جامعة السلطان قابوس
مجلة الآداب والعلوم الاجتماعية

Sultan Qaboos University
Journal of Arts & Social Sciences

التكثيف في القصة القصيرة جدًا في سلطنة عمان

إحسان بن صادق اللواتي

قسم اللغة العربية وآدابها،
كلية الآداب والعلوم الاجتماعية
جامعة السلطان قابوس
drehsan@squ.edu.om

تاريخ الاستلام: ٢٠١٨/١١/٠٦
تاريخ القبول للنشر: ٢٠١٨/٠٣/١١

المجلد (١٠) العدد (٢)، اغسطس ٢٠١٩

التكثيف في القصة القصيرة جدًا في سلطنة عمان

إحسان بن صادق اللواتي

الملخص:

استطاعت القصة القصيرة جدًا، في العقود الزمنية الأخيرة، أن تتبوأ لنفسها مكانة خاصة في دائرة الفنون السردية في الأدب العربي المعاصر، متجاوزةً بذلك الإشكالات والأسئلة التي ترافقت مع بدء ظهورها، من قبيل: التسمية الاصطلاحية، والجذور الأولى، والهوية الجنسية (من جهة الجنس الأدبي)، والتأصيل لها من التراث العربي، والأثر الغربي فيها... إلى غير ذلك من الأسئلة المعهودة، وصارت الكتابات العربية في هذا المجال بارزة وحاضرة في المشهد الثقافي الأدبي في الدول العربية المختلفة. إنّ هذا التطور الواضح ليحتاج، في استمراره ودقة خط سيره، إلى جهد نقدي يترافق معه، مثلما احتاجت الأجناس الأدبية الأخرى، من قبل، إلى مثل هذا الجهد. وتأتي هذه الدراسة لتتناول جانبًا قد يبدو أقرب إلى الناحية الشكلية الفنية، لكنه في الواقع متصل بالناحية المضمونية أيضًا، وهو جانب التكثيف (الاقتصاد) الذي عُرفت به القصة القصيرة جدًا، فمن أين يأتي هذا التكثيف؟ وما أبرز مظاهره وتجلياته؟ وكيف يحقق لهذه الكتابة شعريتها دون أن يخرجها من كونها نثرًا؟ وما علاقته في الربط بين المضمون والشكل للنص الأدبي الواحد؟ هذه الأسئلة، وغيرها، تحاول هذه الدراسة الإجابة عنها بنحو تطبيقي يعرض لنماذج من القصة القصيرة جدًا في سلطنة عمان، كتبها بعض الكتّاب المعاصرين، ويدرسها معتمدًا على المنهج التحليلي الوصفي الذي ينطلق من النص المدروس ويجعله الأساسَ الذي يبني عليه أحكامه المعتمدة، دونما محاولة لإسقاط المعطيات غير النصية عليه.

الكلمات المفتاحية: القصة القصيرة جدًا؛ السرد؛ الجنس الأدبي؛ التكثيف؛ الشكل؛ المضمون.

The Very short story and Reductionism

Ehsan Sadiq Al Lawati

Abstract:

It managed a very short story, in recent decades, to assume for itself , especially in the narrative arts circle in contemporary Arabic literature, surpassing the problems and questions that coincided with the start of their appearance, such as: the label of conventional, first roots, nationality and identity status (of the facial of sex Literary). The Arab writings in this field are prominent and present in the literary cultural scene in the various Arab countries. This clear development needs, in its continuity and the accuracy of its path, a monetary effort that accompanies it, as other literary races have previously needed such an effort. This study comes to deal with an aspect that may seem closer to the formal form of art, but in fact related to the substantive aspect as well, the reduction aspect of the story is very short, where does this reduction? What are the most prominent manifestations? And how to achieve this writing poetry without leaving it from being a prose? What is its relationship in linking the content and form of the single literary text? These and other questions are being tried in an empirical manner, presenting examples of the very short story in Oman, written by some contemporary writers of the younger generation .

Keywords: The Story Very Short; Narration; Literary genre; Reductionism; Form; Content.

المقدمة:

لا ريب في أنّ القصة القصيرة جدًا مولود أدبي حديث النشأة في الآداب العالمية كلها، فثمة رأي معروف يُرجع بدأتها الأولى إلى الأديبة الفرنسية المعروفة "ناتالي ساروت" وعملها المعنون "انفعالات" الصادر في العام ١٩٣٢م، وقد ترجمه إلى العربية فتحي العشري في العام ١٩٧١م (عقيل، ٢٠١٦، ١٠)، لكن هذا الرأي يرفضه بعض الباحثين المعاصرين من منطلق أنّ عمل ساروت إنما هو، في الأصل، رواية، وإنْ كان مترجمها فتحي العشري قد جنّس الكتاب على أنه "قصص قصيرة جدًا"، والصحيح، إذًا، أنّ البدء الحقيقي لهذا النوع من الكتابة كان مع الأديب الأمريكي أرنست همنغواي في السنة ١٩٢٥ (مختاري، ٢٠١٨).

وإذا كانت ولادة هذا الفن في الآداب العالمية بهذه الجدّة، فلا شك في أنّ هذه الولادة في الأدب العربي الحديث أشد قربًا؛ فمن الباحثين من يميل إلى أنّها بدأت مع كتّاب من أمثال نجيب محفوظ وجبران خليل جبران ويوسف إدريس وزكريا تامر ووليد إخلاصي وياسين رفاعية وتوفيق عواد والطيب صالح، وقبلهم محمود تيمور وسعد مكاوي، "فهي توقفت لدى بعضهم عند حدود الخاطرة والمقالة القصصية السريعة، واقتربت عند بعضهم من الشعر الغنائي، وأصبحت لها جماليات خاصة لدى قصاصين معاصرين دون تحديد المصطلح" (إلياس، ٢٠١٠، ٢١) ومنهم من يذكر أنّ أول من فتح باب هذه الكتابة هو الأديب العراقي نوئيل رسام في الأربعينيات من القرن العشرين الفائت (أبجطيط، ٢٠١٥، ٧٠)، وربما خالف آخرون فذكروا غير ذلك، مما لسنا بصدده هنا.

ولئن كانت نشأة هذا النوع من الكتابة الأدبية في أدبنا العربي الحديث ذات صلة وثيقة، وربما مباشرة، بتطورها وبروزها في الآداب الأجنبية، فإنّ ثمة كلامًا عند الدارسين في مدى صلة هذه النشأة بالكتابات العربية التراثية، فبينما تجد دارسًا تأخذه الحميّة والحماسة لتراثه العربي إلى القول بأنّ القصة القصيرة جدًا عندنا قد تطورت عن بعض أنماط السرد القديم كالنادرة، والطرفة، والخبر، والأسطورة، والخرافة، والحكمة، والمثل، والحكاية الشعبية، والمقامة، وغيرها (إلياس، ٢٠١٠، ٢٠٠) تجد دارسًا غيره ينحو منحى معتدلًا أكثر، فيذهب إلى عدّ هذه القصة "جنسًا أدبيًا حديثًا، تمّ استنباته في التربة العربية المعاصرة عن طريق المثاقفة مع الغرب، والاستفادة من السرد العربي القديم" (حمداوي، ٢٠١٣، ٤٧٧) وثمة من الدارسين المعاصرين، أيضًا، من يميل – والحقّ معه – إلى أنّ التراث العربي القديم لا يتعدى حضوره في القصة القصيرة جدًا المعاصرة حضور الأساس في البناء أو اللبنة الأولى في الجدار؛ ذلك أنّ هذا الفن الإبداعي الجديد "يتوافر على عناصر وتقنيات تجعله يختلف عن الشكل الحكائي القديم، ويُعدّ تطويرًا له، وبناءً عليه" (حطيني، ٢٠٠٤، ٧).

وكان متوقعًا، مع كون هذا الفن جديد النشأة في أدبنا العربي الحديث، أن يختلف النقاد والباحثون في تسميته الاصطلاحية، فطالما اختلف دارسونا في مصطلحات مسكوكة في اللغات الأخرى منذ عهود من الزمن، وقد تعرضت لجوانب من هذا في كتابي "مع المصطلح البلاغي والنقدي"، فوجدناهم يسمون هذه القصة تسميات متنوعة، من مثل: القصة البرقية، والقصة المصغرة، والقصة المفاجئة، والسرد الوامض، ولوحات قصصية، وملامح قصصية... بيد أنّ أشهر هذه التسميات وأكثرها تداولًا هي التسمية بالقصة القصيرة جدًا، وهي، في الأساس، ترجمة للتسمية الأجنبية: Very Short Story.

وترافقَ هذا الاختلاف في المصطلح مع اختلاف آخر، أهم وأعمق، في تحديد العناصر أو الأركان الأساسية التي يقوم عليها هذا النوع القصصي الخاص، وهو الاختلاف الذي قاد، بالنتيجة، إلى اختلاف ثالث في تعريف هذا النمط الكتابي، فمن الباحثين من ذهب إلى أنّ هذه الأركان تتمثل في: الطرافة، والإدهاش، وعمق الأثر، والإيقاع القصصي (عبد الحسن، ٢٠١٨) ومنهم من اشترط اشتمال القصة القصيرة جدًا على معايير أساسية هي: المعيار الكمي، والكيفي أو الفني، والتداولي، والدلالي (حمداوي، ٢٠١٣) ومنهم أيضًا من عرّف هذه القصة بقوله: "جنس سردي قصير جدًا، يتمحور حول وحدة معنوية صغيرة، ويعتمد الحكائية، والتكثيف، والمفارقة، ويستثمر الطاقة الفعلية للّغة ليعبّر عن الأحداث الحاسمة، ويمكن له أن يستثمر ما يناسبه من تقنيات السرد في الأجناس الأخرى" (حطيني، ٢٠١٤، ١٠٨) وثمة كذلك من عرّفها بأنّها: "نوع سردي يتّسم بمجموعة من الخصائص المميزة: كالحكائية، والمفارقة، والكثافة، ووحدة الحدث" (مسكين، ٢٠١١، ١٤١).

