Scientific Journal of Faculty of Education, Misurata University-Libya, Vol. 1, No. 11, Sep. 2018

Published on Web 31/10/2018

المجلة العلمية لكلية التربية، جامعة مصراتة، ليبيا، المجلد الأول ـ العدد الحادي عشر، سبتمبر 2018م

تحولات القصيدة عند محمود درويش

قراءة في نص: خطبة الهندي الأحمر – ما قبل الأخيرة – أمام الرجل الأبيض

د. حسن أحمد الأشلم

قسم اللغة عربية –كلية التربية –جامعة مصراتة

Has_alashlam@yahoo.com

على عتبة النص

(أنا هنا في هذه القصيدة أحد الهنود الحمر..

أتقمص شخصية هندي أحمر، وألقي خطبة؛ ولكنها ليست الأخيرة،

سميتها ما قبل الأخيرة فربما تكون هناك خطبة انتصار أخيرة).

محمود درويش[1]

1– 1: إشكاليات النص:

أمام نص محمود درويش:(**خطبة الهندي الأحمر ما قبل الأخيرة أمام الرجل الأبيض**)[2] تتأسس القراءة النقدية في سياقها الإشكالي من خلال بحثها عن تجليات الخطاب الشعري في: اللغة، والبناء الدرامي، والصورة الشعرية من جهة، ومن جهة أخرى دراسة: تجليات الخطاب علي صعيد؛ الرؤية ومرجعياتها، والبحث عن الرسالة التي أراد إيصالها إلى المتلقي من خلال قناع الهندي الأحمر. وفي هذا السياق تبرز على عتبة النص مجموعة من الأسئلة الإشكالية النابعة من خصوصية مرجعية النص التاريخية الثقافية، وكذلك من التحولات في ملامح التجربة الشعرية عند محمود درويش في مراحله الأولى وصولاً إلى هذه المرحلة في مطلع التسعينيات[3].

ولعل أهم هذه الأسئلة الإشكالية: ما الدوافع التي أدت بمحمود درويش إلى تغيير شكل الخطاب الشعري؟، وما الخطاب الذي بحث عنه في هذا التناص التاريخي؟، وما هي حدود تأثير هذا التناص على المنطلقات الفكرية للشاعر طوال تجربته الشعرية والنضالية؟، وكيف تعامل محمود درويش مع النص المتناص

معه؟، أكان حيادياً أم تجاوز النص وخلق نصه الخاص؟، وإن حدث؛ فما هي مظاهر هذا التجاوز، أو ما هي تجليات إعادة خلق النص من جديد؟، وكيف يمكن تقييم جدوى هذا التغيير على فاعلية الخطاب الشعري في المتلقي؟، وما جدوى هذا الشكل من الخطاب على بنية الوعي الوطني؟، هل كان محمود درويش يسعى إلى تحويل القضية الفلسطينية إلى بنية الوعي الإنساني؟، هل أصبحت بنية الوعي الفلسطيني على قدر من النضج بحيث توجب على الشاعر أن يغير لغة الخطاب لخدمة القضية في جانب آخر منها؟...، كل هذه الأسئلة وغيرها تمتح في تشكلها وفي مسعى بحثها عن الإجابة من خلال هذه البنية التناصية الكبرى التي أقامها محمود درويش مع قضية الهنود الحمر، وفي لحظة تاريخية حساسة وحرجة منها متجسدة في خطبة سياتل زعيم هنود دواميش في شعبه قبل توقيعه على وثيقة الاستسلام.

1– 2: دلالات العنوان

اختار محمود درويش لقصيدته عنوان: (**خطبة الهندي الأحمر – ما قبل الأخيرة– أمام الرجل الأبيض**)، وهذا الاختيار لم يكن اعتباطياً وإنما حمل في طياته مؤشرات دلالية ومرجعية مهمة تحيل إلى تاريخ كتابة النص وتاريخ الحدث، فتاريخ كتابة النص يعود إلى العام 1992 وهو يتفق مع مرور 500 عام على اكتشاف كولومبوس القارة الأمريكية في طريق بحثه عن الهند، أما تاريخ الحدث – الخطبة– فيعود إلى العام 1854؛ وهنا تبدأ بوادر الرؤية في التشكل من خلال البعد العميق للتناص؛ فالعنوان يكشف منذ البداية عن جدلية العلاقة بين الشاعر وقضية الهندي الأحمر والغايات المتشكلة من هذه العلاقة، حيث وظف الشاعر المختزن في الذاكرة الجمعية عن مأساة الهنود الحمر لخدمة قضيته الخاصة[4]؛ لكن المهم في دلالات العنوان هو قيام الشاعر بتغيير محور التماهي بين قضيته الأساسية وقضية الهنود الحمر فانتقل بالتناص التاريخي من التناص بين العامين:

1992 - 1492

إلى التناص بين العامين:

1992 - 1854

ولاشك في أن لهذا التغيير التناصي التاريخي مبرراته المتصلة بشكل مباشر مع رؤية الشاعر؛ فالعام 1854 شهد مرحلة مهمة توجت معاناة الهنود الحمر بدفع الثمن باهظاً من خلال الرضوخ والاستسلام الذي تجسد في توقيع سياتل زعيم هنود دواميش على وثيقة الاستسلام بشروطها التي وضعها الرئيس الأمريكي، وهنا تبرز خطبة الزعيم الهندي بوصفها نوعاً من التنفيس وإعلاناًً عن الهزيمة وتعبيراًً عن الأسف على حدوثها، إذ تعود الهنود الحمر في عرفهم أن يلقي الزعيم المهزوم خطبة أخيرة أمام شعبه[5]، لكن محمود درويش يجعلها (الخطبة ما قبل الأخيرة) وهنا يبرز البعد الرؤيوي للتناص من خلال تغيير الشاعر للحدث خدمة للرؤية الخاصة فالزعيم الهندي يقدم خطبته لتكون بمنزلة إعلان للنهاية وتعبيراً عن الاستسلام لكن محمود درويش يجعل الهندي منفتحاً على احتمالية وجود خطبة أخيرة على حد تعبيره في المناص المقدم في بداية البحث، إنه بعد تفاؤلي ينقل النص الأصلي من تراجيديا الهزيمة والانكسار إلى تراجيديا المقاومة والتفاؤل بالانتصار:

..... سيرجع شعبي هواء وضوءاً وماء،

خذوا أرض أمي بالسيف، لكنني لن أوقع باسمي

معاهدة الصلح بين القتيل وقاتله، لن أوقع باسمي

على بيع شبر من الشوك حول حقول الذرة. الديوان ص47

ومن ثم يبرز الربط بين الحدث وزمن كتابة النص – العام 1992– الذي جسد موقفاًً حضارياًً حساساً للشاعر وللقضية الفلسطينية تمثل في نهاية الكفاح المسلح من الخارج وانطلاق الانتفاضة من الداخل، إضافة إلى إرهاصات بقرب توقيع اتفاقية السلام مع الأخر، التي تتعارض مع قناعات الشاعر النضالية وطموحات شعبه. وبالعودة إلى تفحص البعد الدلالي لسيمائية العنوان يمكن أن يصنف إلى المستويات الآتية:

- خطبة
- الهندي الأحمر
- ما قبل الأخيرة

– أمام الرجل الأبيض

تتشكل العلاقة بين هذه العناصر على النحو الآتي: المرسل(الهندي الأحمر) ، الرسالة (خطبة ما قبل الأخيرة) ، المرسل إليه(الرجل الأبيض)، يبدو من هذه العناصر أن جوهر الخطاب يدور بين ثنائية فردية قوامها:

الهندي: سياتل زعيم دواميش + الرجل: الرئيس الأمريكي + خطبة: تمثل سياق الخطاب بينهما.

وهنا تنفتح بنية العنوان على النحو الآتي:

الهندي الأحمر في مواجهة **الرجل الأبيض** هذه الثنائية الجنسية اللونية تحمل دلالات تحرك مرجعيات القارئ التاريخية حول الصراع بين الشخصيتين، ومن بينها تفسير الأبيض للطبيعة البشرية التي هي معادلة خاصة على النحو الآتي: **صفة البشرية = الأبيض – (الأحمر، الأصفر ، الأسود)**.

لتصبح القضية التي يحملها العنوان مؤطرة في بعد أشمل هو البعد الإنساني للمعاناة فلم يحتف الشاعر بحدث اكتشاف القارة الجديدة بل اعتبره كارثة إنسانية؛ جسدت عنصرية لون واحتقاره لكل المثل الإنسانية المغايرة له، وهنا يمكن الزعم بأن ثمة بعداً آخر للقراءة الدلالية في سيمائية العنوان تدخل فيه ذات الشاعر بوصفها طرفاً فاعلاً في هذه البنية التناصية وذلك على النحو الآتي:

خطبة الهندي الأحمر = القصيدة

الهنـدي الأحـمر = الذات – الشاعر

الـرجل الأبـيض = الآخر – المحتل أو المعتدي.

1 – 3: التصـدير

أمام بنية النص يقدم محمود درويش هذا التصدير المقتبس نصياً من خطبة سياتل:

((هل قلتُ موتى؟

لا موتَ هناك

هناك فقط تبديل عوالم))

سياتل

زعيم دواميش

في هذا المناص الخارجي يبرز البعدان التركيبي والدلالي؛ فعلى صعيد البعد التركيبي تبرز المستويات الآتية:

السؤال: هل قلتُ موتى؟.

