مكونات الشعرية في المجموعة القصصية
" ما لا يوجد في الرمل" لعبد الواحد بن عمر

د.يوسف بديدة
جامعة الوادي – الجزائر

ملخص:

تحاول هذه الورقة اكتشاف جماليات القصة القصيرة جدا، مثلما تحاول أن تقدم التفسير العملي لمعنى "شعرية النص" انطلاقا مما يقترحه النص نفسه من خصائص، لا مما تفرضه العمليات التنظيرية الجاهزة، وفي الوقت نفسه يتم تأكيد نسبية الفرضيات العلمية، حيث ماهو شعري في سياق ما، أو في جنس أدبي ما، يفقد هذه السمات التي تصنع شعريته عند تغيير السياق أو الجنس الأدبي، وهو الإجراء القرائي ينطلق أساسا من تشريح المدونة القصصية الموسومة بـ:" ما لا يوجد في الرمل" للقاص عبد الواحد بن عمر.

:Abstract

This paper tries to discover the aesthetics of the very short story, just as it tries to provide a practical interpretation of the meaning of the "poetics of the text" the characteristics of the text, not imposed by the ready theoretical processes, at the same time is confirmed relative scientific hypotheses, that what is poetical in a certain context, or a certain literary genre, loses these characteristics that make its poetics when changing the context or the genre, by analyzing the corpus named: "ma la youjadou firraml" by Abdul Wahid bin Omar.

حين نتواصل مع النص الأدبي- أيّاً كان جنسه - فإننا نجد أنفسنا مرغمين على أن نكون هرمينوطيقيين، مهما كان المنهج الذي نتوسله لمقاربة النص، "لأن مهمة الهيرمينوطيقا هي فهم النص... أحسن مما فهمه صاحبه"[1]. غير أن فهم النص في كليته - مثلما يرى شليرماخر - لا بد أن ينبع من فهم العناصر الجزئية المكونة له. ولا بد أن عملية تفسير النص إلى معرفة كاملة باللغة، وبخصائص النص كذلك.[2]

ونعتقد أن مقاربة النصوص المعاصرة تتميز بوجود ملمح إيجابي، في مقابل سلبية الصعوبة التي قد تواجهنا انطلاقا من غموضها وتأبيها، فكلما " تقدم الزمن صار النص غامضا بالنسبة لنا، وصرنا . من ثم . أقرب إلى سوء الفهم لا الفهم"[3]، ومن المهم جدا أن ننتبه إلى أن القراءة ليست شيئا معطى بوساطة النص الذي نقرأه، بل هي فعل نقوم بإنمائه عبر سفر خيالي عقلي، ومن الملاحظ أن وعي القارئ مراقب من طرف لاوعي النص المكتوب، والقارئ الجيد ضروري لتشكيل النص وإتمامه،

وإلا بقي مبتورا وناقصا، حيث الكلام نصفٌ يقوله المتكلم ونصفٌ يسمعه المستمع، وربما كانت القراءة استنطاقا لصمت الكتابة، أي أن نتيح فرصا للكلام والتواصل، وكذا كشف الأسرار والمضمرات مع ملء الفراغات، حيث نقول في الأخير ما كان منطوقا به في صمت.[4]

والحل - فيما يذهب إليه بارت - يكمن في التوقف عن قراءة مؤلفي اليوم عن طريق الالتهام والابتلاع، حيث يجب أن يتم ذلك بوساطة الاستقطاب المحكم، واسترجاع الفراغ الذي كانت تمارس فيه القراءات القديمة، بحيث يجب علينا أن نكون قراء أرستقراطيين.[5]

سنحاول الوقوف على بعض الملامح التطبيقية للمقولات النظرية آنفة الذكر، من خلال تحليل بعض مكونات المدونة المختارة، وهي مجموعة قصص قصيرة جدا صدرت في كتاب للقاص الشاب عبد الواحد بن عمر، ضمن مطبوعات مديرية الثقافة لولاية الوادي سنة 2012، وقد وسمها بـ: "ما لا يوجد في الرمل"، ولا نجد على صفحة الغلاف أية إشارة تدل على طبيعة نصوص الكتاب؛ أي أننا لا نجد بعد العنوان إلا كلمة: نصوص.

