شعرية الهوية وبلاغة الخطاب

(قراءة سيميائية في قصيدة مديح الظل العالي لمحمود درويش)

أ . شمس الدين شرفي⋆

ملخص المداخلة :

تروم هذه القراءة فحص الأبنية العميقة التي تنهض عليها بلاغة القول الشعري، بما هونسق لغوي مفارق للغة اليومية ومتعال عليها في آن معا . وإذا كانت بلاغة القول الشعري ترتهن كينونتها الأولى بما تغتني به العبارات أو تكتنز به الإشارات من كثافة تقوم على تجاوز دلالات التعيين denotation إلى دلالات الإيحاء connotation فإن القراءة النقدية الحصيفة لقصيدة مديح الظل العالي تتكشف عن طراز من التشفير والتعمية على المعنى تعوز الناقد إلى بصيرة نافذة وثقافة عالية حتى يهتك أستار عملية التدلال وينفذ إلى أسرار بلاغة الخطاب الشعري في النص لتتكشف المعاني المحجوبة والمقاصد المضمرة . وفي تقصي هذه الغاية عبر دراسة هذا النموذج الشعري ما ينفي تهمة الغموض عن الشعر المعاصر ويدفع عن معانيه شبهة المكابرة والعناد .

نص المداخلة :

القصيدة مشروع إنساني وانجاز حضاري، وفعل روحي، وأداء جمالي، يتجلى عبر التأسيس الفني للرؤية الشعرية، بوصفها معادلا للكون وصورة للوجود . ويغدو النص الشعري بهذا المفهوم حالة من الوجد الصوفي المشبوب بحرقة الأسئلة المتلبسة بالمعنى، المتطلعة إلى هتك أستار الحجب، وكشف أسرار الموجودات من حيث هي علامات على انضواء الفرد في سيرورة التفاعل مع الأفكار والأغيار والأشياء .

وقد يكون ما بين الشاعر والقصيدة تاريخ حافل بالوقائع، التي توقد جذوة الروح، فتهب نشوة الفرح بالمعنى، لتتسربل في أحراج اللغة بألق الميلاد المتجدد الذي ما فتئت تناغيه مرايا الوجود وما انفكت تهامسه عجلة

⋆ جامعة خنشلة.

الزمن المتوكئة على تربة المكان .

ومن غابر العصور ما فتئ وعي الشاعر وذاته يتفتقان عن أحلام وآمال تهجس بها روحه، ويلهج لذكرها فؤاده . وما برحت مخيلته تتصدع عن تنويعات وصور وخواطر، تهجع في ثنايا اللاوعي وترسب في قاع الذاكرة . وما انفكت البشرية منذ طفولتها الأولى تشهد احتفالية انتصار الحياة على الموت، والذاكرة على النسيان، والوجود على العدم، في إلحاح الشعراء الحاد على توكيد نبرة الصوت البشري في معركة الكينونة وصراع البقاء .

وأينما ولى الإنسان وجهه ظلت الكتابة الإبداعية ملاذا يتقصده الملهمون وأولو البصائر وذوو الغوايات الفنية هربا من غوائل الدنيا حينا، وازورارا عن أكدار العيش وأدرانه طورا، واحتفاء بتمجيد الذات تارة، حتى ليصار إلى تكريس فعل الكتابة بوصفه علامة وجود بليغة الدلالة على الحضور البشري في مسرح الكون .

إن فعل الكتابة يغدو بهذه الصورة معادلا لفعل الوجود، ودالا عليه، بل إن التراكم الهائل للنصوص الشعرية ليجعل من كوجيتو ديكارت الشهير : =أنا أفكر إذاً أنا موجود+، يأخذ تنويعا آخر ليصير كما يلي : =أنا أكتب إذاً أنا موجود+ . هكذا يتجلى فعل الكتابة بوصفه رهانا على الوجود يقوم المرة تلو المرة، وعبر كل النصوص المبدعة على نظم علامية، تنبني ضمن أنساق من القول وضروب من التعبير، من شأنها أن تغني حضور الكائن البشري في اللغة، بصور بالغة الخصوبة، عميقة الدلالة، وغزيرة المعاني .

إن فعل الكتابة بما هو فعل إنتاج للعلامات ينشئ من المكتوب وجودا موازيا للكائن البشري ؛ وجودا يتم تحققه، أو يستدل عليه من خلال أنساق العلامات التي شيدت عليها السيرورة التدليلية .

و القصيدة بما هي مسرح للسيرورة التدليلية ليست في النهاية سوى مركب علامي، ينهض على وحدات أصغر، ماهي في آخر الأمر سوى مجموعة من العناصر العلامية التي تنبني عليها شبكات المعاني في النص الواحد . إن بناء الكون الشعري من حيث هو تحيين لمعنى ما أو منظومة من المعاني، عبر إرساء سلسلة من العناصر العلامية، ينهض على توالي المركبات العلامية التي تتضافر وتتصالب فيما بينها

مولدة فضاء علاميا تنضوي في رحمه أشكال من الرؤى والتصورات والتنويعات الفنية والخيارات الجمالية التي ينبني عليها الديوان الشعري، الذي ربما استبطن في النهاية كل الكون العلامي الذي تقوم عليه الخيارات الإيديولوجية والفنية للشاعر .

وربما توسل الشاعر إلى ترسيم معالم الكون العلامي، باستراتيجية التحول المستمر الذي يطرأ على مجموعاته الشعرية ؛ فقد يكون الديوان بوصفه فضاء علاميا جزءا من مجموع أنساق علامية صغرى، تحيل كلها على النسق العلامي الكبير الذي يستغرق المشروع الشعري الكامل في حياة الشاعر المعاصر خصوصا . وهكذا تصير القصائد الشعرية مجرد فواصل علامية صغرى، بينما تستقر المجموعات الشعرية بصفتها أنظمة علامية في قلب المنظومة العلامية الكبرى التي تتعين عبرها الخيارات الإيديولوجية والفنية للشاعر

تمثل قصيدة (مديح الظل العالي) عملا أيقونيا ممتازا، من حيث إنها ترتبط بموضوعها بعلاقة مشابهة قوية جدا ؛ فقد كتبها الشاعر بعد الاحتلال الصهيوني للبنان سنة 1982، مصورا فظائع الحرب وويلاتها .

ولقد جسدت القصيدة كل معاني التشظي والعماء واستفزت بعنف قاس مسائل الحضور والغياب، والوجود والعدم، وانغرزت في وعي المتلقي العربي أسئلة حادة مربكة مؤرقة متصلة بجوهر الكينونة بما هي تمثيل لهوية ما تسعى إلى أن يكون لها مساحة في الضوء . . والنظرة الفاحصة في متن القصيدة تشف عن تقاطبات وتقاطعات تشي بمأزق الكينونة وعبث الوجود .

ويمكننا استجلاء مظاهر ووجوه بلاغة القول الشعري عبرتقصي تنويعات الحضور الدلالي والسيميائي لثلاثة عناصر أساسية تهيمن على القصيدة وتبسط سلطانها على شبكات المعاني، ويمكننا تمثلها كما يلي :

1. كينونة الجسد :
2. كينونة الروح :
3. كينونة المكان :

1 ـ كينونة الجسد :

تستقر القصيدة على وعي حاد بالتمزق والتشظي والانفصال منذ لحظاتها المأتمية الأولى؛ إذ يلج الشاعر باب القصيدة بجسم دام، يتقاطع

نزفه مع إيقاع النشيد المر في زمن الخريف المر :

بحر لأيلول الجديد . خريفنا يدنو من الأبواب . .
بحر للنشيد المر . هيأنا لبيروت القصيدة كلها .
بحر لمنتصف النهار .
بحر لرايات الحمام لظلنا لسلاحنا الفردي
بحر للزمان المستعار
ليديك كم من موجة سرقت يديك
من الإشارة وانتظاري
ضع شكلنا للبحر ضع كيس العواصف عند أول صخرة
واحمل فراغك . . وانكساري
. . واستطاع القلب أن يعوي، وأن يعد البراري
بالبكاء الحر . .
بحر جاهز من أجلنا
دع جسمك الدامي يصفق للخريف المر أجراسا
ستتسع الصحارى
عما قليل، حين ينقض الفضاء الخارجي على خطاك،
فرغت من شغفي ومن لهفي على الأحياء أفرغت انفجاري
من ضحاياك، استندت على جدار ساقط في اشارع الزلزال
أجمع صورتي من أجل موتك . . (1)

إن الطابع المشهدي لهذا الاستهلال الجسدي في القصيدة ليذكرنا بتلك الإشارة الرائعة التي نجدها في قصيدة لإدورادو جوليانو، يبين فيها تعددية ملامح الظاهرة الجسدية وتنوع أبعادها : *

تقول الكنيسة : الجسد خطيئة
يقول العلم : الجسد آلة
تقول الإعلانات : الجسد مشروع تجاري
يقول الجسد أنا مهرجان . (2)

لا عجب إذا أن يعمد درويش إلى تبئير الجسد في النص ؛ فالجسد

(1) قصيدة : مديح الظل العالي، ديوان محمود درويش، المجلد الثاني، دار العودة، بيروت، ط 1، 94، ص 7، 8 .

* اعتمدنا الخط العريض هنا للتمييز بين نصوص الشاعر محمود درويش وبين نصوص أخرى قد تتخلل هذا البحث من حين لآخر لغايات أكاديمية .

(2) كرس شلنج : الجسد والنظرية الاجتماعية، ترجمة : منى البحر ونجيب الحصادي، دار العين للنشر، ط 1، 2009، ص 14 (مقدمة المترجمين) .

