Journal of Language Studies Vol.8, No.12, Part 2, 2025, Pages (213-230)
DOI: https://doi.org/10.25130/Lang.8.12.2.10

ISSN: 2663-9033 (Online) | ISSN: 2616-6224 (Print)
Journal of Language Studies
Contents available at: https://jls.tu.edu.iq/index.php/JLS

Narrative style and production of meaning
A study of the story (The Lesson) by Faraj Yassin

Ahlam Amil Hazzaa *
Tikrit University/ College of Education for Women
Ahlam.Hazzaa@tu.edu.iq

Received: 1/ 10 / 2024, **Accepted:** 20/1 /2025, **Online Published: 25 /2/ 2025**

Abstract

The research examines the issue of narrative style in the short story "The Lesson" by the author Faraj Yassin. It posits that the narrative style is the most critical structural element in the story's success, as it defines the narrative identity. This story, with its mature narrative perspective and its focus on cultural and educational aspects, demonstrates how the author, through his distinctive style, creates scenes that capture the reader's attention, provoke thought, and raise a multitude of cultural questions about life. The narrative style used by the author integrates all the artistic and aesthetic potential related to the strong presence of narrative elements in the scenes, contributing to a rich production of narrative meanings. This, in turn, makes the story itself a significant lesson in storytelling, through the nature of the characters, the event, and the effectiveness of the narrative style, resulting in a network of meanings that contribute to the story's artistic and aesthetic success.

* **Corresponding Author**: Ahlam Amil**, Email:** Ahlam.Hazzaa@tu.edu.iq
Affiliation: Tikrit University - Iraq
© This is an open access article under the CC by licenses http://creativecommons.org/licenses/by/4.0

أسلوبية القص وإنتاج الدلالة
دراسة في قصة (الدرس) لفرج ياسين

أ.م أحلام عامل هزاع

كلية التربية للبنات / جامعة تكريت

الـمستخلـص

يقوم البحث على دراسة قضية أسلوب القص في القصة القصيرة من خلال قصة "الدرس" للقاص فرج ياسين، على أساس أن الأسلوب القصصي هو العامل البنائي الأهم فيي نجاح القصة لأنه هو الذي يحدد هوية القص في القصة، وهذه القصة بما تتمتع به من رؤية سردية ناضجة وقضية سردية لها مساس كبير بالجانب الثقافي والتربوي؛ فقد استطاع القاص بأسلوبه المميز أن يرسم مشاهد قصصية تلفت انتباه القارئ وتستفزه وتطرح عليه مجموعة كبيرة من الأسئلة الثقافية في الحياة، ويتمثل الأسلوب السردي الذي استخدمه القاص جميع الإمكانات الفنية والجمالية المتعلقة بقوة حضور عناصر السرد في المشهد، على نحو أسهم في إنتاج غزير للدلالات السردية مما جعل القصة بحدّ ذاتها تمثل درسا مهما في كتابة القصة، من خلال طبيعة الشخصيات وطبيعة الحدث وفعالية الأسلوب السردي على نحو أنتج شبكة من الدلالات أسهمت في نجاح القصة فنيا وجماليا.

الكلمات الدالة: الفضاء السردي، التحول السردي

مدخل نظري:

يتعامل الفن القصصي كأسلوب سردي له تاريخ مهم في فضاء الإبداع السردي مع اللغة أولاً، إذ لا شك في أن "الأدب بوصفه استعمالاً خاصاً للغة"[1] لا بدّ له أن ينتخب وضعا لغويا خاصا به، يعود بالضرورة على طبيعة الأسلوب القصصي من أجل إنتاج الدلالة السردية المطلوبة، ويتحقق هذا الأمر

[1] النظرية الأدبية المعاصرة، رامان سلدن، ترجمة: سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 1996 :18.

حين يتمكن القاص من تحقيق عنصر الأدبية في نصه القصصي لأن "موضوع العلم الأدبي ليس هو الأدب وإنما الأدبية"[2]، التي تتمخض عن أسلوبية القص التي يمارسها القاص لإنتاج الدلالة على نحو يحول التجربة السردية من فضاء التصور إلى فضاء الكتابة.

إن السردية التي تأتي القصة القصيرة كجزء أساسي منها أسهمت عن طريق الأنواع السردية الكبرى في تكوين الخطاب السردي، وقد أفضى هذا الاهتمام البالغ بالخطاب السردي إلى بروز تيارين رئيسين في السردية[3]:

أولهما: السردية الدلالية (السيميائية)، التي تُعنى بالمضامين السردية في الحكاية، والمنطق الذي يحكمها، دونما عناية بالسرد الذي يكونها، فلا فرق في أن يقدّم الحدث بأيّ وسيلة (رواية، فلم، رسم)، وقد جاءت العناية بالمضامين السردية في هذا الاتجاه على مستويين اثنين: الأول: منهما هو سطحي يتتبع التغيرات التي تطرأ على حالة الفواعل السردية، واستخراج الأنظمة الصورية المبثوثة داخل نسيج النص ومساحته. والثاني: عميق يعنى بدراسة البنية العميقة، وأبرز من يمثل هذا الاتجاه فضلاً عن فلاديمير بروب، كلود بريمون، غريماس[4].

وثانيهما: السردية اللسانية، التي تُعنى بالمظهر التركيبي للحكاية، أو التمثيل اللفظي لها، من حيث إنه يمثل نوعية لتحليل السرد بمظاهره اللغوية من راوٍ، ومروي، ومروي له، وما ينطوي تحت ذلك من علاقات بين الراوي والمروي، والعناية بمظاهر الراوي، وأساليب السرد، فضلاً عن الرؤى المختلفة، فالموضوع هنا ليس الحكاية إنما طريقة السرد التي تنقل بها، وقد لخص تودوروف هذا المعنى بقوله" إنّ المهم عند مستوى السرد، ليس ما يُروى من أحداث، بل المهم هو طريقة الراوي في اطلاعنا عليها"[5]

ولعل القصة التي انتخبتها دراستنا في هذا السياق بوسعها أن تجيب على هذا الأسئلة السردية من خلال تبنّيها فكرة ثنائية الأسلوب والدلالة، وهذه القصة الموسومة بـ "الدرس" للقاص فرج ياسين هي قصة محورية تقوم على مجموعة من المحاور، وستقوم دراستنا بتقسيم الفضاء السردي للقصة على

---

[2] نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، مشترك، جمع تودوروف، ترجمة: إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، ومؤسسة الأبحاث العربية، ط1، 1982 :35.

