صوت التراث والهوية
(دراسة في التنـــاص الشعبي في شعر توفيق زياد)

الدكتور إبراهيم نمر موسى*

ملخص

تعدُّ ظاهرة التناص إحدى الظواهر الفنية، ذات الأثر البـــالغ فـــي التـــشكيل الجمالي للخطاب الشعري المعاصر، يعاد فيها اكتشاف الماضي، أو قراءته في ضـــوء الحاضر، للتعبير عن خصوصية مبدعها في تعبيره عن الواقع .

وإذا كان النص الشعري شبكة من الاقتباسات، فهذا يعني انفتاح الـــشاعر علـــى الذاكرة البشرية، وفق مجموعة من القوانين، تتحدد بها مصطلحات التناص ومنطلقاته، وقد اتضح ذلك في مقدمة البحث، ثم أردف بتبيان مفهـــوم الأدب الـــشعبي وأهميتـــه بوصفه جزءاً مهماً من كيان الأمة، وهويتها الوطنية، ووجودها الحضاري.

إن توظيف توفيق زياد للأدب الشعبي في قصائده الشعرية، يظهر مـــدى وعيـــه بالتراث، باعتباره جسراً رابطاً بين رغبته في الحلول بالأرض، والاتـــصال المباشـــر بالجماعة، وقد تمثّـــل ذلك في توظيفه للحكايات، والأغـــاني، والعـــادات والتقاليـــد، والأمثال الشعبية، التي خرج بها في أغلب الأحيان من دلالاتها الموروثة إلـــى دلالات جديدة، وخلق بذلك مجالاً حيوياً للتفاعل بينه وبين نبض الشعب، وأصـــبح للقـــصيدة طاقة تأثيرية، وحضور فاعل في تعبيرها عن الواقع، والطموح إلى صـــنع مـــستقبل إنساني أفضل .

---

* جامعة بـــير زيـــت– قسم اللغة العربية.

1. التَّنـــاص:

ظهر مفهوم التناص بصورته الأولية فـــي كتابـــات "ميخائيـــل بـــاختين" عـــن "دستويفسكي"، ولكن دون تحديد دقيق له، إذ تحدث عن "المبدأ الحواري"، ورأى أنـــه من مكوِّنات النصوص الأدبية الأساسية "بشرط أن يصطدم فيها صـــوتان اصـــطداماً حواريا"[1]، وهذان الصوتان يدخلان في علاقة جدلية من نوع خاص لإنتـــاج دلالـــة 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 تقابلهـــا[2]، كمـــا بـــيَّن تودوروف أن المصطلح الذي استخدمه "باختين" للدلالة علـــى "العلاقـــة بـــين تعبيـــر والتعبيرات الأخرى، هو مصطلح الحوارية. ولكن هذا المصطلح المفتاحي، كما يمكن للمرء أن يتوقع، مثقل بتعددية مربكة في المعنى"[3].

لكن دراسة التأثيرات في الأدب المقارن، تختلف عن دراسة التناص؛ لأنها تهـــتم بالدراسة "الكميّة" والعمل الإحصائي المجرد، وأسباب الرواج الأدبي، وعدد طبعـــات الكتاب، وعدد النسخ...الخ، كما تهتم بالدراسة "النوعية"، حيث يبحث المقـــارِن عـــن كيفية التأثير، وسماته، وأنواعه، مبيناً أشكاله من تقليد واقتباس واحتذاء...الخ؛ وبـــذلك يغيب النص الشعري، ومقوماته اللغوية والفنية، وراء حجب كثيفة مـــن المعلومـــات، والمراجع الخارجية المتصلة بحياة الكاتب وعصره، أي أن النص الأدبي يصبح فـــي المرتبة الثانية من اهتمام المقارن، في حين يحتل النص الأدبي بوصـــفه عمـــلاً فنيـــاً المرتبة الأولى من اهتمام الناقد في دراسة التناص، أي يهتم بإبراز النصوص الغائبة،

---

[1] ميخائيل باختين: شعرية دوستويفسكي-ترجمة د. جميل نصيف التكريتي-دار توبقال للنشر-الـــدار البيضاء-ط1-1986م. (ص269)

[2] باقر جاسم محمد: التناص، المفهوم والآفاق-مجلة الآداب-بيروت-ع7-9-يوليو-ســـبتمبر 1990م. (ص65)

[3] تزفتان تودورف: ميخائيل باختين، المبدأ الحواري-ترجمة فخري صالح-المؤسسة العربية للدراسات والنشر-بيروت-ط2-1996م. (ص121)

وربطها بالسياق الباطني للنص، وإظهار علاقاتها بالأنساق الأخرى التي تشكّل قوام بنيته الإبداعية.

وذهب "باختين" إلى أن "التداخل النصي"، لم يفلت منه سوى "آدم" عليه السلام، لأنه كان يقارب عالماً يتسم بالعذرية، ولم يكن قد تكلّم فيه وانتهك بوساطة الخطاب الأول"[4]، وهذا يعني عدم وجود خطاب إنساني، يخلو من علاقات التداخل النصي. كما أشار "باختين" إلى نوعين من أنواع التداخل النصي هما: الأول– "الأسلوب الخطي"، الذي يتمثل فيه الأديب بخطاب الآخر، مع إضافة بعض السمات الفردية،لكنها سمات فردية فقيرة. أما الثاني فقد أطلق عليه تسمية "الأسلوب التصويري"، الذي يبدد فيه الأديب كثافة خطاب الآخر، ويمتصه ويمحي حدوده، ويضفي عليه سمات فردية مميزة[5]، تجعله قادراً على إنتاج دلالات جديدة، تعيد اكتشاف الماضي، وتنفتح على الذاكرة البشرية، وتعبّر في الوقت نفسه عن قضايا العصر؛ لأن الشاعر لا يستطيع الانسلاخ عما يزخر به عصره من أحداث ووقائع .

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 مصطلحاً نقدياً، على يد الباحثة "جوليا كرستيفا"، التي نظرت إليه باعتباره نتاجاً لنصوص

يعقد معها النص الجديد علاقة تبادل حواري، ويكسر من ثمَّ أحد أعمدة البنيوية، وهي فكرة "مركزية" النص وانغلاقه على ذاته، باعتباره "بنية" مكتفية بذاتها، وهذا يدل على أن فكرة "البنية المغلقة" التي اتخذتها البنيوية في مراحلها الأولى مبدأ لها، فكرة مضللة. ورأت–كرستيفا– أن الدلالة الشعرية " لا يمكن أن تعتبر رهينة شفرة

---

[4] ما سبق: (ص125)

[5] انظر ما سبق: (ص136–137) .

وحيدة"[6]؛ لأن الارتداد إلى الماضي من الأمور الفعّالة في عملية الإبداع، حيث يعقـد النص الجديد علاقة حوار مع النص القديم، تقوم على تقنية تعتمد التآلف أو التخـالف في إنتاج الدلالة؛ وبذلك تكون الكلمات قابلة للدخول في سياقات أدبية لا نهائية، تعبّـر عن رؤية الشاعر الفنية، فالآخرون هم علاماتنا، ويجب علينا منادمتهم[7]. لكن هذا لا يعني ذوبان شخصية الأديب في شخصية أديب آخر، بل يبقى لكل منهمـا شخـصيته الخاصة المستقلة، حيث ينتج الأديب نصاً جديداً بالاستناد إلى النصوص السابقة تحمل بصماته ورؤيته للعالم .

وقد أكدت "جوليا كرستيفا" أن صلة النص الجديد بالنص القديم، تتسم بـالتكرار والتوزيع، أي صلة (هدم و بناء)، وهي أيضاً صلة تبدُّل وتغيُّر فـي النـصوص، أي تَّناص: ففي حيز نص محدد ثمة ملفوظات مأخوذة من نـصوص أخـرى، تتـداخل وتتشابك"[8]. وبـذلـك يكـون "التَّناص" لديـها هو ذلـك "التقاطع داخل نص لتعبير (قول) مأخوذ من نصوص أخرى"[9]، أو "لوحة فسيفسائية من الاقتباسات. وكل نـص هو تشرّب وتحويل لنصوص أخـرى"[10]، وهذا يشير في رأي "رولان بارت" إلى أن النص فضاء متعدد الأبعاد، تتمازج فيه كتابات متعددة، أو هو نسيج من الاقتباسـات، تتحدر من منابع ثقافية متعددة[11]، كما يشير إلى أن ميدان عمله ميدان واسع، يـشتمل على كل ما أنتجته الحضارة الإنسانية.

