# "وليمة خاصّة جدّا" لمسعودة أبو بكر
# من أقاصي الشّفاهية إلى أقصى الشّعريّة

**د.نجوى الرّياحي القسنطيني**

**جامعة تونس**

تعتبر القصّة القصيرة من الأشكال السّردية التي أثار ظهورها عند العرب جدلا كبيرا. فقد اعتبر بعضهم أنّ لها أصولا تصلها بأشكال سرديّة تراثيّة محورها القصّ والحكاية أساسا مثل القصص القرآني والقصص الشعبي والمقامات والأخبار. في حين اعتبر باحثون آخرون القصّة القصيرة فنّا حديثا وليد اتصالنا بالغرب وتعرّفنا على آدابه وتأثّرنا بأشكال تعبيره.

فإذا نظرنا في ما قطعت القصّة القصيرة من مراحل وسّعت من إمكانات تعبيرها وأشكاله، أدركنا أنّ ما يسمها بصفتها نمطا مخصوصا من الكتابة الإبداعيّة، لا يمكن حدّه بزمن معيّن لا دور لما عداه في تمييز القصّة القصيرة والتأثير في فنّيتها. وقد كشف النّظر في طبيعة الإبداع وأنواعه أنّه لا يخلو أحدها من تأثير غيره إن جزئيّا أو كليّا. فلا صفاء لنوع أدبي ولا صفاء لجنس.

والأمر قائم في القصّة القصيرة من جهتين: من **جهة** حداثتها الحاصلة إن بتأثير الرّافد الغربيّ أو بتأثير التطوّرات الحضارية عامّة وتغيّر النظرة إلى الإبداع خاصّة ومن **جهة** أصالتها المتأتّية فيها عبر طرق في التّعبير والصّياغة لا يمكن اعتبارها حديثة كلّيا.

من هنا يكون الحكم بأصالة القصّة القصيرة عند العرب كما الحكم بحداثتها غير مناسبين لطبيعتها الفنّية وخصوصيّتها الأدبيّة الجامعتين بين ملامح من تراثها القصصي وملامح من قصصنا الحديث البالغ حدود التجريب.

ولقد نظرنا في القصّة القصيرة اليوم في ضوء هذا التصوّر. فوجدنا أنّ الطّابع الحكائي الشفاهي يداخل فيها الكتابة، هو سمة من سمات عراقتها[1]. ولا حظنا أنّ ذلك لم يمنع عنها إقبالها على أشكال كتابيّة حديثة ومتجدّدة. فاعتبرنا القصّة ذاهبة عندنا من أقصى حدود العراقة إلى أقصى حدود الحداثة. وسعينا إلى محاولة رصد وجوه التلاقي في المجموعة القصصيّة الواحدة بل في النّص القصصي الواحد بين الحكائي الشّفاهي من جهة والكتابة التي تبلغ حدّ الشّعرية من جهة أخرى: كيف تتحول القصّة القصيرة بهما من سرد محوره الحكاية إلى حكاية محورها الكتابة إنشاء لغويّا سرديا وشعريّا؟

وقد رأينا أن نسائل من هذا المنظور مجموعة قصص **وليمة خاصّة جدّا**[2] لمسعودة أبو بكر (1954). وهي كاتبة تونسيّة تخصّصت في كتابة الرّواية ونزعت فيها إلى التجريب[3]. فليس لها من القصص بخلاف **الوليمة** سوى **طعم الأناناس** وهي مجموعة قصصيّة افتتحت بها تجربتها الإبداعيّة **وشهامة نميل** وهي قصّة للأطفال[4]

**والوليمة** المتوزّعة تواريخ كتابة أقاصيصها الاثنتين والعشرين بين 1988 و2002 ،تتسم من حيث بنائها وصياغتها التّعبيريّة ببعض التنوّع. ذلك أنّ غلبة النّزعة الواقعيّة على نصوصها عامّة، لم يمنع ما بينها من تفاوت في البنية اللغوية والسّردية. كما لم يمنع اتسام بعض تلك النّصوص بميسم تقليدي حداثة البناء والتّركيب في بعضها الآخر، حتّى أنّه يمكن اعتبار هذه الأقاصيص صورة من صور تحوّل الكتابة القصصية في تونس.

وقد وجدنا أنّ هذا التنويع في طرائق القص وألوانه، ميسم جوهري يميّز الأقاصيص ويذهب بها من حدود السّرد الحريصة صاحبته على جوهر الحكاية الشفاهيّة تشويقا وجاذبيّة إلى حدود الشعري أداء لغويّا وتصويريّا وسرديّا. فكان ذلك من أبرز دوافع إقبالنا على **وليمة** مسعودة أبو بكر.

## I- من نفحات الشفاهيّة في وليمة خاصّة جدّا.

يمثّل الجدل بين شكلي الشفاهي والمكتوب فاعليّة أساسيّة في كلّ أنماط الإبداع. وهي فاعليّة متنوعة بقدر ما هي جوهريّة تختلف تجلّياتها بين ملفوظ ومكتوب وعلمّي وفصيح مجسّدة بذلك خيارات المبدع على مستوى تركيب النّص وصياغة لغته وأسلوبه وغير ذلك ممّا يتصل في أقاصيص مسعودة أبو بكر بصناعة الحكاية منذ العتبات.

### 1- نفحة العتبات.

اختارت مسعودة أبو بكر التدرّج في محراب الحكاية عبر عتبات ثلاث. وهذه العتبات أشبه وهي تتقدم القصص ترتاد بها مجاهل الكلام، بطقوس تعمّد بها الكاتبة نصّا ليس له في ما كتبت سوى شبيه واحد كما ذكرنا هو **طعم الأناناس.**

**العتبة الأولى** هي عبارة قصص المثبتة على صفحة الغلاف للدّلالة على جنس المكتوب ونوعه.

**العتبة الثانية** إهداء كما تقول الكاتبة إلى "الأب الرّوحي" محمّد العروسي المطوي[5] "تقديرا ووفاء" دلالة على أنّ لها به في نصّها صلة روحيّة وفنّية.

**العتبة الثالثة** وهي أطول مساحة نصّية من سابقتيها تكشف عن وعي الكاتبة بموقعها وبدورها خاصّة. فقد عنونتها بـ "قبل البداية" وجعلتها أشبه على ما صبغها من نفس شعريّ، بالنّص التفسيري التّوضيحي لمدارات القصّ عندها فنّا وبناء ودلالة.

وتثبت العتبات ثلاثتها لأقاصيص مسعودة أبو بكر انتماءات ثلاثة صريحة: **انتماء** إلى جنس أدبيّ حديث مكتوب وهو القصّة القصيرة.

و**انتماء** إلى نسق إبداعي وفنّي سابق مثّله الأديب محمد العروسي المطوي، والأقاصيص تهتدي بذلك النّسق وتحيّنه في الآن نفسه.

و**انتماء** إلى تراث قصصيّ عربيّ تمثّل الحكاية عصبه وروحه.

وقد اختزلت العتبات في تلك الانتماءات الثلاثة، هواجس وغايات نُرجِّح أهمّية دورها في عودة المؤلفة إلى كتابة القصّة القصيرة بعدما سارت قدما في كتابة الرّواية. أبرز تلك الهواجس والغايات في نظرنا، ضمان شرعيّة إبداعيّة تبرّر للمؤلفة الدّخول في محراب القصّة القصيرة. وقد وظّف الإهداء إلى المطوي من هذه الزّاوية للتدليل على أنّ قصص م. أبو بكر عيّنة على نسق في الكتابة معروف ومعترف به في تونس وفي البلاد العربيّة.

على أنّ الكاتبة لم تكن وهي تمدّ لنصّها جذورا في موروثنا القصصي لتكتفي بذلك. فأدرجت قصصها ضمن ذاكرة عربيّة يُغذّيها الخيال ومنقول الحكايات. والتّقديم الذي افتتحت به نصّها صريح في الإحالة على تلك الذاكرة، صريح خاصّة في إنماء قصصها إليها. فعندما نتثبّت في ذلك التقديم، نلاحظ أنّ المؤلفة تتجاوز به حدود البحث عن المصداقيّة أو الشرعيّة الإبداعيّة إلى صياغة اختياراتها السّرديّة عامدة إلى التّعريف بسياق إبداعها وحوافزه وإلى تقريب القارئ من عالم قصصها وأفقه الحكائيّ. وهو عالم مبدؤه الحكاية أساسا، **الحكاية** باعتبارها في **الأوّل** كما وصفتها المؤلّفة سردا "لا ينضب معينه"، تُمسك الجدّات بمفاتيحها كلّها فتُدخل إليها من تشاء متى تشاء معمّدا "في قماط الانبهار".

و**الحكاية** باعتبارها **ثانيا** متخيّلا مشتركا بين أنواع الأدب خاصّة ما كان منها قصّة قصيرة. تقول الباحثة ماري لويز "إنّ الرّواية تعود إلى التاريخ والوثائق بينما نجد في القصّة القصيرة إحياء لبقايا التّراث القصصي الشّفاهي والشّعبي الدّيني. مثل الحكاية الخرافيّة"(6). وهذا قول يقرّب الحكاية باعتبارها موروثا شفاهيا إلى الخرافي أكثر منه إلى الواقعي وكأنّما الحكاة كلّهم – مثل جدّاتنا تماما – يجتهدون من زمن إلى زمن ومن مجلس إلى مجلس لجعل الحكاية في كلّ مرّة أكثر إدهاشا وإبهارا وأوسع انتشارا فكأنّ الوجود صداها. وهو **بعد أسطوريّ** واضح في حديث مسعودة أبو بكر عن الحكاية وأهميّتها تقول في التقديم "الكون عناصر

تتحاكي... يحكي الزّمان ويحكي المكان" وإذا تبادلت عناصر الكون الحكايات وتناقلتها، وإذا تحرّرت الحكايات من قيود الزّمان والمكان، تأبّدت كيانا كلّيا استمراريّا ذا هالة قدسيّة ترتفع به إلى مستوى كونيّ عامّ.

