وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

رؤية العالم في ديوان "محطات" لنور الدين درويش

مقاربة بنيوية تكوينية

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر (ل.م.د) في اللغة والأدب العربي

تخصص: نقد حديث ومعاصر

إعداد الطالبة:

شروق قيزة

إشراف الدكتور:

يوسف عطية

أعضاء لجنة المناقشة:

الاسم واللقب	الرتبة العملية	الصفة
أمال كبير	أستاذ (ة) محاضر(ة) "أ"	عضوا رئيسا
يوسف عطية	أستاذ محاضر "ب"	مشرفا ومقررا
نوال مدّوري	أستاذ (ة) محاضر (ة) "ب"	عضوا مناقشا

السنة الجامعية: 2020/2019

« اللهم إنا نسألك إيمانا دائما

وقلبا خاشعا وعلما نافعا ونستعين

بعافيتك ونحمدك على تسهيلك

لطريقنا راجين العفو والمغفرة »

أبو ذر الغفاري

شكر وعرفان

﴿ رَبِّ أَوْزِعْنِي أَنْ أَشْكُرَ نِعْمَتَكَ الَّتِي أَنْعَمْتَ عَلَيَّ وَعَلَى وَالِدَيَّ وَأَنْ أَعْمَلَ صَالِحًا تَرْضَاهُ وَأَدْخِلْنِي بِرَحْمَتِكَ فِي عِبَادِكَ الصَّالِحِينَ ﴾ النمل (19)

– الحمد لله ذو الفضل والمنة، والصلاة والسلام على رسوله خير خلق الله وهادي الأمة.

– اللهم لك الحمد كما ينبغي لجلال وجهك وعظمتك، ولك الشكر بما أنعمت علي وعلمتني، وأنرت بصيرتي ويسرت مسيرتي.

– أتقدم بالشكر للدكتور "عطية يوسف" على تفضله وقبوله الإشراف على هذا البحث، وما قدمه لي من نصائح وإرشادات وتوجيهات، كما أتقدم بالشكر للدكتور "الشريف حبيلة والدكتور عمر زرفاوي"، وكل أساتذة كلية الأدب واللغات بجامعة تبسة، الذين لم يبخلوا علي بأي مساعدات أو استشارات، كما أتقدم بالشكر للشاعر نور الدين درويش

– أشكر كل من ساندني في هذا البحث من قريب أو بعيد.

مقدمة

إن منهج البنيوية رغم إيجابياته إلا أنه تعرض للعديد من الانتقادات من جوانب نظرية وإجرائية، وهذه النقائص والانتقادات أدت إلى ظهور منهج جديد ليسد الثغرات التي وقعت فيها البنيوية، ألا وهو "المنهج البنيوي التكويني "؛ الذي جمع بين البعد الاجتماعي والبعد اللغوي في النص الأدبي، وهذا الأخير لقي رواجا – على غرار المناهج النقدية الأخرى– في الساحة العربية، ويعود ذلك لهيمنة الإيديولوجيا الاشتراكية في البيئة العربية عموما، والتي تبنت التوجه النقدي الماركسي، الذي لا يستطيع إقصاء السياق في تطبيقاته الأدبية (نثرية، شعرية)، كما أنه (المنهج البنيوي التكويني) يقوم على مفاهيم ومنطلقات، ولعل أهمها هو مفهوم رؤية العالم، التي تبلورت بشكل واضح مع لوسيان غولدمان، والتي هي بدورها تبرز ارتباط الشاعر ببيئته الاجتماعية واهتمامه بقضايا مجتمعه. ومن بين هذه البلدان العربية، اخترنا نموذجا من الشعر الجزائري، وهو ديوان "محطات" للشاعر نور الدين درويش، والذي يتمحور موضوعه حول الحراك الجزائري. فكيف استطاع الشاعر نور الدين درويش تجسيد رؤية المجتمع الجزائري في ديوانه؟ وماهي رؤيته للعالم ضمن آليات المنهج التكويني؟.

إن الدوافع وراء إنجاز هذا البحث هي رغبتنا في دراسة نموذج جزائري، إضافة إلى أن موضوع المدونة هو الحراك عموما والذي زاد إلحاحنا على إنجازه من جهة، ومن جهة أخرى تحقيق الدقة والعلمية على النصوص الأدبية عامة والشعرية خاصة من خلال تطبيق آليات البنيوية التكوينية على النص الشعري.

إن الدراسات السابقة كان أغلبها يشتغل في النصوص الأدبية النثرية (الروايات)، باستثناء الكاتب المغربي: الطاهر لبيب، في كتابه سوسيولوجيا الغزل العربي (الشعر العذري أنموذجا). ولقد اعتمدنا في هذه الدراسة على المنهج الوصفي التحليلي في الجانب النظري، إضافة إلى ذلك المنهج البنيوي التكويني في الجانب التطبيقي.

حاولنا وضع خطة شاملة، إذ تضمنت فصلين؛ فصلا نظريا تمهيديا وفصلا ثانيا تحت عنوان رؤية العالم في ديوان "محطات" للشاعر نور الدين درويش، وتقدم هذا البحث مقدمة ممهدة للموضوع المدروس وأنهيناه بخاتمة تضمنت أهم النتائج المتوصل إليها؛ حيث الفصل الأول ينقسم إلى مبحثين: مبحث أول احتوى على أهم الإرهاصات الأولى للمنهج الغولدماني (جهود أهم المنظرين ماركس، لوكاتش، غولدمان)، وأهم المفاهيم التي استقاها غولدمان من سابقيه (الصراع الطبقي، التشيؤ،

الشمولية، الوعي الممكن...)، أما المبحث الثاني فقد تناول مفهوم البنيوية التكوينية، ومبادئها، ومنطلقاتها، وآلياتها (الفهم والتفسير، البنية الدالة، الوعي الفعلي والممكن، ورؤية العالم، والكلية والانسجام). أما الفصل الثاني التطبيقي: تم فيه تطبيق آليات البنيوية التكوينية على الديوان الشعري؛ فقمنا بالدراسة بنيويا ثم تكوينيا.

وفي النهاية الخاتمة، التي كانت حوصلة لأهم النتائج المتوصل إليها في هذا البحث، وأهمها تحديد رؤية الشاعر نور الدين درويش للعالم انطلاقا من مدونته وبيئته الاجتماعية.

وقد اعتمدنا بعض المصادر والمراجع المتخصصة في هذا المنهج (البنيوي التكويني) كتاب البنيوية التركيبية لجمال شحيد، وكتاب الرؤية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي لحميد الحميداني، وبعض كتب لوسيان غولدمان المترجمة في هذا المجال...

ومن أهم الصعوبات التي واجهتنا في هذا البحث، افتقاد المكتبة الورقية وصعوبة الحصول على بعض المراجع في ظل الحجر الصحي وتفشي وباء كوفيد -19- كما واجهنا صعوبة في الالمام بمعلومات حول الشاعر لقلة الكتابة عن سيرته.

وختاما أتقدم بفائق التقدير والاحترام للأستاذ المشرف "عطية يوسف" الذي كان مرشدا في هذا البحث.

الفصل الأول

مفاهيم نظرية

المبحث الأول: الإرهاصات الأولى للمنهج الغولدماني:

لم يكن غولدمان أول من أدرك وجود علاقة بين الأدب والواقع الاجتماعي بل هناك محاولات سابقة أدركت وجود علاقة تبادل بين الأدب والمجتمع.

لعل هذه الأفكار ترجع بجذورها إلى الفكر اليوناني، بداية مع أفلاطون الذي بنى نظريته المشهورة في المحاكاة على أساس فلسفته المثالية وتصوره لعالم المثل وعالم الأشياء؛ فعمل الأديب يحاكي عالم الأشياء (العالم الطبيعي)، فيصبح عمله محاكاة للمحاكاة، ومنه فالشاعر يبتعد كل البعد عن الحقيقة. وجاء بعده أرسطو الذي أعطى مفهوما خاصا للمحاكاة؛ فالشاعر لا يحاكي الأشياء ومظاهر الطبيعة فحسب بل اتسعت حدودها لتشمل الانطباعات الذهنية وأفعال الناس وعواطفهم[1].

كما ظهرت محاولات أخرى ارتبطت بجيمس رايت 1699، وفيكو 1714، ودي ستايل 1817 وغيرهم... ولعل المفكر الإيطالي جيامبا ستيافيكو (1668- 1714م) هو أول من قدم محاولة منظمة لربط الأدب بالواقع الاجتماعي، وذلك في كتابه مبادئ العلم الجديد، والدي تناول فيه: علاقة الأدب بالمجتمع العشائري الذي كان قائما آنذاك، رابطا بين ظهور الدراما ونشأة المدينة، وبين ظهور الرواية واختراع المطبعة وصناعة الورق[2]. ومن ثم برزت أفكار مدام دي ستايل (1766- 1817) في كتابها في الأدب من حيث علاقته بالمؤسسات الاجتماعية وتعتبر أول محاولة في فرنسا جمعت بين الأدب والمجتمع في دراسة منهجية، وذلك بتحديد علاقة الأدب بالمجتمع من منظور جديد. فيقول عمر عيلان نقلا عن دي ستايل: «لقد عزمت على أن أنظر في مدى تأثير الدين والعادات والقوانين في الأدب ومدى تأثير الأدب في الدين والعادات والقوانين»[3]، فلا يمكن فهم تاريخ الأدب إلا بارتباطه بالحالة الاجتماعية لشعب أو أمة منتجة له، ودي ستايل تقترب كثيرا من فكر غولدمان...

1- ينظر: شكري عزيز ماضي، في نظرية الأدب، دار المنتخب العربي، لبنان، ط1، 1993، ص14.

2- ينظر: المرجع نفسه، ص35.

3- عمر عيلان، الأدبي والاجتماعي: قراءة في حقيقة العلاقة وسيرورتها، النقد السوسيولوجي، وقائع الملتقى الدولي الثاني حول الخطاب النقدي الأدبي المعاصر، منشورات المركز الجامعي، خنشلة، 2007، ص16.

ثم تطورت الأفكار التي تربط المجتمع بالأدب خصوصا كتابات هيبوليت تين (182-1893) في كتابه تاريخ الأدب الإنجليزي، والذي يعده العلماء السوسيولوجيين امتدادا لمشروع دي ستايل. يرى هيبوليت تين: «هناك ثلاثة عوامل تؤثر في الأدب وهي: الجنس أو العرق والبيئة والزمن والتفاعل بين هذه العوامل يحدد الظاهرة الأدبية»[1] الأدب بالنسبة لتين ليس نزوة خيال أو مجرد وهم وهوس بل عملية انعكاس معينة، فالأدب هو عملية تسجيل لما يحدث في الواقع الاجتماعي.

لا يتفق غولدمان مع تين في كيفية نقل هذا الواقع؛ فإذا كان تين يرى أنه انعكاسا آليا لعقلية معينة في الواقع، فإن غولدمان يرى أنه تسجيل لمجموعة عقول كونت داخل طبقة هي بدورها تتعارض مع طبقات أخرى في المجتمع. إن غولدمان لا يبالغ في تقدير أهمية المؤلف فهو يرفض نظرية تين التي تفسر العمل الأدبي بواسطة سيرة الكاتب[2].

ساهمت أفكار تين في تشكيل نظريات جديدة، أصبحت تمثل مدخلا أساسا في دراسة العمل الأدبي، ففي عام 1848 برزت جهود شابين ألمانيين هما كارل ماركس (1818-1883) وفريديريك أنجلز (1820-1895).

إن الفكر الماركسي يتفرع إلى فرعين هما: المادية الجدلية والمادية التاريخية؛ فالأولى هي نظرية فلسفية تعد العالم كلا مكونا من مادة متحركة وتنطلق من الصراع بين المتناقضين فهي: كل سوسيولوجيا للفكر تقبل بوجود تأثير للحياة الاجتماعية عل الإبداع الأدبي... مع الحاحها على أهمية العوامل الاقتصادية والعلاقات الاجتماعية، أما المادية التاريخية فهي فلسفة تاريخية تستمد عضويتها من منهج ماركسي، مع ارتباط أشكال الوعي الاجتماعي بالإنتاج المادي الاقتصادي في إطار الصراعات الطبقية[3]. والماركسية بصورة عامة تصورات مهمة عن الأدب وعلاقته بالمجتمع ولعل أهم الأفكار جمعت بداية في كتاب حول الأدب والفن 1933 الذي قدمه ماركس وأنجلز.

1- عمر عيلان، الأدبي والاجتماعي، ص18.

2- ينظر: عباس محمد، رضا البياتي، إيناس كاظم، جماعة بابل، مجلة كلية التربية للعلوم الإنسانية، العدد 25، شباط، 2011، ص 456.

3- ينظر: سعيد علوش، معجم المصطلحات المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 1986، ص59.

1/ التوجه الماركسي:

1/ 1- مفهوم الانعكاس/ المرآة:

لقد اقترح لنين مصطلح المرآة، فالانعكاس ليس مجرد انعكاسا آليا، وإنما يجب أن يستوعب الحقائق ويكون أكثر نضجا من الاعتماد على آلية الانعكاس، فما يجب هو الانعكاس الفعال. أو كما أطلقه لنين المرآة الحية، حيث وصف الكاتب تولستوي بأنه مرآة الثورة الروسية، فيقول: «لا نستطيع أن نصف كاتبا بأنه مرآة للواقع إذ هو لم يعكسه بصورة صادقة...»[1]، ويتفق ماركس معه في تحذيره من الانعكاس المبتذل في الأدب، كما نقل السيد قطب عن أنجلز: «بينما كان هو وماركس ينظران دائما إلى الجانب الاقتصادي بوصفه العامل النهائي الذي يتحكم في غيره في أشكال الوعي، بوصفها أشكالا لها اشتغالها وقدرتها على تغيير حياة البشر»[2]، حيث كان أكثر اشتغالهما على العوامل الاقتصادية البحتة ودور الطبقات الاجتماعية رغم الأسس المادية، غير أن الأدب باعتباره بنية فوقية، يمتلك نوعا من التفاعل الديالكتيكي الذي يؤهله للتغيير والتطوير؛ بمعنى بإمكانه أن يغير حياة المجتمع. ونجد ماركس هنا متأثرا بهيجل في بطل الملحمة حيث رأى أن رواية دون كيشوت وبطلها سيرفانتس يسعى للتغيير نحو الأفضل.

1/ 2- الصراع الطبقي:

إن فكرة الصراع تقوم على أساس وجود طبقات داخل المجتمع منها أساسية وأخرى مهمشة فمثلا في المجتمع الرأسمالي هناك طبقة الرأسماليين وطبقة البروليتاريا، وهذا يشترط وجود صراع بحكم التناقض بينهما، وهذا الصراع هو الذي يسير حركة التاريخ الديالكتيكية الجدلية.

إن فكرة الصراع الطبقي تتجلى كقاعدة أساسية في نظرية غولدمان فالنظرية الماركسية ومنهجها الديالكتيكي تبدو واضحة في عمل غولدمان، والنسق الفلسفي الماركسي حاضر بكل كثافة في نتاج

1- جورج لوكاتش، نظرية الرواية وتطورها، ترجمة: نزيه شوقي، دمشق، ط1 1987، ص 64.

2- السيد قطب، الواقع والنص في دراسة طبيعة الأدب، مركز الدلتا للطباعة، د.ط، د.ت، ص 89.

غولدمان، حيث استفاد من كتابه (العائلة المقدسة) العديد من الفهوم كالتشيؤ، والوعي الممكن...[1].

1/ 3- البنية التحتية والبنية الفوقية:

انطلق ماركس في فهمه للأدب وعلاقته بالمجتمع من مفهومي البنية التحتية والبنية الفوقية، باعتبار أن كل مجتمع مكون منهما: فالبنية التحتية يمثلها الجانب الاقتصادي المتمثل في الناتج المادي وعلاقات الإنتاج، رأس المال... والتي يتولد منها بنية فوقية تمثل النظم السياسية والفكرية والثقافية.

ويؤكد ماركس أن: البنية التحتية هي التي تحدد البنية الفوقية، فأي تغير في الأولى حتما يؤدي إلى تغير في الثانية، إذ وعي الإنسان لا يحدد وجوده إنما الوجود المادي هو الذي يحدد وجوده الاجتماعي وهو الآخر الذي يحدد وعيه ... إن هذه النظرة تمثل جانب تفاعل الانسان مع مجتمعه فلم يعد المحور ثابتا وإنما هناك تبادل بين الإنسان والطبيعة[2]، وهذا فعلا ما يؤكد حتى اليوم هو أن البنية الاقتصادية للمجتمع هي التي تتحكم بحركة المجتمع السياسية والفكرية والثقافية.

إن النظرية الماركسية أبحرت في كل ثنايا البنيوية التكوينية لدى غولدمان وتعد من أهم مرتكزاته. ثم نمت سيرورة التطور مع مطلع القرن العشرين مع جورج بليخانوف الذي تكونت لديه نظرية ماركسية حقيقية عن الأدب، فيتصور بليخانوف: أن علم الجمال المادي يتحرك على أرضية التاريخ وصراع الطبقات، ويدرس تبدل الأذواق والتصورات الجمالية عبر التطور الاجتماعي، فالفنون مرتبطة بالمجتمع تعكس وتعبر عن السمات النوعية لفئة اجتماعية معينة في زمن معين وتتعلق البنى الفوقية بالإيديولوجيا[3]، فالأدب في نظره نص إيديولوجي يحمل رؤية كاتبه وليس مجرد انعكاسا، فهو ظاهرة اجتماعية لا يمكن تفسيرها منفصلة عن حياة المجتمع.

فضلا عن الجهود السابقة التي ساهمت في نشأة البنيوية التكوينية عموما وفي فكر غولدمان خصوصا، إلا أن المفكر الهنغاري جورج لوكاتش (1885-1970) يحتل حظا وافرا من نظرية

1- ينظر: سعد البازغي- ميجان الرويلي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط3، 2002، ص325.

2- ينظر: سيد بحراوي، عالم اجتماع الأدب، دار نوبار للطباعة، القاهرة، ط 1، 1992، ص22.

3- ينظر: جورج بليخانوف، الفن والتطور المادي للتاريخ، ترجمة: جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط1، 1977، ص59.

غولدمان، حيث تأثر هو الآخر بماركس وهيجل...

2/ التوجه اللوكاتشي:

جورج لوكاتش (1885-1970): هو فيلسوف ومفكر من مفكري الماركسية المعاصرة من أهم مؤلفاته: الروح والأشكال 1911، نظرية الرواية 1920، التاريخ والوعي الطبقي 1923.

