أشكال التناص الشعبي في شعر توفيق زيّاد

د. إبراهيم نمر موسى

جامعة بير زيت
رام الله – الضفة الغربية – فلسطين

تاريخ الاستلام: ٢٠٠٨/٠٧/١٩ تاريخ القبول: ٢٠٠٨/١٠/٢٧

الخلاصة:

تعدُّ ظاهرة التناص إحدى الظواهر الفنية، ذات الأثر البالغ في التشكيل الجمالي للخطاب الشعري المعاصر، يعاد فيها اكتشاف الماضي، أو قراءته في ضوء الحاضر، للتعبير عن خصوصية المبدع في تعبيره عن الواقع.

وإذا كان النص الشعري شبكة من الاقتباسات، فهذا يعني انفتاح الشاعر على الذاكرة البشرية، وفق مجموعة من القوانين، تتحدد بها مصطلحات التناص ومنطلقاته، وقد اتضح ذلك في مقدمة البحث، ثم أردف بتبيان مفهوم الأدب الشعبي وأهميته بوصفه جزءًا مهمًا من كيان الأمة، وهويتها الوطنية، ووجودها الحضاري.

إن توظيف توفيقٍ زياد للأدب الشعبي في قصائده الشعرية، يظهر مدى وعيه بالتراث، باعتباره جسرًا رابطًا بين رغبته في الحلول بالأرض، والاتصال المباشر بالجماعة، وقد تمثل ذلك في توظيفه للحكايات، والأغاني، والعادات والتقاليد، والأمثال الشعبية، التي خرج بها في أغلب الأحيان من دلالاتها الموروثة إلى دلالات جديدة، وخلق بذلك مجالا حيويًا للتفاعل بينه وبين نبض الشعب، وأصبح للقصيدة طاقة تأثيرية، وحضور فاعل في تعبيرها عن الواقع، والطموح إلى صنع مستقبل إنساني أفضل.

التَّناص:

ظهر مفهوم التناص بصورته الأولية في كتابات (ميخائيل باختين) عن "دستويفسكي"، ولكن دون تحديد دقيق له، إذ تحدّث عن "المبدأ الحواري"، ورأى أنه من مكوِّنات النصوص الأدبية الأساسية "بشرط أن يصطدم فيها صوتان اصطدامًا حواريا"(١)، وهذان الصوتان يدخلان في علاقة جدلية من نوع خاص لإنتاج دلالة جديدة. وقد أشار باقر جاسم محمد إلى وجود إجماع بين الباحثين على إرجاع المفهوم

الذي يندرج تحت مصطلح "التناص" إلى (ميخائيل باختين)، ذلك الناقد الذي حلل ظاهرة التناص دون أن يستعمل المصطلح نفسه، ولا أية كلمة روسية تقابلها[٢]، كما بيَّن تودوروف أن المصطلح الذي استخدمه "باختين" للدلالة على "العلاقة بين تعبير والتعبيرات الأخرى، هو مصطلح الحوارية. ولكن هذا المصطلح المفتاحي، كما يمكن للمرء أن يتوقع، مثقل بتعددية مربكة في المعنى"[٣]. وذهب (باختين) إلى أن "التداخل النصي"، لم يفلت منه سوى "آدم" عليه السلام؛ لأنه كان يقارب عالمًا يتسم بالعذرية، ولم يكن قد تكلّم فيه وانتهك بوساطة الخطاب الأول"[٤]، وهذا يعني عدم وجود خطاب إنساني، يخلو من علاقات التداخل النصي.

إن تأثير (باختين)، ومبادئ النظريات الأدبية واللغوية الأوروبية، لدى الشكلانيين الروس، وآراء (سوسير) في اللغة، والدعوة إلى انفتاح النص لدى المدرسة البنيوية التوليدية، قد هيأ الظروف الملائمة لولادة "التناص" باعتباره مصطلحًا نقديًا، على يد الباحثة (جوليا كرستيفا)، التي نظرت إليه باعتباره نتاجًا لنصوص يعقد معها النص الجديد علاقة تبادل حواري، ويكسر بالتالي أحد أعمدة البنيوية، وهي فكرة "مركزية" النص وانغلاقه على ذاته. ورأت – كرستيفا – أن الدلالة الشعرية "لا يمكن أن تعتبر رهينة شفرة وحيدة"[٥]؛ لأن الارتداد إلى الماضي من الأمور الفعّالة في عملية الإبداع.

وقد أكدت (جوليا كرستيفا) أن صلة النص الجديد بالنص القديم، تتسم بالتكرار والتوزيع، أي صلة (هدم وبناء)، وهي أيضًا صلة تبدُّل وتغيُّر في النصوص، أي تناصّ؛ ففي حيز نص محدد ثمة ملفوظات مأخوذة من نصوص أخرى، تتداخل وتتشابك"[٦]. وبذلك يكون "التَّناص" لديها هو ذلك "التقاطع داخل نص لتعبير (قول) مأخوذ من نصوص أخرى"[٧]، أو "لوحة فسيفسائية من الاقتباسات. وكل نص هو تشرّب وتحويل لنصوص أخرى"[٨]، وهذا يشير في رأي (رولان بارت) إلى أن النص فضاء متعدد الأبعاد، تتمازج فيه كتابات متعددة، أو هو نسيج من الاقتباسات، تنحدر من منابع ثقافية متعددة[٩]، كما يشير إلى أن ميدان عمله ميدان واسع، يشتمل على كل ما أنتجته الحضارة الإنسانية.

بناءً على ما سبق، يتضح أن "التَّناص" غير مقيد بزمان ومكان، بل يستعلي على حدود الزمان والمكان؛ لأن الشاعر يستحضر من خلالهما فلذات غالية من التراث، معتمدًا في ذلك على مخزونه الثقافي والمعرفي؛ ولأنه يستطيع امتلاكهما من مرحلة قوله تعالى "كن"، أي المرحلة الأولى للخلق، إلى مرحلة الحاضر الآني، "فنحن لا نبدع المستقبل إلا في لحظة تتصل جوهريًا بالأمس والآن"[١٠]، أو بمعنى آخر "إن النص نسيج من المقبوسات، ناشئ عن ألف مصدر ثقافي"[١١]، أو هو حصيلة لتفاعل نصوص سابقة ولا نهائية في نص جديد.

ومهما يكن من أمر، فإن للتناص أنواعًا وقوانين وآليات وتقنيات؛ فمن أنواعه، التناص الأسطوري، والديني، والأدبي، والتاريخي، والشعبي، والنوع الأخير سيكون مجال هذا البحث مع تطبيق له في شعر توفيق زياد.

أما قوانينه فمنها الاجترار، والامتصاص، والحوار؛ فـ "الاجترار" يسود في عصور الانحطاط، حيث تعامل الشعراء مع النص الغائب بوعي سكوني، وكانت النتيجة أن أصبح النص الغائب نموذجًا جامدًا خاليًا من الحيوية. أما "الامتصاص" فهو مرحلة أعلى من السابق؛ لأنه ينطلق من الإقرار بأهمية النص وقداسته، فيتعامل معه على أنه حركة وتحوّل لا ينفيان الأصل بل يسهمان في استمراره، باعتباره جوهرًا قابلاً للتجدد. وأما "الحوار" فهو أعلى مراحل قراءة النص الغائب؛ إذ لا مجال لتقديس النص الغائب، ويعمد الشاعر إلى تغيير أسسه اللاهوتية، ويعرِّي قناعاته المثالية(١٢).

وأما آلياته فتشير إلى طبيعة ورود الإشارة الموروثة بطريقة مباشرة أو غير مباشرة، مثل ورودها بالاسم المباشر، أو الكنية، أو اللقب... إلخ.

وأما التقنية فتبيِّن مدى تآلف الشاعر أو تخالفه مع ما تم التعارف عليه في دلالة الإشارة الموروثة.

الشعر والأدب الشعبي:

اختلف الباحثون في تعريف الأدب الشعبي؛ فمنهم من عرَّفه بأنه "الأدب المجهول المؤلف، العامي اللغة، المتوارث جيلاً بعد جيل بالرواية الشفوية"(١٣)، ومنهم من عرّفه بأنه "مجموعة من المعارف والخبرات والفنون، عبّر الإنسان بواسطتها عن أحاسيسه ورغباته وتجربته، وجعلها هاديًا له في تنظيم أمور حياته الاجتماعية، ويحافظ المجتمع على نقلها من جيل إلى الجيل الذي يليه"(١٤). وهذا يعني أن الأدب الشعبي جزء من الثقافة الجماعية المستقرة في وعي الجماعة أو لا وعيها، ويشكّل نمط سلوكها وطباعها ومعتقداتها.

وتكمن أهميته في اعتباره جزءًا من كيان الأمة وهويتها الوطنية ووجودها الحضاري؛ ولهذا عمد الشعراء الفلسطينيون – ومنهم توفيق زياد – إلى توظيفه في أشعارهم، باعتباره جسرًا رابطًا بين طموحاتهم ورغباتهم في الحلول بتراب الأرض، والتعبير عن نبض الشعب وروحه وكيانه، لذلك اتخذ الاحتلال الصهيوني وسائل متعددة لطمس التراث الفلسطيني منها: قيام سلطات الاحتلال بتقييد حرية النشر والطباعة أو تأخير صدورها، وإعاقة المهرجانات الفولكلورية أو إيقافها... إلخ(١٥)، فضلاً عن محاولاته سرقته وانتحاله في رقصاته وأزيائه الشعبية، لكن الباحثة الشعبية

السويدية (هيلما جرانكفست) كشفت التزوير الصهيوني حين درست عادات الزواج، والميلاد، والطفولة، والملابس الشعبية في فلسطين "وأثبتت الباحثة عن طريق البحث العلمي المنصف استقلال الشعب الفلسطيني في تراثه عن الشعب اليهودي، كما أثبتت أن الشعب الفلسطيني هو الأصل في أرضه قبل أن يفد عليه اليهود الغزاة"(١٦)، وبذلك نسفت الباحثة السويدية الأسس المغلوطة التي قامت عليها الدعاية الصهيونية.

بناء على ما سبق، يشكّل توظيف توفيق زياد للتراث الشعبي الفلسطيني، ظاهرة دلالية بالغة الأهمية لما فيها من زخم كمي ونوعي للتراث الشعبي، بتوظيف كثير من الحكايات، والعادات، والأغاني، والأمثال الشعبية، وبذلك كانت محاولة شعرية مهمة ضد طمس التراث الفلسطيني واستلابه وسرقته، وتأكيدًا في الوقت نفسه على حضور هذا التراث، وانغراسه في الأرض الفلسطينية. وهذا جدول إحصائي يبيّن أنواع التناص في دواوين الشاعر توفيق زياد.

