3- مقال تحت عنوان جدل الثقافة والرّمز عند محمود درويش

بقلم الأستاذ الدكتور: غسان أحمد التويني

أستاذ النقد الحديث في الجامعة اللبنانية/الفرع الرابع

يمكن أن نبحث جدليّة الثقافة والرمز، انطلاقاً من الهويّة الثقافيّة للشاعر والبيئات الثقافيّة السائدة في المحيط الذي ينتمي إليه.

إنّ مجموع القيم والمثل والمعارف والأيديولوجيّات تتجلّى وتظهر في أيّ مجتمع، من خلال سلوك يمكن ملاحظته، إذ تصبح هذه النماذج الثقافية تعابير رمزيّة دالّة على انتماء الشخص الفاعل إلى نظام معيّن، وهذا بدوره يرمز إلى الانتساب إلى مجتمع بعينه أو جماعة معيّنة. لذلك يظهر عالم النماذج الثقافيّة، عالماً كبيراً.

يسري الرّمز في المجتمع ليكون إحدى وسائل الاتصال التي تعبّر عن حركة الفرد وأفكاره، ويُستخدم استخداماً مطّرداً حاملاً مجموعة من النّشاطات الإنسانيّة التي تمثّل شبكة من العلاقات الاجتماعيّة والفكريّة والثّقافيّة والرّوحيّة لأفراد المجتمع، تتضمّن أشكالاً عديدة من أنماط السّلوك التي يُعبّر عنها بوساطة الرّموز المتنوّعة مثل، الميثولوجيا والفولكلور والرّموز الوطنيّة والقوميّة، والدينيّة الإنسانيّة وغيرها.

ويذهب بعض الباحثين إلى أنّ الرّمز «أوجد عمليّاً الفرق الأساسي بين الإنسان،وباقي الكائنات»[1].

يدلّ الكلام على العلامة الفارقة التي تجمع بين الرّمز والإنسان، وقدرة الأخير على تحصيل المعرفة بأشكالها المختلفة بطرق رمزيّة تؤدّي إلى تنمية قدراته الإبداعيّة والعلميّة، ولأنّه كائن عاقل ومفكر يعرف كيف يتعامل مع هذه الرّموز، ويستخدمها على أفضل وجه.

إنّ ثمّة ثقافة ومجتمعاً وفرداً ولغة (رموز)، يترابط نسيجها، فلا يمكن عزل التّفاعل في ما بينها. فالثقافة لا توجد إلّا بوجود المجتمع، وعناصر المجتمع الأولى هي الأفراد، والفرد كائن اجتماعي بحاجة ماسّة الى لتعبير عن حركته في الحياة، وهذا لا يحدث إلّا بلغة، أو أداة تعبيريّة قأئمة على الترميز، تفتح في الحياة الشعريّة العربيّة منافذ جديدة، ورؤىً جديدة تشكّل أساساً لمرحلةٍ شعريّةٍ، تكتشف نموذج بناء الحياة العربية المنحازة إلى التجديد، والتجاوز على المستوى الثّقافي.

(1) عبد الغني عماد، سوسيولوجيا الثقافة، ص: 171.

وعليه فإنّ التفاعل الرّمزيّ مادّة تشكّل لبَّ الشخصيّة والهويّة الثّقافيّة لأيّ مجتمع، وبدونها لا يمكن إقامة التواصل مع الآخرين. فإذا كانت القيم، والعادات، والتقاليد، والأديان، والأيديولوجيّات في مجتمع ما، هي التي تنتج نماذجه الثقافيّة، فإنّ لهذه النماذج رموزها السّاكنة في ضمير الجماعة، والفاعلة في حركتها الحياتيّة.

إنّ العلاقة الجدليّة القائمة بين الرّمز والثّقافة، تستدعي مفردة ثالثة، وتتصل بتجربة الشّاعر وتطلّعاته الرؤيويّة، وهي الرّمز الشّعريّ، الذي رافق حياة الشعوب، وعبّر عن هواجسهم وهمومهم، ودخل في عمق الذات الجماعية للقبض على كوامن الإبداع فيها.