1 . شعرية الفقدان الظاهري للتماسك النصي:

إذا كان على النص أن يقدم لنا الدليل على أنه يرغب فينا فإن هذا الدليل قائم في الكتابة نفسها، حيث هي أساسا علمُ مُتعِ اللغة.[6] هذا التصور يفرض علينا نفسه حين نقرأ نصا من قبيل قصة "تعزية"- وهي إحدى قصص المجموعة التي تشكل المدونة المدروسة حيث يقول المؤلف:

مضى شهر على قبر صديقي ..

فتحت نقالي وقرأت آخر رسالة يسأل فيها عن صدري ..

ما نامت أمي ليلتها، وباتت تحرس صدري حتى الفجر

في الصباح، ماتت أصابعي ..

احترق نقالي في يدي ..[7]

من المسلّمَ به أن القصة القصيرة جدا نص مفارق.. ولكن.. ماذا تعني " المفارقة" في أبسط دلالاتها؟ هل تعني تغييب المكرر والجاهز والمبتذل، وهي في ذلك تحقق الوظيفة الثالثة من وظائف القصيدة المعاصرة: الجمالية؟ أم تعني الإدهاش، أيا كانت طبيعته وأشكاله؟

التقنية العامة الموظفة في أغلب نماذج القصة القصيرة جدا تنسحب على قصة "تعزية"، حيث غياب أدوات الربط التي يُفترض أن يحقق وجودها تماسك البناء النصي الذي تحقق من خلال تفعيل الغياب عند وضعه في سياقه النفسي المناسب. هذا السياق نشعر بوجود بعض ملامحه التي ظهرت عند محاولة " تفصيح اللغة المحكية" حيث تتكون من النسق اللغوي التالي:

. مضى شهر على قبر صديقي.

. فتحت نقالي.

. ماتت أصابعي.

. احترق نقالي.

يأتي إضمار أدوات الربط متسقا تماما مع البدائل المتمثلة في الاعتماد على أساليب التشخيص والتجسيد والسخرية الاستعارية لبيان المرارة التي يتجرعها كل من يقف عاجزا أمام "سخرية القدر". وفي الوقت نفسه يأتي دالا على تأثير سرعة العصر على إيقاع حياة الإنسان المعاصر، وهو الأمر الذي أشار إليه **إليوت** في القرن الماضي حين " لاحظ في مقال مبكر له أن ضجة الآلة التي تدار بالبترول قد غيرت من الحساسية المرهفة عند الشعراء"[8]، والأمر يظهر بشكل أكثر وضوحا كلما تقدم الزمن بالناس وبالحياة.

2. شعرية التناص:

كان العجز هو الموضوع الرئيس في قصة "تعزية" التي مرت بنا سابقا، وقد تعزز واقعيا من خلال السلطة الأبوية التي كانت حاضرة في القصة الموسومة بـ "خيار":

خيّرني أبي بين أمرين:

إما أن أستمر في رعي نعاجه حتى تشيب لحيتي

وإما أن يكسر الحاسوب على رأسي.

لم أقل أف.. فخرجت بالقطيع ألعب..

في المساء رجعت أبكي..

. أين نعاجي يا فتى؟؟

. أكلها الذئب ...؟؟!![9]

تتأسس شعرية هذه القصة على مبدأ قلب الأدوار والمواقف؛ حيث يتم استحضار بداية قصة يوسف عليه السلام مع إخوته حينما كادوا له واتهموا الذئب بأكله، وهنا يتأسس التحول الكبير حينما يحدث الانقلاب من وضعية الأب العطوف المشفق إلى هيئة أب متجبّر مستبد لا يرضى إلا أن تُفصّل ملامح مستقبل الابن على مقاسه. أما الابن الذي خرج بالقطيع راتعا لاعبا فقد عاد منفردا - على عكس السياق القرآني الجمعي - بعد نفوق الأغنام. والشيء المميز في سيرورة القص هو أن الإخوة لا دور لهم في ما حدث، حيث تم تغييبهم بشكل مطلق.

"الأخوّة" الغائبة في النص السابق سجلت حضورها في قصة "مفاضلة" ذات البُعد العتابي الساخر. يقول الكاتب:

قال لي جدّي:

. أخوك تسلق مائة نخلة، ولقّح كل العراجين

وأنت نائم ..

. لقّحت حتى نفد غبار الطلع، سقيت، جنيت، أكلت

..