جدول يبيّن أنواع التناص الشعبي وتردده في دواوين توفيق زياد

م	الديوان	الحكاية الشعبية	الأغنية الشعبية	العادات والتقاليد	المثل الشعبي	المجموع
١	شيوعيون	٢	–	٣	٢	٧
٢	أشد على أيديكم	٨	٤	٢	١	١٥
٣	ادفنوا موتاكم وانهضوا	٥	١	١٥	٧	٢٨
٤	أغنيات الثورة والغضب	٨	١١	–	٢	٢١
٥	تهليلة الموت والشهادة	–	١٢	٣	٢	١٧
		٢٣	٢٨	٢٣	١٤	٨٨

تشير المعالجة الإحصائية في توظيف توفيق زياد للأدب الشعبي، مع تفصيل إشاراتها، ومن دواوينه أيضًا، إلى ما يأتي:

تعددت المنابع التي استقى منها توفيق زياد إشاراته الشعبية، حيث بلغ مجموعها في دواوينه الشعرية (٨٨) إشارة، وكان أكثرها توظيفًا "الأغنية الشعبية" التي بلغت (٢٨) إشارة، ويندرج تحتها توظيف أغاني الحب والأفراح، والوطن والحرب وغيرهما. ويأتي في المرتبة الثانية توظيف "الحكاية الشعبية"، و"العادات والتقاليد" التي تساوت في عدد ورودها (٢٣) إشارة لكل واحدة منها، ويندرج تحت الأولى توظيف أسلوب الحكاية، وألف ليلة وليلة، والسير الشعبية وغيرها، ويندرج تحت الثانية الضيافة والمجاملات، والأطعمة، والتعاويذ والعرافة وغيرها. ويأتي في المرتبة الثالثة والأخيرة توظيف "المثل الشعبي" بحضور (١٤) إشارة، ويندرج تحته أمثال القيم الأخلاقية، والوطن والتحدي، والموت والعذاب وغيرها.

يشير الجدول الإحصائي أيضًا في تفصيل دواوين الشاعر، ومحتوياته الرأسية والأفقية إلى أن أعلى توظيف "للحكاية الشعبية" كان في ديوانه الثاني "أشد على أيديكم"، والرابع "أغنيات الثورة والغضب" بحضور (٨) إشارات لكل منهما. أما "الأغنية الشعبية" فكان أعلى توظيف لها في ديوانه الأخير "تهليلة الموت والشهادة" بحضور (١٢) إشارة، يليه ديوانه الرابع "أغنيات الثورة والغضب" بحضور (١١) إشارة. أما "العادات والتقاليد"، فكان أعلى توظيف لها في ديوانه الثالث "ادفنوا موتاكم وانهضوا" بحضور (١٥) إشارة مع فارق كمي كبير مع ديوانيه الأول "شيوعيون"، والخامس "تهليلة الموت والشهادة" بحضور (٣) إشارات لكل واحد منهما. أما "المثل الشعبي"، فكان أعلى توظيف له في ديوانه الثالث "ادفنوا موتاكم وانهضوا" بحضور (٧) إشارات، يليه الدواوين الأول والرابع والخامس بحضور مرتين لكل واحد منها.

تجدر الإشارة في هذا المقام الإحصائي إلى أن بعض الدواوين اشتمل على قصيدة واحدة، نالت القسط الأعظم من حجم ورود الإشارة الشعبية، وخير مثال على ذلك أن قصيدة "سمر في السجن" من ديوانه الثاني اشتملت بمفردها على (٥) إشارات للحكاية الشعبية/ السير الشعبية عن عنترة، وجساس، وأبي زيد الهلالي وغيرها، وأن قصيدة "رمضان كريم" من ديوانه الثالث اشتملت على (١١) إشارة للعادات والتقاليد عن كعك العيد، والقهوة، وخابية الزيت، والطابون وغيرها.

ولا شك أن معايشة الشاعر اليومية داخل فلسطين أو خارجها للتراث الشعبي الفلسطيني، الذي يملأ الفراغ المكاني، والفضاء الاجتماعي من حوله بإلحاح، ويتجلى في حكايته، وأغانيه، وعاداته، وأمثاله، جعلته هذه المعايشة يفتح وعيه الشعري على أصوات شعبية وواقعية، تعكس ما يجري في أعماقه وأعماق المجتمع بطبقاته الشعبية من تفاعلات وأحداث، تتداح بين يديه لتغطي مساحة الوطن، ويحقق من خلالها شعرية التراث في نسيج قصيدته وبنائها الفني، ويكشف عن حضور لافت للوطن، وأشيائه ومكوناته الوجدانية والشعبية التي استقرت في وعيه ولا وعيه. وبالرغم من أن الجدول الإحصائي يحمل بين أضلعه وزواياه معلومات ذات فائدة في مسيرة الشاعر، إلا أنها تبقى معلومات جامدة صماء إن لم يردفها الباحث بالكشف عن مواطن الإبداع اللغوي والجمالي للشاعر، وعن وعيه الذاتي والحضاري والإنساني بها.

الحكاية الشعبية:

تعدُّ الحكاية الشعبية، قصة ينسجها الخيال الشعبي حول حدث مهم، يستمتع الشعب بروايتها، والاستماع إليها إلى درجة أنه يستقبلها جيلاً بعد جيل عن طريق الرواية الشفوية[١٧]، وهذا يعني أنها جزء أصيل من التراث، وتكتسب خصائص مجتمعها التفصيلية، وإن كانت في توجهها الشمولي، تأخذ عمقها الطبقي لكل الشعوب[١٨]، ذلك

أنها تعبِّر عن نماذج إنسانية ذات أبعاد أخلاقية، ثم هي صورة واضحة لهذه الإنسانية في حقيقتها الأصلية، وفي طبيعتها الفطرية، وأنها لأحفل بالشواهد والدلائل في توضيح هذه الصورة من أي تراث إنساني آخر(١٩)، حيث يكافأ الخيّر بخيره، والشرير بشره، وتنتهي مغامرات البطل فيها نهاية سعيدة، وتعبِّر عن واقع يسوده العدل والخير.

وقد وظّف توفيق زياد في قصائده الشعرية، كثيرًا من الحكايات الشعبية وأساليبها الفنية، مثل: السرد والحوار والشخصيات... إلخ، كما وظّف الحكاية الخرافية، مثل: (مصباح علاء الدين، والجني أو العملاق، وخاتم شبيك لبيك)، وأخيرًا وظّف السير الشعبية، مثل: (عنترة، وجساس، وأبو زيد الهلالي، وذياب)؛ وذلك لكشف زيف الدعاية الصهيونية، وتعرية الوجه الحقيقي لها، فكانت قصائده الشعرية منصهرة بالدم الفلسطيني المسفوك ظلمًا.

يعدُّ أسلوب السرد والقص في الحكاية الشعبية بصيغه المتعددة، جزءًا مهمًا من بنيتها، حيث نجد صيغة "كان يا ما كان" متجلية إبداعيًا في نسيج قصيدة "مقتل عواد الأمارة من كفر كنّا"، التي تجسد شخصية "عواد الأمارة" الشهيد المقتول برصاص الاحتلال الصهيوني، ويمثّل في القصيدة معادلاً موضوعيًا للإنسان الفلسطيني، الباحث عن قوته وقوت عياله من خلال عمله في الأرض "البيدر"، لكنه يقتل أثناء عودته من فلاحة الأرض. تشتمل القصيدة على ثلاثة أصوات تشكّل الرؤيا في سياق القصيدة، وتسهم في تشكيلها الدلالي والجمالي، حيث يبيّن الصوت الأول في مستهل القصيدة فاجعة موت عواد الأمارة، ويضع المتلقي وجهًا لوجه أمام موته وفي يده رغيف خبزه الذي يتقوّت به، كما أن الأبيات نفسها تحمل في ثناياها مباغتة (عواد) بالموت، وبذلك تحمل المباغتة دلالة مزدوجة للمتلقي وشخصية (عواد) لتلقي بظلالها الثقيلة على النفس والروح. يقول:

على الأسفلت مات اليوم "عواد الأمارة"
رغيف الخبز في يده، وفوق الكتف فأس
رصاصات ثلاث
جئنه يصفرن
من صوب البيادر!!
وحتى اللمعة البيضاء
من عين المسدس، ما رآها
كان يحلم بالمطر(٢٠)

ثم يأتي الصوت الثاني الذي يسرد الحكاية/ القصة من بدايتها، مركّزًا على شخصية (عواد) الإنسان الطيّب البريء، وهو بذلك يكشف عن هويته وتاريخه وعلاقته

الحلولية بالأرض، ويقتنص الشاعر لحظات من الحياة اليومية يصوغها شعرًا يمتلك درامية فطرية، تشكّل معادلاً لشخصية عواد الفلاح البسيط الذي يحلم بحياة الأرض وزراعتها واخضرارها، وبخاصة عندما يوصف بأنه "يطعم الأرض إذا جاعت"، ليتعمّق الحس المأساوي بفداحة الظلم والتنكيل بإنسان نقي الطويّة، يحلم بما فيه خير الإنسان، فتأتي الرصاصات الثلاث لتقتل الإنسان والبراءة، ويتداعى الجسد، ويمتزج دمه الطاهر بتراب الأرض. يقول:

كان عواد الأمارة طيبًا، شهمًا، شجاعا
يطعم الأرض، إذا جاعت
جبينا وذراعا
كل ما كان
رصاصات ثلاث،
غبن فيه...
فتداعى[٢١]!!

ثم يأتي الصوت الثالث مبينًا جوانب إنسانية أخرى في شخصية (عواد)، واصفًا حياته اليومية البسيطة، كحبه للضحك والشاي الثقيل والحياة، وشغفه بحكايات الفروسية والسياسة والروايات الشعبية الموروثة... إلخ. يقول:

كان يهوى الضحك، والأطفال، والتبغ المحلي
كان يهوى الرقص في الأعراس
والشاي الثقيل
وحكايا الخيل والفرسان
والماء المعطّر، والسياسةْ
والروايات التي يورثها الناس، هنا
جيلاً لجيل
كان كالصخر قويًا
إن هوت قبضته تصرع ثورًا
كان أمّيًّا، ولكن...
يحفظ الأمثال، والشعر الجميل
كان يا ما كان ! كان
كان ما كان
رصاصات ثلاث
جئنه يصفرن
من صوب البيادر[٢٢]!!

يحيل المشهد الدرامي للحكاية في إطارها الكلي إلى انفتاح الوعي الشعري على أزمان متعددة، من خلال توظيف الشاعر لصيغة "كان" و"كان يا ما كان"؛ ليعبِّر بتكرارها المكثف، عن واقع الفلسطيني في زمن قريب "كان كالصخر - كان أميًّا" كما يعبِّر عن عمق الذاكرة الشعبية من خلال قوله: "كان يا ما كان"، وهذا في الوقت نفسه يوحي بنذير شؤم، يتمثل في حدوث القتل، وذلك بإطلاق رصاصات ثلاث على "عواد الأمارة". وبذلك تغطي الدلالتان الأولى والثانية الأبعاد الزمانية الواقعية على مر التاريخ الفلسطيني، وتغطي الدلالة الثالثة الأبعاد المكانية، مما يؤدي إلى سمو الشاعر بالصيغة الحكائية من دلالتها على جريمة فردية إلى جريمة في حق شعب بأكمله.