وإذا حوّلنا النظر إلى شعر الحداثة، لنلقي الضوء على هذه الجدليّة بين الرّمز والثّقافة، فإنّنا نجد جُلَّ القصائد الحديثة تفرد مساحات واسعة فيها لنماذج مختلفة من الرّموز، وفي مقدمتهم الشّاعر الفلسطيني محمود درويش.

وهذه علامة دالّة على رغبة عند الشعراء في تجاوز الأساليب التقليديّة السّائدة في القصيدة العربيّة، إلى أساليب تجديديّة تؤسّس لقيم شعريّة جديدة، تكون بدورها علامات ثقافيّة قادرة على تغيير الواقع وإعادة تشكيله من جديد.

من هنا كان همّ الشعراء الأوّل البحث عمّا يغني تجاربهم تنوّعاً وأشكالاً، لأنّ «الشّاعر هو من يخلق أشياء العالم بطريقة جديدة»[1].

إنّ قصيدة الرّمز بما تمثّله من محمولات ثقافيّة ومعرفيّة متنوعّة، ربّما أصبحت قادرة على أن تعيد النظر بكلّ ما ورثته القصيدة من قيم ومناهج مألوفة ثابتة، فتجدّد في معايير بعضها، وتتجاوز ما لا يمكن تجديده في بعضها الآخر، لأنّ سرّ الشّعر يكمن في اختزاله لقواه القادرة على التجديد.

إنّ توظيف الرّمز في القصيدة لم يمنحها طاقات إيحائيّة مكثّفة تقوم بالتجربة الشعريّة، بقدر ما وفّر لها أبعاداً ثقافيّة معرفيّة تمكّنها من كشف الحجب المستورة في عالم الوجود. فالشّاعر الذي يتخفّى وراء رموز دينيّة (نوح، المسيح)، أو رموز أسطوريّة (تموز، الفينيق، عشتار)، أو أدبيّة (المتنبيّ، امرؤ القيس). إنّما يستعين بهذه الرّموز، لأنّها تمثّل ثقافات متنوّعة، من بيئات مختلفة كانت فاعلة في مرحلة تاريخيّة معيّنة. إنّها رموز ذات موروثات ثقافيّة متراكمة عبر الزّمن، يستخدمها الشّاعر ليعبّر عن محنته الاجتماعيّة والفكريّة، أو ليُحاكم مرحلة تأريخيّة معيّنة، فيرصد حركة التّاريخ فيها في مسارات ضعفها وقوتها، أو ليتحدّث من خلالها عن قلقه وهمومه، واهتماماته.

(1) أدونيس، زمن الشّعر، ص 17.

ويقدّم الشّاعر رموزه إلى المتلقّي، بعد أن يعود إليها باحثاً مدقّقاً في شخصيّاته الرّمزيّة التي يختارها ليجعل من مواجهته لمحنٍ معيّنة مواجهة معاصرة، لأنّ المعاصرة في الشعر العربيّ تعني «شموليّة الشّاعر، واتّساع آفاق معرفته وطول عناقه لوجدان العصر وهمومه»[1].

إنّ ما تقدّم من كلام يدلّ على تلاحم قويّ بين مفردات أساسيّة ثلاث مكوّنة للقصيدة الحديثة، وفاعلة في تشكيلاتها من الداخل والخارج، وهي الرّمز والثّقافة وتجربة الشّاعر، ظواهر متساندة في إنتاج التجربة الشعريّة، وتبدّل نظرة الشّاعر إلى العالم من حوله.

إنّ ثقافة الشّاعر وأدواته التعبيريّة (الرموز)، قد ساهمت في قراءة الواقع، واتّخاذ مواقف منه، للإشارة إلى مواطن الضّعف والقوّة. فالشّاعر قادر بحدسه الشعريّ وإمكاناته اللّغويّة وغناه الثقافيّ أن يلتقط حركة التاريخ بكلّ ارتداداتها التدميريّة والتكوينيّة، فيرسم حقيقة الحدث قبل الحدث في لحظة تجاوز وكشف، فيدلّنا على الطريق الذي يجب أن نسلكه.