ومهما كان شأن اختلافات النقاد والدارسين فيما بينهم بشأن القضايا المتقدمة، فإنهم يُجمعون قاطبةً على كون "التكثيف" سمةً ضروريةً مميزة، بل هي سمتها الأولى المأخوذة في تسميتها الأشهر: "القصة القصيرة جدًا"؛ ذلك أنّ هذه التسمية – كما لاحظ الناقد أحمد جاسم الحسين بحقّ – تشتمل على خاصيتين مهمتين: خاصية الانتماء الجنسي (لفظة: قصة)، وخاصية الكمية (عبارة: قصيرة جدًا) (الحسين، ١٩٩٧، ١١) فكاتب هذه القصة مقيّد بمساحة محدودة جدًا من الفضاء الكتابي الذي لا محيص له عن إنجاز إبداعه الأدبي فيه، مساحة هي أضيق من تلك المتاحة لكاتب القصة القصيرة التي تميل بطبعها، كما قيل، إلى "التمطيط والوصف" (داني، ٢٠١٧، ٢٥) وهذا هو مرجع ما في هذا الإبداع من صعوبة وتحدٍّ، فالحقيقة التي لا يمكن نكرانها بحال هي أنّ "هذا الضرب من السرد القصصي ضرب فني أصعب من سواه؛ لأنه سرد فاضح لمن لا يمتلك موهبة قصصية حقيقية؛ لأنه يلزمه اللعب فوق رقعة محددة، وإمكانات مقتضبة، بمهارة رجل السيرك الحاذق، فإما النجومية أو السقوط المدوّي" (هويدي، ٢٠١٧، ١٠٧).

إنّ من المهمّ، في هذا السياق، أن نلحظ ملحوظتين اثنتين: فأما الملحوظة الأولى فهي أنّ التكثيف وإنْ كان مقياسًا كميًا ناظرًا إلى الشكل الخارجي للعمل الأدبي من جهة عدد كلماته وطوله، لكنّ هذا المقياس ليس منفصلًا إطلاقًا عن المضمون الداخلي وعن التقنيات الفنية المستعملة فيه؛ ذلك من جهة أنّ المساحة الكمية المحدودة التي يتحرك فيها كاتب القصة القصيرة جدًا ستجعله يلجأ إلى اختيار تلك المضامين التي لا تحتاج في إيصالها إلى المتلقي إلى إسهاب وتفصيل في القول، بل تكفيها اللمحة الدالة والومضة

المؤثرة الكفيلة بتحقيق الغرض المنشود منها. ثم إنّ الكاتب ليس في وسعه أن يختار من التقنيات القصصية الفنية ما يعوزه إلى كرم في الفسحة الكتابية، فلن يختار مثلًا تقنية وجهات النظر المتعددة (Points of view)، أو تعدد الساردين، أو تيار الوعي، أو القص واللصق، أو ما شاكلها من تقنيات لا تنسجم إلا مع النصوص ذات الإمكانات الكبيرة من جهة الطول. بل سينتقي الكاتب، إذا اختار كتابة القصة القصيرة جدًا، تقنيات تتلاءم مع القِصَر والتكثيف، فيتمسك بالمفارقة، وبوحدة السارد، ووحدة الحدث، والإدهاش، والطرافة، والإيقاع، وما إلى ذلك. وبناءً على ما تقدم، يتضح بجلاء أنّ المقياس الكمي لا يصلح أن يكون مقياسًا وحيدًا للحكم على العمل بكونه منتميًا إلى القصة القصيرة جدًا، فليس كل عمل أدبي سردي قصير صالحًا للحكم عليه بكونه قصةً قصيرة جدًا، فلا بد لنا من التدقيق في جوانبه المضمونية والتقنية أيضًا، لملاحظة مدى قدرتها على ترشيح العمل للكون ضمن نطاق هذا النمط الكتابي الدقيق.

وأما الملحوظة الأخرى فهي أنّ الأخذ بالناحية الكمية لا ينبغي أن يقودنا، بالضرورة، إلى تبنّي ما تنادي به بعض الدراسات النقدية من دقة شديدة في تعداد الكلمات لتصنيف الأعمال السردية بحسبها، فالباحثة فاطمة المزروعي تنقل لنا أنّ الدراسات النقدية المكتوبة باللغة الإنجليزية تميّز بحسب الحجم بين:

أ. القصة الميكرو (Micro Fiction)، وهي التي كلماتها تتراوح من ١٠ إلى ٣٠٠ كلمة.

ب. القصة القصيرة جدًا (Flash story/ Very short story)، وعدد كلماتها من ٣٠٠ إلى ١٠٠٠ كلمة، وقد تصل إلى ٢٠٠٠ كلمة.

ج. القصة القصيرة (Short story)، وهي تتكون من ٣٠٠٠ إلى ٥٠٠٠ كلمة (المزروعي، ٢٠١٨).

إننا إذا شئنا التقيّد الدقيق بهذا التحديد لعدد الكلمات فسنضطر إلى إخراج كثير مما كُتب على أنه قصة قصيرة جدًا من دائرة هذا الفن الكتابي؛ نظرًا لأنّ عدد الكلمات فيه أقلّ من ٣٠٠ كلمة، فلا بدّ من جعله في دائرة القصة الميكرو. لا بل إنّ كثيرًا مما كُتب تقلّ عدد الكلمات فيه عن الحد الأدنى الذي تتطلبه القصة الميكرو أيضًا، فثمة قصص غير قليلة عدد الكلمات فيها أقلّ من عشر كلمات، وأوّلها القصة التي كتبها الأديب الأمريكي أرنست همنغواي وعدّها الدارسون أولى القصص القصيرة جدًا من الناحية التاريخية، فكلماتها لا تتعدى ستّ كلمات:

(For sale: baby shoes, never worn)

وترجمتها: للبيع، حذاء طفل، لم يُلبس قط (عقيل، ٢٠١٨).

ثم إنّ هذا التصنيف تعوزه الدقة في حد نفسه، فأين نصنّف القصة التي عدد كلماتها ٣٠٠ كلمة: أفي القصة الميكرو أم في القصة القصيرة جدًا؟ وأين نضع القصة التي عدد كلماتها تزيد على ٢٠٠٠ كلمة وتقلّ عن ٣٠٠٠؟ من الواضح أنّ هذه لن تكون – بناءً على التصنيف المتقدم – لا في حمى القصة القصيرة جدًا ولا تحت مظلة القصة القصيرة!

وزبدة القول: إنّ الناحية الكمية المتعلقة بالتكثيف في القصة القصيرة جدًا ناحية ضرورية في تصنيفها ووجودها الفني على خارطة نوع الإبداع السردي، لكنّ هذه الناحية لا ينبغي لنا أن نحدد فيها عدد المفردات بالطريقة المتقدمة، بل يكفي أن نحرز كون النتاج السردي الذي بين أيدينا أصغر من الناحية الكمية من ذلك الحجم الذي تكون عليه القصة القصيرة في العادة، مع التدقيق أيضًا في الخصائص المضمونية والتقنية التي تزكي الانتماء النوعي مثلما تقدم بيانه.

إنّ هذه الدراسة مقاربة لنتاجات بارزة من القصة القصيرة جدًا في الأدب العُماني المعاصر، وهي القصة التي بدأت بالظهور في صورتها الناضجة، بأعمال خُصصت بكاملها لها، منذ عهد قريب لا يتجاوز في قِدَمه تباشير القرن الميلادي الحادي والعشرين الحالي، وإنْ كانت إرهاصاتها الأولى قد سبقت ذلك، لكنها كانت مجرد إرهاصات لم تبلغ النضج الفني الكافي، ولم تُخصص لها أعمال منفردة بنفسها. وستعتمد هذه المقاربة على مفردة "التكثيف" وحدها، بغيةَ تتبّع آلياتها وطرائقها وملاحظة كيفية ارتباطها وعلاقتها الجدلية مع كل ما يشتمل النص عليه من لغة وتقنيات وأخيلة وتناصّات ومفارقات ومضامين وغيرها، ليظهر، بعد ذلك، بوضوح أنّ التكثيف ليس لعبة شكلية معتمدة على قسر الظاهر على الانكماش والتركيز، بل هو أداة فنية يستطيع بها الصانع الماهر أن يبدع في الشكل والمضمون إبداعًا يتواءم مع الرؤية التي ينبثق نصه منها ولأجلها.

وتختار الدراسة من النتاجات العمانية المعاصرة أربع مجموعات استطاعت، فيما نزعم، أن تحقق للتكثيف الحضور الفني الواعي المطلوب، وأحسنت الإفادة منه. والمجموعات المعنيّة، مرتبةً بحسب تواريخ صدورها، هي:

١. مسامير، عبد العزيز الفارسي (٢٠٠٦م)

٢. سرنمات، وليد النبهاني (٢٠١٢م)

٣. ظلال العزلة، عزيزة الطائي (٢٠١٤م)

٤. سيرة الخوف، الخطاب المزروعي (٢٠١٤م).

