جامعة محمد خيضر بسكرة
كلية الآداب واللغات
قسم الأدب العربي

مذكرة ماستر

أدب عربي
دراسات أدبية
أدب حديث ومعاصر

رقم: ح/ 16

إعداد الطالب:
نايلي خولة

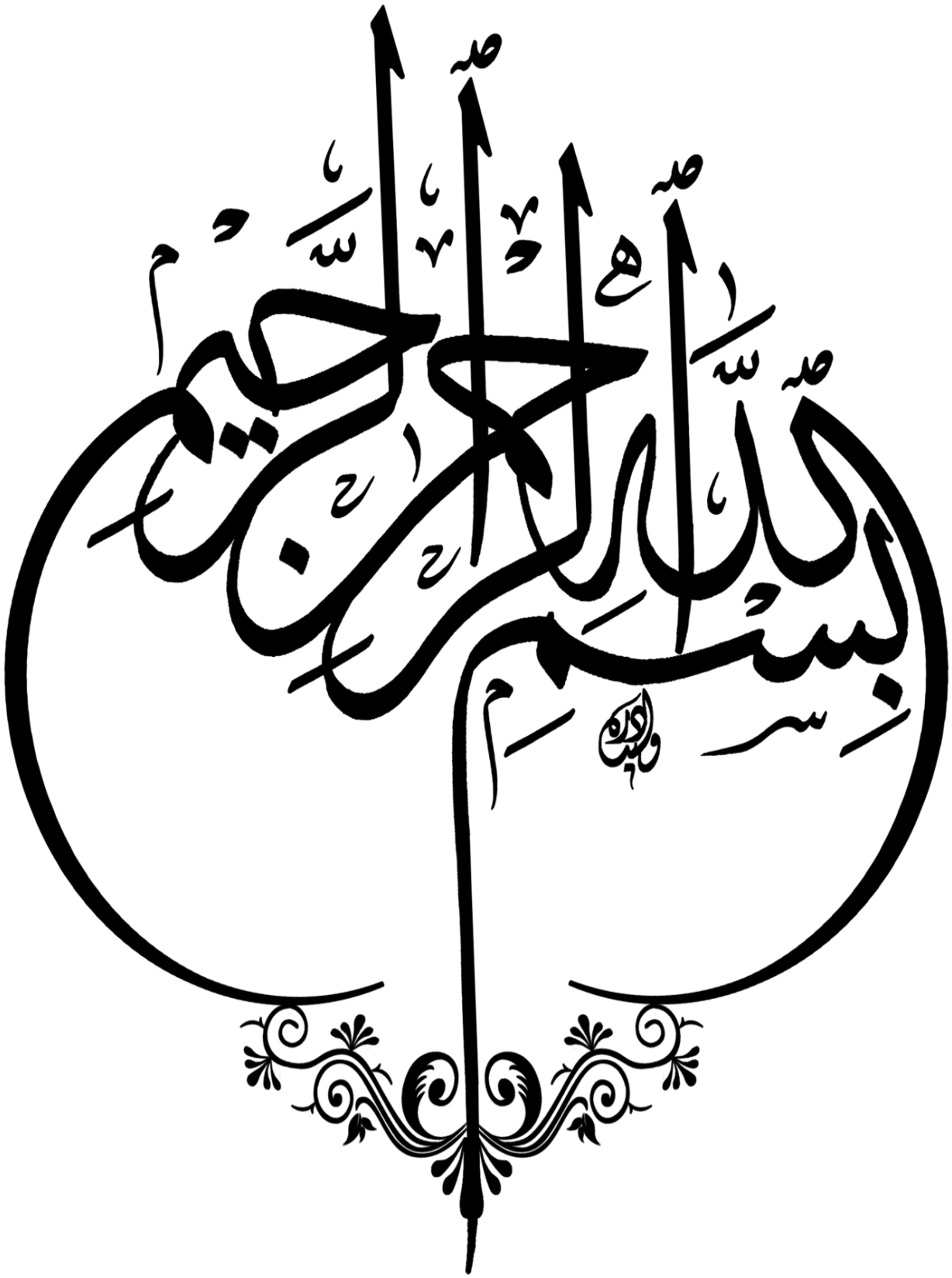
يوم:30/06/2021

التبئير في رواية "تشرين" لخالد منصور

لجنة المناقشة:

نعيمة سعدية	أ. د.	جامعة بسكرة	مشرف ومقرر
سليم بتقة	أ	جامعة بسكرة	رئيس
هنية مشقوق	أ. مح أ	جامعة بسكرة	مناقش

السنة الجامعية:2020/ 2021م


بسم الله الرحمن الرحيم

الشكر والعرفان

نبدأ كلامنا بقول المولى عزّ وجل :" لئن شكرتم لأزيدنكم"سورة إبراهيم الآية" 07.

فلك الشّكر والحمد ربنا حتى ترضى ولك الحمد إذا رضيت ولك الحمد بعد الرضى.

نتقدم بأسمى معاني الشكر والامتنان إلى:

إلى مفتاح دربنا ونبراس طريقنا أستاذتنا المشرفة الدكتورة "نعيمة سعدية" التيّ أحاطتنا بالرعاية الكاملة والمساعدة والتوجيهات القيمة والثمينة لإنجاز هذا العمل.

إلى أعضاء لجنة المناقشة لتفضلهم علينا بقبول مناقشة هذه المذكرة، فهم أهل لسد خللها و تقويم معوجها و لإثرائها بخبراتهم العلمية.

إلى جميع أساتذة كلية الآداب.. قسم اللغة العربية بجامعة محمد خيضر" بسكرة".

أسأل اللّه السّداد والتّوفيق.

مـــقـــدمـــة

مقدمة

ارتبطت الدراسات السيميائية بدراسة العلامة في تجلياتها رمزاً و دلالة، وكان الدرس الأدبي الموضوع الأبرز لهذه الدراسات لما له من خصوصية وتفرد عن غيره، والنّص السردي هو جملة من المعطيات التي تتشكل بتضافرها باعتبارها لحمة يصعب الولوج إليها و اقتناص دلالتها.

ولعل أهم معطى في علم السرد هو تقنية التبئير أو كما يعرفه السعيد يقطين بالرؤية السردية؛ وهو ذلك المسرح الذي يتقاسم فيه الدور الرئيس الراوي والشخصيات والكاتب لتوضيح وإظهار العمل في أسمى تجلياته.

ولا يعزى اختيار هذا الموضوع إلى ضآلة البحوث في صنوه فحسب؛ وإنّما لأسباب عديدة بعضها خاص بطبيعة الموضوع؛ وهو محاولة الكشف عن أهم أنواع التبئير داخل الرواية، وبعض آخر ذاتي يتجسّد في الميل إلى قراءة السرد ، واستنطاق خباياه والغوص في مكنوناته .

ومن بين الأهداف التي تسعى إليها هذه الدراسة هي الإطلاع على أهم الرؤى النقدية التي تخص موضوع التبئير.

وتمّ الاستناد على دراسات سابقة أهمها:

-أمال بن بتقة، التبئير والصيغ السردية في رواية "**وليمة الأعشاب البحر**" لحيدر حيدر.

– سعيدة بشار، دور أشكال التبئير في البناء العاطفي لرواية "**الانطباع الأخير**" لمالك حداد.

وإنّ الإشكالات المطروحة في هذا الموضوع كثيرة ومتنوّعة أبرزها:

–ما هي أهمّ أنواع التبئير في الرواية؟

–وهل تمكن خالد منصور من توظيف التبئيرات المختلفة في روايته؟

–وإلى أي مدى يتحقق التبئير داخل العتبات النصية والبنيات السردية؟

وللإجالة عن هذه الإشكالات المطروحة تم الاعتماد على خطّة منهجيّة كالآتي: مقدّمة ومدخل وفصلين، وخاتمة تحتوي نتائج البحث.

وفي المدخل تم عرض مفهوم السيمياء، وتعريف التبئير لغة و اصطلاحا، كذلك أبعاد التبئير.

والفصل الأوّل المعنون "التبئير والعتبات النصية في رواية تشرين لخالد منصور" ينطوي على عنوانين رئيسيين، أولا: تعريف العتبات النصية.

ثانيا: أقسام العتبات النصية؛ تبئير الغلاف، تبئير الصورة، تبئير اللون، تبئير العنوان؛ المربع السيميائي في العنوان بعدها العناوين الداخلية ثم علاقة العنوان الرئيس بالعناوين الفرعية.

أما الفصل الثاني فجاء تحت عنوان "التبئير والبنيات السردية في رواية تشرين لخالد منصور" احتوى على عنصرين هامين، أولا: أنواع التبئير في رواية تشرين؛ التبئير المعدوم، الداخلي، الخارجي ، ثانيا: التبئير والبنيات السردية في الرواية؛ فيه تبئير الشخصيات، ثم تبئير المكان و تبئير الزمن.

ونهاية هذا البحث خاتمة جمعت جل نتائج التي تمخضت فيها دراسة التبئير في رواية تشرين.

وللوصول إلى مبتغى البحث وجب الاعتماد على منهج علمي تجسّد في المنهج الوصفي متبوعا بآلية التحليل.

ومن بين المراجع التي تم التطرق إليها من خلال البحث:

- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي(الزمن.السرد.التبئير).
- جيرار جينيت وآخرون، نظرية السرد من (وجهة النظر إلى التبئير).
- لحميداني حميد، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي.

وإنّ كان من الضرورة الحتمية ذكر الصعوبات، فهي تكمن في ضبط عناصر البحث.

وفي الأخير بفضل الله تعالى ومشيئته تمّ إكمال هذا البحث، بدعم الأستاذة المشرفة "**نعيمة سعدية**" وعونها الكبير، وتوجيهاتها الصائبة المستمرة لي، فجزيل الشكر ووافر العرفان لك أستاذتي على حسن صنيعك، وبالله التوفيق.

المدخل: مفاهيم أسايسة

أولا: السيمياء

ثانيا: التبئير

1 التعريف اللغوي

2 التعريف الإصطلاحي

ثالثا: أبعاد التبئير

1*التبئير و الشعرية

2*التبئير و الأسلوبية

3*التبئير و التداولية

4*التبئير في نقد ما بعد الحداثة

أولا : السيميـاء

مع مطلع القرن العشرين عرفت الثقافة الأوروبية والأمريكية مصطلحين في ميدان التحليل السيميوطيقى للنّص الأدبي هما السيميولوجيا والسيميوطيقا، وهذان المصطلحان لهما أصل واحد يعود إلى الثقافة اليونانية القديمة ، ويقر الكثيرون أنّ تعريف المصطلحين ليس بالأمر الهيّن لسببين؛ الأول هو تعدد وجهات النظر، و الثاني هو الحداثة ، فهم يرون أنّ " **أية محاولة للتعريف، لابدّ لها أن تصطدم بتعدد وجهات النظر في تحديد هوية هذا الحقل المعرفي تحديدا قارا، وخصوصا إذا أدركنا الحيّز الزمني الّذي يستغرقه وهو حيز قصير**".

يُعدّ دي سوسير نجمة بارزة في سماء البحث اللغوي واللساني بتاريخ البشرية جمعاء، فقد تنبأ بولادة علم مستقل هو السيميولوجيا حين قال : " **اللغة مجموعة من العلامات التي تعبر عن الأفكار ومن هذه الناحية فهي مماثلة للكتابة و أبجدية الصم والبكم والطقوس الرمزية وصيّغ الاحترام والاشارات العسكرية** "[1]. وهو بهذا أحدث ثورة لغوية شهدها العصر الحديث ثورة انطلقت بعدها.

1- ميشال آرفيه وآخرون، السيميائيات الأصول والقواعد والتاريخ، تر : رشيد بن مالك، دار مجد اللاوي للنشر التوزيع عمان، الأردن، ط1، (د. ت)، ص33 .

فدي سوسير قد تصور وجود هذا، وبين إشتقاقه وأصله، كما حدد موضوعه، ونادى بحقه في الوجود، ووصف علاقة هذا العلم الذي لم يكن قد ولد بعد، بكل من علم النفس الذي هو الأصل الذي ينتهي إليه، وبين علم اللّسان الّذي سيكون جزء اً منه، كما بيّن وظيفته وأهميته في بيان مدلولات الإشارة والقوانين التّي تحكمها.

ومع بروز كتابه "**دروس في الألسنية العامة** " التّي تلقت علوم اللغة واللسان دفق جديد نحو الترسيخ والشمول، ومن أهم المقولات التي جاء بها سوسير في اللغة هو "**اعتبارها نظام من الإشارات يعبر بها البشر عما يدور في أذهانهم من أفكار وأحاسيس ومشاعر**"[1].

تُعدّ جهود الفيلسوف الأمريكي **ش.س.بورس شارل ساندرس بورس: (Charles Sanders Peirce)**، منعطف حاسم في تطور الدّرس اللساني الغربي فقد قام بعمل نظري وثيق الاتصال بعمل دوسوسير ويتقدم في تحضير نموذجه للإشارة والسيميائية وبشكل مغاير لنموذج دوسوسير للإشارة المؤلفة من ثنائية مكتف بذاته.

ضمن هذا السياق يكون المنطلق حسب تعبير بورس، اسمً ا آخر للسيميائيات بوصفها نظرية شكلية للعلامات، قوامه جملة القوانين التي تنظم هذه العلامات يكون

1- فرديناند دي سوسير، درس في الألسنية العامة، تعريب: صالح القرمادي وآخرون، دار العربية للكتاب، طرابلس، ليبيا، (د.ط)، 1985م، ص 37.

مجموعها لغة معينة في علاقة مع الفكر وإن كانت السيميائيات ضابطا لهذا الفكر شأنها في ذلك شأن المنطق[1].

غير أنّ بورس لم يكن له الفضل في ابتكار مصطلح السيميائيات بل استلهمه من المصطلح الذي أطلقه **جون لوك (john locke)** على العلم الخاص للعلامات والدلالات والمعاني المتفرع من المنطق، والذي اعتبر لوك علم اللغة.

ومن جانب آخر ربط **بورس** النشاط السيميائي بالنّشاط الإنساني؛ أي أن النشاط السيميائي جزء من النّشاط الإنساني، و هذا الأخير بمجمله نشاط سيميائي، فيقول :" **إنني وحسب علمي الرائد أو بالأحرى أول من ارتد هذا الموضوع المتمثل في تفسير وكشف ما سميته السيميوطيقا؛ أي نظرية الطبيعة الجوهرية والأصناف الأساسية لأي سيميوزيس محتمل، إنّ هذه السيميوطيقا التي يطلق عليها في موضوع الآخر المنطق تفرض نفسها كنظرية للدلائل، وهذا ما يربطها بمفهوم السيميوزيس الّذي يعد على نحو دقيق لخاصية المكونة للدلائل**"[2].

والملاحظ لمّا جاء به العالمين أنّ الدراسات السيميائية سارت في إتجاهين متكاملين، الأوّل هو ما سلكه سوسير من اهتمام بالجانب الترجماتي – لوظيفي للعلامة اللغوية في عملية التوصيل، أمّا الثاني فهو الاتجاه الذي سلكه الفيلسوف الأمريكي

1– ينظر: هواري بلقدور، مدخل إلى اللسانيات التداولية إسهامات بيرس وشارل موريس، محاضرات لملتقى الوطني الثالث، السيمياء والتناص الأدبي، قسم الأدب العربي، جامعة مستغانم، د. ط، د. ت، ص11.

2– فرديناند دي سوسير، محاضرات في علم اللسان العام، تر:عبد القادر قيني، إفريق يا الشرق، الدار البيضاء، ط 1، 1987م، ص88.

تشارلز بيريس، حينما وجه اهتمامه إلى تحديد ماهية العلامة اللغوية ودرس مقوماتها وبيان أركانها وعلاقتها بالموجودات الأخرى أي أنّه اهتم بالمستوى الأنطلوجي، الوجودي للعلامة اللغوية.

بالإضافة إلى ما سبق ذكره الأصول الغربية للنظرية السيميائية هناك مرحلة أخرى يصطلح عليها مرحلة "**جون لوك**" في القرن السابع عشر ميز خلالها السيمياء عن غيرها من العلوم، حيث صنف العلم إلى ثلاثة أصناف : علم الأخلاق وعلم الطبيعة، علم السيمياء، ووضع تحت هذه الأخيرة علوم عديدة مثل : المنطق ونظرية المعرفة ليعني به العلم الّذي يهتم بدراسة الطرق والوسائط التّي يحصل من خلالها على معرفة الفلسفة والأخلاق[1].

وبناءً على ما سبق ذكره نستطيع القول أنّ السيميائيات الغربية ظلّت عند الإغريق والأوروبيين مختلطة المفاهيم، الغير محددة الحقول واستمرت هذه النظرة إلى يومنا المعاصر.

1- ينظر: ميشال آرفيه وآخرون، السيميائيات (الأصول، القواعد، التاريخ)، ص 27.

ثانيا : التبئير

تُعدُّ تقنية التبئير مسألة قديمة تعود جذورها إلى أوائل السبعينيات مع الكاتب الأمريكي واين بوث كلود والذي عبر عنه (بوجهة النظر أو زاوية الرؤية) في مقاله الشهير(**المسافة ووجهة النظر**) ، وفي أواخر القرن 19 لاحظت استقطابا لاهتمام الباحثين منهم: تودوروف، جنيت... الذين عبرو ا عنه بمصطلح التبئير ، من إشكالية المصطلح أنه غير موجود في القواميس اللغوية باسم التبئير لكن هناك ما يخدمه (البؤرة).

1*التعريف اللغوي(البؤرة):

ورد في اللغة العربية جذر كلمة "**التبئير**" هو الفعل الثلاثي "**بأر**" جاء في لسان العرب من المادة(ب.أ.ر) :" **بأرت بئرا وبأرها يبأرها: حفرها. أبو زيد: بأرت أبأر بأرا: حفرت بؤرة يطبخ فيها {...} والبؤرة كالزبية من الأرض وقيل هي موقد النار وبأر الشي يبأره بأرا وابتأره، كلاهما خبأه، وادخره، ومنه قيل للحفرة: البؤرة والبئرة والبئيرة، على فعيلة: ما خبئ و ادخر**"[1]. كل هذا يدل على الجمع والحصر.

وجاء في معجم الوسيط ما يلي :"**بأر بأرا: حفر بؤرة، وبأر البئر أو البؤرة :حفرها**

1- ابن منظور، لسان العرب، تحقيق: رشيد القاضي، دار الأبحاث، الجزائر، ط1، 2008م، ص285.

وبأر الشيء خبأه وادخره، وبأر الخير: عمله مستورا {...} البؤرة: الحفرة، البؤرة الحفرة توقد فيها النار، والبؤرة ما يدخر"[1].