هو آلة الوجود الأولى، وعلامة الكينونة الأجلى، وجسر الحياة الأظهر، فهو نماء بين فنائين، وغاية بين لانهاتين، وحضور بين غيابين، إنه وجود بين عدمين، وحركة بين سكونين، وتجل بين خفائين، ووصال بين انفصالين . به تتحقق أولى درجات الوعي بالعالم الخارجي، ومن خلاله يتوسل الإنسان إلى معرفة كنه الأشياء والأحياء . هل ينفصل وعي الإنسان بكينونته أولا وبالعالم ثانيا عن وعيه بحقيقة جسده؟ وهل تشكل حقيقة الجسد علامة فارقة من حيث دلالتها على هوية الكائن البشري؟ هل الهوية الجسدية هي ذاتها هوية الكائن؟

لعل هذه الأسئلة هي التي حملت دافيد لوبرتون (david le breton) على أن يغالي من تقدير مكانة الجسد، والإعلاء من شأنه حين يقول : "إن الجسد موضوع ملائم بشكل خاص للتحليل الأنثروبولوجي لأنه ينتمي حتما إلى الأرومة التي تحدد هوية الإنسان . فبدون الجسد الذي يعطيه وجها، لن يكون الإنسان على ما هو عليه . وستكون حياته اختزالا مستمرا للعالم في جسده، عبر الرمز الذي يجسده . إن وجود الإنسان وجود جسدي+ . (1)

يبدو جسد درويش* في المقطع الاستهلالي المشار إليه آنفا جسدا ممزقا، منفعلا، ومنزوع الهوية، جسدا بلا سلطة ولا مآل فهو الجسد الشريد، الكسير، الحسير الطرف . لقد تواطأت عليه كل عوامل السلب من سرقة اليدين إلى البكاء والعواء والدماء ؛ مما جعله يفقد انتصابه، ويهوي في ضعف بيِّنٍ على ما هو أشد ضعفا وتهالكا وسقوطا منه . إن مشهدية سقوط الجسد وتشظيه يتوزعان عبر مقاطع من النص لتوكيد هذه الحالة من الارتجاج بين عوامل الطرد والجذب من جهة، ولتعين الصورة الأخرى لترجح هذا الجسد من طور الفاعلية حينا إلى طور الانفعال أحيانا أخرى .

---

(1) دافيد لوبرتون : أنتروبولوجيا الجسد والحداثة، ترجمة محمد عرب صاصيلا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط2، 1997، ص 5 .

*- وجب التمييز هنا بين جسدين، الأول هو جسد الشاعر بما تحقق عيني لحضوره الشخصي على مسرح الكون . وبديهي أن هذا غير مقصود، بل المراد هو الجسد المقول أو المتخيل الذي يشتغل في النص على مستوى الدلالة الرمزية . ومن هنا فإن استثماره في النص ينهض على كونه معادلا قيميا لمجموعة من الدلالات الحافة التي تصل الشاعر بموضوعات الهوية والكينونة والإيديولوجيا .

إن مشهدية سقوط الجسد جعلت درويش يوغل في استخلاص حالة ضدية يشتقها من السقوط المهيمن على المطلع الاستهلالي في النص، ويلوذ بها من شعوره بالمرارة التي غص بها حلقه مع أول ارتجاجات النص، ليدخل الجسد ضمن لعبة النقائض الكبرى في المتن الدرويشي ؛ إذ تصير الأشلاء عنوانا للأسماء، وتصير الأسماء دليلا على الأشلاء، حتى إن حرية الأسماء تتوالد من حرية الأشلاء المرفوعة حرابا في وجه العدو الصهيوني :

أشلاؤنا أسماؤنا . لا . . لا مفر
سقط القناع عن القناع عن القناع،
سقط القناع. . .
سقطت ذراعك فالتقطها
واضرب عدوك . . لا مفر
وسقطت قربك فالتقطني
واضرب عدوك بي . . فأنت الآن حر
وحر
وحر . .
قتلاك، أو جرحاك فيك ذخيرة
فاضرب بها . إضرب عدوك . . لا مفر . .
أشلاؤنا أسماؤنا (24 / 25)

إن وجود الفلسطيني هنا بما هو تمظهر جسدي للرغبة في الحياة، وإصرار معنوي على الظهور فوق مسرح الأحداث هو وجود مكسور مستلب القوى، تتنازعه الأضداد . وما سرقة اليدين غير قطع لكل عوامل المطاولة والقوة والسلطة والسيطرة، التى يسعى الفلسطيني بها إلى إقامة كينونته، عبر تحديث تمظهرات وجوده بما يتلاءم واللحظة التاريخية التي يمر بها . إنه وجود ينتهي قبل أن يبدأ، ويتبدد قبل أن يتشكل .

إن حضور الجسد في القصيدة وعلى هذا الوجه من القصدية يتناغم ثيميا وتصويريا مع نسق السقوط الذي أشار إليه جيلبير دوران (Gilbert Durand) إذ يذكر أن الطفل حديث الولادة شديد الحساسية للسقوط، فتغير الوضعية المفاجئ باتجاه الهبوط أو الإنهاض يثير لديه سلسلة من ردات الفعل الأساسية، أي الكابتة للارتكاسات الثانوية .

والحركة الفجائية التي تطبع بها القابلة الوليد، بالإضافة إلى تغيير وتعديل الوضعية بشكل فظ إثر الولادة، تشكل التجربة الأولى للسقوط، والتجربة الأولى للخوف . (1)

إن التماثل القائم بين الاستهلال الذي افتتح به درويش القصيدة وبين لحظة الميلاد في عمر الإنسان لينهض أولا على هذا الوعي الحاد بألم السقوط ؛ فقد كان الاستهلال عنيفا وحادا وصارخا اشتدت فيه وطأة الأيلولين القديم والجديد ؛ فالأول يحضر من خلال ذكر الثاني، الذي لا يفتأ يستدعيه في جدلية محكمة تنسج خيوطها علاقات الحضور والغياب المتحكمة في سيرورة التدلال عبر النص .

يأخذ حضور الجسد طابعا بؤريا من خلال هذه الصورة المأتمية التي لا تني تطالعنا في ثنايا النص :

لا تولم لبيروت النبيذ ـ عليك أن ترمي غباري
عن جبينك . أن تدثرني بما ألقت يداك من الحجارة
أن تموت كما يموت الميتون،
وأن تنام إلى الأبد
وإلى الأبد
لا شيء يطلع من مرايا البحر في هذا الحصار،
عليك أن تجد الجسد
في فكرة أخرى وأن تجد البلد
في جثة أخرى، وأن تجد انفجاري
في مكان الانفجار. . .
أينما وليت وجهك :
كل شيء قابل للانفجار . (2)

إن جنائزية هذا المقطع تتحدد ثيميا من خلال فقدان الانتصاب بما هو حياة ونماء وقوة ؛ فالتشظي البارز في المشهد يسم المكان والأحياء بكل مظاهر التشتت والتشرذم والافتقار إلى الصلابة، والعوز إلى التماسك، بوصفها جميعا إحالات عميقة الدلالة على حدة السقوط . ومع أن هذا السقوط قد يؤذن بميلاد جديد للكينونة الفلسطينية على سبيل

(1) جيلبير دوران : الأنتروبولوجيا رموزها أساطيرها أنساقها، ترجمة مصباح الصمد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط 3، 2006، ص 86 .
(2) مديح الظل العالي، ص 12 .

التوقع والتطلع واستشراف الآتي، لكنه في آنيته وتحققاته اللحظية سقوط مرتبط برمز الظلمات والاضطراب كما يرى دوران . (1) إنه سقوط مرادف للعماء الكلي حيث لا هوية ولا حقيقة، حيث تفقد الكينونة رمزيتها ووظيفتها، بفقدان الجسد الصلب المنتصب المتماسك .

وربما أحالت صورة الجسد الخاص بما هي دال على صورة الجسد العام بما هو مدلول ؛ فالعلاقة بين الفلسطيني (الجسد الخاص) والأمة العربية (الجسد العام) قائمة على تواشج عميق، وصلة وثيقة من جهة ارتباط الدال بمدلوله والعلة بمعلولها، إذ إن السقوط والعماء والفوضى لا يطالان الجسد الفلسطيني فحسب، بل ينسحبان على الوجود الهش للعرب جميعا :

كنا هناك . ومن هنا ستهاجر العرب
قصب هياكلنا
وعروشنا قصب
في كل مئذنة
حاو ومغتصب
يدعو لأندلس
إن حوصرت حلب (2)

إن الصفة القصبية للهياكل والعروش في المشهد العربي هنا وثيقة الصلة بالجسد المتهالك، المتهاوي، الذي لا يجد ما يستند عليه غير جدار ساقط في شارع الزلزال ؛ فهو إذاً سقوط خاص يحيل على سقوط عام، لينـدغم كلاهمـا مـع مظـاهر السـقوط الجزئـي (الجـدار السـاقط) والكلي (الزلزال) التي تعم المشهد والمكان . هو إذاً سقوط يتزيا هنا كشرط تاريخي ضروري، يتم توظيفه واستثماره بصفته فاصلا ونقطة سكون استراتيجيين، يسبقان كل تأهب للتحول والصيرورة، وتغيير الحركة :

هي هجرة أخرى، فلا تذهب تماما
في ما تفتح من ربيع الأرض، في ما فجر الطيران فينا
من ينابيع (الدم) . ولا تذهب تماما
في شظايانا لتبحث عن نبي فيك ناما .

(1) جيلبير دوران، الأنتروبولوجيا (مرجع سابق)، ص 86 .
(2) مديح الظل العالي، ص 33 .

