توفيق زياد قاصاً وناقداً

عادل الأسطة

يعرف الدارسون والنقاد والقراء توفيق زياد شاعراً وباحثاً في التراث الشعبي أكثر مما يعرفونه، ولهذا تناوله أشعاره ولم يلتفتوا إلى قصصه ومقالته النقدية. في هذه الدراسات والمقالات أتوقف أمام توفيق زياد قاصاً وناقداً؛ فقد أصدر مجموعة قصصية هي حال الدنيا وكتب العديد من المقالات النقدية.

٢٠٠٤

مجموعة "حال الدنيا" لتوفيق زياد

أولاً: صلة الأدب الشعبي بالتراث العربي الفصيح

ملخص

يدرس الباحث في هذه الورقة مجموعة توفيق زياد القصصية " حال الدنيا " ليظهر صلتها بالتراث العربي المكتوب باللغة الفصيحة. وكانت هذه المجموعة صدرت عام ١٩٧٤، ولم يلتفت إليها الدارسون كثيراً، مع أنها قصص مهمة في القصة القصيرة الفلسطينية.

أنجزت هذا الورقة بتاريخ ٢٠٠٤/٤/١٥، من أجل المشاركة في مؤتمر التراث الذي ستعقده جامعة النجاح الوطنية في ٢٠٠٤/٤/٢٠، يوم الثلاثاء.

مجموعة "حال الدنيا" لتوفيق زياد

أولاً: صلة الأدب الشعبي بالتراث العربي الفصيح

عرف توفيق زياد (١٩٢٩ -١٩٩٤) شاعراً ومهتماً بالأدب الشعبي وقاصاً، وعرف أيضاً سياسياً وقائداً شعبياً. وقد تغلّب اهتمامه بالسياسة، في أعوامه الأخيرة، وتحديداً منذ منتصف السبعينيات، على اهتمامه بالأدب. ويكاد دارس الأدب، في هذه السنوات، يفتقد الجانب الأدبي فيه، وهو الجانب الذي جعله معروفاً، الجانب الذي حقق له الشهرة في الوطن العربي. وأخص هنا قصائده، فقد عرف شاعراً من شعراء المقاومة، قبل أن يعرف رئيساً لبلدية الناصرة[١].

وإذا كان عرف أديباً أكثر مما عرف سياسياً – إلاّ لأهل الأرض المحتلة حيث عرف شاعراً وسياسياً – فقد عرف شاعراً أكثر مما عرف قاصاً، وقليلة هي الدراسات النقدية التي اهتمت بالقصة القصيرة الفلسطينية ودرسته قاصاً[٢]. وقليلة هي المختارات القصصية الفلسطينية التي كان لقصصه حضور فيها، إذ قلما احتفل القائمون على تلك المختارات بقصصه، وأكثرها خلت من إدراج قصة من قصصه، خلافاً للمختارات الشعرية التي قلما خلت واحدة منها من نموذج شعري أو أكثر من أشعاره[٣].

والمختارات القصصية، الوحيدة التي صدرت وأدرج القائم عليها قصصاً لزياد هي تلك التي أصدرها حبيب بولس (١٩٨٧)، إذ اختار للقاص قصتين من مجموعة " حال الدنيا " هما " حال الدنيا " و " أبو حنيك وعبد القهوة "[٤].

وإذا ما نظرنا في " مجموعة الأدب الفلسطيني المعاصر "[٥]، وهي موسوعة تتكون من جزأين، جزء خاص بالشعر وآخر خاص بالنثر، لاحظنا أن سلمى الجيوسي نظرت إليه شاعراً، ولم تلتفت إليه قاصاً وهكذا أدرجت قصائد شعرية له، وأغفلت إدراج نماذج قصصية من قصصه. وهذا يعزز ما سبق، يعزز أن الآخرين نظروا إليه شاعراً أكثر مما نظروا إليه قاصاً.

ومن يقارن الدراسات التي أنجزت عن الشعر الفلسطيني، وهي كثيرة، بتلك التي أنجزت عن القصة الفلسطينية، يلحظ اهتمام دارسي الشعر به، وهذا ما لا يلحظ، كما سبق، في دراسات دارسي فن القصة القصيرة[٦].

لقد صدرت في فلسطين وخارجها دراسات كثيرة تناولت فن القصة القصيرة تناولاً

عاماً وتناولاً خاصاً. والأولى دراسات أكاديمية وغير أكاديمية، ومن أبرزها دراسة محمود عباسي " تطور الرواية والقصة القصيرة في الأدب العربي في إسرائيل بين ٤٨ و ١٩٧٦ "، وقد أتى عباسي على قصص زياد إتياناً عابراً، بل إنه لم يخصص له مساحة وهو يدرس جانب السخرية في القصة القصيرة، مع أن أهم ما يميز قصص زياد هو السخرية. ودراسة أنطون شلحت " عن شخصية الإسرائيلي في القصة المحلية ". ويأتي شلحت على بعض قصص زياد التي نشرت في الجديد ولم تدرج في " حال الدنيا "، مثل قصة " قليلاً إلى أعلى "، ومما يعزز عدم التفات الدارسين إلى هذه المجموعة كتابُ محمود غنايم " الجديد في نصف قرن " – وهو مسرد بيبليوغرافي للمقالات والدراسات النقدية التي نشرت في مجلة " الجديد" (حيفا)، في نصف قرن–.

لقد خلا الكتاب من ذكر أية دراسة حول المجموعة، ما يعني أنه لم تكتب عنها في " الجديد " أية مقالة أو دراسة. وكان غنايم نفسُه أصدر كتاباً عنوانه " المدار الصعب: رحلة القصة الفلسطينية في إسرائيل "(١٩٩٥)، ولم يذكر فيه زياد إلا مرة واحدة، وأشير إليه على أنه شاعر، واللافت أنه لم يدرسه قاصاً، بل إن مجموعته القصصية " حال الدنيا " لم تدرج في قائمة المصادر والمراجع.

على أنّ هناك من التفت إلى هذه المجموعة، وأبرز هؤلاء علي الخليلي في كتابه " النكتة العربية "(١٩٧٩) ونبيه القاسم في كتابه "مراودة النص: دراسات في الأدب الفلسطيني" (٢٠٠١). درس الأول النكتة العربية قديماً وحديثاً، ودرس السخرية في الأدب الفلسطيني وركز على ثلاثة أعلام هم إميل حبيبي وتوفيق زياد وسميح القاسم، وخصّ " حال الدنيا " من كتابات زياد، أما نبيه القاسم فقد كتب مقالاً عنوانه " توفيق زياد: القاص الذكي " تناول فيه الشخصيات في المجموعة، وبين قدرة زياد علي قص يفصح عن قاص ذكي.

ويخيل إليّ أن إغفال الدارسين لهذه المجموعة وعدم التفاتهم إليها، أوقع من تناول السخرية في الأدب الفلسطيني في مأزق تمثل في إصدار أحكام غير دقيقة. هنا يشير الدارس إلى الدراسة التي صدّرت بها الجيوسي موسوعة الأدب الفلسطيني المعاصر، لقد أتت المؤلفة على جانب السخرية في الأدب الفلسطيني، وأشارت إلى أسماء هي إبراهيم طوقان وإميل حبيبي وبعض قصائد مريد البرغوثي وزكريا محمد، ولكنها لا تذكر شيئاً من سخرية زياد، وأرجح عدم إطلاعها عليها – أي على مجموعة " حال الدنيا " –، وربما لهذا أيضاً لم تدرج منها أية قصة قصيرة(٧).

وربما ما يبدو لافتاً هو عدم التفات المؤرخ والناقد إميل توما إلى سمة السخرية في قصص زياد. لقد كتب توما مقدمة لمجموعة سلمان ناطور القصصية " الشجرة التي تمتد

جذورها إلى صدري "(١٩٧٩)، وذكر أسماء الأدباء الساخرين (إميل حبيبي ومحمد طه ومحمد نفاع) [٨]، وأضاف إلى هؤلاء اسم سلمان ناطور، ولم يذكر اسم زياد. وبدا هذا غريباً، بخاصة أن توما كان متابعاً جيداً للحركة الأدبية، وأنجز العديد من المقالات والدراسات حول الشعر والقصة القصيرة والرواية[٩].

زياد ونظرته إلى الأدب الشعبي:

يجدر، ابتداءً، أن نتوقف أمام نظرة زياد إلى الأدب الشعبي. لقد أوضح رأيه في كتابه " صور من الأدب الشعبي الفلسطيني "(١٩٧٤)، وتحديداً تحت عنوان " لننقذ أدبنا الشعبي من خطر الضياع "[١٠]، يرى زياد أن الأدب الشعبي قمم " وأن صانعها المبدع هو الشعب كمجموع وأن هذا النتاج كان دائماً خاضعاً لتعديل الأجيال المتعاقبة. وهذه نقطة تعد له، ولكنّ هناك نقاطاً أخرى عليه، وهي أنه مهددٌ بخطر الضياع دائماً. ذلك أنه يتميز عن غيره من الإنتاج المطبوع والمذاع بمحليته وخصوصيته "[١١]، ويمكن الحفاظ عليه من خلال جمعه وتدوينه، وهذه مهمة صعبة، ولكنها ستغدو أقل صعوبة إذا ساهم كل من في استطاعته الجمع، بالجمع. ومن النقاط الأخرى التي عليه أنه مروي باللهجات العامية، وهنا تكمن ثمة إشكالية أخرى في تدوينه. ولكن – كما يرى زياد – هذه الإشكالية قابلة للحل والتجاوز من خلال نقله إلى العربية الفصيحة التي لها المستقبل[١٢].

ويذهب زيّاد إلى أن الأدب الشعبي لازم لنا، لنصقل به نفسيتنا حتى يزدهر كل ما هو خير وطيب فيها، ويرى أن معرفة شبيبتنا وشعبنا لتراثه الفولكلوري هو أمر ضروري له ليتربى على تقاليد إنسانية ووطنية[١٣]. ويرى أن " ثمة قصائد شعبية مثل القصيدة التي قالها الثائر الفلسطيني عوض، يمكن أن تسكب في نفسية الإنسان من التضحية ونكران الذات، أكثر من ألوف المحاضرات والخطابات والقصائد التي قيلت[١٤]. ويقول زياد أيضاً " إنني لا أعرف عملاً شعرياً يمكن أن يقف من ناحية الصلابة والتضحية والشجاعة، في كفة ميزان مع تلك القصيدة الرائعة، ولا أعرف قصيدة تستطيع أن تقف في كفة ميزان برقتها وعذوبتها وروعة تصويرها، مع أغنية " قطعن النصراويات مرج بن عامر، فيهن حبالي وفيهن مراضع، وفيهن بنات بكر ما بنسخا بهن "[١٥].

ويثمن زياد الأدب الشعبي ويرفعه إلى مصافٍ عليا، فبعض ما سمعه من قصص حب رائعة، في زيارته للقرى الفلسطينية، جعله يشعر أن بعض قصص الحب " تكشف عن أنبل وأسطع العواطف .. إنها تضاهي، من حيث موضوعها، روائع الأدب العالمي مثل " قيس وليلى " و " روميو وجولييت " و " آلام فرتر .. "[١٦] وعدا قصص الحب، يقول زياد، إن

هناك " قصصاً كفاحية لا تُعد ولا تحصى، مرتبطة بالكفاح ضد المحتلين الأتراك والمستعمرين الإنجليز، وللتحرر من العبودية الاجتماعية .. عبودية الأغنياء، والإقطاعيين والمالكين "[١٧].

وعلينا، ونحن نقرأ رأيه هذا في الأدب الشعبي وفي اهتمامه به، وفي اختيار قصص معينة وإعادة صياغتها[١٨]، علينا ألا ننسى أنه كان من أسرة عمالية فلاحية فقيرة، وأنه بدا العمل مبكراً ليساعد في إعالة العائلة الكبيرة، وأنه تعرف على الشيوعية كأيديولوجية وحركة سياسية وهو في المدرسة الثانوية، وأنه درس في الاتحاد السوفيتي وعادى النازية، وأنه انضم إلى الحزب الشيوعي عام ١٩٤٨، وظل وفياً لأفكاره حتى وفاته[١٩].

ويعرف دارسو الأدب أن الشيوعيين يؤمنون بمبدأ شعبية الأدب وجماهيريته، وهو ما تركز عليه الواقعية الاشتراكية التي كان زياد من أتباعها.

قصص " حال الدنيا " وصلتها بالتراث العربي الفصيح:

تحيل قصص " حال الدنيا " قارئها إلى نصوص شعرية وقصص دينية وأخرى تاريخية. وهذه النصوص تعود إلى عصور شعرية قديمة وحديثة، إلى العصر الجاهلي مروراً بالعصر الإسلامي فالعباسي حتى العصر الحديث. وعلينا هنا ألا ننسى أمرين اثنين هما أن زياد – كما لاحظنا – رأى أن الأدب الشعبي هو من صنع الشعب وأنه خاضع لتعديل الأجيال المتعاقبة، وأن زياداً نفسه شاعر مطلع على التراث العربي، وأنه صاغ هذا القصص بعد أن استمع إليها من أفواه الناس وقارن رواياتها المختلفة[٢٠].

وقبل أن أتوقف أمام بعض القصص التي استحضر فيها التراث العربي، سأتوقف أمام قصة " كيف أصبح الحمار شيخاً للعسكر "[٢١].

لأبرز تأثر الراوي أسلوباً، بالتراث العربي الفصيح.

تتلخص القصة في أن دجاجةً وبقرةً وحماراً ضاقوا ذرعاً ببلادهم وأرادوا الهجرة إلى بلاد أخرى أكثر تقدماً ورقياً وازدهاراً.

وهاجر هؤلاء وعاشت الدجاجة والبقرة في مزرعة، وأما الحمار فقد التحق بالعسكرية التي وهب حياته لها. وغدا الحمار، بمرور الوقت، شيخاً للعسكر، وهذا ما أفصح عنه في رسائله التي كتبها للدجاجة والبقرة، ولم تستوعب هاتان ما آل إليه الحمار، وهنا تقرران مغادرة البلد الذي غدا فيه الحمارُ شيخاً للعسكر.

تحفل القصة بعبارات تحيلنا إلى نصوص قرآنية وشعرية؛ قديمة وحديثة، وهذه هي:

- وكفى الله المؤمنين شر القتال.
- تعب كلها الحياة.
- وراحوا يفرون في البلاد طولاً وعرضاً.

_ إنه لم يخلق إلا لها.. ولم تخلق إلاّ له.

ترد الآية القرآنية على لسان الدجاجة، وهي تشرح للضابط أسباب مغادرتها البلاد، ويرد السطر الثاني على لسان البقرة، وهي تشرح أيضاً للضابط أسباب مغادرتها البلاد. ويرد السطر الثالث على لسان الراوي – وهو زياد نفسه – وكذلك السطر الرابع.

السطر الأول هو آية قرآنية معروفة(٢٢). ويذكرنا السطر الثاني ببيت أبي العلاء المعري المعروف:

تعب كلها الحياة فما أعجب إلاّ من راغب في ازدياد(٢٣)

وأما السطر الثالث فمأخوذ عن إبراهيم طوقان:

اذهبوا في البلاد طولاً وعرضاً وانظروا ما لخصمكم من جهود(٢٤).

وأما السطر الرابع الأخير فيذكرنا ببيتي أبي العتاهية الشاعر العباسي المعروف وهما:

أتته الخلافة منقادة إليه تجرر أذيالها

فلم تك تصلح إلا له ولم يك يصلح إلا لها(٢٥)

استحضار الصعلكة:

يذكر الصعاليك وأخلاقهم في قصة " الناموس " وتحديداً الصعاليك الذين كانوا يسلكون مسلكاً إيجابياً لا مسلكاً سلبياً (٢٦) وتتلخص القصة في التالي:

هناك رجل بدوي اقتنى فرساً كانت مصدر سعادته، ولقد اهتم بها وأحبها حباً جماً، حباً فاق حبه أهله، لأن الولد، كما يرى، يأتي غيره. وكان في ناحية هذا البدوي يعيش أشهر لصوص الخيل وأخطرهم، وهو السلوقي الذي يسمع بفرس البدوي " أم الريح "، ويعجب بها ويقرر سرقتها، ويخطط لذلك.

يعرف السلوقي، ذات يوم، أن البدوي سيسافر من مكان إقامته إلى مكان آخر، وعليه يتربص به على قارعة الطريق، وحين يقترب منه، يسير معه، وبعد أن يسيرا معاً، يقدم البدوي – وكان على علم بالسلوقي وأخباره – أم الريح له: " خذ يا رفيق السفر ". يركب السلوقي أم الريح ويفر هارباً، وهنا يناديه البدوي ". يا سلوقي!. يعود السلوقي ويعيد الفرس إلى البدوي، يمنعه من سرقتها أخلاق الصعاليك: " خذ .. أنا لص خيل .. ولكنني لست نذلاً. "(٢٧) يقول السلوقي للبدوي الذي يرد عليه: " يا سلوقي.. إنها لك.. خذها.. الآن أهبك إياها ما دُمْتَ لست نذلاً ". ولكن السلوقي يرفض أخذها، وإن أبدى رأيه فيها وأصّر على أنه سيأخذها، فيما بعد، ولكنْ ليس بهذه الطريقة. و " قبل أن يستطيع الرجل أن يفتح فمه، كان السلوقي ينطلق بعيداً مثل هبة الريح (٢٨).

ويتذكر قارئ الشعر الجاهلي، وهو يقرأ القصة وموقف البدوي من الخيل وعدم التفريط بها، يتذكر بيت الشعر الجاهلي المعروف:

أبيت اللعن – إن سكاب علقُ نفيس لا تُعار ولا تباع (٢٩)

غير أن حياة الصعاليك وقصصهم تستحضر أكثر. يبدو السلوقي في جريه مثل الشنفري: " كان ذلك اللص رجلاً شديد العزيمة، ذا جسم ضامر، مرن أسمر، وكان خفيفاً مثل الفهد (٣٠). و " كان يطلق ساقيه للريح، فلا تستطيع حتى أسرع الخيل أن تلحق به"(٣١). ويبدو السلوقي في أخلاقه مثل عروة بن الورد: " والسلوقي هذا كان صعلوكاً.. لا فوقه ولا تحته، ومع جرأته النادرة، كان شهماً وصاحب نخوة، ذا يد لا يقع فيها شيء ما حتى يصرفه على الفقراء والصعاليك، يظل يجمعهم حوله يطعمهم ويسقيهم حتى ينفذ ما عنده فيبدأ يُعِدُّ لعملية جديدة." (٣٢)

ولم يكن عروة يسرق حباً في السرقة. لقد كان يُغير على جميع الأغنياء ليأخذ من أموالهم وقطعانهم حتى يطعم الفقراء. وهو الذي قال:

أقسّم جسمي في جسوم كثيرة وأحسو قراح الماء، والماء بارد(٣٣)

على أن هذه القصة تذكرنا بقصة أخرى وردت في كتاب أبي حيان التوحيدي " الإمتاع والمؤانسة "، وتحديداً في الليلة السابعة والعشرين منه(٣٤) . حقاً إن القصة لا تتوازى في أحداثها مع أحداث قصة زياد، ولا تتساوى في شخوصها مع شخوص قصة زياد، إذ ثمة تعارض واختلاف، إلاّ أن هناك شبهاً بينهما.