---

[6] د. صلاح فضل: شفرات النص–دار الفكر–مصر–ط1–1990م. (ص133)

[7] انظر ما سبق: (ص77)

[8] انظر باقر جاسم محمد: التناص–(ص65–66)

[9] مارك أنجينو: مفهوم التناص في الخطاب النقدي الجديد–ضمن كتاب من إعداد تزفتان تـودوروف: في أصول الخطاب النقدي الجديد–ترجمة وتقديم أحمد المديني–دار الشؤون الثقافية العامة–بغداد–ط1–1987م. (ص103)

[10] د. عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير–من البنيوية إلى التشريحية–نادي جدة الثقـافي–الـسعودية–1985م. (ص13)

[11] رولان بارت: درس السيميولوجيا–ترجمة بنعبد العالي–دار توبقال–الدار البيـضاء–ط2–1986م. (ص85)

وعلى هذا يصبح عمل "التناص" عبارة عن علاقة "اقتطاع وتحويل"، فـ "الاقتطاع" يعني اعتماد النص الجديد على نصوص أخرى سابقة، واستخدامها في بنيته وفق قوانين وآليات خاصة. أما "التحويل" فهو

توظيف النصوص السابقة، وجعلها مزيجاً متفاعلاً لتوليد دلالات جديدة منها.فالنص في النوع الأول "جيولوجيا كتابات"[12]، على حد تعبير "بارت"، وفي الثاني "مزيج كيميائي"[13] على حد تعبير "باختين"، أي أن العلاقة التي تربط بين النصوص ليست علاقة ميكانيكية، بل علاقة تفاعل وحوار وامتصاص...الخ .

بناءً على ما سبق، يتضح أن "التَّناص" غير مقيد بزمان ومكان، بل يستعلي على حدود الزمان و المكان ؛ لأن الشاعر يستحضر من خلالهما فلذات غالية من التراث، معتمداً 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 جوهرياً بالأمس والآن"[14]، أو بمعنى آخر " إن النص نسيج من المقبوسات، ناشيء عن ألف مصدر ثقافي"[15]، أو هو حصيلة لتفاعل نصوص سابقة ولا نهائية في نص جديد .

ومهما يكن من أمر، فإن للتناص أنواعاً 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

---

[12] مارك أنجينو: مفهوم التناص–(ص105)

[13] عبد الوهاب ترو: تفسير وتطبيق مفهوم التناص–مجلة الفكر العربي المعاصر–بيروت–ع60،61، يناير، فبراير–1989م. (ص78)

[14] أدونيس: زمن الشعر–دار العودة–بيروت–ط2–1983م. (ص212)

[15] عبد النبي اصطيف: مكونات النص الأدبي العربي الحديث–(مجلة الناقد–بيروت–ع24–1990م. ص185)

نموذجاً جامداً خالياً من الحيوية. أما "الامتصاص" فهو مرحلة أعلى من السابق، لأنـــه ينطلق من الإقرار بأهمية النص وقداسته، فيتعامل معه على أنـــه حركـــة وتحـــوّل لا ينفيان الأصل بل يسهمان في استمراره، باعتباره جوهراً قابلاً للتجدد. وأما "الحـــوار" فهو أعلى مراحل قراءة النص الغائب، إذ لا مجال لتقديس الـــنص الغائـــب، ويعمـــد الشاعر إلى تغيير أسسه اللاهوتية، ويعرِّي قناعاته المثالية[16]. أما آلياته فتـــشير إلـــى طبيعة ورود الإشارة الموروثة بطريقة مباشرة أو غير مباشرة، مثل ورودها بالاســـم المباشر، أو الكنية، أو اللقب ..الخ . أما التقنية فتبيِّن مدى تآلف الشاعر أو تخالفه مـــع ما تم التعارف عليه في دلالة الإشارة الموروثة .

2. الشعر والأدب الشعبي:

اختلف الباحثون في تعريف الأدب الشعبي، فمنهم من عرَّفه بأنه "الأدب المجهول المؤلف، العامي اللغة، المتوارث جيلاً بعد جيل بالرواية الشفوية"[17]، ومنهم من عرّفه بأنه "مجموعة من المعارف والخبرات والفنون، عبّـــر الإنسان بواسطتها عن أحاسيسه ورغباته وتجربته، وجعلها هادياً له في تنظيم أمور حياته الاجتماعية، ويحافظ المجتمع على نقلها من جيل إلى الجيل الذي يليه"[18]. وهذا يعني أن الأدب الشعبي جزء مـــن الثقافة الجماعية المستقرة في وعي الجماعة أو لا وعيهـــا، ويـــشكِّل نمـــط ســـلوكها وطباعها ومعتقداتها .

وتكمن أهمية الأدب الشعبي لأمة من الأمم، في اعتباره جزءاً من كيانها وهويتها الوطنية ووجودها الحضاري؛ ولهذا عمد الشعراء الفلسطينيون –ومنهم توفيق زيـــاد– إلى توظيفه في شعرهم، باعتباره جسراً رابطاً بين طموحاتهم ورغباتهم في الحلـــول بتراب الأرض من جهة، والاتصال المباشر بالجماعة متمثلاً فـــي لغتهـــا وحكاياتهـــا

---

[16] انظر محمد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب–دار التنوير للطباعة والنـــشر–ط2–1985. (ص253)

[17] د. محمد المرزوقي: الأدب الشعبي في تونس–الدار التونسية للنشر–1967م. (ص49)

[18] نبيل علقم: مدخل لدراسة الفولكلور–جمعية إنعاش الأسرة–رام الله–1977م. (ص14)

وأغانيها ومعتقداتها وأمثالها، التي انطبعت نفوسهم وأحلامهم على صفحتها من جهة أخرى. وقد خلق هذا مجالاً حيوياً خصباً للتفاعل بين الشاعر والذاكرة الجماعية المعبِّرة عن نبض الشعب وروحه وكيانه، وعمل على توثيق الصلة بين الأدب الشعبي والقصيدة الشعرية الفصيحة ، فأصبح لها طاقة تأثيرية قوية، وحضور فاعل ضد محاولات الطمس والتذويب والسرقة ، التي مارستها قوى الاحتلال الصهيوني لتنفي عن الشعب الفلسطيني مقوماته الحضارية والإنسانية، وأحقيته في فلسطين التاريخية .

فقد اتخذ الاحتلال وسائل متعددة لطمس التراث الفلسطيني منها: قيام سلطات الاحتلال بتقييد حرية النشر والطباعة أو تأخير صدورها، وإعاقة المهرجانات الفولكلورية أو إيقافها...الخ[19]، يضاف إلى ذلك محاولة انتحاله في رقصاته وأزيائه الشعبية من خلال اعتماده زيِّاً رسمياً لمضيفات الطيران على طائراتهم ، وغير ذلك كثير. 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"[20]، وبذلك نسفت الباحثة السويدية الأسس المغلوطة التي قامت عليها الدعاية الصهيونية.

بناء على ما سبق، لا تشكِّل عودة توفيق زياد إلى الأدب الشعبي نكوصاً، أو فراراً من الحاضر، بل يمكن اعتبارها سراجاً يضيء الماضي والحاضر ويستشرف المستقبل، وخاصة أن توظيفه للأدب الشعبي الفلسطيني، والأدب الشعبي العربي – في

[19] انظر د. عبد العزيز أبو هدبا: التراث الفلسطيني جذور وتحديات–مركز إحياء التراث العربي–الطيّبة–ط1– 1991م. (ص121)

[20] د. نبيلة إبراهيم: الدراسات الشعبية بين النظرية والتطبيق–مكتبة القاهرة الحديثة–مصر–د.ت. (ص160)

أكثره – لم يكن استخداماً ساذجاً، يقف عند قشرته الخارجية بغية رصده وتسجيله، بل كان توظيفاً يستند إلى محاورة النص الغائب وامتـــصاصه، وتوليـــد دلالات جديـــدة ومعاصرة، ترتكز إلى الواقع، وتعبِّر عن هوية الشعب الفلسطيني، ووجوده ومأســـاته الإنسانية في الآن نفسه.

يشكِّل توظيف توفيق زياد للتراث الشعبي الفلسطيني، ظاهرة دلالية بالغة الأهمية لمـــا فيها من زخم كمي ونوعي للتراث الشعبي، بتوظيـــف كثيـــر مـــن الحكايـــات، والعادات، والأغاني، والأمثال الشعبية، وبذلك كانت محاولة شعرية مهمة ضد طمـــس التراث الفلسطيني واستلابه وسرقته، وتأكيداً في الوقت نفسه على حضور هذا التراث، وانغراسه في الأرض الفلسطينية.