كما وظَّف الشاعر الحكاية الخرافية، الزاخرة بشخصيات العالم الآخر غير المرئي كالجن، وعالم السحر والشعبذة، وخاتم سليمان ومصباح علاء الدين... إلخ، وظَّفها في قصائد عدة[٢٣]، وهي "صورة معقدة مركَّبة، ترجع إلى أقدم العصور الإنسانية، وما تزال نشطة كذلك في عصرنا، مستمدة منه دواعي حياتها"[٢٤]، وذلك لاعتمادها على شخصية "البطل" وأفعاله الخارقة، أكثر من اعتمادها على الحدث نفسه، إذ هي في رأي د. أحمد كمال زكي، تختار من الأحداث ما يلقي الضوء على شخصية، مع امتلائها بالأمور التي لا تقع في عالمنا[٢٥]. إن جاذبية العالم السحري والحيواني غير المرئي في الحكايات الخرافية في جانب من جوانبها، تعبِّر عن الواقع، وتوجه نقدًا للمجتمع وعاداته وتقاليده، وتقف ضد التسلط والظلم، والتنكيل بالإنسان... إلخ. فقد وظَّف في قصيدته "رمضان كريم"، التي تزخر بتعدد الأصوات/ الشخصيات المفارقة للواقع، الحالمة بشهوة تغيير العالم، لتحقق طموحاتها بـ (فرك) مصباح علاء الدين، أو خاتم شبيك لبيك، ليخرج الجنِّي/ العملاق الذي يستجيب -حسب الاعتقاد - لتحقيق هذه الأمنيات. يقول:

وعلى حدة يجلس بعض السمّار
يتمنون ويبنون
قصورًا... في الريح
ويقول فتى:
آه.. لو عندي مصباح علاء الدين
لفركته حتى يأتي العملاق
قدامي يرتعش المسكين
طلبي متواضع: ألف جنيه صفراء
مهر لـ "سعاد" ساحرتي السمراء
ويقول خيالي آخر:
"آه لو أملك خاتم شبيك لبيك"

يأتي حين أشاء العفريت
(سعدك يا سيد بين يديك!)
لقلبت الدنيا..أوقدت جحيم
وقذفت إليه بكل لئيم
وجعلت الخبز بدون نقود
ورفعت لكل فقير قصرًا
وزرعت الحرية في كل تراب
والورد على كل الأبواب[٢٦]

تنهض الأبيات في إطارها الكلي على فعل السرد، الذي تبحر فيه الأصوات/ الشخصيات إلى عالم غير مرئي وغير واقعي، يزخر بشخوص أسطورية، استقرت في الوجدان الشعبي باعتبارها قوة غامضة قادرة على تحقيق الأمنيات، وأنها ذوات قدرة على فضح القبح الإنساني، والتشوه الطبقي الذي يكتنف العالم، حيث الفقر، وفقدان الوطن والحرية.

لكن هذه الوسيلة السحرية التراثية ليست ذات قيمة في نظر الشاعر الواقعي الثوري؛ لأن فعل التخلص من ربقة الفقر، وتحقيق الحرية لا يرتبطان في رؤيته الشعرية بفعل سحري خيالي مجلوب من الخارج، بل يرتبطان بفعل إنساني يحقق على أرض الواقع طموح الإنسان ورغبته في صنع حياة أفضل، ومما يؤكد هذا التحليل توظيف الشاعر لدوال شعرية، وجمل مفصلية في سياق الأبيات تشكّل هذه الرؤيا، وذلك مثل قوله "يبنون قصورًا في الريح – ويقول خيالي آخر... إلخ". إن وعي الشاعر بالواقع يجعله يبتعد عن الحل المعتمد على الفعل السحري، ويجنح إلى الفعل الجماعي الداخلي للتخلص مما يرسف فيه الإنسان من ظلم ومعاناة؛ وبهذا يتسم الحل بالواقعية والقدرة والإرادة، ويبتعد عن الحلول الطوباوية المجلوبة من خارج الذات الإنسانية، أو من عالم السحر والجن، كما يأتي البعد الواقعي في سياق القصيدة تصريحًا لا تلميحًا، وذلك في قوله:

تكفي أحلام
هذا الشعب الزاحف بالأعلام
هو خاتم شبيك لبيك
هو مصباح علاء الدين[٢٧]

وقد وظّف توفيق زياد في قصيدته "سمر في السجن"، حشدًا من السير الشعبية، وهي "لون من القصص الطويل، الذي يتراوح بين النثر والشعر، ويدور حول البطولة والفروسية"[٢٨]، حيث تستطيع الأمة تحقيق ذاتها من خلال البطل، ويستطيع البطل تأكيد

حضوره في الجماعة بانتصاره على القوى المعادية. فقد تجلّت في هذه القصيدة شخصيات من خلال آلية "الاسم المباشر"، و"الكنية" مثل: "عنترة، وجسّاس، وأبو زيد الهلالي، وذياب"، مازجًا بينها في ضفيرة واحدة؛ للكشف عن حضورها التاريخي. يقول:

أتذكَّر...إني أتذكَّر
لمَّا كنا في أحشاء الظلمة نسمر
وربابة "إبراهيم" تُعمِّر
تحكي عن "عبس"... عن "عنتر"
عن عبلة...عن سالفها الأسمر
عن "جسّاس"
و"أبو زيد"
و"ذياب"
وعن التغريبة... والأحباب الغيَّاب...
وعن العشاق... عن الحب الأخضر(٢٩)

لا شك أن الشاعر يدرك من خلال هذا الحشد لشخصيات السير الشعبية العربية، أننا اليوم في حاجة ماسة إلى تذكرها واستحضارها؛ إذ من واجبنا تذكُّر شخصيات غاية في البساطة يعرفها الناس جميعًا(٣٠)، وخاصة في أوقات الضعف والانهزام باعتبارها تعويضًا نفسيًا، وشحذًا للهمم، وأبطالاً نفتخر بهم ونحيي حضورهم فينا ونحيا بهم؛ لأنهم يمثلون نتاجًا طبيعيًا للمجتمع الذي عاشوا فيه، تتطلع إليهم الجماعة لتحقيق آمالها، وانتشالها من حياة القهر والظلم؛ لأننا في هذا العصر نفتش مع الشاعر عن "بطل يعوّض نقصنا، ويحقق أمانينا، ويبلسم الانحرافات والإخفاقات... نتذوت فيه فننتعش، أو ننتقم، أو نحارب"(٣١)، وهذا ما يثيره المشهد الدرامي للسير الشعبية في بعدها المعاصر، فتصبح القصيدة تبعًا لذلك إعادة إنتاج للتراث.

الأغنية الشعبية:

تعتمد الأغنية الشعبية لحنًا شعبيًا قديمًا، وتمتاز باستخدام اللهجة العامية، والوصول بمضمونها الشعبي إلى أعماق الناس وانتشارها بينهم، سيّان في ذلك عرف مؤلفها وزمانها، أم لم يعرفا(٣٢).

وقد قسِّمت الأغاني الشعبية في هذا البحث حسب موضوعاتها، ومناسباتها الشعبية المتعددة، كما هي عليه في الحياة اليومية التي يمارسها الشعب، حتى لا نبتعد كثيرًا عن الروح الشعبية التي أنشأت هذه الأغنيات، وتغنَّت بها في مناسبات اجتماعية وإنسانية محددة، فكانت أغاني الحب والأفراح مثل (الجمّال – وبالهنا يا أم الهنا)، وأغاني الوطن والحرب مثل (الحنين للوطن، والدفاع عنه، والشهادة، والصمود والتحدي).

وتتسم الأغاني الشعبية العربية والفلسطينية منها بقصر الجمل، والجاذبية اللحنية والإيقاعية، التي تثير العاطفة المقترنة بثراء جمالي، وهي بهذا الاعتبار ذات مزاج (ميلودرامي) على حد تعبير ألكزندر كراب، يرفرف عليها جو من قسوة الحياة ومرارتها إن لم يكن مأساتها(٣٣).

وقد أدرك توفيق زياد بحسه الشعبي، أهمية توظيفها في البنية الشعرية للتعبير عن الأحلام والطموحات، التي تعتمل في الروح الشعبية، للكشف عن الواقع الذي يعيشه الشعب الفلسطيني، فكانت قصائده انعكاسًا فنيًا، يكشف عن وعيه بالتراث الغنائي، وموضوعاته الوطنية في أبعادها الحياتية المتعددة.

لكن علينا ألا نتجاوز عن الآلات الموسيقية المصاحبة للأغاني الشعبية، التي وظّفها توفيق زياد في قصائده الشعرية، حيث جعل "ربابة إبراهيم" في قصيدته "سمر في السجن"، تحكي أمجاد العروبة وشجاعتها وعنفوانها، ورفضها للضيم، من خلال استحضار شخصيات تراثية شعبية، مثل: عنترة بن شداد وجسّاس وغيرهما، بعد دمجها في السياق الشعري، لتسهم في تشكيله الجمالي. ويدور السياق الشعري للقصيدة في فضاء شعبي، يؤدي إلى تذكُّر الذات الشاعرة وهي في سجنها "سجن الدامون" لأحداث واقعية وحياتية عربية وشعبية مشرقة، وبذلك تطرح القصيدة في بعدها الزمني "أتذكر" زمنًا غير متعاقب، إنه عودة إلى الوراء، واستحضار لزمن ماضٍ، إنه تكسير للزمن وتحويل له عن طبيعته المسترسلة المتعاقبة، بحيث لم يعد مجرد إيقاع خارجي يخضع له الإنسان، بل إنه يخضعه لإرادته بفعل إنساني يستحضره حيث يشاء(٣٤) فيبدع الشاعر زمنه الخاص المستند إلى الشجاعة العربية. وبذلك تشكّل "الربابة" التي تحكي هذه الأمجاد الإطار الكلي الذي يكتنف القصيدة ويحتويها، ويحضر الكون الشعري بحضورها، وقد أشرت إلى شيء من هذا في تحليل الأبيات السابقة، ولا ضرورة لإعادتها ها هنا مرة أخرى، وبخاصة أن توفيق زياد وظّف الآلات الموسيقية في غير موضع من ديوانه. يقول:

ويشيب الليل على الكرمل
وتنام ربابة "إبراهيم"... تنام
وينام على "برش" من "ريش نعام"
ونظل نحدّق في ليل الأقزام
وسجائرنا تنفث في وجه الجدران
في صمتٍ...
حلقات دخان
تتحدى السجان...

ومفتاح السجان
وعيون السجان الزرقاء...
وشاربه الأصفر(٣٥)

يربط الشاعر في سياق القصيدة/ الأبيات بين نوم ربابة "إبراهيم" بعد أن صدحت بأحلى الأغاني الوطنية في سجن الدامون، والرغبة في التحرر من سجن السجان ومغتصب الأرض الفلسطينية من جهة، وأبطال السير الشعبية "عنترة – جساس – أبو زيد الهلالي" الذين ملؤوا الحياة العربية فروسية وبطولة من جهة أخرى.

إن البنية اللغوية التي يستند إليها الخطاب الشعري تشي بمفارقات حادة تجعل ليل الكرمل "يشيب"، كما تجعل النوم على "برش" وهو فراش خشن يقض المضاجع في السجون الصهيونية، تجعله كأنه "ريش نعام" فضلاً عن تحدي السجان الذي يوصف بـــ "القزم"، وهذا كله نقل للدلالة من مستوى المفعول الدلالي إلى مستوى الفاعل، الذي يكشف عن رؤية الذات الشاعرة وافتخارها بنفسها مقابل الآخر الصغير التافه بغض النظر عن كونه الفاعل الحقيقي (السجان). وبذلك تتحول الأبيات إلى مركز استقطاب دلالي تتحدى فيها الذات صور القمع والتنكيل بالإنسان، وتجد لذة لا تعادلها لذة بالرغم من صعوبة السجن.

