جامعة النجاح الوطنية
كلية الدراسات العليا

البنية الدرامية في شعر المتوكل طه: دراسة تحليلية

إعداد
أسماء هاشم حسين قرارية

إشراف
د. نادر قاسم

قدمت هذه الأطروحة استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير في اللغة العربية وآدابها بكلية الدراسات العليا في جامعة النجاح الوطنية في نابلس، فلسطين.
2021م

البنية الدرامية في شعر المتوكل طه: دراسة تحليلية

إعداد

أسماء هاشم حسين قرارية

نوقشت هذه الرسالة بتاريخ 2021/07/01م، وأجيزت.

أعضاء لجنة المناقشة	التوقيع
1. د. نادر قاسم / مشرفاً رئيساً	
2. د. حسين الصياد / ممتحناً خارجياً	
3. د. عدوان عدوان / ممتحناً داخلياً	

الإهداء

إلى من عشقت العلم وحثتني على خوض غماره جدتي رحمها الله

إلى ذلك الجبل الشامخ الذي استظل بظله والدي

إلى من كانت لي مدرسة في الصبر والتحدي أمي

إلى الوفي الذي كان لي عوناً في مشواري زوجي

إلى من هم شمروع أنارت الطريق أمامي إخوتي وأخواتي

إلى الأرض التي من أجلها نستحق الحياة فلسطين

أهدي هذه الأطروحة

أسماء قرارية

الشكر والتقدير

أتقدم بعظيم الشكر وخالص الامتنان لحضرة الدكتور

الفاضل نادر القاسم مدرسي ومشرفي وموجهي على

ما بذله معي من جهد لترى هذه الرسالة النور...

الإقرار

أنا الموقعة أدناه مقدمة الرسالة التي تحمل العنوان:

البنية الدرامية في شعر المتوكل طه: دراسة تحليلية

أقر بأن ما اشتملت عليه هذه الرسالة هو جهدي الخاص، باستثناء ما تمت الإشارة إليه حيثما ورد، وأن هذه الرسالة كاملة، أو أي جزء منها لم يقدم من قبل لنيل أي درجة أو لقب علمي أو بحثي لدى أي مؤسسة تعليمية أو بحثية أخرى.

Declaration

The work provided in this thesis, unless otherwise referenced, is the researcher's own work, and has not been submitted elsewhere for any other degree or qualification.

Student's name: اسم الطالبة: أ/ سعاد هاشم حسين عواد ربة

Signature: التوقيع:

Date: التاريخ: ١/ ٧/ ٢٠١٢م

فهرس المحتويات

الموضوع	الصفحة
الإهداء	ج
الشكر والتّقدير	د
الإقرار	هـ
فهرس المحتويات	و
الملخص	ز
المقدمة	**1**
الدّراسات السابقة	3
التّمهيد	**6**
الفصل الأول: العناصر الدرامية	**19**
أولاً: الشخصيات	20
ثانياً: الأحداث	28
ثالثاً: الحبكة	38
رابعاً: المكان	47
خامساً: الزمان	64
سادساً: الحل	80
الفصل الثاني: الفنون الدرامية في شعر المتوكل طه	**85**
فن المسرحية	86
فن القصة	119
الفصل الثالث: تقنيات البنية الدرامية الفنية	**148**
أولاً: التناص	149
ثانياً: الصورة الشعرية	156
ثالثاً: الأساليب اللغوية وأبعادها البلاغية	167
الخاتمة	**180**
قائمة المصادر والمراجع	**182**
Abstract	**b**

البنية الدرامية في شعر المتوكل طه: دراسة تحليلية

إعداد

أسماء هاشم حسين قرارية

إشراف

د. نادر القاسم

الملخص

في هذا البحث الموسوم ب "**البنية الدرامية في شعر المتوكل طه: دراسة تحليلية**" مهدت له بالحديث عن الدراما الشعرية، وعن الشعر الدرامي، ولغته.

ثم قمت بجمع ما في شعر المتوكل طه من عناصر البنية الدرامية، وعالجتها، متناولة جوانبها الفنية والموضوعية بالدراسة والتمحيص.

أما عن الفنون الدرامية التي ظهرت مستترة بنظام القصيدة الشعرية عنده كالمسرحية والقصة، فقد أظهرتها، وأبنت ما فيها من عناصر فنية تجدر الإشارة إليها، والتوقف عندها.

وفي الجانب الفني تناولت بعض التقنيات بالدراسة والبحث كالتناص والصورة الشعرية، والأساليب اللغوية؛ لإيماني بما فيها من طرافة وجدة، خدمت المشهد الدرامي، وقدمت له كل جديد.

وفي نهاية بحثي توصلت إلى نتائج، أهمها: أن البنية الدرامية في شعر المتوكل ظاهرة تستحق الوقوف لوضوحها فيه، وأثرها في سياقه، فهو في حقيقته يعبر عن الواقع، وما الواقع إلا دراما وأحداث يدفع كل منها الآخر، إلى صراع متأزم على الأرض، بين فلسطيني ومحتل همـا في الحقيقة محوران لقضية شعب وأمة، عبر عنها المتوكل في شعره مستهضاً همة الشعر وزاواياه الفنية؛ لاستثارة اهتمام القارئ، ودفعه إلى تصور حجم المعاناة التي يعيشها ابن الوطن في الوطن والمنفى، منوعاً في أمكنة الأحداث وأزمنتها، وإن ظهرت تاريخية أحياناً فهي في حقيقتها لا تخلو من الرمز والمغزى؛ خدمة للوطن والقضية.

المقدمة

الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على سيدنا محمد، وعلى آله وصحبه أجمعين، وبعد:

فإن حبي للدراما وانجذابي لكل أشكالها دفعني إلى اختيارها طريقاً لدراستي هذه، فالدراما قبل أن تكون فناً هي حياة الإنسان بكل ما فيها من أحداث محزنة أو مفرحة، وبما يضج فيها من حركة وفعل، وبما تحتويه من حقائق بشرية مرتبطة بالحياة والموت وبالأمل والخوف وبالمرض والعافية وبالنصر والهزيمة؛ ما يجعل الإنسان دائم الانفعال معها، كيف لا، وهو مقود فيها بالفطرة إلى قدر مجهول، إلا أنَّ ما يكمن في نفسه من إرادة، وما يعتمل في عقله من فكر، يجعله يحسن إمساك الدَّفة فيها؛ ليعيش حياة متزنة يذلل في خضمها الصعاب، ويركب الأهوال، بل وينتصر عليها.

ولما كان الشعر مرآة للواقع، فإن تواجد المفاصل الدرامية فيه أمر طبيعي، تستوجبه تلقائية التصوير لحياة الإنسان، وطبيعة الانفعال الذي يحمله بين طياته، وعند شاعر صاحب قضية كالمتوكل طه نزال، ابن فلسطين التي هي ساحة لا تفتر أحداثها ومستجداتها في كل يوم وليلة، فإن حضور الدراما في شعره ظاهرة تستوجب الوقوف، وتستدعي التحليل.

أقامت الباحثة هذه الدراسة على مقدمة وتمهيد وثلاثة فصول وخاتمة، في التمهيد عرضت لمجموعة من العناوين الفرعية، وهي: الدراما الشعرية، والشعر الدرامي، ولغة الشعر الدرامي.

وحضر الفصل الأول بعنوان: العناصر الدرامية، فقامت الباحثة بالوقوف على ما في شعر المتوكل من عناصر درامية أساسية، وهي: الشخصيات والأحداث والحبكة والمكان والزمان والحل وذكرت أمثلة على كل منها، وحللتها وبينت ما فيها من مغاز ورموز، وما قدمته للشعر من إثراء، وما أضفته عليه من جماليات.

أما الفصل الثاني فقد كان بعنوان: الفنون الدرامية في شعر المتوكل طه، حيث تناولت الباحثة ما جاء في شعر المتوكل على شكل قصة أو مسرحية.

وفي الفصل الثالث الذي عنونته الباحثة بـــ: تقنيات البنية الدرامية الفنية، وقفت فيه على التقنيات التي ظهرت من خلالها البنية الدرامية فنياً أو تقاطعت معها، وهي: التناص، والصورة الشعرية، والأساليب اللغوية بالشرح والتحليل.

وختمت الباحثة دراستها بأهم ما توصلت إليه من نتائج؛ لتعطي فكرة عن عصـــارة الدراســـة وفحواها.

أهمية الدراسة

تكمن أهمية الدراسة في تناولها موضوع الدراما في الشعر الفلسطيني المعاصر؛ مـــا أعطاهـــا تفرداً، وزاد منه اختيار المتوكل طه نموذجاً، حيث لم يسبق لأحد من الدارسين دراسة شعره في هذا المضمار قبلاً، حيث كشفت الباحثة الستار عن حضور الدراما عنده، وأبـــرزت المـــواطن الجمالية والفكرية التي أضفتها على شعره، وكشفت عن مدى نجاحه في توظيفها، وقدرتها على إغناء شعره، وإضافة كل جديد له شكلاً ومضموناً.

أسئلة الدراسة

أما مشكلة الدراسة فتتمثل في الآتي:

1. ما هي العناصر الدرامية التي ظهرت في شعر المتوكل طه؟
2. ما أشكال البنية الدرامية في شعر المتوكل طه؟
3. ما التقنيات الفنية التي سخرها المتوكل لخدمة البنية الدرامية في شعره؟

منهج الدراسة

اتبعت الباحثة المنهج الفني الجمالي، فقد كان تحليل الشعر، واستخراج ما فيه من عناصر البنية الدرامية، والوقوف عليها بالتوضيح والنقد؛ لاستجلائها، هو المذهب الأنســـب نظـــراً لطبيعـــة الموضوع المطروق، الذي يحتاج كثيراً من الدقة، ومذهباً من الشـــفافية؛ لاستشـــفاف المشـــاهد وتحديد الحركة، ورصد النتائج والتأثيرات من الشعر وإليه.

الدراسات السابقة

فيما يخص المتوكل طه وتجربته الإبداعية:

1. رسالة ماجستير بعنوان " **التجربة الشعرية عند المتوكل طه**": نوقشت عام 2002م في "جامعة النجاح الوطنية" وهي من إعداد الطالب عبد المجيد حامد، وتتضمن الدراسة موضوعات رئيسة هي "الوطن والثورة" في الفصل الأول، وفي الفصل الثاني"السجن وأدب السجون" وفي الفصل الثالث "المرأة"، هذا فيما يخص الباب الأول، أما عن الباب الثاني فإنه يتضمن في الفصل الأول،"التواصل بالتراث" في شعر المتوكل، وفي الفصل الثاني"الصورة الشعرية" في شعره، أما الفصل الثالث فإنه يعالج موضوع "اللغة"، وفي الفصل الرابع " الموسيقى". ولم تتعرض الرسالة البتة للبنية الدرامية في شعر المتوكل طه.

2. مقال بعنوان: **اتساع الشعر أكثر من الحياة والموت** لفيصل قرقطي، وقد تناول القصيدة الطويلة عند المتوكل، التي امتدت على مدى ديوان كامل، وكانت بعنوان "نقوش على جدارية محمود درويش" بالتحليل والنقد واعتبرها نشيداً للشعر والروح والحياة وتناول فيها قضية الموت كمحور عالجه المتوكل عبر لغته المطواعة أحياناً، والرصينة أحياناً أخرى، وما فيها من تحليق في عوالم الخيال؛ لكسر جمود الواقع المعيش، والتمرد عليه رغبة في الانتصار على صعوباته.

3. مقال بعنوان: **الإدانة الكاملة** لأحمد رفيق عوض، يتناول فيه إدخال الشخصيات التاريخية في ثوب القصيدة عند المتوكل طه، وتحديداً في ديوانه **حليب أسود**، ويشير في ذلك إلى الطابع المسرحي **الذي** بدت فيه قصائد الديوان والذي لفته؛ ما جعله يدلي برأيه في هذا الخصوص، ويبدي إعجابه فيه.

4. بحث محكم بعنوان: **الاغتراب والعروبة، الانتفاضة وإرهاصاتها وظاهرة أدب أنصار(3)** لعادل أبو عمشة، وفيه يتناول الباحث تجربة الغربة والاغتراب داخل الوطن وخارجه عند المتوكل وانعكاسها في شعره، وصدى الانتفاضة وإرهاصاتها في شعره، ومرارة السجن وأثرها في فنه كما في ديوانه **فضاء الأغنيات**.

5. مقال بعنوان: **أهكذا يرشف الحليب** لخليل حسونة، يتناول الباحث ديوان المتوكل **حليب أسود** بالنقد الفني، ويصفه بكونه ملحمة إلياذة فلسطينية في بوتقة عربية.

6. مقال بعنوان: ديوان" **الرمح على حاله**" للشاعر المتوكل طه التمسك بما مضى بخيره وشره لأحمد رفيق عوض، ويشير فيه إلى الطابع الحكائي الذي تظهر عليه بعض قصائد ديوان المتوكل المعنون بـ "**الرمح على حاله**"، ويتناولها بالنقد والتحليل.

7. مقال بعنوان: **الشعر– القص– التاريخ...** لعبد عون الروضان، يتناول فيه ملحمية الشعر عند المتوكل، واستلهامها شخصيات التاريخ وأحداثه.

أما الدراسات المشابهة فأهمها:

1. **البنية الدرامية في شعر إيليا أبي ماضي:** وهو كتاب مشابه لهذه الأطروحة في موضوعه الأساسي المتمثل في البنية الدرامية، مؤلفه "عبد الرحيم الكردي" صادر عن دار الوفاء في الإسكندرية عام 2004م لكن في الشعر المهجري، وتحديداً في شعر أبي ماضي، حيث تناول الكتاب شعر أبي ماضي وما فيه من مفاصل درامية وسلط الضوء عليها بشيء من التفصيل.

2. رسالة ماجستير بعنوان "**العناصر الدرامية في شعر خالد محادين**": وهي دراسة مشابهة نوقشت عام 2010–2011م في جامعة آل البيت، وهي من إعداد الطالبة: نوال السرحان، وتتضمن الدراسة المواطن الجمالية والفنية في شعر خالد محادين وإبرازها من خلال ما ورد فيه من عناصر درامية تتناسب وروح الحداثة والتجديد في الشعر وأدواته، وكيف أثرت شعره بصورة خاصة وتجربته الشعرية بصورة عامة.

3. **الصراع الدرامي في شعر عمر بن أبي ربيعة:** وهو دراسة مشابهة جاءت في شكل بحث محكم صدر عن مجلة جامعة كركوك للدراسات الإنسانية في مجلدها السابع من العدد الأول عام 2012م لعلي جاسم ولقاء سليمان، تتناول تطور البنية الفنية الذي شهده شعر عمر بن أبي ربيعة والذي اقتصر على الغزل، فاستغراق الشاعر في موضوع الغزل كان مدعاة له

لينوع في الأساليب الفنية ويبدع ويبتكر ليأتي بالجديد في كل مرة، فأدخل في شعره عناصر قصصية وحواراً درامياً وتفنن فيهما أيما تفنن إشباعاً لنزعة عمر إلى التفرد والنبوغ والتميز عن غيره، فظهر في شعره الحوار بنوعيه الداخلي والخارجي، وأسلوب الحكاية الشعرية الذي تعرّض له البحث بالدراسة إضافة إلى بنية الصراع الدرامي عنده وكشف عن القيم الجمالية التي أضفاها على شعره.

4. **في النزعة الدرامية عند أمل دنقل:** وهي دراسة مشابهة جاءت في شكل بحث محكم للباحث سلطان الشعار صدر عن مجلة جامعة النجاح الوطنية لأبحاث(العلوم الإنسانية) المجلد،3(7)، 2016م، يعرض فيه الباحث للنزعة الدرامية في شعر أمل دنقل وإعادة الاعتبار لشعره بوصفه شعراً درامياً محترماً، ويركز الباحث في الدراسة على محورين أساسيين يتمثلان في المكونات الشخصية للشاعر من خلال محيطه الاجتماعي والثقافي والفكري والسياسي ودور هذه المكونات في بلورة النزعة الدرامية في شعره، والتركيز على عناصر درامية معينة في الدراسة من بينها حس الفكاهة والتهكم الذي ظهر في شعر دنقل ومدى علاقته بالعناصر الدرامية ودوره أو دورها في بنائه وجلاء حضوره على مسرحه الشعري.

5. **البنية الدرامية في شعر محمود درويش قصيدة أحمد الزعتر مثالاً:** وهي دراسة مشابهة جاءت في صورة بحث محكم صدر عن مجلة جامعة ذي قار المجلد الخامس عشر من العدد الأول في آذار 2015م لمصطفى عاجل، والغرض منه الكشف عن البناء الدرامي لدى درويش ومعرفة الترجمة الصورية للواقع الفلسطيني المرير من خلال الأسلوب الفني الدرامي الحداثي الذي اعتمده محمود درويش في شعره.

هذه أهم الدراسات السابقة على سبيل المثال لا الحصر، التي تناولت موضوعات مشابهة لموضوع الدراسة، وقد قامت الباحثة بالاطلاع عليها والانطلاق بعدها بكل جديد.

التمهيد

أ. الدراما الشعرية

الإنسان كائن خارق أثبت ذلك بعقله وفكره وإبداعاته على مر التاريخ، سواء على الصعيد العلمي أو على الصعيد الأدبي الذي جعله مجالاً يفرِّغ فيه عواطفه، ويعبر عن أفكاره بطرق إبداعية خارقة للعادة، جانحة فوق الخيال، ومصيبة أيما إصابة.

إن الأدب وسيلة الإنسان التي عبر فيها عن غاياته، التي تمثلت في المحاكاة والإمتاع والمؤانسة في ساعات الوحدة والوحشة، واستقاء العبرة والخبرة من الآخرين، على اختلاف الزمان والمكان، فكانت الدراما خير فن يعكس حياة الإنسان بكل ما فيها من مراحل عقلية ووجدانية، وما أعطاها صدقاً كونه هو مبدعها.

وطالما أن الإنسان هو مبدع الأجناس الأدبية، فإن تداخلها أمر طبيعي تستدعيه طبيعة الإبداع، وتجانسها أمر فطري لا مجال فيه للشك، إن تقاطع الدراما مع الشعر وظهور أحدهما من خلال الآخر هو ما جعل هذه الدراسة تنحو منحى البحث في طبيعة هذا التداخل، ومدى طرافته في الشعر، وأهميته وإياه معا في كلٍّ منسجم يحقق تداخلاً لطيفاً بين الأنواع الأدبية، التي ما تلبث تظهر بصورة فنية موحدة يكمل كلٌّ منها الآخر، وإن كانت الغلبة لنوع ما على حساب الأنواع الأخرى في المشهد ما يطرح التسمية، ويشير إلى التعميم والكل.

إن ظهور الدراما في الشعر له أزمنته الخاصة[1]، فأول بدايات الدراما الشعرية كانت عند اليونان، فمصدر كلمة دراما في الأرضية اللغوية طرحه أرسطو[2] ويبدو أن سابقيه من الباحثين في أصول التراجيديا والكوميديا[3] يرون أنه أفعال محاكية لما يقوم به الناس تعود إلى كلمة

---

[1] ينظر. بارت، رولان: **درجة الصفر للكتابة**. ط1، تر: محمد برادة. بيروت: دار الطليعة. 1980م. ص11.

[2] ينظر. هوراس: **فن الشعر**. ط3. تر: لويس عوض. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب. 1988م. ص25.

[3] ينظر. نفسه. ص26.

"دران" dran وهذه الكلمة يظهر معناها في اللهجة الدورية بمعنى"عمل يؤدى" ثم تحولت فيما بعد بشكلها الحالي "دراما" drama وانتقلت إلى أغلب اللغات الأوروبية [1].

أما عن جهد أرسطو في هذا المضمار، فقد قسم الجنس الشعري إلى أنواع تتمثل في الشعر الملحمي،والتراجيدي،والكوميدي،والديثرمي[2]،ويتغاضى بشكل مطلق عن الشعر الغنائي (الإنشادي). [3]

والدراما الشعرية عند أرسطو هي أناس يؤدون أفعالاً، وفي التراجيديا يظهرون أكثر نبلاً وأعلى شأناً من الناس العاديين، أما في الكوميديا فيظهرون بمستوى أقل من العادي أو المتوسط العام، ويبرز هنا مفهوم المحاكاة الذي أرسى قواعده، والذي يختلف من فن أدبي لآخر، حسب الموضوع، أو المادة، أو حتى طريقة المحاكاة، أو الأسلوب الذي تنتهجه[4].

ويلحق بركب أرسطو هوراس وبوالو ليكونا من أوائل الذين نظروا للشعر، وكانت نظرياتهم وأعمالهم توحي بوحدة الأدب الذي يضم الأنواع تحت ظلاله "وبالمتفصل المتناسق لكل الأنواع ضمن هذا الكل، كأنها تتلقى بشكل محسوس هذا التجانس بين الأنواع. ومن هنا أتت قوة هذه التصانيف الشعرية، ومن هنا أتى أيضاً اكتمالها وتمامها"[5].

إن المتتبع للتداخل بين الشعر والدراما على مر العصور، يجد أن إليوت هو من يشار إليه بالبنان، في لفت أنظار النقاد في العصر الحديث إلى وجود الدراما في الشعر، وضرورة تسليط الضوء على ذلك للإفادة، فقد ظهر هذا المفهوم عنده منذ عشرينيات القرن الماضي، وقد بانت معالم المحور الدرامي في شعره وسطعت، وللمحور الدرامي عنده دفتان مكونتان من الإنسان

---

[1] ينظر. عباس، محمود: **مملكة الأصوات ومرآة الفتوحات**. ط1. سلسلة عالم الفكر. ع: 2. مجلد 30 أكتوبراديسمبر س 2000م. ص160.

[2] الديثرمي: نوع من الشعر وزنه ضعيف، يتحدث عن الخير والأخلاق الكلية المحمودة، ولايمدح به شخص بعينه، ولكن تذكر فيه الخيرات الكلية.

[3] ينظر. أرسطو: **كتاب أرسطو فن الشعر**. تر:إبراهيم حمادة.القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية. د.ت. ص24.

[4] ينظر. هوراس: **فن الشعر**. ص25.

[5] باختين، ميخائيل: **الملحمة والرواية– دراسة الرواية، مسائل في المنهجية**. تر: جمال شحيد. بيروت: معهد الإنماء العربي. د. ت. ص21.

والزمان، ويرجح أن سبب ظهور الدراما في الشعر إبان تلك الفترة يعود إلى تأثر الأدباء والنقاد بنظرية فرويد للتحليل النفسي ونظرية ألكسندر الفلسفية التي من خلالها تظهر عناصر ثلاثة جلية في العمل الأدبي: هي الإنسان، والزمان، والألوهية[1].

وقد أشار إليوت في توجهه إلى التطور النوعي في الشعر العالمي، واحتواء القصيدة الجديدة على أكثر من صوت:

أولها: صوت الشاعر متحدثاً إلى نفسه.

ثانيها: صوت الشاعر متوجهاً في حديثه إلى جمهور صغير أو عريض.

ثالثها: صوت الشاعر محاولاً خلق شخصية درامية تتحدث مخاطبة غيرها.[2]

ب. الشعر الدرامي

لما كان الشعر أنواعاً وضروباً، فإن لكل نوع من أنواعه سمته التي تميزه عن غيره، وخواصه التي يعتليها؛ ليتميز بها عن غيره من ضروب التعبير الشعري، وليختص بما لم يختص به غيره، فيغدو للدارس بحراً لا ساحل له، وللقارئ سماء لا سقف لروعتها.

فإذا ما تناول الشاعر في شعره موضوعاً خارجاً عن ذاته ونفسه؛ ليعبر عنه، فإن شعره يكون موضوعياً، وإن تناول نفسه؛ ليعبر عنها، فإن شعره يكون قصصياً، أو وصفياً[3]، وفي هذه الحالة يتصف شعره بالغنائية أيضاً "والشعر المسرحي يجمع بين هذين المنحيين، فهو موضوعي بالنسبة للشاعر، ولكنه يعرض المادة عرضاً ذاتياً من خلال شخصيات خيالية"[4].

---

[1] ينظر. إسماعيل، عز الدين: **الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية.** ط3 القاهرة: دار الفكر العربي. د ت. ص306-307.

[2] ينظر. راجع، عبدالله: **القصيدة المغربية المعاصرة.** ط5. بيروت: دار العلم للملايين. 1978م. ص14.

[3] ينظر. إسماعيل، عز الدين: **الأدب وفنونه – دراسة نقدية.** ط9. القاهرة: دار الفكر العربي. 2013م. ص84.

[4] نفسه. ص84.

وقد كانت الدراما تدور في بداياتها حول الشعر القصصي الذي كان إرث العصور المتقدمة للأدب، وتجده تلاشى بتسميته تلك واضمحل نظراً لحلول النثر وعاءً للقص لا الشعر، وقد انقسم الشعر القديم حسبه إلى ثلاثة أقسام:

1. الشعر الملحمي.

2. شعر القصة الشعبية "البالاد".

3. الشعر الغنائي.

وسيتم تفصيلها، وبيان تعريفها وأنواع كل منها؛ ليتسنى فهم علاقتها بالدراما.

أولاً: الشعر الملحمي

عرف الإنسان القديم الشعر وكتبه على جدران الكهوف والمغارات، عبر فيه عن بطولاته في الحروب والمعارك، أو شجاعته في ميدان الصيد ومواجهة الوحوش، أو تخيلاته حول الغيبيات والأساطير وما يجري بين الآلهة التي عبدها من صراعات، ومن هنا ظهرت الملحمة، التي هي في حقيقتها" شعر قصصي طويل "[1]، حيث كان لليونانيين في ميدانها السبق، فقد أبدعوها ورفعوا لواءها، وقد قسمت إلى نوعين:

أ) الملحمة التاريخية

كملحمة "الإلياذة" وتعني كلمة إلياذة قصة Ilios أي مدينة "طروادة" التي كانت تقع في الشمال الغربي من آسيا الصغرى و"الإلياذة" منظومة ملحمية طويلة تقع في أربعة وعشرين نشيداً، تتألف من خمسة عشر ألفاً وخمسمئة وسبعة وثلاثين بيتاً من الشعر، وتعالج الملحمة أحداثاً وقعت في سبعة وأربعين يوماً في السنة العاشرة من الحرب، التي جرت بين اليونانيين والطرواديين[2].

---

[1] إسماعيل، عز الدين: **الأدب وفنونه – دراسة نقدية.** ص85.

[2] ينظر. هوراس: **فن الشعر.** ص83.

والقصص التي وردت فيها ليست إلا مجموعة من الأساطير والخرافات، تلعب فيها الآلهة دوراً رئيساً ويحضر فيها عنصر الأسطورة إلى جانب التاريخ الواقعي، والقصة في هذه الملحمة هي قصة أخيل [1].

والأوديسا "الأوديسية" نسبة إلى الملك أودسيوس Odysseus– منظومة ملحمية طويلة، تقع هي الأخرى في أربعة وعشرين نشيداً، تتألف مما يزيد على اثني عشر ألف بيت من الشعر. وتصف "الأوديسية" الأحداث والمغامرات والأهوال الأسطورية العجيبة التي وقعت مع بوديسوس، أثناء عودته إلى وطنه أثاكا، بعد انتصاره في حرب طروادة.

إن أشخاص هذه الملاحم خياليون؛ ما يضفي عليها جانباً إبداعياً من جوانب إبداع الإنسان القديم، كما أن لها قيمة تاريخية؛ لاحتوائها حقائق تاريخية ثبتت فيما بعد، وإلى جانب ذلك فقد بدت فيها عادات الإغريق، ونظم حربهم، وحكمهم، وتقاليد الزواج لديهم، وطقوس عبادتهم، وتكتسب الملحمة أهميتها من كونها فناً، وفن الملحمة وجد؛ ليتردد نشيداً يضع فيها المؤلف جهده؛ ليثير خيال السامع ويطوعه؛ فيلاحق أحداثها ويستمتع ويندهش من ملامح الشخصيات وتصرفاتها ومجريات الأحداث التي تصادفها وهول المعارك التي تخوضها والنهايات الغريبة والغامضة التي قد تنتظرها.

أما مؤلف الإلياذة والأوديسا فمجهول، إلا أنهما تنسبان ل "هوميروس" (850–159ق.م) الإغريقي اللامع الصيت بملاحمه، وهاتان الملحمتان تعتبران أساساً للأدب الإغريقي، فمنهما اشتقت السير والمسرحيات والملاحم الإغريقية فيما بعد، ولأهمية "الإلياذة" و"الأوديسا"، فقد كان الإغريق يحفّظون هاتين الملحمتين لأبنائهم منذ نعومة أظفارهم[2].

---

[1] ينظر. حاتم، عماد: **أساطير اليونان**. ط1. طرابلس: الدار العربية للكتاب. د. ت. ص424.

– أخيل أو آخيليس (بالإغريقية): هو أحد أبطال الميثولوجيا الإغريقية الأسطوريين، ويعتبر البطل المركزي لإلياذة هوميروس التي تدور أحداثها حول حرب طروادة بين الإغريق والطرواديين.

[2] ينظر. إسماعيل، عز الدين: **الشعر العربي المعاصر– قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية**. ص158.

– هوميروس: شاعر ملحمي إغريقي أسطوري، ويعتقد أنه مؤلف الملحمتين الإغريقيتين الإلياذة والأوديسا.

ب) الملحمة الأدبية

لا ترتبط بوقائع تاريخية، فيبدعها المؤلف تحت سيطرة فكرة خاصة به – دون أن يستفيد من كتابات سابقة، كما في الإلياذة.

ولم تكن لغاية الإنشاد كما في الملحمة القديمة، وإنما هدفها القراءة، ففي طريقة عرضها ما يجذب القارئ، إضافة إلى تضافر موضوعاتها؛ ما يعطي القوة للفكرة فيها، ومثالها "ملحمة " الفردوس المفقود"لملتن" التي تتصدر الفكرة البطولة فيها بدلاً من الشخصية، فالمقابل لبطولة "أخيل" الخارقة في الإلياذة، تظهر فكرة الصراع الدائر بين الخير والشر في "الفردوس المفقود"؛ لتمثل دور البطولة، ومن اللافت للنظر بروز شخصية آدم بقوة أكبر من حضور الشخصيات في الملاحم التاريخية، بوصفها شخصية محورية وأساساً ومرتبطة بالفكرة الرئيسة؛ ما جعلها ساطعة الحضور في مثل هذه الملاحم[1].

أما عن حضور الملحمة في الشعر العربي، فعلى ما يبدو أنها لم تحضر بخصائصها المتكاملة التي حضرت فيها لدى الأمم الأخرى، ولا حتى عند شاعر معروف على مر التاريخ الأدبي؛ لتنسب إليه، لكن الإفادة من الملاحم بدت واضحة في شعر العرب بجزئيات لا بكليات، وبأساليب لا بموضوعات تنتظم قصيدة بأكملها.

ثانياً: شعر القصة الشعبية "البالاد"

إن شعر "البالاد" يبدو أقصر في قصته من قصة الملحمة، وقصائده سهلة الحفظ، وقابلة للإنشاد، وقد كانت تغنى في مجلس واحد، وتتناول بدورها مغامرة، أو تتحدث عن واقعة واحدة، لقصة شعبية ما، ويوحي أصل الكلمة ballad بالرقص "كرقص الباليه" المعروف، "فالبالاد" إذن هي قصة تنشد مع الإيقاع والرقص، ولكنها في فترات متأخرة صارت تقوم بدور القصة القصيرة، حاملة موضوعاً شعبياً في توجهها[2].

---

[1] ينظر. إسماعيل، عز الدين: **الأدب وفنونه**. ص86.

[2] ينظر. عناني، محمد: **من قضايا الأدب الحديث**. د. ط. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب. 1995م. ص85.

ورغم أن نماذج الملحمة المباشرة مفقودة في الأدب العربي، فعلى الجانب الآخر نجد " للبالاد" محاولات قريبة تشبهها في الشعر العربي، تظهر عند من استخدموا الأسلوب القصصي في شعرهم ومن أوائلهم في ذلك امرؤ القيس[1] والمقصود بالقصة في الشعر هو "استخدام الشاعر الغنائي لبعض أدوات التعبير التي يستعيرها من فن آخر هو فن القصص دون أن يكون هدفه كتابة شعر قصصي، فالقصة الآن في القصيدة تؤدي الدور البلاغي نفسه الذي كان يقوم به التمثيل في الشعر القديم"[2].

ومنها أيضاً ما ظهر في شعر الصعاليك وشعر الهذليين في العصر الجاهلي، وشعر عمر بن أبي ربيعة في العصر الأموي، أما في العصر الحديث فقد ظهر ما يشبه "البالاد" شعراً عند الشاعر خالد الجرنوسي[3]،إلا أن جميعها لا تتعدى كونها محاولات، لا تبدو رائجة؛ نظراً لطغيان التيار النثري على القصة القصيرة؛ ما أشبعها وحقق عناصرها، ولفت جمهورها، ولم يبق مجالاً لوعاء الشعر حتى يحتويها.

ثالثاً: الشعر الغنائي

ولما كان الشعر في أساسه تعبيراً عن الشعور، وانعكاساً للحالة النفسية لدى مبدعه[4]، فإن الغنائية هي صفته العامة؛ ما وطد هذا المصطلح لأغلب الشعر الذي عرفه الإنسان منذ وجوده على هذه البسيطة، فالشعر الغنائي كان مرتبطاً بالموسيقى والغناء، وظهر لأجلها وفيه تعبير عن العواطف، وقد تطور لتدخل فيه عوامل التفكير ويحتمل موافقة العقل[5].

أما أغراض القصيدة الغنائية فقد نبتت منذ وقت مبكر، وظهرت على شكل موضوعات كلاسيكية مخصوصة، هي: الفخر، والغزل، والمدح، والرثاء، والهجاء... الخ، وبقيت بشكلها التقليدي

---

[1] ينظر. إسماعيل، عز الدين: **الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية**. ص300.

[2] نفسه. ص300.

[3] ينظر. إسماعيل، عز الدين: **الأدب وفنونه**. ص87.

[4] ينظر. روبير، فرنان: **الأدب اليوناني**. ط1. تر: هنري زغيب. بيروت: منشورات عويدات. 1983م. ص35.

[5] ينظر. باختين، ميخائيل: **النظرية الجمالية**، ط1. تر: عقبة زيدان. دمشق: دارنينوى للدراسات والنشر والتوزيع. 2017م. ص243.

حتى عند المحدثين من الشعراء الذين التزموها موضوعات لقصائدهم وإن تعددت داخل القصيدة الواحدة [1]"،ويمكن تعريف القصيدة الغنائية من وجهة نظر الشاعر بأنها قصيدة تجسم موقفاً عاطفياً مفرداً أو بسيطاً، إنها قصيدة تعبر مباشرة عن حالة أو إلهام غير منقطع" [2].

وبالتالي فإن القصيدة الغنائية هي الشكل الذي ظهر عليه أغلب الشعر العربي، عبر عصور الأدب التاريخية المتتالية، وإن حصل اختلاف بسيط من شاعر لآخر في سبكها، ومن زمن لآخر، إلا أنها بقيت محافظة بالإضافة إلى موضوعاتها وعواطفها على شكلها الفني وموسيقاها إلى اليوم.

ولعل حضور الدراما في السابق لم يكن مرغوباً فيه عند عامة النقاد العرب القدامى، وقد اتخذ بعضهم موقفاً من أشعار أبي تمام،التي ظهر فيها هذا الفكر على استحياء، فقد جسم الفكرة المجردة في صورة حسية راقت له أحياناً ما جعل بعضهم يستنكر عليه ذلك كونه ليس من طبقة الشعراء القدامى التي أقرها النقاد، فكان حديثه مستهجناً لديهم،فلو كان من القدامى لبرر له ذلك[3]، وكل جديد له معارضوه، حتى يثبت جدارته في حلبة الصراع النقدي، ويستوطن القلوب.

القصيدة الطويلة

وفي بحر القرن العشرين، تطور الشعر نحو الدراما تطوراً ملموساً، وليس المقصود ظهور أعمال درامية شعرية كمسرحيات شوقي مثلاً، فالمسرحية كنوع أدبي ما هي إلا عمل درامي، سواء أكانت شعراً أم نثراً، وإنما المقصود هو ما طرأ على القصيدة العربية من تطور؛ لتصل المرحلة الدرامية التي آلت إليها[4].

---

[1] ينظر. يحياوي، رشيد: **الشعرية العربية الأنواع والأغراض**. ط1. المغرب: إفريقيا الشرق للنشر والتوزيع. 1991م. ص19.

[2] إسماعيل، عز الدين: **الأدب وفنونه**. ص88.

[3] ينظر. إسماعيل، عزالدين: **الشعر العربي المعاصر**. ص281.

[4] ينظر. الملائكة، نازك: **سايكولوجية الشعر**. د. ط. القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة. 2000م. ص287.

فقد كان لتطور الملحمة الأدبية من جهة والقصيدة الغنائية من جهة ثانية دوره في ظهور نـــوع جديد من القصيد تجلى في "القصيدة الطويلة"، وفيها تحتشد الأحداث والمواقف بشكل واضـــح، معبرة عن واقع الشاعر النفسي، متضافرة معاً؛ ليؤلف بينها خلق فني جديد، يقدمها كعمل شعري متكامل، ثرِّ المنابع، ففيها الخرافة والحقيقة والقصة إضافة إلى الواقعة والزمن، ممزوجـــة مـــع الخبرة الإنسانية والمعرفة.

وعلى ما يبدو فإن طبيعة الحياة والصراعات في مطلع العصر الحـــديث، وظهـــور المـــذاهب السياسية والفكرية، والثورة العلمية، وحركات التحرر ضد الاستعمار، والمذاهب الأدبية والنقدية، كل ذلك كان له دوره في هذا التطور الذي بلور القصيدة الحداثية بشكلها الجديد[1]، وتجلى بمـــا ظهر فيها من عناصر درامية ميزتها.

إن حاسة الشاعر جعلته يهتدي لمواقف درامية يختلقها في قصيدته، معبراً عنها باللغة وأدواتها، موظفاً في هذا الخلق الجديد وسائل التعبير الدرامي المختلفة من حوار خارجي وداخلي وزمـــان ومكان...الخ؛ لينقل تجربته الذاتية في ثوب موضوعي محسوس، يضعه في مشهد حي يستنهض فيه خيال المتلقي ينسجم مع واقع التغيير والتسارع الذي يشهده العالم وما فيه من أحـــداث لهـــا صداها في نفوس الشعراء، وتأثيرها الحي في قصائدهم[2].

أعطى التعبير الدرامي للشعر بعداً ثالثاً إن جاز التعبير؛ ليظهر للمتلقي وكأنه متحـــرك أمامـــه نابض بالحياة إلى جانب الموسيقى والشعور، فمن خلال دراسة الأنواع الأدبية المختلفة، تبين أن التعبير الدرامي هو الصورة المثالية[3] من صور التعبير الأدبي فالكاتب المسرحي كان شـــاعراً وقاصاً بالدرجة الأولى، وبالتالي فإن العمل الأدبي الدرامي يتناول كل القيم التعبيرية في مختلف فنون القول، ويمزجها سائغة للمتلقي.

---

[1] ينظر. المالكي، بدرية: **الأدب الحديث2**. د. ط. السعودية: جامعة أم القرى. 2019م. ص4.

[2] ينظر. مجموعة من النقاد: **ت. س. إليوت شاعراً وناقداً وكاتباً مسرحياً**. د. ط تر: ماهرفريد. القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة. 2001م. ص185.

[3] ينظر. نفسه. ص185.

ولما كانت الدراما تعني الحركة، فهي في الوقت نفسه تمثل الصراع، فلكل موقف في الحياة موقف يقابله، ولكل فكرة معارض، ولكل عاطفة سلبها، فإذا كانت الحياة كلها قائمة على هذا الأساس الدرامي، فلا عجب أن تكون الحياة عبارة عن جزئيات في عمل درامي ما، فكل مفردة فيها أو نظرة أو حدث أو التفاتة هي بنية درامية في لوحة فسيفسائية كاملة[1].

إن التفكير الدرامي تفكير موضوعي إلى حد كبير، فذات الإنسان فيه لا تقف وحيدة أمام ركب الحياة، وإنما هي جزء لا يتجزأ من ذوات أخرى، تعتبر بدورها غير مفصولة عن العالم الموضوعي الذي تحيا فيه وتترعرع، "وقد عرف هذه الحقيقة كبار الفنانين وأقرها الشاعر الألماني العظيم جوته" [2].

وفي توظيف الشاعر البنية الدرامية في شعره فإنها لا تأتي اعتباطاً، وإنما تنطوي تحت قدرته على الاختيار، فهو يختار ما هو جوهري، ويستغني عن التفصيلات غير الجوهرية، ليظهر شعره بمظهر الانسجام والتوافق.

وعلى هذا الأساس فإن العمل الشعري ذا الطابع الدرامي يقوم على مستويين:

1. مستوى فني.
2. مستوى حياتي.[3]

وحتى تكون القصيدة ذات طابع درامي، يجب أن تتوفر فيها العناصر الدرامية الأساس من إنسان وصراع، إضافة إلى تناقضات الحياة الأخرى متحركة معاً في فضاء القصيدة، شاحنةً إياها بالحيوية والأصوات والأحداث بزمان ومكان مناسبين، وبتعقيد وتدرج إلى الحل إن وصلت العناصر بتأزمها إلى تلك الذروة.

---

[1] ينظر. عناني، محمد: **من قضايا الأدب الحديث**. ص324.

[2] إسماعيل، عز الدين: **الشعر العربي المعاصر**. ص280.

– جوته: اسمه يوهان جوته (1749–1832م) وهو من أشهر الأدباء الألمان، ترك إرثاً أدبياً وثقافياً ضخماً، وكان مهتماً بثقافة الشرق وأدبه.

[2] ينظر. نفسه. ص285.

أما عن الطريقة التي تقدم فيها المشاهد الدرامية في محاكيات شاعر ما فإنه:

1. قد يستخدم السرد في جزء ما، وفي جزء آخر من قصيدته يتقمص شخصية غير شخصيته ثم يسرد على لسانها.
2. قد يكون هو السارد في القصيدة.
3. وإما أن يقوم بعرض الشخصيات وهي تقوم بأفعالها معبرة عن نفسها. [1]

وما يميز الثلاثة عن بعضها بعضاً هو:

1. المادة.
2. الموضوع.
3. الطريقة التي ينتهجها الشاعر[2].

