

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة منتوري - قسنطينة

قسم اللغة العربية

كلية الآداب واللغات

الجريمة والعقاب: دراسة سردية

مذكرة معدة استكمالاً لمتطلبات نيل شهادة الماستر

إشراف الدكتور:

ليلي جباري

إعداد الطالبين:

✓ سميرة قدرز

✓ صليحة بوجدن

تخصص الآداب الأجنبية

والأدب المقارن

شعبة أدب عربي

ماي 2011

دعاء

اللهم باسمك زينتك وبعهدك نهجتك، وبك يا معين
نسئرشك ونسئعبن، نسألك علاه أن تجعل بنور اللق
بصائرنا وأن تجعل إلك رضاك مصبرنا زعمك علاه أن
سددت في حمة دينك حطوازنا وثبت علاه صراط
اللق أوقامنا.

اللهم أصلح لي ديني الذي هو عصمة أمري، وأصلح
لي دنياي التي فيها معاشي وأصلح لي آخرتي التي إليها
معايي، وأجعل للكافة زيادة لنا في كل خير، وأجعل
الموت راحة لنا من كل شر.

اللهم إنني أسألك علما نافعاً، ورزقاً طيباً، وعملاً متقبلاً
اللهم أرزقني حبك وحب من ينفعني به عنك، اللهم
ما رزقني مما لا أحب فأجعله قولة لي فيما زتب.
اللهم رويت عنك مما أحب فأجعله فراعنا لي فيما زتب.
أصبر يا رب العالمين

شكر و عرفان

قال تعالى: ﴿وَلئن شكرتم لأزيدنكم﴾ صرق الله العظيم

نحمد الله عمرا كثيرا على إتمام هذا العمل المتواضع والذي لولا فضله علينا ونعمته لما توفقنا
في إتمامه فنقول:

ملء الفؤاد أقول عمرا خالقي
عمرا يترجم ما يجيش بخالقي
لولاه ما خطت بيمين صفحة
ولما استوى قلبي وأرسل ناظقي
فله الحمد كله عرو الحصى
ما انشق أو أتى من غاسق

ثم نشكر من ساعرنا للإتمام هذا العمل فنقول:

إن الذي أسرى الجميل تفضلا
أستاذ الأكرم به من حاوطني
من كان أشرف ناصح وموجه
حتى استقامت بعرفك أوراقي

كما نتقدم بالشكر الجزيل والعرفان إلى كل الطلبة وإدارة كلية الآداب واللغات وجميع من
ساعرنا من قريب أو من بعيد.

مفتحة

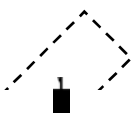
مقدمة:

عرفت روسيا العديد من الفنون الأدبية كغيرها من البلدان الغربية، وكان الأدب الروسي يزخر بالعديد من الأدباء أمثال 'بوشكين' و 'مكسيم غوركي' 'تولستوي' و 'دوستويفسكي'، وقد راجت أسماؤهم في العالم كله، وحملت مؤلفاتهم رسائل للعالم برمتها لمن أراد منهم أن يذكر فينفعه الذكر.

كما يتميز الكتاب الروس بقدرتهم على التعبير عن مكنونات النفس البشرية وما يعتمد بداخلها من عواطف ومشاعر، كما عرف عنهم اهتمامهم بالأسلوب الذي بلغ معهم أرفع مستوى، وقد عمقوا بأعمالهم الأدبية الرائعة صلات التواصل بين البشر، إذ بحثوا أموراً ومواضيع مشتركة تهم جميع الناس مهما اختلفت مشاعرهم فقد عالجوا قضايا الوجود الكبرى التي تشغل بال الناس والتي يبحثون لها عن حلول و "دوستويفسكي" ليس استثناء من هذا، فقد عرف بتوجهه الإنساني وبنزعه الفلسفية التي بدت واضحة في أعماله الأدبية.

ولأن الرواية هي محور العلاقة بين الذات والعالم وبين الحلم والواقع، وقد تنوعت الروايات منها البوليسية والاجتماعية التي نتحدث عن الظروف التي يعيشها الفرد باعتباره عضواً في المجتمع والتي تجعله يقوم بأعمال ربما ليست من طبعه كالإجرام، ولهذا اخترنا أن يكون موضوع بحثنا "الجريمة والعقاب": دراسة سردية ففي هذه الرواية الروسية التي هي من تأليف "دوستويفسكي" "المجرم وهو البطل" "راسكولنيكوف" من ظروف مزريّة جعلته يقوم بفعل الجريمة، وقد اخترنا هذا الموضوع لأنه أثار فينا فضولاً عن الجريمة وأسبابها وكذلك أردنا أن نقرأ رائعة من روائع هذا الأديب الروسي الكبير وهو "دوستويفسكي" الشهير ثم ظهر لنا أن المنهج السردية هو الأصلح للدراسة في الرواية وذلك عن طريق عرض الأحداث بطريقة سردية.

وقد اعتمدنا على خطة مكونة من مقدمة وتمهيد سعينا من خلاله تعريف الرواية الروسية في القرن 18 والقرن 19 وازدهارها والمراحل التي مرت بها أثناء ازدهارها، وقد قسمنا البحث إلى فصلين: الفصل الأول جاء بعنوان مفاهيم نظرية حول السرد حيث تطرقنا لتعاريف حول السردية والبنية السردية والصوت السردية والرؤية



السردية وغيرها من المفاهيم التي رايناها مناسبة للدراسة، ثم الفصل الثاني وهو دراسة سردية لرواية "الجريمة والعقاب" بحيث أدرجنا فيه ملخصا للرواية ثم اخترنا من الرواية جزئين درسناهما، فالجزء الأول الذي يحتوي على ثماني فصول قدمنا فيه دراسة للشخصيات والمكان والزمان والحوار والعقدة والحل، واخترنا هذا الجزء لأن الجريمة حدثت وقائعها فيه، ثم درسنا الجزء الأخير وهو الجزء السادس حسب ترجمة "سامي الدروبي" وهو يحتوي على ثماني فصول وخاتمة فيها فصلين، ودرسنا كذلك الشخصيات والمكان والزمان والحوار والعقدة والحل واخترنا هذا الجزء لأنه يتحدث عن العقاب وهو تأنيب ضمير "راسكولينكوف" إثر قيامه بالجريمة ثم الحكم عليه بالسجن والنفي والأعمال الشاقة، ثم أنهينا بحثنا بخاتمة كانت خلاصة نتائج استنتاجنا مما درسناه في الفصلين السابقين ذكرهما وقد اعتمدنا على مصدرين "الجريمة والعقاب1" والتي تحتوي على ثلاثة أجزاء و"الجريمة والعقاب2" وكذلك فيها ثلاثة أجزاء، كما اعتمدنا على مراجع أخرى معظمها كتب ومجلات عن السرد، كما اعتمدنا على بعض المواقع الإلكترونية وقد صادفتنا بعض الصعوبات كاختيار الموضوع وقلّة المصادر و المراجع و قساوة الظروف، بالرغم من كل هذا صبرنا وصابرنا حتى أخرجنا إلى الوجود بحثنا هذا الذي اخترناه بإرادتنا، وبموافقة الأستاذة المشرفة والتي لها شكر خاص وقد أعدنا صوغ بحثنا في مذكرة نرجو من الله أن تفيد قارئها وتلك هي غاية البحث الحقيقي.



تمهيد:

الرواية هي الحياة بما يتفاعل فيها من قضايا اجتماعية وسياسية، وريخية وفكرية... الحياة التي ينتجها الإبداع ويقولها الفن... الحياة التي لا تجبر الآخر القارئ على التعامل معها مادامت ليست قانونا يلزم... ثم هي الحياة التي لا تعد بحل أو قلب أو تبدل حال، إنها الممكن والمحمّل فقط.

إن الرواية تختلف عن غيرها من الأنواع الثابتة إذ تقاوم عفويا الموضوعية الفنية (الحياد الفني)، وهي من حيث المبدأ تتعامل مع واقع غير جاهز وتتطلق من أرضية الحاضر لتنتج نحو المستقبل بكليتها، لقد علق الباحث السوفييتي "ف.توربين" "F.Tourbin" في الفترة الأخيرة قائلا: "إن قوة الرواية تمكن في جدلية المعرفة و اللامعرفة و (خصوصيتها) تتمثل في كشف ما لم يستطع المجتمع بعد أن يبلغه. إن الأفكار في الرواية تعتبر في طريق التكون ويقف كاتب الرواية على مفترق الطريق.

ولهذا السبب بالذات تقع على عاتق كاتب الرواية العظیم مهمة الاستكشاف ونشر الأفكار و محاولة القول عن المجتمع والإنسان أشياء لم يعها المجتمع بعد في الكتابات الاجتماعية، إن التجربة المتضمنة في الرواية الحقيقة يجب أن تحتوي على كشف ذي خصائص عامة لا خاصة وسينتشر صدى هذا بين القراء كلهم في العالم أطال الزمن أم قصر.⁽¹⁾

الرواية قصة خيالية نثرية طويلة، وهي من أشهر أنواع الأدب النثري وتقدم الروايات قصصا شائقة تساعد القارئ في معظمها عن التفكير في القضايا الأخلاقية والاجتماعية، كما يحث بعضها على الإصلاح، ويهتم بعضها الآخر بتقديم معلومات عن موضوعات غير مالوفة، وتكشف جوهر المألوف، ومن الروايات ما يكون هدفه مجرد الإمتاع و التسلية تغطي الموضوعات التي تتناولها

(1). سيندروف يفغيني: خصائص الرواية الروسية السوفييتية المعاصرة، تر عبد الرحيم أبو ذكري، مجلة الآداب الأجنبية (مجلة فصلية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب، دمشق، عدد48، السنة 13، صيف 1986 ص12.

الروايات حيزي التجارب الإنسانية و الخيال فبعض الروايات تصور أشخاصا أو حوادث من واقع الحياة.

وكتاب هذه الروايات الواقعية يسعون لتصوير الحياة كما هي على حين أن الرواية النفسية تركز على أفكار ومشاعر واحد أو أكثر من شخصياتها وعلى عكس الرواية الواقعية، فإن الرواية الرومانسية تقدم صوراً مثالية للحياة كما تستكشف بعض الروايات علما خياليا مثل قصص الخيال العلمي التي تصف أحداثا مستقبلية أو كواكب أخرى. أما الرواية البوليسية فتعد أشهر الروايات وأحبها عند بعض القراء.

إن الرواية بوصفها شكلا أدبيا لها سمات أساسية تميزها عن باقي الأشكال الأدبية هي:

- شكل ادبي سردي بحبكة راو، وبهذا تختلف عن المسرحية التي تحا قصتها من خلال أقوال وأفعال شخصياتها.
- اطول من القصة القصيرة وتغطي فترة زمنية اطول وتضم عددا من الشخصيات أكثر.
- تلقى في لغة نثرية.
- عمل قوامه الخيال، و بذلك تختلف عن التاريخ و السيرة الذاتية اللذين يحكيان عن أحداث و أشخاص حقيقية.

و قد يبني بعض الروائيين أعمالهم على أحداث أو حياة لأشخاص حقيقيين، لكن إبداعهم يمكن أن يورد أحداث أو شخصيات لا تمت إلى الحقيقة بصلة، و لهذا فإن الرواية جزئيا، إن لم يكن كليا من نسج خيال المؤلف.

إن الروائيين السوفييت المعاصرين يتميزون بخاصية جماعية هامة، فهم يقفون بموضوعية في حراسة الثقافة و الإنسان المتكامل و يحاربون النظرة الضيقة و

يقومون بالتصدي للقضايا الاجتماعية التي يطرحها العصر نفسه كالتقدم العلمي و التقني، و الوضع الأيديولوجي في العالم.⁽¹⁾

و قد أصبحت الرواية شكلا ثابتا من أشكال الأدب في القرن الثامن عشر ميلادي في إنجلترا، غير أن جذورها تمتد إلى الأدبين الإغريقي و الروماني القديمين و تمتزج في الأدب الروائي بما فيه من خيال، بعض سمات الأدب غير الروائي كالتأريخ و السيرة الذاتية لكن الرواية تختلف عن هذه الفنون غير الروائية بملامح خاصة بها كالحبكة و الموضوع و تقنيات القص.

و قد ازدهرت الرواية الروسية في القرن التاسع عشر، ففي المرحلة الأولى من تكوين الرواية الواقعية الجديدة في روسيا في القرن الماضي امتدت في الفترة (1830 1840) و برز فيها ثلاث نماذج روائية رائدة هي " يفجيني أونيجن " (Y.Onegen) "بوشكين" (Bouchkin) و " بطل العصر " "ليرمونتوف" (Lirmontov) و "الأرواح الميتة" "جوجل" (Gogol)، و منذ نهاية الأربعينيات و حتى نهاية القرن الماضي عاشت الرواية الروسية مرحلة هامة من مراحل تطورها بلغت فيها قمة رقيها و ازدهارها و تميزت بالنضج و الأصالة و التجديد، و ذلك كما في أعمال صف كامل من الروائيين العظام الذين نالوا شهرة كبيرة و مجدا عظيما، و كي يتسنى لنا فهم المراحل المختلفة لتطور الرواية الروسية في الفترة من الخمسينيات و حتى نهاية القرن الماضي فإنه يجدر بنا الرجوع إلى الواقع الاجتماعي المعاصر، و ذلك لأن الرواية الروسية كانت دائما الرفيق المخلص للواقع في تغييره و تطوره، فكانت تتغير شخصياتها و

(2)

و كذلك أساليبها الفنية مع تغير الفترات التاريخية المختلفة و المهام التي تطرحها أمام الأدب.

(1). سيندروف يفغيني: خصائص الرواية السوفييتية المعاصرة، ص26.

(2). مكارم الغمري: الرواية الروسية في القرن التاسع عشر، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الأداب، الكويت، ط40 1981، ص99.

و قد مرت بثلاث مراحل فالمرحلة الأولى هي مرحلة تطور الرواية في هذه الحقبة و هي الفترة الممتدة من نهاية الأربعينات حتى نهاية الخمسينات، و في هذه الفترة سادت في اعقاب انتكاسة الديسمبريين (أولى مراحل النضال الشعبي في روسيا) تلك الانتكاسة التي ادت إلى تفجير أزمة نظام الإقطاع النبيل الحاكم و ازدياد حدة التوتر و التناقضات الاجتماعية و إفساح المجال شيئاً فشيئاً أمام مرحلة جديدة من مراحل النضال الشعبي في روسيا و هي مرحلة الثوار الديمقراطيين من أبناء الطبقة المتوسطة.

و رغم أن الرواية في هذه الفترة كانت قد تقدمت كباقي فنون النثر الأخرى إلا أن الحدود بين الرواية و القصة في هذه الفترة بالذات كانت غير ثابتة، فكانت الرواية ترتبط ارتباطاً شديداً بالقصة و أحيانا كانت تحمل بداخل تركيبها خصائص هذا الفن الذي كان له فضل الإعداد للكثير من شخصيات و أساليب و مضامين الرواية.⁽¹⁾

استمدت الرواية مضمونها من مادة الواقع الجديد فخرجت الرواية في الخمسينات تصور الشباب المثقف الذي يحمل بين جنباته بصمات الهزيمة فنجدته يغرق في شك وياس مريرين، وهذا الشباب رغم الهزيمة كان يحمل آمالا ومساعي وطنية للتغيير وهو لهذا يدخل في تفكير مضمّن باحثاً عن مخرج من أزمة الواقع. إن الكثير من هؤلاء الشباب هم ممن يحملون راية الفكر الثوري الجديد، الفكر الديمقراطي الذي اتى ليعبد الفكر النبيل الليبرالي، وكان بعضه يحمل أيضاً أفكار الاشتراكية الطوباوية التي كان لها انتشار واسع في تلك الفترة. بيد أن أبحاث وآمال الأبطال تنتهي بالاصطدام بالواقع. ومن خلال هذا الاصطدام عبر الروائيون عن أزمة النظام الاجتماعي القائم وسجلوا رفضهم لمبادئه وكان هذا الرفض يرتبط بخط غير مرئي لحياة الشعب الذي أولته رواية الخمسينات اهتمامها الكبير، فصورت الجماهرة العامة من أبناء الشعب من أهالي القرية وفقراء المدينة، ونفذ الروائيون إلى المغزى الداخلي لحياة الناس البسطاء و

(1). مكارم الغمري: الرواية الروسية في القرن التاسع عشر، ص100.

رصدوا مشاعر الكرامة و اليقظة الجديدة لديهم⁽¹⁾. و من أبرز روائئي هذه الفترة "تورجنيف" (Toregnef) و "جيرتسين" (Jersin) في رواية "من المذنب" 1841، و "الزمن المنصرم و الأفكار" (1852 1868) التي جاءت مدونة تاريخية للحياة الاجتماعية و النضال السياسي في روسيا و أوربا و الروائي "جونتشاروف" (Joncharov) في روايته "قصة عادية" (1847)، و "ابلوموف" (oblomov) (1859) اللتين يعطي بهما صورة تحليلية للشباب النبيل المثقف و ينتقد أفكاره الرومانسية التي تفنر إلى الطاقة و العمل و تكسب وجوده خمولا و دعة، أما الروائيون اللذين اتجهوا إلى تصوير حياة الفلاح "جريجوريفيتش" (Gregorivic) الذي جعل من الحياة اليومية للفلاحين و الصراعات القاسية في وجودهم اليومي و القرية المعاصرة مضمون رواياته "الطرق الزراعية" (1852) و "الصيادون" (1853) و "المهجرون" (1855) أما الروائي العظيم "دوستوفسكي" (Dostoviski) فقد كان على رأس الكتاب اللذين اتجهوا إلى وصف حياة فقراء المدينة. و قد اعتمدت رواية الخمسينيات على تقاليد الرواية التي سبقتها و قد جاءت متطورة و مرتبطة ارتباطا وثيقا بحركة التحرير الشعبية وبتسجيل ملامح ممثلي هذه الحركة والتي كان لبوشكين" (Bouskin) أثر بالغ في رسمها كما أثر في الروائيين من بعده، فقد اخذوا عن "بوشكين" أيضا منهجه الفني العام، وكذا موضوع المصير الدرامي للمرأة الروسية والذي ظهر على "بوشكين"، ثم أصبح بعد ذلك أحد الموضوعات المركزية في الأربعينات والخمسينيات وبالذات في رواية "جيرتسين" وورثت رواية الخمسينيات من رواية "ليرمونتوف" التحليل النفسي العميق الذي صار سمة مميزة للرواية الروسية فيما بعد وبالذات رواية "تولستوي" كما اخذت الرواية في الخمسينيات أيضا المسحة التراجمية لرواية "جوجل" والتي صارت طابعا مميزا لروايات "دوستو" و "جيرتسن"⁽²⁾.

(1). مكارم الغمري: الرواية الروسية في القرن التاسع عشر، ص100.

(2). المرجع نفسه، ص101.

كما اعتمدت أسلوب الهجاء وتصوير مختلف جوانب الحياة اليومية. أما المرحلة الثانية فقد امتدت من الستينات والسبعينات في الفترة التي أعدت واستصدرت بها الإصلاحات الزراعية التي صدرت 1861، وقد حررت الفلاح الروسي من التبعية الشخصية إلا أنها أبقت على الوضع المستقل المضطهد⁽¹⁾.

أما المرحلة الثالثة فقد امتدت من الثمانينات والتسعينات وهي الفترة التي سبقت ثورة 1905، وقد تميزت هذه الفترة بالتطور الشديد للعلاقات الرأسمالية في روسيا والتي أدت إلى تنشيط الحركة العمالية وانتشار الفكر الاشتراكي بين طبقة المثقفين والعمال، وقد برز في هذه الفترة موضوع العلاقة بين الفرد والليصبح الهدف الرئيسي للروائيين⁽²⁾.

وكما ذكرنا سابقاً " فدوستوفسكي" من أشهر الكتاب والروائيين الروس فقد اشتهر بتحليله أغوار النفس الإنسانية وعالج الأفكار الفلسفية، وقد كتب عدة روايات «الجريمة والعقاب» (1866) والتي ستكون موضوع بحثنا إن شاء الله.

(1). مكارم الغمري: الرواية الروسية في القرن التاسع عشر، ص102.

(2). المرجع نفسه، ص103.

الفصل الأول

مفاهيم نظرية حول السر

I. الفصل الأول: مفاهيم نظرية حول السرد

1/ السردية:

1.1. سرديات القصة

2.1. سرديات الخطاب

3.1. السرديات النصية

2/ الملفوظ السردى

3/ المقطوعة السردية

4/ البنية السردية

5/ مستويات السرد

أ. السرد الابتدائي

ب. السرد من الدرجة الثانية

1. وظيفة تفسيرية

2. علاقة أغراض

- علاقة السارد بالحكاية

أ. السارد الغريب عن الحكاية

ب. السارد المتضمن في الحكاية

6/ اتجاهات علم السرد

أ. الاتجاه الأول

ب. الاتجاه الثاني

ج. الاتجاه الثالث

7/ الوظائف في الخطاب السردى

8/ الصوت السردى

أ. السرد اللاحق على الحدث

ب. السرد السابق

ج. السرد المتواقت

د. السرد المتعدد المقامات

د.1. سارد خارج القصة (غيري القصة)

د.2. سارد خارج القصة (مثلي القصة)

د.3. سارد داخل القصة (غيري القصة)

د.4. سارد داخل القصة (مثلي القصة)

9/ وظائف السارد

أ. وظيفة السرد

ب. وظيفة تنسيق

ج. وظيفة إبلاغ

د. وظيفة انتباهية

. وظيفة استشهادية

و. وظيفة إيديولوجية وتعميمية

ز. وظيفة إفهامية أو تأثيرية

ح. وظيفة انطباعية أو تعبيرية

10/ أنماط السرد

أ. السرد التابع

ب. السرد المتقدم

ج. السرد الانبي

د. السرد المدرج

11/ الرؤية السردية

1. تعريف الرؤية وتطورها ومفهومها

2. أقسام الرؤية السردية

أ. الرؤية من الخلف

ب. الرؤية مع

ج. الرؤية من الخارج

3. مراحل الرؤية السردية

أ. المرحلة الأولى

ب. المرحلة الثانية

12/ التعريف بالأسلوب السردى

13/ أساليب السرد

1. المونولوج الباطنى

2. المونولوج المسرحى

3. الرسائل البريدية

4. اليوميات

5. السرد الشخصى

6. السرد الموضوعى

1/ السردية:

إن السردية تبحث في مكونات البنية السردية للخطاب من راو ومروي له، أو هي «العلم الذي يعنى بمظاهر الخطاب السردى، أسلوبا وبناءا ودلالة»⁽¹⁾.
والتطور الحاصل في السردية يجعلنا أمام تمفصلات أساسية هي:

1.1. سرديات القصة:

وتهتم بالمادة الحكائية من زاوية تركيزها على ما يحدد حكايتها وتميزها داخل الأعمال الحكائية المختلفة، والعمل الحكائي يتخذ من خلال أفعال تقوم بها (فواعل) شخصيات في فضاء معين.

2.1. سرديات الخطاب:

تدخل هنا إلى مجال (النوع) الذي نجده في طريقة تقديم المادة الحكائية، فالمادة الحكائية واحدة لكن أشكال تقديمها تختلف باختلاف الخطابات وأنواعها.
ويتحدد الخطاب من خلال مقولات هي: الزمان، الصيغة، الرؤية.

3.1. السرديات النصية:

وتهتم بالنص السردى باعتباره بنية مجردة، وهي تهتم به من جهة نصيته التي تحدد وحدته وتماسكه وانسجامه في علاقته بالمتلقي في الزمان والمكان.
يتضح الفعل النصي من خلال الإنتاج والتلقي وتربط كلاهما بفاعل (الكاتب والمؤلف والقارئ والسامع) وتضعهما في زمان وفضاء معينين⁽²⁾.

(1). عبد الله إبراهيم: السردية العربية (مبحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي) المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1 1992، ص09.

(2). سعيد يقطين: الكلام والخبر (مقدمة للسرد العربي)، الدار البيضاء، المغرب، ط1 1997، من ص223 إلى 226.

2/ الملفوظ السردى : (Enoncé Narratif)

يعد الملفوظ عبارة عن كل وحدة دالة ترتبط "بالسلسلة الكلامية أو النص المكتوب، و متقدمة على كل تحليل ألسني أو منطقي"⁽¹⁾ "إن إدراكنا للعلاقات المتبادلة بين الشخصيات في الخطاب السردى التي تتجلى من خلال ادوارها العاملة، و تتابع الحالات و التحولات عن طريق ا من حالة لآخرى والذي يكون وفق منطق خاص، و تبعاً لهذا المنظور يتم ضبط عملية قلب المامين الخاصة بالعمليات المنطقية و الفعل، و بالتالى يتخذ الفعل شكل ملفوظ سردي بسيط، الذي يعادل ما مونه وظيفة عامل و كنتيجة لذلك يمكن تحويل كل عملية تتشكل داخل النحو الاصولي إلى ملفوظ سردي"⁽²⁾.

3/ المقطوعة السردية (Séquence Narratif)

يطلق مصطلح المقطوعة السردية على "الوحدة النصية التي تصدر عن التقطيع"⁽³⁾ و يعرفها "غريماس" (Grimas) "وحدة مستقلة عن وحدات الخطاب السردى تستطيع الاشتغال كقصص كما يمكن أن توجد مكملة لجزء من الأجزاء التي تشكله و يعين المكان الذي تحتله وظيفتها في التناسق العام للبنية السردية".