وترصد هذه الدراسة في المجموعات المذكورة طرائق التكثيف الآتية:

١. العنوان:

يتفق الدارسون المعاصرون، أو يكادون، على أنّ العنوان، العتبة النصية المهمة، له دلالاته المؤثرة في النص. صحيح أنّ هذه الدلالات قد لا تكون مباشرة أو سطحية المنال، إذ "على العنوان أن يشوش الأفكار لا أن يحصرها" فيما يذهب إمبرتو إيكو (قطوس، ٢٠٠١، ٤٩)، لكنها دلالات موجودة في كل حال. وقد حاول الباحث لوي هويك (Leo H.Hoek) في كتابه "سمة العنوان" أن يعرّف العنوان ووظائفه بقوله: "مجموعة من العلامات اللسانية، من كلمات وجمل، وحتى نصوص، قد تظهر على رأس النص لتدل عليه وتعيّنه، وتشير لمحتواه الكلي، ولتجذب جمهوره المستهدف" (بلعابد، ٢٠٠٨، ٦٧).

إننا إذا تجاوزنا العنوان الرئيس في كل واحدة من المجموعات الأربع المختارة، وهو العنوان الذي لا يتعدى كلمتين اثنتين فقط في

كل منها، وانتقلنا إلى العنوانات الداخلية، أعني عنوانات القصص نفسها، وجدناها في ثلاث مجموعات قصصية من الأربع لا تتكون إلا من كلمة واحدة فحسب (هذا بناءً على عدّ كل عنوان من عنواني عزيزة الطائي "بداية الظل" و"نهاية الظل" مكوّنًا من كلمة واحدة فقط، اعتمادًا على ما ذكره النحاة من كون المضاف والمضاف إليه في منزلة الكلمة الواحدة). ولا يخالف هذا النهج سوى وليد النبهاني في سرنماته، ومع هذا فإنّ العناوين عنده تميل إلى الوجازة وإنْ كان عدد غير قليل منها قد تخطى الكلمة الواحدة.

هذا الإيجاز في عناوين القصص ليست وظيفته مقتصرة على ما ذكره هويك من دلالة على النصوص، وإشارة إلى محتوياتها وأنها قصص قصيرة جدًا، وجذب لجمهورها المستهدف، بل يُسهم هذا الإيجاز في التكثيف نفسه الذي تقوم هذه القصص عليه؛ ذلك أنّ العنوان حين يكون مكثفًا مختزلًا، فإنّ هذا التكثيف له سُهمته المحفوظة له حينما يُراد احتساب مجموع التكثيف الموجود في النص ويُحاول وضع اليد على أسبابه. وإذا ما أراد أحدنا أن يعيد التكثيف الكلي إلى جزئياته الصغرى التي أسهمت بمجموعها في بنيته وتكوينه، فإنّ العنوان الوجيز له منزلته آنئذ ضمن مجموعة المكوّنات النصية التي تعاضدت في صنع التكثيف بصورته النهائية الموجودة بين أيدي القراء.

وليس التكثيف المرتبط بالعنوان مقتصرًا على الناحية اللفظية المتعلقة بعدد الكلمات التي يتكون هذا العنوان منها، بل هو يتجاوز ذلك إلى الحمولة الدلالية والمحتوى النفسي والطاقة الإيحائية التي يشتمل عليها، وإنّ نظرة عجلى إلى عناوين هذه المجموعات المختارة تكفي للتدليل على هذا: فعنوان مجموعة الفارسي "مسامير" يُلامس إحساس قارئه قبل أن يخاطب عقله، إنه يجعله يستشعر الألم الذي قد تُحدثه في قدميه الحافيتين مجموعة من المسامير الملقاة في طريقه، مسامير صغيرة الحجم، لكنها عظيمة الأثر في الذي يتعامل معها! وهذا الإحساس نفسه تكثيف لحالة نفسية بشرية كانت ستحتاج إلى عدد غير قليل من الألفاظ لو شاء المؤلف أن يعبّر عنها صراحةً. وقد أجاد المؤلف حقًا حين لخّص في كلمات قلائل كل ذلك التكثيف المتضمن في عنوانه، دلاليًا ونفسيًا وتداوليًا أيضًا، فكتب تحت العنوان: "ثبّتوا بها أوجاعكم، أو علّقوا عليها تعبكم، أو استخدموها في نعشي" (الفارسي، ٢٠٠٦، ٩).

والمجموعات الأخر تتولى عناوينها أيضًا تكثيف كثير من الجوانب المهمة، فمجموعة وليد النبهاني ينقلنا عنوانها غير المألوف "سرنمات" إلى عالم العُصاب والمشكلات النفسية، فقد شرح المؤلف نفسه معنى عنوانه الذي اختاره معتمدًا بتصرف على معجم الفلسفة، فكتب: "السرنمة: رد فعل عصابي يغادر فيه النائم سريره وينهمك في مظهر من مظاهر النشاط، يعتقد أنه يهدف إلى إشباع رغبة أو تفريج توتّر" (النبهاني، ٢٠١٢، ٨) وغير خافٍ هنا ما لهذا العنوان من قدرة على تكثيف الأجواء النفسية والحالات الوجدانية والاجتماعية التي على القارئ أن ينتظر تلقّيها من القصص الموجودة.

ويفتح لنا عنوان عزيزة الطائي "ظلال العزلة" بابًا مختلفًا بعض الاختلاف، وإن كان يحوم حول الحمى نفسه، فهو باب العزلة التي لا شك أنها مؤلمة لصاحبها، حين يكون في حياته كلها منعزلًا عن الناس أجمعين أو معزولًا عنهم. لكن هذه العزلة قد تكون أحيانًا خيارًا إراديًا للإنسان الذي لا يجد في جوّه الاجتماعي ما يشبع نهمه أو يرضي تطلعاته، فتكون العزلة إذ ذاك داعي راحة نفسية واستقرار وجداني، وفي كل الأحوال لا محيص عن "ظلال" تتركها "العزلة" مهما يكن داعيها وسببها، وهي ظلال قد لا تنتهي، مثلما ذكرت المؤلفة في البدء: "ظلال تتوهج من تشظيات الذاكرة وشتاتها، كحكاية من غير بداية ولا نهاية" (الطائي، ٢٠١٤، ٥).

ونقرأ في عنوان الخطاب المزروعي "سيرة الخوف" دلالةً على حضور جانب نفسي محدد في المجموعة كلها، جانب "الخوف" بكل ما له من توغل عميق مؤثر في النفس، ونتائج خارجية بادية في الأقوال والأفعال، وانعكاسات اجتماعية ومحيطية قد تتجاوز المحيط البشري لتتناول المحيط الطبيعي والحيواني أيضًا، كما وجدنا ذلك فعلًا في قصص مثل "فَقْد" و"نباح". ويسعى العنوان إلى جعل حضور الخوف حضورًا طاغيًا مترسخًا من جهتي الاستمرارية والعمق، وذلك من خلال جعله للخوف "سيرة"، بكل ما لهذه الكلمة من ظلال وآثار وحمولة دلالية ظاهرة. إنه مظهر بيّن للتكثيف الذي يضطلع العنوان بحمل مسؤوليته.

٢. غلبة السرد:

تنماز القصة القصيرة جدًا عن سواها من الأنواع السردية بكون السرد غالبًا عليها بنحوٍ طاغٍ، فقلما يتوقف الكاتب عنه ليلجأ إلى ما يسميه جيرار جينيت (Gerard Genette) بـ "الاستراحة" أو "الوقفة" (إبراهيم، ٢٠٠٦، ١١٢) أي توقف الكاتب عن السرد ولجوئه إلى غيره كالوصف أو الحوار مثلًا. ولا ريب في أنّ الاستمرار المتواصل في العملية السردية يكفل للعمل الأدبي الوصول إلى غايته المرادة وإبراز رؤيته المقصودة دونما حاجة إلى إطالة أو إسهاب بالاشتغال بالتوصيفات الخارجية للبشر أو الأشياء أو الأماكن مثلًا، ودونما اعتناء لا داعي له بالحوارات الخارجية التي تحتاج إلى فسحة واسعة من الفضاء الكتابي.

وليست القصة القصيرة جدًا في عُمان مستثناة من هذا، فهي أيضًا تنحو النحو نفسه، فالسرد حاضر فيها بقوة ووضوح، حتى إنك تقرأ قصصًا ليس فيها سوى السرد، من مثل قصة "هم" للفارسي:

"يضحكون، يلعبون، يحتفلون. أحقًا لا ترونهم؟

يملؤون الهواء. ها هم ينظرون إليّ بغضب. يا ويلي، يتقدمون نحوي" (الفارسي، ٢٠٠٦، ٣٦).

أو مثل قصته الأخرى "انقلاب":

"ثارت النجوم على استئثاره بالجمال. حاصرته. أُسقط القمر، فعلت الأهازيج واستمرت رقصات النصر طويلًا. على حين غرة أطلّت الشمس وأحرقت المشهد" (الفارسي، ٢٠٠٦، ٤٦).

إنّ براعة المؤلف في السرد يجعل سرده هذا مغنيًا القارئَ عن صفحات طويلة مدبجة في الوصف أو في الحوار بين الشخصيات،

فالقارئ يستطيع من خلال معطيات السرد أن يخمّن أوصاف تلك الوجوه وأصحابها حين كانوا جميعًا منشغلين في البدء في لهوهم ولعبهم، ثم حين أصبحوا بعد ذلك ينظرون إلى السارد في غضب، من دون أن يحتاج المؤلف إلى ذكر تلك الأوصاف فعلًا في القصة الأولى. ومثل هذا يمكن قوله عن القصة الأخرى أيضًا، فالقمر المتألق جمالًا، والنجوم التي حسدته حتى أسقطته في انقلابها عليه، ثم الشمس التي برزت فجأة فبددت المشهد القائم، كلها مكوّنات جلّاها السرد بوضوح، دون أن يُحوج القارئَ إلى انتظار ذكر أوصافها أو حواراتها المتخيلة فيما بينها.