هذا ما كشف عنه أدونيس بقوله: «إنّ الشعر الأكثر حداثة صدر ويصدر عن عمقٍ زمنيّ يتجاوز اللحظة الرّاهنة ويسبقها»[2].

طوّر الشّاعر الحداثيّ أدواته التعبيريّة فلجأ إلى الرّمز، وسعى في تجاوز القوالب الخطابيّة في الشّعر فأدخل المكوّن الثّقافيّ، ليكون عنصراً فاعلاً في الاستكشاف والمعرفة.

وهذا الارتباط بين الثّقافة والرّمز في النّصوص الشّعريّة المعاصرة، لم يكن ارتباطاً سكونياً، يتناول فيه الشّاعر الرّمز تناولاً تقليديّاً ويحاكيه محاكاة، بل كانت علاقة جدليّة تعبّر عن تطوّر دلالات الرّمز وفاق ثقافة الشّاعر، ورؤيته للعالم من حوله.

الرّمز عند محمود درويش:

النبي يوسف (ع):

لجأ محمود درويش إلى رمز النبي يوسف (ع) في مجموعة، «لماذا تركت الحصان وحيداً؟» التي كُتبت العام، 1995، في لحظة حسّاسة من لحظات الأمّة:[3]

«افترقنا على درج البيت. كانوا يقولون:
في صرختي حَذَرٌ؛ لا يلائمُ طيشَ النباتات،
في صرختي مطر؛ هل أسأتُ إلى إخوتي عندما
قلتُ إنّي رأيتُ ملائكةً يلعبونَ مع الذئب

(1) عناد غزوان، الشعر والفكر المعاصر، ص 10.

(2) أدونيس، الشعريّة العربيّة، ص 93.

(3) محمود درويش، لماذا تركت الحصان وحيداً؟، ص 20.

في باحة الدّار؟ لا أتذكّرُ
أسماءهم. ولا أتذكّرُ أيضاً طريقهم في الكلام..
في خفّة الطيران.
أصدقائي يرقّون ليلاً، ولا يتركون خلفهم أثراً.
هل أقولُ لأمّي الحقيقة:
لي إخوةٌ آخرون
إخوةٌ يضعون على شرفتي قمراً
إخوةٌ ينسجون بإبرتهم معطفَ الأقحوان».

يحدّد الفعل «افترقنا» المأزق الحرج الذي وصل إليه الشّعب الفلسطيني، إذ يضعه أمام مفترق طرق صعب لتحديد خياراته، خصوصاً، عندما تكون لحظة الافتراق بين أبناء البيت الواحد، وعند «درج البيت». البيت الذي يجمع كلّ أطياف الشّعب الفلسطينيّ، البيت المسلوب من أصحابه الحقيقيّين.

وتظهر دواعي الافتراق عند الشّاعر، حين يختلف صوته عن صوت الآخرين، وتتناقض رؤيته مع رؤية الآخرين، «في صرختي حذرٌ / في صرختي مطرٌ»، إنّ التّقديم والتّأخير بين المبتدأ والخبر أكسب الخبر (في صرختي)، حضوراً فاعلاً في الرّؤية والموقف، خصوصاً، عندما تكون الصّرخة التي يطلقها الشّاعر صرخة القوّة الهادئة الواعية، صرخة الخصب والحياة والاستمرار.

ويبلغ الشّاعر ذروة توتّره من إخوته عندما يشعر أنّهم قد أساؤوا الظنّ فيه «هل أسأتُ إلى إخوتي عندما/ قلتُ إنّي رأيت ملائكةً يلعبون مع الذئب / في باحة الدّار؟».

يضعنا الاستفهام أمام دورٍ ملتبسٍ لإخوة يوسف، وهو في الواقع الدور الذي يؤديه إخوة الشّاعر، وهذا الدّور يشعر الشّاعر بالإحباط في لحظة الاصرار على النهوض والمواجهة.

يحمل الاستفهام مرارة الشّاعر ويأسه من الدور العربيّ الملتبس من القضيّة الفلسطينيّة، إذ فشل في مناصرة القضيّة الفلسطينيّة والوقوف إلى جانبه، لأنّ هذا الدور، وخصوصاً، الأنظمة الحاكمة، لم تقف من الصّراع العربيّ الفلسطينيّ موقفاً فكريّاً ثقافيّاً حضاريّاً يطال وجود الأمّة ومستقبلها، إنّما تحوّل هذا الدور إلى تحصيل مكاسب سياسيّة آنيّة ومرحليّة.