و نستطيع من خلال تحديد مقاطع الخطاب السردى تحديد وحداته السردية و بالتالى إمكانية إعادة توزيع الخطاب إلى أقسام عديدة أو ما يصطلح "الوحدات السردية الصغرى"⁽⁴⁾ حيث تختص كل مقطوعة سردية بأحداث و مفردات و أسلوب يميزها عن غيرها مما يجعل كل مقطوعة قائم أساسين:

(1). رشيد بن مالك: قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص (عربي، انجليزي، فرنسي)، دار الحكمة، الجزائر، د ط، فيفري 2000، ص 65.

(2). سعيد بن كراد: مدخل إلى السيميائيات السردية، منشورات الاختلاف، ط 2 2003، ص 55.

(3). رشيد بن مالك: المرجع السابق، ص 189.

(4). عبد الفتاح الحجمري : التخيل وبناء الخطاب في الرواية العربية التركيب السردى: شركة النشر والتوزيع، المدارس، الدار البيضاء، ط 1 2002، ص 180.

مثل الأول في الأساس الوظيفي الذي يتعلق بمجموعة من الأحداث أما الآخر
نص : لتعبير و الأسلوب (1).

4/ البنية السردية:

إن مفهوم البناء في الأدب يدور حول إخراج الأشياء و الأحداث و الأشخاص من
دوامة الحياة و قانونها ثم رصفه في بنية أخرى و قانون آخر و هو قانون الفن
يقول " شلوفسكي " (sloviski) إخراجها من متواليات وقائع الحياة ، إنه يجب
تجريد ذلك الشيء من تشاركاته العادية و معنى ذلك أن هذه الأشياء نفسها يصبح
لها وجود جديد لأنها حينئذ تصبح جزءا من بنية جديدة و على الرغم من أن هذه
البنية الجديدة تتمثل في نصوص معينة و محدودة فإن هذه الدراسة لا ينبغي أن
تقتصر على بنية النص و مدى تأثيرها في صياغة هذه المستويات الجديدة فيه(2)
ي أن تمتد لتشمل الطراز أو الخطة التصميمية لنوع ذلك النص، ذلك لأن
بين الأعمال الأدبية و الفنية تشبه البنى المعمارية في هذا الشأن إذ ينظر في هذه
و تلك إلى المتواليات النوعية التي ترصف الجزئيات في شكل طراز ما أو شكل
نوع ما من بين الأبنية، و هذا الشكل أو الطراز هو مجرد نموذج محقق بالفعل
في مجموعة من الأعمال المنجزة، و من ثم فإن دراسة الطراز البنائي لفن
العمارة لا تختص بعمارة واحدة، بل بهياكل نوعية عامة تشمل جميع الأبنية التي
تتنمي إليها و بالمثل فإن دراسة الطراز البنائي للسودود أو المعابد لا يختص بسد
واحد أو معبد واحد، و كذلك الأمر بالنسبة لفن الرواية و القصة القصيرة من
ناحية أخرى فإن إخراج الشيء من متواليات الحياة إلى متواليات الفن يؤدي كما
يقول الشكلاونيون الروس إلى تغريبه، و التغريب يكمن في الفن و هو إما أن
يكون شعريا يعتمد على المجاز و الاستعارة و الصورة الخيالية، و إما أن يكون
سرديا يعتمد على طبقات من الخطاب و الحكى و العالم الخيالي الدال بمعنى أن

(1). سمير المرزوقي، جميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة (تحليلا وتطبيقا)، دار الشؤون الثقافية العامة، أفاق
عربية، بغداد، دط، 1916، ص123.

(2). عبد الرحيم الكروي: البنية السردية للقصة القصيرة، مكتبة الآداب، القاهرة، ط3، مارس2005، ص16.

الأشياء التي تخرج من متواليات الحياة وترصف في متواليات الفن الأدبي إما أن تدخل في بنية شعرية و إما أن تدخل في بنية سردية يقول "شلوفسكي" عن الإجراءات التي تتم في عملية البناء الشعري، و يقول في معنى البناء السردى " لكن إبداع شكل ذي مراق هو وسيلة أخرى نظرا لان الشيء هنا يثني ويثلاث بفضل انعكساته وتضاداته⁽¹⁾ " و هذا يدل على أن الشكلانيين ومنهم "شلوفسكي" كانوا ينظرون إلى بنية ما داخل النص الشعري هي البنية الشعرية، وينظرون إلى بنية أخرى داخل النص السردى هي البنية السردية، وهذه البنية وتلك هي بمثابة النموذج التحقق في بنية النص، وهي ليست مجموعة من القواعد، بل هي نموذج مرن يشبه الطراز في الفن، ويشبه الأصول في اللعب، وهو ينشأ غالبا من عاملين اثنين: نوعية المادة المكونة لكل بنية ثم المعالجة الفنية لهذه المادة، وهو نموذج لاحق لإنجاز الأعمال الأدبية نفسها، وليس سابقا عليه، لأنه من الناحية النقدية النظرية و من الناحية الفنية أيضا ،

ومتحقق فيها، ولا تتعارض هذه البنية مع بنية النص نفسه، بل هما متداخلان كل منهما تستوعب الأخرى وتندمج إحداهما تمثل صوت الجماعة و الثانية تمثل الصوت الفردي، الأولى نظام و الثانية حالة. مجمل القول أن بنية النص تشبه

الكلام عند "دوسوسير" (Dossosir) أما بنية النوع فتشبه اللغة عنده إحداهما تده الثبات والعموم النسبيين والثانية تمثل التحول و التفرد، فالنموذج جماعي بينما النص ذاتي، وكل منهما بنية يتوافر بالاستقلال النسبي والضبط الذاتي وتلاحم العناصر، غير أنها بنية قابلة للتحول و التطور حسب مقتضيات الزمان، لأنها متصل ببنيات أخرى أكبر مثل البنية الثقافية والبنية الاجتماعية أو أصغر مثل بنية الجملة.... ولقد تعرض مفهوم البنية السردية الذي هو قرين البنية الشعرية والبنية الدرامية في العصر الحديث إلى مفاهيم مختلفة وتيارات متنوعة، فالبنية السردية عند "ورستر" (forster) مرادفة لكافة، وعند "رولان بارت" تعني التعاقب والمنطق أو التتابع والسببية أو الزمان والمنطق في النص

(1) عبد الرحيم الكروي: البنية السردية للقصة القصيرة، ص17.

السردى وعند "أدوين موير" (aduin moyer) تعني الخروج عن التسجيلية إلى تغليب أحد العناصر الزمانية أو المكانية على الآخر، وعند الشكلايين تعني التغريب وعند سائر البنيويين تتخذ اشكالا متنوعة، لكننا هنا نستخدمها بمفهوم النموذج الشكلي الملازم لصفة السردية، ومن ثم لا تكون هناك بنية سردية واحدة، بل هناك بنية سردية تتعدد بتعدد الأنواع السردية و تختلف باختلاف المادة والمعالجة الفنية في كل منها، حيث لا تقوم الكلمات والجمل بأداء الدلالة بصورة مباشرة بل تقوم باستخدام الأشياء والأشخاص والزمان والمكان في تركيب صور دالة دلالة نوعية ومفتوحة وهي نماذج مرتبطة بتطور الأنواع السردية و بالتغيرات التي تعثرها لأنه ليس هناك شيء يسمى بنية النوع الأدبي خارج هذا النموذج الموجود بالفعل في النصوص، إن النوع الأدبي في صورته النموذجية⁽¹⁾.

5/ مستويات السرد:

يفرق "جنيت" في هذا الصدد بين مستوى أول هو السرد الابتدائي أو السرد من الدرجة الأولى والسرد من الدرجة الثانية.

أ. السرد الابتدائي:

ويتمثل في العمل الأول للمؤلف أي عندما يكتب الروائي رواية ما فيعتبر عمله هذا سردا ابتدائيا أو سردا من الدرجة الأولى.

ب. السرد من الدرجة الثانية:

حيث يحكي القاص حكاية داخل الحكاية، حين تكون هناك شخصيتان سارد ومستقبل داخل الرواية فيقوم السارد منهما بسرد قصة عن شخصية ثالثة خارجة عن إطار القصة الأساسية فتعتبر هذه القصة بمثابة سرد ثانوي من الدرجة الثانية وأنواع السرد في العالم عديدة لا حصر لها وهذا التنوع والتعدد هو ما

(1). عبد الرحيم الكروي: البنية السردية للقصة القصيرة، ص18

يجعل الخطاب الروائي مفتوحا أمام تظييرات متباينة تبتغي مقارنة المحافل السردية التي توظفها الرواية، ومن المفيد أن تدرس العلاقات التي تربط بين هذين المستويين في النص القصصي أي أن تبين وظائف السرد من الدرجة الثانية بالنسبة للسرد الابتدائي.⁽¹⁾

1. وظيفة تفسيرية (Fonction Explicative)

أول علاقة بين هذين المستويين علاقة مباشرة بين أحداث السرد الابتدائي وأحداث السرد من الدرجة الثانية تضي على السرد الثانوي وظيفية تفسيرية كانت تروي شخصية لشخصية ثانية من شخصيات السرد الابتدائي تسلسل الأحداث التي قادت شخصية ثالثة إلى وضعها الراهن على مستوى السرد الابتدائي ويكون سرد هذه الأحداث سردا من الدرجة الثانية.

لنفترض مثلا نصا قصصيا يلتقي فيه على مستوى السرد الابتدائي رجلان يمران بحانة فيجدان رجلا ثالثا فيها يدمن على معاورة الخمر فيروي أحدهما للآخر أن زوجة هذا السكير سلبته رزقه وفرت مع جاره وتركته في حالة قنوط فتسببت في وضعيته تلك، وفي هذه الحالة نسمي قصة فرار الزوجة سردا من الدرجة الثانية يفسر وضعية شخصية من الشخصيات في السرد الابتدائي، ويقوم عدد كبير من قصص «ألف ليلة وليلة» على هذه الوظيفة التفسيرية للسرد من الدرجة الثانية، كما يبدو ذلك في حكاية الصعاليك السبع الذين يمثلون أمام الخليفة فيتعجب من كونهم برمتهم ذوي عاهات فيقص كل منهم قصته مفسرا عاهته، وهي حكاية معروفة وتجدر الإشارة هنا إلى أن السرد من الدرجة الثانية ليس في هذه الحالة إلا لاحقة تفسيرية.⁽²⁾

(1). سمير المرزوقي، جميل شاكور: مدخل إلى نظرية القصة (تحليلا وتطبيقا)، الدار التونسية للنشر وديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د ط، د ت، ص 104.

(2). المرجع نفسه، ص 105.

2. علاقة أغراض (Relation thématique) :

وهي علاقة لا تتضمن أية استمرارية مكانية - زمانية بين السرد الابتدائي والسرد الثانوي بل هو علاقة تباين أو مجانسة كأن تروي لنا في نطاق السرد الابتدائي طفولة بطل تميزت بالشجاعة النادرة وركوب المخاطر ثم تروي لنا على سبيل المجانسة وفي نطاق سرد ثانوي طفولة "عنترة بن شداد" وأعماله الفذة.

3. علاقة السارد :Relation narrateur / histoire

ثالث ميدان للبحث على مستوى السرد هو علاقة السارد بالحكاية التي يرويها ويمكن في هذا الصدد تمييز ضربين من العلاقات:

أ. السارد الغريب عن الحكاية:

وهو رواية سيرة ذاتية مستقلة عن الحكاية التي يسرد أحداثها كما في روايات "جرجي زيدان" التاريخية وبحوث الحكاية هنا منسوبة إلى ضمير الغائب : بدا حياته عبدا للسيد الذي يعمل عنده.

ب. السارد المتضمن في الحكاية:

وهو راو حاضر كشخصية في الحكاية التي يروي أحداثها ويلفظ هذا السرد باستعمال ضمير المتكلم.

وهناك درجات على مستوى حضور السارد في الحكاية نميز منها وضعين ممكنين:

- وضع أول يكون فيه الراوي بطل سرده.
- وضع ثاني يلعب فيه الراوي دورا ثانويا (كملاحظ أو مشاهد) ويمكن جمع مستويات السرد وعلاقة السارد بالحكاية حسب المثال التالي⁽¹⁾:

(1). سمير المرزوقي، جميل شاكرا: مدخل إلى نظرية القصة (تحليلا و تطبيقا) ص105 106.

(1)

وضعية الرواي		
سرد من الدرجة الثانية	سرد ابتدائي	مستوى السرد علاقة الراوي بالحكاية
		غريب عن الحكاية
		متضمن في الحكاية

6/ اتجاهات علم السرد:

في كل منظومة فكرية يحدث تطور في الرؤية استكمالاً لنواقص أو تجديراً لمفاهيم أو تأصيلاً لمستجد... وهذا ميدان كل إنجاز بشري فهو نسبي في صحته والماخذ عليه وجدواه.

لهذا ظهرت عدة اتجاهات في علم السرد عملت بمجملها على استيفاء ما سكتت عنه الاتجاهات الأخرى فبدت وكأنها تكمل إحداها الأخرى، صنفت هذه الاتجاهات إلى ثلاثة بحسب رؤية الناقد "عبد الجبار البصري" على اعتبار مستويات القصة الثلاثة: الحكائي و السردى والدلالي، وهذا التصنيف لا يخضع التاريخي وإنما تصنيف منهجي نظر إلى علم السرد من جهة بنية القصة ذاتها فهي تبدأ حكاية مجردة (وظائف و بات)، ثم كيفية عرض هذه الحكاية سرداً، ثم ما الأفق الذي رمت إليه هذه الكيفية من خلال توظيف (الحكاية) (سردياً) لخدمة هدف وإيصال فكرة.⁽²⁾

1- الاتجاه الأول:

الخاص (بمستوى الحكاية)، ترجع جذوره إلى ما قبل (بروب) (Brobe) حيث (فاكوف) (Valcove) على تقديم صورة منهجية لتحليل الخرافات إلى حوافز هي خصائص الأبطال وعددهم وأفعالهم وكانت هذه موطئة لفكرة

(1). سمير المرزوقي، جميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة (تحليلاً و تطبيقاً)، ص106

(2) ناهضة ستار: بنية السرد في القصص الصوفي (المكونات أو الوظائف أو التقنيات)، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د ط، 2003، ص67.

الوظائف عند "بروب" على الرغم من أن "بروب" لا يعدها شيئاً ولا تؤدي إلى غاية ثم أعقبه "توماشفسكي" (Tomachiveski) حيث ركز على دراسة (الحدث) وليس (الشخصية) في دراسته 'نظرية الاغراض' عام 1925.

وكانت هذه الدراسة خير تمهيد لفكرة الوظائف عند "فلاديمير بروب" في إصداره 'مورفولوجيا الخرافة' عام 1928، في دراسة بنية الحكاية من خلال تفكيك أجزائها المكونة لها وكشف العلاقة بينها وبين مجمل الكيان العام للخرافة.⁽¹⁾

بعد أن اعتمدت خرافة روسية ليخرج بنتائج أساس وقد أعطى "بروب" صورة للترابط المنطقي والجمالي لتسلسل الوظائف السردية.

أما "ترفيتان تودورف" (T.Todorov) فقد دعا إلى دراسة وتشريح القصة من خلال المفاصل الآتية في كتابه 'نحو القصة'.

1. دراسة الشخصيات ووصفها.
2. دراسة المسانيد (الأفعال) الواقعي منها والخيالي.
3. تركيب النص ووحداته الصغرى والكبرى.
4. ضبط العلامات الرابطة حيث الأعوان (الشخصيات) والمسانيد وفقاً لمظهري القصة:

الخطاب DISCOURS

والحكاية HISTOIRE

ب الاتجاه الثاني:

كان سردياً يعنى بطرائق السرد وأساليب أداء الحكاية، وكان أشهر من تصدى لهذا الاتجاه هو "جيرار جينيت" (G. Génit)، و "رولان بارت" (R. Bart) أسس

(1). ناهضة ستار: بنية السرد في القصص الصوفي (المكونات أو الوظائف أو التقنيات)، ص 67 و 68.

الأول نظريته على رواية "البحث عن الزمن الضائع" "مارسيل بروست" (M.Brouste) واقترح ابعادا ثلاثة لتحليل الرواية وهي: القصة و السرد والخطاب (النص).

فعنى بمكونات البنية السردية، وموضع الراوي والمروي له، والزمن والصيغة والصوت السردية مما سيتم ذكره لاحقا فكان بحق مصنفه (خطاب الحكاية) و (عودة إلى خطاب الحكاية) من المصادر المهمة في النقد البنيوي للقصة والرواية. (1)

أما "رولان بارت" فقد ركز عنايته على (المستويات السردية) وهي الوظائف والأفعال والسرد والنظام القصصي وقسم الوحدات السردية إلى نمطين: توزيعي وتكميلي، الأول يقابل الوظائف التي عند "بروب" والثاني هو الإشارات أو القرائن التي تصف الشخصيات وأفعالها والزمان والمكان والمناخ العام للقصة، ويعنى "بارت" في دراسة (مدخل إلى التحليل البنيوي للسرد) و (لغة النص) وغيرها بالأنظمة الاجتماعية والفكرية التي يكمن وراءها المستوى السردية، وعلى ضوءه يتم تحديد سيمائية دلالاته.

وتكاد هذه الرؤية هي ذاتها منطق (القيمة) التي قال بها (غريماس) في أن الأدب مرآة العالم والمجتمع وهو يمثل:

ج الاتجاه الثالث:

مستوى الدلالة فذهب (غريماس) إلى أن مجمل القواعد والأسس التي تنظم العملية السردية هي (النحو السردية) فيرى أن السردية تقوم على مجموعة من الملفوظات المتتابعة والموظفة المستندات فيها لجملة من التصرفات الهادفة إلى تحقيق مشروع وبنى رؤيته هذه على أساس أن المسرود يتصف بمستويين:

(1). ستار: بنية السرد في القصص الصوفي (المكونات أو الوظائف أو التقنيات)، ص 68.

سطحي وعميق، الأول يختص بالقواعد والثاني يعتمد نظام الوحدات المعنوية الصغرى. (1)

والذي كان محط عناية الشكلانيين في تحليل القصة، هو دراسة الهياكل اللغوية في المستوى التركيبي، بعد ذلك يتم الوقوف على القيمة الدلالية و الإيحائية للخطاب وكان أبرز من مثل هذه العناية المنهجية ودعا إليها "زفيتان تودوروف" فقد وقف عند وصف اللغة وسيرورتها على كل مستوياتها الصوتية والتركيبية والدلالية، أوجدت تقنيات خاصة منحت الدرس الأدبي استقلالا عن علوم النفس والاجتماع والدين والسياسة جعلت أدبيته تكمن في اللغة وتمظهراتها الحسية من خلال أنماط الكلام وبناء . التركيبي .

وهذا لا يعني قطع صلة المبدع بالآثر وإنما ضبطت نوعية العلاقة التي تربط الأثر بالمبدع من خلال ما اصطلح على تسميته بالسرد والرؤيا القصصيين، فالسرد يعنى بسيرورة الحدث عبر الزمان، أما الرؤيا فهي مجال البعد الذاتي للمبدع في توجيه النظر إلى زاوية دون أخرى، وهذا ادخل في التكتيك القصصي لذا كانت القراءة الألسنية للنص القصصي هي الشرط الضروري لقراءته التاريخية...

وهي الدعامة الأساس لقراءة بنيته الخارجية على اعتبار أن المدونة الأدبية نظام مترابط الأجزاء والمفاصل ولكي يتحدد موقع هذا المفصل أو ذاك⁽²⁾، أو طبيعته يجب النظر إلى العلاقات التي يتم الوقوف على معنى () النص أو بنباته التي يتكون منها نظامه.

عليه وكان كل شكل سردي هو من منظمة من الجمل ذات طبيعة وظيفية، هذه الجمل تتجسد على مستوى القصة بأشكال مختلفة كالحوار والمناجاة والأوصاف والأعمال والسلوك والمقاصد لذا كل قراءة تتناول القصة بالدرس،

(1). ناهضة ستار: بنية السرد في القصص الصوفي (المكونات أو الوظائف أو التقنيات) ، ص69.

(2). المرجع نفسه، ص72.

لا بد لها من أن تحدد الفئات التي تتكون منها وحدات القصة ومن ثم تحديد الثابت منها والمتغير، صنف "رولان بارت" هذه الوحدات إلى فئتين:

الأولى: توزيعية

الثانية:

سمى الأولى الوظائف الأساسية والثانية الوظائف الثانوية وهي ذاتها عند "بروب" الروسي، ولقد حدد "بارت" ميزة الوظائف الأساسية في القصة بأن لها القدرة على خلق شك ما وتبديده وتأتي الوظائف الثانوية لتشغل الحيز السردى بين وظيفتين أساسيتين بمعنى أن وجودها بموضع هويتها المميزة فتقوم بوصف طبائع الأشخاص وأعمارهم وواقعهم والأماكن التي يسكنونها... وهكذا.

ويأتي عنصر (الزمان والمكان) بوصفهما قاعدة الحدث القصصي ومجال خصوصية سرده⁽¹⁾، و بالتالي تمهيده لعقدة القصة، على أن توزع هذه الوظائف ضمن تحركاتها في إطار الزمان و المكان، و جدولتها لا يلقي على السرد ظلال التصنيف العلمي المغلق، إنما ثمة ضرورة لخلق حوار بين الوظائف و مزاجية و كشف للمؤثرات و النتائج و علاقتها بالهيكل العام للقص لذا كان من الضروري أن تتوافر في تحليل القصة قراءتان، الأولى سياقية تتبع نظام تقسيم القصة، إلى وحدات انتظامية مترابطة تحت زيمة قصصية كبرى تترابط فيما بينها بروابط لسانية مثل أدوات العطف و الاستئناف و غيرها، فتقوم هذه القراءة الأولى تمهيديا القراءة من صنف آخر هي القراءة الوظيفية التي تتبع قانون سببية الحدث و منطق سلوكيات الأبطال، و لهذا تكون القراءة الوظيفية مكملة القراءة السياقية لدراسة منطق السرد في القصة.⁽²⁾

(1). ناهضة سنار: بنية السرد في القصص الصوفي (المكونات أو الوظائف أو التقنيات)، ص 73.

(2). المرجع نفسه، ص 74.

7/ بنية الوظائف في الخطاب السردى:

يقول 'رولان بارت' هي التي تحافظ على استقامة السرد، أما القرائن فإنها تنمو عموديا و تقوم بإضاءة أو تبرير الوظيفة لبعض الصفات، أو السلوكيات المتعلقة بالشخصيات، و التي تسهم في فهم أكثر عمقا للقصة و يوضح بأن العلاقة بين الوحدة السردية، و المتعلق معها (correlat) غير توزيعية، بل إدماجية، و من ثم فإنها وحدات دلالية، بعكس الوظائف التي تحيل على مدلول، يقول 'بارت': " إن قانون القرائن لهو الأكثر سموا بل هو أحيانا حتى قانون افتراضي، يوجد خارج المركب الصريح (...). هذا القانون استبدالي، و بالعكس من ذلك فإن قانون الوظائف لا يكون أبدا إلا أكثر بعدا إنه قانون نظمي أو سياقي".

8/ الصوت السردى (Voix Narrative):

الوضعية السردية هي شيء آخر، هي مجموع معقد يتجاوز التحليل و الوصف، إنه يكمن في العلاقة الوطيدة التي تربط الفعل السردى بعناصره المتعارضة و المتفاعلة المحددة في الزمان و المكان، و علاقته بأوضاع سردية أخرى متضمنة داخل القصة نفسها، و يتصل المقام السردى ببعد زمني يحدد موقعه من القصة، و هكذا نجد أن السرد من منظور زمني، يكون في الأغلب فعلا لاحقا لما يقوم به المقام السردى، غير أن هناك علاقات أخرى يكون فيها المقام لاحقا، أو متوقفا، أو متعددا و يميز "جنيت" في هذا الصدد أربع حالات مبنية على أساس العلاقة بين المقام السردى و الزمن هي:

أ. السرد اللاحق على الحدث (ultérieure):

مثلته الرواية الكلاسيكية التي يقع زمنها في صيغة الماضي.

ب. السرد السابق (antérieure):

و مثلته الرواية المبنية على التنبؤ و زمنها المستقبل.

ج. السرد المتواقت (Simultanée):

و مثلته الرواية المبينة على الزمن المضارع، كما في حالات البث المباشر عبر الراديو و التلفزيون⁽¹⁾.

(1). عمر عيلان: الصوت السردى عند جيرار جنيت،

د.السرد المتعدد المقامات (complexe):

و مثلته الرواية الرسائليّة، حيث يتم الجمع بين القصص و الحوار الداخلي و التذكر و الرؤية الحاضرة و المستقبلية.

كما يتضمن الصوت السردّي، بالإضافة إلى المقام السردّي و الزمن، عنصرا آخر هو الشخص المتكلم في القصة، و علاقته بهذه القصة، و هذا ليس عن منظور الرؤية أو المسافة، بل من خلال وضع السارد داخل القصة أو خارجها، و من خلال مستواه السردّي أيضا، و يحدد جنيت أربع حالات لنظام السرد هي:

أ. سارد خارج القصة (غيري القصة):

نموذجه هوميروس، فهو سارد من الدرجة الأولى، يروي قصة هو خارج عنها وظيفته التوجيه.

ب. سارد خارج القصة (مثلي القصة):

و نموذجه سارد من الدرجة الأولى، يروي قصته الخاصة الذاتية وظيفته الشرح.

ج. سارد داخل القصة (غيري القصة):

و نموذجه شهرزاد ساردة من الدرجة الثانية، تروي قصصا هي غائبة⁽¹⁾ عموما - وظيفة شعرية.

