محمود درويش (٢)
ندوة ودراسات

شاعر التعدّد الحداثي

□ جمال بندحمان

بيان الدخول أو وصيّة الشاعر

عندما كتب درويش بيانَه الذي أعلن فيه خروجَه من الأرض المحتلة إلى بلاد الله الواسعة، لم يكن يدافع عن ذاته بقدر دفاعه عن القصيدة التي ينبغي أن تكون لها قيمُها النوعيةُ التي تَحفظ مقوّماتِ شعريتها رغم ارتدائها لباسَ الالتزام بقضية وطنية أو قومية كبرى، وذلك كي لا يختفي ضعفُ القصيدة وراء ستار الموقف. وستكون لهذا الرأي امتداداتٌ نظريةٌ كثيرةٌ توجّه البحثَ في حدود العلاقة بين الإبداعيّ والجماليّ من جهة، والالتزام من جهةٍ أخرى: فـ «الضرورة تلحّ على وضع حركة الشعر في بلادنا في مكانها الصحيح... ومعاملةِ هذا الشعر على أنه شعر،» وذلك «بالتأكيد على استخدام المعايير الفنية لا السياسية وحدها.»[١]

يشكّل هذا الموقف جزءًا من الخلفية العامة التي كانت دومًا مؤطِّرة للشعر. وطرحُ درويش لها أصبح اليوم وصيةً إبداعيةً، ولاسيما أنّ سياق تقديمها بكلّ الشحنة العاطفية التي واكبتْه لم تعد له القوةُ نفسُها والحضورُ ذاتُه. لذلك يمكن اعتبارُ بيان الخروج بيانًا للدخول؛ ذلك لأنه كان لحظةً فاصلةً في كيفية تعامل النقد مع الإبداع الذي يَصْدر عن «شعراء القضية» حين كان النقدُ الإيديولوجي بكلّ تفريعاته مهيمنًا على الساحة الثقافية العربية. والحقّ أنّ نصوص درويش وغيره من شعراء القضية يغْري بالتحليل الإيديولوجي والمضموني، لكنّ هذا النقد يَسقط دومًا في المماثلة بين الوضع والنصّ، وينطلق في البحث عن شواهدَ وتواريخَ ومرجعياتٍ مسلَّحًا بجزءٍ من القراءة الفيلولوجيّة المباشرة، ومتّكئًا على الواقعية في صورتها الحَرْفية. ورغم مشروعية وجود هذه القراءة بحكم كونها اختيارًا منهجيّاً لأصحابها، فإنّ بيانَ درويش نبّه إلى مزالقها وإسقاطاتها ومخاطرها على الشعر العربي والقارئ العربي، وهو ما يدلّ على نباهةٍ نقديةٍ ووعيٍ بخصوصيات النصّ الشعري ووظائفه.

ووعيًا منا بطبيعة هذه الإشكالات فسنَعمل على دراسة إحدى قصائد درويش وفق تصوّرٍ يبحث في تشاكلاتها المتعددة، ويَستحضر سياقَها الاجتماعي والسياسي والتاريخي ضمن مقاربةٍ تفاعليةٍ تَعتبر القصيدة صدًى لغيرها من القصائد لكونها جزءًا من التقاليد الفنية. وقد وقع اختيارُنا على «قصيدة الأرض»[٢] لأنها تقدّم نموذجًا للشعر المركّب الذي يَجمع بين النثر الشعري وشعر التفعيلة، ويَخلق توازياتٍ متعدّدة، ويبدو متشعّبًا إلى الحدّ الذي يجعل خيطَه الناظمَ خفيّاً، الأمرُ الذي يدعو القارئَ إلى التشكيك في حدود انسجامه وحمله لدلالاتٍ محددة.