وأنا نائم ..[10]

يحدث تبادل الأدوار مرة أخرى، ولكن بتفعيل السخرية الصامتة هذه المرة، فإذا كان تقديم الدروس الواعظة في التصور الأبوي التقليدي نابعا من منطلق "وبضدها تتميّز الأشياء"، فقد تم الرد على الطرح الأبوي انطلاقا من قلب الحجة نفسها؛ فإذا كان الأخ قد "تسلق مائة نخلة، ولقّح كل العراجين" عند نوم الذات المخاطَبة، فالأفعال المقابلة: التلقيح والسقي والجني والأكل، قد حدثت خلال السياق الزمني نفسه، وهو الحجاج الذي يعيد إلينا قصة اللص الذي واجهه القاضي بوجود عشرة شهود إثبات رأوه في أثناء القيام بالسرقة، غير أن اللص أجاب بكل هدوء قائلا إنه قادر على إحضار مئة شاهد لم يروه في أثناء القيام بعملية السرقة؛ أي أن شهود النفي أكثر من شهود الإثبات، وهو احتجاج قوي جدا من منطلق الفلسفة التي اعتمدها كل من الأب والقاضي، في القصة المدروسة والقصة الممثَّل بها.

الإعجاز المتحدّث عنه في التحليل السابق وجد له معادلا قصصيا في القصة الموسومة بـ"معجزة" حيث يقول القاص:

الأولاد يلعبون الكرة.. قبل أن يرتدّ إلي طرفي
أبصرتُ الزقاق خاويا
من تسلق نخلة فهو آمن، ومن رفع حذاءه فهو آمن
شيخ ألقى عصاه..
فإذا..[11]

يجمع النص بين شعريتين بينهما شيء من القواسم المشتركة؛ الحذف والتشظي. والسؤال الذي يفرض نفسه هو: ما العلاقة التناصية بين قصص الأنبياء الثلاثة: سليمان وموسى ومحمد عليهم الصلاة والسلام؟ هل لتغييب البعد الزماني والبعد المكاني مسوّغ لمثل هذا الإجراء التوظيفي؟

إن التشظي الناتج عن تنقّل الدلالة بين عصور رسالية متباعدة يتماثل إلى حد كبير وتناقل الكرة بين أرجل الأولاد. ولكن.. ما الذي جعل الزقاق خاويا؟ نعتقد أن ذلك يعود إلى التعادل الموضوعي بين آليات الحركة التي يفرضها الإيقاع الحياتي السريع، مثلما تفرضها المفاجئات السارة والحزينة في هذا الزمان الكاسر لآفاق توقعاتنا على كل الأصعدة... إنه الاغتراب المرير الذي يشعر به كل من يملك حدا أدنى من الوعي ومن رهافة الحس.

ويمارس الناص شكلا تجريبيا في قصة "خشوع" حيث يقول فيها:

الركعة العاشرة، أتلو خاشعا:

" أفلا ينظرون إلى الإبل كيف خُلقت"

أشار إليّ أحدهم:

. أفلا تنظر إلى القبلة أين رُفعت؟؟

جلستُ ألعن وجهك على سبحتي[12]

يمكن أن نلاحظ بوضوح افتقار النص إلى أدوات الربط التي تسهم في إحداث شكل من أشكال التماسك النصي خلال السياقات السردية التقليدية. غير أن هذا الافتقار قد يكون أحد آليات شحن النص بالمضمرات التي تسهم في رفع درجة شعريته، عبر تفعيل أنساق الحذف الناتج عن الهوة الدلالية التي يُحْدثها تحويل النص إلى عدد من "اللقطات اللغوية"، وهو الأمر الذي يذكّرنا بعمليات المونتاج الضرورية لإحداث نوع من المقبولية في الصور السينمائية المعروضة.

