الدرس الأول والثاني:

الأدب المقارن: النّشأة والمفهوم

الأدب المقارن منهج حديث من مناهج دراسة الأدب؛ إذ لم يأخذ معناه الخاص إلّا في القرن 19م، لكن الأغلب أنّ الإنسان عرف المقارنة منذ عرف البحث؛ لأنّ المقارنة تمثّل عنصرا أساسيا من عناصر التّفكير، فمنذ القديم عُرفت مقارنات أدبية وغير أدبية، فالنقّاد العرب _مثلا_ كانوا يقارنون بيتا شعريا ببيت شعري آخر، وخصّص بعضهم كتبا مفردة عن المقارنة كـ**الآمدي** في **موازنة بين أبي تمّام والبحتري**. ويفرض المنهج العلمي المقارنة عند دراسة أيّ ظاهرة أدبية، فعند دراسة أيّ شاعر معيّن، فإنّ المنهج يقتضي دراسة أدبه دراسة مقارنة بالإضافة إلى الدّراسة التّاريخية والدّراسة الوصفية؛ بمعنى مقابلة شعره بشعر من سبقه ومن عاصره ممّن يذهب مذهبه أو يعرض لموضوعاته...

1_ النّشأة:

كانت العبقرية اليونانية مصدر الفكر والفن في العالم الغربي، ولعلّ أول مظهر من مظاهر التّأثير الأدبي هو الذي نعرفه من **تأثّر الأدب الرّوماني بالأدب اليوناني**، فعلى الرّغم من أنّ اليونان انهزموا أمام روما سنة **146ق م**، فقد خضع المنتصرون لحضارة المغلوبين، وأخذوا ينهلون منها وعلى أساسها يتطوّرون، وقد نادى كبار النقّاد الرّومان بضرورة **محاكاة** الأدب اليوناني، ومن أشهر هؤلاء النقّاد **هوراس** (65_ـ 8ق م) **وكانتيليان** (35_97م)، حين دعا **هوراس** إلى ضرورة إتّباع أمثلة الإغريق (اليونان) والعكوف على دراستها ليلا ونهارا، وهذه الدّعوة عي التي أسّست **نظرية المحاكاة**؛ فقد رأى أرسطو أنّ الفنّ محاكاة للطّبيعة، فجاء الرّومان وقرّروا أنّ الفنّ الأصيل يقتضي محاكاة فن اليونان، وقد أوضح **كانتيليان** هذه الفكرة حين وضع أصولا عامّة منها:

_ أنّ محاكاة الشّعراء والكتّاب اليونانيين أصل من أصول الفنّ.

_ وأنّ المحاكـاة ليسـت ميسـورة إلّا لأصـحاب الموهبـة الفنّيـة الحقيقية.

_ وأنّ المحاكاة تتصل بالجوهر أكثر من اتّصالها بالشّكل.

_ وأنّ المحاكاة وحدها لا تخلق أدبا أصيلا، بل لا ينبغي أن تعطل القدرة على الخلق والإبداع.

وبالتّالي، فالأصول التي قرّرهـا النقّـاد الرومـان تظهـر غايـة مـا يكون الظّهور في فنون الأدب في العصر الروماني الذي يظهـر فيه التأثّر واضحا بالأدب اليوناني (ماعدا الخطابة والتّاريخ).

أمّا في **عصر النّهضة** في القـرنين **15 و16م** فـإنّ فكـرة **المحاكـاة** الـتي قرّرهـا الرّومـان تصـبح **نظرية**، فقـد أدركت أوروبـا أنّ النّهضـة لا تكـون إلّا بـالعودة إلى الأصـول اليونانيـة والرّومانية (اللاتينية) القديمة وإحيائها ومحاكاتها، وكانت أوروبـا قد عرفت الفكر اليوناني عن طريق العرب الذين ترجموا علوم اليونـان وخاصـة أعمـال أرسـطو وقـدّموا شـروحهم المعروفـة عليهم.

وما حدث في عصر النّهضة الأوروبية لـه دلالاتـه الخاصـة في الأدب المقارن؛ لأنّه يقيم نظرية المحاكاة على أسـاس محاكـاة آداب من لغة أخرى، فقد دعا الشّعراء والنقّـاد الفرنسـيون إلى محاكـاة الأدبين اليونـاني والرومـاني (اللاتيـني) محتجّين بـأنّ الأدب الرّوماني ظـلّ بلا روح إلى حين اتّصـل بـالأدب اليونـاني، فأخذ يزدهر نتيجة تأثّره به، مثل تأثّر **شيشرون** الرّومـاني في فن الخطابـة بـ**ـديموستين** اليونـاني، وتـأثّر **فرجيل** في ملحمته **الإنيادة** بـ**ـهوميروس** في ملحمة **الإلياذة**...

وقد خطا النّاقد الفرنسي **دي بيليه** (De Bellay) 1522/ 1560م خطـوة كبـيرة حين أعلن أنّ محاكـاة أدب اليونـان والرّومـان –باعتبـاره ضـروريا لنهضـة الأدب الفرنسـي- تتطلّب العودة إلى النّصوص اللاتينية واليونانية في لغتها الأصلية؛ معنى ذلك أنّ الاعتماد على التّرجمـة لا يوصـل إلى الهـدف المنشـود من الخصـائص الحقيقيـة لهـذه النّصـوص، وقـال في ذلـك:«

فلننهج نهج الرومـــان في إغنـــاء لغتهم بمحاكـــاتهم اليونانيين، لقد تقمّصوا الشّخصيات اليونانية، بعـد أن قتلوهم بحثا واطّلاعا، وهضموهم هضـما، وصـيّروهم رومـانيين لحمـا ودما» ثمّ يـدعو إلى الامتنـاع عن محاكـاة الأدباء الفرنسيين السابقين، لأنّ تقليدهم لأدبـاء البلـد أو القـوم أو اللّغة ليس سوى منح اللّغة ما هو في حوزتها سلفا.

ما نستنتجه من هذين المرحلتين الحقائق المهمّة الآتية:

1_ أ نّ اتّصـالا تاريخيـا حـدث بين أدبين (يونـاني ورومـاني) وعصرين (أدب النهضة الأوروبية وأدب يوناني ولاتيني، وأنّ هـذا الاتّصال أدّى إلى تأثيرات واضحة.

2_ أنّ التأثر الواقع بين هذه الآداب وقع بينها مع اختلاف اللغة.

3_ أنّ نظرية المحاكاة التي دعا إليها أدباء عصر النهضـة تقـوم في أساسها على العودة إلى الآداب القديمة في لغاتها الأصلية، وعدم الاعتماد الكلي على الترجمة.

وفي العصر الكلاسيكي القـرنين 17و 18م: بـدأت حركة التقعيد في الأدب، واتّجه النقّاد لوضع القواعـد والقـوانين التي ينبغي للأدباء إتّباعها، ممّـا دعـا بعض البـاحثين المعاصـرين إلى تسـمية الكلاسـيكية بـــ**الاتّباعية** أو **العمودية** لأنّهـا تتبّـع عمـود الأدب القـديم، غـير أنّ هـذه الفـترة لم تهتم أوّل الأمـر بالدّراسـات التّاريخيـة الـتي تهـدف إلى الكشـف عن العلاقـات الزّمنية بين الآداب المختلفة، أو توضيح التطـوّر الزّمـني لجنس أدبي معيّن.

وفي القرن 18م: بدأت تظهر بعض الدّراسـات المبنيـة على **المقارنة** نتيجة اتّصال الأدب الفرنسي بالآداب الأوروبيـة الأخـرى، وبخاصّـة الأدبين الإنجلـيزي والألمـاني. ولكن هـذه الدّراسات إن كانت قد وسّعت أفـق الـدّرس الأدبي فقـد ظلّت بعيدة عن دراسـة أصـول الأجنـاس الأدبيـة بتطوّرهـا التّـاريخي، وعنة كشف مظاهر التأثّر والتّأثير بين هذه الآداب.

يعتبر القرن 19م: مولد العصور الحديثة، وفيه وُلـد الأدب المقارن، فقد نشأت **عوامل** كانت لابـدّ أن تـؤدّي إلى مـا أدّت به من تطوّر في مناحي المعرفة الإنسـانية؛ إذ بـدأت **النّهضـة العلمية** بمعناها الحديث، وظهر **داروين** بنظريته المعروفـة بـ **التطوّر أو النّشـوء أو الارتقـاء**، وعمّـق **أرنسـت رينـان** فكرته عن جبرية الظّواهر، وكان **ويليام جونز** قـد أعلن سـنة 1786م عن اكتشـافه للّغـة **السّنسـكريتية**. وجّهت هـذه العوامـل _خاصّـة **نظرية داروين**_ منـاهج البحث في دراسـة أصول الأشياء، وبحث تطوّرها والعلاقات التي تنشـأ بينهـا، ومن ثمّ ظهرت علوم تتخذ المقارنة أساسا لها، فظهر **علم الحيـاة المقارن**، و**علم التّشريح المقارن**...

وبـالموازاة فقـد شـهد الأدب تطـوّرا كبـيرا في هـذه الفـترة؛ إذ نشأت الحركة الرومانسية على أنقاض الكلاسيكية أواخر القرن 18م والنّصف الأوّل من القرن 19م، وانتقلت هذه الحركـة من إنجلـترا إلى ألمانيـا ثم إلى فرنسـا، وأدّت إلى ثـورة كبـيرة في الاتّجاه الأدبي.