«قصيدة الأرض» أو نصّ التشعّب المزدوج

سنعتمد في دراسة هذه القصيدة على مبدإ مركزيّ هو الانسجام، وعلى آليّتين إجرائيّتين هما مفهومُ «التشاكل» ومفهومُ «العوالم الممكنة،» انطلاقًا من افتراضٍ نظريّ يرى أنّ نصوصَ درويش (وضمنها «قصيدةُ الأرض») تتميّز بطابعها المركّب والمتشعّب الذي لا يَمنع عنها مقوّمات الانسجام باعتبارها نصوصًا ذاتَ قيمة إبداعية راقية. وتمثّل تشاكلاتُها المدخلَ المنهجي لتأكيد ذلك. فقد راكمتْ مجموعة من «المقولات المعنوية»[٣] انطلاقًا من ثابتٍ معجميٍّ هو كلمةُ «الأرض» التي تكرّرتْ بلفظها أو بدلالاتها وتداعياتها؛ كما أنّ القصيدة لم تكتفِ بتشاكل المعنى، بل

١ ـ وردتْ هذه الآراء في مقال محمود درويش، «أنقذونا من هذا الحبّ القاسي،» مجلة **الطليعة**، سبتمبر، ١٩٦٩.

٢ ـ **ديوان محمود درويش** (بيروت: دار العودة، المجلد الثاني، ط ٢، ١٩٧٨)، ص ٥١٥ ـ ٥٢٧.

٣ ـ هذا هو التعريف الذي قدّمه روّادُ التنظير لمفهوم «التشاكل،» إذ قصروه على التشاكل المعنوي. انظر:

F. Rastier, **Sémantique interprétative** (Paris: puf, 1987), p 88.

أضافت إليه تشاكلَ التركيب وغيره من مقوّمات النص الشعري، إذ تشاكُلُها «تنميةٌ لنواةٍ معنويةٍ سلبيّاً أو إيجابيّا بإركام قسريّ أو اختياريّ لعناصر صوتيةٍ ومعجميةٍ وتركيبيةٍ ومعنويةٍ وتداوليةٍ ضمانًا لانسجام الرسالة.»[١]

غير أنّ الإشكال الذي يواجه دراستَنا لـ «قصيدة الأرض» هو تشعّبها المزدوج باعتبار تشكّلها من خطابيْن متمايزيْن ظاهريّاً: سرديّ وشعريّ. والحال أننا أمام خطابٍ ذي هوية شعرية، أو هكذا يقدّمه مرجعُه المعنونُ بـ **ديوان محمود درويش**. فما معيارُ دراسة تشاكلها؟ و«بماذا نبدأ؟»[٢] هل نعتمد المعيارَ الكمّي القائمَ على درجة التكرار (ترادف، اشتقاق، تضادّ، مشابهة، مجاورة... إلخ)؟ أمْ نعتمد معيارَ الحدس والمعرفة غير المعيارية؟

يواجَه الحلُّ الأولُ بالإضمار ما دام النصُّ «آلةً كسولة.»[٣] أما الحلّ الثاني فإنه يَسقط في انطباعيةٍ ذاتيةٍ تُلبس الخطاباتِ اقتناعاتِها، وتُسقط عليها تصوّراتِها، وتعطي للذات مساحةً واسعةً للتدخّل. لذلك لا بدّ من تحديد مبدإٍ عامّ هو «تكوين التشاكل»[٤] الذي يتأسّس في البداية على ملاحظة المعطيات النصّية؛ فالتكرار يؤدّي إلى ما يتوازى معه من عنوان، أو تاريخ، أو نوعٍ، أو سياقٍ عامّ أو شخصيّ، بما يمكّن «من تحديد التشاكل المركزي»[٥] الذي يمكن اتخاذُه منطلقًا لتحديد عناصر التشاكل الأخرى في القصيدة.

يؤسّس التشاكلُ المركزي منطلقَ التشاكلات الأخرى إذا ما انطلقنا من تصوّرٍ كلّيّ يبحث عن التمظهرات الجزئية. لكننا إنْ تبنّينا استراتيجيةً تصاعدية، فإننا مضطرّون إلى الابتداء بـ «التشاكلات المحلية،»[٦] أيْ مجموعِ التشاكلات النصية البارزة على سطح نصّ «قصيدة الأرض» بهدف الوصول إلى التشاكل المركزي. وهكذا نكون أمام مفهومَيْن واستراتيجيتَيْن؛ أما المفهومان فهما التشاكل العامّ والتشاكلات المحلية، وأما الاستراتيجيتان فهما الاستراتيجية التنازلية والاستراتيجية التصاعدية.