[3] ينظر: نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، جيرار جينيت وآخرون، ترجمة: ناجي مصطفى، منشورات دار الحوار الأكاديمي والجامعي، ط1، 1989: 97.

[4] ينظر: نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير: 97.

[5] دليل الدراسات الأسلوبية، جوزيف ميشال شريم، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1984: 16.

نموذجين اثنين؛ يمكن من خلالهما قراءة الفضاء السردي في القصة من حيث التشكيل وتدخّل عناصر السرد ووسائل التعبير.

الفضاء السردي العام للقص:

يمتلك القاص فرج ياسين هوية خاصة في السرد القصصي وقد أخلص تماما لفن القصة القصيرة، ولم يمارس كتابة الرواية التي أغرت معظم زملائه القصاصين، وعلى هذا نجد أن القاصّ فرج ياسين يتّصف "بصفات إنسانيّة وسيريّة تتلاءم كثيراً مع هذا النوع من الفنّ السرديّ الذي يشتغل عليه وهو "القصّة القصيرة"، إذ على الرغم من أنّه بدأ شاعراً وحقّق حضوراً لافتاً بشهادة من تناولوا تجاربه الشعرية الأولى في وقتها، غير أنّه انتقل تماماً إلى بيت القصّة وهجر فضاء الشعر حين وجد أنّ هذا البيت يلائمه ويستجيب لتطلّعه ومزاجه الإبداعيّ، وانصرف بجهده الكتابيّ كليّاً نحو القصّة بأسلوبه السرديّ الخاصّ القائم في مجمله على حساسيّة المكان والرؤية والفضاء"[6].

يعنى فرج ياسين بعناصر التشكيل القصصي عناية بالغة على الأصعدة كافة إذ ينطلق "من مثابة مكانيّة يحاول أسطرتها سرديّاً عن طريق اللغة السرديّة التي تؤلّف محكيّاً خاصّاً محاطاً بخصوصيّة المرجعيّة، تنتمي هذه المثابة المكانيّة إلى مدينته التاريخيّة المعروفة "تكريت" بِحيّ خاصّ من أحيائها يسمّى "الحارّة"، يستعيد فيها جزءاً كبيراً من سيرته وسيرة المكان والزمن والحلم والرغبة والتطلّع، كي يشحن قصصه بهذه الحساسيّة المكانيّة المرهفة التي تعدّ جوهر الفعل السرديّ في عمله القصصيّ"[7].

لا يكتفي فرج ياسين بالإبداع القصصي على مستوى تشكيل العناصر وتحقيق عنصر الأدبية في نهاية المطاف، بل "يسعى القاص في هذا السياق إلى التجويد والتجديد والتحديث في طرح نموذجه القصصيّ ضمن مناخ سرديّ مقتصد في لغته وتعبيره وتشكيله، إذ يجتهد نحو تشديد قبضته السرديّة على الحراك السرديّ في قصّته التي لا يهمّ بكتابتها إلا بناءً على حاجة ملحّة؛ إلى الدرجة التي لا تجد فيها كلمة واحدة زائدة أو في غير مكانها الطبيعيّ، فثّمة إحكام نسيجيّ منضبط ينبني على رؤية واضحة وعميقة وناضجة تستقي رؤيتها من شبكة مرجعيّات أصيلة وواضحة وعمليّة، لا يترك فراغات في هيكل هذا

---

[6] سردية فرج ياسين، القصة القصيرة بوصفها هوية، محمد صابر عبيد، منشورات الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق، بغداد، ط1، 2023: 20.

[7] سردية فرج ياسين، القصة القصيرة بوصفها هوية: 20.

النسيج وتفاصيله على النحو الذي ينتهي إلى بناء قصصيّ مُحكَم وشديد الرصانة والالتئام".[8]، من خلال قوة الأسلوب وإمكاناته في إنتاج الدلالة على أكثر من صعيد.

إنّ مصطلح القصّ في نموذجه العام هو مصطلح قارّ ضمن الفضاء العام لمصطلح السرد والسردية القادم من علم السرد، ويشتمل هذا المصطلح العام "على قص حدث أو أحداث أو خبر أو أخبار سواء أكان ذلك من صميم الحقيقة أم من ابتكار الخيال"[9]، وهو ما يتجسد على نحو أصيل في قصة "الدرس" للقاص فرج ياسين بوصفها نموذجا سرديا يعالج رؤية قصصية ذات طبيعة محلية في أبلغ درجة من درجاتها، وهي تنطوي على بنية أسلوبية خاصة تمكنت من الارتفاع بحساسية القص نحو إنتاج أكبر وأوسع للدلالة، بما تحتويه من قيمة تعبيرية وتشكيلية عالية المستوى.

إن هذه القصة هي نموذج حيوي يتحرك في إطار الفضاء السردي بوصفه "شكلاً قابلاً للتعريف بوضوح، وأحسن بطريقة ما، من أنماط السرد الأخرى"[10]، وعلى أهمية القصة القصيرة كونها النموذج الأمثل والأشهر للسرد على طول مسيرة السردية في العالم تاريخياً، غير أن هذا الأمر لا يمنع من دراسة السرد في بقية الآداب والفنون الأخرى، التي يمكن أن نلمح فيها بشكل أو بآخر حضوراً للقص والراوي وهو أمر يكفي لأن نعدَّها أدبا سرديا[11]، يأخذ من فن القص كثيرا من صفاته وملامحه.

تبدأ قصة (الدرس)[12] لفرج ياسين بداية وصفية ترصد المناخ السردي العام للشكل القصصي في فعاليته الأدائية، وتتابع حركة الشخصيات من خلال استخدام عدسة كاميرا تلاحق كل شخصية في سياق حراكها الخاص:

"غاض الهجير الذي كان ينصب دوامات كالحة حول الصبي، وعبر المسافة التي تفصله عن أبيه الذي ظل يتقدمه ببضعة أمتار على طول الطريق. لقد كان يصوّب أنظاره إلى المثلث الصغير

---

[8] سردية فرج ياسين، القصة القصيرة بوصفها هوية: 20–21.

[9] معجم مصطلحات الأدب، مجدي وهبة، مكتبة لبنان ـ بيروت، 1974: 341.

[10] نظريات السرد الحديثة، والاس مارتن، ترجمة د. حياة جاسم محمد، المجلس الأعلى للثقافة، الهيأة العامة لشؤون المطابع الأميرية، 1998: 69.