وقد أكّـد مؤرّخـو الأدب أنّ الحركـة الرّومانسـية كـانت ثـورة بحق في مجال الأدب وخاصّة أثناء عرضـهم للفـروق الشّاسـعة بين الرومانسية والكلاسيكية:

أ_ فالكلاسـيكيون يعتمـدون في نظـريتهم في المحاكـاة على **العقل**، متّبعين القواعد التي أسّسها القدماء وخاصّة **أرسطو**، أمّـا الرّومانسـيون فيعتمـدون **العاطفـة والقلب** (الفلسـفة العاطفية) وأدّى ذلك إلى تغييرات مهمّة في عدّة مسـائل أدبيـة خاصّة ما تعلّق منها بالذّوق، والجمال، ووظيفة الأدب...

ب_ نشدان الحقيقة الكاملـة عنـد الكلاسـيكيين كمـا عبّـر عنهـا **بوالو** (Boileau) بقولـه:«**لا شـيء أجمـل من الحقيقـة، وهي وحـدها أصـل لأن تُحب، ويجب أن تسـيطر على كلّ شيء...**» أمّا الرومانسيون فـدعوا إلى نشـدان **الجمـال** كمـا قـال **دي موسّـيه** (De Musset):«**لا حقيقـة سـوى الجمال، ولا جمال بدون حقيقة**».

ج_ الأدب **غاية خُلُقية** عند الكلاسيكيين تدعو إلى الفضائل الدّينية والاجتماعية، وهو عند الرّومانسيين **استجابة للعواطف**.

د_ الأدب عند الكلاسيكيين **جماعيا**، وعند الرّومانسيين **فرديا** يعتمد على الذّوق الذّاتي.

وقد أدّى ذلك إلى تطوّر واضح في الدّرس الأدبي؛ إذ بدا الرومانسيون يهتمون بدراسة الأدب دراسة تعتمد على تتبّع حياة الشّخص وبيان تجاربه الحيّة في بيئته الخاصّة، وتتبّع المنابع التي استقى منها مادّته، أو تأثّر بها في إنتاجه، وظهرت أعمال:

_ **مدام دو ستايل** (Mme de Staël) 1766/ 1817م عن تأثّر الأدب بالمجتمع، ونادت بأنّ الأدب صورة للمجتمع، وبالتّالي لابدّ من دراسة التّاريخ. ثمّ ظهرت أعمال:

_ **سانت بيف** (Sainte Bueve) 1804/ 1869م التي تقرّر فيها نظريته فيما عُرف بـ **التّاريخ الطّبيعي لفصائل الفكر** وهو عنوان يشير إلى تأثّره الواضح بالنّظريات العلمية التي سادت في تلك الفترة. ويرى أنّ كلّ أديب ينتمي إلى نوع خاصّ من التّفكير، والوسيلة إلى معرفة هذا النّوع هو تتبّع طبائع العقول في الأدب الذي ينتمي إليه، وبالتّالي البحث عن العناصر الخارجية التي تدخل في تكوين أديب ما؛ إذ قد ينتمي إلى أسرة فكرية عالمية في الآداب الأخرى.

هذه هي الرّوافد/ العوامل التي أدّت فيما بعد إلى نشأة الأدب المقارن غير أنّ نسبة هذه التّسمية غير معروفة على وجه اليقين، وإن كان الأغلب أنها ظهرت في الثّلث الأوّل من القرن 19م، وفي هذا المجال تظهر ثلاثة أسماء من العلماء؛ فقد استعمل:

1_ **أبال فيلمان** (A. Villemain) الأدب المقارن في محاضراته سنة 1827م، وألّف:

2_ **جون جاك أمبير** (J. J. Ampère) كتابا بعنوان: **التاريخ المقارن للآداب والفنون عند جميع الشّعوب**. ويبدو أنّ:

إدغار كينيه (I. Quinet) قد لفت الأنظار إلى هذه التّسمية حين عُرض عليه كرسي الأدب الحديث في جامعة السّوربون، فأجاب سنة 1838م برسالة يقول فيها: »إنّي أميل إلى تفضيل اسم آخر أعمّ من الأدب الحديث لئلا نبتعد نهائيا عن القديم، لقد قالوا: "تشريع مقارن"، ألا يمكن أن يقال: "أدب مقارن" أو شيء آخر يندرج في هذه السّبيل «.

ثمّ ظهرت أعمال **فرديناند برونتيير** (F. Brunetière) الذي دعا إلى دراسة الأجناس الأدبية متأثّرا **بنظرية داروين**؛ مقرّرا أنّ الأجناس الأدبية لها وجود خارجي متميّز يفرّق كلّ جنس عن آخر، كما أنّ كلّ جنس أدبي له زمان خاص يولد فيه، وينمو، ويُذوى؛ بمعنى له حياة تشبه حياة الكائنات الحيّة. ومن هذا الأساس بدأ يبحث عن العلاقات التي تربط جنسا أدبيا بجنس أدبي آخر، سواء أكانت علاقات تاريخية أم فنّية أم علمية، وقد أثارة عدّة أسئلة، منها: كيف تتولّد الأجناس الأدبية؟ وما هي الظروف الزّمنية والمكانية التي تمهّد لوجودها؟ وما هي السمات التي تميز كلا منها؟ وكيف تنمو وكيف تموت؟ ثم كيف تصير أصولا أو عناصر لفرع جديد؟...

كانت هذه الأسئلة تفرض على الدّارس أن يبحث في الآداب الأخرى عن الأصول التي تكوّن الجنس الأدبي الذي يدرسه، وهذه الطّريقة من البحث هي التي وضعت أسس الأدب المقارن بمعناه المعروف الآن.

ويعدّ **جوزيف تكست** (J. Texte) _ وهو تلميذ برونتيير _الأب الروحي للأدب المقارن؛ حيث عمّق نظريات أستاذه، وانصرف إلى دراسة الصّلات بين الآداب الأوروبية، فبحث عن تأثير القدماء في أدب النّهضة، وتأثير الآداب الجرمانية في الأدب الفرنسي في عصر النهضة، وبحث في رسالة الدكتوراه عن جون جاك روسو وأصول الأممية الأدبية، ثمّ تتابع علما الأدب المقارن المعروفون مثل: **بالدنسبرجيه**، و**بول**

فـانتيغم، و**جـون مـاري كـوري**، و**مـاريوس فرانسـوا غويار...** وبالتالي أصبح الأدب المقارن معترف به في جامعات العام في العصر الحديث.

2_ مفهوم الأدب المقارن:

ليس هناك مع استقرار الأدب المقارن تعريف تلتقي عنـده الدّوائر العلمية المختلفة، غير أنّ التّعريف الّذي يكاد يكون أكثر انتشارا هو ذلك الذي تعتمده المدرسـة الفرنسـية، الـذي يرجـع أليهـا الفضـل الكبـير في تأسـيس هـذا العلم وتطـويره، وهـو: "**دراسة تاريخ العلاقات الأدبيـة الدوليـة**"، ويمكن فهمـه على النّحو الآتي:

أ_ إنّـه يقـارن بين أدبين مختلفين؛ بمعـنى اشـتراط **اختلاف اللّغة**؛ والمقارنـة بين شـاعرين من أدب واحـد لا تـدخل في نطاق الأدب المقارن، كتلك التي كانت بين أبي تمّام والبحتري، فالشّرط الرّئيس في المنهج المقارن: هو **اختلاف اللّغة**.

ب_ يبحث الأدب المقارن في العلاقات التي تنشأ بين أديبين أو بين عدّة آداب مختلفة، غير أنّه يشترط وجود **تلاقي تـاريخي** بينهمـا؛ لأنّـه يهـدف إلى البحث عن مظـاهر **التـأثير والتـأثّر** بينهما.

هناك بحوث كثيرة يعرض لهـا الأدب المقـارن، غـير أنّ ينبغي أن تتوفّر الشّروط السّـابق الـذّكر، وهـو مـا يؤكّـد عليـه علمـاء الأدب المقـارن؛ إذ يرونـه جوهريـا لتـاريخ الأدب والنّقـد، لأنّـه يرسم سير الآداب في علاقاتهـا المتبادلـة، ويسـاعد على إذكـاء الحيوية بينها، ويهدف إلى تفـاهم الشّـعوب وتقاربهـا في تراثهـا الفكـري، ويكشـف عن مصـادر الأدب القـومي، ويسـاعد على خروجه من عزلته كي يؤدّي دوره في التّراث الأدبي العالمي.

الدرس الثالث:

كتاب ألف ليلة وليلة وتأثيره على الآداب الأوروبية

يعدّ كتاب ألف ليلة وليلة من ذخائر التراث العربي الزّاخر بالحكايات والأقاصيص والحكمة والعبرة، وقد اختلفت الآراء حول نشأته وأصله عن العرب، وناقشت ذلك من خلال أقوال:

1_ **المسعودي:** ورأى بأنّه مأخوذ من كتاب **هازار أفسانه** الفارسي الأصل، كتبه من تقرّب إلى الملوك، وهو عبارة عن أخبار موضوعة على لسان الحيوان وهو ما كان موجودا في آداب الفرس، وموضوع الكتاب خبر الملك والوزير وابنته وجاريتيه شهرزاد ودنيا زاد، وأخبار الملوك والوزراء الهنديين.

2_ **ابن النّديم:** أفرد كتابا للمخرفين والخرافات، وصنّف هذا الكتاب ضمنه وجعل أصله فارسيا، ثم نقله العرب إلى لغتهم واصطبغ بطابع عربي تجلّى في كثير من الكلمات العربية، والحقيقة أنّ الفرس هم من نقلوا تراثهم إلى العربية خاصّة بعد اعتناقهم الدّين الإسلامي، ثمّ تناقله الفصحاء والبغاء ونقّحوه ونمّقوه وهذّبوه، ويحتوي الكتاب على ألف ليلة وليلة، وأكثر من مائتي سمر أو حكاية. ويمكن إضافة **القرطبي** الذي تحدّث في كتابه **تذاكر الناس** عن حكاية بدوية حدثت في بلاط الملك وهي شبيهة بحكايات الأبطال، ومن جاء بعدهم يرى أنّ أصله هندي نتيجة التمازج بين الأدب الهندي والفارسي معا، فما ورد من حكايات ألف ليلة وليلة لها ما يشاكلها في الأدب الهندي القائم على الحكاية على لسان الحيوان مثل الرامايانا والمهابهاراتا...