ومع ذلك فإن القصيدة لم تصبح قصة متكاملة العناصر، وإنما أضحت القصة وعناصرها أداة تعبيرية درامية استخدمها الشاعر بطريقة جزئية، وببنى موحية بالمعنى[3]، دالة عليه، دون تصريح به، ولم تصل القصيدة بهذا الاستخدام إلى قصة قصيرة متكاملة الأوصال كما تظهر في النثر.

إن توظيف العناصر الدرامية في الشعر لا يغفل الخيال، فالجزئيات الدرامية الموجودة في القصيدة هي من وحي الخيال، بالدرجة الأولى، فالشاعر يعيد ترتيب أولوياته فيها وفق ما يقتضيه الموضوع، وبما يتناسب مع إملاءات الخيال الذاتي، الذي يحكم قياده لمصلحة العمل الفني، كما أن للخيال أهميته في الطرافة والإطراء، ويأتي منسجماً مع العناصر البناءة الأخرى وملوناً إياها بألوان جذابة، تتناسب مع الفكرة والموضوع[4].

---

[1] ينظر. هوراس: **فن الشعر**. ص72.

[2] نفسه. ص72.

[3] ينظر. جوف، فانسان: **الأدب عند رولان بارت**. ط1. تر: عبدالرحمن أبو علي. اللاذقية: دار الحوار. 2004م. ص97.

[4] ينظر. كريستفيا، جوليا: **علم النص**. ط1. تر: فريد الزاهي. المغرب: دار توبقال للنشر. 1991م. ص10.

الشاعر يمثل بإنتاجه جزءاً خاصاً من مجموع إنتاج الشعراء في عصره، ويتقاطع معهم في ذلك بقواسم مشتركة، تظهر في إنتاجه بقصدٍ منه أو رغماً عنه، ويعد الماضي، والتراث، والذاكرة الإنسانية الخاصة بالمجتمع، أحد أهم جوانب هذه القواسم، فالشاعر يعبر في شعره عن الماضي، وينطق بصوت الحاضر، ويختزل آمال المستقبل له ولمجموعته البشرية، التي يعيش بين ظهرانيها.

ج. لغة الشعر الدرامي

لغة الشعر هي جزء لا يتجزأ منه، وهي المسرح أو خشبته في القصيدة، ما يستدعي الوقوف عندها، وتلمس مدى مرونتها؛ لتتداخل مع نوع أدبي آخر هو الدراما، ومدى طواعيتها لعناصره العديدة والمتمايزة، وبنيته الخفية التي توحي بالصورة والمشهد، في ثوب تخيلي يسرح بالمتلقي إلى عوالم القصص والحكايات؛ لإيصال العبرة، وما يؤكد هذا المذهب أنه "ليست الأفكار التي تظهر أو يوحي بها نص القصيدة هي الشيء الوحيد والرئيسي في الكلام، ولكنها وسائل تشترك بالتساوي مع الأصوات والإيقاع والانسجام والزخارف في أن تثير نوعاً من التوتر أو الهياج، وأن تخلق فينا عالماً- أو حالة من الوجود- غاية في التآلف"[1].

وتستخدم الصورة للتعبير عن الألفاظ الحسية الملموسة، فتجد الصور والمشاهد غنية غاصة بمظاهر العيش ومفعمة بالحيوية والحركة والصوت واللون؛ لتثير في القارئ لا المعنى فقط أو الشعور، بل معنى المعنى أحياناً، في ضرب من البلاغة الشعورية التعبيرية لا التصويرية الحسية فقط، وإن كانت الحسية حاضرة في الصورة الحديثة دون التفات من الشاعر لمدى جماليتها، بقدر اهتمامه بقدرتها على نقل المشاعر نقلاً مثيراً، في مشاهد ناطقة فقد "أصبحت الصورة تنقل مشهداً حياً، كما تلخص خبرة وتجربة إنسانية[2].

أما الرمز في الشعر فهو يظهر في فحواه، وكأنه كائن حي ينمو ويتحرك؛ ليقفز إلى ذهن المتلقي ويقوم في مخيلته بحركة بهلوانية، ظاهرها حكائي لافت للنظر، وحقيقتها واقعية، يستنتجها الخبير بفراسته، وعاقلته الحاضرة التي لا تغيب أثناء القراءة.

---

[1] إسماعيل، عز الدين: **الأدب وفنونه**. ص78.

[2] ينظر. نفسه. ص82.

وفي الأساليب اللغوية المتنوعة يجد الشاعر مبتغاه، في تطويع لغة الشعر؛ لتظهر وكأنها إيماءات الوجه، أو منبهات العقل، أو تحركات اليدين، فتضفي بلاغة على الكلام وبعداً ثالثاً للأحداث لا يتوفر دونها، وإن في قدرة الشاعر على توظيف كل هذه الأدوات في لغته، ما يجعل من عبقريته الفذة قوة خارقة تخترق الخيال إلى عوالم غيبية، أو خيالية، أو تصويرية واقعية، وكأنها الحياة على خشبة المسرح.

إن في حالة موسيقى الشعر ووزنه وإيقاعه ما يزيد الدراما غنى على غناها، ويضفي تأثيراً في المتلقي غير مسبوق، إن في الموسيقى والإيقاع سواء أكانت القصيدة منظومة أم حرة في سبكها؛ ما يعطي شعوراً بالحيوية والانسجام، وكأنك أمام موسيقى تصويرية للمشهد تستعذبها؛ فتجعل لغة الشعر بيئة جذابة من بيئات الدراما ومنهلاً ثراً من مناهلها.

كانت لغة الشعر غنية كل الغنى بالأدوات الفنية؛ لتتلاءم مع أساليب التعبير المتعددة التي قد يطرقها الشاعر بقصد منه أو دون قصد، وبدت صور الشعر شفافة؛ لتعكس الواقع وما وراءه بكامل الألوان والأصوات والحركات، جاعلة من شخوصه من يتحرك في الشعر، وينطق في المخيلة، وكأنه على مرأى العين ومسمع الأذن، يؤدي دوره ببراعة متكاملاً مع غيره من الشخصيات ودافعاً أو مندفعاً مع الأحداث إلى شط النهاية.

الفصل الأول

العناصر الدرامية

الفصل الأول

العناصر الدرامية

اتجهت القصيدة العربية نحو البناء الدرامي، وأصبحت الرؤية الشعرية لشاعر ما عبارة عن عناصر وجدانية وفكرية متلاحمة متناغمة، وجاء شعر المتوكل طه منسجماً مع روح التغيير، وقد نوع في أدواته الفنية والتقنية؛ ليكشف الستار عن فكره، وليرسم صورة فنية بريشة العارف المبدع، وظهر في شعره من الأنواع الأدبية الأخرى ما أغناه، وجعل الوقوف عند ظواهره ضرورياً؛ لاستجلائها.

هذا الفصل يهدف إلى دراسة تجربة المتوكل طه الدرامية، من خلال إلقاء الضوء على عناصر البنية الدرامية في شعره.

أولا: الشخصيات

وهي عناصر العمل الدرامي الأساس، فلا دراما ولا أحداث بلا شخصيات آدمية متحركة، تقوم بالفعل الدرامي، وتواجه الصعوبات، وتعيش الزمان والمكان، وتتفاعل مع الصراع بل تكون جزءاً لا يتجزأ منه، حيث يتتبع المتلقي نهايتها حتى يكتمل المشهد لديه، وتتضح الصورة[1].

فالشخصية عنصر محوري، وهي معجم متكامل من الأفعال والمشاكل والأقوال[2] والتصرفات، وكتلة من المشاعر والأحاسيس والميول والأذواق، ومركب من مجموع عادات ذهنية وانفعالية عصبية تختلف من شخص إلى آخر[3]، وتعدُّ الشخصية منهل الأديب وأداته التي يقوم بتطويعها؛ لإيصال المغزى الذي يريد لمتلقيه أن يراه شاهداً حياً في حيز الوجود الفني[4].

---

[1] ينظر. بنكراد، سعيد: **شخصيات النص السردي: البناء الثقافي**. مج:6.ج: 24. جدة:النادي الأدبي الثقافي.1997م. ص210– ص211.

[2] ينظر. وادي، طه: **دراسات في النقد والرواية**، د، ط. القاهرة: دار المعارف. ص25.

[3] ينظر. ايجري. لايوس: **فن كتابة المسرحية**. د. ط. تر: دريني خشبة. القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية. 1956م. ص144.

[4] ينظر. يقطين، سعيد، **انفتاح النص الروائي**. ط2. الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي. 2001م. ص28.

وما ظهر في شعر المتوكل طه من الشخصيات في العمل الدرامي كان على نـــوعين، لا علـــى وجه الخصوص بل على وجه العموم، تكشف تجلياتهما الدراسة فـــي هـــذه الوقفـــة، وكيفيـــة ظهورهما في الشعر:

1. شخصيات رئيسة: وهي محور العمل الدرامي، ومحركه الأساس، حيث تتنوع الشخصـــيات الرئيسة في العمل الشعري عند المتوكل طه بين شخصيات حقيقية، وشخصيات هـــو ابتـــدعها، وجعل منها أدوات فنية لأغراضه الفكرية.

ففي قصيدته **هنا غرناطة** ، يقول:

وهنا حملوا الوالي ثانية من أندراش إلى التاريخ،

(تنصر إخوته والوزير ابن الكماشة والمالح

وابن الأيغش)

لكن أبا عبدالله حزين-

المخطوط الدموي هنا،

نفح البارود،

وغصن الأندلس المحروق.[1]

وتظهر في هذا المقطع شخصية الوالي المعزول المحمول من أرض ولايته إلى المنفـــى، ومـــا يعطي للشخصية الرئيسة حيويتها ورونقها هو ما ظهر حولها من شخصيات ثانوية مثل الوزراء الخاصين بالوالي، وهم: ابن الكماشة، والمالح، وابن الأيغش، الذين لعبوا دوراً مسهلاً لدور جلاد أبي عبدالله، حين زينوا له المواقف، وحرضوه على ما أقدم عليـــه مـــن ذنـــب، أودى بحكمـــه وبالبلاد.[2]

---

[1] طه، المتوكل: **الأعمال الشعرية الكاملة**. ط1. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر. 2003م. ص23- ص27.

[2] ينظر. أرسلان، شكيب: **خلاصة تاريخ الأندلس**. د، ط. بيروت: دار مكتبة الحياة. 1983م. ص259.

ولعل في استقاء المتوكل لشخصية أبي عبدالله الصغير من التاريخ العربي في الأندلس من أهداف فكرية و رمزية ووجدانية؛ ما يهزُّ في العربي ثورته؛ ليعيد قراءة التاريخ، ولا يقع في الخطأ ثانية، فما حلَّ بالدولة الأندلسية من انكسار وما دبَّ في صفوف العرب من هزيمة، كان أساسه ضعف القادة والفرقة التي أودت بهم عندما تمزقوا ولايات صغيرة سهلت وقوعهم في أيدي العدو فريسة غضة، وما حصل في غرناطة يعيد نفسه في فلسطين، فما حصل فيها كان نتيجة فرقة العرب وضعفهم، وإن في شخصية أبي عبدالله درساً يستفيد منه القادة فلا يقعون بما وقع به، ولا ينصاعون لرغبات من يزين لهم التنازل عن الحقوق[1].

ومن الشخصيات الرئيسة التي طرقها المتوكل في شعره أيضاً شخصية **الحاكم** في قصيدته **ارتباك الرماد** حيث يقول:

ومبدأ جمهورية كل الفرسان الأبطال،

يظل رئيساً طول الدهر،

ورمزاً للرجل الرئبال.

فهو زعيم الثوريين،

إمام الفكر السريالي،

وثاقب دولتنا الغربال.

والحاكم إما ولد غرٌّ أو ممسوسٌ،

أو مربوطٌ مثل كلاب الصيد،

بكف التمثال الجنرال.

---

[1] ينظر. أرسلان، شكيب: **خلاصة تاريخ الأندلس**. ص57.

والحاكم طبعا يكره دمنا "الإرهابي"

فنعم العم ونعم الجد ونعم الخال[1].

يستحضر الشاعر إلى مسرح أحداثه شخصية الحاكم النمطية، ويعطي وصفاً تفصيلياً لـــدورها، فهو يظل رئيساً طوال الدهر، وهو اللص الشرعي، وزعيم الثوريين، وإمام الفكر اللامنطقـــي، وسبب الفساد، ورأس الفتنة، وقد يكون ولداً صغيراً غير موثوق به، وعرشه إرث الأجداد لـــه، يعتليه دون أدنى شعور بالمسؤولية، أو مجنون مرتبط بأوامر الجنرال كتمثال لا قيمة له، وينظر للثوريين على أنهم إرهابيون، فنعم العم ونعم الجد ونعم الخال! هذا الحـــاكم غريـــب الأطـــوار متناقض الشخصية، يوقد الشاعر من خلال شخصيته للمتلقي ومضة عن الواقع والمأساة، التي قد تكون في شعب ما بفعل هذه الشخصية المحورية التي قد تودي بمصير أمة بأكملها، في نقـــد لاذع، وفي صورة ساخرة، تظهر شخصية الحاكم عند المتوكل طه، فهـــل كـــان موفقـــاً فـــي عرضها؟ وهل لاقت الوقع المناسب في نفس المتلقي؟

وفي زاوية أخرى من ديوانه **حليب أسود** الذي يحكي قصة هارون الرشيد والبرامكة[2]، تظهـــر شخصية محورية أخرى في مشهد غريب في قصيدته التي عنوانها **عـــراف القصـــر** (يضـــرب بالرمل بين يدي الرشيد)، حيث يقول على لسان العراف الذي يخاطب الخليفة:

يا إلهي!! ما الذي في الرمل يسري!! سيدي، لا

أستطيع البوح عما يتراءى لي هنا بين يدي.

أعطني منك الأمان،

أو فإني عاجز عن ذكر ما تأتي به الأيام، أو

- يعطيه الأمان-

---

[1] طه، المتوكل: **الأعمال الشعرية الكاملة**. ص127- ص128.

[2] ينظر. نفسه. ص173.

سيدي هارون يا ابن الخيزران،

سوف يأتيك من الأولاد ما يربو على أبناء

يعقوب الضرير،[1]

إن استحضار شخصية العراف في حياة الخليفة، سواء أكانت حقيقية أم متخيلة، له أهميته ومؤشراته، ففيه إفصاح عن الجانب الإنساني في شخصه الذي فيه يقلق على حياته ومستقبل عرشه من بعده مثل البشر العاديين، ويلجأ في قلقه إلى العراف؛ ليطمئنه على جبروته، ومصير حكمه من بعده، إن هذا البعد الواقعي لشخصية الخليفة هو انعكاس لرؤية الشاعر لخليفة الحاضر وهمه، فلم يقتصر الزمن عند المتوكل على زمن هارون الرشيد أو شخصه، وإنما أسقط شخص هارون وعرافه على الزمن الحاضر وخلفائه، الذين كان ولا يزال الحكم والإرث والكرسي شغلهم الشاغل قبل كل شيء.

ويظهر في ساحة الشعر، وفي إسقاطات الشاعر الدقيقة على الشخصيات أن استحضاره لها لم يكن عشوائياً وإنما انتقائي؛ ما جعلها لا تقتصر على أدوارها التاريخية التي أدتها، وإنما وظفها لنقد الحاضر.

وتلبس قصة العباسيين أيام هارون الرشيد وصراعه مع البرامكة ثوب الملحمة في شعر المتوكل، الذي أمعن في سردها وتوظيف جزئياتها، فكان لحضور شخصية هارون الرشيد فيها أهمية وأبعاد فنية وموضوعية، يذكر منها في الجانب الاجتماعي والاقتصادي ضرورة التعبير بالرمز عما يعيش المجتمع العربي في الوقت الحالي من تناقضات بين طبقتي الحكام والرعية، وبين الأغنياء غنى فاحشاً والفقراء فقراً مدقعاً[2].

---

[1] طه، المتوكل: **الأعمال الشعرية الكاملة**. ص200.

[2] ينظر. الأتليدي، محمد: **أعلام الناس بما وقع بين البرامكة مع بني العباس**. ط1: بيروت: دار صادر. 1990م. ص148.

وفي الجانب السياسي يظهر التناقض بين هارون وهو يصادق البرامكة، وحاله وهو ينقض عليهم وينكبهم؛ لتتغير موازين السياسة بناء على علاقته بهم، وهكذا الحاكم في كل زمان ومكان لا يبقى على حال، وإنما المصلحة هي التي تحكمه، وتسيطر على أفعاله.

إن الشاعر في توظيف أدواته الفنية يرمز إلى ما يعتمل في نفسه من تساؤلات، وما يكمن في مجتمعه من تناقضات، ويشعل قلمه نبراساً يضيء من خلاله زوايا العتمة في المجتمع؛ لتظهر للعيان على هيئة شعر يهزُّ به وجدان القارئ، ويدعوه لأن يقارن ويفكر، وأن يسمو إلى الشاعرية التي ارتفع إليها الشاعر؛ ليستشعر هذه التناقضات ويبرزها إلى حيز الوجود الشعري.

وكما تحضر الشخصية الرئيسة في العمل الشعري لدى المتوكل طه، فلا بد إلى جانبها من شخصيات ثانوية مساندة، لها دور الموجه لدور الشخصية الأساس والمساعد لها حتى تستمر الأحداث، ويتقد الصراع، وتتكامل المواقف، وتتجلى الحقائق؛ ما يعطي الفكرة وضوحاً أكبر، ويغني البيئة الدرامية، ويجعلها أكثر واقعية[1].

ففي قصيدته **المختار** يقول:

اخفض صوتك

يسمعنا الناس ويفضحنا الجيران.

لكني يا أبتي..

اخرس، واذهب للنوم

ونمتُ..

ولما كنا عشرة أنفار تحت لحافٍ واحدٍ

---

[1] ينظر. مراد، ماجدة: **شخصياتنا المعاصرة بين الواقع والدراما التلفزيونية**. ط1. القاهرة: عالم الكتب. 2004م. ص17-18.

كان أبي يفتح باب الديوان

وينفخ في الكانون

وكان رجال الحي يصبون القهوة والشاي

وأعراض الناس.

وكانوا رغم الزوجات الأربع

يتشهون مطلقة في الحي.. [1]

على لسان الوالد الذي يطلب من ابنه أن يخفض صوته ويذهب للنوم يبدأ الشاعر سرده، فالشخصيات الثانوية هنا تمثلت بالوالد، والولد، والعشرة أنفار الذين ينامون تحت اللحاف الواحد، ورجال الحي المتناقضين ذوي الزوجات الأربع، ومطلقة الحي، إن هذا الحشد من الشخصيات الثانوية في القصيدة له دوره المكمل لدور الشخصية الرئيسة، وهي شخصية المختار التي تظهر في المقطع الآتي:

ورغم الصلوات الخمس

يسبون الشيخ وزوجته العذراء

وعائلة المختار وحارته الغربية..

ويروح المختار الشرقي يقص على الجمع،

وهو يبرم شاربه،

ويُطلِّقُ من زوجته الأولى، ويحوقل

يحلف: لما كنت بدرب العودة للبيت

---

[1] طه، المتوكل: **الأعمال الشعرية الكاملة**. ص460.

رأيت المختار الغربي يلم عباءته للتو

ويخرج من بوابة بيت مطلقة الحي

ولما شعر المختار بأني أعرف

لون عباءته السوداء

غطى حطته القز.. وراح يهرول

فتنحنحت لأشعره أني أعرف

ما قام به الملعون..

أتاني يرجوني أن أستر ما ستر الله.

ولكني لن أسكت.. لن أسكت.

وسأفضحه حتى لا يصبح مختاراً غيري [1]

إن في الدراما من مظاهر الحياة ما يعطيها حيوية تجذب القارئ لما تحتويه من معانٍ إنسانية أصيلة، فهي لا تُعنى بالأمور والحوادث بسطحيتها، ولكنها تغوص؛ لتستخرج أسباب المشكلات ودواعيها إلى حيز السطح، كما تعكس مظاهر الصراع بين أفراد المجموعة الإنسانية بصورة جزئية وبروابط مشتركة مع المجموعات الإنسانية الأخرى بكل أمانة وبدقة متناهية[2].

يظهر في هذه القصيدة شيء من التناقض في الشخصية الشرقية التي تصلي الصلوات الخمس، وفي الوقت نفسه تسب الشيخ والآخرين، وحضور شخصية المختار لا يقلل من أهمية الشخصيات الثانوية التي ظهرت في زوايا المشهد، وقد تجلت في شخصية المختار السيطرة والقوة والجبروت والنفاق والمظهر الأنيق، فهو يبرم شاربه ويسرد الحكم والنظريات الأخلاقية

---

[1] طه، المتوكل: **الأعمال الشعرية الكاملة**. ص461.

[2] ينظر. نجم، محمد: **فن القصة**. ط5. بيروت: دار الثقافة. 1966م. ص64.

على الآخرين، ويقول ما لا يفعل، ويقترف المحرمات، ويخاف أن يكشفه المجتمع فيتستر؛ حفاظاً على مكانته ومنصبه، وليحتفظ باحترام الآخرين له[1].

التناقض الاجتماعي وازدواجية الشخصية الشرقية تجلوها العناصر الدرامية، التي ظهرت في شعر المتوكل؛ ليوصل الفكرة وينتقد، ولو كان الشعر دون شخصيات وسرد وحوار داخلي كما ظهر في هذه القصيدة، لبدا سطحياً ولم يبلغ غاية العمق مع وجود مثل هذه العناصر الدرامية والأدوات الفنية الحداثية التي أبدعها الشاعر.

ثانياً: الأحداث

يصنف الحدث بأنه أحد أهم عناصر الفن الدرامي، فيرى فورستر أن تتابع الأحداث في الحكاية كتسلسل فقرات الإنسان في انسجامه[2]، ولوبوك يعتقد أن البناء الفني للحدث موجود فعلاً ولكن يجب أن تكون له غاية فهو إبداع قد يخلق الشخصيات مباشرة، أوقد يدور حولها ببناء محكم يحسنه الأديب؛ ليوصل بواسطته الفكرة على درجات من الفتور إلى التأزم ثم إلى الحل[3]، والحدث أشبه بدوائر الماء التي ترتسم حول حجر يرمى في بركة[4]، كما أنه معادل موضوعي لقضية فكرية يسعى المؤلف لأن يوصلها لمتلقيه بصورة فنية.

ويتكون الحدث من مجموع الأفعال المتلاحمة التي تؤدي لحدوث فعل جسيم يشكل مفصلاً واضحاً في حياة الشخصيات، ويعرَّف بأنه "سلسلة من الوقائع المتصلة تتسم بالوحدة الدالة وتتلاحق من خلال بداية ووسط ونهاية"[5].

وإن اجتماع الأحداث وتضافرها بخط متوازٍ في العمل الدرامي يدفع الحبكة إلى الأمام، ويتدرج بالمتلقي إلى الحل.

---

[1] ينظر. طه، فرج: **معجم علم النفس والتحليل النفسي**. ط1. بيروت: دار النهضة العربية. (د. ت). ص147.

[2] ينظر. سلام، محمد: **دراسات في القصة العربية الحديثة: (أصولها، اتجاهاتها، أعلامها)**. الإسكندرية: منشأة المعارف. د. ت. ص3.

[3] ينظر. لوبوك، بيرسي: **صنعة الرواية**. تر: عبد الستار جواد. ط1. بغداد: دار الرشيد. 1981م. ص30.

[4] ينظر. طه، وادي: **دراسات في نقد الرواية**. ط1. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب. 1989م. ص32.

[5] برنس، جيرالد: **المصطلح السردي**. تر: عايد خزندار. ط1. القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة. 2003م. ص19.

أما أحداث القصة فقد كانت قائمة على عنصري الترابط والسببية، وهذا ما قد يتواجد في محور الشعر أو ينعدم؛ لأن الشعر يدفعه نفس الشاعر وشعوره، فلا يشترط فيه التـــرابط، ولا تكـــون السببية مطلباً؛ لأن المنطقية فيه غير حتمية، والشعور هو المسيطر على الحالة[1].

ويعتبر الحدث محور الفعل الدرامي بل وأساسه، فالدراما كلها قائمة على الفعل الـــذي يحـــرك المشاعر، ويكسر القوانين، ويهزُّ الوجدان، ويغير مجرى التاريخ، فالدراما أساسها الحركة التي تبحث عن فعل حقيقي، يغير مجرى الحياة المأساوية التي تعيشها الشخصـــيات، وعلـــى هـــذا الأساس، فإن الدراما تنبع من الفعل، وهو مادتها، وبواسطته تحقق غايتها[2].

ففي قصيدته **هنا غرناطة**، يقول:

وهنا مذراة القشتاليين؛

وما قالته الريشة للروض العاطر

في الذل

إلى المولى الوطاسي الفاسي

وما فعلته المحكمة وتفتيش الأثواب عن الله

وأحفاد المغلوبين.

وهنا الصرخات المرعبة بحي البيَّازين،

وجثمان ابن أبي الغسان المتفجر

(حمل الثلج الصيني حزاماً وانفجر بوسط المحتلين،

---

[1] ينظر. طه، وادي: **دراسات في نقد الروية**. ص31-32.

[2] ينظر. عباس، محمود: **مملكة الأصوات ومرآة الفتوحات**. ط1. سلسلة عالم الفكر. ج2. مجلـــد30أكتـــوبر/ ديســـمبر. سنة2000م. ص160.

وألقى جثته في شينيل)

وترى فتوح الشرطي يسيط الناس

ويسرق خبز المعدومين

وهنا البشرات، وصلصال الثورات،

(ولو بعد سنين) [1].

كلام الريشة، وفعل الحكمة، وتفتيش الأثواب، وانفجار الحزام، وفتوح الشرطي يسيط الناس ويسرق خبز المعدومين، كل هذه الأحداث الصغيرة كانت إشارات لوقوع حدث أكبر؛ هزَّ كيان العرب في الأندلس وهو سقوط غرناطة[2]، فقد تضافرت الأحداث، وتصاعدت؛ لتكون قبة الهم على صدر القائد العربي المسلم، الذي خرج من مملكته مهزوماً منفياً بعد العز والغلبة قروناً من الزمان، وقد ضيع أمجاد أجداده، وحلت الكارثة في جميع الأركان، فالحدث في الأندلس وشمال المغرب قامت لأجله الدنيا ولم تقعد، وفي فلسطين تتكرر المأساة؛ لتكون صورة في الشرق لمأساة الأندلس في الغرب وإن اختلف الزمان، فيجعل المتوكل من الأندلس معادلاً موضوعياً لفلسطين، والغاية من هذا كله أن يتساءل الشاعر عن دور العرب مما يجري على الأرض العربية في كل زمان ومكان؟

إنَّ التقنية التي اتبعها المتوكل في مزج الأحداث واستدعائها إلى ساحة واحدة كانت تقنية ملازمة لتصاعد النفس الشعري، وتعميق المأساة، مأساة التشرد والتشرذم والتحطم النفسي، وما يستدعي كل الأسف والحزن والتبعثر الذي انتاب الشخصية العربية، التي ظهرت ضعيفة مهزومة بعد السؤدد والمجد الذي كانت تعيش، الهزيمة والمنفى والتآمر والفرقة كلها أصبحت وحوشاً تنتهب النفسية العربية بعد ضياع الأندلس، وبعد نكبة فلسطين في العصر الحديث، في مقاربة يرجوها الشاعر ولا يرجو غيرها؛ لتشابه التجربة وألمها الذي لا ينتهي.

---

[1] طه، المتوكل: **الأعمال الشعرية الكاملة**. ص22– ص23.

[2] ينظر. أرسلان، شكيب: **خلاصة تاريخ الأندلس**. ص72.

وقد تقوم قصيدة كلها على الحدث كما في قصيدته **خرجوا**، حيث يقول فيها:

خرجوا كأن لم يدخلوا

أو لم يكونوا في خيوط وسادة الكابوس،

أو لم يذبحوا شيخاً على درج الكنيسة، أو يعيدوا

فوق جثتنا المعسكر والصليب.

لم يدخلوا الأقصى وحيفا

هكذا أمر النشيد المدرسي

ورقصة الثكلى إلى الولد الحبيب

خرجوا من التمر العراقي المذهب

والكنانة والشآم..

لأنهم لم يدخلوا الأبجدية والكلام،

أو يتقنوا التطريز في ثوب الحقول

على الجسد [1].

هناك مجموعة من المفاصل الدرامية في هذا الحدث المتمثل في خروج العدو من فلسطين كما استشعره الشاعر: خرجوا، لم يدخلوا، لم يكونوا، لم يذبحوا، كأن لم يدخلوا الأقصى وحيفا، لأنه أقر النشيد، خرجوا من التمر العراقي لم يدخلوا الأبجدية والكلام، أو يتقنوا التطريز في ثوب الحقول.

---

[1] طه، المتوكل: **الأعمال الشعرية الكاملة**. ص413.

يكرر الشاعر (خرجوا) على اعتبارها لازمة، وكأن هذا هو الحدث الأساس الذي يضم تحت جناحيه الأحداث الأخرى المتراوحة بين الماضي، في: (خرجوا) و(أمَر)، والمضارع في: (لم يكونوا، ولم يتقنوا، ولم يدخلوا، ولم يذبحوا، ولم يعيدوا) ويأتي المضارع هنا مسبوقاً بلم النافية الجازمة[1] القالبة للفعل من المضارع إلى الماضي؛ ليتناسب مع الحدث الأكبر وهو الخروج، الذي حصل في الماضي كما أراده الشاعر، أي بخروج العدو من أرض فلسطين، إن المراوحة في استخدام الأفعال بين الماضي وقلب المضارع إليه باب من أبواب اللعب بالأفعال، وضمها جزئية في الحدث الأكبر الذي كون مشهد الخروج الفعلي، في كل ذلك يتمنى الشاعر ويرى حتمية تحقيق هذه الأمنية، عندما جعلها ماضياً لمستقبل ما، فلا حق يضمن للعدو البقاء في أرض ليست له.

وفي قصيدته **منزلة الياسمين** (إلى المحاصر):

ثلاث وسبعون مقصلة في الطريق،

وما زال غول الأساطير يغرز سكينه

في سويداء قلبك،

فاحذر دخول المغارة،

نزف دماء أبيك على بابها

-وإن شئت صالح عشيرتك الأقربين-

وليس السلام سلاماً بلا دفتري الساحلي،

وحبر التراب الغريب.. الرهين.

يريدون صلحاً؟ فأين هو الصلح؟

---

[1] ينظر. النادري، محمد: **نحو العربية**. ط2. صيدا: المكتبة العصرية. 1997م. ص467.

أرادوك عبداً

يصافح طائرة الطوطم المستبد،

ويغسل بالذل مدفع من قطعوا

في البلاد الوتين.

لكن لاءك كانت حصارك،

حرَّاً بدأت وحرَّاً ختمت

شهيداً.. شهيداً.. شهيداً إلى القدس،

أو طلقة في الجبين.[1]

في مشهد مازال يحمل فيه غول الأساطير سكيناً ويغرزها في سويداء قلب الضحية، يبدو الغول رمزاً للعدو، وضحيته هي الفلسطيني، والحدث الأساس هو الاحتلال، ويحذر الشاعر الفلسطيني بصورة عامة من مغبة دخول مغارة ينصب العدو له فيها الكمين، وكأنه يرمز بالمغارة إلى مخططات العدو بعيدة المدى؛ لأن فيها ضياع الحق، فعليه مقابلتها بالرفض، ولو كانت مغبة الرفض نهاية قاسية، لكن يكفيه شرفاً أن يموت بحرية، ولا يقبل الهوان.

أحداث متتالية:

1. غول الأساطير يغرز سكينه.
2. احذر دخول المغارة.
3. صالح عشيرتك.

---

[1] طه، المتوكل: **الأعمال الشعرية الكاملة**. ص96- ص97.

4. لكن لاء ك كانت حصارك.

5. حرّاً بدأت وحرَّاً ختمت.

6. شهيداً.. شهيداً.

إن الأحداث المتسلسلة الجزئية تضج بها حياة الفلسطيني، متشابهة في كل زمان يربض الاحتلال فيه على الأرض، فالشاعر يستخدم الحدث؛ ليوضح الواقع، وينصح بالتصالح، ويحذر من الوقوع في المكائد، حتى لو كلف ذلك غالياً.

وفي قصيدته **زائر إلى عكا**، يقول:

أهتف الآن، من قحف رأسي:

إني بعكا،

وسوف ألاقيك يا أم،

قد أتعبتك الدروب التي

مزَّقت كفن الصدر، لا بأس

ما دمتِ عدتِ.. إلى الدار

نشعلها بالبخور

ونسكنها بالطيور

وننعفها بالزهور

وننقشها في السوار. [1]

---

[1] طه، المتوكل: **الأعمال الشعرية الكاملة**. ص335– ص336.

في الحدث الأول يهتف من قحف رأسه أنه في عكا، وسيلقى أمه التي أتعبتها الدروب، عـــادوا للدار ليشعلوها بالبخور، ويسكنوها بالطيور، وينعفوها بالزهور أحلاماً وآمالاً بالعودة، يوظف الشاعر هذه الأحداث لتعلن عن تفاؤله بالعودة، كحلم يراوده دائماً.

ويتابع:

وما إن وصلنا

وناديتُ من جاء بي للطفولة،

حتى أطلَّ وجه له زرقة الموت،

يرطن، ممتقعٌ نافرٌ..

ردّه من أتى بي..

قد عرفت بأن الذي طلَّ

وجه- قديماً- دعاني إلى الخوف،

فاستأثر بالبيت والزيت..

لكنني -الآن-أرعبه بالمجيء..

اذكروا: أننا ما نسينا،

اذكروا: أننا قد حفظنا "الكواشين"

اذكروا:.. والمفاتيح،

اذكروا واذكروا: إنها عودتي زائراً.

أول الخطو نحو النهار[1]

أثناء وجوده في عكا، لم يطل له المقام في منزله بسعادة، فقد باغته جنود العدو وحرموه

فرحة العودة، وقد رمز لمباغتة العدو ولم يصرح بها، من خلال عبارتيه: "يرطن، ممتقع نافرٌ.." [2]

و"وجه قديماً دعاني إلى الخوف"[3] فيستخدم الشاعر التلميح في إشارته إلى الحدث، ويعتمد عنصر المفاجأة في ظهوره؛ ليشعر القارئ وكأنه يعيش اللحظة، فالعدو يسرق الفرحة قبل أن تضع أجنحتها على كتف أي منهم، وقبل أن تستقر في قلبه.

إن توظيف الشاعر للحدث يعطي صورة عن مأساة الفلسطيني اللاجئ[4]، الذي يحلم بالعودة إلى بيته ولو زائراً، وإن الأدوات الفنية التي استخدمها الشاعر، قد عبرت عن الفكرة بوساطة مشهد حيٍّ يرسم في مخيلة القارئ.

وفي قصيدته **حاجز**، يقول:

يقوم الجنود على حاجز

من دماء

ودورا تدور على جمرة

في العراء،

هنا يبدأ الديك

---

[1] طه، المتوكل: **الأعمال الشعرية الكاملة**. ص337– ص338.

[2] نفسه. ص337.

[3] نفسه. ص337.

[4] ينظر. زريق، إيليا: **اللاجئون الفلسطينيون والعملية السلمية**. ط1. بيروت: مؤسسة الدراسات الفلسطينية، 1997م. ص11.

صيحته في الهزيع

وتمشي الأيادي

إلى لقمة في العناء،

تعود، وقد هدّها الصخر والحفر

والنقل والحمل

والذل والكلُّ..

والانحناء

..تعود، إلى حاجز،

يفرغ الباغة – الآن–

في الرأس،

..تمضي الجنازات خلف الجنازات،

ويمضي الصغار إلى يتمهم

في المساء. [1]

وعلى الحاجز يبدأ المشهد ويدق ناقوس الحدث، فالحاجز من دماء وكأنه نذير خطـــر[2]، ودورا تدور على جمرة في العراء، والديك يصيح في الهزيع صياحه المعتاد، مشهد متـــوتر يشـــعر بالرهبة، أما أيادي الفلسطينيين فإنها تمشي إلى لقمة في العناء، وتعود من عملها منهكة، حـــين

---

[1] طه، المتوكل: **الأعمال الشعرية الكاملة**. ص301– ص302.

[2] ينظر. أرئيلي، شاؤول وآخرون: **الجدار الفاصل أمن أم جشع**. تر: عليان وميخائيل سفارد. د. ط. بيروت: دار الماجد للنشر والطباعة. 2010م. ص428.

يقول: "وقد هدها الصخر والحفر والنقل والحمل والذل والكل" [1] فتكرار الأصوات المتشابهة في كل هذه الكلمات له من الدلالة أعمقها في الإيحاء بالشعور المراد، فيعود الفلسطيني وقد هده التعب عبر الحاجز إلى بيته ليرتاح، فيلقى حتفه فيه، وتمضي الجنازات خلف الجنازات، فبدلاً من أن يحضر قوت عياله، فإنه يعود إليهم أيتاماً في المساء، هذا هو الواقع الفلسطيني المرير، تنبض فيه أحداث الشعر الدرامية عند المتوكل.

تضجُّ قصائد المتوكل بالأحداث المستقاة من الواقع، تأتي معبرة عنه، ناقلة لأحداثه بتفاصيل دقيقة في أحيان كثيرة؛ ما يجعله يتوافق مع المذهب الرامي إلى أن "المحك الحقيقي لعظمة القصة أو لخلود أي أثر أدبي على اختلاف الأساليب والموضوعات، هو مدى اتصاله بالحقائق التي تجعل الحياة الإنسانية أكثر عمقاً وأوسع شمولاً، ومقدار ما فيه من القيم تبرز النواحي الروحية في الحياة قوية ناصعة"،[2] فكون الواقع الفلسطيني وأحداثه الدامية، هي مصادر البنية الدرامية في شعر المتوكل، فإن هذا ما يعطيه صدقاً، ويمنحه واقعية ينشدها العمل الأدبي.

عنصر الحدث في الشعر كان ومازال موجوداً، فقد تضافر مع العناصر الدرامية الأخرى، وكوَّن أرضية لها، فالشخصيات جاءت متفاعلة معه، وارتبط بقطبي الزمان والمكان، وكوَّن بتراكمه الحبكة، وبحلِّه كانت النهاية، والسرد جرى جنباً إلى جنب معه، وأظهره للعيان تارة أو أومأ به تارة أخرى.

ثالثا: الحبكة

تعتبر لبنة من لبنات البناء الدرامي الرئيسة، تتشكل من خلال ترتيب الأحداث ترتيباً خاصاً، بتنظيم معين، وبتوزيع محكم، وبناء عليها يتم تحديد الشخصيات وإنطاقها بالمناسب الداعم للحدث.

إن القصة القديمة كانت قائمة على الحبكة المؤلفة من صراع وتقود إلى فعل يكون فيها متسلسلاً متعاقباً فالحبكة هي "النظام أو القاعدة التي تربط سلسلة أحداث القصة، والنظام الذي يميز قصة

---

[1] طه، المتوكل: **الأعمال الشعرية الكاملة**. ص301.

[2] نجم، محمد: **فن القصة**. ص64.

عن أخرى"[1] ويذهب فور سترام إلى أن الحبكة " سرد للحوادث"، [2] أما توما شفسكي فيرى أنها "لحظة احتداد في القصة"[3]، وفي تعريفها إنها "الآلة التي تصنع العمل بكل مفاصله"[4]، أما محمد نجم فقد عرفها بقوله: "حبكة القصة هي سلسلة الحوادث التي تجري فيها، مرتبطة عادة برابطة السببية"، [5] ويعرفها في موضع آخر بكونها "طريقة المعالجة الفنية التي يجريها الكاتب" [6]. وفي ذلك فإن الأغلب يذهبون إلى كونها نقطة تأزم الأحداث، وهي متواجدة جنباً إلى جنب مع الصراع، ولا يمكن لأحدهما أن يستغني عن الآخر،[7] فالصراع يمدها بالحركة والانفعال؛ ما يرفع فيها ركب الأحداث، ويمنحها قوة؛ لتواصل مشوارها نحو التطور الذي ينتج عن المتناقضات المتصارعة المتضاربة، والصراع هو أساس هذا التطور ومبدؤه،[8] وبدون صراع، صراع، لا مجال لجذب المتلقي، ولفت انتباهه[9].

وعندما يقوم الأديب ببناء حبكته، فإنه يراعي وجود عناصر أساسية، هي:

1. البطل.
2. الهدف.
3. المشكلة.

---

[1] عثمان، عبد الفتاح: **بناء الرواية**. ط1. القاهرة: مكتبة الشباب. 1982م. ص44.

[2] فورسترام: **أركان الرواية**. تر: موسى عاصي. طرابلس– لبنان: جروسايدس. 1994م. ص67.

[3] علوش، سعيد: **معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة**. ط 1، بيروت: دار الكتاب اللبناني. د. ت. ص64.

[4] الجبوري، مجيد: **البنية الداخلية للمسرحية (دراسات في الحبكة المسرحية عربياً وعالمياً)**. ط1. لبنان: دار ضفاف للنشر. 2013م.

[5] محمد، نجم: **فن القصة**. ص64.

[6] نفسه. ص70.

[7] ينظر. زلط، أحمد: **مدخل إلى علوم المسرح**. مصر: دار القضاء للطباعة والنشر. 1999. م. ص 159.

[8] ينظر. ترحيني، فايز: **الدراما ومذاهب الأدب**. ط1 بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع. 1988. ص97.

[9] ينظر. محمود، بدران: ***النزعة الدرامية في شعر البياتي***. **مجلة جامعة تكريت للعلوم**. ع5. مج: 18،. تموز. 2011م. ص172.

4. الحل.[1]

والقصة من حيث الحبكة، نوعان:

1. قصة ذات حبكة مفككة: وتبنى القصة فيها على حوادث ومواقف منفصلة، لا ترتبط برباط معين، أما عن وحدة العمل القصصي فيها فإنها لا ترتبط بتسلسل منطقي للحوادث، ولكن بالبيئة التي تجري فيها الأحداث، وتقوم على وحدة الشخصية ووحدة النتيجة العامة. [2]

2. قصة ذات حبكة عضوية متماسكة: وفيها تكون الأحداث متسلسلة متتابعة منطقية، وسقوط أي منها لا يعطي للقصة معناها، وإنما يجعل فيها فراغاً واضحاً يوحي بأن قسماً من القصة محذوف، ولا يمكنها أن تكتمل دونه. [3]

وفي المجمل فإن وجود الحبكة في القصة أساسي، وكلما كانت الحبكة متدرجة من السهل إلى الصعب، ومن البسيط إلى المعقد، أدت الغاية منها على وجه أكمل، وجذبت انتباه القارئ، وفي ذلك تعتبر الحبكة قد حققت هدفها العاطفي المتمثل في التأثير في القارئ، وشد حواسه إلى العمل القصصي.