[11] ينظر: في الخطاب السردي، نظرية غريماس، محمد الناصر العجمي، الدار العربية للكتاب سلسلة مساءلات، 1993: 109.

[12] عربة بطيئة، فرج ياسين، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1986: 75.

الأسود، المثقّب بخيط الشمس، وهي تخترقه فتتلاشى خلف نسيج العباءة الدقيق. وكان الرجل يضع العباءة فوق رأســه، وهو يعتمر كوفيته وعقاله، ثم تنســرب العباءة منحدرة حتى تشــارف أطرافها السفلى أفخاذه وركبتيه."

فشخصية (الصبي) وشخصية (الرجل) هما عماد السرد القصصي والفاعلان الأساسيان في تشكيل الفضاء السردي في القصة، حيث تنشأ علاقة صامتة بين الشخصيتين تهدف إلى منح المتلقي فرصة وضع الفروض القرائية في طريق القراءة، ويسعى الراوي كليي العلم فيي هذا المسار نحو وصف كل ما يدور في الطبيعة حول الشخصيتين، ويحصل التركيز على شخصية "الرجل– الأب" بوصفه الشخصية المحورية في الحدث القصصي؛ من حيث إدارة العمل على أرض الزراعة التي يحسنها فيما شخصية "الطفل" تراقب وتتعلم وتتقصّى الأثر السردي في مسيرة صامتة.

تتحول عدسة كاميرا الراوي كلي العلم من أجل رصد شواغل شخصية الطفل وهو في حالة مراقبة وتحديق في الأجواء، وهذه الحالة في مشهد الصبي لها أهمية كبيرة في تطور آليات الفعل السردي في القصة، من خلال تركيز عدسة كاميرا الراوي على الصبي ومحيطه المكاني لتصوير حراكه الخارجي والداخلي:

"وكان الصبي ما يزال يحدّق في ذلك المثلث الصغير المتكون من مرور النسيج الأسود فوق الرأس والكتف، منذ خروجه من البيت بصحبة أبيه الذي كان يحمل رفشا. إن على الرجل أن يحفر ثقوبا صغيرة مستديرة في الأرض الرملية على شاطئ النهر ويودع فيها بذور اللوبياء وعباد الشمس الموضوعة في كيس من القماش يعلقه في حزامه. وامتد أمامهما الطريق الضيق المحاذي للجرف الصخري، فتلوّى بين شجيرات العاقول الكثيفة الواطئة، وقد جعلت أشواكها المدببة الصلبة تمس ساقي الصبي، من جانبي الطريق الذي لا يتسع إلا لمرور شخص واحد فقط، فتخلف خطوطا بيضا متوازية أو متقاطعة فوقها من دون أن تتوغل بعيدا في لحمه. وعلى طول الطريق ظلت الحمائم والبواشق والشقرق والطيور المختلفة الأخرى تذعر طائرة لمجرد إحساسها بوجود من يمشي على مقربة منها".

تفتتح شخصية الصبي هذا المشهد المتقدم من مشاهد قصة "الدرس"؛ وهي تحاول تعلّم الدرس في مراحله كلها من أصغر حركة يقوم بها "المعلم– الأب" إلى أكبر حركة، ويأتي فعل التحديق "يحدّق" الموجّه نحو شخصية الأب بمثابة رصد حثيث لما يمكن أن تقوم به من أفعال وحركات، من أجل أن يتلقى "الدرس" على أصوله في مضمار إدراك معرفة الأب بكل شيء على نحو يجعله متلقياً وراصداً

دقيقاً، لا يفوته أي شـيء من فعاليات الدرس الذي قرر الصـبي بمعرفة الأب الإحاطة بطبقات الدرس من الجوانب كافة.

لا يكتفي الراوي كلي العلم بمتابعة الشـخصـيتين من خلال اسـتخدام عدسـة مكبّرة لكاميرا تصـوّر من جميع الاتجاهات، فهذه العدسة تصوّر الأرض بمفرداتها الكثيرة المتنوعة مثلما ترصد السماء بتنويعاتها المختلفة، ولا تترك شـيئا يدور حول فضـاء الشـخصـيتين من دون أن تضـع عين الكاميرا عليه بدقة ووضوح، وبما يناسب فضاء الدرس الذي يتحرك في سياقات تشكيلية وتعبيرية وصورية حاشدة، تنهض بها لغة سـردية عميقة وواسـعة تسـعى إلى تمثيل الرؤية القصـصـية من زوايا تبئيرية عالية المسـتوى، تجعل عناصر التشكيل كلها في حالة إنذار شديد للوصول إلى أمثل حالة تقارب الموضوع السردي في القصة.

تتكشف شـخصـية الصـبي في مرحلة أخرى من مراحل تطور القصـة عن طبقة عالية من الوعي، في سياق قيام الراوي بمتابعة الشخصية والكشف عن بواطنها بوصفه راويا عارفا ببواطن الشخصية، فضلا عن إقرار فضاء الصمت كونه الممثل الأصيل لما يحصل فيي القصة من حراك ضمني باتجاه تشغيل النسق القصصي المضمر:

"وكان الصـبي يأنس لأصـوات اصـطفاق أجنحتها وهي تقلع من أعشـاشـها، ولأصـوات السـحالي والجنادب والزيزان، وهي تخشـخش بين الحشـائش الكثيفة اليابسـة تحت شـجيرات العاقول الشـديدة الخضرة.

وطفق يسـتمتع بكل ذلك وقد ألهمه الصـمت المطبق حوله اقتياد خيالاته السـاذجة، إلى شـواطئ ممتعة تزخر بالطيور والحشرات والحيوانات المختلفة. وصـار يرى وهو يخوض في مياه رائقة تشـفّ عما تحتها من أشنات وأسماك وحصى، بألوان تتكسّر أو تتّسع، أو يمتزج تحت زجاجة الماء القلقة. وبدا له الطريق أقصـر كثيرا مما ألفه في المرات السـابقة، حيث كان أبوه يتعمّد اصـطحابه من دون أن يشعره بأن ذلك سوف يستمر كقاعدة يومية.

مما جعله يزداد توترا في الساعات التي تسبق استعداد أبيه للخروج إلى مزرعتهم الشاطئية الصغيرة، لكنه لم يجرؤ أبدا على اختراق طبيعة أبيه الصـــامتة، والطلب إليه القيام بمرافقته ولذلك فإن تلك كانت فرصـا ذهبية لمرحه، تمتد من لحظة خروجه من البيت وحتى عودته في المسـاء، من دون أن يتبادل مع أبيه أية كلمة عدا ما يتلقاه مستسلما راضيا."