2: 1 الحكاية الشعبية:

تعدُّ الحكاية الشعبية، قصة ينسجها الخيال الشعبي حول حـــدث مهـــم، يـــستمتع الشعب بروايتها، والاستماع إليها إلى درجة أنه يستقبلها جيلاً بعد جيل عـــن طريـــق الرواية الشفوية[21]، وهذا يعني أنها جـــزء أصيل من التراث، وتكتـــسب خـــصائص مجتمعها التفصيلية، وإن كانت في توجهها الـــشمولي، تأخـــذ عمقهـــا الطبقـــي لكـــل الشعوب[22]، ذلك أنها تعبِّـــر عن نماذج إنسانية ذات أبعاد أخلاقية، ثم هـــي صـــورة واضحة لهذه الإنسانية في حقيقتها الأصلية، وفي طبيعتها الفطريـــة، وأنهـــا لأحفـــل بالشواهد والدلائل في توضيح هذه الصورة من أي تراث إنساني آخر[23]، حيث يكافأ

[21] د. نبيلة إبراهيم: أشكال التعبير في الأدب الشعبي–دار نهضة مصر للطباعة والنشر–ط2–1974م. (ص107)

[22] علي الخليلي: البطل الفلسطيني في الحكاية الشعبية–مؤسسة ابن رشد للنشر–القدس–ط1–1979م. (ص9)

[23] مر سرحان: الحكاية الشعبية الفلسطينية–مركز أبحاث منظمة التحرير الفلسطينية–بيـــروت–د.ت. (ص13)

الخير بخيره، والشرير بشره، وتنتهي مغامرات البطل فيها نهاية سعيدة، وتعبِّـر عن واقع يسوده العدل والخير.

وقد وظَّف توفيق زياد في قصائده الشعرية، كثيـراً مـن الحكايـات الـشعبية وأساليبها الفنية، مثل: السرد والحوار والشخصيات...الخ، كما وظَّف الحكاية الخرافية مثل: (مصباح علاء الدين، والجني أو العملاق، وخاتم شبيك لبيك)، وأخيـراً وظَّـف 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 ظلماً .

يعدُّ أسلوب السرد والقص في الحكاية الشعبية بصيغه المتعددة، جزءاً مهماً مـن بنيتها، حيث نجد صيغة "كان يا ما كان" متجلية إبداعياً في نسيج قصيدة "مقتل عـواد الإمارة من كفر كنّا"، التي تجسد شخصية "عواد الإمارة" الشهيد المقتـول برصـاص الاحتلال الصهيوني، ويمثِّل في القصيدة معادلاً موضوعياً للإنسان الفلسطيني، الباحث عن قوته وقوت عياله من خلال عمله في الأرض "البيدر"، لكنه يقتل في أثناء عودتـه من فلاحة الأرض. يقول: كان كالصخر قوياً

إن هوت قبضته تصرع ثوراً
كان أميِّـاً، ولكن...
يحفظ الأمثال، والشعر الجميل
كان يا ما كان ! كان
كان ما كان
رصاصات ثلاث
جئنه يصفرن
من صوب البيادر!![24]

[24] توفيق زياد: ديوان توفيق زياد–دار العودة–بيروت–1970. (ص247–248)

يحيل المشهد الدرامي للحكاية إلى انفتاح الوعي الشعري على أزمان متعددة، من خلال توظيف الشاعر لصيغة "كان" و "كان يا ما كان"؛ ليعبِّـــر بتكرارها المكثف، عن واقع الفلسطيني في زمن قريب "كان كالصخر– كان أميّاً" كما يعبِّـــــر عـــن عمـــق الذاكرة الشعبية من خلال قوله: "كان يا ما كان"، وهذا في الوقت نفسه يوحي بنـــذير شؤم، يتمثل في حدوث القتل، وذلك بإطلاق رصاصات ثلاث على "عـــواد الإمـــارة". وبذلك تغطي الدلالتان الأولى والثانية الأبعاد الزمانية الواقعيـــة علـــى مـــر التـــاريخ 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 الآخـــر غيـــر المرئي كالجن، وعالم السحر والشعبذة، وخاتم سليمان ومصباح علاء الدين...الـــخ، وظَّفها في قصائد عدة[25]، وهي "صورة معقدة مركَّبة، ترجع إلـــى أقـــدم العـــصور الإنسانية، وما تزال نشطة كذلك في عصرنا، مستمدة منه دواعي حياتها"[26]، وذلـــك لاعتمادها على شخصية "البطل" وأفعاله الخارقة، أكثر من اعتمادها علـــى الحـــدث 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[27]. إن جاذبية العالم الـــسحري والحيواني غير المرئي في الحكايات الخرافية في جانب من جوانبها، تعبِّـــــر عـــن الواقع، وتوجه نقداً للمجتمع وعاداته وتقاليده، وتقف ضد التسلط والظلـــم، والتنكيـــل بالإنسان...الخ. فقد وظَّف في قـــصيدته "رمـــضان كـــريم"، التـــي تزخـــر بتعـــدد الأصوات/الشخصيات المفارقة للواقع، الحالمة بشهوة تغيير العالم، لتحقق طموحاتها

[25] انظر على سبيل المثال قصيدة "مانيلاس غليزوس" و "غغارين"

[26] فردريش دير لاين: الحكاية الخرافية–ترجمة د. نبيلة إبراهيم–دار القلـــم–بيـــروت–ط1–1973م. (ص69)

[27] انظر د. أحمد كمال زكي الأساطير، دراسة حضارية مقارنة–دار العودة–بيـــروت–ط2–1979م. (ص63)

بـــ(فرك) مصباح علاء الدين، أو خاتم شبيك لبيك، ليخرج الجنِّـــي/العمـــلاق الـــذي يستجيب –حسب الاعتقاد– لتحقيق هذه الأمنيات . يقول :

وعلى حدة يجلس بعض السّمّار
يتمنون ويبنون
قصوراً...في الريح
ويقول فتى :
آه.. لو عندي مصباح علاء الدين
لفركته حتى يأتي العملاق
قدامي يرتعش المسكين
طلبي متواضع : ألف جنيه صفراء
مهر لـــ "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 قصراً
وزرعت الحرية في كل تراب
والورد على كل الأبواب[28]

[28] توفيق زياد: ديوانه–(ص339–342)

تنهض الأبيات في إطارها الكلـــي علـــى فعـــل الـــسرد، الـــذي تبحـــر فيـــه الأصوات/الشخصيات إلى عالم غير مرئي وغير واقعي، يزخر بشخوص أسطورية، استقرت في الوجدان الشعبي باعتبارها قوة غامضة قادرة على تحقيـــق الأمنيـــات، وأنها ذوات قدرة على فضح القبح الإنساني، والتشوه الطبقي الذي يكتنـــف العـــالم، حيث الفقر، وفقدان الوطن والحرية .

لكن هذه الوسيلة السحرية التراثية، ليست ذات قيمة في نظر الشاعر الـــواقعي الثوري، لأن فعل التخلص من ربقة الفقر، وتحقيق الحرية لا يرتبطان فـــي رؤيتـــه الشعرية بفعل سحري خيالي مجلوب من الخارج، بل يرتبطان بفعل إنـــساني يحقـــق على أرض الواقع طموح الإنسان ورغبته في صنع حياة أفضل، ومما يؤكـــد هـــذا التحليل توظيف الشاعر لدوال شعرية، وجمل مفصلية في سياق الأبيات تشكِّل هـــذه الرؤية، وذلك مثل قوله "يبنون قصوراً في الريح–ويقول خيالي آخر...الخ". 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 الـــذات الإنسانية، أو من عالم السحر والجن، كما يأتي البعد الواقعي فـــي ســـياق القـــصيدة تصريحاً لا تلميحاً، وذلك في قوله :

تكفي أحلام

هذا الشعب الزاحف بالأعلام

هو خاتم شبيك لبيك

هو مصباح علاء الدين[29]

[29] ما سبق: (ص342)

وقد وظَّف توفيق زياد في قصيدته "سمر في السجن"، حشداً من السير الشعبية ، وهي "لون من القصص الطويل، الذي يتراوح بين النثر والشعر، ويدور حول البطولة والفروسية"[30]، حيث تستطيع الأمة تحقيق ذاتها من خلال البطل، ويستطيع البطل تأكيد حضوره في الجماعة بانتصاره على القوى المعادية. فقد تجلت في هذه القصيدة شخصيات من خلال آلية "الاسم المباشر"، و "الكنية" مثل :"عنترة ، وجسَّاس ، وأبو زيد الهلالي ، وذياب"، مازجاً بينها في ضفيرة واحدة؛ للكشف عن حضورها التاريخي. يقول:

أتذكَّر...إني أتذكَّر
لمَّا كنا في أحشاء الظلمة نسمر
وربابة "إبراهيم" تُعمَّر
تحكي عن "عبسٍ"... عن "عنتر"
عن عبلة...عن سالفها الأسمر
عن "جسَّاس"
و"أبو زيد"
و"ذياب"
وعن التغريبة...والأحباب الغيَّاب...
وعن العشاق... عن الحب الأخضر[31]

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

[30] د. غالي شكري: أدب المقاومة–دار الآفاق–بيروت–ط2–1979م. (ص9)
[31] توفيق زياد: ديوانه–(ص116–117)

غاية في البساطة يعرفها الناس جميعاً[32]، ولاسيّما في أوقـــات الـــضعف والانهـــزام باعتبارها تعويضاً نفسياً، وشحذاً للهمم، وأبطالاً نفتخر بهم ونحيي حـــضورهم فينـــا ونحيا بهم؛ لأنهم يمثلون نتاجاً طبيعياً للمجتمع الذي عاشوا فيه، تتطلع إليهم الجماعـــة لتحقيق آمالها، وانتشالها من حياة القهر والظلم، لأننا في هذا العصر نفتش مع الشاعر عن " بطل يعوّض نقصنا، ويحقق أمانينا، ويبلسم الانحرافات والإخفاقات... نتـــذوت فيه فننتعش، أو ننتقم، أو نحارب"[33]، وهذا ما يثيره المشهد الدرامي للسير الشعبية في بعدها المعاصر، فتصبح القصيدة تبعاً لذلك إعادة إنتاج للتراث.

2: 2 الأغنية الشعبية:

تعتمد الأغنية الشعبية لحناً شعبياً قديماً، وتمتـــاز باســـتخدام اللهجـــة العاميـــة، والوصول بمضمونها الشعبي إلى أعماق الناس وانتشارها بينهم، سيّان في ذلك عرف مؤلفها وزمانها، أو لم يعرفـــا[34] وقد قُسِّمَتِ الأغاني الشعبية في هذا البحث حـــسب موضوعاتها، ومناسباتها الشعبية المتعددة، كما هي عليه فـــي الحيـــاة اليوميـــة التـــي يمارسها الشعب، حتى لا نبتعد كثيراً عن الروح الشعبية التي أنشأت هذه الأغنيـــات، وتغنَّت بها في مناسبات اجتماعية وإنسانية محددة، فكانت أغاني الحب والأفراح مثـــل (الجمّـــال–وبالهنا يا أم الهنا)، وأغاني الوطن والحرب مثل (الحنين للوطن، والـــدفاع عنه، والشهادة، والصمود والتحدي). وتتسم الأغاني الشعبية العربية والفلسطينية منها بقصر الجمل، والجاذبية اللحنية والإيقاعية، التي تثير العاطفة المقترنة بثراء جمـــالي،

[32] انظر د. مصطفى ناصف: اللغة بين البلاغة والأسلوبية–النادي الأدبـــي الثقـــافي–جـــدة–1989م. (ص429)

[33] د. علي زيعور: قطاع البطولة والنرجسية في الذات العربية–دار الطليعة–بيـــروت–ط1–1982م. (ص35)

[34] انظر علي الخليلي: أغاني العمل والعمال في فلسطين–منشورات صلاح الـــدين–القـــدس–1979م. (15–16)

وهي بهذا الاعتبار ذات مزاج (ميلودرامي) على حد تعبير ألكزندر كراب، يرفرف عليها جو من قسوة الحياة ومرارتها إن لم يكن مأساتها[35].

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 انعكاساً فنياً، يكشف عن وعيه بالتراث الغنائي، وموضوعاته الوطنية في أبعادها الحياتية المتعددة.

لكن علينا ألا نتجاوز عن الآلات الموسيقية المصاحبة للأغاني الشعبية، التي أكثر توفيق زياد من توظيفها 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 وجسَّاس" 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" زمناً 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[36] فيبدع الشاعر زمنه الخاص المستند إلى الشجاعة العربية. وبذلك تشكِّل "الربابة" التي تحكي هذه الأمجاد الإطار الكلي الذي يكتنف القصيدة ويحتويها، ويحضر الكون الشعري بحضورها. يقول الشاعر:

أتذكَّر...إني أتذكَّر

لما كنا في أحشاء الظلمة نسمر

---

[35] انظر ألكزاندر كراب: علم الفولكلور–ترجمة رشدي صالح–دار الكاتب العربي–مصر–1967. (ص257)

[36] انظر ريتا عوض: بنية القصيدة الجاهلية–دار الآداب–بيروت–ط1–1992م. (ص188)

وربابة "إبراهيم" تُعمَّر
تحكي... عن "عبس"...عن "عنتر"
عن عبلة...عن سالفها الأسمر
عن "جساس"...
و"أبو زيد"
و"دياب"
وعن التغريبة...والأحباب الغيَّاب[37]

كما وظَّف توفيق زياد أغاني الحب والأفراح، للتعبيـــر عـــن رحابـــة التجربـــة 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[38]، مما جعل القصيدة كشفاً عن خبايـــا الـــذات وأزمتها النفسية، التي يعيشها الإنسان الفلسطيني. يقول في قصيدة "يا جمّـــال"، وهـــي أغنية منتشرة في منطقة الجليل:

قلت: يا جمّـــال خذني
قال: لا . حملي ثقيل
قلت: يا جمّـــال امشي
قال: لا . درب طويل
قلت: أمشي ألف عام
خلف عينيك أسافر
قال: يا طير الحمام
حنظل عيش المهاجر

[37] توفيق زياد: ديوانه-(ص116-117)
[38] د. إحسان عباس: اتجاهات الـــشعر الغربـــي المعاصـــر-دار الـــشروق-عمّـــان-ط2-1992م. (ص118)

عذَّب الجمّـــال قلبي
عندما اختار الرحيل
كل ما خلف دمعاً
فوق خدي يسيل[39]

تستند الأبيات/الأغنية في إنتاج دلالاتها إلى استخدام الشاعر أسلوب الحوار بـين شخصيتين، مما يؤدي إلى توتر درامي، يخلق عالماً يموج بالحركة والتنوع؛ وبـذلك يتجاوز الشاعر الغنائية الذاتية المعبَّـر عنها بضمير المتكلم إلـى التعبيـر بـضمائر أخرى، تمثل الحوار ورؤاها للعالم، وفي هذه الحالة "يـستفيد الـشعر مـن القـصة التفصيلات المثيرة الحية"[40]، إذ يطلب الطرف الأول من الجمّـال/الحبيب أن يرحل معه، فيأتي رد الجمَّـال مشوباً بالحزن والأسى، "حنظل عيش المسافر"، فما أجدره ألا يساعد غيره على الرحيل عن وطنه؛ وبذلك تتحول الأغنية من دلالاتها علـى الحـب والأفراح، إلى دلالة تشكِّل بؤرة الحضور في المكان/الوطن والتشبث به.

كما تتحول الأغنية الشعبية "بالهنا يا أم الهنا يا هنيّـة" فـي قـصيدة "سـرحان والماسورة" من أغنية تغنى في (الطوفه)، أي عند زفة العريس والطـواف بـه فـي شوارع القرية أو المدينة، تتحول إلى أغنية (رثـاء) للشهيد المناضل "سرحان العلي"، الذي يفجّر ماسورة البترول في "تل الحارثية" في أثناء ثورة 1906م الفلسطينية ضـد الاستعمار البريطاني والصهيونية العالمية، تلك الماسورة التي تحمل الخير الدافق مـن أرض العرب لبلاد أجنبية. يقول الشاعر في مقطع من مقاطع القصيدة، وهو بعنـوان "أمه ترثيه" :

شيّعوا لبني عمومته...يجيئوا بالطبول وبالزمور
خبّروهم أنه قد عاد من غزواته صقر الصقور
وزعوا الحلوى وأكياس الملبس للكبير وللصغير

[39] توفيق زياد: ديوانه–(ص365–366)
[40] د. عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر–دار الفكر العربي–مصر–ط3–د.ت. (ص301)

بالهنا كل الهنا يا هنيّه
وانكوت عيني أن يا صبية
شيّعوا لبني عمومته...يجيئوا مثل أسراب النسور
خبّروهم أنه لما أتاني عينه حمر وشر مستطير
"ناوليني قرشنا الأبيض يا أماه فالأمر خطير"
بعت إسورة الزفاف وبعت خاتمي الأخير
بالهنا كل الهنا يا هنيّة
لا تخله يملا بندقية[41]