سنرصد في مرحلةٍ أولى التشاكلات المحلية بحكم طبيعتها النصّية، وتمظهرها في سطح الخطاب اعتمادًا على ملفوظات محددة. وسنجعل التشاكلَ العامّ مؤسَّسًا على مبادئ التداخل أو الترابط أو التضمن أو التجاور المؤدّية إلى تكوين «مجموع التشاكلات»[٧] التي تجعل النصّ متناغمًا ومنسجمًا ومحقّقًا لمقاصده المجتمعية والإبداعية. وستنبني اختياراتُنا على تحديد الكلّيات المؤطِّرة للقصيدة.

إطار قصيدة الأرض

إنّ إطار القصيدة هو الأرض. وهذا الإطار متداولٌ في الأدبيات العالمية والتراث الشعبي والثقافة الدينية، حيث تتكرّر صورةُ الأرض الأم والأصل والحلم، وعندما تُذْكر الكلمة تتداعى إلى الذهن كلُّ القيم الإيجابية. غير أنّ الحضورَ الطاغي للأرض في الثقافة الإنسانية يجعل مهمةَ المبدع عسيرةً لأنه ملزَمٌ بالإضافة والابتكار، ولأنّ حدودَ ذلك تضيق أمام مَن جاء الشعرَ مِن غير بابه.

تشاكلات قصيدة الأرض

١ ـ التشاكلات المحلّية.

إنها مجموعُ التشاكلات التي تقدّمها المعطياتُ النصّية، والتي يتحكّم فيها المعجمُ أو الأصواتُ أو التركيب، والتي تطّرد في النصّ بشكل ظاهر.

١ ـ أ ـ تشاكُل الزمن: بين الزمن المرجعيّ والزمن المطْلق. «في شهر آذار، في سنة الانتفاضة، قالت لنا الأرضُ أسرارَها الدموية.» تبتدئ «قصيدةُ الأرض» بصيغةٍ تَنْسب القولَ إلى زمنٍ مرجعيّ[٨] يشكّل منطلقًا لكلّ تأويل، وإبعادًا لـ «الأزمنة المطلقة»[٩] التي يؤدّي الأخذُ بها إلى إطلاق الأحكام وتعميم النتائج. غير أنّ إشكالاً يواجهنا في هذا الإطار وهو أنّ الأخذَ بالزمن المرجعي يقود بالضرورة إلى السقوط في القراءة الواقعية المباشرة التي كان درويش أولَ المحذِّرين منها؛ وهي قراءةٌ تستند إلى مشيراتٍ نصّيةٍ تتكرّر في القصيدة، فارضةً على القارئ إغراءَ البحث في إحالاتها المرجعية، مثل: «سنة الانتفاضة،» «شهر آذار،» «خمس بنات سقطن على باب مدرسة ابتدائية،» «ثلاثون عامًا وخمس حروب،» «أبي كان في قبضة الإنجليز،» «أنا شاهدُ المذبحة»...

---

١ ـ محمد مفتاح، **تحليل الخطاب الشعري** (المغرب: المركز الثقافي العربي، ١٩٨٥)، ص.٢٥.

٢ ـ Rastier, p. 107.

٣ ـ أمبرتو إيكو، مصدر سيُذكر لاحقًا، ص ٢٩.

٤ ـ Rastier, p. 115.

٥ ـ المصدر السابق، اعتمادًا على Vandijk .

٦ ـ ٧ ـ المرجع نفسه ، ص ١٣٣، ١١٥.

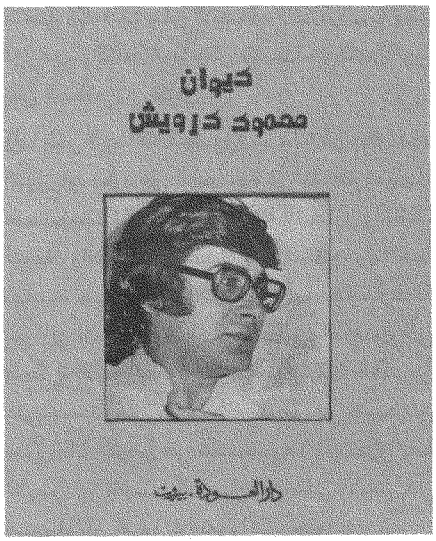
٨ ـ C.K. Orecchioni, **L'énonciation de la subjectivité dans le langage** (Paris: Armand Colin, 1980), p.45..