تعدّ فرصة اطلاع شخصية الصبي على المحيط السردي بأدق دقائقه وتفاصيله بوصفها الجزء الأكبر من آلية الدرس، فلم يكان الدرس في القصة محصورا بما يمكن أن يقدمه الأب للصبي الذي هو ابنه، ويهمه بالتأكيد أن يتعلم في رحلته اليومية معه أشـــياء كثيرة، لكن الدرس يأتي من مفردات الطبيعة وحراكها الســردي العميق في الأشــياء، ولا شــك في أن فضــاء الصــمت الذي يحيط بإيقاع الســرد القصصي في القصة من كل الجهات، هو فضاء مقصود يتعلق بطبيعة الدرس الذي تحرص شخصية الصـــبي على متابعته والتعلم منه، وهو على هذا النحو درس كبير متعدد الاتجاهات والصـــيغ والأساليب، يبدأ مما يمكن أن تقوم به شخصية الأب وقد ترك لشخصية الطفل حرية المتابعة والتعلّم، ومن ثم يتوسّع الدرس كي يشمل كثيرا من المحطات الطبيعية والأخلاقية والعملية والسياقية، التي من شأنها أن تقدّم إشارة أو علامة في طريق هذا الدرس داخل الفضاء العام للقص.

لا تقف شـــخصـــية الطفل عند عتبة واحدة للتلقي وتعلّم الدرس؛ بل تنفتح على الآفاق كلها كي يكون الدراس شــاملاً وكاملا بلا حدود، وهذا ما يمكن أن يفسّــر فضــاء الصــمت المحيط بهذا الدرس حتى يحقق الصبي أعلى درجات الانتباه، وبعد ذلك يكون قد وفّر له مساحة تعلّم ورؤية وإصغاء في تشغيل لكل الحواس بلا استثناء:

"ومنذ أول الطريق ظلّ يشـــمّ رائحة الرمل المنبعثة من تحت أقدام أبيه الثقيلة، وهي تتقدمه خلال مسام الغبرة الخفيفة التي جعلت تسقط رذاذها فوق رأسه وصدره المفتوح ودشداشته المقلّمة، بيد أنه بقي يراقب عبر ســحابة الغبار حركة الطيور وهي تتجول بين الأعشــاش المنحوتة من أعالي الجرف الصخري. وما كان يتوقع أبدا أن يثير ذلك أباه الذي ظلّ يركن إلى صمته، ممسكا بالرفش من وسطه يؤرجحه مع حركة يده."

تتحرك عدسة كاميرا الراوي حول شخصية الصبي في عملية رصد حيوي ونشيط وفعّال لا يهدأ ولا يتوقف، على الرغم من فضاء الصمت المهيمن على حركة الشخصيتين "الصبي– الرجل"، فالصبي يعمل بأعلى درجات الانتباه نحو حركة شخصية الأب وهو يقوم بالأفعال التقليدية في عملية الزراعة، وثمة توسيع لمجال الرؤية والملاحظة عند شخصية الصبي لمعرفة التفاصيل الدقيقة حوله، إذ إن فضاء الصمت هو فضاء حيوي ينطوي على رغبة الحكي الدفينة عند الشخصيتين، لكن طبيعة السرد من الناحية الأسلوبية التعبيرية اقتضت أن يكون فضاء الصمت على هذا النحو هو الفضاء المهيمن.

تتقدم شخصية "الحمامة" بوصفها شخصية لفتت انتباه شخصية الصبي وشخصية الأب بما قامت به من فعاليات خاصة، وتعمل في سياق أسلوبي لإنتاج مزيد من الدلالات التي تضاف إلى الفضاء العام

لعنوان القصــة "الدرس"، وتحركت شــخصــية "الحمامة" في قصــة "الدرس" على وفق مرحلتين جاءت المرحلة الأولى على هذا النحو:

"لكن الحمامة نفرت من عشــها وحوّمت قليلا أمام بصــريهما ثم عادت وحطّت على الطريق، لا يبعد ســوى عشــرة أمتار فقط، فالتفت الأب إلى الصــبي ولما رآه مســتغرقا بالمراقبة عاد ينظر إليها هو الآخر.

ولما أصبح على مقربة بضع خطرات منها، سمع أصوات اصطفاق جناحيها وهي تحطّ في عشّها الذي هو الآن فوقها تماما، وفزع الصـــبي بكل جارحة فيه إلى مواكبة ما يجري. وجعل يتمنى أن تعاود الحمامة لعبتها تلك، بل تسمح له بالدنو منها أكثر من المرات السابقة."

إن حركة الحمامة من البداية هي حركة استفزاز وإثارة ولعب أسعدت شخصية الصبي، بحيث تمنى لو أنها تعاود حركها بصورة تحقق له مزيدا من الفرح والبهجة والسعادة، غير أن المرحلة الثانية من حراك شخصية الحمامة قلب مستوى تلقي شخصية الصبي للأحداث، وانتقلت حالة الفرح التي كانت تهيمن على شخصيته في المرحلة الأولى إلى حالة من الحزن والغمّ بعكس المرحلة الأولى تماماً:

"وفجأة بدا الرجل يبطئ خطوه حتى كادت المســافة بينهما أن تتلاشــى. وعندما صــار الصــبي خاف أبيه مباشـــرة تمسّـــك بأطراف عباءته وهو ينظر إلى فوق. وهاله أن الحمامة لم تدخل العش، بل وقفت على فوهته وأطلّت على الطريق، وكأن قد اســتجابت لنداء روحه المأخوذة الآن بســحر تلك اللحظات. فتريث يتأمل لونها الرمادي المخطط بالأبيض.

وقد أحسّ الرجل فتوقف وعاين مثله إلى فوق، ثم أومأ للصــبي داعيا إياه أن يتم توقفه ويركن إلى السكينة، ولأول مرة شاهد الصبي وجه أبيه، وقد أخذت حبيبات العرق تلمع في الشمس، ثم تفرقع فتسيل على عارضيه الأسفعين المغضنين، وقد نقل الرفش إلى يده اليسرى وألقى العباءة عن رأسه ، فعلقت أطرافها العليا فوق كتفيه، ثم راح ينقل خطوه داخل غابة العاقول وهو يتفحص الأرض بين الشــجيرات، مفتشــا عن حجارة، وما أن عثر على واحدة حتى أعدّ نفســه وتهيأ، ثم التفت صــوب الصــبي وكأنه يدعوه إلى اســتيعاب الدرس الذي ســيؤديه أمامه بعد قليل. فبدأت أوصــال الصــبي ترتعد، لقد نطقت أسارير أبيه بشيء جديد لم يألفه من قبل. وبلمح البصر أردت الحجارة التي قذفها الرجل الحمامة، هوت ناشزة جناحيها من دون حراك بين الشجيرات.