في نص التوحيدي كلام عن يهودي ومجوسي يسيران معاً في رحلة. يملك المجوسي، في رحلته، ما يفتقده اليهودي: الزاد والبغلة. وفيما هما يتحاوران يفصح كل منهما عن فلسفته في الحياة التي استقاها من تراثه، ولا يمانع المجوسي، على الرغم مما سمعه من اليهودي من إطعامه وإركابه بغلته، وحين يركب اليهودي البغلة يمارس ما قاله وما يأمره به دينه، فيتخلى عن المجوسي، ويتركه في الصحراء، ولكن البغلة تتعثر ولا تواصل السير، ويلحق المجوسي باليهودي ويأخذ بغلته واليهودي أيضاً، على الرغم مما فعله اليهودي به.

ما بين قصة زياد وقصة التوحيدي تواز وتناقض. يكمن التوازي في الرحلة، وفي إحسان صاحب الشيء لرفيقه الذي تعرف إليه حديثاً، وإساءة الرفيق لمن أحسن إليه. ويكمن الاختلاف في أن الصعلوك يكون ذا أخلاق، فحين يعرفه صاحب الفرس وينادي عليه باسمه، يعود الصعلوك ويعطي الفرس لصاحبها. أما اليهودي فيتخلى عن المجوسي ولا يصغي إليه، ولا يعيد البغلة إلى صاحبها إلاّ البغلة نفسها التي رمت باليهودي، وأخذت تنتظر صاحبها

المجوسي. ولا أدري لماذا لم يترك زياد أم الريح تفعل ذلك، فهي، مثل صاحبها، كانت تبادله حباً بحب. ولعله – أي زياد – أراد أن يجعل السلوقي، الصعلوك ذا الأخلاق، لا يتخلى عن أخلاقه، لعله أراده ألا يفقده هذه الميزة.

استحضار قصص من التاريخ العربي:

حين يقرأ المرء قصة زياد " حكاية عن الموت والحياة "[٣٥] سرعان ما يتذكر قصة المنذر بن ماء السماء (٥١٢م – ٥٥٤م)[٣٦]. وقد قسّم هذا الحاكم أيامه إلى يومين: يوم بؤس ويوم نعيم. وكان في يوم البؤس يقتل ما ظهر له من الناس من إنسان وغيره، وكان في يوم الخير يحسن إلى كل من يلقى من الناس ويحملهم ويخلع عليهم.

تقوم قصة زيّاد على فكرة تمجيد الحياة. وهي لا تخلو من حاكم يشبه المنذر بن ماء السماء. الحاكم في القصة يبدو حزيناً، ولا يستطيع أحد من موكبه أن يكلمه في يوم من أيام السنة له ذكرى معينة. بل إن حاشيته من المقربين منه، في مثل هذا اليوم من كل عام، تمتنع، من طلوع الفجر حتى هبوط المساء، عن الكلام والضحك والشراب وكل ما من شأنه أن يكون سبباً للمتعة والفرح، وذلك احتراماً لمشاعر الحاكم وخوفاً من غضبه. أما سبب حزن الحاكم في هذا اليوم المحدد من السنة، فيعود إلى أنه قتل الفتاة نادرة المثال التي أحبها ظاناً أنها خانته، وهذا ما لم يكن أصلاً، وهو ما اكتشفه. وقد مرض الحاكم " وما كاد يشفى من دائه، حتى أعلن اليوم الذي قتل فيه حبيبته " يوم شؤم "، ينهض فيه باكراً، يتجول في شوارع البلدة وزقاقاتها. وأول عابر طريق تقع عليه عيناه، كان يأمر عسكره أن يسوقوه إلى المشنقة، وكان هذا اليوم يوم شؤمه "[٣٧].

ولكن هناك ما هو مختلف بين الحاكمين. فالمنذر قسم أيامه إلى يومين، في حين أن الحاكم في القصة لا يفعل هذا دائماً، وإنما يفعله مرة في العام. ومع ذلك تبدو صورة الحاكم سلبية، فهو الحاكم الظالم المزاجي، ولا ينتصر زياد له، وإنما ينتصر للعامل وذكائه، الذي خلّصه من حبل المشنقة.

وحين يقرأ المرء قصة " عن الباشوات والبكوات والحمير "[٣٨] يستحضر القرنين الثالث والرابع الهجريين. كان لقب " الحضرة " مختصاً ببغداد، أما في هذين القرنين فأصبح في كل بلدة " حضرات " وكثرت الألقاب، فمن يمين الدولة إلى عضدها، ومن الملوك إلى الشاه إلى الشار إلى السلطان[٣٩].

ويستحضر القارئ أيضاً بيتي ابن رشيق القيرواني (٣٩٠-٤٦٣هـ). المعروفين:

مما يزهدني في أرض أندلـس أســــــماء معتمـــد فيها

ومعتضد

ألفاظ مملكة في غير موضعها   كالهر يحكي انتفاخاً هيأة الأسد[٤٠]

يقص الراوي، في قصة زيّاد، عن حاكم أراد أن يعرف عدد الباشوات والبكوات في دولته، ولهذا الأمر فقد جمع مجلسه، وفاجأ وزراءه بالسؤال الذي لم يجد له جواباً. كان عدد الباشوات والبكوات كثيراً، فحيثما تحرك السلطان في قصره سمع لفظ باشا ولفظ بيك، وعدد من هؤلاء منح اللقب لأنه أهدى أو لأنه تزوج من ابنة فلان أو لأنه زوّج ابنته لفلان. ولكي يحصي السلطان عدد الباشوات والبكوات فقد قرّ رأيه على أن يأتي هؤلاء إلى قصره في يوم معين، يركب فيه الباشوات البغال والبكوات الحمير، وهكذا يسير الموكب من أمام شرفة السلطان، وهكذا يحصي عدد الباشوات والبكوات. غير أن السلطان يفاجأ بأعداد من البشر لا يركبون بغالاً أو حميراً، وحين يسأل عنهم يجيبه مساعدوه:

" هؤلاء أيضاً بكوات يا مولانا، ولكننا لم نجد في البلاد حميراً على عددهم "[٤١]. ويحتاج السلطان " إلى هنيهة حتى يلتقط كلام وزيره ثم يفقس في الضحك[٤٢].

والقصة على قدر من السخرية، وهي مثل قصص كثيرة في المجموعة التي شكلت الفكاهة والسخرية سمة بارزة من سماتها[٤٣]. ومع هذا فلم تحظ " حال الدنيا "، في باب السخرية والضحك، بما حظيت به رواية إميل حبيبي " الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل "[٤٤].

حضور النص الديني:

تتسرب من هذه القصص، بوعي أو دون وعي من قائليها، الثقافة الدينية. ولا عجب في ذلك فسكان فلسطين ينتمون إلى الديانات التوحيدية الثلاثة، هذه التي تتشابه أحياناً، بعضُ قصصها، وترد في كتبها بهذه الصيغة أو تلك.

تحتل القصص الدينية مكاناً لا بأس به في قصص " حال الدنيا "، ويمكن التوقف أمام ثلاثة منها لملاحظة ذلك.

القصة الأولى التي يمكن معالجتها هي القصة التي اختار زيّاد عنوانها عنواناً للمجموعة ككل، وهي قصة " حال الدنيا "[٤٥]. نحن في القصة أمام شيخ يفصّل، في العيد، حين يأتي، جبة جديدة. يذهب الشيخ إلى خيّاط القرية الذي يعمد، دائماً، إلى المماطلة والتسويف، وهذا يثير حفيظة الشيخ، يذهب الشيخ إلى الخياط هذه المرة قبل ثلاثة أشهر، ومعه قطعة القماش، حتى لا يترك للخياط مجالاً للتأخير. ولكن الخياط يلجأ إلى المماطلة ويظل يؤجل تسليم الجبة، وحين يقترب العيد، يقرر الشيخ الذي خرج عن طوره معاركة الخياط الذي يدرك هذا، وحين يأتيه الشيخ ليلة العيد يسلمّه الخياط الجبة ويطلب منه أن يرتديها أمامه ليرى

مدى إتقان الخياط صنعته، وهذا ما يتم. وما أن يرى الشيخ الجبة بهذا الشكل حتى ينسى ما جاء من أجله، ويزول غضبه، وإن عقب قائلاً: ثلا .. ثة أشهر على جبة. ويتابع: لقد خلق الله السموات والأرض في ستة أيام. ويرد عليه الخياط رداً لا يخلو من فكاهة ودعابة، طالباً من الشيخ أن يقارن حال الدنيا التي خلقت في ستة أيام بحال الجبة التي أنجزت خياطتها في ثلاثة أشهر.

ما يهمنا هنا هو تسرب قصة الخلق إلى القصة الشعبية، وتوظيف الشيخ لها للرد على الخياط والسخرية منه وتبيان كسله. وكما ذكرت لا تخلو القصة من حس الدعابة.

ثاني هذه القصص هي قصة الشاهدان والمئذنة[٤٦]. يقص الراوي عن شيخ وكاتب يعيشان في كنف الحاكم الجزار الذي يتميز بالتسلط وبضآلة العقل وصغره. يحاول الشيخ أن يوقع بالكاتب، ولكن هذا إنسان ذكي يمكنه ذكاؤه من تخليص نفسه من ورطته.

يُعرف عن الشيخ أنه ذو مخيلة واسعة، فهو يزعم أن سيدنا جبرائيل الذي أنزل الكتاب على سيدنا محمد (ص) يزوره كل ليلة، فيحمله على جناحيه ويطير به إلى نواحي الأرض المختلفة ومدنها المقدسة والذائعة الصيت، يحمله مرة إلى مكة المكرمة، وأخرى إلى المدينة المنورة، وثالثة إلى بيت المقدس. ولم يكن أحد من الحضور يصدق ذلك.

وكما ذكرت يحاول هذا الشيخ توريط الكاتب الذي يريد إنقاذ نفسه فيلجأ إلى ذكائه. يحضر الكاتب من بيته مسبحة، يزيل منها الشاهدين والمئذنة، ويهديها للحاكم. ويلاحظ الشيخ أن المسبحة ناقصة فينبه الحاكم إلى هذا، ويحتج أن تهدي إليه مسبحة ناقصة، فدين الحاكم ليس ناقصاً. وهنا يتدخل الكاتب قائلاً: يا سيدنا الشيخ، ما دمت تسافر، كل ليلة، مع سيدنا جبرائيل إلى مكة المكرمة وغيرها من المدن، فإن صانع هذه المسبحة في مكة، وما عليك الليلة إلا أن تحضرها، حين يقلك سيدنا جبرائيل، إلى هناك، وهكذا يورط الكاتبُ الشيخَ، ويوقعه في حيص بيص، ولا ينقذ الشيخ من ورطته إلا توسله للشيخ من أجل أن يساعده في الحصول على المئذنة والشاهدين.

إن ما يهمنا هنا هو أن ما يقصّه الشيخ عن زيارة سيدنا جبرائيل له، وحملانة إلى أماكن عديدة بعيدة، له حضوره في النص القرآني. إنه يذكر المسلم بقصة الإسراء والمعراج، ورحلة الرسول(ص) ليلاً إلى المسجد الأقصى، وصعوده من هناك إلى السماوات العليا. وهذا ما ورد في القرآن: ﴿ سبحان الذي أسرى بعبده ليلاً من المسجد الحرام إلى المسجد الأقصى الذي باركنا حوله، لنريه من آياتنا، إنه هو السميع البصير ﴾[٤٧].

هنا ننتقل إلى القصة الثالثة، وهي قصة " وجه البقرة الميتة "[٤٨] عبد الله أبو سعدة مواطن فقير يعيش تحت الاحتلال والحكم العسكري. وهو، حين يريد أن ينتقل من قريته إلى

بلدة قريبة، بحاجة إلى تصريح عسكري. وذات يوم يحصل على التصريح ويذهب إلى البلدة القريبة ليشتري بقرة يدفع ثمنها كل ما يملك، وتكون البقرة، كما ينادي عليها صاحبها، حرّاثة درّاسة، ويشجع هذا عبد الله على اقتنائها، لعلها تساعده في تصريف حياته.

يهتم عبد الله بالبقرة، مدة عامين، يهتم بها اهتمامه بحبة عينه. وتمرض البقرة، ذات نهار، ويحاول مداواتها بغير طريقة، ولكن عبثاً. يصلي عبد الله ويعبد ربه وينام، فيرى في المنام ربّه، وهنا يطلب منه أن يشفي له البقرة، وحين يزوره ربه في المنام ثانية، يطلب منه أن يقبل الحمار فدية عن البقرة، غير أن البقرة تموت، ولا تقبل الفدية.

تعيدنا هذه القصة إلى الآيات القرآنية التالية:

﴿ رب هب لي من الصالحين، فبشرناه بغلام حليم، فلما بلغ معه السعي قال يا بني إني أرى في المنام أني أذبحك، فانظر ماذا ترى، قال يا أبت افعل ما تؤمر ستجدني إن شاء الله من الصابرين، فلما أسلما وتلّه للجبين، وناديناه يا إبراهيم، قد صدقت الرؤيا إنا كذلك نجـــزي المحســنين، إن هذا لهو البلاء المبين، وفديناه بذبح عظيم، وتركنا عليه في الآخرين ﴾[٤٩].

غير أن القصتين لا تسيران في خطين متوازين، تُقبل الفدية في القصة القرآنية، ويذبح الكبش عوضاً عن ذبح الابن. ولا تقبل الفدية في قصة زياد، وتموت البقرة ولا يموت الحمار عوضاً عنها. ويبتلى إبراهيم ويصبر، غير أن عبد الله أبو سعدة يُبتلى، ويصبر، ابتداء، ثم ينفد صبره. ويكافأ إبراهيم على صبره، ولا يكافأ عبد الله – أي لم يحقق له ربه ما طلبه منه.

ما يهمنا هنا هو فكرة الافتداء التي يفكر فيها بطل قصة زياد عبد الله أبو سعدة. تقديم الحمار فداءً للبقرة، وهي فكرة موجودة في النص القرآني كما لاحظنا. وهي في النص القرآني تتحقق، ولعل هذا هو ما دفع عبد الله أن يقدم الحمار فداء للبقرة. إنه مشبع بالروح القرآنية.

هنا نلاحظ أيضاً ما بدا لنا، من قبل، في قصة " كيف أصبح الحمار شيخاً للعسكر ". هنا يبدو الراوي متأثراً في أسلوبه بما يقرأ، فثمة عبارات، مثل الآيات القرآنية، تجري على لسانه مع تغيير طفيف، من ذلك قوله " وقضى أبو سعدة نهاره ذاك بالتي هي أسوأ "[٥٠]، ويذكرنا هذا القول بالآية: ﴿ ادفع بالتي هي أحسنُ السيئة، نحن أعلم بما يصفون ﴾[٥١].

الخلاصة:

يلحظ قارئ " حال الدنيا " أن القصص الفولكلورية التي جمعها زياد من أفواه الناس وصاغها بلغة عربية فصيحة، بعد أن قام بقراءة الروايات العديدة للقصة الواحدة، يلحظ أنها تتشكل، في جانب مهم منها، من التراث العربي الديني والأدبي والتاريخي المصوغ باللغة

العربية الفصيحة والمكتوب فيها، فكثيرة هي الأفكار التي برزت في القصص وكان مصدرها القرآن الكريم أو الشعر العربي أو التاريخ العربي، وفوق هذا كله فقد تركت ثقافة زياد الدينية والأدبية أثرها على هذه القصص وهو يعيد صياغتها، فجاء أسلوبها متأثراً بالقرآن الكريم وبالشعر العربي قديمه وحديثه أيضاً.

***

الهوامش

(١) حول ذلك انظر: توفيق زياد: السيرة الذاتية (١٩٢٩–١٩٩٤)، ضمن، توفيق زياد في مجموعة من أعماله الشعرية والقصصية، عكا، ١٩٩٤. انظر أيضاً الفارس: في ذكرى الأربعين لفقدان توفيق زياد، الناصرة، آب ١٩٩٤. (كراس خاص).

(٢) اطلعت على كتب نقدية عديدة هي التي سأذكرها في قائمة المصادر والمراجع، ولم يلتفت إلى قصصه إلا دارسون قليلون، مثل محمود عباسي، وأنطوان شلحت، وقد أتيا على قصصه إتياناً عابراً، وخصه علي الخليلي ونبيه القاسم بكتابة لا تزيد على أربع أو خمس صفحات. وسيشار إلى ذلك لاحقاً.

(٣) سأدرج عناوين هذه المختارات وسنوات صدورها مع قائمة المراجع.

(٤) صدرت في الناصرة تحت عنوان " القصة العربية الفلسطينية المحلية القصيرة " (١٩٨٧).

(٥) أشرفت عليها سلمى الخضراء الجيوسي، ونقلت إلى الإنجليزية، ثم صدرت بالعربية عام ١٩٩٧.

(٦) لقد اهتم بزياد شاعراً دارسون كثر، ويمكن أن يشار هنا على سبيل المثال، إلى دراسات غسان كنفاني حول أدب المقاومة والأدب المقاوم في فلسطين المحتلة (١٩٦٦–١٩٦٨) ليلحظ حضور اسم زياد إلى جانب أسماء راشد حسين ومحمود درويش وسميح القاسم وآخرين.

(٧) انظر موسوعة الأدب الفلسطيني المعاصر، الجزء الأول، ص٢٧، وص ٥١، وص ٨٣، وص٨٥.

(٨) انظر المقدمة، ص١٥.

(٩) انظر: محمود غنايم، الجديد في نصف قرن، صفحة ١٤٧ وص١٤٨، وص١٤٩، وص١٥٠.