إن عظمة القصة تنبع من عظمة الموضوع الذي تطرحه، فإذا ما أحسن الشاعر صياغة الموضوع بعقلية المبدع، وقد أعطاه أبعاده الفنية بمقاييس دقيقة، فإنه يكون قد أحسن رسم قصته وأخرجها إلى النور بحلة بهية مكتملة وقد حقق الهدف وسما بالغاية.[4]

ففي قصيدته **الزغيبي** لقب أبي عبد الله الصغير، يقول المتوكل:

إن كنت أنت الزغيبي الذي سقطت على يديه جنان الروض والعدن

---

[1] ينظر. مراد، ماجدة: **شخصياتنا المعاصرة بين الواقع والدراما التلفزيونية**. ط1. القاهرة: عالم الكتب. 2004م. ص105.

[2] ينظر. محمد، نجم: **فن القصة**. ص73.

[3] ينظر. نفسه. ص74– 75.

[4] ينظر. نفسه. ص66.

وعـــدت ثانيـــة كـــي تســـتقي دمنـــا لعرشـــك الخشـــب المحفـــوف بـــالفتن

فارحـــل فإنَّـــا نـــرى ســـلطاننا رجـــلاً لم يبـــك رغـــم حصـــار البـــر والســـفن

ولـــن نـــرى رايـــة بيضـــاء فـــوق دم من ســـاحل البحـــر حتـــى أول الـــوطن

قد كنت ما كنـــت يـــا عبـــدول..معتبـــراً أو كنـــت ممتهنـــاً أو غيـــر ممـــتهن

فســـوف تبقـــى بطيـــب الحبـــر مرتفعـــاً لأنـــك الحـــر لـــم تقبـــل ولـــم تخـــن [1]

يخاطب الشاعر أبا عبد الله الصغير الذي سقطت على يديه غرناطة، [2]وقد عاد ثانية؛ ليوطـــد مجد كرسيه الذي حف بالفتن، فيطلب منه باسم الشعب أن يرحل، وعند الرحيل تتمثل الحبكـــة، فهل يستجيب أبو عبد الله لطلب الرحيل؟ وهل رحيله أو بقاؤه سيجدي شيئاً بعد سقوط الـــبلاد؟ وهل شهادة العرب عليه أنه حرٌّ ستضر أو تنفع، بعدما أودى الفساد الذي كان في حكمـــه إلـــى ضياع غرناطة؟ كل هذه التساؤلات كانت تحف بالحبكة التي وضعها المتوكل هنا، حين طلـــب من أبي عبد الله أن يرحل، فماذا بعد الرحيل وما جدوى ذلك؟

أما في قصيدته **جعفر** التي يتحدث فيها عن جعفر البرمكي[3]، فتجده يقول:

لا ترخي شعرك هذي الليلة، يا امرأتي، واغتسلي

من إثمدك الساحر، أشعر أن الغاية ركضت نحوي،

فالهدهد حط على بابي، عصر اليوم، وصار أمامي.

وزرافات الطير المفزوع، مساءً، هجرت ثمري،

استيقظ من غفوته النمر، وفرت لبؤات النهر، وإني

أسمع جسدي المشروخ على الجسر، أنا صلصال

---

[2] طه، المتوكل: **الأعمال الشعرية الكاملة**. ص49– ص50.

[2] ينظر. أرسلان، شكيب: **خلاصة تاريخ الأندلس**. ص 72.

[3] ينظر. ابن الجوزي، شمس الدين: **مرآة الزمان في تواريخ الأعيان**. ط1. ج 13 دمشق: دار الرسالة العالمية. 2013م. ص89.

المصلوب المحروق، أشم قتاري، لن تمشي خلفي

الصناجة بالحزن، ولن تجدوا قبري، فكلوا لحمي،

أو صبوا خمري، هذا حلمي الناصع قدامي. منذ

صعدتُ من التاج إلى الكرباج، إلى أن خمدت الفتن

بمهري، أو وقف الشعراء ببابي. أكشف هذي

اللحظة سري، ما خنتُ أخي هارون- وما حفظوا

قدري- ما أشركتُ بربي- لكن صغار القصر

اختلقوا جمري – وأطعتُ، وأتبعتُ إلى الراية بر البرِّ،

فلماذا لا ينفذ أمري؟ ولماذا لا يعلو قصري؟ وأنا

من وطدتُ الجبل الراسخ في لج البحر، فلماذا

أنكرت العرافة عمري، وأعادت رؤياها مع ابني

"**ماكبث**"؟ [1]

يراوح الشاعر في قصيدته هذه بين صيغ المضارع التي تتراجع أمام حضور كل من صيغ الأمر والماضي، وهذا يعبر عن الحالة النفسية المختلة التي يعيشها البطل جعفر، الذي كان في حال من الدعة والسرور والرخاء والسلطان، وبعد أن قام هارون الرشيد[2] بالتنكيل به وبآل برمك هدم سلطانه، وضاعت هيبته، إن هذا التحول الكبير في حياته أودى به إلى أن يتذكر الماضي السعيد، ويتأسف على الحاضر التعيس، ويتساءل، لماذا لا ينفذ أمري ولا يعلو قصري؟ وعند هذا السؤال نجد حالة التأزم، وقمة المأساة، فلم لم يبق على حاله من العز والجبروت؟

---

[1] طه. المتوكل: **الأعمال الشعرية الكاملة**. ص203- ص204.

[2] ينظر. ابن الجوزي، شمس الدين: **مرآة الزمان في تواريخ الأعيان**. ص96.

ما الذي حصل؟ لم آل حاله إلى الانهيار بعد كل ذلك المجد؟ وينتهي المقطع بهذا السؤال، وكأن كل أحداث حياة جعفر المروية قبلاً، ركَّبها الشاعر وبناها هرماً؛ لتكوِّن الحبكة، ويترك الحل للقارئ؛ ليجيب عن هذا السؤال، من وحي فهمه للمغزى.

وهذا يعني أن المتوكل قد يترك الحبكة باباً مفتوحاً للقارئ في نهاية قصيدته، بعد أن أزَّم الأحداث، واستعرض المجريات؛ ليتفاعل قارئه معها؛ فيفكر ويستحضر ويتساءل ويستنتج العبرة وحده، وهو بهذه الطريقة يستخدم لعبة فنية، هدفها استثارة القارئ، وبث الشجون في داخله؛ ليتفاعل مع حالة الشعر، التي يعيشها المتوكل بصحبة شخصياته.

أما في قصيدته **ما لم تقله العرافة للرئيس**، فإنه يقول:

أبشركم بالبلد

ولا أي شيء بهذا البلد

سوى قتل سيده والقود

وأن الذي سوف تبقى

سيقتله ذله والكمد

يقول: لماذا دماء الشوارع تسطع

للآخرين..

وكل قتيل،هنا، كربلاء تنوح

وعنوان الرعب.

وأصل الكبد؟[1]

[1] طه، المتوكل: **الأعمال الشعرية الكاملة**. ص443.

يصور الشاعر الواقع تصويراً درامياً مأساوياً، حين يقول: "**أبشركم بالبلد**"[1]، وأية بشارة يتحدث عنها حين يتلو قوله: " **ولا أي شيء بهذا البلد سوى قتل سيده والقود**"[2] أما البلد، فهي فلسطين ساحة الحرب الضروس، لا شيء فيها سوى القتل و الدمار، ومن لم يمت "**سيقتله ذله والكمد**[3] " وسيموت حزناً أو قهراً على ما حصل له، ولبلده، ولأهل بلده، ويتساءل الشاعر: " **لماذا دماء الشوارع تسطع للآخرين؟**"[4] والهدف من هذا السؤال الحبكة الكبرى في حياة الفلسطينيين، والسؤال الأعظم الذي يتمثل في: لماذا فلسطين دون غيرها، فيها المذابح والمجازر والمعاناة؟ التي لم تنته يوماً، منذ أن وضع الاحتلال يده السوداء عليها؛ ليلتهم الأخضر واليابس، ويبث سمومه في الماء و الهواء، ويقتل البشر، ويبيد الحجر، هنا تتمثل العقدة، التي أراد الشاعر أن يظهرها في شعره للعيان، إنها العقدة الأساس في حياة الفلسطيني الشاعر والمناضل، فمن أجل التعبير عنها يوظف أدواته الفنية، وموهبته الشعرية.

أحياناً يضع الشاعر الحل، وأحياناً أخرى يرمز إليه، وفي الغالب كانت العقدة تساؤلات، وكان الحل أيضاً تساؤلات مفتوحة، تركت للقارئ؛ ليقول كلمته فيها.

أما في قصيدته **يا نبي صالح**، فإنه يقول:

يا نزار الذي جاع، أو سرقوا زهره،

أو كبّلوه في كل الزنازين،

يأتي مع السلم في زمن الحرب،

تأتيه أغنية في طلقة الثأر،

والنار حارقة، ثانية

---

[1] طه، المتوكل: **الأعمال الشعرية الكاملة**. ص443.

[2] نفسه. ص443.

[3] نفسه. ص443.

[4] نفسه. ص443.

لن تكون السلاسل والسجن

في درب من أشعلوا دمعنا شمعة،

لن تكون الثواني جياعاً وراء السياج

المدجج بالغاز و الموت،

والسلم يربو على رقصة الغانية. [1]

ينفي الشاعر أن " **تكون السلاسل و السجن... في درب من أشعلوا دمعنا دمعة**" [2] فالسجن الذي يعانيه وحده أو مع زملائه لن يكون دمعة في حياة المحتل، لكن جمرة في حياة الفلسطيني الذي يتعذب لعذاب الأسرى، وعقدة لا حل متاحاً لها ما دام الاحتلال يحكم قبضته على الأرض، ويحضِّر القيد، والزنزانة، والسجن، والسلاسل، لا أحد يغفل كون السجن محنة في حياة ابن فلسطين الذي يعاني داخل مساحة صغيرة مغلقة مظلمة في رحم وطنه المحروم من الحرية، ويتوه أبناؤه في دروب الضياع، ويعاني أهله الحسرة جراء حرمانهم منه، إن الشاعر ينسج أحداث سرقة الحرية من ابن الأرض صاحب الحق، الذي نبت في تراب فلسطين، ويطرح سؤالاً يؤرقه: بأي حق تسرقون حريته؟ وبأي ذنب يعاني المرارة، والخوف، والألم، والإرهاب داخل السجون؟ [3]

إن الشاعر يجعل مأساة السجن الحقيقية في حياة الفلسطيني عقدة فنية في شعره، ويتساءل عن الحل، ويترك الكرة في ملعب الزمن، لعل الحل آتٍ، ولو بعد حين.

أما في قصيدته **رجل برمكي نجا من المذبحة**، ما زال متخفياً في القصر، فتجده يقول:

أنا يا رب الأمر هنا

---

[1] طه، المتوكل **الأعمال الشعرية الكاملة**. ص297– ص298.

[2] نفسه. ص298.

[3] ينظر. أبو شلال، أحمد: **الأسرى الفلسطينيون في السجون الإسرائيلية**. د. ط. رام الله: مؤسسة التضامن الدولي لحقوق الإنسان. 1999م. ص1.

خلفك، في السؤرة أظهر، أو تحت عباءتك اللَّحمية،

أو تحت الدُّرة إن تطلب أهلك، و أجيء إليك مع الريح،

وأسقط مثل الضوء البارق قدَّامك، ألبس ألف قناع

يسجد حولك. أنغرز كوشم الكحل، على كفيك وفي

شفتيك، وأصحب أنفاسك، من رئتيك إلى أنفيك..

وأبدو عبدك. لكنك يا رب الأمر لساني، أنفث في

صدرك ما يخرج من فيك، وتلحظ ما أفتحه قدامك

من مسلك. [1]

إن الأفعال المضارعة: أظهر، وأجيء، وأسقط، وألبس، وأنغرز، وأصحب، وأبدو، وأنفث، وما يصحبها من أحداث، ترتبط إما بالشخصية أو بما تقوم به في القصر أو وبعد الملاحقة، كلُّها ترمز إلى الاستمرارية؛ لتحقق الشخصية غايتها في الانتقام، فيقول:

فأنا تعويذة ثوبك منذ المهد، وشاهد قبرك فوق

اللَّحد سأبقى فيك، ولن يرضيك سوى ما يرضي،

هامة برمك. [2]

إن الرجل البرمكي، كما يظهر في السطرين السابقين، لم يفتأ يحمل الحقد على بني العباس؛ جرَّاء ما أقدموا عليه من تنكيل فيه وفي قومه. إنه يهرب منهم ويتخفى، ولكن لا ينسى حقده عليهم، ورغبته بالانتقام منهم.

---

[1] طه، المتوكل: **الأعمال الشعرية الكاملة**. ص212– ص213.

[2] نفسه. ص213.

إن الفلسطيني كذلك لاينسى ثأره، هذه المقاربات يخفيها الشاعر فيبديها شعره، إنه يرسم بريشة بعيدة المدى ما جرى على شاطئ دجلة منذ زمن بعيد، ويرمز به إلى ما يجري اليوم في فلسطين، يرمز ويخفي غايته؛ ليجعل القارئ يسبح في بحر الخيال باحثاً عن الحقيقة[1].

تبلورت العقدة في بقاء البرمكي في القصر رغم كل الصعوبات؛ لأن الحقد يملأ قلبه حتى يثأر، فهل سيحقق ثأره الذي يرجوه؟

إن عنصر العقدة عند المتوكل لم يكن عنصراً ثانوياً أو عابراً أو جاء دون قصد، وإنما شكل لبنة قوية قائمة بحد ذاتها واضحة المعالم أحياناً وغامضة أحياناً أخرى، تعتمد على مبدأ الترابط مع باقي العناصر الدرامية الأخرى، وتجمعها بها علاقة قائمة على السببية، فالعقدة تأتي نتيجة لتنامي الأحداث وتكون سبباً لها، وبوجودها يفرض حلٌّ موجودٌ أو مرموزٌ له أو متخيلٌ أو حتى مفتوحٌ يترك للمتلقي المجال؛ ليقول كلمة أخيرة فيه، أو حوله.

رابعاً: المكان

يعتبر المكان من عناصر الدراما الأساسية، فهو موضع الشيء، أي المحل الذي يحل فيه ويتموضع أو الفضاء الذي يحيط به ويحدد موقعه.

أما التعريف الاصطلاحي للمكان فإنه يتمثل في كونه المكان الطبيعي الحقيقي الواقعي الخارجي المحسوس الثابت الجامد[2]، والمكان هو الحاضن للأحداث، ولا يكون بمنأى عن السرد فالسرد هو الريشة التي يرسم الكاتب فيها المكان؛ ليوصله للقارئ، ويطلعه على الأحداث الحاصلة فيه[3].

---

[1] ينظر. جوف، فانسان: **الأدب عند رولان بارت**، تر: عبد الرحيم بو علي. ط1. اللاذقية: دار الحوار. 2004م. ص146.

[2] ينظر. باشلار، غاستون: **جماليات المكان**. تر: غالب هلسا. ط1. بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر. 1984م. ص6.

[3] ينظر. مرتاض، عبد الملك: **في نظرية الرواية**. د. ط. الكويت: عالم المعرفة. 1998م. ص134.

فكيف بدا المكان في شعر المتوكل طه كبنية درامية؟ وكيف تعامل معه؟ وكيف وظفه؟ وما أثر المكان في شعره؟ وما أثر شعره في تطوير عنصر المكان؟ كل هذه الأسئلة، ستتم الإجابة عنها والوقوف عليها في هذه الجزئية من الدراسة.

يقول المتوكل في قصيدته **هنا غرناطة** التي يعنونها كما يبدو باسم المكان:

هنا غرناطة؛

يصحو فيها المذبوح،

أو تتبختر فيها المزق الباقية

وجدران القصبات المهدومة[1]

تتنوع الأماكن في شعر المتوكل بين تاريخية ومعاصرة، فكانت غرناطة التي اعتبرت درة الحضارة العربية في الأندلس في بداية عهدها تنبض بالأحداث المؤسفة في نهايته، تلك الأحداث التي أودت بحضارة قرون من الزمان، عاشها العرب في الأندلس في عزة وكبرياء، ويعبر عن ذلك المتوكل قائلاً:

وهنا من يرغب في أن تحرقه العاصفة

بعد أن اندحر الوالي

أو بادت سلطته المطعونة بالمورسكيين. [2]

يبدو أن الوالي قد اندحر وامتدت يد الغزو الأجنبية إلى كل معالم الحضارة العربية الإسلامية في الأندلس؛ لتبطش وتعدم وتهدم وتمحو كل ما له علاقة بالإسلام والعروبة بوحشية وهمجية، وخيم الذل والهوان على أركان البلاد، والضعف والهزيمة على نفوس العباد، إن حضور المكان لم يكن محايداً، وإنما كان جزءاً لا يتجزأ من البنية الدرامية للنص؛ ليكتمل وتتجلى الفكرة.

---

[1] طه، المتوكل: **الأعمال الشعرية الكاملة**. ص21.

[2] نفسه. ص22.

ويتابع الشاعر قائلاً:

الشغف العملاق هنا

والأعضاء المعجونة بالسوسن

وحليب الآس

وهنا مرآة الأندلس

وقصر الحمراء،

وما ظلَّ من اللهب الليلي.[1]

وجاء المكان عند المتوكل بتاريخيته أو معاصرته متنوعاً بين مغلق ومفتوح، فمن الأمكنة المغلقة التي طرقها الشاعر القصر، سواء في حديثه الشعري عن أهل الأندلس الوارد في ديوانه: "الخروج إلى الحمراء"، أو في حديثه عن الخلافة العباسية زمن هارون الرشيد كما في ديوانه: "حليب أسود".

إن قصر الحمراء التحفة المعمارية الفريدة بقي في غرناطة معلماً من معالم الحضارة العربية الإسلامية في الغرب، وشاهداً على حضارة العرب ورقيهم، وعندما شاهده المتوكل أثناء زيارته إلى إسبانيا ألهب مشاعره؛ ما دفعه إلى أن يتذكر سالف أمجاد العرب في الأندلس، وأن يتحسر على ما حلَّ بهم من مآس، وراح يقارن بين واقعهم الماضي وواقعهم الحالي، ويربط الأحداث، ويعيد قراءة التاريخ، ويبحر بخياله؛ لينسج القصص[2].

إن وجود القصر في سياق الشعر مكاناً مغلقاً اختيارياً لأحداث متنوعة، يثير في المتلقي نزعة الفضول، ويستدرج في عقله روح الخيال، فيعود إلى ماضي الزمن السحيق، ويتذكر أيام العرب في المكان، حيث السؤدد والمجد، وانقلاب الحال إلى ضعف وهوان[3].

---

[1] طه، المتوكل: **الأعمال الشعرية الكاملة**. ص21.

[2] ينظر. غنان، محمد: **الآثار الأندلسية الباقية في إسبانيا والبرتغال**. ط1. القاهرة: مؤسسة الخانجي، 1961م. ص 6.

[3] ينظر. أرسلان، شكيب: **خلاصة تاريخ الأندلس**. ص216.

يقول الشاعر في قصيدته **الوالي** التي قصد فيها أبا عبد الله الصغير:

ويعود إلى القصر؛

على المنضدة الذهبية تفاح عسليٌّ

والزهرية ملأى باللبن المخفوق،

وأصيص حرير أحمر

مثل سنابل رندة أو شهد البرقوق،[1]

ويتكرر القصر في شعر المتوكل غير مرة وهذا أمر عادي؛ نظراً لطبيعة الأجواء الدرامية التاريخية التي تسيطر على النصوص، أما هنا فيظهر بتفاصيله بادية للعيان، حيث لم يكتف الشاعر بذكر المكان، بل وصفه بدقة، وقد كانت الغاية من حضور هذا الوصف هي بيان حالة الترف التي كان يعيشها الوالي بشكل خاص، وحجم التقدم المعماري الذي وصلته الحضارة العربية في الأندلس بشكل عام، إن حالة الترف هذه من الممكن أن تكون هي السبب الذي جعل الوالي يغفل عيوناً مفتحةً عليه متربصة به متجولة في القصور تبحث بين ظهرانيها عن خرم إبرة تدخله؛ لتفتك بالولاة وبحضارتهم[2].

ويتفاعل المكان مع الأحداث، فلم يكن المكان متفرجاً، وإنما كان مشاركاً وجدانياً ومعنوياً في حلبة الأحداث، فيقول المتوكل في قصيدته **الزغيبي:**

إن كنت أنت الزغيبي الذي سقطت على يديه جنان الروض والعدن
وعدت ثانية كي تستقي دمنا لعرشك الخشب المحفوف بالفتن[3]

---

[1] طه، المتوكل: **الأعمال الشعرية الكاملة**. ص28.

[2] ينظر. أرسلان، شكيب: **الحلل السندسية في الأخبار والآثار الأندلسية**. . د. ط. ج: 1. بيروت: دار مكتبة الحياة. د ت. ص53.

[3] طه، المتوكل: **الأعمال الشعرية الكاملة**. ص49.

ويبدو المكان هنا منسجماً مع واقع الشخصية الرئيسة وهي شخصية **الزغيبي**، الذي على حدِّ تعبير المتوكل سقطت على يديه جنان الروض والعدن[1]، إن الشاعر يوظف المكان؛ ليذكر سبب سبب وقوع الحدث، حين يصف عرش الزغيبي بالمحفوف بالفتن، فالفتن في عصره وما التف حوله من رجال القصر كلها أسباب أفسدت عليه ملكه، وآلت به وبالأندلس إلى الضياع، وفي هذا يتكون الحدث الأكبر في هذا العمل الشعري ذي المفاصل الدرامية[2].

ولم يكن المكان عند المتوكل عنصراً عادياً أو حيزاً مقفراً محايداً، وإنما أداة فنية مرتبطة بالأحداث وبالشخصيات، لها سماتها وأهدافها التي قامت على تحقيقها[3]، والعرش في النص السابق هو المكان الثابت، فهل وظف المتوكل بالمقابل المكان المتحرك؛ ليكون ثنائية ضدية بين الثابت والمتحرك في شعره؟

إن شعر المتوكل كان مصوراً للواقع؛ فمن الطبيعي أن يحل المكان المتحرك إلى جانب المكان الثابت ضيفاً على العمل الدرامي وجزءاً لا يتجزأ منه، حيث قال في نفس القصيدة مخاطباً **الزغيبي**، باسم الشعب:

فارحل فإنا نرى سلطاننا رجلاً لم يبك رغم حصار البر والسفن [4]

إن حضور السفينة في العمل الشعري الذي تدور أحداثه في شبه الجزيرة الأندلسية أمر طبيعي، فالسفن كان لها دورها في حياة الإنسان في ذلك الوقت على الصعيدين المدني والعسكري، وإن حدث الرحيل الذي يجريه المتوكل على لسان الشعب حدث مرتبط بشخصية القائد الضعيف المهزوم الذي بكى عند حصار البرِّ والسفن؛ ما دلَّ على أنه ليس أهلاً للولاية، فلو كان أهلاً لها لصمد ودافع ولم يرض بالهزيمة خياراً ولم يسمح للأمور أن تصل إلى ما وصلت إليه من

---

[1] ينظر. أرسلان، شكيب: **حاضرة العالم الإسلامي**. ط4. ج: 2 بيروت: دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، 197. م ص7.

[2] ينظر. نفسه. ص7.

[3] ينظر. بويلوور، ويليام: **مدخل في علم الاجتماع الأدبي**. تر: إبراهيم خليل. مجلة الأقلام. العدد 15. السنة التاسعة عشرة. تشرين الأول. 1984م. ص82.

[4] طه، المتوكل: **الأعمال الشعرية الكاملة**. ص50.

منحدرات سياسية قاسية أودت بحضارة ثمانية قرون عاشها العرب في الأندلس في مجد وكرامة، وقد جذَّروا أثناءها لدولة عربية كبيرة في أوروبا قابلة للاتساع والامتداد لا للانحسار والاختفاء[1].

إن المتوكل في استحضاره للمكان جعله متنوعاً؛ ما يخدم النص بصورة عامة، ويدخل القارئ في جو العمل الشعري بصورة خاصة؛ ليتخيل الأحداث وكأنه يراها بأم عينه، إن مشهد السفن المحاصرة بدا وكأنه مشهد حيٌّ، والوالي الضعيف الباكي ظهر ذارفاً دموعه في مخيلة القارئ أو على خشبة المسرح.

يقول المتوكل في **هنا غرناطة:**

تمشي فترى محرقة القرآن بباب الرملة؛

(مليون كتاب منذ مئات الأعوام

اجتمعت في الباب لتعدم في يوم واحد)

وترى باب خروج الوالي.. يخرج منكسراً!

(على الباب "الطباق السبع"

حاول أن يلثم أيدي فرناندو

أو يستجدي رحمته في أن يغلق هذا الباب) [2]

إن المكان لم يكن منفرداً في البنية الدرامية، وإنما اقترن بالعناصر الأخرى وتكامل معها، فقد بدا هنا متكاملاً مع الحبكة، فترى مليون كتاب أُلفت منذ زمن طويل وبجهد وتعب كبيرين

---

[1] ينظر. أرسلان، شكيب: **الحلل السندسية في الأخبار والآثار الأندلسية**. ص55.

[2] طه، المتوكل: **الأعمال الشعرية الكاملة**، ص22.

واعتبرت خلاصة تجربة أجيال متلاحقة ستحرق في باب الرملة[1]، وفي ذلك يظهر أن التقدم العلمي الذي وصلته الحضارة العربية في الأندلس لم ينج من حقد الأوروبيين[2]، هذا الحقد الذي ظهر على شكل سمٍّ ينفث في مكان مفتوح هو **باب الرملة** الذي خرج منه الوالي منكسراً، فبات الباب جزءاً من المأساة وشكلاً من أشكالها، مرة تعدم فيه الكتب وكأنها بشر، ومرة يخرج منه الوالي مهزوماً، وفي مرة ثالثة يصطبغ بمشاعر الانكسار التي خيمت على الشخصية العربية بعد سقوط الأندلس[3].

ظهرت الأندلس رمزاً للمكان، ورمزاً لضياع الوطن، الذي تمثل عند المتوكل بفلسطين، إن حالة الضعف والفرقة والهوان التي عانتها وتعانيها أمة العرب هي أحد أسباب تكرار مأساة الأندلس في فلسطين، والفارق بين التجربتين أن فلسطين ما زال الباب أمامها مفتوحاً كون قضيتها لم تحسم بعد، وهنا تبرز وظيفة الشعر في كونها أبعد من التعبير عن الشعور إلى خلقه لدى القارئ؛ ما يؤدي إلى إحداث اهتزاز مرغوب به في الوجدان الجمعي الشعبي متمثلاً بالمتلقي قلَّ أم كثر.

أما في مطولته **فضاء الأغنيات**، فإنه يقول:

والطرقات يا ربان أطول من سواحلنا

وأقسى من شتات الأهل

والطرقات دون شقائق النعمان

موحشة وباردة.

---

[1] باب الرملة: هو المكان الذي أحرقت فيه كتب مكتبة الزهراء إبان سقوط الأندلس على يد الكاردينال سيسنيروس بهدف مسح التاريخ الأندلسي من الذاكرة، واقتلاع الشعب من جذوره.

[2] ينظر. ابن عذارى، أحمد: **البيان المغرب في اختصار أخبار ملوك الأندلس والمغرب**. ط. مج: 2. تونس: دار الغرب الإسلامي، 2013م. ص158.

[3] ينظر. أرسلان، شكيب: **خلاصة تاريخ الأندلس**. ص259.

وتكثر بين عوسجها أفاعيها.

وتقصر أن تغنى الطير في دمها

ورنمت الغزالة ضوءها فيها.[1]

ويظهر عنصر المكان هنا مفتوحاً فالطرقات في المنفى طويلة جداً، أطول من سواحل فلسطين، وأقسى من شتات أهلها في المنافي، وهي خالية مقفرة لا شقائق للنعمان فيها، كما تمتلئ حواشيها بالأفاعي التي هي رمز للعدو وعيونه حيث يلاحق المنفي أينما حل ورحل، والفلسطيني لا ييأس، فرغم همومه التي تثقل كاهله يواسي نفسه ببعض الفرح، فيغني أحياناً، ويطرب؛ لسماع صوت جميل، أو لشعاع أمل جديد يمتد دفئاً إلى قلبه البارد المستوحش المتعب.

إن وحشة المكان الذي يستحضره الشاعر عميقة الأثر في نفسه؛ ما يجعلها تصل بسهولة إلى المتلقي فيستشعرها، والمكان مفتوح هنا إلى درجة الضياع، والطرقات طويلة ولما تنته بعد، أما السؤال الذي يطرحه الشاعر من خلال توظيفه لعنصر المكان فهو: إلى أين أيها الفلسطيني؟ ويترك الشاعر سؤاله صدى يرجع في الطرقات، فهل من مجيب؟[2]

ويسير الزمان والمكان في العمل الدرامي بخطين متوازيين؛ لأن "كل قصة تنطلق في الزمان، وتندمج في المكان"،[3] فمن الصعوبة أن يفصل الزمان عن المكان، وإنما يتلازمان ويتضافران مع العناصر الدرامية الأخرى؛ لإتمام العمل، وتحقيق الفكرة الموجودة منه، وإيقاع الأثر في نفس القارئ، وتحريض شعوره، وإيقاظ فكره، وتجنيده لصالح العمل.

وقد يتداخل المكان مع الزمان عند المتوكل، كما في مطولته **فضاء الأغنيات** التي يقول فيها:

وإن كنا بهذا السجن، لن نخسر..

فكل حياتنا موتٌ

---

[1] طه، المتوكل: **الأعمال الشعرية الكاملة**. ص492.

[2] ينظر. صبري، حافظ: ***الحداثة والتجسيد المكاني***. **مجلة الفصول**. القاهرة. مج(2). ع(4). 1984م. ص72.

[3] بحراوي، حسن: **بنية الشكل الروائي**. ط،. 1 بيروت: المركز الثقافي العربي، 1990م. ص 29.

وكل حياتنا جوعٌ

وكل حياتنا سجنٌ..

ولم تبق لنا أرضاً..

ولم تبق لنا عرضاً..

ولم تبق لنا فرضاً[1]

ويظهر السجن هنا أداة الشاعر الفنية يعبر بواسطتها عن حجم المأساة التي يعيشها الفلسطيني، وعن حالة الحصار التي يحياها حتى داخل نفسه، فالسجن بالمجمل إضافة إلى كونه مكاناً مغلقاً إجبارياً فهو فضاء "طارئ مفارق للمعتاد"[2]، أما هنا فقد عبر الشاعر عن سجنه داخل وطنه مع بقية شعبه، حيث يظهر الوطن في ظل الاحتلال وكأنه سجن جماعي حيزه قبضة المحتل، التي تشدد الخناق متى شاءت، حيث لا حياة ولا تنقل إلا بأمره وبسلطته.

ويدخل الشاعر عنصر المكان في الزمان، فالزمان يمثل الحياة التي تتوقف عند دخول السجن، ويتماهى الزمان مع المكان لتتشكل حالة من الاضطراب النفسي التي يعانيها الأسير، حيث لا أمان في حيز السجن المغلق إغلاقاً مطلقاً، وهذا يعبر عن عمق المأساة التي يحياها الأسير، ويفصح عن عظم وقعها في حياته[3].

وتحضر خيمة اللاجئين مكاناً في قصائد عدة عند المتوكل، منها قصيدته **منزلة الياسمين** إلى المحاصر، حيث يقول فيها:

حصار، ويمتد من أول الغرباء

الذين أتوا، ههنا،

---

[1] طه، المتوكل: **الأعمال الشعرية الكاملة**. ص508.

[2] الفيصل، سمر: **السجن السياسي في الرواية العربية**. ط2، طرابلس: جروس برس، 1994. ص60.

[3] ينظر. أبو شلال، أحمد: **الأسرى الفلسطينيون في السجون الإسرائيلية**. ص29.

قبل أن صاح ديك النساء،

وراح دم الطفل في خيمة اللاجئين.[1]

ولخيمة اللاجئين في حياة الفلسطيني ألف حكاية وحكاية، فهي قرار وليست خياراً، بوصفها مكاناً إجبارياً ارتبط بويلات النكبة التي حلَّت بالشعب، وأودت به في غياهب المنفى، يعاني الحرمان والبرد والحر والجوع والعطش، يرجو العودة إلى أرض الوطن، دون أن يملك القدرة عليها، فهو محروم من وطنه الذي ينعم به غيره، ويسرق خيراته، ويصنع ويلاته.

وليس شرطاً أن يكون المكان منطقياً، فالشعر لا منطقية تحكمه، وإنما الشعور هو الذي يقول كلمته في سياقه[2]، ففي مطولته **نقوش على جدارية محمود درويش**، يقول:

جئنا من الشمس الشهيدة والكواكب،

من نثار فضائنا المفتوح،

من نجم تناءى عن أخيه،

ومن نيازك فارقت أبناءها،

فتمايزت أهواؤنا وعيوننا،

أبراجنا عجنت بماء مدارس الآباء. [3]

تتعدد الأماكن المختلفة واللامنطقية التي جاء منها الفلسطيني، وفي ذلك يسخر الشاعر من عدوه، ويريد أن يقرر حقيقة أن الفلسطيني لم يأتِ من أي مكان[4]، إنه نبت في أرض أجداده كالبذرة،

---

[1] طه، المتوكل: **الأعمال الشعرية الكاملة**. ص90- ص91.

[2] ينظر، سمعان، أنجيل: **دراسات في الرواية العربية**. د. ط. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب. 1987. ص39.

[3] طه، المتوكل: **الأعمال الشعرية الكاملة**. ص147.

[4] ينظر. الشنطي، عصام: **الجمالية والواقعية في نقدنا الأدبي الحديث**. د. ط. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر. 1979م. ص73-74.

ترابها لحمه، ومياهها دمه، وفي توظيف هذه الأماكن تمرد علـــى واقـــع الاحـــتلال ومواجهـــة لمزاعمه بالدليل القاطع على أحقية الشعب الفلسطيني[1] في أرض لم يأت إليها كما جـــاء إليهـــا الآخر من بقاع الأرض المختلفة[2]، فمن أين جاء الفلسطيني؟ هل من الشمس؟ أم من الكواكب؟ أم من الفضاء؟ أم من النجوم؟ أم من النيازك؟ أم من الأبراج؟

إن مكان المتوكل هنا بدا ثائراً كشخصه، متمرداً على كل مزاعم العدو، إن فـــي مكانـــه إثباتـــاً للحق، وإزهاقاً للباطل.

أما في قصيدته **المختار**، فقد قال:

كان يحب الغزلان البرية والأرغول

ويكره بعض الأمثال الشعبية والخبز الناشف،

يرجو جدته أن تطعمه من قرص الزبدة شيئاً لكن

الجدة تعطيه القرص بأكمله

فالولد يتيم

مات أبوه دفاعاً عن حقل العائلة المسلوب.

وشب الولد كقرص الزبدة

حلواً رخواً

يبتش له أهل القرية إجلالاً لأبيه

والجدة ماتت

---

[1] ينظر. حسين، خالد حسين: **شعرية المكان في الرواية الجديدة**. ط1. الرياض: مؤسسة اليمامة. 2000م. ص85.

[2] ينظر. أرئيلي، شاؤول وآخرون: **الجدار الفاصل أمن أم جشع**. ص424.

فاتفق الفقراء بأن لدى المختار الزبدة

والولد يتيم

وبعد سنين

لم يعد الولد يتيماً

صار المختار أباه

وصار المختار شهيداً [1]

تظهر في هذا المقطع الأجواء الريفية في القرية، حيث الغزلان البرية و اليرغول والحقل، ويظهر دور المختار مسؤولاً عن القرية وأهلها، كما تبرز طبيعة الحياة الاجتماعية في القرية القائمة على التكافل الاجتماعي والتقارب الأخوي، أما نهاية القصة فمأساوية كالعادة، تعكس الواقع المرير الذي يحياه الفلسطيني في كل مكان، فحتى لو تغير المكان تبقى المأساوية هي نهاية الحكايات في فلسطين طالما أن الاحتلال يصول ويجول على الأرض.

وفي المدائن يجد الشاعر مبتغاه، ويسطر غاياته، حيث قال في قصيدته **منزلة الياسمين** التي تدور حول المحاصر:

وتحتك أم المدائن،

زاهرةُ الأرض،

قنديل دولتنا،

أمُّنا،عرضنا أرضنا،

خبزنا، درسنا،

---

[1] طه، المتوكل: **الأعمال الشعرية الكاملة**. ص463- ص464.

والصلاة التي سوف تبقى،

قدسنا.

عرشك الخيل عاصمة..

إلى أبد الداهرين. [1]

إن حالة الحصار في حياة الفلسطيني حالة عامة، تشمل الشعب، والقيادات أيضاً، يعبر عنها الشاعر في قصيدته هذه، فيخاطب المحاصر، ويطمئنه، وكأنه ينسج حواراً خارجياً معه،[2] يتحدث فيه عن الهم الأكبر والحب الأعظم وعن القضية الأولى محور الصراع، وعن المكان الأقدس في حياة الفلسطيني، إنها ليست مدينة عادية، إنها القدس مهد الديانات، ومذبح الصراعات على مر التاريخ، فيصفها الشاعر: بأم المدائن، وبزهرة الأرض، وبقنديل الدولة، وبالأم، وبالعرض، وبالأرض، وبالخبز، وبالدرس، وبالصلاة التي لن تزول إلا بزوال الأرض، ومن عليها، وما عليها[3]، ويربط الشاعر المكان بالشخصية، ويصفه ويحسن وصفه، إنه ليس وصفاً خارجياً، وإنما وصف وجداني داخلي لمكان له هالة قدسية تحتل قلب الفلسطيني حباً، كما يربط الشاعر المكان بالزمان، على غرار ما ذهب إليه بعض النقاد في كون المكان والزمان عنصراً واحداً[4]، ولا يمكن فصلهما، فلا دراما بلا مكان، فالمدينة الأولى، ومحور الصراع، ليست لزمان واحدٍ بل إلى أبد الداهرين، على حد تعبير الشاعر.

إن للقدس أهميتها في التاريخ العربي على مر العصور، أما في حياة الفلسطيني فلها وقع خاص وحضور عظيم ؛ ما جعل المتوكل يذكرها مكاناً مادياً حسياً ووجدانياً، في قصائد كثيرة له منها قصيدة بعنوان **يا شام**، حيث قال فيها.

---

[1] طه، المتوكل: **الأعمال الشعرية الكاملة**. ص93- ص94.

[2] ينظر. **آثار الحصار الإسرائيلي على فلسطين**. كتاب رقم: 20. ط1. رام الله: منشورات وزارة الإعلام، 1996م. ص2.

[3] ينظر. العفاني، سيد: **تذكير النفس بحديث القدس**. ط1. مج: 1. مصر: مكتبة معاذ بن جبل، 2001م. ص8.

[4] ينظر. قاسم، سيزا: **بناء الرواية، دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ**. د. ط. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب. 1984م. ص76.

آتي من القدس مطعونــاً بصــمت أخــي ونازفاً من هــزال الشــجب والخطــب[1]

وهذا يؤكد ما سبق من توظيف قصة **أبي عبد الله الصغير** في شعر المتوكل، وما له من دلالــة رمزية، هدفها المقارنة والمقاربة بين تجربة الأندلس وتجربة فلسطين، وفي هذا البيــت يــأتي الفلسطيني من القدس مطعوناً من أخيه العربي الصامت، الذي لم يعنه ضعفه وتخاذله علــى أن يقدم شيئاً للواقع الفلسطيني المأساوي، سوى الشجب والخطب، ويظهر العربــي عــاجزاً عــن التحرك الحقيقي، فهو عاجز عن أن يكون متحداً مع أخيه، ومع همه العربي، كما يظهر عجزه عن النهضة من رماده، والانطلاق نحو العمل العربــي المشــترك الجــاد؛ لتحريــر القــدس وفلسطين[2].

إن التوظيف الفني للعناصر الدرامية المختلفة، ومنها المكان، سواء في الأندلس قــبلاً، أو فــي فلسطين بعداً، فيه ثنائية منطقية فلسفية، يستخدمها الشاعر ومضة، يرجو من خلالهــا للعــرب صحوة، تعاد بها الأمجاد.

وفي قصيدته **هل أبعدوك** إلى لؤي عبده، يقول:

ما أجملك!!

وجبال نابلس، الميادين،

المدارس، والصغار،

"**وحارة الحبلة**" و"**رأس العين**"

و"**القريون**"،"**الياسمينة**"

"**خلة العامود**"، و"**المخفية**"

---

[1] طه، المتوكل: **الأعمال الشعرية الكاملة**. ص101.

[2] ينظر. عبد الغني، مصطفى: **نقد الذات في الرواية الفلسطينية**. ص18.

و"الدوار"، "حشود المسك"

والأسواق، والأبواب،

والخان العتيق

وكل أشجار الحدائق والصخور..

وأنت تحملها معك!!

هل أبعدوك

وكل هذي الأرض تحملها معك؟! [1]

فالشاعر يخوض في مدينة نابلس ويذكر أحياءها وأماكنها العريقة ؛ ليعبر عن عظم المأساة المتمثلة بالإبعاد عن تفاصيل الوطن الجميلة التي يحبها المواطن وينتمي إليها، وتحمل ذكرياته وآماله.

أما في قصيدته **قلقيلية تلبس ثوبها**، فيقول:

.. وقلقيلية ليلها نجمة

-لا تنام-

تساهر عشاقها في السمر

وإن جس تربتها مخلب

تشعلل أرجاءها بالشرر

وتصبح أزهار ليمونها

---

[1] طه، المتوكل: **الأعمال الشعرية الكاملة**. ص569- ص570.

فتائل نار وحقد ورعب

وتمسي بساتينها العابقات

حريقاً، لهيباً، جحيماً، سقر..

وحبات بيارة قلعوها

قنابل موقوتة، والحفر:-

مقابر للغرباء الذين

نسوا أننا الحق تحت السماء

وفوق التراب، وفوق البحر،

وأنا الجبابرة اللاحقون

وأول من كان أو من حضر

وأول من حز عنق الذين

يحزون كرهاً جذوع الشجر..

نسعر أرض الحياة عليهم

ولن نبقي منهم ولا من يذر

فإن يمنعون خراباً، فيكفي

بأن الرصاص يضاهيه صدر

وكف وأغنية وحجر[1]

---

[1] طه، المتوكل: **الأعمال الشعرية الكاملة**. ص549- ص551.