أما في معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة :" **أنّها محرق بصريات يمثل مركزاً، مركز اهتمام وقبلة أنظار ذات أبعاد تصويرية مضبوطة"**[2].

وعليه فإن المعنى اللغوي للبؤرة هو التمركز ونقطة تجمع، فالبؤرة نقطة تتلاقى أو تتفرق عندها الأشعة الصوتية.

2*التعريف الاصطلاحي:

يُعدُّ التبئير **focolization** سمة أساسية من سمات المنظور السردي، فهو حصر مجال الرؤية للراوي وحصر معلوماته.

حيث كان استعمال مصطلح البؤرة أو التبئير في اللسانيات قبل أن ينتقل إلى عالم الرواية والنقد الروائي فهو ترجمة عربية اقترحها "**أحمد المتوكل**" وقد نقله المتوكل عن كل من الناقدين **كلينيث بروكس (cleanth brook) وروبيرت وارين (robert penn warre)**، اللّذان" **يعنيان به وجهة نظر الشخصية، أي تلك التي تتعلق برؤيتها الداخلية**

1- إبراهيم أنس وآخرون، معجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، مكتبة الشروق الدولية، ط1، 2004م، مجلد1،ص36.

2- سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 1985م، ص54.

الخاصة للأشياء، فكل ما يسرد و يوصف نابع من هذه الشخصية ملون بوجهة نظرها"[1]، فاستخدموا مصطلح التبئير بديلا عن مصطلح الرؤية.

كما يعرف جيرار جنيت التبئير بأنّه تقليص مجال رؤية الراوي للعالم الذي يرويه بأشخاصه وأحداثه، ويقول :"**أقصد بالتبئير تضييقا في حقل الرؤية،أي عمليا، انتقاء للمعلومات السردية بالمقارنة مع ما كانت التقاليد تسميه معرفة كلية... أداة هذا الإنتقاء (المحتمل) هي بؤرة متموضعة** " [2]. جعل من الانتقاء مادة دسمة لمظهر الشخصية داخل البنية السردية، فيكون تجاوز للطرق التقليدية ودعوة ضمنية مفادها تغيّر السرد لذا يجب تغير القارئ.

وعليه فإنّ التبئير عند جينيت يكمن في حق انتقاء وسيلة الإخبار التّي يمتاز بها السارد.

أما مفهوم **ميك بال (Mieke Bal)** للتبئير فإنّه :" **يرتبط أكثر بفكرة الرؤية أكثر ممّا يرتبط بفكرة تضيق حقل الرؤية الّذي يؤدي إليه تبني وجهة نظر في الحكاية**" [3].

بمعنى أنّ التبئير هو اتجاه عملية النظر والإدراك والفهم.

1- محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، إشراف:محمد القاضي، دار محمد علي للنشر، تونس، دار الفارابي، لبنان، ط1، 2010م، ص49.

2- جيرار جينيت وآخرون، نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، تر: ناجي مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمي و الجامعي، ط1، 1989م، ص113.

3- المرجع نفسه، ص116.

أمّا **سعيد يقطين** في إطار حديثه عن الرؤية السردية يوظف نفس مصطلح جينيت **(التبئير)**، بمعنى حصر المجال عند اشتغال **الصوت السردي** كراو و مبئر في آن واحد، أي كذات للتبئير، هذه الذات المبئر تكون إما داخلية أو خارجية...ونفس الشيء يكون المبأر موضوع التبئير[1].

بمعنى أنّ سعيد يقطين يتحدث عن الرؤية السردية في مكان التبئير وذلك من خلال العلاقة الواقعة بين المبئر والمبأر.

ويعرف **حميد لحميداني** حدود مصطلح التبئير في كتابه "**بنية النص السردي**" بقوله:" **إنّ زاوية الرؤية عند الراوي هي متعلقة بالتقنية المستخدمة لحكي القصة المتخيلة وأنّ الّذي يحدد شروط اختيار هذه التقنية دون غيرها هي الغاية التّي يهدف إليها الكاتب عبر الراوي، وكثيرا ما تسهم عملية التبئير في تحديد انتماء النص الأدبي**"[2]. يقصد بهذا التعريف أنّ زاوية الرؤية هيّ التقنية المستخدمة في حكي القصة.

وممّا سلف ذكره نستخلص أنّ مصطلح التبئير تعددت دلالاته واختلفت تصوراته وأبعاده من ناقد لآخر بين **(التبئير، الرؤية السردية، وجهة النظر، زاوية الرؤية)**، لكن

1- ينظر: سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي(الزمن . السرد . التبئير) ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط4، 2005م، ص310.

2- حميد الحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر، ط1، 1997م، ص46-47.

التبئير هو الأكثر استخدام عند النقاد كونه مصطلح يقصي كل الدلالات النفسية والأيديولوجية التي قد توحي بها المصطلحات الأخرى.

*إن اختيار أنوع التبئير في النص ليس اختياراً عبثيًا بل إستراتيجية فنية دالة على الإفادة من مختلف المكونات لبناء معمارية النص.

حيث ينقسم التبئير عند جنيت إلى أنواع :

أ/ التبئير الصفر أو اللاتبئير (Focalisation zéro):

يرى **جيرار جينيت** أن الحكاية التقليدية تضع بؤرتها في نقطة العدم، بحيث لا يمكنها أن تتوافق مع أي شخصية، وفي هذه الحالة يكون مصطلح التبئير الصفر أو عدم التبئير هو الأنسب لها والأجدر.

وهذا النمط يطلق عليه بويون (**الرؤية من الخلف**) حيث يعرف "**الراوي أكثر من الشخصيات، ويرمز لها تودوروف بالصيغة الرياضية (الراوي>الشخصية)**"[1]؛ فالرّاوي يلم ببواطن الشخصيات ويسرد أحداث لم ترها الشخصية، فهو العليم الّذي يفسر ويروي أكثر ممّا تريده الشخصية.

1- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي(الزمن . السرد . التبئير)، ص 293.

ب/ التبئير الداخلي (Focalisation interne):

حيث تتوافق فيه البؤرة مع الشخصية، في هذه الحالة يمكن الحكاية أن تحدثنا عن كل ما تدركه هذه الشخصية و كل ما تفكر فيه فهي لا نفعل ذلك أبدا إما أنها ترفض إعطاء أخبار غير ملائمة أو تعتمد الاحتفاظ بهذا الخبر الملائم أو ذاك (النقصان).

ويكون التبئير الداخلي عند جنيت إمّا:

- **ثابتا (fixe):** حيث يكون التركيز على شخصية واحدة .
- **متغيرا (variable):** يكون التركيز على شخصيات متتالية.
- **مضاعفا أو متعددا(multiple):** حيث يتطرق إلى الحدث نفسه[1].

ويرمز لها **تودوروف** بـ **(الرؤية=الشخصية)**، فالراوي لا يقول إلا ما تعلمه إحدى الشخصيات، أما **بويون** فيطلق عليها تسمية **(الرؤية مع)** ، وهذه الرؤية سائدة نظير الأولى و "**تتعلق بكون الراوي يعرف ما تعرفه الشخصيات**"[2].

1- ينظر: جيرار جينت، خطاب الحكاية، تر: محمد معتصم وعبد الجليل الأزدي وعمر المحلي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط3، 2002م، ص52-61.

2- سعيد يقطين، المرجع السابق، ص 293.

ج/ التبئير الخارجي (Focalisation externe):

هنا تكون البؤرة من اختيار الراوي، خارج كل شخصية، مقصيا بذلك كل إمكان إخبار عن أفكار أي كان هذا ما يستنتج الامتياز الذي يعطيه بعض الروائيين الحديثين للتحفيز السلوكي.

يرمز لها **تدوروف** بـ: **(الراوي< الشخصية) فمعرفة الراوي هنا تتضاءل، فيقدم الشخصية كما يراها و يسمعها دون الوصول إلى عمقها الداخلي** "[1]، فيؤكد تودوروف بأن جهل الراوي شبه كلي بدواخل الشخصية، أما بيون فيسميه ب **(الرؤية من الخارج)** بحيث تتحرك الشخصية أمامنا دون أن ندرك أفكارها الداخلية وأحاسيسها. فالراوي لا يستطيع الوصول إلى أفكارها الحقيقية.

ويمكننا إدراك مختلف الرؤيا في الخطاب، ضمن المخطط التالي:

جيرار جينيت (1972م)	تودوروف (1966م)	جون بويون (1946م)
⇩	⇩	⇩
التبئير الصفر(اللاتبئير)	= الراوي> الشخصية	= الرؤية من الخلف
التبئير الداخلي	= الراوي = الشخصية	= الرؤية مع

1- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن . السرد . التبئير)، ص 293.

التبئير الخارجي = الراوي< الشخصية = الرؤية من الخارج

نستخلص من خلال هذا المخطط أنّ كل من "**جينيت**" و"**تدوروف**" و"**بويون**" له تقسيم خاص لمفهوم التبئير.

ولعلّ هذا التقسيم الّذي ذهب إليه جنيت، قد نقد من قبل الباحثة "**ميك بال**" التّي سعت لإقامة نموذج جديد لنظرية التبئير، حيث انطلقت من نقطة انتهاء جينيت، مشيرة إلى "**الذات والموضوع في مختلف العمليات التي يلخصها التبئير، وهنا تقدم لنا أربع ترهينات كما الآتي:**

- **ذات السارد: الراوي** (المؤلف، الكاتب، القاص)
- **موضوع السرد: المسرود (المروي)**، (النص المروي)
- **ذات التبئير: المبئر** (يمكننا أن نجعله الكاتب بصفته واضع البؤرة)
- **موضوع التبئير: المبأر**(وهو الرمز أو الحدث أو الشخص المراد التركيز عليه)"[1].

فهي بهذا التقسيم تربط بين **المبئر** (**facalisateur**) و **المبأر** (**focalise**) محافظة على تقسيم جيرار جينيت.

1- ينظر، سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن. السرد.التبئير)، ص300.

ثالثا: أبعاد التبئير

إنّ التبئير قيمة جمالية متغيرة في الأعمال الأدبية جميعا؛ ذلك أن لكل عمل إبداعي عنصرًا بؤريا مهما للارتقاء بالقيم الجمالية المتضمنة فيه، للتبئير أبعاد وهي كالآتي:

1*الشعرية والتبئير:

يعتبر التبئير الدليل المرجعي الأهم في الكشف عن مركز الحساسية الجمالية في المنتج الأدبي، فهو الذي يرتقي بالرؤية الشعرية من طابعها الحسي إلى طابعها المجرد.

حيث يقول **جيرارد جنيت** في مفهومه للشعرية :" **كما أنّ منافذها متعددة واشتغالاتها تكاد تكون مختلفة من حيث زاوية النظر والاشتغال**" [1]، فالشعرية تملك النظرة العامة للأشكال الأدبية، فالنّص في نظره ليس موضوع الشعرية بل مجموعة الخصائص المتعالية التي ينتمي إليها كل نص.

ويرى تدوروف الشعرية :"**لا تسعى إلى تسمية المعنى، بل إلى معرفة القوانين العامة التّي تنظم ولادة كل عمل، ولكنّها بخلاف هذه العلوم التي هي علم النفس وعلم الجتماع...الخ، تبحث عن هذه القوانين داخل الأدب ذاته، فالشعرية إذن مقاربة للأدب**

1- عثمان ميلود، شعرية تدروف، عيون المقالات، دار قرطبة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1990م، ص23.

(مجردة) و(باطنية) في آن واحد" [1]. فالشعرية عنده مجموعة الخصائص والقوانين العامة التي تحدد أدبية النص، ومن ثمّ فإنّ مهامها الأولى والأخيرة ليس العمل الأدبي في حد ذاته وإنّما الكشف عن خصائص الأدب أي أدبية الأدب.

كما " تختلف درجة شعرية التبئير قيمة وفاعلية في المنتج الفني تبعا لدرجة القيم الجمالية المتولدة فيه، وبقدر تنوع القيم وتفاعلها ضمن المنتج الفني تزداد خصوصية التبئير عمقا وفعالية وكثافة وتمركز في المنتج الفني"[2]. نفهم من هذا القول أنّ شعرية تبئير تقنية تبرز ملامح الإثارة والجمال في نسج النص الأدبي، فكلمّا تغيرت زاوية الرؤية كلّما كان بروز التبئير أكثر.

وفي خضم ما سبق نخلص إلى أنّ كلا من التبئير والشعرية يسيران في تيار واحد، وهو البحث عن الجمالية داخل النص الأدبي واستنباط القيم الجوهرية المبئرة للرؤيا الجمالية.

1- تيزفطان تدوروف، الشعرية، تر: شكري المبحوث و رجاء سلامة، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 1987م، ص23.

2- عصام شرتح، مثيرات الخطاب الحداثي (قراءة نصية في الحداثة الشعرية)، دار الخليج للنشر وال توزيع، الأردن، عمان، ط1، 2020م، ص24.

2*الأسلوبية والتبئير:

إنّ التبئير من المحركات الجمالية التّي تزدهر بها النصوص سواءً على مستوى الصور أو التشكيلات اللغوية، وممّا يزيد هذه الجمالية وضوحا الأسلوبية فهي :" **التي تدرس الظواهر اللغوية جميعا بدءا من الصوت وحتى المعنى مرورا بالتركيب**" [1].

فالأسلوبية هي الباب الّذي يفتح لكشف المخبئ خلف عدسات الحروف، وكشف الروابط بين الصور والدلالات .

كما أشار **شارل بالي charles bally** بأنّها العلم الذي يبحث عن معنى العبارة و عن سماتها الوجدانية وموقعها في النسق التعبيري، فيقول :" **الأسلوبية هي العلم الّذي يدرس وقائع التعبير اللغوي من ناحية محتواها العاطفي، أي التعبير عن وقائع الحساسية الشعورية من خلال اللغة ووقائع اللّغة عبر هذه الحساسية** "[2]؛ فالأسلوبية حسب مفهوم "**بالي**" لا تقصر على الجانب الفكري واللغوي فحسب بل ترتبط بالجانب الوجداني العاطفي.

و مما سبق التطرق إليه نخلص لفكرة مفادها أنّ الأسلوبية تبحث عن الخصوصية الفنية الجمالية التّي تميز النص عن آخر، فهي تسير مع تطور العصور وتطور التقنيات جديدة وهذا ما يجعلها تشترك مع التبئير.

1- حسن ناظم، البنى الأسلوبية، دراسة في أنشودة المطر للسّياب، المركز الثقافي، بيروت، لبنان، ط 1، 2002م، ص18-19.

2- المرجع نفسه، ص31.

3*التداولية والتبئير:

التداولية هي فرع علمي معرفي لساني، يقارب اللغة في الاستعمال، مبحث لساني جديد عرف تأسيسه الحقيقي بين سنة 1950 و سنة 1990م[1]، فهو أول مفهوم أدخل أول مرة من طرف "**موريس**" الذي ميز بين ثلاثة فروع داخل السيميائيات.

أولا: علم التركيب الذي يدرس العلاقات المنطقية أو شكلية بين العلامات .

ثانيا: علم الدلالة التي تتمثل وظيفته في البحث عن الدلالة المتواضع عليها بين هذه العلامات، أو علاقات العلامات بالأشياء التي تؤول إليها نتيجة المواضعة.

ثالثا: والفرع الثالث هو التداولية الذي يهتم بعلاقة العلامات بمستعمليها و مؤوليها.

التداولية فصل من فصول مناهج تحليل الخطاب، تعمد إلى تحليل المعاني حسب المقاصد، ويستند هذا التحليل إلى جملة من الوظائف اللغوية تحتلها عناصر البنية الجملية في الخطاب منها البؤرة، فهي أساس منطلق التحليل الوظيفي للجملة.

تعد وظيفة البؤرة أهم وظيفة داخلية للتداولية فهي التي يتم فيها الإسناد إلى مكونات تتموقع خارج الجملة.

1- عمر بلخير، تحليل الخطاب المسرحي، في ضوء النظرية التداولية ، منشورات الاختلاف، ط1، (د.ت)، ص7.

حيث ذهب أحمد المتوكل في تعريفه إلى وظيفة البؤر بأنها " **الوظيفة التي تستند إلى المكوّن الّذي يحمل المعلومة الأكثر أهمية والأكثر بروزاً في الجملة**" [1]، إذ يعتقد المتكلم أنّ إدراج هذه المعلومة ضروري في مخزون السامع، فتنتمي البؤرة إلى حقل المعلومات الغير مشتركة بين المخاطَب والمخاطِب.

يفرق المتوكل في البؤرة بين نوعين منها على أساس "**أنّ ما يمكن أن يضيفه المتكلم إلى مخزون المخاطب ليس معلومات جديدة فحسب بل كذلك معلومات تعدل، أو تصحح، أو تعوض معلومات في مخزون المخاطب يعدها المتكلم مستوجبة للتعديل أو التصحيح أو التعويض**" [2] واستناداً إلى الفرق بين نقل معلومة جديدة وبين تعديلها أو استبدالها بواسطة المكوّن الحامل الوظيفة التداولية البؤرة، فرق المتوكل بين بؤرتين أساسيتين هما: **بؤرة جديدة وبؤرة مقابلة.**

و"اقترح دعمًا للتمييز بينهما رائزين اثنين : رائز سؤال جواب ورائز التعقيب" [3]؛ يرتبط رائز السؤال و الجواب ببؤرة جديدة، فهي تمثل جوابا طبيعيا لجملة استفهامية (علي مسافر غدا) والتي تتضمن بؤرة جديدة، لسؤال مثل: متى مسافر علي؟ أو ما الخبر؟ ،

1- أحمد المتوكل، الوظائف التداولية في اللغة العربية، منشورات الإختلاف، الجزائر، منشورات ضفاف، لبنان، ط 1، 2016م، ص36.

2- أحمد المتوكل، قضايا اللغة العربية في اللسانيات الوظيفية: بنية الخطاب من الجملة إلى النص، دار الأمان، الرباط، ط1، 2001م، ص118.

3- أحمد المتوكل، الوظائف التداولية في اللغة العربية، ص37.

ولكن لا تصل أن تكون أجوبة طبيعية للجمل التي تتضمن بؤرة مقابلة، نحو ما تبينه الإجابات اللاحقة الآتية:

- متى سافرت علي؟
- ؟؟؟ علي ليس مسافرا **غدا**
- ماذا قرأتَ؟
- ؟؟؟ كتاب سيبويه قرأتُ.

