

مظاهر البناء السردى والاتصال السردى في القصة القصيرة (المجموعة القصصية متحف النصوص
للقاص صادق الطريحي أنموذجاً)

صادق البوغيش، فراس خيرى حمد عبيد المحمدي ، سيدة الهام موسوي

مظاهر البناء السردى والاتصال السردى في القصة القصيرة
(المجموعة القصصية متحف النصوص للقاص صادق الطريحي أنموذجاً)

*Aspects of narrative construction and narrative communication in the short
story (the short story collection, the Text Museum of the storyteller, Sadiq
(Al-Tarihi, as a model*

صادق البوغيش¹ (دكتوراه في قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة خلیج فارس، بوشهر - إيران)
فراس خيرى حمد عبيد المحمدي² (طالب ماجستير، جامعة الأديان والمذاهب، قم، إيران)
سيدة الهام موسوي³ (طالبة ماجستير، جامعة خلیج فارس، بوشهر، إيران)

Sadegh8258a@yahoo.com

تاريخ النشر: 2023/03/15

تاريخ القبول: 2022/12/11

تاريخ الإيداع: 2022/11/14

1. المقدمة

عرف الأدب العربي القديم أشكالاً نظرية مختلفة من مقامة وخطابة وحكاية ومع انفتاح الأدب العربي على الآداب العالمية دخلته أجناس نظرية جديدة لم يكن سابق عهد بها، في مقدمتها القصة القصيرة التي تعد فناً مستحدثاً يساير التغيرات الاجتماعية والثقافية. يهتم بسرد مواقف وأحداث إنسانية أقرب ما تكون إلى روح العصر، وساعد على انتشارها تنامي حركة الترجمة وتطور الطباعة والصحافة. في هذا البحث سندرس أهم مجموعة قصصية للكاتب العراقي صادق الطريحي بعنوان "متحف النصوص".

1-1. تحديد الموضوع

إنّ موضوع هذا البحث هو "بنية الخطاب السردى في القصة القصيرة (المجموعة القصصية متحف النصوص للقاص صادق الطريحي أنموذجاً)" فنبحث في تحليل الخطاب السردى في قصص صادق الطريحي.

1-2. إشكالية البحث

دراسة الخطاب السردى هذا الفن الجميل يختلط بغيره من الفنون اختلاطاً كبيراً تنظيراً وإبداعاً ونقداً فلا تكاد ملامحه تستقل عن فنون الرواية والمسرحية والشعر والمقالة القصصية والصورة لا في أذهان النقاد ولا في أعمال الباحثين حتى صار

كل ناقد أو باحث يدلي بدلوه في هذا الفن المراوغ دون أن يعلم له حدوداً، فيتخذ من القصّة القصيرة موضوعاً أو عنواناً أو مادة لبحثه.

1-3. أسئلة البحث

يحاول البحث الإجابة عن السؤالين التاليين:

- ما مظاهر البناء السردى في قصص صادق الطريحي؟

- كيف يتجلى الاتصال السردى في القصة المجموعة القصصية للطريحي بعنوان متحف النصوص؟

2. مظاهر السرد وأساليب البناء السردى

نستطيع القول أن من أهم ما يميز الراوي عن المبدع هو نقطة واحدة عمادها أن الطرف الأخير - المؤلف - "يعيش في الواقع البشري بشكل مستقل عن العالم القصصي الذي أبدع"، إلا أن بعض الدراسات الحديثة وقعت في خطأ كبير نتيجة الخلط والدمج في الوظيفة المتعلقة بين الراوي والمؤلف وذلك في طريقة العمل لديهما داخل العمل الأدبي - الروائي -، ومنها ما يتعلق بدراسة أمانة يوسف التي وضعت تحت عنوان "تقنيات السرد في النظرية والتطبيق" عند تطبيقها في مجال الروايات اليمينية التي أوقعتها في تناقض صعب حيث تصف المروي: "الرواية -نفسها- التي تحتاج إلى راوٍ ومروي له..."; ومن يراجع ذلك يجد أن الكاتبة عانت من خلط وعدم التمييز أثناء قيامها بالجانب الإجرائي بين المروي الذي هو "كل ما يصدر عن الراوي"، وبين الرواية التي تصدر عن المؤلف -الروائي- الذي هو من أنتج نصاً سردياً متكاملأ بكل أبعاده والذي يطلق عليه (الرواية) وعند التعمق والبحث في الرواية نجد أنها تقع في ثلاث مستويات هي (الراوي، المروي، المروي له) إلا أنها وقعت في تناقض كبير إذ كيف يصبح الراوي منتجاً للرواية وهو جزء لا يتجزأ منها، بوصفه القطب الأول في مستويات الرواية، لاسيما أنها ذكرت في بداية تنظيرها أن الرواية هي المروي لا أكثر على حد تعبيرها.

وعلى الرغم من أن النظريات السردية الحديثة تفصل بين كل منها فالراوي إذن ما هو قناع -"وسيلة تقنية"- يستخدمه المبدع لإبراز رؤيته للواقع بصورة تزينه فنية ليكشف عن عالمه المتخيل الذي أراد أن يرسمه في نص ما، فهو خالق العالم التخيلي في النص وهو الذي اختار تقنية الراوي، مثلما اختار بقية تقنيات السرد من شخصيات وأحداث وأماكن يعبر فيها عن رؤاه بصورة فنية مختلفة، فالمبدع "المنشئ" هو الذي ينسج الكلام في صورة، ويختار الأحداث والبدايات والنهايات كما يختار الراوي، لكنه لا يظهر ظهوراً مباشراً في النص. وهو خالق الراوي "الكائن الورقي"، الذي لا ينتمي إلى العالم الواقعي بينما المبدع هو شخص حقيقي ينتمي إلى العالم الموجود بالفعل إذن فكل منهما مستقل عن الآخر بدليل أن المبدع معطى حقيقي وليس معطى نصياً لذلك يستتر خلف قناع الراوي معبراً عن رؤاه الفنية المختلفة. وعند البحث في

عملية دراسة السرد نجد أن الراوي هو نقطة إشعاع والبت أثناء عملية السرد القصصي داخل النص، لأنه هو المتلفظ براوية الأحداث والتعليق عليها من خلال علاقته الشديدة بمستويات التعبير والعبارة فهو الأداة أو الطريقة التي يعرض فيها المبدع أحداث عمله التخيلي. ومن هنا أوجب لنا التساؤل الآتي: - كيف يقوم الراوي بهذا الدور؟ - ما هي الطريقة الملاءمة التي يقوم بها أثناء بدء عملية البث والإرسال؟ - كيف يستطيع الراوي أن يدير تلك الأحداث؟

وللإجابة عن هذا التساؤل نود أن نؤوه أن الراوي عادة لا ينقل الوقائع التي يتألف منها عالمه القصصي كما هي في "ذاتها" وإنما يقدمها من منظور معين ووجهة نظر معينة (تودوروف، 1996م: 50)، ويتجلى ذلك في موقفه الذي يحدد زاوية الرؤية لديه. إلا أن هذا المصطلح قد تعددت مسمياته ومنها: الرؤية السردية، البؤرة، المنظور، التبعية، الموقع، زاوية الرؤية، غير أن هذه المصطلحات تعددت نتيجة الاختلاف في الفهم والترجمة لها. إلا أنها تعبر عن موقف المبدع من واقعه المعيش وبتعبير أدق فلسفة المبدع من الحياة، أما موقف الراوي فهو موقف فني (يوسف، 1997م: 33). وبتعبير أدق "دينامية تكوّن النص الباحث عن شكله الفني الخاص" (العبد، 1990م: 34)، وقد نرى أن جمالية القصة وبلاغتها يتحدان ضمن موقع الراوي ورؤيته. (لحمداي، 1989م: 46)

ونظراً لأهمية موقع الراوي في تحديد الرؤى فقد نال اهتماماً واسعاً من لدن الدارسات النقدية وكان هنري جيمس أول من أثار هذه القضية ونظّر فيها (بجى عارف، 6) وعلى أثره سار برسي لوبوك في كتابه "صناعة الرواية" حيث نالت الرؤى أهمية كبيرة لديه في دراسة الفن الروائي بطرحه للموضوع صفة الرواية المحكمة "بالسؤال عن وجهة النظر -السؤال عن علاقة رواية القصة بما" (لوبوك، 1981م: 225)، و لعل الناقد "جون بويون" كان من أكثر النقاد انفتاحاً ووضوحاً في مسألة معالجة "وجهة النظر"، حيث قسّم الرؤى إلى ثلاثة أنماط، إلا أن تودوروف يفصّل ويشرح تلك الرؤى مع إجراء بعض التعديلات فيها وهي كالآتي:

2-1. الرؤية من الخلف

تربط هذه الرؤية بالسرد الكلاسيكي، حيث يكون الراوي ذا معرفة واسعة ومطلقة بالأحداث وكل ما يحيط بها حتى أن المعرفة تتجاوز معرفة الشخصيات فيعلم مايدور في خواترها من أفكار وعواطف من دون أن يُطلّعنا على الكيفية التي حصل عليها في هذه المعرفة أو المصدر الذي استسقى منه هذه المعرفة وكيفية الإحاطة بالأمور والتفاصيل، إذ يعبر تودوروف عنها بالصيغة الرياضية: (الراوي < الشخصية).

2-2. الرؤية مع "المشاركة"

وفيه تتساوى الرؤية في حدود المعرفة والإحاطة ما بين الراوي والشخصية؛ لكونه لا يقدم أي تفسير للأحداث، وعلى هذا الأساس يستطيع الراوي أن يتتبع شخصية واحدة أو عدّة شخصيات ولذلك تكون زاوية الرؤية فيه واحدة، وهو نمط منتشر في السرد لاسيّما في الأدب الحديث ويعبر عنه تودوروف بالصيغة الرياضية: (الراوي = الشخصية)، أي أن الراوي يعرف بقدر معرفة الشخصية.