ورأى إلى أبيه وهو يستلّ خنجره ويخفّ إليها، محاذرا أن تنغرز الأشواك في قدميه، ثم أقعى إلى جانبها، واحتزّ رأسها، فشاهد الصبي خيط الدم الأسود، وهو يكسر أحد حدّي الخنجر، ثم شاهد أيضا الرأس الصغير المغمض العينين، وهو ينقذف في وسط المسافة الفاصلة بينهما، وبعد برهة نهض الرجل وقد علّق الحمامة من رجليها بعد أن أغمد الخنجر في قرابه، ولما التقت أبصارهما من جديد كان الصبي يجهد في سبيل كتمان ما بات يقاسيه من رعب."

إن المرحلة الثانية من مرحلتي تشكّل الرؤية الأسلوبية في سرد حكاية الحمامة صارت بمثابة مرحلة ترويع وتخويف لشخصية الصبي، إذ شهدت هذه المرحلة موقفا دراميا قامت به شخصية الأب على نحو أرعب الصبي، فعملية ذبح الحمامة التي اضطلعت بها شخصية الأب كانت بمثابة صرخة في وجه الصبي، أحالت المشهد من مشهد لعب إلى مشهد قتل وموت راحت الحمامة ضحية فيه، وتكمن لحظة التوتر السردي في القصة داخل هذه الجملة القصصية "ولما التقت أبصارهما من جديد كان الصبي يجهد في سبيل كتمان ما بات يقاسيه من رعب."، على نحو ما يمثل من صدام خفي بين رغبة الأب في تقديم درس جديد لابنه عبر تعليمه فعالية ذبح الحمامة، ورد فعل الصبي السلبي جدا تجاه فعل الأب من خلال الإحساس بأنه خسر فرصة استمرار اللعبة، والاستئناس بالدور الحيوي الجميل الذي كانت تقوم به الحمامة، وذلك برسم أجواء وجدت صداها الطيب في نفس الصبي وتعامل معها تعاملا مبهجا أسعده كثيراً.

التحوّل السردي في الكيان القصصي:

إنّ السرد لا يقتصر على "فن الرواية والقصة القصيرة، إنما يتسع ليشمل بدلالته: الحكايات الشعبية والأساطير والأحلام، والأفلام والمسرحيات ... الخ "[13]، وكلها تستلهم الطاقة السردية في تمثلاتها الفنية لتشكيل الخطاب الذي يتوجه في نهاية المطاف نحو مجتمع وجمهور التلقي والقراءة، من أجل الارتفاع بالمسؤولية الثقافية والحضارية والأخلاقية للمتلقي كي يواكب تطور الشعوب في العالم، وطغيان الفاعلية السردية على الفنون جميعا من شأنه أن يجعل القصة القصيدة في المرجع الفني

[13] السردية ـ حدود الفهم: بول بيرون، ترجمة عبد الله إبراهيم، مجلة الثقافة الأجنبية ـ بغداد، ع /2، 1972: 26.

والجمالي لكل أنواع السرود، ويمنحها الأولوية في التشكيل السردي الذي يسهم في نظام التطور الثقافي من طرح نماذج الشخصيات والأحداث، فضلا عن الزمن والمكان وعناصر التشكيل السردي الأخرى.

يتشكل الخطاب السردي في القصة القصيرة بالذات عبر الحساسية السردية التي تجعل منها "كناية عن مجموع الكلام الذي يؤلف نصـــاً يتيح للكاتب أن يتّصـــل بالقارئ "[14]، بما يجعل من القارئ الهدف والمقصد الذي يكمل ثنائية النص والمتلقي، وعلى هذا الأساس تكتمل صورة الأداء القصصي المعبر عن جوهر القضية السردية العامة، فيما تحتويه الرؤية السردية من قيمة إبداعية على مستوى البناء والتشكيل والأسلوب وإنتاج الدلالة، ضمن أكثر من سياق تعبيري ترسمه الشخصيات في دائرة التلقي.

مما لا شك فيه "إنّ السرود في العالم لا تحصى ولا تُعد، إنها تشكيلة ضخمة من الأنواع تتوزّع بين مواد مختلفة، وكأنّ كلّ مادة من هذه المواد، صالحة كي يبوح بها الإنسان بقصصه، ويمكن أن تدعم القصة باللغة المحكية أو الشفوية أو المكتوبة بالصور الثابتة أو المتحركة، بالحركة وبالمزيج المنتظم لكلّ هذه المواد، فالسرود تبدو ماثلة في الأسطورة والخرافة والحكاية والأقصوصة والخبر والملحمة والتاريخ والتراجيديا والدراما والكوميديا والمسرحية الإيمائية واللوحة المرسومة والزجاجيات والسينما والمسرحيات الهزلية والخبر التافه والأحاديث، فالسرود عالمية تتجاوز التاريخ والثقافات، إنها كما الحياة في كلّ مكان"[15]، وهذه السرود على اختلاف أنواعها ترتبط بالقصة القصيرة بشكل أو آخر من خلال فعالية القص الماثلة فيها، بمعنى أن فن القصة القصيرة هو الفن الأصل الذي لا يمكن لأي نوع سردي آخر أن يتجاوزه أو يستغني عنه تماماً.

تنتقل الفعالية السردية في قصة "الدرس" من عتبة الوصف والسرد التي كان يقوم بها الراوي كلي العلم، إلى عتبة أخرى يكون فيها الحوار عتبة جديدة في تطور الحدث السردي داخل القصة، فبعد قيام شخصية الأب بنحر الحمامة أمام شخصية الصبي بصورة مفاجئة أرعبته وأفشلت مسيرة الدرس بحسب رؤية شخصية الأب، تحصل انتقالة سردية كبيرة في جسد التشكيل السردي في القصة، ويشكل هذا التحول عتبة مهمة فيي مسيرة الرؤية القصصية العامة؛ وتعدّ عتبة الحوار هنا على المستوى التقاني الفني ضرورة جمالية لإنهاء حالة الصمت التي هيمنت على فضاء القص:

---

[14] دليل الدراسات الأسلوبية، جوزيف ميشال شريم، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1984: 16.

