# تفاعل الشعر و الأقصوصة في أعمال فوزية العلوي

**أ.د – أحمد الجوة**

**كلية الآداب والعلوم الإنسانية بصفاقس**

## I . في التفاعل و مظاهره في الأدب

التفاعل في اللغة صيغة دالة على الاشتراك في الفعل على سبيل التعاون حينا والتصارع أحيانا وهي من الصيغ التي تقتضي أكثر من فاعل ينجز الفعل. لكنّ التفاعل (L'interaction) في الاصطلاح أشدّ تعلقا بمجال تحليل الخطاب (L'analyse du discours) و لهذا نجد في " معجم تحليل الخطاب" مادة علمية تعرّف التفاعل و تضبط حدوده [1].

لقد ذكر مؤلفا هذا المعجم أن هذا المصطلح " الجوّال" ارتبط في بداية نشأته بعلوم الطبيعة و علوم الحياة ثم استخدم في بداية النصف الثاني من القرن العشرين مرتبطا بالمبادلات التجارية، و صار عند قوفمان (Goffman) دالا على المواجهة بين طرفين يتبادلان التأثير بحضورهما الجسدي. و التفاعل وثيق الصلة بعمليات التأثير المتبادلة بين الأطراف المتواجهة و المتحاورة و المتصارعة[2].

و إذا كانت التفاعلية (L'interactionnisme) لدى علماء الاجتماع تعتبر الأفراد منشئين للمجتمع بواسطة أفعالهم المتبادلة و كان أعلام الفلسفة التداولية في الولايات المتحدة الأمريكية قد دعمّوا هذا المذهب الذي وضع الركائز لما سمّي " تفاعلية رمزيّة" (interactionnisme symbolique) و نظرية لتحليل المحادثة و أدوار الحوار، و كانت اللسانيات التفاعلية قد اهتمت بتحليل أنواع الحوار المتبادل في المحادثات و طورت ما

صار يعرف بالأعمال اللغوية (speech acts ) فإنّ ما يعنينا من التفاعل في مجال بحثنا هذا إنّما هو مسألة أجناسية تخصّ نمطين من أنماط الكتابة الأدبية هما الشعر و الأقصوصة.

**1- في القول بالتفاعل بين الشعر و الأقصوصة**

ليس القول بالتفاعل بين الشعر و الأقصوصة تخصيصا، و القول بالتفاعل بين الشعر و أنماط الكتابة النثرية تعميما مما يتفق بشأنه النقاد و المنظرون للأدب.

لقد ظلّت النظرية الأدبية القديمة و الحديثة تؤكّدان انفصال الشعر عن النثر و اختصاص كلّ جنس منهما بخصائص تكسبه هويتّه الأجناسية.

إنّ مبحث الفاضلة بين الشعر و النثر في النظرية النقدية العربية القديمة و مصنفات النقاد و البلاغيين القدامى في تراثنا النقدي تقرّ اختصاص الشعر و النثر بطريقة في التأليف و بمقاصد في الإنشاء يترسّمها كلّ من الشّاعر و النّاثر.

و قاعدة الفصل بين الجنسين ركيزة في النظرية الأدبية الغربية قديما و حديثا كذلك. فإذا اقتصرنا على ما أورده رومان ياكوبسن و جان كوهين من أفكار نقدية و "مقررات" أجناسية في شأن الشعر و النثر تأكّدنا من صرامة هذا الفصل. لكنّ الرومنطيقيين الذين قوّضوا النّظرية الأدبية الكلاسيكية التي هيمنت أحقابا في تاريخ الآداب الغربية قد فتحوا السبيل أمام الأجناس الأدبية لكي تتفاعل و تلتقي. و قد أوغلت تجارب الكتابة في التحديث و التجريب إيغالا تولدت بسببه أجناس هجينة و أنماط مختلطة من قبيل النثر الشعري و قصيدة النثر و الرواية الشعرية فلاغرو أن يصير التنظير الأدبي الحديث و المعاصر تنظيرا في تشظي الأجناس وفي التهجين الأجناسي للأدب[3].