ويرتبط رائز التعقيب ببؤرة المقابلة؛ حيث يطلقُ "**على العبارات المُصدَّرة بحرف النفي (لا) أو بحرف الإضراب (بل) اللذان يُستعملان رائزا لوجود بؤرة مقابلة**" [1]؛ **أي أنّ الجملة إذا تصدرها نفي أو حرف الإضراب، أو إذا أمكن إلحاق تعقيب النفي أو الإضراب بها، فإنها متضمنة بؤرة مقابلة، نحو ما يوضحه الجمل الآتية:**

- بل يوم الأربعاء مسافر علي **(لا يوم الأحد)**.
- ليس المسافر مصطفى **(بل علي)**.
- علي ليس مسافرا غدا **(بل يوم الخميس)**.
- كتاب سيبويه قرأتُ **(لا كتاب ابن جني)**.

وكما فرّق المتوكل بين نوعين من البؤرة؛ من حيث طبيعتها **(بؤرة الجديدة، بؤرة المقابلة)** كان قد ميز البؤرة؛ من حيث مجال التبئير بين نوعين من البؤر: بؤرة الجملة

1- أحمد المتوكل، الوظائف التداولية في اللغة العربية، ص38.

وبؤرة المكون؛ حيث" **تستند كل من البؤرة المقابلة و بؤرة الجديد إلى مكون من مكونات الجملة، أو إلى الجملة برمتها**" [1]، فإذا أسندت البؤرة إلى جملة بأكملها عدت بؤرة جملة، وإذا أسندت إلى مكون من مكوناتها عدت بؤرة مكون نحو ما تبينه الجمل الآتية:

- عاد محمد من السفر البارحة (بؤرة مكون جديد).
- البارحة عاد محمد من السفر (بؤرة مكون مقابلة).
- علي، عاد أخوه من السفر (بؤرة جملة جديدة).
- أحَضَر الضيوف؟ (أم لا) (بؤرة جملة مقابلة)[2].

من خلال هذه الأمثلة المتتابعة يتبين نوع البؤرة؛ من حيث طبيعتها بالنسبة لكل من المتحدث والسامع(البؤرة الجديدة والمقابلة)، كما يتضح نوع البؤرة من حيث مجال التبئير؛ فالجملتان الأولى والثانية متضمنة بؤرة المكون.

1- المرجع نفسه، ص39.

2- ينظر: أحمد المتوكل، الوظائف التداولية في اللغة العربية، ص38.

4*التبئير في نقد ما بعد الحداثة:

شهد النقد الأدبي ما بعد الحداثي تحولات سريعة في المنطلقات و الرؤى، فتغيرت مفاهيم كانت ثابتة ومتأصلة في النقد المابعد الحداثي كان مفهوم النص الذي كان المادة الدسمة للنقد، أوّل ما تعرض للتغيير والتحويل، إذ تختلف طبيعة النص فيما بعد الحداثة عن طبيعة النص عند المناهج السياقية والنصية.

ومن نظريات النقد والمناهج الأدبية نلاحظ أنّ كل مفهوم أولا: هو مفهوم منهجي نابع من تصور معرفي للإبداع، وثانيا: هو أداة إجرائية تحتكر وجودها بناءً على ما يمليه الإبداع، وهكذا هي الرؤية السردية المفتاح السحري للولوج إلى المعنى.

لقد صبت نظرية القراءة والتلقي كل اهتماماتها على القارئ وفعل القراءة بعدما انشغلت مناهج الحداثة بالعمل الأدبي، أو بالنص الأدبي وبخطابه/ نظامه. "**واستعملت نظرية التلقي مصطلح التفاعل من خلال تفاعل القارئ مع العمل الأدبي، غير أن طريقة اشتغال نظرية التلقي اتجهت نحو التبئير على التلقي، أكثر من التفاعل، الانشغال بالمتلقي باعتباره موقعا ومرسلا إليه، والتفاعل يوجد بشكل ضمني في عملية التبئير على المتلقي**[1]؛ يتضح بعض الشيء المتلقي ويحضر فعله التفاعلي، هنا يحدث

1)- خالد علي مصطفى، مفهومات نظرية القراءة و التلقي، مجلة ديالى ، كلية التربية للعلوم الإنسانية، العدد التاسع والستون، ع: 377، 2016م، ص162.

انتقال التبئير من التلقي إلى التفاعلي، أي من الذات إلى الفعل، ومن الفعل بـاعتباره أداة إجرائية إلى الفعل باعتباره منطلق تحقق النص الأدبي.

واستخلاصا لما سبق، نلاحظ أنّ كل تحول في مسار التبئير ينتج معادلا في الرؤية الجديدة، وحتما سينتج معنى جديداً .

الفصل الأول: التبئير والعتبات النصية في رواية "تشرين" لخالد منصور

أولا: مفهوم العتبات النصية

ثانيا: أقسام العتبات النصية

1* التبئير في الغلاف

1*1* الصورة

1*2* التبئير في اللون

1*3* التبئير في الجنس

1*4* التبئير على مستوى اسم المؤلف

2* على مستوى العنوان

2*1* العنوان الرئيس

***المربع السيميائي للتبئير**

2*2* العناوين الفرعية

2*3*علاقة العنوان الرئيس بالعناوين

تمهيد:

العتبات النصية أو النصوص الموازية من أهم الموضوعات التي نالت الحظ الأوفر في الدراسات الحديثة ولا سيما الدرس السيميائي، بما تحتويه هذه العتبات من عناوين رئيسة أو فرعية، و إبستمولوجيا الغلاف، والصور، والألوان وغيرها..، فهي نوافذ لمتن مفعم بالمغاليق، ذلك لأنّها تساعد المتلقي على التغلغل في النصوص لفك شفراته والغوص في مكنوناته.

أولا: مفهوم العتبات

حظيت العتبات اهتمام كبير من قبل النقاد المعاصرين، فهي مداخل وأبواب يمكن الولوج للنص عبرها.

فالعتبات هي التي " **نسيج النص و تسميه و تحميه وتدافع عنه وتميزه عن غيره وتعين موقعه في جنسه وتحدث القارئ على اقتنائه**" [1]؛ فهيّ السّياج الّذي يحيط بالنّص سواء من الخارج أو الداخل، أما **فيصل الأحمر** في كتابه "**معجم السيميائيات**" يعرفها بقوله: **هي "مجموعة النصوص التي تحفز المتن وتحيط به من عناوين وأسماء المؤلفين والاهداءات، والمقدمات والخاتمات والفهارس والحواشي وكلّ بيانات النشر**

1- جيرار جينيت، خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، ص15.

التّي توجد على صفحة غلاف الكتاب وعلى ظهر" [1]؛ فالعتبات النصية في نظر فيصل الأحمر العتبة الأساس والركيزة التي يستند عليها النص.

وفي تعريف آخر لها نعني بها شبكة " **المرافقات النصية المحيطة بالنص التي تعد مفاتيح إجرائية أساسية يستخدمها الباحث لإستكشاف أغوار النص العميقة قصد استنطاقها و تأويلها أي المداخل التي تتخلل النص المتن و نكمله و تتممه**"[2] ؛ أي هي مفتاح القارئ تمكنه من الدخول إلى أغوار النص الرئيس لما تحمله من دلالات تساعد على عملية التواصل بين المبدع والمتلقي.

مما سبق ذكره يمكننا القول إن مفهوم العتبات النصية أصبح مفتوحا؛ لا يمكن التوقف عند عتبات معينة على الرغم من أن عتبة العنوان والتصدير والإهداء تمثل أنساقا رئيسة في فضاء العتبات.

1- فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، ط 1، 2010م، ص223.

2- خليل شكري، فاعلية العتبات في قراءة النص الروائي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ط 1، 2005م، ص229.

ثانيا: أقسام العتبات النصية

1* العتبات النشرية الافتتاحية:

وتمثل كل ما هو محيط بالكتاب أثناء صناعته، ولدار النشر الدور في ذلك فهي التي تقوم بطباعة الكتاب وتجليده ونشره حيث تسهم بشكل كبير في أن يكون الكتاب في المستوى الذي يريده المؤلف." **وهي كل الانتاجات المناصية التي تعود مسؤوليتها للناشر المنخرط في صناعة الكتاب وطباعته وهي أقل تحديدا عند (جنيت) إذ تتمثل في الغلاف، الجلادة، كلمة الناشر، الإشهار، الحجم، السلسلة**" [1]؛ أي كل ما يحيط بالكتاب وتكون من اختصاص الناشر في طباعته أي للناشر دور كبير في صناعة الكتاب وتقع المسؤولية على عاتقه ومعاونيه، نستنتج بأنها العتبة الثانية التّي تصافح بصر المتلقي وقد ظهرت عتبة النشر بظهور صناعة الطباعة لتبين أهمية العتبات النشرية للكاتب.

أ) **نص المحيط النشري:** (والذي يضم تحته كلا من الغلاف، الجلادة، كلمة الناشر، الإشهار، الحجم، السلسلة) وقد عرف تطورا مع تقدم الطباعة الرقمية أو بتعبير آخر هي تلك العناصر المحيطة بالكتاب وما يوجد بداخله.

ب)**النص الفوقي النشري:** و يندرج تحته كل من الإشهار، وقائمة المنشورات والملحق الصحفي لدار النشر أي كل ما يتعلق بالنشر.

1- عبد الحق بلعابد، عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص، تق : د.سعيد يقطين، الدار العربية للعلوم ناشرون منشورات الإختلاف، الجزائر العاصمة، ط1، 2008م، ص49.

2* العتبات التأليفية:

يشمل كل المصاحبات التي تعود مسؤوليتها بالأساس إلى الكاتب " المؤلف" حيث ينخرط فيها لكل من اسم الكاتب، العنوان، العنوان الفرعي، الإهداء الاستهلال.." وينقسم هو الآخر إلى قسمين:

أ) **النص المحيط التأليفي:** و الذي يظهر كلا من اسم، العنوان، العناوين الفرعية، العناوين الداخلية، الاستهلال، التصدير، التمهيد، الحواشي، والهوامش .أي نجده يتعلق بالنص "**المتن**" ولا ينفصل عن الكتاب.

ب)**النص الفوقي التأليفي:** ويتفرع إلى:

1 -العام: ويشمل كلا من اللقاءات الصحفية والإذاعية والتلفزيونية والحوارات والمناقشات والندوات والمؤتمرات والقراءات النقدية، ونجدها تشتمل كل ما يتعلق بالمؤلف والمتن أي النص.

2 -الخاص: والذي يضم كلا من المراسلات، المذكرات الحميمية، والتعليقات الذاتية وتتعلق أيضا بكل ما يحيط بالنص ولكن منشورة خارج الكتاب[1].

وفي الأخير نخلص إلى أن العتبات التأليفية والعتبات النشرية يكملان بعضهما البعض، ويشكلان في تعالقها حقلا فضائيا للمناص عامة يتحققان في المعادلة التالية:

1- عبد الحق بلعابد، عتبات (جبرار جينيت من النص إلى المناص)، ص49-50.

المناص = النص المحيط + النص الفوقي.

1* التبئير في الغلاف:

يعد الغلاف الهيكل الخارجي لأي عمل أدبي، فهو أول نقطة تثير انتباه القارئ واهتمامه، فينمي فيه الفضول لتصفح النص ومعرفة دواخله، وهو " **لم يعرف إلا في القرن 19، إذ أنه في العصر الكلاسيكي كانت الكتب تغلف بالجلد ومواد أخرى**"[1].

فهذه الأغلفة كانت الأمل الوحيد آن ذاك لضمان الكتاب وحمايته من التلف.

"**فتصميم الغلاف لم يعد حلية شكلية بقدر ما هو يدخل في تشكيل تضاريس النص. بل أحيانا يكون هو المؤشر الدال على الأبعاد الإيحائية للنص** "[2]؛ فنجد كل من المؤلف والناشر يسلطان اهتمامهما عليه، أمّا مساحته فتتضمن عدة تفاصيل يقوم كل منها بوظيفة محددة؛ إمّا أنّها تخص الجانب الفني والمضموني للرواية، أو تخص الجانب التسويقي ومن هذه التفاصيل التي يحملها الغلاف نذكر ما يلي:

1- عبد الحق بلعابد، **عتبات** جيرار جينيت من النص إلى المناص، ص 46

2- مراد عبد الرحمن مبروك، جيوبوليتيكا النص الأدبي، تضاريس الفضاء الروائي نموذجاً، دار الوفاء للطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، ط1، 2002م، ص124.

فتصميم الغلاف لم يعد خلفية شكلية فقط بقدر ما يدخل في تشكيل تضاريس النص، بتصميمه يعكس رؤية المؤلف ورسالته التي يسعى لإيصالها. وغلاف هذه الرواية يتكون من خمسة وحدات غرافيكية، تحمل عدة إشارات دالة، الأول هي الصورة، والوحدة الثانية هي اللون الذي ميز الغلاف، والثالثة هي التجنيس، والرابعة اسم المؤلف، أما الأخيرة فهي العنوان الذي يعد وحدة كبرى تستقل بذاتها.

1*1* الصورة:

يظهر في غلاف رواية "**تشرين**"لوحة فنيّة تجريدية تعد الأكثر حضورا وبروزا ومواجهة للمتلقي أول ما يمسك الرواية، تعد اللوحة في المقدمة أولى المحطات نحو الوصول إلى النّص، فللرسام دور بارز في رسم معالم العمل والوصول إلى المعرفة الأولية به.

نرى في الغلاف أجساماً (**شجرة، خطوط متقاطعة في شكل دولاب، خطوط متقطعة مرتظمة في خط متموج ممتدة من اليمين الرواية الى يسارها**)، متداخلة في بعضها البعض.

إنّ الشجرة ثابتة وثبوتها متأتٍ من تمسك جذورها في القاع، ومن هذه السمة تستمد قوتها و أصالتها . ومن إمتداد وتفرع أغصانها التّي بها امتداد الحياة، تستمد بهاءها وشموخها " **تذكر كيف كان يرتقي أغصانها، باحثا عن الناضج من ثمرها ، علمته تلك الشجرة، أنّ الثمر الناضج ألذ من غير الناضج، وأن لكل شيء أوانه ولكل شيء دورته في هذه الحياة**"[1].

فالشجرة أيقونة الحياة و رمزها، وعنوان الراحة والسكينة، لاسيما وقد استقر بين أغصانها أراجيح الأطفال، وملاعب الأعياد والطفولة، وهي صوت الأمل والصبر والوطن، فلماذا أظفى الكاتب عليها السواد ؟

1- خالد منصور، تشرين، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2016م، ص 133.

فكأنّما الكاتب يحكي عن شجرة أصلها ثابتوفرعها في السماء وهي أشبه ما تكون بشجرة الدين الإسلامي " فالدين عقيدة ومنهج وفكر، لا يحتاج إلى سيف يحميه، بل إلى عقول تحمله وتذود عنه، وقلوب تؤمن به.. ."[1]، فأصلها ثابت عند الله، قال الله تعالى **{كَأَنَّهَا كَوْكَبُ دُرِّيٌّ يُوقَدُ مِنْ شَجَرَةٍ مُبَارَكَةٍ زَيْتُونَةٍ}** [2]، أمّا فروعها وأوراقها التي وشك التساقط هي الملل والتي ابتدعوها ولا تتكئ على أساس من الصحة معرضة للسقوط، فشكلت ظللا من الغمام أدخلت المجتمع تيه عما كان يجمع شملهم . الدين الإسلامي " **كانت أزمة قد بدأت تشتد بشكل ينبئ بحدوث انفجار. فما بدأ وكأنه احتجاجات ضد نظام حاكم بدأ نزاعا مسلحا ضد نظام كافر. فالعرب أقدر الشعوب على تحويل أي صراع سياسي إلى ديني**"[3].

كما نلاحظ في الغلاف خط أفقي متموج يتميز بتقطع منتظم، يفصل بين جذور الشجرة والجذع.

1*2*التبئير في اللون:

فاللّون هو علامة بصرية، لها مكانتها في تكثيف دلالة النص المقدم، الألوان أيقونة تكشف مع أيقونات أخرى عن مضمون النص وقد احتلت:" **منزلة مميزة منذ القدم، فكانت الأساس لكلّ الأعمال الفنية التي تصور حياة الإنسان في مختلف ميادينها يعبر**

1- الرواية، ص233.

2- سورة النور، الآية 35.

3- الرواية، ص232.

بواسطتها عن ا رفعالاته، وقيمه فأكسبها دلالات معينة، وجعلها رموزا م ترعة تنوع آلامه وآماله: الحياة، الموت، الأمل، والخيبة، الحزن والفرح ، والهزيمة والنصر، النور والظلام، الرحمة والقسوة"[1]؛ فأصبح اللون مرتبط بالصورة كأن نقول وجهان لعملة واحدة، فمن الصعب إيجاد صورة خالية من الألوان.

احتوى غلاف رواية " **تشرين**" على مجموعة من الألوان، امتزجت فيما بينها (**الأصفر، الأحمر، الأسود...**)وشكلت لوحة فنية.

- **الأصفر:** وهو لون له صلة "**بالبياض وضوء النهار ارتبط بالتحفيز والتهيؤ للنشاط، وأهم خصائصه اللمعان والإشعاع وإثارة الانشراح ، ولأنّه أخف من الأحمر وأقل كثافة منه فهو أميل إلى الإيحاء منه إلى إثارة الانفعال والنشاط، الذي يثيره أقل تأكدا، ويفقد التماسك و التخطيط {...} وهو بدرجاته المتعددة يرتبط بالمرض والسقم والجبن والغدر والغيرة**" [2]؛ فمن دلالات اللون الأصفر التحفيز والتهيؤ والنشاط لارتباطه بضوء النهار.

من خلال رؤية الراوي لهذا اللون نستنتج أن له منحيين اثنين:

***الأول إيجابي:** وفي الرواية ما يشير إلى هذا بقول الكاتب، الذي يتحدث على لسان

1- كلود عبيد، (الألوان دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزيتها، ودلالتها)، تق: محمد حمود، المؤسسة الجامعية للدراسة والنشر والنوزيع، بيروت ، لبنان، ط1، 2013م، ص10.

2-أحمد مختار عمر، اللغة و اللون، عالم الكتب للنشر والتوزيع، طباعة القاهرة، مصر، ط3، 2009م، ص184.