[15] مدخل إلى التحليل البنيوي لقصص، رولان بارت، ترجمة نخلة فريفر، مجلة العرب والفكر العالمي، مركز الإنماء العربي - بيروت، ع / 5، 1989: 17.

"لكن أباه قال له باشًّا: . هذا الصيد لك

. خذ، لقد فعلت ذلك من أجلك،

ثم أعطاه الحمامة الذبيحة، وعلمه كيفية الإمساك بها:

ـــ هكذا أطبق على رجليها بأصابعك، واجعلها تتدلّى سائبة في الهواء، ولا تخشَ من أن تتسخ فقد جفّ دم العنق. لكن الصبي ظل صامتا.

فقال الرجل: هل أنت خائف؟

فأجاب الصبي: لا.

على الرغم من أن ما فعلته شخصية الأب وقد تبيّن أنه من أجل شخصية الصبي؛ لم يكن في حقيقة الأمر من الأمور الطيبة في ردة فعل الصبي، وعلى الرغم من أن جواب الصبي على سؤال الأب حول الخوف جاء بالنفي؛ إلا أن حالة الخوف ضربت شخصية الصبي في الصميم منذ اللحظة التي قام فيها الأب بقطع رأس الحمامة، بالمعنى الذي يؤكد أن الصبي لم يكن راضيا عمّا حصل مع تأكيد الأب على أن هذا الفعل إنما كان من أجل الصبي، بحيث ظلّ الصبي يحاول اغتنام أي فرصة للتخلّص من الحمامة المقتولة وهي تشكّل عبئاً كبيراً عليه، ويضغط على مشاعره وعواطفه في سياق يجعل من فعل الأب لدى الصبي أشبه بجريمة قتل حقيقية تقع على عاتق الأب، في استراتيجية أسلوبية معاكسة تجعل الدرس ينتقل من الصبي نحو الأب؛ وهو ما يجعل الدرس في سياقه الأول يتعثر من خلال ممارسة لم ترتقي إلى مستوى ما كان يطمح إليه الأب، وتتحول نحو مسار جديد تكون فيه ردة الفعل السلبية من الصبي درسا إلى الأب:

"ثم سار خلف أبيه الذي أعاد العباءة إلى وضعها فوق رأسه اتقاء حرارة الشمس، وعلّق الرفش في يمينه واندفع يخبّ أسرع من ذي قبل، حتى وصلا الشاطئ ثم تفحص الرجل الأرض الرملية التي انحسر عنها الماء حديثا بحيث أصبحت صالحة للبذار ـــ فألقى بعباءته وكوفيته وعقاله بين الثقوب القديمة التي أطلعت سيقانا نحيفة، كل واحد منها يحمل ورقتين أو ثلاثا. ووضع الصبي الحمامة على مقربة من لوازم أبيه وكأنه يؤكد بذلك إعادتها إليه، وقد تخلّص من ثقلها الذي كان يشعره بالقرف والضيق."

إن وصف الراوي كلي العلم لهذا المشهد بهذه الصورة جاء تمثيلاً لتركيز آليات السرد على بؤرة القصة ومحرقها السردي، وقد تمثل ذلك في الجملة السردية الطويلة نسبياً حين يرصد الراوي بعدسة الكاميرا مشهد الصبي وهو يريد الخلاص "ووضع الصبي الحمامة على مقربة من لوازم أبيه وكأنه يؤكد بذلك إعادتها إليه، وقد تخلّص من ثقلها الذي كان يشعره بالقرف والضيق."، فجملة "تخلّص من ثقلها" تحيل على الهمّ الكبير الذي كان يلاحقه وهو يحملها بتوصية ملزِمة من أبيه، أما وصف حالته بالقرف والضيق فمن شأنه أن يجعل الصورة السردية فيي إطارها السردي الذي يرسم بدقة استجابة الصبي لفعل الأب.

يندفع الحراك السردي في تحوّل آخر من تحولاته باتجاه بعد أن بدأ الجزء العملي من الدرس داخل فضاء الصمت المهيمن على هذا الحراك:

"ثم اندفع راكضا إلى الماء وهو يرفع أطراف دشداشته، تبعه أبوه فخاض في الماء حتى ركبتيه وغسل يديه ووجهه وشرب الماء بكفه، قلّده الصبي فخرج الرجل وحمل رفشه وبدأ العمل. وظل الصبي يراقب أباه الذي بات يتصبب عرقا وهو يرفس الرفش، أو ينحني ليخرج من كيسه بعض البذور، ويلقيها في الحفرة المستديرة الصغيرة أو يهيل عليها قليلا من الرمل.

ومع أم هذا مشهد مألوف بالنسبة للصبي إلا أنه جعل يطيل النظر إلى أبيه، وكأنه يبحث عن شيء ما خلف حركاته الرتيبة، وعندما كان يلتفت إليه يصرف الصبي نظره إلى جهة أخرى، أو يتشاغل بمعالجة الأشكال التي يرسمها، أو التماثيل والنصب التي كان يبنيها من كرات الرمل التي أعدها على شكل خط مستقيم، وجعلها في متناول يده بمحاذاة الشاطئ، بعد أن نزع دشداشته وجلس تحت الشمس نصفه في الماء ونصفه الآخر على الرمال المبتلة."

ثمة علاقة بين الرجل والصبي تقوم على الإرسال والاستلام على نحو يجعل الدرس مجموعة من الإشارات المنبعثة من الرجل إلى ابنه، لكن هذه العملية تجري من خلال طبقتين، الطبقة الأولى هي الطبقة الخارجية التي تتجلى فيما يرويه الراوي من أحدث يرصدها ويدرك ما تؤول إليه فيما بعد؛ والطبقة الثانية هي طبقة جوانية يحاول فيها الصبي أن يفهم ويدرك ما يقوم به الأب عبر فعالية رصد وتدقيق عالية المستوى، فالصبي يمارس أفعاله الطفولية لكن ليس بمعزل عن حلقات الدرس التي تأتيه من أبيه، فالصبي يقوم هنا بحسب المشهد الذي يرسمه الراوي بدور خاص به وهو "يتشاغل بمعالجة الأشكال التي يرسمها، أو التماثيل والنصب التي كان يبنيها من كرات الرمل التي أعدها على شكل خط مستقيم، وجعلها في متناول يده بمحاذاة الشاطئ، بعد أن نزع دشداشته وجلس تحت الشمس نصفه

في الماء ونصفه الآخر على الرمال المبتلة."، غير أنه في الوقت نفسه يراقب أفعال الأب ويأخذ منها ما يستطيع بحسب ما يرد الأب أن يتعلمه ابنه.