**2- تفاعل أنماط الكتابة في الأدب العربي الحديث**

لئن بلغت الرومنطقية الأوروبية المنهكة آدابنا العربية فإنّ تأثيرها في الأدب العربي الحديث كان تأثيرا قويا أحدث منعرجا حادا في مسار هذا الأدب. وقد تعمّق هذا التأثير بانفتاح تجارب الكتابة على كل وافد و إفادتها من فنون أخرى مثل الرســـم و الموسيقى و السينما و المسرح.

لقد أفاد نجيب محفوظ من فنّ الرسم لما كتب رواية " الشحاذ" و كانت اللوحة في قاعة الانتظار في عيادة الطبيب مفتاحا لقراءة الرواية. و أفاد بعده جمال الغيطاني من فنّ

السجاد الإيراني لما " زخرف" رواية " الزيني بركات" التي تفاعلت داخلها النداءات و الرسائل و الخطب و حدّدت السرادقات معمارها. و إذا كانت الرواية الحديثة جمّاعة أشكال مختلفة للكتابة على نحو ما كانت عليه المقامة في عصر ازدهارها، فإنّ الشعر العربي الحديث قد وجد في الاقتراض الأجناسي سبيلا إلى إغناء عالمه و تنويع بنيته فكان تعويل محمود درويش و سعدي يوسف و صلاح عبد الصبور على القصص المرجعي و التخيّلي أمارة من أمارات التفاعل الأجناسي في هذه الأشعار.

و هذا النزوع إلى التقريب بين أنماط الكتابة و هذا السعي إلى إيجاد التفاعل بينها أمران نروم الاستدلال عليهما استنادا إلى أعمال الشاعرة و القاصة فوزيّة العلوي.

## II. التفاعل بين الشّعر و الأقصوصة في تأليف الكاتبة :

لئن بدأت فوزية العلوي حياتها الأدبية شاعرة فأصدرت مجموعتها الأولى و الوحيدة "برزخ طائر" [4] و ظلت تنشر بعض القصائد في المجلات، فالظاهر أنها تخيّرت الأقصوصة نمطا سرديا التزمته فلم تحد عنه إلى نمط آخر من أنماط الكتابة و الدليل على هذا أنها نشرت تباعا مجموعات قصصية ثلاثا هي: الخضاب، طائر الخزف– حريق في المدينة الفاضلة[5].

لكنّ ما يبدو من الكاتبة تخليا عن الشعر إلى نمط سردي وجيز هو الأقصوصة لا يؤكد استبعادها لهذا الجنس الضارب بجذوره في أعماق الوجدان العربي وفي مدونة الأدب عند العرب. و يمكن الاستدلال على أنّ الشعر ظل ملازما للكاتبة ببراهين كثيرة يمكن إجمالها في الآتي:

أ– تصدير مجموعة "الخضاب" بمقطع افتتاحي من قصيدة محمود درويش و عنوانها:

" سأقطع هذا الطريق"[6]

إذا اعتبرنا هذا التصدير عتبة من عتبات الدخول إلى عالم النص بدالنا تصدير المجموعة القصصية بهذا الشّعر دون سواه دالا على تمكّن الشّعر من الشاعرة التي صارت كاتبة أقصوصة (Nouvelliste)، و على اشتراكها مع الشاعر الفلسطيني في البحث عن سكن إبداعي. و إذا كان قطعُ الطريق الطويل إلى آخره في مجاز قصيدة محمود درويش استعارة كبرى لرحلة التيه التي قلب التاريخ أطرافها بأن صيّر الفلسطيني "يهوديا تائها"

في القرن العشرين، فإنّ مجاز هذا التصدير الخاص بالكاتبة في هذه المجموعة القصصيّة الأولى التي عدلت بها عن الشّعر و كان له السبق في حياتها الإبداعية إنّما هو عزم على تجريب نمط آخر من أنماط التأليف الأدبي وهو كذلك وعيٌ بتعقّد هذه العملية خاصة بالنسبة إلى المرأة العربية التي تقتطع من أنفاسها "أويقات" للكتابة.