البطل:" **حاله أثر تعقيدا و تركيبا، من أن تفكك و نوصف، ولكن ما هو مؤكد، ولا شك فيه، أنّه بها مغرم {...} ، بلا تردد أو انتظار، بدأ يكتب لها ردًا على رسالتها**" [1]؛ وهو دليل الثورة والهجيان، من خلال تصوير مشاعر الحب التي يكنها للمياء، حيث ارتبطت كل هذه الصفات، بالتحفيز و التهيؤ لكتابة الرسالة، كما نلاحظ أن البطل محب لما يفعل ممتلئ بالطاقة، أيضا من دلالات هذا اللون قول البطل " **عاد إلى المزرعة، كان الجو رائعًا، فجلس في مكانه المعتاد، يبتعد بنظره أحيانا، و يعود لينظر نحو خيوله أحيانًا أخرى. اعترت وجهه ابتسامة، كانت ابتسامة رضا، مقدرا لما هو فيه من نعم، مستمتعا بسلام قد استوطن داخله** "[2]، هذه كلها دلالات الإشعاع والبياض والنشاط.

***ثانيا سلبي:** ورد في قول البطل: " **ليلة البارحة اشتد الألم علي كثيرا، ورغم أنّني تناولت المسكنات، إلا أنّها لم تجدِ نفعًا، ونورم وجهي وازداد الألم حتى كاد يذهب بصري**"[3]، إذ يحمل هذا اللون في شقه السلبي دلالة السقم والمرض والتعب...هذا من جهة، كذلك للّون الأصفر دلالات من وجهة نظر المجتمع؛ فاللّون الأصفر ليس له إيحاء ثابت، فهو تارة يستمد دلالته من لون الذهب وتارة من النحاس، كما يستمدها من صفرة الشمس عند المغيب، وأحيانا من لون الثمار مثل الليمون والتفاح، وأحيانا تستمدها من النبات الذابل في فصل الخريف حين يخف فيميل لونه إلى الاصفرار " **قدم الخريف، وقدمت برفقته علاماته، فأوراق الأشجار معظمها قد اصفر وتساقط**"[4].

1- الرواية، ص 83.

2- الرواية، ص96.

3- الرواية، ص179.

4- الرواية، ص260.

وهو أول لون ذكر في القرآن الكريم، وقد ذكر خمس مرات في خمس آيات في قوله تعالى: "**قَالُواْ ادْعُ لَنَا رَبَّكَ يُبَيِّنْ لَّنَا مَا لَوْنُهَا قَالَ إِنَّهُ يَقُولُ إِنَّهَا صَفِرَاءُ فَاقِعٌ لَّوْنُهَا تَسُرُّ النَّظِرِينَ**"[1].

- **الأحمر**: الذي احتل مساحة كبيرة من الغلاف " **وكثيرا ما يرمز إلى العاطفة والرغبة البدائية... أمّا النوع اللامع منه فيشير عادة إلى الانبساطية والنشاط والطموح. أمّا اللون الفاتح منه (الزهري) فيدل عادة على التهور وعدم النضج. كما يدل علي حيوية الشباب وصحته**"[2]؛ فهو يعبر عن العاطفة التي صورها خالد منصور في شخصية البطل "**ياسر**" الحب الذي غزا جميع جوانب حياته، حبه للمياء ويظهر هذا جليا في قول البطل" **انتهى اليوم، و بنهايته أعلن عن بداية.. بداية شيء ولد البارحة، ولكنه اليوم صار جليا واضحا لا يحتاج إلى بيان، لا يمكن إخفاؤه أو تجاهله**"[3]، اعترف لها بحبه، نهاية يوم وبداية شيء جديد.

وقد اكتسب اللون الأحمر دلالات في التراث والمجتمع نتيجة لارتباطه بالعديد من الأشياء طبيعية؛ فمن ارتباطه بلون الدم استعمل للتعبير عن المشقة والشدة والخطر، كما يدل على نار الحب الملتهبة داخل ياسر " **ونيران الهوى، أنراها لا تتقن غير الإحراق؟**

1- سورة البقرة ، الآية 46.

2- أحمد مختار عمر، اللغة واللون، ص 184-185.

3- الرواية، ص 44.

أتوجد نيران لا تمنح دفئاً؟ لعلّ نيران حبي لا تتقن غير الإحراق .. كلما أسمعت نفسي اسمك احترق.. نيرانه تشعل بعضها البعضاً، فلا تنقطع و لا تخمد"[1].

- **الأسود:** والذي يبرز في غلاف الكتاب فاسم الكاتب واللون الشجرة فيرمز"**للحزن والألم والموت، كما أنّه رمو الخوف من المجهول و الميل إلى تكتم**"[2]؛ فهو يعبر من وجهة نظر "**خالد منصور**" عن خوف ياسر من خسارة لمياء بعد قرارها العودة إلى المغرب.

كما يمثل هذا اللون سواد الربيع العربي ؛ ليس ربيع بل هو دمار وظلام، نجد هذا اللون أيضا في الشجرة الموجودة على الغلاف فهو رمز يستعمل لشيء مكروه.

أمّا إذا تكلمنا عن اللون الأسود ودلالته من وجهة نظر المجتمع، نجده مرتبط في الطبيعة بأشياء منفرة منها الغراب، والغراب مرتبط في أذهان العامة بالفراق والموت، والسواد مرتبط بالليل و الليل مخيف موحش.

وهنا يمكننا القول، حملت الألوان معاني متعددة ودلالات أساسية في الرواية، حاولنا استقرائها والنطق بمدلولاتها إلاّ أنّها تظل فضاءات لا متناهية القراءة، تختلف تأشيراتها وانطباعاتها من متلقي لآخر.

1- الرواية ، ص262.

[2] المرجع نفسه، ص 186.

1*3* التبئير في التجنيس:

يعد التجنيس مسلك من المسالك الأولى في عملية الولوج في نص ما فهو يساعد القارئ على استحضار أفق انتظاره كما يهيئه لتقبل أفق النص، وإن كان هذا التجنيس يفيد عملية التلقي بتحديده استراتيجيات آليات التلقي وربط هذا النص بالنصوص الأخرى التي من نوعه في ذاكرتنا النصية لأننا نتلقى النص من خلا هذا التجنيس ، وتعقد معه عقدا للقراءة كما بين ذلك جيرار جنيت وأن للقراء جنس ا أدبيا قصصيا كان أو غير قصصي يتألف من اتفاق معقود بين المؤلف والقارئ الذي يرتبط بنوعية هذا الجنس على وجه التحديد[1].

كلمة "**رواية**" موجودة في أسفل الغلاف الجهة اليسرى بين جذوع الشجرة، والتي تظهر جنس الكتاب وقد كتبت بخط يختلف عن الخط الذي كتب به اسم الشاعر والعنوان، وهذا ما جعل الغلاف أكثر جاذبية للمتلقي ، وهذا الجنس يرمز إلى جنس أدبي ابداعي يدعى الرواية .

الرواية سرد قصصي ثري طويل يصور شخصيات فردية من خلال سلسلة من الأحداث والأفعال المشاهد والرواية شكل أدبي لم تعرف العصور الكلاسيكية الوسطى نشأ

1- نعيمة سعدية، إستراتيجية النص الصاحب في الرواية الجزائرية والولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، للطاهر وطار، مجلة المخبر، جامعة محمد خيضر، بسكرة، العدد الخامس، 2009، ص155.

مع البواكر الأولى لظهور الطبقة البرجوازية وما صحبها من تحرر الفرد من رقبة التبعات الشخصية[1].

وتجنيس هذا النص ذكر عدة مرات؛ الأولى على الغلاف، والثانية في المتن " **كان رواية أحلام مستغالمي...سمع عنها وقرأ كثيرا، لكنه لم يقرأ لها شيئا من قبل في إحدى رحلاته، فلشهرتها من المطار روايتها " ذاكرة الجسد"، فوجد تلك الليلة مناسب للعودة إلى محراب القراءة، ولم لا تكون العودة على يد رواية**" [2]، إن هذه الرواية على الرغم ما فيها من تجريد، هي عمل واقعي يتناول قضايا متعدد أهم قضية وهي الحرب بلسم الدين.

*4*التبئير على مستوى إسم المؤلف:

يعد إسم الكاتب علامة مميزة وسمة بارزة في الغلاف، أهميته من أهمية الكتاب، وأهمية الرواية هنا من أهمية كاتبه وخصوصيته، وهو يحقق وظائف عدة من أهمها: التسمية والملكية ووظيفة الإشهار، ولا يمكن تجاهله لأنه العلامة الفارقة بين كاتب وآخر " **وغالبا ما يتموضع اسم الكاتب في صفحة الغلاف، وصفحة العنوان، وفي باقي المصاحبات المناصية، قوائم النشر، الملاحق الأدبية والصحف الأدبية، ويكون في صفحة الغلاف بخط بارز وغليظ للدلالة على هذه الملكية والإشهار لهذا الكتاب، كما**

1- وهيبة مجدي، معجم المصطلحات الأدبية، ص176.

2 الرواية، ص235.

أنّ ظهوره يكون عند صدور أول طبعة وفي باقي الطبعات اللاحقة "[1]، فهو الذي يجعل للنص هوية وانتماء تكسبه مكانة أدبية فنية واجتماعية.

تموضع اسم المؤلف في وسط يسار الرواية "**خالد منصور**"[2] وعلوه على العنوان والجنس ودار النشر يدل على المنزلة الرفيعة التي يمتلكها صاحب الكتاب.

بروز اسم المؤلف "**خالد منصور**" وسط يسار صفحة رواية "**تشرين**"وبخط أسود أقل سمكا من خط اسم الرواية، وجود الإسم في هذا الموضع يوحي بدلالات منها : الرفعة والسمو، وكأنه يقف أمام القارئ قائلا :"**هذا أنا خالد منصور** " مؤلف هذه الرواية عدة دلالات من ضمنها إبراز صاحب هذا العمل الإبداعي وتميزه عن باقي العناصر الأخرى التي احتواها الغلاف، فقد كتب اسم المؤلف باللون الأسود، وإذا بحثنا عن دلالات هذا اللون ألفيناه لون القوة والثقة بالنفس، وهو لون يزيد من الشعور بالحزن . وهذا إن دلّ على شيء فإنّه يكشف عن جانب يبقى غامضا من الجوانب النفسية لشخصية المؤلف.

2* التبئير على مستوى العنوان:

احتل العنوان مكانة مهمة في الأعمال الإبداعية الأدبية والدراسات النقدية المعاصرة بحيث أصبح ضرورة ملحة لا يمكن الاستغناء عنها في بناء النصوص.

1عبد الحق بلعابد ،عتبات (جيرار جينت من النص الى المناص)، ص64.

* خالد علي منصور ولد بلبنان درس في جامعة لبنان العربية، تخصص تجارة، سافر للعمل في فنزويلا، تحصل على شهادة الباكلوريا للمرة الثانية ثم درس تخصص لغة عربية، من أعماله: رواية رحيل و لقاء، استضيف في قناة "النيل الثقافية".

يعد العنوان علامة لغوية تسبق النص وتغري القارئ وهو من أهم العتبات النصية التي تعمل على توضيح معاني النص الظاهرة منه والخفية، فهو " **الذي يتيح (أولا) الولوج إلى عالم النص و التموقع في ردهاته ودهاليزه لاستنكاد أسرار العملية الإبداعية وألغازها** "[1].

العنوان هو العلامة الجوهرية والعنصر الأهم من عناصر النص الموازي حتى كاد يستقل بعلم خاص وهو علم العنونة أو العنونيات ومن بين أكبر المشتغلين على هذا العلم والمؤسسين له ليوهوك في كتابه (سمة العنوان)[2].

أمّا **جاك فونتاني** فيرى أن "**العنوان مع علامات أخرى هو من الأقسام النادرة في النص التي تظهر على الغلاف وهو نص موازي له**"[3].

فتشكيل العنوان في أي نص من النصوص لا يكون اعتباطيا وإنما هو مفتاح وجزء لا يتجزأ من النص.

1- نعيمة سعدية، إستراتيجية النص الصاحب في الرواية الجزائرية والولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، للطاهروطار، مجلة المخبر، جامعة محمد خيضر، بسكرة، العدد الخامس، 2009، ص06.

2- ينظر: عبد الحق بلعابد، **عتبات** جيرار جينيت من النص إلى المناص، ص65.

3- محمد الهادي المطوي، شعرية عنوان كتاب الساق على الساق، مجلة عالم الفكر، مجلد 28، العدد01، الكويت، 1999م، ص45.

2*1* العنوان الرئيس:

خرج العنوان من رحم المتن الروائي فتموضعه تحت اسم الكاتب ما هو إلا دلالة على العلاقة الوثيقة التي تجمع العنوان بالنص، فالناظر إلى تركيبه يجده كلمة مفردة؛ عبارة عن مسند حذف منه المسند إليه "**حذف مفردة: وهو أن تحذف أحد أجزاء الجملة (مسند، مسند إليه، مفعولا...الخ) على أن يدل على هذا الحذف قرينة مقالية أو سياقية**"[1]، جمالية الحذف في المبتدأ لها تأثيرٌ دلالي.

وقد أراد خالد منصور أن يكون عنوان روايته "**تشرين**" تفسيراً لمعنى الرواية مما جعلنا نتساءل من هو تشرين؟ وما علاقة تشرين بمتن الرواية؟ وهل أحداث الرواية فعلا وقعت في شهر تشرين؟ وأسئلة عديدة يمكن أن تطرح حول هذا العنوان.

إنّ غموض العنوان وانفتاحه على متاهة أسئلة لا متناهية جاء مغايراً ومنزاحًا عن مهمة العنوان الأساس التي ظلت نصوص كثيرة قديمة وحديثة تمثل عتبة أولى لفهم المعنى أو موجهاً للقارئ تنحو به نحو دلالات محددة يجدها في المتن الحكائي.

فالعنوان الرئيس فضاء مليئ بدوالٍ تتحرك وفق رؤية محددة تحاول أن تقول شيئاً مسكوتاً عنه، فهو بؤرة اختزال الأفكار التي ينوي النص إبلاغها؛ الفكرة هنا تتجسد في تشرين شهر التقلبات، بينما كانت الأحداث تسير نحو تغيير الأوضاع من الأسوء إلى

1- نعيمة سعدية، الأسلوبية و النص الشعري(المرجعية الفكرية والنص الشعري)، دار الكلمة للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2016م، ص95.

الأحسن، حدث انقلاب وفقدان السيطرة عن الفكر(الربيع العربي) الذي كان نقطة التحول.

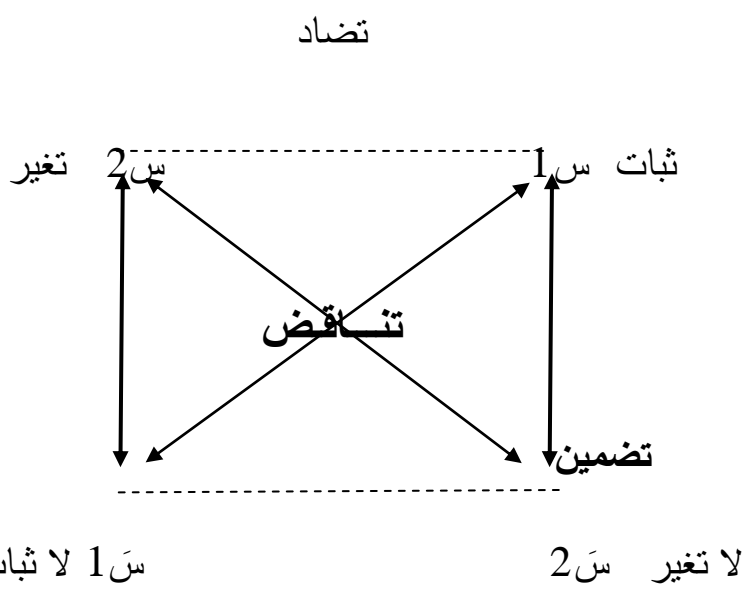
تشرين يتجلى في شخصية البطل على اختلاف مراحل حضوره في الرواية فتشرين هي أصل الحكاية. فـ "**تشرين**" لفظة دال على اسم شهر، فهو أول شهور السنة السريانية[1]؛ تشرين الأو ل والثاني(أكتوبر ونوفمبر): من الكلمان السريانية، وكان هناك تشري قديم وتشري حراي أي السابق واللاحق، وتعني بالعربية البدء والشروع.

شرغل العنوان تشرين مكان على الغلاف؛ فتوسط اسم المؤلف والتجنيس، كتب بالخط الغليظ، وذلك من أجل لفت انتباه القارئ ومما يلاحظ على حجم العنوان هو الغالب في الغلاف كأنه يحكي أن هذا الشهر لا تحده حدود أو تحيط بجوانبه معرفة، فهو أكبر من المؤلف وأكبر من أن تحتويه الرواية، ونرى أن هذا الحجم الكبير قد تقدم على اسم المؤلف/النوع، هذا في صفحة الغلاف، أما في الصفحة التي تلي الغلاف، فقد تقدم فيها العنوان الأكبر حجمًا على اسم المؤلف والنوع بحجميها الأصغر، مما يضعنا في لعبة الحضور والغياب ليكون العنوان بحجمه الأكبر هو الإطار والمرجعية التي لا تحدها المعرفة مع تلميح إلى إشارة يمكن أن تكون مفتاحاً لهذا الفضاء المغلق وهذا المفتاح تمثل بـ (اسم المؤلف + النوع) بحجمه الصغير وهذا المفتاح سيكون عتبة لما هو آتٍ ومسكوت عنه في الفضاء الواسع الذي مثله تقدم عنوان الرواية.

*الشهور السريانية: كانون الثاني، شباط، آذار، نيسان، أيار، حزيران، تموز، آب، أيلول، تشرين الأول، تشرين الثني، كانون الأول.