هي هجرة أخرى إلى ما لست أعرف . .
ألف سهم شد خاصرتي ليدفعني أماما . (ص 13)

إن السقوط مرتبط في رأي باشلار (Gaston Bachelard) بسرعة الحركة بالعجلة والظلمة . وهو لهذه الأسباب يشكل أكثر التجارب الرئيسة إيلاما ؛ مما يجعله يتجذر عميقا في إدراكنا للحركة وتصورنا للزمن . (1) ومادام الشعور برجة السقوط مرتهنا بوجود الجسد، فإن الجسد يصير لعنة يصعب الخلاص منها، فهو كما يرى ميشيلا مارزانو Michela Marzano علامة نهائيتنا، وهشاشتنا، وعيوبنا وحدودنا وأمراضنا، إنه يكشف لنا كل ما لا نريد أن نراه من ذواتنا إنه يقيدنا إلى غرائزنا ومخاوفنا ويسجنا في العالم . (2)

وطبيعي جدا والحالة هذه أن يمعن درويش في استدعاء صورة الجسد على نحو يرجع بنا إلى المثل العربي الشهير (على قومها جنت براقش)، فالجسد مظنة السلب وموضع الغدر وموئل العذاب والألم . ومن هنا صار التعاطي مع الجسد باعتباره شيئا منفصلا عن الإنسان، كما في قول الشاعر :

كم كنت وحدك، يا ابن أمي،
يا ابن أكثر من أب
كم كنت وحدك
القمح مر في حقول الآخرين
والماء مالح
والغيم فولاذ وهذا النجم جارح
وعليك أن تحيا وأن تحيا
وأن تعطي مقابل حبة الزيتون جلدك . (3)

رأى الفيلسوف الجزائري مالك بن نبي ـ رحمه الله ـ أن هناك طريقتين يختار الإنسان أبدا إحداهما، لتجاوز شعوره القاتل بالعزلة في مواجهة غوائل الوجود؛ إذ عليه أن يجيب على سؤال الفراغ الكوني، إما بملء الفضاء المحيط به بالأشياء، وإما بملء الفضاء الداخلي بالأفكار

(1) جيلبير دوران : الأنثروبولوجيا (مرجع سابق)، ص 87 .
(2) مشيلا مارزانو : فلسفة الجسد، ترجمة نبيل أبو صعب، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط 1، 2011، ص 112 .
(3) مديح الظل العالي، ص 14 .

والتأملات . (1)

وتكتسي عزلة الفلسطيني شعريتها الدرامية من المقابلة بين ما هو هنيء مريء ممتع لكنه غائب أو مغيب أو منتهب، وما هو مر ومالح ولكنه حاضر، لأن اللذيذ الغائب هو رديف ملكية مستلبة ومنزوعة بسلطان القهر والقوة . فالغياب والحضور هنا يكتسبان طابعا استبداليا قائما على المناقضة الوجودية، التي أملتها شروط اللحظة وآنيتها، بين من يملك ومن لا يملك، وبين من يحق له أن يحيا ومن لا يحق له . ومن هنا صار النظر إلى الجسد والتعامل معه يقوم على اختزال ساحق لقيمته الإنسانية ؛ لأن شرط الحياة في النص لا يتحقق إلا بالنظر إلى الجسد منفصلا عن الإنسان لأنه غدا ملكية قابلة للمقايضة بما يحفظ للمرء حقه في البقاء، تماما كما في قول الشاعر : =وعليك أن تعطي مقابل حبة الزيتون جلدك+ .

يذكر دافيد لوبرتون أن انتشار الممارسات التشريحية داخل أوروبا الغربية في القرنين السادس عشر والسابع عشر هو الذي أفرز في المنظومة المعرفية الغربية هذا التمييز بين الجسد والشخص البشري . ولقد عبَّر التشريح في الآن ذاته عن التحول الأنطولوجي الحاصل في بنية هذه المعرفة من خلال سعيها لاكتشاف الجسد ؛ فقديما كان الجسد غير متميز عن الشخص، لأن الإنسان لم يكن قابلا للانفصال عن جسده، سواء على صعيد الرؤية الفلسفية أو على صعيد الممارسات العلمية . لقد أدى اكتشاف الجسد إلى الانتقال من نمط الكينونة إلى نمط التملك . وهذه لحظة رئيسية وحاسمة في الفردية الغربية ؛ فمع المشرحين يتوقف الجسد عن توليد الدلالات، ويفقد صفته كعلامة إنسانية ؛ لأنه ببساطة شديدة يصير مادة تدرس لذاتها كحقيقة مستقلة . (2)

إن وعي درويش بهذا التمزق والتشظي الذي يطال الجسد الفلسطيني، يعكس بحدة وعيه بتناوش الأطراف المختلفة لهذا الجسد الذي لا يعبأ أحد بكينونته :

---

(1) Malek Ben Nabi : les deux réponses au vide cosmique, in : le problème des idées dans le monde musulman, édition el bay'ynate, Alger, 1990, p 7 .

(2) ينظر : الإنسان المشرح، ضمن كتاب أنثروبولوجيا الجسد والحداثة، (مرجع مشار إليه سابقا)، ص 44 / 45 .

آه، يا دمنا الفضيحة، هل ستأتيهم غماما،
هذه أمم تمر وتطبخ الأزهار في دمنا
وتزداد انقساما . (1)

كل ما في الأمر أنه جسد قابل للتوظيف والاستعمال والتشريح والتقطيع، ضمن مقايضات شتى اقتضتها الحرب الدائرة من أجل تكريس مكاسب مختلفة . ومن هنا يصبح الجسد الفلسطيني موضوعا تمارس عليه أو ضده مختلف أشكال المنفعة :

لحمي على الحيطان لحمك يابن أمي
جسد لأضراب الظلال
وعليك أن تمشي بلا طرق وراء أو أمام أو حنوبا أو شمال
وتحرك الخطوات بالميزان
حين يشاء من وهبوك قيدك
ليزينوك ويأخذوك إلى المعارض كي يرى الزوار مجدك
كم كنت وحدك! (2)

إن تجربة سقوط الجسد، وتشريحه أو تجزئته، وتحويله إلى موضوع مقايضة، ومبادلته على نحو سمج وبغيض وقسري، هي كلها علامات تستقر داخل منظومة استبدادية قهرية متوحشة وغير إنسانية، تتقصد مع سبق إصرار اختزال الإنسان في جسده، ليصير بهذه الممارسة مرتهنا بنقاط ضعفه وسرعة عطبه، ولتصير أعراض الجوع والعطش والتعب والمرض - مع ما يضاف إليها من حرمان غذائي، وفقدان لشروط النظافة، وتفاقم لرائحة الجثث المتحللة، وعوارض البرد والعمل المضني والشاق - هي الكوة الوحيدة التي تتيح له أن يشعر بوجوده ويدرك كينونته . (3) هو إذاً وجود محدود، وهي إذاً كينونة مقيدة، يتم تسويرهما بكل أشكال تدمير الجسد وتخريبه، وإعطابه، ليصار إلى النظر إليه من خلال مرايا محدبة، على حد تعبير عبد العزيز حمودة في كتابه المشهور . *

إن الوعي بالوجود عبر جسد مخرب أو معطل لهو في ذاته مدعاة

(1) مديح الظل العالي، ص 19 .
(2) مديح الظل العالي، ص 15 .
(3) ميشيلا مارزانو : فلسفة الجسد (مرجع سبقت الإشارة إليه)، ص 119 / 120 .
* عبد العزيز حمودة : المرايا المحدبة، ضمن سلسلة عالم المعرفة، عدد 232، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، أبريل 1998 .

إلى تجاوزه وإلغائه كسجن، بل إن إرادة الحياة لتحمل المرء حملا على إنكار وضعيته ـ أي الجسد ـ والتسامي على بعض مقتضياته التي لا تحيل إلا على الضعف والقصور في مواجهة الآخر . إن الآخر الذي لا يقف من هذا الجسد في كثير من السياقات التي يوردها النص إلا كما يقف اليهودي شايلوك المرابي المشهور من جسد مدينه، في المسرحية المعروفة لشكسبير**، هو الذي يحدث هذه المسافة من الانفصال والتقطيع، بما يتيح للأنا أن يبصر حركته ويعيد تحيينها متجاوزا رد الفعل الآلي القائم على الانفعال والمطاوعة :

هي هجرة أخرى . .
فلا تكتب وصيتك الأخيرة والسلاما
سقط السقوط، وأنت تعلو
فكرة
ويدا
و . . شاما !
لا بر إلا ساعداك
لا بحر إلا الغامض الكحلي فيك
فتمص الأشياء كي تتقمص الأشياء خطوتك الحراما
واسحب ظلالك من بلاط الحاكم العربي حتى لا يعلقها
وساما
واكسر ظلالك كلها كي لا يمدوها بساطا أو سلاما
□
كسروك، كم كسروك كي يقفوا على ساقيك عرشا
وتقاسموك وأنكروك وخبأوك وأنشاوا ليديك جيشا
حطوك في حجر . . وقالوا : لا تسلم
ورموك في بئر . . وقالوا : لا تسلم
وأطلت حربك، ياابن أمي،
ألف عام ألف عام ألف عام في النهار
فأنكروك لأنهم لا يعرفون سوى الخطابة والفرار .
هم يسرقون الآن جلدك
فاحذر ملامحهم . . وغمدك . (1)

** شكسبير، تاجر البندقية، ترجمة حسين أحمد أمين، دار الشروق، القاهرة، ط 1، 1994 .
(1) مديح الظل العالي، ص 16 / 17 .

إن تقمص الأشياء يسري ضمن سيرورة تدلال أسياسية تقوم على ملء فجوة الفراغ الكوني الناشئة من العزلة . ذلك أن الفراغ الكوني الناشئ من الشعور بالعزلة يفقر الوجود من المعنى . وإحساسنا بالأشياء، وإدراكنا لأشكالها وحضورها هما اللذان يضفيان على الوجود معناه الخاص، كما أشار إلى ذلك مالك بن نبي . لكن هذا التقمص للأشياء لا يسري هنا دون مخاطرة ؛ فالأشياء لها هويتها الذاتية التي تتعدى إلى الكائن البشري من خلال حضورها وتوظيفها واستعمالها . إن حضور الأشياء قد يغير نمط إدراك الإنسان لوجوده لأنه ينقله من نظام الكينونة كتجل فعال وأصيل لقضايا الانتماء والمعتقد وإدراك الذات الجماعية والمصير العام، إلى نظام التملك الذي لا يرتبط بأي معيار قيمي . وهكذا يصير الجسد مساحة يصطرع عليها نسقان متغايران بالكلية :

1. نسق الجسد، الذي يعكس التشيؤ وغلبة نظام المقايضة والمنافع المتبادلة .
2. نسق الروح، الذي يتحدد من خلال الأطر المعنوية التي يبني عليها الإنسان حضوره في الكون كذات فاعلة ومؤثرة ومشاركة في المشهد الإنساني .