٩ ـ المرجع نفسه. يمكّن الزمنُ المرجعي، عادةً، من تخصيص المطلق. ونحن نعتقد أنّ المقطع السردي الأول في القصيدة ساهم في تحديده بشكل كبير. غير أنّ قولنا هذا لا يعني أننا نؤمن بحتمية ذكر هذا الزمن المرجعي؛ فذلك يعيدنا إلى التصورات المدافعة عن «التلازم» بين الخطاب وظروفه بشكل آليّ. إنّ ما نقصده هو أنّ هذا الزمن إنْ ذكر، فلا بدّ من أخذه في الاعتبار، والكشفِ عن مقاصده... تمامًا مثلما هو الحال بالنسبة إلى الزمن المطلق الذي قد يراد به تعميمُ الحالة والنتائج، أو التمويهُ على القارئ.

إنّ وجود هذه المشيرات النصّية يَمنح القراءةَ المباشِرةَ شرعيتَها المنهجيةَ لارتباط الأحداث المقدّمة بسياقاتٍ تاريخيةٍ يسْهل تحديدُها. لكنّ هذه القراءة تُسْقط من حسابها ما اعتبره الشاعرُ نفسُه ملجأَ القصيدة وروحَها، أيْ إنها تَقرأ شعرَ درويش بما حَذّر منه. لذلك تصبح القراءةُ بالتشاكل مطلبًا عزيزًا؛ ذلك لأنها تستطيع إخراجَ القصيدة من دائرة الزمن المرجعي لتُدْخلها إلى دائرة الزمن المطلق الذي يجعلها معبِّرةً عن تصوّراتٍ وجوديةٍ لا عن تجربةٍ ذاتية فقط.[1] وإذا أردنا تزكيةَ هدا التأويل أمكننا ذلك باستحضار رمزية «آذار» التي لم تكن تقليدًا ذاتيّاً، بل تمتدّ في الجغرافيا، وتؤسِّس لذهنياتِ شعوبِ حوضِ البحر الأبيض المتوسط المختلفة.

وهكذا تصبح التفاصيلُ الزمنيةُ الواردةُ في القصيدة مجردَ تلوينات لهذا المبدإ العامّ الذي يوجِّه القصيدة. إذ رغم عثورنا في النصّ على عوامل ذاتية، فإنّ جوهره وجوديٌّ. ذلك لأنّ تجربة درويش انطلقتْ من وضع مخصوصٍ لتعمِّم التجربة، ولو اقتصرتْ على الذاتي والفردي والوطني لما نالت القيمةَ التي حظيتْ بها. فقارئ القصيدة يحسّها ناطقةً بقضيته، بغضّ النظر عن انتمائه الجغرافي أو الفيزيقي. وهي بذلك تخاطب في الإنسان إنسانيتَه، التي هي كلٌّ موحَّدٌ بين بني البشر، ليرتقي هذا الشعرُ إلى مصاف الخطابات التي وُجِّهتْ إلى الكائن البشري أيّاً كان عرقُه أو لونُه أو جنسُه. فلنتأمّلْ هذه الأسطر الشعرية الموزّعة عبر مقاطع القصيدة: «وفي شهر آذار نمتدُّ في الأرض،» «في شهر آذار تنتشر الأرضُ فينا،» «وفي شهر آذار تكشف الأرضُ أنهارَها،» «وفي شهر آذار تستيقظ الخيلُ.» فهذه الأسطر الشعرية وما يماثلها تشي بالتفاعل بين الذاتيّ والموضوعيّ، بين الوطنيّ والإنسانيّ، أيْ إنها تكسر سلطةَ الثنائيات المطلقة. لذلك لم يكن اختيارُ الشاعر لزمن آذار اعتباطيّاً ما دام يحيل على تشاكلٍ ثانٍ مرتبطٍ بالإخصاب وتجدّد الحياة.

