مجلة منتدى الأستاذ

المجلد: 19 العدد: 01 السنة: ديسمبر 2023 الصفحات 232- 246

المكوّنات النصيّة وجماليّاتها في شعر "تميم البرغوثي"

قصيدة "تقول الحمامة للعنكبوت" –أنموذجًا–

The textual components and their aesthetics in the poetry of Tamim Barghouti

The poem "The dove says to the spider" - a model

الجودي بوفروك[1]،* سعيد شيبان[2]

[1] جامعة عبد الرحمن ميرة/ بجاية (الجزائر)، *eldjoudi.bouferrouk@Univ-bejaia.dz*

مخبر التأويل وتحليل الخطاب

[2] جامعة عبد الرحمن ميرة/ بجاية (الجزائر)، *said.chibane@univ-bejaia.dz*

مخبر التأويل وتحليل الخطاب

تاريخ الإرسال: 2022/05/24 تاريخ القبول: 2023/12/20

الكلمات المفتاحية:
المكونات النصية؛
الفكرية؛
الجمالية؛
البنية التصويرية؛
البنية الإيقاعية؛

الملخص:

يروم هذا المقال ولوجَ عالم القصيدة التّميمية الفصيحة الفكري والجمالي، من خلال قصيدة "تقول الحمامة للعنكبوت". بالوقوف على مكوّناتها النصيّة بدءا بعتبة العنوان، فبنيتيها التّصويريّة والإيقاعية، وقد اعتمد البحث مقاربة نصّانية وصفية تحليلية، بغية الكشف عن الجوانب الفكرية والجمالية فيها. وهنا يُمكن أن نتساءل: كيف عالجت القصيدة التّميمية قضايا الشّاعر الرّاهنة بأبعادها المختلفة؟ ما العناصر التي أسهمت في تحقيق الغايتين الفكرية والجمالية؟ ما الإضافة التي يمكن أن تقدّمها القصيدة التّميمية للشّعر العربي المعاصر فكريا وجماليا؟

Keywords:
textual components, intellectual, aesthetic, pictorial structure, rhythmic structure,

ABSTRACT:

This article tends to cross the intellectual and aesthetic world of Tamim's eloquent poem, through the poem "The dove says to the spider". Adoptinga textual, descriptive and analytical approach. Here we can ask: how does Tamim's poem deal with hidifferent current issues? What are the elements that have contributed to achieve these objectives? What can Tamim's poem add to the contemporary Arab poeticarena?

* الجودي بوفروك

مقدمة:

لم يعد الشّعر العربي المعاصر ذلك الكلام الموزون المقفّى الذي له معنى، وله أغراض معهودة، أصبحت عاجزة أمام قضايا العصر، التي أثقلت كاهل الشّعراء، ولم تتمكّن من استيعاب حزنهم، واغترابهم الوجودي، وتجاربهم الشّعريّة، في خضمّ صراعاتهم مع الواقع المتصدّع والأليم؛ فتدفّق الشّعر العربي، والتهب، ووضع في دائرة الاتّهام، تحت سلطة الإفصاح والكتمان، بين الحضور والغياب، يحمل بين طيّاته معاني الرّفض والعصيان. فطبع الشّعر بألوان وضروب جماليّة، جعلته ينبض بالحياة، والشّاعر البارع من يخلق الجمال، ويصوّره، ليعبّر به عن المشاعر، والآلام، ويحقّق لذّة النص.

كان موضوع الجمال من أهمّ الموضوعات التي تجاذبتها العديد من العلوم كالفلسفة والأدب والنّقد. وكان موضعُ اختلاف الآراء والنّظريّات حول ماهية الجمال كمصطلح ومفهوم وأداء فنيّ. فالجمال أمر نسبي وليس مطلقًا، يختلف باختلاف الذّوق ووجهات النّظر الفنيّة، وحين ألقى بظلاله على الشّعر، أباح للباحثين البحث فيه والتّنقيب. وهذا ما حدا بنا إلى اختيار هذا الموضوع الذي كان ثمرة اهتمامنا بالشّعر، ولا سيما الإشكالات العالقة بقضايا الشّعر المعاصر؛ هذا من النّاحية الذّاتية، أمّا من النّاحية الموضوعيّة فمجال الشّعر العربي المعاصر معين خِصب لا ينضب، ويُغري بالبحث والدّراسة، كما أنّه لصيق بالواقع، يرسمه ويحدّد ملامحه، وقد لاحظنا قلّة الدّراسات التي أَوْلَتْ عنايتها لأعمال الشّاعر "تميم البرغوثي"، التي نستحضر منها على سبيل التمثيل لا الحصر: جمالية الإيقاع ودلالته في قصيدة 'في القدس' لـ: محمد حراث، أسلوبية التّصوير الشّعري عند تميم البرغوثي، للدكتور أحمد ملياني، تميم البرغوثي –دراسة نصية في المحفّزات الجمالية– ومختارات شعرية، لعصام شريح... ممّا حفّزنا على السّعي إلى تتبّع الأنساق الجماليّة والإبدالات الشّعريّة الجديدة في شعره، في ظلّ ثنائيّة الكائن والممْكِن.

وقد اتّخذ البحث قصيدة" تقول الحمامة للعنكبوت" – ديوان القدس– أنموذجا–، لِلْوُلُوج إلى عالم القصيدة **'البرغوثيّة'**؛ من حيث مكوّناتُ بنائها النّصّي وجمالياته الفنيّة. فمنذ البداية، يوحي لنا عنوان هذا البحث بجملةٍ من التّساؤلات الجوهريّة، ما الجماليات؟ وفيمَ تتمثَّل المكوّنات الجمالية التي شكّلت العالم الشّعري **لتميم البرغوثي** في هذه القصيدة؟، كيف أسهمت تلك المكوّنات النصيّة في تحقيق جمالية هذا النصّ، ما السّمات الجماليّة الأكثر حضورًا في هذا المتْن الشّعري؟ النّحوي، أم البلاغي، أم الإيقاعي؟ ما الإضافة الفنية التي أسهمت بها القصيدة التّميمية في الفضاء الجمالي للقصيدة العربية المعاصرة؟

تستند هذه القصيدة إلى جملة من العناصر/ المكوّنات البنائيّة (بنائية، شكليّة، معنويّة، تقنية/ فنية، إيقاعية، ...)، تضافرت فيما بينها؛ للمساهمة في تحقيق الجمالية/ الفنية المرجوّة في المتْن الشّعري موضعَ الدّراسة والتّحليل.

وفي سبيل الإلمام بجوانب هذا المتن الشّعري، حاولت هذه الدّراسة الوقوف عند أشكال التّفاعل النصّي/ التّناصات، التي خدمته مضمونًا وجماليّةً، بمعيّة الإيقاع بنوعيْه: الخارجي والدّاخلي. وهذا من خلال البحث في معانيها العميقة المتّسعة، و"مقاربة المعنى الجمالي المنفلت دائما من يد الرّاصد" (بلقاسم، 2019، صفحة 9).

حيث يتولّى القارئ النبيه اكتشاف تلك الجمالية. وحتّى تفصّل هذه الورقة البحثيّة في حيثيّات هذا النصّ فكرةً وجماليّة، رأينا ضرورة تحليل بنياته، بدْءًا ببنية العنوان فوُصُولًا إلى بقيّة المكوّنات النصيّة الأخرى.