تشكّل الأغنية في سياق الأبيات خاتمة لفعل الرضا والفرح الحزين–إن صح هذا التعبير– لرثاء الأم، التي تدعو أهل الشهيد وأبنـــاء عمومتـــه إلـــى حـــضور طوفـــة الزواج/طوفة القبر، بعد أن عـــاد الـــشهيد مـــن غزواتـــه، ليجهّـــزوا لـــه الطبـــول والمزامير/كفن الموت، ويطوفوا به فرحاً في شوارع القرية. ولعل هذا التحول الدلالي للأغنية ينبئ عن مفارقة من المفارقات الكثيرة التي يعيشها الشعب الفلسطيني، حيـــث الأصل التراثي للأغنية كالآتي:

بالهنا يا أم الهنا يا بوادي
وإلتوت عيني ع بيـــض الرقـــــابي
وإلتوت عيني ع العريـــــس الأول[42]

كما تغنى توفيق زياد بأغاني الوطن والحرب، محرِّضاً ضد الحكام العرب. فقـــد هاجم في قصيدة "من شعب غير عادي" الملوك العرب بعد أحـــداث ســـبتمبر/أيلـــول 1970م، ويوجه فيها الخطاب إلى شخصيات فلسطينية مناضلة في سجون الاحـــتلال

[41] توفيق زياد: ديوانه–(ص393–394)
[42] يوسف حداد: المجتمع والتراث في فلسطين–مركز أبحاث منظمة التحرير الفلـــسطينية–بيـــروت–1985م. (ص97)

منها: عوض النابلسي، وسلمى قشقاش، ومسعود الشيبان وغيرهم. وهذا أحد مقاطعها يخاطب فيه عوض النابلسي، ويستدعيه في مستهل الشريحة المخصصة له، مستخدماً أسلوب النداء. يقول:

يا عوض النابلسي"
في هذه اللحظات أنت تموت
خلف المتراس
إني حتى أبصر روحك
كيف تسيل
مع آخر مقطع
من تلك الأغنية
المكتوبة بالفحم على
جدران السجن بعكا
في ليلة إعدام
ظنيت إلنا ملوك
تمشي وراها رجال
تخسى الملوك
إن كانوا هيك أنذال
إحنا اللي نحمي الوطن
ونضمد جراحو[43]

تشكِّل القصيدة/الأغنية صرخة مدوية، تعبِّر عن عمق الجراح الفلسطينية، وتنخرط في الواقع بأبعاده المأساوية، فتتوحد على المستوى الشعري الذات الشاعرة بموضوعها، كما يتوحد المناضل "عوض النابلسي" بالأرض التي يحميها ويدافع عنها،

[43] توفيق زياد: ديوانه–(ص530–532)

ويبذل دمه رخيصاً من أجلها، ولهذا يوجه الشاعر مديحه للشهيد "عــوض النابلــسي"، الذي سفك دمه ظلماً، إذ ليس في فلسطين ما يستأهل المديح غير الدم في رأي شـــاكر النابلسي[44]. وبذلك استطاع الشاعر أن يقول الواقــع–واقــع المناضــلين والحكــام– ويسجله في أغنية شعبية ذات أبعاد إيحائية .

وفي قصيدته "تهليلة الذين يرفضون أن يموتــوا ويرفضون أن يستسلموا" يعبِّــر توفيق زيـــاد من خلال مقاطع القصيدة التي تبدأ بقوله "يا حادي العيس"، يعبِّــر عــن 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 موجهاً الخطاب إلى "إربد" إحدى المدن الأردنية:

يا حادي العيس سلِّم لي على إربد
رشاشها مازال في متراسها يرعد
واحمل لها، ضمة من ورد ديرتنا
وقل لها ليس فينا غير أن نصمد[45]

---

[44] انظر شاكر النابلسي: مجنون التراب–المؤسسة العربية للدراسات والنشر–بيــروت–ط1–1987م. (ص133)

[45] توفيق زياد: ديوانه–(ص502–503)

يشكِّل التكرار "يا حادي العيس" في مستهل كل مقطوعة شعرية انفتاحاً على الشعر العربي القديم في إطار الرحلة والانتقال من مكان إلى آخر، وهو بهذا المعنى ينشىء علاقة مشابهة معادلها الموضوعي هو الفلسطيني الذي أُبعد من "عمَّان" إلى "بيروت"، كما يشكِّل 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.

2: 3 العادات والتقاليد:

أقبل توفيق زياد على توظيف العادات والتقاليد، باعتبارها جزءاً لا يتجزأ من البنية الطبيعية السلوكية، التي يمارسها الشعب الفلسطيني في حياته اليومية المباشرة، وهو يمارسها بعفوية مطلقة يومياً مثل: الضيافة والمجاملات، والأفراح، والبيت، وما يتعلق بها من التحية والسلام، ونثر الملح، وليلة الصمدة، وكوشان البيت[46]، والزعتر، والقهوة، والتعاويذ السحرية وغيرها .

تتجاوز إشارات الضيافة والمجاملات في قصائد توفيق زياد دلالاتها الموروثة، للتعبير عن ثوابت الشخصية الفلسطينية، ويستكنه من خلالها أبعاد الواقع الراهن ، ومظاهره الحياتية واليومية المعيشة في إطار إنساني عام، إذ تتحول تحية الصباح في قصيدة "عن الرجال والبنادق" إلى "تحية السلاح"، وهي ذات أبعاد بطولية وإنسانية. يقول :

يا غابة من الرجال الشعث والبنادق

---

[46] الكوشان: مستند رسمي يثبت لصاحبه امتلاك الأرض أو البيت وغيرهما داخل فلسطين سنة 1984م

يا أفقاً يموج بالنشيد، بالبيارق
تحية السلاح!!
للدم، للتراب، للجراح
للهب الذي أتاك بالسلام
يا خنادق
اليوم يا جزائر
تتطفىء الحرائق
وتملأ الأفراح بالدموع الأعين الغضاب
الأعين المحمرة التي تسلحت
بألف حربة وألف ناب[47]

يشيد الشاعر في الأبيات بثورة الجزائر، التي كانت تزلزل الأرض تحت أقـــدام الغزاة، كما كانت النكبة الفلسطينية سنة 1948م حديثة عهد بكل ما فيها مـــن معانـــاة ومأساة إنسانية؛ لذلك يرى الشاعر في هذه الرسالة الـــشعرية التحريـــضية الموجهـــة للثوار في الجزائر، رسالة مزدوجة للشعب الفلسطيني أيضاً "فكلنا في الهـــم شـــرق"، ويتضح هذا من خلال استخدام الشاعر أسلوب "النداء" المنفتح على الخـــارج، حيـــث يجعل منه بؤرة لغوية، تقوم على التحريض المضيء لمساحات مكانية لا تقـــف عنـــد 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 يقدِّم دمه قرباناً على مذبح الوطن؛ لذلك فإن الفنان الحقيقي ممتـــزج بالدم الذي يسيل من الأمة والإنسانية لتحقيق أهدافها السامية"[38] .

---

[47] توفيق زياد: ديوانه–(ص49)

[38] انظر محيي الدين صبحي: الرؤيا في شعر البياتي–دار الشؤون الثقافية العامة–بغداد–ط1–1987م. (ص215)

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

معكم أنـــا
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
شكراً لعينيك اللتين تشمسان النصر
في أرض العروبة

شكراً وألف تحية
يا حبة القلب الحبيبة
ثم يقول : يا إخوتي أحفاد لينين العظيم
الغارزين لواءكم عند السماء السابعة
الضاربين سرادقاً فوق النجوم
هذي يد العمال للعمال
ملحاً في عيون الكارهين[49].

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

ويتضافر المحور الأول والمحور الثاني في ضفيرة واحدة، ينتج منها علاقة تآخٍ في قوله "إخوتي"، ولعل الشاعر كان واعياً على المستوى الدلالي للفرق بين (الأخـــوة والإخوة)، فاختار محور التوزيع أو المحور الأفقي في رصف الكلمة وكتابتهـــا بهـــذا 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 النـــسب[50]، إذ هي تستخدم للمشارك غيره في صنعة أو معاملة. إن افتقار دلالة (أخوة–إخوان) إلـــى الكثرة وآصرة الدم أو النسب، جعلت من كلمة (إخوة) في جسد النص، بؤرة مركزية وإشعاعية، توحي بعمق العلاقة التي تربط بين الذات الشاعرة وشعبها العربـــي مـــن جهة، والشعب الروسي من جهة أخرى.