وسيطول بنا المقام لو أننا سعينا إلى ضرب أمثلة على غلبة السرد في المجموعات المختارة كلها؛ لأنّ هذه الظاهرة معروفة ومنتشرة بكثرة، بل هي من السمات المعروفة جيدًا للقصة القصيرة جدًا، وأثرها في إيجاد التكثيف غير قابل للمراء. بيد أنّ من المهم أنْ يُذكر هنا أنّ ثمة استثناءات من هذه السمة في بعض القصص المدروسة، فقد يقف قارئ هذه المجموعات القصصية على كتابات ليس للسرد حضور فيها، كما في "خُطب" للفارسي:

"- لماذا صرت تتخلّف عن حضور خطبة الجمعة؟

- حفظت خطبكم يا شيخنا. أأخبرك بموضوع الخطبة القادمة؟" (الفارسي، ٢٠٠٦، ١١).

وكما في "عورة" للنبهاني:

"للجدران آذان، وللجارة لسان، أين سيخفي الأعمى عورته؟" (النبهاني، ٢٠١٢، ٤٨).

ومثل هذا الغياب للسرد نجده أيضًا في بعض ما كتبته عزيزة الطائي، مما ليس فيه سوى الحوار، مثل "موقد":

"قال: في يدي ياسمين الطريق ينادي توقف. قالت: وعلى نافذتي بلبل يغرد باسمك. قال: البلبل يحتاج إلى موقد كي يغذي السير صعدًا إلى التلاع الغائرة. قالت: أريد أن أعلمه الحب. قال: لقد انتهى الوقت!" (الطائي، ٢٠١٤، ٦٧).

وهكذا الحال أيضًا مع الخطاب المزروعي الذي يتكون نصه "أثاث" من الوصف وحده:

"ثلاثة أسرّة، مشتراة من محل الأثاث المستخدم، زجاج الشباك مكسور، الشباك الذي يطل على غابة إسمنتية. كرسي مكسور، تم التقاطه من جانب القمامة الفارهة في الحي الشرقي. ملابس داخلية تفوح منها رائحة المني والبول، أرضية الغرفة مسرح لجيش من النمل الأسود والأصفر. في الخارج قطة تموء ملتصقة بظلفة الباب، تبحث عن طعام وقط لا يظهر لها" (المزروعي، ٢٠١٤، ٦٥).

إنّ من المهم أن نلحظ هنا أنّ تغييب السرد قد يكون، في حالات غير قليلة، تغييبًا ظاهريًا عن البنية السطحية وحدها للقصة، ويظل السرد محسوس الوجود وظاهر الآثار في البنية العميقة التي يدركها القارئ بذوقه ووجدانه وذكائه. يكفي أن نعيد قراءتنا للقصص التي تقدمت الإشارة إليها قبيل قليل، ونستنطق ما فيها من ألفاظ وإشارات ومعانٍ، لنتوصل إلى ما في حواراتها وأوصافها الظاهرية من تضمّن لحالات سردية غير مفصح عنها بجلاء في مستوى البنية السطحية للنص. ألا يمكننا بقليل من التأمل أن نرى ما في قصة الفارسي المتقدمة من رجوع للحدث إلى الماضي حيث التغيّب عن حضور صلاة الجمعة، ثم قَفْز له إلى المستقبل حيث التنبؤ بموضوع الخطبة القادمة؟ وفي قصة النبهاني ثمة أعمى يتحرك أمامنا محاولًا إخفاء عورته هنا أو هناك، دون أن يعرف لمعضلته حلًا، مع وجود آذان للجدران ولسان للجارة. ونجد في قصة عزيزة الطائي حبًا يتحرك ويدخل في تحدّ مع الزمن الذي لا بد له من سبقه والإفادة منه، والمظاهر الطبيعية الكونية تتحرك أيضًا بتحرك هذا الحب وبموازاته. ونقرأ في قصة الخطاب المزروعي أوصافًا متعاقبة قد توحي في ظاهرها بغياب السرد عنها، لكن بشيء من التأمل فيها يمكن للقارئ أن يضع يده على أحداث مخبوءة في هذه الأوصاف الظاهرية: الاشتراء، والاستخدام، والكسر، والالتقاط، والفوح...، وهذا كله ينبئ عن حضور السرد في الحقيقة وعدم غيابه إلا عن الظاهر المخبوء تحت ساتر شفيف من الوصف.

٣. لغة الإيحاء:

إذا كان من شأن اللغة في الأدب، إجمالًا، أن توحي قبل أن تقرّر، وأن تُشعر قبل أن تُفهم المعنى؛ لكونها لغة جمال وإبداع لا لغة إفهام وإيصال كلغة الحياة اليومية، فإنّ القضية في حالة القصة القصيرة جدًا تغدو أشد ضرورةً وأكثر إلحاحًا؛ ذلك أنّ ضيق الفسحة المكانية وقلة الكلمات المستعملة تجعل من مهمة الإيحاء مهمة أصعب تحتاج إلى قلم مدرّب متمكن فعلًا، ليتحقق الإيحاء وتنفتح الأبواب أمام القارئ من دون زيادة كلام أو إكثار من مفردات أو عبارات.

من هذا المنطلق وجدنا القصة القصيرة جدًا تعشق الميل إلى اللغة الشعرية، لكونها اللغة الملأى دومًا بالإيحاءات والظلال والمعاني غير المحددة بدقة، ما يفتح المجال أمام القراء لتعددية القراءات. لكن هذا الميل ينبغي ألّا يكون جارفًا بنحو أخرق؛ ذلك أنّ "اللغة الشعرية في القصة القصيرة جدًا هي أخطر العناصر، وبقدر ما يكون فاعليتها مساهمة في خلق حساسية عالية برشاقة وسرعة إيصال، فإنها تكون وبالًا عليها، وتلفظها خارج دائرة القص، عندما تجنح إلى الشاعرية تمامًا" (إلياس، ٢٠١٠، ١٣٠).

إننا إذا تحدثنا عن اللغة الشعرية تحديدًا وجدناها أجلى ما تكون حضورًا، ضمن المجموعات المدروسة، في مجموعة عزيزة الطائي، ففي معظم نصوصها نظفر برشاقة المفردة الشعرية، وجمال الإيقاع، وروعة التصوير، والعناية بالموسيقا الداخلية للجمل والتراكيب. فلنقرأ مثلًا القصة المعنونة "ريشة":

"رفرفت يده بريشة طائر المرح. رسم لون الورد، ونثر شذا الزهر، شكّها عقودًا بالغمامات الحالمات. غرق في متاهات الأبدية، وصار يبحث عن طائر الفرح. ذبلت الريشة ولا تزال لوحته تعزف الوتر" (الطائي، ٢٠١٤، ٣٠).

إنّ هذه العناية الواضحة في النص باللغة الشعرية، بكل مكوناتها اللفظية والدلالية والإيقاعية والتصويرية والغنائية التأثيرية، لا يقتصر أثرها على التألق بالنص ورفعه إلى العوالم الشعرية المتعالية على النثر، بل لها إلى جانب ذلك وقبله وبعده أثر مهم في

كينونة ما في النص من تكثيف، نظرًا لما يفتحه أمام المتلقين من آفاق متعددة للقراءات التي يعيد كل منها تشكيل النص ويحقق له وجوده.

وإذا تحدثنا عن لغة الإيحاء، بمفهومها الواسع دون حصرها في خصوص اللغة الشعرية، وجدناها حاضرة بجلاء في كل المجموعات القصصية التي هي محل دراستنا:

ففي مجموعة الفارسي نقرأ، مثلًا، في قصة "حساب":

"عذرًا أيها الملكان، لا أستطيع الإجابة. قضيتُ العمر يسائلني والدي، ثم معلمي، فمديري بالعمل، ثم زوجتي وأخيرًا أولادي. ألا أستحق بعض الراحة؟" (الفارسي، ٢٠٠٦، ٢١).

يبرز هنا أثر اللغة الإيحائية في إحداث التكثيف الذي يشتمل النص عليه، فاللغة هنا تشي – دونما تصريح – بمقدار الهمّ الذي يعانيه السارد الذي عذّبته كثرة المساءلات التي وُجهت إليه في دنياه، حتى لم يجد في نفسه القدرة على إجابة الملكين اللذين يسألانه بعد موته، واللغة أيضًا توحي وترشد إلى نوع الحياة الكبتية الضاغطة التي يحياها الإنسان العربي، من لدن طفولته حتى آخر عمره، بفضل جهات معيّنة، بعضها مذكور، وبعضها متروك لحصافة القارئ وذكائه. ومثل هذه اللغة الإيحائية تمثّل اللغة السائدة في المجموعات المدروسة، والأمثلة كثيرة (انظر مثلًا: مسامير، ١٢، ١٥، ٢٢، ٢٨؛ ظلال العزلة، ٣١، ٣٥، ٤٧؛ سرنمات، ١٦، ١٨، ٢٤؛ سيرة الخوف، ١٧، ٣٣، ٤١).

إنّ لغة الإيحاء هذه، حين توحي ولا تصرّح، وتؤشّر من غير أن تقول، وتشي من دون أن تكشف، هي المسؤولة المهمة، وربما الأهم، عن الغموض الذي يشتمل بعض النصوص عليه، أعني تلك الهالة المستحبة من الغموض التي تجعل النص قابلًا لقراءات متعددة بتعدد القرّاء أنفسهم، من دون أن تتمكن أية قراءة منها من تخطئة سائر القراءات وإلغاء حقها في الوجود. ولولا هالة الغموض هذه لما كان النص الواحد قابلًا لكل هذه القراءات المتعددة، ما دام يقول كل مراده في صراحة ووضوح.

لكن مشكلة الغموض أنه سلاح قد يكون ذا أثر سلبي في النص إذا افتقد الكاتب، أحيانًا، وَصْفة المقادير المناسبة للنص، فصار يستعمل الغموض في جرعات زائدة على المطلوب، ويسمح لهذا الغموض المستحب، بالنتيجة، أن يستحيل إبهامًا ممجوجًا، لا يسمح للقارئ بأن يقرأ من النص أية ملامح دلالية مقصودة.