1. عتبة/ بنية العنوان:

تتّجه عناوين القصيدة العربيّة المعاصرة إلى اتّخاذ بنيةٍ تركيبيّة، تتجاوز مُباشَرةَ العناوين التّقليديّة وتراتبيّتها، فنجدها ذات ملفوظات قائمة على المكوّنات المجازيّة، وتتّسم بالغموض الجمالي الذي "يحمي النصّ من البساطة الفجّة والوضوح المبتذل" (أشهبون، 2010، صفحة 85). وهذا ما يستدعي الوقوف بتأنٍّ عند أبعاده التّركيبيّة والأسلوبيّة والجماليّة.

وإذا عرّجنا على أشعار الشّاعر الفلسطيني المعاصر، **"تميم البرغوثي"** وجدناها لا تخرج عن هذا السّياق؛ فهي ذات مَيْسَم جمالي، وتركيب حداثي شاعري، بعيد عن منطق "العناوين الطويلة الغريبة، التي لا تهدف إلّا إلى إبهار أو إغراب أو حذلقة" (أشهبون، 2010، صفحة 85).

ولعلّ قصيدة "البرغوثي": "تقول الحمامة للعنكبوت"، التي هي من ديوانه الفصيح: "في القدس"، ما يثبت هذا. حيث يتضمّن بنية استعاريّة، رمزيّة جماليّة، تفكّكها قراءات المتلقّي المتمكّن نحويا، وبلاغيا، وإيقاعيا، المتمرّس على الإبحار في بحرها الزّاخر دلالةً وفنيّة، على السّواء؛ إذ "هو ذُو توهّج شعري، وتعدّد دلالي وإيحائي عميق، كونه دالًا مُشفّرًا" (أشهبون، 2010، صفحة 85). فما الأبعاد التّركيبيّة، والأسلوبيّة، والجماليّة، التي يفصح عنها هذا العنوان؟ فيمَ تتمثّل الوظائف الفنيّة التي اضطلع بها خطاب العنوان؟ هل أسْهمَ العنوان في انسجام "المتْن الشّعري، دلاليًا وجماليًا؟ كيف تمّ ذلك؟.

يكشف عنوان القصيدة "تقول الحمامة للعنكبوت" عن سرديّة قصصيّة حوارية متفاعلة، تُحِيلنا إلى مقارنة (تناصيّة)، بين ماضٍ ذي معجزة نبويّة/ قصّة غار حِرَاء الشهيرة، والتي مثّلت مشروع أمّة إسلاميّة حضارية خالدة، وحاضر عربي مهتزّ وقَلِق، يتُوق الشّاعر "تميم البرغوثي" إلى النهوض به من كَبْوَته، عبر استحضار مواقف الثّبات والصّبر والإيمان الصّادق، والمتعلّقة بمُعْجِزات النبيّ الكريم –صلّى الله عليه وسلّم–، والتي تفتقر إليها البيئة العربيّة المعاصرة.

صياغة العنوان بجملة فعليّة خلّصه من خطابيّته، وتقريريته، فأكسبته دلالات خفيّة، تظهر جماليّتها/ شاعريّتها، من خلال القراءة العموديّة للقصيدة؛ خاصّةً، وأنّها تكرّرت في أكثرَ من موضعٍ، فكأنّها لازمةٌ، يتناسل منها المعنى تناسلًا.

تنزاح دلالة هذا العنوان نتيجة ما لَحِقه من "حذف وإضْمار". (l'eohoek, 1981, pp. 30-31)، حيث تنوّع بين الحذف النّحوي، المرتبط بالمفعول به مثلًا، كبنية تركيبيّة، تُفْضِي إلى شيء من الغموض؛ فماذا بعد فعل القول: تقول الحمامة؟؛ حيث إنّه آثرَ حذف مفعول العنوان، ليعلّق القارئ بالآتي/ النص، وفي ذلك إثارة لفضول القارئ وشغفه، وفي خلق هذا الغموض أثر جمالي، أضفاه الشاعر في عتبة العنوان أوّلًا، وفي جسد النصّ ثانيًا.

كما حصل حذف مقطعي؛ إذ يشكّل العنوان شطرَ بيْتٍ، أو سطرًا شعريًا، يتكرّر في كلّ مقاطع القصيدة تقريبًا (أربع مرّات/04)، وإن كان حاضرا حضورًا سياقيًا خافتًا؛ وهذا ربّما سرّ جماله الفنّيّ. من خلال الإيماء بدل التّصريح، كخاصيّة شعريّة شاعريّة. وذلك، لأنّ "إمكانات الإفضاء –في هذا النّوع من العناوين– محدودة؛ حيث يصبح العنوان متمنّعًا، ينوس بين التّرميز والإيحاء، أكثرَ ممّا ينوس بين التّصريح والإخبار، ...،" (أشهبون، 2010، صفحة 81) إذ يأتي ملفوظ العنوان "تقول الحمامة للعنكبوت" قائمًا على مكوّنات مجازيّة، ومُعبّأً بنفسٍ شاعريٍّ، ينزاح عن المباشرة والتّقريريّة.

يتشكّل العنوان من جملة فعليّة تَشِي بالفاعليّة، التي اتّصفتبها 'حمامة الغار'، بل، فاعليّة القصّة 'المعجزة' ككلّ. وهذا ما تدعو إليه 'حمامة الشّاعر/ العصر': 'تقول الحمامة' أن يتّصف به الشّاعر (العنكبوت)، ومن ورائه شعبه الفلسطينيّ تحديدًا، والعربي عمومًا.

هذا المخاطَب المنهزم حضاريًا، والمنكسِر وجدانيًا؛ يعكسه الشّطر الثّاني من العنوان، شبه الجملة: "للعنكبوت"؛ حيث وهو في حالته المنكسرة والمنهزمة حدّ الحزن، لم يستقِم في الكلام جملة فعليّة تامّة، ذات الديناميّة والحيويّة، والإيجابيّة، في الآن نفسه، بل، لم يَرْقَ حتّى إلى جملة، فبقي حبيسَ شبه جملةٍ ناقصة المعنى والبناء.

وتحدّي الارتقاء (المخاطَب/ العنكبوت) إلى مصاف الجملة التّامّة مرتبط بمدى استجابته لشرط الحمامة/ مضمون خطابها/ الحضاري الموجّه إليه، الذي تفصح عنه أسطرُ القصيدة، ولعلّ هذا سرّ بَتْر مفعول العنوان: تقول الحمامة: (...)؟، كما أشرنا إليه سابقًا.

ومن ثمّة، "فهو من العناوين التي تشير بطريقة غير مباشرة إلى الموضوع المركزي للعمل الأدبي، بل، وتحشد كلّ الإمكانات الفنيّة لصهر العُنوان الشّاعري ذي البُعْد الرّمزي" (أشهبون، 2010، صفحة 75) وهذا ما توحي به لفظتا: 'الحمامة' و'العنكبوت'، انطلاقًا من رمزيتيْهما.