2-3. الرؤية من الخارج

وفيهما تكون مدى رؤى الراوي اقل مما تعرفه الشخصية الروائية ولذلك تكون معرفة الراوي محدودة جداً فهي لا تتجاوز ماتظهر له الشخصيات أو ما يظهر من أحداث وتكون الشخصية هي أعلم بما منه ويعبر تودوروف عنها بالصيغة الرياضية: (الراوي > الشخصية). ثم أن مجال الرؤية يتضح "من خلال منظور الراوي لمادة القصة فهي تخضع لإرادته و لموقفه الفكري، وهو يحدّد بوساطتها، أي بميزاتها الخاصّة التي تحدّد طبيعة الراوي الذي يقف خلفها، فهما متداخلان ومترابطان، وكل منهما ينهض على الآخر، فلا رؤية بدون راوٍ، ولا راوٍ بدون رؤية" (صابر، 2001م: 62)، وعند البحث في بناء المادة القصصية والتعمق بدراستها داخل النص نجد أنّها تحدّد إلى درجة كبرى نوع البناء، ونمط العلاقات بين العناصر الفنيّة؛ لكونها تحميّن هيمنة مطلقة على تلك العناصر (صابر، 2001م: 62) ويعمد الباحث إلى هذا التقسيم في ضوء ميدان بحثه المدعوم من الانموزجات القصصية المناسبة، وهو كآلاقي:

2-4. الرؤية من الخلف

ويستخدم فيه القاص تقنية الراوي "العليم"، الذي يعلم ما حصل وما سيحصل من أحداث داخل سياق النص، حيث نجد أن هناك تعليقاً يصدر من قبله حول حركة وتتابع نظام السرد داخل سياق النص. ويظهر ذلك من خلال التحليل والشرح والتفصيل وعرض الأسباب والنتائج لكل ما يجري من أحداث، من دون توضيح مصدر هذه المعلومات وكيفية هذه المعرفة الشاملة، ويُلحظ أن هناك إقحاماً لشخصية القاص في النص، فهو الذي يسلط الضوء على الأشياء ويحركها من دون أن نجد له حضوراً مادياً ملموساً في النص، وأما يُلحظ صوته الذي يتضح بهيأة ضمير الغائب.

ويكشف مجال البحث والدراسة أن هناك حضوراً واسعاً لتقنية الراوي العليم وبالأخص فيما يتعلق بجانب السيرة الذاتية وتدوين اليوميات لاسيّما في الانموزج القصصي: "طبيب خارج الرحم"، إذ تتحلّى بنية النص على قاعدة هرمية تتضمّن الجمع بين ما هو داخلي وخارجي من صفات هذه الشخصية اعتماداً على أسلوب التناقض والمفارقة داخل القصة، حيث يقول:

"عندما اشتركت هذه القصة في المسابقة الوطنية الأولى للقصة العراقية المعاصرة، كانت قد مرّت سنوات معدودات فقط على سكنه المفاجئ في محلتنا، ثم موته الغامض في المستشفى... وقلت في نفسي ستفوز هذه القصة حتمًا، فهي قصة قصيرة متكاملة كما أعتقد، وغير منشورة مسبقًا. كان قد نصحتني ذات مرة أن أختار موضوعًا من المحلة كي أكتب قصة فيه، وكأنه يلمح لي أن أكتب قصته، بل قصة السنة الأخيرة من حياته في محلة المهديّة حيث وصلها من ناحية الطليعة:

- لديك قدرة جيدة على الكتابة، عندما كنت في مثل عمرك كانت لي مثل هذه القدرة أيضًا... قبل أن تكتب القصة حاول أن تجمع أكبر عدد ممكن من أحاديث الناس... إن القاص يشبه المحقق الجنائي تمامًا!!

- قال لنا المدرس إنّ أحد كتاب القصة كان طيبًا، وأنت هل تكتب القصة؟ سكت قليلاً ثم قال:

- ربما، لكنني لست طيبًا!!" (الطريحي، 2019م: 86)

تحدد تقنية موقع الراوي من البداية عملية السرد الموضوعي من الخارج لذلك فهو في بداية سرده يقدم رؤية خارجية: "عندما اشتركت هذه القصة في المسابقة الوطنية الأولى للقصة العراقية المعاصرة، كانت قد مرّت سنوات معدودات فقط على سكنه المفاجئ في محلتنا، ثم موته الغامض في المستشفى"، لبدأ الراوي "العليم" باستباق الأحداث والتمتّي من خلال: "وقلت في نفسي ستفوز هذه القصة حتمًا، فهي قصة قصيرة متكاملة كما أعتقد، وغير منشورة مسبقًا"، ومن خلال عنصر التكتيف الذي حملته القصة نجد أن الراوي قد أحتزل بعض الأحداث وحذفها ضمناً بدليل عدم بيان: "كان قد نصحتني ذات مرة أن أختار موضوعًا من المحلة كي أكتب قصة فيه، وكأنه يلمح لي أن أكتب قصته، بل قصة السنة الأخيرة من حياته في محلة المهديّة حيث وصلها من ناحية الطليعة" واعطى له مساحة سردية شمولية في القصة رغم اختزال المفردات التي تضح بطاقة الدلالية:

"لديك قدرة جيدة على الكتابة، عندما كنت في مثل عمرك كانت لي مثل هذه القدرة أيضًا... قبل أن تكتب القصة حاول أن تجمع أكبر عدد ممكن من أحاديث الناس... إن القاص يشبه المحقق الجنائي تمامًا!!" فهذه المساحة السردية النصية قد سلطت الضوء على ما هو خارجي لتصوير الواقع الاجتماعي، ثم تسلط الكاميرا إلى ما هو داخلي في الحياة الإنسانية ويتمخض عن هذا التصوير السردى رمز جديد لشخصية سردية جديدة اتصفت بصفة الشمولية "الكل - الجمع" نحو التكتيف والتنوع في المساحة السردية المكثفة شعرياً: "قال لنا المدرس إنّ أحد كتاب القصة كان طيبًا، وأنت هل تكتب القصة؟

سكت قليلاً ثم قال: - ربما، لكنني لست طبيياً!!". ففي هذا المشهد المغاير للمشهد الأول تصوير للحياة الإنسانية البائسة المضطهدة قد رسمها الراوي بشكلٍ توازٍ سرديٍّ عموديٍّ مفارقٍ للمشهد الأول، ثم أن كاميرا الراوي قد استبقت الزمن نحو حكاية جديدة اتجهت نحو الأمل في المستقبل من اجل النصر وتحقيق العدالة والتشبيث بالحياة.

غير أن هذا النمط من الرؤية شهد مرحلة من النضج والتوسع في الدلالة والأساليب وطريقة القصة وكيفية استخدام تقنية الراوي لدى القاص بعد نضج التجربة القصصية والمرحلة السياسية التي مرّ بها الشاعر، وهو الأمر الذي يتطلب منه الثورية والتمرد على النمطية الزائفة في الواقع، والأساليب والقوالب النصية فاحذ ينوع في أساليب القصة داخل نصوصه لإرساء ثوابت التجربة لاسيما في ميدان السيرة الذاتية وتدوين الوقائع اليومية المعاشة، فاحذ ينوع في تقنية الراوي العليم الذي يقترب من الشخصية الحكائية بطريقة مباشرة تقترب مباشرة من الراوي الخارجي الذي يقف وراء الحكاية في سبيل عرض الشخصية وكأنها قريبة منا وتتحرك كيفما يشاء وهو دليل على المعرفة المطلقة بالشخصية فيصورها كما في الواقع بعد إضفاء صفاتها الخارجية والداخلية.

2-5. الرؤية مع "المشاركة"

فيه تتساوى الرؤية في حدود المعرفة والإحاطة ما بين الراوي والشخصية؛ لكونه لا يقدم أي تفسير للأحداث، وعلى هذا الأساس يستطيع الراوي أن يتتبع شخصية واحدة أو عدّة شخصياتٍ ولذلك تكون زاوية الرؤية فيه واحدة، وهو نمط منتشر في السرد لاسيما في الأدب الحديث ويعبر عنه تودوروف بالصيغة الرياضية: "الراوي = الشخصية"، أي أن الراوي يعرف بقدر معرفة الشخصية. وهو الامر الذي نتلمس حضوره في قصة: "الاغتسال في البحيرة":

"لا أدري في أيّة ساعة من الليل فرّ أبي مذعوراً، بل كنت أنا المذعور على الأرجح، سرعان ما استيقظت أمي، ثم أخي الأصغر، كانت الخراف تقف مرتجفة وخائفة، وهمدت الدجاجات والديك الشرس النائم في القفص الجميل الذي صنعه أبي مستديراً كالقفص الصدري، كي لا يشبه بقية الأبقاص، وأهداه إلى أمي جزءاً من مهرها، حمل أبي ما تيسر من أمتعة وأشياء أخرى ووضعها في حقيبته الحديدية وأحكمها جيداً، والدنيا تمطر مطراً متواصلًا، مطراً كالذي حدثنا عنه أبي في ليالي الجمعة، بل هو أكثر من ذلك، وضعنا أبي في قارب صغير لا أدري حتى اليوم كيف حصل عليه، وسار بنا في الجانب الأيمن من النهر مع التيار، لقد أنقذنا أبي في اللحظات الأخيرة، فلم يبق لنا الفيضان شيئاً ما، غرقت الأغنام التي ورثها أبي عن جدتي، واستحالت السنبلات التي رعيناها طوال موسم كامل إلى أعواد مبلولة، وجرفت المياه بيتنا الذي كان قد تصدع في الحرب السابقة، هكذا حدثت، وما زلت صادقاً وأمياً في نقل ما حدثت به، وحين دخلنا المدينة لحظة انبثاق الفجر، رأينا المياه تحمل الشمس بلا كلل، والفلاحين منهمكين في إزالة بقايا الفيضان وإنقاذ ما تبقى من أمتعة أو دواب" (الطريحي، 2019م: 29)

لقد شهدت قصص السرد الذاتي حضوراً فاعلاً لضمير الخطاب "المتكلم"، فضلاً عن ضمير ياء المتكلم من اجل التنوع في استخدام السياق القصصي، والتجربة المرادة من خلال الأنساق النصية: "لا أدري، أبي، كنت أنا، استيقظت أمي، أخي، همدت، أمي، بنا، أنقذنا أبي، رعيناهما، وما زلت صادقاً وأميناً، دخلنا المدينة، رأينا".