القصة المعنونة "المؤذن" للنبهاني قد تصلح مثالًا لهذا:

"طالت رقبة رمضان كثيرًا، فأقسم أن يؤذن وهو سكران شماتةً بمن يلقبونه بالمئذنة. وقبل أن يبرّ بقسمه سقطت قنبلة العدو على مئذنة المسجد، فتحسس رمضان رقبته، وراح يفرقع عظامها دون أن يحس بألم" (النبهاني، ٢٠١٢، ٣٤).

وربما كانت قصة "نفط" عند الخطاب المزروعي مثالًا أيضًا:

"لأكثر من ست سنوات، والحلم يتكرر: قمر مصنوع من فضلات النفط!" (المزروعي، ٢٠١٤، ٨٥).

وإذا كان وجود الإبهام في هذين المثالين المذكورين محلًا للخلاف والتشكيك، فإنّ الحقيقة التي لا تقبل المراء هي أنّ لغة الإيحاء ينبغي لها أن تظل موحية بشيء ما، مهما اختلف القراء فيما بينهم في فهم هذا الشيء، لا أن تتجرد من وظيفتها الإيحائية لتلبس لبوس الإبهام الذي يجثم على النص كليل لا يظهر فيه أي بصيص من نور.

٤. الاستعانة بتقنية "الخلاصة":

"الخلاصة" المقصودة هنا هي تلك التقنية التي تحدث عنها جيرار جينيت في سياق شرحه لإيقاع السرد، وقصد بها "وحدة من زمن الحكاية تقابلها وحدة أقلّ من زمن الكتابة؛ لأنها تعني سرد أحداث وقعت في عدة أيام أو شهور أو سنوات في صفحات قليلة، دون الخوض في تفاصيل" (إبراهيم، ٢٠٠٦، ١١٢).

ولمّا كان حديثنا هنا مختصًا بالقصة القصيرة جدًا، فإنّ "الخلاصة" تكتسب دائرة أضيق من زمن الكتابة عما إذا كنا نتحدث عن الرواية مثلًا، بمعنى أنها ستكون عبارة عن تناول أحداث وقعت على امتداد مدة مديدة من زمن الحكاية في سطور أو كلمات قلائل. وهذه التقنية شائعة الاستعمال في القصة القصيرة جدًا عمومًا، وأثرها في صنع التكثيف لا يكاد يخفى.

في قصة "خيبة" للفارسي نجد استعمالًا حاذقًا لهذه التقنية:

"ربع قرن وأنا، كلما فجعتني مصيبة، أرسلت بصري في كل اتجاه بحثًا عن الكاميرا الخفية. ليس عدلًا مواجهتي بكل هذه الواقعية" (الفارسي، ٢٠٠٦، ٥٧).

السارد هنا يلخّص لنا حدثًا استغرق مدة مديدة من الزمن، ربع قرن، في كلمات قليلة محدودة، من دون أن يرى داعيًا يدعوه إلى شغلنا بتفاصيل مملة لما جرى معه في كل مصيبة فُجع بها خلال هذه المدة الطويلة، ولا ريب في أنّ صنيعه هذا قد أضفى على قصته تكثيفًا بيّنًا، ما كان له أن يوجد لولا طريقة الخلاصة هذه.

والتقنية نفسها نجدها حاضرة في قصة "قراصنة" للمزروعي:

"عشر سنوات بلياليها وهو يرابط بجانب البحر، متفائلًا بخروجهم آخر الليل بأسنانهم الذهبية، ويحضنهم، لكنهم كانوا ينسلون واحدًا تلو الآخر في وضح النهار" (المزروعي، ٢٠١٤، ٢٥).

مرة أخرى، نجد أمامنا أنّ تجربة إنسانية معيّنة قد استغرقت في وقوعها الخارجي حقبة زمنية طويلة (عشر سنوات)، لكن هذا لم يمنعها من أن تتمظهر في الفضاء الكتابي في صورة كلمات قليلة وعبارات محدودة، لكنها قادرة على أن تلخّص لنا ما أراد الكاتب أن يوصله.

٥. الاستفادة من تقنية "القطع":

هذه التقنية تحدث عنها جينيت أيضًا، وكذلك فعل تودروف، واختلف الباحثون العرب في ترجمتها فقيل "القطع"، وقيل أيضًا "الثغرة"، وكذلك "الاختصار"، وأيضًا "الحذف". وفي كل حال فالمهم أنها تعني "تجاوز بعض المراحل في القصة دون الإشارة إليها، ويكتفى عادةً بالقول مثلًا: ومرت سنتان، أو انقضى زمن طويل أو ومرت الأيام" (إبراهيم، ٢٠٠٦، ١١٣).

نجد هذه التقنية مستعملة بكرم في قصص عزيزة الطائي، فهي كثيرًا ما يستهويها أن تقطع مددًا زمنية طويلة من دون أن تشغل قارئها بها أو بتفصيلات ما جرى فيها، أي أنها - بتعبير تودروف

- تعرض "وحدة من زمن الحكاية لا تقابلها أية وحدة من زمن الكتابة" (إبراهيم، ٢٠٠٦، ١١٣). في قصتها "اغتراب" مثلًا نقرأ:

"ظل ينتظرها في القرية الوادعة على مشارف جبل قاحل، لتضفي مسحة جمال على روحه الخربة. مرت السنوات توارت في الغياب، حتى ضجرت السكينة في وجه المدينة. عادت. وراحت تنظر إليه بازدراء" (الطائي، ٢٠١٤، ١٢٤).

نعم "مرت السنوات"، هكذا تقطع المؤلفة المراحل التي ليس يمكننا أن نحدد مدتها بوضوح، لكن في إمكاننا بالتأكيد أن نتبيّن ما وراء هذا القطع من تكثيف واضح عاد بأثر لا يخفى على القصة من جهة وجازتها واختصارها.

ويلجأ الخطاب المزروعي إلى هذه التقنية أيضًا في بعض قصصه، فمثلًا في قصته "بؤس":

"لفظته خشبة على شاطئ مطرح. بعد عشرات السنوات شعر أنّ المكان وساكنيه لم يستوعباه. صار ينتقم من بؤس طفولته، من المكان والإنسان" (المزروعي، ٢٠١٤، ٩٣).

عشرات السنوات، إذًا، من زمن الحكاية لم يقابلها شيء في زمن الكتابة، فغاب عنا، بعمد الكاتب وإصراره، كل ما جرى فيها من أحداث وتفصيلات قد لا يراها الكاتب ذات تأثير مهم في بنية قصته؛ لذا قطعها وصنع، في المقابل، لقصته تكثيفًا ظاهرًا بفضل التقنية التي استخدمها.

٦. الإحالة والإسقاط:

حين تحيلنا أحداث القصة على واقع معيش نعرفه جميعًا، وعندما نرى أنّ ثمة إسقاطًا تمارسه القصة بذكاء على نقد اجتماعي أو سياسي أو ديني أو ثقافي بالمعنى الواسع للكلمة، نتيقّن آنئذ أنّ الكاتب يمارس لعبة التكثيف من طريق ربط أذهاننا، نحن القراء، بالواقع الذي ندركه جميعًا، ذلك الذي معرفتنا به توفّر على الكاتب عناء شرح مفصّل وبيان مسهب، فيتحقق له التكثيف من هذا السبيل.

ويحار المرء فيما يختار وما يدع من أمثلة في هذا المجال، نظرًا لكثرتها وتنوّعها، فحضور هذه الظاهرة المشار إليها في قصص القصاصين العمانيين ليس نادرًا، شأنهم في ذلك شأن غيرهم من كتّاب هذا النمط الخاص من السرد القصصي. ولعلّ في عنوان مجموعة عبد العزيز الفارسي "مسامير" دلالة مباشرة على ما فيها من نقد لاذع لسلبيات الواقع التي قد تظهر في الظاهر صغيرة، أو قد لا تظهر أصلًا، لكنها في حقيقتها ذات أثر مؤذٍ خطير. في قصته "سهو" يكتب على لسان سارده:

"كنت أستغرب مجيئه العمل بوجه تنقصه العناية. دعاني لمنزله فوجدته يغطي مرآته الوحيدة بصورة جميلة لوجهه ولكنها قديمة. قال: أحب هذه المرآة كثيرًا" (الفارسي، ٢٠٠٦، ٤٠).

الإحالة هنا واضحة على ظاهرة نفسية واجتماعية منتشرة بكثرة في معظم المجتمعات، إنْ لم نقل في كلّها، وهي ظاهرة النرجسية وعبادة الذات من جهة، والعيش في الماضي وعدم الاعتراف بقانون مرور الزمن من جهة أخرى، فهذا الرجل العُصابي مغرم بنفسه، مع أن ظاهره قد لا يدل على ذلك، فهذا الغرام هو من نوع خاص، إذ هو غرام بصورته السابقة الماضية التي لم يعد لها وجود الآن، إنه غرام بما كان، وتعلّق بما مضى ولم يعد موجودًا في الواقع. ولو شاء المرء أن يُشبع الحالة تحليلًا ودراسةً لسوّد في ذلك صفحات وصفحات، بيد أنّ المؤلف أغناه عن ذلك، من طريق إحالته الناقدة على الواقع، وهي الإحالة التي تكفلت بتحقيق التكثيف في قصته.

وفي مجموعة عزيزة الطائي، في قصتها "احتفال"، نجد هذا الموقف اللافت:

"دخل الوزير الاحتفال. الكل قام له. صفقوا بترحاب. سلموا عليه. قبّلوا يديه. أجلسوه على كرسي الأمراء. وإذا بمذيع الساعة الحادية عشرة يقرأ عن رميه في اللامكان. توارى فطواه النسيان." (الطائي، ٢٠١٤، ٨٤).