ولأنّ العُنوان كعتبة خطابيّة وسيلة تحقيق جمالي وشاعري عند الشّعراء المعاصرين؛ إذ، "إنّ العنوان ينبغي أنْ يُؤخذ بوصفه أداةً وتعبيرًا عن 'استيراتيجيّة' نصيّة تبني مشروعها بتعدّد الأدوات والأشكال والأصوات، وتحرص على تأهيله، وتسويغ تعدّديّة أقطابه، بارتقاء سلّم التّناغم بدْءًا من الكلمة الأولى في العمل إلى لا نهائيّة صداه في المتلقّي". (المديني، 1998، صفحة 76)، وهذا ما تمتّعت بع عناوين قصائد تميم البرغوثي؛ كما في عنوان قصيدتنا هذه – محلّ دراستنا–، ذات الميْسم الشّاعري، والحلّة الجماليّة بانزياحاتها التّركيبيّة/ االنّحويّة، والمضمونيّة؛ من خلال خاصيّتَيْ: الحذف، ورمزيّة الكلمات.

لقد استغلّ الشاعر عتبة العنوان إذن ليعبّر عن رؤيته الفكرية والجماليّة اقتداءً بنهج معظم الشّعراء المعاصرين؛ " إذ يجتهد الشّاعر أحيانًا في استغلال منطقة العتبات النصيّة المتعدّدة لتقديم رؤيتها الخاصّة للممارسة الشّعرية التي يشتغل عليها، على سبيل تبرير هذه الرّوية والدّفاع عن طريقته في الكتابة، ..." (عبيد، التّشكيل الشّعري،–الصّنعة والرؤيا، 2011، صفحة 68). فغدت عتبة العنوان عند 'تميم البرغوثي' سبيلًا مُهمًّا إلى التّشكيل الفنّي، والتّعبير عن التّجربة الشّعريّة.

2. المكوّن التّصويري بين الخرق اللغوي وشعرية الرؤية:

تمثّل الصّورة الشّعريّة بوَجْهَيْها الجزئي والكلّي، في شعر الشّاعر "تميم البرغوثي" مُرْتَكَزًا فنيًا وجماليًا، وعلامة إبداع وتميّز؛ إذ" تتميّز بهندسة لغويّة محسوسة، ذات دلالات وإيحاءات عميقة، تعمّ كيانَ القصيدة لديْه، ذات نسيج فنيّ شائق، يتراوح بين المفاجأة، والوَصْف السّردي الدّقيق، كما أنّ الصّورة لديه تتميّز بكثافتها المجازية الفائقة، والتي منحت قصائده سيرورةً جماليّةً قادرة على الاستقطاب الجمالي الذي يستدعي القارئ" (ملياني، 2021، الصفحات 255-266). فالصّورة الفنيّة عنده جوهر إبداعه الشّعري وروعته الجماليّة.

تحمل قصائد ديوان **'**في القدس**'** الفصيحة عموما، وقصيدة: **'**تقول الحمامة للعنكبوت**'** تحديدًا صورًا فنيّة، تنوّعت بين الجزئيّة، والكليّة /المشهديّة في آنٍ. ولعلّ السرّ الإبداعي الأبرز فيها يتعلّق بقدرة الشّاعر على خلق توليفة بينهما؛ حيث الجزئيّة منها، تتكامل مع الصّورة الكليّة ككلّ؛ إذ "إنّ الصّورة الجزئيّة لا بدّ أن تتلاءم مع الصّورة الكليّة وتتكامل معها، ..." (عليوي، 2018، صفحة 192). فحتى لا تفقد الصورة الجزئيّة قيمتها داخل المتن الشّعري، وجب تماهيها مع الصورة الكليّة.

وفي سعيه إلى تصوير واقعه المعيش المهزوم، نوّع صوره الفنيّة، محقّقا وضوح موقفه وواقعيّته من جهة، وجماليّة إبداعه من ناحيّة أخرى. حيث حاول بناءَ قصيدته "... على النّحو الجمالي المبتَغَى الذي تقترحه معطياتها وتوفّره إمكاناتها" (عبيد، شيفرة أدونيس الشّعرية، -سيمياء الدّال ولعبة المعنى-، 2009، صفحة 128). فنصّ **'**تقول الحمامة للعنكبوت**'** يفصح عن مستوى جمالي تعاضد مع عُمْق مضمونه وشموليّته، ليسمُوَ به إبداعيًا.

يضعنا الشّاعر من البداية في صلب صورة كليّة مشهديّة حواريّة انزياحيّة ذات مرجعيّة سرديّة قصصيّة دينيّة، خاصّة وأنّ استخدام "النص المقدّس يجعل النص الشعري نصًا حجاجيًا بالغَ الإقناع لدى المتلقّي، ..." (نانسي، د ت، صفحة 247). فمِن خلال هذه **القصّة النّبويّة المعجزة/ حادثة غار حِراء** التي بطلاها **'**الحمامة والعنكبوت**'** ربط الشّاعر في تفاعل، بين ماضي الأمّة الإسلامية والعربيّة الحافل بالنّجاحات والبطولات، من جهة، وحاضره العربي/ الفلسطيني الفاشل حدّ الخيبة والانكسار، ممّا جعله يتُوق إلى حدوث معجزة مماثلة، تنقذ واقعه التّعيس، ولكن هيهات، فعهد المعجزات قد وَلّى، وهذا ما تكشف عنه هذه الحوارية المشهديّة في إطارها البِنَائِي العمودي:

تقول الحمـــامـــة للعنكـــوت أُخّـيَّ تذكرتنـي أم نسيـــتِ
وفـي الغـار شيخان لا تعلمـين حَمَيْتِهِما يومهـا أم حُمِيـــتِ
جنينـــان إن ينجُـوَا يُصبحـــا أُمّةً ذاتَ شَمْلٍ جميعٍ شتيـــتِ
وقوْمٍ أَتَوا يطلبونهما تقـــــف الرّيــح عنهم مـتن الجبروت
أُنقِّل عيْنَيَّ فـي القوم مـا بين وَجـْهٍ مقيتٍ ووجـــْهٍ مقيـتِ
أَتَوْا فـارتعَشْتُ فقلتِ اثْبُتِ تُحْرِزِي الخيْرَ يـا هذه ما حَيِيتِ
سنحمي الغريبين من كلّ سيفٍ بريش الحمـام وأوْهَـى البُيُوت
سنبني المـــآذنَ فـي المَشْرقَيْن بخَيْـــطٍ رفيـــعٍ وخُبْـزٍ فتيـــتِ

تقول الحمامـــة للعنكبـــوت أُخـــيَّ تذكرتنـــي أمْ نسيـــتِ
أُخَيَّـــةُ هـــل تذْكُريـــن الغريبَيْن مـــا فعـــلا بعدنـــا يـــا فُدِيـــتِ

تنتهي الصّورة بسؤال عن مصير الغريبيْنِ (مشروع الأمّة الواحدة الموحّدة الحافلة بالنّجاحات والانتصارات، ...)، وتمتدّ نهاية القطعة الوصْفيّة إلى البناء الحُرّ، وكأنّ قيود النّظام العمودي كبّلت بَوْحَها. في تماهٍ تامٍّ مع نفسيّة الشّاعر المتسائلة باستمرار عن المصير الذي ينتظر أمّته، في غياب الرّموز المنقذة.