خلع الشّاعر أبعاداً جديدة على رمزه، عندما اختلفت رؤيته عن رؤية النبي يوسف (ع)، لم يرَ الشّاعر أحد عشر كوكباً، كما رأى النبي يوسف (ع)، إنّما رأى ما يعبّر عن العالم من حوله، وشاهد الواقع الذي تعيشه التجربة الفلسطينيّة من الداخل والخارج «رأيتُ ملائكةً يلعبون مع الذّئب في باحة الدّار». جمع الشّاعر في رؤيته بين علامتين فارقتين متضادّتين (ملائكة / الذّئب)، في دارٍ واحدةٍ، وهذا يبيّن هويّتين مختلفتين في الثّقافة والفكر، تخوضان صراعاً وجوديّاً، قائماً على مبادئ خاطئة يأكل فيها القويّ الضعيف.

وتلتبس على الشّاعر هويّة الملائكة الذين رآهم مع الذّئب «لا أتذكّر أسماءهم.. طريقتهم في الكلام.. في خفّة الطيران». قد وظّف هذا الالتباس، ليُشير إلى العمل الفدائيّ السرّيّ، وليُظهر هؤلاء المقاومين أنّهم أصحاب ثقافة تختلف عن ثقافتنا التي عجزت بطرقها وأساليبها، وأفكارها عن أن تقدّم المطلوب منها تجاه القضيّة المركزيّة للعرب، القضيّة الفلسطينيّة.

وتتوضّح هويّة رجال المقاومة، إخوة الشّاعر، عندما يكشف لأمّه عن الحقيقة «هل أقول لأمّي الحقيقة»، يتابع الشّاعر تعاطيه الخاص مع الرّمز اليوسفيّ، وفق ما تمليه عليه تجربته الشعريّة، وما يحمله الرّمز من أبعاد دلاليّة تعيد صوغ العالم من جديد.

توجّه النبي يوسف (ع) بكلامه إلى أبيه «يا آبتِ..»[1]، بينما اختار الشّاعر أمّه ليكشف حقيقة ما يرى، وهذا الاختيار يشكّل علامات ترجعنا إلى الأمّ الحقيقيّة إلى الرّحم والجذور، إلى الأرض الحاضنة لأبنائها.

وهذا الكشف يعزّز العلاقة الوثيقة بين إخوة الشّاعر، رجال المقاومة والأرض التي يدافعون عنها.

يواصل الشّاعر قراءة الرّمز اليوسفيّ الذي اعتدناه في القرآن الكريم، قراءة جديدة إذ يعيد إنتاجه، وفق ما يراه من اهتمامات وهموم، لأنّ مسافةً واسعةً تفصل بين الاثنين، إخوة يوسف كانوا يمثّلون الشرّ والبغض والحسد، بينما إخوة الشّاعر يمثّلون الخير والتضحية والمقاومة، ومقارعة الظالم. هؤلاء هم مصدر الأمل عند الشّاعر «يضعون على شرفتي قمراً»، هؤلاء هم نسغ الحياة وديمومتها «ينسجون بإبرتهم معطف الأقحوان».

كشف الرّمز بأفعاله وإسناداته ومفرداته الفضاء عن مرحلة سياسيّة ثقافيّة من مراحل

(1) القرآن الكريم، سورة يوسف، الآية رقم 4.

أمّتنا. فالفعل «افترقنا»، يحملنا إلى مرحلة تشوّش العلاقة بين الإخوة في البيت الواحد، وهذا يدلّ على اختلاف ثقافيّ سياسيّ تمثّل بالخلاف الحاد بعد مؤتمر «أوسلو» 1993 الذي وضع الشّعب الفلسطينيّ أمام خطوات مجهولة النتائج.