إلا أن إدراك الإنسان لجسده في اللحظات الحرجة والأوقات الحالكة قد لا يكون أو يتحقق من خلال شعور الإنسان بكلية الجسد التي تنهض على الإحساس بتناسب أعضائه، وتناسق وظائفه . بل قد يكون في أكثر الأحيان إدراكا مشتتا ومتشظيا، لا يستوي معه الجسد بوصفه بنية حية ومتكاملة ؛ لأنه يتراءى في حالات كثيرة مزقا وأشلاء ممزعة . ويمكننا أن نلحظ هذه الرؤية المتشظية للجسد في القصيدة الدرويشية من خلال صور متنوعة تطالعنا منذ بداية النص . ويمكننا ضبط بعض هذه الصور كما يلي :

1. كم من موجة سرقت يديك
2. واستطاع القلب أن يرمي لنافذة تحيته الأخيرة
3. واستطاع القلب أن يعوي، وأن يعد البراري بالبكاء الحر
4. دع جسمك الدامي يصفق للخريف المر أجراسا
5. خذ بقاياك اتخذني ساعدا في حضرة الأطلال

6. وانتصر فيما يمزق قلبك العاري
7. أن تدثرني بما ألقت يداك من الحجارة
8. وأن تعطي مقابل حبة الزيتون جلدك
9. هم يسرقون الآن جلدك
10. آه يا دمنا الفضيحة هل ستأتيهم غماما
11. هذه أمم تمر وتطبخ الأزهار في دمنا
12. أشلاؤنا أسماؤنا . لا . . لا مفر
13. سقطت ذراعك فالتقطها

إن تقطيع الجسد وتجزئته مشهديا على هذا النحو لينهض في وعي الشاعر على خصيصة أساسية، تسم كل الكون الشعري في القصيدة، فالقصيدة مشبعة بكل مظاهر العماء والعدمية والعبث واللاجدوى التي تتخلل أوقات الحروب وتهجم على أفضيتها وتطبع ميادينها . في مثل هذا السياق كثيرا ما تتحدد علاقة الإنسان بجسده من خلال بؤرة لحظية وظرفية ينصرف فيها الانتباه إلى الأجزاء والشظايا والأطراف، بصفتها علامات بليغة على غياب المعنى واحتضار الدلالة ؛ إذ تفقد الأجزاء علاقتها بالمجموع، وتسفر الأعطاب الجزئية عن أعطاب أكبر، عندما تنهار شبكة العلاقات ويختل النسق الوظيفي .

2- كينونة الروح :

تنفرد قصيدة مديح الظل باغتنائها بتقاطبات محورية تتصالب فيما بينها لتشكل مشهدية الصورة وحركية الحدث بوصفهما علامة كينونة ودليل وجود . من أجل هذا لا تكتمل مقولة الجسد في النص بغير الإشارة إلى نقيضتها مقولة الروح بما هي شرط ضدي لجلاء معانيها وإبراز تحولاتها . وقد سلفت الإشارة إلى أن التصور القائم على الفصل بين الإنسان وجسده هو سليل التغيرات التي شهدتها بنية المعرفة الغربية في القرنين السادس عشر والسابع عشر وما بعدهما .

وبناء على هذا التصور يصير الوعي بالروح - هو الآخر - من مخلفات هذا التحول في النظرة إلى الجسد منفصلا عن الذات الإنسانية ؛ إذ تصير الروح بالقدر نفسه منفصلة عن الإنسان باعتباره جسدا فحسب، جسدا يتم تنميطه والتلاعب به وتسويقه ومقايضته، وفق معايير المنافسة وقوانين التملك . ولعل هذا الفرز في التعامل والتصنيف بين مظهرية الجسد ومخبرية الروح، في الأنطولوجيا الحديثة والمعاصرة،

هو الذي دعا إريك فروم * Erich Fromm إلى تصنيف كتاب في المسألة عنوانه : (الإنسان بين المظهر والجوهر)، يرى فيه أن الفارق بين الكينونة والتملك ليس بالضرورة هو الفارق بين الشرق والغرب ولكنه بالأحرى الفارق بين مجتمع محوره الأساسي الناس، وآخر محوره الأساسي الأشياء ؛ فما يميز المجتمع الصناعي الغربي هو التوجه التملكي . لهذا أصبح الإنسان المعاصر في المجتمعات الغربية عاجزا عن تفهم روح المجتمعات التي لا تتمحور حول الملكية والجشع . (1)

وربما صدر الشاعر في مديح الظل العالي عن وعي حاد وعميق بهذه الخلفية التي تعكسها ثنائية الروح والجسد بوصفهما نسقين ثقافيين وحضاريين يصطرعان على عدة مستويات، أو مساحات : في الوعي، في النص، في المكان . ويمكننا ضبط التجليات اللغوية للروح في مواضع شتى من النص هي كالآتي :

1. ماذا تبقى منك غير قصيدة الروح المحلق في الدخان قيامة وقيامة بعد القيامة ؟
2. لنذهب داخل الروح المحاصر بالتشابه واليتامى
3. كنت وحدي عندما قاومت وحدي وحدة الروح الأخيرة
4. هي ما تبقى من نشيج الروح ـ لا .
5. هي ما تبقى من حطام الروح ـ لا .
6. عرب وباعوا روحهم
7. وحدنا نصغي لما في الروح من عبث وجدوى
8. صبرا ـ نزول الروح في حجر
9. حملت روحي فوق أيديكم فراشات

---

*ـ إريك فروم (1900 - 1980) : محلل نفساني بارز، كان من تلامذة المحلل النمساوي سيجموند فرويد . ابتدع منهجا خاصا في التحليل النفسي . تبنى وجهة نظر ماركسية اشتراكية . ويعد أول من استثمر مقولات التحليل النفسي وعلم النفس في الفكر الماركسي الاجتماعي . يعتبر مع كل من أدورنو ولوكاتش وهوركهايمر من أبرز أعضاء مدرسة فرانكفورت الاجتماعية . هاجر من ألمانيا واستقر في الو . م . أ . منذ 1933 . من أشهر أعماله : الهروب من الحرية (Escape from Freedom 1941) الإنسان لذاته (Man for Himself 1947) فن الحب (The Art of Loving، 1956) ثورة الأمل (Revolution of Hope 1970) أزمة التحليل النفسي ((The Crisis of Psychoanalysis 1970 .

(1) إريك فروم : الإنسان بين المظهر والجوهر، ضمن سلسلة عالم المعرفة، عدد 140، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، أغسطس 1989، ص 33 .

10. لا جوع في روحي
11. واصعد معي لنعيد للروح المشرد أوله
12. وأنت سيد روحنا يا سيد الكينونة المتحوله
13. ماذا تريد وأنت سيد روحنا يا سيد الكينونة المتحوله ؟

يتحقق حضور الروح في القصيدة كشرط ملازم للحضور الإنساني الذي لا ينهض على الجسد وحده . فالإنسان جسد وروح معا . وما فتئ سؤال الروح يراود الشعراء، في غدوها ورواحها، متجلية حينا ومتخفية طورا . في اللحظات الحرجة من تاريخ الشعوب والأمم يحدث أن تصعد الروح الهاجعة فجأة من أعماق اللاشعور الجمعي، لتتجلى بوصفها رهانا على خيار مصيري، أو إعلانا عن انتماء لهوية ما، أو تحققا لمشروع حضاري، أو سلسلة تراكمات تاريخية وخلفيات ثقافية بناء عليها تتم مراجعة شعب أو جماعة بشرية لواقع معين .

وقد كان حضور الروح أقل كثافة في القصيدة من حضور الجسد ومفرداته على المستوى المعجمي، ولعل هذا عائد إلى طبيعة الحياة نفسها ؛ فالروح دائما أمعن في الخفاء، وأقل اشتغالا وحركة على مستوى الحضور المباشر . ومن منظور المعطيات المجسدة التي ينوء بها وعي الإنسان فإن الروح شاهد غائب في الآن نفسه . وتزداد المشكلة تضخما على مستوى اللغة نفسها، بما هي حامل لحقائق الكون ومعاني الوجود ؛ إذ يتوسل إلى التعبير عن الروح من خلال وسائط تصويرية ليست من طبيعتها، ولاهي من ماهيتها، ولكنها إذ يدرجها المتكلم في حيز الوسائط التصويرية، فإنما يروم أن يحيط بجانب من كنهها ليسهل عليه الإبلاغ عن حالاتها وكينونتها، وليدرك المتلقي بعض ما يلقى إليه من أطوارها وأدوارها .

ويمكننا ضبط أشكال حضور الروح في القصيدة ضمن شكلين أساسيين :

1. الروح المفردة بوصفها تحققا معنويا لشخص واحد . والإضافة إلى ياء المتكلم تحدد هذا المعنى .
2. الروح العامة أو الجماعية بوصفها مجموعة من الحالات والقيم المعنوية التي تشترك فيها جماعة بشرية ما . وقد تم تمييز هذا المعنى عن سابقه بتوظيف (أل) العهدية .

تتحدد كينونة الروح الفردية في النص من خلال إشارتين تنهض إحداهما على نفي الجوع عن الروح لأن الجوع نقص وقصور وعجز، وقد تجاوز الشاعر أو ما يعادله (الذات / الأنا) أسباب العجز والقصور والنقص، واتخذ لنفسه الحيطة بإعداد أسباب الكفاية كلها . لكن هذه الكفاية ليست قاصرة ذاتيا فهي متعدية إلى غيرها ؛ لأنها متصلة بما يروم الشاعر تحقيقه من خلال المسير إلى الجهات المختلفة حتى استيفاء أقاصيها ونهاياتها :

لا جوع في روحي،
أكلت من الرغيف الفذ ما يكفي المسير إلى نهايات الجهات .
(1)

غير أن هذه الإشارة تظل محجوبة الدلالة، وتستعصي على التكشف، بما يزيح عن كاهل القارئ عبء التأويل، ويرفع عنه مغبة التيه في دهاليز المعنى المظلمة . نحتاج إذاً إلى وصل هذه الإشارة بشبكة الدلالات العامة في النص لنخلص إلى مفاتيح تشفيرها، ونفك مغاليقها الدلالية .