أخَيَّةُ ماذا جرى لهما
أَتُرَى سَلِمَا (البرغوثي، 2015، صفحة 53)

يواصل الشّاعر استحضاره لمشروع 'الغار المعجزة' الحضاري، الذي امتدّ في أرض الله مشرقا ومغربًا ماضيًا، لكنّه خُذل حاضرًا، وهذا ما تقدّمه هذه القطعة الوصفيّة المشْهديّة، في شَكْلها السّطري المتحرّر:

لقد كان في الغار وَعْدٌ بأنّ السّماء سَتُنْثَرُ
مثل أَرُزِّ العَروس على العالمين
لقد كان في الغار دنيا من الصّين حتّى بلاد الفِرَنْجة
أَسْواقُها وميادينُها وقوافلُها وعساكرُها وصياحُ المنادين
بَسْطُ الجوامعِ آيُ المصاحف أضرحةُ الصّالحينَ
خُبزُ اليتامى نقوشُ الأواني
وشايُ الصّباح يُعطَّرُ بالمَرْيمِيَّةِ والياسمينْ
أُخَيَّةُ ماذا جرى لهما
أَتُرى سلِمَا (البرغوثي، 2015، صفحة 54)

فمن خلال هذه الصّورة التّشبيهيّة، صوّر لنا الشّاعر نفسيّته الحزينة، كانعكاس لواقعه المعيش الباعث على القلق والتعب؛ فيعبّر عن رغبة ملحّة في خلاصٍ وشيك، لعلّه يكون في استحضار معجزة **غار حراء**؛ حيث الخِصْبُ والخير والحياة المتطوّرة؛ كجُرعة تفاؤل يزفّها، علّها تُحْيي المشاعر وتبعث الهِممَ، من أجل انطلاقة حضارية جديدة لهذا الجيل.

وأَفصَحَ عن موقفه ذاك وِفْقَ تصوير فنيّ تشبيهي، (لقد كان في الغار وعْدٌ بأنّ السماء ستُنْثَرُ مثل أَرُزِّ العَروس على العالمين)؛ لَامَسَ من خلاله نفسيّة المتلقّي تفاؤلًا وثقةً.

من أبرز وجوه الصّورة الكليّة في هذه القصيدة 'البناء الدّرامي، "الذي يعتمد على عناصر التّعبير الدّرامي، من حوار خارجي وحوار داخلي، وحدث درامي. وقد يعتمد البناء على السّرد القَصَصي الذي يمثّل الصّراع والحركة". (عليوي، 2018) وتتجلّى بشكل بارز بعض هذه العناصر في أبيات القصيدة وأسْطُرها على السّواء، كالحِوَار الخارجي الذي دار بين شخصيّتي/ طرفَيْ القصّة، مثلما هو ماثِلٌ في هذه الحواريّة المشهديّة:

أُختيّة ماذا جرى

لأَرى ما أرَى

فلقد طُفتُ ما طُفْتُ تحت السّما

لم أجد أحدًا منهما

يا أُخيَّةُ ضيْفاكِ ما فعلَا

أتُرى أُسِرا أَتُرى قُتِلا (البرغوثي، 2015، صفحة 55)

فَعَبْر هذه الحواريّة الممتزجة بالأساليب الإنشائيّة الطّلبيّة المِنزاحة دلالةً، خاب أفق انتظار القارئ؛ حيث معاني الخيبة، التي تثبتها مشاعر الحيرة والدّهشة، بعدما تفاءل قبْلًا بهذا الجيل، إلّا أنّه لم يكن في مستوى طموح الشّاعر حاضرًا. ويعكس هذا التحوّل في موقف الشّاعر نموّ دراميّ شهدته القصيدة نتيجة هذا الحوار.

يتمَاشَى الحدث مع الحوار في النص تطوّرا وتناميًا؛ إذ تصاعدت وتيرة الحدث من التّعبير عن معاني الحيرة والدّهْشة من اختفاء الصّديقَيْن (المشهد السّابق)، إلى ذروة التّأزّم في المشاعر؛ حيث مشاعرُ الغضب والتذمّر من خذلان المسلمين والعرب للشّاعر وقضيّته، ويأْسِه من تحقيق تحدّيه الحضاري الطَّموح. ويبرز هذا من خلال الحوار الدّرامي الذي عكس الواقع العربي/ الفلسطيني الدّرامي أيضًا.

وأعرف ما ضرّك المشركون ولكن من المسلمين أُتِيتِ

تقول الحمامــة للعنكبــوت بربّك يــا هــذه لا تموتــي

تقول الحمامة لمّا رأتْ روح حارسة الغار فاضَتْ

وقد أصبح الغار من بعدها طَلَلًا

يا أخيّةُ ضَيْفاكِ ما فَعَلا... (البرغوثي، 2015، صفحة 56).

فمشاعر الحزن بلغت ذروتها في هذه الصّورة المشهديّة؛ فأيّ حزْن يفوق حزن الموت خاصّةً، وأنّ المفقود بطلا الشّاعر المُنْقِذان لمشروعه المنشود، ولكن حالَ دونه خذلان.

ومن تمثّلات الصّورة الشّعريّة الكليّة في القصيدة ما يُعرف عند البلاغيّين 'بالمفارقة' كلوْنٍ من التّصوير البديعي القائم على التّضادّ، فجعلته في "صورته البسيطة (طباقًا)، وفي صورته المركّبة(مقابلة)، فهي محسّن شكلي جزئي هدفه التّحسين البديعي الشّكلي الذي لا يتجاوز مداه عبارة الأديب" (عليوي، 2018، صفحة 198) فأَسَاسه فكرة تجمع بين مَعنيَيْن متضادّيْن في عبارة واحدة.

والمفارقة كنمط تصويري كليّ ذات معطيات تراثيّة، وهي كتقنيّة تصويريّة تعتمد على "إبراز التناقض الحاصل بين بعض معطيات التّراث، وبين الأوضاع المعاصرة، وتقوم على ثلاثة أنماطٍ، منها المفارقة ذات الطّرف التّراثي الواحد، والمفارقة ذات الطّرفَيْن التّراثّيَيْن، والمفارقة المبنيّة على نصّ تراثي" (عليوي، 2018، صفحة 198).

فمُنْطَلَقُهَا إذًا التّراث، وأفقها الواقع المعاصر، بكلّ أبعاده وقضاياه.