فهل الصرخة التي أطلقها الشّاعر، والإخوة الذين تعرّف لهم، يبشّرون بمرحلةٍ ثقافيّة سياسيّة جديدة؟

لعلّ صرخة الشّاعر والإخوة الجدد، يمثّلان انتفاضةً جديدةً، تتحدّد ملامحها في العام، 2000، التي أُطلق عليها انتفاضة الأقصى.

يتذكّر محمود درويش، بدر شاكر السيّاب، في قصيدة، «أتذكّر السيّاب»، من مجموعة: «لا تعتذر عمّا فعلت»، التي كُتبت العام 2004، في ظروف حرجة شهدتها الأمّة، تمثّلت بالغزو الأميركيّ للمنطقة ودخولها في عصر الهيمنة الأميركيّة.

«أتذكّر السيّاب، يصرخُ في الخليج سدىً:
عراقُ، عراقُ، ليس سوى العراق...
ولا يردُّ سوى الصّدى.
أتذكّر السيّاب، حين أُصابُ بالحُمَّى
وأهذي: إخوتي كانوا يعدُّن العشاءَ
لجيش هولاكو، ولا خدمٌ سواهُمْ.. إخوتي!»[1].

في غمرة المأزق العراقي الذي حجب صوت الأمّة، يتذكَّرُ الشّاعر صرخة السيّاب وصياحه في الخليج، «عراقُ، عراقُ، ليس سوى العراق»، ولكّنها صرخة لا تحقّق أهدافها، إذ تتحوّل إلى صدىً «لا يردُّ سوى الصّدى».

يحيلنا النّداء إلى حقيقتين عبّر عنهما: الأولى تُشير إلى حقيقة ثابتة وهي أنّ الاحتلال زائل ولا يبقى إلاّ العراق، وهذا بعد تفاؤليّ في ذروة تخبّط الأمّة وضياعها، جرّاء ما تتعرّض له من غزوٍ خارجيّ أو استعمار جديد تقوده أميركا. والحقيقية الثّانية تكشف اللّثام عن الموقف العربيّ الغائب، إذ لا تجد من يردُّ عليك، وهذا يدلّ على عمى الدور العربي وصمته حيال أزمة خطيرة تتعرّض لها الأمّة.

يتذكّر محمود درويش السيّاب حين يُصاب بالحُمَّى والهذيان، «حين أُصابُ بالحمّى/ وأهذي». فهل هذه الحُمَّى مرضٌ جسديٌّ؟ وهل هذا الهذيان هو هذيان فرديّ؟ لا يبدو مرض الشّاعر مرضاً فرديّاً، إنّما يتّصل بمرض الأمّة وضياعها، لأنَّ الشّاعر في أقسى

(1) محمود درويش، «لا تعتذر عماّ فعلت»، ص 122-121.

درجات وعيه وتماسكه، عندما يدرك أنّ العلّة الأساسيّة والأزمة الحقيقيّة إنّما هي فينا وليست في عدوّنا، «إخوتي كانوا يعدّون العشاء/ لجيش هولاكو»، إنّها أزمة قيم أخلاقيّة ومبادئ لم تتعوّد عليها أمّتنا من قبل. إنّ إعداد العشاء لهولاكو العصر المتمثّل بأميركا، يشكّل فراغاً سياسيّاً وثقافيّاً وأخلاقيّاً وارتباكاً للمثقّف العربيّ أمام الاستعمار الجديد للمنطقة العربيّة.

يسجّل الشّاعر مشهداً إحباطيّاً، يحمل صدى الانكسار العميق في المشهد الثقافيّ العربيّ بألوانه اليساريّة والقوميّة، إذ لم تستطع هذه الحركات الثقافيّة أن تفرض حضورها وتعدُّ الأمّة لمثل هذه المواجهة.

يواصل الشّاعر فضح الثّقافة السائدة في تلك المرحلة عندما يتمنّى أن، «نموت على طريقتنا»[1]، لا على طريقة أعدائنا، وكأنَّ الشّاعر يعيد إنتاج الواقع من جديد وفاق رؤيته، الطامحة لتشكيل ثقافة بديلة تؤسّس لبناء عقليّة جديدة مختلفة في الفهم والتصوّر والرؤية، والقراءة عن ثقافة المرحلة التي أعلنت إخفاقها وعجزها في قيادة المرحلة.

