الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة أبو بكر بلقايد
UNIVERSITÉ DE TLEMCEN
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي

تخصص: أدب عربي حديث ومعاصر

المـــــوضـــوع:

القلق في الرّواية الجزائريّة المعاصرة

رواية محمّد حيدار"***ما وراء الخط الآخر***" - أنموذجا

إعداد الطالب (ة):
عرجاني أسماء

إشـــراف:
أ. د. بن عمر محمد

لجنة المناقشة

أ.الدكتور	*طول محمد*	رئيسا
أ.الدكتور	*عمارة حياة*	ممتحنا
أ.الدكتور	*بن عمر محمد*	مشرفا مقررا

العام الجامعي : 1440-1441هـ \ 2018-2019م

بسم الله الرحمن الرحيم
١٤٢٠

إهداء

إلى كلّ مؤمن بالقرآن الكريم

كلّ عالم بلغة التّنزيل الحكيم

كلّ عاشق للغة الضّاد والذّات

إلى الذين يهمّهم أن يكون الأدب حاميا للفضيلة، داعيا للإستقامة، سبيلا للقوامة

الذين يعون رسالة الأديب، لسان العامّة، رسول الكلمة، سفير الأمّة

إلى أمّي... جنّة دنياي وخاتمتي

إلى والدي... سندي وقوّتي

عائلتي... عزوتي وسندي

أختي...رفيقة دربي، شقيقة حلمي

إلى كلّ من أحبّ أسماء في الله

لكم منّي كلّ حبّ واحترام

شكر وتقدير

لا يسعني إلاّ أن أحمد الله تعالى وأشكره، على فضله ومنّته الواسعة..

﴿وَمَا تَوْفِيقِي إِلَّا بِاللَّهِ عَلَيْهِ تَوَكَّلْتُ وَإِلَيْهِ أُنِيبُ﴾ {هود: ٨٨}

هي كلمة على الواجب والأمانة قولها.. هي الوفاء لكلّ من علّمني يوما حرفا..

فلولا أن سخّرهم الله - جلّ وعلا- لي كرسل للعلم ما كنت اليوم في هذا المقام..

أقف وقفة امتنان واحترام....

وفي هذا المقام أشكر جميع أساتذتنا بجامعة تلمسان..على مدّهم يد العون..

وعلى توجيهاتهم وجهودهم المنهجيّة في تبليغ رسالة العلم والأدب للطّلاب..

فجزاكم الله خيرا..

مقدّمة

أضحت الرّواية الآن ديوان العرب وخاصّته لالتقاطها قضايا الإنسان المعاصر ذات المرجعيّات المختلفة، وامتدادها مع الحياة وعوالمها المتعدّدة، عن طريق الصّنعة الرّوائيّة الّتي يملكها المبدع في سبر أغوار الفضاء الذّاتي والجماعي بأبعاده النّفسيّة والاجتماعيّة والثّقافيّة.

وكان لمرارة الواقع الاجتماعي الجزائري أن جعلت الرّواية تنهض منذ أول ظهور سنة **1947م** برواية (***غادة أم القرى***) للكاتب الكبير **أحمد رضا حوحو**، وصولا إلى الكمّ الهائل من تراكماتها العظيمة في الآونة الأخيرة، بهدف إنارة الوعي الفردي والجماعي وتأصيله بين أبناء الشّعب الجزائري، وكذا مواكبة الرّكب الحضاري والفكر الإنساني، فحملت متونها دعوات إلى البناء والإصلاح، وحازت على مكانة هامّة في السّاحة الثّقافيّة والفنيّة والأدبيّة، العربيّة منها العالميّة، لجدارتها في الحبك ومحاكاة الواقع الجزائري في كلّ أبعاده.

ولم تخل المقاربات اللّغوية داخل نسيجها الحكائي من هاجس القلق والخوف والتّوتر الّذي اختصّت به منذ ميلادها المتعثّر بسبب المراحل التّاريخية الّتي مرّت بها الجزائر، خاصّة الأحداث السّياسية والاجتماعيّة وما شهدته في فترة التّسعينات، حيث طبعت الأدباء بطابع خاصّ جعلتهم يعكسون بصدق التّجارب الأليمة والمأساويّة للشّعب الجزائري، وسخّروا منذ ذلك الحين أفكارهم وأقلامهم للتّعبير عن أزماته وصراعاته الدّاخلية والخارجيّة.

لذا طرحت الرّوايات الجزائريّة المعاصرة مواضيع ذات صلة بانشغالات المواطن الرّاهنة، وتطلّعاته المستقبليّة، وأحاطت بمختلف الظّواهر الاجتماعيّة كالإرهاب، العنف، الجريمة، الهجرة، الانتحار...وغيرها من الآفات الّتي أصبحت تنخر قيمنا ومبادئنا، وهي في مجملها تدعو إلى القلق والخوف على الوضع الّذي آل إليه مجتمعنا، والمصير المجهول الّذي ينتظر شبابنا، بالنّظر إلى توجهّاته ومنطلقاته الذّاتية، دون أن ننسى أن الجزائر لازالت محطّ أطماع القوى العالميّة المهيمنة، والّتي طالت مخطّطاتها البنى التحتيّة، الدينيّة، الأخلاقيّة، الاقتصاديّة، الاجتماعيّة، الثّقافيّة الخاصّة بها، وأصبح وضعنا على ما هو عليه الآن من حال مزرية ومعقّدة.

من هنا أردت أن أطرح ظاهرة القلق كموضوع بحث ودراسة في النّص الرّوائي الجزائري تحت عنوان *"القلق في الرّواية الجزائريّة المعاصرة رواية* ***ما وراء الخط الآخر*** *-أنموذجا"*.

وتكمن أهميّتها في أنّ القلق اجتاح بقوّة شعور كلّ واحد منّا، حتّى أُطلق على هذا الزّمن عدّة تسميات منها : "عصر القلق" أو "قلق العصر"، "لعنة العصر"،"قلق الحضارة"،كما أنّ الرّواية الجديدة امتازت بسماته في تقنياتها الفنيّة والحكائيّة، ولأنّها تمحورت حول الذّات الفردانيّة واندفاعاتها الشّعورية تحت وطأة حياة متشظّية تتسارع وتيرتها بشكل مخيف تجاوزت فيه كلّ منطق.

فجاءت رواية "**ما وراء الخطّ الآخر**" رغم حداثة ميلادها، مشحونة بهاجس القلق من أوّل قراءة لعتبتها النّصيّة وصولا إلى استشفافه من الرّوائيّ نفسه، فهي تتناول فترة الحرب العالميّة الثّانية إبّان الاستعمار الفرنسي للجزائر وإقحام الشّعب في أهوالها، وتروي حكاية شابّ اختار المشاركة طوعا فيها لا لشيء سوى بدافع الهرب من فراغ القرية القاتل والهجرة من أجل البحث عن عالم حيويّ مختلف وراء الخطّ الآخر.

أمّا فيما يخصّ أسباب اختيار هذا الموضوع فتعود إلى ما هو ذاتي يتمثّل في الرّغبة العلميّة والطّموح المعرفي في جسّ نبض هذه الحالة النّفسيّة الانفعاليّة داخل العوالم السّرديّة الروائيّة خصوصا وأنّها فكرة جديدة لم يتمّ التّطرّق لها قبلا، والموضوعي في محاولة الإجابة عن إشكاليّات عديدة تتعلّق بجوهر الدّراسة، منها:

-ما معنى هاجس القلق ؟ وما هي أنواعه ومسبّباته ؟.

-كيف فسّرته مختلف النّظريّات العلميّة ؟.

-كيف تجلّى في ميدان الإبداع الفنّي والأدبي عامّة ؟.

-هل عبّر النّص الرّوائي عن حالة القلق الّتي غلبت على المجتمع الجزائري؟.

وللإحاطة بأبعاد هذه الدّراسة، ارتأيت تقسيم هذا البحث إلى مدخل وفصلين وخاتمة:

تناولت في المدخل علاقة علم النّفس بالإبداع في ثلاثة مباحث ضمّت : مفهوم الإبداع عامّة، تعريفه في الدّراسات الحديثة، نواحي الإبداع النّفسيّة والفنيّة والأدبيّة والجماليّة.

وجاء الفصل الأول نظريّا تطرّقت فيه إلى ماهية القلق من الجانبين العلمي والأدبي، أنواعه ومسبّباته، ثم علاقته بالإبداع الفنّي والأدبي.

أمّا الفصل الثّاني فكان تطبيقيّا في ثلاث مباحث، أوّلها تمهيد حول الرّواية الجزائريّة الجديدة، ثمّ وصف رواية "***ما وراء الخط***" شكلا ومضمونا، وآخرها استشعار القلق من مختلف عناصرها الفنيّة

(شخصيّاتها، أحداثها، حواراتها الدّاخليّة، زمانها ومكانها)، ثمّ من الكاتب نفسه.

وأنهيت هذا العمل بخاتمة حوصلت فيها أهمّ النّتائج المتوصّل إليها.

وقد فرضت طبيعة الموضوع اتّباع المنهج النّفسي والمنهج الوصفي التّحليلي، نظرا لاشتماله على ظاهرة علميّة نفسية واجتماعيّة تستوجب ذلك.

كما استندت في تحقيق دراستي على مصادر ومراجع، أهمّها:

- **سيكولوجيّة الإبداع والمواهب الخاصّة**، د.هارون توفيق الرّشيدي.
- **علم النّفس الأدبي**، د.أنور عبد الحميد الموسى.
- **الدّليل إلى فهم و علاج القلق**، د.لطفي عبد العزيز الشّربيني.
- **القلق في أداء الممثّل المسرحي**، د. فضيل شناوة .

وبخصوص الصّعوبات الّتي واجهتني فالأكيد أن انعدام الدّراسات السّردية والنّقدية لرواية **محمّد حيدار** كانت أهمّ عائق اعترض سبيلي نظرا لحداثة نشرها، بالإضافة إلى كثرة المراجع وصعوبة التّحكم فيها لقلّة الخبرة والتّجربة.

وفي الختام لا يسعني سوى توجيه خالص الشّكر للأستاذ المحترم د. **بن اعمر محمّد** على توجيهاته السّديدة، وإلى الأساتذة الكرام أعضاء لجنة المناقشة.

ما قدّمته في بحثي هذا لا أدّعي له الكمال أبدا، لأنّ الكمال كما قيل ***"حلم في هجعة النّقصان"*** ، فمن اجتهد وأصاب فله أجران، ومن اجتهد ولم يصب فله أجر واحد، والله المستعان على كل شيء.

تلمسان في: **19***شوال* **1440**هـ/ الموافق **22***جوان* **2019**م

الطّالبة: ***عرجاني أسماء***

مدخل

علم النّفس والإبداع

1- مفهوم الإبداع عامّة

2- تعريف الإبداع في الدّراسات الحديثة

أ) في الدّراسات الغربيّة

ب) في الدّراسات العربيّة

3- نواحي الإبداع بين العلم والفنّ

أ) الإبداع من النّاحية النّفسيّة

- نظريّة التّحليل النّفسي

- النّظريّة الجشطلتيّة

- النّظريّة الوجوديّة

- النّظريّة المعرفيّة

- نظريّة القياس النّفسي

ب) الإبداع من النّاحية الفنيّة

ج) الإبداع من النّاحية الأدبيّة

د) الإبداع من النّاحية الجماليّة

ممّا لا شكّ فيه أنّ الصّلة بين الإبداع وعلم النّفس وثيقة وممتدّة امتداد عمر الإنسان منذ تلك الدّراسات السّيكولوجيّة المبكرة للإنسان البدائي، حول مخلّفاته التّعبيريّة الرّمزيّة من رسومات ومنحوتات على الصّخور، والّتي شكّلت وثيقة حضاريّة علميّة نفسيّة تثبت وجوده، وتبرز تحدّياته وصراعاته من أجل البقاء، كما أنّها إبداع فنّي تشكيلي حضاري ورمزي خالد بآليات بسيطة.

وقد تعدّدت المناهج والنّظريات في ميدان علم النّفس وتفرّعت لأنّه يدرس السّلوك الإنساني، الّذي "يشمل على جوانب كثيرة منها على المثال سبيل لا الحصر الدّوافع والانفعالات وسمات الشّخصيّة والتّفكير والخيال والإبداع والذّاكرة والسّلوك الاجتماعي وغير ذلك من الجوانب".[1]

كلّ هذه الخصائص النّفسيّة لها قاموسها ومصطلحاتها الخاصّة في الدّراسات النّفسيّة، وهي نفسها عند كلّ مبدع الذي أضحى مجالها الخصب وحقلا من حقولها العلميّة التّجريبيّة، "فالنّفس هي جوهر الإنسان ومحرّك أوجه نشاطه المختلفة، الإدراكيّة والحركيّة والفكريّة والانفعاليّة والأخلاقيّة، سواء كان ذلك على مستوى الواقع أو على مستوى الخيال أو الوهم. والنّفس هي الجزء المقابل للبدن، وتفاعلهما المستمرّ يكوّنان معا ما نطلق عليه اسم الشّخصيّة، والّتي تميّز الواحد مناّ عن غيره من النّاس، ولنا إذن أن نتصوّر أنّ الجسد هو ذلك الوعاء الذي يحمل النّفس بين جوانحه في علاقة من التّأثير والتّأثّر المتبادل (التّفاعل)، وأنّ النفس تحمل في ثناياها جانبين هامّين هما الفكر والوجدان"[2]، وهما أساسا العمليّة الإبداعيّة وخاصّة في الفنّ.

1-مفهوم الإبداع عامّة:

إنّ مفهوم الإبداع واسع وعميق بتعدّد حقوله، وتباين نتاجاته، لأنّه يضّم كلّ شيء غير مألوف خطّته أو صنعته يد الإنسان، "ويعتبر من أخصب جوانب السّلوك البشري، بل لقد أصبح من المتّفق عليه بين المفكّرين الآن، إلى حدّ بعيد، أنّ الفروق بين الأمم المتقدّمة والأمم المتخلّفة (الأميّة) هي فروق في مدى امتلاك هذه الأمم أو عدم امتلاكها للعقول المبدعة. لقد أصبح الإبداع هو المحكّ الحاسم في الإسراع بتقدّم شعب من الشّعوب أو تخلّف شعب آخر ووقوفه على هاوية التّخلف

[1] هارون توفيق الرّشيدي، **سيكولوجيّة الإبداع والمواهب الخاصّة**، توزيع المكتبات الكبرى، القاهرة، ط(1)، 2003م، ص5.

[2] إبراهيم عبد الستار، **الإنسان وعلم النّفس**، عالم المعرفة، الكويت، 1978م، ص5-6.

والجهل"[1]، وهي حال شعوبنا العربيّة عامّة والمسلمة على وجه الخصوص بعد أن صارت تستهلك أكثر ممّا تنتج، وانطبق عليها قول أفلاطون: "***العلم ذكر والجهل نسيان***".

ويندرج تحت معنى الإبداع كل من:

- الاختراع (Invention): الّذي هو تركيب جديد لأفكار معروفة، ودمج هذه الأفكار للتّوصّل إلى شيء جديد (مثل اختراع **أديسون** للمصباح الكهربائي على سبيل المثال).
- الاكتشاف (Decouverte): يطلق هذا المصطلح على اكتشاف المعلومات الخاصّة بشيء موجود بالفعل، وهذه المعلومات تعطي حقائق مفيدة وجديدة.

- الإبداع الأدبي والفنّي: يعتبر النّشاط الأدبي والفني نوعا من أنواع الإبداع إذا كان جديدا بالفعل، وذلك لأنّ التّمهيد لهذا الإبداع يأخذ بضع سنين ويتراكم طوال هذه الفترة إلى أن يصل إلى المرحلة الّتي تتّصف بالجدّة والتّفرّد، وفي رأي البعض أن المجتمع يجب أن يرضى عن الشّيء الجيّد كشرط أساسي ولنجاح المبدع في إنتاجه.[2]

وعليه فإنّ الإبداع هو كلّ جديد يواكب العصر أو ينفرد به شخص دون سواه، سواء كان إبداعا علميّا أو فنيّا، بحيث يتجسّد بشكل ملموس على أرض الواقع، ويتحقّق له القبول والمساندة البيئيّة والاجتماعيّة، وإلاّ فلن يرى النّور على الإطلاق.

وكثيرا ما يختلط الأمرين بين ثلاثة مصطلحات متداخلة فيما بينها وهي: الإبداع والموهبة والعبقريّة، وهي تستعمل عادة كمرادفات لبعضها البعض، "إنّها مفاهيم ترتبط بنشاط نفسيّ يقوم به فرد، بعينيه ويرتبط بها سلوكيّات نوعيّة بعينها، وأنّها كلمات تشير إلى مضامين مختلفة، ولا تحلّ، بعضها محلّ بعض في وصف هذا الكائن البشري، فالأصل هو الفرد المبدع بديناميكيّته والّذي يحشد بداخله إمكانات وطاقات لم يعهدها في نفسه من قبل لحظة الانبثاق الإبداعي، وقد يكون

[1] شاكر عبد الحميد، **علم نفس الإبداع**، دار غريب للطّباعة والنّشر والتّوزيع، ط(1)، ص5 (مدخل).

[2] طارق كمال، **سيكولوجيّة الموهبة والإبداع**، منشورات عويدات، بيروت، ط(2)، 1999م، ص13.

عبقريّا وموهوبا، وهكذا يمكن أن يوصف المبدع بأنّه عبقريّ أو موهوب،فالعبقريّة والموهبة ديناميكيّة الإبداع".[1]

إنّ آلية العقل هي العامل المشترك بين هذه العمليّات الثّلاثة، وخصوصيّة الإبداع تتميّز عن العبقريّة والموهبة في تلك اللّحظة الخاطفة الّتي تشبه الومضة السّحريّة أثناء طرح الفكرة الإبداعيّة فجأة، وهي متعانقة مع أحاسيسه الوجدانيّة.

وقد انشطر مفهوم الإبداع حسب نمط التّفكير والثّقافة السّائدين في الفكر الإنساني على وجهتين أساسيتين هما:

أ-**وجهة النّظر القديمة:** أين فسّرت الإبداع بردّه إلى:

⋆الإلهام والتّلقّي: حيث يُفترض أنّه يوجد أفراد متخصّصون بالإلهام والتّلقّي، ويتنزّل عليهم الوحي الإبداعي من إله أو مطلق أو إرادة كونيّة، وما على هؤلاء الأفراد إلّا أن يكونوا متلقّين ومنفعلين بما يتنزّل ويُملى عليهم من إلهامات إبداعيّة.[2]

فقد اتّسمت رؤية الأقدمين للعمليّة الإبداعيّة بالمسحة الرّوحيّة والعقائديّة ما جعلها محلّ رفض، ذلك"أنّ المناحي الغيبيّة في دراسة الإبداع أمر من الصّعب قبوله أو استساغته لدى علماء النّفس ذوي النّزعة المنهجيّة العلميّة".[3]

هذا التّباين مردّه إلى أنّ الإبداع قد خضع إلى المعرفة العاميّة أو الدّارجة الّتي يتداولها النّاس عامّة، والمعرفة العلميّة ذات المنهج المؤطّر.

⋆المرض: وتفسّر وجهة النّظر القديمة الإبداع أيضا بردّه إلى المرض، والرّبط بينه وبين حالة العجز الّتي يعاني منها المبدع، وقد يكون هذا المرض جسميّا أو نفسيّا أو عقليّا.

وكان **أفلاطون** من أنصار وجهة النظر هذه حين جعل الإبداع ثمرة للإلهام والجنون، ويتّفق معه **أندريه جيد** (**A.Jide**)(1869-1951م) حين رأى "خروج **أرخميدس** عاريا من الحمّام، وهو

---

[1] توفيق هارون الرّشيدي، **سيكولوجيّة الإبداع والمواهب الخاصّة**، ص12.

[2] المرجع نفسه، ص42.

[3] شتاين برج، **القياس النّفسي والإبداع البشري**، تر: المركز الثّقافي للتّعريب والتّرجمة، دار الكتاب الحديث، القاهرة، ط(1)، 2009م، ص25.

يصيح: "وجدتها وجدتها"، بعدا جماليّا وفكريّا ما كان ليكون لولا هذه الحالة من الجنون، حيث يقول: إنّ أجمل الأشياء هي الّتي يقترحها الجنون ويكتبها العقل، ينبغي التّموقع بينهما، بالقرب من الجنون حين نحلم، وبالقرب من العقل حين نكتب".[1]

بمكن القول أنّ الإبداع يمزج بين الوعي واللاّوعي، ولأنّ المبدع يتّسم بالحساسيّة المفرطة وتأثّره الشّديد بالحياة فهو معرّض ربّما أكثر من غيره إلى مرافئ الجنون، وسبيله إلى السّواء النّفسي والاتّزان العقلي هو الخلق والتّفرد والتميّز بالتّعبير.

ب-**وجهة النّظر الحديثة:** الّتي ترى أن الإبداع أضحى ظاهرة عمليّة عقليّة، تستقطب مختلف العلوم والمعارف لدراسته والبحث في جوانبه المختلفة، نتيجة التّقدم التّكنولوجي الهائل الّذي حقّقه الإنسان، ما جعلها تُقصي فكرة الإلهام والمرض.

إنّ التّغيير الجذري في الحياة البشريّة غيّر من نمط التّفكير القديم للأفراد والجماعات من التّفسير الخرافي الميتافيزيقي إلى التّفسير الموضوعي العلمي، حتّى أنّه أصبح من الضّروري أن يتمتّع المبدع بالصّحّة النّفسيّة والعقليّة والبدنيّة، وتحت شروط بيئيّة اجتماعيّة ليكون مبدعا حقيقيّا.

2-تعريف الإبداع في الدّراسات الحديثة:

تعريفات الإبداع تراوحت وفقا لجوانب عديدة ركّز عليها الباحثون والمنظّرون، ولكن فهمه وتفسيره باعتباره ظاهرة ظلّ مشحونا بالغموض حتّى منتصف القرن العشرين أين أُخضع للبحث والتّجريب، وقد تبيّن أنّ هناك عشرات التّعريفات المختلفة تتمحور في معظمها حول أربعة أبعاد أساسيّة هي:

* تعريفات محورها المناخ الّذي يقع فيه الإبداع، ويتبنّاها علماء الاجتماع وعلماء الإنسان.
*تعريفات محورها الإنسان المبدع بخصائصه الشّخصيّة والتّطوريّة والمعرفيّة، ويتبنّاها علماء نفس الشّخصيّة.

[1] أنور عبد الحميد الموسى، **علم النّفس الأدبي**، دار النّهضة العربيّة، بيروت، ط(1)، 2011م، ص53.

* تعريفات محورها العمليّة الإبداعيّة ومراحلها وارتباطها بحلّ المشكلات وأنماط التّفكير ومعالجة المعلومات، ويتبنّاها علماء النّفس المعرفيّون.

*تعريفات محورها النّواتج الإبداعيّة والحكم عليها على أساس الأصالة والملاءمة، وهذه التّعريفات هي الأكثر شيوعا لأنّها تعكس الجانب المادّي والملموس لعمليّة الإبداع، وهذا هو جوهر مفهوم الإبداع الكلاسيكي.[1]

تبرز هذه الأبعاد إذن أنّ العمليّة الإبداعيّة تتكوّن بصيغة مختصرة من أربع أسس هامّة لإنتاجها، وهي على التّوالي:

1) الشّخص أو المبدع الّذي يتميّز بخصائص نفسيّة واجتماعيّة وعقليّة مميّزة.
2) العلميّة الإبداعيّة الّتي يمرّ بها المبدع ذاته.
3) النّاتج الإبداعي أو المنتج الّذي يعبّر عن العمليّة الإبداعيّة.
4) عمليّة الإقناع بالنّاتج الإبداعي أو ما يشير إلى عنصر البيئة الّذي يعبّر عنها ويساهم في ولادتها إلى الواقع.

ويمكن القول أنّه إذا كانت الكلمات الثّلاث الأولى (عمليّة ـ منتج ــ شخص) ترتبط بالفرد، فإنّ الكلمة الأخيرة (بيئة) هي الطّرف الثّاني والّذي لا غنى عنه والمكافئ للفرد في إحداث الإبداع، وهذا ينقلنا إلى تناول الأنساق الفكريّة والنّظريّة الّتي توصّل إليها العلماء والبحث العلمي في شأن دور المجتمع والثّقافة القائمة في الإبداع.[2]

أ- في الدّراسات الغربية:

دعا **أبراهام ماسلو** (**A.MASLOW**)(1908-1970م) ألاّ يقدّم تعريفا محدّدا للإبداع لأنّه ظاهرة أشمل من أيّ تعريف، وجاءت تسميته -في رأيه- أقرب إلى هذا التّصوّر، حيث عرّفه بقوله: "فالإبداع تحقيق ذات، وإبداع موهبته، إذ يتضمّن كلّ ما يحقّق ذات الفرد من مناشط مختلفة، وفي

[1] فتحي عبد الرّحمن جروان، **الإبداع: مفهومه- معاييره- نظريّاته- قياسه- تدريبه- مراحل العمليّة الإبداعيّة**، دار الفكر ناشرون وموزّعون، الأردن، ط(2)، 2009م، ص20-21.

[2] ينظر: هارون توفيق الرّشيدي، **سيكولوجيّة الإبداع والمواهب الخاصّة**، ص54.

مجال الموهبة المحدّدة، مثل الفنّ والفلسفة أو العلم،كما يتجلّى لدى أناس عاديّين لديهم حريّة التّعبير، لا يشعرون بالخوف، مغامرين استعدادهم على التّأليف بين الأشياء والمتناقضات بدرجة عالية، ويشعرون أنّهم يفيدون مجتمعاتهم، ولديهم درجات مرتفعة من الثقّة بالنّفس والتّقبّل من الآخرين، كما أنّ دوافعهم نبيلة ومتسامية".[1]

ويشير **جرترود شتاين (G.Stein)** (1874-1946م) أنّ الإبداع يجب أن يُعرّف في ظلّ الثّقافة الّتي يظهرها فيها، والجدّة هنا تعني أنّ النّاتج لم يوجد مسبقا بنفس الشّكل، أو قد يشتمل على إعادة تكامل بين الأفراد أو عناصر معرّفة موجودة فعلا، لكنّه يجب أن يشتمل على عنصر جديد. ويؤكّد على أهميّة قبول الجماعة أو الثّقافة للنّواتج الإبداعيّة الجديدة في وقت ما على أنّها مُرضية أو مشجّعة أو مقنعة.[2]

ومن خلال هذه التّعريفات يتجلّى أنّ الإبداع هو مرآة عاكسة لشّخصيّة المبدع الدّاخليّة وبيئته الخارجيّة، ومدى التّفاعل الحاصل بينهما، وتأثير كلّ منهما على الآخر.

كما ذكر **فريديريك وينسلو تايلور (F.W.Taylor)** أنّه قام سنة 1953م بتحليل أكثر من مائة تعريف حول الإبداع، وتوصّل إلى أنّه يوجد خمسة أنواع أو مستويات من الإبداع هي:

1. الإبداع التّعبيري: مثل الرّسومات العفويّة للأطفال.
2. الإبداع المنتج أو التّقني: مثال ذلك تطوير آلة موسيقيّة معروفة، أو لوحة فنيّة، أو مسرحيّة شعريّة.
3. الإبداع الإبتكاري: مثل ابتكارات **إديسون (Edison)** و**ماركوني (Marconi)** و**بل (Bell)**.
4. الإبداع التّجديدي: مثل ما قدّمه **يونج** و**أدلر (Yung&Adler)** في نظريّتهما المبنيّة على سيكولوجيّة **س.فرويد (S.Freud)**، أو ما قدّمه **كوبرنيكوس (Copernicus)** من إضافات جوهريّة في توسيعه لنظريّة **بطليموس** في علم الفلك وإعادة تفسيرها.

[1] المرجع السّابق، ص4.

[2] ينظر: شاكر عبد الحميد، **علم نفس الإبداع**، ص16.

5. الإبداع التّخيّلي: كما يظهر ذلك في أعمال **أينشتاين (Einstein)** و**فريد (Freud)** في العلوم و**بيكاسو (Picasso)** و**رايت (Wright)** في الفنون.[1]

ومن هذا التّصنيف يتّضح أنّ العمليّة الإبداعيّة ترتبط بمراحل عمريّة مبكّرة للفرد منذ طفولته وبتطوريها وصقلها تكتسب المهارة والخبرة، كما أنّها تعبّر عن طاقات فرديّة وقدرات على التّجديد والإضافة، سواء في مجال العلم أو الفنّ.

ب- **في الدّراسات العربية:**

لم يتوان الدّارسون والمنظّرون العرب في تقديم رؤيتهم حول كنه الظّاهرة الإبداعيّة، فقد وردت عدّة تعريفات تحيط بجوانبه العلميّة والمعرفيّة، حيث:

عرّفه **أ.د.مصطفى سويف** في قوله: "إنّ الإبداع يأتي نتيجة شعور المبدع لحظة الإبداع بطاقات واستعدادات وإمكانات عقليّة ونفسيّة تحشد بداخله لم يعهدها من قبل".[2]

ويرى **توفيق أسامة** (1982م) أنّ الإبداع"نشاط هادف يؤدّي إلى اكتشاف أو خلق أو اختراع شيء جديد لم يكن معروفا من قبل، أو استيعاب للثّروة الثّقافيّة المتوفّرة استيعابا فعّالا يستجيب لمتطلّبات العصر".[3]

أمّا **عبد الرّحمن جروان** (1999م) فيلخّص العمليّة الإبداعيّة في أنّها "ا مزيج من القدرات والخصائص الشّخصيّة الّتي إذا ما وجدت بيئة مناسبة يمكن أن ترقى بالعمليّات العقليّة، لتؤدّي إلى نتاجات أصيلة ومفيدة، سواء بالنّسبة لخبرات الفرد السّابقة أو خبرات المؤسّسة أو المجتمع أو العالم، إذا كانت النّتاجات من مستوى الاختراقات الإبداعيّة في أحد ميادين الحياة الإنسانيّة".[4]

---

[1] فتحي عبد الرّحمن جروان، **الإبداع: مفهومه- معاييره- نظريّاته- قياسه- تدريبه- مراحل العمليّة الإبداعيّة**، ص61.

[2] طارق كمال، **سيكولوجيّة الموهبة والإبداع**، ص10.

[3] توفيق هارون الرّشيدي، **سيكولوجيّة الإبداع والمواهب الخاصّة**، ص5.

[4] فتحي عبد الرّحمن جروان، **الإبداع**، ص21.

تتّفق هذه التّعريفات على أنّ المبدع هو لسان حال ثقافة مجتمعه، وهو أعدل أنماط السّلوك البشري تمثيلا، وأرقى مستويات الفكر البشري تجسيدا، لأنّ المبدع يملك جميع المقوّمات والمصادر الدّاخلية والخارجيّة، من أجل الإنتاج الخلاّق، فقط إذا ما توافرت أمامه فرص المساندة البيئيّة، وعلى رأسها حريّة التّعبير والقبول.

3-نواحي الإبداع بين العلم و الفن:

أ_ الإبداع من النّاحية النّفسيّة:

لقد أكّد مجال الإبداع مدى قدرة علم النّفس على رصده كظاهرة علميّة ونفسيّة، تاريخيّة واجتماعيّة، تتّصل بالسّلوك الفردي والجماعي بصورة مباشرة، وقد ظهرت عدّة نظريّات فسّرت الإبداع من جانب أو أكثر، وأسهمت في فهم تنظيم الطّبيعة المعقّدة له، وهي:

أ-1- نظريّة التّحليل النّفسي:

كانت مدرسة التّحليل النّفسي هي السبّاقة على يد مؤسسّها الطبّيب النّمساوي **سيغموند فرويد Sigmund Freud** (1856ـ1939م)، وهي تقوم على"تفسير السّلوك الإنساني تفسيرا جنسيّا، وتجعل الجنس هو الدّافع وراء كلّ شيء ".[1]

وانتقلت هذه النّظريّة من علاج الاضطرابات العصبيّة والنّفسيّة إلى تفسير كافّة أشكال السّلوك الإنساني العادي وديناميكيّة النّشاط النّفسي بصفة عامّة، ومنها الإبداع، فقد تجاوز **س.فرويد (S.Freud)** المقولات الّتي تردّ الإبداع إلى الإلهام أو الواقع الاجتماعي، وجعل الشّعور الشّخصي هو المصدر الحقيقي له.

إنّ الإبداع في نظره هو"تنفيس عن الصّراع المعتمل داخل الشّخصيّة والمتمثّل في القمع والكبت، والمتطلّع إلى أنواع شتّى من السّلوك أرفعها التّسامي* الّذي يؤدّي إلى إظهار العبقريّة، وهو

[1] أنور عبد الحميد الموسى، **علم النّفس الأدبي**، ص60.

* **التّسامي (Sublimation):** عمليّة قد نأتيها شعورياّ وعن إرادة، وغالبا ما تتمّ لا شعوريّا، وتقوم على تغيير الموضوع بالنّسبة للغريزة، وتحويل الطّاقة المتّصلة بالرّغبات والدّوافع الممنوعة، كالعدوانيّة أو الجنسيّة المحرّمة، إلى توجّهات اجتماعيّة وثقافيّة وأخلاقيّة وفنيّة وأدبيّة وفكريّة سامية ونافعة.

رغبة لم تجد تلبية في عالم الواقع، فانصرفت إلى عالم الخيال، وبهذا يبدو الإبداع تعويضا عن غرض أدنى بغرض أسمى".[1]

فالواقع يحاصر المبدع من كل جانب بآلامه وآماله، ولا يستطيع إخضاعه إلى رغباته، لكنه يحقّق ذلك بالإبداع من خلال تفريغ خيالاته وأحلامه في أشكال فنية جمالية، تلقى القبول والتأثير حين يوازن بينها وضوابط مجتمعه.

وقد قسّم الجهاز الباطني إلى ثلاث مستويات:

1) الشّعور أو الوعي أو العقل الظاهر (La conscience).
2) اللّاشعور أو اللّاوعي أو العقل الباطن (L' inconscience).
3) ما قبل الشّعور أو العقل الكامن (Subconscience).

ذلك أنّ الشّخصية تتألّف عند **س.فرويد (S.Freud)** من ثلاث منظّمات، هي:

-**الأنا (Le Moi):** هي الذّات ومركز الشّخصيّة، وهي منظّمة تتكوّن من العادات والتّقاليد والأعراف، وتمثّل بذلك مبدأ الواقع وثقافة المجتمع السائدة.

-**الأنا الأعلى** (Le Moi Superieur / Le surMoi): هو الضّمير الّذي يشمل القيم والمبادئ الّتي تحكم السّلوك الإنساني.

-**الهو (Le soi):** ترنو إلى اللّعب والرّغبة والشّهوة لأنها تمثّل مبدأ اللّذة.[2]

تعيش كلّها صراعات داخليّة أبديّة، ذلك أنّ"وظيفة الأنا الأعلى على الدّوام الضّغط والكبت، والهي وظيفته على الدّوام النّزوع إلى المحرّم، والأنا حائر بين الأنا الأعلى والهي، يعاني التّوتر من جرّاء ضغطهما".[3]

[1] المرجع السّابق، ص66.

[2] هارون توفيق الرّشيدي، **سيكولوجيّة الموهبة والإبداع**، ص42.

[3] مصطفى سويف، **الأسس النّفسية للإبداع الفنّي في الشّعر خاصّة**، دار المعارف، القاهرة،ط(4)،1981م، ص83.

وقد اعترف **س.فرويد (S.Freud)** بأنّ من ألهمومه نظريّته هم الفلاسفة والشّعراء والفنّانون، ولأنّ الفنّ والإبداع هو نوع من الحفاظ على الحياة، ويمنح الفنّان بأن"يصبح بطريقة ما هو البطل والملك، المبدع أو المحبوب، الّذي يرغب في أن يكون دون أن يتبع ذلك المسار الطّويل الشّاقّ الخاصّ بإحداث تغييرات كبيرة في الواقع الخارجي".[1]

ومن تلامذة **س.فرويد (S.Freud)** نجد كلّ من **أدلر** و**يونج** الّذين شكّلوا معه المثلّث الأكثر شهرة في ميدان التّحليل النّفسي، غير أنّه طرأت خلافات بينهم على عدّة مسائل نظريّة هامّة على رأسها الغريزة الجنسيّة الّتي جعلها **س.فرويد** مصدرا أساسيّا لظهور الأمراض النفسيّة والعصبيّة، والدّافع الأوّل وراء الفنّ والإبداع.

حيث ذهب **ألفرد أدلر (Alfred Adler)**(1870ـ1937م) إلى أنّ الإبداع هو تعويض عن عقدة النّقص الّتي يعاني منها المبدع، وذكر صاحب مدرسة علم النّفس الفردي"أنّ الغريزة المسؤولة عن النّشاط الإنساني أو الفنّي هي غريزة حبّ الظّهور والسّيطرة".[2]

أمّا **غوستاف يونج** (**G.young**)(1875ـ1961م) فقد قسّم اللاّشعور من اللاّشعور الشّخصي**(L'inconscient personnel)** الذّي ركّز عليه **س.فريد**، إلى اللاّشعور الجمعي **(L'inconscient collectif)** المتوارث من الأسلاف، والموجود عند كلّ النّاس، ويرى أنّ"سبب الإبداع الفنّي الممتاز هو تقلقل اللاّشعور الجمعي في فترات الأزمات الاجتماعيّة، مما يقلّل من اتّزان الحياة النّفسيّة لدى الفنّان ويدفعه للحصول على اتّزان جديد"[3]، وعبّر عن رأيه في قوله أنّه"إذا أراد النّوع الإنساني صورة خاصّة تعينه على النّمو والشّفاء، فإنّ هذا لابدّ أن يتمّ عن طريق الفنّان الّذي يعبّر عن هذه الصّور من خلال إبداعه الفنّي".[4]

---

[1] شاكر عبد الحميد، **علم نفس الإبداع**، ص33.

[2] عبد الحميد الموسى، **علم النّفس الأدبي**، ص58.

[3] مصطفى سويف، **الأسس النّفسية للإبداع الفنّي في الشّعر خاصّة**، ص20.

[4] المرجع السّابق، ص62.

وفي رأي غ.**يونج (G.Yaung)** أنّ الإبداع العظيم مصدره الذّكريات الكامنة من تجارب الأسلاف وخبرات الماضي، وصوغها في أعمال فنيّة وأدبيّة لتشكّل تلك المشاركة الوجدانيّة ولتعبّر عن العقل الجمعي.

لقد قامت الإطارات التّحليلية النّفسيّة بالتّركيز على الجوانب الوجدانيّة والدّافعيّة للظّاهرة الفنيّة، لكن تركيزها كان أقلّ على الجوانب الإدراكيّة والمعرفيّة، لذا فقد "وُجّهت عدّة انتقادات نحوها، كما وُجّهت إلى الصّور المستحدثة منه، ويتعلّق النّقد الأساسي منها باعتمادها على الغرائز واعتبارها مصدر الطّاقة للسّلوك الموجّه نحو هدف ما، وكان النّقد منصبّا على عدم التعرّض إطلاقا لوصف قوّة هذه الظّاهرة أو الظّروف الّتي تسبّبت فيها، وبالتّالي فهي تستخدم لتفسير ما يعقب الواقعة وليس ما يسبقها".[1]

أ-2- النّظـــريّة التّرابطيـــة:

تقوم هذه المدرسة على" التّرابط الّذي يحدث بين المثير والاستجابة، إذ أنّ هذا هو أهمّ عنصر في تفسير السّلوك الإنساني، أي أنّ البيئة والمثيرات الموجودة بها تحتلّ مكانا هامّا في هذه النّظريّة"[2]، فيصبح التّفاعل الحاصل بين الفرد و المجتمع هو محصّلة هذه النظرية.

وترى هده النّظريّة أنّ الإبداع "يأتي استجابة لانفعالات المبدع، وهي تداعيات لترابطات من الخبرة السّابقة وتحويلها إلى تكوينات جديدة، فالمثيرات والاستجابات الّتي عايشها في ماضيه تعدّ مخزون تراثه الّذي يحوّله في حاضره إلى شكل من الابتكار والإبداع غير مألوف، لذا "يبدو سلوك المبدع أحيانا، إن لم يكن في غالب الأحيان، شاذّا عن القواعد المألوفة، لأنّ الإبداع يقتضي جهدا متواصلا ليس عاديّا، وصبرا ومثابرة، ويتطلّب من صاحبه مرونة عقليّة من جهة، بينما يكون هو ذا حساسيّة غير عادية من جهة أخرى".[3]

وبناءا عليه"يمكن اعتبار التّركيز سلوكا كليّا، والاقتراب سلوكا كليّا، والابتعاد سلوكا كليّا، والتّقييم سلوكا كليّا، والتّعديل سلوكا كليّا ... وهكذا، فإن كلّ عمليّة من هذه العمليّات تكون سلوكا كليّا

[1] جوليان روثر، **علم النّفس الإكلينيكي**، تر: د. عطيّة محمود هنّا، مر: د. محمّد عثمان نجاتي، دار الشّروق، ط(2)، 1984م، ص105.

[2] طارق كمال، **سيكولوجيّة الموهبة والإبداع**، ص49.

[3] أنور عبد الحميد الموسى، **علم النّفس الأدبي**، ص50.

يتكامل ويتفاعل مع غيره من العمليّات السلوكيّة كي يحدث لنا في النّهاية ذلك السّلوك الكبير المسمّى العمليّة الإبداعيّة".[1]

وهكذا تتكامل النّظريّة الترّابطيّة في نظريّتها حول الإبداع مع منطلقاتها في مجال علم النّفس قصد تفسير السّلوك الإنساني، فالمجتمع والوقائع الموجودة داخله هي حوصلة مشكّلة لسلوك الفرد عامّة بفعل التّأثير (المثير والاستجابة)، والّتي يدركها بحواسّه العقليّة والوجدانيّة، فتفتح مجال إقامة التّجارب والتّنظيرات عليها.

لكن هناك من انتقدها واعترض على الأسس الّتي قامت عليها، حيث يرى **ألستر كرولي (A.Crowley)**(1875-1947م) أنّها "نظريّة تُهمل الفرد المبدع ذاته، وتجعل منه مجرّد مخزن لتخزين الارتباطات الشّرطيّة، ويكون أسيرا للبيئة ومثيراتها، وهو كائن سلبي وليس عنصرا فعّالا في الرّبط بين البيئة والسّلوك".[2]

إنّها ترتكز بذلك على الجانب العقلي والإدراكي، وتتجاوز الجانب الشّعوري الوجداني في دراساتها، وكأنّه مشروع حقل علمي للتجارب المباشرة.

أ-3- النّظريّة الجشطلتية:

ترى هذه النّظريّة الظّاهرة النّفسيّة بأنّها مركّب كيميائي وجب إدراكه من الكلّ كخطوة أولى للوصول إلى الجزء، أو الأجزاء المتفاعلة في تكوينه.

وفسّرت السّلوك والإبداع في ضوئها، والّذي "يأخذ مادّته من العالم الخارجي ليقدّم عملا إبداعيا ينبع من العالم الدّاخلي للنّفس المبدعة"، في عدّة نقاط، أهمها:

* الإبداع تدرّج من الكلّ إلى الجزء، فمن المبادئ العامّة لهذه النّظريّة المبدأ الّذي يقول أن كلّ مبدع أو متذوّق للعمل الفنّي يستقبل الطّبيعة في صورة كليّة في بادئ الأمر، ثمّ ينتقل بعد ذلك إلى التّفاصيل، فمثلا يمكن أن يكون الإبداع في صورة لوحة فنيّة لا تتجلّى تفاصيلها ودقائقها إلّا

[1] المرجع السّابق، ص197.

[2] هارون توفيق الرّشيدي، **سيكولوجيّة الإبداع والمواهب الخاصّة**، ص111.

كصورة كليّة، لكن بعد التّأمل وتعدّد القراءة تتضح ملامحها شيئا فشيئا لتعبّر عن صاحبها، وتفتح عليه أبواب التأويلات النّفسيّة والفنيّة والجماليّة.[1]

* المبدع إنسان حسّاس ومفكّر أيضا، يقول **رودولف أرنهايم (Rudolf Arnhreim)** (1904-2007م): "إنّ الرّؤية الإبداعيّة تأتي من العالم المرئي، ويكون فهم العالم من خلال الرّؤية البصريّة الّتي تكون الخطوة الأولى للرّؤية الإبداعيّة، وما يكون فيها من خيال وتفكير وعمليّات إبداعيّة أخرى"، بمعنى إلى جانب أنّ الإبداع عمليّة إدراكيّة تتضافر معها العوامل الانفعاليّة والوجدانيّة لصياغتها وتشكيلها.[2]

* الإبداع هو تنظيم للمواقف والوقائع الداخليّة والخارجية لدى الفنان، بين حاضره وخبرته السابقة خاصة أثناء انبثاق لحظة الإبداع حتى يحدث ذلك التماثل بين الانفعال والجمال.

* الإبداع إدراك وتوازن حين تنتظم وتتآلف لديه مادّة الطبيعة في صيغ وأشكال متوازنة، ويخلق لديه هذا التّوازن حالة حسيّة عاطفيّة ووجدانيّة تدفعه إلى الإبداع عن طريق إعادة تشكيلها في صيغ أخرى تكون لها قيمة لدى الآخرين حتّى يقيّموها.[3]

من خلال ما سبق أكّدت هذه النّظريّة منذ بدايتها وخلال تطوّرها على صلتها الوثيقة بالفنّ والإبداع من خلال ما قدّمته عن إدراك العمليّات الإبداعيّة المهمّة في علم النّفس عموما، وسيكولوجيّة الفنّ على وجه الخصوص، فكان هناك امتزاج واضح لديها بين الرّؤية العادية والرّؤية الفنيّة للواقع.