حينما يلجأ القاص إلى استخدام ضمير الخطاب لتقدم صورة من صور خطاب الذات مع نفسها توضح شبكة الصراع الداخلي مع النفس وأفكارها، حيث نسمع صوت الشخصية وهي تخاطب نفسها لا مع الآخرين، عبر تساؤلات تطرح أمام الذات، فنسمع صوتاً واحداً على شكل مونولوج وهي سمة بارزة في القصة العراقية الحديثة، وقد وجد الباحث قصص يظهر فيها صوت القاص مخاطباً نفسه في أكثر من موضع كما في القصة.

لقد بنيت القصة على الصراع الذاتي في الواقع المعيش لاسيما أن هناك امتزاجاً واضحاً بين شخصية القاص والشخصية: "لا أدري في أية ساعة من الليل قرّ أبي مذعوراً، بل كنت أنا المذعور على الأرجح، سرعان ما استيقظت أمي، ثم أخي الأصغر"، "حمل أبي ما تيسر من أمتعة وأشياء أخرى ووضعتها في حقيبته الحديدية وأحكمها جيداً،...، وضعنا أبي في قارب صغير لا أدري حتى اليوم كيف حصل عليه، وسار بنا في الجانب الأيمن من النهر مع التيار، لقد أنقذنا أبي في اللحظات الأخيرة، فلم يبق لنا الفيضان شيئاً ما"، ليرسم لنا عذابه في مستوى الواقع والاضطهاد والحيرة وموجة الشك والظن في الآخرين، وقد نلاحظ انتقال صوت القاص/ الراوي "المشارك" بين خطاب الذات بصوت الضمير "أنت" و بين "ألانا" من اجل تقسيم رؤية خارجية وداخلية مزجت فيها واقع الحيرة والشك والعذاب بأسلوب التناقض القائم على طريقة الوصف والتساؤل ليتجه نحو صورة الاضطراب الواضح في سياق الجمل وشبكة الأسئلة الوصفية التي تمثلت أخيراً بجملة الفرق التعمدي من دون صراخ بل في صمت واضح في المساء. وتستمر قصة "الاغتسال في البحيرة" بث نسيجها القصصي الذي يستخدم فيه القاص تقنية الراوي "المشارك" الذي أحاط بمقتضيات الأحداث وسُبل التعبير عن روح الثورة والواقع، غير إن مجال السرد في بداية القصة يكون بصيغة ضمير الغائب، الذي لا يعدو أن يكون تعبيراً عن صورة "أنا" القاص / الراوي "المشارك" وهذا ما يظهر في القصة:

"أكياس الرمل على جانبي النهر، كان الرجل الآخر يحمل ألواح الطين المخفور، ويضعها في صناديق خشبية محكمة. سار بنا النهر بعيداً حتى دخلنا في اليوم الثاني منطقة البحيرات، وقبل أن نصل المنطقة قال أبي: - يبدو أنّ النهر قد ضل الطريق!. قلت: كيف يضل النهر الطريق يا أبي!. فقال أبي مخاطباً نفسه: - إذن أنا ضللت الطريق!. "عفوك يا أبي" (الطريحي، 2019م: 30)

فالقارئ لهذا النص لا يجد فيه صوت ضمير المتكلم وقد يبدو أن السرد هنا قائم على أسلوب السرد الموضوعي باستخدام تقنية الراوي "العليم": "أكياس الرمل على جانبي النهر، كان الرجل الآخر يحمل ألواح الطين المخفور، ويضعها في صناديق خشبية محكمة"، لكن سرعان ما ينجلي الغبار عن ضمير المتكلم ويبدأ ظهوره التدريجي بصورة رؤية خارجية تم ترجمتها مباشرة للشعور بصوت خارجي، تجسد في "أنا" المتكلم: "سار بنا النهر بعيداً حتى دخلنا في اليوم الثاني منطقة البحيرات، وقبل أن نصل المنطقة قال أبي: "القاص/الراوي" المراقب" قدم فيها الرؤية مشاركة للتعبير عن ما يحيط بما برؤية مكثفة موحية امتزجت ببعض الرموز بجرعة خارجية للأشياء تدخل شيئاً فشيئاً إلى دواخل النفس الإنسانية وتقدمها بصورة رؤية داخلية؛ لتقدم أعماق المستويات الباطنية للشخصية التي تأخذ شكل نسق دائري للأحداث.

2-6. الرؤية من الخارج

فيها تكون مدى رؤى الراوي اقل مما تعرفه الشخصية الروائية ولذلك تكون معرفة الراوي محدودة جداً فهي لا تتجاوز ما تظهره له الشخصيات أو ما يظهر من أحداث وتكون الشخصية هي اعلم بما منه ويعبر تودوروف عنها بالصيغة الرياضية: "الراوي > الشخصية". وهذا النمط من الرؤية يصدر فيها صوت القاص/الراوي "المراقب" من خارج النص، فيكون مجالاً يقع فقط على ما يراه من الخارج، أي أنه يكتفي بالوصف الخارجي لما يراه ويسمعه من دون أن يعرف شيئاً أكثر من ذلك فهو لا يتجاوز هذه المعرفة، وهذا يعني أنه غير مطلع على ماضي الشخصية ولا يستطيع التنبؤ بما يقع مستقبلاً، فيكتفي بالوصف الخارجي لما تظهر الشخصيات وهي تتحرك أمامه دون المعرفة الكلية بدواخلها. (جنيت، 1997م: 202)

إن هذه المعرفة الخارجية تكون بمثابة تصوير مجرد للأشياء من دون أبداء الرأي فيها والتعليق عليها أو على ما حصل أو ما سيحصل من أحداث فالقاص/الراوي يسجل ما يرى ويحدث، دون تدخل فهو بمثابة عرض مشهد أو لقطة كاميرا وصلت إلى مكان الحدث لتنتقل إلينا ما يحدث وهذا ما نلحظه في قصة (قصة الملاحق)، التي يمكن تسميتها بالقصة "المشهدية":

"كما تعرفون جميعاً، لست بارعاً في وصف ملامح الشخصيات، لست بارعاً في تصوير مشاعر الشخصية عندما تنجو من حدث مفاجئ -أو ما تحسبه هي نجاة- لست قادراً على توظيف الأحداث البسيطة لكتابة الأفعال السردية المؤثرة في مسار القصة، لست قادراً على أنسته الأشياء كي تشترك في الحكمة... رأيت وجه النادل ملتصقاً بزجاج الواجهة النظيف، وكأن الزجاج هو الذي يحرق بي من مخلفات الدولة، حدثت أن الرجل يتهاى لكتابة قصة جديدة، ربما مر عليه وقت طويل مذ كتب آخر قصة ثم أرسلها الى النشر بعد تردد وتردد..." (الطريحي، 2019م: 114)

إذ يتجلى المشهد الصوري لمكان الاحداث وهو المطعم من خلال تجلّي صورة المكان وتفصيلاته وكل متعلقاته من أشياء وصورة النادل رغم الخمول الشديد الذي تومئ به الدلالة الصورية: "رأيت وجه النادل ملتصقاً بزجاج الواجهة النظيف، وكأن الزجاج هو الذي يمدق بي من مخلفات الدولة" من خلال تصفّح البنية الكليّة للقصة التي اكتست بطابع الإيقاعات البطيئة في رسم المظاهر العامة لهذا السرد القصصي: "كما تعرفون جميعاً، لست بارعاً في وصف ملامح الشخصيات، لست بارعاً في تصوير مشاعر الشخصيات عندما تنجو من حدث مفاجئ - او ما تحسبه هي نجاة- لست قادراً على توظيف الاحداث البسيطة لكتابة الافعال السردية المؤثرة في مسار القصة، لست قادراً على أنسته الاشياء كي تشترك في الحكمة"، بصورة مكثفة انطلاقاً من التقاط الأحداث والأفعال "في زمان ومكان محدودين ويستغرق في الوقوف الذي لا يكون فيه أي تغيير في المكان أو قطع في استمرارية الزمن" (برميليان ، 78)، حيث يقوم القاص/الراوي "المراقب" بالتقاط هذه الصور المكثفة "حدست أن الرجل يتهيأ لكتابة قصة جديدة ، ربما مر عليه وقت طويل مذ كتب آخر قصة ثم ارسلها الى النشر بعد تردد وتردد..."، فمن خلال الكاميرا التي تنماز بالحيادية في صورة تقرب لقطعة صورية توسع من القابلية التخيلية التي تخلق بؤرة تصويرية ثلملم خيوطها من عناصر المكان "المطعم" لتلتقي في وحدة كلية لا يمكن فصلها أو تجزئتها إلى عدة صور فهي تقرأ كوحدة كلية متماسكة من خلال العلاقة القائمة بين كل صورة وأخرى؛ ليرسم القاص/ الراوي صورة كلية للأحداث القائمة.