١ ـ ب ـ تشاكل الخصوبة. يؤكّد هذا التشاكلُ طبيعةَ العلاقة التي تربط بين مكوّنات القصيدة وتجعلها منسجمةً وتُبعد عنها كلَّ صفات التشتّت الدلاليّ. ذلك أنّ الزمن المؤطِّر للقصيدة (والمقيَّدَ بشهر آذار) يقود إلى استحضار عناصر أخرى نمثّل لها بالمشيريْن اللغويّيْن: «خمسُ بنات» و«خديجة.» وهما مشيران يمكن البحثُ عن دلالتهما الحرفية ومرجعيتهما الواقعية، لكننا نعتقد أنّ القصيدة تقدّم نموذجًا آخرَ يرتبط بالمقوِّمات التي يحملها اسمُ العلم «خديجة» الذي يَحْتمل قراءتيْن: قراءةً تستحضر المعنى الذي يحيل عليه الاسمُ، وهو معنى مرتبطٌ بالذاكرة التاريخية العربية والإسلامية؛ وقراءةً معجميةً تجعل خديجة امرأةً تولد قبل الأوان. لكننا نعتقد أنّ الجمعَ بين القراءتين ممكن، لأنّ المقوّم المشترك بينهما هو الخصوبةُ والعطاءُ والولادة. ألم تسمَّ خديجة، زوجةُ النبي (ص)، أمَّ المؤمنين؟ ألا تجعل صفةُ الولادة، ذاتُ الارتباط بالمعنى المعجمي، خديجةَ كائنًا قادرًا على العيش رغم أنه لم يستكمل أشهرَه التسعة، بما يعني أنها كائنٌ يواجه التحدّي وينجح فيه؟ وإذا صحّ ذلك، أصبح تشاكلُ الزمن وتشاكلُ الخصوبة معلِّلاً. وهذا ما يفسِّر الحضورَ اللافتَ لاسم العلم «خديجة» في معظم مقاطع النص، بل يفسّر حضورَه مرتبطا بالبنات الخمس اللائي جعل الشاعر حكايتهنّ موجّهةً لمقاطعه السردية. ولنمثّلْ لذلك بالمقطع الأول:



«قصيدة الأرض» في **ديوان درويش** نموذج للشعر المركّب الذي يجمع بين النثر الشعري وشعر التفعيلة.

«في شهر آذار، في سنة الانتفاضة، قالت لنا الأرضُ/أسرارَها الدموية. في شهر آذر مرّت أمام/البنفسج والبندقيةِ خمسُ بنات، وقفن على باب/مدرسةٍ ابتدائية، واشتعلن مع الوردِ والزعتر/البَلديّ، افتتحن نشيدَ التراب، دخلنَ العناق/النهائيَّ ـ آذارُ يأتي إلى الأرض من باطنِ الأرض/يأتي، ومن رقصةِ الفتيات ـ البنفسجُ مال قليلاً/ليعبر صوتَ البنات. العصافير مدّت مناقيرَها/في اتجاه النشيد وقلبي./أنا الأرض/والأرض أنتِ/خديجة! لا تغلقي الباب/لا تدخلي في الغياب/سنطردهم من إناء الزهور وحبلِ الغسيل/سنطردهم عن حجارةِ هذا الطريق الطويل/سنطردهم من هواء الجليل.»

هكذا يبتدئ المقطعُ بشبه جملةٍ يَطْرح مشكلاً، وينتهي بفعلٍ يحيل على المستقبل، ويقدِّم حلاً، ويثق في مآل الأمور: «سنَطْردهم... سنَطْردهم... سنَطْردهم،» لتهيمن نبرةُ التفاؤل هذه على مقاطع القصيدة، وتتكرّر في أكثر من نهاية مقطع، إذ نجد: «سنطردهم من هواء الجليل،» «وفي شهر آذار قالت لنا الأرضُ أسرارها،» «وأنسفُ دبّابةَ الفاتحين،» «وفي شهر آذار تكتشف الأرضُ أنهارها،» «وفي شهر آذار زوّجت الأرضُ أشجارَها.» ولمنح هذا التفاؤل قيمتَه الإبداعية، وظّف الشاعرُ التوازيات بأنواعها المختلفة، فجعله توازيًا شاملاً يجمع بين التوازي التركيبيّ، والتوازي الصوتيّ، والتوازي الدلاليّ في مقطعٍ

١ ـ تخالف قراءتُنا في هدا الباب ما ذهبتْ إليه قراءةُ اعتدال عثمان الدي يغلّب الزمنَ الذاتي على الزمن المرجعي، وهو اختلافٌ راجعٌ إلى طبيعة الاختيارات المنهجية. انظر: اعتدال عثمان، مجلة **فصول**، ع ١، ١٩٨٤.