الإجابة: لا موتَ هناك فقط تبديل عوالم.

السائل و المجيب: سياتل زعيم دواميش.

في هذا التحديد الخارجي يظهر تحديد درامي لبنية الصراع؛ تمثل في الإحالة على مكان الصراع وزمانه، والمحيل –بداهة– على مضمون خطابه؛ متجسداً في قصة الحديث عن معاناة شعبه؛ من خلال مشهد استسلامه المؤثر.

أما على الصعيد الدلالي الداخلي لطبيعة الرؤية النصية فيتمثل في صيغة السؤال وطبيعة الإجابة عنه: هل قلت موتى؟ لا موت هناك. فالإجابة لم تتضمن نفي وجود الموتى؛ وإنما نفي وجود الموت نفسه: (**موتى لا موت هناك**) لتبرز فلسفة الصراع قبل بداية النص فكيف يكون هناك موتى ولا يكون ثمة موت؟، وكيف يتجسم الموت في كونه مجرد(**تبديل عوالم**)؟، وما طبيعة هذا التبديل هذا ما يحاول الشاعر أن يؤسس له في هذا المناص؟، وكأنه يقول للقارئ بأن عليه الانتباه منذ البداية إلى أن ما حدث ويحدث الآن هو استبدال عالم بعالم آخر، ونحن هنا لا ندرك من طبيعة العالمين سوى كونهما متناقضين؛ فأحدهما؛ إيجابي (عالم الهندي الأحمر)، والآخر؛ سلبي (عالم الرجل الأبيض). ومن ثم يضع المناص المتلقي في معترك النص بحثاً عن تجلياته داخل لغة النص الخاصة التي تماهت مع تجارب إنسانية سابقة استطاعت أن تحفر اسمها في الذاكرة الإنسانية، وجاء دور المبدع ليوظفها داخل لغته الشعرية الخاصة، ومن ثم يأتي الدور على القارئ لكي يتفحص مرجعيات هذه اللغة الجديدة ويتتبع ماهية الصراع بين العالمين المتناقضين؛ والدلالات الناجمة عنه.[6]

مـن داخل الـنص:

تكون النص في هيكليته من سبعة مشاهد غير معنونة تشكلت في نسق تصاعدي، وشكل المشهد الرابع مركز الثقل فيه ومن ثم العودة إلى قاعدة الهرم من جديد، وذلك على النحو الآتي: المشهد

الأول:17 سطراً، المشهدان الثاني والثالث: 26 سطراً ، المشهد الرابع: 53 سطراً، الخامس والسادس 32 سطراً، السابع: 8 أسطر، الشروع في قراءة هذه المشاهد ينبني على تتبعها من الداخل كل على حدة، ومن خلال عنوانات مقترحة تحاول استشراف دلالات اللغة الشعرية ومرجعياتها، وملامح الرؤية المتشكلة منها، ومن ثم محاولة الربط فيما بينها في خاتمة الدراسة:

2– 1 أزمة الأنا الديوان، ص37– 38

إذاً، نحن من نحن في المسيسبي. لنا ما تبقى لنا

من الأمس/

يفتتح درويش نصه بـ(إذاً) التي تعطي إيحاءً بمجيئها في التركيب تعقيباً على شيء حدث دفع إلى هذا الرد الوجودي: (**نحن من نحن في المسيسبي**)، هذا الرد يمكن أن يحتوي تركيبه بعداً آخر يتضمن نسق سؤال وإجابته على الرغم من غياب علامة الاستفهام داخل التركيب، إذ يمكن للنسق أن يتشكل على النحو الآتي:

إذاً من نحن؟ نحن في المسيسبي لنا ما تبقى لنا من الأمس.

ومن ثم يمكن القول بأن الافتتاحية قد تحددت بحدث أو مصاب في المسيسبي، وتسبب في تواجد أنا جمعية مأزومة تتلمس ملامح أزمتها، وهنا يأتي المؤشر الأسلوبي ليؤطر الأنا المأزومة مكانياً وزمانياً:

المكان = المسيسبي والزمان = ما تبقى من الأمس

فهو يحمل الإشارة على اندثار الزمنين الحاضر والمستقبل ويعلن ارتباطه بالماضي – الأمس– الذي لم يتوفر بكليته وإنما ما تبقى منه. وهذه الافتتاحية تضع القارئ في مواجهة مباشرة مع أزمة يحدد الشاعر ملامحها بشكل تدريجي تبين أزمة الهوية عند هذه الذات الجمعية.

لكن لون السماء تغير، والبحر شرقاً

تغير، يا سيد البيض! يا سيد الخيل، ماذا تريد

من الذاهبين إلى شجر الليل؟

يستكمل الإحساس بالضياع والفاعل فيه هو عنصر التبدل والتغير بسبب هذا الطارئ الجارف الذي تبدو صداميته الواضحة وعدم انسجام رؤاه مع رؤى الأنا، ما أدى إلى فقدان الحاضر والمستقبل وتسبب في تغير البيئات الثلاث: **الأرض: المسيسبي / السماء: لون السماء / البحر: شرقاً**، وتحديد التغير من ناحية الشرق يحيل سببه إلى فضاء ما وراء الأطلسي في إشارة إلى الآخر القادم من خلفه، والذي غير لون البحر والسماء وعطل الحدث في المكان المسيسبي. لتظهر هوية المغيّر الطرف الثاني في الصراع ممثلاً في: **(سيد البيض = سيد الخيل)** القادم من الشرق، ولتتشكل أولى ملامح الصراع بين الأنا والأخر أو بين:**سيد البيض، سيد الخيل والذاهبين إلى شجر الليل**؛ فمصطلحات: **السيادة / البيض / الخيل** تعطي إيحاء باجتماع ملامح العنصرية والتسلط والتدمير وانتهاك حرمة الروح والهوية، في السؤال المحمل بالبعد الوجودي لأمة تتماهى أرواحها مع الطبيعة، وتمتطي صهوة الروح **(شجر/ الليل)** بوصفهما نابضين بالحياة والتحول والتجدد.

عالية روحنا، والمراعي مقدسة، والنجوم

كلام يضيء...إذا أنت حدقت فيها قرأت حكايتنا كلها:

ولدنا هنا بين ماء ونار...ونولد ثانية في الغيوم

على حافة الساحل اللازوردي بعد القيامة... عما قليل

فلا تقتل العشب أكثر، للعشب روح يدافع فينا

عن الروح في الأرض /

هنا ينتقل الراوي إلى التسامي مع الطبيعة التي لا يدرك كنهها الإنسان الأبيض؛ فيظهر البعد السماوي العلوي المتعالي عن مادية الإنسان ألأبيض**(عالية روحنا)**، ويتماهى مع الطبيعة ويحترم قدسيتها في علاقة هي روحية مع الطبيعتين الأرضية والسماوية **(المراعي مقدسة .. النجوم كلام يضيء)**؛ لتتفاعل هذه الفضاءات الطبيعية السفلية والعلوية وتنطق بلغة الأرواح المتماهية فتحكي قصة الإنسان الأحمر وتشرح فلسفته للحياة بين لحظتي الميلاد والفناء: **(إذا أنت حدقت فيها قرأت حكايتنا كلها)**؛ فينفتح النص

ليحكي قصته للرجل الأبيض وكيف تشكلت هوية هذا الهندي الأحمر؟، وما هي ملامح علاقته مع الطبيعة؟، مختصراً قصة الميلاد والموت بين عناصرها: الأرضية من **الماء والنار والخلود الأبدي** الذي هو انصهار علوي وسفلي يفتقد الإنسان الأبيض الإحساس به ليؤطر الهندي المسكون بالطبيعتين الأرضية السماوية، ومنهما اكتسب الإحساس بالخلود الأرضي والسماوي في دورة أبدية متجددة مع الطبية وعناصرها؛ ومن ثم يأتي خطابه موجها للأخر في شقه الحاضر ممثلاً في الشق المادي التدميري الذي عزله عن النظر في شقه الروحي:(**فلا تقتل العشب أكثر، للعشب روح يدافع فينا عن الروح في الأرض**).

ياسيد الخيل! علم حصانك أن يعتذر

لروح الطبيعة عمّا صنعت بأشجارنا:

آه! يا أختي الشجرة

لقد عذبوك كما عذبوني

فلا تطلبي المغفرة

لحطاب أمي وأمك.../

في نهاية هذا القسم ينتقل النداء إلى الأبيض فيجعل الاعتذار عن الإساءة إلى هذا العالم العذري مطلوبة من الحصان الذي كان وسيلة من وسائل التدمير، وهو في الوقت نفسه أداة التعبير عن الاعتذار، فالحيوان هو المخول باللغة التي تستطيع نقل رسالة الاعتذار إلى الطبيعة، وكأن الإنسان الأبيض قد تجرد عن اللغة المشتركة مع الطبيعة، وتضعنا علامة الترقيم الشارحة (:) المنفتحة على القول في مأزق تحليلي ودلالي فما هو مصدر لغة الاعتذار للطبيعة؟ هل هو صوت الشاعر، أم هو الاعتذار على لسان الحيوان؟، وفي الحالتين كلتيهما يأتي توحد صوت المقموع – الحيوان أو الإنسان– مع الطبيعة المشوهة ليعبر من خلال الآهة الحزينة عن انتهاك الحرمة في البشري والحيواني والطبيعي باعتباره انتهاكاً لحرمة واحدة هي الروح، التي تمثل الخصوصية والهوية ويأتي هذا التوحد الطبيعي للصوت في مواجهة الآخر من خلال الامتناع عن تجاوز خطيئة الأبيض الذي وصف بحطاب الأمومة؛ بما يحمله هذا التصوير من تمسك بالفطرة الإنسانية في

مواجهة الآخر، تشويها لصورة الأبيض وإغراقه في القمع من خلال فعل التحطيب للأمومة؛ الذي غايته القضاء على بذرة التجدد، والحكم على الآخر بالفناء[7].