بالعودة إلى قصيدتنا هذه، نجدها ذات مفارقة تصويريّة من النّمط الأوّل؛ حيث يقابل الشّاعر عبرها بين صورة تراثيّة دينيّة حافلة ومنتصرة (صورة العِزّ الإسلامي في كنف الوحدة الإسلاميّة)، وصورة الواقع العربي المهزوم والمتفرق والمنحطّ حضاريًا. كما في هذه الصّورة التّاليّة:

يا أخيّةُ هل تذكرينْ
غداةَ أُناديكِ هل لكِ هل لكِ
أَنْ نُدْخِلَ الغارَ أَهلي وأهلَكِ
فالغار أوْسَعُ من كلّ شَيْءٍ
ثمَّ انهمكْتِ لكي تنسِجي للغَريبَيْنِ ليْلًا حَنُونًا
يكون منَ اللّيْلِ بديلًا
وَقُمْتُ أُنسِّقُ عشًّا فسيحًا
دَعَوْتُ إلَيْه الطُّيُورَ قبيلَا
أُخيَّة فَلْتَنْظُرِي الآن حوْلَكِ
ما تُبْصِرين؟
أُخيَّةُ ماذا جرى لهما

تتقابل في هذا المقطع الوصفي مقاربة تراثيّة، ذات طرف تراثي واحد (قصّة/ حادثة غار حِراء) بمعجزتها الخالدة، ورمزيّتها الحضاريّة والإنسانيّة، في تناقُضٍ مع الصّورة المترديّة والمنكسرة للواقع العربي/ الفلسطيني حدّ الانهزام الحضاري. ومن خلالها نفسيّة الشّاعر المتألّمة التي تقاوم انكسارها بتوقها إلى هذا المجد الإسلامي النّبوي.

2.2 الصّورة المُفردة الجزئيّة وجماليّتها:

يستعين الشاعر العربي المعاصر بالصّورة الشّعريّة بنَوْعَيْها الكلّية والجزئية، على السّواء. فالشّاعر "تميم البرغوثي" قد استثمر الصّورة الفنيّة فكريًا وجماليّا، في تعبيره عن موقفه من راهنه العربي/ الفلسطيني المحبِط؛ حيث صوّرت صُوَرُه الجزئية المتجليّة في قوالبَ لغويّة، وأسلوبيّة متنوّعة، انطلاقًا من ألفاظها وانزياحاتها الدلاليّة، وتأثيراتها الفنيّة، إلى أساليبها البلاغيّة الاستفهاميّة وأغراضها الفنيّة التي تبوح بها من مقطع إلى آخر، ومن سطرٍ شعريٍّ لآخر، وانتهاءً إلى صورها التّشبيهيّة ذات الوقع الفنيّ الآسِر. والعاكس لمشاعر الإحباط والحزن لدى الشّاعر، خاصّة وكون الصّورة المفردة الجزئيّة" شريحة من القصيدة تحمل سِماتِها النّفسيّة ودلالاتها المعنويّة، وتُبْنَى بعدّة أساليبَ ووسائلَ تنبثق من وِجدان الشّاعر، متلاحمة مع أفكاره وأحاسيسه والألفاظ التي ينتقيها والموسيقى التي تحتويها، ..." (عليوي، 2018، صفحة 193). فالصّورة تتعلّق دائمًا بحياة الشاعر موقفًا وتجربةً. إذ "تجعل المدلول الشّعري أوْسعَ وأغْنَى من الدّلالة المباشرة، ..." (شلتاغ، 1987، صفحة 116). حيث تشحن النصّ الشّعري بطاقات معنوية وتصويرية خِصبة وعَميقة.

وبالرّجوع إلى المتْن الشّعري –موضوع الدّراسة–، نجده يطفح مجازاتٍ، بدْءًا من عُنْوانه: "تقول الحمامة للعنكبوت" اللذين حاد بهما الشّاعر عن مألوف المعنى إلى إيحاءات مجازيّة بعيدة تعكس مُرادَ الشّاعر النّفسي والرّؤيوي؛ إذ رمز بهما إلى البَطَلَيْن المُنْقِذَيْن له ولمجتمعه العربي/ الفلسطيني، ممّا يعانيه ويُذلّه حضاريًا. خصوصًا، وأنّ "الرّمز من التّقنيات التي أكسبت الأسلوب الشّعري فضاءً واسعًا من الإيحاءات، يجعل اللّغة تفقد فيها أنساقها العاديّة وتتحوّل إلى تداعيات تحمل في بنيتها مضامينَ رمزيّة" (السّعيد، 2008، صفحة 263). وبذلك، يبقى الرّمز من مقوّمات القصيدة التميميّة.

ومن تجليات الصّورة الجزئيّة في هذه القصيدة 'أسلوب الاستفهام' بانزياحاته الفنيّة المؤثّرة والمتكرّرة في تفاصيل النصّ، خاصّة وأنّ الانزياح" خروج التّعبير عن السّائد أو المتعارف عليه قياسًا في الاستعمال رؤيةً ولغةً وصياغةً وتركيبًا" (صلاح، 1988، صفحة 259).

فهذا العدول في المعْنى شامل، يمسّ كلّ مستويات الإبداع الشّعري الأسلوبيّة، دون استثناء. والذي من أمثلته في هذا المتْن الشّعري، ما جاء في قول الشّاعر على لسان 'الحمامة' في حواريّتها السّرديّة (اللاّزمة) مع 'العنكبوت':

أخيّةُ ماذا جرى لهما

أترُى سلِمَا

يا أخيّة ماذا جرى

لأرى ما أرى

فانطلاقا من هذه الاستفهامات المتكرّرة، يُبْدي تذمّره، وخيبته ودهشته ممّا آلت إليه أوضاع واقعه، فخاب مَأْمُوله اتّجاه ما يريد، فالمُنْقذان قد فُقِدا في عصر الهزيمة والضّعف.

3. المكوّن الموسيقي وجماليّته:

يشكّل البِناء الموسيقي المتَداخل في القصيدة 'التّميميّة' عمومًا، وقصيدة 'تقول الحمامة للعنكبوت' تحديدًا عُنْصرًا مُهِمًّا من عناصر تحقيق الغاية الدّلاليّة والجماليّة في المتْن الشّعري. فهو في سبيل هذا المقصد في تكامل وتناغُمٍ تامٍّ مع بقيّة المكَوّنات النصيّة الأخرى، كالمركّب النّحوي والبلاغي والأسلوبي، ....

ويتجلّى هذا التّداخُلُ الموسيقي/ الإيقاعي في قصيدتنا –محلّ الدّراسة– من خلال هذا المزْج بين البناءَيْن العمودي ونظام السّطر الشّعري في القصيدة الواحدة، إذ "انتقال الوحدة الإيقاعية من البيت إلى التفعيلة فتح أمام القصيدة ديناميات جديدة ومختلفة، ووفّر لها أسباب التّرابط والتّواشج والوحدة العضوية والنفسية، ..." (بزيع، 2021، صفحة 48)؛ بل، والتّداخل بين بَحرَيْن مختلفَيْن، عبر المزْج بين تفعيلتيْن مختلفَتَيْن أيضًا، كانْعِكاسٍ– ربّما– لتداخُلَ تجارِبَ شعوريّة شعريّة للشّاعر في نفسيّته المضْطَرِبة نتيجة اضطراب وقلق الرّاهن العربي والفلسطيني. خاصّة، وأنّ "فلسفة الإيقاع في القصيدة المعاصرة فلسفة بالغة الأهميّة والحساسيّة والدّقّة، ..." (صالح، 2016، صفحة 15). فلقد غدا الإيقاع إحدى الرّهانات الفكرية والجمالية للشّاعر المعاصر عامّةً، و'تميم البرغوثي' تحديدًا.