الفينيق:

يتّخذ محمود درويش من طائر الفينيق شكلاً من أشكال التعبير عن فكرة التّجدّد والانبعاث، كما فعل في رمز (تموز)، في سبيل إعادة تشكيل الواقع العربيّ من جديد، وبهدف الوصول إلى نهايات مغايرة لما هو عليه.

ينهض كلّ من (تموز)، و(طائر الفينيق)، بقوّة في التّعبير عن رؤية الانبعاث والقيامة التي يسعى إليها الشّاعر لتحويل الواقع العربيّ إلى واقعٍ قادرٍ على تجاوز مشكلاته وصنع مستقبله.

في قصيدة (غبار القوافل)، التي كُتبت العام 1986، يحذّر درويش بشكل واضح وصريح عرب الصحراء، من هذا الطائر المقيم في أجساد أبناء الأمّة، وكأنّه يلوح بقدوم فجر الأمّة من جهة، وزوال قوى التخلّف والخضوع التي تقف بوجه هذا الفجر المتمثّل بطائر الفينيق.

«لا تخافوا يا أهالي الصحراء منّا
نحن لا ننشدُ شيئاً. نحن لن نبعث فيكم مرّةً أخرى نبيّاً
هذه أصنامكم فلتعبدوها مثلما شئتم. كلوا التمر. كلوا أسماءنا.
نحن لا نأتي لنبقى. نحن لا نمضي لكي نرجع. ولكنّ الرّياح.

(1) محمود درويش، «لا تعتذر عمّا فعلت»، ص 122.

أوقعتنا خطأ في حيّكمْ، فلتذبحوها بالسّيوف الصّدئهْ
واحرسوا زوجاتِكم من طائر الفينيق في أجسادنا»[1].

يخاطب محمود درويش الحكّام العرب بلغةٍ تحمل مرارة الفلسطينيّ، الذي يشهد تخلّي أبناء جلدته عنه في أصعب لحظات المواجهة على المستوى الفكريّ والسياسيّ مع العدوّ الاسرائيليّ. فنشيدُ الشّاعر لم يعد مريحاً للنظام العربيّ الرسميّ، بل أصبح مخيفاً ومفزعاً، وهذا ما أشارت إليه الأفعال التي توجّه بها الشّاعر إلى الحكّام العرب، «لا تخافوا لا ننشد شيئاً، لا نبعث فيكم نبيّاً». هذه الأفعال تُحيلنا إلى انكشاف سرابيّة الموقف العربيّ الرسميّ الذي أصبح يمثّل موقفاً مهادناً ومتخاذلاً من مسألة الصراع العربيّ الإسرائيليّ وما يصيب الشّعب الفلسطينيّ والعربيّ من إبادة ترتكبها الآلة الإسرائيليّة.

وفي ظلّ الخوف والصّمت اللّذين تشهدانه الأمّة، يستحضر الشّاعر مرحلة معتمة من مراحل أمّتنا، نتذكّر منها حكم القويّ على الضعيف وغياب مفهوم العدالة الإنسانيّة. إنّ استحضار هذه الذاكرة يتمُّ في لحظة مشابهة من حياة أمّتنا تشهد فيها صراعاً فكريّاً وجوديّاً مع كيان مغتصب. لقد عجزت السّلطة العربيّة الحاكمة بأدواتها المختلفة، ورؤيتها الضيّقة عن أن تحتضن القضيّة الفلسطينيّة، وتقود الصّراع العربيّ الاسرائيليّ في الاتجاه السليم.

ويصل الشّاعر إلى الإفلاس واليأس من حكّام الصحراء عندما يقول لهم، «كلوا التّمر. كلوا أسماءنا»، لأنّ التآمر على شعبه لم يعد مهادنة للعدوّ، بل أصبح شكلاً من أشكال الإلغاء، فأكل الأسماء من قبل الحكّام يعني إلغاء الهويّة الفلسطينيّة ومنع هذا الشعب من العودة إلى وطنه.