المشكلة تبدأ من الرغيف الفذ الذي أكل منه الشاعر ما يكفيه ليبلغ مراميه من سيره إلى الجهات المختلفة . وهنا تنفتح كوة تطل منها أسئلة تتصل بسر الرغيف وطابعه ومدى ملاءمته للروح . هل هو رغيف الحب ؟ هل هو رغيف الإيمان بالغيب، والاحتفاء بقضايا اللاهوت الديني ؟ هل هو رغيف الشعر والكتابة والفن والإبداع ؟ هل هو رغيف الايدولوجيا والممارسة السياسية ؟ المشكلة هي إنه لا يوجد في السياقات القريبة من هذا القول في النص أي دليل لساني مباشر، يشفي الغليل ويروي الظمأ فيما يتصل بهذا الرغيف . والحل عندنا هو أن نصل هذه الإشارة بما قبلها عسانا نستجلي بوصلهما ما خفي من وجوه المعنى . ترد الإشارة السابقة في قول الشاعر :

حملت روحي فوق أيديكم فراشات
وجسمي نرجسا فيكم،
وموتاي اندفاعا (2)

(1) مديح الظل العالي، ص 64 .
(2) مديح الظل العالي، ص 61 .

نلاحظ هنا ورود عبارتين، الأولى تتجه إلى الروح، أما الثانية فتعين الجسد . وهذه دلالة قوية على ترسب الفصل بين الجسد والروح في لاوعي الشاعر . لكن العبارتين تتباينان أكثر على مستوى المتخيل وما يتصل به من تداعيات مجازية يمكننا ضبطها كما يلي :

الروح	الجسد
فراشات	نرجس
الطيران	الثبات
السماء	الأرض
مطلق	مقيد

إن الاحتفاء بهذه المزاوجة، بين السماء والأرض بين الجسد والروح ليقوم ـ من جانب آخر ـ على مشهدية احتفالية، جلية في دلالتها على الاستقطاب الرمزي لعناصر الحياة والحركة والتحول، عبر استدعاء صورة الفراشة الحية المرحة وهي تطير من فضاء لآخر، واستحضار صورة نبات النرجس وهو يملأ المكان ألقا وبهجة وزهوا وشذى . غير أن الغاية من هذه المزواجة بين لا تكتمل بغير نفخ روح الحركة والانتشار في الأرض في أجساد أولئك الهالكين، الذين أضنتهم الحرب، وأعيتهم المطاولة فركنوا إلى وضع من السكون وحال من القصور الذاتي، أشبهوا بها الموتى . وهل يبعث الحياة في الهيولى الطينية غير روح تصل ما انقطع من أسباب بين السماء والأرض، وتمزج ما بين عبق التراب وأنفاس الهواء فيستوي الكائن البشري خلقا آخر يدب على الأرض، ويسعي فوقها إلى تحصيل ما يقيم به أوده، أو يحفظ به أسباب وجوده؟

لكن قراءتنا لهاتين الإشارتين تظل مقطوعة الأسباب عن تحصيل نظم الفتح والإغلاق التي تم بها تسييج شفرات المعاني . لهذا سنعتمد على ما هيأه لنا الشاعر من مفاتيح خارجية عساها تسعفنا فيما نرومه من هتك لأسرار المعنى ومن كشف لسيرورة التدلال ؛ لهذا ستنوسل إلى فحص المعنى باستدعاء النظام البصري الذي بني وفقه النص .

إن النظر في قصيدة مديح الظل العالي يسفر عن مشهد بصري تبرز من خلاله مقصدية الشاعر البينة الدلالة فيما يتصل باستراتيجيات تقسيم النص إلى مقاطع شعرية ربما شكلت منفردة وحدات دلالية، تندغم كلها ضمن النظام الترميز العلامي العام للنص . وقد استعمل الشاعر

طريقة واضحة في توزيع المسافات الدلالية على متن القصيدة، بتمييز كل مقطع شعري عن سابقه أو لاحقه بمربع صغير يرتسم كفاصل دلالي يعمل على تنظيم سيرورة التدلال في النص من منطلقين اثنين هما :

1. الإستراتيجية الفنية والجمالية للشاعر : وهذه تخضع لنظام الأصوات والموسيقى والتركيب والأبنية التخييلية والصور الخاصة بكل مقطع على حدة .
2. الإستراتيجية الإيديولوجية للشاعر : فكل مقطع يمثل جزءا من رؤيا أو عنصرا في تصور الشاعر للكون والعالم . ومن هنا فكل مقطع محكوم بخيار إيديولوجي ما، من منطلق أن الايدولوجيا هي تفسير للوقائع والأحداث والتاريخ، وتعليل لمظاهر الحياة وصور النشاط الإنساني، ثم هي تحديد لموقف ما من كل هذه القضايا .

وقد تبين أن القصيدة توزعت على أربعة وأربعين (44) مقطعا شعريا . وقد عمد الشاعر إلى تقسيم كثير من المقاطع إلى ما نسميه مسافات دلالية، تفصل بينها بياضات نسميها فجوات دلالية . أما المسافتان الدلاليتان الحاضنتان للإشارتين الشعريتين عن الروح المفردة فقد وردتا في المقطع الحادي والأربعين (41) من القصيدة . أما من حيث توزيع المسافات الدلالية فقد تموضعت الإشارة الأولى (حملت روحي بين أيديكم فراشات . .) في المسافة الثانية من المقطع الشعري فهي إذاً أقرب إلى بداية المقطع . وقد وردت الإشارة الثانية (المتعلقة بجوع الروح والرغيف) في المسافة الدلالية السادسة فهي إذا في المنعطف الذي يؤذن بنهاية المقطع الشعري، الذي ضم تسع مسافات دلالية .

وقد ارتأينا أن ربط الإشارتين الشعريتين بالماقبل والمابعد ضروري جدا لقنص حلقة الدلالة المفقودة في الإشارة السابق ذكرها . ومن أجل النفاذ إلى طبقة المعاني المتسترة، وكشف الدلالة الخاصة برغيف الروح، وجب علينا ضبط الكون الشعري الذي يؤثث المسافة الدلالية، ويحصر سلسلة المعاني المتحكمة في عملية التدلال المؤطرة للكون القيمي .

ومن جهة الوظائف الدلالية العامة فقد مثل المقطع الشعري

الحادي والأربعون من النص منعطفا شعريا خاصا لأنه آذن بالرحيل على مستويين :

الأول : رحيل الأنا (ذات الشاعر أو الكينونة الفلسطينية) وخروجه من المشهد اللبناني . وقد تجلى هذا صريحا في استهلال الشاعر المقطع بعبارة حاسمة ظل يرددها حتى انتهاء القصيدة تقريبا (يا أهل لبنان. . .الوداعا) .

الثاني : التمهيد للإعلان عن نهاية النص ؛ لأن نظام الحوافز الذي ضمن في البداية استمرار النص من خلال إحالات شعرية منوعة على حالات الافتقار، ثم الإلحاح على الكينونة سدا للافتقار، سيتهاوى كلية بمجرد خروج الفلسطينيين من لبنان ؛ إذ ستختفي كل التناقضات لأن الوجود الفلسطيني ـ بحسب رؤية بعض أطراف الصراع ـ هو مصدر الاختلال وعدم التوازن . *

ومن هذا الوجه اكتسب المقطع الحادي والأربعون موقعا خاصا في القصيدة لأنه يمثل فاصلا تجاوز به الشاعر مشهدية الحرب التي طغت على بيروت وأناخت بظلالها على صبرا، وانتقل إلى المزج بين خصوصية وجود الذات الفلسطينية وحميمية تناغمها مع الوجود اللبناني، رغم ما هي آيلة إليه من أسباب التقطيع والانفصال، التي تتحدد لسانيا من خلال الجملة الاستهلالية والختامية للمقطع (يا أهل لبنان الوداعا) .

تتهيأ الذات إذاً لرحيل جديد، يلزمها له من الزاد ما يكفي المسير إلى الجهات . إن القناع الذي يستعيره الشاعر هنا للإحالة على كينونته الإيديولوجية ليتجلى من خلال علامات لسانية بارزة نلفيها في أربع مسافات دلالية هي : ب، ز، ح، ط . *

وقد بدت المسافة الدلالية الثانية (ب) موغلة في الإحالة على فاعلية حضور الذات في المشهد اللبناني من خلال ربط هذا الحضور

*ـ بصفتي جزائريا وعربيا مسلما فإنني أود أن أبين التزامي الكامل بالقضية الفلسطينية وبالحقوق الكاملة وغير المنقوصة لشعوبنا في العراق وفلسطين ودولة الأحواز العربية المحتلة . أما أطراف الصراع التي أزعجها الوجود الفلسطيني، فهي الاستدمار الصهيوني والامبريالي الغربي، مضافا إليه قوى الغدر الشعوبية الباطنية المجوسية الحاقدة على تاريخ الإسلام والعروبة . أذكر هذا دفعا لأي تأويل مغرض أو غير وطني يطال المتن .