ما يؤكّده الدارسون أنّ الكتاب من أصل شرقي، تتشارك فيه الدّوائر الثلاثة التي سنأتي على ذكرها؛ إذ إنّ أصل الكتاب يحتوي على أكثر من بعد يمثّل عددا من الدوائر المتداخلة معا سواء في الشرق (الأدنى أو الأقصى) بحضاراته القديمة أو في الشرق العربي بحضارته الإسلامية المتطوّرة بفعل الزمن.

أ_ **الدائرة الشرقية:** تؤكّد المصادر العربية والأجنبية أنّ أصل الليالي يعود إلى مؤثّرات عديدة سواء تمثّلت في الأثر التركي أو الهندي أو الفارسي أو البابلي أو المصري القديم، ومنها تؤكّد جميع المصادر على الأصل الهندي لما تحتوي من القصص المحورية المشهورة وتداخل القصص وطريقة التّساؤل، أما الأصل المصري القديم فتذكر إحدى المصادر أنّ الراهب الشحاذ الذي تحوّل إلى صورة قرد في حكاية (الشيال ونسوة بغداد الثلاثة) والذي اشتهر بخطّه الجميل، يحمل ملامح توت المصري الذي يظهر بدوره في صورة قرد، كما تشير الأبحاث أيضا إلى وجود مؤثّرات يونانية مثل قصة **السندباد**...

ب_ **الدائرة العربية:** وتبدأ بترجمة الكتاب وتطويره من روح شرقية جافّة إى روح شرقية عربية ذات طابع إسلامي مبتكر، ووجود الطبيعة العربية بشكل ملفت للانتباه، فمعظم حكايات الليالي مستمدة من البيئة العربية وخاصة القاهرة.

ج_**الدائرة المصرية:** تتجه الأبحاث التاريخية وتجمع في آن واحد أثر العواصم العربية عامة والقاهرة خاصة في تطوير الليالي والوصول بها إلى درجة الكمال وبالشكل الذي تعرف به اليوم (يحتوي النص النهائي لألف ليلة وليلة على مواد قصصية مصرية يمكن تحديد تاريخها بالقرن 8ه/ 14م.

وبهذا، فقد رحل الكتاب من دائرة إلى أخرى طيلة قرون طويلة، وغيّر من ملابسه وأفكاره وسماته أكثر من مرّة، ولكنّه انتهى في مصر بصورته الشّرقية التي تجمّعت فيه كل أصالة الشرق، وأخذت البطلة المحورية **شهرزاد** الحصة الأكبر من الانتشار والذيوع، وظلّت بشرقيتها ووضوحها وأنوثتها حتى عرفها الغرب فيما بعد، فقام بجهود كبير ة إلى دفعها بالرحيل إلى هناك، فما إن وصل القرن 18م حتى رحلت إلى أوروبا في عصر التنوير الذي كان يموج بعديد التيارات والعواصف والانقلابات سواء في الحياة الفكرية أو السياسية أو الاجتماعية، وحاول الكتاب أن يتمسّك بإطاره وملامحه الشرقية ولكنه حاول عبثا، إذ ارتدى ثيابا جديدة وأفكارا أجنبية واردة عليه وحياة غريبة ...

التأثير الغـربي: حين يحـاول دارسـو الأدب المقـارن رصـد المؤثّرات الاولى لكتاب الليالي العربيـة كمـا كـان يطلـق عليهـا في أوروبا سيجد أمامه ترجمتين شهيرتين: **الأولى** في فرنسـا لـ**أنطوان غالان** سنة 1704م، و**الثانية** في إنجلترا لمجهـول عرفت باسم **Grub Street** سنة 1706م. ويمكن القول أنّ الحكايـات قـد انتقلت إلى أوروبـا عن طريـق المشـافهة قبـل الترجمة حيث يـرى **فريدريش فـون ديـر لاين** أنّ الازدهـار الثاني للحكاية الخرافية بدأ منذ القـرن 11م في الشـرق، وأنـه بدء من القرن 11م عرفت أوروبا الحضـارة الشـرقية من خلال الحـروب الصـليبية، وتـوالت المـؤثرات حين احتكّت بعـد ذلـك بالقسـطنطينية شـرقا، والأنـدلس وصـقلية غربـا، ثم بـدأت الحكايات تتسرّب شفاهيا إلى مختلف البلدان في جنوب ألمانيا وإسـبانيا والبرتغـال... ولكن تبقى ترجمـة **غـالان** ذات إسـهام كبير في تغيّر حال الكتاب الذي بدأ في التغريب في وقت كانت الرومانسية تعصف بأوروبا بعنف شديد.

هنـاك فواصـل كبـيرة بين الكتـاب في أصـله الشـرقي وبين الترجمات الغربية أو التغريب؛ فقـد كـانت شـهرزاد في الأصـل متصـدية للحـاكم المسـتبد فترغمـه وترغبـه في أن يحـول تيـار العنف والانتقام إلى تيار التسـامح والحكمـة، وكـل ذلـك تفعلـه بعقلها وليس بقلبها، لتتحول إلى غربية لا تمت بصلة إلى الأصل الشـرقي إلا في الاسـم، تمـيزت بحركاتهـا المثـيرة جنسـيا وأفكارهـا وقضـاياها الغربيـة، من بين من ألّفـوا أعمـالا أدبيـة تحاكي ألف ليلة وليلة نذكر: **غوليت** الـذي ألّـف **ربـع سـاعة وساعة، وألف ساعة وسـاعة** (1714م) وتحكي عن ملـك فارسي فقد بصره وقرر وزراءه أن يحكوا لـه حكايـة مـدة كـل ربع ساعة حتى يأتيه العلاج من مكان بعيد..ـ

أنطوان هاملتون الذي ألّـف **وردة الشوك** 1730م حـاول الحديث عن ليالي أخرى شعرت فيها شهرزاد بـالتعب ولم تعـد قـادرة على الحكي لتخلص نفسـها، فتواصـل أختهـا الحكي في مكانها وتخلصها من القتل المحتومـ

غازوت ألّف **ألف لَغْوٍ ولَغْـوٍ**، ومن أشـهر الأعمـال أيضـا مـا كتبـه **تيوفيل غوتييه** في روايتـه (الليلـة الثانيـة بعـد الألـف) و**إدغــار ألان بــو** في روايتــه (الليلــة الثانيــة بعــد الألــف)**، ودورنييه، وبيار لويس، ومارك تــوين** في روايتــه (الليلــة الثانية بعـد الألـف)**...** وتـأثّر بهـا الألمـاني **غوته** في مسـرحيته **فاوست،** وكتب الشاعر الأرجنتيني **لويس بورخيس** قصـيدة **استعارات ألف ليلة وليلة** في مجلة فصول خصصـت ثلاثـة أعداد لألـف ليلـة وليلـة، وكتبت **إيزابيلا إيلّينـدي (حكايـات إيفالونا)** وسمحت بذلك بدخول الحكاية إلى أمريكا اللاتينية...

بعـد الجولـة الطويلـة للكتـاب في أوروبـا يعـود إلى العـالم العربي بـدء بالعقّـاد في قصـيدته **شهرزاد وسـحر الحـديث** 1928م، ليتبعه **أحمـد خميس** في قصـيدة **ليـالي شـهرزاد** 1949م، ويتوالى التّأليف وتوظيف أسطورة شهرزاد كل حسب ظروف الكاتب والعصر الـذي عـاش فيـه، فتظهـر شـهرزاد في ظل الإيديولوجيات مع **معين بسيسو** في **شهرزاد وفارس الأمل جمال عبد الناصر، و(دموع شــهريار، وتريــدين، والمجد للضفائر الطويلة)** للشاعر **نزار قباني...**

الدّرس الرّابع:

أسطورة شهرزاد في الأدب العربي:

_____في القرن 19م أدرك العـرب أنّهم يعيشـون زمنـا ولّى، وأنّ غيرهم فـاتهم عسـكريا وعلميـا وحضـاريا، فـذهب البعض منهم إلى محاولـة تجـاوز الوضـع بـالعودة إلى الأصـل والاقتـداء بـه، وذهب البعض الآخر إلى الاقتداء بـالآخر، والانفتـاح على الغـرب والتأثّر به، وتطلّب ذلـك تغيـير طبيعـة التعليم وتأسـيس التعليم المــدني والســماح لمــدارس الإرســاليات التبشــيرية بالقيــام وإرسال البعثات العليمـة إلى أوروبـا وخاصـة فرنسـا، فنتج عن ذلـك أن اطّلـع المثقّفـون العـرب على نصـوص أدبيـة إبداعيـة

أوروبية وظّفت شخصية شهرزاد، فتعجّبوا من اهتمام الأدباء العرب بها، وأعجبوا بالطريقة التي تعامل بها الأدباء الأوروبيون معها، وأدركوا أنها لم تعد مجرد شخصية قصصية ثابتة في نص حكائي ثابت بدوره، وإنّما تحوّلت إلى شخصية حيّة خرجت من النص الحكائي لتعيش في الزّمن الحاضر وتشاطر الناس همومهم وأحلامهم، وتتخذ المواقف التي لا يجرؤون على الجهر بها خشية سلطة من السلطات. وبذلك؛ حزمت شهرزاد أمتعنها الغربية لتظهر من جديد عند العرب من خلال إبداعاتهم الشعرية والروائية والمسرحية...