*** المربع السيميائي للعنوان:**

تجلى المربع السيميائي في الرواية من خلال ثنائية الاثبات و لتغير؛ ففي السير بين الثبات و التغير حدث ارقلاب، إذن تبدى في هذا النموذج السيميائي محوران: الأول محور الثبات، والثاني محور التغير، والخطاطة التالية توضح ذلك:



---------- علاقة تضاد

علاقة تناقض

علاقة تضمين

إنّ المربع السيميائي يتشكل بوجود حركة المسارات الدلالية لستة علاقات كالآتي[1]:

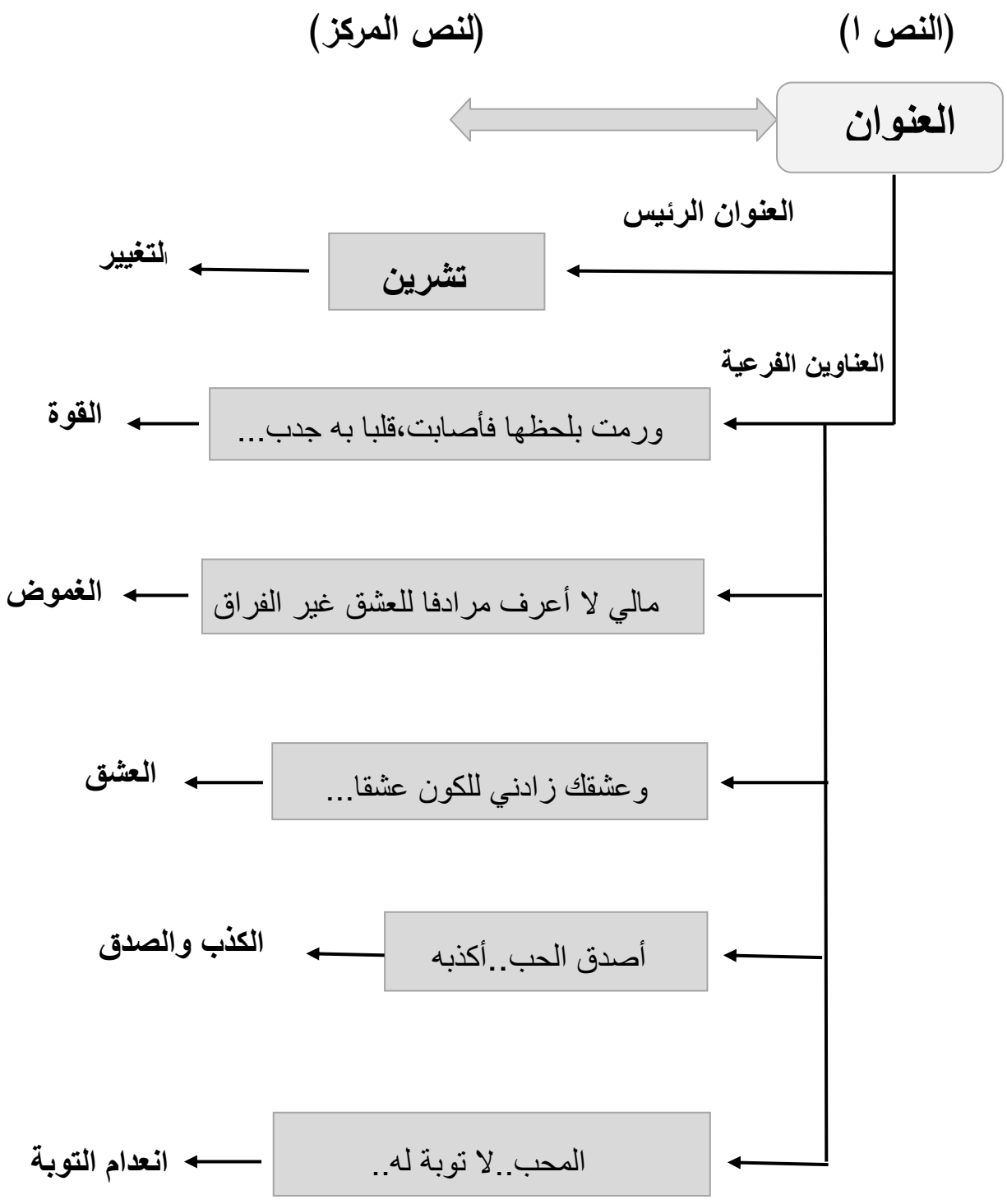
-التضاد: س1 / = س2 ، سَ1/ = سَ2.

-التناقض: سَ1 / = س2، س2/ = سَ2.

-التضمين: سَ1 / = س2 ، سَ2/ = س1.

تشرين فهو بؤرة الأحداث، شهر الانتقال من فصل الصيف إلى الشتاء؛ فصل الخريف هو الزمن الذي قيل فيه أن اليوم يتقلب سبع مرات ؛ أي تشرين يقصد الكاتب الأول أم الثاني؟ "**أوائل تشرين الثاني، المطر يتساقط خفيفا، والبرد قد إزداد ت حدته...، جلس قرب الموقدة يراقب نيرارتلتهب الحطب ،" ما أشبه نيران الحب بهذه النيران ...ثم وجد نفسه يكتب عبارة" ما بين تشرين و تشرين صيفٍ ثانٍ، وما بين حب وهجرة حب ثانٍ**"[2]؛ نفهم من هذا المقطع أنّ " **تشرين**" تمثل القيمة المهيمنة في الرواية فهي الأساس الذي قامت عليه، حيث جل الأحداث وقعت في هذا الشهر.

1- ينظر: رشيد إبن مالك، مقدمة في السيميائيات السردية، دار القصبة للنشر، الجزائر، (د.ط)، 2000م، ص16.
2- الرواية، ص260.


(النص ا)
(لنص المركز)
العنوان
العنوان الرئيس
تشرين
التغيير
العناوين الفرعية
ورمت بلحظها فأصابت،قلبا به جدب...
القوة
مالي لا أعرف مرادفا للعشق غير الفراق
الغموض
وعشقك زادني للكون عشقا...
العشق
أصدق الحب..أكذبه
الكذب والصدق
المحب..لا توبة له..
انعدام التوبة

2*2*العناوين الفرعية:

تلك التي بمقتضاها يفصل الكاتب الشريط اللغوي (أو مساحة النص اللغوي) بعضه عن بعض لغايات مختلفة بمؤشرات لغوية أو طباعية وهي في العموم تؤدي وظائف متشابهة ومتماثلة لما يؤديه العنوان العام إذ يقول جيرار جينيت "**أن العناوين الفرعية الداخلية هي عناوين تستدعي بما هي عليه، نوع الملاحظات نفسها و إن كون هذه العناوين داخلية للنص أو للكاتب على الأقل، فهي تستدعي ملاحظات أخرى**"[1].

فهي القبض الذي يدفع القارئ إلى جوف الرواية، فقسم خالد منصور روايته إلى ستة عناوين فرعية، حيث تمكن الكاتب من ربط بين العناوين الفرعية بهدف إثارة انتباه القارئ و الإطلاع على خباياه و مضامينه ، وردت عناوين الرواية كالتالي: **ورمت بلحظها فأصابت، قلبا به جدب... مالي لا أعرف مرادفا للعشق غير الفراق، وعشقك زادني للكون عشقا... أصدق الحب...أكذبه...المحب..لا توبة له.**

1* ورمت بلحظها فأصابت، قلبا له جدب...

إن العنوان الذي بين أيدينا يحيل إلى جملة فعلية مركبة، تبدأ بالفعل "**رمت**"، أما باقي ألفاظ العنوان "**أسماء**" هذا من ناحية، أما من ناحية الوظيفة يؤدي هذا العنوان

1- خالد حسين: في نظرية العنوان (مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية)، دار التكوين، دمشق، (د.ط)، (د.ت)، ص82.

وظيفة إغرائية بهدف إغراء المتلقي، حتى يغوص في عمق النص من خلال الكلمات الرمزية التي يتضمنها العنوان.

فالمتأمل لهذا العنوان يلاحظ أن هناك خيوط سحرية مرتبطة بالمرأة ،وتجلى ذلك في الفعل "رمت" فتصل الفعل بتاء الت أنيث للدلالة على أن الفاعل هي أنثى" ورمت بلحظها فأصابت، قلبا له جدب..." ، والسؤال يطرح نفسه هنا لماذا الإصابة اتجهت إلى القلب وليس عضو آخر؟ فـتشبه لمياء هنا بالأسد ،أثناء الاصطياد يحاول إلقاء القبض على فريسته من نقطة الضعف، فالخطاب موجه إلى المرأة بطريقة مباشرة.

ويحمل هذا العنوان دلالات و معاني نستقر ها عن طريق التأويل أثناء فترات قراءتنا للنص لكن قبل ذلك لا بد من العودة إلى المفاهيم المعجمية. فهي تتجلى في كل عبارة ، فأول دال يمكن تحليله لفظة "**رمت**"فعل ثلاثي جاء في بداية الجملة كانت بفعل لا يحمل مقصدية، فألقت بسهامها مباشرة إلى القلب دون العقل؛ فالفعل هنا تتحكم فيه العاطفة، أمّا اللفظة الثانية " **لحظها**" تدل على لحظة زمنية هاربة، في زمن غير مخطط له وما سيحدث فيه.

في حين نجد دالاً آخرا ظاهر في العنوان "**جَدب**" وهي لفظة نعرفها معجميًا بالاعتماد على ما جاء في معجم الوسيط: " **جَدَبَ المكانُ : جَدباً يبسَ لاحتباس الماء عنهُ. و جَدَبَ الشَّيءَ: عابهُ و ذَمَّ..**"[1]؛ أي أن المكان أصبح يابساَ لاحتباس المطر عنه،

1- ابراهيم أنس وآخرون، معجم الوسيط ، ص203.

أمّا من الناحية الدلالة فليس من باب الإعتباط توظيف هذه اللفظة، فهي تشير إلى جفاف قلب ياسر من الأحاسيس و العواطف، يفتقر إلى حب حقيقي، فأول لقاء له مع لمياء تغير حاله؛ وكأنها مطر نزل على أرض قاحلة " **أنزل زجاج السيارة فالتقت العيون من جديد أحس بشيء غريب لم يشعر به من قبل... لا يعرف ما ينبغي عليه أن يقوله أو بالأحرى، نسي ما عليه أن يقول، ما أشبهه بمراهق يخوض أول تجربة له في الحب**" [1].

سلمت نفسها لشخص لا تعرفه لكن بفعلتها هذه أصابت قلبه ووقع في حبها للوهلة الأولى.

2* ما لي لا أعرف مرادفا للعشق غير الفراق

هذا العنوان بهيئته هذه يمثل علامة إغراء من حيث أنه يفصح و لا يكشف عن أسبابها و كيفياتها، إنه يُجمل و لا يفصل، و يطرح أمامنا جملة من التساؤلات: لماذا العشق يساوي الفراق؟ لا يمكن الإجاب عنها إلا بالغوص في أغوار النص،

و اللافت للانتباه في هذا العنوان تشكلت فيه ثنائية ضدية هما: (العشق) الذي يبني حياة بالسعادة و الفرح و (الفراق)الذي يهدم حياة بالحزن و الأسى.

مرّ هذا الجزء كسابقيه بوصف ممتع صاخب و ممتلئ بالأشواق و الممنوع بين "ياسر" المحب الذي ضاع في حب لمياء المغربية التي دفعها نقص الحنان الأبوي إلى الحب، الذي انتهى بكلاهما إلى الفقد، كما تبين في : " **التفتت نحوه، ثم مدت يدها**

1- الرواية، ص 12.

تصافحه معلنة بذلك رحيلها ... جلس ينتظر إقلاع الطائرة، أو ينتظر حدوث معجزة ولكن الذي حدث هو أن أقلعت الطائرة لأول مرة، يشعر بهذا الضعف و الحزن"[1].

3* عشقك زادني للكون عشقا...

نلمس في هذا الملفوظ المشحن بصور المحبة و الإرادة إلى أن الكاتب وصل لدرجة عليا في حبه للمياء فكانت رمز الحياة و رمز للوصول إلى الحب، و هذا ما نجده في هذا العنوان الموسوم ب " **عشقك زادني للكون عشقًا**" فالاسم "**عشقكِ**" يخاطب به المرأة كما في بعض العناوين ، كأنها في هذا العنوان وسيلة جعلته يحب الكون.

أما الفعل " زادني" جاءت في معجم الوسيط: زَادَ، زيداً، و الزِيادَةً: نما و كثر.. و زاد الشيء: جعله يزيدُ[2].

ولا يمكن للدارس أن يفهم دلالة هذا العنوان، إلا بالرجوع و الغوص في أغوار النص، فهو بهيئته هذه جملة اسمية، نجد فيها لفظة العشق تكررت مرتين، للتأكيد وللدلالة على عظمة حبه" **اعتراف لمياء بحبها لياسر** " **أحبك ، أنا أيضا أحبك ، أكثر مما تتخيلين، وأكثر مما قد يخطر على بالك... أحبك، و أقولها للمرة الأولى في**

1- الرواية ، ص65.

2- إبراهيم أنس وآخرون، المعجم الوسيط، ص458.

حياتي... أقولها لمن استطاعت أن تجعلني أنظر بها"[1]؛ بفعلها هذه شجعته وجعلنه أكثر جرأة، عبر عن مشاعره اتجاهها بكل سلاسة.

4* أصدق الحب أكذبه

افتتح الكاتب عنوانه بالجملة الاسمية "**أصدق**" و من الجملة انتقى الكاتب دوال عنوانه " **أصدق الحب أكذبه**"، فللمتأمل في هندسة كتابة هذا العنوان يلاحظ أنه يحمل قيمة الحب على جسر يربط بين ثنائيتين ضديتين **(الصدق / الكذب)**، حيث جاءت لفظة "**أصدق**" على وزن **(أَفعل)** اسم التفضيل، فيراد بالتفضيل هنا: أن صدق الحب في كذب صاحبه.

كما أن هذا العنوان يتناص مع عنوان قصيدة " **أعذب الحب أصدقه**" للشاعر عبد العزيز بن سعود.

نرى العنوان ينعكس من خلال تمظهراته إذ نلمس حيرة و تحسر و خيبة أمل تلبس ياسر على ما سمعه عن لمياء، و تفاجئه بكذبها " **إنها تكذب.. لقد سافرت إلى دبي البارحة صباحاً ، قبل وصولك بقليل.. يبدو أنك يا صديقي قد تورطت مع فتاة من فتيات الليل، كذبت عليك و خدعتك كي تبتزك طبعاً**"[2]. أنّها لا تحبه و تتلاعب بمشاعره من أجل قضاء حاجاتها، فقرر الذهاب و نسيانه.

1- الرواية، ص142.

2- الرواية، ص 222.

5* المحب.. لا توبة له

جاء العنوان جملة اسمية، ومفردة " المحب" اسم فاعل من أحبَّ..، حيث جعل الكاتب المُحِبّ.

أمّا لفظة "**التوبة**" خطوة أولى نحو إصلاح الذات.

لا: حرف نفي للجنس، حيث وضعها الكاتب ليبين أن المحب لا محال له من التوبة.

كان ياسر ملتزم بالدين وهو ما جعله إنسانا متمسكا بأفعاله و بسلوكاته، يسعى إلى إصلاح ذاته عن طريق النهي والمنع، ففي هذا النص يقع في شباك لمياء التي تعيش قصة حب مع رجل دئين، حيث تمارس سلطة الحب عليه، مستعملة سلاح التودد وأساليب الإغراء ليصبح خاضعا لها، تريد الاستحواذ عليه من خلال طرقها الخاصة.

استهل الكاتب هذا الجزء الذي بلغ عدد الصفحات فيه واحد وعشرين صفحة بقوله: " **حين نقترف ذنبا ، يحس معظم الذين يملكون وازعاً و ضميراً، بألم و ندم، كلٌ بحسب ذنبه، و بحسب وازعه، إلا المحب، وإن هو أعلنها توبة، فإنه يبقى في قرارة نفسه محباً**"[1]، فالمحب لا توبة له ولا يغفر له، وإن أقسم ألف مرة بأنه نسي وندم يبقى كاذبا كل مرة.

1- الرواية، ص 229.

3*1*علاقة العنوان الرئيس بالمتن و بالعناوين الفرعية:

إن العنوان الأول بؤرة العناوين الأخرى، فقد حضي بحصة الأسد في الرواية وذلك للدلالة التي يحملها و التي تشعبت منها العناوين الأخرى.

نجد تفاوتا في العناوين من حيث عدد الصفحات فكل موضوع يعبر عنه بعنوان مناسب يتناسب معه في الطول أو القصر حسب الموضوع المتناول: فهي تتكامل فيما بينها، وهذا التكامل يؤدي إلى تشكل رواية "تشرين " ممّا جعلها مفسرة للمعاني ومعبرة عنها، وتكون بذلك متكاملة مع العنوان الرئيس.

الفصل الثاني: التبئير والبنيات السردية في رواية "تشرين" لخالد منصور

أولا :أنواع التبئير

1*التبئير المعدوم(الصفر)

2*التبئير الداخلي

3*التبئير الخارجي

ثانيا:التبئير والبنيات السردية

1* التبئير والشخصية

2* التبئير في المكان

3* التبئير في الزمان

تمهيد:

إن التبئير لا يكفي وحده لبناء النص الروائي، دون تواجد العناصر الأخرى من شخصيات و زمان ومكان ، لأن أساس البناء الروائي يفرض وجود التفاعل المستمر بين تلك العناصر على نحو متكامل، لأن غاية الكاتب هي خلق عمل متكامل من البداية حتى النهاية، فأحدهما مكمل للآخر ، فهذه العناصر تقوم على الانسجام والاتصال، ففي هذا الفصل سنوضح العلاقة بين التبئير و العناصر السردية.

أولا: أنواع التبئير

ورد التبئير في رواية "**تشرين**" بأنواعه الثلاثة: التبئير المعدوم التبئير الداخلي التبئير الخارجي.

1* التبئير المعدوم(الصفر):

يتجلى هذا التبئير في رواية "**تشرين**" لخالد منصور في المقاطع التي يظهر السارد فيها عالمًا بكل شيء، فهو يستنبط دواخل الشخصيات، و يعرفنا بماذا تفكر مع نفسها، وكان حضور التبئير المعدوم في رواية تشرين نسبيًا فرغم تعدد المشاهد وحكي الأقوال الذي ارتبط بالشخصية، إلا أن السارد لم يمتنع عن التعليق و تقديم أرائه حسب ما يراه هو و يتمثل في :" **كقالب من جليد بقي متجمدا في مكانه، لم يعلق و لم يحاول حنى أنيستوقف أو يمنعه. تصرف كعاجز عن الفعل و رد الفعل.. بقي في مكانه لساعة أو يزيد، تائهاً ضائعاً سابحاً في الملكوت، يحس بخدر في رأسه يمنعه من التفكير، لا يعرف أيبكي أم يضحك؟ أيفرح أم يحزن؟ أيغضب أم يرضى؟ لقد صار فعلاً يخشى على نفسه الجنون**"[1].

1- الرواية، ص265.

فالسارد في هذا المثال يقدم وصف حال البطل ياسر وهو متفاجئ في قرار أحمد بالعودة إلى اسطنبول، فكان قد سبق وتكلما عن هذا الموضوع و فصلا في عدم عودنه إلى تلك البلد، فهو يكابد آلاما بسبب فراق لمياء، والآن أحمد، فقد رحل كما رحلة فتاته ، ويتجسد ظهور التبئير المعدوم أيضا في :" **بكى كما لم يبك يوما.. بكى على كل ما لم يبكه، و كان يحتاج منه وقتها أن يبكه.. تبلل وجهه بدموعه وكان كلما تذكر والديه وابنته زادت.. و كأنه البكاء صار هدفا بحد ذاته**"[1].