وهويّة الحكاية الكونيّة لا تنفي عند مسعودة أبو بكر **هويّتها الواقعيّة**. "إنّها الحياة حكاية" تذهب بنا في ما تصوّر الكاتبة **من** "القماط" **إلى** "أحضان" الجدّة و"عودنا" ينمو، **إلى** "إغفاءة" عندها **إلى** "المجالس" **إلى** "الطريق" **إلى** "زوايا المكان" و"زوايا الأحواش والسّطوح". فالحكاية تنهض على تفاصيل الحياة فتصوغ سجلاّت المجتمع وراهن أيّامه وتكشف عن حركات الروح واهتزازاتها. وتروي الحكاية "أسرار الصّبابة الأولى... والهوى يُروى... والعشق... وأخبار الحبّ" فتشهر لها مع كلّ صوت سيفا يُقارع سيف النّسيان، وهو عند الكاتبة "للذاكرة شهريار"، فيصرعه.

وقد ثبت من ذلك أنّ المؤلفة لا تكتفي بتوسيع حقول الحكاية وتخصيب آفاقها مجتمعا وتاريخا وذاتا بل تسلّمها مقاليد الحياة وتقرّ بامتلاك راويها المقاليد نفسها. وهو أمر يشدّ القصّ فعلا وهيئة ومحتوى إلى مناخ عجيب يمتزج فيه الواقع بالخيال. إذ يكفي كما تقول مسعودة أبو بكر أن يقول الرّاوي "يا سادة يا مادة... يدلّنا ويدلّكم للشهادة" حتّى ينفتح باب الخرافة على مصراعيه وتنبثق جحافل الكلام "كلام يخاطر الكلام والحكاية تعانق الحكاية". هكذا تتصوّر المؤلفة الأمر كاشفة عن معرفتها راوية بأسرار الحكاية ومساراتها. ذلك أنّها تصل الحكاية بالقصّ والسّماع والسّامعين وتكشف عبر ذلك عن انخراطها في اللّعبة.

والقرائن على ذلك صريحة ترسم خطو مسعودة أبو بكر في مسالك القصّة عبر مراحل ثلاث تثبت أنّ لمغامرتها في كتابتها وشائج ببيئتها وصباها وميولاتها واختياراتها. فقد تربّت رضيعة وصبيّة في عالم لم تمنع ألفة قومه الحكاية لهفتهم عليها حبّا فيها واستزادة منها "هدهدتنا الأحضان وأرجحتنا الأيدي ونما عودنا بين الحكايا. وتنافسنا أشقاء وأقارب على ركب الجدّات".

ثمّ تجاوزت الكاتبة **مرحلة** طلب الحكايات والسّعي وراءها إلى **مرحلة** صارت فيها "تختلق" بدورها الحكاية "حين ينال التّعب من أوصال الجسد فتكسل رحى الفكر"، وكأنّ الكاتبة وقد غرفت ما شاء لها من الحكايات في صباها، صارت بدورها تختلقها بالسّليقة في شبه خدر فكريّ تبلغ به النّشوة والنّجوى. وهي مرحلة يتأكّد فيها **البعد الشّخصي** الحميمي في الحكاية بعد بعديها الأسطوري والاجتماعي "أهدهد**ني** بكم حكاية **أختلقها**".

تلي هذه المرحلة، **مرحلة** تخرج الكاتبة فيها بالحكاية من حيِّزي النّشأة والحميميّة إلى حيّزي البثّ والانتشار. فتتخيّر من حكاياتها "أطيبها". تقول مترفّقة "لأزفّها إلى شوق الأسماع على أكفّ من حبّ". ولا يجب أن يُغيِّب عنّا ترفّق الكاتبة بالحكاية وبسامعها، ما يصحب إخراجها محكيّها إلى عالم القصّ من تعمّل وتركيب وتأليف يجعل الكلام عندها كما تقول "محفوظا بألف إيماءة وتعابير تنبثق من بين الجفن والجفن". فوصف الكاتبة حكايتها هنا هو من قبيل ما يُصاغ في نصوص إبداعيّة حديثة من أقوال ميتاسرديّة تكشف عن مواقف أصحابها من نصوصهم وعن تصوّراتهم لقرائهم.

ومسعودة أبو بكر عمدت كما بينّا إلى توضيح أفق قصصها الحكائيّ وإلى توريط القارئ وإقحامه في مغامرة الحكاية تلقّيا لا اختلاقا وسماعا لا إنشاء. فاستخدمت الضّمير نحن المحيل على القارئ وعليها سامعة للحكاية قبل كتابتها "هدهدتنا ... أرجحتنا... ونما عودنا... وتنافسنا". فأقامت بذلك ضربا من التّواصل النّفسي والعاطفيّ بينها وبينها القارئ تنزاد معه للحكاية أصالة في البيئة العربيّة. فالقصّ طقس من طقوس الحياة لا تنقطع لحمته وإن تحوّلت المواقع وتغيّرت الأدوار فظلّ القارئ سامعا للقصص في حين أصبحت الكاتبة راوية لها. وهو عقد من عقود الكتابة يقضي بأن تُخرج الكاتبة الحكاية مخرجا تعبيريّا وجماليّا يبلغ بها القارئ فيفهمها ويستعذبها.

هذا هو منطلق إبداع مسعودة أبو بكر لقصصها وهو جوهره كذلك. فالنّاظر في الأقاصيص، يتبيّن كما سيتّضح مراوحتها بين **الحكاية** في صورتها الأولى مشتركا تخييليّا شفاهيّا، و**الحكاية** صياغة بلاغيّة وسرديّة مكتوبة وجامعة بين أشكال تقليدية وأخرى حديثة في أنماط السّرد.

## 2- نفحة الحكاية.

لئن كانت القصّة القصيرة مكتوبة ومنتمية إلى نسق إبداعيّ تقرّ دراسات نقديّة كثيرة بأدبيّته وبحداثة تشكيله، فقد ظلّت محافظة على سمات شفاهيّة من ضربين:

**ضرب** ينحدر من تراثنا الشفاهي. وقد اعتبرت الباحثة ماري لويز أنّ القصّة القصيرة تختصّ بهذا الضّرب وأنّ "الاحتفاظ بالتراث القصصي القديم في القصّة القصيرة، ليس جزئيا سوى مسألة طول"[7].

و**ضرب** ينحدر من معجمنا الشّفاهي الحديث باعتبار أنّ القصّة القصيرة من بعض وجوهها تعبير عن جزء من الواقع.

ولئن كانت الصّفة الشّفاهية ثابتة في القصّة القصيرة، فإنّ مسالك الكتّاب إليها متنوّعة. فقد تكثر مظاهر الشفاهيّة عند بعضهم أو تقلّ. وقد يذهبون فيها من حدّ الكلمة أو الجملة إلى حدّ الفقرة المتناسبة وحجم القصّة القصيرة وطبيعتها الفنّية. ممّا يعني أنّ المساحة المخصَّصة للشفاهيّة في نصّ قصصيّ قصير موكولة بمدى قدرة الكاتب على التّصرف فيها والإفادة منها.

لذلك لا تُغني غلبة سمات المكتوب على قصص مسعودة أبو بكر موضوع دراستنا عن أهميّة شفاهيّتها ولا تُصغّر من دورها في تكوين الحكاية وفضاءاتها وصيغ التّعبير عنها. وقد رأينا التزاما بطبيعة هذه القصص الجامعة بين الأصيل والحديث، أن نجمع في النظر بين ما كان ذا طابع شفاهي بصرف النظر عن

عراقته أو حداثته ونوزّع ذلك إلى مبحث في الحكاية وطريقة صياغتها ومبحث في اللغة المعبِّرة عن تلك الحكاية تخصيصا.

**2-1- الحكاية وصياغتها.**

إنّ مسعودة أبو بكر إذ تنسج على منوال التّراث الشفاهي، تجعل الحكاية في العدد الأكبر من أقاصيصها محورا مهيمنا. وتعمد إلى صياغة تلك الحكاية في قالب سرد لأحداث يُبرز الرّاوي مهارته في صياغتها وفي إثارة انتباه القارئ والتّأثير فيه. فيجعل هذا الراوي مجموع حكاياته متراوحة كما هي في مفهومها الشعبيّ المتداول، بين صنفين: **صنف** أحداثه واقعيّة فيجعله القاصّ عبر طريقة في التشكيل مخصوصة جديرا بالقصّ مثيرا للانتباه أو أشبه بالطّرفة النادرة.

و**صنف** متّسم بالغرابة كلّيا أو جزئيّا بحيث يخرج سامعه من الواقع إلى الخيال ومن الخيال إلى الواقع ويضطرّ إلى شحذ الذهن لأجل أن يُدرك الحدود بين الواقع والخيال خاصّة حين تُصبح الحكاية الجامعة بينهما أشبه باللّغز.

نذكر من الصّنف الحكائيّ الأوّل أقصوصة **الهديّة.** نظر الرّاوي عبرها في حياة عبُودة فاختار منها الحدث الأكثر تأثيرا والمتمثل في خوف عبودة أن تتزوّج ابنته فيحرم من إنفاقها على العائلة. ثمّ أعاد الرّاوي تشكيل هذا الحدث معوّلا على خصوبة الخيال في تصويره هادفا إلى إثارة انتباه القارئ والتأثير فيه معتمدا لتحقيق ذلك على جملة من العناصر أبرزها:

- إضحاك القارئ وتسليته وذلك بوصف طريقة عبودة في المشي كيف يُجاهد وهو سكران لأن ينهض ويسير فتزوغ خطواته "مترنّحة" واحدة إلى اليسار وواحدة إلى اليمين.