---

[49]. توفيق زياد: ديوانه–(ص13–18)
[50] انظر د. فاضل السامرائي: معاني الأبنية في العربية–جامعة الكويت–ط1–1981م. (ص137)

وإذا كانت العلاقة بين الطرفين في المحور الأول علاقة عاطفية وشكراً واحتراماً، 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 معاً على سحق الطغاة الطامعين، وإفشال مخططات الغزاة الزاحفين، فكان بناء السد العالي بمساعدتهم إعلاء لأواصر الصداقة والأخوة الساعية لاجتثاث جذور الظلم والاستبداد، وإيذاناً 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 البديهي، 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 منـدلبوم"، 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..
صفحاً...أنا لم أدعكم في ليلة الصمدة
لم أدعُكم...فالدرب يا أمي...منسده[51]

ويجسد البيت ومكوناته الأساسية من المفتاح، والكوشان، والخابية، والطابون...الخ، أبعاداً أخرى من أبعاد الشخصية الفلسطينية وتشبثها بالوطن، حيث

[51] توفيق زياد: ديوانه–(ص169–170)

يؤكد الشاعر في قصيدة "على جذع زيتونة" بأنه 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: على زيتونة
في ساحة
الدار[52]

يمارس فعل "الحفر" بدلالاته التاريخية والشعبية، استعلاءً واضحاً على محدودية الزمان والمكان، ويصبح "المحفور" منغرساً في الـــذاكرة، وســـجلاً للـــسيرة الذاتيـــة والجماعية للشعب الفلسطيني على شجرة الزيتون ورمز الوطن والأرض والخـــضرة

[52] ما سبق: (ص289-292)

الدائمة، وهذه الديمومة تنعكس على الذاكرة الشاملة التي تبقى فلسطين حاضرة في أعماقها. فـ"أنا أعرف من أنا بفضل السجلاّت والعلاقات، التي تشكِّل الذاكرة التي أدعوها ذاكرتي، والتي تختلف في تركيبها عن ذاكرة الآخرين"[53]. إن ذاكرة الفلسطيني ذات أبعاد خاصة ، تعتمد على تسجيل "قسيمة الأرض" وحفرها على جذع شجرة الزيتون الحية، حتى تبقى الذاكرة تبعاً لذلك حيَّة نابضة تردد اسم فلسطين.

ويوظّف في قصيدة "رجوعيات" البيت باعتباره جزءاً من العادات والتقاليد، ويرمز بسياج الدار والزنبق الحاني إلى الوطن، الذي يحاول الحفاظ عليه من الفقد والضياع، ويقف شامخ الرأس متحدياً صالبيه، مع أن المأساة تركته عنقاً تحت سكين يأكل حائط الفولاذ، لكنه مع ذلك أدمى وجه مغتصب أرضه بشعر كالسكاكين؛ وبذلك يصنع الشاعر عالماً جديداً 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 علِّقت
من شريان شرياني
أنـــا باق
أسير محبتي...لسياج داري...
للندى...للزنبق الحاني...
أنـــا باق
ولن تقوى علي جميع صلباني

[53] هانز مير هوف: الزمن في الأدب–ترجمة د. أسعد رزوق–مؤسسة سجل العرب–مصر–1972م. (ص50)

أنـــا باق
سأحمي كل شبر من ثرى وطني
بأسناني[54]

تشكِّل بنية التكرار "بأسناني–أنـــا باق" الموزعة بعناية في السياق الشعري عبـــر مقاطع القصيدة تراكماً دلالياً، تعبِّـــر من خلاله الذات الشاعرة تعبيراً نفـــسياً/باطنيـــاً، يشد من عضدها ويساندها في محنتها، ويجعلها قادرة على مواجهة الأخطار، ويبـــرز حضورها الذاتي في جسد النص، باعتبارها ذاتاً تسكن الشعر/القصيدة "أنـــا باق"، كما يجعلها نواة محورية ينبثق منها إنتاج الدلالة الكلية للنص، وهذا بدوره يجعل الإبـــداع الشعري لدى الشاعر "كشفاً جديداً يؤدي إلى المزيد من درايته بنفـــسه وبالعـــالم مـــن حوله، وتبليغ هذا الكشف للقراء، لا بد أن يؤدي إلى نتيجة مماثلة"[55]، 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 ممتلكاً للزمن المستقبل، وهو بذلك " شاعر لا يهزم، لأن المستقبليين لا يهزمون، والشعراء الثوريون هم شعراء عالمون بخبايا أسرار مجتمعاتهم"[56]. وبناء على هذا لن تستطيع قوى الشر والاغتـــصاب أن تعيد الزمن الغابر من جديد؛ لأن الإنسان المعاصر يرفض أن يكون مسيحاً "مصلوباً"، 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 يمارســـها

---

[54] توفيق زياد: ديوانه–(ص129–131)
[55] إليزابث درو: الشعر، كيف نفهمه ونتذوقه–ترجمة د.محمد الشوش–منـــشورات مكتبـــة منيمنـــة–1961م. (ص31)
[56] شاكر النابلسي: مجنون التراب–(ص86)

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 : وبعيداً في زاوية معتمة
تجلس أم في العشرين
وعلى يدها طفل
سحنته في لون الليمون
تتطلع في الشيخ "شهاب"
"يا سيدنا
اكتب لي بالله حجاب
يشفي طفلي مما فيه

أو لست ولياً صالح

وكراماتك يعرفها الغادي والرائح[57]

تكتسب الأبيات أبعاداً موضوعية، يستكنه الشاعر مـــن خلالهـــا أبعـــاد الواقـــع ومظاهره الحياتية واليومية المعيشة، للتعبير عن ثوابت الشخصية الفلسطينية. فالخابية مصدر من مصادر الحياة، ذات أبعاد دلالية تضرب بجذورها فـــي عمـــق التـــاريخ، باعتبارها جزءاً من البيت الفلسطيني، الذي تعبق بجوه رائحة الأيام، مما يؤدي إلـــى تحول "الخابية" من تجربة فردية إلى تجربة وطنية قادرة على اكتشاف التاريخ، وإعادة صياغة مكونات العالم من جديد، وفق رؤية رمزية زمانية أو تاريخية، حاول الاحتلال طمسه ومحوه. أما الزعتر فهو من الأطعمة الشعبية، حيث يأتي في ســـياق الأبيـــات مجسداً رائحة الأرض الفلسطينية، تلك الرائحة المخصوصة، التي تسري في شـــرايين الزمن، وتنتشر في أفق الوطن.

أما القهوة "السادة" فأمرها كبير وشأنها خطير في حيـــاة الإنـــسان الفلـــسطيني اليومية؛ لأنها تجسيد يومي لصورة الوطن، ومشروب الضيافة "لها قيمتها لدى الناس، فوفرتها تدل على وفرة الخير وعلى الكرم، وهي التي تحيّـــي أجاويـــد الله...ويـــأتي الرجال من الأهل والجيران والأصدقاء لشربها كدلالة على الرابطة الاجتماعيـــة"[58]؛ وبذلك تصبح القهوة عالماً إنسانياً متكامل الأبعاد، يجب ألا يخلو منها بيت، فإذا خـــلا البيت منها دل ذلك على "فقر" العائلة المضيفة، وهي بهذا الاعتبار ذات أبعاد طبقيـــة، لذلك تدعو الطبقات الشعبية قائلة "الله لا يخْليها من بيت صديق ولا عدو".[59]

وأما عادات التعاويذ والسحر "اكتب لي بالله حجاب"، فهي عادات منتـــشرة فـــي الأوساط الشعبية، وفي بعض الفئات المتعلِّمة على حد سواء. إن اعتقاد المرأة في قدرة الشيخ "شهاب" صاحب الكرامات على شفاء طفلها من مرضه، هو اعتقاد يؤمن بمدى

---

[57] توفيق زياد: ديوانه-(ص329-333)

[58] نمر سرحان: موسوعة الفولكلور الفلسطيني-عمّـــان-ط2-1989م. (ص101)

[59] ما سبق: (ص102)

فعالية الكلمة في حل المشاكل الصحية، ولعل هذا يشكِّل ظاهرة عامة، يمكن أن نقابلها في كثير من المجتمعات، لكن الشاعر انتقد العقيدة الخرافية والسحرية لدى العامة في كثير من قصائده .

2: 4 المثل الشعبي:

يشكِّل المثل الشعبي خلاصة لتجربة واقعية عاشها الإنسان، يحمل في ثناياه معرفة الإنسان لنفسه وللآخرين وللعالم من حوله، 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"[60]، وعرَّفه فوزي العنتيل بأنه "قول تعليمي مأثور، يمتاز بجودة السبك والإيجاز"[61]، وهذا يعني أن المثل الشعبي يعبِّر عن تجربة إنسانية، ويحمل في ثناياه فائدة تعليمية، أو أخلاقية .