1_ **شهرزاد في الشّعر:** يبدو أنّ **عبّاس محمود العقّاد** أول شاعر عربي وظّف أسطورة شهرزاد في شعره؛ حيث استلهم سنة 1928م في قصيدته (شهرزاد وسحر الحديث) القصة الإطار لينظم شعرا قصّه شهريار وخيانة زوجته له وانتقامه من جنس الأنثى حتى كاد يقضي عليها، ثم معالجة شهرزاد له بفضل جمالها وذكائها وسحر حديثها. وبعد سنوات تظهر شخصية شهرزاد عند الشاعر الجزائري **عبد الله شريط** في قصيدته **شهرزاد** 1948م ضمن ديوانه (الرماد) حيث قصر الشاعر فتنة شهرزاد على كونها جسدا جميلا يظل شهريار في ظمإ إليه منبهرا به متعبّدا في محرابه لا يحيد عنه، فهي الماكرة التي تجعله دائم التفكير بها، فيغدو شهريار:

"رضيع يعيش بما تكتمين.." ويظل يسأل:

"أما في ابتسامتك روح طهور يكاشفني عمق هذي العيون..."

"أما فيك يا شهرزاديَ حوا تشاطر آدم عبء السنين؟"

ويخلص الشاعر إلى النهاية التي خلص إليها شهريار، فقد ملّ الأجساد وهفت نفسه إلى المعرفة:

"أما ملّ جسمكِ جسمي يوما أما خلف هذا وذاك فتون؟"

وفي سنة 1949م نشر **أحمد خميس** في مجلة الهلال المصرية قصيدته **ليالي شهريار،** وأتبعها في السنة الموالية

بقصيدة **شهرزاد 2000ـ** ومنذ مطلع الخمسينيات تزايدت وتيرة توظيف شهرزاد في الشعر العربي المعاصر، ففي العراق وظّفها كل من **يوسف عزالدين** في قصيدته **حب شهرزاد،** وكتبت

عاتكة الخزرجي قصيدة (شهرزاد في القرن العشرين، وأحلام شهرزاد)، و**سليمان مظهر** في (الساحرة العجيبة)، و**محمد مهران** (بغداد في الصف)، و**البيّاتي** (الحريم، شيء من ألف ليلة، الجرادة الذهبية، العرّاف الأعمى)، ففي قصيدة "الحريم" جعل البياتي شهرزاد رمزا للتحرر السياسي والثورة علة وضع المرأة الشرقية التي كبّلتها قيود العادات والتقاليد وأسوار الحريم، ومثلما حررت شهرزاد بنات جنسها من الطاغية ها هو الشعار يدعوها إلى حمل السلاح لهدم أسوار الحريم:

"ويعود فارسها يغنّي، تحت شرفتها: حياتي شهرزاد

كحياة باقي الناس كانت، كالفقاعة في الهواء

حتى حملت معي السلاح

سلاح ثورتنا على الشرق القديم

وهدّمت أسوار الحريم".

وقد وردت لـ**نزار قباني** ثلاث قصائد وظّف فيها شهرزاد وشهريار ضمن ديوانه (الرسم بالكلمات) 1966م، الأولى قصيدة **دموع شهريار** التي يصوّر فيها عجز الرجل العربي وانهزامه وإدمانه الجنس مثل أيّ مخدّر هربا من الواقع المأساوي، ويصوّر في **تريدين** تهافت المرأة على الماديات والسّلطة والمظاهر:

"وبعد..

أيا شهرزاد النساء

أنا عامل من دمشق.. فقير

رغيفي أغمّسه بالدماء

شعوري بسيط، وأجري بسيط

وأومن بالخبز والأولياء وأحلم بالحب كالآخرين

....

تريدين مثل جميع النساء

تريدين ثامنة المعجزات

وليس لديّ..

سوى كبريائي.."

وفي القصيدة الثالثة **المجد للضفائر الطويلة** يمجّد الحب والعواطف الإنسانية الصادقة في مواجهة الظّلم والجبروت. وفي مطلع السبعينيات كتب **عبد الرحيم عمر** (كيف ماتت شهرزاد)، ونشر **خالد أبو خالد (**شهرزاد في الليلة الثانية بعد الألف)، وكتب سنة 1980م **عبد العزيز المقالح** من اليمن قصيدة(رسالة إلى عمرو بن ميزيقيا) مستحضرا هذه الشخصية التي خانت الوطن والأرض والناس رابطا بينها وبين شهريار جاعلا منهما أكبر سفاحين عرفهما التاريخ. وفي مطلع التسعينيات كتب **نزار قباني** من جديد محملا شهرزاد رسالة سياسية في قصيدته **حوار مع امرأة غير ملتزمة، وتاريخنا ليس سوى إشاعة** ليحرّضها على الثورة والتحرر من كل القيود:

"ثوري أحبّك أن تثوري

ثوري على شرق السبايا.. والثكايا والبخور

ثوري على التاريخ، وانتصري على الوهم الكبير

لا ترهبي أحدا، فإن الشمس مقبرة النسور

ثوري على شرق يراك، وليمة فوق السرير.."

وبهذا، فقد شغلت شهرزاد وجدان الشعراء العرب المعاصرين؛ فهي عند البعض منهم رمز للثورة وللتحدّي، وعند البعض الآخر رمز للحبّ وللأنوثة وللتحرّر... وتظلّ شهرزاد رمزا للقهر المسلّط على الإنسان العربي عموما، ورمزا لاضطهاد المرأة المشرقية خصوصا باسم الدّين والعادات والتقاليد... إنّها رمز متغيّر بتغيّر أوضاع الإنسان العربي المعاصر في صراعه مع ذاته ومع الآخر.

2_ **شهرزاد في المسرح:** يبدو أنّ **توفيق الحكيم** هو أوّل كاتب مسرحي استلهم أسطورة شهرزاد ووظّفها في مسرحيته (شهرزاد) سنة 1928م، وهي الفترة نفسها التي وظّفت فيها في الشعر، وكانت مسرحيته بتأثير من الكاتب الفرنسي **هنري دي رينيه.** وفي بداية الخمسينيات قدّم الأديب اللبناني **أديب مروة** مسرحية بعنوان (عودة شهرزاد) يروي فيها أن شهرزاد مستعدّة للخروج من طيّات التاريخ والتضحية بخلودها لرؤية ما يحدث حاليا في عالم الرجال وما استجدّ فيه، وعندما تحقّق ذلك تسرع الخطى بالعودة إلى التاريخ ثانية لأنّ ما رأته أصابها بالإحباط وبخيبة أمل كبيرة. أمّا **علي أحمد باكثير** في مسرحيته (شهرزاد) 1953م فقد غيّر من مجرى الأحداث، وجعل شهريار يقتل زوجته الأولى البريئة لأنه يعاني من عجز جنسي فراح يقتل كل يوم فتاة حتى لا تنكشف حقيقته. وتتوالى المسرحيات في الظهور في كل البلدان العربية موظّفة شهرزاد بمختلف أبعادها الفكرية والإيديولوجية، واختلفت دلالاتها وإيحاءاتها باختلاف العهود والبيئات، إلا أنها بقيت بالنسبة لكتّاب المسرح مبعوثهم إلى المستقبل الذي يستشرفونه من خلال هذا الرمز المتجدّد.

3_ **شهرزاد في الرواية:** كانت البداية مع **توفيق الحكيم** **وطه حسين** سنة 1936م حين أصدرا نصا سرديا مشتركا بعنوان (القصر المسحور) ضمّناه أفكارهما في حرّية الأديب الفكرية على لسان شهرزاد التي وقفت أمام محكمة الزمن دافعت فيها عن نفسها حتّى انتصرت، ثمّ أصدر سنة 1943م **طه حسين** رواية (أحلام شهرزاد) صوّر فيها الأوضاع

السياسية السائدة آنذاك محلّيا وعالميا نتيجة الح ع 2 بأسلوب رمزي. وتتوالى الروايات في توظيف شهرزاد مثل ما نجده عند **هاني الراهب** (ألف ليلة وليلتان)، **واسيني الأعرج** (فاجعة الليلة السابعة بعد الألف)... كما استلهم كتّاب فرانكفونيين الأسطورة مثل **سليمة غزالي** في روايتها (عشّاق شهرزاد (les amants de Chéharazde حيث استعرضت البطلة شهرزاد تاريخها الشخصي من خلال حياتها الأسرية بدء بذكريات الاستعمار والثورة الجزائرية، ثم الاحلام والآمال بالعروبة والأمة العربية التي دغدغت وجدانها بعيد الاستقلال.

وفي نهاية القرن العشرين تعدّدت توظيفات شهرزاد في الأدب العربي بمختلف أجناسه، ويتنوّع مشارب وأفكار الأدباء ونزعاتهم، وانفتاحهم على أفكار وتصوّرات ومفاهيم قد تصل حدّ التناقض أحيانا. وانتقلت شهرزاد من الأدب إلى وسائل الإعلام والإشهار والدّعاية، وعمّت ميادين فنّية متعدّدة كالموسيقى والرقص والنحت والمسلسلات المتلفزة وعالم الإشهار على وجه الخصوص...