جاء لوكاتش بفكرة التطابق بين حركة الفن وحركة الحياة، فعلى المبدع السعي وراء تغيير الواقع «فالأدب في جوهره هو معرفة الواقع الناتج من رؤية وتحليل وليس انعكاسا لمظاهر الواقع»[1]، فالأدب ليس مجرد انعكاسا للواقع وإنما يتضمن موقف الأديب ويشتمل على رؤيته.

استقى غولدمان أهم مقولاته الأساسية التي شكلت بناء منهجه البنيوي التكويني من أستاذه جورج لوكاتش، ولعل أهم مقولات النقدية التي تبناها لوكاتش هي مايلي:

2/ 1- النظرة المأساوية:

ظهرت في كتابه الروح والأشكال عام 1910، حيث كان يحمل تشاؤما مبطنا بنظرة مأساوية للعالم رغم أن تلك الفترة كانت مستقرة، وفجأة في عام 1914انهارت البرجوازية (روسيا)، التي كان يكن لها الكره والحقد لأنها تتعارض ومبادئه، التي تشيد إلى قيم جمالية وفكرية يستحيل تطبيقها في مجتمع برجوازي بهذه المواصفات.

يرى لوكاتش أن المسألة لا تنحصر فقط في العوامل الاقتصادية بل تتعداها إلى كونها نظاما اجتماعيا بأكمله، فقد أفرز المجتمع البرجوازي بعض الظواهر التي أساءت إلى الإنسان وقيمه، مما أفرزت هذه النظرة المأساوية مفهوم التشيؤ[2].

1- عمر عيلان، في مناهج تحليل الخطاب السردي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2008، ص232.

2- ينظر: جمال شحيد، في البنيوية التركيبية، دراسة في منهج لوسيان غولدمان، دار ابن رشد للطباعة والنشر، دمشق، ط1، 1983، ص63.

2/ 2- التشيؤ:

ربط لوكاتش التشيؤ بالواقع الاقتصادي الرأسمالي، ويركز على مقولة ماركس "تأليف السلعة"، فيرى أن السلعة تخلق علاقة معينة بين المنتج والمستهلك... وبالتالي العلاقات الاجتماعية بين الناس تحولت إلى علاقات تشيئية... فحلل لوكاتش هذه العلاقة ويرى أنها تضرب بأطنابها في الفكر اليوناني وذكر ذلك في كتابه "التاريخ والوعي الطبقي"... وخلص إلى ثلاث نقاط وهي: ظاهرة التشيؤ وتتمثل في الإنتاج الكمي من جهة والمنتج (بالكسر) من جهة أخرى. تناقض الفكر البرجوازي والذي يتضمن ثنائية الشيء/ والإنسان كركن من أركان الفلسفة المعاصرة التي بلورتها بشكل خاص المثالية الألمانية (هايدغير/ هيجل)، وجهة نظر البروليتاريا وهذه الأخيرة قادرة على تجاوز الشرخ بين الإنسان والشيء، ومنه فالتاريخ عند لوكاتش ليس مسألة نظرية/ أو دينية وانما هو تحديد العلاقات بين الناس[1]. ولقد اهتم غولدمان بمفهوم التشيؤ في أبحاثه الجدلية وعالج هذه المسألة في كتابه "لوكاتش وهايدغير" لكنه تجاوز البعد الاقتصادي لمفهوم التشيؤ عند لوكاتش.

2/ 3- النظرة الشمولية:

لقد طرح لوكاتش هذه الفكرة في كتابه "التاريخ والوعي الطبقي"، وانطلق من تصوره للعالم الذي أضحى شكلا من أشكال الوعي، «لقد أصبح العالم واسعا جدا... وهذا الغنى الذي ساد العالم، أضاع المعنى الإيجابي للحياة المستقرة، ألا وهو النظرة الشمولية... ولا وجود لها إلا إذا كان كل شيء متناسقا قبل إقبال الأشكال على استثماره»[2]. حيث فرق لوكاتش بين مقولة الشكل والتي تعني الفرع، والنظرة الشمولية التي تربط الجزء بالكل حتى الاندماج، فالنظرة للعالم هي الشكل الأرقى للوعي، وهي تجربة شخصية يعيشها الفرد في مجتمعه، مما يضفي أن العمل الأدبي هو تعبير عن نظرة الأديب للعالم. وهكذا تبدو النظرة الشمولية هي الأصل المفقود الذي يصبو الإنسان الواعي إلى استعادته.

1- ينظر: جمال شحيد، في البنيوية التركيبية ، ص ص31- 32- 33.

2- المرجع نفسه، ص20.

فالنظرة الشمولية ليست هدفا أسمى اغتاله العالم البرجوازي وإنما هي تجربة اجتماعية وتاريخية تتجلى بالممارسة الاجتماعية والصراع الطبقي[1]. وقد استخدم غولدمان مقولة النظرة الشمولية في كتابه "مقدمة لفلسفة كانط" حيث حاول شرح فلسفة كانط بتسليط الفكر اللوكاتشي وكذلك في كتابه الإله الخفي.

2/ 4- الوعي الممكن:

تناول لوكاتش هذه المقولة حيث انتقل من الكانطية إلى الهيجلية والماركسية في كتابه "التاريخ والوعي الطبقي"، والتي تتعلق أكثر بعلم الجمال حيث يذهب لوكاتش إلى أقصى درجة من التماثل مع الواقع، علما أنه ربما لا يبلغ أبدا هذا الواقع، وبإمكان الوعي الجماعي أن يبلغه دون تخلي الجماعة عن بنيتها، والوعي المتجلى في العمل الأدبي والفني والفكري، لا يترجم ما يقولون أو ما يفكرون به بالفعل، وإنما يكشف لأفراد الجماعة ما كانوا يفكرون فيه عن غير علم منهم، فالعمل الفني لا يبلغ شيئا إلا إذا اعتمد على المقولات الاجتماعية التي تؤلف وعي المجموعة وتحدد بدورها المسار الذي يتبعه المبدع. لقد أحدث لوكاتش تغيرا أساسيا في مفهوم الجمال الماركسي، بينما كانت مقولة بليخانوف الفن مرآة الحياة الاجتماعية؛ أي أن الفن كان بنية فوقية مثل البنى الفوقية الأخرى، إذ مع لوكاتش رفعه إلى مستوى آخر لتصبح له قيمة من التماسك يصبو إليها مجمل الوعي الفعلي للأفراد[2].

وفضلا على الأساس الفلسفي الذي اتكأ عليه غولدمان في تأسيس منهجه البنيوي التكويني، فإنه يتداخل مع أفكار سيكولوجية خاصة مع جان بياجيه، حيث قال غولدمان: «استعرناه علاوة على ذلك من جان بياجيه»[3]. ويقصد به مفهوم البنية. فنجد تعريف بياجيه للبنية يرتكز على الكلية والتحول والضبط الذاتي، فهو يعتمد على الشمولية ويعتمد أساسا على مفهوم الأصل أو التكون والتحول، فمفهوم التكون: «طريقة أبستمولوجية تتطلب دراسة المعرفة في إطار تكوينها وبنيتها

1- ينظر: جمال شحيد، في البنيوية التركيبية ، ص21.

2- ينظر: المرجع نفسه، ص22.

3- سعد البازغي- ميجان الرويلي، دليل الناقد الأدبي، ص77.

والواقعية»[1]، أي أن البنية في أساسها تتكون من الحياة الواقعية التي تمثل الواقع المعاش، والحياة المعرفية، وتتمثل في المعارف. حيث تشترك هي الأخرى مع البنيوية التكوينية: «فالأبستمولوجية التكوينية تكمن في البحث عن الجذور المختلفة للمعارف منذ أشكالها الأولى»[2]، أي أن البنية لا تدرك ولا تعرف إلا داخل إطار التكون والذي بدوره يضرب بأطنابه في الجذور الأولى وعليه فالقاعدة التي يقوم عليها التكون لا ينفصل على البنية فهما مفهومان مرتبطان. فلا يمكن إدراك أي شيء إلا داخل بنيته ومع تكونه وتحوله.

وقد انطلق غولدمان من هذه المفاهيم. خاصة في كتابه "الماركسية والعلوم الإنسانية"، وخلص «أن الدرس الوحيد التي تقدمه دراسة الأصل أو التكون هو أنه لا وجود لأي بداية مطلقة»[3]، فالبنية هي بنية الشيء، والتكون هو تاريخ ظهور الشيء؛ ومنه فمفهوم البنية في الاتجاه التكويني يتمحور حول:

«- البنية والكلية والتحول أو التكون.

- تقوم البنية باعتبارها مجموعة على نوع من الضبط الذاتي.

- لا يمكن إدراك البنية إلا ضمن تكونها وتطورها»[4].

كما يؤكد بياجيه أن السلوك النفسي هو المحرك لكل فرد، ويكمن ذلك في تكيفه مع الوسط الذي يعيش فيه، وقد قسم هذا التكيف المتمثل في شكل علاقات إلى سيرورتين متكاملين: أولا استيعاب الوسط وما يحويه من طرق تفكير مع الفعل عند الذات، وثانيا مدى تكيف وتأقلم هذه الطرق مع بنية العالم المحتضن، وهذه ما يسميها بياجيه بنظرية الذكاء والتي تخلص عن التفاعل الناجم

1- الزواوي يغورة، المنهج البنيوي، بحث في الأصول والمبادئ والتطبيقات، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر. ط1، 2001، ص97.

2- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

3- المرجع نفسه، ص98.

4- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

بين الفرد ومحيطه... وهذا ما ذهب إليه غولدمان حين أكد خاصية الذات الجماعية عن طريق سلوكها وعلاقتها بالوسط الاجتماعي[1].

3/ التوجه الغولدماني (الإله الخفي):

ظهر كتاب الإله الخفي لمؤلفه لوسيان غولدمان في 1900م، ولكن المعالجة لم تكن وجودية ولا مأساوية وإنما جدلية ماركسية؛ وهذا لا يعني أن مؤسسه لم يتأثر جزئيا ببعض مقولات باسكال، ولكنه أفرغها في مضمونها الديني وأقام مراهنة جديدة حول نجاح الاشتراكية في العالم، ولابد من التنويه بأن الجو السياسي في أوروبا في بداية الخمسينيات كان مشنجا جدا، ويتصارع فيه اتجاهان هما الستالينية والديمقراطية الأوربية وكانت الحرب الباردة بين المعسكرين ... [2].

يقع كتاب الإله الخفي في أربع مئة وأربعة وخمسون صفحة، وتضمن عناصر أهمها:

3/ 1- الرؤية المأساوية:

استعرض فيها غولدمان الرؤية المأساوية التي ظهرت في كتابات باسكال وراسين وكانط، وتميزت هذه الرؤية بمعرفة نظرية العالم متأثرة بالعقلانية، ويرى غولدمان أن هذه الرؤية بين النزعة الفردية والتي تجلت عن ديكارت، وكورناي (النزعة العقلانية والشكية)، والنزعة الجدلية التي تبلورت عند هيجل وماركس، وقد حدد غولدمان ثلاث عناصر تقوم عليها نظرته للعالم وهي:

- الله: هو خفي لا يراه معظم الناس، ولكنه مرئي في آن واحد، فلا يراه إلا المختارون وهو الدائم الخفي والغائب، وظاهر دائما وحاضر[3].

- العالم: هناك أزمة حادة في العلاقات القائمة بين الإنسان والعالم الاجتماعي والكوني، جسد غولدمان فيه أن الوعي المأساوي يرى أن العالم لغز عجيب، فهو لا يشكل شيئا للإنسان إلا حقيقة

1- ينظر: لوسيان غولدمان، العلوم الانسانية والفلسفة، ترجمة: يوسف الأنطاكي، المجلس الأعلى للثقافة، د.ط، 1996، ص ص25-26.

2- ينظر: جمال شحيد، في البنيوية التركيبية، ص63..

3- ينظر: المرجع نفسه، ص64.

واحدة وهي العالم من جهة وسبب ذلك الإله الخفي[1]؛ أي أن على الإنسان أن يقول نعم للعالم ويقبل بواقع العالم الذي يعيش فيه من جهة، ومن ناحية أخرى يرفضه بشكل قاطع لأن قيمه تتعارض مع إيمانه بالله.

– الإنسان: «يجمع الإنسان عند باسكال بين نقيضين متباعدين هما العالم (الحيوان والشقا) والله (الملاك والعظمة) لذا لا يبقى للإنسان إلا أن يتخذ موقفا واحدا وهو الارتداد»[2]. وهكذا يبقى الإنسان وحيدا بين عالم أعمى وإله خفي صامت، فيعيش الإنسان القلق حتى الموت.

3/ 2- الأساس الاجتماعي والثقافي للجانسينية:

يلاحظ غولدمان أن الإنتاج الأدبي والفكري والفلسفي في مجتمع ما يجب أن يكون نتيجة لوعي طبقي معين، ولهذا السبب يبدأ بتحليل الوضع الاجتماعي والسياسي والاقتصادي للطبقة التي نشأت فيها الجانسينية* ... ويكتشف غولدمان أن معظم الجانسينيين ينتمون إلى الطبقة المرذولة ... ويرى أيضا أن خيبة الأمل التي تعرضت لها هذه الطبقة أدت إلى تشكيل الإيديولوجيا الجانسينية الرافضة لقيم العالم، وهذا يترك الإنسان في قلق مستمر[3].

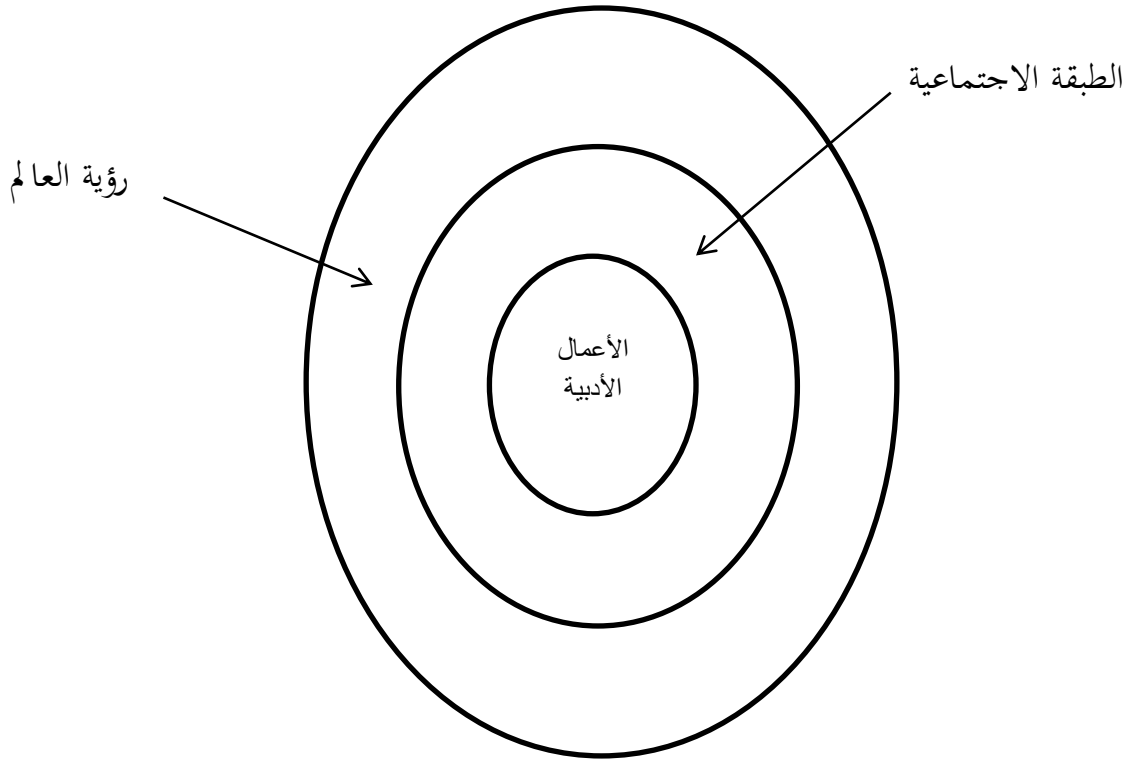
1- ينظر: جمال شحيد، في البنيوية التركيبية ، ص64.

2- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

3- ينظر: رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة: جابر عصفور، دار قباء للطباعة النشر والتوزيع، القاهرة، د.ط، 1998، ص66.

* الجانسينية مذهب خاص بأتباع الجنيسينيين 1585-1638 أسقف ايرس الذي آمن بالجبر وأكسر الارادة الحرة للإنسان، وتأثر باسكال به (الذي قام غولدمان بدراسة أعماله). المرجع نفسه، ص67.

- ومما سبق نخلص إلى أن غولدمان ميز بين ثلاث حلقات متكاملة:



الطبقة الاجتماعية ⟷ رؤية العالم ⟷ الأعمال الأدبية.

كما أكد غولدمان في كتابه الإله الخفي، على أن رؤية العالم ليست نسخا أو انعكاسا مباشرا للأشياء، بل هي: «أداة عمل إدراكية ضرورية لفهم التعبيرات المباشرة لفكر الأفراد، وتظهر أهميتها وواقعيتها حتى على المستوى التجريبي عندما نتجاوز فكر كاتب واحد وأعماله»[1]، حيث أن كتاب غولدمان الإله الخفي يظهر رؤية العالم كأداة مفهومية بشكل واضح.

1- لوسيان غولدمان، الإله الخفي، ترجمة: زبيدة القاضي، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، د.ط، 2010، ص42.

المبحث الثاني: البنيوية التكوينية [المفهوم، المنطلقات، والمفاهيم]

1/ مفهوم البنيوية التكوينية:

لمعرفة مفهوم البنيوية التكوينية يجب معرفة مفهوم البنية عند لوسيان غولدمان الذي أسس وصقل هذا المنهج، والبنية عنده تشابه البنية لدى جان بياجيه، وتميل نحو تصوره، فإذا كان جان بياجيه يقدم «تصورا نظريا متكاملا عن البنية»[1]. فإن لوسيان غولدمان تولى تطبيق هذا التصور في مجال الدراسة الاجتماعية للأدب.

وبذلك فإن البنية عنده عبارة عن مجموعة من العناصر المكونة فيما بينها لتنتج لنا من علاقاتها ببعضها نظاما كليا شاملا، وعندما ترتبط هذه العلاقات بالمجتمع والفكر الذي تسود فيه، فتصبح بنية النظام داخلية. «... هناك تطابق بين البنية الفنية والاجتماعية ولا يمكن فهم هذا التطابق إلا من خلال رؤية العالم»[2].

