محمود درويش (٢)
ندوة ودراسات

# «خطبة الهندي الأحمر»: استراتيجيات التعبير وتمثيلات المعنى

□ صبحي حديدي

فلتُمهلوا الأرضَ حتى تقولَ الحقيقة، كلَّ الحقيقة (محمود درويش)

قبل أن يَشْرع تورلينو العجوز، كاهنُ قبائل النافاجو، في سرد قصة الخلق أمام الأمريكي الأبيض واشنطن ماتيوز، أنشد الأبياتَ التالية: «إنني خَجِلٌ أمام الأرض/إنني خَجِلٌ أمام السماوات/إنني خَجِلٌ أمام الفجر/إنني خَجِلٌ أمام شفق المساء/إنني خَجِلٌ أمام السماء الزرقاء/إنني خَجِلٌ أمام الشمس/وأخجل أمام ذلك الشامخ في داخلي، وينطق معي./تلك أشياء تبصرني على الدوام/ولن أغيب عن ناظرها أبدًا./تلك أشياء تُلْزمني بسرد الحقيقة/واحتضان كلمتي قريبًا من صدري.»[١] كان الشاماني الحكيم يشير إلى مسؤولية الهنديّ الأحمر أمام الكلمة، تلك التي تشْغل عنده دورَ «وكيلٍ» جبّارٍ يتوسّط بين الفعل والواقع، ويدير مواجهةَ الضمير لحقائق الداخل والخارج، بقدْر ما يشدّد على واحدة من أبرز أواليّات الدفاع التي اعتمدتْها الأقوامُ الأصليةُ طوال عقود الغزو الأوروبي وتأسيس «العالم الجديد» بقوّة الحديد والنار.

في قصيدة «خطبة الهندي الأحمر ـ ما قبل الأخيرة ـ أمام الرجل الأبيض،» التي ظهرتْ في مجموعة **أحد عشر كوكبًا** (١٩٩٢)، يعتمد محمود درويش أواليةَ تمثيلٍ شبيهةً حين يضع الأرضَ في مركز التناقض بين الهندي الأحمر و«الآخر» الغازي، ويشدّد بلاغةَ وصف الوطن الأصلي وجماليّات المكان والأحلام والعبادات لكي تكون معيارًا لوجْهة اقتراب الماضي من المستقبل. هذه أولى خطوط تنظيم العلاقة بين المقدّس من جهة، والعناصر التي تسعى إلى تدنيسه وانتهاكه من جهة ثانية. الطرف الأول تمثّله القوى الطبيعيةُ العابرةُ لحدود البشر، ولكنها مشاركةٌ فاعلةٌ في تكوين الحياة والمعنى وضمان حضور الحقيقة في ذلك كلّه. والطرف الثاني يمثله التدخّلُ البشري الذي يستحوذ على سلطةٍ أشدّ كلما ازداد عنفًا وقدرةً على تجريد المقدّس من مضامين القداسة، وكلما نجح في إخراج الحقيقة إلى العراء البعيد عن «الشامخ في الداخل،» الناطق المشارك، الذي يُلْزم بسرد الحقيقة... «كلّ الحقيقة.»

وفي حوار مع درويش عام ١٩٩٣،[٢] قال الشاعر: «منذ بداياتي الشعرية وأنا أتعامل مع موضوعة الأرض وعناصرها، من عشبٍ وشجرٍ وحطبٍ وحجارة، ككائناتٍ حيّة. إنني، إذًا، مكوَّنٌ بطريقة تتيح لي التقاطَ رسالة الهندي الأحمر. وحين قرأتُ ثقافتهم أدركتُ أنهم عَبّروا عنّي بأفضل مما عبّرتُ عن نفسي. ولسوف يشرِّفني أن يرتقي دفاعي عن الحقّ الفلسطيني إلى مستوى دفاع الهندي الأحمر؛ فهو دفاعٌ عن توازن الكون والطبيعة الذي يشكّل سلوكُ الأبيض خرْقًا له.» ولم يخْفِ مضمونَ الرسالة في قصيدته حين قال: «لقد تقمّصتُ شخصيةَ الهندي الأحمر لأدافعَ عن براءة الأشياء وطفولة الإنسانية، وأحذّرَ من تعاظم الأداة العسكرية التي لا ترى لأفقها حدودًا، بل تقتلعُ كلّ المعاني الموروثة وتلتهمُ بجشعٍ ونهمِ الكرةَ الأرضيةَ بسطحها وقاعها. التهامُ معرفة الآخر هو عتبةٌ أولى لإفنائه وإقصائه، وهو مشروعُ إبادةٍ يؤشّر على الطريقة التي ينشأ بها النظامُ الدوليُّ الجديد: غزوٌ، وهيمنةٌ، وإلغاءٌ، ومحاولةُ فهم الآخر بوسيلة إبادته. قصيدتي حاولتْ تقمّصَ شخصية الهندي الأحمر في ساعة رؤيته لآخرِ شمس، ولكنّ الأبيض لن يستطيع امتلاكَ الراحة والنوم بهدوء لأنّ أرواح الأشياء والطبيعة والضحايا سوف تحوم حول مجال وجوده.»