- إثارة شفقة القارئ على الشخصيّة وذلك بوصف شعور عبودة بالوحدة وكيف أن عينيه تدمعان "وما عهد نفسه إلا شديدا لا تنبض عينه لملمة". ووصف

لوعة عبودة على ابنته وكيف سيُخلّف زواجها عنده حسرة "سيصبحك إلى بيته فيغدو مطرحك خاليا... فارغا... موحشا كأيّام أبيك الخالية من الهناء والسّعادة".

– إثارة اشمئزاز القارئ من الشخصيّة وذلك بوصف كيف يدفعها طمعها في ما تجني الابنة من مال، إلى التفكير في منع زواجها بقتل خطيبها. ووصف الشخصيّة تقضي وقتها بين آذاني الفجر والصّبح تترنّح من السّكر وتبول على الحائط وتخطط للقتل.

– مفاجأة القارئ بجعل الأقصوصة متمحورة كلّها حول رفض عبودة أن تتزوج ابنته وسعيه في سبيل قتل خطيبها. وإنهاء الأقصوصة على خلاف ذلك بحرص عبُودة على استبدال خلخال عنده بمقياسين يُقدّمهما هديّة إلى ابنته ليلة زفافها.

– التّهويل والمبالغة بجعل الموانع في وجه عبودة متعاظمة متعملقة بسبب سكره حتّى أنّ الشرخ في الحائط ينشقّ ويسبّه والكتابة المثبتة على الحائط بالفحم ترتعش وتغتاظ منه.

فقد اقتبس الرّاوي موادّ هذه الحكاية من الواقع فجاءت أحداثها عَاديّة وكذلك فضاءاتها: سكر فترنّح فبول... وغير ذلك من الأحداث أنجزها عبُودة في الطريق إلى المصانع. غير أنّ الرّاوي جعل بين الحدث والآخر ما يُشوّق القارئ لمتابعة الحكاية ويروّح عنه دون أن يخلو ذلك من دعوة إلى الاعتبار على طريقة القصص الشعبي الوعظي والأخلاقي في توجيه القارئ وتعليمه، ما تّل ذلك في ضرورة أن يراعى الآباء أبناءهم ويسعوا إلى إسعادهم.

أمّا الحكايات الأخرى التي تستدعي فيها مسعودة أبو بكر الموروث الخرافي العالق في المخيال الشّعبي، فهي من صنف اللامعقول حسب المقاييس التي ضبطها له تزفيتان تودوروف( T.Todorov )[8]. وأهمّها أن يجدّ حادث لا يمكن أن يُفسّر بقوانين عالمنا المألوفة. ومثاله في أقصوصتي **الهديّة وحوض في القلب**

**لجذع أخضر**، أن يكلّم الحائط مرّة والشجرة أخرى الإنسان وترتعش الأحرف أمامه مغتاظة. فتدخل الحكايتان بذلك عالم الأسطورة الذي تشعر فيه الجوامد والمبكمات وتتحرّك وتتكلّم فتُنسف الحواجز بين ما نعرف وما لا نعرف وما نعقل وما لا نعقل. وهي السّمة الأبرز في اللاّمعقول كما يقول تودوروف "فاللاّمعقول هو التردّد الذي يشعر به كائن لا يعرف سوى النّواميس الطّبيعيّة تجاه حدث غير طبيعي"[(9)] .

ومسعودة أبو بكر تعمد فعلا إلى إدراج الحادثة المحكيّة على غرابتها في إطارين مكانيّ وزمانيّ عاديّين. فتجعل الجدار الذي كلّم عبودة ينشقّ فجرا في طريق يسلكه المارّون، والشجرة تشكو عطشها للشخصية نهارا وفي شارع رئيسي "أنت... أنا أخاطبك ... إنّي عطشى ... جئني ببعض الماء. رجاء". وهي طريقة تعمد بها المؤلفة إلى تصوير كيف يتصدّع الواقع ويُخرق المألوف وإلى تصوير كيف يضطرب فكر الشخصيّة أمام حدث لا تستطيع له فهما فتحتار وتُعلن تردّدها مرّة ورفضها مرّة. وهي صورة تتجلّى بشكل أوضح في أقصوصة **اطمئن يا باركو** من مجموعة مسعودة أبو بكر.

يزج الرّاوي بشخصيّة حمدوفيتش محور هذه الأقصوصة في عالم بين الحياة والموت لا تدرك فيه إن كانت حيّة أم ميّتة "هل متّ وانتهى الأمر؟ ..." ويُعاين حمدوفيتش من حاله وصفاته ما يُعمِّق حيرته. وكذلك تفعل به الأحداث من حوله. فيجد نفسه إثر مجزرة تعرّض لها الجنود ملقى في حفرة متكوّمة فوقه جثة مدماة و"جحافل النّمل النشيطة على صفحة التراب القريبة من مسرح بصره، تذرع وجهه وهو عاجز عن ردّها". ويجد أنّ أشياء تتخثر عند عنقه وأذنيه وبأهدابه هي "دوائر دبقة حمراء" وأنّ رؤيته لا تتضح وذراعه غائبة عن دائرة الحسّ وقواه متلاشية وأطرافه متيبّسة. ويسمع الجنود من حوله يتشاورون في أمر حراسة الجثث ودفنها.

وهذه كلّها علامات جديرة بأن تقنع شخصيّة حمدوفيتش بموته لولا وقوع أحداث مزامنة تثير شكّه. وهي استعادته وعيه وإحساسه بجسده وبأوجاعه وتمكّنه من رؤية ما حوله وسماع الجنود وإدراك ما يحصل وإزماعه على الصّراخ وتشبّثه قبل ذاك وهذا بالحياة "حادث نفسه: ستبقى حيّا يا حمدوفيتش ... المواجع تريد أحياء. لا بدّ للمواجع من صدر ينبض".

فيحدث من ثمّة إشكال يجعل علامات الحياة هذه كما تشعر بها الشخصيّة محتملة وقابلة للتّصديق ولكنّها غير مؤكّدة أمام ما رافقها من علامات موت. وهو وضع يُكرّس ما يُسمّيه تودوروف" "الغريب" و"ما لا يُفسّر" و"مالا يُقبَل" الذي يندسّ في "الحياة الواقعيّة" أو في "عالم الواقع" أو كذلك في "الشرعيّة اليوميّة الثابتة" "(10).

وقد عمدت مسعودة أبو بكر لخلق هذا الوضع اللاّمعقول المندسّ في الواقع، إلى إنشاء مجال سرديّ حكائي قائم على الالتباس والغموض أساسا من حيث المعجم والبناء. فجعلت في أقاصيصها الثلاث **اطمئن ياباركو** و**الهديّة** و**حوض في القلب**، وضعا مفاجئا يعجز العقل عن تفسيره يخترق الواقع المألوف والعادي فاتحة بذلك المجال لظهور أحداث من فئتين "التي تنتمي إلى العالم الطبيعي والتي تنتمي إلى العالم الفوطبيعيّ"(11) عامدة إلى المداخلة بين هذه الأحداث بحيث لم يعاين حمدوفيتش مثلا علامات موته مستقلة أو بعيدة عن علامات حياته بل التقت عليه العلامات كلّها "فانبجس كلّ الهول دفعة واحدة".

وقد عوّلت أبو بكر للإقناع بخروج الحكاية عن منطق المعقول، على أمرين: **الأوّل** أن تجد الشخصيّة الحدث غريبا فتحتار وتتردّد في موقفها منه وأفعالها، الأمر الذي لاحظناه مع شخصيّة الرجل حين كلّمته الشجرة "ذهل... ابتعد عن الغصن مشدوها". أمّا الأمر **الثاني**، فهو أن تنضاف إلى حيرة الشخصيّة تجاه ما يحدث، حيرة القارئ. القارئ حين يجد في الحكاية قرائن على الظاهرة

وضدّها ويجد من علامات التّنافر بين عالمي الواقع والخيال ما يُعسِّر عليه إمكان الجزم بحقيقة مّا ويُقنعه بلامعقوليّة الحكاية. وهو أمر يرهن وجود اللاّمعقول في الحكاية بفعل القراءة والتّأويل أساسا. يقول تودوروف في هذا الغرض "إنّ اللاّمعقول إذن لا يتضمّن وجود حدث غريب يثير لدى القارئ والبطل حيرة فحسب، بل كذلك طريقة في القراءة يمكن أن نُعرّفها اليوم تعريفا يقوم على النّفي بقولنا إنّها يجب أن لا تكون "شعريّة""[12]. بمعنى أنّ القارئ مطالب لتثبت للحدث لا معقوليّته أن يصدّق وقوعه على صورته تلك الخارجة عن حدود المنطق والمألوف فلا يعتبر حديث الرّاوي عنه من قبيل المجاز والرّمز. وهو ما يتّضح في أقصوصة **اطمئن ياباركو** الأشبه في بنيتها باللّغز في مفهومه الشعبي والمتداول الجامع بين تسلية القارئ وشحذ قريحته. فالكاتبة إذ تعتمد وهي تصوغ الحكاية إلى المداخلة بين العلامات الموهمة بحياة الشخصية والعلامات الموهمة بموتها، تدفع بالقارئ في كلّ مرّة إلى فهم جديد وتأويل مغاير وتحفزه على البحث عن تفسير لما يُروى يكون الأكثر معقوليّة ثمّ إنّها لا تكتفي بذلك فتحرص على إشاعة الغموض على نسيج حكايتها إلى قريب من نهايتها موظّفة في ذلك ما ذكرنا من تنافر بين طبيعتي الأحداث والصّفات المتصلة بالشخصيّة وما تشعر به الشخصيّة نفسها من حيرة وخوف. وموظفة معجما لغويّا دالاّ على الحياة والموت ومراوحا بين السؤال مرّة والتعجّب أخرى "إنّ ذراعه ظلت غائبة عن دائرة الحسّ. أيكون قد أصابه الشلل؟... لا أريد أن أموت الآن!". وهي كلّها من الوسائل الدّالة على أنّ المؤلفة تتعنّى الإيقاع بالقارئ تماما كما يُوقع القاصّ في الحكايات الشعبيّة والتراثيّة بالسّامع فيعمد إلى مخادعته. لذلك اعتبرنا أن الطابع الشفاهيّ حاضر في أقاصيص مسعودة أبو بكر عبر مراوحة الرّاوي في إنماء المحكي إلى عالمي الواقع واللاواقع وعبر تهويله في وصف ما أصله الواقع وإغماضه في ترتيب الحكاية وطريقة الكشف عن نهايتها. وهذا وغيره يذكر في مجموعة مسعودة أبو

بكر بالحاكي يجمع من حوله السّامعين يسلّيهم بحكاياته ويدهشهم بخيالاته ويقنعهم بمهاراته.