يعبر الشاعر عن جماليات عنصر المكان المتمثل بمدينته قلقيلية وخضرتها وبياراتها التي تستعد لخوض معركة طاحنة مع العدو، كما يعبر عن شجاعة أبنائها ويصفهم بالجبابرة الذين لم يسكتوا عن حقهم أبداً ولن يتخاذلوا أمام العدو.

يقول المتوكل:

يا شام كوني فإنا واحدٌ وغداً نعيدُ أمتنا بالشمس للسحب
آتي إلى الشام من أفياء قبتها ومن عروبتها الأولى إلى العرب
آتي وفي ناظري "القسام" يهتف بي: قلبي بحيفا ونبضي كان في حلب
آتي وفي ناظري "المختار" يهتف بي روحي على النطع والعينان في السحب
آتي وفي ناظري الآوراس يهتف بي قلبي على النخل والدنيا على عشب
آتي إلى النيل والدنيا تصيخ له والعلة الماء والتعليل في السبب
آتي العراق وفيه الجوع فاض على من مات بالشعر أو رمش "ابنة الجلبي"
آتي الخليج وفيه شمس من نزلت عليه، في الغار، آي الله بالعربي
يا أيها النخل قد وحدت بعض دمي فوحد الصدر، قلبي غير منقلب[1]

إن الشاعر يزاوج في ذكره للأماكن بين الدول العربية؛ لينطقها برغبته في تحقق الحلم العربي المتمثل بالوحدة التي هي سبيل الخلاص من الانقسام والتشتت والسيطرة الأجنبية والاحتلال.

إن الشاعر يدخل في تفاصيل التفاصيل أحياناً، ويصبغ على المكان مشاعره وعواطفه، ويحمّله قضيته، ويستنطقه؛ ليجعله مشاركاً في همه، أضف إلى ذلك أن المكان في شعره لم يأت مصطنعاً، وإنما كان واقعاً حياً وعنصراً فاعلاً استغله الشاعر وعبده طريقاً؛ لحريته، وخلاص شعبه[2].

---

[1] طه، المتوكل: **الأعمال الشعرية الكاملة**. ص102- ص103.

[2] ينظر. الشنطي، عصام: **الجمالية والواقعية في نقدنا الأدبي الحديث**. ص73- ص74.

خامساً: الزمان

إن الزمان عنصر لا غنى عنه في البناء الدرامي، وله ارتباطه الخاص والقوي مع غيره من العناصر الدرامية، ولأهميته يعتبر المظلة التي تظلها، وتجمع شملها فنياً.

والزمان عند **عبد الملك مرتاض** هو"خيط وهمي مسيطر على كل التصورات والأنشطة والأفكار" [1] في العمل الدرامي بصورة عامة، ويرى **سعيد يقطين** أن " مقولة الزمن متعددة المجالات، ويعطيها كل مجال دلالة خاصة، ويتناولها بأدواته التي يصوغها في حقله الفكري والنظري"[2]، أما المفارقات الزمنية فيعرفها "**جيرار جنيت**" بأنها" دراسة الترتيب الزمني لحكاية ما، بمقارنة نظام ترتيب الأحداث أو المقاطع الزمنية في الخطاب السردي بنظام تتابع هذه الأحداث أو المقاطع الزمنية نفسها في القصة." [3]

أما الشخصية وهي عنصر أساسي من العناصر الدرامية فتجدها متسقة مع الزمان[4]، فهو ماضيها وحاضرها ويشكل مستقبلها، به تتحدث وتتحرك، ومن خلاله تفكر.

فالزمان هو"مظهر نفسي لامادي، مجرد لا محسوس"،[5]ويلتمس من خلال بقية العناصر، فهي تظهره إلى حيز الوعي، من خلال وجودها كونه خفياً مستتراً.

والزمان مرتبط بالمكان، كارتباط المعنوي بالمحسوس، ولا يمكن بحال فصلهما من خلال السياق.

والزمن متعدد متشعب في صوره التي يظهر عليها، لكنَّ وجوده حتمي لا مناص منه، فتجليات الزمن في شعر المتوكل طه تظهر في النصوص الآتية، ففي قصيدته **واستوت آياته.**

---

[1] مرتاض، عبدالملك: **في نظرية الرواية**. ص264.

[2] يقطين، سعيد: **تحليل الخطاب الروائي**. ط1. بيروت:المركز الثقافي العربي. ص7.

[3] جنيت، جيرار:**خطاب الحكاية** (بحث في المنهج). تر:محمد معتصم وآخرون. ط3. الجزائر: منشورات الاختلاف. 2003م. ص47.

[4] ينظر. لوبوك، بيرسي: **صنعة الرواية**. تر: عبد الستار جواد. د.ط .عمان: دار مجدلاوي. 2000 م. ص55.

[5] مرتاض، عبد الملك: **في نظرية الرواية**. ص102.

يقول:

اشهد زمان الانتفاضة وانتفض

هذا زمان للطفولة والحجارة،

للمقاليع، القناني،

والمتاريس الجلية والبنود[1]

إن الشاعر يستحضر الزمان هنا بمصطلحه الحقيقي المعتاد، وكأنه هو نفسه يرمي ظلالاً على النص، فهل من مستشفٍّ؟ إن الزمن في حياة كل الشعوب يختلف عنه في حياة الفلسطيني؛ لأنه ارتبط عنده بالمعارك والإضرابات والاحتجاجات والانتفاضات، وهنا جاء الزمان رمزاً للانتفاضة الأولى التي عرفت بانتفاضة الحجارة؛ كون الحجارة أداتها، وبانتفاضة الأطفال فظهروا للعدو وكأنهم طيور الأبابيل، وهذا يوثقه المتوكل في شعره حين قال: "هذا زمان للطفولة والحجارة"[2].

فكانت أدوات المنتفض حجارة، ومقاليع، وقناني حارقة، مع قوة وقعها على العدو إلا إنها تعكس بساطة الشعب الأعزل، مسلوب الهوية والحقوق، مسلوب الحرية في وطنه، فالأزمنة في فلسطين لها خصوصيتها، التي لا توجد عند غيرها من الأمم، فمسمياتها مستقاة من رحم المعاناة، ومن مرارة الواقع، ومن قسوة الصمود على الأرض، فانتفاضة الحجارة، ثم انتفاضة الأقصى، وتستمر المعاناة والانتفاضات حتى تحقيق النصر والخلاص، ووظيفة الشعر أن ينبض بألم الشعب، فإنه بصورة غير مباشرة يوثق لأزمنة مخطوطة بالتضحيات.

أما في قصيدته **عرس فلسطيني**، فيقول:

سنضيء الليلة تلو الأخرى

---

[1] طه، المتوكل: **الأعمال الشعرية الكاملة**. ص559.

[2] نفسه. ص559.

بالدبكات،

وبالآووف المذبوح.

على خاصرة الأسحار،

ونعلي الزفة بالخيل الزاخرة

بسر السحر، فترميه

بريحان اللهفة أم الفرحة والأفراس. [1]

إن الليل في حياة الفلسطيني وقت للفرح، فيه السمر، والعرس والأغنيات، والدبكات، والزفـــات، والزينات، وفي ذلك رمز؛ لتشوق الفلسطيني للحياة، رغم ما يواجهه من مآسٍ، إلا أنـــه يحـــب الحياة إذا ما استطاع إليها سبيلاً، فعنصر الزمان هنا كان معبراً خير تعبير عن واقع الفلسطيني، الذي يجاهد نهاراً باحثاً عن لقمة عيشه، ويحضر الأعراس ليلاً، ويرقص ويغني، وما أن يبـــدأ نهار جديد، حتى تبدأ رحلة المعاناة والشقاء، لكن هذا لا ينال من عزيمته، بل يدفع عجلة الحياة بدلاً من أن تدفعه، إلى تحقيق الغاية، والعيش بكرامة وحرية.

أما في قصيدته **صرخة** التي تتحدث عن صموده في السجون، فيقول:

لا الجوع يكسرنا

ولا رعب الشفاه الناشفة

وزوابع الصحراء تشوينا

وترمينا بنارٍ قاذفة

لكنها من عاصفات ضلوعنا الحرّى

---

[1] طه، المتوكل: **الأعمال الشعرية الكاملة**. ص269.

تولول راجفة

أما المعسكر والسياج الشائكات

الماثلات/ الناحفة

فغداً يكون مكانها الدفلى

وحبات الكروم الرائفة.[1]

بعد أن وضح الظروف بسرده، وبين الأحداث العصية التي تعصف بهم في سجن النقب الصحراوي، فإنه بذلك مهد للتعبير عن قوة الإرادة والتصميم التي تعمر قلوبهم، ولم يعبر عنها تعبيراً مباشراً، وإنما جعل الأحداث هي التي تعبر؛ لأن من يتحمل هذه الظروف والأحداث القاسية، هو بالتأكيد قوي وعصيٌّ على الانكسار، وسبب هذه الإرادة والتصميم برأيه أن غداً سيكون مكانها الدفلى وحبات الكروم الرائفة، إذن الأمل يجعل "غداً" أي المستقبل، هو ما يدفعهم؛ ليتحملوا ويتحملوا، الأمل الذي يتمثل بفك الأسر، والعودة إلى دروب الحرية، والأمل بعودة السهل والساحل إلى حضن الوطن.

إذاً في الزمان يتجلى أمل الشاعر الذي يرجوه وشعبه، وما بعد الليل بنظره نهار حتميٌّ، هكذا علمتهم حياة الأسر والسجن، حيث الأسير في السجن يعيش بحالة نفسية صعبة، وفي بعد عن الأهل والخلان، في أسوأ بقاع الوطن وأقساها ظروفاً، يقبع في عمق الصحراء ووحشتها، وتزداد الوحشة بالقهر والظلم اللذين يعانيهما، لكن نور الأمل في داخله لا ينطفئ ويعلقه على الغد الآتي، الذي يأمل فيه حلاً لمأساته.

إن توظيف الزمان غير المحدد في العمل الدرامي، هو ضرب من الشعور والتأمل والحلم، أكثر منه واقعية وسببية.

---

[1] طه، المتوكل: **الأعمال الشعرية الكاملة**. ص572.

ويتجلى الزمان في موقع آخر من شعره، يلقي الضوء عليه في قصيدته **وعدتك بالشعر**، حيث يقول:

رأيتك قبل ثلاثين عاماً

على عتاب المخيم.

تنشد رجع القصيد المجيد

تعلم أترابك الطيبين الغناء المرتل

شوقاً لعودتنا. [1]

وتمر السنوات وتمر العقود والرجاء ألا تمر القرون، واللاجئ في بطن الحوت، في وحشة المنفى، يحمل مفتاحه، ويلوح بيده عبر الجبال والبحار والفيافي إذا ما اشتم من فلسطين نسيماً.

إن الثلاثين عاماً التي تمثلت في عنصر الزمان عند المتوكل، ليست قصيرة، إنها ترمز إلى زمن يبدو محدداً هنا، متضافراً مع المكان إلى حد كبير، فأين كانت الرؤيا؟ إنها على عتبات المخيم، وما أدراك ما المخيم، إنه رمز اللجوء والتشرد، إن الزمان والمكان هنا يظهران في لحمة في إنتاجهما للحدث، حيث تنشد الشخوص أملاً بالعودة.

إن تحديد الزمان هنا فيه هدف تمثل في رجاء الشاعر بألا تطول العودة، وألا يمد بعمر منفى الفلسطيني أكثر، وأن يتوقف مرور السنوات، وأن يقطع مرور العقود؛ لأنه كلما زادت الفترة وتضخم الزمن، أصبح وحشاً يربض على صدر الفلسطيني، الذي لم يفتأ يذكر الوطن، وما عاد يطيق العيش وحيداً منفرداً خارجه، والآخر يجلب بسهولة؛ ليرتع فيما لا حق له به، ففي الشعر يطرح السؤال: أين العدالة على هذه الأرض في ظل هذه الصورة؟

أما في قصديته **صور ليلية**، فإنه يقول:

يجيئون في الليل

---

[1] طه، المتوكل: **الأعمال الشعرية الكاملة**. ص574- ص575.

يسطون مثل الأفاعي على الحي،

ينتشرون على أسطح العشب،

تبرق بعض العيون، وتصحو القلوب

اعتقال!

مئات الذئاب تحيط المنازل،

تغلق كل الدروب،[1]

تتكامل عناصر السرد مع الشخصيات والأحداث والزمان والمكان؛ لتؤلف معاً المشهد، أما الزمان هنا فهو الليل، والليل في حياة الفلسطيني له صورتان: صورة الفرح التي سبقت ممثلة بالأعراس التي يتزين بها، وصورة الليل الطويل الممقوت؛ لأنه مرتبط بمأساة الاحتلال، فالاجتياح يتم ليلاً، والمداهمة كذلك والاعتقال.

أما الليل في هذا المشهد فقد كان حقيقياً؛ لأنه احتضن حدثاً واقعياً في حياة الفلسطيني، وهو الاعتقال؛ يجد المحتل مبتغاه في سكون الليل وغموضه حين ينقض على المنازل مباغتاً أصحابها، وهم نيام، حتى لا يتمكن المستهدف من الهرب، أو المراوغة، فعنصر المفاجأة لا يتوفر للعدو في النهار؛ لأنه يخاف وضحه الذي يجمع المواطنين عليه، فتنشب المواجهات، أما في قلب الليل فيستتر، ويأخذ فريسته، وينقلب على أعقابه، تاركاً لأهلها الألم والمرارة، ولها الضياع، وللوطن شعلة جديدة في طريق الحرية.

ويربط الشاعر الصورة بعنصر الشخصية حين يصف شخصيات العدو بالذئاب عيونهم لامعة في أحشاء الظلمة، كما يظهر المكان في المشهد حيث أسطح المنازل والحي والدروب، كلها مجندة لصالح الحدث الجزئي في: "**يجيئون، ويسطون، وينتشرون على الأسطح، الذئاب تحيط**

---

[1] طه، المتوكل: **الأعمال الشعرية الكاملة**. ص579.

المنازل، تغلق كل الدروب"[1]، وتصحو القلوب على الحدث الأكبر: الاعتقال، الذي يغطيه الزمان، ويعطيه رهبته، التي لم تتل يوماً من عزيمة الشعب.

يعبر الشاعر بشفافية عن عنصر الزمان لديه وينقله المتلقي؛ ليكون في شعره توثيق لجرائم المحتل الغاصب، ما بقي الأدب، ودام له الخلود.

وفي ثنائية ضدية، وظف المتوكل الليل في صورته الرمزية، حيث قال في قصيدته **الحاجب:**

إذا نام الخليفة قام يحيى

وجعفر لا ينيم ولا ينام

له مليون عين عند بابٍ

يقال له الخليفة والإمام.[2]

فالليل في هذا المقطع كان رمزاً للغدر، ووكراً للفتن التي يحيكها جعفر ويحيى البرمكيان في خلافة هارون الرشيد، فتراهما يتجسسان عليه، ويضمران ما لا يظهران أمامه، ولسان حالهما، يقول: الليل أبو ساتر، يستر العيوب، ويخفي الذنوب، وفيه ينصب الشرك للخليفة وعرشه، ويتابع المتوكل:

ويلحق فهقة الفانوس ليلاً

ليلحقه النهار المستضام

وبذرة مسكب في الأرض تعلو

تبرعم أو يخاتلها الظلام

---

[1] طه، المتوكل: **الأعمال الشعرية الكاملة**. ص579.

[2] نفسه. ص219.

ويرقب غفوة الحراس حتى

يرى حلم النيام وهم نيام. [1]

وفي هذا المقطع تتجلى مظاهر الليل في ذلك الزمان، وأي ليل؟ إنه ليل مريب؛ لأن عيون الحاقدين فيه ضوء الفوانيس، وهم ينصبون المكائد للخليفة وذويه، ويتطاولون على جبروته، ويظهرون أحقادهم ليلاً، ويتربصون لحين غفلة الحراس، وسيطرة النوم على الجميع؛ ليبحثوا عما يريدون، ويجتمعون، ويكيدون، ودافعهم في ذلك لا شيء سوى مصالحهم الشخصية ومطامعهم في الملك، بعد أن يطفئوا بحقدهم نيران الخليفة إلى الأبد، ويستمر:

ويحيى حين يغفو الحوت يغفو

وأعينه يراقصها القتام

وجعفر مثل نسر في فضاء

تضيق به المرابع والمقام

فإن شاء الخليفة بعض شيء

فإنهما البداية والختام

هما نبض الخلافة والسرايا

وهارون العبادة والكلام[2]

يحيى وجعفر لا يعرفان الهدوء، يتدخلان في كل شاردة وواردة في الدولة، وهما القوة العسكرية للخلافة؛ حيث يقودان الجيوش، ويفتحان الأمصار، ويساندان الخليفة، وهما ورجالاتهما حرس هارون، ولهما الكلمة العليا في دولته، والخليفة يظهر وكأنه صورة ولسان فقط، يتكلم بما

---

[1] طه، المتوكل: **الأعمال الشعرية الكاملة**. ص220.

[2] نفسه. ص220– ص221.

يريدان. تشكيلة من الأفكار ومغازي الكلم، حملها الشاعر لعنصر الزمان الذي افترض، وهو هنا الليل، حيث لا يغفو يحيى فيه، إلا كما الحوت؛ فالحوت لا ينام مستغرقاً وإنما نومه كحالة عدم الوعي عند الإنسان، والتي تكون قبل النوم، حيث العقل ينام متيقظاً لأية حركة قد تستفزه؛ ما يجعله لا يستغرق في النوم، ففي كل نصف ساعة يصعد نحو السطح، وإلا يموت في أرضه[1]، هكذا يحيى فهو لا ينام؛ لأن مصلحته ومطامعه الشخصية تهيب بعقله أن يبقى واعياً؛ لحين حاجة، وفي ذلك يطرح المتوكل سؤالاً جوهرياً؛ أين الخليفة من جلسائه الذين لا ينامون عن الإيقاع به؟

إن عنصر الزمان في بنية شعر المتوكل الدرامية كان عنصراً يقظاً مع الأحداث، ومنسجماً مع التاريخ، ومتوازياً مع باقي العناصر الدرامية، ومتصرفاً بما يتناسب مع الهدف، ومساهماً فيه وخادماً له.

متعلقات الزمن

إن بناء الزمن عامل مهم من عوامل نجاح أي عمل درامي أو قصصي، فمن متعلقات الزمن في سرد الشعر لدى المتوكل برز الاسترجاع والاستباق كسمتين مهمتين، وظهرتا كلبنتين من لبنات بنائه الدرامي؛ ما جعل الإشارة إليهما، والوقوف عندهما أمراً ضرورياً؛ كونهما جزءاً لا يتجزّأ من الخدع الفنية التي اتبعها الشاعر في قصصه، ولتتبع مدى قدرته على التقاطع معهما في عمله الشعري، وإدخالهما دون تكلف فيه، كان لا بد من الوقوف عليهما؛ لإظهار مواطنهما الخفية، ومدى جمالية الحضور الذي أضافتاه على النص.

أ. الاسترجاع

قد يوقف الشاعر الزمن، ويجعل إحدى الشخصيات تتذكر موقفاً معيناً، وهذه التقنية لا تأتي بصورة عشوائية، وإنما لها أهدافها الفنية التي تتعلق بالسياق؛ لتحقق أهدافاً موضوعية على تماس مع الشخصية نفسها، ومع ما يتصل بها من أحداث، وبالتالي فإن لها وقعاً مقصوداً في

[1] ينظر.أندروز، روى: **الحيتان**. تر:محمد سليم. ط3.القاهرة: دار المعارف.1973م. ص106– ص108.

نفس المتلقي، وهذا ما يُسمى بالاسترجاع، والذي يُعرّف بأنّه "عملية سردية تتمثل في إيراد حدث سابق للنقطة الزمنية التي بلغها السرد"[1].

في قصيدته **مقاطع سريعة**، وتحت عنوان **في الفندق:**

من ألفِ عامٍ رأيتك في البهو

مثل البروق التي انطفأت فجأةً في السماء

وحزنك ينثال من كم قارورة الورد

فوق الوسائد، مثل الدعاء

دعوتك للشرب –في غرفتي– قهوةً،

إنما... يا لذاكرتي،

كيف أنسى أنّك هنالك

.. قبل البكاء؟؟[2]

يصحو الشاعر على خبر وفاة صديقه المصري؛ ما جعله يشعر بالحزن والحسرة، ودعاه لأن يسترجع اللحظات الجميلة التي قضاها بصحبته، يتذكّر أنه من ألف عام رآه في الفندق، ودعاه لشرب القهوة، يتذكر تلك اللحظات جيداً، وقد تبادلا معاً أطراف الحديث، يستحضر المشهد وكأنّه في زمنه الحاضر، ويومئ إلى أن عنصر المكان الذي يحفظ الذكرى، ويظن أنه لن يستطيع دخول المكان دون أن يتذكّر، لعلها ذكريات جميلة لكنها مؤلمة؛ لأنها لن تتكرر، فالصديق غيبه الموت ولن يعود إلى الحياة، والمُتتبع لاسترجاعه هنا يراه يربط عنصر الزمان مع كل من المكان والشخصية، وتظهر جميعها في حالة من التضافر؛ لتكون المشهد والأحداث.

---

[1] المرزوقي، سمير وجميل شاكر: **مدخل إلى نظرية القصة**. ط 1، بغداد: دار الشؤون الثقافية. 1986م. ص 101.

[2] طه، المتوكل: **الأعمال الشعرية الكاملة**. ص 329.

أما في قصيدته **أبي... يا أبي**، فتجده يقول:

أبي.. يا أبي

يا حنين التراب

- ترابٌ تغنّى قليلاً.. وغاب-

"أذكر لما تكفّنت بالزعفران ودمع النساء

بكيتُ، وما كنتُ أعرف أنّك تمضي

لدرب السراب.

وأذكر لما دُفنتَ وصلّوا عليك،

رجعتُ وفيَّ غموض اليتيم

وحزنُ السحاب.[1]

عند فقد أحد الأبوين يظهر مشهد هو الأصعب في حياة الإنسان، حيث يشعر وكأنّه غصن شجرة قد فُصل عنها، ويتعذر عليه أن يحيا بعيداً عن الحسرة والألم والذكريات، يسترجع الشاعر مشهد وفاة والده -رحمه الله- ولحظة تشييع جثمانه، فتجد مشاعر الحزن قد خيّمت على الاسترجاع، ويبدو أن توظيفه له في هذا الموقف ضرب من التعبير عن عُمق التجربة وصعوبتها وكونها عصية على النسيان، وتجده في مأساته يصل الماضي بالحاضر؛ لأهداف فنية ووجدانية ترتبط بشخصه الشعري، وبحالته النفسية.

يقول في قصيدته **وعدتك بالشعر**:

وتبكي "صمود" أباها

---

[1] طه، المتوكل: **الأعمال الشعرية الكاملة**. ص 451.

ليبكي الأحبّة سراً وشوقاً،

وفوق الجرائد تنداح حزناً بهياً..

تحاول نوماً ليمضي الزمان

فيصحو الرفاق بصدرك.. تذكّر:

أنا ضحكنا، ضحكنا كثيراً،

وأنّا اقتتلنا قليلاً، قليلاً

وكُنّا كأطيب ما قد ترانا الطيور

نسبُّ النساء صباحاً،

لنمسي على صدرهن وروداً،

ونكتب شعراً ونثراً، ونمضي،

وما كان ذنبك إلا المحبّة والحزن...

والشعر يا سيد الحزن ذنبي!![1]

مهما كانت مرارة السجن إلا أنه بقي في مخيلة الشاعر مكاناً محملاً بالذكريات، فيتذكّر رفيقه الذي عرفه في السجن، ويدعوه لأن يتذكّر معه ضحكه وإياه، وشجاره الجميل معه، وحياتهما معاً ومواقفهما الجميلة، وشكواهما لبعضهما حول النساء، وكتابة الشعر والنثر، وكل أشكال الحياة المشتركة، ذكريات لطيفة يستدعيها الشاعر في رتابة عنصر الزمن الحاضر، فيقطع الشريط فجأةً ويأتي بالاسترجاع من الماضي؛ ليفصح عن أهمية تسجيل الذكريات في حياة الإنسان، واستدعائها في زمن غير زمنها للعبرة والذكرى.

---

[1] طه، المتوكل: **الأعمال الشعرية الكاملة**. ص 576.

بناء الزمن والتشكيل فيه هو لعبة الشاعر الفنية؛ ليبرر نصحه أو ليوضحه أو ليفصح عن ذاته، أو لينبت العبرة في النص، ويغنيه بكل جديد وتليد، إنّ الزمن وتشكيلاته لا يأتي خبط عشـــواء، وإنما بناءً على ما يتطلبه النص وما يستوجبه الموقف.

ب. الاستباق

كما أنّ هناك استرجاعاً في بناء الزمن حيث يعود الشاعر فيه خطاً مستقيماً إلى الخلف، فقد يأتي الخط المستقيم سهماً إلى الأمام في زمن النص المُطّرد، وهنا ينبع الاستباق وتبدأ لحظته، وتتبلور أهميته عند تجاوز الزمن الحاضر أثناء السرد إلى مرحلة المستقبل القادم؛ لاستشراف مـــا قـــد يحصل فيه بأسلوب فني، وبروح وجدانية، وبعين الشاعر بعيدة الرؤى، وبخياله الواسع الذي لا يحدّه حد، وبنصّه المفتوح على فضاءات المستقبل.

ويعرَّف الاستباق في عنصر الزمن بأنه "مخالفة لسير زمن السرد يقوم على تجـــاوز حاضـــر الحكاية وذكره حدث لم يحن وقته بعد"[1]، له غاياته التي تستجلى في الوقفة الآتية مـــع الأمثلـــة المستقاة من شعر المتوكّل، الذي يقول في قصيدة عنوانها "عرّاف القصر" الذي يضرب بالرمل بين يدي الرشيد:

أنت يا هارون تخشى الله، لكن الذي في القصر

دنٌ وصريرٌ.. وانتهاكٌ لعزيز...

وستمضي آخر العمر إلى طوس التي فيها

ستلقى ما سيلقاه جميع الناس طراً أجمعين،

ربما تبصر في الأحلام موتك،

إنما لن تبصر القتل الذي يشتدّ بعدك...

---

[1] زيتوني، لطيف: **معجم مصطلحات نقد الرواية**. د. ط. بيروت: مكتبة لبنان ناشرون. 2002م. ص 15.

بين قلبيك شهيقٌ وزفير،

و"اتفاق الكعبة" العصماء لن يفضي إلى الصبح

المنير،[1]

إن شخصية "العرَّاف" شخصية ثانوية تظهر على المسرح، حيث يستبق الأحداث، ويتنبّأ لهارون بأنّه سيموت في "طوس"، وأنّه سيحلم بموته قبل ذلك، وأنّ الأمور لن تكون على ما يُرام بعد وفاته، وستحصل فتنة بين الأمين والمأمون ولَدَي الرشيد، حينما ينقضان اتفاق مكة الذي أبرمه والدهما؛ ليضمن حق كلٍّ منهما في الخلافة من بعده.

الاستباق في الأحداث كان مقصوداً؛ ليُعطي فكرة عن الحالة النفسية للخليفة الذي كان في قلق دائم على صحته وعرشه وأبنائه؛ ما جعله يذهب درامياً إلى العراف؛ ليتنبّأ له، ويطمئنه، لكن كلام العراف لم يكن إلا مريباً، فكرسي العرش ليس جنّة كما يظنّه البعض، وإنّ سدّة العرش ليست سدرة المنتهى، وإنما يحفها القلق والخوف والهمّ، هذه الفكرة التي أراد المتوكل أن يوصلها، حين كسر الزمن، وجعل العراف يستبق الأحداث.

أما في مطولة **فضاء الأغنيات**، فتجده يحلم بمستقبل ما بعد خروجه من السجن، حين قال:

ويكون يا امرأتي

بأنّا قد زرعنا عشقنا طفلاً

تزيا في الحنايا مثلما شئنا

فنامي كي يتم الحمل

فالحمل نضوجٌ وشقاءٌ واصطحاب..

وغداً هزّي جذوع النخل

---

[1] طه، المتوكل: **الأعمال الشعرية الكاملة**. ص 201.

إنْ شقّت بروق الألم الصاخب لحم القلب

هزّي بالمخاض الأرجواني حدود الأرض

طوبى لرهام العرق الفضي

ينساب مع الأوجاع

لا بأس على الآه ودمع الجرح

لا بدّ من الصرخة حتى نكسر الصمت

ولا بدّ من الموت لنحيا

فإذا كانت فتاةً

خضبيها بدم الجرحى ليوم العرس

أو كان فتىً

فلتزفّيه إلى عرس الشباب

واجعلي أثوابه من راية الشعب[1]

الشاعر في السجن يفكّر بعائلته وبزوجه، ويتخيّل لحظة ولادتها، ويطلب منها أن تحتمل الألـــم، يقول لها لا بأس من الصراخ وقت الألم، إنّ الشعب يصرخ من معاناته، ولولا صرخة الألم لما كانت الحياة الكريمة، ولولا الثورة لما كان الانتصار، ويجعل في ذلـــك مـــن المـــرأة معـــادلاً موضوعياً للأرض، ومن المخاض معادلاً موضوعياً للثورة، فإن كانت المولـــودة فتـــاة فيـــوم عرسها يكون حناؤها بدم الجرحى، وإذا كان المولود فتىً، فيطلب من زوجته أن تجهّزه لعرس الشهادة، وأن تلبسه حينها راية الوطن.

---

[1] طه، المتوكل: **الأعمال الشعرية الكاملة**. ص499- ص500.

الشاعر مجبول بحبّ الوطن، ولا ينسى القضية، إنّه يعاني من قلب السجن لأجلها، إنّ استباقه للأحداث، وكسره للزمن هدفه أن يوصل رسالة الحاضر من جدران السجن المقيت إلى الزوجة والأهل والشعب، التي فحواها ماضون رغم كل شيء نحو شمس الحرية.

في قصيدته **واستوت آياته**، يقول:

سيجيء فجر الانتصار

وستشهدون نهاركم

والليل، يوماً، لن يعود...

فلتشهدوا

هذا زمان الانتفاضة

إنّه زمن الصعود[1]

إن الشاعر في ظلمة السجن يستبق الأحداث أملاً بالحرية، ويرى في الانتفاضة تحقيق هذا الأمل، ويصفها بأنها زمن الصعود إلى مدارج الحرية، إنه باستباقه هذا يُعبّر عن أمله، وأمل كل الأسرى، وأمل الشعب بالانتصار، وتحقيق الحرية، وانتزاع الوطن من قبضة العدو، ويرمز بالاحتلال لليل الذي حتماً سيزول.

إن الاستباق هنا حالة من كسر الزمن الحاضر المرير، وقفزة في الذهن والفكر إلى المستقبل؛ لإشعار النفس بجذوة الأمل، نظراً لحالة اليأس والألم التي يحياها الأسير، إنّه يأمل بالانتفاضة تغييراً إلى الأفضل.

إن الزمن عند الشاعر لم يكن رتيباً أحياناً وذلك لأهداف وغايات موضوعية، فتراه يوظف الاسترجاع أو الاستباق؛ ليسمو إلى مراتب ابتغتها نفسه، وهوتها روحه، فإن أوضح وأبان في

---

[1] طه، المتوكل: **الأعمال الشعرية الكاملة**. ص563- ص564.

استرجاعه واستباقه؛ لعلّه يستجلي عن الظلمة نوراً، وقد فكّر وقدّر؛ ليؤثر في متلقّيه بروح عذبة، وحضور مشعّ، يتمرد على الحاضر، ويكسر الزمن؛ ليحدث التغيير الذي يصبو إليه وشعبه.

سادساً: الحل

يشكل الحل تقليداً كلاسيكياً في الكتابة السردية، ويعرَّف بأنه "انتهاء سردٍ أدبي، بحدث ما، نتيجة صراع بين وجدانيات متعارضة، أو بسبب فاجعة مفاجئة"[1]، كما أن له علاقة وثيقة بتتبع مصير مصير الشخصيات في العمل الدرامي.

إن العنصر الأخير من العناصر الدرامية الأساسية، هو النتيجة الحتمية والحقيقية للأحداث، والمغلق للعقدة، ومكمن العبرة والحكمة، وإجابة السؤال الذي سعى إليه الشاعر في عمله، أضف إلى كون الحل راحة للمتلقي بعد حالة التأزم والتوتر، التي عاشها في مصارعة الأحداث، وفيه نهاية المقدمات.[2]

في قصيدته **الزغيبي** التي يتحدث فيها عن أبي عبد الله الصغير، يقول في النهاية:

لكل حرّ شذى في الريح ينشره والأرض حبلى بعطر الزَّهر.. والدِّمن
قالوا صدقت ولكن ليس ذاك كذا "المسك للعرس والكافور للكفن"[3]

كان الحل في قصيدة " الزغيبي" رمزياً، ولم يكن مصرحاً به، وقد أجرى الشاعر الحل هنا على لسان جمهوره، وليس على لسانه هو، في خدعة فنية تعطي نوعاً من الموضوعية لموقف الشاعر، ومسحة من الحقيقة للحل، أما الحل هنا فقد ظهر مغلقاً إلى حد ما، والقصد منه على ما يبدو أن لكل زمن رجاله، ولكل موقف ما يناسبه، فالطيبة والضعف اللتان اتسم بهما أبو عبد الله

---

[1] علوش، سعيد: **معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة**. ط1. بيروت: دار الكتاب اللبناني. 1985م. ص75.

[2] ينظر. الحديدي، عبد اللطيف: **الفن القصصي في ضوء النقد الحديث (النظرية والتطبيق)**. القاهرة: د. ن. 1996م. ص137.

[3] طه، المتوكل: **الأعمال الشعرية الكاملة**. ص50.

الصغير، أوقعاه ولم ينجياه وولايته من كيد الأعداء، وهي حكمة تهدئ من روع القارئ، وتزوده بالخبرة للمستقبل.

أما في قصيدته **رجل برمكي نجا من المذبحة** (ما زال متخفياً في القصر)، فيقول:

فأنا تعويذة ثوبك منذ المهد، وشاهد قبرك فوق

اللحد، سأبقى فيك، ولن يرضيك سوى ما يرضيني

هامة برمك،

أعني موتك

"**أعني موتك.**[1]

يتوعد الرجل البرمكي هارون بالموت، وهو في طور بحثه عن كل البرامكة؛ ليجهز عليهم، هذا الحل هو خلاصة النقمة بين العباسيين والبرامكة، إنه حل محفوف بالغضب والحقد، ويحمله الشاعر دلالة خاصة على نهاية الصراع، تاركاً الحل للقارئ فهو الذي يقرر صاحب الحق في هذه الملحمة هل هو هارون؛ ليحافظ على ملكه وهيبة العرب؟ أم البرامكة حيث إنهم لم يتوقفوا عن الإخلاص له يوماً، حتى لو تعدوا حدودهم معه؟ وعلى كلتا الحالتين فإن النقمة في قلب المعتدى عليه تبقى متقدة، عندما يشعر بالظلم تجاه ما حصل، وهذا يتمثل في شخصية الرجل البرمكي المتخفي في القصر، الذي لم يتنازل عن حقه في الانتقام.

أما في قصيدته **زائر إلى عكا**، فيقول:

وأمي التي طفحت عينها

سألت ربها أن يمد لها العمر

حتى تموت هناك بعكا،

---

[1] طه، المتوكل: **الأعمال الشعرية الكاملة**. ص213.

ولكنها يوم ماتت بكت

حيث كان لها قبرها في الغبار![1]

الحل هو نهاية الأحداث سواء أكانت مأساوية أم مفرحة، وهنا النهاية جاءت مأساوية، فالأم الفلسطينية طمحت إلى الموت داخل الوطن، وأن يكون قبرها في مسقط رأسها في مدينة عكا، لكن لم يتحقق الأمر لها، وكان قبرها بين الكثبان الرملية في صحراء المنفى، وهذا الحل هدفه أن يهز وجدان المتلقي، ويحرك شعوره، فإلى متى سيبقى الفلسطيني محروماً من حقه في أن يموت ويدفن في وطنه؟ ومتى سيسمو طموحه إلى حياة أفضل، وليس إلى ميتة شريفة كريمة فحسب، يكون بها تراب فلسطين هو الحاضن؟

إن هذا الحل يدل على عمق مأساة الشعب بصورة عامة، وعلى مأساة اللاجئين[2] بصورة خاصة، إنه حل في ظاهره فردي إلا أنه في حقيقته عام، فكم من فلسطيني لاجئ كان حلمه يتمثل فقط في أن يموت ويدفن داخل وطنه؟ إلى متى يتجاهل العالم قضية اللاجئين؟ إلى متى لا يكترث أحد لحالة اللجوء التي يعيشها شعب بأكمله؟ حيث يضيع عمره، وتضيع حياته، وهو يعاني ويتأمل ويرجو أن يحيا حياة كالحياة.

أما في قصيدته **أمام مسرح السراج** إلى روح الشاعر عبداللطيف عقل، فيقول فيها:

وأكملت زينتك الآن!! ارجع إلى حضن سلمى وليلى

وجفرا، والعب مع الطيب الطفل ما يشتهي من لعب،

إننا في زمان السلام اللعب.[3]

---

[1] طه، المتوكل: **الأعمال الشعرية الكاملة**. ص333.

[2] ينظر، التميمي، حسام: **صورة اللاجئ الفلسطيني في الشعر الفلسطيني الحديث 1967م– 1990م**. د. ط. الخليل: جمعية القضاء الثقافية. 2001م. ص20.

[3] طه، المتوكل: **الأعمال الشعرية الكاملة**. ص407.

إنه يستخدم الحل، والذي هو فنياً وحدة درامية؛ ليفصح عن رأيه بما يحدث بطريقة رمزية، يبني على ما قبل الحل، ويتدرج ولا يفاجئ القارئ بالحل مفاجأة، يقول له: العب مع من تحب، فأنت روحك جميلة؛ ليصل للمبتغى، ويقول إننا في زمان قد يكون فيه السلام لعبة؛ تهضم الحق، فأين المتلقي من هذا الرأي، هل ينسجم معه؟ وهل ما حدث أو سيحدث لعبة؟ كل هذه التساؤلات أراد الشاعر أن يثيرها في ذهن القارئ وفي شعوره؛ ليفكر ويستفسر وقد يرجو منه أن يعبر.

وفي قصيدته **هل أبعدوك** إلى لؤي عبده، يقول:

هل أبعدوك

وطيب هذي الناس يسري

دافقاً في أضلعك؟!

"**الله معك**"

سلم على كل "الشباب"

وقل لغسان الحبيب

بأن قلبي ينظرك

وغداً سنرقب عودتك

"**الله معك**"

"**الله معك**"

"**الله معك**"[1]

[1] طه، المتوكل: **الأعمال الشعرية الكاملة**. ص570– ص571.

إن مواطناً كالشجرة مغروس في هذه الأرض، نبت فيها وكأنه حبة قمح، وصار سنبلة آتت أكلها ضعفين، يأتي أفعوان غادر؛ ليقطع السنبلة الملأى ويرمي بها في غياهب المنفى والإبعـــاد، إن الشاعر في تفاعل نفسي كبير مع الحدث الأعظم، الذي قد يكون مصير كل مواطن فـــي ظـــل احتلال، لكنه نصيب السنابل الملأى بالحب؛ لأنها تغيظ العدو، هل سينفونك وأنت تحمل بداخلك كل هذه الأماكن والذكريات؟ سلِّم على من سبقوك.

أما ركب الإبعاد فمستمر، والحل وداعاً بعبارة "الله معك"، تتكرر وكأنها لازمة أو صدى صوت الشاعر الذي يعبر عن الألم والحسرة، تتكرر؛ لتحدث التأثير "الله معك" فلا ناصـــر، ولا معـــين سوى الله، وهو القادر على كل شيء.

ظهر الحل عند المتوكل وكأنه أداة فنية، إلا أن لها جانباً موضوعياً مؤثراً، مرتبطاً إلى حد كبير بقضية الوطن؛ ما جعل حلول الشاعر لأعماله الشعرية ذات الطابع الدرامي مأساوية إلى حد ما، نظراً لكون مأساة شعبه الممثلة بالاحتلال ما زالت مستمرة على الأرض، ولما تنته، وقـــد قـــام الشعر بإظهارها للعيان صورة واقعية صادقة.

أما عن غلبة النهايات المأساوية على قصائد الشاعر، فهل أعطت انطباعاً بأن الشاعر متشـــائم إلى حد ما؟ يبدو أنه ليس كذلك، ولكن اختار نهايات مأساوية لأعماله؛ لتكون أكثر صـــدقاً فـــي تعبيرها عن واقع المأساة ، وأعمق تأثيراً في المتلقي، ومدعاة لاستنهاض مشاعره، وفي ذلـــك يحقق الشاعر ما يرنو إليه من غايات فنية ووجدانية منسجمة مع الجو الشعري العام الذي أبدعه، وينبذ الجمود والتبلد أمام ما يجري على الأرض.

الفصل الثاني

الفنون الدرامية في شعر المتوكل طه

الفصل الثاني

الفنون الدرامية في شعر المتوكل طه

فن المسرحية

من المعروف أنّ المسرحية من أوائل الفنون الدرامية التي أرسيت قواعدها في عالم الأدب، فهي فن من فنون الشعر عند اليونان، ونص مكتوب يقوم بتأديته ممثلون لدى الرومان[1] ، والنص المسرحي هو نص المؤلف المصمم خصيصاً للتمثيل على خشبة المسرح، المبني على أساس التقاليد الدرامية المتعارف عليها، يتناوله المخرج ويديره مع مجموعة العمل من ممثلين، وإدارة مسرحية، ومصممي مناظر وملابس، فيقوم بتحويل المفردات المكتوبة إلى عناصر بصرية محسوسة[2].

والمسرحية تتمثّل بكل ما يجري على خشبة المسرح لحظة العرض من وقائع، بمنظور تخيلي تصويري، أبدعه الكاتب، وخطّط له، وألّفه بعناصر فنية مخصوصة؛ لتحقيق فكرة معينة[3] أما كلمة مسرح فقد كانت تستخدم في الأصل للدلالة على المكان الذي يتم فيه العرض.

إن المسرحية مأساة وملهاة، ويرى **علي باكثير** أنها فن جماعي تعاوني، وهي كل متناغم من عناصر مختلفة، أما لغتها فيجب أن تكون أدبية مصقولة واقعية متلائمة مع مستوى كل من الشخصيات، وللمسرحية جمهور يراعى أثناء الكتابة إذ من الصعب إرضاؤه[4]، ويعرفها **أحمد أمين** بأنها " ليست أدباً خالصاً، بل هي فن مركب يتكون من الفن الأدبي والإخراج المسرحي والأداء التمثيلي وبهذا تختلف عن الرواية لأنها مستقلة عن هذه الفنون الأخرى"[5]، فالمسرحية أكثر إجهاداً لمؤلفها نظراً لعدم اقتصارها على النص عند تأليفها، وإنما يؤخذ الأداء بعين الاعتبار، ويذهب **شوقي ضيف** إلى أنه "لابد للمسرحية من موضوع جيد تنبثق فيه... يفيض

---

(1) ينظر. الداديسي، الكبير: **تحليل الخطاب السردي المسرحي**. ط1.عمان: دار الراية.2004م. ص91.