وقد استمد غولدمان تصوراته من حيثيات الفكر الماركسي، حيث يحددها في ثلاث نقاط وهي: «الضرورة الاقتصادية، والوظيفة التاريخية للطبقات الاجتماعية والضمير الممكن»[3]، فالضرورة الاقتصادية تدفع بالفرد أو الشخص داخل مجتمعه إلى القيام بعمل أو نشاط يظهر من خلاله مدى وعيه واستيعابه للفكر وهذا يعكس تجسيده على مستوى رؤية العالم لدى المجتمع. «رؤية العالم بما تعتمد عليه من قيم هي صلب فكرة البنية التي تقاس بها الأعمال الأدبية عند غولدمان»[4]، أي أن رؤية العالم هي علاقة جدلية تقوم بين الوضع التاريخي والاجتماعي وبين العمل الأدبي.

لقد أطلق غولدمان على منهجه النقدي structuralism génétique: والذي ترجم في الصياغة العربية إلى البنيوية التكوينية، وكذلك البنيوية التوليدية، وهذه الأخيرة اعتمدها جابر عصفور

1- صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1419هـ/1998م، ص128.

2- جمال شحيد، في البنيوية التكوينية، ص72.

3- صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، المرجع السابق، ص131.

4- المرجع نفسه، ص132.

ويقول في هذا الصدد: «أن مبدأ التوليد أو البنيوية التوليدية على غرار الاجتهادات المقابلة مثل: الهيكلية، الحركية، التكوينية، التركيبية»[1]. فمهما تعددت الترجمات لكن التسمية الشائعة هي البنيوية التكوينية.

قامت البنيوية التكوينية كاتجاه في البنيوية وتأسست وفق مشروع وهو «استدراك المنزلق الخطير الذي وقعت فيه البنيوية الشكلية، وهو الفصل الحاد بين داخل النص وخارجه»[2]، إن ظهور البنيوية التكوينية يعد امتدادا للبنيوية الشكلية، حيث ولدت في أحضانها مع تجاوز لبعض المبادئ التي وقعت فيها الشكلية بإهمالها العنصر الخارجي لتنطلق من النص دون إقصاء العوامل الاجتماعية.

إن البنيوية التكوينية: «منهج يرتبط بالأعمال والتصرفات الإنسانية، ويكون الفهم على ضوئه كمحاولة إعطاء جواب بليغ على وضع إنساني أو اجتماعي معين لأنها تقيم توازنا بين الأشخاص والأشياء»[3]، أي أن معنى التكوينية يحمل دلالة مرجعية تحيل إلى دمج بين العلاقات الاجتماعية والاقتصادية، والتي أساسها الأول المجتمع أو الجماعة الإنسانية.

فالبنيوية التكوينية :«تسعى إلى إعادة الاعتبار للعمل الفكري والأدبي في خصوصيته دون أن نفصله عن علائقه بالمجتمع والتاريخ، وعن جدلية التفاعل الكامنة وراء استمرار الحياة وتجددها مع المنهج البنيوي التكويني»[4]، ومنه فإن الطرح البنيوي التكويني يتحدد في البحث عن البنية المتماسكة داخل سياق إيديولوجي داخل النص.

1- جابر عصفور، نظريات معاصرة، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، د.ط، 1998، ص83.

2- وليد قصاب، مناهج النقد الأدبي الحديث: رؤية إسلامية، دار الفكر، دمشق، ط1، 2007، ص143.

3- المرجع نفسه، ص144.

4- لوسيان غولدمان وآخرون، البنيوية والنقد الأدبي، ترجمة: محمد سبيلا، مؤسسة الأبحاث العربية، دار فكر للنشر والتوزيع، لبنان، ط2، 1980، ص7.

2/ المبادئ:

يقوم المنهج البنيوي التكويني كما يراه محمد بنيس في كتابه "ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب" على مبدأين هما:

المبدأ الأول: إن أول معاينة عامة يرتكز عليها الفكر البنيوي التكويني، تكمن في أن كل تأمل في العلوم الإنسانية يحدث لا من خارج المجتمع، بل إنه جزء تقل أو تكبر أهميته حسب وضعية الحياة الثقافية لهذا المجتمع، ومن خلالها الحياة الاجتماعية العامة، بالإضافة إلى التكوين الخاص للفكر، وبالمقياس نفسه حيث أن الفكر جزء من الحياة الاجتماعية، سواء يغير كثيرا أو قليلا وذلك حسب أهميته، وفعاليته[1].

أما المبدأ الثاني يتمثل في أن الفكرة الثانية الأساسية لكل علم اجتماع جدلي وبنيوي تكويني هي أن الأفعال الانسانية أجوبة شخص فردي أو جماعي، تؤسس محاولة لتغيير وضعية معطاة في اتجاه ملاءم لتطلعاته، وهذا يعني أن كل سلوك، أو كل فعل إنساني، له خاصية دالة وهي ليست واضحة دائما، وعلى الباحث إظهار ذلك في عمله[2]. فهذان المبدآن يوضحان كل الخطوات العلمية التي يتبعها المنهج البنيوي التكويني في قراءته لكل مظاهر السلوك أو الفعل الإنساني في مرحلة من مراحله التاريخية.

3/ منطلقات البنيوية التكوينية:

أسس غولدمان المنهج البنيوي التكويني منطلقا من أربعة نقاط أساسية: «إن النتاج الأدبي ليس انعكاسا بسيطا للوعي الجماعي الواقعي، ولكنه يميل دائما إلى أن يبلغ درجة عالية من الانسجام تعبر عن الطموحات التي ينزع إليها وعي الجماعة التي يتحدث الأدبي باسمها يمكن تصوره كحقيقة موجهة لتحقيق الجماعة المذكورة نوعا من التوازن في الواقع الذي تعيش فيه»[3]، أي أن الأدب ليس انعكاسا

1- ينظر: محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب: مقاربة بنيوية تكوينية، دار التنور للنشر، ط1، 1985م، ص333.

2- ينظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

3- حميد الحميداني، الرؤية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي: دراسة بنيوية تكوينية، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1985، ص11.

بسيطا بل يحمل في طياته درجة عالية من الوعي.

* أما المنطلق الثاني فقد وضحه حميد الجميداني: «إن العلاقة الموجودة بين الوعي الجماعي وبين الأعمال الإبداعية الفردية الكبيرة (...) لا تكمن في شكل تطابق تام في المحتوى (...) لأن الأعمال الإبداعية تبنى مضامينها في شكل صياغة مجازية تختلف من المضمون الواقعي للوعي الجماعي»[1]، ومنه فالعمل الأدبي يتمتع بفرادته التي تقابلها البنية الفكرية لجماعة ما، مستقلة نسبيا عن بناء العلاقات الاجتماعية وشكلها.

* أما المنطلق الثالث: «إن النتاج الإبداعي يمكن أن يكون في بعض الحالات من إبداع فرد ليست له إلا علاقة طبقية مع هذه الجماعة»[2]. فيستطيع المبدع أن يتبنى أفكار طبقة اجتماعية غير طبقته.

* والمنطلق الرابع هو: «إن الوعي الجماعي ليس حقيقة أولية، ولا بحقيقة مستقلة، إنه وعي يتكون ضمنيا من خلال السلوك العام للأفراد المساهمين في الحياة الاقتصادية والاجتماعية والسياسية»[3]. فهنا يمكن للمبدع أن يبرز دوره في بلورة أفضل صور ممكنة للعالم ورؤيته.

ونخلص من هذه الأسس إلى أن تحليل النص عند غولدمان ينطلق من بنيته الداخلية ذاتها لتكون النتيجة هي التوصل إلى بنية النص الدالة.

4/ مفاهيم البنيوية التكوينية:

1/4- الفهم والتفسير: la compréhension/ l'explication

اقترح غولدمان عمليتين إجرائيتين في منهجه النقدي هما الفهم والتفسير، وهما مصطلحان متكاملان ومتلازمان يمثلان الأطروحة المركزية للبنيوية التكوينية وهي البنية والتكوين.

فالفهم «هو قضية خاصة بالتماسك الداخلي للنص، يفترض تناول النص حرفيا، كل النص، ولا

1- حميد الحميداني، الرؤية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي، ص12.

2- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

3- المرجع نفسه، ص13.

شيء غير النص، نبحث داخله عن بنية دالة شاملة»[1]. أي دراسة النص بنيويا بعزله عن كل السياقات الخارجية، ودراسته دراسة محايثة لذاته. وفي هذا الصدد أيضا تقتضي مرحلة الفهم: «دراسة بنيوية مرتبطة بالعالم التخييلي الذي تمت صياغته من قبل المبدع»[2]، ومعنى ذلك تحليل البنية العميقة للعمل الأدبي دون تأويلها. كما عرفه محمد عزام: «الفهم يكمن في الوصف الدقيق لبنية ذات دلالة. أو هو الكشف عن بنية محايثة للموضوع بعد التمحيص الدقيق للبنيات»[3].

ونخلص من هذه التعاريف السابقة أن مرحلة الفهم تتعلق ببنية النص الداخلية مكتفية بها دون الولوج إلى البنيات الخارجية، أي عزلها ودراستها لذاتها.

أما عملية التفسير فهي: «قضية خاصة بالبحث عن الذات الجماعية»[4]. فبعد مرحلة الفهم يأتي التفسير لربط النص من خلال بنيته الداخلية ببنيات أوسع تشمل الحياة الاجتماعية والنفسية للمؤلف ورؤيته للعالم المتأثرة بجماعته.

إن التفسير هو محاولة لإلقاء الضوء على تلك البنية المستخلصة سابقا من خلال مقارنها مع إحدى رؤى العالم الموجودة لدى الطبقات داخل المجتمع، فمهمة الباحث البنيوي التكويني هي تسليط الضوء على البنيات المتلاحمة في إنتاج العمل الأدبي وذلك بالعودة إلى الواقع ومنه إلى رؤية المجتمع وميولاته[5].

1- لوسيان غولدمان، المنهجية في علم الاجتماع الأدبي، ترجمة: مصطفى المسناوي، دار الحداثة، بيروت، ط1، 1981، ص13.

2- حميد الحميداني، الفكر النقدي الأدبي المعاصر: مناهج ونظريات ومواقف، منشورات مشروع البحث النقدي ونظرية الترجمة، جامعة سيدي محمد بن عبد الله، شعبة اللغة العربية وآدابها، فاس، د.ط، 2009، ص73.

3- محمد عزام، تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحديثة: دراسة في نقد النقد، منشورات اتحاد العرب، دمشق، د.ط، 2003، ص230.

4- المرجع السابق، المنهجية في علم الاجتماع الأدبي، ص14.

5- ينظر: المرجع السابق، ص231.

لقد أكد غولدمان على ازدواجية المرحلتين (الفهم والتفسير) إذ يمثل جانب الفهم والتفسير في آن واحد، لأن تسليط الضوء على بنية دلالية ما يكون عملية الفهم من جهة، ومن جهة أخرى يدمجها في بنية كبرى لتصبح عملية تفسير، أي أنه لا يمكن فصلهما عن بعض[1]. «إن عمليتي الفهم والتفسير ليستا عمليتين عقليتين مختلفتين أو منفصلتين بل عملية واحدة، مركبة تترابط بمتآزرات مختلفة»[2]. فعملية الفهم تكمل عملية التفسير ويسيران في شكل دائري فلا يمكن فصل واحدة عن الأخرى.

4/ 2- البنية الدالة: structure signification

إن مفهوم البنية الدالة مرتبطا بمفهومي الشمولية والكلية، كونها بنية تعبر عن الوعي الجماعي لمجموع الأفراد حسب التصور الغولدماني: «ويشكل مفهوم البنية الدالة الأداة الرئيسية للبحث عند غولدمان، يفترض فيه وحدة الأجزاء ضمن كلية ... والانتقال من رؤية سكونية إلى رؤية دينامية مضمرة ... ويتطابق فيها موقفهم مع موقف طبقتهم الاجتماعية»[3]. أي أن التوافق بين الطبقات الاجتماعية يكمن في علاقة الجزء بالكل والكل بالجزء أي مبدأ الكلية والشمولية.

يظهر مفهوم البنية عند غولدمان مختلفا عن البنيوية الشكلية، فالبنية الدالة لا تفهم إلا من خلال ربطها بالوعي الجماعي والسياق الذي نتجت فيه، ومن أجل دراستها يقوم بتجزئتها إلى بنيات دلالية، ولا تفهم إلا بكونها هي ذاتها ضمن دراسة بنية أخرى أكبر منها؛ ودراسة هذه البنية الكبرى بوضعها ضمن بنية أخرى أكبر، على علاقة بها وهكذا... وذلك دون الوقوع في فخ التفصيل. لذا عليه رصد البنيات الدلالية المتماسكة[4].

إن البنية الدالة تتواجد ضمن الوعي الجماعي: «فينتج عن التطابق بين الإمكانات البشرية الفردية

1- ينظر: لوسيان غولدمان وآخرون، مقدمات في سوسيولوجيا الرواية، ترجمة: بدر الدين عرودكي، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 1993، ص238.

2- جابر عصفور، نظريات معاصرة، ص130.

3- باسكادي بون، البنيوية التكوينية، لوسيان غولدمان، ترجمة: محمد سبيلا، مجلة آفاق، العدد 10، 1982، ص22.

4- ينظر: محمد عزام، تحليل الخطاب الأدبي، ص228.

والوضع التاريخي؛ ما يسمى بالعبقرية التي تقاس بها الأعمال الأدبية»[1]، أي أن إنتاج البنية الدالة لا يتضح إلا من خلال رابط بنية ذهنية خاصة بطبقات اجتماعية في حقبة تاريخية معينة.

تحدد وحدة العمل الأدبي ومدى تماسكه من خلال البنية الدالة، بالحكم عليه من طرف العملية الإبداعية؛ فالباحث مطالب بالدرجة الأولى باكتشاف هذه البنية وبيان وظيفتها في إطار كلية العمل، وتجاوز ذلك للبنية الجماعية التي ترتبط ارتباطا وثيقا بمفهوم رؤية العالم، وذلك بفهم النص بداية ثم الإلمام بدلالته الاجتماعية والتاريخية؛ ويعني ذلك أن البنية الدالة تقوم على الارتباط بين البنية الاجتماعية للنص، وبين الطبقة الاجتماعية التي تمثلها في الواقع[2].

إن الانسجام بين البنيات ضرورة حسب تصور غولدمان[3]، وذلك يشكل تناسقا كما يقيم علاقة انعكاس ميكانيكي بين الوعي الجمعي والعمل الأدبي؛ إذا فالبنية الدالة تقوم على أساسين؛ أولهما فهم الأعمال الأدبية من حيث طبيعتها والكشف عن دلالتها- ويبدو هذا الأساس نوعا ما مرتبطا بعملية الفهم-، أما الثاني فيتعلق بالحكم على القيم الأدبية والجمالية والفكرية.

4/ 3- الوعي الفعلي والوعي الممكن: Prise de conscience réelle et prise de conscience possible

إن العمل الأدبي في التصور الغولدماني يمثل شكلا من أشكال الوعي لدى طبقة اجتماعية معينة وفق رؤية شاملة ومتجانسة، يقول جابر عصفور: «كل عمل إبداعي هو تجسيد لرؤية العالم التي تصنعها الذات المجاورة للفرد، وذلك بالمعنى الذي ينقل هذه الرؤية من مستوى الوعي الفعلي – الذي بلغته- إلى مستوى الوعي الممكن... ولا يتأتى ذلك إلا لكبار المبدعين والكتاب»[4]، إن رؤية العالم تؤدي بشكل أو بآخر إلى أشكال من أشكال الوعي (وعي فعلي، ممكن).

1- جابر عصفور، نظريات معاصرة، ص130.

2- ينظر: عبد الوهاب شعلان، المنهج الاجتماعي وتحولاته، ص ص56- 60.

3- ينظر: المرجع نفسه، ص61.

4- المرجع السابق، ص111.

للوصول إلى تحديد مفهوما الوعي الفعلي والوعي الممكن، يجب توضيح الصلة القائمة بين الوعي والحياة الاجتماعية. فالوعي الفعلي هو: «الوعي الناجم عن الماضي ومختلف في حيثياته وظروفه وأحداثه، فكل مجموعة اجتماعية تسعى إلى فهم الواقع انطلاقا من ظروفها المعيشية والاقتصادية والفكرية والدينية والتربوية»[1]. أي أن أفراد الجماعة الواحدة يتكون وعيها، ويولد من رحم واحدة تجمع بينهم نفس الظروف.

في حين نجد حميد الحميداني أطلق على (الوعي الفعلي) مصطلح الوعي بالواقع فيعرفه: «هو مجموعة التصورات التي تملكها جماعة ما عن حياتها ونشاطها الاجتماعي، سواء في علاقتها مع الطبيعة أم في علاقتها مع الجماعات الأخرى»[2]. ومنه فهذه التصورات ثابتة بحيث لا يمكن تصور وجود جماعة دون وجود وعي يعبر عنها.

أما الوعي الممكن هو: «ذاك الوعي الذي يجسد الطموحات القصوى التي تهدف إليها الجماعة»[3] أي أن جملة الآفاق المرجوة من طرف جماعة معينة يجسدها الوعي، وهو بدوره يغير سيرورة الطبقة الاجتماعية. مثلا: «الفلاحون الروس الذين أنجحوا ثورة أكتوبر لأن تطلعاتهم تغيرت كونهم عاشوا ظروف جديدة كعمال مستغلين، فسارعوا إلى تطبيق مبادئ الاشتراكية»[4]. وإضافة الى ذلك مثال الثورة الجزائرية حين أدرك شعبها بضرورة الاستقلال كونهم عايشوا ظروف الاحتلال وتمت ممارسة كل أشكال الاضطهاد والظلم والتعسف ضدهم إلا أنهم آمنوا بالثورة وبوعي الجزائريين، فقامت الثورة ونجحت.

إن الوعي الممكن: «هو الوعي الشمولي القادر على تغيير التاريخ، ولن يتحقق هذا التغيير إلا بفعل عبقرية الأديب الذي يستطيع أن يعبر عن رؤية العالم لطبقة معينة... وهذا الممكن هو رؤية

1- لوسيان غولدمان وآخرون، البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، ص33.

2- حميد الحميداني، النقد الروائي والإيديولوجيا من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990، ص69.

3- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

4- جمال شحيد، في البنيوية التركيبية، ص55.

العالم؛ بمعنى أنه ذلك المستوى من الوعي الجماعي الضروري الذي تتبناه طبقة واعية طامحة للتغيير»[1]. أي أن الوعي الممكن مبني على فكرة التغيير والتطلع ومحاولة تحقيقه. ومنه نستنتج العلاقة بين الوعي الفعلي والوعي الممكن؛ فالفعلي لا يتجاوز الواقع فهو متموضع فيه، وأما الممكن فهو يتعدى الواقع ليحقق التماثل بين المستوى الطبقي وطموح الفئة الاجتماعية، فالعلاقة بينهما علاقة ضمنية الثاني يتضمن الأول (الممكن يتضمن الفعلي) ثم يتجاوزه.