### 2-2- من أساليب التّعبير عن الحكاية.

تبرز إفادة مسعودة أبو بكر في إخراج مرويّها من القصص الشفاهي أنّ الحكاية الشفاهيّة مختلفة كانت أو معادا إنتاجها، لا تخرج عن أن تكون تركيبا مخصوصا من الكلمات والصّور والخيالات. وهو ما يُفسّر استمرار بعض سمات تلك الحكاية في القصص الحديث والمعاصر على مستوى صناعة المتخيّل الحكائي وصياغته. وفي أقاصيص مسعودة أبو بكر بعض من ذلك صورته بنائها الوحدة السّردية القصصيّة على وحدة سرديّة حكائيّة تراثيّة. ففي أقصوصة **جمرات العبور** عرضت المؤلفة قصّة الشبّان المنتظرين ساعة عبور البحر خلسة إلى بلاد أخرى بوصفها حكاية تُروى على ليال تقول "الليلة الرّابعة بعد صبر الألف عام... الليلة السّادسة بعد صبر الألف عام...". وهو ضرب من الترتيب لعناصر المحكي تعمد به الكاتبة من جهة إلى تقطيع الحكاية على منوال القصص الشعبي في **ألف ليلة وليلة** ومن جهة أخرى إلى المداخلة بين الحاضر والماضي واصلة القصّة عندها بالموروث مهيِّئة لذلك الموروث إمكان الاستمرار في الحاضر. وهي تقنية تتجاوز عمليّة استحضار البنية التراثية إلى استثمارها في نقد الرّاهن. فالمعاودة التركيبيّة في تتالي الليالي موصولة بمعان مركزها الحلم الدّائم بالسّفر وبالثروة. وهي المعاني التي دارت حولها أحداث قصّة **جمرات العبور** فعلا فصوّرت اختباء مجموعة من الشبّان في مستودع للنفايات قريب من البحر يصرّون رغم صعوبة ظروفهم على أن لا يُفوّتوا فرصة الهجرة لجمع ثروة العمر.

ونذكر من الطرق الأخرى في صياغة الحكاية المنطبعة بطابع شفاهي في أقاصيص مسعودة أبو بكر ،تركيزها على الحدث المحكيّ أساسا مراوحة في ذلك بين طريقتين. **أولهما** الإكثار من الجمل الفعليّة لغاية سرديّة حكائيّة تجعل جملا

مثل "**كان** بصره يرتدّ... **كان** يشعر كما كانت شجرته" حافزة في أقصوصة **حوض في القلب**... على رصد الحركة السّرديّة ومتابعتها أساسا. و**ثانيهما** القفزات الزمنية الكبرى التي تختزل في عبارات قليلة مدّة زمنيّة طويلة من قبيل القول عن البطل في أقصوصة **الترّميم** "يمسح أسفل الحائط كعهده على امتداد ستين شتاء في نفس مواقيت الظهر" فالرّاوي لا يلتزم بسجلّ الحوادث ومعطيات الواقع الظاهرة ويجري بدل ذلك نقلة في الزمان وفي المكان مباعدا بين الأحداث والحالات بغاية الكشف عن أمر مخصوص من حياة الشخصيّة هامّ أو مؤثر في مسار الأحداث.

وهاتان الطّريقتان في صياغة الحكاية موصولتان من جهة بدور الحدث في تشكيل البؤرة الحكائيّة المتخيّلة ودفع مسار السّرد الواقعي والمتخيّل ومن جهة أخرى في تشويق القارئ وشدّ انتباهه إلى الحكاية المرويّة. وهذه من الطرق المتوخاة في ما كان من القصّ شفاهيّا يحرص فيه القاصّ على حسن إخراج محكيِّه ضمانا للإبداع وحسن الإمتاع.

وعمدت الكاتبة وهي تصوغ مادّة قصصها وتعبّر عن أحداثها إلى استيحاء بعض لغتها من الحياة اليوميّة. فكانت للشخصيّات حرّية التّعبير بلسانها في خطاب يشفّ عن إحداثيّات الواقع البسيطة واختلاجات المشاعر العفويّة حرصا من الكاتبة على أن توافق المادّة اللغويّة وطريقة صياغتها المشهد الحكائيّ. فلما كانت أغلب الشخصيّات في الأقاصيص فقيرة مهمّشة يشغلها البحث عن الرّزق وعناء العيش، كانت لغتها "تصويريّة شفافة بسيطة لا تعنى باستبطان المشهد ولا بتزويق العبارة" وكانت "مجسّدة...للواقع الشعبي من ناحية ومكرّسة لوعيه وثقافته وإيديولوجيّته من ناحية أخرى"[13]. تحضر تلك اللغة في الأقاصيص عبر **مقاطع من أغان شعبيّة** يمضي فيها بعضهم يدندنون فلا يُخفي ذلك ما يشغل أذهانهم وتهتز له أرواحهم، كأن يطلق الشاب الذي ينتظر في **جمرات العبور** الإذن بالإبحار إلى حياة جديدة صوته بالغناء قائلا

"على رايس لبحار...يا رفيقي... نظرة يابا آآآآجي

يا فكاك المصاآآآآب يارفيقي نظرة يا بآآآآجي...".

تحضر العامية كذلك عبر **الأمثال الشعبية** تستحضرها الشخصيات مصداقا لما تلقى أو لما لا تلقى، من قبيل قول العمّ سالم بطل أقصوصة **الترميم** وقد أضنته الوحدة "أخ يا ابنة الحلال عجبي ممّن يقول "الفرادة عبادة"".

وبين الأغاني والأمثال يتواتر في مواقع كثيرة من أقاصيص مسعودة أبو بكر ما تتداوله الألسن من كلام شعبيّ يقوله الأب لابنته احتفاء بشهامتها "فحلة" ويقوله الرّجل للآخر متبرّما من سلوكه "صبِّح تربح مالك يا عبودة؟" أو مواسيا له "مازالت البركة يا سي سالم" أو هي مفردات متداولة لم يُسعف السّياق للإمساك بمعنى واحد منها فحسب هو "مقياس" ففسّرته الكاتبة في حاشية النّص حرصا منها على أن تكون اللغة العامّية واضحة في ترجمتها عن الفئات الشعبيّة وعن تجربتها اليوميّة.

ويبرز كلّ ذلك أنّ المؤلفة وعت بأهميّة حضور العنصر الحكائي الشفاهي في تركيب الحكاية وصياغتها والتعبير عنها فاعتمدته للتنويع في أساليب القصّ وللتعبير عن واقع معيش لم يتردّد دارسون في التأكيد على شدّة ارتباط القصّة القصيرة به. وقد راوحت المؤلفة في مجموعتها بين طابعين شفاهيّين تراثي وحديث. فارتبط الأوّل بمحوريّة الحكاية وطريقة صياغتها وارتبط الثاني باللغة ونمط التعبير الدّارج. وتولد منهما ضرب من التناغم في التشكيل الحكائي جعل الإشارات إلى الشفاهي على تنوّعها متناسبة وطبيعة القصّة النّاهضة على الحكاية أساسا. واندغم الشفاهي في المكتوب فلم يستقلّ الواحد منهما عن الآخر ولم يختصّ من دونه بصيغة أو لغة أو أسلوب أو دلالة. وقد برز من دراستنا لأقاصيص مسعودة أبو بكر أنّ عناصر أساسيّة منها مثل الحكاية وإحكام تركيبها والقفز على أزمنتها، هي من أثر الحكائي الشفاهي. وتبرز أشكال كتابيّة وتقنيات حديثة وتجريبيّة

مرتبطة اليوم في القصّة القصيرة بمدى قدرة صاحبها على توظيف القصص الشفاهي الحديث والموروث، أنّ تحويل الكلام والمحكي إلى لغة كتابة تبلغ حدود الشعريّة، هو إجراء سرديّ على غاية من الأهميّة.

## II – من مسالك الشعريّة في وليمة خاصّة جدّا.

يلاحظ النّاظر في الكتابة القصصيّة كما صاغتها مسعودة أبو بكر ،قيامها على شكلين من أشكال التعبير. **الأوّل** واقعيّ يحيل الخطاب فيه على مرجع وتعبّر وفقه القصّة القصيرة عن الواقع ومكوّناته عبر وعي الشخصيّة وانفعالاتها. و**الثاني** شعريّ يعدل الخطاب فيه عن الواقع اليومي والتاريخي وملابساته إلى لغة شعريّة ورمزيّة تعبّر عن الواقع في ضرب من المراوغة.