كما وظّف توفيق زياد أغاني الحب والأفراح، للتعبير عن رحابة التجربة الشعرية وشمولها، ولكي يقدم "شهادة على الاعتزاز بالموروث المشترك، ويكشف عن خوف دخيل من ضياع رابطة تعدُّ مقدسة، حين تتعرض أقلية ما للانصهار في تيار كبير(٣٦)، مما جعل القصيدة كشفًا عن خبايا الذات وأزمتها النفسية، التي يعيشها الإنسان الفلسطيني. يقول في قصيدة "يا جمّال"، وهي أغنية منتشرة في منطقة الجليل:

قلت: يا جمّال خذني
قال: لا. حملي ثقيل
قلت: يا جمّال امشي
قال: لا. دربي طويل
قلت: أمشي ألف عام
خلف عينيك أسافر
قال: يا طير الحمام
حنظل عيش المهاجر
عذّب الجمّال قلبي
عندما اختار الرحيل

كل ما خلف دمعًا
فوق خدي يسيل[٣٧]

تستند الأبيات/ الأغنية في إنتاج دلالاتها إلى استخدام الشاعر أسلوب الحوار بين شخصيتين، مما يؤدي إلى توتر درامي، يخلق عالمًا يموج بالحركة والتنوع؛ وبذلك يتجاوز الشاعر الغنائية الذاتية المعبَّر عنها بضمير المتكلم إلى التعبير بضمائر أخرى، تمثل الحوار ورؤاها للعالم، وفي هذه الحالة "يستفيد الشعر من القصة التفصيلات المثيرة الحية"[٣٨]؛ إذ يطلب الطرف الأول من الجمّال/ الحبيب أن يرحل معه، فيأتي رد الجمّال مشوبًا بالحزن والأسى: "حنظل عيش المسافر"، فما أجدره ألا يساعد غيره على الرحيل عن وطنه! وبذلك تتحول الأغنية من دلالاتها على الحب والأفراح إلى دلالة تشكّل بؤرة الحضور في المكان/ الوطن والتشبث به.

كما تتحول الأغنية الشعبية "بالهنا يا أم الهنا يا هنيّة" في قصيدة "سرحان والماسورة" من أغنية تغنى في (الطوفه)، أي عند زفة العريس والطواف به في شوارع القرية أو المدينة، تتحول إلى أغنية (رثاء) للشهيد المناضل "سرحان العلي"، الذي يفجّر ماسورة البترول في "تل الحارثية" أثناء ثورة ١٩٠٦م الفلسطينية ضد الاستعمار البريطاني والصهيونية العالمية، تلك الماسورة التي تحمل الخير الدافق من أرض العرب لبلاد أجنبية. يقول الشاعر في مقطع من مقاطع القصيدة، وهو بعنوان "أمه ترثيه":

شيّعوا لبني عمومته... يجيئوا بالطبول وبالزمور
خبّروهم أنه قد عاد من غزواته صقر الصقور
وزعوا الحلوى وأكياس الملبس للكبير وللصغير
بالهنا كل الهنا يا هنيّه
وانكوت عيني أنا يا صبية
شيّعوا لبني عمومته... يجيئوا مثل أسراب النسور
خبّروهم أنه لما أتاني عينه جمر وشر مستطير
"ناوليني قرشنا الأبيض يا أماه فالأمر خطير"
بعت إسورة الزفاف وبعت خاتمي الأخير
بالهنا كل الهنا يا هنيّة
لا تخلّوه يملا بندقية[٣٩]

تشكّل الأغنية في سياق الأبيات خاتمة لفعل الرضا والفرح الحزين – إن صح هذا التعبير – لرثاء الأم التي تدعو أهل الشهيد وأبناء عمومته إلى حضور طوفة الزواج/ طوفة القبر، بعد أن عاد الشهيد من غزواته، ليجهّزوا له الطبول والمزامير/

كفن الموت، ويطوفوا به فرحًا في شوارع القرية. ولعل هذا التحول الدلالي للأغنية ينبئ عن مفارقة من المفارقات الكثيرة التي يعيشها الشعب الفلسطيني، حيث الأصل التراثي للأغنية كالتالي:

بالهنا يا أم الهنا يا بوادي
وإلتوت عيني ع بيض الرقابي
وإلتوت عيني ع العريس الأول(٤٠)

كما تغنى توفيق زياد بأغاني الوطن والحرب، ومن ذلك قصيدته "كطعن النصراويات"، وقد صدّرها بإشارة تفيد أنها أغنية شعبية قديمة. يقول:

النصراويات الجآذر
كم قطعن مداك
في خطو الأكابر
زمر على الطرقات
فيهن الحبالى والبنات البكر
كالزهر المسافر
والمرضعات...
صغارهن على الظهور
على الخواصر
ينقلن أكوام الغلال
إلى البيادر
يسهرن حول النار
ينشدن الأغاني
دون آخر
عن حرب تركيا
وأسراب الفرارين
عن ظلم العساكر
وعن الخواتم، والأساور
كيف بيعت
لاقتناء سلاح ثائر
لا تحك لي... لا تحك لي!
إن كان لص الأرض وحشًا كاسرًا

فالعزم فينا...
ألف كاسر(٤١)

تشكّل القصيدة/ الأغنية صرخة مدوية، تعبِّر عن عمق الجراح الفلسطينية، وتنخرط في الواقع المعيش فضلاً عن الواقع التاريخي بأبعاد مأساوية، فتتوحد على المستوى الشعري الذات الشاعرة بموضوعها، وبخاصة عند استهلال القصيدة بالنصراويات، أي ساكنات مدينة الناصرة التي يقيم فيها الشاعر، الذي استقصى أوضاع النساء المعيشية اليومية التي يمارسنها بهدوء نفس وسكينة روح في بيوتهن أو في بيادرهن، وبذلك نشاهد عن قرب حركة الناس في طرقات المدينة وهم ينقلون على ظهورهم الغلال من البيادر، كما نشاهد النساء الحوامل والمرضعات والفتيات البكر، كما نسترق السمع إلى الأغاني الشعبية والمسامرات الليلية حول نار مشتعلة، وهذا كله يشير إلى طبيعية المشهد وبساطته ونقاء فطرة الناس، وفي خضم هذه الحياة الفطرية تطل الحرب برأسها البشع لتعكر صفو الحياة، إنها الحرب العالمية الثانية التي شاركت فيها تركيا/ الخلافة العثمانية بخيرة الرجال في الوطن العربي، وسرعان ما يربط الشاعر بين هذه الحرب وحرب الفلسطيني على الاحتلال الصهيوني، وثورته على الظلم وسرقة الأرض، حيث باع كثير من الرجال "مصاغ" زوجاتهم لشراء السلاح، والدفاع عن الأرض والعرض.

وفي قصيدته "تهليلة الذين يرفضون أن يموتوا ويرفضون أن يستسلموا" يعبِّر توفيق زياد من خلال مقاطع القصيدة التي تبدأ بقوله "يا حادي العيس"، يعبِّر عن الصمود والتحدي الفلسطيني رغم الموت الذي يمارس عليه.

يقول في المقطع الثاني:

يا حادي العيس، دب الصوب في الشطين
وقل لأهلي بكائي أطفأ العينين
خناجر الظلم، في قلبي وفي عنقي
فخذ بكفي، وبعني واشتري لي عين

ويقول في المقطع الثالث:

يا حادي العيس دب الصوب في الشطين
تكسَّر السيف في كفي أنا نصفين
لكنني فوق صلباني أقاتلهم
فخذ فؤادي وروحي واعطني سيفين

ويقول في المقطع السابع موجهًا الخطاب إلى "إربد" إحدى المدن الأردنية:

يا حادي العيس سلّم لي على إربد
رشاشها مازال في متراسها يرعد
واحمل لها، ضمة من ورد ديرتنا
وقل لها ليس فينا غير أن نصمد(٤٢)

يشكّل التكرار "يا حادي العيس" في مستهل كل مقطوعة شعرية انفتاحًا على الشعر العربي القديم في إطار الرحلة والانتقال من مكان إلى آخر، وهو بهذا المعنى ينشئ علاقة مشابهة معادلها الموضوعي هو الفلسطيني الذي أبعد من "عمّان" إلى "بيروت"، كما يشكّل التكرار البعد النفسي للذات الشاعرة في انفتاحها على الآخر من خلال صيغة "النداء" المقترنة به والمكررة في كل مقاطع القصيدة، ويصبح لازمة موسيقية كما هي الحال في الأغاني الشعبية عامة، ليضعنا أمام محورين دلاليين متغايرين: الأول محور القتل والظلم والصلب، والثاني محور الصمود ورفض الموت والاستمرار الوجودي والإنساني الفاعل الذي يشتري لنفسه "العين" و"السيف" حتى تستمر المقاومة.

العادات والتقاليد:

أقبل توفيق زياد على توظيف العادات والتقاليد، باعتبارها جزءًا لا يتجزأ من البنية الطبيعية السلوكية، التي يمارسها الشعب الفلسطيني في حياته اليومية المباشرة، فهي ليست كالحكايات الشعبية التي لا بد أن تتوافر لها مجموعة من الشروط حتى تروى، أو كالأغنية الشعبية التي يقتصر حضورها في المناسبات، فالعادات والتقاليد ذات خصائص بنيوية في العقلية والسلوك، توارثها الإنسان، وهو يمارسها بعفوية مطلقة يوميًا، مثل: الضيافة والمجاملات، والأفراح، والبيت، وما يتعلق بها من التحية والسلام، ونثر الملح، وليلة الصمدة، وكوشان البيت(٤٣)، والزعتر، والقهوة، والتعاويذ السحرية وغيرها.

تتجاوز إشارات الضيافة والمجاملات في قصائد توفيق زياد دلالاتها الموروثة، للتعبير عن ثوابت الشخصية العربية والفلسطينية، ويستكنه من خلالها أبعاد الواقع الراهن، ومظاهره الحياتية واليومية المعيشة في إطار إنساني عام. يقول موجهًا الخطاب إلى الأردن الصامد:

ألف سلام وتحية
يا أردن الشعب الصامد

أعرف أن الأسطول السادس
يتحضّر...
والمحتل المغرور - يسن الأنياب
على طول النهر
لكني أعرف ما لا يعرفه
الأسطول السادس...والسابع...والألف
أعرف ما لا يعرفه...
المحتل المتربص عند النهر
يا أردن الشعب الصامد
يا شعب فلسطين الحر
يا جذعًا أخضر
يا مصلوبًا يخشاه القاتل حتى الموت
أعرف
أنه لم تمتد يد نحوك
إلا...
حتى...
تكسر... (٤٤)

يأتي السلام/ التحية إلى الأردن في سياق الأبيات محملاً بصفة "الصمود"، حيث يشكّل أسلوب النداء نواة مركزية متكررة تتحلق حولها الدلالة السابقة، كما تنفتح فيها الذات الشاعرة على الخارج لإثارة الانتباه، ونسج علاقة بين "أردن الشعب الصامد" الذي يتربص به العدو الدوائر من جهة، و"شعب فلسطين الحر" من جهة أخرى، المقترن بالاخضرار والحياة والتجدد في مقاومة الاحتلال بالرغم من كونه "مصلوبًا" إلا أن الاحتلال يخشاه، ويوقن أنه شعب لا يخاف الردى، وأنه سيكسر اليد التي تمتد نحوه، وهذا تحوّل دلالي مهم في سياق الأبيات، يجعل المصلوب/ الشعب الفلسطيني بكل ما يحمله الصلب من عسف وظلم وموت مصدرًا من مصادر الفداء والدفاع عن الإنسان، وخشية القاتل من القتيل.