د. سارد داخل القصة (مثلي القصة):

و نموذجه عوليس في إلياذة هوميروس، حيث إن ساردا من الدرجة الثانية يروي قصته الخاصة - وظيفة توثيقية.

- كما يشير جنيت إلى عنصر آخر هو مستوى الصوت السردّي، هو شكل البطل السارد، بالإضافة إلى عنصر أخير يتشكل منه الصوت السردّي هو

(1).عمر عيلان: الصوت السردّي عند جيرار جنيت،

http://www.almktabah.net/vb/showthread.php?t=45192 الساعة 14:05 2010/12/04م

المسرود له (le narrataire) و قد يكون هذا العنصر إما داخليا في الحكاية أو خارجيا عنها، و في هذه الحال قد يلتبس مع القارئ الضمني.⁽¹⁾

9/ وظائف السارد (Fonction de Narrateur)

أ. وظيفة السرد:

و هي بديهية إذ أن أول أسباب تواجد الراوي سرده للحكاية.

ب. وظيفة تنسيق:

فالسارد يأخذ كذلك على عاتقه التنظيم الداخلى للخطاب القصصي كتذكير بالأحداث أو سبق لها، أو تأليف بينها و قد ينص على هذه الوظيفة حين يرمج السارد عمله مسبقا كما في الجملة التالية:

" سوف أقص عليكم الأحداث التي وقعت في مكان كذا (...) و سنرى فيما بعد كيف تعقدت الأحداث بحيث (...) " و تظهر هذه الوظيفة نسبيا في كتاب "كليلة و دمنة" لعبد الله بن المقفع، حيث يطلب دبشليم الملك من بيدبا الفيلسوف ان يضرب ببرز فيه قيمة اخلاقية او حكمة ما، إذ ان طلب الملك يرمج مسبقا الوضع الابتدائي للحكاية و مآلها و حتى قالب تسلسل الأحداث الذي يذو الروائي ؛ .

ج. وظيفة إبلاغ (communication):

و يتجلى في إبلاغ رسالة للقارئ سواءا كانت تلك الرسالة الحكاية نفسها او مفترى اخلاقيا أو إنسانيا، كما في الحكايات الواردة على لسان الحيوان.

و من الممكن ان نستعين في نطاق دراسة وظائف السارد بمصطلحات جاكوبسون (Jakobson).⁽²⁾

(1). عمر عيلان: الصوت السردى عند جيرار جنيت،

http://www.almktabah.net/vb/showthread.php?t=45192 الساعة 14:05 2010/12/04

(2). سمير المرزوقي، جميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة (تحليلا و تطبيقا)، ص107.

د. وظيفة انتباهية (Platique):

وهي وظيفة يقوم بها السارد لتمثل في اختبار وجود الاتصال بينه و بين المرسل إليه و تبرز في المقاطع التي يتواجد فيها القارئ على نطاق النص حيث يخاطب السارد مثلا بصفة مباشرة كأن يقول الراوي في الحكاية العجيبة الشعبية " سادة ؛ رام".

. وظيفة استشهادية (testimoniale):

وتظهر هذه الوظيفة مثلا حين يثبت السارد في خطابه المصدر الذي استمد منه معلوماته او درجة دقة ذكرياته كان يقول "وقعت هذه الحادثة، إن كنت أتذكرها جيدا (إن صدقني ربي) بالدارجة التونسية عام 1956".

و. وظيفة إيديولوجية وتعميمية:

ونقصد بال نشاط التفسيري للراوي، وهذا الخطاب التفسيري أو التأويلي يبلغ ذروته في الروايات المعتمدة على التحليل النفسي كأن تشعل امرأة نيران الحب في قلب البطل فيوقف الراوي سرده، ويتحدث عن الحب بصفة عامة أو يفسر أسباب نشوء الحب عند بطله.

ز. وظيفة إفهامية أو تأثيرية:

وتتمثل في إدماج القارئ في عالم الحكاية ومحاولة إقناعه أو تحسيسه، وتبرز هذه الوظيفة خاصة في الأدب الملتمزم أو الروايات العاطفية.

ح. وظيفة انطباعية أو تعبيرية: ونقصد هنا بلوغ السارد المكانة المركزية في النص وتعبيره عن أفكاره ومشاعره الخاصة وتتجلى هذه الوظيفة مثلا في أدب السيرة الذاتية مثل الشعر الغزلي، أو كتاب «الأيام» لطف حسين.⁽¹⁾

(1). سمير المرزوقي، جميل شاعر: مدخل إلى نظرية القصة (تحليلا وتطبيقا)، ص 107.

أ. السرد التابع (narration ultérieur):

أي السرد الذي يقوم فيه الراوي بذكر أحداث ماضية، حصلت في زمن السرد بعد وقوعها وهذا هو النمط التقليدي للسرد بصيغة الماضي، وهو إطلاقا النوع الأكثر انتشارا واستعمالا في تكتيك القصة، على اعتبار ان القصة ارتبطت عموما بالحكاية الشعبية التي ترد بعبارة «كان يا مكان في قديم العصر وسالف العصر و الأوان» وكذلك ترد في محاضر الجلسات أو في نشرات الأنباء مثل «اجتمعت اللجنة الفلانية يوم كذا وقررت كذا وكذا».⁽¹⁾

ب. السرد المتقدم (narration intérieur)

يأتي السرد المتقدم في الطرف المقابل للسرد التابع، ذلك أنه سرد استطلاعي يتواجد غالبا بصيغة المستقبل، وإذا كان السرد التابع هو السمة المهيمنة على بنية القصة عموما، فإن السرد المتقدم نادر في تاريخ الأدب،⁽²⁾ وسنقارن فيما يلي بين أقصوصتين مختلفتين هي: «سأقابلها إن شاءت ذلك أو لم تشأ وسأجابهها بالحقيقة الدامغة غدا غدا، وإن غداً لناظره قريب» هذه الجملة تورد سردا متقدما إن كان الراوي هو الشخصية نفسها أي إن لم يرد في النص تمييز بين الراوي و الشخصية نفسها التي ذكرت هنا نواياها⁽³⁾، أما إن اختلفت الحالة والسرد ليس متقدما بل هو عامة سرد تابع يميز بين أحداث يوردها بصيغة الماضي وأحداث أخرى يوردها بصيغة المستقبل لكنها كذلك سابقة لزمن السرد نفسه أي أن مستقبل الماضي وهو بدوره ماض بالنسبة لزمن السرد، كما يجب التمييز بين السرد المتقدم والسرد التابع المتواجد في روايات الخيال العلمي التي تروي أحداثا تدور بعد القرن العشرين عالمهم هنا ليس زمن أحداث الرواية بل العلاقة التي

(1). سمير المرزوقي، جميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة (تحليلا وتطبيقا)، ص101.

(2). مختار ملاس: تجربة الزمن في الرواية العربية رجال في الشمس نموذجا. موقع النشر الجزائر، د ط، 2007 ص38.

(3). مرجع سابق، ص101.

ترتبط بين زمن السرد و زمن الحكاية في نطاق النص القصصي، لنفترض مثلا هذه البداية التقليدية في أقاصيص الخيال العلمي: «كثير القيل والقال في مدينة نيويورك في اواخر القرن التاسع والعشرين حيث قرر المجلس الاعلى العالمي إلغاء القانون المانع لتعدد الزوجات». إن ورود افعال هذه الفقرة الافتتاحية في صيغة الماضي تفرض علينا اعتبار السرد سردا تابعا لسير الأحداث رغم كون هذه الأحداث تدور على مستوى الحكاية بعد ثمانية قرون من زمن كتابة الاقصصة غير ذي قيمة في هذا النوع من التحليل.⁽¹⁾

ج. السرد الانبي (Narration simultanée):

يسمى هذا النوع من السرد القصصي بالسرد الانبي، وذلك لأنه يأتي في صيغة الحاضر، أي معاصرا لزمن الحكاية، أي أن أحداث الحكاية وعملية السرد تدور في ان واحد.⁽²⁾ ونرى هذا النوع خاصة في بداية القصة عند «نجيب محفوظ» الذي سرعان ما يتركه ليعود للسرد التابع وبداية سائق القطار خير مثال على ذلك «كل شيء يجره إلى الوراء، الصفصاف... بسرعة فائقة أما الأسلاك فتسبح بلا توقف هابطة صاعدة، وعلى مدى البصر تغمر الشمس غير المرئية الحقول والجداول وقطعان البقر والجاموس...»، كما يمكن أن يمر الراوي من سرد تابع إلى سرد انبي بالتقليل التدريجي في الديمومة الزمنية الفاصلة بين الحكاية الملفوظة بصيغة الماضي والسرد الملفوظ بصيغة الحاضر، كان يروي الكاتب مغامرات لص وينهي قصته ذاكرة أن هذا اللص هو الآن تاجر شريف لا يشك أحد في ماضيه، والسرد الانبي هو نظريا النوع الأكثر بساطة ففيه تطابق بين الحكاية والسرد، لكن هذا التطابق يمكن ان يرد في اتجاهين مختلفين:

(1). سمير المرزوقي، جميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة (تحليلا وتطبيقا)، ص 101-102.

(2). مختار ملاس: تجربة الزمن في الرواية العربية رجال في الشمس نموذجا. ص 38.

- سرد حوادث لا غير يمحو كل أثر للفظ و تتغلب كفة الحكاية على كفة السرد.⁽¹⁾

- السرد المتمثل في مخاطبة الشخصية لنفسها ويقع إلقاء الأضواء هنا على السرد نفسه كما يأخذ الحدث في الزوال حتى لا يتبقى إلا النزر القليل من الحكاية.

د. السرد المدرج (Narration intercalée):

و يقع بين فترات الحكاية، وهذا النوع هو الأكثر تعقيدا إذ هو ينبثق من أطراف عديدة ويظهر مثلا في الرواية القائمة على تبادل الرسائل بين الشخصيات المختلفة، حيث تكون الرسالة في نفس الوقت وسيطا للسرد وعنصرا في العقدة أي أن للرسالة قيمة انجازية.⁽²⁾

11/ الرؤية السردية:

1. تعريف الرؤية و تطور مفهومها:

يعرف «حسين الواد» الرؤية بأنها «الطريقة التي اعتبر بها الراوي الأحداث عند تقديمها».

إن أساليب السرد تتعدد بمقدار تعدد الرؤى أو زوايا النظر أو المنظورات، ولهذا يرى الباحثون ضرورة الوقوف عند الرؤية بوصفها وجهة النظر البصرية والفكرية والجمالية التي تقدم إلى المتلقي عالما فنيا تقوم بتكوينه أو نقله عن رؤية أخرى.⁽³⁾

وهذا يفرض الوقوف عند الراوي الذي تنبثق منه هذه الرؤية، فالرؤية عند الراوي متعلقة بالتقنية المستخدمة لحكي القصة المتخيلة، واختيار هذه التقنية

(1). سمير المرزوقي، جميل شاعر: مدخل إلى نظرية القصة (تحليلا وتطبيقا)، ص102.

(2). مرجع نفسه، ص103.

(3). جويده حماش: بناء الشخصية في حكاية عبده والجمامج والجل، مقارنة في السرديات، منشورات الأوراس،

الجزائر، د ط، 2007، ص41.

وتسييرها دون غيرها هو الغاية التي يهدف إليها الكاتب من خلال الراوي، وهذه الغاية الطموح لابد أن تعبر عما يمكن للكاتب تحقيقه، للتأثير على المتلقي فزاوية الرؤية بمعنى آخر «مسألة تقنية ووسيلة من الوسائل لبلوغ غايات طموحه». فاداة الرؤية إذن من الادوات الفنية البالغة الأهمية، يخلقها منشئ القصة (الكاتب أو المؤلف) ويبني عناصره ومستوياتها وفق نظام معين ليتخذها الراوي وسيلة أو طريقة لتقديم مادته المروية، والغاية من هذه الوسيلة هو توجيه المنظور السردى.⁽¹⁾

كما يعبر الراوي عن الأحداث عند عرضها بطريقة معينة «تتحد من خلال رؤيته إلى العالم الذي يروي به شخصياته وأحداثه»⁽²⁾ وبهذا فإنه يقصد بها «تلك النقطة الخيالية التي يرصد منها العالم القصصي المتضمن في القصة».⁽³⁾

ومن ثم فهي تتعلق بالراوي،⁽⁴⁾ أي إن القصة من خلال شخص الراوي الذي يقدمها لنا من خلال منظوره الخاص ورؤيته الحسية والإدراكية.

2. أقسام الرؤية السردية:

تتشكل البنية السردية في بساطتها من تظافر ثلاثة عناصر هي: الراوي، المروي، المروي له، وتتحد العلاقة بين هذه العناصر الثلاث من خلال ما يعرف بالرؤية السردية التي من خلالها يتحدد موقع الراوي من مروييه ومن المروي له أيضا، فأما في علاقته بالمروي فهي تتحد ضمن رؤيته للعالم الذي يروييه وللزاوية التي ينظر من خلالها إليه، وأما في علاقته بالمروي له فهي تتحدد ضمن الكيفية التي من خلالها يبلغ أحداثه وتفصيل عالمه المروي له.

- (1). جريدة حماش: بناء الشخصية في حكاية عبو والجمام والجبيل، مقارنة في السرديات، ص 41-42.
- (2). يمنى العيد: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، دار الحور للنشر والتوزيع، سوريا، ط1 1997 ص34.
- (3). عبد الرحيم الكردي: الراوي و النص القصصي، دار النشر للجامعات، القاهرة، ط2 1996، ص19.
- (4). عمر عبد الواحد: شعرية السرد (تحليل الخطاب السردى في مقامات الحريري)، دار الهدى للنشر والتوزيع، ط1 2003 ص31.

ليست الرؤية السردية سوى تقنية يستخدمها المؤلف في محاولة منه لإضفاء صفة الواقعية على عالم حكايته، «كان يمنح السرد لشخصية واحدة تحكي الأحداث من وجهة نظرها». (1)

وتقدم المعلومات التي تعرفها فيما يضطلع الراوي بتقديم ما يتبقى من تفاصيل وقد يعمد الراوي إلى وصف خارجي للشخصيات دون الغور في مكانها التي يترك للمروي له فرصة اكتشافها، كما يمكن للراوي أن يمنح فرصة السرد لشخصيات متعددة تتناوب فيما بينها، فالسرد بهذه الصيغ وأخرى يقدم المؤلف نصه السردى أو حكايته.

إن الإجابة عن السؤال من يحكي؟ ومن أي زاوية ينظر إلى الأحداث؟ هي تحديد لأقسام الرؤية السردية.

وقد اعتمدت الدراسات السردية الحديثة في تحديد أقسام الرؤية السردية أساسا على أعمال «جون بويون» هذا الأخير الذي قسمها بحسب موقع الراوي من المروي ومدى معرفته إلى ثلاثة أقسام هي الرؤية من الخلف (vision par derrière) والرؤية مع (vision avec) والرؤية من الخارج (vision du dehors)، رغم أن «توماتشفسكي» قد سبق غيره إلى تحديد زاوية الرؤية وأقسامها من خلال تمييزه لأنماط السرد ضمن السرد الذاتي والسرد الموضوعي. (2)

إن اختلاف زاوية الرؤية وتبادل أدوار الحكي إنما يكون لغايات فنية طموحة مثلما يؤكد «بوث Both» هذه الغاية تتمثل أساسا في تجاوز المعهود.

(1). محمد ساري : نظرية السرد الحديثة، مجلة السرديات، مخبر السرد العربي، جامعة منتوري قسنطينة، العدد 1، 2004، ص 27

(2). حميد لحميداني : بنية النص السردى (من منظور النقد الأدبي)، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط 1، 1991، ص 47.

أ. الرؤية من الخلف (vision par derrière):

يكون الراوي أكثر معرفة من الشخصيات، فهو يعرف الأحداث والشخصيات ورغباتها التي لا تدركها هي ذاتها.

ب. والرؤية مع (vision avec):

وفيها تتساوى معرفة الراوي بمعرفة الشخصيات، إذ لا يسبق الراوي الشخصية المعنية في تفسير الأحداث او مجرد وصفها بل يتصاحبان في المعركة.

ج. الرؤية من الخارج (vision du dehors):

في هذا القسم يكون الراوي اقل معرفة من شخصيات القصة «إذ يتصرف البطل دون ان يسمح لنا بمعرفة افكاره او عواطفه».⁽¹⁾

إن الرؤى السردية لا تتوقف عند هذه الاقسام ولا تهيمن رؤية معينة على حكاية بكاملها ولكن قد تتعدد الرؤى في الحكاية الواحدة على مستوى مقاطعها المختلفة، وقد يعتمد الراوي رؤية معينة في بداية الحكاية (الرؤية الخارجية مثلا) ليكشف عن الخفايا من خلال انتقال السرد إلى الشخصية المعنية التي تكشف ما تم إخفاؤه.

إن الحديث عن الرؤية السردية متشعب ولكنه لا يتم إلا بالإشارة إلى أن هذه الرؤية قد تتم عن طريق راو من خارج الحكاية (براني الحكى) وقد يكون من داخل الحكاية فيكون (جواني الحكى).⁽²⁾

(1). جيرار جنيت : الفضاء الروائي، ترجمة عبد الرحيم زحل، منشورات إفريقيا، الشرق، بيروت، د ط ، 2005 ص 202.

(2). سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبئير) المركز الثقافي العربي، ط3 1997 ص306.

3/ مراحل الرؤية السردية:

مر مفهوم الروية السردية تاريخيا بمرحلتين أساسيتين:

أ. المرحلة الأولى :

و بدأت مع النقد الأنجلوأمريكي مند بدايات القرن الماضي و استمرت إلى أواخر الستينيات ، و من خلالها احتل مفهوم الرؤية السردية الصدارة في تحليل الخطاب الروائي كما تبلور نظريا من خلال الأبحاث و الدراسات التي وظفته ، خاصة لدى "هنري جيمس" (H.James) و "بيرس" (Bires) و "لوبوك" (Lobok) و "لينفلت" (Lynvelt) و "فريدمان" (Fredmen) و انتهاء "بجون بويون" (J.Boyen) الذي كانت دراسته أكثر عمقا و تفصيلا و أهمية طبعاً، إذ أصبحت نتائج "بويون" أكثر ضرورية لأي دارس أو باحث.

صنف "جون بويون" الرؤية السردية إلى ثلاثة أنواع: الرؤية مع الرؤية من الخلف الرؤية من الخارج و انطلق في أبحاثه من علاقة الرواية بعلم النفس و هذا في كتابه "الزمن و الرواية".⁽¹⁾

ب المرحلة الثانية:

و تبدأ مع بداية السبعينيات مع ظهور السرديات باختصاص متكامل، انطلاقاً من أعمال "تودوروف" (Todorof) الذي ميز بين الحكى كقصة و كخطاب مسترجعا تصنيف بويون معدلاً إياه.

"أوسبتسكي" (Osbestosky) بعده ويطرح "وجهة نظره" بطرق جديدة و طموح كبير و إن عمد إلى التحليل أكثر من نزوعه إلى إقامة نظرية نموذجية.

(1) سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التنبير)، المركز الثقافي العربي، ط2 1992، ص224

12/ التعريف بالأسلوب السردى:

عندما نتكلم عن السرد وأساليبه فإننا نشير إلى الطريقة التي يعبر فيها الكاتب عن فكرته، سواء تجسدت تلك الفكرة في نص ساخر، أو هزلي، أو غير ذلك، الأسلوب السردى لا علاقة له بالنبرة (tone) التي يتحدث فيها الكاتب، فمثلا القصص الساخرة يطغى على النص فيها نبرة السخرية ويظهر ذلك جليا في العبارات و الكلمات الساخرة المباشرة أو غير المباشرة التي يستخدمها الكاتب أثناء سرده للأحداث ، إنما الإطار التي توضع فيه تلك القصة يختلف من أسلوب سردي لآخر.

فأنت مثلا ككاتب، باستطاعتك مثلا ان تعبر عن فكرة معينة بأسلوب ساخر عن طريق حوار داخلي يجري في ذاكرة شخصية من شخصيات النص الأدبي الذي تكتب: هذا الحوار يسمى في الأدب المونولوج ذلك أحد الأساليب المتبعة في السرد.⁽¹⁾

13/ أساليب السرد:

1. المونولوج الباطني (Intérieur Monologue):

هكذا يسمى إذا استعمل في القصص القصيرة أو الروايات أو القصائد، لكنه يعرف بمناجاة النفس إذا ما استخدم هذا الأسلوب في نص مسرحي، يظهر المونولوج الداخلي أو الباطني في النصوص الأدبية على هيئة نص ، بينما يظهر في المسرح على هيئة حديث يسمعه للجمهور، بكل الأحوال فالمعنى واحد، المونولوج الباطني هو حديث يدور في خاطرة شخصية من شخصيات النص الأدبي.

(1). مدونة غونبات : أساليب السرد الأدبي،

<http://www.aouniat.com/2008/08/23/naration-techniques.htm> على الساعة 16:26 بتاريخ 2010/01/03م.

لنقل أنك جلست على شرفة منزلك لوحدك و البحر أمامك قبيل غروب الشمس،
أثر المنظر فيك فبدأت تحاور نفسك قائلاً: " سبحان الله، ما الذي جعل هذه
الشمس تضيء لملايين السنين دون أن تتطفئ؟! " ثم تستكمل حديثك " يا له من
منظر . ب!" و يعقب ذلك " لماذا لم انزل إلى البحر اليوم؟ يجب ان اذهب غدا"
و هكذا...

لو حولت هذا الحوار الذي جرى في داخلك إلى نص أدبي مكتوب، فإنك بذلك
تعبر عن أفكارك بأسلوب المونولوج الباطني، لاحظ كيف أن العبارات التي
وردت بين علامات الاقتباس غير مترابطة و غير متجانسة، و هذا فعلا ما
يحدث عندما نفكر، هكذا يكون المونولوج، إذن عندما تختار كتابة قصة قصيرة
أو خاطرة لتبين ما تحدثك به نفسك، فلا بد من إتباع أسلوب المونولوج في السرد.

2. المونولوج المسرحي (Dramatique Monologue):

هذا الاسلوب السردى يشبه المونولوج الباطني، إنما يأخذ شكل حوار مع طرف
اخر، و هذا الاخير - أي الطرف الاخر - لا نعرفه إلا من خلال ما يقوله
المتكلم أو الراوية في النص، كما أننا لا نعرف المكان الذي يتحدث عنه المتكلم
سوى من خلال حديثه، مثال: أهلا بك سيدتي (المتكلم يخاطب سيدة) لا أحد في
البيت (المتكلم موجود في البيت) كلا لم أرها اليوم (سألته السيدة عن أحد ما)
و لكنني سمعت السيد يقول أنه سيأخذ القطة معه ليكشف عليها الطبيب (إذن
فالمتكلم يمكن ان يكون خادما، و سيدته تساله إن كان قد رأى القطة، نستطيع ان
نستنبط أن السيدة متزوجة و أن القطة مريضة و أن أوضاع أهل هذا البيت
ميسورة بسبب اقتناعهم لقطة و عرضها على طبيب بيطري.⁽¹⁾

(1).مدونة غونيات : أساليب السرد الأدبي،

<http://www.aouniat.com/2008/08/23/naration-techniques.htm/> على الساعة 16:26 بتاريخ 2010/01/03م.

3. الرسائل البريدية (lettre Narration):

حوار يجري بين طرفين في القصة القصيرة من خلال الرسائل البريدية، نقرأ في النص رسالة موجهة من شخصية إلى أخرى و يمكن أن تكون القصة عبارة عن رسائل متبادلة، بحيث نقرأ الرسالة و الرد عليها من الطرف الآخر، و يعتمد أسلوب الرسائل النصية بشكل أساسي على المونولوج، بحيث نقرأ في القصة ما يدور في ذاكرة الشخصيات وذلك من خلال ما هو مكتوب في الرسائل، هناك روايات بأكملها كتبت بهذا الأسلوب السردى وتدعى epistolary novels أي روايات رسائلية.

4. اليوميات (diary narration):

وهي المذكرات، إحدى الأساليب التي تكتب فيها القصص والروايات، هذا النوع من الأدب يمارسه الكثير من الناس على المستوى الشخصي وليس الأدبي.

5. السرد الشخصي (subjective narration):

هو ما يعتبره النقاد سردا غير موضوعي، وكونه غير موضوعي لا يعني أنه سيء، بل لابد من اللجوء إليه في حالات عديدة.

و لأهداف معينة، يتمثل هذا الأسلوب السردى بوجود شخصية واحدة تروي لنا ما يجري من أحداث في قصة أو رواية، وتكون تلك الشخصية كالمراسل الصحفي الذي ينقل ما يجري من أحداث حوله وينقل كلام هذا أو ذاك.

6. السرد الموضوعي (objective narration):⁽¹⁾

أصبح لدينا عدة شخصيات تنقل لنا ما يجري، فبدلاً من أن نجد حوارات بهذا الشكل «عندما سألته عن أبيه، قال إنه بخير» سنجدها كالاتي:

(1).مدونة غونبات : أساليب السرد الأدبي،

<http://www.aouniat.com/2008/08/23/naration-techniques.htm/> على الساعة 16:26 بتاريخ 2010/01/03م

- كيف حال أبيك؟

- كريمة: بخير

باتت كل شخصية تتصرف كأنها راوية مستقل وبدلا من ان ينقل لنا الراوية مثلا ما تقوله الشخصيات الأخرى بحقه، الآن سنسمع رأيها به من خلالها مباشرة.