إنه موقف ناقد، ولا غرو، لظاهرة النفاق الاجتماعي التي يتسابق الناس في إبرازها! فذو المكانة الاجتماعية والمنصب الرسمي إنما يُحترم ويُقدّر في المجتمع لمكانته ومنصبه، وليس لذاته وصفاته الأخرى التي يتميز بها، فإذا ما قُدّر له أن فَقَد مقامه الشكلي الرفيع، فَقَد معه كل الاحترام والتقدير، وما عاد له من مكان يضمّه أولى من عالم النسيان! وهذه الإحالة الاجتماعية توجز لنا كثيرًا مما يمكن قوله في حقيقة هذه الظاهرة وأسبابها وآثارها، اعتمادًا على معايشتنا لها في حيواتنا، وهذا يغني عن ذكر تفصيلات واسعة، تستعيض عنها القصة بتكثيف مؤثر.

٧. التناصّ:

نشأت مقولة "التناص" في النقد الأدبي من منطلق الإيمان بأنّ أي نص من النصوص لا يمكن أن يولد من فراغ، فلا شك أنّ مؤلفه قد استقى كفاءته الإبداعية من ذاك العدد الكبير الذي يشبه الفسيفساء من النصوص السابقة أو المعاصرة التي اطّلع عليها وترسخت في لا وعيه، ولا شك أنّ كل تلك النصوص قد تضافرت فيما بينها – شعر بها المؤلف أو لم يشعر – في تشكيل الوعي الكتابي الذي اعتمد عليه في إبداعه لنصوصه الجديدة التي مهما بدت فريدة من نوعها، فهي ، في الحقيقة، نتاج لاعتمال كل القراءات السابقة في داخل بوتقة الإبداع عند الأديب؛ لذا وجدنا جوليا كريستيفا (Julia Kristeva)، وهي من أشهر الأسماء المنظّرة للتناص، ترى أنّ النص "ترحال للنصوص، وتداخل نصيّ، ففي فضاء نص معيّن تتقاطع وتتنافى ملفوظات عديدة مقتطعة من نصوص أخرى" (كريستيفا، ١٩٩١، ٢١).

إنّ تتبّع تفصيلات التناص في المجموعات القصصية المختارة ليحوج إلى دراسة مفصلة مستقلة، وهذا يخرجنا عن الغرض من هذه الدراسة الحالية؛ لذا ستقتصر الدراسة على الإشارة إلى أنّ مجموعة عزيزة الطائي هي أكثر هذه المجموعات المنتقاة استحضارًا للتناص، ويبدو ذلك في النصوص الشعرية التي تستعين بها صراحةً أو إشارةً وتلميحًا، كما في بيت المتنبي الصريح (ص ٧٠)، وبيته المشار إليه (ص ٤٨)، والقصص السابقة التي تعتمد عليها اعتمادًا خاصًا لا ينقلها كما وردت في المصادر الأصلية، بل يسعى إلى إعادة تشكيلها بما يتوافق مع خطاب النص ورؤية

المؤلفة، كما في قصة عنترة وعبلة مثلًا (ص ١٣٦)، وقصة سندريلا (ص ١٤٩)، وربما يقود هذا إلى الجمع بين شخصيات غير مرتبطة ببعضها في الأصل، مثل الجمع بين روميو وشهرزاد (ص ١٠٤)، وثمة أيضًا استحضار لبعض الكلمات والمقولات الصادرة من الآخرين، كمقولة هيرمان هيسه (ص ٥٠)، وكثيرًا ما تستدعي نصوصها القصصية شخصيات متنوعة من الماضي والحاضر، من مثل الحطيئة (ص ٢٩)، وصلاح الدين (ص ٧١)، ونابليون (ص ٧٢)، والمأمون (ص ٨٠)، وهولاكو (ص ٨٦)، وهتلر (١٦٠)...

هذا الاحتشاد المكثف للتناص يدعو القارئ إلى الإذعان بما له من ارتباط وثيق بالتكثيف الذي هو محل بحثنا؛ ذلك أنّ كل مفردة من مفردات هذا التناص هي، في حقيقتها، استحضار لنص أو لنصوص غائبة عملت القصص على التشرب الحاذق بها ثم عكسها بطريقة إشارية تناصية فيها، بنحوٍ يتذوقها القارئ ويتلقى خطابها المضمر من دون أن يقرأها مذكورةً بصراحة وجلاء في معظم الأحايين، مع أنها قد تكون مذكورة صراحةً أحيانًا.

٨- الخيال المحلّق:

لا ريب في أنّ للصور الخيالية أثرها المهم في بنية أي نص من النصوص الأدبية، ولا ريب أيضًا في أنّ هذا الأثر لا ينبغي له، في النصوص الإبداعية الأصيلة، أن يتوقف عند ملاحظة الاقترانات والتشابهات الخارجية السطحية بين الأشياء، بل لا بد له من أن يتوغل في أعماق النفس المبدعة، فيستخرج منها مكنوناتها التي قد تكون مستعصية أحيانًا على البوح المباشر الصريح، ويعرضها في صور خيالية محلّقة تنبئ عما في النفس، من دون أن تصرّح به كل التصريح، فتكون هذه الصور إذ ذاك وثيقة الارتباط بالتكثيف الذي أصبحت مسؤولة عن إيجاده في النص الإبداعي الذي توجد هي فيه.

إنّ الخيال المحلّق الموجود في هذه النصوص المدروسة ليظهر في مظاهر وتجليات كثيرة، تقتصر الدراسة هنا على الإشارة إلى أبرزها:

أ. التشخيص، بمعنى منح الصفات البشرية للموجودات غير العاقلة، فتصبح هذه كأنها أناس يتحركون في هذه الحياة كغيرهم من البشر المعهودين. قصة "تغرير" للفارسي تصلح مثالًا واضحًا على هذا:

"لعب الجبل بشعر الغيمة. ضمّها إليه. جفّف دموعها. تأملها بشبق. كان على وشك تقبيل شفتيها حين فاجأته الريح: اترك ابنتي أيها العجوز القاحل" (الفارسي، ٢٠٠٦، ٥٩).

إنّ هذه الصفات الإنسانية التي خلعتها القصة على هذه الجمادات المذكورة فيها لتجعل المظاهر الكونية كلها مغلفة بالروح الإنسانية الحية التي ما تني تحرك الحياة كلها من حولها في اندغام وجودي، وانسجام حيوي، يبعثان القارئ على تحريك فكره ومشاعره نحو آفاق ما كان ليتحرك نحوها لولا هذا الأثر التكثيفي البارع الذي أحدثه التشخيص.

وفي مجموعة النبهاني ثمة قصة، مثلًا، عنوانها: "هكذا فكّر بالون"، يبدأ فيها التشخيص من العنوان حينما يجعل البالون إنسانًا يفكر، ثم نقرأ ما ورد على لسان هذا المفكر:

"إذا ما اقتربتْ مني أظافر ذاك الطفل الشقي فسأصبح مشنقة مضحكة. ذلك أنني سأموت بدلًا من هذا الهواء الفاسد الذي أحاول خنقه منذ مدة" (النبهاني، ٢٠١٢، ٢٩).

إنّ البالون، إذًا، حيّ يخشى الموت ويترقبه في الوقت نفسه، وكان طوال الوقت منذ مدة يسعى إلى أن يخنق الهواء الفاسد الذي في داخله، وها هو ذا ينتظر الآن أظافر ذلك الطفل التي ستحوله إلى مشنقة مضحكة على حد تفكيره! ومن نفل القول بعد هذا أنّ التشخيص هو تكثيف حقيقي لكثير من الأفكار والمشاعر التي اختزلها النص في داخله.

ب. الغرائبية، وهي تتحقق في القصة حين ينقل المؤلف قرّاءه إلى أجواء لم يألفوها، إما بنقل حدث كامل الغرابة، بنحو لا يترك مجالًا لتصوّر إمكان وقوعه خارجًا، وإما بسرد حدث لا يمانع العقل من إمكان تحققه في الخارج، لكنه مع هذا يُنقل بطريقة تجعله يبدو غريبًا وعجيبًا. مثال الصورة الأولى ما نقرؤه في قصة "حقنة أرمسترونغ" للنبهاني:

"أفرغت العقرب سمها في القمر، فراح الناس يبتهلون إلى الله وهم يضربون مواعينهم آملين أن يشفى من لدغتها. حين صعد أرمسترونغ إلى القمر حقنه بعلم بلاده، فابتهج الناس بالحقنة ظنًا منهم أن العقرب لن تعود إلى لدغه مرة أخرى" (النبهاني، ٢٠١٢، ١٧).

القصة هذه من الواضح أنْ لا صلة لها، في صورتها الظاهرية، بالواقع الخارجي وأحداثه المنطقية المقبولة عقلًا، فهي قصة تروي حدثًا غرائبيًا لا يمكن وقوعه، فأية عقرب هذه التي يمكنها أن تفرغ سمها في القمر؟ وما المعاني التي تخفيها الغرائبيات الأخرى المذكورة في النص؟ هل أرادت القصة أن تقول إنّ نزول الإنسان على سطح القمر – وهو إشارة إلى التقدم العلمي في العصر الحديث – وضع حدًا فاصلًا بين العقلية العلمية والعقلية البدائية الخرافية؟ ربما، وربما أرادت غير هذا، إنما يعنينا أنّ الغرائبية الموجودة في النص فتحت آفاق التلقي عند القراء على أبعاد شاسعة ما كانت لتنفتح عليها لولاها.