4/ 4- رؤية العالم:

لقد صاغ غولدمان منذ 1947 مسلمة أسست منهجه، «تكمن في أن العنصر الأساسي للمادة التاريخية في دراسة الأدب هو اعتبار الأدب والفلسفة تعبيرا عن رؤية العالم»[2]. فهي تعبير عن وجهة نظر منسجمة تخص الواقع بأكمله. «أن الجماعة تضع البنى التي تعطي التاريخ معنى ثم تصبح في شكل رؤية للعالم»[3]. فرؤية العالم من أهم المقولات الأساسية في منهج غولدمان، تنطلق أساسا من البنى الاجتماعية والتاريخ... بالإضافة إلى ذلك أن رؤية العالم: «هي إدراك المبدع لمشاكل حياته ومشاكل عصره لغريزة فنية مؤكدة، (فرؤية العالم) هي منظومة من التطلعات والمشاعر والأفكار التي تجمع بين أعضاء فئة معينة... وتضعهم في معارضة أو مواجهة مع طوائف أخرى»[4]. أي أن على المبدع أن يعي قضايا عصره بطريقة فنية داخل مجموعة تحكمهم وجهة أو طائفة معينة، وفي ظل هذا التجمع يوجد اختلاف وتعارض مع الطبقات الاجتماعية الأخرى.

كما يقول الطاهر لبيب: «إن تجربة شخص واحد قصيرة جدا، فلا نستطيع خلق بنية عقلية من هذا النوع، فلا يمكن أن تكون بنية إلا نتيجة نشاط مشترك في عدد من الأفراد يتواجدون في وضع

1- سليم بركان، النسق الإيديولوجي وبنية الخطاب الروائي، مذكرة تخرج لنيل شهادة الماجيستير في اللغة العربية، جامعة الجزائر، 2003-2004، ص68.

2- جان ايفتاديت، النقد الأدبي في القرن العشرين، ترجمة: منذر عياش، مركز الإنماء الحضاري، د.ط، ص128.

3- ميجان الرويلي وسعد البازغي، دليل الناقد الأدبي، ص78.

4- عمر عيلان، النقد الجديد والنص الروائي العربي، دراسة مقارنة للنقد الجديد في فرنسا وأثره في النقد الروائي العربي، بحث مقدم لنيل شهادة الدكتوراه في الأدب الحديث، جامعة منتوري، قسنطينة، 2005-2006، ص207.

متشابه»[1]. فتجربة المبدع في الواقع قاصرة عن خلق رؤية للعالم حسب رأيه، باعتبار الذات الفردية مهمتها منحصرة. ويرجع لبيب ليقدم لنا نموذجا في الشعر العذري فيقول: «هل يمكن مثلا – وبصفة علمية – إثبات أن نفسية جميل بثينة هي التي جعلت من شعره شعرا عذريا ؟... كثيرا ما ذهب مؤرخو الأدب في هذا الاتجاه. والدقة هي أن الرؤية العذرية لجميل هي رؤية مجموعة من الناس عاشت وضعا تاريخيا معينا... وبحثت له عن حلول معينة بطرق معينة»[2]. فرؤية العالم هي نتيجة لواقع معين أفرز عدة اشكاليات تحاول المجموعة البحث عن حلول لها، ومنه فالشعر العذري ليست رؤية شاعر بعينه، وإنما تعبر عن طبقة اجتماعية بأكملها.

وفي هذا الصدد يقول غولدمان: «كلما كان العمل كبيرا، كلما كان شخصيا لأن الفردية الاستثنائية هي وحدها قادرة على أن تفكر وتعيش رؤية للكون... بينما تكون هذه الرؤية في طور التكون وحديثة التبلور في وعي الفئة الاجتماعية»[3]. إن كل عمل يحتوي بالضرورة على رؤية العالم، والعمل الذي لا يعبر عن رؤية هو عمل سخيف فنيا حتى لو كان العمل عظيما وصاحبه عبقريا.

إن رؤية العالم: «تدل على الاستكمال المفهومي الذي يحصل على انسجام النزاعات الواقعية والثقافية لأعضاء طبقة اجتماعية»[4]. أي أن الطبقة الاجتماعية تشكل المفهوم، ويعمل المبدع على إيضاحه في قالب فني، أي وجود الرؤية قبل الإبداع.

ويقول جمال شحيد: «الرؤية للعالم وقائع اجتماعية ملتحمة إلا أن فكر الأشخاص قلما يكون ملتحما وموحدا»[5]. ويعني ذلك الإجابة عن السؤال لماذا لا يكون الفرد أو المبدع هو صاحب الرؤية للعالم؟ فرؤية العالم عنده (حسب التصور الغولدماني) كيان ميتافيزيقي ومجرد، فهي نسق من التفكير

1- الطاهر لبيب، سوسيولوجيا الغزل العربي: الشعر العذري نموذجا، دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط1، 2009، ص49.

2- المرجع نفسه، ص45.

3- لوسيان غولدمان، البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، ترجمة: محمد سبيلا، ص19.

4- سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية، ص ص233، 234.

5- جمال شحيد، في البنيوية التركيبية، ص14.

يفرض نفسه.

فمفهوم الرؤية للعالم يحتل مكانة مركزية داخل النظرية ككل (نظرية غولدمان)، فهي تشكل البنية الأساسية داخل العمل الأدبي، وليست واقعة فردية بقدر ما هي واقعة جماعية تتلاحم فيها رؤية طبقة من الطبقات مع الواقع، وهو ليس الجانب التقليدي الذي ينزل بالرؤية إلى مستوى الانعكاس الآلي، بل نجد غولدمان أعطى زاوية نظر جديدة ترتفع إلى مستوى العلاقة الجدلية بين الرؤية والواقع، ومن ثم فهي بعيدة كل البعد عن أية رغبة ذاتية ومن هذا المنطلق بين غولدمان ابتعاد نظريته عن البنيوية، فالبنيوية التكوينية تهتم بإبراز كيفية توليد البنيات المعقدة عن الواقع ومدى تعاملها مع السيرورة التاريخية، وتعبر عن هذه العلاقة بطريقة ديالكتيكية كون العلاقة القائمة بين الواقع والإبداع هي التي تفرض توليد عوالم إبداعية ومنه فهي دورة حركية[1].

4/ 5- الكلية والانسجام: Eschaustirtè/cohérence

إن التعبير عن مطامح ورغبات طبقة اجتماعية متجانسة يتطلب تعبيرا موحدا ومتلاحما، والذي يمثله العمل الأدبي المتضمن مفهوما الكلية والتماسك، وهذا ما حظيت به مهمة الدراسة في البنيوية التكوينية باهتمامها بهاذين المفهومين، «إن العمل الفني أو الأدبي يكون ناجحا... عندما يدل على معنى التماسك ويعبر عنه بشكل مناسب؛ ويكون المعنى متماسكا عندما يتطابق فيه الفرد مع الجماعة. علما أن التماسك يدخل في صميم الذات الفردية»[2]. أي أن التماسك حاجة ملحة لدى الإنسان يدعوه لتحديد مكانه في العالم المحيط به كي يعطي معنا لحياته.

يرى غولدمان أن الكاتب الكبير هو الفرد الاستثنائي الذي ينجح في إبداع عالم متماسك بحيث تتلاحم بنيته مع الجماعة، فقيمة العمل الأدبي تتحدد بمدى تحقيق التماسك والكلية، ولا يمكن تحديد دلالة النص إلا داخل إطار كلي؛ ويتشكل ذلك من خلال الالتحام بين رؤية الكاتب، ووعي الجماعة التي ينتمي إليها؛ فعنصر التماسك (الانسجام) في الأعمال الأدبية يؤدي إلى تحويل الوعي

1- ينظر: كريم مرشدي، الرؤية للعالم والبنيوية التكوينية، مجلة منبر للثقافة والفكر والأدب، 22 أغسطس 2017، https//www.diwanalarab.com.، بتاريخ: 2 مارس 2020، 10:16.

2- جمال شحيد، في البنيوية التركيبية، ص42.

الممكن إلى رؤية العالم[1].

أما الشمولية فهي من أهم المقولات التي اعتمدها غولدمان. وأكد على العلاقة بين الجزء والكل للوصول للمعرفة، واعتبرها ذات بعدين: بعدا إيديولوجيا وبعدا علميا. فيقول في هذا السياق جمال شحيد: «إن الفكر الجدلي يؤكد أنه لا يوجد أبدا نقاط انطلاق أكيدة ... فالفكر بصفة عامة لا يتقدم على طريقة الخط المستقيم إلا إذا انطلق من الجزء إلى الكل، ومن الكل إلى الجزء»[2]. حيث يهدف غولدمان إلى جعل المفهوم الشمولي يحقق المعرفة الكاملة، ولكن للوصول إلى هذه الغاية يجب الاعتماد على قواعد موجودة في الواقع الاجتماعي. وليصل المبدع إلى هذه النظرة الشمولية (الكلية) عليه: «أن يستوعب الواقع في كليته... بل يكشف تناقضاته وصراعاته»[3].

إن مفهومي الكلية والانسجام (الشمولية والتماسك) في المنهج الغولدماني تناولهما من جانبين: الأول متعلق بالأعمال الأدبية ككل متجانس، متماسك العناصر، والثاني يتعلق بطريقة تناول الناقد للأعمال الأدبية التي يحاول فيها الابتعاد عن المقاربات الجزئية المرتبطة بالنقد السوسيولوجي التقليدي، ويحاول (الناقد) دراسة العمل في كليته وفي علاقته بالأجزاء[4].

1- ينظر: لوسيان غولدمان وآخرون، مقدمات في سوسيولوجيا الرواية، ص243.

2- المرجع السابق، جمال شحيد، في البنيوية التركيبية، ص43.

3- محمد عزام، تحليل الخطاب الأدبي، ص247.

4- ينظر: المرجع نفسه، ص248.

الفصل الثاني

رؤية العالم في ديوان "محطات"

أولا: فهم وشرح البنى الاجتماعية لنص ديوان نورالدين درويش:

I/ مرحلة الفهم:

1/ بنائية الزمن:

1/ 1- زمن الأفعال:

لابد من الإشارة إلى أن زمن الأفعال ينقسم من حيث الصيغة إلى ماض ومضارع وأمر، أما من ناحية الزمن ينقسم إلى ماض وحاضر ومستقبل.

إن الأفعال الماضية في هذه المدونة تتمايز بين عدة صيغ، نذكر منها ما جاء على صيغة أفعل: في قصيدة "شمس لا تغيب تماما"...أنعش روحي.

...أيقظ حسي[1].

فدلالة صيغة أفعل في الزمن الماضي تفيد وقوعه في الماضي واستمراره في الحاضر والمستقبل، فالاستيقاظ مثلا زمنه الماضي ولكنه يستمر وقوعه مستقبلا.

كما نجد صيغة فعل وفي نفس القصيدة: فتحت القواعد...

تناسيت كل الجراحات[2].

وهنا تختلف دلالة الفعل الماضي فتنحصر في غرض الإخبار. فالشاعر يخبرنا عن مسيرته الشعرية وكيف تجاوز مصاعبه. ويقول السيرافي: «إن صيغة الفعل الماضي تعبر عن زمن ماضي، وقد يحمل دلالته الزمنية وهي الماضي، وقد يخرج عنها ليدل على السيرورة والمستقبل»[3].

كما نجد أفعال الكينونة واردة، نذكر منها ما يلي:

1- نور الدين درويش، محطات، دار الأوطان للثقافة والابداع، ط1، 2019، ص51.

2-المصدر نفسه، ص52.

3- ينظر: حسن بن عبد الله بن المرزبان السيرافي أبو سعيد، شرح كتاب سبويه، دار الكتب العلمية، ط2، 1430ه/ 2009، ص52.

مثلا في قصيدة "عودة": كان يومئذ بصري من حديد[1].

وكذلك في قصيدة "عيد العوانس": كان يجدي لو بقينا

كان يجدي لو صرخنا[2]

ويقول في قصيدة أخرى بعنوان "مهر الرؤى الحالمة": كان يعرف لون الفصول...

كان يعلم أنه لو تعثر

تركله الأرجل الناقمة ...

كان يعلم أن الزهور آيلة للذبول

كان وحده عند خط الوصول[3].

إضافة إلى ذلك ورد الفعل الماضي بصيغة مشددة في بعض ثنايا الديوان ويظهر ذلك بوضوح في قصيدة "مسافر بأشعاري": هبت مثل إعصار...

تحدت كل جبار

وفرت كل أطياري

محطتي بالشقا حفت

غمستها في دمي ... [4]

يؤكد الشاعر عزيمته وتحديه لكل العراقيل التي واجهها في إخراج ديوانه الأخير وذلك يظهر في بنية أفعاله التي اختارها وخيّرها للدلالة على مدى تعبه وجهده في مشواره الشعري.

1- الديوان، ص15.

2- المصدر نفسه، ص21.

3- المصدر نفسه، ص ص43، 44، ص45.

4- المصدر نفسه، ص37، 38، ص39.

أما زمن المضارع فموظف في أغلب صفحات الديوان فهو لا يكاد يخلو من كل صفحة، فتارة يرد مرفوعا، وأخرى مقترنا بأدوات كحرف "السين" و "سوف" و "قد" وبعض أدوات الجزم.

نجد صيغة المضارع المرفوع طاغية في كل القصائد، ولكنها تقتصر على غرض الإخبار، نذكر منها على سبيل المثال في قصيدة "عودة": أختلي باللغة

أحتفي ...

أرتمي من جديد[1]

فهنا تعبر دلالة الفعل المضارع وهي مرتبطة بياء المتكلم عن الشاعر.

كذلك في قصيدة "صوتي الذي": ... يخطفني من الضوضاء

يحرضني ...

يسألني ... [2]

أما الأفعال المضارعة المرفوعة، مثلا في مطلع قصيدة "دندنة من قاموس الغسق":

تراود أجراس الخلاخيل

تراوق سرس المحاصل

توعظ ...[3]

إضافة إلى ذلك قصيدة "شمس لا تغيب تماما"، يقول الشاعر: أتوق إلى بسمة وشعاع

يبدد غيمي ويذهب بؤسي[4]

1- الديوان، ص14.

2-المصدر نفسه، ص17.

3- المصدر نفسه، ص59.

4- المصدر نفسه، ص 55.

ففي المثال السابق (أتوق، يبدد) يدل الفعل على زمن المستقبل الذي يتمناه الشاعر ويرجو وقوعه.

أما الأفعال المضارعة المقترنة بالسين وسوف نذكر منها: ستذكرني إذا نسي الرواة...

لمن سأصغي[1]

فالسين هنا جاءت بمثابة سؤال، فالشاعر يسأل هل ستظل مكانته محفوظة في التاريخ بعد مماته كبعض الشهداء، أم يتناسوه؟. فالسين هنا تحمل معنى التوقع.

نجد أيضا ملفوظات من قصيدة "مملكة الوهم": حلمك ستأكله النيران، فقم عجل[2]، فالشاعر يحث الشاعر المدعو أدونيس على مواصلة مبتغاه وتحقيق حلمه واستغلال مكانته فالزمن يمر بسرعة.

ومثال آخر في قصيدة "مهر الرؤى الحالمة": المرايا التي خدشت وجهه مرة

سوف تخدشني دائما[3]

فالتسويف هنا يؤكد حتمية التوقع في المستقبل، فتظهر نفسية الشاعر هنا تميل نوعا ما إلى التشاؤم واليأس، وفي نفس السياق يقول في قصيدة أخرى بعنوان "دندنة من قاموس الغسق":

سيخذلك هيكل العود المهتري[4].

ولكن يعود الشاعر مع هذا الصراع مع التشاؤم ليغلب كفة التفاؤل لصالح موقفه ووطنه، فيقول في قصيدة "عبث المشافي": ابتسم ...

بالبسمة الحرة، فتنطفئ الحروق

ولا تلتفت ... [5]

1- الديوان، ص ص 17-18.

2- المرجع نفسه، ص 23.

3- المرجع نفسه، ص 45.

4- المرجع نفسه، ص 60.

5- المرجع نفسه، ص 49.

إن اقتران الفعل المضارع بالسين يحمل دلالة المستقبل، ويراد به التخفيف والتوسيع لرؤية مستقبلية قريبة أو بعيدة، وهذا ما لجأ إليه الشاعر من أجل التخفيف عن نفسه ونفسيته والترويح عنها، والخروج من قوقعة التشاؤم إلى التفاؤل.

ودلالة السين: «أن السين للتنفيس والتوسيع»[1]، كما ذهب ابن يعيش أن دلالة السين أقوى من دلالة التسويف، فيقول: «سوف أشد تراخيا في المستقبل من السين»[2]، لذلك نجد الشاعر استعمل صيغة التسويف مرة واحدة، في حين اعتمد على حرف السين في العديد من المواضع ليعبر عن أفكاره ورؤيته المستقبلية التي يتأملها.

كما نجد الأفعال المضارعة مقترنة بـ "لم الجازمة" ففي أول قصيدة يقول:

... لم تزده المسافات

لم يزدها اللهيب سوى رغبة في البقاء[3]

هنا الشاعر يعود إلى الماضي وتحديدا إلى دواوينه السابقة، فيتغنى بها، فديوانه الأول "مسافات"، أما الثاني فهو "البذرة واللهب" الذي بات هو الآخر يؤكد حنينه إلى الماضي ومدى ترسخه في ذهنه.

إضافة إلى ذلك مثال من قصيدة "مملكة الوهم": لم تكشف ...

لم تفصح ...

لم تفلح في توضيح الغامض في المعنى[4]

فالشاعر يخاطب أدونيس بأنه لم يفصح عن الماضي، رغم كتاباته ومكانته الشعرية إلا أنه مازال لم يصل إلى مبتغاه – في نظر الشاعر–، فهو يحثه على التغني بالماضي مهما غاص في الغموض وعدم

1- أبو عبد الله الحسين بن أحمد الزوزني، شرح المعلقات السبعة، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط3، 1979، ص84.

2- موفق الدين بن يعيش، شرح المفصل، عالم الكتب، بيروت، ج8، د.ط، د.ت، ص148.

3- الديوان، ص14.

4- الديوان، ص30.

الابتعاد عن المعنى الأصلي.

كذلك في قصيدة "مهر الرؤى الحالمة": لم ينخدع بالنياشين

لم يحتفل بالدمى

... لم يجد مخرجا سوى قلما فرمى[1]

يتكلم الشاعر عن المجاهد الذي كان يضحي في سبيل الأحلام والطموحات، ويؤمن بالاستقلال والحرية، مسلما نفسه للجهاد، ولا يلاحظ أمامه سوى صورة الوطن.