3. عناصر الاتصال السردى

3-1. الحوار

تجاوزت القصة الحديثة المستوى البنائي الذي ظلّت تحوم في فلكه زمنياً طويلاً، "استجابةً لضرورة التعبير عن الرؤية النقدية الحديثة التي لم تعد حيطاً شعورياً بسيطاً واضحاً، وأما أصبحت نسيجاً شعورياً متشابك الخيوط من المشاعر والأحاسيس والرؤى المتعددة، وبلغت مرحلة من النضج حتّى وصلت إلى مستوى التعقيد والتكبيد الذي يتناسب مع تعقيد المهوم والمشاعر التي تعبر عنها" (عشري زايد، 1979م: 24)

إذ أخذت القصة الحديثة تتقارب مع الفنون الأخرى وتتجه في سياق الأسلوب الدرامي، عندما استعارت من فن المسرح والدراما بعض الملامح وكان من أبرز هذه الملامح تعدّد الأصوات والحوار والصراع - التي تتمثل الأبعاد النفسية والشعورية المختلفة للرؤية الشعرية، إلا أن تعدّد الأصوات والصراع ارتبط ارتباطاً وثيقاً بالحوار داخل سياق النص. (عشري زايد، 1979م: 41)

فأخذ الحوار يشكّل عنصراً مميزاً في بناء القصة الحديثة بعد أن أفضى على النص نوعاً من الواقعية، لاسيّما أن القصة اتّجهت نحو المنحى السردى في بنائها الفنيّ مما أكسبها سمة الدرامية التي استعارتها من الفنون الأخرى.

فالحوار هو تبادل الكلام بين شخصيتين أو أكثر من شخصيات النص الأدبي. (علوش، لاتا، 78). ومن هنا أصبح للحوار أهمية كبيرة في بناء النص الأدبي، حيث يمنحه نوعاً من الحيوية والحركة ويجعل الشخصيات في مواجهة مع المتلقي لتبوح بكل ما لديها من الأفكار والمشاعر والأحاسيس التي تعمل على تصعيد الحدث وأتمائه.

غير أن هذا الاستخدام لا يعني بناء القصة بمحملها على أسلوب الحوار، وإنما يستغل المؤلف أسلوب الحوار في جزء أو أجزاء منها، مما يوفّر لها الحيوية والحركة في ذهن المتلقي، شريطة أن تتسم بالطابع الجمالي والتعبير الفني من ناحية اقتناء اللغة الموحية وكيفية بثها في سياق تركيبى مثير يضيف عليه شيء من الخصوصية من ناحية الابتعاد عن الحوار اليومي المؤلف بين الأفراد، وعن التقريرية التي تدخل في جانب الفنون النثرية الأخرى (إحسان عباس، 1978م: 229). إذ إنه لم يستغن تماماً عن أسلوب رواية الحوار، وأن لم يتكئ عليه كل الاتكاء شأن القاص القديم، وإنما على العكس أخذ يخفي حكاية "القول" شيئاً فشيئاً إلى أن أصبح الحوار يمثل الموقف المحدّد في التجربة، وعندئذٍ ظهر الحوار كمشهد مسرحي. (إحسان عباس، 1978م: 228-229) وأخذ يتشكّل بشكل خاص في ظاهرة تعدد الأصوات في القصيدة حيث ينقسم على: صوت القاص وهو يتحدّث إلى نفسه أو لا يتحدّث إلى أحد، وصوت الراوي وهو يتحدّث إلى جمهور في المونولوج الدرامي، وصوته "الشخصية" وهو يحاول أن يخلق شخصية درامية تتحدّث بالنظم "الشعر المسرحي". فالحوار يرفد القصة الحديثة بحركة داخلية تتفاعل مع بنائها ووحدها العضوية لإظهار الصيغة الدرامية في القصة. وتجدر الإشارة إلى أن صادق الطريحي قد استضاف الحوار ووظّفه بشكل فعّال فساعدته في أغناء تجربته القصصية، لاسيّما أن القاص كانت لديه معرفة ثقافية بصور التفاعل المشترك بين أشكاله المختلفة التي جاءت على شكل: الحوار الخارجي (الديالوج) والحوار الداخلي (المونولوج).

3-2. الحوار الخارجي (الديالوج)

الحوار الخارجي هو من أكثر أنواع الحوار انتشاراً واستخداماً في الحقول الأدبية، إذ يقوم على علاقة جدلية تعدّدية تفترض تعدّدية صوتية من أجل إقامة الحوار، فيدور الحديث بين شخصيتين، أو أكثر داخل السياق النصّي الذي تجمعه وحدة الموضوع والأسلوب، (الحاني، 42) فالحوار الخارجي يستنطق أشكال الوعي بوصفه وسيلة لتشخيص الأفراد تشخيصاً نفسياً لدى المتلقي الذي يتكشّف ذلك نصّياً من خلال تدفّق الكلمات دلاليّاً داخل النصّ بجهة حوار مركز ومكثّف فلا ينساق لرغبات القاص في الاسترسال والعناية الفائقة بملاحقة جماليات النصّ لغوياً وصوراً على حساب المادة الموضوعية، (اطميش، 215) إذ يتحدّد الحوار في كيفية متابعة المتلقي "القارئ" للشخصيات وهي تتكلم فيما بينها وعندئذٍ تحدّد وظيفة المتلقي في المتابعة أو الإنصات والتلقي، وعليه اتخذ الحوار في النصّ شكلين هما: الحوار المباشر والحوار غير المباشر.

3-2-1. الحوار المباشر

ينقل فيه القاص/ الراوي ما يدور من حوار بين الشخصيات نقلاً حرفياً بلفظه ومعناه من دون التدخل في صياغته وترتيبه أي أنه تذكير حرفي لكلام الشخصيات ونقله نقلاً مباشراً. (ناجي، 1998م: 107) إذ تجد القصة مدخلاً سردياً يفضي بها إلى الحوار، عندما تأخذ صفة التمازج ما بين السرد والحوار داخل بنية القصة؛ ليكون هناك إيدان فعلي بضرورة الانتقال من السرد إلى الحوار تبعاً لمقتضيات النص، فتكشف بنية قصة "تدوين الدولة الشرقية" عن الحديث الذي دار بين الشخصية الرئيسية التي تتوحد مع تقنية الراوي في استخدام ضمير المتكلم وبين المحقق:

"ولم أدر حتى اللحظة أين أنا، حتى ناداني المحقق من وراء جدار زجاجي كأنه قمر دري:

- أنت في المكتب المسدس وشي. وأضاف وكأنه حدس بتوقى لرؤيته.

- لن تراني!! وسأدعك تخرج الآن، وقع إفادتك وخذ هذا القميص ليسترك.

كان قميصاً ملوناً، منقوشاً بأوراق لأشجار لم أشاهدها من قبل، لا شك في أنه يشبه قميصاً نسائياً، ولم يكن ممزقاً هذه المرة. قلت للمحقق بخوف:

- أستطيع أن أقرأ إفادتي!؟. ضحك المحقق قليلاً وهو يقول:

- أترانا سجلنا عليك ما لم تقله؟ ألا تعلم أننا نعرف حتى أمنياتك القلبية، حسناً اقرأها. ولكن عليك أن تنسى كل شيء، حالما تخرج من هنا" (الطريحي، 2019م: 65-66)

فالقاص هنا حرص على التوحد التام بينه وبين الشخصية في القصة التي تندفق في نسق السيرة الذاتية، إلا أن هذه الشخصية لا تعدو إلا أن تكون "الأنا" الثانية للقاص/ الراوي نتيجة استخدام الأسلوب الحوارى المباشر لسد فجوات يتطلبها سياق النص، حيث كان له أثر واضح في التخفيف من سرعة السرد بدليل توالي الأفعال السردية الدالة على التعلق بزمن الحاضر: "أدر، ناداني، لرؤيته، تراني، سأدعك، تخرج، إفادتك، ليسترك، أشاهدها، يشبه، قلت، أستطيع، أقرأ، يقول، أترانا، قلته، تعلم، نعرف، اقرأها، تنسى، تخرج"، لضرورة فنية ساعدت على الكشف عن الجوانب النفسية للشخصية/ الراوي وهو يبحث عن مصيره المبهم بدلالة: "ولم أدر حتى اللحظة أين أنا، حتى ناداني المحقق من وراء جدار زجاجي كأنه قمر دري"، فالمحقق هنا رمز للنظام البائد: "أنت في المكتب المسدس وشي، وأضاف وكأنه حدس بتوقى لرؤيته، لن تراني!! وسأدعك تخرج الآن، وقع إفادتك وخذ هذا القميص ليسترك"، فمكان التحقيق اخذ هيئة سرداب أو قبو تموضع كمكان معادٍ للقاص بسبب خمود الثورة فيه وهناك المحقق الذي يجري حديث معه بدلالة تتابع أفعال القول: "أدر، ناداني، لرؤيته،

تراني، سأدعك، تخرج، إفادتك، ليسترك، أشاهدها، يشبه، قلت، أستطيع، أقرأ، يقول، أترانا، نقله، تعلم، نعرف، أقرأها، تنسى، تخرج" بأسلوب الحوار المباشر، لكن سرعان ما يخيب ظنه في عودته من جديد من خلال إجابة المحقق: "ألا تعلم أننا نعرف حتى أمنياتك القلبية، حسناً أقرأها...، ولكن عليك أن تنسى كل شيء حالما تخرج من هنا"، تلك الإجابة التي كانت خاتمة نهاية للقصة. فلغة الحوار هنا ساعدت على تكثيف النص وإضفاء دلالة الرمزية في صورة البحث عن روح الثورة من جديد في نفس الشخصية، فلم يستطد القاص/ الراوي بحديثه وحواره، وهي ميزة من ميزات القصة الحديثة فلا مجال لحوار مطول وتفصيلي في البحث في القضية المرداة، إذ انحازت لغة الحوار إلى الإيجاز والإيجاز المصوبغ بصبغة رمزية جميلة بما يتلاءم مع طبيعة السرد السابق. لقد سجل الحوار حضوراً واسعاً في قصص الطريحي، وكان من بين القصص التي جاء بها عنصر الحوار متداخلاً مباشرة مع السرد والوصف قصة "متحف النصوص":

"فرحت كثيراً لأن أبي قد عرف بالتغيرات الرجولية التي طرأت على وجهي وصوتي وجسمي، وقال أيضاً:

- أتود أن تبلغ موضع الجسر حقاً؟ قلت مستحياً: من أخبرك يا أبي؟

- أظن أنّ خدم المساجد، وأهل الحلة لا يحدثنوني عن تجوالك وقت الظهر!!

