مجلة (لغة – كلام) تصدر عن مخبر اللغة والتواصل- جامعة غليزان / الجزائر
ISSN : 2437-0746 / EISSN: 2600-6308
رقم الإيداع: 2015 - 3412
مصنفة ج : قرار 1432 بتاريخ 2019/08/13
http://www.asjp.cerist.dz/en/PresentationRevue/176
المجلد 09/ العدد: 01 / جانفي (2023) - ص 201-217

دلائلية التركيب في الشعر النسوي الجزائري المعاصر: - ديوان "كأني...به" لنعيمة نقري أنموذجا

The significance of syntax in contemporary Algerian feminist poetry - Poem collection "As if I were in it" by "Naima Naqri" as a model –

✍محمد أمين بن بريكة[1] ✍بصالح خديجة
aminebenisaf@hotmail.fr bessalahkhadidja@hotmail.com
مخبر الخطاب التواصلي الجزائري الحديث
جامعة بلحاج بوشعيب - عين تموشنت/ الجزائر)

تاريخ الاستلام: 2022/09/06 تاريخ القبول: 2022/12/21 تاريخ النشر: 2023/01/10

ملخص البحث

تُعد الكتابة الشّعرية النسوية من أكثر القضايا التي تضررت منها المرأة نتيجة ما أصابها من معاناة وتهميش متعاقب زمنيا بسبب عقلية المجتمع العربي الذي ظلّ يضطهد المرأة / الأنثى بكلّ مستويات القهر، ممّا يجعلها في هذا الوضع فاقدة لهوية وجودها إلاّ من خلال ما يراه الرجل داخل منطقه وفكره الخاضع لعصبية القبيلة التي يسايرها وتسايره. وتشتغل الدلالة الشعرية – في أي ديوان شعري- على نقل تأملات الذات المبدعة، خاصة في معاينتها للخارج، كما تنقل متصوراتها حول كل ما يّتلفظ، وهذا ما ينقل الذات الشعرية في رؤيتها المركبة لجهات مختلفة وحافلة بالديناميكية في المنظورات، وهذا ما تجسّد في الشعر النسوي الجزائري المعاصر الذي تتفاعل فيه الكلمات والعبارات مشكلة بذلك العديد من الإيحاءات والدلالات، صوتية كانت أو صرفية أو تركيبة أو معجمية أو غيرها.

الكلمات المفتاحية: بنية، دلالة ، شعر نسوي ، تركيب.

ABSTRACT:

The new poetry - especially in the Algerian poet - is the expression of refusal and instrument, denouncing her revolt initiated by the word and her desire to eliminate all the restrictions and obstacles that limit her freedom and emancipation, for that the collections full of contemporary Algerian female poetry by the spirit of revolt and by the desire to break the constraints and to break the vertical form and to unbalance the prosodic system at poetesses at the beginning of course of modernity, conscious representation of what asked pioneers of modern Arabic poetry.

Keywords: structure, semantics, feminine poetry, syntax.

[1] المؤلف المرسل: محمد أمين بن بريكة

تمهيد:

إن الإبداع بشكل عام لا يقف عند صورة واحدة، وإنما يتطور تدريجيا بفعل الوعي المعرفي المتراكم، وبفعل الحركات الإبداعية المتوالية، وبفعل اللّغة التي هي أداة الشّاعر كما هي الرّيشة والألوان بالنّسبة للرّسام، فلا وجود للشعر دون لغة. تعد اللّغة وسيلة تؤدي المعنى وتخلق فنّا، وهي الأداة الّتي يترجم من خلالها الشّاعر انفعالاته وتجاربه، ولها كيانها المستقل ودورها في بناء النّص الشعري.

عالم المرأة، عالم مليء بالحركة والعمل، عالم مليء بالجمال والفتنة، عالم مليء بالواجب والمسؤولية، وإذا تكلمنا عن عالم المرأة نجد حدود هذا العالم ترتسم بجدران المنزل، ثم بمحيط العمل، ونجد أفراد هذا العالم هم أفراد الأسرة، ثم أفراد المجتمع، ونجد المرأة تملأ هذا العالم على اختلاف مشاربه واتجاهاته، فهي المرأة، الأم، العاملة، المربية، الأديبة، والشاعرة، هذه الأخيرة اقتحمت مجال الذكورة دون أن تتخلى عن أنوثتها التي تحدت بها الرجل/ الذكر.

لقد أدرك الشّاعر المعاصر أنّ الأسلوب القديم بطريقته الملتزمة وشكله القديم لم يعد قادرا على استيعاب مفاهيم الشّعر الجديد، ومن هنا ظهرت محاولات جادة عرفت بالشّعر الحرّ، وكانت هذه المحاولة أكثر نجاحا من سابقاتها عند المرأة العربية بصفة عامة، والجزائرية على وجه الخصوص، ومن هنا ظهر لنا: الشعر النسوي الجزائري المعاصر بأسلوبه المتميز عن سابقه.

جاءت القصيدة النسوية الجزائرية المعاصرة مفعمة بالتنوع لا تعترف بقيد، تريد أن تبرهن على مقدرتها في الحفاظ على خصائص الشعر بأنماط متغيرة، وانطلاقا من هذا حاولنا الغوص في دراسة وتحليل بعض قصائد الشاعرة نعيمة نقري من ديوانها "كأني...به"، دراسة من حيث دلائلية التركيب.

من لسانيات الجملة إلى لسانيات النص:

إن علاقة الجملة بالنص يدرسها علم دلالة النص، "الذي يتجاوز معنى الجملة المفردة إلى بحث العلاقات بين الجمل التي تشكل النص، والمعاني النصية التي تتحقق من ترابطها في سياق لغوي متصل، فيبحث الصلات الدلالية التي تتجاوز دلالة الجملة المفردة، في ضوء نص ممتد وهذا ما يعرف بنحو النص"[1]. فالألفاظ المتلاصقة دون توخي معاني النحو ومعانيها المعجمية، ليست بجملة، لأن تركيبتها تُخالف عرف النحو.