ونَعْرف (من القصيدة ومن حديث درويش عنها) أنّ الشاعر انكبّ على قراءةٍ معمّقةٍ لتاريخ الهنود الحمر وعلاقتهم بالأرض والوجود والآلهة، وأدرك دلالاتِ العام (بحدثَيْه المحوريَيْن: رحلةِ كولومبوس، وسقوطِ غرناطة)، وكيف اقتضى تأسيسُ مفهوم الغرب (الإمبراطوري الإمبريالي سياسيًا وعسكريًا، والمسيحي اليهودي ثقافيًا) إبادةَ سبعين مليون هنديّ، و«إدارةَ حربٍ ثقافيةٍ طاحنةٍ ضدّ فلسفةٍ تقترن بالأرض والطبيعة، وبالشجر والحصى والتراب والماء.» المادةُ المعرفية، والموقفُ الأخلاقي من

١ ـ Margot Astrov (ed.), **American Indian Prose and Poetry: An Anthology** (New York: The John Day Company, 1972), p.3.

٢ ـ نُشر الحوار في صحيفة **القدس العربي** (لندن)، ١٢/٣/١٩٩٣، وفصلية **الكرمل** (نيقوسيا) ٤٧، ١٩٩٣.

«الاكتشاف»/الغزو، والوعيُ التاريخي بجوهر الصراع في أيّ مشروع استيطانيّ، وارتفاعُ سؤال الأرض عند الفلسطيني إلى مستوى القداسة، وتماهي الفلسطيني مع التراجيديا، ونهوضُ منجَز درويش الشعري على المشروع التراجيدي... كلُّ هذه كانت عناصرَ حاسمةً في استكمال قصيدة «خطبة الهندي الأحمر» على الهيئة الوحيدة اللائقة بشروط كتابتها: أنها واحدٌ من النصوص الأدبية النادرة (ونَقْصد هنا على نطاقٍ عالميّ) التي تناولتْ موضوعة الهنديّ الأحمر بوعيٍ إنسانيّ تاريخيّ يتفادى التمثيلات الإيديولوجية السائدة التي تكتفي بتصوير الهندي الأحمر ككائنٍ بريءٍ نبيلٍ يَهْرب من زحف الحضارة إلى أحضان الطبيعة الأمّ، أو كحاملٍ ساذجٍ محايدٍ لعناصر الصراع الأوروبي بين النظام الأرستقراطي المحتضر والثورة البرجوازية والصناعية الوليدة.[1]

السطور الأولى من القصيدة تكاد تفْصح عن جملة الستراتيجيات التي اعتمدها درويش لتحقيق غرضَيْن حاسمين: تقويض تنميط الهندي الأحمر، ثم الانطلاق من ذلك إلى إطلاق فضاء المواجهة بين أهلِ الأرض أينما كانوا (ولكنْ في المسيسيبّي وفلسطين على وجه الخصوص) والآخرِ القادم الذي اجتاح واستوطن وغرق في عماء جهل الأرض ودفاعاتها السرّية عن روحها وروح قاطنيها. التراجيدي هنا يلتحم في أعرض فضاءٍ متاحٍ من المقدّس، بحيث تتحوّل الذاكرةُ المنتهَكةُ إلى إرثٍ منتهَكٍ تَفْقده ضحيةٌ فيزيائيةٌ ومجازيةٌ محدَّدة، مُجتاحَةٌ ومنفيّةٌ ومهزومةٌ ربما، ولكنها متجذِّرةٌ في الأرض، ومقاومة. وإذا لم يتحوّلْ هذا الإرثُ المنتهَكُ إلى «عبادة» محورية لتلك الحالة النبيلة من المقاومة والتجذّر، فإنّ من العسير أن يتلمّس المرءُ المعنى التاريخي (ناهيك بالأنثروبولوجي والسوسيولوجي) للدين والمقدّس. والمسألة تدور هنا حول العالم الفعلي وعناصره البدئية، مثلما تدور حول الإبدالات المجازية لذلك العالم:

«إذن، نحنُ مَن نحن في المسيسيبي. لنا ما تبقّى لنا من الأمس/لكن لون السماءِ تغيّر، والبحر شرقًا تغيّر. يا سيّدَ البِيض!/يا سيّدَ الخيْل، ماذا تريد من الذاهبين إلى شجر الليل؟/عاليةٌ روحُنا، والمراعي مقدّسة، والنجوم/كلامٌ يضيء.. إذا أنتَ حدّقتَ فيها قرأتَ حكايتَنا كلَّها:/وُلِدْنا هنا بين ماءٍ ونار.. نولد ثانيةً في الغيوم/على حافّةِ الساحلِ اللازوْرديّ بعد القيامة.. عمّا قليل/فلا تقتل العشبَ أكثر، للعشب روحٌ يدافع فينا عن الروح في الأرض!»[2]

وليس بغير دلالة أنّ درويش يبدأ من المسيسيبّي (موطنِ قبائل الجنوب الشرقي التي بنَت حضارةً عمرُها ٢٥٠٠ سنة، واستخدمت الطينَ على نطاقٍ واسعٍ في تشييد الأهرامات الشبيهةِ بالزيقورات البابلية، والاستحكاماتِ، و«تحصينات الدفن» ذات الشكل الأفعواني، قبل أن تنقرض عن بكرة أبيها) ليُسقط مقولةَ الفراغ الحضاري. ثم ينتقل من التصوير المحسوس («لونُ السماء تغيّر»)، إلى الجملة الاستعارية التي تمزج المحسوسَ بالمجرّد («شجر الليل،» «عاليةٌ روحُنا»)، إلى التصوير التركيبي المشحون بدرجةٍ إضافيةٍ من التجريد («النجومُ كلامٌ يضيء،» «وُلِدْنا هنا بين ماءٍ ونار.. ونولد ثانيةً في الغيوم»)، لكي يُسقط مقولةَ افتقار المخيّلة الهندية إلى المفاهيم المجرّدة وركونها إلى البلاغة الفطرية المباشرة.

ويُدخل درويش تفريعًا مهمّاً على هذه الستراتيجية الأولى حين يغاير مصدرَ التجريد بين التجربة الحياتية، وبين أداء المفردة لدلالتها اللسانية وتحريضِها على استدعاء المنطوق الروحي أو الأسطوري. فالماء في الوجدان الهندي وسيطُ الولادات الجديدة، وحاملُ «أطفال المياه» الذين يجوسون ضفافَ البحيرات والأنهار ليلاً حتى يمرّ بهم «الجدُّ النار» فيهبهم الحياةَ ساعةَ الفجر. وليس المرء بحاجة إلى استقراء دلالات الغيوم لكي تكتمل الدائرةُ بين ماءٍ ونار، والولادة الثانية في الغيوم؛ ولكي تبدو العلاقةُ أشدَّ تجريدًا من الكتابة ذاتها (التي اعتبر تودوروف أنّ غيابَها هو في طليعة الأسباب التي سهّلتْ نجاحَ الغزاة في بسط نفوذهم على الأقوام الأصلية) ومن الكلمات التي هي رموزٌ نائبةٌ عن عناصر التجربة نفسها.

والقارئ، من جهة ثانية، ليس بحاجة إلى شروح وهوامش تدلّه على الشبكة الرمزية والأسطورية وراء هذه السطور الشعرية؛ ذلك لأنّ الستراتيجية الثانية في القصيدة