(١٠) تجدر الإشارة إلى أنه نشر جزءاً كبيراً من هذا الكتاب من قبل، على صفحات " الجديد ". انظر غنايم " مرجع سابق، ص ١٧٩، ص١٨٠، ١٨١.

(١١) زياد، صور من الأدب الشعبي الفلسطيني، عكا، ١٩٩٤، ط٢، ص١١ وما بعدها.

(١٢) السابق، ص١٢ وما بعدها.

(١٣) السابق، ص١٦.

(١٤) السابق، ص١٦.

(١٥) السابق، ص١٦ وما بعدها.

(١٦) السابق، ص١٧.

(١٧) السابق، ص١٧.

(١٨) حول تجواله في القرى لجمع القصص والعمل على إعادة صياغتها بعربية فصيحة انظر: زياد، السيرة الذاتية، ص١٢.

(١٩) انظر: زياد، السيرة الذاتية، وكتاب " الفارس: في ذكرى الأربعين "، وانظر أيضاً: روبرت كامبل، أعلام الأدب العربي المعاصر: سير وسير ذاتية، ج١، ص٦٧٩.

(٢٠) انظر: زياد، السيرة الذاتية، ص١٢.

(٢١) توفيق زياد، حال الدنيا، ص ٥٧ وما بعدها.

(٢٢) القرآن الكريم، الأحزاب، آية ٢٥. (وكفى الله المؤمنين القتال).

(٢٣) البيت في دالية المعري المشهورة: [غير مجد في ملتي واعتقادي نوح باك ولا ترنم شاد] وعلى سبيل

المثال انظر: أنيس المقدسي، أمراء الشعر العربي في العصر العباسي، بيروت، ١٩٧٧. ط١١. ص٤٢٢.

(٢٤) انظر ديوان إبراهيم طوقان، ص٣١. ط دار الأسوار / عكا. (د.ت).

(٢٥) البيتان معروفان، وقد أوردهما أنيس المقدسي في كتابه سابق الذكر في ص١٥٢. وقالهما أبو العتاهية يوم تولي المهدي الخلافة.

(٢٦) حول الصعاليك ينظر كتاب يوسف خليف " الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي " وكتاب إبراهيم الخواجة " عروة بن الورد "، على سبيل المثال لا الحصر.

(٢٧) زياد، حال الدنيا، ص٣١.

(٢٨) زياد، حال الدنيا، ص٣٢.

(٢٩) ورد البيتان – وهما معروفان – في ديوان الحماسة أبي تمام.

(٣٠) زياد، حال الدنيا، ص٢٦.

(٣١) السابق، ص٢٦. وقيل في المثل " أعدى من الشنفرى " لمن كان سريعاً في ركضه.

(٣٢) السابق، ص٢٦.

(٣٣) إبراهيم الخواجة، ص٨٤. وانظر شرحه للبيت وأبيات أخرى، وما كتبه عن أخلاق عروة.

(٣٤) أبو حيان التوحيدي، الإمتاع والمؤانسة، صححه أحمد أمين وأحمد الزين، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، د.ت. (ص١٥٣ وما بعدها من الجزء الثاني).

(٣٥) زياد، حال الدنيا، ص٩٠.

(٣٦) انظر: السيد عبد العزيز سالم، تاريخ العرب في عصر الجاهلية، بيروت، د.ت. ص٢٦٧.

(٣٧) زياد، حال الدنيا، ص٩٢.

(٣٨) السابق، ص١٢٨.

(٣٩) انظر: مارون عبود، بديع الزمان الهمذاني، القاهرة، د.ت، ط٣، ص٧.

(٤٠) البيتان معروفان جيداً، واعتمد هنا على دراسة محمد الجعيدي، حضور الأندلس في الأدب الفلسطيني الحديث، عالم الفكر، الكويت، مجلد ٢٨/ع٤، نيسان–حزيران، ٢٠٠٠. ص٢٥.

(٤١) زياد، حال الدنيا، ص١٣٤.

(٤٢) السابق، ص١٣٤.

(٤٣) علي الخليلي، النكتة العربية، ص١٤٤–ص١٥١.

(٤٤) أنجزت عن المتشائل دراسات عديدة في هذا الجانب، لعل أبرزها ما كتبه فاروق وادي في كتابه " ثلاث علامات في الرواية الفلسطينية " (١٩٨١) من ص١٢٢–ص١٤٠.. وعلي الخليلي، النكتة العربية، ص١٤٠–١٤٤. وهناك دارسون عرب عالجوا هذا الجانب فيها، ومنهم، على سبيل المثال، شاكر عبد الحميد في كتابه " الفكاهة والضحك: رؤية جديدة "، الكويت، ٢٠٠٣، ص٣٤١– ص٣٤٥.

(٤٥) زياد، حال الدنيا، ص٥.

(٤٦) السابق، ص١٥.

(٤٧) القرآن الكريم، سورة الإسراء، آية١.

(٤٨) زياد، حال الدنيا، ص٣٣.

(٤٩) القرآن الكريم، الصافات، ٩٩-١٠٨.
(٥٠) زياد، حال الدنيا، ص٤١.
(٥١) القرآن الكريم، المؤمنون، الآية٩٦.

المصادر والمراجع:

أورد هنا قائمة بالمصادر والمراجع التي اطلعت عليها في أثناء إعداد هذه الورقة الدراسية، واعتماداً عليها أصدرت الأحكام التي وردت فيها، وإذا ما كانت هناك دراسات أو مقالات أنجزت عن المجموعة، ولم أتمكن من الاطلاع عليها، وكانت تناقض ما أصدرته من أحكام فإن الدراسة قابلة لأن يُعاد النظر فيها.

المصادر:

١- إبراهيم خليل، انطولوجيا القصة القصيرة الفلسطينية، عمان ١٩٩٠.
٢- توفيق زياد، حال الدنيا، عكا ١٩٩٤، ط٢.
٣- حبيب بولص، القصة العربية الفلسطينية المحلية القصيرة، الناصرة، ١٩٨٧.
٤- سلمى الخضراء الجيوسي، موسوعة الأدب الفلسطيني المعاصر، النثر، القسم الثاني، بيروت، ١٩٩٧.

وهناك مختارات أخرى صدرت خلا منها ذكر اسم زياد وقد وردت في دراسة محمود شريح المنشورة في الموسوعة الفلسطينية، القسم الثاني، المجلد الرابع. ص٢٢٧. وهي:

٥- قصص، تونس، ١٩٧٧ (ع٣٦).
٦- مختارات من القصة الفلسطينية في الأرض المحتلة (إعداد فخري صالح) بيروت، ١٩٨٢.
٧- هكذا فعل أجدادنا وقصص أخرى، بيروت ١٩٧٨.

المراجع:

٨- إبراهيم الخواجة، عروة بن الورد: حياته وشعره، ليبيا، ١٩٧٨.
٩- إبراهيم طه، قص الأثر: تأصيل التجربة القصصية عند محمد علي طه، عكا ٢٠٠١.
١٠-إبراهيم العلم، القصة القصيرة الفلسطينية داخل الوطن المحتل، رام الله، ١٩٨٧.
١١-إبراهيم العلم، الأدب المعاصر في فلسطين، دراسة تطبيقية، القدس، د.ت.
١٢-إبراهيم نمر موسى، حداثة الخطاب وحداثة السؤال، بيرزيت، ١٩٩٥.

١٣–أنطون شلحت، على فوهة البركان: متابعات نقدية عن الأدب الفلسطيني، فلسطين الداخل،١٩٩٦.

١٤– توفيق زياد، صور من الأدب الشعبي الفلسطيني، عكا، ١٩٩٤. ط٢.

١٥– جمال بنورة، دراسات أدبية، عكا، ١٩٨٧.

١٦– جمال سلسع، الأسطورة والتراث في الشعر الفلسطيني الحديث، القدس، ١٩٩٦.

١٧– حسين محمود حمزة، صور المرايا: دراسات في الذاكرة الأدبية، ١٩٩٩.

١٨– روبرت كامبل، أعلام الأدب العربي المعاصر: سير وسير ذاتية، بيروت، ١٩٩٦.

١٩– شريف كناعنة، الدار دار أبونا: دراسات في التراث الشعبي، القدس ١٩٩٢.

٢٠– عبد اللطيف البرغوثي، الأدب في ظل الانتفاضة، الطيبة، ١٩٩٠.

٢١– عبد العزيز أبو هدبا، التراث الفلسطيني: جذور وتحديات، الطيبة، ١٩٩١.

٢٢– علي الخليلي، الورثة الرواة من النكبة إلى الدولة، عكا، ٢٠٠١.

٢٣–علي الخليلي، النكتة العربية، عكا، ١٩٧٩.

٢٤– علي الخليلي، مرايا السخرية، نابلس، ١٩٩٦.

٢٥– فاروق مواسي، هدي النجمة: دراسات وأبحاث في الأدب العربي، الناصرة، ٢٠٠١.

٢٦– فخري صالح، القصة الفلسطينية القصيرة في الأراضي المحتلة، بيروت، ١٩٨٢.

٢٧– محمد دكروب، الأدب الجديد .. والثورة: كتابات نقدية، بيروت، ١٩٨٠.

٢٨–محمود عباسي، تطور الرواية والقصة القصيرة في الأدب العربي في إسرائيل، حيفا، ١٩٩٨.

٢٩– محمود غنايم، المدار الصعب: رحلة القصة الفلسطينية في إسرائيل، حيفا، ١٩٩٥.

٣٠– محمود غنايم، مرايا في النقد: دراسات في الأدب الفلسطيني، كفر قرع، ٢٠٠٠.

٣١– محمود غنايم، الجديد في نصف قرن، كفر قرع، ٢٠٠٤.

٣٢– نبيل خالد أبو علي، في نقد الأدب الفلسطيني، غزة، ٢٠٠١.

٣٣– نبيه القاسم، دراسات في الأدب الفلسطيني المحلي، عكا، د.ت.

٣٤– نبيه القاسم، مراودة النص: دراسات في الأدب الفلسطيني، شفا عمرو، ٢٠٠١.

٣٥–يوسف خليف، الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي، القاهرة، ١٩٥٩.

ثانياً: العناوين والنهايات

ملخص

يتناول الدارس، في هذه الورقة، العناوين والنهايات القصصية في مجموعة توفيق زياد القصصية " حال الدنيا " التي صدرت في العام ١٩٧٤. وهما جانبان لم يركز عليهما الذين درسوا القصص ، ولم يلتفتوا إليهما. هنا يحاول الدارس أن يرينا الصلة بين القصص وعناوينها ونهاياتها.

ثانياً: العناوين والنهايات

I- العناوين:

يجدر في أثناء قراءة دلالات العنوان الرئيس والعناوين الفرعية في " حال الدنيا " الالتفات إلى أن الدراسات النقدية النظرية والتطبيقية لدلالة العنوان، بل وللنص المحيط بعامة، لم تكن شائعة ومعروفة، شيوعها وانتشارها في زمننا الحالي. ومن يلق نظرة على ما أنجز من دراسات نقدية لنصوص الأدب الفلسطيني، حتى نهاية الثمانينيات من ق٢٠، حيث بدأ الالتفات إلى النص الموازي نظرياً وتطبيقياً، يلحظ هذا بوضوح. فقليلة، بل قليلة جداً، هي المراجعات النقدية التي أتى أصحابها فيها على دال العنوان[١].

ويمكن القول أيضاً أن زيّاداً نفسه لم يكن ملماً إلماماً نظرياً وتطبيقياً بهذا الجانب. لكن هذا لا يعني أنه لم يكن يفكر في عناوين لقصصه وقصائده، بل وفي شكل لوحة الغلاف. إن الناظر في غلاف " حال الدنيا "، في طبعتها الثانية التي صدرت بعد وفاة المؤلف، حين يقارنها بغلاف الطبعة الأولى، وهو الغلاف نفسه، مع تغير في الألوان فقط، يلحظ صورة رجل بلباس شعبية / فولكلورية، وهذا يتناسب مع العنوان الثانوي للمجموعة: قصص فولكلورية. ويدل هذا على أن ثمة تفكيراً في اختيار رسم ما يتناسب والعنوان أولاً، ويتناسب ومحتوى القصص ثانياً. إن القصة الأولى التي تتمحور حول شيخ القرية وخياطها، وتفصيل جبة جديدة كل عيد للشيخ يتناسب ولوحة الغلاف.

ولعل عدم إلمام زيّاد كثيراً بالمصطلحات النقدية النظرية الحديثة يبدو أفضل ما يبدو في بعض مراجعاته التي أنجزها لبعض المجموعات الشعرية الصادرة، مثل مراجعته لمجموعة محمود درويش الشعرية " عاشق من فلسطين " (١٩٦٦) [٢].

ويذهب دارسو العنوان[٣] إلى أنه يشكل رأس النص، وأنه أحياناً يعد بمثابة الموجه الرئيس للنص، فيما جسد النص يعد النواة، وأما الخاتمة فهي نتيجة النص ونهايته. ويعلن العنوان، كما يقول هؤلاء الدارسون، عن مقصدية المبدع ونواياه ومراميه الأيديولوجية. إنه مرجع يتضمن بداخله العلاقة والرمز وتكثيف المعنى، بحيث يحاول المؤلف أن يثبت فيه قصده برمته[٤].

وعلينا، ونحن ندرس العنوان، أن نميز بين عناوين كلاسيكية وأخرى حديثة، إذ لاحظ الدارســـون أن العنوان الحديث يختلف عن العنوان التقليدي. وقد أتى على هذه الفوارق شعيب حليفي في دراسة تعد من الدراسات التأسيسية في الأدب العربي لاستراتيجية العنوان[٥].

كان العنوان الكلاسيكي قضية تتم الإجابة عنها، فيما العنوان في المحكي الحديث هو

علاقة تواصلية " فإذا كان الانسجام في الفكر الكلاسيكي يعني عدم الخروج عن النص، أي تحجيم سلطة التأويل وتقليص الاستعارة بوجهها الأكثر غرابة، فإن العنوان الروائي الحديث يكسر هذا الانسجام فنياً، فلم يعد يعبر بالضرورة عن الحدث أو الشخوص، بقدر ما صار يشكل عصياناً على النص[٦]. وهكذا فإن علاقة العنوان بالنص لم تعد، كما هو حال العنوان الكلاسيكي، علاقة سؤال – جواب، بقدر ما صارت علاقة سؤال ممتد من العنوان إلى النص، ولم يعد العنوان الحديث هو المعنى الوحيد الذي يحدده النص، بل إن النص يساهم في خلق مرايا ومعان متعددة للعنوان.

ولكن زيّاداً كتب قصصاً فولكلورية، أي شعبية وأرى أنه لم يخرج عن العنوان الكلاسيكي ومواصفاته، فعنوان قصصه يجمل القصة ويلخصها، وهو عنوان لا يحتمل تأويلات عديدة، إلا نادراً جداً. إنه عنوان واضح يقول الشيء مباشرة، مثل قصة زياد نفسها، القصة التي لا تحتمل تأويلات عديدة. ولننظر في العناوين، وهي:

- حال الدنيا.
- الشاهدان والمئذنة.
- الناموس.
- وجه البقرة الميتة.
- محمود لا ينسحب.
- كيف أصبح الحمار شيخاً للعسكر.
- عباس الصياد وديك الحجل.
- النحلة الملحدة.
- حكاية عن الحياة والموت.
- هكذا نحن.
- أختي أجمل مني.
- أبو حنيك وعبد القهوة.
- عن الباشوات والبكوات والحمير.

إنها عناوين يجد المرء فيها انزياحاً لغوياً، أو باستخدام مصطلحاتنا النقدية البلاغية، قلما يجد المرء فيها استعارة أو مجازاً والعنوان الوحيد الذي فيه جانب اســتعاري هو عنوان " النحلة الملحدة "[٧] ففيه لجأ زياد إلى استبدال مفردة بأخرى. واستخدام المفردة استخداماً مجازياً. وهذا الانزياح اللغوي بان أيضاً في القصة نفسها، فالقصة لا تخلو من رمز شفيف سرعان ما يكتشفه قارئها، بخاصة الذي عاش في سبعينيات القرن العشرين، أو الذي يلم بما

جرى في تلك الفترة، وما قبلها بقليل، في العالم. ومثل هذا العنوان عنوان قصة " كيف أصبح الحمار شيخاً للعسكر؟ ".

وقبل أن أخوض في عناوين القصص، يجدر أن أتوقف أمام العنوان الذي اختاره الكاتب عنواناً للمجموعة كلها، وهو " حال الدنيا ".

وكما يلاحظ فإنه عنوان القصة الأولى، وأرى أن القاص كان موفقاً في اختيار هذا العنوان، دون غيره من بقية العناوين، بل وكان موفقاً في ترتيبه، حين أدرج هذه القصة في بداية المجموعة التي تبدأ وتنتهي به أيضاً. ونحن لا نقرأ عن حال الدنيا، كما يظهر في القصة الأولى، وإنما نقرأ عن حالها كما تبدي في المجموعة كلها، فكل قصة من قصص المجموعة تبرز لنا جانباً من جوانب هذه الدنيا، وهكذا فإذا كان العنوان عنوان القصة الأولى، فإنه أيضاً يمكن أن يكون عنواناً رئيساً لكل عنوان من القصص، فكل قصة تعكس جانباً من حال الدنيا.

وثمة أسئلة يثيرها المرء، قبل أن يلج إلى عالم القصص. وهذه الأسئلة قد يجد لها إجابة، حين ينظر في حال الدنيا في زمنه. وحال الدنيا في زمنه، قد يكون مطابقاً لحال الدنيا في الزمن الذي عاش فيه الكاتب، أو في الزمن الذي تجري فيه أحداث القصص، وقد يكون مختلفاً. وإذا ما كـــان حال الدنيا في زمن الكاتب وفي زمن جريان الأحداث مشابهاً لحال الدنيا زمن قراءة النص، فإن القارئ، يخرج بنتيجة هي: إن ما تقوله القصص هو ما يقوله الواقع، وإذا ما كان حالها في زمنه مختلفاً، فإنه سيقرأ عن دنيا أخرى، عن عالم آخر. وهنا قد يصل إلى نتيجة أن حال الدنيا في الواقع غير حال الدنيا في القصص، وأن هذا الاختلاف قد يكون سببه أن القصص غير الواقع، أو أن الزمن المعيش، زمن القراءة، غير الزمن السابق، الزمن القصصي، أو زمن الكتابة.