ب– إيجاز الأقاصيص و نزوعها إلى الاقتصاد في كمّ الصفحات

تظهر فوزية العلوي في أقاصيصها ميلا إلى الاقتصاد في حجم النصوص خلافا لبعض كتاب الأقصوصة الذين يمدّون أحجامها فتصير شبيهة بالرواية القصيرة.

حيث نظرنا في أحجام الأقاصيص التي حوتها المجموعات الثلاث وجدناها تتراوح بين الصفحتين و الصفحات العشرين[7] لكنّ أحجام أغلب الأقاصيص فيها نازعة إلى القصر ( 4 أو 5 أو 6 صفحات) أو هي متوسطة الحجم (7–8–9 صفحات) و الأقاصيص الطوال في هذه المجموعات ثلاث هي " الطريق المقلوب" (مجموعة الخضاب 16 صفحة) و"تلك المدينة" (مجموعة طائر الخزف 20 صفحة) و حريق في المدينة الفاضلة (مجموعة حريق في المدينة الفاضلة 18 صفحة).

ومما يستخلصه الناظر في جملة هذه الأقاصيص أن الأقصوصية التونسية فوزية العلوي كانت حريصة على تقليص حجم أقصوصتها كي تظلّ متوهجة توهج القصيدة، و إذا استعدنا تعريفا للبلاغة يقصرها.

على الإيجاز اعتبرنا هذا المقياس الإنشائي مما يجمع بلاغة الشّعر إلى بلاغة النثر و يصيّر الأقاصيص في مدوّنة الكاتبة نازعة منزع الشّعر إلى التكثيف و إلى جعل النص ملتحم الأجزاء.

ت– تخيّر العناوين ذات الوقع

للعنوان في التأليف الأدبي أهميته الإنشائية لهذا أولاه المهتمون بالعنونة حاضرا عنايتهم و إن كانت عناوين المصنفات العربية القديمة لا تخلو من وعي بتأثير العنوان في المقبل على الكتاب و القراءة.

تبدو شعرية العنوان ماثلة في عدد من أقاصيص الكاتبة خاصة حين ينفتح العنوان على النص و تنبني أبعاد الإيحاءات و الدلالات بين العنوان الواسم و الأقصوصة الموسومة،

10 مخبر وحدة التكوين والبحث في نظريات القراءة ومناهجه

فإذا نظرنا في عناوين الأعمال التي أصدرتها المؤلفة و جدناها راشحة شعرا منطوية على مجاز.

يبدو مجاز الشعر في عنوان الديوان الذي تخيّرت له الشاعرة لفظ البرزخ و نسبته إلى الطيران. إنّ البرزخ في اصطلاح الصوفيين هو عالم الروح و قيل هو العالم المشهور بين المعاني و عالم الأجساد [8] و نسبة البرزخ بما هو مكان بيني إلى الطيران بما هو تحليق في الأجواء تصيّر هذا العنوان مشبعا إيحاء بالرغبة في الانعتاق من عالم موجود إلى عالم متخيّل منشود.

و ليس عنوان المجموعة الأقصوصية الأولى دون عنوان الديوان إيحاء، إنّ الخضاب في اقترانه بتجميل الأصابع وفي ارتباطه بالأجواء الحميمية للأنوثة و احتفائها بالجسد يشيع أجواء شاعرية **و يقوّي** ملكة التخيل التي قدّت هذه الأقصوصة الافتتاحية مزيجا من واقع و من خيال.

إضافة العنوان في المجموعة الأقصوصية الثانية لفوزية العلوي تفتح هذه العتبة على التخيل و التخييل وهما ملكتان يشترك فيهما الأديب و القارئ. لهذا العنوان أوساعه في نصّ الأقصوصة لمّا يستوي طائر الخزف إنشاء فنيا تصوغه الأنثى الساردة وصفيها في توافق تام وفي انسجام بديع.

و إذا لم يكن عنوان المجموعة الأقصوصية الثالثة في اختزال عناوين الأعمال السابقة للكاتبة، و لم يكن ظاهر الإيحاء و النزوع إلى التعبير بالمجاز فإنه يشرع الأقصوصة على أمور عجيبة تكشف عنف المتخيّل القصصي في هذا النص المطوّل.