*ـ اعتمدت نظام الترقيم الأبجدي لتمييز المسافات الدلالية عن المقطع الشعري

بحركة تبشيرية تنعكس ضمن غاية إيديولوجية محددة :

اليوم أكملتُ الرسالة فانشروني، إن أردتم، في القبائلِ توبةً
أو ذكرياتٍ
أوْ شراعا
اليومَ أكملتُ الرسالة فيكُمُ
فلتطفئوا لهبي، إذا شئتم ن عن الدنيا،
وإنْ شئتمْ فزيدوه اندلاعا
أنا لي، كما شاءتْ خطايَ
حملتُ روحي فوق أيديكم فراشاتٍ
وجسمي نرجساً فيكمْ،
وموتاي اندفاعا

إن التوكيد على رسالية حضور الذات / الأنا ـ بوصفها إحالة على الوجود الخاص والعام معا ـ في المشهد اللبناني يستجيب إلى رغبة ملحة في نفي العدمية التي أوجدتها الحرب، وتجاوز عبيثة الوجود الفلسطيني على لبنان، من جهة كونه لا منتصرا ولا مهزوما، كما يصرح بهذا المعنى في موضع سابق . *

ويتخذ الإعلان عن رسالية الوجود الفلسطيني طابع القناع المستعار من المرويات الدينية والتاريخية، بل إن إحالته لتذهب إلى استعارة الآية القرآنية ×اليوم أكملت لكم دينكم وأتممت عليكم نعمتي÷(1) في شكل من أشكال استحضار المتن الديني والتاريخ بوصفهما مادتين علاميتين، تسهمان في إضاءة الإشارة الخاصة برغيف الروح، الذي صار الآن مشحونا بحمولة دينية وتاريخية . لكن دلالة التعيين هنا ربما انزاحت إلى حالة من شعرية الدلالة الإيحائية، متجاوزة المعنى الحرفي للإشارة التاريخية، إذ يصير التبشير بإيديولوجيا الذات / الأنا شبيها بنسق الدعوة الدينية التي تتجه إلى القبائل والشعوب في إشارة إلى عالمية قضية الشاعر التي تود أن تنتشر نحو كل الجهات .

وقد أعقبت إشارة رغيف الروح السابقة مسافة دلالية من شأنها أن تتواشج علاميا مع منظومة الدلالات الدينية والتاريخية لحركة الروح في مسارها الإيديولوجي ؛ إذ يقول الشاعر :

*ـ ينظر مديح الظل العالي، ص 36 .
(1) القرآن الكريم، سورة المائدة، الآية، 3 .

نحن بشارة الميلاد نحن
وصورتان لخطوة قد حاولت
قد حاولت
قد حاولت
أن تهدي الشرق المشاعا . (1)

إنها صورة النبي التي تقبع في الظل، أو تهجع في خلفية الصورة، فحركة الروح هنا حركة تغيير تروم ابتعاث الشرق من سقوطه في شرك الأمم التي استباحته وجعلته مشاعا . وفي شكل من أشكال إسقاط التاريخ على الواقع يعمد الشاعر إلى التوسل بصورة الداعي المخلص المنقذ كقناع ينفذ به ومن خلاله إلى وعي القارئ مستفيدا من المرجعية الدينية والتاريخية التي يستدعيها قناع النبوة الذي تزداد دلالته وضوحا وإشراقا مع قول الشاعر :

اسمان للتوحيد نحن :
على مشيئتنا أردنا أن نكون
و لا يكون الناس في الدنيا متاعا . (2)

وهكذا تتضح دلالة رغيف الروح الذي يغتذي برواسب الماضي لينشئ رمزيته الخاصة فينطبع كعنصر علامي من خلال الإحالات المتنوعة إلى الدوائر الدلالية الثلاث (الدين، والتاريخ، والقومية بوصفها تراكما للتجارب الجماعية المحددة لمصير الأمة) التي لا تفتأ تتجاذب الكون الدلالي العام للروح في تجلياتها وتحققاتها محددة نمط اشتغالها الذي به ينهض المعنى ويتشكل النص .

عبر هذه الصور يكشف قناع النبي المتواري خلف أسوار اللغة نمط الترميز المهيمن على المقطع، إذ يتمظهر في حوانب مختلفة من القصيدة بوصفه سننا ثقافيا يتحكم في عملية إنتاج الدلالات . إنه سنن مرجعي لا يستطيع الشاعر أن يفلت من إساره بحكم تراكمات التاريخ واللغة والدين والأنماط الاجتماعية والانتماء العام . وهو في أغلب الأحيان خاضع لمقولاته ومضطر إلى الإصغاء لمقتضياته ؛ لأنه يحيط به إحاطة السوار بالمعصم . إن قناع النبي الهادي والمنقذ المخلص يحول بهذه الصورة دون سقوط القصيدة تحت هيمنة العواطف المباشرة

(1) مديح الظل العالي، ص 64 .
(2) مديح الظل العالي، ص 65 .

والمشاعر التلقائية ؛ فهو يتيح للشاعر مسافة كي يبتعد عن ذاته ليعطي للقصيدة مسحة غير شخصية . بل إنه يوفر للقارئ فسحة جمالية تغدو ضرورية جدا لفصل العمل الفني عن كل ضغط انفعالي أو عاطفي يسلطه الشاعر على المتلقي . (1)

ولكن ألا يمكن أن تكون الروح هنا هي الإشارة إلى وضعية المثقف التي تشبه وضعية النبي من جهة جحود قومه وإنكارهم له ؟ لِمَ لَمْ يستدعِ إذاً صورة كاسندرا أو زرقاء اليمامة . . إنها محاولات متبصر ليهدي قومه . . لكنها ضاعت أدراج الرياح .

وعلى هذا الوجه تكون الروح الفردية مندغمة في كينونتها، ووجودها، ومظاهر تحققها مع صورة الروح العامة في القصيدة . إلا إنه من أجل تشكيل مشهدية الروح العامة في النص وجب علينا أن نتقصى كل مظاهر وجودها وانزياحاتها الدلالية حتى يتم كشف نمط اشتغالها الرمزي بما هو نظام علامي، يتقاطب مع نظام الجسد الذي سلف بحثه وتحليله .

تجليات الروح العام :

بادئ ذي بدء يمكننا تقسيم الإشارات الواردة عن الروح العام في النص إلى صنفين دلاليين :

1. الروح المكسور والمنهزم والمضيع (ثماني إشارات) .
2. الروح المؤذن بالتحول والمستعد للتغيير .

يبدو الروح العام في النص مكسرا مهزوما شريدا محاطا بكل أسباب السلب . . فالحرب التي أضنت الأجساد، وطالت كل مظاهر الحياة في بيروت، تغلغلت إلى أقاصي الروح وأصقاعها وأحدثت فيها حالات من عدم الاتزان والافتقار إلى السكينة والقوة :

ماذا تبقى منك غير قصيدة الروح المحلق في الدخان قيامةً
قيامةً بعد القيامةِ ؟ خذ نثاري
وانتصر فيما يمزق قلبك العاري،
ويجعلك انتشارا للبذار
قوسا يلم الأرض من أطرافها

(1) علي جعفر العلاق : بنية القناع الشعري، ضمن كتاب من الصمت إلى الصوت (مقالات وفصول لغوية وأدبية)، دار الغرب الإسلامي، ط 1، 2000، ص 231 .

جرسا لما ينساه سكان القيامة من معانيك
انتصر،
إن الصليب مجالك الحيوي، مسراك الوحيد من الحصار
إلى الحصار . (1)

تأخذ الإشارة إلى الروح طابعا دراميا بفعل حضورها الهامشي الذي يحيل على تراجع منزلتها في المشهد العام . إنها روح منفعلة محاصرة وحيدة محطمة لا تستبطن غير عبث وجدوى ينزلان من الحرب منزلة الجدل العقيم الذي لا يبدئ ولا يعيد . والملاحظة العامة هنا هي إن نصيب الروح من الحضور اللساني في النص ضئيل بالقياس إلى حضور الجسد .

لكن الكون العلامي الذي تنتظم في فضائه سلسلة الدلالات المشكلة للنص ينهض في أغلب الأحيان على استراتيجية الترميز نأيا بالقصيدة من مآزق التقرير والمباشرة . إن الترميز - كما يرى سعيد بنكراد - رحلة تنقل الإنسان من حالة عيش عار من أي غطاء استعاري، إلى حالات من الفائض الرمزي للمعنى، الذي يجب التعامل معه باعتباره كيانا هاربا باستمرار من حالات التعيين، ليسكن الظل واللاشعور ورد الفعل المنفلت من كل رقابة . (2)

بناء على هذا الرأي يجدر بنا عدم الاكتفاء بالدلالة الظاهرية التي تكتنف الإشارات المتعلقة بالروح في النص . ولا يسعنا في هذا المقام غير كشف أوجه التقاطع الخفية بين الدلالات من أجل بناء المعنى الذي يتأبى التكشف من القراءة الأولى . ونحن بحاجة هنا إلى استحضار السقف الثقافي الذي يتم تأطير المعنى في ظله وضمن حدود تواجده .

في الإشارة الأولى تطفح ألفاظ (القيامة والنثار والقلب العاري وانتشار البذار والقوس الذي يلم أطراف الأرض) بفائض من الدلالات المشفرة التي لا يمكن فهم نظام تشفيرها إلا من خلال ما يهيئه الشاعر لنا من علامات نتوصل بها إلى كنوز الدلالة المتخفية، عن طريق إعادة تركيب نظم الفتح والإغلاق المتمفصلة في ثنايا النص، والمتوزعة في طبقات المعاني .

(1) مديح الظل العالي، ص 9 .
(2) سعيد بنكراد : مسالك المعنى دراسة في بعض أنساق الثقافة العربية، دار الحوار، اللاذقية، ط 1، 2006، ص 15 .

وتبدو عبارة القوس الذي يلم الأرض من أطرافها أقرب نقطة إرساء ننطلق منها إلى استخلاص أولى أصداف المعنى . إن المعنى الظاهري لهذه القوس (قوس قزح) لا يتناغم مع طبيعة الإحالات والحقول الدلالية والبنيات الرمزية للنص ؛ فأجواء الحرب والغزو والصراع كئيبة حزينة تحيل على الموت والدمار والفوضى التي تسم المكان بالعدمية والعبث واللاجدوى .

إن أقرب معنى لهذه القوس هو قوس المحارب القديم لأنها أكثر اتساقا وانسجاما مع دلالات الحرب التي قد توقد لتوكيد ذات أو إثبات وجود أو دفاعا عن شرف أو نشرا لعقيدة أو رغبة في التملك وزيادة السلطان .