ولئن كان مظهر التعبير الواقعي والشعري متداخلين ولا يمكن حصر الواحد منهما ضمن إطار ثابت، فإن دراسة التعبير الشعري جديرة أكثر من غيرها في نظرنا بالكشف عن خصوصيّة التجربة القصصيّة. ذلك أنّ القصّة القصيرة وقد دُعيت أكثر من غيرها إلى التعبير عن الواقع ومتغيّراته من جهة وإلى الإيفاء بشرط الاقتصاد في العبارة من جهة أخرى، وجدت في شعريّة الصّياغة والتركيب ما يمكّنها من هذا وذاك. ونرى لإبراز صورة الأمر أن نهتمّ بمظهرين بارزين له في أقاصيص مسعودة أبو بكر وصورتهما ما اعتمدت الكاتبة من أداء لغوي وأداء تصويري.

### 1 – مسالك اللغة والخطاب.

ومن سمات الأداء اللغوي في أقاصيص مسعودة أبو بكر ،انخراطه ضمن حركة إبداعيّة باحثة عن آليات جديدة في مقاربة الواقع. وهي حركة يدرك أصحابها أنّ التحوّل المستمرّ في الأوضاع الاجتماعيّة والإنسانيّة يُلزم المبدع بالبحث عن لغة جديدة تؤاكب ذلك وتكشف عنه. ومصداق ذلك قول القصّاص زكريّا تامر "كلّ قصّة جديدة تطرح على كاتبها مشكلة جديدة في مجال الأداء"[14].

إذ كيف يمكن للقصّة القصيرة على صغر مساحتها وكثرة مقاييسها ومحدّداتها أن تتمثل التّجربة الحياتيّة المتشابكة والمتحوّلة؟ وكيف يمكنها باعتبارها نمطا إبداعيّا أن توفق بين البعدين المعرفي والفنّي؟

وقد وجد كثير من كتّاب القصّة القصيرة الحلّ في المداخلة بين لغتين فصحى تُستخدم في مواقع السّرد وعامّية تُستخدم في مواقع الحوار بين الشخصيات. ولمّا لم يكن الجمع بين هاتين اللغتين موفقا في كلّ الحالات، استحال في بعض القصص إلى ضرب من الهجنة اللغوية لا تلاؤم فيها بين فصحى قد تبلغ حدّ الإغماض وعامّية قد تبلغ حدّ الابتذال حين يُلزم القاصّ نفسه بشرط النّقل الحرفي للواقع.

وبدا من أعمال قصّاصين آخرين منهم مسعودة أبو بكر أنّ التقليص من المسافة بين الفصحى والعامّية، يُمكّن القاصّ من التعبير في لغة إنشائيّة لا تقطع مع إيقاع الحياة. وهو ضرب من الأداء التعبيري تستثمر فيه طاقات اللغة وتلويناتها على مستويين تمثلتهما مسعودة أبو بكر ووظفتهما وهما: المراهنة على التنويع في اللغة وتعدّد الخطابات.

**1 – 1 – التنويع اللغوي.**

واللغة في الأقاصيص لغات: **عاميّة** كنا رأينا بعض نماذجها و**أجنبيّة** صريحة تختار الكاتبة وهي تروي **حكاية لويزة الأوراسيّة** أن تنقلها إلينا كما نطق بها أصحابها "Dégages[sic]…plus vite que ça..!" و**فصحى** جعلتها صاحبتها **مرّة** مبسّطة تراوح بين المقول العادي المباشر والمقول الفنّي و**مرّة** شعريّة يسمها طابع رمزيّ وإيقاع واضح.

فما عمدت الكاتبة إلى تبسيطه من اللغة، **ورد** متحرّرا من تصاريف البلاغة والسّجع (شعر بثقل في لسانه ولكنّه تكلّم بسرعة ص 21) **وورد** على صلة بمستجدّات الواقع أوضاعا وأحداثا ومشاعر (ذبحوا بجريمة خطّط لها دونما ذنب

جنوه وفي أيّام قليلة ص 35) و**ورد** تفسيريا شارحا (ليس لها غير ذراعين واهنتين اسودّتا من لطع لهيب الأفران الطينيّة التي توقدها كلّ صباح ص 40). ومثل هذه الفصحى المبسّطة في الأقاصيص توافق حاجة القصّة القصيرة باعتبار خصوصيّتها النوعيّة إلى الاقتصاد في التعبير وتحقّق إمكانات دلاليّة وفنّية. فهي إلى جانب تعزيزها واقعيّة المحكي وتناسبها مع خصائص البيئة المرسومة وشواغلها وشخصيّاتها، تستكمل خطاب السّرد وتُسهم في دفع حركة الحدث كما يتضح في هذا المثال من **الهديّة**. تقول الشخصيّة "ابنتي عاقلة فطنة تحرص كلّ صيف على ملء الجرار دقيقا وتوابل وقديدا". فالواقعيّة اللفظيّة واضحة في هذا المثال تثبت بها للغة وظيفة إبلاغ وتوصيل كاشفة هنا عن ملمح الشخصية المتكلمة وانفعالها بالتجربة. إلاّ أنّ البعد المعرفي الإخباري في هذه اللغة لم يمنع إسهامها في خلق حركة من صنفين: **شعوريّة** صورتها إحساس الشخصيّة بالحسرة واللّوعة على قرب ضياع الابنة و**ماديّة** صورتها اندفاع الشخصيّة بعد ذلك بسبب شعورها ذاك إلى تنفيذ ما نوته وهو قتل خطيب البنت. وتلك من الدّلائل على أنّ اللغة الفصحى المبسّطة تماما مثل العامّية في أقاصيص مسعودة أبو بكر جامعة بين البعدين الواقعي والخيالي. وهو ما يُفسّر خلوّ نصوصها من لغة التقرير والوعظ وابتعادها عن مستوى التجربة الحسّية السّطحية والمباشرة.

ولم تكن اللغة الشعريّة المنسوجة في أقاصيص مسعودة أبو بكر بحساسيّة بلاغيّة، بعيدة عن الواقع الاجتماعي والذاتي. وذلك على احتفائها بتقليدية العبارة وحرصها على إيقاعها ورمزيتها. تقول الشخصيّة بطلة **دروب الطّواحين** في وصف لحظات سبقت من عمرها موت أمّها "سكون في رواق السّمع يمطر. أجهشت بالرّنين السّاعة ذات الأرقام الفسفوريّة... انزرع دبيب في عضلاتي المفزوعة بحثتُ عن كتفي اليمنى. كانت خدرة في وضع غير مريح... ما أثقل استفاقة مرتعشة بهذا الشكل من إغفاءة مستعصية". فاللغة مصوغة هنا عبر التقابل بين

(سكون\اسمع) و(استفاقة\ إغفاءة) وعبر سلسلة من الاستعارات الفعليّة والاسميّة (سكون يمطر) (رواق السّمع) (أجهشت السّاعة) (انزرع دبيب) (عضلاتي المفزوعة) (كتفي خدرة) (استفاقة مرتعشة) (إغفاءة مستعصية). رافق ذلك كله إيقاع شعريّ دعمه تقطيع في جمل قصيرة متناغمة تتدفع فلا يُعلن نهايتها غير التعجّب (ما أثقل...!!).

والمعنى الموحى به من كلّ ذلك يستخلص بالنظر إلى سياق النص. فإذا هو والرّاوية متجهة إلى زيارة أمّها في المصحّة، إعلان عن الموت من قبل وقوعه. وقد كانت الشخصيّة وهي في سيارة أجرة يدندن سائقها بلحن غرامي سعيد "أهل الهوى ...يا ليل"، تُغلق قلبها وفكرها دون كلّ صوت وكلام، وتحملها الذكرى بعيدا فيطول بها السّكون ويمتدّ رواقه. فلّما أن دخلت المصحّة حيث والدتها، أعلن السّمع ومنه الصّوت والكلام وانفلات الذكرى، انتصاره على السكون. وانفتح من ثمّة باب للبكاء والفزع والاستفاقة وباب للخدر والإغفاءة، باب تعود به الشخصيّة إلى الحياة "مرتعشة" وباب تخرج به أمّها إلى الموت خرجة" مستعصية".

وهذا المعنى كما نرى على عمقه واتساع دلالته، حُدّدت مساحته واقتصدت الكاتبة في كلماته اقتصادا لم يمنع عن الكلام كثافة العبارة وبعد المقصد. وهو الأمر نفسه يتكرّر حتى حين تتمتّن علاقة اللغة بالتراث البلاغي ومؤثراته الشفاهيّة والسمعيّة ترادفا وتوازنا وسجعا. فتظلّ اللغة على جزالتها وبلاغتها حاملة لمعنى يطلبه سياق القصّة وتكتمل به حركة سردها حرصا من الكاتبة على لغة توافق معطيات الحكاية المرويّة وتتلوّن تلوّن الشخصيّات ومشاعرها.

ويمكن القول إنّ المؤلفة تعتمد لتوليد المعنى في أقاصيصها إلى المداخلة بين اللغات وتلويناتها وإلى التوفيق في استخدامها بين مقتضيات الكتابة الأدبيّة في القصّة القصيرة من جهة، ومقتضيات الحركة السرديّة من جهة أخرى. ولذلك نجد

أنّها حين تدخل بشخصيّاتها إلى فضاءات رمزيّة واستيهاميّة وحلميّة، تغيّر من نمط لغتها وتعمد إلى استحضار خطابات أخرى تستفيد من معجمها ومناخها.

**1 – 2 – تعدّد الخطابات.**

تنهض أقاصيص مسعودة أبو بكر على بنيتين متوازيتين: واقعيّة ترتسم غالبا على سطح النص ومجازيّة لا يمكن التعبير عنها إلاّ بواسطة لغة خاصّة. وترتبط هذه البنية المجازية بلحظات انفعال الشخصيّة ولحظات الذكرى والاستيهام الذاتي والتباس الحدود بين العوالم والأشياء ... وغير ذلك ممّا تلزم التعبير عنه جملة من الخطابات المتنوعة والمشحونة رموزا وإشارات.