وفي هذا المثال يصف السارد ياسر الذي تكشفت له الأيام عن باطن الحياة المزيف، فمال إلى العزلة، و لم يعد يريد العيش في هذه الحياة.

2* التبئير الداخلي:

هو تقييد في حقل رؤية السارد، باعتباره أول مصدر لكل الأخبار السردية، و فيه تتساوى معرفة السارد و الشخصية، و هذه الأخيرة هي من تصرح بالمعلومات بعد أن يفسح السارد لها المجال، و قد يكون التبئير الداخلي بصوت السارد لكن وجهة النظر للشخصية، وخاصة الشخصية الرئيسة التي تقوم بنقل الأحداث والأفكار الخاصة به.

" **أنصحك بأن تفعلي، فكل نساء الكون لن تضرك، فأنا لا أرى غيرك... وقد اختزلتهن فيك...أما الخيل، فعشقها و مكانتها في قلب عاشقها، لا يزاحمها على تلك المكانة**

1- الرواية، ص 242.

أحد..أحبك كما لم أفعل من قبل، و كما أنني لن أفعل" [1]؛ إن استعمال ضمير المتكلم في المقاطع السردية الخاصة بشخصية ياسر، أي الشخصية البطل، وهي موضوع التبئي ر، حيث إنّه يقدم الأحداث انطلاقا من إدراكه، و يقوم بتحليل أفكاره و خوالجه النفسية وفق منظوره الذاتي لذلك كانت وظيفة التبئير الداخلية على ياسر وظيفة سيكولوجية بالدرجة الأولى.

جاء التبئير الداخلي أيضا في شكل حوار مع النفس، أي عندما يحاور ياسر نفسه"**هذا الذي هربت منه طيلة حياتك، وطلبته و حلمت به في الوقت نفسه، فلا تلومن إلا نفسك.. لطالما هربت مت البوح بحقيقة مشاعرك، لطالما عددت ذلك ضعفا.. ولطالما حسبت كل ما تفعله الآن، إخضاعا لكبريائك.. وفي المقابل، لطالما حلمت أن تعشق إحداهن عشقا حقيقيا، لكالما حلمت أن تحيا قصة حب..هذان الأمران، أجدهما من الآخر، ولكنك تأخرت لكي تدرك و تفهم.. ما من عشق بلا تنازلات.. .وخصوصا عن الكبرياء...ما من عشق، بلا آلام**" [2]؛ هذا الخطاب عبارة عن حوار داخلي، السارد مع ياسر الذي يلوم نفسه عن حبه للمياء وتصديق كل ما كانت ترويه له، يتعجب كيف سلم نفسه وكبريائه لشخص لم يعرف قيمته يوما.

1- الرواية، ص181.

2- الرواية، ص176.

لم تعرف رواية "**تشرين**" ظهور مكثفاً للتبئير الداخلي، وما نخلص إليه حول هذا النوع من التبئير هو تركيز على ذوات معينة ساهمت في بناء منسجم للرواية، أما السارد فتارة ينقل أفكار بعض الشخصيات و أحيانا يطابقها في الرواية ولكن يعطيها الحرية الكاملة للتعبير عن ذواتها.

3* التبئير الخارجي:

يكون فيها السارد أقل معرفة من الشخصيات، في هذا الجزء الخاص بالتبئير الخارجي، إذ نجد تعدد الشخصيات الساردة في رواية "**تشرين**" إضافة إلى السارد الأول بهذا يمكن أن نقول أن الرواية متعددة الأصوات، بحيث تقوم هذه الشخصيات بأحداث وسياقات خاصة، وفي مشاهد حوارية، ولقاءات نجدها تتبادل أفكارها وحكاياتها لتبرز تناقضاتها واختلافاتها وكل هذه الحركة والحرية يتحكم فيها السارد ويعطيها الكلمة لتعبر عما تريد بطريقة مباشرة، حتى أننا نرى في بعض المقاطع غياب تام للسارد لأن الشخصية الساردة لا تحتاج إلى وسيط ينقل وقائع حكاياتها أو آرائها مثل الحوار الذي جرى بين مصطفى وياسر "**لا شك في أنك لا تعي ما تقول...وليس لدي ك أدنى خلفية ثقافية عن الموضوع الذي تتحدث عنه.**

- **لا أسمح لك بالحديث إليّ بهذه الطريقة، إن كان لديك ما تقول، فقله و لكن من دون أي تجريح أو تجاوزات.**

- أنت محق... و لكن كلامك مستفز، إضافة إلى كونه غير صحيح...يقول بعض المؤرخين، إن التاريخ يعيد نفسه، وأظن ابن خلدون أحدهم. إلا أن التاريخ لا يعيد نفسه بمعزل عن الواقع، ولا يعيد نفسه بشكل كامل و دقيق، فلا بد من فروقات، في الأحداث و النتائج"[1].

في هذا المقطع نلاحظ أن هذا المشهد الحواري ذو تبئير خارجي، فقد ضيق السارد حقل رؤيته و أعطى لشخصياته حرية كاملة ومباشرة للتعبير ، كما نجد في الرواية مشاهد حوارية أخرى، يتدخل فيها السارد بصفة منظم للحكي، وشاهد فقط ومثل ذلك:

" تدخلت والدته، فقالت:

- لا أعرف كيف ستجد زوجة ما دمت أنك لا ترى الناس و لا يرونك؟

- لم يجب، بل اكتفى بالابتسام كعادته، و عاد والده ليقول:

- ربيتك على أن تكون مستقلا بقراراتك، وأن ترسم لحياتك طريقاً خاصاً بك، أما أنا ووالدتك، فلا نملك إلا أن نقدم لك النصح، و نتمنى لك السعادة والتوفيق.

توقف قليلاً عن الكلام، ثم عاد ليسأله بشيء من الاستغراب:

- ولكن قل لي، من أين تأتي بأفكارك؟ فقد أخبرني شيخ البلدة أنك تناقشت معه في ما يتعلق ببناء المسجد"[2].

1- الرواية، ص50.

2- الرواية، ص 94.

فللسارد في هذا الحوار قريب من المشهد وبعيد عن الأحداث يقوم بتصوير الحدث دون التدخل في حوار الشخصيات، فنلاحظ في هذا المشهد الحواري تحكم السارد في حرية الشخصيات إذ يعطيها الكلمة لتعبر عما تريد بطريقة مباشرة، و يتدخل فيها بصفته منظم للحكي وشاهد؛ لأن الشخصية الساردة لا تحتاج إلى وسيط ينقل وقائع حكاياتها أو آرائها، فلقد جعل السارد بطل الرواية يتردد عدة مرات في الحوار حول قصة زواجه، إلا أن أسئلة أمه الكثيرة و إلحاحها شجعته.

وفي حوار آخر يستهل السارد نصه بتبئير داخلي ثم يليه تبئير خارجي فيظهر في المثال التالي:" – **ياسر...أمّا زلت معي؟**

- **طبعاً.**
- **إذاً فلماذا لا تتكلم؟ هل ضايقك كلامي؟**

أجاب فزعاً، فتلك هي المصيبة الكبرى لو أنها ظنت ذلك:

- **أبداً، على العكس... ما قلته أسعدني كثيراً،لدرجةأنني نسيت النطق و الكلام.**
- **أمم سماعه هذه النغمة، دليل على إن جوابه لم يكن على قدر المقام.**
- **لمياء، ناداها باسمها للفت انتباهها، و صوته كان قد أصبح أكثر هدوءاً، كمن خرج من نوبة أو صدمة.**
- **عينا لمياء؟**

إنها دعوة مفتوحة، للبوح والقول.

- **آه من عينيك، و هل يثير جنوني غيرهما... عيناك بحر، لا أخشى فيه غرقاً أو موتاً ولا يهمني... في بحر عينك سافرت و أبحرت بلا وجهة أو غاية...**

دائما هناك المرة الأولى، و هذه المرة قد فعلها حقا، و كانت. لم يصدق أن لسانه قد نطق بنلك الكلمات.

- أنا لا أصدق أنني سمعت منك هذا الكلام...

- أحبك لمياء"[1].

وفي هذا النوع من التبئير يقوم البطل بحوار مع فتاته التي أحبها، فرغم الجهود التي بذلها في التكتم و الصبر، إلا أن فتاته كانت ماكرة فاستطاعت أن ترميه بشباكها فأوقعته في حبها دون أن يشعر.

وفي الأخير، نستنتج أن التبئير الغالب في هذا النص السردي هو التبئير الداخلي، حيث تتساوى معرفة السارد بمعرفة الشخصيات، والسبب في ذلك راجع إلى أن شخصيات هذا العمل الروائي، هي نسيج خيال الكاتب فقط لذلك فهي بمثابة "**الدمى**" يقوم بتحريكها كيفما يشاء ومتى يشاء، مع ملاحظة تدخل بسيط بين الحين والآخر لشخصيات هذا العمل الروائي في التعريف بشخصيات أخرى مماثلة من خلال الحديث عن سلوكها وردود أفعالها.

1- الرواية، ص 131-132.

ثانيا: التبئير و البنيات السردية

1* التبئير في الشخصية

الشخصية هي الركيزة الأساسية للعمل الفني الروائي والأدبي بصفة عامة فهي تشكل المحور الأساسي والدور الفعال في نجاح الأعمال الفنية.

يعرفها حمدي الشاهد بقوله :" **الشخصية في العلم الروائي ليست وجودا واقعيا بقدر ما هي مفهوم تخييلي، تشير إلى التعابير المستعملة في الرواية للدلالة على الشخص دي الكينونة المحسوسة الفاعلية، التي تعاينها كل يوم**" [1]؛ حيث جعل الشخصية في تعريفه تتسم بالواقعية في بعض صفاتها وفي أكثر الأحيان هي مفهوم تخييلي من ابتداع وقدرة المؤلف الخلاقة، ولمخيلته في ابتكار شخصيات روايته.

ترتبط الشخصية بالقاص أو المؤلف ارتباطًا وثيقًا لأنه هو الذي يضعها و يقدمها في شكلها الكامل للقارئ كما يمكن أن يحملها رؤاه وقضاياه.

يمكنها أيضا أن تعبر عن انتمائه الاجتماعي " **ثمة علاقة جدلية قائمة بين الشخصية و الروائي بوصفه المحرك الأساسي لعملية القص الروائي...**" [2]، لأنّه هو الّذي ينظم أجزاءها، ويعرض الأحداث من وجهة نظره " **فهو يتحدث بلسان الشخصية**

1- حمدي الشاهد، السرد في القصة القصيرة، سليمان فياض نموذجا، الوراق للنشر العربي، المغرب، ط 2، 2013، ص17.

2- عبد المالك مرتاض، ص135.

حينا، ويتيح لها فرصة لتتحدث بنفسها حينا آخر، و هذا ما يحتم عليه أي يتخذ موقعا تتشكل من خلال زاوية لتتحدد بذلك دلالة الرواية لأن الراوي يقوم بتقديم الخلفية الزمانية و المكانية للشخصيات والأحداث" [1]؛ هذا يعني أن الروائي يتخذ عدة مواقع في الرواية يعرض وجهة نظره الخاصة من جهة، كما يمكن أن يعرض وجهة نظر الشخصية من جهة أخرى.

1*1*أنواع الشخصيات:

تعد الشخصية المحور الرئيس للرواية، حيث تعتبر مصدر لحركة الأحداث كما أنها تمنحها الحياة.

تتنوع الشخصيات الروائية حسب أطوارها عبر العمل الروائي كضروب من الشخصيات، وهكذا يمكن تقسيمها إلى رئيسة وثانوية حسب مشاركتها وارتباطها بأحداث الرواية.

أ) **الشخصية الرئيسة:** وهي الشخصية التي تشكل الفكر الفعال والمسيطرة على جوّ الرواية، فهي الأكثر حضورا دلاليًا وفاعلية في الرواية، تسمى بالشخصية المحورية "

1- المرجع نفسه، ص 88.

باعتبار أنها شخص محور يكون مركز الحدث ومعه شخصيات أخرى تساعده و تشاركه في الحدث"[1].

أيضا يمكن أن نطلق على الشخصية الرئيسة اسم **الشخصية البؤرية** فهي من مصطلحات مبحث التبئير " **سميت بؤرية لأنّ بؤرة الإدراك تتجسد فيها. فتُنقَل المعلومة السردية من خلال وجهة نظرها الخاصّة. وهذه المعلومة على ضربين: ضرب يتعلق بالشخصية نفسها بوصفها مبأَّراً أي موضوع تبئير، وضرب يتعلق بسائر مكونات العالم المصور التي تقع تحت طائلة إدراكها"[2].**

وتمثلت الشخصية الرئيسية في رواية **تشرين** في شخصية "**ياسر**"

شخصية ياسر:

ويعني هذا الإسم "**السهولة و اللين ورغد العيش والراحة في الحياة** "، واسم المفعول الخاص به ميسور بينما الإسم العلم جاء على صيغة اسم الفاعل بالإضافة إلى معنى أخر لإسم ياسر وهو الجزار؛ ويقصد به هنا الذي يقوم بتقسيم جزور الميسر.

1- م حمد علي سلامة، الشخصية الثانوية و دورها في العمل الروائي عند نجيب محفوظ، دار الوفاء للنشر والتوزيع، ط1، 2007م، ص27.

2- محمد القاضي، معجم السرديات، ص 271.

يعد ياسر[1] الشخصية المحورية والبطل الرئيس التي تدور حوله أحداث الرواية، إذ فهو شاب لبناني الأصل مغترب، حيث ولد وعاش شيء من طفولته في فنزويلا ثم غادرها و لم يتجاوز من العمر خمس سنوات، درس في لبنان حتى وصل عامه الأول في الجامعة، ثم توقف بأمر من أبوه وعاد إلى فنزويلا لمزاولت العمل مكان أبوه في شركاتهم " **فمنذ ما يزيد على خمس عشرة سنة كان ياسر قد بدأ في إدارة أعمال والده بعد أن عاد والده إلى لبنان متقاعداً مطمئناً**"[2].

إن شخصية "**ياسر**" مثيرة للغاية، لِمَا تحمله من صفات كثيرة كقلة الكلام، والإفخار بأعماله، واعتزازه الكبير بنفسه، وعلى غيره من الناس البسطاء.

كان فاشلا في العلاقات العاطفية الأولى والثانية، لكن عندما رأى " **لمياء**" لأول وهلة راهن بأنها ستكون له معها في يوم من الأيام قصة حب رائعة متوجة بالرابطة المقدسة.

كانت علاقة ياسر مع لمياء غامضة مبنية على الخذاع، هذا ما دمر حياة ياسر بعد اكتشافه لحقيقة لمياء" **علقت عيناه على عبارة {إنها تكذب}.. و انطلقت أصوات من داخله، تنعنه بأشتع الصفات أقلها شناعة { أيها الغبي}..{ يا مغفل}..{ يا أحمق}..**"[3]،

* اسم ياسر من الأسماء التي عرفت في التراث العربي الإسلامي، حيث عرف عدد من الصحابة الأجلاء بهذا الإسم مثل "ياسر أبو عمار"، و كان هؤلاء الصحابة في عهد الرسور الكريم .

2- الرواية، ص 184.

3- الرواية، ص 221.

أصبحت الحالة النفسية لياسر متدهورة، انقطع عن الأكل و الكلام لأيام كأنه في عالم آخر ، لم يبدي أي ردت فعل؛ لإبكاء ولا صراخ ولا عتاب " **لعلها تذرفات دمعا لا يحسه.. لا يشعر به، قلبه.. لعله دمع يذرف على عكس العادة إلى الداخل، إلى الجوف.. إلى العمق كأرض شحيحة، تبلع الماء بلعا**"[1].

أ) **الشخصية الثانوية:** هي شخصيات تصد ثغرات الرواية و تروي عطشها، حيث تكون منتشرة في الرواية بدوالٍ مختلفة (إشارات، صفات) ملازمة للشخصية الرئيسة أحيانا و مساعدة لها.

***لمياء:**

لمياء اسم علم مؤنث عربي، "**معناه: ذات الشفتين فيها سمرة حسنة**" [2]؛ كأن الفتاة اللمياء فعلا قد وضعت أحمر شفاه بلون أسمر، هذا تماما معنى اللّمى في الشّفتين، ومن معاني اسم لمياء الفتاة الحسنة اللطيفة، القليلة اللحم، القليلة الدم.

لمياء من الشخصيات الثانوية التي أسهمت و ساعدت في تكوين و تطوير أحداث الرواية و سيرورتها، إذ حظيت بمكانة متميزة في الرواية، فكان حضورها من نوع خاص، فتاة إفريقية عمرها لا يتجاوز 20سنة، طالبة جامعية من المغرب، ذهبت إلى لبنان في بعثة جامعة بعد انهاء مدة دراستها قررت البقاء في لبنان " **و بما أنني كنت متفوقة، فقد**

1- الرواية، ص223.

2- حنى نصر الحتى، قاموس الأسماء العربية والمعربة وتفسير معانيها، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط 3، 2003م، ص98.

منت عليّ الجامعة بهدية، أن تمنحني شرف المجيء الى لبنان في بعثة دراسية" [1].

تخرجت لمياء من كلية سياحة وفنادق، تتقن اللغات الأجنبية "**بالطبع أتقنها.. وأتقن الفرنسية كذلك، و الاسبانية و قليلا من الإيطالية و البرتغالية... أنسيت أنني درست العلوم السياحية**"[2].

لقد كانت لمياء النبراس، الذي يتغذى منه ياسر، فكانت هي الحياة "**أنت ملاكي... ملاكي الحارس، الجميل لا أدري كيف أصفك، أو كيف أشكرك... ليت لي قريحة الشعراء، كي أنظم فيك شعراً، أدخل الله السعادة إلى قلبك، كما أدخلتها إلى قلبي. أكاد أطير فرحاً**"[3]؛ بدخول لمياء إلى حياة ياسر غيرت فيه الكثير ، لكن كانت بنية النصب عليه و استغلاله في تسيير أمورها.

***أحمد:**

يبين لنا الكاتب خالد منصور من خلال هذه الشخصية أنه شاب خجول على الحياء، وفهو شاب أردني ولكن من أصول قسطينية، وبالتحديد من منطقة الخليل، اختار أن يكون مدير أعمال ياسر ومساعده الرئيس "**استقبله فور خروجه أحمد، مدبر أعماه و أمين أسراره**"[4].

1- الرواية، ص 29.
2- الرواية، ص32.
3- الرواية، ص126.
4- الرواية، ص 183.