ولكي نثبت صحة هذا الرأي علينا أن نسائل مقطعا آخر من القصيدة يتوارى بعيدا في آخر النص ليداري هذه الصلة بين القوس ودلالتها المضمرة :

البحرُ دهشتنا، هشاشتُنا
وغربتُنا ولعبتُنا
والبحرُ أرضُ ندائنا المستأصلَهْ
والبحرُ صُورَتُنَا
و مَنْ لا بَرَّ لَهْ
لا بَحْرَ لَهْ. . .(1)

إن رمزية البحر في هذا السياق لتصلنا بنسق من الدلالات الخاصة بالتيه والضياع وما يكتنفها من معان ذات صلة بفقد الأهل والمال والأرض أو خسارة السلطان والوجاهة والنفوذ . وإذا كان البحر رغم ما فيه من أهوال ومخاطر عاملا قويا في إغناء السندباد البحري بما اجتلبه معه من كنوز البحار البعيدة والأراضي القصية ؛ فإنه في أسطورة يوليسيز مصدر شر وخطر، خاصة إذا كان الوعيد الصادر عن الآلهة صادقا، ويلقي في الكُرَبِ العظامِ على حد تعبير قرمطي الكوفة*

(1) مديح الظل العالي، ص 67 .

*- أبو الطيب أحمد بن الحسين الجعفي الكوفي (303 هـ - 354 هـ) : شاعر شيعي عاش في العصر العباسي الثاني . ادعي النبوة في شبابه، واعتنق ديانة القرامطة التي تدعو إلى قتل الناس وإراقة الدماء، وفي ديوانه شيء من مطاولة الدهر التي تعكس مذهبه الوجودي في الحياة . من أبياته المشهورة : ومن عرف الأيام معرفتي بها وبالناس روَّى

الشهير :

. . . بحرٌ أمامكَ، فيكَ، بحرٌ من ورائكَ .
فوق هذا البحر بحرٌ، تحتهُ بحرٌ
وأنت نشيدُ هذا البحرِ . . .
كمْ كنا نحبُ الأزرقَ الكحليَّ لولا ظلنا المكسور فوق البحرِ
؛
كمْ كنا نُعِدُّ لشهرِ أيلولَ الولائمَ .
عَمَّ تبحث يا فتىً في زورقِ الأوديسةِ المكسورِ ؟
عن جيشٍ يحاربني ويهزمني فانطق بالحقيقة ثم أسأل : هل
أكونُ مدينةَ الشعراءِ يوماً؟
عَمَّ تبحث يا فتىً في زورق الأوديسةِ المكسورِ ؟
عن جيش أحاربهُ وأهزمهُ،
وعن جُزرٍ تُسميها فتوحاتي، وأسال : هل تكون مدينةُ
الشعراءِ
وَهْمَا ؟
عَمَّ تبحث يا فتىً في زورق الأوديسةِ المكسورِ، عمَّ ؟
عن موجةٍ ضيعتها في البحرِ
عن خاتَمْ
لأسيِّجَ العالمْ
بحدود أغنيتي
وهل يجدُ المهاجر موجةً ؟
يجد المهاجر موجةً غرقتْ ويُرجعها مَعَهْ . (1)

إن القوس في هذا السياق ليست قوسا عادية، كيف وهي تستطيع بقوة جبارة أن تلم أطرف الأرض ؟ أية قوس سحرية هذه ؟ وأي وتر أسطوري هذا الذي يطيق ألا ينفلت وألا ينقطع وأطراف الأرض تتجاذبه ؟ أية قوس تستطيع أن تحمي صاحبها من غوائل الدنيا، وحرابُ الأعداء وسيوفُ الغرماء تندفع إليه كيدا وحقدا لتنوشه من كل جانب ؟ أليست هذه هي قوسَ يوليسيز الشهيرةَ التي انتقم بها من أعدائه واسترد

رمحه غير راحم
أما البيت المشار إليه في المتن فقوله عن الحمى :
و يصدق وعدها والصدق شر إذا ألقاك في الكرب العظام
(1) مديح الظل العالي، 67 / 68 .

ببطشها زوجه بينيلوبي وابنه تيليماك، واستعاد بسطوتها وفتكها مملكته (الأرض الصغيرة) إيتاكا ؟ *

أليست الأرض الصغيرة في قول درويش : " فلتمطر لأسحب هذه الأرض الصغيرة من إساري " (1) هي نفسها أرض إيتاكا، لكن بنبرة ولون فلسطينيين ؟ ثم ألا يعكس هذا الإلحاح على البحر في مواضع كثيرة من النص رغبة قصوى من الشاعر في التماهي بيوليسيز وإسقاط تغريبته الشهيرة على التغريبة الفلسطينية ؟ ولِمَ يردف الشاعر المقطع السابق بقوله :

بحر لتسكن، أم تضيعْ
بحر لأيلول الجديد أم الرجوع إلى الفصول الأربعة
بحر أمامك، فيك، بحر من ورائك . (2)

إن شعرية التغريبة الفلسطينية تنهض منذ البداية على هذا النفس الملحمي الهوميري (قصيدة الروح المحلق في الدخان) . والدخان هنا لا يرد مجردا من الدلالات الرمزية الموصولة بضياع المحارب الماكر في البحار وافتقاره إلى العلامات التي تهديه سواء السبيل إلى مملكته إيتاكا . وإلا فما الذي يمزق قلبه العاري ويصدع شمل أسرته غير غضب الآلهة التي أشار إليها الشاعر في سياق آخر من القصيدة واصفا إياها بـ (كلاب البحر) ؟

إن صورة الروح هنا لتتجسد أكثر ما تتجسد في هذا التعلق القوي إلى درجة الهوس والجنون بالأرض الفلسطينية وبالعودة إلى الديار ؛ فالبذور تعود إلى الأرض لتحيا فيها ومن خلالها . وقد عاد يوليسيز في النهاية إلى زوجه وابنه ومملكته . وجب إذاً في هذا السياق لملمة نثار التغريبة الفلسطينية وإعادة زرعه كالبذور تماما ثم ابتعاثه من رحم الأرض صارخا حيا قويا تستعاد معه كل ملامح الهوية الفلسطينية التي يتناساها الجلاد .

ولكن أحجية القوس لا تتوقف عن توليد الدلالات، إذ في سياق إحالتها على الروح تأبى أن تنصاع لإكراهات الأسطورة القديمة

*- يراجع نص الأوديسة، لهوميروس، وقد اعتمدنا هنا على ترجمة دريني خشبة الصادرة عن دار نهضة مصر للطبع والنشر . القاهرة، د ط، د ت .

(1) مديح الظل العالي، ص 9 .

(2) مديح الظل العالي، 69 .

ليولسيز . تأبى القوس إلا أن تنفرد بكونها لدلالي الخاص، متعالية على كل تأويل يزيغ بها عما تروم إليه مقصديتها ليحنطها ضمن التجليات المتْحَفيَّةِ للأسطورة القديمة . لم يقف الاستثمار الدلالي لرمزية القوس في الأسطورة القديمة حائلا دون تفجير طاقاتها التخييلية الموصولة بعالم من الدلالات الجديدة التي تصنع المغامرة الشعرية للدوال والمدلولات عبر الاستفادة الفنية والجمالية علاقات الحضور والغياب المهيمنة على القصيدة .

إن التجاوز الفني والجمالي لذاكرة القوس بوصفها إحالة على نسق ثقافي ذي طابع رمزي (الأسطورة الإغريقية القديمة) لَينهضُ على جدلية ربما انسحبت في خفاء وخفر على كامل القصيدة، وربما كانت هي البنية العلامية الكبرى التي تلم النص من أطرافه . إنها جدلية السقوط والصعود التي تتوزع على تخوم القصيدة وتستقر في ثناياها وأطرافها من خلال إشارات تغتني بالدلالات الحافة .

يرى جيلبير دوران في رمي القوس وسيلة رمزية للصعود والتسامي، كما إن هدف النَّبَّالِ هو الارتقاء والسمو . والصلة بين الارتفاع والقدرة كانت دائما وثيقة ومحكمة . (1) لأجل هذا لا نستغرب قول درويش في موضع لاحق من القصيدة :

[. . .] ولا تذهب تماما
في شظايانا لتبحث عن نبي فيك ناما .
هي هجرة أخرى إلى ما لست أعرف . .
ألف سهم شد خاصرتي ليدفعني أماما . (2)

إن تواشج الدلالات التي ينتجها تجاور ألفاظ : (نبي، هجرة، سهم) في هذا المقطع لا يدرك إلا بعد استحضار الدلالات الحافة للقوس بما هي صعود وارتفاع وتسام، وهكذا تصير المواءمة بين معاني البنوة والهجرة والسهم ممكنة . ومن هذا المنطلق يمكننا تفسير الألف سهم التي تشد خاصرة الشاعر بهذه الرغبة في العلو والارتفاع بما هي فعل عملقة للذات . لكنها ـ فيما نرى ـ ليست العملقة التي كانت تنسحب قديما على الأبطال الأسطوريين في الملاحم والقصص الخرافية . وربما لم تكن

(1) جيلبير دوران، الأنثروبولوجيا (مرجع سبق ذكره)، صص : 109 / 111 .
(2) مديح الظل العالي، ص 13 .

العملقة التي ما فتئت تنسحب اليوم على الوطنيين وعلى كبار رجال السياسة الذين تضخم صورهم في الملصقات الدعائية والحملات الانتخابية تماما كما كانت تضخم صور الآلهة والملوك وتماثيلهم في الجداريات والمعابد القديمة * .