ونجد أنفسنا مرغمين على طرح الأسئلة التالية:

هل يمكن أن يكون العدد "عشرة" دالا على السياق " التراويحي" للصلاة بحكم أنها تتكون في العادة من عشر ركعات؟ وهل يمكن أن يكون السياق الزماني هو اليوم السادس والعشرين من رمضان؛ أي ليلة القدر؟ ثم ما هذا الالتفات المتعدد من (أفلا ينظرون) إلى (أفلا تنظر)، ثم من (أشار إليّ أحدهم) إلى (جلستُ ألعن وجهك)، وأخيرا من "الصلاة" إلى "الذكر"" الذي تمثله " السبحة"؟

هنا نستحضر درامية الأسلوب الأدائي عندما نفتح الباب على قراءة تقول بمونولوجية الدلالة، حيث مغالطة القارئ تتم عبر التخلص من قانون الوحدات الثلاث، ليتم الانتقال من نوع سردي إلى نوع آخر بوساطة هذا التخلص. ولكن التخلص اتسع ليشمل السياقات التي قد تلقي شيئا من الضوء على احتمال دلالي ما، وبخاصة عندما نعلم أن تعقيد مضايق التأويل قد تم من خلال شحن النص بعدد من الثنائيات الدلالية التقابلية: (ينظرون ــ تنظر)، (أحدهم ــ وجهك)، (أتلو ــ ألعن)، (الإبل . القبلة)، (الركعة . سبحتي).

3. شعرية التوظيف البلاغي الجديد:

قد نتفاجأ بالحضور المختلف للبلاغة العربية التي تكسر آفاق توقعاتنا، وتفرض علينا إعادة النظر في بعض تنظيراتنا التعريفية حين نلاحظ النهاية الشعرية. تقول قصة "انتظار":

قالت: لم أنت نحيل هكذا

يا حبيبي؟

قلت: صائم.. وعيناك لا تعرفان الغروب؟؟!![13]

يُجمِع عدد من المهتمين بالحديث عن الصورة الشعرية، على أنه " تم الاستغناء - في الصورة الشعرية - عن الكناية والمجاز المرسل اللذين يتأسسان على مبدأ المجاورة لأنهما يخلوان من

عنصري الإيحاء والخيال"[14]، ذلك أن " الكناية يمكن أخذها في معانيها الحرفية، دون افتراض وجود معان ثانية لها"[15]. غير أن هذا النص يأتي لينسف شيئا من ثبات هذا الاتجاه وصحته؛ فالكناية الواردة في السطر الأخير ترسم صورة شعرية عميقة الدلالة على الرغم من بساطتها الظاهرة.. إنها تجمع بين التقرير والعتاب والاستياء والأسف في آن واحد. هذه النتيجة تؤكد نسبية الحقائق العلمية التي قد تتأكد صحتها إلى حين نقضها أو تعديلها من طرف سياق معرفي جديد.

ويستثمر الكاتب تشريح الواقع الاجتماعي الذي لا فرق عند بعض أطرافه بين البنية السطحية وبين البنية العميقة، بينما تتساويان عند النظر إلى الأفعال الممارسة بشك قصدي. تقول قصة "نعل إلى الله":

ملأ قدميه أحذية وهرب..

خمسون صلاة كانت كافية كي تمشي القرية حافية

ذات عِشاء.. أُمسك من نعله.

. لماذا تسرق أحذية المصلين؟

. أجنحة الملائكة بها أعرج إلى الله!![16]

هذا الإجراء يتكرر في قصة أخرى بشكل مختلف بعض الشيء، حيث الأمر يتصل بتنوع إجرائي معقد، كالنموذج الذي تقدمه قصة " فيزياء غبية":

صنع من كراسته صاروخا ذكيا.

قال لزملائه:

. غدا لن تجدوا سبورة ولا مصطبة،، وداعا يا

جدول الضرب

قال صغيرهم:

. هذا لن يصل حتى إلى جدي الذي يجلس

هناك.

جاءت الجدة:

. أين علبة الكبريت يا لصوص؟[17]

هل كان عبد الواحد بن عمر يعلم بهذا التوافق العددي بين الصلوات الخمسين وعدد المرات التي ذُكرت فيها القرية إفرادا وجمعا في القرآن الكريم؟! العجيب أن القرية ذُكرتْ في صيغة الإفراد 33 مرة، منها 29 مرة سلبا، وذُكرت 17 مرة في صيغة الجمع، منها 11 مرة سلبا) فيكون العدد الإجمالي لورود هذه الكلمة هو: 50.

تتصل " القرية" دلاليا بحقل دلالي سلبي بحسب انتمائه إلى سياقات قرآنية مختلفة، وتتم محاولة تحوير هذه السلبية بوساطة استحضار الفضاء الصوفي عبر الحديث عن الملائكة وعن العروج إلى الله، وهو الأمر الذي يتم من خلال مصادرة على عقول المتلقين الذين لا ينتهون إلى البتر المنطقي الناتج عن التطبيقي اللاشعوري للمبدأ المكيافيلي الشعير: الغاية تبرر الوسيلة.