إن الحمامة تقوم هنا بدور استثنائي بين الأب والصبي بحيث تجعل الحراك السردي الصامت بينهما له أكثر من دلالة، وكل منهما يسعى إلى تقديم رؤيته الخاصة تجاه الحدث المركزي المتعلّق بالحمامة في مجال إدراك طبيعة العلاقة بينهما، على الرغم من أن كلا منهما كما يبدو من ظاهر السرد وكأنه يقوم بعمله بعيداً عن الآخر، وهذه اللعبة السردية تخضع لطبيعة الأسلوب القصصي الذي شرع به القاص من البداية:

"وكانت طبيعة عمل الرجل تجعله ينأى عن موضع الحمامة تارة ويدنو منها تارة، أو تجعله يستقبلها بوجهه، أو يوليها ظهره، وهو يصنع تلك الثقوب على هيأة أسطر طويلة موازية للشاطئ، وكان كلما استقبلها بوجهه تقع أبصاره عليها، وشيئا فشيئا بدأ يحسّ بشيء من المرارة والكدر، ليس بسبب انكفاء تلك الجثة البائسة فوق الرمال حسب، بل لامتزاج صورة ولده الصغير في المشهد، وهو ماثل في حضرة رسوم، وتماثيله، ونصبه."

إن مشهد جثة الحمامة هو العنصر الأكثر إثارة في نقل المشهد السردي في القصة من فضاء الدرس الذي يأتي إلى الصبي عبر مراحل، إلى مشهد جثة الحمامة وقد أرداها الأب قتيلة على نحو كشف عن رفض داخلي عميق لدى الصبي، وقد حصل تحول وجداني عاطفي لدى شخصية الأب حين استقبل درسا معاكسا من شخصية الصبي؛ تمثّل في عدم رضاه عما فعله الأب من ما يشبه الجرمية تجاه الحمامة، وكان أن استجاب الأب عاطفيا لمشهد رفض الصبي لهذا الفعل، بحيث تسرب إليه الكدر على نحو واضح ومربك "وكان كلما استقبلها بوجهه تقع أبصاره عليها، وشيئا فشيئا بدأ يحسّ بشيء من المرارة والكدر، ليس بسبب انكفاء تلك الجثة البائسة فوق الرمال حسب، بل لامتزاج صورة ولده الصغير في المشهد، وهو ماثل في حضرة رسوم، وتماثيله، ونصبه."، ولا شك في أن هذا التحول في نظرة شخصية الأب إلى الأحداث رسم في أعماقه صورة مغايرة، بحيث تدخّل في تغيير مسار الدرس كي يوصل إلى شخصية الصبي درسا جديدا، لم يكن في حسابه أول الأمر غير أن استجابة الصبي السلبية لمشهد نحر الحمامة هي من دفعه نحو تغيير بوصلة الدرس، لا بل إن الدرس تحوّل مساره هذه المرة من الصبي إلى الأب.

مشهد الخاتمة القصصي: فعالية التنوير السردي

تتشكل في نهاية القصة خاتمة سردية جعلت من شخصية "الحمامة" الشخصية المحورية التي أثّرت في جميع العلاقات الأخرى، ولا سيما في العلاقة بين شخصية الصبي وشخصية الأب على نحو يجعل من شخصية الصبي شخصية رافضة، غير أن هذا الرفض هو رفض صامت يتلاءم مع صمت الحمامة بعد موتها، بوصفها شخصية غير إنسانية دخلت عالم السرد وصارت جزءاً لا يتجزأ منه، إذ إننا "من جهة نجد نصوصاً عديدة من هذا الجنس لا يدور الخطاب فيها على عالم الحيوان، فالشخصيات الإنسانية كثيرة في حكايات (ابن المقفع) و(فادر) و(لافونتين)، ومن جهة أخرى نجد الحيوانات شخصيات قصصية فاعلة بل متكلمة أحياناً؛ في أجناس سردية شفوية أخرى كالخرافات والأساطير والسير الشعبية "[16]، ولعل شخصية الحمامة في قصة "الدرس" لفرج ياسين هنا هي من هذا النوع الذي تكون فيه الحمامة شخصية مركزية وأساسية تقوم عليه الأحداث، وترسم استراتيجية معينة بين شخصية الصبي وشخصية الأب على هذا الأساس.

ترسم الخاتمة القصصية معلما مهما من معالم التشكيل السردي فيها؛ لما تحويه من طاقة تركيز وتلخيص وتصوير لنهايات عمل شبكة العناصر، وبهذا فعلى القاص العناية القصوى بمشهد الخاتمة كي يحمل جزءا أساسيا من المقولة المركزية التي ينوي القاص بثّها في قصته، بما يجعل المتلقي يتفاعل أقصى تفاعل مع مجريات الحادثة القصصية[17] نحو بلوغ مرحلة سردية تغتني فيها القصة، وتتمثل الرؤية القصصية لدى القاص خير تمثيل من خلال طبيعة الأسلوب المنتج الذي يستخدمه فيي التعبير والتشكيل.

تتشكل الخاتمة السردية في القصة على هذا النحو من خلال ثلاث لقطات متداخلة تداخلا دراميا عالي التماسك والتفاعل، تبدأ اللقطة الأولى في مشهد الخاتمة من صورة اكتشاف الصبي لحرج شخصية الأب بإزاء مصير الحمامة الفاجع:

"ولعل الصبي فطن إلى حرج أبيه وقلقه كلما أصبح بإزاء الحمامة، لأنه ما ينفك يسدد إلى الصبي نظرات فاحصة وكأنه ينوي اقتراف أمر يخجله أن يؤذيه، فتعمد الصبي أن يترك لأبيه فرصة القيام

---

[16] معجم السرديات، مجموعة من المؤلفين، مطابع مختلفة في الوطن العربي، ط1 ،2010: 156.

[17] القصة القصيرة: الفضاء والبناء والتشكيل، د. عبد الواحد الأحمد، مجلة فضاءات أدبية، الجزائر، العدد 10 لسنة 2005: 120.

بذلك، إذ كفّ عن الشخوص إليه ومراقبته كلما شارف موضع الحمامة، مخلفا خلفه شريطا طويلا من الثقوب السوداء فانتهز الأب ذلك وألقى رفشه ثم جذب عباءته من مكانها وغطّى بها الحمامة، تنفس الصعداء وعاد إلى العمل."