الدرس الخامس:

منهج النّقد الأسطوري: تحليل قصيدة المجد للضفائر الطويلة لنزار قباني

تعدّ أسطورة شهرزاد من أكثر الأساطير الموظّفة في الأدب الحديث والمعاصر بكلّ أنواعه/ أجناسه الأدبية، لما تحمله من رسائل مشفّرة يمكن تمريرها إلى المتلقّين على اختلاف مستوياتهم الفكرية والإيديولوجية، ولعلّ الشّاعر المعاصر **نزار قباني** الذي عُرف بشاعر المرأة والسّياسة من الشّعراء الذين استلهموا الأسطورة ووظفوها لتبيان مجموعة من الأبعاد والمقاصد في عديد قصائده مثل: دموع شهريار، وتريدين، وحوار مع امرأة غير ملتزمة، وتاريخنا ليس سوى إشاعة... وسنخصّ دراستنا بقصيدة **المجد للضّفائر الطّويلة،** التي يمكن تحليلها وفق آليات منهج النّقد الأسطوري كما يلي:

1_ **التجلّي:** أوّل ما يتجلّى العنصر الأسطوري في القصيدة من خلال **العنوان**، وهو تجلي ضمني غير صريح يظهر في البنية السّطحية للعنوان؛ إذ يتجلّى موتيف/ ثيمة **الجمال** في قوله: **الضّفائر الطّويلة** التي تحيل إلى شهرزاد المعروفة بجمالها وأناقتها. ومن النّاحية اللّغوية نجد العنوان متكوّنا من ثلاث كلمات/ أسماء مبتدأها (**المجد**)، والخبر شبه الجملة الجار والمجرور (**للضفائر الطويلة**)، ومعروف في العربية أنّ الأسماء تحمل دلالة الثّبات والاستمرارية، وفي (ال) التّعريف تأكيد للشّيء، والضّفائر تعبّر عن الجمال، والمجد يدلّ على الخلود والبقاء والاستمرار والتّباهي والقوّة...

نلمح إذن، مجموعة الخصائص المتعلّقة بالمرأة (الضفائر الطّويلة) ففي الطّول امتداد واستمرار وأصالة، والضّفيرة مرتبطة بالسّنابل أيضا، وتحتاج إلى صبر وإتقان وتفان في العمل (الأنوثة، الجمال، التفنّن...) ممّا يعني أنّ التجلّي غير صريح للأسطورة كاملة ماعدا تجلّي لفكرة الجمال والأنوثة.

ويبرز العنصر الأسطوري أيضا من خلال **اللّازمة**: **عيونها طيران أخضران** دلالة على الخصب والنّماء، خصب أرض بلاد الرافدين (دجلة والفرات)، وتحيل أيضا إلى أسطورة الخصب والنّماء والتجدّد والجمال، كما أنّ العيون ترمز لبغداد الجميلة...

هنا أيضا بروز أسطوري من خلال: **كِلمة جميلة؛** إذ اشتهرت شهرزاد بحكاياتها الجميلة المشوّقة للملك شهريار، وترتبط الكلمة بالحديث والكلام وشهرزاد والحكاية والحكي والسرد...وقد ربطها الشّاعر بالرّاوي (الشاعر نفسه) وهنا تطويع لعنصر الحكي/ الحديث من الأنثى إلى الذّكر.

الاقتباس والتّناص: وقد تجلّت أسطورة شهرزاد في بداية القصيدة من خلال التّناص مع القصة بالبداية بالحك وقد اشتهر عنصر الحكي في بنية الاستهلال في المحكي الشّعبي: **... وكان في بغداد يا حبيتي،** إضافة إلى كلمات مأخوذة من نصّ اللّيالي: **تقول شهرزاد** وهو تجلي صريح باسم الأسطورة، ويظهر أيضا في: **خليفة له ابنة جميلة، بلاد الهند، بلاد الصّين، بغداد، قدّموا تيجانهم...**

الخلفية الأسطورية: وتظهر من خلال الرّاوي؛ فهو متعدّد في القصيدة فهو الشّاعر ثمّ شهرزاد، والمروي له هو المرأة وشهريار، إنّ بنية الحكي مزدوجة بين المحور الذّاتي (الشّاعر) والأسطوري (شهرزاد)، وقد حافظ المروي له عللا عناصر ألف ليلة وليلة، وأضاف عناصر أخرى، كما سلّمت شهرزاد الرّواية لغيرها ولم تعد هي الرّاوية، وقد يكون المروي له الحبيبة، أمّا في نص اللّيالي فإنّ المروي له هو الملك.

2_ **المطاوعة**: هي إحداث تغييرات على العناصر الأسطورية في التّشابه والتّماثل، أو التّغيير والتّحوير (التّضاد والمفارقة)،

ويتمّ التّوظيف الأسطوري تعبيرا عن القضايا والمرجعيات المختلفة؛ إذ وظّفها الغرب لجاجة روحية ليعبّر عن حضارته وزمنه الأوّل، أمّا العرب فاستخدمها طلبا للحرّية.

يبرر التّحوير في القصيدة في عنصر **الحكي** حين أخذ الشّاعر هذه الثّيمة من شهرزاد فصار هو الحاكي/ الرواي وهي المستمعة، مع حفاظه على البنية الاستهلالية للحكاية، والحفاظ أيضا على صيغة السّرد وكأنّها من معجم الحكواتي (و...كان في بغداد يا حبيبتي، في سالف الزّمان)، ثمّ يتحوّل الحكي إلى شهرزاد ومن هنا تكون القصّة الإطار لنصّ اللّيالي، وما قبلها كان واقعيا دمويا، وهذا تطويع على مستوى الحكي المتداول بين الشّاعر وشهرزاد (تقول شهرزاد:).

وقد أحالنا المقطع **وانتقم الخليفة السفّاح** إلى الملوك السّفاحين في التّاريخ القديم الذي يعيد نفسه في الواقع المعاصر؛ ولهذا يبرّر الشاعر سبب إعطاء شهرزاد الحكي من جديد وكأنّه بيرّئ نفسه.

ويظهر التّحوير أيضا على مستوى **الكلمة** التّي يقصد بها القصيدة أو ربّما الحكي بصفة عامّة، ولكنّ الشّاعر قد حافظ على عنصر الزّمن في قوله: **كلّ مساء** ليحيل على اللّيل وما فيه من إيحائية وسحر وسمرٍ. ويتجلّى التّحوير أيضا في الشّرفة؛ إذ يُلقي الشّاعر الكلمةَ والوردة للأميرة وهي على الشّرفة أمّا هو ففي الأسفل (ثنائية الأعلى والأسفل)، أمّا في القصّة الإطار فإنّ شهرزاد تروي للملك القصص وهي جالسة على الأرض على ركبتها، والأمير ممدّد يستمع إليها بكلّ شغفٍ، وقد حرص الشّاعر على الكلمة الجميلة أمّا شهرزاد فقد كانت تحكي الجميل والمأساوي، وفي هذا التّحوير ميل نزار قبّاني إلى الرّومانسية واهتمامه بالورد من قبيل اهتمامه بالمرأة/ الأنوثة ، أو ربّما حملت الوردة معنى السّلام الذي كان يرجوه الشّاعر للأمّة العربية عامّة والعراقية خاصّة.

في القصيدة تتحوّل الصّفيرة رمز الأنوثة والجمال إلى السّنابل الصّفراء كالذّهب وهي بذلك نرمز إلى العراق من

خصب أرضه وعطائها، **وانتقم الخليفة السفّاح من ضفائر الأميرة** كما قتل شهريار فتيات المملكة من قبل، وفيه إحالة على جور الحكّام وتعسّفهم ضدّ المرأة، وفي الأخير قُتل الشّاعر لأنّه صاحب القرار في القصيدة ويشكّل عقبة أمام السّلطة كما شكّلت شهرزاد عقبة أمام الملك لقتل الفتيات، ولكن الشيء المؤكّد حتّى وإن اختفى الشّاعر إو شهرزاد فإنّ الحكي يبقى موجودا.

للمكان الشّعري في القصيدة حضور مكثّف للأمكنة: **بغداد، القصر، الشّرفة، الهند، الصّين** كلّ مكان يحيل على الحضارة والقوّة، والتّاريخ؛ فبغداد مرتبطة بالخليفة السّفاح والجوع والقتل، وسلام مقيّد بقوافل العبيد والذّهب، والحداد، والحزن، والخليفة الحقود، وأفكاره وقلبه من الخشب، والقتل... وقد بدأ في القصر حدوث شيء ما ينبئ بالتغيّر، ثمّ عمّم إلى مدن العراق، وهو ما عرفته العراق تاريخيا. وتجدر الإشارة أنّ بعض الشّعراء المعاصرين قد اهتمّوا بالعراق من قبيل **بدر شاكر السيّاب** وكتب عنها من قتل وحرق وجوع (ثنائية الجدب والخصب). أمّا القصر فقد أحال إلى السّلطة، وفيه الأميرة الجميلة (الجمال) التي قد تكون بؤرة للتّغيير، أمّا الشّرفة فهي الانفتاح والرّغبة في الاطّلاع على العالم الخارجي والتحرر من قيود القصر...

3_ **الإشعاع**: يتّم توظيف الأسطورة في الشّعر العربي كقناع تحيل إلى أبعاد سياسية واجتماعية وتاريخية وجمالية؛ تحمل العديد من الرّسائل الإيحائية.

أ_ **البعد السّياسي**: كتب قبّاني القصيدة في نهاية الخمسينيات وبداية السّتينيات، وهي فترة مضطربة من التّاريخ العربي من استعمار وحماية وانتداب... لهذا استغلّ الشّاعر الوضع وعكسه في قصيده مستفيدا من التاريخ القديم الذي يعيد نفسه؛ فتبدأ القصيدة بالانتقام، وجوع البلاد، وقهر الخليفة لشعبه ماديا ومعنويا، من غياب للدّيمقراطية بقطع رأس الشاعر، وإطلاق الجنود للحرق فيه غطرسة وتجبّر، ويوجد أيضا تنبّؤ بتغيّر الأوضاع وزوال الحكم في قوله: **سيمسح الزمان**

يا حبيبتي خليفة الزمان وتنتهي القصيدة بتغيير الحيـاة من زوال للقهـر والاسـتبداد وإحلال محلّهـا الدّيمقراطيـة والحرّيـة، وتنتهي القصيدة بأمل وتفاؤل وطموح بالتّغيير.