ولمّا كان كلّ خطاب من هذه الخطابات بقدر ما يكشف عن رؤية أصحابه وفكرهم يكشف عن رؤية الشخصيّة التي تستحضره في الأقصوصة، قام بين الشخصيّة وتلك الخطابات ضرب من الجدل صريح تارة ضمني تارة أخرى. وجعل ذلك الخطابات تحضر في نصوص المجموعة القصصيّة مرّة باعتبارها موضوع نقل وتأييد ومرّة باعتبارها موضوع دحض وتفنيد.

فما كان من **الخطابات موضوع نقل وتأييد** ذكرنا بعضه ماثلا في المقاطع من **الأغاني الشعبيّة** و**الأمثال** و**الملفوظ الشعبي اليومي**. وقد بينّا دور هذه الخطابات من جهة في الترجمة عن أحوال الشخصيّات المتكلّمة والكشف عن أوضاع معيشتها ومن جهة أخرى في تفعيل الشعبي وإضفاء طابع الشفاهية على الأقاصيص.

وذكرنا استعانة المؤلفة ببنية الحكي في **ألف ليلة وليلة** وهو ضرب من التناص في أشكال البناء يجعل أجناس الأدب منفتحة على بعضها البعض. نضيف في السّياق نفسه، ما بين أقاصيص المؤلفة ونصوص أخرى إبداعيّة وفنّية من تعالق وتفاعل. فقولة الرّسام الإسباني بابلو بيكاسو "لا نصل الشباب إلاّ في الستين من عمرنا، حينها يكون الوقت متأخرّا"، تصدَرت أقصوصة **الرّقص خارج**

**الحلبة.** وعندما نقرأ الأقصوصة ندرك أنّ ذلك لم يكن مجانيّا. فالقولة اختزلت شعور الفنان بطل الأقصوصة بالوحدة والفراغ والتحسّر على زمن مضى دون أن يحقق فيه أحلامه.

وأقصوصة **اطمئن ياباركو** متأسّسة على متن "كتيّب المجلة العربيّة عدد 9\1998" كما ذكرت المؤلفة في الهامش وهو نصّ شهّر بالسّياسة العالميّة الظالمة. لذلك أحالت عليه الأقصوصة والتقت معه في المعنى والأجواء الموصوفة محدثة بذلك ضربا من امتداد النص في النص امتدادا يدعم المعنى ويخصب الدّلالة.

وثمّة في أقصوصتي **الرّقص** ... و**الأرضة** أحاديث عن أوبرا "موريس رافيل" ورقصة "البوليرو" وعن قصيد إيقاعه "دهى الجزيرة أمر لا عزاء له". وفي أقصوصة **لا أسوار للشمس** حديث عن رجل اسمه رجب يشتغل سجّانا وهو في الحقيقة المسجون. ورجب هذا يذكرنا بشخصيّة رجب إسماعيل في رواية **شرق المتوسّط** للكاتب عبد الرحمان منيف استوحاها كتاب كثيرون فحافظوا على اسمها وجعلوها كما وردت لدى منيف مسجونة داخل أسوار الذات في السّجن كانت أو خارجه.

وإن كانت مسعودة أبو بكر تستوحي هذه النصوص فنيّة وإبداعيّة ،فلأنّها تكتب نصّا غير يتيم، نصّا ذا أصل ونسب يُسندانه إلى مرجعيّات المنجز الإبداعي. ويُمكن أن نعتبر استناد المؤلفة إلى النص الشعري أبرز مثال على ذلك.

والعبور من السّرد إلى الشعر بنية وصياغة علاوة على أنّه ميزة تعبيريّة ثابتة في القصّة القصيرة بحكم كثافة لغتها، اعتبر علامة من علامات إحكام بنائها وحسن صياغتها كما يتضح من قول القصّاص رشاد أبو شاور مداخلا بين القصيدة والقصّة القصيرة "القصيدة الجيِّدة هي القصّة التي تصل إلى روحي، هي القصّة التي تؤثر في نفسي"[15].

ويمكن القول إنّ النصوص في مجموعة مسعودة أبو بكر القصصيّة شعريّة في ملمحها العامّ تبرز حرص صاحبتها على الشرط الإبداعي وبلاغة التكثيف. ويتضح ذلك أكثر في نصّين من نصوص المجموعة شابها النصوص السّيرذاتيّة هما: على **عتبات الرّاحل** وموضوعها حديث فتاة إلى نفسها وإلى والدها وهي على قبره تبكيه و**دروب الطواحين** وموضوعها حديث فتاة إلى أمّها الميّتة عن ذكريات معها سعيدة وأخرى حزينة. وهذان النصّان كلاهما حكي استرجاعي استبطاني لم تمنع موازاة صاحبتيه بين المشاعر والأحداث وروده في شكل مونولوج غنائي متدفق قرّب الكاتبة من لغة الشعر. وكانت لذلك مظاهر عديدة نذكر أبرزها مصحوبا بأمثلته:

- التوظيف المخصوص للغة عبر التكثيف من المجازات والاستعارات ومثال ذلك قول البنت لأمّها "وجهي إليك ووجهك ضارب في المدى، عصفورة بلا جناح.. تصنع لها أجنحة على وهم أن تُحلّق باتجاه الضفاف المستحيلة" (ص 123). فالعبارات موضوعة هنا لغير ما وضعت له أصلا واللغة غير معنية بالإخبار المضيّق المحدود عن الفكرة بل هي مشحونة قدرة إيحائية ورمزيّة "الاعتماد فيها على تعالق العبارة بالأخرى تعالقا يلفت الانتباه إلى سبل تركيب المعنى وتأليفه"[(16)].

- رسم المشاهد التصويرية ذات الأبعاد السّيميائيّة كأن تقول الرّاوية "تنفلت في جوف الأفق طائرة كأنثى ما رد شرسة مفتوحة الرّحم الجهنّمي". فالمعنى المستخلص من هذا الكلام تحيل عليه الصّورة المرسومة والمفردات متعالقة متشابكة لا مفردة. وهي طريقة في تكثيف اللغة وتقليص بعدها الإحالي.

- التكثيف من الشحنة الانفعاليّة سعيا وراء توهّج الشعر وتركيزه. وقد توسّلت مسعودة أبو بكر لذلك بالإكثار من الجمل الفعليّة القصيرة المتلاحقة"

أعيديني إلى درب الطّواحين أمّي... تتسع حدقتاي لألف غرض... سأطوف شوقا بين صريرات الحوب... سأتسلق الجدار إلى السطح..."(ص124).

– الإصاتة والإيقاع في منحى موسيقي إيقاعي يتأدّى في الأقصوصتين **أوّلا** عبر بناء اللغة على جمل قصيرة متجاورة متشابهة في كتلها الصّوتيّة. ومثالها الجمل المذكورة سابقا تحاكي بها المؤلفة مشاعر الشخصيّة وحركة أفكارها المنسابة في غير قيد. ويتأدّى **ثانيا** عبر التكرار في العبارات والمقاطع تنغيما للكلام وإثارة لانفعال القارئ مثاله في أقصوصة **على عتبات الرّاحل:** جئت في خطى المطر إليك ... جئت في خطى المطر إليك \ قم يا أحب الناس... قم يا أفضل الناس \ عاد الطّين إلى الطين... عاد الطين إلى الطين.

فلقد عاضد الخطاب الشعري صياغة وتركيبا الحركة التعبيرية والسرديّة في أقاصيص مسعودة أبو بكر. وكذلك فعلت الخطابات الأخرى المستحضرة في الأقاصيص من أغان شعبية وأمثال وملفوظات عامّية وأجنبية ونصوص فنية وإبداعيّة أسهمت كلها في إنهاء قصص مسعودة أبو بكر إلى نسق إبداعيّ وفنّي شبيه بها تتنوّع فيه التقانات والدّلالات. وقد كان ذلك سبب فصلنا بين هذه الخطابات و**خطابات أخرى** واردة في الأقاصيص في إطار من **المراجعة والتشكيك**. نعني بذلك **الخطابين الديني والتاريخي**.

وهذان الخطابان يُذكران عامّة باعتبارهما معطيين جاهزين معترفا بهما يمتلكان شرعيّة مطلقة ويمارسان ضربا من السّلطة الفكريّة والهيمنة النفسيّة. لذلك نجد أنّ الشخصيات في أقاصيص مسعودة أبو بكر تستحضر ذينك الخطابين بصفتهما المتسلطة تلك وتعوّل على أن يرى فيهما القارئ الصّفة نفسها. بحيث تبدو المفارقة بين الشخصية والخطاب التاريخي بصورة أكبر والديني بصورة أقلّ واضحة تبرز خروجها عنهما وتبرّره.

ففي أقصوصة **الهديّة** يتوجّه عبودة إلى الرّب قائلا: "ربّي ... هل أنت مع هؤلاء القاصدين المسجد؟ ...دعهم يتدثرون بحلاوة إيمانهم ودفء صلاتهم. أنا أحتاجك أكثر!". وفي أقصوصة **لا أسوار للشمس** يتكرّر المعنى نفسه تقريبا فيذكر السّجين بعد أن أقرّ بمروقه لرجب أنّ الله مع "المارق" و"المارق" مع الله "الله معي مثلما هو معك". وكلام الشخصيتين هذا يورد أحكام الدّين وشرائعه في إطار تختلط فيه الأضداد. ذلك أنّ عبودة يقول كلامه ذلك وآذانا الفجر والصّبح يصدعان والمصلّون يحثون السّير نحو المسجد في حين تزوغ بعبودة خطواته من أثر السّكر ويفتح سراويله ويبول على الجدار. والسّجين الذي ذكر لرجب أنّ الله معه، سبق من حديثه ما يصل مروقه بارتياد "الحانات" و"المواخير" وتبعه ما يصله بفعل خروج عادي. يقول ببعض التهكم "هل تظن أنّني مارق عن حضرة الرّب حتى أعود إليه!...". فالنزعة الباروديّة واضحة هنا، إلاّ أنّ صاحبها لا يسخر من الدين سخريته من كلّ سلطة تُلزم وتحُدّ. لذلك نذهب إلى أنّ لقاء المقدّس (الآذان، المسجد، الصلاة، الإيمان، التوبة...) بالمدنّس (البول، الخمر، السجن، المواخير) يبطن في الأقصوصتين المذكورتين التعريض بكلّ المقدّسات دينيّة وسياسية وأخلاقيّة واجتماعيّة وفنية كذلك.

