جامعة بجاية
Tasdawit n Bgayet
Université de Béjaïa

الجمهورية الجزائرية الديموقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة عبد الرحمن ميرة- بجاية

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

مقاربة نقد ثقافية لفن الخرافة في الأدب العربي المعاصر

قصيدة خيال المآته وقصة القمقم لباسم سليمان أنموذجا.

مذكرة مقدمة لاستكمال متطلبات شهادة ماستر في اللغة والأدب العربي

تخصص: أدب عربي حديث ومعاصر

إعداد الطالبتين:

- **نبيلة وعراب**
- **لامية رحموني**

إشراف:

د.حسين خالفي

السنة الجامعية: 2022/2021

بسم الله الرحمن الرحيم
١٤٣٨

شكر وعرفان

الحمد لله والصلاة والسلام على رسول الله وعلى آله وأصحابه الطيبين.

في البداية وقبل كل شيء نشكر الله عز وجل شكرا جزيلا، فهو الذي هدانا العقل لنتوصل به إلى المعرفة والعلم، وأنعم علينا بالصحة والعافية ووفقنا في إتمام هذه الدراسة وتقديمها على أكمل وجه إن شاء الله.

كما نتقدم بجزيل الشكر والامتنان للأستاذ حسين خالفي الذي وافق بكل تواضع الإشراف على عملنا هذا، فله منا أعظم التقدير والشكر على ما قدمه لنا من مساعدات وتوجيهات.

ونتقدم بالشكر والعرفان للأساتذة الأفاضل أعضاء لجنة المناقشة على قبولهم مناقشة هذه الدراسة.

ولا أنسى أن أشكر زوجي على كل ما قدمه لي من مساعدة سواء معنويا أو ماديا

وأشكر كل من ساهم في إنجاز هذا العمل من بعيد أو قريب.

إلى كل هؤلاء نقول شكرا جزيلا لكم.

الإهداء

أجمل ما في هذه الحياة أن يصل المرء إلى هدفه ويحقق أمنيته ويحقق النجاح بجهده ويرضي أعز الناس على قلبه،أهدي ثمرة جهدي:

إلى الإنسان الذي علمني كيف أكون صبورة فهو سندي في هذه الدنيا" أبي" حفظه الله وأطال في عمره.

إلى التي أوصى بها الرسول عليه أفضل الصلاة والسلام، إلى أغلى إنسان في هذا الوجود"أمي" حفظها الله وأطال في عمرها

إلى بهجة عائلتي إخوتي كل باسمه.

إلى من أحمل اسمه بكل افتخار أرجو أن يمد الله في عمره:" زوجي".

إلى من أحمل أجمل أيام عمري صديقاتي الغاليات على قلبي

إلى كل من قدم لي يد العون ولو بكلمة طيبة، إلى كل من عرفني وأحبني.

نبيلة

الإهداء

الحمد لله الذي بفضله تتم الأعمال الصالحة،

أهدي هذا العمل المتواضع إلى كل من ساندني وأولهم عائلتي التي كانت نعم المعين،

دون أن أنسى أصدقائي الذين شجعوني على إتمامه،

وإلى كل من ساعدني من قريب أو بعيد

لامية

مقدمة

بسم الله الرحمن الرحيم و الصلاة و السلام على سيدنا محمد صلى الله عليه و سلم.

احتلت الحكاية على ألسنة الحيوانات مكانة بارزة ومميزة في مختلف الحضارات منذ أقدم العصور، وارتبطت بوجدان الشعوب واستمالت اهتمامهم، نظرا لبنيتها القصصية التي تعجب الدروس والحكم والأمثال، ولا تخلو من النصح والإرشاد، وتناول مغزى أخلاقي يعد هدفا للحكاية.

نشأ فن الخرافة على يد كبار الشعراء والكتاب، ابتداء من اليوناني "ايسوب" ووصولا إلى العربي " ابن المقفع"، الذي استمد هذا الفن من الفرس والهنود، وعرف هذا الفن اكتماله في العصر الحديث مع الشاعر الفرنسي الشهير "جان دي لافونتين،" الذي ألهم" أحمد شوقي لينظم حكاياته الخرافية في الأدب العربي الحديث، وأسس بذلك توجها خاصا نحو هذا النوع الأدبي، الذي عرف استمرارية في عصرنا هذا على يد الشاعر السوري " باسم سليمان،" خاصة في قصيدة: خيال المآتة، وحكاية: القمقم، وهي النصوص التي سنحاول تحليلان نقديا ثقافيا بهدف كشف أنساقها الثقافية المضمرة.

ويرجع إختيارنا للبحث لأسباب عدة من بينها: دلالة الكلام على لسان الحيوان أضفى فيها روح المتعة والتشويق، وكون الحكايات تحكي على الواقع المعاش في المجتمعات، ويكون صعب التصريح بها، بالإضافة إلا أنها تأتي على شكل مغزى أخلاقي تعليمي بعضها ظاهري والآخر باطني.

أما فيما يخص الفرضيات التي سنؤسس عليها دراستنا تتمثل فيما يلي :

انتقال النقد الثقافي من الغرب إلى الشرق راجع إلى الترجمة والنشر والإعلام، بالإضافة إلى الإستعمار الذي يعد أهم عامل. وكذا اعتماد كتاب الخرافة على مقاصد خفية و رموز يمكن توظيفها.

وقد انطلقنا في بحثنا هذا من إشكالية أساسية : ما هي الأنساق الثقافية المضمرة في القصيدة والحكاية الخرافية عند باسم سليمان ؟

وتطلبت منا معالجة هذه الإشكالية طرح بعض التساؤلات الجزئية، التي حاولنا معالجتها في عناصر البحث، وهي :

– ما هي الأنساق الثقافية وما هي الدلالة الثقافية ؟

– كيف تشتغل الخرافة كرمز للواقع المعاش، وما أهم الأنساق الثقافية التي تضمرها؟

جعلت هذه الأسئلة البحث يتحرك نحو معالجته وفق منهج نقد ثقافي وتاريخي، يفتح مجال للبيئة الغربية والعربية للنقاش حول فن الخرافة، وتأثير مختلف الثقافات عليها، وقد ارتكزنا في تحليل النصوص على آليات المنهج النقد الثقافي من أجل الكشف عن مختلف الأنساق الثقافية المضمرة في الخرافة.

قصد الإجابة عن هذه الأسئلة التي سبق ذكرها تم الاعتماد على خطة بحث تتكون من مدخل وفصلين، على نحو الآتي: أولا: مدخل عام تناولنا فيه الأدب وأنواعه، ثم مفهوم الثقافة والنقد الثقافي. أما الفصل الأول فهو بعنوان: فن الخرافة في الأدب العربي الماهية والتطور، وقد احتوى على ثلاث مباحث : المبحث الأول حول: ماهية فن الخرافة، أما المبحث الثاني: مميزاتها وغايتها، والمبحث الثالث حول: تطورها التاريخي.

أما الفصل الثاني فكان تطبيقيا، بعنوان: الأنساق المضمرة في فن الخرافة في الخرافة لباسم سليمان، قصيدة خيال المآته وحكاية القمقم، القصيدة تحتوي على ستة مباحث : المبحث الأول: رمزية الحيوان : من أحمد شوقي إلى باسم سليمان، أما المبحث الثاني حول: مجازية العنوان: خيال المآته، والمبحث الثالث: الحقول المعجمية المهيمنة، والمبحث الرابع: المستوى الدلالي: الأنساق المضمرة. والمبحث الخامس: المستوى التصويري، وأخيرا مبحث سادس حول: الأنساق المضمرة . وأما تحليل الحكاية فقد تطلب أربعة مباحث:

يمثل المبحث الأول حول: التحليل الثقافي لحكاية القمقم، أما المبحث الثاني حول: مجازية العنوان: القمقم، أما المبحث الثالث حول: الأنساق الظاهرة في حكاية القمقم، وأخيرا المبحث الرابع المتمثل في الأنساق المضمرة في الحكاية.

ثم ذيلنا مبحث بخاتمة ذكرنا فيها أهم النتائج التي توصلنا إليها من خلال البحث.

وقد وجدت مجموعة من الدراسات السابقة مثل: إسلاميات أحمد شوقي دراسة نقدية لسعاد عبد الوهاب عبد الكريم، والقصة الرمزية على لسان الحيوان لشمس الدين مجدي محمد، كما تضمن هذا البحث مجموعة من المصادر والمراجع وذلك لإثراء موضوع البحث تتمثل أهمها في: "خرافات لافونتين في الأدب العربي"، لنفوسة زكريا سعيد،كما إعتمدنا على "كتاب المقارنة" لدكتور غنيمي هلال، "قراءة في الأنساق الثقافية العربية لعبد الله الغذامي"، فقد كان لهذه الدراسات فضل كبير في اتمام البحث.

وبطبيعة الحال ككل البحوث فقد اعترض طريقنا مجموعة من العراقيل والصعوبات، منها: قلة الدراسات في النقد الثقافي، وندرة المراجع المتعلقة بالجانب التطبيقي في الأنساق المضمرة، وهذا ما شكل لنا عائقا في جمع وتحليل المادة .

وفي الأخير لايسعنا إلا أن نتقدم بخالص الشكر والإمتنان لأستاذنا المشرف: حسين خالفي، كما نشكر كل من ساعدنا في هذا البحث، ونوجه شكرنا وتحياتنا لأعضاء لجنة المناقشة على قبول مناقشة مذكرتنا.

مدخل عام

– توطئة: المعروف عند النقاد أن الأدب ينتقد حسب جمالياته وموضوعاته التي يقوم الأديب بتقديمها من خلال إبداعاته المختلفة، وهذا ما هو معروف منذ الأزل ويمارسه جميع النقاد، وقد ظهر نقد جديد في فترة ما بعد الحداثة، وهو ما يعرف بالنقد الثقافي، الذي أصبح يعنى بجماليات الأدب بحكم أنها لا تستهدف مجرد الجمالية، بقدر ما تتحايل عن طريقها لتمرير أنساق الأدب المضمرة، وهي الحال مثلا في الرموز الحيوانية التي تستعين بها الخرافة.

1– نشأة النقد الثقافي:

قبل التطرق إلى مفهوم ونشأة النقد الثقافي نتطرق إلى مفهوم الأدب وأنواعه وكيف لجأ هذا الأدب إلى الخرافة، وكيف ساهم في ظهور هذا النقد الثقافي؟.

الأدب كلمة تطلق على مجمل أشكال التعبير الإنساني عن العواطف، وأفكاره وخواطره ، وهو نوعان: نثر وشعر ولكل واحد منهما له خواص ويرتبط الأدب ارتباطا وثيقا باللغة، فيها تتم عملية التعبير والكتابة وإنشاء الأدب وبها يتحدد نوع الأدب. كما يمكن تسميته بالأجناس الأدبية وهذا ما بينه غنيمي هلال حين قال: "منذ كان نقاد الأدب اليوناني – وعلى رأسهم أفلاطون وأرسطو– لا يزال النقاد، في الآداب المختلفة على مر العصور، ينظرون إلى الأدب بوصفه أجناسًا أدبية، أي قوالب عامة فنية تختلف فيما بينهما– لا على حسب مؤلفيها أو عصورها أو مكانها أو لغاتها فحسب– ولكن كذلك على حسب بنيتها الفنية وما تستلزمه من طابع عام، ومن صور تتعلق بالشخصيات الأدبية أو بالصياغة التعبيرية الجزئية، التي ينبغي ألا تقوم إلا في ظل الوحدة الفنية للجنس الأدبي، وهذا واضح كل الوضوح في القصة المسرحية والشعر الغنائي، بوصفها أجناسا أدبية، يتوحد كل جنس منها، على حسب خصائصه ومهما اختلف اللغات والآداب والعصور التي ينتمي إليها"[1]. ومن هذه الأجناس الأدبية نجد الحكاية على لسان الحيوان، ومثل

[1]– محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، شركة نهضة مصر للطباعة و النشر و التوزيع، ط9، القاهرة، 2008، ص117.

هذه الحكايات كانت معروفة منذ العصور القديمة بالخرافة، وهو جنس أدبي قائم بحد ذاته، له خصائصه الفنية التي تميزه عن سواه، وقد اتخذها الإنسان كأداة للتعليم، فقد أطلق اليهود منذ القرن الأول ميلادي كلمة Mâsâ على عدد قصص الثعالب والخرافات كوبسيم أو كوبسيس وأطلق العرب على قصص الحيوان ذات المغزى أمثالاً وفي السريالية تؤدي كلمة المعنى نفسه[2]. وفيهم من يرى أنه من الصعب تحديد الموطن الأول لهذه القصص الحيوانية كعبد الرزاق حميدة، إذ ينظر إليها على أنها فطرية- فهي نوع من الأدب المعروف من العصور القديمة ومن أقدم أنواع الأدب وكأن بعضه يتجه إلى بعض الضواهر الطبيعية والبعض الآخر يتضمن مغزى ورمز، وقد يكون يتجه إلى التسلية[3].

كانت بدايات هذا المنهج عند الغرب، الذين وضعوا مختلف القواعد والأساسيات التي ينبغي أن يسير عليها في النقد الثقافي، حيث أن: "أول من أطلق مصطلح النقد الثقافي (فنسنت- ب- ليتش) على نظريات الأدب ما بعد الحداثة، وذلك في كتابه: النقد الثقافي- نظرية الأدب لما بعد الحداثة، عام1992، والذي اهتم بدراسة الخطابات في ضوء التاريخ والاجتماع والسياسة والمؤسساتية ومناهج النقد الأدبي".[4] وقد ربط ليتش بين النص الأدبي ومختلف الاتجاهات الأخرى كالاجتماع والسياسة، التي تعد من أوليات الإنسان، والكشف عن ما هو جمالي في النص، وما هو خفي. ويقوم " النقد الثقافي عند ليتش على ثلاثة خصائص، هي:

[2]- ينظر نفوسة زكريا سعيد، خرافات لافونتين في الأدب العربي، كلية الآداب، جامعة الاسكندرية، 2014، ص5.

[3]- ينظر عبد الرزاق حميدة، قصص الحيوان في الأدب العربي، مجلة الإبتسامة، مكتبة الأنجلو المصرية، مارس2016، ص33.

[4]- إسراء حسين جابر، النقد الثقافي بين الريادة والتنوير: رؤية فلسفية، مجلة فلسفة كلية الآداب، العدد15، تموز، 2017، ص31.

أ- لا يؤطر النقد الثقافي فعله تحت إطار التصنيف المؤسساتي للنص الجمالي، بل يتضح على مجال عريض من الاهتمامات إلى ما هو غير محسوب في حساب المؤسسة، وإلى ما هو غير جمالي في عرف المؤسسة، سواء كان خطابا أو ظاهرة.

ب- من سنن هذا النقد أنه يستفيد من مناهج التحليل المعرفية، مثل تأويل النصوص ودراسة الخلفية التاريخية، إضافة إلى إفادته من الموقف الثقافي النقدي والتحليل المؤسساتي.

ج- إن ما يميز النقد الثقافي مابعد البنيوي هو تركيزه الجوهري على أنظمة الخطاب وأنظمة الإفصاح النصوصي، كما لدى بارت ودريدا أوفوكو، خاصة في مقولة ديريدا: أن لا شيء خارج النص، وهي مقولة يصفها ليتش بأنها بمثابة البروتوكول للنقد الثقافي ما بعد البنيوي، ومعها مفاتيح التشريح النصوصي، كما عند بارت".[5]

جاء النقد الثقافي كرد فعل على البنيوية اللسانية، والسيميائية، والنظرية الجمالية. وقد استخدم الجانب الجمالي والبلاغي معا لإنشاء منهج جديد خاص به، تمثل في المنهج الثقافي الذي يهتم باكتشاف الأنساق المضمرة، سواء كانت تلك الأنساق مهمشة أو مهيمنة في النص. واستخدم نقاده المفاهيم التي قدمتها مختلف المدارس: الفلسفية والاجتماعية والنفسية والسياسية، في تراكيب وتباديل معينة، يقومون بتطبيقها على الفنون الراقية والثقافة الشعبية بلا تميز. ويرتبط نقاد النقد الثقافي، على حسب برجر، بوجهة نظر ما قد تكون ماركسية أو تأويلية أو تفكيكية أو بنيوية.كما أنهم ينتسبون إلى بلاد مختلفة ويعملون في مجالات متنوعة، ويخاطبون أناسا على درجة معقولة من التعليم. وهناك عدة عوامل ساهمت في إنشاء هذا النقد في أوروبا منها:

[5]- عبد الله الغذامي،النقد الثقافي: قراءة في الأنساق الثقافية العربية، المركز الثقافي العربي، ط3، بيروت، 2005، ص29.

أنه في أواخر القرن 19 لم يكن هناك تعليم منظم للأدب الإنجليزي، خاصة من جانب المسنين والنساء، فهناك نسبة من الناس لم يكملوا تعليمهم العالي فأكملوه عن طريق قراءة الأدب، خاصة (الأدب الخيالي) بالنسبة للجانب النسوي وكلا الفئتين أرادوا أن يناقشوا ما كانوا يقرؤون، فحاولوا تدريس النقد في الجامعات، خاصة جامعة أكسفورد، وتحولت بعد أن كانت دراسات داخل الجامعة إلى منهج أكاديمي.[6]

وأرجع إدوارد سعيد الريادة في الغرب إلى رواد المرحلة الثانية من القضية الشكلانية، في فترة وسط وأواخر القرن العشرين، من خلال كتابات باختين وتولوشينوف في مجال الدراسات الثقافية، ويعرفها إدوارد سعيد بأنها: "الطريقة التي يمكن بها لخصوصيات الأعمال أن تربط بأبنية هي ليست هذه الأعمال".[7]

أما بالنسبة لظهور النقد الثقافي عند المشارقة، فقد اختلفت الآراء حول بداياته، فهناك من يرى أن عملية النقد الثقافي ترجع إلى العقود الأولى من القرن العشرون، بعد أن أخذوا من الغرب بعد تحديدهم لطبيعة المفهوم والمجال والمنهج المتبع، لتطبيق هذا النقد الجديد، خاصة في بدايات القرن 20 م.

ورغم أن العرب، قد جاءوا بالجديد من الغرب إلا أنه وباجتهادهما الخاص، قد قدموا الجديد في هذا المجال، "كطه حسين في كتابه: مستقبل الثقافة في مصر، عام 1938، ونجد أيضا كتاب: مشكلة الثقافة، لمالك بن نبي، وكتاب: الثقافة المصرية، لمحمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس".[8]

ويذهب البعض إلى القول بأن الريادة في النقد الثقافي كانت للعراق، وهذا ما بينه حسين القاصد في كتابه: النقد الثقافي: ريادة وتنظير وتطبيق، العراق رائدا، حيث تطرق لمختلف الأشياء التي جاء بها عبد الله الغذامي صاحب كتاب النقد الثقافي، وأشار إلى أن البداية كانت مع الناقد العراقي علي الوردي، وهذا ما بينه في قوله: "وإن كان علي الوردي قد أدلى بالدلو الأول في هذا الاتجاه إلا أن جهده تاه في وسط سطوة

---

[6]- سميرخليل،النقد الثقافي: من النص الأدبي إلى الخطاب،دار الجواهري ، ط1، بغداد، 2012، ص19.

[7]- سميرخليل، النقد الثقافي: من النص الأدبي إلى الخطاب، ص21.

[8]-إسراء حسين جابر، النقد الثقافي بين الريادة والتنوير، ص3 .

الآلة الشعرية الضاربة، خاصة أنه لم يطرح قضيته على المستوى النظري والمنهجي، مما جعلها تأتي على شكل ملاحظات نقاشية في جدل صحفي بين الباحثين".[9]

وهنا يمكن القول بأن الغذامي أشار إلى أن المشاركة الأولى في هذا المجال كانت مع العراقي علي الوردي، ولكن هذه المشاركة تفتقد إلى منهج وتنظير لها، وجاءت على شكل ملاحظات، وهذا ما خلق مشكلا في هذا الموضوع من ناحية تطبيق النقد الثقافي.

2- مفهوم النسق والنسق المضمر:

عرف مفهوم النسق عند الغذامي" نقلة في المفهوم، حيث تستخدم كلمة نسق في الخطاب بصورة كبيرة سواء أكان الخطاب عام أم خاص، ويتحدد النسق عبر وظيفته، وليس عبر وجوده المجرد، وتظهر الوظيفة النسقية حين يتعارض نسقان أو نظامان من أنظمة الخطاب، أحدهما ظاهر والآخر مضمر، ويكون ذلك في نص واحد، ويشترط في النص أن يكون جماليا، وأن يكون ذلك النص جماهيريا، والجميل هنا هو ما اعتبرته الرعية الثقافية جميلا"[10].

كما عرف أيضا نقلة في التطبيق، "وتتمثل هذه النقلة على مستوى الإجراء النقدي في تناول عدة أنواع من الأنساق منها الأصول، أو الهامشية، والدعوى الجوهرية هي أن الشخصية الشعرية نسق ثقافي مرسخ فينا".[11]

النقد الثقافي عند عبد الله الغذامي: "فرع من فروع النقد النصوصي العام، ومن ثم فهو أحد علوم اللغة وحقول الألسنية معنية بنقد الأنساق المضمرة، التي ينطوي عليها الخطاب الثقافي بكل تجلياته وأنماطه

---

[9]- حسين القاصد، النقد الثقافي، ريادة وتنظير وتطبيق العراق رائدا، ط1،القاهرة، 2013، ص10.

[10]- عبد الله الغذامي، النقد الثقافي: قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ص77.

[11] - المرجع نفسه، ص82-81 .

وصيغه وما هو غير رسمي وغير مؤسساتي، وإنما همه الكشف المخبوء من تحت أقنعة البلاغي/ الجمالي".[12] لهذا أكد عبد الله الغذامي أن النقد الثقافي يعتمد على مجموعة من أدوات النقد الأدبي، ليحقق النقد الثقافي ذاته وليحقق هذا الأمر ينبغي عليه- حسب الغذامي- أن ينتقل من الأدبي إلى الثقافي عبر مجموعة من العمليات هي:

- **النقلة في المصطلح النقدي ذاته:** وهذه النقلة قد تضمنت ست أساسيات اصطلاحية، هي:

أ- الوظيفة النسقية: من المعروف أن عملية التواصل تكون بين مرسل ومرسل إليه، ولا تتحقق هذه العملية إلا بوجود رسالة وتكون بلغة يستطيع المرسل إليه فهم محتواها، وقد أضاف الغذامي وظيفة سابعة لهذه الوظائف الستة، النفعية والتعبيرية والمرجعية والمعجمية والتنبيهية والشاعرية، حيث: "تأتي الوظيفة النسقية عبر العنصر النسقي، وهذا يمثل مبدأ أساسيًا من المبادئ النقد الثقافي، كما نود أن نطرحه هنا، ويمثل أساسًا للتحول النظري والإجرائي من النقد الأدبي إلى النقد ببعده الثقافي وذلك لكي ننظر إلى النص بوصفه حادثة ثقافية وليس مجتلى أدبيًا فحسب"[13].

ب-الدلالة النسقية: عرفت دلالتين في النقد الأدبي منها دلالة ضمنية ودلالة صريحة وبالإضافة الغذامي للوظيفة النسقية، فقد وجب وجود دلالة نسقية أيضا تهتم بالنقد الثقافي: "إذا ما كانت الدلالة الصريحة مرتبطة بالشرط النحوي ووظيفتها نفعية/ توصيلية بينما الدلالة الضمنية ترتبط بالوظيفة الجمالية للغة، فإن الدلالة النسقية ترتبط في علاقات متشابكة نشأت مع الزمن لتكون عنصرًا ثقافيا أخذ بالشكل التدريجي إلى أن أصبح عنصرًا فاعلا، لكنه سبب نشوئه التدريجي تمكن من التغلغل غير الملحوظ، وظل كامنا هناك في أعماق الخطابات وظل ينتقل ما بين اللغة والذهن البشري فاعلا أفعاله، من دون رقيب نقدي لإنشغال النقد

[12]- إسماعيل خلباص حمادي، النقد الثقافي، ص13

[13]- عبد الله الغذامي، النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ص65.

بالجمالي أولا ثم لقدرة العناصر النسقية، على الكمون والإختفاء"[14]. ويمكن القول بأنها: "قيمة نحوية ونصوصية مخبوءة في المضمر النصي في الخطاب اللغوي".[15]

ج– الجملة الثقافية: وما كان الأمر بإضافة العنصر النسقي فبدوره قد خلق جملة أخرى تضاف إلى الجمل المعروفة في اللغة العربية، وهي الجملة الثقافية التي يتم التميز من خلالها بين ما هو أدبي جمالي، وما هو ثقافي: "فهي مفهوم يمس الذبذبات الدقيقة للتشكيل الثقافي الذي يفرز صيغه التعبيرية المختلفة".[16]

"والجملة الثقافية هي مناط اهتمام النقد الثقافي، لأن منها يتكون الخطاب الذي يعمل المنهج النقدي على دراسة ما يختفي خلفه من أنساق ذهنية، تؤثر في عقلية الإنسان المتلقي، والجملة الثقافية ناتجة عن نسقية مضمرة خلف الخطاب بكافة أنواعه".[17]

د– التورية الثقافية: "تعد التورية مصطلحا بلاغيا، إلا أنه يواجه بعض العقبات مثله مثل البلاغة، من حيث أنها تعنى بالظواهر التعبيرية المقصودة فعليا في صناعة الخطاب وتأويله".[18] أي: أنها تهتم بما هو ظاهري ومقصود به في الكلام على عكس النقد الثقافي فهو يهتم بالمضمر. يقول الغذامي: "يكشف مصطلح التورية عن ازدواج أساسي حول بعدين دلاليين، أحدهما قريب والآخر بعيد، وهذا المنطلق مهم جدا للنقد الثقافي غير أن الخلل يأتي من أن المفهوم التقليدي للتورية يشير صراحة إلى أن المقصود هو البعيد".[19] أي أن التورية في النقد الثقافي، لها معنيين أحدهما ظاهر هو غير المقصود، والآخر بعيد هو المقصود، ويتم الكشف عن هذا الأخير بتحليلنا للأشياء الموجودة داخل النص.

---

[14]– المرجع نفسه، ص72.

[15]– إسماعيل خلباص، النقد الثقافي: مفهومه، منهجه، إجراءاته، ص14.

[16]– إسماعيل خلباص، النقدالثقافي: مفهومه،منهجه، إجراءاته، ص14.

[17]– ينظر، محمد بن الويش، جدل الجمالي والفكري، مؤسسة الانتشار العربي، ط1،بيروت، لبنان، 2010، ص 21.

[18]–عبد الله الغذامي، النقد الثقافي: قراءة في الأنساق العربية، ص69 .

[19]– ينظر، عبد الله الغذامي، النقد الثقافي، ص70 .

هـ- المؤلف المزدوج: حسب الغذامي فيوجد مؤلفين أحدهما معروف والآخر يتمثل في الثقافة : "تعمل الثقافة عمل مؤلف آخر، يصاحب المؤلف المعلن، وهو ما ارتأى الغذامي تسميته بـ: (المؤلف المضمر)، وهذا المؤلف المضمر هو الثقافة، إذ تشترك الثقافة بغرس أنساقها من تحت نظر المؤلف، ويكون المؤلف في حالة إبداع كامل، وفي مضمر النص سنجد نسقا فاعلا ليس في وعي صاحب النص، ولكنه نسق له وجود حقيقي وإن كان مضمرا".[20]

3 -**خصائص النقد الثقافي**: للنقد الثقافي خصائص وسمات يتصف بها مقارنة بالنقد الأدبي، وفي ظل اقتباسه من العلوم الأخرى، ومن بين سماته نذكر:

-التكامل: لا يرفض النقد الثقافي الأنواع الأخرى من النقد، وإنما يرفض هيمنتها منفردة، وفي هذا الصدد يقول الغذامي في كتابه: النقد الثقافي: "ليس القصد هو إلغاء المنجز النقدي الأدبي، وإنما الهدف هو تحويل الأداة النقدية من أداة في قراءة الجمالي الخالص وتبريره بغض النظر عن عيوبه النسقية، في نقد الخطاب وكشف أنساقه، وهذا يقتضي إجراء تحويل في المنظومة المصطلحية".[21]

- التوسع: حيث يقوم الناقد بالتوسع من خلال النقد في حد ذاته، بحيث يصبح هذا المجال القابل للانفتاح على أشكال متعددة من النشاط، للدخول في نطاق البحث عبر مفهوم النقد الثقافي.

- **الشمول**: حيث يوسع من منظور النقد نفسه ليجعله شاملا لكل مناحي الحياة، مما يجعل هذا النقد يعكس قيما أخرى جديدة، فالنشاط الإنساني كله في حاجة للنقد بمعناه المطروح في المشروع الثقافي، لتحقيق الأغراض نفسها التي يحققها النقد الأدبي.

---

[20]- عبد الله الغذامي، النقد الثقافي، ص 75 - 76 .

[21] - مصطفى الضبع،أسئلة النقد الثقافي،مؤتمر أدباء مصر في الأقاليم، المنيا، 26،23 ديسمبر، ص 46.

-**الضرورة**: إن النقد الثقافي بهذه الصورة يعد طرحا وضرورة لابد منها، والتعامل معه بطريقة الفحص لقبول بعضه أو الأخذ منه بما يتناسب مع أفكارنا القديمة، وأنه في حاجة إلى تطوير نظرتنا لحياتنا، للوصول إلى منطقة يمكننا عبرها أن نستفيد من الطرح الثقافي.[22]

-الاكتشاف: "يسعى النقد إلى محاولة اكتشاف أو توجيه النظر لاكتشاف جماليات جديدة سواء في النصوص الأدبية أو في الواقع بوصفه نصا أشمل، يطرحه من أنظمة لها قيمتها في سياق الفكر الإنساني".[23] يتطلب النقد الثقافي حرية كاملة في اكتشاف جماليات النصوص، لكون هذا النقد أكثر شمولية لمختلف الأجناس الأدبية المعروفة، سواء كانت مهيمنة أو مهمشة، مركزية أو هامشية.

4-الثقافة، الدراسات الثقافية، نقد الثقافة، والنقد الثقافي:

يتطلب التطرق إلى تحديد ماهية النقد الثقافي التوقف أولا عند مفهوم الثقافة والتي: «يقصد بها مجموعة من العقائد والقيم والقواعد التي يتقبلها أفراد المجتمع، وأيضا تعرف الثقافة بأنها المعارف والمعاني التي تفهمها جماعة من الناس، وتربط بينهم».[24]

كما قد يلتبس مفهوم النقد الثقافي مع مفاهيم أخرى قريبة من قبيل الدراسات الثقافية ونقد الثقافة، ولتبيين الفرق بينها لابد من استعراض هذه المفاهيم، حيث ارتبط النقد الثقافي بالدراسات الثقافية نظرا للعلاقة التي تجمع بينهما، "فالدراسات الثقافية والنقد الثقافي مصطلحان متداخلان يدلان تحديدًا على الدراسات التي تشتغل بصورة مركزة على تفكيك البنى الثقافية وتحسين علاقاتها، والإحاطة بأنساقها ومهيمنات إنتاج المعاني، وتشريح الإيديولوجيا المؤسساتية، وكشف السياقات الثقافية والسياسية

---

[22]- مصطفى الضبع، أسئلة النقد الثقافي، ص12

[23]- مصطفى الضبع، أسئلة النقد الثقافي ، ص13.

[24]- ينظر، إسراء حسين جابر، النقد الثقافي بين الريادة والتنوير، رؤية فلسفية، مجلة فلسفة كلية الآداب، العدد 15،تموز، 2017، ص31.

والاجتماعية، ومعرفة مرجعيات الخطاب الثقافي، فالفرق بين مصطلحي(الدراسات الثقافية) و(النقد الثقافي) كالفرق بين مصطلحي دراسات الأدبية والنقد الأدبي، الأول يعني حقول الممارسة النقدية ومناهجها، والثاني يعني الممارسة نفسها .

وما الفصل بينهما إلا لغرض التنظيم المنهجي بالمفاهيم، أو التفريق بين الدراسات الثقافية عموما، وبين تلك الموضوعات بقصدية النقد الثقافي".[25] أي: يشترك النقد الثقافي والدراسات الثقافية، كون كل منهما يقوم على تفكيك البنى الثقافية واستخراج أنساقها المضمرة فالدراسات الثقافية تعنى بالجانب النقدي بينما النقد الثقافي يعنى بالأنساق المضمرة.

"شهدت الدراسات الثقافية ازدهارا ملحوظا، وحظيت بمساحة واسعة من الاهتمام في العقد الأخير من القرن الماضي، إذ شكلت خلفية معرفية لكثير من الدراسات التي شملت موضوعات متعددة، كتلك التي تتصل بقضايا الذات والهوية والمرأة... وكانت البداية في مركز برمنجهام للدراسات الثقافية المعاصرة بانجليتر 1964"[26]، حيث تناولت بالدراسة مجالات مختلفة، تقع في نطاق الثقافة، دون تفريق بين ثقافة راقية وثقافة شعبية. وللدراسات الثقافية مجموعة من الخصائص، حددها (زيودين ساردار وبورين فان لون) منها:

– تهدف الدراسات الثقافية إلى تناول موضوعات تتعلق بالممارسات الثقافية وعلاقاتها بالسلطة، وتهدف من ذلك إلى اختيار مدى تأثير العلاقات على شكل الممارسات الثقافية.

– تهدف الدراسات الثقافية لأن تكون التزاما فكريا وبراجماتيا في آن واحد. حيث إن الدراسات الثقافية تأخذ النص، من حيث ما ينكشف من خلاله من أنظمة ثقافية، تتشكل داخل منظومة مؤسساتية، كما أنها لا تركز على ما يخص البنية والأسلوبية للنص، بل صارت تستخدم النص لاكتشاف أنماط معينة كأنساق

[25]–إينظر، سماعيل خلباص، النقد الثقافي: مفهومه، منهجه، وإجراءاته، ص11.

[26]– المرجع نفسه، ص 10.

التمثيل والتصوير. وكذا وقوفها على عمليات إنتاج الثقافة وتوزيعها واستهلاكها، كما تقرر مصير أسئلة الدلالة والامتناع والتأثير والإيديولوجية بوصفها تمثل الإنتاج في حال حدوثه الفعلي.[27]

إن الهدف الرئيسي للدراسات الثقافية هو فهم جميع الأشكال الثقافية المركبة والمعقدة، وتحليل السياقات الاجتماعية والسياسية من محتواها الواضح. وعلى الرغم من الفصل بين الدراسات الثقافية والنقد الثقافي إلا أنه يبدو أن أحدهما مكمل للأخر، وانبثاق النقد الثقافي من الدراسات الثقافية تجعل عملية الفصل بينهما أمرا غير معقول في بعض مواضع الدراسة.

كما ينبغي التميز أيضا بين نقد الثقافة والنقد الثقافي، وهذا ما ذهب إليه عبد الله الغذامي في كتابه حيث يقول: "وهنا لابد من التمييز بين مصطلحين يتم تمييزهما على أساس الظروف النظرية، وهما مصطلح (النقدالثقافة) و(النقد الثقافي)، وتحت مصطلح نقد الثقافة ظهرت أعمال كثيرة في مغرب الوطن وفي مشرقه، ومع ذلك، طوال القرن العشرين، كان النقد الثفافي كنظرية وكمنهج في عصر الأنماط والثقافات الضمنية فقد اتخذ لنفسه موقفًا اشتق منه وجوده من هذه الأبعاد، وكان عليه أن يتحمل المسؤولية من هذه الزاوية".[28]

أما بخصوص مفهوم النقد الثقافي فقد تعددت مفاهيمه وتنوعت واختلفت باختلاف الدارسين، ومن بينها نجد:

[27]-إسماعيل خلباص، النقد الثقافي:مفهومه، منهجه،وإجراءاته، ص11.

[28]- ينظر، إسماعيل خلباص، النقد الثقافي:مفهومه، منهجه، وإجراءاته، ص12

-يمكن القول بأن النقد الثقافي ممارسة نقدية للنص الأدب[29]. أي أنه نقد نصوصي، لا يختلف كثيرا عن النقد الأدبي، بمعنى أنه تحليل للنص الأدبي وبحث عن جمالياته وبلاغته، وتفسير ما هو مخفي في الكلمات أو تفسير دلالات الكلمات، على عكس النقد الأدبي، يقيس الأدب من خلال بلاغته.

"النقد الثقافي نشاط فكري يتخذ من الثقافة في شموليتها موضوعا لبحثه وتفكيره، ويعبر عن مواقف إزاء تطورها وسماتها."[30] .أي أن النقد الثقافي هو اجتهاد فكري يتخذ من مختلف الكتابات الثقافية مجالا للبحث والتحليل، ويتخذ منها موضوعا لبحثه، ويُبدي رأيه في مختلف الأفكار التي يتبناها الكاتب أو الأديب "فالناقد يحلل ويصف ويؤول ويبدع ويتجاوز حدود الشكلانية إلى مضمون المضمون بعيدا عن مفهوم المضمون من النقد التقليدي، ويبحث في ماهية النص".[31]

"يرفض النقد الثقافي المعيارية الأدبية ويحاربها، وإذ يحاول هذا النوع من النقد إبعاد المتلقي عن التفكير في أعمال محددة بوصفها أفضل الأعمال التي أنتجتها ثقافة معينة."[32] أي: أن النقد الثقافي يرفض أن يقيس الأدب بمعايير محددة، والتي يبتعد بها المتلقي عن التفكير، إلا أنها تقوم بتنظيم نغم موسيقي فقط، ولا تثير في المتلقي رغبة في تحديد خبايا النص من خلال المعاني المضمرة المتواجدة في النص على عكس النقد الثقافي

5- النقد الثقافي و التاريخانية الجديدة:

للنقد الثقافي والتاريخانية الجديدة علاقة تربط بينهما، فكلاهما ظهر في زمن ما بعد الحداثة ولكل منهما مفهوم خاص به فالنقد الثقافي يهتم بالمضمرات في النصوص، أما التاريخانية فتهتم بالجماليات " إذا

---

[29]- **ينظر**، عبد النبي اصطيف، النقدالثقافي، مجلةفصول، الهيئة المصرية العالمية للكتاب، العدد 99 ،مصر، ربيع2017 ، ص15.

[30]- إسماعيل خلباص حمادي ،النقد الثقافي: مفهومه، منهجه، إجراءاته ،مجلة كلية التربية، العدد 13، جامعة واسط،نيسان2013، ص12 .

[31] - ينظر، إسماعيل خلباص حمادي،النقد الثقافي، ص12.

[32]- ينظر، إسماعيل خلباص حمادي، النقد الثقافي، ص10.

كان النقد الثقافي هو الكشف عن عيوب النسقية التي توجد في الثقافة والسلوك، بعيدا عن الخصائص الجمالية والفنية والتاريخانية الجديدة بمثابة نصوص وخطابات، تحمل في طياتها أنساقا جمالية رمزية، بيد أنها تحوي رسائل مضمرة ومقصديات مباشرة أو غير مباشرة، تحيل على سياقها الثقافي والإجتماعي، والسياسي والإيديولوجي. فإن العلاقة بينهما جد وطيدة ذلك أن أهمية التاريخانية الجديدة تبرز في الفضاء المعرفي المنتمي لها بعد الحداثة وبشكل أكثر تحديدا في النقد الثقافي من خلال بلورتها لمنظومة من العمليات الإجرائية التحليلية ذات النزعة التأويلية في دراسة النصوص الأدبية..."[33].

وكما سبق وذكرنا فإن النقد الثقافي يهتم بالمضمرات، أي الأشياء أو المعاني غير الظاهرة فلا يهتم بالجماليات بل يهتم بالإيديولوجيا، والجانب الإجتماعي والسياسي، سواء كانت بطريقة مباشرة أو غير مباشرة ولا يهتم بكونه نصًا شعريا أو نثريا، ومن أهم الأشياء التي يستخدمها النقد الثقافي هي الرموز ويعتبر من مقومات النقد الثقافي، فالنقد الثقافي كان من أسباب ظهور التاريخانية الجديدة، في جامعة كاليفورنيا ببركلي في الثمانينات من القرن الماضي. " تعتبر التاريخانية الجديدة إحدى الإفرازات النقدية لمرحلة ما بعد البنيوية وفيها يجتمع العديد من العناصر التي هيمنت على اتجاهات نقدية أخرى كالماركسية، إضافة ما توصلت إليه الأبحاث الأنثروبولوجيا الثقافية وغيرها تجمع هذه العناصر لتدعم التاريخانية الجديدة، في سعيها إلى قراءة النص الأدبي في إطاره التاريخي والثقافي، حيث تؤثر الإيديولوجيا وصراع القوى الإجتماعية في تشكيل النص، وحيث تتغير الدلالات وتتضارب حسب المتغيرات التاريخية والثقافية"[34] .

تشترك التاريخانية الجديدة والنقد الثقافي في العديد من النقاط، ويختلفان في نقاط أخرى من أهم هذه النقاط هي: " تشترك النقد الثقافي مع التاريخانية الجديدة في النظرة بكون التاريخ، والثقافة يشكلان حلبة

---

[33]- ينظر، إيمان برقلاح، النقد الثقافي والتاريخانية الجديدة، مجلة كلية الآداب واللغات، العدد1، جامعة منتوري قسنطينة، 2013، ص79.

[34]- سعد البازعي و ميجان الرويلي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي،ط3، بيروت- لبنان، 2002، ص80.

معقدة من القوى الدينامية التي منها نستطيع أن نشيد فقط صورة جزئية ذاتية، كلاهما يشتركان في الإعتقاد بكون الذاتية البشرية الفردية تتطور ضمن علاقة الأخذ والعطاء مع محيطها الثقافي، فيما نكون مقيدين داخل الحدود التي رسمتها لنا ثقافتنا..."[35]. يهتم كل من النقد الثقافي، والتاريخانية الجديدة بالجانب التاريخي، والثقافي وربط النص بالسياق الإجتماعي، والسياسي التي تتحكم في إنتاج النص.

وحسب الدارسين فإن الفصل بين التاريخانية الجديدة والنقد الثقافي أمر صعب للتوافق بينهما في المبادئ النظرية الأساسية بإستثناء بعض النقاط التي حددها غرينبلات وآخرون في كتاب التاريخانية الجديدة والأدب :

1 – يميل النقد الثقافي لأن يكون سياسيًا بشكل أكثر علنا في دعمه للجماعات المضطهدة.

2– بسبب توجهه السياسي، غاليًا ما يعتمد النقد الثقافي على النظرية الماركسية، والنسوية والنظريات السياسية الأخرى في إنجاز تحليلاته.

3– يهتم النقد الثقافي بشكل خاص وبالمعنى الأضيق للكلمة، بالثقافة الشعبية"[36].

وخلاصة القول إن نقد الثقافة يركز على نقد التفكير العربي، أي نقد مختلف المفاهيم السائدة في الثقافة المراد دراستها، واستخلاص المفاهيم ذات قيمة ثقافية. وبالتالي فالدراسات الثقافية توجه اهتمامه للمواضيع ذات صلة مباشرة، أو غير مباشرة بالإنسان، بصفة عامة، وبمختلف طبقاته الاجتماعية ومختلف عاداته وتقاليده الفكرية والذهنية، أي أنها تعنى بدراسة ثقافات المجتمعات المختلفة، ودراسة نظمه وقيمه وعاداته وتقاليده وأنماط تفكيره وتصوره. أما بالنسبة للنقد فهو يهتم بالنصوص بصفة خاصة وبالدرجة الأولى، ويبحث عن أنساقها المضمرة، وذلك انطلاقا من مختلف الأجناس الأدبية (

[35]–غرينبلات وآخرون، التاريخانية الجديدة والأدب، تر. لحسن أحمامة، المركز الثقافي للكتاب،ط1، بيروت، 2018، ص157.

[36]– غرينبلات وآخرون، التاريخانية الجديدة والأدب ،ص160.

رواية،شعر،قصة،مسرح)، فجميعها تخفي جمالياته أنساقا مضمرة تختفي وراء المعلن والجمالي، وقد تبرز هذه الأنساق المضمرة أكثر في النصوص التي تعتمد الرموز، مثلما هو الشأن بالنسبة لفن الخرافة التي تعول على الرموز الحيوانية لتخوض في الممنوع الاجتماعي أو السياسي أو الديني أو الثقافي دون أن تدين مبدعيها. لهذا يمكن تطبيق تصورات النقد الثقافي في قراءتها، كما يمكن تطبيقه في جميع المجالات الأدبية والفنية، وبالتالي يتمكن النقد الثقافي من دراسة مختلف المواضيع المحظورة في الأدب كالمرأة والجنس والاغتصاب، وعلاقة الأنا بالآخر، والهويات المهمشة، وجل المواضيع المرفوضة والممنوعة في الأوساط الأدبية والاجتماعية، وغير ذلك من الموضوعات التي يخشى المبدع الخوض فيها صراحة فيرمزها، ليأتي دور الناقد الثقافي ليكشف عبر آلياته الإجرائية عن أنساقها المضمرة.

وبالتالي يمكننا ملاحظة أن موضوعات النقد الثقافي متعددة وشاملة بقدر تعدد وشمولية الثقافة، وهي تهتم بوسائل التعبير الإنساني، وتتجاوز النقد الأدبي الذي يهتم فقط بالجانب الجمالي للنصوص.

الفصل الأول

فن الخرافة في الأدب العربي: الماهية، الخصائص والتطور

تمهيد: تعد القصص على ألسنة الحيوانات نمطا حكائيا بدائيا شائعا بين الناس في جميع أنحاء العالم، وقد عرفتها كل الحضارات، فنجد آلاف القصص والحكايات الشعبية والأساطير على ألسنة الحيوانات في مختلف الثقافات، وعلى مر الأزمان، وقد احتلت الخرافة مكانة بارزة في الآداب العالمية وحظيت باهتمام بالغ نظرا لبساطتها وقوة مغزاها بلاغة حكمتها، ومن المعروف أن الحكاية على لسان الحيوانات تعبر على لسان الحيوانات أو الجماد عن شخصيات بشرية، من خلال الرمز والمقابلة، وهي تهدف لإبراز مغزى معين ذو أبعاد تربوية وأخلاقية. وانطلاقا من هذا نتساءل عن مفهوم الخرافة وخصائصها الرمزية وعن القيمة الفنية والأخلاقية المتوارية خلف رمزيتها الشفافة؟ وكيف أنها عنيت بالرموز الحيوانية التي حازت اهتمام الشاعر في فن الخرافة؟

1 –ماهية فن الخرافة:

أ) **التعريف اللغوي**: هي الخرف بالتحريك: فساد العقل من الكبر، وقد خرف الرجل، بالكسرِ، بخرفة خرفا، فهو خرف، فسد عقله من الكبر، قال أبُو النجم العجلي:

أقبلت من عند زياد كالخَرف تخُط رِجلاَي بِخط مُختلِف.[1]

تحتمل كلمة خرافة fable، معان متعددة، إنها قصة حيوانية لها مغزى، وعندئذ تساوي موعظة" apologue"، إنها تساوي قصة خيالية (fiction)، فهي أعم من قصة حيوانية.[2]

وجاء في بعض المصادر المعجمية على أن الخرافة: " حديث مستملح كذب، وربما كان مأخوذا من اسم رجل من عذرة استهوته الجن، فكان يحدث بما رأى فكذبوه، وقالوا: حديث خرافة"[3] ونجد أن الزمخشري

---

[1]– نوفل محمد خضر الجبوري، الحكاية العربية القديمة، مجلة للدراسات الإنسانية، م7، العدد 3، جامعة كركوك، كلية الآداب، 2012، ص6.

[2]– عبد الرزاق حميدة، قصص الحيوان في الأدب العربي، مجلة الابتسامة، مكتبة الأنجلو المصرية، مارس2016، ص29 .

ينحو منحى اشتقاقيا في الكشف عن دلالة اللفظ حيث يقول: "وأتحفته بخرافة نخلته وخرفتها".[4] أي : ثمر خرفتها، وهذا ما جعل مدلول "خرافة" يتطور إلى مفهوم الحديث العذب والممتع والبعيد عن الحقيقة، لارتباطه بمجالس السهر في الليل كما يشير إلى ذلك ابن النديم صاحب الفهرست في قوله: "أول من سهر الليالي الإسكندر وكان له قوم يضحكونه ويخرفونه".[5] ثم تدعم هذا النوع من الحديث المستلمح والحكايات العجيبة في مرحلة التدوين والتصنيف على يد العلماء، ومن أشهرهم نجد ابن المقفع، فرغم قصر حياته، إلا أنه ترك تراثا فكريا وأدبيا، مثال ذلك نقله كتاب: "**كليلة و دمنة**" من البهلوية إلى العربية، والذي يقابله كتاب: "**ألف ليلة و ليلة**"، الذي ذكره ابن نديم في الفهرست باسم : "**هزار أفستان**"، وقال معناه ألف خرافة".[6]

ب–أما اصطلاحا: فتعتبر الخرافة فنا خاصا من نوعه، تعتمد على الحيوانات في سرد القصة فهي: "في أحسن وأدق حالاتها قصة تخترع فيها شخصيات غير عاقلة من الحيوان أو الجماد، لغاية خلقية، تمثل وتتكلم، ولها عواطف ومشاعر كالناس"[7]. ولا يقتصر دور البطولة الخرافية على الحيوانات فقط، بل حتى في شكل الطيور والنباتات والأشياء غير الحية والبشر، لكنها نسبت للحيوانات، خاصة لو أن الحيوان تميزت فيه أكثر، وتعددت القصص عنه، ولها معنى أخلاقي، أو درس اجتماعي، أي لها معنى رمزي. ويذهب الباحث السوري فراس السواح المختص في علم الأساطير إلى القول : "إن الخرافة هي أكثر أنواع الحكايات التقليدية شبها للأسطورة

---

[3]– مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز آبادي، القاموس المحيط، دار المعرفة، ط2، بيروت، لبنان، 2007، ص362.

[4]– الزمخشري، أساس البلاغة، مادة خرف، دار الفكر، بيروت، لبنان، 2004، ص159.

[5]– أبو الفرج محمد أبي يعقوب إسحاق بن النديم، الفهرست، دار الكتب العلمية، بيروت، 2002، ص363.

[6]– المصدر نفسه، ص365.

[7]– **ينظر**، عبد الرزاق حميدة، قصص الحيوان في الأدب العربي، ص25.

"[8]. إلا ان الفاصل بينهما هو القداسة: "حتى ولو دخل الآلهة مسرح الأحداث في الخرافة فإنهم يظهرون فيها أشبه بالبشر المتفوقين، لا كآلهة سامية متعالية، كما هو شأنهم في الأسطورة".[9]

تتميز الحكاية عند فراس بعنصر الدهشة وقد تكون شخصياتها من الجن والشياطين أيضا، وتتجاوز في محتواها الأسطورة المتمثلة في حكاية الحيوان. ويقدم عبد الحميد يونس تعريف أكثر دقة للخرافة، يقول: "الخرافة عبارة عن حكاية حيوان تستهدف غاية أخلاقية، وهي قصيرة تقوم بأحداثها حيوانات تتحدث كالأناسي وتحتفظ مع ذلك بسيماتها الحيوانية.[10] ويقوي هذا الموقف الباحث محمد رجب النجار حيث يعتبر الخرافة: "من أقدم- إن لم تكن أقدم-أنماط القص أو الحكي الشعبي القديم، ولعل ما يميزها عن باقي الأجناس الأدبية هو أن الحيوان هو الذي يلعب الدور الرئيسي فيها".[11]

تعد الخرافة إذن من الأجناس القائمة بذاتها، يخلق موازنة بين الرموز التي يتخذها المؤلف من الحيوانات وغيرها، والغاية منها توعية القارئ وتوجيهه من خلال درس أخلاقي، وقد فازت الخرافة بقداسة وبهاء القدم لارتباطها بمغامرات العقل مع الإنسان والطبيعة، وقد نالت اهتمام الفلاسفة، ومنهم أفلاطون، الذي يقلد الخرافة مرتبة عليا في مدينته الفاضلة، وسقراط يعتبرها أخت الشعر".[12]

2- مميزاتها وغايتها:

---

[8]- فراس السواح، الأسطورة و المعنى، منشورات دار علاء الدين، ط1، دمشق، 1997، ص15.

[9]- فراس السواح، الأسطورة والمعنى، ص15

[10]-**ينظر**، عبد الحميد يونس، الحكاية الشعبية، شركة الأمل للطباعة والنشر، القاهرة، 1997، ص38.

[11]- شرف الدين ماجدولين، بيان شهرزاد، ،المركز الثقافي العربي، ط1، المغرب، 2001، ص29.

[12] -j-de la fontaine-préface des fables,librairie générale français, EDU1 , Paris, 2009, P38.

كما ذكرنا سابقا فإن الحكاية هي قصة حيوانات ذات هدف أخلاقي، وتسعى وراء الترفيه لإنشاء مؤسسة تربوية وانضباطية، ومن خلال هذا يحلم بعض الباحثين بإحاطة نشوء هذه القصص بظروف خاصة، تنشأ عن عصور الظلم والاستبداد، أي عندما يتضح بيان الحق لغضب الملوك والرؤساء، ويذكرون أن أشهر كتاب هذه الخرافات هم أهل العبيد والموالين، وإجبارهم على التمثيل من أجل تجنب جفاف الحقيقة، التي تثير غضب الحكام.[13] وإذا رجعنا إلى التاريخ نجدهم يقولون أن: " إيسوب، كان عبدا، وكان فيدر الروماني عبدا أيضا، وكان

لقمان الحكيم حبشيا، وابن المقفع كان مولى فارسيا، وهؤلاء أشهر من نسبت إليهم الخرافات".[14]

كان العبيد أفقر الطبقات، وكانوا يتمتعون بامتياز الخوف من أسيادهم، ولهذا السبب آثروا في ذلك النصح والإرشاد، ومثلوا بقصص الحيوانات بالمعنى، وإخفاء لحقيقة انتشار الظلم عبروا عنها من خلال صورة رمزية من أجل تقديم النصيحة فيها، ومن خلال صور رمزية تستهدف تقديم النصيحة للحكام، وتوجيههم بما يضمن سلامتهم وسلامة الشعوب من مساءلة وعقاب الحكام. واشتهر مؤلفو الخرافات القديمة بكونهم من العبيد والموالي غير أن هذا ليس السبب الوحيد والحجة أن رمز الحيوان كان الدافع الوحيد وراء ظهور هذا النوع الأدبي، وقد جاء في مقدمة "**كليلة و دمنة**"لابن المقفع: "أن دبشليم ألف كتابا بليغا استفرغ فيه عقله، يكون ظاهره سياسية العامة وتأديبها، وباطنه أخلاق الملوك وسياستها للرعية على طاعة الملك وخدمته، ثم ليكن مشتملا على الجد والهزل واللهو والحكمة والفلسفة".[15]

---

[13]– ينظر عبد الرزاق حميدة، قصص الحيوان في الأدب العربي، ص38.

[14]– المرجع نفسه، ص38.

[15]– عبد الله بن المقفع، كليلة ودمنة، تر وتح : عبد الوهاب عزام، دار العالم العربي للنشر، ط1، بيروت، 2014، ص2.

"تتميز الحكاية الخرافية، كما يقول إمام عبد الفتاح إمام، أنها قصيرة، وتروي على لسان الحيوان أو بعض ظواهر الطبيعة، وتنطوي على مضمون أخلاقي هو المغزى من الحكاية، ولهذا كانت أقرب إلى الدروس التي تريد أن تغرس في نشئ بعض المفاهيم والقيم الأخلاقية، وليس من الضروري أن يكون الإنسان قريبًا من الحيوانات لكي يكتب هذه الحكايات الخرافية، كما يقول بعض النقاد فقد تكون من إبداع الطبقات الدنيا.

الحكاية الخرافية شفوية في الأصل، تتميز بحضور الراوي صراحة فيها، وبتوجه المباشر إلى القارئ .

هذا ما يفسر محافظتها على صيغة واحدة للبداية، وتتميز أيضا بأن الراوي لا يقدم الحدث كواقعة حقيقية، وهذا ما يسمح للحيوان والأشياء بأن تتكلم في الخرافة"[16]. ويركز على المعنى الرمزي في الحكاية على لسان الحيوان، وهذا ما يؤلف جنسًا أدبيًا فنيًا، ويصبح لها مكانتها الأدبية.

3- فن الخرافة: النشأة والتطور التاريخي:

أ-الخرافة في الأدب الغربي: تعتبر الخرافة من الأنواع الأدبية لحضارات العصور القديمة التي نمت لفترة طويلة ولم تختف كما فعلت الأسطورة والملحمة، واستمرت الحيوانات في لعب دور بطولي ضمن الحكايات، وكانت مصدرا لتفسير الظواهر الطبيعية من جهة، ومصدر الحكمة والنقد الاجتماعي والسياسي من خلال الرمز، من جهة أخرى.

بدأ ظهور قصص الحيوان في الأدب اليوناني على يد **إيسوب*** (**Esope**)، وقد لقبه لافونتين بالفيلسوف، ويعد أب الخرافة، هو أو لمن قاده إلهامه إلى نظم خرافاته، ولأنه استطاع نشر وتعليم الحكمة والشرف بطريقة فنية وجمالية، وقد عاش إيسوب بين القرنين السابع والسادس قبل الميلاد، وقيل إنه قتل على يد أهل دلفي بسبب طابع السخرية والنقد في خطابه، وقد صورته الروايات على أنه رجل قبيح المظهر، يحب

[16]- عبد الرحمن صالح الدوسري، الحكاية الشعبية خرافة سردية في الخليج وعلم عند الأوروبين، مقال في موقع https://alwatannews.net ، بتاريخ 2014/04/18.

المظهر وكان مخلصا في نطقه، وبلغت خرافاته حوالي مائتين وخمسين خرافة، وجمعت في القرن الثالث عشر ميلادي، من طرف كاهن القسطنطينية "**بلانود** (**planude**)، اكتسب شهرة في الأوساط الشعبية، وقيل أن سقراط مولعا بها لدرجة أنه عمل على وضعها في شكل شعري في أيامه الأخيرة في السجن".[17] وكان هذا النوع الأدبي ذا قيمة كبيرة لليونان في زمن أرسطو، وغالبا ما كان يتم الاستشهاد بالمواعظ في مرافق القضاء.[18]ولهذا السبب اعتمد البلاغيون الإغريق على الخرافة في خطاباتهم، بوصفها عنصرا أساسيا في إستراتيجية الإقناع، وهذا ما يؤكد البعد التداولي pragmatique للخرافة".[19]

وتروي أولى حكاية لإيسوب في خرافاته والتي تحمل عنوان: "الأشجار والفأس" حكاية مشابهة لتلك التي يرويها أحيقار، حيث يطلب الحطاب عودا لفأسه وترى الأشجار أن طلبه متواضع فتمنحه ذلك، ولكن سرعان ما يثبت العود في فأسه ويبدأ بقطع الأشجار، فهمست شجرة لأخرى: إننا فقدنا كل شيء حين أجبنا طلبه

Esope*: هو أحد كتاب القصص القصيرة في الحضارة الإغريقية، ولد في القرن السادس قبل الميلاد،لم يكتب الأساطير بنفسه، ويعتبر إيسوب الإغريقي رائد هذا النوع من القصص الخيالية بلا منازع عاش في الفترة الممتدة ما بين 620ق.م و564 ق م، وسميت حكاياته بـ:خرافات إيسوب، وكثير من المؤرخين متفقون على أنه كان عبدًا، لكنه أسترد حريته فيما بعد، واستطاع أن يتوفر على كثير من الشهرة بفضل أساطيره الفلسفية المعبرة،ويذكر أنه قتل من طرف أهل مدينة،"دلفي" بسبب حديثه المليء بالسخرية والنقد، علما أن دلفي مدينة يونانية عريقة. للمزيد ينظر إمام عبد الفتاح إمام ،حكاياتإيسوب، دار المدى للثقافة والنشر، ط1،القاهرة،2000، ص 11-15.

[17]– علي درويش ،دراسات في الأدب الفرنسي، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، 1973 ، ص88.

[18]– ينظر محمد غنيمي هلال، دور الأدب المقارن في توجيه الأدب العربي المعاصر، دار النهضة، القاهرة،1957م،ص73. **s**

[19] – محمد العمامي، التداولية منهج يدرس العلاقات الموجودة بين اللغة ومستعمليها ، مجلة السيميائيات، العدد1، جامعة وهران، الجزائر،2005، ص91.

الأول".[20] وهي من أشهر قصص الحيوانات المنسوبة إلى ايسوب، وهناك حكايات تهتم بوصف مغامرات الإنسان والحيوان، نجد منها قصة: **الثعلب وعناقيد العنب**، يقول: يريد الثعلب أن يحصل على عنقود عنب معلق فوق رأسه، ويريد الحصول عليه بشدة، لكنه لا يحصل عليه، الأمر الذي أجبره في النهاية على التخلي عن رغبته والقول إن العنب حامض. والمعنى الرمزي في هذه القصة هو أن بعض الناس قد يتظاهر بأن الأشياء التي لا يمكنهم الحصول عليها، لا يمكن أن تكون لها قيمة، لذا فهم لا يهتمون بها أو بامتلاكها.

وقد عاش إيسوب قبل الميلاد بعدة قرون، ويقال: إنه ليس له وجود حقيقي، بل الإغريق هم الذين اخترعوه وامتازت شخصيته بما لها من سرعة بديهة، وقدرة عقلية فذة. وتقدم قصص إيسوب العديد من التعبيرات المعروفة، على سبيل المثال : يطلق على عدو متنكر كصديق ذئب في ثياب حمل، وقد نبع هذا الادعاء من قصة تنكر فيها ذئب بملابس شاة، ثم يتحرك دون أن يكتشف وسط قطيع من الأغنام ويقتلها ليأكلها، لكن في النهاية اعتقد الراعي أنه كان يقوم بحملة لذبحه على العشاء.[21]

وقد بقيت حكايات إيسوب لسنين طويلة تروى بالتسلسل من جيل إلى جيل، إلى غاية حوالي عام ثلاث مائة قبل الميلاد، عندما قام سياسي أثيني اسمه **ديمتريوس فاليروس** بجمع حوالي مائتين منها في مجموعة أسماها: (تجميعات حكايات إيسوب)، وبعد حوالي ثلاث مائة سنة قام فيدروس بترجمة هذه المجموعة إلى اللاتينية، وفي عام مائتين وثلاثين ميلادية قام الكاتب الإغريقي فاليروس بابليوس بضم حكايات إيسوب إلى بعض

---

[20]– داود سلوم، الأدب المقارن في الدراسات المقارنة التطبيقية، مؤسسة المختار، ط1، القاهرة، 2003، ص84.

[21]– ينظر نعمة الفردوس، الأدب المقارن: قصص الحيوان، مقال في الموقع، www.startimes.com ،بتاريخ 04-11-2013، ساعة، 12:16 .

الحكايات الهندية، وترجمها شعرا إغريقيا، ومن ذلك الحين أعاد كتاب آخرون رواية الحكايات وزادوا من معانيها، إلا أن الحكايات لم تفقد مطلقا بساطتها وجاذبيتها الأصليين.[22]

وقد طورت جميع الشعوب القديمة تقريبا حكايات شعبية تتميز فيها شخصيات الحيوانات بخصائص بشرية، على سبيل المثال، في بعض الثقافات تصور الثعالب على أنها ماكرة والبوم عاقلة، وبمرور الوقت، بدأ الناس يروون القصص وينقلون الأخلاق الحميدة، وأصبحت هذه القصص حكايات خرافية.

ثم قدم الكتاب اليونانيون في القرنين الأول والثاني الميلادين، قصصا مختلفة في كتاباتهم، وكان من الواضح أن العديد منهم لم يكونوا على دراية بقصة إيسوب، لكنها في الجانب الأعظم منها معروفة عن طريق مصادر أخرى، وقد روى الكثير منها **بلوتارك** المؤرخ اليوناني الشهير، وفي القرن الأول الميلادي في السيرة الذاتية، وفي البحوث الأخلاقية، وكذلك الأحاديث الساخرة .[23]

انتقلت الحكاية بعد ذلك إلى الأدب اللاتيني، بما في ذلك شاعرهما العظيم هوارس وفايدروس، اللذان قاما بتأليف مجموعة من الخرافات، "استمد معظمها من قصص ايسوب التي تعبر عن مظالم الحياة الاجتماعية والسياسية، وتمكن من الإبتكار في حكاياته، على مستوى الأداء الفني، وبذلك حصل على المرتبة الثانية كمدرس لافونتين بعد ايسوب".[24]

وقد تطورت الحكاية الخرافية في أوروبا في العصور الوسطى، مثل غيرها من صور الحكايات، وظهرت مجموعة مهمة من الحكايات في أواخر القرن الثاني عشر كتبها ماري دين فرانس. وأدى ازدهار الحكاية

---

[22]– المرجع نفسه.

[23]–**ينظر**، إمام عبد الفتاح إمام،حكايات إيسوب، دار المدى للثقافة والنشر، ط1، القاهرة، 200، ص18.

[24]–ينظر، علي درويش، دراسات في الأدب الفرنسي، ص88.

الخرافية في العصور الوسطى إلى خلق صورة موسعة تسمى: ملحمة الحيوان، وهي قصة طويلة تدور حول حيوان يصنع البطولة وأشهرها المجموعة المرتبطة بالثعلب رونار، البطل الذي يرمز إلى الإبداع البشري[25] .

وظهر في القرن الرابع عشر نظام يسمى الثعلب الزائف، نظمه كاتبعاد فيه الشاعر في قصصه إلى صورة الثعلب يوضح كيف يتم استخدام قصص الحيوانات لانتقاد المجتمع، وكيف كانت في البداية رمزًا للمتعة، وكيف ابتعدت عن السخرية والفكاهة في هذا اللون، ترجع أصولها إلى العصور الكلاسيكية القديمة.[26]

وفي "القرن السابع عشر بعث هذا الفن من جديد على يد لافونتين 1621-1695، الشاعر الفرنسي الشهير، من موضوعاتها الرئيسية حماقة البشر وغرورهم، وكانت حكايات لافونتين أول مجموعة من القصص الخرافية تتبع نموذج "ايسوب"، وقد ظهرت في مجلدين فيما بين1667- 1694، غير أن حكاياته الأخرى بقيت تجمع ذلك طوال 25سنة، وإنه يحتوي على الكثير من الاستهزاء بالكنيسة والبرجوازية الصاعدة، التي كانت في مهدها، والحق في الاستهزاء بكل الحياة البشرية، وكان تأثير لافونتين عظيما في عصر قوي في أوروبا".[27]

كان لافونتين يتردد على نادى مدام دي لاسابلير (1636-1693)، ومن أعضاء ذلك النادي الطبيب الرحالة "برينيه" Berinier 1620-1688، وهو الذي لفت نظر الشاعر إلى كتاب: "كليلة ودمنة"، من تأليف الحكيم الهندي بيدبا، ترجمه إلى الفرنسية "داوود سهيد الأصبهاني".[28]

---

[25]– ينظر، إمام عبد الفتاح إمام، حكايات إيسوب، ص21.

[26]–ينظر، محمد عبد السلام كفافي، في الأدب المقارن، ص 251.

[27]– إمام عبد الفتاح، حكايات إيسوب، ص 21- 22 .

[28]–محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، دار العودة، ط1 ،بيروت، 1983، ص156.

استعمل لافونتين موضوع الكتابة للنقد الاجتماعي من خلال المعادلة بين النماذج الحيوانية مع النماذج البشرية، واتبع الكثير من حكايات كتاب كليلة ودمنة، وهذا ما جعل لافونتين يتألق وينير سماء الأدب الفرنسي بعد وراثة الأساطير اكتمل له هذا الفن.

وفي "القرن التاسع عشر ظهر الكاتب الروسي للحكايات الخرافية، إيفان أندريفيتش كريلوف، الذي بدأ في كتابة مجموعة من الحكايات التي ظهرت عام 1809-1843، وقام أيضا بترجمة حكايات لافونتين إلى اللغة الروسية. وفي ألمانيا حاول جونهلد افرايم لسنج العودة إلى البساطة القديمة في كتابة القصة، فنشر مجموعة من الحكايات الخرافية، عام 1759. وكذلك فعل الروائي الإنجليزي الشهير جورج أورويل Goergeorwell، الذي كتب: "الأسد وحيد القرن"، عام 1941، ثم نقد الإيديولوجيا الشيوعية في روايته الشهيرة: مزرعة الحيوان (Animal ferme)، عام 1940، التي تبنى فيها الحكاية الخرافية في صورة رواية، وراح ينقد المجتمع السوفييتي في عهد جوزيف ستالين وفرضه ستارًا حديدياً على الشعب"[29].

ومن القصص الشائعة أو المتداولة في هذه الفترة أيضا خرافة "الذئب والحمل" :

ظلمت كذئب السوء إذا قال مرة لسخل رأى و الذئب غرثان مرمل

أأنت الذي في غير جرم شتمتني؟ فقال:متى ذا؟ قال: ذا عام أول

فقال ولدت العام بل رمت غدرة فدونك كلني لا هنا لك مأكل

وهي حكاية عربية تتداول في شعر قيس، ترمز إلى معاناته ومصاعبه والظلم والاستبداد الذي لحق به من القوى الاجتماعية المهيمنة، وانهزم أمامها عاجزا كالالتباس الظالم الذي وقع على الحمل من الذئب، وهو ادعاء

[29] – إمام عبد الفتاح، حكايات ايسوب، ص22-23.

كاذب"[30] فالظلم لا يعد حجة لتبرير ظلمه، لأن الظلم والبغي افساد في الأرض، لذلك قال الله تعالى: "إن الله لا يصلح عمل المفسدين".[31]

2- الخرافة في الأدب العربي:

كان للعرب قبل الإسلام قصصا عن الحيوانات مماثلة للخرافة، ويميز محمد عجينة بين الخرافات والأساطير قائلا: "أن الخرافة ليست محل اعتقاد لا من الذي يحل إعتقاد لا من الذي يرويها ويقصها ولا من الذي يسمعها، لأن الأسطورة تكون موضع اعتقاد لدى أصحابها ولا ينظرون إليها على حساب أنها قصة خيالية، حتى أن الخرافة قد تكون في وقت ما أسطورة ويتخلى الناس عن الإيمان بها، لكن هناك نوعا من الخرافات لا تثير أي التباس في عدم صدقها، وهي الخرافة المروية على لسان الحيوان"[32]

ومن بين الشواهد الشعرية والأدبية التي تدل على أن العرب عرفوا الحكاية على لسان الحيوانات منذ العصر الجاهلي، نجد مثلا : الأعشى الكبير، وأمينة بن أبي الصلت، والنابغة الذبياني، وتأبط شرا، وغيرهم، ومنها قصيدة تأبط شرا مع الغول، التي قص فيها قصته مع الذئب :

بأني قد لقيت الغول تهوى بسهبٍ كالصحيفة صحصحان

فقلت لها: كلانا نضو أينٍ أخو سفرٍ فخلّي لي مكاني

فشدّت شدّةً نحوي فأهوى لها كفي بمصقولٍ يماني

فأضربها بلا دهشٍ فخرت صريعاً لليدين وللجران

---

[30]- سليمان العسكري، التعليم العالي في الوطن العربي،مجلة عالم الفكر،المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، المجلد الرابع والعشرون، العددان الأول والثاني، الكويت، ديسمبر1995،ص191

[31]- سورة يونس، الآية81.

[32]- ركان الصفدي، الفن القصصي في النثر العربي حتى مطلع القرن الخامس الهجري، وزارة الثقافة، دمشق،2011، ص33.

فقالت:عد، فقلتلها:رويدا مكانك، إنني ثبت الجنان

فلم أنفكّ متكئا لديها لأنظر مصبحا ماذا أتاني

إذا عينان في رأسٍ قبيحٍ كرأس الهرّ مشقوق اللسان."[33]

حاول الشاعر أن ينقل إلى السامعين صورته التي تسعى من خلالها إلى التفرد، ومحاولة امتلاك قوى خارقة للطبيعة تتجاوز القوى البشرية.

ويذكر العلماء العديد من قصص ما قبل الإسلام، ومنها قصة: " حكومة الضب بين الأرنب والثعلب: يقال أنه كان هناك أرنب، وهذا الأرنب التقط ثمرة، فسرقها الثعلب وأكلها، فانطلق يختصمان إلى الضب، فقالت:يا أبا الحسل، فقال: سميعا دعوت، قالت: أتيناك لنختصم إليك، قال: عادلا حكمتما، قالت: فاخرج إلينا، قال: في بيته يؤتى الحكم، قالت: إني وجدت ثمرة، قال:حلوة فكليها، قالت: فاختلسها الثعلب، قال: لنفسه بغى الخير قالت: فلطمته، قال: بحقك أخذت، قالت: فلطمني، قال: حر انتصر، قالت: فاقض بيننا، قال: قد قضيت، فذهبت أقوالا كلها أمثالا."[34] تعد هذه الحكاية والحوار بين الأرنب والضب من أشهر القصص في الأدب العربي، وكل كلمة يجيب عنها الضب هي حكمة في حد ذاتها، وهذا يدل على مدى بلاغة لسان العرب وخبرتهم، وإذا أردت أن تحكم على شخص ما فعليك أن تختاره ليكون صادقًا وعقلانيًا، وتحترمه وتحترم رأيه، فالعبرة ليس بالحجم أو القوة، بل الذكاء، فحلاوة اللسان حرفة لا يتقنها الكثيرون.

كما نجد أيضا قصة: الغراب الذي أراد أن يقلد العصفور، وقصة: النعامة التي ذهبت تطلب قرنين، فرجعت مقطوعة الأذنين، وقد ذكر الجاحظ في:" البيان والتبيين، قصة الغراب والديك، أن الديك كان أنيسًا للغراب وأنهما شرب الخمرة معًا عند خمار، ثم لم يعطياه شيئا، وذهب الغراب ليأتيه بالثمن حيث شرب ورهن الديك

---

[33]– علي ذو الفقار شاكر، تأبط شرًا وأخباره، دار الغرب الإسلامي،ط1، 1984، ص224- 226.

[34]– محمد التونجي، الآداب المقارنة، دار الجيل، بيروت، 1995، ص188.

فخاض به فبقي محبوسًا وذهب الغراب يتعلم مشية العصفور فلم يتعلمها، ونسي مشيته، وبذلك صار يخجل ولا يقفز قفزات العصفور[35].والمغزى من هذا هو أن نفكر جيدًا قبل أن نذهب مع أحد، وأن نحسن التصرف، ونحب الخير لكل من حولنا، لكي يرجع لنا.

كما عرفت الخرافة في صدر الإسلام، ذلك لأن الإسلام نظر إلى عالم الحيوان بشكل عام، نظرة واقعية تستند إلى أهمية الحياة وفوائدها للإنسان، والتعاون بين الإنسان والإنسان في البناء الكوني واستمرارية الحياة، وهنا كان الحيوان مليئ السمع والبصر في مجالات كثيرة من الفكر والتشريع الإسلامي، وأدلة ذلك من عدة سور في القرآن الكريم،حيث وضع الله للسور عناوين من أسماء الحيوان مثل: سورة البقرة، والنحل، والأنعام، والفيل، والعنكبوت والنمل.[36].

وأعاد القرآن تحديد احترام الحيوانات وبيان مكانتها عند البشر، بعد أن أوضح الله في سورة النحل قدرته على خلق السموات والأرض، وقدرته على خلق البشر، وبين ذلك في قوله: ﴿**والأنعام خلقها لكم فيها دفء ومنافع ومنها تأكلون، ولكم فيها جمال حين تريحون، وحين تسرحون، وتحمل أثقالكم إلى بلد لم تكونوا بالغيه إلاّ بشق الأنفس إنّ ربكم لرءوف رحيم، والخيل والبغال والحمير لتركبوها وزينةً ويخلق ما لا تعلمون**﴾.[37]

وتدل كثرة هذه الحكايات دليل على اهتمام العرب بهذا الفن، واتخاذهم إياه سبيلا للعبرة، والموعظة والأخلاقية.عرف العرب هذا الفن منذ العصر الجاهلي وصولا إلى العصر العباسي، في الشعر والنثر على السواء

---

[35]– ينظر الجاحظ أبو عثمان عمرو بن بحر، البيان والتبيين،دار الكتب العلمية، ج 1، ط 2، بيروت ، 2003،ص319.

[36]– ينظر، راغب السرجاني،قصة الإسلام لايت، مقال في موقع .https://islamstory.com بتاريخ 1-05-2006.

[37]– سورة النحل، الآيات:5-8.

كنوع من القصص الفكرية الشعبية، أو في الأعمال الأدبية التي تمثل دلالات سياسية تربوية وأخلاقية في شكل روايات شيقة، وفي الواقع لا يمكننا استثناء أساطير الحيوانات في جميع أنحاء العالم من التأثير العربي، إما بما قام به الأديب العربي من نقل المأثور الهندي أو الفارسي إلى المأثور العالمي كله، وإما بما أبدعه العرب أنفسهم في هذا الميدان، إضافة وتضمينا ورمز ا.[38]

وقد إفتخر الأدب العربي بهذه القصص، "فروت مصادر التراث طائفة كبيرة منها، كالمجامع الأدبية وكتب الأمثال والنوادر وغيرها، بعد الإنفتاح على الثقافات الأخرى. ونجد من بين الذين يعمل في الخرافات على ألسنة الطير والبهائم، منهم عبد الله بن المقفع، سهل بن هارون، وعلي بن داود، وغيرهم ".[39]

ويعتبر ابن المقفع (ت 142هـ) إمام فن البلاغة ورائد الأدب الروائي، من المرحلة الشفاهية للعرب إلى الأدب الحضري، وهو الأول من نوعه في تاريخ الإبداع العام والروائي في الأدب العربي القديم.[40]

كان أول من انظم إلى المقفع سهل بن هارون، الذي كتب عددًا من القصص، معظمها عن علم الفلك في السياسة وعلم الاجتماع، نجد مثلا قصة: "النمر والثعلب"، ويعد نموذجًا رائد لرواية الحيوان في الأدب العربي وتدور أحداثها على ثلاث شخصيات رئيسيةهي: الثعلب (الوزير)، الذئب(الوالي)، النمر(الملك)، يحكى أن ثعلبا كان يعيش مع زوجته في واد، فدهمه فيضان وألقى به في جزيرة، وكان يحكمها نمر، وتخضع له جماعة من الذئاب، فألقى الثعلب على أحد من الذئاب، عرفه على أحوال الجزيرة، وبعدها أشار على الذئب أن يأتي

---

[38]–ينظر فاروق خورشيد، أدب الأسطورة عند العرب، سلسلة عالم المعرفة، العدد(284)، الكويت، 2002، ص98.

[39]– أبو الفرج محمد أبي يعقوب إسحاق بن النديم ، الفهرست، ص476.

[40]– ينظر، محمد رجب النجار، حكايات الحيوان في التراث العربي، مجلة عالم الفكر، العدد1–2، الكويت، 1995، ص190.

النمر وأن يسأله أن يوليه ولاية، ثم اقتنع الذئب، وعندما أتى النمر وحدثه، وبعدها اقتنع النمر بعد أن تعاهد معه بالمواثيق، وذهب الذئب إلى ولايته بصحبة الثعلب وكاتبه، وبعد أن أصبحت أحواله جيدة خل الذئب بعهده، واستشار وزيره الثعلب ونصحه بالطاعة للنمر،غير أنه لم يبالي به، وأغرته العزة، وبعدها بدأت الحرب بينهما،حتى وصلت إلى القتال حتى مع الثعلب لولا الحوار العقلي الذي دار بينهما، وفهم حسن عقله ومنطقه.

يمكننا القول أن قصة النمر والثعلب التي كتبها سهل بن هارون، أراد أن يعطي صورة سلبية للحكام وشعوب عصره، الذين لم يكن في بالهم سوى مصالهم وأمجادهم، وأن لايجوز للسلطان أن يظلم ويقيد الحريات، كما لا يجوز للوالي أن يكفر النعمة ويتمرد على السلطان الشرعي، والوزير ينبغي له أن يقدم النصح لأولي الأمر.فالقصة ذات طابع سياسي و تعليمي.[41]

ومن بين الكتب أيضا في هذا الفن رسائل إخوان الصفا، خاصة في رسالة: ""تداعي الحيوانات على الإنسان"، في القرن الرابع الهجري، وهي من أشهر الرسائل التي وضعوها، وهي تعرض أفكارهم في الخلق والتكوين، وتحاول تأريخ العلاقات بين الإنسان والجن لغاية ظهور الإسلام، ويبدو تأثرها بفن خرافة الحيوان جليا وبكتاب: **"كليلة ودمنة"** بشكل خاص من ناحية البناء الفني، والتشابه في أدوار الحيوانات،كما وردت شخصية "كليلة"، أخو "دمنة" في هذه الرسالة الملحمية، ويشير فاروق سعد إلى سبب عدم تصريح إخوان الصفا بتأثرهم بكتاب: "كليلة ودمنة"، كونهم تأثروا من الناحية الشكلية لا غير."[42]

والخلاصة من هذا أن العرب عرفوا الحكاية على ألسنة الحيوانات مثلهم مثل بقية الحضارات، منذ القديم، وقد حملت نفس أهدافها ومميزاتها.

---

[41]- ينظر قحطان صالح الفلاح، القصة على لسان الحيوان، كتاب النمر والثعلب نموذجا، مجلة التراث العربي،86(87)،2002، ص260-261.

[42]- آمال فرفار، الكتابة المتوسلة بلسان الحيوان في الثقافة العربية، مجلة العلوم الإنسانية، مجلد أ، العدد 42، جامعة عنابة، ديسمبر،2014، ص97.

3- الخرافة في الأدب العربي الحديث:

لا شك أن القصص في الأدب العربي لم تكن في العصور القديمة ثرية كنوع أدبي له قواعد أو رسالة فنية، لكن هذا الفن لقي اهتمام الأدباء العرب في بداية العصر الحديث نتيجة احتكاكهم بالآداب الأوروبية، فقد لفتت حكايات لافونتين انتباه عدد كبير من الأدباء العرب، فأقدموا على ترجمتها باللغة العربية، ومنهم محمد عثمان جلال عثمان، الذي ترجم الكثير من الحكايات، وضمنها في كتاب بعنوان: العيون اليواقظ في الحكم والأمثال والمواعظ.[43] وكان أول عمل أدبي ينقله عن الفرنسية- شرع في نقلها في عهد عباس الأول، وانتهى من ترجمة الكتاب في عهد سعيد باشا، ولم يكن مرجعه في الواقع إلى خرافات لافونتين، فقد ابتعد عن لغة لافونتين الكلاسيكية الرفيعة، وكتبها بلغة عربية سهلة، وحذف منها وعدل"[44].وأعطاه أبعادًا شعرية ودرامية جديدة،حيث يبدو أنه أخذ المعنى فقط من عند لافونتين.يقول في مقدمتها :

وانظر فتلك روضة المعاني ودوحة المنطق والبيان

نظمت فيها مائتي حكاية وكلها بالحسن في نهاية

فيها إشارات إلى مواعظ نافعة لكل واع حافظ

ضمنتها أمثالها والحكما وربما استعرت قول الحكما

[43]- ينظر بديع محمد جمعة، دراسات في الأدب المقارن، دار النهضة العربية، ط2 ،بيروت، 1980،ص205.

[44]- نفوسة زكريا سعيد، خرافات لافونتين في الأدب العربي،كلية الآداب،جامعة الإسكندرية ،2014،ص44.

وهو يشير بذلك إلى أنه اقتصر على مائتي حكاية، وضمن كل حكاية مثلا أو حكمة، من إنشائها و مستعار من أقوال الحكماء."[45]

تتميز حكاياته بالاختصار والبعد عن الاستطراد، عكس ما كانت تتصف به حكايات: كليلة ودمنة،حيث استوحاها عثمان جلال من تجاربه في الحياة أو نقلها من القران الكريم، أو الحديث الشريف، أو الأمثال العربية، ونجد من الأمثلة المقتبسة من القرآن الكريم قوله في خاتمة حكاية: "المها الذي نظر نفسه في الماء" :

وأنتم يا سامعي فانتبهوا لا تكرهوا شيئا عسى أن تكرهوا."[46]

حيث يشير إلى قوله تعالى: ﴿**عسى أن تكرهوا شيئا وهو خير لكم**﴾.[47]

نلاحظ مدى تشبع الشاعر بالحس الديني، وتضمين البناء اللفظي من قوله تعالى في القرآن الكريم.

وأما عن أمثلة ما اقتبسه من الشعر العربي القديم، نجد بيتا لأبي العتاهية، اختتم به حكاية "الحمامة والنملة"

يقول:

فمن أغاث البائس الملهوف أغاثه الله إذا أخيفا."[48]

ومما اقتبسه من الأمثال العربية قوله في خاتمة حكاية "الحمار والكلب":

---

[45]– عبد الرزاق حميدة، قصص الحيوان في الأدب العربي، ص203 .

[46]– محمد جلال عثمان، العيون اليواقظ في الأمثال والمواعظ، ط1، مطبعة النيل، مصر، 1906، ص22.

[47]– القرآن الكريم، سورة البقرة، الآية 216.

[48]– محمد جلال عثمان، العيون اليواقظ في الأمثال والحكم، الحكاية53، ص54.

وهكذا في الأصول قالوا كما تدين تدان."[49]

وهكذا نجد كيف نجح محمد عثمان جلال في اقتباس المثل العربي واستخدمه في خاتمة قصته، حكمة أو معنى للقارئ، وبصورة تحبب الصغار، ويبقى المثل عالقا في قلوبهم وعقولهم، عندما يتذكرون الحكاية وشخصياتها المحبوبة.[50]

وعند دراسة ديوان "العيون اليواقظ" نجد أن محمد عثمان جلال نقل من الشعر العربي وتاريخ العرب، وأمثالهم حكايات عربية نقية، مثال ذلك ما نقله محمد عثمان جلال عن لافونتين، خرافة: "السلحفاة والأرنب"، التي يقول لافونتين في أولها:

ما سرعة الركض تجدي إن تبع السفر

فسر بميعاده، واحذر من الكسل.

نجد "أن لافونتين قدم حكمة الحكاية في بدايتها، ثم قدم الحكاية كدليل على تلك الحكمة، وجاء بسرد الأحداث من خلال الحوار بين السلحفاة والأرنب، واقترحت السلحفاة على الأرنب أن يتسابقا فاستخف الأرنب من السلحفاة التي صممت على السباق، ووافق الأرنب المخادع على سرعته، ورأى أن من الأحسن له أن يترك السلحفاة تسبقه بمسافة ثم يركض بسرعة، لكنه لم ينجح في ذلك وسبقته السلحفاة، وقالت له :

لقد ربحت، ولكن ماذا لو كنت مثلي وتحمل فلسًا واحدًا من الوزن."[51]

---

[49]- المصدر نفسه، الحكاية 94، ص95.

[50]- ينظر يعقوب البيطار، آمال حسن، الحكاية على لسان الحيوان في شعر محمد عثمان جلال، مجلة الآداب والعلوم الإنسانية، مجلد 40، العدد5، جامعة تشرين، 2018، ص391- 392 .

ويعرب محمد عثمان جلال خرافة للافونتين يقول فيها :"

حكاية ترجمتها بالعربي في سلحفاة تسابقت مع أرنب

وحدّداحدا على سفح الجبل وجعلاً لأول وصل

فاستغرق الأرنب نومًا واتكل على قوى سرعته ما اتّصل

والسلحفاة داومت في الجد فوصلت إلى أصول الحد

وهذا صحا الأرنب جاء يسعى رأى هناك السلحفاة ترعى

قال لك الجعل وكلّ الأجر كم غافل عن رحمةٍ لا يدري

سعيت يا أختاه في أعظم كدّ وهذا في السعّي من جد وجد."[52]

الملاحظ أن محمد عثمان جلال احتفظ بعنوان القصة، لكنه عارض لافونتين في طريقة تقديمها وصياغتها، واختصر حكاية لافونتين، ودخل مباشرة في قصة السباق، مكتفيا برواية الخطوط العريضة للقصة، وبهذا الملخص الموجز أوصلنا إلى الحكمة التي جاءت من لسان الأرنب في النهاية هكذا في السعي من جد وجد.

[51]– يعقوب البيطار، آمال حسن، الحكاية على لسان الحيوان في شعر محمد عثمان جلال،ص391.

[52]– محمد جلال عثمان،العيون اليواقظ في الأمثال والحكم، الحكاية21، ص22.

"ولافونتين المبدع كعادته يحلل شخصيات أبطال خرافته، و كثيرًا ما يظهر طابع هذا الشاعر بأوضح الصوّر، ولا سيما في رشيق سخريته ورقيق عاطفته، هو يتناول في أمثاله موضوعات تقليدية، ثم يجددها بما يسكب فيها من طبعه الفني، ومن تأثراته ورشاقة تعابييره"[53].

العبرة من القصة أن الإنسان يجب أن لا يكون مغرورا بما يملك، وأن لا يستهزئ بالآخرين، لأن لكل شخص ما يميزه عن بقية الناس، والتكبر والغرور لا يجلب سوى الفشل لصاحبه أما التواضع من صفات النجاح.

ومثلما جذبت خرافات لافونتين محمد عثمان جلال، فقد جذبت إليها أيضا الشاعر أحمد شوقي أمير الشعراء وهو من الشعراء المحدثين الذين جمعوا بين الثقافتين العربية والفرنسية، وقد برع في الفن، ووصل به إلى قمة تطوره في الأدب العربي الحديث، لكنه لم يستطيع أن يحقق دعواته إلى التجديد، لأن مهمة الشاعر كانت في أواخر القرن التاسع عشر تخليص الشعر من النحافة التي ورثها في عصر الضعف والانحلال، وإعادته إلى ما كان عليه في العصور الذهبية.[54]

وقد صرح شوقي في مقدمة ديوانه بمحاكاة لافونتين في نظم الخرافة فقال: "فجرت خاطري في نظم الحكايات على أسلوب لافونتين الشهير، فقد تأثر شوقي بمضمون حكايات لافونتين، لكنه لم يترجمها، وما كان يهمه ليس الحكايات على ألسنة الحيوانات، بل نظم الحكايات على أسلوب لافونتين".[55]

---

[53]-ينظر حسين الحلوي ، الأدب الفرنسي في عصره الذهني، ج3، ط2، لبنان،1956، ص588.

[54]- ينظر نفوسة زكريا، خرافات لافونتين، ص 74.

[55]- المرجع نفسه،ص75.

ومن أمثلة حكايات شوقي نجد قصة: "أمة الأرانب والفيل"، وفيها احتيال الأرانب على قتل الفيل عدوها، وقد يذكرنا هذا احتيال الأرنبة على قتل الأسد الذي كان يهدد كلها في: "كليلة ودمنة". وركز شوقي اهتمامه على الدعوة إلى التعاون، ودائما ما دعا إلى ذلك في قصائده الأخرى، ويستنكر من ينفصل عن الوحدة، فيعتبر إذلالاً للمستعمر، إنها دعوة إلى الوحدة التي تفتقر إلى الوعي العام، حكاية شوقي محصورة به، ولمن يحققها فضل أكبر من التغلب على العدو نفسه، يقول شوقي في خاتمة حكايته:

وهلك الفيل الرفيع فأمست الأمة في أمان

وأقبلت لصاحب التدبير ساعية بالتاج والسرير

فقال مهلا يا بني الأوطان من قد دعا يا معشر الأرانب".[56]

ويمثل المغزى العام هنا أن مهما كانت ضخامة وشأن الظالم فلابد للظالم أن يهلك.

وأما عن تأثره بلافونتين فقد أشار إلى حكاية من حكاياته، حيث يقول في حكاية: ""النملة الزاهدة"، على لسان جيران تلك النملة النشيطة في بحثها عن الطعام، وتستجيب لتلك النملة الزاهدة التي تبحث عن طعامها بالسؤال :

فصاحت الجارات يا للعار لم تترك النملة للصرصار

ألم يقل من قوله الصواب ما عندنا لسائل جواب

[56]–محمد غنيمي هلال، دور الأدب المقارن في توجيه الأدب العربي المعاصر، ص78.

وهي إشارة إلى حكاية لافونتين الأولى بعنوان: الصرصور والنملة، وهي معروفة جيدًا. وصور شوقي في خرافته آفة من يلجأ للعبادة باسم الدين مستغلا جهد الآخرين، وهي بلاء الكثيرين الذين يتعلمون بالعبادة أن يتوقفوا عن الجهاد في المجتمع العربي"[57] .يقول شوقي:"

كانت بأرض نملة تنباله لم تسل يومًا لذة البطالة

واشتهرت في النمل بالتقشف واتصفت بالزهد والتصوف

لكن يقوم الليل من يقتات فالبطن لا تملؤه الصلاة

والنمل لا يسعى إليه الحب ونملتي شق عليها الدأب"[58]

المغزى العام من هذه الحكاية هو تأكيد شوقي على أهمية العمل وقيمته في حياة الإنسان، وأن الله يقوي ويعين من يجتهد ويعمل فلكل مجتهد نصيب.

إذا كنا نعتبر لافونتين هو الرائد الأول في العصر الحديث في إحياء فن الحكايات الخرافية عالميا، وبناها بطريقة تشبه المسرحيات القصيرة بالمعنى الحديث، وهذا بالتحديد ما جذب أحمد شوقي إليها ودفعه لتقليده فيها، رغم أنه حسب النقاد، لم ينجح كثيرا، لأنه بقي أسير الشعر العربي العام الذي لا يتناسب مع الفن الحكائي بحكم طبيعته الوجدانية، إلا أنه تمكن من إجراء تغيرات بسيطة فيه، من أجل دمج الشعر العربي التقليدي في الفن الحكائي، عبر فن الخرافة، التي برع فيها شوقي عربيا."[59] وكان هدف شوقي تعليميا

[57]- أحمد شوقي، الشوقيات، دار الكتب العلمية، ج 4، بيروت،1971، ص142.

[58]- غنيمي هلال،دور الأدب المقارن، ص81.

[59]- أحمد شوقي، الشوقيات، ص171.

واجتماعيا، أكثر منه سياسيا، أما بالنسبة لمحتويات الخرافة فهي تعبر عن القيم الثقافية، التي تفرد بها المجتمع العربي الإسلامي الذي انخرط فيه أحمد شوقي.

ويبدو فن الخرافة أنه أقل قليلا أو كثيرا بعد أحمد عثمان جلال وإبراهيم العرب وأحمد شوقي، ولم يعد مثار اهتمام نظرا للنظرة الخاطئة نحوه من أنه نوع حكائي موجه للأطفال، وبالتالي فقد نأى الشعراء والنثار العرب عن التأليف فيه، ولا نجد بعد التجربة التأسيسية لأحمد شوقي تجارب محاكية تمنح استمرارية لفن الخرافة في عصرنا هذا خاصة وأن هذه التجارب تبدو الآن بعيدة جدا زمنيا وفكريا، لكن هذا لا يعني انعدام مثل التجربة في عصرنا هذا، وأفضل نموذج قد يمثل لفن الخرافة في الأدب العربي المعاصر ويمنحها استمرارية وتجددا في أدب اليوم، هو الشاعر والروائي السوري باسم سليمان، لا سيما في ديوانه المخطوط: "مخلب الفراشة"، حيث يقصد في قصائده الشعرية الرموز الحيوانية، التي يستخدمها لأهداف سياسية واجتماعية ضمنية، وغير معلن عنها، وميزة هذا الشاعر أن تجربته مع فن الخرافة لم تتوقف عند حدود النظم الشعري، بل لديه أيضا تجارب نثرية، خاصة وأن هذا الفن طيع للشعر كما النثر، وهذا ما استثمره باسم سليمان مانحا للحياة والتجدد لفن الخرافة، التي كادت أن تندثر من تجارب العرب الأدبية، رغم حاجته لهذا النمط الحكائي الرمزي.

خلاصة القول أن الحكاية على ألسنة الحيوانات لازمت الإنسان منذ أقدم العصور، دون أن تفقد قيمتها الابداعية ووظيفتها الرمزية، وجدت في الآداب الغربية كما وجدت في الأدب العربي، و تعدى دورها التعليمي التربوي إلى دورها في الرمز الاجتماعي و السياسي، دون أن تفقد بريقها ووظيفتها، ولم تعد موجهة للناشئة فقط بل هي موجهة للكبار بالدرجة الأولى، وخير دليل على أهميتها هو استمرارها في عصرنا هذا وتأديتها لوظائفها السياسية و الإجتماعية.

الفصل الثاني

الأنساق المضمرة في الخرافة المعاصرة:

خيال المآته والقمقم لباسم سليمان

1– الرمز الحيواني: من أحمد شوقي إلى باسم سليمان:

استفاد الشاعر **باسم سليمان**[1] من ناحية الشكل من تجربة أحمد شوقي الشعرية، والذي استعار الشكل الشعري للخرافة من الفرنسي لافونتين، فنظم خرافاته في شعر عمودي، بينما نظم باسم سليمان قصائده في شعر التفعيلة، وكيف فن الخرافة وفقا للتوجهات الثقافية والأدبية المعاصرة، وتمكن من منح حياة جديدة لفن الخرافة في الأدب العربي بعدما توقف تطوره حديثا مع أحمد شوقي.

تميز الرموز الحيوانية في الخرافة بالشفافية، لهذا تعتبر هذه الرموز عند الشاعر أحمد شوقي ولافونتين شفافة، وواضحة، بعيدة عن التعمق فهي سهلة للفهم، بينما نجد الرمز الحيواني عند الشاعر باسم سليمان يبدو شفافًا للوهلة الأولى، يوحي بسهولة التناول، لكن ما إن نتأمله حتى نجده يمور بالرمزية والغموض، يحتاج إلى التأويل مقارنة بأحمد شوقي ولافونتين. فعندما نأخذ رمز الذئب عند شوقي ولافونتين مثلا، يفهم مباشرة أنه يشكل الخطر والدمار، والخبث، ولا يكاد يحمل دلالات أكثر من ذلك. لكن عند باسم نلقى رمزية عميقة، فالانتقال من الظاهر إلى المضمر، تحتاج إلى عملية استدلالية وتأويلية، لأن الرمز ليس شفافًا، فعمق الرمز وعدم شفافيته، وإن كان يجد له مرجعًا في الرموز الحيوانية، نظرًا لوجود ثقافة استعارة رموز

---

[1]– باسم سليمان: كاتب سوري، كتب مقالات نقدية وإبداعية في العديد من المجلات والصحف والجرائد السورية والعربية،كما يقوم بتغطية النشاطات الفنية والأدبية. صدر له العديد من الكتب الإبداعية، منها: تشكيل أول: نصوص، دار البيرق، دمشق، 2007–تماماً قبلة: قصص، دار كيوان، دمشق، 2009، وصدرت بطبعة ثانية عن دار سين، دمشق،2019– لم أمسس: شعر، دار أرواد، طرطوس، 2011– نوكيا: رواية، دار ليليت، مصر، 2014، وطبعة ثانية عن دار سين، دمشق، 2019– مخلب الفراشة: شعر، دار أوراق، 2015، وصدر بطبعة ثانية عن دار ديلمون الجديدة، دمشق، 2019– الببغاء مهرج الغابة، دار الروسم، بيروت، 2016– ورواية بعنوان: جريمة في مسرح القباني: الحد والشبهة، صدرت عن دار ميم الجزائر.
ينظر موقع https://basemsoliaman.wordpress .com. 2020

الحيوانات عند العرب منذ القديم، وبقي موجودا في الأدب المعاصر، إلا أن الأدب العربي المعاصر يبدو أنه اتجه إلى رمزية الحيوان الأليف، وذلك نتيجة تغير البيئة والظروف الاجتماعية، فنجد الأدباء يعتمدون على الحيوانات الأليفة القريبة للإنسان على عكس العرب قديما، فقد كانوا يعتمدون على الحيوانات المتوحشة والقوية مثل: (الذئب، الأسد، الصقر)، وهنا نجد انقلابا ثقافيًا في رمزية الحيوانات، بين الأدب القديم والمعاصر، وكأننا أمام إحالة رمزية فالعربي كان قويًا في ماضيه، لذلك كانت تشبيهاته تتضمن الأسد والذئب والصقر، في حين أنه في حاضره اتجه في تشبيهاته إلى الحيوانات الأليفة، وكأنه يمثل ما أصابه من تدجين وضعف.

1.1–مجازية العنوان: خيال المآته:

يشكل رمز الحيوان في قصيدة **باسم سليمان** مجازا كليا (عام)، حسب مفهوم النقد الثقافي، فهو مجاز يظهر لأول مرة من خلال العنوان في القصيدة، ويظهر كاستعارة شفافة، في قصيدة تكشف ذلك، حيث لا يتعلق معنى القصيدة بالحيوانات بل بالبشر. والمجاز الكلي عند الغذامي لا يحتوي على قيمة جمالية بلاغية فحسب، بل قيمة ثقافية أيضا، المجاز هو المفهوم بلاغي يدور حول الاستخدام الفردي للكلمات المفردة، تستند نظرية الاستعارة إلى عمليات الاقتران الدلالية التي تسمى المجازات والحقائق، والتي تصف حركة اللغة لأنها تحول جملة من معنى إلى آخر، في رأيه يجب تجاوز هذا الدلالة الضيقة من خلال نقد المفهوم البلاغي للمجاز، ويعمل على فهم الاستخدام النقدي لسلوك النظام وتعقيداته بشكل أفضل، والنظر في كل من المظاهر المباشرة والآثار غير المباشرة للسلوك الثقافي، يعني أنه يتم على المستوى العام وليس المستوى

الجزئي. لذلك يجب تجاوز مفهوم المجاز باعتباره مجازا شاملا، حيث يتجاوز المعنى الدلالي العبارات والجمل إلى الخطابات الثقافية ذات الأبعاد الكلية الجماعية.[2]

أما التورية الثقافية " تركز على الازدواجية الدلالية: بعيد وقريب، وهذا مستعار في النقد الثقافي للدلالة على حالة الخطاب لأنه يتضمن بعدين، أحدهما ظاهر والآخر ضمني لا في وعي المؤلف، إنه تأثير منهجي للثقافة، لم يكتبه المؤلف شخصيًا، بل تم إنشاؤه من خلال عملية التكرار حتى يصبح عنصرًا منهجيًا، ليدعم كلمات المؤلف والقارئ، ومنهنا يدعو الغدامي إلى استخدام التورية الثقافية، لأن ما ورد في النص لا يوجد في النص، بل هو ضمني في الثقافة".[3]

يمكننا من خلال هذا المهاد النظري أن نشرح عنوان القصيدة وهو: خيال المآته، حيث يتمثل معناه الظاهر في الدمية المصنوعة من القش، والتي اخترعها الإنسان كصورة بديلة له لتخويف الحيوانات والطيور في الحقول، والتي تنهب وتأكل الزرع من الأرض فتضيع جهد الفلاح، لهذا عمد الإنسان إلى تمويه حضوره في الحقل بصورة تشبه رجلا قائما يحرس الحقل، وأصل التسمية: خيال المآتة، جاء من كلمة قبطية، معناها الفلاحة، وهناك الكثير من الشائعات حول شكلها، لكن الجميع يتفق في أنها دمية مصنوعة من القش، ويقول البعض إنها ترتدي ملابس صياد، لأن صيادًا أطلق النار على القطيع، ويقال إنها فزاعة دمية حيوانية، وقصتها تعود إلى3000 عام، ومن الواضح أنها كانت تقام لتخويف الغربان لأنها من أكثر الطيور إفسادا للزرع والمحاصيل.[4]

---

[2]- ينظر عبد الله الغذامي، النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ص67-69.

[3]- ينظر عبد الله الغذامي، النقد الثقافي، ص69-71.

[4]- سمير مناع، قصة خيال المآته، مقال في موقع،https://www.almrsal.com تم الاطلاع عليه في 11 أوت 2021 على الساعة 12:36.

وفيما يخص المعنى الباطن أو المضمر، فإن خيال المآته مرتبط بالشخص الذي نراه أنه الأقوى والأكبر، له صفات ومهابة والغلبة، لكنه في الأصل هو عكس ذلك تماما، هو في الواقع لا شيء، فهو صورة كاريكاتورية عن الإنسان، حارس القيم، وعندما نربط خيال المآته بالنسق السياسي في البلاد العربية، يمكن أن يحضر خيال الحاكم أو المسؤول في الوطن، الذي يقيم خيالاته وصوره في كل مكان، لكي يبعد الأطماع السياسية في السلطة والحكم، وتبدو الرعية كحيوانات وطيور مفسدة وطماعة، وقد لجأ الشاعر في تعبيره إلى الرموز الحيوانية ذات الأبعاد الثقافية خوفا من الاصطدام مع السلطة وإصابته بالأذى، ولهذا يظل الرمز وسيلة يعتمد عليها الشاعر لمواجهة السلطة التي تحد من حرية التعبير، بالإضافة إلى ما يمثله البعد الرمزي من جمالية شعرية، فهو يعتبر من أكثر الخصائص المميزة لسلوك الشاعر الناتج عن الكبت والحرمان ويمنحه الخلود، ولهذا مثله بخيال المآتة في الحقل يبعد الطيور والحيوانات، فهي عبارة عن عملية تأويل للمعنى، هو نسق ساخر من المثاليات والجماليات، وهو سخرية مبطنة من القواعد والنظم السياسية والاجتماعية والثقافية وحتى الأدبية باعتبار أن القصيدة تبدو أنها تتناول جوانب أدبية وشعرية.

1.2- تقديم مضمون القصيدة:

تعكس القصيدة رؤيا الشاعر للقصيدة والشعر، وكأنها بيان شعري خاص بالشاعر واختياراته الأسلوبية والشعرية، وهي متمردة وأصيلة، توازي بين الكائن الرمزي، أي الانسان والكائنات المرموز بها، أي الحيوانات التي تبدو في سياقات قصائد باسم سليمان أكثر حكمة من الإنسان، لهذا يمنحها أدوار البطولة المطلقة في قصائده، مقاربة بالإنسان. وهذا فالقصيدة تعلن تمردها على التقاليد الشعرية البالية، وتعلن بأن الشعر هو فسحة من الحرية، لا يمكن الحد من قوته الترميزية، التي تمنحه جمالية وشعريتة، التي تضمر أكثر مما تعلن، وتبحث لنفسها عن قارئ يمكن أن يقف على أنساقها المضمرة.

وبالتالي فإن مضمون القصيدة ثوري متحرر من قيود القصيدة، وقيود السلطة، مهما كان نوعها، وهي إعلاء من شأن الشعر، خاصة أن الشاعر يخرق بها القواعد السياسية والإجتماعية، ويتجاوزها بحثا عن حريته، فهو ثائر تجاه من يقمع الحرية، والقصيدة تبرز قيما وأخلاقا تحمل رمزية اجتماعية، وأيضا رموزًا سياسية، تدل على الوضع السياسي الذي يعيشه الشاعر السوري جراء التضييق وانعدام الحرية، وهذا بتوسل خطاب تهكمي ساخر، وقد استخدم هذه الرموز متحايلا على كل سلطة قد تدينه أو تصادر أفكاره .

1.3– الحقول المعجمية المهيمنة:

أ– **حقل الرموز الحيوانية:** يبدو أن الحقل المهيمن على القصيدة هو حقل الحيوانات، وهي حيوانات غير عادية وإنما هي رموز تحيل بشفافية إلى الرموز له أي الانسان، باعتبار أن الشاعر يسند إليها الحقيقة، لتبدو أنها تتصرف كالانسان. وقد ورد في القصيدة مجموعة من الحيوانات هي:

القط: ورد في القصيدة مجموعة من الرموز الحيوانية، منها القط، وهو: الهرّ، وهو جنس من الفصيلة السنورية ورتبة اللّواحم.[5]

كما ورد الكلب، وهو:" كل سبع عقورٍ، وفي الحديث: أما تخاف أن يأكلك كلبٌ الله؟ فجاء الأسد ليلاً فاقتلع هامته من بين أصحابه. والكلب، معروف، وحدُ الكلاب، قال ابن سيدهْ : وقد غلب الكلب على هذا النوع النّابح، يقال: امرأة كلبة، والجمع أكلُبٌ، وأكاليبُ جمع الجمع، والكثير كلاب، وفي الصحاح: الأكاليب جمع أكْلُب".[6]

[5]– مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، ط4، القاهرة، 2004، ص745.

[6]– ابن منظور أبو فضل جمال الدين، لسان العرب، دار الفكر المعارف، لبنان، مج 5، ص3936.

وورد الفأر أيضا، ويعرف لغويا بأنه: مهْمُوز: جَمْعُ فأرة، ابن سيدهْ: الفأر معروف، وجمعه فئران وفئرة، والأنثى فأرة، وقيل: الفَأرُ للذكر والأنثى، كما قالوا للذكر والأنثى من الحمام: حمامة. ابن الأعرابي: يقال لذكر الفأر: الفؤرور والعضل، ويقال للحم المتن: فأرُ المتن ويرابيعُ المتن: وقال الراجز يصف رجلا:

كأن حجم حجر إلى حجر

نِيط بِمتنيْه من الفأر الفؤرْ[7] .

كما ورد في القصيدة العصفور:" السيد والعصفور: طائر ذكر، والأنثى بالهاء، والعصفور: الذكر من الجراد، والعصفور: خشبة في الهودج تجمع أطراف خشبات فيها، وهي كهيئة الإكاف. وقال ابن سيدهْ: عصفورُ الناصية أصل منيتها، وقيل: هو العظيم الذي تحت ناصية الفرس بين العينين".[8]

ويكمن الشيء المشترك بينهم أنها حيوانات حمالة رموز إنسانية، وهي تتميز بالضعف بحكم ألفتها وقربها من حياة الإنسان، ولا يمكن أن نعيش بعيدا عنه.

ب- **حقل اللغة والأدب**: ورد في القصيدة مجموعة من الألفاظ الدالة على الأدب من قبيل:

الشعر: وهو"منظوم القول، غلب عليه لشرفه بالوزن والقافية، وإن كان كلّ علم شعْرًا من حيث غلبة الفقه على علم الشرع، والعودُ على المنْدل، والنّجم على الثريا، ومثل ذلك كثيرًا، وقال الأزهريُّ: الشعر القريض المحدود بعلامات لا يجاوزها، والجمع أشعار، وقائله شاعر، لأنه يشعر ما لا يشعر غيره، أي يعلمُ".[9]

[7]-ابن منظور أبو فضل جمال الدين، لسان العرب، مج5، ص3360.

[8]- المصدر نفسه،مج4، ص3000.

[9]- ابن منظور، لسان العرب،مج4، ص2300.

النحو: ويعرف لغويا كما يلي: "النون والحاء والواو، كلمة تدل على قصد، ونحوتُ نحوه، ولذلك سمي نحو الكلام، لأنه يقصد، أصول الكلام فيتكلم على حسب ما كانت العرب تتكلم به، ويقال إنّ بنى نحْو :" قوم من العرب، وأمّا أهل المنحاة فقد قيل: القوم البعداء غير الأقارب".[10]

– اللغة: وتعرف بأنها: "أصوات يعبر بها كل قوم عن أغراضهم، وهي من الأسماء الناقصة وأصلها لُغو، واللغو، الشاة لا يعتد بها في المعاملة: الباطل، وفي اليمين التي لا يعقد عليها القلب كما يقول الرجل في كلامه بلى والله ولا والله".[11]

– اللثغة: تعرف بأنها: "تحول اللسان من حرف إلى حرف، أو قصر اللسان من موضع الحرف ولحوقه موضع أقرب الحروف به كلفظ الراء غيناً والسين تاءً ونحو ذلك، أو نقل اللسان بالكلام"[12].

"وقيل هو الذي لا يبين الكلام، والمصدر اللَّثغُ، ولَثغَ لسان فلان إذا صيَّرهُ ألْثغَ. لثِغ، بالكسر، يلْثغُ لثغاً، والاسم اللُّثْغَةُ، والمرأة لثْغاءُ . وفي النوادر: ما أشد لثغتهُ، وما أقبحَ لُثغتَهُ ! فاللَّثغَةُ الفَمُ، واللُّثْغةُ ثقلُ اللِّسان بالكلام، وهو ألثَغُ بين اللُّثْغَةِ ولا يقال بين اللَّثَغَة، والله أعلم"[13].

النثر: "النون والثاء والراء حروف أصل صحيح يدل على إلقاء شيء متفرق، ونثر الدارهم وغيرها، ونثرت الشاةُ: طرحت من أنفها الأذى، وسمي الأنف النثرة من هذا، لأنه ينثر ما فيه من الأذى، وجاء في الحديث :"إذا توضأت فانتثر"أو "فانتثر" معناه أجمل الماء في نثرتك".[14]

---

[10]– أحمد بن فارس بن زكريا لأبي الحسين، معجم مقاييس اللغة، تح: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر،ج5، ص403.

[11]– أحمد رضا، معجم متن اللغة مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، دار مكتبة الحياة، مج 5، بيروت، 1960، ص192.

[12] المصدر نفسه، ص149.

[13]– ابن منظور لسان العرب، مج5، ص3996.

[14]– أحمد بن فارس، معجم مقاييس اللغة، ج5، ص389

القصيدة: وهي من قصد : القاف والصاد والدال أصول ثلاثة، يدل أحدهما على إتيان شيء والآخر على اكتناز في الشيء، فالأصل قصدت الشيء كسرته، والقصدة: القطعة من الشيء إذا تكسّر، والجمع قصد. (ومنه قصد) الرماح. ورمح قصد، وقد انقصد، قال:

ترى قصد المران تلقى كأنها

تذرع خرصان بأيدي الشواطب.

والأصل الآخر: الناقة القصيد: المكتنزة الممتلئة لحما.

قال الأعشى:

قطعت وصاحبى سرج كِناز كركن الرعن ذِعْلِبةُ قَصيد

ولذلك سميت القصيدة من الشعر قصيدة لتقصيد أبياتها، ولا تكون أبياتها إلا تامّة الأبنية.[15]

ت- **حقل صفات الإنسان:** يستدل على الانسان في القصيدة من خلال مجموعة من الصفات التي لا يجوز إطلاقها إلا على الإنسان، وإطلاقها على الحيوانات ليس سوى من قبيل المجاز والجوز، مثل:

الكرم: "الكاف والراء والميم، أصل صحيح له بابان أحدهما شرف في الشيء في نفسه أو شرف في خلق من الأخلاق: يقال رجل كريم، وفرس كريم، وأكرم الرجل، إذا أتى بأولاد كرام، إستكرم اتخذ علقًا كريما، وكرم السحاب: أتى بالغيث. وأرض مكرمة للبنات، إذا كانت جيدة النبات، والكرم في الخلق يقال هو الصفح عن ذنب المذنب، قال عبد الله بن مسلم بن قتيبة: الكريم، الصفوح، والله تعالى هو الكريم الصفوح عن ذنوب عباده المؤمنين".[16]

[15]-المصدر السابق،ص95-96.

[16]- أحمد بن فارس ، معجم مقاييس اللغة،ج5،ص171-172.

قلب:" القاف واللام والباء أصلان صحيحان: أحدهما يدل على خالص الشيء وشريفه، والآخر على ردّ شيء من جهة، فالأول قلب الإنسان وغيره، سمي لأنه أخص شيء فيه وأرفعه، وخالص كل شيء، أشرفه قلبه، والأصل الآخر قلب الثوب قلبًا، والقلب: انقلاب الشفة، وهي قلباء وصاحبها أقلب، وقلبت الشيء كببته، وقلبته بيدي تقليبًا".[17]

الروح: "تعرف بأنها الراحة والسرور والفرح: يرد النسيم : الاستراحة من غم القلب: الرحمة ج أرواح. وأيضا هي النفس: الشيء الذي يقوم به الجلد وتكون به الحياة "تؤنث وتذكر"[18] .

"وروح القدس (عند النصارى): الأُقنومُ الثالث. والروح الأمين وروح القدس: جبريل عليه السلام."[19]

ساق: "المريضُ- سَوْقاً، وسياقاً، وسياقة، ومساقاً: شرع في نزع الروح. يقال: رأيت فُلاناً يسوق، ويقال: ساق المريضُ بنفسه ونفسه فهو سائق، وسوَّاق. وفلاناً: أصابه ساقه. و- حثَّه من خَلْفه على السير.

ويقال: ساق الله إليه خيرًا ونحوه: بعثه وأرسله. وساقت الريح التراب والسحاب: رفعته وطيرته"[20].

تبدو العلاقة بين هذه الحقول الثلاثة هي أن حقل الحيوان يمثل دور الرمز في القصيدة لما هو إنساني خالص، وفق رموز شفافة تسند إليها مجموعة من الصفات لا يختص بها سوى الإنسان في واقع الأمر، ومنها اللغة حيث تحدث الشاعر بألسنة الحيوانات، رغم أن الإنسان هو الحيوان الناطق الوحيد، وهو أيضا العاقل الوحيد، وينفرد عن غيره بالأدب والشعر ونظم القصائد، لهذا فليست الحيوانات سوى رموز وتشبيهات عمد إليها الناظم ليبرز رؤيته الخاصة للشعر والقصيدة، وبالتالي فهي تدور حول فكرة مركزية، وقد لعبت الحقول دورا

---

[17]، الصدر نفسه، ص17.

[18]- مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، ص672.

[19]-المصدر نفسه، ص380.

[20]- مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، ص464.

أوليا في إبراز فكرة الشاعر الرمزية وهذا عبر اختياره لمجموعة من الألفاظ اللغوية، التي يرى بأنها قادرة على ابراز تصوره الخاص للشعر.

1.4- المستوى الدلالي : الأنساق المضمرة:

يمكننا تقسيم القصيدة إلى مقطعين، مقطع الأول تناول فيه تشبيه القط، قوله: " الشعر قطٌّ "[21] فالشاعر يشبه الشعر بالقط، وكما نعرف أن القطط معروفة شعبيا بتعدد أرواحها، حيث ينتشر في الثقافة الشعبية العربية بأن لها سبعة أرواح، وهكذا الشعر أيضا، غالبا ما نعتقد أن الشعر ينتهي ويزول ويموت، لكنه يعاود الظهور وينتشر بأشكال وأنواع عديدة، وإن هذا التشبيه يحيلنا إلى الشعر بطبيعته حر، غير مدجن فأية محاولة لجعله أليفا يثور عليها، مفضلاً الأزقة على الحبس، وكثيرًا ما نقول عن القط أنه ماكر ناكر للمعروف، فمجيئها لبيوتنا للأكل فقط وبعدها تغادر، عكس الكلب الذي يلزم صاحبه ولا يفارقه، ويرمز عادة للوفاء، بينما يبدو القط متحررا دومًا من صحبة الإنسان. واستخدم أداة غير جازمة هي "لو،" لقول من المستحيل ومن هو القادر على فعل المستحيل، فهو يفر من أي معنى نهائي، فهو في عقل الشاعر فقط، وبالتالي فقد اشتغل هذا المقطع على صورة الشعر يساوي القط، ووجه الشبه هو الحياة وطول العمر رغم كثرة المجازفة.

[21]- باسم سليمان، خيال المآته، جريدة الزمان الدولية العدد 4226، بتاريخ 13-06-2012

تتكثف هذه الصورة دلاليا عبر تعميقها في المقطع الثاني حيث يستهله بقوله: "الشَّعر، عورة اللغة"[22]، لأنه يكشف أسرار معناه ويتعمق في أعماق بنيتها فكأنه تتكشف له فيرى عوراتها، والعورة تعني الضعف، فاللغة ضعيفة أمام الشعر يفعل فيها ما يشاء، ثم شوه سمعة الشعر، بقوله: " ككلب يعض على عظمة النثر"[23]، أنه مثل كلب يلعب بعظام النصر، ولا يهتم بلحم الدلالة المباشرة، لكن يجرد لغة لحمه، حتى تظهر عارية كالعظم في فم كلب، وعندما يظن أنه لبس حذاء المعنى وابتدأ خطواته في فهم الشعر يتفاجأ بالشعر كيف يمزق المعنى ككلب يمص حذاء ويفصل أجزائه عن بعضها، وقال: "يترك جلده دون نعل،"نجد أن العرب قديمًا ترى بالنعل دلالات مهمة للعلو والسمو لذلك طلب من النبي موسى صلى الله عليه وسلم أن يخلع نعليه في الوادي المقدس طوى"[24]. وعندما قال: "ينبح قمرًا في المحاق"[25]، فكما نعرف أن القمر في المحاق يكاد لا يرى، وكأنه يريد أن يقول يرى ما لا يرى، ولأن الشعر يشبه أيضا الرياضيات والهندسة فهو يلعب مع الزوايا، في قوله: يشم الزوايا المنفرجة، وكلما أنهى قصيدة يسخر منها بأن يبول عليها ككلب، قوله: "ويبول على جدار القصيدة"[26].

المقصود أن لكل شاعر طريقة ومنهج، وشبه بالكلب الذي إذا تبول على جدار يصبح ملكه،كذلك الشعر فلكل شاعر طريقة فريدة تميزه عن غيره.

---

[22]– المرجع نفسه.

[23]–باسم سليمان، خيال المآته، جريدة الزمان الدولية، العدد 4226،بتاريخ 13-06-2012

[24]– باسم سليمان، لا تلبس نعلين من جلد الحمار في حضرة الله، مقال في موقع https://raseef22.net،بتاريخ، يوم الثلاثاء 12-01-2021،**على الساعة 1:41.**

[25]– باسم سليمان، خيال المآته، جريدة الزمان الدولية، العدد 4226، 13-06-2012

[26]– باسم سليمان، خيال المآته، جريدة الزمان الدولية، العدد 4226، 13-06-2012

أما المقطع الثاني هو تكثيف لدلالة المقطع الأول وانقلاب عليه في الوقت نفسه، فقلنا بالمقطع الأول، الشعر قطله أرواح عديدة لذلك لا يموت، لكنه ينقلب على نفسه ويصبح كلبًا يطارد أرواحه التي كالقطط، فهو يريد أن يجمع بين المتناقضين معا أي بين المعنى واللامعنى، والشعر في الأساسي شفوي ليس مكتوبًا، لكنه مع قصيدة النثر أصبح مكتوبا في البداية ثم يلقى شفويًا.

1.5- التصويري:

استخدم الشاعر صورا بيانية كثيرة فالقصيدة كلها عبارة عن تشبيهات واستعارات، نذكر منها:

- الشعر قط: وهو تشبيه بليغ فقد حذف وجه الشبه والأداة.

- ينسل من الكلمة: استعارة مكنية، شبه الشاعر بالسيف، فقد حذف هذا السيف وترك قرينة تدل على ذلك هو ينسل.

- يموء بأحزان شهوته: استعارة مكنية، شبه الشعر بالقط الذي يموء، فحذف القط وترك قرينة تدل على ذلك يموء.

- يركب قطار الجملة: استعارة مكنية، شبه الشعر بالإنسان، فحذف الإنسان وترك قرينة تدل على ذلك هو يركب.

-سرق حقائب النحو: استعارة مكنية، فقد شبه الشعر باللص، وحذف اللص وترك قرينة تدل على ذلك سرق.

- يسخر من خيط المعنى: استعارة مكنية، شبه الشاعر بالإنسان الذي يسخر وترك قرينة تدل على ذالك يسخر.

إن الاستعارات كلها مكنية، وهي تشبيه حذف منه المشبه به، ورمز له بشيء من صفاته، فلا يصرح بالمشبه به، فهي عبارة عن استعارة تخيلية أي من الواقع الخيالي الذي يعيش به الشاعر، والغرض منها تجعلك تتخيل صورة جديدة، ما يحتويه الكلام من تشبيه خفي مضمر.

1.6- الأنساق المضمرة:

استخدم الشاعر في قصيدته رموزًا منها ما هي سياسية، اجتماعية، دينية، ومنها الرموز الأدبية على وجه الخصوص، فالقصيدة كلها عبارة عن رموز لها معاني مضمرة، فقد استعمل الشاعر الرمز وسيلة لمواجهة السلطة مهما كان نوعها، التي تبدو عائقًا أمامه للتعبير، فالطابع الرمزي يعتبر أفضل السلوكات التعبيرية التي ابتكرها الإنسان، ابتداء من ابتكاره للرموز اللغوية، وعبر الشعر ابتكر لغة رمزية تتيح توجيه خطاباته نحو الخاصة وليس للعامة كما هو الأمر في اللغة العادية، وقد تعج اللغة الرمزية بأشكال من الكبت والحرمان للشاعر، بالإضافة إلى ما يضفيه البعد الرمزي من جمالية للشعر، ويمنحه التعدد والديمومة والحياة. فاستخدام الشاعر لرمز الحيوان في متن القصيدة، ما هو إلا صدى للواقع، ولم يستخدم رمز الحيوان كهدف إنساني فقط، بل ارتبط ذكره بأجزاء القصيدة واعتمد على أنساق، منها: النسق السياسي، الديني، الاجتماعي.

1-**النسق السياسي**: وظف الشاعر باسم سليمان، في قصيدته رموزًا سياسية تهدف لنقد الظروف السياسية العامة في سوريا، فأغلب الشعراء السوريين قد غادروا البلاد في فترة الثورة التي عاشوها جراء ما عانوه من ظلم واحتقار وحرمان من الحرية والعدالة، لكن باسم سليمان رغم تلك المعاناة التي عاشها خلال الحرب، لم يغادر البلاد وواجه السلطة بطريقة غير مباشرة، ولجأ ذلك إلى فن الخرافة كقناع رمزي ينتقد من خلاله الأوضاع الاجتماعية والسياسية، التي تعكس طبيعة السلطة الحاكمة، وعلى هذا توجه نحو الرمز للتعبير عن الأوضاع السياسية.

يلاعب الشاعر باسم سليمان الشعر السياسي في أرضه عبر خطاب تهكمي ساخر، فإن كان ظاهره يبدو تعريفًا للشعر وبيانا شعريا، يشبه فيه الشعر بحالتيه القطية والكلبية، إلا أنه يسخر من خلاله بعلاقة القطط والكلاب التي تشوبها مطاردات لا نهاية لها. فهو عندما أعلن أن للشعر أرواح عديدة، وكأنه بذلك يقول للسلطة السياسية مهما حاولت تدجين وقتل الشعر فهو سيظل موجودًا. وعندما يقول إن الشعر لا ينتمي إلا

لذيله، مُنسل من الكلمة، فهو قادر على تعطيل سلطوية الخطاب السياسي والاستهزاء منه عبر تحريك ذيله مقابل كلماته الآمرة والزاجرة. ويتابع باسم في المقطع الأول معطيًا للشعر كل دلالة القطط من المكر والنكران، فيقول: "يسخر من خيط المعنى"،[27] أي أن الشعر يتلاعب بالمعنى مثلما تلعب القطط بكرات الخيط، وعندما تفرض السلطة قواعد وضوابط اجتماعية وسياسية خاصة في الحياة يأتي الشعر ويلعب بهذه الضوابط والقواعد، كأنه قط يلعب بكرة من صوف تشابكت واختل تناسقها وآلت إلى عقدة بلا حل، وهو بذلك يعلن تمرده على أحادية المعنى الذي تفرضه السلطة السياسية. والشعر لص أيضا يسرق حقائب النحو، ليثبت للمنظومة قدرته على تشكيل الخطاب كما يريد، حتى ولو كلفه ذلك التلاعب بقواعد اللغة خدمة للفكرة والمعنى، فالشاعر يفعل باللغة ما لا يحق لغيره أن يفعل بها، وهكذا الشاعر دوما يخرق القواعد السياسية والاجتماعية ويتجاوزها بحثا عن حريته.

كما يشبه الشعر بالكلب في المقطع الثاني، وهذا الكلب متمرد غير مدجن، بل هو أشبه بالمهرج الذي يسخر من كل القوانين. لذلك نجده يقول إن الشعر عورة اللغة وهو لا يقصد المعنى الدارج للعورة، بل لكي يقول أن اللغة طوع بنانه، فإن كانت اللغة وسيلة تضبط بها السلطات السياسية فهو يجعلها عورة، يتلاعب بها كما يشاء، وكأنه ساحر يلعب بالكلمات ومعانيها كما يريد.

وإن كان الشعر/ القط/الكلب يحملان تعارضًا بينهما، إلا أنهما في مواجهة السلطة السياسية يقفان معًا، فيأتي صراعهما مقنعًا ويكمن الهدف منه هدم تعاليا لسلطة وتعريتها وكشف سوءاتها. لهذا كله تشتغل هذه الحيوانات الموظفة كرموز مضمرة، تدل على الوضع السياسي الذي يعيشه الشاعر السوري من ظلم

[27]- باسم سليمان، خيال المآته، جريدة الزمان الدولية، العدد 4226، بتاريخ 13-06-2012.

وحرمان وانعدام الحرية، وقد اتخذ باسم سليمان الحيوان قناعا رمزيا، وحجابًا ساترًا يداري من خلاله أفكاره عن السلطة السياسية ويتملص من رقابتها.

يبرز الكاتب باسم سليمان في مقالاته أهمية النسق السياسي للشعر، يقول: " الشعر ليس الهدف منه فنيًا أبدًا بل سياسي، فالربيع العربي الذي أراد القطع مع الخطاب الثقافي السائد والمتماهي مع السلطة المثار عليها، ذهب مغتربًا في وصف الجيل الشعري الذي نضج وأثمر خلال سنوات الصراع المستمرة، فوصفه بأنه جزيرة تنمو في وسط المحيط لها جملها واستعاراتها ومجازاتها الخاصة".[28]

نستخلص من هذا أن القصيدة تعكس معان أخلاقية، وتبرز أنساقا سياسية بطريقة رمزية، تتضمن مضامين إنسانية تخدم جميع البشر، فالشاعر لجأ إلى استخدام الرموز خوفًا من تصادمه مع السلطة، وهذا ما أدى به إلى إحياء الرموز الحيوانية وتوظيفها قصد إبراز تصوره للشعر في ظل نسق ثقافي يحد من حرية التعبير.

2-**النسق الديني**: استخدم الشاعر رموزا لها دلالة في القرآن الكريم، مثل قوله: يمزق حذاء المعنى في القلب،

يترك جلده دون نعل، فالرمز الذي استخدمه له معنى خفي، فكلمة حذاء يمتلك تاريخًا من المعاني، فالحذاء ليس مجرد حماية للقدم، بل إنه تاريخ وأسطورة وسلطة، فحذاء المعنى يحيل إلى سلطة الشاعر، ويمكن أن نصف الحذاء بوابة عبور بين عالمين، هكذا نجد سندريلا عبر حذائها تنتقل من حياة الفقر إلى حياة الغنى.ونجد النبي موسى عليه السلام يصبح شخصًا آخر بعد أن يخلع حذاءه، بعد أن جاءه الأمر الإلهي كما ورد في القرآن، يقول تعالى: ﴿**إِنِّي أَنَا رَبُّكَ فَاخْلَعْ نَعْلَيْكَ إِنَّكَ بِالْوَادِ الْمُقَدَّسِ طُوًى**﴾.[29]

---

[28]- باسم سليمان، لا تلبس نعلين من جلد الحمار في حضرّة الله، مقال في موقعhttps://raseef 22.net، في تاريخ 2021-01-12.

-[29] سورة طه، الآية 12.

ونجد الحذاء عند العرب رمزا للمدح والهجاء والذم والشكوى، ويقال رجل ناعل، أي يلبس حذاء في قدمه وأيضًا النعل هو الأرض الغليظة التي لا تنبت وجمعها نعال.[30]

والمعنى الذي يريد الشاعر أن يوصله هو أن الشعر متمرد على أية سلطة، مهما كانت طبيعتها.

3-**النسق الاجتماعي**: اعتمد أيضا باسم سليمان على ظواهر اجتماعية في حكاياته، حيث تناول سمات المجتمع وأخلاق أفراده، مثل أخلاق التعاون على الخير، والحث على العمل والكسب، والصدق والأمانة... فنجد أن لكل شخصية حيوانية دلالة رمزية في واقعها الاجتماعي، وتحمل كل شخصية فيها رمزية اجتماعية معينة، حيث نجد القط يتميز بالمكر والحرية، والاستغلال وقلة الوفاء، كما أنه يتميز بالقوة والدهاء، فالقط في الحضارات القديمة كان من المعبودات، ويمثل الكلب رمز الوفاء والأمان، وأما الفأر فمنذ القديم معروف عليه بأنه يجلب النحس والسوء، ويرمز العصفور للحسن والرقة والبهاء، والجمال، والعصفور يذكرنا دائما بأن الأيدي المشغولة والعقول النيرة تؤدي إلى حياة سعيدة دائما.

تبرز القصيدة قيمًا وأخلاقًا تحمل رمزية اجتماعية، لذا فهي تعيش بشفافية حول الشخصية الأخلاقية لأفراد المجتمع، حيث نجد باسم يحيل إلى رموز اجتماعية تهدف إلى إبراز قيم الخير والشر، التي يحملها الإنسان، باسم يعبر عن أوضاع سوريا المزرية لمأساة الإنسان.

نستنتج أن الشاعر باسم، عبر عن الوضع المعيشي المأساوي في سوريا من حرمان وظلم، ومصادرة الحرية فقد عبر كل هذا برموز، خوفًا من السلطة الحاكمة، فالشاعر ثائر جدًا تجاه من يقمع الحرية، وذهابه إلى الترميز الحيواني لكي يفتح دلالة شعرية بشكل واسع. وعندما نتتبع كلمات القصيدة نجدها عنيفة في بعض عباراته مثل: يعض، يطارد، يبول، لكنه عنف ساخر كعنف المهرج تجاه همجية السلطة، فالقاعدة سلطة

[30]- باسم سليمان، لا تلبس نعلين من جلد الحمار في حضرة الله، مقال في موقع https://raseef22.net ، بتاريخ 2021-01-12.

يخرقها المهرج بضحكة أونكتة، والشاعر مهرج كبير. والشاعر ككلب يبول على الجدران، يقول في أحد مقاطع القصيدة: "يبول على حائط القصيدة".[31] وكأنه بتلك الجملة يعلن حريته المطلقة حتى على الشعر الذي يعشقه فهو لا يقبل بأي سلطة قامعة حتى لو كانت القصيدة، التي لن تكون سوى عبارة عن ثورة كبيرة على الواقع في بلد الشاعر، فشعره نابع من معاناته الشخصية، ورغم الحرب التي تمر بها سوريا إلا أن الشعر لم يخرس ولم يصمت وأعلن ثورته، ولعل الشعر يصبح أكثر نشاطًا في الأزمات وعندما يرتبط بالثورة التي تغذي مضامينه.

2- التحليل الثقافي لحكاية القمقم:

تختلف حكاية القمقم عن قصيدة خيال المآتة في جوانب عديدة، ابتداء من اختلافهما في الجنس الأدبي فالخيال قصيدة شعرية بينما القمقم حكاية نثرية، كما أن الرموز الحيوانية في الأولى رموز صامتة، يغيب فيها الحوار ولا تجسد حكاية على ألسنة الحيوانات بمعناها الحقيقي، نظرا لغياب الحدث الذي تدور حوله الحكاية كما يغيب الحوار تماما فيها بين الرموز الحيوانية الموظفة، لهذا فالصلات بينها وبين الخرافة كنوع أدبي مهتزة وضعيفة، بينما تتوطد هذه الصلات أكثر في القمقم حيث نجد الحدث والحوار بين الشخصيات الحيوانية وغيرها، وهذا ما يجعلها وطيدة الصلة بحكايات كليلة ودمنة لابن المقفع، نظرا لمحاكاة المؤلف لخصائصها كلها حتى في مغزاها النهائي.

[31]-باسم سليمان، خيال المآته، جريدة الزمان الدولية، العدد 4226.،بتاريخ 13-06-2012.

الخرافات هي قصص قصيرة، تحمل درسًا أخلاقيًا وموعظة ما، ولها شخصيات مركزية، تسند فيها الأدوار للحيوانات أو النباتات أو الجماد التي تتكلم وتتصرف كشخصيات إنسانية، وهي من الفنون القديمة جدا تم تناقل هذه القصص من جيل إلى جيل، ولكن اختلفت في بعض المواضيع وتوافقت في بعضها، والمعروف أن حكايات كليلة ودمنة من أهم الحكايات الخرافية في التراث العربي، وحتى في التراث العالمي، في مجال الخرافة ما لها من أساليب ومواعظ على ألسنة الحيوانات، ويبدو أن باسم سليمان يستعير هذا الشكل في القمقم، وهذا ما سوف نبينه في هذه المقارنة بين حكاية (الجرذ والسنور) التي وردت في كليلة ودمنة مع حكاية باسم سليمان (حكاية القمقم).

تعتمد الحكايتان على الحوار بين شخصيات حيوانية ومردة، المتثل في الحوار بين الشخصيات، فنجد في حكاية القمقم حوار عصفور البغاث مع المارد، كما نلحظ حوارا داخليا للمارد، وهذا مطابق لما نجده في حكاية الجرذ والسنور. ومن حيث الأسلوب يبدو أسلوب باسم أسهل وأوضح، لا تعقيد فيه، عكس حكايات كليلة ودمنة حيث نجد حكايات داخل حكاية واحدة، حيث تتداخل فيها الحكايات. بالإضافة إلى أن اللغة فيها نغم موسيقي، والألفاظ فيها بعض التعقيد، لا يستطيع القارئ فهم مقصده إلا إذا كان متمكنًا من لغة ذلك العصر وله مكتسبات ثقافية. وأما باسم تختلف لغته عن اللغة القديمة، حيث كيف لغته وفقا لمتطلبات هذا العصر.

وتبدأ الحكاية عند باسم سليمان بسرد أحداثها مباشرة، ويتم شحنها بمضامين كثيرة، أما في حكاية الجرذ والسنور نجدها مسبوقة بحوار يدور بين الملك بيدبا والفيلسوف دبشليم قبل الشروع في سرد أحداث الحكاية مما يعني أن الحكايات تسرد في سياق الحوار الدائر بين الفيلسوف والملك، بينما لا ترتبط حكاية القمقم بسياق حواري معين، بل إن سياقها يبدو عاما.

تحتوي كلا الحكايتين على مغزى تعليمي وأخلاقي تفضي إليه الأحداث، وكلاهما يسوق هذا المغزى على ألسنة الحيوانات، بينما المقصود هو الانسان.

2.1 مجازية العنوان: القمقم:

عنون باسم سليمان حكايته: (بالقمقم)، وهو عبارة عن فانوس صغير يحبس داخله المارد، ويغلق عليه بالرصاص عقابا له على جرم اقترفه، وقد عرفت هذه الطريقة عند سيدنا سليمان عليه السلام، الذي كان يضع مردة الجن في قماقم ويغلقها عليهم. وإذا نظرنا إلى مسار الأحداث، فنرى أن للعنوان علاقة بهذه الأحداث فكما أن القمقم شيئ صغير الحجم قد احتوى المارد والمعروف على المردة أنهم عمالقة، كذلك نرى شخصية البغاث (العصفور الضعيف)، قليل الحيلة أمام المخاطر التي واجهته، ورغم ذلك فقد استخدم شيئا أقوى من البنية الخارجية، وهو العقل الذي استطاع بذكائه وحنكته أن ينتقم من أعدائه، وأكد لهم أن الذي يمتلك الحنكة والفطنة هو الذي يحقق ما تمنى على عكسهم الذين استحقروه في البداية. واستطاع البغاث الخروج من حجمه الصغير وأصبح إنسانا، لكن المارد ظل على أفكاره القديمة، ولم يطور من قناعاته فعاد إلى سجنه وأصبح البغاث الصغير هو من يتحكم فيه.

هنا يمكن القول أن على المرء أن يقنع بما لديه، ولا ينظر إلى الأشياء نظرة سطحية فيفقد ما أمامه وما ورائه وأن لا يستهزئ ويستهين بمن هم أقل منه شأنا أو حجما أو قوة، وعليه أن يتعامل بتواضع.

2.2– الأنساق الظاهرة في حكاية القمقم لباسم سليمان:

الحكاية عبارة عن انتقام البغاث، العصفور الضعيف من الذين أذوه عن طريق المارد، الذي يحقق ثلاثة أمنيات له، وخلف هذه الأمنيات تكمن حرية المارد، فهذا هو قانون المردة، فنرى أن كل الشخصيات في

هذه الحكاية تحتاج للمساعدة من الأخرى، التي بيدها الحرية، فالحرية شيء أساس في حياة هذه الشخصيات ويجب

تحقيقيها، وكانت البداية مع البغاث الذي أخرج المارد من القمقم بالصدفة، فاستغرب المارد من هذا العالم الذي تكون حريته على يد هذا العصفور الضعيف، الذي لا قيمة له في نظره.

وكانت أول الأمنيات للبغاث هو أن يتحول إلى نسر، وأن يصبح النسر بغاثا، ليتبادلا أدوار وأحاسيس القوة/ النسر والضعف/ البغاث، لكن رغم تغير جسد البغاث ليصبح نسرا قويا، إلا أنه عقليا لا يزال بغاثا (عصفور صغير وضعيف)، وقد عمد باسم سليمان في حكايته هذه لاستخدام وتوظيف واستحضار حكاية المثل القائل: (إن البغاث بأرضنا يستنسر)، وهو من الأمثال التي تضرب للتعبير عن الانسان الضعيف الذي يصبح فجأة قويًا. والبغاث هو نوع من الطيور الضعيفة، وقد جاء في لسان العرب البغاث: "هو اسم للجنس من الطير الذي يُصاد. ابن سيده: وبغاثُ الطّير وبغاثها: ألائمها وشرارها، وما لا يصيد منها، واحدتُها بغاثة، بالفتح، الذكر والأنثى في ذلك سواءُ. قال أبو زيد: البغاث الرخم، واحدتها بغاثة، وزعم يونسُ أنه يقال له البِغاث والبُغاث، بالكسر والضم، الواحدة بِغاثة وبُغاثة. والبغاث : طير مثل السَّوَادِقِ لا يَصِيدُ ، وفي التهذيب: كالباشقِ لا يَصيدُ شيئا من الطير، الواحدة بُغاثةُ، ويجمعُ على البغثانِ، قال عباسُ ابن مرْداس:

بغاثُ الطير أكثرها فراخًا وأما الصقرِ مِقلاةُ نَزورُ

ويقال في الأمثال: إن البغاثَ بأرضنا يسْتنسِرُ، يضرب مثلا للَّئيمِ يرفعُ أمرهُ، وقيلَ: معناه أي من جاورَنا عزَّ بِنا. قال الأزهري: سمعناه بكسر الباء، قال: ويقال بغاثُ، بفتح الباء، قال: والبغاثُ الطيرُ الذي يُصادُ يسْتنسِر أي يصيُر كالنسْرِ الذي يصيدُ ولا يُصادُ".[32]

[32] ابن منظور، لسان العرب ، مج 1، ص 343- 344 .

أماالنِسرُ: "فهو طائر معروف، وجمعه أنسرٌ، الجوهري: يقال النسرُ الطائر، يقالُ لكلَّ واحدٍ منهما نسْرُ أو النسْرُ، ويصفونهما فيقولون: النسرُ الواقع والنسْرُ الطائرُ

وهذا ما فعله باسم في شخصية العصفور الذي أراد الانتقام من النسر، فأصبح نسرًا بمساعدة المارد، وبالتالي تحقق المثل القائل: اسْتنسَر البغاث. لكنه عندما أراد الانتقام من الرعب الدائم الذي كان يحياه بسبب ضعفه أمام قوة الطيور الجارحة، والحياة التي كان يعيشها بسبب هذا، ولكن حدث عكس ما تمنى هذا العصفور، فرغم تغير جسده إلا أن إحساسه وتفكيره بقي إحساس عصفور، وهذا ما حدث فقد فر هاربا رغم قوته، فلا يمكن أن يتغير بين ثانية وأخرى، وهذا ما حدث معه أيضًا حين أراد الانتقام من القطة، ولكن في حكايته مع الصياد، وعكس تماما ما حدث في الأمنيتين الأولى والثانية، أما الثالثة فقد قتل الصياد وأصبح المالك للمارد . يمكن القول هنا أن البغاث قد نصب فخا للمارد ليكون في خدمته، وينتقم ممن أذوه، الحكاية في فصولها الكثير من الأمنيات، أساسها الحرية، ولكي يتحصل عليها يجب عليه الحصول على المساعدة في تحقيقها، لا ننسى أيضا استهزاء المارد من البغاث الصغير الذي سيتحرر على يده، وهذا الشيء جعله ساخطا من هذا العالم، ونظر له نظرة احتقار، وتكبر، ونسي أن بيد هذا البغاث الصغير حريته وأمانته أيضا.

رغم حصول البغاث الصغير في النهاية على انتقامه وأصبح صيادا/جلادا، وامتلك المارد الذي بيده أن يحقق له جميع أمانيه، إلا أنه في نهاية الأمر أصبح جلادا عوض أن يبقى ضحية، وخسر بيضه الذي لم يفقس أبدا، لأنه خرج من طبيعة الأصيلة وصار وحشا إنسانيا.

2.3 – الأنساق المضمرة في الحكاية :

- **النسق السياسي**: "تتمثل رمزية القمقم في أنه إناء صغير من نحاس أو فضة أو خزفٍ صيني يجعل فيه ماء الورد (مع) و- ما يسخن فيه الماء من نحاسٍ وغيره، ويكون ضيق الرأس مع- و- وعاء إخرافي كان محبس للمردة من الشياطين فيما زعموا."[33] **و**الملاحظ في مسار الأحداث أن البغاث الصغير الذي تواجهه المخاطر من كل الجهات، و هو ضعيف قليل الحيلة، وهي حال الإنسان الضعيف أمام جلاديه، لكن هذا الضعيف عندما يقوى يصبح هو نفسه جلادا، وكما كان الحال فقد تحققت أمنيات البغاث الضعيف الذي استخدم الحيلة في نيل مبتغاه، لكنه في النهاية تحول إلى صياد أي إلى جلاد وإلى إنسان، واستطاع أن ينصب على المارد ويبقيه في قمقمه ورهن إشارته. وفي نهاية الأحداث صار صيادًا، وقتل الصياد الذي كان يحاول اصطياده، والذي كان قد تحول إلى بغاث، وأصبح صيادًا واستطاع خداع المارد، وصار خادمه ("سمع صوت اطلاق نار، الصياد الذي صار بغاث سقط مضرجا بدمائه، والبغاث الذي صار صيادًا مديده إلى المصباح وحفه لمرة واحدة، وأمر المارد بالعودة إلى القمقم، إلى حين يستدعيه لخدمته".[34]

يبدو في جميع الأحوال أن الأحداث أفضت لأن يبقى الضعيف ضحية فالبغاث في النهاية هو الضحية الخاسر، لأنه قتل على يد الصياد/ الانسان، وترك بيضا في عشه لن يفقس أبدا، وهو بالتالي ضحية عدم رضاه وقناعته بنفسه كما هي، قوتها في ضعفها وليس في تحولها إلى جلاد. وقبل الوصول إلى هذه النهاية فقد ضحى كثيرًا، بداية من سخرية المارد الذي ستكون حريته بيد هذا البغاث الصغير، ووصولا إلى أمنياته التي بنظره شيء تافه، إلا أنه نسي أن خلف هذه الأمنيات تكمن حريته، وأن هذا الشيء الصغير والضعيف يتحكم في حريته، وهذا هو الحال لدى سليمان الذي رغم ضعفه يسعى إلى حرية في وطن مليء بالمخاطر والفساد، وعليه استخدم الحيلة للنجاة وعلى هذا فعله فقد كتب حكاية على ألسنة الحيوانات،

[33]- مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، ص760.

[34]باسم سليمان، قصتي القمقم، مجلة المشارقة، العدد48، الإمارات، 17-10-2020.

تصف معاناة بغاث صغير أصبح نسرًا بمساعدة المارد، أي أن البغاث استنسر، كما أنه تأنسن في النهاية، ويقصد به أن البغاث صار قويا كنسر عندما ينقض على العصافير الصغيرة، وتأنسن وأصبح صيادا يمكنه بقوته الذهنية أن يقضي على أقوى الجوارح، كما يمكنه بعقله الاحتيال على أعتى المردة، وهذا يعني أن القوة للإنسان لا لغيره، وقوته تكمن في عقله، الذي يجعله أقوى الجوارح، ويضرب المثل على الضعيف الذي يتوق دائما لأن يصير قويًا، وعندما يتحقق له ذلك يصبح هو نفسه جلادا، ومن هنا نستنتج تضمن الحكاية لنسق سياسي، لأن الكاتب يبحث عن الحرية في القوة.

2-**النسق الاجتماعي**: أما من الجانب الإجتماعي فقد بين باسم سليمان، أن الإنسان هو المتحكم في الأمور ويمكنه القتل بسهولة، فعند تحول البغاث إلى صياد قتله مباشرة، ولكن في المرتين السابقتين التي تحول فيها إلى نسر وإلى قطة لم يستطيع قتلها رغم امتلاكه للقوة، وبقي يتصرف تصرفات البغاث، لا يقوى على فعل شيء على الرغم من تحول جسده، فعرف أن هذا الشيء لنيفيده فطلب من المارد آخر أمنية، وهو أن يتحول إلى إنسان (الصياد) حين قال البغاث أمنيته الثالثة والأخيرة، وكان له ما أراد بالتأكيد، في أحد وديان هذه الغابة صيادٌ، أريده عصفورًا مثلي، وأنا مثله، فنفذ المارد أمنية البغاث الأخيرة بملل باد عليه، مع أن الحرية خلف تلك الأمنية.

وما إن تحول إلى صياد حتى سمع صوت إطلاق نار، والصياد الذي صار بغاثا سقط مضرجا بدمائه، والبغاث الذي صار صيادًا مديده إلى المصباح وحفه لمرة واحدة، وأمر المارد بالعودة إلى القمقم، إلى حين يستدعيه لخدمته. وهذا يؤكد لنا أن الإنسان هو الكائن الوحيد الذي يمكنه القتل قاصدًا، رغم أنه في بعض الأحيان يستطيع أن يسامح ويغفر، رغم أن المارد له القوة على قتل أي مخلوق، ولكنه لم يقتل البغاث، رغم كونه أضعف المخلوقات، وهذا ما أدركه العصفور الصغير بأن الحرية تكمن في تحوله للإنسان الذي لا يخاف القتل، ويمكن أن يفعل أي شيء من أجل أن يفرض سيطرته.

أما المثل الذي استخدمه الشاعر في حكايته" البغاث يسنسر".[35]هذا ينطبق على الواقع الذي نعيشه فكم من شخص توهم بأنه قوي يستطيع فعل ما يريده، وكم من شخص صدق هذا الوهم وأصبح جزء من حياته، ويعود هذا إلى الحياة التي نعيشها ونتبع كل ما قيل دون أن نستفهم حول الأمر، فإن الضعيف من الناس إذا حل بأرضنا ووقع في جوارنا عز بنا وتقوى.

وتبدو البنية التناصية للحكاية واضحة، وتتمثل في استخدام الشاعر لمثل: "إن البغاث بأرضنا يستنسر"، وهو مثل معروف منذ القدم، ويستخدم للدلالة على الضعيف الذي يجب أن يخشى منه إذا أصبح قويًا، وكذلك الذليل الذي عزّ بعد ذلّه"[36].يضرب مثلاً للعزيز يعزُّ به الذَّليل. لأنه سينتقم من جلاديه بأن يصبح هو نفسه جلادا، وهي كحال الأرض المستباحة التي يستضعف أهلها، التي تتحول فيها بغاث الطير إلى نسور، تجول في كافة أرجائها تمارس فيها سلطتها. وقد كان المثل يستعمل بكثرة في الشعر، لما له من مكانة خاصة لدى الشعوب العربية، وقد ذكر باسم هذا المثل على شكل بيت شعري حين سخر المارد من البغاث، بعد طلب تحقيق أمنية الأولى وهي أن يصبح إنسان حين قال: البغاث يستنسر. وأصلها إن البغاث بأرضنا يستنسر.

ويمثل النسر والبغاث من الطيور التي تشترك في عدم الصيد، فالبغاث لا يصطاد لأنه ضعيف، ولا قدرة له على ذلك ، أما بالنسبة للنسر فرغم امتلاكه للقوة إلا أنه لا يصطاد إلا في حالات الضرورة. وفي الحكاية أصبح البغاث نسرا إلا أنه لم يتمكن من قتل النسر الذي أصبح بغاثا، رغم تغير جسده، واكتسابه للقوة إلا أنه بقي طائرا ضعيفا، إلا أنه تقوى حين أصبح إنسانا، لكنه كان ضحية تحوله، وانتهت الحكاية بسلامة الجدجد

---

[35]- باسم سليمان، قصتي القمقم ،مجلة المشارقة، العدد48، الإمارات، 17-10-2020.

[36]- حمزة بن إسماعيل، معنى مثل إن البغاث بأرضنا يستنسر، نقلا عن موقع https://sotor.com ، بتاريخ30-09-2020.

الذي يمثل أضعف مخلوقات الحكاية، وكان يمكن أن يكون ضحية للبغاث بجعله وليمة له، إلا أن تحول البغاث إلى صياد إنسان جعل الجدجد في مأمن من البغاث، رغم ضعفه الشديد، ويقي يتأمل من بعيد عش البغاث الذي لن يفقس بيضه أبدا، وبالتالي فالخاسر في النهاية هو البغاث نفسه لأنه لم يكن راضيا بضعفه، بينما سلم الجدجد لأنه كان راضيا عن نفسه وقابلا بضعفه.

وأخيرا يمكننا القول: أن القصيدة والقصة ساخرتان، فالشاعر يلعب مع السلطة ويؤكد للسلطة التي تملك رقابة الكلمة أنه أكبر منها لأنه سيد الرمز ودوما قادر على الهرب من رقابتها.

خاتمة

توصلنا في نهاية بحثنا إلى أن الحكاية على ألسنة الحيوانات من الفنون الأدبية القديمة الموغلة في التاريخ، وكان لها تبادل سلس بين الثقافات المختلفة، وتبرز بوضوح صورة عن التثاقف الايجابي بين مختلف الآداب، وعادة ما تكشف القصص عن صراع الأفكار التي تجري على ألسنة الحيوانات، وعادة ما يلجأ إليها بسبب الافتقار إلى حرية التعبير ووجود رقابة السلطة، ولهذا يلجأ إلى إسقاط الواقع الانساني على الكائنات الأخرى، نظرا لطبيعتها النقدية والتعليمية.

وبعد هذا نتطرق إلى أهم النتائج التي توصلنا إليها في البحث:

_ اهتمام العرب بفن الخرافة منذ القديم، واتخاذهم لها سبيلاً للعبرة والموعظة الأخلاقية.

– اشتهر فن الخرافات العربية بظهور كتاب:" كليلة ودمنة"، الذي يمكن اعتباره رابطا بين الثقافة العربية مع نظيراتها الفارسية والهندية والغربية.

– إن اللجوء إلى القصص على ألسنة الحيوانات يعتبر لونا من ألوان الخرافة بروح إنسانية، وفيها تجتمع لغة ايسوب وابن المقفع ولافونتين وأحمد شوقي وباسم سليمان، لتوصف في ثقافة واحدة هي ثقافة الإنسانية.

– أهم ما يمكن استنتاجه من حكايات أحمد شوقي ولافونتين، هو التشابه فيما بينهما من حيث عناوين القصص ومحتواها وشخصياتها، رغم الاختلاف في الكتابة، فكلاهما عالج مواضيع سادت في عصره، وقدما تراثا مليئا وغنيا بالعبر والأخلاق، وتأثيرها لا يزال قائما إلى يومنا.

– منح باسم سليمان الحياة لفن الخرافة في عصرنا هذا بالكتابة فيها شعرا ونثرا، وتتميز حكاياته من خلال تلوين الحيوان بالطبيعة البشرية من أجل التحايل على أي نوع من الرقابة على التعبير الحر.

– استخدم باسم الرموز لمواجهة السلطة، ولها معاني أخلاقية، وتتضمن مضامين إنسانية تخدم البشر، وهدفه يكمن في خلق وسيلة للتعبير الحر، دون صدام بالرقابة مهما كانت طبيعتها.

– أتاح لنا التحليل الثقافي للخرافة من كشف أنساقها المضمرة والباطنية المتوارية وراء بنيتها الرمزية، والجمالية، وهي عادة أنساق سياسية واجتماعية.

وأخيرا نرجو أن نكون قد وفينا هذه الدراسة بعض حقها من البحث والتحليل، كما نرجو أن نكون قد التزمنا بأهم قواعد المنهجية الصحيحة. وهذا ما وفقنا الله سبحانه وتعالى إليه، فما كان فيه صواب فمن الله، وما كان فيه خطأ فمن أنفسنا.

قائمة المصادر والمراجع

ـ المصادر والمراجع :

•القرآن الكريم

أ – الكتب العربية :

- أحمد شوقي، **الشوقيات**، دار الكتب العلمية، ج 4، بيروت، 1971.

- الجاحظ أبو عثمان عمرو بن بحر، **البيان والتبين**، ج1، دار الكتب العلمية، ط2، بيروت، 2003.

- إمام عبد الفتاح إمام ، **حكايات إيسوب**، دار المدى للثقافة والنشر، ط1، القاهرة، 2000.

- بديع محمد جمعة، **دراسات في الأدب المقارن**، دار النهضة العربية، ط2 ،بيروت، 1980

- داود سلوم، **الأدب المقارن في الدراسات المقارنة التطبيقية**، مؤسسة المختار، ط1، القاهرة، 2003 .

- ركان الصفدي، **الفن القصصي في النثر العربي حتى مطلع القرن الخامس الهجري**، وزارة الثقافة، دمشق، 2011 .

- حسين القاصد، **النقد الثقافي، ريادة وتنظير وتطبيق العراق رائدا**، ط1، القاهرة، 2013 .

- حسين الحلوي ، **الأدب الفرنسي في عصره الذهني**، ج3، ط2، لبنان، 1956 .

- سمير خليل، **النقد الثقافي: من النص الأدبي إلى الخطاب**، دار الجواهري، ط1، بغداد، 2012.

- سعد البازعي، وميجان الرويلي، **دليل الناقد الأدبي**، المركز الثقافي العربي، ط3، بيروت- لبنان، 2002 .

- شرف الدين ماجدولين، **بيان شهرازاد**، المركز الثقافي العربي، ط1، المغرب، 2001.

- عبد الحميد يونس، **الحكاية الشعبية**، شركة الأمل للطباعة والنشر، القاهرة، 1997

- عبد الله الغذامي، **النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية**، دار البيضاء، ط3، بيروت، 2005 .

- علي درويش، **دراسات في الأدب الفرنسي**، القاهرة، 1973.

- علي ذو الفقار شاكر، **تأبط شرًا وأخباره**، دار الغرب الإسلامي، ط1، 1984.

- عبد الرزاق حميدة، **قصص الحيوان في الأدب العربي**، مجلة الابتسامة، مكتبة الأنجلو المصرية، مارس، 2016.

- فراس السواح، **الأسطورة والمعنى**، منشورات دار علاء الدين، ط1، دمشق،1997 .

- محمد التونجي، **الآداب المقارنة**، دار الجيل، بيروت، 1995

- محمد جلال عثمان، **العيون اليواقظ في الأمثال والمواعظ**، ط1، مطبعة النيل، مصر، 1906.

- محمد بن الويش، **جدل الجمالي والفكري، مؤسسة الانتشار العربي**، ط1، بيروت، لبنان، 2010.

- مصطفى الضبع، **أسئلة النقد الثقافي**، مؤتمر أدباء مصر في الأقاليم، المنيا، 26، 23 ديسمبر.

- محمد عبد السلام كفافي، **في الأدب المقارن دراسات في نظرية الأدب والشعر القصصي**، دار النهضة العربية، بيروت، 1972.

- محمد غنيمي هلال، **دور الأدب المقارن في توجيه الأدب المعاصر**، القاهرة، 1957.

- محمد غنيمي هلال، **الأدب المقارن**، شركة نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، ط9، القاهرة، 2008.

- نفوسة زكريا سعيد، **خرافات لافونتين في الأدب العربي**، كلية الآداب جامعة الإسكندرية، 2014.

ب – الكتب الأجنبية :

J –de la fontaine.**préface des fables**.librairie génirale francais.EDU1.paris . 2009.

ج – الكتب المترجمة :

- عبد الله بن المقفع، **كليلة ودمنة**، دار العالم العربي للنشر، ترجمة وتحقيق عبد الوهاب عزام، بيروت، ط1، 2014.

- غرينبلات وآخرون، **التاريخانية الجديدة والأدب**، تر. لحسن أحمامة، المركز الثقافي للكتاب، ط1، بيروت، 2018.

- فردريش فون ديرلاين، **الحكاية الخرافية، نشأتها ومناهج دراستها فنيتها**، تر: نبيلة إبراهيم، مر: عز الدين اسماعيل، دار القلم، بيروت، لبنان، ط1، 1973.

د – المعاجم :

- أبو الفرج محمد أبي يعقوب إسحاق بن النديم، **الفهرست** ، دار الكتب العلمية، بيروت، 2002 .

- ابن منظور أبو فضل جمال الدين، **لسان العرب**، دار المعارف، ط1، القاهرة، 2008.

- أحمد بن فارس بن زكريا أبو الحسن، **مقاييس اللغة**، دار الفكر، 2007.

- أحمد رضا، **معجم متن اللغة**، دار مكتبة الحياة، بيروت، 1980.

- مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز آبادي، **القاموس المحيط**، دار المعرفة، ط2، بيروت،لبنان، 2007.

- مجمع اللغة العربية، **المعجم الوسيط**، مكتبة الشروق الدولية، ط4، القاهرة، 2004.

هـ – المقالات في المجالات والمواقع الإلكترونية :

- إسراء حسين جابر، **النقد الثقافي بين الريادة والتنوير رؤية فلسفية**، مجلة كلية الآداب، العدد 15، تموز،2017.

-إسماعيل خلباص حمادي، **النقد الثقافي مفهومه منهجه إجراءاته**، مجلة كلية التربية، العدد 13، جامعة واسط ، 2013.

- آمال فرفار، **الكتابة المتوسلة بلسان الحيوان في الثقافة العربية**، مجلة العلوم الإنسانية، مجلد أ، العدد 42، جامعة عنابة، ديسمبر2014.

- إيمان برقلاح، **النقد الثقافي والتاريخانية الجديدة**، مجلة كلية الآداب واللغات، العدد1، جامعة منتوري قسنطينة، 2013.

- باسم سليمان، **خيال المآته**، جريدة الزمان الدولية، العدد 4226، 13-06-2012.

- باسم سليمان، **القمقم**، مجلة الشارقة، العدد48، الإمارات، 17-10-2020.

- باسم سليمان، **لا تلبس نعلين من جلد الحمار في حضرة الله**، مقال في موقع https://raseef22.net، بتاريخ، يوم الثلاثاء 12-01-2021، **على الساعة 1:41**.

- حمزة بن إسماعيل، **معنى مثل إن البغاث بأرضنا يستنسر**، نقلا عن موقع https://sotor.com ، بتاريخ30-09-2020.

- راغب السرجاني، **قصة الإسلام لايت**، مقال في موقع،https://islamstory.com تم الإطلاع عليه في 1-05-2006.

- سليمان العسكري، **التعليم العالي في الوطن العربي**، مجلة عالم الفكر، تصدر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، مجلد الرابع والعشرين، العددان الأول والثاني، الكويت، ديسمبر1995.

- – سمير مناع، **قصة خيال المآته**، مقال في موقع،https://www.almrsal.com تم الاطلاع عليه في 11 أوت 2021 على الساعة 12:36.

- عبد الرحمن صالح الدوسري، **الحكاية الشعبية خرافة سردية في الخليج وعلم عند الأوروبين**، مقال في موقع https://alwatannews.net، بتاريخ 2014/04/18.

- عبد النبي اصطيف، **النقد الثقافي**، مجلة فصول، الهيئة المصرية العالمية للكتاب، العدد 99، مصر، ربيع2017 .

- فاروق خورشيد، **أدب الأسطورة عند العرب**، سلسلة عالم المعرفة، العدد(284)، الكويت، 2002.

- محمد العمامي، **التداولية منهج يدرس العلاقات الموجودة بين اللغة ومستعمليها**، مجلة السيميائيات، العدد1، جامعة وهران، الجزائر، 2005 .

- محمد رجب النجار، **حكايات الحيوان في التراث العربي**، مجلة عالم الفكر، العددان1-2، الكويت، 1995.

- نعمة الفردوس، **الأدب المقارن قصص الحيوان**، مقال في موقع www.startimes.com تم الإطلاع عليه في04-11-2013.

- نوفل حمد خضر الجبوري، **الحكاية العربية القديمة**، مجلة الدراسات الإنسانية، م7، العدد3، جامعة كركوك، كلية التربية،2012.

- يعقوب البيطار، آمال حسن، **الحكاية على لسان الحيوان في شعر محمد عثمان جلال**، مجلة الآداب والعلوم الإنسانية، م 40، العدد 5، جامعة تشرين، 2018 .

ملحق

قصيدة: خيال المآته:

الشعر قطٌّ

له أرواح تخطىء في عدها

ومهما أكرمته

لا ينتمي إلّا لذيله

ينسلُّ من الكلمة

ويموء بأحزان شهوته المؤجلة خلف، لو

عادة ما يركب قطار الجملة،

لا يغرنك تشكيله

لأنه في لحظة

يقفز كلص سرق حقائب النحو

وأوغل في اللحن

كودعٍ يرتمي،باعتباطٍ

يسخر من المعنى،

ويفضَّل كرة الدلالة.

أو...

فأر اللّثغة،عجمة عصفور،ولمسة أعمى.

الشعر، عورة اللغة

ككلبٍ يعض عظمة النثر

ويمزقُ حذاء المعنى في القلب

ويترك جلده دون رائحة

يطارد قطّ أرواحه

يقطع أذن شفويته

وينبح قمرًا في المحاق

أو ساق إله،

يشمّ الزوايا المنفرجة

يتناص مع الحادة

مع تأويل القائمة

يرفع رجله الخلفية

ويبول على حائط القصيدة.[1]

[1]- باسم سليمان، خيال المآته، جريدة الزمان الدولية، العدد 4226، 13-06-2012.

–قصة:القمقم:

لمحَ الجُدْجُد عصفورَ البُغاث المنقضّ عليه، ففرّ إلى دغلة التوت. لم يسعف جانحا البُغاث من تفادي الاصطدام بأجمة التوت بعد انقضاضه كنسر.

وجد البغاث نفسه متخبّطاً بين وريقات خضراء، وواحدة كبيرة صفراء. استغرب من الورقة الصفراء، فنقرها، فلم تُخرق، ولم تهتزّ، إنّما أعطت رنيناً خفيفاً، أجفله.

مدّ جناحَه، حفّ به وجه الورقة، فانتفض من عنقها ضبابٌ أبيض.

تجمّد العصفور في مكانه خوفًا، ومن ثمّ سمع هديراً كأنّه ماء شلالٍ.

– من أنتَ ؟ ما اسمكَ؟

–أنا البُغاث!

–أعرفُ أنّكَ عصفورٌ تافهٌ، لكن، ما اسمك، واسم عائلتك؟

–أنا العصفور، العصفور فقط!

حدّق إليه المارد ولعن في سرّه حظّه التعيس، وتمتم:

أتكون حريتي على يد، لا أحد! كيف سأقصّ حكايتي في مجتمع المردة! أعصفور لا اسم له! لا عائلة! ولا يمكن تمييزه عن غيره من الحشرات، سيكون سبب حريّتي! آهٍ، من سطوة القانون! لو أستطيع العودة إلى المصباح، وأنتظر دهراًآخرلأتحرّر على يد من له اسم وشجرة عائلة وتاريخ، أفاخر به في مجتمع المردة، بعد أن أكون قد حققتُ له ثلاث أمنيات، لكن إنْ لم أحقّق الأمنيات لهذا النكرة، سأتلاشى.

للحظة قرّر المارد الاعتكاف عن تنفيذ القانون الذي يحكمه، ولينتحر بالتلاشي فناءً، لكنّ سنوات السجن الطويلة في القُمقم، التي امتدتْ دهوراً، وتوقه للطيران مع الغيوم وارتياد الأماكن التي حلم بها، والزواج من ماردة ساحرة، حسم الأمر لصالح قبول ما حباه به الحظّ.

صرخ به: لأنّكَ حرّرتني من قمقمي، لكَ ثلاث أمنيات ممّا تشتهي: "شبيك لبيك،ماردك بين يديك."

خاف البغاثُ ولم ينطق بكلمة؛ فلم يفهم معنى أن تتحقّق له ثلاث أمنيات على يد هذا الضّباب الأبيض.

المارد: ليس لديّ الدهر لأنتظر أنْ تنطق بثلاث أمنيات تافهة.

سمع العصفور صفير النسر، فنطق بشهوته الأولى:

أترى ذاك النسر في الأعلى؟ أريد أنْ تجعله بغاثاً وتجعلني بالمقابل نسراً، فيذوق الرّعب الذي أذاقني إيّاه!

ما إنْ انتهت كلمات العصفور حتّى كان له ما أراد، لكنّه لم يسمع سخرية المارد: البغاث يستنسر!

النسر الذي صار بغاثاً يلوذ بالفرار أمام البغاث/ النسر، للحظة هذا ما جرى. في اللحظة التالية انقلب المشهد، فالنسر/ البغاث لم يلحظ تغيّر جسده، فلا هو لمح خياله على الأرض صغيراً تافهاً، ولا واجهته ريحٌ قوية تكسر جناحيه الصغيرين الجديدين، وكلّ ما ظنّه أنّ مهاجمه نسرٌ آخر ينازعه السيادة، فأحنى جناحيه وضرب بذيله الهواء ملتفّاً حول نفسه، ومن ثمّ منقضاً على البغاث/ النسر، وانقلب المشهد؛ فالحشرة/ النسر يفرّ من أمام النسر/ البغاث، فهو لم يصدّق أنّه صار نسراً، إذ أنّ عقله وقلبه مازالا لعصفور. وهنا تدخل المارد، وأعاد الحال إلى ما كان عليه.

البغاث يغمره شعور بالخجل، وهو يرى في عيني المارد سخرية مرّة، فتلّفت حوله وإذ بقطّ وحشيٍّ، فقال: هناك، ذلك القطّ، أريده عصفوراً وأنا قطٌّ.

وبلمح البصر كان له ذلك.

ضرب العصفور/ القطّ بمخلبه القطّ/ العصفور، لكنّ ضربته أخذت شكل الرفرفة، والقطّ/ العصفور بدلاً من الرفرفة راح يحبو على قائمتيه الخلفيتين وجناحيه أمّا العصفور/ القطّ، فعوضاً عن الركض صار يقفز على قائمتيه الخلفيتين، ويرفرف بيديه، وأمام هذا المشهد ضحك المارد حتّى سالت دموعه، وألغى الشهوة الثانية للبغاث.

كلّ مشاعر الإحباط والخزي والعار، تنفسها البغاث، لكنّه تكلّم بشهوته الثالثة:

بالتأكيد، في أحد وديان هذه الغابة صيادٌ، أريده عصفوراً مثلي وأنا مثله.

نفّذ المارد أمنية البغاث الأخيرة بملل بادٍ عليه مع أنّ الحرّية خلف تلك الأمنية.

سُمع صوتُ إطلاق نار؛ الصياد الذي صار بغاثاً سقط مضرّجاً بدمائه، والبغاث الذي صار صيّاداً مدّ يده إلى المصباح، وحفّه لمرَّةٍ واحدة، وأمر المارد بالعودة إلى القمقم، إلى حين يستدعيه لخدمته قائلاً: الأمنية التي لا تتحقّق لا يعوّل عليها، أنسيت قوانين المردة!؟

في الجعبة المملوءة طيورًا، وضِع أول بغاثٍ تم صيده في تاريخ صيد الطيور. كان الجنّي قد تضاءل حجمه حتّى أصبح كالبغاث في قلب القمقم، في حين كان الجُدْجُد يقضم ورقة توت خضراء في الأجمة، ناظراً بعينيه نحو الأعلى إلى عشّ بغاثٍ لن يفقس بيضه أبد.[1]

[1]- باسم سليمان، القمقم،مجلة الشارقة،العدد48، الإمارات، 17-10-2020

فهرس المحتويات

فهرس المحتويات

الموضوعات الصفحة

- شكر وإهداءات

- مقدمة .....أ ب ت ث

المدخل عام

-توطئة.....6

1-نشأة النقد الثقافي.....6 - 10

2- مفهوم النسق والنسق المضمر.....10 - 13

3- خصائص النقد الثقافي.....13 - 14

4- الثقافة- الدراسات الثقافية- نقد الثقافة- النقد الثقافي.....14 _17

5- النقد الثقافي والتاريخانية الجديدة.....17 – 20

الفصل الأول:فن الخرافة في الأدب العربي الماهية و التطور.

- تمهيد.....22

1- ماهية فن الخرافة.....22- 24

2- مميزاتها وغايتها.....24- 26

3- النشأة والتطور التاريخي.....26- 44

الفصل الثاني:الأنساق المضمرة في فن الخرافة في الأدب العربي المعاصر لباسم سليمان خيال المآتهو قصة القمقم

1- رمزية الحيوان من أحمد شوقي إلى باسم سليمان.....45

1.1- مجازية العنوان: خيال المآته.....46 - 48

2.1 - تقديم مضمون القصيدة.....48

3.1- الحقول المعجمية..... 49- 53

4.1- المستوى الدلالي:الأنساق المضمرة .....53 - 55

5.1- المستوى التصويري.....55 - 56

6.1- الأنساق المضمرة.....56 - 60

2- التحليل الثقافي لحكاية القمقم 61- 62

1.2- مجازية العنوان: القمقم..... 62

2.2- الأنساق الظاهرة في حكاية القمقم.....62 -64

3.2- الأنساق المضمرة في الحكاية.....65-68

- الخاتمة..... 69-71

- قائمة المصادر والمراجع .....72 - 79

- ملحق:.....1- 5

- فهرس المحتويات.....80-82

ملخص: فن الخرافة من الأنواع الأدبية المعروفة منذ العصور القديمة، يتم سردها على ألسنة الحيوانات، حيث تأخذ الحيوانات شكل الرموز من أجل التسلية أو النصيحة، فيجد المؤلف فيها طريقة للتعبير عن أمور لا يمكن التعبير عنها علنًا بسبب عوائق مختلفة، فهذه الرموز لها دلالات شفافة لكنها غير مباشرة، ومن أجل الكشف عن هذا المضمر في فن الخرافة تم الاستعانة بنوع جديد من النقد ظهر في فترة ما بعد الحداثة هو النقد الثقافي، الذي يركز على الكشف عن الأنساق المضمرة أي الجانب المضمر في الخرافة، سواء كانت سياسية أو اجتماعية أو ثقافية، وهذا من خلال نموذج تطبيقي عربي معاصر هو قصيدة خيال المآتة وحكاية القمقم لباسم سليمان.

– الكلمات المفتاحية:الخرافة– الأدب– الرمز– النقد الثقافي– الأنساق المضمرة.

Résumé : L'artde la fable est un genre littéraire connu depuis l'antiquité,racontée en langues Animaux, où les animaux prennent la forme de symboles pour s'amuser ou donner des conseils,oùl'auteur trouveun moyen d'exprimer des choses qui ne peuvent pas être exprimées publiquement en raison de divers obstacles.Les symboles ont des connotations transparentes mais indirectes, et afin de révéler cet implicite dans l'artde la fable, un nouveau type de critique a émergé dans la période de ce qui a plu à la modernité, s'appelle la critique culturelle qui se concentre sur la révélation des Formats implicites, c'est-à-dire l'aspect implicite de la fable, qu'il soit politique, social ou culturel, et ceci à travers un modèle d'application arabe contemporain appliqué est un poème d'imaginationmental et l'histoire de nommé Qamqam du bassim Suleiman.

Mots clés : **Fable – Littérature – Symboles – critique culturelle – Formats implicites**