أ-4- النّظريّة الوجوديّة:

الوجوديّة من المذاهب الفلسفيّة والأدبيّة الّتي كان لها الأثر البالغ في القرن العشرين على أوروبا والعديد من دول العالم، وهي تقوم أساسا على البحث في الوجود البشري، وموقف الإنسان من وجوده وعلاقته بالعالم الخارجي.

---

[1] ينظر: طارق كمال، **سيكولوجيّة الموهبة والإبداع**، ص46 (بتصرّف).

[2] المرجع نفسه، ص47.

[3] ينظر: هارون توفيق الرّشيدي، **سيكولوجيّة الإبداع والمواهب الخاصة**، ص91- 94 (بتصرّف).

من أشهر أعلام الفكر الوجودي نجد **كيركجارد(kierkegaard)** و**ألبير كامي (Albert Camus)** و**جان ساتر(J.P.Sartre)**، وعلى يد هؤلاء خلقت الوجوديّة لنفسها مكانا في عالم الإبداع الفنّي والأدبي حتّى تساهم في"تحليل الواقع الإنساني الصّعب والكشف عن الضّغوط والتّحديّات الّتي تعصف بإرادة الإنسان وحريّته في اختيار مصيره وأفعاله، وقد تبنّى هؤلاء الأدباء في القرن العشرين المنحنى الوجودي في رسمهم لشخصيّاتهم وتعبيرهم عن مختلف رؤاهم، وتحليلهم لقضايا الإنسان والمجتمع والعصر".[1]

وترى الوجوديّة أنّ الخلاص في الفنّ، وهنا تكمن وظيفته السّيكولوجيّة في محاولته الوصول إلى الشّفاء من الاضطرابات والعقد النّفسيّة والمرضيّة، والتّخفيف من المعاناة الذّاتيّة، ومن الشّعور باليأس والإحباط،"فإنسان الوجوديّة لا يجد الخلاص في العلاقات الاجتماعيّة أو الاندماج والمشاركة السياسيّة، أو في أيّ شيء آخر، إنّما يكون في الفنّ إبداعا وتذوّقا، وكلاهما تجربة، والتّجربة الحيّة والمليئة يجب أن يرتادها الإنسان وحده ويتمتّع فيها بحريّته دون قيود من الآخرين"[2].

وتتكوّن النّظريّة الوجوديّة من مجموعة من الأنساق الفكريّة الّتي تفسّر النّشاط الإنساني ككلّ والإبداع بصورة خاصّة، ولعلّ أهمّها أنّ الإبداع يأتي من الاشتياق للمعرفة والتّحقّق، وهي خاصيّة المبدع في بحثه الدّؤوب عن ذاته وما يحيطها من حقائق جوهريّة، وأنّ الخلاص يكون بالإبداع الفنّي، حيث يعتقد أصحاب هذه النّزعة أنّ الحياة تبدأ من الطّرف الآخر من اليأس، فيصبح اليأس دافعا إليها حين يتحوّل إلى إبداع وفنّ، لأنّه يجسّد الوجود الإنساني الّذي تصبو إليه الفلسفة الوجوديّة.

إذن حاولت هذه الأطر النّظريّة الوجوديّة تفسير الإبداع رغم اختلافها، إلّا أنّها لم تحدّد بشكل دقيق سلوك الإنسان نظرا لما يحمله من تعقيد، وسلوك المبدع خاصّة لما يحمله من غموض في عمق أعماله الّتي تعبّر عن عالمه الخاصّ مقارنة مع الواقع الخارجي المتأزّم.

---

[1] أسماء بن عاشور، **أثر الوجوديّة الفرنسيّة في نصوص رشيد بوجدرة**، بحث مقدّم لنيل شهادة دكتوراه في الآداب الأجنبيّة والأدب المقارن، قسم الأدب واللّغة العربيّة، كليّة الآداب واللّغات، جامعة الإخوة منتوري، قسنطينة، 2017م،ص3 (مقدّمة).

[2] هارون توفيق الرّشيدي، **سيكولوجيّة الإبداع والمواهب الخاصّة**، ص118.

أ-5- النّظريّة المعرفيّة:

تعدّ المدرسة المعرفيّة من أحدث مدارس علم النّفس بصفة عامّة، وفي مجال الإرشاد والعلاج النّفسي بصفة خاصّة، وقد ظهرت عدّة طرق علاجيّة معرفيّة سلوكيّة على أيدي روّادها.

ويشير مصطلح المعرفة (Cognition)"إلى جميع العمليّات النّفسيّة الّتي تمكّن الفرد من استقبال المعلومات من خلال الحواسّ، حيث يتمّ تحويلها واختزالها (وتلخيصها) وتطويرها في المخّ، وتخزينها إلى حين استعادتها واستخدامها، ولهذا فإنّ المعرفة تدخّل في جميع ما يمكن للإنسان أن يقوله أو يمارسه في حياته بصفة عامّة، أي أنّ كلّ ظاهرة نفسيّة لدى الفرد هي ظاهرة معرفيّة"[1].

كما تؤكّد هذه المدرسة أنّ"هناك علاقة وثيقة بين المعرفة (التّفكير) والانفعال والسّلوك، فعندما يفكّر الفرد فإنّه ينفعل، وعندما ينفعل فهو يفكّر ويسلك"[2]، ويتدخّل بذلك تركيب شخصية الفرد وعوامل نشأته الاجتماعيّة ومكتسباته المعرفيّة، ليفتح المجال أمام هذه النّظريّة الحديثة لتفكيك هذا التّفاعل الطّبيعي وتحديد ميكانيزماته وفقا لأسسها العلميّة.

وعليه يهتمّ الإبداع وفقا للنّظريّات المعرفيّة بطرائق مختلفة للحصول على المعلومات ودمجها مع المعارف المكتسبة والخبرات الحياتيّة بهدف حلّ المشكلات عن طريق وسائل أكثر كفاءة، وبالتّالي ظهور ناتج فريد ومميّز وأصيل في ضوء خبرة الفرد المبدع وقدراته الذّاتيّة،"فقد تركّز اهتمام علماء النّفس المعرفي على العمليّات العقليّة ووظائف الدّماغ والعلاقة بينهما، وبين متغيّرات الشّخصيّة ذات العلاقة بالإبداع، وينعكس هذا الاهتمام في التّعبيرات اللّغويّة الّتي استخدموها في بحوثهم ودراستهم.[3]

وقد اشتملت دراساتهم هذه على ما يلي:

_ عمليّات التّفكير وأسلوب التّفكير ومستوياته.

_ علاقة الذّكاء بالإبداع، وعلاقة الذّكاء بالعالم الدّاخلي والخارجي للفرد.

---

[1] طه عبد العظيم حسين، **العلاج النّفسي المعرفي، مفاهيم وتطبيقات**، دار الوفاء لدنيا الطّباعة والنّشر، القاهرة، ط(1)، 2007م، ص83.

[2] المرجع نفسه، ص84.

[3] عبد الرّحمن فتحي جروان، **الإبداع**، ص87.

_ الإدراك والتذكّر والأبنية المعرفيّة والخبرة السّابقة للفرد.

_ الدّافعيّة وخصائص الشّخصيّة المرتبطة بالعمليّات الإبداعيّة.

_أساليب التّحكم أو التّوجيه العقلي الذّاتي للسّلوك.

_ الأسلوب الحاسوبي في معالجة المعلومات وحلّ المشكلات.

_ الاستبصار كعمليّة تكامل وتمثيل وقياس للمعرفة السّابقة في موقف جديد.

_ الذّكاء الاصطناعي والعمليّة الإبداعيّة.

_ الإرادة والعمليّة الإبداعيّة.

_ الذّكاء والحكمة والإبداع.[1]

لقد ربطت المدرسة المعرفيّة العمل الإبداعي بصاحبه من النّاحية العقليّة (الذّكاء والتّفكير)، ومن النّاحية النّفسيّة والوجدانيّة (الشّخصيّة وسماتها)، حيث يتمّ ترتيب وتنظيم الأفكار عن طريق إعادة دمج وترجمة المعارف في صورة جديدة وبطريقة إيحائيّة، وكذا استغلال المثيرات الخارجيّة والدّاخليّة، من أجل أن تكون الفكرة الخلّاقة بمثابة الإجابة على تساؤلات المبدع الذّاتيّة، وتحقيق توافقه الضّروري مع واقعه.

أ-6- نظريّة القياس النّفسي:

يعود الفضل في إرساء القواعد العلميّة والنّظريّة للمدرسة العقليّة أو مدرسة قياس النّفسي للباحث **جيلفورد (Guilford)** عام 1950م، وتبعه كلّ من **تورانس (Torrance)** و**دونالد ماكينون (Mackinon)** في تطويرها ودعم بحوثها التّجريبيّة.

وقد تبنّت دراسة الإبداع على أساس مجموعة من الافتراضات والمبادئ الّتي وضعها **جيلفورد (Guilford)** وأتباعه، أهمها:

[1] المرجع السّابق، ص88.

– الإبداع شأنه –شأن الذّكاء– مفهوم يجب أن يخضع للبحث التّجريبي والقياس، وهو موجود بدرجة أو بأخرى لدى الأفراد بشكل عام، ومن ثمّ فإنّه قابل للقياس والتّعليم، وليس مقصورا على قلّة قليلة من النّاس.

– من أهمّ القدرات أو المهارات الّتي يتكوّن منها التّفكير الإبداعي الحماسيّة للمشكلات والمرونة والطّلاقة والأصالة وإعطاء التّفاصيل والتّقويم، وهي جميعا ليست موضع قياس في اختبارات الذّكاء المعروفة.[1]

كما لم تقتصر دراسات هذه النّظريّة على المبدعين فقط بل ضمّت أشخاصا عاديّين باستخدام اختبارات الورقة والقلم، وطرح تساؤلات نظريّة لمعرفة طبيعة العلاقة بين الإبداع والذّكاء، وجمع المعلومات حول ظاهرة الإبداع وعلاقتها بالأبنية المعرفيّة والوجدانيّة وصلتها بسمات الشّخصيّة ومكوّناتها، ومن ثم اكتشاف مدى استعداد الفرد لحلّ المشكلات عن طريقها.

وقد انطلق **جيلفورد (Guilford)** في أبحاثه من خلال تقصّي طبيعة العوامل المساهمة في العمليّة الإبداعيّة في مجالي العلم والاختراع، انطلاقا من إيمانه بأنّ الإبداع نتاج العقل ووليد الفكر، وقد توصّل إلى إلى ثلاثة هي:

*عوامل تشير إلى قدرات معرفيّة.

* عوامل تشير إلى قدرات إنتاجيّة.

*عوامل تشير إلى قدرات تقييميّة.[2]

وهذا ما أكدّت عليه بعض الدّراسات أنّ هناك مجموعة من القدرات والاستعدادات، أين"يلعب مخزون الفرد وحصيلته المعلوماتيّة أو مدركاته القابلة للتذّكر دورا حيويّا في مختلف مراحل عمليّة حلّ المشكلة، كما أنّ هذا المخزون هو الّذي يُبقي على النّشاطات الهادفة لإيجاد حلّ عن طريق عمليّات الذاكرة"[3]، إضافة إلى عوامل أخرى كالميول والاهتمامات الشّخصيّة وغير ذلك.

[1] المرجع السّابق، ص78-79.

[2] مصطفى سويف، **الأسس النّفسيّة للإبداع الفنّي في الشّعر خاصّة**، ص353.

[3] فتحي عبد الرّحمن جروان، **الإبداع**، ص79.

وعليه يمكن إجمال قواعد هذه النّظريّة في تعريف مؤسّسها **جيلفورد (Guilford)** في قوله: "إنّ الإبداع في أبسط صورة هو استعداد الفرد لإنتاج أفكار، أو نواتج سيكولوجيّة جديدة، ويتحتّم علينا أن نضمن في ذلك إنتاج الأفكار القديمة في ارتباطات جديدة".[1]

بناء على ما سبق فإنّ هذه النّظريّة قدّمت أساسا رصينا للكشف عن القدرات الإبداعيّة بارتكازها على الجانب العقلي، دون أن تُهمل الجانب الشّعوري الوجداني كعامل ودافع، يدعو إلى ضرورة تنظيمها وصياغتها وفق أسس علميّة تجريبيّة.

ب_ الإبداع من النّاحية الفنيّة:

إذا تتبّعنا تاريخ الحضارة البشريّة وجدنا ذلك الرّباط الوثيق بين الفنّ والإنسان حين نقله من الحياة البدائيّة إلى الحياة العصريّة، وأكسبه تلك المهارات اليدويّة النّفعيّة والخبرات المهنيّة الحرفيّة.

وبعد أن وصف صراعه مع الطّبيعة، حال تعبيرا عن صراعه مع ذاته والعالم الخارجي، خصوصا بعدما اختنق بعولمة العصر الرّهيبة وثورات الاتّصال بكل أطيافها، والتقدّم الهائل الّذي حاصر الإنسان عامّة والفنّان على وجه الخصوص، وضيّق عليه سلاسة الحياة وبساطتها، ما جعله يبحث عن مخرج للحفاظ على جوهرها الحقيقي،"فالفنّان يجاهد بجماليّات الفنّ لبناء قيم الحقّ والخير والجمال في حياة دائبة الحركة، كثيرة التّغيير في المشاعر والأفكار والقيم، ولهذا كان لابدّ أن يتجدّد مع الحياة، فيخاطب الحياة بمنطقها، والعصر بشفرته، والنّاس بلغتهم"[2].

فإذا كانت صلة الفنّ بالحياة دقيقة وشديدة، فيمكن القول أنّ لا فنّ بدون إنسان ولا إنسان بدون فنّ، لأنّ هذا الأخير"ينبع من ضروب النّشاط الإنساني كلّها مجتمعة، ينبع من اللّعب ومن الدّين ومن الرّقص المقدّس، ومن النّشاط النّفعي، ومن كلّ نشاط حيّ آخر، فهو وسيلة لإنفاق النّشاط الإنساني ككلّ، فإذا كان أصله ضاربا في أعماق الحياة، فإنّ غايته كذلك متعلّقة بتلك الأعماق"[3].

---

[1] طارق كمال، **التّفكير الإبداعي والابتكار**، مؤسّسة شباب الجامعة/ القاهرة، ط(1)، 2016م، ص63,

[2] بشير خلف، **الفنون في حياتنا**، دار الهدى للطّباعة والنّشر والتّوزيع، الجزائر، ط(1)، 2009م، ص14-15.

[3] مصطفى سويف، **الأسس النّفسية للإبداع الفنّي في الشّعر خاصّة**، ص42.

لقد ارتبط الفنّ بالعلم حين تجلّى إبداعات واختراعات عظيمة مستلهمة من أخيلة الفنّانين وإيحاءاتهم،"فالعين السّحريّة في أساطير **ألف ليلة وليلة** أصبحت في عصرنا التّليفزيون، وبساط الرّيح صار طائرة، والرّياح التي تحمل الكلام في روائع **شكسبير**، أصبحت الموجات الكهرومغناطيسيّة، والدّور الّذي تقوم به السّينما اليوم من أفلام الخيال العلمي سيكون مستقبلا واقعا ملموسا بين أيدي العلماء".[1]

أمّا في ميدان علم النّفس فتح الإبداع الفنّي أبوابه على مصراعيه حين لازم الإنسان في كلّ زمان ومكان، عبّر عنه وعن انشغالاته، طموحاته، انفعالاته، إذ تحوّل من غايته في المتعة وبعث الفرح والبهجة إلى التّحسيس بأزمة الوجود الإنساني، وتصوير حالات الألم والسّقم، الأمل والطموح اللّامتناهي في الشّفاء من جهة، وتحقيق الأحلام والرّغبات الشّبقيّة من جهة أخرى.

إنّ الفنون"تقدّم للنّاس صورا عقليّة ربّما لم يتمكّنوا من المرور بخبرات خاصّة بها دون الفنّ، إنّها تجعلهم يرون (أو يسمعون أو يشعرون) العالم بطريقة جديدة، وبالنّسبة لمؤرّخي الفنّ والنّقاد وعلماء الجمال فإنّ الصّور الّتي يقدّمها الفنّ هي وجهات نظر حول العالم والذّات، تمثّل زمانا ومكانا خاصّا، لكنّها مع ذلك ذات دلالات إنسانيّة عالميّة"[2]، لأنّها تمسّ الشّعور البشري بشكل مباشر.

تأسيسا على ذلك"نظر المحلّلون النّفسيّون إلى الصّور العقليّة والأخيلة الفنيّة على أنّها تقوم بوظيفة التّطهير وخفض التّوتّر، من خلال تأثّرهم الواضح بأفكار **أرسطو** القديمة حول التّعاطف والشّفقة خلال التّفاعل مع الأعماق الدراميّة بما فيها الشّعر. إنّ هذه الصّور العقليّة الّتي تتحوّل إلى صور فنيّة تقوم في نظر علماء التّحليل النّفسي، وعلماء نفس الأعماق، بإشباع الرّغبات اللّاشعورية، وبالنّسبة للعلماء ذوي التّوجهات الاجتماعيّة والأنثرولوجيّة، فإنّ البيئة الاجتماعيّة تقدّم الإلهام والصّور العقليّة والخيال لدى المستمعين أو المشاهدين أو القرّاء"[3]، فيتشاركون مع الفنّان حالة اللّاوعي لديه، لأنّ العمل الفنّي أشبه بحلم تحقّق.

---

[1] مجلّة أفق، الفنّ والعلوم، نقلا عن: بشير خلف، **الفنون في حياتنا**، ص19-20.

[2] شاكر عبد الحميد، **علم نفس الإبداع**، ص241.

[3] المرجع نفسه، ص241.

إنّ الفنّ إبداع حين يوصل فكرته إلى الملتقي ويترك بصمته في نفسه ويخلّد أثره عبر العصور، و"الفنون أيّا كان نوعها هي نتاج إبداعي راق، وهي بالضرورة تعبير راق أيضا، ولا يكتسب قيمته التعبيرية والفكرية والجمالية دون وجود طرف آخر هو المتلقّي الّذي يستقبل هذه الفنون"[1]، وأيضا حين تساعده"طواعية مادّة التّعبير، أكانت حجرا، أم لغة، أم لونا، أم نوتة موسيقيّة... وبقدر ما تكون هذه المادّة مرنة، طبيعيّة في التّعبير، بقدر ما يكون الإبداع يتّسم بالأصالة والصّدقية"[2]، ويصبح بذلك الإنسان مبدع الفنّ وصانعه.

جـ_ الإبداع من النّاحية الأدبيّة:

إنّ الأدب هو الرّحم الّذي يحتضن النّفس البشريّة بنوازعها وحالاتها كافّة، فلا عجب أن يكون فضاء شاسعا للإبداع والخلق، ذلك أنّ وشيجة الارتباط بينهما هي الصّنعة اللّفظيّة وسحر الكلمة، ما جعلها وثيقة رسميّة تاريخيّة حضاريّة، سياسيّة اجتماعيّة، نفسيّة عقليّة، تؤرّخ لحقب خالدة أو معاصرة من حياة الجماعات والمجتمعات خطّتها ووثّقتها أقلام الكتّاب والأدباء منهم.

يرى **جان بلامان نويل** أنّ الأدب"يقدّم وجهة نظر حول واقع الإنسان ووسطه، وحول الكيفيّة الّتي يدرك بها الإنسان هذا الوسط، والرّوابط الّتي يقيمها معه"[3]، لأنّه يكشف عمق هذا الواقع، ويرنو إلى إصلاحه وصلاحه، فهو يعيش أساسا في ضوء الوعي، فتفتح نصوصه آفاقا مستقبليّة للتّفكير وتبسيط كلّ ما هو معقد.

والإبداع الأدبي في تعدّد صوره ميزة يتميّز به الأديب حسب استعداداته وقدراته في الكتابة والتخيّل، وهو"القدرة على الخلق وملكة التّعبير عمّا تجيش به المشاعر من أحداث ورؤى وتداخلات إنسانيّة متنوّعة، وبالتّالي صياغتها في عمل أدبي مبدع"[4]، ولا يخصّ الطّبقة المثقّفة وحدها، بل هي حالة إنسانيّة تتميّز بالنّضج والوعي قد تصدر من عامّة النّاس، لأنّها ترجمة فعليّة، نثريّة كانت أم شعريّة، لصدق التّجربة الحياتيّة، تعبّر عن الصّورة العامّة لتناقضات المحيط الخارجي.

---

[1] بشير خلف، **الفنون في حياتنا**، ص19.

[2] المرجع نفسه، ص122.

[3] أنور عبد الحميد الموسى، **علم النّفس الأدبي**، ص11-12.

[4] صباح سويفان، **الإبداع الأدبي والإنسان**، إضاءات ،28 ماي2017م، 12:00 http://www.alraimedia.com

كما يضيف **د.عزّ الدين إسماعيل** أنّ "الأديب لا يكتب لكي يستمع بثماره عقله على نحو أو آخر، وإنّما يكتب لأنّه يستمتع بعمليّة الإبداع ذاتها، فهذه المتعة هي حافزه على الكتابة، لأنّه يتخلّص بها من وطأة الظّروف على نفسه".[1]

ومن المتعارف عليه أنّ التّنفيس من خلال الإبداع الفنّي أو الأدبي يعيد للشّخص توازنه مع الواقع حسيّا ومعنويّا، وكذا من اللّغة التي تعدّ بداية الإبداع الأدبي والفنّي، يختار الأديب أو الكاتب ألفاظا أكثر قدرة على استيعاب كوامن ذاته، ورموزا وإشارات موحية تحتضن أفكاره المتمرّدة. وإلى هذا المعنى يعرّف **ريتشارد فاغنار (R.Wagner)**(1813-1883م) الخلق الأدبي بأنه "قدرة الإنسان على تخليص الكلم من القيود التي يكبّلها بها الإستعمال، وتطهيرها ممّا يتراكم عليها من ضبابيّة الممارسة، فالإبداع إحياء الكلمة بعد نضجها، وفي إحياء الكلمة بعث للتّجربة المعيشة في الذّات والزّمن"[2].

هذا ما يؤكّد أنّ أساس الأدب الحريّة في التّفكير والتّعبير، لأنّ الأديب ليس هو من يتكلّم في الأثر بل النّص ذاته، وما يبوح به بين السّطور الّتي عجز عنه اللّسان.

وتعدّدت بذلك الآراء النّقديّة الّتي تسعى وراء تحليل النّتاجات الأدبيّة وتأويلها، "وبدأ النّاقد في تلقّيه للنّص كأنّه عالم طبيعيّ يقف أمام ظاهرة طبيعيّة، وبدأ الأدب تعبيرا عن نظام اجتماعيّ"[3]، فأخذت العمليّة النّقديّة على عاتقها الغوص في حنايا النّسيج الدّاخلي، الفنّي والجمالي، النّفسي والاجتماعي، المتواري داخل عوالم النّص الأدبي في لحمة واحدة، ذلك أنّه يعدّ مصدرا لا ينفذ من التّجارب، ويتجدّد كلّما تنوّعت قراءاته، وهذا ما جعل البنيويّين وأعلام مدرسة فرانكفورت يعتبرون النّقد إبداعا، بعد أن كان تابعا للعلوم النّفسيّة والاجتماعيّة والإيديولوجيّة.

إنّ الإبداع خطاب أوّل والنّقد خطاب ثان، وكلاهما مرتبطان ومتلازمان بعلاقة تسمو إلى الموضوعيّة والبعد عن الذّاتيّة، ففهم النّص وتبسيطه يهدف لا محالة إلى ترسيخ نموذج ثقافي مميّز، فإذا كان الإبداع الأدبي يحتضن العالم، فإنّ الإبداع النّقدي يحتضن الأدب.

---

[1] عزّ الدّين إسماعيل، **التّفسير النّفسي للأدب**، دار غريب للطّباعة والنّشر والتّوزيع، القاهرة، ط(4)، ص34.

[2] عبد السّلام المسدي، **الأسلوب والأسلوبيّة**، الدّار العربيّة، ط(3)، 1984م، ص117.

[3] إبراهيم عسّافين وخليل الشّيخ، **مناهج النّقد الأدبي الحديث**، ص5.

د_ الإبداع من النّاحية الجماليّة:

أنار ديننا الحنيف ماهية الجمال المبثوث في الكون كلّه في لوحات ربّانيّة ومخلوقات بديعة، صنعتها يد الخالق البارئ –عزّ وجل– تستوفي فروض الطّاعة والتّبجيل، كما أنّ "القرآن يوجّه الحسّ البشري للجمال في كلّ شيء، إنّه يسعى لتحريك الحواسّ المتبلّدة لتنفعل بالحياة في أعماقها، وتتجاوب تجاوبا حيّا مع الأشياء والأحياء".[1]

بالتالي"ليس هناك تعريف "للجمال"شامل، لأنّه يتغيّر مع تغيّر الذّوق، وكذلك فإنّ للتّفضيلات الشّخصية سلطانها في مجال الذّوق، ومع ذلك فإنّه ليس بإمكاننا الاكتفاء بالآراء الشّخصيّة في الحكم على أصالة جمال فنّي يتمتّع بالصّفة المشتركة الّتي تجمع آثار الفنّ العظيم"[2].

ويقرّر الكثير من الباحثين المحدثين على أنّ البحث في الإبداع الفنّي هو المقدّمة الأولى لكلّ بحث إستيطيقي، ويدعّم **تيودور لسنج (T.lessing)**(1872–1933م)هذا الرّأي بأنّ الشّرط الأوّل لإقامة الإستيطيقيا على أسس مبتكرة أصيلة هو الاهتمام بشخصيّة الفنّانين أوّلا وقبل كلّ شيء ...ذلك أنّ كلّ عمل فنّي فعل وتعبير لإرادة مبدعة.[3]

وهي إرادة المتذوّق أيضا، لأنّ الإبداع الفنّي الجمالي قوّة تعبيريّة تأثيريّة تجمع كلا الطّرفين، وفي هذا الصّدد يقول أ.د. **مصري حنّورة:** "إنّ المتذوّق هو أقرب إلى أن يكون مبدعا، وهو مبدع ليس بالمجاز لكنّه على سبيل الحقيقة، وإبداعه إبداع داخلي، وإنجازه الإبداعي هو أعمال فنيّة فريدة تتحقّق لأوّل مرّة ولآخر مرّة، لأنّها غير قابلة للتّكرار، أو للعرض على الآخرين".[4]

إنّ الاهتمام بعلم الجمال متعلّق أساسا بالفنون بشتّى صنوفها، غير أنّ الجمال في الإبداع عامّة وفي حقوله العلميّة والمعرفيّة والفنيّة له مكانته الذّوقيّة ولمساته السحريّة في صور الاكتشافات والاختراعات الّتي لابدّ لها من أن تضمّ عنصر الجمال فيها كون الطّبيعة البشريّة لا تخلو منها.

بالإضافة إلى التّطور العلمي المذهل ومنجزاته الحديثة والسّريعة الّتي بلورت المفاهيم وأنارت العقول، وساعدت على تكثيف النّشاط الإنساني، كما أمدّت أواصر المنفعة بين مختلف العلوم

---

[1] بشير خلف، **الفنون في حياتنا**، ص59.

[2] محسن محمّد عطيّة، **مفاهيم في الفنّ والجمال**، عالم الكتب، القاهرة، 2005م، ص15.

[3] ينظر: مصطفى سويف، **الأسس النّفسيّة للإبداع الفنّي في الشّعر خاصّة**، ص25–26.

[4] طارق كمال، **سيكولوجيّة الموهبة والإبداع**، ص79.

والثّقافات، ترجمت الصّلة المتبادلة بين العلم والفنّ، ذلك " أنّ علاقة الفنّ بالتّقنية في أيّامنا هذه علاقة قويّة، حيث صار يستخدم الفنّان تقنيات مختلفة لخلق نتاجه الفنّي الجمالي،كيفما كان الفنّ من سينما، موسيقى، خطّ وتصميم، عمران، حفر وطباعة، إعلام...".[1]

ويؤكّد **دولف رايسر(D.Racer)**(1898-1983م) في كتابه (*بين الفن والعلم*) على"التّمازج الكامل بينهما، ويستدلّ في ارتباط العلم بالجمال الّذي هو صفة أساسيّة للفنّ بمقولة لعبقريّ الرّياضيات **إنشتاين**، حيث يصف أحد العلوم البحتة وهي الرّياضيات بالجمال، فيقول: إنّ الجمال هو الاختيار الأوّل، لا مكان في العالم لرياضيات قبيحة"[2].

إنّ الجمال هو إحساس وتذوّق، وهو سمة الإبداع وإحدى مزاياه الخصبة، قد أسّس بذلك صورة الإنسان الرّاقي وإدراكه الشّمولي للحياة، فمنح لقدراته العنان للمساهمة في بناء حضارته وتطويرها من خلال تلاحم العقل مع الرّوح في سبيل كلّ ما هو مبدع ومؤثر.

خلاصـة:

علاقة الإبداع بعلم النّفس علاقة أزليّة انطلاقا من نظريّاته التّقليدية الكلاسيكيّة حول الأسطورة والقوى الخارقة الخياليّة المهيمنة على القدرات الإبداعيّة، وصولا إلى نظريّاته الحديثة النّابعة من قوى عقليّة ونفسيّة خاضعة لتجارب علميّة وأبحاث تجريبيّة، والعامل المشترك بين هذه الحقبات الزّمنية في بلورة العمليّة الإبداعيّة واستيعابها هي النّفس الإنسانيّة والذّات الفردانيّة والجماعيّة، وهروبها من الواقع إلى اللّاواقع، إلى عالم الخيال والمثل بغية تحقيق الذّات والرّغبات وإشباعها بعيدا عن قوالب المنظومة الخارجية وقيودها.

إنّ الخبرات المكبوتة المبكرة منذ عهد الطّفولة، أو الموروثة من تراكمات السّلف، تبقى أهمّ بذور ومنطلقات للعمليّة الإبداعيّة ومرتكزات تلقيّها وتذوّقها. فهل تجسّدت انفعالاتها المثيرة للتّوتر والقلق، أثناء فترات تذكّرها والمرور بتجربة مثيلة لها، في ميدان الإبداع الأدبي؟.

[1] بشير خلف، **الفنون في حياتنا**، ص24.

[2] المرجع نفسه، ص25.

الفصل الأوّل

القلق والإبداع الفنّي و الأدبي

1- ماهية القلق

أ) القلق من الجانب اللّغوي والإصطلاحي

ب) القلق من وجهة التّنظير النّفسي

ج) النّظريّات المفسّرة للقلق

2- ظاهرة القلق وأنواعه ومسبّباته

أ) القلق الذّاتي

ب) الصراع السّياسي

ج) القلق الاجتماعي

د) القلق الوجودي

3- القلق والإبداع الفنّي والأدبي

أ) علم النّفس الأدبي

ب) المنهج النّفسي والنّص

ج) القلق في النّصوص الفنيّة والأدبيّة

تُحمّل الحياة بطبيعتها الإنسان أعباء جمّة، وتحدّيات عسيرة من أجل أن يتكيّف مع وتيرتها المتغيّرة، فبعد أن كانت أهدافه تتخلّص في الحصول على ضروريّاتها، تحوّلت مع ارتفاع درجة التّحضر المادّي فيها إلى غايات متشابكة ومعقّدة بتعقّد هذا العصر، وصار يبذل الجهد المضاعف للحصول على جزء بسيط منها، ما عرضّه للدّخول في دوّامة من الصّراعات والانفعالات الّتي تشكّل أهمّ مصادر الضّغوط النّفسيّة.

ولعلّ القلق والخوف من أهمّ الحالات الّتي صاحبت الإنسان منذ حياته البدائيّة ، فكانت مصادرها آنذاك واضحة في مواجهة الحيوانات المفترسة من أجل البقاء، وهي قوانين فرضتها الطبيعة، غير أنّها الآن اجتاحت يوميّات الإنسان المعاصر، حتى أُطلق عليها تسمية "ظاهرة العصر" أو "قلق العصر"، لأنّها طوّقته من كلّ جانب، وباتت عائقه في الحصول على التّوازن النّفسي والسّلام الرّوحي.

1- ماهية القلق:

لقد أصبح القلق مرضا وفكرا وسلوكا اتّجهت إليه أبحاث العلماء والمتخصّصين في الأمراض النّفسية والعصبيّة والعقليّة، بالدّراسة والتّقصّي للعمل على الإحاطة بجوانبه والأسباب النّاجمة عنه، بغية التّقليل من تأثيره في المجتمع والحدّ من تفاقمه.

القلق ظاهرة طبيعيّة وتجربة إنسانية شاملة، وهو"نتاج أصيل للانكفاء على الذّات.. وابن شرعي لسلبيّات العصر.. وابن غير شرعيّ لنجاحات الإنسان المعاصر.. وفي كلمة القلق حصاد العصر.. وهو معدّل هدم إنسان هذا العصر..".[1]

يقول أحد الأطبّاء عن تأثيره "أنّ سبعين بالمائة (70%) من بين جميع المرضى الّذين يزورون الأطبّاء يستطيعون علاج أنفسهم بأنفسهم لو استطاعوا فقط التّخلص من مخاوفهم وقلقهم، لا تفكّر لحظة واحدة أنّني أقول إنّ أعراضهم وهميّة، بل إنّ أعراضهم حقيقيّة كألم الأسنان الملحّ التّكرار، بل وأخطر من ذلك مئات المرات".[1]

[1] ديل كارينجي، **دع القلق وابدأ الحياة**، تر: محمّد فكري أنور، عربيّة للطّباعة والنّشر، ط(2)، 1999م، ص11 (مقدّمة المترجم).

أ–القلق من الجانب اللّغوي والاصطلاحي:

لغة:

جاء في لسان العرب لصاحبه **ابن منظور**(630-711هـ) في مادّة (**ق ل ق**) أنّ القلق هو الانزعاج، ويقال: بات قَلِقا، وأَقْلَقهُ غيُره، وفي الحديث عن النبي–**صلّى الله عليه وسلّم**– أنّه قال:

إِلَيْكَ تغدُو قلِقا وَضِينُها مُخالِفا دِينَ منَ النَّصارَى دِينَها *

وأَقْلقَ الشّيء مكانه وقلَقَهُ: أي حرّكهُ، والقلَقُ ألّا يستقرّ في مكان واحد، وفي حديث **عليّ**–كرّم الله وجهه– قوله: " أَقْلِقُوا السُّيُوفَ في الغِمدِ"، أي: حرِّكُوها في أَغْمادِها قَبلَ أَنْ تَحتَاجُوا إِلىَ سَلِّهَا لِيسهُل عند الحاجة.

والقَلَقِيُّ: ضرب من الحِلي، قال **ابن سيّدة**: "وَلَا أَدرِي إِلىَ أَيِّ شَيء نُسِبَ إِلَاّ أَنْ يكُونَ منُسُوبا إِلى القَلقِ الّذِي هُو الاضْطِرابُ، وَكأَنَّهُ يضْطرِبُ في سِلكِه وَلَا يَثبُتُ".[2]

أمّا في المعجم الوسيط **لفيروز أبادي** (729-817هـ) جاء معنى القلق فيما يأتي: قَلِقَ الشَّيْءُ قَلَقا: لم يستقرّ في مكان واحد، ولم يستقرّ على حال، واضطرب وانزعج، فهو قلِق، وأَقْلَقَتِ النَّاقَةُ، أي: قلِق ما عليها، فالقلق حالة انفعالية تتميز بالخوف ممّا قد يحدث، والمِقْلَاقُ: الشّديد القلَق، يُقال رَجُل مِقْلَاق وامرَأَة مِقْلَاق.[3]

وعليه يدلّ معنى القلق في كِلا المعجمين على أنّه ضدّ الثّبات والاستقرار، وهو شعور بعدم الارتياح والطّمأنينة الّذي يتسبّب فيه الهمّ والكرب ومطبّات الحياة في نفس كلّ فرد منّا.

اصطلاحا

يقول **د.محمّد التّونجي** عن القلق أنّه حالة نفسيّة غير سارّة، تعتري المرء فتشغل باله وتوتّر أعصابه، فتُوقعه في توقّع خطر داهم يجيء إليه من اللّاوعي، ولا يظهر القلق إلّا إذا أحسّ المرء بأنّه غير قادر على دفع هذا الخطر.[4]

---

[1] المرجع السّيق، ص48.

* هذا البيت الشّعري أخرجه **الهرويّ بن عبد اللّه بن عمر**، وأخرجه **الطّبراني** في المعجم عن **سالم بن عبد اللّه** عن أبيه، أنّ رسول اللّه –صلّى اللّه عليه وسلّم– أفاض من عرفات وهو يقول ذلك.

[2] ابن منظور، **لسان العرب**، مادّة (ق ل ق)، المجلّد الخامس، الجزء42، دار المعارف، القاهرة، 1981م.

[3] فيروز أبادي، **المعجم الوسيط**، مجمّع اللّغة العربيّة، القاهرة، ط(3)، 1965م، ص75.

[4] محمّد التّونجي، **المعجم المفصّل في الأدب**، دار الكتب العلميّة، بيروت، ط(2)، 1999م، ص714.

ويرى **جبّور عبد النّور** أنّ بواعث القلق مردّها إلى كبت اللّيبيدو*، أي الطّاقة الحيويّة الشّبقيّة الّتي تتمثّل فيها غريزة الحياة، وإلى النّواهي الصّادرة عن (الأنا المثالي)، أي الجانب الخاصّ من الشّخصية النّاتج عن عقدة **أوديب***ينبوع كل العمليّات الثقافيّة الفنيّة والأدبيّة والأخلاقيّة، فهو بذلك تعبير عن الخطر المداهم، وإشارة موجّهة إلى (الأنا)، أي إلى الشّخصيّة الواعية، لتتّخذ التّدابير الضّرورية للدّفاع.[1]

ويكون القلق في هذا الموضع مصدرا ودافعا إيجابيّا للعمل بطاقة غير مألوفة نحو الإنجاز والتّفوّق، كالإبداع والفنّ، بالتّعبير عنه بطرق فنيّة وجماليّة، والخروج به من الواقع إلى اللّاواقع وهذا ما فعله الرومانسيّون.

وقد أُطلق مصطلح قلق العصر(mal du siècle)"وهو مصطلح فرنسي وتسمية وصفت الحالة النّفسيّة لجيل من الأدباء الفرنسيّين الرّومانتيكيّين، بلغوا النّضج في الإبداع الأدبي والفنّي بعد سقوط **نابليون بونابرت** في العقد الثّاني من القرن التّاسع عشر، ويتميّز هذا النوّع من القلق بأزمة في الإرادة وباليأس واستحالة الإيمان بفائدة العقل، وقد ظهر كلّ ذلك نتيجة لشعور الضّيق لدى المثقّفين الفرنسيّين بعد سقوط الإمبراطوريّة وانكماش أهميّة فرنسا بين أوروبا"[2]، فقد امتازت فرنسا بحقبة من القوّة والسّيطرة ما جعل هؤلاء يشعرون بالنّشوة والفخر بجانب امتلاكهم للحسّ الرّومانسي الغالب، فكانت ردّة فعلهم انهزاميّة، واستحوذ عليهم القلق واليأس، ويعدّ الشّاعر الفرنسي **ألفرد دي موسيه (Alfred de Musset)** (1810-1857م) خير من وصف هذا العصر.

---

* **اللّيبيدو (Libido):** كلمة لاتينيّة الأصل تعني الرّغبة، طاقة حيويّة هي في الأصل لذّة العيش عامّة ولكلّ المظاهر الإيجابيّة في الحياة، من حياة جنسيّة وأعمال فنّية إلى جميع أشكال الخلق والإبداع، واعتبر **س.فرويد (S.Freud)** أنّ اللّيبيدو يكاد يكون مرتبطا بمظاهر الحياة الجنسيّة فقط، وهذه المظاهر إذا ما كُبِتت ولّدت انحرافا أو حالات تسام، وحتّى اضطرابات في الشّخصية، واعتبره كذلك المبدأ الأساسي الّذي دعا انطلاقا منه إلى تفسير الأحلام وكلّ أشكال التّعبير عن اللّاوعي، ويدلّ اللّيبيدو-في نظر الأطبّاء النّفسيّين الحداثيّين-على قوّة الحياة بكاملها الّتي هي في أصل كلّ تفسير لأفعالنا السّويّة منها والمرضيّة.

* **عقدة أوديب (Oedipus complex)**: هي مفهوم أنشأه **س.فرويد (S.Freud)** واستوحاه من أسطورة **أوديب** الإغريقيّة، وهي عقدة نفسيّة تُطلق على الذّكر الّذي يحبّ والدته ويتعلّق بها وبغير عليها من أبيه فيكرهه، وهي المقابلة لعقدة **إليكترا** عند الأنثى، وهي أسطورة يونانيّة، تشير إلى التّعلّق اللّاواعي للفتاة بأبيها وغيرتها من أمّها وكرهها لها. وكلاهما عقدتان تدلاّن على المشاعر والأحاسيس والأفكار الجنسيّة الّتي تبقى مكبوتة في العقل الباطن للذّكر اتّجاه أمّه، وللأنثى اتّجاه أبيها.

[1] جبّور عبد النّور، **المعجم الأدبي**، دار العلم للملايين، بيروت، ط(1)، 1979م، ص215.

[2] مجدي وهبة وكامل المهندس، **معجم المصطلحات العربيّة في اللّغة والأدب**، مكتبة لبنان، القاهرة، ط(2)، 1984م، ص297.

ب –القلق من وجهة التّنظير النّفسي:

والقلق في معظم الأحوال"هو أحد الانفعالات الطّبيعيّة الّتي يمكن أن يشعر بها أيّ إنسان إذا ما تعرّض لموقف ما يستدعي هذا الانفعال، وهو استجابة طبيعيّة فيها إعداد وتهيئة للإنسان لمواجهة الأخطار"[1]، وهذا إذا كانت ردّة الفعل تتناسب مع نوع الخطر أو الموقف المفاجئ أو المبرّر. أمّا إذا كان الخطر شديدا أو تكرّر فيتحوّل القلق هنا إلى مرض نفسيّ، وهو"شعور غير مرغوب بعدم الارتياح، مصحوب بالخوف وبعض المظاهر البدنيّة، مثل التّوتر والانقباض، وضيق الصّدر، وخفقان القلب، وتصبّب العرق، ويصاحب ذلك بعض العجز عن أداء الأعمال اليوميّة بالصّورة المعتادة، كما يؤثّر القلق على قدرة الفرد على التّكيف والتّفاعل الاجتماعي مع الآخرين"[2].

من هذا المنطلق تمّ تقسيم القلق إلى نوعين حسب شخصيّة الفرد وأبعاده النّفسيّة:

1) **القلق العادي:** ويمتاز بمستوى معتدل من انفعال الخوف، يستعين به الفرد على التّفاعل الصّحيح مع المشاكل، وتكمن وظائف هذا النّوع فيما يلي:

–دفع الفرد للإنجاز والإبداع لأنّهما يساعدان في مواجهة الخبرات الّتي تثير القلق.

– تنشيط المراكز العصبيّة العليا.

– يلعب أحيانا دور الدّافعية نحو السّلوك الهادف.

2) **القلق المرضي:** وفي هذه الحالة من القلق الشّديد، أي الزّائد عن الحدّ المعقول، يؤدّي إلى شخصيّة غير متّزنة عقليّا أو متكيّفة اجتماعيّا.[3]

وتجدر الإشارة إلى أنه كثيرا ما ارتبط الخوف بالقلق لأنّهما شعور مشترك في الإحساس بالانزعاج والتّوتر، غير أنّ الخوف يكون محدود المصدر وواضح المعالم، آنيّ ومؤقّت، يمكن مواجهته أو تجنّبه، بينما يكون القلق مجهول المصدر"وهو غامض وشامل ويحيط بالإنسان من كلّ جهة، ولكن ليس له ولا لمسبّباته وجود مرئيّ، لأنّه ينبع من داخل الإنسان، وهذا الغموض يجعل المصاب

[1] لطفي عبد العزيز الشّربيني، **الدّليل إلى فهم وعلاج القلق**، دار العلم والإيمان للنّشر والتّوزيع، القاهرة، ط(1)، 2015م، ص16.

[2] المرجع نفسه، ص17.

[3] سناء محمّد سليمان، **مشكلة الخوف عند الأطفال**، عالم الكتب، القاهرة، ط(1)، 2004م، ص26-27.

بالقلق عاجزا عن القيام بنشاط ملائم، أو حتّى عن التّفكير بكفاءة وفعاليّة لإبعاد القلق عنه والقضاء على مسبّباته".[1]

والقلق والخوف انفعالان طبيعيّان سلبيّان، يؤثّران على حيويّة الفرد وفعاليّته، ويكون القلق أشدّ وطأة و إزعاجا من الخوف حين يتحوّل من مجرّد انقباض شديد إلى آلام نفسيّة وعضويّة وحتّى عقليّة ،لأنّ القلق عادة يبدأ بالخوف وينتهي باستمراره إلى المرض.

وبذلك تعدّدت التّعريفات حول القلق، منها:

تعريف **جان لابلانش (J.Iaplanche)**(1924-2012م) في قوله:"هو عدم ارتياح نفسيّ وجسميّ في الوقت نفسه، فمن النّاحية النّفسيّة يتميّز بالخوف وشعور من عدم الارتياح، بكارثة وشيكة، ويمكن أن يمضي من القلق الهيّن إلى الذّعر، ومن النّاحية الجسميّة انطباعات أليمة من الانقباضات الصّدرية أو الرّئوية".[2]

أمّا **ماي بريت موزر (B.M. May)**(1963م) فترى أنّ القلق"هو القاسم المشترك في جميع الاضطرابات النّفس جسميّة والإضرابات النّفسيّة والاختلالات العقليّة والانحرافات السّلوكيّة".[3]

ويعرّفه **مصطفى فهمي** (2018م) على أنّه"عمليّة انفعاليّة لها جانب شعوري وآخر لاشعوري، أمّا الجانب الشّعوري للقلق فيتمثّل في الشّعور بالخوف والعجز والتّهديد، والجانب اللّاشعوري يشمل عمليّات معقّدة متداخلة يعمل الكثير منها دون وعي الفرد بها، بمعنى أنّ الفرد يعاني المخاوف مثلا دون أن يترك العوامل الّتي تدفعه إلى هذه الحالات".[4]

ويرى **الأزرق بن علّو** (1932م) أنّه"يعني الضّيق الّذي يحصل في القفص الصّدري لا إراديّا، نتيجة عدم قدرة البدن على الحصول على مقادير كافية من الأوكسجين، ويلاحظ أنّ الشّخص إذا شعر أنّه مهدّد يعيش في عالم معاد له، ويتوقّع مكروها، ينطوي على نفسه وتنكمش علاقاته مع

---

[1] الأزرق بن علّو، **كيف تتغلّب على القلق وتنعم بالحياة**، دار قباء للطّباعة والنّشر، القاهرة، ط(1)، 2003م، ص96.