إن الجملة في اصطلاح النحاة "تركيب معقود على معاني النحو تمت به الفائدة، واستقام به المعنى المراد، وحسن السكوت عليه"[2]، أي أنها كلمات اصطفت مع بعضها لتدل على معنى، فهي كما وسمت بقوالب المعاني، ويشترط في الجملة أن تتألف من ركنين، ولا تكون بغيرهما، والركنان هما: المسند إليه والمسند، وعندما يحذف أحد هذين الركنين فإن النحاة يلجئون إلى التقدير ليستتب الكلام.

مفهوم الدلالة:

يعرف علم الدلالة بأنه علم أو نظرية المعاني، ويعد "غاية الدراسات الصوتية والصرفية والنحوية و لعلم الدلالة علاقة وطيدة بها؛ إذ لا يكاد علم يخلو من الجوانب الدلالية فيه"[3]، أي أنه يدرسُ المعنى بصورةٍ عامةٍ من دون أن يتبنى نظريةً له.

كما يطلق عليه أيضاً بعض الباحثين علم المعنى، وقد تتفق تعريفات علم الدلالة على أنه "علم لغوي حديث، يبحث في الدلالة اللغوية، ويلتزم فيها حدود النظام اللغوي والعلامات اللغوية، من دون سواها، وأنَّ مجاله دراسة المعنى اللغوي على صعيد المفردات والتراكيب"[4]، ويشيرُ هذا التعريفُ إلى وجودِ نظريةٍ للمعنى، وهذا العلم يتناول هذه النظرية بأبعادها المختلفة.

وعلى الرغم من اهتمام علم الدلالة بدراسة الرموز المختلفة وأنظمتها المعقدة، فإنه يركز على اللغة من بين كل تلك الأنظمة؛ لأنها أكثر الأنشطة الاجتماعية أثرا في حياة الفرد، وعُدَّ علم الدلالة "غاية الدراسات الصوتية والفونولوجية والنحوية والقاموسية، إنه قمَّة هذه الدراسات"[5] ، وهذه الأهمية معطاة له لأن موضوعه الأساس المعنى، وبدونه لا يمكن أن تكن هناك لغة.

علاقة التركيب بالدلالة:

علم دلالة النص "يعتمد على ترابط الجملة وتشابكها الدلالي، وموضوعية النص على أسس التركيب العميق للنص، ويبحث أثر العوامل الخارجية في النص وعناصر الاتصال المؤثرة في النص"[6]. فللجملة العربيَّة دلالات مختلفة، يمكن تقسيم هذه الدَّلالات حسب اعتبارات الثُّبوت والتَّجدُّد، والقطع والاحتمال، والمعنى، والخصوص والعموم، والتَّمام والنَّقص، فتكون الجملة إمَّا ثبوتيَّة أو تجدُّديَّة باعتبار الثُّبوت والتَّجدُّد، وإمَّا قطعيَّة أو احتماليَّة باعتبار القطع والاحتمال، وإمَّا ظاهرة أو باطنة باعتبار المعنى الظَّاهر والباطن، وإمَّا خاصَّة أو عامَّة باعتبار الخصوص والعموم، وإمَّا تامَّة أو ناقصة باعتبار النَّقص والتَّمام.

خصائص التركيب في شعر نعيمة نقري:

وظفت الشاعرة " **نعيمة نقري**" في ديوانها الشعري "**كأني...به**"جملا شعرية متأرجحة بين الاسمية والفعلية حسب الحالة النفسية التي تنتابها، ولنا أن نرصد هذا التأرجح في دراستنا هذه.

1. أنماط الجمل:

تنوعت الجمل التي استعملها الشاعر في قصيدتها بين الجمل الفعلية والجمل الاسمية، وقد أفرطت في استعمال الجمل الفعلية، كما هو وارد في المقطوعة الشعرية الموالية: [7]

تعبت من فتح الظنون العصية..
تبّت يداها لغة النار..

يا غابة الجسد.

تُشعل في معبدي نشيدها

تُخفي المفاتيح في بريدها

وتضيف في قصيدة أخرى: [8]

أراك حين أُصغي إليّ

وحين أُصغي إليك..يا...كم أراك..

إن لجوء الشاعرة للجل الفعلية دليل عل الديناميكية والانفعالية والتجدد والحدوث، الذي تُريده الشاعرة أن يكون إزاء الوضع القائم في نفسيتها، أي أنها تعيش شوق كبير، وتريد الانتقال من وضع المشتاق إلى وضع اللقاء.

هذا اللقاء الذي لا ترد الشاعرة أن يكلل بوابل من القبلات، ودليل ذلك في قولها: [9]

شفتاك حديقة بيت الوجود

وأنا..باب نواح.

يا قبلة ضوء في شفتيها

يلتمع المفتاح..

وتضيف في قصيدة أخرى: [10]

شفتاكَ إذن فاكهتي الممنوعة..

والأحلى منها

"كيفُ" تناولها..

تلك الفاكهة المبهمة..

الملهمة..

المقطوعة..

أما بخصوص الجمل الاسمية، فهي تدل على الدوام والثبوت، وقد استعملتها **"نعيمة نقري"** للدلالة على وصف الأحوال الثابتة والراسخة في الكون مثل: الموت من جهة، وتوضيح الأمور النفسية الختامية لذلك العذاب الناتج عن لهيب الحب من جهة أخرى، فنذكر منها: [11]

تلك عيون تتعايش فيها

قسوة سجّان... حفّار قبور... بائعُ أكفان...

سفّاح.. مغتصبٌ

ومغسل موتَى

وتضيف في مقطوعة أخرى:[12]

بعض أسئلتي

ونيراني...إلى الموت اللذيذ.

يمكن القول أن الشاعرة تُحبذ الموت كنهاية لهذا الشوق الكبير مع حبيبها، وبعد لقاء تذوب فيه العواطف، وتطفو فيه الأحاسيس والمشاعر، وتمتزج مع القبلات، تأتي النهاية التي لا مفر فيها لكل إنسان، وهذا ما تُؤكده في قولها: [13]

جاءنا الموتُ من أوسع الأبواب

من كل الجهات.

لمّا رآها تغادر بيت أحلامنا.. مكرهةَ

سكرةُ الحياة.

وفي قصيدة "بين..." تضيف قائلة : [14]

بين نار الجدال

وماء السكوت

مرة كنت تحيا

وألفا...أموت.

ومن ناحية أخرى نلاحظ تعلق الشاعرة بالسماء، والتي تمدها بصفات فوق الإنسانية، واستعمالها لجمل اسمية تحتوي على أسماء طيور، وكأنها تريد أن تحلق بذلك الحب إلى عالم بعيد عن أصحاب الأرض من جهة، أو تريد أن تخبرنا من جهة أخرى بأن بعد الشوق واللقاء والعناق والقبل والموت، تصعد الأرواح إلى السماء، وينتهي كل شيء ، فالشاعرة هنا تكون قد غيبت مدلولات الألفاظ المادية، وبهذا تمردت على واقعها الإنساني الوجودي. فقد جاء قولها: [15]

عصفوري فوق الشجر

وقبل أن ينهي الكلام

رمى غنائي بحجر

وفي مقطع آخر نلفيها تقول: [16]

وهدهد قلبه لم يدرك بعد سرّ غيمتي؟

ثم تضيف أيضا: [17]

وما رقصة النورس إلا

لوردة الموجة...في سرير الرياح

أو لمركب أسماك...ألقى به الليل

عند باب الصباح.

2. التقديم والتأخير:

يُمثل "التقديم والتأخير" أحد خصائص اللغة العربية حيث يتيح الفرصة للمتحدث أو الكاتب لتقديم ما يريد تقديمه لغرض يتعلق بالمعنى، أو أهمية المقدم، أو الترتيب الزمني،[18] فكل كلام يتألف من مفردات، وهذه المفردات لا يتم النطق بها معًا في آن واحد، وإنما يترتب خروج الألفاظ من الشفاه، وليس هناك سبب محدد يجعل لفظة أحق بالتقديم أو أوجب للتأخير من أخرى إلا بناء على دلالات وضعية المفردات، فمن الناحية النحوية يجب تقديم ما له الصدارة، كأدوات الاستفهام مثلا، ولكن بالخروج على معاني النحو فلا ضابط يحدد ذلك.

فهذه الظاهرة نحوية تقوم على العلاقة الإسنادية (أي: بين المسند: الفعل أو الخبر، والمسند إليه: المبتدأ أو الفاعل)، فتقديم أحد الطرفين على الآخر يقتضى بالضرورة تأخير الآخر، أي أن العلاقة تبادلية بين طرفي الإسناد، وهذا يعني أن سببًا ما وراء ذلك التقديم، وهو في بعض الأحيان يكون سببًا نحويا بحتًا، وفي أحيان أخرى يخرج السبب عن النحو إلى أسباب بلاغية، أو أخرى دلالية.

لقد اتسعت ظاهرة التقديم لدى الشاعرة في أسطر شعرية كثيرة، نذكر منها:[19]

بي رغبة...يا قلبي الفرحان
حدّ...الخوف.

وهذا ما يدل على عظمة الرغبة التي تجتاح نفسية الشاعرة إلى حد الخوف، حيث تؤكد ذلك في قولها (يا قلبي الفرحان)، والذي يحتمل وجهين هما: القلب قلبها أو تشبيه الحبيب بقلبها.

أما التقديم في هذه الأسطر:[20]

وبعضهم قال: مجنون..
وربما قال: شاعر.
فقلتُ:
نبّيي
ينامُ...في كُتبي.

يدل على تركيز الشاعرة على كلام الناس وعلى آرائهم أكثر من رأيها، فقد قدّمت الفاعل على الفعل (**وبعضهم قال**: مجنون..)، وقدّمت هذه العبارة الأخيرة على قولها (نبّيي ينامُ...في كُتبي)، وهذا ما يدل على اهتمامها الكبير بما يقولونه الآخرون على حبيبها وعلاقتها معه.

كما أنّ عبارة (**وبعضهم قال: مجنون..**) تختزل حضور التراث الشعري، وتحليلنا على ديوان "مجنون ليلى" الذي ينقل مجموعة من الأعراف العربية القامعة لعلاقة الحب بين الرجل والمرأة والغزل في أوّج عطاءاته.[21]

أما اتساع ظاهرة التقديم والتأخير لدى الشاعرة في جل قصائدها، وفي أسطر كثيرة منها، يدل على الحب الكبير والعميق الذي تّكنه شاعرتنا نعيمة إلى الطرف الآخر، والذي وصل إلى درجة الإيثار، حيث أصبحت تُفضله على نفسها لأنه متنفسها الوحيد والمقدس، ودليل ذلك ما ورد في قولها: [22]

ولأنك تشرق غربا

وتغرب.. حد الشروق

أحبك.. حتى تقوم القيامة..

أطفئ شمسي احتفاءً بليلك..

وكذلك في قولها: [23]

لكَ سرُّ البقاء

في ميمنة القلب

فتدحرج في تلال مشاعري

ككُرة ثلج

أمّا تأخير هذه العبارة (ضمّدتَ بي "الجرح" بين ضمة..وسكون)، و تقديم عبارة (لأنني جيم الجنون وحاء الحقيقة والحياة والحلم والحب) يدل على محاولة الشاعرة لإبراز الدلالة الحقيقية لحبها المجنون وحلمها بالحياة مع حبيبها، وذلك من خلال أسطر قصيدتها، فحين تقدم كلمة "الحياة" وكلمة "الحلم" وكلمة "الحب" على تلك العبارة ، فهي تؤكد على دلالة الحلم بمواجهة الحقيقة الحتمية والصراع من أجل اللقاء لتضميد الجروح والعيش بسلام وأمان.

وجاءت القصيدة على النحو التالي: [24]

لأنني جيم الجنون

وحاء الحقيقة

والحياة

والحلم

والحب

ضمّدتَ بي "الجرح"

بين ضمة.. وسكون.

كما استعملت الشاعرة أسلوب التوكيد اللفظي في مناسبتين، حيث أُعيدَ ذِكْرُ الضميرِ المُؤكّدِ المُتَصِلُ بذكِرِ ضميرٍ منفصلٍ (أنا ، أنت) ، وذلك من أجل التأكيد والتركيز على طرفي الحوار، والرفع من شأنهما لتأدية دور البطولة في القصيدة، وجاء ذلك في: [25]

لو كنت تدري ما تُريد

وكيف تنفكُّ القيود
ما صرتُ للتيه أنا
ولا شكوتَ أنت
للصدى.....
"إني وحيد"

3. الحذف والتنكير

إن الحذف ظاهرة لُغوية عامَّة ومشتركة بين جميع اللغات الإنسانيَّة، حيث يميل الناطقون بها إلى حذْف بعض العناصر بُغية الاختصار، أو حذف ما قد يُمكن للسامع فَهْمه اعتمادًا على القرائن المصاحبة: حاليَّة كانت أم عقليَّة، كما أنَّ الحذف قد يَعتري بعض عناصر الكلمة الواحدة، فيُسقط منها عنصرًا أو أكثر،[26] وهذا ما يجعل هذا الموضوع يكتسي هذه الأهميَّة الكبرى من لَدن الدارسين في علوم الدلالة والنحو والبلاغة وغيرهم، كما يعرف اصطلاحًا على أنه: "إسقاط وطرْح جزءٍ من الكلام أو الاستغناء عنه لدليل دَلَّ عليه، أو للعِلم به وكونه معروفًا"[27]. فالبلاغيون درَسوا الحذف من الناحية الدَّلالية، وحاوَلُوا إثبات مكامن الجمال وصور التفنُّن والإبداع في الكلام، وأوْضَحوا كونه من أسرار البلاغة، فدَورُه في هذا الباب بيان الأغراض البلاغية للحذف، وإيجاد المواضع التي يكون فيها هذا الحذف أكثر تأثيرًا، وأبلغَ إيضاحًا وإمتاعًا للمتلقي؛ حتى يَتَوصَّل إلى طلبه ، ويهجم على مقصوده بأرْوع تمثيلٍ، وأبدع بناءٍ وتصوير.

ورد الحذف بكثرة في قصائد "نعيمة نقري" وهو متجلي في تلك النقاط المتتالية، و كذلك هو الشأن بالنسبة للبياض[28] الذي يصبح قريناً للصمت وللغياب، فهو عبارة عن الفراغ الذي يمنحه الشاعر، عمداً للعين القارئة، كي تملأه أو تكتبه من جديد، والبياض كما السواد في الفضاء الحامل للقصيدة، تصبح لهما تعبيرات دالة بالإضافة إلى مميزاتهما الجمالية، بحيث يشير البياض إلى "العدم" والسواد إلى "الوجود". نذكر على سبيل المثال: [29]

...ثم كان القصاصُ
وارتسمت فداحةُ الفقد
على وجه حُبّي الكسير
وقبل...كم كنتَ لي دهشتي التي لم يطُلها الكلام
وكنتَ لي جنّتي...ارثي من الأوهام
إيه....يا قلمًا بيتُهُ رصاص
إيه...بئس الخلاص

فالشاعرة هنا استهلت قصيدتها بثلاث نقاط متتالية، وكأنّها حذفت كلاما و جعلته سرا بينها وبين ذاتها، لأن المرأة ذات خصوصيات منها السرية وعدم البوح بالأسرار، تقدس من خلالها أنوثتها، وتحفظ ذاتها، وتكرم نفسها قبل كل شيء، فقولها: (...ثم كان القصاصُ)، يدل على وقوع جريمة لكن لا نعلم من قام بحكم القصاص، وكأنها تترك للمتلقي فرصة البحث عن هذا قصاص المجهول قد يكون الحبيب ، وقد يكون الحب، وقد يكون متجسدا في الأعراف والتقاليد الاجتماعية، التي دمّرت وهزّت كيان الشاعرة، والقصاص كمصطلح ديني يقودنا إلى تصوّر الميول والتنشئة الدينية والاجتماعية لها.

إن الحذف الذي استعملته الشاعرة لا يقتصر فقط على ترك البياض في القصائد الشعرية، وترك النقاط المتتالية، بل قامت بمزج الحذف مع التناص، وهو موجود بكثرة إذا ما تمعنا جيدا في كلماتها وعباراتها، نذكر على سبيل المثال في قولها : [30]

فرّ إلى كهفي...
فآمن لي... وآمن بي
ثائرٌ... قال بعضهم
ساحرٌ.. ردّ آخر
وبعضهم قال: مجنون..
وربما قال: شاعر.
فقلتُ:
نبّيي
ينامُ...في كُتبي.

فالحذف الممزوج مع التناص[31] كان بين الحبيب (المحذوف)، والغرض من هذا هو رسم ملامح دلالية مفادها أن لا داع لذكر أمر معلوم مسبقا ولا لتكراره، بمعنى:

فرّ **حبيبي** إلى كهفي...فآمن **حبيبي** لي...وآمن **حبيبي** بي، والتشبيه له كان مع أصحاب الكهف، وقصتهم الوارد ذكرها في القرآن الكريم، في قوله تعالى: [32]

﴿إِذْ أَوَى الْفِتْيَةُ إِلَى **الْكَهْفِ** فَقَالُوا رَبَّنَا آتِنَا مِنْ لَدُنْكَ رَحْمَةً وَهَيِّئْ لَنَا مِنْ أَمْرِنَا رَشَدًا ﴿10﴾ فَضَرَبْنَا عَلَىٰ آذَانِهِمْ فِي الْكَهْفِ سِنِينَ عَدَدًا ﴿11﴾ ثُمَّ بَعَثْنَاهُمْ لِنَعْلَمَ أَيُّ الْحِزْبَيْنِ أَحْصَىٰ لِمَا لَبِثُوا أَمَدًا ﴿12﴾ نَحْنُ نَقُصُّ عَلَيْكَ نَبَأَهُمْ بِالْحَقِّ ۚ إِنَّهُمْ فِتْيَةٌ **آمَنُوا** بِرَبِّهِمْ وَزِدْنَاهُمْ هُدًى ﴿13﴾".

أما الحذف الثاني الموجود في هذه القصيدة، والممزوج مع التناص أيضا جاء في قولها (**ساحرٌ**..ردّ آخر، وبعضهم قال: **مجنون**... وربما قال: **شاعر**) مع الآية الكريمة في قوله تعالى:[33] ﴿كَذَٰلِكَ مَا أَتَى الَّذِينَ مِنْ قَبْلِهِمْ مِنْ رَسُولٍ إِلا قَالُوا **سَاحِرٌ** أَوْ **مَجْنُونٌ** (52) ﴾.

أي تذكير المُخاطَب بأنه عندما كذبت قريش نبيها محمدًا صَلَّى الله عَلَيْهِ وَسَلَّم، وقالت: هو شاعر، أو ساحر أو مجنون، كذلك فعلت الشاعرة في قصيدتها. وكذلك في قولة تعالى :[34]

﴿بَلْ قَالُوا أَضْغَاثُ أَحْلَامٍ بَلِ افْتَرَاهُ بَلْ هُوَ **شَاعِرٌ** فَلْيَأْتِنَا بِآيَةٍ كَمَا أُرْسِلَ الْأَوَّلُونَ (5) ﴾. وهذا ما يدل على تأثر الشاعرة بالقصص المذكورة في القرآن الكريم، ويرسم لنا صورة حول الخلفية الدينية لها من خلال تناصها الموجود في قصائدها. أما في قولها: [35]

نيرانُ ما لم يكن..

وكان بالإمكان..

أتت على أخضرنا

وأنقذت يابسنا

من نعمة النسيان

فالشاعرة تركت لنا مجال البحث في الدلالة مفتوحا ، لكي يتحول القارئ أو الناقد إلى مؤلف جديد، ويقوم هو الآخر بتخيّل المشهد و مواصلة الكتابة عن النيران وماذا كان بإمكانها أن تفعل مثلا، فعلى سبيل المثال لا الحصر: يمكن تأويل كلامها بـ: نيرانُ ما لم يكن **بالحُسبان حدوثها**، وكان بالإمكان **تفاديها**، أتت على أخضرنا، وأنقذت يابسنا، من نعمة النسيان.

كما يُعد التنكير إحدى القضايا الهامة في البلاغة، والذي يندرج في قضايا علم المعاني، ولاستخدامه أغراض بلاغية عالية ودلالية، فقد تطرق إلى هذا المفهوم البلاغي كتب النقد والبلاغة منذ القديم، وأدرجوا في طيات علم المعاني قضية التنكير للمسند والمسند إليه والفضلات كذلك، واستشهدوا بكثير من الآيات واستخدموه التعبير عن أهمية هذا الأمر في الدراسات البلاغية وما يدعي أحياناً بالدراسات الدلالية والأسلوبية.

ويجزم غالبية علماء البلاغة (والدلالة) بأن التنكير ووقوعه في الكلمات من دقائق القضايا التي تنجم عن اختيار دقيق و صائب، واختيار الكلمة نكرة يأتي استجابة لدواع بلاغية سامية، وقد اهتم بها كثير من العلماء بين مفسر وناحٍ و بلاغي و أسهبوا فيه إسهابا.

فالتنكير يقع لفوائد، ويستعمل لمقاصد لا يمكن للتعريف أن يقوم بها لا من الوجهة اللغوية ولا من الوجهة البلاغية والدلالية، و"كلها تستقى من السياق ومن مطابقته لمقتضى الحال والمقام؛ فالوظيفة التي يقوم الاسم النكرة بها سواء وقع مسنداً إليه أم مسنداً في الجملة أو النص اللغوي لا يمكن أن يقوم بها الاسم المعرفة؛ فهي تنفرد بخصائص تنبثق من مفهوم التنكير ذاته ومن طبيعته الجمالية"[36]. ومن المقاصد البلاغية للتنكير في حكم نهج البلاغة الإفراد، التعظيم والتفخيم، التكثير والتقليل، بيان الجنس والتركيز عليه، النوعية، التخصيص، الإبهام والغموض، التعميم.

لم يخل شعر "نعيمة نقري" من هذه الظاهرة حيث تجلت في بعض المفردات من القصيدة، والتي جاءت بصفة نكرة، والنكرة هي ظاهرة ذات شأن في التركيب اللغوي، وهي الأصل في الاسم، وتتحقق عبر استعمال النكرة في التركيب عدة دلالات تقدر بحسب عدد السياق. من الأمثلة الشعرية على ذلك قول الشاعرة في قصيدة "سكرات حب" : [37]

وعربدت فيه **نار**

ثم هوى عاريا..وانطفأ

حين حدّثه خبري

وتضيفُ في قصيدة أخرى: [38]

أراك مطعونا بنبلين نبلين:

من قوس **نارْ**.

فجاءت مفردة "نار" نكرة واسما مفردا أيضا، لكن للتهويل والتعظيم والتفخيم، وذلك للتأكيد على اتساع دلالة لهيب الشوق وحرارته التي تتخبط فيه الشاعرة، وهذا من شأنه أن يزرع الخوف في نفس الحبيب الذي لا خيار له، ولا مفر سوى الطاعة والاستجابة لها.

هذا ما تؤكده أيضا مفردة "**نظرة**" التي جاءت نكرة للدلالة على التكثير والتعميم، فالشاعرة تريد من وراء قولها أن تبين لحبيبها أن كل نظراتها في الحياة، تتلخص وتتجسد في نظرة واحدة فقط، وتساوي العمر كله، حيث تقول: [39]

عشتُ عُمري مرةً

وعاشني عُمري.. لأجلك.. مرّتين..

مرةً حين اقترفنا نظرةً..

ومرةً...حين اقترفنا عاشقين..

وقد جاء التنكير في مفردة "حمامةْ" للدلالة على شمولية السلام الذي سيأتي بعد اللقاء، وعن تشبيه بليغ وعميق، حيث جعل هذا التنكير الوصف أعمق دلالة في لطف الحبيب وسماحته.

حيث تقول الشاعرة: [40]

ترجّل عن ذاكرتي..

دعني أُدمي كالحجامة..

يُرعبني تعفّن الروح فينا..

يا ورم القلب

يا **حمامةْ**..

كما جاء التنكير مع النداء من طرف الشاعرة ليدل على أنها هي الآمرة الناهية في هذا الخطاب، وأنها متشوقة لحبيبها بدرجة كبيرة جدا، فالقصيدة تتحرك ضمن خطاب شعري رائع، جعلها حوارية مبتورة، لأن المخاطَب لا يتكلم، وإنما يستقبل القول فقط، فهو محروم من حاسة النطق، مما يجعله خارج النص، وإن كان فيه لأنه ظل مادة للكلام، وموضوعا للكشف والتعرية، فالمتكلم معلوم وهو الشاعرة: نعيمة نقري، والمخاطَب مجهول بالرغم من التصريح عنه في عدة عبارات بأسماء مختلفة، وبأوصاف متنوعة حسب السياق.

4. العطف والتكرار:

من بين وحدات الاتساق الدلالي العطف الذي تسعى المادة فيه إلى خلق الاتساق بين المعاني في النص، وهو "عملية تتوسط بين تابع ومتبوع، وتؤدي هذه العملية بواسطة بعض الأدوات معنى خاصا"[41]، ومن ضمن هذه الأدوات تسعة أحرف، والتي هي "الواو، الفاء، ثم، بل، لكن، حتى، أم، لا، و أو"[42]، إذ تقوم هذه الأحرف بالربط بين معاني الكلم في اللغة، فهي تجعل العملية الاتصالية قائمة ما بين مجموعة الكلمات في سياق الجملة الواحدة، كما أنها تقوم بالدمج والتنسيق بين وحدات أخرى أكبر على مستوى الجمل فيم بينها، ومن خاصية هذه الأدوات أنها لا تقوم بالربط بين الكلمات فحسب، بل بين الجمل والفقرات داخل النص ككل.

إن الربط بين عناصر الجملة وبين جملة وأخرى، كانت له العناية الكبرى في جهود علماء اللغة العربية، إذ شملت تلك العناية الدرس النحوي والصرفي أحيانا، و"ليس من العبث أن نجد في أحرف العطف (أو الأدوات) دلالة أو معنى ما، وهي أحرف بسيطة بعيدة عن التركيب أو هيكل البناء الجملي أو النصي، إذ أنها تقوم بعملية الربط وتحقيق الدلالة عندما تحل في سياق النص"[43]. والواو كباقي الأدوات التي "تفيد دلالات معينة، لا في ذاتها، ولكن في سياق التركيب اللغوي"[44]، فإذا فصلت عن السياق انعدمت دلالتها، وهذا يعني أنها ذات دلالة تركيبية.

والقارئ لقصائد "نعيمة نقري" ، يُلاحظ مدى الانسجام والترابط الظاهرين في شعرها، من حيث تسلسل المعاني وكذلك من حيث توظيف أداة الربط "الواو" في مناسبات عديدة، وبنسبة مئوية كبيرة جدا مقارنة مع باقي أدوات الربط الأخرى، وكأن هذا الترابط الكثيف والملفت للنظر في القصيدة يوحي بالتحام الشوق والحب والحنين من جهة، والرغبة في اللقاء والموت بين أحضان الحبيب من جهة أخرى،مثل نا هو وارد في قولها: [45]

لأنني جيم الجنون

وحاء الحقيقة

والحياة

والحلم

والحب

ضمّدتَ بي "الجرح"

بين ضمة..وسكون.

كذلك بترابط وتسلسل صوت مقاومة الشوق الذي يأسرها، والتحدي من جهة أخرى (بدون انقطاع) حتى تحقيق اللقاء. ومثال ذلك: [46]

كم يقهرني الانتظار

وأنا أرسم ألف محطة للقاء..

فلا اكتملت سكةٌ..

ولا تراءى قطار..

ومن حروف العطف التي استعملتها الشاعرة أيضا في قصيدتها حرف الفاء، وجاء ذلك في عديد من الأسطر الشعرية،كقولها :[47]

فحسبي أن أكون امرأة

تدعوك..."يا رجل"

وتضيف أيضا: [48]

فاستفتِ هدمك الحتميّ

أيهما يختار.

فالفاء "تستعمل في غالب الأحايين للعطف والترتيب والتعقيب، ولها دلالة السببية"[49]، ويقصد بالترتيب أن المعطوف بها يكون لاحقا لما قبلها، وأما المقصود بالتعقيب هو أن وقوع المعطوف بعد المعطوف عليه بغير مهلة أو بمدة قريبة، أي بعد مرور مدة من الزمن، ولكن لا تصل إلى التراخي كما هو الحال في الحرف "ثم"، وهذا ما يدل على استعجال الشاعرة للقاء حبيبها بأي طريقة، وفي أسرع وقت ممكن، ويتجلى من خلال قولها :[50]

فتدحرج في تلال مشاعري

ككُرة ثلج

واكبر...وتكبّر

يا طفل المخاوف

وانكسر...مع أول نقرة حُب.

يعد التكرار ظاهرة لغوية عرفتها العربية في أقدم نصوصها التي وصلت إلينا، نعني بذلك الشعر الجاهلي، وخطب الجاهلية، وأسجاعها، ثم استعملها القرآن الكريم، ووردت في الحديث النبوي

الشريف، وكلام العرب شعره ونثره من بعد، ومن ثم فهي ظاهرة تستحق الدراسة لتبيين معالمها والتعرف على حقيقتها ومواضع استعمالها.

ويُوسّع **صلاح فضل** من مفهوم التكرار ليشمل تكرار المفردات والجمل على مستوى النص، إذ يقول: "إذا لم يكن من الممكن تكرار وحدة دلالية صغرى في داخل الكلمة، فمن الممكن- بالتأكيد - تكرار كلمة في جملة، أو جملة في مجموعة من الجمل على مستوى أكبر"[51]. أي أن التكرار الموجود في بنى النصوص يشمل الحرف والكلمة وهذا ما يؤدي إلى انبثاق رؤية دلالية للنص الشعري سواء كان ذلك في تأكيد المعنى، أو في تحقيق غاية يسعى الشاعر للوصول إليها، إذ إن إلحاح الشاعر على تكرار حرف معين أو كلمة معينة لابد أن يكون لها أثر على نفسيته، فرسمها في نصوصه الإبداعية، فيترصد القارئ ذلك في فنه الإبداعي.

كما أن التكرار هو "الممثل للبنية العميقة التي تحكم حركة المعنى في مختلف الأنواع البديع، ولا يمكن الكشف عن هذه الحقيقة إلا بتتبع المفردات في شكلها السطحي، ثم ربطها بحركة المعنى"[52]، ولقد كررّت الشاعرة بعض المفردات في بعض قصائدها، وذلك لتقوية أسلوبها الخطابي، ولتأكد ما تقول،نلمس ذلك في قولها : [53]

أراك حين **أُصغي** إليّ

وحين **أُصغي** إليك..يا...كم أراك..

ولكي تلفت الانتباه لبعض العبارات أو الكلمات، وتحديد مدى عمق الحب لحبيبها في حياتها، واتساع فضاء العاطفة بينهما،فهي تقول: [54]

عشتُ عُمري **مرةً**

وعاشني عُمري.. لأجلك.. **مرّتين**..

مرةً حين اقترفنا نظرةً..

و**مرةً**...حين اقترفنا عاشقين..

لا يقوم التكرار فقط على مجرد تكرار اللفظة في السياق، وإنما ما تتركه هذه اللفظة من أثر انفعالي في نفس المتلقي، من التوعد والوعيد من الشاعرة لحبيبها في تخييره بين متناقضين (القرب والبعد) نتيجتهما حتمية وحيدة، وهي الدمار والهلاك، وذلك في قولها:[55]

قُربي **دَمارْ**

بُعدي **دَمارْ**

فاستفتِ هدمك الحتميّ

أيهما يختار.

خاتمة:

يُمكن القول أنّ النص الشعري الجزائري المعاصر، وبالخصوص عند شاعرتنا نعيمة نقري، هو خطاب مركّب الأبعاد صادر عن ذات تسعى إلى كشف ما اعتمل في وجدانها وفكرها عن الآخر "الرجل"، إذ القصيدة في نهاية المطاف ليست سوى وسيلة للتحاور مع الذات والوجود،[56] فيتفاعلان حسب رؤية شعرية تحتكم إلى مرجعيات متنوعة تشكل عالما شعريا مختلف الجهات، يحتاج إلى قارئ متمرس يملك معرفة مركبة، لأن ديوان "كأني...به" فيه تمثيل للعالم الخارجي ولخبايا اللاّوعي الذّاتي، ويمكن للقارئ أن يتوجه إلى عالمين، إذا استطاع أن يستجمع مجموعة من المتصورات المتشكلة داخل العالم النصي.

استطاعت الشاعرةُ الجزائريةُ المعاصرةُ أن تنفرد بأسلوبها في شعرها الذي حملته تركيبته (أنماط الجمل، التقديم والتأخير، الحذف، التنكير،العطف، والتكرار)، مُعبرة عن ذاتها الشاعرة، مُجسدة للتجربة الكتابية للمرأة المُبدعة، حاملة في ثناياه مرايا التلوّن على أكثر من أسلوب ودلالة، نتيجة طبيعة الحساسية النسائية، فتشكل المعنى في بنية نصوصها مُخاتلاً وفاتحًا أمام القارئ تأويلات لا متناهية.

الاحالات

[1] محمود عكاشة، الربط بين اللفظ والمعنى: تأصيل وتطبيق في ضوء علم اللغة النصي، الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي، القاهرة، 2010م، ص69.

[2] المرجع السابق، ص69.

[3] اف آر بالمر، علم الدلالة، تر: مجيد الماشطة، الجامعة المستنصرية، بغداد، 1985م، ص8.

[4] عبد القادر سلامي، التفكير الدلالي عند العرب: دراسة تأصيلية، مقال منشور في الموقع الالكتروني:
http://www.diwanalarab.com/spip.php?page=article&id_article=1354 (01/01/2020)

[5] محمود السعران، علم اللغة مقدمة للقارئ العربي، دار الفكر العربي، ط2، القاهرة، 1997م، ص285.

[6] محمود جاب الرب، علم الدلالة: دراسة في المعنى والمنهج، عامر للطباعة والنشر، المنصورة، 1991م، ص ص45-46.

[7] نعيمة نقري، كأني..به، قصيدة: صرخة، دار ميم للنشر، الجزائر، 2013م، ص23.

[8] نعيمة نقري، المصدر السابق، قصيدة : شوق، ص40.

[9] نعيمة نقري، المصدر السابق، قصيدة :وجوديّة، ص41.

[10] نعيمة نقري، المصدر السابق، قصيدة : فاكهة، ص42.

[11] نعيمة نقري، المصدر السابق، قصيدة : نعمة العمى، ص48.

[12] نعيمة نقري، المصدر السابق، قصيدة : مُناجاة، ص66.

[13] نعيمة نقري، المصدر السابق، قصيدة : جوّالان، ص67.

[14] نعيمة نقري، المصدر السابق، قصيدة :بين..، ص62.

[15] نعيمة نقري، المصدر السابق، قصيدة :سلام، ص58.

[16] نعيمة نقري، المصدر السابق، قصيدة :يُريد، ص59.

[17] نعيمة نقري، المصدر السابق، قصيدة : رؤية، ص61.

[18] فضل الله النور علي، ظاهرة التقديم والتأخير في اللغة العربية، مجلة العلوم والثقافة، مج: 21، العدد: 2، كلية اللغات، جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا، نوفمبر 2012، ص179.

[19] نعيمة نقري، المصدر السابق، قصيدة : رغبة، ص10.

[20] نعيمة نقري، المصدر السابق، قصيدة : قالوا.. فقلت، ص11.

[21] راوية يحياوي، من قضايا الأدب الجزائري المعاصر: قراءات في مختلف الخطابات، دار ميم للنشر، الجزائر، 2018م، ص98.

[22] نعيمة نقري، المصدر السابق، قصيدة : لأنك..."جملة اعتراضية"، ص12.

[23] نعيمة نقري، المصدر السابق، قصيدة : سر البقاء، ص35.

[24] نعيمة نقري، المصدر السابق، قصيدة : جيم.. حاء، ص33.

[25] نعيمة نقري، المصدر السابق، قصيدة : إدراك، ص17.

[26] على الجارم، مصطفى أمين، البلاغة الواضحة، دار المعارف، القاهرة، 1999م، ص241.

[27] محمد محيي الدين عبد الحميد، شرح ابن عقيل على ألفيَّة ابن مالك، ج:1، مكتبة دار التراث، ط20، القاهرة، 1980م، ص243.

[28] وهذا يعني أن التشكيل البصري يطال الشكل الكتابي للقصيدة، بكل ما تتركه من فواصل، وفراغات، وعلامات ترقيم،وأشكال هندسية تتخذها الصفحة الشعرية.

[29] نعيمة نقري، المصدر السابق، قصيدة : القصاص، ص25.

[30] نعيمة نقري، المصدر السابق، قصيدة : قالوا.. فقلت، ص11.

[31] يشير مفهوم التناص إلى أحد أهم المصطحات النقدية التي ترتبط بتفاعل النصوص الأدبية مع بعضها وما يترتب على ذلك من دلالات في سياق النصوص الأدبية ذاتها.

[32] سورة الكهف، الآيات: 10-11-12-13.

[33] سورة الذاريات، الآية: 52.

[34] سورة الأنبياء، الآية: 05.

[35] نعيمة نقري، المصدر السابق، قصيدة : قالوا.. نيران، ص16.

[36] سيد محمد مير حسيني، علي أسودي، التنكير وجمالياته البلاغية في نهج البلاغة: دراسة "بعض الحكم" نموذجا، مجلة الجمعية العلمية الإيرانية للغة العربية وآدابها، العدد: 26، مارس 2013م، ص31.

[37] نعيمة نقري، المصدر السابق، قصيدة : سكرات حب، ص13.

[38] نعيمة نقري، المصدر السابق، قصيدة : تحريض، ص31.

[39] نعيمة نقري، المصدر السابق، قصيدة : حكمة عمر، ص15.

[40] نعيمة نقري، المصدر السابق، قصيدة : رجاء، ص32.

[41] إبراهيم قلاتي، قصة الإعراب، دار الهدى، عين مليلة (الجزائر)، 2014م، ص48.

[42] عاطف فضل محمد، النحو الوظيفي، دار المسيرة،ط2، عمان، 2013م، ص328.

[43] عمر معراجي، النص بين الدلالة والتداول، منشورات دار القدس العربي، وهران، 2001م، ص94.

[44] أحمد محمد عبد الراضي، الواو في العربية بين الصوت والدلالة، مكتبة الآداب، القاهرة، 1997م، ص77.

[45] نعيمة نقري، المصدر السابق، قصيدة : جيم.. حاء، ص33.

[46] نعيمة نقري، المصدر السابق، قصيدة : انتظار، ص09.

[47] نعيمة نقري، المصدر السابق، قصيدة : استعجال، ص21.

[48] نعيمة نقري، المصدر السابق، قصيدة : ديمقراطية، ص34.

[49] إبراهيم قلاتي، المرجع السابق، ص48.

[50] نعيمة نقري، المصدر السابق، قصيدة : سر البقاء، ص35.

[51] صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، سلسلة عالم المعرفة، العدد: 164، الكويت، 1992م، ص253.

[52] عبد المطلب محمد، بناء الأسلوب في شعر الحداثة، دار المعارف، القاهرة، 1995م، ص109.

[53] نعيمة نقري، المصدر السابق، قصيدة : شوق، ص40.

[54] نعيمة نقري، المصدر السابق، قصيدة : حكمة عمر، ص15.

[55] نعيمة نقري، المصدر السابق، قصيدة : ديمقراطية، ص34.

[56] فاطمة الوهيبي، المكان والجسد والقصيدة: المواجهة وتجليات الذات، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ص62.