ومثال الصورة الأخرى من الغرائبية ما نجده في قصة "عدم" للمزروعي:

"نهض باكرًا، لم يجد أحدًا في البيت، ذهب باتجاه الباب المفضي إلى الخارج، شاهد أشجارًا متكسرة وبقايا بيوت مبعثرة... لم يكن أحد في الحي سواه، ولا في الأحياء القريبة، لم ير في المدينة من أحياء، سوى البحر!" (المزروعي، ٢٠١٤، ٤١).

العقل لا يدفع أن يكون هذا الذي تنقله القصة مشهدًا حقيقيًا من الحياة الواقعية، لكن مع هذا تظل الغرائبية تطلّ علينا برأسها من طيّات القصة، فما كل هذا الموات الغريب الذي يلفّ الحياة كلها؟ ولماذا البحر وحده ظل حيًا؟ أأرادت القصة بهذا أن تنقل لنا إحساس الإنسان المعاصر بالاغتراب عن مجتمعه وعن الحياة كلها؟ أهو قَدَر هذه الحياة العصرية الآلية أن تُفقد الإنسان شعوره بالانتماء إلى الزمان والمكان؟ المغزى يظل إشكاليًا في كل حال، لكن الحقيقة التي تشرئبّ دومًا بعنقها هي أنّ الغرائبية ترسّخ التكثيف

في القصة من منطلق ما تتيحه من مجالات وآفاق للتأويل والتحليل.

ج. المعادل الموضوعي، وهذا المصطلح يُرجعه النقاد، عادةً، إلى الناقد الشاعر المعروف إليوت (T.S. Eliot) الذي عبّر عنه بقوله: "إنّ الطريقة الوحيدة للتعبير عن الانفعال في صورة الفن إنما تكون بإيجاد معادل موضوعي، أو بعبارة أخرى مجموعة من الموضوعات وموقف وسلسلة أحداث تكون صيغة ذلك الانفعال بشكل خاص، بحيث إذا ذُكرت الحقائق الخارجية التي لا بد أن تنتهي إلى تجربة حسية مَثُل الانفعال في الحال بالذهن" (وهبة؛ المهندس، ١٩٨٤، ٣٧٠).

هذا المعادل الموضوعي يمكن الوقوف على أمثلة متعددة منه في القصص المدروسة، منها مثلًا قصة "حب" لعزيزة الطائي:

"على مفترق الممر المفضي إلى النهر، قالت: أحبك لكن. قال: أحبك وليكن. قالت: يعود الراحلون ليعمقوا خرائب الروح. قال: السماء محقنة كمخاض رذاذ ناعم. قالت: أين ضوء النجوم في مساءاتنا البعيدة؟ قال: كل الضياء يختزله نواح غربان مهمهمة بالمأساة" (الطائي، ٢٠١٤، ٤٤).

الحالة الإحساسية المهيمنة على القصة هي حالة الحب الحقيقي الكامن الذي يخشى طرفاه العائدان لبعضهما من مأساة قادمة إليه وإليهما، وهذه الحالة وجدت معادلها الموضوعي الدال عليها في المحسوسات من مظاهر الطبيعة الخارجية، بكل ما فيها من السماء المحقنة، ومخاض الرذاذ، والضياء المختزل، والغربان النائحة. ولا مراء في أنّ هذه المظاهر المحسوسة تعمل على إبراز الأحاسيس والمشاعر الموجودة في داخلي الحبيبين بطريقة تكثيفية مركّزة وموحية.

د- الرمزية، وهذه ترتبط بالاستعانة بالرمز الذي مهما تكثرت تعريفاته واستعمالاته في الفنون المختلفة، فإنّ "العنصر المشترك في كل هذه الاستعمالات الدارجة ربما كان ذلك الشيء الذي ينوب عن، أو يمثّل شيئًا آخر" (ويليك ووارين، ١٩٨٧، ١٩٦).

إنّ الاستعانة بالرموز ظاهرة بارزة في المجموعات القصصية المدروسة كلها، مع تفاوت فيما بينها في مدى كثافة حضور ذلك فيها. وتُعدّ الحيوانات والكائنات الطبيعية الأخرى مجالًا أثيرًا عند المؤلفين، ففي قصة "مَحْل" مثلًا لعزيزة الطائي نقرأ:

"الديك للدجاج: الأرض محزومة بنشيج، فاشربوا الدمع. الدجاج: إنه المَحْل الساحق الذي سيهلك الحرث والنسل. الديك: لتكن دموعكم تملأ سفح المكان. الدجاج: سيقذف بنا المولى إلى منطقة الغراب المتخبط في مذبحة الفئران. الديك: فاشربوا الدمع لسبع عجاف" (الطائي، ٢٠١٤، ١٢٩).

الحالة التي تصوّرها القصة لا يستقيم لقارئها أن يستوعب منها شيئًا ما لم يطلق لخياله العنان في محاولة ربط هذه الكائنات الحية بما ترمز إليه من واقع في حياة البشر، فثمة أمور كثيرة في هذه الحياة لربما لا تَحسن أو لا تُؤمن عواقب التعبير عنها إلا إذا تلبست بلبوس الرمز، وليس من ضير في أن يكون هذا الرمز مستمدًا من عالم الحيوان، على طريقة "كليلة ودمنة"، مادام ذلك موصلًا المؤلفَ إلى ما يرمي إليه.

المَحْل المسيطر على أجواء القصة قد يكون رامزًا إلى الحالات الكثيرة التي يجد البشر فيها أنفسهم خاضعين لسطوة الطبيعة وغير قادرين على التغلب على بطشها بهم، وإذ ذاك يظهرون جميعًا في صورة الدجاجات العاجزة التي لا يمتلك ديكها إلا أن ينصحها بالتحمل والصبر لسنوات عجاف مقبلة، وقد تقودنا الرمزية الموجودة في القصة في غير هذا الاتجاه من الفهم. ما يعنينا هنا هو أن نلحظ التكثيف الذي تضفيه الرموز على القصة، حينما ينفتح المجال للانطلاق بالفهم إلى آفاق واسعة لم يصرّح النص بها.

٩. المفارقة:

إذا كان الباحثون قد ذكروا لهذا المصطلح معاني كثيرة مختلفة فيما بينها اختلافًا كبيرًا، فإنّ أيسر هذه المعاني قد يكون ما ذكره الناقد ميوويك: "فن المفارقة هو فن قول شيء دون قوله حقيقةً" (سليمان، ١٩٩٩، ١٥). وهذا التعريف يفتح أمامنا المجال لدعوى أنّ المفارقة لها مفعول كبير في إيجاد التكثيف في أي نص يشتمل عليها؛ نظرًا لما تقوم عليه طبيعتها من فسح المجال أمام المتلقي لتأويل ما لم يقله النص صراحةً وفهمه.

ولمّا كانت المفارقة أنواعًا متعددة تحتاج إلى بحث مستقل، فإنّ الدراسة الحالية تكتفي بالوقوف على النوعين الرئيسين الآتيين:

فأما النوع الأول فهو "المفارقة اللفظية"، وهي عبارة عن "نمط كلامي، أو طريقة من طرائق التعبير يكون المعنى المقصود فيها مناقضًا أو مخالفًا للمعنى الظاهر" (سليمان، ١٩٩٩، ٢٦)، وببيان آخر فإنّ هذه المفارقة تتسم بأنّ اللفظ فيها قد ينفتح فيه الأفق الدلالي على بُعد أو أبعاد أخرى قد تكون غير متفقة في الظاهر مع المعنى الأصلي، إلا في جانب الاشتراك اللفظي الظاهري وحده. هذا النوع من المفارقة نجده حاضرًا بوضوح عند الخطاب المزروعي، ففي قصته "تظاهر" نجده يكتب:

"قرر أن يتظاهر. في غمرة تظاهره، من بين الجَمع غمزته عين مُخْبر، من يومها وهو يتظاهر!" (المزروعي، ٢٠١٤، ٤٥).

تستعمل القصة كلمة "التظاهر" ثلاث مرات، ففي المرتين الأوليين تأتي بمعناها الظاهري المقصود وهو الخروج في مظاهرات شعبية تطالب بشيء ما، لكن بعد مشاهدة المُخْبر تغيّر الحال، فصارت الكلمة نفسها، في استعمالها الأخير، تحمل معنًى مختلفًا، وهو معنى إظهار غير الواقع وإخفاء الحقيقة. ولا غرو أنّ المفارقة اللفظية قد فتحت للقصة بُعدًا من التكثيف، بما حملته لها من أبعاد دلالية مداجية.

وأما النوع الآخر فهو "مفارقة الموقف"، بمعنى "رؤية صورة مزدوجة على صفحة واحدة" (سليمان، ١٩٩٩، ١٨) أي أن يقرأ القارئ موقفًا ما معارضًا أو منافيًا لموقف آخر في السياق نفسه، في وقت يبدو فيه هذا الاختلاف بين الموقفين حاملًا رسالة مهمة حرص التكثيف على سترها عن الظاهر، وكثيرًا ما يستفيد الأدباء من هذه التقنية لتوجيه سهام نقدهم وسخريتهم الكاوية من المواقف أو الظواهر التي لا يرتضونها. هذا عبد العزيز الفارسي يستعملها مثلًا في قصته "قناعة":

"كان صاحب العمارة الفاخرة سعيدًا، ومؤديًا لصلواته. حين علم أنّ جاره يمتلك عشر عمارات شعر بالظلم الشديد والإجحاف.