2– 2: لغة الآخر الديوان، ص38 – 40

...لن يفهم السيد الأبيض الكلمات العتيقة

هنا، في النفوس الطليقة بين السماء وبين الشجر...

في مفتتح القسم الثاني يقر الشاعر على لسان الهندي الأحمر بأن ثمة قطيعة بين لغة الأنا الروحية والآخر الأبيض، الذي لن يفهم لغة الروح ولغة الطبيعة المنزرعة في نفوس تخلصت من أسر المادة فأصبحت منزرعة في الأبدية بين نطاقين علوي وأرضي، وهذا يؤذن بأن الشاعر قد خصص هذا القسم من القصيدة ليكتب على لسان الراوي بلغة كاشفة توضح طبيعة الآخر حيث يقف الشاعر عند محطات ثلاث وهي:

كشف نوايا الآخر / فضح ممارساته / تقديم صيغة جديدة للعلاقة بين الطرفين:

فمن حق كولومبوس الحر أن يجد الهند في أي بحر،

ومن حقه أن يسمي أشباحنا فلفلاً أو هنوداً،

وفي وسعه أن يكسر بوصلة البحر كي تستقيم

وأخطاء ريح الشمال، ولكنه لا يصدق أن البشر

سواسية كالهواء وكالماء خارج مملكة الخارطة!

وأنهم يولدون كما تولد الناس في برشلونة، لكنهم يعبدون

إله الطبيعة في كل شيء...ولا يعبدون الذهب

في لغته الثانية الموازية لفهم الأبيض ينتقل الحدث من صيغة الزمن الحاضر إلى زمن سابق تشكل فيه حدث اكتشاف القارة على يد كولومبوس، ليتعدى الموقف نطاق اللحظة الراهنة فيغدو كولومبوس رمزاً للإنسان الأبيض الذي أخذ زمام السيطرة وركب موجة المصادفة ليكتشف العالم الجديد، كما امتلك – مادياً– صلاحية أن يطمس هوية الآخر ليصبح مشيئاً من ضمن الأشياء؛ فيمتلك الحق في تصنيف البشرية كما يريد هو وبما يوافق هواه، ومن امتلك هذا الجبروت من الطبيعي أن يعجز عن فهم البديهيات الفطرية

للحياة الإنسانية فأيديولوجيا (**مملكة الخارطة**) تكرس الافتقار إلى الإحساس بالمساواة الإنسانية التي لا يمكن للحياة أن تستمر إلا من خلالها تماما كالماء والهواء، يتساوى في ذلك سكان: (**برشلونة والمسيسبي**)، وهنا يتحدد الفرق من خلال المقارنة بين الطرفين الهندي والأبيض فالأول يعبد الطبيعة ويتماهى معها ويحترمها في كل شيء، ومن بين مشمولاتها احترام كرامة الإنسان، أما الطرف الآخر فقد جسد المادية من خلال لغته المادية لغة الذهب[8].

وكولومبوس الحر يبحث عن لغة لم يجدها هنا،

وعن ذهب في جماجم أجدادنا الطيبين وكان له

ما يريد من الحي والميت فينا. إذاً

لماذا يواصل حرب الإبادة من قبره للنهاية؟

ولم يبق منا سوى زينة للخراب، وريش خفيف على

ثياب البحيرات. سبعون مليون قلب فقأت...سيكفي

ويكفي، لترجع من موتنا ملكاً فوق عرش الزمان الجديد...

إن لغة كولومبوس تختلف عن لغة الأنا إنها لغة أرضية تكرس مبدأ التسلط وإلغاء الأخر، فهو لم يأت بحثاً عن الحكمة الموجودة في الجماجم أو الآمان الروحي، لقد جاء بحثاً عن مد نفوذه وهيمنته، التي تجسدت نصياً في البحث عن الذهب من خلال:

- إفناء الأحياء بوصفهم رمزاً ملموساً لدورة التجدد الروحي الحضاري.
- طمس الهوية الموروثة ممثلة في البحث عن الأموات كونهم رمزاً للهوية القابلة للديمومة والتجدد.

وهنا تنفتح الرؤية على هذه المأساة الإنسانية لتعطيها أبعاد الجريمة الكاملة متجسدة في استمرارية صورة الرمز كولومبوس التدميرية إلى ما لا نهاية، وكذلك استمرارية الخراب والدمار قي الزمان والمكان، فبعد الإقصاء عن المكان تأتي المأساة الأعنف هي الطمس في الزمان الذي مثله (**الزمن الجديد**) المنفتح من الماضي للهندي الأحمر على زمن سياتل وزمن الشاعر الحاضر، إنه زمن العولمة المفصل على مزاج الطرف

الأقوى، ولا مكان فيه للهوية الوطنية الخاصة مع هويته، إنه اكتمال دائرة المأساة بالخروج من المكان والزمان معاً[9].

أما آن أن نلتقي، يا غريب، غريبين في زمن واحد؟

وفي بلد واحد، مثلما يلتقي الغرباء على هاوية؟

لنا ما لنا... ولنا ما لكم من سماء

لكم ما لكم...ولكم ما لنا من هواء وماء

لنا ما لنا من حصى ...ولكم ما لكم من حديد

تعال لنقتسم الضوء في قوة الظل، خذ ما تريد

من الليل، واترك لنا نجمتين لندفن أمواتنا في الفلك

وخذ ما تريد من البحر، واترك لنا موجتين لصيد السمك

وخذ ذهب الأرض والشمس، واترك لنا أرض أسمائنا

وعد، يا غريب، إلى الأهل ...وابحث عن الهند

يخلص من لغته الكاشفة إلى الدعوة لعقلنة الصراع واحترام الذات وتوحدها في الزمان والمكان وتوحد الغربة والالتقاء على انفتاح يجسده لقاء الغرباء على شفير الهاوية المكرسة للعدمية والزوال، لتقر الذات المأزومة بإمكانية التساوي في البديهيات الإنسانية؛ فلكم مثلما لنا في تقاسم لوازم الحياة: **السماء والماء والهواء**، من دون أن يقوم طرف بإلغاء الطرف الآخر. وهنا تحدث القسمة للطبيعة التي لم تخلُ من الدلالات؛ فما يطلبه الأحمر يكرس أبعاد هويته الروحانية الملتصقة بالطبيعة: **الحصى/ الضوء في قوة الظل/ نجمتان** تجسدان بعده النوراني العلوي الطبيعي/ **موجتان** تجسدان بعده الحياتي الأرضي والأرض ببعدها الروحي بوصفها (**أرض أسمائنا**). أما الآخر فقد تماهت القسمة مع طبيعته المادية البراغماتية ممثلة في: **الحديد/ الليل / الذهب / البحر** فضاء الغزو والنهب والسلب، وبالمقارنة تنكشف أبعاد الهوية والالتصاق بالأرض عند الأنا وأبعاد الآنية والمصلحة الزائلة، وهذه القسمة المعروضة ستفضي إلى ثابت يتمثل في قيم

الالتصاق والتجدد في: **الأرض/ البحر / السماء**، وزائل متحول ينتهي بحصول صاحبه على ما يريد؛ لتأتي النصيحة فبعد الحصول على مبتغاك (**عد يا غريب إلى الأهل ...وابحث عن الهند**) فقد استنفذت مخزونك المادي في هذا المكان وطمست ما تريد طمسه فواصل رحلتك الانتهازية المادية المتسلطة في مكان آخر

2– 3:صراع الهويات الديوان، ص 40– 42

أسماؤنا شجر من كلام الإله، وطير تحلق أعلى
من البندقية. لا تقطعوا شجر الاسم يا أيها القادمون
من البحر حرباً، ولا تنفثوا خيلكم لهباً في السهول
لكم ربكم ولنا ربنا، ولكم دينكم ولنا ديننا
فلا تدفنوا الله في كتب وعدتكم بأرض على أرضنا
كما تدعون، ولا تجعلوا ربكم حاجباً في بلاط الملك!

في هذا القسم من القصيدة تظهر المقارنة على مستوى الهوية عند الطرفين من خلال:

- تحدد ملامح هوية الأنا.
- دعوة الآخر للتماهي مع صورة الأنا.
- الانعطاف إلى تقصي نواقص الآخر، التي تمنعه من أن يكون متماهياً مع الأناً إنسانياً.

يمكن تلمس هذه المستويات عندما يتخذ الشاعر من الاسم دالاً على الهوية الطبيعية الخاصة بالأنا التي تظهر علاقتها الروحية بالطبيعية وحلولها فيها؛ فهي تحمل سمات قدسية ضاربة الجذور غير قابلة للتغير لأنها من كلام الإله، وهي طير يعلو فوق مستوى القمع والإقصاء والتناول، إنه إغراق في إذلال الآخر فالهوية الاسم هي طير أسطوري يعلو فوق مستوى القمع والإبادة ممثلين في البندقية[10]، ومن ثم يطالب هذا القادم بالانتباه إلى حقيقة الخصم الذي يقف أمامه، وأن يدرك معنى الألوهية الحقيقية؛ التي تحولت عند الآخر إلى بعد مادي أرضي يشرع للسياسي أن يفعل ما يريد في الأرض باسم الإله، وهنا تحدث المقارنة على صعيد الرؤية بين هذين الإلهين المتغايرين:(**لكم ربكم ولنا ربنا، ولكم دينكم ولنا ديننا**).