محوريّ: «فيا وطن الأنبياء... تكاملْ!/ويا وطن الزارعين... تكاملْ!/ويا وطنَ الشهداء... تكاملْ!/ويا وطنَ الضائعين... تكاملْ!»

وإذا نحن أردنا التفصيلَ، سجّلْنا أنّ مثلَ هذه التوازيات تطّرد في القصيدة في مقاطع بعينها، خصوصًا تلك الحاملة لدلالة التفاؤل واتخاذ الموقف والقرار. فلنقرأْ هذا المقطع، ولنلاحظْ نهايته، حيث تتكرّر الصيغةُ ذاتُها، خالقةً حالةَ التوازي بالصيغة التي ذكرنا: «أيّها الذاهبون إلى صخرة القدس/مُرّوا على جسدي/أيّها العابرون على جسدي/لن تمرّوا/أنا الأرضُ في جسدٍ/لن تمرّوا/أنا الأرضُ في صحوها/لن تمرّوا/أنا الأرضُ. يا أيّها العابرون على الأرض في صحوها/لن تمرّوا/لن تمرّوا/لن تمرّوا.»

١ ـ ج ـ **شاكل الحلم**. إنّ احتكاكَ الشاعر بسياقه، ومعرفتَه بالتاريخ، يجعلانه مدركًا للحدود بين عالَمي الواقع والإمكان. وهذا ما يفسّر اقترانَ صيغ التفاؤل بحالاتٍ تشخيصيةٍ تنقل واقعًا مؤلمًا يتم التخلّصُ منه بوساطة اللغة التي تلجأ إلى أفعال كلام تحمل معانيَ تقتضي قراءتُها في صورتها غير المباشرة. ويمكن تأكيدُ هذا الأمر اعتمادًا على عدة مقاطع: «قال لي الحبُّ يومًا: دخلتُ إلى الحلم وحدي فضعتُ/وضاع بي الحلمُ. قلتُ: تكاثرْ ترَ النهرَ يمشي إليك./وفي شهر آذار تكتشف الأرض أنهارها»؛ «فاشتبكي يا نباتاتُ، واشتركي في انتفاضةِ جسمي، وعودةِ/حلمي إلى جسدي»؛ «أرجوكِ - سيّدتي الأرض ـ أن تَسكنيني وأن تُسكنيني صهيلَكِ/أرجوكِ أن تدفنيني مع الفتيات الصغيرات بين البنفسج والبندقية/أرجوك ـ سيّدتي الأرض ـ أن تُخصبي عمري المتمايلَ بين سؤالين: كيف؟ وأين؟/وهذا ربيعي الطليعيُّ/هذا ربيعي النهائيُّ/في شهر آذار زوّجت الأرض أشجارها.»

لقد وردتْ صيغُ الحلم بطريقتين: إحداهما مباشرة توظّف حقلاً دلاليّاً مقترنًا به. وثانيتهما غيرُ مباشرة، اختارت أفعالَ الكلام التي تتضمّن معاني مستلزمة. فصيغة الأمر في «فاشتبكي» و«اشتركي» لا تَحمل معنى الأمر بما يقتضيه من إلزامٍ وسموّ، بل تصبح حاملةً لمعنى الترجّي ما دام الشاعرُ يَعرف معطيات واقعه وواقع أمته المستسلمة وإمكاناتِها وحدود إرادتها. ومعنى ذلك أنّ الشاعر يفتح عوالمَ ممكنة ولا يتقيّد بمعطيات الواقع وإكراهاته، علمًا بأنّ العالم الممكن ليس عالمًا فارغًا بل مؤثَّثٌ[1] بما نعتقده نحن كذلك وبكيفية تمثُّلِنا له. وما يعتقده الشاعرُ في مقام القصيدة هو أنّ ثمة عالمًا ممكنًا سيتحقّق فيه الحلمُ والأملُ، بغضّ النظر عن إكراهات الواقع. أيْ إنّ تمثّلاته تنحو منحًى تفاؤليّاً، وهذه سمةُ كلّ شعر يسعى إلى مخاطبة العمق الإنساني في بني البشر.