وتتضح النزعة إلى النقد والتعريض أكثر حين تستحضر الشخصيّة الخطاب التاريخي في أقصوصة **الأرضة** تخصيصا. وذلك عبر إشارات صريحة إلى وقائع محلية وعالميّة مثل أحداث الخبز ومظاهرات الطلاب في تونس (جانفي 1984) ومثل ذكرى إيلول الأسود (سبتمبر 1970) وسقوط حائط برلين (أوت 1961) وحرب 1973 ومفاوضات السلام في البيت الأبيض.

فاسترجاع هذه المادّة التاريخيّة لم يكن بمنطق توثيقي أو إحيائي بل بمنطق نقدي تشهيري غايته أن تُعاد قراءة التاريخ. لذلك يراوح نصّ الأقصوصة بين حكي صريح تُعلن فيه الأفكار والمواقف، وحكي رمزي مشحون إشارات وإيحاءات.

وتراوح الرّاوية بين الحديث عن التاريخ الرّسمي الذي وضعه الرّؤساء والقادة فتصدّر صفحات الجرائد، والكشف عما يخفيه ذلك التاريخ. كأن تنظر في الجريدة فتجد أنّ ابتسامة جمال عبد الناصر عريضة "يخفي وراءها قلقه من المواجع التي تسرّبت تنغل في الشريان العربي عقب النكسة البشعة". وهو ما يشير إلى أنّ الرّاوية تعيد قراءة تاريخ لا يقول كلّ شيء. لذلك لا تتردّد في اعتباره "مراوغة وخداعا وفضفضة".

والمؤلفة إذ تمكّن من أن تعرّي عن وجه التاريخ، فإنّها تعيد تركيب الأحداث بما يتناسب والمتطلب القصصي السّردي فتداخل بين الفعل القصصي والوصف من جهة، والمنظور النّقدي من جهة أخرى. وتخبرنا في أسلوب رمزيّ بعيد عن المباشرة والتقرير أنّ الصّحف الرّسميّة المسجِّلة للواقع مخبّأة في مكان ضيّق، قليل الضوء وكثير الرّطوبة وأنّ دويبات الأرضة انتشرت بين تلك الصّحف المصفرّة تصيب الرّاوية بالسّعال والحكة إضافة إلى ما تصيبها به قراءة التاريخ من ارتفاع في ضغط الدّم وتصلب في الشرايين وتشنج وقرف.

وكان هذا الذي أخبرتنا به الرّاوية مركبا داخلت فيه بين الماضي والحاضر وبين الهموم الشخصيّة والهموم الاجتماعيّة المشتركة. ممّا يدلّ على أنّ التاريخ مرآة تعدّدت وجوهها. فمنها وجه الحّمال الذي عرفت فيه الرّاوية ثوريّا قديما افتقد شرط ثورته يوم تخلّى عن دوره واكتفى بالمراقبة. ومنها وجه الرّاوية نفسها صورة وعي شقيّ أو صدى لخيبة جماعيّة ليس أمامها إلا أن تلوك التاريخ ويلوكها. لذلك نجدها تتحوّل في آخر الأقصوصة إلى "أرضة عملاقة" هي عندنا شيء من التاريخ كما صوّرته المؤلفة عبر الأقصوصة. وهي عند المؤلفة شيء مغاير للتاريخ طمعا منها دون شك في أن توحي بانتصار الإنسان دائما. تقول على لسان الرّاوية بعد أن تحوّلت إلى أرضة عملاقة لعقت بلسانها الدّويبات كلّها" وقفت أتأمّل ركام الصّحف... لقد زايله الاصفرار. لقد عاد للورق بياضه". والأقصوصة من

ذلك كلّه دعوة إلى أن يُقرأ التاريخ قراءة تقابل بين وضعين وصوتين ووعيين. وذاك من مظاهر المداخلة بين الخطابات في أقاصيص مسعودة أبو بكر.

فإنّه يمكن للأقصوصة مهما كان حرصها على مقتضى الإخبار عن مرجع واقعيّ أو خيالي ومهما كان حرصها على مقتضى فنّها تكثيفا واقتصادا، أن تعدّد الخطابات وتنوّع مرجعيّاتها أسطوريّة وشعبيّة وتاريخيّة وشعريّة... فيوسّع ذلك من طاقات القصّة التعبيرية وإمكاناتها الدّلاليّة. وقد كانت أقاصيص مسعودة أبو بكر مثالا على ذلك من حيث حرصها على التنويع في طرق استثمار النصوص الإبداعيّة وغير الإبداعيّة وذلك على مستوى الفكرة والصّياغة.

**3- مسالك الوصف والتصوير.**

تقوم مجموعة **الوليمة** في جانب أساسيّ منها على الوصف وذلك في مواقع افتتاح القصّ وتصوير الفضاءات والشخصيات واستبطان فكرها ومشاعرها. ولذلك تناثرت في الأقاصيص كلها وبدرجات متفاوتة معلومات مختلفة عن الواقع بكلّ تفاصيله: **الفضاءات** المتنوعة في مساحاتها الجغرافيّة مثل المسجد – المصانع( الهديّة) – السّجن – الزنزانة (لا أسوار...) – المقبرة – المزعة (اطمئن ياباركو )...

**الأشياء** المؤثثة لتلك الفضاءات: صفائح الماء ( أمل أخضر وأغصان يابسة) – القفة – السّرير – المشجب – الصوان (الترميم) .

**المأكولات والمشروبات** : العصير وقوارير المشروبات (لا أسوار...) العجين – أقراص الخبز (أمل أخضر...) – ثمار – سلطة مشويّة الهندي – (الترميم).

**اللباس وأدوات الزينة:** سراويل – سترة – مقياس – خلخال(الهديّة) – الملاءات – منديل الرّأس (أمل أخضر) – الزنّار – الجبّة (الترميم).

**الحيوان:** كلب( الترميم) – قطّ (الهديّة)- زنابير – خروف – القرود – طائر الدوري ( قرار وقرار).

**النّباتات:** الشجرة – الخبيزة – العطرشاء – ستّ مريم (على عتبات الرّاحل).

**الشخصيات** رجالا ونساء وأطفالا مختلفة أعمارهم متعدّدة طبقاتهم وشرائحهم الاجتماعية: عبودة السكير الذي يعيش من عرق ابنته(الهديّة)، رجب السجّان وصديقه المسجون لا يخشى "الدّنيا الكلبة" (لا أسوار) والمرأة الرّيفيّة التي لا بدّ لها لتقتلع رزقها من أن تيبس الأشجار فتقطع أعوادها (أمل أخضر) وعمّ سالم بائع الجرائد ومنظِّفة الشوارع بغيته (الترميم) والرّسام في **وليمة خاصّة** جدّا فنّان حزين مثله مثل المثقفة دارسة القانون في **قرار وقرار** تحزن بين أهلها وتخجل لنقمتها عليهم إذا كانت بين أطفالهم .

وعندما ننظر في كيفيّة جمع الأقاصيص بين هذه المكوّنات من شخصيّات وفضاءات ومأكولات وحيوان ونبات ونبحث في طريقة انتظام تلك المكونات على تعدّدها عبر النّسيج اللغوي والسّردي في الأقاصيص ،نجد أنّ المؤلفة لم تُغلّب شروط الواقع على شروط الفنّ والتشكيل. فلم تجعل أقاصيصها سجلاّ لمعطيات الواقع وحقائقه تتعطّل معه المخيّلة وتضيق آفاق التخييل. وكانت كثير من المحدّدات الجغرافية ومن التفاصيل المحيطة بالشخصية مذكورة بسبب تأثيرها في المرويّ عنه موضوع القصّ المحوري وبسبب دورها خاصّة في توجيه مسار حياته وجهة يراها القصّاص جديرة بأن تُروَى. وأقصوصة **أمل أخضر وأغصان يابسة** مثال جيّد لذلك. فهي من حيث بنائها أقصوصة شخصيّة محورها رصد يوم من حياة إمرأة تفكّر لماذا لا ييبس أكبر عدد من الأشجار فتقطع أعوادها وتحمي فرنها وتعجن خبزها وتضمن رزقها.

وكان يمكن للأقصوصة لو اكتفت صاحبتها باستعراض مراحل هذا اليوم من حياة المرأة، أن تكون مجرّد صورة محاكية في حياد للواقع. فمثل هذه الصّورة محور أساسيّ في قصص كثيرة يولي أصحابها مرجعيّة القصّة ووضوح المعنى فيها والمغزى الأهمية الأكبر. أمّا مسعودة أبو بكر فقد رأت من دون أن تمسّ

بسياق الأقصوصة الواقعي والتسلسلي والاختزالي كذلك، أن تربك المألوف في يوم عاديّ من أيّام امرأة عاديّة.