لقد اتفق النحاة أن "لم" الجازمة لفعل المضارع تحمل دلالة نفي المستقبل إلى الماضي، «لم تنفي الفعل من الاستقبال، وتنقل معناه إلى الماضي... فتدخل على مضارع اللفظ فتصرف معناه إلى الماضي»[2]. ولهذا فالشاعر يرجع إلى الماضي ويتغنى به، فهو في صراع بين الماضي والمستقبل، ليرجع الشاعر ويحتفي بالمستقبل عند اقتران فعله المضارع بالفاء (السببية) فمثلا: أصيب بالعقم ...

إذا... فانقد[3]

كذلك نجد في قصيدة "مهر الرؤى الحالمة": شفه وجهه

فاستدار إلى قلبه[4]

فدلالة الفاء: «فالفاء تدل أن الفعل بعدها يقع بسبب فعل سابق فيحدث في المستقبل، فالموقع الزمني للفعل بعدها هو المستقبل بالضرورة»[5]. ففي المثال السابق يتحدث الشاعر عن الشعراء الذين أتوا بعد أدونيس ونعتهم بالعقم، فيأمرهم بنقده، أما في المثال الذي يليه (استدار إلى قلبه) انطلق

1- الديوان، ص ص44-45.

2- عبد الكريم بكري، الزمن في القرآن الكريم، دراسة دلالية للأفعال الواردة فيه، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، ط2، 1999، ص164.

3- المصدر نفسه، ص31.

4- المصدر نفسه، ص44.

5- المرجع السابق، ص347.

الشاعر من فعل سابق وهو الشفقة ليلتفت إلى المستقبل.

نجد أيضا الفعل المضارع مقترنا بـ "قد" فمثلا: النجم المارد قد يهوي في العتمة كالسهم[1]

وقوله أيضا: قد تثير القلادة حس الورود

قد تعرقل خطوي

... لكنني بالغ سدرة المبتغى[2]

إن "قد" تفيد أفق التوقع، وإمكانية التحقق في المستقبل، فالشاعر يرجع ويستدرك خطاه ويؤكد على وجوده وتمسكه بموقفه وقراراته رغم الصعوبات.

أما صيغة الأمر فقد طغت في الديوان كله، فنجد مثلا قصيدة "مملكة الوهم" لا يكاد فعل الأمر يخلو من سطورها: اسحب أنوارك من غرف العميان

واسحب...

اقرأ

استنطق حلمك

ادفع يا شاعر الأزمان[3]

كما وردت صيغة الأمر في زمن الماضي: عدد وحد

جدد جرد

هدم شيد[4]

1- الديوان، ص33.

2- المصدر نفسه، ص43.

3- المصدر نفسه، ص ص 23- 24 ص26.

4- المصدر نفسه، ص35.

وفي نفس القصيدة: غير فينا ثقافتنا الأولى

علمنا الشعر

علمنا...

علمنا الأسماء[1]

اعتمد الشاعر على أسلوب التكرار والتأكيد على شغفه للتغيير والتجديد، فأفعال الأمر تحمل دلالة المستقبل المتجدد أو القريب، وهذا يؤكد رؤيته الاستشرافية الطامحة للمستقبل، انطلاقا من واقعه المعاش وعزيمته القوية.

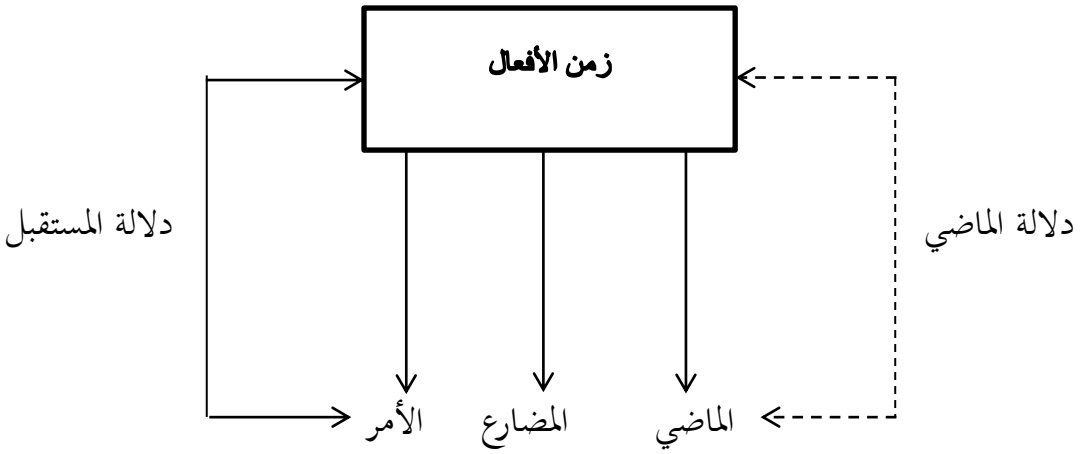
إن فعل الأمر يحمل دلالات زمنية، ومجملها يدور في دوامة المستقبل عموما، فهناك المستقبل البعيد، والمتوقع حدوثه قريبا والمستقبل المتجدد[2].

نستخلص مما سبق أن زمن الأفعال في هذا الديوان تتضمن دلالة المستقبل، وهذا يدل على الرؤية الاستشرافية للشاعر والذي حاول من خلال بنية أفعاله إيصال فكرته المتشكلة في صراع بين الماضي والمستقبل، فتارة يظهر رؤيته المأساوية وتارة أخرى رؤية تفاؤلية، ولكن هذه الأخيرة هي الأكثر بروزا في صفحات الديوان، ورغم صيغة الأفعال المختلفة إلا أنها تحمل دلالة المستقبل.

وهذا مخطط توضيحي لبنية الأفعال من خلال مما سبق:

1- الديوان، ص36.

2- ينظر: كمال ابراهيم بدري، الزمن في النحو العربي، دار الكتب والوثائق العراقية، د.ط، د.ت، ص226.



2/1- مؤشرات زمنية:

نجد في أول قصيدة في الديوان بعنوان "عودة" قول الشاعر: بعد كل هذه السنين

ها أنا من جديد[1]

فالشاعر هنا يقصد سنين التي مربها من المعاناة والعراقيل في كتاباته للشعر، حيث تذكّر بذلك دواوينه السابقة، فيقول: ايه يا سفرا لم تزده المسافات...

ويا بذرة لم يزدها اللهيب[2]

يذكر الشاعر دواوينه وهي السفر، المسافات، البذرة واللهب، فيسترجعها لأنها فيها نقاط مشتركة مع ديوانه الجديد "محطات" لحديثه عن الثورة والوطن، والتضحية. ليعود في نفس القصيدة، ويتحسر على زمن مضى، زمن الشهداء الذين ضحوا في سبيل الوطن ورفعوا راية الاستقلال لضمان العيش في آمان وحرية لأجيال صاعدة. يقول: ايه يا سنوات الدماء

ايه يا سكرات الشهيد[3]

كما نجد مؤشرا زمنيا آخرا في قصيدة "صوتي الذي" التي تدل على فترة يعيشها الشعب الجزائري

1- الديوان، ص13.

2-الديوان، الصفحة نفسها.

3- المصدر نفسه، ص14.

وهي فترة الحراك: بعضي هنا، وهناك بعضي

حرقة المكبوت، حرقته تذيب المفردات

أعلنت رفضي للآتين[1]

فهو يصرح بموقفه رافضا – مثله مثل الجزائريين– لأفراد العصابة.

كما نجد في قصيدة "عيد العوانس" مؤشرا يدل على الفترة التي أحدثت فيها العديد من الفتن واستعملها البعض لذلك، وهي عيد المرأة وقضية المساواة مع الرجل، حيث اتخذ موقفا حاسما فيرى أن المرأة عيدها كل يوم، وليست بحاجة لتكريس ثقافة غربية تدعو للتساوي أو المساواة بين الرجل والمرأة، بل نحن بحاجة للتجانس، فيقول في هذا الصدد: أي عيد يا أوانس؟

أي معنى يتجلى؟

خدعة فيها تجلت

كل أنواع الدسائس[2]

ويواصل قوله: ليست الدنيا صراعا

...

ليست الدنيا للتساوي

إنما هي للتجانس

عيدنا في كل يوم[3]

1- الديوان، ص18.

2- المصدر نفسه، ص19.

3- المصدر نفسه، ص ص20-21.

إضافة إلى ذلك قصيدة "مملكة الوهم "، التي تضمنت العديد من المؤشرات الزمنية نذكر منها:

كتاب الأمس، اليوم مكان الذكرى

نهار الشام بلا شمس

...

هل تذكر شيئا عن بيروت؟

...

الوقت يحاصر فيك الوقت[1]

ففي هذه المقطوعات يقصد الشاعر نور الدين درويش، الشاعر المدعو أدونيس؛ فهو يذكّره بالحالة التي وصلا إليها لبنان وسوريا، ويواصل قوله: دمشق كيف كانت؟ وكيف صارت الآن؟[2]

ومع نفس القصيدة "مملكة الوهم"، نجد ما يحيلنا إلى الزمن الحالي القرن العشرين، إلى ما توصل إليه العالم من تطور وتكنولوجيا جعلته قرية صغيرة، فهي مفيدة من جهة ومن جهة أخرى لها أهداف مبطنة ومغلفة بغطاء العلم والعولمة. فيقول في ذلك: وتفاجئنا الأحداث بعولمة الأشياء

وعولمة الأسماء

وعولمة المعنى[3]

أي ضياع المعنى، وانتهاك الثقافات، والعبور لها من باب العولمة، إذ تماحت كل القيم والمبادئ والخصوصيات، وأصبح كل شيء مكشوفا، مما يسهل للأعداء والدول الكبرى المستعمرة ذات أطماع جشعة، معرفة نقاط الضعف والقوة، وسهولة التحكم في شعوب العالم، وخاصة الضعيفة (المتخلفة).

أما في قصيدة "شمس لا تغيب تماما" ذكر الشاعر مؤشرا زمنيا جد مهم وهو القضية الفلسطينية

1- الديوان، ص26.

2- المصدر نفسه، ص27.

3- المصدر نفسه، ص29.

وحالة الدول العربية فيقول: وحال الهوى بيننا، فاختلفنا

فحاد بنا الركب في يوم نحس

تداعى على العرب من كل جنس

...

تباع فلسطين طينا بفلس[1]

فالشاعر هنا يتحسر على بعض الدول العربية وموقفها من القضية الفلسطينية، ويرجع ويؤكد على ذلك: وما ضرني كيد شقيق

أباح دمي مستعينا بفرس[2]

نستنتج من خلال بعض المؤشرات الزمنية في الديوان؛ أنها تتمحور حول موضوع الوطن والتغني به، والتضحية من أجله، والمقاومة والتمسك بالأرض لأنها الأصل، فقام الشاعر بذكر قضايا من الوطن العربي، كالقضية الفلسطينية وقضية سوريا ولبنان... والقضية الجزائرية. وذلك للتنبيه بالحالة التي وصل إليها العالم العربي وكأنه يقول إلى أين؟، كما يحفز الأجيال الصاعدة على حب الوطن والتمسك بالأرض مهما كلف الأمر.

نستخلص من عنصر بنائية الزمن، أنه هناك ثلاث بنيات زمنية تتصارع في هذا الديوان؛ فالأولى تسترجع الماضي وذكرياته، زمن الثورة والشهداء والحنين لها. وأخرى تحيلنا إلى الحاضر المرير الذي راح ضحية العولمة وما شابهها. وثالث استشرف به الشاعر نحو المستقبل أملا في الانطلاق من جديد، وإمكانية التغير. وهذه البنية الأخيرة هي المهيمنة على معظم قصائد الديوان، مما تحمله من دلالة تأملية، تفاؤلية تسعى للتغيير نحو مستقبل أفضل.

1- الديوان، ص53.

2- المصدر نفسه، ص54.

2/ الثنائيات الضدية:

تضمن الديوان شبكة من الثنائيات الضدية، التي تدور جلها حول الوطن والتضحية والمقاومة. نجد مثلا في قصيدة "عودة": ايه يا سنوات الدماء

ايه يا سكرات الشهيد[1]

فهنا ثنائية التغني بالشهداء أو الحسرة عليهم، فهي تحمل نبرة التفاؤل بالشهيد والحزن له؛ فالموت عادة مؤلم ومحزن، أما الشهيد فهو علامة النصر و الفخر و الخلود في التاريخ. فالشاعر يتصارع على وضع بلاده (الجزائر) سابقا أيام الاستعمار فيتغنى بشهدائه الأبرار، وذكريات الثورة المجيدة، ومن جهة أخرى يتحسر عليهم و يتأثر بهم.

كما نلاحظ في نفس القصيدة قول الشاعر: بعدما قلت. ها أنا قد نسيت[2]

تشكل هذه المقطوعة مفارقة، فبعد قول الشاعر تظاهر بالنسيان في الوقت نفسه، فهو هنا متخوف نوعا ما من تكرار ماضي الجزائر (الثورة، إراقة الدماء)، ومتحمس من جهة أخرى للتغيير و العودة من جديد. ويواصل قوله: ها أنا قد شفيت

ها أنا من جديد[3]

ولكن طموح الشاعر وعزيمته تغلبت على خوفه من الراهن.

كما برزت الثنائيات الضدية في عناوين قصائد الديوان مثلا: قصيدة "عيد العوانس"[4]: فكيف للعوانس عيد؟. هذا يدل على نبرة التفاؤل عند الشاعر، كما يدل على احترامه و تقديره للمرأة ويدعوها للتجانس مع الرجل؛ فكلمة عيد تدل على الفرحة والبهجة، أما العوانس فتدل على الشؤم واليأس، حيث جمع الشاعر بين لفظين متناقضين.

1- الديوان، ص14.

2- المصدر نفسه، ص13.

3- المصدر نفسه، نفس الصفحة.

4- المصدر نفسه، ص19.

كذلك عنوان قصيدة "مملكة الوهم"[1]، التي جمع فيها الشاعر بين السلطة والحكم والوهم. حيث يقصد الشاعر أدونيس الذي نال مكانة مهمة في ميدان الشعر، فنعته بـ (مملكة)، لكنه يدعوه إلى الالتفات للقضايا العربية والالتزام بها.

واحتوت هذه القصيدة أيضا على ثنائيات ضدية نذكر منها: أنهار الشر

العسل السم[2]

يقصد الشاعر نور الدين درويش ما يزرعه الغرب فينا من ادعاءات وثقافات جعلتنا نبتعد عن واقعنا وعالمنا، فجعلتنا غرباء ونحن في أوطاننا، و هذا تحت غطاء العولمة، كذلك الإشادات و الدعوة للتساوي مع الرجل و قضايا أخرى عديدة؛ فالنهر عادة نقي صاف، فهو سر الحياة و سر كل شيء، وهو شيء ملموس، و الشر هو صفة معنوية توحي بعمل لا أخلاقي تتماحى فيه كل القيم والمبادئ أما (العسل السم)؛ فالعسل هو دواء لكل داء وحلو المذاق وجل البشر يستحسنه، أما السم فهو قاتل، فالعلاقة بينهما أن الغرب يستخدمون أساليب إغرائية تظهر في البداية أنها مثالية، ولكنها مع الوقت تظهر سمّا قاتلا كما شبّهها الشاعر.

وفي ظل ثنائية الانتماء والغربة، يقول أيضا في نفس القصيدة (مملكة الوهم):

ما أجمل جملتنا تتزحلق في ثلج المأساة[3]

فهنا مفارقة، باعتبار أن الجمال وأعذب الكلمات، تذهب هباء في منعطف الطريق إلى المأساة.

كذلك يقول: وحجاب المرأة عيب المرأة[4]

هذه أيضا نوع من المفارقة، عادة ما يكون الحجاب سترة للمرأة وخلق حسن، وليس عيب عليها.

1- الديوان، ص23.

2- المصدر نفسه، ص24.

3- المصدر نفسه، ص28.

4- المصدر نفسه، ص31.

أما قصيدة "مهر الرؤى الحالمة" نذكر مطلعها: في العواصف أرجوحة للسفر[1]

فكيف للعاصفة أن تكون أرجوحة لطفل بريء، ويحيل الشاعر هنا إلى كيفية استغلال الفرص بصورة إيجابية بعيدا عن نزعة التشاؤم والكسل، فعادة في العواصف لا يخرج الناس خوفا منها ولكن الشاعر جعلها منطلقا للتضحية والمقاومة من أجل الوطن؛ فهو يتخذ من العواصف مجرد أرجوحة للسفر، وكذلك اتخذ من الأرجوحة – التي تستخدم للعب والترفيه– منطلقا للسفر، ويقصد به التغيير. وهذا إن دل فهو يدل على نبرته التفاؤلية ودقة أعماله، وطاقته الإيجابية المفعمة بالأمل.

كذلك عنوان قصيدة "مهر الرؤى الحالمة"[2] التي تحمل نوع من التناقض، فكيف للأحلام والرؤى أن يدفع ثمنها أو مهرها؟، فالمهر يكون لشيء معقول، مادي وملموس، والرؤى قد تكون لا أصل لها أو مجرد أوهام وأحلام.

إضافة إلى ذلك أيضا عنوان قصيدة "عبث المشافي"[3]. هنا ثنائية ضدية بين المريض والإنسان السوي، فالعبث يرتبط بإنسان يكون مثلا فوضويا، لا قيمة لأي شيء عنده، أما المشافي منظمة ونظيفة – هذا هو المتوقع في أذهان الجميع – فالشاعر يقصد بها مشافي الجزائر، وذكر في ثنايا هذه القصيدة حكاية طفل جزائري قيل له أن علاجه غير متوفر في مشافي الجزائر وموجود إلا في الخارج، ولأنه فقير، راح يحلم بحياة طويلة. فهنا ترجع المسؤولية للدولة والمشافي لعدم توفيرها حياة هنيئة لشعبها. لذلك جمع الشاعر بين العبث والمشافي.

كما حضرت في هذه القصيدة ثنائية الحياة والموت، فيقول: طفل تسلمه المصحة للردى

حيا، فيحيا ميتا، دمه المعيق[4]

فكيف للموت أن يكون حياة من جديد؟ (فيزيائيا)، فالطفل هنا يصارع الموت بطاقته الإيجابية، إذ هو يدخل المصحة، فيصدم بخبر – جعله يتمنى عدم دخوله المشافي– وهنا يكمن العبث، ومن

1- الديوان، ص43.

2- المصدر نفسه، الصفحة نفسها

3- المصدر نفسه، ص47.

4- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

المعقول يواسونه في محنته حتى معنويا، بطريقة فرحة سلسة على القلب، ولا يفاجئونه بمرضه دون عنوان.