فقد وظّف توفيق زياد الأمثال الشعبية لإدراكه بأهميتها الثقافية، والحضارية، والتربوية، والأخلاقية، والوطنية، فجاءت قصائده مشتملة على أغلب محاورها الإنسانية، التي تعبِّر عن الأوساط الشعبية وروحها الوقادة، فكانت أمثال القيم الأخلاقية، والوطن، والتحدي، والمطالبة بالحقوق...الخ، وتوسل في ذلك أساليب متعددة منها: إيراد المثل في صيغته اللغوية دون تغيير، أو تفصيحه، أو تغيير بعض كلماته، لكن "القلقشندي" مع 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"[62]، ولعل هذا يقيد حرية الشاعر، وحركته النفسية، وتدفقه العاطفي .

---

[60] ألكزاندر كراب: علم الفولكلور–(ص235)

[61] فوزي العنتيل: الفولكلور ما هو ؟–دار النهضة العربية للنشر–مصر–1977م. (ص311)

[62] القلقشندي: صبح الأعشى في صناعة الإنشا–المطبعة الأميرية–مصر–1913م. (ص302)

تعكس الأمثال الشعبية ملامح العلاقات الاجتماعية للمجتمع الـــذي تخـــرج مـــن رحمه، لهذا تزخر بنظام أخلاقي، يغطي مساحات واسعة من قـــيم العـــدل، والكـــرم، والصدق، والصبـــر...الخ، كما أنها تذم الكذب، والنفاق، واللامبالاة، والكسل...الـــخ، وتحاول تثبيت هذه المفاهيم في أذهان الناس في صـــياغة لغويـــة مكثفـــة، وصـــور معبِّـــرة، وموسيقا مؤثرة، تجعلها مستساغة وعذبة في السمع، ويسهل حفظها وتناقلها بين أفراد المجتمع، لتكون لهم هادياً إلى النمط السلوكي الإنساني الفاعل في الحياة .

فقد 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"[63]، ويثـــري من خلاله النص الشعري بتجاوزه للدلالة الموروثة في

أبعادها المرتبطة بالوهم والخوف وتضخيم الأمور، إلى دلالة جديدة تسجل فيهـــا الذاكرة الفلسطينية المآسي الصهيونية على جذع "زيتونة" في ساحة الدار. يقول:

لكي أذكر
سأبقى قائماً أحفر
جميع فصول مأساتي
وكل مراحل النكبه
من الحبه
إلى القبه
على زيتونة
في ساحة
الدار...!![64]

[63] جمانة طـــه: موسوعة الأمثال الشعبية العربية–الدار الوطنية–السعودية–ط1–1999م. (ص604)
[64] توفيق زياد: ديوانه–(ص292)

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 سراجاً منيراً للأجيال الحاضرة والقادمة، وهذا في حد ذاته يشكِّل رؤية 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...الخ، وظَّفها الشاعر لتتساوق مع التجارب الحياتية والواقعية لحياة الشعب الفلسطيني في تاريخه الحديث والمعاصر، ويتضح هذا في قصيدة "ضيِّقوا الحلبة"، حيث ينحرف بالمثل الشعبي من بعده اللغوي العامي "ما كل طير يتاكل لحمه"[65] إلى تغيير كلماته وتفصيحه، ويعبِّر من خلاله عن تجربة الإنسان الفلسطيني، الذي يتحدى بدمه ولحمه وحشية الاحتلال في صورة "أمريكا". يقول:

قل لأمريكا: غراب الرقِّ
يا بؤرة حقد
لحمنا مُرٌّ على الأنياب
من زرق، وصفر
إنه الشرق، تلظت
أرضه، موقد جمر
لن تلاقى اليوم فيه
موطئاً في أي شبر[66]

[65] جمانة طـه: موسوعة الأمثال–(ص207)
[66] توفيق زياد: ديوانه–(ص273)

كما وظف في قصيدة "من وراء القضبان" المثل الشعبي "ما ضـــاع حـــق وراه مطالب"[67]، للدلالة على الصمود، وديمومة الثورة، والتمسك بالوطن.يقول :

إن يحسبونا ...إنهم
لن يحبسوا نار الكفاح
لن يحبسوا عزم الشباب الحر
يعصف كالرياح
لن يحبسوا حباً لشعب
ضارب في كل ناح
شعب يقلِّبه الطغاة على
فراش من جراح
ثم يقول : ما ضاع حق...خلفه عيناك
يا شعب الأضاحي[68]

يشكِّل المثل الشعبي نسقاً منـــزرعاً في نسيج النص الـــشعري، يتـــساوق مـــع التجارب الحياتية والواقعية لحياة الشعب الفلسطيني في تاريخ الحديث، ذلـــك الـــشعب الصامد الصابر، القابض على جمرة الوطن، الممتـــــزج دمـــه بتـــراب الأرض. إن "حبس" الفلسطيني في زنازين الاحتلال لن يحبس النضال والمقاومة، ولن يحبس الحب المتغلغل في النفوس والعقول والقلوب؛ لأن الحب أقوى من سجن الـــسجّان وطغيـــان الطغاة، وهو –الحب– قوة استشرافية دافعة نحو مستقبل أفضل يحقق فيـــه الإنـــسان الفلسطيني حلمه في بناء وجوده وهويته الوطنية .

ويوجه الشاعر تحيته للمتعاطفين والمساندين للقضية الفلـــسطينية، وذلـــك فـــي قصيدة"المناشير المحترقة"، التي يوظِّف فيها المثل الشعبي "يحفر قبره بإيده"[69] الـــدال

[67] جمانة طـــه: موسوعة الأمثال–(ص365)
[68] توفيق زياد: ديوانه–(ص108–111)
[69] جمانة طـــه: موسوعة الأمثال–(ص249)

على سوء التصرف، لكن الشاعر يوظفه في سياق دلالي آخر، حيث يجعل من يسكت على الذل سواء أكان موجهاً له، أم موجهاً لغيره من الناس بمنزلة 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
سرٌ أعز من المحال:
عبد أنا إن كنت أصمت"
لو أصاب الذل غيري"
وإذا رضيت بحفر قبرك"
كنت كالحفار قبري"[70]

تشكّل 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 شعرياً، يريد أن يتقدم بها إلى القارىء. وهو أيضاً القارىء 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"[71]، وقد تجسدت هذه القيم الإنسانية، التي يبثها الشاعر للمتلقي في التعاطف الإنساني مع فئة "العمال"، التي

[70] توفيق زياد: ديوانه–(ص39–40)
[71] جان كوهين: بنية اللغة الشعرية–ترجمة محمد الولي ومحمد العمري–دار توبقال للنشر–الدار البيضاء–ط1–1986م. (ص151)

تصنع التاريخ الإنساني في الزمن الحاضر؛ لأن تخلِّي الذات الـــشاعرة عـــن الطبقـــة الكادحة، سيكون كمن "يحفر قبره بيده" .

3. خاتمـــة البحث:

شكَّلت ظاهرة التناص الشعبي في شعر توفيق زياد منطلقاً إبداعياً، اتجـــه مـــن خلالها إلى خلق مجال خصب للتفاعل بينه وبين الذاكرة الجماعيـــة، المعبِّـــرة عـــن نبض الشعب، والوقوف بقوة ضد محاولات الطمس والسرقـــة التي مارسها الاحتلال الصهيوني بحق تراثنا الوطني، وقد اعتمد الشاعر في سبيل ذلك على محاورة الـــنص الغائب وامتصاصه لتوليد دلالات جديدة، ترتكز إلى الواقع .

بناء على ما سبق، كان لا بد في مستهل البحث من تحديـــد منظومـــة المفـــاهيم المتعلقة بالتناص؛ لاستجلاء نشأته، ومفهومه، وقوانينه، وآلياته، وتقنياتـــه، وعلاقتـــه بالأدب المقارن، لتكون هادياً لقراءة النصوص الشعرية قراءة رأسية تجعل منه نـــسقاً غير مكتفٍ بذاته، لأنه لا يفهم فهماً صحيحاً بمعزل من الأنساق الأخرى التي يتكـــون منها النص الشعري، وهو بهذا المعنى يختلف عن الدراسة المقارنـــة، التـــي تكتفـــي بالإحصاء المجرد، أو كيفية التأثير...الخ، مما يؤدي إلى غيـــاب المقومـــات اللغويـــة والجمالية وراء حجب من المعلومات والمراجع الخارجية، فيصبح النص الشعري في المرتبة الثانية من اهتمام المقارِن .