ب_ **البعد الاجتماعي**: بروز فكرة الطّبقيـة حين أراد الخليفـة لابنته القياصرة والملوك وقوافـل العبيـد والـذّهب، إنّـه مجتمـع يقوم على الطّبقية والمال والإقطاع، إلا أنّ العلاقة بين الشاعر والأميرة تدلّ على كسر الحاجز الموجود بين الطّبقتين، كمـا أنّ البيـادر موجـودة في المـدن والقـرى والجـوع يمسّـها ولا يمسّ القصر.

ج_ **البعد التاريخي**: تأكيد أنّ تاريخ بغـداد يعيـد نفسـه عنـدما قـال الشـاعر: **انتقم الخليفـة السـفّاح**؛ إذ اسـتخدم كلمـة الخليفة وليس الملك أو الأمير لأنّ الخلافة مرتبطة بالمسـلمين (العالم الإسلامي).

د_ **البعد الجمالي:** تنتمي القصيدة إلى الشّعر الحـر المتحـرّر من قيود الوزن والقافية، والتوظيف الاسطوري أيضا جديـد في الشّعر العربي، يظهر في القصيدة عناصر حكائية على مسـتوى النص الشعري، وقد كان التّوظيف جماليا حين استعان الشّـاعر ببعض مكوّنـات النص السّـردي من خلال عنصـر: **الحكي، والحوار، واللغة الشّعرية،** بالإضافة إلى العنصر الأسطوري هنـاك توظيـف عـامّ للرّمـز أبـرز شخصـية الشـاعر الشـاعرية والذّاتية من خلال الجمال والكلمة والحكي.

إذن، حفلت القصيدة بالجانب الأسطوري لأسـطورة شـهرزاد التي عكست الواقع العربي المزري والمريـر العـالق في عديـد المشاكل على المستوى الداخلي والخارجي، واستمرار العقليـة الشرقية التي تمجّد الجمـال والأنوثـة، وفي الـوقت ذاتـه تقمـع الحريـات وتكبّلهـا، فقـد حـاول الشـاعر فضـح العقليـة العربيـة الحاكمة القـاهرة لشـعوبها من أجـل خدمـة مصـالحها الخاصّـة، وقد كان التوظيف الأسطوري بارزا واضحا أحيانا وجزئيا مضمرا حيانا أخرى ممّا زاد من جمال القصيدة وإيحائيتها.

الدّرس السادس: صورة الشعوب

(تصوير الآداب القومية للبلاد وللشعوب الأخرى)

يعدّ ميدان صورة الشعوب من أحدث ميادين الأدب المقارن وأوسعها انتشارا لسهولة البحث فيه؛ لأنّه أيسرها منهجا وأوضحها معالم وأكّدها في الوصول إلى غاية الباحث. ومن المعلوم أنّ الأدب سجل مشاعر الأمة وآرائها، ومن هذه الآراء ما يتعلّق بصلات هذه الأمّة بغيرها، وبالصور التي تكونها لنفسها عما سواها من الأمم بناء على هذه الصلات، ويهتم الباحث في هذا الميدان بإبراز الصورة كاملة كما تنعكس في مرآة الأدب القومي لأمة من الأمم. وتختلف هذه الصورة فقد بقصد الباحث إلى شرح صورة شعب ما كما هي في مؤلفات كاتب واحد من كتّاب بلد ما، أو يقصد إلى بيان الصورة نفسها ولكن في أدب بأكمله مثل صورة مصر في الأدب الإنجليزي.

ويمكننا توضيح منهج البحث العام في هذا الميدان:

1_ يبدأ الباحث ببيان الطريقة التي تكوّنت بها أفكار أمة ما في أدبها عن الشعب الذي يقصد إلى وصف صورته في ذلك الادب، وللمهاجرين والرحّالة من الكتّاب فضل كبير في تكوين هذه الأفكار؛ لأنهم الذين ينقلون إلى أممهم ويصفون في أدبهم صور ما شاهدوه في البلاد الأخرى، ويؤوّلون هذه المشاهد ويشرحونها بما يتّفق وميولاتهم وما تمليه عليهم أحوالهم النفسية والاجتماعية. ومثال ذلك هجرة **مدام دوستايل** إلى ألمانيا بسبب الأوضاع السيئة في فرنسا جرّاء طغيان **نابوليون** ومن تحكّمه في حرّية الأفكار، فكانت تنشد في هجرتها بلدا تتمتّع فيه بتلك الحرية التي حرمت منها في فرنسا، فجاءت آراؤها في كتابها مشوبة بنوع من المثالية التي تحلم بها أضفتها على كلّ ما رأت وما شرحت.وقد أثّرت بإدراكها هذا في جيل من الكتّاب والرحّالة الفرنسيين، وظلّت ألمانيا في

إنتاجاتهم بلد الحرية الفنية في المسرحيات والشعر، كما ظلّت بلد الحياة المرحة الطليقة التي يتمتع أهلها بملذّات الحياة في كنف حرية رحبة الآفاق.

2_ على الباحث أن يتعرّض لتحديد ما رآه الرحالة للبلاد الأخرى، فلم تر **مدام دو ستايل** مثلا من ألمانيا غير رجال الأدب من المجتمعات الأرستقراطية في مقاطعة "ساكس" وغير رجال السياسة وبعض رجال الدين في برلين، وبذلك تحدّدت نظرتها الفاصلة في تصويرها لألمانيا. كذلك لم ير **أحمد شوقي** من إسبانيا إلا المدن التي زارها زيارة عابرة، ولم يهتم إلا بالحديث إسبانيا المسلمة وآثارها (الأندلس)، وقد عاش بثقافته وميوله إلى الماضي دون أن يُعنى بتصوير البلاد وحاضرها.

3_ ثم الانتقال إلى دراسة صدى آراء الرحالة من الكتّاب لدى أبناء أمّتهم ممن تحدّثوا عن البلد نفسه أو أرادوا وصفه، وتقديم نماذج بشرية لأهله، وترتسم بذلك أجزاء الصورة الأدبية للبلاد والشعوب الأجنبية، وقد تكون هذه الصورة مستوفية الأجزاء فيما إذا تحدّث الكاتب عن المظاهر المختلفة للبلد الآخر من مناظر طبيعية وعادات وتقاليد وطبائع ونظم... ومثال ذلك الكتّاب العرب ورحّالتها الذين لم يروا من إسبانيا إلا الجانب الإسلامي وظلّا يبكون على الفردوس المفقود...

لكن الصورة الأدبية التي تتكوّن على هذا النحو قد تكون **صادقة** أمينة في تعبيرها عن طبيعة البلد ونفسية ساكنيه، بل كثيرا ما تختلط الحقائق فيها بمزاعم **لا أصل لها (خاطئة أو مشوّهة)** أو بتأويلات مبالغ فيها، فتخرج بذلك عن حدود الواقع وتصير من خلق الآداب المختلفة.

ومن الواضح أنّ العوامل النّفسية والاجتماعية تتضافر لخلق العناصر المهمّة والأفكار العامّة التي تلعب دورها في تكوين عقيدة شعب في شعب آخر، فتصبغها بصبغتها حيت تتكوّن، ثم تساعد على رواجها لدى ذلك الشّعب. وقد تتغيّر تبعا لتلك العوامل الصّور الأدبية للشّعوب إلى ما هو خير في الصّور

السّابقة أو إلى ما هو شرّ منها، مثال ذلك **صور الشرق الإسلامي في الأدب الفرنسي** التي اختلفت من عصر لآخر؛ ففي العصور الوسطى التي سادت فيها النزعات الدينية صوّروا المسلمين على أنّهم وثنيين لا أخلاق لهم، وفي القرنين 17/18م اختلفت الصورة، فأصبح الشرق بهيّ الطّلعة، خصب الخيال، مهذّب الخلق، متسامح وغير متعصّب...وذلك بسبب حسن الاستقبال الذي عني به الرحالة الفرنسيون أثناء رحلاتهم إلى الشرق...

الدرس السابع:

نموذج تطبيقي عن صورة الشعوب: صورة الأنا والآخر في شعر الثورة الجزائرية

عاشت الأمة العربية في القرن العشرين اضطرابات سياسية هائلة زعزعت كيانها، وغيرت أوضاعها من السيئ إلى الأسوأ، نتيجة الاحتلال والاستعمار بشتى أنواعه السياسية والفكرية، والجزائر لم تكن بمنأى عن ذلك الاستعمار الغاشم؛ الاستعمار الفرنسي الذي استوطنها واستباحها لأزيد من قرن وثلاثة عقود. أكيد أنها مدة طويلة خلّفت عدة صور وآثار سلبية عن ذلك المستدمر جسدته الإبداعات الأدبية وبالخصوص الشعرية فيما يعرف بصورة الشعوب ، وبفعل التأثير والتأثر تشكلت تلك الصورة ، وكما يقول **غريبار**« إنها تعلّم الشعوب التعارف أكثر لمعرفة أوهامها حول بعضها البعض».

إنّ التعايش الاجتماعي يقتضي ضرورة تشكيل نسيج من العلاقات بين الأفراد، يحكمها التفاعل العلائقي، تأثيرا وتأثرا، تنافرا وانجذابا، كل يسعى للتعبير عن ذاته واثبات وجودها وتميزها عن غيرها.