تتضافر عناصرُ الإيقاعَيْن الخارجي والدّاخلي على السّواء، لتحقيق ما يتغيّاه الشّاعر في قصيدته مضمونًا وجماليّةً. حيث "الأصوات وتوافقاتها، وألعاب النّغم والإيقاع والكثافة، والاستمرار والتّكرار والفواصل الصّامتة، كلّ هذا يتضمّن بمادّته طاقةً تعبيريّةً فذّة، تؤكّد العلاقة الوثيقة بين المشاعر والمؤثّرات الحسيّة التي تنتجها اللّغةُ بأصواتها" (صالح، 2016، صفحة 16). فكلّ الطّاقات الإيقاعيّة مجنّدة في سبيل مُراد الشّاعر المِضْمُونِي والفنّي. وهنا نتساءل فنقول: ما المكوّنات الموسيقيّة التي استعان بها الشّاعر لتحقيق غايته الفكريّة والجماليّة في القصيدة؟، هل اكتفى في سبيل ذلك بالمكوّن الخارجي دون الدّاخلي، أم استدعاهما معًا؟، كيف طوّع الشّاعر تلك العناصر الإيقاعيّة الخارجيّة والدّاخليّة لخدمة ما يتُوق إلى تحقيقه في مَتْنِه الشّعري هذا؟، ما الإضافة الفكريّة والجماليّة التي يُمْكن أن تُقدّمها هذه التّوظيفات الموسيقيّة 'التّميميّة' للقصيدة الشعريّة العربيّة المعاصرة؟

4. الإيقاع الخارجي:

تقوم البِنية الإيقاعيّة للقصيدة **التّميميّة** على ثلاثة عناصرَ موسيقيّة مُهِمّة وضروريّة في بناء **'**المِتْن الشّعري**'**، وتتمثّل في: الوَزن، والقافية، والإيقاع.

1.4 القافية:

تشكّل **'القافية'** إحدى المرتكزات الأساسية التي تقوم عليها القصيدة الشّعريّة العربيّة، بل هي شرط من شروط نَظْمه، فهي بمعيّة الوزن ركنان هامّان، "أيّ عاملان ثابتان ومتماثلان بالنّسبة لكامل القصيدة، هما القافية والوزن" (بن الشّيخ، 1996، صفحة 267). وتزداد ضرورتهما أكثر في القصيدة التّقليديّة، طالما أنّها كلامٌ موْزون ومُقَفًّى ذو معنى.

ولكنّ هذه النّظرة المقدّسة **للقافية** تراجعت إلى حدّ الاعتراض على التزامها كوحدة إيقاعيّة واحدة متكرّرة نهاية كلّ بيت شعري من القصيدة الشّعريّة؛ لأنّها في الذّائقة العروضيّة الحديثة والمعاصرة "مَدْعاةُ مَلَلٍ لو كانت تامّةً كلَّ التّمام (..)، ثمَّ إنَّ الموسيقَى في البيت ليست تابعةً للمعنى، والمعنى يتغيّر من بَيْتٍ إلى بيتٍ على حسب الفِكْر والشُّعور والصّورة المدْلول عليها، ولا يتلاءم مع هذا التّغيُّر أن تكون هذه المساواةُ في النّغَمِ تامّةً رتيبةً، ..." (هلال، 1969، صفحة 464). ومِن ثمَّة، وجَبَ تعدّدُها في المتْن الشّعري حتَّى تتماشَى وتعدّد مشاعر وأفكار الشّاعر نفسه. تساهل الشّعراء المحْدثُون والمعاصرون عامّةً، و**'تميم البرغوثي'** خاصّةً مع عنصُر القافية تَماهيًا مع الحساسيّة النّقديّة الإيقاعية المعاصرة المنْتَصِرة للسّيولة المعنويّة والشّعورية التي تَطْفَح بها الأسطُرُ الشعريّة. نميّزُ في الشّعر التّميمي الفصيح عمومًا، وقصيدة **'تقول الحمامة للعنكبوت'** تحديدًا حُضُورًا مُتَنَوّعًا للقافيّة، أهمّها:

أ– القافية التي تختَتِم المَقاطع:

نجِدُ في هذه القصيدة قافيّتين مختلِفَتَيْن أوْ أكثَرَ، يختَتِم بها الشّاعر مقاطعه الشّعرية السّطرية/ الحرّة. فتأتي العبارة الإنشائية **'**أُخيَّةُ ماذا جرى لهما**'**، أو **'**يا أُخيَّةُ ماذا جرى**'** خاتمةً لكلِّ مقطعٍ، كلازمَةٍ، أو مُتكرّرةً في ثنايا تلك المقاطع الشّعرية؛ ليحفظ بالأولى– ربّما– إيقاعَ القصيدة العام، أمّا الثانية فليحقّق بها انزياحًا موسيقيًا يُنْجِيه من شَرَكِ الرّتابة الإيقاعية المملّة. كما في قوله:

أُخيَّةُ ماذا جرى لهُما

يا أُخيّة ماذا جرى لهما (البرغوثي، 2015، الصفحات 54-55)

فَفِي هاتين القافيّتين، ومن خلال كلمة **'لهُمَا'** المتَخلّلَتَيْن مقاطِعَ القصيدة يؤكّد على قَلَقه وحيرته على مستقبل مشروع الدّولة الفلسطينيّة المستقلّة المنْشودة. ومن أمثلة هذا النّوع من القافية في النصّ الجملة الاستفهامية المتكرّرة **'أتُرَى سَلِمَا'**؛ حيث خَتَم بها مقطعَيْن شِعْريَيْن قَصِيرَيْن:

أخيَّةُ ماذا جرى لهما

أتُرَى سَلِمَا

أُخيّةُ ماذا جرى لهما

أتُرى سلِمَا (البرغوثي، 2015، الصفحات 54-55).

ففِي لفظة 'سَلِمَا' تكمن قافية المقطَعَيْنِ مُكرّرةً كاللّازمة تأكيدًا -دائمًا- على حالته القلِقَة والمنْكسرة. تتميّز مقاطع القصيدة -في عمومها- بقافية مباشرة؛ إذ التزم بها في نهاية كل مقطَعٍ تقريبًا، على الرّغْمِ من عدم انضباط الإيقاع العام للنصّ نتيجة تعدّد قافيته، وتنوّعها من مقطعٍ لآخرَ، بل، من سطرٍ إلى آخرَ.