- أقسم لك يا أبي، إنني لم أذهب إلى مكان لا ترضاه.

- أعلم ذلك يا بني، فأنا الأقرب إليك. وعند وصولنا إلى غرفتنا في الطبقة العليا من الخان، أضاف أبي:

- غداً سأصعد مع النهر حتى أصل أعالي الفرات، ومنه سأنتقل بحثاً عن تجارة رابحة تنجينا من سنوات الحرب.

قلت طائفاً ومتسائلاً: وأنا معك يا أبي. فقال أبي مبتسماً وكأنه يريد مجازاتي عن عملي:

- ألا تود أن تخلفني في هذه الأرض، فتحمل اسمي! أنت أفضل إخوتك، ولك معرفة بالحساب والتاريخ والأدب،

وهم يحتاجون هنا إلى مساعد ماهر لـ"نون الموصلي". ومن هو نون الموصلي يا أبي؟ (الطريحي، 2019م: 75)

لقد سجل القاص/ الراوي "المشارك" عدة لقطات صورية تضمنتها مشاهدة صورية امتزجت مع الوصف في حوار أثناء عبور الجسر ودخول المدينة والمسجد والبيت والعمل، وهو ينتقل بكاميراته من مكان إلى مكان آخر وأثناء ذلك كانت صوت الشخصية هو حوار داخلي: "فرحت كثيراً لأن أبي قد عرف بالتغيرات الرجولية التي طرأت على وجهي وصوتي وجسمي"، ثم ينتقل مع ما يجري من حوار مباشر مع الشخصيات في مشهد وصفي لما هو محيظ في الامكنة ووصف الحالة النفسية ومشاعرهم وأحاسيسهم اتجاه هذا "الزمن، والخوف، والدنيا" فجاءت هذه الألفاظ لمسميات رمزية تحيل بنيتها إلى

حالة القلق والخوف لدى الشخصيات من هذه الدنيا في حركة متداخلة ومتناوبة مع تعدد الامكنة تجسد الحوار مع الشخصيات: "الراوي، الشخصية، الاب" في حوار أحادي مباشر للشخصيات: "وقال أيضاً: أتود أن تبلغ موضع الجسر حقاً؟ قلت مستحيًا: من أخبرك يا أبي؟ أتظن أنّ خدم المساجد، وأهل الحلة لا يتحدثون عن تجوالك وقت الظهيرة!! أقسم لك يا أبي، إنني لم أذهب إلى مكان لا ترضاه، أعلم ذلك يا بني، فأنا الأقرب إليك، وعند وصولنا إلى غرفتنا في الطبقة العليا من الخان"، إلا أن الراوي يرجع بنا من حديد في كاميراته لينقل ما يجري من حوار: "أضف أبي: غداً سأصعد مع النهر حتى أصل أعالي الفرات، ومنه سأنتقل بحثاً عن تجارة رابحة نتجينا من سنوات الحرب، قلت طائعاً ومتسائلاً: وأنا معك يا أبي، فقال أبي مبتسماً وكأنه يريد مجازاتي عن عملي: ألا تود أن تخلفني في هذه الأرض، فتحمل اسمي! أنت أفضل إخوتك، ولك معرفة بالحساب والتأريخ والأدب، وهم يحتاجون هنا إلى مساعد ماهر لنون الموصلي، ومن هو نون الموصلي يا أبي؟".

في حين نجد أن بعض القصص قد بُنى على الحوار المباشر من أول القصة إلى آخرها، ليمتاز مع بقية العناصر السردية الأخرى، غير إن هذا النوع من القصص لا يعني الدخول في البنية المسرحية التي تعتمد الحوار الخاص الذي يدور بين الشخصيات في بنائها العام، حيث تفتتح قصة "ذاكرة بورخيس" في المقطع الثالث، على هذا النمط في استخدام الحوار بوصفه بنية استهلالية للنص:

"ألا تعرفني!!! لقد درستنا اللغة الإنكليزية في الثانوية!! قلت وقد زال الخوف عني جراء هذه الدعوة غير المتوقعة:

- والله يا أستاذ، لم يعد نظري يتذكر الوجوه، لقد تغيرتم كثيراً، لكن ذاكرتي مازالت تتذكر الاسم، لقد ذهبت إلى الكلية العسكرية مع أن معدلك كان جيداً!! ضحك المحافظ كثيراً وهو يسمع مني هذا المدح أمام الآخرين، فقال منتشياً:

- والله، لو كان الأمر بيدي لأصبحت مدرّساً للغة الإنكليزية، لقد جعلتنا نحب هذه اللغة. فشكرته وبقيت ساكناً لا أعرف كيف أتم الحديث، فأخبرني أن أطلب منه ما يستطيع أن يساعدني به في هذا الوقت العصيب، قلت برجاء:

- أود أن أرجع إلى المكتبة، فأنا لا أحسن العمل في السوق، لكنني لا أملك ملقاً سياسياً جيداً. فقال وهو يضحك أيضاً: - نعم، لقد أحضروا ملفك قبل أن تصل. وأضاف بعد أن لاحظ تعجبي:

- لا تتعجب! إنهم يحتفظون هناك بملف النبي نوح أيضاً... ضحك الجميع بما فيهم أنا، وقال أيضاً:

- سأجعل المكتبة تتعاقد معك كي تعمل حارساً، هذه هي الدرجة الوحيدة المتاحة، لكنّ راتبك سيكون جيداً، سيكون أفضل من راتب الموظف!! (الطريحي، 2019م: 106-107)

إذ تقوم القصة بشكل عام على أساس الحوار الخارجي الصائت بين الشخصيات "الراوي، الشخصية، المحافظ"، التي هي بمثابة رموز إنسانية من ناحية تبادل الأدوار، فالشخصية الأولى هو رمز لشخصية الإنسان الذي يعيش تحت ظلال السلطة الحاكمة، في حين أن الراوي هو رمز لشخصية الإنسان الذي يأبى العيش تحت ظلال السلطة ويمثل بدوره طبقة الشعب وطبقة الثورة اتجاه السلطة والسياسة، شخصية المحافظ تمثل دور السلطة، فأستطاع الطريحي بعمق التجربة الشعرية استخدام هذه الرموز ببراعة فنية فذة من خلال رسم صورة الركود والتحويلات الحوارية في أماكنها، فشخصية الإنسان الراضخ لسياسة الدولة، وسكوت طبقة المجتمع عمّا يحصل هي أشبه بتبادل هذه الأدوار والأحداث في القصة، بدليل رمزية الشخصية "الثوري" الذي يتنبأ بما سيحصل في المستقبل من مصير: "ألا تعرفني!!! لقد درستنا اللغة الإنكليزية في الثانوية!!" قلت وقد زال الخوف عنيّ جرّاء هذه الدعوة غير المتوقعة: والله يا أستاذ، لم يعد نظري يتذكّر الوجوه، لقد تغيرتم كثيراً، لكن ذاكرتي مازالت تتذكّر الاسم، لقد ذهبت إلى الكلية العسكرية مع أن معدلك كان جيداً!!" فإن بقي في ظل السلطة والسلطان فهو يعيش يموت بطيء نتيجة قلة تدفق الأنفاق عليه، وأن سقطت هذه السلطة صار كبش فداء للسلطة أو موضع آخر لتنفيس غضب الجماهير، فضلاً عن صوت سلطة الدولة بدلالة: "ضحك المحافظ كثيراً وهو يسمع مني هذا المدح أمام الآخرين، فقال منتشياً: والله، لو كان الأمر بيدي لأصبحت مدرساً للغة الإنكليزية، لقد جعلتنا نحب هذه اللغة، فشكرته وبقية ساكناً لا أعرف كيف أتم الحديث، فأخبرني أن أطلب منه ما يستطيع أن يساعدني به في هذا الوقت العصيب، قلت برجاء: أود أن أرجع إلى المكتبة، فأنا لا أحسن العمل في السّوق، لكنني لا أملك ملقاً سياسياً جيداً" وعودة ممارسة اللعبة من جديد لتبادل الأدوار فيها من قبل الشخصيات: "فقال وهو يضحك أيضاً: نعم، لقد أحضروا ملفك قبل أن تصل وأضاف بعد أن لاحظ تعجبي: لا تتعجب! إنهم يحتفظون هناك بملف النبي نوح أيضاً...، ضحك الجميع بما فيهم أنا، وقال أيضاً: سأجعل المكتبة تتعاقد معك كي تعمل حارساً، هذه هي الدرجة الوحيدة المتاحة، لكنّ راتبك سيكون جيداً، سيكون أفضل من راتب الموظف!!".