أُحبط. لم يعد يصلي" (الفارسي، ٢٠٠٦، ٣٠).
الموقفان المعروضان في القصة بينهما مفارقة واضحة، مع كونهما لإنسان واحد، فهو من جهة يقف موقف المؤمن بربه، المحافظ على صلواته وتكاليفه الشرعية الظاهرية، لكنه من جهة أخرى يقف موقف الممتلئ قلبه حسدًا للآخرين، وتنتهي قصته بترك الصلاة والابتعاد عن طاعة ربه، مما يكشف عن بنية نفسية هشة ما اتخذت الدين إلا طريقًا للمآرب الشخصية الدنيوية، وكان المقام سيطول بالقصة لو أنها حاولت إيضاح بنية المفارقة هذه، لكنها استغنت عن ذلك معتمدة على ما في المفارقة المستعملة من قدرة على التكثيف.
ويستعمل الخطاب المزروعي "مفارقة الموقف" استعمالًا لافتًا مؤثرًا بطريقة مميزة في قصته "تغريدة":
"لكي نتقدم علينا أن نحارب الفساد.
انتبه بعد أن أرسل تغريدته أنه لم يذهب إلى العمل منذ أسبوعين" (المزروعي، ٢٠١٤، ٧٧).
المفارقة هنا حارقة بل كاوية، بين موقفين للفرد نفسه، فهو في موقفه الأول ينظّر لمحاربة الفساد ويدعو إليها، لكنه في موقفه الآخر يمارس أوضح أنواع الفساد بنفسه، حين يتغيب عن عمله مدة طويلة بلا عذر مانع! ترى كم من الأوراق يحتاج المرء إلى تسويدها إذا ما شاء أن يتعمق في مدلول هذه المفارقة ومظاهرها الواقعية وآثارها في الحياة الخارجية؟ القصة أغنتنا عن هذا كله حينما اختارت أن تستفيد من التكثيف الذي أوجدته المفارقة.
١٠- النهايات المفتوحة:
ما ثمة من شك في أنّ ترك الأديب نهاية قصته مفتوحة يتيح لقرائه سُهمة كبيرة في بناء قصته، ولمّا كان القراء متفاوتين في أفهامهم وخبراتهم القرائية فإنّ هذا يستلزم تكثّر طرائق صوغهم للنهاية التي ينتظرونها، ونتيجة ذلك كله أنْ تكون النهاية المفتوحة وسيلة مهمة للتكثيف في أي عمل فني.
واستعانة كتّاب القصة القصيرة جدًا بالنهايات المفتوحة شائعة بكثرة، نظرًا لابتناء هذا الفنّ أساسًا على الوجازة في اللفظ، وهي تتحقق بجلاء عندما تكون النهاية مفتوحة. وليد النبهاني يستعين في قصته "قارئ السماء عرّاف المطر" مثلًا بهذه التقنية:
"لم تكن السماء بحاجة إلى معجزة كي تمطر، لكن مذيع النشرة الجوية يصرّ على اصطحاب مظلته دائمًا، علّ نبوءته تصدق!" (النبهاني، ٢٠١٢، ٢٨).
ما زال القارئ، بعد قراءته القصة، في لهفة لمعرفة نهايتها التي حرمه المؤلف منها، فما الذي سيحصل بعد ذلك؟ هل تصدق النبوءة فعلًا؟ وهنا المجال أمامه مفتوح ليصوغ النهاية مثلما يريدها أن تكون، ويتحقق للقصة بذلك تكثيفها المبتغى.
ويلجأ الخطاب المزروعي إلى هذه التقنية أيضًا في مجموعة من قصصه، من ذلك مثلًا قصة "خط":
"كان يرسم خطًا أحمر في غرفته المغلقة. تلطخت يداه كثيرًا تلك الليلة، وبقي داخل غرفته محاطًا بالخطوط الحمراء" (المزروعي، ٢٠١٤، ١١٣).
تنتهي القصة دون أن يتعرف القارئ سر هذه الخطوط الحمراء! ودون أن يعرف إلامَ تنتهي هذه العملية الغريبة! لكن في وُسعه أن يطلق لخياله العنان ويُسهم في وضع النهاية التي يرتئيها والتفسير الذي يشاؤه. إنه بهذا يكون قد اعترف عمليًا بالتكثيف الذي بُني النص عليه، ذلك الذي ترك مجالًا له ولغيره من القراء للمشاركة في الإبداع.

الخاتمة:
سعت هذه الدراسة إلى تتبّع سمة أجمع الدارسون على ضرورتها للقصة القصيرة جدًا، وهي سمة التكثيف، مثلما برزت في نماذج مختارة من الكتابات المنتمية لهذا النمط الأدبي في سلطنة عمان. وقد توصلت إلى نتائج، أهمها:

- القصة القصيرة جدًا فن حديث النشأة في الآداب العالمية، وهو حديث جدًا، كما هو متوقع وطبيعي، في الأدب العماني الحديث.
- ما زالت الدراسات المتعلقة بهذا الفن مختلفة في تسميته، ونشأته، وأصله، وخصائصه، وأركانه.
- التكثيف وإنْ كان في أصله ناظرًا إلى الناحية الكمية المرتبطة بالشكل الخارجي للقصة القصيرة جدًا، لكنه، في حقيقته، مرتبط أشد الارتباط بالنواحي المضمونية والتقنيات الفنية التي يلجأ القاص إليها، ولهذا لا يكون كل عمل سردي ضئيل الحجم مستحقًا لأنْ يسمى قصة قصيرة جدًا بالمعنى الاصطلاحي الدقيق.
- يحضر التكثيف حضورًا غير قابل للنكران في القصة القصيرة جدًا في عُمان، مع كون النتاجات القصصية متفاوتة، بطبيعة الحال، في مدى استفادتها من هذه السمة وكيفية توظيفها لها.
- أبرز المؤلفون العمانيون التكثيف في قصصهم القصيرة جدًا بطرائق مختلفة، أهمها: العناوين الوجيزة، وغلبة السرد، واستعمال اللغة الموحية، واللجوء إلى تقنية الخلاصة، والأخذ بتقنية القطع، والإحالة والإسقاط، والتناصّ، والاستفادة من معطيات الخيال المحلّق، والاعتماد على المفارقة، وأخيرًا ترك النهايات مفتوحة.

المراجع:
أبجطيط، عبد الواحد (٢٠١٥). **خصائص القصة القصيرة جدًا عند ميمون حرش، المغرب**، مطبعة القبس، الناظور.

إبراهيم، عدالة أحمد محمد (٢٠٠٦). **الجديد في السرد العربي المعاصر**، دائرة الثقافة والإعلام، حكومة الشارقة.

إلياس، جاسم خلف (٢٠١٠). **شعرية القصة القصيرة جدًا**، دمشق، دار نينوى.

بلعابد، عبد الحق (٢٠٠٨). **عتبات، جيرار جينيت من النص إلى المناصّ**، تقديم سعيد يقطين، منشورات الاختلاف، الجزائر، بيروت، الدار العربية للعلوم ناشرون.

الحسين، أحمد جاسم (١٩٩٧). **القصة القصيرة جدًا**، دمشق، دار الفكر.

حطيني، يوسف (٢٠٠٤). **القصة القصيرة جدًا بين النظرية والتطبيق**، دمشق، مطبعة اليازجي.

حطيني، يوسف (٢٠١٤). **دراسات في القصة القصيرة جدًا**، المغرب، مطابع الرباط.

حمداوي، جميل (٢٠١٣). **من أجل تقنية جديدة لنقد القصة القصيرة جدًا (المقاربة الميكروسردية)**، عمّان، الأردن، مؤسسة الوراق.

حمداوي، جميل، **"القصة القصيرة جدًا جنس أدبي جديد"**، موقع ديوان العرب: www.diwanalarab.com

داني، محمد (٢٠١٧). **حفريات في القصة القصيرة جدًا**، مكناس، المغرب، مطبعة سجلماسة الزيتون.

سليمان، خالد (١٩٩٩). **المفارقة والأدب**، عمّان، الأردن، دار الشروق.

الطائي، عزيزة (٢٠١٤). **ظلال العزلة**، عمّان، الأردن، دار فضاءات.

عبد الحسن، فيصل، "كيف نتعرف على شيء اسمه القصة القصيرة جدًا"، موقع العرب: www.alarab.co.uk

عقيل، عبد القادر، ٢٠١٦/٤/٢٣، القصة القصيرة جدًا: التكثيف والإدهاش، جريدة الأيام، البحرين.

الفارسي، عبد العزيز (٢٠٠٦). **مسامير**، بيروت، مؤسسة الانتشار العربي.

قطوس، بسام (٢٠٠١). **سيمياء العنوان**، إربد، الأردن، مكتبة كتانة.

كريستيفا، جوليا (١٩٩١). **علم النص**، ترجمة فريد الزاهي، الدار البيضاء، المغرب، دار توبقال.

مختاري، محمد، "القصة القصيرة جدًا: أي ماض؟ وأي حاضر؟ وأي مستقبل؟" موقع الألوكة الأدبية واللغوية: www.alukah.net

مسكين، سعاد (٢٠١١). **القصة القصيرة جدًا بالمغرب، تصورات ومقاربات**، الرباط، دار التنوخي.

المزروعي، الخطاب (٢٠١٤). **سيرة الخوف**، بيروت، مؤسسة الانتشار العربي.

المزروعي، فاطمة ٢٠١٨/٨/٥، "حول مفهوم القصة القصيرة جدًا"، صحيفة الخليج، الملحق الثقافي.

النبهاني، وليد (٢٠١٢). **سرنمات**، بيروت، مؤسسة الانتشار العربي.

هويدي، صالح (٢٠١٧). **السرد الوامض**، مقاربة في نقد النقد، الشارقة، كتاب الرافد.

وهبة، مجدي؛ المهندس، كامل (١٩٨٤). **معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب**، بيروت، مكتبة لبنان.

ويليك، رينيه؛ أوستن، وارين (١٩٨٧). **نظرية الأدب**، ترجمة محيي الدين صبحي، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر.