الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الشهيد حمه لخضر – الوادي

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

الصّورة الشّعرية في المجموعة القصصية (جنية البحر) لجميلة زنير

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر في اللغة العربية والأدب العربي

تخصص: أدب حديث ومعاصر

إعـــداد الطـالـبات:

- سهام بالعيد
- مبروكة معتوق
- مروة ولابي

إشراف الدكتورة:

* فوزية تقار

لجنة المناقشة:

الاسم واللقب	الرتبة	الجامعة	الصفة
عبد القادر عباسي	أستاذ محاضر أ	جامعة الشهيد حمه لخضر بالوادي	رئيساً
فوزية تقار	أستاذ محاضر أ	جامعة الشهيد حمه لخضر بالوادي	مشرفاً ومقرراً
عباس بالحاج	أستاذ محاضر أ	جامعة الشهيد حمه لخضر بالوادي	مناقشاً

الموسم الدراسي: 1443/1442هـ-2021م/2022م

بسم الله الرحمن الرحيم

قالى تعالى:

سورة طه: الآية 114

شكـــر وعرفـــان

بعد حمد الله تعالى وشكره على توفيقه وكرم عطائه وفضله العظيم علينا وعرفانا منا بعطاء أستاذتنا المشرفة **" فوزية تقار "** الّتي ساعدتنا على إنجاز بحثنا ولم تبخل علينا بوقتها ومدتنا بالنّصائح والإرشادات الّتي استفدنا منها.

كما نتقدم بالشكر إلى أصحاب **"مكتبة الإتقان"** على حسن الاستقبال والتفاني في عملهم.

ونشكر أيضا أساتذة كلية الآداب واللغات بجامعة **"الشهيد حمه لخضر"** بالوادي، كل باسمه وصفته، ونخص بالذكر أساتذة تخصص أدب حديث ومعاصر **دفعة 2022.**

وفي الأخير لا يسعنا إلا أن ندعو الله عز وجل أن يرزقنا السداد والرشاد.

سهام بالعيد

مبروكة معتوق

مروة ولابي

اهداء

إلى من نطق بكلمة التوحيد لسانه وصدقها قلبه، إلى كل من صلى على خير البرية محمد صلى الله عليه وسلم

إلى مصدر قوتي وعزيمتي ... ومن كانا سندا لي طوال الحياة ولم يبخلا عليّ بالنفس والنفيس ... أبي وأمي ...

إلى قرة عيني ... زوجي الغالي الّذي زرع التّفاؤل في دربي وقدّم لي المساعدات والتسهيلات دون ملل ...

إلى فلذّات كبدي ... الّذين تحملوا تقصيري وانشغالي ... عبد القادر، محمد حسان

إلى نسيم الروح وبلسم الجروح إلى ورود الكون اللاتي قاسمتني أفراح الحياة، بينهم إخوتي واخواتي ...

إلى تلاميذي الأعزاء الّذين صبروا عليّا وقاسموني لذّة طلب العلم ...

إلى الشموع الّتي طالما أثارت دروبي ... أساتذتي الأفاضل، وأستاذاتي الفضليات ...

إلى كل روح طاهرة نقية، تسعى لطلب العلم

اهدي ثمرة جهدي .... بحثي المتواضع، سائلة المولى أن ينفع به

سهام

اهداء

الحمد لله وكفى، والصّلاة على الحبيب المصطفى وأهله ومن وفاء أما بعد ...

أهدي ثمرة جهدي ونجاحي هذا إلى من أبصرت بها طريق حياتي، وأستمديت بها قوتي واعتزازي بذاتي ... الى الشامخة الّتي علمتني معنى الإصرار وأن لا شيء مستحيل في الحياة، نبع الحنان أمي الغالية، أمد الله في عمرها وجزاها الله عني خير الجزاء.

الى من علمني العطاء بدون انتظار ... الى من أحمل اسمه بكل افتخار أبي الغالي أطال الله في عمره وبارك لي في صحته.

الى كل العائلة الكريمة. الى الّذين حملوا أقدس رسالة في الحياة، الى الّذين مهدوا لنا طريق العلم والمعرفة ... أساتذتنا الأفاضل وأخص بالذكر الأستاذة فوزية تقار

مبروكة

اهداء

نحمدك ربي حمدا يليق بجلال وجهك وعظيم سلطانك أهدي ثمرة جهدي ....

إلى من أفتقدهم ... ومن يرتعش قلبي لذكراهم ... جدي وجدتي رحمة الله عليهم وأودعهم فسيح جنانه.

إلى من كان دعائهم سر نجاحي وحنانهم بلسم لجراحي ... أمي وأبي حفظهم الله ورعاهم.

إلى زوجي الغالي، جعله الله سندا وذخرا لي.

إلى ملاكي في الحياة ... إلى معنى الحب ... إلى أنسي ... ابنتي الغالية **سوار الجنة** حفظها الله ورعاها.

إلى إخوتي وأخواتي الأعزاء ...

إلى صديقاتي وزميلاتي...

إلى كل طلبة تخصص أدب حديث ومعاصر دفعة 2022

إلى كل من رضي بالله ربا وبالإسلام دينا ومحمد صلى الله عليه وسلم نبيا

مروة

مقدمة

في ظلّ حركة التّجديد الّتي عرفها الأدب الحديث، وفرضها الزّحم الحضاري في المشهد الثّقافي والسّياسي والاجتماعي والأيديولوجي، خضعت الدّراسات الأدبية إلى تغيرات مستمرة تناسبا مع الحداثة، الّتي أحدثت نوعا من اللاّثبات، أثرت تلك التحولات على الصّورة الشّعرية فأنضجت فلسفتها الجمالية للنص الأدبي، وتطورها جعل نجاح الكاتب وفشله مقترنا بما يتمتع به من قدرات تصويرية تمكنه من تحقيق الخصوصية والإثارة الشّعرية والقراءة وفي عملية التأثير على القارئ وكيفية استجابته، ومن هنا جاءت القصّة القصيرة كفن أدبي يمتزج بالصّورة الشّعرية، فالقصّة تتمتع بخصائص فنّية وتشكيلية متميزة تجعلها قريبة جدا من الشعر وتجذب القارئ بشكلها الجمالي وتدعوه إلى اكتشاف مكوناتها.

لقد أصبحت القصّة القصيرة النسوية الفن الأكثر رواجا في وقتنا الراهن، وخاصة في الجزائر، ومن بين من أبدع في هذا الفن القاصّة " **جميلة زنير**" الّتي تمتلك مهارة التصّرف في إيقاعية القصّة وتكسيرها للتقليدية هذا النوع الأدبي.

ونزعم أنّ هذا الاستقصاء البحثي، حول الصّورة الشّعرية والقصّة القصيرة، كان كفيلا بأن يحرك فينا روح الاستطلاع من أجل الإحاطة ببعض جوانبه، وكان ذلك من خلال المجموعة القصصية الّتي اخترنا دراستها تحت عنوان: **الصّورة الشّعرية في المجموعة القصصية (جنية البحر) لـ "جميلة زنير"**.

وتكمن أهمية هذه الدّراسة في محاولة الغوص في موضوع الصّورة الشّعرية خاصة وبعد أن تعدّدت فيها الرؤى والمنظورات، ولأنّ القصّة القصيرة أصبحت متداولة في الأوساط الأدبية وخاصة الصّوت النّسوي منها، " **فجميلة زنير**" استطاعت أن تتميز بهذا النّوع الأدبي مما جعلنا نلتفت إلى دراسة مجموعة من قصصها ألا وهي **المجموعة القصصية (جنية البحر)**.

فقد كان لها وقع عميق على أنفسنا من الناحيتين الجمالية والفنية، وما تحتويه على صور شعرية وعالم من الأساطير، دعانا إلى البحث والتحليل في طياتها وأيضا لندرة الدّراسة والنقص حول موضوع الصّورة الشّعرية وآليات تشكيلها في المجموعة القصصية.

ومن خلال هذا التّصور نطرح الإشكالية الآتية:

كيف تمّ تفعيل طرائق تشكيل جمالية الصّورة الشّعرية في إنتاج "**جميلة زنير**" من خلال المجموعة القصصية الموسومة بـ **(جنية البحر)**؟

وتندرج تحت هذه الإشكالية الجوهرية عدد من التساؤلات الّتي نوجزها فيما يلي:

- ✓ هل تمكنت الكاتبة **(جميلة زنير)** من توظيف خصائص الصّورة الشّعرية في المجموعة القصصية **(جنية البحر)** من تكثيف واستهلال ولغة رمزية؟
- ✓ إلى أي مدى نجحت الكاتبة **(جميلة زنير)** على توظيف المكونات الأسلوبية والبلاغية للصّورة الشّعرية في مجموعتها القصصية؟
- ✓ إلى أي مدى استطاعت **(جميلة زنير)** مزج الواقع بالخيال في سردها القصصي، صورة المرأة في الواقع الاجتماعي الجزائري؟

وكمحاولة للإجابة على الإشكالية السابقة وعلى الأسئلة المتفرعة عنها، اعتمدنا خطة بحثية مقسمة إلى مقدمة، مدخل نظري، وفصلين وخاتمة.

أما المدخل النّظري المعنون بـ: **مفاهيم نظرية حول الصّورة الشّعرية**، فتناولنا فيه أهم مفاهيم الصّورة الشّعرية عند الغرب والعرب، بالإضافة إلى أنواع الصّورة الشّعرية وأهميتها في تشكيل النّص القصصي.

والفصل الأول كان موسوما بـ: **تجلّيات الصّورة الشّعرية في البناء السّردي للمجموعة القصصية "جنية البحر" لجميلة زنير**؛ وفيه قمنا برصد وتحديد معالم الصّورة الشّعرية وتشكيلها من خلال القصص المدروسة وقد جاءت في ثلاثة محاور أساسية كالآتي:

أولا: شعرية العنونة في المجموعة القصصية **(جنية البحر)** لـ "**جميلة زنير**".

ثانيا: شعرية الصّورة الشّعرية في البنية السّردية للمجموعة القصصية **(جنية البحر)**.

ثالثا: خصائص الصّورة الشّعرية في المجموعة القصصية (جنية **البحر**).

وفيما يتعلق بالفصل الثاني عنوناه بـ: **المكونات الأسلوبية والبلاغية للصّورة الشّعرية في المجموعة القصصية (جنية البحر) لـجميلة زنير**؛ حيث قمنا فيه بدراسة علاقة الصّور البيانية البلاغية بطرائق تشكيل الصّورة الشّعرية وهو بدوره تفرّع إلى ثلاثة عناوين أساسية وهي:

أولا: توظيف التّوازي في تشكيل الصّورة الشّعرية للمجموعة القصصية.

ثانيا: شعرية الصّور البيانية في المجموعة القصصية.

ثالثا: مصادر الصّورة الشّعرية في المجموعة القصصية.

وقد ختمنا بحثنا بمجموعة من النّتائج أفرزتها دراستنا للموضوع، مع الكشف عن مدى تمكن **(جميلة زنير)** من بلوغ وتشكيل الصّورة الشّعرية في السّرد القصصي.

ولبلوغ الدّراسة المرجوة اعتمدنا على مجموعة من المناهج أهمها الأسلوبي وذلك للبحث في الجانب البلاغي للبنية اللغوية والمنهج البنيوي الّذي يساعد في تقسيمات البنية السّردية للقصّة القصيرة، وكان للمنهج السّيميائي حضور أيضا؛ وذلك من خلال الوصول إلى الدّلالات الكامنة في النّص خاصة على مستوى العتبات (العنونة) كما اقتضت الضرورة على استدعاء

المنهج السوسيولوجي الّذي يربط علاقة المجتمع الجزائري بالعمل الأدبي القصصي مستعينين في ذلك بآليات الوصف والتحليل.

كل هذه المناهج تكاملت مع بعضها البعض في الدّراسة من أجل الوصول إلى جمالية تشكيل الصّورة الشّعرية في مدونة **المجموعة القصصية جنية البحر لجميلة زنير**.

ولقد استعان البحث بمجموعة من المراجع نذكر منها:

- الصّورة الأدبية تأريخ ونقد لـ "**علي صبح**".
- الصّورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني للهجرة لـ "**علي البطل**".
- عودة إلى خطاب الحكاية لـ "**جيرار جنيت**".
- الصّورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب لـ "**جابر عصفور**"

أما فيما يخص الصّعوبات يمكننا القول أنّه واجهتنا بعض النقائص حول هذه الدّراسة لأنّ معظم الأبحاث في الصّورة الشّعرية انصبت على الشعر، وأيضا ضيق الوقت وبفضل الله استطعنا سدّ بعض الثّغرات في سبيل تقديم بحث علمي ممنهج، يقدم موضوع الصّورة الشّعرية في القصّة القصيرة.

وفي الأخير لا يسعنا إلا أن نتقدّم بالشّكر الجزيل والامتنان الخالص لكل من أمدّنا بالعون والتشجيع لإتمام هذا البحث ونخص بالذكر المشرفة الدكتورة "**فوزية تقار**" والّتي لم تبخل علينا من زادها المعرفي وبعض المراجع المهمة الّتي أمدتنا بها، دون أن ننسى دعمها المعنوي وحرصها الشّديد على تقديم بحث علمي ممنهج فصححت أخطاءنا، وصوّبت ثغراتنا كما لا يفوتنا أن نشكر أعضاء اللجنة المناقشة على قراءتهم وتصويبهم لهذا البحث كل باسمه ورتبته العلمية.

والحمد لله قبل أيّ أحد، والحمد لله بعد كل أحد حمدا وشكرا كما ينبغي لجلال وجهه وعظيم سلطانه وعلو مكانه أن سدّد خطانا ووفقنا لما كنّ نحبوا إليه.

سهام بالعيد

مبروكة معتوق

مروة ولابي

التاريخ 26/ 05/ 2022

الساعة 30: 15

مدخل: مفاهيم نظرية حول الصّورة الشّعرية

1-مفهوم الصّورة الشّعرية عند النقاد الغرب والعرب

2-أنواع الصّورة الشّعرية وأشكالها

3-أهمية الصّورة الشّعرية في القصّة القصيرة

1-مفهوم الصّورة الشّعرية عند النقاد الغرب والعرب:

أ-مفهوم الصّورة الشّعرية عند الغرب:

كان عرف النّقاد الغربيون مفهوم الصّورة الشّعرية وتطورها، فنذكر من أهمهم:

جاكبسون (jakobson): في نظرته الّتي لم تقتصر على الجانب الأسلوبي للصّورة فقط بل تعددّت إلى جوانب أكثر أهمية، كالجانب النّفسي والاجتماعي بقوله «الصّورة عنده تحمل إلينا رؤية الكاتب إلى العالم وهي واسطة للتعبير عن المعنى، فتخرج باللغة من مستوى إلى آخر وتصب فيه مواقفه النّفسية والفنية والاجتماعية، لذلك كانت دراسة هذه الصّورة أمرا هاما في التحليل البنيوي للنّص»[1].

ونلاحظ من قول **جابكسون** لمفهوم الصّورة بأنّها فرع من اللسانيات الّذي يعالج الوظيفة الشّعرية في علاقتها مع وظائف اللغة.

أمّا مصطلح الصّورة عند **أرسطو(aristote)** «هو استعارة إذ أنّها لا تختلف عنها إلّا قليلا فعندما يقال (وثب كالأسد) نكون أمام صورة، ولكن عندما يقال (وثب الأسد) نكون أمام استعارة فلكون الاثنين جسورين سمي أخيل، وعلى سبيل النقل أسدا»[2].

واتضح مفهوم الصّورة في رؤيته الخاصّة يطابق التّشبيه.

ومن خلال التعريفين الّتي تطرقنا إليها نرى أن مختلف النّقاد العرب قد كان نظرهم للصّورة متقارب وأعطوا مفهوم الصّورة حقها من البحث في الدراسة.

---

[1] محمد بن منوفي، ملامح أسلوبية في شعر ابن سهل الأندلسي، دار هومة، الجزائر، د ط، د ت، ص106.

[2] محمد الولي، الصّورة الشّعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، دار البيضاء، بيروت، لبنان، ط1، 1993، ص15.

ب- مفهوم الصّورة الشّعرية عند العرب:

أسهم النّقاد العرب في اهتمامهم وبحثهم حول مصطلح الصّورة، فتعدّدت آرائهم وتنوّعت واختلفت باختلاف أصحابها، فنذكر من أهم النّقاد القدامى:

الجاحظ: (ت 225هـ) يقول «الشّعر صناعة وضرب من النسج وجنس من التّصوير»[1]. أقدم مقولة وردت فيها لفظة (التّصوير) واستخدمت استخداما أدبيا في مجال الشّعر وتصدّرت هذه المقولة أبحاث دارسي الصّورة عند القدماء وتعدّدت وجهات نظرهم في تفسيرها.

واتضح أنّ الجاحظ في مفهومه للصّورة الشّعرية اهتم بالألفاظ وأهمل المعاني.

كما قيل عن **عبد القاهر الجرجاني** بقوله «كان أكبر النّقاد دقة حين أعطى لمصطلح الصّورة أبعادا جديدة لم تعرف عند غيره، إذ ربط الصّورة الشّعرية بالمجاز والنّظم أي أنّ حدودها محصورة في المجاز والاستعارة والتّشبيه لذلك قال عنه **احسان عباس** كان يؤمن بأنّ الصّورة هي أساس الشّعر بل هي الشّعر نفسه»[2]

من خلال قول **عبد القاهر الجرجاني** «لمفهوم الصّورة، يتضح أنّ رؤيته محصورة في المجاز والاستعارة والتّشبيه، حيث تدرك بالعقل؛ أي هي صورة حسية، وكذلك جعلها رهينة نظرية النّظم.

يبدو أن النّقاد العرب القدامى لم يهملوا مصطلح الصّورة بل أعطوها مكانة وأهمية لدراستها، غير أنّهم لم يتفقوا على تعريف واحد، ولم يقدموا تعريفا دقيقا وواضحا.

[1] عهود عبد الواحد العكيلي، الصّورة الشّعرية عند ذي الرمة، دار الصفاء للنشر والتوزيع، عمان، دط، 2014، ص20،21.

[2] محمد بن منوفي، ملامح أسلوبية في شعر ابن سهل الاندلسي، ص102.

وقد اختلف النّقاد المحدثون في مفهوم الصّورة الشّعرية فتعدّدت آراؤهم وتعاريفهم نذكر أهمهم **مصطفى ناصف** بقوله «أنّ الصّورة الشّعرية تستعمل للدّلالة في كل ما له صلة بالتّعبير الحسي وتطلق أحيانا مرادفا للاستعمال الاستعاري للكلمات، فإنّ لفظ الاستعارة إذا حسن إدراكه، قد يكون أهذى من لفظ الصّورة، وأنّ الصّورة إذا جاز الحديث المفرد عنها لن تستقل بحال عن الإدراك الاستعاري»[1]؛ حيث يرى انّ الصّورة هي الاستعارة، وكذلك ربط الصّورة بالجانب الحسي.

ويقول **علي صبح** عنها «الصّورة الأدبية هي التّركيب القائم على الأصالة في التّنسيق الفني الحسي لوسائل التعبير الّتي ينتقيها وجود الشّاعر»[2]، فقد توسع **علي صبح** في دراسة الصّورة فذكر منابعها الّتي حدّدها في أربعة: اللفظ الخيال، الموسيقى، النّظم والتّأليف.

فقد أولى النّقاد المحدثين عناية كبيرة للصّورة الشّعرية، لأنّها موضوع مهما فقد حظيت منزلة أسمى عن باقي الأدوات التّعبيرية الأخرى.

وصفوة القول، فإنّ أهم ما يمكن استنتاجه والوقوف عليه من خلال دراستنا للصّورة عموما هو «أنّها من ألزم عناصر الشّعر للشّعر، فهي كيان قائم عليها منذ أن وجد وما زال إلى يومنا هذا وبناء على ذلك فهو باق على ذلك الديدان ما دام هناك من هو قائم عليه بالإبداع، أو من هو متصدّ له بالبحث أو الدّراسة» [3]

يبدو لنا من خلال هذا المفهوم للصّورة هي الأداة المهمة الّتي يملكها الكاتب لتساعده على انسياب أفكاره.

---

[1] محمد بن منوفي، ملامح أسلوبية في شعر ابن سهل الاندلسي، ص105

[2] علي صبح، الصّورة الأدبية تاريخ ونقد، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، دط، دت، ص149.

[3] جعفر زوالي، مفهوم الصّورة الشّعرية في النقد العربي (تطور مفهوم الصّورة الشّعرية في النقد العربي) مجلة الباحث، جامعة الجزائر المركزية، الجزائر، العدد 16، د ت، ص61.

2-أنواع الصّورة الشّعرية وأشكالها:

تعد الصّورة الفنية من بين القيم الأساسية في الأعمال الأدبية فهي الوسيلة القادرة على اظهار وإبراز التّجربة الشّعورية بكل ما تحويه من مشاعر وأحاسيس وأفكار، فبدونها لا يمكن الغوص في أعماق التّجربة الشّعرية.

«قد شغل موضوع الصّورة الشّعرية الكثير من الفئة الأدبية واللغوية منهم باحثين ونقاد اهتموا بكل تفاصيله محاولين دراسة كل ما يتعلق بها من مصادر وأنواع ومفاهيم وغير ذلك»[1] ومن خلال ما أنجزه النّقاد والباحثين في هذا المجال وبالتّحديد أنواع الصّورة الشّعرية نستنتج أنه يوجد ثلاثة محاور كبرى تتعلق بأنواع الصّورة الشّعرية وهي:

أ-الصّورة البيانية والصّورة الحقيقية:

***الصّورة البيانية:** وهي الصّورة الّتي اعتمدت في بناءها على التّشبيه أو الاستعارة أو الكناية أو المجاز المرسل أو المجاز العقلي.

«وهذا النوع من الصّور هو ما عرّفه النّقاد القدماء وتحدّثوا عنه، ولهذا قسّم بعض الدّارسين المحدثين الصّورة البيانية إلى عدة صور وهي الصّورة التّشبيهية، الصّورة الاستعارية الصّورة الكنائية، الصّورة المجازية، بينما أطلق دارسون آخرون اسم الصّورة رسم الصّورة المجازية على جميع أنواع الصّور البيانية».[2]

***الصّورة الحقيقة:** أطلق عليها هذا المصطلح لأنّه يعبر عن الحقيقة والحقيقة تقابل المجاز، «لم تعدّ الصّورة البلاغية وحدها المقصودة بمصطلح ((الصّورة)) بل قد تخلو العبارة أو البيت من المجاز أصلا، فتكون عبارات حقيقية الاستعمال ومع ذلك فهي تشكل صورة دالة

[1] ينظر، على الصبح، الصّورة الأدبية تاريخ ونقد، ص09.

[2] على البطل، الصّورة في الشعر العربي حتى أخر القرن الثاني للهجرة، دار الأندلس، بيروت، د ط، 1981، ص25.

على خيال خصب»[1] ويري **د: زيد محمد بن غانم الجهيني** «أنّ تسميتها بالصّورة الحقيقية هو أصدق تسمية لأنّ الحقيقة تقابل المجاز في عرف البلاغة والنّقد، كما أنّه قسّم هذا النوع من الصّورة الى قسمين وهما:

- صورة المواقف مثل موقف الوداع.
- صورة القصص والحكايات الّتي يذكرها الشّاعر في معرض حديثه»[2]

ب- أشكال الصّورة الشّعرية:

***الصّورة المفردة:** هي الصّورة الجزئية البسيطة «الّتي تتضمن تصويرا جزئيا محددا ولها دلالاتها الي تكتم داخل السّياق الصّورة الشامل وقد تنحصر في كلمتين فقط يتجاوزان على نحو بنيوي متفجر بالدّلالات الغامضة الخصبة مثلما نجده عند **آدونيس** السّماء طحلب، الزّمن فخار، ولدى **محمود درويش،** الصّوت أخضر، بيروت تفاحة، حلم مالح. »[3]

وهذه الصّورة تبنى بأساليب عدة تتكامل في تشكيل كيانها مثل تراسل الحواس والتّشبيه.

* **الصّورة المركبة:** وهي مجموعة من الصّور البسيطة المتألفة.

«فهي تقدم دلالة معقدة أكبر من أن تستوعبها صّورة بسيطة ويستخدم في قالبها أسلوب حشد الصّور الّتي تشكل في جملتها الصّور الكلية ويتم هذا الحشد عن طريق تراكم الصّور المختارة بعناية مما يشبه المونتاج أو أسلوب تداعيات المعاني تيّار الوعي» [4].

[1] على البطل الصّورة الأدبية تاريخ ونقد، ص25.

[2] د زيد محمد بن غانم الجهيني، الصّورة الفنية في المفضليات أنماطها وموضوعاتها ومصادرها وسماتها الفنية، ج1 ، الجامعة الاسلامية، السعودية، ط1، د ت، ص 53.

[3] إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، وزارة الثقافة، الجزائر، ط3، 2007، ص332،333.

[4] المرجع نفسه، ص333.

* **الصّورة الكلية :** هي مجموعة الصّور المفرد والمركبة متداخلة في وحدة عضوية غنية بالتّنوع، «الصّورة الكلية تلاحم في بؤرة دلالية شاملة هي النّص في ذاته ويستخدم في بناء الصّورة الكلية أساليب عدة مثل البناء الدّرامي من حوار خارجي **ديالوغ** وحوار داخلي **مونولوغ** وسرد قصصي والبناء المقطعي الّذي يوحد مقاطع عدة في رباط عضوي كلي والبناء الدائري الّذي يبتدأ من موفق نفسي معين ثم يعود إليه الكاتب في نهاية نصه، والبناء التوقيعي الّذي يعتمد فيه على صورة واحدة والبناء اللولبي الّذي تتداخل فيه مجموعة من الصّور والأفكار ويستعان في عرضها بأسلوب تيار الوعي»[1].

* **الصّورة الحسية:** أنماط الصّورة على حسب **علي البطل** هو القسم الّذي يقسمها لارتباطها بالحواس الخمس منها:

«الصّورة البصرية والسّمعية والذوقية والشّمسية واللّمسية والصّورة السّاكنة والمتحركة والملونة» [2]

تحدّث عن هذا الجانب بعض البلاغيين قديما «على علاقة الحس بالصّورة لكنهم قصروا اشارتهم على التّشبيه مع أنّ هذه الصّورة تكون في التّشبيه وغيره من الأنماط المجازية «هذه التّقسيمات لا تعني أنّ الصّورة الواحدة مختصة بما نسبت إليها من أنواع كالتّشبهية المطولة أو البصرية المتحركة فقد تشترك عدّة عناصر في تكوين الصّورة فتكون بصرية متحركة أو ساكنة ملوّنة مطوّلة لكن عند التمثيل لأنواع الصّورة يجب التركيز على أبرز عنصر للصّورة لكونها بصرية أو حركية أو سمعية، صوتية» [3]

[1] ينظر ، ابراهيم روماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، ص 333، 334.

[2] على البطل، الصّورة الأدبية تاريخ ونقد، ص28.

[3] يحي بن حمزة بن علي بن ابراهيم العلوي اليمني، الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الاعجاز، دار الكتب العلمية، بيروت، دط، 1982، ص266.

نستنتج من خلال هذه المحاور الّتي تتضمنها أنواع الصّورة الشّعرية أنّها تتجلى في الأساس على تصوير التّجربة الّتي من خلالها تؤثر في المتلقي وبالتّالي تكون قد وصلت كما يشعر بها الكاتب إلى الآخرين بكل صدق؛ حيث أنّ الصّورة الشّعرية تضع المتلقي في التّجربة الّتي يعبّر عنها الكاتب فيصبح يعيش ويشعر ما يعيشه الكاتب ويشعر به.

3-أهمية الصّورة الشّعرية في القصة القصيرة:

تعتبر الصّورة الشّعرية الأداة القادرة على الخلق والإبداع والابتكار، فهي تعبير عن رؤية الكاتب للواقع فأفكاره ومشاعره تظهر شخصيته فالصّورة الشّعرية هي الوسيلة الّتي يستخدمها الكاتب في تغذية ونقل تجربته؛ حيث تستمد أهميتها من القيم الجمالية والذوقية والابداعية ولما لها من أهمية عند النّقاد القدامى والمحدثين.

حيث برزت أهميتها فيما تحدثه في النّقد القديم بأنّها «طريقة تعبيرية خاصّة تنحصر أهميتها فيما تحدثه في معنى من المعاني من خصوصية وتأثير»[1]. والنّقاد هنا يعبرون عن معنى من المعاني من خلال الصّورة من أجل التّأثير في المتلقي، «أما بالنسبة للنّقاد المحدثين فتبلورت أهميتها عندهم من خلال التّركيبة الفنية، النّفسية النّابعة من حاجة إبداعية وجدانية متناغمة يتخذها أداة للتّعبير الوجداني أو النّفسي، لإضفاء معنى جديد لم تكن تملكه.»[2]

وتتمثل أهمية الصّورة الفنية أيضا في «الطريقة الّتي تفرض بها علينا نوعا من الانتباه للمعنى الّذي تعرضه وفي الطّريقة الّتي تجعلها تتفاعل مع ذلك المعنى وتتأثر به... وبهذه الطّريقة تفرض الصّورة على المتلقي نوعا من الانتباه واليقظة، وبهذا فهي تنشّط ذهن المتلقي ويشعر ازّاءه بنوع من الفضول»[3].

---

[1] بشرى موسى صالح، الصّورة الشّعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994، ص 11، 15.

[2] المرجع نفسه، ص 12.

[3] جابر عصفور، الصّورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1992، ص 223، 225.

إذن فالصّورة الشّعرية هي الجوهر والمقوم الأساسي؛ حيث أنّها تجعل المتلقي يذهب إلى عوالم الكاتب وخياله ويكون يقضا منتبها باستخدام عقله.

وهناك من ربط بين الصّورة والتجربة الشّعرية وفي هذا الصددّ يقول **محمد غنيمي هلال:** «هي الوسيلة الفنية الجوهرية لنقل التّجربة، هي الصّورة في معناها الجزئي والكلي. فما التّجربة الشّعرية كلها إلاّ صورة كبيرة ذات أجزاء هي بدورها صورة جزئية تقوم من الصّورة الكلية.»[1] ومن هنا فإنّ القيمة الكبرى للصّورة الشّعرية، هي أنّها تعمل على تنظيم التّجربة الإنسانية الشّاملة للكشف عن المعنى الأعمق بطريقة إيجابية.

كما أنّ **جابر عصفور** يرى : « بأنّ الصّورة الفنية وسيلة حتمية لإدراك نوع من الحقائق تعجز اللغة العادية عن إدراكه فهي متعة تمنحها للمبدع، قوية للكشف والتّعرف على جوانب خفية من التّجربة الإنسانية »[2] ويرى البعض الأخر أنّ الصّورة الشّعرية هي الأساس وهي ديناميكية مستمرة، في حين أنّها ثابتة لا تتغير وهذا إن دلّ على شيء وإنّما يدل على أهميتها العظيمة؛ حيث يقول **سي دي لويس (cecif day lezis):** «أنّ كلمة الصّورة قد تم استخدامها من خلال خمسين سنة الماضية أو نحو ذلك كقوة غامضة ومع ذلك فإنّ الصّورة ثابته فالاتجاهات تأتي وتذهب والأسلوب يتغير كما يتغير حتى الموضوع الجوهري، بدون إدراك ولكن المجاز (الصّورة) باق لمبدأ الحياة وكمقياس رئيسي»[3].

ويعتبر **علي صبح** الصّورة الشّعرية من أهم المبادئ والقيم الّتي تقوم عليها الأجناس الأدبية عموما: «القيم الأساسية في الأعمال الأدبية والجيدة والدّقيقة لإظهار التّجارب الشّعورية بما يحتوي من أفكار وخواطر ومشاعر وأحاسيس وبدونها لا نعرف شيئا بدقة عن تجارب الغير. كما يستطيع الغير أن يعرف عن تجاربنا» [4]

---

[1] محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار النهضة للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، دط، 1988، ص 417.

[2]. جابر عصفور، الصّورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص 383.

[3] دي سي لويس، الصّورة الشّعرية، تر أحمد نصيف وآخرون، دار الرشد، دمشق، دط، 1989، ص 20.

[4] علي صبح، الصّورة الادبية تاريخ ونقد، ص109.

كما يرى **باسترناك (pasterank)** : « أنّ المجاز ليس أداة تعطى لتصوير العالم، بل هي العالم وهو يقدّم نفسه، حياته، كيانه وشخصيته في الصّورة الشّعرية بل الصّورة أصبحت جديدة لهذا العالم و موضوعاته، اذ يقول عن أهميتما: الإنسان صامت والصّورة هي الّتي تتكلم اذ من الواضح أنّ الصّورة وحدها هي الّتي تقوى على نبضات طبيعية»[1] وترجع أهمية الصّورة الشّعرية إلى الطريقة المميزة الّتي تعرض بها علينا، ممّا يجعلنا نشدّ انتباهنا للمعنى والتفاعل معه وفي هذا الصّدد يقول **جابر عصفور** «الطّريقة الّتي تعرض بها علينا نوعا من الانتباه للمعنى الّذي تعرضه وفي الطريقة الّتي تجعلها تتفاعل مع ذلك المعنى وتتأثر به، أنّها لا تشغل الانتباه بذاتها إلا أنّها تريد أن تلفت انتباهنا إلى المعنى الّذي تعرضه وتفاجئنا بطريقة تقديمه»[2].

وبذلك نستنتج أن الصّورة الشّعرية هي ترجمان صادق ودقيق، ووسيلة الأديب الخاصة لتكوين رؤيته، وتحديد موقفه ونقل تجربته وعرضها للأخرين.

وعليه فإنّ موضوع الصّورة الشّعرية، كان ولابد من التركيز فيه على الخصائص الجمالية الّتي تجعل من الصّورة الشّعرية تسمو عن الأدبية.

ومن خلال ما سبق اهتمت الصّورة الشّعرية بالبحث عن الخصائص الجمالية للخطاب الأدبي عامة.

[1] عبد الرحمان بدوي، الصّورة الشّعرية عند سانت جون بيرس، مجلة محلية، مجلة الثقافة الرفيعة، مصر، العدد 19، السنة الخامسة، ص76.

[2] جابر عصفور، الصّورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص 363

الفصل الأول: تجلّيات الصّورة الشّعرية في البناء السّردي للمجموعة القصصية "جنية البحر" لجميلة زنير

أولا: شعرية العنونة في المجموعة القصصية (جنية البحر)

ثانيا: شعرية الصّورة الشّعرية في البنية السّردية للمجموعة القصصية (جنية البحر)

ثالثا: خصائص الصّورة الشّعرية في المجموعة القصصية (جنية البحر)

أولا: شعرية العنونة في المجموعة القصصية (جنية البحر):

لقد احتل العنوان مكانة متميزة في الأعمال الإبداعية، الأدبية والدّراسات النّقدية المعاصرة، باعتباره عتبة لها علاقات جمالية ووظيفية مع النّص نظرا لموقعه الاستراتيجي في كونه مدخلا أساسيا لقراءة العمل الأدبي.

ويعتبر العنوان أحد أهم العتبات النّصية؛ حيث يتربع على عرش النّص ويزيّن جبهته وألاعيبه. «إذ تخضع العناوين لتنوع كبير في صياغتها اللغوية على النّحو الّذي يشير إلى قصدية واضحة في انتخابها ووضعها»[1] ومنه فإنّ العنوان هو الأساس في كل عمل أدبي «أي أنّ العنوان يلعب دورا مهما في انفتاح النّص فعلى القارئ الّذي يهمّ في فهم النّص؛ إذ يتطرق إلى العنوان أولا والّذي يعتبرونه النّقاد بمثابة عتبة النّص الأولى، الّتي تواجه المتلقي ويستوقفه باعتبارها مفتاحا أساسيا من مفاتيح التأويل إذ أنّه المحور الّذي يحدد هوية النّص وتدور حوله دلالات وتتعلق به وهو بمثابة الرأس من الجسد»[2].

فالعنوان يؤدي دورا مهما لأنه يفتح شهية المتلقي للقراءة، وهذا رأي **رولان بارت (roland barthes)**؛ حيث «يختزل في طيّاته تيّمة العمل فيضلّ يشير إلى مقاصد أراد المبدع أن يوجه أنظار المتلقي إليه»[3]. فالعنوان نص سابق يبسط ظلاله على النّص ويحدد هويته ومن هنا يمكننا القول، أن العلاقة بين العنوان والنّص علاقة تأثير وتأثر.

[1] محمد صابر عبيد، المغامرة الجمالية للنص القصصي، سلسلة مغامرات النص الإبداعي، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2010، ص 131، 132.

[2] سامح الرواشدة، منازل الحكاية، دراسة في الرواية العربية، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2006، ص134.

[3] رضا بن حميد، الخطاب الشعري الحديث من اللغوي إلى التشكيل البصري، مجلة الفصول، مصر، مج 51، تونس، العدد الثاني، 1996، ص100.

ولمعرفة مدى التأثير والتأثر يجدر بنا الإشارة إلى أهم منهج درس العنوان إذ أنّ هذا الأخير:« يعدّ علامة سيميائية ذات أبعاد دلالية وأخرى رمزية تغرّ الباحث في تتبع دلالته ومحاولة فك شفراتها الرّامزة ومن هنا فقد أولى البحث السيميائي في جل عنايته لدراسة العناوين في النّص الأدبي»[1]. وتتجلى قراءة العناوين من المنظور السيميائي إلى مستويين:

« المستوى الأول: ينظر فيه إلى العنوان بأنّه بنية مستقلة لها اشتغالها الدّلالي الخاص

المستوى الثاني: مستوى تتخطى فيه الانتاجية الدّلالية لهذه البنية، حدودها متحتمة إلى العمل ومتمسكة به دافعة ومحفزة إنتاجيتها الخاصة بها »[2]

أما الوظائف الأساسية للعنوان يمكننا أن ندرجها كالتالي وهي « **الاغراء، الإيحاء الوصف، التعين** ومن هذا المنطلق يمكننا القّول أنّ أهم وظيفة يقوم بها العنوان هو قدرته على تسويق الكتاب أي لابد من الشروط الإغرائية وأيضا المراوغة الّتي يتطلبها أي تسويق»[3].

ولقد أولى **جيرار جينيت (Djrar Djinat)** العنوان عناية كبيرة وجعله نصا موازيا ينضوي تحت النّص الأكبر، وقد حدّد النّص الموازي بالمفردات التّالية وهي: «العنوان الأساسي، العنوان الفرعي، العناوين الدّاخلية، المقدمات، الملخصات، الّذيول، التنبيهات التوطئة، التقديم، الإهداءات، تحت الصفحات، النهايات»[4].

وفقا لما سبق وقع اختيارنا على أحد أهم العناوين المهمة في الأدب الجزائري، برعت الكاتبة " **جميلة زنير**" في صياغتها بطريقة تجعلنا نخوض في دلالته بحثا عن انزياحاته

[1] بسام قطوس، سيميائية العنوان، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، ط1، 2001، ص33

[2] المرجع نفسه، ص36.

[3] المرجع نفسه، ص105.

[4] جميل حمداوي، السيميوطيقا والعنونة، مجلة الفكر، المجلس الوطني لثقافة والفنون والأدب، الكويت، مج 25، العدد الثالث، 1997، ص105.

ونستنطق تأويلاته **(جنية البحر)** وهو العنوان الّذي نحن بصدد دراسته، وقد تكوّن من جملة اسمية كما يلي:

(جنية): خبر لمبتدأ محذوف تقديره (قصص) مرفوع وعلامة رفعه الضمة الظاهرة على آخره وهو مضاف.

(البحر): مضاف إليه مجرور وعلامة جره الكسرة الظاهرة على آخره؛ حيث حذف المبتدأ وترك أهميته وهي كلمة **البحر** فهي كلمة مهمة استدعى حضورها لمبتدأ محذوف فالحذف يجعل القارئ يعود إلى النّص ليبحث في الكلام المحذوف الّذي قد يكون (قصص)، وهذا يتوقف إلى مضمونه الّذي لا يخرج عن حدود النّص.

ويحيلنا العنوان إلى دلالات متعددة وهو الرّمز الأسطوري وحسب الروايات والتّرجمات لعروس البحر **(ابنة الماء، ابنة جنية البحر، أميرة البحر، أميرة الليل)**، وجاءت قصصها عجائبية من التّراث؛ حيث وظفت لإبراز شدّة اغتراب الحوّات ومدى التصاقه بالبحر والماء فلم ينسى همومه مع امرأة عادية قد تبادله الحب والإنطواء بنفسه، بل لجأ إلى كائن غريب لا يراه إلاّ هو يجمع بين صفات البشر والأسماك.

وقد تكوّنت هذه المجموعة القصصية من عشرة قصص (10) تراوحت عناوينها بين الجملة والكلمة المفردة، واختارت الكاتبة" **جميلة زنير**" إحداها لتكون عنوانا لمجموعتها قصّة **جنية البحر** لاستقطاب المتلقي؛ حيث كانت هذه القصص تصب في قالب المعاناة والأحداث الاجتماعية، وبأسلوب قصصي أسطوري مشوق ولغة قوية وألفاظ ثرية تنمّ عن حالة من التّجديد والإبداع الفكري والخيالي الواقعي.

كما أنّ القصص الأخرى حملت الدلالات نفسها الّتي تتمحور حول العنوان الرئيس إذ أنّ شخصيات القصص كانت تتنوع بين شخصيات واقعية وعجائبية (كجنيات البحر، الجنية)

وأغلب الأمكنة الّتي تدور فيها الأحداث (البحر) لأنه الملاذ لهذه الشّخصيات فهو يحتوي أسرار النّاس وهمومهم وأحزانهم، وذكرت الصّحراء أيضا الّتي تدل على الشساعة والمتاهات والتعب والعطش والظمأ ويمكن إدراج عناوين هذه القصص في الجدول الآتي:

الرقم	عنوان القصّة	المضمون
1	جنية البحر، سكيكدة، 1993	قصّة رجل بحار مع امرأة (جنية) تعيش في البحر
2	أوجاع امرأة خلعتها القبيلة، سكيكدة 1997	تتضمن صراعا نفسيا للبطلة الّتي تعود بها الذاكرة إلى الحنين لطفولتها.
3	رجل من عالم آخر، سكيكدة، 1996	تدور أحداث القصّة بين البطل الواقعي والبطلة (حورية البحر).
4	القراصنة	البطل والقراصنة ورحلة البحث عن جنية الصحراء.
5	وجع آخر، سكيكدة، 1998	تنقل أحداثا من الواقع المأساوي الجزائري (العشرية السوداء).
6	بهية، سكيكدة، 1996	هروب البطلة من جحيم العيش مع عائلتها فتجد جحيما أكبر (الشارع).
7	رسالة عتاب، سكيكدة، في 1997/06/20	رثاء الكاتبة لتلميذتها الّتي غرقت في البحر.

8	سر الغرفة السابعة، 24أكتوبر 1998	الاضطرابات الّتي عاشتها عزيزة جراء شبح الفتاة الّتي تراها كل ليلة أربعاء، واتضح فيما بعد أنّها فتاة منتحرة والغرفة مسكونة.
9	السائق والطيف، 20 مارس 1999	لقاء السائق بامرأة جميلة بعد تعب مضني ورفضها لتقربه منها، واتضح فيما بعد أنّها مجرد طيف وأنّ ما وراءه هو خيال.
10	المخاض، 15 مارس 1999	المخاض من أصعب التجارب الّتي تعيشها المرأة، لا شيء يوصف آلامها وأوجاعها الّتي تؤدي بها إلى الموت.

الجدول رقم (01) جدول يتضمّن عناوين القصص ومضامينها

ومن خلال ما قدمناه في الجدول تبين لنا أنّ للعنوان الأهمية الكبرى في الكشف عن مكونات القصص القصيرة فهو «بمثابة عتبة تحيط بالنّص، عبرها يقتحم أغوار النّص وفضاءه الرّمزي والدلالي»[1]؛ حيث نجد شخصيات هذه القصص، من عالم البحر (الجنيات والحوريات) كما في قصّة **جنية البحر** وأنّ البحر والصحراء سواء في شساعتها وغموضهما وخطرهما مثل: **القراصنة** الأحداث الأخرى من أرض الواقع المأساوي للمرأة مثل **أوجاع امرأة خلعتها القبيلة** إذ حكت الكاتبة الحنين إلى مدينتها جيجل في فترة العشرية السوداء، الّتي عاشها الشّعب الجزائري. وبما أنّ البحر مثّل للكاتبة مكانا موحشا لأنّه أخذ منها حبيبتها **(تلميذتها)** في **رسالة**

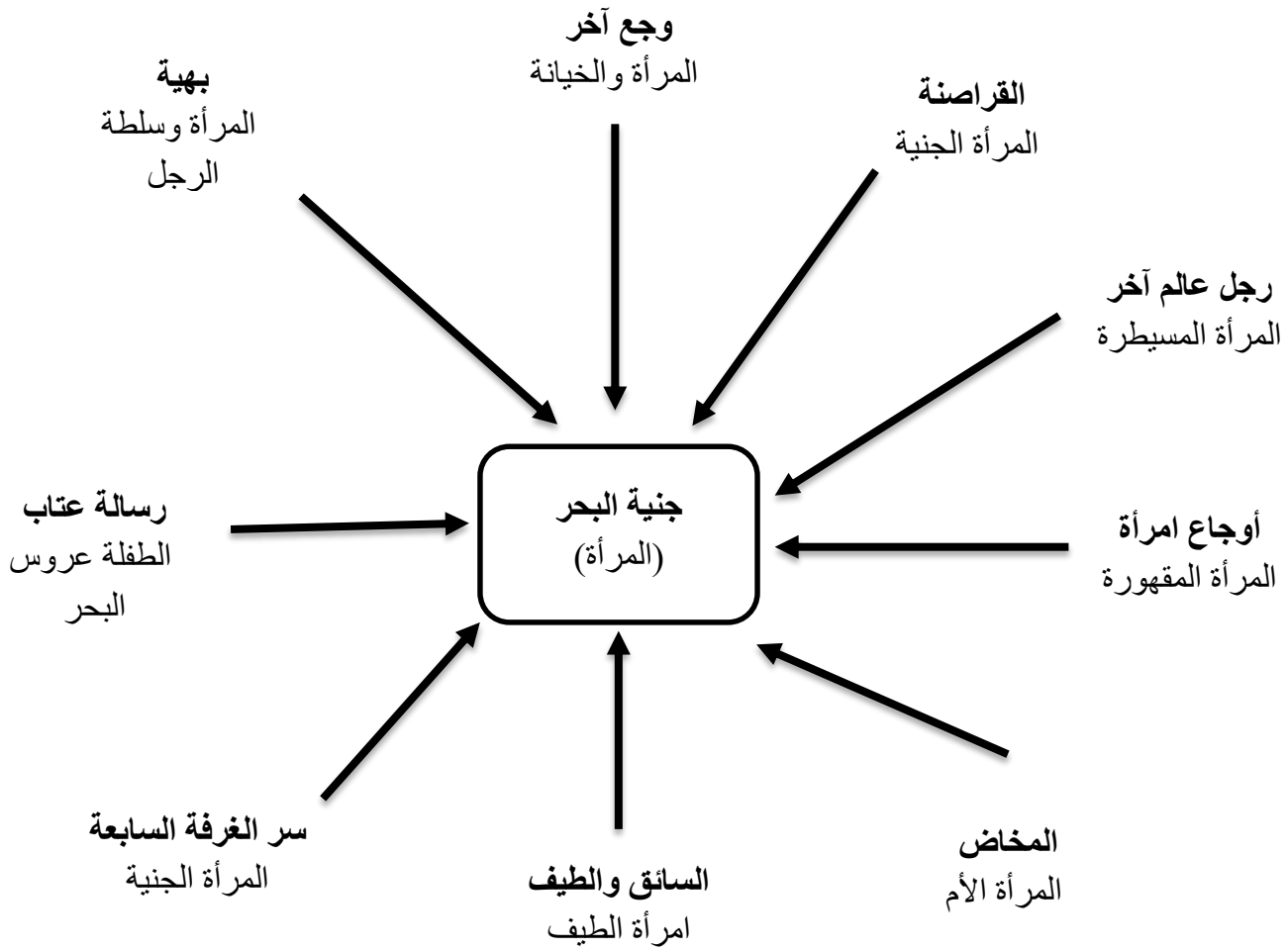
[1] بسام قطوس، سيميائية العنوان، ص46.

عتاب وفي الوقت نفسه مثّل للغريقة مكانا موحشا للأسى والألفة عندما أحاطت بعرائس البحر(الجنيات).

فالبحر غامض وخطر واقعا وحلما، ويبدو أنّ الكاتبة متأثرة بفكرة **(الموت)** لذلك تتخيل أنّ أرواح الموتى مازالت تطوق في الواقع خاصة إذا كان الموت غرقا أو انتحارا أو قتلا لأنّ أرواحهم مازالت معلقة بالحياة وربما تبحث عن الانتقام والخلاص مثلما في قصة **بهية، رسالة عتاب، سر الغرفة السابعة** والملاحظ أنّ أغلب الشّخصيات الأساسية للقصص كانت نهايتها مأساوية **(الموت)**.

نجد الكاتبة في هذه المجموعة القصصية جعلت لكل عنوان قصّة تتناسب مع مضمونها فكل قصصها في مجموعة **(جنية البحر)** تدور حول موضوع مهم وهو **(المرأة)** وعن أوجاعها وشغفها، وأحلامها، طموحاتها وهو في الحقيقة واقع المرأة في الجزائر وما تعيشه من وجع وحرمان وقهر خاصة بعد الاستقلال وخلال العشرية السوداء.

إنّ العنوان الأساس له علاقة ظاهرة أو ضمنية بالعناوين الفرعية؛ لأن أغلب أبطال القصص من عالم غريب **(الجنيات، عرائس البحر)** والبحر هو المكان الطاغي لأغلب أحداث هذه القصص وإن لم يكن موجودا في أحداث القصّة فهو في خارجها يعني أنّ الكاتبة متأثرة بالبحر وقد كتبت أغلب قصصها بجانب البحر في المناطق الساحلية كجيجل، سكيكدة، فهو الملهم الأول والأخير للكاتبة، ويمكن تمثيل هذه العلاقة بين العناوين الفرعية والأساس **(جنية البحر)** في المخطط الآتي:



الشكل رقم (1): يمثل علاقة العنوان الرئيس **(جنية البحر)** بالعناوين الفرعية للقصص في المجموعة القصصية.

ثانيا: شعرية الصّورة الشّعرية في البنية السّردية للمجموعة القصصية (جنية البحر):

1-الصّورة الزّمنية في المجموعة القصصية:

يعدّ الزّمن من أهم عناصر التّشويق الّتي تقوم عليها القصّة أو الرواية، فهو المحرك الأساس للأحداث والشخوص فالزّمن يعتبر قاعدة أساسية تدور حوله القضايا الّتي تعالجه القصّة من خلال تقنياته كسرعة الحركة والاستمرار.

فالزّمن من **منظور آندري لالاند (A.Lalande)** «متصوّر على أنّه ضرب من الخيط المتحرك الّذي يجر الأحداث على مرأى من ملاحظ أبدا في مواجهة الحاضر في حين أنّ **غيو (Guyan)** ينظر إلى الزّمن على أنّه لا يتشكل إلاّ حين تتكون الأشياء المهيأة على خط بحيث لا يكون إلاّ على بعد واحد: هو الطول»[1].

إذن فالزّمن لا نستطيع أن نحدد له تعريفاً واضحاً فهو من المفاهيم الكبرى الّتي حار العلماء والفلاسفة في الإجماع على تعريف واضح له.

أما الزّمن المرتبط بالفنون الأدبية والسّردية، كالفن القصصي والفن الروائي فهو «يسهم بشكل كبير في طريقة وعملية السّرد، وهذا الأخير لا يمكن تشكّله إلاّ بوجود الزّمن»[2].

من هنا يمثل الزّمن عند **قاسم سيزا** «عنصراً من العناصر الأساسية الّتي يقوم عليها الفن القصصي، فإذا كان الأدب فنا زمنيا فإنّ القصص هو من أكثر الأنواع الأدبية التصاقا بالزّمن»[3].

---

[1] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السّرد، عالم المعرفة، الكويت، دط، دت، ص172.

[2] عبد القادر سالم، مكونات السّرد في النّص القصصي الجزائري الجديد (بحث في التجريب وعنق الخطاب عند جيل الثمانينات)، دار القبة للنشر، الجزائر، دط، 2009، ص79

[3] قاسم سيزا، بناء الرواية (دراسة مقارنة في ثلاثينية نجيب محفوظ)، مهرجان القراءة للجميع، دب، دط، 2004، ص34.

ينقسم الزّمن بالمجمل إلى ثلاثة منظورات **(المفارقات الزّمنية، المدة، التواتر)**، وفي دراستنا للصّورة الشّعرية في المجموعة القصصية **جنية البحر** سنكتفي بدراسة المفارقات الزّمنية فقط وما تضفيه من جمالية على متن المجموعة القصصية وسنوضح هذا النسق وفقا لتقسيمات **جيرار جنيت (Djrar Djinat)** للزمن؛ حيث يرى الناقد الفرنسي أنّ « المفارقة الزّمنية أسلوبان الأول يسير باتجاه خط الزّمن أي حالة سبق الأحداث والثاني في الاتجاه المعاكس أي حالة الرجوع إلى الوراء وذلك قياسا بالنقطة الّتي بلغها السّرد، ويصطلح على هذين الأسلوبين الإسترجاع والإستباق»[1]، وعليه فالمفارقات الزّمنية تنقسم إلى عنصرين هما **الإسترجاع والإستباق.**

أ-شعرية الصّورة الإسترجاعية:

يعد من أهم التّقنيات السّردية الّتي يقوم عليها؛ أي عمل أدبي لما يضفيه من جمالية للنص السّردي، اللواحق لا ترد في القصص اعتباطية بل لأداء وظيفة معينة «فهو مخالفة صريحة لسير السّرد، يكون بعودة راوي السّرد ومحركه إلى حدث سابق، يهدف إلى استيعاب أحداث ماضية أهمل السارد ذكرها بسبب أو لآخر»[2]. إذن فالإسترجاع هو إعادة أحداث وقعت من قبل سواء ضمن زمن الحكاية أو خارجها، وهذا ما سنتحدث عنه في المجموعة الّتي نحن بصدد دراستها، يظهر هذا النوع من المفارقات بصفة مكثفة في **المجموعة القصصية**، خاصة في قصّة **أوجاع امرأة خلعتها القبيلة** نستطيع القول أنّ هذه القصّة عبارة عن استذكار للماضي والرجوع والحنين إلى الوراء لأنّ فيها تتذكر الكاتبة طفولتها والأحياء والشوارع الّتي تربت فيها تتذكّر صديقاتها، مدرستها، البحر ونجدها تستذكر أيضا العشرية السّوداء وما فعله الإرهاب

[1] عمر عاشور بن النويان، البنية السّردية عند الطيب صالح، البنية الزمانية والمكانية في موسم الهجرة الى الشمال، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، دط، 2010، ص 16، 17.

[2] نضال الشمالي، الرواية والتاريخ (بحث في مستويات الخطاب في الرواية التاريخية العربية)، عالم الكتب الحديثة للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2006، ص 157، 158.

في مدينتها، والمقطع الآتي يوضح ذلك « **قراصنة البر الّذين يقتحمون البيوت ليلا ويرعبون الناس...البرابرة الّذين يهبطون كالقدر يداهمون العوائل ويختطفون عزيزها.**

القتلة الّذين رسموا الحزن على كل الوجوه بعد أن نشروا الموت و الإنطفاء في كل مكان »[1].

هنا توقفنا" **جميلة زنير**" على مشهد يوضّح لنا ما فعله الإرهاب في مدينتها وسكانّها من قتل ونهك للحرمات ونهب وذبح الأبرياء ودعتهم **بالبرابرة وقراصنة البر.**

تعج هذه القصّة بالذكريات فنجدها تتحدث عن طفولتها قائلة: «**ويردني الليل إلى طفولتي فينهض القلب من غفوته مسترجلا بالظلمة والصمت ويجوس حنيني في أنهج المدينة الّتي أدمنت السير عليها، أبحث عن الوجوه المألوفة وأنا أصرخ بكل الشوق والوجع:**

يا سامية ويا شافية ويا مسعودة و يا و يا و يا...

كيف تبعثرتن من يدي وأنتن عالقات بقلبي كالأجراس؟»[2] هنا تتذكر صديقاتها وتناديهم بالاسم وتحن إلى شوارع وأحياء مدينتها.

فنجد هذه التقنية بارزة أيضا في قصّة **رسالة عتاب**؛ حيث أن القاصّة هنا استذكرت تلميذتها **(نرجس)** الّتي توفيت غرقا « **يا ميساء خبريني فقط وأنا مستعدة، أن أزيح من ذاكرتي وجهك الأنيق الّذي يفيض نضارة، وأبعد عن إذني صدى صوتك الأبح، وابتلع غصتي بتلك الطفلة الّتي قررت ألا تكبر في أعماقها**»[3] .هنا تتذكّر وجه تلميذتها وتريد محوها من ذاكرتها كي تنسى وجهها الجميل، هذا النمط أو هذا الاستذكار منح بعدا جماليا للقصص

[1] جميلة زنير، المجموعة القصصية (جنية البحر)، دار موفم للنشر، الجزائر، دط، 2008، ص208.

[2] المجموعة القصصية، ص205

[3] المجموعة القصصية، ص220.

ويشد انتباه القارئ، وظفته الكاتبة في شكل ومضات سريعة وهذا يستجيب مع القصّة القصيرة فكان من أجل سدّ فراغ خلّفه السّرد وخلقت الكاتبة حالة من التّشويق، بعد التساؤل الّذي يطرحه المتلقي في بداية القصّة عن الشّخصية أو حادثة فمثلا عند استذكارها لشخصية **ميساء** في بداية القصّة تجعلنا نتساءل من تكون...؟ وهنا يمكننا القول أنّ تقنية الإِسترجاع مرتبطة ارتباط وثيق بالإِستهلال فهو جاء مكملا له باعتبار الإِستهلال مكثفا وملخصا والإِسترجاع يأتي في بدايات القصص لسد الفراغات الّتي تحدثها الكاتبة في استهلالها والإِسترجاع أيضا يستخدم لإضاءة ذهن المتلقي في المقاطع الّتي تأتي بعد الإِستهلال، ففي بداية القصّة تحدث الكاتبة تساؤلات وفراغات وومضات يأتي بعدها الإِسترجاع ليذكر أحداث أو شخصيات تجعلنا نفهم ماذا يحدث وينير لنا الرؤيا والدلالات.

ب- شعرية الصّورة الإِستباقية:

لديه العديد من المسمّيات، الاستشراق، السوابق، السّابقة، وهو «عملية سردية تتمثل في إيراد حدث آت أو الإشارة إليه مسبقا وهذه العملية تسمى في النّقد التقليدي سبق الحدث»[1] فإذا كان الإِسترجاع العودة إلى الماضي فإنّ الإِستباق يخبرنا ما سيحدث لاحقا في القصّة حيث أنّ الراوي «يخبرنا مسبقا لما ستؤول إليه الأحداث، أو الشّخصيات، وهو أقل انتشارا من الإِسترجاع ولكن ليس أقل منه»[2]. فدوره تهيئة القارئ لما سوف يدور من أحداث في القصّة كما أنّ هذه المفارقة الزّمنية لم ترد بكثرة في المجموعة القصصية **جنية البحر** نذكر منها ما جاء في قصّة **القراصنة** وذلك عند استشراق الراوي في بداية القصّة في قوله:

[1] سمير المرزوقي، جميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصّة تحليلا وتطبيقا، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ، العراق، دط، دت، ص78، 79.

[2] ناهضة ستار، البنية السّردية القصصي الصوفي، (المكونات، الوظائف والتقنيات)، من منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، سوريا، دط، 2003، ص 131.

« **الطريق إليها موحش وطويل ولكن يجب أن يقطعه**»[1] ، تخبرنا هنا الكاتبة بالرحلة الّتي سيقطعها البطل في الصحراء ووحشة المغامرة الّتي سيخوضها، تكررت هذه الجملة العديد من المرّات في القصّة تؤكّد أنّ الرحلة صعبة وموحشة وسيواجه العديد من العوائق في طريقه وختمت القصّة بقولها «**الطريق إليها موحش وطويل ولكن كان عليه أن يقطعه**»[2] ، هنا تركت نهاية القصّة مفتوحة ، الإِستباق مفتوح لم تخبرنا لمن كان ذاهبا، من هي ومن تكون.

أمّا في قصّة **سر الغرفة السابعة** الّتي تدور أحداثها حول غرفة مسكونة تسكنها طالبة جامعية كل ليلة أربعاء تتشكل لها جنية، فتخبرنا الكاتبة في هذا المقطع عن استشراق الأحداث وذلك بتنبؤها بأن ليلة كل أربعاء ستكون صعبة ومخيفة لأنّها موعد مجيء الجنية «**ليالي الأربعاء صارت جسرا يمتطيه هذا الطيف ليقتحم غرفة عزيزة ويبعثر أفكارها، ويقودها نحو الذهول... وسلمها الشك نحو الخوف ووجه الطيف يرتسم كالوشم بين عينيها**»[3] هنا تذكّرنا بأنّ كل أربعاء **عزيزة** سيأتيها الطيف ليقتحم غرفتها ويبعثر أفكارها.

ومنه نستنتج بأنّ المفارقات الزّمنية والجانب الجمالي الّذي أحدثته في المجموعة القصصية تمثل في الصّورة الإِسترجاعية وكانت أكثر ورودا من المفارقات الإِستباقية وهذا الحضور كان في شكل ومضات بطريقة مميزة وبشكل فسيفسائي، وجعلت منه" **جميلة زنير**" مطية لإيصال أفكارها بطريقة تجذب المتلقي.

وهذا التقاطع بين التقنيين **(الإِسترجاع –الإِستباق)** عمّق البعد الدلالي للنص القصصي وزاده إيضاحا وابراز جماليات الصّورة الشّعرية.

---

[1] المجموعة القصصية، ص216، 217، 218، 219.

[2] المجموعة القصصية، ص 219.

[3] المجموعة القصصية، ص 229.

2-الصّورة المكانية في المجموعة القصصية:

المكان في القصّة ركيزة أساسية من ركائزها، فهو يعد وعاءً تصب فيه الأحداث وتتحرك داخله الشّخصيات، بل أصبح عنصرا أساسيا من عناصر السّرد؛ إذ يؤدي وظيفة ديناميكية كوحدة متصلة بالقصّة؛ حيث لا يمكن التّجاوز عنه لأنّه لا يمكن أن تتصور حدثا ما دون تخيل مكان حدوثه الفعلي أو المحتمل لذلك له أهمية بالغة في النّص القصصي «فهو الحامل المادي للنّص الشفاهي بما يشمل عليه من إيماءات للمؤدي»[1]، وعليه يمكن القول أنّ المكان هو مكوّن الفضاء وأنّ المكان دوما متعدد الأوجه والأشكال والحجم.

ونجد المكان أيضا له تعريفات أخرى منها: «فإذا كان الزمان يسمح للرواية بالتقاطع مع الموسيقى حيث الإيقاع ودرجة السّرعة فإن المكان.... من الفنون التشكيلية من حيث رسم الفضاءات ونحتها بواسطة الكلمات ومن ثمّ يشكل قسما للزّمن وما دامت الأشياء هي رفات الزّمن وبقاياه » [2]، فمن المستحيل أن تكتمل قصّة أو رواية دون أن نحدد أمكنتها، لأنّ الأمكنة تخدم الشّخصيات بالدرجة الأولى فهي الحّيز الّذي تولد فيه الشّخصيات، وتحصل فيه الأحداث فالكاتبة" **جميلة زنير**" تحرص على وصف العالم الّذي تدور فيه أحداث مجموعتها القصصية والأمكنة على اختلاف أنواعها، أمكنة مغلقة وأخرى مفتوحة ومؤقتة ومن هنا يمكننا رصد أهم الأمكنة وذكر أدوارها ووظائفها في القصّة كما صوّرتها القاصّة، مستندين لمبدأ التّقاطب المكاني الّذي تحدث عنه **يوري لوتمان** (yoori) «فالعلاقات المكانية الفيزيائية تنتظم عادة على شكل تقابلات: الأعلى، الأسفل، القريب، البعيد، المنفتح، المنغلق، المحدود، اللامحدود المنقطع، المتصل، كلّها تصبح أدوات لبناء النّماذج الاجتماعية والدينية والسياسية والأخلاقية

[1] سيد إسماعيل ضيف الله، أليات السّرد بين الشفاهية والكتابية (دراسة في السيرة الهلالية ومرعى القتل)، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط1، 2008، ص 246.

[2] أحمد فرشوخ، جمالية النّص الروائي، مقارنة تحليلية لرواية "لعبة النسيان"، دار الأمان، دب، ط1، 1996، ص86.

في عمومها تتضمن نسبا متفاوتة، وصفات مكانية، تارة على شكل تقابل السّماء، الأرض وتارة على نوع من التّراثية السياسية والاجتماعية»[1]، من خلال هذا التعريف يتضح لنا أنّ للأمكنة مجموعة من الأنواع ولكل مكان صفة مميزة.

أما بالنسبة لدراستنا لهذه التقنية سنركز على ثنائية: (الأمكنة المغلقة/ الأمكنة المفتوحة) في المجموعة القصصية ككل.

أ-دلالة الأمكنة المغلقة:

هي تلك الأمكنة المحدودة بمساحة جغرافية معينة وتعدّ ضمن الفضاءات المهمة وتكون محاطة بأشكال هندسية متنوعة ومحدودة، كالبيت، والغرفة، والقصر، والمدرسة، فالمكان المغلق هو المكان المعاكس للمكان المفتوح.

نعرفه كما يلي: «وهو المكان الّذي يمثل الانسداد والانغلاق، كما أنّه يتصف بالتحديد وهذا لا ينفي انفتاحه على أمكنة أخرى»[2] ، يتضح لنا أنّ الأمكنة المغلقة محددة بمساحة معينة وأضيق بكثير من الأمكنة المفتوحة.

ومن خلال دراستنا للمجموعة القصصية للقاصّة" **جميلة زنير**" نجد أنّها وظفت الأماكن المغلقة في كثير من قصصها وسنحاول إدراج الأمكنة الأساسية المغلقة الّتي ذكرت في الجدول الآتي:

[1] فوزية تقار، التقاطب المكاني ودلالاته في رواية أصابع الاتهام لجميلة زنير، مجلة علوم اللغة وآدابها، كلية الآداب واللغات جامعة حمه لخضر، الوادي، الجزائر، مج13، العدد03، 2021، ص 94.

[2] كلثوم مدقن، دلالة المكان في رواية موسم الهجرة إلى الشمال، مجلة الآداب واللغات، جامعة ورقلة، الجزائر، العدد04، 2005، ص141.

الأماكن المغلقة	عنوان القصّة
البيت	بهية
الغرفة	سر الغرفة السابعة
الكوخ	رجل من عالم آخر

الجدول رقم (02) الأمكنة المغلقة في المجموعة القصصية

***البيت:** يمثل البيت أحد أهم الأمكنة في المجموعة القصصية، إذ يعتبر من الأمكنة المغلقة وهو الملاذ الّذي يلجأ إليه الإنسان ليشعر بالراحة والأمان والأنس، فالإنسان لا يجد راحته إلاّ في بيته، فهو مملكة في نظر الشخص حتى لو كان صغير، ففي قصّة "**بهية**" وظّفت الكاتبة البيت في هذا المقطع « **في الصباح كان كل شيء يمضي عاديا غير التحدي الّذي قررت" بهية" أن ترفعه صارخا في وجه النهار لتنخلع من هذا البيت الّذي التهم صباها وصلب نضارتها**» [1] ففي هذا المقطع نجد البيت عبارة عن سجن بالنسبة إلى" **بهية**" يبعث إلى عدم الراحة والاطمئنان، فقررت الفرار منه بحكم أنّها لم تشعر بالأنس فيه، فعلاقة الشّخصيات بالمكان **(البيت)** مصدر أمان والشعور بالطمأنينة والسّكينة.

***الغرفة:** وتمثل" **الغرفة**" من أهم الأمكنة المغلقة في المجموعة القصصية «وهي بقع فوق الأرض، تحجب النور وتصنعه لباحتها الصغيرة، وإمكانية تعويضه عن الفضاء السمح الآفل المتجدد»[2].

وظفت القاصّة" **الغرفة**" في قصّة **سر الغرفة السابعة** بصورة مباشرة من خلال عنوانها حيث تقول **جميلة زنير« فانطلقت هاربة من تلك الغرفة المسكونة تاركة إياها لحورية الليل**

[1] المجموعة القصصية، ص223، 224.

[2] ياسين النّصير، الرواية والمكان، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، د ط، د ت، ص74، 75.

الأسطورة تعبرها كالوميض كل ليلة أربعاء»[1] ، فالغرفة في هذه القصّة مكان مرعب مسكون وموحش؛ حيث أنّها يوجد بها أرواح وتحدث فيها وقائع غريبة تثير الخوف والفزع في قلوب ساكنيها، وهي غرفة مسكونة لأنّها حدثت فيها جريمة قتل، فالغرفة هنا كانت مسرحا لجريمة انتحار، وأصبحت هذه الغرفة مسكونة بروحها، ولعلّ حدوث الأصوات وظهور طيفها في هذه الغرفة دلالات كثيرة، فربما انتحرت بسبب ظروف قاهرة لم تستطع تحملها أو أنّها قد قتلت وأغلقت قضيتها على أنّها انتحار لكي لا تحدث مشاكل في الإقامة، فصوّرت المرأة دلالة على صوت الحق الّذي ضاع صوتها المقهور من طرف المجتمع الذكوري.

***الكوخ:** ويعتبر الكوخ المكان المغلق مأوى بسيط يصنع غالبا من الخشب، فنجد لفظة الكوخ في قصّة **رجل من عالم آخر** تقول **«عندما أرتدّ نحو الخلاء الممتد كان وهو يبتعد عن الكوخ يحس صوتها ينحسر عن سمعه حتى لم يعد يسمعه فارتاح"** [2] يظهر الكوخ في هذه القصّة من الأمكنة المغلقة إذ ذكرته في بداية القصّة لتبين لنا أنّ مجموعة من الأحداث جرت فيه ففي هذا الوصف نجده يرمز للخوف وللفقر والعيش المؤلم؛ أي أنّ هذا الكوخ له علاقة بالشّخصيات.

فالأمكنة المغلقة نجدها كثيرة في المجموعة القصصية إلاّ أننا اقتصرنا على ذكر أهمها وهي الّتي كانت تدور فيها الأحداث ومرتبطة بأهم الشّخصيات.

فأغلب الأماكن المغلقة علاقتها بالشّخصيات عبارة عن علاقة خوف وعداء، وفقر وقهر، وعدم حماية عكس المعتاد في أرض الواقع وهذه المفارقة أرادت من خلالها السّاردة

[1] المجموعة القصصية، ص232.

[2] المجموعة القصصية، ص 210.

" **جميلة زنير**" أن تصنع منها عنصرا جماليا في قصصها، خاصة وأنّها ركزت على وصف الأماكن بطريقة شعرية ولغة استعارية جميلة تجذب المتلقي، وكذلك في اشارة منها إلى التّقاطب المكاني الّذي يعكس حدود المكان في الواقع بصورة معاكسة على ما هو عليه.

ب- دلالة الأماكن المفتوحة:

الأماكن المفتوحة هي نقيض الأماكن المغلقة وهي تلك الأماكن الغير محدّدة بمساحة وتكون منفتحة عامة أو خاصة، فهي أماكن متسعة ومتحررة وقد نجد الكاتبة وظّفت كثيرا من الأمكنة المفتوحة في المجموعة القصصية كالبحر، الصحراء، والمدينة... « يمكن للمكان المركزي أن يكون مفتوحا وهو دور متاح وإن يشكّل أقل فاعلية للمكان الهامشي الّذي يبدو أكثر انغلاقا رغم دوره في تحفيز السّرد»[1] يتّضح من خلال هذا التّعريف أنّ المكان مرتبط بالشّخصيات في البعد القصصي، ولا يمكن التخلي عنه مهما كانت نوعها، ويمثل عنصرا مهما في العمل الفني، ولقد أدرجنا الأمكنة المفتوحة في **المجموعة القصصية" جنية البحر"** ضمن الجدول الّتي:

الأماكن المفتوحة	عنوان القصّة
البحر	جنية البحر
البحر	رسالة عتاب
الصحراء	السائق والطيف

جدول رقم(03) الأمكنة المفتوحة في المجموعة القصصية

[1] حمدان محسن الحارثي، المكان بوصفه محفزا سرديا وثقافيا، جامعة الأزهر، القاهرة، د ط، د ت، ص 189.

***البحر:** هو أكثر القوى الكونية هيبة وجمالا وهو مكان مفتوح لا متناهي وواسع وفي نفس الوقت مصدر رزق للإنسان، يبرز البحر في قصّة **جنية البحر** للكاتبة" **جميلة زنير**"

« **لو يستطيع أن يهجر البحر**

لو يقدر أن يأخذهما معه إلى البحر...

لو أن البحر يرحل إلى اليابسة

لو أن اليابسة ترحل نحو البحر... لو... لو...»[1] ، يعد البحر كمكان مفتوح ونقطة جذب واستلهام لجميع الكتّاب فهو مكان درامي للتشكيل الفني، ففي **المجموعة القصصية** تمّ توظيفه بكثرة، فالقاصّة تعاملت معه بشكل مباشرة وجعلته فضاء تجري فيه الأحداث وتتنفس فيه الشّخصيات، فالبحر هو الملاذ كما ذكرته " **جميلة زنير**" في هذه القصّة، جعلت البحر هو المكان الّذي يلجأ إليه البطل ليشعر بالرّاحة ولا يستطيع العيش من دونه ولا أن يهجره حتى أنّه توفي بالقرب منه.

ويحظى البحر في قصّة **رسالة عتاب** العديد من الدلالات الإيجابية كـ: التأمل الانكشاف والحب، والجمال، المتعة... ودلالات سلبية كـ: الرحيل، الموت، الخوف، الابتلاع، الحزن.. ويبرز البحر من خلال هذا المقطع «**وفتحت باب السيارة وتسللت حافية القدمين تركضين فوق الرمال الحارة ميممه وجهك شطر البحر المتوهج يشمس الغروب الّتي اشتعلت على صفحة الماء...ووصلت البحر... »**[2]، وظّفت القاصّة " **جميلة زنير**" في هذه القصّة البحر في إشارة إلى الأمل والراحة واسترجاع الذكريات وحالتها النفسية من الضعف إلى القوة فالبحر بالنسبة لها مكان للتفاؤل والحيوية ففي هذا المقطع السّردي جعلت البحر مكانا للانتصار

[1] المجموعة القصصية، ص 201.

[2] المجموعة القصصية، ص 225.

واللجوء إلى الرّاحة، كما أسّهم في التخفيف من الوهم ويمنح الحرية في التأمل والحنين إلى الماضي.

***الصّحراء:** كما تعتبر الصّحراء من الأماكن المفتوحة اللامتناهية « فالصّحراء عنصر فاعل، تشكيليا وفكريا، فيها اكتشف الإنسان نفسه مقذوف إلى عالم أجرد »[1]، والصّحراء هي منطقة قاحلة وشاسعة فظروف العيش فيها صعبة، ولقد ذكرت " **جميلة زنير**" لفظة الصّحراء في قصّة **السائق والطيف « تمر به الأيّام تحت شمس الصحراء اللاهبة وهو يزاحم الحر والغبار والعرق حيث يطوي المسافات المديدة فتلفحه أشعة الشمس الحارقة صيفا ويلسعه البرد شتاءا »**[2]، فالصّحراء في هذه القصّة ذكرت للدلالة على اللانهاية واللامحدودية المتاهة الحر الشديد، التعب، الموت، الضياع، الارهاق، فكانت بمثابة مكان شاق يبعث لعدم الراحة النفسية والأمن، فجميع أحداث القصّة الّتي دارت في هذا المكان وصفت على أنّها مكان يدلّ عل الضياع وصفا لشدة العذاب والتّعب الّذي تعرّض له البطل في رحلته الّتي انتهت بالموت.

تعتبر الأمكنة المفتوحة ذات أهمية بالغة في العمل السّردي القصصي تكمن في أنّه متنفّس للشّخصيات ولا يمكن التّخلي عنه في العمل القصصي؛ حيث ركّزت عليه " **جميلة زنير**" وأعطته أهمية بالغة في قصصها.

[1] ياسين النّصير، الرواية والمكان، ص118.

[2] المجموعة القصصية، ص 233.

ج –دلالة أماكن الإقامة المؤقتة:

الأمكنة المؤقتة هي أمكنة زائلة لا تدوم مرتبطة بوقت محدد وتأثير مؤقت كالسجن المقهى، المسجد، والمحطة... وسنحاول إدراج الأمكنة المؤقتة الّتي ذكرتها القاصّة " **جميلة زنير**" في المجموعة القصصية في الجدول الآتي:

الأمكنة المؤقتة	عنوان القصّة
مقهى	رجل من عالم آخر
المحطة	السائق والطيف

الجدول رقم (04) الأمكنة المؤقتة في المجموعة القصصية

***المِقهى:** تعدّ المقهى من الأمكنة المؤقتة، ويمثل بؤرة اجتماعية لها دلالتها الخاصة في القصّة، وهو مأوى يدخل في بناء العمل الروائي لتقديم تفاعلا ملموسا مع الشّخصيات ورد الحديث عن" **المقهى**" في قصّة **رجل من عالم آخر** في المقطع «**ويظن العائد من منفاه نازحا من ربيع فصوله ويتدرج نحو المقهى مطرقا في صمته وفي دوامة من الأفكار البليدة وهو يحدق في دخان سجائره كالمتصوف**»[1] ففي هذه القصّة وظّفت الكاتبة" **المقهى**" كمكان يسترجع فيه الذكريات ومن خلال هذا المقطع يتضح أنّ هذا الشّخص يحن إلى ماضيه.

***المحطة:** هي مكان مؤقت لكل العابرين وموقف استراحة لهم وتعتبر مركز تجمّع وهي من المرافق العامة، إذ وظفت الكاتبة في قصّة **السائق والطيف** فضاء المحطة إذ تقول «**وتجولت ذاكرته في المحطة الّتي تتوزع الناس والحقائب فأشعرته بالقلق ولكي تهدأ أعصابه أشعل لفافة تبغ وأخذ ينفذ دخانها حين سقط بصره على بقعة متوجهة فهزته الدهشة ورقص قلبه** »[2] المحطة في هذا المقطع مكان من الأمكنة المؤقتة الّتي وظّفتها الكاتبة ولها

[1] المجموعة القصصية، ص214.

[2] المجموعة القصصية، ص233.

علاقة بهوية العابرين وبالشّخصيات الّتي تدور في العمل القصصي واعتبرت الكاتبة" **جميلة زنير**" أنّ المحطة مكان لاسترجاع الذكريات والحنين إلى الماضي، والمحطة هي نقطة تحول وانتقال من فضاء إلى آخر وهكذا تلتقي في فضائها الكثير من الشّخصيات، ومن ثمّة تلتقي الكثير من الأفكار والأيديولوجيات "**فجميلة زنير**" وظّفت هذا الفضاء بهذه الدلالات، والطيف ارتبط بهذا المكان لأنّه يسعى للحرية والتحرر والانطلاق وفي الوقت نفسه يبحث عن الخلاص إلى عالمه الخاص به.

وأخيرا يتّضح لنا أنّ للأمكنة المؤقتة دوراً هاماً وكبيراً في العمل القصصي مثلها مثل الأمكنة المغلقة والمفتوحة، ولا يمكن الاستغناء عنها لأنّها ترتبط بين التّقاطبات الهامة **(الأمكنة المفتوحة والمغلقة)** كما تعتبر محطّات تحوّل وانطلاق وبدايات جديدة للشخصيات.

«ومن هنا يمكن القول أنّ للمكان دورا بارزا طغت عليه سلطة التّقاطب حيث رسمته على شكل دوائر تقع في الموقع الضّدي مع بعضها بعض، وهذا يرفع نسب الانفتاح المعرفي على مكنونات البنية الثقافية والمعرفية للنص».[1]

بعد دراستنا للأمكنة الثلاثة **(المغلقة والمفتوحة والمؤقتة)** يتبين لنا أنّ الكاتبة في مجموعتها القصصية قد عمّقت الدلالات في النّص ووضحت المعاني من خلال الصّورة المكانية فكانت تركّز على المكان وعلاقته بالشخصية سواء كان مكان حميمياً أو عدائياً وهذا يدلّ على تفاؤل وتكامل العناصر القصصية مع بعضها بعض؛ حيث قدّمت كلّ بلغة واضحة وشعرية لتؤثر في المتلقي من خلال انتقاء الألفاظ الواضحة والقوية الّتي زادت العمل بهاءً وقوةً.

[1] فوزية تقار، التقاطب المكاني ودلالته في رواية أصابع الاتهام لجميلة زنير، ص 396.

3-صورة الشّخصية بين الواقع والمتخيل في المجموعة القصصية (جنية البحر):

يعدّ مصطلح **(الشّخصية)** من المصطلحات المستعملة بكثرة في حقل الدراسات النّقدية الحديثة. إذ هي بمثابة البؤرة أو النّواة لذلك فهي «أهم مكونات العمل الحكائي، لأنّها تمثّل العنصر الحيوي الّذي يضطلع بمختلف الأفعال الّتي تترابط وتتكامل في مجرى الفكري»[1]. لذا يستحيل وجود عمل قصصي خال من الشّخصيات فهي تدير أحداثه وتتعلق بكل جوانبه.

فالشّخصية القصصية عند **شريط أحمد شريط** هي «أحد الأفراد الخياليين أو الواقعيين الّذين تدور حولهم القصّة»[2]. وبما أنّ الجدل القصصي يقوم على أسس متكاملة ومن أهمها الشّخصية فهي المحور الأساسي لإبراز الأحداث، أمّا **محمد عزام** فقد ألغى صفة الواقعية عن الشّخصية فقال «ليست الشّخصية وجودا واقعيا، وإنّما هي مفهوم تخييلي» [3]؛ حيث تعبر عليه تلك السّمات الّتي تمّ توظيفها في القصّة وقد قال عنها **رولان بارت(roland Barthes)** «هي كائنات من ورق»[4]. وهذا الحديث نفسه الّذي أورده **عبد الملك مرتاض** في حديثه عن الشّخصية بقوله «الشّخصيات الورقية هي أداة من أدوات الأداء القصصي يصطنعها القاص لبناء عمله الفني»[5] ، وبهذا تعتبر الشّخصية محور بين المتلقي والقاص، فالأول من خلال قراءته وفهمه، أمّا الثّاني فتساعده في طرح أفكاره.

وقد اعتمدنا في دراستنا لهذه المجموعة القصصية على معيارين هما:

[1] سعيد يقطين، قال الراوي (البنيات الحكائية في السيرة الشعبية)، المركز الثقافي، بيروت، لبنان، ط1، 1997، ص87.

[2] شريط أحمد شريط، تطور البنية الفنية في القصّة الجزائرية المعاصرة (1947-1985)، منشورات اتحاد كتاب العرب، الجزائر، دط، 1998، ص30.

[3] محمد عزام، شعرية الخطاب السّردي (دراسة)، من منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، سوريا، دط، 2005، ص01

[4] المرجع نفسه، ص01.

[5] عبد الملك مرتاض، القصّة الجزائرية المعاصرة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، دط، 1990، ص71.

الدور الّذي تقوم به الشّخصية وارتباطاتها بأحداث القصّة فقمنا بتقسيمها إلى شخصيتين **رئيسية** وأخرى **ثانوية**، وكما نلاحظ" **جميلة زنير**" لم تذكر الشّخصيات بأسمائها لأنّ موضوعاتها متكررة، تتحدث عن المجتمع الجزائري، فهي تعتمد عدم ذكر أسمائهم لأنّها موجودة في الواقع.

أ-صورة الشّخصية الرئيسية:

تعتبر الشّخصية الرّئيسية هي العنصر الفعّال الّذي يعمل على تحريك الأحداث فهي «الشّخصية المحورية في القصّة الّتي يقع عليها عبء بناء الحدث الرئيسي وتنميته اعتمادا على صفاتها»[1]. وبالتالي تكون هي الأكثر حظا من بين الشّخصيات الأخرى وهي المدخل المهم لفهم النّصوص فهي بمثابة البوصلة المتحركة للأحداث.

فقد صوّرت" **جميلة زنير**" مواضيعها من الواقع، ولكن شخصياتها في هذه المجموعة القصصية مزيج بين الواقع والخيال، شخصياتها معظمها تدور حول المرأة والواقع الّذي تعيشه في الجزائر فتحتل المرأة المكانة الأهم في معظم قصصها، وتختلف الشّخصيات بين واقعية وعجائبية (الجنيات) فالشّخصية العجائبية هي: «ذات ملامح المفارقة لما هو قابل للإدراك أو التصوير وذلك لكونها مباينة لما هو مرجعي أو تجريبي، الشيء الّذي يجعلها قابلة للتمثيل أو التوهم»[2] وهذا ما تجسد في قصّة **جنية البحر** وتختلف صور المرأة في المجموعة القصصية بين صور المرأة المضطهدة، المرأة القوية، المرأة الموجوعة...

[1] هاشم مرغني، بنية الخطاب السّردي في القصّة القصيرة، شركة مطابع السودان للعملة المحدودة، الخرطوم، السودان، ط1، 2008، ص 389.

[2] سعيد يقطين، قال الراوي (البنيات الحكائية في السيرة الشعبية)، ص93.

وقد تنوّعت شخصيات البطلة في القصّة بين المرأة والرجل، ولكن الحظ الكبير في هذه المجموعة القصصية للمرأة.

كما رأينا سابقا أنّ الشّخصية الرئيسية هي الّتي تحمل الفكرة أو المضمون الّذي يراد نقله للقارئ، وهذا ما سنحاول الوقوف عليه من خلال المجموعة القصصية **جنية البحر**.

فقد صوّرت" **جميلة زنير**" قصصها من المادة الأسطورية لاستبعاد الفكر العقلاني الرتيب أو التحليل الموضوعي للظواهر الاجتماعية أو مظاهر الفساد ولتقديم معضلات الحياة كلها فالشّخصيات الأسطورية يمكن اعتبارها رموزا دالة على نفسها وعلى غيرها فوضعت **جميلة زنير** كل قصصها هذا النمط والمتمثل في:

***صورة المرأة الجنية:** في قصّة **جنية البحر** نجد الشّخصية الرئيسية هي الرجل الحوات **«يحمل سلة السمك بيد ويريح يده الأخرى في جيب سترته الزرقاء الّتي تتسع لكل أيامه ينتحل خفا كتانيا متآكلا... يشد الرعب قلبه وهو يحاذر أن يفاجئه الأطفال بهذه الرنات الرتيبة: المجنون، السكران، المسكون»**[1] نجد هاهنا تصف شخصية البطل الّذي تدور حوله أحداث القصّة الّذي أحب امرأة من الخيال سكنت في قلبه فأصبح يعبدها ويزورها كل يوم وهي صورة لجنية بحر انتهت بموته.

***صورة المرأة المضطهدة والموجوعة:** فقد سلّطت" **جميلة زنير**" الضوء على ما كانت المرأة تجابهه وتعانيه من آلام وآمال عهد الاستعمار وبعد الاستقلال سواء كان ذلك في الريف أو المدينة، وأنّ الحديث عن قهر المرأة ومعاناتها يستلزم الحديث عن الأسرة باعتبارها المنشأ الّذي تحوي الأفراد في علاقة ترابط ومودة، ولكن مجتمعنا العربي دائما يتسلط ويتمركز على

[1] المجموعة القصصية، ص 199.

الأبوية، فهي تسلّط الذكور باعتبار مجتمعنا ذكوري من خلال ممارسات الأب، الأخ الزوج وقد تجلى الاضطهاد بين داخلي وخارجي.

***الاضطهاد من السلطة الذكورية (البيت/ الشارع):** وهذا ما تجسد في قصّة "**بهية**" فشخصية بهية هي الرئيسية والمحورية والأكثر حضوراً في الأحداث فهي حاضرة في أغلب المواقف السّردية فتاة جميلة تعيش معاناة فوالدها سكير وزوجة الأب ماكرة فقررت الهروب من المأساة الّتي تعيشها والبحث عن سبيل الخلاص ولكنها هربت من الجحيم إلى جحيم أكبر منه وهذا ما ورد في القصّة «**في الصباح كان كل شيء يمضي عاديا غير التحدي الّذي قررت بهية أن ترفعه صارخا في وجه النهار لتنخلع في هذا البيت الّذي التهم صباها وصلب نضارتها على أعمدة الإحباط. كانت تريد أن تلغي المسافات أن تختصر الطريق لتغادر مملكة القهر نحو مدن الضوء**»[1] لأنّ المجتمع مازالت سلطته ذكورية والمرأة عندما تفتقد للسند الأبوي تصبح فريسة للذئاب الجائعة وهذا ما حدث لها عندما تحوّلت من امرأة محافظة إلى امرأة منحرفة.

***الاضطهاد من السلطة المنحرفة (الإرهاب):** نجده في قصّة" **أوجاع امرأة خلعتها القبيلة**" حيث كانت الكاتبة تتحدث عن الحنين إلى الماضي وعن مدينتها الّتي ترعرعت فيها وهي **جيجل** فهي تمدح وتشتاق إلى صديقات الماضي والشوارع، وبحر مدينتها الّتي كان طاغي عليها الإرهاب في قولها «**ويردني الليل إلى طفولتي فينهض القلب من غفوته مسرجلا بالظلمة والصمت، ويوس حنيني في أنهج المدينة الّتي أدمنت السير عليها أبحث عن الوجوه المألوفة وانا أصرخ بكل الشوق أو الوجع**»[2]

[1] المجموعة القصصية، ص 223، 224.

[2] المجموعة القصصية، ص 205.

وقد سيطرت على المجتمع الجزائري في تلك الفترة أنواع الآفات الاجتماعية، فأصبح يتخبط في الجهل والفقر وذلك ما أسهم في تخلف المجتمع ونزوعه نحو الانحراف الخلقي وأول من عانى من تلك الانحرافات هي المرأة كونها «أداة المجتمع وخصوصا المتسلط»[1].

وهذا ما يتّضح أيضا في الشّخصية الّتي تجلت بالضمير **هي** في قصّة **وجع آخر** وتعد هذه الشّخصية رئيسية فهي امرأة عانت الاستغلال والغدر من هذا الزوج المقتول من طرف الإرهاب « **أرملته امرأة عادية لا تلفت انتباه، ولكنها مستعدة أن تفني شبابها لأجل الآخرين لو منحت الفرصة، ولكن ذنبها أنّها تزوجت وحيد أبويه وتأخرت في الانجاب** » [2] في حين أن هذه الشّخصية موجوعة على فراق زوجها، تكتشف أنّه سيتزوج عليها فاستقبلت الوجه الآخر هو خيانة زوجها الّذي مات، وأهله الّذين كانوا سيزوجونه خفية عنها فبدل الوجع على فراقه أصبح وجعين، فالمرأة تقهرها الخيانة وعدم الوفاء.

ومما سبق لنا ذكره يتّضح لنا أنّ الدور الّذي تلعبه الشّخصية الرئيسية تتمثل في" تجسيد معنى الحدث القصصي، لذلك هي صعبة البناء وطريقها محفوف بالمخاطر" [3] وهذا ما جعلها ذات أهمية كبرى في نظر المتلقي فالكاتبة لم تهتم برسم الملامح الخارجية للشّخصية بل قامت بتجميعها في أفعال رئيسية بسيطة وركّزت على الشّخصية ووظيفتها في الحدث بالإضافة إلى تبيان البعد الاجتماعي والنفسي لعالم الشّخصية الرئيسية، لذلك كانت تتحرك نحو هدفها في مواجهة معارض يعوقها عن التقدم فظهرت بصورة مختفلة، ومن هنا تنمو وتتطور الحبكة بتطور الصّراع الّذي تنتهي بحل مفاجئ وهذا هو الغرض الأساس للقصّة القصيرة.

---

[1] مصطفى حجازي، التخلف الاجتماعي (سيكولوجية الإنسان المقهور)، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط3، 2005، ص200.

[2] المجموعة القصصية، ص 121.

[3] شريط أحمد شريط، تطور البنية الفنية في القصّة الجزائرية المعاصرة، ص32،31.

ب- صورة الشّخصيات الثّانوية:

وهي الشّخصيات الّتي تحرك الأحداث من بعيد وتؤدي إلى دور الحسم، دون أن يكون لها تدخل واضح «هي الّتي تضيء الجوانب الخفية للشّخصية الرئيسية وتكون إمّا عوامل كشف عن الشّخصية المركزية وتعديل سلوكها وإمّا تتبع لها تدور في فلكها، وتنطلق باسمها فوق أنّها تلقي الضوء عليها وتكشف عن أبعادها»[1]، فالقاص يسلّط الضوء على الشّخصيات الرئيسية، ويجعل لها شخصيات أخرى تتفاعل معها، وتكون أقل تعقيدا منها فالأدوار تنقسم إلى مساعدة ومعارضة، وهي بدورها عامل مساعد للشخصية الرئيسية.

وبالتالي فالشّخصيات الثّانوية في المجموعة القصصية الّتي بين أيدينا قد تنوعت بين شخصيات مساعدة وأخرى معارضة، ومن أهم هذه الشّخصيات المعارضة في المجموعة القصصية.

***صورة الشّخصيات المعارضة:** فقد كانت الجنية هي الشّخصية الثانوية وذلك في القصص الآتية: **جنية البحر** و**سر الغرفة السابعة** و**رسالة عتاب** و**السائق والطيف** فشخصية الجنية في هذه القصص هي شخصية معارضة ومعيقة للشخصية الرئيسية وذلك عن طريق الحقد والظلم.

ومن الملاحظ أنّ" **جميلة زنير**" في قصّة **جنية البحر** تعمد على عدم ذكر الشّخصيات بأسمائهم، فهي تضفي نوعا من الخيال والتشويق لأنّ قصصها معظمها حقيقية وشخصياتها من الواقع، لذلك لا تذكر الأسماء «**تبادلت المرأة وابنتها نظرات تنزف حزنا وكآبة ولم تقولا**

[1] غسان كنعافي، جماليات السّرد في الخطاب الروائي، دار المجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2006، ص132.

شيئا، حمل السلة وانصرف بهدوء»[1] ومواضيعها تتحدث عن معاناة المرأة بين الماضي والحاضر والواقع المرير والظلم والاضطهاد. فكل مواضيعها تتكرر وموجودة واقعا.

أما الشّخصيات الأسطورية الخيالية هي محور موضوع القصّة، فكل الأحداث تدور وتصب حولها.

ففي قصّة **أوجاع امرأة خلعتها القبيلة** نجدها تستذكر ماضيها الحزين الّذي رسموه (الإرهاب) في العشرية السوداء؛ حيث تصفهم في قولها «**واستوقفني اللوح المشهور الّذي دون كل أيام المدينة في مجمل أخباره فقرأت فيه عن: قراصنة البر الّذين يقتحمون البيوت ليلا ويروعون الناس.. البرابرة الّذين يمطرون الفجر بالرصاص ويغرقون الليل بالدم.. المهزومين الّذين يهبطون كالقدر يداهمون العوائل ويختطفونا عزيزها..**»[2]، فهي هنا تصف لنا العشرية السوداء، وما فعله الإرهاب في بلدتها وكيف هدروا دماء الأبرياء، وكيف انتهكوا الحرمات.

نجد في قصّة **رجل من عالم آخر** كانت زوجة الأب صورة المتسلطة على البطل « **لكم يمقتها يمقتها حين تسب المرحومة أمه وهي لا تعرفها، ودبّ الحزن في قلبه ويتمنى لو يستطيع الاعتماد على نفسه.. لو يجد مأوى آخر لا يراها فيه.. لو يمنح القوة لوالده فلا تغلبه لو يظفر برحلة انعتاق لا يعود منها أبدا.. »**،[3] فقر الرّجل المسكين، وظلم من زوجة الأب المتسلّطة.

[1] المجموعة القصصية، ص202.

[2] المجموعة القصصية، ص208.

[3] المجموعة القصصية، ص210.

***صورة الشّخصيات المساعدة:** أمّا الشّخصيات الثانوية المساعدة للشّخصية الرئيسية فتجسّدت في شخصية **الطبيب** و**القابلة** في قصّة **المخاض** فهذه الشّخصيات مساعدة للمرأة أثناء ولادتها.

ونجد أيضا أعوان الحماية في قصّة **رسالة عتاب** فهي شخصية مساعدة للشخصية الرئيسية.

ويبدو أنّها عابرة لأنّها كانت تظهر لتحرك الحدث في لحظته ثم تختفي، وعليه نقول أنّ الشّخصيات الثانوية مهما تعدد دورها تعتبر مساعدة لشخصية الرئيسية في بناء الحدث، وأنّ الشّخصية الرئيسية لوحدها غير قادرة على اشتعال الحدث واستمراره لولا الشّخصيات الثانوية.

ومن خلال دراستنا لبنية الشّخصية في المجموعة القصصية **جنية البحر** يمكن القول أنّ القاصّة" **جميلة زنير**" شكلت أشخاصها من شخصيات رئيسية وأخرى ثانوية، فكانت الشّخصيات الرئيسية في معظم الحالات هي المرأة الّتي لعبت دورا مهما في الحدث لذلك أولت الكاتبة اهتماما بهذا الجانب كتيمة رئيسية بذكر صور متعددة واقعا ومتخيلا، وصور المرأة في أثناء معاناتها من المجتمع الذكوري خاصة في المجتمع العربي والجزائري، أمّا الشّخصيات الثانوية تمثلت بصورتين (مساعدة ومعارضة) وكانت من العالم الغيبي (الجنيات)أو العالم الواقعي.

ومن هنا يمكننا تلخيص بعض الشّخصيات الرئيسية والثانوية ومساعدة ومعارضة بالاعتماد على وظائف الشخصيات في الجدول الآتي:

القصّة	الشّخصية الرئيسية		الشّخصية الثانوية			الموضوع
	الذات المرأة	الذات الرجل	شخصيات المعارضة الواقعية	شخصيات العجائبية المتخيلة	الشّخصيات المساعدة	
جنية البحر	/	هو	الأم الاخت	الجنية	البحارة	حب امرأة من الخيال
أوجاع امرأة خلعتها القبيلة	الكاتبة	/	الإرهاب	/	-الصديقات -سيدي عمرو	الحنين إلى مدينتها جيجل ونسيان جرح الإرهاب
وجع آخر	هي	/	-أم الزوج -أخته	/	الأخ	اكتشاف الخيانة بعد الموت
بهية	هي	/	-الأب -زوجة الأب -المجتمع	/	الرجل	الهروب من الواقع المرير وتحولها لامرأة منحرفة
رسالة عتاب	نرجس	/	/	الجنيات	-أعوان الحماية -عمال المدرسة	رثاء الكاتبة للتلميذة نرجس

					-الأب	
المخاض	هي	/	/	/	-الطبيب -القابلة	الواقع المرير الّذي تعيشه المرأة أثناء الولادة عذاب المرأة من أجل حياة جديدة
سر الغرفة السابعة	الطالبة	/	/	الجنية	-صديقاتها -أعوان الأمن	معاناة الطالبات في الاقامة الجامعية

جدول رقم (05) علاقة الشّخصية الرئيسية بالشّخصيات الثانوية

الملاحظ من خلال الجدول أعلاه أنّ" **جميلة زنير**" بلغتها وبوصفها، وصوّرتها استطاعت أن تقدم شخصيات من زوايا مختلفة من المجتمع الجزائري ويبدو أنّ المرأة كشخصية رئيسية فهي صاحبة الحظ الأوفر وكأنّها تحاول تسليط الضوء على معاناة المرأة من قهر واضطهاد وحرمان ووجع، فالحبكة في المجموعة القصصية تنمو بنمو الحدث، والمفاجأة الّتي كانت تصدمنا بعدم تحقيق هذا الهدف **فـ" جميلة زنير**" ترمز إلى ترابط مواضيع القصص بالعنوان الرئيسي **جنية البحر** فكل القصص تذكر فيها الخيال والأسطورة لهذا لا يمكنها أن تتحقق.

والجدير بالذكر إلى أن أبطال أو الشّخصيات الرئيسية في هذه المجموعة القصصية جميعهم كانت نهايتهم الموت.

ثالثا: خصائص الصّورة الشّعرية في المجموعة القصصية (جنية البحر)

1-الإستهلال والتكثيف السّردي وأثره الجمالي في المجموعة القصيصة:

أعطت الدّراسات الحديثة أهمية كبيرة، للاستهلال السّردي فهو تلك الكلمات الأولى الّتي ترشد القارئ إلى القصّة أو الرواية ويعرفه **أرسطو(aristot):** «هو بدء الكلام وبناظره في الشّعر المطلع وفي فن العزف على الناي: الافتتاحية، فتلك كلّها بدايات كأنّها تفتح السبيل إلى ما يتلوه.. فهو بدء الكلام، وهو بدء التأسيس»[1].

إذن فالإستهلال يعتبر بمثابة مدخل أساسي بولوج عالم الرؤية الحكائي، إذ يرتبط له علاقة تواصلية حقيقية، وهو يسهم في استكناه النّص الروائي تشكيلا ودلالة.

واقترح **جيرار جينيت (Djrar Djinat)** في كتابة **عودة إلى خطاب الحكاية** تقسيم الإستهلال إلى نوعين أساسيين «الأول أن تكون فيه الشخصية الروائية غير معروفة من القارئ أي مقدمة من الخارج ومن ثمّ يأتي تعريفها، والنوع الثاني الّذي يفترض أنّ الشخصية معروفة من القارئ بتقديمها باسمها الأول أو بالضمير، ويعتبر" جنيت" الضمير" أنا" حالة خاصة تجمع بين النوعين معا، ما دمنا نعرف على الأقل أنّه يدل على السارد»[2].

فالإستهلال في المجموعة القصصية الّتي نحن بصدد دراستها يتكون من عنصرين مهمين هما: الماضي والمكان، فالكتابة تخصص الأسطر الأولى من قصصها لوصف الأمكنة

[1] ياسين النّصير، الاستهلال فن البداية في النّص الادبي، دار نينوى، سوريا، دمشق، دط، دت، ص17،18.

[2] جيرار جينيت، عودة إلى خطاب الحكاية، تر، محمد معتصم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2000، ص89، 90.

وتقديم الماضي مثلما ذكرت في قصّة **أوجاع امرأة خلعتها القبيلة «صوبك تجنح أحلامي كل ليلة »**[1] وهذا الإستهلال يجعلنا نتساءل صوب من الكاتبة جنحت أحلامها وبعد الغوص في القصّة اتضح لنا أنّها تتحدث وتعود إلى الزّمن الماضي وبالأخص إلى مدينتها **جيجل** كما اعتمدت على الغموض الّذي بدأ يزول مع قراءة الأحداث، وتوضح ذلك في هذا المخطط:

صوبك تجنح أحلامي

↓

صوب من؟

↓

مدينتها

↓

جيجل

ففي هذا المخطط نستطيع توضيح التساؤلات الّتي طرحتها الكاتبة في بداية الإستهلال القصصي فالاستفهامات والغموضات الّتي نجدها في الإستهلال توضح وتشرح في المقاطع الّتي تليها، وفي قصّة **وجع آخر** نذكر في قولها **«جاءوا ليلا! هل حدث ذلك صدفة أم عرفوا أنه يزور اهله؟»**[2] ورد في الإستهلال هنا الفعل الماضي وصيغ المجهول لم تتحدث عن الشخصية مباشرة، فالإستهلال بأسلوب إنشائي، وكأنّها تريد إقحام القارئ لاكتشاف الحقيقة من خلال طرح أسئلة في البداية والإجابة عنا تكون بالتدرج في متن القصّة، سنوضحه في هذا المخطط:

[1] المجموعة القصصية، ص204.

[2] المجموعة القصصية، ص220.

ففي هذه القصّة الإِستهلال ورد بصيغ التّعجب والاستفهام المباشر عند الغوص في القصّة نفهم أنّها تتحدث عن الإرهاب هم الّذين جاءوا بغرض قتل الشخصية الرئيسية.

ومرة أخرى نجدها توظّف تقنية الإِستهلال في قصّة **القراصنة** في المقطع السّردي الآتي **«وحده كان يسير في عراء خدرته أشعة الشمس الحارقة الّتي تخترق الرمال بلهيبها المنتفض، كان يسير مفتوح الذراعين كفزاعة قش مولعة بالتأمل.. نباتات قليلة متباعدة ذات أشواك تنتشر فوق الأديم وهو لا يليق إليها بالا»**[1]؛ فالإِستهلال السّردي في هذه القصّة عبارة عن حالة وصف لشخصية والمكان فالشّخصية وظفت كضمير غائب" **هو**" أما الوصف فكان يخص الصحراء الحارقة والرمال والنباتات ذات الأشواك، فالإِستهلال يحتوي على التكثيف، فالمقطع الإِستهلالي المذكور في بداية القصّة عبارة عن تكثيف لكل ما سيحدث في الأحداث، فالتكثيف عبارة عن تلخيص للأحداث، واتضح هنا أنّ الشخصية تائهة في الصحراء وهذا ما ورد في باقي أحداث القصّة.

[1] المجموعة القصصية، ص216.

وفي الأخير نستنتج أنّ المجموعة القصصية **جنية البحر** جميعها تحتوي على الإِستهلال السّردي، ويتضح لنا أنّه عبارة على مقاطع قصيرة يتنبأ عن أحداث لاحقة.

يجب القول أنّ" **جميلة زنير**" لديها تقنية خاصة في الإِستهلال، بلغة شعرية جمالية تجذب المتلقي، تعطي ملخصا أو وصفا أو حدثا مجملا ثمّ تبدأ بشرحه وتفسيره وتفصيله في الأحداث وكأنّها بهذا تقحم القارئ في الأحداث، لاكتشاف ما سيحدث من خلال أسئلة تتبادر في ذهنه وهي بهذا تعتمد على عنصر التّشويق الّذي اعتمدته الكاتبة في بداية القصّة لجذب المتلقي وهي تقنية تميزت بها" **جميلة زنير**" في مجموعتها القصصية" **جنية البحر**".

2-جمالية الرمز في المجموعة القصصية:

يعد الرّمز من أبرز الظواهر الفنية في الأعمال الأدبية الحديثة غرضه التعبير عن الأفكار والمشاعر والتجارب، يعرفه **تندال (tendaal)** «بأنّه تركيب لفظي أساسه الإيحاء عن طريق المشابهة بما لا يمكن تحديده بحيث تتخطى عناصره اللفظية كل حدود التّقرير موحدة بين أمشاج الفكر والشعور».[1] فالرّمز هو عبارة عن إشارة إلى أمر خفي لا يريد الكاتب التصريح به.

«فهو كل إشارة أو علامة محسوسة تذكر بشيء غير حاضر، ووظيفة الرّمز هو إيصال بعض المفاهيم على الوجدان بأسلوب خاص لاستحالة إيصالها بأسلوب مباشر ومألوف، وقد تكون الوسيلة الوحيدة المتيسرة للإنسان في التعبير عن واقع انفعالي شديد التعقيد».[2]

وللرمز أنماط مختلفة استخدمها الكتّاب في قصصهم ورواياتهم سواء أكان تاريخية أو أسطورية أو دينية أو شعرية.

[1] محمد فتوح، الرّمز والرّمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، القاهرة، ط3، 1984، ص41.

[2] عبد النور جبور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، ط2، 1984، ص125.

فالرّموز الّتي تحتوي عليها المجموعة القصصية **جنية البحر** أنواع نقسمها كالآتي:

أ-الرموز المركبة:

وقد برز في المجموعة القصصية في قول الكاتبة «**غاب عنه أنه يشارك في صنع أحداثها بشاحنته الّتي يشتغل عليها سائقا والّتي يقضي داخلها ساعات يومه، يحلم ويتفرج ويغني، ويصفر ويستغفر الله.. ويحدّث نفسه حين يحيط به السكون**»[1]، ذكرت هنا كلمة الشّاحنة، والّتي هي في العادة وسيلة للنقل من مكان إلى آخر، ولكن الكاتبة حولتها من طبيعتها الحسية بفعل التخييل والتصوير إلى رمز الإلهام والحلم والسكون جعلتها بيت السائق يقضي فيها ساعات يومه.

ب- الرموز الطبيعية:

وردت كثيرا في المجموعة القصصية وتتمثل في الصحراء، البحر، الشاطئ في قولها عن البحر «**لو يستطيع أن يهجر البحر.. لو يقدر أن يأخذهما معه إلى البحر.. لو أن البحر يرحل إلى اليابسة، لو أن اليابسة ترحل نحو البحر.. لو.. لو... »**[2]

فالبحر هنا أصبح يشبه الإنسان في حركته وكذلك اليابسة، فهو يرمز إلى الخلاص الطموح، التطلع والهروب من الواقع.

فالبحر اعتمدته الكاتبة" جميلة زنير" في هذا العمل بصفة رئيسية، كما أنّها في بعض الأحيان حوّلته إلى شخصيات رئيسية، جعلت منه يتقمص أدواراً إنسانية، أو بمعنى آخر لجأت الكاتبة لأنسنته وألبسته ثياباً بشريا وهذا ما أضفى على الفضاء الروائي حيوية وحركية دائمة تجعل القارئ يستمتع بمواصلة القراءة، وعند الحديث عن مصطلح أنسنه الأشياء يجب علينا

[1] المجموعة القصصية، ص 233.

[2] المجموعة القصصية، ص 201.

الوقوف وتوضيحه أكثر «فهي إضفاء صفة الإنسان على ما هو غير إنساني»[1]؛ حيث تعد الأنسنه من بين القيم الجمالية للفن القصصي لأنّها لا تخضع للمقاييس المنطقية فهذا ما برعت فيه الكاتبة حين أعطت" البحر" صفات الإنسان وجعلت المتلقي يصدّق ذلك.

ج- الرموز الأسطورية:

وهي كذلك وظفت بكثرة في المجموعة القصصية" جنية" بقولها:

«لقد جن... لقد اختطفته جنية» [2]

فهي ترمز إلى الخلاص، إنقاذه من الخوف زودته بقوة سحرية جعلته يخشى الليل، إذن هنا وردت كلمة" جنية" للدلالة على القوة والطاقة والعالم الغيبي الّذي هو أقوى من عالم الإنسان «الغيب هو ما وراء الطبيعة وهو كل حقيقة لا يدرك طبيعتها العقل ولا يتعامل معها الإنسان بالحواس كالملائكة والجن والشياطين إذ أن الغيب هو ما خلف المنظور»[3].

د- الرموز المكانية:

كتوظيفها لرمز "**جيجل**" في قولها «**وتفتح لي" جيجل" مغالقها وقبلها فأهزم كل العوائق**»[4].

فكلمة جيجل ترمز إلى الحنين إلى مدينتها السّاحرة الرجوع إلى عبق الماضي فهي مفتاح من أبواب ذاكرتها الّتي تأخذها إلى مسقط رأسها.

[1] احمد مرشد، أنسنة المكان في روايات عبد الحميد منيف، دار التكوين، دمشق، سوريا، دط، 2009، ص9.

[2] المجموعة القصصية، ص213.

[3] www.wikiforHumanRights.om. يوم 10/05/2022 14:00

[4] المجموعة القصصية، ص204.

كما أنّ" **جميلة زنير**" استأثرت بظاهرة الرّمز في كل قصص المجموعة وتجلى ذلك في العناوين، وسنوضح ذلك في النقاط التالية:

***جنية البحر (الرّمز الاسطوري)**: رمز أسطوري تدل على عروس البحر، ابنة الماء أميرة البحر، جاءت لدلالة على شدة اغتراب الحوات والتصاقه بالبحر والماء، فلم ينسى همومه مع امرأة عادية قد تبادله الحب والانطواء على نفسه بل لجأ إلى كائن غريب لا يراه ألا وهو يجمع بين صفات البشر والأسماك وقد حضرت حكاية حورية البحر في الأساطير الشّرقية القديمة؛ حيث أنّ الحوريات «تعيش في البحر الأبيض المتوسط في قصر يتلألأ بالأنوار.. وكن يظهرن أحيانا على سطح الماء، وراكبات سمائل الماء أو الخيول البحرية، وكن نصف نساء ونصف أسماك وكانت بعضهن شهيرات»[1]، وهو كائن حي خيالي جميل ولطيف وله أعمال خارقة.

***القراصنة (الرّمز الأسطوري)**: في هذه القصّة خصص مصطلح القراصنة وهو شخصية من القصص القديمة والقصص الأسطورية لكن ما هو مخالف للطبيعة، وجود القراصة في الصّحراء لأنّ ظاهرة العصابات والعنف والصّيد ليست موجودة في البحار فقط، لأنّ رحلة الفتى ترصده مجموعة من قطاع الطرق وقتلوه لذلك أطلقت عليهم الكاتبة القراصنة، وهذا المصطلح يرمز إلى الجرائم والأعمال العدائية والسّلب أو العنف والسطو في البحار.

***المخاض (الرّمز البسيط الواقعي)**: هو رمز سطحي المخاض هي ولادة حديثة، حياة جديدة للطفل والخروج من الظلمة إلى النور وإعادة حياة سعيدة للأم.

ونختم هذا الجزء من اللغة الرّمزية ونقول أنّ الرّمز عبارة عن معبر يعبره الكاتب لتوحيد الذات بالعالم والتّعبير عن تجربتهم بصدق واستنباطهم لطاقات هذا الرّمز وشحنه بمحمولات

[1] برنار كلافيل، أساطير البحر، تر، خليل كلفت، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، ط1، 2007، ص120.

شعورية وفكرية، كما أنّ الرّمز يضفي على العمل السّردي أبعادا فنية وإنسانية ليست من الممكن استحضارها بدونه، كما أنّ استخدام الرّمز والأسطورة ارتبط في بعض الأحيان بالرموز أمّا الملاحظ على" **جميلة زنير**" من خلال توظيفها للرّمز واللغة الايحائية واللغة القوية وفيها نوع من الغموض.

الفصل الثاني: المكونات الأسلوبية والبلاغية للصورة الشّعرية في المجموعة القصصية "جنية البحر" لجميلة زنير.

أولا: توظيف التوازي في تشكيل الصّورة الشّعرية للمجموعة القصصية (جنية البحر)

ثانيا: شعرية الصّورة البيانية في المجموعة القصصية (جنية البحر)

ثالثا: مصادر الصّورة الشّعرية في المجموعة القصصية

أولا: توظيف التّوازي في تشكيل الصّورة الشّعرية للمجموعة القصصية (جنية البحر):

1-الثّنائيات الضّدية في المجموعة القصصية:

تعد الحياة الاجتماعية في الوجود قائمة على الجدل، فالإنسان منذ وجوده « عاش صراعا وجوديا منذ اللحظة الّتي أبصر فيها نور الحياة »[1]، فهو يعيش حياة متقلّبة تحكمها الظروف، كالسّيطرة، والحكم والاستبداد، والفقر، والقهر... وغيرها وتؤثر على الحياة الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والدينية «وقد تكون انسانية من أعماق النفس ذاتها » [2] مما يؤدي إلى الدخول في صراعات وخلافات وجدالات «وتولّد الثّنائيات الضّدية فضاء مائزا للنص إذ تجمع حملة علاقات زمانية ومكانية وفعلية بأزمنة مختلفة » [3] ، تتصادم هذه العلاقات وتتوازى في أكثر من محور فتعني النّص وتعدّد إمكانية الدّلالة فيه فيتلقى المتلقي هذه الثنائية ضمن نسق ضدي؛ ذلك لأنّ نظاميته تتخلى مخايلته وطبيعة المراوغة. وغالبا ما نجد النّسق الضّدي عالما من جدل الذّات مع الواقع وصراعها مع الحياة وهذا ما يؤدي إلى زيادة التوتر ومن خلال هذه العلاقات الضّدية الجدلية الّتي تتخلله.

ولا تكاد قصص "**جميلة زنير**" في مجموعتها "**جنية البحر**" تخلو من الثّنائيات الضّدية «والحديث عن الثّنائيات الضّدية يعني الحديث عن توازي الثّنائيات »[4]، وهي لا تعطي دلالة ثابتة فهي منفردة إلا إذا وجد ضدها؛ أي « تموضعها في الأنساق تحيل إلى مدلولات متعدّدة نهائية»[5]، فهي بنية متعالقة بين هذه التناقضات اللغوية أو الدلالية للوصول بالقارئ إلى المعنى الغائب، ففي هذه الثّنائيات « يراوغ المدلول الدال في العلاقة بينهما، ويصبح الدال علامة

[1] بوجمعة بو بعبو، جدلية القيم في الشعر الجاهلي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د ط، 2001، ص6.

[2] المرجع نفسه، ص6.

[3] سعد الديوب، الثّنائيات الضّدية، الهيئة العامة السورية، دمشق، دط، 2009، ص7.

[4] المرجع نفسه، ص4.

[5] المرجع نفسه، ص6.

عائمة يحاول المتلقي تثبيتها للوصول إلى معنى »[1]، وقد تكون علاقة التّضاد غير مباشرة أو موجودة على اللغة وللحصول عليها يجب التفحص في اللغة المجاورة ومن هذه الثّنائيات في المجموعة القصصية نجد:

الموت ≠ الحياة

الليل ≠ النهار

الذهاب ≠ الإياب

البحر ≠ اليابسة

المرأة ≠ الرجل

وما يمكن تسجيله حول هذه الثّنائيات أنّه يمكن تصنيفها في حقول دلالية في شكل ثنائيات متضادة وهذا التّضاد يمثل تصويرا لصراع الحياة الاجتماعية، والأقرب هنا يمكننا القول أنّ الصراع هو مجموعة التناقضات بين أفراد المجتمع والأحوال النّفسية للمرأة الجزائرية (ظلم، قهر، اضطهاد ...)؛ حيث لا نقف على الجانب السّطحي للألفاظ، وإنّما نتجاوزه لاختراق الطبقات الدلالية العميقة فيصبح صراع القضايا بالألفاظ ومفردات، ويمكن رصد ثنائية الحياة والموت في قصّة **المخاض**؛ حيث نجد أنّ المرأة بين الحياة والموت، لأنّ أثناء الولادة تصبح (امرأة مريضة) معرضة للموت، فالحقل الأول (الموت) يوحي بالقهر، الغدر، المرض.. أمّا الحقل الثاني فيحمل دلالة الإزدهار، الطمأنينة، العيش. بمجرد الإشارة لهذه الثنائية الموت ≠ الحياة، يفهم المتلقي ما هو مقرر لأنّ لغته مفهومة ومعبرة. وربّما بين هذين اللّفظين معاني موحية بالصّراع الّذي صوّرته الكاتبة " **جميلة زنير**" في قصّتها "**جنية البحر**" والّذي

[1] سعد الديوب، الثّنائيات الضّدية، ص 6.

انفجر بانتهاء؛ حيث كانت نهاية الأحداث مأساوية مظلمة وهي موت الأبطال في معظم القصص.

في السياق نفسه نأخذ ثنائية اليابسة ≠ البحر؛ حيث أنّ هذه الثنائية الضّدية نجدها في قصّة **رسالة عتاب** تلك الطفلة الّتي اختطفتها عرائس البحر، فالحقل الأول اليابسة تدلّ على الحياة في الأرض والعيش، أمّا الحقل الثاني (البحر) فهو يدلّ على العمق والغموض وأنّه الفضاء الهروبي الّذي يستوعب أحزان وهموم النّاس.

وبالتّالي يمكن القول بأنّ الثّنائيات الضّدية في المجموعة القصصية "**جنية البحر لجميلة زنير** من خلال الحقول الدّلالية الّتي شكّلتها في تجسيد الصّراع الدّاخلي الّذي يعيشه المجتمع الجزائري بين الاستقرار والضّياع وإعلاء الصّنف المعارض على كل حقوق المرأة حتى يعلو ويزدهر ويتحقق الأمن والاستقرار.

وفي الأخير يمكن القول أنّ "**جميلة زنير**" في مجموعتها القصصية وظفت الثّنائيات الضّدية بكثرة على كل المستويات؛ حيث جاءت الثّنائيات في شكل مد وجزر بين حقول دلالية مختلفة وهذا يبين مدى الصّراع الّذي يعيشه الفرد الجزائري بشكلين خارجي على مستوى واقعه وداخلي على مستوى نفسيته وشخصيته، وهي بهذا تنقل الواقع بنظرتها الخاصة وبخطابها اللغوي المتميز، فكأنّها تبوح بكل شيء ولا تبوح في الوقت نفسه تاركة القارئ يفسّر ويفهم الوضع من خلال نقطة الصراع بين المتناقضات.

2-الصّورة التّكرارية في المجموعة القصصية:

تعدّ ظاهرة التّكرار قديمة في الشّعر، كانت شائعة في أغراض الرثاء، الغزل، المدح الزهد...؛ بحيث كان يجنح إلى تحقيق تأكيدات جزئية بواسطة الكلمة المتكررة.

فقد عرّفه ابن الأثير 637هـ بأنّه «دلالة اللفظ على المعنى مرددا»[1]، يتّضح من تعريفه زيادة اللفظ عن المعنى لغير فائدة.

وعليه «فالتّكرار الإتيان بعناصر مماثلة في مواضع مختلفة من العمل الفني، والتّكرار هو أساس للإيقاع بجميع صوره فنجده في الموسيقى الحال»[2]، ومن هذا التعريف نستنتج أنّ الغرض من التّكرار تأكيد المعنى وتوضيحه من الغموض.

وللتّكرار العديد من الأنواع لكن في دراستنا سنستقر عل ذكر الأهم ورودا في المجموعة القصصية **جنية البحر** كالآتي:

أ- تكرار الكلمة:

نجد في قصّة **جنية البحر** في قولها «**ترى، هل تبكي الكلاب؟...**

هل تحزن الكلاب؟...

هل تنتحر الكلاب؟...

أم أنّها قد تقمصت صورة هذه الكلبة لتموت معه كما أشاع النّاس؟.. » [3]، تكرار الكلمة هنا يقودنا إلى طرح التّساؤل : هل الحيوان (الكلب) حقيقة أم أنّ الجنية تقمصت صورة الكلبة؟ لإثبات الوفاء والصدق لأنّ الكلاب عادة ما تكون وفية لأصحابها، وتكرار هذه الكلمة

[1] ابن الأثير (ضياء الدين)، المثل السائر في أدب الكاتب والشّاعر، ج2 ، تحقيق محي الدين عبد الحميد، المكتبة العربية، بيروت، لبنان ، د ط، 1999، ص146.

[2] عاصم زاهي مفلح العطروز، التّكرار وجمالياته في النّص الادبي، المجلة الثقافية الجزائرية، جامعة اليرموك ،الأردن ،العدد2، 2019، ص3.

[3] المجموعة القصصية، ص203.

"**الكلاب**" الواردة في القصّة دليل لإغناء دلالة اللفظة وإكسابها قوةً وتأثيراً وإثبات مدى وفاء الجنية لصاحبها.

ب- تكرار العبارة:

نجده في قصّة **القراصنة** في قولها «**الطريق إليها موحش وطويل، ولكن يجب أن أقطعه**»[1]، تكرّرت هذه العبارة خمس مرات في هذه القصّة حتى أصبحت لازمة، وهذا التّكرار يعكس أهمية ما سيواجهه في رحلته ولكن يجب عليه الاستمرار، لأنّ التّكرار عبارة عن مفتاح لفهم المضمون العام، يلجأ إليه الكاتب ليثير شغف المتلقي إضافة إلى ما يحققه هذا التّكرار من توازن هندسي وعاطفي بين الكلام ومعناه، ويضفي جمالية تعكس الصّورة العامة للنص القصصي.

ج- تكرار الأدوات:

نجده في قصّة **وجه آخر** في قولها «**لو حملت وجها غير وجهها..**

لو تنكرت في غير شكلها...

لو لم يكن هو المقتول...

لو لم تكن هي المخدوعة فلا يشير إليها أحد....»[2]، استخدمت الكاتبة أداة الامتناع " **لو**" لدّلالة على غير الإمكان وللتّمني وهي تفيد التعميم والدّلالة على المستقبل غير الممكن فالقاصّة وظفت حرف " **لو**" كتنبؤ بتغير الأحداث لو أنّها تنكرت البطلة في غير شكلها

[1] المجموعة القصصية، ص216، 217، 218، 219.

[2] المجموعة القصصية، ص222.

ولو لم يكن الزوج هو المقتول، للدلالة على حزن وتعثر المرأة بالخيبات الّتي واجهتها، جعل من الكاتبة تستخدم حرف " **لو**" للتمني بتغيير الأحداث لتنقص من مدى وجع المرأة.

وفي القصّة نفسها وظفت الأداة " **كيف**" في قولها « **كيف أقفرت ذاكرتك يا امرأة فضيعت الطريق؟**

كيف سحب الدرب من تحت قدميك وأنت لا تدرين؟

كيف تتذكر لك الأحجار والأشجار والتراب ؟ » [1]، دلّت أداة الاستفهام " **كيف**" في هذا المقطع على الحيرة والذهول والاستفهام والتّساؤل.

نجد في هذه المجموعة القصصية توظيف الكاتبة تكّرار الأدوات والحروف أكثر من الكلمات والعبارات للدلالة على كشف الحالة النفسية للكاتبة "**جميلة زنير**" وهي التساؤل و الحيرة كما تدلّ أيضا على حيرة وضياع أبطالها في الواقع المأساوي وعلى حزنها وتأثرها بما يحدث لشّخصياتها في واقعهم .

وعند حديثنا عن التّكرار نستخلص أنّ الكاتبة لجأت لاستخدام هذه التقنية وذلك لترسيخ وتثبيت الفكرة أو حدث معين، فيعتبر التّكرار معيق لحركة السّرد ويقلل من سرعة الإيقاع والإكثار منه يولد الملل لدى القارئ غير أنّ الكاتبة وظّفته بأسلوب شيق؛ أي أقحمت الأسلوب الشّعري في سرد القصص وهذه الميزة أضفت على أحداث قصصها الوضوح والسلامة على لغتها والسلاسة مما جعل الصّورة الشّعرية فيها أكثر جمالا وقوة.

[1] المجموعة القصصية، ص222.

ثانيا: شعرية الصّورة البيانية في المجموعة القصصية (جنية البحر)

1-الاستعارة وأنواعها في المجموعة القصصية (جنية البحر) لجميلة زنير:

إنّ الاستعارة لم تحظ ولم ترتقي إلى المرتبة الّتي حظي بها التّشبيه، فكان النّقاد القدماء يهتمون بالتّشبيه أكثر من اهتمامهم بالاستعارة، وبالرغم من هذا إلاّ أنّ النقاد كانوا يربطون رباطا وثيقا بين الاستعارة والتّشبيه.

فقد عرفها **أحمد الهاشمي** في كتابه "**جواهر البلاغة**" «هي استعمال اللفظ في غير ما وضع له لعلاقة المشابهة بين المعنى المنقول عنه، والمعنى المستعمل منه، مع قرينة مانعة من إرادة المعنى الأصلي»[1]، وهكذا فإنّ كل صورة بنيت على استعارة والاستعارة فرع من التّشبيه.

والاستعارة: "هي ضرب من التّشبيه، ونمط من التمثيل"[2]، ومن هذا التعريف نستخلص أنّ الاستعارة لها علاقة وطيدة بالتّشبيه.

ويمكن القول بأنّ " الاستعارة من المجاز اللغوي، وهي تشبيه حذف أحد طرفيه فعلاقتهما المشابهة دائما، وهي قسمان:

***تصريحية:** وهي ما صرّح فيها بلفظ المشبه به.

[1] زيد بن محمد بن غانم الجهني، الصّورة الفنية في المفضّليات، ص119.

[2] عبد القاهر بن عبد الرحمان بن محمد الجرجاني النحوي، أسرار البلاغة، دار المدني، جدة، السعودية، دط، دت، ص20.

***مكنية:** وهي ما حذف فيها المشبّه به ورمز له بشيء من لوازمه"[1]، نستنتج من هذا المفهوم أنّ الاستعارة نوعان: تصريحية ومكنية، ولكل منهما دورا هام في شرح المعنى وتوضيحه.

وظّفت الكاتبة "**جميلة زنير**" الاستعارة بصفة جلية في مجموعتها القصصية "**جنية البحر**"، وذلك لتمكنها من استخدام فنيات هذا النوع الأدبي، فهي ضرب من الخيال الّذي هو الأساس لانطلاقتها السّردية لكتابة هذه القصص، فالاستعارة مثقلة بالدلالات خادمة للنّص قريبة من إحساس المتلقي. ومن أهم الاستعارات قولها في قصّة **جنية البحر «يشد الرعب قلبه»**[2] استعارة مكنية دلالتها هي تجسيد وتشخيص المعنى للمتلقي ونقل الاحساس الّذي يعيشه الحوات فالرعب شيء معنوي جسدته في أنه شيء ملموس لتقرب المعنى. فهذه القصّة مليئة بالاستعارات المكنية فمعظم جملها ومقاطعها تعج بالاستعارات المكنية.

كما نجدها وظّفت أيضا استعارة مكنية أخرى في **قصّة السائق والطيف** عند قولها **«يطوي المسافات المديدة»**[3] استعارة مكنية شبهت المسافات بالكتاب أو الورق وذكرت "**المشبه**" المسافات وحذفت "**المشبه به**" الكتاب وذكرت إحدى لوازمه يطوي وذلك لتجسيد وتوضيح وتقريب المعنى للمتلقي.

وفي وقصّة **أوجاع امرأة خلعتها القبيلة** عند قولها **«فسأظل حمامة تطاردك»**[4] استعارة تصريحية وهنا شبهت ذكرياتها في مدينتها "**جيجل**" بالحمامة الّتي ستبقى تطاردها مدى الحياة.

---

[1] علي الجازم، مصطفى أمين، البلاغة الواضحة البيان والمعاني والبديع للمدارس الثانوية، دار المعارف، لندن، دط، دت، ص 77.

[2] المجموعة القصصية، ص119.

[3] المجموعة القصصية، ص233.

[4] المجموعة القصصية، ص209.

كما نذكر أيضا استعارة تصريحية في قولها « **شرع باب الجحيم** »[1]، في قصّة **القراصنة** شبّهت الرّحلة في الصّحراء على أنّها جحيم فحذفت "**المشبه**" وذكرت "**المشبه به**" في الرحلة الّتي سيقوم بها البطل في الصحراء بمثابة جحيم والبطل شرع باب الصحراء عند انطلاقته بهذه المغامرة الّتي انتهت بمقتله . وهنا في هذه المجموعة القصصية آثرت الكاتبة توظيف الاستعارات المكنية على التصريحية ولكن على العموم إنّ مجموعتها مكثفة بالاستعارات وذلك نتيجة لخبراتها وتمكنها من كتابة هذا النوع وما يضفيه لعملها من تقريب المعنى للمتلقي وتجسيد التجربة الّتي تعيشها الشّخصيات والإحساس أكثر بمشاعرها.

وبعد دراستنا لهذا النوع الأدبي **(الاستعارة)** يتضح لنا أنّها من أرقى فنون علم البيان ولها العديد من المزايا ومن بين هذه المزايا تأكيد المعنى وشرحه وتوضيحه من الغموض وتقوم أيضا على الإبداع والجمال كما تساعد على توضيح الصّورة الشّعرية أكثر، وهذا ما أبدعت فيه الكاتبة "**جميلة زنير**" في مجموعتها القصصية **جنية البحر**.

2-جماليات الكناية في المجموعة القصصية (جنية البحر) لجميلة زنير:

تعدّ الكناية من أودية البلاغة، وركن من أركان الفصاحة فهي تحمل نوعا من الغموض والسر ولكنه غموض بنّاء وقد اختلف النقاد في مفاهيم هذا المصطلح.

فقد عرفها **عبد القاهر الجرجاني** بقوله" الكناية أن يزيد المتكلم اثبات معنى من المعاني فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجوه فيؤمن به إليه وتجعله دليلا عليه" [2]، من هنا نلتمس أنّ الكناية، تحمل معنى الخفاء والغموض الّذي يدعوا المتلقي إلى أعمال الفكر والعقل حتى يصل إلى عمق الصّورة.

[1] المجموعة القصصية، ص216.

[2] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الاعجاز، محمود محمد شاكر، مكتبة الخارجي، القاهرة، دط، 2000، ص 52.

كما عرّفها **السَّكاكي** (ت626 هـ) في كتابه **مفتاح العلوم** بقوله «من ترك التصريح بذكر الشيء إلى ذكر ما يلزمه لينتقل من المذكور إلى المتروك كقوله: فلان طويل النّجاد، لينتقل منه إلى ما هو يلزمه وهو طول القامة، وسمّي بذلك النوع كناية لما فيه من إخفاء وجه التصريح»[1]، ومن هذا المنطلق فالكناية عند **السَّكاكي** تخالف المجاز من وجه إرادة المعنى الحقيقي، مع إرادة لازمة أمّا المجاز فالقرينة تمنع من إرادة المعنى الحقيقي.

وقد تطرّق **القزويني** (ت739هـ) إلى مفهوم الكناية بقوله «الكناية لفظ أريد به لازم معناه مع جواز إرادته معه»[2].

وقد وظّفت " **جميلة زنير** " الكناية في مجموعتها القصصية "**جنية البحر**" لغرض بلاغي وشعري؛ حيث يزيد منها جمالا في تقديم المعنى بطريقة مختصرة كما يفصح عن المقصود من تلك الكناية ويؤكده، ومن أمثلة ذلك ماورد في قصّة **أوجاع امرأة خلعتها القبيلة** في قولها **«وهي ترفل في الأخضر»**[3]، كناية عن القداسة والإيماء والجانب الصّالح كناية عن صفة اللون الأخضر الّذي يرمز إلى الزوايا والضرائح كما ذكرت أيضا في قصّة **رجل من عالم آخر** في عبارة **« فاغرة الأفواه»**[4]، كناية عن الدّهشة والصدمة الّتي كلما دخل البطل بيت أبيه يستقبلونه أهل البيت بهذه الدّهشة وعدم تقبله .

نجدها ذكرت في قصّة **القراصنة** في العبارة **«شخّص ببصره»**[5]، كناية عن هول الحدث أو هول الموقف؛ فحين شخّص ببصره إلى السّماء دون أن يطرف بهما وأخذ يراجع نفسه

[1] السَّكاكي، مفتاح العلوم، دار الكتب العلمي، بيروت، لبنان، ط2، 1987، ص402 .

[2] القزويني، التلخيص في علوم البلاغة، ضبط وشرح البرقوني، دار الفكر العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1904، ص337.

[3] المجموعة القصصية، ص207.

[4] المجموعة القصصية، ص213.

[5] المجموعة القصصية، ص217.

هل هو في حلم أم أنّ رحلته في الصّحراء حقيقة، والأحداث والمواقف الّتي واجهته حقيقة جعلت منه يشخّص بصره.

وظفت "**جميلة زنير**" في مجموعتها القصصية **(الكناية)** بصفة جلية وذلك لتصوير المعنى في صورة محسوسة وملموسة ولتؤدي المعنى الكثير بقليل من اللفظ، كما أنّ الكناية أيضا وسيلة للتعبير عن أي أمر لا يستطيع الإنسان أنّ يصرّح به مباشرة. وهي بهذا تحاول أن تزيد أسلوبها رونقا وجمالاً من أجل تقوية الصّورة الشّعرية في مجموعتها القصصية ومن جهة أخرى التأثير في المتلقي وجعله يعيش ويتصوّر الحدث.

3-التّشبيه وأنواعه في المجموعة القصصية (جنية البحر):

يعدّ التّشبيه من بين أهم الأركان الأساسية في علم البيان وهو من وسائل الخيال، وأقربها إلى الفهم لما فيه من الصّور البيانية الرائعة الأكثر حضورا والأوسع تمثيلا.

فالتّشبيه كمفهوم «هو علاقة مقارنة تجمع طرفين لاتّحادهما أو اشتراكهما في صفة أو حالة، أو مجموعة من الصفات والأقوال»[1]، إذن فالتّشبيه هو مشابهة الشيء بالشيء بصفة جزئية لا كليه حتى لا يكون نفسه.

يعرفه **عبد القاهر الجرجاني** «على أنّه تنزيل الوجود، منزلة العدم، أو العدم منزلة الوجود ليس من حديث التّشبيه في شيء لأنّ التّشبيه أن شبه لهذا معنى من معاني ذاك أو حكما من أحكامه كإثبات للرجل شجاعة الأسد»[2]، شرحا لهذا القول نفهم أنّ التّشبيه هو اللفظ الّذي يدل على غير الوضع الحقيقي لجامع بين المشبه والمشبه به وصفة من أوصافه وهو ركن مهم في الأعمال الأدبية بصفة عامة.

[1] جابر عصفور، الصّورة الفنية، ص 172

[2] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص68.

يتكوّن التّشبيه من أربعة أركان هي: طرفا التّشبيه **(المشبه، المشبه به)** ومن **(أداة التّشبيه، ووجه الشبه)**، «فالتّشبيه يجمع بين طرفين محسوسين وقد اصطلح النّقاد والبلاغيون على تسمية لكل ذلك الجزئين، فالأول مشبه والثاني مشبه به، يحمل منه لونا أو شكلا أو حركة أو وظيفة »[1]، أمّا الركنين الآخرين أداة التّشبيه الّتي تكون حرفا أو فعلا أو اسما ووجه الشبه يكون في صفة أو حالة أو مجموعة من الصفات والأحوال .

كما أنّ للتشّبيه العديد من الأنواع الّتي صنّفت وحدّدت من طرف البلاغيين، إلا أنّنا سنقتصر في هذه الدّراسة على ذكر الأنواع الأكثر شيوعا في المجموعة القصصية **جنية البحر** وهم:

أ-التّشبيه المجمل:

في قول القاصّة " **جميلة زنير**" **« إلى متى أظل أرصد وجوهكن وأنتن أسيرات كالحمائم خلف الأسوار»**[2]، ذكرت "**المشبه**" و"**المشبه به**" وحذفت "**وجه الشبه**"؛ أي المعنى الّذي يشترك فيه طرفا التّشبيه . فهي تصور لنا المعنى الّذي تعيشه صديقاتها في ذاكرتها.

ب- التّشبيه البليغ:

ذكرته الكاتبة في قولها **«والزّمن حزمة أقمار في يديه»**[3] فهنا حذفت "**الأداة** " و"**وجه الشبه** "وذكرت "**المشبه**" و"**المشبه به**" فالبعد الجمالي لهذا التّشبيه تصوير المعنى وجعل "المشبه" و"المشبه به" في نفس المستوى وذلك لحذف أداة "التّشبيه" "ووجه الشبه" فالمعتاد لدينا أنّ "المشبه به" دائما يكون أقوى من "المشبه" وعندما حذفت الأداة كانت غايتها أن تضعهم

[1] فايز الداية، جماليات الأسلوب، دار الفكر، دمشق، ط2، 1996، ص217.

[2] المجموعة القصصية، ص 205.

[3] المجموعة القصصية، ص199.

في نفس المستوى وهذا التصوير الّذي قامت به القاصّة غايته تقوية الصّورة الشّعرية وجذب القارئ.

ج- التّشبيه التمثيلي:

ذكرته في قصّة **السائق والطيف** في قولها « **وضع عينه أكثر فرآها قمر يلمع في المدى الممتد اطمئن بعض الشيء حين وجدها امرأة تبدي بعض فتنتها وهي تلتف في حائكها الحريري الناصع** »[1]، فهي شبهت صورة بصورة . متعددة فهي شبهت لنا تلك المرأة الّتي رآها السّائق بصورة متحركة بجميع تفاصيلها فهي لم تشبه وتصور فقط بل تصور وتعطي أوجه مختلفة للصورة.

إذا فالتّشبيه هو جزء من التّجربة الشّعرية ويعبر دائما عن الصّدق الفني الّذي يشكل عاملاً أساسيا في نجاح الصّورة وقد أبدعت "**جميلة زنير**" استخدام هذا النوع الفني وزاد مجموعتها القصصية جمالا ووضوحا، وأكسبها تأكيدا للمعنى وبعداً دلالياً منمّقاً.

ثالثا: مصادر الصّورة الشّعرية في المجموعة القصصية (جنية البحر):

1-صورة الواقع والخيال في تشكيل الصّورة الشّعرية:

أ-صور الخيال:

تعتبر دراسة الخيال هي الطريق الأمثل في دراسة الصّورة الشّعرية لأنّه هو أصل الصّورة الّذي لا يستغنى عنه.

[1] المجموعة القصصية، ص233.

إذ يعتبر هو «أساس الصّورة الأدبية مهما تكن درجته»[1]؛ حيث أنّ الخيال باختلاف أنواعه ودلالته يعتبر المحفز والمعبر الأساسي عند دراسة الصّورة الشّعرية.

فيعرفه **وردز وورث (William words)** «الخيال هو القوّة الّتي بواسطتها تتمكن صورة ما من السّيطرة والهيمنة على صور داخل النّص»[2]، لذلك نجد أن ّالعلاقة بين الصّورة والخيال بمثابة الأم والطفل فالصّورة ابنة الخيال.

وعند حديثنا عن الخيال يجدر الذكر بأنّه «العنصر الأساسي في التصوير، وتعتبر الصّورة معرضا لإظهار مدى قدرة الكاتب على استخدام ملكته التخيلية»[3] هنا يجب علينا التفريق بين الوهم والخيال «فالوهم غير الخيال وإن كان له قيمته الفنية في التصوير إلاّ أنّه لا يرقى بحال إلى مرتبة الخيال» [4]، فالوهم متقلب غير ثابت أمّا الخيال فهو ثابت يعتمد كما هو موجود داخل الكاتب.

لقد وضع النّقاد شروط عديدة لبناء الخيال الّتي ينبغي أن يتوفر عليها لنستطيع أن نحكم عليه بالجودة «منها ألاّ يكون برهانيا عقليا وأن ترتبط الصّورة الخيالية بالعاطفة وإلاّ يتنافى الخيال مع العقل وأن يكون له دور في التشخيص والتجسيم وأن يكون قادرا على الخلق والابتكار»[5]، هكذا فإنّ الخيال يلعب دورا مهما وأساسيا في نشوء الصّورة الشّعرية وتطورها وبروزها، وتحقيق الغاية الفنية منها.

---

[1] أحمد الشايب، أصول النقد الأدبي، دار النهضة المصرية، القاهرة، ط6، 1963، ص213.

[2] محمد حسن عبد الله، الصّورة والبناء الشعري، دار المعارف، مصر، دط، دت، ص59.

[3] أحمد علي دهمان، الصّورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني منهجا وتطبيقا، دار طلاس للطباعة، دمشق، ط1، 1966 ص145.

[4] علي صبح، البناء الفني للصورة الأدبية عند بن الروسي، مطبعة الأمانة، القاهرة، د ط، دت، ص145.

[5] محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص448.

ب- الصّورة والواقع:

يعتبر الواقع من المصطلحات والمفاهيم الّتي يصعب فهمها وتفسيرها «فهو الوجود الإنساني بأطره المكانية والثقافية والتّاريخية والاقتصادية والسياسية والتكنولوجية»[1]؛ توضح لنا هذه المقولة بأنّ الواقع يؤثر ويتأثر به الإنسان «فهو تعبير عن ذاته وأشيائه، في أوساط جماعية تحمل من خلاله كلاما ليتحوّل بدوره إلى كتابة للتعبير عن هذا الواقع »[2]، إذن فهو عالمنا الحقيقي الّذي نعيشه بجميع تفاصيله.

والعمل السّردي يستقي مادته الأولى وموضوعاته الّتي يتناولها من الواقع، من خلاله يعبر عن الأحداث والوقائع والشّخصيات في صورة ممزوجة بالخيال الخصب ليستحضرها في متنه الحكائي.

أمّا عن العلاقة الّتي تربط الواقع بالخيال قد تتداخل فيما بينها «وهذه العلاقة الداخلية الواقع والمتخيل-تشكل أساس شخصية الأديب»[3]، وبناء العمل السّردي يكون في تلك الروابط الّتي تكون بين الواقع والخيال، «كون المتخيل بناء ذهني؛ أي أنّه إنتاج فكري بالدّرجة الأولى أي ليس إنتاجا ماديا، في حين الواقع هو معطى حقيقي وموضوعي، فالمتخيل يحيل الواقع والواقع يحيل إلى ذاته»[4]

[1] ينظر، أحمد مرشد أمين، البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1 2005، ص99.

[2] المرجع نفسه، ص99

[3] كيمن كرانت، موسوعة المصطلح النقدي، الواقعية، الرومانسية، الدراما، الحبكة، تر، عبد الواحد لؤلؤة، المؤسسة العربية لدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1983، ص41.

[4] حسين خمري، فضاء المتخيل مقاربات في الرواية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2002، ص44.

وعليه يمكن القول بأنّ العمل السّردي، القصّة، الرواية، يستقي مادته الخام من الواقع لتحوله إلى متخيل يثري شغف وتأثير الآخر، لهذا يصعب الفصل بينهما.

هكذا يمكننا القول بأنّ الخيال والواقع يلعبان دورا مهما وأساسيا في بناء القصّة، وبما أنّ دراستنا حول الصّورة الشّعرية في المجموعة القصصية **جنية البحر " لجميلة زنير**" يجدر بنا الوقوف أمام الواقع والخيال في تشكيل الصّورة الشّعرية وإبراز مدى جمالياته ودلالاته فيها.

وعن حديثنا عن صورة الخيال والواقع في هذه المجموعة نجد أنّ القاصّة أبدعت في توظيف هذه التقنيتان وأضافت للعمل ملمحا خاصا لقصصها عندما مزجت بين صورة الواقع والخيال بأسلوب شيق.

ففي قصّة **سر الغرفة السابعة** مزجت بين أحداث وشخصيات كانت واقعية في الماضي وأصبحت خيالا في الحاضر، وهذا يظهر في قولها «**أنّها تلك الفتاة الّتي قذفت بنفسها من شباك الغرفة السابعة بعد أن عنفتها أنت ليلا وهي تسرح شعرها الطويل**»[1]، هذا المقطع يوضح لنا أنّ الطيف الّذي يظهر كل ليلة أربعاء ما هو في الأصل إلا طالبة جامعية انتحرت في هذه الغرفة وأصبح طيفها يظهر لكل من يسكنها.

وقولها أيضا « **ليالي الأربعاء صارت جسرا يمتطيه هذا الطيف ليقتحم غرفة – عزيزة– فيبعثر أفكارها ويقودها نحو الذهول وسلمها الشك نحو الخوف ووجه الطيف يرتسم كالوشم بين عينيها** »[2]، في هاته القصّة نجد الكاتبة بدأت حديثها عن الخيال " **الطيف**" ومغامراته مع عزيزة كل ليلة أربعاء في "**الغرفة السابعة**" فأصبح بينهما حوار؛ أي بين شخصية من الواقع "**عزيزة** " وشخصية من الخيال " **الطيف**"، فكانت الأحداث ممزوجة بحبكة تحدث

[1] المجموعة القصصية، ص 231.

[2] المجموعة القصصية، ص 229.

تناوب وتسلسل بين الّتيمتان، مما خلق بعدا جماليا للقصّة؛ حيث أنّ الكاتبة أجادت المزج بينهما لتحدث الشكوك لدى المتلقي، هل يعقل أن يكون هناك لغة حوار بين الواقع والخيال.

كما يظهر لنا جليا الحوار بين الواقع والخيال في قصّة **جنية البحر** وتعلّق البحار بامرأة من الخيال أو الوهم يتحدث معها وينصت إليها مطولا ونجده في قولها « **أنه منذ سكنته جنية البحر نذر سنوات عمره لها، امرأة من الأساطير أرضعته النسيان ورسمت على زنده وشم الولاء** »[1]، تشير لنا القاصّة أنّ البحار أحب الجنية وتعلّق بها، أحب الوهم والخيال للهروب من واقعه، وقولها أيضا «**اذهب أيها البحار حيثما شئت فعلى صدري مرساك**»[2]، يوضح لنا هذا المقطع أنّ الجنية تخاطب البحّار وتتحدث معه، فالكاتبة جعلت من الخيال والواقع لغة حوار– **أخذ ورد**– وتواصل وترابط إذ تعلّق بها البحّار وتقاسم معها دمه وروحه وأهواءه، يدل ذلك على الصّراع الدّاخلي لديه، بين ما هو واقعي وغيبي في اللاوعي لديه، فهو اختار العيش مع أحلامه وتعلّق به هروبا من واقعه المأساوي، لذلك أراد أن يبقى حبيس خياله الّذي وجد فيه سعادته وحريته.

لقد برعت "**جميلة زنير**" في توظيف هذا المزيج بين (الخيال والواقع)، وجعلته مفتوح التأويل أمام القارئ مما أضاف للقصّة عنصر التشويق، وجعلت المتلقي يتساءل حول مصير الجنية بعد موت الحوّات، فهل يموت الحلم بموت الواقع أم تنتقل لواقع آخر؟

لقد وظّفت "**جميلة زنير**" هذا الأسلوب في جل القصص ونجده في قصّة **رجل من عالم آخر** أدخلت الأجواء الخرافية الّتي تسموا بالقارئ إلى آفاق أعمق لفهم النّص القصصي، جعلت من جنية الليل أو الخيال هي الملاذ الّذي لجأ له الفتى للهروب من واقعه الأليم وبطش زوجة الأب، أحداث القصّة رسمت جوا ساحرا ينقلك من الوعي إلى وهج الخيال

[1] المجموعة القصصية، ص199.

[2] المجموعة القصصية، ص199.

فاستدعاء هذه الشخصية الوهمية جاء ليعكس سياق القصّة الاجتماعي والواقعي الّذي تعانيه جل الأسر الجزائرية، قمع زوجة الأب والعنف الأسري ؛ حيث أقحمته في قالب فني مليء بالخيال وكان لحضور الجنية دور في انتقال الفتى من واقعه الأليم إلى الخيال المريح، جعلت الواقع "**القالب الاجتماعي**" هو قاعدتها الّتي انطلقت منها لسرد أحداث القصّة، وارتقت بالسّرد الحكائي بألوان البديع والأحلام اللامتناهية نختصر كل هذا في قولها «**عانق طيفها بنظراته المتونسة، فتجلت له ببهائها امرأة من الأساطير، وتراقصت في مخيلته كل الخرافات العالقة بذهنه عن ملائكة الموت، وبسرعة قرر أن يموت لكي يرتاح من زوجة أبيه أومأ لها برأسه موافقا وعاد وأغمض عينيه ... سيجته بغدائر شعرها الحرير ورمت بجناحها عن الفضاء وانطلقت به تمتطي صهوة الريح وتشق نهر الضياء.. أحس نفسه سعيدا يطوقه دفء امرأة معبأة بالأريج**»[1]، يمكن القول أنّ اللجوء إلى الخيال في هذه القصّة كان مقصودا من طرف الكاتبة للهروب من مجابهة الواقع، هذا التّداخل النّصي جاء لتوسيع الرؤيا وفق النظرة الإنسانية الملائمة للموضوع المعالج جاء بأسلوب رامز وموغل في أعماق النفس البشرية المتسائلة دوما عن مصيرها المبهم.

وصفوة القول أنّ "**جميلة زنير**" استقت مادها الخام لموضوع قصصها من الواقع لتمزجه بالخيال، هذا المزيج يثري شغف وتأثير الآخر، فمتاهات الحياة والمآسي والصراع الداخلي جعلها تلجأ إلى الخيال لتعالج موضوعاتها، وهذا نوع من تفريغ المكنونات الداخلية بطريقة غير مباشرة، فهي تذكر لنا الواقع وتمزجه بالخيال بتسلسل وتناوب بينهما وهذا التركيب أضاف للعمل القصصي بعدا جماليا ودلاليا يمكن توضيح كل ذلك في المخطط الآتي:

واقع ⟵ خيال ⟵ واقع ⟵ خيال

(الأسرة) (الجنيات) (المجتمع) (الحوريات)

[1] المجموعة القصصية، ص211.

2-توظيف الصّورة التّناصية في المجموعة القصصية (جنية البحر) لجميلة زنير:

يعتبر التّناص أحد أهم تقنيات كتابة القصّة القصيرة، إذ ارتبط مفهومه في الدّراسات النّقدية بمفهوم النّص، وقد شغل العديد من النّقاد والدّارسين؛ حيث عرف في منتصف الستينات على يد الباحثة **جوليا كريستيفا (Julia Kristeva)** أنّ النّص عبارة عن « ترحال للنصوص وتداخل نصي في فضاء نص معين، تتقاطع وتتنافى ملفوظات عديدة مقتطفة من نصوص أخرى »[1]، وقد تطرقت إلى تعريف آخر للتّناص؛ حيث رأت أنّه «اقتطاع أو تحويل تركيبة تجمعية لتنظيم نصّي معطي بالتعبير المتضمن أو الّذي يحيل إليه»[2]، بمعنى أنّ هذه النّصوص تداخلت وتلاحمت مع بعضها.

وقد تعددت تسميات هذا المصطلح من ناقد لآخر مثل: المناص – التّناصية –الميتانص وقد تطرق لهذا المصطلح أيضا **جيرار جنيت (Djerar Djent)** في كتابه **طروس** 1984 تحدث عن «التّناصية الجمعية الّتي تعبّر عن علاقة النّص اللاحق بالنّص السّابق، فالمتعاليات النّصية هي رصد العلاقة الخفية والواضحة لنص معين مع غيره من النّصوص »[3] .

وفي نقدنا العربي المعاصر نجد مصطلح التّناص عرف اهتماما في أوساط النّقاد ويعدّ الناقد **محمد نيس** أوّل من نقل مصطلح التّناص إلى اللغة العربية سنة 1979؛ حيث يرى

[1] فيصل غازي النعيمي، العلامة والرواية (تجليات التّناص في الشعر العربي)، منشورات الكتّاب العرب، دمشق، سوريا، دط، 2001، ص29.

[2] ماجد ياسين الجافرة، التّناص والمتلقي، دراسات في الشعر العباسي، مكتبة الكندي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2015، ص110.

[3] محمد عزام، النّص الغائب، (تجليات التّناص في الشعر العربي)، منشورات الكتّاب العرب، دمشق، سوريا، دط،2001 ص42.

«أنّه لا وجود لنص قائم بذاته على أن يكون متفاعلا مع نصوص الماضي: أي نص يستلزم وجود نصوص أخرى سابقة عليه أو متزامنة معه»[1].

في حين نجد النّاقد **محمد مفتاح** يرى أنّ «التّناص هو تعالق (الدخول في علاقة) نصوص مع نص حدث بكيفيات مختلفة»[2]، فقد اعتبر **محمد مفتاح** التّناص بمثابة الماء والهواء، والزمان والمكان فلا حياة بدونهما ولا عيش له خارجها، فمادة النّص الّتي شكّلت كيانه وحققت له وجوده هي اللغة ولذلك كان لمادته وجود قبل تكوينه في الصّورة الّتي هو عليها.

ويعرفه **عبد الملك مرتاض** «أنّ التّناص ليس إلا حدوث علاقة تفاعلية بين نص سابق ونص حاضر وإنتاج نص لاحق وهو ليس إلاّ تضمينا بغير تنصيص على حد قول **رولان بارت (Rolin Part)**»[3].

ومن كل هذا نستخلص أنّ التّناص مصطلح وبعد دلالي عميق، إذ هو تمازج بين النّص الحديث والنّص القديم ليتولد من هذا التمازج نص إبداعي يحمل دلالات.

وقد اعتمدت الكاتبة "**جميلة زنير**" التّناص كأداة جمالية تمنح عملها الأدبي الكثير من الفنية كما أنّها اتخذت من التّناص قاعدة أساسية لانطلاق هذه المجموعة القصصية.

ويمكن القول أنّ "**جنية البحر**" كمجموعة قصصية قائمة بالأساس على التّناص الأسطوري، والوقوف عند هذا العنصر، كما عرّفتها الناقدة **سليمة مسعودي** «أنّ الأسطورة

[1] محمد نيس، حداثة السؤال، المركز الثقافي العربي، دار البيضاء، المغرب، ط2، 1988، ص85.

[2] محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التّناص)، المركز الثقافي االعربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1993 ص 121.

[3] أحمد محمد قدور، اللسانيات وأفاق الدرس اللغوي، دار الفكر، دمشق، دط، 2001، ص124.

هي طفولة الفكر الإنساني في صور نشأته، هي إحالة على التشكيل البدائي لسحر اللغة الشّعرية (السّردية) » [1].

وذكرته "**جميلة زنير**" في قصة **جنية البحر** في قولها «**فمنذ سكنته جنية البحر نذر سنوات عمره لها، امرأة من أساطير أرضعته النسيان ورسمت على زنده وشم الولاء وقالت.. اذهب أيها البحار حيثما شئت فعلى صدري مرساك لك أول الروح، ولي الفتوحات تبدأ من اول البرق لك أصوات اللغات ولي همسات المرايا تبدأ رحلتها من جسدي**»[2]، والحاجة إلى هذا الرمز الأسطوري هو ابراز شده واغتراب الحوّات مع امرأة من البحر **(عروس البحر)**؛ أي من الأساطير فكانت الأشد سحرا وقدرة على تقمص كل حركاته وسكناته.

تستمر معالجة الهالة الأسطورية في مجموعة "**جنية البحر**" في قصة **رجل من عالم آخر** بقولها «**يوم زفّ لحورية الأساطير قلصت جميع الأزمنة من عمره، وشكلت جسده على هواها، وسوته بأناملها وأهدابها رجلا من نخيل لا يمتد الشيب له ولا تغزو التجاعيد وجهه**»[3] فقد تكررت عبارات عديدة للتأكيد على الحياة الجديدة الّتي صار ينعم بها الفتى وكيف أنّ الحورية مسحت اليأس والحزن عن حياته فكان لحضورها دورا مهما من الواقع الحزين إلى الخيال المفرح.

كما ذكرت القاصّة أيضا في قصة **رسالة عتاب**، نوع من الأساطير القديمة هي عرائس البحر الخيالية الّتي تسكن البحار والبحيرات في قولها «**وعرائس البحر تسحب قدميكي**

[1] ينظر، سليمة مسعودي، حداثة التشكيل الشعري عند أدونيس، كتاب أمس المكان الآن (نموذجا)، دب، دط، دت، ص534، 535.

[2] المجموعة القصصية، ص199.

[3] المجموعة القصصية، ص212.

المطهرتين نحو الأعماق قد أغراكي بالرحيل فلم تبحثي عن درب الهرب؟..» [1]، فحوريات البحر تجمع بين صفات البشر والأسماك وعادة ما يكنّ جميلات وساحرات وهذا ما أغوى الفتاة "**ترجس**" إلى الرحيل معهم.

لقد استدعت الكاتبة "**جميلة زنير**" في محاولة منها للمزج بين ما هو واقع اجتماعي وأسطوري من القصص القديمة وللهروب من السّرد المباشر لجأت إلى توظيف المتن الأسطوري.

التّناص عند "**جميلة زنير**" ليس نوع من الزينة والتّرف الجمالي بل هو صيغة ، وجمالياته ودلالاته لتحقيق غايات فنية ودلالية، وفاعلية تخييليه في الخلق والتصوير التّناصي. كما أبدعت الكاتبة في استخدام التّناص الأسطوري واستحضار الشّخصيات من القصص الشعبية والخيالية، لإبراز شعرية الصّورة واكساب اللّغة السّردية عمقا في الدلالات، وهنا تكمن أهمية التّناص الأسطوري.

[1] المجموعة القصصية، ص222.

الخاتمة

بعد دراستنا للمجموعة القصصية **جنية البحر** لجميلة زنير، ومحاولة تحليلها والبحث في طيّاتها، ومدى نقل الصّورة الشّعرية للتّجربة وتجسيدها واسهامها في خلق متمايز ومنفرد لتشكيل نص قصصي مرتكز على جماليات الصّورة الشّعرية ، وسعيا منا للإجابة عن الإشكال المطروح في المقدمة، هل تمكنت "**جميلة زنير**" من بلوغ وتفعيل طرائق تشكيل الصّورة الشّعرية في مجموعتها القصصية الموسومة بـ "**جنية البحر**" تبين لنا من خلال هذه الدّراسة التّحليلية الوصفية، أنّها وظفت وتميّزت الكاتبة ببلوغ درجة الاكتمال الفني لتوظيفها للصّورة الشّعرية من خلال الاستدعاء الأسطوري واللغة الرمزية والإِستهلال السّردي، وتمكنها من تفعيل الثّنائيات الضّدية، ومزج الواقع بالخيال، وبذلك يمكن أن نجمع نتائج هذا البحث في الآتي:

1- الصّورة الشّعرية هي الأداة المهمة الّتي يملكها الكاتب، والّتي تساعده على توضيح وتقديم أفكاره، فلا مجال لفهم النّص دون استدعاء الصّورة الشّعرية.

2- وللصّورة الشّعرية أنواع تتجلى في الأساس لتصوير التّجربة الّتي من خلالها تؤثر بالمتلقي لتصل إليه كما يشعر بها الكاتب.

3- وتكمن أهمية الصّورة الشّعرية بالبحث عن الخصائص الأدبية الجمالية للخطاب الأدبي عامة، كما أسهم عنوان **المجموعة القصصية (جنية البحر)** دورا مهما للكشف عن مكنونات السّرد في كونه أوّل عتبات النّص وهو متعلق بالعناوين الفرعية للقصص.

4- اعتمدت القاصّة **(جميلة زنير)** على صورتين زمانيتين ساهمتا في تشويه الزّمن (الإِسترجاع والإِستباق)، وهذه الفسيفساء أعطت للنص بعدا جماليا وعمّقت البعد الدلالي له.

5- وظفت القاصّة أماكن مختلفة في مجموعتها القصصية معتمدة على مبدأ التقاطب أو التضاد بين الأماكن المغلقة أو المفتوحة، وهذا أسهم في ظهور مواطن الصّراع بين الشّخصيات، مما أعطى للنّص جمالية خاصة على مستوى اللغة في سردها للأحداث.

6- قدّمت القاصّة الشّخصيات بصيغة مجهولة، وأولت للمرأة حصّة الأسد، كما وظّفت شخصيات أسطورية وجعلت منها أبطال أو مساعدين في القصّة.

7- اعتمدت الكاتبة تقنية خاصّة في هذه المجموعة القصصية وهي الإِستهلال والتكثيف السّردي، تميزت بها لتضفي عنصر التشويق في القصّة، وجلب المتلقي ذلك بتكسيرها لتقليدية الإِستهلال القصصي، وانطلاقها من الحدث المشهدي الّذي يلخص الحدث العام، والمحوري في سير تحوّل الخط الدّرامي في النّص، كما أنّ القاصّة كان انشغالها منصب حول موضوع المرأة الجزائرية وعلاقتها بالمجتمع، ونقل الواقع الّذي تعيشه بعد الاستعمار.

8- وظّفت الكاتبة الرّمز في مجموعتها القصصية **(جنية البحر)** بغرض تبليغ رسائل ضمنية للقارئ بأسلوب جمالي فني، ولإضفاء نوع من الغموض.

9- اعتمدت القاصّة "**جميلة زنير**" لمسة جمالية بتوظيفها للثّنائيات الضّدية لتبين مدى الصّراع الّذي يعيشه المجتمع الجزائري، وكان ذلك على شكلين: صراع خارجي وصراع داخلي الخارجي يتمثل في المجتمع، والصراع والداخلي في نفسية الأبطال.

10- أدخلت القاصّة الأسلوب الشّعري من خلال توظيفها للتّكرار والمتمثل في (تكرار الكلمة، العبارة، الأداة)؛ وهذا التّكرار لعب دورا مهما في القصّة وهو التشويق والوضوح والسلاسة

11- أبدعت "**جميلة زنير**" واهتمت باللغة وعلم البيان، وذلك باستخدامها الاستعارة الكناية، والتّشبيه، زاد نصّها القصصي رونقا وجمالا وتقوية جمالية وتشكيل الصّورة الشّعرية وتوسيع دائرة الخيال.

12- لجأت الكاتبة إلى الخيال في هذه المجموعة القصصية للهروب من مجابهة الواقع وفي الوقت نفسه جعلته الأرضية لكتابة هذه القصص لتمزجه بالخيال لتحدث بعدا زمانيا ودلاليا مختلفا في بنائها السّردي وهكذا دقت باب التّجريب من بابه الواسع.

13- جعلت من التّناص الأسطوري وتفاعلها مع النّصوص السّابقة القاعدة الأساسية الّتي انطلقت منها في سرد الأحداث، فاستحضرت شخصيات أسطورية لصعوبة تغيير الواقع الّذي يعيشه مجتمعنا، وجعلت من الجنيات العنصر الّذي يحدث التغيير والمساعدة على الهروب من الواقع...

صفوت القول أنّ الكاتبة "**جميلة زنير**" أبدعت وتميّزت في حديثها عن موضوع المرأة حيث مزجت واقع المرأة في الجزائر بخيالها الخاص، لتحاول تغيير هذا الواقع، وأيضا لترفع من راية المرأة في الواقع مثلما رفعت رايتها في القصص الخيالية (الأسطورية).

إنّ موضوع الصّورة الشّعرية ومزجه مع النّص القصصي، يعتبر موضوعا جديدا لم يدرس من قبل، لذا نقترح دراسات أخرى منها –**جمالية اللغة في قصص (جميلة زنير)** – **شعرية الصورة في قصص جميلة زنير** وذلك لخدمة وإثراء البحث العلمي.

ونأمل من الله عز وجل أن نكون قد وفقنا في هذه الدّراسة، والله ولي التوفيق.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

أولا: المراجع بالعربية

1-إبراهيم رماني، **الغموض في الشعر العربي الحديث**، وزارة الثقافة، الجزائر، ط3، 2007.

2-ابن الأثير (ضياء الدين)، **المثل السائر في أدب الكاتب والشّاعر**، ج2، تحقيق محي الدين عبد الحميد، المكتبة العربية، بيروت، لبنان، د ط، 1999.

3-أحمد الشايب، **أصول النقد الأدبي**، دار النهضة المصرية، القاهرة، ط6، 1963.

4-أحمد علي دهمان، **الصّورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني منهجا وتطبيقا**، دار طلاس للطباعة، دمشق، ط1، 1966.

5-أحمد فرشوخ، **جمالية النّص الروائي، مقارنة تحليلية لرواية "لعبة النسيان"**، دار الأمان، دب، ط1، 1996.

6-أحمد محمد قدور، **اللسانيات وأفاق الدرس اللغوي**، دار الفكر، دمشق، دط، 2001.

7-أحمد مرشد أمين، **البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله**، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2005.

8-أحمد مرشد، **أنسنة المكان في روايات عبد الحميد منيف**، دار التكوين، دمشق، سوريا، دط، 2009.

9-بسام قطوس، **سيميائية العنوان**، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، ط1، 2001.

10- بشرى موسى صالح، **الصّورة الشّعرية في النقد العربي الحديث**، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994.

11- بوجمعة بو بعبو، **جدلية القيم في الشعر الجاهلي**، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د ط، 2001.

12- جابر عصفور، **الصّورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب**، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1992.

13- جميلة زنير، **المجموعة القصصية (جنية البحر)**، دار موفم للنشر، الجزائر، دط، 2008.

14- حسين خمري، **فضاء المتخيل مقاربات في الرواية**، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2002.

15- حمدان محسن الحارثي، **المكان بوصفه محفزا سرديا وثقافيا**، جامعة الأزهر، القاهرة، دط، د ت.

16- زيد محمد بن غانم الجهيني، **الصّورة الفنية في المفضليات أنماطها وموضوعاتها ومصادرها وسماتها الفنية**، ج1، الجامعة الاسلامية، السعودية، ط1، د ت.

17- سامح الرواشدة، **منازل الحكاية، دراسة في الرواية العربية**، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2006.

18- سعد الديوب، **الثّنائيات الضّدية**، الهيئة العامة السورية، دمشق، دط، 2009.

19- سعيد يقطين، **قال الراوي (البنيات الحكائية في السيرة الشعبية)**، المركز الثقافي، بيروت، لبنان، ط1، 1997.

20- السَّكاكي، **مفتاح العلوم**، دار الكتب العلمي، بيروت، لبنان، ط2، 1987.

21- سليمة مسعودي، **حداثة التشكيل الشعري عند أدونيس**، كتاب أمس المكان الآن (نموذجا)، دب، دط، دت.

22- سمير المرزوقي، جميل شاكر، **مدخل إلى نظرية القصّة تحليلا وتطبيقا**، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، دط، دت.

23- سيد إسماعيل ضيف الله، **أليات السّرد بين الشفاهية والكتابية (دراسة في السيرة الهلالية ومرعى القتل)**، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط1، 2008.

24- شريط أحمد شريط، **تطور البنية الفنية في القصّة الجزائرية المعاصرة (1947-1985)**، منشورات اتحاد كتاب العرب، الجزائر، دط، 1998.

25- عبد القادر سالم، **مكونات السّرد في النّص القصصي الجزائري الجديد (بحث في التجريب وعنق الخطاب عند جيل الثمانينات)**، دار القبة للنشر، الجزائر، دط، 2009.

26- عبد القاهر الجرجاني، **دلائل الاعجاز**، محمود محمد شاكر، مكتبة الخارجي، القاهرة، دط، 2000.

27- عبد القاهر بن عبد الرحمان بن محمد الجرجاني النحوي، **أسرار البلاغة**، دار المدني، جدة، السعودية، دط، دت.

28- عبد الملك مرتاض، **القصّة الجزائرية المعاصرة**، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، دط، 1990.

29- عبد الملك مرتاض، **في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السّرد**، عالم المعرفة، الكويت، دط، دت.

30- عبد النور جبور، **المعجم الأدبي**، دار العلم للملايين، بيروت، ط2، 1984.

31- على البطل، **الصّورة في الشعر العربي حتى أخر القرن الثاني للهجرة**، دار الاندلس، بيروت، دط، 1981.

32- علي الجازم، مصطفى أمين، **البلاغة الواضحة البيان والمعاني والبديع للمدارس الثانوية**، دار المعارف، لندن، دط، دت.

33- علي صبح، **البناء الفني للصورة الأدبية عند بن الروسي**، مطبعة الأمانة، القاهرة، دط، دت.

34- علي صبح، **الصّورة الأدبية تاريخ ونقد**، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، دط، دت.

35- عمر عاشور بن النويان، **البنية السّردية عند الطيب صالح، البنية الزماني والمكانية في موسم الهجرة الى الشمال**، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، دط، 2010.

36- عهود عبد الواحد العكيلي، **الصّورة الشّعرية عند ذي الرمة**، دار الصفاء للنشر والتوزيع، عمان، دط، 2014.

37- غسان كنعافي، **جماليات السّرد في الخطاب الروائي**، دار المجدلاوي للنشر والتوزيع عمان، ط1، 2006.

38- فايز الداية، **جماليات الأسلوب**، دار الفكر، دمشق، ط2، 1996.

39- فيصل غازي النعيمي، **العلامة والرواية (تجليات التّناص في الشعر العربي)**، منشورات الكتّاب العرب، دمشق، سوريا، دط،2001.

40- قاسم سيزا، **بناء الرواية (دراسة مقارنة في ثلاثينية نجيب محفوظ)**، مهرجان القراءة للجميع، دب، دط، 2004.

41- القزويني، **التلخيص في علوم البلاغة، ضبط وشرح البرقوني**، دارا لفكر العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1904.

42- ماجد ياسين الجافرة، **التّناص والمتلقي**، دراسات في الشعر العباسي، مكتبة الكندي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2015.

43- محمد الولي، **الصّورة الشّعرية في الخطاب البلاغي والنقدي**، دار البيضاء، بيروت، لبنان، ط1، 1993.

44- محمد بن منوفي، **ملامح أسلوبية في شعر ابن سهل الأندلسي**، دار هومة، الجزائر، د ط، دت.

45- محمد حسن عبد الله، **الصّورة والبناء الشعري**، دار المعارف، مصر، دط، دت.

46- محمد صابر عبيد، **المغامرة الجمالية للنص القصصي، سلسلة مغامرات النّص الإبداعي**، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2010.

47- محمد عزام، **النّص الغائب، (تجليات التّناص في الشعر العربي)**، منشورات الكتّاب العرب، دمشق، سوريا، دط،2001.

48- محمد عزام، **شعرية الخطاب السّردي (دراسة)**، من منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، سوريا، دط، 2005.

49- محمد غنيمي هلال، **النقد الأدبي الحديث**، دار النهضة للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، دط، 1988.

50- محمد فتوح، **الرّمز والرّمزية في الشعر المعاصر**، دار المعارف، القاهرة، ط3، 1984.

51- محمد مفتاح، **تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التّناص)**، المركز الثقافي االعربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1993.

52- محمد نيس، **حداثة السؤال**، المركز الثقافي العربي، دار البيضاء، المغرب، ط2، 1988.

53- مصطفى حجازي، **التخلف الاجتماعي (سيكولوجية الإنسان المقهور)**، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط3، 2005.

54- ناهضة ستار، **البنية السّرد القصصي الصوفي، (المكونات، الوظائف والتقنيات)**، من منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، سوريا، دط، 2003.

55- نضال الشمالي، **الرواية والتاريخ (بحث في مستويات الخطاب في الرواية التاريخية العربية)**، عالم الكتب الحديثة للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2006.

56- هاشم مرغني، **بنية الخطاب السّردي في القصّة القصيرة**، شركة مطابع السودان للعملة المحدودة، الخطوم، السودان، ط1، 2008.

57- ياسين النّصير، **الإستهلال فن البداية في النّص الادبي**، دار نينوى، سوريا، دمشق، دط، دت.

58- ياسين النّصير، **الرواية والمكان**، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، د ط، د ت.

59- يحي بن حمزة بن علي بن ابراهيم العلوي اليمني، **الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الاعجاز**، دار الكتب العلمية، بيروت، دط، 1982.

ثانيا: المراجع المترجمة:

60- برنار كلافيل، **أساطير البحر**، تر، خليل كلفت، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، ط1، 2007.

61- جيرار جينيت، **عودة إلى خطاب الحكاية**، تر، محمد معتصم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2000.

62- دي سي لويس، **الصّورة الشّعرية**، تر، أحمد نصيف وآخرون، دار الرشد، دمشق، دط، 1989.

63- كيمن كرانت، **موسوعة المصطلح النقدي، الواقعية، الرومانسية، الدراما، الحبكة**، تر، عبد الواحد لؤلؤة، المؤسسة العربية لدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1983.

ثالثا: المجلات والدوريات

64- جعفر زوالي، **مفهوم الصّورة الشّعرية في النقد العربي (تطور مفهوم الصّورة الشّعرية في النقد العربي)** مجلة الباحث، جامعة الجزائر المركزية، الجزائر، العدد 16، د ت.

65- جميل حمداوي، **السيميوطيقا والعنونة**، مجلة الفكر، المجلس الوطني للفنون والآداب الكويت، مج 25، العدد الثالث، 1997.

66- رضا بن حميد، **الخطاب الشعري الحديث من اللغوي إلى التشكيل البصري**، مجلة الفصول، مصر، مج 51، تونس، العدد الثاني، 1996.

67- عاصم زاهي مفلح العطروز، **التّكرار وجمالياته في النّص الادبي**، المجلة الثقافية الجزائرية جامعة اليرموك، الأردن، العدد2، 2019.

68- عبد الرحمان بدوي، **الصّورة الشّعرية عند سانت جون بيرس**، مجلة محلية، مجلة الثقافة الرفيعة، مصر، العدد 19، السنة الخامسة.

69- فوزية تقار، **التّقاطب المكاني ودلالاته في رواية أصابع الاتهام لجميلة زنير**، مجلة علوم اللغة وآدابها، كلية الآداب واللغات، جامعة حمه لخضر، الوادي، الجزائر، مج13، العدد03، 2021.

70- كلثوم مدقن، **دلالة المكان في رواية موسم الهجرة إلى الشمال**، مجلة الآداب واللغات، جامعة ورقلة، الجزائر، العدد04، 2005.

رابعا: المواقع الالكترونية

71- www.wikiforHumanRights.om. 2022/05/10 يوم 14:00

فهرس الجداول والأشكال

فهرس الجداول:

الرقم	عنوان الجدول	الصفحة
01	جدول يتضمن عناوين القصص ومضامينه	21
02	الأمكنة المغلقة في المجموعة القصصية	31
03	الأمكنة المفتوحة في المجموعة القصصية	33
04	الأمكنة المؤقتة في المجموعة القصصية	35
05	علاقة الشّخصية الرئيسية بالشّخصيات الثانوية	46

فهرس الأشكال:

الرقم	عنوان الشكل	الصفحة
01	يمثل علاقة العنوان الرئيس (جنية البحر) بالعناوين الفرعية للقصص في المجموعة القصصية	23

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات

شكــر وعرفــان.....ب

مقدمة:.....أ-هـ

مدخل: مفاهيم نظرية حول الصّورة الشّعرية

1-مفهوم الصّورة الشّعرية عند النقاد الغرب والعرب:..... 7

أ-مفهوم الصّورة الشّعرية عند الغرب:..... 7

ب- مفهوم الصّورة الشّعرية عند العرب: 8

2-أنواع الصّورة الشّعرية وأشكالها:.....10

أ-الصّورة البيانية والصّورة الحقيقية:.....10

ب- أشكال الصّورة الشّعرية:.....11

3-أهمية الصّورة الشّعرية في القصة القصيرة:.....13

الفصل الأول: تجلّيات الصّورة الشّعرية في البناء السّردي للمجموعة القصصية "جنية البحر" لجميلة زنير

أولا: شعرية العنونة في المجموعة القصصية (جنية البحر):.....17

ثانيا: شعرية الصّورة الشّعرية في البنية السّردية للمجموعة القصصية (جنية البحر):...24

1-الصّورة الزّمنية في المجموعة القصصية:.....24

أ-شعرية الصّورة الإسترجاعية:.....25

ب- شعرية الصّورة الإستباقية:.....27

2-الصّورة المكانية في المجموعة القصصية:.....29

أ-دلالة الأمكنة المغلقة:.....30

ب- دلالة الأماكن المفتوحة: 33

ج -دلالة أماكن الإقامة المؤقتة:.....36

3-صورة الشّخصية بين الواقع والمتخيل في المجموعة القصصية (جنية البحر): 38

أ-صورة الشّخصية الرئيسية: 39
ب- صورة الشّخصيات الثّانوية: 43
ثالثا: خصائص الصّورة الشّعرية في المجموعة القصصية (جنية البحر) 48
1-الإِستهلال والتكثيف السّردي وأثره الجمالي في المجموعة القصيصة: 48
2-جمالية الرمز في المجموعة القصصية: 51
أ-الرموز المركبة: 52
ب- الرموز الطبيعية: 52
ج- الرموز الأسطورية: 53
د- الرموز المكانية: 53
الفصل الثاني: المكونات الأسلوبية والبلاغية للصورة الشّعرية في المجموعة القصصية "جنية البحر" لجميلة زنير.
أولا: توظيف التّوازي في تشكيل الصّورة الشّعرية للمجموعة القصصية (جنية البحر): .57
1- الثّنائيات الضّدية في المجموعة القصصية: 57
2-الصّورة التّكرارية في المجموعة القصصية: 59
أ-تكرار الكلمة: 60
ب- تكرار العبارة: 61
ج- تكرار الأدوات: 61
ثانيا: شعرية الصّورة البيانية في المجموعة القصصية (جنية البحر) 63
1-الاستعارة وأنواعها في المجموعة القصصية (جنية البحر) لجميلة زنير: 63
2-جماليات الكناية في المجموعة القصصية (جنية البحر) لجميلة زنير: 65
3-التّشبيه وأنواعه في المجموعة القصصية (جنية البحر): 67
أ-التّشبيه المجمل: 68
ب- التّشبيه البليغ: 68

ج- التّشبيه التمثيلي:.....69
ثالثا: مصادر الصّورة الشّعرية في المجموعة القصصية (جنية البحر): 69
1-صورة الواقع والخيال في تشكيل الصّورة الشّعرية:.....69
أ-صور الخيال: 69
ب- الصّورة والواقع:.....71
2-توظيف الصّورة التّناصية في المجموعة القصصية (جنية البحر) لجميلة زنير: 75
الخاتمة:.....80
قائمة المصادر والمراجع:.....84
فهرس الجداول:.....92
فهرس الأشكال:.....92
فهرس الموضوعات.....94
الملخص:.....98

الملخص

الملخص:

تهدف هذه الدّراسة إلى البحث عن الصّورة الشّعرية في المجموعة القصصية **(جنية البحر)** لجميلة زنير، وإذ وقع الاختيار على هذا الموضوع لقلة الدّراسات حوله والانتشار الواسع لفن القصّة القصيرة في الجزائر، يقوم هذا البحث عن المنهج البنيوي، الّذي يساعد في تقنيات بنية القصّة القصيرة، والبحث في بنى النّص، والمنهج الأسلوبي للبحث في الجانب البلاغي (استعارة، كناية، تشبيه)، والمنهج السيميائي للوصول للدّلالات الكامنة في النّص خاصة على مستوى العنوان، والمنهج السوسيولوجي الّذي يربط علاقة المجتمع بالعمل الأدبي مستعينين في ذلك بآليات الوصف التحليلي.

ولبلوغ ذلك استند البحث على خطة تضمنت مدخلا وفصلين، مدخل يبحث في مفاهيم حول الصّورة الشّعرية، تناولنا فيه مفهوم الصّورة الشّعرية عند الغرب والعرب بأنواعها وأهميتها وتناولنا في الفصل الأول تجلّيات الصّورة الشّعرية في البناء السّردي للمجموعة القصصية "جنية البحر" لجميلة زنير، بين عتبة العنوان وجمالياته، تطرقنا فيه لدراسة العنوان والبنى السّردية من: زمان، مكان، شخصيات وخصائص الصّورة الشّعرية استهلال وتكثيف واللغة الرمزية، أما بالنسبة للفصل الثاني، فكان عبارة عن دراسة للمكونات الأسلوبية والبلاغية للصّورة الشّعرية في المجموعة القصصية **(جنية البحر)** لجميلة زنير من ثنائيات ضّدية والصّورة التّكرارية، الاستعارة، الكناية، التّشبيه، وصورة الواقع والخيال وكذلك توظيف الصّورة التّناصية توصّل هذا البحث إلى مجموعة من النّتائج المهمة:

هو أنّ الكاتبة جميلة زنير أبدعت في توظيف الصّورة الشّعرية في مجموعتها القصصية بامتياز، والتوظيف الجمالي للتقنيات السّردية بفنية عالية، اهتمامها البالغ بموضوع المرأة الجزائرية وما تعانيه في الواقع ومحاولة إيجاد الحلول حتّى وإن كان بتوظيف الخيال وفي الأخير نرجو أن نكون قد وفقنا في هذه الدراسة وتسليط الضوء على كتاب القصّة القصيرة في الجزائر خاصة المرأة.

الكلمات المفتاحية: جميلة زنير، الصّورة الشّعرية، جنية البحر، سرد.

Abstract :

This study aims to research the poet in the collection of stories (Fairy Sea) by Djamela Zennir, and while this subject was chosen for the lack of studies on this subject and the wide diffusion of the art of the short story in Algeria, this research is based on the structural approach, which helps in the techniques of the structure of the short story, research into the structures of the text, the stylistic approach to research in the rhetorical aspect (metaphor, analogy), the semiotic approach to reach the connotations inherent in the text, in particular at the level of the text. title, and the sociological approach that links the relationship of society to the literary work, using analytical description machines.

To achieve this, the research was based on a plan that included an introduction and two chapters, an introduction which examines the concepts on the poet, in which we have dealt with the concept poet when the West and Arabs of all kinds and their importance, and in the first chapter we dealt with the manifestations of the narrative structure, between the threshold of the title and the structure narrative, in which we approached the study of the title and the structures narratives of: time, place, characters and characteristics of the initiation and of the intensification of the poet and symbolic language.

As for the second chapter, it was a study of the components stylistics and rhetoric of the poet of the collection of stories (Fairy Sea) by Djamela Zennir, based on the duality of antithesis and the image of repetition, metaphor, metonymy, analogy and the image of reality and fiction, as well as the use of the image of repetition.

This research get the important results:

It is that the writer Djamela Zennir excelled in the use of the poet in its quintessential collection of stories, the aesthetic use narrative techniques with great art, his great interest in the subject Algerian women and what they actually suffer and trying to find solutions even using fiction and in the end we hope have succeeded in this study and highlight the book of the new in Algeria, especially women. Keywords: Djamela Zennir, poetic style, Fairy Sea, narrate.

الحمد لله