ولكن محمود درويش يحدّد وجهة الفلسطينيّ الحقيقيّة عندما يقول: «لا نأتي لنبقى. نحن لا نمضي لكي نرجع». أمّا الهدف الحقيقيّ فهو العودة إلى الأرض المسلوبة، وما رُسِمَ لنا أوقعنا في صحراء تخلّى أهلها عنّا، «لكنَّ الرياحْ/ أوقعتنا خطأ في حيّكم، فلتذبحوها بالسّيوف الصّدئة». فهل هذه الرياح هي رياح السياسة الخاطئة التي جلبت على الشّعب الفلسطينيّ الويلات وأوقعته في ديار الغربة عن الأهل والوطن؟ لعلّ الشّاعر يلقي المسؤوليّة على القيادة الفلسطينيّة التي تبوّأت المواجهة مع العدوّ الإسرائيليّ من جهة وعلى الحكّام العرب الذين تلهّوا بأموال النفط وتقديمات الغرب من جهة ثانية، وما يُشير إلى عجز هذا النظام العربيّ الرسميّ البعد الكنائيّ في عبارة، «فلتذبحوها

(1) محمود درويش، «هي أغنية هي أغنية»، ص 240.

بالسّيوف الصدئة»، لم يعد السّيف العربيّ ذلك الموقف الذي ينصف المظلوم ويدافع عن حياض الأمّة وحقوقها، لقد أصبح مع هؤلاء الحكّام رمزاً للهزيمة والتخاذل والضعف. لكنّ الشّاعر يتوعّد هؤلاء بقيامة شبيهة بقيامة طائر الفينيق الذي ينبعث من رماده طالباً الحياة متغلّباً على موته، «واحرسوا زوجاتِكم من طائر الفينيق في أجسادنا». لم يستسلم محمود درويش ليأس المرحلة وإحباطها، بل أعدَّ لها طائراً يعيد تكوينها وولادتها من جديد، لأنّ طائر الفينيق عنده يظلُّ متأهّباً للولادة لا يأبه لهذا الصمت العربيّ المطبق في لحظة الهزيمة.

إنّ زمن القصيدة هو زمن الهزيمة العربيّ العام 1982 وما أعقبها من غياب العمل المقاوم، واستحضار هذا الرّمز يُشير إلى أنّ محمود درويش يحاول تجاوز أيّام الهزيمة وساعات الانكسار النفسيّ للأمّة راسماً برؤيته الواعية كلّ ما يدور حولها، ملامح ثقافة متفائلة ستبدأ تباشيرها في لبنان وتصل شرارتها إلى فلسطين مع انتفاضة العام 1987، التي بشّرت بولادة حركة مسلّحة ضد العدوّ الإسرائيليّ.

لم يذعن الشّاعر للثقافة التي تفيّأ ظلالها، لأنّه كان يشعر معها المثقّف العربيّ بالإحباط وأنّ الزمن هو زمن الغسرائيليّ القادر على فعل كلّ شيء.

استطاع الشّاعر، بحسّه الرائي وأداته التّعبيريّة (الرمز)، أن يستقرئ المراحل التاريخية لأمّته، ويسبق ثقافته أشواطاً، ويبيّن عجز تلك الثّقافات التي كانت سائدة في زمن كتابة النّصّ.

كلمة أخيرة:

عندما تقرأ الرّموز في النّصّ الشّعريّ عند

محمود درويش، تجد أنّ هذه الرموز تشكّل نسيج اللّغة الشعريّة النضرة عنده، لأنّ الرّموز صادرة عن ذاته التي تفكّر في الجماعة القادرة على إعادة تشكيل حياة الأمّة، وتقديمها حضاريّاً، وثقافيّاً، وفكريّا، وسياسيّاً.

لم يحرّك الشّاعر رموزه، وفق دلالة الرّمز وفق قراءتها الدينية والأسطوريّة والتّاريخيّة، ولكن حرّكها في سياق مرتبط بتجربته حيال ما تتعرّض له فلسطين، والأمّة من أزمات حضاريّة، وثقافيّة تحيق بالشّاعر، وبالإنسان العربيّ المعاصر.

إنّ الأهداف التي رصدتها عينُ الشّاعر في حاضره، شكّلت الرّمز عنده، وجعلته كأنّه ليس امتداداً للماضي الذي نشأت فيه.