبي والفني للبشر، فمصطلح النقد الثقافي بتعابيرنا النحوية هو مركب إسنادي وصفي، شطره الأول في دلالته أصبح من البديهيات وشطره الآخر لاحقة مائزة له عن غيره، تعنيه من دون غيره من أنواع النقد السابقة له. فلاحقة "الثقافي" التي سمي بها هذا النقد، كما هو واضح مشتقة من كلمة الثقافة ونسبة إليها. لذا مفهوم هذا النوع من النقد في وهلته الأولى ومن حيث المصطلح- يرتبط كثيرا بالحمولات الدلالية لكلمة ثقافة[١٦].

وهذا ما خلق العديد من الإشكالات المعرفية في علاقة المصطلح بغيره من المصطلحات، فهناك من يخلط النقد الثقافي، بالدراسات الثقافية، وإن كان أيزابرجر يعرفه بأنه نشاط وليس تخصصا، أو فرعا معرفيا قائما بذاته مثل: الدراسات الثقافية، أي أنه فعالية، وليس قيمة معرفية مستقلة، لها حدودها المعرفية، التي لا تخرج عنها. وهناك من يجعله مفهوما، يحل محل الدراسات النقدية التقليدية مثل: النقد الأدبي، والنقد الأيديولوجي، والنقد الفني. ومن يراه متصلا بمجموعة من التصورات الثقافية الأخرى مثل: التحليل الثقافي **Cultural Analysis**، التأويل الثقافي ، القراءة الثقافية.. الخ. وكلها فاعليات، تعمل داخل حقل النقد الثقافي. وأيا ما كان من وشائج، تفترض الاتصال، أو الانفصال بين النقد الثقافي، وغيره من صور النقد ،والتحليل، فإن المصطلح محايث بدرجة كبيرة، للنشاط الإنساني، مهما بدا لنا هذا النشاط بدائيا، او متحضرا، قصديا ،او عشوائيا.

؛ولذلك فإذا كان الإبداع هو نشاط فردي ككتابة قصيدة أو مسرحية، كرسم لوحة أو تأليف قطعة موسيقية؛ إلا أنه لا يلغي الاهتمام بالثقافة المتنوعة، والمختلفة، سواء ثقافات شعبية، أو نخبوية، فردية ،أو مؤسساتية، حاضرة ،أو ماضاوية، ذات طابع سياسي ،أو اجتماعي ،أو ديني أو تاريخي، مستهدفا استخراج كوامن خفية وأنساق مضمرة، وتصورات، أعمق مما يبدو لنا على السطح، ذلك ؛ لأن الأنساق الثقافية – غالبا – ما تكون مضمرة ،وغير واضحة ، بشكل مباشر في النص، وتكمن خطورتها في كونها مضمرة ،وكامنة، تمارس تأثيرها دون رقيب وحين يأتي النقد لكشف هذه الأنساق، يحرك سكونا ذهنيا، وبشريا كان مطمئنا ومن ثم ؛ راضيا عن نفسه.[١٧]

جدير بالذكر، غاب المصطلح عن التوثيق في القواميس الغربية، والعربية، لفترة قريبة مضت، حتى كان ظهوره في تسعينيات القرن العشرين، - وخاصة - مع كتاب فنسنت ليتش**Vincent B. Leitch** عن النقد الثقافي **Cultural Criticism, Literary Theory, Post structuralism.1992** ، وإن كان له إرهاصات منذ منتصف القرن العشرين وخاصة مقالة

تيودور أدورنو" النقد الثقافي والمجتمع " عام ١٩٤٩، ثم أعقبه كتاب هابرماس" المحافظون الجدد: النقد الثقافي والحوار التاريخي" وكذلك المؤرخ الأمريكي هايدن وايت " Hayden White "١٩٢٨ -٢٠١٨" في دراسة له بعنوان " بلاغيات الخطاب: مقالات في النقد الثقافي :Tropics of Discourse Essays in Cultural Criticism " ١٩٧٨، حيث يعرض في تلك المقالات لرؤيته النقدية للمنهج الفلسفي الكانطي، إذ يقول: أنه سيناقش أو يفحص مشكلة العلاقات بين الوصف description والتحليل والأخلاق في العلوم الإنسانية، ولسوف يتضح على الفور أن هذا التقسيم للملكات الإنسانية human faculties هو تقسيم كأنطي. ورغم أن أفكاري ذات سمة كانطية، إلا أنني أعتقد أن علم النفس الحديث modern Psychology أو الأنثروبولوجيا أو الفلسفة قد يتطورا من خلال أفكار كانط[١٨]، ومن هذا المنطلق يعيد النظر في مشروع التنوير برمته.

ولكن المرحلة الأهم في تطور النقد الثقافي، بدأت منذ فنسنت ليتش حيث انطلقت منه التحولات من الدراسات الثقافية، إلى النقد الثقافي، فقد طرح مصطلح النقد الثقافي كإسم لمشروعه النقدي، بدلا من مصطلحي ما بعد البنيوية، وما بعد الحداثة، فالنقد الثقافي لديه: يعني ذلك المجال، الذي يعمل في إطار تصورات ما بعد الحداثة، ويقوم على عدة أسس ، أو خصائص أهمها: أنه لا يقر العمل بالإطار الجمالي - فقط - في العملية الإبداعية، أي لا ينظر إليه من تلك الزاوية. وكذلك إحداث قدر من التعاون بين النقد المنهجي، والعلمي، أو الأكاديمي والاستفادة من المرجعيات التاريخية، والثقافية، والاجتماعية. الخ، مع التركيز على السياق، وأنظمة الخطاب، والكشف عنها داخل النص؛ لأنه الموكل لها باكتشاف النص. كل ذلك يفتح الباب إلى فهم النص، بوصفه ساحة للاختلاف، والمعارضة، والكشف عن المهمش؛ وبيان صور الهيمنة، والنظر للنص، في إطار سياقي، - سواء سياق ثقافي أو تاريخي أو اجتماعي -.

٢- سمات النقد الثقافي

يمكن رصد سمات النقد الثقافي، انطلاقا من فهمه باعتباره منتجا، ينتمي إلى تيار ما بعد الحداثة، ويطرح رؤاه النقدية، متجاوزا لتلك التصورات النقدية التقليدية حتى وإن اهتم بالتاريخ، والتراث. وهو ما سنجده بوضوح في دراستنا تلك عن الأنساق الثقافية عند مهدي بندق الذي اتسمت أعماله المسرحية الشعرية بنزعة تراثية واضحة. فالنص— وفقا لمنظور النقد الثقافي- عبارة عن شبكة، أو منظومة تعاقدية أو تشاركية بين عدة أنساق، أو منظورات اجتماعية، وثقافية، وسياسية، ودينية، ولغوية. إنه كاشف عن تلك العلاقات الثقافية، التي تتحقق دلالاتها في إطار سياق أعم، وأشمل، هو السياق الثقافي، والسياسي العام، وبذلك ينتقل فهمنا للنص من منتج يحمل رسالة جمالية، أو أخلاقية معينة إلى نص محمل بعدد من الشفرات المنغمسة في بنية النص، تلك الشفرات هي تعبير عن خطابات متداخلة فيما بينها.

ومن ثم؛ فإحدى مهام أو سمات النقد الثقافي، هي أن يخرج النص من حيز اللغة إلى مجال التجربة الإنسانية بجملتها. مما يجعل كافة الأنشطة الإنسانية جزءا من المشروع النقدي الثقافي، بما في ذلك وسائل الإعلام، والثقافة الشعبية، وهذا ما يفرض على الناقد الثقافي، ضرورة الاعتماد - في تحليلاته - على موضوعات متعددة، واتجاهات كثيرة، التاريخانية، والفرويدية، واليونجية، والمحافظة، والنسوية، والماركسية، والانثروبولوجية ...الخ وهذا ما يفتح المجال أمامه؛ لدراسة النص من عدة وجوه، قد تكون أيديولوجية، أو طبقية، أو نفسية، او تاريخية، أو تراثية، أو اجتماعية، أو عرقية ...الخ. إن الجميع حاضر في النص، فلا يوجد شيء خارج النص كما يقول دريدا أو فنسنت. بمعنى أخر، إن الناقد الثقافي لا ينشغل بالنص نفسه فحسب، بل بكل ما يحيط بالنص من تأثيرات ودلالات، فالسؤال عن كيف ينتج النص لم يعد كافيا، بل السؤال الأهم هو ماذا نعني بالنص؟ هل هو الأدبي فقط ؟ أم هناك إنتاجات أخرى غيره؟ كالرسم والنحت والتمثيل والنص الدرامي وكذلك النص الإعلامي؟

وفي هذا الصدد يحدد فنسنت ليتش ثلاثة معالم أساسية، انطلق منها النقد الثقافي هي بإيجاز: ١- لا يقتصر اهتمامه على الأدب، أو المعترف به رسميا ٢- يقوم على نقد الثقافة، وتحليل النشاط المؤسسي ٣- يعتمد على مناهج مستقاة - غالبا - من اتجاهات ما بعد البنيوية[١٩]، ولذلك فإن مهمة النقد الثقافي، هي استجلاء المشارب المتعددة الماثلة في النص، وربما - وفقا لهذا المعنى -

يمكن أن يأتي النقاد الثقافيون من مشارب مختلفة، ومرجعيات متعددة، وتخصصات مختلفة ويستخدمون، ويستلهمون أفكارهم من تلك التخصصات، ومن ثم؛ يمكن أن يشمل النقد الثقافي، الأدب النظرية الجمالية theory aesthetic، النقد،، الفكر الفلسفي ، التحليل الإعلامي، النقد الثقافي الشعبي popular cultural criticism ، النظريات والتخصصات التفسيرية[٢٠] كعلم الأثار والتحليل النفسي والانثروبولوجيا ..الخ

ثمة سؤال أخر: هل يتوقف النص عند حدود العمل الأدبي فقط في العملية النقدية؟ أم يتخارج لنا من تاريخيته، ومدلولاته، والبنى، التي أسهمت في تشكله.. الخ.؟ حقيقة الأمر: لا يمكن إلغاء النقد الأدبي، واستبداله بالنقد الثقافي، ذلك أنهما يكملان بعضهما البعض، بل ويذهب عبد الله الغذامي إلى أن النقد الثقافي، يقدم الكثير إلى عناصر النقد الأدبي، من حيث قدرته على منح العمل الأدبي، أو الفني مزيدا من الفاعلية، والفهم، فيما يشير أيزابرجر إلى أنه بمقدور النقد الثقافي أن يشمل نظرية الأدب، والجمال، والنقد، وأيضا التفكير الفلسفي، وتحليل الوسائط، والنقد الثقافي الشعبي، وبمقدوره – أيضا – أن يفسر نظريات، ومجالات علم العلامات، نظرية التحليل النفسي والنظرية الماركسية والنظرية الاجتماعية والانثروبولوجية..الخ" ودراسات الاتصال، وبحث في وسائل الإعلام، والوسائل الأخرى المتنوعة التي تميز المجتمع والثقافة المعاصرة" وحتى غير المعاصرة.[٢١]

ومن بين سمات النقد الثقافي – أيضا – الدخول إلى عمق النص، وعدم الاكتفاء بصورته السطحية، أي: تذوق النص، بوصفه قيمة ثقافية منتجة، من أنساق عدة، بما فيها الأنساق الثقافية، التي أثرت على المؤلف منتج النص نفسه، وتلك الأنساق التاريخية، التي تركت بصماتها على النص، وكذلك الربط مع العلوم الإنسانية – أي كسر الحواجز الفاصلة بين تخصصات العلوم الإنسانية – هذا الجدار، الذي يؤدي إلى نزعة أحادية في فهم النص، والتعامل معه، وفق آليات بلاغية – فقط – دون النظر إلى جوانبه البنيوية الأخرى، وتداخل عناصر عديدة في بنائه. وهو ما يفرض على الناقد أن يكون على دراية كافية بتخصصات مختلفة في العلوم الإنسانية؛ لكي يستطيع أن يدرك النص في شموليته، وأن يستخرج منه المعاني الظاهرة، والباطنة؛ ولذا فإن النقد الثقافي يتأسس – دائما – على منظور ما، يرى الناقد من خلاله الأشياء، حيث الناقد " أو القائم بالتحليل أن نحن أردنا أن نتجنب الوقوع في ما هو متواتر على نحو سلبي عن كلمة ناقد" يعتقد بتفسير أفضل للقضايا[٢٢]. هذا بالإضافة إلى إسهامات النص في الساحة الثقافية، والاجتماعية المحلية، والدولية، والتأكيد على السمات المحلية، والثقافات الشعبية – أحيانا – في تأثيرها على النص.

ولعل أهم سمات النقد الثقافي، بل والدراسات الثقافية – بشكل عام – أنها انشغلت بربط الأفكار ،والإبداع، والخيال، والفن بمجموعة القيم، والعادات، والمعايير الأخلاقية، والسلوكيات، التي ينتجها مجتمع ما سواء كان مجتمعا حداثيا، أو بدائيا، وغالبا ما تكون هذه الأنساق مضمرة في العمل الفني، وفي هيكل النص؛ ولذلك فمن الممكن لنا من خلال عملية تفسير النص، أن نكشف عن التجليات الاجتماعية، والثقافية، والاقتصادية، والسياسية، والدينية ؛ ويصبح ما هو جمالي، أو أدبي مجرد عنصرين من عناصر فهم النص؛ ومن ثم ترفض الدراسات الثقافية، والنقد الثقافي – بالتالي– فهم النص في حدوده الجمالية، والأدبية فقط. ومن هذا المنطلق، يذهب الباحث العراقي منتهى طارق حسين المهناوي إلى أن النقد الثقافي، هو نقد أيديولوجي، نابع من المجتمع، ومعبر عنه ضمن مجموعة من الأعراف، والتقاليد لذلك المجتمع، الذي شكل أسلوب وسياق الحياة في المجتمع الذي يختلف – حتما – عن مجتمع آخر.[٢٣]

٣- أهداف النقد الثقافي

يهدف النقد الثقافي، إلى محاربة الركود النقدي، الذي أصاب الحياة الأدبية، من جراء الاعتماد على قيم ثابتة في النقد – كالجمالية والأدبية – مما يحرمنا من تناول مساحات كبرى في النص – نفسه – وما يمكن أن يقوله: إن النقد الثقافي، يتيح لنا الفرصة، لأن نجعل النقد العربي محايثا للواقع، وذلك عندما نبحث في المؤثرات الثقافية، والاجتماعية، والتاريخية،

والسياسية، التي أسهمت في إنتاج النص، ما يجعل النقد العربي، أكثر اقترابا من الواقع العربي، بدلا من أن تأتي بنظريات غربية، ونطبقها على إبداعنا العربي، فيبدو لنا أننا ننتقد العقل العربي، بأدوات ووسائل، نتجت عن أنساق مغايرة للطبيعة الثقافية العربية، ومناخها المختلف. والنقد الثقافي، لا يقف عند حدود النقد الأدبي، باعتبار الأدب فنا جميلا، بل تجاوز ذلك المفهوم إلى الموسيقي، والرسم، والنحت، والسينما، والمسرح، بل وانفتح على كافة العلوم الإنسانية، تحت تأثير عوامل كثيرة منها: تنامي قوة الطبقة العاملة، وزيادة نشاط التيارات الماركسية، وانتشار مؤلفات كثيرة، تنتقد ثقافة النخبة، وتدعم الأغاني الشبابية، والثقافة الشعبية، مما جعله أكثر قدرة على فهم ظاهرة الإبداع البشري؛ لأنه الأقدر على الاستجابة للتحولات، التي جرت على المجتمعات في العقود الأخيرة.

أما عن الموقف من النقد الأدبي، وهناك من يذهب إلى أنه ليس تاريخا مضى، بل بإمكانه أن يقدم الجديد دوما في تحليل، ونقد التجارب الأدبية، وهناك من يرى العكس، حيث عجز النقد الأدبي عن مواكبة المتغيرات وظل محصورا في القيم الجمالية، والأخلاقية. ولذلك لن يحدث تطور نقدي طالما ظل الأدب خياليا، وبعيدا عن التجربة الإنسانية المباشرة في تجلياتها السياسية، والدينية، والاجتماعية، والاقتصادية...الخ.

بينما يهدف النقد الثقافي في المسرح، إلى العمل على تجاوز الاهتمام المفرط بالجانب الاستاطيقي، الذي يتمثل به النقد المسرحي، منذ زمن والتوجه إلى الأنساق الفكرية المتمثلة بالإشكاليات الأيديولوجية المضمرة داخل الخطاب المسرحي، هذا الشكل يمهد في قراءة النصوص المسرحية، ويغنيها ويحيل النظر إلى زوايا متعددة، لم تكن قد اكتشفت من قبل[٢٤]. ففي النص المسرحي يقوم المؤلف بكتابة إرشادات للممثلين، وهذه الارشادات - أيضا - تتضمن انساقا ثقافية بداخلها، فالحركة قد تعبر عن نسق ثقافي ما، أو اجتماعي، أو مستمدة من العادات، والتقاليد، وكذلك يفعل مصمم الإضاءة، فحينما يشير — مثلا - إلى اللون الأحمر في موقف معين، فإنه قد يريد التعبير عن الشر، أو السلوك الشيطاني، وكذلك بقية الألوان، التي قد يكون متعارفا عليها بوصفها دلالات.. ونفس الأمر يمكن أن ينطبق على بقية عناصر العرض المسرحي كالديكور والملابس والسينوغرافيا.. الخ.

المبحث الثاني: الأنساق الثقافية في مسرحية " حتشبسوت بدرجة الصفر"

أولا: البناء الدرامي للمسرحية

يقول الدكتور أبو الحسن سلام عن مشروع الشاعر المسرحي مهدي بندق: أنه شاعر مسرحي مفكر.. فالفكر يمسك بلجم صوره الشعرية الجامحة ويقودها نحو مضيفها المتأمل القادر ذهنه على استضافتها على مائدة الحوار الحافل بأصناف الجدل، ومهدي بندق صاحب مشروع فكري، أخشى القول: إنه مشروع لا يشاركه فيه أحد. إذ يرى، وأظن أنه الوحيد بيننا الذي يرى، أن العقلية المصرية، قديمها ، وحديثها، هي، والعقلية العربية عقلية واحدة!! فلا فرق عنده بين عقلية الماء وعقلية البيداء[٢٥]. فيما يصف تجربته بأنها مسيرة إبداعية تعبر شلالات بما فيها من وهاد ونجود فكرية تتلبس ألوانا مركبة من حيل التصوير والتخييل الشعري الذي تتخذها الأفكار التنويرية والتثويرية أقنعة تتسرب عبر وعي المتلقي ملغومة بالتماعات حداثية صفاها الشاعر الدرامي المفكر من رواسب ثقافتنا الفرعونية ،والإسلامية ،وشذبها ،وصقلها لتتلألأ فتضيء ركنا من أركان ظلمتنا المعاصرة[٢٦]. بينما يقول مهدي بندق عن نفسه: حين ينظر الكاتب إلى مسرحيته الشعرية " حتشبسوت بدرجة الصفر" بنظرة نقدية، فإنه يستبين ذلك المعنى، حين يرى انبعاث إنسانية صاحب السلطة " حتشبسوت" من خلال فقدانه لها، موت الكائن إذن لا يعني ذهابه إلى العدم[٢٧]، وسنحاول في هذا القسم الكشف عن البناء الدرامي للمسرحية، وكيف استطاع المؤلف أن يتقدم بالشكل الدرامي بسلسلة من الحوارات للتناوب علي الأوقات الوصفية والمقاطع الجدلية في حالات جديدة. وكل حالة، جامدة ظاهريا، ليست سوى تحضير للحلقة المقبلة، وتشارك في بناء الحكاية والفعل[٢٨].

اتخذ المؤلف من أصيل يوم من عام ١٤٨٥ ق م بداية احداث المسرحية. في المشهد الأول، من الفصل الأول، يرتكز على شخصيات ثانوية، ولكنهم هم أصحاب الأفعال الحقيقية في الواقع.

ففي حوار كاشف عن طبيعة كل شخصية، ومنذ الوهلة الأولى، نرى تحيزات عاتي كبير مهندسي حتشبسوت ،و ابن الطبقة الشعبية بعد أن تمت ازاحته من طبقته يدافع – بملء فيه – عن قرارات السلطة في ضم فاروس النقاش لكتائب عمال معبد الدير البحري، والذي ترك زوجته مع إيقاف التنفيذ سعت، والتي لقيت حتفها قبل أن تزف إلى عريسها وتحزن القرية كلها عليها ، ولكن ها هو عاتي بكثير من الصلف يحاول تبرئة يد السلطة من دم سعت، ويدفع شبانة أبيها دفعا إلى الرضوخ لتصاريف القدر، وأن يدفع عنه الحزن متذرعا بكونه رجلا ،لا يحق له أن يلتاع، وينتحب مثل النساء وتخور قوى الأب ويردد كلمات تفصح عن نار تحت رماد الرضوخ للأمر الواقع.

شبانة: اننا قوم خلقنا تحت شرط الالتزام
فالتزمنا بتصاريف الزمان
والتزمنا بالقضاء وبالقدر
والتزمنا بقوانين الحكومة
فلماذا ليس نجني غير موت وافتقار[٢٩]

يعدد أوجه النكوص والتخاذل، التي ينطوي تحت نيرها الفقراء فنحن عبيد العادات، والآلهة، والسلطة ومع ذلك لا ننال الا مزيدا من الفقر، والفقد وينتهي المشهد بدخول زواوي أحد عمال المحاجر والمناجم وخدن فاروس لتدخل إلى المشهد بسيرتها فاو، وهي نموذج للمعلم والزعيم الشعبي لأهل القرية، وهي في الوقت نفسه أم عاتي، التي تحنق عليه، وتحرم عليه أمومتها ويبدو من أول لقاء بينها وعاتي مقدار سوء العلاقة بينهما فقد اختار طريق المجد الزائف، بالتقرب إلى السلطة، واعتلاء المناصب على حساب الفقراء، من أهل بلدته، وتواجهه الأم بحقيقته، التي ينكرها متذرعا بحب ملك عليه عقله ووجدانه لحتشبسوت، ولكن الأم لا تقتنع فيردها إليها؛ بأنها إنما تشعر بالغيرة، ويحاول أن ينتشلها من الفاقة، التي تحيا فيها، ولكنها تنهره، وتطرده فليبي وينصرف، فيتسلل إلى المشهد شبانة وفاروس ليشهدا أخر لحظات من عمر فاو ولكنها ترمي لفاروس بعدد من الحقائق، أهمها: أن لديه القدرة على ابتعاث الموتى ولابد أن يعيد سعت زوجته إلى الحياة، ثم تلفظ أنفاسها الأخيرة قرب نهاية المشهد ،حيث يستعرض فاروس خواء حياته من الأحبة ومن الأنصار برثاء فاو معلمته ونصيرته.

ولكن، وبصورة مفاجئة، وفي مشهد أشبه بالحلم، تظهر فتاة عشرينية، تسخر من كلام فاروس حول نهاية كل الرغبات، والفتاة تشبه الملكة حتشبسوت في سن العشرين وتعلن لفاروس أنها "الكا" أو القرين لزوجته الراحلة، ثم تحاول أن تستميله جسديا، ولكنه يأبى ذلك، وتجعله يجرب أن يعيد ابتعاث الموتى، ويجرب ذلك مع "فاو" التي تعود للحياة مرة أخرى فيتكشف له موهبة إحياء الموتى، مما يجعله يبدأ في عمل سيدمر مُلك حتشبسوت، فيذهب إلى معبد الدير البحري ليخط اسم زوجته الراحلة "سعت" إلى جوار اسم الملكة حتشبسوت

المشهد الثاني، اليوم التالي ساعة الغروب. وفيه يظهر سرسور التاجر الصومالي، الذي جاء محملا بأحلام اعتلاء سدة الحكم في بلاده، بمساعدة المصريين أو من يعتلي سدة الحكم – تحديدا- ويغالي سرسور بحفاوته بالحضارة المصرية، ويظهر صداقة الأحلام المشتركة مع "عاتي" كلاهما يتطلع إلى كرسي السلطة ويتحين الفرصة السانحة، ولكن فرصة سرسور أفضل من عاتي حيث يقبع الفقر في أنحاء بلاده، ويتطلع ملوكها إلى مصاحبة الأثرياء من التجار أمثاله ليعاونوهم في إدارة البلاد:

عاتي: "ينهض" مطلوبك سهل يا سرسور
فبلادك- واسمح لي- بلد أناس فقراء
ومليك بلادك برحو
يعتمد على أمثالك من أصحاب الثروات الضخمة
ولهذا..أنت رهانك مضمون
والهدف أمامك مفتوح كذراعي زنجيتك المحترفة

أما هدى ..فيواجه بنظام جبار
تحميه إدارات وقوانين وأعراف وسياسيون وكهنة[٣٠]

أما سرسور فهو سياسي محنك ويعلم نقاط ضعف الدول وها هو يستعرض وضع قادة وساسة مصر:

سرسور: قل لي من تخشى بالتحديد؟ تحوتمس؟
حبسته العمة حتشبسوت بسجن اللقب الشكلي
ولهذا ما زال رضيعا يتبرز فوق بلاط سياستها
زوجته مريت رع؟ يأكلها مرض غامض
ليست اطلاقا مثل شقيقتها المرحومة نفر.
من غيرهما؟ مجدو القائد؟
حنطه عهد السلم فصار بليدا رخوا ذا كرشين
ودهون تنضح زيتا إذ يتنفس.. من أيضا؟
قلت سننموت كبير الوزراء؟
أعرف أن الرجل يغازل حتشبسوت لكي ترفعه للعرش
لكن مغازلة تستغرق عشرين من الأعوام بغير وصول
تكشف – في الغالب - عن عجز جنسي[٣١]

يلخص رأي سرسور حنكة ودراية في عالم السياسة، وهو ما يجعل منه باني للأحداث المتتالية في المسرحية، يتنبأ بالآتي، ويتدخل في حياكة المكائد، التي ستودي بالرؤوس الكبيرة من رجالات الدولة، بداية باليد اليمنى والمعين الرئيس لحتشبسوت ودولتها وزيرها العاشق سننموت. وتحليل سرسور تحليل نفسي عن جدارة يكشف عن قدرة فائقة على تحليل الأصدقاء والاعداء معا.

بعد ذلك تبدأ خيوط المؤامرة، على سلطة حتشبسوت في البزوغ، وتبدأ من فاروس الذي استطاع أن يصل إلى البهو السري لحتشبسوت وسننموت ليخط اسم زوجته سعت على جدار معبد حتشبسوت وتلصق التهمة بالوزير سننموت الذي سمحت له الملكة أن يخط اسمه على جدار معبدها. ومن هنا: يبدا حبل سلطة حتشبسوت في الوقوع من يدها فهي تدفع سننموت للانتحار، وينفذ بعد حوار يكشف عن مدى غرق الوزير في حب الملكة؛ إذ يضع نفسه رهن اشارتها بينما حتشبسوت تريده أن يتطور ويتغير وإلا سيتلاشى هو وهي، ولن تتجدد أفكارهما؛ لتواكب أفكار الشباب الجديد الذي يجهز نفسه؛ لاعتلاء سدة الحكم، ولكن الوزير الغارق في حب الملكة، لا يبصر المكيدة، التي يوشك أن يقع فيها، ومن ثم؛ ينتهي الحائط الصلد الذي تكمن قوة حتشبسوت فيه. وفعلا تنطوي المكيدة التي دبرها سرسور وعاتي على الملكة وتصدق أن لوزيرها المخلص حبا سريا لمعشوقة أخرى، يضاهيها بالملكة، عزة، وكرامة؛ ولكن الملكة تعرف حقيقة أن الأيام دول تقول:

حتشبسوت:" تتنهد" أنت اليوم وبعدك يا سننموت أنا
" وبحكمة" تلك الأيام مداولة بين الخلق
والعاقل من لا يشكو من طبع الأيام[٣٢]

تدرك الملكة، أنها في موضع خطر؛ ما دام وُجد من يتجرأ على وزيرها، فالدور التالي عليها، وتصارحه فعلا بمخاوفها وشكوكها، ويكشف الوزير عن مكنون عاطفته، التي أعجزتها هيبة حتشبسوت. ولكن الملكة امرأة مهما حاولت أن تظهر صلادة إلا أنها تشعر بالغيرة على أحد معجبيها الكبار ولا تصدق دفوعه؛ لتبرئة نفسه، بل تستخدم الحجة والمنطق؛ لتثبت أنه بالفعل من قام بذلك، وأن له عشيقة سرية هي "سعت"، ويفشل الوزير في إقناع الملكة ببراءته.

وهنا تقرر الملكة أن تمنحه خلاصا لروحه، وأن ينتحر خير له؛ حتى يتلقى جنازة، تليق به، وينفذ بالفعل، قبل أن تظهر براءته أمام الملكة. في نفس الوقت يدخل إلى المشهد تحوتمس ابن أخيها، ووريث عرش أبيه ملوِّحا بقوته وعظمته والتي يسوقها مستعرضا قوته، وتفوقه في فتح المزيد من البلدان، بينما ما حققته الملكة محض رخاء في البعثات والتجارة. وهنا يتضارب المنطقان يحاول كل منهما أن يؤكد على صحة موقفه، الملكة المؤمنة بالسلم والأمان ووريث العرش الذي يؤمن بالتوسع والحرب، ولكنه يزف لها خبر موت سننموت وقوعا من فوق الجرف بعد أن

تبين براءته لتكرار الرسم على الجدران. وهنا تدرك الملكة فداحة الخطب وتتهم نفسها بأن بداخلها امرأة لعوبا رغبت في أن يموت الرجال من أجلها، وينتهي المشهد بالسؤال العابر من ذا الذي يكتب اسم سعت بجوار اسم الملكة؟ وهل هذه إشارة بأفول نجم الملكة العظيمة؟.

يصيب عاتي حالة من الهلع، وشدة الخوف بعد جنازة سننموت التي لم يستطع أن يحضرها ولم تفلح طمئنات سرسور له، إذ تملك منه الارتياب والهلع وخاصة بعد أن أعيدت كتابة اسم سعت بعد موت سننموت المتهم الأول في ذلك.

وبعد مجيء "بسي" مدير الشرطة ومعه الضابط حتب بخبر إعفاء الملكة له من الخدمة، ويبادره بسي بالتهديد، والإهانة، حتى تخور قواه ويجهش بالبكاء ويصل لدرجة أن يقطع شرايينه. ولكن بعد موته يتكرر رسم اسم سعت مرة ثالثة. وهنا يتعجب بسي من انتحاره مادام بريئا! وهنا تتجه الشكوك نحو "فاروس" ويحاول بسي و حتب أن يوقعاه في كمين، ولكن أهل القرية يلتفون حوله؛ لحمايته. وهنا يدخل للمشهد "زواوي" وباقي أهل القرية من الشباب، والذين اتهموا بتهريب فاروس، ولكن تظل عزيمة أهل القرية قائمة لحماية فاروس الذي أصبح يمثل بطلا شعبيا ومن خلال كلامه يتبين لنا: أن السلطة بكل قوتها لا تستطيع أن تلين عزيمة هؤلاء الفلاحين. ومن خلال جنازة عاتي في القرية تبدأ خيوط مغامرة جديدة للملكة تحاك حولها، إذ يبدأ تحوتمس ومجدو قائد الجيش في إحكام قبضتهما حولها ومحاولة إزاحتها عن كرسي العرش.

تقابل حتشبسوت فاروس وتعجب به ويختلط الواقع بالحلم، فحلم حتشبسوت بمراودة رجل عن نفسه الذي حكته لسننموت هو حقيقة رأها فاروس من قرينة زوجته الراحلة سعت. وتبدي الملكة إعجابا بطريقة وثبه وهروبه من قاعتها الملكية. وهنا؛ يدخل تحوتمس، وحورحت، ومجدو، وبسي؛ ليعلنوا أن سلطة حتشبسوت قد انتهت؛ لأن قوتها أمام الناس البسطاء قد زالت ومن ثم؛ لابد من أن يحل الفرعون القوي تحوتمس لكي ينصلح أمر البلاد.

وتستطيع الملكة أن تهرب في غفلة منهم وبنفس وثبة فاروس، التي أعجبتها من قبل ويختفي بسي في ذات الوقت وها هو حورحت كبير الكهنة يعلن ولاءه للفرعون الجديد بأبيات من التملق المبالغ فيه حيث وصفه بالأب والأم، وهو ما أثار حفيظة تحوتمس الذي ازداد لديه الحنق على سلطة حتشبسوت مزدوجة الجنس والتي عطلت ذكورته وأنه الوريث الشرعي لأبيه على العرش

من منزل "ميريت رع" ابنة حتشبسوت وزوجة تحوتمس الثالث يحدث تغير شديد في الأحداث. يتنكر سرسور في زي جارية حبشية لا تثير الريبة بل والأدهى أن هناك جندي متبقي ويتضح أن هذا الجندي هو الملكة حتشبسوت نفسها بعد أن قرأت أفكار أعدائها. ومن خلال هذه القراءة استطاعت أن تكون حاضرة المشهد جسديا وفي نفس الوقت غائبة عن ذهن مجدو وتحوتمس وحورحت، وها هي تظهر لابنتها وتفاجئ سرسور نفسه الذي كان قد اعتقد أنها على سفينته تنتظر الهرب معه إلى الصومال. ولكن الملكة اختارت مصيرا أكثر شجاعة من الهروب فتزيت بزي الحارس بعد أن أوقعته في غيبوبة، وأمام الحرس الذين رأوها كما تقول بعيون تنظر ولا تتمهل. وهنا يتبادر ذكر فاروس الذي يعرفه سرسور بعد أن تم دفن عاتي في قريته بالأمس. وتأتي الفكرة لحتشبسوت أن تذهب الى هذه القرية وتترك فكرة الهرب إلى الصومال، تقول لسرسور

حتشبسوت: أتناديك الصومال فتسرع
وتناديني مصر فلا اسمع[٣٣]

وتؤثر أن تموت في بلادها عن أن تموت في بلاد غريبة، وتطلب من سرسور أن يقودها لفاروس:

حتشبسوت: هيا قدني يا سرسور إلى فاروس
فلدينا إشكال ينتظر الحل.
إشكال أعظم من كل عروش الدنيا[٣٤]

وهنا تودع الملكة ابنتها وداعاً خشناً تطالبها فيه بالقوة والصمود، وتخرج بنفس هيئتها مع سرسور في زي الجارية الحبشية وتختم ميريت رع المشهد بوصف ما آل إليه حال امها

ميريت: " وحدها" في عينيك بريق اخاذ لم آره من قبل
سلبوا عرشك فازددت بهاء وجمالا
بل وأكاد أظنك – في داخل نفسك – مبتهجة
لكني أشعر وكأن يدا تعصر قلبي في صدري
ماذا تعتزمين أيا حتشبسوت؟
ماذا تعتزمين يا أمي ؟[٣٥]

في ختام المسرحية تنتظم كل المتفرقات، وتبدأ خيوط المغامرة الملكية لحتشبسوت في الوضوح. يظهر حتب متنكرا في زي فلاح ويتحدث إلى أحد العسس بسخط وتأنيب ويسأل عن فاروس ولكن تأتيه الأخبار عن فاو التي ماتت بالأمس، وقد ابتعثت مرة أخرى بعد أن ماتت وتم دفنها، ولكنه من مشيتها وهيئتها يعرف أنها الملكة حتشبسوت، فيقرر أن يتعقبها. وقبيل ذلك يجئ اللقاء المؤجل بين فاروس وحتشبسوت التي تبادره بلومها له لأنه تسبب في وقوع عرشها، ولكن فاروس يواجهها بأنها هي التي أوحت له بذلك، ويتحدث عن سعت التي اكتسبت خلودا أهم من خلودها الجسدي، وتحسدها الملكة على هذه الذكرى والتي وجدت صدى كبيرا لدى عامة الناس، بل وأربكت أركان الدولة قبل أن تقوضها، ولكن فاروس يعدها بالدفاع عن اسمها وذكراها ولو كان الثمن حياته، ذلك لأنها جاءت للقرية واتخذت موضع فاو أم القرية فما كان من القرية إلا أن تتقبل أمومتها لهم. إن حتشبسوت هنا وصلت لدرجة الصفر، تقول

حتشبسوت: "بصوت متهدج" بلغت حتشبسوت الآن الصفر
وتلاشت فاتنة العشرين من الزمن الهارب
وها أنذي أبصر نفسي أما لك ولسعت
سعت شقيقة نفر الراحلة الملكية
سعت أميرتنا الشعبية
تعال إلى أحضاني يا ولدي
لأشم بصدرك رائحة فتاتي الراحلتين
ورائحة الأهل، ورائحة الأوطان
وليس مهما ماذا بعد أسمى[٣٦]

هنا تتخذ الملكة منحى إيجابيا إذ تنتقل إلى موقع الأم الرؤوم بأهل القرية، وترث موضع فاو. وينتهي المشهد بهذه المقابلة الهامة والمواجهة الحاسمة مع حتب الذي يدخل عليها بملابس الفلاح ويدور بينهما حوار حول السلطة، وكيف تدجن الشعب. ولكن كما هو متوقع يلتف أهل القرية للدفاع عنها من سيف حتب، ويتم عمل صفقة مع حتب مفادها أن يصرف جنوده عن القرية وأن تلتزم هي بالبقاء في القرية بوصفها فاو أم القرية. وعندئذ تنتهي أحداث المسرحية بعودة حتشبسوت إلى مكانها الطبيعي كأم للمصريين بعد أن دخلت إلى درجة الصفر الملكي، ولكنها تتحول إلى رقم رابح في حياة المصريين الحقيقيين، الفلاحين والفقراء فيكون الصفر إيجابيا.

ثانيا: الأنساق الثقافية المضمرة

في هذا القسم نحاول تسليط الضوء على الأنساق الثقافية المختلفة في مسرحية "حتشبسوت بدرجة الصفر" التي دارت أحداثها كما يقول المؤلف في بضعة أيام من عام ١٤٨٥ ق.م. والنسق وفقا لبارسونز هو نظام يحكم تلك العلاقة التي تقوم بين الأفراد والرموز المشتركة بينهم، ولذلك يراه مفهوما أكثر شمولية من البناء الاجتماعي، نظرا لأنه تعبير شبكة من المكونات المتبادلة التأثير والتي تشتغل مجتمعه من أجل الوصول إلى هدف يترتب على فكرة الارتباط المتبادل لمكونات النسق[٣٧]، وهو يتضمن القيم والعادات والتقاليد والأعراف وتفاصيل الحياة اليومية وسلوكيات أفراد المجتمع. وتلك العناصر هي ما ينبغي أن ينتبه إليها الناقد حال تناوله لموضوع أدبي ما، انطلاقا من أن النقد هو دراسة ونقاش، وتقييم وتفسير. وبالتالي فهو عمل

قيمي تقديري للأدب، ذاتي وموضوعي يخضع لثقافة الناقد[٣٨]، تلك الثقافة هي ما يجب أن تؤهله لتقدير قيمة العمل الأدبي حق قدره. ويمكن الكشف عن تلك الأنساق في البيان التالي:

النسق	الشخصيات	الفعل
النسق العلمي	حتشبسوت- سننموت – عاتي	كل منهم اتخذ معادلة صفرية بعد نزع سمات الملك عن حتشبسوت وسننموت وتجريد عاتي من منصبه وعودته للدفن في قريته الفقيرة
النسق النفسي	حتشبسوت-عاتي- تحوتمس	تنصل حتشبسوت من طبيعتها الأنثوية -عاتي وعقدة أوديب تجاه أمه والملكة -تحوتمس وعقدة النقص بسبب اقصاء حتشبسوت له من إرث أبيه
النسق السياسي	تحوتمس وحتشبسوت/عاتي- وفاو/ وحتب	الصراع على العرش بين حتشبسوت وتحوتمس من جهة، وعاتي وفاو حول الموقف من الفقراء والحكام، من جهة أخري. حوار حتشبسوت وحتب حول مدى سلطة من يعتلي العرش
النسق الاجتماعي	حتشبسوت وسننموت وتحوتمس ومجدو -بسي وحورحت وحتب وعاتي - زواوي شبانة فاروس فاو	على اعلى سلم الطبقة تقبع الملكة حتشبسوت وتحوتمس وسننموت ومجدو بينما يليهم التابعين من ذوي النفوذ والحظوة مثل كبير الشرطة بسي والضابط حتب وكبير الكهنة حورحت وكذلك عاتي كبير المهندسين المعماريين ثم تأتي الطبقة الدنيا ممثلة في شبانة وفاروس وزواوي ومعلمة وزعيمة القرية فاو
النسق الديني	كبير الكهنة حورحت	موقف حورحت من حتشبسوت حيث اسقط سلطتها الدينية لصالح سلطة تحوتمس تكررت مقولات حول فكرة الموت والخلود عند المصريين القدماء كما برزت فكرة الكا او القرين كجزء من المعتقد الديني لدى المصريين القدماء
النسق النسوي	حتشبسوت و فاو	حتشبسوت بوصفها الحاكمة المسيطرة والتي حكمت لعشرين عاما منفردة عمت البلاد الرخاء والسلام وجنبته شر الحروب. وفاو تساند الفقراء وتشاغب الحكام بشكواها كما ساهمت في تقويض حكم حتشبسوت

١- النسق العلمي:

نقصد بالنسق العلمي هنا ما تضمنه عنوان المسرحية من عبارة " بدرجة الصفر". فالكاتب يرمي من وراء تلك العبارة الكثير من الدلالات التي لا يمكن فهمها دون أن نتوقف أمام ماذا يعني الرقم "صفر" في علم الحساب، قبل أن نرصد دلالته الدرامية في أحداث المسرحية.

يرى معظم الباحثين والمتخصصين أن العدد "صفر" مشتق من فكرة الخلو والفراغ، فموضعه فارغ لا رقم فيه، فالصفر: الخالي. وعند الحسابيين: رقم يدل على الرتبة الخالية من الكمية، وعلامته نقطة. ودرجة الصفر: نقطة البدء تقدر بعدها الدرجات[٣٩].

ظهر الرقم "صفر" في الحضارة السومرية حوالي ثلاثة آلاف عاما قبل الميلاد، وكان يعني بالنسبة لهم عدم وجود عدد في هذا المكان. ومن السومريين انتقل إلى الحضارة البابلية التي

تركت مكانه خاليا، حاملا نفس دلالة الخلو. ونظرا لصعوبة فهم هذا المكان الفارغ وضعوا مكانه وتدا زاوي الشكل. أما الحضارة اليونانية التي تعلمت الحساب من المصريين فلم يثبت أنهم عرفوه، أو كان موجودا في لغتهم وحساباتهم، إلى أن جاء العالم الهندي براهما جوبتا وتعامل مع الصفر كرقم مستقل، ووضع له قواعده. وكان أول استخدام للصفر الهندي في تاريخ العلم هو العام ٧٨٦ ميلادي.

بيد أن الفضل يرجع إلى العالم المسلم الخوارزمي"٧٨١-٨٤٧ م" فمنحه قيمه جعلته تضعيفا للعشرة، وضمنه الخوارزمي في نسقه العلمي، في كتابه الهام "الجبر والمقابلة"، وكان هدفه من ذلك تطوير الحساب والعمل على توفير كتاب لما يلزم الناس من الحاجة إليه في مواريثهم ووصاياهم وفي مقاسمتهم وأحكامهم وتجارتهم، وفي جميع ما يتعاملون به بينهم من مساحة الأرضين وكري الأنهار والهندسة وغير ذلك من وجوهه وفنونه[٤٠]، حيث وضع معادلات جبرية وشروط القسمة والضرب التي شكلت ما يسمى بالخوارزميات، وتمت كتابته على شكل بيضاوي، واعتبره أصغر الأرقام الموجودة، وبذلك حدد الخوارزمي أسس الطرق المنتظمة التي تسمح بإعادة جميع مسائل العلميات الحسابية إلى أنواعها الجبرية الأساسية، بينما عالج في الأقسام الأخيرة ولغاية عملية جدا، كيفية تطبيق هذا الحساب على المعاملات التجارية ومسح الأراضي والقياسات الهندسية والوصيات[٤١]. وعن طريق فتح الأندلس وصل مع الأرقام الهندية إلى أوروبا.

أما في عنوان المسرحية، فإن مهدي بندق استخدم شخصية حتشبسوت في ارتباط عضوي مع درجة الصفر ليؤكد على حالة النضج والنمو والاكتمال التي يصل إليها الشيء حينما يصل إلى درجة الصفر، حيث تتعادل بداخله الأشياء، ويتخلص من الأعباء والمسئوليات، فالصفر هنا قد يعني أنها أصبحت متساوية مع أفراد الشعب، وقد يعني أيضا أنها صارت تمثل مكان فارغ وخال من أية قيمة سياسية أو اجتماعية، وربما استهدف المؤلف— من حيث دقة التعبير— أن يجرد حتشبسوت من كل قيمة مضافة إليها تاريخيا، حتى يتثنى أن ينظر إليها بعيدا عن الطقوس المصرية القديمة التي تقوم بتأليه الحكام.. هنا يحاول مهدي بندق أن يرتقي بقيمة حتشبسوت الإنسانية على حساب قيمتها السياسية.. فأختار درجة الصفر التي يتساوى فيها الجميع، بمعني أن تكون حتشبسوت بدرجة الصفر، هو أن تكون ذات قيمة عظمي:

الشابة: لم تسألني أيضا.. ما الصفر؟
ولماذا أتيك به يا عم؟
" وتستمهله بأصابع مضمومة" واحدة واحدة لا تتعجل
جئتك بالصفر لكي تنقله للأعداد
فالأعداد بغير الصفر تظل كما ولدت خاملة
وستفهم مغزي قولي هذا في وقت لاحق[٤٢]

إن الأعداد بغير الصفر تظل كما ولدت خاملة، تظل تعمل فقط في نطاق الأرقام التسعة، من الرقم واحد إلى الرقم تسعة، دون مقدرة على النمو وتحقيق قيما عددية أكبر. إن الصفر هو كل شيء في الحساب، هو النماء، والتطور، والعلو. هذا عن المعنى العددي الحسابي للرقم "صفر"

ولكن مهدي بندق يعود ليضفي على الصفر معنى فلسفيا أيضا، تعددت فيه الدلالات والقيم، يقول على لسان تحوتمس موجها كلامه لحتشبسوت التي أصبحت — من وجهة نظره - غير مؤهلة للحكم حيث ضعفت الدولة بسبب سياستها السلمية:

تحوتمس: فاعتبري نفسك منذ الآن جوار العرش.. مجرد صفر
حتشبسوت: آه لو تدري المعنى المزدوج المتناقض في قلب الصفر
الصفر بداية إحياء الموتى
لكنك تجعله موت الأحياء
فافتح ما شئت من البلدان
واصنع أعداءك ثم اقتلهم
لن تجني إلا صفرا رقميا

وستدرك هذا في أخر أيام حياتك
حين تسجى وحدك
في تابوت فضي بارد[٤٣]

هنا يحمل الصفر هنا ثلاث قيم، الأولى أنه " بداية إحياء الموتى" وتلك هي قيمته الحقيقية من وجهة نظر حتشبسوت، فهو قادر علي أن يضاعف الأعداد ويعطيها قيما كبيرة جدا، والثانية، " موت الأحياء" وهو المعنى السلبي حينما نجعل منه قيمة لا معنى لها – كما وصفها تحوتمس – تشبه هؤلاء الأموات الذين لا يحركون ساكنا. ولن يصبح للصفر معني سلبيا سوى بشروط – وضعتها حتشبسوت– أن يصنع أعداء له ويقتلهم ويفتح بلدانا كثيرة، ولكنه في النهاية لن يصنع المجد، ولن يحصد سوى وحدة القبر، ونسيان التاريخ الحقيقي له، تاريخ الإنسان حين يكون إيجابيا، أو حين يصنع من الأموات أحياء. أما القيمة الثالثة فقد قال بها بسي، أنه باب النفق السري، الذي يفصل بين الحياة والموت، بين الإيجاب والسلب.

هكذا تتجلى القيمة الحسابية في الرقم صفر في دراما مهدي بندق، ثم تعامل معه أيضا تعاملا فلسفيا، ثم وظف هذا المعنى الفلسفي في سياقه الدرامي، بل وجعل منه عنوانا للعمل برمته. وكأن للصفر قيمة كبرى تعبر عن ملمح مهم في شخصية الكاتب، تلك الشخصية التي امتلكت الكثير من المعارف والتصورات عن الحياة والوجود، وعن قيمة العلوم في حياتنا، حتى الرقم صفر نفسه الذي ظل مهملا لفترات طويلة من التاريخ البشري. إن قيمة الصفر أنه يعمل على تجديد الأرقام وترقيتها، مثل الورد تماما حينما وصفته حتشبسوت قائلة:

حتشبسوت: لكن الزمن القادم يتطلب أن نتجدد أو نتلاشى
هل تدري ماذا يحدث لو بقيت كل الأزهار بنفس الشجرة؟
" تقطف وردة" ما كان لورد من نوع أرقي أن يتفتح[٤٤]

وقطف الوردة يفتح الطريق أمام التاريخ ليكتمل، وأمام الحياة للتقدم، وأمام التجارب الإنسانية لتمارس دورها في فعل الوجود، هكذا نظرت حتشبسوت إلى نفسها، وردة تُقطف من شجرة، كي تكتمل، وكي تفسح الطريق لورود أخرى تنمو، فالصفر يعني حالة النضج التام والاكتمال.

٢- النسق النفسي

يهيمن البعد النفسي في مسرحية "حتشبسوت بدرجة الصفر" على مساحات كبيرة من المسرحية، بل ونجد هذا النسق النفسي هو سمة واضحة لدى بعض شخصياتها بحيث لا يمكن تفسيرها دراميا دون منهج التحليل النفسي، ذلك المنهج الذي يبحث عن ما تختلجه النفس البشرية من مكبوتات وأفكار غامضة، أما الأدب فهو الوسيلة التي يمكن للنفس البشرية التعبير والوصول إلى ما هي بحاجة إليه[٤٥]، ولذلك يعد النسق النفسي هنا أحد الأنساق المهمة والتي لا غني عنها لكي يكتمل لدينا فهم المضمر في النص. ذلك أن قيمة النقد النفسي تكمن في الوقوف من النص موقف الكاشف عن أبعاده العاطفية والانفعالية، والعاطفة في اللغة هي الشفقة والحنو ثم أطلقت على جميع مظاهر الحب والكراهية أي الميل إلى الشيء والعزوف عنه. وكذلك يقال عطف إليه أي مال، وعطف عنه أي انصرف[٤٦]، وبالتالي فهي تتضمن مواقف شعورية كالحب والكره، التعاطف والخوف والرغبة، والغضب.. الخ، وكذلك مواقف لا شعورية عن طريق استخدام حيل دفاعية ما للهروب من الانفعال الحقيقي، حيث يدافع الأنا عن نفسه من المضايقات أو الهجمات التي تلقى عليه من الآخرين وذلك من خلال استخدام عدد من آليات الدفاع كالقمع والإنكار والتناقض الوجداني والتنحية والإيعاز[٤٧]. مما يسهم في النهاية في دعم قوة النص وإبراز خصوصيته وتأكيد صور الجمالية فيه.

وذلك من خلال قدرة هذا المنهج النفسي على إخضاع النص الأدبي للبحوث النفسية ويحاول الانتفاع من النظريات النفسية في تفسير الظواهر الأدبية، والكشف عن عللها وأسبابها ومنابعها الخفية وخيوطها ومالها من أعماق وأبعاد ممتدة[٤٨]. وما يقوم به الناقد من مقاربة النصوص الروائية من منظور نفسي، وأهم ما يمكن الآخذ به هو الميل الواضح إلى تبني مزاوجة

منهجية بين المنظور الفرويدي وبين المقاربة السيسيولوجية إلا أن مسار التحليل ينطلق الرؤية النفسية والواقع اللاشعوري ليصل إلى الحقيقة الاجتماعية[٤٩]

ومما لا شك فيه أن فرويد هو أول من أخضع الأدب للتفسير النفسي، كان شغوفا بقراءة الاثار الأدبية، شديد الاعجاب بالشعراء والأدباء، لأن الشاعر عنده رجل تراوده الأحلام في اليقظة كما تراوده في نومه، ولقد وهب أكثر من أي انسان آخر، القدرة على وصف حياته العاطفية، وهذا الامتياز يجعل منه في رأي فرويد، صلة وصل بين ظلمات الغرائز ووضوح المعرفة العقلانية المنتظمة[٥٠]

وفي مسرحية " حتشبسوت بدرجة الصفر" نجد مهدي بندق يتناول في المشهد الأول من الفصل الأول، عقدة أوديب، ووفقا لفرويد، فإنها تمثل فكرة رئيسية أو هي اللب النووي للاضطرابات العصبية والوظيفية وتؤثر الطريقة التي تعالج بها عقدة أوديب على الأسلوب الذي ننمو به وإذا ما كنا طبيعيين نسبيا أم سنصبح مصابين بالاضطرابات العصبية والوظيفية[٥١]، وتلك العقدة تفسر لنا سلوكياتٍ وأفعالاً "عاتي" المهندس المعماري التي توحي بأزمته الدرامية النفسية. فهذه " فاو" أم القرية ووالدة عاتي التي تقاطعه بسبب عشقه للملكة حتشبسوت وتطلعه للوصول إلى سدة الحكم عن طريق هذا الحب المستحيل والذي يعكس عقدة أوديب لديه، فقد فشل في نيل رضاء وحب أمه "فاو" فاستبدلها بحبه للملكة التي تكبره بعشرين عاما. ويظهر ذلك من خلال حوار عاتي معها:

عاتي: ما لا أفهمه حقا هو أنت كيف اخترت التدمير الشامل لعلاقتنا مذ أعلنتك أني أحببت الملكة؟!

فاو: "هازئة" أحببت امرأة تكبرك بعشرين من الأعوام!

أعرف أنك لم تعشق إلا حلمك بالعرش الملكي

عاتي: لن تتخلي عن تلك التهمة؟!

فاو: فلماذا لم تعشق واحدة من فتيات الشعب؟!

عاتي: حتشبسوت كمال منفرد في هذا العالم

فاو: ذلك ما قيل عن الفرعون السابق وعن الفرعون الأسبق من ذاك السابق ولسوف يقال عن الفرعون القادم دون حياء

عاتي: " معاندا " وعيي بجلالتها....

فاو: (مقاطعة) وعي العبد الأشقى بالسيد وعي منقسم بين البغض المكبوت وبين الاعجاب الظاهر

عاتي :" منفجرا" بل وعيك أنت تلونه أبخرة الغيرة [٥٢]

وهكذا يمضي الحوار بينهما، بين شخصية ملتاعة يصدمها عبودية ابنها للعرش متمثلا في حب حتشبسوت المريض وبين حاجة ابن لأم تبادله الحب والأحلام، وإن بدت مستحيلة كأنه يطلب حبها وتأييدها له دون قيد أو شرط. ولكن الحوار ينتهي بتمسك الأم بموقفها المعارض للسلطة لصالح الشعب الفقير الذي يساق سوقا لبناء مجد في الصحراء، بينما يترك حقوله الخضراء يضربها الجدب والفاقة والفقر.

٣- النسق التاريخي

بداية، طرح مهدي بندق سؤالا فيما يتعلق بالنسق التاريخي، وهو هل يستلهم كتاب المسرح الشعري – غالبا – أعمالهم من الأسطورة أو التراث الشعبي أو أحداث التاريخ، بأكثر مما يأخذون مادتهم تلك من الحاضر أو والواقع المعيش؟ وخاصة وأنه ينظر إلى المسرح الشعري باعتباره لا يكون كذلك إلا بالتثوير، حتى وإن كان العصر عصر انحسار الثورة " وليس موتها" فالثورة محال أن تموت[٥٣]. والإجابة أن تلك العناصر الثلاث إنما هي في ذاتها تمثيل Representationأو هي معادل فني للواقع المَعيش. ذلك لأن الواقع الراهن لا يمكن أن يصلح بحالته "الهيولية Chaos " المشتتة "الآن" ليكون مجالاً للإبداع، ما لم تتم إعادة ترتيبه وتشكيله وبناؤه بواسطة حبكة فنية Artistic Mythos تنظم عناصره. وآية ذلك أن المسرحية المسماة خطأً بالواقعية، ليست هي الواقع، بل هي تقليد فني له، مع إدراكنا أن التقليد الفني ليس مجرد

صورة فوتوغرافية، بل صورة ترسم بريشة الفنان الشعرية، ومن ثم يقع الفنان وريشته موقع "المصفاة" ما بين التراب والتبر، أو قل بين الجوهر والعرض[٥٤]. وهو ما فعله في مسرحية " حتشبسوت بدرجة الصفر" بل وفي معظم مسرحياته. ومن ثم كان النسق التاريخي أو التراثي ماثلا في النص المسرحي لديه.

والنسق التاريخي – هنا – يظهر من خلال وجود الشخصيات التي تنتمي إلى وقائع تاريخية حقيقية، وهي الملكة حتشبسوت ووزيرها سننموت وابن أخيها تحوتمس وابنتها مريت رع زوجته. حيث يحاول المؤلف أن يقدم نصا دراميا يحمل مساحة من التقارب التاريخي، ولكنه ليس تأريخا، ذلك أن نظرة المؤلف للأحداث، وتناول الشخصيات في أبعادها الإنسانية والنفسية جعلته متحررا إلى حد كبير من محاذاة ما تقوله صفحات التاريخ.

ويمثل تحوتمس في المسرحية نموذج المتطلع إلى السلطة، المحمل بأوزار الفكر الذكوري المهيمن على العقل المصري في تلك الأونة. ويمثل أيضا الوجه المقابل لشخصية حتشبسوت حيث يمثلان منطقين متقابلين في الحكم وإدارة البلاد.

فيما يمكن النظر إلى سننموت بوصفه شخصية مركزية في الأحداث، فهو- وفقا للواقعة التاريخية. وعلي مدار فترة تبلغ خمسة وثلاثين عاما سوف نجد أن سنموت سوف يكون شخصية جوهرية لها تأثيرها في تاريخ مصر وعلي حياة حتشبسوت، فقد أصبح هذا الرجل من أكبر القادة العسكريين قوة وسطوة في البلاط الملكي إن لم يكن أولهم، ويمكن أن نلمح بوضوح شديد أنه ابتداء من اللحظة التي تم فيها تعيين سنموت معلما " مربيا" لها، لم يكن هناك أي شيء يحدث في حياة الملكة إلا وكان بإيعاز منه[٥٥]

بينما جاءت باقي الشخصيات من خيال المؤلف لاستكمال البعد الدرامي للأحداث لتتواكب مع العام الأخير لحكم الملكة حتشبسوت والذي يغلب عليه عنصر الخيال، إذ أن سبب وفاة الملكة حتشبسوت لا يزال مجهولا حتى الآن. وهذا ما تؤكده أماني عبد الجواد، حيث ترى أن أعمال مهدي بندق خاصة المستلهمة من التاريخ الفرعوني كان بها شيء من الفانتازيا، ساعد الكاتب علي ابراز القضايا التي يناقشها في هذه المسرحيات[٥٦]. هذا بالإضافة إلى أن تلك الشخصيات الخيالية كانت لا تخلو من دلالات يحمل بعضها سمات سياسية واجتماعية، فاسم "فاروس" يعطينا طابع سكندري كأنه قادم منها، وهناك "شندي" وهو اسم منتشر في الجنوب مما يدل على أصالة الاسم، وكذلك "شبانة" فهو اسم ريفي متواتر، ثم هناك اسم" زواوي" وكأن الأسماء لم تتبدل وتتغير منذ العصر الفرعوني وحتى الآن.

أما باقي الأسماء فيغلب عليها الطابع الصوتي الذي يحملها بمعاني أخرى، فلدينا "بسي" والتي ترتبط بالاسم الشعبي للقطة "بسه" وكذلك "حتب" اسم فرعوني لأحد الآلهة القدامى واسم "مجدو" قائد الجيش نسبة إلى الموقعة الشهيرة مجدو، فكل الأسماء تم اختيارها بنسق فكري يضعها في موقع يضيف إلى معنى الاسم من خلال السياق الدرامي للأحداث، حتى اسم "سرسور" أو كاتم الاسرار إن شئنا التشبيه بدقة أقرب لما يقوم به في صلب الأحداث، فهو يعرف أسرار الجميع وما تنطوي عليه أنفسهم، فلم يكن مستغربا من كونه طرفا في كل الاحداث وعلى كل الجبهات حتى نهاية الأحداث .

بيد أن النسق التاريخي لا يتجلى لنا في استدعاء شخصيات تاريخية في المسرحية فحسب، وإنما نجد المؤلف قد استدعي الشخصية المصرية أيضا، ورصد لنا عمقها الحضاري وأصالتها التاريخية من حيث أنها شخصية محبة للحياة والتحضر الاجتماعي، فيقول في صدر المشهد الثاني من الفصل الأول:

سرسور: ما أعظمكم يا مصريين!
معمار وفضاء وظلال وأناقة
" ويتجشأ بقوة " وطعام يغري حتي الآلهة العظمي[٥٧]

٤- النسق السياسي

يتجلى النسق السياسي في المسرحية، في هذا الصراع الذي يدور بين حتشبسوت وتحوتمس على السلطة. والصراع في النص هو بين السائد والموروث وسلطته القوية، وبين الشخصيات التي تعيش في هذا المكان، السائد لا يمكن تجسيده، بل يعبر عن نفسه من خلال شخصيات خاضعة له[٥٨]. فالسائد والموروث هو أن الحكم للرجال دون النساء، والسلطة القوية إنما تكمن في القدرة على الحرب ومواجهة الأعداء من وجهة نظر تحوتمس، على عكس حتشبسوت تماما التي ترى أن السلم هو عنوان الحكم القوي والرشيد. وقد استطاع المؤلف تجسيد الطموحات السياسية لدى كل فريق من المتصارعين على حكم مصر في تلك الفترة، وإن انتصر سياسيا لتحوتمس وانسانيا لحتشبسوت.

ويكشف هذا الحوار عن فلسفة كل منهما في الحكم:

تحوتمس: ولكن سيفي الذي قتل الأسدَ أمس القريب
منذ عامين.. ضم الى مصر غزة
وغدا.. سيضم فلسطين للعرش،
ثم يخوض ببحر الشام
وبعد غد.. سوف يقطع كل الذيول ببابل
ويهدّم أسوار آشور كالصاعقة
حتشبسوت: " بهدوء" والسبب؟
تحوتمس: " مندهشا" لست أفهم هذا السؤال
حتشبسوت: سؤالي بسيط ولابد أن لديك إجابة
تحوتمس: " زاعقا " مجد مصر
حتشبسوت: حققته التجارة والبعثات
تحوتمس: فماذا عن الأمن؟
حتشبسوت: أمنك أن يستتب السلام
تحوتمس: تقولين هذا لأنك لم تفهمين طباع البشر
حتبسوت: " بصبر" فكيف حكمت لعشرين عاما ؟![٥٩]

قوة السلاح والجيش وتأمين الحدود إذن هي فلسفة تحوتمس في حكم البلاد، بينما قوة السلام والعلم والاقتصاد هي فلسفة الحكم لدى حتشبسوت، وتلك هي الثنائية المعاصرة أيضا حتى الآن بين عالم يؤمن بالعلم وأخر يؤمن بالهيمنة عن طريق القوة العسكرية. ويبدو لنا أن الكاتب ينحاز إلى الموقف الثاني- موقف حتشبسوت.

من زاوية أخرى، سنجد العنصر الثاني في النسق السياسي يتبدى لنا في علاقة السلطة بالشعب، هل هي علاقة ديمقراطية تسمح للجميع بإبداء آرائهم السياسية والمشاركة عبر طرق مختلفة في سياسات الدولة أم أنها علاقة سيطرة وهيمنة وتحكم؟ وهو ما يتضح لنا في حوار حتشبسوت مع حتب:

حتشبسوت: أنت ذكي وطموح لكنك أعمى
ولهذا لا تسمع إلا صوت الجالس فوق العرش
أما الشعب فلا يعرفه امثالك
حتب: بل أعرفه وأدجنه طول الوقت
حتشبسوت: "هازئة" اسطاعت سعت وكاتبها _ وهما طفلان وحيدان-
أن يخترقا درعك حتى سقطت دولة
مفروض أنك حاميها
فماذا لو صارا آلافا وملايين؟!
حتب: عملي ان اخضع هذا الشعب لكم يا أصحاب السلطة
تحت شريطة ألا يتخاذل أحد منكم
أما أنت فقد أهملت الشرط
فكان طبيعيا أن اتخلى عنك[٦٠]

أما الجانب الثالث في النسق السياسي، فنجده عند الشعب نفسه وقدرته على المقاومة، وتمثلهم لشخصية فاو التي يشبه دورها دور الفلاح الفصيح:

عاتي: ثم ماذا؟
زواوي: ثم هبت للكفاح ولم تنم
حررت من أجلنا لمليكة العرش العرائض
راسلت كل البيوت بغير بأس[٦١]

٥- النسق الديني

من الصعب ونحن بصدد تناول أعمال درامية تدور أحداثها عن التاريخ المصري القديم، إلا أن يكون البعد الديني أو العقائدي لدى المصريين حاضرا. فالحضارة المصرية القديمة ارتبطت بصورة كبيرة بالنسق الديني والمعتقد حتى يخيل إلى الباحثين والمتخصصين أن تلك الحضارة هي حضارة النهر والدين معا.

وفي مسرحية " حتشبسوت بدرجة الصفر" كانت التصورات الدينية واضحة ومن ثم كان لابد من تضمين النسق الديني هنا نظرا لدوره في بناء الأحداث أو تبرير المواقف والرؤى، حيث تم توظيف المعتقدات المختلفة في سياق دراما المسرحية بصورة جيدة جدا.

نلتقي بالصورة الأولى التي تكشف عن تصور المصريين للموت، وفلسفته، فجاء على لسان سرسور، حالة الانبهار بقدرة المصري القديم على خلق حالة تواصل بين الحياة والموت، ففي المشهد الأول من الفصل الثاني:

سرسور: ما اكرمكم يا مصريون
لا تملك نفس الا أن تتأسي بعقائدكم صار الموت علي ايديكم منطلقا لحياة ابدية [٦٢]

وهنا إشارة واضحة لفكرة الخلود التي ميزت الحضارة المصرية القديمة، وتأثرت بها العديد من العقائد في باقي حضارات العالم.

وفي مشهد أخر يكشف فيه عن سلوكيات المصريين الدينية يقول:

سرسور: أما أروع ما فيكم فنظافتكم
تغتسلون خلال اليوم الواحد عدة مرات
أما بدعتكم حقا فإزالتكم للحية والشارب
كيف صنعتم تلك الأمواس المرهفة الحادة ؟[٦٣]

وفي مشهد أخر يكشف بصورة أكثر دقة عن معنى الموت، في حوار بين فاو وفاروس:

فاو: دعني أتكلم قبل رحيلي " وترقد على الجذع المجدب"
فاروس: رحيلك؟! وهل يتحمل قلبي موتين بيوم واحد؟!
فاو: هذا ما كنت اريدك ان تعرفه يا فاروس
ليس الموت سوى مرض بين الأمراض المختلفة
ولبعض الناس القدرة أن يشفي منه المرضي
و... أظنك أنت منحت القدرة هذي
فاروس: تتخلعين من الجسم كما ينخلع المرء من الثوب [٦٤]

فالموت مرض، يمكن التحكم فيه من خلال امتلاك بعض البشر لقدرات خاصة، وهذا ما أكده المتخصصون في علم المصريات، حيث ذهبوا الي أن هذا الاعتقاد كان جزءا من ثقافة المصري القديم، الذي اعتقد أن مصائر البشر أو أقدارهم ليست حتما يستحيل تجنبها، فالإنسان قادر على تغيير قدره من خلال أفعاله اذا أراد الإله له ذلك[٦٥].

ثم يعود المؤلف ليؤكد مرة أخرى عن معنى الموت، باعتباره وهما، وليس حقيقة، بل مجرد مرض يمكن الشفاء منه، وذلك في حوار بين فاروس والشابة:

فاروس: " صائحا" إلا الموت
الشابة: بالذات الموت هو الوهم الأكبر
فاروس: لم يتشكك أحد من قبل بأن الموت حقيقة
الشابة: فلتتشكك أنت من الآن

فاروس: كيف وقد عاينت بيومي الأسود هذا موتين؟!
الشابة: ليس الموت سوي مرض مزمن
أما أنت فيمكن أن تقهره.. فلقد أعطيت القدرة[٦٦]

من جهة أخرى اعتقد المصري القديم أيضا بفكرة القرين، أو "الكا"، وهي من المعتقدات الدينية التي رسخت في ذهن المصري القديم، وجود قوة خفية تتبعه أينما ذهب ويسمي "الكا " أو القرين، فكل إنسان يمنح هذه "الكا" عند مولده بأمر من الإله رع [٦٧]، فكما جاء علي لسان الشابة :

الشابة: لقرين الميت أن يتشكل في أية صورة [٦٨]

٦- النسق الاجتماعي

في هذا النسق تنقسم شخصيات المسرحية من حيث التنظيم الاجتماعي والطبقي بين ثلاث طبقات، هي: أ- طبقة الحكام والأغنياء وأصحاب الثروات، ويمثلهم. حتشبسوت وسننموت وتحوتمس. ب- الطبقة الوسطي من المهندسين والمعماريين وأصحاب النفوذ، ويمثلها حورحت وبسي وحتب. جـ- الطبقة الفقيرة المعدمة من عامة الشعب وأصحاب الحرف والعمال ويمثلهم شبانة وزواوي وفاروس وفاو.

بالإضافة إلى هؤلاء الذين حدث لهم نقلة اجتماعية أو إزاحة طبقية نقلتهم من حال إلى حال، مما جعلهم يدافعون عن مصالحهم الجديدة، مثل شخصية عاتي الذي حدثت له إزاحة اجتماعية كبيرة أثرت على شخصيته وانتمائه لأصوله الطبقية. ويتضح ذلك من خلال الحوار بينه وبين شبانة الأب الملتاع على موت ابنته، ويعلم أن الأمر كان بمثابة نذير شؤم على ابنته، وأنه لم يأخذ من تعيينه في بناء معبد الدير البحري إلا الشؤم وسوء الطالع الذي أودى بحياة سعت ابنته.

ويظهر صلف عاتي من خلال سلوكه الذي يغلب عليه التعالي والعنف والدفاع المستميت عن رجال الحكم ويظهر ذلك من خلال الجمل الاسترشادية الكثيرة التي تصف سلوكه وردود افعاله "بخشونة- بخشونة أكير- بنفاذ صبر- متجاهلا- مزمجرا- مقاطعا - مكملا" بل إن كل عبارته تشي بالتعالي وأثر الازاحة الاجتماعية التي تعرض لها. ويكشف الحوار مع شبانة وزواوي بعدا نفسيا مضطربا لدى عاتي كان مقدمة منطقية لما أصابه في نهاية المسرحية من اضطراب عصبي جعله يقدم على الانتحار بل ويسلم خلوده ليد أمه، إذ يرجع لها قرار دفنه في قريته وسط مقابر الفقراء كما ارتأت الأم.

أما عن علاقة الطبقات العليا بالطبقة السفلى، ففيها منطق الاستعلاء والهبة والمنح أكثر مما فيها من منطق الحقوق الاجتماعية، وهو ما عبر عنه الحوار بين عاتي وزواوي:

عاتي: وها هي الأرض أمامك
زواوي: أي أرض؟! إنها بور خراب ولهذا نحن نشقي في المناجم والمحاجر
كي نعود إلى العيال ببعض أرغفة ومش
عاتي: أنتمو جيل ضعيف تافه شكاء يا هذا المجادل
أين أنتم من جدود روضوا النهر وصاغوا
من هيولي الكون مصر الذهبية؟!
زواوي: إننا نحتاج دعما من حكومتنا الرشيدة [٦٩]

ومن الموثق تاريخيا أن الدولة كانت تحدد المساحة التي يتعين على الفلاح زراعتها ببعض المحاصيل، كما كانت تنظم حق المزارعين في الانتفاع ببعض الأراضي[٧٠]، ولذلك أدرك عاتي تلك الميزة الطبقية والاقتصادية التي كان يتمتع بها أصحاب النفوذ والقريبون من الحكم والسلطة، فيحاول أو يراود زواوي قائلا :

عاتي: فابعدوا تلك العجوز ونحن نأتيكم بثيران وأبقار وقمح
زواوي: ذلك يعني أن نقابل بالجحود فعالها [٧١] .

أما عن النموذج الوطني الذي يشعر بآلام المصريين وأوجاعهم ومطالبهم، فقد جاء من خلال حوارات عاتي مع أمه فاو، إذ يظهر لنا نسق اجتماعي آخر فيه تتزعم فاو الثورة ضد الحكام والانحياز المطلق للشعب، وأن افكارها لصالح الناس وحقوقهم لن تتغير

فاو: لن تتغير أفكاري حتى يصبح للقوم حقول وبيوت

" وتهبط التل متوكئة على العصا يتبعها عاتي بائسا "
يكفي أن عروس القرية " سعت"
وقعت في الهاوية مساء الأمس بسبب الفاقة
لو كان لخطابها حقل يستخرج منه القوت ...
هل كان يطيع قرارك هذا القاتل ؟[٧٢]

وهي نفس معادلة حتشبسوت التي آمنت بالسلم والرخاء والبعد عن الحروب والتوسعات لصالح الشعب، بل والاهتمام بالتجارة والتقدم الصناعي والزراعي من أجل أن تتحقق العدالة وتسود المودة بين الشعوب. لقد اهتم ملوك مصر هذا العصر اهتماما كبيرا بالتجارة وخاصة التجارة الخارجية فعملوا علي ربط مصر القديمة بشبكات مواصلات كثيرة من أجل تقوية صلاتها مع الممالك الأخري، ليس فقط من أجل استيراد البضائع الأجنبية وانما من أجل تصدير كثير من السلع المصرية[٧٣]. وتلك هي حتشبسوت التي جمعت بين الحكمة والسلام والمحبة بين كل الشعوب، ولكنها في الوقت نفسه كانت فخورة إلى أقصى مدى بمصريتها، في قولها موجهة كلامها إلى سننموت:

حتشبسوت: " متأملة قدحها" ذهب في فضة
تلك هي الجعة المصرية
أما جعة البلدان الأخرى فنقيع شعير زائف
طبعا طبعا.. فالإبداع هويتنا مذ شيدنا الأهرامات
أما التقليد فإنتاج الأقوام المحرومين من الموهبة الربانية[٧٤]

٧- النسق النسوي

ويظهر من خلال موقف حتشبسوت نفسها من تقلدها سدة الحكم، حيث فرضت هيمنتها على الجميع من منطق الطبيعة المزدوجة أو ازدواجية الجنس لها. وتلك الإشكالية قد كانت مثار حوار مهم في نظريات علم النفس، وخاصة عند فرويد ودراسات الباحثة الإنجليزية جولييت ميشيل **Juliet Mitchell** ، فوفقا لفرويد نحن نولد إناثا أو ذكورا، لكن لا نولد بميول متطابقة مع ذلك التقسيم نحو هوية نوعية مؤنثة أو مذكرة؛ فأولى خبراتنا الجنسية ونحن رضع خبرة ازدواج جنسي[٧٥]،تقول الشابة :

الشابة : حتي تشعر أنك جسم فيه الأنثى والذكر معا[٧٦]

ومن ثم فهي الأب والأم معا، حتى تخلع على طبيعتها الانثوية بعض مظاهر ذكورية كاللحية المستعارة المجدولة، وكذلك ترتدي ملابس الرجال وأغطية الرأس الشعائرية الذكرية بدون أي تردد. إن هذه الفكرة لم تنبثق تلقائيا فقد تطورت رويدا رويدا، وكان الشعور بذلك تدريجيا.. ولكن الملكة ترددت طوال حياتها.. ومن هنا نبع الغموض والإبهام[٧٧]. وكأن حتشبسوت هنا تطاردها عقدة أنوثتها التي تحاول أن تخفيها بالذقن المستعار. ولكنها حينما تيأس وتفقد القدرة على الاستمرار في دور القيادة، تعبر عن ذلك أيضا بنزع تلك الاضافات التي كانت إحدى شروط الدور الذي لعبته كملكة/ ملك للبلاد، تقول حتشبسوت موجهة كلامها لسننموت:

حتشبسوت: إني ما زلت ولكن لست كما كنت
" وبغضب" كبر تحوتمس يا صاح
وأنا أصبحت عجوزا لا أصلح وحدي لإدارة أحوال الدولة
ولهذا فأنا أنزع هذه اللحية عن وجهي
" وتلقي باللحية على الأرض بعنف فيحدق فيها سننموت"[٧٨]

ثمة مظهر أخر من مظاهر النسوية نجده في شخصية فاو، أم القرية، فهي رمز آخر لما يمكن أن تفعله الأنثى من معجزات إن هي آمنت بحقوق الشعب، لذلك لم يكن مستغربا أن تتحول هي الأخرى إلى حتشبسوت أو العكس فتقبع حتشبسوت في موقعها الجديد كرمز لنصرة الشعب لها ونصرتها له، وتحرك هام للصفر في معادلة الخلود والتي كسبتها حتشبسوت عن جدارة.

نتائج البحث

١- اتسمت تجربة مهدي بندق المسرحية بالنزعة الإنسانية، فقد انشغل بقيمة الإنسان، ومصفوفة القيم الإنسانية التي ترتقي به ويتحقق من خلالها وجوده الحقيقي، بصفته ذلك الكائن الاجتماعي الذي لا يعمل على إعمار الأرض فحسب، بل وتقديم نموذج للرقي والتحضر. صبغت تلك النزعة الإنسانية أعماله بصفة عامة، ومسرحية "حتشبسوت بدرجة الصفر" على وجه الخصوص. فالإنسان هو محور اهتمامه – كمفكر وكاتب ومبدع-. وسنلاحظ أنه فى معظم مسرحياته يتخذ من أسماء أعلام عنوانا لها" نوح- لير- اليكترا- تيتي – اخناتون- بسماتيك- الشريفة-هند غيلان هيباشا- حتشبسوت "، وكأنه يؤكد على تلك النزعة، فالشخصية التاريخية أو التراثية تُستدعى، ليس بهدف رصد تطورها الدرامي ومواقفها فحسب، بل لأنها تمثل قيمة يريد الكاتب أن يتناولها ويدفع العقل لمزيد من التأمل فيما تحمله من قيم.

٢- الحدث التاريخي / التراثي يحتل مكانة مهمة وبارزة في ابداع مهدي بندق. ذلك الابداع الذي لم يتوقف عند نموذج تاريخي واحد أو وعاء حضاري محدد دون غيره، فقد تنوعت مصادره الإبداعية بين العناصر الثلاثة أو الدوائر الحضارية الثلاث التي تشكل وجدان الشخصية المصرية، وهي "الحضارة المصرية القديمة والحضارة الإغريقية والحضارة الإسلامية"، تلك الدوائر الثلاث تكشف عن جوانب عديدة، أهمها مدى اتساع رؤية وأفق مهدي بندق الثقافي والفكري والفلسفي، وكذلك إيمانه بالتواصل الحضاري، وعدم استحواذ حضارة على غيرها من الحضارات ، وهو هنا يقدم ابداعه كنموذج انساني، يرتقي بقيمة الانسان، دون التمييز بين البشر على أسس حضارية أو دينية أو جغرافية أو تاريخية. فأينما توجد القيمة الإنسانية، فهو يسعى إليها أينما كانت، طالما انعكست هذه القيمة على تاريخنا المصري.

٣- في تقديري أن النقد الثقافي هو أنسب النظريات النقدية في تناول مسرح مهدي بندق الشعري، وذلك نظرا لأن تجربته من الثراء والتنوع وتعدد الخطابات ما يجعل من النقد الثقافي منطلقا لاحتواء تجربته الإبداعية بالقدر المناسب لها. فقد تنوعت في اعماله المسرحية كافة ألوان الطيف المعرفي، وتعددت لديه الخطابات والبناءات الدرامية، وامتلك حساسية مقتدرة في نسج الأنساق الثقافية المختلفة في إطار درامي واحد، بحيث لا يجد الباحث صعوبات كثيرة في استكشاف تلك الأنساق في كل مشهد من مشاهد أعماله المسرحية، بل وربما تتعدد الأنساق في حيز تأليفي صغير، شطر أو شطرين.. وهو ما يعني أن مستوى التكثيف الدلالي عند مهدي بندق يُعد سمة مميزة لأعماله، وخاصة في مسرحية "حتشبسوت بدرجة الصفر"

٤- تعددت الأنساق الثقافية في المسرحية بصورة متنوعة وثرية لدرجة أنه يمكننا القول باشتمال المسرحية على كافة الأنساق الثقافية، مما يعكس مدي الثراء الفكري للمؤلف، ومقدرته على رؤية الحدث التاريخي وفق أكثر من مستوى دلالي. ولكنه يعني في الوقت نفسه، ثراء تلك اللحظة التاريخية التي تناولها، حيث اختار لحظة تحول تاريخي مهمة في تاريخ مصر القديم. وهذا الثراء -سواء في ثقافة المؤلف أو اللحظة التاريخية - يحدث أكثر من أثر، فتلاقح الذاتي بالموضوعي، ينتج لنا قيمة مضافة لكل منهما، للمؤلف وللحدث التاريخي الذي نعيد فهمه وقراءته بكل ما يتحمل من قراءات ظاهرة أو مضمرة. وكذلك يدعم فكرة تعدد الأنساق الثقافية في أي حدث تاريخي أو اجتماعي آخر، مما يدفعنا إلى تنوع الرؤى ووجهات النظر. وهذا التعدد النسقي يؤدي إلى عدم التوقف عند تصور واحد ومحدد لأي ظاهرة، الأمر الذي يسهم في تحرير العقل من الجمود والتكلس.

٥- القيمة المركزية في مسرحية" حتشبسوت بدرجة الصفر" أنها تضمنت - بجانب الأنساق الثقافية- عدة ثنائيات متضادة، حيث تشير كل ثنائية إلى دلالة ما، وسؤال

ما، ربما جاء معظمها في إطار المعنى الحضاري الكامن في تاريخ مصر القديم. وأعني مثلا ثنائية الحرب والسلام كما وردت في المسرحية ممثلة في شخصيتي تحوتمس وحتشبسوت، فالأول يرى الحرب قيمة تحقق المجد والخلود في صفحات التاريخ، فيما ترى حتشبسوت أن العلم والسلم والتقدم يحققون الرخاء والمجد والخلود في التاريخ أيضا. وفي اعتقادي أن فلسفة المصري القديم ظلت مخلصة لنزعة حتشبسوت السلمية عبر بناء الحضارة بعيدا عن الغزوات والفتوحات. ثمة ثنائيات عديدة في المسرحية أيضا كثنائية المصري والأجنبي متمثلة في عاتي وسرسور، وثنائية المرأة والرجل، متمثلة في حتشبسوت وتحوتمس وثنائية السلطة والشعب

٦- جاء البناء الدرامي للمسرحية كلاسيكي مؤلف من مقدمة للأحداث ارتبطت بموت سعت والذي جاء مفجرا لأحداث الثورة الشعبية التي تمت بانتصار فاروس في ابتعاث اسم سعت من العدم إلى عالم الخلود. ثم جاءت مرحلة الوسط والذروة حيث استقرت أوضاع البلاد لتحوتمس حينما أحكم قبضته على العرش، بموافقة وتدعيم الجيش والشرطة وكبير الكهنة. ثم انتقلنا إلى نهاية الحدث بتقلد حتشبسوت لمقاليد الحكم الشعبي لتأخذ مكانة فاو لدى أبناء القرية، فتكون نهاية متساوية للأحداث ولصالح الجانب الإنساني لشخصية ملكة اسطورية مثل حتشبسوت. وقد وفق مهدي بندق في بناء وحدة عضوية للأحداث جعلت النهاية متوافقة مع كل المقدمات والتي منها موت فاو وابتعاثها وهروب فاروس وتعهده بالدفاع عن اسم الملكة من أي إساءة تلحق به.

الهوامش:

[١] – عبد الله حبيب التميمي، سحر كاظم حمزة الشجيري: سيرورة النقد الثقافي عن الغرب، مجلة جامعة بابل، العلوم الإنسانية، المجلد ٢٢، العدد ١، ٢٠١٤، ص ١٧٨.

[٢] – أرثر أيزابرجر: النقد الثقافي، تمهيد مبدئي للمفاهيم الرئيسية، ترجمة، وفاء إبراهيم، رمضان بسطاويسي، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، العدد ٦٠٣، ٢٠٠٣، ص٤٨

[٣] – عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة، من البنيوية إلى التفكيك، عالم المعرفة، الكويت، العدد ٢٥٢، ١٩٩٧، ص١٨٥.

[٤] – عز الدين المناصرة: النقد الثقافي المقارن، دار مجدلاوي للنشر، الأردن، ط١، ٢٠٠٥، ص١٠

[٥] – نفس المرجع والصفحة

[٦] – حفناوي بعلي: مخل في نظرية النقد الثقافي المقارن، الدار العربية للعلوم– ناشرون، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، ٢٠٠٧، ص٢١

[٧] – عبد الله الغذامي: النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط٣، ٢٠٠٥، ص٣٨

[8] - Vincent B. Leitch," General Editor": The Norton Anthology of Theory and Criticism, W • W • NORTON & COMPANY • New York • London, Third Edition, 2018.p.1707.

[9] - Arthur Asa Berger: Cultural Criticism A Primer of Key Concepts, SAGE Publications International Educational and Professional Publisher Thousand Oaks London New Delhi,1995,p3.

[10] - Guyora Binder, Robert Weisberg: Cultural Criticism of Law, University at Buffalo School of Law, 1997,p1149.

[*] Cyber Punk : يتألف هذا المصطلح من كلمتين الأولى "cyber" ذات جذر إغريقي يعني " يسيطر على أو يتحكم في" ثم استخدمت فيما بعد للإشارة إلى أنظمة التحكم التكنولوجي المتطورة. وتحيل إلى الدمج التركيبي بين الخبرة البشرية والآلة. وأما الثانية "punk" فتحيل إلى حركة الروك التي تدل على الحال المتطرفة للحياة المدنية الحديثة، حيث العنف والجنس والثورة المضادة لكل ما هو أوامري في أساليب الحياة. والكلمتان معا تحيلان إلى مزاوجة دلالية بين الثقافة الجانبية للتكنولوجيا المتطورة والثقافة الهامشية للشوارع الشعبية.. أنظر **عبد الله حبيب التميمي، سحر كاظم حمزة الشجيري**: سيرورة النقد الثقافي عن الغرب، مرجع سابق، ص ١٦٩

[١١] – عبد الله الغذامي: النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، مرجع سابق،

نقلا عن R.Johnson :What is Cultural anyway?

[١٢] – عبد الله الغذامي، عبد النبي اصطيف: نقد ثقافي أم نقد أدبي، دار الفكر، دمشق، ٢٠٠٤، ص١٢.

[١٣] – رامي شهاب: النقد الثقافي: المفهوم والتمثل، مقاربة في النقد العربي، مجلة الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة قطر، المجلد ١٤ العدد ١، ٢٠٢١، ص٢١٣

[١٤] – عبد الله حبيب التميمي، سحر كاظم حمزة الشجيري: سيرورة النقد الثقافي عن الغرب، مرجع سابق، ص١٧٣

[15] - Arthur Asa Berger: Cultural Criticism A Primer of Key Concepts,op.cit ,p3

[١٦] – عبد الله حبيب التميمي، سحر كاظم حمزة الشجيري: سيرورة النقد الثقافي عن الغرب، مرجع سابق، ص ١٦٠.

[١٧] – نادر كاظم: تمثيلات الآخر: صورة السود في المتخيل العربي في العصر الحديث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠٤، ص ١٠.

[18] - Hayden White: Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism ,Baltimore:Johns Hopkins University Press.1978,p.,22.

[١٩] – ميجان الرويلي، سعد البازغي، دليل الناقد الادبي، اضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط٣، ص ص ٣٠٨، ٣٠٩

[20] - Arthur Asa Berger: Cultural Criticism A Primer of Key Concepts,op.,cit,p.3

[٢١] – أرثر أيزابرجر: النقد الثقافي، تمهيد مبدئي للمفاهيم الرئيسية، مرجع سابق، ص٣١

[٢٢] – نفسه، ص٣٨

[٢٣] – منتهي طارق حسين المهناوي: جماليات النقد الثقافي في المكون المسرحي، مجلة لارك للفلسفة واللسانيات والعلوم الاجتماعية، جامعة واسط، كلية الفنون الجميلة، بغداد، العدد الثامن عشر، السنة السابعة، ٢٠١٥، ص٣٦٠

[٢٤] – نفسه، ص ٣٦١.

[٢٥] – أبو الحسن سلام: مقدمة في نظرية المسرح الشعري، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ٢٠١٨،ص ٧٣.

[٢٦] – أبو الحسن سلام: مقدمة نقدية لكتاب المسرح الشعري عند مهدي بندق، تأليف أماني عبد الجواد، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية،٢٠٠٨، ص٨.

[٢٧] - مهدي بندق: المسرح الشعري.. الغايات والوسائل، موقع الحوار المتمدن، ٢٤ أغسطس ٢٠٠٦.
https://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=73580

[٢٨] – باتريس بايف: معجم المسرح، ترجمة: ميشال ف. خطّار، المنظمة العربية للترجمة، مركز دراسات الوحدة العربية،٢٠١٥، ص ٤٩٧.

[٢٩] – مهدي بندق: حتشبسوت بدرجة الصفر، مؤسسة حورس الدولية للنشر والتوزيع، الإسكندرية ١٩٩٩، ص ١١.

[٣٠] – نفسه، ص ص٣٠ –٣١

[٣١] – نفسه، ص ٣١.

[٣٢] – نفسه، ص ٣٨.

[٣٣] – نفسه، ص ٩٨.

[٣٤] – نفس المرجع والصفحة.

[٣٥] – نفسه، ص ٩٩.

[٣٦] – نفسه، ص ص ١٠٦–١٠٧

[٣٧] – محمد الشيخ: فلسفة الحداثة في فكر هيجل، الشبكة العربية للأبحاث والنشر، بيروت، ٢٠٠٨، ص ٦٥.

[٣٨] – محمد البشير التجاني، أمين طراد: الأنساق الثقافية في رواية " السراب" لنجيب محفوظ، رسالة ماجستير منشورة في اللغة والأدب العربي، كلية الآداب واللغات، جامعة الشهيد حمه لخضر– الوادي، الجزائر، ٢٠٢٠/٢٠٢١.ص١٢

[٣٩] – إبراهيم انيس ورفاقه: المعجم الوسيط، الطبعة الثانية، ١٩٧٢، ص ٥١٦.

[٤٠] – محمد بن موسي الخوارزمي: الجبر والمقابلة، تقديم وتعليق: على مصطفي مشرفة، محمد مرسي أحمد، مطبعة بول باربيه، القاهرة، ١٩٣٧، ص ١٦

[٤١] – رشدي راشد: تاريخ الرياضيات العربية بين الجبر والحساب، ترجمة: حسين زين الدين، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ١٩٨٩، ص ٢٢.

[٤٢] – مهدي بندق: حتشبسوت بدرجة الصفر، مرجع سابق، ص ٢٣.

[٤٣] – نفسه، ص٨٣.

[٤٤] – نفسه، ص ٣٧.

[٤٥] – خديجة فارسي: النقد النفسي في كتاب عقدة اوديب في الرواية العربية لجورج طرابيشي، رسالة ماجستير منشورة، جامعة قاصدي مرباح ورقلة، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة والادب، الجزائر، ٢٠١٣/٢٠١٤، ص١٣.

[٤٦] – إبراهيم عصمت مطاوع، علم النفس وأهميته في حياتنا، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨١، ص ٤٠.

[٤٧] – أرثر أيزابرجر، مرجع سابق، ص ١٦١

[٤٨] – يوسف وغليسي: مناهج النقد الادبي، جسور للنشر والتوزيع، ١٤٣٠هـ، ص٢١

[٤٩] – عمر عيلان: النقد العربي الجديد، الدار العربية للعلوم، ناشرون، ٢٠١٠، ص ١٥٠.

[٥٠] – احمد حيدوش: الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر، ص ١٤.

[٥١] – أرثر أيزابرجر، النقد الثقافي، تمهيد مبدئي للمفاهيم الرئيسية، مرجع سابق، ص ١٦٣

[٥٢] – مهدي بندق: حتشبسوت بدرجة الصفر، مرجع سابق، ص ١٧.

[٥٣] – مهدي بندق: سوسيولوجيا المسرح الشعري في مصر، سلسلة كتاب تحديات ثقافية، الكتاب الرابع، دار تحديات ثقافية للنشر والطبع والتوزيع، الإسكندرية، ٢٠٠٥، ص٨٠

[٥٤] – مهدي بندق: المسرح الشعري... الغايات والوسائل، مرجع سابق.

[٥٥] – تيريسا بيدمان، فرانشيسكو خ. مارتين فالنتين: حاتشبسوت، من ملكة إلى فرعون مصر، ترجمة: علي إبراهيم منوفي، المجلس الأعلى للثقافة، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ٢٠١٥، ص ١٠٦

[٥٦] – اماني عبد الجواد: المسرح الشعري عند مهدي بندق، دراسة في المصادر والقضايا والبناء، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية،٢٠٠٨، ص ٢٠٥.

[٥٧] – مهدي بندق: حتشبسوت بدرجة الصفر، مرجع سابق، ص ٢٩

[٥٨] – عبد الناصر حسو: مفردات العرض المسرحي، عروض مسرحية، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، ٢٠١٠، ص ١٢٧

[٥٩] – مهدي بندق: حتشبسوت بدرجة الصفر، مرجع سابق، ص ٤٦.

- [٦٠] نفسه، ص ص ١١١-١١٢.

[٦١] – نفسه، ص ص ١٢، ١٣

[٦٢] – نفسه، ص ٥٢

[٦٣] – نفسه، ص ٢٩.

[٦٤] – نفسه، ص ص ٢٠، ٢١

[٦٥] – ياروسلاف تشرني: الديانة المصرية القديمة، ترجمة: أحمد قدري، مراجعة: محمود ماهر طه، دار الشروق، القاهرة، ١٩٩٦، ص٦٧

[٦٦] – مهدي بندق: حتشبسوت بدرجة الصفر، مرجع سابق، ص ٢٦

[٦٧] – أماني عبد الجواد: المسرح الشعري عند مهدي بندق، مرجع سابق، ص ٤٥.

[٦٨] – مهدي بندق: حتشبسوت بدرجة الصفر، مرجع سابق، ص٢٥

[٦٩] – نفسه، ص ١٤

[٧٠] – أحمد رشاد موسي: دراسات في تاريخ مصر الاقتصادي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٩٨، ص٢٠٩

[٧١] – مهدي بندق: حتشبسوت بدرجة الصفر، مرجع سابق، ص١٤

[٧٢] – نفسه، ص ١٩

[٧٣] – محمد علي عبد الأمير حسن: الحياة الاقتصادية في عصر المملكة المصرية الحديثة " ١٥٨٥-١٠٨٠ ق. م "، مجلة دراسات في التاريخ والآثار، جامعة بغداد، كلية الآداب، العدد ٥٨، مارس ٢٠١٧، ص٣٠.

[٧٤] – مهدي بندق، حتشبسوت بدرجة الصفر، مرجع سابق، ص ٤٢.

[٧٥] – بام موريس: الأدب والنسوية، ترجمة: سهام عبد السلام، مراجعة وتقديم: سحر صبحي عبد الحكيم، المجلس الأعلى للثقافية، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، ٢٠٠٢، ص١٥٤

[٧٦] – مهدي بندق: حتشبسوت بدرجة الصفر، مرجع سابق، ص ٢٥

[٧٧] – مريم الخولي: حتشبسوت، صانعة الأساطير، دار الهلال، سلسلة تاريخ المصريين، القاهرة، ٢٠٠٧، ص٧٨

[٧٨] – مهدي يندق: حتشبسوت بدرجة الصفر، مرجع سابق، ص ٣٨.

المصادر والمراجع

المصادر:

١- مهدي بندق: حتشبسوت بدرجة الصفر، مؤسسة حورس الدولية للنشر والتوزيع الإسكندرية ١٩٩٩.

٢- مهدي بندق: سوسيولوجيا المسرح الشعري في مصر، سلسلة كتاب تحديات ثقافية، الكتاب الرابع، دار تحديات ثقافية للنشر والطبع والتوزيع، الإسكندرية، ٢٠٠٥.

٣- مهدي بندق: المسرح الشعري.. الغايات والوسائل، موقع الحوار المتمدن، ٢٤ أغسطس ٢٠٠٦.
https://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=73580

المراجع:

٤- إبراهيم انيس ورفاقه: المعجم الوسيط الطبعة الثانية القاهرة، ١٩٧٢.

٥- إبراهيم عصمت مطاوع، علم النفس واهميته في حياتنا، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨١.

٦- أبو الحسن سلام: مقدمة نقدية لكتاب المسرح الشعري عند مهدي بندق، تأليف أماني عبد الجواد، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية،٢٠٠٨.

٧- أبو الحسن سلام: مقدمة في نظرية المسرح الشعري، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ٢٠١٨.

٨- أحمد حيدوش: الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر

٩- أحمد رشاد موسي: دراسات في تاريخ مصر الاقتصادي، المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٩٨

١٠- أرثر أيزابرجر: النقد الثقافي، تمهيد مبدئي للمفاهيم الرئيسية، ترجمة، وفاء إبراهيم، رمضان بسطاويسي، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، العدد ٦٠٣، ٢٠٠٣

١١- اماني عبد الجواد: المسرح الشعري عند مهدي بندق، دراسة في المصادر والقضايا والبناء، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية،٢٠٠٨

١٢- باتريس بافي: معجم المسرح، ترجمة: ميشال ف. خطار، المنظمة العربية للترجمة، مركز دراسات الوحدة العربية،٢٠١٥،

١٣- بام موريس: الأدب والنسوية، ترجمة: سهام عبد السلام، مراجعة وتقديم: سحر صبحي عبد الحكيم، المجلس الأعلى للثقافية، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، ٢٠٠٢

١٤- تيريسا بيدمان، فرانثيسكو خ. مارتين فالنتين: حاتشبسوت، من ملكة الي فرعون مصر، ترجمة: علي إبراهيم منوفي، المجلس الأعلى للثقافة، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ٢٠١٥

١٥- حفناوي بعلي: مخل في نظرية النقد الثقافي المقارن، الدار العربية للعلوم- ناشرون، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، ٢٠٠٧

١٦- خديجة فارسي: النقد النفسي في كتاب عقدة اوديب في الرواية العربية لجورج طرابيشي، رسالة ماجستير منشورة، جامعة قاصدي مرباح ورقلة، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة والادب، الجزائر، ٢٠١٣/٢٠١٤

١٧- رامي شهاب: النقد الثقافي: المفهوم والتمثل، مقاربة في النقد العربي، مجلة الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة قطر، المجلد ١٤ العدد ١، ٢٠٢١

١٨- رشدي راشد: تاريخ الرياضيات العربية بين الجبر والحساب، ترجمة: حسين زين الدين، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ١٩٨٩

١٩- عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة، من البنيوية إلى التفكيك، عالم المعرفة، الكويت، العدد ٢٥٢، ١٩٩٧

٢٠- عبد الله الغذامي: النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط٣، ٢٠٠٥

٢١- عبد الله الغذامي، عبد النبي اصطيف: نقد ثقافي أم نقد أدبي، دار الفكر، دمشق، ط١- ٢٠٠٤

٢٢- عبد الله حبيب التميمي، سحر كاظم حمزة الشجيري: سيرورة النقد الثقافي عن الغرب، مجلة جامعة بابل، العلوم الإنسانية، المجلد ٢٢، العدد ١، ٢٠١٤،

٢٣- عبد الناصر حسو: مفردات العرض المسرحي، عروض مسرحية، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، ٢٠١٠

٢٤- عز الدين المناصرة: النقد الثقافي المقارن، دار مجدلاوي للنشر، الأردن، ط١، ٢٠٠٥

٢٥- عمر عيلان: النقد العربي الجديد، الدار العربية للعلوم، ناشرون، ٢٠١٠

٢٦- محمد البشير التجاني، أمين طراد: الأنساق الثقافية في رواية " السراب" لنجيب محفوظ، رسالة ماجستير منشورة في اللغة والأدب العربي، كلية الآداب واللغات، جامعة الشهيد حمه لخضر- الوادي، الجزائر، ٢٠٢٠/٢٠٢١.

٢٧- محمد الشيخ: فلسفة الحداثة في فكر هيجل، الشبكة العربية للأبحاث والنشر، بيروت، ٢٠٠٨

٢٨- محمد بن موسي الخوارزمي: الجبر والمقابلة، تقديم وتعليق: علي مصطفي مشرفة، محمد مرسي أحمد، مطبعة بول باربيه، القاهرة، ١٩٣٧،

٢٩- محمد علي عبد الأمير حسن: الحياة الاقتصادية في عصر المملكة المصرية الحديثة " ١٥٨٥-١٠٨٠ ق. م "، مجلة دراسات في التاريخ والآثار، جامعة بغداد، كلية الآداب، العدد ٥٨، مارس ٢٠١٧

٣٠- مريم الخولي: حتشبسوت، صانعة الأساطير، دار الهلال، سلسلة تاريخ المصريين، القاهرة، ٢٠٠٧

٣١- منتهي طارق حسين المهناوي: جماليات النقد الثقافي في المكون المسرحي، مجلة لارك للفلسفة واللسانيات والعلوم الاجتماعية، جامعة واسط، كلية الفنون الجميلة، بغداد، العدد الثامن عشر، السنة السابعة، ٢٠١٥

٣٢- ميجان الرويلي، سعد البازغي، دليل الناقد الأدبي، إضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط٣

٣٣- نادر كاظم: تمثيلات الآخر: صورة السود في المتخيل العربي في العصر الحديث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠٤

٣٤- ياروسلاف تشرني: الديانة المصرية القديمة، ترجمة: أحمد قدري، مراجعة: محمود ماهر طه، دار الشروق، القاهرة، ١٩٩٦

٣٥- يوسف وغليسي: مناهج النقد الادبي، جسور للنشر والتوزيع، ١٤٣٠هـ،

المراجع الأجنبية:

1- Arthur Asa Berger: Cultural Criticism A Primer of Key Concepts, SAGE Publications International Educational and Professional Publisher Thousand Oaks London New Delhi, 1995.
2- Guyora Binder, Robert Weisberg: Cultural Criticism of Law, University at Buffalo School of Law, 1997.
3- Hayden White: Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism, Baltimore: Johns Hopkins University Press.1978.
4- Vincent B. Leitch," General Editor": The Norton Anthology of Theory and Criticism, W • W • NORTON & COMPANY • New York • London, Third Edition, 2018.