وهناك أساليب أخرى كالسيرة الذاتية (Autobiography) التي يمكن استغلالها في عمل أدبي أو مسرحي، حيث ينقل لنا الراوي سيرة حياته بأسلوب أدبي (أو مسرحي)، أو يقص علينا سيرة حياة شخصية أخرى أو ما يسمى (Biography).⁽¹⁾

(1).مدونة غونبات : أساليب السرد الأدبي،

<http://www.aouniat.com/2008/08/23/naration-techniques.htm/> على الساعة 16:26 بتاريخ 2010/01/03م

الفصل الثاني

دراسة سردية لرواية

الجريمة والعقاب لدوستويفسكي

II. الفصل الثاني: دراسة سردية لرواية الجريمة والعقاب لدوستويفسكي:

1/ اقتراب من الرواية

2/ الشخصيات

- راسكولنيكوف
- المرأة العجوز المرابية
- صاحب الخمارة
- صبي الخمارة
- الخادمة ناستاسيا
- فاسيلي ايفانوفيتش فاخروشين
- سفيد ريجايوف
- مارتا بتروفنا
- دونيا اودونيتشكا
- بولشيريا راسكولنيكوف
- الفتاة
- رازوميخين
- إليزابيت ايفانوفنا
- نيقولا
- ريسليش
- صونيا

3/ المكان

أ. الأماكن المنغلقة

- الغرفة
- الكنيسة
- الحانة
- السجن
- الدكة
- المطعم

ب. الأماكن المنفتحة

- السوق
- بترسبرج
- الجامعة
- المدينة
- جزيرة فاسيلفسكي
- جزيرة بتروفسكي
- مصر وإفريقيا
- جسرت
- الحديقة
- الفناء
- السلم

4/ الزمان

أ. الاتجاه الزمني الهابط

ب. الاتجاه الزمني الصاعد

* تقنيات المفارقة الزمنية

1. النظام (الترتيب)

أ. الارتداد أو الاسترجاع

ب. الاستباق أو الاستشراف

2. المدة

* الحذف

* التلخيص

- الزمن في الجريمة والعقاب

أ. زمن القصة

ب. اشتغال زمن الخطاب

ج. محور النظام الزمني

1. الاسترجاع

2. الاستقبال

د. محور المدة

1. الإشارات الزمنية ووظائفها السردية

2. التقنيات الزمنية في الجريد و العقاب

* تقنية الحذف

* أقسام الحذف

1. الحذف المحدد أو المعلن

2. الحذف غير المحدد أو الضمني

أ. الحذف المقرون بتقنية البياض

1. التنجيّات الثلاث

2. تقنية النقط المتتابعة

5/ الحوار

* الحوار في الجريمة والعقاب

6/ العقدة

7/ الحل

1/ اقتراب من الرواية:

ما زالت هناك متعة ما تتسرب إلى الذهن حين نقرا اعمال 'دوستوفسكي' فقد اقترب من الإنسان العادي، دخل إلى خبايا اعماقه وعبر عن النوازع والخلجات التي لا نستطيع ان نفصح عنها بحرية، ومع هذا الإنسان في احلامه وطرائق استبطان هذا الحلم تعرفنا على عصر كامل بكل اتجاهاته السياسية والاجتماعية، ولان التاريخ - تاريخ الشعوب - حلقات تدور وتكرر فنحن نرى في ادب هذا العملاق بعضا من سمات عصرنا وقضايانا التي نعاني منها، لانه قدم لنا الإنسان بتفرده دون ارتباطه بارض روسية او اوروبية بل إنه الإنسان فوق الارض، شاملة الإنسان والكون وصراعه الدائم من اجل حياته.

إن المعاناة التي عاشها 'دوستوفسكي' في السجن والمنفى اثرت على حياته الفكرية تائيرا خطيرا فاصبح يفكر في مصير البشر واقدارهم والعدالة الاجتماعية والحب والقيم الإنسانية وموقف الإنسان من الموت والنظم والعقائد الدينية، وعاد من المنفى مشغولا بإدارة الإنسان، هذا الإنسان القوي المغامر الذي يواجه اقداره ومصيره من اول الروايات التي كتبها بعد عودته من المنفى (هي ذكريات من بيت الموتى) وهو مشحون بالمواجهة والتحدي وإرادته الإنسانية التي لا تقهرها الصعاب.⁽¹⁾

وفي هذه الرواية نرى تجربته التي قضاها في المنفى حيث يظهر بمظهر الرجل الصلب القوي الذي يواجه الجرائم والمجرمين.

والجريمة والعقاب التي صدرت عام 1866 تعتبر من أقوى روايات 'دوستوفسكي' على الرغم مما فيها من تشعب وتسبيب، وتتطرق الجريمة والعقاب لمشكلة حيوية معاصرة الا وهي الجريمة وعلاقتها بالمشاكل الاجتماعية والاخلاقية للواقع، وهي المشكلة التي اجتذبت اهتمام 'دوستوفسكي' في الفترة

(1). معتز محي عبد الحميد: أدب في رابعة دوستوفسكي الجريمة والعقاب، الصباح جريدة يومية تصدر عن شبكة الإعلام العراقي

التي قضاها هو نفسه في احد المعتقلات حيث اعتقل بتهمة سياسية وعاش بين المسجونين وتعرف على حياتهم وظروفهم، وتحكي الرواية عن قصة الطالب المثقف "راسكولنيكوف" الذي يسوغ لنفسه ارتكاب جريمة قتل عجوز متكالبه على المال وهي (المرابية العجوز) املا في ان يستفيد من ثروتها لإكمال تحصيله العلمي، ثم يضطر لإرتكاب جريمة اخرى و هي قتل شقيقتها التي لم يكن ينتظر وجودها في البيت، وهذا لينقد نفسه من الملاحقة ولكي يخفي اثار الجريمة وهكذا فقدت الجريمة إحدى اركانها فقد اراد "راسكولنيكوف" المرابية بالذات لانها تستغل الاخرين وتستنزف قواهم، غير انه قتل إنسانا بريئا اخر، ثم يقع البطل فريسة الندم وتوبيخ الضمير، ويعاني من التمزق الداخلي والحيرة والقلق.⁽¹⁾

و من هنا بدأت الكوابيس المرعبة تسيطر عليه ونوبات الحمى و الهذيان، بالإضافة إلى الازمات النفسية التي هزت كيانه و قادتة في النهاية إلى الاعتراف بجريمته امام المحقق - "وروفير بتروفيتش" - الذي اتسم بقوة الحدس و اليقظة و الحساسية فهو قد تتبع خيوط الجريمة و امسك بتلابيبها بكل دهاء و ذكاء فريدين، فهو أدرك ان "راسكولنيكوف" ليس هو القاتل فحسب بل ابدى في سير التحقيق معه فهما عميقا لمشاعره و نزعاته و ارائه الفلسفية و قد استطاع المحقق الإحاطة بمختلف الملابسات و الدوافع و الاحداث التي دفعت "راسكولنيكوف" إلى القتل.

و قد استعمل المحقق مع "راسكولنيكوف" اسلوبا نفسيا حدقا بالرغم من تاكده من ارتكابه للجريمة، حيث وجه له أسئلة محرجة و ناقشه في مختلف افكاره و ارائه.

و كشفت هذه الاسئلة و النقاش أسلوب التحقيق النفسي الجيد الذي تحلى به المحقق و كذلك اجواء الصراع النفسي العنيف الذي ينتاب المتهم في اثناء ذلك

(1). حسام الخطيب: الأدب الأوروبي تطوره ونشأته، مذهب، دمشق، د ط، 1972 ص220.

إن طريقة الاستجواب الذكية في التحقيق التي استعملها المحقق جعلت بطل الرواية نفسه يعترف بسهولة بجريمته الكاملة⁽¹⁾.

إن حياة الناس البسطاء امثال البطل الرئيسي "راسكولنيكوف" و أمه و اخته و "مارميلادوف" احد معارفه و ابنته "صونيا" تبدو مظلمة و قاتمة يشوبها اليأس و العذاب و الفقر وسقوط الإنسان الذي سدت امامه كل السبل حتى لم يعد هناك (طريق يذهب إليه) و هي الكلمات التي ساقها الكاتب في اول الرواية على لسان "مارميلادوف" في حديثه مع "راسكولنيكوف" و يجعل هذا الواقع القاسي من "مارميلادوف" يقع فريسة للخمر، و يدفع بابنته صونيا إلى احتراف الدعارة لإطعام إخوتها الصغار الجائعين، و يجعل زوجته عرضة للجنون، كما يدفع هذا الواقع بالشباب الجامعي الموهوب 'راسكولنيكوف' إلى الجريمة، و يجعل اخته عرضة للإساءة بالبيوت التي تلتحق بخدمتها.

إن شخصيات الرواية تبدو مقسمة إلى مجموعتين تمثلان مواقع اجتماعية متعارضة: مجموعة تمثل الشعب المضغوط الذي يطحنه الفقر و الحاجة و الحرمان، و تتمثل في كل من "راسكولنيكوف" و "صونيا" و عائلتهما، و مجموعة اخرى تمثل اصحاب المال الذين تعطيم ثروتهم حق الإساءة إلى المحتاجين و في مقدمة هذه المجموعة تبرز المرابية العجوز الشريرة التي تمتص دماء الناس و تقتص منهم، و إلى جانب وصف الواقع المعاصر تطرق الكاتب في الرواية من خلال بطله المجرم غير العادي على نقد الفكر الاشتراكي و الليبرالي المعاصر له و انعكست من خلال ذلك مثل "دوستوفسكي" العليا و بادئه و نظرتة على سبيل التغيير، و رغم ان 'دوستوفسكي' قد رفض شتى الافكار التي كانت تنادي بالتغيير إلا انه قد هاجم بشدة الظلم الاجتماعي و المجتمع الذي تعج فيه كثرة المنافين و السجون و المحققون القضائيون و الاشغال الشاقة، كما ندد بظروف الواقع الذي تهدر فيه كرامة الناس و الذي تراق فيه

(1) معتر محي عبد الحميد: أدب في رائحة دوستوفسكي الجريمة والعقاب، الصباح جريدة يومية تصدر عن شبكة الإعلام العراقي

الدماء التي كانت تراق كالشامانيا، و بالإضافة إلى هذه الموضوعات قد انعكست في الرواية نظرة الكاتب للجريمة كوسيلة من وسائل الاحتجاج ضد الظلم الاجتماعي كما تجسد فيها تقييم الكاتب للدوافع المختلفة للجرائم و الجذور الاجتماعية و النفسي .

لقد اكتشف بطل الرواية "راسكولنيكوف" ان الإنسان المتفوق هو الذي يقوم بالجريمة لذا شرع بارتكاب جريمته ليبرهن تفوقه، لكن العقاب الذي تلقاه هذا الرجل كان قاسيا إذ اتهم بالجنون و انفصل عن بقية البشر وقام بينه و بين من يعرف حاجز رهيب دفعه إلى التفكير بالانتحار.

الجريمة و العقاب يركز على الام نفسية اخلاقية و عوامل ذاتية و شخصية دفعت البطل لارتكاب جريمته.

إن ازقة "بترسبرج" و احياءها القذرة و بيوتها الضيقة و حاناتها مسرح أحداث رواية "الجريمة و العقاب"، و منها نتطلع إلى صور مرعبة للتعاسة و الشقاء و البؤس التي يعيشها فقراء العاصمة، فالبيوت التي يعيش فيها ابطال القصة ضيقة و معتمة و تقع في احياء مكتظة بالسكان، بيد ان ازدحام الناس في البيوت و تجاورهم لا يخلق عندهم روح التقارب و التعاون، بل نلمس التباعد و التنافر و البغضاء تهيم على علاقاتهم. فالفرد يشعر بالغرابة و الوحدة بين الآخرين لذا يحاط الإنسان عادة في روايات "دوستوفسكي" بجو بارد يجمد اوصاله و يشوه . فلا نلمس ذلك الدفء الإنساني و العواطف الحارة الفياضة اللتين يتميز بهما عالم ابطال تولستوي فالإنسان غريب عما يحيطه و غريب عن غيره.

من هنا نجد ان الدوافع التي تكمن وراء إراقة دماء المرابية ليست مجرد دوافع ذاتية محضة بل تنبع أيضا من الوضع الاجتماعي المرير و من الام الآخرين و تعاستهم.

يد ان تحليل دوافع الجريمة بالعامل الاجتماعي وحده يبعدنا عن مضمون الرواية وروحها لان هذا العامل هو احد الحوافز المشجعة على قتل المرابية، وهناك عدة عوامل ذاتية وشخصية دفعت بطل الرواية إلى اقرار جريمته.⁽¹⁾

فبطل الرواية مرهف المشاعر وشديد التأثر ذو حساسية كبيرة وهو بالإضافة إلى ذلك ينزع إلى الإنطوائية والعزلة الاجتماعية ولا يلب الاختلاط بالناس والتحدث معهم، ولم يكن له اصدقاء حتى في الجامعة ويزداد شعور الغربة والوحدة عنده لدرجة يتخذ فيها طابع الاشمئزاز من الآخرين وحتى اقرب الناس إليه.

بالإضافة إلى عيشته في غرفة ضيقة لا يملك النقود لدفع اجرتها الشهرية ولذلك كان يخشى رؤية صاحب البيت او الدائنين لدرجة انه عندما خرج إلى الشارع وذهب إلى بيت المرابية ليقتلها (تعجب من الخوف الذي تملكه خشية الالتقاء بالدائنين عند الخروج إلى الشارع).

إن كل شخصية في رواية 'دوستوفسكي' تشكل لغزا بوليسيا يستعصي فهمه بوضوح وجلاء حيث تصدر عن الشخصيات تصرفات غريبة وغير متوقعة ويكمن وراء ذلك سر، فالبطل يعيش حياته الخاصة التي تبقى خفية وغير ظاهرة في تصرفاته اليومية وسلوكه المرئي ولكنها تطفو أحيانا إلى الخارج وتفصح عن نفسها في اعترافاته ومنولوجاته الداخلية.

وفي نهاية الرواية يعترف "راسكولنيكوف" بجرائمه وتتقدم لإنقاذه مومس اعترفت الدعارة من أجل إعالة أسرته وتمنحه حبها ووفاءها وتساfer معه إلى سيبيريا حتى تخفف عنه عبء إقامة ثماني سنوات هناك تنفيذا لحكم المحكمة⁽²⁾، وتنتهي

(1). معتز محي عبد الحميد: أدب في رانعة دوستوفسكي الجريمة والعقاب، الصباح جريدة يومية تصدر عن شبكة الإعلام العراقي

http// : www.alsabah.com/paper.php?source:akbar&mlf=interpage&sid=10905

(2). حسام الخطيب : الأدب الأوروبي، تطوره و نشأته، مذاهبه، ص220.

الرواية بتأكيد الصفاء الذي خيم على الروحين وبتطلعهما إلى اليوم الذي يستطيعان الرجوع فيه إلى روسيا وبناء حياة جديدة.⁽¹⁾

2/ الشخصيات:

ليس الاسم بالشيء التافه الذي لا يقام له وزن ليس لكل مسمى من اسمه نصيب؟ على حد حكمة العرب فقد يدل الاسم على القبح أو الجمال، كما تهدي الكنية إلى الحكمة أو الجهل، الرفعة أو الوضاعة، وقد يقود الاسم إلى البطولة والشجاعة أو الجبن، كما يعرفنا الاسم بموقع صاحبه من عالم قصته وضمن أحداث زمانه ومكانه وقد يمكن أن يكون الاسم غامضا غموض صاحبه وتتعرف عليه من دون أن تراه، "فالتسمية أبسط أشكال التشخيص وكل نوع من أنواع البحث والإحياء وخلق الفرد".⁽²⁾

تطلق عبارة شخص على الكائن والجنس البشري الذي تنتمي إليه، لكن في الحكاية وفي الرواية والقصة القصيرة والمسرح، الكائن البشري مجسد بمعايير مختلفة في إطار ما يسمى بالشخصية وبإمكاننا أن نعرف الشخصية القصصية بأنها الشخص المتخيل الذي يقوم بدور في تطور الحدث القصصي، فالبطل في القصة هو ذلك العنصر الذي تسند إليه المغامرة التي يتم سرد أحداثها.⁽³⁾

كما لا يمكن تصور قصة بلا أعمال كما لا يمكن تصور أعمال بلا شخصيات حيث قال 'إيف روبرت' (E. Robter): " كل قصة هي قصة شخصيات" وفي نفس السياق تساءل "هنري جيمس" (henry James) في مقاله المشهور "فن القصة" ما الشخصية إن لم تكن محور الأعمال؟ وما العمل إن لم يكن تصوير (تصرف الشخصية؟ وما اللوحة أو الرواية إن لم تكن وصف طباع الشخصية)

(1). حسام الخطيب: الأدب الأوروبي، تطوره و نشأته، مذاهبه، ص220

(2). ويليام ويليك: نظرية الأدب، ترجمة محي الدين صبحي، مراجعة حسام الدين الخطيب، مطبعة الطرايبش، د ط، 1972، ص229.

(3). جميلة قيسون: شخص وشخصية، مجلة العلوم الإنسانية، تم الطبع والسحب بشركة دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، ع13، جوان 2000، ص196.

لقد مر مفهوم الشخصية بتطورات عديدة عبر الزمن فمن رؤيته عند الكلاسيكيين مجرد اسم للقائم بالفعل او الحدث، حيث لم تعرف التراجيديا سوى ممثلين وليس شخصيات إلى ان اصبحت عنصرا مهيمنا واساسيا واكتملت بنويها واستقلت عن الحدث في القرن التاسع عشر ويرى " إيدوين موير" (E. Moyer) أن "الرواية مبنية اساسا لإمدادنا بمزيد من المعرفة عن الشخصيات او لتقديم شخصيات جديدة و لم يقف تطور الشخصية عند هذا الحد بل اصبحت في رؤية "إنجلز"(Enjelse): "تجمع بين الفردي والنمط" (1).

اما "جورج لوكاش" (G.Lokache) فإنه ينظر للشخصية: لا غنى لكل عمل ادبي كبير عن عرض اشخاصه في تظافر شامل لعلاقات بعضهم مع بعض، ومع وجودهم الاجتماعي ومع معضلات هذا الوجود، وكلما كان إدراك هذه العلاقات اعمق.

وكان الجهد في إخراج خيوط هذه الوشائج اخصب كان العمل الادبي اكبر قيمة وبالتالي أقرب منهلا من غنى الحياة الفعلية. (2).

تعد الشخصية ركنا مهما من اركان العمل السردى وواحدة من عناصره الاساسية، تتجلى عبر افعالها الاحداث وتتضح الافكار وتتخلق من خلال شبكة علاقاتها حياة خاصة تكون مادة هذا العمل، فهي تمثل العنصر الوحيد الذي تتقاطع عنده كافة العناصر الشكلية الاخرى بما فيها الإحداثيات الزمنية والمكانية الضرورية التي لا يستطيع العمل التعبير عن مفوماته عن مصير الإنسان وتحولات تجاربه إلا من خلالها، وهي تضطلع بأدوار مؤثرة مؤدية مختلف الافعال التي تترايط وتتكامل في مجرى الحكى. (3).

(1). جريدة حماس: بناء الشخصية في حكاية عبديو الجماجم والجبل، مقاربة في السرديات، منشورات الأوراس، الجزائر، د ط، 2007، ص56.

(2). المرجع نفسه، ص57.

(3). ضياء غني لفتة: البنية السردية في شعر الصعاليك، دار الحامد للنشر والتوزيع، عمان، ط1 1431 2010م، ص179.

إن تشكل نسيج السرد واتصال حلقاته معقود إلى درجة كبيرة بما يميز شخصياته من نشاط وما ينم عنها من أفعال وحوارات تتباين محمولاتها واختلاف مواقعها ومستوياتها معبرة بذلك عن تباين العمل السردي وتعدد مستوياته وعدم خضوعه لمقولات أو حقائق تعجز معها الشخصية أن تنمي حدثا أو تدير صراعا أو تنشئ حوارا، وهي تقيم جدل علاقاتها مع سواها من الشخصيات ومع عناصر العمل السردي.

ونظرا لأهمية موضوع الشخصية فقد استقطبت العديد من الدراسات النقدية، فكانت محط انظار الدارسين قديما وحديثا ماعدا "ارسطو" الذي رأى أن التراجيديا ليست محاكاة للأشخاص بل للأعمال والحياة، واستعادت الشخصية أهميتها على الكلاسيكيين الجدد في عصر النهضة و أصبح نجاح العمل الدرامي والروائي يقاس بمدى قدرته على خلق الشخصيات فضلا عن تظافر عوامله الأخرى التي أسهمت في تكوين العمل و إيصاله و تشكيل مقوماته الأساسية.⁽¹⁾

فالنظرة إلى الشخصية في العمل الأدبي تغيرت ولم تعد كما هي عليه في القرن الماضي، على سبيل المثال فقد كانت الشخصية تتمتع بحضور داخل الأعمال السردية حيث كانت نقطة ارتكاز تتقاطع فيها كل مكونات العمل الروائي والأمر الذي جعل بعض النقاد يؤيد الفكرة القائلة: "القصة فن الشخصية" الذي قصد به العمل الأدبي الذي يبدي شخصيات كاملة، أو بتعبير نقدي: شخصيات، وتعرف الشخصية ضمن مجال النقد القصصي أحد الأفراد الخياليين أو الواقعيين الذين تدور حولهم أحداث القصة، أو هي الفكرة الرئيسية التي تنسج حولها الأحداث، وهذه الشخصية ليست بالضرورة إنسانية أو نموذجيا بشريا بل قد تدل على فكرة أو رمز أي اسم في الحياة الاجتماعية أو الفكرية.⁽²⁾

(1). ضياء غني لفظ : البنية السردية في شعر الصعاليك، ص179.

(2). المرجع نفسه، ص180.

وحين نتحدث عن الشخصية فمن المهم ان ندركها على انها كل وليست جزءا بل ولا يمكن ان تكون جزءا في لحظة من اللحظات، إنها تمثل اعلى مكان في سلم القيم، غير ان قيمتها العليا تفترض مضمونا كافيا يتجاوزها.

وفيما يتعلق بالرواية فإن الشخصية فيها تشكل بؤرة مركزية لا يمكن تجاوزها او تجاوز مركزيتها، فالرواية اكثر الاجناس ارتباطا بالشخصية. (1)

فما الشخصية سوى تمثيل للاحداث وما الحدث سوى تمثيل للشخصية. (2)

- راسكوا كوف:

اشتق المؤلف اسم 'راسكولنيكوف' من الكلمة الروسية 'راسكولنيك' ومعناها الانفصال، ليشير بذلك إلى انفصال بطل الرواية عن آراء المجتمع، وفي الصياغة الاولى لهذه الرواية، أي الصياغة التي جعل 'دوستوفسكي' عنوانها «يوميات راسكولنيكوف»، اطلق المؤلف على بطله اسم " ولعله لاحظ بعد ذلك ان اسم " الطف وارق من ان يطلق على هذا البطل فجعل اسمه ونسبته إلى ابيه: (روديون رومانوفيتش) وتلك تسمية غريبة توحي إلى القارئ الروسي فيما يقال بما يتصف به طبع 'راسكولنيكوف' من قسوة وعنف، و'راسكولنيكوف' هو الشخصية الرئيسية والمحورية في رواية الجريمة والعقاب وهي الأكثر حضورا وفعالية على الإطلاق، تدخل بشكل او باخر في علاقات متشابكة مع العديد من الشخصيات الفاعلة وغير الفاعلة بين من يكن لها الولاء ومن يكن لها الخصومة والعداء، كما يمكن اعتبارها نموذجا للشخصية وعن مصادر المعلومات التي يتم من خلالها التعرف على هذه الشخصية فهي متعددة منها ما يخبر به الراوي ومنها ما تخبر به الشخصيات الاخرى ومن نعرفها من الشخصية ذاتها من خلال الحوار الذي تجريه مع الشخصيات التي تتعامل معها او من خلال الحوار الذاتي (المونولوج) وومضات التذکر، ولأنها الشخصية

(1). صالح صلاح : سرد الآخر الأنا والآخر عبر اللغة السردية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1 2003، ص100.

(2) المرجع نفسه، ص103.

المحورية الأساسية فقد خصت بالعناية الكاملة من حيث كم المعلومات التي تخص سيرتها ومن حيث وصف عالمها النفسي الداخلي كما انها تجد اهتماما يذكر بمظهرها الخارجي فهو شاب حسن الصورة وسيم الطلعة له عينان دكناوان رائعتان وشعر اشقر ضارب إلى لون كلون الرماد، وقامة فوق الوسط طولا نحيلة ممشوقة ولكنه لا يلبث ان يبدو عليه الاسترسال العميق في الاحلام⁽¹⁾ وهو دائما يعاني من التوتر والعصبية توشك ان تكون مرض الكابة، وكان يضاف إلى ذلك ان "راسكولنيكوف" في ايام الدراسة بالجامعة لم يكن له اصدقاء تقريبا وكان لا يعاشر احدا من زملائه، لا يزور احدا منهم ولا يستقبل احدا ثم إن جميع رفاقه كانوا قد تحولوا عنه بسرعة، كان لا يشارك في الاجتماعات ولا في المناقشات ولا في المتع و المباحج ولا في اي شيء اخر، وكان يعمل بجد واجتهاد دون ان يراعي نفسه وبذلك استطاع ان يحصل على احترام جميع رفاقه، ومع ذلك لم يكن يحبه احد منهم وكان 'راسكولنيكوف' فقيرا كل الفقر ولكنه كان مبتعدا قليل الكلام حتى اكانه كان يريد أن يخفي شيئا في نفسه ومع ذلك ربطته صداقة برفيقه 'رازوميخين' وكان معه اقل امتاعا عن الكلام واكثر صراحة مما كان عليه مع اي رفيق اخر.⁽²⁾

والحالة التي نجده فيها هي القلق والخوف والتردد وعدم القدرة على الاعتراف بجريمته، وكذلك كان يعاني من تانيب الضمير، ومن الشخصيات الثانوية:

- المرأة العجوز المرابية:

والتي تدعى "إيونا إيفانوفنا" من سماتها انها قصيرة جدا، نحيلة جدا، في نحو الستين من العمر لها عينان حادثان شريرتان وانف صغير مدبب وشعرها المكبب الاشيب يلتصق ببريق الزيت وحول عنقها الطويل النحيل الذي يشبه ساق دجاجة كانت تلتف خرق مبهمة من قماش "الفلانيل" وعلى كتفيها يتدلى فراء

(1).دوستويف : الأعمال الأدبية الكاملة 8 (الجريمة والعقاب 1)، ترجمة سامي الدروبي، الهيئة المصرية العامة

للتأليف والنشر، د ط، 1970، ص15.