إن رغبة الشاعر اللاواعية في العلو والارتفاع تنهض على إرادة تجاوز الواقع بوصفه سقوطا وانكسارا وإخلادا إلى الأرض، أو شكلا من أشكال الإذعان للعدو والاعتراف بجبروته والقبول بالهزيمة النفسية أمامه . إن فيها نوعا من إصرار الروح على المطاولة والعناد والتحليق فوق الأسوار العالية . يرى باشلار أن التأمل في أعلى القمم يعطي شعورا فجائيا بالسيطرة على الكون كله ؛ فالموقف التخييلي للارتفاع لا يميل نحو التطهير الأخلاقي فقط، ولا نحو الملائكية والتوحيد فحسب، بل يتصل أيضا بالوظيفة الاجتماعية للسيادة . (1) وهذا التأويل الأخير هو الأظهر في حالة شاعرنا المذكورة آنفا .

لكن محاذير هذا التأويل تظل ممكنة، واحتمال نقضه يظل قائما ما لم تتحدد مسافة التناقض والمغايرة بين توظيف السهم هنا، وتوظيف السهام في موضع آخر من القصيدة :

والآن والأشياء سيدة وهذا الصمت يأتينا سهاما
هل ندرك المجهول فينا . هل نغني مثلما كنا نغني ؟ (2)

إن الصمت بما هو إلغاء للصوت، ليقوم في أكثر الأحيان مقام السكون بما هو انتفاء للحركة . لكن هذا الصمت الذي يثقل كاهل النص ينز بدلالات الصعود والارتفاع والعلو فهو عال كالذبابة حينا وهو موضوع عبادة لأنه عال حينا آخر . لكن هذا الصمت لا ينبي يتقاطع من حيث نمط اشتغاله الرمزي مع ثيمة القتل العمدي (الذي يتحقق أولا على مستوى بيولوجي) من حيث هو محو من الوجود وإلحاق بالعدم ؛ فهو ينغلق على دلالات غياب الصوت بما هو إعلان عن الوجود وإثبات للحركة . وكلاهما مظهر من مظاهر الحياة والنماء والتحول . وفي ظل حضور الأشياء ينحصر إدراك الروح ويتراجع ويفتقد وجودها بما هي

*ـ يذكر جيلبير ديران أن صورة السيد المسيح (عليه وعلى نبينا السلام) كانت تضخم في الأيقونات البيزنطية وكذلك الشأن بالنسبة لصورة أثينا في الميثولوجيا اليونانية .

(1) جيلبير دوران، الأنثروبولوجيا (مرجع سبق ذكره)، ص : 112 .

(2) مديح الظل العالي، ص 19 .

سر من أسرار الحياة . وعلاقة الروح بالصمت لا تتكشف إلا بإماطة اللثام عن علاقات الحضور والغياب التي تتحكم في ثنائية الصوت والصمت .

غير أن الصمت هنا ما يزال يغري بالمساءلة والاستقصاء الدلالي ؛ لأن الصمت كما يرى إدوارد سعيد قد يحيل على وضع درامي حاد فقد يمثل حالة شخص غير مرئي أصلا ولا يستطيع الكلام لأسباب سياسية، أو حالة شخص أُسْكِتَ لأن ما رآه قد يكون فضيحة تهدد المؤسسات القائمة . (1) إن رمزية القتل هنا تطال الروح بما هي موقف واختيار وفكرة . إن الصمت قد تحول هنا ليصير إحدى أدوات الحرب الفتاكة فلا شيء يزيد من ضراوة الفتك والقتل من منع الجلاد الضحية من الصراخ والاستغاثة والكلام، بشكل يصير معه هذا الصمت القاسي المفروض شكلا من أشكال القتل المضاعف . وربما شارك الآخرون ـ شعروا أو لم يشعروا ـ في عملية القتل المزدوج هذه بصمتهم وامتناعهم عن الكلام عما يجري للضحية .

وربما كان إلحاح الشاعر على استحضار القصيدة والتغني بها في أجواء الحرب شكلا من أشكال رفض الصمت وتعريته وفضحه وإدانته ؛ فالقصيدة بما هي تصوير لساني لواقع ما تنهض دائما على تعرية زيف ادعاءات الآخر، لأنها صوت الروح ورديفها في توقها إلى التحرر والخلاص من الجحيم الذي يحاصرها به الآخر رغبة منه في كسرها .

إن الصمت هنا أداة استدمارية (كولونيالية) بامتياز . وليس أدل على صفته الاستدمارية من إلحاق آلة الحرب القديمة به (السهم)، فليس كالسهم آلة تحسم النصر وتبسط السيطرة وتفرض شريعة الغازي وقوانينه . إن الصمت هنا أوامر صادرة على وجه الاستعلاء والإلزام كما يقول البلاغيون . * وفاعلية السهام تقوم هي الأخرى بين حدي الاستعلاء والإلزام فهي عالية تحلق في السماء لتتنزل رجوما على الضحايا وتلزمهم بقوانين غرمائهم . ويلفت إدوارد سعيد ـ وهو

(1) إدوارد سعيد : من الصمت إلى الصوت ثم عود على بدء =في الموسيقى والأدب والتاريخ+، ضمن كتاب من الصمت إلى الصوت، (مرجع سبق ذكره)، ص 32 .

*ـ ينظر الفصل الخاص بالأمر في كتاب دروس في البلاغة العربية، للأزهر الزناد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط، 1990، ص

الفلسطيني المنفي دائما** ـ الانتباه إلى مسألة في غاية الغرابة عندما يلاحظ الوضعية الساخرة لمثقفي الهامش من دول الجنوب الذين يعي*شون في الغرب ؛ فقد تم فصل هؤلاء المثقفين عن انتماءاتهم الأصلية بوساطة الصمت، الذي تم توظيفه كعازل إيديولوجي، للحيلولة بينهم وبين تبني قضايا الحركات السياسية والثورات والطبقات التي تتفاعل معها شعوبهم الأصلية . (1)

وربما كان الصمت العالي كالذبابة هو الآخر من جنس هذا المعنى، فارتفاعه المقترن بهذه الحشرة الطائرة يوحي بمعنى الحصار والمراقبة والأسوار الخانقة غير القابلة للتجاوز، بالرغم من الدلالة الحافة للذبابة التي تشتغل كإحالة غير مباشرة إلى ضآلة العدو . إنه الصمت الذي يفرضه الاستدمار حتى على مستوى كتابة التاريخ القومي للدولة الحديثة العهد بالاستقلال . وهنا يشير إدوراد سعيد إلى ما ذكره الهندي رناجيت غوها مؤسس جماعة الدراسات عن الثانويين، حين ألمح إلى كون تاريخ الهند الحقيقي لم تصنعه النخبة القومية الذين حُرِّكُوا وظلوا في إسار الروح الاستدمارية، وإنما صنعه فقراء المدن والفلاحون الذين كانت أصواتهم صامتة محجوبة بكتابة التاريخ القومي التي محتهم على وجه التقريب . (2)

يكرس الصمت هنا نمط التملك الذي أشار إليه فروم ؛ لأنه ضد الروح فهو يوازي سلطة الأشياء ويدعم سيادتها على المكان والزمان . ومن هنا يتناغم حضور الروح في حركتها الصاعدة مع حضور القصيدة التي تكسر هذا الصمت وتكسر معه قانون الأشياء، وتتفلت بذلك من إسارها وهيمنتها .

إن القصيدة هي انبثاق الصوت بما هو انعتاق وتحرر ورفض وتمزيق لحجب الصمت . وليس غريبا في هذا السياق التقارب الكبير بين نسبة حضور الروح لفظا في النص وبين نسبة حضور لفظ القصيدة التي تشتغل هنا كرديف لحركة الروح . ويمكننا تمثل هذا التقارب من خلال الجدول الآتي :

**ـ يمكن الرجوع إلى السيرة الذاتية (خارج المكان) لفحص مسألة النفي في حياة إدوارد سعيد . والعنوان نفسه غني بالدلالات المتصلة بالنفي .

(1) المرجع السابق، ص 35 .

(2) المرجع السابق، ص 36 .

تواتر حضور لفظ الروح	المقطع	تواتر حضور لفظ القصيدة	المقطع
1.ماذا تبقى منك غير قصيدة الروح المحلق في الدخان ؟	1	1.هيأنا لبيروت القصيدة كلها	1
2.لنذهب داخل الروح المحاصر بالتشابه واليتامى	6	2.قلنا لبيروت القصيدة كلها	1
3.وحدة الروح الأخيرة	10	3.. . .غير قصيدة الروح المحلق في الدخان ؟	1
4.هي ما تبقى من نشيج الروح.لا	13	4.صحراء تأتينا لتلتهم القصيدة والحساما	12
5.هي ما تبقى من حطام الروح.لا	15	5.الشاعر افتضحت قصيدته تماما	36
6.عرب وباعوا روحهم	16	6.الشاعر افتضحت قصيدته تماما	36
7.وحدنا نصغي لما في الروح من عبث وجدوى .	20	7.بيروت تخرج من قصيدته	36
8.صبرا نزول الروح في حجر	38	8.فليفتح قصيدته	36
9.حملت روحي بين أيديكم فراشات	43	9.الشاعر افتضحت قصيدته تماما	36
10.لا جوع في روحي	43	10.هذا فطام قصيدتي	41
11.وأنت سيد روحنا يا سيد الكينونة المتحولة	43	11.قصيدتي بيضاء	42
12.لنعيد للروح المشرد أوله			
13.وأنت سيد روحنا يا سيد الكينونة المتحولة			

وصفوة القول هي إن معالم حضور الجسد في بداية النص كانت قوية بينة إذ يجري تبئير قوي لتشظي الجسد وصور انهياره وتساقطه وأطرافه الممزقة بينما تتم الإشارة إلى الروح في شكل لمحات سريعة ومضات خاطفة، ثم ينعكس الأمر في نهاية النص إذ يجري تغييب متدرج للجسد بكل حمولة العذاب والألم التي طفح بها منذ البداية، ويزداد حضور الروح وإشراقها ليختتم الشاعر النص بوهج جديد وغريب يختلف كل الاختلاف عن المطلع الاستهلالي . ويمكننا تتبع هذه المغايرة بين الفاتحة النصية والخاتمة النصية من خلال المقاطع الأخيرة في القصيدة .