وتتحول تحية الصباح في قصيدة "عن الرجال والبنادق" إلى "تحية السلاح"، وهي ذات أبعاد بطولية وإنسانية. يقول:

تحية السلاح!!
للدم، للتراب، للجراح
للهب الذي أتاك بالسلام

يا خنادق
اليوم يا جزائر
تنطفئ الحرائق
وتملأ الأفراح بالدموع الأعين الغضاب
الأعين المحمرة التي تسلحت
بألف حربة وألف ناب(٤٥)

يشيد الشاعر في الأبيات بثورة الجزائر التي كانت تزلزل الأرض تحت أقدام الغزاة، كما كانت النكبة الفلسطينية سنة ١٩٤٨م حديثة عهد بكل ما فيها من معاناة ومأساة إنسانية؛ لذلك يرى الشاعر في هذه الرسالة الشعرية التحريضية الموجهة للثوار في الجزائر، رسالة مزدوجة للشعب الفلسطيني أيضًا "فكلنا في الهم شرق"، ويتضح هذا من خلال استخدام الشاعر أسلوب "النداء" المنفتح على الخارج، حيث يجعل منه بؤرة لغوية، تقوم على التحريض المضيء لمساحات مكانية لا تقف عند حدود الجزائر، بل تتعداها إلى ما سواها من أماكن ترزح تحت نير الاحتلال، للتعبير عن عمق الصراع الإنساني وفق مقومات تجلو صورة الثائر/ البطل القابض على لهب الحرائق، والذي يقدّم دمه قربانًا على مذبح الوطن؛ لذلك فإن الفنان الحقيقي ممتزج بالدم الذي يسيل من الأمة والإنسانية لتحقيق أهدافها السامية"(٤٦).

كما وظّف في قصيدته "إلى عمال موسكو" بعض العادات والتقاليد، مثل: التحية، ونثر الملح في عيون الكارهين، خوفًا على أحبائه عمال موسكو والشعب الروسي من الحسد؛ لأنه في سياق القصيدة يرسم خارطة لأشهر أماكن الإنتاج في روسيا، حيث الصلب من (سيبيريا)، والقمح من (أوكرانيا)، والسفن من (لينجراد)، والميج من (موسكو)، كما يذكر (لينين) والشعب الروسي بفخر واعتزاز، مشيدًا بدوره في بناء السد العالي، الذي روى شعب مصر وطيورها، وأسكن آلهة الخصب على شواطئ الأنهار العربية في بردى والنيل، كما أنه – الشعب الروسي – يدافع عن الشعب العراقي ضد الفساد والظلم، فاستحق لذلك التحية والاحترام من أرض العروبة. يقول:

معكم أنا
يا إخوتي العمال أنا معكم
لدهر الداهرين
معكم... مع الحزب الذي نقل الرعاع
إلى قباب الكرملين
ومع اللواء الأحمر العالي... لوائك يا "لينين"
لولاك يا موسكو الحبيبة ما بللت منقارها
في النيل

قبرة طروبة
ولجف في بردى السبيل، وصوّحت
في الشط، آلهة الخصوبة
ولدق عنق الشعب في بغداد
شرذمة غريبة
شكرًا لعينيك اللتين تشمسان النصر
في أرض العروبة
شكرًا وألف تحية
يا حبة القلب الحبيبة

ثم يقول:

يا إخوتي أحفاد لينين العظيم
الغارزين لواءكم عند السماء السابعة
الضاربين سرادقًا فوق النجوم
هذي يد العمال للعمال
ملحًا في عيون الكارهين(٤٧)

تنبني/ الأبيات على ثلاثة محاور أساسية: يتمثل المحور الأول في توظيف العادات والتقاليد، والثاني في اختيار الدوال الشعرية وخاصة الدال "إخوتي"، والثالث في استخدام اللازمة اللغوية "أنا معكم". فالمحور الأول تنبثق منه الرؤيا الشعرية، التي ترشح السياق الشعري للانفتاح على أبعاد شعبية وتراثية وسلوكية، تتجلى فيها العلاقة العاطفية والإنسانية، التي تكنها الذات الشاعرة لمن يمد يد العون والمساعدة للشعب العربي في كل زمان ومكان.

ويتضافر المحور الأول والمحور الثاني في ضفيرة واحدة، ينتج منها علاقة تآخ في قوله "إخوتي"، ولعل الشاعر كان واعيًا على المستوى الدلالي للفرق بين (الأخوة والإخوة)، فاختار محور التوزيع أو المحور الأفقي في رصف الكلمة وكتابتها بهذا الشكل؛ ليوحي بدلالة آصرة الدم والنسب الدالة على الكثرة، وذلك بخلاف قوله (أخوة) الدالة على القلة، أو (الإخوان) الدالة على الصداقة دون آصرة الدم أو النسب(٤٨)، إذ هي تستخدم للمشارك غيره في صنعة أو معاملة. إن افتقار دلالة (أخوة – إخوان) إلى الكثرة وآصرة الدم أو النسب، جعلت من كلمة (إخوة) في جسد النص، بؤرة مركزية وإشعاعية، توحي بعمق العلاقة التي تربط بين الذات الشاعرة وشعبها العربي من جهة، والشعب الروسي من جهة أخرى.

وإذا كانت العلاقة بين الطرفين في المحور الأول علاقة عاطفية وشكر واحترام، ثم تطورت في المحور الثاني إلى علاقة (إخوة)، فإنه يصبح من المنطقي أن تكون الذات الشاعرة وشعبها مع الشعب الروسي في علاقة تكامل وتداخل؛ ولذلك تأتي الجملة المتكررة في كل مقطع من مقاطع القصيدة "أنا معكم"، لتشكّل لازمة لغوية، تكشف عن ديمومة العلاقة الوجدانية والأخوية للعمل معًا على سحق الطغاة الطامعين، وإفشال مخططات الغزاة الزاحفين، فكان بناء السد العالي بمساعدتهم إعلاء لأواصر الصداقة والأخوة الساعية لاجتثاث جذور الظلم والاستبداد، وإيذانًا بمساعدة الشعوب الطامحة للحرية والاستقلال بشتى أنواعه وأشكاله.

وإذا كان الزواج يدخل على قلوب أفراد الأسرة السعادة والبهجة، عندما يتزوج أحد أفرادها، فإن الأسرة الفلسطينية محرومة من ذلك الفرح البدهي، فمأساة الإنسان الفلسطيني تمنعه من ممارسة حياته في أبسط أشكالها اليومية بسبب الشتات والنفي. يقول الشاعر في رسالة موجهة إلى أمه، في قصيدة "رسالة عبر بوابة مندلبوم"، ويشير إلى عادة من عادات الزواج والأفراح، وهي "ليلة الصمدة". يقول:

وابنك ما عاد كما خلفته وحده
لقد تزوجت ببنت الجار من مده
تعيننني في عمري المملوء بالشدة
إن تلمحيها.. قلتِ.. ذي نعنعة البلدة..
صفحًا...أنا لم أدعكم في ليلة الصمدة
لم أدعُكم... فالدرب يا أمي... منسده(٤٩)

ويجسد البيت ومكوناته الأساسية من المفتاح، والكوشان، والخابية، والطابون... إلخ، أبعادًا أخرى من أبعاد الشخصية الفلسطينية وتشبثها بالوطن، حيث يوظّف في قصيدة "رجوعيات" البيت باعتباره جزءًا من العادات والتقاليد، ويرمز بسياج الدار والزنبق الحاني إلى الوطن، الذي يحاول الحفاظ عليه من الفقد والضياع، ويقف شامخ الرأس متحديًا صالبيه، بالرغم من أن المأساة تركته عنقًا تحت سكين، يأكل حائط الفولاذ، لكنه مع ذلك أدمى وجه مغتصب أرضه بشعر كالسكاكين؛ وبذلك يصنع الشاعر عالمًا جديدًا من خلال القصيدة، هو عالم الحقيقة التي يدرك فيها مسؤوليته الوطنية والإنسانية. يقول:

بأسناني
سأحمي كل شبر من ثرى وطني
بأسناني
ولن أرضى بديلاً عنه

لو علّقت
من شريان شرياني
أنا باق
أسير محبتي... لسياج داري...
للندى... للزنبق الحاني...
أنا باق
ولن تقوى علي جميع صلباني
أنا باق
سأحمي كل شبر من ثرى وطني
بأسناني(٥٠)

تشكّل بنية التكرار "بأسناني – أنا باق" الموزعة بعناية في السياق الشعري عبر مقاطع القصيدة تراكمًا دلاليًا، تعبِّر من خلاله الذات الشاعرة تعبيرًا نفسيًا/ باطنيًا، يشد من عضدها ويساندها في محنتها، ويجعلها قادرة على مواجهة الأخطار، ويبرز حضورها الذاتي في جسد النص، باعتبارها ذاتًا تسكن الشعر/ القصيدة "أنا باق"، كما يجعلها نواة محورية ينبثق منها إنتاج الدلالة الكلية للنص، وهذا بدوره يجعل الإبداع الشعري لدى الشاعر "كشفًا جديدًا يؤدي إلى المزيد من درايته بنفسه وبالعالم من حوله، وتبليغ هذا الكشف للقراء، لا بد أن يؤدي إلى نتيجة مماثلة"(٥١)، توقظ الحياة في نفس القارئ، وتبث الأمل والصمود في كيانه حتى تتحقق آماله وطموحاته المشروعة، وأهم هذه الطموحات، كما تشير القصيدة هي حماية الأرض والوطن مهما كانت فداحة التضحية التي تقدم من أجل ذلك، مما يجعل الشاعر ممتلكًا للزمن المستقبل، وهو بذلك " شاعر لا يهزم؛ لأن المستقبليين لا يهزمون، والشعراء الثوريون هم شعراء عالمون بخبايا أسرار مجتمعاتهم"(٥٢). وبناء على هذا لن تستطيع قوى الشر والاغتصاب أن تعيد الزمن الماضي من جديد؛ لأن الإنسان المعاصر يرفض أن يكون مسيحًا "مصلوبًا"، ويساق إلى جلجلته في هدوء وسكينة. لقد تمرد الإنسان المعاصر على فعل "الصلب" و"فاعله" اللذين يسعيان لانتهاك حرمة الإنسان وحريته.

ويحشد الشاعر في قصيدة "رمضان كريم"، عادات وتقاليد تتعلق بالبيت مثل (الخوابي والطابون)، وأخرى من الأطعمة الشعبية (الزعتر)، وثالثة عادات يمارسها الإنسان الفلسطيني في حياته اليومية (العجين)، ورابعة يمارسها في المناسبات والأعياد (فتل كعك العيد)، وخامسة في التعاويذ والسحر (الحجاب)، وسادسة في الضيافة والمجاملات (القهوة السادة). وهذا مقطع من مقاطع القصيدة، يقول فيه الشاعر:

والبيت كبير واسع
عقد من أيام الجد الرابع

في السقف، يعشعش زوج حمام
وبجوه عبق رائحة الأيام
وخوابي الزيت المخزون
وأريج النرجس والزعتر
ودخان التبغ المحروق

ثم يقول:

النسوة حول وجاق عجين
وصغار من كل الأعمار، يضجون
وشباب في مرح، يتسلون
وشيوخ حول "السادة" والكانون

ثم يقول:

وبعيدًا في زاوية معتمة
تجلس أم في العشرين
وعلى يدها طفل
سخنته في لون الليمون
تتطلع في الشيخ "شهاب"
"يا سيدنا
اكتب لي بالله حجاب
يشفي طفلي مما فيه
أو لست وليًا صالح
وكراماتك يعرفها الغادي والرائح(٥٣)

تكتسب الأبيات أبعادًا موضوعية، يستكنه الشاعر من خلالها أبعاد الواقع ومظاهره الحياتية واليومية المعيشة، للتعبير عن ثوابت الشخصية الفلسطينية؛ فالخابية مصدر من مصادر الحياة، ذات أبعاد دلالية تضرب بجذورها في عمق التاريخ، باعتبارها جزءًا من البيت الفلسطيني، الذي تعبق بجوه رائحة الأيام، مما يؤدي إلى تحول "الخابية" من تجربة فردية إلى تجربة وطنية قادرة على اكتشاف التاريخ، وإعادة صياغة مكونات العالم من جديد، وفق رؤيا رمزية زمانية أو تاريخية، حاول الاحتلال طمسه ومحوه.