ومن هنا فلمعرفة الذات أو الأنا يتوجب معرفة الآخر لأنه بالضد تتضح الأشياء، فالأنا في هذه الدّراسة هي الأنا الجزائرية المستعمَرة المكافحة المضطهَدة العربية النّامية من بلدان العالم الثالث، والآخر هو الفرنسي المستعمِر الغاصب المضطهد الغربي الأوروبي المتطور،فإن الآخر هو عملية الانطباعات والآراء والمشاعر نحو الأشخاص الآخرين، والتفكير فيهم وفي سماتهم وأحوالهم الداخلية التي تشكل **الصورة القومية،** والتي تعني الكيفية التي يتصور بها مجتمع مجتمعا آخر، سواء كانت معبّرة عن الحقيقة أو إخضاع صورة ذلك المجتمع لعملية تشويه معتمدة أو غير معتمدة.

إنّ إقصاء أو إبعاد الآخر إما سياسيا أو دينيا أو ثقافيا يعني عدم الاعتراف بوجوده، وهذا يؤدي إلى صراع من خلاله يحاول الآخر أن يثبت وجوده للأنا، وتحاول الأنا أن تثبت عدم حاجتها للآخر، فالأنا مستعلية تؤمن بكمالها وتمامها. والتفكير المتأدلج يرى بأن الاعتراف بالآخر يعبر عن نقص الأنا، فالعلاقة بينهما إذن علاقة **وحدة مع تباين**، بمعنى أن المجتمع يفشل في معرفة وتقدير نعمة الاختلاف، ويفشل في معرفة فضل التعددية والتنوع، وبالتالي يؤدي إلى فشل جماعي ينتج عنه الصّراعات البشرية.

كثيرا ما يتم تلقي صورة الآخر عبر ترجمة النص الأدبي وتوضيحه بمقدمات، وعبر مقالات نقدية ودراسات أدبية تتناول الآداب الأجنبية، أو عبر الرحلات والحروب والاستعمار.

هذا الأخير الذي يترك صورة مشوهة عنه في البلاد المستعمَرة، حيث تؤدي العلاقات العدائية بين الشعوب إلى تكوين صورة سلبية عن الآخر أو ما يمكن أن نسميه **التشويه السلبي** ، فتبدو صورة المستعمر في الأدب العربي مشوهة في كثير من الأحيان، وتكون وظيفة صورة الآخر « إثارة مشاعر العداء اتجاه الآخر، ومشاعر الولاء و التضامن والتوحّد اتجاه الذات أو الأنا أو النحن، وبذلك تتحول الصورة إلى وسيلة من وسائل التعبئة النفسية ».

وباعتبار الشاعر لسان حال أمته فإنه فسح المجال للتعبير عن ذاته وعلاقتها مع الآخر، خاصة الآخر المستعمر، يعرض

تجارب العصر الراهن بالطريقة التي يراها مناسبة بعد أن يجعل منها موضوعا ذاتيا يرتقي إلى درجة الاهتمامات الخاصة، والمشاغل الذاتية لديه، ومن أكثر الموضوعات جذبا للشاعر العربي الحديث والمعاصر الموضوع القومي والاجتماعي والسياسي، لسبب بسيط هو أن هذا الشعرُ أثناء أو في أعقاب الحروب أو الثورات التحريرية.

وقد استطاع الشعراء أن يرسموا صورا رائعة أبدعوا في صنعها إزاء مختلف الأوضاع انطلاقا من الذات مرورا إلى الآخر ، وخير من جسد هذه الصور شاعر الثورة الجزائرية **مفدي زكريا** ، الذي كانت كلماته مدوية أكثر من دبابات العدو الغاصب، فقدم في حلّة جميلة صورة الذّات الجزائرية المناضلة المدافعة عن حقوقها وأرضها المسلوبة بالقوة، صورة الصمود والتحدي للأعداء، ورفض الحلول السلمية والإصرار على المضي قدما في درب الثورة حتى النصر المبين ، يقول.

لا سِلم في الأرض ما دامت قضيتنا لم تلق في الأرض بالقسط الموازينا

ثرنا على الظلم لا نلوي على أحد لا شيء في الأرض دون العزيز يرضينا

فلا الرياح و لا الرعود و لا الجراح و لا القيود تقف حاجزا أمام إصرارهم وتحديهم للمستدمر، و لا تخيف شعبا ثار ضد الشقاء والهوان ، يقول:

اعصفي يا رياح واقصفي يا رعود

واثخني يا جراح واحدَقي يا قيود

نحن قوم أباة

ليس فينا الجبان

قد سئمنا الحياة

في الشقا والهوان

لا نمل الكفاح لا نمل الجهاد

في سبيل البلاد.

تحمل الأبيات في طياتها صورا من التحدي على الرغم من عدم التكافؤ في القوة والعتاد.

كما نادى بالحرية والاستقلال لأنهما مكسب ذاتي وحق مشروع لكل أمة وشعب، ففي قصيدته **حروفها حمراء** يردد قائلا:

نحن نبغي استقلالنا...حرِّفوه... ما استطعتم...إن صدّ عنه الحياء...
لقِّبوه تكافلا...وارتباطا ما عساه، تهمّنا الأسماء؟
إن جهلتم طريقـــــــــــــه...فعليهـــــــــــــا (لافتات)...حروفها حمراء!
اعتراف...فدولة...فسلام فكلام ...فموعد... فجلاء

إن الذات تأبى الانصياع والخضوع للآخر، خاصة إذا كان يمتلك الصفات الذميمة، وترى نفسها عزيزة أصيلة كريمة، ففي إلياذة الجزائر يفتخر الشاعر بانتمائه لوطنه المعبر عن أناه الجزائرية، مشيّدا بأعمال وانجازات علمائها في جميع المجالات، يقول:

أصالة هذي البلاد الكريمة تجل كفاح النفوس العظيمة
تحي أبا حمزة في بنيها وأفكاره النيرات العليمة
وتكبر عالمها الأخضر ي، وآراءه الناصعات السليمة
وعالم بونة مروان مهما تصدى لفك الرموز القديمة
عباقر أرض الجزائر كون تموج به المعجزات الجسيمة
وفي الشرق يبهرنا عبده فيقفو رشيد خطاه الحكيمة

الجزائر موطن المعجزات والثورات، وحجة الله في الكائنات، ولوحة في سجل الخلود، وأسطورة رددتها القرون وعروس الدنيا التي استمد منها الصباح السنا. لكن المحتل لم يتركها بهذه الصفات، بل أراد تلويثها بقذارته وأفعاله المشينة

لتخنق أنفاس شعب يريد الحياة، فقوبل بالتصدي والعزيمـة من طرف الثوار حيث يقول الشاعر على لسان بطله الجندي:

سوف لا ألقي السلاح
سوف لا تبرح كفي بندقية
سوف لا يفرغ جيبي من رصاص
سوف لا يهدأ حقدي دون ثأري
سأظل الشعلة الحمراء في وجه عدوي
سأظل الطعنة الصماء في ظهر عدوي.

الإصـرار والتحـدي سـمة الـذات الجزائريـة الثـائرة، يقـدمها المـؤرخ **أبـو القاسـم سـعد الله** قربانـا للحرّيـة في سـبيل الـوطن والاستشـهاد لاسـترداد كرامتـه، ففي قصـيدة **الطين** يحثّ المجاهد على الكفاح في قوله:

يا أخي الضّارب في دنيا الكفاح
أيها السّاخر من عصف الرياح
يا ابن أمي أيها الدّامي الجراح
لا تفزع، ابشر بإشراق الصباح
فالغد المنشود خفّاق الجناح
يا أخي الرّابض في تلك البطاح
إنك اليوم سفير الفـــلاح
حولك شعب وآمال فساح
فَخُذْ الحق اغتصابا واكتساح .

فما يأخذ بالقوة لا يُسـتردّ إلّا بـالقوّة فتصـبح الأسـوار السّـميكة الممتنعـة حطامـا، والأعمـاق الحانقـة آفاقـا ممتـدة، والجثث والعفونـة حيـاة حـرة كريمـة، والجـروح والآلام ذكريـات تـزكي النخوة، فالثورة الزّاحمة لا تتخطى الأسوار والأبـواب والأقفـال، وإنما تجرفها في طريقها وتذروها عبر الفضاء.

هذا ليس حكـرا على الـذات الذكوريـة فقـط، فقـد سـاهمت **الأنا الأنثوية** بقسط كبير بالجهـاد والنهـوض في وجـه العـدو، رغم الضعف والقمع، يتغنّى بها شاعر الثورة قائلا:

وصبايا مخـدرات تـباري كاللبـؤات تســتفز الجنودا

شاركت في الجـهاد آدم حوا ومدت معاصــما وزنـــودا
أعملت في الجــراح أنملهــا الــل دن وفي الحرب غصنها الأملودا
فمضـى الشـعب بالجمـاجم يبـني أمـة حـرة، وعـــزا وطيــدا.

وبهذا يخصص الشـاعر في أوت 1956م نشـيدا سـجل فيـه موقفها الشجاع اتجاه الثورة والتزامها المطلق نحوها قائلا:

أنا بنت الجزائر أنا بنت العرب
يوم نادى المنادي ودعا للكفاح
قمت أحمي بلادي وتركت المزاح
وصدقت جهادي وغدوت الجناح
أنبري للأعادي وأداوي الجراح
أنا بنت الجزائر أنا بنت العرب
في صفوف القتال أنا ألهب نارا
من أعالي الجبال أنا أدعو البدارى
في معاني النضال أنا كنت المنارا
وتركت الرجال في جهادي خياري
أنا أرمي القنابل والمسدس جنبي
أنا أهوى المناضل أصطفيه بحبي
أنا أفدي المقاتل بعيوني وقلبي
وأنادي البواسل حطموا غل شعبي
أنا بنت الجزائر أنا بنت العرب.