(2) ينظر. عبد الوهاب، شكري: **النص المسرحي**. ط2.الإسكندرية: مؤسسة حورس الدولية.2001م. ص2.

(3) ينظر. علوش، سعيد: **معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة**. ص 204.

(4) ينظر. باكثير، علي: **فن المسرحية** (من خلال تجاربي الشخصية). ط1.القاهرة: مكتبة مصر.د.ت. ص26– ص27.

(5) أمين، أحمد: **النقد الأدبي**. ط1. القاهرة: مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة.2012م. ص105.

بالمواقف التي تنمو خلال صراع شديد بين قوى متعارضـــة... يتفجـــر بـــالمواقف المتجـــددة والمفاجآت غير المتوقعة، تلك المفاجآت التي لايتم بدونها عمل مسرحي كامل." [1]

وقد وجدت بعض القصائد عند المتوكل قائمة على البناء المسرحي بصورة شبه كاملة، ما حـــدا بالدراسة إلى الوقوف عندها، والبحث فيما تحتويه من عناصر تثبت هذا المذهب.

ففي مطولته **نقوش على جدارية محمود درويش** القسم الثالث ، يقول:

ورأيتُ فيما قد يرى الأموات في أحلامهم

أنّي عرجتُ إلى السماء

فرأيتُ في الأعراف جمعاً من فحول الشعر،

قالوا: هل أتيت؟

جلستُ..

كان ثمةَ مقعدان،

فواحدٌ رفعوا عليه أبا المُحسَّدِ،

قلتُ: والثاني؟

أجابوني: الوحيدُ!!

لكنه لم يأت بعد!

السيدان هما؟! [2]

---

[1] ضيف، شوقي: **في النقد الأدبي**. ط9. القاهرة: دار المعارف.د.ت.ص237.

[2] طه، المتوكل: **الأعمال الشعرية الكاملة**. ص157.

الشاعر يحضر مجموعة من الشعراء العرب، من مختلف العصور الأدبية إلى عمل فني واحد وينطقهم، وتجد الزمان في هذه المسرحية واحداً مبهماً وهو زمان الحلم، أما المكان فهو الأعراف في السماء، والزمان والمكان كما يبدو فنيان متخيلان.

يأتي بالشعراء الصعاليك ويجعل منهم رمزاً للشعب المظلوم، ويرى الصعلكة في الحكام اللصوص الذين يسرقون أموال شعوبهم، والشعوب لا تفتأ تصفق لهم إما خوفاً منهم، أو جهلاً بما يقومون به.

ويجيءُ عروةُ خلفَه الفقراءُ تهتفُ

للصعاليكِ الملوكِ،

ينــزّ من كفّيه صبحٌ، مثلما

تلتفّ حولَ ردائهِ الخَلِق الفُهودُ. [1]

ويقول:

والشنفرى!! هذا العفيفُ، ابنُ العملّس..

لم يزل بفرائهِ.. يعدو

ويُذهلهُ الوجودُ. [2]

فشخصية الشنفرى كما الشعراء الصعاليك، ترمز إلى الهروب من الواقع المأساوي الذي تحياه الشعوب العربية، متعجبة في قولها وفعلها من واقعه المأساوي.

ويأتي بالزير وبالقول المشهور على لسان أخيه "كليب": "لا تصالح"، ويسقط شخصيته على الواقع الفلسطيني يقصد لا سلام ولا استسلام، أمام ذبح الشعب، وإجهاض القضية.

---

[1] طه، المتوكل: **الأعمال الشعرية الكاملة**. ص160.

[2] نفسه. ص161.

فيقول:

الزيرُ سالم يدّعي مجدَ الجواري،

– ذلك العنّين يكذبُ–

ربما قد هلهل القُصدان،

لكنّ الفتى المجروحَ قد

هزمتهُ في الليلِ الورودُ. [1]

ويقول:

سيقول صاحبُ "لا تصالحَ":

إنه الرأيُ السديدُ. [2]

كما يأتي بشعراء العصر العباسي كأبي نواس، وأبي تمام، وأبي فراس الحمداني والمعري.

فسمعتُ صوتَ أبي نواسَ يرنّ

والكاساتُ عودُ.

والبعضُ يذهب للكؤوسِ

لأنها أقوى من الشريان فيه،

ويحتمي بعباءة الأمس المضيء

لكي يجابهَ موتَ حاضره، يُسلّم

---

[1] طه، المتوكل: **الأعمال الشعرية الكاملة**. ص160.

[2] نفسه. ص163.

قَلبَه وظلالَه للآخرين القاتلين،

ويعتلي الوَهم الملّون،

ثم يهدم حُلمَ يوسفَ بادّعاء الواقعي الفذّ،

والدنيا شهودُ. [1]

وكأن الشعراء يلجؤون للكؤوس؛ ليستطيعوا التعاطي مع الواقع المريب الذي يحيون بـــالهروب منه؛ لعدم قدرتهم على التغيير، فشخصية الشاعر في حقيقتها حالة خاصة تعبر عن حالة عامة.

وأبو فراسِ الزاجلُ المظلومُ،

أقصتهُ السجونُ،

وباعدته قصائدُ الكوفيّ، حيناً..

إنّما تزهو النجومُ النائحاتُ

إذا ترنّمتِ القيودُ. [2]

ويقول:

وترى أبا تمّام يشكو للمعرّي

صوتَ ديكِ الجنّ في الأسحار[3]

حالة من الظلم يحياها أبو فراس الحمداني في السجن، أما أبو تمام فيشكو للمعري الأصوات التي تريبه في واقعه.

---

[1] طه، المتوكل: **الأعمال الشعرية الكاملة**. ص158- ص159.

[2] نفسه. ص161.

[3] نفسه. ص162.

كما يأتي بحسان بن ثابت من العصر الإسلامي الأول، ويذهب بالحوار إلى حالة من الهمس في إشارة منه لشعر النقائض الذي ظهر في العصر الأموي، والذي قد لا يروق لشعراء العصر الإسلامي الأول.

وإذا همستَ لابنِ ثابت

أن شِعرَ نقائضِ الشُعراءِ لا معنىً له،[1]

ومن العصر الحديث يسحتضر شوقي ثم يأتي بنزار قباني؛ لإغناء السياق بشخصيات هامة ومؤثرة ولها دورها في التاريخ الأدبي.

فيردُّ شوقي مازحاً: هذا الشآمي اقتلوهُ

فإنه رجلٌ جَحودُ.

لكنه ندِمٌ، يقول أبو الفرات،

بكى قُبيل دقيقتينِ، وكنتُ ضيفاً عنده،

وسمعتُ والبةً ينادي يا نزارُ،

فهل عرفتَ لأيّ أمرٍ يا وليدُ؟![2]

إن المقطع يضج بالحوار الخارجي بين الشخصيات بل وبالأساليب الخبرية مثل: "فيرد شوقي مازحاً" وبالأساليب الإنشائية كأسلوب الاستفهام "فهل عرفت لأي أمر يا وليد؟!".

ويتساءل عن الشاعرات، ويرى حضور المذكر في الشعر أوسع.

وتصيحُ: أين الشاعراتُ؟

كأنهنّ خُلِقْن من حُلمٍ مضى،

---

[1] طه، المتوكل: **الأعمال الشعرية الكاملة**. ص163.

[2] نفسه. ص162.

ثم انطوى

فطغى المُذكّرُ والمُبيدُ! [1]

أما من ساحة الشعر الفلسطيني، فظهر الشاعر إبراهيم طوقان:

وسألتُ عن طوقان!

ناديتُ: إبراهيم! أينَ أراك؟

فأجابني دمعُ المفارقةِ الشجيُّ: أنا هنا أبكي

ليعذرني الشهيدُ،

كيف البلادُ، وزهرُ يافا، والثلاثاءُ الشهودُ؟[2]

ويرى شخصيته في السماء انعكاساً لشخصيته في الأرض، فيظهر بمشهد يبكي على ما حل بوطنه من احتلال، فلا ينسى بحال الوطن والقضية، فهما همه الأزلي الذي لم يغفل عنه يوماً ومحور شعره الأساس ومحركه الأقوى.

وإلى جانب طوقان يأتي محمود درويش، وتظهر شخصيته رئيسة في هذه المسرحية ظاهرها وباطنها، وكأن أحداثها تدور حوله:

والكَشْفُ من فِعلِ المُخدّر

أو صلاةِ الزنّ

أو من نبعة الأنفاس في

أيقونة الدرويش،

---

[1] طه، المتوكل: **الأعمال الشعرية الكاملة** . ص163.

[2] نفسه. ص158.

أو

لا بد من وصلٍ لنورٍ ساطعٍ[1]

ويخاطبه وكأنه سيد الشعراء برأيه:

قد صرتَ – يوماً– ما تريدُ

لك قصعةُ القمح المُنقّى،

خيمةُ الشعراءِ،

بئرُ سقاية الأسواق،

أطعمةُ الرفادةِ، والبرودُ. [2]

هذه بعض شخصيات المسرحية على سبيل المثال لا الحصر، واللافت للنظر أن المتوكل لم يلتزم في إدخال الشخصيات إلى مسرحه الشعري الترتيب الزمني الحقيقي الذي وجدت فيه عبر العصور، وإنما أدخلها بصورة غير متسلسلة وفي ذلك دلالة على تقديمه الغاية الموضوعية لحضور الشخصيات، على الرتابة التاريخية لظهورها، ملتزماً بمبدأ الفن قبل كل شيء.

بدت مقاطع القصيدة وكأنّها مشاهد وإنْ كانت متداخلة من حيث البناء، أما الصراع فقد ظهر من خلال الحوار الخارجي، الذي بدا محتدماً بين الشخصيات لا سيما وأنّ كلاً منهما لا يقل أهمية عن غيره شاعرية في عصره وزمانه.

وفي المشاهد تلمس حركةً وفعلاً، ساهم وجودها في دفع الأحداث إلى نقطة التأزّم، ثمّ الانحدار إلى الحل، الذي تمثّل بقوله:

لكن أجمل شعرنا

---

[1] طه، المتوكل: **الأعمال الشعرية الكاملة**. ص159.

[2] نفسه. ص159– ص160.

ذاك الغنائي الجنون

الشارد

الطفل

الطريد[1]

وفي الحل تظهر الشخصية الأساس التي خاطبها الشاعر في سرده منذ البداية بضمير الخطاب، وهي شخصية درويش، الذي اختزل الشاعر فيه المواقف، ورأى في شعره الجودة، وفي روحه العبقرية والإبداع، ولعلّ ذلك؛ لأنه بنظر المتوكل صاحب الثوابت الوطنية، والمواقف الصلبة، والتضحيات؛ ما جعل الشاعر يناديه بالشريد؛ لأنّه منفيّ عن وطنه الذي يحب لمواقفه المشرفة، ويناديه بالطفل؛ لأنّه لا ينسى فلسطين وكأنها أمه، وبالطريد؛ حيث إنه مُطارد يعيش في براري المنافي أسداً كاسراً خارج الحمى، لا يخشى أعين المتربصين.

تجد مشاهد المسرحية وأهدافها ومغازيها أبعد من أن يحيط بها محيط، أما في عرضها، فإنّ المتلقين يرمقونها كلٌّ بزاوية نظر خاصة به وبموقفه ومبدئه الذي يعتنق، فيتخيل ويستمتع ويفهم ما يفهم، لكن ما يصدر من القلب يصل إلى القلب، والشاعر على ما يبدو يعمر قلبه حبّ الوطن، والإيمان بالقضية، وهذه المبادئ لن تضِلّ طريقها وصولاً إلى قلب المتلقي.

ومن النماذج المسرحية الكاملة في شعره، قصيدة بعنوان **نديم الخليفة** (في حواره الأخير مع الرشيد):

أجدُ الأبوابَ، جميعَ الأبوابِ أمامي مشرعةً مثل يديه

المُشرعتين، يُومئ من خلفِ كآبتهِ كي أجلس، ويظلُّ

إلى أن يهمسَ "مسرورٌ" في أذنيه، يهشّ بيمناه ولا

---

[1] طه، المتوكل: **الأعمال الشعرية الكاملة**. ص 164.

ينبس، تبقى عيناه معلقتين على اللاشيء. [1]

تدور رحى الأحداث في زمن الدولة العباسية وفي عهد هارون الرشيد تحديداً، ويظهر إلى جانب الخليفة الشخصية الأساس، نديمه وخادمه مسرور كشخصية ثانوية في العمل المسرحي، ففي بداية المشهد مسرور يهمس في أذنه:

"إلى أن يهمسَ "مسرورٌ" في أذنيه، يهشّ بيمناه ولا

ينبس، تبقى عيناه معلقتين على اللاشيء." [2]

أما مكان المسرحية فهو القصر:

"أكرهُ هذا العَرْشَ، وهذا الزيفَ الشاملَ حولي، يا ليتَ

أبي ما كان المهديَّ وما كانت أمّي بنتَ التيجان،"[3]

وفي القصور يكون الصمت، ويكون الهدوء مُخيِّماً على كل الأرجاء، وصمت القصور ليس كأيّ صمت، إنّه مريب؛ لأنّه يخفي تحته غضب الشعب، وأطماع العيون المتربصة بعرش الخليفة، التي تبزغ حول كرسيه، ومن زاوية أخرى ترمق الكرسي عيون العدوّ الخارجي، الذي لا يتوقف عن استهداف العروش الآمنة، ويظهر ذلك في قوله:

"ألحظُ خلفَ زئير الصمْتِ الرابضِ في كلّ الأنحاءِ

خواءَ الألوانِ، وطأطأةَ الغربان. أرى رغبةَ عينيه

الحاكمتين لدمعٍ كاوٍ، وأرى ماءَ الحسرة يُشْرقُ من

بين الأجفان، وهذا النَفَسُ المتقطّعُ في التمثال يُخبّئ

---

[1] طه، المتوكل: **الأعمال الشعرية الكاملة**. ص238.

[2] نفسه. ص238.

[3] نفسه. ص240.

أسرارَ البركان." [1]

الأحداث تدفعها الحركة، ويبرزها المكان، فيد النديم تقترب من صاحب الكرسي وهذا يدلّ على قوة العلاقة بين النديم والخليفة، ولا يختار الخليفة أيّ نديم، بل يكون ثقة أميناً صادقاً.

"أخفُّ لأقتربَ من الكرسيّ النَدّ، يرى كفّي تَرْبُتُ

أرضَ العَرْش." [2]

حوار خارجي يدور بين النديم والخليفة، ينصحه فيه أن يخرج للصيد، وأن يروّح عن نفسه، فعلى ما يبدو أنّ الخليفة مهموم، بعدما نكب بني برمك أهله في الرضاعة[3]، وأعوانه في مُلكه.

"– يا مولاي: إني وحدي بين يديكَ، تكلّم، أو اخرجْ

للصَيدِ، وروّح عن نَفْسِكَ، اخرجْ من هذا الضجرِ"[4]

أما عن طبيعة العلاقة بين النديم والخليفة، فمهما بلغ عمقها، إلا أنه يبقى لكلٍّ حدوده فلا يتجاوزها، ويبقى الخطاب من الأدنى إلى الأعلى، عندما يقول النديم:

"هل أُثقل بكلامي؟ إني أعتذر، وأقصد أن..."[5].

تجد الشاعر يهتم بدقة التفاصيل أثناء إجراء الحوار بين الشخصيات، ولا يكون حواراً سطحياً فارغاً، وإنما له عمقه، ويأتي به متضافراً مع العناصر الأخرى من شخصيات ومكان وأجواء وأصوات، يسخّرها الشاعر، ويناغم بينها، لصالح العمل المسرحي.

بعد ذلك يتحرك الخليفة فيقوم عن العرش بطيئاً:

"يقومُ عن العَرْشِ بطيئاً، فأقومُ أنا من فوري أجمعُ

---

[1] طه، المتوكل: **الأعمال الشعرية الكاملة**. ص238– ص239.

[2] نفسه. ص239.

[3] ينظر: الطبري: **تاريخ الطبري تاريخ الرسل والمُلوك**، ط 2، ج 8، مصر: دار المعارف، 1967م، ص 230.

[4] طه، المتوكل: **الأعمال الشعرية الكاملة**. ص 239.

[5] نفسه. ص 239.

شِقّيّ لباسي، وأقول: نعم يا مولاي، هجيرُ الصيف

شديدٌ هذا العام،" [1]

إن في حركة الشخصية وفعلها لبّ الدراما وجوهرها الأساس، وهذه الحركة تدل على أنّ الخليفة مُثقلٌ بالهموم كونها بطيئة، وفي المقابل عندما يكون الإنسان فرحاً؛ فإنّه يبدو خفيفاً كالريشـــة، فالحركة لم تأت هباء منثوراً، وإنما أعطت فكرةً عن الحالة النفسية للشخصية.

ويورد على لسان النديم:

"... فأقوم من فوري أجمع

شقي لباسي، وأقولُ: نعم يا مولاي، هجير الصيف

شديدٌ هذا العام، وإنّ فضاء البدر الكاشف في

الصحراء..."[2].

وفي مقابل حركة الخليفة البطيئة، تظهر حركة النديم التي تدل على السرعة، وعلى رغبته فـــي تغيير حال الخليفة، وإزالة ما أثقله من هموم، إنّه يطلب منه أن يذهب في رحلة إلى الصحراء، ويظهر الحذف في الحوار الخارجي للشخصية لا عند الخليفة فهو لا يتكلم كثيراً، بل عند النديم الذي يستخدم كل وسائل التعبير؛ ليُخرج الخليفة من الحالة النفسية الصعبة التي تسيطر عليه.

يغمغم الخليفة، أي يجيب بصوتٍ خفيض، وذلك دلالة على حزنه، فهو يتحدث بصوت يتناســب مع حالته النفسية، ويبوح بسرّه الذي تمنى فيه ألا يكون وريث عرشٍ؛ حتى لا يُسأل يوم القيامة عن مسؤولياته التي تحمّلها، أو فرّط فيها، وحتى ينام في دنياه براحة بالٍ كباقي البشر، ويطلب في النهاية من نديمه أن يتركه وحده "**دعني وحدي...**" "**دعني وحدي...**"[3] ويكررها دلالةً على

---

[1] طه، المتوكل: **الأعمال الشعرية الكاملة**. ص 239– ص240.

[2] نفسه. ص239– ص 240.

[2] نفسه. ص241.

صعوبة الموقف، واستغراق الخليفة في الهموم، كما أن طلب الوحدة دليل نفسي على الحاجة إلى التفكير، حيث يجلس وحده؛ يستعيد الذكريات، وقد يشعر بالندم، ويعيد حساباته في ما جرى وما سيكون.

"**يغمغمُ:**

أكرهُ هذا العَرْشَ، وهذا الزيفَ الشاملَ حولي، يا ليتَ

أبي ما كان المهديَّ وما كانت أمّي بنتَ التيجان، ويا

ليتَ ولدتُ ابنَ الحوذيِّ الراقصِ مع خيلِ الفضّة، أو

ابنَ السقّاءِ الغارق في ماءِ الأشجانِ، ويا ليتَ أبي

الحطّابُ العابقُ بالسوسنِ، أو ذاكَ الصيّادُ العائدُ مع

موجِ الأحزان، ويا ليتَ الراعي المفجوعَ بما أخذ

الذئبُ، أبي.." [1]

وفي إطار ديوان **حليب أسود** تدور رحى الأحداث، حيث قصيدته "هارون بعد المذبحة" (بين زوجتيه مراجل وزبيدة)، التي يقول فيها:

أفزعُ من نومي كالملدوغِ، وأمسحُ وجهيَ بالرحمن،

وتأتيني زوجي بالماء، وتنظرُ فاحصةً وجهي.. [2]

السرد هنا يجريه الشاعر على لسان الخليفة هارون الرشيد الذي يتحدث عن صحوته مفزوعاً من نومه؛ ما يجذب ذهن القارئ، ليتابع القراءة فيعرف السبب وراء الحالة النفسية التي استيقظ عليها الخليفة من النوم.

---

[1] طه، المتوكل: العمال الشعرية الكاملة. ص 240.

[2] نفسه. ص214.

خيراً إنْ شاء الله

خيراً.. خيراً.. عودي للنوم

ما زال فؤادي يسرع في الخفقان،

أقرأ ما أحفظ من قرآن،

أهبطُ نحو الشرفةِ، أفتح بابَ الغرفةِ، أتنسّم بردَ

الليل، وأرجع لفراشي.

في اليوم التالي، تسألني أمُّ المأمون:

لماذا أصبحتَ كأوتار السهم المشدود؟

هل تأتيك الروحُ المذبوحةُ في الأُخدود؟

لماذا تنتفضُ كمَنْ يتفلّت من ناب الأفعى أو غرقِ

مشهود؟

لماذا يا هارون، لماذا القتلُ؟ لقد أصبحتَ قليلَ النوم،

قليل الأكل، شريدَ الذهنِ، نحيل العود؟ لماذا..؟ [1]

هنا يظهر الحوار الخارجي بين الشخصيات، وتبدأ من خلاله الأحداث بالتكشف، حيث يتصاعد بين الخليفة وبين أم المأمون التي تسأله عن القتل، بل وتلومه عليه بصورة غير مباشرة.

صمتاً يا أمَ المأمون..

لن أصمتَ قُدّامَ دمِ الأخوال، رماحِ المأمونِ المنكود،

---

[1] طه، المتوكل: **الأعمال الشعرية الكاملة**. ص214– ص215.

كسرتَ سيوفَ وليّ العهدِ، قتلتَ أخاكَ، ومَنْ ولاّكَ

وخنتَ الميثاق المعهود.

** ** **

في الليل التالي، أذهبُ من فوري لزبيدةَ، تبدو

كالطفلةِ، تفتحُ أزرارَ المسْكِ وماءَ الزهرِ، وتخْنِسُ في

حِجْري.

– افترَّ حصانُكَ هذا الليل، هل سرقتكَ مراجلُ مني

ليلة أمس؟!

وكالعادةِ تضحكُ ملءَ القصرِ.

تنادي جاريةً تحملُ بين ذراعيها الطفلَ برفقٍ، تأخذهُ

منها وتناغيه، تأتيني قائلةً:

هذا ابْنُكَ يا هارونُ، ابني، من نسْلِ امرأةٍ ما لوّثها

الفُرْسُ عبيدُ النار، المنذورون لهدمِ الدارِ، وذبحِ

الوالدِ والمولود. وإنّكَ منذُ غسلتَ بلاطَكَ من شَرَّيْكَ،

أراكَ عَفيّاً في جَنْبَيْكَ، الدينُ وأهلكَ في كفيّكَ، وسيفُ

العدل أمام يديكَ، ومنذ اللحظة، يا هارون، عليكَ

العودة للسيفين، هما ركناك ومَنْ نجّاك، بفضل الله،

من النمرود.

** ** **

أَذهبُ للنومِ.. فلا يأتي..

– ثمةَ مَنْ يرفضُ أمرَ الحاكمِ، مثلُ النومِ، ومثلُ الداءِ

ومثلُ الموت –

الموت؟!

مَنْ قال بأني أحكُمُه؟

الموت:

سِرُّ العَرْشِ، وصخرُ النَقْشِ، وعبدُ السيّافِ المعبود!! [1]

في هذه القصيدة التي ظهرت وكأنها مسرحية، تبرز الشخصية الرئيسة المتمثلة بهارون الرشيد إضافة إلى شخصيات ثانوية هن زوجاته: زبيدة، ومراجل أم المأمون:

تسألني أمُّ المأمون:

لماذا أصبحتَ كأوتار السهم المشدود؟

هل تأتيك الروحُ المذبوحةُ في الأُخدود؟

لماذا تنتفضُ كمَنْ يتفلّت من ناب الأفعى أو غرق

مشهود؟

لماذا يا هارون، لماذا القتلُ؟ لقد أصبحتَ قليلَ النوم،

---

[1] طه، المتوكل: **الأعمال الشعرية الكاملة**. ص215– ص216.

قليل الأكل، شريدَ الذهنِ، نحيل العود؟ لماذا..؟ [1]

أما شخصية مراجل فتبدو متحيزة بموقفها لأهلها الفُرس، وهي تدافع عنهم، وتعاتب الخليفة ما زاد همّه همّاً.

"**في الليل التالي، أذهبُ من فوري لزبيدةَ، تبدو**

كالطفلةِ، تفتحُ أزرارَ المسْكِ وماءَ الزهرِ، وتخْنِسُ في

حِجْري." [2]

أما زبيدة فتبدو مسرورةً بما حدث، وتقوم بالتخفيف عنه، فهي العربية وابنة عمّه التي تحمل همّه، وتتسارع الأحداث في هذه المسرحية، فتظهر شخصية الخادمة التي تحمل ولده:

تنادي جاريةً تحملُ بين ذراعيها الطفلَ برفق، تأخذهُ

منها وتناغيه،[3]

إن الشخصيات تظهر متدرجة بأهميتها بين رئيسة وثانوية، وبمساحتها في الدور والحوار.

وتتأزم الأحداث لتصل إلى العقدة، التي تمثّلت بالهمّ الذي أثقل كاهل الخليفة على ما اقترفت يداه في نكبة البرامكة.

- الحوار المسرحي في نصوص المتوكل طه

إن الحوار عنصر تتميز به الدراما عن غيرها من الأعمال الأدبية الأخرى، ويتوجب بالضرورة تواجده فلا دراما بلا حوار، ولا يشترط منه الكلام وإنما التواصل بين الشخصيات حتى لو كان هذا التواصل بالإيماء أو الإشارة كالمسرحية الصامتة مثلاً.

---

[1] طه، المتوكل: **الأعمال الشعرية الكاملة**. ص214- ص215.

[2] نفسه. ص215.

[3] نفسه. ص215.

ويأتي الحوار على شكلين داخلي وخارجي، وفيما يأتي عرض مفصل لهما كما ظهرا في البنية الدرامية عند المتوكل طه.

أ. الحوار الخارجي: (Dialogue)

ويشترط فيه أن" يكون صادراً عن الشخصية"، [1]معبراً عن مستواها، ومناسباً لطبيعة المشهد الدرامي، وله دوره في المساهمة بتنمية الحكاية، وتصعيد الصراع.

إن حوار الشخصيات بعضها مع بعض، يكشف ما تخبئه من أسرار، ويبرهن عما تحمله من أفكار، وينم عما يختلج داخلها من مشاعر، ويفصح عن مسببات المواقف، ويصعب على عنصر آخر غير عنصر الحوار القيام بهذه الوظيفة.

أما عن الحوار الخارجي لدى المتوكل طه، فقد ظهر في بنية الشعر الدرامية لديه، وفيما يلي جلاء حيثياته:

ففي قصيدته **حوار في المنفى** مع أبي عبد الله الصغير، يقول:

ماذا تركت هناك؟

قال: فؤادي،

في جنة الأعراس والأعياد.

كم كنت أرغب أن تكون منيتي

في ظل من شهدت على ميلادي..

لكنها الدنيا تبدل ثوبها الحرباء

أو تمضي بلا ميعاد،

---

[1] عبد الله، محمد: **فنون الأدب (أصول نصوص قراءات)**. ط2. الكويت: دار الكتب الثقافية. 1978م. ص141.

وهي التي ترمي عقاربها على

من ظن فيها واحة الإسعاد!

وانظر إلى ما صرتُ!

أين ممالكي،

فسطاط عرشي،

قادتي وعتادي[1]؟

إنه حوار خارجي بين الشاعر وأبي عبد الله الصغير، يسأله ماذا تركت في بلدك الأصلي في الأندلس؟ فيجيب إجابة تدل على حسرته على ما حلَّ به وما آل إليه حاله بعد العزِّ إلى ذلِّ المنفى، ويتمنى، وهيهات للأمنيات أن تتحقق، لو بقي في بلده ومات هناك.

إن الحوار الخارجي هنا يجعل القارئ يستشف الحالة النفسية التي يعيشها أبو عبد الله الصغير، إنه ينطق الشخصية ؛ لتفصح عما يريد، وعن الحقيقة المرَّة.

ويتابع:

أنا مثلما ظهرت إليك نهايتي،

وحدي، بلا زوج ولا أولاد.

هل ينفع الندم الممض؟

وهل أنا

من باع مملكتي وأرض بلادي؟

---

[1] طه، المتوكل: **الأعمال الشعرية الكاملة**. ص58.

لم لم تقولوا: كنت فرداً أعزلاً

في السجن، عند تزاحم الأضداد

ورأيتُ أنَّ قلاعهم معصومةٌ

وأنا أنوء بعوسجي وقتادي..[1]

يظهر من هذا المقطع أن أبا عبد الله الصغير يغير وجهة حواره، فبدلاً من أن يكون للشاعر فإنه يوجهه لكل العرب، حين قال: "لم لم تقولوا"؟[2] فيلتمس لنفسه العذر، فلم يقصد المتوكل بأن يأتي بهذه القصة إلى شعره إلا لغايات الرمز، فيجد في شخص أبي عبد الله الصغير معادلاً موضوعياً لكل القادة المسؤولين عن مصير شعوبهم.

ويتابع قائلاً:

وممالك العرب الشقيقة أغلقت

أبوابها دروبي على استعباد!!

وزراء قصري من أشار عليَّ أن

أمضي إلى التوقيع والإبعاد..

كي لا تضيع بقية من أرضنا

والخير في التسليم دون عناد

غدروا بي..(القشتال)

ثم وجدتني،

---

[1] طه، المتوكل: **الأعمال الشعرية الكاملة** ص58.

[2] نفسه. ص58.

والموت كل رغائبي ومرادي..

قد خانني الوزراء والتجاور وال...

كانوا قديماً عزوتي ورشادي[1]....

إن أبا عبد الله الصغير متخبط بعد ما أطيح به، لا يعرف ما يقول، إنه ككل البشر بعد وقوع الحوادث، يلجؤون إلى التبرير؛ ليوضحوا ما حصل معهم؛ ولينقذوا أنفسهم من لوم الآخرين، ولعله يلقي باللوم على حاشيته ووزرائه، الذين وثق بهم، وعلى القشتال الذين غدروا به، إن الشاعر يستخدم الحوار الخارجي؛ ليوضح مواقف الشخصيات بعد وقوع الأحداث من زواياها المختلفة فيضفي شيئاً من الموضوعية على عمله الفني، ويستمر الحوار بقوله:

قلتُ:

هذي بطانتك التي أمَّرتها

وجعلتها الحكام دون سداد

أنت الذي اخترت النهاية عندما

اخترت الطريق وثلَّة الفساد...[2]

يرد الشاعر عليه أنك أنت الذي اخترت نهايتك السوداوية، وهذا ما اقترفت يمينك، حين انسقت وراء من حولك من الذئاب، وغفلت عن مكرهم، فتربصوا بك وأوقعوك في مغبة شركهم، ودمروك، فالشاعر في هذا الموقف يلقي باللوم على أبي عبد الله.

ويتابع:

أنت الذي أصبحت رمزاً نافراً

---

[1] طه، المتوكل: **الأعمال الشعرية الكاملة**. ص58- ص59.

[2] نفسه. ص59.

لخيانة الفقراء والزهاد

لا يرغبن أحد بذكرك طالما

بعت الشهيد وشاهد الأجداد

وإذا ذكرت يكون ظلاً قاتماً

لخيال من ضربوا على الأكباد

من كان يأمل في مياهك ظامئاً

قد مات من ظمأ السراب البادي[1]

يوغل الشاعر في تقريع أبي عبد الله الصغير، ويعبر له عن كره الرعية لـــه؛ لخيانتـــه قومـــه، واستهانته بمسؤولياته تجاههم، ويستخدم الشاعر في ذلك أقسى الألفاظ والعبارات؛ متمنياً من أي قائد ألا يكرر نموذج أبي عبد الله الصغير.

الشاعر يستخدم الحوار الخارجي وسيلة فنية؛ لعرض مواقفه، والتنفيس عما يعتمل فـــي قلبـــه، والتعبير عن همومه.

ويستمر الحوار ويكون الرد من أبي عبد الله:

قال:

رحماك.. صمتاً.. لم تعد لي قدرةٌ

لسماع ما اقترفت يدي بعبادي،

يا ليتني قدمتُ فوق مطيتي

---

[1] طه، المتوكل: **الأعمال الشعرية الكاملة**. ص59– ص60.

كي لا أكون مطية الأوغاد[1]

ينطق الشاعر شخصيته بالندم على ما اقترفت يداه بحق نفسه وقومه ووطنه، ويقول:

وبكى الزغيبي الذليل.. وقال لي:

أنت الذي قد كنت أول زائري

ستكون، حتماً، آخر العوادِ[2].

ويبكي في هذا المشهد الزغيبي، وهو في حالة من الذل والضعف والهوان، ويظهر الشاعر متعاطفاً معه، ويرجو أن تعود به الأيام، فيعيد النظر بما فعل، وتبقى البلاد بلاداً والديار ديارا ؛ ليرضي نفسه، ويرضي من حوله، ويظهر الشاعر في ذلك وقد أقنع أبا عبد الله بوجهة نظره.

تظهر وظيفة الحوار الخارجي عند المتوكل؛ لغاية الإقناع، وتحقيق الإفادة، والعبرة من حوادث التاريخ.

أما في قصيدته **مقاطع سريعة**، فتجده يقول:

جواب!

سأل المعلم تلميذه:-

لماذا نجيء إلى هذه الأرض؟

قال الفتى: كي نموت!

- في اليوم الثاني-

---

[1] طه، المتوكل: **الأعمال الشعرية الكاملة**. ص60.

[2] نفسه. ص61.

قال تلميذ آخر:

صف لي شكل المدرسة؟

قال له: مثل التابوت.

- في اليوم الثالث-

راح الصف

ليدفن تلميذاً آخر مغسولاً

بدماء التوت[1]

وهنا حوار خارجي جديد يوظفه المتوكل في شعره، يظهر بين شخصية المعلم الأساس وتلاميذه، ويتطوع تلميذان للإجابة. ففي السؤال الأول، قمة المأساة تتجلى في إجابة الفتى، وعمق الحكمة في سؤال المعلم. في اليوم الثاني، قمة المأساة في إجابة التلميذ، بالرغم من بساطة السؤال. لا عجب في هذا العمق الذي وجد عند التلاميذ بوصفهم نماذج من أطفال فلسطين، الذين يعيشون مأساة الاحتلال، والتي هي مدعاة لأن يكونوا رجالاً وأبطالاً وعلى قدر المسؤولية، وألا يعيشوا طفولتهم كباقي أطفال العالم. وفي اليوم الثالث يكون تطبيق الحصة في واقع مؤسف؛ فأحد التلاميذ قد مضى شهيداً.

يعكس الشاعر صورة الطفولة في فلسطين، من خلال التوظيف الفني للحوار الخارجي، الذي يبدو بسيطاً للعيان، إلا أنه عميق ومأساوي.

وفي مشهد آخر من قصيدته **زائر إلى عكا**، يقول:

تنادي على جارتي أمنا:

أحضري بعض الثوم لهذا الصغير

---

[1] طه، المتوكل: **الأعمال الشعرية الكاملة**. ص321.

الذي خالط النحل،

حتى تروق ذراع الفتى،

اسحبي سم نحلته وافركيها..

صغيري الذي دوخ الرأس اهدأ،

لكيلا أنادي إليك اليهود[1]..

وفي عكا وقبل النكبة، يحيا الفلسطينيون حياة يومية طبيعية، قائمة على الألفة بين الأهل والجيران، فالأم تنادي الجارة؛ لتعطيها بعض الثوم؛ لتعالج ابنها الذي لسعته النحلة، وتشير الجارة عليها أن تسحب سمَّ النحلة، وتفرك مكانها، والأم تطلب من ابنها أن يهدأ؛ لتتمكن من فعل ذلك بمعزل عن صراخه، وخوفه من المحتل.

وفي الحوار الخارجي بين الشخصيات، تظهر إلى جانب صورة الواقع الاجتماعي في تلك الفترة إشارة تاريخية هامة، فيها شيء من التوثيق الذي يقوم به الشعر بطريقة عفوية، فالأم تخوف ابنها باليهود المحتلين، الذين بدأت شوكتهم تقوى في البلاد، وراحوا يفرضون سطوتهم في كل مكان.

أما في مطولته **فضاء الأغنيات**، فتجده يقول:

وأقول يا امرأتي التي أهوى:

أحبّك، فارحميني من عيونك

إنها حزني

وهذا الرمل يكذب

---

[1] طه، المتوكل: **الأعمال الشعرية الكاملة**. ص336.

إنّ هذا الرمل يكذب

لا أصدّق غير هذا الشهد

في عيني هزار

وجلنار خدودها

ومياه ضحكتها إذا فاضت عليّ

وطوقتني بالمراجيح البعيدة والذراع

وقبلتني كالحمامة كي أقول:

حبيبتي الأحلى هزار

أميرتي، الورد الجميل، وعمري الغالي هزار

ومهجتي، روحي..

وأسكت كي تجيب بصوتها القزحي..

وتضحك تشرق العينان،

تنظر في عيوني كي أقبّلها...

أقول حبيبتي؟!

وتردّ في فرح: أنا، وتضمّني..

ويكاد قلبي أن يطير،

ويخلع القفص المنيع. [1]

---

[1] طه، المتوكل: **الأعمال الشعرية الكاملة**. ص 512– ص513.

وفي مشهد يربض الشاعر فيه داخل أسوار السجن الصحراوي مع جوارح أُخر من شعبه، يشعلون أعمارهم شموعاً في دروب حرية الشعب والوطن، يخاطب زوجته التي يملأ الحزن عينيها متمنياً أن يراها فرحةً، ويتأمّل في رؤية طفلته هزار، بأبهى حللها فرحةً مشرقةً منطلقة، يظهر الشاعر في هذا المشهد حالة الأسير النفسية، حيث يخلع أنانيته وحبه لذاته وتوقه للفرح والأمان خائفاً على أسرته من الحزن الذي يعتصر قلوبهم على فراقه، لا تهمه ذاته وما يواجه من صعوبات، وما يعاني من مرارة الأَسْر، وإنما يتمنى رغم كل ذلك أن يرى الفرحة على وجه من يحب، وألا يرى في عيونهم قهراً وفي قلوبهم همّاً على فراقه، هذا هو الفلسطيني المضحّي المؤثر لأهله ووطنه على حساب نفسه.

إنّ تجربة الشاعر في الأسر تجربة ذاتية، جعلها في الشعر تجربة شعب يفقد كل يوم العشرات من أفراده ؛ ليعيشوا التجربة نفسها، الشعر مرآة الحياة سوداء كانت أم بيضاء، والحوار الخارجي هو صرخة داخلية من الشاعر يرجو فيها الحرية له ولأسرته من الهم الذي يطوقها حزناً على فراقه[1].

إنّ التنويع في توظيف الحوار الخارجي في قصائد متعددة كان استجابة لتنوع الموضوعات في القصائد، التي تطلبت توظيف حوار يتناسب مع الموضوع ومع الشخصيات وهمومها في الحياة، فظهر الحوار عفوياً في القصيدة، متناسباً مع جوها، إنّها حركة فنية أضْفت شيئاً من الواقعية على شعر المتوكل وشحنته بالحيوية، وجعلته أكثر مصداقية وعفوية.

ب. الحوار الداخلي (المونولوج): Monologue

ما يعرف بحوار النفس، أي حوار الشخصية مع ذاتها، ويظهر على شكل تقنية فنية في إطار القصّ "بغية تقديم المحتوى النفسي للشخصية والعمليات النفسية لديها"[2]، لأهداف موضوعية تغني جو النص، وتعطي فكرة عن الشخصية.

---

[1] ينظر. أبو شلال، أحمد: **الأسرى الفلسطينيون في سجون الاحتلال**. ص 7.

[2] همفري، روبرت: **تيار الوعي في الرواية الحديثة**. تر: محمود البريعي. ط 1. مصر: دار المعارف. 1974م. ص 46.

والحوار الداخلي له ضرورته في دعم المشهد، وتوضيح الموقف، وإعطاء القارئ فكـــرة عـــن عُمق الأديب، ومدى ثقافته وسعة مداركه القادرة على الغوص إلى أعماق الشخصية، وإنطاقهـــا مع نفسها.

إنّ وجوده في العمل الدرامي ضروري، وهذا يتطلب دقة في سبكه، ولوقعه حساسية وجاذبيـــة فنية عالية في نفس المتلقي؛ كونه الأقدر على الإفصاح عن مكنونات النفس، لكن حضـــوره لا يلغي وجود الحوار الخارجي، فلكلّ منهما حياته على الورق، ولا يمكن الاستغناء عن أيٍّ منهما لصالح الآخر.

في قصيدته **الوالي**، يقول:

والنَّدُّ على مهل يصّاعد مثل حرير العطر،

فيصعد نجم آخر لسماء أخرى ذات بروق

(لم تجرؤ حيات الصخر دخول القلعة

في مالقة السحر،

فما بال النجار يبيع الوالي)

الحرٌّ أبو عبد الله الوالي.. صار المملوك المعتوق.[1]

لم يجرؤ الأعداء على دخول مالقة، وهي مدينة قريبة من غرناطة، أما النجار وهو أحد وزراء الوالي فقد خانه وطلب منه أن يستسلم وينجو بنفسه وبعياله، وهنا مكمن المأساة التي عبر عنها الشاعر من خلال الحوار الداخلي[2]، ثم يعود فيقول:

---

[1] طه، المتوكل: **الأعمال الشعرية الكاملة**. ص 28.

[2] ينظر: أرسلان، شكيب: **حاضرة العالم الإسلامي**. ص 7.

النهاية:

"الحر أبو عبد الله الوالي... صار المملوك المعتوق"[1]

إنّ للوالي أبي عبد الله أمثلة وأمثلة في التاريخ العربي، ولذكره عبرة للأجيال؛ لتتعظ، فلا يورطون البلاد في وقائع وخيمة، تحسب عليهم، حين لا رجعة عنها.