خذوا ورد أحلامنا كي تروا ما نرى من فرح!

وناموا على ظل صفصافنا كي تطيروا يماماً يماما...

كما طار أسلافنا الطيبون وعادوا سلاماً سلاما.

يخرج الشاعر من مجال المقارنة الروحية المادية ليدعو الآخر إلى التحلي بالسعادة والنشوى الروحية التي تعيشها الأنا، من خلال الحلم المفضي إلى التمتع بالشعور الروحي الذي يتحلى به الأحياء والأموات في دورة الخلود الأبدية بين الأبناء والأحفاد، وبين العالمين: السفلي الأرضي المادي والعلوي السماوي الروحي:(**تطيروا يماماً يماما... عادوا سلاماً سلاما**)، وهذا الطلب يحمل في طياته معني الرد الذي يظهر في سلسلة من النواقص الروحية عند هذا الآخر.

ستنقصكم أيها البيض، ذكرى الرحيل عن الأبيض المتوسط،

وتنقصكم عزلة الأبدية في غابة لا تطل على الهاوية

وتنقصكم حكمة الانكسارات، تنقصكم نكسة في الحروب

وتنقصكم صخرة لا تطيع تدفق نهر الزمان السريع

ستنقصكم ساعة للتأمل في أي شيء، لتنضج فيكم

سماء ضرورية للتراب، ستنقصكم ساعة للتردد ما بين درب

ودرب، سينقصكم يوربيدوس، وأشعار كنعان والبابلييين،

تنقصكم

أغاني سليمان عن شولميت، سينقصكم سوسن للحنين

ستنقصكم، أيها البيض، ذكرى تروض خيل الجنون

وقلب يحك الصخور لتصقله في نداء الكمنجات... ينقصكم

يستطرد في تحولاته لكشف الآخر فبعد التعرض لروحانية الأنا وبعد الدعوة الموجهة إلى الآخر من أجل التماهي الشعوري مع الأنا، يتعرض في هذا الجزء إلى ما ينقص الآخر من جوانب إنسانية تجسد

معاناة البشرية وغنائيتها النابعة من جوانبها الأسطورية والروحية، فذكرى الرحيل عن المتوسط تكرس معاناة الطرد والغربة التي لا يعرف الغازي طعمها ويحمل الرحيل عن المتوسط دلالات متعددة وربما متناقضة للرحيل من المتوسط فربما هو رحيل المغامرة للفنيقيين باتجاه اكتشاف عوالم جديدة، أو ربما هو رحيل دلالي خاص بالشاعر ممثلاً في رحيل شعبه عن شاطئ المتوسط في فلسطين، ويعزز هذا الاستنتاج خلو الآخر من الحكمة الناجمة عن الانكسار في الحروب(**تنقصكم نكسة في الحروب**)،ومن بين النواقص العزلة الأبدية التي تجسد معنى خلود الهوية المعزز بذلك الشعور الروحي بالتمكن من تغيير حركة الزمن من الشعور بالفناء إلى الشعور بلذة الخلود:(**صخرة لا تطيع تدفق نهر الزمان السريع... ساعة للتأمل في أي شيء... ساعة للتردد بين درب ودرب**)، والغاية تتجسد في بيان حال الآخر الذي تجرد عن استنباط الحكمة من قلب المعاناة الإنسانية وتجرده عن روح التأمل في الوجود الرابط بين السماوي والأرضي(**سماء ضرورية للتراب**)، ويتكرس كل هذا بتمسك الشاعر بكل هو إنساني مهما كان مصدره (**يوربيدوس، أشعار كنعان والبابليين، أغاني سليمان عن شولميت، سوسن للحنين**) [11]، التي جسدت معاناة الإنسان الحضارية الروحية، إنها تجليات رمزية للأدب عندما يكون في خدمة الإنسان المعدم وتعبيراً عن سمو المشاعر والأحاسيس المرهفة واحترام آدمية الإنسان بغض النظر عن هويته أو مكانته؛ فقد جسد يوربيدوس الخروج عن النسق العام في عصره ففضل الكتابة عن معاناة البشر وتخلى عن نهج الأدب الموجه إلى الكتابة عن الآلهة أو الأبطال الذي تمسك به كل من سوفكليس و اسخيليوس، وأما سليمان فقد برزت إنسانيته عندما لم يتوانً عن الوقوع في غرام شلوميت التي تقصر عن هامته في عرقها ومكانتها الاجتماعية[12]، إنه النداء الموجه إلى هؤلاء البيض الذين تجردوا من الذكرى الناجمة عن المعاناة وكل ذلك جردهم من التماهي مع الفطرة الإنسانية، وحولهم إلى ما يشبه الحيوان المنفلت في غرائزه ونزواته؛ الذي لم يتذوق طعم المعاناة النابع من: **قلب يحك الصخور لتصقله في نداء الكمنجات.**

وتنقصكم حيرة للمسدس: إن كان لا بد من قتلنا

فلا تقتلوا الكائنات التي صادقتنا، ولا تقتلوا أمسنا

ستنقصكم هدنة مع أشباحنا في ليالي الشتاء العقيمة

وشمس أقل اشتعالاً، وبدر أقل اكتمالاً، لتبدو الجريمة

أقل احتفالاً على شاشة السينما، فخذوا وقتكم

لكي تقتلوا الله.../

يتم التحول في تتبع النواقص من بعدها الإنساني العام إلى بعدها الخاص بالقضية بين الأنا والآخر؛ فحيرة المسدس قبل الشروع في القتل إيحاء بأن ثمة نزعة إنسانية ربما تكون قد وجدت في نفس القاتل، وهنا تنفتح دلالة النقصان في تجرد الأبيض من كل تلك القيم التي سردها الراوي وتأكد فعل القتل للأنا، ليأتي الطلب من الأنا إلى الآخر مؤكداً بعدها الإنساني من خلال الطلب بأن يستثني فعل القتل كلاً من الكائنات والأمس، بوصفهما عنوانين للحلول والتجدد، فالأمس هو الهوية التي ستستمر وتتجدد، ويؤكد للقاتل أن الفناء المادي سيعني حدوث مواجهة أشد وأعنف سيكون الآخر الطرف الخاسر فيها وهي حرب مع **الأشباح والذكرى لأرواحنا** من جهة، ومن جهة أخرى هي إخفاء واحتفاء بمعالم الجريمة التي قتل فيها الله ممثلاً في تجلياته في الإنسان الأحمر والطبيعة.

2– 4: مرثية الذات الديوان، ص42– 45

...نعرف ماذا يخبي هذا الغموض البليغ لنا

سماء تدلت على ملحنا تسلم الروح. صفصافة

تسير على قدم الريح ، وحش يؤسس مملكة في

ثقوب الفضاء الجريح... وبحر يملح أخشاب أبوابنا،

يرسم في هذا القسم من القصيدة ما يشبه مرثية الذات من خلال رسم أجواء يلفها الغموض وتنذر بخسوف العالم الروحي وحلول الدمار والخراب؛ ممثلين في ثنائية طرفها الأول: فضاء الأنا المدمر والسائر نحو المجهول؛ **سماء تدلت / صفصافة تسير على قدم الريح**، أما طرفها الآخر فهو العالم الجديد ببعده التدميري: **وحش يؤسس مملكة / بحر يملح أخشاب أبوابنا.**

ولم تكن الأرض أثقل قبل الخليقة، لكن شيئاً

كهذا عرفناه قبل الزمان...ستروي الرياح لنا

بدايتنا والنهاية، لكننا ننزف اليوم حاضرنا

وندفن أيامنا في رماد الأساطير، ليست أثينا لنا،

ونعرف أيامكم من دخان المكان، وليست أثينا لكم،

ونعرف ما هيأ المعدن– السيد اليوم من أجلنا

ومن أجل آلهة لم تدافع عن الملح في خبزنا

ونعرف أن الحقيقة أقوى من الحق، نعرف أن الزمان

تغير، منذ تغير نوع السلاح.

هنا تظهر أغنية الفناء كيف تفقد الأرض عذريتها بفعل الإنسان، وكيف فقد الإنسان الذكرى وحاضره أيضاً، وكيف تكون الحكمة ضآلة إنسانية عامة لا يدعي لا الأبيض ولا الأحمر تملكهما مرموزاً لها بأثينا، وكيف اندثرت حكمة أثينا أمام منطق القوة الذي جسده الحديد وغياب الإله، حيث تغير مفهوم الزمن والتاريخ ومنطق المتحكم فيه.

(...) فمن سوف يرفع أصواتنا

إلى مطر يابس في الغيوم؟ ومن يغسل الضوء من بعدنا

ومن سوف يسكن معبدنا بعدنا؟ من سيحفظ عاداتنا

من الصخب المعدني؟(...)

يتحول الصوت إلى الحسرة الذاتية الجمعية، رثاء الإنسان في الطبيعة التي تشكل هاجساً يشغله بعد الفناء الجسدي فالقادم لا يدرك قيمتها وماهيتها لكي يستمر في الحفاظ عليها، إنه النأي عن القلق الوجودي الذاتي وتكريس القلق الوجودي الحضاري.