3-2-2. الحوار غير المباشر

الحوار غير المباشر وقد يسميه البعض الحوار الواصف (العاني، 1999م: 53)، ففي هذا النوع من الحوار الخارجي، يستخدم القاص/ الراوي تقنية الراوي المشارك الذي يتكلم ويتحدّث بكلام الشخصية نيابة عنها، مع التلميح والإشارة إلى أن هذا القول هو قول الشخصية وهي صاحبة القول، إلا أن هذا التحدّث لا يتمّ إلا عن طريق التصرّف والعبث بميكانيكية البناء القولي من حيث الترتيب الزمني لسرد الأحداث، وآلياته التخاطبية، وعليه فإن القاص/ الراوي ينقل إلينا أقوالاً وأحداثاً

عن ماضي الشخصية، بلغة تصويرية من ناحية المعنى "الفعل القولي للشخصية"، مع التصرف بألفاظ هذا الحوار تبعاً لمتطلبات سياق النص وسير سرد الأحداث فيه، فضلاً عن دلالاته النصية (عبد السلام، 1999م: 212) أي أن القاص/ الراوي ينقل سير الأحداث نيابة عن الشخصية، وهذا ما يتضح في بنية قصة "ذاكرة بورخيس":

"أنت تعرفني جيداً، لكن ذاكرتك ضعيفة، تناول سبع قطع من التين المجفف يومياً كي تنشط ذاكرتك. أما أنا فقد قلت للرجل كي أغير مجرى الحديث:

- ذاكرة شكسبير تدور حول منح الذاكرة لشخص آخر! لقد جعلني بورخيس أصدق ذلك...أنا أحب بورخيس كثيراً

فقاطعتي الرجل قائلاً: - أنا أحب بورخيس أكثر منك، فأنا أمتلك ذاكرة بورخيس!!!" (الطريحي، 2019م: 96)

فقد عمد الراوي "المشارك" إلى نقل الحوار الخارجي للشخصية، في صورة صوت خارجي مفرد، يحمل في طياته طابعاً سردياً صورياً، عند تأمل: "أنت تعرفني جيداً، لكن ذاكرتك ضعيفة، تناول سبع قطع من التين المجفف يومياً كي تنشط ذاكرتك"، فتصرف القاص/ الراوي بلفظ الحوار، أثناء قيامه بدمج ومزج الحديث الذي يدور بين الشخصيات في بنية السرد القصصي وعندئذ لا يبقى من الحوار إلا معناه العام بعد الإشارة والتلميح به، فنجد الطريحي يحول حكاية في صميم الذكريات في صيغة حوار إلى صورة لعبة لغوية يتقنها: "أما أنا فقد قلت للرجل كي أغير مجرى الحديث"، ثم يحول مجرى الحوار الى الراوي حيناً والى الشخصية حيناً آخر: "ذاكرة شكسبير تدور حول منح الذاكرة لشخص آخر! لقد جعلني بورخيس أصدق ذلك... أنا أحب بورخيس كثيراً...، فقاطعتي الرجل قائلاً: أنا أحب بورخيس أكثر منك، فأنا أمتلك ذاكرة بورخيس!!! إن النص هنا قد استنشق الحوار الذي دار بين القاص/ الراوي والشخصية وقام باختزاله في صورة حوار منقول فنحن لا نعرف طبيعة الحوار الذي دار فيما بينهما، إلا في حدود معناه العام، فاكتمى القاص/ الراوي بروي الحديث في معناه العام من خلال العبارات: "ذاكرة شكسبير تدور، لقد جعلني بورخيس أصدق ذلك...، أنا أحب بورخيس كثيراً...، فقاطعتي الرجل قائلاً: أنا أحب بورخيس أكثر منك، فأنا أمتلك ذاكرة بورخيس!!!"، الذي نجده في صوت إيهام بين صوت الراوي والشخصية وفي حديثها معه، بدلالة جوابه الذي هو جواب شبه مبتور: "فقاطعتي الرجل قائلاً: أنا أحب بورخيس أكثر منك"، ثم اختزل استمرار الحوار في الجملة الاسمية " فأنا أمتلك ذاكرة بورخيس!!!".

ونجد أن البنية الحوارية ساهمت في إضفاء الوحدة الموضوعية، بالاتجاه إلى الدرامية "المشهدية"، وهو الأمر الذي يُجِيل إلى وقوع القصة في شبك الأداء الدرامي الذي يتدوّق فيها القاص قطرات العسل التي تزيد من إجماعه القصصي للتعبير عن ما يجول في خاطره من مشاعر وأحاسيس، فضلاً عن إن الحوار ساعد على أداء وظيفية التواصل بين المبدع والمتلقي في بث

القضايا والأفكار التي يصعب توصيلها بأسلوب آخر، لاسيما أن القاص قد وجد له نديماً آخر يؤنسه في تجربته أثناء ما يقع من حديث يدور بين الشخصية والرواي داخل سياق النص في أضواء الأحداث التي تبث بشرط سينمائي من أجل توصيل حقيقة الفكرة المرادة.

3-3. الحوار الداخلي (المونولوج)

المونولوج من أبرز تكتيكات اتجاه تيار الوعي في الرواية الحديثة، هذا الاتجاه الذي يهتم بمحتوى وعي الأبطال الداخلي ويركز فيه على أساس ارتياد مستويات ما قبل الكلام من الوعي، بهدف الكشف عن الكيان النفسي للشخصيات (عشري زايد، 1997م: 223). فيسمى الحوار الداخلي أو "تيار الوعي" وفيه يبت الحوار على شكل صوت واحد اعتماداً على تقنية المونولوج، أو "المناجاة" بوصفهما صيغتين حواريتين تعتمد الأولى كلام الشخصية إلى نفسها، أو إلى مستمع وهمي بهدف النقل الأمين لنشاط واقع الوعي. (علوش، لاتا، 206)

في حين تقوم المناجاة على شكل أسئلة وأجوبة حيث يتكلم الشخص ويحجب نفسه (علوش، لاتا، 209)، وعليه اعتمد هذا الحوار الصوت الداخلي الواحد، الذي لا يسمع صوت آخر غيره في النص، ولكنه يبرز على سطح النص من آن لآخر من أجل لإظهار كل الهواجس والأحاسيس والأفكار المقابلة لما يدور في ظاهر الشعور.

وعليه ترجع جذور الحوار إلى الفن الروائي، في الكشف عن الدواخل النفسية للشخصية في لحظة الانضباط النفسي قبيل التعبير عنها -الدواخل النفسية- بالكلام المباشر على نحو مقصود، وأما تفرز على شكل تداعيات صوتية ومناجاة داخلية لذلك "تلتزم به كتابات روائية، للكشف عما يدور في نفوس شخصوها، خارج منطق التراتبات، مستغلاً في ذلك التداعي والمناجاة" (علوش، لاتا، 205) ؛ ليظهر على شكل نجوى داخلية في أعماق الشخصية بشكل لغة صامتة للشخصية، كضرب من ضروب الوعي التام نحو تحقيق مجال الصدق الفني في العمل، من دون تدخل القاص/الرواي بذلك فهو أشبه بطريقة العرض والتمثيل من ناحية إلقاء الدور الأكبر على الشخصية دون الرواي، بحيث يكون هذا الدور صامتاً "داخلياً" للمشاعر وأحاسيس الشخصية فيظهر لنا آلامها، وهمومها، ومشاكلها التي تواجهها على شكل أسئلة وأجوبة، أو تأخذ طريقاً آخر لها متجهاً نحو المجادلة والعتاب مع النفس بشكل أفكار متناوبة. وعليه شاع استخدام هذا النوع من الحوار في الأدب العربي الحديث، لأغراض وأهداف كان الغرض منها:

3-3-1. الإثارة والتشويق المتلقي

في لفت الانتباه إلى صوت آخر، الغرض منه هو الأجراء بما يقول، فضلاً عن تعميق الشعور بالفكرة الظاهرة وأقناع المتلقي بما، وعندئذٍ تتحقق الغاية الدرامية في التعبير.

3-3-2. التأكيد على جدية التجربة و صدقها الفني

باستخدام الحوار الداخلي الذي لا يسمع معه صوتاً آخر، فصوت الشاعر الداخلي هو الذي يحرك مخيلة المتلقي ذهنياً و نفسياً و يقودها إلى عمق العمل الفني، إذ أضاف الحوار للتجربة أبعاداً لم تكن تظهر لو اكتفى الشاعر بحركة واحدة في اتجاه واحد، إذ إن تجسيم الموقف وتصوير المشاعر والأحاسيس المتضاربة ببيئة الحوار الداخلي قد جعل الموقف أكثر تأثيراً وأقناعاً. (إحسان عباس، 1978م: 294-298)

3-3-3. الضرورة الفنية

التي دعت إلى استخدام هذا الأسلوب وتطويره داخل بنية القصة، بعد أن شغف القاص بالتفكير الدرامي، ومن ثم الرغبة في الإخلاص للتجربة والحرص على تجسيمها فنياً هي التي دفعته إلى استخدام الحوار بوصفه إحدى ثمار التفاعل مع العالم الداخلي للشخصية والعالم الخارجي. (إحسان عباس، 1978م: 299) والملاحظ أن هناك العديد من القصص تأخذ بهذا الاستخدام الحوارى داخل بنيتها النصية عندما يرغب القاص الهروب من واقعه المعيش في صراع دام بين نفسه وواقعه، متجهاً نحو الانطواء والتقوقع على نفسه لرفض كل ما هو خارج عن ذلك. ونتيجة للاستخدام هذا النمط من الحوار داخل القصص الحديثة سعياً نحو البنية الدرامية شاع هذا النمط من الاستخدام الحوارى في القصص، بعد أن تنفرد الشخصية داخل نصها وتقيم عليه هيمنة كاملة من بدايته إلى نهايته من دون مشاركة أحد آخر -الشخصيات الأخرى- في سبيل أبقاء النص ينطق بضمير المتكلم في كل أجزائه من دون توقّف دائم يقع تحت أي تأثير مؤثر خارجي. فقد أفادت قصص السيرة الذاتية من توظيف الحوار الداخلي لإثراء النص كما نلاحظ ذلك في بنية قصة "المتقف والكلاب":

"لستُ كلباً الآن، لستُ كلباً على الإطلاق، هذا ما أودّ أن أقوله لكم، فأنا أحب الصراحة، وأحب الرجل، ولا أتمنى له أيّ مكروه، إنه بمثابة الأب الروحي لكثير من الكتاب، صحيح أنه جعل البطولة لذلك المتقف!!" (الطريحي، 2019م: 110)