ب- التّوظيف الكلاسيكي للقافية:

استعمل هذا الصّنف من القافية في المقْطَعَيْن العمُوديَيْن من القصيدة، وحتى في المقاطع ذات البناء الحرّ. ومن أمثلة ذلك في البناء الكلاسيكي للنص ما وَرَدَ في المقطع الأوّل؛ حيث جاءت **تائيةَ** الرويّ، تعكسها كلمات القافية التالية:

"نَسِيتِ، بيتِي، حُمِيتِ، شتيتِ، الجَبَرُوتِ، مقِيتِ، حييتِ، تموتِي، البُيُوتِ، فَتِيتِ، قُوتِي، نسيتِ، فُدِيتِ" (البرغوثي، 2015، صفحة 53). إذ استخدمَ قافية مكسورة الرويّ تعكس نفسية مهمومة منكسرة حزينة على الواقع العربي والفلسطيني المنهزم حَضاريًا، والمذَلّ حياتيًا. ومن نماذج هذا النّوع التّقليدي في النّظام الحرّ من القصيدة، والمتَرْجِم لنفسية الشّاعر الحزينة ومعها الوجدان العربي عامّة، ما جاء في قول الشّاعر:

بسطُ الجَوَامِعِ آيُ المَصَاحِفِ أضْرِحَةُ الصّالِحِينَ

ارتجاف الأغاني ابتسامُ المُسِنّينَ

خُبْزُ اليَتَامَى نُقُوشُ الأَوَانِي

وشايُ الصّباحِ يُعَطَّرُ بِالمَرْيَمِيّةِ والياسَمِينَ (البرغوثي، 2015، صفحة 54)

فنجد القافية: "الصّالحين، المسنّين، الأواني، الياسمين، ..." ذات رويّ النّون **'ن'** المطْلق والمفتوح' عليه فتحة' الحزين والآمِلُ في آنٍ؛ أحزنتْه ظروف الرّاهن، ويتفاءل بعودة ماضي أمّته الحضاري المجيد. من أجل انبعاثة حضارية جديدة لمجتمعه العربي والفلسطيني، تُحرّره من ذُلّه وانكساره.

ج– تعدُّد القافية:

وهو النّمط الموسيقي الأبرز في القصيدة؛ حيث طغى على مُعظم الأسطُرِ الشّعرية، فتنوّعت القوافي في المتْن الشّعري واختلطت، كما في قوله:

وكأنّهما

لم يكونا هنا

لم يحِلّا ولمْ يَرْحَلَا

أَوَ لَمْ يَصِلَا للمدينَةِ

أم وَصَلَا (البرغوثي، 2015، صفحة 55)

حيث استعمل الشّاعر في هذا المقطَعِ قوافِيَ مختلفة من سَطْرٍ شعريٍّ لآخَرَ تقريبًا: "هنا، يرحلَا، للمدينةِ، ...". وفي تنوُّعِها ذاك انعكاس لمشاعرَ مُمْتزِجَة، وأفكار متنوّعة تحملها تجربته الشّعرية.

2.4 الوزن:

لقد وجدت القصيدة التّميميّة في المكوّن الموسيقي الخارجي والدّاخلي –على السّواء–، ما يحقّق لها غايتها الدّلالية والجماليّة، كما في قصيدته –محلَّ الدّراسة–، خاصّةً وأنّها من حيث بِنْيتها الإيقاعيّة الخارجيّة قائمة على المزْج بين النّظامَيْن التّقليدي والحديث؛ حيث يتناوب البناءان العمودي والحرّ في تشكيل قصيدة **'تقول الحمامة للعنكبوت'**. وكأنّها جِسْرٌ يربط الشّاعر بماضيه الفلسطيني الحضاري المجيد، وحاضره المهزوم حضاريًا والمنْكسِر وِجدانيًا. عبر العامل الإيقاعي.

ولأنّ البنية الإيقاعية مثلها مثل البِنيات الأخرى "النّحويّة، والبلاغية، واللّغويّة، ..." تعكس مشاعر نفسيّة وجدانيّة، فإنّ **'البحر'** المعْتمَد في المتْن الشّعري يكون مناسبًا لنفسيّة الشّاعر أفكارًا ومشاعِرَ. خاصّةً، وأنّ "السّطر الشّعري كتركيبة مُوسيقيّة للكلام، تتّخذ الشّكل الذي يرتاح له الشّاعرُ أوّلًا، والذي يتصوّر أنّ الآخرين كذلك من المُمْكن أن يرتاحُوا له، ..." (إسماعيل، 1994، صفحة 72). ففي هذا البناء الموسيقي غير المقيّد، وَجَد الشّاعر المعاصر أين يُفرغ حمولته الشّعورية والفكريّة على السّواء.

تقوم قصيدة **'تقول الحمامة للعنكبوت'** على إيقاع بحر **'**المتقارب**'** الصّافي، ذي التّفعيلة الخُمَاسيّة المتكرّرة تامةً وناقصةً في أبيات المقطعَيْن التّقليديّيْن، وفي أسْطُر المقاطع الحرّة. وتفعيلاته: **فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن** (القاضي، 1980، صفحة 69).

فالتّفعيلة: **'**فعولن**'** //0/0، المتكوّنة من الوتد المجموع: //0، والسّبب الخفيف، /0. هي النّظام الصّوتي الذي انطلقت منه القصيدة، مثلما نجد في مستهلّها العمودي:

تقول الحمامة للعنكبوت أُخَيَّ تذكّرْتَنِي أَمْ نَسِيتِ

تقول لحمامة للعنكبوت أُخَيْيَ تَذَكْكَرْتَنِي أَمْ نَسِيتِ (القاضي، 1980، صفحة 53)

/0// 0/ 0//0/0// /0// /0//0/0///0//0 /0//

ففي هذا البيت تكرّرت التفعيلة: فعولن: //0/0، تامّة وناقصة (حذف الخامس السّاكن). الجزء الأوّل منها: فعو (//0)، الوتد المجموع يترجم نفسيّة مُثْقلة بالأحزان والانكسارات، في غير انفعال، أمّا الجزء الثّاني منها: لن(/0)، السّبب الخفيف فإنّه يعكس نفسيّة مُنْفَعلة ممتدّة، ومتحدية، تَتُوق إلى ثورة من أجل حياة حرّة وعزيزة، طالما أنّها نغمة مرتفعة.

والأمر نفسه ينطبِق على الأسطُرِ الشّعرية الحرّة؛ حيث كرّر الشّاعر تفعيلة المتقارب تامّة ومبتورةً: فعولن وفعول، في ثنايا المقاطع السّطريّة. كما في هذا المقطع مثلًا:

وَقُمْتُ أُنَسّقُ عُشَّأ فَسِيحًا

وقُمْتُ أُنَسسقُ عششن فسيحن

0/0// 0/0/ //0// /0//

دَعَوْتُ إِلَيْهِ الطّيْرَ قَبِيلَا

دعوت إليْهِ طْطُيُورَ قَبِيلَا (البرغوثي، 2015، صفحة 55)

0/0// /0//0 /0// /0//

إذًا، لقد اعتمد الشّاعر في هذه القصيدة بحرًا صافيًا واحدًا، ولم يمزج بين بحريْن، كما يفعل في القصائد الأخرى (قصيدة في القدس، مثلًا). وإنّما استخدم تفعيلة **المتقارب** صحيحة وناقصةً. وهذا ما يُعرفُ عروضيًا باسم 'التّوقيع'. الذي طوّره إلى ما يُعرَفُ 'بالتّشكيل'؛ حيث وظّف تفعيلة بحر الحرّ (سفعولن) على نَحْوٍ حُرٍّ، غَيرَ مُتقيّدٍ بعدَدٍ مُعيّنٍ منها في أسْطُرِهِ الشّعرية، وإنّما استخدمها حسب دفقته الشّعورية والفكرية. والنّماذج المقطّعة تثبت ذاك.

فعلى الرُّغم من المزج البنائي الذي خضعت القصيدة له (العمودي والحرّ)، إلّا أنّها لم تخضع إلى مزجٍ على مستوى التفعيلة أو البحر الشّعري. فاكتفت ببحر **المتقارب**، من بدايتها حتى نهايتها.