(...) ((نبشركم بالحضارة)) قال الغريب، وقال:

أنا سيد الوقت، جئت لكي أرث الأرض منكم،

فمروا أمامي، لأحصيكم جثة جثة فوق سطح البحيرة

((أبشركم بالحضارة)) قال، لتحيا الأناجيل، قال، فمروا

ليبقى لي الرب وحدي، فإن هنوداً يموتون خير

لسيدنا في العلى من هنود يعيشون، والرب أبيض

وأبيض هذا النهار: لكم عالم ولنا عالم...

ينتقل الراوي من صوت الأنا إلى صوت الآخر؛ متناصاً مع وعود الرئيس الأمريكي للهنود الحمر؛ التي تقدم فلسفته الخاصة المخاتلة، حينما يقر بأحادية المنظور في العلاقة الروحية بين الله ومخلوقاته في الطبيعة، وتفلسف الدين من منظور الطرف الأقوى؛ ذلك الدين الأرضي المتجرد من الفطرة القائم على إلغاء الآخر، هذا الإله هو صنيعة الإنسان الأبيض على رأي سياتل، إنه إله أرضي خاص مفصل على مزاج معين فهو يشرع الإقصاء: (**فإن هنوداً يموتون خير لسيدنا في العلى من هنود يعيشون**).

يقول الغريب كلاماً غريباً، ويحفر في الأرض بئراً

ليدفن فيها السماء. يقول الغريب كلاماً غريباً

ويصطاد أطفالنا والفراش. بماذا وعدت حديقتنا يا غريب؟

بورد من الزنك أجمل من وردنا؟ فليكن ما تشاء

ولكن أتعلم أن الغزالة لا تأكل العشب إن مسه دمنا؟

أتعلم أن الجواميس إخوتنا والنباتات إخوتنا يا غريب؟

فلا تحفر الأرض أكثر! لا تجرح السلحفاة التي

تنام على ظهرها الأرض، جدتنا الأرض، أشجارنا شعرها

وزينتنا زهرها.(...)

يعود الصوت إلى الأنا لتستهجن قول الآخر وفعله، إنه الحفر بحثاً عن المعدن والمدنية ليدفن السماء فيها ببعدها الإلهي الروحي، ويقتل الطبيعة مجسدة في بعديها الإنساني والحياتي ممثلين في الأطفال

والفراش؛ لكنه يتناسى في طغيانه وجبروته التدميري أنه يقتل الإنسان فيما هو أنكأ من قتله جسدياً، عندما يدمر الطبيعة ويغير منطق الأشياء فالطبيعة متضامنة مع هذا الإنسان مجسدة البعد الدينى للهنود الحمر في علاقتهم مع الطبيعة: **الغزالة/ الجاموس/ العشب/ السلحفاة /الأرض الجدة** كل هذه العناصر الطبيعية تدخل في عقيدة الهندي الأحمر فهي تتماهى في أخوة تامة مع الإنسان، وهي الوسيط الأبدي بين الإنسان والإله[13].

(...) ((هذه الأرض لا موت فيها))،فلا

تغير هشاشة تكوينها! لا تكسر مرايا بساتينها

ولا تجفل الأرض، لا توجع الأرض. أنهارنا خصرها

وأحفادها نحن، أنتم ونحن، فلا تقتلوها...

ينفتح المشهد على بعد التوحد مع الطبيعة الذي يحمل معنى التوحد والحلول والأبدية والتماهي بين الطرفين(**وأحفادها نحن، أنتم ونحن**) لذا لا ينبغي العبث بها.

سنذهب، عما قليل، خذوا دمنا واتركوها

كما هي،

أجمل ما كتب الله فوق المياه،

له...ولنا

سنسمع أصوات أسلافنا في الرياح، ونصغي

إلى نبضهم في براعم أشجارنا. هذه الأرض جدتنا

مقدسة كلها، حجراً حجراً، هذه الأرض كوخ

لآلهة سكنت معنا، نجمة نجمة، وأضاءت لنا

ليالي الصلاة... مشينا حفاة لنلمس روح الحصى

وسرنا عراة لتلبسنا الروح، روح الهواء، نساء

يعدن إلينا هبات الطبيعة– تاريخنا كان تاريخها. كان للوقت

وقت لنولد فيها ونرجع منها إليها: نعيد إلى الأرض أرواحها

رويداً رويداً. ونحفظ ذكرى أحبتنا في الجرار

مع الملح والزيت، كنا نعلق أسماءهم بطيور الجداول

إنها ما يمكن تسميته مرثية الرحيل التي تمثلها وصية الراحل قسراً أو إعداما لجلاده؛ فالموت يكون الدم فيه قرباناً من الضحية إلى الجلاد لكي يبقي على الأرض؛ فذلك هو العزاء الوحيد للروح الراحلة، ولأن بقاء هذه الطبيعة معافاة هو تواصل مع الأسلاف في الطبيعة وتمظهراتها؛ ففيها نبضهم وهي الجدة المقدسة وفقاً للمعتقد الديني عند الهنود الحمر، وفيها يستعيد الإنسان دورة التجدد الأبد.

وكنا الأوائل، لا سقف بين السماء وزرقة أبوابنا

ولا خيل تأكل أعشاب غزلاننا في الحقول، ولا غرباء

يمرون في ليل زوجاتنا، فاتركوا الناي للريح تبكي

على شعب هذا المكان الجريح... وتبكي عليكم غدا،

وتبكي عليكم...غدا!

وتختتم المرثية الذاتية من بوابة الذكرى الماضي والحاضر والمستقبل؛ فالماضي هو الزمن الفطري الذي لم يكن يعكر صفوه أحد؛ المنفتح على بكائية الحاضر بما للناي من دلالة مأسوية لكن الشاعر يجعل الريح بديلاً عن الذات ينفخ في الناي عن الأنا في الحاضر، ومستشرفاً بكائية الآخر في المستقبل إيذاناً لملاقاته المصير الفنائي ذاته.

2– 5: مرثية الحاضر– رفض الاستسلام الديوان، ص46– 48

ونحن نودع نيراننا، لا نرد التحية...لا تكتبوا

علينا وصايا الإله الجديد، إله الحديد، ولا تطلبوا

معاهدة للسلام من الميتين، فلم يبق منهم أحد

يبشركم بالسلام مع النفس والآخرين،(...)

يفتتح الشاعر هذا المقطع ببكائية الراهن التي ترتبط ببعد طقسي يجسد التمرد بلغة وحركات خاصة ترتبط بوداع النار لتماهيها مع جذوة الحياة، وترتبط بالصمت المحمل بمعاني التمرد من خلال عدم رد التحية، ومن ثم سيكون ذلك إعلاناً عن الموت بشقيه المادي والمعنوي؛ المترفع عن البشرية والربوبية الأرضية، فيرفض وصايا الإله الأرضي إله القوة الذي (**هو رمز للقوة المتسلطة التي تحاول بسط نفوذها، ومصادرة الحقوق**) [14]، إنه إله الحديد الخادم للإنسان الأبيض، ليعبر عن عبثية المعاهدة؛ كونها مع موتى لا يستطيعون الحياة مع الميثاق الجديد وإن كانوا أحياء داخله.

(...) وكنا هنا

نعمر أكثر، لولا بنادق انجلترا والنبيذ الفرنسي والأنفلونزا،

وكنا نعيش كما ينبغي أن نعيش برفقة شعب الغزال

ونحفظ تاريخنا الشفهي، وكنا نبشركم بالبراءة والأقحوان

لكم ربكم ولنا ربنا، ولكم أمسكم ولنا أمسنا، والزمان

هو النهر حين نحدق في النهر يغرورق الوقت فينا..

يتحول الراوي إلى بكائية الراهن في مرآة الماضي الذي مثلته كان في هذه الأبيات التي وضعت الماضي في مرآة الراهن، من خلال انقلاب الحياة وتشوهها بسبب دخول تغير حضاري شوه براءة الحياة واختلق المبررات الحضارية لهذا التغيير الشاذ الذي مثل:

- الفناء المادي: في بنادق الإنجليز.
- تغييب الوعي: في النبيذ الفرنسي.
- تشويه روحانية العلاقة مع الطبيعة: من خلال الأنفلونزا.

كل هذه المعطيات الراهنة الشاذة جاءت لتقف عائقاً أما حقائق الحياة الحضارية، التي كانت قائمة في السابق الحياة برفقة الطبيعة شعب الغزال والتاريخ الشفاهي؛ المتناقض مع التاريخ الكتابي فالتاريخية الشفهية متماهية مع الروح الجمعية الفطرية وانعدام التشويه، عكس التاريخية الكتابية التي يمتلك ناصية الحقيقة فيها

الطرف الأقوى، الذي يستطيع كتابة الدين والتاريخ على هواه، وهنا تكون المقارنة بين البشارتين الحضاريتين:

- بشارة الآخر = طمس الواقع وتشويهه.
- بشارة الأنا = البراءة والأقحوان.

ويخلص إلى قسمة تظهر رفض التماهي مع القادم الحضاري الجديد الذي رمز لعمق الخلاف معه بالاختلاف الجذري في مفهوم الألوهية، واختلاف الأمس الذي يمثل الاختلاف الجوهري للهوية الحضارية بين الطرفين.