أستدعى القاص رمزية صورة الكلب في صورة مونولوج حوارى مكرّر؛ ليث فيه رمز الألم المطهر الذي احتطه القاص في مسيرة حياته، وهو يسعى إلى السمو والرفعة المثلمة في تلبس بقوله: "لستُ كلباً الآن، لستُ كلباً على الإطلاق، هذا ما أودّ أن أقوله لكم، فأنا أحب الصراحة، وأحب الرجل"، ليتشظى الألم المطهر بشكل مونولوج تظهر فيه مرارة المتجهة نحو الدّاخل ليغيب جسد القاص في الجانب المرئي "ولا أتمنى له أيّ مكروه، إنه بمثابة الأب الروحي لكثير من الكتاب، صحيح أنه جعل البطولة لذلك المتقف" في صورة التلاعب الصوري المكرر "لستُ كلباً الآن، لستُ كلباً على الإطلاق" مشهد مناخاة مكررة يتجه فيها خيط الحوار القصصي نحو الأمل والوعيد في الفجر المشرق شيئاً فشيئاً: "لكنني لست كلباً، وما توقيعى الآن على بيان سحب كتبه من الأسواق، إلّا دفاعاً عن الآداب العليا العامة، ورأفة بالجمتمع الذي يراد تغييره، وأنا

أحب المجتمع أكثر مما أحب الرجل... (الطريحي، 2019م: 110) ثم يستدرك النص من خلال أسلوب الاستدراك "لكنني"؛ ويستدعي الحوار الرموز والمثل العليا للمجتمع لإثراء النص بوصفهما رمزين للطغاة والغطرسة: "لكنني لست كلباً، وما توقعي الآن على بيان سحب كتبه من الأسواق، إلّا دفاعاً عن الآداب العليا العامة، ورأفة بالمجتمع الذي يراد تغريبه، وأنا أحب المجتمع أكثر مما أحب الرجل...". ؛ ليزيد من فاعلية معنى النص الحوارى في دلالة معنى التضحية والفداء للآخرين في بنية الحوار القائمة على المنح والعطاء والتضحية فهو الراوى الذي يمنح الحياة ذروتها ولا تمنحه سوى الاستمرار بهذا العطاء المقدم للآخرين المتمثل حوارياً: "لست كلباً الآن، لستُ كلباً على الإطلاق، كما يقول، ومع ذلك فقد حزنت قليلاً عندما تعرض إلى حادثة الاغتيال، كم تمنيت أن لا يموت، ولم يمّت فعلاً... (الطريحي، 2019م: 110)

بعدها يقوم القاص/ الراوى باستخدام تقنية التلخيص بدلالة وجود نقاط وضعت في سياق النص؛ ليؤكد الحوار استمرارية هذا العطاء في صورة الألم المطهر الذي يجسد روح الثورة والتمرّد في صورة أخرى: "لست كلباً الآن، لستُ كلباً على الإطلاق، كما يقول؛ لنعكس الحوار في صورة العطاء والمنح من جديد التجسّد في صور أخرى مليئة بالعذاب والألم الذي يجزّر جميع الناس من خلال رمزية الحذف: "مع ذلك فقد حزنت قليلاً عندما تعرّض إلى حادثة الاغتيال، كم تمنيت أن لا يموت، ولم يمّت فعلاً... الذي يُغني النص بأهمية السرد الدائري بصورة مستمرة:

"لكنني لستُ كلباً، لستُ كلباً على الإطلاق، أنا جبانٌ فقط، وليست لدي القدرة على المواجهة، كما يستطيع هو، لكنه همشي في روايته تلك، وأنا المركز، لم يعطني الفرصة كي أتحدّث عن نفسي كما منحها لسعيد مهرا، وليست لدى الهامش القدرة على البقاء كما تعرفون، لست أكره سعيد مهرا، فقد كان تلميذي... (الطريحي، 2019م: 111)

فالقصة هي خطاب نفسي للمعاناة النفسية وعذاباتها بشكل: "حوار داخلي مكثف مكرر ضمن الية السرد الدائري" بعد استحوزت ثورة اليأس على نفسية الشخصيّة التي أذابت روحه وأحاسيسه وجرت في دمايته: "لكنني لستُ كلباً، لستُ كلباً على الإطلاق، أنا جبانٌ فقط، وليست لدي القدرة على المواجهة، كما يستطيع هو، لكنه همشي في روايته تلك، وأنا المركز"، فهو في خوف مرتقب من الجهول في مخاطبة النفس إلا أن هذا الخوف لا يستمر في نفسه بدلالة مخاطبة النفس من جديد: "لم يعطني الفرصة كي أتحدّث عن نفسي كما منحها لسعيد مهرا، وليست لدى الهامش القدرة على البقاء كما تعرفون، لست أكره سعيد مهرا، فقد كان تلميذي..."، بعد عودة الروح إليه من جديد بشكل الربيع فتبدأ روحه بالاستيقاظ واليقظة وتدب الحياة في عروقه بعد إذابة هذا الخوف الذي سار بدمه، فأستطاع الشاعر رسم المعاناة النفسية بشكل تناسق فضلي بين "أتحدّث عن نفسي كما منحها لسعيد مهرا" وهو أمر مشابه للنفس وكيفية حركتها: "لكنني لست كلباً، لستُ كلباً على الإطلاق، وقد كان عليه أن يجعلني السارد الأول في القصة، وأنا أستحق ذلك، فأنا أفضل من سعيد مهرا، وأنا أعظم صحفي كتب عنه... (الطريحي، 2019م: 111) هنا يسرد الحوار

بطريقة غير مباشرة عند استخدام ضمير الغائب وعندئذٍ من الممكن عدّ مثل هذا الحوار مونولوجاً غير مباشراً: "وقد كان عليه أن يجعلني السارد الأول في القصة، وأنا أستحق ذلك، فأنا أفضل من سعيد مهرا، وأنا أعظم صحفي كتب عنه..."، إلا أنه في الوقت ذاته من الممكن عدّه مونولوجاً مباشراً، إذ إن ضمير الغائب هنا لا يكون سوى ستار يقف خلفه القاص/ الراوي لاعتبارات فنية وأدبية إلا أنه يعود فيما بعد إلى استخدام ضمير المتكلم في مفردات النص ثم يعود في مقطع آخر إلى استخدام ضمير المتكلم يؤكد فيها معاناته بصيغة السرد الدائري من جديد وباستخدام ضمير المتكلم:

"لستُ كلباً الآن، لست كلباً على الإطلاق، أريد أن أعيش بسلام، لا أريد لأحد أن يذكرني بالماضي السعيد، أريد أن أكون سعيداً الآن، ليس كسعيد مهرا طبعاً، صحيح أنني كنت حقيراً كما يقول لكم...، لكنني لست كلباً، لستُ كلباً على الإطلاق، غير أنني ما زلت قادراً على العز!!!" (الطريحي، 2019م: 113)

وقد يسرد الحوار بطريقة غير مباشرة عند استخدام ضمير الغائب وعندئذٍ من الممكن عدّ مثل هذا الحوار مونولوجاً غير مباشراً إلا أنه في الوقت ذاته من الممكن عدّه مونولوجاً مباشراً، إذ إن ضمير الغائب هنا لا يكون سوى ستار يقف خلفه الراوي لاعتبارات فنية وأدبية إلا أنه يعود فيما بعد إلى استخدام ضمير المتكلم في مفردات النص، ومثل هذا الأسلوب الحوارى يتجلى في بنية عدد غير قليل من القصص نذكر منها:

"على العكس من قصة "ذاكرة شكسبير" لم يمنحني أحد ما ذاكرة بورخيس، وأنا أيضاً لم أمنح هذه الذاكرة لشخص آخر. الأمر بسيط أكثر مما تتصورون، لقد أفدت من الحديث القدسي الذي يقول (يا ابن آدم، كن مثلي، تقل للشيء كن فيكون) وهكذا قررت وأنا في السجن أن أحتفظ بذاكرة كلّ الأحداث التي مرت علينا، وأن أكتبها من جديد حالما أخرج من السجن، كنت متيقناً من خروجي بسبب امتلاكي لذاكرة بورخيس، وتعني ذاكرة بورخيس عندي الإرادة أولاً، وأن تكون أقوالي واحدة بلا تغيير، وأن لا أتوسل بالضابط الذي يحقق معي، وأن أعترف له بسلطة القانون الذي يطبقه، هذا ما علمني إياه أحد المعتقلين السابقين في أول ليلة لي في السجن، وهو ما حدث فعلاً" (الطريحي، 2019م: 104-105)

نلاحظ أن القاص/ الراوي قد ترك زمام السرد، بعد مدّة وجيزة من سرده للذات: "على العكس من قصة "ذاكرة شكسبير" لم يمنحني أحد ما ذاكرة بورخيس؛" كي تبوح بما تشعر وتحس وتفكر ليأخذ الحوار شكله المباشر. وقد يعتمد الحوار طريقة الأسئلة بالنسبة إلى الذات، فنجد الذات هي التي تسأل وتجيّب أو تبقي باب أحابها مفتوحاً نحو التشظّي وأثارة الشك والتأمل: "وأنا أيضاً لم أمنح هذه الذاكرة لشخص آخر. الأمر بسيط أكثر مما تتصورون، لقد أفدت من الحديث القدسي الذي يقول (يا ابن آدم، كن مثلي، تقل للشيء كن فيكون)..."، عند استخدام المناجاة النفسية التي

هي: "طريقة للسرد يلتزمها بعض الكتاب بالذات في الراوية في الكشف عما يدور في نفوس شخصهم بعيداً عن تقديم الحدث أو الحوار الملفوظ، والغرض من تسجيلها هو الإيجاء بحركة الفعل المتدفقة المستمرة" (عزت، 1984م: 72). وعليه كان هذا الاسترسال النفسي يستند في قاعدته على بنية زمانية ومكانية ذاتية تشحن بشحنة نفسية للذات وكل ما يدور بداخلها من خلجات نفسية في مخاطبة النفس والتعمق بعوالمها النفسية وصولاً إلى درجة اللاوعي عبر التساؤلات التي تطرحها الذات. وقد تكون هذه المناجاة النفسية استرجاعية لفترة زمنية ماضية يدرك فيها القاص أهمية الماضي والافادة منه:

"حدث ذلك في شتاء كانونى، بعد ظهر ذلك اليوم (2002/12/25) كنت عائداً من بغداد بعد أن أوصلت بريد المكتبة واقتنيت لي عددًا من الكتب، وكما هي عادتي دائماً، جلستُ على التخت الخشبي لتناول شراب الدارسين في مقهى جبار بيبي متو، في سوق الطيور، قرب سوق الهرج، وهو السوق المتفرع من شارع المكتبات، حيث وقع الانفجار المشؤوم بعد انتهائي من كتابة هذه القصة بساعات، سرعان ما وصلني جبار بيبي متو وهو يحمل شراب الدارسين قائلاً: مساك الله بالخير أستاذ، والله، دارسين جديد... جئت مبكراً اليوم، هل المطر في بغداد كثير، يقولون بغداد غرقت! ... ويقولون بغداد فارغة!!!..." (الطريحي، 2019م: 94)

حاول القاص رسم صورة استرجاعية زمنية ماضية من خلال التركيز على التحديد الزمني بصيغة مونولوج داخلي التي تناوبت بشكل ثلاثة مستويات هي: صورة استرجاع الزمي مونولوج: "حدث ذلك في شتاء كانونى، بعد ظهر ذلك اليوم (2002/12/25) كنت عائداً من بغداد بعد أن أوصلت بريد المكتبة واقتنيت لي عددًا من الكتب"، والمناجاة: "وكما هي عادتي دائماً، جلستُ على التخت الخشبي لتناول شراب الدارسين في مقهى جبار بيبي متو....."، وصورة الحوار الخارجي: "سرعان ما وصلني جبار بيبي متو وهو يحمل شراب الدارسين قائلاً: مساك الله بالخير أستاذ، والله، دارسين جديد... جئت مبكراً اليوم، هل المطر في بغداد كثير، يقولون بغداد غرقت!... ويقولون بغداد فارغة!!!..." يأخذ شكل تقرير تداعى فيه تلك الصور المتعلقة ببعضها البعض في رسم اضطرابات نفسية تصويرية شكّلت حيزاً متداخلاً في نفس الشخصية بدلالة: "حدث ذلك في شتاء كانونى، بعد ظهر ذلك اليوم (2002/12/25)، جئت مبكراً اليوم، هل المطر في بغداد كثير، يقولون بغداد غرقت! ... ويقولون بغداد فارغة!!"

4. النتائج

بعد قراءة مجموعة صادق الطريحي التي جاءت بعنوان "متحف النصوص" توصلنا إلى نتائج عدّة وأهمها: أنّ صادق الطريحي في مجموعة "متحف النصوص" كان تركيزه في محور القصص على موضوع القصة وأفكارها أكثر من الشكل الفني لها، إذ نجدتها تتضمن موضوعات إنسانية شملت جميع نواحي الحياة فمن يلمس أفكار القصص يجدها ذات طابع فكري،

فلسفي إنساني. لم نر اهتماماً من جانب صادق الطريحي للزمن، لأنّ القصص سردت بصورة واقعية وفي الواقع أنّ الحياة البشرية نحو التقدّم لهذا نرى قصص صادق الطريحي صالحة لكل زمان ومكان فنجد القاص يذهب للوقوفات عن طريق الحذف والخلاصة وهو ما فسر لنا بطى السرد في القصة.

ومن أهم الأمور التي تطرّق إليها وصف الشخصيات، فوصف الطريحي شخصياته بصورة دقيقة ووصف حركاتهم وأفعالهم ووصف الأمكنة التي دارت فيها أحداث الرواية، وتنوع الحوار بين المونولوج الداخلي والحوار الخارجي الذي دار بين بطل الرواية وبقية الشخصيات المشاركة. وليس المونولوج وحده الذي استخدمه صادق الطريحي بل نرى الحوار الخارجي الديالوج والحوار المباشر، والحوار غير المباشر، ومن ثمّ جاء بوصف الأمكنة منها المكان الأليف والمكان المعادي. صادق الطريحي استخدم أنواع التقنيات لكي يخدم المتلقّي على تلقّي المضمون فتراه يوظّف الرؤية من الخلف، والرؤية مع المشاركة، والرؤية من الخارج وفي الحوار أيضاً وظّف الحوار الخارجي والحوار المباشر والحوار غير المباشر.

الاقتراحات: من الواجب دراسة قصص صادق الطريحي من لحاظ الأنا والآخر، ودراسة البنية الاجتماعية في قصص صادق الطريحي، والنموذج العملي في قصص صادق الطريحي. يستنتج الباحث أن الاسترجاعات بأنواعها، يمكن أن تصنف في جانب الذكريات "السيرة الذاتية، المذكرات، اليوميات"، لأن القاص/الراوي أو الشخصية يقوم باستحضار مواقف زمنية ماضية قد لا تكون لها صلة بجوهر الحكاية الأولى داخل بنية القصة، أو أنّها ذات أهمية خاصة من حيث أسهامها في توضيح مسار الحكاية كأن يدرج داخل سياق الحكاية الأولى عناصر جديدة "أحداث" غير متصلة فيها، كأن يضيف القاص/الراوي شخصية جديدة، ويضيء شيئاً من حياتها السابقة، أو تتم العودة إلى شخصية غيبت سابقاً عن سير أحداث السرد داخل القصة، أو تقدم للمتلقّي ملاحظات بشأنها، أو أنّ الشخصية ذاتها تقوم بسرد حكاية أو أحداث تتعلق بموقف ما داخل النص القصصي.

المصادر و المراجع

تودوروف، تزفيتان، (1990م)، مفهوم الأدب: ترجمة: منذر عياش، جدة: النادي الأدبي.

تودوروف، تزفيتان، (1996م)، الأدب والدلالة، ط1، ترجمة: محمد ندم حشفة، حلب: مركز الإنماء الحضاري للدراسة والترجمة والنشر.

- تودوروف، تزيفتيان، (1987م)، الشعرية، ط1، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، الدار البيضاء: دار توبقال.
- جنيت، جيرار، (1997م)، خطاب الحكاية- بحث في المنهج-، ط2، ترجمة: محمد معتصم وعبد الجليل الازدي، وعمر حلي، المجلس الأعلى للثقافة (المشروع القومي للترجمة) الهيئة العامة للمطابع الأميرية.
- جنيت، جيرار، (د. ت)، مدخل لجامع النص، ترجمة: عبد الرحمن أيوب، الناشر: دار الشؤون الثقافية العامة، آفاق عربية، بغداد، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء.
- جيرار، جنيت، (2001م)، عودة إلى خطاب الحكاية، ط1، ترجمة: محمد معتصم، تقديم د. سعيد يقطين، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.
- الحمداي، حميد، (1989م)، أسلوية الرواية، دراسات سمائية أدبية لسانية، ط1، الدار البيضاء: مطبعة النجاح الجديدة.
- الحمداي، حميد، (1993م)، بنية النص السردى- من منظور النقد الأدبي-، ط2، بيروت: المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع.
- العاني، شجاع مسلم، (1989م)، في أدبنا القصصي المعاصر، بغداد: دار الشؤون الثقافية.
- العاني، شجاع، (1999م)، سرد الشعر و شعورية السرد في القصيدة السردية الحديثة، بحث مستل ضمن كتاب (نصف قرن من الشعر العربي الحديث) "القصيدة و تحولاتها"، بحوث الحلقة الدراسية لمهرجان المريد الرابع عشر، بغداد: دار الشؤون العامة.
- عباس، إحسان، (1978م)، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ط1، الكويت: المجلس الوطني الثقافية و الفنون والأدب، الكويت، سلسلة عالم المعرفة العدد(2).
- عبد السلام، فاتح، (1999م)، الحوار القصصي - تقنياته و علاقته السردية -، ط1، بيروت: المؤسسة العربية للدراسة و النشر.
- عبيد، محمد صابر، (2001م)، المتخيل الشعري-أساليب التشكيل و دلالات الرؤية في الشعر العراقي الحديث-، بغداد: منشورات الاتحاد العام للأدباء في العراق.
- عشري زايد، علي، (1979م)، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ط2، القاهرة.

مظاهر البناء السردى والاتصال السردى في القصة القصيرة (المجموعة القصصية متحف النصوص
للقاص صادق الطريحي أنموذجاً)
صادق البوغيش، فراس خيرى حمد عبيد المحمدي ، سيدة الهام موسوي

- عشري زايد، علي، (1997م)، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر المعاصر، القاهرة: دار الفكر العربي.
- علوش، سعيد، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، بيروت: دار الكتاب اللبناني.
- الطريحي، صادق، (2019م)، متحف النصوص، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة في بغداد.
- عياد، عليّة عزت، (1984م)، معجم المصطلحات اللغوية والأدبية، الرياض: دار المريخ للنشر.
- العيد، يمني، (1986م)، الراوي الموقع والشكل - بحث في السرد الروائي -، ط1، بيروت: مؤسسة الأبحاث العربية.
- العيد، يمني، (1990م)، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنوي، ط1، بيروت: دار الفارابي.
- لوبوك، بيرسي، (1981م)، صنعة الرواية، ترجمة: عبد الستار جواد، بغداد: دار الرشيد.
- المسدي، عبد السلام، (1983م)، النقد والحداثة، بيروت: دار الطليعة.
- مصطفى، ناجي، (1989م)، نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، ط1، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي.
- يوسف، آمنة، (1997م)، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، ط1، اللاذقية: دار الحوار للنشر والتوزيع.