وتنتقل اللقطة الثانية من مشهد الخاتمة نحو شخصية الصبي التي تحاول أن تنهي على نحو من الأنحاء هذه المأساة، فطالما أن شخصية الأب شعرت بضرورة إخفاء جثة الحمامة بهذه الطريقة التي ابتكرتها هذه الشخصية، فإن شخصية الصبي قررت في اللقطة الثانية وضع النقاط الرئيسة لإنهاء صورة المشكلة السردية في القصة:

"ولما شعر الصبي بأن المهمة قد أنجزت التفت إلى المكان فلم يشاهد الحمامة، بل العباءة السوداء وحدها، وجعل يعالج رسومه وتماثيله ونصبه الرملية كرة أخرى، لكن الرجل دأب على مزاولة عمله، إذ إنه ما عتم يقترب أو يبتعد عن الحمامة المكفنة بعباءته الآن، وفكر يجب دفنها، ثم إنه انتهز فرصة انشغال الصبي بلعبه فأعمل رفشه في الأرض الرخوة بين قدميه حتى صنع حفرة أوسع وأعمق من الثقوب الأخرى."

تتسيّد شخصية الأب اللقطة الثالثة من مشهد الخاتمة حين تعترف بأن شخصية الحمامة الذبيحة صارت بحكم الموقف السردي في القصة شخصية مؤنسنة، يجب تطبيق الشرع في عملية دفنها والتخلّص من إشكاليتها التي تقضّ مضجع السرد:

"أزاح عباءته وزجّ بالحمامة الذبيحة في تلك الحفرة، وأهال عليها الرمال، وما أن أتمّ ذلك حتى غرز رفشه في الأرض بعنف أجفل الصبي، وشخص نحو أبيه الذي جعل يخطو باتجاهه، وقد ارتسمت على وجهه ابتسامة عريضة أكدت للصبي مجددا بأن أباه رجل طيب، كما كان يحسب دائما."

وبهذا تنتهي القصة في لقطة ثالثة ونهائية تسدل الستار على مشهدية الأفعال الدرامية في بانوراما السرد القصصي، على النحو الذي جعل شخصية الصبي تستعيد ثقتها بشخصية الأب بما لا يصنع شرخاً إنسانياً واضحا وعميقا بينهما، بدليل أن الجملة القصصية الأخيرة تمحو كل شائبة يمكن أن تكون قد تبقّن في نفس الصبي تجاه أبيه "وشخص نحو أبيه الذي جعل يخطو باتجاهه، وقد ارتسمت على وجهه ابتسامة عريضة أكدت للصبي مجددا بأن أباه رجل طيب، كما كان يحسب دائما."، وهنا عادن الأمور إلى مجاريها وانتهت الرحلة السردية في القصة إلى برّ الأمان.

تقوم القصة في بناء هيكلها السردي على مثلث هندسي سردي مكوّن من شخصية الأب وشخصية الفتى وشخصية الحمامة، ويمتلئ هذا المثلث بأحداث القصة بما يعكس هوية كل شخصية وطبيعة أدائها في بناء حركية القصّ، فشخصية الأب تمثل الفاعل الأول والأبرز في جميع الفعاليات التي تحدث في القصة، وشخصية الصبي هي شخصية المتلقي التي تحاول أن تتعلم من شخصية الأب كل ما تقوم به من أفعال سردية، أما شخصية الحمامة فهي شخصية الضحية؛ أو هي جزء من صورة "الدرس" الذي تقدمه شخصية الأب إلى شخصية الفتى كي يتعلّم.

وعلى الرغم من أن الدرس كان قاسيا في منظور شخصية الفتى؛ غير أن الأب تدارك الموقف وشعر بذلك على النحو الذي جعله يتعامل مع الحمامة القتيلة كما يتعامل مع الإنسان الميت، فعمل على دفنها كما يدفن الإنسان، وبذلك يكون قد استدرك الخطأ الذي وقعت فيه شخصية الأب وهي تؤدي درسا من دروس الحياة لشخصية الصبي، الذي لم يتقبّل هذا الدرس لا بل رفضه واستاء منه، وهنا تظهر قدرة شخصية الأب على احتواء القضية وإثبات طيبته أمام الصبي بمواصلة إعطاء الدرس، وتحويله من سياق الجريمة إلى سياق آخر يحفظ فضاء العلاقة بين الشخصيتين.

قائمة المصادر والمراجع

(1) دليل الدراسات الأسلوبية، جوزيف ميشال شريم، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1984.

(2) السردية ــ حدود الفهم: بول بيرون، ترجمة عبد الله إبراهيم، مجلة الثقافة الأجنبية ــ بغداد، ع /2، 1972.

(3) سردية فرج ياسين، القصة القصيرة بوصفها هوية، محمد صابر عبيد، منشورات الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق، بغداد، ط1، 2023.

(4) في الخطاب السردي، نظرية غريماس، محمد الناصر العجمي، الدار العربية للكتاب سلسلة مساءلات، 1993.

(5) القصة القصيرة: الفضاء والبناء والتشكيل، د. عبد الواحد الأحمد، مجلة فضاءات أدبية، الجزائر، العدد 10 لسنة 2005.

(6) عربة بطيئة، فرج ياسين، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1986.

(7) مدخل إلى التحليل البنيوي لقصص، رولان بارت، ترجمة نخلة فريفر، مجلة العرب والفكر العالمي، مركز الإنماء العربي ـ بيروت، ع / 5، 1989.

(8) معجم السرديات، مجموعة من المؤلفين، مطابع مختلفة في الوطن العربي، ط1 ،2010.

(9) معجم مصطلحات الأدب، مجدي وهبة، مكتبة لبنان ـ بيروت، 1974.

(10) نظريات السرد الحديثة، والاس مارتن، ترجمة د. حياة جاسم محمد، المجلس الأعلى للثقافة والآداب والفنون، الهيأة العامة لشؤون المطابع الأميرية، الكويت، 1998.

(11) النظرية الأدبية المعاصرة، رامان سلدن، ترجمة: سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، دار الفارس للطباعة والنشر والتوزيع، عمان، ط1، 1996.

(12) نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، جيرار جينيت وآخرون، ترجمة: ناجي مصطفى، منشورات دار الحوار الأكاديمي والجامعي، الدار البيضاء ط1، 1989.

(13) نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، مشترك، جمع تودوروف، ترجمة: إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، ومؤسسة الأبحاث العربية، ط1، 1982.