ألا تحفظون قليلا من الشعر كي توقفوا المذبحة؟

ألم تولدوا من نساء؟ ألم ترضعوا مثلنا

حليب الحنين إلى أمهات؟ ألم ترتدوا مثلنا أجنحة

لتلتحقوا بالسنونو. وكنا نبشركم بالربيع، فلا تشهروا الأسلحة!

وفي وسعنا أن نتبادل بعض الهدايا وبعض الغناء:

هنا كان شعبي. هنا مات شعبي. هناء شجر الكستناء

يخبئ أرواح شعبي. سيرجع شعبي هواء وضوءاً وماء،

خذوا أرض أمي بالسيف، لكنني لن أوقع باسمي

على بيع شبر من الشوك حول حقول الذرة

تبلغ مرثية الحاضر مداها عندما يقدم الراوي نسقاً تعزيرياً للآخر الذي تجاهل إنسانيته ممثلة في غياب الشعر بوصفه مجسداً للنزوع الفطري الوجود الحياتي، إضافة إلى تناسى طفولته؛ فالشعر والطفولة هما من يمثلان فطرية الكائن البشري وإنسانيته، وهما من يحملان هذا الإنسان إلى التحليق في رومانسية الحياة مع طيور السنونو، لكن هذا الآخر يجهل لغة الربيع ويتعامل بلغة أخرى تجسد العنف والإقصاء. ويستطرد الراوي في الجانب التعزيري فبدلاً من تسليم الأرض يدعو الآخر إلى مشاركة إنسانية في الأشياء التي يمكن أن تتبادل بين الطرفين، فبدلاً من الأرض يمكن للهندي أن يعطي الأبيض بعض الهدايا واللغة الشعرية

أيضاً، لكن هذه الهدية الشعرية الغنائية تحمل في مضمونها الإجابة على الاستسلام بمنطق الديمومة من نوع خاص هو:

التجدد في الماضي والحاضر: **هنا كان شعبي هنا مات شعبي سيرجع شعبي**

وهو رجوع من نوع خاص أيضاً : **هواء وضوءاً وماء**

لتخلص الأغنية إلى غايتها ممثلة في حتمية انفراط العقد بالقوة، لكن المهزوم يكرس للمحتل غصة إنسانية فحواها أن قوة الاحتلال توازيها قوة من نوع آخر تفرض منطق رفض الاستسلام وتوقيع المعاهدة وتؤكد العودة والتجدد. وهنا يكرس الشاعر الجانب الإيجابي في الخطبة فيصنع خطبته الخاصة به فلم تعد إعلاناً أو اعتذاراً أخيراً عن الهزيمة وحسب؛ فهي الخطبة ما قبل الأخيرة وليست أخيرة، والحدث تجسم في رفض التوقيع أو التسليم، والتجدد سيكون حقيقياً وليس روحياً فقط.

وأعرف أني أودع آخر شمس، وألتف باسمي

وأسقط في النهر، أعرف أني أعود إلى قلب أمي

لتدخل، يا سيد البيض، عصرك..فارفع على جثتي

تماثيل حرية لا ترد التحية، واحفر صليب الحديد

على ظلي الحجري،(...)

إن مضمون المعاهدة الخاصة بالشاعر المتضمنة الوعد بالحياة على قطعة من الأرض تحمل في مضمونها بعداً إنسانياً في العلاقة بين المعتدي والمعتدى عليه؛ فوعود المعتدي لن تقنع المهزوم باستمرارية التعايش الأرضي مع الآخر؛ ومن ثم فهو مستعد للموت الحضاري والانجرار إلى النهر الذي يحمل معنى الخروج من الزمن، ويحمل أيضاً دلالة دائرته إنه إيذان بخلو الساحة للآخر ليقيم حضارته التدميرية المؤقتة:

لتدخل عصرك / على جثتي تماثيل الحرية / احفر صليب الحديد على ظلي الحجري.

(...)سأصعد عما قليل أعالي النشيد،

نشيد انتحار الجماعات حين تشيع تاريخها للبعيد،

وأطلق فيها عصافير أصواتنا: ههنا انتصر الغرباء

على الملح، واختلط البحر في الغيم، وانتصر الغرباء

على قشرة القمح فينا، ومدوا الأنابيب للبرق والكهرباء

هنا انتحر الصقر غماً، هنا انتصر الغرباء

علينا. ولم يبق شيء لنا في الزمان الجديد

هنا تتبخر أجسادنا، غيمة غيمة، في الفضاء

هنا تتلألأ أرواحنا، نجمة نجمة، في فضاء النشيد

إن رفض التماهي مع الواقع الجديد وهو يكرس التناقض الذي يصنع الحياة عندما يجتمع الإحساس بالفناء مع الخلود في الطبيعة[15]، وهو مرهون عند الهندي بتوقيع المعاهدة وعند الشاعر رهن بفرض منطق القوة نفسه على الواقع، عندها تأتي الإجابة بالتسامي إلى الأعلى حيث الروحانية التي لا تطالها إرادة الإله الأرضي، وحيث مرثية الحاضر ممثلة في ثنائية المهزوم والمنتصر، والمادي والفطري، إنه نشيد المغادرة وبكائية الماضي في الحاضر وانتصار الغريب على الأصيل المتجسد في:

عصافير الأصوات/ البحر / الغيم / الملح / الصقر المنتحر / قشرة القمح / تشييع التاريخ البعيد.

انتصار القادم وفرض منطقه: **انتصر الغرباء / مدوا الأنابيب للبرق.**

إن منطق الراهن أمر لا يطاق ويفرض على الهوية المهزومة الاختيار بين التماهي مع الزمن الجديد أو الصعود إلى عالم برزخي مغاير، **لم يبق لنا شيء في الزمان الجديد، هنا تتبخر أجسادنا غيمة غيمة في الفضاء،** وتتحول الروح جثة غرس عليها الصليب الحديدي أيقونة القادم الجديد، أما الروح رمز الخلود والتجدد فما تزال نابضة بالحياة تردد مرثية الهوية المهزومة.

2– 6: نشيد المعركة الحضارية – الأنا والآخر بعد انتهاء المعركة الديوان، ص48– 50

سيمضي زمان طويل ليصبح حاضرنا ماضياً مثلنا

سنمضي إلى حتفنا أولاً، سندافع عن شجر نرتديه

وعن جرس الليل، عن قمر، فوق أكواخنا نشتهيه

وعن طيش غزلاننا سندافع، عن طين فخارنا سندافع

وعن ريشنا في جناح الأغاني الأخيرة.(...)

يكرس الشاعر موقفه الحضاري بعد رفض التنازل، ويحدد سقف الصراع ونوعيته عندما يؤكد زمنيته كون الاندثار الحضاري لن يكون سهلاً كالفناء الجسدي: (**سيمضي زمان طويل ليصبح حاضرنا ماضياً مثلنا**)؛ فيؤطر هوية المعركة المحكومة عواقبها بفناء الأنا أولا دفاعاً روح الحضارة في الطبيعة المتماهية مع الإنسان، **سندافع:**

عن شجر / وعن جرس/ عن قمر/ وعن طيش غزلاننا / عن طين فخارنا / وعن ريشنا في جناح الأغاني..؛ فالدفاع لم يكن عن الأرض والعرض أو العِرق بمعانيها المباشرة؛ وإنما عن شعرية هذه الأشياء وتجليتاها في الطبيعة؛ بوصفها روحاً خلاقة وملهمة ومتجددة في الوقت ذاته.

(...) عما قليل

تقيمون عالمكم فوق عالمنا: من مقابرنا تفتحون الطريق

إلى القمر الاصطناعي. هذا زمان الصناعات. هذا

زمان المعادن، من قطعة الفحم تبزغ شمبانيا الأقوياء...

هنالك موتى ومستوطنات، وموتى وبلدوزرات، وموتى

ومستشفيات، وموتى وشاشات رادار ترصد موتى

يموتون أكثر من مرة في الحياة، وترصد موتى

يعيشون بعد الممات، وموتى يربون وحش الحضارات موتاً،

وموتى يموتون كي يحملوا الأرض فوق الرفات...

إلى أين يا سيد البيض، تأخذ شعبي،...وشعبك؟

إلى أي هاوية يأخذ الأرض هذا الروبوت المدجج بالطائرات

وحاملة الطائرات، إلى أي هاوية رحبة تصعدون؟

Scientific Journal of Faculty of Education, Misurata University-Libya, Vol. 1, No. 11, Sep. 2018

Published on Web 31/10/2018

المجلة العلمية لكلية التربية، جامعة مصراتة، ليبيا، المجلد الأول ـ العدد الحادي عشر، سبتمبر 2018م

لكم ما تشاؤون: روما الجديدة، إسبارطة التكنولوجيا

و

وأيدولوجيا الجنون،

(**عما قليل**) حملت المؤشر الزمني على مرحلة ما بعد الهزيمة والفناء فبدأ برسم صورة الآخر الحضارية المقامة على أنقاض الحضارة الروحية المدمرة فهو زمن بعيد عن الفطرية الأرضية، إنه نقيض لها فهو زمن المعدن، زمن صناعي، زمن يسخِّر الطاقة لعنفوان القتل وشهوانيته: (**شمبانيا الأقوياء**)؛ ومن ثم تنفتح تداعيات الموت القادم وتناقضاته لتصنع منها البعد المضموني للمفارقة التي يعطيها الموت في هذه الحضارة المجنونة: **موتى ومستوطنات / وموتى وبلدوزرات / وموتى ومستشفيات/موتى وشاشات رادار/موتى يموتون/ موتى يعيشون**...[16]، إنها تناقضات الواقع الإنساني وليس الهندي فحسب؛ فمرجعية الموت مطلقة ومرجعية المستوطنات صنيعة الموت مطلقة أيضاً، فهي تحيل إلى مرجعيات تتعلق بالقضية المتناص معها وتحيل أيضاً إلى الشاعر نفسه فثقافة البلدوزر هي جزء من ثقافة القمع والتأديب المستخدمة من قبل العدو اليوم، والموت القادم بعد الهزيمة هو موت متعدد الوجوه والبشاعة وبخاصة الموت المعنوي: (**موتى يموتون أكثر من مرة في الحياة**)، وعلى النقيض يرمز للشهداء (**موتى يعيشون بعد الممات**)، وتتعدد تناقضات الموت ليصبح الموت موت الضمير الإنساني: (**موتى يربون وحش الحضارات موتاً**)، ونقيضه الموت الحياة تضحية في سبيل صنع الحياة: (**موتى يموتون كي يحملوا الأرض فوق الرفات**).