ويؤكّد النّاقد **أبوديب** أهميّة تضافر هذه البنيات لإثراء النصّ الشّعري إيقاعيًا، ونقل أحداث الواقع ووَصْفِها؛ حيث" يبني تصوّرَه الإيقاعي، من الواقع الشّعري، ومن علاقات النّوى بعضها ببعض، إذ حدث من خلالها حركة حيوية للإيقاع، من تَوَتّر الدلالية النصية، والتشكّلات الإيقاعية" (بن خليفة، 2006، صفحة 213). فالدّيناميّة الإيقاعية داخل النص تتوقّف على تعالُق البُنَى الفنيّة المكوّنة للمتْن الشّعري. التي تضطلع بالوظيفتين الدّلالية والجمالية الإيقاعية في آنٍ.

الخاتمة:

لقد قادتنا رِحلتُنَا البحثية هذه إلى النتائج التّالية:

- يعدّ **تميم البرغوثي** من الشّعراء المعاصرين القلائل الذين مزجوا بين البناءَيْن التّقليدي والحرّ في القصيدة الواحدة، كما في قصيدة 'تقول الحمامة للعنكبوت'، –محلّ دراستنا–. وكأنّه من خلالها يربط بين ماضيه التّراثي الأصيل وحاضره المتحوّل والمأزوم.

• لقد سَايَرَ موضوع القصيدة تحوّلات الوطن العربي عامّةً والفلسطيني تحديدًا؛ حيث لامس أحداث الواقع نقْلًا وتصْويرًا. مستثمِرًا في سبيل ذلك كل القدرات الفكريّة والفنيّة المتاحة.

• **القصيدة التّميميّة** من القصائد المعاصرة التي تعاملت مع التّراث بمختلف أشكاله (قصص ديني، شخصيات تاريخية، رموز مكانية، ...) تعامُلًا واعيًا، عَكَسَه الاستلهام الدّلالي والجمالي للتراث الدّيني " قصّة غار حِرَاء" مثلًا.

• يعكس هذا المتْن الشّعري التزامًا فكريًا وجماليًا **تميميًا**؛ حيث وظّف شعره لخدمة قضيّته ذات الأبعاد الوطنيّة والقومية والإنسانية في الآن نفسه، فضْلًا عن الجانب الجمالي.

• طوّعت القصيدة **التّميميّة** بنياتها المشكّلة لها لتحقيق غايتَيْها المِضْمُونيّة والجماليّة؛ حيث تضافر المكوّن البياني بصورتَيْه الجزئيّة والكليّة مع البنية الإيقاعية في سبيل تلك الغاية.

• تنفتح القصيدة التّميمية، –تحت تأثير حركة التجريب– على الفنون الأدبيّة الأخرى، ومنها على سبيل التخصيص جنس السّرد؛ حيث خضعت إلى مسار سردي وصفي حواري، تختزلها **اللّازمة المُلازِمة** لكلّ مقاطعها **'تقول الحمامة للعنكبوت'**.

• تعكس هذه الاستفادة من الآليات الإبداعية للفنون الأدبيّة السّرديّة كفاءة إبداعية فنيّة، يتمتّع بها الشّاعر، فضْلًا عن مُواكبته لجديد تقنيات الإبداع الأدبي الشّعري.

• ترتاح الذّائقة اللّغويّة التّميميّة في هذا النصّ الشّعري إلى استخدام اللّغة البسيطة ذات المعنى البعيد والعميق، على نهج الشّعراء المعاصرين.

• المزاوجة الموسيقية في القصيدة التّميمية هذه لها مُسوّغاتها العلميّة؛ إذ تعكس ثراءً في تجربة الشّاعر الشّعرية. لأنّها ذات بنية درامية.

المصادر والمراجع:

l'eohoek. (1981). *La Marque du titre. Dispositifs Sémiotiques d'une Pratique textuelle.* Paris.

إبراهيم نانسي. (د ت). *التعالق النصي في الخطاب النقدي والإبداع الشعري*. القاهرة: دار رؤية للنّشر والتّوزيع.

أحمد المديني. (1998). *حفريّات في سرد البدد، ضمن كتاب: لقاء الرّواية المصريّة المغربيّة، قراءات، (مؤلّف جماعي)*. الجزائر: المجلس الأعلى للثّقافة.

أحمد ملياني. (2021). أسلوبيّة التّصوير الشّعري عند تميم البرغوثي–قصيدة 'تقول الحمامة للعنكبوت' أنموذجًا–. *مجلّة أمارات في اللّغة والأدب والنّقد، المجلّد 5*(العدد2)، 255-266.

النعمان القاضي. (1980). *وحيد عبد الحكيم الجمل، موسيقا الشعر العربي*. القاهرة: دار الثقافة للنشر والتوزيع.

بوسقطة السّعيد. (2008). *الرّمز الصّوفي في الشعر العربي المعاصر، كلية العلوم الاقتصادية وعلوم التسيير*. الجزائر: منشورات بونة.

تميم البرغوثي. (2015). *ديوان في القدس*. القاهرة: دار الشّروق.

جمال الدّين بن الشّيخ. (1996). *الشّعرية العربية*. المغرب: دار توبقال للنّشر.

سامية عليوي. (2018). *تجليات شهرزاد في الشّعر العربي المعاصر –دراسة نقديّة أسطوريّة–*. الجزائر: دار ميم للنّشر والتّوزيع.

شوقي بزيع. (2021). *مسارات الحداثة، قراءة في تجارب الشعراء المؤسّسين*. العراق: دار الرّافدين.

عبد المالك أشهبون. (2010). *الحساسيّة الجديدة*. الرّباط: دار الأمان.

عبود شراد شلتاغ. (1987). *أثر القرآن في الشّعر العربي الحديث*. دمشق: دار المعرفة نشر توزيع طباعة ترجمة.

عز الدين إسماعيل. (1994). *الشّعر العربي المعاصر –قضاياه وظواهره الفنيّة والمعنويّة–*. القاهرة: المكتبة الأكاديمية.

عيساني بلقاسم. (2019). *الجمالية والعلائق*، . المغرب: منشورات الاختلاف، دار الأمان الرباط.

فضل صلاح. (1988). *علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته*. مصر: دار الشّروق.

محمد صابر عبيد. (2009). *شيفرة أدونيس الشّعرية، –سيمياء الدّال ولعبة المعنى–*. الدّار العربية للعلوم ناشرون.

محمد صابر عبيد. (2011). *التّشكيل الشّعري،–الصّنعة والرؤيا*. دمشق: دار نينوى للدراسات والنشر والتّوزيع.

محمد غنيمي هلال. (1969). *النّقد الأدبي الحديث*. القاهرة: دار النّهضة العربية.

محمد يونس صالح. (2016). *إشكاليّة الإيقاع الشّعري وسيمياء الدّلالة، من المفهوم إلى التّجربة*. عمان: دار غيداء للنشر والتوزيع.

مشري بن خليفة. (2006). *القصيدة الحديثة في النّقد العربي المعاصر*. منشورات الاختلاف.