نجد الشاعر نور الدين درويش وهو يخط قصيدة، يتغنى بالشهداء وينتصر لهم ويفتخر بهم، فيقول: المسافة بيني وبينه

ليست سوى حفرة

إنه الآن في قبره

...

مات منتصر الحياة[1]

ففي هذا المثال ثنائية الموت والحياة، فالمعروف أن الموت هو نهاية الحياة، ولكن الشاعر جعله انتصارا للحياة؛ لأنه في سبيل الوطن لذلك يعد رمزا لحياة أجيال صاعدة من بعده، لحياة أمة، لحياة أرض تستحق الحياة.

ونخلص مما سبق أن الثنائيات الضدية ساهمت في تماسك بنية النص الشعري، وهذا الأخير أضفى بعدا جماليا، كما ساهم في إثراء البنية الدالة للديوان، مما جعلها بنية متكاملة؛ وهذه الشبكة من الثنائيات تتصارع بين الماضي المجيد والمستقبل المجهول، من جهة تغنى بالشهداء الأبرار، ومن جهة أخرى يتأمل المستقبل، ولكن نقطة الاشتراك بينهما هي التضحية من أجل الوطن والنضال في سبيله. وهدفه ترسيخ روح التضحية في الأجيال الصاعدة وشحنهم بطاقة إيجابية تدفعهم إلى العطاء والتمسك والاتحاد.

1- الديوان، ص45.

3/ هندسة الصورة:

يقوم الشعر بصفة عامة على صور إيحائية، انفعالية مؤثرة، مشحونة بالخيال، وقلما نجد صور عادية. فالتعامل مع هذه الصور يسهم في تشكيل البنية الداخلية للنص الشعري، من خلال التراكيب والعلاقات الداخلية التي تتكون في هيئة صور؛ سواء تشبيهية أو بيانية (استعارات، مجاز...).

تضمن ديوان "محطات" مجموعة من الصور من تشبيهات واستعارات، نذكر نماذج منها: مثلا في قصيدة "عودة"، معظم الصور وردت حقيقة: ربما لم أكن واضحا في السطور

ها أنا أقتفي من جديد

وأخط القصيد[1]

إن الشاعر في الأسطر السابقة يوضح عودته إلى كتابة الشعر من جديد بعد غياب دام سنين.

أما في قصيدة "مملكة الوهم": حلمك في بيروت ستأكله النيران

قم فعجل[2]

هنا يخاطب نور الدين الشاعر أدونيس، فشبه حلمه بالنار التي إذا اشتعلت تأكل الأخضر واليابس، لذا عليك يا أدونيس أن تسرع لإخمادها وإلا زاد لهيبها، فالوقت يمر.

ومع نفس القصيدة، يقول: الدهشة تسرقنا

الدهشة تأسرنا

وتثير شهيتنا لمتابعة الفيلم[3]

شبه الشاعر الدهشة بشخص يسرق ويأسر، ويحيل ذلك إلى وضع الأمة العربية، التي اتسمت بالنكبة ونوع من الشلل، وهذا جعلهم ينساقون هكذا في تيه؛ فالسرقة تنسب لشيء ملموس، فاستعارها

1- الديوان، ص ص14-15.

2- المصدر نفسه، ص23.

3- المصدر نفسه، ص25.

الشاعر لينسبها لشيء معنوي وهو الوقت مما يحيل أيضا إلى اشمئزاز الشاعر من حاضر الأمة العربية.

ويقول أيضا: كان يجدي لو بقين

في الديار كالنفائس[1]

في هاذين السطرين من قصيدة "عيد العوانس "؛ يشبه الشاعر فئة من النساء (اللواتي يطالبن بالمساواة مع الرجل، ويدّعين بالحرية. ولكنها مجرد متاهات لنشر الفساد والفوضى)، بالمرأة النافس التي تقطن بالبيت حتى تتعافى، فطلب منهن بدلا مما يقومن به أن يمكثن بالبيوت، فالمرأة (في نظره) عند خروجها لابد من أمر جدي للعمل أو الدراسة وغيرها في مختلف المجالات، لكن دون عبث بالقيم ودون تمرد لا طائلة منه.

ثم يرجع الشاعر لأدونيس: باريس تغازله، وتعاتبه

تحتث مخاوفه

تستنفذ طاقته وتعده للنوم[2]

حيث شبه الشاعر باريس بالمرأة وهي تغري زوجها، فتغازله تارة وتعاتبه تارة أخرى، حتى تستنفد طاقته وينام. الحال تماما لأدونيس وهو في باريس.

- وفي قصيدة "مملكة الوهم": أكتب كل الأجناس

أنت الناقد في منفاك

فانقد[3]

هذه صورة عادية (حقيقية)، فنور الدين يوجه خطابا لأدونيس وهو في المنفى.

1- الديوان، ص21.

2- المصدر نفسه، ص25.

3- المصدر نفسه، ص34.

كما يقول: اللغة بركان[1]

هنا تشبيه بليغ؛ فشبه اللغة بمخزونها كالبركان المخزن بالحمم، وفي أي لحظة ينفجر ويأتي بالجديد.

ويواصل قوله: لغة تمتص حرائقنا

لغة تغرق في الذات[2]

صور الشاعر اللغة مرة أخرى لكن في شكل استعارة؛ فشبهها بالأرض التي تمتص الماء بحرقة بعد الجفاف. وعاد مرة ثانية وشبه اللغة بالإنسان الغريق في البحر. فحذف المشبه به وجاء بلازمة من لوازمه (الغريق)، وذلك لاحتوائها (اللغة) على كثافة الألفاظ والكلمات.

وفي نفس السياق، يقول في قصيدة "مسافر بأشعاري": أنا الذي غمس الألفاظ في دمه

فاستفزته وهبت مثل إعصار[3]

هنا يفتخر الشاعر بنفسه وقوته في صقل موهبته الشعرية المتأصلة فيه، فهو يتحاور مع ذاته، لينتج لنا عملا من صميم قلبه ودمه.

ويقول كذلك: إني أحاول إخماد الحرائق في صدري

فتشعلها الذكرى وأشعاري[4]

الشاعر بداخله حرقة على وطنه، وحاول التعبير عنها بالكتابة؛ فشبه احساسه بالنار التي تحرق أمامها كل شيء، والتي أيقظت فيه ذكرى (الثورة الجزائرية) والشعر في الآن نفسه، ليعود من جديد ويكتب عن الوطن ويتغنى به وبداخله صراع بين النار التي تحرقه وتذكره في الوقت نفسه.

ويواصل في موضع آخر: ألقي البذور ويسقي تربتي عرقي

1- الديوان، ص30.

2- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

3- المصدر نفسه، ص37.

4- المصدر نفسه، ص40.

وأسهر الليل في ترميم أسواري[1]

يؤكد نور الدين درويش على موهبته الشعرية، ويذكر مراحل عنايته بأرضه، وما نتج عنها؛ فشبهها بالأرض التي تحتاج لإلقاء البذور، ثم السقي، وبعدها النتاج. كما شبه أيضا ماء السقي بالعرق.

نجد أيضا في قصيدة "مهر الرؤى الحالمة": العواصف أرجوحة

المسافات جسر طويل[2]

هنا تشبيه بليغ؛ حيث شبه الشاعر العواصف بالأرجوحة التي تنقله من حال إلى حال، أما المسافات فشبهها بالجسر الطويل دلالة على مشواره في الميدان الشعري وتجربته الشعرية.

وفي قصيدة "شمس لا تغيب تماما": فتحت النوافذ هيهات نفسي

دنا موعدي[3]

هنا بدأ الشاعر مقطوعته بصورة حقيقية، دون تنمق ولا زخرف لفظي. ويواصل القول: "القصيدة حبلى"[4]. إنه تشبيه بليغ، يبين الشاعر فيه مدى تحمل القصيدة من أعباء، فهي تحوي كل المعاناة والأحاسيس والتعابير التي ألبسها إياها صاحبها.

يعود نور الدين ليأسف على حالة الوطن العربي، فيقول: وحال الهوى بيننا فاختلفنا

...

تداعى على العرب من كل جنس

وناب على العرب نفط و كرسي[5]

1- الديوان، ص41.

2- المصدر نفسه، ص43.

3- المصدر نفسه، ص51.

4- المصدر نفسه، ص52.

5- المصدر نفسه، ص53.

وضع الشاعر هنا صورة حقيقية، ليحيل إلى مدى حرقته وحسرته على الوطن العربي؛ فهي صورة من الواقع الذي أصبح العرب فيه مفرقين، ويسوده الحرب.

أما قصيدة "أقبل على الشعر": يجتاحك النور في ليل سحائبه

غطت سماك وغطت نجمة الأمل[1]

شبه الشاعر الشعر بالنور، الذي يخترق الليل المغطى بالنجوم والسحب، فينير كل الوجود، ويبعث الحياة والأمل من جديد. فالشاعر يدعو الأجيال بالإقبال على الشعر.

إضافة إلى ما سبق، نجد في قصيدة "دندنة من قاموس الغسق": ...

ظل الشجر ولم يرتو بماء النهر[2]

فمن ضروريات الحياة الماء، ولكن الشجر لم يشبع، لم يرتو بعد، يريد المزيد.

كما نجد صور إيحائية تغنى فيها الشاعر بالماضي: أيا عبلة الكلمات شموس

تهذب لفظي وتضبط حسي[3]

هذه الصورة تشبيه بليغ؛ شبه فيه الشاعر الكلمات بالشمس، التي تظهر في بداية كل يوم، تفتح آفاق جديدة، تبعث الأمل. فالكلمات مستجدة وشاسعة، فرب كلمة واحدة تعبر عن الكثير من المعاني.

يقول الشاعر في صورة أخرى في قصيدة "شمس لا تغيب تماما":

ولا تأسفن على ما فات من العمر[4]

1- الديوان، ص61.

2- المصدر نفسه، ص60.

3- المصدر نفسه، ص56.

4- المصدر نفسه، ص62.

هذه الصورة حقيقية، يهدف من خلالها الشاعر إلى بعث الأمل والتحفيز على العمل، ويعتقد بإمكانية التغير والتغيير.

وفي نفس المقطوعة، يعبر عن حنينه للقصيد في زمن مضى في شكل تشبيه، فيقول:

طعم القصيدة في الستين كالعسل[1]

حيث شبه القصيدة بالأكل (العسل).

إن هندسة الصورة في قصائد نور الدين درويش تراوحت بين التشابيه تارة، والاستعارات وغيرها، وقد أحدثت نوعا من الانسجام بين المقطوعات الشعرية، كما بينت بعض المعاني المضمرة، ووضحتها.

حيث تشكلت الصور في الأمثلة السابقة بين رؤيتين؛ رؤية بيّن فيها الشاعر حسرته على الماضي دفع ثمن ذلك الشهداء، فهو متخوف من إعادة التاريخ نفسه، أما الرؤية الثانية ركّز فيها الشاعر على المستقبل من خلال خياله الواسع المتأمل مستقبلا أفضل. فهذه الأخيرة بيّنت وعي الشاعر المستنبط من بيئته الاجتماعية؛ ويقصد بذلك الربيع العربي (ثورات واحتجاجات سلمية)، والذي تم فيه الإطاحة بالعديد من الأنظمة (بداية مع الثورة التونسية والإطاحة بالرئيس زين العابدين بن علي، والثورة السورية ضد بشار الأسد، والثورة اليمينة، والثورة الليبية، والثورة المصرية، والحراك الجزائري ضد جماعة العصابة، والثورة السودانية)، فالشاعر يدعو من منطلق الثورات والاحتجاجات السلمية إلى التغيير والتجديد بوعي ودون فوضى.

1- الديوان، ص62.

4/ البنية الصوتية:

إن البنية الصوتية تشمل عدة جوانب (الموسيقى الداخلية، والخارجية)، ولقد قمنا بدراسة جانب صوتي وهو المقطع.

أولا في قصيدة "عودة" مثلا سيطرة حرف الدال فيقول: ها أنا من جديد

...أحتفي بالنشيد

يلوح من بعيد[1]

ويواصل: هاهو النبض يسألني من جديد

هل تريد المزيد ؟

أحمد وصالحا ورشيد[2]

...

وينهي القصيدة: ها أنا أرتمي من جديد

ها أنا أخط القصيد[3]

إن حرف الدال هو «صوت شديد مجهور، يتكون من اندفاع الهواء، مارا بالحنجرة، ويأخذ مجراه في الحلق والفم، وأخيرا ليصل إلى مخرج الصوت، فينحبس فترة قصيرة للالتقاء طرف اللسان، مما يؤدي إلى انفجار في الصوت»[4]. ففي المقطوعات السابقة طغى حرف الدال؛ والذي يدل على عودة الشاعر إلى ميدان الكتابة الشعرية، وبقوة، كأنه بركان وانفجر؛ فهو يعبر عن حالته الشعورية التي لا توصف من خلال الكلمات المفعمة بالحيوية،

1- الديوان، ص13.

2- المصدر نفسه، ص14.

3- المصدر نفسه، ص15.

4- ابراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مكتبة نهضة للنشر والطباعة، مصر، د.ط، د.ت، ص 51.

والمؤكدة على قوة حضوره، وذلك منطلقا من الماضي من الثورة الجزائرية أيام الشهداء، ومقاربته لها للحراك، الذي دفع به هو الآخر – مثلما كتب عن الثورة من قبل– إلى الإبداع وضرورة تحريك القلم، فاستعمل بدوره (الشاعر) حرف الدال الذي عبر بشدة عن رغبة الشاعر في عودته، وأعطاه صدى مشحونا بقوة وطاقة إيجابية للسير نحو الأمام.

أما قصيدة "صوتي الذي"، استعمل الشاعر حرفين بالتناوب، وهما حرفا الياء والتاء المفتوحة، فيقول: يا أيها الصوت... ضوضاء من أرضي

ويرحل بي بعيدا في سماء الأغنيات

يا أيها الصوت...يأتي على عجل ويمضي

ثم يسألني ...البسالة والثبات

يبست غصوني منذ عهد جف حوضي

إنني الأرض اليباب ليس ثمة زقزقات[1]

ويواصل بهذا الإيقاع كامل القصيدة: كل شبر...جاهز ليقول مات

...أين رواء أرضي

أين عطر حديقي...والأمنيات

أعلنت للآتين رفضي[2]

فدلالة ذلك أن الشاعر في هذه القصيدة يتصارع بين الماضي المستقبل، فيحن للماضي من جهة، ويكبله الحاضر من جهة أخرى، لكنه يطمح لتجاوز ذلك؛ فهنا تغلب النفسية المتفائلة على التحسر، فيجب التحدي والعمل وعدم الوقوف موقف السكون.

ومنه لجأ الشاعر للتعبير عن موقفه والصراع– الذي يصادمه في كل مرة– إلى صوتي الظاء والتاء، وهما

1– الديوان، ص17.

2– المصدر نفسه، ص18.

مختلفان تماما، ولكنهما يلتقيان في الشدة، «فصوت الظاء شديد مجهور»[1]، أما التاء «فهو شديد مهموس»[2]. كما نجد الشاعر أشبع الظاء بالياء اللينة؛ والتي تفيد غالبا الحزن والأسى ،أما التاء المفتوحة فترمز للتحدي والصيرورة مهما كانت الظروف، حيث أضفى هذا التنويع بين الصوتين نغمة موسيقية رنانة ،تارة تكسر فتوحي بالحزن، وتارة أخرى تبعث الأمل من جديد (التاء)، واستطاعت بذلك التعبير عن الصراع الذي يضطرب داخل نفسية الشاعر.

أما قصيدة "عيد العوانس"، يقول: أي عيد يا أوانس

من وراء...الثامن مارس

...

كل أنواع الدسائس

...

ليست الدنيا انتقاما وتهارس[3]

كما استعمل الشاعر حرف السين في قصيدة أخرى، فيقول: وبعض الأباليس من صنع إنس

...

فحاد الركب بنا في يوم نحس

تباع فلسطين طينا بفلس[4]

فحرف السين «هو صوت رخو، مهموس...عند النطق بها تقترب الأسنان العليا من السفلى،

1- ابراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص 51.

2- المرجع نفسه، ص53.

3- الديوان، ص ص19-20 ص22.

4- المصدر نفسه، ص53.

فلا يكون بينهما منفذ ضيق جدا...مما يحدث صفيرا»[1]. أعطى حرف السين في القصائد السابقة جرسا موحيا وانفعالات الشاعر، فالأبيات جاءت مشبعة بالحزن والأسى، إضافة إلى تحسر الشاعر لما وصل إليه نسوة العالم عموما والعالم العربي الإسلامي خصوصا، بمطالبتهم بالمساواة مع الرجل، فهو يحذرهم من هذه المتاهات والتبعية. لذلك استعمل حرف السين، ليوقظهم من الوساوس التي تزرع فيهن، مما أضفى ذلك إيقاعا يلفت الانتباه، فالسين يحدث همسا للتنبيه والتحذير وأخذ الاحتياطات؛ فدلالة السين هنا تتوافق وحالة الشاعر المتذمرة، المقهورة على حال الوطن العربي عموما والجزائر خصوصا.

كما نجد حرف الميم في قصيدة "مملكة الوهم": عفوا يا منتحل الاسم

يا سيد مملكة الوهم

...

كيف تدرك ...الغامض في لغة الوهم[2]

ويواصل في نفس المقطوعة: الخيمة غشاها زبد اليم

موبوء حاضرنا والشعر بلا طعم[3]

حرف الميم: «صوت مجهور، لا هو شديد ولا رخوي، ويسمى بالأصوات المتوسطة ...»[4]. وذلك يتلاءم مع موضوع هذه الأسطر، فهو ينتقد الشاعر أدونيس، ويخاطبه بلغة وسطية، لا يهاجمه بل يبدي رأيه، فيحيل الميم إلى التوسط في التعامل والنصح، كما أن طبيعة الحرف مجهور؛ فالشاعر يصرح بذلك مباشرة دون لبس أوغموض.

إضافة إلى ذلك نجد حرف اللام في قصيدة "مهر الرؤى الحالمة":

1- ابراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص 62.

2- الديوان، ص23.

3- المصدر نفسه، ص24.

4- المرجع السابق، ص48.

المسافات جسر طويل

قد تعرقل خطوي الخلاخيل

...

وقد ... عند النزول

كان يعرف لون الفصول[1]

ومع نفس الحرف (اللام)، في قصيدة "أقبل على الشعر": غطت سماك نجم الأمل

لا تلتفت... لعواء الليل

سطر على... حرف النون واحتفل

ولا السنين ...مرت على عجل[2]

فصوت اللام: «من الأصوات الحلقية، مجهور، متوسط بين الشدة والرخاوة»[3]. فتكرار هذا الصوت لافت، تلاءم وجدية الشاعر وطاقته الإيجابية، وأمله الطامح، إلى الأمام وإلى المستقبل، إلى الوعي والتحضر.