أما في قصيدته **أبو زكار** (مغني جعفر)، فإنه يقول:

فلم يعُد الغناء له لسان

وما عاد التجلي من عهودي

فبعد رحيل جعفر، ذات شؤمٍ

وصعدته إلى نار الجحودِ

بكته مدائن النهاوند عمراً

إذا اشتاق المُغنّي للشرودِ

أنا مَنْ كُنت آخذه بآهٍ

فيأخذني بجودٍ بعد جودِ

أنا من كُنت أبعثه نجوماً

وأنعفه على ثلج البرودِ

أنا مَنْ كان يرجوني بصمتٍ

لأمضي خلف أرنبة الجرودِ

---

[1] طه، المتوكل: **الأعمال الشعرية الكاملة**. ص25.

ليعرف من سيقنصها بسهمٍ

أصاب فؤاده قبل الصدودِ

أنا من كان يسكره بلحنٍ

يذيب الصخر أو قلب الحرودِ

أنا من يقتل العشاق شوقاً

ويرميهم إلى عين الحسودِ

وأذبحهم على رمشٍ وصدرٍ

وأرجعهم صغاراً للمهودِ[1]

على لسان شخصية أبي زكار يستحضر الشاعر موقف البرامكة من مقتل جعفر، وكيف كانوا يعتبرونه سيدهم الذي لا سيّد بعده، ويعبّر الحوار الداخلي لشخصية أبي زكار عن عظيم الأسف لوفاة جعفر، الذي كان يسيد ويميد في الدولة، وكلمته لا ثاني لها من وجهة نظر أبي زكار، حيث كان يغدق عليه العطايا إذا ما أطربه، إن الشاعر يظهر شخصياته من زوايا مختلفة، فعلى سبيل المثال شخصية جعفر التي يقدمها الشاعر بأكثر من زاوية، فتارة يسلط الضوء عليها من وجهة نظر العرب العباسيين، وتجده هنا يظهرها من وجهة نظر البرامكة الذين يحبّون جعفر، ويرون فيه وليّ نعمتهم.

ولعلّ استخدام الحوار الداخلي بدا في مكانه، مُتناسباً مع أدوار الشخصيات، لأنّ شخصية ثانوية كشخصية أبي زكار لا تجرؤ أن تذكر اسم جعفر البرمكي بعد الذي كان على مسمع الخليفة، أو أمام أتباعه، فكان الحوار الداخلي يحمل الكلام السري الذي يستر الحقائق ويخفي وُجهات النظر.

---

[1] طه، المتوكل: **الأعمال الشعرية الكاملة**. ص 205– ص 206.

ويقول في قصيدته **الخروج إلى معتقل أنصار"3"**:

.. والمدى صحراء صحراء

وفي آب حريق،

والحصى جمرٌ..

وطيور الأرض راحت تنقر الخبز الذي اساقط..

والخيمات تغفو..

تفرش الصحراء بالعشب،

تزرع الأشجار صفا سابحاً في الغيم،

وتحيل الأرض عرشاً لرباك..

تنعف الدنيا صغاراً يركضون..

آه يا كل حناني والجنون

كيف أنت الآن يا نوار عمري

كيف أنت الآن يا ابني

ولماذا لم أر الضحكة في الصورة

كيف "هزار" و "ليلى" والعيون؟

هل تراهم يلعبون؟

هل تراهم كسروا القلب بكاء، والجفون

ذبلتُ من كثرة الدمع؟

ولما يسمعون؟

هل تراني سأراكم ذات يوم وترون؟

هل تصيخ السمع يا ابني؟ هل سأبقى يا حبيبي يا صغيري، لأراك؟[1]

إنّ مشاعر الأبوة مشاعر غريزية، لا يستطيع أب التجرّد منها، ويصعب عليه أن يخفف من وطأتها إذا ما عصفت بداخله، فمن خلال الحوار الداخلي يُعبّر الشاعر عن شوقه لأبنائه وهو في المعتقل، ويتمنى أن يراهم، ويتساءل عن حالهم بعده، ويعتصره الألم والحزن بعيداً عنهم، ولم يستطع أن يخفي مشاعره، فهمس بها بحوار النفس؛ لأن شخصية الأسير البطل تأبى الضعف، وتركن إلى القوة والمكابرة رغم كل الظروف، فكان الحوار الداخلي الوسيلة الفنية المتناسبة مع وضع الشخصية وحالتها العامة.

وفي قصيدته **أبي.. يا أبي**، في مشهد وفاة والده –رحمه الله– يقول:

تسمرّت: ماذا؟؟ أأبكي،

أأصمتُ، ماذا سأفعل؟

أصرخ مثل اللواتي فرعن الضفائر فوق الرؤوس

وقددن، فوق الصدور، الثياب؟

وماذا أقول لهذي التي انتظرته طويلاً،

ومن سجن عكا أتاها جريحاً

وقد مزّقته سيوف الخيانة

---

[1] طه، المتوكل: **الأعمال الشعرية الكاملة**. ص471– ص473 .

والانتداب؟[1]

في موقف الفقد وما فيه من تجمّع الأهل والجيران، حول مشهد الحُـزن والبكـاء والأصـوات واللطم وقَدِّ الجيوب وحلّ الضفائر، وغيرها من الأفعال التي تُعبّر عن الحزن الشـديد وفقـدان الوعي بسبب هذا الحزن، في هذا المشهد المؤلم لا يعرف هذا الطفل في المرحلة الابتدائية ماذا يفعل أمام عواصف الصدمة التي انتابت كلّ من حوله، ولا كيف يتصرف، فتفجر الكلام فـي داخله، أيصمت؟ أم يبكي؟ أم يصرخ؟ أم ماذا يقول لأمّه التي عانت كثيراً جرّاء كون زوجهـا ثائراً ضد الاستعمار الإنجليزي لفلسطين، ثمّ أسيراً في يد العدو بعدما سجن بعكا؟

إن الحوار الداخلي كان هنا صرخة ألم لم تخرج من داخل الشاعر، إلا أنه عاشها بكل حذافيرها، وكانت تجربة خاصة يسهل تعميمها على وضع أيّ طفل في سنّه لم يصل مرحلة النضج بعـد؛ ليقف أمام هذه المواقف الصعبة الحزينة، ولمّا كان الشعر انعكاساً للشعور، فإنّ في موقف الحزن حالة إنسانية، وعواطف داخلية، يستثقلها الحوار الخارجي، ويعجز أمامها ما حدا الشاعر إلـى توظيف الحوار الداخلي؛ ليبوح بها، فعندما يجول الشعور في النفس لا تنعدم الوسيلة للإفصـاح عنه، فاستعان الشاعر بأدوات فنية دقيقة، وحاول اختيار الوقـت المناسـب فنيـاً، والمسـاحة المعقولة؛ ليعبر عنه داخل النص.

ويلاحظ المُتتبّع لشعر المتوكل أنّ مساحة الحوار الداخلي كانت معقولة، وقد يعـود ذلـك إلـى المشاعر الجياشة التي تجول في نفس الشاعر، وكثرة التساؤلات التي تدور في مخيلته، وتحيّره دون أن يجد لها إجابة شافية؛ هو ما جعله يسترسل في التعبير عنها شعراً، سواءً في نفسـه، أو في نفس شخصية فنية أخرى وظّفها. أما بالمقارنة مع الحوار الخارجي، فتجد الحوار الداخلي قد نال حظاً أقلّ في حضوره، وقد يُعزى ذلك إلى طبيعة الشعر، التي قد لا تحتمل حواراً طويلاً مع النفس، كما أن طبيعة الموضوعات المطروقة، تحتاج تنقلاً بينهما، يتناسب مع النفس الشـعري للمُبدع، وما يحكمه.

---

[1] طه، المتوكل: **الأعمال الشعرية الكاملة**. ص452– ص453.

فن القصة

ومن فنون الأدب التي لها أهميتها البالغة في حياة الإنسان القصة، التي تشكل عالماً سيميائياً، ونسيجاً سردياً يختزل فيه الخطابُ إلى أفعال، وتُعتبر موضوعاً للمعرفة، وتقوم على تكامل العناصر[1]، أمّا **فورستر** فقد رأى أنّها حكاية قائمة على تسلسل الأحداث[2].

والقصة "حكاية متطورة تروي حدثاً نامياً، أو موقفاً ثابتاً أو متطوراً، تتحرك فيه الشخصيات وغالباً ما تتقدمها شخصية بارزة"[3]، وبناء القصة هو شكلها القصصي بما تحتويه من عناصر أساسية، مكونة من الحدث والشخصية والخلفية الزمانية والمكانية، تتداخل هذه العناصر ليقدمها السرد في صورتها النهائية[4]، أما عند **محمد نجم** فإن القصة تعتمد على مهارة الكاتب، الذي يصطنع الوسائل من شخصيات وحوادث وبيئة، وينسق بينها في عمل واحد، له أهدافه الفنية الخاصة[5].

بدت عدد من قصائد المتوكل في تشكيلها وكأنها قصص ، ماحدا بالدراسة إلى الوقوف عند عناصرها الفنية الدرامية لإبراز هذا المذهب.

رجال من العامة يتسامرون (واحدٌ منهم يروي هذه الحكاية):

... وقيل بأنّ الذي مات شيخٌ، أتى مع جموع، من

الشرق والغرب، حتى يقولوا: هلكنا من القحط

والموت! لكنَّ "مسرور" أعطى الأوامر كي يبعدوا

---

[1] ينظر: علوش، سعيد: **معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة**. ص 180.

[2] ينظر: سلام، محمد زغلول: **دراسات في القصة العربية الحديثة (أصولها، اتجاهاتها، أعلامها)**. الإسكندرية: منشأة دار المعارف. د. ت. ص 3.

[3] قنديل، فؤاد: **فن كتابة القصة**. ط1.القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة. 2002م. ص301.

[4] ينظر.إبراهيم، عبدالله: **المتخيل السردي** (مقارنة نقدية في التماهي والرؤى والدلالة). بيروت: المركز الثقافي العربي.1990م. ص150.

[5] ينظر. نجم، محمد: **فن القصة**. ص113.

هؤلاء ثلاثين يوماً عن القصر، لم يأبهوا للذي قاله،

لم يروا سيفه، ما رأوا غير عقربه المستعد، أجابوه:

مُتنا من الجوع والغيظ، والريح والقيظ، دعنا نرى[1]

أجواء حكائية لرجال من العامة يتسامرون، أحدهم يقص قصة لشيخ مات عندما جاء مع جماعة من الرجال يقصدون الخليفة؛ ليبلغوه مظلمة لهم، أمر مسرور بإبعاد هذه الجماعة عن القصر، طلب منهم أن يغادروا مقابل أن يخبر الخليفة بمظلمتهم، وقد أخافهم بقوّته وسطوة جنوده، ويظهر أنّه يُبطن لهم غدراً إنْ لم يستجيبوا لطلبه بالبُعد عن القصر، في قوله: "**لم يروا سيفه ما رأوا غير عقربه المستعد**"[2]، لكنهم لم يستجيبوا لأوامر مسرور؛ ما أدى إلى وقوع صدام بينهم وبين مسرور وجنوده، وعندما قُتِل الشيخ في المعمعة، هجم الناس على المنادي، واعتدوا عليه، فطار عن بغلته.

هذه هي الأحداث، أما السرد فقد بدأ بحدث موت الشيخ الذي أتى مع الجموع، ويظهر الحذف في بداية السرد كما استخدم صيغة المبني للمجهول (قيل...) دلالة على الراوي المجهول، أما الشخصيات فقد تمثلت بمسرور وجنوده والرجال والمنادي، أما الزمان فحدثت هذه القصة في عصر هارون الرشيد، والمكان بغداد أمام قصر الخليفة، والعقدة تمثلت في الحالة الاقتصادية الصعبة التي تعيشها بعض الأمصار بسبب الفقر، والحلّ تمثّل في العراك بين العامة والجنود، ما يُعطي انطباعاً بأنّ حاشية الخليفة وحراسه، كانوا هم السبب في كثير من الخلافات والتناقضات التي شهدها حُكمه، وهذا حال أصحاب العروش والسلطان ومَنْ حولهم في كلّ زمان ومكان.

أما في قصيدته **جان دارك** (ترجمة فلسطينية لسيرة القديسة)، فإنّه يقول:

أرغب، وأنا أستذكر قصة جان دارك، أن أتحسس

كفَّ يدي..أنظر في باطنه عن موج تركته القديسة،

---

[1] طه، المتوكل: **الأعمال الشعرية الكاملة**. ص 228.

[2] نفسه. ص 228.

رغم سنين البحر المطوية نزل الأعماق..كأن الفرس

الشقراء الطالعة من التوت الأرضي هي ذات الوجه

الطّالع من أرض الزيت البلدي..فالقاتل واحد،

ووريث العرش المأمور على ذات العرش تآمر ثانية.. [1]

يدخل المحتلون الدار على خيولهم التي يأتي معها الموت ويتجمهر في كلّ الأركان و"**كأنّ الجمع شياطين جحيم محروق**"[2]، جان دارك تشعر بالحقد على العدو؛ لأنّه قتل أختها، فتنطلق مقاتلةً في صفوف الجيش الفرنسي ضد البريطانيين الأعداء انتقاماً، لا تفتر عن ثأرها لحظة، وفي النهاية يفاوض الملك ضدها رغم ما قدّمته لبلدها من انتصارات حول أن تقتل، أو تمضي للأسر:

"**فتسقط في شرك المحتلين بفعل**

خيانة مولاها الملك!"[3].

وتُعدم جان دارك بكل شجاعة، وهي ترفض عدوها ولا تُحبّه:

"**وقبل رحيل الرأس**

عن الجسم يقول الناس: سمعناها وهي تتمتم: كيف

أحبّ عدوي وهو عدوّي؟"[4]

وبعد موتها يجعلها الفرنسيون قديسة لأنها ضحّت بنفسها من أجل الوطن والشعب.

---

[1] طه، المتوكل: **الأعمال الشعرية الكاملة**. ص227.

[2] نفسه. ص 280.

[3] نفسه. ص 285.

[4] نفسه. ص 285.

أما عن الواقع الرمزي للقصة، فإنها ترمز إلى الفتاة التي حرمت من أخيها أو أبيها أو خطيبها أو زوجها بفعل العدو، ويبقى للحقد ناره المشتعلة في قلبها؛ ما يدفعها دائبةً للثأر.

إن البناء القصصي يبدو جلياً في هذه القصيدة، فتجد السرد على لسان الراوي الذي يتمثّل في شخص الشاعر، ويفتتح المقطع بالفعل المضارع (يدخل) دلالة على استمرارية العدوان، ولإشعار المتلقّي بحيوية المشهد، ومكان القصة غاصّ بالحركة والصوت واللون، حين قال مثلاً:

"**فيشيد الموت**

مقاصله في كلّ مكان.. وخيولٌ كخفافيش الليل،

كأنّ الجمع شياطين جحيم محروق... أو ناب

المصاصين عروق التعساء، تشير سيوفهم برضاب

الكرز المكلوم، فتعكس شفرات لامعة صورة

مذبحة... وكأنّ جهنم قد نصبوا فيها للنار مرايا!"[1]

والوصف الخارجي للشخصية يتجلى نوعاً ما معبراً عن ضعف الطفلة بصورة خاصة، وضعف المرأة بصورة عامة، ورقّة جسدها الذي لا يحتمل ما في قلبها من حقد، لكن حقدها هو وقودها وهو دافعها:

"**جان دارك الطفلة**

من عسل صلب،

نبت القمح على كتفيها حتى فاض

وغطى بالذهب المنثور التفاحة"[2]

---

[1] طه، المتوكل: **الأعمال الشعرية الكاملة**. ص 280.

[2] نفسه. ص 280.

أما الشخصيات فقد تمثّلت في: جان دارك، وكاترين، والجنـــدي، والعمـــة، والملـــك، والقـــس، وقطعان المحتلين، والناس.

أما عنصر المكان فقد بدا في تنوعه خادماً للأحداث، فهناك كنيسة بلدتها حيث مكـــان العبـــادة والصلاة وأكل الخبز وشرب النبيذ، وفيه دار الحوار مع القس الذي اعتبر بالنسبة للبطلة مصدر الطاقة الروحية والمعرفة والحكمة والوصية، أضف إلى ذلك: الدار، والسهوب الدائمة الخضرة، والباب الذي علّقت عليه كاترين، وأبراج أورليان التي كانت مـــدار الصـــراع، وقـــد توعّـــدت بتحريرها.

أما الزمان فهو ذلك العصر الذي عاشت فيه جان دارك، ونشبت فيه حرب المئة عام واشـــتدّت رحاها، وفي القصيدة تظهر الأزمنة متقاربة، فهناك نوع من لملمة الزمن؛ للتعبير عن احتـــدام الأحداث وتقاربها، وليتناسب الزمن مع القصة، ويبرز الأحداث مكثّفةً؛ لأهـــداف فنيـــة تتنـــاغم وطبيعة الشعر.

أما الأحداث فقد كانت:

1. تدخل قطعان المحتلين الدار

2. شهدت ما كان لكاترين المسكينة.

3. ذهبت لكنيسة بلدتها.

4. وراحت تبعث لوريث العرش الملكي رسائلها

5. أحداث المعركة التي تظهر فيها مجروحة.

6. تصل الفارسة أسوار العاصمة.

7. إلى أن يتفق مع الأعداء على أن تقتل أو تمشي للأسر.

8. إعدام جان دارك.

تظهر الأحداث متسللة متشعبة، ويبرز فيها عنصر التشويق، الذي يقود المتلقي إلى تتبعهـــا دون ملل، ومن أمثلة الحوار الخارجي في هذه القصة:

"**قالت: للقس بأنّ وصايا الخدين....**

فقال: احتسبي أختك واحتملي"[1].

وبالمقارنة مع الحوار الخارجي، فإن الحوار الداخلي بدا محدود الحضور، ومثاله:

"**من ظل بلا ظل يحميه من الذئب، ويحضنه تحت**

أوار النار، ويبعد عنه جنون الأوجاع الفائض..."[2].

ولعلّ محدودية الحوار الداخلي تعود إلى قصر القصة؛ لتتناسب مع حالة الشعر، ووضع القصيد، فكانت مكثفة الأحداث، وطغت المشاهد الدموية البادية في مخيلة القارئ على مساحة الحـــوار، ويكرر الشاعر على لسان جان دارك:

"**كيف أحبّ عدوّي وهو عدوّي**"[3]

وكأنّها العقدة في مجرى الأحداث، وهي التي دفعتها إلى قتال العدو، وإلى تحقيق النصر عليـــه مراراً، ما أودى بها إلى الإعدام على يديه، والذي تمثّل بحل القصة، فليس فرضاً أن تكون نهاية القصة سعيدة، بل قد تكون نهاية مأساوية كما يظهر في قصة جان دارك، التي جعلت من جسدها شمعةً احترقت؛ لتضيء الدروب للأجيال القادمة، فغدت بذلك قديسة، لا يمّحي وقـــع تضـــحيتها على مرّ التاريخ.

وفي قصيدته **إضراب عن الطعام**، يقول:

كان ينعف الكرسنة الحمراء

---

[1] طه، المتوكل: **الأعمال الشعرية الكاملة**. ص 282.

[2] نفسه. ص 282.

[3] نفسه. ص 283.

كل عصر للحمام

ويعتلي السطوح راقصاً

في ميعة الغمام،

يحادث الطيور عن ضفائر..

وناهد

عن دفتر الأشعار

والغرام.

عن لفتة الظبا

إذا مشين في الطريق، أو

عن شارة تند من عيونها السلام.

ويقرأ الكتاب قربها،

ويهدل السطوح شاهداً

على تبادل العيون بين عاشقين،

وبعد نبضة ودمعتين

وعند حاجزٍ للجيش

كانت الحجارة التي تمور

كالنجوم في الظلام،

وكانت الرصاصة الحرام..

من يومها

لم يأكل الحمام قمحه،

لم يشرب الحمام ماءه

.. ودمعة في الصف أعلنت

إضرابها عن الطعام[1]

تبتدئ القصة بنعف الكرسنة الحمراء عصراً على السطوح، ومحادثة الطيور عن ضفائر المحبوبة "ناهد"، ويتجلى الموقف عند حاجز للجيش، حيث تغتال الأحلام والحبّ بطلقة رصاص تسرق حياة رامي الطالب في المدرسة الإعدادية وهو بطل القصة، فالشهادة هي النهاية الحتمية التي تنتظر كلّ مولود في أرض الوطن، عبّر عنها الشاعر بقصته التي تبلورت في هذه القصيدة، والتي لا تتعدى كونها سطوراً محدودةً، إلا أنها سطورٌ معبّرة ومؤثّرة ومأساوية، كمأساة الوطن التي لا تنتهي فصولها.

أما مفاصل القصيدة فهي مفاصل قصة فنية بعناصرها المتضافرة، فهذا تجلّى في السرد بالفعل الماضي الناقص (كان) على لسان الراوي مجهول الهوية، الذي قد يكون الشاعر نفسه، وبالزمان عصراً في فلسطين، وفي عصر فلسطين ما لا يوجد في غيره من أوقات العصر عند شعوب العالم قاطبةً، إنّه وقت المواجهة مع العدوّ، إنّه لحظة الحواجز والشهادة.

أما المكان فقد تمثّل في السطوح الذي يُربّي عليه الشاب الفلسطيني الحمام، ويُمارس موهبة عشقها، وفي الحاجز مكان الموت.

---

[1] طه، المتوكل: **الأعمال الشعرية الكاملة**. ص299– ص300.

وفي الحدث:

"ينعف الكرسنة

ويعتلي السطوح...

يحادث الطيور...

ويقرأ الكتاب

...يهدل السطوح"[1]

ويتداخل الزمان مع كل من الحدث والمكان:

"وبعد نبضة ودمعتين

وعند حاجز للجيش...

كانت الحجارة التي تمور

كالنجوم في الظلام،

وكانت الرصاصة الحرام.." [2]

أما الحل، فقد كان:

"من يومها

لم يأكل الحمام قمحه،

لم يشرب الحمام ماءه

---

[1] طه، المتوكل: **الأعمال الشعرية الكاملة**. ص 299.

[2] نفسه. ص300.

.. ودمعة في الصف أعلنت

إضرابها عن الطعام"[1]

لم يصرِّح الشاعر بالنهاية، وإنما جعلها مستترة، وأومأ إليها في صورة الحمام الذي يــرفض أن يأكل قمحه أو يشرب ماءه، والصف الذي بكا لفراق رامي، بل وأضرب عن الطعام.

أما في قصيدته **الفتى الساكسفون**، فيظهر مثال جديد على البناء القصصي في الشعر:

الفتى الساكسفون الذي أشعل النار

في جسد الجارة البكر

لامته جدته كانت تقول له:

كبرت فرس الدار يا ابني،

وليس لنا أن نحمل الريح،

عليك رضاي

انتبه للدروس،

ولا تلتفت للتي إن مشت أخذت يقظة الامتحان.

كانت لها جدة – سامحها الله–

خواضة القرية التي احترقت،

حينما وجدوا جمرة، في ملابسها، للحصان.

بعد حين،

---

[1] طه، المتوكل: **الأعمال الشعرية الكاملة**. ص 300.

مضت جدة الساكسفون..

فمضى نحو جارته، يرمي

على خصرها دمعة الصوت!

ومنذ أسابيع شوهد الساكسفون

يلقي على قبر جدته،

ثم على قبر طير

ورواداً من الصمت!

فظنوا بأن الفتى

خاض في كرز النار،

أو أحرق الزعفران!!

واليوم مات الفتى الساكسفون..

اليوم مات الحصان. [1]

هذا الفتى يحب الموسيقى، ويبدو ذلك من عنوان القصيدة، كما يحبّ جارةً جميلةً رغم لوم جدته له، والتي طلبت منه أن يهتمّ بدراسته، لأنَّ الجدة لا تنسى الماضي، وجدة الفتاة برأيها كانت "**خواضة القرية**"[2]، فعارضت هذا الحُبّ.

ويظهر في القصيدة أنّه:

"**يلقي على قبر جدته،**

---

[1] طه، المتوكل: **الأعمال الشعرية الكاملة**. ص 316- ص317.

[2] نفسه. ص 316.

ثم على قبر طير

ورواداً من الصمت!"[1]

في هذا المقطع من القصيدة دلالة رمزية على وفاة الجدة، أما الفتى الساكسفون الذي مثّـل دور الشاب الفلسطيني اليافع المنطلق للحياة في إحدى يديه يقاوم العدو سعياً للحرية وفي اليد الأخرى يملأ الدنيا عزفاً تكون نهايته السقوط شهيداً.

من الناحية الفنية بدأت القصة بسرد على لسان الشاعر، وبظهور الشخصيات وهي:

1. الفتى.

2. الجدة.

3. المحبوبة.

4. جدّة المحبوبة.

أما الزمان فهو على ما يبدو زمن الانتفاضة الأولى، والأحداث لم تتجاوز في وقوعها الأسابيع، وللزمن القصير الخاص بالقصة دلالته في أنّ الشاب الفلسطيني عمره قصير مقارنـــة بأعمـــار الشباب في بقاع أخرى من العالم؛ لأنّ الشهادة تنتظره، أما المكان فكان حارة من حارات قريـــة فلسطينية لا يهدأ فيها الموت والعسكر، والأحداث تمثلت في:

"**الفتى الساكسفون... أشعل النار**

في جسد الجارة البِكْر

لامته جدّته

مضت جدّة الساكسفون

---

[1] طه، المتوكل: **الأعمال الشعرية الكاملة**. ص 317.

فمضى نحو جارته، يرمي

... يلقي على قبر جدته...

ورداً

مات الفتى الساكسفون" [1]

أما الأحداث فقد كانت مكثفة متتابعة لكنها موحية، والعقدة تمحورت حول منع الجدة للفتى الساكسفون عن حب جارتهم، أما الحل فقد كان باستشهاد الفتى.

إنّ في استخدام الأسلوب القصصي في شعر المتوكل أهمية بالغة، وتأثيرٌ في المتلقي، الذي يهوى بطبعه القصص والحكايات، فلا يتوقّف أثر القصيدة عنده على الأفكار والقيم المحضة، وإنما يسرح بخياله مع المشاهد التي تهزّ وجدانه؛ ليكون للقصيدة في قلبه وقع لا يُنسى.

السرد في نصوص المتوكل طه

من المعروف أن السرد تقنية من تقنيات الكتابة الفنية في الأدب، حيث رواية الأحداث بطريقة قائمة على التقديم والتسلسل، ووصف الشخصيات، وإظهار للأزمنة، وتحديد للأماكن كما يريدها الكاتب.

إن السرد في جوهره هو القص والإخبار عما حصل، وقد أولاه النقاد اهتماماً بالغاً، وقاموا بتسليط الضوء عليه؛ لأهميته في العمل القصصي أو المسرحي أو الروائي على حد سواء.

ويأتي السرد من خلال خطاب السارد إلى المتلقي، ويعرَّف بأنه " قص الحدث أو أحداث أو خبر أو أخبار، سواء أكان ذلك من صميم الحقيقة، أم من ابتكار الخيال".[2] ويرى "**رولان بارت**" أن السرد "مثل الحياة علم متطور من التاريخ والثقافة"[3] ويعرفه يقطين بأنه "فعل لا حدود له يتسع

---

[1] طه، المتوكل: **الأعمال الشعرية الكاملة**. ص316– ص317.

[2] وهبة، مجدي: **معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب**. ط1. بيروت: مكتبة لبنان ناشرون. 1984م. ص238.

[3] الكردي، عبد الرحيم: **البنية السردية في القصة القصيرة**. ط3. القاهرة: مكتبة الآداب. د. ت. ص13.

ليشمل الخطابات سواء كانت أدبية أو غير أدبية"[1] أما الشكلانيون فيرون أن السرد وسيلة لتوصيل القصة إلى المستمع أو القارئ عن طريق وسيط هو الراوي. [2]

أما عن ظهور السرد في شعر المتوكل، فقد حل ضيفاً لطيفاً في بداية قصائده، وهذه الوقفة هدفها تسليط الضوء على تقنيات السرد التي اتبعها المتوكل في قصائده، ومدى أثرها في بنية النص الشعري عنده.

ففي قصيدته **العاثر** التي تدور حول سقوط غرناطة زمن أبي عبد الله الصغير، قال:

كان أبو عبد الله المنكود،

ابن أبي الحسن الغارق في نجمته،

يشرب آخر ما اعتصرته الأقدام،

وأول ما يزبد في الأرحام،

أميراً، كان على مسنده الريش،

أتاه القصر مع التكوين،

ولم يصعد جبلاً أو

يقصف أشجار التين

جاء شهياً مثل لباء الشاة،

ورخواً مثل الدهن.[3]

---

[1] يقطين، سعيد: **الكلام والخبر مقدمة للسرد العربي**. ط1. بيروت: المركز الثقافي العربي. 1997م. ص19.

[2] ينظر. نفسه. ص19.

[3] طه، المتوكل: **الأعمال الشعرية الكاملة**. ص31.

السرد جاء مباشراً هنا بضمير **هو**، فيصف الراوي حياة أبي عبد الله قبل أن تسقط غرناطة؛ ليبين السبب قبل المسبب، ويقول: إنه كان غارقاً في لهوه ويعيش حياة قائمة على الترف، متكئاً على مسنده الريش، أتاه الحكم على طبق من ذهب، ولم يحارب من أجل الحصول عليه، ومن لم يحارب للحصول على غايته لن يشعر بأهميتها وهي بين يديه، لكن سيشعر بها عندما تضيع منه، وفي هذا يحدث شيء من المقارنة بين تجربة الماضي والحاضر في حياة الأمة العربية، وما تعيشه من ذل وهوان وانسياق وراء رغبات الدول القوية المسيطرة عليها، والمتحكمة في شؤونها والزعماء الضعاف المتمسكين بكراسيهم، ومصالحهم الشخصية، على حساب مصالح شعوبهم[1].

وفي موضع آخر في قصيدته **الزغل**[2]، يقول:

قد باع سيفك للأعداء يا زغل ... من كنت تحمله طفلاً ويمتثل
لم تلق بالاً لكرسي بلا عمد ... أو للكؤوس إذا سالت لمن ثملوا
أو للعيون إذا ما طل جارحها ... تطيعها الخيل والفرسان والأسل[3]

أما السرد في هذا المطلع فقد كان بضمير المخاطب، والسارد هو الراوي، إنه يخاطب الزغل، قائلاً: لم تلق بالاً لشيء، حتى كانت العواقب وخيمة على عرشك وعلى البلاد.

ويظهر السرد غير المباشر في القصيدة ذاتها المعنونة **بالزغل**، حيث يقول:

وبعضنا لا يرى في الذئب مقتلة ... لأن في الذئب جرحاً شقه الحمل!!
أيسألون لماذا الجرح، إن صدقوا، ... وأين، كيف، متى قد كان؟ هل سألوا؟
من يأخذ الذئب جاراً صالحاً، أبداً ... لحم الصغار على أنيابه قبل[4]

---

[1] ينظر. كامل، مجدي: **الحكام العرب في مذكرات الزعماء والقادة السياسيين ورجال المخابرات**. د. ط. دمشق– القاهرة: دار الكتاب العربي. د. ت. ص11.

[2] الزغل: هو أبو عبدالله محمد الثالث عشر، حكم غرناطة لفترة من الزمن، ثم دخل في صراع مع ابن أخيه أبو عبدالله محمد الثاني عشر، وبسبب هذه الخلافات على الحكم ضعفت البلاد، وقد وقع عهداً مع ملك قشتالة غادر بموجبه البلاد متجهاً إلى الجزائر.

[3] طه، المتوكل: **الأعمال الشعرية الكاملة**. ص37.

[4] نفسه. ص39.

يستعير الشاعر هنا أكثر من صوت؛ ليروي ما يريد، وهذا من قبيل السرد غير المباشر، حيث يشارك المتلقي في قوله: **بعضنا** في السرد، ثم يراوح بين أسلوب الاستفهام وبين **نا**، وبين ضمير الخطاب للمجموع، في قوله: "**أيسألون**"، " و**إن صدقوا**"، و"**هل سألوا**".

ويعود للسرد بضمير **أنا** حين يخاطب غيره، قائلاً: "**من يأخذ الذئب جاراً صالحاً أبداً**" وفي هذا التوزيع في السرد يظهر الاضطراب النفسي، الذي يعانيه الشاعر من الوضع العربي الذي يصف، حيث يتعجب من العرب الذين لا يمعنون في قراءة التاريخ، ويعيدون الكرة مرة أخرى، حين يؤمنون للعدو، وقد نالهم منه ما نالهم في الماضي، فلم لا يعتبرون؟ ويأخذون حذرهم؟

أما في قصيدته **(مريمة)** امرأة أبي عبد الله الصغير، فإنه يقول:

خمسة عشر ربيعاً حتى اكتملت؛

فاض قفير العسل،

ونور مرمر مذبحها،

وانتصب الكمثرى..

والماء الخرنوبي مزاج الريح.

تهبط من أروقة السندس للريحان،

فتنخلع قلوب الطير،

وتجمد أمواه البلور..

كأن الغيم كسيح.[1]

[1] طه، المتوكل: **الأعمال الشعرية الكاملة**. ص43.

السارد هنا مجهول، لعل الشاعر قد أجرى السرد على لسان غيره؛ ليقول إنه لم يشهد تلك الأيام التي اكتملت هذه المرأة فيها؛ لتكون زوجة الوالي، أو لعل تغيير السارد يعود إلى بعد التاريخ الحالي عن ذلك التاريخ؛ وليشعر المتلقي وكأن الصوت يأتي من أعماق التاريخ، فيستشعر الموقف ويعتاش الجو والظرف الذي أراده المتوكل، الذي يستحضر هنا شخصية ثانوية، هي شخصية زوجة الوالي المهزوم المعزول؛ ليصف حالها ويستحضر دور المرأة العربية فيما يجري؛ ليسلط الضوء على جانب من جوانب مخفية في التاريخ العربي، وهو دور المرأة فيما حدث في الأندلس، المرأة الأميرة الجميلة المرفهة، التي ضاع منها كل شيء من مال وجاه وترف، إن إضاءة الشاعر لهذه الزاويا الخفية من التاريخ العربي، إنما تدل على أنه يحفل بالتفاصيل، ويحيط بخياله الأدوار التي يتوجب أن تكون فاعلة في ذلك الوقت، فالأميرة الشجاعة القوية دورها لا يقل أهمية عن دور الوالي، فأين هي مما حدث؟ ولم كانت مغيبة عن واقع الأحداث، ولم تظهر إلا في النهايات وقت العويل والنواح والندم على ما حلَّ بالديار من دمار وخراب؟

أما في قصيدته التي عنوانها **مسرور** وتدور أحداثها في العصر العباسي، فتجده يقول:

أنا خادم هارون، أعرف ما لا يعرفه الوزراء، كنت

الغضب الفاتر حتى يوم السبت المشهود، فبعد ثلاث

ليالٍ من شهر محرم، ناداني من خلوته سراً، كان

كتوماً.. لم أعهد في نغمته ما أرعبني تلك الليلة[1]!!

السرد هنا يظهر بضمير "الأنا" على لسان "مسرور" خادم هارون الرشيد، فالشاعر يستحضر هذه الشخصية من كتب التاريخ، وهي شخصية ثانوية في أهميتها الدرامية، وينطقها؛ لتفصح عما هو مخفي من جوانب حياة الخليفة، ويقول مسرور:" أعرف ما لا يعرفه الوزراء"، ويظهر هنا دور الخدم في القصور، يقولون ويصولون ويجولون ويعرفون كل صغيرة وكبيرة، منهم الموالي

[1] طه، المتوكل: **الأعمال الشعرية الكاملة**. ص210.

المطيع طاعة عمياء، ومنهم عين العدو في القصر، أو يده الضاربة أحياناً، وقد يكونون أصحاب كلمة على بيت الخلافة، إذا أصبحوا محظيين لديهم، أو يكونون لهم عيوناً على أهل بيتهم وغيرهم خارج أسوار القصر. يكشف المتوكل الستار في هذه الوقفة عن هذا الدور الخفي لهذه الشخصيات، لكنه فاعل في مجريات الأحداث، ويرى أنه يجب أن تكون في الخليفة يقظة الذئب لهذه العناصر، وألا تغفل عيناه عنهم، ثم يتابع الشاعر:

أين السيفُ؟ أشرت إلى سيفي المنسي. أين النطع؟

أجبت: هنا، أيضاً، يا مولاي، فقال: إليهم، لا تبق

منهم أحداً[1].

يتطور السرد هنا إلى حوار خارجي بين هارون الرشيد ومسرور، الذي أمره بألا يذر منهم على الأرض ديارا، ويتابع على لسان مسرور:

أكثر من ألف ماتوا، وحملنا الفضل ويحيى للحبس،

إلى أن ماتا بالرقة

بعد شهور من تلك الوقعة، أصبحت عيون زبيدة

في كل المقصورات، أسرٌّ إليها بالأخبار، فتعطيني

خارطة من ذهب، وحريراً من توت الشام، وتوصي

مولاي فيعطيني شرف سمان قيان الليل، أعود إليها

بالشرح الغائم، تصمت، وتشير لأن آخذ خارطة

أخرى، ويقدمني مولاي قليلاً فقليلاً، حتى أصبحتُ

---

[1] طه، المتوكل: **الأعمال الشعرية الكاملة**. ص210.

أهش على رأس الوزراء بغمد الصارم، أو يبتشُّ

لوجهي كل ولاة الأمصار[1].

يعود الشاعر للسرد على لسان مسرور بضمير "أنا"، ويدخل "حملنا" هنا مشاركة في فعل الحبس للفضل ويحيى، أو يمكن ألا يكون مسرور من الحاملين، وإنما من شاهدي الحمل، ومن حمل هم جنود الخليفة فقط.

وعندما تحدث عن زبيدة عاد أيضاً إلى السرد بضمير "أنا" على لسان مسرور، فقد جعلته عينها في القصور، وأغرقت عليه العطايا والذهب، مقابل ذلك وفي كل مرة تعطيه خارطة جديدة لما تريد، وهو ينفذ، ليس ولاء لها فقط، وإنما طمعاً في المال، حتى زاد نفوذه وهابه الجميع من وزراء وولاة.

فأنا مسرورٌ السياف العارفُ والغانم!! أطبقت على

كل دواوين الرملة، وعلى كل الخمارات، وما يلقيه

إمام الجامع بجواسيسي، حتى أصبحت بطانة

مولاي القائم والنائم، أحمد ربي أني أحمل في

صدري الآن فؤاد الحاكم، لا بأس إذا سب أبي..

فسأضحك في الوجه الناقم!! ليس رضى منه على

شتم أبي، بل أضحك في سري.. مما يفعله مسرور

الخادم[2].

---

[1] طه، المتوكل: **الأعمال الشعرية الكاملة**. ص210– ص211.

[2] نفسه. ص211.

يكشف الشاعر بسرده الوجه الآخر لمسرور، وهو أنه اليد الطولى في الدولة، فجواسيسه تملأ كل مكان من دواوين وخمارات، وحتى الجوامع، ويشعر نفسه كأن ما ينبض في صدره هو قلب الحاكم القاسي القوي ذي البطش والغلبة، الذي لا تخفى عليه خافية، لا بأس أن يسبه والده الحاكم، وسيضحك في وجهه، وهنا تظهر ازدواجية الشخصية لدى مسرور، حيث إنه سيضحك في وجه الحاكم، وفي داخله يعرف أن كلمته إن أراد أقوى من كلمة الحاكم وأن أمره نافذ لا يرد، هؤلاء هم من كانت لهم اليد الخفية في سدة الحكم العربي، وما زالت على مر العصور.

أما في قصيدته **تُقى**، فيقول:

تحبو على أربع

وتكسر بعض التحف

فتحملها أمها للسرير،

وتصرخ فيها اهدئي يا تقى

لكنها بعد يوم ستحبو لتكسر صحن الخزف.

ولما دخلتُ إلى البيت قبل قليل

وجدتُ تقى كسرت شمعدان الصدف..

فقمتُ بتجميع بعض الشظايا

وقلت لنفسي – ما زلتُ أجمعها–

كيف أرجع طفلاً يحطم بعض الأواني

ويشعل بالدمع نور الغرف[1]

---

[1] طه، المتوكل: **الأعمال الشعرية الكاملة**. ص382.

السرد في البداية كان بضمير الغائب المؤنث "هي" والسارد هو الشاعر نفسه، وتظهر لديه المراوحة بين ضمير الغائب "هي" وضمير المتكلم "أنا" في السرد، ولعل في ذلك دلالة على رغبة الشاعر في أن يكون طفلاً، يقول ما يريد، ويفعل ما يريد يكسر ويدمر دون أية مساءلة من أحد، إنه يتوق إلى الحرية التي يراها في اتحاد ضميري السرد بين شخص الطفلة وشخصه.

إن الحرية هي الشيء الممنوع في بلاده، المرغوب فيه لديه، يصبغه على كل ما يراه أمامه، حتى ألعاب طفلته وحركتها اللامسؤولة يرى فيها حرية لم تتح له يوماً، ولن تتاح له ولا لغيره من أبناء شعبه.

جاء السرد في شعر المتوكل منوعاً متعدداً؛ يلبي كل الحاجات، ففيه لمسته الخاصة، وشيء من المجهول أحياناً، إن حضور أنا الشاعر أو غيابها في كثير من الأحيان، واستعارة من ينوب عنها؛ لتبقى متحصنة، يعطي الشاعر في ذلك شيئاً من الموضوعية والواقعية لسرده، ويقنع قارئهُ به، ويكسب تعاطفه، ويدخله في جو الأحداث عنوة لكن بطريقة جذابة وبلعبة فنية ذكية تكون بالالتفاف على تفكيره شعراً وأدباً وأسلوباً جديداً.

الشخصية القصصية في نصوص المتوكل طه

أ. الوصف الخارجي للشخصية

وفي جانب آخر من جوانب الشخصية المهمة يأتي المظهر الخارجي للشخصية، والذي ظهرت فيه سواء في مخيلة المتلقي، أم على خشبة المسرح، فماذا اختار الشاعر لشخصياته من مظاهر وأزياء؟ وماذا ألبسها؟ هذا هو مبحث هذه الوقفة من الدراسة.

في قصيدته **الوالي** التي تدور حول أبي عبد الله الصغير، تجده يقول:

والنسوة يتبرجن بماء الليمون،

وريح المغرب والذهب المتوهج،

وشفاه الغجريات نجوم تشتعل

بخمر الموسيقى،[1]

إن الوصف الخارجي يطال هنا نساء القصر اللائي يتبرجن بماء الليمون، ويتزين بالذهب والمجوهرات؛ ليبدين في أبهى حلة وأحلاها أمام الوالي، أما الغجريات في ساحات السمر، فشفاههن لامعة كالنجوم، ويتمايلن على ألحان الموسيقى، وكأنهن مخمورات بلذتها.