وإنّ لأداء المؤلفة التصويري الدّور الأكبر في ذلك. ليس لأنّ الأقصوصة غلبت عليها المقاطع الوصفيّة سكونيّة وحركيّة فحسب، بل لأنّ البؤرات الحكائيّة الدّافعة إلى نموّ حركة السّرد وصفيّة كذلك عوّلت فيها المؤلفة على التقابل والتضاد بين ثنائيّات عدّة كما سيتضح في هذا الجدول:

التضاد بين:

| | | |
|---|---|---|
| - حالة الأغصان مشرئبّة إلى السماء تتلألأ اخضرارا | **و** | حلم المرأة أن تجف الحياة في الأغصان وتيبس فتقطعها. |
| - وجود ثلاثين غصن ذبلت الحياة فيها ويكفي المرأة قطعها | **و** | شدّة حرّاس الغابة وشدّة النساء جامعات الأعواد على المرأة. |
| – مظهر أشجار الصّنوبر يانعة خضراء على الدّوام. | **و** | مظهر المرأة فقيرة وحيدة مغلوبة على أمرها. |
| – مظهر الجارة بجسدها الضخم" كشجرة توت عملاقة". | **و** | مظهر المرأة ضعيفة بذراعين واهنتين. |
| – بداية الأقصوصة والأشجار يانعة والمرأة تحلم بذبولها | **و** | نهاية الأقصوصة والأشجار ذابلة مقطوعة والمرأة تحلم بالعجين والتنور وأقراص الخبز. |

إنّ التضاد كما يكشف الجدول عامل أساسيّ في تكوين الأقصوصة وتشكيل مسارها السردي وتطويره. فالتفاعل بين المرأة من جهة وأشجار الصّنوبر والحرّاس والنساء من جهة أخرى رسم خطّ الحكي والعلاقة بين عناصره ومتتالياته. وجعل لنهار المرأة الذي كان يمكن أن يكون عاديّا، بنية متراكبة لا نشكّ أنّ خلفيّة اجتماعيّة وحتى وجوديّة أسندتها، ممّا يعني أنّ التقنية التّصويرية المستخدمة في

أقصوصة مسعودة أبو بكر قادرة على الجمع بين وصف الواقع والكشف عن الأوضاع الاجتماعيّة والأبعاد القيميّة. أفليست المرأة في الأقصوصة ضحيّة أوضاع اجتماعيّة وطبقيّة ظالمة؟ أو ليست حياتها صورة لحياة الإنسان يقضيها بين اليأس والأمل؟.

هكذا يصبح تشكيل القصّة القصيرة عبر أكثر من تقنية فنيّة منها الأداء اللغوي والتصويري، دالاّ على الرّؤية والموقف. وهو ما يفسّر أن انفتاح النصوص الإبداعيّة على الخطابات المتعدّدة قديمة وحديثة لا يحصل لمجرّد صياغة نسيج لغويّ متنوّع بل للتعبير في صياغة فنية محكمة عن صور من تفاعل الإنسان مع الواقع على مستويات عديدة. ويبدو من **وليمة خاصّة جدّا** أنّ صاحبتها فهمت المداخلة بين اللغات والخطابات على هذه الصّورة.

**خاتمة**

لئن سارت القصّة القصيرة عند بعضهم منذ الستّينات إلى يومنا قدما في مسالك الحداثة والتّجريب، فقد ظلت وشائجها بالحكائي الشفاهيّ وثيقة. وإنّ اصطناع القصّة القصيرة نسيجا تخييليّا مميّزا دالاّ على خصوصيّة جنسها وجماليّة إبداعيّة تبلغ حدود الشعريّة، لم يَمنع إفادة القصّاصين من المخزون الشفاهي التّراثي والحديث محتوى محكيّا وصياغة لغويّة.

وقد درسنا من هذا المنظور مجموعة قصص **وليمة خاصّة جدّا** للكاتبة مسعودة أبو بكر. وإن لم يعن اختيارنا هذه القصص انفرادها بظاهرة الجمع بين الطّابع الشفاهي وأقصى الشعريّة، فإنّه لم يغب عنّا تفاوت حضور الظاهرة في النصوص القصصيّة من جهة ومن جهة أخرى اختلاف القصاصين في استثمارها. ذلك أنّ بعض ما في الحكاية الشفاهيّة شحن فعلا القصّة الحديثة بطاقة تخييليّة ولغويّة كبرى والبعض الآخر منها لم يفعل. نعني بذلك ما نهض على المصادفة في بناء الأحداث وترتيبها وعلى الإفراط في القفزات الزمنيّة المفاجئة وعلى وصف

الشخصيات وصفا أحاديّا مطلقا لا يراعي ازدواج المشاعر والطبائع. وهو ما لم نجد له أثرا في أقاصيص مسعودة أبو بكر.

فلقد أفادت المؤلفة في أقاصيصها من أشكال القصص الشفاهي إفادة أسهمت في تنويع طرائق السّرد وطرق الصّياغة. وهو الذي وجدنا صورته بعد تحليل الأقاصيص، في جوهريّة الحكاية بمفهومها الشعبي الشفاهي وفي هيمنة آليّة السّرد الحكائي والتجاء الرّاوي فيه على طريقة الحاكي الشعبي إلى وسائل يثير بها انتباه القارئ وجاذبيته.

ووجدنا صورة لذلك أيضا في نوع اللغة الناقلة للحكايات في أقاصيص مسعودة أبو بكر وهي لغة شعبيّة متداولة تترجم عن خبرة بالحياة اليوميّة وتفاصيلها، الأمر الذي بقدر ما دعم الطّابع الشفاهي في الأقاصيص، لم يخرج بها عن شرط الأدبيّة. لذلك انفتحت النصوص على شعريّة ملحوظة تجسّدت في ضرب من التنويع على مستوى اللغة والخطابات والتقنية السّرديّة والتصويرية. فمراهنة مسعودة أبو بكر على ما في اللغة من طاقات جعلتها تجمع في نطاق الأقصوصة الواحدة بين اللغة الفصحى المبسّطة واللغة الرّامزة. ودعتها فضاءات الذكرى والاستيهام والوهم إلى استحضار خطابات عديدة تفاعلت معها الشخصيات بالقبول والتأييد مرّة وبالرّفض والمعارضة أخرى. كلّ ذلك بعيدا عن القوالب البلاغيّة الجامدة. وهو ما اعتبرناه حرصا من الكاتبة على أن توفّق في أقاصيصها بين جماليّة العبارة وخصوبة الدلالة. الأمر الذي وسّع مساحة التخييل والتعبير في تلك الأقاصيص فسارت من أقاصي الشفاهيّة إلى أقصى الشعريّة.

## الهوامش

**1-** جاء عن الباحثة ماري لويز في هذا الغرض أنّ "هناك إشارات كثيرة إلى أنّ التّراث الشّفاهي القديم قد اختصّت به القصّة القصيرة". أنظر مقالها "القصّة القصيرة. الطّول والقصر". تـ. محمود عيّاد. مجلّة **فصول** م . ع 4 1982 ص 56.

**2**– صدرت هذه المجموعة عن دار سحر للنشر. تونس 2004 في مائة وتسع وأربعين صفحة تشمل على خمس عشرة قصّة قصيرة تتفاوت كلّها من حيث الطّول والقصر ومن حيث تواريخ كتابتها. وقد اختارت لها المؤلفة من العناوين: الهديّة – لا أسوار للشمس – اطمئن ياباركو – أمل أخضر وأغصان يابسة – الترميم – وليمة خاصّة جدّا – الرّفيقة – على عتاب الرّاحل – حوض في القلب لجذع أخضر – قرار وقرار– حكاية لويزا الأوراسيّة – الرّقص خارج الحلبة – جمرات العبور – درب الطّواحين – الأرضه – خارج الوقت – انتظار – 1 – انتظار – 2 – شهوة البحر – مصير جدوى. وسنحيل على مجموعة **وليمة خاصّة جدّا** بعبارة **الوليمة**. ونعمد إلى ذكر عناوين القصص كاملة . فإن لم نفعل، وذلك نادر – نحيل على الصفحات صلب البحث.

**3**– كتبت مسعودة أبو بكر من الرّوايات: – **ليلة الغياب** . دار سحر للنشر. تونس. 1997.

– **طرشقانة** . دار سحر للنشر. تونس. 1999.

– **وداعا حمورابي**. دار سيراس للنشر. تونس. 2003.

– **جمان وعنبر**. دار سحر للنشر. تونس. 2005.

**4**– **طعم الأناناس**. الأطلسيّة للنشر. تونس. 1994.

– **شهامة نميل**. دار الإتحاف. تونس. 1998.

**5** – ومحمد العروسي المطوي (1920– 2005) أديب تونسيّ كتب الشّعر والقصّة القصيرة والرواية والمسرحيّة والمقالة الصحفيّة. من إنتاجه:

– **فرحة شعب** (شعر–1963) – **التّوت المرّ** (رواية – 1967) – **طريق المعصرة** (قصص– 1981).

**6** – ماري لويز برات: "القصّة القصيرة. الطول والقصر..." ص55.

**7**– **المرجع نفسه**. ص 56.

**8- تزفيتان تودوروف:** "في تعريف اللامعقول" ت ٠ نجوى الرياحي القسنطيني: علامات في النقد٠ م8 ج30 ديسمبر 1998.

**9 – المرجع نفسه** . ص 41.

**10– المرجع نفسه**. ص 43.

**11– المرجع نفسه**. ص 43.

**12 – المرجع نفسه**. ص 51.

**13** – نجوى الرياحي القسنطيني: **الوصف في الرواية العربية الحديثة**. منشورات كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية. تونس 2007. ص 206.

**14** – ورد ضمن استفتاء أجرته مجلّة **الموقف الأدبي** السّنة 3ع 15 شباط 1974. ص 107.

**15** – ورد ضمن استفتاء أجرته **مجلّة الموقف الأدبي. المرجع نفسه**. ص 106.

16 – نجوى الرياحي القسنطيني: **الوصف في الرواية العربية الحديثة**. ص 125.