أما الزعتر فهو من الأطعمة الشعبية، حيث يأتي في سياق الأبيات مجسدًا رائحة الأرض الفلسطينية، تلك الرائحة المخصوصة، التي تسري في شرايين الزمن، وتنتشر في أفق الوطن.

أما القهوة "السادة" فأمرها كبير وشأنها خطير في حياة الإنسان الفلسطيني اليومية؛ لأنها تجسيد يومي لصورة الوطن، ومشروب الضيافة "لها قيمتها لدى الناس، فوفرتها

تدل على وفرة الخير وعلى الكرم، وهي التي تحيّي أجاويد الله...، ويأتي الرجال من الأهل والجيران والأصدقاء لشربها كدلالة على الرابطة الاجتماعية"(٥٤)؛ وبذلك تصبح القهوة عالمًا إنسانيًا متكامل الأبعاد، يجب ألا يخلو منها بيت، فإذا خلا البيت منها دل ذلك على "فقر" العائلة المضيفة، وهي بهذا الاعتبار ذات أبعاد طبقية، لذلك تدعو الطبقات الشعبية قائلة "الله لا يخلّيها من بيت صديق ولا عدو"(٥٥).

وأما عادات التعاويذ والسحر "اكتب لي بالله حجاب"، فهي عادات منتشرة في الأوساط الشعبية، وفي بعض الفئات المتعلّمة على حد سواء. إن اعتقاد المرأة في قدرة الشيخ "شهاب" صاحب الكرامات على شفاء طفلها من مرضه، هو اعتقاد يؤمن بمدى فعالية الكلمة في حل المشاكل الصحية، ولعل هذا يشكّل ظاهرة عامة، يمكن أن نقابلها في كثير من المجتمعات، لكن الشاعر انتقد العقيدة الخرافية والسحرية لدى العامة في كثير من قصائده.

المثل الشعبي:

يشكّل المثل الشعبي خلاصة لتجربة واقعية عاشها الإنسان، وهو وجه مشرق من وجوه التراث الوطني، المعبِّر عن شخصية الأمة وأحلامها وهمومها وتناقضات حياتها. وقد عرَّفه "ألكزندر كراب" بقوله: "يعبِّر المثل في شكله الأساسي عن حقيقة مألوفة، صيغت في أسلوب مختصر سهل، حتى يتداوله جمهور واسع من الناس"(٥٦)، وعرَّفه فوزي العنتيل بأنه "قول تعليمي مأثور، يمتاز بجودة السبك والإيجاز"(٥٧)، وهذا يعني أن المثل الشعبي يعبِّر عن تجربة إنسانية، ويحمل في ثناياه فائدة تعليمية، أو أخلاقية.

لقد وظّف توفيق زياد الأمثال الشعبية لإدراكه بأهميتها الثقافية، والتربوية، والأخلاقية، والوطنية، فجاءت قصائده مشتملة على أغلب محاورها الإنسانية، التي تعبِّر عن الأوساط الشعبية وروحها الوقادة، فكانت أمثال القيم الأخلاقية، والوطن، والتحدي... إلخ، وتوسل في ذلك أساليب متعددة منها: إيراد المثل في صيغته اللغوية دون تغييره، أو تفصيحه، أو تغيير بعض كلماته، لكن "القلقشندي" بالرغم من تسليمه بأهمية الأمثال وتوظيفها في الشعر على السواء للتعبير عن الوقائع والأحوال، يرى عدم جواز تبديل ألفاظ الأمثال بقوله: "إلا أن الأمثال لا يجوز تبديل ألفاظها، ولا تغيير أوضاعها؛ لأنها بذلك عرفت واشتهرت"(٥٨)، ولعل هذا يقيد حرية الشاعر، وحركته النفسية، وتدفقه العاطفي.

تعكس الأمثال الشعبية ملامح العلاقات الاجتماعية للمجتمع الذي تخرج من رحمه، لهذا تزخر بنظام أخلاقي، يغطي مساحات واسعة من قيم العدل، والكرم، والصدق، والصبر... إلخ، كما أنها تذم الكذب، والنفاق، واللامبالاة، والكسل... إلخ، وتحاول

تثبيت هذه المفاهيم في أذهان الناس في صياغة لغوية مكثفة، وصور معبِّرة، وموسيقا مؤثرة، تجعلها مستساغة وعذبة في السمع، ويسهل حفظها وتناقلها بين أفراد المجتمع، لتكون لهم هاديًا إلى النمط السلوكي الإنساني الفاعل في الحياة.

لقد سار توفيق زياد في قصائده الشعرية على هدى من هذه الصفات الأخلاقية، ووظفها لإنتاج دلالات جديدة، أكسبتها موضوعية وإنسانية عامة، من ذلك توظيفه في قصيدة "على جذع زيتونة" للمثل الشعبي المعروف "يعمل من الحبة قبة"(٥٩)، ويثري من خلاله النص الشعري بتجاوزه للدلالة الموروثة في أبعادها المرتبطة بالوهم والخوف وتضخيم الأمور، إلى دلالة جديدة تسجل فيها الذاكرة الفلسطينية المآسي الصهيونية على جذع "زيتونة" في ساحة الدار، كما أنه سيحفر كل "قسيمة" أو "كوشان" على زيتونة في ساحة الدار. يقول:

سأحفر رقم كل قسيمة
من أرضنا سلبت
وموقع قريتي، وحدودها
وبيوت أهليها التي نسفت
وأشجاري التي اقتلعت
وكل زهيرة برية سحقت
وأسماء الذين تفننوا
في لوك أعصابي، وإتعاسي
وأسماء السجون
ونوع كل كلبشة
شدَّت على كفي
ودوسيهات حراسي
وكل شتيمة
صبَّت على رأسي

ثم يقول:

سأبقى قائمًا أحفر
جميع فصول مأساتي
وكل مراحل النكبه
من الحبه
إلى القبه

على زيتونة
في ساحة
الدار...(٦٠)!!

تمارس الذات الشاعرة فعل "الحفر" بدلالاته التاريخية والشعبية، استعلاءً واضحًا على محدودية الزمان والمكان، ويصبح "المحفور" منغرسًا في الذاكرة، وسجلاً للسيرة الذاتية والجماعية للشعب الفلسطيني على شجرة الزيتون ورمز الوطن والأرض والخضرة الدائمة، وهذه الديمومة تنعكس على الذاكرة الشاملة التي تبقى فلسطين حاضرة في أعماقها. فـ"أنا أعرف من أنا بفضل السجلات والعلاقات، التي تشكّل الذاكرة التي أدعوها ذاكرتي، والتي تختلف في تركيبها عن ذاكرة الآخرين"(٦١). إن ذاكرة الفلسطيني ذات أبعاد خاصة، تعتمد على تسجيل "قسيمة الأرض" وحفرها على جذع شجرة الزيتون الحية، حتى تبقى الذاكرة تبعًا لذلك حيَّة نابضة تردد اسم فلسطين.

كما تحرص الذات الشاعرة على تسجيل المآسي من "الحبة" إلى "القبة"، ليس بغرض التضخيم في الأمور نتيجة وهم، أو ضعف، أو عقدة، أو إنهاك نفسي، أو جسدي، بل تقوم بذلك لكي ترسم خارطة متكاملة للتاريخ الفلسطيني المعاصر، حتى تكون سراجًا منيرًا للأجيال الحاضرة والقادمة، وهذا في حد ذاته يشكّل رؤيا ثورية تقوم فيها الذات الشاعرة باتخاذ موقف مضاد من العدو الذي اغتصب الأرض، وتستشرف من خلاله المستقبل وتملكه، وتحرص على الثورة وتدعو إليها بشتى الوسائل والأساليب باعتبارها نهج حياة، يتوسل بها الإنسان لتجاوز عدمية الحياة إلى بهائها الأخلاقي.

أما أمثال الوطن والتحدي فتشتمل على موضوعات متنوعة، كالصمود وديمومة التمرد، والثورة، والحنين للوطن... إلخ، وظّفها الشاعر لتتساوق مع التجارب الحياتية والواقعية لحياة الشعب الفلسطيني في تاريخه الحديث والمعاصر، ويتضح هذا في قصيدة "شيء عابر" التي وظّف فيها المثل الشعبي "ما ضاع حق وراه مطالب"(٦٢)، للتعبير من خلاله عن تجربة الإنسان الفلسطيني، الذي لا يكف عن المطالبة بحقه ووطنه، يقول:

عندما مروا صباحًا
همست شجرة توت:
العبوا بالنار ما شئتم
فلا...
حق...
يموت... (٦٣)

كما وظّف في قصيدة "من وراء القضبان" المثل الشعبي السابق ذكره للدلالة على الصمود، وديمومة الثورة، والتمسك بالوطن، يقول:

إن يحبسونا... إنهم
لن يحبسوا نار الكفاح
لن يحبسوا عزم الشباب الحر
يعصف كالرياح
لن يحبسوا حبًا لشعب
ضارب في كل ناح
شعب يقلّبه الطغاة على
فراش من جراح

ثم يقول:

ما ضاع حق... خلفه عيناك
يا شعب الأضاحي(٦٤)

يشكّل المثل الشعبي نسقًا منزرعًا في نسيج النص الشعري، يتساوق مع التجارب الحياتية والواقعية لحياة الشعب الفلسطيني في تاريخه الحديث، ذلك الشعب الصامد الصابر، القابض على جمرة الوطن، الممتزج دمه بتراب الأرض. إن "حبس" الفلسطيني في زنازين الاحتلال لن يحبس النضال والمقاومة، ولن يحبس الحب المتغلغل في النفوس والعقول والقلوب؛ لأن الحب أقوى من سجن السجّان وطغيان الطغاة، وهو –الحب – قوة استشرافية دافعة نحو مستقبل أفضل يحقق فيه الإنسان الفلسطيني حلمه في بناء وجوده وهويته الوطنية.

ويروي في قصيدة "أمثال" عن جده الأول قوله:

عن جدنا الأول
قد جاء في الأمثال
واوي...
بلع...
منجل...!!
كل ما تجلبه الريح
ستذروه العواصف
والذي يغتصب الغير
يعيش
العمر
خائف... (٦٥)!!

تشتمل الأبيات السابقة على المثل الشعبي "واوي بلع منجل عند خراه تسمع عواه"(٦٦)، وهو يشير إلى خلاصة تجربة الأجداد في صياغة لغوية مكثفة تدل على

طمع الإنسان ووقوعه في شر فعلته، أو هو: يضرب في الشّره الطمّاع، يجني نتائج طمعه. ولكي نستطيع فهم إيحاءات هذا المثل، تجدر الإشارة إلى أن هذه القصيدة واحدة من ست قصائد حملت عنوانًا رئيسيًا هو "ست كلمات"، حيث تشير القصيدة الأولى منها "قبل أن يجيئوا" إلى حلم الذات الشاعرة لحياة بسيطة للإنسان يسد فيها رمقه بكسرة خبز، وكان ذلك قبل أن يجيء الاحتلال على دباباته الملطخة بدماء الأبرياء. وتشير القصيدة الثانية "ثلج على المناطق المحتلة" إلى كفاح الشعوب ومقاومتها لسارقي الأوطان الذين ذابوا كالثلج عبر التاريخ. ثم تأتي هذه القصيدة "أمثال" في سياق الدفاع عن الوطن، وأن الاحتلال الصهيوني لن يتمكن من هضم ما ابتلع من أرض فلسطين، لأنها ستتغص عليه الحياة، وسيذوق نتيجة ذلك وبال أمره من شعب عاصف أقوى من ريح الاحتلال وجنونه الشره في سرقة الأرض، محاولاً أن يدفع شعبًا بأكمله إلى الغياب والنسيان، خارج تاريخ الأرض وجغرافيا المكان.