كما نجد السارد يصف لنا أحمد " **وبينما هو جالس في أحدها، دخل عليه شاب هزيل، قد بدت عليه كل علامات التعب و الإجتهاد، و بدت واضحة كذلك أمارات اليأس والإحباط، كان ذلك الشاب هو أحمد**"[1]، أحمد شاب طموح وناجح في حياته.

كان أحمد سند لياسر في أمور العمل في فنزويلا، فهو معه في ككل صغيرة وكبيرة.

بتول:

كان لشخصية بتول نصيب في رواية تشرين، صاحبة شركة، ذات درجة علمية قيمة (دكتوراه)، حيث عقدت صفقة مع أحمد وياسر " **وصل ياسر وأحمد إلى مقر الشركة، حيث سيلتقيان بصاحبة الشركة. طالت المفاوضات أكثر من اللازم فكان لزاما إبرام الصفقة بأسرع وقت ممكن، انتظرا لحظات حتى أذن لهما فدخلا فكانت عند باب مكتبها تستقبلهما، السيدة بتول**"[2].

رأى ياسر في بتول صورة لمياء فأصبح يتمتم في نفسه ما أشبهك بلمياء، لكن ما يجلها تختلف عن لمياء أنها واضحة بيضاء ناصعة، بينما لمياء كانت الغموض بذاته، أصبح ياسر يتغول بأعينها وكأن لمياء أمامه، قال فيها شعر يقول " **إن العيون التي في**

1- الرواية، ص 184.

2- الرواية، ص270.

طرفها حور* قتلننا ثم لم يحيين قتلانا**"[1]، فأصبحت بتول ذات مكانة مميزة عند ياسر أعجب بها وأراد أن يتخلص من التفكير في لمياء بوجود بتول.

بسام:

يعد علي من أهم الشخصيات الثانوية التي بنيت عليها أحداث الرواية، "**بسام هو واحد من ثلاثة أصدقاء، إلا أنه لا ينضوي تحت مسمى الأصدقاء، بالنسبة إليه، سوى بسام أحدهم**"، فهو من أقرب أصدقاء ياسر لقلبه.

2* التبئير في المكان

تعددت مفاهيم المكان واختلفت حسب التعريفات، فمنهم من ربطه بالمفاهيم الرياضية والفيزيائية، ومنهم من أخرج مصطلح المكان من ذلك "**المفهوم العلمي الموضوعي الدقيق إلى آفاق التصور والتخيل يخاب الوجدان ويرتبط بالجانب الإيهامي**"[2].

عند دراستنا للمكان في رواية " **تشرين**" نجد الكاتب قد نوع في الأماكن منها المغلق والمفتوح، حيث ركز فقط على الأماكن الرئيسة التي دارت حولها الأحداث .

1- الرواية، ص 271.

2- باديس فوغالي، الزمان والمكان في الشعر الجاهلي، عالم الكتب الحديث، ط1، 2008، ص174.

2*1*المكان المفتوح:

وهو المكان الواسع الذي تدور فيه الأحداث المهمة لما لها من تأثير في تطوير الأحداث، كما أنها تساعد الشخصيات على الحركة.

- **المدينة:**

تعد المدينة فضاء جغرافي واسعا تضم مجموعة من الأمكنة الجزئية: المسجد، المقهى، الشوارع، الساحات....

لم تبقى المدينة مجرد مكان للأحداث بل استحالت موضوعًا، خاصة مع تنامي العوامل الداخلية والخارجية، فالمدينة تعتبر الوسط الذي تجتمع فيه جميع فئات المجتمع من شباب وكهول و أطفال" **ومعروف عنها أنها مجموعة من التجمعات المكانية الكبيرة والغير متجانسة تعيش في قطعة محدودة نسبيا وتنتشر فيها الحياة الحضرية المدينة، ويعمل أهلها في الصناعة والتجارة، أو كليهما معا، كما تمتاز بالتخصص وتعدد الوظائف السياسية و الاجتماعية**"[1].

فتظهر المدينة جلية في رواية "**تشرين**"، حيث نجد **خالد منصور** قد ذكر الكثير من المدن العربية والعالمية، ولعل خالد منصور حاول الإشارة على حالة الضياع والتشتت التي عاشها ياسر.

1- أسماء شاهين، جماليات المكان في الروايات جبرا ابراهيم، دار الفارس للطباعة والنشر والتوزيع الإسكندرية،ط 1، 2001، ص 93

فإذا ما تناولنا فض اءات المدن في رواية "**تشرين**" نجد **مراكش** ساحرة "**ياسر**": "**مراكش... يا لها من مدينة، أحلى وأجمل مدينة زرتها يوما ...تركت فيها بعضاً مني، بل لعلي تركت فيها كل ذاتي ووجداني، وما رحلت عنها إلا ببعض مني وأجزائي، رحلت عنها ولم أرحل**" [1]؛ مدينة اقتحمت قلب ياسر دون أخذ الإذن، ف احتلت جزء كبير من حياته.

بجمالها تظهر من خلال طرازها المعماري، الذي يميزها عن كافة المدن "**فها هي أبنيتها الحمر، والتي تكاد تكون موحدة، من حيث الشكل و الإرتفاع و اللون ... طرقات مراكش، كأنها حديقة أو بستان، فكيفما نظرت، رأيت خضرة و أشجارا، وحيثما التفتَّ رأيت وروداً وأزهاراً. أدهشه كل ذلك الذي رآه، وابتسم و قد عادت إلى مسامعه** "[2]. في حين تبدو لبنان مسقط رأس "**ياسر**" منارة علم و منبر حرية، فيها درست لمياء "**وقد أتت إلى لبنان في بعثة جامعية، كان من المفترض أن ترجع يوم رجع زملاؤها، ولكنها كانت قد خططت هي وزميلة لها، للبقاء في لبنان** "[3]، فهذه المدينة بؤرة للأحداث والحروب النفسية التي عاتقت ياسر.

1- الرواية، ص180.

2- الرواية، ص153.

3- الرواية، ص 17.

أما عن "**فنزويلا**" فتبدوا من خلال مشاهدات ياسر ليست كسائر البلدان، إنها تحفة معمارية، عاش جزء من طفولته، أصبح مدير أعمل لشركات ضخمة "**كان لزاماً عليّ أن أسافر إلى فنزويلا، حيث كان موجوداً، و ذلك لسببين: للبقاء إلى جانبه و رعايته ، ولمتابعة أعماله و تجارته ... كانت خطتي، أن أمكث إلى جانب والدي، ما يقارب العام، ثم أعود، صارت أعواما ... غرقت في دنيا الأعمال** "[1]؛ هذه المدينة رغم جمالها ورغم أن ياسر ولد فيها إلا أن نظرته لها كمكان للعمل فقط وأن مكانه الأساس هو لبنان.

إنّ هذه الأمكنة التي نقلها لنا الكاتب تصف لنا المعاناة الاجتماعية.

- **المزرعة:**

المزرعة أحد رموز الريف بمناظره الخلابة، فقد أعطى "**خالد منصور**" هذا المكان دوره البنائي لأنه يعد من أهم الأمكنة التي دارت فيها أحداث الرواية فتوظيف الكاتب لهذا المكان في هذه الرواية يثير انتباه القارئ، إذ حملت المزرعة دلالة راسخة في ذهن الكاتب ودليل ذلك وصفه لها وصفا دقيقا و إعطائه إياها تشع في ذهن المتلقي إحساسا منفردا لازاءها وهذا ما يظهر جليا في قوله:" **قصد مزرعته تلك الليلة، آملا الاختلاء بنفسه، أو لقراءة ما تيسر كما اعتاد أن يفعل دائماً**" ،[2]حمل هذا المكان دلالات فهو رمز للهدوء والسكينة و الطمأنينة بالنسبة لياسر.

1- الرواية، ص62.

2- الرواية، ص75.

- **المقهى:**

يعد المقهى مكاناً اجتماعيًا ذكوريًا بامتياز وهو المكان الذي تلتقي فيه مختلف طبقات الشعب وأكثر الأماكن ذكراً في الروايات، ويمثل نموذجا مصغرا عن المجتمع ككل، والمقهى كفضاء جمالي على حد قول **شاكر النابلسي" يعتبر علامة من علامات الانفتاح الاجتماعي و الثقافي فنلاحظ أن المقاهي انتشرت في أماكن مختلفة من العالم العربي فكانت فيه مجتمعات هذه المقاهي منفتحة انفتاحا اجتماعيا و ثقافيا**" [1]، فالمقهى مكان يحمل بعدا اجتماعيا يدل على الانفتاح والتحضر.

وقد تردد ذكر المقهى في النص الروائي عدة مرات، حيث وصف بطل الرواية هذه المقاهي التي زارها بمدن أحلامه كما يلي:

مقهى إيطالي:

يصف لنا ياسر هذا المقهى الذي يتميز بأشهى الأطباق في مدينة إيطاليا " **في كل زاوية مقهى، يقدم الكابتشينو و الحلوى، أو المثلجات الإيطالية الأشهر عالميا.. وطبعا لا ننسى أكثر ما تشتهر به إيطاليا، الباسنا أو السباغيتي، ولعل هذا الطعام هو الأشهر عالماً**"[2]؛ فهذا المكان لوحة فنية لتضاريس وأجواء أوروبية.

مقهى مراكش:

1- شاكر النابلسي، جمالية المكان في الرواية العربية، ص 195.

2- الرواية، ص 148.

أول ما وصل ياسر إلى المغرب ذهبت مباشرة إلى مراكش لكي يلتقي بفتاته **لمياء** وفي انتظارها دخل إلى عدة مقاهي وتعرف إلى الشاي المغربي : "**دخل أكثر من مقهى، وشرب الشاي المغربي، ولكنه لم يأكل شيء، فهو ينتظر حبيبتيه للعشاء**"[1].

فالمقهى أحد العلامات المكانية البارزة، فهو يستقطب كل الناس على اختلاف مستوياتهم وانتماءاتهم. وفي الرواية ورد على أنه مكان للاستراحة من تعب الطريق " **توجه نحو مقهى قريب من بيته، هو نفسه المقهى الذي كان يجلس فيه ليلة البارحة**" [2]، فساير يأخذ هذا المكان للاستراحة.

2*2*المكان المغلق:

وهو المكان المحدد حيث يجعل الشخصيات لا تستطيع التحرك بحرية، يقيد الحركة ويشل الإرادة، ومن أمثلة ذلك نذكر:

- **المسجد:**

وهو المكان الذي تؤدى فيه الصلاة والشعائر وهو المكان المقدس، الذي تسموا فيه الروح، فرغم منافسة أماكن اللهو للمساجد غير أنه بقي محافظًا وصامدًا وهو " **الحيز المكاني الذي يتضمن المشاعر المشتركة بين أفراد الجماعة حيث تختفي فيه المشاحنات الفردية و تطغى فيه روح الجماعة** "، المكان الذي يستوي فيه الفقير والغني.

1- الرواية، ص155.

[2] الرواية، ص38.

يؤدي المسجد دوراً أساسيا باعتباره مكان لتقرب إلى الله عز و جل، وساهم هذا المكان في تبين قيم الدين الإسلامي من كرم وتسامح ونجد هذا في رواية "**تشرين**" في قوله: "**أراك غير مستعد لحضور حفل افتتاح المسجد الجديد؟! لقد نسيت...أنت تعلم أنني لا أهوى حضور مثل هذه النشاطات ولكنه افتتاح مسجد بلدتنا الجديد ...أليس تعظيم شعائر الله من تقوى القلوب** "[1]، حيث أورد السارد صورة المكان بالنسبة لأهل بلدته، ويقول أيضا" **عند البوابة الخارجية للمسجد، فالجو كان بارداً لا يسمح بالوقوف طويلاً، والوقت كان بعد صلاة الفجر، و ليس وقتا لخوض نقاشات طويلة**".

- **البيت:**

يقدّم لنا السارد وصف لبيت ياسر وكم هو مناسب للوحدة " **البيت عبارة عن غرفة جلوس، يتوسط أحد جدرانها موقدة، و يتصل بهذه الغرفة مطبخ و مرحاض، ثم غرفة نوم واحدة، المكان مثالي** "[2]؛ فهو مثالي للذين يحبون الاعتزال، أمثال ياسر دافئ بعيد عن الضجيج يمنح لصاحبه الهدوء والسكينة.

- **المطار:**

له أهمية ومكانة في رواية "**تشرين**" بما احتواه من دلالات ووظائف متعددة، ففي بداية الرواية مَثَّلَ لياسر نقطة الفراق والرحيل وكأنه فراق أبدي"**جلس ينتظر إقلاع الطائرة،**

1- الرواية، ص94.

2- الرواية، ص53.

أو ينتظر حدوث معجزة، و لكن الذي حدث هو أن أقلعت الطائرة. لأول مرة، يشعر بهذا الضعف و الحزن، إثر رحيل أحدهم "[1].لأول مرة يشعر ياسر بحرقة فراق امرأة، فشكل المطار فضاء للحزن والحسرة والفراق بالنسبة لياسر.

بعدها تغيرت دلالة المطار ومكانته، إذ نلمس حضور البعد النفسي والدلالي لدى ياسر المتمثل في طموحه الزائد ورغبته في الوصول والالتقاء بلمياء " **تبقى ساعات معدودة، ويكون في المغرب، حيث حبيبته التي أضناه الشوق إلى لقياها .. كم حلم بهذا اللقاء، وكم تمسك بهذا الأمل... لقد صار قريبا... وصل إلى المطار، قبل إقلاع الطائرة بساعتين**"[2]؛ هنا أصبح المطار مكان التقاء الأحبة بعضهم البعض، كلقاء ياسر ولمياء[3].

3* التبئير في الزمن

يعد الزمن أحد المكونات الأساسية التي تشكل النص الروائي فهو العنصر الفعال الذي يكمل بقية مكونات النص.

لقد تعددت مفاهيم الزمن من كاتب إلى آخر، فعرفه عبد الصمد زايد على أن الزمن مادة معنوية مجردة يتشكل منها إطار كل رواية وحيز الأفعال وكل الحركات ،

1- الرواية، ص 65.

2- الرواية، ص 149.

3- الرواية، ص150.

"**والحق أنها ليست مجرد إطار، بل إنها لبعض لا يتجزأ من كل الموجودات وكل وجوده حركتها ومظاهر سلوكها، فالزمن هو الحياة إن الزمن حي والحياة زمانية** "[1].

يعرف جيرار جنيت الزمن "**ويرى أن من الممكن أن نقص الحكاية من دون تعيين مكان الحدث ولو كان بعيدا عن مكان الذي نرويها فيه بينما يستحيل علينا أن لا نحدد منها بالنسبة إلى زمن فعل السرد لأن علينا روايتها أم بزمن الماضي أو الحاضر وأما المستقبل وبما في ذلك كان سبب تعيين زمن السرد أهم من تعيين مكانه**".

لزاوية رؤية الراوي علاقة وطيدة بالزمن، فهو الذي يصفيه و يغربله و يقدم هكما يريد ومن زاوية رؤيته الخاصة. فينقل زمن القصة الذي وقعت فيه الأحداث حقيقة أو تخيلا من البداية إلى النهاية، إلى زمن الخطاب وهنا يتجلى لنا تزمين الزمن الأول، وفق منظور الراوي، فزمن الخطاب هو زمن الراوي المصفى عبر مصفاة التبئير [2]، حيث يضع الراوي اسقاطاته وتغيراته على ومن القصة.

إن العلاقة بين موقع الراوي والأسلوب السردي قد حظيت بعناية النقاد وعلماء الأسلوب، فتناولها من عدة زوايا و تناولها جيرار جنيت من " **زاوية الزمان الذي يستغرقه**

1- عبد الصمد زايد ، مفهوم الزمن ودلالته، الدار العربية للكتاب، تونس، (د.ط)، 1988م، ص07.

*فالتبئير يعمل عملا لمصفاة، أنه يصفي ما ينقله إلينا و بالتالي لا تغادره إلى ما هو محجوب عنا، من العالم الخفي عنا أي العالم الحقيقي.

الراوي في السرد و علاقته بالزمن الفعلي للحياة التي يكشف القناع عنها" [1]، وعليه فإن زمان السرد إما أن يكون:

- **أكبر من زمن الأحداث**
- **يساوي زمن الأحداث**
- **أقل من زمن الأحداث**[2].

ومن هنا وحسب تلاعب الراوي تنشأ ثلاثة أنواع من الأساليب:

أ) المشهد:

حيث الزمان السرد فيه يساوي زمن الأحداث، وينشأ عن ذلك أسلوب الحوار؛ فالراوي ينقل هنا الحدث مما قيل في الواقع من دون الحذف ومن دون إصراف، إن المشهد "**حادثة صغيرة مؤداة من قبل شخصيات حادثة عرفية، منفردة أو مشهد منفرد حيوي ومباشر**"[3].

نلمح في هاته الرواية هذا النوع من الزمن، حيث فتح ياسر و علي حوار حول زوجة ياسر الأولى وأنه بإمكانه العودة إليها، قال **ياسر**: " **المشكلة الرئيسية والأساس، كانت مرتبطة بالمشاعر، لا ينس يوم قالت له إنها ما عادت ترغب بالعيش معه، وأنها لا تبادله مشاعر الحب. لم ينس ذلك يوماً، ولا يمكنه أن ينسى، ولا حتى أن يتناسى،**

1- ينظر عبد الرحيم الكردي- الراوي – النص القصصي- ص 162.

2- عبد الرحيم الكردي- الراوي – النص القصصي- ص 168.

3- فيصل غازي جمالية البناء الروائي عند غادة السمان، دراية في الزمن، السرد، ط1، 2013م، ص 130.

إن كان هناك رجال يتقبلون مثل ذلك الكلام برحابة صدر، فهو لا يستطيع"[1]، تذكر ياسر اهانة زوجته الأولى له وأنها لم تعد ترغب في العيش معه، كل هذا يدل على أنه لا يوجد حب وتفاهم بينهما.

ب) **التلخيص:**

يعد التلخيص "**إحدى حالات عدم توافق بين زمن الحكاية و زمن السرد، حيث يتم تلخيص عدد من الأشهر أو السنوات في بضع جمل أو صفحات فتسبق حركة الزمن حركة السرد**"[2]؛ زمن السرد فيه أقل من زمن الأحداث، و ينشأ عنه أسلوب الحكي ، حيث نجد الراوي تختزل الأحداث التي ربما تجري في عدة أعوام في سطور، ويلخصها كيف ما يشاء.

تحتوي الرواية على تلخيصات دون التفصيل في مجراها نتيجة المر ور السريع في قوله: "**تموز2012، كم ترتبط به من ذكريات؟ ! حرارته دائما، تصاحبها حرارة في الأجواء السياسية والأمنية والعسكرية... يذكر بعضاً من أحداث الحرب الأهلية اللبنانية، و بعضا من وقائع و أحداث الاجتياح الإسرائيلي للبنان، في العام 1982. يومها**

1- الرواية، ص102.