وبما أن القصص فولكلورية – أي تراثية – فإنها تنتمي إلى الماضي، إلى الشعب أيضاً. وهكذا فإننا لسنا أمام زمنين مختلفين وحسب، وإنما سنجد أنفسنا أمام عالمين، بخاصة إذا كنا نعيش في واقع مغاير للواقع الذي يبرز في القصص الفولكلورية، وهذا ما يبدو لنا نحن، قراء هذه القصص، في بداية القرن الحادي والعشرين. إن أكثر قصص المجموعة تنتمي إلى عوالم أخرى مَضَى عليها زمن وأزمنة، وكثير مما يرد في القصص ما عاد موجوداً في زماننا نحن. إننا نقرأ قصصاً تنتمي إلى عالم لا يمت إلى عالمنا بصلة كبيرة. نقرأ هنا عن الأتراك وزوال حكمهم في فلسطين، بل ونقرأ عن الحاكم الجزار، ونقرأ عن بداية الانتداب البريطاني، ونقرأ أيضاً عن ثورات قاومت أمريكا في ستينيات القرن العشرين..

مكونات العناوين:

تحت مكونات العنوان يكتب شعيب حليفي في دراسته عن العنوان الرئيس والعنوان الفرعي(٨)، وعن خاصتي الغموض والحذف، وتحت هاتين يكتب عن تركيب العنوان، وهذا

يتحدد في خمسة أنماط هي: الجملة الاسمية، الظروف، النعوت والصفات، النمط الجملي والنمط التعجبي. ويرى أيضاً أن هناك مكونات أخرى تنظر للعنوان نظرة متحررة وفاعلة وهي خمسة: المكون الفاعل، الزمني، الفضائي، الشيئي، والمكون الحدثي، والأحداث إما متحركة أو جامدة.

وعنوان المجموعة الرئيس هو " حال الدنيا " وأما عنوانها الفرعي فهو " قصص فولكلورية "، وهكذا يخبرنا زيّاد أننا سنقرأ قصصاً، وتحديداً قصصاً فولكلورية، وبذلك يقصي منذ البدء أي تأويل آخر يمكن أن نستحضره. فلو قرأنا العنوان الرئيس فقط، لربما ذهب بنا الخيال مذاهب شتى، وأوّلنا العنوان تأويلات عديدة أقصاها العنوان الفرعي. وكما ذكرت، ابتداء، فإن الإقصاء للتأويلات الأخرى يشمل العناوين الداخلية، عناوين القصص. إننا منذ اللحظة الأولى لولوجنا أي نص ندرك أنه قصة فولكلورية، بما تعنيه هذه المفردة التي تحدد الجنس الأدبي لقصص زيّاد.

وإذا ما توقفنا أمام خاصتي الغموض والحذف، أمكننا القول إن الخاصية الأولى شبه معدومة، فليس ثمة غموض في العناوين، وإذا ما كان الغموض موجوداً فإن النص سرعان ما يزيله، لأنه – أي النص يشكل إجابة وتوضيحاً. وتبقى خاصية الحذف.

إن إلقاء نظرة على عناوين القصص يظهر أنها غالباً ما تكون غير مكتملة. إننا أمام جمل أو شبه جمل أو مفردات، هي خبر لمبتدأ محذوف، أو مبتدأ خبره محذوف. تبدو العناوين ذات المكون الجملي في " محمود لا ينسحب " و " كيف أصبح الحمار شيخاً للعسكر " و " أختي أجمل مني "، وتبدو العناوين التي تشكل شبه جملة في القصص " حال الدنيا " و " وجه البقرة الميتة " و " عباس الصياد وديك الحجل و " حكاية عن الحياة والموت " و " أبو حنيك وعيد القهوة " و " عن الباشوات والبكوات والحمير "، أما العناوين التي تتكون من مفردة فهي " الناموس " و " الشاهدان والمئذنة " و " النحلة الملحدة. في الأولى نحن أمام مفردة واحدة، وفي الثانية نحن أمام مفردة عطفت عليها مفردة أخرى، وفي الثالثة أمام مفردة موصوفة.

ويمكن أن نقرأ أية قصة من هذه القصص على النحو التالي:

هذه قصة حال الدنيا أو حال الدنيا القصة الأولى من مجموعة قصص توفيق زياد، وهكذا دواليك. وقد يكون العنوان بهذا خبراً لمبتدأ محذوف، أو انه يكون مبتدأ خبره محذوف.

وإذا ما نظرنا في المكون لاحظنا المكون الفاعل حاضراً: محمود وعباس والنحلة وأختي وأبو حنيك وعبد القهوة والباشوات والبكوات والحمير. كما نلاحظ المكون المكاني حاضراً أيضاً: الدنيا والناموس والمئذنة. وأما المكون الشيئي فيبرر في: الشاهدان والبقرة الميتة والقهوة.

العنوان وصلته بالنص: قراءة في بعض العناوين:

سأتوقف أمام بعض العناوين، لا كلها، لملاحظة صلة العنوان بالنص، وطبيعتها.

القصة التي حملت المجموعة عنوانها، كما ذكرت، هي القصة الأولى، وقد أشرت إلى أن اختيارها عنواناً للمجموعة كان اختياراً موفقاً، وبينت سبب ذلك. ولا يقول العنوان هنا شيئاً عن حال الدنيا. ثمة حذف يمكن أن يقدره كل على ما هو عليه: حال الدنيا مائل، حال الدنيا سيء، حال الدنيا جيد، حال الدنيا يسر، حال الدنيا لا يسر.... وهكذا. لكن القصة، بعد الانتهاء من قراءتها، تعزز حالة من هذه وتقصي الحالات الأخرى.

لكان جسد القصة هو بقية العنوان الذي يبدو، من خلال قراءته، منعزلاً عن النص، عنواناً ناقصاً، عنواناً يثير تساؤلاً وتأتي الإجابة على السؤال من خلال القصة. وفي النهاية يدرك القارئ أن حال الدنيا، في نظر بعض شخصيات القصة، مائل ولا يبعث على السرور. يعاتب الشيخ الخياط الذي استغرقته خياطة الجبة ثلاثة أشهر، ويذكره بأن الله خلق الدنيا في ستة أيام، فيجيبه الخياط:

" – خلقها..؟ تقول خلقها في ستة أيام .. ؟! لقد عجقها عجقاً .. انظر حالك في المرآة يا سيدنا؟ قال في زهو، ثم أضاف في استخفاف ومرارة – " انظر .. حال .. الدنيا "[٩].

وهكذا تكون هذه الأسطر جواب السؤال الذي يُثار في أثناء قراءة العنوان. النهاية هنا كأنما هي خبر المبتدأ المحذوف. وهناك قصص أخرى في المجموعة تكون نهايتها جواب السؤال الذي يُثار في البداية، أو تكون توضيح المقصود بالعنوان، ومنها قصة " هكذا نحن ". إننا لا نعثر على توضيح لهذه العبارة إلا في نهاية القصة، وتحديداً حين يقول أبو الميناء مخاطباً الحاكم البريطاني، موضحاً حال أهل حيفا تحت الحكمين التركي والبريطاني:

" – وهكذا نحن يا سيدي .. في العهد الماضي مركوبون وفي عهدكم مركوبون "[١٠].

إن ما حذف من العنوان هو الكلام التالي كما ورد في العنوان. وهو كلام وقع في نهاية القصة، لا في بدايتها، أو في وسطها.

هنا يمكن أن نقف أمام قصة " الشاهدان والمئذنة. وما من شك في أن خيال القارئ، وهو يقرأ العنوان، يختلف من قارئ إلى أخر، فالمؤمن الذي يصلي ويصوم ويسبح يرى في العنوان غير ما يراه غير المسلم، ممن لا يعرف – جزئيات الدين الإسلامي وطقوسه. قد ينصرف الذهن إلى أن الشاهدين هما رجلان يشهدان على شيء حدث قرب مئذنة، وقد ينصرف الذهن، لمن يمتلك مســبحة، إلى الشاهدين فيها وإلى المئذنة فيها أيضاً. وتعزز القصةُ الأخيرَ. يخفي الكاتب من المسبحة التي يهديها للحاكم الشاهدين والمئذنة فيها، ويطلب من الشيخ الذي يريد الإيقاع به أن يحضرهما وليس الأمر سهلاً. وهكذا ينفي جسد النص ما ذهبت إليه مخيلة الشخص الأول.

هنا يمكن أن نقف أمام عنوان القصة التالية " الناموس ". والناموس في المعجم هو

صاحب سر الرجل، والذي يطلعه دون غيره على باطن أمره، والناموس جبريل، والناموس الوصي، والناموس القانون والشريعة، والناموس الحاذق، والناموس بيت الصائد يستتر فيه عن العين، والناموس بيت الراهب، والناموس مأوى الأسد[١١].

والذي يبحث عن معنى هذه المفردة، قبل أن يقرأ القصة، ينصرف ذهنه إلى هذه كلها، فهل يعقل أن تكون القصة تأتي على هذه كلها؟

إن قراءة القصة تعزز واحداً من هذه المعاني، وتقصي المعاني الأخرى مثل " أختي أجمل مني " و " أبو حنيك وعبد القهوة ".

وحين نحدد المعنى، وهو القانون والشريعة، نحدده أيضاً ببيئة معينة في زمن معين، فالقانون والشريعة يتغيران.

اعتماداً على مقولة " رفيق الخيال خيال " يسلم صاحب الفرس فرسه للسلوقي، مع أنه يعرف مسبقاً أنه سيسرقها. إنه لا يريد أن يخالف الناموس:

" أنا .. أنا أسلمتك ظهر " أم الريح " بسبب هذا أيضاً.... خسرت أم الريح وربحت شهامتي. لن يقول الناس أنني خنت ما تعارفوا عليه، بل سيقولون أنني صنتهم، وخنت نواميسهم، في أحلك اللحظات "[١٢].

وحين يعيد السلوكي الفرس لصاحبها، يخاطبه: " وأنت .. لا تحسب أنني أعدتها إكراماً من، بل إكراماً لنفس الناموس الذي خنته أنت "[١٣].

هكذا يتحدد قصد المؤلف في نهاية القصة التي تعود إلى مفردة العنوان، وإذا كانت هذه المفردة غير محددة في العنوان، فإنها تحدد في الأسطر السابقة، في نهاية القصة.

وحين ننظر في بعض العناوين نجد أنها تجمع الشيء وضده، ولا يتضح هذان إلا من خلال النص. في حين أن هناك عناوين تعلن شيئاً وتقصي شيئاً أخر لا نعرف عنه إلا من خلال المتن. يجمع عنوان " عباس الصياد وديك الحجل " بين الشيء ونقيضه. عباس الصياد شريف في صيده، وديك الحجل هو رمز للجاسوس الذي يسقط بني جنسه. يجمع العنوان بينهما، لَكنْ عباس يقتل الديك. وتجمع قصته " حكاية عن الحياة والموت " ما بين الحياة والموت، والحكاية كلها تتمحور حول هذه الثنائية الضدية، ولكنها تنتهي بانتصار الحياة على الموت، وربما لهذا آثر الكاتب أن تكون لفظة الحياة قبل لفظة الموت. ويجمع عنوان قصة " أختي أجمل مني " بين المتكلمة وأختها، لكن القصة تخلو من حضور الأخت. إن حضورها حضور وهمي القصد منه اختبار مشاعر الرجل. ويجمع عنوان " أبو حنيك وعبد القهوة " بين كلوب باشا والعبد الذي يوزع القهوة، ولكن القصة تنتهي بقتل الأول الثاني، لأن الأخير لا يرغب في وجود الأول. الأول مستعمر والثاني، مع أنه عبد، إلا أنه يسلك سلوك الأحرار، مثله مثل عنترة بن شداد، وخلافاً له يكون سادة القبائل الذين يفترض أن يكونوا أحراراً، لكنهم يسلكون سلوك

الخاضعين العبيد. ولا يختلف عنوان قصة " عن الباشوات والبكوات والحمير ". إنه يجمع بين هؤلاء، فيم تجمع القصة بين الباشوات والبغال، والبكوات الحمير، ثم تقص عن بكوات كثر لا يوجد في البلاد حمير على عددهم ليركبوها. يقترن الباشا بالبغل، والبيك بالحمار، وكان يفترض أن يكون العنوان عن الباشوات والبغال، والبكوات والحمير، ثم أسقط لفظ الحمير، وبدلاً من أن يكتب " والبكوات الذين لا حمير لهم " أسقط لفظه البكوات واستبدلها بلفظه الحمير.

أما القصص التي تعلن في عناوينها جانباً من محتواها، وتغفل جانباً أخر، فهي " وجه البقرة الميتة " و " النحلة الملحدة ". يعلن العنوان في الأولى عن البقرة التي لها حضور في القصة، بل هي أساسها، ويغفل عن ذكر الحمار الذي يحضر أيضاً في المتن ليكون فداءً للبقرة. تموت البقرة ويبقى الحمار، وكان يفترض أن يذكر الحمار في العنوان، فحمار حي خير من أسد ميت، لكن البقرة هي الأهم لصاحبها الذي لم يتردد في التضحية في الحمار لأجل أن تبقى على قيد الحياة، لكن ... وخلافاً لهذه القصة يعطي القاص في " النحلة الملحدة " الأهمية للنحلة، ولا يعطيها للزنبور إنه منحاز لها، لا للزنبور، ولهذا أبرزها، مع أن القصة تقوم على ثنائية النحلة/ الزنبور. الثورة الاستعمار. وبما أن الثورات، زمن كتابة القصة، كانت تحقق انتصارات وكانت ثورات بارزة، فقد أعطاها القاص الأولوية.

وإذا كان ثمة من ملاحظات حول العناوين فيمكن القول أن قسماً منها يبدو مباشراً وتقريرياً ويلخص مضمون القصة " حكاية عن الموت والحياة " و" أختي أجمل مني " و " أبو حنيك وعبد القهوة "، وهذا هو القسم الأكبر، في حين أن قصصاً قليلة تبدو ذات دلالة رمزية " النحلة الملحدة. وأما القصص التي تثير سؤالاً تكون القصة إجابة عنه فهي قليلة، وأبرزها قصة " كيف أصبح الحمار شيخاً للعسكر؟ " العنوان هنا سؤال، ونعرف الإجابة من خلال قراءة القصة، ولكن الإجابة هذه ليست نهائية، ففي حين يترك القاص الحمار يكتب للدجاجة والبقرة رسائل يفصح فيها عن طريق المجد الذي سار فيه، حتى غدا شيخاً للعسكر، نجد القاص ينهي القصة حول ما كتبه الحمار، مشيراً إلى أن هناك فارقاً بين ما كتبه الحمار، وما يراه هو – أي القاص – الذي يستبعد أن يكون شيخ العسكر حماراً. إنه – أي القاص – يقص قصته بناءً على الرسائل التي كتبها الحمار.

" ولذلك فإذا كتب أن فيما نقوله أي خطأ أو تجن فالحق عليه وحده..

وعلى فطنة – لم يكتب هو أن شيخ العسكر أصبح حماراً، وإنما كتب أنه هو الحمار.. أصبح شيخاً للعسكر، وفي هذا، كما ترون، فارق كبير "(١٤).

II- النهايات القصصية

في الكتابة عن النهايات في " حال الدنيا "[١٥] لا بد من مراعاة أمرين اثنين؛ أولهما ما الذي تعنيه النهاية في النص الأدبي فنياً، وثانيهما انتماء الكاتب لمدرسة أدبية معينة أو فكر معين، ورؤية هذه المدرسة وذاك الفكر للعالم. هذا يعني أن نعرف المدرسة الأدبية التي انتمى إليها زياد والفكر الذي اعتنقه، وعلينا فوق هذا كله أن نتوقف أمام اللحظة التاريخية التي أنجز فيها زياد قصصه، وما كانت عليه الأوضاع السياسية في حينه في العالم.

وفيما يخص الأمر الأول – أي ما تعنيه النهاية في النص الأدبي فنياً – يمكن القول إن الدارسين قسموا النص الأدبي إلى ثلاثة عناصر: العنوان والجسد والخاتمة، ورأوا في العنصر الثالث – أي الخاتمة – " نتيجة النص ونهايته، وهي تعود على بدء النص "[١٦].

هنا ننتقل إلى الأمر الثاني. لقد انتمى زياد إلى الحزب الشيوعي الذي يعتنق الماركسية اللينينية، وكتب أدباً موجهاً للشعب، بل إنه اهتم بأدب الشعب أساساً، ودعا أصحاب هذا الفكر إلى تبني الواقعية الاشتراكية التي تقوم أساساً على ركائز أهمها: حزبية الأدب والأديب وشعبية الفن. وكانت هذه المدرسة شائعة ومزدهرة في اللحظة التي أنجز فيها زياد قصصه. يومها كان العالم منقسماً إلى قطبين: الرأسمالية والاشتراكية، وكانت الأخيرة في مجدها، وكانت أفكارها منتشرة في كثير من بقاع الأرض، بل وكان انتشارها يزداد ويتسع. ومن يتابع الأدبيات العربية التي كانت تصدر، في حينه، ومن يتابع أيضاً المدارس الأدبية التي كان بعض الأدباء يكتبون من وحيها، يلحظ أن كثيراً من منتجي تلك الأدبيات أو مترجميها، وأن كثيراً ممن كانوا يكتبون من وحي هذه المدرسة الأدبية أو تلك، كانوا من أنصار الواقعية الاشتراكية. إن كتاباً مثل " معنى الواقعية المعاصرة " لـــ (جورج لوكاش)، أو مثل " ضرورة الفن " أو الاشتراكية والفن " لـــ (آرنست فيشر)، إن كتبا مثل هذه نقلت إلى العربية وشاع أمرها بين قراء العربية، وبخاصة بين الذين انتموا إلى الفكر اليساري[١٧]. وهي كتب أتى أصحابها على الفارق بين الواقعية النقدية التي شاعت في أوروبا في القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين، والواقعية الاشتراكية التي سطع نجمها مع انتشار ثورة (أكتوبر) في العام ١٩١٧. وثمة في كتاب " معنى الواقعية المعاصرة " إتيان على أهم الفوارق بين المدرستين[١٨]، ومنها النهايات، فإذا كانت هذه في الواقعية النقدية ذات نزعة تشاؤمية، وهو ما يبدو في قصة مثل " مدام بوفاري " لـــ (فلوبير)، حيث تنتهي بانتحار ايما، فإنها في الواقعية الاشـــــتراكية ذات نزعة تفاؤلية، وهو ما يبدو في قصص كتاب مثل (مكسيم جوركي) صاحب رواية " الأم " التي تنتهي بانتصار الشعب وتمجيد أبنائه. وربما يتذكر المرء هنا أسطر (برتولد بريخت) المعروفة التي أوردها (آرنســـت فيشر) في كتابه " الاشتراكية والفن " وهو يتحدث عن الواقعية الاشتراكية".