٢ ـ تشاكل الأطر

لم تقف «قصيدة الأرض» عند حدود التشاكلات السابقة. فقد قدّمتْ نموذجًا إبداعيّاً راقيًا للجمع بين الأنواع والأشكال الأدبية، حيث نجد شعريةَ النصّ السردي مجاورةً للمقطع الشعري في صورته السطرية (علمًا بأنّ جزءًا كبيرًا من النقاش النقدي العربي انصبّ على استقلالية النوع الإبداعي منذ قدامة بن جعفر إلى تجربة مجلة **شعر** ودفاعها عن قصيدة النثر). ومن دون الخوض في تفاصيل الموضوع يتبيّن أنّ درويش لم يكن شاعرَ النوع الواحد، بل شاعرُ التعدّد الحداثي؛ ففي القصيدة نجد المقطعَ السرديّ الحامل لكلّ مقوّمات الحكي، ونجد المقطعَ الشعريّ الذي تتوفّر فيه مقوّماتُ الإبداع الراقي. ولعلّ إدراك درويش لكلّ ذلك ومعرفته بكفاياته الإبداعية هو ما يفسّر إصرارَه على أن تكون معالجةُ شعره وشعرِ مَنْ أنتج من داخل القضية مقيّدًا بشرط الإبداع أولاً، واستخدام المعايير الفنية لا السياسية وحدها.

٣ ـ التشاكل المركزي

تحكّمت في «قصيدة الأرض» ثلاثةُ تشاكلات محلية هي: تشاكلُ الزمن، وتشاكلُ الخصوبة، وتشاكلُ الحلم. غير أنّ هذه التشاكلات تتوحّد ضمن تشاكلٍ جامع هو التشاكل الوجوديّ. ذلك لأنّ القصيدة، بقدْر ما قدّمتْ تجربةً ذاتيةً ووطنية، قد عَبّرتْ عن قضايا وجودية نستطيع إيجادَ حالاتها عبر تاريخ الشعوب التي تعرّضتْ لغبنٍ وظلمٍ كبيريْن لكنها ظلت مصرّةً على استرداد حقها الوجوديّ دون أن تفرّط في حقها الإبداعي. وتلك حالةُ شعر درويش الذي جعل تشاكلَ الحكاية مماثلاً لتشاكل الشعر، مقدّمًا بذلك نموذجًا خصبًا للباحث في انسجام الخطابات وتفاعلها. فقد جَمَعَ بين الصناعتين في نصّ واحد، وشعّب النصَّ بخلق إركامٍ صوتيّ ومعجميّ وتركيبيّ ودلاليّ، وترك جسورَ العلاقة بين التشاكلات قائمًا، الأمرُ الذي سمح بمنح القصيدة دلالة موحّدة تجعلها معبّرةً عن حالة إنسانية شاملة يكمن فيها الموقفُ المشبعُ بشعريةٍ راقية.

المغرب

جمال بندحمان

باحث مغربي في تحليل الخطاب.

١ ـ يميّز الدارسون بين التصورات الميتافيزيقية للمفهوم، والتصورات غير الميتافيزيقية. الأولى تربطه بعوالم مثالية غيبية، بينما تجعله الثانية مرتبطًا بعقول البشر وكيفية تمثّلهم للوقائع والأشياء. انظرْ ايكو وهنتيكا، وهما مَنْ أهم من نظّر لمفهوم العوالم الممكنة :

Umberto Eco, **Lector in fabula ou la coopération interprétative dans les textes narratifs**. trad de l'italien par Myriem Bouzaher (Paris: éd, Grasset, 1985). J. Hintikka, **L'intentionnalité et les mondes possibles**, traduit et présenté par: N. Laund (France: Press Universitaires de lille 1989).