لقد صنع الشاعر بتداعياته اللوحة الحضارية بعد الرحيل وهي لوحة الأخر إنها لوحة الموت؛ فلغة الموت هي التي ستسود عوضاً عن لغة الحياة؛ حيث إن شهوانية الآخر قد خلقت رد فعل كانت نتيجته الرد على الموت بالموت لصنع الحياة من جديد، وقد كان في الإمكان لهذا الطريق الدموي أن يختصر لكنها أيديولوجيا الآخر التي تماهى فيها دماره للطرفين، إنه صعود حضاري مزيف، صعود إلى الهاوية تحكمه أيديولوجيا جنون العظمة التي دمرت حضارة إنسانية فهي بـ(**روما الجديدة وإسبارطة التكنولوجيا**) في تماهٍ مع حضارتين اجتمعتا على طرفي نقيض؛ فروما وإسبارطة مثلتا العنفوان الدموي التوسعي، في مقابل العقل والحكمة اللذين جسدتهما أثينا، إنها دورة متجددة منذ تلك العودة، عنفوان القوة في مواجهة الروح

الإنسانية، لكن النهاية وإن كانت في ظاهرها لهاتين القوتين فإن ما تبقى هو حكمة أثينا، فإيديولوجيا الجنون لا تمتلك إلا الفعل التدميري المادي المؤقت.

ونحن، سنهرب من زمن لم نهيئ له، بعد، هاجسنا

سنمضي إلى وطن الطير سربا من البشر السابقين

نطل على أرضنا، من حصى أرضنا، من ثقوب الغيوم

نطل على أرضنا، من كلام النجوم نطل على أرضنا

من هواء البحيرات، من زغب الذرة الهش، من

زهرة القبر، من ورق الحور، من كل شيء

يحاصركم، أيها البيض، موتى يموتون، موتى

يعشيون، موتى يعودون، موتى يبوحون بالسر،

فلتمهلوا الأرض حتى تقول الحقيقة، كل الحقيقة،

عنكم

وعنا...

وعنا

وعنكم!

إنها لوحة الأنا بعد الهزيمة، وهي لوحة يمكن القول فيها ودون تردد أن محمود درويش قد كرس فيه جدليته مع نص الهندي الأحمر، الذي توافق مع رؤيته الشعرية المستمدة من كل من ريلكة وأدونيس عن فكرة الدوران والتحول التي تعني التجدد، (**من خلال المعايشة الأليفة مع الطبيعة وأشيائها، وما يترتب على هذه المعايشة من انبثاق الروح في الطبيعة وأشيائها**) [17]، وقد تجلت هذه الرؤية التجددية نصياً على واجهتين:

- رفض التماهي مع الزمن الجديد.

– الروح الانتقامية التي تعلن التجدد والديمومة والتمسك بالهوية رغم الرحيل القسري.

فالخروج الجسدي إلى وطن الطير سيقابله تمسك روحي سيتجسد في الطبيعتين السماوية والأرضية:

نطل على أرضنا من: **حصى أرضنا / ومن ثقوب الغيوم/ و من كلام النجوم/ ومن هواء البحيرات/ ومن زغب الذرة/ ومن زهرة القبر/ ومن ورق الحور/ من كل شيء** ...، لتنفتح على أغنية الانتقام من شواهد الطبيعة على الجريمة فتجسدات الإنسان المقموع فيها هي انتقام طبيعي؛ **من كل شيء يحاصركم أيها البيض:**

موتى يموتون / موتى يعيشون / موتى يعودون / موتى يبوحون بالسر.

أربعة أنواع للموت تجسد الديمومة والعودة من جديد:

الموت: موتى يموتون.

الحياة: موتى يعيشون.

التجدد: موتى يعودون.

الفعل: موتى يبوحون بالسر.

ومن ثم ينفتح النص على نهاية لوحة المعركة الاستشرافية، حتمية العودة إلى نقطة الانطلاق من جديد، لكنها عودة ستعيد الأمور إلى نصابها عن الأنا والآخر:

عنكم: نفي حضارية الآخر تأكيد ماديته وهمجيته.

عنا: نفي وحشية الأنا وتأكيد روحيتها وحضاريتها وتجددها.

2– 7: تجدد الحضور.. ديمومة الانتقام الديوان، ص50– 51

هنالك موتى ينامون في غرف سوف تبنونها

هنالك موتى يزورون ماضيهم في المكان الذي تهدمون

هنالك موتى يمرون فوق الجسور التي سوف تبنونها

هنالك موتى يضيئون ليل الفراشات، موتى

يجيئون فجراً لكي يشربوا شايهم معكم، هادئين

كما تركتهم بنادقكم، فاتركوا يا ضيوف المكان

مقاعد خالية للمضيفين .. كي يقرؤوا

عليكم شروط السلام مع... الميتين!

يمكن التأكيد على أن تسلسل هذا المشهد في الرقم سبعة يذكر بالانفتاح للعدد سبعة في الأيام على نهاية الأسبوع، والانفتاح على أسبوع جديد، أول يوم فيه يعيد إلى الأذهان ذكرى الجريمة. إنها الصيرورة والتجدد الذي تحدد في رفض التوحد مع الزمن الجديد، والحلول في الطبيعة الذي لن يمنع الانتقام من خلال حلول الروح في الأشياء، بعد أن توهم الأخر أنها طمست الأنا من خلال تحقيق الموت الجسدي وبناء الحضارة الجديدة؛ لتجسد عوداً أسطورياً ساخرا من الآخر[18]؛ جسد التناص في قمته مع نص سياتل الذي كرَّس حتمية العودة وعدم التخلي عن المكان. إن فكرة عودة الميت إلى الحياة هي فكرة مرعبة في حد ذاتها وهي أكثر رعباً حين تكون العودة للضحية في صورة الروح التي تفزع القاتل في تحركاته من خلال فعل الحضور المستمر:

موتى ينامون/ موتى يزورون / موتى يمرون / موتى يجيئون / موتى يضيئون...

وهنا يرسم مشهد الاستسلام من جديد:

المنتصر: ضيف المكان = عنصر غريب.

المنهزم: الأنا = رفض المعاهدة ، الموت.

المضيفون: بديل للأنا التي لن تحضر لتوقيع وثيقة الاستسلام.

الرؤية: أبدية الصراع والحلول والتجدد في الزمان والمكان.

ما بعد النص:

بعد هذه المقاربة النقدية من خلال فعالية التناص بين نص الخطبة، وبعدها الحضاري والرؤية الخاصة التي أراد الشاعر الوصول إليها يمكن القول بأنه لم مستغرباً من شعراء الحداثة العربية الذين تحولوا من المرحلة الوقائعية في الشعر إلى المرحلة التأملية القيام بخلخلة النسق الشعري فكرياً وجمالياً في إطار سعيهم إلى

البحث عن تجذير ملامح مشروعهم الرؤيوي؛ لتصبح العملية أشبه ما تكون بعملية تجريب كبرى للأدوات والرؤى بحثاً عن تغيير المسار[19]، وبعد أن تأكد خروج شعراء الحداثة من وقائعيتهم يمكن الزعم بأن تغيرات الخطاب في جانب مهم منها قد جاءت في نسق طبيعي لا يتخلى عن منطق الأشياء الذي يؤمن بتغير شكل الخطاب وفقا لطبيعة المرحلة، وإن كان لا يعني بالضرورة تغير جوهر الرسالة الكامنة فيه؛ من جهة أنه خطاب تغييري وإن اختلف – ظاهرياً– في شكله ومضمونه، من توظيف الأسطوري أو التاريخي أو الديني أو تزيًّا خارجياً برؤية أيديولوجية ما؛ إذ يبقى الهاجس هو جوهر هذا الخطاب المتضمن معنى الثورة على مواضعات الواقع المختلفة، ومن هنا يمكن النظر إلى تجربة محمود درويش في نسق الخطاب وفقا لبنيتين خاصة وعامة:

الأولى: تمثلت في بداياته الأولى وصولاً إلى مرحلة الخروج من بيروت؛ التي ربما اتصف خطابه فيها بمباشرة الخطاب طبقاً لطبيعة الصراع مع الآخر؛ الذي كان الصراع معه صدامياً مباشراً، وكان محمود درويشا انفعالياً أيضاً سواء في لغته الشعرية أم في العمل السياسي، مكرساً وقته لقضيته الفلسطينية الخاصة ومن ثم فقد توافق شكل الخطاب ومضمونه.