" إذا كنت لا تزال على قيد الحياة فلا تقل أبداً أبداً إن ما هو أكيد ليس أكيداً
فلن تبقى الأشياء على ما هي عليه
و .. ما كان مستحيلاً يصبح واقعياً قبل أن تغرب شمس اليوم"[١٩].

وكان الاشتراكيون هؤلاء – أعني (فيشر) و (لوكاتش) – يميزون بين نهاية تفاؤلية ساذجة تلصق بالقصة، وأخرى تبدو مقنعة، ويبدو مؤلفها مؤمناً بأن النهايات السعيدة لا بد وأن تتحقق، وإن في زمن لاحق. لقد كانت لديهم رؤية تاريخية للصراع ترى العالم في تحولاته التي لا تسير أبداً في خط صاعدٍ دائماً. فقد تكون هناك انتكاسة هنا، وقد تكون هزيمة هناك، ولكن الطبقة العاملة لا بد أن تنتصر ذات يوم، ليسود العالم قدر من العدالة والحرية.

يكتب (فيشر) في كتابه المذكور:

" إن الواقعية الاشتراكية – أو بالأحرى الفن الاشتراكي – تتطلع إلى المستقبل فهي لا تكتفي بالنظر إلى ما يسبق لحظة محددة من لحظات التاريخ بل تمد بصرها أيضاً إلى ما سيعقبها "[٢٠]، واعتماداً على مقولات (يوهانز بتشر) يرى أن مفهوم الواقعية الاشتراكية موجود في كثير من الكتابات التي ظهرت قبل مولدها كنظرية محددة. إن (بتشر) يرى نظرة واقعية اشتراكية في أبيات (شيللر):

انهض بجسارة بجناحين
وحلق فوق عصرك
ودع المستقبل يشرق
ولو بضوء خافت .. في مرآتك[٢١]

بل ويراها أيضاً في أبيات (بريخت):

الأحلام و " إذا " الذهبية
تستحلف البحر الموعود
بحر القمح الناضج
أيها الزارع قل عن الحصاد
الذي سوف تجمعه غدا
إنه ملكك منذ اليوم[٢٢].

وهذا ما تجسد بوضوح في أشعار شعراء المقاومة الفلسطينية، ومنهم توفيق زياد. فعلى الرغم من هزيمة العرب المذلة في حرب العام ١٩٦٧، إلا أن هؤلاء لم يروا فيها كارثة أبدية، وهؤلاء، ربما أكثر من غيرهم، كانوا ينطلقون من منطلق ماركسي، وكانوا قرأوا الكتاب اليساريين جيداً، وتركت كتابات هؤلاء أثراً عليهم. ولكي يدلل المرء على هذا، فما

عليه إلا أن يقرأ أشعارهم وأشعار غيرهم من الشعراء العرب التي كتبت عقب الهزيمة. ففي الوقت الذي حفلت فيه قصائدهم بنزعة تفاؤلية، غلب على قصائد زملائهم العرب نزعة تشاؤمية تمثلت في احتقار الذات والتلذذ بجلدها، وهو ما بدا في أشعار نزار قباني ومظفر النواب.

يمكن هنا إيراد بعض مقاطع من أشعار زياد نفسه تظهر أنه، على الرغم من الهزيمة، لم يفقد الأمل في المستقبل، كتب بعد الهزيمة:

كبوة هذي وكم
يحدث أن يكبو الهمام
إنها للخلف خطوة
من أجل عشر للأمام "[٢٣]

وكتب مخاطباً الإسرائيليين:

" لا تقولوا لي: انتصرنا ..
إن هذا النصر شر من هزيمة
نحن لا ننظر للسطح، ولكنا
نرى عمق الجريمة
لا تقولوا لي: انتصرنا ..
إننا نعرفها هذي الشطارة
إننا نعرفه الحاوي الذي
يعطي الإشارة
إنه سيدكم – يلهث
في النزع الأخير
إننا نسحبه – من أنفه – سحبا
إلى القبر الحقير "[٢٤].

وربما يجدر قراءة قصة " النحلة الملحدة "[٢٥]، على ضوء هذه القصيدة، و " النحلة الملحدة " قصة لا تخلو من دلالات رمزية، وفيها أيضاً إشارة إلى حرب حزيران التي أوحت للشاعر بكتابة القصيدة السابق ذكرها.

على ضوء هذا الكلام السابق يمكن أن ننظر في نهايات القصص هذه. ويفضل أن نستعرضها ابتداءً.

تنتهي القصة الأولى " حال الدنيا "، بانتصار من يعملون في الحياة على من لديهم قناعات متوارثة يؤمنون بها، ويرون أنها مضرب مثل لأنها هي الصح عينه. الشيخ الذي

يقول للخياط إن الله خلق الدنيا في ستة أيام، وبالتالي يُعير الخياط، يرد عليه الخياط بأن حال الدنيا التي خلقت في ستة أيام ليس على ما يرام، خلافاً لحال الجبة التي خاطها، وبدت آية في الجمال والإتقان، حتى أنها لإتقان صنعتها جعلت الشيخ يصمت ويتراجع عما فكر فيه في اللحظة الأخيرة من اعتداء على الخياط الذي وفى بوعده في اللحظة الأخيرة، وأنجز جبة متقنة.

وتنتهي القصة الثانية " الشاهدان والمئذنة " بانتصار الكاتب على الشيخ. يريد الثاني أن يوقع بالأول، حين يحرض الحاكم قليل العقل على الكتاب، ولكن الكاتب يوظف ذكاءه فيوقع الشيخ في ورطة، ولا يخلصه منها إلا هو. الشيخ هنا يقص ولا يقول الحقيقة. إنه يلجأ إلى الخيال، ويوظف المعتقدات الدينية للإيقاع بالكاتب. إنه يزعم أن جبرائيل يأتي إليه ليلاً، وهو الذي يوحي له بكذا وكذا، وهو الذي يأخذه إلى مكة، وإلى أماكن أخرى، ولكنه في النهاية، حين يوقع به الكاتب، يقول:

[" نسيت أن أقول يا مولاي إن سيدنا جبرائيل حلفني أن أقول لمولانا إنه يوصيه خيراً بكاتبه المخلص ويطلب أن يعلي مراتبه ... "

وصمت الشيخ من جديد، ولكن نحنحة ثانية من الكاتب جعلته يردف من جديد:

– "ونسيت أن أقول أيضاً إن سيدنا جبرائيل قال لي أن هذه هي آخر مرة يأتي فيها إلي ... "

كان الشيخ ينطق بكلماته هذه بصعوبة وكأنه يبلع سكيناً. أما الكاتب فكان يبتسم منتصراً [٢٦]].

هنا نلحظ انتصار الكاتب واضحاً.

وتنتهي القصة الثالثة " الناموس " بعودة الحق إلى صاحبه. السلوقي اللص الذي يريد سرقة الفرس " أم الريح " ينجح في ذلك من خلال الحيلة، ولكن ذكاء صاحب الفرس، حين ينادي السلوقي باسمه، وهنا يُفاجأ هذا، يجعل السلوقي يعيد الفرس إلى صاحبها، وإن أكد للأخير أنه سيسرقها، ولكن بما لا يتنافى وأخلاق الصعاليك الذين ينتمي إليهم.

القصة الرابعة " وجه البقرة الميتة " ومثلها القصة الثانية عشرة " أبو حنيك وعبد القهوة " تنتهيان بمأساة. في الأولى تموت البقرة التي اشتراها صاحبها ليعيش من حلبها وحرثها، وفي الثانية يقتل أبو حنيك عبد القهوة ويطلب من الحاضرين أن يرموا جثته للكلاب. تموت بقرة عبد الله أبو سعدة لأنها مريضة، ولم تُعالج لدى بيطري، وربما لأنها كهلة، ولا تجدي معالجتها من خلال الشعوذة، كما لا تحقق الدعوات رغبة صاحبها الذي يطلب من الله أن يأخذ الحمار بدلاً منها. هنا بطريقة ما ينتصر زياد للعلم، ولا يشجع اللجوء إلى الشعوذة أو إلى الغيبيات. ويقتل أبو حنيك الإنجليزي (كلوب باشا) العبد الذي يسقي الآخرين القهوة، لأنه

يرفض الاســـــتعمار ويتمنى، لو كان يملك ســــلاحاً ساحقاً، إبادته. ويجوز أن نقول أيضاً. إنه على الرغم من قتل أبو حنيك عبد القهوة، إلا أنه في سلوكه هذا يعبر عن أزمته التاريخية، أزمته التي انتهت، بعد سنوات، على أرض الواقع بهزيمته، وعودته إلى بلاده. وإن لم تكن القصة قالت هذا، فقد قاله الواقع، وهو ما سيقوله زياد في القصة الثامنة؛ قصة النحلة الملحدة ".

في القصة الخامسة " محمود لا ينسحب "، ومثلها القصة العاشرة " هكذا نحن "، نحن أمام نموذجين شجاعين، وأمام مسؤولين يمثلان الجبن أو الاستعمار. محمود ابن الطبقة العاملة يدخل الجندية، ويرقى إلى ضابط، ولكن قبل تقليده الرتبة يجري له مسؤولون امتحاناً، يسألونه فيه أسئلة عديدة ليعرفوا كيف يتصرف في المعركة.

يسأله قائد الفرقة ماذا سيفعل مع رجاله إن كان يحمي جسراً وهاجمه العدو، ويجيبه محمود: أقاوم، ويسأله القائد: وإذا كان العدو أكثر عدداً فماذا تفعل؟ ويكون الجواب: أقاوم. ويسأله القائد: وماذا لو قتل رجالك وبقيت وحدك، فيجيبه: أقاوم. ويواصل القائد الأسئلة:ولكن لنفترض أنه لا فائدة من المقاومة. وأن العدو سيحتل الجسر حتماً، وعلى جثتك. فماذا تفعل؟ ويكون جواب محمود: أقاوم يا حضرة العقيد !! (٢٧).

وهنا يثور القائد، ويرسب محموداً في الامتحان، وهنا يعقب السارد منهياً القصة بالتالي:

" ويبدو أن محمود شعر بإهانة عميقة فنبر في غضب هذه المرة: – " ساقط .. ساقط لكن محمود ما ينسحب " قال ذلك وهو يستدير ويغادر المكان "(٢٨).

لا تختلف القصة العاشرة " هكذا نحن "، في نهايتها، عن هذه. بشير الحيفاوي العامل في الميناء شخص محبوب من العمال الذين يطيعونه لشجاعته. يُدعي هذا من الحاكم الإنجليزي الذي حلّ محل الحاكم العثماني، مع وجهاء حيفا، ليســـــألهم الحاكم عن رأيهم في الإنجليز، ويكون رأيه مخالفاً لرأي الوجهاء والمخاتير، فإذا كان هؤلاء يمالئون الحاكم أياً كان، فإنه هو يقول الحقيقة ولا يخشى من العواقب. وهكذا يُسمع الحاكم الإنجليزي كلاماً مغايراً لما سمعه هذا من الآخرين – " وهكذا نحن يا سيدي .. في العهد الماضي مركوبون وفي عهدكم مركوبون " قال ذلك وهو يلم بعضه وينهض يغادر المكان "(٢٩).

وكما نلاحظ، تنتهي القصتان بإسماع المسؤول كلاماً لا يحب سماعه. وما دام هناك من يقول ما لا يعجب القائد أو الحاكم، فمعنى ذلك أن الأمور قد تصح، وقد يأتي يوم تتكاثر فيه هذه الأصوات لينتصر الحق. وأنّ ما كان مستحيلاً قد يصبح واقعاً قبل أن تغرب شمس

اليوم.

وتنتهي القصة السابعة " عباس الصياد وديك الحجل " بقتل الديك. عباس صياد شريف لا يلجأ إلى الخدعة، ولا يفوقه في الصيد أحد، وتحدث المفاجأة عندما ينافسه صياد آخر يلجأ إلى الحيلة، ويحقق ما لا يحققه عباس. يربي الصياد ديكاً ليستدرج به الديكة من بني جنسه، وهكذا يحقق الصياد الثاني إنجازه في الصيد، وحين يكتشف عباس السبب يطلق النار على ديك الحجل أمام صاحبه الذي سأله لماذا فعلت هذا؟ ويكون الجواب:

" هذا جاسوس .. يجر على بني جنسه .. جاسوس .. "

وينهي الراوي القصة بالفقرة التالية:

" ولم يَبْدُ على ديك الحجل .. السمين حقاً، والجميل حقاً، أي ألم وهو يسقط مضرجاً بدمه. كان يموت بهدوء، وهو ما زال يبتسم نفس ابتسامته البلهاء،.. النذلة.. وكأنه يستجدي "[٣٠].

ولا تخلو القصة من دلالة رمزية. إن المغزى منها واضح. كل جاسوس يعمل لحساب آخرين من غير بني جنسه، ويؤذي بني جنسه يستحق القتل. إن نهاية القصة هنا، على الرغم من أنه القتل، هي انتصار للحياة. ثمة صيد شريف، وثمة صيد غير شريف، وينتصر القاص للأول.

هنا أتوقف أمام القصة الثامنة " النحلة الملحدة " التي أتيت على ذكر عنوانها من قبل، وتحديداً حين استشهدت ببعض أشعار زياد. القصة ذات دلالات رمزية لا يستعصي فك مغاليقها على القارئ الذي واكب ما جرى في العالم في أوساط القرن الماضي وحتى اقترابه من النهاية. والنحلة الملحدة هي ثورات العالم الثالث التي تؤلم " سام الأخير " رمز أمريكا، إنها في نظر هذا / هذه نحلة تافهة بنت تافهة، كما يرد على لسان الراوي ساخراً:

" كيف تجرأت نحلة تافهة بنت تافهة أن تفعل هكذا بالمبعوث الخاص لسلطان سلاطين زمانه، سام الأخير! فعلاً .. إن الأمر لا يطاق! لا يطاق "[٣١].

وهذان السطران هما سطر القصة أو بيت القصيد كما يقولون.

تؤذي هذه النحلة الملحدة القوي سام الأخير – العام سام –، وليست وحدها هي التي تؤذيه، فثمة نحلة أخرى كانت آذت كباراً من قبل. النحلة المصرية، عام ١٩٥٦، آذت بريطانيا وفرنسا وإسرائيل، والنحلة الفيتنامية آذت أمريكا، بمساعدة الدببة الحمر – أي الاتحاد السوفيتي في حينه. وكان يغمر أمريكا شعور من الكبرياء، بأنها تصنع التاريخ وتغير الحقائق القديمة بحقائق جديدة.

تنتهي القصة بالفقرة التالية:

" ملحق.

وصلنا الملحق التالي: عاد الزنبور إياه في يوم من أيام الخامس من حزيران ففقد ذاكرته ثانية. تناول حفنة من أقراص فقدان الذاكرة تلك وفعل السبعة وذمتها من جديد. وتقول الأوساط العالمة ببواطن الأمور إن مفعول تلك الأقراص قد قارب الانتهاء وبدأ الزنبور يحس بالهوة التي يقف على حافتها.

وطبعاً، ســنوافيكم بملحق آخر نطلعكم فيه على نتائج فقدان ذاك الزنبور لذاكرته ثانية.

نسخة طبق الأصل "(٣٢).

هنا نلحظ ثمة تفاؤلاً لدى زياد، فعلى الرغم من انتصار الزنبور / أمريكا / إسرائيل إلاّ أنه بدأ يحس بالهوة التي يقف عليها. أليس زياد هو القائل:

" أي أم أورثتكم – يا ترى

نصف القنال

أي أم أورثتكم ضفة الأردن

سيناء وهاتيك الجبال

إن من يسلب حقاً بالقتال

كيف يحمي حقه يوماً

إذا

الميزان..

مال .. ؟؟(٣٣)

أما قصته " حكاية عن الموت والحياة "، فعدا أنها تمجيد واضح للحياة، من خلال العامل الذي يمجد العمل ويفكر بالحياة ويحبها ويقدم عليها/ حتى في اللحظة التي يلتف فيها حبل المشنقة على رقبته، عدا هذا فإنها تنتهي لصالح الحياة ضد الموت.

يصحو الرجل مبكراً، ويذهب إلى عمله، ويقابله في الطريق الحاكم الذي يقرر قتل من يراه في هذا اليوم من العام لأنه يوم شؤم له. وهكذا يسوقه إلى حبل المشنقة، وحين تبصره زوجته لا تسأل عن مصيره قدر ما تسأله عن مصروف يومها، حيث غادر ولم يترك لها النقود. وحين ينصب له حبل المشنقة يضحك، فيسأله الحاكم عن سبب ضحكه. وقبل أن يجيب يقول للحاكم إنه ذو لسان سليط، ومع ذلك يوافق الحاكم على الإصغاء له، لمعرفة سبب الضحك:

" لقد ضحكت يا مولاي لأنني فكرت فيك وفي امرأتي ناقصة العقل وفي نفسي فوجدت أنك أسخف الثلاثة .." (٣٤).

ويبرر كلامه:

" أما أنت يا مولاي، فقد نهضت قبل الفجر تبحث عن الموت لغيرك. صدفت رجلاً مبكراً في طلب الرزق، فما فكرت إلاّ في شنقه، دون ذنب جناه. وأما زوجتي .... وأما أنا فقد وقفت وحبل المشنقة حول عنقي، انتظرت الموت. وبينما أنا أتملى من الطبيعة أودعها، انفتحت نافذة في ذلك البيت المقابل، ووقع بصري على بدن فتاة، نهضت من فراشها للتو. فنسيت وقفتي أمام الموت ورحت أفكر في الحياة، وفي ذلك البدن الشهي "(٣٥).

ويترك الحاكم العامل، ويواصل العامل طريقه نحو عمله، وتنتهي القصة بالأسطر التالية:

" بقي أن نقول إن البلدة استقبلت مع شروق شمس ذاك اليوم مرسوماً موقعاً من قبل الحاكم، يقلب فيه يوم شؤمه السنوي إلى عيد عام للمدينة "(٣٦).

ثمة بث لروح التفاؤل في القصة يعود إلى ذكاء العامل، وللذكاء حضور كبير في قلب سواد الواقع إلى بياض. الكاتب في " الشاهدان والمئذنة " كما لاحظنا ذكي، وذكاؤه أنقذه من ورطة. والحمار في " كيف أصبح الحمار شيخاً للعسكر " ذكي – مع أنه دموي – ولذا مر عبر الحدود. ويبرز الذكاء من جديد في قصة " أختي أجمل مني " التي تضحك فيها الفتاة الذكية على الشاب الذي يعشق الجمال فقط.