ويوجه الشاعر تحيته للمتعاطفين والمساندين للقضية الفلسطينية، وذلك في قصيدة "المناشير المحترقة"، التي يوظّف فيها المثل الشعبي "يحفر قبره بإيده"(٦٧) الدال على سوء التصرف، لكن الشاعر يوظفه في سياق دلالي آخر، حيث يجعل من يسكت على الذل سواء أكان موجهًا له، أم موجهًا لغيره من الناس بمثابة إنسان جبان، فاقد الكرامة الإنسانية، فكأنه يحفر قبره بيده؛ وبهذا يعلي الشاعر من قيمة الإنسان، يقول:

أنا أعرف التاريخ...
شت خضم أعصره الخوالي
أنا عامل... في طبقتي
سرّ أعز من المحال:
عبد أنا إن كنت أصمت"
لو أصاب الذل غيري"
وإذا رضيت بحفر قبرك"
كنت كالحفار قبري"(٦٨)

تتشكّل عبر الأنا الشعرية في سياق الأبيات ذاكرة الإنسان، وذاكرة الطبقات الشعبية في نضالاتها نحو التحرر ومناصرة الحقوق الإنسانية، ومن هنا كان طرح "جان كوهين" لسؤاله الشعري المهم "من هو أنا؟" ويجيب "إنه في آن واحد شاعر جوهري ومطلق وصورة عن الشاعر مصاغة شعريًا، يريد أن يتقدم بها إلى القارئ. وهو أيضًا القارئ نفسه عندما يلج إلى القصيدة، نحو المكان المعدّ له، لأجل أن يشارك في العواطف التي يوحى إليه بها. هكذا نرى أن الضمير "أنا"، لم يعد مجرد "باثّ للرسالة"، إن الضمير يحيل على دلالة جديدة ليست مسجلة"(٦٩)، وقد تجسدت هذه القيم الإنسانية،

التي يبثها الشاعر للمتلقي في التعاطف الإنساني مع فئة "العمال"، التي تصنع التاريخ الإنساني في الزمن الحاضر؛ لأن تخلّي الذات الشاعرة عن الطبقة الكادحة، سيكون كمن "يحفر قبره بيده".

الخاتمة:

شكّلت ظاهرة التناص الشعبي في شعر توفيق زياد منطلقًا إبداعيًا، اتجه من خلالها إلى خلق مجال خصب للتفاعل بينه وبين الذاكرة الجماعية، المعبِّرة عن نبض الشعب، والوقوف بقوة ضد محاولات الطمس والسرقة التي مارسها الاحتلال الصهيوني بحق تراثنا الوطني، وقد اعتمد الشاعر في سبيل ذلك على محاورة النص الغائب وامتصاصه لتوليد دلالات جديدة، ترتكز إلى الواقع.

بناء على ما سبق، كان لا بد في مستهل البحث من تحديد منظومة المفاهيم المتعلقة بالتناص؛ لاستجلاء نشأته، ومفهومه... إلخ، لتكون هاديًا لقراءة النصوص الشعرية قراءة رأسية تجعل منه نسقًا غير مكتفٍ بذاته، لأنه لا يفهم فهمًا صحيحًا بمعزل من الأنساق الأخرى التي يتكون منها النص الشعري، وهو بهذا المعنى يختلف عن الدراسة المقارنة التي تكتفي بالإحصاء المجرد، أو كيفية التأثير... إلخ، مما يؤدي إلى غياب المقومات اللغوية والجمالية وراء حجب من المعلومات والمراجع الخارجية، فيصبح النص الشعري في المرتبة الثانية من اهتمام المقارن.

لقد أضاء البحث جانبًا من جوانب تجربة توفيق زياد الشعرية في أبعادها الإنسانية، وتحولاتها الدلالية، إذ لم يعد الموروث الشعبي كيانًا ساكنًا ثابت الدلالة، بل أصبح شفرة حرة تتسم بحركية متجددة، للتعبير عن الواقع المعيش، مستندًا في ذلك إلى تقنية المخالفة، وقد تمثّل ذلك في توظيفه للحكايات الشعبية، التي كشف من خلالها زيف الدعاية الصهيونية، وفضح القبح الإنساني، والتشوه الطبقي، وعمّق الجوانب الإنسانية في الشخصية الفلسطينية، وبخاصة شخصية (عواد الأمارة)، ليشكّل قتله بعد ذلك فاجعة إنسانية تمقتها القيم الإنسانية، كما رفض الشاعر الوسائل السحرية التراثية للتخلص من ربقة الفقر وتحقيق الحرية؛ لأنهما يرتبطان بحلول طوباوية مجلوبة من خارج الذات، ويريد الشاعر أن يرتبط ذلك كله بفعل إنساني يحقق على أرض الواقع طموح الإنسان ورغبته في صنع حياة أفضل، وأخيرًا استحضار شخصيات تراثية نحن اليوم بحاجة ماسة إلى أمثالها، لنعوّض من خلالها نقصنا، ونحقق بها آمالنا.

كما جعل الأغاني الشعبية/ الربابة تحكي أمجاد العروبة ورفضها للضيم. وتحوّلت كثير من الأغاني من أغانٍ دالة على الحب والأفراح إلى أغانٍ دالة على استحضار المكان والتشبث به، ومن ذلك أغنية "يا جمّال"، كما تحولت أغنية "بالهنا يا أم الهنا"

التي تغنّى في "الطوفة" أي: زفة العريس إلى أغنية رثاء للشهيد والمناضل، مما شكّل مفارقة مأساوية يعيشها الشعب الفلسطيني حقيقة وواقعًا.

أما توظيفه للعادات والتقاليد، فقد حوّل تحية "الصباح" إلى تحية "السلاح"، وبذلك حملت بعدًا نضاليًا، يجلو صورة البطل، الذي يقدم نفسه من أجل الوطن، مشيدًا في الوقت نفسه بثورة الجزائر التي كانت تزلزل الأرض تحت أقدام الغزاة، وهذه في حقيقة الأمر رسالة مزدوجة موجهة في الوقت نفسه إلى الشعب الفلسطيني المقاوم. كما عبّر عن مأساة النفي الفلسطيني، متجسدًا في ذلك الشاب الذي تزوج بعيدًا عن أهله لأن "الدرب منسدة"، مما جعل الأسرة تحرم من فرح بدهي يمارسه خلق الله في حياتهم اليومية. فضلاً عن تحوّل مكونات البيت العادية من تجربة فردية "الخابية" إلى تجربة وطنية قادرة على اكتشاف التاريخ، وقادرة أيضًا على إعادة صياغة مكونات العالم من جديد. ويأتي "الزعتر" مجسدًا رائحة الأرض الفلسطينية، وكذلك "القهوة" التي تحضر بوصفها تجسيدًا لصورة الوطن، فضلاً عن كونها مشروب الضيافة العربي الأصيل.

وإذا كانت الأمثال الشعبية، تعكس ملامح العلاقات الاجتماعية في مجتمع ما، وتكون هاديًا للنمط السلوكي الفاعل في الحياة، فإن توظيف الشاعر للأمثال جعل منها ذاكرة جماعية، وتحديًا للاحتلال، وديمومة للثورة، وسراجًا منيرًا للأجيال القادمة، لذلك أصبح المثل الشعبي "يعمل من الحبة قبة" الدال في أصله التراثي على الوهم وتضخيم الأمور، أصبح دالاً على الذاكرة الفلسطينية التي تسجّل ممارسات الاحتلال القمعية على جذع زيتونة في ساحة الدار، كما جعل من يسكت على الذل فاقدًا للكرامة الإنسانية، وبهذا يعلي الشاعر من قيمة الإنسان وقيمه الأخلاقية، ويتضح هذا من توظيفه للمثل الشعبي "يحفر قبره بإيده".

وهكذا يتضح أن معايشة الشاعر اليومية للتراث الشعبي، الذي يملأ الفضاء الاجتماعي من حوله، جعلته يفتح وعيه الشعري على أصوات شعبية وواقعية، تعكس ما يجري في أعماقه وأعماق المجتمع بطبقاته الشعبية من تفاعلات وأحداث، يحقق من خلالها شعرية التراث في نسيج قصيدته وبنائها الفني.

الهوامش:

(١) ميخائيل باختين: شعرية دوستويفسكي – ترجمة د. جميل نصيف التكريتي – دار توبقال – الدار البيضاء – ط١ – ١٩٨٦م. (٢٦٩).

(٢) باقر جاسم محمد: التناص، المفهوم والآفاق – مجلة الآداب – بيروت – ع٧ – ٩ – يوليو – سبتمبر ١٩٩٠م. (ص٦٥).

(٣) تزفتان تودورف: ميخائيل باختين، المبدأ الحواري – ترجمة فخري صالح – المؤسسة العربية – بيروت – ط٢ – ١٩٩٦م. (ص١٢١).

(٤) ما سبق: (ص١٢٥).
(٥) د. صلاح فضل: شفرات النص – دار الفكر – مصر – ط١ – ١٩٩٠م. (ص١٣٣).
(٦) انظر باقر جاسم محمد: التناص – (ص٦٥ – ٦٦).
(٧) مارك أنجينو: مفهوم التناص في الخطاب النقدي الجديد – ترجمة أحمد المديني – دار الشؤون الثقافية – بغداد – ١٩٨٧م. (ص١٠٣).
(٨) د. عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير – من البنيوية إلى التشريحية – نادي جدة الثقافي – السعودية – ١٩٨٥م. (ص١٣).
(٩) رولان بارت: درس السيميولوجيا – ترجمة بنعبد العالي – دار توبقال – الدار البيضاء – ط٢ – ١٩٨٦م. (ص٨٥).
(١٠) أدونيس: زمن الشعر – دار العودة – بيروت – ط٢ – ١٩٨٣م. (ص٢١٢)
(١١) عبد النبي اصطيف: مكونات النص الأدبي العربي الحديث – (مجلة الناقد – بيروت – ع٢٤ – ١٩٩٠م. (ص١٨٥).
(١٢) انظر محمد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب – دار التنوير للطباعة والنشر – ط٢ – ١٩٨٥. (ص٢٥٣).
(١٣) د. محمد المرزوقي: الأدب الشعبي في تونس – الدار التونسية للنشر – ١٩٦٧م. (ص٤٩).
(١٤) نبيل علقم: مدخل لدراسة الفولكلور – جمعية إنعاش الأسرة – رام الله – ١٩٧٧م. (ص١٤).
(١٥) انظر د. عبد العزيز أبو هدبا: التراث الفلسطيني جذور وتحديات – مركز إحياء التراث الطيّبة – ط١ – ١٩٩١م. (ص١٢١).
(١٦) د. نبيلة إبراهيم: الدراسات الشعبية بين النظرية والتطبيق – مكتبة القاهرة الحديثة – مصر – د.ت. (ص١٦٠).
(١٧) د. نبيلة إبراهيم: أشكال التعبير في الأدب الشعبي – دار نهضة مصر للطباعة والنشر – ط٢ – ١٩٧٤م. (ص١٠٧).
(١٨) علي الخليلي: البطل الفلسطيني في الحكاية الشعبية – مؤسسة ابن رشد للنشر – القدس – ط١ – ١٩٧٩م. (ص٩).
(١٩) نمر سرحان: الحكاية الشعبية الفلسطينية – مركز أبحاث منظمة التحرير الفلسطينية – بيروت – د.ت. (ص١٣).
(٢٠) ديوان توفيق زياد – دار العودة – بيروت – د.ت. (٢٤٤ – ٢٤٥).
(٢١) ما سبق: (٢٤٥ – ٢٤٦).
(٢٢) ما سبق: ٢٤٦ – ٢٤٨.
(٢٣) انظر على سبيل المثال قصيدة "مانيلاس غليزوس" و"غغارين".
(٢٤) فردريش دير لاين: الحكاية الخرافية – ترجمة د. نبيلة إبراهيم – دار القلم – بيروت – ط١ – ١٩٧٣م. (ص٦٩).
(٢٥) انظر د. أحمد كمال زكي الأساطير، دراسة حضارية مقارنة – دار العودة – بيروت – ط٢ – ١٩٧٩م. (ص٦٣).