وإذن، لم يكن "الصاروخ الذكي" إلا معادلا فنيا للبطل الذكي، ولم يكن "جدول الضرب" إلا الواجهة التمويهية للضرب الممارس بشكل فعلي في قاعة الدرس، والقصة برمتها معادل سردي للعمل المخابراتي الذي يروّج لمعركة تقوم دعائيا في أرض، وتحدث فعليا في أرض أخرى، من خلال سياقات زمانية وعاطفية مختلفة. ونلاحظ أن الوسائل التي تمارس مراوغة فنية ليست وسائل جديدة على الإطلاق، غير أن الجديد يتمثل في إنشاء خرائط غير عادية، تتوزع آليات التشعير فيها عبر عدد من المكونات البلاغية البسيطة أفقيا، البعيدة عموديا : التورية، السخرية، النفي والاستفهام.

لم تتم معرفة دلالة التقرير في:" صنع من كراسته صاروخا ذكيا" إلا عند الوصول إلى الجزء الأخير من القوس المغلق للدائرة: " أين علبة الكبريت يا لصوص؟"، وهو توظيف يأخذ من مصادر تراثية عديدة ومتنوعة، حيث الأبعاد الحقيقية للخطاب لا تتضح إلا بعد الاتصال بالخاتمة التي تقوم بفكّ الشفرة وتحرير الدلالة، ومن ذلك ما رُوي عن استشهاد عمر بن الخطاب رضي الله عنه، حين طلب من أبي لؤلؤة المجوسي غلام المغيرة بن شعبة أن يصنع له رحى، فقال له أبو لؤلؤة: سأصنع لك رحى يتحدث بها الناس، فقال عمر رضي الله عنه: إنه يتوعدني.. ثم اغتاله فيما بعد، تماما كما توقّع.

4. شعرية التشظي والتراكم:

يقول رولان بارت:" إن ما أتذوقه في سرد ما ليس إذن هو مضمونه أو محتواه المباشر، ولا حتى بنيته، بل ما أتذوقه هو تلك الخدوش التي أوقعها على الغلاف الجميل: أعدو، أقفز، أرفع رأسي، أغوص من جديد.[18] هذه الفقرة نزعم أنها تنطبق على النص التالي الموسوم بـ" 4" تنظيرا وإجراء. إنه يتحدث عن:

رقم ينعش الذاكرة، يبدأ من لا شيء كما تبدأ
كل الأرقام، وينتهي بالرابعة
إنه رقم المعجزات في حياته.. فيه:
ولد، ختن، درس، نجح..
الرقم مكتوب على جدار عمارة ذات أربعة طوابق في
صورة
فوتوغرافية

رفع نقاله..

لان، مال، ذاب، سال..[19]

يقول أبو الطيب المتنبي:

أَقِلْ أَنِلْ أَقْطِعْ احملْ علِّ سلِّ أعِدْ * زدْ هَشَّ بَشَّ تفضّلْ أَدْنِ سُرِّ صِلِ**[20]

ويقول امرؤ القيس:

أفاد وجاد وساد وزاد * وذاد وقاد وعاد وأفضل**[21]

هل كان عبد الواحد بن عمر يعلم أنه يستحضر شطحات المتنبي ـ المتأثرة بامرئ القيس ـ المعجمية في جمعه بين السطر الرابع والسطر الأخير من هذه القصة القصيرة جدا؟ ليست هناك إجابة يقينية بالتأكيد، إلا أن تكون تداعيا لا واعيا في لحظة التوهج الكتابي.

ومن وجه آخر، نادرا ما نجد قصة قصيرة جدا تتناص مع قصة من النوع نفسه. هذه القصة صنعت الاستثناء عندما أفادت ــ أو هكذا نزعم ــ من المنجز الفني للقصة الموسومة بـ:" في حوض الحمام" للقاصة المغربية **فاطمة بوزيان** حيث تقول:

" كان يشعر أن الماء الساخن يذيب كل شحمه الفائض...

يذيب كل تعبه...

يذيب شكوكه..

يذيب سوء التفاهم الذي بينه وبين البسكويت!