يقول الشاعر في قصيدة "عبث المشافي": طفل تطارده عقارب الساعة

عجلى ،... تضيق به الدروب ولا يضيق

طفل .....

فتحملي عبث المشافي يا عروق

اقرأ...وابتسم

1- الديوان، ص ص 43-45.

2- المصدر نفسه، ص61.

3- ابراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص54.

بالبسمة... ستنطفئ الحروق

لا تلتفت...

أمامك الجنان والشجر الوريق[1]

يحيل صوت القاف: «إن صوت القاف شديد ومهموس، من الأصوات اللهوية، يخرج من أقصى اللسان»[2]. لقد وظف نور الدين درويش حرف القاف، ليسرد ومن أقصى شعوره معاناة الأطفال من طرف المشافي ويأمل حياة سوية لهم، لتتوافق بذلك الدفقة الشعورية مع صوت القاف الذي أحدث نوعا من الضجر والقلق، يستميل من خلاله المستمع ليعيش الموقف واللحظة ويتأثر بها. حيث تناسبت نهاية المقاطع (القاف)، مع حالة الطفل ومع انفعال الشاعر، وهذا كله يحيلنا إلى الدلالة العميقة التي يريد الشاعر إيصالها بنبرة من التفاؤل.

كذلك نجد حرف الراء في القصيدة بعنوان "مسافر بأشعاري": أنا المسافر...بأشعاري

أنا المغامر صوب الماء النار

...

أنا الذي...

فاستنفرته وهبت مثل إعصار

وانا أواصل رغم الجرح مشواري[3]

تفوح هذه المقطوعة برائحة التحدي والإصرار على المواصلة مهما كانت العراقيل والعواقب، لذلك خيّر الشاعر "الراء" بعيدا عن الهدوء، ووظّف صوت الاستعلاء، ليبزر صوته وجدارته رغم الجروح، وهذا يعتبر أعلى درجات التحدي، حين يواجه الإنسان عقبات ويعزم على المواصلة. ومنه انسجم

1- الديوان، ص ص47-49.

2- عبد الرحمان أيوب، أصوات اللغة، مطبعة كيلاني، القاهرة، ط2، 1968، ص52.

3- المصدر نفسه، ص37.

حرف الراء ومعنى الصمود والتحدي.

وخلاصة ما سبق من البنية الصوتية للديوان، وبالتحديد المقاطع الأخيرة من القصائد، أن الشاعر اعتمد على مجموعة من الأصوات وهي (الدال، الياء، التاء، السين، الميم، الراء، اللام، القاف). والتي تتراوح بين المجهور والمهموس، الشديد والرخو، والتي تتلاءم هي الأخرى والحالة النفسية للشاعر المتصارعة بين القوة والإرادة والضعف بين الماضي والمستقبل، بين التفاؤل والتشاؤم، بين الأمل واليأس ...؛ حيث نجد بعض الأصوات تدل على الأمل و التأمل في المستقبل (الدال، اللام، القاف، التاء المفتوحة...)، وهناك أصوات أخذت نصيب التوسط (كصوت الميم، الراء)، وأخرى أخذت نصيب الأسى والحسرة (كالياء، والسين)، ولكن مع كل المعاناة التي عاناها الشاعر، تمكن من إيصالها عبر هذه التدفقات الموسيقية الرنانة، والتي طغت عليها في النهاية نغمة الأمل والعزيمة والتحدي، دون إنكار نبرة الأسى والحسرة التي اتخذ منها نور الدين درويش لا نقطة للضعف بل نقطة انطلاق.

II/ القضايا الاجتماعية في ديوان "محطات" لنور الدين درويش:

إن ديوان "محطات" للشاعر نور الدين درويش، يحوي مجموعة من القضايا الاجتماعية التي أراد إيصالها في قالب شعري، فهو يرى أن النضال الذي أسس له عدد من الشعراء الجزائريين، تمكن من تحقيق أهدافه الدعوات الشعبية، للتغيير الذي رافقته المؤسسة العسكرية. يقول نور الدين درويش في مقابلة صحفية: أن ما طبع الديوان بعد سنوات من التهميش والانتظار، إلا دليلا قاطعا على ذلك... وختم كلامه بأن الشعر هو الإيمان بقضية من المجتمع، والانغماس فيها حتى الثمالة، والدفاع عنها[1].

ومن أهم القضايا الاجتماعية الواردة في الديوان:

1/ الوطن:

إن التغني بالوطن قضية منغرسة في نفوس الجميع. عموما فالوطن هو الأم، هو الأرض، هو الهوية، هو الأصل، هو الانتماء... فباتت كل قصائد الديوان يتخللها موضوع الوطن والهوية، بل عموما في كل دواوينه؛ حيث يعتبر نور الدين درويش: «نموذجا للشاعر الجزائري، الذي جمعت كتاباته بين صفات الشاعر المتألم لآلام الجماهير، والمناضل السياسي للمبادئ الثابتة والإرادة الحديدية»[2].

ومن بين أهم القصائد التي تغنى فيها بالوطن عل سبيل المثال: "مملكة الوهم"[3]، "شمس لا تغيب تماما"[4]، "صوتي الذي"[5]... حيث قدم نور الدين رؤية عن واقع وطنه، بل تعدى أكثر من ذلك ليتعرض للوطن العربي، وحالته التي وصل إليها (الربيع العربي).

1- هيبة عزيون، 16 شاعرا يصدرون ديوان حراك، جريدة النصر، تاريخ 19 يوليو 2019.

2- حنان بومالي، تجربة الموت في شعر نور الدين درويش: قراءة في ديوان مسافات، جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الاسلامية، المجلد 27، العدد1، ص241.

3- الديوان، ص23.

4- المصدر نفسه، ص51.

5- المصدر نفسه، ص17.

إضافة إلى ذلك فقد طرح الشاعر هاجس الانتماء، وهو يخاطب الشاعر أدونيس:

حلمك في بيروت ستأكله النيران...

اسحب أنوارك ...

...

باريس تلقن طفل الشرق تراقصه[1]

فهو ينبه أدونيس بعدم الغرق في الآخر، وأن يلتفت لوطنه في كتاباته. ويرجع الشاعر ويذكره بوطنه، فيقول: هل تذكر شيئا عن بيروت؟

...

الوقت يحاصر فيك الوقت

لا وقت للنزهة في المنفى[2]

ويواصل تغنيه ببلدان الوطن العربي: نهار الشام بلا شمس

...

كتاب الأمس، اليوم مكان للذكرى

ها أنت بلا وطن[3]

فالشاعر يؤكد على الهوية العربية، وخاصية الانتماء، وضرورة الاتحاد. كما يعتبر نور الدين درويش من الشعراء الجزائريين الأوائل الذين كتبوا عن الحراك الجزائري وتغنوا بالثورة التحريرية وبالشهداء.

فرؤية الشاعر نابعة من بيئته الاجتماعية، بل من صميم وعي وفكر مجتمعه فخاصية الانتماء

1- الديوان، ص ص23-24.

2- المصدر نفسه، ص27.

3- المصدر نفسه، ص28.

متجذرة – في بنيتهم البيولوجية– عند الشعوب العربية عموما والشعب الجزائري خصوصا. مما جعل الشاعر يوظف قضايا مجتمعه في شعره.

2/ المرأة:

لقد لقيت قضية المرأة نصيبا من كتابات الشاعر؛ حيث خصصت لها قصيدة من قصائده، "عيد العوانس"[1]. فتناول فيها الشاعر مكانة المرأة في المجتمع، ووضح أنها (المرأة) ليست بحاجة لعيد، فعيدها كل يوم، كما وضح أيضا أن عيد المرأة مجرد غلاف للبعض؛ يحمل خلفه غايات مضمرة، تسعى لتدمير العالم العربي الإسلامي، وذلك اتخاذ هذا العيد فتحة للولوج في بنية المجتمع الإسلامي خصوصا، من خلال الدعوة للتساوي مع الرجل وإثارة هذه القضية والعبث فيها، لا لمجرد التساوي بل لتحطيم كيان الأسرة العربية وحتى القضاء عليها، فلما التجانس بينهما (المرأة والرجل)، وخير مثال ما ورد في الشريعة الإسلامية؛ فحق المرأة محفوظ، وواضح بين، ولا داعي للتبعية والفوضى والدخول في متاهات لا خروج منها.

3/ الطفل:

إن اهتمام الشاعر بالقضايا الاجتماعية، جعله يتناول قضية الطفل باعتباره من الأجيال الصاعدة والتي يجب الاهتمام بها. لقد تكلم الشاعر عن هذه القضية في قصيدة "عبث المشافي"[2] التي سرد فيها قصة الطفل ومعاناته مع المشافي الجزائرية؛ حيث ذهب إليها فرفضته لعدم توفر العلاج والإطار القائم على العملية في الجزائر، وإنما يجب عليه التنقل خارج البلاد، وإلا سيموت حتما، وهذا الطفل أمله الوحيد المشفى وهو فقير وغير قادر على دفع تكلفة العملية، ولأنه كذلك راح يحلم بحياة جديدة (كما ذكرنا سالفا).

هنا يبين الشاعر من هذه القضية قضايا أخرى، وكأنه يعاتب الدولة على عدم تحمل مسؤولياتها، فهي المسؤولة الأولى عن هذا الطفل، فهو مواطن جزائري ومن حقه مادام على أرض وطنه؛ فثقافة الشاعر السياسية باعتباره مختصا في ميدان الحقوق والقانون وشغل عدة مناصب فيه جعلته يتخذ

1- الديوان، ص19.

2- المصدر نفسه، ص47.

موقفا جادا.

ثانيا: الوعي باللحظة التاريخية:

كما ذكرنا سالفا بأن المدونة تناولت في باطنها موضوع الحراك الجزائري، والذي دعا فيه الشاعر نور الدين درويش إلى ضرورة التغيير والتجديد، وعدم التمسك بالتفاهات والتبعية، ولا بد من التغيير وذلك بالوعي التام بالقضية الجزائرية. لقوله الله تعالى: ﴿...إِنَّ اللَّهَ لَا يُغَيِّرُ مَا بِقَوْمٍ حَتَّى يُغَيِّرُوا مَا بِأَنْفُسِهِمْ...﴾[1] الرعد 11.

إن الشعب الجزائري، والشعوب بصفة عامة تعاني من الكبت التاريخي، من اليأس، وهذا الكبت آن الأوان ليجسد في الواقع، ولكن مع قمة الوعي وإدراك الحقيقة، فلا يمكن قيام الثورة دون التخطيط المسبق لها، فالتمرد لا يولد من فراغ ، وإنما من رحم الأزمات، كذلك الحال بالنسبة لحراك الجزائر فهو لم يخلق من فراغ، بل يمتد إلى لحظة استقلال الجزائر عام 1962. «إن الحراك الجزائري الشعبي الذي نعيشه في هذه اللحظات ضرورة حتمية، تاريخية لسيرورة تاريخنا الوطني»[2]، فالحراك هو نتيجة الطفل الذي تربى وعانى الفقر والحرمان، والظلم، وعاش أجداده استعمار دام مئة واثنان وثلاثون سنة، فروح الثورة مغروسة في دمائهم، في أذهانهم، ولا يتوقع أحد منهم الاستسلام. فصناعة التاريخ تشترط صناعة جيل جديد، وهذا الذي يخلق وعيا جماعيا بالوطن وبقضاياه (حرية، عدالة...).

إن صناعة الثورة لابد من تغيير الذهنية الجماعية، فالحركة الجماعية وليدة التغيير، ويعود ذلك لقوة ارتباط الشعب بالثورة، فالحياة الاجتماعية وسط المجتمع تخلق الذهنية الفردية، وهي بدورها في تكامل تام مع الذهنية الجماعية، فهناك ذهنيتان؛ أولى متجذرة وهي الثقة بالتاريخ، وثانية متغيرة يصنعها التاريخ أي اللحظة التاريخية[3]. وقد نتج هذا التمرد والحراك عن الأزمات الاجتماعية، التي خلفتها السلطوية (العصابة)، التي قهرت المجتمع، وأضاعت حقه في أبسط ظروف العيش. مثالا على

1- القرآن الكريم، سورة الرعد، الآية [11].

2- منصور بختي دحمور، فلسفة الثورة رؤية من واقع المجتمع الجزائري (مرحلة ما قبل التأسيس)، منشورات زخة الشهب للنشر الإلكتروني، ط1، نسيان 2019/ شعبان 1440، ص20.

3- ينظر: المرجع نفسه، ص ص 25-26-27.

ذلك قصيدة "عبث المشافي"[1]، والتي تبرز بوضوح هذه القضية .

كما تغنى الشاعر بالوطن، وضرورة امتلاك الشعوب (العربية) رابط الانتماء والانغماس فيه، وتوحيد الرابط الجمعي وشمولية الأزمة، وهذا بدوره يؤدي إلى ضرورة التغيير وبطرق صحيحة تتماشى ودرجة الوعي الجماعي. إضافة إلى ذلك فإن تراكم التاريخ عند المجتمع الجزائري (الاستعمار الفرنسي... العشرية السوداء، ما بعد العشرية السوداء...) جعلها تزداد وعيا ونضجا، مع تطور وسائل الإعلام والتواصل الاجتماعي، «حيث أحدث الجيل الثالث قطيعة تاريخية بين ما يسمى بالعصابة وبين الثورة التحريرية»[2].

ثالثا: الرؤية للعالم في ديوان "محطات" لنور الدين درويش:

1/الرؤية إلى الإله:

إن علاقة الشاعر نور الدين درويش بالله جد وطيدة؛ ويظهر ذلك في قصائده، يقول:

كنت في حضرة الموت والملكين

كان يومئذ بصري من حديد

بعدما قلت...نسيت

ها أنا من جديد[3]

فالشاعر متأثر بالقرآن في البيتين الأولين، وهذه الآيات مقتبسة من القرآن. لقوله تعالى: ﴿...وَجَاءَتْ سَكْرَةُ الْمَوْتِ بِالْحَقِّ ذَلِكَ مَا كُنْتَ مِنْهُ تَحِيدُ﴾[4]، ﴿...كَشَفْنَا عَنْكَ غِطَاءَكَ فَبَصَرُكَ

1- الديوان، ص47.

2- منصور بختي دحمور، فلسفة الثورة، ص41.

3- المصدر نفسه، ص15.

4- القرآن الكريم، سورة ق، الآية [19].

الْيَوْمَ حَدِيدٌ﴾[1]، فاستعمل الشاعر ذلك ليدل على عودته لكتابة الشعر.

كما تغنى الشاعر أيضا بالأمة الإسلامية: أمتنا لا تعرف إلا الله وأحمد[2]، فالرؤية إلى الله تبدأ من معرفة الشاعر له، ويجب أن تكون الرؤية حقيقية نابعة من الذات إلى الذات الإلهية، فالشاعر هنا يبيّن القدرة الإلهية في إعادة البعث من جديد. يقول الشاعر في نفس السياق:

ما خانت النبض، ما ارتدت ولا وهنت

في الرحلتين تحدت كل جبار[3]

فيؤكد الشاعر هنا مشيئة الله في عودته للكتابة من جديد، فيأتي بالأسباب ويؤمن بالقضاء والقدر (الرحلتين "الشتاء والصيف").

إضافة إلى ذلك، في موضع آخر يقول الشاعر: لك جنتان فيسحتان وغيمة

حدث بنعمة مبتليك بما يليق[4]

إنه يؤكد على العظمة الإلهية في الكون، ويحث منها على الامتثال لنعم الله سبحانه و تعالى بالشكر والذكر. لقوله تعالى: ﴿وَأَمَّا بِنِعْمَةِ رَبِّكَ فَحَدِّثْ﴾[5].

كما وضح أيضا تأثره بالسيرة النبوية وقوة إيمانه، فيقول: اقرأ جراحك يا أسامة

اقرأ...وابتسم

اقرأ... ولا تلتفت للموت[6]

1- القرآن الكريم، سورة ق، الآية، [22].

2- الديوان، ص35.

3- المصدر نفسه، ص38.

4- المصدر نفسه، ص48.

5- القرآن الكريم، سورة الضحى، الآية [11].

6- المصدر نفسه، ص ص48-49.

إن الشاعر نور الدين درويش متمسك بالعقيدة الإسلامية ومؤمن بالعدالة الإلهية، فسيره في هذا الدرب متيقنا أن الله معه في كل محنه، متأكدا من صحة خطاه، فيقول الشاعر:

كنت الصبور حباك الله...خذ نفسا

اجلس إلى الضيف.... [1]

فهذه الدربة لدى الشاعر تجعل الرابط قويا بينه وبين الله. فرؤية الشاعر لله تكمن في القدرة الإلهية، وقوة إيمان الشاعر بذلك. وهذه الرؤية الدينية نتجت عن تأثر الشاعر بتيار جديد وهو اتجاه البادسية (نسبة إلى ابن باديس) وهذا الأخير يكرّس مبادئ العقيدة الإسلامية بالدرجة الأولى، إضافة إلى ذلك ترجع هذه الرؤية إلى الوسط الذي تكوّن فيه الشاعر.

2/ الرؤية إلى الإنسان:

إن من دوافع كتابة هذا الديوان هو الإنسانية، فلغة الشاعر ليست مجرد إناء لمحتوى معين، بل هي طاقة مخزنة برصيد معرفي، وهذه الطاقة تتولد من العلاقة بين الكلمات، والإنسان. فمثلا الشاعر في هذه المدونة خصص قصيدة للشاعر أدونيس- وهي أطول قصائد الديوان- التي خاطب فيها أدونيس (كما ذكرنا سالفا) ضرورة الالتفات إلى قضايا الوطن العربي في كتاباته. فيقول:

عفوا يا منتحل الاسم

...

يا سيد مملكة الوهم

اسحب أنوارك من مدن الصم[2]

وختم القصيدة بـ: جرب كل الأشياء لكي تصعد

...

1- الديوان، ص61.

2- المصدر نفسه، ص ص23-24.

جدد جرد

هدم شيد

فل نوبل هامتها

ولعلك قد تخلد

يا شاعرنا (الأمجد)[1]

إضافة إلى ذلك فقد تناول الشاعر نور الدين درويش موضوع من الإنسانية، وهو المرأة وخصص له هو الآخر قصيدة، وتناول أيضا صورة الطفل، قد ذكرنا سالفا في عنصر القضايا الاجتماعية. فالإنسان وقضاياه من الدوافع التي جعلت الشاعر يخط القصيد؛ فرؤية الشاعر للإنسان هي الأخرى نابعة من المجتمع باعتبار أن الواقع الاجتماعي المعاش من سياسة واقتصاد واللذين بدورهما خلّفا مشاكلا اجتماعية، أدت هي الأخرى إلى تغير في بنية التفكير الجماعي، والتي حاول نور الدين درويش استعراضها في ديوانه الشعري.