(٢٦) توفيق زياد: ديوانه – (ص٣٣٩ – ٣٤٢).
(٢٧) ما سبق: (ص٣٤٢).
(٢٨) د. غالي شكري: أدب المقاومة – دار الآفاق – بيروت – ط٢ – ١٩٧٩م. (ص٩).
(٢٩) توفيق زياد: ديوانه – (ص١١٦ – ١١٧).
(٣٠) انظر د. مصطفى ناصف: اللغة بين البلاغة والأسلوبية – النادي الأدبي الثقافي – جدة – ١٩٨٩م. (ص٤٢٩).
(٣١) د. علي زيعور: قطاع البطولة والنرجسية في الذات العربية – دار الطليعة – بيروت – ط١ – ١٩٨٢م. (ص٣٥).
(٣٢) انظر علي الخليلي: أغاني العمل والعمال في فلسطين – منشورات صلاح الدين – القدس – ١٩٧٩م. (١٥ – ١٦).
(٣٣) انظر ألكزاندر كراب: علم الفولكلور – ترجمة رشدي صالح – دار الكاتب العربي – مصر – ١٩٦٧. (ص٢٥٧).
(٣٤) انظر: ريتا عوض: بنية القصيدة الجاهلية – دار الآداب – بيروت – ط١ – ١٩٩٢م. (ص١٨٨).
(٣٥) توفيق زياد: ديوانه (١١٧ – ١١٨).
(٣٦) د. إحسان عباس: اتجاهات الشعر الغربي المعاصر – دار الشروق – عمّان – ط٢ – ١٩٩٢م. (ص١١٨).
(٣٧) توفيق زياد: ديوانه – (ص٣٦٥ – ٣٦٦).
(٣٨) د. عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر – دار الفكر العربي – مصر – ط٣ – د.ت. (ص٣٠١).
(٣٩) توفيق زياد: ديوانه – (ص٣٩٣ – ٣٩٤).
(٤٠) يوسف حداد: المجتمع والتراث في فلسطين – مركز أبحاث منظمة التحرير الفلسطينية – بيروت – ١٩٨٥م. (ص٩٧).
(٤١) توفيق زياد: ديوانه. (ص٤٠١ – ٤٠٣).
(٤٢) توفيق زياد: ديوانه – (ص٥٠٢ – ٥٠٣).
(٤٣) الكوشان: مستند رسمي يثبت لصاحبه امتلاك الأرض أو البيت وغيرهما داخل فلسطين سنة ١٩٤٨م.
(٤٤) توفيق زياد: ديوانه. (٥٥١ – ٥٥٤).
(٤٥) توفيق زياد: ديوانه – (ص٤٩).
(٤٦) انظر محيي الدين صبحي: الرؤيا في شعر البياتي – دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد – ط١ – ١٩٨٧م. (ص٢١٥).
(٤٧) توفيق زياد: ديوانه – (ص١٣ – ١٨).

٤ – إسماعيل، عز الدين (دكتور): الشعر العربي المعاصر – دار الفكر العربي – مصر – ط٣ – د.ت.
٥ – أصطيف، عبد النبي: مكوّنات النص الأدبي العربي الحديث – مجلة الناقد – بيروت – ع٢٤ – ١٩٩٠م.
٦ – بنيس، محمد: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب – دار التنوير للطباعة والنشر – بيروت – ط٢ – ١٩٨٥م.
٧ – جاسم محمد، باقر: التناص، المفهوم والآفاق – مجلة الآداب – بيروت – ع٧ – ٩ – يوليو، أغسطس، سبتمبر ١٩٩٠م.
٨ – حداد، يوسف: المجتمع والتراث في فلسطين – مركز أبحاث منظمة التحرير الفلسطينية – بيروت – ط١ – ١٩٨٥م.
٩ – الخليلي، علي: أغاني العمل والعمال في فلسطين – منشورات صلاح الدين – القدس – ١٩٧٩م.
١٠ – الخليلي، علي: البطل الفلسطيني في الحكاية الشعبية – مؤسسة ابن رشد للنشر – القدس – ط١ – ١٩٧٩م.
١١ – زياد، توفيق: ديوان توفيق زياد – دار العودة – بيروت – ١٩٧٠م.
١٢ – زيعور، علي (دكتور): قطاع البطولة والنرجسية في الذات العربية – دار الطليعة – بيروت – ط١ – ١٩٨٢م.
١٣ – السامرائي، فاضل (دكتور): معاني الأبنية في العربية – جامعة الكويت – الكويت – ط١ – ١٩٨١م.
١٤ – سرحان، نمر: الحكاية الشعبية الفلسطينية – مركز أبحاث منظمة التحرير الفلسطينية – بيروت – د.ت.
١٥ – سرحان، نمر: موسوعة الفولكلور الفلسطيني – عمّان – ط٢ – ١٩٨٩م.
١٦ – شكري، غالي (دكتور): أدب المقاومة – دار الآفاق – بيروت – ط٢ – ١٩٧٩م.
١٧ – صبحي، محيي الدين: الرؤيا في شعر البياتي – دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد – ط١ – ١٩٨٧م.
١٨ – طه، جمانة: موسوعة الأمثال الشعبية العربية – الدار الوطنية الجديدة للنشر والتوزيع – السعودية – ط١ – ١٩٩٩م.
١٩ – عباس، إحسان (دكتور): اتجاهات الشعر العربي المعاصر – دار الشروق – عمّان – ط٢ – ١٩٩٢م.
٢٠ – علقم، نبيل: مدخل لدراسة الفولكلور – جمعية إنعاش الأسرة – رام الله – ١٩٧٧م.
٢١ – العنتيل، فوزي: الفولكلور ما هو؟ – دار النهضة العربية للنشر – مصر – ١٩٧٧م.
٢٢ – عوض، ريتا (دكتورة): بنية القصيد الجاهلية – دار الآداب بيروت – ط١ – ١٩٩٢م.
٢٣ – الغذّامي، عبد الله (دكتور): الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية – نادي جدة الثقافي – السعودية – ١٩٨٥م.
٢٤ – فضل، صلاح (دكتور): شفرات النص – دار الفكر مصر – ط١ – ١٩٩٠م.
٢٥ – القلقشندي: صبح الأعشى في صناعة الإنشا – المطبعة الأميرية – مصر – ١٩١٣م.
٢٦ – كمال زكي، أحمد: الأساطير، دراسة حضارية مقارنة – دار العودة – بيروت – ط٢ – ١٩٧٩م.
٢٧ – لوباني، حسين: معجم الأمثال الفلسطينية – مكتبة لبنان – ط١ – ١٩٩٩م.
٢٨ – المرزوقي، محمد (دكتور): الأدب الشعبي في تونس – الدار التونسية للنشر – ١٩٦٧م.
٢٩ – النابلسي، شاكر: مجنون التراب، دراسة في شعر وفكر محمود درويش – المؤسسة العربية – بيروت – ط١ – ١٩٨٧م.
٣٠ – ناصف، مصطفى (دكتور): اللغة بين البلاغة والأسلوبية – النادي الأدبي الثقافي – جدة – ١٩٨٩م.
٣١ – أبو هدبا، عبد العزيز: التراث الفلسطيني جذور وتحديات – مركز إحياء التراث العربي – الطيبة – ط١ – ١٩٩١م.

Forms of Folk Intertexuality in Tawfiq Zayyad's Poetry

Dr. Ibrahim Nemir Mousa
Birzeit University, Palestine

ABSTRACT

Intertextuality is one of the artistic phenomena that have a great impact in the overall aesthetical construction of the contemporary poetic discourse, by which the past is discovered or read via the present in order to express the particularity and quirk of its creator in portraying the reality.

If the poetic script is a network of quotations, it will mean that the poet is open to the human memory in accordance with a set of rules by which the notions, terms and fundamentals of intertextuality are based. These items are explored and discussed in the study introduction, and then he continued by presenting the concept of popular literature and its significance as being an integral part of the nation, its national identity and cultural subsistence.

Tawfiq Zayyad's employment and use of the popular literature in his poems manifests his profound awareness of heritage; being the bridge attaching his desire of merging and integrating within the earth with direct communication with the group or the community. This aspect is represented by employing the narrators, stories, lyrics, traditions, and proverbs, which he frequently used out of their inherited denotations to express new and creative connotations. Hence, he succeeded in creating a vivid domain for interaction between him and the people pulse. The poem has, then, an influential and impressive energy as well as a vigorous presence in expressing and revealing the reality and ambitions for a better humanitarian future.

ثانيًا: المراجع المترجمة للعربية:

٣٢ - باختين، ميخائيل: شعرية دستويفسكي - ترجمة د. جميل نصيف التكريتي - دار توبقال - الدار البيضاء - ط١ - ١٩٨٦م

٣٣ - بارت، رولان: درس السيميولوجيا - ترجمة ع. بنعبد العالي - دار توبقال - الدار البيضاء - ط٢ - ١٩٨٦م.

٣٤ - تودوروف، تزفتان (وآخرون): في أصول الخطاب النقدي الجديد - ترجمة أحمد المديني - دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد - ط١ - ١٩٨٧م.

٣٥ - تودوروف، تزفتان: ميخائيل باختين، المبدأ الحواري - ترجمة فخري صالح - المؤسسة العربية - بيروت - ط٢ - ١٩٩٦م.

٣٦ - درو، إليزابث: الشعر كيف نفهمه ونتذوقه - ترجمة د. محمد إبراهيم الشوش - مكتبة منيمنة - بيروت - ١٩٦١م.

٣٧ - دير لاين، فردريش فون: الحكاية الخرافية- ترجمة د. نبيلة إبراهيم - دار القلم - بيروت - ط١ - ١٩٧٣م.

٣٨ - كراب، ألكزاندر هجرتي: علم الفولكلور - ترجمة رشدي صالح - دار الكاتب العربي - مصر - ١٩٦٧م.

٣٩ - كوهن، جان: بنية اللغة الشعرية - ترجمة محمد الولي ومحمد العمري - دار توبقال - الدار البيضاء - ط١ - ١٩٨٦م.

٤٠ - مير هوف، هانز: الزمن في الأدب - ترجمة د. أسعد رزوق - مؤسسة سجل العرب - مصر - ١٩٧٢م.

* * *