الأخرى: تمثلت في مرحلة الانتفاضة في النصف الثاني من ثمانينيات القرن المنقضي عندما ظهر تيار المعروف بشعر الانتفاضة أو شعر المقاومة، الذي تماهى مع انفعالية الحدث كما هو عند سميح القاسم، في حين تغير شكل الخطاب الشعري عند محمود درويش من خلال التخلي عن الغنائية المباشرة في التعبير عن القضية الخاصة، والدخول فيما يمكن تسميته بنوع من التناص التاريخي مع تجارب إنسانية، عامة سواء أكانت في التاريخ العربي أو الإنساني وقد ظهرت بشكل واضح في دواوينه الأخيرة ومن بينها ديوانه (**أحد عشر كوكباً**)، الذي من ضمن شواهده المهمة نص خطبة الهندي الأحمر ما قبل الأخيرة أمام الرجل الأبيض.

هذا التغير في شكل الخطاب الشعري عند محمود درويش لم يعجب بعض المتعاطين مع المشهد الشعري الفلسطيني، لأنهم اعتبروا أن درويش لم يتعاط مع تحولات الخطاب الذي أحدثه الانتفاضة الفلسطينية، وربما يكون قد فوت فرصة مهمة في إيصال الصوت الفلسطيني إلى الآخر العالمي الذي تعاطف في جانب كبير منه مع هذه الانتفاضة في بعدها الصدامي المباشر؛ وهنا تم الادعاء بأنه قد تحول بتجربته

الشعرية إلى ما يمكن تسميته بالمشروع الذاتي، بوصفه نوعاً من الطموح الشخصي في اعتلاء منصة العالمية [20].

لكن – ومن جهة أخرى– يمكن الزعم بأن الشاعر في هذه المرحلة الشعرية قد اختار التعبير عن قضيته الفلسطينية الخاصة من خلال بعد إنساني ينقلها من الإطار الانفعالي الذاتي المباشر إلى إطار انفعالي إنساني عام، لقد اكتسب الشاعر رصيده الشعبي مسبقاً وهناك أصوات تقود النضال الشعري على صعيد الداخل، ومن ثم فقد كان من الطبيعي جداً أن يستثمر محمود درويش تجربته الشعرية والنضالية الطويلة في تجسيم قضية شعبه، من خلال ضمها إلى مآسي إنسانية عامة، لم يزدها مرور الزمن إلا تعاطفاً معها ولم تزد صورة الآخر فيها إلا تشويها ونبذاً.[21] ومن ثم وعلى صعيد خصوصية هذا النص والرؤية الماثحة عنه فلقد اختار درويش أكثر النقاط حساسية ما بين المتناص معه والمتناص ليربط بين زمانين ومكانين متغايرين رؤيته للراهن[22]، إنه إعلان عن نهاية مرحلة كانت مليئة بالطموحات ما قبل 1854 تاريخ انتهاء حضارة الهندي الأحمر و 1992 التاريخ المجسد لمرحلة منفتحة على ضمور طموحات الشاعر وشعبه وتضاؤلها أو تلاشيها ما بعد 1992.

وبذا يصنع محمود درويش من خطبة الهندي الأحمر خطبة شعبه الخاصة وتبرز هذه الخصوصية من خلال العودة بدلالات النص إلى دلالات عنوان القصيدة من جديد فخطبة الهندي الأحمر كانت أخيرة وبمنزلة إعلان عن الهزيمة واعتذار عن حصولها لكن درويش كتب الخطبة برؤيته فكانت خطبة ما قبل الأخيرة لتتماهى دلالات العنوان مع دلالات النص في التبشير بخطبة أخرى هي خطبة الانتصار والعودة إلى الحياة من جديد.

الهوامش:

[1]- ورقة من خطبة الهندي الأحمر ما قبل الأخيرة – هاني غيث – منتديات البراري- شبكة المعلومات الدولية- الرابط الألكتروني:

http://www.albararry.net/vb/showthread.php?t=2466

[2]- قصيدة: خطبة ((الهندي الأحمر))- ما قبل الأخيرة – أمام الرجل الأبيض- ديوان أحد عشر كوكباً- محمود درويش – دار الجديد- بيروت- ط1- 1992 – ص35- 51. وبالنظر إلى تعدد الاقتباسات من هذه القصيدة، كونها محور الدراسة؛ ستتم الإشارة إلى موضع الاقتباس من الديوان في المتن.

[3]- ينظر: محمود درويش شاعر المرايا المتحولة- علي الشرع- وزارة الثقافة الأردنية- عمان- 2002- ص 159.

[4]- ينظر: تحليل الخطاب الشعري – ثنائية الاتساق والانسجام في ديوان أحد عشر كوكباً- فتحي رزق الخوالدة- أزمنة للنشر والتوزيع- عمان- ط1- 2006- ص 132.

[5]- ينظر: هاني غيث- منتديات الليلك- رابط إلكتروني ذكر سابقاً في ص2.

[6]- ينظر: لغة الشعر العربي المعاصر في النقد العربي الحديث- علي الشرع- منشورات عمادة البحث العلمي- جامعة اليرموك- الأردن- 1991- ص63.

[7]- ينظر: مقاربات نصية في الأدب الفلسطيني الحديث – بسام قطوس- مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية- إربد، دار الشروق للنشر والتوزيع- عمان- ط1- 2000- ص47.

[8]- ينظر: تحليل الخطاب الشعري- فتحي رزق الخوالدة- ص68- 69.

[9]- ينظر: مقاربات نصية في الأدب الفلسطيني الحديث – بسام قطوس- ص28.

[10]- ينظر: تحليل الخطاب الشعري- فتحي رزق الخوالدة – ص69 – 70.

[11]- ينظر: مقاربات نصية في الأدب الفلسطيني الحديث – بسام قطوس- ص47.

[12]- ينظر: الأثر التوراتي في شعر محمود درويش- عمر أحمد الربيحات- دار اليازوري- عمان-2006- ص240.

[13]- ينظر: عادل سالم في ضيافة الهنود الحمر- شبكة المعلومات الدولية الرابط الألكتروني:

http://www.adelsalem.com/spip.php?article4

[14]- تحليل الخطاب الشعري- فتحي رزق الخوالدة- ص74/ 75.

[15]- ينظر: نص الهوية قراءة في محمود درويش- وليد منير- الهيئة العامة لقصور الثقافة- القاهرة - ط1 - 2003- ص 119.

[16]- ينظر: نص الهوية قراءة في محمود درويش، وليد منير، ص150- 151.

[17]- محمود درويش شاعر المرايا المتحولة- علي الشرع- ص 145 -146.

[18]- ينظر: نص الهوية- وليد منير- ص 137.

[19]- ينظر: محمود درويش شاعر المرايا المتحولة- علي الشرع - ص 137-138.

[20]- ينظر: مراوغة النص دراسات في شعر محمود درويش- حسين حمزة- مكتبة كل شيء- حيفا- 2001- ص5- 12. وينظر أيضاً: تعقيباً على حوار الحياة مع محمود درويش - راسم المدهون- صحيفة الحياة- بتاريخ 12/30/ 2005- منشور بموقع جدار- شبكة المعلومات الدولية- الرابط الألكتروني:

http://www.jidar.net/jed/modules.php?name=News&file=article&sid=197

[21]- ينظر: مقاربات نصية في الأدب الفلسطيني الحديث – بسام قطوس - ص22، 24، 25. 46-47

[22]- ينظر: تحليل الخطاب الشعري- فتحي رزق الخوالدة - ص133.

المصـادر والمراجع:

5-1: المصادر:

1- ديوان أحد عشر كوكباً، محمود درويش، دار الجديد، بيروت، ط1، 1992م.

5-2: المراجع:

1- الأثر التوراتي في شعر محمود درويش، عمر أحمد الربيحات، دار اليازوري، عمان، 2006م.

2- تحليل الخطاب الشعري، ثنائية الاتساق والانسجام في ديوان أحد عشر كوكباً، فتحي رزق الخوالدة، أزمنة للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2006م.

3- تعقيباً على حوار الحياة مع محمود درويش، راسم المدهون، صحيفة الحياة، بتاريخ 12/30/ 2005، منشور بموقع جدار، شبكة المعلومات الدولية، الرابط الألكتروني:
http://www.jidar.net/jed/modules.php?name=News&file=article&sid=197

4- عادل سالم في ضيافة الهنود الحمر، شبكة المعلومات الدولية الرابط الألكتروني:
http://www.adelsalem.com/spip.php?article4

5- لغة الشعر العربي المعاصر في النقد العربي الحديث، علي الشرع، منشورات عمادة البحث العلمي، جامعة اليرموك، الأردن، ط1، 1991م.

6- محمود درويش شاعر المرايا المتحولة، علي الشرع، وزارة الثقافة الأردنية، عمان، ط1، 2002م.

7- مقاربات نصية في الأدب الفلسطيني الحديث، بسام قطوس، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية، إربد، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2000م.

8- نص الهوية قراءة في محمود درويش، وليد منير، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط1، 2003.

9- مراوغة النص دراسات في شعر محمود درويش، حسين حمزة، مكتبة كل شيء، حيفا، 2001م.

10- ورقة من خطبة الهندي الأحمر ما قبل الأخيرة، هاني غيث، منتديات البراري، شبكة المعلومات الدولية، الرابط الألكتروني:
http://www.albararry.net/vb/showthread.php?t=2466