---

١ ـ استُخدمتْ موضوعةُ «الهمجيّ النبيل» في سياق القرنين الثامن عشر والتاسع عشر على نحو أقرب إلى البُدّ fetish، وكمحورٍ لا يدور حول «الهمجي» نفسه بل حول دور النبالة الإقطاعية في مجتمعٍ تتقدّم مفاهيمُه البرجوازية باطّراد. إنه لا يُستخدم «لتكريم الأقوام الأصلية، بل لتدمير فكرة النبالة ذاتها» كما عَبّر هايدن وايت. الهندي هنا يقوم بواجبٍ مزدوجٍ إيديولوجيّاً، في تمثيله للهمجي الذي يتوجّب أن يخْلي مكانَه للحضارة، وللنظام الأرستقراطي الذي يحتاج المجتمعُ البرجوازي ـ الديمقراطي الجديد إلى استنفاده. ومنذ أن تحدّث بيتر مارتير عن «المجتمع الذهبي» الذي يعيش فيه الهنودُ بعيدًا عن الزيف والخديعة والمال والثياب، اقتفى أثرَه الفرنسي مونتين في مقالته عن «العالم الجديد،» معتبرًا عالمَ الهنود بمثابة الجمهورية الفاضلة التي تخيّلها أفلاطون. وسرد غونزالو مقطعَ مارتير كلمةً بكلمة تقريبًا في مسرحية شكسبير، **العاصفة**. ديدرو فعل الشيءَ ذاتَه، وجان جاك روسّو كان ذروةَ هذا التقليد حين قَرَن فكرةَ العالم الجديد بالحرية والمساواة والثورة على الطغيان، جاعلاً من «الهمجي النبيل» رمزًا سياسيّاً، ابنَ الطبيعة الطاهر والمحصّن والحرّ (مثلما فعل ڤولتير). ذلك الرمز يظهر أيضًا عند لورد بايرون، وماري شيللي، ووالت ويتمان، وجاك لندن، وألدوس هكسلي... حتى ليتساءل د. هـ. لورانس: «لماذا يبدو الهنديُّ وكأنه يصنع إيثاكا في الأوديسّة الأمريكية؟ لماذا يظهر في صورة أپوللو وقد شوّهتم كتفيه وخصرَه حتى بات يشبه امرأة؟» أنظر: David Murray, **Forked Tons** (London: Pintar, 1991).

وكذلك دراستنا: «١٤٩٢: اكتشاف أمريكا واكتشاف الإنسان،» **الكرمل** ٥٤، ١٩٩٢.

٢ ـ **أحد عشر كوكبًا** (بيروت: دار الجديد، والدار البيضاء: توبقال). ترقيم السطور من وضعنا، وبعضُ الترتيب الطباعي لا يتطابق بالضرورة مع الترتيب الطباعي في الأصل، وذلك لأغراض الدراسة.

تؤدّي القسطَ المسنَدَ إليها في تقويض التنميط الأسطوري للهندي الأحمر. لكنّ وظيفتها التالية تتمثّل في تأمين تغطية غير مباشرة لتلك الشبكة، سواء في المستوى الجزئي من القراءة (السطر الثالث والسطر السابع مثلاً)، أو في المستويات المتداخلة للعلاقة بين الوحدات داخل الأسطر وما بينها (العلاقة بين السطر الأول والسطر السادس في ضوء ضمير المتكلم، وتواتر الجارّ والمجرور في السطرين السابع والثامن).

الأرجح أنّ هذه الستراتيجية هي التي تلبّي رغبةَ درويش في تمثيل الوعي التراجيدي بالوجود كما يتوسّله الهنديُّ الأحمر أمام محيطه الطبيعي وبصدد علاقته بالأبيض. والقسم الرابع يكاد ينهض بأسره على تطبيقات التغطية غير المباشرة لشبكات المعنى، وفيه تبرز قدرةُ درويش على تنفيذ التفريعات التالية:

أ ـ إيقاف الفانتازيا بوسيلة الواقعة، والواقعة بوسيلة الفانتازيا، ثم المبادلة بينهما وصولاً إلى جملة صياغات للسياقات العليا والدنيا، أو «الماكرو ـ سياق» مقابل «الميكرو ـ سياق» في علم الأسلوب: «... فمَنْ سوف يَرفع أصواتَنا/إلى مطرٍ يابسٍ في الغيوم؟ ومَنْ يغسل الضوءَ من بعدنا؟/ومَن سوف يَسكن معبدَنا بعدنا؟ مَن سيحفظ عاداتِنا/من الصخب المعدني؟»

ففي هذا المثال يرتفع الصوتُ (كواقعةٍ فيزيائية) إلى مطرٍ يابسٍ في الغيوم (كهلوسةٍ بصرية)، ويتقابل مَنْ يسكن المعبدَ ومَنْ يغسل الضوءَ بعد الهنود الحمر ومَنْ سيَحْفظ العادات من الصخب المعدني. وهذه سياقاتٌ دنيا ضمن سياقٍ أعلى هو جزءٌ من نبرة الرثاء العميقة التي تهيمن على هذا القسم من القصيدة، وتسهم في صناعة موضوعه المركزي: الوعي التراجيدي بالوجود قبل تلمّس سيرورات الاندثار.