3/ الرؤية إلى العالم: (الكون، المكان)

إن تغني الشاعر بالأوطان العربية، جعل رؤيته تتمحور على مجموعة من الأمكنة، نذكر منها على سبيل المثال: باريس مهيأة فاصدع

...

باريس تلقن طفل الشرق تراقصه

باريس تغازله[2]

ويقول في موضع آخر: من عمق دمشق إلى بيروت إلى باريس

1- الديوان، ص35.

2- المصدر نفسه، ص24.

إلى المنفى[1]

فالمكان في هذه الأبيات انحصر في دمشق، بيروت، باريس (وهذه الأماكن التي مر بها الشاعر أدونيس).

كما ذكر أيضا: تباع فلسطين طينا بفلس[2]

فحسرة الشاعر على حال الوطن العربي، جعله يتأثر بها ويكتب عنها.

إضافة إلى ذلك ذكر الشاعر مسقط رأسه وهي مدينة سيرتا: لا فرق لديهم بين القادم من سيرتا

والقابع في...

أنت المستهدف دوما

إلا حين تجاهر بالإثم[3]

ويقصد الشاعر الغرب ومدى سعيهم لجعل الجميع في تبعية دائمة، والمهم هو مصلحتهم الشخصية.

ويقول كذلك: يا عامرية سيرتا أطلي

ففي كل حي بقية قيس[4]

فهو يفتخر بمسقط رأسه وبنفسه كونه شاعرا، كما أن معظم قصائده كتبها في مدينة سيرتا، فهو مرتبط بالمكان (سيرتا)؛ حيث أن هذا المكان يعتبر من الخصائص التي بلورت رؤيته للعالم، باعتبار أن قسنطينة عاصمة الثقافة العربية، ومثّلت الجزائر في العديد من الميادين خاصة في مجال اللغة العربية، كما أنها كانت مصدر للعديد من العلماء والنقاد والشعراء مثلا.

1- الديوان، ص34.

2- المصدر نفسه، ص53.

3- المصدر نفسه، ص65.

4- المصدر نفسه، ص56.

رابعا: الرؤية الشاملة لديوان نور الدين درويش:

نستنتج من التحليل السابق لبنية ديوان "محطات" للشاعر نور الدين درويش، أن الرؤية لدى هذا الأخير، هي رؤية تفاؤلية، تأملية، طموحة للتغيير والتجديد، آملة لمستقبل أفضل للأجيال الصاعدة التي استطاعت بفضل وعيها التغيير، وذلك متجذر في الشعب الجزائري عبر تاريخه.

إن رؤية العالم في ديوان "محطات" للشاعر نور الدين درويش، تمثلت في رؤيته للإنسان التي برزت بشكل واضح في هذه المدونة، بل طغت على باقي الرؤى (الله والكون)، والتي تبرز إنسانية الشاعر ودافعه إلى كتابة الديوان، واهتمامه بالقضايا الاجتماعية، فالبنية التحتية للمجتمعات العربية تغيرت من خلال الأوضاع الاقتصادية والسياسية في العالم ككل، وبدورها عكست البنية الفوقية في الساحات العربية عموما والجزائر خصوصا، وهذا أدّى إلى تغيير جذري للذهنية الجمعية الجزائرية، وانعكس ذلك في أدبه، فنور الدين درويش استشرف رؤية تفاؤلية، ثورية (سلمية)، واعية، طامحة للتغيير والتطور.

الخاتمة

ختاما لهذا البحث توصلنا إلى مجموعة من الاستنتاجات فيما يخص أسس البنيوية التكوينية، وخلاصة تطبيقها على الديوان الشعري "محطات":

1/ أن لوسيان غولدمان في ارساء منهجه النقدي، انطلق من جهود سابقيه وهي: آراء ماركس، وخصوصا لوكاتش.

2/ أن البنيوية التكوينية نشأت من البنيوية، استجابة إلى بعض المنظرين، وذلك للتوفيق بين البنيوية الشكلية والفكر الماركسي.

3/ انتقال المقاربات النقدية للنصوص الأدبية من مستوى القراءة السياقية الذوقية إلى الاعتماد على آليات اجرائية تستدعي في دراستها العلاقة القائمة بين النص والواقع الاجتماعي (آليات البنيوية التكوينية).

4/ أن المنهج البنيوي التكويني ينطلق من البنية النصية للوصول إلى البنية الخارجية التي أنتجها المجتمع.

5/ أن آليات البنيوية التكوينية تتشارك في الدراسة، فهي تعمل بشكل دائري ومرتبطة ببعض ولا يمكن فصلها عن بعض، فكل آلية تحيلك إلى الأخرى.

6/ اعتماد لوسيان غولدمان في منهجه البنيوي التكويني على مقولة رؤية العالم كأساس في ارساء آليات منهجه.

أما نتائج الجانب التطبيقي:

7/ تركيز نور الدين درويش على قضايا اجتماعية، انسانية (مرأة، فقر، حراك، فلسطين...).

8/ رؤية نور الدين درويش للعالم، نابعة عن وعي جماعي، مرتبط بالضرورة بالبيئة الاجتماعية.

9/ أن الشاعر لديه رؤية استشرافية لمستقبل الجزائر (قبيل الحراك).

10/ إن رؤيـة الشـاعر السياسـية وثقافتـه الملمـة، بـرزت في كتاباتـه والـتي ترجـع بـدورها إلى البيئـة الاجتماعية.

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم، رواية ورش.

1/ المصادر:

المدونة: نور الدين درويش، محطات، دار الأوطان للثقافة والابداع، ط1، 2019.

2/ المراجع باللغة العربية:

1- ابراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مكتبة نهضة للنشر والطباعة، مصر، (د.ط)، (د.ت).

2- أبو عبد الله الحسين بن أحمد الزوزني، شرح المعلقات السبعة، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط3، 1979.

3- جابر عصفور، نظريات معاصرة، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، د.ط، 1998.

4- جمال شحيد، في البنيوية التركيبية، دراسة في منهج لوسيان غولدمان، ط1، دار ابن رشد للطباعة والنشر، 1983.

5- حسن بن عبد الله بن المرزبان السيرافي أبو سعيد، شرح كتاب سبويه، دار الكتب العلمية، ط2، 1430ه/ 2009.

6- حميد الحميداني، الرؤية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي (دراسة بنيوية تكوينية)، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1985.

7- حميد الحميداني، الفكر النقدي الأدبي المعاصر (مناهج، نظريات، مواقف)، مطبعة أنفو-برانت، فاس، المغرب، ط3، 2014.

8- حميد الحميداني، النقد الروائي والإيديولوجيا من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990.

9- الزواوي يغورة، المنهج البنيوي، بحث في الأصول والمبادئ والتطبيقات، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، ط1، 2001.

10- سعد البازغي- ميجان الرويلي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط3، 2002.

11- سعيد علوش، معجم المصطلحات المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ط1، 1986.

12- سيد بحراوي، عالم اجتماع الأدب، دار نوبار للطباعة، القاهرة، ط 1، 1992.

13- السيد قطب، الواقع والنص في دراسة طبيعة الأدب، مركز الدلتا للطباعة، (د.ط)، (د.ت).

14- شكري عزيز ماضي، في نظرية الأدب، دار المنتخب العربي، لبنان، ط1، 1993.

15- صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، ط1، 1419ه/1998م.

16- الطاهر لبيب، سوسيولوجيا الغزل العربي (الشعر العذري نموذجا)، دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط1، 2009.

17- عبد الكريم بكري، الزمن في القرآن الكريم، دراسة دلالية للأفعال الواردة فيه، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، ط2، 1999.

18- عبد الوهاب شعلان، المنهج الاجتماعي وتحولاته، سلطة الإيديولوجيا إلى النص المؤدلج، الكتب الحديثة، الأردن،ط1، 2008.

19- عمر عيلان، الأدبي والاجتماعي (قراءة في حقيقة العلاقة وسيرورتها، النقد السوسيولوجي)، وقائع الملتقى الدولي الثاني حول الخطاب النقدي الأدبي المعاصر، منشورات المركز الجامعي، خنشلة، 2007.

20- عمر عيلان، في مناهج تحليل الخطاب السردي، منشورات اتحاد الكتاب العرب،، دمشق، 2008.

21- كمال ابراهيم بدري، الزمن في النحو العربي، دار الكتب والوثائق العراقية، (د.ط)، (د.ت).

22- محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب (مقاربة بنيوية تكوينية)، دار التنور للنشر، ط1، 1985م.

23- محمد عزام، تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحديثة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق،(د.ط)، 2003.

24- منصور بختي دحمور، فلسفة الثورة رؤية من واقع المجتمع الجزائري (مرحلة ما قبل التأسيس)، منشورات زخة الشهب للنشر الالكتروني، ط1، نسيان 2019/ شعبان 1440.

25- موفق الدين بن يعيش، شرح المفصل، عالم من كتب بيروت، ج8، (د.ط)، (د.ت).

26- ميجان الرويلي وسعد البازغي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط3، 2002.

27- وليد قصاب، مناهج النقد الأدبي الحديث، دار الفكر، دمشق، ط1، 2007.

3/ المراجع المترجمة:

28- جان ايفتاديت، النقد الأدبي في القرن العشرين، ترجمة: منذر عياش، مركز الإنماء الحضاري، (د.ط).

29- جورج بليخانوف، الفن والتطور المادي للتاريخ، ترجمة: جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط1، 1977.

30- جورج لوكاتش، نظرية الرواية وتطورها، ترجمة: نزيه شوقي، دمشق، ط1، 1987.

31- رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة: جابر عصفور، دار قباء للطباعة النشر والتوزيع، القاهرة، (د.ط)، 1998.

32- لوسيان غولدمان، الإله الخفي، ترجمة: زبيدة القاضي، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، (د.ط)، 2010.

33- لوسيان غولدمان، البنيوية والنقد الأدبي، ترجمة: محمد سبيلا، مؤسسة الأبحاث العربية، دار فكر للنشر والتوزيع، لبنان، ط2، 1980.

34- لوسيان غولدمان، العلوم الانسانية والفلسفة، ترجمة: يوسف الأنطاكي، المجلس الأعلى للثقافة، (د.ط)، 1996.

35- لوسيان غولدمان، المنهجية في علم الاجتماع الأدبي، ترجمة: مصطفى المسناوي، دار الحداثة، ظ1، بيروت 1981.

36- لوسيان غولدمان، مقدمات في سوسيولوجيا الرواية، تر: بدر الدين عرودكي: دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 1993.

4/الدوريات والمجلات والجرائد:

37- عباس محمد، رضا البياتي، إيناس كاظم، جماعة بابل، مجلة كلية التربية للعلوم الانسانية، العدد 25، شباط، 2011.

38- هيبة عزيون،16 شاعر يصدرون ديوان حراك، جريدة النصر، 29 يوليو 2019.

5/ الجرائد والمجلات:

39- باسكادي بون، البنيوية التكوينية، لوسيان غولدمان، تر: محمد سبيلا، مجلة آفاق، العدد 10، 1982.

40- حنان بومالي، تجربة الموت في شعر نور الدين درويش، قراءة في ديوان مسافات، جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية، المجلد 27، العدد 1.

41- كريم مرشدي، الرؤية للعالم والبنيوية التكوينية ولوسيان غولدمان، مجلة منبر للثقافة والفكر والأدب، 22 أغسطس 2017، https//www.diwanalarab.com.

6/ الرسائل والأطاريح :

42- سليم بركان، النسق الايديولوجي وبنية الخطاب الروائي، مذكرة تخرج لنيل شهادة الماجيستير في اللغة العربية، جامعة الجزائر، 3003-2004.

43- عمر عيلان، النقد الجديد والنص الروائي العربي، دراسة مقارنة للنقد الجديد في فرنسا وأثره في النقد الروائي العربي، بحث مقدم لنيل شهادة الدكتوراه في الأدب الحديث، جامعة منتوري، قسنطينة، 2005- 2006.

الملحق

– التعريف بصاحب الديوان:

من مواليد سيرتا بمدينة قسنطينة،سنة1962،كتب الشعر ونشر قصائده في الجرائد والمجلات منذ منتصف الثمانينات من القرن الماضي، خريج معهد الحقوق والعلوم الإدارية، حائز على شهادة الكفاءة في مهنة المحاماة، مصنف إدارة يافي رتبة مستشار وهي أعلى رتبة في الوظيف العمومي.

اشتغل إداريا بجامعة قسنطينة في كل من العلوم الاقتصادية، وعلم الاجتماع ثم العلوم الاجتماعية، آخر منصب له قبل تعاقده لمدة عشر سنوات هو الأمين العام لكلية العلوم الدقيقة بجامعة قسنطينة سنة 2016.

ورد ذكره في:

- معجم البابطين الشعراء العرب المعاصرين
- موسوعة العلماء والأدباءالجزائرين2003
- مختارات من الشعر العربي في القرن العشرين
- معجم الشعراء من العصر الجاهلي2002
- موسوعة شعراء الجزائر
- معجم الشعراء الجزائريين في القرن العشرين 2007

– إسهاماته:

شغل نور الدين درويش عدة مناصب:

- عضو اتحاد الكتاب الجزائريين
- عضو مؤسس في رابطة إبداع الثقافية الوطنية
- عمل متعاونا مع جريدة النور والهلال مشرفا على القسم الثقافي و الإبداعي.
- كاتب كلمات الأغنية الشعبية التي لاقت رواجا "قسنطينة نارها قدات"

- أحد الكتاب الخمسة الذي ألفوا ملحمة قسنطينة الكبرى عاصمة الثقافة العربية 2015.

- أهم إنجازاته:

بدأ مشواه الشعري في الجرائد والمجلات، وكان اسما بارزا في فترة التسعينات، حيث وقف ضد الموقف الحكومي بعد توقف المسار الانتخابي سنة 1992، لم يكن محايدا بل راح يندد بموقفه مما أدى إلى اعتقاله إلى محتشد المنيعة والتي كتب فيها أول قصائده وهو معتقل بعنوان "ما ذنب عبد الحفيظ "، وبعدها "باق على الدرب".

وبعدها توالت إصداراته (دواوين شعرية):

- السفر الشاق

- مسافات

- البذرة واللهب

- روضة التلميذ

- تحسدها النساء والمدن

- محطات

- التعريف بالديوان:

عنوانه: "محطات"

دار النشر: دار الأوطان للثقافة و الإبداع.

يتكون من إحدى عشر قصيدة وهي:

- عودة

- صوتي الذي

- عيد العوانس
- مملكة الوهم
- مسافر بأشعاري
- مهر الرؤى الحالمة
- عبث المشافي
- شمس لا تغيب تماما
- ترنيمة من فسير الدلام
- دندنة من قاموس الغسق
- أقبل على الشعر

الملخص

الملخص باللغة العربية:

نسعى من خلال هذا البحث إلى الإحاطة بجانب من جوانب سوسيولوجيا الأدب، وهو البنيوية التكوينية، وإرهاصاتها الأولى، وآليات تطبيقها، والتي برزت كمنهج واضح المعالم مع المؤسس لوسيان غولدمان، الذي لقي منهجه رواجا في البيئة العربية، من خلال الممارسات الإجرائية في دراسات النقد المعاصر كمنهج، وهيمنة الاتجاهات الماركسية عموما، فمثلا على ذلك الديوان الذي تناولناه، الخاص بالشاعر الجزائري نور الدين درويش، معتمدا فيه على آليات البنيوية التكوينية عموما، وتحديد رؤية الشاعر خصوصا.

Le résumé en Français:

On va voir, selon cette recherche à la parole d'un côté les divers côtés de critique sociologique, celle-ci la structuralisme génétique et les techniques de son pratique, et le savoir de ses premiers origines et leur spéciales fondateurs et surtout "Goldman", c'esttiques préventionnelles dans les études de "critique actuel" comme preuve: l'office qu'on a l'étude; qui est spécifique au poète Algérien "Nour eddine Darouiche" comme exemplaire en considérant les techniques du structuralisme génétique en générale et préciser son visée au monde spécialement.

الفهرس

الفهرس	الصفحة
المقدمة	أ- ب
الفصل الأول: نظري تمهيدي	7- 30
المبحث الأول: الإرهاصات الأولى للمنهج الغولدماني	8- 18
1/ التوجه الماركسي	10- 11
1/ 1- مفهوم المرآة/ الانعكاس	10
1/ 2- الصراع الطبقي	10
1/ 3- البنية التحتية والبنية الفوقية	11
2/ التوجه اللوكاتشي	12- 16
2/ 1- النظرة المأساوية	12
2/ 2- التشيؤ	12- 13
2/ 3- النظرة الشمولية	13- 14
2/ 4- الوعي الممكن	14- 16
3/ التوجه الغولدماني	16- 18
3/ 1- الرؤية المأساوية (الإله، العالم، الإنسان)	16- 17
3/ 2- الأساس الاجتماعي والثقافي للجانسية	17- 18

المبحث الثاني: البنيوية التكوينية [المفهوم، والمنطلقات، والمفاهيم]	30-19
1/ مفهوم البنيوية التكوينية	20 -19
2/ المبادئ	21
3/ منطلقات البنيوية التكوينية	22 -21
4/ مفاهيم البنيوية التكوينية	30 -22
4/ 1- الفهم والتفسير	24 -22
4/ 2- البنية الدالة	25 -24
4/ 3- الوعي الفعلي والوعي الممكن	27 -25
4/ 4- رؤية العالم	29 -27
4/ 5- الكلية والانسجام	30 -29
الفصل الثاني	72 -31
أولا: فهم وشرح البنى الاجتماعية لنص ديوان نور الدين درويش	63 -32
I/ مرحلة الفهم	60 -32
1/ بنائية الزمن	43 -32
1/1- زمن الأفعال	40 -32
2/1- مؤشرات زمنية	43 -40
2/ الثنائيات الضدية	47 -44

3/ هندسة الصورة	53 -48
4/ البنية الصوتية	60 -54
II/القضايا الاجتماعية في ديوان محطات	63 -61
1/ الوطن	63 -61
2/ المرأة	63
3/ الطفل	63
ثانيا: الوعي باللحظة التاريخية	65 -64
ثالثا: الرؤية للعالم في ديوان محطات للشاعر نور الدين درويش	70 -64
1/ الرؤية للإله	67 -65
2/ الرؤية للإنسان	68 -67
3/ الرؤية للكون	69 -68
رابعا: الرؤية الشاملة لديوان "محطات" للشاعر نور الدين درويش	70
الخاتمة	73 -71
قائمة المصادر والمراجع	79 -74
الملحق	83 -80
الملخص	85 -84
الفهرس	89 -86