إن التاريخ لا يرسم لأي حدث خطوطاً محددة عريضة لا مجال فيها للتكهن وإنما كل الاحتمالات واردة حتى أضعفها، والشاعر عندما يتكئ على التاريخ في عمله الأدبي فإنه يأخذ بالأسباب، فتجده هنا يربط بين الواقع العربي في العصر الحديث وواقع الأندلس في الزمن الماضي، وإن اللهو والملذات وبهرج الملك الذي يعيشه الحاكم قد ينسيه الهم وقضية الوطن المصيرية، ويجعله في منأى عن عذابات الشعب، وبالتالي يضيع مسؤولياته أمام كل ذلك؛ ما جعل الشاعر يتخذ الشعر وسيلة؛ ليحذر وينبه.

إن استخدام الوصف الخارجي للشخصية أضحى أداة؛ لبيان الحال الذي أدى إلى وقوع المحظور من المحال، إنها موهبة الشاعر الفنية في توظيف أدواته؛ ليجلو الحقائق، ويبرهن الأمور.

أما في قصيدته **عرس فلسطيني**، فقد أنشد، يقول:

سنخطب بنت عناة لمحمد،

هذا الولد الصاهل

في بر الزيتون،

الفائض بالأجراس،

الماسك عنق النرجس

---

[1] طه، المتوكل: **الأعمال الشعرية الكاملة**. ص28.

في رمشيه،

السابح كالفهد

على قمح الوديان،

الراعف بالمنديل

على بيدرنا المطهم

بالأنفاس[1]

إن محمداً شاب نشيط مقبل على الحياة، منخرط بالعمل في الأرض، حادٌّ رمشه وكأنه يمسك عنق نرجس جمالاً وجاذبية، إن الشاعر قد جعل منه نموذجاً للشاب الفلسطيني الذي غدا قوياً، وينزع أهله إلى رؤيته عريساً.

إن الرغبة في الفرح هي في جوهرها رغبة في الحياة والاستمرار على هذه الأرض، وهذا في ظل الاحتلال يتوازى بالضرورة مع استمرار الثورة وتوقدها؛ لأن هذا العريس يقع على عاتقه أن ينجب أطفالاً إما شهداء، أو جرحى، أو أسرى، فالعرس في حياة الفلسطيني هو فرصة؛ لاستمرار عرس التحرير إلى آخر رمق، فإلى هذا يشير الشاعر بالبنان.

إن الوصف الخارجي للشخصية هنا فيه توثيق للمظهر الأساسي للشاب الفلسطيني اليانع الجميل الجذاب، الموجود في كل زمان ومكان، المكمل للحدث الأكبر بوجوده شخصاً وحضوراً وهو حدث التحرر، وهو بحال غير منفصم عن العناصر الدرامية الأخرى لا فنياً ولا موضوعياً.

ومن مظاهر الوصف الخارجي للشخصية أيضاً ما ورد في مطولته **فضاء الأغنيات**، إذ قال:

قد خدعوك يا جندي

---

[1] طه، المتوكل: **الأعمال الشعرية الكاملة**. ص268.

إني مثل كل الناس

إنسان له عينان مثل البحر

أو كفان مثل الصخر

أو قلبٌ يضج بعشقه الريان مثل الجمر

أو شفتان مثل النهر

ولي بيت ولدتُ به قبيل الدهر

ولي امرأة وأطفالٌ

وبستان تغنيه طيور الفجر

ولي ناي وأغنية

وتاريخ قهرنا فيه كل القهر[1]

الشاعر يخاطب الجندي المحتل بلسان كل مواطن قائلاً إني مثل كل الناس على هـذه الأرض، مخلوق له عينان وكفان وقلب وشفتان وحياة اجتماعية عادية، ولست عدواً لأحد كما صور لـك قادتك؛ لتأتي مشحوناً عليَّ بحقدك وعنصريتك البغيضة.

ذكر الشاعر أوصافاً عادية للشاب الفلسطيني لكنَّ ما خلف الصور أعظـم، فعينـاه كـالبحر لا ينسيان البحر الذي قيدوه وسلبوه، وله كفان قويتان كالصخر يضرب من يغدر به ولا يأبه فـي دفاعه عن حقه وفي رد الصفعة لمن ظلمه، وفي صدره قلب لا ينسى الوطن ما دام فيه نـبض، وشفتاه نهر، وكأن الشاعر يزاوج بين صورة النهر والشفتين؛ ليتذكر أنهر فلسطين التي سـيطر عليها العدو، والتي لا تنسى.

---

[1] طه، المتوكل: **الأعمال الشعرية الكاملة**. ص504.

إن الوصف الخارجي للشخصيات بدا مكملاً لدورها على مدار عجلة الأحداث، وكـــان فرضـــاً أحياناً ونافلة أحياناً أخرى، إلا أنه في كلتا الحالتين ساهم مساهمة فاعلة في دعم الموقف الدرامي الذي بناه الشاعر، وقام بدوره في إشعال ذهن المتلقي؛ ليتخيل الشخصية وكأنها مصورة أمامـــه بحركاتها وكلامها.

ب. الوصف الداخلي للشخصية

ويكون بوصف الأديب للشخصية بما تحتويه من مبادئ وأفكار إذا أتيح المجال لغايات فنية، إنها فسحته؛ لسبر أغوار الشخصية في العمل الأدبي، وإيضاح الخطوط العريضة التي تقوم عليهـــا وتنطلق منها، وقد يكون الوصف الداخلي فرصته؛ لتبرير موقف الشخصية حين ينصـــب لهـــا ميزان العداء من قبل الجميع، ولتبرئتها أمام الرأي العام، وهذا الملمح في البنية الدرامية لشـــعر المتوكل، يظهر في الأمثلة الآتية:

في قصيدته **العاثر** على لسان أبي عبد الله الصغير، يقول المتوكل:

جئت من المجد إلى الذل إلى الموت القادم

لكني ما خنتُ، وناديتُ، ولم يسمعني

أحدٌ...وندمتُ على ما نادمت... ومتُّ

وأنا حيٌ قائم،

ملعون من يومي السيف وملعونٌ

من صافح محتلاً جاثم.

ملعونٌ.. آثم.[1]

[1] طه، المتوكل: **الأعمال الشعرية الكاملة**. ص33.

هنا الوصف الداخلي يتمثل في وصف الشاعر أبا عبد الله عندما حاول أن ينادي قومه؛ لينجدوه لكن لم يسمعه أحد، شعر بالندم، وشعر بالموت وهو حي يرزق، إذن هو لم يرضَ عما حصل معه، ولم يكن بمقدوره أن يغير من الأمر شيئاً رغم محاولاته، إن الشاعر في وصفه الداخلي للشخصية يبين موقف الشخصية من التهم المسدلة إليها، والمتمثلة بتضييع البلاد، ويحاول أن يجد لها مخرجاً من المأزق الذي وضعت فيه، ويطرح ذلك؛ ليتعاطف الجمهور معها، ويشعر بما تشعر به، وقد يكون الهدف تبريراً على الصعيد الشخصي فلا ذنب كاملاً، وإنما لكل أسبابه التي تحكمه، هكذا هي الحياة.

أما في قصيدته **أميرة من سلالة العباسية** ، فإنه يقول:

أنا امرأة من جسد بشري،

أكره وأد الخفقة في الأضلاع، ودفن الجمرة

والرغبات، أشتاق لأن أركض حافية كالنسمات،

وأن يأتيني مثل الرعدة، يقصف في روحي

الغيمات.[1]

يغوص الشاعر إلى أعماق أميرة القصر؛ ليجعلها نموذجاً لكل فتيات القصور من الأميرات اللواتي تُؤسر حريتهن وتُكتم رغباتُهن بسبب تقاليد القصور وأحكامها الصارمة، فالأميرة هنا فجرت رغباتها وعبرت عن حالة الكبت التي تعيشها. إنها تتوق إلى الحرية التي لن يغنيها عنها الترف والمال والجاه ورفاهية العيش، فحريتها غالية عليها بعيداً عن القيود التي تكبلها في حياة القصر الفارهة، وكأن هناك قواسم مشتركة بينها وبين صورة العباسة أخت الرشيد التي حرمت من حبيبها، وحين حصل المحظور، رغم أنه كان حلالاً، قتل البرمكي جعفر جراء ذلك[2]، فلم هذا الظلم؟ وأين العدل؟

---

[1] طه، المتوكل: **الأعمال الشعرية الكاملة**. ص247.

[2] ينظر. ابن الجوزي، **شمس الدين: مرآة الزمان في تواريخ الأعيان**. د. ط. ج13. بيروت: الرسالة العالمية. د. ت. ص91.

إن الحب لا يعرف قصوراً ولا براري، وهذه الأميرة ترفض ما قبلته العباسة رغماً عنها، من كتم مشاعرها ومصادرة حريتها، إنها تخبر عن شوقها وحبها، وعن رغباتها المتفجرة، لأن تعيش حياة طبيعية بحرية غير مأسورة، إنها مستعدة لأن تستغني عن رفاهية القصر مقابل حريتها.

ويتابع الشاعر، على لسان الأميرة العباسية:

أنا امرأة أكره هذا الثلج الهائل حولي،

والمعدن في زهرة كأسي، وعيون الحراس اليقظات.

أنا امرأة تشتهي النزوة واللفتات، أحب السر يجرح

نومي، والدمع يغطيني ليلاً، والحسرة تجعلني أحلم[1]

تجري على لسان الأميرة أسطر شعرية حيث تفصح عن كونها امرأة رغم كل شيء، جسد ناطق تشتهي وتحب وتبكي وتتحسر، وترغب أن تعيش هذه اللحظات التي حرمت منها في القصر.

إن الوصف الداخلي للشخصية ما هو إلا وقفة للدخول إلى عالمها، وإعطاء إضاءة عن حجم المعاناة النفسية التي تعيش، ووضع القارئ في أجواء حقيقية ملموسة؛ للتعاطف مع الشخصيات والإحساس بمشاعرها.

وفي قصيدته **أمام مسرح السراج** التي يوجهها إلى الشاعر **عبد اللطيف عقل**، يقول:

وكنت إذا ما جلسنا تفيض كما النهر تغسلنا

بالوضوح العميق، فتزيد أكثر زهداً وحزناً، وتبقى

تحب الحواكير والشعر وامرأة من غموض الرذاذ.. [2]

---

[1] طه، المتوكل: **الأعمال الشعرية الكاملة**. ص248.

[2] نفسه. ص406.

يرى المتوكل في عبد اللطيف عقل وضوحاً ونقاءً وصفاءً لم يكن لغيره، إذا ما فاض بكلامه عليهم فإنه يؤثر فيهم تأثيراً نفسياً وعقلياً، فيصبحون أكثر زهداً وحزناً من ذي قبل، إنه يحب الحواكير، والشعر، والنساء الغامضات، ويصف صديقه وصفاً داخلياً يعطي لمحة عنه؛ فيجعل في ذلك الوصف الداخلي للشخصية أداة فنية؛ ليعبر أكثر، ويفصح أعمق، ويضع المتلقي في صورة الشخصية التي أمامه من الناحية النفسية والعاطفية.

إن الدراما منذ بواكير ظهورها، لم تكن بمنأى عن علم النفس، وإنما هي صورة له، فكثير من أفعال الشخصيات وذنوبها صيغ بطريقة تتماشى مع نظريات علم النفس الخاصة بها، وظهرت على الشخصية أعراض التوحد أو الفصام أو عقدة أوديب أو السرقة المرضية وغيرها من العقد النفسية،[1] التي كانت الدراما مجالاً لإظهارها وعرضها للجمهور، إن هذا الانفتاح بين العلوم والفنون والآداب الإنسانية أغنى كلاً منها، وأضفى على الأدب واقعية لم تكن دونه، وجعل منه نافذة للإفادة والعبرة والتغيير في نفوس البشر.

إن الوصف الداخلي للشخصية ضرب من العمق، وما زاده جدوى انتشار نظريات علم النفس في العصر الحديث التي جعلت الأديب أشد التصاقاً بمكنونات النفس وتفسيرها، فمن خلالها يخوض عباب بحار النفس، ويفصح عما يختلج في شخصياته من مشاعر إذا اقتضى الأمر؛ ليدعم الموقف الدرامي للشخصية [2].

ينطق الشاعر شخصيته بالندم على ما اقترفت يداه بحق نفسه وقومه ووطنه، ويقول:

وبكى الزغيبي الذليل.. وقال لي:

أنت الذي كنت أول زائري

ستكون، حتماً، آخر العوادِ[3].

---

[1] ينظر. إمبرت، إيزيك: **مناهج النقد الأدبي**. تر: الطاهر مكي. ط1. القاهرة: مكتبة الأداب، 1990م. ص138.

[2] ينظر. يوسف وغليسي: **مناهج النقد الأدبي**. ط1. القاهرة: صبور للنشر والتوزيع، 2009م. ص21.

[3] طه، المتوكل: **الأعمال الشعرية الكاملة** . ص61.

ويبكي في هذا المشهد الزغيبي، وهو في حالة من الذل والضعف والهوان، ويظهـــر الشـــاعر متعاطفاً معه، ويرجو أن تعود به الأيام، فيعيد النظر بما فعل؛ ليرضي نفسه، ويقنع من حولـــه، ويظهر الشاعر في ذلك وقد أقنع أبا عبد الله بوجهة نظره.

الفصل الثالث

تقنيات البنية الدرامية الفنية

الفصل الثالث

التقنيات الفنية للبنية الدرامية

أولاً: التناصّ

كما أنّ هناك حواراً بين الأشخاص، فإنّه في المقابل قد يكون بين النصوص، ويظهر بصورة حوار مزدوج الصوت[1]؛ فترى جوليا كريستيفيا أن "كل نص هو عبارة عن لوحة فسيفسائية من الاقتباسات، وكل نص هو تشرب وتحويل لنصوص أخرى "[2].

وجد التقاطع في شعر المتوكل ونصوص سابقة عليه، لكن هذه المرة في إطار درامي، فهل ظهرت العناصر الدرامية عند المتوكل متناصّة مع عناصر من نصوص سابقة؟ وما أثر ذلك في الشعر؟ وما بعده في المتلقي؟

في قصيدته **نقوش على ترس زغل**، يقول:

من يحمل تاج الشوك نبيٌّ من برق صلب، فارجع

للجلجلة الممهورة بالدقات، لتغسل أقدامك بجدائلها

المائية عاشقة المصلوب على القبلات..

خسروا أنفسهم... لكنك إنْ مِتَّ على درب الآلام

ستكسب مهدك يوم ستولد فيك البشرى والآيات.[3]

---

[1] ينظر. ألان، أجراهام: **نظرية التناصّ**. تر: باسل المسالمة. ط1. دمشق: دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر. 2011م. ص 42.

[2] أنجيلو، مارك: **مفهوم التناص في الخطاب النقدي الجديد**. تر:أحمد المديني. ط1. الدار البيضاء:عيون المقالات. د.ت. ص102.

[3] طه، المتوكل: **الأعمال الشعرية الكاملة**. ص 77.

بأجواء دينية يُعبّر الشاعر عن أفكاره، ويرمز للقائد بعيسى المسيح في قاسم مشترك بينهما وهو حمل الرسالة والأمانة، ويرى في هذه الأمانة مسؤولية عظيمة تقع على كاهله، فإذا خذلته قدرته ومَنْ حوله وقع في شرك المسؤولية، ويدعوه للمقاومة والسير في طريق الآلام، لأنها درب النجاة على الاستسلام، فالمقاومة سبيل الميلاد الجديد، وهي طريق الحرية التي ينشدها الحاكم والشعب على حدّ تعبيره: "**ستولد فيك البشرى والآيات**"[1].

هناك تقاطع مع حدث الميلاد في قوله: "**لقد ولد لكم اليوم مخلّص هو المسيح الربّ**"[2] وحدث الصلب: "**فليعلم يقيناً جميع بيت إسرائيل أنّ الله جعل يسوع هذا، الذي صلبتموه أنتم، رباً ومسيحاً**"[3]، ومع شخص المسيح المضحّي عناصر أخرى مثل الحدث والشخصية، تتضافر مكوّنة المشهد، مركّبة العقدة، قاصدةً الحلّ.

وفي ذات القصيدة، يقول:

أزمان الدائرة المغلقة على مائدة اللحم، وكان العاثر

قد خان الحبر، فماذا تفعل أصداء الطاووس بلا

كلمات؟ كانوا قد باعوا البوق لأرض الميعاد، فلا

بأس انتظروا حتى تكتمل البيعة، ثانيةً، للكلمات[4]

هذه القصيدة غاصة بالعناصر الدرامية. أما التناص فقد ظهر فيها مع عنصر المكان، حيث يقول الشاعر: "**باعوا البوق لأرض الميعاد**"، وفي المقابل فقد ورد في العهد القديم: "**اضربوا بالبوق في صهيون، صوتوا في جبل قديس! ليرتعد جميع سكان الأرض لأنّ يوم الرب قادم، لأنّه**

---

[1] طه، المتوكل: **الأعمال الشعرية الكاملة**. ص 77.

[2] العهد الجديد: إنجيل لوقا، 2: 10-11.

[3] العهد الجديد: سفر أعمال الرسل، 2: 36.

[4] طه، المتوكل: **الأعمال الشعرية الكاملة**. ص 85.

قريب"[1]، وأيضاً قال الرب لأبرام: "**أنا الرب الذي أخرجك من أور الكلدانيين ليعطيك هذه الأرض لترثها**"[2]. إن استعارة مسمى **أرض الميعاد** من كتبهم المقدسة في حديثه عن قصة الزغل، لهو دليل قاطع على أنّ المقصود ليس الزغل وإنما القائد العربي، الذي رآه الشاعر في شخصية الزغل، ويريد أن يحذره بألا يقع بما وقع فيه الزغل، وألا يتنازل عن شيء من حقوق الشعب والوطن لصالح العدو.

أما عن استخدام الشاعر للفظة البوق وهو "**الشوفاز**"[3] الذي يعتبر من الأدوات الطقسية في الدين اليهودي، يحتفظون به في معابدهم، وهو عبارة عن قرن كبش يُنفخ فيه في المناسبات الدينية، وفي طقوس رأس السنة تحديداً، حيث يرون أنّ على اليهودي الاستماع لتسع نفخات منه، لكنهم حقيقةً ينفخون فيه ثلاثين نفخة احترازاً من الشك، وفي المعبد ينفخون فيه مئة نفخة، وفي معتقدهم فإنّ "**الشوفاز**" يبعد الشيطان، ويوقف مؤامراته ضدهم.

فيستعيره الشاعر هنا للسلام، ويرى فيه صوت السلام على طريقتهم، ويرى في فلسطين أرض الميعاد التي ينشدون، ويحذر القادة من سلام مجحف بحق الوطن والشعب.

أما حضور التناص الديني في الشعر الفلسطيني، فليس أمراً مستغرباً، ففلسطين هي مهد الديانات السماوية الثلاث، أضِفْ إلى ذلك كونها محور الصراع.

أما في قصيدته **منزلة الياسمين (إلى المحاصر)**، فتجده في هذه القصيدة يُنشئ تناصّاً أسطورياً مع الحدث وهو بيع الأرض، وإنْ كان دون قصد من الزغل، إلا أنّه حصل، ففي حدث البيع يقول:

"**حصار، وقد رقص الظل في غيّه،**

ثم باع الذي باع ثدي عناة"[4]

---

[1] العهد القديم: سفر يوئيل، 2: 1.

[2] العهد القديم: سفر التكوين، 15: 7.

[3] ينظر: مركز الإعلام الإسرائيلي. **أضواء على إسرائيل**. أيار: 1998م.

[4] طه، المتوكل: **الأعمال الشعرية الكاملة**. ص 91.

أما عناة في المفهوم الأسطوري لدى الفلسطينيين القدماء، فهي زوجة "**بعل**"[1] وهي عند العرب القدماء "**عشتار**" آلهة الحُب والخصب، فيحذر من بيع الأرض ويرى في الأرض الشرف، فـــإذا بيعت الأرض بيع الشرف، إنّ الشاعر يضخّم الحدث هنا ويُبالغ فيه لأهداف فكرية.

وفي قصيدته **حصار** أيضاً، تتقاطع الشخوص مع التناصّ، في قوله:

وهل سوف يبقى برامكة العصر

في بهوك الرحب؟!

لقد سرقوا لقمة الثاكلين،

وسدوا بوجه المغاوير باب العرين[2]

فتظهر شخصيات البرامكة الثانوية هنا على شكل تناصّ تاريخي؛ ليهول من وقع الموقف الـــذي أودى بحُكم الزغل وعزِّه، ويرجع السبب في ذلك إلى أعوانه الذين يحيطون به، وقد زيّفوا لـــه الحقائق؛ ليقع في الشَّرَك، ويرمز لحاشية القادة ببرامكة العصر[3].

ويظهر الشاعر في القصيدة نفسها بشخصية **المُتنبّي**، وينفي عن نفسه أن يكون هو، حين يقول:

وما كنتُ يوماً أنا المتنبي،

لأطلب مملكة بالمديح،

وما كان والد أمّي طاووس شعري[4]

---

[1] ينظر. كورتل، آرثر: **قاموس أساطير العالم**، تر: سهى الطريحـــي. د. ط. دمشـــق: دار نينـــوى. 2010م. ص 30-ص31.

[2] طه، المتوكل: **الأعمال الشعرية الكاملة**. ص 93.

[3] ينظر. ابن الجوزي، شمس الدين: **مرآة الزمان في تواريخ الأعيان**. ص 89.

[4] طه، المتوكل: **الأعمال الشعرية الكاملة**. ص 94.

يتقاطع الشاعر في نصه مع شخصية المتنبي في تناصٍّ أدبيّ، وينفي عن نفسه أن يكون المتنبي الذي ادّعى النبوة[1]، ويُخبر أنّه لا يستطيع معرفة الغيب، أو استشراف المستقبل، لكن العقل والمنطق هما اللذان يقودانه إلى الخوف من النتائج؛ لأنّ مهادنة العدو بشروط وضيعة في كل زمان ومكان سبيل هلاك الأمة، ومدعاة للذلّ؛ ما يستدعي الأخذ بالأسباب، والتحذير؛ لينجو المركب ويسلم الربّان.

أما في المقطع الثالث من **نقوش على جدارية محمود درويش**، فإنّه يقول:

فخرجتُ أقصد عودة،

فسمعتُ صوت أبي نواس يرنّ

والكاسات عود

والبعض يذهب للكؤوس

لأنها أقوى من الشريان فيه،

ويحتمي بعباءة الأمس المضيء

لكي يجابه موت حاضره، يسلّم

قلبه وظلاله للآخرين القاتلين،

ويعتلي الوهم الملوّن[2]

التناصّ بنوعه الأدبي يتكرر عند الشاعر، حيث يستحضر الشعراء من العصور الأدبية المختلفة، ويوظف شخصياتهم في أدوار درامية يغني فيها شعره، وهو هنا يستحضر شخصية أبي نواس

---

[1] ينظر: المتنبي: **ديوان المتنبي**. د. ط. بيروت: دار بيروت للطباعة والنشر. 1983م. ص 5.

[2] طه، المتوكل: **الأعمال الشعرية الكاملة**. ص 158.

الذي امتاز بشعره الماجن، ويوظف شخصه ورأيه ليسخر من بعض الشخصيات التي تنزع إلى الماضي لابسةً عباءته، وتفخر بأمجاد الأمس، ولا حاضر تفخر به سوى الذل والهوان[1].

أما المقطع الثالث من المطولة فتجد فيه إلى جانب التناصّ الأدبي مع الشخصية، تناصاً أدبياً مع فكرة وأسلوب رسالة الغفران لأبي العلاء المعري، في إحدى القصائد التي تم تحليلها في بند المسرحية السابق في هذه الدراسة[2]، حيث يقول الشاعر في مطلعها:

ورأيت فيما قد يرى الأموات في أحلامهم

أني عرجت إلى السماء

فرأيت في الأعراف جمعاً من فحول الشعر،[3]

ففي السماء كان مسرح الأحداث عند المعري، وكذلك عند المتوكل في استحضار كلٍّ منهما لشعراء الأدب العربي على مرّ العصور، يزيد عليها المتوكل شعراء العصر الحديث كطوقان، ودرويش، ونزار، وفدوى وغيرهم.

ويظهر في قصيدته **ما لم تقله العرّافة للرئيس**، التناصّ الديني مع العقدة، حيث يقول:

أُبشّركم أنها القارعة

وما سوف يدريك ما القارعة

خراب سيكفل دورته التابعة..

إلى أن أبشّركم بالنجوم..

---

[1] ينظر. أبو نواس: **ديوان أبي نواس برواية الصولي**. تح: بهجت الحديثي. ط 1. أبو ظبي: دار الكتب الوطنية. 2010م. ص 6.

[2] ينظر. المعري: **رسالة الغفران**. تح: كامل كيلاني. د. ط. القاهرة: مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة. 2012م. ص 16-ص 17.

[3] طه، المتوكل: **الأعمال الشعرية الكاملة**. ص 157.

إذا ما استفاقت بصدر فضاءاتها الواسعة[1]

يرمز الشاعر بالانتفاضة إلى القارعة، وهي يوم القيامة في المعتقد الديني عند المسلمين، حتى إنّه ليتناصّ من سورة القارعة بدايتها في قوله تعالى: {القارعة (1) ما القارعة (2) وما أدراك ما القارعة(3)}[2].

يستخدم أسلوب الآية الكريمة، ويذكر بعض الألفاظ المشابهة، ولعلّ هذا التناصّ فيه من الرمز ما فيه، حيث إنه تناصّ مع العقدة وهي الانتفاضة، وما سيترتب عليها من نتائج ستكون مبشّرة حتماً، لأنّ القارعة بعدها فوز بالجنة، والانتفاضة بعدها فوز بالنصر، وفي تناصّ الشاعر هنا وسيلة لجذب انتباه القارئ، والتهويل والتخويف مما يجري على الأرض من عدوان، ودعوة للتصدي.

ويتابع في العقدة والحل، حين يقول:

"**أبشّركم، بعدها، بالولد**

شهيداً، جريحاً، من السجن يخرج،

يبدأ دورته الرابعة"[3]

أي استعدوا لتحمل النتائج المترتبة على ثورتكم بكلّ شجاعة وصبر، استعدوا لقوافل الشهداء والجرحى والأسرى الداخلين إلى ظلمات السجن، فبعد الظُلمة حتمية النور، وبعد الظلام حتمية النصر.

تجد التناصّ وتقاطعه مع البنية الدرامية واضحاً عند الشاعر في الشخصية، والحدث، والمكان والفكرة وغيرها، مايدل على ثقافته الواسعة[4]، وفي وجود التناصّ مع البنية الدرامية ما يغني

---

[1] طه، المتوكل: **الأعمال الشعرية الكاملة**. ص 444.

[2] القرآن الكريم: سورة القارعة، آية (1-3).

[3] طه، المتوكل: **الأعمال الشعرية الكاملة**. ص444.

[4] ينظر. مفتاح، محمد: **تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص)**. ط 3. بيروت: المركز الثقافي العربي. 1992م. ص 131- ص 132.

النصّ، ويرفعه إلى مراتب فنية متقدمة، حين يحسن الشاعر طرق أبــواب التنــاصّ المختلفــة بطريقة عفوية أو مدروسة؛ ليلفت نظر القارئ إلى ما يبغي من فكرة، فيفكّــر القــارئ ويقــدر ويتأثّر.

ثانياً: الصورة الشعرية

تنبع أهمية الصورة الفنية من كونها الوسيلة التي تدرس بواسطتها القصيدة، وتستكشف عوالمها، كما يمكن من خلالها معرفة موقف الشاعر من واقعه، ومدى قدرته على التأثير في متلقّيــه[1]، والصورة تقديم حسّي للمعنى، وهي إنتاج للخيال المحض، وهي بذلك تبتدع اللغــة، وتعــارض المجاز[2]، الذي لا يخرج اللغة عن "دورها الاستعمالي"[3] وفيها تمثيل بصري لموضوع مــا[4]، ولأهميتها في الشعر تنوعت لدى المتوكل، وهذا أمر طبيعي، أما الجديد في موضوعها فيتمثــل في تقاطعها مع العناصر الدرامية الواردة في القصائد، ومحاولة تحديد الخدمــة التــي قــدمتها الصورة الشعرية لمجرى الشعر الدرامي، أو ما قدّمته البنية الدرامية للصورة إنْ وُجد، وللقيــام بذلك، كان لا بدَّ من هذه الوقفة مع الشعر والتحليل.

في قصيدته **الزغيبي**، يقول:

إنْ كُنت أنت الزغيبي الذي سقطت

على يديه جنان الروض والعدنِ[5]

يشبه الشاعر المكان المتمثل في الأندلس بجنان الروض والعدن، التي سقطت على يد الزغيبي وكأنه في استخدام الصورة للمكان يزيد في عتاب الوالي؛ لأنه لم يضع أي بلد وإنما ضيَّع جنــة

---

[1] ينظر. عصفور، جابر: **الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب**. ط 2. بيروت: دار التنوير للطباعــة والنشر. 1983م. ص 7.

[2] ينظر. نفسه. ص 10.

[3] علوش، سعيد: **معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة**. ص 136.

[4] ينظر. نفسه. ص 136.

[5] طه، المتوكل: **الأعمال الشعرية الكاملة**. ص 49.

الله على الأرض، ببهائها وحسنها، وروعة جوها، وخصوبة تربتها، وكثرة مياههـــا، وعراقـــة تاريخ العرب فيها وحضارتهم التي لا مثيل لها؛ ما يزيد من ذنب الزغيبي، ويجعل خطأه بألف.

أما في قصيدته **السؤال الأخير** (إلى الشهيد شرف الطيبي)، فيقول:

فاحمل قناديل الدم المسفوح في بيرزيت

ولتشعل شموسك

وابدأ صلاتك

أذنت للفجر القريب، فباعدتك يد

الظلام

وغسلت وجهك بالضياء، فرفَّ في القلب الحمام

ومسحت ساعدك النخيل، فجاءت

الغابات تُقرئك السلام[1]

يزخر المقطع بملامح الصورة الفنية المتقاطعة أيّما تقاطع مع البنية الدرامية، ففي قوله: "**احمـــل قناديل الدم المسفوح**"[2] يجعل الدَّم المسفوح وقوداً للقناديل، فالدم وقود قناديل ستضـــيء دروب الحرية، وتذهب ظلمة الاحتلال، وتجد الضياء يغسل الوجه وكأنّه الماء الفرات، والقلب يرف فيه الحمام وكأنّه المدى الواسع، وجاءت الغابات تقرئك السلام وكأنّها نساء.

إذن تقاطعت الصورة مع المشهد كاملاً، ومن ضمنه الأحداث (احمل، ولتشعل، وابدأ صـــلاتك، أذنت، غسلت... الخ).

---

[1] طه، المتوكل: **الأعمال الشعرية الكاملة**. ص 599– ص 600.

[2] نفسه. ص 599.

وتظهر الغابات التي تمثل عنصر المكان، ويقصد بها مساحات فلسطين الخضراء، وتبدو في صورة نساء تسلِّم، فالشاعر يشخص الغابات ويمنحها دوراً في المشهد الدرامي، تقول وتفعل وتتحرك.

وفي قصيدته **ارتباك الرماد**، يقول:

غرناطة بعد التسليم

تلد ملايين البلدان على موسيقى سيارات الجكوار

إلى الصحراء المسلوبة زيت الأحياء

غرناطة دون يدين

ذهبت تحمل خبز صباياها،

وارتفعت حتى وصلت بؤبؤ ليلتها،

وانهارت في صفحة شاعرها الأنواء،[1]

إن صورة المكان هنا تتصدر الموقف، فغرناطة بعد أن سقطت بأيدي الأعداء تظهر وكأنها امرأة تلد لكنَّها دون يدين تمدهما طلباً للمساعدة، وتلد ملايين البلدان؛ لأن سقوطها كان إيذاناً بقوّة شوكة الأوروبيين، وكأن الشاعر في ذلك يجعل من غرناطة معادلاً موضوعياً لفلسطين، لأن سقوطها أدى إلى مزيد من لحظات السقوط عند العرب.

ويلتقي المكان الذي تم تشخيصه مع الصورة التي تمثلت بالمرأة، فتلتقي الأنثى مع الأرض في الخصب والإنجاب، لذلك صورت المدن وخوطبت وكأنها نساء في الشعر العربي الحديث، فتجد الصورة ظهرت نمطية عند المتوكل، لحق فيها بركب غيره من الشعراء السابقين عليه، وتقاطع

---

[1] طه، المتوكل: **الأعمال الشعرية الكاملة**. ص114- ص 115.

فيها مع أقرانه من شعراء عصره، أما خروجه عن هذه الصورة النمطية للمكان فقد بـــدا فـــي القصيدة نفسها لكن في موطن آخر.

حين قال:

غرناطة

طفلٌ يضحك من صورة ألف امرأة

في وادي الآس،

وتنزلق يداه على مهلٍ لكتابٍ مفتوح،

يحكي قصة غابات النّاي،

وشباك أميرة لبلاب مرّت بالخاطر

في أندلس الحي،

ويجيء الأعشاش الطائرة المرهونة

للفخ على العشب البري –

حملت شهوتها لليمونة وشتاء البيت،

وابتلّت مثل الفروة في قاربها،[1]

غدت غرناطة في نظره طفلاً صغيراً يحمل كتاباً ويحكـــي الحكايـــات وكأنّـــه راوي المشـــهد، وظهرت في شكل طفل يضحك سخريةً من المشهد المؤسف الذي آل إليه حال غرناطـــة علـــى أيدي أبنائها، فالمكان بدا بفعل الصورة شخصية المشهد الأساس، وقد تضافر عنصر الشخصية مع المكان والحدث؛ لتكوّن معاً جوانب البنية الدرامية التي تعطي للنص حيوية.

---

[1] طه، المتوكل: **الأعمال الشعرية الكاملة**. ص118– ص119.

وفي قصيدته **الشاهد**، يقول:

قد أمدوا الممالك بالحاكمين الموالي، هم الحاكمون،

لهم دالت الأرض والغيم والسبع في الغاب، إنْ قيل

شعر فهم مدحه وإنْ قيل نثر فهم صدحه، وإنْ قام

صخرٌ فهم صرحه، وإن هبَّ جمرٌ فهم قدحه، وإنْ

حقّ نصرٌ فهم مجده، يضيئون بالزيت كلّ

الشوارع لما يجيئون، والليل إنْ غضبوا لا يُضاء[1]

هنا تتقاطع الصورة مع الوصف الداخلي لشخصيات البرامكة الزعماء، الذين لهم اليد الطولى في سدّة الحُكم، فيظهرون عنده:

- في صورة من دانت له الأرض والغيم والسبع في الغاب ولاءً ولا أحد يقف أمام بطشه.
- للشعر مدحه.
- للنثر صدحه وصوته العالي المسجوع في الخطب وما شابهها.
- للصخر صرحه العالي وعماراته وبناياته.
- للنصر مجده وسببه الحقيقي.
- يضيئون الليل للناس، وإنْ غضبوا لا يُضاء وإنما تخيّم العتمة حتى يبطشوا كما يريدون.

تتضافر هذه الصور معاً؛ لتصف حجم القوة والسطوة والجبروت الذي تحمله شخصية البرمكي القائد في دولة هارون الرشيد، وماله من هيبة مقابل شخص الخليفة، إنّ الصورة

---

[1] طه، المتوكل: **الأعمال الشعرية الكاملة**. ص 193– ص 194.

هنا خادمة للبنية الدرامية في الوصف الداخلي، ما يُعطي للموقف قوّةً ورمزاً وإيحاءً أكثر من التصريح وأبلغ.

أما عن خدمة الصورة للوصف الخارجي، فتظهر في قصيدته **الوزير** عندما قال في يحيى البرمكي:

أنا الحوتُ البري، رحى الثأر المسعور، ومن مدَّ

ذؤابته من فارس للدار البيضاء، أنا صقر الصحراء

وفهد الأنواء، أنا روح الماء، ومن هبّ من الشرق

ليهبّ التاج وصدر العاج وسرج الحجاج لأبناء

العباس الأخيار[1]

وتأتي الصور الفنية المتحركة والملونة لشخص يحيى في صورة حوت بري يبتلع كل ما يلقاه أمامه، وكأنّه رحى ثأر مسعور يطحن كل من يعترض طريقه، وذو ذؤابة سامة طويلة وكأنه فارس للدار البيضاء، و صقر الصحراء الكاسر، وفهد الأنواء الشرس، وروح الماء الغيبي الذي يخترق كل شيء، ومن جاء من الشرق؛ ليخدم مصالح العباسيين الأخيار، فهي لهم التاج وصدر العاج وسرج حجاج الأمويين الذي كان له سطوته عليهم.

إنّ الصور هنا تتداخل؛ لتصف الشخصية وصفاً خارجياً في فضاء البنية الدرامية، ولولا الصورة التي أبدعت في حثّ خيال المتلقي على التخيّل، لما استطاع أن يتصور حجم القوة والجبروت والدهاء لدى يحيى البرمكي؛ ليصل إلى ما وصل إليه من نفوذ وسطوة أعطته هيبة خارجية يحسب لها حساب.

([1]) طه، المتوكل: **الأعمال الشعرية الكاملة**. ص 197.

وفي السرد تظهر الصورة، وتتصدره في قصيدة **الحاشية**، التي تعبّر عن حضور الشخصيات الثانوية في العمل الدرامي، حيث يقول:

نحن العقرب بجناحيه اللاسعتين، هلاك

الخبز، وريح الجنة والأسرار، صدى كسرى،

نحن الشهبندر والتجّار[1]

ويأتي السرد هنا على لسان الحاشية، ويلبس ثوب الصورة، فتظهر الحاشية في صورة العقرب ذي الجناحين اللاسعين المستعدين للغدر بكل من يقترب منهما، سواءً أكان الحاكم أم الرعية، فالحاشية سبب هلاك خبز الفقراء؛ لأنهم يأكلون أموال الشعب، ويهبّون كريح الجنة على الخليفة بكلامهم المعسول، وولائهم المصطنع، وهم يتحدثون بلسان الشهبندر والتجار؛ ليحققوا مصالحهم، فالصورة تعطي حركةً وإحياءً للسرد وتمدّه بكل الحقائق الخفية التي تُعبّر عن الشخصيات.

وقد تجري الصورة على شكل حوار خارجي كما في قصيدته **رجل برمكي نجا من المذبحة** (ما زال متخفياً في القصر)، ينطقه قائلاً:

أنا ظل الظل، المتنفذ في الضوء، على مرأى

الأموات، الأفعى المثلوجة في ثوب الحاكم، ومريب

مثل كوابيس هزائمه في المعرك، أنا يا ربّ الأمر هنا

خلفك، في السوءة أظهر، أو تحت عباءتك اللحمية[2]

---

[1] طه، المتوكل: **الأعمال الشعرية الكاملة**. ص208.

[2] نفسه. ص212– ص 213.

يوجه الرجل البرمكي خطابه للخليفة، ويصف نفسه بأنّه ظل الظلّ المتنفذ في الضـــوء الـــذي لا يستطيع أحد أن يراه، وكأنّه جانٌّ على مرأى الأموات قبل الأحياء، ويُشبّه نفسه بالأفعى البـــاردة نتيجة لحالة الطقس فهي غير قادرة على الحركة، وكأنّها مثلوجة متخفية في ثوب الحاكم، وليس من السهل اكتشافها فيه؛ لأنّها لا تتحرك وهي مثلوجة، إذا ما اقترب منها أحد لدغتـــه، ويُشـــبّه البرمكي نفسه بأنّه مريب مثل الكوابيس التي يحلم فيها وقد هزم في معركة ما، كما يبدو مرعباً في حركته وسكونه، ويظهر مع الخليفة في كل مواقفه، حتى في خلوته.

وفي تلك الصورة التي أجراها الشاعر على لسان الشخصية اعتراف منها بقدراتها ومواهبها في الغدر، وتربّصها بالخليفة؛ ما أعطى الكلام بُعداً تصويرياً، وشحنه بالخيال؛ ليغدو أكثر تـــأثيراً، كما أضاف إليه بُعداً واقعياً، فبدت الصورة وكأنّها مشهد مرئيٌّ حيٌّ لُما يمكن أن يقوم بـــه هـــذا المتربّص.

أما في قصيدته **عُرس فلسطيني**، فتجده يقول:

بعد الموسم

سنبيع حصاد العام،

ونخطب بنت عناة،

تلك الفرس الممشوقة

من قصب السكر،

من تحمل جرتها بالغي

على درب العين،

فتتبعها الغزلان المكحولة،

عند مغيب الشمس[1]

يرمز ببنت عناة إلى الفتاة الفلسطينية، ويشبّهها بالفرس الممشوقة، وكأنّها مصنوعة من قصب السكّر، بل وتحمل جرتها بالغيّ وتتبعها صديقاتها مصوراً إياهن بالغزلان المكحولة، فالصورة هنا عبّرت عن شخصية رئيسة هي العروس، وشخصيات ثانوية هنّ صديقاتها، فتجد الصورة إذاً تتقاطع مع عنصر الشخصية بنوعيها الرئيسة والثانوية، وقد عبّر عنها وصفاً قابلاً لإثارة الخيال، وتجميل المشهد في القصيدة، فهذه مشاهد الفرح والجمال التي تتوق لها النفس البشرية، وقد وفق الشاعر في استقاء صوره من واقع الحياة الشعبية الفلسطينية، فالفلسطينيون في العادة يشبهون الفتاة الجميلة الأصيلة قوية البنية بالفرس، وهي هنا أيضاً بنت عناة، أي بنت آلهة الفلسطينيين القدماء[2]، ما يضفي على الجذور التاريخية للمرأة الفلسطينية كثيراً من القداسة والأصالة التي تضرب جذورها في أعماق التاريخ، حيث الحقّ الفلسطيني في أرض كنعان، أما صويحباتها فهُنّ غزلان مكحولة تسرح وتمرح في أرض الأجداد، تتنقل بين هنا وهناك بأمان يفتقده العدوّ؛ كونها نبتت في المكان فهي تشبهه وهو يُشبهها.

أما في قصيدته **خرجنا دخلنا**، فتجده يقول:

خرجنا، وكان السحابُ على خطونا يا صديقي،

وجئنا كغيمة سحر على عاشقين،

وما كان طفلٌ سيخرج منّا سوى للركوب

على صهوة الانتصار

دخلنا، خرجنا[3]

---

[1] طه، المتوكل: **الأعمال الشعرية الكاملة**. ص 267.

[2] ينظر: كورتل، آرثر: **قاموس أساطير العالم**. ص 30 – ص 31.