حالة الإيقاف المتبادل بين الفانتازيا والواقعة تستولد المستوى المناسبَ من حضور المقدّس في كلّ تفصيل رثائيّ ـ تراجيديّ، بالنظر إلى قيامها أصلاً بطرح مستويات القَطْع الحادّ بين الراهن والمُتَخيّل، مع استمرار بقائهما في نقطةٍ معلّقةٍ من الحضور والغياب في الآن ذاته. فسؤال: «مَنْ سوف يَسْكن معبدَنا بعدنا؟» يتكهّن بالغياب من دون أن يلغي الحضور، ويحرّك نبرةَ الرثاء بين «الآن» و«بعدنا» من دون أن يستبدل ضميرَ المتكلم (وهو بالجمع دائمًا) بأيّ ضميرٍ أو

قبائل النافاجو: مسؤولية «الهندي الأحمر» أمام الكلمة.

إشارة، وبخاصةٍ حين تكون العناصرُ المكوّنة له ذاتَ صلة بالسلوك الجماعي الدالّ على الحياة أكثرَ من صلتها بالسلوك الشعائري الدالّ على الموروث.

ب ـ البَثّ الحواري للضمائر في جميع السطور تقريبًا، وضمن خطّين متوازيين هما «نحن» و«أنتم،» أو ضمن سلاسل ثلاثية ورباعية ينضمّ فيها ضميرُ المفرد (المتكلم والمخاطَب والغائب) ليضيف عناصر «الغريب» و«الآخر» و«الأرض» و«الله» إلى صيغة التوازي الثنائية السابقة. ثمة هنا توزيعٌ بارعٌ خفيّ، يتسلّل بيسرٍ خلال عملية القراءة، لكنّ تحليل خصائصه الإنشائية يكشف عن هندسة تشكيلية تصاعدية يتنامى فيها المنظور التكعيبي/التزامني لإبدالات المعنى وقطْع تلك الإبدالات في التوقيت المناسب. لاحظوا المثال التالي حيث يتشكّل إبدالُ معاني لقاء الهندي الأحمر بالآخر وفق منظورات متضاعفة، كما في السطور ١ ـ ٢ (الغريب/المتكلم)، و٣ ـ ٥ (الغريب/الغائب)، و٥ ـ ١٠ (الغريب/المخاطب)، و١٠ ـ ١٢ (الغريب المخاطب المفرد/الهندي المتكلم بصيغة الجمع، و«الآخر«/المخاطب بصيغة الجمع أيضًا)، و١٣ (الأرض/الغائب)، و١٥ (الله، نحن):

١. «نبشّركم بالحضارة» قال الغريب، وقال: أنا

٢. سيّد الوقت، جئتُ لكي أرثَ الأرضَ منكم...

٣. يقول الغريبُ كلامًا غريبًا ويحفر في الأرضِ بئرًا

٤. ليدفنَ فيها السماء، يقول الغريبُ كلامًا غريبًا

٥. ويصطاد أطفالَنا والفراش. بماذا وعدتَ حديقتنا يا غريب؟

...

٦. فلا تحفر الأرضَ أكثر! لا تجرح السلحفاةَ التي

٧. تنام على ظهرها الأرض، جدّتنا الأرض، أشجارنا شعرها وزينتنا

٨. زهرها. «هذه الأرضُ لا موت فيها» فلا

٩. تغيّر هشاشةَ تكوينها! لا تكسّرْ مرايا بساتينها

١٠. ولا تُجفل الأرض، لا توجع الأرض. أنهارُنا خصرُها

١١. وأحفادُها نحن، أنتم ونحن، فلا تقتلوها ..

١٢. سنذهب، عمّا قليل. خذوا دمَنا واتركوها

١٣. كما هي،

١٤. أجمل ما كَتَبَ اللهُ فوق المياه،

١٥. له... ولنا.»

وإذا كان السطر الأخير يغلق إيقاعَ التصاعد عند ذروةٍ ختاميةٍ هي برهة التقاء المعبود بالعابد، فلأنّ الأرض هي موضوعُ اللقاء، ولأنّ القارئ لم يتوقّف عن إحالتها سيكولوجيّاً على منظورات ظهورها (الغريب الذي جاء ليرثَها، ليحفرَ فيها بئرًا، ليجرحَ السلحفاةَ التي تحملها، ليوجعَها...) وعن متابعة تزامن حالات الظهور تلك مع منظورات أخرى (بئرٌ لدفن السماء، كلامٌ غريبٌ لاصطياد الأطفال والفراش، الدمُ مقابلَ الأرض)، وصولاً إلى العنصر البؤري الذي يرتدّ إليه القارئ في كلّ مرة ويشارك في صناعة مضاعفاته أيضًا (الأمرُ الذي يفتح سطوحَ «التأويل» التي تُسقط بعض هذه المضاعفات على سؤال الأرض العريض وخارج السياق المحدّد الذي يعلنه النصّ: كأنْ يرى قارئٌ أن الأرض هنا هي فلسطين، أو يرى آخرُ أنها المعمورة بأسرها).[1]