(2). المصدر نفسه ، ص113.

اصفر لونه وتتسل وبره، وكانت العجوز تسعل وتخرج البلغم من حلقها في كل لحظة⁽¹⁾.

اما العجوز اثناء الجريمة فقد كانت عارية الراس على عادتها، و كان شعرها الشائب المتناثر المدهن، المزيث كثيرا، المصفور على صورة ذيل فارة، المشدود ببقية مشط، كان يبرز ناتئا على قفا رقبتها. و لان قامتها قصيرة فان ضربة الساطور قد سقطت على قمة جمجمتها، اطلقت العجوز صرخة، و لكنها صرخة دا و كانت العجوز ما تزال تمسك الرهن باحدى يديها⁽²⁾.

كانت العجوز قد ، ت لكان عينيها المحملقتين تريدان أن تخرجا من حجابيهما، و الوجه كله و لاسيما الجبين كانت تبدو عليه علامات الانقباض و التشنج التي تصاحب الاحتضار⁽³⁾.

- مارميلادوف:

كما نجد في الفصل الثاني من الجزء الاول شخصية "مارميلادوف" و هو شخص يجده "راسكولنيكوف" في الخمارة فيدور بينهما حديث طويل او فنقل ان "مارميلادوف" "راسكولنيكوف" عن زوجته "كاترين ايفانوفنا" المتسلطة، و هي زوجة اب لابنته "صونيا" التي تشتغل في حانة لتطعم إخوتها.

- صاحب الخمارة " زياتنيكوف" و تذكر ملامحه.

- صبي الخمارة:

لا يذكر الراوي ملامحه، و لكنه موجود اثناء اعترافات "مارميلادوف" ل"راسكولنيكوف".

(1). دوستوفسكي: الأعمال الأدبية الكاملة 8 (الجريمة و العقاب 1)، ص 21.

(2). المصدر نفسه ص 164.

(3). المصدر نفسه، ص 165.

- الخادمة " :

و هي الطباخة و الخادمة الوحيدة لدى صاحبة البيت الذي يسكنه "راسكولنيكوف".

- "فاسيلي إيفانوفتش فاخروشين":

و هو رجل كان صديق اب 'راسكولنيكوف'، و كان يقرض ام 'راسكولنيكوف' المال.

- "سفيدريجايلوف":

في الجزء الاول و هو الرجل الذي كانت تعمل عنده دونيا اخت "راسكولنيكوف"، و قد حاول إغراء الفتاة بعروض صريحة حقيرة، لكنها تهربت منه و اكتشفت زوجته ذلك و طردت الفتاة.

كما نجد بعض ملامحه في الجزء السادس و الاخير من الرواية فقد كان صديق "راسكولنيكوف" يرفقه في اي مكان، كما كان يستجوبه حين يكتشف منه حقيقة الجريمة، و هو كذلك الذي ساعد ابناء "مارتا بتروفنا" الثلاثة، و كذلك ساعد اخت "راسكولنيكوف" و امه، و حين دخل "راسكولنيكوف" إلى السجن كذلك ساعده، و هو ذو وجه غريب، هو وجه أبيض، احمر له شفطان قرمزيان و لحية حمراء و شعر أشقر غزير، و العينان زرقاوان جدا، و له نظرة ثقيلة مسرفة في الثقل ثابتة مسرفة في الثبات، إن في هذا الوجه الوسيم الذي ظل شابا نضرا رغم السنين شيئا منفرا إلى أبعد الحدود.⁽¹⁾

- "مارتا بتروفنا":

و نجد في الجزء الاول من الرواية و هي زوجة "سفيدريجايلوف" وتظهر بملامح الزوجة الغيورة على زوجها، و قد شوهدت سمعة دونيا اخت

(1). دوستوفسكي: الأعمال الأدبية الكاملة 9 (الجريمة و العقاب 2) ، تر. سامي الدروبي: الهيئة المصرية العامة للتأليف و النشر، د ط 1970 ، ص 359.

"راسكولنيكوف" ثم لما علمت ان زوجها هو السبب، فارجعت لها حقها و اخبرت الجميع انها شريفة.

- "طرس بتروفيتش لوجين":

نجده في الجزء الاول من الرواية و هو خطيب 'دونيا' اخت 'راسكولنيكوف'، و هو مستشار قضائي، يمت بقربى بعيدة إلى 'مارتا بتروفنا' إنه رجل من رجال الاعمال، مشغول جدا، هو رجل يحتل مركزا مرموقا: شغل وظيفتين في ان واحد، و يملك منذ الان راس مال له، يبلغ الخامس و الاربعين من العمر، لكن مظهره لطيف، و ما يزال يستطيع ان يرضي النساء، و هو عدا ذلك رجل رصين لائق جدا، كل ما هنالك انه متجهم المزاج قليلا، متعال بعض التعالي، رجل جدير بالاحترام، إنه رجل وضعي عملي، و لكنه في كثير من الامور يشارك الاجيال الجديدة اراءها، و ان عدو لجميع الاوهام الاجتماعية، هو رجل لا يخلو من شيء من الغرور، و هو يحب ان يصغي الناس إليه حين يتكلم، هو إنسان حصيف الفكر سديد الراي، وهو مسرف في الصرامة بعض الإسراف.

- "دونيا اودونيتشكا": اخت "راسكولنيكوف" و هي فتاة صلبة عاقلة مثابرة كريمة، رغم ان لها قلبا حارا وشعورا متقددا عدا انها فتاة ذكية فهي في الوقت نفسه نبيلة كملك.

و نجد ملامح "دونيا" و 'طرس' بتروفيتش لوجين" كما وصفتهما ام "راسكولنيكوف" له في الرسالة التي بعثت بها إليه. (1)

- "بولشيريا راسكولنا كوف":

و نجدها في الفصل الرابع من الفصل الاول وهي والدة "راسكولنيكوف" و هي حنونة، تريد ان تبعث لابنها بالمال من معاشها الذي يبلغ مائة و عشرون روبلا

(1). دوستويفسكي: الاعمال الادبية الكاملة 8 (الجريمة و العقاب 1). ص 87.

في السنة، و هي تقترض من "إتانازي إيفانوفيتش" إنها تقضي الشتاء في حياكة المناديل و تطريز الاكمام، فترهق بذلك عينيها المتعبتين.⁽¹⁾

- "الفتاة":

التي راها "راسكولنكوف" في الشارع من ملامحها أنها في ريعان الشباب تسير حاسرة الرأس بلا مظلة و لا قفازين، مرجحة يديها بحركات غريبة مضحكة، و كانت ترتدي ثوبا صغيرا من حرير خفيف، و هي تمثل طبقة الشعب الضعيف، كذلك تمثل انتشار الفساد و ضياع الاخلاق و انتشار الدعارة.⁽²⁾

- "رازومخين":

هو صديق "راسكولنيكوف" فتى شديد المرح حلو المعاشرة، وكان عدا ذلك طيب القلب إلى حد السذاجة، و لكنها سذاجة تخفي وراءها عمقا صادقا و كرامة لا سبيل إلى جحودها، و كان خير رفاقه يعترفون له بذلك و يحبونه، كان طويلا اسود الشعر، قليل العناية بحلقته دائما، و كان يتفق له ان يحدث شغبا، و كان يعد اشبه بهرقل، بعض الشيء.⁽³⁾

- "إليزابيت إيفانوفنا":

و هي الاخت الصغرى للعجوز "إليونا إيفانوفنا" ارملة الموظف المرابيه، إن "إليزابيت" بنت في نحو الخامسة و الثلاثين من عمرها، طويلة القامة خرقاء السلوك، خجول الطبع، متواضعة رقيقة، يعدها الناس شبه بلهاء، قد استعبدتها اختها استعبادا كاملا، فهي تعمل ليلا و نهارا، و ترتجف أمامها خوفا، حتى حتمل منها أن تضربها أحيانا.⁽⁴⁾

(1). دوستوفسكي: الاعمال الادبية الكاملة 8 (الجريمة و العقاب) 1 ص 98.

(2). المصدر نفسه ، ص 105

(3). المصدر نفسه ص 114.

(4). المصدر نفسه، ص 135.

كانت 'إليزابيت' وقت الجريمة واقفة وفي يدها سلة كبيرة، إنها تنظر إلى اختها الميتة مذعورة مصعوقة كان وجهها شاحبا شحوبا شديدا وكانت كأنها لا تملك من القوة ما يمكنها من ان تصرخ. فلما رات 'راسكولنيكوف' اخذت ترتعش كورقة في مهب الريح وسرت في جسمها كله رعدة قصيرة منقطعة وتقبض وجهها بتشنجات رفعت ذراعيها وفتحت فمها دون ان تصرخ مع ذلك واخذت تتقهقر إلى الوراء بخطى بطيئة امام 'راسكولنيكوف' محاولة ان تلتو في ركن من الاركان، وكانت اثناء ذلك تحرق إليه وتتفرس فيه ولكنها ما تزال خرساء لا تنطق كأنها انقطعت انفاسها عندما هجم 'راسكولنيكوف' عليها مسلحا بساطوره، تقلصت شفتا 'إليزابيت' من الألم وكأنها طفل من اولئك الاطفال الصغار جدا الذين إذا راوا الشيء يخيفهم هموا ان يصرخوا. 'إليزابيت' كانت تبلغ من ضعف العقل ومن فرط ان عانته من اضطهاد في حياتها انها لم ترفع حتى ذراعها لتحمي وجهها، مع ان هذه الحركة هي الحركة الطبيعية في مثل تلك اللحظة، لان الساطور إنما كان موجها إلى رأسها اكتفت 'إليزابيت' بان رفعت قليلا يدها اليسرى التي لا تحمل شيئا فمدتها ببطء نحو 'راسكولنيكوف' لتدفعه عنها، هوى 'راسكولنيكوف' عليها بحد الساطور فأصابته الضربة وشقت أعلى جبينها حتى النافوخ تقريبا، سقطت 'إليزابيت' الارض كتلة واحدة.⁽¹⁾

- 'تيقولا': في الجزء السادس من الرواية وهو فتي شهم كان عدد من افراد أسرته قد انتموا إلى ملة الجوالين وهو نفسه كان من زمن قصير خاضعا لسلطان شيخ من المشايخ النساك في الاقاليم مدة سنتين، كان يريد ان يفر إلى الصحراء مصرا إصرارا شديدا، لقد كان متحمسا للتقى حماسا لا يصدق، فكان يقضي ليلاليه مصليا متهجدا ويقرا الكتب المقدسة ويعيد قراءتها، ثم احدثت فيه

(1). دوستوفسكي: الأعمال الأدبية الكاملة (8 الجريمة و العقاب1)، ص169.

بترسبرغ تأثيرا رهيبا إذ أصبح يحب الجنس الضعيف بل أصبح يحب الخمرة
بعض الحب أيضا.⁽¹⁾

- "ريسليش":

ونجد في الجزء السادس من الرواية وهي المرأة التي كان يقيم عندهم
"سفيد ريجاييلوف" وهي امرأة قوادة، يقال انها السبب في وفاة فتاة صغيرة
انتحرت غرقا في وسط الشتاء.⁽²⁾

- "ونيا":

وهي امرأة تكفلت بأولاد "مارتا بتروفنا" الثلاثة أثناء موتها، كما انها كانت
صديقة "راسكولنيكوف" وهي التي ساعدته على الاعتراف بالجريمة ورافقتة إلى
حيث نفي إلى سيبيريا.

وهذه معظم الشخصيات الثانوية التي شاركت وساعدت في تطور الاحداث في
الرواية اي في الجزئين الاول والسادس.

3/ المكان:

اهتم دارسوا الادب وناقدهو بالمكان و اشاروا إلى اهميته وحضوره على مساحة
النص الادبي فاولوه عناية واهتماما كبيرين، كما قامت حوله دراسات كثيرة
اعطت له حضورا على ساحة النقد الادبي الحديث، ويعد كتاب "جماليات المكان"
لمؤلفه " تون باشلار" (J.Bachller) المتكأ الذي استندت إليه هذه الدراسات
في تحديد مفهوم المكان و تتبع انساقه و انماطه ودلالاته، فعلى صعيد الدراسات
الحديثة لا سيما الادبية منها، يعود ظهور هذا الإهتمام المتزايد بالمكان و انماطه

(1).دوستوفسكي: الأعمال الأدبية الكاملة 9(الجريمة و العقاب2)، ص 337.

(2).دوستوفسكي: الأعمال الأدبية الكاملة 9(الجريمة و العقاب2)، ص 377.

و دلالاته إلى ظهور كتاب "جماليات المكان" وُلّفه "جاستون باشلار" فقد كان النافذة التي اطل منها الدرس النقدي العربي الحديث على مفاهيم جديدة للمكان.⁽¹⁾

لقد أصبح المكان الية لتعقب النص الادبي والوقوف على مراميّه واثره وإستراتيجية لاستنطاقه والهبوط إلى اغواره والغوص عميقا في دلالاته ومعانيه وبذلك تحددت أهميته «والمكان يعني تدوين التاريخ الإنساني والارتباط الجذري بفعل الكينونة لاداء الطقوس اليومية للعيش، للوجود لفهم الحقائق الصغيرة لبناء الروح، التراكيب المعقدة والخفية لصياغة المشروع الإنساني ضمن الافعال المبهمة لتنشئة المخيلة وهي تدمج كلية الحياة في صورة».⁽²⁾

ويبرز في الدراسات العربية مصطلحان للمكان هما: الحيز والفضاء، وهما أوسع وأشمل، إذ المكان يصبح قاصرا أمامهما ويؤكد حميد لحميداني "هذا بقوله: «إن الفضاء في الرواية أوسع وأشمل من المكان، إنه مجموع الامكنة التي تقوم عليها الحركة الروائية المتمثلة في سيرورة الحكي سواء تلك التي تم تصويرها بشكل مباشر أم تلك التي تدرك بالضرورة بطريقة ضمنية مع كل حركة حكاية».⁽³⁾

فالاماكن المتفرقة المترددة خلال مسار الحكي هي العناصر المشكلة للفضاء، والحديث عن مكان محدد في الرواية يفترض دائما توقفا زمنيا لسيرورة الحدث هذا يلتقي وصف المكان مع الانقطاع الزمني حتى أن الفضاء يفترض دائما تصور الحركة داخله اي يفترض الاستمرارية الزمنية، اما الحيز فيعني لدى "غريم اس" «الشيء المبدئي المحتوي على عناصر متقطعة انطلاقا من الامتداد المتصور على انه بعد كامل ممثلي دون ان يكون . لاستمراريته، ويمكن أن يدرس هذا الشيء المبدئي من وجهة نظر هندسية».⁽⁴⁾

(1). محمد عويد ومحمد ساير الطربولي: المكان في الشعر الأندلسي، مكتبة الثقافة الدينية، ط1 2005 ص11.

(2). الصادق قسومة: طرائق تحليل القصة، دار الجنوب للنشر، تونس، د ط، د ت، ص114.

(3). حميد لحميداني: بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، ص64.

(4). عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، الكويت، د ط، 1998 ص142.

والمكان في الرواية مرادف للفضاء الجغرافي الذي يتولد عن طريق الحكّي ذاته، إذ هو الفضاء الذي يتحرك فيه الأبطال أو يفترض أنهم يتحركون فيه، ويرى "لوتمان" (Lotman) أن النماذج الاجتماعيّة والدينيّة والسياسيّة والأخلاقيّة في عمومها تتضمن صفات مكانيّة، تارة في شكل تقابل السماء والأرض وتارة في شكل نوع من التراتبيّة السياسيّة والاجتماعيّة حين تعارض بوضوح بين الطبقات العليا والطبقات الدنيا وتارة أخرى في صورة صفة أخلاقيّة حين تقابل بين اليسار واليمين أو بين المهن الدنيويّة والراقية وكل هذه الصفات والأشكال تتنظم في نماذج للعالم تطبعها صفات مكانيّة بارزة وتقدم لنا نموذجاً إيديولوجياً متكاملًا يكون خاصاً بنمط ثقافي معطى.⁽¹⁾

أ. الأماكن المغلقة:

- الغرفة:

يحتل بيت البطل "راسكولنيكوف" منزل الصدارة في هذا النوع من الأماكن ويسمح بخلو البطل ويطلق العنان لمخيلته كي تسرح بعيداً لتستحضر الذكريات وتقيم معاهد الحلم والرؤيا ويأتي شرب الخمر في هذا الحيز كعامل مساعد لبروز التداعيات والكشف عن نشاط اللاوعي، إنها الحياة الفرديّة للبطل والغرفة هي المجال الذي يتمتع فيه البطل بحريّة كاملة، بعيداً عن تأثير الميزات الخارجيّة والحدود التي يضعها له الآخرون في الأماكن العامّة.

و غرفة "راسكولنيكوف" هي أشبه بقفص صغير طوله ست خطوات، يدل مظهرها على أشد الفقر والفاقة، قد غطيت جدرانها بورق مصفر تراكم عليه الغبار وانتزع في جميع الجهات، وهي تبلغ من انخفاض سقفها أن رجلاً له قامّة تكاد تفوق متوسط القامات، لا بد أن يشعر فيها بأنه مكبوس، ولا بد أن يخشى اصطدام رأسه بالسقف. و أثاث الغرفة يناسبها حقارة و رثاثة : كان

(1). أمانة يوسف: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، دار الحوار للنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، د ط، 1997

فيها ثلاثة كراسي عتيقة تعرج قليلا، و كان في ركن من اركانها مائدة مدهونة عليها دفاتر و بضعة كتب، و كان فيها اخيرا ديوان كبير بشع يشغل كل طول الحجرة و يشغل نصف عرضها تقريبا، إن هذا الديوان هو سرير "راسكولنيكوف"⁽¹⁾.

- الكنيسة:

و هي الحيز المكاني الذي يضم جميع افراد المدينة و تسود فيه روح الجماعة، كما تنظم فيه الاحتفالات و طقوس العبادة وإقامة الصلاة، كما انه هو المكان الذي يتم فيه العبور بين الحاضر و الماضي يجمع بين سكان المدينة الذين يعيشون في الحاضر، وهي كذلك المكان الذي يتم فيه ابتياع حاجيات الناس الروحية حيث تزول فيه بعض الحدود، فيختلط الجنسان الرجال بالنساء.

- الحانة:

هي مكان يقصده الناس لشرب الخمر فيصبحون في اللاوعي، وينسيهم الخمر كل همومهم، ويصيرون وكانهم يعيشون في عالم اخر غير العالم الذي هم فيه، كما انها هي المكان الذي تجري فيه الاحاديث و يبوح فيه كل شخص بمكبوتاته الداخلية.

- السجن:

هو يتميز بالانغلاق وتحديد حرية الحركة وخضوع المقيم فيه للقانون الصارم، وانغلاقه هو مصدر الالم والمعاناة والمرارة وفي الرواية نجد المعاناة لدى "راسكولنيكوف" الذي دخل السجن إثر قيامه بالجريمة، والسجن يتحدد بارتباطه بالسجن يمثل حيزا للمشاعر الفردية و للموقف الشخصي كما ان السجن يعبر عن غياب الحرية، فالشخص هناك يصبح مقيدا وبالنسبة ل"راسكولنيكوف" تحولت مشاعره من اليأس والالم إلى الرغبة في الحياة.

(1).دوستويفسكي: الأعمال الأدبية الكاملة 8(الجريمة و العقاب)1.ص 69.

- الدكة:

وهي مكان مغلق كان يجلس فيه البطل، كما نجد الدكة وهي المكان الذي اختبأت فيه الفتاة التي وجدها "راسكولنيكوف" في الشارع، ونجدها أيضا عند وجد "راسكولنيكوف" الساطور في غرفة البواب تحت الدكة.

- المطعم:

وهو مكان مغلق يذهب إليه الناس للاكل، فقد تناول "راسكولنيكوف" شراب الفودكا وفطيرة.

ب. الأماكن المنا :

- السوق:

او سوق العلف كما جاء ذكره في الرواية وهو يأتي في مقدمة هذه الاماكن، فهو المكان الذي تلتقي فيه جميع اصناف البشر، ويزخر بأشكال متنوعة من الحركة ويمثل الوجه العام للمدينة وهو الحيز المكاني الذي يسمح للرواية بتقديم صورة عامة عما يجري في هذه المدينة، كما يمثل مناسبة لتقديم شخصيات جديدة في الرواية.

- بطرسبرج:

هو شارع في المدينة، فتح فيه "طرس بتروفيتش" مكتبا للمحاماة للدفاع عن الناس.

- الجامعة:

هي المكان الذي يدرس فيه "راسكولنيكوف" فيلتقي فيها الطلبة ويدرسون من كل انحاء المدينة.

- المدينة:

ويأتي ذكرها دون تحديد دقيق لملامحها، ويأتي ذكر العاصمة عندما قرر "بطرس بيتروفيش" ان يتحمل جزءا من نفقات سفر "دونيا" وامها إلى المدينة.

- جزيرة فاسيلفسكي:

وهي مكان يذهب إليه الناس للتفريح والتنزه وكثيرا ما كان "راسكولنيكوف" يذهب إليه.

- جزيرة بتروفسكي:

كان يذهب إليها "راسكولنيكوف" ليتنزه ليفكر دون ان يزعجه احد، وكان يبقى هناك شاردا كعادته.

- مصر وإفريقيا:

ويأتي ذكرهما كحيز مكاني في الحلم الذي راه "راسكولنيكوف" حيث حلم انه يوجد في إفريقيا وفي مصر وانه يجول في واحة من الواحات.

- جسرات :

وهو الذي كان يعبر منه البطل "راسكولنيكوف" والذي يقع بقرب نهر " " .

- الحديقة:

نجد ذكرها عندما وجدت "مارتا بتروفنا" زوجها "سفيد ريجاييلوف" برفقة "دونيا" اخت "راسكولنيكوف" وكذلك نجد ملامح الحديقة عندما ذهب "راسكولنيكوف" إلى منزل العجوز ليقتلها فمر بحديقة وكان يتأملها ويتخيل لو انها تستبدل ويقام مشروع مهم هناك مكانها يستفيد منه عامة الشعب.

- الفناء:

هناك إشارات إلى الفناء وهو فناء المنزل الذي وجد فيه البطل "رسكولنيكوف" علبة السجائر التي اعطاها للعجوز كرهن، كما نجد ذكر الفناء في منزل العجوز المرابية ولا توجد ملامح له.

- السلم:

ونجد ذكره في منزل العجوز بكثرة وخاصة حين يقوم "راسكولنيكوف" بالجريمة. وقد اهتم الراوي بعنصر المكان ووظيفه حسب اتجاهات الشخصية وخصائصها الشكلية والنفسية، بحيث أصبح المكان الذي يلعب دورا أساسيا في عملية النمو التي ترافق الشخصية ولقد تنوع عنصر المكان حسب الأحداث ونوعيتها وحسب الشخصية وحالاتها الانفعالية والفكرية.

4. الزمان:

الواقع انه من الصعب ان نجد مفهوما للزمن يتفق من حوله اغلب المنظرين والدارسين لان الزمن خيط وهمي مسيطر على كل التصورات والانشطة والافكار فلكل هيئة من العلماء مفهوم للزمن وقفت عليه، مما جعل علماء النحو العرب حين تابعوا دلالة اللغة على الحدث والفعل والحركة، يلاحظون ان الزمن لا ينبغي له ان يتجاوز ثلاثة امتدادات كبرى: الامتداد الاول ينصرف إلى الماضي والثاني يتمحض للحاضر والثالث يتصل بالمستقبل وربما كان الحاضر اضيق الامتدادات واشدها انحصارا بحكم قوة الاشياء، إذ كان الحاضر مجرد فترة انتقالية تربط بين مرحلتين اثنتين لا حدود لهما : هما الماضي والمستقبل.⁽¹⁾

(1) محمد تحريشي: في الرواية والقصة والمسرح قراءة في المكونات الفنية والجمالية السردية، عاصمة الثقافة العربية، دحلبي، الجزائر، د ط، 2007، ص58.

ومن بين المفاهيم التي أطلقت على مصطلح السرد انه «خطاب شفوي أو مكتوب يتميز بزمنية مدلوله واتسامه بالمال»⁽¹⁾.

ومما يهمننا في هذا القول هو التأكيد على الزمانية التي يتسم بها السرد من حيث هو خطاب يتم فيه نقل الافعال والاحداث المروية أو المكتوبة وتتبع اطوارها، والسرد من مفاهيمه ايضا القص فهو عملية الحكى أو عرض سلسلة من الاحداث في شكل ادبي وجميع ما يقص يحصل في الزمن و يجري مجرى زمانيا و جميع ما يجري في الزمن يمكن ان يقص وعليه «ففاعل إنشاء سرد ما أو روي حكاية ما، هو في آن واحد تمثيل للزمن»⁽²⁾.