[3] طه، المتوكل: **الأعمال الشعرية الكاملة**. ص 286– ص287.

تظهر الصورة حاضرةً في تقاطعها مع الحدث، فبدا الانتصار وكأنه حصان تعتلى صهوته، وبدا الطفل وكأنه رمز للمستقبل، فهذا الطفل سيغدو شاباً يحمل بين ضلوعه همّ الوطن، وإذا لم يُحقّق جيل الشاعر وما بعده الانتصار، فإنه حتماً سيحقّقه الطفل الفلسطيني، وتظهر إيماءة في هذه الصورة مفادها أن النصر لايتحقق إلا بركوب الصهوات.

أما في قصيدته **الدخان**، فتجده يقول:

زهر النوافذ ينفثنا بالدخان، وصوت المذيع

ينوس على موجة من رماد الدخان، ووجه المذيعة

يأخذ شكل الدخان الملوّن[1]

تظهر الصورة وكأنّها إيماءات وجه الشخصية وملامحها أثناء أدائها الدور، وكأنّ شخصية المذيعة أمام المتلقي فيرى وجهها الملون بالدخان المسودّ من سوء أخبار البلد، فاستخدام الصورة جاء بمثابة حركة درامية للشخصية توحي بالحدث، فوجه المذيعة لا يتلوّن ولا يسودّ إلا إذا رأت خبراً بين صحائفها لا يسرّ عدواً ولا صديقاً، إنّ أخبار الوطن حسب وجه المذيعة على ما يبدو لا تسرّ؛ ما جعلها متأثرة، فهل تملك هذه الشخصية قدرة على التغيير؟ أم أنّها كباقي أبناء الشعب لا يملكون لأنفسهم ضراً و لا نفعاً؟ أما التغيير فبيد أصحاب القرار والإرادة؟ هذه هي التساؤلات التي أراد الشاعر أن يثيرها من خلال صورته وألوانه القاتمة.

وإذا أراد المخرج المسرحي أن يزيّن المشهد بالقرنفل على الأرض أو على النوافذ، فإنّ المتوكّل يقول له في قصيدته التي عنونها بـِ **القرنفل:**

هذا القرنفل لا ينام على الثرى، أو فوق ساق الريح

هذا القرنفل لا يُرى بالعين أو بعبيره أو باليدين،

---

[1] طه، المتوكل: **الأعمال الشعرية الكاملة**. ص 381.

ولا تحط على يديه فراشة هربت إلى نار الحقيقة،

أو عصافير الندى، أو حافرٌ يعدو ولا يعدو الجواد.

هذا القرنفل لاذعٌ كاوٍ وتعشقه النوافذ عند مغربها،

وكفٌّ لاعبت عطش الضلوع، على اشتعال خيالها،

وغياب فارسها، ونامت في الرماد[1]

فالقرنفل من أزهار فلسطين الكثيرة والمتنوعة، يظهر هنا قوياً كأهل فلسطين لا يضعف ولا ينام على الثرى، أو فوق ساق الريح، إنّه خفي لا يُرى بالعين ولا يميز من خلال عبيره ولا يُلمس باليدين، ولا يعرف زيف الحقائق، إنّه لاذع كاوٍ قويٌّ لا يحب عدوّه، وكأنّه يرمز بالقرنفل إلى الشاب الثائر المقاتل، الذي تعشقه النوافذ عند مغربها، وتعشقه فتيات الوطن، فإذا أردت يا مخرج المسرحيات أن تزيّن به المكان والمشهد، وأن تجعل منه إكسسواراً يحقق آمالك ويحمي أهدافك، فاعرف خصائصه قبل أن تتعامل معه، وتحاول إخضاعه لرغباتك.

أما في مطولته **فضاء الأغنيات**، فتجده يقول:

غيمة تمضي لغيمات وترعد:

صرخة البعث الرهيب،

زلزال،

طوفان نارٍ،

أو براكين تهدر..

من سيوقفها، ستخسفه!

---

[1] طه، المتوكل: **الأعمال الشعرية الكاملة**. ص 389.

وتخسف نجمه

فالنار أوّل من أضاء

وطهر الدنيا

وللنار البداية والمآب[1].

وتظهر الصورة هنا عاجّة بالصّوت، فالانتفاضة هي صوت الرعد، وصرخة البعث الرهيب، وأصوات زلازل وبراكين، ومن سيحاول إيقافها ستخسفه وتخسف نجمه أي حظه وعمره، فالنار مشتعلة على الأرض وهي البداية والطهارة، تتضافر عناصر الصوت والحركة والمكان والعقدة والحل؛ لتنتج المشهد في هذه الصورة.

وهكذا كانت الصورة الشعرية عند المتوكّل طه من أكثر الأدوات الفنية خدمةً للبنية الدرامية بما قدّمت من إيحاء لصالح المشهد الدرامي ما كان ليتحقق لولا الصورة، فالصورة هي البُعد الثاني من أبعاد الدراما بعد العناصر التي اتخذها المتوكّل متكأً له؛ لتعطي لمشهده مرونةً، وله حيزاً يضع فيه أدواته الفنية بكل أريحية، ويلونها بما يشاء من ألوان وأصوات وحركات، بل ويرسم شخوصه ويبني أحداثه بواسطتها.

ثالثاً: الأساليب اللغوية وأبعادها البلاغية

إن لكل إنسان أسلوبه في الحياة، وهي وسيلته التي يصل فيها إلى عقول البشر ويقنعهم بما يريد، وكلما كان أسلوبه جذاباً ونابعاً من القلب، كان أكثر تأثيراً في متلقيه، والأسلوب هو "طريقة عمل ووسيلة تعبير عن الفكر، بواسطة الكلمات والتركيبات"[2]، لها أهميتها الكبرى في العمل الدرامي عند إجراء الحوار على ألسنة الشخصيات، وفي الإفصاح عن مكنونات النفس، وفي التعبير عن المواقف، وفي بناء الأحداث، وفي وصف الحالة النفسية للشخصية، وفي إيصال الفكرة والمغزى، فكيف عملت الأساليب التي استخدمها المتوكّل على بناء الدراما في شعره؟

---

[1] طه، المتوكل: **الأعمال الشعرية الكاملة**. ص 530.

[2] علوش، سعيد: **معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة**. ص 114.

يكون الاستفهام بطرح الأسئلة لجلب معلومات يفتقر السائل إليها وقت السؤال، وقد يحمل دلالات أكثر عمقاً في السياق.

ففي قصيدته **رسالة يحيى إلى هارون**، يقول:

هل الكره شكل الخشونة للحب، والحب أنثى

الجهالة؟ كيف أسوّي حروف التناقض فينا، ومن

أجل "ماذا" نجرِّح هذا الحرير الدمقس الذي من

خَرير ابتسامتنا قد غزلناه؟[1]

يبدو أسلوب الاستفهام في شكل حوار خارجي من يحيى البرمكي إلى هارون الرشيد، ويظهر فيه أنّ العلاقة بينهما متوتّرة إلى حدٍّ كبير، ويتمنى يحيى من الرشيد ألا يهدم العلاقة بينهما، والتي هي في أوج ازدهارها في تلك اللحظات، فأسلوب الاستفهام هنا كانت له معانٍ ومغازٍ منها الاستعطاف من يحيى إلى الرشيد، ولم يكن الأسلوب سطحياً جافاً، وإنما له معانٍ عميقة تضرب جذورها في رحم العلاقة التي توشك أن تجهض؛ نتيجة الخلافات التي نشبت بينهما.

أما النداء فهو الاستدعاء الذي يكون من المنادي إلى المنادى ، وقد يخرج لمعانٍ بلاغية أخرى حسب السياق، يقول الشاعر في قصيدته **اعتراف وتوبة:**

يا ربّ إنّي قد ظلمت حياتي

من كثرة الإسراف والزلّات

وكبائري فاقت حدود توهّمي

وفواحشي كبرت على دعواتي

وبهظت نفسي، من جرائر نفسها

---

[1] طه، المتوكل: **الأعمال الشعرية الكاملة**. ص 251.

وبقيت أعواماً على نزواتي[1]

الشاعر في هذا المشهد يتجّه إلى الله بأسلوب النداء الذي خرج لمعنى الدعاء معترفاً أمامه بذنبه، وبكينونته الإنسانية، فالإنسان بطبعه خطَّاء، إنّه في هذا المقطع يعرض مشهداً درامياً يمارسه كل إنسان في الخفاء أو في العلن، ويعلن خطأه أمام ربّه، ويرجو من الله المغفرة، وهنا تتسامى الدراما في أبهى حللها، ولا تكون التوبة فقط للمسيء وإنما هي لغير المسيء أيضاً، حيث يتّجه إلى الله بطلب المغفرة، حتى لو على زلاّت بسيطة سقطت منه سهواً، وفي ذلك التصاق منه بقوى الخير، وتأكيد على انتمائه للحق، وصحّة مواقفه، ومنطقية شخصه في المجتمع.

والأمر من الأساليب اللغوية كثيرة التكرار في الشعر، وقد ينحرف إلى معانٍ بلاغية أخرى تتبعها بوصلة السياق، ففي مطولته **فضاء الأغنيات**، يقول مخاطباً جندياً من جنود العدو:

لقد خدعوك إذ جعلوك كالأفعى تشر عليّ

ويحك إن نسيت الصقر..

ارجع أيّها الجندي

ارْجِع إنّني إنسان

ارْجع لا أُحبّ القتل والتدمير والبهتان[2]

يوجه الشاعر خطابه للجندي في جيش العدو، ويحاول إقناعه بأكثر من وسيلة أنّ قادته قد خدعوه وغرروا به حين أقنعوه أنّ الفلسطيني هو عدوّه، فيخاطب الجندي بحوار خارجي بقوله: "**ويحك**"[3]، ويأمره أن يعود إلى بلاده الأصلية قائلاً: "**ارجع**" [4] ويكررها؛ لأنّ الفلسطيني إنسان لا يهوى القتل ولا التدمير ولا البهتان ولا تزوير الحقائق، فيستخدم الشاعر أسلوب الأمر في

---

[1] طه، المتوكل: **الأعمال الشعرية الكاملة**، ص 341.

[2] نفسه. ص 505.

[3] نفسه. ص 505.

[4] نفسه. ص 505.

حواره؛ ليطلب منه أن يعود باسم الإنسانية، فالأمر هنا خرج لمعنى الالتماس؛ نظراً لجامع الإنسانية بين الشخصيتين.

إن في استخدام أسلوب الأمر، يحاول الشاعر إيصال رسالته الإنسانية إلى جنود العدوّ، وإلى العالم كلّه، بأنه لا داعي لنهر الدم الدائر على الأرض، فالمعتدي هو سبب الحرب، وليس ابن الأرض الذي نبت فيها كما نباتها البريّ.

أما في مطوّلته **فضاء الأغنيات**، فينشد قائلاً:

يا أيّها الربّان إنا في البداية

لا تصدّق أنّ قافلتي ارتخت في الدرب

فالرايات عالية

وحادينا يدقّ جدارهم باباً

وتحملنا الدروب إلى فضاء الباب

تلو الباب[1]

يتوجّه الشاعر بأسلوب النداء إلى **الربان**، ويقصد القائد العربي في كل عصر وزمان، ويداخل الأساليب بعضها ببعض حين يستخدم أسلوب النهي، بقوله: "**لا تصدّق أنّ قافلتي ارتخت في الدرب**"[2]، حيث يطلب من القائد أن يُؤْمن بقدرات شعبه وبإرادته، وهنا يستخدم الأفعال المضارعة للدلالة على أنّ مأساة الفلسطيني مستمرة على الأرض، وفي هذا التداخل والتنويع في الأساليب خدمة للمشهد، وتعبير عن الوضع النفسي الصعب الذي يحياه الفلسطيني، ورغم ذلك يؤكّد إصراره على القضية حتى تحقيق النصر.

---

[1] طه، المتوكل: **الأعمال الشعرية الكاملة**. ص 492.

[2] نفسه. ص 492.

إنَّ أساليب الشاعر لا تأتي منفردة في المقاطع بأسلوب دون غيره، إنما يزاوج بين الأســاليب؛ لضرورة الإقناع؛ ما يدعم الحوار، ويغني البنية الدرامية.

ويقول في مطوّلته **فضاء الأغنيات:**

واكتُب أيّها المحتلّ

لا خوفاً ولا ضعفاً

ولكني أسائل قلبك المشبوب أن يفتر

حتى لا تغرق ابنك اللبني بالنيران

إنّي لا أداجي أيها الجندي

أوضح من شموس الظهر

أحرق مخبأ الأفعى وأخرجها، لأصليها

وتنبت بين أجفاني بساتينٌ

من النعناع واللبلاب

وليس أمام خطوك غير درب النار

أو درب الورود البيض والأصحاب

ولن نخسر.. ولم تُبْق لنا شيئاً لنخسره[1]

ففي أسلوب الأمر "**واكْتُب أيها المحتل**"[2] تجده يأمر المحتل أن يعرف أنّ حوار الفلسطيني معه لم يكن يوماً من منطق خوف أو ضعف ولكن؛ لإيقاف دوامة الدَّم حتى يحافظ على سلامته فــلا

---

[1] طه، المتوكل: **الأعمال الشعرية الكاملة**. ص 507.

[2] نفسه. ص 507.

يحترق بنار الحرب، وإنما ما صدر منه من كلام السلم هدفه أن يوفر على عدوه وعلى نفسه إزهاق الأرواح، أما هو فإنّه لا شك في قوته يحرق مخبأ الأفعى ويخرجها؛ ليصليها بقلب جامد، وفي الوقت نفسه يحب البساتين ويزرعها نعناعاً ولبلاباً أي أنه يحب الحياة، ويؤكّد بأسلوب النفي أنه إن خيّر عدوه بين درب النار أو درب الورد فلن يخسر؛ لأن العدو لم يبق للفلسطيني شيئاً ليخسره، فهو مستعد لمجابهة حتفه دون خوف من شيء أو على شيء فلا خيار ثالثاً أمامه.

يكرر في المقطع السابق أسلوب النفي ست مرات متتالية، في قوله:

"**لا خوفاً ولا ضعفاً... لا تغرق... إني لا أداجي... وليس أمام خطوك... ولن نخسر... ولم تبق**"[1] لعلّ هذا يُعبّر عن حجم الألم، وعدم الاستقرار، الذي يعيشه الشاعر جرّاء مأساة الوطن، وهذا يحتاج منه رفضاً للواقع، وتأكيداً على قوّته وحقه، والدراما قبل كل شيء في جوهرها ألم الحياة ومرارتها.

وقد يوجد الشاعر المفعول المطلق في بداية أسطره الشعرية مكرراً، كما في **فضاء الأغنيات**، حين يقول:

عفواً، فإنّي يعرُبي

قد علمتُ بأنّ أمتنا

أضاء سراجها ليل السبيل

ولم تعلمني المدارس

أنّ أُمّتنا تحت النعال تحطّ هامتها

لتنكسر الرقابُ

عفواً، فإنّي ما نسيتُ القابعين بسجنهم

---

[1] طه، المتوكل: **الأعمال الشعرية الكاملة**. ص 507.

والسائرين على مسامير الصليب

ومن تدلّى تحت أعواد المشانق

أو تنامى العشب في شفتيه فعلاً

والأغاني من يديه تقاطرت

مثل الخضاب

عفواً فإنّي أعرف الشعب الذي

اختزن البطولات المهيبة

والروائع

إنما أبكي وأصرخ من غيابكم المريع

وصمتكم هذا دليل جنازة فيكم

وأعشق أنْ يكون العرس في طرقاتكم

ويحقّ لي... – وأنا امتداد بيوتكم–[1]

يخاطب الشاعر العرب ويكرّر كلمة **عفواً**؛ ليخجلهم ويشعرهم بصمتهم المريب أمام ما يجري في فلسطين، ويقول :"**عفواً، فإني يعرُبي**"فوحدة القومية هي التي تجبركم على ألا تكونوا متفرجين شاجبين مستنكرين صادحين بالخطب متجردين من الفعل في الميدان.

ويقول:

"**عفواً، فإنّي ما نسيتُ القابعين بسجنهم**

---

[1] طه، المتوكل: **الأعمال الشعرية الكاملة**. ص 522– ص 523.

والسائرين على مسامير الصليب" [1]

وإنّ نسيتم فأنا لا أنسى إخواني الأسرى في السجون، والذين من حقّهم أن يعيشوا بحريّة، وفي ذكره لمسامير الصليب تأكيد منه على وحدة الدين عند الفلسطينيين أمام العدوان.

ويقول:

"**عفواً فإنّي أعرف الشعب الذي**

اختزن البطولات المهيبة

والروائع" [2]

يؤكّد في ذلك أنّ الشعب الفلسطيني قادر على الدفاع عن نفسه، لكن في الوقت ذاته، هذا لا يُبرّر الغياب العربي ، إنّ التكرار في استخدام المفعول المطلق "**عفواً**" [3] هدفه التقريع لكل من يتخاذل عن نصرة من تربطه به رابطة الدم والدين.

وفي استخدامه للمفعول المطلق في حواره الشعري؛ ما يعطي شيئاً من التشويق أو الصدمة للمستمع؛ ليثير فيه الانتباه ليدرك خطورة الموقف وما يحمل بين طياته من أفكار ومعان بل ومغازٍ أيضاً.

أما في قصيدته **باختصار شديد**، فيستخدم أسلوب الاستفهام، حين يقول:

ماذا سيقول رئيس الوزراء لوالد خمسة شهداء

ماتوا حتى يرجع للرملة واللد، وفي أرض الرملة

واللدّ الطائرة تحطّ لينزل منها القائد والوزراء

---

[1] طه، المتوكل: **الأعمال الشعرية الكاملة**. ص 523.

[2] نفسه. ص 523.

[3] نفسه. ص523.

ضيوفاً تحت حراسة جندي (إسرائيلي) أثيوبي أو

روسي.. سكنوا بيت الوالد

.. وماذا سيقول القائد؟[1]

يتساءل الشاعر عن موقف رئيس الوزراء الذي يزور الأراضي المحتلة أمام الوالد الفلسطيني الذي استشهد أبناؤه الثلاثة في سبيل الوطن والعودة، فيأتي أسلوب الاستفهام هنا لغاية استنكار حالة الضعف أمام ما يجري على الأرض، وفي الاستفهام إغناء للحوار بين الشخصيات واستدامة له.

وتجد مزاوجة الأساليب تتصدر المقطع في قصيدته **باختصار شديد**، حيث يقول:

لا بأس، غنوا وغنّوا وغنّوا،

ادبكوا، زغردوا، وزعوا "الشوكلاتة"

ارفعوا صوت طبلتكم للسماء،

اقطفوا زهر هذي البساتين وأعطوا الورود لكل

الجنود،

احضنوهم، وقولوا: شلوم.. سلام

لا بأس، لكن،

رجاءً، رجاء،

فكّروا لحظةً... ثمّ غنّوا[2]

---

[1] طه، المتوكل: **الأعمال الشعرية الكاملة**. ص 376.

[2] نفسه. ص376– ص 377.

يوظف عبارة **لا بأس** وهي في باب النفي، ويطلب منهم أن يغنوا، ويدبكوا، ويزغردوا... إلـــخ، مستخدماً أفعال الأمر ليزاوج بين الأسلوبين، في ترنيمة ملحمية ساخرة لدى الشاعر، يتمنى منها أن يتغير الحال إلى الأفضل، بعد أن يتم التفكير في عواقب الأمور.

أما في قصيدته **الجدار**، فيقول:

الذين..

بقوا فقراء بلا قهوة أو عسل!

جدارٌ من الأبيض العدمي

له شكل ماء الوحول ولون الصدأ

وما من مزاريب في البيت تهطل في هدأة الليل

ما من نبأ

سوى بقعة من سراب المكاتب

تحرق في الحلق أرض الظمأ

وما من نبأ

سوى أنّ روح الشهيد استوت للمفاوض

طاولة للضياع

بلا غابة أو سباع

وما من نبأ

سوى أنّ بعض الملوك استعادوا العروش

من الطفل في عربات النحاس

إلى التاج فوق مرايا سبأ..

وما من نبأ

سوى أنّ هذا الجدار خطأ

وما من نبأ

سوى أنّ هذا الجدار خطأ[1]

يكرّر الشاعر لازمة بأسلوب النفي وهي: "**ما من نبأ**"[2]؛ ليثبت أنّ لا جديد على الساحة العربية أو الدولية بموضوع فلسطين، فلا نبأ جديد عن فلسطين وما حلّ بها، ويعكس بالمقابل حالة الصمت العربي أمام ما يجري.

وفي قصيدته **هل بعدوك؟** (إلى لؤي عبده) :

هذي انتفاضتنا عروس

مهرها الإبعاد والشهداء

والسجن الرهيب وجرح آلافٍ مؤلفة

وهدم للبيوت،

ونهر دمع أو عرق

ما أجملك!!

---

[1] طه، المتوكل: **الأعمال الشعرية الكاملة**. ص 378– ص 379.

[2] نفسه. ص379.

والقيد في كفّيك أو قدميك

لما أبعدوك

لما ترنّم وانطبق

كانت جذور اللوز والزيتون

تضرب في البعيد

لما أتاها ماء قلبك بالدفق

ما أجملك!!

وجبال نابلس، الميادين،

المدارس، والصغار[1]**،**

يوجه الشاعر خطابه للمناضل المبعد لؤي عبده في قصيدته هذه، فالإبعاد هو قدر الفلسطيني كونه جزءاً من سلسلة العقوبات التي يمارسها العدو بحقه، وفي ذلك يستخدم الشاعر أسلوب التعجّب مخاطباً البطل في قوله: "**ما أجملك!**" [2]

ويتعجب الشاعر من جمال المُبعد الفلسطيني، إنّه لا يقصد جماله الخارجي إنما يقصد أن يثني على صموده وعنفوانه، وأن يدفع بشحنة معنوية عالية إلى نفسه المُعذّبة، فالتعجب هنا خرج لغاية مدح المناضل المبعد، والسخرية من العدوّ الذي يظن أن هذه السياسات تثبط من إرادة الشعب.

وفي أسلوب التعجب هنا ما يثير خيال المتلقي؛ ليتخيل صورة الشخصية أو صورة المشهد وكأنه أمامه.

---

[1] طه، المتوكل: **الأعمال الشعرية الكاملة**. ص 569.

[2] نفسه. ص 569.

أما أسلوب الترجّي فيبدأ فيه قصيدته **ونحن سواء** التي يخاطب فيها المناضلات الأسيرات في معتقل **نفي ترتسيا النسائي** التي كتبها رسالة أخوة ومحبة لكل أسيرة فلسطينية، وهو في معتقل **أنصار 3**، يقول:

لعلّك يا أخت روحي بخير

لعلّ جميع اللواتي عشقن الحياة بخير

لعلّ الجميع بخير

أكتب من نرجس القلب

آية حبي الكبير إليك... وأهدي إليك السلام،

وأسأل عن مهرة قيّدوها،

وعن غيم عينيك، أسأل

عن دمعة في المساء[1]**،**

يستخدم الشاعر أسلوب الترجّي في بداية قصيدته، راجياً من خلاله أن تكون الأسيرة الفلسطينية هي ورفيقاتها بخير، وفي ذلك يشير بصورة غير مباشرة إلى دور المرأة الفلسطينية إلى جانب الرجل في النضال من أجل الحرية.

وظّف الشاعر أساليبه المتنوعة، وكانت جزءاً لا يتجزّأ من بنيته الدرامية المتكاملة، فقد أوحى الأسلوب بالإيماءة التي تقوم بها الشخصية أثناء الحديث؛ ما أغنى الحوار الخارجي، وساعد الشخصية في إيصال فكرتها، وشحن الشعر بالشعور، وأضفى عليه حركة وحيوية هي لبّ العمل الدرامي، وأعطى بُعداً واقعياً للمشاهد، وكأنّها تجري وتشتعل في مخيّلة المتلقّي.

---

[1] طه، المتوكل: **الأعمال الشعرية الكاملة**. ص 552.

الخاتمة

حطت هذه الدراسة رحالها على شاطئ الأمان، بعدما تناولت البنية الدرامية في شعر المتوكل طه بجوانبها وحيثياتها، ووقفت عليها وحللتها؛ لتصل إلى نتيجة فحواها:

1. نوَّع المتوكل طه في أساليبه الشعرية وأدواته الفنية؛ ما أعطى شعره عمقاً في دلالته، وثراء في سياقه أنقذه من النمطية.

2. وظف المتوكل طه البناء الدرامي في نصوصه الشعرية؛ ما أضفى عليها حيوية، ومنح رؤيته أبعاداً جديدة.

3. أفرزت لغة المتوكل طه صوراً من الإيحاءات أثناء الخطاب الشعري، منحته قيماً جمالية رفيعة، وطواعية أمام الأنواع الأدبية التي أفاد الشاعر منها؛ ما جعل تجربته مثالاً يحتذى به لغيره من الشعراء.

4. أضفت العناصر الدرامية على شعر المتوكل قيماً تعبيرية، عمقت الفكرة، ومنحت الشعر تجديداً في شكله ومضمونه، فقد وظف كلا من الشخصيات والأحداث والحبكة والزمان والمكان؛ ليعبر عن مشاعره وهمومه الاجتماعية والقومية، وقد أولى أهمية لعنصر الشخصية، وأظهر قدرته على الغوص في أعماقها، وتحليل نفسيتها، وإسقاطها على الواقع المعاش رمزاً، فحضرت شخصيات التاريخ في شعره نابضة بالحياة، متحاورة مع بعضها البعض، وقد عنون بها بعض قصائده ومثال ذلك ماورد في ديوانه "حليب أسود".

5. نوع الشاعر في أدواته الدرامية من سرد ووصف خارجي وداخلي للشخصيات وحوار خارجي وداخلي، وفي زمنه الشعري ظهرت تفاصيل ومتعلقات من استرجاع واستباق، أغنت تجربته الشعرية، وأضفت على مضمونها دقة تحترم ذائقة القارئ، وتحفز خياله.

6. ظهرت تجليات البنية الدرامية عند المتوكل بأشكال متنوعة، من قصة ومسرحية، وتقاطعت عناصره الدرامية مع التناص والصورة الشعرية والأساليب اللغوية.

7. أبدت بعض قصائد المتوكل قابلية للتمثيل على خشبة المسرح؛ نظراً للحضـــور الطـــاغي للعناصر الدرامية فيها.

8. جعل المتوكل من التاريخ منهله، عندما استقى قصصه منه، فظهرت وكأنها ملاحم.

9. اتخذ الشاعر من الواقع مصدراً لاستقاء أحداثه التي بدت متنوعة متسارعة متشعبة غنية.

10. أفرز شعر المتوكل تجربة ذاتية في حمل القضية والدفاع عن الوطن، وتجربـــة جمعيـــة لشعب ضحى وقدم الكثير في سبيل الحرية.

11. تداخل شعر المتوكل مع الأنواع الأدبية المختلفة؛ ما يؤكد أن الأدب كلّ متكامل لا ينفصل.

إن المتوكل قد جعل من شعره مورداً متعدد المشارب، يلامس مشاعر المتلقي، ويعبـــر عنهـــا بأساليب عصرية تتناسب مع روح الإنسان وشغفه للصورة والحركة والمشهد، في كـــل زمـــان ومكان، فما بالك بالمشهد إن كان صادقاً في التصوير، دقيقاً في التعبير، تتسامى فيه الدراما في أبهى صورها ليكون فيه الشعر قرباناً للوطن والحقيقة.

قائمة المصادر والمراجع

المصادر

القرآن الكريم

الكتاب المقدّس.

الأتليدي، محمد: **أعلام الناس بما وقع بين البرامكة مع بني العباس.** ط1. بيروت: دار صادر. 1990م.

أرسطو: **كتاب أرسطو فن الشعر.** تر:إبراهيم حمادة. القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية. (د.ت).

ابن الجوزي، شمس الدين: **مرآة الزمان في تواريخ الأعيان.** ط1. ج 13 دمشق: دار الرسالة العالمية. 2013م.

حاتم، عماد: **أساطير اليونان.** ط1. طرابلس:الدار العربية للكتاب.(د.ت).

زيتوني، لطيف: **معجم مصطلحات نقد الرواية.** (د.ط) بيروت: مكتبة لبنان ناشرون. 2002م.

الطبري: **تاريخ الطبري تاريخ الرسل والمُلوك.** ط 2. ج: 8. مصر: دار المعارف. 1967م.

طه، المتوكل: **الأعمال الشعرية الكاملة.** ط1. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.2003م.

ابن عذارى، أحمد: **البيان المغرب في اختصار أخبار ملوك الأندلس والمغرب.** ط1. مج:2. تونس: دار الغرب الإسلامي.2013م.

علوش، سعيد: **معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة.** ط1. بيروت: دار الكتاب اللبناني. 1985م.

المتنبي: **ديوان المتنبي** (د. ط) بيروت: دار بيروت للطباعة والنشر. 1983م.

المعري: **رسالة الغفران**. تح: كامل كيلاني (د. ط) القاهرة: مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة. 2012م.

أبو نواس: **ديوان أبي نواس برواية الصولي**. تح: بهجت الحديثي. ط1. أبو ظبي: دار الكتب الوطنية. 2010م.

وهبة، مجدي: **معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب**. ط1. بيروت: مكتبة لبنان ناشرون. 1984م.

المراجع العربية

إبراهيم، عبدالله: **المتخيل السردي (مقارنة نقدية في التماهي والرؤى والدلالة)**. بيروت: المركز الثقافي العربي.1990م.

أرسلان، شكيب: **حاضرة العالم الإسلامي**. ط4. ج:2 بيروت: دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع. 1973م.

أرسلان، شكيب: **الحلل السندسية في الأخبار والآثار الأندلسية** (د.ط) ج:1. بيروت: دار مكتبة الحياة (د. ت).

أرسلان، شكيب: **خلاصة تاريخ الأندلس** (د.ط) بيروت: دار مكتبة الحياة. 1983م.

إسماعيل، عز الدين: **الأدب وفنونه – دراسة نقدية**. ط9. القاهرة: دار الفكر العربي.2013م.

إسماعيل، عز الدين: **الشعرالعربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية**. ط3. القاهرة : دار الفكر العربي (د. ت).

أمين، أحمد: **النقد الأدبي**. ط1. القاهرة: مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة.2012م.

اكثير، علي: **فن المسرحية (من خلال تجاربي الشخصية)**. ط1. القاهرة: مكتبة مصر(د.ت).

بحراوي، حسن: **بنية الشكل الروائي**. ط1. بيروت: المركز الثقافي العربي.1990م.

البستاني، بطرس: **معارك العرب في الأندلس**(د. ط) مصر: كلمات عربية للترجمة والنشر(د.ت).

بنكراد، سعيد: شخصيات النص السردي: البناء الثقافي. مج:6.ج: 24. جدة: النادي الأدبي الثقافي.1997م.

ترحيني، فايز: **الدراما ومذاهب الأدب**. ط1. بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع. 1988م.

التميمي، حسام: **صورة اللاجئ الفلسطيني في الشعر الفلسطيني الحديث 1967م- 1990م**. (د. ط) الخليل: جمعية القضاء الثقافية. 2001م.

الجبوري، مجيد: **البنية الداخلية للمسرحية (دراسات في الحبكة المسرحية عربياً وعالمياً)**. ط1. لبنان: دار ضفاف للنشر.2013م.

الحديدي، عبد اللطيف: **الفن القصصي في ضوء النقد الحديث (النظرية والتطبيق)**.القاهرة (د. ن) 1996م.

حسين، خالد حسين: **شعرية المكان في الرواية الجديدة**. ط1. الرياض: مؤسسة اليمامة. 2000م.

الداديسي، الكبير: **تحليل الخطاب السردي المسرحي**. ط1. عمان: دار الراية. 2004 م.

راجع، عبدالله: **القصيدة المغربية المعاصرة**. ط5. بيروت: دار العلم للملايين. 1978م.

زريق، إيليا: **اللاجئون الفلسطينيون والعملية السلمية**. ط1. بيروت: مؤسسة الدراسات الفلسطينية. 1997م.

زلط، أحمد: **مدخل إلى علوم المسرح**. مصر: دار القضاء للطباعة والنشر.1999م.

سلام، محمد زغلول: **دراسات في القصة العربية الحديثة (أصولها، اتجاهاتها، أعلامها)**. الإسكندرية: منشأة دار المعارف(د.ت).

سمعان، أنجيل: **دراسات في الرواية العربية**(د.ط) القاهرة:الهيئة المصرية العامة للكتاب. 1987م.

أبو شلال، أحمد: **الأسرى الفلسطينيون في السجون الإسرائيلية** (د.ط) رام الله: مؤسسة التضامن الدولي لحقوق الإنسان. 1999م.

الشنطي، عصام: **الجمالية والواقعية في نقدنا الأدبي الحديث**(د.ط) بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.1979م.

ضيف، شوقي: **في النقد الأدبي**. ط9. القاهرة: دار المعارف (د.ت).

طه، فرج: **معجم علم النفس والتحليل النفسي**. ط1. بيروت: دار النهضة العربية (د.ت).

طه، وادي: **دراسات في نقد الرواية**. ط1.القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب. 1989م.

عبد الله، محمد: **فنون الأدب(أصول نصوص قراءات)**. ط2. الكويت: دار الكتب الثقافية. 1978م.

عبد الوهاب، شكري: **النص المسرحي**. ط2.الإسكندرية: مؤسسة حورس الدولية.2001م.

عثمان، عبد الفتاح: **بناء الرواية**. ط1.القاهرة: مكتبة الشباب.1982م.

عصفور، جابر: **الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب**. ط 2. بيروت: دار التنوير للطباعة والنشر. 1983م.

العفاني، سيد: **تذكير النفس بحديث القدس**. ط1. مج:1. مصر:مكتبة معاذ بن جبل.2001م.

عناني، محمد: **من قضايا الأدب الحديث**(د.ط) القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب. 1995م.

غنان، محمد: **الآثار الأندلسية الباقية في إسبانيا والبرتغال**. ط1. القاهرة: مؤسسة الخانجي. 1961م.

الفيصل، سمر: **السجن السياسي في الرواية العربية**. ط2. طرابلس:جروس برس.1994م.

قاسم، سيزا: بناء الرواية، **دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ** (د.ط) القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.1984م.

قنديل، فؤاد: **فن كتابة القصة**. ط1.القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة. 2002م.

كامل، مجدي: **الحكام العرب في مذكرات الزعماء والقادة السياسيين ورجال المخابرات** (د.ط) دمشق- القاهرة: دار الكتاب العربي (د.ت).

الكتاني، علي: **الإسلام في الأندلس**. ط1. بيروت: دار الكتب. 2005م.

الكردي، عبد الرحيم: **البنية السردية في القصة القصيرة**. ط3. القاهرة: مكتبة الآداب (د.ت).

المالكي، بدرية: **الأدب الحديث2** (د.ط) السعودية: جامعة أم القرى. 2019م.

مراد، ماجدة: **شخصياتنا المعاصرة بين الواقع والدراما التلفزيونية**. ط1.القاهرة: عالم الكتب. 2004م.

مرتاض، عبد الملك: **في نظرية الرواية** (د.ط) الكويت: عالم المعرفة. 1998م.

المرزوقي، سمير وآخرون: **مدخل إلى نظرية القصة**. ط 1. بغداد: دار الشؤون الثقافية. 1986م.

مفتاح، محمد: **تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص)**. ط 3. بيروت: المركز الثقافي العربي. 1992م.

الملائكة، نازك: **سايكولوجية الشعر**(د.ط) القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة.2000م.

النادري، محمد: **نحو العربية**. ط2. صيدا: المكتبة العصرية.1997م.

نجم، محمد: **فن القصة**. ط5. بيروت: دار الثقافة. 1966م.

هلال، محمد غنيمي: **النقد الأدبي الحديث** (د. ط) بيروت: دار العودة. 1973م.

وزارة الإعلام الفلسطينية: **آثار الحصار الإسرائيلي على فلسطين**. كتاب رقم:20. ط1. رام الله: منشورات وزارة الإعلام. 1996م.

يحياوي، رشيد: **الشعرية العربية الأنواع والأغراض**. ط1.المغرب:أفريقيا الشرق للنشر والتوزيع.1991م.

يقطين، سعيد: **تحليل الخطاب الروائي**. ط1. بيروت:المركز الثقافي العربي (د.ت).

يقطين، سعيد: **الكلام والخبر مقدمة للسرد العربي**. ط1. بيروت: المركز الثقافي.1997م.

يقطين، سعيد: **انفتاح النص الروائي**. ط2. الدار البيضاء:المركز الثقافي العربي. 2001م.

يوسف وغليسي: **مناهج النقد الأدبي**. ط1. القاهرة: صبور للنشر والتوزيع. 2009م.

المراجع المترجمة

أرئيلي، شاؤول وآخرون: **الجدار الفاصل أمن أم جشع**. تر: عليان وميخائيل سفارد (د.ط) بيروت: دار الماجد للنشر والطباعة. 2010م.

ألان، أجراهام: **نظرية التناصّ**. تر: باسل المسالمة. ط1. دمشق: دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر. 2011م.

إمبرت، إيزيك: **مناهج النقد الأدبي**. تر: الطاهر مكي. ط1. القاهرة: مكتبة الآداب. 1990م.

أنجيلو، مارك: **مفهوم التناص في الخطاب النقدي الجديد**. تـر:أحمـد المـديني. ط1. الـدار البيضاء:عيون المقالات (د.ت).

أندروز، روى: **الحيتان**. تر:محمد سليم. ط3. القاهرة: دار المعارف.1973 م.

ايجري،لايوس: **فن كتابة المسرحية**. تر: دريني خشبة (د.ط) القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية.1956م.

باختين، ميخائيل: **الملحمة والرواية- دراسة الرواية، مسائل في المنهجية**. تـر: جمال شحيد(د.ط) بيروت: معهد الإنماء العربي (د.ت).

باختين، ميخائيل: **النظرية الجمالية**. تر: عقبة زيدان. ط1. دمشق: دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع. 2017م.

بارت، رولان: **درجة الصفر للكتابة**. تر: محمد برادة. ط1. بيروت: دار الطليعة.1980م.

باشلار، غاستون: **جماليات المكان**. تر:غالب هلسا. ط1. بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر.1984م.

برنس، جيرالد: **المصطلح السردي**. تر:عايد خزندار. ط1. القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة. 2003م.

جنيت، جيرار: **خطاب الحكاية (بحث في المنهج)**. تر:محمد معتصم وآخرون. ط3. الجزائر: منشورات الاختلاف.2003م.

جوف، فانسان: **الأدب عند رولان بارت**، تـر: عبد الرحيم بوعلي. ط1.اللاذقية: دار الحوار.2004م.

روبير، فرنان:**الأدب اليوناني**. تر:هنري زغيب. ط1. بيروت:منشورات عويدات.1983م.

فورسترام: **أركان الرواية**. تر: موسى عاصي. ط1. طرابلس – لبنان: جروسايدس. 1994م.

كريستفيا، جوليا:**علم النص**. تر: فريد الزاهي. ط1.المغرب: دار توبقال للنشر.1991م.

كورتل، آرثر: **قاموس أساطير العالم**، تر: سهى الطريحي (د.ط) دمشق: دار نينوى. 2010م.

لوبوك، بيرسي: **صنعة الرواية**. تر: عبد الستار جواد (د.ط) عمان: دار مجدلاوي.2000 م.

مركز الإعلام الإسرائيلي. **أضواء على إسرائيل**. أيار: 1998م.

مجموعة من النقاد: ت. **س. إليوت شاعراً وناقداً وكاتباً مسرحياً**. تـر: مـاهر فريـد (د.ط) القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة.2001م.

همفري، روبرت: **تيار الوعي في الرواية الحديثة**. تر: محمود البريعـي. ط 1. مصـر: دار المعارف. 1974م.

هوراس: **فن الشعر**. تر: لويس ع عباس. ط3. القاهرة:الهيئة المصرية العامة للكتاب.1988م.

الدوريات

بويلوور، ويليام: ***مدخل في علم الاجتماع الأدبي***.تر:إبراهيم خليل.**مجلة الأقلام**.العدد 15.السـنة التاسعة عشرة. تشرين الأول.1984م.

صبري، حافظ: ***الحداثة والتجسيد المكاني***. **مجلة فصول**. القاهرة. مج(2). ع(4). 1984م.

عباس، محمود: ***مملكة الأصوات ومرآة الفتوحات***. ط1.**سلسلة عـالم الفكـر**.ع:2. مجلـد 30 أكتوبر/ ديسمبر س 2000م.

محمود، بدران: ***النزعة الدرامية في شعر البياتي***. **مجلة جامعة تكريت للعلـوم**.ع5. مـج:18. تموز.2011م.

An-Najah National University
Faculty of Graduate Studies

The Dramatic Structure in Al- Mtawakul Taha`s Poetry: Analytical Study

By
Asmaa Hashem Qararyah

Supervisor
Dr. Nader Qassem

This Thesis is Submitted in Partial Fulfillment of the Requirement for the Degree of Master of Arabic Language and Literature, Faculty of Graduate Studies, An-Najah National University, Nablus, Palestine.

2021

The Dramatic Structure in Al- Mtawakul Taha`s Poetry:
Analytical Study

By
Asmaa Hashem Qararyah
Supervisor
Dr. Nader Qassem

Abstarct

In this research thesis titled "The Dramatic Structure of Al-Matwakkal Taha's poetry I began by explaining the history of dramatic structure, dramatic poetry, and its linguistics. Afterwards, collected the elements of the dramatic structure in Al-Mutawakkil Taha's poetry, and treated them, addressing their technical and objective aspects with study and scrutiny. As for the dramatic arts that appeared hidden in his poetic poem system, such as theatrical and story, it showed them, and built the artistic elements in them that should be mentioned, and stop there.

On the technical side, I dealt with some techniques of study and research, such as intertextuality, poetic image, and linguistic methods; Because of my belief in its novelty and novelty, I served the dramatic scene, and presented it with everything new. Dramatic arts style appearing in his poetic structure like those in a play or a story blooming artistically must be given a moment to acknowledge.

At the end, we reached the conclusion that the most important dramatic structure in Al-Matwakkal is a phenomenon that deserves a standing appreciation for its clarity and effect in its field because in its veracity it captures reality. Here one can wonder, what is reality other than drama and

a series of events one leading to another. A trouble conflict between a Palestinian and an occupant who are in fact two axes for a people's and a nation's cause. Al-Matwakkal agitatedly expressed in his poetry and artistic views to provoke the reader's interest and urged him to visualize the amount of suffering a boy of this had in this land or in exile.