فقد أضاء البحث جانباً من جوانب تجربة توفيق زياد الشعرية فـــي أبعادهـــا الإنسانية، وتحولاتها الدلالية، إذ لم يعد الموروث الشعبي كياناً ساكناً ثابت الدلالة، بل أصبح شفرة حرة تتسم بحركية متجددة، للتعبير عن الواقع المعيش، مستنداً في ذلـــك إلى تقنية المخالفة، وقد تمثّـــل ذلك في توظيفه للحكايات الشعبية، التـــي كـــشف مـــن خلالها زيف الدعاية الصهيونية، وفضح القبح الإنساني، والتشوه الطبقـــي، ورفـــض الحلول الطوباوية المجلوبة من خارج الذات والواقع، وأخيراً استحـــضار شخـــصيات

تراثية نحن اليوم بحاجة ماسة إلى أمثالها، لنعوّض من خلالها نقصنا، ونحقق بها آمالنا .

كما جعل الأغاني الشعبية تحكي أمجاد العروبة، ورفضها للضيم. وتحوّلت أغنية "بالهنا يا أم الهنا"، من أغنية تردد في طوفة "العريس" إلى رثاء للشهيد، أو طوفة "الشهيد"، مما شكّل مفارقة مأساوية يعيشها الشعب الفلسطيني حقيقة وواقعاً.

وتحولت تحية "الصباح" في العادات والتقاليد، إلى تحية "السلاح"، وبذلك حملت بعداً نضالياً، يجلو صورة البطل، الذي يقدم نفسه من أجل الوطن. كما عبّر عن مأساة النفي الفلسطيني، متجسداً في ذلك الشاب الذي تزوج بعيداً عن أهله لأن "الدرب منسدة"، مما جعل الأسرة تحرم من فرح بديهي يمارسه خلق الله في حياتهم اليومية.

وإذا كانت الأمثال الشعبية، تعكس ملامح العلاقات الاجتماعية في مجتمع ما، وتكون هادياً للنمط السلوكي الفاعل في الحياة، فإن توظيف الشاعر للأمثال جعل منها ذاكرة جماعية، وتحدياً للاحتلال، وديمومة للثورة، وسراجاً منيراً للأجيال القادمة .

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 .

المراجع

أولاً- المراجع العربية

- إبراهيم، نبيلة (دكتورة): أشكال التعبـــير في الأدب الشعبي-دار نهضة مصر للطبع والنشر-مصر-ط2-1974م .
- إبراهيم، نبيلة (دكتورة): الدراسات الشعبية بين النظرية والتطبيق-مكتبـــة القـــاهرة الحديثة-مصر-د.ت .
- أدونيس: زمن الشعر-دار العودة-بيـــروت-ط2-1983م .
- إسماعيل، عز الدين (دكتور): الشعر العربي المعاصر-دار الفكر العربي-مـــصر-ط3-د.ت .
- اصطيف، عبد النبي: مكوّنات النص الأدبي العربي الحديث-مجلة الناقد-بيـــروت-ع24-1990م .
- بنيس، محمد: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب-دار التنوير للطباعة والنـــشر-بيروت-ط2-1985م .
- ترو، عبد الوهاب:تفسير وتطبيق مفهوم التناص في الخطاب النقدي المعاصر-مجلة الفكر العربي المعاصر-بيروت- ع60،61-يناير، فبراير 1989م .
- جاسم محمد، باقر: التناص ، المفهوم والآفاق-مجلـــة الآداب-بيـــروت-ع7-9-يوليو،أغسطس،سبتمبر 1990م .
- حداد، يوسف: المجتمع والتراث في فلـــسطين-مركـــز أبحـــاث منظمـــة التحريـــر الفلسطينية-بيروت-ط1-1985م .
- الخليلي، علي: أغاني العمل والعمال في فلسطين-منشورات صلاح الدين-القـــدس-1979م .

– الخليلي، علي: البطل الفلسطيني في الحكاية الشعبية–مؤسسة ابن رشد للنشر–القدس–ط1–1979م .

– زياد، توفيق: ديوان توفيق زياد–دار العودة–بيروت–1970م .

– زيعور، علي (دكتور): قطاع البطولة والنرجسية في الذات العربية–دار الطليعة للطباعة والنشر–بيروت–ط1–1982م .

– السامرائي، فاضل (دكتور): معاني الأبنية في العربية–جامعة الكويت–الكويت–ط1–1981م .

– سرحان، نمر: الحكاية الشعبية الفلسطينية–مركز أبحاث منظمة التحرير الفلسطينية–بيروت–د.ت .

– سرحان، نمر: موسوعة الفولكلور الفلسطيني–عمّان–ط2–1989م .

– شكري، غالي (دكتور): أدب المقاومة–دار الآفاق–بيروت–ط2–1979م .

– صبحي، محيي الدين: الرؤيا في شعر البياتي–دار الشؤون الثقافية العامة–بغداد–ط1–1987م .

– طه، جمانة: موسوعة الأمثال الشعبية العربية–الدار الوطنية الجديدة للنشر والتوزيع–السعودية–ط1–1999م .

–عباس، إحسان (دكتور): اتجاهات الشعر العربي المعاصر–دار الشروق–عمّان–ط2–1992م .

– علقم، نبيل: مدخل لدراسة الفولكلور–جمعية إنعاش الأسرة–رام الله–1977م .

– العنتيل، فوزي: الفولكلور ما هو ؟–دار النهضة العربية للنشر–مصر–1977م .

– عوض، ريتا (دكتورة): بنية القصيد الجاهلية–دار الآداب بيروت–ط1–1992م .

- الغذّامي، عبد الله (دكتور): الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية–نادي جدة الثقافي–السعودية–1985م .
- فضل، صلاح (دكتور): شفرات النص–دار الفكر مصر–ط1–1990م .
- القلقشندي: صبح الأعشى في صناعة الإنشا–المطبعة الأميرية–مصر–1913م .
- كمال زكي، أحمد: الأساطير، دراسة حضارية مقارنة–دار العودة–بيـــروت–ط2–1979م .
- المرزوقي، محمد (دكتور):الأدب الشعبي في تونس–الدار التونسية للنشر–1967م.
- النابلسي، شاكر (دكتور): مجنون التراب، دراسة في شعر وفكر محمود درويـــش–المؤسسة العربية للدراسات والنشر– بيروت–ط1–1987م .
- ناصف، مصطفى (دكتور): اللغة بين البلاغة والأسلوبية–النادي الأدبـــي الثقـــافي–جدة–1989م .
- أبو هدبـــا، عبد العزيز (إعداد): التراث الفلسطيني جذور وتحديات–مركز إحيـــاء التراث العربي–الطيبة–ط1–1991م .

ثانياً– المراجع الأجنبية المترجمة للعربية

- باختين، ميخائيل: شعرية دستويفسكي–ترجمة د. جميل نصيف التكريتي–دار توبقال للنشر–الدار البيضاء–ط1–1986م
- بارت، رولان: درس السيميولوجيا–ترجمة ع. بنعبد العـــالي–دار توبقـــال–الـــدار البيضاء–ط2–1986م .
- تودوروف، تزفتان (وآخرون): في أصول الخطاب النقدي الجديد–ترجمة وتقـــديم أحمد المديني–دار الشؤون الثقافية العامة–بغداد–ط1–1987م .

– تودوروف، تزفتان: ميخائيل باختين، المبدأ الحواري–ترجمة فخري صالح– المؤسسة العربية للدراسات والنشر–بيروت–ط2–1996م .

– درو، إليزابث: الشعر كيف نفهمه ونتذوقه–ترجمة د. محمد إبراهيم الشوش– منشورات مكتبة منيمنة–بيروت–1961م .

– دير لاين، فردريش فون: الحكاية الخرافية–ترجمة د. نبيلة إبراهيم–دار القلم– بيروت–ط1–1973م .

– كراب، ألكزاندر هجرتي: علم الفولكلور–ترجمة رشدي صالح– دار الكاتب العربي–مصر–1967م .

–كوهن، جان: بنية اللغة الشعرية–ترجمة محمد الولي ومحمد العمري–دار توبقال للنشر–الدار البيضاء–ط1–1986م .

– مير هوف، هانز: الزمن في الأدب–ترجمة د. أسعد رزوق–مؤسسة سجل العرب–مصر–1972م .

تاريخ ورود البحث إلى مجلة جامعة دمشق 2004/9/12.