أ. الاتجاه الزمني الهابط:

يتحدد مفهوم الاتجاه الزمن الهابط عندما "تأخذ الاحداث مجراها في الزمن الحاضر الذي يعود إلى الوراء فتتبع الاحداث نسقا زمنيا هابطا" إلى الوراء كاشفة عن حياة الشخصيات و تجاربها الذاتية في الماضي، و بتعبير اخر هو: "اللاحقة الخارجية التي تكون نقطة الرجوع فيها خارجة عن الزمن القصصي اي سابقة له، اي التي يكون فيها الارتداد إلى نقطة زمنية تقع قبل النقطة التي انطلقت منها احداث المغامرة"⁽³⁾.

ب. الاتجاه الزمني الصاعد:

«في هذا الاتجاه يمتد ترتيب الاحداث من الحاضر إلى المستقبل فيتبع نسقا زمنيا حيث يرتب السارد الاحداث ترتيبا زمنيا متتاميا متصاعدا»، تبدأ القصة عادة فيه بوضع البطل في إطار معين ثم يأخذ السارد في الحديث عنه منذ مرحلة معينة من حياته أو من نشاطه. وفي هذا النسق الزمني يبنى التازم الدرامي شيئا فشيئا من خلال تصوير الامال ورغبات الشخصية البطلة والعقبات التي تعترض

(1). الصادق قسومة: طرائق تحليل القصة، ص114.

(2). محمد ساري: نظرية السرد الحديثة، مجلة السرديات، ص24.

(3). المرجع السابق، ص118.

طريقها في سعيها لتحقيق ما ترغب وتأمل فيه، وهذا النظام الزمني الذي ترد عليه الأحداث في ترتيبها الزمني التصاعدي يتسم بالخطية وهي سمة تحكمها إرادة السارد والاعتبارات التي خضع إليها زمن السرد. إن الخطية في نظام الزمن تعني «إن الأعمال إنما تجري وفق قوانين الحياة والمنطق والزمن أي الأطوار في القصة الواحدة»⁽¹⁾.

* تقنيات المفارقة الزمنية:

1. النظام (الترتيب):

يضطر الراوي أثناء سرده إلى الترتيب، إنه لا يستطيع مجازاة الوقائع، فقد تتزامن الأحداث فيلجأ الراوي إلى عرضها متتابعة مما ينتج عنه تداخلا بين الأزمنة فيقدم الراوي ويؤخر من الأحداث ما يراه مناسبا فهو الذي يسيطر على زمنه وهو الذي يرتب أحداثه كيفما يشاء ويرى، هذا ما ينتج عنه تقنيا الارتداد والاستباق.

أ. الارتداد أو الاسترجاع:

ود الراوي إلى أحداث معينة ماضية فيسترجعها ويستحضرها حال حديثه عن أحداث حاضرة، وقد يكون الاسترجاع خاصا بأحداث ماضية تكشف عن معلومات حول شخصية معينة أو تعطي دلالات جديدة للأحداث أو تسحب تاويلا سابقا فتستبدله بتاويل جديد.

ب. الاستباق أو الاستشراف:

ويكون سرد أحداث سابقة لأوانها أو يمكن توقع حدوثها⁽²⁾ وقد تأتي على شكل إعلان أو توقع ما سيحدث فعلا، أو تكهننا بمستقبل شخصية معينة أو بمستقبل

(1). الصادق قسومة: المرجع نفسه، ص115.

(2). سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبئير)، ص73.

ومسار السرد فيشكل شكلا من اشكال الانتظار.(1)

2. المدة:

وهي الزمن السردي من حيث سرعته او بطئه، وقد تتسع او تقلص فينتج عنها مفارقات زمنية ليس من الممكن دائما قياسها كالوقفة والحذف والمشهد او التلخيص والوصف.(2)

***الحذف:** ويعني القفز على فترة زمنية من غير ذكر ما وقع فيها من احداث، ولكن تتم الإشارة إليها بشكل عام.

***التلخيص:** فهو سرد حوادث او وقائع يفترض انها جرت في سنوات او شهور في صفحة او فقرة او اسطر دون تفاصيل.

الزمن في الجريمة والعقاب:

أ. زمن القصة:

تنظم الاحداث في الجريمة والعقاب بما يتضح لنا منذ اللحظة الاولى انها خاضعة للخطية الزمنية، إذ تتوالى وفق منطق سببي تراثبي، ورغم كثافة الإشارات الزمنية في "الجريمة والعقاب" فإنه ليس من السهل قياس زمن القصة بدقة، اي تحديد المدة الزمنية التي استغرقتها الاحداث في مجمل الرواية، لغياب مؤشرات زمنية دقيقة، يمكن الاعتماد عليها لخصر المدة التي جرت فيها الاحداث في مجال زمن محدد.

اما ما يتوفر من مؤشرات زمنية، فإنه يمكننا من قياس زمن القصة بشكل تقريبي فحسب، وذلك إذا عمدنا إلى ترتيب احداث قصة الرواية وفق خطة زمنية ثم اختزالها إلى ثلاثة احداث رئيسية تتخللها احداث فرعية كثيرة، فيصبح ممكنا تحديد ثلاث محطات زمنية رئيسية، ترتبط باحداث محورية يمكن الاعتماد عليها لتقدير زمن القصة، وتلك الاحداث هي:

(1). ويليام ويليكن: نظرية الأدب، ص129.

(2). حميد لحميداني: بنية النص السردي(من منظور النقد الأدبي)، ص73.

- ا. البطل "راسكولنيكوف" المعقد نفسيا والظروف التي عاشها.
 - ب. الجريمة التي تتمثل في قتل العجوز المرابية واختها.
 - ج. العقاب الذي يتمثل في تانيب الضمير والحكم على البطل 'راسكولنيكوف' بالسجن من الدرجة الثانية اي القيام بالاعمال الشاقة.
- وقد توالى الاحداث قبل القيام بالجريمة بمدة زمنية فمثلا فكرة صنع الإبريم وافت ذهن "راسكولنيكوف" منذ خمسة عشر يوما، وكذلك استعماله للساطور، وقد سبق له ان عثر على علبة سجائر فضم إليها صفيحة من حديد وبعدها بمدة قدم الرهن للعجوز و الذي خباه منذ مدة طويلة.

ب. اشتغال زمن الخطاب:

إذا كان زمن القصة يخضع بالضرورة للتتابع المنطقي للاحداث في اية رواية من الروايات فإن زمن الخطاب لا يتقيد بالضرورة بذلك التتابع المنطقي، ومن جانب إذا كان بالإمكان ان يتزامن وقوع حدثين في زمن القصة فإنه على مستوى الخطاب لا يمكن ترتيبهما إلا تتابعيا الواحد بعد الاخر، كما تقتضيه طبيعة الكتابة في حد ذاتها.

وإن ترتيب الاحداث في الرواية يخضع للتقنيات السردية المستخدمة من طرف الروائي ذاته أي بحسب الكيفية التي يتم بها سرد الاحداث حيث تعمد الروائي إلى تكسير خطية الزمن عن طريق الاسترجاع والاستقبال بالعودة إلى ما مضى من الاحداث أو باستباق الاحداث بالتطرق لما سيحدث أو يتوقع ان يحدث.

ج. محور النظام الزمني:

يتجلى محور النظام الزمني في رواية "الجريمة والعقاب" في جانب من جوانبه من خلال تقنيتين هما: الاسترجاع والاستقبال، وإن كان الاستقبال لا يشكل إلا شبه حضور ضئيل مقارنة مع الاسترجاع.

1. الاسترجاع:

وهذا الاسترجاع يساهم في تقديم معلومات اساسية عن شخصية 'راسكولنيكوف' محور الاستذكار الذي يتعرف القارئ من خلاله على سيرة موجزة عن حياة "راسكولنيكوف"، وقد يخلص الاسترجاع سيرة شخصية بشكل مختزل ومكثف

للغاية مثلما نجده في شخصية "راسكولنيكوف" انه كان حزينا على الدوام ومنذ نعومة اظفاره يحب الموت.

وقد يكون الاسترجاع وسيلة لاستحضار ماضي شخصية اعلن سابقا عن موتها كما هو الحال عندما تذكر مقتل العجوز المرابية.

اما ما يلفت الانتباه في طبيعة الاسترجاع الذي يمر من خلال تذكر الشخصيات لاحداث ومواقف سابقة، انه عادة ما يكون مشحونا بمشاعر الحقد والكراهة والذي يكشف عن حدة الصراع بين الشخصيات الفاعلة وعن مدى الحقد الذي يكنه بعضها لبعض، ومن خلال الاسترجاع تأتي وظيفة التحذير إذ يحذر "راسكولنيكوف" نفسه من كشف امره ويحاول قتل العجوز المرابية، وهو يبعث الطمع في نفس "راسكولنيكوف" لسرقة العجوز المرابية.

وقد يأتي الاسترجاع برسم التكرار فكثيرا ما يعود الراوي على لسان بعض الشخصيات إلى احداث سابقة وسبق له ان سردها ولكنه يعيد استحضارها عن طريق روايتها ولكن ايراد الاحداث عن طريق الرواية قد يثير النخوة او يبعث على التعاطف مثل: تعاطف المرأة التي ظنت 'راسكولنيكوف' متسولا فاعطته نقودا.

كما يأتي الاسترجاع لإضاءة جوانب مهمة من شخصية ما تدخل الحكاية فتكون هذه الإضاءة حاسمة ومهمة.

ومن الاسترجاعات أيضا التي جاءت برسم التكرار فهناك تكرار كوصف الحالة النفسية التي يعيشها البطل "راسكولنيكوف"، فالراوي دائما يذكر الظروف التي

2. الاستقبال:

وهي تقنية سردية يعمد فيها الراوي إلى استباق الاحداث بان يروي احداثا سابقة عن اوانها ويكون ذلك بالقفز على فترة ما من زمن القصة وتجاوز النقطة التي

وصل إليها الخطاب باستباق الاحداث، والتطلع إلى ما هو متوقع أو محتمل الحدوث.⁽¹⁾

وعادة ما يتم استخدام المضارع الذي يتصدره حرف السين أو سوف كما في هذا المقطع «ستغيب 'إليزابيت' عن البيت غدا» ويمكن أن نلاحظ ما يمكن لمثل هذا الاستقبال أن يثير لدى القارئ من توقعات كمجيء "راسكولنيكوف" إلى البيت.

ومثلما يمتزج الاستذكار في "الجريمة والعقاب" شاعر الحقد والكرهية عادة نجد الاستقبال عند الشخصيات مرتبطا بحالة من الخوف والقلق وتوقع حدوث مكروه.

وقد يرتبط الاستقبال بعنصر المفاجأة، والمفاجأة قد تقلب الأوضاع وتغير مسار الاحداث كما حدث حين اعترف "نيقولا" انه هو قاتل العجوز وبقدر ما تكون المفاجأة غير منتظرة بقدر ما يكون تأثيرها اكثر فعالية.

كما نجد العبارة الدالة على المستقبل في: 'في المستقبل حين سيتذكر "راسكولنيكوف" هذه الفترة، وحين سيستعرض كل ما وقع في تلك الايام دقيقة دقيقة ونقطة نقطة، فإن ظرفا معنا سيظل يجتذب انتباهه.'⁽²⁾

د. محور المدة:

ترتبط التقنيات الزمانية في اية رواية ارتباطا وثيقا بالإشارات الزمانية وبطريقة سرد الاحداث وكذلك بالصياغة اللغوية للجمل التي ترد فيها تلك الإشارات وهو ما يتطلب قبل مقاربة الزمن في الجريمة والعقاب معاينة طبيعية للإشارات الزمنية وكثافتها.

(1). حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمان، الشخصية) المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1 1990، ص132.

(2). دوستوفسكي: الأعمال الأدبية الكاملة8(الجريمة والعقاب 1)، ص131.

1. الإشارات الزمنية ووظائفها السردية:

الإشارات السردية في "الجريمة والعقاب" متعددة ومتنوعة منها ما هو محدد يمكن قياسه بعدد الايام والشهور والسنوات ومنها ما هو غير محدد لا يمكن قياسه إلا بشكل تقريبي وهي في تنوعها تؤدي وظائف سردية مختلفة، لها اهميتها في بناء الاحداث وحركتها، إذ لا يمكن تصور حدث إلا في مجال زمني معين و لا يمكن إعادة تنظيم الاحداث وفق تسلسل زمني منطقي إلا اعتمادا على الإشارات والمعلومات الزمنية في الرواية.

فإذا عابنا الإشارات الزمنية الموجودة في رواية "الجريمة والعقاب" وجدناها تتجلى على وجه الخصوص في حرص الراوي على تحديد زمن وقوع الحدث مثل قول الراوي: في الايام الاولى من شهر تموز (يوليو)⁽¹⁾ وكذلك في قوله: «بادرت "مارتا بتروفنا" منذ الغد وكان يوم احد».⁽²⁾

«وكان يتمنى 'بطرس بتروفيتش' لو يتم الزفاف في غضون شهر أو في اقرب موعد أي بعد عيد الصوم الكبير»⁽³⁾

والذي يمكن ملاحظته ان مثل هذه الإشارات الزمنية ارتبطت باحداث تمحورت حول وقوع الجريمة وما يترتب عنها من أحداث مؤلمة ومفجعة.

وقد توظف الإشارات الزمنية المحددة لإيهام بدقة المواعيد الرسمية ولمعرفة طبيعة الصيغ الاسلوبية التي تضمنت الإشارات الزمنية المحددة وغير المحددة ونظرا لاهميتها يمكن الاستعانة بالجدول التالي:

(1).دوستوفسكي: الأعمال الأدبية الكاملة8(الجريمة والعقاب 1)، ص82.

(2). المصدر نفسه، ص84.

(3). المصدر نفسه، ص91.

الجزء والصفحة	نوع الزمن	الإشارات الزمنية	المقطع السردى
ج1، ص82	محدد	شهر كامل	وفي اثناء شهر كامل جرت في المدينة شائعات
ج1 ص 82	محدد	منذ شهرين	قالت له امه لم استطع ان اجيئك بشيء على الرسالة التي بعثت بها إلي منذ شهرين
ج1، ص83	غير محدد	برهة وجيزة من الزمن	وقد نشرت "مارتا بترفنا" اقاويل خلال برهة وجيزة من الزمن
ج1، ص84	محدد	منذ الغد	بادرت "مارتا بترفنا" منذ الغد وكان يوم
ج1، ص84	محدد	يوم أحد	أحد
ج1، ص85	محدد		تعاقبت زياراتها متلاحقة
ج1، ص86	محدد	الغد	جاء الغد فبعث "بطرس بترفيتش" برسالة
ج1، ص88	محدد	طوال الليل	دونيا لم يغمض لها جفن طوال الليل
ج1، ص88	محدد	طلع الصباح	أخذت تمشي في الغرفة إلى ان طلع الصبح
ج1، ص88	غير محدد	مدة طويلة	لبثت تصلي مدة طويلة إلى ان طلع النهار
ج1، ص88	محدد	طلع النهار	
ج1، ص88	غير محدد	زمن طويل	يعنى بهذا النوع من الاعمال منذ زمن طويل
ج1، ص88	محدد	منذ اليوم	يستطيع "راسكولنيكوف" منذ اليوم

لا تدع له متسعا منذ الوقت	متسعا من الوقت	غير محدد	ج1، ص89
فراقه لامه واخته دام ثلاثة اعوام	ثلاثة اعوام	محدد	ج1، ص91
'بطرس بتروفيتش" لو يتم الزفاف في غضون شهر	غضون شهر	محدد	ج1، ص91
اي بعد عيد الصوم الكبير فورا	عيد الصوم	محدد	ج1، ص91
لكن حسبي هذا الان	الان	محدد	ج1، ص92
كم كنا سعداء في تلك الايام	تلك الايام	غير محدد	ج1، ص93
ما الذي فكرت فيه طوال الليل	طوال الليل	محدد	ج1، ص95
ها هو ذا يوم عيد	يوم عيد	محدد	ج1 ص122
كانت الساعة قريبة من التاسعة	التاسعة	محدد	ج1 ص136
لبث ساعة لا يتحرك		محدد	ج1 ص146
بعد بضع دقائق	بضع دقائق	محدد	ج1 ص148
'راسكولنيكوف" على حين فجأة	حين فجأة	غير محدد	ج1 ص166
هي الحركة الطبيعية في تلك اللحظة	تلك اللحظة	غير محدد	ج1 ص168
سرعان ما قال يحدث في نفسه	سرعان	غير محدد	ج1، ص171

ج1 ص179	غير محدد	بضع لحظات	انتظر بضع لحظات
ج6 ص359	محدد	اليوم	في ذلك اليوم
ج6 ص362	محدد	سنتين	قضت سنتين في سلاح الفرسان
ج6 ص372	محدد	المقطع كله	وفي ذات مساء بعد العشاء
ج6 ص376	محدد	ثلاثة اشهر	ولكن يتفق لي ان ابقى ثلاثة اشهر صامتا
ج6 ص401	غير محدد	فجأة	إن شيئاً ما قد مسه فجأة
ج6 ص405	غير محدد	يوم من الايام	لم يراها جميلة هذا الجمال كله في يوم من الايام
ج6 ص411	محدد	الساعة العاشرة	السهرة حتى الساعة العاشرة
ج6 ص418	محدد	منتصف الليل	عندما دقت الساعة منتصف الليل
ج6 ص445	غير محدد	الساعة	حانت الساعة

ومثل هذه الإشارات من شأنها ان تكشف لنا عن صنف الزمن المهيمن، وكذلك عن الوظائف التي ادتها كل إشارة، فقد يستغرق ما حدث في يوم او في ليلة ولا يستغرق ما حدث في سنتين او اشهر او اسابيع سوى فقرة او مقطع قصير، وهذا له اهمية في معاينة حركة السرد من حيث الحذف.

2. التقنيات الزمنية في الجريمة والعقاب:

وجدنا ان زمن القص في "الجريمة والعقاب" لم يذكر، وان احداث الرواية كثيرة وانه يتعذر نسج تلك الاحداث الواحد تلو الاخر، لذا يعمد الراوي إلى استخدام تقنيات زمنية توجه وتيرة السرد وتعطيله مرة اخرى من خلال الحذف.

* تقنية الحذف:

الحذف هو التقنية الزمانية إلى جانب التخليص والتي تعمل على تسريع حركة السرد، حيث يقوم الراوي التقليدي بضمير الهو مثلا بإسقاط فترة زمنية طويلة او قصيرة من زمن الحكاية، دون ان يتطرق إلى ما جرى فيها من الاحداث وما مر بها من الشخصيات، بل يكفي بتحديد العبارات الزمنية الدالة على مكان الفراغ الحكائي⁽¹⁾ او انه يعمد إلى تحديدها

* أقسام الحذف: ينقسم الحذف إلى قسمين هما:

1. الحذف المحدد او المعلن:

وهو الحذف الذي يصرح فيه الراوي بحجم المدة المحذوفة مثل: «إنها لم تكن قد وضعت في فمها كسرة خبز منذ ثلاثة ايام! وكنت انا راقدا ... نعم ...
كنت راقدا كالميت من فرط السكر... وها انا اذا اسمع انين صوتها تتكلم إنها عزلاء لا تملك عن نفسها دفاعا... ما اعذب صوتها... هي شقراء كل الشقرة»
فالحذف المحدد هنا هو ثلاثة ايام فهو يتحدث عن 'صونيا' إنها لم تضع لقمة اكل في فمها منذ ثلاثة ايام.

(1). أمانة يوسف: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، ص 83.

فالحذف المحدد هنا يشير إلى الفترة الزمنية التي بقيت فيها "صونيا" دون أكل دون الإشارة إلى التفصيل والتصريح من أن يتجاوز الراوي ذلك إلى سرد تفاصيل أحداثها.

2. الحذف غير المحدد أو الضمني:

وهو الحذف الذي يعلن فيه الراوي صراحة عن حجم الفترة الزمنية.⁽¹⁾

أ. الحذف المقرون بتقنية البياض:

وهو إحدى تقنيات الفضاء وفي بنية الرواية التي تقارب تقنياتها الزمانية ويبرز البياض في شكل تقنيتين:

1. التنجيمات الثلاث (***):

والتي تظهر من حين إلى آخر بسبب التناوب شبه المستمر بين الارتدادين الخارجي والداخلي، أو بسبب انقطاع حاصر السرد الروائي عن متابعة تسلسل أحداثه.

وكما نلاحظ فإن التنجيمات الثلاث غير موجودة في الجزئين الذين درسناهما من الرواية ولم يستعملها الراوي في سرده.

2. تقنية النقاط المتتابعة:

وهي التقنية التي تأتي للتعبير عن أشياء محذوفة داخل الأسطر، وهي موجودة بكثرة فقد اعتمد عليها الراوي في سرده. : "مارميلادوف" "لراسكولنيكوف" ثم أخذ يضحك:

واليوم ذهبت إلى "صونيا" اطلب منها مالا... لانقطع عن السكر... ...

(1) أمانة يوسف: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، ص 84.

فكما نلاحظ فإن النقطتين أو الثلاث التي تستغل البياض بين الجمل لا تأتي عبثا بل إنها تقوم بوظائف متعددة.⁽¹⁾

ب. ومن الحذف غير المحدد الذي يمكن التوصل إليه من خلال الربط بين المواقف المتشابهة⁽²⁾ مثلا الحوار الذي دار بين "مارمیلادوف" و "راسكولنيكوف" حين سأل هل حدث لك ان قضيت الليل في مركب علف على نهر نيفا.

اجاب "راسكولنيكوف":

...لم يحدث لي هذا...ماذا تريد ان تقول؟

اما انا فاني ات من هناك، من مركب العلف... وهذه هي الليلة الخامسة.

فهذه تعتبر إجابات متتالية.⁽³⁾

5. الحوار:

يمكننا الزعم ان الحوار كان من الادوات التقنيّة الموظفة بإتقان حيث لم يعد عنصرا خارجيا، او تخاطبيا بين اثنين بل امسى عاملا مهما في تفعيل الحدث الروائي وسيروورته وقد تدرج هذا الحوار بحسب المستويات اللغوية لينقل الحدث من مستوى إلى مستوى آخر بناء على إستراتيجية تخدم النص وتمتع القارئ.

إن الحوار عنصر فني يساهم في تجسيد أحداث الرواية بما يضيفه من حيوية وحركة على المشهد السردى لانه يعطي للشخصيات حضورا مميزا وفعالا من خلال علاقة التحوار بين شخصين او اكثر توهم بواقعية الاحداث كما تخيلها المبدع وصورها⁽⁴⁾.

(1). أمنة يوسف: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، ص85، ص86.

(2). المرجع نفسه، ص 87.

(3). دوستوفسكي: الأعمال الأدبية الكاملة 8 (الجريمة والعقاب 1)، ص37.

(4). محمد تحريشي: في الرواية والقصة والمسرح قراءة في المكونات الفنية والجمالية السردية، ص159.

ويسمح الحوار للمبدع بتمرير الخطاب الذي يريد لينطق الشخصيات بما يسمح له لكسر رتابة السرد أو لينقل الحدث إلى مستوى آخر يكشف فيه عن تفاعل عناصر البنية السردية فيما بينها.

ثم إن الحوار جزئية مهمة في العمل السردى ولا يقحم إقحاماً كأنه شيء ثانوي يمكن الاستغناء عنه بل على العكس من ذلك فإن الأحداث تنمو بفعل الحوار ولا يتحقق وجود الشخصية إلا به بل إنه يسمح للمبدع بأن يضمن للنص ما يريد عبر إنطاق الشخصيات بما يريده هذا المبدع، لأن الحوار هو تلك القدرة على التواصل والاتصال بين الشخصيات داخل العمل الإبداعي عبر طريقتين:

أ. التحوار بين شخصيتين.

ب. المونولوج أو الحوار الداخلي.⁽¹⁾

ويعد الحوار من الوسائل اللغوية - والتقنية في الوقت نفسه التي يستخدمها الأديب عند إنجاز نص أدبي وبخاصة من هذه النصوص التي درج النقاد على تسميتها بالنصوص الموضوعية خلافاً للنصوص الذاتية التي يعد الشعر من أعمدها، فالحوار إذن نوع من أنواع التعبير تتحدث من خلاله شخصيتان أو أكثر حول قضية معينة، وإذا ما كان هذا الحوار فناً فإنه يتسم بالإيجاز والإفصاح والموضوعية، وهو الطابع الذي يتسق به الكلام بطريقة تجعله يثير الاهتمام باستمرار.

ومن طبائع الحوار في النصوص الروائية أن تختلف درجة حضوره بين نص وآخر، غير أننا لا يمكن أن نحدد بالضبط ما هي النسبة التي يمكن أن يحتويها الحوار في هذا النص أو في ذلك.

ومن الأمور التي لا بد من الإشارة إليها عند الحديث عن فنيات الحوار أن هنالك فرقاً بين الحوار والمحادثة، فالمحادثة تستعمل لكلام الناس في الحياة العادية وهي

(1) محمد تحريشي: في الرواية والقصة والمسرح قراءة في المكونات الفنية والجمالية السردية، ص 160.

اقرب ما تكون إلى الثثرة، إن لم نصفها بالبلادة، أما الحوار فهو كلام الشخصيات في الروايات والمسرحيات المبنية بناءا فنيا بحيث تنتقي له احسن الاساليب المعبرة عن الشعور والعاطفة وعن الافكار الذكية، فالحوار إذن اكثر إيضاحا وإفصاحا وإيجازا واختصارا من المحادثة التي تتسع للاحاديث التي قد لا يكون لها صلة بموضوع المحادثة لانها قد لا تكون هادفة.