2- عمر عاشور، البنية السردية عند عبد الطيب صالح، البنية السردية في موسم الهجرة إلى الشمال، دار هومة الجزائر، 2010م، ص23.

وصلت الجيوش المعتدية، إلى القرى البقاع الغربي، إلا أنها لم تصل إلى قريته، إذ لو فعلت، لكانت اقتربت كثيراً نت الحدود اللبنانية السورية، وذلك ما لم يكن وارداً آنذلك"[1].

شاهد ياسر بعض المعارك التي دارت بين الجيش السوري من جهة والجيش الإسرائيلي من جهة أخرى.

ج) الوقفة:

يكون زمان السرد فيها أكبر من زمان الأحداث، بل إن زمن الأحداث قد يتلاشى تماما و تنشأ عنه الوصفة التحليلية التي يسهب الراوي فيها بالتفاني في التفاصيل ووصف المكان والشخصية و قد تكون " **في مسار السرد الروائي توقفات معينة يحدثها الراوي بسبب لجوئه إلى الوصف**"[2].

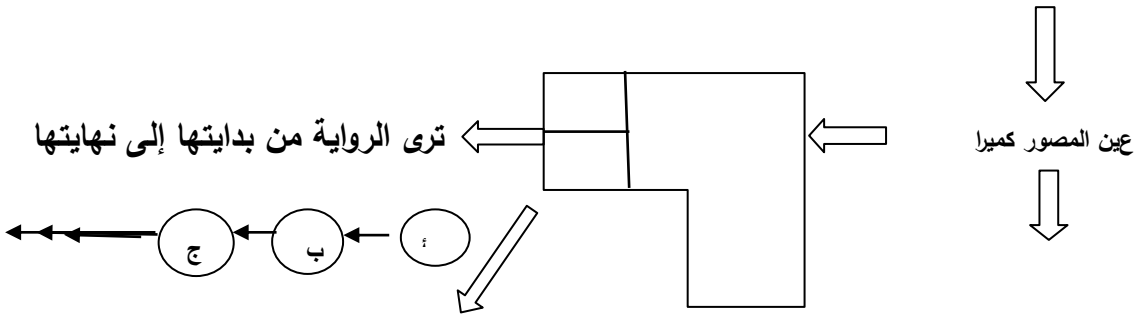
نلمح الوقف في قول السارد :" **مازلت أذكرك، تجلسين على تلك الأريكة ، في شرفة بيتك المطلة على الشارع ، كان طقسا من طقوس الصيف لديك أن تجلسي كل يوم بين العصر والمغرب لا تفعلين شيئا سوى أنك تمنين على العشرات من أمثالي، بالنظر إليك وهم يجوبون الشارع ذهابا وإيابا**" [3]، هنا توقف السارد و انتقل إلى الوصف الموضوعي المتمثل في وصف ليلى و وصف المكان التي كانت متواجدة فيه في فترة مضت.

1- الرواية، ص143.

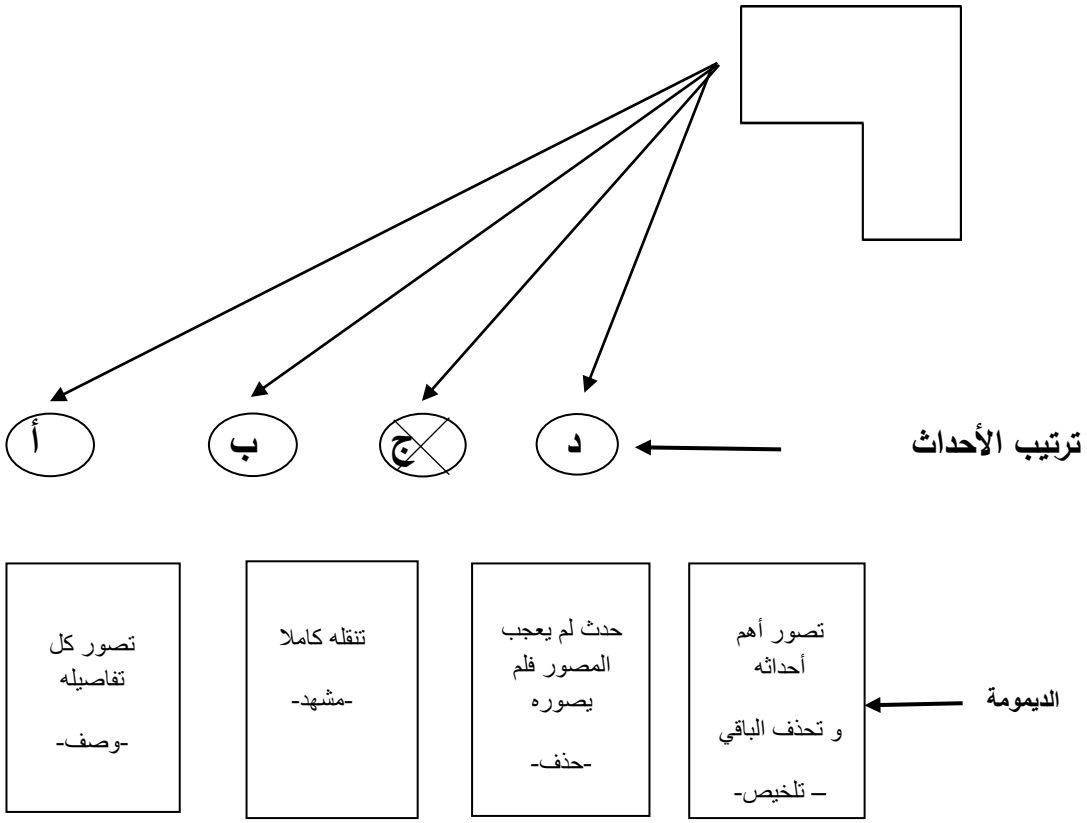
2- حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي للنشر والتوزيع، بيروت، ط 1، 1991م، ص75.

3- الرواية، ص 74.

ويمكننا تبسيط التبئير(الرؤية السردية) وعلاقته بالزمن من خلال تشبيهها بالك اميرا آلة التصوير.



أثناء التصوير تنقل عين المصور ما تشاء أي تنتقي الأحداث المصورة



التبئير و نقل الأحداث الزمنية

خاتمة

حاولت في هذه الدراسة البحث والتوغل للكشف عن التبئير وأنواعه في رواية "تشرين"، حيث كانت تتضمن حضوراً قويا ولافتا لعنصر التبئير والذي طغى بدوره على العتبات النصية والبنيات السردية من خلال الدراسة التطبيقية؛ حيث تمّ التوصل إلى النتائج الآتية:

- أن دراسة "التبئير" تهدف إلى استخلاص القيم الجمالية للتبئير في الرواية وذلك باعتباره من أهم العناصر المشكلة لجمال النص.
- شكلت العتبات النصية المهاد الأول للمتن الحكائي وهي كذلك بالنسبة لرواية تشرين فقد ساهمت في مساعدة القارئ للبحث في النص واستكشاف معانيه الدلالية والوظيفة، وقد جاءت كلها عاكسة للمضون النصي.
- يعد العنوان من أهم العتبات النصية التي لاقت اهتماما كبيرا لدى النقاد، فهو بؤرة الأحداث؛ من خلاله يتقرب القارئ من محتوى النص.
- استعمل الروائي أنواع التبئير الثلاثة(المعدوم، الداخلي، الخارجي) كان نسبيا وبدرجات متفاوتة، فقد ارتبط ظهور التبئير الخارجي بالمشاهد الحوارية، الذي يكشف عن الشخصيات، أما التبئير الداخلي فبواسطته حققت الذات نفسها من خلال سلطتها وترؤسها لعملية الحكي، أما التبئير المعدوم ب رز من خلال تعليق الروائي داخل المتن.
- سيطرة الراوي وهو شخص من شخصيات الرواية على الحكي. فكان هو الناقل للأخبار والأحداث؛ الراوي يعرف كل شيء عن شخصياته التي كانت أشبه بدمى يحرّكها وفق الآراء والأفكار التي يريد تمريرها وطرحها.
- تعدد الشخصيات وظهورها المختلف والمتكرر وفق السياقات والأحداث أدى بالضرورة إلى تنوع أوضاع الساردين.
- مجمل الأماكن التي شهدت أحداث الرواية أماكن واقعية تعيش فيها الشخصيات حياتها، فجاء المكان في الرواية تأصلا لهوية الرؤية السردية.

وفي نهاية الدراسة نشير إلى أننا حاولنا الإحاطة ببعض الجوانب الغامضة؟ في الرواية، غير أن هناك جوانب أخرى ما زالت تنتظر الباحث لمعالجتها وتكون بداية لعمل موسع يدرس الموضوع.

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم، برواية ورش عن نافع.

المعاجم:

1 -ابن منظور، لسان العرب، تحقيق : رشيد القاضي، دار الأبحاث، الجزائر، ط 1، 2008م

2 -إبراهيم أنس و آخرون، معجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، مكتبة الشروق الدولية، ط1، 2004م، مجلد1

3 -سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 1985م

4 -محمد القاضي و آخرون، معجم السرديات، إشراف:محمد القاضي، دار محمد علي للنشر، تونس، دار الفارابي، لبنان، ط1، 2010م.

5 -فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الإختلاف، الجزائر العاصمة، ط1، 2010م.

الكتب العربية:

7-أسماء شاهين، جماليات المكان في الروايات جبرا ابراهيم، دار الفارس للطباعة والنشر والتوزيع الإسكندرية،ط1، 2001م.

8-باديس فوغالي، الزمان والمكان في الشعر الجاهلي، عالم الكتب الحديث، ط 1، 2008م.

9-حسن ناظم، البنى الأسلوبية ، دراسة في أنشودة المطر للسياب، المركز الثقافي، بيروت، لبنان، ط1، 2002م.

10-عبد الحق بلعابد، عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص، تق : د.سعيد يقطين، الدار العربية للعلوم ناشرون منشورات الإختلاف، الجزائر العاصمة، ط 1، 2008م.

11- لحميداني حميد ، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي للنشر و التوزيع، بيروت، ط1، 1991م.

12 -حمدي الشاهد، السرد في القصة القصيرة، سليمان فياض نموذجا، الوراق للنشر العربي، المغرب، ط2، 2013م.

13-خالد حسين، في نظرية العنوان (مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية)، دار التكوين، دمشق، (د.ط)، (د.ت).

14-خالد منصور، تشرين، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2016م.

15-خليل شكري، فاعلية العتبات في قراءة النص الروائي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ط1، 2005م.

16- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي(الزمن . السرد . التبئير) ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط4، 2005م.

17-عبد الصمد زايد، مفهوم الزمن ودلالته، الدار العربية للكتاب، تونس، (د.ط)، 1988م.

18- عبيد كلود، (الألوان دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزيتها، ودلالتها)، تق : محمد حمود، المؤسسة الجامعية للدراسة و النشر و التوزيع، بيروت ، لبنان، ط1، 2013.

19-عصام شرتح، مثيرات الخطاب الحداثي (قراءة نصية في الحداثة الشعرية)، دار الخليج للنشر و التوزيع، الأردن، عمان، ط1، 2020م.

20-عمر بلخير، تحليل الخطاب المسرحي، في ضوء النظرية التداولية، منشورات الإختلاف، ط1، (د.ت).

21-عمر عاشور، البنية السردية عند عبد الطيب صالح، البنية السردية في موسم الهجرة إلى الشمال، دار هومة، الجزائر، 2010م.

22-عمر أحمد مختار، اللغة و اللون، عالم الكتب، نشر و التوزيع، طباعة القاهرة، مصر، ط3، 2009م.

23-فيصل غازي، جمالية البناء الروائي عند غادة السمان، دراية في الزمن، السرد، ط1، 2013م.

24-مالك إبن رشيد، مقدمة في السيميائيات السردية، دار القصبة للنشر، الجزائر، (د.ط)، 2000م.

25-المتوكل أحمد، الوظائف التداولية في اللغة العربية، منشورات الاختلاف، الجزائر، منشورات ضفاف، لبنان، ط1، 2016م.

26-المتوكل أحمد، قضايا اللغة العربية في اللسانيات الوظيفية : بنية الخطاب من الجملة إلى النص، دار الأمان، الرباط، ط1، 2001م.

27-محمدعلي سلامة،الشخصية الثانوية و دورها في العمل الروائي عند نجيب محفوظ، دار الوفاء للنشر و التوزيع، ط1، 2007م.

28-مراد عبد الرحمن مبروك، جيوبوليتيكا النص الأدبي، تضاريس الفضاء الروائي نموذجاً، دار الوفاء للطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، ط1، 2002م.

29-نعيمة سعدية، الأسلوبية و النص الشعري(المرجعية الفكرية و النص الشعري)، دار الكلمة للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2016م.

الكتب المترجمة:

31- تدوروف تيزفطان، الشعرية، تر: شكري المبحوث ورجاء سلامة، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1987م.

32- جيرار جينت، خطاب الحكاية(بحث في المنهج)، تر: محمد معتصم و عبد الجليل الأزدي و عمر المحلي، منشورات الإختلاف، الجزائر، ط3، 2002م.

33- جيرار جينيت وآخرون، نظرية السرد من (وجهة النظر الى التبئير)، تر: ناجي مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمي و الجامعي ،ط1، 1989م.

34- فرديناند دي سوسير، درس في الألسنية العامة، تع: صالح القرمادي وآخرون، دار العربية للكتاب، طرابلس، ليبيا، (د.ط)، 1985م.

35- فرديناند دي سوسير، محاضرات في علم اللسان العام، تر:عبد القادر قيني، إفريقا الشرق، الدار البيضاء، ط1، 1987م.

36- ميشال آرفيه و آخرون ، السيميائيات الأصول و القواعد والتاريخ، تر : رشيد بن مالك، دار مجد اللاوي للنشر والتوزيع عمان، الأردن، ط1، (د.ت).

المجلان و الدوريات:

37- خالد علي مصطفى، مفهومات نظرية القراءة و التلقي، مجلة ديالى ، كلية التربية للعلوم الإنسانية، العدد التاسع والستون، ع: 377، 2016م.

38- جميلة قيسمون، الشخصية في القصة، مجلة العلوم الإنسانية، قسنطينة، الجزائر، العدد13، جوان2000م.

39- عثمان ميلود، شعرية تدوروف، عيون المقالات، دار قرطبة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1990م.

40- محمد الهادي المطوي، شعرية عنوان كتاب الساق على الساق، مجلة عالم الفكر، مجلد28، العدد01، الكويت، 1999م.

41- نعيمة سعدية، إستراتيجية النص الصاحب في الرواية الجزائرية والولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، للطاهر وطار، مجلة المخبر، جامعة محمد خيضر، بسكرة، العدد الخامس، 2009م.

المواقع الإلكترونية:

42- هواري بلقدور، مدخل إلى اللسانيات التداولية اسهامات بيرس وشارل موريس، محاضرات لملتقى الوطني الثالث، السيمياء والتناص الأدبي، قسم الأدب العربي، جامعة مستغالم، د.ط، د.ت.

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات

الإهداء

مقدمة..... أ- ج

المدخل: مفاهيم أساسية..... 5-25

أولا: السيمياء..... 5-8

ثانيا: التبئير..... 9-16

1 التعريف اللغوي..... 9- 10

2 التعريف الإصطلاحي..... 10-16

ثالثا: أبعاد التبئير..... 17-23

1*الشعرية والتبئير..... .17-18

2*الأسلوبية والتبئير..... 19

3*التداولية والتبئير..... 19-23

4*التبئير في نقد ما بعد الحداثة..... 24-25

االفصل الأول: التبئير والعتبات النصية في رواية "تشرين" لخالد منصور 27-54

أولا: مفهوم العتبات النصية..... 27-28

ثانيا: أقسام العتبات النصية..... 29-31

1* التبئير في الغلاف..... 31- 32

1*1* الصورة..... 33- 34

1*2* التبئير في اللون..... 34- 38

1*3* التبئير في الجنس..... 39-40

1*4* التبئير على مستوى اسم المؤلف..... 40-41

2* على مستوى العنوان..... 41-42

2*1* العنوان الرئيس..... 43-44

*المربع السيميائي للتبئير..... ...45-46

2*2* العناوين الفرعية..... 47- 53

2*3*علاقة العنوان الرئيس بالعناوين..... 54

الفصل الثاني: التبئير والبنيات السردية في رواية " تشرين: لخالد منصور 56-82

أولا : أنواع التبئير..... 56- 62

1*التبئير المعدوم(الصفر)..... 56-57

2*التبئير الداخلي..... 57- 59

3*التبئير الخارجي..... ...59- 62

ثانيا: التبئير والبنيات السردية..... 63- 82

1* التبئير والشخصية..... 63-70

2* التبئير في المكان..... 71- 77

3* التبئير في الزمان..... 77- 82

الخاتمة..... 84-85

قائمة المصادر و المراجع..... 87-91

فهرس الموضوعات..... 93-94

ملخص البحث بالعربية:

تناولنا في هذه الدراسة "التبئير في رواية تشرين لخالد منصور"، التي تكشف عن مختلف أنواع التبئير (المعدوم والداخلي والخارجي) وعلاقته بالعتبات النصية والبنيات السردية؛ مدخل فيه مفاهيم نظرية، كمفهوم السيمياء والتبئير وأبعاد التبئير، وجاء الفصل الأول موسوماً ب "التبئير والعتبات النصية في رواية تشرين" تطرقنا فيه إلى تبئير الغلاف واللون والصورة ثم إلى تبئير العنوان، والفصل الثاني جاء معنون ب"التبئير والبنيات السردية في رواية تشرين" حيث تعرضنا فيه إلى أنواع التبئير فتبئير الشخصيات والزمن في علاقته بالتبئير ثم المكان الذي يجسد وي أصل لهوية الرؤية السردية، وختمًا بنتائج في خلاصة هي خاتمة البحث.

Abstract in english:

In this study, we dealt with “The Focus in the Tishreen Novel by Khaled Mansour”, which reveals the various types of concentration (non-existent, internal and external) and their relationship withtextual thresholds and narrative structures; introduced in it theoretical concepts, such as the concept of semiotics, focalization and to move away the focalization, the first chapter was marked by "Concentration and Textual Thresholds in the Tishreen Novel." In which, we were exposed to the types of focus, the focus of characters and time in their relationship with this latter, then the place that embodies and originates the identity of the narrative vision, and concludes with results in a summary that is the conclusion of the research.