يفصح الشاب للفتاة عن حبه لها، مع أنه رآها لأول مرة. وتريد أن تختبره، فتخبره أن أختها أجمل منها، وأنها ستمر من هنا، فيتركها لينتظر أختها التي لا تمر. وتنتهي القصة بالفقرة التالية:

" – يا حلوة .. !! أختك ما مرت من هنا ..

– ليس لي أخت

–لقد كذبت علي إذاً .. ؟

– نعم.

–ولكن لماذا ..؟

– أردت أن أعرف إذا كنت تحبيني أنا حقاً..

– قالت ذلك وهي تواصل طريقها، دون أن تنظر إليه .. (٣٧)

وأما القصة الأخيرة " عن الباشوات والبكوات والحمير " فتنتهي بضحك السلطان، وضحك وزرائه. ركب الباشوات البغال والبكوات الحمير، ولكن ظل جمع غفير من البكوات لم يجدوا حميراً يركبونها، فجاءوا مشياً. وكان يفترض أن يكون العنوان " عن الباشوات والبكوات الذين لا حمير لهم "، ولكن المؤلف جعله " عن الباشوات والبكوات والحمير ". دولة يصح فيها قول ابن رشيق القيرواني:

مما يزهدني في أرض أندلس ألفاظ معتمد فيـــهـــا ومعتضد

ألفاظ مملكة في غير موضعها   كالهر يحكي انتفاخاً هيأة الأسد

تنتهي القصة بالفقرة التالية:

" – هؤلاء بكوات يا مولانا، ولكننا لم نجد في البلاد حميراً على عددهم..

واحتاج السلطان إلى هنيهة حتى يلتقط كلام وزيره، ثم فقس في الضحك. وظل يضحك ويضحك، حتى انقلب على قفاه وهو يرقص رجليه في الهواء من شدة الضحك. ولم يملك وزراؤه إلا أن يصنعوا مثله .." [٣٨].

الخلاصة:

تبدو النهايات في " حال الدنيا " نهايات تعزز نزعة التفاؤل، على الرغم من أن بعض القصص تنتهي بالمأساة. وليس هذا بغريب، فزياد، كما لاحظنا، كان يعيش في زمن انتشرت فيه مدرسة أدبية عززت نزعة التفاؤل، وهي مدرسة الواقعية الاشتراكية، ولم يكن الوحيد الذي يفعل ذلك، فمجايلوه من الشعراء، مثل محمود درويش وسميح القاسم، لم يتخلوا عن هذه النزعة حتى في لحظة هزيمة الأمة العربية في العالم ١٩٦٧، وكانوا في حينه يدركون أن الهزيمة لا ينبغي أن تولد حساً تشاؤمياً، فحركة التاريخ تقول إن النصر في النهاية هو لقوى الخير، حتى لو عاشت الشعوب لحظات تراجع. حقاً إن " حال الدنيا " لا يسرّ، ولكن هناك نحلة ملحدة كانت تضايق الزنبور، وحقاً إن هناك حاكماً يريد القتل، ولكن هناك عاملاً يحب الحياة، ويتراجع الأول أمام الثاني، ويحول يوم الشؤم إلى يوم عيد، كما جعل العمال من الأول من أيار يوم عيد عالمي.

المصادر والمراجع / الهوامش:

هوامش:

(١) الدراسات التنظيرية للنص الموازي شاعت، هنا في فلسطين، في نهاية تسعينيات القرن ٢٠، وربما كانت دراسة شعيب حليفي المنشورة في الكرمل (قبرص) ع٤٦/١٩٩٢، مدخلاً للتعامل مع العناوين. وكانت المجلة، في حينه، تصل إلى عدد محدود من الدارسين، ومن الذين قرأوا الدراسة وكتبوا من وحيها على الخليلي، إذ نشر مقالاً، ذات يوم، في جريدة القدس، أعاد نشره في كتابه " مرايا السخرية " (١٩٩٦) الصادر عن دار الفاروق في نابلس. وستعمم الدراسة من خلال تدريسها في قسم اللغة العربية في جامعة النجاح الوطنية، مع دراسة جميل حمداوي " السيموطيقا والعنونة "(١٩٩٧). وبوحي من هاتين الدراستين، ودراسات أخرى، أنجز بعض طلبة جامعة النجاح رسائل ماجستير في موضوع النص الموازي، وأهم هذه الرسائل رسالة الطالب فرج المالكي " النص الموازي في الرواية الفلسطينية "(٢٠٠٢).

وأما الدراسات التطبيقية، قبل شيوع دراسة شعيب حليفي، فكانت عابرة، وأبرز من التفت إلى العنوان، في بعض دراساته، الناقد نبيه القاسم، حين تناول بعض أعمال إميل حبيبي. انظر مثلاً مقالته " لكع بن لكع: وثيقة اعتراف ودفاع وإدانة .. وإضاءة للمستقبل " في كتاب دراسات في الأدب الفلسطيني "من تحرير نبيه القاسم، عكا، منشورات دار الأسوار، د.ت.

ص٩٥ وما بعدها.

(٢) انظر المقالة في كتاب " دراسات في الأدب الفلسطيني " (مرجع سابق) ص١٤١. وحول المقالة هذه انظر: عادل الأسطة، توفيق زياد ناقداً، جريدة الأيام، رام الله/ ١٩٩٧/٧/٣.

(٣) انظر: جميل حمداوي، ص١٠٨.

(٤) السابق، ص ١٠٩.

(٥) انظر مجلة " الكرمل " (قبرص) ع ٤٦، ١٩٩٢. ص٨٩.

(٦) السابق، ص ٩٠.

(٧) زياد، حال الدنيا، ص٧٧.

(٨) شعيب حليفي، الكرمل، ١٩٩٢. ص٩٠ وما بعدها.

(٩) زياد، حال الدنيا، ص١٢.

(١٠) السابق، ص ١١١.

(١١) انظر مفردة الناموس في المعجم الوسيط.

(١٢) زياد، حال الدنيا، ص١٢.

(١٣) السابق، ص ٣٢.

(١٤) السابق، ص ٦٨.

(١٥) توفيق زياد، حال الدنيا، عكا، ١٩٩٤. ط٢.

(١٦) جميل حمداوي، الســيموطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، الكويت، مجلد ٢٥، ع٣ (يناير ومارس) ١٩٩٧، ص ١٠٨.

(١٧) نقل كتاب لوكاتش إلى العربية دكتور أمين العيوطي، وصدر عن دار المعارف بمصر سنة ١٩٧١. وترجم كتاب فيشر أسعد حليم، وصدر عن دار القلم ببيروت سنة ١٩٧٣.

(١٨) جورج لوكاتش، معنى الواقعية المعاصرة، انظر ص ١٦٢ وما بعدها.

(١٩) أرنست فيشر، الاشتراكية والفن، ص ١٨٦.

(٢٠) السابق، ص١٨٠.

(٢١) السابق، ص١٨١.

(٢٢) السابق، ص١٨١.

(٢٣) توفيق زياد، سجناء الحرية وقصائد ممنوعة أخرى، عكا، ١٩٩٤، ط٢، ص ٤٠.

(٢٤) السابق، ص٣٢.

(٢٥) زياد، حال الدنيا، ص٧٧ وما بعدها.

(٢٦) السابق، ص٢٣.

(٢٧) السابق، ص٥٥.

(٢٨) السابق، ص٥٦.

(٢٩) السابق، ص١١١.

(٣٠) السابق، ص٧٦.

(٣١) السابق، ص٨٢.

(٣٢) السابق، ص٨٨.

(٣٣) زياد، سجناء الحرية، ص٣٥.

(٣٤) زياد، حال الدنيا، ص٩٧.

(٣٥) السابق، ص٩٨.

(٣٦) السابق، ص٩٩.

(٣٧) السابق، ص١١٨.

(٣٨) السابق، ص١٣٤.

ثالثاً: المعنى والمغزى

يثير الدارس، وهو يقرأ مجموعة "حال الدنيا" (١٩٧٥) لتوفيق زياد، السؤال التالي: هل كان الكاتب يرمي الى أبعد مما يقوله المعنى؟

لنعد، ابتداءً، الى كتابه "صور من الأدب الشعبي"، ولنر الأسباب التي دفعته الى الاهتمام بهذا الادب، يقر زياد صراحة انه قام بجمع هذا اللون من الأدب خوفاً عليه من الضياع، عدا انه يمثل قمة من القمم الأدبية. وقد قام زياد باعادة صياغته بلغة عربية سليمة فصيحة ما أمكن. وان لم تكن قصص "حال الدنيا" كلها جمعاً من أفواه الناس، في القرى وفي المدن، فهناك قصص تبدو من تأليف زياد نفسه، مثل قصة "النملة الملحدة"، هذه التي لا تخلو من رمز شفيف يفصح عن نفسه بنفسه. انها ذات مغزى واضح هو ما يكشف عنه بعدها الرمزي الذي ارتبط بزمن كتابة القصة وما كانت عليه الاوضاع في حينه، وربما لا يفهمها جيداً الا من عاش تلك اللحظة الزمنية، او من عاد الى الاوضاع السياسية السائدة في حينه، وقرأ القصة مقترنة بها. وأرى ان قارئاً يعيش الآن، ولم يع جيداً ما كانت عليه الاوضاع ما بين ١٩٤٥ ١٩٩٠ لن يفهم القصة كما يفهمها شخص كان يعيش في تلك المرحلة وشاهداً عليها.

واذا ما عاد المرء الى نقد زياد، وهو قليل، يلحظ انه ما كان من الادباء الذين يميلون الى استخدام الدال الواحد للتعبير عن مدلولات متعددة، فهو مثلاً تناول اشعار محمود درويش، وكتب عن دال القمر فيها. ولما كان درويش يستخدم هذا الدال لمدلولات مختلفة لم يدركها زياد جيداً، طلب منه – أي طلب زياد من درويش– الا يظلم القمر ويحمله اكثر مما يحتمل، ولم يستسغ المدلولات غير القاموسية لهذه المفردة.

واذا ما عاد المرء ايضاً الى المدرسة الادبية التي صبغت كتابات زياد وأثرت عليها، وهي الواقعية الاشتراكية، ادرك ان الوضوح وعدم التعقيد سمة اساسية من سمات أدب زياد، شعراً ونثراً، وان مدلول داله لا يتعدى، غالباً، ما يقوله الدال، وان لاحظ المرء ان ثمة رمزاً شفيفاً، احياناً، يبدو من خلال بعض نصوصه، كما في قصة "النملة الملحدة". ولا يعني هذا ان زياداً لم يكن يعرف المجاز والاستعارة وضروب البلاغة الاخرى. انه يعرفها بالتأكيد، ولكنه لم يكن يميل الى الغموض، وحتى تشبيهاته واستعاراته، في اشعاره، كانت تفصح عن نفسها بنفسها.

ولا ينفي ما سبق ان تقرأ نصوص زياد، من كتاب آخرين، في زمن آخر، قراءات يذهب اصحابها الى ان القصة او القصيدة لا تخلو من مغزى، ولا يعقل ان يرمي زياد فقط الى ما يقوله المعنى. ويمكن ان نأخذ بهذا انطلاقاً من مقولات نظرية التلقي التي ترى ان العلاقة غدت بين النص والقارئ، لا بين المؤلف والنص.. هنا طبعاً يمكن ان يبحث القارئ عن المغزى في النصوص، ويمكن ان يؤولها تأويلات كثيرة، فعنوان ما، مثل "كيف اصبح الحمار شيخاً للعسكر" يمكن ان تدرج تحته المدلولات/ التأويلات التالية:

-كيف اصبح الاستاذ (س) عميداً للكلية (ص)؟

-كيف أصبح الرئيس (ق) رئيس الدولة (ك)؟

-كيف اصبح رئيس الجامعة (ع) رئيساً لها؟

-كيف اصبح الملك (ن) ملكاً للمملكة (ل)؟

-كيف اصبح (ج) عميداً للبحث العلمي في الجامعة (ح)؟

وهكذا دواليك.

هنا يصبح دال العنوان ودال القصة ضرباً من الثورية، اذا قصد القارئ ذلك. ثمة معنى قريب غير مقصود، وثمة معنى بعيد مقصود، ويعتمد الامر في النهاية على اطراف اخرى غير النص نفسه، يعتمد على كاتب النص، وعلى قارئه، وعلى من يتكلم به وعلى سامعه وما فهمه منه. الدال ثابت والمدلول متحرك، يقول البنيويون وقصة زياد هي نفسها، يوم كتبها ويوم نقرأها الآن. واذا كانت العلاقة، زمن كتابتها، بين زياد ونصه، فانه الآن غدا في عالم آخر ولم يبق الا نصه وقارئه، والاخير يتغير بمرور الزمان، وربما فهم القصة كما يقول ظاهرها وربما فهمها من باب التورية. ولو كان زياد على قيد الحياة لسألناه عن قصده من وراء كتابة القصة في حينه، وعنده سيكون الخبر اليقين. ربما يفصح عن قصده وربما يقول لنا بيت المتنبي:

أنام ملء جفوني عن شواردها

ويسهر القوم جراها ويختصم

ولكننا نتساءل: اذا كان زياد يرمي ابعد مما تقول القصة "كيف اصبح الحمار شيخاً للعسكر" فمن هو الحمار؟ هل هو الحاكم العربي الذي جاء الى سدة الحكم عبر الدبابة والمؤامرة والخداع؟

لقد هاجم زياد حكاماً عرباً كثيرين وذكرهم بأسمائهم، عدا انه لم يعش في العالم العربي حتى يكتب قصة ذات مغزى، ذات دلالة رمزية، كما فعل وهو يكتب عن دولة اسرائيل التي كان يقيم فيها، وهو ما بدا في قصة "النملة الملحدة"، فهل المقصود بالحمار دولة اسرائيل؟

وهنا يمكن ان نفيد مما تقوله المناهج النقدية، ثمة مناهج تركز على الوصف في اثناء تناول نص أدبي، مثل البنيوية، وثمة مناهج اخرى يبحث اصحابها عما وراء الكلمات، لانهم يرون ان النص قابل للتفسير وللتأويل، مثل التفكيكية والتأويلية، فهل علينا ان نلزم ناقداً ما بمنهج واحد؟
ولو افترضنا اننا قرأنا نقدين لقصة واحدة، لناقدين مختلفين، احدهما يصف ظاهر النص، وثانيهما يؤول النص ويبحث عن مراميه. هل نقول النقد الاول ليس نقداً والثاني هو النقد ولكن ماذا لو أوّل النص غير ناقد.. تأويلات مختلفة، ولم يكتفيا بما يقوله ظاهر النص؟.. ترى أي التأويلات نقبل وايها نرفض، وهناك نظريات نقدية ترى ان قراءة نص واحد من قارئين مختلفين تؤدي الى قراءتين مختلفتين، بل انها تذهب الى ما هو ابعد من ذلك، وترى ان قراءة نص واحد من قارئ واحد في زمنين مختلفين تؤدي الى قراءتين مختلفتين.
ثم ماذا لو اختلف موقف صاحب النص بعد كتابته؟ لو كان رمى زمن كتابة النص الى قصد ما، ثم غدا هذا القصد يسبب له مشاكل وتخلى عنه، وقال انني لم أرم الى كذا وكذا، ولم يكن، من قبل، اوضح مرماه. هناك ادباء كثيرون كانوا، ذات نهار، يؤمنون بفكر ما ويكتبون انطلاقاً منه، ثم تخلوا عن افكارهم. وستسبب قراءة نصوصهم، اعتماداً على فكرهم السابق، لهم العديد من الاشكالات. ألا نرى ان أدباءً كثيرين تخلوا عن نصوصهم الأولى؟
وليس هناك من شك في ان مسؤولية الدارس هي توضيح هذا كله وتفسيره وتقديمه للقارئ، ولكن ماذا بشأن كاتب لم يقل الكثير حول نصوصه؟
اعترف اميل حبيبي، بأيام قليلة قبل موته، بأنه حين كتب "المتشائل" كان يكتب عن نفسه. ترى هل كان اميل سيعترف بهذا، حين انجز نصه في العام ٤٧٩١، لا شك انه لو فعل لاثار حوله ضجة كبيرة ونقاشاً يدخل، يومها، في باب المحرمات، لأن السؤال الخطير الذي كان سيثار هو: هل كان لاميل حبيبي صلة بالمخابرات الاسرائيلية؟

رابعاً: السخرية والضحك

عرفنا توفيق زياد (١٩٢٩-١٩٩٤) شاعراً من شعراء المقاومة، وعرفناه سياسياً وقائداً جماهيرياً من خلال عضويته في الحزب الشيوعي الإسرائيلي (راكاح)، ومن خلال رئاسته بلدية الناصرة لسنوات طويلة. وعرفه دارسو الأدب الشعبي واحداً من المهتمين بهذا الأدب الذي عملوا على تجميعه ونشره، وأحياناً على إعادة صياغته. وقليلون هم الذين عرفوه كاتب قصة قصيرة، وما يدل على هذا أن دارسي فن القصة لم يدرسوه قاصاً، وأن الذين أشرفوا على إصدار مجموعات قصصية لكتاب فلسطينيين، إلا ما ندر، أدرجوا اسمه ضمن قائمة كتاب القصة أو اختاروا له قصة ضمن المختارات.

وعدا القصص القصيرة التي نشرها زياد في " الاتحاد " و " الجديد " صحيفة الحزب الشيوعي ومجلته، فقد أصدر في حياته مجموعة " حال الدنيا " (١٩٧٤)، وهي مجموعة تضم ثلاث عشرة قصة، أسماها زياد قصصاً فولكلورية. وزياد لم يؤلف هذه القصص، وإنما جمعها وأعاد صياغتها وقارن بين روايات رواتها. هذا ما نخمنه اعتماداً على ما كتبه تحت عنوان " لننقذ أدبنا الشعبي من الضياع ".

وقد التفت إلى هذه المجموعة الشاعر على الخليلي وهو يدرس النكتة العربية، وكتب عنها في كتابه الذي عنوانه " النكتة العربية " (١٩٧٩)، ودرس السخرية فيها، وأظن أن دراسة علي ليست أكثر من لفت نظر إلى هذا الجانب فيها، وأظنه لو أراد دراستها بتفصيل لكتب عنها صفحات كثيرة، ولخصّ قصصاً أخرى لم يأت عليها.