وافة الحوار التي تقضي على حيويته هي الإطناب، فما اسهل ان ينسى الكاتب نفسه فيترك شخصياته تتحدث كثيرا او تندمج في حديث لا طائل منه، في الوقت الذي يجب إسكاتها فيه.⁽¹⁾

و من اهم خصائص الحوار الروائي و الحوار بشكل عام الكشف عن اعماق الشخصيات، سواء كانت هذه الشخصيات روائية او مسرحية، فمن خـ تحاورها ثنائيا شخصيتان تتحاوران- او فرديا من خلال الحوار الدا. - كل شخصية و يتعرف المتلقي على طبيعة الشخصيات في الاعمال الفنية.

و في هذا المعنى بالذات اشار النقاد إلى اهم الوظائف التي يؤديها الحوار في النصوص الأدبية بشكل عام و هي:

- خلق جو عام للنص الادبي
- إعطاء المعلومات
- تطوير النص من خلال تطوير الحوادث حتى الإفضاء بها إلى العقدة.
- الكشف عن نفسيات الشخصيات المتحاوره في النصوص الأدبية.
- الإيحاء بصدى الاحداث إلى المـ... و غيرها.
- و يوجد نوعين من الحوار: الاول هو ذلك الذي يدور بين الشخصيات في النصوص الأدبية، سواء اكانت رواية ام مسرحية ام قصة قصيرة، و الثاني هو

(1). محمد العيد تاورته: الحوار، مجلة العلوم الإنسانية (مجلة علمية محكمة نصف سنوية)، تم الطبع والسحب بشركة دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، ع21، جوان 2004، ص59.

الحوار الداخلي أو النفسي monologue و في هذا النوع من الحوار تكلم الشخصية نفسها بحديث خاص جدا، لا تريد البوح به...و كان كتاب الرواية يستخدمون هذا الحوار النفسي بقدر محدود⁽¹⁾.

* الحوار في الجريمة و العقاب:

هو عنصر يساهم في تجسيد أحداث الرواية بما يضيفه من حيوية و حركة على المشهد السردى، و هو يعطي للشخصيات حضورا مميزا و فاعلا من خلال علاقة التجاور بين شخصين مثل الحوار الذي جرى بين 'راسكولنيكوف': جئت إليك في الشهر الماضي.

فقاطعته العجوز تقول بصوت واضح متميز دون أن تحول نظرتها السائلة عن وجهه:

- اتذكر يا بني، اتذكر جيدا انك جئت...⁽²⁾

نجد الحوار في الفصل الثالث من الجزء الاول في رواية الجريمة و العقاب:

صراخ الخادمة على 'راسكولنيكوف' و هي تميل عليه:

- انهض ما بك حتى تنام هذا النوم؟ لقد دقت الساعة التاسعة ها انا ذا اتيك بشيء من الشاي، هل تريد؟ لسوف تموت جوعا.

سالها ببطء:

هل صاحبة البيت هي التي ارسلت إلي هذا الشاي؟⁽³⁾

وكلا هذين المثالين ينتميان إلى الحوار الخارجي.

(1). محمد العيد تاورته: الحوار، مجلة العلوم الإنسانية، ص60.

(2). دوستوفسكي: الأعمال الأدبية الكاملة 8 (الجريمة و العقاب1)، ص21

(3). المصدر نفسه، ص70.

و نجد الحوار الداخلي اي المونولوج و هو حديث "راسكولنيكوف"
الفصل الرابع من الجزء الاول:

"كان يجمجم قائلا و هو يبتسم و يتلذذ منذ الان تلذذا خبيثا بانتصار قراره: الامر واضح لا لبس فيه، لا يا اماه، لا يا دونيا، لن تستطيعا ان تخدعاني... و هي تعتذر ايضا عن انها لم تستشرنني و عن انها رتبت الامر دون علمي و دون إرادتي او ماذا ايضا؟ هما يتخيلان إن انه لم يبق سبيل إلى فسخ الخطوبة. طيب ! سوف نرى ا هناك سبيل إلى ذلك ام لا!"⁽¹⁾

و هو هنا اي "راسكولنيكوف" يلوم امه و اخته دونيا اللتان لم تخبراه بأمر الخطيب الذي تقدم لخطبة "دونيا".

و كذلك نجد المونولوج في قوله: "و لكن ما رايك انت يا سيد 'لوجين'؟ ما رايك انت؟ الفتاة خطيبتك... و لا بد تعلم ان الام ستقترض سلفة على معاشها لتستطيع سداد نفقات الرحلة اعقلك عقل تجاري محض طبعاً.

لسان حالك يقول ما يقوله المثل السائر: " الخبز و الملح لي و لك، اما التبغ فاكل تبغه الخاص به".⁽²⁾

و قد كثر الحوار الداخلي اثناء حوار "راسكولنيكوف" مع نفسه فهو يسأل و يجيب عن ما استنتجه من رسالة امه و خطيب اخته دونيا السيد 'بترس لوجين'.

كذلك نجده عندما كان ينبغي ا ان يتخذ قرارا عاجلا ثم صاح يقول فجأة بصوت عال و قد خرج عن طوره: "... او ان استغني عن الحياة، فأقبل مصيري صاغرا إلى الابد، و اخنق في نفسي كل شيء، و اتنازل عن حقي في ان اعمل، و ان احيا، و ان احب!"

(1). دوستوفسكي: الأعمال الأدبية الكاملة 8 (الجريمة و العقاب1)، ص95.

(2). المصدر نفسه، ص97.

و تذكر السؤال الذي القاه عليه بالامس "مار، يلادوف" فمدمم يردده "هل تدرك يا سيدي العزيز ما معنى ان يعرف الإنسان إلى اين يذهب؟ ذلك انه لا بد لكل إنسان ان يستطيع الذهاب إلى مكان ما⁽¹⁾ و في هذين المقطعين من حوار "راسكولنيكوف" مع نفسه نجده متشائما و يائسا من هذه الحياة.

و نجد الحوار الخارجي بين "راسكولنيكوف" و "سفيد ريجاييلوف":

- هيه انت ! 'سفيد ريجاييلوف'

فساله الرجل بلهجة قاسية متعالية متكبرة و قد قطب حاجبيه و ظهرت الدهشة في وجهه:

- ذا الذي تقول؟

- معناه اغرب عن وجهي ! هذا معناه!⁽²⁾...

و هنا في هذا المقطع "راسكولنيكوف" يحاول إبعاد "سفيد ريجاييلوف" و هو يززع فتاة في الشارع.

و في الفصل الخامس من الجزء الاول من الرواية نجد الحوار الداخلي:

"راسكولنيكوف" يحدث نفسه: « فعلا، لقد كنت منذ مدة وجيزة اريد ان اطلب من "رازوميخين" ان يجد لي عملا، ان يهب لي دروسا، بل هبه قاسمني اخر كوبك معه، إذا كان ما يزال يملك كوبكا، بحيث استطيع ان اشترى حذائين و ان اصلح ملابسي، فأتتمكن من إعطاء دروس... هم... عظيم... و لكن ماذا بعد ذلك؟ عساني صانعا بقروش قليلة؟ أهذا ما انا في حاجة إليه الان؟

حقا إنها لفكرة سخيفة مضحكة ان اذهب إلى "رازوميخين"...»⁽³⁾

(1). دوستويفسكي: الأعمال الأدبية الكاملة 8 (الجريمة و العقاب 1) ص104.

(2). المصدر نفسه، ص106.

(3). المصدر نفسه، ص116.

ثم نجد حوار "راسكولنيكوف" مع نفسه بصوت عال، حيث ثاب إلى رشده على حين فجأة، ثم قال صائحا و هو ينتزع نفسه من الذكة انتزاعا بعد ان يكون الامر قد انتهى؟ و لكن هل سيتحقق ذلك "الامر"؟ هل من الممكن ان يتحقق ذلك "الامر"

كان يتحدث عن امر جريمة الذي بدأ يفكر ا .

و نجد المنولوج حين قال لنفسه: " اعطيت الشرطي عشرين كوبكا، و اعطيت " " ثلاثة كوبكات مكافاة: لها على انها جاعتي برسالة امي: معنى ذلك اني اعطية اسرة "مارميلادوف" سبعة و اربعين او خمسين".⁽¹⁾

"راسكولنيكوف" هنا يعد نقوده ليذهب إلى مطعم و يأكل.

ثم نجد الحوار الخارجي في اللحم الذي راه "راسكولنيكوف" و هذا الحوار بين عدة اشخاص:

سرعان ما تجيبه قهقهات و صيحات تقول:

- ابفرس ضعيف كهذه الفرس تقودنا جميعا؟

- ! ماذا دهاك يا "ميكولكا"؟ اتقرن دابة صغيرة هذا الصغر بعربة ضخمة هذه الضخامة؟

- يمينا إن هذه الدابة تبلغ من العمر عشرين عاما يا أخي!

- اجلسوا! سانقل جميع الناس!⁽²⁾

و كذلك الحوار بين عدة اشخاص في:

صرخ "ميكولكا" يقول:

- اجلدوها إلى أن تفتس! انتظر قليلا! سوف ترى!

(1). دوستوفسكي: الأعمال الأدبية الكاملة 8 (الجريمة و العقاب1) ص119.

(2). المصدر نفسه، ص122.

هتف شيخ من بين الجمهور يسأله:

- ما هذا؟ أنت مسيحي؟ يا لك من متوحش!

و اضاف اخر يقول:

- راي احد في حياته دابة هزيلة كهذه الدابة تجر حملا ثقيلًا كهذا الحمل؟

و صاح ثالث يقول:

- سوف تقتلون الدابة اخيرا! (1)

هذا الحوار هو في الحلم الذي راه 'راسكولنيكوف' حول الفرس التي كان يضربها عدة اشخاص حتى ماتت و هذه تعتبر هلوسات 'راسكولنيكوف' بالجريمة التي ينوي القيام بها فقد رآها في الحلم المزعج.

ثم نجد في الحوار الداخلي بين 'راسكولنيكوف' و نفسه حين استيقظ من نومه: "الحمد لله على ان هذا لم يكن إلا حلمًا! و لكن ماذا حدث؟ ايكون هذا بداية حمى؟ يا للحلم العجيب". (2)

ثم خاطب نفسه مرة اخرى قائلا: 'رباه، هل من الممكن حقا ان اتناول ساطورا فأضرب به راسها و احطم به جمجمتها؟ اغرق في الدم اللزج البارد... اكسر القفل... اسرق... ارتعش... اختبئ ملطخا بالدم؟... ضربات ساطور!... رباه، اهذا ممكن؟ في هذا المقطع من الحوار 'راسكولنيكوف' يتحدث مع نفسه و يتخيل كيف سيقتل العجوز.

و تابع يقول محدثا نفسه كأنما استبد به خور شديد و عميق: " لكن ماذا دهاني؟ لقد كنت اعلم حق العلم انني لن اطيق ذلك فلماذا عذبت نفسي هذا التعذيب كله حتى الان؟ بالامس؟... حين مضيت إليها، "لاتمرن" على فعلتي، ادركت حق الإدراك انني لن اطيق ذلك... فلماذا اعود إلى الامر الان؟ بالامس حين كنت

(1). دوستوفسكي: الأعمال الأدبية الكاملة 8 (الجريمة و العقاب) 1 ص 125.

(2). المصدر نفسه، ص 129.

اهبط السلم، قلت لنفسى إنها فعلة حقيرة، دنيئة خسيسة، خسيسة جدا... و لم اكن ... كان يكفي ان تساورني تلك الفكرة حتى ينقبض صدري و حتى اشعر بدعر شديد... لا، لن اطيق هذا الفعل، لن اطيقه، و لو لم يكن هناك اى شك، و لو كانت حساباتي كلها صحيحة، و لو كان ما عزمت عليه في هذا الشهر واضحا وضوح النهار دقيقا دقة الرياضيات... فإنني لن اقدم عليه مع ذلك، لن اطيقه، لن اطيقه... فما بالي حتى الان" (1)

في هذا المقطع من الحوار كان ضمير "راسكولنيكوف" يؤنبه لانه فكر بان يقوم بالجريمة.

ثم نجد الحوار الخارجى بين "إليزابيت" و البائع:

- قال لها البائع بصوت عال:

ستعزمين امرك بنفسك يا "إليزابيت إيفانوفنا"، تعالى غدا، في نحو الساعة السابعة، سيحضرون هم ايضا.

- غدا؟

كذلك قالت "إليزابيت" بصوت بطيء، و كانت واجمة مفكرة، لانها لا تستطيع ان تعزم امرها. (2)

في هذا الحوار "إليزابيت" تتفق مع البائع ان تبيعه الملابس و تذكر الساعة التي تغادر فيها البيت.

و نجد الحوار الخارجى في الفصل السادس من الجزء الاول بين " الخادمة و"راسكولنيكوف":

هتفت " :

(1). دوستوفسكي: الأعمال الأدبية الكاملة 8 (الجريمة و العقاب) 1 ص 129.

(2). المصدر نفسه، ص 135.

- ماذا ؟ اتريد ان تنام ايضا؟ اترك مريضا؟

- هل تريد شا؟

بجهد و هو يغمض عينيه من جديد و يستدير نحو الحائط:

فيما بعد⁽¹⁾

و في هذا المونولوج يقول "راسكولنيكوف": «منذ مدة طويلة رباها !...» ذلك كان يحدث نفسه عندما اجتاز عتبة باب المنزل: "من اين جئت بهذه الفكرة و هي ان " " لا بد ان تكون في هذه اللحظة غائبة حتما؟ لماذا اتخذت هذا القرار مؤقتا هذا اليقين كله؟»⁽²⁾.

هو هنا يفكر كيف ياخذ الساطور من المطبخ حين تكون " غائبة عن المنزل.

"راسكولنيكوف" : «ماذا؟ اكون هي الساعة السابعة و النصف؟ اهذا ممكن؟ مستحيل... شك ان هذه الساعة متقدمة!»⁽³⁾. هنا يسمع دقات ساعة حائط فيظن انها السابعة ليذهب لمنزل العجوز.

كان يتساءل "راسكولنيكوف" بينه و بين نفسه: «الست مسرفا في الشحوب مسرفا في توتر الاعصاب؟ إنها شكاكة ربابة... افلا ينبغي لي و الحالة هذه ان انتظر إلى ان يهدأ قلبي و يسكن روعي»⁽⁴⁾

و في هذا الفصل السابع و الاخير من الجزء الاول للجريمة و العقاب نجد الحوار بين "راسكولنيكوف" و "العجوز المرابية":

جرت العجوز وراءه. وانحلت عقدة لسانها فقالت:

(1). دوستوفسكي: الأعمال الأدبية الكاملة 8 (الجريمة و العقاب1)، ص146

(2). المصدر نفسه، ص154.

(3). المصدر نفسه، ص156.

(4). المصدر نفسه، ص 159.

- رباہ ما هذا؟ من انت؟ ماذا تريد؟
- عجيب يا "ليوننا ايفانوفنا" ...انا "راسكولنيكوف"... إنك تعرفينا ذممة طويلة... ذي... لقد جئتک بالرهن الذي وعدتک به اخر مرة...⁽¹⁾
- ثم سألته و هي تنظر إلى الرهن:
- و لكن يا صديقي، لماذا تفاجئني هكذا؟...و ما هو هذا الشيء الذي تريد ان ترهنه؟ "راسكولنيكوف":
- هو علبة سجائر مصنوعة من الفضة، تعرفين ذلك حق المعرفة، حدثتک عنها في المرة الماضية.⁽²⁾
- بعد ان قام "راسكولنيكوف" بالجريمة دمدم يقول: 'رباه! إن علي ان اهرب، ان اهرب، ان اهرب!'
- ثم سرعان ما قال يحدث نفسه: "لا، لا، ليس هذا ما يجب علي ان افعله ينبغي ان انصرف، ان انصرف!".
- و كذلك في قوله: "لكن ما بالهم يحدثون مثل هذه الضجة جميعا؟"⁽³⁾
- و ذلك حين سمع وقع خطوات بعد قيامه بالجريمتين. ثم نجد الحوار بين الشخصين القادمين إلى منزل العجوز: ن ان لا يكون في البيت احد؟ نهارك سعيد يا كوخ !
- و في نفس الوقت نجد الحوار الداخلي حيث قال 'راسكولنيكوف' يحدث نفسه، 'صوته يدل على انه شاب في ريعان الشباب.'
- ثم يعود الكاتب إلى الحوار الخارجي حيث اجاب كوخ:

(1). دوستويفسكي: الأعمال الأدبية الكاملة 8 (الجريمة و العقاب 1) ص162.

(2). المصدر نفسه، ص163

(3). المصدر نفسه، ص171

- لا يعلم إلا الشيطان ما الذي جرى !
- لقد اوشكت أن اكسر القفل، و لكن كيف تعرفني أنت؟
- هذا الكلام؟ ألم اغلبك الأمس الأول ثلاث مرات متتالية في البلياردو بمقهى جامبرينوس؟⁽¹⁾
- كان هذان الشابان هما اللذان وجد "راسكولنيكوف" بالمقهى يتحدثان عن العجوز.
- عندما خرج "راسكولنيكوف" من بيت العجوز ومن العمارة إلى الشارع تساءل: «ماذا لو تسللت فاختبأت تحت أحد الأبواب؟ ماذا لو انتظرت الأحداث في سلم منزل مجهول؟» ثم أجاب عن سؤاله بقوله: «لا، هذا رأي فاسد!» وتساءل أيضا: «ماذا لو رميت الساطور في مكان ما؟ ماذا لو ركبت عربة؟» ثم أجاب عن سؤاله بقوله: «لا، هذا رأي فاسد، رأي فاسد!»⁽²⁾
- كان "راسكولنيكوف" مشتت الأفكار يفكر في أمور عدة.
- ونجد الحوار في الجزء السادس والآخر من "الجريمة والعقاب" بين "راسكولنيكوف" و "رازومخين":
- "راسكولنيكوف":
- ماذا تنوي أن تفعل؟
- الصبح يهملك الآن أن تعرف ما الذي سافعله؟
- حذار! إنك تريد أن تقبل على شرب الخمر!
- كيف... كيف حذرت هذا؟
- لا يحتاج الأمر إلى ذكاء كبير!

(1). دوستوفسكي: الأعمال الأدبية الكاملة 8 (الجريمة و العقاب1)، ص174.

(2). المصدر نفسه، ص179.

'رازوميخين' صامتاً بعض الوقت ثم قال فجأة بحماسة:

لقد كنت فتى ذكياً حصيف العقل على الدوام لم تكن مجنوناً في يوم من الأيام!⁽¹⁾

نعم كلامك صحيح، سأقبل على شرب الخمر!

استودعك الله!

ونجد الحوار الداخلي 'رازوميخين' مع نفسه وكان يستولي عليه القلق واقفاً يفكر، ثم قال يحدث نفسه فجأة: «هو متأمّر سياسي، لاشك في ذلك وهو يوشك أن يقوم بعمل حاسم. نعم، هذا هو الأمر، لا يمكن أن يكون غير هذا، و 'دونيا' تعلم ذلك». ⁽²⁾

'رازوميخين' ذلك وخرج، وفيما كان يهبط السلم بخطى بطيئة عاد يحدث نفسه بقوله: «هو متأمّر سياسي، حتماً، حتماً، ولقد أقحم اخته في الأمر، ذلك جائز، بل جائز جداً، إذا نظرنا بعين الاعتبار إلى طبع 'افدونيا رومانوفنا' الآن يلتقيان في مواعيد يضربانها! ألم تفهمن هي نفسها شيئاً من ذلك تلميحا بكثير من الكلمات الصغيرة والإشارات والملاحظات. نعم هذا كله يدل على أن تقديري صحيح، وإلا كيف نعلل هذا التعقيد كله؟ هـ... وأنا ظننت أن... اه...

رب! ما أكثر ما تخيلت أيضاً نعم، كان ذلك ضلالاً، غير أن ذلك خطؤه هو أيضاً، لماذا شوش فكري، ذلك المساء في الدهليز، تحت المصباح؟ ها...

من فكرة دنيئة خسيّة، تلك الفكرة التي راودتني!⁽³⁾ وما أعظم شهامة ذلك الفتى "نيقولا" حيث اعترف بكل شيء! هكذا يتضح الماضي كله دفعة واحدة: مرض "روديا"، واطواره الغريبة، وحتى ما سبق هذه الفترة، حين كان "روديا" ما يزال في الجامعة فكان مظلّم النفس، مكتئب المزاج... ولكن ماذا تعني الآن هذه

(1). دوستويفسكي: الأعمال الأدبية الكاملة 9 (الجريمة والعقاب 2)، ص 318.

(2). المصدر نفسه، ص 320.

(3). المصدر نفسه، ص 322.

الرسالة؟ لابد ان وراءها شيئاً! من هو مرسلها؟ اظن انها... سأخرج هذا كله إلى النور!». (1)

ثم نجد الحوار الذي دار بين "دونيا" و "سفيد ريجاييلوف":

دمدم "سفيد ريجاييلوف" :

تعالى بسرعة لا اريد ان يعلم 'روديون رومانوفيتش' بموعدنا، اعلمي انني خارج من حانة قريبة، ولم اعرف كيف اتخلص منه إلا بكثير من المشقة والعناء! ادري كيف سمع بامر الرسالة التي بعثت بها إليك، ارجو ان لا تكوني انت التي بحث له ببعض الاسرار، ولكن إذا لم تكون انت، فمن عسى يكون؟... (2)

قاطعته "دونيا" تقول:

لقد انعطفنا وقطعنا ناصية الشارع، فاصبح اخي لا يستطيع ان يرانا لن اتبعك إلى ابعد من هذا المكان، فقل لي كل شيء هنا، انت تستطيع ان تتكلم في الشارع.

توقفت "دونيا" مترددة، ورشقت "سفيد ريجاييلوف" بنظرة نافذة فسأها "سفيد ريجاييلوف" هادئاً:

- مم تخافين؟ ليست المدينة كالريف، ثم إنك في الريف أسأت إلي أكثر مما أسأت إليك. (3)

ونجد الحوار الذي دار بين "الخادم" و "سفيد ريجاييلوف":

نظر "الخادم" إلى "سفيد ريجاييلوف" بهيئة مستطلعة مستفهمة، فسأله "سفيد ريجاييلوف":

- هل عندكم شاي؟

(1). دوستويفسكي: الأعمال الأدبية الكاملة 9 (الجريمة والعقاب 2)، ص323.

(2). المصدر نفسه، ص390.

(3). المصدر نفسه، ص391.

- يمكن ان تهبيء لي شايا .
 - ماذا عندكم ايضا؟
 - لحم عجل، فودكا، مقبلات.
 - جنني بلحم عجل وشاي.
 - سال الخادم مترددا بعض التردد:
 - الست في حاجة إلى شيء اخر؟
 - لست في حاجة إلى شيء اخر
- فانصرف الخادم.⁽¹⁾

ثم نجد المونولوج في حديث "سفيد ريجاييلوف" : «لا شك ان تحت هذه النافذة حديقة تهز الريح اشجارها فتهدم! اه... لشد ما اكره همهمة الاشجار اثناء العاصفة في الظلام! يا له من إحساس كريه!»⁽²⁾

اطفا الشمعة ولم ير ضوءا من شق الجدار فتابع حديثه لنفسه: «نام جيراني هلمي "مارتا بتروفنا" الان إنما ينبغي لك ان تجيئي شاكية فالظلام دامس، والمكان مناسب، واللحظة فريدة ومع ذلك لا تجيئين اليوم!»⁽³⁾

وتذكر فجأة انه قبل بوضع الخطط المتعلقة "بدونيا" وكذلك حين نصح "راسكولنيكوف": «... لابد انني قلت ذلك من باب اللجج، كما ادرك "راسكولنيكوف" ذلك فعلا إنه لماكر، هذا الفتى "راسكولنيكوف"! لكنه لعب لعبة كبيرة فوق طاقته ولكي يصبح المرء ماكرا كبيرا لابد له من وقت، لابد له من ان ينتظر انقضاء هذه السخافات وهو الان مسرف في حب الحياة من هذه الناحية يتصف جميع هؤلاء الناس بانهم جبناء، ولكن ما بالي اهتم بهم! ليذهبوا إلى

(1). دوستويفسكي: الأعمال الأدبية الكاملة 9 (الجريمة والعقاب 2)، ص420.

(2). المصدر نفسه، ص422.

(3). المصدر نفسه، ص423.

الشیطان! الا فلیفعلوا ما یشاؤون فذلک لا یعینیني!» وکذلک عندما کان عاجزا عن النوم، قال یخاطب نفسه وقد ثاب إلى صوابه «لا، یجب علی الان ان اتخلص من هذا کله، یجب ان افکر فی شیء اخر مضحک امري... مضحک، إنني لم اکره احدا فی يوم من الايام، بل إنني لم تراودني رغبة قوية فی الانتقام قط، هذه ! ولا احببت ان اتشاجر یوما، وان اندفع واتحمس! هذه ایضا علامة ! لا، ولا احببت یوما، ولكن ما اکثر الوعود التي بذلتها لها، منذ قليل مع ذلک کان یمكنها ان تصنع مني رجلا اخر».⁽¹⁾

و عندما کان 'سفیدریجایلو ف' واقفا فی الحافلة و کان یحدق فی الظلام جرت فی خواطره فحدث نفسه یقول: «هذا هو الإنذار المیاه تعلو، فما ان یطلع الصبح حتی تتدفق فی الشوارع فیضانات تغرق الاقبية.