ج ـ هذا التفريع الثالث بسيط، ولكنه منتجٌ لدرجةٍ متقدمةٍ من التركيب التعبيري. إنه يقوم على تنظيم الصورة في حركةٍ دوّاميةٍ (تذكّرنا بالخيار الذي اشتغل عليه إزرا پاوند لفترة قصيرة مطلع القرن)،[2] تأخذ شكلَ متواليةٍ بصريةٍ تتوالد من المركز لتكسب ديناميتها الدائرية الخاصة داخل شبكة المعنى في النصّ، من دون أن تنفصل عن المركز، أو من دون أن تتوقف عن تحريكه معها باستخدام مفردةٍ هنا أو بناء مشهدٍ هناك. من نماذج هذا التفريع المثالُ التالي من القسم الخامس:

«هنا كان شعبي. هنا مات شعبي. هنا شجرُ الكستناء/يخبّئ أرواحَ شعبي. سيرجع شعبي هواءً وضوءًا وماء./خذوا أرضَ أمّي بالسيف، لكنني لن أوقّع باسمي/معاهدةَ الصلح بين القتيل وقاتله. لن أوقّعَ باسمي/على بيع شبرٍ من الشوك حول حقول الذرة../وأعرف أني أودّع آخرَ شمس، وألتفّ باسمي/وأسقطُ في النهر، أني أعود إلى قلبِ أمي/لتدخلَ يا سيّد البِيض عصرَك.»

الحركة الدوّامية تبدأ من مركزٍ أوّل هو «شعبي،» ومركز ثانٍ هو «أرض/ قلب أمّي،» ومن متواليات بصريةٍ ذاتِ ديناميةٍ خاصةٍ غير منفصلة عن المركزين، كما في الترسيم التالي:

| | | |
|---|---|---|
| شعبي | أرض | أمّي |
| القتيل | اسمي | القاتل |
| [شجر الكستناء] | معاهدة الصلح | السيف |
| أرواح شعبي | أوقّع | معاهدة الصلح |
| [هواء وضوء وماء] | [شبر من الشوك] | [أسقط في النهر] |
| السيف | [التفّ باسمي] | سيّد البِيض |
| أرض أمّي | [أودّع آخر شمس] | عصرك |
| [حقول الذرة] | قلب أمّي | [آخر شمس] |

والمتوالية البصرية (المحصورة بين معقّفات) هي الهبوطُ بالمجاز إلى الدرجة صفر، بغيةَ تمكين الصورة الحسّية من التعبير عن مضمونها بلا أخيلةٍ وظلال، ولكي تتجاور (في شحنتها المحايدة) مع جملة العلاقات الحسّية التي تتوالى لصناعة الحركة الدوّامية المركّبة. المشهد الدرامي في «أعرف أني أودّع آخرَ شمس» أو في «أعود إلى قلب أمّي» ليس أقلّ بيانًا من المشهد التمثيلي الاستعاري في «هنا تتبخّر أجسادنا، غيمةً غيمةً في الفضاء» (في اختتام القسم الخامس من القصيدة). وغنيّ عن البيان أنّ العلاقات الحسّية داخل الحركة الدوّامية تواصل أداءَ الوظائف ذاتها، بالدينامية ذاتها، بصرف النظر عن أيّ اقتراح آخر لتخطيط حركتها على نحوٍ مختلف.

الستراتيجية الثالثة تتكامل مع التفريعَيْن «أ» و«ج» في أنها تمنح تلك المساحة الدلالية أواليةَ قطع الإبدالات كلما مال التصويرُ إلى التوسّع نحو المجرّد. والوحدة التي تنهض عليها هذه الستراتيجية هي «المفردة ـ الرحم،» أو الفضاء الذي تتحرك فيه مفردةٌ بعينها، فتفعّل التصويرَ أثناء تفعيلها التركيبَ اللغوي ذاتَه، وتولّد حلقاتِ المعنى المتّسمة بتنوّعٍ بالغٍ في الكثافة والإطار المرجعي والأصوات والإيحاءات. هنا مثالٌ من القسم السادس:

«هنالك موتى ومستوطنات، وموتى وبولدوزرات، وموتى/ومستشفيات، وموتى وشاشات رادار ترصد موتى/يعيشون بعد الممات، وموتى يربّون وحش الحضارات، موتًا/وموتى يموتون كي يحملوا الأرض فوق الرفات...»