[2] فقيري تونس، **علاقة سلوك النّمط (أ) بقلق الموت لدى عيّنة من النّساء المجهضات**، مذكّرة لنيل شهادة الماجستير في علم النّفس العيادي، قسم علم النّفس وعلم التّربية، كلّية العلوم الإنسانيّة والاجتماعيّة، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، 2015/2014م، ص69.

[3] محمّد إبراهيم عبد الستّار، **الهويّة والقلق والإبداع**، دار القاهرة، القاهرة، ط(1)، 2002م، ص289.

[4] طه عبد العظيم الشّربيني، **العلاج النّفسي المعرفي (مفاهيم وتطبيقات)**،ص15.

المحيط، ومعنى هذا أنّه سيعيش في عزلة وضيق، وهو إجراء اضطراريّ ليحمي نفسه من العالم المعادي".[1]

من خلال هذه التّعاريف يتّضح أنّها تتّفق كلّها على أنّ القلق حالة توتّر وخوف من حدوث سوء أو شرّ مرتقب، نتيجة تهديد غير محدّد المعالم، يصاحبه أعراض نفسيّة وفيزيولوجيّة.

ج –النّظريات المفسّرة للقلق:

لقد فسّر العديد من العلماء القلق كلّ بحسب المدرسة الّتي ينتمي إليها، مبرزين أهميّة العوامل البيولوجيّة والنفسيّة والاجتماعيّة في ظهوره وتأثيره على الفرد.

أوّلا: تعتبر مدرسة التّحليل النّفسي"الأنا"المستقرّ الوحيد للقلق، وهي مصدر شعوره ودافعه، وكان **س.فريد (S.Freud)** أوّل من تحدّث عنه في علم النّفس، بل وقد شاع استخدامه منذ أن أعطاه أهمّية بالغة في كتاباته وفي حياة الإنسان، فالقلق عنده عبارة عن إشارة إنذار بخطر قادم يمكن أن يهدّد الشّخصية،"وقد رأى في نظريّته الأولى عن القلق أنّه ينتج عن حفزة غريزيّة جنسيّة مكبوتة، وأنّ عدم إشباع هذه الحفزة يجعلها تتحوّل إلى قلق، أمّا في النّظرية الثّانية يرى أنّ القلق ما هو إلا ردّ فعل لخطر غريزيّ داخليّ".[2]

بما معناه أنّه عدل عن رأيه في كون اللّيبيدو(الدّافع الجنسي) مصدرا للقلق، وبمواصلة أبحاثه حول مرضى العُصاب اكتشف أنّ الكبت والخوف من العقاب هو ما يسبّب ذلك التّوتّر للأنا.

كما ميّز س.**فريد (S.Freud)** بين ثلاثة أنواع من القلق، هي على التّوالي:

1) القلق الموضوعي: هو خوف من خطر خارجي معروف، يكون مصدره خارجيّا موجودا فعلا، ويسمّى أيضا بالقلق الواقعي، أو الحقيقي، أو السّوي، لأنّ أسبابه منطقيّة واضحة، يأتي في صورة الخوف العادي.

2) القلق العُصابي (Neurotic Anxiety): وهو خوف غامض غير مفهوم، وهو ردّ فعل لخطر غريزي داخلي، بمعنى أنه ينشأ عندما تهدّد الهي بالتّغلب على الأنا وإشباع الحفزات الغريزيّة الّتي يتوافق المجتمع على إشباعها، وهذا النّوع انقسم عند **س.فريد (S.Freud)** إلى ثلاثة أنواع:

---

[1] الأزرق بن علّو، **كيف تتغلّب على القلق وتنعم بالحياة**، ص81-82.

[2] طه عبد العظيم حسين، **العلاج النّفسي المعرفي (مفاهيم وتطبيقات)**، ص27.

- ✓ القلق الهائم(الطّليق): وهو الّذي يفسّر الأحداث بالسّوء والمبالغة في التّشاؤم.
- ✓ قلق المخاوف المرضية أو الفوبيا (Phobia):كالخوف من الأماكن العالية أو المغلقة
- ✓ قلق الهستيريا: المرتبط غالبا بالأعراض الهستيريّة.

3) القلق الخلفي (Morlanxiety): هو خوف من الأنا العليا الّتي تكون هي المصدر في هذا النّوع من القلق، وهي الّتي تهدّد الأنا إذا صدر عنها سلوك معيّن يتعارض مع معايير الأسرة والمجتمع، والعقاب من الأنا العليا يظهر في صورة مشاعر الخجل والذّنب.[1]

الأنواع الثّلاثة الّتي حدّدها **س.فرويد (S.Freud)** حول القلق تختلف باختلاف مصدر تهديد الأنا، فالقلق الموضوعي مصدره العالم الخارجي (المجتمع)، والقلق العُصابي مصدره الأنا الداخلي (الهي)، أما القلق الخلقي فمصدر تهديده الأنا العليا.

أمّا **أوتو رانك(Otto RANK)**(1884-1939م) فاعتبر صدمة الميلاد هي السؤولة عن القلق، ذلك الّذي ينشأ من الانفصال عن رحم الأم، وأطلق عليه اسم"القلق الأوّلي"، ومن هذا المنطلق ميّزت هذه المدرسة بين نوعين من القلق هما:

أ–**قلق انغمار**: أو **ذعر**، أنموذجه الأوّل صدمة الولادة، وهو ينذر الأنا بخطر خارجي أو داخلي.

ب–**قلق إشارة**: أو إنذار لتجنّب هذا الانغمار، يهيّئ الأنا لاستجابة المواجهة".[2]

كما أشار أ.**أدلر(A.Adler)** إلى أنّ"فكرة الشّعور بالنّقص تتضمّن معنى القلق، وهو الدّافع الأساسي للأمراض العُصابيّة، وأنّ هذا الشّعور ينشأ لدى الطّفل الصّغير، إذ يشعر عادة بضعفه وعجزه ونقصه بالنّسبة إلى أشقّائه الكبار ووالديه، وما إلى ذلك".[3]

بإضافة إلى" سعي الإنسان وراء التّفوّق يلعب دورا هامّا في خلق القلق، يتجاوز في الأهمّية مسألة النّزاعات الجنسيّة، ويرى أ.**أدلر(A.Adler)** أنّ هدف كلّ إنسان هو التّفوّق على غيره، وعندما يفشل سعيُه يُصاب بالقلق".[4]

---

[1] ينظر:المرجع السّابق)، ص16-17 (بتصرّف).

[2] المرجع نفسه، ص27.

[3] المرجع نفسه، ص31.

[4] الأزرق بن علّو، **كيف تتغلّب على القلق وتنعم بالحياة**، ص83.

يمكن القول أنّ التحليليّين اختلفوا حول منشأ القلق، غير أنّها توصّلوا إلى أنّ السّنوات الأولى للطّفل لها من الأهمّية البالغة من حيث تأثيرها على الحالة النّفسيّة للفرد فيما بعد.

ثانيا: المدرسة السّلوكيّة ترى أنّ القلق تتعدّد تصنيفاته حسب مثيراته ومصادره، ولأنّها مدرسة تعلّم، فهي تربطه بماضي الفرد وما واجهه من خبرات، لذا فقد اختلفت صوره الانفعاليّة لوجود فروق فرديّة، وهي بذلك سلوك يتعلّمه من البيئة كأيّ سلوك آخر.

ويعبّر **جوزيف ولبي (J.wolpe)** (1958م) على أن القلق"من أهمّ الاستجابات الفطريّة لدى الكائن الحيّ، والصّادرة عن الجملة العصبيّة اللّاإرداية بسبب منبّه أو مثير يهدّد الكائن. ويحتوي القلق على عناصر معرفيّة وحركيّة وعصبيّة وسلوكيّة، وهو السّبب الرّئيسي أو حجر الأساس وراء جميع الأعصبة الحادّة، ووراء تعلّم الاضطرابات السّلوكيّة المكتسبة، ويعتبر القلق مثل الخوف كردّ فعل طبيعي لاستجابة الفرد نحو الإثارة الضّارة، والإثارة الضّارة هي أيّ حدث يسبّب اضطرابا وظيفيّا في الأنسجة العضويّة، ويدخل الفرد نحو استجابة تجنّبية."[1]

وعلى هذا فإنّ النّظرية السّلوكيّة الحديثة تعتبر القلق ضمن أنواع السّلوك العُصابي المتأثّر بمثيرات المحيط الخارجي والمنتشرة حوله، انطلقت من الطّفولة المبكرة أين اكتسبتها من الصّراعات الأسريّة، فتحوّلت مع مرور الوقت إلى انفعالات التّوتّر، الخوف، العصبيّة، وتضاعفت حدّتها إلى حالات الكآبة، الإحباط، اليأس، الانتحار.

ثالثا: اهتمّت المدرسة المعرفيّة بالعمليّات العقليّة لدراسة السّلوك الإنساني، وقد فسّرت بموجبها العديد من الاضطرابات الانفعاليّة ومنها القلق، الذي تراه نتاج اضطراب في تفكير الفرد وكيفيّة تفسيره للأحداث من حوله، والّتي تحمل التّوقعات السّلبيّة والمتشائمة دوما، فمريض القلق يتركّز خوفه على وجود خطر يتهدّده دائما مع تأثير الصّدمات والمآسي السّابقة أيضا، هذا ما يطلق عليه بالتّفكير المأساوي أو السّلبي.

وانصبّت جهود كلّ من **أرون بيك (A.Beck)**(1921م) و**جرينبرج (Greenberg)** (1915-2001م) سنة 1989م في هذا الصّدد، وأكّدوا على أنّ "التّكوين المعرفي الّذي يتّسم بتوقّع الفرد للمخاطر والشّعور بالتّهديد النّفسي والجسمي والاجتماعي يرتبط بالقلق، بينما

[1] فيصل محمّد خير الزّرّاد، **العلاج النّفسي السّلوكي لحالات القلق والتّوتّر النّفسي والوسواس القهري بطريقة الكفّ بالنّقيض**، دار العلم للملايين، لبنان، ط(1)، 2005م، ص37.

الأفكار الّتي تعكس فقدان الأمل والحزن والتّشاؤم والشّعور بالفشل وعدم القيمة وعدم الكفاءة والاتّجاه السّلبي نحو الذّات والعالم والمستقبل، هذا التّكوين المعرفي يرتبط بالاكتئاب، وأنّ خبرات الفشل المرتبطة بالاكتئاب ترتبط أكثر بأحداث الماضي، بينما أفكار الفشل المرتبطة بالقلق ترتبط بالخوف من توقّع الفشل في المستقبل".[1]

من ثمّ فإنّ الأفكار السّلبية وتقدير الأخطار النّاجمة عن التّوقّعات المحتملة تعمل على تحريف وتشويه معارف مريض القلق، وتجعله دائما في حالة توجّس وترقّب مستمرّين.

رابعا: من وجهة نظر المدرسة الإنسانيّة ذات المنحى الوجودي فإنّ القلق هو "الخوف من المستقبل وما قد يحمله من أحداث تهدّد وجود الإنسان أو تهدّد إنسانيّة الفرد...، ويذهب أصحاب هذا المنحى كذلك إلى القول أنّ الخوف من الموت هو المثير الأساسي للقلق".[2]

لذا يرى عالم النّفس **كارل روجرز (C.Rogers)**(1902-1987م)، وهو من أنصار هذا التيّار، أنّ "القلق لدى الفرد مرتبط بمقدار الاتّساق والتناقض بين مفهوم الذّات لديه و الخبرات التي يمرّ بها في حياته".[3]

بمعنى تنشئة الفرد النّفسية والاجتماعيّة تحدّد هذه المعادلة وتفاعلها إن إيجابا بتحقيق التّوافق النّفسي، أو سلبا بحدوث اضطرابات نفسيّة عديدة.

2- ظـاهرة القلــق وأنواعــه ومسبباته:

تتعدّد أنواع القلق حسب مثيراته ومصادره الدّاخليّة والخارجيّة، فقد يكونّ ويسمّى القلق العادي أو الصّحيح أو السّوي أو الواقعي، وقد يكون مرضيّا عصابيّا، وهناك عدّة تسميات أخرى حسب تصنيفات مختلف النّظريات حوله، "وترجع أسباب هذه الأنواع جميعا إلى خطر خارجي موضوعي غير واضح نتيجة سوء تكيّف وعدم الانسجام والتّوافق بين الفرد ومحيطه، إذ تطفح مشاعر وأحاسيس قد تبدو غريبة وغير مألوفة ومؤلمة في شخصيّة الفرد بحيث لا يستطيع التّوفيق بين دوافعه وحاجاته الأساسيّة والرّئيسيّة وبين الواقع الّذي يعيشه".[4]

---

[1] طه هبد العظيم حسين، **العلاج النّفسي المعرفي (تطبيقات ومفاهيم)**، ص39-40.

[2] المرجع نفسه، ص35.

[3] المرجع نفسه، ص36.

[4] محمّد فضيل شناوة، **القلق في أداء الممثّل المسرحي**، دار الرّضوان للنّشر والتّوزيع، عمّان،ط(1)، 2014م، ص114.

من هذا المنطلق تتجلّى أنواع القلق كما يلي:

1/ القلق الـــــذّاتي:

إنذ لهذا النّوع من القلق أسباب متعدّدة تتداخل فيها تكوينات بيولوجيّة وسيكولوجيّة وسوسيولوجيّة ذاتيّة، إضافة إلى انشغال الفكر، لأنّ"القلق صاحب تعقيدات الحياة والتّغيرات الاجتماعيّة، والتّشكّلات السّريعة والمفكّكة للتّكوينات الاجتماعيّة والأسريّة مع صعوبة تحقيق الذّات ورغبات الأنا وإشباعها وإكمالها"[1]، من هذه الأسباب نجد:

1/ أ– العوامل الوراثيّة:

وتنجم الاضطرابات النّفسيّة،ومنها اضطرابات القلق، عن ظروف داخليّة وخارجيّة، لأنّ "الإنسان عبارة عن وحدة وراثية وبيولوجيّة تكبر وتتفاعل أثناء رحلة الحياة، تظهر في إثرها سلوكه وتصرّفاته، لذا تخبرنا الوراثة عن الكيفيّة الّتي ستؤثر بها على الاختلافات الشّخصيّة عبر الأسس الوراثية".[2]

إضافة إلى أنّه"يعدّ علماء النّفس والطّب النّفسي الوراثي الجنيات الّتي يرثها الإنسان من والديه وأسلافه أحد الأسباب الرّئيسيّة في ظهور الاضطرابات النّفسيّة والعقليّة، وذلك عندما تتعاون مع ظروف مناسبة ومهيّأة لإنتاج الاضطراب النّفسي وإنتاج المرض، لذا فمن الممكن أن تشكّل الوظيفة الجينيّة خطرا كبيرا على الحياة السلوكيّة و العقليّة للأفراد".[3]

لذا قدّمت دراساتهم أدلّة وراثيّة مستخلصة من نماذج يلجأ إليها الباحثون بوصفها قاعدة تفسيريّة أساسيّة تحدّد أثر الوراثة في الاضطرابات النّفسية،كما تزوّد الباحثين النّفسيّين والإكلينيكيّين بمعلومات مفيدة تساعدهم في التّشخيص وطرق العلاج، وقد بيّنت الأثر الكبير للوراثة "في ظهور اضطراب القلق المعمّم (Generaliced Anxiety Discorder)، والإصابة به بنسبة قدرها من ثلاثين إلى أربعين في المئة (30-40%) ، وتستند هذه الأبحاث على الدّراسات العائليّة والتّوأميّة وغيرها".[4]

---

[1] المرجع السّابق، ص115.

[2] علي عبد الرّحيم صالح و نغم هادي حسين، **الأسس الوراثيّة والعصبيّة للسّلوك الإنساني**، دار الصّفاء للنّشر والتّوزيع، عمّان، ط(1)، 2013م، ص28.

[3] علي عبد الرّحيم صالح، **علم النّفس الوراثي**، دار الصّفاء للنّشر والتّوزيع، عمّان، ط(1)، 2013م، ص229.

[4] ينظر: المرجع نفسه، ص232.

أ) الدّراسات العائلية: نجد مثلا دراسة **ماندل ويتز** وآل **(Al & Mendelwitz)** عام 1993م اللّذان أكّدا تأثير الوراثة في اضطراب القلق المعمّم، واضطراب الهلع، واضطراب الاكتئاب العُصابي معا في الأقرباء من الدّرجة الأولى (الآباء والأشقّاء) وعلاقتها الوطيدة بظهور هذه الاضطرابات الثّلاثة.[1]

ب) دراسة التّوأم: أكدّت عدّة دراسات أجريت على العديد من التّوائم المتماثلة وجود معامل الارتباط الوراثي في ظهور اضطراب القلق المعمّم كدراسة **كاندلر (Kendler)** سنة 1996م، الّذي أجرى تجاربه على ألف وثلاث وثلاثين (1033) زوجا من التّوائم المتماثلة، وخلُص إلى أنّ التّأثير الوراثي بلغ نسبة قدرها ثلاثين بالمئة (30 %).[2]

من خلال ما سبق فإنّ للوراثة دور نسبي بالتّضافر مع العوامل البيئيّة في بروز الاضطرابات النّفسيّة والعقليّة عامّة، ومرض القلق العُصابي على وجه الخصوص.

1/ ب–الصّراع النّفسي الدّاخلي:

من المؤكّد أنّ مراحل الطّفولة المبكرة لها تأثير دائم منقطع النّظير على الفرد، وتستمرّ معه طوال محطّات حياته المتعاقبة، لما خلّفته من أثر انطباعي ونفسي في ذاكرته، تكون في سلبيّتها سببا للصّراعات الشّعوريّة الدّاخلية.

ومصدر هذه الصّراعات يكمن في الهو–في نظر س.**فرويد** (**S.Freud**)–ضدّ قوى الأنا والأنا الأعلى، وله آليات منها القمع* والكبت والتّسامي والتّبرير*، لأنّه"يمتلئ بكثير من الأفكار والعواطف والعقد والغرائز في صورة قوى تحمل كلّ منها شحنة انفعاليّة، وما الصّراع النّفسي إلّا تناقض داخل نفس الإنسان أو عقله الباطن بين قوّتين أو أكثر من مكوّناته، ويحدث ذلك نتيجة لموقف يكون على الإنسان الاختيار بين أمرين مختلفين لكلّ منهما أهميّة بالنّسبة له، ويوصف هذا الصّراع بأنّه داخلي لأنّه يتمّ بين الأهداف والحاجات الخاصّة بالفرد".[3]

---

[1] ينظر: المرجع السّابق، ص234.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص235.

* **القمع** أو **الكبت**: محاولة دفن أو اخفاء الأحاسيس أو الأفكار المؤلمة من وعي الإنسان، والّتي قد تعود لتظهر على السّطح بصورة رمزيّة، وبصفة عامّة يعتبر القمع أو الكبت الأساس أو القاعدة الّتي تنبع منها معظم الآليات الدّفاعيّة الأخرى.

* **التّبرير**: وهو محاولة ايجاد سبب منطقي للسّلوكيّات أو الدّوافع عن طريق اعطائها مبرّرات وأسباب مقبولة.

[3] عبد العزيز الشّربيني، **الدّليل إلى فهم وعلاج القلق**، ص33.

انطلاقا من ذلك حدّد الباحثون نوعين من الصّراع هما:

أ- صراع الإقدام: هو الاختيار بين أمرين لكلّ منهما مميّزات وقوّة وجذب، ولعلّ الكثير منّا يواجه مثل هذا النّوع في مواقف الحياة اليوميّة، ولابدّ للحلّ أن يحسم الاختيار في اتّجاه واحد حتّى تنتهي حالة اللّاإستقرار والقلق النّاشئة عن هذا الصّراع.[1]

ب- صراع الإحجام: وهي عكس الإحجام، بحيث يتمّ الاختيار بين أمرين لا يبعث أيّ منهما على الرّضا والقبول، وهما من البدائل السّيئة، ولكن لابدّ من الاختيار مع ما يصاحبه من حيرة وتردّد.

إنّ الصّراع"يتّضح في تجنّب الواقع في مقابل مواجهة الواقع، والاعتماد على الغير في مقابل الاعتماد على النّفس، وتوجيه الذّات والإحجام والخوف في مقابل الإقدام و الشّجاعة، والحبّ في مقابل الكره"[2]، وأمام كلّ التّناقضات لابدّ من الصّحة النّفسيّة القائمة أساسا على التّمتع بمستوى من الوعي والنّضج والاعتدال في الأداء، من أجل الوصول إلى حالة السّلام النّفسي الّذي يمنح الفرد القدرة على فهم نفسه واستيعاب قدراته وإمكاناته بطريقة موضوعيّة وسليمة.

كما يرتبط الصّراع النّفسي عند الإنسان بحالات الإحباط و"هو شعور بحالة وجود عائق يمنعه من تحقيق هدف شخصي، أو في حالة شعوره بالعجز من القيام بأيّ عمل لتغيير الموقف غير المرغوب، وفي الغالب يتجسّد ردّ الفعل في انفعال الغضب، ومن الطّبيعي أن يصاحب ذلك إفراز للهرمونات الّتي ترتبط بالمواقف الضّاغطة".[3]

يمكن القول أنّ دوافع الصّراع الدّاخلي النّفسي اشتدّت مع ضياع القيم والمبادئ، وضعف النّواميس الأخلاقيّة والقيم الدّينيّة في مجتمع يعيش متاهة البحث عن الذّات، وفي عصر غمره القلق والانعزاليّة، ومع ذلك فبقدر ما يكون الصّراع الدّاخلي في الإنسان عاملا في ظهور أعراض نفسيّة خطيرة، إذا لم يتمّ إيجاد حلول بديلة تحول دون انقلابه إلى مصدر تهديد للأفراد والجماعات، بقدر ما يكون ذا وظيفة إنسانيّة واستجابة نوعيّة نحو التّقدّم والتّطوّر إذا ما تمّ دعمه ومساندته نفسيّا واجتماعيّا.

---

[1] المرجع السّابق، ص36.

[2] علي سليمان، **علم النّفس الإرشادي والعلاج النّفسي**، مركز إبداع للتّدريب والتّطوير، القاهرة، 2010م. ص12.

[3] علي عسكر، **ضغوط الحياة وأساليب مواجهتها (الصّحة النّفسيّة والبدنيّة في عصر التّوتّر والقلق)**، دار الكتاب الحديث، الكويت، ط(2)،2000م، ص76.

1/ جـ- انفعال القلق:

تعدّدت انفعالات الإنسان وتباينت في مظاهر مختلفة أين"يلعب الجهاز العصبي فيها دورا هامّا، الخوف والغضب والفرح والشّفقة والتّوتر والقلق،كلّها خبرات ذات شعور، يرافقها تعبيرات جسمانيّة واستجابات ظاهريّة أو داخليّة يمكن أن يجمحها الفرد المنفعل ويعرقلها أو يهملها وفقا لنوع استجابته"[1]، وكذا تكوينه الشّخصي والسّلوكي.

وقد تنوّعت الآراء العلميّة والنّفسيّة اتّجاه مفهوم الانفعال، فمنهم من صنّفه كعاطفة تنتاب الشّخص انطلاقا من أصلها الإغريقي اللّاتيني المرتبط بمعنى المعاناة ،وآخرون وصفوه كحالة عقليّة يقول عنها **ألبرت أليس (A.Ellis)**(1913-2007م):"إنّ انفعالات الإنسان ليست سوى مجرّد نمط فكري متميّز أو متعصّب أو مبالغ فيه، أي أنّ التّفكير والانفعال وجهان لعملة واحدة، فهما متداخلان متشابكان، يؤثّر كلّ منهما في الآخر ويتأثّر بهما، بل إنّهما قد يكوّنان شيئا واحد، فالفكرة هي الّتي تلد الانفعال كما أنّ الانفعال هو الّذي يلد الفكرة، وكلاهما يعبّر عن نفسه في السّلوك".[2]

وجملة الأطروحات المقدمة ترى أنّ"الانفعال حالة وجدانيّة ثائرة وقويّة وطارئة ومفاجئة، ونشاط نفسي متوتّر مصحوب بتغيّرات فسيولوجيّة داخليّة ومظاهر جسميّة خارجيّة ظاهريّة".[3]

وقد أكدّ أهل الاختصاص في الطبّ النّفسجسمي (Médecine Psychosomatique) على أنّ للانفعالات دور حيوي وعضوي في البعدين الصحّي والمرضي للإنسان، وخطورة اضطراباته المتنوّعة بما فيها القلق، الخوف، الإحباط، والّتي تزيد من حساسيّة الجسم وسرعة قابليّته للمرض العضوي والسّيكوسوماتي الّذي يقصد به:-

-الحالة النّاتجة عن الانفعال الزائد (Emotional Al Arosul).

-التّعامل غير الموفّق (Maladaptive Coping).

-الشدّة أو الضّيق المزمن (Ckronic Distress).[4]

---

[1] فضيل شناوة، **القلق في أداء الممثّل المسرحي**، ص105.

[2] علي سليمان، **علم النّفس الإرشادي**، ص71.

[3] المرجع نفسه، ص98.

[4] علي عسكر، **ضغوط الحياة وأساليب مواجهتها**، ص17.

والانفعال ضروري في حياة الفرد ودافع طبيعي لحلّ المشكلات إذا ما كان على قدر من التّحمّل والعقلانيّة، وعكس ذلك يؤدّي إلى عدم السّيطرة على الجسم وتوازنه، خاصّة إذا كان حادّا ومستمرّا، ويعرّض صاحبه إلى عوارض صحيّة.

ما يمكن استنتاجه أنّ انفعال القلق هو أحد الانفعالات النّفسية الّتي تظهر على شكل توتّر عصبي شديد، نتيجة الهمّ والحساسيّة المفرطة الّتي تولّد الألم النّفسي، وقد يكون سمة ثابتة في شخصيّة الفرد يملك استعدادات لها، وقد يكون حالة وقتيّة مفاجئة متفاوتة الشدّة.

1/ د– الضّغوط النّفسية والحياتيّة:

أقرّت المدرسة السّلوكيّة بوجود عنصرين أساسيّين يشكّلان سلوك الفرد، وهما المثير والإستجابة، "وتعتمد نوعيّة النّاتج على الطّريقة الّتي يستجيب بها الفرد بشكل مباشر، وعلى حالته البدنيّة والانفعاليّة أثناء ذلك التّفاعل، ويمثّل المثير عنصر ضغط أو توتّر بالنّسبة للفرد إذا ما كان على مستوى يفوق إمكانات وقدرات الفرد على التّعامل معه، وبغضّ النّظر على نوعيّة النّاتج من ذلك التّفاعل، فإنّ هناك نوعيّة من ردّة الفعل تختلف درجتها وشدّتها من فرد إلى آخر لأسباب شخصيّة أو لأسباب بيئيّة خارج نطاق تحكّمه".[1]

إذ تشكّل بذلك الضّغوط النّفسيّة القاعدة الأساس الّتي تُبنى عليها بقيّة الضّغوط الأخرى، وهي العامل المشترك بين الضّغوط الاجتماعيّة والاقتصاديّة والأسريّة والمهنيّة والدراسيّة والعاطفيّة، لأنّها تمسّ الجانب النّفسي للإنسان بالدّرجة الأولى.

لذا فإنّ مفهوم الضّغط(Stress) يشير إلى"الحمل الّذي يقع على كاهل الكائن الحيّ (Organisme)، وما يتبعه من استجابات من جانبه ليتكيّف أو يتوافق مع التغّيير الّذي يواجهه، وبما أنّ التّغيير هو إحدى الحقائق الثّابتة في الحياة، فإنّه يمكن القول بأنّ التّعرض للضّغوط بدوره جزء من المعايشة اليوميّة للفرد".[2]

والأكيد أنّ حياتنا لا تخلو منها، وهي جزء لا يتجزأ من عالمنا الداخلي والخارجي، وصارت شعورا مألوفا نعيشه كلّ يوم.

[1] المرجع السّابق، ص18.

[2] المرجع نفسه، ص17.

كما أنّ نوعيّة هذا المثير الّذي يسبّب هذه الضّغوط غالبا ما ينتج من أحداث ومواقف يصعب التّعامل معها أو إيجاد حلول لها، وهي متباينة بتباين مسبّباتها، فقد تكون خارجيّة مثل:

- المجتمع المحلّي.
- الأسرة.
- البيئة.
-العمل.
-أحداث لا يمكن التنبؤ بها .

وقد تكون أسباب وعوامل داخليّة مثل:

-السّلوك غير المسؤول .
-العادات الصّحيّة السّيئة .
-المشاعر والتّوجهات السّلبيّة.
- التّطلّعات غير الواقعيّة.
- السّعي إلى الكمال.[1]

إضافة إلى ذلك فإنّ للفروق الفرديّة تفسيرا في كيفيّة الاستجابة واختلافها من شخص لآخر، وهذا يعود بالدّرجة الأولى إلى عوامل تكوين الشّخصّية، و"الشّخصيّة الإنسانيّة ذات خصائص يتميّز بعضها عن البعض الآخر، فبعض العوامل الضّاغطة تشكّل عبئا على أنماط معيّنة من الشّخصيّات، في حين تستطيع أنماط أخرى تحمّلها ومن ثمّ تصريفها بالشّكل الّذي لا يترك أثرا لدى الفرد، وأيضا تتدخّل المكوّنات البيولوجيّة في قدرة التّحمل وقوّة الأجهزة البدنيّة".[2]

يمكن القول بأنّ الضّغوط هي"أيّ إثارة أو تغيّر في البيئة الدّاخلية أو الخارجيّة، والّذي يؤدّي إلى اضطراب الاتّزان البدني للفرد، والّذي يسبّب المرض تحت ظروف معيّنة"[3]، فقد تناول العديد من الباحثين الكثير من مظاهر تأثيراته المختلفة والقدرة على تحمّلها من خلال عدّة استبيانات ومقاييس مختلفة تتعلّق بحالة القلق والرّؤية الخارجيّة السّطحيّة للمحيط الخارجي الضّيق لها، مثل

---

[1] نعيم عبد الوهّاب شلبي، **الضّغوط الحياتيّة المعاصرة**، المكتبة العصريّة للنّشر والتّزيع، القاهرة، ط(1)، 2001م، ص17.

[2] المرجع نفسه، ص18-19.

[3] علي عسكر، **ضغوط الحياة وأساليب مواجهتها (الصّحة النّفسيّة والبدنيّة في عصر التّوتّر والقلق)**، ص14.

دراسة **دملا كمال (K.Dumla)** عام 2003م، حيث يشير في أحد مقالاته عن التّأثيرات العصبيّة البيولوجيّة النّاتجة عن مسبّبات ضغوط الحياة المبكرة إلى ارتفاع معدّل الإصابة بالإحباط في مرحلة البلوغ، وكذلك اضطرابات القلق وغيرها من الاضطرابات النّفسيّة الأخرى الّتي يعاني منها الأطفال.[1]

إنّ الضّغوط بصفة عامّة تمثّل خطرا على صحّة الفرد وتوازنه، بانقسامها بين المشكلات الفرديّة والأسريّة ومواقف الحياة ومطبّاتها، وكذا بفعل التّقدّم الحضاري السّريع والمتسارع، ولا يمكن بأيّ حال من الأحوال حصرها أو الحدّ منها مدام إيقاع الحياة الرّاهنة يزرع بذور الخوف والقلق يوما بعد يوم.

2/ الصّراع السياسي:

ما يشهد العالم سياسيّا من صراعات وأزمات متواترة بدع الإنسان في حالة توتّر وقلق على استقرار وطنه وأمنه الدّاخلي، جرّاء المخاطر المحيطة به من هذه الأحداث المفاجئة المتفاقمة، ولعلّ العوامل التّاريخيّة والحضاريّة والفكريّة أصّلت في امتداد هذه النّزاعات وتجذّرها في تكوين المجتمعات، وهذا راجع للمشاعر الدّينيّة والطّائفيّة، والمرجعيّات العرقيّة والقبليّة الّتي تمثّلها وتتبنّاها بتعصّب أو ديكتاتوريّة .

إلى جانب ذلك فإنّ الصّفة الغالبة في عصرنا الحالي هي السّعي وراء القوّة لحصول الفرد على ما يريد، واعتبارها حلاّ لمشكلاته ومنهجا لإزاحة كلّ العقبات الّتي تعيق غاياته، وبوادرها طفت

---

[1] ينظر: المرجع السّابق، ص79.

* هو كاتب، وسياسي، ومنّظر عسكري، ومترجم، وشاعر، ودبلوماسي، ولد وتوفّي في فلورانسيا (1469-1527) م، وهو مؤسّس مدرسة التّحليل والتّنظير السّياسي الواقع ، أصبح الشّخصية الرئيسيّة لها، والّتي صارت فيما بعد عصب دراسات العلم السّياسي، من أشهر مقولاته حول القوّة والدّكتاتوريّة:

-الغاية تبرّر الوسيلة

-جميع الأمراء يريدون الظّهور بمظهر الرّحمة لا القسوة، ولكن عليه التّأكّد ألاّ يسيء استخدام هذه الرّحمة. لا ينبغي على الأمير التّردّد في إظهار القسوة للإبقاء على رعاياه متّحدين، لأنّه بقسوته هذه هو أكثر رحمة من أولئك الّذين يسمحون بظهور الفوضى بسبب لينهم، لكن عليه أن يكون حذرا، لن يستطيع تجنّب سمعة القسوة، فجميع الدّول الجديدة محاطة بالمخاطر، لكن بإمكانه المضيّ قُدما بكثير من الحكمة والإنسانيّة. فالثّقة المفرطة ستُكسبه سمعة المغفّل، وعدم الثّقة ستُظهره بمظهر الغير متسامح، من هنا يأتي السّؤال، هل من الأفضل أن تكون مُهابا أم محبوبا؟.

على السّطح السّياسي أوّلا كلّما تعلّق الأمر بالسّلطة والمراكز السّياسية، وهذا"منذ أن نادى إليها فيلسوف الواقعيّة **نيكولو مكيافيلي (Niccolo Machiavelli)*** الّذي أنزل السّياسة من سماء المثل وجعلها تتمرّغ في أرض الواقع بكلّ ما فيه من مرارة، وسعيا وراء القوّة، وأصبحت قضيّة القوّة بذلك تمثّل البعد السّياسي الأصيل لكلّ ما تلاه من مجتمعات، ولكلّ من أعقبه من مفكّرين عالجوا موضوعات السّلطة والدّولة والنّظام السّياسي".[1]

ويشهد التّاريخ على ذلك من خلال الحروب الكونيّة الّتي لازالت آثارها المدمّرة تشقّ طريقها نحو تغيير الخارطة السّياسية إلى يومنا هذا، "فإن كان القرن العشرين مسيطرا من طرف بريطانيا وفرنسا ثمّ الولايات المتحدة الأمريكية والإتّحاد السّوفييتي سابقا، فإنّ القرن الواحد والعشرين سوف يكون مسيطرا من طرف التّجمعات الجهويّة القويّة كالإتّحاد الأوروبّي"[2]، وهذه المساعي السّياسية الغربيّة الدّفينة لازلت تنخز كيان الوطن العربي خاصّة والعالم الثالث عامّة بكلّ الوسائل المتاحة.

إنّ العالم العربي في خضمّ كلّ هذه المخطّطات لا زال يصارع للحفاظ على وحدته المنشودة وقوميّته التّاريخيّة، "نظرا لعدد الدّول العربيّة، وثرواتها الكبيرة المتنوّعة، ومساحتها الشّاسعة، وموقعها الاستراتيجي، كان من المفروض أن تكون كتلة اقتصاديّة وسياسيّة عالميّة عظيمة، لكن في الواقع أنّها ضعيفة لأنّها متفرّقة ومستغلّة ومستنزفة من الدّاخل والخارج".[3]

إضافة إلى أنّ عالم السّياسة الآن انشطر بين أنظمة حاكمة ديمقراطيّة وغير ديمقراطيّة ما جعلها العامل المباشر في تفسير أنواع الصّراع الدّاخلي وتباينه من دولة لأخرى في الوطن العربي خاصّة، حيث"فرض معظم زعماء الدّول العربيّة نظما سياسيّة واقتصاديّة على شعوبها لمدّة طويلة، زيادة على ذلك سوء تطبيق تلك النّظم في أكثر الحالات، ممّا أدّى إلى فشلها وبالتّالي فشل تلك المحاولات الاتّحاديّة بينها"[4]،وهو ما خلّف ما يُعرف بالرّبيع العربي في أنحاء عدّة منه أين أرادت شعوبه التّغيير فحصدت التّدمير والتّهجير، لا لشيء سوى تشبّث حكّامها بالسّلطة والنّفوذ ومراكز القوّة، مع إتّباعها لإملاءات القوى الخارجيّة.

---

[1] عبد الرّحمن خليفة، **إيديولوجيّة الصّراع السّياسي (دراسة في نظريّة القوّة)**، دار المعرفة الجامعيّة، القاهرة، 1999م، ص2 (تقديم).

[2] طيبي علي، **العالم العربي والألفيّة الثّالثة**، دار الغرب للنّشر والتّوزيع، الجزائر، ط(2002م)، ص14.

[3] المرجع نفسه، ص15.

[4] المرجع نفسه، ص13.

وبذلك أضحى مصير الشّعوب العربيّة بين يدي صنّاع القرار هؤلاء داخليّا وخارجياّ لا خلاص له،"بل ويصبح أيّ حديث عن أمل مرتقب وممكن، أو أيّ تلميح لإمكانيّة تخطّي"الواقع" غاية غير واقعيّة تحيطها الشّبهات، بل جريمة لا تغتفر، واتّجاها معاكسا ينبغي سحقه وتدميره والسّخرية منه، وجعله أضحوكة، ومن ثمّ تعلو وتسود نغمة التّشاؤم لينفتح باب الاستسلام على مصراعيه، الاستسلام لكل الشرور من فساد وغزو وظلم، الاستسلام بالصمت و الهروب خوفا، أو الاستسلام بالإرهاب والانتحار يأسا".[1]

كما أنّ انعدام الدّيمقراطية يؤدّي إلى إختلالات اقتصادية وأزمات اجتماعية، و"هناك وضع متخلّف يعيشه عالمنا العربي يعبّر عن نفسه في الاستبداد وغياب الحريّات وصراع الإرادات، وينتج عنه حروب أهليّة وصراعات عشائريّة وطائفيّة وعنصريّة تؤدّي إلى عدم الاستقرار واستمرار تأخّر العرب، بيد أن الأمر الأهمّ هو معرفة سرّ ذلك الصّراع!...إنّه صراع بين الحداثة وبين التّقليديّة الماضويّة، يصوّره البعض بأنّه صراع سياسي بين قوى تريد الوصول إلى السّلطة لغرض برنامجها، إنّه صراع فطري مضطرب وضبابي غير واضح المعالم والرّؤى، هو صراع إيديولوجي يقوده أناس ليس لديهم وضوح إيديولوجي".[2]

في نهاية المطاف حصدت الدّول العربيّة الكثير من التّخلف والشّتات، وأشكالا من الظّلم، البطالة، الفقر، الجهل، المرض، التّقهقر، ولا زالت تشهد أسوأ من ذلك.

كما لم تبخل وسائل الإعلام السّمعيّة والبصريةّ في تغذية حدّة الصّراع وتأجيجه، إنّها تعدّ أحد أهمّ دعامات الثّورة التّكنولوجية في الاتّصال بالآخر والدّخول إلى بيته بدون استئذان، و"يؤكّد لنا التّاريخ مرّة أخرى أنّ الإعلام هو القوّة الأكثر تأثيرا في مسار حياة الشّعوب واتجّاهاتها وقيمها، ويعمل بنفس قوّة السّلاح، والإعلام في حدّ ذاته أداة إذا أُحسن استخدامها استطاعت أن تؤثّر كما تؤثّر الأسلحة الفتّاكة الأخرى، وربّما أكثر إذا ما وُجّهت نحو قضيّة أو شعب ما، فإنّه يُحدث

[1] قدري حنفي، **العنف بين السّلطة، الدّولة والمجتمع**، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، القاهرة، 2012م،ص61.

[2] عبد المالك خلف تميمي، **صراع الإيديولوجيّات في العالم العربي**، البيان، 26 مارس2007م ، المغرب https//www.albayan.ae/opir 19:16

بأسلحته المختلفة الكثير من الآثار والنّتائج، وهكذا أصبح زمننا زمن قوّة تأثير الإعلام في إدارة حياة الشّعوب وخلق معاناتها أو سعادتها".[1]

واستغلّت السّياسة تعدّد وسائلها (إذاعة، تلفزيون، فضائيّات، صحافة، انترنت..)، "وقد نجحت بكلّ مقوّماتها وأساليبها في توجيه دفّة الإعلام نحو أهدافها الإستراتيجيّة المرسومة رغم تناقض أقوالها مع أفعالها، وتعريض البشريّة لحروب وأزمات مفتعلة تارة، وحقيقيّة تارة أخرى، فتوجيه العالم نحو أهداف السّياسة بات من مهام الإعلام ووسائله المؤثّرة".[2]

وفي دوّامة الصّراع السّياسي والاحتلال الفكري الغربي والعالمي، يبقى الإنسان المعاصر يتخبّط داخل سراديبها الغامضة، يعاني هاجس الخوف من المستقبل على نفسه وبلده خاصّة في غياب الوعي والنّضج الإيديولوجي وحضور الوسائل المناهضة لهما.

3/ القلق الاجتماعي:

يعدّ القلق الاجتماعي اضطرابا نفسيّا واسع الانتشار في المجتمعات كافّة، حيث بلغ نسبة الأربعين في المائة (40%) مع الألفيّة الثالثة، خاصّة بعد اكتساح التّكنولوجيا الرّقميّة قوانين التّواصل البشري، فكان أن خدمت الانترنت بمواقعها الإلكترونيّة المختلفة هاته الفئة الّتي تخشى التّفاعلات الإنسانيّة عامّة، فأدّت إلى تفاقم الحالة لديهم من الخجل إلى القلق الاجتماعي.

ويُعرّف هذا النّوع من القلق طبقا للدّليل التّشخيصي والإحصائي الرّابع للاضطرابات النّفسيّة (DSM-lV) الصّادر عن الرّابطة الأمريكيّة للطّبّ النّفسي (APA-1994) على أنّه:"خوف ملحوظ ومستمرّ يظهره الفرد في موقف واحد أو أكثر من المواقف الاجتماعيّة أو مواقف الأداء، والّتي من خلالها يتعرّض الفرد لأشخاص مألوفين لديه، ولإمعان النّظر والتّدقيق فيه من الآخرين، وأنّ الأفراد الّذين يعانون من القلق الاجتماعي يخافون التّقييم السّلبي من الآخرين، ويدركون أنّهم لم يحظوا بالرّضا والاستحسان منهم، بل يعايشون الذّل والارتباك والخزي في هذه المواقف، ونتيجة لذلك فإنهم يتجنّبون المواقف الاجتماعية".[3]

---

[1] أسعد شريف الإمارة، **جدل الإنسان (قراءات نفسيّة واجتماعيّة)**، الدّار المنهجيّة للنّشر والتّوزيع، عمّان، ط(1)، 2016م، ص17-18.

[2] المرجع نفسه، ص17.

[3] علاء علي حجازي، **القلق الاجتماعي وعلاقته بالأفكار اللّاعلانيّة لدى طلبة المرحلة الإعداديّة بالمدارس الحكوميّة في محافظة غزّة**، رسالة مكمّلة امتطلّبات الحصول على درجة الماجستير علم نفس-إرشاد نفسي، قسم علم النّفس، كليّة التّربية، غزّة، 2013م، ص16.

ويتّفق الجميع على أنّ هذه الظّاهرة هي خوف مستمرّ من مواجهة ومراقبة الآخر، والتّحدث علانيّة، خصوصا إذا ما تمّ ملاحظة عصبيّتهم وعلامات القلق الجسدي عليهم، مثل ارتجاف اليدين، فيصابون بالهلع والخوف، ويخشون أمام جماعة ما السّخرية والاستهزاء والضّحك، والحلّ عندهم هو تجنّب المواقف الاجتماعيّة والابتعاد عنها قدر المستطاع لتفادي تلك الرّقابة المربكة، الواقعيّة منها أو المتخيّلة.

في هذا الصّدد يشير **عثمان فاروق السيّد** (2001م) أنّ القلق الاجتماعي يشمل مكوّنين أساسيّين هما:

أ) **قلق التّفاعل:** قلق ناشئ عن التّفاعل المتوقّع بين الفرد والآخرين، وهو يحدث نتيجة الخجل أو التّفاعل مع أناس الجدد أو غرباء.

ب) **قلق المواجهة:** قلق ناشئ عن المواجهة غير المتوقّعة، ويظهر ذلك من خلال التّحدث والاتّصال.[1]

وكثيرا ما يُعبّر عن القلق الاجتماعي بالخوف الاجتماعي أو الرهاب الاجتماعي أو الخجل، وهي خصائص مشتركة تتمثّل في مشاعر ذاتيّة متعلّقة بالمواقف الاجتماعيّة، وكذا بمتغيّرات الشّخصيّة، مثل انخفاض تقدير الذّات، والأفكار السّلبيّة، وافتقاد المساندة الاجتماعيّة، واضطراب الأداء، والعصبية، وتشويه الجوانب المعرفيّة، والرّفض الاجتماعي، وما إلى ذلك، مما يبرز أهميّة التّكافل الاجتماعي.