والتفت إلى هذه المجموعة، في فترة متأخرة، الناقد نبيه القاسم، ورأى في زياد قاصاً ذكياً، وقد أتى عليها في كتابه " مراودة النص: دراسات في الأدب الفلسطيني "، وهو كتاب صدر في السنوات الأخيرة (٢٠٠١).

ولعل من أهم ما يميز هذه المجموعة هو حس الفكاهة والدعابة والسخرية. وأظن أن الدارسين، في هذا الجانب، لم يعطوا هذه القصص حقها. إنها في هذا الجانب لا تقل كثيراً عن رواية إميل حبيبي " الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل: التي صدرت في العام نفسه الذي صدرت فيه " حال الدنيا " – أي في عام ١٩٧٤.

وربما يتذكر المرء وهو يقرأ عناوين قصص زياد بعض عناوين المتشائل، فمن هو الذي قرأ النصين ولا يربط بين عنوان قصة " كيف أصبح الحمار شيخاً للعسكر " وعنوان فرعي في المتشائل هو " سعيد يعلن أن حياته في إسرائيل كانت فضلة حمار ". وربما أيضاً

يتذكر المرء قصة أخرى لزياد هي قصته " عن الباشوات والبكوات والحمير ". ثمة ربط بين البشر والدواب.

وقد لا يكون التشابه بين الكاتبين غريباً، فعدا أنهما من جيل واحد، وعدا أنهما انتميا إلى حزب واحد، وعدا أنهما أقاما في مدينة واحدة، وعدا أنهما تعرضا للاضطهاد القومي، عدا هذا كله تشربا ثقافة واحدة وتغذيا بنصوص فكرية واحدة. قرأ كل منهما التراث العربي القديم، ودرس كل منهما الفكر الماركسي. وكان ما ينشر على صفحات " الاتحاد " و " الجديد " مكوناً من مكونات ثقافة كل منهما. وإذا ما تذكرنا ما يقوله أدباء الأرض المحتلة عن مصدر ثقافتهم في الخمسينيات والستينات من ق٢٠، لا نبعد عن الصواب فيما ذهبنا إليه. ذكر الشاعر سميح القاسم في مقابلة أجرتها معه الفضائية الفلسطينية، وأعادت بثها في ٢٠٠٤/٤/٢٠ أن المثقفين في تلك الأيام إذا ما حصلوا على كتاب جديد، جاءهم من العالم العربي، قاموا بنسخه وتوزيعه فيما بينهم.

لماذا درست رواية إميل حبيبي واستقبلت استقبالاً واسعاً في فلسطين وفي العالم العربي وترجمت إلى العديد من اللغات العالمية مثل الإنجليزية والألمانية والفرنسية والعبرية، ولم تدرس مجموعة زياد " حال الدنيا "، ولم تستقبل استقبالاً واسعاً، وظلت طبعاتها، قياساً إلى طبعات المتشائل، محدودة؟ ولماذا لم تترجم إلى اللغات التي ترجمت إليها المتشائل؟ ربما تحتاج الإجابة عن هذين السؤالين إلى مساءلة الدارسين والمترجمين !! وربما يعود السبب إلى أن إميل حبيبي عرف قاصاً وروائياً، في حين أن زياد عرف شاعراً أولاً، قبل أن يعرف قاصاً.

في " حال الدنيا " جوانب عديدة تستحق أن تدرس، أبرزها صلتها بالأدب العربي والتاريخ العربي والثقافة الإسلامية، وهي في هذا الجانب لا تختلف عن " المتشائل ". ثمة نصوص اعتمد عليها الكاتبان دخلت في نسيج كتابتهما، وشكلت جزءاً منها. وهكذا تداخلت نصوصهما مع نصوص آخرين. ومن الجوانب التي تستحق أن تدرس أيضاً هي شكل القصة في " حال الدنيا " وصلتها بشكل الحكاية. هنا يختلف زياد عن حبيبي، فإذا كان الأخير جرد من ذاته ذاتاً أخرى، وأخذ يكتب إليها رسائل، وكانت روايته مجموعة رسائل كتبها سعيد أبو النحس إلى الضمير في " إلي "، فإن زياد، وهو يقص، لا يجرد من ذاته ذاتاً أخرى يحكي لها، وإنما كان يفترض باستمرار –، بخاصة راويه، – جمهوراً يصغي إليه. يبحث الراوي عن مستمع، ولا بد من أن يكون هذا المستمع جمهوراً، لا فرداً، ولهذا نجد الأنا والنحن الراوية تخاطب الأنتم الذين يصغون. وربما لا يعجب المرء لحضور هذه الصيغ، فالقصص فولكلورية، وهي قصص أخذها من أبناء الشعب شفاها وصاغها كتابة. إنها قصص غير بعيدة عن الحكاية، هذه التي تُروى شفاهاً، ويكون فيها، دائماً، طرفان، الذي يقص والذين يصغون.

ويبدو أن هذا الأسلوب، أسلوب الحكاية، ظل حاضراً في القصص. فكيف إذا كان الكاتب أديباً شعبياً مهتماً بالأدب الشعبي ويوجه أَدَبَهُ للشعب. ومن الجوانب الأخرى التي تستحق أيضاً دراسة جانب الفكاهة والدعابة والسخرية. حقاً إنّ علي الخليلي أتى على هذا الجانب، ولكني أظن أنه لم يوفه حقه. لقد فسر الخليلي سبب لجوء، القاص إلى هذا الجانب، وأتى على طبيعة زياد وانتمائه، والتشكل الاجتماعي لنسيج المجتمع الفلسطيني، ولكنه اكتفى بثلاثة نماذج، دون أن يخوض كثيراً في قصص أخرى، أو دون أن ينظر، بالتفصيل، في أشكال السخرية في المجموعة. ولعلني هنا أضيف قليلاً إلى ما كتبه الخليلي، ولعل دارساً آخر يضيف إلينا معاً، ويتعمق أكثر مما تعمقنا.

بعض جوانب الفكاهة والدعابة والسخرية:

تحضر الفكاهة والدعابة والسخرية في أدبنا الفلسطيني في نصوص كتاب وشعراء معروفين، وتحضر أيضاً في أدبنا الشعبي الذي تدرج هذه القصص ضمنه، وقد فعل زياد هذا حين نعت قصصه، على الغلاف، بأنها قصص (فولكلورية): " حال الدنيا: مجموعة قصص فولكلورية ". وربما يكون هذا هو السبب الذي جعل كثيرين من دارسي القصة ومن المشرفين على إعداد مختارات منها، يستبعدون زياد من عالم القصة، وهم يدرسون القصة القصيرة ويعدونها جنساً أدبياً له ملامحه وخصائصه، وتحديداً القصة المكتوبة بالفصيحة.

تحضر الفكاهة والدعابة والسخرية في نصوص إبراهيم طوقان وفي أعمال إميل حبيبي وكتاباته النثرية. وفي فترة لاحقة كتب نصوصاً ساخرة كلٌّ من محمد علي طه وسلمان ناطور ومحمود درويش وسميح القاسم ورسمي أبو علي، وفي الفترة الأخيرة، فترة الانتفاضة، محمود شقير الذي بدت مجموعته الأخيرة (٢٠٠٤) التي نشر أكثرها على صفحات الكرمل والأيام، قبل أن يجمعها في كتاب، انقلاباً في كتاباته القصصية القصيرة، حيث يحق لنا أن تقول إنه في منحاه الكتابي اتخذ اتجاهاً آخر مختلفاً كلياً عما يكتب.

ولا يخلو الأدب الشعبي من دعابة. ويلحظ هذا من قرأ الأدب الشعبي أو من أصغى إليه في الأفراح التي كانت تقام. إن حواريات الزجالين حول البيضاء والسمراء والفلاحة والمدنية تبعث على الضحك لما فيها من دعابة قلما توجد منها الأدب الفصيح.

ولا تخلو قصص زياد " حال الدنيا " من دعابة وسخرية وتهكم تبعث على الضحك. إنها مبثوثة في أكثر القصص، وقد اتخذت أشكالاً عديدة. تبدو الشخصية، من خلال سلوكها، باعثة على الضحك أو مدعاة للسخرية. وتبدو طريقة نطق الشخصيات ولغتها أحياناً باعثة لذلك، ويمكن قول الشيء نفسه، أحياناً، عن طريقة السرد. ويختار زياد أحياناً كائنات حية، مثل الدجاجة والبقرة والحمار، لتكون أبطالاً ويحاكي سلوكها سلوك البشر الذين يريد أن يسخر

القاص منهم. وغالباً ما ينعت هؤلاء بنعوت تعبر عن سخرية وتدعو إلى الضحك، فالحمار ذكي، والضابط يعجب من ذكائه – أي الحمار – ، ولذكائه يغدو شيخ العسكر أيضاً كما سنرى.

تطالع القارئ في قصه " حال الدنيا " شخصيات تميل إلى الفكاهة. يداعب خياط القرية الشيخ الذي يفصل، كل عيد، جبة جديدة ويتلكأ الخياط في إنجازها، ويكاد الشيخ، لهذا، يخرج عن طوره، ويفكر في الاعتداء على الخياط الذي يفاجئ الشيخ بإنجاز الجبة في اللحظة الأخيرة. والخياط، في القصة، ماهر وإنسان صادق، يتميز بالأمانة والنخوة و " كان خفيف الروح والظل بشكل نادر " ولذا تقبلّه أهلُ القرية على علاّته. بل وتقبله الشيخ في النهاية، وذلك على الرغم مما قاله له الخياط، وهو يقارن بين إنجازه الجبة، وخلق الدنيا في ستة أيام. حين يقول الشيخ للخياط إن الله – سبحانه وتعالى – خلق الدنيا في ستة أيام، يجيبه الخياط قائلاً: انظر إلى حال الدنيا كيف هي. ولنقرأ الفقرة التالية:

" سبحانه وتعالى، الذي لك اعتراضات على إرادته في الخلق .. خلق الدنيا وما عليها في ستة أيام، وأما أنت " وأضاف بنبرة قصد أن يستصغر بها شأن الخياط بالنسبة لخالقه – " أنت .. تلا .. ته .. أشهر .. على جبة ..؟ ".

وانفجر الخياط في موجة شديدة من الضحك:

" خلقها " تقول خلقها في ستة أيام ..؟! لقد عجقها عجقاً .. انظر حالك في المرآة يا سيدنا " قال في زهو، ثم أضاف في استخفاف ومرارة – " وانظر.. حال .. الدنيا "(ص١٤).

وطريقة نطق الشيخ والخياط – وطريقة نقل زيّاد لها في القصة تبدو مختلفة عن بقية أسطر القصة – توضح أن كلا منهما يسخر من الآخر ويتهكم عليه. بل إن استبدال الخياط مفردة عجق بمفردة خلق على قدر كبير من السخرية من حال الدنيا. وتبدو السخرية أيضاً من خلال المقارنة التي تبعث قدراً من المفارقة. حال الدنيا التي خلقها الله لا تسر، فيما حال الجبة التي أنجزها الخياط تبعث على السرور.

يمكن أن نتوقف أمام قصة " عن الباشوات والبكوات والحمير ". وأول ما يبعث على الضحك والسخرية العنوان نفسه الذي يجمع ما بين الباشا والبيك والحمار، ووضع هؤلاء في سلة واحدة.

وإذا ما انتقلنا إلى القصة لاحظنا الراوي يسخر من مجلس السلطان، فالوزراء حين يُسألون من سلطانهم عن عدد الباشوات والبكوات في الدولة لا يعرفون، وربما يذكرنا هذا بالمثل " مثل تنابلة السلطان ".

وحين يريد السلطان معرفة عدد هؤلاء يقترح أن يركب الباشوات البغال والبكوات الحمير، وأن يمروا، من ثم، من أمام شرفة السلطان حتى يحصيهم المسئولون، وهذا ما تم.

ولكن السلطان يفاجأ بأعداد غفيرة تسير على أقدامها، وحين يسأل وزراءه عن هؤلاء يكون الجواب: أنهم بكوات يا مولانا. ولكننا لم نجد في البلاد حميراً على عددهم ".

وحين يصغي السلطان إلى الإجابة يحتاج إلى هنيهة حتى يلتقط كلام وزيره ثم " فقس في الضحك. وظل يضحك ويضحك، حتى انقلب على قفاه، وهو يرقص رجليه في الهواء من شدة الضحك. ولم يملك وزراؤه إلا أن يصنعوا مثله " (ص ١٣٤).

هنا يضحك السلطان على ما في دولته من تضخم. وربما ما يبعث على الضحك هنا أيضاً، غير الحكاية نفسها، وغير اقتران الباشوات بالبغال والبكوات بالحمير، ربما ما يبعث على الضحك استخدام الراوي بعض المفردات التي تبعث أيضاً على الضحك، مثل مفردة فقس. وكان بإمكان زياد أن يستبدلها بغيرها، إلاّ أنه أراد أن يستخدمها بالذات ليزيد مقدار الضحك، وليضاعفه لدى المتلقي.

غير بعيد عن هذه القصة قصة " كيف أصبح الحمار شيخاً للعسكر ". وهي قصة ربما تذكر بقصة كليلة ودمنة يختصرها المثل: البلد الذي يربط الفأر فيه أبا الحصيني ويحله من وثاقه لا جلوس فيه.

يقرر الدجاجة والبقرة والحمار الرحيل إلى بلد آخر غير الذي يقيمون فيه، لأن الحياة في بلدهم لم تعد تُطاق. وهم يريدون الرحيل إلى بلد أكثر رقياً وتقدماً. وتتسلم الدجاجة والبقرة في المزرعة التي أقامت فيها رسائل من الحمار الذي يواصل طريقه نحو المجد، بعد أن التحق بالعسكرية التي لم يخلق إلا لها ولم تخلق إلا له. كأن الحمار، كما يقول السارد، مثل الحاكم الذي قال فيه الشاعر:

أتته الخلافة منقادة إليـــه تجرر أذيالهـــــــا
فلم تك تصلح إلا له ولم يك يصلح إلا لها

هنا نلحظ السارد / الراوي يقرن بين الحمار وبين الحاكم. وفي ذلك سخرية ما بعدها سخرية.

يخبر الحمار الدجاجة والبقرة، في رسالته الأولى، أنه وضع قدمه على الشبر الأول من طريق المجد، وفي الثانية أنه خطا خطوات عديدة في تلك الطريق، وفي الرابعة أنه أبدع مناهج عسكرية جديدة، وحصل على أوسمة كثيرة، وقد ذيل هذه الرسالة باعتذار لأنه كتبها بالدم، بعد أن فرغت قنينة الحبر وكان بجانبه ضابط أسير من الأعداء. وفي الرسالة السادسة يكتب أنه أصبح " شيخ العسكر.

وهنا تقرر الدجاجة والبقرة العودة إلى بلدهما، فالدنيا آخر وقت. ينتهي المقطع الخامس / الأخير من القصة على النحو التالي:

" مؤخرة: أما أن الحمار أصبح شيخاً للعسكر أم لم يصبح، فهذا ما لا نستطيع أن نجزم به لا نحن ولا البقرة والدجاجة. الواقع أنه الذي كتب ذلك في رسالته السادسة. أما من ناحيتنا فنحن نستبعد أن يكون شيخ العسكر حماراً، ونحن لا نقول ذلك، وإنما نقص حكايتنا بناءً على الرسائل التي كتبها هو للبقرة والدجاجة.

ولذلك فإذا كتب إن فيما نقوله أي خطأ أو تَجَنٍ فالحق عليه وحده. وعلى فطنة – لم يكتب هو أن شيخ العسكر أصبح حماراً، وإنما كتب أنه هو الحمار .. أصبح شيخاً للعسكر، وفي هذا، كما ترون، فارق كبير "(ص٦٨).

وكما لاحظنا فإن أول ما يبعث على السخرية والضحك هو العنوان نفسه، ولكن هناك أشياء أخرى تبعث على الضحك، منها استبدال مفردات بأخرى، يعرف نقاد القصة أنها تتكون حين تكون قصة تقليدية من بداية ووسط ونهاية، وقد يطلق على النهاية الخاتمة، وزياد هنا لم يفعل هذا، لقد استبدل مفردة مؤخرة بمفردة نهاية. وهذه اللفظة تبعث على الضحك لدى قارئها، ولمفردة مؤخرة مدلولات عديدة. إنها ذات حمولات ساخرة ذات مغزى، فهناك، عندنا، من يتحدث عن مؤخرة ثقافية، وهناك من يردد: طيز بتفكر وعقل بشخ، وهناك مؤخرة الجيش ومقدمته، وهناك مؤخرة الإنسان أيضاً.

أما السخرية فتكمن في أن يغدو الحمارُ شيخاً للعسكر، لا أن يغدو شيخ العسكر حماراً. ربما يستسيغ المرء أن يغدو شيخ العسكر حماراً، ولكنه قد لا يستسيغ أن يغدو الحمار شيخاً للعسكر. وربما ما يحتاج إلى دراسة خاصة، في أثناء قراءة هذه المجموعة، الصورة التي رسمها زياد للحاكم. يبدو هذا في قصة " الشاهدان والمئذنة " تافهاً وسخيفاً ومتسلطاً، ويبدو في قصة " حكاية عن الحياة والموت " غبياً ذا عقل ساذج. وهنا نتوقف أمام قصة " هكذا نحن ".

تجري أحداث هذه القصة في أثناء بداية حكم بريطانيا فلسطين. يجمع الحاكم البريطاني وجوه أهل حيفا، ويطلب منهم أن يفصحوا عن رأيهم في الحكم الجديد واختلافه عن الحكم العثماني الذي ولي. ويمدح هؤلاء بريطانيا ويذمون الأتراك. ويلحظ الحاكم أن بعض الحاضرين آثر الصمت، فيطلب من بشير الحيفاوي الملقب بأبي الميناء، أن يتكلم. ولم يكن هذا مثل بقية الوجهاء الذين يمدحون الحاكم الحالي.

لا يبدي أبو الميناء رأيه مباشرة، ولكنه يقص على الحاكم والحضور قصة جرت في أحراش حيفا ملخصها أن امرأة يحضر لديها فتيان وفتيات حتى يمارسوا الحب معاً. ويأتي، ذات يوم، فتيان آخرون لممارسة الحب مع الفتيات، وهنا تنشأ معركة بين الجهتين، وحين تصرخ بعض الفتيات تخاطبهم المرأة قائلة:

" اخرسي أنت وإياها. فخار يكسر بعضه.. إنهم يقتتلون عليكن .. وأنتن تولولن. ما يهمكن إذا تغلب هؤلاء أو هؤلاء! على كل الحالين .. أنتم من حصة الغالب .. ".