المفردة ـ الرحم هنا هي «موتى،» وتدخل في شبكات التفعيل والتوليد التالية:

---

١ ـ على سبيل المثال، في مراجعةٍ للمجموعة، كتب شوقي بزيع (**الناقد**، ٥٨، ١٩٩٣): «الهندي لا يطلب الغفرانَ لجلاّديه، لكنه مع ذلك، ولشدّة مسالمته وصفاء روحه، يسأل البِيضَ أن يقتسم الأرضَ معهم ما دامت تتّسع للجميع... كأنّ خطابَ الهندي قناعٌ للخطاب الفلسطيني المعاصر الذي يحاول عبثًا أن يقتسمَ الأرضَ والهواءَ مع اليهود الذين يريدون الحصولَ على هذه العناصر فوق جثّة الفلسطيني لا برفقته.»

٢ ـ وكانت أشهر نماذجه قصيدة «في محطة المترو،» وفيها يقول پاوند: «وجوه تتجلّى وسط الحشود:/تويْجات على غصنٍ أسود نديّ.»

١ ـ شبكة التركيب.

ـ هنالك موتى

ـ ومستوطنات، وبولدوزرات، ومستشفيات

ـ وشاشات رادار ترصد

ـ يعيشون بعد الممات

ـ يربّون وحش الحضارات (موتًا)

ـ يموتون كي يحملوا الأرض فوق الرفات

حيث يقوم حرفُ العطف بإدخال المفردة ـ الرحم في شبكةٍ تبدأ من الجملة الاسمية، وتنتهي بجملةٍ معقّدةٍ تضمّ جميعَ الصيغ التركيبية السابقة، مع مقطع في ختام السطرين الأول والثاني، لمتعلّقٍ في السطر الثالث وقَطْع مفتوح في السطر الثالث.

٢ ـ شبكة التصوير. كان نوام شومسكي هو الذي نبّهنا إلى أنّ حركة التركيب اللغوي تتألف من أساس يولّد عددًا من البُنى العميقة وجزءًا تحويليّاً (واحدًا على الأقل) يرسم خريطة الصياغة في بُنى السطح والبنية العميقة. وهذه الأخيرة غير قابلة للكشف من دون الرجوع إلى مكوّن مركزي في السطح (التركيب) يشترك بدرجة كافية في عمليات التعيين والتجريد. وفي توظيف المفردة ـ الرحم يغاير درويش بين تصوير ثابت يضبط تسارع مخيّلة القارئ، وبين تصوير حرّ يتوجه إلى مستويات انطباعية وتجريدية تطلق سراحَ المخيّلة، ولعلّها تطلق ما تسمّيه الدراساتُ الأسلوبية بـ «الصورة السابحة»:

يعيشون/موتى/يموتون/كي يحملوا

بعد الممات/الأرض فوق الرفات

مستوطنات/بولدوزرات/ترصد/وحش الحضارات

مستشفيات/شاشات/رادار/يربّون/الرفات

٣ ـ شبكة حلقات المعنى. الحالة التعبيرية هي الوظيفة المتحرّكة التي تحمل عبءَ توزيع المعنى في النصّ الشعري، واستيلاد حلقاته ذات المحتويات الدلالية المفتوحة. لقد رأينا تلك الوظيفة في مغايرة درويش بين مستويَيْن في التصوير، وها هو يحتاج إلى سبعة سطور شعرية فقط لكي يقطع الحالة التعبيرية السابقة، ثم يربطها على نحو تلسكوبيّ بحالة تعبيرية جديدة، قبل أن يعود سريعًا إلى المفردة ـ الرحم الأولى، ولكنْ في عمارة تركيبية وتصويرية تحشد جميعَ المحتويات الدلالية السابقة وتعيد فتحها على علاقات جديدة:

«نطلّ على أرضنا من حصى أرضنا، من ثقوب الغيوم/نطلّ على أرضنا، من كلام النجوم نطلّ على أرضنا/من هواء البحيرات، من زغب الذرة الهشّ، من/زهرة القبر، من ورق الحور، من كل شيء/يحاصركم، أيها البِيض، موتى يموتون، موتى/يعيشون، موتى يعودون، موتى يبوحون بالسرّ.»

وللقارئ أن يستدخل هذا المثال في التخطيطين السابقين وأن يلاحظ التغيّرات التالية:

أ ـ صيغة الفاعل/الفعل بصدد حركة موتى الهنود الحمر في المثال الثاني (في السطرين الخامس والسادس)، مقابل خمسة أنماط تركيبية في المثال الأول. ويلعب حرفُ الجرّ هنا الدورَ الديناميَّ الذي لعبه حرفُ العطف هناك.