وقد حدّد **نيل فريد(F.Neil)**(1998م) سبعة أنواع من اضطرابات القلق الاجتماعي، تنوّعت حسب الحالة، وهي:

1) **الرّهاب البسيط** وهو عبارة عن خوف مباغت وغير معقول لموضوعات أو مواقف معينة (فوبيا الحيوانات، الحشرات، الثديات)، مخاوف مرضيّة موقفيّة (الخوف من الأماكن المفتوحة والمغلقة والعواصف الرّعدية)، فوبيا المرض (الخوف من المرض، السرطان، الإيدز وما إلى ذلك.

2) **الرّهاب الاجتماعي:** خوف دائم من مواقف اجتماعيّة تشتدّ حدتّها نتيجة لبعض المواقف الاجتماعيّة، كإلقاء كلمة أمام الآخرين.

[1] يمان شمّا، **القلق الاجتماعي وعلاقته بتقدير الذّات (دراسة ميدانيّة على تلامذة الحلقة الأولى من التّعليم الأساسي في مدينة حمص)**، مجلّة جامعة البحث، المجلّد 37، العدد السّادس، 2015م، ص143-144.

3) **رهاب الأماكن العامّة**: الخوف من الأماكن العامّة مثل الأسواق ومحطّات النّقل وما إلى ذلك.

4) **قلق الهلع**: ويمكن تعريفه بأنّه نوبات من الهلع والرّعب.

5) **اضطراب القلق المعمّم**: وتتمثّل في مشاعر قلق وإحساس بالهمّ المستمرّ، وتوقّع حدوث أشياء سيّئة، وخوف من المجهول غير مرتبط بمشكلات أو مواقف معينة.

6) **اضطراب ضغوط ما بعد الصدمة** أو **اضطراب الضّغوط التالية للصّدمة**: وهو حالة من الخوف العارم تصاحبه أعراض فسيولوجيّة ونوبات هلع ورعب ترتبط بموقف صدمي.

7) **اضطراب الوسواس القهري**: وهو عبارة عن تسلّط متكرّر لأفكار أو نزعات غير مرغوب فيها، وعادة ما تكون جنسيّة أو عدوانية، أو دوافع معينة يصعب التحكم فيها.[1]

من خلال ذلك يعزو معظم علماء النّفس أنّ حالة القلق الاجتماعي تعود إلى مرحلة الطّفولة المبكرة الّتي تداخلت معها عوامل وراثيّة عضويّة، نفسيّة فسيولوجيّة، سلوكيّة معرفيّة، خاصّة ما تعلّق منها بالعوامل الأسريّة والثّقافيّة والاجتماعيّة، ويمكن تلخيصها كما يلي:

*الصّدمات النّفسيّة المبكرة.

*تقييم الذّات تقييما سلبيّا.

*الافتقار إلى المهارات الاجتماعيّة التي يؤدّي توفّرها إلى غرس الثّقة بالنّفس، وانعدامها إلى الشّعور بالنّقص، وبالتّالي الابتعاد عن الآخرين والخوف من انتقادهم.

*الحساسيّة المفرطة الّتي تؤدّي إلى الخوف من أيّ نقد.[2]

وغالبا ما يُنظر إلى القلق الاجتماعي على أنّه حالة مرضيّة مزمنة يمكن أن تسبّب ضعفا ووهنا للشّخص لما تحمله من عوارض نفسيّة (العزلة والاكتئاب)، عصبية (سرعة التهّيج والاستثارة)، ولأنّه ردّ فعل انفعالي يزيد من نشاط الجهاز العصبي اللّاإداري.

كما يعتبر بعض الباحثين أنّ قلق الإلقاء هو أكثر الأنماط المميّزة للرّهاب الاجتماعي، ذلك أنّها تتميّز بنقص المهارات التّفاعليّة لدى الفرد خاصّة،كما يحدث أثناء المحاضرات والنّدوات العامّة واللّقاءات الّتي تتطلّب الاستعداد والجرأة للحديث أو النّقاش مع مختلف النّخب الثّقافية.

[1] محمّد إبراهيم عيد، **الهويّة والقلق والإبداع**، ص290-291.

[2] رياض نايل العاسمي، **علم الأمراض النّفسيّة**، دار الإعصار للنّشر والتّوزيع، ط(1)، 2016م، ص266.

وخلاصة القول أنّ القلق الاجتماعي حالة مرضيّة استحوذت على نفسيّة الإنسان المعاصر على وجه الخصوص، وفرضت انعكاسات سلبيّة على فرص التّواصل الطّبيعي بين الأفراد وتبادل الرّؤى والأفكار، والجلوس والتّحاور مع الآخر وجها لوجه، واقتصرت فقط على لغة التّواصل مع الذّات، وما تمليه من أحاديث داخليّة على العقل والفكر، تحمل مشاعر سلبيّة وتحجب عن الفرد الانطوائي المشاركة والتفاعل مع العالم الخارجي، ناهيك عن غزو العولمة ووسائلها الحديثة ما ساعد كثيرا على ارتفاع نسبة التعرض لآفات القلق الاجتماعي، ومظاهر الانعزال والوحدة.

4/ القلق الوجودي:

إنّ الوجوديّة هي الإنسان منذ أن خُلق على هذه المعمورة، وُجدت لأجله وقامت على أساس ذلك منذ القدم، ثم أصبحت مذهبا فلسفيّا حملت على عاتقها قضاياه وأزماته، فكانت الحريّة شعارها وغايتها، صرّح بها فلاسفتها في قولهم "الحريّة هي عين وجودنا".

ولا تنفلت الحياة بحقيقتها وزيفها من القلق وهو شعور"مرافق للوجود ويعطيه ما يميّزه، بل هو أحد شروط كشف الوجود بوجوده، فهو كاليأس علامة وجود ترتبط بالإمكان والواقع، ويسبق الخطيئة، ينبّئ بالكمال، ويضع الإنسان في مواجهة مباشرة مع الذّات من حيث لم يوجد بعد، وهو من مهام الحريّة، هو الرّوح بمعنى ما بوصفه، هو الحريّة ، وهو قاطع للعلاقة مع حالته غير المستقرّة، وثورة يقوم بها الإنسان، وعلى حد قول **كير كجارد** : «أنّه يقيم الرّعب والدّمار والضّياع مادام الإنسان موجودا»".[1]

يقول الفيلسوف **فال جان** في كتابه (*من تاريخ الوجوديّة*):"إنّ تجربة القلق تُفضي بنا إلى أن نشعر بأنفسنا، وأنّنا هنا في العالم مهجورين دون سند أو معين، لقد أُلقينا في هذا العالم دون أن نعرف لذلك سببا ... ووجود هذا الكائن يحدّه الموت فهو موجود من أجل الموت".[2]

لقد ظلّ القلق الوجودي المعادلة الجدليّة العقيمة بين ثنائيات الحياة والموت، الوجود والعدم، الخلود والفناء، ويعد **كيركجارد (Kierkegaard)** أوّل من أصّل فكرها في الفلسفة الوجودية،

---

[1] فضيل شناوة، **القلق في أداء الممثّل المسرحي**، ص60.

[2] مجيد محمدي بايزيدي، **الحريّة الوجوديّة في الرّواية الجزائريّة المعاصرة (دراسة في"أصابعنا الّتي تحترق" لسهيل إدريس)**، إضاءات نقديّة (فصليّة محكمة)، السّنة الخامسة، العدد التّاسع عشر، خريف 1994، ش/ أيلول، 2015م، ص34.

ويتّفق معه كلّ من **مارتن هيدجر** (**M.Heidegger**) **وجون بول ساتر**(**J.P.Sartre**) ، وقد قدّم مناقشة مستفيضة في كتاب تحت عنوان (*مفهوم القلق*)، أين قسّم القلق إلى نوعين وفرّق بينهما"القلق الموضوعي يشير إلى تأثير الجنس البشري على الفرد، في حين يشير القلق الذّاتي إلى تأثير الفرد واستجابته لهذا التّأثير".[1]

وفسّر ذلك بأنّ التّطوّر التّاريخي للجنس البشري ينعكس على الذّات البشريّة، ولولا هذه الأخطاء الّتي حملتها معها لما كان هذا الفرد وقلقه في حياته الوجوديّة.

كما ناقش الكثير من المفكّرين موضوع القلق، وقد وجدوا أنّ له أسباب ومبرّرات فلسفيّة وجوديّة من منطلق التّأمل والتساؤلات العقيمة، منها:

أ) الإغتراب الوجودي:

الاغتراب تعبير عن أزمة الإنسان المعاصر بعضّ النّظر عن مفاهيمه المختلفة، فهو"يعبّر عمّا يستشعره الإنسان من غربة كونيّة، وما يحسّه من زيف الحياة وعقمها، وما يلحظه على علاقات الأفراد بعضهم ببعض من سطحيّة واستغلال ولا إنسانيّة...إلى آخر هذه المظاهر التي تهدّد وجود الإنسان".[2]

ولأنّ الاغتراب النّفسي والاجتماعي متّصل بالكيان الإنساني ووجوده فهو يخلق الحيرة والقلق واللّاتوافق إلى درجة الانعزال أو العداء للآخر، وبالتّالي يفقد هذا الفرد ذاته ووجوده الأصيل.

وقد راح **كارل ماركس** (**K.Marks**)(1818-1883م)"يبحث عن الجذور الحقيقية لأصل الاغتراب في واقع المجتمعات المتقدّمة عبر التّاريخ، وانتهى إلى أنّ ظهور الملكيّة الخاصّة لوسائل الإنتاج (Propriété Privée) في الحياة العامة للإنسان هي السبب الرئيسي في ذلك..وهكذا فالملكية الخاصة تُستنتج من مفهوم العمل المستلب، الإنسان المستلب، العمل المغترب، الحياة المغتربة، الإنسان المغترب".[3]

---

[1] أمل مبروك، **مشكلة الإنسان في الفكر المعاصر**، ص140.

[2] المرجع نفسه، ص101.

[3] وابل نعمة، **الاغتراب عند كارل ماركس**، مؤسّسة كنوز الحكمة للنّشر والتّوزيع، 2013م، ص62.

ويرى **جورج هيجل (G.Hegel)**(1770-1831م) في إطار نقد المجتمع، الاغتراب على أنّه يتمثّل في عدم قدرة العقل أو الرّوح على التّعرف على ذاته الجوهريّة، ويرى في العمل تحقيقا للذّات ويأتي في صورة نشاط فنّي إبداعي (أي اغتراب إبداعي).[1]

ما استنتجته أنّ الاغتراب في مفهومه المادّي والمعنوي شعور يحيل المرء على الحيرة ومن ثمّ القلق، كونه يعزله ويحاصره بعيدا عن الآخر.

ب) قلق الموت:

الموت حتميّة حقيقيّة مطلقة لا مفرّ منها، لكنّه هاجس عظيم عند النّاس عامّة لأنّهم يعون أنّ وجودهم محدود على هذه المعمورة. ومجرّد التّفكير في هذه النّهاية أمر يدعو إلى الرّهبة والخوف والقلق في نفس كلّ كائن بشري، حتّى أنّ هناك دراسات سيكولوجية للموت والقلق منه بدأت منذ عام 1950م.

وهناك عدد من الباحثين قدّموا تعريفا لقلق الموت منهم:

ج.و.هوتلر (J.w.Hoelter) (1979م) حيث يقول بأنّه"استجابة انفعالية تتضمّن مشاعر ذاتيّة من عدم السّرور والانشغال المتعمّد على تأمّل أو توقّع أي مظهر من المظاهر العددية المرتبطة بالموت".[2]

ويعرّفه **محمّد عيد** بأنّه"شعور يهيمن على الفرد بأنّ الموت يتربّص به حينما كان وأينما اتّجه، في يقظته ومنامه، في حركته وسكونه، الأمر الّذي يجعله حزينا متوجّسا من مجرّد العيش على نحو طبيعي".[3]

كما قدّم **دافيد لبستر (D.Lester)** عام1967م ثلاث مفاهيم للموت كما يراها الرّاشدون، وتدلّ على مفهوم الموت فلسفيّا ووجودياّ بين الغاية (وسيلة) والعدم، وهي:

- ✓ الموت بوصفه وسيلة يحاول بها الفرد تحقيق أهداف معيّنة، وجوانب إشباع من البيئة كما في حالة التّهديد بالانتحار.

---

[1] أمل مبروك، **الإنسان في الفكر المعاصر**، ص124-125.

[2] بشير معمريّة، بحوث **ودراسات متخصّصة في علم النّفس (دراسات نفسيّة قي الذّكاء الوجداني- اليأس- قلق الموت- السّلوك العدواني-الانتحار)**، المكتبة المصريّة للنّشر والتّوزيع، القاهرة، ط(1)، 2009م، ص68.

[3] المرجع نفسه، ص68-69.

- ✓ الموت بوصفه انتقالا إلى حياة أخرى، والّتي قد يُنظر إليها على أنّها حياة رهيبة فظيعة أو حياة رائعة ينتظرها الشّخص بخوف أو بهدوء.
- ✓ الموت بوصفة نهاية نتوقّعها.[1]

إنّ في كلمة النّهاية معنيين في الفلسفة الوجوديّة، أوّلها الحدّ النّهائي أو الخاتمة، وثانيها بمعنى الهدف أو الغاية كما يراها **سارتر(Sartre)** الّذي يدركها لأنّه عايش تجربة القتل والدّمار الّتي خلّفتها الحروب العالميّة آنذاك، فكان الموت خلاصا وخيارا في نظره، ومنه طرحت مسألة الحريّة.

يقول **سارتر(Sartre)**:"الموت ظاهرة إنسانيّة، إنّه الظّاهرة الأخيرة في الحياة ولا يزال من الحياة، وبهذا الاعتبار يؤثّر في الحياة كلّها"[2]،وهذه المقولة يمكن اعتبارها خلاصة لعمق معنى القلق الوجودي.

ما خلُصت إليه أنّ كلّ هذه الرّؤى وغيرها تتوقّف على مدى وعي الإنسان بفكرة الموت انطلاقا من عدّة اعتبارات، ايمانه الخالص، منطق تفكيره، مواقفه من الحياة، خلاصة تجاربه المؤثرة في شخصيّته حول كينونته.

ج) قلق الفقد:

إنّ مسألة الفقد لطالما كانت الملهم لكثير من نوابغ الشّعراء والأدباء العرب، فأطلقوا العنان لخيالاتهم وتصوّراتهم كي تصف بألم ذلك الإحساس المهيب، وحين تعلّق بقدر الموت أبدع أوائلهم من الجاهلبية بالظّفر بصنعته، ولعلّ الرّثاء كان بعض دوائه، ومجال بيانه.

كما كان للشّعراء المحدثين خصوصا المتأثّرين بالمذهب الّرومانسي الّذي خلف الغرض القديم، وعبّر عنه بلغة عصره، ليبكي الشّوق والحنين إلى المرأة الّتي حملت معاني الوطن ، الحبّ، الأنثى، الذّات، والإنسان ككلّ، وكان أصدق عاطفة، وأكثر تأثيرا في الوجدان، وحسرة للقلوب.

يقول **المنفلوطي** في هذا المقام:"وما تفجّرت ينابيع الخيالات الشّعريّة، والتّصوّرات الفنّية، إلّا من صدوع القلوب الكسيرة، والأفئدة الحزينة".

---

[1] المرجع السّابق، ص69.

[2] أمل مبروك، **مشكلة الإنسان في الفكر المعاصر**، ص206.

وقد رافق شعور الألم والحزن الإنسان بفقد عزيز أو نعمة أو أمنية أو شي مرغوب لديه، ولا ريب أنّ إحساسه المضني يخلق لديه الخوف والرّهبة من تكراره، لذا أصبح هاجسه يثير القلق ويبعث النّفس على الاضطراب والتّرقّب خوفا من ذلك، أو خوض تجربة مماثلة.

لذا يقول **سامر رضوان** (2002م) أنّ" القلق ناتج عن ردّة فعل الفرد النّاجم عن الفقدان أو الفشل الواقعي، حيث يشعر الفرد بالتّهدبد جرّاء هذا الفقدان أو الفشل".[1]

ويُعرّف هذا النّوع من القلق في علم النّفس "والّذي تتّضح ملامحه منذ الطّفولة، بمصطلح "اضطراب قلق الانفصال" (Sepration anxiety disrder)، ويختصر **(SAD)**، وهو حالة نفسيّة يعاني المصاب بها جرّاء القلق المفرط من الانفصال عن المنزل أو عن الأشخاص الّذين تربطهم علاقة عاطفيّة قويّة، كالوالدين أو الأجداد أو الأشقّاء."[2]

وعليه إذا وجد الأديب ضالّته في الإبداع للتّخفيف من وطأة ألم الفقد ، فإنّ غيره من العامّة يحاصره الانفعال من التّذكّر، والخوف ممّا هو آت، رغم أنّه شعوره مشترك، إلّا أنّه يتوقّف على مدى استعداد الفرد وقدرته على التّحمّل، وهي عامل مهمّ منحه علماء النّفس أهميّة بالغة لعلاج أعراض الصّدمة والإكتئاب النّاجمة عنه"وكشفت دراسة أجرتها جامعة **ستوني بروك** في نيويورك بأنّ دوّامة الإكتئاب الّتي يدخل فيها المرء بعد الّطلاق والإنفصال تسبّب ستّة أمراض جسديّة، هي:

1) الاكتئاب والقلق وصعوبة النّوم.
2) آلام في الصّدر.
3) النّوبات القلبيّة.
4) مشاكل في الحركة.
5) زيادة الوزن رغم فقدان الشّهيّة.
6) مشاكل في البشرة.[3]

---

[1] علاء حجازي، **القلق الاجتماعي وعلاقته بالأفكار اللّا عقلانيّة لدى طلبة المرحلة الإعداديّة**، ص12.

[2] ويكيبيديا (الموسوعة الحرّة)، **اضطراب قلق الانفصال**،25 ماي 2019م، 23:29 http://ar.m.wikipedia.org/wiki/

[3] راضية آيت بخداش، **ستّة أمراض جسديّة تسبّبها آلام الفراق**، البيان، 03 فبراير 2015م، الفجر04:01
https://www.albayan.ae/five-senses/

من خلال ما سبق فإنّ الأحداث المأساويّة في حياتنا تخلق في النّفس الشّعور بالخوف والقلق والضّيق عند مواجهة حالات الانفصال، وقد وجّه المختصّون جهودهم في فهمه ، ومحاولة تحديد مسبّباته خاصّة لدى الأطفال الأكثر عرضة لهذه الحالة، من خلال تقديم الدّعم والتّكفّل النّفسيّين لهم، لتجنّب تفاقم أعراضه مع مراحل نموّهم.

3- القلق والإبداع الفنّي الأدبي:

إنّ الإبداع الأدبي من علامات السّواء النّفسي وهو فرع في بناء العقل البشري وصقل السّلوك الإنساني، ذلك أنّه يهدف إلى الحفاظ على وجود العالم الخارجي في صورته الطّبيعيّة المفعمة بالفرح والتّفاؤل، والباعثة للسّرور والأمل، وليس أبلغ من قدرة الآداب العالميّة على سبر أغوار النّفس البشريّة وكشف خباياها العميقة من خلال اللّغة الّتي تربط مختلف الأنساق الفكريّة، النّفسيّة والاجتماعيّة، وتعدّ حلقة تواصل واتّصال لتحقيق التّكامل بين الأنا والآخر، فبواسطة رموزها تُختزل المسافات الزّمنيّة والمكانيّة وسجالات الكلمات التّائهة داخل قالب نصّي هادف.

أ- علم النّفس الأدبي:

ليست علاقة الأدب بعلم النّفس بمسألة حديثة العهد، بل هي قديمة قدم المادّة الأدبيّة نفسها، وكان أن قدّم **أرسطو** مصطلح التّطهير حول مفهوم الشّعر، كما أنّ التّراث العالمي الفنّي لازال يزخر بشخصيّات وحالات ظلّت لأهميّتها موضوع بحث وتحليل علمي ونفسي إلى يومنا هذا، والواقع أنّ الأدب أصلح الميادين الفكرية لإظهار هذه الصّلة الوثيقة، لأنّه نتاج اللّاشعور قبل أن يكون حصيلة الوعي والإدراك.

زيادة على ذلك فإنّ"لعلم نفس الأدب مجالا خصبا، لأنّ الأدب له من التّداخلات النّفسيّة في بواكن النّفس الإنسانيّة ربّما أكثر بكثير من العوالم الإبداعيّة الأخرى، ولذلك من خلال التّحليل النفسي العميق، نستطيع أن نصل إلى أعماق المبدع".[1]

وفي نظر**"شارل بودوان (C.Boudouin) وماري شيلي (M.Shelley) وماري بونابرت (M.bnaparte) ولافورغ (R.Laforgue)** أنّ هدف التحليل النفسي للأدب هو الوصول انطلاقا من الأثر الفنّي إلى اكتشاف علّة وجوده، أي اقتناص العوامل اللّاشعورية الّتي

[1] عبد الحميد الموسى، **علم النّفس الأدبي**، ص9.

أدّت إلى إنجازه، فالتّأمل في العمل الفنّي يتيح لنا التّوغل في نفسيّة الكاتب إلى مناطق أبعد ممّا تتيحه لنا دراسة سيرته وأخبار حياته"[1]، لأنّه إنسان قبل كلّ شيء، يعيش ويتفاعل مع مجتمعه، له أفكاره وأحلامه، آماله وآلامه الّتي يختزلها في مفردات تتحوّل إلى نصوص تحمل أبعادا إيديولوجيّة كفيلة بأن تكشف قصديّة نصوصه الأدبيّة.

بالمقابل فإنّ دراسة شخصيّة الأديب أو الفنّان طغت بكلّ ثقلها على النّصف الأوّل من القرن الماضي، ولا أدلّ على ذلك كثرة المؤلّفات والسّير الّتي تناولت حياتهما، ويُشار إلى أنّها أضحت نهجا مألوفا عند الغرب، والملاحظ أنّ"كثيرا من تلك الدّراسات النّفسيّة قد اهتمّت –وهذا واضح منذ البداية– بتحليل شخصية الفنّان من حيث هو فرد، فإذا تعرّضت هذه الدّراسات لشيء من إنتاجه الفنّي فإنّما يحدث ذلك لا لأهميّة خاصّة بهذا الإنتاج في ذاته، ولكن لأنّه يُلقي بعض الأضواء الّتي تساعد على فهم شخصيّة الفنّان ذاته، فتجعلنا نستبصر بمشكلاته وبالحلول الكليّة أو الجزئيّة الّتي وصل هو إليها لهذه المشكلات".[2]

على هذا الأساس يتناول علم النّفس الكثير من القضايا المشتركة في الأفكار والمشاعر والعاطفة مع الأدب، ويمكن القول أنّ التّكامل بينهما هو الشّعور واللّاشعور الشّخصي والجمعي، "فلقد أعطى الأدب كثيرا إلى التّحليل النّفسي، غير أنّ هذا العلم ردّ إليه الكثير أيضا...حين يجتمع الاثنان فإنّهما يقدّمان مساعدة قيّمة إلى الكائن الإنساني في محاولته القلقة لكي يفهم نفسه والآخرين على وجه أفضل، وذلك من أجل أن يحترم ويقدّر خصوصيّتهم، إنّ ذلك يعتبر عاملا من أجل التّقدّم لا يمكن إنكاره".[3]

أمّا الآن تحاول الدّراسات الغربية تطبيق الأدب على علم النّفس، واستخلاص النّظريّات من نصوصه، باعتباره مادّة خام تؤهّله لذلك، وهذا الاقتراح يفتح المجال واسعا للعقول النيّرة إلى طريق الابتكار والخلق أكثر في عالم الإبداع الفنّي والأدبي.

---

[1] المرجع السّابق، ص16.

[2] عزّ الدّين اسماعيل، **التّفسير النّفسي للأدب**، ص12.

[3] جان بلامان نويل، **التّحليل النّفسي والأدب**، تع: عبد الوهّاب ترّو، منشورات عويدات، لبنان، ط(2)، 1999م، ص120.

ب– المنهج النّفسي والنّص:

يربط المنهج النّفسي بين النّص والمبدع بوصفه وثيقة تكشف عن نفسيّته ،كما أنّ حياة المبدع تضيء عالم النّص وتضفي عليه لغة تتحكّم في إنتاج الكلام وفهمه ظاهرياّ، واستنطاق منطقة اللّاشعور فيه باطنيّا، والّتي تمثّل مركزا لتخزين تجارب الحياة الذّاتية، بالإضافة إلى تذوُقه فنّيا وجماليّا.

وهو منهج يُخضع النّص الأدبي للبحوث والدّراسات العلمية والنّفسيّة، ويحاول الانتفاع من نظريّتها في تفسير ظواهر الحياة وأبعادها، ومالها من أعماق وآثار ممتدّة بين الوعي واللّاوعي.

ويعود الفضل في تأسيس قواعدها إلى **س.فرويد (S.Freud)** وتلامذته"وفي ضوء نظريّة التحليل النفسي وما يتّصل بها من لاشعور وغرائز جنسية وأحلام ومكبوتات، ولج عالم الفنّ والفنّانين ليعرض عليهما بضاعته السّيكولوجية، فكان من الأوائل الّذين رسّخوا بالنّظريّة والتّطبيق علاقة علم النّفس بالأدب والفنّ وأعمالهم الفنيّة، وعمليّة الخلق الفنّي والمتلقّي"[1]، وقد انطلق من النّصوص الأدبيّة مستندا على عقدة **أوديب** بطل مسرحية **سوفوكليس** اليوناني، وجعلها عاملا أساسيّا يساهم بشكل فاصل في نموّ شخصيّة الطّفل وتطوّرها، ومن الأساطير القديمة الأخرى أرسى مفاهيم عديدة منها معالم الشّخصيّة العُصابية والنّرجسيّة والفصاميّة.

كما اعترف **س.فرويد (S.Freud)** بالقدرة الهائلة الّتي يمتلكها الأدباء الكتّاب في ميدان علم النّفس، وعبّر في قوله:" والشّعراء والرّوائيّون حلفاء كرام على كلّ حال، ومن الواجب تقدير شهاداتهم حقّ قدرها، لأنّهم يعرفون أشياء كثيرة لا تجرؤ حكمتنا المدرسيّة أن نحلم بها".[2]

وجاءت أسس ومفاهيم هذه المدرسة حول الإبداع الأدبي على النّحو التّالي:

1) لقد كان لكلّ من **فرويد** و**أدلر** و**يونغ وجاك لاكان** مساهمات مهمّة في تطوير الدّراسات النّفسية وربطها بالأدب.
2) تشكّل الشّخصيّة محورا من محاور التّحليل النّفسي، وقد وقف علماء النّفس عند أبعادها ومستوياتها وآليات تنظيمها.
3) لقد كان تناول علماء النّفس لمشكلة اللّاشعور الذّاتي والجمعي، نقطة انطلاق في قراءة الأعمال الأدبيّة وتحليلها من حيث علاقتها بصاحبها وما مرّ به من خبرات.

---

[1] أنور عبد الحميد الموسى، **علم النّفس الأدبي**، ص68.

[2] سيجموند فرويد، **الهذيان والأحلام في الفنّ**، تر: جورج طرابيشي، دار الطّليعة، بيروت، 1978م، ص7.

4) شكّل تناول **س.فريد** لعقدة **أوديب** نقطة انطلاق مهمة في الدّراسات النّقدية، لأنّ، **س.فريد** طبّق هذه العقدة على أدباء مشهورين.[1]

من هنا يتبيّن أنّ المنهج النّفسي يقوم على أسس ومعطيات علم النّفس في معالجته للنّص الأدبي من خلال نتائج الدّراسات المستنبطة من التّجارب العمليّة على مرضى العصاب والقلق، وانطلاقا منه انصبّت جهود **س.فرويد (S.Freud)** على وصل العمل الأدبي بأنشطة الحياة المختلفة للفرد، مثل اللّعب المعبّر عن الطّفولة، والخيال الجامح أثناء المراهقة، والحلم الممتدّ على مراحل العمر، الّذي يحمل الإنسان على الهرب من واقعه إلى عالم يُصلح به ما أفسدته الحقيقة، ويحقق فيه ما قوّضته الرّقابة.

تتجلّى من هذه المعطيات أهداف علم النّفس في دراسة الأعمال الأدبيّة عن طريق الشّبكة اللّغوية الّتي توحي على حقيقة منطقة اللّاشعور عند الأديب، فيما يلي:

- علم النّفس يبرز ويفسّر سيرورة العمليّة الّتي تبني الذّات وتبني المفهوم، لهذا أصبح المحلّل النّفسي على وعي تامّ بتداخل أفكاره وعواطفه وتجاربه في عمليّة التّحليل.
- الأديب شخص عُصابي يحاول أن يعرض رغباته في شكل رمزيّ مقبول اجتماعيّا.
- يسعى التّحليل النّفسي في العمل الأدبي إلى الكشف عن الأسباب والدّوافع الخفيّة عن المؤلّف أو القارئ أو المحلّل.
- معاملة الشّخوص في العمل الأدبي على أنّهم أشخاص حقيقيّون لهم دوافعهم الخفيّة.
- وجود بنية نفسيّة متجذّرة في لاوعي المبدع، تتجلّى بشكل رمزيّ على سطح النّص، وأثناء التّحليل لابدّ من استحضار هذه البنية.[2]

وعلبه حصرت الدّراسات النّفسيّة الإبداع في مرض العُصاب أو المكبوتات الجنسيّة، هذا ما دفع إلى ظهور اتجاهات أخرى نشأت وتطوّرت لتُثبت أنّ هناك جوانب غير فرديّة تربط الإبداع

[1] إبراهيم العسّافين و خليل الشّيخ، **مناهج النّقد الأدبي الحديث**، ص144.

[2] ميجان رويلي و سعد البازغي، **دليل النّاقد الأدبي**، نقلا عن: منال بن قسيمة، **المناهج النّقديّة الأدبيّة– قراءة في كتاب الفكر النّقدي الأدبي المعاصر لحميد لحمداني**، مذكّرة لنيل شهادة الماستر أكاديمي، قسم الّغة والأدب العربي، كليّة الأدب واللّغات، جامعة محمّد بوضياف، المسيلة، 2016-2017م، ص17.

الأدبي بالعالم الخارجي بالموازة مع الطّاقات النّفسية المنبعثة من الأنا الشّعورية، لتكمّل بذلك معالم المنهج النّفسي ككلّ.

جـ- القلق في النّصوص الفنيّة والأدبيّة:

انتشرت الدّراسات النّفسيّة للمبدعين من الفنّانين والأدباء في ضوء ما جاءت به مدرسة التّحليل النّفسي عند الباحثين الغرب ثم النّقاد العرب، حيث أصبح يُنظر إلى المذهب الفرويدي- إضافة إلى نهجه العلمي-على أنّه"فنّ تفكيك رموز الحقيقة في كلّ القطاعات الغامضة للتّجربة الإنسانية كما يعيشها الإنسان، أي كما يرويها للآخرين أو لنفسه".[1]

وقد نبّه الكثير من الدّارسين أنّ الفنان عند **س.فرويد (S.Freud)** "شخصيّة منطوية، تعاني من العُصاب، أمّا أعماله الفنيّة فلا تخرج عن كونها وسائل للتّنفيس عن رغباته الجنسيّة المكبوتة"[2]، وانطلاقا من ذلك حلّل العديد من حياة الفنانين وأعمالهم، منها:

1) **لوحات دافنشي**: ورآها تجسيدا **للّيبدو** في الحياة الخيالية بدلا من تنفيذها في العالم الواقعي.
2) **مسرحيّة شكسبير**: وهي مسرحيّة تعالج-في رأيه- علاقة الابن بالوالدين.
3) **رواية دستويفسكي**: الّتي علّل **س.فرويد (S.Freud)** من خلالها رغبة **دستويفسكي** الأوديبيّة في موت أبيه، وكشف شذوذه الجنسي.[3]

تبيّن هذه الدّراسات الّتي اعتمدها **س.فرويد (S.Freud)** أنّ الإبداع يحقّق الرّغبات اللّاشعورية، وبذلك يختلف الفنّان أو الأديب عن العُصابي في كونه يستطيع تخطّي عتبة الهو، والإفلات من رقابة الأنا الأعلى عن طريق تقنيّات الفنّ والإبداع الخاصّة، وقد عدّ بذلك الأدباء أقدر على تحليل نفسيّات شخوصهم من علماء النّفس في عيادتهم.

بعد ذلك خاض الأخصّائيّون النّفسيّون، المحدثون والمعاصرون، ميدان الإبداع عامّة والفنّي والأدبي خاصّة باعتباره من نشاطات الإنسان"لما يرافقه من إفرازات ذهنيّة وردود أفعال سيكولوجيّة وانفعالات نفسية بغية دفع النّشاط الفنّي نحو الاكتمال فنيّا وجماليّا، ذلك وفقا لدورها الإيجابي في

[1] جان بلامان نويل، **التّحليل النّفسي والأدب**، ص11.
[2] إبراهيم العسّافين و خليل الشّيخ، **مناهج النّقد الأدبي الحديث**، ص143.
[3] ينظر: المرجع نفسه، ص142.

الوصول إلى حالات الإبداع، لإيجاد حالة من التّكيّف مع الآخر، والتّعاطي مع المجتمع، وإيجاد حالة من التّوازن مع البيئة، لتحقيق هويّة متفرّدة بالفنّان".[1]

وظهر أثناءها ما يُعرف بقلق الكتابة، وهي حالة تنتاب العديد من الكتّاب"والّتي تحيل الكاتب إلى صراع الرّغبة في الكتابة وعدمها، واصدامها بعدم الإمكانيّة والقدرة على إتيانها لمبرّرات الطّقسيّة الدّالّة على وسوسة التّنويع والاختلاف في استراتيجيّاتها وأساليبها، والإلقاء بظلالها على الذّات المبدعة، ومن ثمّ تكون مسربا وطريقا للتّملّص من الشّروع بها، وبذلك برمج عديد من الكتّاب زمكانيّة فعل الكتابة وطقسيّتها لتخفيف فعل قلقلها".[2]

بما معناه أنّ الأديب يواجه ظروفا نفسيّة متوتّرة من أجل التّعبير عن الفكرة الإبداعيّة الموحية، والّتي تصحبها شحنة من الانفعال والقلق في اختيار المعنى الدّالّ عليها والمصيب في قصديّتها مع استغراق الزّمن لبلورتها تماما من أجل خروجها إلى الواقع في صورة نهائيّة معبّرةّ. وهو قلق يصاحب جميع من ولج ميدان الإبداع عموما.

ج–1) القلق في المسرح:

يسمّى المسرح أب الفنون لظهوره كأوّل أنواعها، ولأصله التّاريخي والحضاري، ولوجوده في كلّ زمان ومكان، فقد كان الوسيلة الوحيدة للتّعبير وتصوير الواقع منذ أيّام الإغريق والرّومان، فاشتهر بعد ذلك لما له من أثر في النّفوس والأفئدة، وقد احتضن مختلف الأجناس الأدبيّة والفنيّة لفضائه الرّحب الّذي ينبض بالحياة والمشاعر الذاتيّة والجماعيّة.

والمسرحيّة لا تخلو من هاجس القلق والخوف في مضامينها، وقد"حفل تاريخ المسرح بعديد من الملاحم والأساطير الّتي جسّدت حالات القلق الإنساني في صراعه مع الطّبيعة والقدر مع الآخر، ورحلات الإنسان وتنقّلاته للظّفر بالفوز والعظمة والخلود، ولعلّ ملحمة **هوميروس** الأوديسيّة قد وصفت حالات من القلق في أشعاره وعلى لسان أبطاله، ولا تخلو ملحمة ***كلكامش*** من شذرات القلق، قلق الموت في رحلته الشّاقّة والقاسية لنيل الخلود وما صادفه مصاعب وأهوال وعراقيل".[3]

---

[1] محمّد فضيل شناوة، **القلق في أداء الممثّل المسرحي**، ص132.

[2] المرجع نفسه، ص126.

[3] المرجع نفسه، ص127.

كما ارتبط أساسا بالأداء المباشر للممثّل، لأنّه المحرّك الأساس للعمل الفنّي برمّته، لذا يصبو إلى إثبات إمكاناته ومواهبه، "فيشعر بحالات من القلق وبدرجات متباينة تختلف حسب خبرته وكفاءته وتجربته، وهي حالة تنتاب أغلب الممثّلين مهما كانت مستويات الأداء، فهناك شعور نفسي ينتاب الممثّل عندما يكون موضوعا للتّفحّص والتّحديق من جانب الآخرين، وهناك أيضا توقّع الفشل، وكذلك الوعي الخاصّ بآثار الأدرينالين المصاحبة للخوف، الّتي تشمل على خفقان القلب المتتابع، والتّنفّس السّريع، وتعرّق كفّي اليدين، واللّجلجة في الكلام، وعدم القدرة على التّفكير الواضح، فضلا عن الحركات العصبيّة والثّرثرة الحركيّة".[1]

إنّ هذه الأعراض غالبا ما تصاحب الممثّل في بداياته الفنيّة ومع مرور الوقت تخفّ شدّتها شيئا فشيئا حين يمتلك أدواتها ومهاراتها الإجرائيّة الخاصّة، ولا ريب في وجود أسباب كثيرة لمصادر القلق في أداء الممثّل المسرحي، منها ما هو ذاتي، ومنها ماهو موضوعي، لكن المهمّ أنّه يزول بزوال مثيراتها، كما أنّه حافز نحو التّميّز والإنجاز الخلّاق.

والجدير بالذّكر كذلك عمليّة الإخراج المسرحي والّتي تتطلّب بذل الجهد من أجل بلوغ درجة الإقناع "فالكاتب المسرحي لا يستطيع أن يتحكّم تحكّما تامّا في عمله كما يفعل كاتب القصّة مثلا، لأنّه مضطرّ أن يراعي اعتبارات خارجيّة كثيرة، فمنها الممثّلون الّذين سيقومون بتمثيل المسرحيّة، ومنها الإمكانيّات المادّيّة للإخراج، ومنها المخرج نفسه الّذي يحرص أن تكون له الأولويّة في تفسير النّص، أو على أن يظهر اتّجاهه الخاصّ في الإخراج ويغلبه دون مراعاة لوجهة نظر المؤلّف، دون أن ننسى الجمهور الّذي يصعب إرضاؤه، ويعسر معرفة ما يرضيه، لتفاوت أفراده من جهة، وتباين أجوائه النّفسيّة من جهة أخرى".[2]

بالإضافة إلى أنّها" لم تعد مقتصرة على اختيار نصّ مسرحي معيّن وتقديم أفكاره، بل باتت آلية تبدأ لحظة اقتناء الرّؤيا المعبّرة عن حالات وأزمات ومعاناة يعيشها المخرج ذاتهّ، والّتي تشكّل حلما متصيّر معماريّا داخل الفضاء المسرحي، ولتجسيد هذا الحلم يطرح المخرج عبر قلقه الإنساني

[1] المرجع السّابق، ص155.

[2] علي أحمد باكثير، **فنّ المسرحيّة من خلال تجاربي الشّخصيّة**، مكتبة مصر للطّباعة، القاهرة، ص26.

مواقف حياتيّة وفكريّة، وإعادة صياغة للحياة بواسطة عناصر العرض المسرحي بشكل متآصر ذات علاقة متينة وروح تكامليّة".[1]

ما يمكن استخلاصه هو أنّ العرض المسرحي هو نتاج تفاعل مقوّمات فنيّة عديدة، تخلق جوّا نفسيّا مشحونا بالقلق والتّوتّر النّاجم عن مواجهة الجمهور وجها لوجه، والّذي ينتظر صورة معبّرة عنه باعتبار من يقفون على خشبة المسرح هم من المجتمع الّذي يتشاركون همومه وتطلّعاته.

جـ-2) القلق في الشّعر:

يعود الفضل في إرساء حركة التّحليل النّفسي في الأدب العربي إلى منحنى يحمل أبعادا نقديّة ونفسيّة أكاديميّة إلى **أمين الخولي** و**محمّد احمد خلف اللّه** منتصف القرن الماضي، وقد شرح هذا الأخير في كتابه (*من الوجهة النّفسيّة في دراسة الأدب ونقده*) أهمّ الخصائص التي تربط الأدب وعلم النّفس، جاءت كالتّالي:

-إنّ دراسة الأدب في ضوء علم النّفس لا تحتاج إلى تبرير مادام الأدب هو من إنتاج الإنسان، وهو المعبّر عمّا تنطوي عليه النّفس من شعور وإحساس.

-إنّ المنهج النّفسي في دراسة الأدب تقتضيه المرحلة الحاضرة من تطوّر العلوم الإنسانيّة، وميل الفكر المعاصر إلى الفهم والمعرفة أكثر من ميله إلى مجرّد الذّوق والاستحسان.

-إنّ وظيفة النّقد الجوهريّة لا تقوم إلّا على أساس من فلسفة ذوقيّة نفسيّة شاملة تنير السّبل أمام النّاقد.[2]

يشير **د.خلف اللّه** بذلك إلى ضرورة اعتماد العلوم المختلفة في تفسير النّصوص الأدبيّة لما تقتضيه الدّراسات المستحدثة وأهمّيّتها لدارس الأدب.

ونظرا لتأثر النّقاد العرب بالمنهج النّفسي فقد اتّخذ عدّة مسارات بينهم، وهي:

[1] محمّد فضيل شناوة، **القلق في أداء الممثّل المسرحي**، ص139.

[2] إبراهيم عسّافين و خليل الشّيخ، **مناهج النّقد الأدبي**، ص153.

الأوّل: يتّخذ من **س.فرويد** ونظريّته في اللّاوعي الشّخصي سبيلا لدراسة النّصّ الأدبي، وهو ما يُعرف بالتّحليل النّفسي.

الثّاني: ينطلق من فكرة اللّاشعور الجمعي عند **غ.يونغ**، وهو ما يسمّى في النّقد الحديث بالمنهج الأسطوري. [1]

الثّالث: ينطلق من نظريّة **أ.أدلر** حول الشّعور بالنّقص.

كما جاءت دراساتهم معتمدة على ثلاث محاور أساسيّة حول كيفيّة تطبيق هذه النّظريّة في النّقد الأدبي الحديث، وهي:

*دراسة شخصيّة الأديب، وقد اهتمّ بهذا المحور حول شخصيّة الشّعراء أوّلا نقّاد كثر، منهم: **العقّاد، محمّد النّويهي، محمّد حسين هيكل، حامد عبد القادر**.

*دراسة العمل الأدبي، وهو الّذي شغف به عدد غير قليل من النّقّاد والأدباء والأساتذة الأكاديميّين، ومنهم: **محمّد خلف اللّه، أمين الخولي، حامد عبد القادر، عزّ الدّين اسماعيل**.

دراسة عمليّة الإبداع كتجربة **مصطفى سويف**. [2]

إنّ دراسة العمليّة الإبداعيّة قامت على أسس علميّة تجريبيّة، واتّجهت إلى تفسير ومعالجة الأعمال الأدبيّة ونتاجاتها الفنيّة، وهي بذلك تُعدّ من الأبحاث الّتي جمعت بين علم النّفس والأدب تطبيقيّا بعيدا عن الجانب النّقدي النّظري منها دراسة **أ.د.مصطفى سويف** " إذ نفّذ هذا الباحث تجربة ميدانيّة استخدم فيها طريقتي "الإستبيان" و"الاستخبار" للوصول إلى استقصاء نفسي شامل لكلّ ما يحيط بالعمليّة الإبداعيّة والمبدع معا". [3]

[1] أنور عبد الحميد الموسى، **علم النّفس الأدبي**، ص135.
[2] المرجع نفسه، ص144.
[3] المرجع نفسه، ص153.

جمعها في كتابه (*الأسس النّفسيّة للإبداع الفنّي في الشّعر خاصّة*)ن وهو"يحاول أن يجيب على سؤالين هامّين: لماذا يُبدع الفنّان؟ أو ماهي العمليّة الإبداعيّة في حدّ ذاتها؟ وكيف تُولد؟".[1]

وقام **د.مصطفى سويف** بتحليل إجابات عدد من الشّعراء، مثلما درس مسودّاتهم وحلّلها، ومن نماذجها إجابة الشّاعر **محمّد بهجة الأثري** حول سبب اختياره لهذا الجناح الأدبي، يقول:

« الشّعر عندي، في مختلف مناحيه ومعانيه، لا يخرج عن حدود الانطباعات والانفعالات وثورة النّفس. فأنا لا أقوله إلّا إذا جاش صدري وتوافرت حوافزه ودواعيه في الرّضا أو الغضب، وفي الحبّ أو القلى، وفي الضّحك أو البكاء، عفوا من غير التماس، وطبعا من غير تصنّع، أعني أنّه إذا جاءني استجبت له في أيّ غرض من الأغراض مادام الشّعور الثّائر المتوهّج هو الّذي يوحيه ويمليه، وإلّا تحاميته، فلا أفكّر فيه ولا يعنيني من أمره شيء،...فهو هو الشّعر، وهو أشبه بتغريدة الطّائر تنبعث منه متى طابت نفسه وهاج حسّه وراقه التّغريد... وكذلك ينبغي للشّاعر أن يكون، وكذلك يجب أن يكون شعره كتغريد الطّائر المنبعث من ثورة نفسه وهياج طبعه، واندفاعه للغناء برغبته هو لا برغبة السّائلين والمقترحين، وإلّا كان نظما، وأسقط عداد الشّعر».[2]

يتجلّى من هذا الاعتراف أنّ دوافع الشّعر نفسيّة انفعاليّة تفيض لتتوزّع بين الغضب والقلق، الألم والحزن، الحيرة والاغتراب، والعديد من الحالات الشّعوريّة الجيّاشة الّتي تناسب وفعل التّنفيس الإبداعي، والبوح الفنّي الخلّاق، وتلغي بذلك مبدأ الوعي بها، وقد استنتجها **د. سويف** من كلّ الإجابات الّتي "تتّفق على الشّهادة بأنّ"الأنا"لا تسيطر على عمليّة الإبداع حتّى في النّوع الّذي يبدو فيه مظهر"الإراديّة"، بل يشعر الشّاعر في معظم اللّحظات أنّ المعاني حينما تحول برأسه هي الّتي تبحث عن ألفاظها اللّائقة بها، أو أنّ قدرة خفيّة هي الّتي تُملي عليه، أو أنّ الخواطر لها قدرة على جلب بعضها البعض، بينما يقف"الأنا"بلا حول ولاقوّة".[3]

وفي ضوء المنهج العلمي الميداني الّذي استخدمه **د.مصطفى سويف** في تقصّي عمليّة الإبداع الشّعري توصّل بعد جملة من القراءات التّحليليّة لخطوات قول الشّعر إلى أهمّ ما يصاحبها في

[1] إبراهيم عسّافين و خليل الشّيخ، **مناهج النّقد الأدبي الحديث**، ص154.