البنت الجزائريـة العفيفـة الطـاهرة بعيـدة عن الـدنس وكـانت لحواء في الخالدات مثـالا فريـدا عـدمت مثالـه. يـترنم **مفدي** بعفتها منشدا:

وحاشــاك، حاشــاك بنت الأصــالة ومن شــرّفت جنـــسها ورجاله
وصــان شــبابك بنت الحلا ل ، كمــا صــنت عرضك بين الحثالة
سـلكت الطريـق السليـــم القـويم المـبين فجنـــبك العقل سبــل الضلالة

وأضـفى عليـك جلال الحيـاء جمـال الحيـاة، فـصنت جـــلاله
وهالك من جنسك الابتذا ل، فعفت حقارتـه وابتـــذاله.

هذه صورة مبسطة عن المرأة الجزائرية رمز الذات الوطنيـة والعربية، المتمسكة بالدين والعادات والتقليد، المقدسة للرجل الثــوري المكــافح، عكس المــرأة الأوروبيــة الممثلــة للآخــر المنحرف المنحل، فيصورها **مفـدي زكريا** على خلاف صـورة الأنـا الأنثويـة الجزائريـة، يقـول من واقـع عايشـه وشـاهده من نساء المستعمر البعيدة عن الأخلاق:

ومنهن كــالعنز بــادي الرذيلــة يُـدللن بالعــار بيـــــن القبيلة
يشــمّرن ذيلا عن العـــورا ت، يـثرن فضــول النّفــوس الدّخيلة
ويسلكن غير الطريق السّو يّ كخابط ليـــلٍ أضاع دليله
وفــوق الطريــق وتحت الطــري ق يهِمن كــسكران ضـل سبـيله
خنافس يكشفن ساقا كأ نّ القيامـة قامـــت لوأد الفضيلة
جلابيبهن القصـــار الطـــوا ل، كـــأحلامهن القصــار الطويلـه
بصـائرهن كأبصاره ن مرنّحـة، خاســـئات، كليلـه
وأخلاقهن، كوجوههن بواسر، ممتـــــقعات، عليله
وأجسادهن قطـاع غيـار فكـــــل القطاعـات يكفي بديله
وإذا جــف مــاء الحيــاء بــأنثى فلمــا لا تجـــف الطباع الأصيلة .

فهذه رؤية الشاعر للآخر من خلال المرأة التي تمثل الركــيزة الأساسية في المجتمع، والمدرسـة الـتي تـربي وتعلم الأجيـال،

لكنها امرأة شبيهة بالماعز لا تسير في طريق مستقيم تنم عن قلة الحياء.

وعلى صعيد آخر يتعجّب **مفدي** من السّياسة الفرنسية التي يبدع في وصفها ورسمها بأحقر الأوصاف كالظلم والاستبداد والعنهجية والتسلط والاستمتاع بما ليس من حقه ، يقول:

أمن العدل صاحب الدار يشقى ودخيل بها يعيش سعيدا
أمن العدل صاحب الدار يعرى وغريب يحتلّ قصرا مشيدا
ويجوع ابنها فيعدم قوتا وينال الدخيل قصرا رغيدا
ويبيح المستعمرون حماها ويظل ابنها طريدا شريدا

إنّ الاستعمار الفرنسي الممثل للآخر بالنسبة للجزائر هو الظالم الدخيل الذي يتصدر على عرش الجزار سعيدا بدلا من أبنائها، فكأنها الموازين انقلبت ومالت لصالح الطغاة الظالمين. وما هذا إلا نتيجة لعدم تصديق فرنسا ما حدث لها بعد اندلاع الثورة التحريرية، وصرحت في أكثر من مرة أنها تحكمت في زمام الأمور، وأن الجزائر قطعة فرنسية، لكن رغبتها لم تتحقق فأصيبت بخيبة ما آلت إليه، وبذلك استعملت مختلف الأساليب القمعية، مستمتعة بمناظر الوحشية المنفذة على طبقات الشعب الجزائري.

ومن الصور البشعة القاهرة سياستها الإجرامية في اعتقال الثوار في السجون، لتجرعهم سم ومرارة الحياة، وتحشرهم في عداد الذكريات، فأزهقت في ساحاته وزنازينه آلاف الأرواح البريئة.

يصور **أبو القاسم سعد الله** هذه المعاناة في قصيدة **بسجن بربروس** ليستفهم مستنكرا:

أجب بربروس!
أشعبا تعذبه أم حجر؟
وماذا، أأنت الجحيم الذي لا يطاق
أ(باستيل) أنت مليء بجثث

أعادتك أيدي الطغاة
لتخنق أنفاس شعب يريد الحياة.

لكن رغم أصناف التعذيب التي تفنن المستعمر في طرقهـا و في تنفيـذها إلا أن الأنـا الجزائريـة وقفت صـامدة لم تـتزعزع، متصدية متحدية له، كما قال شاعر الثورة مخلدا الشهيد **أحمـد زبانة** في قصيدة **الذبيح الصاعد**:

قام يختال كالمسيح وئيـدا يتهادى نشـوان يتلو النشيدا
باسم الثغر كالملائكـة أو كالـط فـل يسـتقبل الصباح الجديدا
شــامخا أنفــه جلالا وتيهــا رافعــا رأســه يناجي الخلودا
حالما كالكليم كلمـة المج د فشـد الحبـال يبغي الصعودا
وتسامى كالروح في ليلة القـد ر سـلاما يشـع في الكون عيدا
وامتطى مـذبح البطولـة مـع راجــا ووافى السماء يرجو المزيدا
وتعالى مثـل المـؤذن يتلـو كلمـات الهـدى ويدعو الرقودا
اشــنقوني فلســت أخشــى حبلا واصــلبوني فلست أخشى حديدا
وســرى في فم الزمــان زبانــا مثلا في فم الزمان شرودا.

تحمل الأبيات رثاء للشهيد البطل زبانا، لكن لا يوجد فيه بكـاء وعويل، بل هـو رثـاء للتحـدي الصـارخ لقـوى الظلم والطغيـان، يبدو فيه الموت طريقا إلى الحياة الكريمة إلى ساحة الشـرف بدافع الحب للوطن العزيـز. وقـد اسـتفاد **مفدي** من القـرآن الكريم ومن التراث الديني الذي يتحـول فيـه الواقـع إلى شـعر والمادي إلى روحي.

كمـا يفتخـر بـالأمير عبـد القـادر مؤسّـس الدّولـة الجزائريـة الحديثة مصوّرا أصالة الأنا الجزائرية قائلا:

حديثك تتلـوه البنـادق فـــي الـوغى نشـيدا
يُغنّيه الزمان وينشـد
وجيشك ـ عبد القادر ــ اليـوم ظـافر يحطم
هامات الطغاة، ويحصد
وشعبك مأمون الخطى، متمــاسك ومغربـك
الجبار قطر موحـد
فنم في جوار الله ترعاك عيـــــنه ويرعـاك
في دار الخلود (محمد).

لم يكتــف الشــاعر بتقــديم صــورة عن الــذات الجزائريــة المضطهدة فقط، تحدث عن الذّات العربيـة الجماعيـة، وخاصـة طموحه في تحقيق الوحدة المغربية والعربيـة، فـيرى أنّ الأمّـة العربية مشرقها ومغربها خرجت من قيادة الذات وسـلطة الأنـا إلى أيدي الآخر الناهب لثرواتهـا، فالمعانـاة جماعيـة، والشـعور بالاضطهاد، والرغبة في نيـل الحريـة جماعيـة أيضـا، لأنّهم تحت لواء العروبة والإسلام يشكّلون كيانا موحدا كالجسـد الواحـد إذا اشتكى منه عضـو تـداعى لـه سـائر الأعضـاء بالسـهر والحمى، فالذات موجودة أصـلا في الوسـط الاجتمـاعي وليس بخارجـه، وهي حاصل جدي لوجود الفرد في البيئـة أو الوسـط الإنسـاني حيث ينبغي للفرد أن يتعاطى معه لكي يعيش.

إن الأنا تدرك نفسها بفضل العلاقة مع الآخر، فالذات تتشكل ويعاد تشكيلها في المواجهة مع الآخر، لذلك فإن أي تشويه في النظرة للآخر لا بد أن يعي تشويها كامنا في الذات، ومن هنا يتشكل الطرفان كذوات وحيث يتم الاعتراف بالآخر (بكونه ذاتا) تتدفق الذات إلى المشاركة في جهود الآخر فلولا صمود الشعب الجزائري لم تمادت فرنسا في طغيانها
وجبروتها.وبذلك تساهم الذات في علاقتها مع الآخر في تحريرها من العراقيل التي تمنعها من الحياة الإنسانية الكريمة، وهذه الغاية لا يمكن أن تكون فردية فقط؛ لأن الذات إذا كانت شخصية فإن العراقيل التي تمنع الإنسان من الحياة والاستمرار باعتباره ذاتا هي غالبا ما تكون اجتماعية أدارية سياسية اقتصادية تمارس قهرا على الذات.

وبالتالي تمتنع هذه الذات عن التفاعل مع الآخر الذي تراه مدمرا لكينونتها، فكل صورة لا بد أن تنشأ عن وعي مهما كان صغيرا بالأنا مقابل الآخر. إن صورة الأنا أو الآخر في الأعمال الإبداعية هي جزء من التاريخ بالمعنى الواقع والسياسي، جزء من الخيال الاجتماعي والفضاء الثقافي أو الإيديولوجي الذي تقع ضمنه، وبذلك تصبح الهوية مقابل الآخر الذي يكون مناقضا للأنا أو ندا مكملا لها، تبعا للعلاقة التاريخية التي نشأت بينهما مهما كان شكلها ونوعها استعمارية أو تجارية أو ثقافية.