ي

ذ

و

ب

صار ماء لا طفولة له

فجأة تذكر مجرى الحوض

هب خائفا فعاد إليه

شحمه

تعبه

شكوكه

وسوء التفاهم الذي بينه وبين البسكويت."[22]

إنها الإفادة من دائرية النص التي تستند إلى ملمح بلاغي قديم؛ رد الأعجاز على الصدور، حيث الفرق بين الدلالة والدلالة المضادة فاصل نفسي أو تخيّلي أو إثاري بسيط جدا.

وإذا كان البناء السردي في التصور المعياري المألوف يعتمد على وجود أدوات الربط والإحالة، فهو في السياق القصصي القصير جدا قد يُبنى على الاتجاه المعاكس تماما. وإذن، فطرائق التشكيل التي يتوسلها المؤلف هي التي تحدد السياق الملائم أو السياق المضاد لتحقيق شعرية النص.

أما ما يُعتبر اقتضابا أو بترا دلاليا في التصور النقدي القديم فهو نفسه أحد مكونات الشعرية في النص السردي القصير جدا.

كما أننا نلاحظ الغياب التام لعاملي الزمان والمكان في أغلب النصوص المدروسة، وإن حضر هذان العاملان فمن خلال البعد النفسي، لا من خلال الحضور العياني المتحقق ضمن تصورات الرواية أو القصة التقليدية.

وقد لاحظنا أن ما يُعتبر مكونا من مكونات البلاغة القديمة قد يتحول إلى أداة حقيقية لتشعير النص، مثلما كان الأمر في تعريف الصورة الشعرية التي تُبعد الكناية من مجال عملها، لأنها تعتمد على مبدأ المجاورة المستندة إلى تشابه طرفي الصورة؛ حيث تم قلب هذا التصور، فغدت الكناية صالحة لتفعيل الجمالية المضمرة في الصورة الفنية، مثلما رأينا في قصة " انتظار".

وأخيرا، لاحظنا الإفادة من منجزات هذا النوع السردي الجديد نفسه، من خلال التشكيل اللغوي الذي يتوسل أعمالا قصصية مشابهة، كأعمال **فاطمة بوزيان** مثلا.

هوامش الدراسة:

[1] . محمد سالم محمد الأمين الطلبة، الحجاج في البلاغة المعاصرة، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط1، بيروت، 2008، ص64.

[2] . ينظر: نصر حامد أبو زيد، إشكاليات القراءة وآليات التأويل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- بيروت، ط7، 2005، ص22.

[3] . نفسه، ص20.

[4] . ينظر: حسن نجمي، شعرية الفضاء – المتخيل والهوية في الرواية العربية، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت – الدار البيضاء، 2000، ص77.

[5] . ينظر: رولان بارط، لذة النص،تر: فؤاد صفا والحسين سبحان، دار توبقال للنشر، ط1، الدار البيضاء، 1988، ص21.

[6] . ينظر: نفسه، ص15.

[7] . عبد الواحد بن عمر، ما لا يوجد في الرمل، مديرية الثقافة لولاية الوادي، 2012، ص6.

[8] . الشعر العربي المعاصر – قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الفكر العربي، ط3، القاهرة، (د.ت)، ص11.

[9] . نفسه، ص7.

[10] . نفسه، ص9

[11] . نفسه، ص11.

[12] . نفسه، ص30

[13] . نفسه، ص19.

[14] . عبد الكريم امجاهد، شعرية الغموض، ص187.

[15] . نفسه، ص189.

[16] .. عبد الواحد بن عمر، ما لا يوجد في الرمل، ص31.

[17] . نفسه، ص36.

[18] . رولان بارط، لذة النص، ص20.

[19] .. عبد الواحد بن عمر، ما لا يوجد في الرمل، ص42.

[20] . أبو الطيب المتنبي، ديوانه، شرح أبي البقاء العكبري، ضبطه وصححه ووضع فهارسه مصطفى السقا وآخرون، دار المعرفة، بيروت، (د.ت)، ج3، ص85.

[21] . نفسه، ص86.

[22] . جميل حمداوي، القصة القصيرة جدا جنس أدبي جديد، مدونة ديوان العرب، الاثنين 25 ديسمبر 2006، رابط المقال: http://www.diwanalarab.com/spip.php?page=article&id_article=7191