[2] مصطفى سويف، **الأسس النّفسيّة للإبداع الفنّي في الشّعر خاصّة**، ص218-219.

[3] المرجع نفسه، ص248-249.

قوله:"من خلال إجابة الشّعراء عن السّؤال الخاصّ بالنّهاية وكيف يتعرّفون عليها، نكشف عن عامل هام في عمليّة الإبداع ، هو التّوتّر الّذي يقوم كأساس دينامي لوحدة القصيدة، بحيث يمكن أن نقول : إنّ الشّاعر يتحرّك في حدوده، وفي اللّحظة الّتي ينتهي فيها هذا التّوتّر تكون نهاية القصيدة، ومع اختلاف الإجابات اختلافا يكاد يشفّ عن التّعارض، فإنّها جميعا متّفقة في الحقيقة الدّيناميّة الّتي تعبّر عنها".[1]

بناء على ما سبق يتّضح أنّ سبب الإبداع الأدبي الشّعري هو توتّر يلبس صاحبه من بداية لحظة التّعبير حتّى ينتهي منها، فيُفرغها في أبيات تتآلف مع بعضها وتتناسق لتحيط بالتّجربة الشّعريّة واللّاشعوريّة.

خلاصة:

من خلال هذه الدّراسة النّظريّة تبيّن أنّ القلق:

– بات معضلة مسيطرة على حياة الفرد، ذلك أنّ أعراضه اختلفت وتفرّعت عبر كلّ ما يحيط بها، من الذّات إلى الأسرة فالبيئة، وارتفعت حدّته مع هذا العصر واشتداد أزماته.

– يمكن أن يتواجد كحالة طبيعيّة عابرة، أو كسمة وراثيّة بيولوجيّة تنتقل جيلا بعد جيل، وتزداد انفعالاته بكثرة المثيرات المنتشرة والمتواترة في المحيط الخارجي.

– بما أنّ الإبداع الفنّي والأدبي هو لغة الذّات والآخر، انبرى المبدعون من الفنّانين والكتّاب للتّعبير عن القلق وهاجسه النّفسي والجماعي، بأعمال تؤكّد ملازمته للإنسان منذ وجوده.

– كان للمنهج النّفسي الفرويدي والحداثي الدّور الكبير في عمليّة اكتشاف علّته ومسبّباته، انطلاقا من معطيات الأبحاث النّفسيّة العصبيّة المستقاة من حالات المصابين باضطراباته وغيرها.

– القلق أضحى ظاهرة العصر بكلّ المقاييس النّفسيّة والسّياسيّة والاجتماعيّة وحتّى الإنسانيّة.

[1] المرجع السّابق، ص250.

الفصل الثاني

القلق في رواية "ما وراء الخط الآخر"

لمحمد حيدار –أنموذجا–

1– الرّواية الجزائريّة الجديدة

2– رواية "ما وراء الخطّ الآخر"

أ) العنوان

ب) الغلاف

ج) الموضوع

3– هاجس القلق في رواية محمّد حيدار

أ) القلق والرّواية

ب) استشعار القلق من البنى السّرديّة

1– من الشّخصيّات

2– من الأحداث

3– من الزّمن

4– من المكان

5– من الحوار

ج) استشعار القلق من الكاتب

الرّواية جنس أدبي مستقلّ له وجود وكيانه منذ أن ظهر في الأزمة الغابرة كسلسلة من الملاحم الأسطورية عن الحبّ المثالي وسلطة الآلهة إلى أن توالت في تطوّرها وازدهارها بين العصور إلى عوالم مختلفة بعدما تبلورت صورتها بعمق وارتبط مفهومها بالتّحولّات الّتي شهدتها المجتمعات الأوروبيّة في القرنين ما قبل العشرين، فتحضر زيف الطّبقات الأرستقراطيّة البرجوازيّة، وتعبّر عن حياة ومعاناة الفئة الضّعيفة بصدق التّجربة المعاشة .

من ثمّ كانت انطلاقتها في البيئات الغربيّة والعربيّة عامّة، وتباينت الإتّجاهات والخلفيّات الفكريّة والفلسفيّة حول طبيعتها وفنيّاتها، وتلوّنت مضامينها من الرّومانسيّة الحسّاسة إلى أحدث نتاجاتها في الخيال العلمي، ما ساهم في رخاء وثراء السّاحة الأدبيّة والنّقديّة في مجالها الواسع.

1- الرّواية الجزائرية الجديدة:

أصبحت الرّواية اليوم تعبيرا عن أزمة الإنسان المعاصر، فهي قصة حياته المعقّدة والمتشابكة في ظلّ عالمه الضّبابي المخيف، الّذي أضحى قيدا لأحلامه وتطلّعاته، وحصارا يخنقه بهواجس التّوتّر والقلق لما هو قادم، ليجد ذاته تحت رحمة الانطواء والاغتراب عن مجتمعه.

وكذلك الحال بالنّسبة للرّواية الجزائريّة الجديدة الّتي سايرت منذ نشأتها الواقع بكلّ تمظهراته وتغيّراته على جميع المستويات، رغم تأخّرها في الظّهور لعدّة عوامل كان أهمّها الحقبة الاستعماريّة الطّويلة الّتي ضربت بيد من حديد على حياة الشّعب الجزائري، وأمسكت قبضتها بقوّة، فتوالت الأجيال تحت وطأة ظلمها وظلماتها، ومحاولات استئصال تاريخها وقوميّتها من جذورها العربيّة الأصيلة، بهدف دمجها لاعتبارات ماديّة ومعنويّة مبيتة.

كما أنّ الرّواية العربيّة بما، فيها الجزائريّة، تأثّرت بنظيراتها الغربيّة، واتّخذت من أدواتها ومقوّماتها الفنيّة نهجا يتبعها ويتابعها في تحوّلاتها ومواكبتها للأحداث، رغم اختلاف العوالم الفكريّة والاجتماعيّة بينهما، فظهرت الرّواية الجديدة، أو ما يصطلح عليها بالرّواية المعاصرة أو التّجريبيّة.

وهي تعبّر عن فترة الحداثة وما بعد الحداثة، حيث"شكّلت جملة من المفاهيم الّتي كانت بمثابة مسلّمات أفرزتها مختلف أطوار الفكر الإنساني، بما في ذلك طور الحداثة، مجال رفض فكري طوّر ما بعد الحداثة، فتحثوا عن التّشتت مقابل الوحدة، وعن التّعدد والاختلاف مقابل الهويّة، وعن

اللّامركز مقابل المركز، وعن السّطح مقابل العمق، وعن المحليّة مقابل الكونيّة، و عن الأقليّة مقابل الكليّة".[1]

وتجلّت أفكارها في الرّواية الجزائريّة الجديدة منذ أن"فرض الجيل الثّاني من الرّوائيّين الجزائريّين نفسه بقوّة في مسار الرّواية المكتوبة باللّغة العربيّة بعد الكتّاب الرّواد مثل **الطّاهر وطار** و**بن هدّوقة** الّذي اكتمل على أيديهم فنّ الرّواية، ومن الواضح أنّ الجيل الثّاني وبسبب ما أُتيح له من الإطّلاع الواسع على أدب الرّواية وفنّ القصّ، قد وجد أمامه الفرصة المواتية لكي يفتح باب التّجريب... ونعني أكثرهم بروزا وتجاوزا وتخطّيا، مثل **رشيد بوجدرة**، و**مرزاق بقطاش**، و**جيلالي خلّاص**، و**عبد المالك مرتاض**، و**أمين الزّاوي**، اتّجهوا جميعهم اتّجاها جديدا في البحث والتّجريب وتقصّي الموضوعات المحظورة، كتفكيك السّلطة السّياسية، وتطويع النّص لحفريات الجسد والجنس".[2]

غير أنّ تجربة **الطّاهر وطّار** نحو التّجريب والتّجديد تعدّ من أوائل روّادها في نصّه *(الشّمعة والدهاليز)*"فلم يتقيّد بالتّسلسل التّاريخي للأحداث، بل صار تكسير البناء الخطّي سمة من سمات التّجديد، وقد كان **وطّار** من أوائل من جرّبوا ذلك بالعربيّة في الجزائر"[3]، فحمل نصّه مظاهر التّجريب"حيث أعاد فيه استثمار التّراث العربي الإسلامي والعالمي وأعلامه، وكذلك تعامل مع تقنيات التّجريب السّردية الّتي وظّفها كالتّذكّر، والحلم، والتّداعي، والتّوالد الحكائي، وتنويع سجّلات لغة الخطاب السّردي".[4]

يمكن القول أنّ الرّواية هي تجريب إذا ما ابتعدت عن تقنيات الكتابة السّردية المتعارف عليها، ومضامينها التّقليديّة، إذ"لم يعد الشّكل الرّوائي العربي الحديث يقتصر على محكيّ واحد إنّما يبني تصوّره للحبكة على تحديد تشظّيّة البنية السّردية الكبرى إلى بنى سرديّة صغرى تحتضنها، في معظم الأحيان محكيّات شذريّة، لذلك فإنّه لا يقدّم قصّة تامّة ومتناسقة، ولا يأبه بالتّسلسل الزّمني المنطقي للأحداث، وما يستتبّع ذلك من بناء العقدة وفكّها، بل يعتمد على تعدّد الحبكات،

[1] عزيز نعمان، **رواية ما بعد الحداثة–دراسة في نصّ"سيمرغ"لمحمّد ديب**، منشورات الاختلاف الجزائر، ط(1)، ،2013 م، ص20.

[2] ينظر: حفناوي بعلي، **تحوّلات الخطاب الرّوائي الجزائري(آفاق التّجديد ومتاهات التّجريب)**،دار اليازودي العلميّة للنّشر والتّوزيع، عمّان، الطّبعة العربيّة، 2015 م، ص211-212.

[3] المرجع نفسه، ص256-257.

[4] المرجع نفسه، ص212.

ويمارس التّقاطعات من خلال حشد المفارقات، ومزج الأزمنة، وخلخلة وظائف الحركات السّرديّة التّقليديّة".[1]

وبذلك شكّل التّيار الحداثي وما بعد الحداثي انفصالا عن الجماعة، وتقويضا للعقل، وتكسيرا للنّظام، وتحطيما للنمّوذج العقلاني، وفرض الذّات الفردانيّة دون سواها، وهو جوهر الخطاب الرّوائي المعاصر في رحلة البحث عنها، ولأنّ الرّواية الجديدة"تعتاش على العوالم المختلفة والمتداخلة، فهي تتجاوز تصوير الواقع في بساطتها من خلال رسم معالمه المحدودة أو ضبط تصوّراته المعقولة إلى عوالم غير محدودة أو على الأقل كامنة في المتصوّر الذّهني والبعد التّخيلي الّذي يتمثّله الرّوائي، مثلما جاء في روايته *(التّفكك)* **لرشيد بوجدرة** حينما قدّم لنا صورة جديدة عن الواقع من خلال مناوأته للمقدّس، أو إعادة بناء المتصوّر التّاريخي كما فعل **واسيني لعرج** في روايته *(كتاب الأمير)*، أو حتّى استحضار الصّوفي على حدّ تصوّر **محمّد العالي عرعار** في روايته *(البحث عن الوجه الآخر)* بل غدا الأمر إلى استلهام المتصوّر الأسطوري واستدعائه كما فعل **عبد المالك مرتاض** في روايته *(صوت الكهف)*".[2]

وعليه فقد حقّقت الرّواية الجزائريّة الجديدة أو المعاصرة قفزة نوعيّة تبوّأت من خلالها مكانتها في السّاحة الأدبيّة والثّقافيّة في العالمين العربي والغربي، ذلك أنّ الرّواية في حدّ ذاتها لا تستقرّ بمكان، فوجدت ضالّتها في البنية الاجتماعيّة والمراحل الانتقاليّة الّتي توالت في بناء الدّولة الجزائريّة وتجاربها القاسية، هذا التّشييد سايرته بحذافيره مع روائيّين جزائريّين أثبتوا انتقالهم السّلس من النّهج الكلاسيكي إلى الأخذ بأسباب الحداثة والجدّة في بحثها عن عالم الأشياء، والانفتاح على التّعدد الدّلالي والتأويلي، وإنتاج القيم الجماليّة في حلّة مستحدثة ومتعاقبة جيلا بعد جيل من أجل التّطور والرّقي بالأدب الجزائري عامّة.

2- رواية"محمد حيدار" ما وراء الخط الآخر":

هي رواية جزائريّة جديدة معاصرة، لا تخلو بطبيعة الحال من تقنيات التّجريب ولمساته الفنيّة، جاءت في طبعتها الأولى من **المثقّف** للنّشر والتّوزيع لسنة ألفين وثمانية عشرة للميلاد(2018م)،

[1] عبد العزيز ضويو، **التّجريب في الرّواية العربيّة المعاصرة (دراسة تحليليّة لنصوص روائيّة حديثة)**، عالم الكتب الحديث للنّشر والتّوزيع، الأردن، ط(1)، 2014، ص279.

[2] عبد القادر زرّوقي، **النّقد الرّوائي الجزائري المعاصر(المنجزات والخيارات المنهجيّة)**، جامعة ابن خلدون، الجزائر، مجلّة الأندلس للعلوم الإنسانيّة والاجتماعية، المجلّد العاشر، أفريل2015م، ص142.

تحوي على مائتين وخمس وعشرين صفحة مجزّأة إلى أربعة أقسام، كلّ قسم منها تنضوي تحته فصول لها عتباتها النّصيّة لتعبّر عن أحداث وشخصيّات كان لها الأثر العميق في حياة الشّخصيّة الرّئيسة محور الحكاية.

أ) العنوان:

يعدّ العنوان خاصيّة لازمة من خصائص النّصوص الإبداعيّة، ذلك أنّه العتبة الأولى والواجهة الإشهاريّة الّتي تفتح أبواب الولوج إلى رحاب أيّ عمل أدبي، وإلى مضامينه الشّعرية أو النّثرية المتوارية خلفه، فهو مجموعة من الشّيفرات والرّموز المضغوطة الّتي وجب تفكيكها وتحليلها للوصول إلى معالمه، ومن خلاله يتمّ اغراء القارئ أو إحجامه.

جاء العنوان في هذه الرّواية جملة إسميّة *"ما وراء الخطّ الآخر"* وكأنّه يحمل سؤالا إذا كانت "ما" استفهامية، كأن نقول:"ما وراء الخط الآخر"؟، أو جوابا إذا كانت "ما" تفيد التّقرير، كأن نقول: "ما وراء الخط الآخر هو كذا وكذا..."، وفي كلتا الحالتين هي ترغيب وتشويق للقارئ لخوض غمار البحث عن الإجابة وإشباع الفضول المعرفي حين تتحول جملة ما بسيطة إلى رواية بكاملها، تنسج بداخلها العديد من الأفكار والثّقافات والخبرات الجمّة.

جاء ظرف المكان بعد لفظة "ما" وهي المفردة "وراء" الّتي تدلّ على كلّ ما توارى واستتر عن البصر، سواء خلفا أو قدّاما.

وتعقبها كلمة "الخطّ" وهو الطّريق أو الدّرب الّذي يسير وفقه الإنسان في مسار حياته.

ثمّ كلمة "الآخَر" (بالفتح): أحد الشّيئين، وهو اسم على وزن (أَفْعَلَ)، والأنثى: الأُخْرَى، إلّا أنّ فيه معنى الصّفة، لأنّ: أَفْعَلَ مِنْ كَذَا لا يكون إلّا في الصّفة، و"الآخَر": بمعنى غَيْر، كقولك: رَجُل آخَر، وثَوْب آخَر[1]، وفي معناها العام تشير إلى الاختلاف والمغايرة.

إذن يوحي (الخطّ الآخر) إلى أنّ هناك حدّا فاصلا بينه وبين الخطّ الأول، وأنّ هذا الأخير هو واضح المعالم ومعروف بالنّسبة لنا، إنّهما عالمان، عالمنا الّذي نعيشه، أو المجتمع الّذي نحيا في ظلّه بمقوّماته ورموزه، وهو المجتمع العربيّ الإسلاميّ أوّلا، والجزائري ثانيا، بكلّ خصوصيّاتها الفكريّة والتّاريخيّة والثّقافيّة، مع إيجابيّاتهما وسلبيّاتهما وتناقضاتهما، ويتجلّى بذلك ذاك (الخطّ الآخر) وهو طريق مختلف ومعاكس، إنّه العالم الآخر الّذي لا يُمثّلنا في شيء ولا يعبّر عنّا، العالم الغربي بكلّ

[1] ابن منظور، **لسان العرب**، مادّة (أخ ر)، المجلّد الأوّل، الجزء الأوّل، دار المعارف، القاهرة،1981م، ص38.

ثقله وتأثيره، وقوّته وجبروته، إيديولوجيّته واستراتيجيّاته الماديّة، الّتي تحاول بجهد ودون كلل أو ملل ضرب أعماق أصالتنا ومحوها من جذورها للقضاء على القوميّة العربيّة منذ الحروب الصّليبيّة.

ويومئ الرّوائي **محمّد حيدار** من خلال اقتناصه لهذا العنوان أن يلمّح إلى أنّه يعلم ذاك العالم الآخر جيّدا، طريقة عيشهم، نمط تفكيرهم، والكثير من نقاط الاختلاف بيننا وبينهم، لأنّ الحضارة، التّاريخ والانتماء أسس وركائز تميّز شعبا عن آخر وترتقي به، كما يرنو من خلال هاته الرّواية الّتي مزج فيها بين الماضي والحاضر، إلى استحضار حقبات من تاريخ الجزائر واستنطاقه ليستشهد به على الواقع المرّ، ويحاول بذلك توضيح ما آل إليه، حيث أنّ العنوان بدلالاته وإيحاءاته الرّمزية يعبّر عن موضوع مهمّ وحسّاس وهو الهجرة نحو ذاك العالم، وقصّة عشقه الجنونيّة، والخلاص بالهروب إليه والارتماء في أحضانه من طرف الشّباب الجزائري الهائم على وجهه بشكل خطير، متنكّرين للهويّة والمبادئ، رغم حبّ الوطن المتغلغل في دمائهم، وهي لم تقتصر على الحقبة الاستعمارية فقط بل منتشرة بصورة رهيبة في أيّامنا هذه.

تبحث هذه الرّواية في إشكالية الانتماء والقوميّة، والتّطرّق إلى ظاهرة اجتماعيّة بالغة الخطورة وهي الهجرة الشّرعيّة وغير الشرعيّة والتّخلّي عن الوطن عن طريق تصوير فترة الاستعمار الفرنسي وما تخلّلها من أحداث تهدف إلى طمس الذّاكرة الجماعيّة وتعوضيها بالتّبعية والافتتان، وما يحدث الآن من حملات الهجرة إليها واختيارها كوطن بديل بدعوى الحاجة أو الحريّة المنشودة، لأكبر دليل على نجاح مخطّطاتها الدّنيئة والمتجذّرة في التّاريخ في خلخلة الفئة الشّبّانيّة والرّكيزة الأساسيّة لأيّ مجتمع. كما أنّ هذه الرّواية تكشف صراع الثّقافتين، العربيّة والغربيّة حول المبادئ والقيم، ونظرتهم الدّونية لنا كأفراد ومجتمعات ضعيفة ومتخلّفة لا تنهض إلّا بهم منذ العهد البعيد، وأنّ علاقة الشّرق مع الغرب هي علاقة شكّ لا تجمعها إلّا المصلحة فقط، وما ينتظر الشّباب المولع بها هناك لن يكون سوى المعاناة والذّل، والألم النّفسي والجسدي.

ب) الغلاف:

يمثّل الغلاف أهميّة بالغة للنّص وللقارئ معا، و"يمكن اعتبار العناوين وأسماء المؤلّفين وكلّ الإشارات الموجودة في الغلاف الأمامي داخلة في تشكيل المظهر الخارجي للرّواية، كما أنّ ترتيب واختيار مواقع كلّ هذه الإشارات لا بدّ له أن تكون دلالة جماليّة أو قيّمة".[1]

[1] حميد لحمداني، **بنية النّص السّردي من منظور النّقد الأدبي**، المركز الثّقافي العربي للطّباعة والنّشر والتّوزيع، المغرب، ط(1)، 1991م، ص60.

وقد اختار **محمّد حيدار** غلاف روايته في صورة واضحة جليّة جاءت تشكيلا واقعيّا"يشير بشكل مباشر إلى أحداث القصّة، أو على الأقلّ إلى مشهد مجسّد من هذه الأحداث، وعادة ما يختار الرسّام موقفا أساسيّا في مجرى القصّة بتميّز بالتّأزيم الدّرامي للحدث، ولا يحتاج القارئ إلى كبير عناء في الرّبط بين النّصّ والتّشكيل بسبب دلالته المباشرة على مضمون الرّواية".[1]

يعبّر غلاف هذه الرّواية عن ذاك الخطّ الآخر، أين جاء العنوان في الأعلى، امتزجت ألوانه بين الأحمر والأبيض ليقسم الواجهة إلى شقّين، ويوحي أنّ ذاك البياض كان قبله دماء، دماء ضحايا العالم أجمع من المستعمرات الضّعيفة الّتي خلّفتها الحروب العالميّة ولا زالت أوزارها تزحف إلى يومنا هذا، وامتداد حرف"الواو"باللّون الأحمر ليشكّل جدارا فاصلا لن يزول بين صورة ذاك الشّخص الذي يقف في القسم الصّغير تحتها، والموحي إلى الضّعف والقلّة من العالم العربي، يحمل حقائبه ويرتدي ثيابهم، كُتب إلى جانبه اسم الرّوائي"**محمّد حيدار**"، وهو يتمعّن في شرود إلى ما وراء ذاك الخطّ، وهو القسم الأكبر الّذي يجسّد قوة وغلبة العالم الغربي، أين تتواجد فيه امرأة شقراء جميلة بزيّها العسكري وهي تجلس جلسة السّيادة والهيمنة، تقدح بنظرة كبرياء مباشرة، تعلوها ابتسامة ثقة واعتزاز، وهي وكأنها في عالمها تنتظر إلى ذاك الهائم على وجهه القادم إليها دون تفكير أو تردّد، وكلّ هذه الإشارات من الصّور والألوان تغوص في ظلام دامس من اللّون الأسود الّذي يشير إلى المجهول من المستقبل القادم.

إنها صورة الشّباب الجزائري المغامر بعنفوانه وشبابه، المولع بمظاهر الجمال والقوّة، وكذا الحريّة المزعومة، دون وعي منه بما ينتظره هناك من زيف وأحلام مفزعة وحقائق مرّة.

ج) الموضوع:

تتناول"ما وراء الخطّ الآخر"حكاية الشّاب الجزائري ***بوداود الغنّاجي*** من قرية **الثّيران** بمدينة **الرّاس**(الجزائر)، وهي الشّخصية الرّئيسيّة الّتي عايشت أحداث الحرب العالميّة الثّانية إبّان الاستعمار الفرنسي، فكان ضمن مجنّديها طوعا لا قسرا، وهنا يكمن سرّ الحكاية !.

اختار ***بوداود*** الانضمام إلى الجيش الفرنسي رغم اعتراض والده ***بلقاسم*** الشّديد على ذلك، والّذي أبى عليه أن يكون ذرعا واقيا يحتمي به عدوّ الوطن، إلّا أنّ حبّه لفرنسا وشغفه بها لم يعدله عن رأيه، خصوصا وأنّه أقام بها مغتربا وألف العيش فيها ، كما أدرك الفارق بينها وبين حياة قريته

[1] المرجع السّابق، ص59-60.

البسيطة، وشاركه صديقه المقرّب ***محمود*** الّذي نهج طريقة فارّا من وطأة الإملاق والحاجة، بالإضافة "لم يكن بالحافلة الّتي استقلّاها ما يشدّ بصر ***محمود***، فهو قد زهق من الرّيف بكلّ مظاهره البائسة، قرويّون يحملون أمتعتهم، وحقول تخضرّ هنا ثمّ تصفرّ هناك، وقرى مشدودة إلى بعضها بطريق زراعيّ لا يستقيم إلّا ليتعرّج عبر منحدرات.. وتلال فأودية، وجموع مزارعين تكدح تحت تهديد معمّرين يجوبون الغلل الواقعة قرب مستوطنات ولا يُعرفون من بعيد إلّابتبابنهم القصيرة، أو بغلاييهم الممتدّة تحت أنوفهم، أو بالسّياط بأيديهم وهي تقرع المناكب بعنف.."[1].

أثناء تواجدهما في الثّكنة العسكريّة تعرّفا على العديد من الأصدقاء، منهم فرنسيّون اندمجوا مع بعضهم، ونماذج من الجزائريين، وأبناء المغرب العربي وإفريقيا، حيث خضعوا لتدريبات كثيفة استعداداً للدّفاع عن الحدود الفرنسيّة ضدّ ألمانيا النّازية، وتقاسموا جنبا إلى جنب الفرح والحزن.

قرعت الحرب طبولها بين الزّعيمتين، الرّأسماليّة اللّيبراليّة بقيادة أمريكا وحلفائها، والاشتراكية الشّيوعيّة بقيادة الاتّحاد السّوفياتي، وتأرجحت كفّة النّصر للضّربات الجويّة الألمانية على حدود العدوّ، باستخدام أحدث أسلحتها الفتّاكة آنذاك، فسقط الكثير من القتلى والجرحى، واقتيد العديد من الأسرى إلى سجن المعتقل الحربي الألماني، ومنهم ***بوداود***، لاستنطاقهم من قبل المخابرات الغيسابو واستغلالهم كجواسيس على العدوّ الفرنسي المشترك بينهم جميعا بعد عزلهم عن الأسرى ذوي الأصول الفرنسيّة، هناك تعرّف ***بوداود*** على العقيد ***مايكا*** المحقّقة الشّقراء الفاتنة، وتأرجحت علاقتهما بين عاطفة الحبّ الجيّاشة، وسياسة الحرب ومصالحها، إلى أن سقطت ألمانيا بشموخها، عاد على إثرها ***بوداود*** والبقيّة إلى وطنه المفضّل واجتمع مجدّدا مع أصدقائه.

اشتاق ***بوداود*** إلى وطنه وأهله، فولىّ لحضور زفاف أخيه، وكان في انتظاره الجميع بما فيهم جميلة بلدة **الثّيران** الفتاة ***ذهبيّة*** الّتي عانت الصّعاب في غيابه، مع العلم أنّها اعترضت بشدّة أمر تجنيده، ما جعلها تعيش صراعا عاطفيّا لنسيانه وتجاوز مشاعرها نحوه.

وبعد انقضاء فترة إجازته الّتي لم تدم طويلا، حمل ***بوداود*** حقائبه وودّع أهله، واختار الاستقرار والعيش هناك في الطّرف الآخر إلى الأبد، دون أن يلتفت وراءه، متجاهلا هويّته وانتماءه الوطني والوجداني تمام، ."إذن فتشبّع ***بوداود*** بالرّوح الفرنسيّة في نظر دوائر التّحقيق أمر لا يطاله شكّ.."[2]

[1] محمّد حيدار، **ما وراء الخطّ الآخر**، المثقّف للنّشر والتّوزيع، ط(1)، الجزائر، 2018م، ص17.

[2] المصدر نفسه، ص222...

ضمّت الرّواية العديد من الشّخصيات والأحداث لتؤكّد ذاك التّباين من خلال تجسديها لأدوار تعبّر عن العالمين ، وكان الخطّ هو الفاصل بين صورة الفتاة الشّقراء الفاتنة الّتي تمثّل الآخر، وصورة الفتاة المتديّنة الطّاهرة الجميلة الّتي تعبّر بصدق عن الوطن الأمّ، ولا أدلّ من تسميتها باسم"***ذهبيّة***"، المعبّر عن الأصل والثّقافة.

2- هاجس القلق في رواية"ما وراء الخط الآخر":

يفضّل الأديب أن يكتب قصّة قصيرة أو رواية أو شعرا أو غيرها من الألوان الأدبيّة لما تمنحه من فسحة التّعبير عن مرحلة من حياته الحافلة بالإحباط والحرمان والخبرات الصّادمة، الّتي رفعت حالته الانفعاليّة أو العاطفيّة إلى مستويات عالية من الكفاءة الفنيّة عن طريق الظّاهرة اللغوية في شقّيها النّفسي والجمالي في الميدان الأدبي.

والعمل الفنّي والأدبي الصّادر من أعماق الشّخصية بكليتّها ما هو إلّا أسلوب من أساليب العلاج والتّطهير النّفسيين، لأنّه"أشبه بحلم تحقّق، فيه صفحات ليبيديّة ورغبات وحاجات ودوافع مكبوتة، أو تمثيل سيكولوجي لأمنيات وطموحات وآمال تطفح بها الأنا الأعلى، ولأدلّ على ذلك من تعبيرات الفنّانين بعد الانتهاء من أعمالهم الفنّية استغرابهم كيف تحقّق هذا العمل الفنّي، وكأنّه ليكاد يمسّ غريبا عنهم، واختطّته أيادي ليست بأيديهم، إن هذا العمل قد أتى من عالم آخر، وليس العالم الّذي يعيشون فيه، فقد أتى من غياهب الهي بمكبوتاتها ودوافعها، أو من الأنا الأعلى بمثلها وطموحاتها وآمالها".[1]

أ) القلق والرّواية:

إنّ العلاقة بين القلق والرّواية هي الإنسان الّذي اصطنع على مرّ العصور وسائل مختلفة للتّعبير عن نفسه وعصره، وكانت الرّواية خير من ساير حقيقة وجوده وواقعه، اهتماماته وانشغالاته، منذ نضوجها في العصر الحديث، فكانت الرّواية النّفسية أو السيكولوجية الوعاء المناسب الّذي احتضن هذه العلاقة، وقد قدّمت نفسها كشهادة طبيّة"حملت بعض الأدباء على إعلان علاقة قرابتهم النّفسية بشخصيّاتهم القصصيّة والرّوائيّة، وحثّ النّقاد والباحثين إلى محاولة رصد سمات

[1] أنور عبد الحميد الموسى، **علم النّفس الأدبي**، ص84.

الكاتب النّفسيّة والاجتماعية على ضوء أعمالهم الإبداعية، على غرار ما فعل بعض المحلّلين النّفسيّين في إخضاعهم النّصوص الرّوائية على وجه الخصوص للمنهج النّفسي".[1]

وفي هذا المعنى يقول **أ.حنّورة** (1977م):"إنّ عمليّة الإبداع في الرّواية هي جهد موجّه بحركة نفسيّة وديناميّة لدى المبدع، تستند إلى رصيد هائل من المعلومات والعمليّات الجزئيّة، وهي تمضي في اتّجاهات متبادلة ومتشابكة، ويكون مركزها المبدع نفسه، بحيث تخرج النّتيجة في النّهاية تحمل بصماته الخاصّة، وهي بصمات ليست ذاتيّة تماما، بل هي مستمدّة من المجتمع الّذي يعيش فيه المبدع من قيمه ومعاييره واتجاهاته".[2]

ما يمكن استخلاصه هو أنّ قراءة شخصيّات العمل الأدبي عموما ما هي إلّا قراءة لشخصيّة المؤلّف ومحيطه في كلّ أبعادها، وهي في أصلها بوح وتفريغ يؤكّد على أنّ الإبداع تداع حرّ.

والأكيد أنّ القارئ استشعر فيها حالات القلق ونوباته، وتبادل هاجسه مع الكاتب بفعل التّأثير والتّأثّر، من خلال الظّلال والمواقف في مضامين المتن الحكائي،"وقد تموضع في عديد من الخطابات الفنيّة والأجناس الأدبيّة وتخلل مفاصلها متشكّلا في فكرة أو موضوع أو شكل، وحملت هذه النّتاجات أسماء وأعلاما قد أفرزت القلق وقدّمته في طيّات أعمالها وخطاباتها المتنوّعة، ومتخلّقا فيها لأسباب ذاتيّة أو لمبرّرات موضوعيّة تتعلّق بذات المنتج ومرجعيّاته وفلسفته في الحياة، ونظرته للواقع اليومي الّذي يعيشه بكلّ إفرازاته وتأثيراتها على الذّات الإنسانيّة والمنظومة النّفسيّة والعقليّة".[3]

وتشارك مع القصّة والرّواية بشكل كبير لخصوصيّة لونهما الفنّي والأدبي، فظهر في نتاجات (**همنجواي** و**هيجو** و**شاتوبريان** و**آرثر كيلسر** وأدجار **آلن بو** و**فرجينا** و**ولف** و**تولستوي** و**ألكسندر دوماس** و**بروست** و**مارسيل** و**بلانشور**)، إذ تخلّل القلق في مواضيعها لتصّور الحياة القلقة، واغتراب الذّات لمنتجها كمتنفّس لحالات الجزع والحسرة والألم الّذي يعيشه في ظلّ ظروف حياتيّة غير مستقرّة".[4]

---

[1] محمّد مسباعي، **التّحليل النّفسي للرّواية (نجيب محفوظ نموذجا)**، دار هومة للطّباعة والنّشر والتّوزيع، الجزائر، 2009م، ص59.

[2] شاكر عبد الحميد، **علم نفس الإبداع**، ص214.

[3] فضيل شناوة، **القلق في أداء الممثّل المسرحي**، ص125.

[4] المرجع نفسه، ص125-126.

حيث شخّص **س.فرويد (S.FREUD)** مستويات القلق واضطراباته انطلاقا من هذه المعطيات، ومن بعده تدفّقت دراسات جمّة غربيّة علميّة نفسيّة، وعربيّة نقديّة أدبيّة، فتناول مثلا **جورج طرابيشي** في أعماله"روايات **لتوفيق حكيم** و**نجيب محفوظ**، و**سهيل إدريس**، و**الطّيّب صالح**، و**صباح محيي الدّين** و**عبد الرّحمن منيف** وغيرهم، وهو تناول يتّكئ في المقام الأوّل على تحليل الشّخصيّة الرّوائيّة، ومعرفة العوامل الّتي أسهمت في تشكيلها وبنائها، مثلما يسعى للرّبط بين الشّخصيّة وبين مبدعها، لمعرفة خطوط الاتّصال بين الفنّ والفنّان".[1]

ومنها تبلورت رؤيته"الّتي ترى في الفنّ تعبيرا عن شخصيّة الفنّان وتكوينه النّفسي، فلا ريب أنّ نوراستانيا* **المازني**، ورهاب الجنازات الّذي عانى منه توفيق الحكيم، وداء الصّرع الّذي عانى منه **نجيب محفوظ** في طفولته، ورهاب الأفاعي لدى **حنّا مينا**...وغير ذلك هي قرائن سيكولوجيّة ثمينة، ولكن الأثمن منها بما لايقاس، من وجهة نظر الأدب، لا من وجهة نظر علم النّفس، المادّة الأيديولوجيّة (رؤية العلم الّتي تحملها الأعمال الأدبيّة لهؤلاء الكتّاب)".[2]

انطوت جلّ هذه الدّراسات على كون الفنّ والأدب عامّة وثيقة ذاتيّة تخبر عن صاحبها، وعن دافع الإبداع لديه، النّفسيّة والمرضيّة، المتوارية والمندسّة مرئيّا.

ثمّ جاء **فرانز كافكا(F.Kafka)**(1883-1924م) ليحتلّ الصّدارة ويخصّ باب الرّواية في التّعبير عن مخاوف الإنسان المعاصر وقلقه، ذلك الإنسان الّذي فقد السّيطرة على حياته في عالم يسوده الإستبداد، ونظام قائم على الشّكّ والمراقبة، فقد كانت"تمتاز نظرة **كافكا** إلى الحياة باليأس النّاشئ عن عبثيّة الوجود، ولعلّ من أجل ذلك نجد كثيرا من كتاباته تتّسم بالغموض القاتم، والضّبابيّة الصّفيقة. أليس هو الّذي يقول: إنّي أكتب بخلاف ما أتحدّث، وأتحدّث على خلاف ما أفكّر، وأفكّر على خلاف ما ينبغي لي أن أفكّر..وهكذا دواليك إلى أبعد أبعاد الظّلمات.."[3]

انطلاقا من زاوية رؤيته هذه للحياة شكّلت أعماله الرّوائيّة نقلة نوعيّة وثورة عميقة من العالم الواقعي المألوف إلى عالم غريب لا معنى فيه لإنسانيّة الإنسان، فقط الخوف والقلق والعدميّة.

---

[1] إبرهيم السّعافين و خليل الشّيخ، **مناهج النّقد الأدبي الحديث**، ص158.

* **النّوراستانيا** أو **ضعف الأعصاب**: هي حالة من الإعياء العقلي والجسماني المزمن، لا يُعرف لها سبب واضح، ويشعر الأشخاص الّذين يعانون من هذه الحالة بأنّهم متعبون عقليّا وبدنيّا كلّما حاولوا أداء الأعمال العادية في الحياة، والمرض في حقيقته حالة عصبيّة غير مصحوبة بأيّ تغيير عضوي في الجسم.

[2] المرجع نفسه، ص158-159.

[3] عبد الملك مرتاض، **في نظريّة الرّواية (بحث في تقنيّات السّرد)**، عالم المعرفة، 1998م ص61.

إلى جانب ما سبق رسّخت تقنيات الرّواية الجديدة حاليا القلق الذّاتي والجماعي بقوّة، فأصبح سمة وخصوصيّة في نصوصها، حيث انقلب شعوره الطّاغي على العصر لصالحه، وتبوّأ مكانة الرّيادة في هذا الزّمان، حتّى أُطلق على هذا القرن "عصر القلق"، وما استحواذه واقتحامه عالم الرّواية إلاّ لأنّ خصائصه الانفعاليّة والنّفسيّة تتوافق مع وظيفة الخطاب السّردي الحكائي المستحدث في الاهتمام بالإنسان ككيان فردي مستقلّ عن الجماعة، "وهكذا اخترق الكاتب الرّوائي المأزوم الخطاب الرّوائي السّائد، فكسر أشكاله الكلاسيكيّة الّتي أسّستها الجماعة، ليبحث عن عوالم وتقنيات تجسّد اغترابه وانطواءه على ذاته ".[1]

ويكفي أن تشير الرّواية المعاصرة إلى الثّورة والتّمرد على المألوف، والبحث عن الجماليّات فيما هو شيئي ومتشظّي، لدليل على القلق والاضطراب وعلى عمق الأزمة النّفسيّة الإنسانيّة، ولعلّ ما عايشناه و ما نعيشه من أحداث مهولة"كانت بلا ريب وراء نشأة الرّواية الجديدة في ثوبها القشيب، وشكلها المثير، وعبثيّتها الحيرى، الّتي هي في الحقيقة بمنزلة مرآة للإنسان المعاصر في أهوائه وتشاؤمه وتمزّقه وإلحاده وقلقه وخوفه وشقائه".[2]

ما استخلصته هو أنّ القلق ليس وليد العصر الّذي نعيشه، بل وُجد بوجود الإنسان، لكنّه اشتدّ وطغى في الوقت الرّاهن مع انفلات بساطة الحياة المعتادة، وسيطرة قوى النّفس على الذّات المسالمة وخلخلة قيمها المعروفة، كما كان للدّراسات العلميّة والأدبيّة الدّور البارز في كشف حقائق وملابسات عميقة عنه.

2- استشعار القلق من البنى السّرديّة في رواية"ما وراء الخط الآخر":

تحمل رواية"*ما وراء الخطّ الآخر*" في قالبها الأدوات الكتابيّة الجديدة، والآثار النّفسية المعبّرة عن استشراف لفترات ما بعد الألفيّة الثّالثة، وهموم الذّات الفردانيّة الجزائريّة، وقد استشهد في لفتة إفتتاحيّة بقول الشّيخ الأكبر **محي الدّين بن عربي**" الطّريق إلى الحقيقة تتعدّد بتعدّد السّالكين"[3]، ذلك أنّ موضوعها الّذي يظهر في تجليّاته التّاريخية يقود إلى إسقاط آلامه على الحاضر المرير، وإعادة تفعيل أفكار وخلاصة تجاربه، من أجل صياغة الحكمة الخالصة الّتي تمزج الماضي بالحاضر.

---

[1] سليمة خليل، **تيّار الوعي (الإرهاصات الأولى للرّواية الجديدة)**، مجلّة المخبر-أبحاث في اللّغة والأدب الجزائري، جامعة محمّد خيضر، بسكرة، الجزائر، العدد السّابع، 2011م، ص180.

[2] عبد المالك مرتاض، **في نظريّة الرّواية (بحث في تقنيات السّرد)**، ص55.

[3] محمّد حيدار، **ما وراء الخطّ الآخر**، ص2.

أ) من الشّخصيات:

تتعدّد الشّخصيات في العمل الرّوائي بحسب مواضيعها المختلفة، وهي"تُسخّر لانجاز الحدث الّذي وكّل الكاتب إليها إنجازه، وهي تخضع في ذلك لصرامة الكاتب وتقنيات إجراءاته، وتصوّراته وأيديولوجيتّه، أي فلسفته في الحياة "[1].

وقد اختار الرّوائي تكثيف حضورها في هذه الرّواية لتعبّر عن إيديولوجيتّين مختلفتين، الشّرق والغرب، متمثّلة في الجزائر وفرنسا، وصراعهما التّاريخي والفكري العميق في جوهره، وكان للأدوار المجسّدة لها الأثر الأكبر في فهم هذه الجدليّة.

-الرّئيسية: هي الّتي تقود العمل الرّوائي من بدايته إلى نهايته، وتستدعي اهتمام المرسل والمرسل إليه، لأنّ حضورها هو المحكّ الأساسي لمجريات الأحداث واحتدامها،" كما أنّها شخصيّة فنيّة يختارها القاصّ لتمثيل ما أراد تصويره، أو ما أراد التّعبير عنه من أفكار وأحاسيس، وتتمتّع هذه الشّخصيّة المحكم بناؤها باستقلاليّة الرّأي وحرّيّة الحركة داخل مجال النّصّ القصصي".[2]

وفي رواية "*ما وراء الخط* الآخر" تجلّت كما يلي:

1) **شخصيّة بوداود:** نالت الدّور المحوري بالتقاء كلّ عناصر السّرد الفنّي في حضورها، كما أنّ الرّواية بكاملها تقوم عليها، وهي الأقرب إلى شخصيّة المؤلّف وتصوّره الواقعي الفنّي،"وكان **بوداود** -وهو الشّخصيّة الرّئيسيّة في هذه الرّواية —واحدا من أبناء المستعمرات هؤلاء، لكنّه كمغترب سابق، وكواحد ممّن بلغتهم الوصيّة، ظلّ يتأبّط سؤاله الكبير".[3]

هذا السّؤال يكمن سرّ الإجابة عنه في الهويّة الّتي جعلت **بوداود** يعيش الغربة والاغتراب هربا من حقيقتها، ويجازف بروحه وجسده للذّود عن فرنسا، وإصراره على والدته أن تقنع والده بالتّجنيد ضمن صفوف الجيش الفرنسي: "أرجوك أخبري أبي بما اعتزمته.. تشجّعي ولو لمرّة واحدة"، وتردّ عليه بعنفوان الوطنية "لو هاجرت ثانية إلى فرنسا لكان ألبق بك وبنا، أمّا أن تحمل السّلاح الفرنسي.. سلاح الكفرة.. أعدائنا وأعداء نبيّنا"[4].

---

[1] عبد المالك مرتاض، **في نظريّة الرّواية**، ص75-75.

[2] أحمد شريبط أحمد، **الفنّ القصصي في الأدب الجزائري المعاصر**، منشورات إتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، 1998م، ص36.

[3] محمّد حيدار،**ما وراء الخطّ الآخر، ص**4.

[4] المصدر نفسه، ص13.

عاش **بوداود** حالات القلق بكلّ معانيها وصورها طول سير مجريات هذه القصة، لأنّ الغالب على شخصيته هو الصّمت والسّكون من جهة، وغياب الوعي الذّاتي من جهة أخرى، فتميّزت بما يلي:

-**الصّراع الدّاخلي**: كان كثير التّساؤل والانشغال بينه وبين نفسه، خصوصا وهو وحيد في المعتقل، و"كانت هواجسه أطول بكثير من ليلته، فلقد مرّ تفكيره في قرية الثّيران، بحال والده المصرّ على موقفه منه، و**بذهبيّة** الّتي كانت تتحدّث عنها القرى كما لو أنّها الجارية الهلاليّة أو ابنة الخس، وعن **محمود** طريح سرير المستشفى بمدينة السّاحل، متسائلا إن كان شفي من إصابته، وعن الرّجل اللّغز **أنطوان**، وعن سرّ الصّواف خال **محمود**".[1]

وتضمّنت الرّواية حوارات داخليّة تعبّر عن هذا الصّراع في بحثه عن أجوبة وجلاء الأمور أمام أسئلته الكثيرة والمكبوتة داخل جوارحه.