الفئران سوف تطفو علی سطح الماء میتة؛ و تحت المطر والريح سیأخذ الناس ینقلون متاعهم إلى الطوابق العلیا، و قد تبللت اجسامهم و انهدت قواهم و أخذوا یشتمون و یلعنون... لكن كم الساعة الان؟

بعد ساعة یطلع الصبح، فلماذا انتظر زیدا من الانتظار؟ سانصرف حالا. سامضي قدما إلى جزيرة 'بتروفسکی'، فأختار دغلا یبلغ من التبلل بالماء أنه یكفیک أن تلمسه بکتفک حین تهطل علیک ملايين القطرات...»⁽²⁾.

كما نجد الحوار الخارجي الذي دار بین 'سفیدریجایلو ف' و "اخیل":

- اعم تتحدث؟

'سفیدریجایلو ف':

- لا ابحت عن شیء ایها الاخ، صباح الخیر:

- امض فی طریقک!

(1). دوستوفسکی: الأعمال الأدبية الكاملة 9 (الجريمة والعقاب 2)، ص 423.

(2). المصدر نفسه، ص 427.

- هل تعرف ايها الاخ؟ انا مسافر إلى الخارج؟
- إلى الخارج؟
- إلى أمريكا
- إلى أمريكا؟
- تناول 'سفيد ريجاييلوف' مسدسه وحشاه، فرفع "اخيل" حاجبيه وصاح يقول: (1)
- ما هذا المزاح؟ ليس هذا هو المكان...
- و لماذا لا يكون هو المكان...
- لانه ليس هو المكان...
- دعك يا صاحبي، لا ضير... هذا المكان مناسب مع ذلك، فإذا سئلت فقل إنني سافرت إلى أمريكا.
- "فيد ريجاييلوف" ذلك ووضع المسدس على صدغه الايمن فاثير "اخيل" يقول له مندفعاً محملاً مزيداً من الحملة:
- ممنوع هنا، ليس هذا هو المكان.
- وضغط "سفيد ريجاييلوف" على الزناد (2).
- ثم نجد الحوار بين "راسكولنيكوف" وامه:
- اماه! دعي هذا! انا ذاهب بعد لحظة، ما من اجل ذلك جئت، ارجوك، اصغي إلي!
- اقتربت منه "بولشيريا الكسندروفنا" وجلة، فقال يسألها طافح القلب، دون ان يفكر ودون ان يزن كلامه.

(1). دوستوفسكي: الأعمال الأدبية الكاملة 9 (الجريمة والعقاب 2) ص 432.

(2). المصدر نفسه، ص 433

- اتظّلين تحبّيني، يا امّاهن كما تحبّيني الآن، مهمّما سمعت عني، ومهمّما تعلمين عن امري؟.

فاجابته الام:

- 'رودب' 'روديا'، ماذا بك؟ كيف يمكنك ان تلقي سؤالاً كهذا السؤال؟، من ذا الذي يجرو ان يقول فيك سوءاً؟ وهب احدا قال فيك سوءاً، فإنني لن اصدقك، لن اصدق احدا يجرو ان.... سوف اطرد من يجرو... سوف اطرده...⁽¹⁾

في هذا المقطع من حوار 'راسكولنيكوف' مع امه يحاول اختبار حب وان سمعت شيئاً سيئاً إليه.

ثم نجد حوار 'راسكولنيكوف' مع اخته 'دونيا':

سال اخته وهو يبتسم ابتسامة رهيبية ويحدق في عينيها بنظرة ثابتة:

- قولي يا اختي، هل تعتقدين ان الخوف من الماء وحده هو الذي صدني من الانتحار غرقاً؟.

فهتفت 'دونيا' تقول برارة:

- 'روديا'!

وساد الصمت دقيقتين.

- تاخرت، حانت الساعة، سامضي اشئ بنفسي، ولكني لا ادري لماذا اشئ .!

فانحدرت على خذي الفتاة دموع كثيرة:

'راسكولنيكوف':

- تبكين يا اختي؟ ولكن هل تقبلين ان تمدي لي يدك؟

(1). دوستويفسكي: الأعمال الأدبية الكاملة 9 (الجريمة والعقاب 2) ص439.

قالت:

- ما يساورك شك في هذا؟

ثم ضمته بين ذراعيها ضما قويا وهتفت تقول وهي ما تزال تعانقه وتقبله:

- الست تمحو نصف جريمتك حين تقبل الالم؟⁽¹⁾

و في حوار "راسكوا وف" مع نفسه يقول : " ف سأنتهي شيئا فشيئا إلى الشعور بالمذلة امامهم جميعا على اقتناع مني بذلك؟ و لكن لما لا ؟ لا شك ان الامر سيجري هذا المجرى. الا تستطيع عشرون سنة من العبودية المتصلة إلى بلوغ هذا الهدف؟ الماء ياكل الصخر و لكن إذا صح هذا فعلام احيا، م اذهب إلى هناك مع انني اعلم منذ الان ان كل شيء سيجري على نحو ما اتتبا، لا على اي نحو اخر؟"⁽²⁾

و عندما لمح "راسكوا وف" ان اخته تنتظر إليه حدث نفسه اسفا على حركة التملل او الغضب الذي بدرت منه "انا شرير!...ولكن لماذا تحبني اختي كل هذا الحب مادمت لا استحقه؟ اه... لو كنت وحيدا، لو لم يكن هناك احد يحبني، إذن لما حدث شيء من ذلك كله"⁽³⁾

ونجد الحوار بين مجموعة من الأشخاص :

- ركع في وسط الميدان، ثم سجد ،فقبل الارض الموحلة منتشيا ثملا سعيدا، و نهض ثم سجد مرة.

قال فتى على مقربة منه :

- ! على اي شيء يقبض هذا؟

و ضج الناس من حوله يضحك صاحبا و اضاف بائع صغير!

(1). دوستويفسكي: الأعمال الأدبية الكاملة 9 (الجريمة والعقاب 2) ص445.

(2). المصدر نفسه ص450.

(3). المصدر نفسه، ص451.

- لاشك انه مسافر إلى القدس! فهو يودع اولاده، و وطنه و يسلم على الناس جميعا، ويهب قبّة العاصمة الكبرى سان بطرسبرج، و لارضها.⁽¹⁾

و قال ثالث :

- ما يزال في ريعان الشباب!

و عقب رابع بصوت جازم:

- وهو من أسرة كريمة

و اضاف خامس:

- اصبح المرء لا يميز بين ابناء الاسر الكريمة وبين من ليسو من ابناء اسر كريمة.⁽²⁾

6. العقدة:

جاءت الرواية مقسمة إلى ستة اجزاء او بالاحرى مترجمة إلى ستة اجزاء، وكل جزء فيه سبع او ثماني فصول و نحن قد اخترنا دراسة الجزء الاول بفصوله السبعة، و الجزء الاخير و هو الجزء السادس بفصوله كلها مع الفصلين الموجودين في الخاتمة أي خاتمة الرواية.

فنلمس العقدة في الفصل الثالث من الجزء الاول لرواية الجريمة و العقاب حيث تتازم الاحداث عندما تكشف 'مارتا بتروفنا' زوجة 'سفيدريجالوف' الذي كانت تعمل عنده دونيا اخت 'راسكولنيكوف' ان دونيا على علاقة بزوجها 'سفيدريجالوف' فتطردها من المنزل و تشوه سمعتها. ثم تجد الحل عندما يعطي 'سفيدريجالوف' الرسالة التي اعطتها له دونيا ترفض عروضه الحقيرة لزوجته، و هذه الرسالة كتبتها قبل ان تطردها 'مارتا بتروفنا' فتطلب 'مارتا بتروفنا' من دونيا السماح وتذهب لجميع بيوت المدينة و كل المقاطعة و تخبرهم ب اخطات

(1). دوستوفسكي: الأعمال الأدبية الكاملة 9 (الجريمة والعقاب 2) ص458.

(2). المصدر نفسه، ص459.

في حق "دونيا" و انها فتاة شريفة، حتى انها تنسخ لهم نسخا عن الرسالة التي كتبتها دونيا "لسفيدريجابولوف"، ثم ياتي خطيب يطلب يد دونيا للزواج عندما يسمع عن اخلاقها النبيلة، كما تتازم الاحداث في الفصل الثالث من الجزء الاول للرواية عندما تبعث ام "راسكولنيكوف" برسالة له تخبره فيها عن الخطيب الذي تقدم لاخته "دونيا"، وعن صفاته فيعرف "راسكولنيكوف" ان الخطيب "بطرس بتروفيتش لوجين" يستغل امه و اخته، ويريد ان يسيطر عليهما خاصة انه رجل

اما الحل فيوجد في الجزء الثاني من الرواية، عندما ياتي "بطرس بتروفيتش لوجين" عند "راسكولنيكوف" فيرفضه "راسكولنيكوف" حتى انه لا يريد الكلام ، و يهينه اشد ا وهذا دليل على انه قرر ان لا يتم زواج اخته الوحيدة بهذا الرجل.

ثم في الفصل الخامس من الجزء الاول تتازم الاحداث في الحلم الذي راه "راسكولنيكوف" حيث ان "راسكولنيكوف" رأى عدة رجال يضربون فرسا تقود عربة ثم قتلوها، و كان يشعر بالاختناق.

تتفرج الاحداث عند استيقاظه من نومه، فيجد انه كان يحلم، وهذا ليس واقعا لكنه يصطدم بواقع اخر، و هو ما يريد ان يقوم به من قتل المرأة العجوز.

والعقدة في الرواية ككل هي عندما يقتل "راسكولنيكوف" العجوز المرابية واختها إليزابيت و هنا تتازم الاحداث.

7. الحل في الرواية :

عندما يعترف "راسكولنيكوف" بالجريمة بأنه هو الذي قتل العجوز المرابية و اختها إليزابيت و يحكم عليه بالسجن لمدة ثماني سنوات مع الا مال الشاقة من الدرجة الثانية.

خاتمة

:

في نهاية بحثنا هذا سوف نختم ببعض النتائج التي توصلنا إليها، والتي ما هي إلا بعض الحجج في دفاع بسيط عن جهد متواضع، يفترض أن يلفت الانتباه إلى هذا النوع من النصوص السردية.

و قد ترك هذا البحث جملة من التساؤلات وأثار بعضا من الأفكار، فلا يمكن أن يقف بحثنا أمام قلة الإمكانات وعراقيل وحوجز أخرى، كذلك لا يمكنه الوقوف أمام طموح يشكل رغبة في مساهمة ولو بسيطة في مقاربة هذا الموضوع مقاربة سردية، وفي التعامل مع وسائله، ومحاولة التحكم في بعض آلياته، والرغبة عند ذلك كله في سلوك درب البحث العلمي، ثم إن الفراغ من هذا البحث المتواضع أوصلنا إلى نتائج نحسبها تضيف شيئا إلى الدراسة السردية، ومن النتائج المتوصل إليها:

- تمنح رواية الجريمة والعقاب شخصياتها مواقف وتكسيبها صفات ودلالات، وتضع ضمن علاقات، وتنتقل بها من فضاء لآخر.
- يوجد نوع من الانطوائية والخوف والحزن لشخصية البطل "راسكولنيكوف".
- تلعب الظروف التي عاشها البطل في الرواية دورا كبيرا في قيامه بالجريمة.
- يستأثر الراوي العليم بتقديم شخصياته والتعريف بها وبالأحداث وتوزيع الفضاءات والأمكنة بما يخدم برامجه السردية.
- كما تلعب الصدفة دورا مهما في قيام "راسكولنيكوف" بطل الرواية بجريمته إذ أن حديث البائع وزوجته مع "إليزابيت" في الوقت نفسه الذي كان يمر فيه "راسكولنيكوف" بجانبهم، حيث سمع أن إليزابيت ستكون غائبة عن البيت على الساعة السابعة من يوم غد.

وكذلك من باب الصدفة حديث الطالب و الضابط في الحانة التي قصدها "راسكولا كوف" عن "العجوز المرابية" و أختها، والحديث كان بالضبط عن القيام بالجريمة في نفس الوقت الذي كان "راسكولا كوف" يفكر في قتل العجوز.

كما أن إيجاده للساطور في حجرة البواب من باب الصدفة، ثم دخول عربة من مدخل المنزل الذي تسكنه المرأة العجوز في نفس الوقت الذي دخل فيه "راسكولا كوف" فكانت تخفيه عن الأنظار .

كذلك خروج الدهانين من الغرفة واختباء "راسكولا كوف" في الغرفة عند خروجه من منزل العجوز بعد قيامه بالجريمتين، كما أنه لم يجد أحدا عند مدخل العمارة التي تسكنها العجوز المرابية، كما أنه لم يجد أحدا في طريقه إلى منزله، ولم تق بأحد في الطريق حتى باب غرفة صاحبة المنزل الذي يسكنه كان مغلقا، وعند إعادته للساطور لم يجد البواب فكل هذه تعتبر صدفا غريبة ساعدت "راسكولا كوف" للقيام بالجريمة.

- و قد شكل كل من الزمان و المكان بالإضافة إلى الشخصيات والحوار مكونا أساسيا من مكونات السرد الروائي في الرواية باعتبارهما الإطار الذي يشمل الأحداث وأفعال الشخصيات، كما ينقسم الزمن إلى الزمن الماضي والحاضر و المستقبل وكذلك كان لتقنية الاسترجاع التي تنقل السرد من الزمن الحاضر إلى الزمن الماضي دور حيث أن الراوي يعتمد على ذاكرته وعلى التصوير الحسي لسرد وتمثيل الأحداث والوقائع و الشخصيات تمثيلا حسيا.

- و الحوار يشارك في تنمية الأحداث والصراع، وتآزم الأحداث، ونجد الحوار الداخلي بكثرة وكذلك الحوار الخارجي وقد استعمله الكاتب لتجريد الشخصية التي يحاورها.

وكان السرد بضمير الغائب مما يوحي بعدم تماهي السارد مع إحدى شخصيات الرواية، حيث تغيب صورة ذات السارد، إذ يظهر غير مشارك في الأحداث أو متدخل فيها، ولا في تصرفات وسلوكيات الشخصيات الأخرى.

كما أن السارد يرقب الأحداث من بعيد كراوي مشاهد للأحداث، وكأنه يرويها أثناء حدوثها، أي أن زمن وقوعها هو نفسه زمن السرد. وبالتالي فإن السارد هو خارج الأحداث، وليس له أدنى علاقة مع الشخصيات، فهو لا يعلم أكثر من الشخصيات، بل يعلم أقل، وهو يتخذ من الشخصية المحورية (راسكولنيكوف) وسيلة تعكس أحداث الرواية، فهو ينقل ما يترأى له، كما يستخدم السرد المباشر ونشير في نهاية هذا العمل المتواضع إلى أننا حاولنا دراسة هذه الرواية دراسة سردية مختلفة عن البحوث التي أجريت حولها من قبل .

وفي الأخير نتقدم بالشكر و العرفان لأسانادتنا الفاضلة التي ساعدتنا في إنجاز هذه المذكرة ولكل الاساتذة الكرام الذين لم يبخلوا علينا بأرائهم.

وفي الختام نرجو أننا وفقنا ولو بالقليل في وضع القارئ في قلب هذا الموضوع وما التوفيق إلا من عند الله سبحانه وتعالى والحمد لله على كل حال.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

- المصادر :

- (دوستوفسكي) فيودور ميخائيلوفيتش: الأعمال الأدبية الكاملة 8(الجريمة والعقاب 1) تر. : الدروبي ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، دط 1970.

- (دوستوفسكي) فيودور ميخائيلوفيتش: الأعمال الأدبية الكاملة 9(الجريمة والعقاب 2) تر. : الدروبي ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، دط 1970.

- المراجع:

- (إبراهيم) عبد الله: السردية العربية (مبحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي) المركز الثقافي العربي ،بيروت ،الدار البيضاء، ط1 1992- (بحراوي) حسن: الشكل الروائي (الفضاء ،الزمان ،الشخصية) المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ،المغرب، ط1 1990

- (بنكراد) سعيد: مدخل إلى السيميائيات السردية، منشورات الاختلاف، ط2 2003م.

- (تحريشي) محمد: في الرواية والقصة والمسرح قراءة في المكونات الفنية والجمالية السردية،عاصمة الثقافة العربية دحلب ، الجزائر ، د ط ،2007.

- (جنيت) جيرار: الفضاء الروائي تر: زحل عبد الرحيم منشورات إفريقيا، الشرق بيروت، دط، 2005 .

- (الحجمري) عبد الفتاح: التخيل وبناء الخطاب في الرواية العربية - التركيب السردية، شركة النشر، والتوزيع، المدارس، الدار البيضاء، ط1 2002.

- (حماش) جريدة: بناء الشخصية في حكاية عبدو والجماجم والجبل مقارنة في السرديات منشورات الأوراس، الجزائر، د ط، 2007 .
- (الخطيب) حسام : الأدب الأوربي تطوره ونشأته مذاهبه، دمشق، د ط 1992.
- (الكردي) عبد الرحيم: الراوي والنص القصصي، دار النشر للجامعات، القاهرة، ط 2 1996.
- (الكروي) عبد الرحيم: البنية السردية للقصة القصيرة، مكتبة الاداب، القاهرة، ط 3 مارس 2005.
- (الحميداني) حميد: بنية النص السردية(من منظور النقد الأدبي) المركز الثقافي العربي، بيروت لبنان، ط 1 1991.
- () ضياء غني: البنية السردية في شعر الصعاليك، دار الحامد للنشر والتوزيع، عمان، ط 1 1431هـ/2010م.
- (بن مالك) رشيد: قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص(عربي إنجليزي، فرنسي) دار الحكمة، الجزائر، د ط فيفري 2000.
- (مرتاض) عبد المالك: في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد عالم المعرفة، الكويت، د ط 1998.
- (المرزوقي) سمير، (شاكر) : مدخل إلى نظرية القصة تحليلا وتطبيقا دار الشؤون الثقافية العامة، آفاق عربية، بغداد، د ط 1916.
- (المرزوقي) سمير، (شاكر) : مدخل إلى نظرية القصة تحليلا وتطبيقا الدار التونسية للنشر وديوان المطبوعات الجامعية الجزائر، د ط، د ت.

- (ملاس) مختار: تجربة الزمن في الرواية العربية -رجال في الشمس نموذجاً
موقع النشر، الجزائر د ط 2007.
- (صلاح) : سرد الآخر الأنا و الآخر عبر اللغة السردية، المركز الثقافي
العربي، الدار البيضاء، المغرب ، ط1 2003.
- (عويد) محمد، (الطربولي) د ساير: المكان في الشعر الأندلسي، مكتبة
الثقافة الدينية، ط1 2005 .
- (العيد) : تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، دار الحور للنشر و
التوزيع سوريا ط1 1997م.
- (الغمري) مكارم :الرواية الروسية في القرن التاسع عشر، المجلس الوطني
للتقافة والفنون والاداب، الكويت، ط40 افريل 1981.
- (قسومة) الصادق:طرائق تحليل القصة، دار الجنوب للنشر، تونس، د ط دت.
- (ستار) : بنية السرد في القصص الصوفي (المكونات أو الوظائف أو
التقنيات) إتحاد الكتاب العرب، دمشق، د ط 2003.
- (عبد الواحد) عمر: شعرية السرد(تحليل الخطاب السرد في مقامات
الحريري) دار الهدى للنشر والتوزيع، ط1 2003.
- (ويليك) ويليام: نظرية الأدب، تر. : محي الدين صبحي، مراجعة حسام
الدين الخطيب، مطبعة خالد الطرابيش، د ط، 1992 .
- (يقطين) سعيد: تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبئير)، المركز
الثقافي العربي ، ط2 1992.
- (يقطين) سعيد: تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبئير) المركز
الثقافي العربي، ط3 1997.

- (يقطين) سعيد: الكلام و الخبر (مقدمة للسرد العربي)، الدار البيضاء
المغرب، ط1 1997.

- (يوسف) أمنة: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق ،دار الحوار للنشر
والتوزيع، دمشق، سوريا، دط، 1997.

-المجلات:

- مجلة الاداب الاجنبية (مجلة فصلية تصدر عن إتحاد الكتاب العرب)،دمشق،
عدد48 السنة 13 صيف 1986م.

- مجلة السرديات، مخبر السرد العربي، جامعة منتوري قسنطينة، ع1 2004م.

- مجلة العلوم الإنسانية، تم الطبع و النشر بشركة دار الهدى، عين مليلة،
الجزائر، ع13 جوان 2000م.

- مجلة العلوم الإنسانية، تم الطبع والسحب بشركة دار الهدى، عين مليلة،
الجزائر، ع21 جوان 2004م.

المواقع الإلكترونية:

* [http:// www.aouniat.com/2008/08/23/naration-techniques.htm/](http://www.aouniat.com/2008/08/23/naration-techniques.htm/)

*[http://www.alsabah.com/paper.php?source=akbar&m/f=interpage&s
id=10905](http://www.alsabah.com/paper.php?source=akbar&m/f=interpage&s id=10905)

* <http://www.almktabah.net/vb/showthead.php?t=45192>

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات

مقدمة.....	أءب
تمهيد.....	6 1
الفصل الأول: مفاهيم نظرية حول السرد.....	36 7
1/ السردية.....	11
1.1. سردية القصة.....	11
2.1. سرديات الخطاب.....	11
3.1. السرديات النصية.....	11
2/ الملفوظ السردى.....	12
3/ المقطوعة السردية.....	12
4/ البنية السردية.....	12
5/ مستويات السرد.....	15
أ. السرد الابتدائى.....	15
ب. السرد من الدرجة الثانية.....	15
1. وظيفة تفسيرية.....	16
2. علاقة أغراض.....	16
3. علاقة السارد بالحكاية.....	17
أ. السارد الغربى عن الحكاية.....	17
ب. السارد المتضمن فى الحكاية.....	17
6/ اتجاهات علم السرد.....	18
أ- الاتجاه الأول.....	18

- ب. الاتجاه الثاني 19
- ج. الاتجاه الثالث 20
- 7/ بنية الوظائف في الخطاب السردي 22
- 8/ الصوت السردي 23
- أ. السرد اللاحق على الحدث 23
- ب. السرد السابق 23
- ج. السرد المتواقت 23
- د. السرد المتعدد المقامات 24
- أ. سارد خارج القصة (غيري القصة) 24
- ب. سارد خارج القصة (مثلي القصة) 24
- ج. سارد داخل القصة (غيري القصة) 24
- د. سارد داخل القصة (مثلي القصة) 24
- 9/ وظائف السارد 25
- أ. وظيفة السرد 25
- ب. وظيفة تنسيق 25
- ج. وظيفة إبلاغ 25
- د. وظيفة انتباهية 26
- . وظيفة استشهادية 26
- و. وظيفة إيديولوجية وتعميمية 26
- ز. وظيفة إفهامية أو تأثيرية 26
- ي. وظيفة انطباعية أو تعبيرية 26

27	10/ أنماط السرد.....
27	أ. السرد التابع.....
27	ب. السرد المتقدم.....
28	ج. السرد الأنبي.....
29	د. السرد المدرج.....
29	11/ الرؤية السردية.....
29	1. تعريف الرؤية وتطور مفهومها.....
30	2. أقسام الرؤية السردية.....
32	أ. الرؤية من الخلف.....
32	ب. الرؤية مع.....
32	ج. الرؤية من الخارج.....
33	3. مراحل الرؤية السردية.....
33	أ. المرحلة الأولى.....
33	ب. المرحلة الثانية.....
34	12/ التعريف بالأسلوب السردى.....
34	13/ أساليب السرد.....
34	1. المونولوج الباطني.....
35	2. المونولوج المسرحي.....
35	3. الرسائل البريدية.....
36	4. اليوميات.....
36	5. السرد الشخصي.....

36	6. السرد الموضوعي.....	
96	38 الفصل الثاني: دراسة سردية لرواية الجريمة والعقاب لدوستويفسكي.....	
42	1/ اقتراب من الرواية.....	
47	2/ الشخصيات.....	
50	- راسكولنيكوف.....	
51	- المرأة العجوز المرابية.....	
52	- صاحب الخمارة.....	
52	- صبي الخمارة.....	
52	- الخادمة ناستاسيا.....	
53	- فاسيلي إيفانوفتش فاخروشين.....	
53	- سفيد ريجاييلوف.....	
53	- مارتا بتروفنا.....	
54	- بطرس بيتروفيتش.....	
54	- دونيا أودونيتشكا.....	
54	- بولشيريا راسكولنيكوف.....	
55	- الفتاة.....	
55	- رازوميخين.....	
55	- إليزابيث إيفانوفنا.....	
56	- نيقولا.....	
57	- ريد ليش.....	
57	- صونيا.....	

57/3 المكان
59أ. الأماكن المغلقة
61ب. الأماكن المفتوحة
63/4 الزمان
64أ. الاتجاه الزمني الهابط
64ب. الاتجاه الزمني الصاعد
65* تقنيات المفارقة الزمنية
651. النظام (الترتيب)
65أ. الارتداد أو الاسترجاع
65ب. الاستباق أو الاستشراف
652. المدة
66* الحذف
66* التلخيص
66الزمن في الجريمة والعقاب
66أ. زمن القصة
67ب. اشتغال زمن الخطاب
67ج. محور النظام الزمني
671. الاسترجاع
682. الاستقبال
69د. محور المدة
701. الإشارات الزمنية ووظائفها السردية

74	2. التقنيات الزمنية في الجريمة والعقاب
74	* تقنية الحذف
74	* أقسام الحذف
74	1. الحذف المحدد أو المعلن
75	2. الحذف غير المحدد أو الضمني
75	الحذف المقرون بتقنية البياض
75	1. تقنية التتجيمات الثلاث (***)
75	2. تقنية النقاط المتتابعة
76	5/ الحوار
79	* الحوار في الجريمة والعقاب
95	6/ العقدة
96	7/ الحل في الرواية
99 97	
103 100	قائمة المصادر و المراجع
108 104	فهرس الموضوعات