ويضيف أبو الميناء إلى ما قالته المرأة:

" وهكذا نحن يا ســـــيدي .. في العهد الماضي مركوبون وفي عهدكم مركوبون .. " (ص ١١١) ويغادر المكان.

وكما يلاحظ فثمة سخرية من وجهاء المدينة الذين يمالئون الحاكم، وثمة سخرية أيضاً من الانتداب.

على أن هذه القصة لا تخلو من قصة أخرى ساخرة. في الأيام الأخيرة للحكم العثماني يعتدي جندي عثماني على العمال فيوسعه أبو الميناء ضرباً، وحين يأتي الجنود لمساعدته ينالون حظهم أيضاً من الضرب. ويعلم الضابط بما ألم بجنوده ويذهب إلى الميناء، وحين يصغي إلى العمال يشتمون الدولة العلية، لم يفعل شيئاً، بل إنه أوجد مبرراً لضرب جنوده. لقد نزل إلى الميناء وجمع العمال، ووسط ابتساماتهم الساخرة أعلن أن الحق على التركي ولولا ذلك لشنق العمال كلهم "(١٠٥).

وما قاله ليس سوى رد فعل العاجز الضعيف. ثمة سخرية واضحة من هذه الشخصية التي تدرك أنها غير قادرة على فعل شيء، وحتى تنقذ نفسها من المهانة تلوم ذاتها أو من يدور في فلكها.

ولعل عبارة أبي الميناء " وهكذا نحن يا سيدي .. في العهد الماضي مركوبون وفي عهدكم مركوبون " عبارة تبعث على الضحك لدى القارئ. وهذا سرعان ما يفقس في الضحك كما فَقَسَ السلطان من الضحك وهو يرى البكوات أكثر من الحمير.

وكما ذكرت لا تبدو السخرية من خلال الشخصية وحسب، أو من خلال المفارقة في السلوك، وإنما تبدو أيضاً من خلال طريقة القص، ومن خلال استبدال شخصيات البشر بالحيوانات التي تنعت بما ينعت به البشر. نقرأ في قصة " حال الدنيا ".

" وحسب الاتفاق حضر سيدنا بعد شهر لاستلام الجبة. ولكن تحسبه كان في محله. استلمه الخياط الإبليس، بعينين تومضان في مكر، وهات يا أهلا وسهلاً .. ويا حلاوة ذقنك يا سيدنا .. وضحكة من هنا .. ونكتة من هناك .. وتمليس ذقن سيدنا المحناة .. وقبلة على رأسه ....

وبين تهديدات سيدنا وكلماته الواقفة أقسم الخياط بذقنه – ذقن سيدنا – أو بعدمها، أن سيبر بوعده هذه المرة. ولكن ما لنا ولطول السيرة .. بدأت المرجحة ... " (ص١١).

ولعل من يصغي إلى الراوي، وهو يقص، لا يمسك نفسه من الضحك. ثمة ما يبعث على الضحك في طريقة القص وما يصاحبها من حركات، وثمة ما يبعث على الضحك أيضاً

من خلال اللغة المستخدمة. وفي القصة نفسها نقرأ عن الشيخ نفسه الذي يلفظ لقب أبي ذر على النحو التالي " أبو در " أو " أبو زر "، ونقرأ تعقيب الراوي على طريقة النطق " أبو در هذا أو أبو زر – على حد سواء هو أقوى الشياطين " (ص٨). وهو تعقيب لا يخلو من سخرية.

الخلاصة:

السخرية والتهكم والضحك ملامح بارزة في هذه المجموعة التي لم يلتفت إليها الدارسون قدر التفاتهم إلى رواية إميل حبيبي " الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل "(١٩٧٤). ولعلّ هذه المقالة تعيد الاعتبار إلى " حال الدنيا " وتلفت الأنظار إليها، لعلها تُنصفها كما أنصفت مقالاتٌ ودراسات عديدة رواية حبيبي.

الجمعة ٢٠٠٤/٤/٢٣

د. عادل الأسطة

خامساً: توفيق زياد ناقدا
بمناسبة الذكرى الثالثة لوفاته

يُعرف توفيق زياد شاعرا وسياسيا ومهتما بالأدب الشعبي، فقد أصدر العديد من المجموعات الشعرية، وكان رئيسا لبلدية الناصرة حتى تاريخ وفاته (تموز ١٩٩٤)، وأصدر كتابا عنوانه "صور من الأدب الشعبي الفلسطيني" (ط٢ ١٩٩٤) ومجموعة قصص فولكلورية تحت عنوان "حال الدنيا" (ط ٢ ١٩٩٤).

وقد التفت الى شعره التفاتا ملحوظا، كما التفت الى أدبه الشعبي أيضا، وما من دراسة أدبية تناولت حركة الشعر الفلسطيني المقاوم الا وأتت على ذكره، فقد كان علما بارزا من أعلام الشعر الفلسطيني يذكر اسمه الى جانب محمود درويش وسميح القاسم وراشد حسين. وما من دارس للأدب الشعبي الفلسطيني الا وأتى على كتابه المذكور يسترشد به ويعتمد عليه.

ويمكن الذهاب الى ما هو أبعد من ذلك. لقد خصص بعض الدارسين جزءا من وقتهم لدراسته ودراسة شعره، مما يعني أنه يمكن أن يشكل تيارا خاصا منفصلا، وانه ليس جزءا من حركة شعرية وحسب، وأرى شخصيا أن زياد هو الصوت الشعري الوحيد في الداخل الذي ظل يسير وفق رؤى علم الجمال الماركسي – اللينيني في نظرة علم الجمال هذا للأدب وللشعر. لقد ظل زياد مؤمنا بشعبية الادب وحزبيته وحزبية صاحبه. وبناء على ما سبق فقد درسه انطوان شلحت، ونشر في صحيفة "الاتحاد" حلقات عديدة تناول فيها شعر زياد (٦/٩ و ٦/١٦/ و ٦/٢٣ و ٦/٣٠) ١٩٩٥، ودرسه ايضا الدكتور عبد الكريم ابو خشان، ونشر دراسته التي عنوانها "توفيق زياد : ذاكرة الزيتون" في مجلة "فصول" المصرية (المجلد ١٥، العدد الرابع، شتاء ١٩٩٧). وربما أنجزت دراسات اخرى في العالم العربي او في الدول الاشتراكية سابقا.

وليس هناك من شك في أن زياد سيدرس من حيث هو قائد سياسي بارز، اذ يعرف الداني والقاصي انه كان عضوا بارزا في الحزب الشيوعي الاسرائيلي (راكاح)، وانه ظل، حتى اللحظة الاخيرة، يدافع عن توجهه السياسي وقناعاته الايديولوجية بأشكال عديدة.

وثمة جانب آخر في حياة زياد لم يلتفت اليه، في حدود ما أعلم، وهو الناقد الادبي فيه. وقد يعود السبب في ذلك – أي في عدم الالتفات الى هذا الجانب فيه – الى أن ما كتبه من مقالات نقدية لم تجمع في كتاب، والمقالة الوحيدة التي ادرجت في كتاب "دراسات في الادب الفلسطيني المحلي"

الذي أصدره نبيه القاسم عن دار الاسوار عام ١٩٨٧، هي تلك التي كتبها زياد عام ١٩٦٦ عن ديوان محمود درويش "عاشق من فلسطين"، وعليها سأعتمد في دراسة زياد ناقدا.

وأشير، ابتداء، الى أن النشاط النقدي لزياد لا يكاد يذكر اذا ما قورن بالنشاط النقدي للمرحوم اميل توما، وتقول لنا هذا نظرة عابرة على فهرس الكتاب المذكور، فقد ضم أربع دراسات للثاني مقابل واحدة للأول . ويبدو ان أدباء الداخل الذين افتقدوا ، حتى بداية السبعينيات، الناقد المتخصص، الى حد ما، حاولوا أن يسدوا أنفسهم هذا الفراغ، ومن هذا الباب، كماأرى، كتب زياد النقد. ويظهر لنا كتاب القاسم ان الشعراء كانوا يكتبون عن مجموعات زملائهم الشعرية، تماما كما كان القصاصون يكتبون عن مجموعات بعضهم القصصية، وهكذا كتب زياد عن درويش، والأخير عن القاسم، وجبران عن زياد...الخ. ويشذ عن هؤلاء جميعا اميل توما الذي لا نعرف أنه كان قاصا أو شاعرا، ويبدو أنه كان يكتب من باب التزامه الحزبي وتكوينه الثقافي.

ويثير المرء ، وهو يكتب عن زياد ناقدا، العديد من الاسئلة التي أبرزها:

س ١ هل تسلح زياد بنظرية نقدية ؟

س ٢ هل اعتمد، وهو ينقد ، منهجا نقديا واحدا ؟

س ٣ ماذا يثير فينا نموذجه النقدي الوارد في الكتاب ؟

س ٤ هل اطلع زياد على النظريات النقدية الحديثة القادمة من الغرب ؟

وعنوان المقالة هو "ديوان عاشق من فلسطين لمحمود درويش" وتقع في أربع عشرة صفحة (١٤١-١٥٤). وكما هو واضح، فان زيادا لا يقف عند ظاهرة معينة في الديوان لكي يعالجها وحدها، أو هذا ما يوحيه عنوان المقالة، وهو ما يخرج به قارئها بعد أن يفرغ منها.

وأول ما يفعله زياد هو اشارته لموقع ديوان الشاعر في مسيرته الشعرية، ويتجاوز

الاشارة ليقرأ أشعار المجموعتين معا، وليقارن الثانية بالاولى احيانا، وهذا، عموما، ما يفعله الناقد التاريخي، كما يرى الدكتور محمد مندور في كتابه "الأدب ومذاهبه". يقول زياد:

"وعندما نويت كتابة هذه المعالجة جئت بالمجموعتين، فحتى أعرف كيف أبدأ ، من زاوية صحيحة، كان علي أن أقيس الشوط الذي امتد بين المجموعتين، وأن أعد درجات السلم التي تفصلهما". (ص ١٤١) ، ولذلك نراه يتتبع صورة الأب في "عاشق من فلسطين" ويقارنها بصورة الاب في "أوراق الزيتون" ويفضل صورة على أخرى، ومثل الناقد الماركسي ينصح زياد الشاعر بالعودة الى الصورة الاولى القديمة.

ويلحظ المرء أن زيادا، وهو ينقد، ناقد ماركسي بالدرجة الاولى ومن الدرجة الاولى. وليس يخاف على من قرأ المنهج الماركسي في النقد ظهور مصطلحات المنهج في المقالة. وبروزها، بروزا لافتا للنظر.

يكتب زياد عن الشاعر الذي "يقذف بنفسه الى المعركة" ويرىأن الموهبة ، بدون تجربة، أمر ضئيل، ويركز على أن التجارب الجيدة هي تلك التي تمتزج بها التجربة الذاتية بالتجربة العامة "تجربة الناس الذين حولنا..تجربة العالم المحيط بنا". ولا تخلو كتابته من عبارات "الجماهير صانعة التاريخ" و "المصدر الطبقي والطبيعة الكفاحية للناس"، ومرة أخرى نجده، مثل الناقد الماركسي، وهو الناقد الماركسي، واعظا داعية. يطلب زياد من الشعراء ألا يكونوا قليلي الصبر، ويدرج نفسه شخصيا ضمن المثقفين البروليتاريين، ويطالب درويش بما "نطلبه من أي شاعر بروليتاري.. والتأكيد هنا على المحتوى، ونأمل أن يعمل في كتاباته الشعرية القادمة على أن يعمق أكثر العناصر البروليتارية في شعره" (ص ١٥٤)، والمقطع هذا يركز على نقطة أساسية في المنهج الاجتماعي وهي اولوية المضمون، خلافا للمنهجين الشكلي (الجمالي) والبنيوي. وتبرز في المقالة أيضا مصطلحات الالتزام والتضامن الأممي ..الخ.

وزياد، وهو ينقد المحتوى في القصائد، لا يغفل نقد الشكل، ويؤكد نقده للشكل على أنه ايضا لم يحِد عن المباديء المذكورة التي يتسلح بها الناقد الماركسي. وهكذا نقرأ عبارات تركز على البساطة والوضوح، وذلك حتى يكون الشعر مفهوما: "وبكلمات بسيطة لا تكلف فيها" (ص ١٤٤) أو "وبتركيب بسيط وجميل ومعبر" (ص ١٤٣) وكان الوضوح السمة البارزة في أشعار محمود درويش، يوم كان شيوعيا ملتزما، وليس هناك من قاريء لاشعاره الا ويعرف المقطع الذي يركز على الوضوح:

قصائدنا بلا لون
بلا طعم .. بلا صوت!
اذا لم تحمل المصباح من بيت الى بيت
وان لم يفهم (البسطا) معانيها
فأولى أن نذريها
ونخلد نحن ... للصمت!!

)درويش، الأعمال الكاملة، بيروت، ط ١٤، ١٩٩٦، ص ٥٤(

ويطغى في الجزء الاخير من مقالة زياد الحس السياسي الايديولوجي، ويبرز بروزا لافتا للنظر، ومع ان الناقد الاجتماعي الماركسي يوظف في نقده المعارف السياسية والاجتماعية والتاريخية، الا ان النص النقدي يبدو وكأنه، في المقطع الاخير، نقد سياسي ايديولوجي لا نقد أدبي. ولنلحظ ذلك:

"يجب ان نتسلح بفهم القوانين الموضوعية التي تفعل في مرحلتنا التاريخية والتي تحدد هي، وليس أي شيء عابر، وجهة التطور. ان الهدف النهائي الذي هو التخلص، مرة والى الابد، من كل ظلم قومي وطبقي ..." (ص ١٥٤(

ويوحي الكلام السابق ان زيادا كان ناقدا متسلحا بالمنهج الاجتماعي الماركسي وحسب، غير ان قاريء المقالة كلها يقرأ عبارات نقدية لا تصدر الا عن ناقد تأثري، وكأن زيادا مزج هنا بين الموقف السياسي الايديولوجي والنزعة الذاتية، ومن هنا نقرأ العبارات التالية:

"وهمسة صغيرة هنا، بيني وبين محمود فقط، وهي أن الابيات القليلة التي تلت هذا المقطع جعلتني أشعر، وأنا أقرأها، كأنني أسير على رجل اقصر من الاخرى" (ص١٤٤.(

أو "والله جميل"!!...

وجميل ايضا " (ص ١٤٧(

أو

"خلك على أبيك الاول يا محمود ! انه "حقيقي أكثر" (ص ١٤٨(

بقي أن اشير الى نقطتين مهمتين، الاولى تتمحور حول تسلل مفاهيم شرقية الى نقد زياد، على الرغم من ماركسيته البارزة ، والثانية عدم اطلاعه على مناهج نقدية حديثة.

يكتب زياد، في المقطع الاول من مقالته، عن تطور درويش الشعري، ويقف أمام المقطع الناص:

"في اليوم اكبر عاما في هوى وطني!

فعانقوني عناق الريح للنار"!

ويعقب عليه قائلا:

"وليس مجاز هو هذا ... في المعركة، يولد الاطفال رجالا.. فكيف الرجال ؟..

وهكذا لا يكتب زياد عن الانسان. انه يقسم العالم الى عالم الرجال وعالم غير الرجال، وأعتقد ان الماركسية تنظر الى الانسان في الانسان، لا الى الرجل في الانسان.

وحين يقف زياد ازاء مفردة "القمر" في اشعار درويش، ينظر اليها على انها مفردة قاموسية ثابتة المعنى. ولنقرأ:

"ان لبعض الشعراء المحدثين (مثل البياتي)، والذين سبقوهم (مثل لوركا) قصة مع القمر.
إنهم يستخدمونه كوسيلة مساعدة للتعبير، وتجسيم نفسية معينة. وما زال من المبكر،الوصول الى استنتاجات قاطعة في هذا المجال عند محمود. ولكن حتى ذلك الحين، أنصحه ان لا يظلم القمر هذا الظلم الصارخ بل أن يحسن سلوكه معه . لا تحط عقلك في عقله يا محمود ! فهو طول عمره جميل ولا عقل له ". (ص ١٥١ وما بعدها.(

وليس هناك من شك في ان زيادا سيغير رأيه، الان، وهو يقرأ، لو امتد به العمر، النظريات النقدية المعاصرة. ولعل أفضل دراسة لمفردة القمر في اشعار درويش تحديدا هي تلك الدراسة التي تستعير مقولة (دي سوسير) الناصة : "ليست الاشارة مرتبطة، بثبات، بمعناها، لقد وضعت بشكل تعسفي والحاقها بالمعنى متغير، وبهذا فان حامل المعنى هو، الى حد بعيد مستقل بذاته". والقمر في اشعار درويش ذو معنى متغير وان كانت المفردة ، شكلا ، ثابتة. يبدو القمر في اشعار الشاعر تارة الكوكب في السماء، وطورا رمز الماضي، وثالثة وجه الفتاة الجميلة، ورابعة اسم فتاة، وخامسة رغيف الفقير، وسادسة حبة البرتقال في سلال الفواكه، وسابعة قمر علي بن الجهم.. الخ. وما يغفر لزياد أن مقولة (دي سوسير) لم تكن، في الستينيات، في عالمنا العربي، شائعة، وأن درويش لم يكن كرر مفردة القمر في شعره بالمعاني المختلفة الواردة.

كلمة أخيرة:

لا أعرف ، بالضبط ، تاريخ كتابة زياد قصيدته "الندابة" التي أدرجها في ديوانه " أنا من هذه المدينة" (١٩٩٤ ط١)، وان كان مضمونها يشير الى انها كتبت في نهاية الثمانينات. والقصيدة ، عموما، تعبر ، بوعي من زياد أو بغير وعي منه – وان كان ماركسيا واعيا بالماركسية – عن مقولة اساسية في النقد الماركسي هي:

"قنع النقد الماركسي ان يفسر الادب بالنظر الى اصوله الاجتماعية، وأن يعلل نزعة الاديب بالنظر الى موقعه في طبقة ما، أو أن يحكم على أثر ادبي أو على أديب حسب الميل الذي يظهره مؤيدا القضية السياسية أو الاقتصادية التي يؤثرها الناقد."

وزياد في "الندابة" يهاجم رفاقه الذين تغيرت، إثر انقلاب (غورباتشوف)، مواقعهم ومواقفهم، مهاجمة لا ترحم. لقد رأى فيهم اشخاصا يرقصون "في كل اتجاه"، أشخاصا انتهوا "ثرثرة شوهاء تعتاش على قلقلة الفكرة والمبدأ.