كما ظهرت كذلك في تردّده وحيرته في الاختيار بين فتاتين كان لهما الأثر البالغ في قلبه وحياته، أولاها **ذهبيّة** وهي تجسّد الوطن الأم في معناه الحقيقي، فلم تغب للحظة عن خياله حتّى وهو بعيد عنها بإرادته، خصوصا كلّما استحضر صورة الثّانية وهي الفتاة **مايكا** الّتي تمثّل الوطن الثّاني وحالة الإفتتان والولع به، فضاع بينهما وتاه ممّا نجم عنه إفلاته لهما معا من بين يديه، لأنّهما قرّرتا التّمسك بانتمائهما وهويّتهما على عكسه، فعادت **مايكا** إلى ألمانيا و**بقيت** ذهبيّة في قريتها.

وما صداقته بالرّقيب الأوّل **أنطوان** إلّا كي يصرفه عن هذا الشّرود والتّفكير القاتلين، فكان"شديد الإهتمام بهذه الفلسفة، تساعده معرفته باللّغة ورغبته في الإلمام بما يصرفه عن الهمّ الشّخصي، فمن أحاديث **أنطوان** الموسوعيّة بعض تاريخ الحروب، كحرب طروادة، ومعركة المدينة اليونانية أكسيوم الّتي جعلت أوكتافيان (أغسطس) الزّعيم الأوحد للدّولة الرّومانيّة..."[2]، فالسّعي وراء المعرفة علاج الوحدة ودواؤها.

[1] المصدر السّابق، ص100.

[2] المصدر نفسه، ص30.

-الاغتراب النفسي: كانت شخصيّة **بوداود** على النّقيض من **محمود** تماما، بحيث يغلب عليها طابع التّأمل، والنّزوع إلى اعتزال النّاس، وشرود الذّهن"[1]، حتّى أنّه اتّسم بطابع المبدعين والمفكّرين في نظر أصدقائه الفرنسيين، فقال له أحدهم: "الأحرى بك أن تصير شاعرا يا صديقي، فالشّرود والرّقة لا يطلقان الرّصاص، فضلا عن أنّهما يستقبلانه"، فردّ عنه صديقه **أنطوان** قائلا: "ربّما صار كإرنست هيمنغواي، أو تولستوي من يدري؟ فالرّجلان لم يمنعهما نبوغهما الشّعري من أن يصيرا عسكريّين بامتياز يا عريف **أندريه**، فالعقبرية كلّ لا يتجزّأ كما يقول أهل القول..".[2]

فقد كشفت عدّة بحوث ودراسات عن أنّ هناك فروقا بين الفنّانين والكتّاب من ناحية، وبين عامّة النّاس من ناحية ثاتية،جاء فيها:

- ✓ يظهر ذلك في ضوء درجاتهم العالية في الاتّزان الانفعالي والضّبط الذّاتي، كما يظهر أيضا في درجاته العالية في الإحباط.
- ✓ وقد وجد من خلال تلك الأبحاث والدّراسات أنّ الكتّاب والفنّانين هم أشخاص متّزنون نفسيّا ولكنّهم يعيشون في ظروف صعبة.
- ✓ وهم مثاليّون أيضا للجرأة الاجتماعيّة والمرح ولكنّهم ميّالون في الوقت ذاته إلى العزلة والتّحفّظ، أي لديهم ميول إنفصاميّة.
- ✓ يتّصفون بقوّة عاطفة الذّات، وبالنّظام في الوقت نفسه.
- ✓ كما أنّهم لا يتوافقون مع معايير"الأنا الأعلى" الّتي ينتمون إليها، لذلك فإنّ المبدعين غالبا ما يكونون أشخاصا محبوبين أو على الأقلّ مقبولين إجتماعيا.[3]

هذه المواصفات تتجانس مع شخصيّة **بودواد**، حتّى وإن لم يكن شاعرا، ربّما ظروف الحياة وأسلوب تفكيره حالا دون ذلك.

إضافة إلى ذلك نظرة من كان يظنّهم أصدقاءه، وتذكيرهم له دائما بأصوله وهويّته وقوميّته، وكثيرا ما كان يلوذ إلى الصّمت دون الردّ عليهم، قال له **أندريه** مرّة أثناء الحرب: "الإنسان السّوفياتي أوروبّي والإنسان الألماني أيضا، وقد يهزم أحدهما الآخر.. و أنت ما دخلك؟ عُد إلى

---

[1] المصدر السّابق، ص26.

[2] ينظر: المصدر نفسه، ص26.

[3] طارق كمال، **التّفكير الإبداعي والإبتكار**، مؤسّسة شباب الجامعة، القاهرة، 2016م، ص110.

خيمتك"[1] ويردّ **بوداود** على العريف المتعجرف ولكن في قرارة نفسه: "أجل ما دخلي..؟ وما معنى موتي في هذا المكان بالذّات بين دولتين.. لست بابن لأيّ منهما؟؟.. فلماذا آتي أنا لردّ عدوان دولة أوروبيّة على إحدى شقيقاتها".[2]

ويكفي أن يكون هذا الإحساس مؤلما وقاتلا له، خصوصا وأنّ مشاركته كانت طواعية منه، ربّما لاعتبارات في وجهة نظره لكن التّاريخ يشهد على حقيقتها المطلقة.

وقد أقرّتها **مايكا**: "أنتم الأفارقة مفتونون بباريس لأنّها بالنّسبة لكم عالم أسطوري علوي.. دونكم باريس فالزموها، فقد دافعتم عنها، متّم من أجلها، فاعبدوا عطورها وشقرواتها إذن"[3]، هي النّقطة الّتي أفاضت الكأس وكشفت تلك العلاقة الهلاميّة، وتأبطت أحلام الشّباب الجزائري ونظرتهم الوهميّة إلى الجانب الآخر بعيدا عن الوطن، اكتشفها **بوداود** فقط بعد أن كان وجها لوجه مع الموت، فأدرك أنّ الحقيقة تعلو على الخيال والسّراب.

-الصّدمات النّفسيّة: تلقّى **بوداود** الكثير منها، خصوصا ما تعلّق منها بكينونة العلائق الّتي تلاشت أوهامها أمامه، على رأسها عاطفته نحو الفتاة **مايكا** الّتي تخلّت عنه دون سابق إنذار رغم مشاعرها الجارفة اتّجاهه، وتركت له فقط رسالة إشعار برحيلها، وكذا مسألة اختفاء ثمّ اعتقال صديقه المقرّب **أنطوان** والّذي لم يستطع معرفة حقيقته مطلقا، "فصعب أن تفقد عزيزين في لحظة واحدة".[4]

كما صُدم من هزيمة ألمانيا وسقوطها حيث صرّح لنفسه "أنّ إعجابه بالألمان ليس حبّا في النّازية الّتي يجهل تفاصيل فلسفتها.. بل فقط لأنّ الألمان هم أعداء فرنسا كما كرّر لزملائه من أبناء جنوب المتوسّط **محمود، عبد الكبير المراكشي، السّابعي القفصي**، رغم أنّه يعترف بعدم انسجام طرفي فكرته"[5]، فهو في عقله الباطن يحلم بالانتقام من فرنسا بطريقة غير مباشرة، لكن عودته إليها حتّى بعد نهاية الحرب ومكوثه بها يناقض هذه الأمنية، لأنّه يبدو متناقضا مع نفسه.

---

[1] محمّد حيدار، **ما وراء الخطّالآخر**، ص66.

[2] المصدر نفسه، ص66.

[3] المصدر نقسه، ص182.

[4] المصدر نقسه، ص221.

[5] المصدر نفسه، ص64.

-قلق الحرب: إنّ كلمة"حرب" تحمل بكلّ ثقلها الخوف والهلع ومختلف الهواجس المرعبةّ، وقد عاشها **بوداود** على وقع طبول ثاني أقوى حرب عالميّة إلى نهايتها، ويمكن إجمالها فيما يلي:

* قبل الحرب: تمّ إعلان حالة الاستنفار، ونقل الجند إلى فرنسا لتدعيم جبهات القتال على الحدود البلجيكيّة والألمانيّة، ولم يستطع **بوداود** توديع صديقه **محمود** الوداع الأخير، "وما هي إلّا ساعات مضت مريبة حتى بات **بوداود** ورفاقه على متن إحدى البواخر الحربية العملاقة التي أقلعت بهم ليلا نحو الشّمال، فأخذت تتمايل في تثاقل عبر الأمواج، وهو يجلس إلى أصفيائه من جماعة سمر ثكنة الرّاس، ما لبث أن أخذ يترنّم بهذا البيت الشّعري الّذي ذكّرته به المناسبة وهو:

رَانِي خَايَفْ لَا يْعُودُو يَدّونَا.....وْفالْبَابُور يْقَطْعُونَا رْجِيمَات" [1]

وهذه المأثورة الشّعبيّة يقصد بها **بوداود** أنّه يخشى أن يأخذهم الجيش الفرنسي ويعبروا بهم البحر بواسطة هذه الباخرة، و يوزّعهم في شكل وحدات للمشاركة في هذه الحرب الضّروس، وهو بذلك يخاف أن يفترق عن أصدقائه ولا يراهم مجدّدا، إنّه قلق الفقد الّذي يوحي إليه بهاجس الوحدة والاغتراب ووحشتهما في بلد غريب لا يمتّ له بأيّ صلة، ولأنّ القلق "ينشأ في أيّ وقت تكون فيه حياة الفرد معرّضة للخطر الغامض الّذي يهدّد كيانه دون أن يعرف معالمه وحدوده، ومن غير أن يقدر على مواجهته، سواء كان يهدّد أمنه وكرامته، أو مثلا عليا يؤمن بها، وأفكارا ومبادئ يعتبرها أساسا لحياته".[2]

* أثناء الحرب: الهجمات الجويّة الضّارية لقوّات الحلفاء الّتي اضطرّت إلى تجمّع الأسرى في ساحة المعتقل، ثمّ "يشتدّ القصف على المعتقل الحربي فيؤمر بفتح أبواب الزّنزانات، ويخرج الأسرى في لغط وفوضى، فيختلطون بالحرّاس والجند الألماني، وقد وضع أفراده على أفواههم أقنعة واقعية، وفي كلّ مرّة تهوى قذيفة من جهة من الجهات، فتنفجر لتصيب أفرادا، وفي هذه المرّة تنزل شظيّة منها فتصيب رجل **بوداود** الّذي كان لا يزال خارج بوّابة زنزانته، ويقتل الّذي كان يليه".[3]

---

[1] المصدر السّابق، ص57.

[2] الأزرق بن علّو، **كيف تتغلّب على القلق وتنعم بالحياة**، 110.

[3] محمّد حيدار، **ما وراء الخطّ الآخر**، ص167.

*بعد الحرب: من خلال أجواء التّحقيق المخيفة "وليلا تحرّك مفتاح وصيد الزّنزانة المصفّح فارتاع **بوداود**.. هل قرّر الضابط الكتلة إعادة استنطاقه؟ تعذيبه؟ إعدامه فليس من عادة الباب أن يُفتح في مثل هذا الوقت المتأخر نوعا ما ".[1]

وكذا صفّارات الإنذار المدويّة في سجون المعتقل الّتي زرعت الرّعب في قلوب الجميع، حيث "تكوّم **بوداود** في أسمال غطائه.. تلوّى.. وانتفض قائما ثم أخذ بخطو مترنّح يقترب من الوصيد المقفل في صمت.. ماذا حدث؟ بل ماذا يحدث؟ تسائل، وما من مجيب"[2]، وتوالت هذه الأصوات المفزعة ايذانا إبهجوم قريب على الأراضي الألمانيّة من طرف الحلفاء.

إنّ **بوداود** يعيش التّجربة للمرّة الثّانية، الاحتلال الفرنسي لبلده بكلّ أساليبه الوحشيّة ثم وقائع القتال بين انجلترا وفرنسا، فلا ريب أنّ نفسيّته قد تأثّرت بذلك، وقد رافقه القلق والتّوتر، نظرا للظّروف الّتي أوقع نفسه فيها من غربة وحرب وصراع العواطف الوجدانيّة.

2) **شخصيّة ذهبيّة:** شغلت الحيّز الآخر من الرّواية، حيث تنقّلت المشاهد بينها وبين **بوداود** وبقيّة الشّخصيّات، في مشاهد تبدو سينمائيّة مرئيّة، "لأنّ الزّمن أمسى لعبة جميلة ودقيقة، بحيث من العسير على النّقد الرّوائي الحداثي أن يدمجها في الحدث ويستريح".[3]

تراءت انفعالاته بوضوح خصوصا حين تجنّد **بوداود**، الشّيء الّذي جعلها ترفضه من حياتها مباشرة "فكلّ ما تعلمه عن هذا المسعى أنّه سيؤدّي إلى ارتداء بزّة العار كما تسمّيها والدته ووالده العمّ **بلقاسم**، ونساء القرية وكثيرون من رجالها، وهو عار لا تقتصر آثاره عليه وحده بل ستمتدّ معرّته إلى أجيال من أحفاده".[4]

ورغم قدومه لوداعها إلّا أنّ الأمر كان محسوما بالنّسبة لها: "ارحل إلى حيث تشاء فلا أحد يرغب في وداعك يا هذا.."[5]، هنا بدأت معاناتها النّفسيّة مع الفراغ العاطفي الّذي خلّفه غيابه، والشّعور المتضارب بين نسيانه والحنين إلى ذكراه، فصدمة رحيله كادت أن تكون المنعرج الخطير في

[1] محمّد حيدار، **ما وراء الخطّ الآخر**، ص102.

[2] المصدر نفسه، ص145.

[3] عبد المالك مرتاض، **في نظريّة الرّواية**، ص236.

[4] محمّد حيدار، **ما وراء الخطّ الآخر** ، ص15.

[5] المصدر نفسه، ص16.

حياتها "أمّا هي فإن تراجعت حدّة حنقها، فلم يبد لها أنّ الانفعال الذي ركبها جاء خارج إرادتها، بل لعلّه بداية تشكّل شخصيّة أخرى لا عهد لبلدة الثّيران بها".[1]

لقد اهتمّت **رمليّة** والدة محمود بالفتاة بعد تأزّم حالتها النّفسيّة، ووجدت فرصة دعوتها للمبيت عندها استئناسا لوحدتهما معا، غير أنّها حملت الشّكوك والقلق في قلب **ذهبيّة** لتلك الزّيارات المشبوهة **لابن القايد**، "وعضّت **ذهبيّة** على شفتيها السّفلى في تفكير مركّز، ما العمل؟ ومن جديد وجدت نفسها مضطرّة إلى إعادة قراءة شخصيّة **رمليّة**، هل كان إشفاق الأرملة عليها مبيّتا؟ أوصل بالضّرورة إلى الحديث عن وحدتها الّتي اقتضت بدورها مبيت **ذهبيّة** عندها؟.. هل كلّ ذلك كان مخطّطا له بشكل متتابع أم جاء عفويّا؟ ما يزيد في اطمئنان **ذهبيّة** أنّه لا يزال أمامها من الوقت ما يكفي للتّفكير واتخاذ الموقف المناسب".[2]

هذه التّساؤلات والتّكهنات المتجاذبة في نفسها مردّه إلى نمط حياتها المتّسم بالمحافظة والحشمة، وخروجها إلى حياة لا تبدو مألوفة لها، لأنّها مجهولة المصير، فبمجرّد سماعها بزيارة ليلة الغد حتّى "اصطكّت أعصاب **ذهبيّة**، وتسارعت دقّات قلبها، وامتقع لون وجهها"[3]، كما أنّها "عادت مع الصّباح إلى منزلها محتفّظة بأسرار الأمس وأيضا بما قد تحمله اللّيلة القادمة من مفاجآت أيضا، ولأمر ما اعتبرت ما يحدث منذ الأمس جوّا أخذ ينتشلها من التّفكير الممض في **بوداود** ، وتأثير لحظات رحيله، لكن المخيف في هذا الجديد أنّه يندفع بدون مقدّمات حاملا من المخاوف ما يدعو إلى التّردّد والتّحفّظ..".[4]

قلق وترقّب وهواجس تتلاطم في سرائر نفسها هربا من آلامها الوجدانيّة، ورغبتها وراء التّكيف العاطفي، فكان:

* قلقا من أجل تحمّل المسؤوليّة النّاشئة عن الحريّة فيما اختاره الإنسان.

[1] المصدر السّابق، ص16.

[2] المصدر نفسه، ص72، 73.

[3] المصدر نفسه، ص72.

[4] المصدر نفسه، ص74.

* وقلقا آخر على ما تركه الإنسان من إمكانيّات قابلة هي الأخرى للاختيار، وما دام الإنسان لا يستطيع أن يختارها جميعا، يدخل في قلق شبيه بالدّوار الّذي يصيب المرء حين ينظر في هاوية.[1]

تأقلمت **ذهبيّة** بسرعة مع هذا الوضع الجديد رفقة **ابن القايد** ومجلسه الّذي ضم **رمليّة** وحارسه الأبله،" هل ذلك نتيجة شعورها بالوحدة وقد رحل من تحبّه؟ أم لأنّها تعتقد أنّ الكلّ يمارس الحياة بطريقته إلّا هي؟ ففي قرية الثّيران لا أحد ينقطع للبكاء والمسكنة وحدهما.."[2]، ربّما كان في اعتقادها أنّ **ابن القايد** يريد الزّواج بها؟.

بل هو تعويض عن شعور النّقص العاطفي، ومحاولة التّفوق عن طريق ملأ فراغها بالتغيير والتّجديد في أسلوب التّفكير، غير أنّ "**ذهبيّة** وبصراحة تخشى هذا المزيد، لأنّها تبدو كمن سيتزيد في الإبتعاد عن الشّاطئ، ويتوغّل في البحر نحو أعماق اللّجة، مشكلتها أنّ **ابن القايد** لم يفاتحها في الأمر، والقرية راسخة الاعتقاد أنّ زوجها المستقبلي هو (**الشّمام**).. الأبله كما تسمّيه.. هذا الأبله الذي أصبحت تتقبّل الانتساب إليه لكونه فقط ظلّ **ابن القايد**".[3]

تواصلت الأحداث معها وهي تقتحم مجاهيل الحياة، في مدّ وجزر بين أسئلة كثيرة حول نهاية علاقتها مع **ابن القايد** وطبيعتها "وأزعجها التّفكير.. لماذا التّفكير؟ كلّ النّاس تجازف بعيدا عن التّفكير، فلماذا تقتل نهارها وليلها في التّفكير.. التّفكير..؟ التّفكير.. التّفكير..؟ اللّعنة.. ألا يكفيها سنوات **بوداود** الّتي قضتها في التّفكير الممض القاتل؟ كلّ المطلوب هو المغامرة.. التّحرك.. القفز من عل.. فهي في كلّ الأحوال لا تقع إلاّ بين أحضان **ابن القايد**، دون أن تفكّر في كيفيّة السّقوط..".[4]

تثبت حالتها هذه أنّها تعاني القلق الناشئ في صورة صراعات داخليّة على الاختيار بين أمرين، إمّا المجازفة نحو المجهول أو العودة إلى خلوات البكاء السّري في غرفة موحشة سئمت منها "لكن قلب **ذهبيّة** سرعان ما أزاح كلّ مشاغله الأخرى لينفرد بأمر **بوداود** وحده، كما لو أنّ جميع ما

---

[1] محفوظ كحوال، **المذاهب الأدبيّة**، نقلا عن: غمري جميلة أمينة، **تجليّات المذهب الوجودي في رواية"يوم رائع للموت"لسمير قسيمي**، مذكّرة مقدّمة لنيل شهادة الماستر في الأدب واللّغة العربيّة، قسم النّقد واللّغة العربيّة،كليّة الآداب واللّغات، جامعة محمّد خيضر، بسكرة، 2015-2016م، ص45.

[2] محمّد حيدار، ما وراء الخطّ الآخر، ص185.

[3] المصدر نفسه، ص185.

[4] المصدر نفسه، ص186.

عرفه هذا القلب من إضافات أعقبت رحيل **بوداود** كان مجرّد حشو لا معنى له أملته الوحدة والبوار العاطفي".[1]

ومع كلّ ما مرّت به **ذهبية** جاء اليوم الّذي اختفت فيه فجأة وهي في طريقها للمبيت عتد الأرملة **رمليّة**، حيث حاول **ابن القايد** الاعتداء عليها، لولا حارسه الأبله الّذي أنقذ شرفها من مخالبه، "وبفزع كانت تتذكّر أخطر الأوقات الّتي مرّت بها وهي لحظة الهروب الّتي تلت طعن **ابن القايد** من قبل **الشّمام**، كان المنظر مخيفا والمكان مرعبا، واللّيل ممزجة ظلماؤه بالسّكون الرّهيب".[2]

انتكاسات نفسيّة وصدمات عديدة، كان آخرها رحيل **بوداود** الأخير دون وداعها"ولم يمرّ الكثير من الوقت على محاورتهما هذه، حتى أخذ **بوداود** يشدّ حقائبه في يوم كان عاديا إلّا بالنّسبة **لذهبيّة** الّتي اندلعت مشاعرها من جديد.. هل سيرحل فعلا؟ وهل ستستمرّ الحياة في البلدة دونما اضطراب؟ إلى من ستهرب إذن بشوقها بتعلّقها بعلّة وجدانها بعد رحيل **بوداود**؟ هل ستخضع لقبضة الاغتراب النّفسي كما كانت؟ أم أنّها ستهرب للتّفكير في الأبله؟".[3]

3) **شخصيّة مايكا**: هي ضابطة الغيستابو الشّقراء، وهي المعادل الثّالث في هذه الرّواية (**ذهبيّة، بوداود، مايكا**)، جمالها أسر تلابيب وجدان **بوداود**، ووجودها آنس وحدته وغربته في ظلمة الزّنزانة وقسوتها، "أحسّ **بوداود** أنّ أيّام الخوف قد مضت إلى غير رجعة وأصبح ينتظر ساعات الدّعوة إلى الاستنطاق بفارغ الصّبر سوى ليلتقي الفاتنة الشّقراء".[4]

كانت شخصيّتها قويّة بحكم وظيفتها وعشقها لبلدها ألمانيا "ذلك لأنّ ألمانيا في نظر **مايكا** ليست ترابا مهملا يمكن أن يعطى أو يوهب أو يمتلك تحت أية طائلة.. بل هو التّراب المقترن بالمعنى.. المعنى الّذي لا يمكن **لمايكا** ومن حولها إلّا أن يعيشوا مسكونين بهالته.. بعظمته.. شموخه.."[5]،هذه الوطنيّة الخالصة "وتحت هذا الإحساس كان حبّها الكبير لألمانيا يسحق ما سواه

[1] المصدر السّابق، ص193.
[2] المصدر نفسه، ص206.
[3] المصدر نفسه، ص218.
[4] المصدر نفسه، ص99.
[5] المصدر نفسه، ص161.

بكلّ قسوة.. حتّى حبّها **لبوداود** هو الآن مترنّح يتراجع بقوّة أمام عاطفة تشبّثها بالتّراب وقداسة التّراب وما يحمله التراب من معنى.."[1].

وتراءات من هذا المنطلق خوفها وقلقها الشّديد على سلامة وطنها خصوصا بعد الهجوم المباغت على مواقع كثيرة، ومنها المعتقل الحربي، أين كانت متواجدة رفقة قادة وضبّاط سامين، وما زاد من حدّة ذلك استشعارها لضعف الدّفاعات الّتي أنهكها الهجوم الأطلسي من كلام جنرال المخابرات، "وأربك كلامه **مايكا**.. **فمايكا** على تعاظم مخاوفها.. الّتي أصبحت تصل أحيانا درجة من اليأس القصوى.. لا تريد أن تسمع ما يثبّط العزائم من مصدر كبير كجنرال المخابرات.. فهؤلاء الكبار عليهم دائما أن يظهروا قوّة ألمانيا.."[2].

لكن بعد هزيمة ألمانيا وإقامتها الجبريّة في باريس أُصيبت بالإحباط والاكتئاب لأسباب في قولها:

"أرفض المكوث بأرض كنّا فيها بالأمس أسيادا فصرنا أسرى".

"وما جدوى حريّتي وقد سقطت ألمانيا".

"لن أنسى تماطلك (**بوداود**) الّذي أضاع المهمّة (الجوسسة)الّتي حاولنا إسنادها إليك.[3]

لم تصدّق ما آل إليه الوضع، فحاولت الانتحار بإطلاق النّار على نفسها أثناء إلقاء القبض عليها، "إنّها **مايكا** هكذا هي، بل هكذا أصبحت إبّان فترة ما بعد الحرب، حاملة هذا الشّكّ، هذا الإنكفاء، هذا الاندفاع.. هذا التّردد.. هذا التّناقض.. ثمّ أيضا هذا الانبساط.. هذا الانشراح.. هذا الحنوّ الدّافق الّذي يأخذ عذوبته وصدقه من كونه يأتي فجائيّا لا تمهيد له.. وجميعها حالة إصابتها نتيجة عنف الصّدمة، فشقراء المعتقل الحربي لم يدر بخلدها يوما انهيار الرّايخ الثّالث، وأنّها ستعيش شبه مشرّدة نتيجة لذلك".[4]

عاشت بثقل الوطأة النّفسية عليها مزاجا منقلبا وسيّئا"بل تناقصت رصانتها فصارت متسرّعة في حركاتها، وفي كلامها الّذي أصبح يتّسم بالعناد والإصرار والغرابة، لم تكن **مايكا** على هذه الصّورة، تكره الدّنيا ومن عليها، لقد كانت في المعتقل الحربي أكثر من بذلك المعتقل تفاؤلا،

[1] المصدر السّابق، ص161.

[2] المصدر نفسه، ص164.

[3] ينظر: المصدر نفسه، ص174-176.

[4] المصدر نفسه، ص181.

ووثوقا بالحياة، كان يغيضها سماع أيّة كلمة تشاؤم تصدر حتّى عن أسمى الضبّاط..أمّا اليوم فقد عصفت بجرأتها رياح الخريف كريحانة أُلقيت سهوا في العراء"[1]

– **الثّانويّة:** لكلّ منها دور منوط بها لبناء نسيج الحكاية الّتي "تعوّل على التّنوّع والكثرة في الشّخصيات، فتقترب من الملحمة دون أن تكونها بالفعل، حيث الشّخصيات في الملحمة أبطال، وفي الرّواية كائنات عادية".[2]

كما يسمح الحكي باستخدام عديد من الرّواة، ويكون الأمر في شكله الأكثر بساطة عندما يتناوب الأبطال أنفسهم على رواية الوقائع واحدا بعد الآخر، ومن الطّبيعي أن يختصّ كلّ واحد منهم بسرد قصّته، أو على الأقلّ بسرد قصّة مخالفة من حيث زاوية النّظر لما يرويه الرّواة الآخرون، وهذا ما يسمّى عادة بالحكي داخل الحكي، وعلى مستوى الفنّ الرّوائي يؤدّي إلى خلق شكل متميّز يسمّى الرّواية داخل الرّواية".[3]

هناك العديد من الشّخصيات الثّانوية في هذه الرّواية، والّتي عبّرت عن موقعها وحضورها حسب الانتماء والإيديولوجيّة متجانسة مع المتن الحكائي، غير أنّ الأهمّ هو استشعار القلق والخوف الملازمين لكلّ كائن بشري، وقد ظهرت بصورة جليّة نتيجة لأوضاع وأحداث منطق الحكي وظروفه كدافع، على سبيل المثال لاالحصر:

1) شخصيّة محمود: "فتى قويّ البنية، ذو شخصيّة متفتّحة، مع أنّه في نظر **بوداود** مندفع إلى حدّ التّهور وسريع الانفعال"[4]، كانا صديقين مقرّبين جدّا، تجنّدا في ثكنة مدينة الراس، وتشاركا مغامراتهما بحلوها ومرّها معا، كما لم يلق اعتراض والدته الأرملة **رمليّة** على ذهابه "فللفاقة معاذيرها في نظر النّاس أيضا.. ولأنّها تجد طمأنينة في طبيعة زمن الشّابّين، هذا الّذي يبدو هادئا لا حرب فيه قد يُخشى على **محمود** منها".[5]

---

[1] المصدر السّابق، ص172..

[2] عبد المالك مرتاض، **في نظريّة الرّواية**، ص13.

[3] حميد لحمداني، **بنية النّص السّردي من منظور النّقد الأدبي**، ص49.

[4] محمّد حيدار، **ما وراء الخطّ الآخر**، ص13.

[5] المصدر نفسه، ص14-15.

برزت انفعال القلق كسمة في سلوك **محمود** كثيرا، بل كان الوحيد في هذا العمل، لأنّ "القلق ينبع من حياة مرّت بظروف قاسية وعانت من تجارب مؤلمة، أو لاحقت بعناد أهداف غير واقعيّة أو متناقضة".[1]

فقد عانى **محمود** بعد أن"توفّي والده بمرض ما، فكفلته أمّه **رمليّة** بعزيمة المرأة الرّيفيّة وقوّة إرادتها، رغم ضنك المعيشة وقسوة الوسط، إلى أن صار شابّا جلدا(...) أيّام رحيل **بوداود** ظلّ **محمود** كاسف البال، لا يدري ماذا يصنع في قرية لم يكن في إمكانها أن تخفي شيئا من عمق فاقة أبنائها، وانغلاق آفاق سدّ الرّمق في محيطها بالنّسبة لمن لا يمتلكون أيّ شبر من الأرض (...) امتهن **محمود** كلّ ألوان الكدح والمشقّة من رعي وخماسة وبناء وشحن وتفريغ..كلّ عمل إلّا التّسول..".[2]

هذه الظّروف القاسية طبعت في شخصيّته ذاك الانفعال الشّديد والقلق السّريع، أذكر منها بعض المواقف المعبّرة:

– محاولة ضربه لتلك المرأة الحسناء في القطار المتوجّه بهم إلى الثّكنة: "فيقوم غاضبا محاولا مغادرة مقعده باتّجاهها وهو يرعد: سأعلّم هذه الحمقاء كيف تستقبل نظرات الآخرين..".

ويردعه **بوداود** ليهدّئ من روع وحدّة المرأة ابنة المعمّر الّتي كانت تسبّ وتشتم وتتوعّد، ق فخاطبها قائلا: "إنّه سريع الانفعال يا سيّدتي.. هذا طبعه".

ويستطرد كلامه بتمتمة: "الحمد لله أنّه لا يفقه فحوى كلماتها وإلّا كان قد أشعلها حربا شعواء على متن القطار".[3]

– سلوكه داخل الثّكنة دون أن يحسب عواقبها، "وبحكم طبيعته الانفعاليّة دخل **محمود** الحياة العسكريّة وهو دائم الشّجار مع بقيّة الجنود وضبّاط الصّف، بحيث بدا منذ الوهلة الأولى ذا سلوك عصبيّ غير متسامح، وقد ضبط في أكثر من صدام(...)، بل وقضى بعض لياليه الأولى بسجن الثّكنة(...)، وكان سبب هذا العقاب التّأديبي لكمة وجهّها إلى أحد الجنود مختتما بها عراكه معه لمجرّد أنّ هذا العسكري أخذ يتمتم بكلمات وهو ينظر إليه فاعتقد أنّه يعنيه بكلام لا يفهمه".[4]

---

[1] الأزرق بن علّو، **كيف تتغلّب على القلق وتنعم بالحياة**، ص117.

[2] ينظر: محمّد حيدار، **ما وراء الخطّ الآخر**، ص13.

[3] ينظر: المصدر نفسه، ص20.

[4] ينظر: المصدر نفسه، ص25.

– حيرة **بوداود** على صديقه "إنّ الّذي يشغل بال **بوداود**، أنّ **محمودا**، وإن كان صعب القيادة غير أنّه لم يكن بكلّ هذه العدوانيّة أيّام القرية، صحيح أنّه متهوّر.. مندفع.. صارم.. لكن ليس إلى هذا الحدّ الّذي يعايشه **بوداود** كلّ صباح".[1]

– اعتداؤه على العريف **أندريه** بقوّة أمام مرأى الجميع "حتّى وثب مسرعا باتّجاه **أندريه** ليشدّ على زنديه بقوّة ريفيّة معروفة، وهو يقول بلغة فرنسيّة مولّدة التّراكيب، ممزجة بألفاظ ريفيّة نابية أحيانا(...) ثمّ أمسك برقبته مستمرّا في تعنيفه بكلمات مبعثرة جارحة ومخيفة(...) جعلت العريف **أندريه** يحاول أن يتراجع، وأن يفكّ رقبته من كمّاش يد **محمود** وقد بهت وخرّت قواه، وهو يتّكئ إلى أقرب جدار، ثمّ هرب إلى كلمات وهنة وقد ارتخت يداه".[2]

كانت لهذه الثّورة من الغضب والانفعال الهائل أسباب ودوافع، منها:

– عدم إتقانه بطلاقة للّغة الأجنبيّة عامة، استدعت وجود مترجمين من أصدقائه، "إلّا بعض الكلمات والتّراكيب الّتي أصبح يستوعب فحواها، وغالبا ما يكون هذا المترجم هو **بوداود**".

– رفضه للنّظرة الدّونيّة والاحتقار "لن أسمح لأجنبيّ باحتقاري، لأنّني لم أتعوّد على ذلك يا **بوداود**"[3]، وهي الحقيقة التي لن يمحوها التاريخ.

– الاستفزازات المتكرّرة للعريف **أندريه** خاصّة في حضور **محمود** مثل قوله: "يبدو أنّ البعض قد نسي انتسابه إلى البادية وأخذ يتصرّف كما لو أنّه من مواليد مدينة ليون أو تولوز".[4]

وقول: "ما أعرفه عنكم أنّكم لا تتذكّرون أعياد ميلادكم ومع ذلك تشاركون الآخرين أعيادهم (..) ذلك لأنّ أسماءكم بكلّ بساطة لا تُدوّن على متون الحالة المدنيّة، وإن دوُّنت فبعد فوات الأوان هههههههههه".[5]

يدلّ هذا على أنّ **محمود** يضع كرامته فوق كلّ اعتبار ككلّ إنسان لا يقبل على إنسانيّته الذّل والهوان، وهي من شيم الرّجال، كما أنّ هذا الاندفاع الجارف كانت له حسناته كذلك ، وبشهادة الفتاة **ماري** المعجبة به، و"كان مبعث استغرابها أنّ **محمودا** لا يعاقر الخمرة، ومع ذلك يتجاوز في

[1] المصدر السّابق، ص25.
[2] المصدر نفسه، ص40.
[3] المصدر نفسه، ص25.
[4] المصدر نفسه، ص30.
[5] المصدر نفسه، ص39-40.

نظرها عربدة السّكارى حين يتعلّق الأمر بما يعتقد أنّه يمسّ كرامته.. أمّا حين يصير رائق المزاج فهو أروع من بالثّكنة".[1]

2) **شخصيّة بوحجلة:** والد **ذهبية** كان "صاحب عربة معروف يظلّ يمخر أزقة القرية يتقدّمه حصانه الأبيض الّذي نفق وزاد من فاقه عائلته، أُصيب بصدمة أثناء اختطاف ابنته الوحيدة، وبحث عنها في كلّ مكان من القرية كالمجنون، إلى أن وصل خبر وجودها عند الأبله، "ومرّت صبيحة يومهم مع ذاك مشحونة بالشّكّ والحيرة والهمس والاضطراب"[2]، حالة من القلق والتّوتر كانت شديدة الأثر على والديها بوجه الخصوص، لفّها الكثير من الغموض والحيرة والتّساؤل عن التّداعيّات والمسبّبات، والخوف والترقّب حول ما ستؤول إليه الأحداث المتشابكة، حتى انقضت بعودتها وكشف ملابسات اختفائها عند الأبله الفتى الصّنديد.

من خلال ما سبق يتجلّى أنّ القلق اضطربت به مشاعر جلّ الشّخصيات، وقد اختلفت شدّته وردود أفعاله من شخصيّة إلى أخرى حسب مثيراته، وسلوك أفراده ،لأنّ "القلق كالنّهر الّذي له منابع عديدة، وتتوقّف قوّة النّهر وغزارة مياهه واستمرارها على مصادر المنابع وغزارتها".[3]

2) **من الأحداث:** هي كلّ ما تقوم به الشّخصيات من أفعال وردود أفعال داخل الحيّز الزّماني والمكاني، وهي العامل الأهمّ في جذب القارئ وتشويقه لجريانها المتواتر والمتدفّق، بحيث تنتقل بسلاسة من السّلام إلى الاحتدام فالانفراج.

ويعدّ الحدث في العمل الرّوائي بمثابة العمود الفقري الّذي يقوم عليه بنيتها، فالرّوائي ينتقي بعناية وباحترافيّة فنّيّة الأحداث الواقعيّة أو الخياليّة الّتي يشكّل بها نصّه الرّوائي، فهو يحذف ويضيف من مخزونه الثّقافي ومن خياله الفنّي ما يجعل من الحدث الرّوائي شيئا مميّزا مختلفا عن الوقائع في عالم الواقع".[4]

حملت رواية"*ما وراء الخط الآخر*"بعدا تاريخيّا وواقعيّا يتحدّث عن عمق المجتمع الجزائري المعاصر تحت عباءة الاستعمار وسلطته السّياسية والفكريّة، صوّر فيها **محمّد حيدار** أحداث تلك الفترة قبل الثورة الجزائرية والمتزامنة مع الحرب العالميّة الثّانية، وآثارها النّفسيّة والمعنويّة على الشّعب

[1] المصدر السّابق، ص38.

[2] المصدر نفسه، ص200.

[3] الأزرق بن علّو،**كيف تتغلّب على القلق وتنعم بالحياة**، ص117.

[4] عبد القادر رابحي، **إيدولوجيّة الرّواية والكسر التّاريخي**، الوطن اليوم، الجزائر، 2016م، ص23.

الجزائري، وقد ركّز على مدى تأثّر بعض شخصيات نصّه الرّوائي بهذا العدو الأجنبي وقوّته المادّية وحياته الاجتماعيّة، القائمة على الحريّة الفرديّة والمطلقة في اختيار أسلوب العيش والبعيدة عن كلّ قيد ورقابة.

إنّ الرّوائي لا يلعب دور المؤرّخ، وإنّما يكتسب من معارفه وأدواته في هذا الباب أن يخلق من الفنّ السّردي والتّاريخ وسيلة لتقديم فكرة أو موقف، أو إماطة اللّثام عن ظواهر يراها تكاد تعصف بقيم المجتمع ومبادئه، "ونجد كثيرا من الرّوائيّين يستخدمون التّاريخ ليكون بمنزلة المادّة الخام لروايتهم، وهذا النّوع من الرّوايات الّتي تمّسى الرّوايات التّاريخيّة في أدبيّات كثير من الأمم، ومن المؤكّد أنّ له وظيفة ثقافيّة اجتماعيّة مهمّة، والرّوايات التّاريخية –بشكل عامّ– تستند في التّناول التّاريخي لأحداث حقبة تاريخيّة مضت سعيا وراء أهداف فنيّة أو ثقافيّة، أو حتّى سياسيّة".[1]

ومن الجانب الآخر "من حقّ المتلقّي في الرّواية التّاريخيّة الآن أن يقرأها بمنظار معاصر حتّى يضبط إيقاع التّلقّي لديه مع إيقاع الهاجس الحقيقي الّذي دفع الكاتب نحو هذه الفترة دون سواها، والتّركيز على جوانب محدّدة دون غيرها، فثمّة هدف لا بدّ أن يكون واضحا، بنسبة ما، حتّى تتحقّق الكتابة الرّوائيّة التّاريخيّة، وبدون ذلك قد يتوه القارئ في دهاليز التّاريخ دون أن يرى أو يفهم شيئا، لا عن الماضي الّذي يجوس خلاله، ولا الحاضر الّذي نفترض أنّه هو الّذي يعني الكاتب والقارئ معا بالدّرجة الأولى".[2]

هذه القراءة المتأنّية هي الّتي تفتح أمام القارئ أفق التّأويل، لكشف اللّغز المتواري وراء المعنى الحقيقي الّذي يصبو الرّوائي إلى إيصاله للمجتمع، والمنضوية تحت رؤيته الشخصية.

أمّا عن أحداث رواية **محمّد حيدار** هذه وتجليّات القلق فيها، فإنّ موضوع الحروب والثّورة في حدّ ذاته أحد مثيراتها الطّبيعيّة، وقد وصفها الرّوائي بشيء من التّفصيل المعبّر عنها، فذاك التّرقب والهلع بين النّجاة أو الموت، الانتصار أوالهزيمة قد اشتدّ على نفسيّة كلّ شخص شارك فيها:

---

[1] قاسم عبده قاسم، **بين الأدب والتاريخ**، عين الدّراسات والبحوث الإنسانيّة والاجتماعية، ط(1)، 2007م، ص16.

[2] ملتقى القاهرة الثّالث للإبداع الرّوائي، **الرّواية والتّاريخ**، نقلا عن: العلمي مسعودي، **الفضاء المتخيّل والتّاريخ في رواية** كتاب **الأمير**، مذكّرة من متطلّبات شهادة الماجستير في الأدب الجزائري المعاصر، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، 2010-2009م، ص15.

–الاستعداد النّفسي للحرب: "ولقد أصبح الوضع يقتضي إيفاد ضبّاط أسمى من قائد الثّكنة العقيد(**بيار**) لرفع معنويّات الجنود وتبصيرهم بمخاطر القادم.. إنّ سرعة المتغيّرات في أيّامنا لتقتضي أن نتهيّأ للتّنقّل ونحن نعانق، بنادقنا بكلّ حرارة من جديد..".[1]

–اصدام الطّرفين: فأثناء سيطرة الأقوّات الألمانيّة كان لابدّ من الخلاص من قبضتها الّتي ضيّقت السّبل أمام القوّات الفرنسية، "وإثر عمليّة التفاف سريعة التحمت الكتيبة المختلطة الّتي يقودها العقيد **بيار** مع ميمنة القوّات الألمانية المعاصرة لمقدّمة الجيش الفرنسي فاستحالت الأرض بقعا متفجّرة، وأدخنة، وأزيز رصاص.. إنّ المعركة الآن تعتمد على الأسلحة اليدويّة أكثر من اعتمادها على ما يفوق تلك الأسلحة فتكا وإبادة".[2]

–الإستسلام: نظرا للضّربات الألمانيّة القويّة وقع استسلام الكتيبة الفرنسيّة حفاظا على بقيّة القوات "ورتل عربات الأسرى يخبّ عبر الجنوب الألماني، يستمرّ **بوداود** في تحليل طبيعة وجوده في هذا المكان وكيف أنّه سلّم إلى جيش منتصر على أنّه واحد من أفراد جيش منهزم.."،[3] هذا الحوار مع الذّات يختلج صدر **بوداود** بعد أن وجد نفسه وحيدا في مواجهة الموت من أجل لا شيء، إنّها مشاعر متضاربة بين الحيرة والشّك، النّدم والخوف من المجهول.

–الاستنطاق: بعد أن أُقتيد الأسرى إلى المعتقل الحربي الألماني"اعتقد الجميع أنّ الأسرى من أصول فرنسيّة يلاقون في ساعات اللّيل المتأخّرة هذه شتّى ألوان العذاب أثناء عمليّات استنطاق وانتقام مكثّفة يمرّون بها.. خوف مريع دبّ في نفوس بقيّة الأسرى من أصول غير فرنسيّة.. وتطلّعت أسماع الجميع إلى ما قد يصدر من صراخ ألمّ عن مناطق يعتقد أنّها مخصّصة للتّعذيب، لكن لا شيء سوى السّكون مخلوطا بالظّلام"[4]، الّذي زاد من حالة القلق الشّديد وانقباض الأنفاس، وحدوث انقباضات في الصّدر وسرعة في ضربات القلب، "وأثار عدم السّماح للأسرى المحقّق معهم بالرّجوع إلى البناية الكبيرة خشية الباقين، فأخذوا يتساءلون هل لاقوا حذفهم؟ هل أودعوا سجنا آخر؟ هل؟ هل؟.. **بوداود** لا يحتمل حدوث الأوّل ما دام في الإمكان القول بالثّانية(...) في أمر **المرّاكشي** انصرف تفكير **بوداود** وإلى جانبه تمازج الصّمت والظّلمة ليحكيا احتمالات

[1] محمّد حيدار، **ما وراء الخطّ الآخر**، ص56.

[2] المصدر نفسه، ص63.

[3] المصدر نفسه، ص66.

[4] المصدر نفسه، ص80.

أخذت تمخر خلد كلّ أسير.. ما الّذي يحدث بالدّاخل؟ سواء أثناء التّحقيق أو بعد التّحقيق؟ لا جواب حتّى الآن لأنّه ما من أحد عاد بحقيقة الأمر.. وفي ذلك ترهيب غير مباشر إذن.."[1].

لما حان دور **بوداود** مع الشّقراء **مايكا** لم يحسّ بالخوف أمام تحقيقاتها بقدر الهلع الّذي انتباه أمام المفتّش **كلاوس**، "إنّه منظر لم تقع عليه عيناه إطلاقا، لقد رأى ما لا يتوقّع.. إنّها كتلة بشريّة من اللّحم الأحمر ملفوفة في زيّ عسكريّ أرقط اللّون.. ذاك كان الرّجل الّذي يجلس على مقعد الضّابطة في غيابها (...) ظلّ **بوداود** منتصبا وقد غادر مكتب التّحقيق حارساه ليتركاه أعزل أمام هذا الوحش البشرى"[2]، والّذي عنّفه وهدّده بعد مراجعة أقواله المخالفة لأقوال زملائه.

الأكيد أنّ حالة الحرب مفزعة لأنّها تحمل في ثناياها بذور الفناء والموت في أبشع صوره، وقد جثمت على نفس كلّ من رافق **بوداود** إلى الحدود الفرنسيّة الألمانيّة.