ب ـ التوزيع التركيبي للمفردة ـ الرحم «أرضنا» يأخذ شكلاً دائريّاً، مقابلَ الشكل الهرمي الذي أخذته مفردةُ «موتى» في المثال الأول.

ج ـ التوزيع المباغت للاسم والمضاف إليه في فرعَيْن بصريَيْن: الأول تنتمي عناصره الطبيعية إلى المستوى الأرضي المنخفض من الطبيعة (١، ٤، ٦)، والثاني إلى المستوى الفضائي العالي (٢، ٣، ٥)، فيتوازى حصى الأرض مع ثقوب الغيوم، وكلامُ النجوم مع هواء البحيرات، وزغبُ الذرة مع زهرة القبر.

بعض هذا التشكيل البصري يُنتج (ويعيد إنتاج) عناصر الطبيعة في خطوط تداخلٍ عمودية وأفقية وأقرب إلى بناء فينومينولوجيا مشهدية بين الظاهر الطبيعي وتشخيصه الباطني، وبين الصورة الذهنية التي يفرزها تلازمُ العناصر وفق هذه المعادلة. هذه الستراتيجية الرابعة تنهض على قاعدة بسيطة في سوسيولوجيا القراءة: وهي أنّ علاقة القارئ بالنصّ حقلٌ نشطٌ لتكوين المعنى، لا أواليةٌ خامدةٌ لاستقبال المعنى كما يعلنه النصّ أو يزعم أنه يعلنه. وتخبرنا الدراساتُ السريرية أنّ برهة القراءة تشهد تورّط المزيد من الخلايا العصبية في إدخال ناتجٍ معرفيّ وجماليّ على النصّ، لا مجرّد تسجيله فقط.

ما يقوم به درويش، وفق هذه الستراتيجية، شبيهٌ بإغلاق العين على مشهد العالم (وعناصره المضاءة) بغية تمريره في عتمة المخيّلة، ثم استخراجه من جديد وقد حمل دينامية الأطوار الثلاثة، فضلاً عن ديناميته الخاصة. وليس بغير دلالة أنّ الإغريق اشتقّوا تعبير الفانتازيا من الجذر Phaos (الضوء)، إذ إنّ إغلاق العين كثيرًا ما يساعدنا على تكوين الصور التي لا نستطيع تكوينَها في الضياء. (كأنّ درويش يدلّ دارسَ قصيدته على هذا التفصيل حين يقول في القسم الثاني: «تعال لنقتسم الضوءَ في قوّة الظل»).

❖ ❖ ❖

في تعليقٍ سابقٍ على **أحد عشر كوكبًا** اعتبرنا أنّ قصيدة درويش ممارسة أدبية ـ نَصّية أكثر من كونها (أو قبل أن تكون) إنشاءً خطابيّاً ـ أسلوبيّاً. وثمة على الدوام سطوحٌ متعددةٌ للمعنى والشكل، وجدلٌ إشكاليّ نشط يطاول سُبُلَ دخول النصّ في وظيفته الشعرية. ولقد حاولنا في هذه المقاربة متابعةَ الستراتيجيات التعبيرية التي تتصل بالجانب الثاني، أيْ بقصيدة درويش كإنشاء خطابيّ ـ أسلوبيّ، مستندين إلى أنّ «خطبة الهندي الأحمر» هي الأقلّ احتفاءً بالأسلوب قياسًا إلى قصائد المجموعة الأخرى، الأمرُ الذي يجعلها أكثرَ تحريضًا على إغراء الدراسة أو تحدّيها.

ويبقى القول إنّ قصائد درويش الملحمية الطويلة أتاحت لشكل النصّ أن ينفتح في مساحةِ معناه تحت ضغط السياق التناسبي الذي تتطلّبه علاقاتُ المعنى وخياراتُ الشكل في إطارٍ أعرض ذي طابع ثقافي ـ حضاري أو تاريخي. ولأنه ليس واقعة أدبية معلّقة خارج حياتها الاجتماعية (حياة النصّ والشاعر والمتلقّي، والعلاقات الإيديولوجية والسياسية والتاريخية الأخرى)، فإنّ راهنه الأسلوبي ظلّ نوعًا من المراجعة الدائمة لبعضِ ما هو قائم، ولكثيرٍ مما كان في طور الولادة والتكوين.

**باريس**

**صبحي حديدي**

ناقد من سورية.