لقد تخلّلت الرّواية أحداث سياسيّة عسكريّة تتعلّق بالحرب العالميّة الثّانية ومشاركة الجزائريّين فيها، كما كانت هناك أحداث إجتماعيّة وأخرى عاطفيّة، لكنّ العنصر البارز الّذي تم جسّ القلق من خلاله هي ما ارتبط بمسألة هذا الصّراع السّياسي بين القوى العالميّة.

3) من الزّمن: لا يتقيّد زمن السّرد بالتّتابع المنطقي للأحداث في الرّوايات الجديدة، و"يمكن القول أنّ الحديث عن سرعة السّرد يقتضي استعادة قصّة ذات حبكة موحّدة ومتنامية في الزّمن، أمّا وأنّ النّص السّردي يحكمه التّجزيئي والتّشظّي، وتتجاور أو تتداخل فيه مجموعة من اللّحظات المتفرّقة، فإنّ الحركات الزّمنيّة الإيقاعيّة تغدو إستراتيجيّات سرديّة، أكثر من كونها تقنيّات لضبط الإيقاع الزّمني".[3]

وعليه يتناول الزّمن في النّص الرّوائي أبعادا ثلاثا هي:

- ✓ زمن وقوع الأحداث
- ✓ زمن كتابة الأحدث
- ✓ زمن قراءة الأحداث

---

[1] ينظر: المصدر السّابق، ص81-82.

[2] المصدر نفسه، ص100.

[3] عبد العزيز ضويو، **التّجريب في الرّواية العربيّة المعاصرة –دراسة تحليليّة لنصوص روائيّة حديثة**، ص195.

ويتمّ التّركيز على النّوع الثّالث الّذي يخضع للدّراسة والتّحليل لخصائصه وأقسامه العديدة، لاتّصاله بكلّ عناصر السّرد الرّوائي قبل وأثناء وبعد وقوعه، ويمنح السّرد البعد الكامل والوصف الملائم، وكأنّ القارئ يشهد مساره أمام مقلتيه، فيعلو معدّل الإثارة والتّشويق لديه.

في هذه الرّواية التحم الزّمن التّاريخي مع الزّمن الرّوائي المعاصر، "وحتّى تكتسب الرّواية ميزة الأدبيّة لابدّ أن تعيد تشكيل المادّة الحكائيّة (التّاريخ) مع احتفاظها بمبدأ التّواصل مع الحاضر المعيش، ولكي يتحقّق الإنجاز الرّوائي لابدّ أيضا من ظهور رؤية الفنّان لهذا التّاريخ، هذه الرّؤية الّتي تمنح الرّواية أبعادا حضاريّة وثقافيّة من شأنها أن توطّد علاقة الإنسان بالتّاريخ، وبأسئلة الحاضر القلقة".[1]

إنّه القلق التّاريخي الّذي اختصّت به الجزائر دون سواها، انفعال من الماضي الّذي يوغل بألم في الذّاكرة الجماعيّة عن ويلات الاستعمار الفرنسي الّذي استحوذ على حدودها الجغرافيّة، ومواردها البشريّة والطبيعيّة بكلّ أساليبه البغيضة، وقلق الحاضر الممتدّ بوجود هذا العدوّ، حتّى وهي دولة مستقلّة لها كيانها، أين احتلّ عقول شبابها، واستلب ألبابهم واتّخذوا الهجرة إليه فرادى وجماعات سبيلا لهم، متجاوزين جدليّة الهويّة الوطنيّة والعداء التّاريخي.

وقد قدّم **محمّد حيدار** هجرة شخصيّة **بوداود** إلى فرنسا والذّود عنها حتى يوضّح للقارئ تلك المعاناة والغربة الّتي جابهته، والنّظرة والدّونيّة الّتي خصّته كعربيّ مسلم جزائري، وكان أن تجلّى ذلك في كثير من عبارات العقيد **مايكا** أثناء التّحقيق معه، وهي تحاول استمالته إليها لتتّخذه جاسوسا على فرنسا، فوجّهت إليه الكثير من العبرات اللّاذعة عن مكانته الحقيقيّة، والّتي تحمل الكثير من المعاني العميقة الموحية على علاقة الماضي بالحاضر، منها:

"وإذن لست فرنسيّا بالضّرورة كما توهم نفسك.[2]

"وأنتم ماذا جئتم تصنعون عند حدودنا؟.. قد نفهم دفاع الفرنسيّين عن بلدهم، لكن كيف تفسّر وجودك على حدودنا؟.."[3]

---

[1] عبد الرّحمن بن حمّان، **الرّؤية التّاريخيّة في الرّواية الجزائريّة المعاصرة "روايات الطّاهر وطّار أنموذجا"–دراسة تحليليّة تفكيكيّة**، أطروحة مقدّمة لنيل شهادة دكتوراه في العلوم في النّقد الأدبي الحديث، قسم اللّغة العربيّة وآدابها، كلّيّة الآداب واللّغات، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2012-2013م، ص21.

[2] محمّد حيدار، **ما وراء الخطّ الآخر**، ص04.

[3] المصدر نفسه، ص82.

"أنا مجنّد في صفوف الجيش الفرنسي..يا حضرة.."[1].

"لأنّك تخشى قول غير ذلك.. هل صرتم جبناء إلى هذا الحدّ؟ لم تكونوا يوما كما أنتم الآن أنا أعرف تاريخكم"[2].

"أنت في بلدك..أليست الجزائر فرنسيّة؟ ألم يكن من الصّعب عليك أن تقول أن جنسيّتك غير فرنسيّة، تشبث بالهويّة الفرنسيّة إذن إلى أن تجد غيرها..أما أنا فلي هويّتي الّتي لن يسقطها لا هجوم الحلفاء ولا غيرهم.."[3].

كما ذكر الرّاوي فترة مشاركة الجزائريّين وإخوانهم من دول إفريقيّة ضمن صفوف الجيش الفرنسي، "فما كان بدّا لهاتين القوّتين من أن تعزّزا كنانتيهما من أبناء مستعمرتيهما لمؤازرة جيوشهما في وجه الأطماع الألمانية، لتنفردا لوحدهما بالأطماع، بل وليموت أبناء المستعمرات عوضا عن الفرنسيّين والإنجليز باعتبار أنّ أبناء المستعمرات إنّما هم أبناء بالتّبني وربائب تسهل التّضحية بهم، ثمّ بعد ذلك لا أحد سيطالب بدمائهم، فالدّولتان في حلّ من كلّ التزام عائلي أو قبلي أو قطري أو حتّى دولي.."[4].

"ولكنّهم مع الأسف سيقوا إلى هذه الحرب ليشكّلوا دروعا بشريّة مقاتلة لحماية خصومنا المقصودين بها من أوباش أوروبا.."[5].

إنّ تضحيات الجزائريّين في هذه الحرب من أجل الحصول على بعض الحقوق السّياسية خلّد بصمته استشهاد "45 ألف شهيد سقطوا في انتفاضة ماي 1945م عندنا منذ فترة وجيزة فقط.. وهذا الرّقم أذاعته ممثليّات أمريكيّة رسميّة كما يقول **أنطوان** بينما أخفاه الفرنسيّون طبعا"[6]، يقول **بوداود،** فتردّ عليه **مايكا:** "إنّها الحقيقة المرّة الّتي اكتشفتموها لكن متأخّرين".[7]

كان هدف العدوّ الفرنسي القضاء على البنية الاجتماعيّة للشعب الجزائري بالقتل والتّنكيل، وهو نفس المخطّط الّذي تسعى إلى تحقيقه اليوم. إنّ الحقد الفرنسي اتّجاهنا يؤكّد رغبتها في

---

[1] المصدر السّابق، ص84

[2] المصدر نفسه، ص84.

[3] المصدر نفسه، ص174.

[4] المصدر نفسه، ص04.

[5] المصدر نفسه، ص86.

[6] المصدر نفسه، ص182.

[7] المصدر نفسه، ص182.

القضاء على وجود الجزائر وإنهائها، هذا ما يبعث على القلق والخوف حول مصيرها في ظلّ هذه هذا الاستعمار الفكري المعاصر.

4) من المكان: هو المحيط الّذي تدور في فلكه جلّ العناصر السّرديّة الرّوائيّة، مرتبط ارتباطا لا انفصام فيه مع الزّمن، و"إنّ تشخيص المكان في الرّواية، هو الّذي يجعل من أحداثها بالنّسبة للقارئ شيئا محتمل الوقوع، بمعنى يوهم بواقعيّتها، إنّه يقوم بالدّور نفسه الّذي يقوم به الدّيكور والخشبة في المسرح، وطبيعيّ أن أيّ حدث لا يمكن أن يتصوّر وقوعه إلّا ضمن إطار مكاني معيّن، لذلك فالرّوائي دائم الحاجة إلى التّأطير المكاني".[1]

إنّ تقنية وصف المكان لها من الأهميّة بمكان، حيث "إنّه يساهم في خلق المعنى داخل الرّواية ولا يكون دائما تابعا أو سلبيّا، بل إنّه أحيانا يمكن للرّوائي أن يحوّل عنصر المكان إلى أداة للتّعبير عن موقف الأبطال من العالم".[2]

لقد ساد الفضاء الجغرافي في معظم المساحة العامّة للرّواية، لاتّصالها المباشر بموضوع النّص، وحضور الزّمان الّذي يؤكّد على هذه الأمكنة ومجريات الأحداث داخلها، فكان منها ما يثير في نفس شخصيّاتها وللقارئ كذلك رعشة الخوف والذّعر، منها ما تعلّق بظروف الحرب، ومنها ما عبّر عن الحياة المعيشيّة لشخصيّاتها، نذكر على سبيل المثال:

–المعتقل الحربي: فبمجرّد ذكره يتبادر إلى ذهن الإنسان صور الوحدة، العدميّة، اللّاطمئنان، العنف، وتوقّعات سلبية تقبض الأنفاس، وترتعد بها الفرائس:

"استعاد **بوداود** مخيّلته ليمرّر عينيه عبر المكان الجديد الّذي حلّ به، كان عبارة عن فناء مستطيل مسقوف بصفائح خرسانيّة ثقيلة الوزن، تتخلّلها مثلّثات من الثّقب القليلة الإضاءة، وقد أخذ امتداد الفناء يتقلّص في الوسط لغاية ما.. وبمنتهاه البعيد أقيم باب تحت حراسته كلب ضخم في حجم أسد، وقد شدّ إلى سلسلة ثقيلة خشنة.[3]

"ففي هذه المرّة كان عليه أن يمرّ إلى جانب حارسيه المقطّبين بفناء مستّع سرعان ما أخذ يضيق لينتهي إلى زقاق ممتدّ به منحينات.. ثمّ تراءت فسحة مملطة الحفاف، عارية السّطحّ تتخلّلها الأبراج.. يوجد الحرس بأبوابها السّفلى، فضلا عن فتحاتها العليا، ممّا يؤكّد أنّها أبراج مراقبة،

---

[1] حميد لحمداني، **بنية النّص السّردي من منظور النّقد الأدبي**، ص65.

[2] المرجع نفسه،، ص70.

[3] محمّد حيدار، **ما وراء الخطّ الآخر**، ص81.

وبالزّاوية انغرزت شجيرات قريبة من شكل السّرو لتستقلّ بالمكان.. فارتعد **بوداود** مستائلا في قرارة نفسه لعلّها مقبرة سريّة؟.. فشجر السّرو لا يخصّ إلّا أراضي الأموات في اعتقاده.."[1].

–الزّنزانة: هو من الأماكن المغلقة و"الّذي يشكّل عالما مناقضا لعالم الحريّة، تنتقل إليه الشّخصيّة مكرهة تاركة وراءها فضاء الخارج إلى عالم مغلق هو الدّاخل المحدود، فتنطوي على نفسها بعد ما كانت منفتحة على المجتمع والوجود، تكشف فيه حياة جديدة لها قيمها المختلفة عن تلك الّتي ألفتها، تقف في مجالها كإلزامات تقيّد انطلاق الإنسان ومحضورات تمتع أشياء كانت متداولة، فيجرّد المكان من كيانه ويسلبه خصوصيّته لتبدأ رحلة العذاب".[2]

سرد **بوداود** معاناته داخل هذا الجحيم"كان ذلك أمام باب فولاذيّ قصير قد تعدّدت إلى جانبيه أبواب شبيهة به لونا وحجما.. وما هي إلّا لحظة حتّى أودع **بوداود** ما وراء الباب ليجد نفسه في زنزانة انفراديّة، إسمنتيّة الأرضيّة، وسط ظلام غير محدّد السّمك.. ليبتدره سؤال وهو يحاول أن يجرّب مدى استيعاب قطر الزّنزانة لهيئة جلوسه.. هل تتّسع قاعدة عسكريّة شبه أماميّة إلى زنزانات انفراديّة بأعداد الأسرى كما يرى ؟؟".[3]

كما"تطاولت أيّام التّحقيق ولياليه مقترنة بحبس انفرادي يبدو أنّه غير محدود.. رغم ظروفه القاهرة.. فحجم زنزانته لا يسمح حتّى بأداء الصّلاة إلّا بصعوبة، لأنّه لا يتيح جلوسا مريحا ولا وقوفا كاملا، فضلا عن أن يتّسع لأي شكل من أشكال التّمدّد أثناء النّوم.. ومع ذلك فهو قد لا يمنع نوعا من قرفساء وإن تألّمت الأطراف السّفليّة لاستغراقه وقتا طويلا.."[4].

–البيت: إضافة إلى شكله الهندسي فهو ذو دلالات تنطق من كلّ زواياه بما هو محسوس ومعنوي، حدّد **غاستون باشلار(G.Bachelard)** (1884-1962م) أهميّته الرّوحيّة في قوله أنّه "واحد من أهمّ العوامل الّتي تدمج الأفكار والذّكريات والأحلام الإنسانيّة، مبدأ هذا الدّمج وأساسه كما أحلام اليقظة، ويمنح الماضي والحاضر والمستقبل البيت ديناميّة مختلفة كثيرا تتداخل وتتعارض، وفي أحيانا أخرى تنشط بعضها في حياة الإنسان ".[5]

---

[1] المصدر السّابق، ص89.

[2] مصطفى تواتي، **دراسة في روايات نجيب محفوظ الذّهبية**، دار الفارابي للنّشر، 2008م، ص88.

[3] محمّد حيدار، **ما وراء الخطّ الآخر**، ص89-90.

[4] المصدر، نفسه ص95.

[5] غاستون باشلار، **جماليّات المكان**، تر: غالب هالسا، المؤسّسة الجامعيّة للدّراسات والنّشر والتّوزيع، ط2، بيروت، 1984م، ص38.

وكانت لحالته المزرية وظروفه القاهرة دورا كبيرا في رحيل **بوداود** و**محمود**، ودافعا قويّا لهجرتهما وتجنّدهما بغية الابتعاد عن هذا الوضع الاجتماعي وبحثا عن الفردوس المفترض وراء الخطّ الآخر، حيث"كانت الغرفة الّتي يجلسون فيها ضيّقة إلى درجة لم تتحمّل كلّ هذا الغضب الّذي يئنّ به كلّ واحد منهم، لقد صار الحوار وسيلة إغضاب لا أكثر، بحيث يئس كلّ واحد من إقناع مجادله".[1]

ثم إنّ الحياة الّتي عاشها في الغربة أظهرت له الفارق الكبير في طريقة العيش حتّى أنّه لم يعد ينسجم مع واقع القرية، وحاول من خلال مردود المادّي من الهجرة إصلاح منزل عائلته إلّا أنّه "سيظلّ المنزل ذا طابق أرضي فقط كبقيّة المنازل، وهذا ما يقلق **بوداود**"[2]، إذ هو موقن بأنّه مهما فعل فلن يستطيع مجاراة تلك المظاهر الحضاريّة المخالفة لتقاليد القرية وبؤسها.

4) من الحوار: انحدر داخل النّص بنوعيه الدّاخلي والخارجي، ولعلّ الأوّل غلبت عليه الحالة الّتي كان يمرّ بها جلّ الشّخصيّات نتيجة المواقف الصّعبة بين سلطة المستعمِر وقوّته وضعف المستعمَر وقلّة حيلته، "ويتعزّز الحوار الدّاخلي داخل النّص السّردي بانتشار صيغ التّساؤل كصوت داخلي، وهي في غزارتها تحيل في آن واحد على حيرة وقلق الشّخصيّات وعلى الميل المتواتر إلى التّبئير الدّاخلي، كما تربك وتفتّت البنية السّرديّة عبر زرعها وحدات شذريّة متفرّقة أو مراكمتها داخل مقاطع نصيّة تشخّص مستويات تلك الحيرة".[3]

وهذا ما تجلّى في هذا النّص حيث لم تتوان بعض شخصيّات الرّواية عن طرح تساؤلاتها المتنوّعة الصّيغ بينها وبين نفسها، فنجد لكلّ منها انشغالاته وهمومه الخاصّة، نذكر منها:

– الرّؤية التي لم تتّضح في ذهن **بوداود** حول سبب وجوده كمجنّد فرنسي في الحرب ضدّ النّازيّة، "وخامره شعور مختلط غير محدّد التّوجّه(...) لأنّه لم يحسم أمر الاحساس المزيج الّذي يغمره، فهو أحيانا لا يريد للألمان أن ينتصروا ويريد للفرنسيّين أن ينهزموا"[4]، فكانت حيرته تزداد لأنّه لم يجد الكلمات المعبّرة عن ذلك، وهو يدرك أنّ وضعه لا يرضي أهل قريته لذا يحاول إيجاد مبرّر لنفسه وللآخرين.

---

[1] المصدر السّابق، ص12.

[2] المصدر نفسه، ص11.

[3] عبد العزيز ضويو، **التّجريب في الرّواية العربيّة المعاصرة، دراسة تحليليّة لنصوص روائيّة حديثة**، ص82.

[4] يتظر: محمّد حيدار، **ما وراء الخطّ الآخر**، ص62.

– كما أنّ علاقته بالإستخباراتيّة **مايكا** وطريقة تقرّبها منه كانت "هاجسا آخر انتابه.. ليقوّض شكوكه هذه.. لعلّ عواطفها صادقة؟..من يدري؟ ثمّ أليس من حقّها أن تخدم بلدها وجيشها بكلّ ما تطيق دون أن يلغي عواطفها أو حبّها؟.."[1]، لكنّها في الأخير اختارت العودة إلى وطنها ردّا على رفض عرضها حول موضوع الجوسسة، وتركته من غير رجعة.

– ولم يتوقّف **بوداود** عن التّفكير في صديقه **أنطوان** أين عاد بعد غيابه في المرحلة الحرجة الّتي تعرّض لها زملاؤه أثناء الأسر، "ما الّذي أعاده إلى الأحداث بعد غياب طويل بل وبزيّ مدني هذه المرّة؟ هل كان في صفوف قوّات فرنسا الحرّة بشمالي إفريقيا كما ادّعى حسبما أفاد **محمود؟** كيف حدث ذلك وقد افترقنا في معارك "ليل"؟..ثمّ لصالح أيّ طرف كان هناك؟ هل ظلّ محسوبا على الفرنسيّين طوال مدّة الحرب؟(...) هل هو جاسوس؟"[2].،كلّ هذا الغموض حول شخصيّة **أنطوان** لم يجد لها **بوداود** سبيلا إلى أن تمّ اعتقاله فجأة دون سابق إنذار، ومن غير اكتشاف حقيقته.

في المقابل لم تبرح الاستفسارات الدّاخليّة عقل الفتاة **ذهبيّة** وهي تعيش فراغا عاطفيّا فتتلاطم الأقدار بها هناك وهناك بين يدي **ابن القايد،** الّذي كاد أن يقضي على مستقبلها، "إنّها شديدة التّقلب اتجاه **ابن القايد،** بحيث لم يعد في وسعها الاستقرار على حال، هل هي ترحّب بعشيّة يومها وقد اقتربت؟ أم أنّها تخشاها؟ هل ستغادر إلى منزل الخالة **رمليّة؟** أم تمتنع عن زياراتها؟ كيف تمتنع، كيف تخل بالموعد والرّجل واعد المجيء إلى هناك؟ لن تغضبه يكفي أنّها أغضبت **بوداود،** لن تعود إلى خلوات البكاء السّري.."[3]، هذا التّردّد بين القبول والرّفض، الشّكّ واليقين جعلها تفتقد إلى الاتّزان النّفسي العاطفي الّذي لم تستطع بسببه أن تستقرّ حياتها على حال، إلى درجة أنّها تخلّت عن أحلامها البريئة وطموحها المعقول، و"خمنت **ذهبيّة** في ذلك كلّه وقد صارت حتّى ثياب عرسها الّتي تحتفظ بها منذ أن اشترتها من مدينة **الرّاس** لا تثير رغبتها في التأنّق، وقد خسرت كلّ الرّاغبين فيها تباعا؟".[4]

[1] محمّد حيدار، **ماوراء الخطّ الآخر**، ص122.

[2] ينظر: المصدر نفسه، ص178.

[3] المصدر نفسه، ص186.

[4] المصدر نفسه، ص216.

شخصيات الرّواية تعيش صراعات داخليّة، يشغل بالها التّفكير في أمور الحياة وتعقيداتها، هواجس ومخاوف بين الإقدام أو الإحجام لاتّخاذ القرار المناسب الّذي يعين على اكتساب الاطمئنان والرّضا المنشودين "ولكنّ الإنسان هو الإنسان..يحنّ بقدر ما يقسو..ذلك هو قانون المزاج الإنساني إلّا استثناءات قد نجدها لدى أتباع مختلف الفلسفات والأديان..".[1]

تقول **مايكا:** "مللنا الأشياء الدّقيقة التّنظيم.. لأنّها نتاج عقلي فحسب.. نريد الهروب لحظة واحدة.. إلى أفق قلوبنا.. إلى فوضاها".[2]

3- استشعار القلق من الكاتب:

حين تصبح لك قراءتك المستقلّة عن سلطة المؤرّخ وعن سلطة صانع التّاريخ، عندها فقط يمكنك –ككتاب أو كقارئ– أن تعتقد أنّك صرت طرفا في مغالبة المعنى بشكل ما، ولأنّ المعنى بدوره خاضع لقاعدة التّوالد بحكم انفتاحه على الزّمن كمتغيّر، فهو من هذه الزّاوية يتملّص من فهم المؤرّخ ومن فهم صانع التّاريخ معا، ليشرك أكثر من هذين الطّرفين في دورة استنتاج الأعراض والرّصد في عمليّة تمتدّ عبر الزّمن دون أن تنتهي إيحاءاتها عند جيل معيّن أو عند شخص بعينه. لولا هذا الامتداد في الزّمن لقُضي على المعني ولتمّ استهلاكه من طرف أوّل مستخدم له.. وصدق الشّيخ الأكبر محي الدّين بن عربي في قوله:" *الطّريق إلى الحقيقة تتعدّد بتعدّد السّالكين*".[3]

هي لفتة مدخليّة افتتح بها الرّوائي **محمّد حيدار** روايته الجديدة *"ما وراء الخط الآخر"*، ليؤكّد باتّفاق جلّ الباحثين والدّارسين منذ وقت مبكّر أن :"الرّواية التّاريخية مهما سعت إلى التّوغل في الماضي تظلّ على صلة بالحاضر، ولا يمكنها أن تتملّص منها".[4]

وقد نظر الأخوان الرّوائيّان **غونكور (Goncourt)** إلى المسألة من زاوية التّتابع، فقالا أنّ الرّوائي هو مؤرّخ الحاضر، وميّزا بين المؤرّخ والرّوائي بحسب الزّمن الّذي يرتبط بكلّ منهما، وبناءا على الفرق بين الوقائع المندرجة في سياق الزّمن، والوقائع الّتي تحاكي ما كان، وتصف ما يجوز أن يكون، فقالا :" إنّ التّاريخ هو رواية ما كان، و الرّواية تاريخ ما كان يمكن أن يكون".[5]

---

[1] المصدر السّابق، ص152.

[2] المصدر نفسه، ص156.

[3] المصدر نفسه، ص02.

[4] محمّد القاضي، **الرّواية والتّاريخ –دراسات في تخييل المرجعي**، سلسلة مقام مقال، دار المعرفة للنّشر، تونس، ط (1)، 2008م، ص 26 ,

[5] المرجع نفسه، ص 26 .

اهتمّ الكاتب **محمّد حيدار** بالجانب التّاريخي في السّرد الرّوائي كغيره من الرّواة وكردّ فعل على سياسة الاستعمار الّذي بدأ في الماضي عسكريّا يعتمد على القوّة الماديّة والمعنويّة، ليتحوّل إلى سلاح فكري فتّاك ينهش عقول الشّباب العربي عموما، والجزائري على وجه الخصوص، مستندا في ذلك على قوّته العلميّة والتّكنولوجيّة، وهي زاوية رؤية الرّوائي الخاصّة، المتّصلة و"المتعلّقة بالتّقنية المستخدمة لحكي القصّة المتخيّلة، وأنّ الّذي يحدّد شروط اختيار هذه التّقنية دون غيرها، هو الغاية الّتي يهدف إليها الكاتب عبر الرّاوي، وهذه الغاية لابدّ أن تكون طموحة، أي تعبّر عن تجاوز معيّن لما هو كائن، أو تعبّر عمّا هو في إمكان الكاتب، ويقصد من وراء عرض هذا الطّموح التّأثير على المرويّ له أو على القرّاء بشكل عام".[1]

فمن خلال شخصيّة **بوداود** الرّئيسة وباقي العناصر الأخرى المكوّنة لأحداث القصّة، والّتي تقوم بدور الوساطة لنقل كلام المؤلّف وأفكاره، يتبيّن اهتمامه وانشغاله الّذي انعكس في بعده النّفسي على آلام الماضي، وأزمات الحاضر، وقلق المستقبل، باختياره لفترات تاريخيّة أرخّت لما تعرّض له الشّعب الجزائري من ظلم واضطهاد سلّطه العدوّ الفرنسي منذ أن وطأت أقدامه أرض الشّهداء، من خلال تصوير القرية، المنازل، الفاقة، وغيرها من الأوضاع الاجتماعيّة المزرية، أين ضغط بواسطتها على بعض الفئات فهاجرت إليه حتّى بعد الاستقلال، وقد امتدّت واستمرّت آثارها وبصماتها العدائيّة الحاقدة بشكل رهيب في وقتنا الحال.

هي نوع من الرّوايات الرّسائليّة تهدف إلى إبلاغ القارئ بواقع اجتماعي من منظور سردي، تتضمن ظاهرة خطيرة عرفتها الجزائر في الآونة الأخيرة، وهي الهجرة إلى ما وراء الخطّ الآخر، إلى عالم يبدو مخمليّا في مظهره، لكنّه معبّأ بالغلّ والقهر في حقيقته اتّجاه من هو عربيّ مسلم.

يقول **بوداود** لوالدته:"وهل تعتقدين أنّ الهجرة نعيم؟ إنّها هي الأخرى عذاب نقضيه تحت حظائر الصّفيح ليلا.. وسط زمجرات آليات البناء الضّخمة، فضلا عن التّعنيف والاستهزاء، ولا نعيش في مقاولات الأشغال يا أمّاه..إلّا كالقطط بين ركام الحديد والفولاذ والألواح والأتربة.. تحت صيحات رؤساء الأشغال الفرنسيّين، وتهديدهم وإهاناتهم ،بل ونحن معرّضون للطّرد من الشّغل لأتفه الأسباب..".[2]

---

[1] حميد لحمداني، **بنية النّص السّردي من منظور النّقد الأدبي**، ص 46.

[2] محمّد حيدار، **ما وراء الخطّ الآخر**، ص 14.

لكنّه ورغم ذلك وإلى ثكنة مدينة **الرّاس** (الجزائر) "غادر **بوداود** المنزل مسكونا بهمومه.. الهجرة.. التّجنيد.. خيار لا ثالث لهما"[1]،ليجد حياة تختلف كليّة عن حياة القرية المليئة بالفراغ، المنطوية تحت هجير الحياة وقتامتها، إنّها الحريّة التّامة في اختيار أسلوب العيش بما يتلائم مع الميول والرّغبات الذّاتية،"فبعد أن قضى **بوداود** وزميله أيّاما بالثّكنة أخذا يتأقلمان مع ظروف الحياة فيها، فعلما أنّ منتهى أقصى زواياها يشكّل ناديا للضبّاط، وأمّا أجنحتها الخارجيّة فعبارة عن حانة ممتدّة الواجهة.. ورغم أنّها اشتهرت هي الأخرى باسم النّادي إلّا أنّها في حقيقة الأمر ملهى يؤمّه أفراد الثّكنة طبعا بدور تميّز ظاهر، و قد استمدّ الجلوس بهذا المكان عمق جاذبيّته من جناح اللّذة، وهو عبارة عن ما خور يقع بجواره، سيما حين تسطع أنواره رجراجة ليلا من خلف رواق زجاجي عاكس لأطياف مومسات شبه عاريات يتعمّدن بغنجهنّ ومنتهى دلالهنّ، إلهاب أخيلة المشاهدين من روّاد الملهى العسكري(...) لم تخل رفوف الحانة من صور قنن الخمر متنوّعة عالية الجودة، إلى جانب صور أجساد عارية توزّع مفاتن الأنوثة على الأعين وسط أنغام صاخبة تنبعث من احدى الزّوايا".[2]

وأشار المتصّرف الفرنسي **لوران** أثناء ترحيبه بالتحاق **بوداود** و**محمود** الثّكنة بقوله: "هذا هو الطّريق الصّحيح لانتشال شباب الرّيف من ضائقتهم يا سيّدي.. ولنتجنّب ثورة هذا الشّباب المهمّش أيضا.."[3].

إنّها الحقيقة الّتي يريد الكاتب **محمّد حيدار** أن يشارك به القارئ الجزائري الواعي لحجمها ودرجة خطورتها، ولكنّه لا يستطيع احتوائها أو مجابهتها، فبدل الثّورة على الأوضاع الدّاخلية، اختار الشّباب الهجرة إلى رحاب المجهول للخلاص ولإشباع الذّات.

تدخّل الرّاوي ببعض التّعليقات والتأمّلات والحوارات الدّاخلية الّتي عبّرت عن انشغال الشّخصيات وهمومها، هي في حقيقة الأمر توازي ما يحسّه المؤلّف، وما يريد ايصاله للمروي له من أنّ ما عايشه **بوداود** من مغامرات عاطفيّة، وأحداث تاريخيّة لم تمنعه من الحنين إلى وطنه وقريته في صورة الفتاة **ذهبية** في الكثير من الأحايين، خصوصا عند قبضة الوحدة والاغتراب اللّتان لا دواء لها إلّا الذّكريات الجميلة، "غير أنّ خياله كلّما رسم صورة **مايكا** إلّا ووضع إلى جانبها

[1] المصدر السّابق، ص 13.

[2] المصدر نفسه ، ص 28.

[3] المصدر نفسه، ص24.

صورة **ذهبيّة** رغم الاختلاف الّذي يقرّه في هذه المقارنة، فهو لا يعرف **ذهبيّة** إلّا من الخارج مع أنّها ابنة قرية الثّيران.. قريته.. بخلاف **مايكا** الّتي يزعم أنّه صار يعرف دخيلتها فضلا عن تفاصيل مظهرها.. إنّهما تنتميان إلى قارّتين لا تتشابهان إلّا في لون البحار، تماما كما أنّ الفتاتين لا تشتركان إلّا في خاصيّة الأنوثة.. وهذا لا ينفي تقارب درجة جماليهما، حتّى ولو احتفظت كلّ واحدة منهما بالمدرسة الّتي ينتسب إليها حسنها".[1]

لكن اختار **بوداود** في الأخير العودة إلى فرنسا والتّخلي عن القرية وعن **ذهبيّة**، وهو بذلك ودعّ الوطن ليستقرّ بعيدا عنه، ولعل ما قالته **ذهبيّة** يوجز العبرة، ويختصر جدليّة العداء والتّبعية بشموليته "كلّ شيء يأتي من فرنسا فهو جميل إلّا رصاصها حين يوجّه إلى صدورنا كما حدث في شهر ماي.."[2].

هكذا ارتسمت على وجوه شخصيّات هذه الرّواية ملامح اللّاطمئنان واللّااستقرار في ظلّ الهيمنة الإستعماريّة على الحريّة الشّخصيّة والجماعيّة للذّات الجزائريّة، كما أنّها كشفت النّقاب عن رؤية المؤلّف من خلال عالمه المتخيّل، حين أراد أن يعبّر عن قلقه وخوفه على شباب بلده، بوسائط سرديّة توضّح دليل الهجرة من الضّيق والفراغ داخل الوطن إلى العذاب والإذلال خارج حدوده، فما وراء ذاك الخطّ يكفي لأن يبعث الشّك والتّردد في تجاوز الخطّ الّذي أمامنا، إذ لا بديل عنه سوى العيش في كنفه والسّعي إلى بذل الجهد لترميمه وإصلاحه بدل هجره وضياعه.

وكانت نهاية الرّواية اختتمت بعودة **بوداود** إلى فرنسا تاركا وراءه كلّ شيء، أراد بها **محمّد حيدار** أن يدقّ ناقوس بأنّ الشّاب الجزائري إذا ذهب فلن يعود...

ولعلّ اختيار الرّوائي **محمّد حيدار** لمقولة الكولونيل **محمّد بن داود** الشّهيرة، والتي طالما حذّر منها العمّ **بوجمعة** تاجر القرية **بوداود** قبل التحاقه للتّجنيد، وكرّر له قصّتها مرّات عديدة، وهو يردّد على مسامع **بوداود** قائلا: "..إيه، لكم تجهلون ما كان قد انتهى إليه الكولونيل ب**ن داود** يا هؤلاء"[3]، نصّ هذه المقولة يقول:

---

[1] المصدر السّابق، ص 150.

[2] المصدر نفسه، ص 216.

[3] مقولة شهيرة قالها **محمّد بن داود**، المعروف باسم **الكولونيل بن داود**، وهو عسكري جزائري، ولد في 1837م، وكان أوّل جزائري تمدرس في المدرسة العسكريّة **سان سير** الّتي أسسّها **نابليون**، ومن أوائل العسكريّين المسلمين في الجيش الفرنسي آنذاك، قبل أن يتحصّل على الجنسيّة الفرنسيّة، وبسبب إطلاقه لهذه المقولة هناك روايتان:

" العربي يبقى عربيّا ولو كان الكولونيل بن داود" [1]

لذلك أطلق إسم **بوداود** على الشّخصيّة الرّئيسيّة في هذه الرّواية نسبة إليه، لأنّ حكايتهما متشابهة، ومصيرهما كان واحدا، وينتظر كلّ من ينحو طريقهما.

-الأولى: أنّه أراد أن يحضر الحفلات الرّاقصة الّتي كان يقيمها الفرنسيّون، فرفضوا أن يسمحوا له بالدّخول إلى مكان الحفلة بدعوى أنّه عربيّ، والعرب ممنوعون من حضور حفلات الفرنسيّين، فخرج غاضبا و قال مقولته المشهورة.

-الثّانية: تفيد أنّ أحد جنرالات الجيش الفرنسي قام بعمليّة تفتيش لأحد الكتائب الّتي كان **الكولونيل بن داود** قائدا لها، فلمّا حضر الجنرال قدّم له ضابط فرنسي برتبة رائد الكتيبة للتّفتيش بصورة مباشرة متجاهلا المرور **بالكولونيل بن داود** كرتبة عسكري تتوسّط بين هذا الرّائد وبين الجنرال، فرمى العقيد **بن داود** بقبّعته إلى الأرض وقال قولته الخالدة تلك...

[1] محمّد حيدار، **ماوراء الخطّ الآخر**، ص09.

خاتمة

احتلّت الرّواية مكانة بارزة بين الأجناس الأدبيّة وشعبيّة كبيرة بين الجماهير الغربيّة والعربيّة، لمحاكاتها واقع الإنسان باهتماماته وانشغالاته والأمراض النّاجمة عنها، ومنها القلق الّذي بات هاجسا يتلبّسه فكرا ووجدانا كلّما استمرّت ضبابيّة الحياة أمامه في تأزّمها واشتداد تعقيداتها في جميع النّواحي المادّية والمعنويّة.

وقد قامت دراستي من هذا المنطلق محاولة استشفافه من رواية "***ما وراء الخطّ الآخر***" للرّوائي الجزائري **محمّد حيدار** كأنموذج من نماذج جمّة لم تخل منه، وتوصّلت إلى نتائج يمكن حوصلتها حسب الخطّة الّتي اتّبعتها كالآتي:

– الإبداع كلمة يتّسع مدلولها لكلّ ما هو جديد واستثنائي في حقول الفكر والعلم والفنّ عامّة، خاصّة إذا ما ساير العصر، ولامس الواقع، وحظي بالقبول والثّناء. وقد اهتمّت مختلف الأبحاث والدّراسات بما له وما عليه من إنجاز وإضافة وخلق،

– كان لمجال علم النّفس الدّور الأكبر في الإحاطة الشّاملة بجوانب الإبداع ومستوياته، لارتباط كليهما يشكل وثيق بالسّلوك الإنساني، ومساعيهما نحو التّنمية البشريّة السّويّة وبناء الذّات الفردانيّة والجماعيّة، وبذلك تباينت النّظريّات العلميّة المفسّرة له وتعدّدت حول معرفة ماهيته ومصدره، لكنّها اتّفقت على أنّه حالة شعوريّة انفعاليّة، ودافع ايجابي نحو البناء والتّشييد، بتظافر عوامل نفسيّة وعقليّة، بيئيّة واجتماعيّة، تخرج إجمالا في صورة نتاجات علميّة أو فنّيّة أدبيّة ذات لمسات جماليّة ذوقيّة تبعث على الأمل والسّرور في النّفس الإنسانيّة.

– اكتنف الخوف والقلق النّصوص الإبداعيّة، ومنها الأدبيّة الروائيّة, لمضامينه الواقعيّة الاجتماعيّة، واصطبغ بصبغة العصر الرّاهن من خلال اللّغة وتفاعلها الكيميائي مع منظّمات النّفس الإنسانيّة، الشّعوريّة واللّاشعوريّة، فكان القلق من النّاحية العلميّة حالة انفعاليّة طبيعيّة أو مرضيّة، ومن النّاحية الفنّيّة والأدبيّة تعبيرا عن ظاهرة سيطرت على يوميّات المبدع (الفرد) والمتلقّي (المجتمع).

– تنوّعت مصادر القلق ومسبّباته من داخل الذّات إلى كلّ ما يحيط بها من مثيرات خارجيّة، وارتبط بشكل أساسي بمرحلة الطّفولة وما خلّفته من آثار نفسيّة ازدادت وتفاقمت مع أزمات الحاضر وتقلّباته. .

– اقتران الرّواية بالتّاريخ كان في بعده الواقعي تخليدا للبطولات وتمجيدا لصنّاعها، وفي بعده التّخييلي أداة لإماطة اللّثام عن حقائق مخفيّة وما يعتريها من تجاوزات وأخطار تسري بين الأفراد من تفكّك شتات، وما تعيشه الجزائر يدعو –ممّا لا شكّ فيه– على القلق والتّوتّر حول مستقبلها، لما تعانيه من انفلات النّواميس الأخلاقيّة والاجتماعيّة، وهروب شبابها إلى المجهول سعيا للخلاص والنّجاة.

– كانت الرّواية الفضاء الرّحب للمبدع كي يعبّر بعمق عن قلقه وتخوّفاته بواسطة شخصيّات ورقيّة وموجودات واقعيّة تحاكي الرّاهن وتخاطب المجتمع عن آفاته وسلبيّاته.

– استحقّت الرّواية المعاصرة الجديدة جدارة التّشظّي والتّشتّت، ليس فقط في ميزاتها الفنّية والشّكليّة، لكن في مدلولاتها اللّغويّة المعبّرة عن توتّرات المتون الحكائيّة، وتداخلات الأزمنة فيها بالسّرعة والاضطراب، فكان القلق والانفعال خاصيّة من خصائصها المتوافقة مع التّعبير عن ذات الإنسان بمعزل عن الجماعة، فقد كانت في كلاسيكيّاتها التّقليديّة منبعا للمتعة والجمال الفنّي، وتحوّلت ما بعد الحداثة إلى مصدر للدّهشة والحيرة والشكّ الواقعي.

– استحضر الرّوائي **محمّد حيدار** الجانب التّاريخي لفترة الحرب العالميّة الثّانية أثناء حقبة الاستعمار الفرنسي للجزائر في روايته *"ما وراء الخطّ الآخر"* وعبّر من منظوره التّخييلي عن قلقه وخوفه على شباب وطنه من آفة الهجرة الشّرعيّة والغير شرعيّة إلى البلدان الأوروبيّة بصورة متزايدة، بدليل عتبتها الدّالّة بجلاء عن غرض النّصح والإرشاد، ومتنها الحكائي المتمحور حول شخصيّة **بوداود** المغترب بين الوطن واللّاوطن.

– القلق ظاهرة العصر وداؤه العقيم، ولا يمكن بأيّ حال من الأحوال حصره أو التّخلّص من هواجسه، فبقدر ما هو حالة طبيعيّة في حياة الفرد ودافع نحو الاستجابة الإيجابيّة، بقدر ما هو انفعال مرضي ارتفعت حدّته مع واقع هذا العصر.

قائمة المصادر والمراجع

– المصادر:

- محمّد حيدار، ***ما وراء الخط الآخر***، المثقّف للنّشر والتّوزيع ، الجزائر، ط(1)، 2018م.

– المعاجم العربيّة:

- ابن منظور، ***لسان العرب***، دار المعارف، القاهرة، 1981م.

- مجدي وهبة وكامل المهندس، ***معجم المصطلحات العربيّة في اللّغة والأدب*** ، مكتبة لبنان، بيروت، ط(2)، 1984م.

- محمّد التّونجي، ***المعجم المفصّل في الأدب*** ، دار الكتب العلميّة، بيروت، ج (1) ،ط(2)، 1999م.

- فيروز أبادي، ***المعجم الوسيط***، مجمّع اللّغة العربيّة، القاهرة، ط(3)، 1965م. .

– المراجع:

- إبراهيم السّعافين وخليل الشّيخ، ***مناهج النّقد الأدبي الحديثّ***، الشّركة العربيّة المتّحدة للتّسويق والتّوريدات، القاهرة، ط(2)، 2013م.

- الأزرق بن علّو ، ***كيف تتغلّب على القلق وتنعم بالحياة*** ، دار قباء للطّباعة والنّشر والتّوزيع، القاهرة ، 2003م.

- أحمد شريبط أحمد، ***الفنّ القصصي في الأدب الجزائري*** ، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، 1998م.

- إليزابيت غافوغالو ، مناهج ***النّقد الأدبي*** ، تر: يونس لشهب، عالم الكتب الحديث للنّشر والتّوزيع، الأردن، ط(1)، 2013م.

- أمل مبروك، ***مشكلة الإنسان في الفكر المعاصر***، دار قباء للطّباعة والنّشر والتّوزيع، القاهرة، 2004م.

- أنور عبد الحميد الموسى، ***علم النّفس الأدبي***، دار النّهضة العربيّة، بيروت، ط(1)، 2011م.

- أسعد شريف ا لإمارة، ***جدل الانسان-قراءات نفسيّ إ جتماعيّة***، الدّار المنهجيّة للنّشر والتّوزيع، عمّان، ط(1) ، 2016م.

- بشير خلف، ***الفنون في حياتنا***، شركة دار الهدى للطّباعة والنّشر والتّوزيع، ط(1)، 2009م.
- جان بلامان نويل ، ***التّحليل النّفسي والأدب*** ، تع: د.عبد الوهّاب ترّو، منشورات عويدات، بيروت، ط(2)، 1995م.
- جورج عبد النّور، ***المعجم الأدبي***، دار العلم للملايين، بيروت، ط (1)، 1979م.
- جوليان روثر، ***علم النّفس الإكلينيكي***، تر: د.عطيّة محمود هنّا، تع: د.محمّد عثمان نجاتي، دار الشّروق، ط(2)، 1984م.
- ديل كارينجي، ***دع القلق وابدأ الحياة*** ، تر: محمّد فكري أنور، عربيّة للطّباعة والنّشر، ط (2)، 1999م.
- هارون توفيق الرّشيدي ، ***سيكولوجيّة الإبداع والمواهب الخاصّة*** ، توزيع المكتبات الكبرى بالقاهرة، 2003م.
- وابل نعمة، ***الإغتراب عند كارل ماركس –دراسة تحليليّة نقديّة***، مؤسّسة كنوز الحكمة للنّشر والتّوزيع، 2013م.
- حميد لحمداني ، ***بنية النّص السّردي من منظور النّقد الأدبي*** ، المركز الثّقافي العربي للطّباعة والنّشر والتّوزيع، بيروت، ط(1)، 1991م.
- حفناوي بعلي، ***تحوّلات الخطاب الرّوائي الجزائري –آفاق التّجديد ومتاهات التّجريب*** ، دار اليازوري العلميّة للنّشر والتّوزيع، عمّان، ط(2)، 2015م.
- طارق كمال، ***سيكولوجيّة الموهبة والإبداع***، مؤسّسة شباب الجامعة، القاهرة، 2007م.
- طارق كمال، ***التّفكير الإبداعي والإبتكار***، مؤسّسة شباب الجامعة، القاهرة، 2016م.
- طه عبد العظيم حسين، ***العلاج النّفسي المعرفي مفاهيم وتطبيقات***، دار الوفاء لدنيا الطّباعة والنّشر، جمهوريّة مصر العربيّة، ط(1) ، 2007م.
- طيبي بن علي، ***العالم العربي والألفيّة الثّالثة***، دار الغرب للنّشر والتّوزيع، الجزائر، ط 2002م.
- كمال بكداش ، ***نظريّات في علم النّفس (الفرويديّة –السّلوكيّة–الجشطاليتية)***، المؤسّسة الجامعيّة للدّراسات والنّشر والتّوزيع، بيروت، ط(1) ، 1986م.
- حفناوي بعلي، ***تحوّلات الخطاب الرّوائي الجزائري –آفاق التّجديد ومتاهات التّجريب*** ، دار اليازوري العلميّة للنّشر والتّوزيع، عمّان، ط(2)، 2015م.

- محمّد إبراهيم عيد، ***الهويّة والقلق والإبداع***، دار القاهرة، جمهوريّة مصر العربيّة المتّحدة، ط(1)، 2002م.
- محمّد فضيل شناوة ، ***القلق في أداء الممثّل المسرحي*** ، دار الرّضوان للنّشر والتّوزيع، عمّان، ط(1)، 2014م.
- محمّد القاضي، ***الرّواية والتّاريخ –دراسات في التّخييل المرجعي***، دار المعرفة للنّشر، ط (1)، 2008م.
- مصطفى سويف، ***الأسس النّفسيّة للإبداع الفنّي في الشّعر خاصّة*** ، دار المعارف، القاهرة ، ط(4)، 1981م.
- مصطفى تواتي، ***دراسة في روايات نجيب محفوظ الذّهبيّة***، دار الفرابي للنّشر، 2007م.
- نعيم عبد الوهّاب شلبي ، ***الضّغوط الحياتيّة المعاصرة (والتّعامل مع المشكلات الفردية والأسريّة من منظور إداري إجتماعي)***، المكتبة العصريّة للنّشر والتّوزيع، القاهرة، ط، 2011م.
- سيجموند فرويد، **الهذيان والأحلام**، تر: جورج طرابيشي، دار الطّليعة، بيروت، 1978م.
- سناء محمّد سليمان، ***مشكلة الخوف عند الأطفال***، عالم الكتب، القاهرة، ط(1)، 2004م.
- عبد المالك مرتاض، ***في نظريّة الرّواية***، عالم المعرفة، الكويت، 1998م.
- عبد السّلام المسدي، ***الأسلوبيّة والأسلوب***، الدّار العربيّة، ط(3)، 1984م.
- عبد السّتّار ابراهيم، ***الإنسان وعلم النّفس***، عالم المعرفة، الكويت ، 1985م.
- عبد العزيز ضويو، ***التّجريب في الرّواية العربيّة المعاصرة –دراسة تحليليّة لنصوص روائيّة حديثة***، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط(1)، 2014م.
- عبد القادر رابحي، ***إيديولوجيّة الرّواية الكسر التّاريخي***، الوطن اليوم، الجزائر، 2016.
- عبد الرّحمن خليفة ، ***إيديولوجيّة الصّراع السّياسي (دراسة في نظريّة القوّة)*** ، دار المعرفة الجامعيّة، القاهرة، 1999م.
- عزّ الدّين اسماعيل ، ***التّفسير النّفسي للأدب***، دار غريب للطّباعة والنّشر والتّوزيع، القاهرة ، ط(4).

- عزيز نعمان ، ***رواية ما بعد الحداثة -دراسة في نصّ"سيم رغ"لمحمّد ديب*** ، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط(1)، 2013م.

- علي سليمان ، ***علم النّفس الارشادي والعلاج النّفسي*** ، مركز إبداع للتّدريب والتّطوير، القاهرة، 2010م.

- علي عبد الرّحيم صالح ، ***علم النّفس الوراثي*** ، دار الصّفاء للنّشر والتّوزيع، عمّان، ط (1)، 2013م.

- علي عبد الرّحيم صالح ونغم هادي حسين، ***الأسس الوراثيّة والعصبيّة للسّلوك الإنساني***، دار الصّفاء للنّشر والتّوزيع، ط(1) ، 2013م.

- علي عسكر، ***ضغوط الحياة وأساليب مواجهتها (الصّحة النّفسيّة والبدنيّة في عصر التّوتر والقلق)***، دار الكتاب الحديث، الكويت، ط(2)، 2000م.

- فيصل محمّد خير الزرّاد، ***العلاج النّفسي السّلوكي لحالات القلق والتّوتّر النّفسي والوسواس القهري بطريقة*** **الكفّ بالنّقيض**، دار العلم للملايين، لبنان، ط(1)، 2005م.

- فتحي عبد الرّحمن جروان، ***الإبداع: مفهومه- معاييره- نظريّاته- قياسه- تدريبه- مراحل*** **العمليّة الإبداعيّة**، دار الفكر ناشرون وموزّعون، عمّان، ط(2)، 2009م.

- قدور حنفي ، ***العنف بين سلطة الدّولة والمجتمع*** ، مكتبة الأسرة، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، القاهرة، 2012م.

- رياض نايل العاسمي ، **علم *الأمراض النّفسيّة*** ، دار الإعصار العلمي للنّشر والتّوزيع، عمّان ، ط(1) ، 2016م.

- شايف عكاشة ، ***اتّجاهات النّقد المعاصر في مصر*** ، ديوان المطبوعات الجامعي، الجزائر، 1985م.

- شاكر عبد الحميد، ***علم نفس الابداع*** ، دار غريب للطّباعة والنّشر والتّوزيع، القاهرة.

- شتاين برج، ***القياس النفسي والابداع الأدبي***، تر: المركز الثّقافي للتّعريب والتّرجمة، دار الكتاب الحديث، القاهرة ، 2009م.

- غاستون باشلار، ***جماليّات المكان*** ، تر: غالب هالسا، المؤسّس الجامعيّة للدّراسة والنّشر والتّوزيع، بيروت، ط(2)، 1984م.

– الأطروحات الجامعيّة:

– منال بن قسيمة، ***المناهج النّقديّة الأدبيّة –قراءة في كتاب الفكر النّقدي الأدبي المعاصر لحميد لحمداني،*** مذكّرة لنيل شهادة الماستر أكاديميّ قسم اللّغة والأدب العربي، كلّيّة الأدب واللّغات، المسيلة، 2016-2017م.

– علاء علي حجازي ، ***القلق الاجتماعي وعلاقته بالأفكار اللّاعقلانية لدى طلبة المرحلة الإعداديّة بالمدارس الحكومة في محافظات غزّة*** ، رسالة مقدّمة استكمالا لمتطلّبات الحصول على درجة الماجستير علم نفس-إرشاد نفسي، قسم علم النّفس، كليّة التّربية، الجامعة الإسلاميّة، غزّة، فلسطين، 2013م.

– العلمي مسعودي، **الفضاء المتخيّل والتّاريخ في رواية كتاب الأمير**، مذكّرة من متطلّبات شهادة الماجستير في الأدب الجزائري المعاصر، قسم واللّغة العربيّة، كلّيّة الآداب واللّغات، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، 2009-2010م.

– غمري جميلة أمينة، **تجليّات المذهب الوجودي في رواية"يوم رائع للموت"لسمير قسيمي** ، مذكّرة مقّدمة لنيل شهادة الماستر في الأدب واللّغة العربيّة، قسم النّقد واللّغة العربيّة، كلّيّة الآداب واللّغات، جامعة محمّد خيضر، بسكرة، 2015-2016م.

– تونس فقيري، ***علاقة سلوك النّمط (أ) بقلق الموت لدى عيّنة من النّساء المجهضات*** ، مذكّرة مقدّمة لنيل شهادة الماجستير في علم النّفس العيادي، قسم علم النّفس وعلوم التّربية، كليّة العلوم الإنسانية والإجتماعيّة، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، 2015/2014م.

– الدّراسات والمجلّات الأدبيّة والعلميّة:

– بشير معمرية، ***القلق الاجتماعي: المواقف المثيرة، نسب الانتشار، الفروق الفرديّة بين الجنسين وبين مراحل عمريّة***، قسم علم النّفس، جامعة الحاج لخضر، باتنة، أبحاث ومقالات، مجلّة شبكة العلوم النّفسية العربيّة، العدد 21-22، 2009م.

– يمان شما ، ***القلق الاجتماعي وعلاقته بتقدير الذّات – دراسة ميدانيّة على تلاميذ الحلقة الأولى من التّعليم الأساسي في مدينة حمص*** ، مجلّة جامعة البحث، المجلّد السّابع والثّلاثون ، العدد السّادس، 2015م.

- مجدي محمدي بايزيدي، الحريّة ***الوجوديّة في الرّواية العربيّة المعاصرة –دراسة في "أصابعنا الّتي تحترق" لسهيل إدريس***، إضاءات نقديّة فصليّة محكمة، السّنة الخامسة، العدد التّاسع عشر، خريف أيلول 2015م.

– المواقع الإلكترونيّة:

- جلال عزيز فرمان آل محمّد ، ***النّظريات الّتي فسّرت الإبداع*** ، كليّة التّربية الأساسيّة، شبكة جامعة بابل، 16 أكتوبر 2012م، 08:44:13 .

www.uobobylon.edu.iq

– ويكيبيديا (الوسوعة الحرّة)، اضطراب قلق الإنفصال، 25 ماي2019م، 23:29

https://ar.m.wikipedia.org/wiki/

- عبد المالك خلف التّميميّ، ***صراع الإيديولوجيّات في العالم العربي***، البيان، 26 مارس 2007م، العشاء 20:43

https:// www.albayan.ae.

- صالح السويفان، إضاءات: ***الإبداع الأدبي والانسان***، 28 ماي 2017م، 12:00.

https://www.alraimedia.com -

– راضية أيت بخداش، ***ستّة أمراض جسميّة تسبّبها آلام الفراق***، البيان، 03 فبراير 2015م، الفجر04:01

https://www.albayan.ae/five-senses

ملاحق

ملحق 1:

نبذة عن حياة الكاتب

محمّد حيدار *روائي وقاصّ جزائري من مواليد الخامس عشر من فبراير ألف وتسعمائة واثنان وخمسون (1952م) ببلدة "**عسلة**" ولاية **النّعامة**، مقيم **بسعيدة**، ذو مستوى ثقافي جامعي، متقاعد من قطاع الثّقافة، يعود ارتباطه بعالم الكتابة إلى أواخر ستّينات القرن الماضي، حيث نشر عدّة مقالات ذات طابع اجتماعي وثقافي وأحيانا سياسي، وكذا في النّقد الأدبي، من مؤلّفاته:*

في مجال الشّعر:

بكائيّات عازلة للصّوت (ديوان شعر).

شاهد النّحيب.

أوشال الحنين (ديوان في الشّعر الشّعبي).

في مجال القصّة:

خلف الأشعّة.. مجموعة قصصيّة أولى.

هندسة الإغواء.. مجموعة قصصيّة ثانية..

في عالم الرّواية:

الأنفاس الأخيرة.

الرّحيل إلى أروى (رواية تاريخيّة حول الفترة الرّستميّة).

دموع النّغم (رواية تاريخيّة حول الثّورة التّحريرية الجزائريّة).

في وداع شيلة أميرة بجاية الحمّادية (رواية حول الفترة الحماديّة في بالجزائر)

تحت شلّال تيفريت (تسبح في مواكب رومانتيقية الشّلال وكهوفه السّبعة).

سوفونيسب (الفاتنة القرطاجية الفينيقيّة زوجة الملك **سيفاقتس**).

في الدّراسات الأدبية:

النّص الأدبي بين الإبداع ومنطوق التّاريخ.

الرّواية والتّأريخ.. الخصوصيّة والمشترك.

الطّفل في الثّورة التّحريرية (روايات الكاتب أنموذجا).

الرّواية التّاريخية ملامح تجربة ذاتيّة.

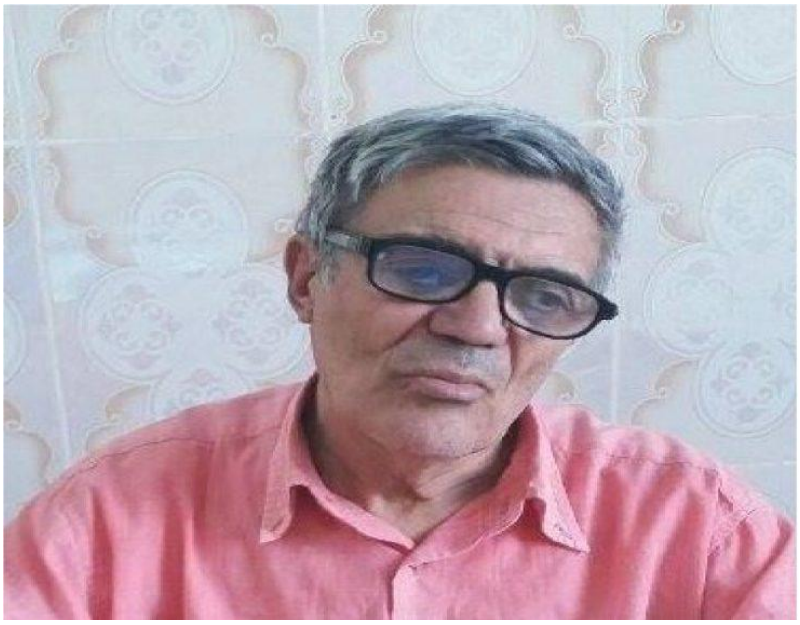
في التّاريخ:

الإفريقي صانع ملحمة فزوز.. رجال وجبال.

ملحق2:

مع (كتابات) .. "محمّد حيدار" : صار النّقد سقيماً في مادتّه.. طلسميّاً في شكله!!

الاثنين 01 كانون ثاني/يناير 2018



حاورته: *سماح عادل*

كتابات: ***كيف بدأ شغفك بالكتابة .. وكيف نما ؟***

كان ذلك في أواخر ستّينيات القرن الماضي أثناء سنّ المراهقة، الّتي تحدث في الوجدان أشياء مستجدّة تجد لذة في البوح، ولأنّ الحياة كانت حياة ريفيّة تطوقها التّقاليد والأعراف وإستحالة البوح الصّريح، كان لابدّ من طريقة غير عادية للتّفريغ، فكانت الكتابة والتعلّق بها منذ الصغّر رغم أنّها جاءت أوّلاً في شكل لمحات (تعاليق قصيرة)، حول الواقع الاجتماعي والثّقافي، زاد في أهميّة هذه المحاولات عندي أنّها كانت تجد إستجابة لنشرها في صحف ذلك الزّمان ***كالمجاهد الأسبوعي*** و***الشّباب*** وأحياناً جريدة *الشّعب* وملحقها ***الشّعب الثقافي***؛ ربّما من باب التّشجيع أو من باب الإهتمام بالمناطق النّائية، إلى أن رست رحلتي عند مجلّة ***أمال***، الّتي كانت تصدرها وزارة الثّقافة، وهي

مجلّة صاحبة فضل على مختلف الوجوه الّتي عرفتها السّاحة الأدبيّة إبّان عهد السّبعينيات. ففيها نشرت بعض إبداعاتي القصصّية ومحاولاتي الشّعريّة إلى أن بلغت مرحلة الطّبع.

فكان أوّل مؤلّف مطبوع هو مجموعتي القصصيّة الأولى(***خلف الأشعّة)*** عام 1983م، وهنا بدأت أقترب من عالم الرّواية كتابة، رغم أنّ علاقتي بالرّواية قراءة كانت قد توطّدت، خاصّة مع روايات **جرجي زيدان** (***روايات تاريخ الإسلام)***، وروايات الرّوائي المصري الإنساني الكبير الراحل **محمّد عبدالحليم عبد الله**، الّذي كنت ولا أزال من المعجبين به، في روايات مثل(***لقيطة)*** و(***شجرة اللّبلاب)*** وغيرهما، وقد بلغ إعجابي به أن كتبت له إهداء روايتي (***دموع النّغم)***، رغم أنّه كان قد رحل –رحمه الله. فضلاً عن **نجيب محفوظ** والجزائريين **الطّاهر وطّار** و**عبدالحميد بن هدّوقة** و**المسعدي التّونسي** و**الرّبيعي العراقي**، وكتاب (***مغاربة وفلسطينيّين)***؛ **كغسّان كنفاني** (***رجال تحت الشّمس)*** من أروع ما كتب، و**إميل حبيبي** و**جبرا إبراهيم جبرا** ولبنانيّين، بالإضافة إلى كتّاب عالميّين قرأت لهم في فترات لاحقة؛ **مخائيل شولوكوف** و**فولكنر** و**هيمينغواي** وغيرهم.

كتابات: تتّصف بالإنتاج الغزير في مجال القصّة والرّواية والشّعر والدّراسات النقدية .. عن ماذا يكشف ذلك ؟

كانت صلتي الأولى بالكتابة الأدبيّة إنطلاقاً من الشّعر الشّعبي، الّذي جمعت من حصيلة ما أمتلك منه، ديواناً أوّل عنونته بـ(***أوشال الحنين)***. ثمّ كان تركيزي على القصّة القصيرة، حيث صدرت لي منها مجموعتان هما (***خلف الأشعّة)*** 1983م، و(***هندسة الإغواء)*** 2013م، وما يزال لكتابة القصّة حيّز هامّ في إهتمامي رغم تغلّب الرّواية.. أمّا الشّعر الرّسمي أو الفصيح فقد مارسته دائماً كهواية،

بحيث أنتج منه قطعاً أو قصائد تقاطع كتاباتي الرّوائية والقصصيّة بين الحين والآخر، والواقع أنّ ثروتي من هذا الشّعر أخذت تعرف طابع التّراث الشّخصي أي أنّها ارتبطت بفترات سابقة من حياتي عكس الحاضر، وعلى أيّ حال فقد جمعت ما كان في مكتبتي المنزليّة مبعثراً من أشعار وصنّفتها في مجموعتين شعريّتين، هما (*بكائيات عازلة للصوت*)، (***ديوان البكائيات***)، و(*شواهد النّحيب*)، وعلى قلّة ما عالجته في مجال الدّراسة الأدبيّة (لم أجمعه في مؤلّف)، والتّاريخ صدر لي منه كتاب (***الإفريقي صانع ملحمة فزوز.. ورجال وجبال..***

رغم هذا النّزوع إلى الدّراسة والتّاريخ أحياناً فقد إنصرف إهتمامي بشكل أكبر وأوسع إلى الرّواية، حيث يعود ظهور أولى رواياتي، (***الأنفاس الأخيرة***)، إلى عام 1985م، وآخرها (***دموع النّغم***) إلى سنة 2007م، وبينهما صدرت رواية تاريخية هي (***الرّحيل إلى أروى***)، بينما يوجد لي تحت الطّبع أكثر من رواية طالت رحلتها، نظراً لظروف هذا الطّبع، ومع ذلك لا أعتقد أنّ إنتاجي غزير بل هو تعدّد إهتمامات ولا أقول تعدّد مواهب كما ولا أدعي موسوعية.

كتاباتّ: في مجموعتك القصصيّة (هندسة الإغواء) هل هناك طريقة جديدة في السّرد ؟

قد تكون، لكن لست أنا من يكتشفها أو يبشر بها حتّى، فهذا أمر موَكّل إلى نقّاد وإلى دارسين، لو وجدوا، فهم من يتلمّس أية طريقة سرديّة في مجموعتي القصصيّة (***هندسة الإغواء***)، لكنّي أقول ما دمنا نتعامل مع التّجريب، فقد يبدو لقارئ ما ذلك، سيما وأنّني، وهذا ما اكتشفته لاحقا، كنت أميل في هذه المجموعة إلى نوع من الانسيابيّة إذا صحّ القول الّتي لم يقلّل من خطورتها على حجم القصّة كقصّة قصيرة إلّا تكثيف اللّغة والترّميز غالبا، ثمّ هناك التّحرر من أثقال هذه القصص بروتينيات الحبكة والمفاجأة التّقليديّة. ولعلّ هذا ما بدا كطريقة سرديّة خاصّة، ضف إلى ذلك المقدّمة الّتي كتبتها لهذه المجموعة وتطرّقت فيها إلى نوع من الفصل بين الحكي والقصّ وهو استنتاج بدا لي كما لو أنّه غير مسبوق.وبالمناسبة فأنا أرفض أن يتولّى غيري تقديم أعمالي بل أفضل أن يكتب عنها بعد ما تصدر.

كتابات: ***في مجموعتك القصصيّة (هندسة الإغواء) هناك تأثّر واضح بالتّراث.. ما أهميّة التّراث بالنّسبة لك ؟***

كلّ كتاباتي متأثّرة بالتّراث فأنا إنسان كثير الالتفات إلى الوراء، ولذلك لا أخطو إلى الأمام إلّا مصطحبا مصباحا من الماضي، فالماضي هو الّذي يحتكر نماذجنا الوضّاءة سواء في الدّين أو في الحضارة أو في الشّعر أو في غيرها.. فباستثناء رواية أو روايتين، كلّ رواياتي روايات تاريخيّة لأنّني وضعت مشروعا أنتجت منه بضع روايات، ارتبطت بمراحل معيّنة من تاريخ الجزائر مثلا، مثل رواية (***الرّحيل إلى أروى***) الّتي تناولت الفترة الرستميّة بالجزائر، ورواية (***في وداع شبلة.. أميرة بجاية الحمّادية***) الّتي تتناول (روائيّا) فترة الدّولة الحمّادية بالجزائر، ثم رواية (***دموع النّغم***) الّتي تتحدّث عن ثورة التّحرير الجزائريّة، ورواية (***ما وراء الخطّ الآخر***) وتناولت زاوية أو أكثر من زوايا الحرب العالميّة الثّانية. في حين جاءت رواية (***تحت شّلال تيفريت***) لتنقلنا إلى فترة ما قبل التّاريخ في هذا المكان الأثريّ المعروف مكان **تيفريت،** ونزعة الارتباط بالتّراث هاته لم تخل منها قصصي أيضا لاسيما تلك الّتي تضمّنتها مجموعة (**هندسة الإغواء**).

كتابات: ***هل اختلف حال الثّقافة في الجزائر في الوقت الحالي .. ولما ؟***

نحن نعرف الظّروف الّتي مرّت بها الجزائر إبّان التّسعينيات وهذا يكفي كأساس لإجراء أيّ مقارنة، لكن وحتّى لا أتوغّل في الحديث عن فنون الثّقافة كلّها لأنّه سيبعدني عن محور الأدب وانطلاقا من ملاحظاتي الخاصّة، فإن هناك شبه إغراق للسّاحة بالرّواية على الخصوص، فضلا عن باقي فنون الأدب ورغم تحفّظ البعض إزاء هذه الظّاهرة فأنا كتبت مرّة أنّه علينا أن نتيح المجال لهذا التّراكم الكمّي، لأنّه وحده من سينتقل بنا إلى الكيف إلى النّوع إلى خلق النّخبة، لأنّ النوّع لا يأتي من خارج الكمّ في كلّ شيء. والجديد في هذه الزّحمة الرّوائية هو كثرة الوجوه النّسائية وهذا لاحظته على راهن الرّواية في دول عربيّة أخرى، فهل إنّ المرأة تفطّنت إلى أنّها احتلّت كلّ مجالات الحياة وأغفلت مجال الرّواية فاستغلّه الرّجل لوحده أو يكاد؟ نتمنّى أن تقتطف أحد هذه الأقلام جائزة ***نوبل*** يوما ما، فقد تأتي النّساء بما تعجز عنه الرّجال. مع إن **نجيب محفوظ** كان سبّاقا إلى ذلك

.

كتابات: ***ما رأيك في النّقد في الجزائر والنّقد العربي عموما ؟***

رغم أهميّة النّقد بالنّسبة لكلّ حركة أدبيّة إلّا أنذه أصبح يسيطر عليه حقلان، يجب أن يضافا رسميّا إلى مصطلحاته ومفاهيمه، وهما نقد جامعي مغلق شبه إداري مرتبط بالرّسائل المقرّرة، ونقد اخوانيّات أو نقد "الشّلة"كما تقولون في مصر، فحين اختفى الولاء الأيديولوجي في النّقد باختفاء هيمنة الأيديولوجيا اعتقدنا أنّ نقدا فنيّا جماليّا محايدا سيعمّ لكن الّذي حلّ محلّ ما كان سائدا هو هذان(النّقدان)، ونتيجة لهذه العوامل وغيرها صار النّقد سقيما حتّى في مادّته، طلسميّا في شكله مع استثناءات نادرة طبعا ولذلك أصبح الكتّاب لايعولون عليه، فهم يكتبون للتاّريخ أي لمدى غير منظور أو لنقّاد ما يزالون في رحم الغيب، ذلك لأنّ (النّقد) الحالي لا يعجب به إلّا من يمارسونه.. النّقد الرّاهن استأثرت به الرّسائل الجامعّية على ضحالة محتويات معظمها وهي رسائل حتّى في حال جودة قلة منها لا يستفيد منها أحد لأنّها لا تعرف طريقها إلى النّشر. بصراحة الأدب لولا شبكات التّواصل الاجتماعي كان سيعيش عزلة عن المجتمع وربمّا لا يختلف واقع النّقد عندنا كثيرا عنه في الوطن العربي، ولو أنّ المامنا بوضعيّته هناك قليل نظرا للقطريّة (الصّارمة) الّتي يعرفها ترويج الكتاب بين البلدان العربيّة، لقد مضى زمن كنّا نعرف فيه بصورة فوريّة مستجّدات كبار كتّاب المشرق.

كتابات: **في رأيك هل يصل الأدب الجزائري إلى باقي البلدان العربيّة أم هناك قلةّ في التوّاجد .. ولما؟**

تحدّثت أنفا عن القطريّة الصّارمة بين الدّول العربيّة الّتي ربّما ازدادت صرامة كلّما تعلّق الأمر بالكتاب، ولا ندري أين دور المنّظمة العربيّة للثّقافة والتّربية والعلوم، اعتقد هذا هو اسمها، واتّحادات الكتّاب في الوطن العربي واتّحاد النّاشرين في تقوية الارتباط في هذا المجال؟. فعلاقة الكتاب الجزائري بالقارئ العربي والمغاربي على حدّ سواء حسب معرفتي المتواضعة مقتصرة على الصّالونات العربيّة للكتاب مثل: معرض القاهرة.. معرض الإمارات العربيّة.. معرض الدّار البيضاء.. وربّما غيرها، والعكس بالنّسبة لمعرض الجزائر الّذي يصبح فيه بلدنا بوابّة للكتاب القادم من كلّ الأنحاء..

ثمّ هناك جانب أعتقد أنّه مستجدّ وهو توجّه الكتّاب الجزائريين إلى النّشر بالمشرق العربي، مصر ولبنان والأردن والخليج العربي، وهذا التّوجه أخذ يتّسع ويتقوّى حتّى أن بعض دور النّشر الجزائريّة أصبحت تقيم شراكة مع دور مشرقيّة، وهذه الخطوات لها نتائج جدّ إيجابيّة لاسيما من ناحيتين: الأولى: كسر الاحتكار الّذي ساد طيلة عقود متمثّلا في تعامل الكتّاب الجزائريّين مع الغرب (فرنسا أساسا) نشرا ونقدا وترويجا...إلخ.. وتلك ظاهرة أبقت الكتاب الجزائري المكتوب بالعربيّة رهين جدران مكتبات الوطن أو خارج دورة الكتاب العالمي.

والثّانية: توسيع مساحة تداول الكتاب الجزائري غربا وشرقا سيما وأنّ مسألة ما يشبه القطيعة غير المتعمّدة بين المشرق والمغرب العربيّين في مجال الكتاب كانت قد اكتسبت طابع الظّاهرة المزمنة ونتمنّى لتقوية هذا التّلاحم أن يبادر الكتّاب المشارقة إلى التّوجه نحو البلاد المغاربيّة توجّها مماثلا لاسيما الانفتاح على الشّراكة مع دور النّشر الجزائريّة.

كتابات: ***ما رأيك في الكتّاب الجزائريّين الّذين يكتبون باللّغة الفرنسيّة ؟***

الكتابة الأدبيّة باللّغة الفرنسيّة ليست وليدة اليوم في الجزائر فهي ذات امتداد يعود إلى عهد طليعة من الكتّاب المعترف بمكانتهم حتّى عالميّا **كمحمّد ديب** و**مولود فرعون** و**كاتب ياسين** و**أسيا جبّار** وغيرهم، هؤلاء أسّسوا لمدرسة أدبيّة جزائريّة لكنّها تعبّر باللّغة الفرنسيّة كلغة متاحة يومها، والّذين يواصلون الكتابة بهذه اللّغة اليوم يجدون في هؤلاء سندا، لا أقول تاريخيّا و لا فنيّاً، بل في تلك المنهجيّة الّتي لا تتخلّى عن المادّة الجزائريّة –إن صحّ التعبير– ابتداء بأسماء الشّخوص في النّص وانتهاء

بأوضاعهم الّتي لم تكن بأيّ حال أوضاعا فرنسيّة.. هذا تخريجي على كلّ حال كقارئ لهذه الأدب من خلال التّرجمة فقط.

كتابات: هل واجهتك صعوبات في طريقك ككاتب ؟

الصّعوبات لم أواجهها لأنّني فلان بل واجهت ما واجهه منها كلّ كتّاب جيلي والكتّاب الّذين أتوا بعدهم، صحيح أنّ طبيعة الصّعوبات تختلف باختلاف الكتّاب لكن ظلّ القاسم المشترك ممثّلا في النّشر والتّوزيع وغياب النّقد أو قلّ نسبيّته. وإذا كان المحور الأوّل محور النّشر قد وجد شبه متنفّس بإنشاء دور نشر خاصّة رغم ما يقال في هذا الشّأن فإنّ مسألة التّوزيع استعصت عن كلّ حلحلة حتّى يومنا هذا. والآمال لا تزال معلّقة على وزير الثّقافة الأستاذ **عزّ الدّين ميهوبي** الّذي هو كاتب وشرب من نفس الكأس الّتي مانزال نتجرّعها نحن ككتّاب. ثم لا ننس الانتقائيّة الّتي يمارسها الإعلام في هذا المجال ومن أسبابها أنّنا لم نؤسّس لإعلام أدبيّ ذي تقاليد راسخة، بحيث اختفت كلّ التّباشير الّتي ظهرت في عهد السّبعينيّات و الثّمانينيّات وساد الإعلام الإخباري وحده، فانحسر الأدب في شبكات التّواصل الاجتماعي كما أسلفت من جهة، وصار أدب الجامعات شبيها بالحمّام الّذي تقتصر حرارته على جدرانه الدّاخلية وحدها من جهة أخرى، لن يحتضن الإعلام هذا الأدب إلّا حين يتمكّن أدباء من إنشاء صحف وقنوات خاصّة بهم فرادى أو جماعات فالأديب حتّى إن لم يعجبه أديب آخر فقد يعجبه نصّ هذا الأخير.

كتابات: من هم الكتّاب الّذين تأثرت بهم والّذين تفضّلهم ؟

الإعجاب بكلّ شيء يتراجع –في رأيي– نتيجة أمرين: طول التّجربة وكبر السّن، لأنّ هذين الأمرين يضعان أمام الإنسان العديد من الخيارات المتاحة.. وإن كان هناك من يمتازون بقيم تفرض نفسها على المتلقّي، ربّما طوال حياته، فأنت حين تذكر الدّكتور **طه حسين** والأستاذ **مصطفى صادق الرّافعي** تبرز أمامك قيم الشّجاعة الأدبيّة، وحين تذكر **العقّاد** تجلّت العصاميّة في أروع صورها، وإن ذكرت **جبران** تجلّت لك القيمة المطلقة في الحبّ وفي العدل وفي غيرهما، وإن ذكرت **الشّابي** و**شوقي** و**مفدي زكرياء** أدركت معنى الفداء والحريّة، وإن أردت أدب الورع تبادر إلى ذهنك

الأمير عبد القادر، وهكذا فالإعجاب في نظري يتجاوز الإفادة من أساليب الكتابة على أهمّيتها طبعا إلى إعلاء شأن القيم الخالدة..

نحن قرأنا لأولئك في زمن كانت أذهاننا متفتّحة على الإعجاب بتجارب الآخرين أما اليوم فنقرأ ما يساعدنا على فهم إشكاليّات النّص الأدبي الرّوائي على الخصوص الّتي تطرحها توثّباته العالميّة نقرأ **لـ ميشال بوتور** وبعض معاصريه ولـ **كازو ايشيجورو** صاحب آخر جوائز **نوبل**، فضلا عن بعض الكتّاب العرب.

ملحق 3:

~ حكم وأقوال مأثورة ~

~ عن الانفعال~

~ سير روجر لاسترونج (SIR ROGER L'ESTRANGE):

من الانفعالات ما هو مثل الماء والنّار، فهي خادم أمين وسيّد مستبدّ.

~ والتر راليث (SIR WALTER RALEIGH)

أفضل ما تشبه به الانفعالات، الفياضانات والجداول، ما كان منها سطحيّا يُحدث ضجّة، وما كان عميقا يظلّ هادئا.

~ فاليري (VALERY):

من سوء الحظّ الإنسان أنّه لا يملك عضوا مثل جفن العين أو جهازا مثل الفرامل، ليغطّي تفكيره وانفعاله، أو يوقفهما عندما يرغب في ذلك.

~ إمرسون (EMERSON):

أخبرني بما يدور في فكر المرء، أنبّئك أيّ رجل هو.

~ شامفورت (CHAMFORT):

الحكمة قد تطيل العمر، أمّا الانفعالات فتزيدها لذّة وعمقا.

~ إذا كنت تطير فرحا عندما تنجح، ويستولي عليك الهمّ والقلق عندما تفشل، فقد جعلت حياتك عبدا للظّروف.

~ من النّاس من يحمل قلبه داخل عقله، ومن يحمل عقله داخل قلبه، والحكمة أن يظلّا منفصلين يعملان بانسجام وتوافق.

~عن الشّعور واللّاشعور~

~ *أوسكار ويلد (OSCAR WILD):*

بقدر ما يتعمّق المرء في تحليل سلوك النّاس تتلاشى أمامه الأسباب الّتي تحفّزه على ذلك، سواء أطال الأمر أم قصُر، يجد نفسه أمام ذلك السّرّ المخيف الّذي يُدعى طبيعة الإنسان.

~ ويليام جيمس(***WILLIAM FAMES***):

إنّ جميع ما اكتسبتُه من اتّجاهات ثقافيّة تُقنعني بأنّ عالم وعينا الحالي ليس إلّا عالما واحدا من عوالم متعدّدة تحيط بنا.

~ *إيشار وود (ISHER WOOD):*

لا يمكننا أن نتحكّم في موجات التّفكير بتحطيم العضو الّذي ينتجها، لهذا ينبغي أن نفعل شيئا أهمّ من ذلك وهو أن نتخلّى عن التّوحّد مع الذّات المدركة، وهي عمليّة تتطلّب تغيير الطّبع وتجديد الفكر.

~ *أ.آستوني (E.ESTAUNIE):*

بمجرّد أن نقترب من الإنسان، نلمس المجهول.

~عن الخوف~

~ أحمد شوقي:

إنّ الشّجاعة في القلوب كثيرة ووجدت شجعان العقول قليلا

~ إدموند بروك (EDMUND BURKE):

لا يوجد انفعال يسلب المرء بقوّة جميع قدراته على العمل والتّفكير السّليم مثل الخوف.

~ جوزيف كونراد (JOSEPH CONRAD):

بوسع الإنسان أن يحطّم كلّ شيء في نفسه، الحبّ، الكراهيّة، الإيمان، الشّكّ، ولكنّه ما دام متعلّقا بالحياة لا يستطيع أن يحطّم الخوف.

~ ميشال دي مونتاني (MICHEL DE MONTAIGNE):

من يرهب الشّقاء والآلام المتوقّعة، يعاني في الحاضر من آلام لم تحدث بعد.

~ سبينوزا (SPINOZA):

لا يوجد خوف بدون أمل، ولا أمل بدون خوف.

~ شكسبير (SHAKESPEARE):

الجبناء يموتون عدّة مرّات قبل أن يدركهم الموت.

~ ف.د.روزفلت (F.D.ROSSEVELT):

إنّ أشدّ شيء يجب أن تخاف منه هو الخوف نفسه.

~ مثل إسباني:

الحبّ والخوف لا يُأكلان بملعقة واحدة.

~ ج.ب.ريشتر (J.P.RICHTER):

الخجول يخاف قبل الخطر، والجبان أثناء الخطر، والشّجاع بعد الخطر.

~عن الصّراع النّفسي~

~ أبو الحسن بن خلف البصري:

فضول العيش أكثرها هموم وأكثر ما يضرّك ما تحبّ

إذا اتّفق القليل وفيه سلم فلا تردّ الكثير وفيه حرب

~ عبد قيس بن خفاف:

وإذا تنازع في فؤادك مرّة أمران فاعمد للأعفّ الأجمل

~ تورو (THOREAU):

الأمر الغريب في حياة الإنسان لا يكمن في طاعته لغرائزه، بل في معارضته لها، سواء اتّبع سبيل الطّاعة أو المعارضة لغرائزه، فهو يسعى جاهدا ليحيا حياة فوق طبيعيّة.

~ ف.باكون (F.BACON):

الإفراط في التّمسّك بالسّلطة أدّى سقوط الملائكة، والإفراط في طلب المعرفة تسبّب في سقوط الإنسان.

~ لا فونتان (LA FONTAINE):

هناك شيطانان يتقاسمان حياتنا حسب رغبتهما، ويطردان العقل منها...أسمّي أحدهما الحبّ والآخر الطّموح.

~ ج.لوبون (G.LE BON):

من أكثر مصادر الخطأ تكرارا أن يدّعي المرء تفسير الأعمال الّتي تمليها التّأثيرات العاطفيّة والرّوحيّة الباطنيّة، بالاعتماد على العقل وحده.

~عن القلق~

~عليّ بن أبي طالي-كرّم اللّه وجهه-:

« المصيبة واحدة، فإن جزعت كانت اثنتين »

~ المتنبّي:

لا أشرئبّ إلى ما لم يفت طعما ولا أبيت على ما فات حسرانا

~ البحتري:

أرى العقل بؤسا في المعيشة للفتى ولا عيش إلّا ما حباك به الجهل

~ ابن المعتزّ:

وحلاوة الدّنيا لجاهلها ومرارة الدّنيا لمن عقلا

~ عمر الخيّام:

لا تشغل البال بماضي الزّمان ولا بآت العيش قبل الأوان

لاتوحش النّفس بخوف الظّنون واغنم من الحاضر أمن اليقين

~ حافظ إبراهيم:

أنقِذُوا الطِّفل إنَّ في شقْوةِ الطِّفْ لِ شَقاء لنا على كلِّ حال

إن يعش بائسا ولم يطوه البؤ سُ يعشْ نكْبَة على الأجْيال

رُبّ بُؤس يُخَيِّبُ النّفس حتّى يطرحُ المرءَ في مهاوِي الضِّلال

أنقذوه فربّما كان فيه مُصلح، أومُغامر لا يُبالي

~ أبو القاسم الشّابّي:

إنّ الطّفولة حقبة شعريّة بشعورها

ودموعها، وسرورها، وطموحها وغرورها،

لم تعش في دنيا الكآبة، والتّعاسة، العذاب

فترى على أضوائها ما في الحقيقة من كذاب

~ إليا أبو ماضي:

وإذا ما أظلّ رأسك همّ قصر البحث فيه كيلا يطول

~إبراهيم عبد القادر المازني:

على قدر إحساس الرّجال شقاؤهم وللسّعد جوّ البلادة مشرب

~ هوبز (HOBBES):

لا توجد راحة الفكر الدّائمة في هذه الحياة، لأنّ الحياة نفسها تتمثّل في الحركة والتّغيير، ولا توجد حياة بدون رغبات، ولا خوف، ولا قلق، تماما كما لا توجد حياة بدون معنى.

~ شكسبير (SHAKESPEARE):

لماذا أستسلم لتلك الإيحاءات السّلبيّة ذات الصّور البشعة الّتي يقشعرّ لها بدني، وتجعل قلبي يهزّ أضلعي بقوّة، إنّ المخاوف الحالية أقلّ فتكا بالمرء من الخيالات البشعة.

~ أنطوان ريفارول (ANTOINE RIVAROLE):

يقضي الإنسان حياته معلّلا لحوادث الماضي، متبرّما بالحاضر، خائفا من المستقبل.

~حكمة:

استراح من لا عقل له.

الفهرس

مقدّمة

مدخل: علم النّفس والإبداع

1- مفهوم الإبداع عامّة 05

2- تعريف الإبداع في الدراسات الحديثة.....08

أ) في الدّراسات الغربيّة 09

ب) في الدّراسات العربيّة.....11

3- نواحي الإبداع بين العلم والفنّ 12

أ) الإبداع من النّاحية النّفسيّة 12

- نظريّة التّحليل النّفسي.....12
- النّظريّة التّرابطيّة.....15
- النّظريّة الجشطلتية.....16
- النّظريّة الوجودية.....17
- النّظريّة المعرفيّة 19
- نظريّة القياس النفسي 20

ب) الإبداع من النّاحية الفنيّة 22

ج) الإبداع من النّاحية الأدبيّة 24

د) الإبداع من النّاحية الجماليّة 26

الفصل الأول: القلق والإبداع الأدبي

1- ماهية القلق 29

أ) القلق من الجانب اللّغوي والاصطلاحي 30

ب) القلق من وجهة التّنظير النّفسي 32

ج) النّظريات المفسّرة للقلق 34

2- ظاهرة القلق وأنواعه ومسبّباته 37

أ) القلق الذّاتي : 38

– العوامل الوراثيّة 38
– الصّراع النّفسي الدّاخلي 39
– انفعال القلق 41
– الضّغوط النّفسيّة الحياتيّة 42
ب) الصّراع السّياسي 44
ج) القلق الاجتماعي 47
د) القلق الوجودي 50
– الاغتراب الوجودي 51
– قلق الموت.....52
– قلق الفقد 53
3– القلق والإبداع الفنّي الأدبي 55
أ) علم النّفس الأدبي.....55
ب) المنهج النّفسي والنّص 57
ج) القلق في النّصوص الفنيّة والأدبيّة 59
– القلق في المسرح 60
– القلق في الشّعر.....62
الفصل الثاني: القلق في رواية "ما وراء الخطّ الآخر" – محمّد حيدار
1– الرّواية الجزائريّة الجديدة 67
2– رواية "ما وراء الخطّ الآخر" 69
أ) العنوان 70
ب) الغلاف 71
ج) الموضوع.....72
3– هاجس القلق في رواية محمّد حيدار 74
أ) القلق والرّواية 74
ب) استشعار القلق من البنى السّردية 77
1) من الشّخصيّات..... 78
–الرّئيسيّة.....78

–الثّانويّة..... 88...
2) من الأحداث 91
3) من الزّمن.....94
4) من المكان 97
5) من الحوار.....99
ج) استشعار القلق من الكاتب 101
خاتمة 107
قائمة المصادر والمراجع 109
ملاحق 116
الفهرس

ملخّص البحث:

تطمح هذه الدّراسة الموسومة ب ***"القلق في الرّواية الجزائريّة المعاصرة "ما وراء الخطّ الآخر" لمحمّد حيدار – أنموذجا"*** إلى التّعرّض لظاهرة القلق النّفسيّة والانفعاليّة والّتي زادت حدّتها مع هذا العصر، حتّى أُطلق عليه "لعنة العصر" أو "عصر القلق"، وتبيّن أنّ له دوافع ومسبّبات تتعلّق بذات الفرد ومجتمعه، وعلى إثر ذلك تعدّدت أنواعه وأعراضه، وسيطر على شعور الغالبيّة من النّاس.

كما كان السّمة البارزة في الرّواية الجديدة، وخاصيّة من خصائصها التّقنية والفنّيّة الحكائيّة، لأنّها اهتمّت بالتّعبير عن الذّات الفردانيّة دون سواها.

ومن خلال رواية " ***ما وراء الخطّ الآخر***" تمّ استشعار هواجسه من شخصيّاتها وحواراتها الدّاخليّة، ومن أحداثها، زمانها ومكانها، ثمّ من الرّوائي **محمّد حيدار** نفسه بعد اكتشاف قصديّة نصّه السّردي.

الكلمات المفتاحيّة: القلق– الرّواية الجديدة –الأدب – علم النّفس.

Summary of the research:

This study marqued as **Anxiety in the algerian contemporary novel:"*Behind the Other Line*"(*ma waraa alkhat alakhar*) written by *Mohamed Haydar***, aspires to exposure to psychological and emotional anxiety.

Which has intensified with this age,so dubbed it"**The curse of the age"** or "**age of anxiety"**.

Thus it Turned out that it has motives and causes related to the individual and his community. So that it multiplied to many types and symptoms and dominated people feeling .

It was also the salient feature in modern novel that affect it with its technical and narrative characteristics because it looked at self expression .

Through,"***Behind the Other Line***" novel we sensor the writer's obsessions with her characters and internal dialogues.

her events, time and place.In addition to ***Mohamed Haydar*** him self after detecting his narrative text purpose.

Key words: anxiety, **modern novel**, **literature**, **psychology.**

Résumé de la recherch:

Cette étude intitulée Anxiété dans le roman contemporain algérien**:"*Derrière l'Autre Ligne*" (*ma waraa alkhat alakhar*)**, écrite par ***Mohamed Haydar***, aspire à être exposée à l'anxiété psychologique et émotionnelle.

Ce qui s'est intensifié avec cet âge, ainsi l'a surnommé **"la malédiction de l'âge"** ou de **"l'âge de l'anxiété"**.

Ainsi, il s'est avéré qu'il avait des motifs et des causes liées à l'individu et à sa communauté. De sorte qu'il se multiplie à de nombreux types et symptômes et domine les sentiments.

C'est aussi l'un des traits saillants du roman moderne qui l'affecte par ses caractéristiques techniques et narratives, car il s'intéresse à l'expression personnelle.

À travers le roman **"*Behind the Other Line*",** nous détectons les obsessions de l'écrivain avec ses personnages et ses dialogues internes ,ses événements, son temps et son lieu, à travers l'auteur ***Mohamed Haydar*** lui-même après avoir détecté le but de son texte narratif.

Mots clés: anxiété, roman moderne, **littérature**, **psychologie**