إنّ إفادة الكاتبة للأقصوصة من عالم الشعر المجاز و الإيحاء إفادة ظاهرة في عديد العناوين الواسمة للنصوص في هذه المجموعات الثلاث. فعناوين من قبيل فسحة ليلية[9] و بوح الحصون[10] و امرأة القمر [11] و تعاويذ البحر[12] و رجل الماء[13] و حدقة النار[14]

وما أبعد الشمس [15] عناوين مقدودة من نسغ الشعر وماء المجاز، وهي تؤكد تسّرب الملكة الشعرية إلى عالم الأقصوصة منذ عتبتها الأولى و تشرب العنوان الأقصوصي وهج القصيدة.

## 4- حضور المكون القصصي في القصيدة :

إنّ أنصار الشعر الغنائي أمثال بول فاليري و أندريه بريطون و رومـــان ياكوبس و جـــان كوهيـــن و بـــول دي مـــان (Paul de Man) و أنصار الشعر الصافي (la poésie.pure) من أمثال الناقد الايطالي بنديتو كروتشه (Croce) قد استبعدوا تماما كل قص من القصيدة و اعتبروا إدراج السرد في الشعر إخلالا بطبيعة هذا الجنس الأدبي، لكنّ من أجاز استرفاد القصيدة للقصة من الدارسين للانشائية الحديثة اعتبر هذا الاسترفاد أمرا مفيدا في انتاج أنماط الكتابة ، لهذا تساءل " لوران جيني" في بداية مقاله الشعري و السردي" ألا تروي لنا القصائد مهما كانت غنائيتها قصصا؟[16]

و الناظر في المجموعة الشعرية لفوزية العلوي واجد في قصائدها نزوعا إلى السّرد و إفادة ظاهرة من عالم القصة أحداثا و شخصيات و حوارات و تعدّد أصوات، و لم يقتصر استرفاد القصيدة للقصّة على نوع واحد من الأقاصيص بل تنوّعت المادة الحكائية التي استدعتها الشاعرة لبناء قصيدتها. ويمكن تصنيف الأمشاج القصصية المندرجة في قصائد "برزخ طائر" إلى :

أ- القصص الشعبي:

ورمزه الأكبر و فاعله المتكررّ شهرزاد. و ليس غريبا أن تستدعي الشاعرة هذه الشّخصية الساردة في أقاصيص ألف ليلة و ليلة لأنها تحايلت بالسرد على قوّة الاستبداد و بطش السلطان و مكّنت الأنثى من بسط نفوذها بسلطان الكلام على الرجل المتجبّر.

حين تحاور المتكلّمة في قصيدة "تباريح" "سيّد الحسن المعمّم بالضيا" شاكية له وجدها و الجوى القاتل، تستعيد في سياق هذه المحاورة الأليفة قصص النساء الشهيرات في تراث العرب:

وأظل أعجب للنساء جميعهن

من حوة التفاح

ليمامة زرقا

في الليل تبصره الصباح

لشهرزاد و عشقها

المحظور منه و ما يباح

كيف النساء نسين دربك

ولم يمتن شهادة

بين القبور و بين حبّك[17]

استدعاء أمشاج من سيرة شهيرات النساء، يحرّك في ذاكرة القارئ للقصيدة الأجواء القصصية الحاضنة للتراث الديني و الشعبي و يقيم الصلات البعيدة في الزمان وفي المكان بين نساء الماضي البعيد و امرأة الحاضر في القصيدة. و لئن توزّعت صفات الشّخصيات القصصية المستدعاة إلى عالم القصيدة بين إغواء وحدة إبصار و اقتدار على المسامرة و شدّ الخيال متّسعا، فإنّ الشّاعرة المتكلّمة التي صاغت تباريح الهوى – وهو من الموضوعات الخالدة للشعر ما دامت حياة – قد كثّفت صفات النّساء في صفة وحيدة هي العشق فامتصت أنساغ القصص المستدعاة و أعادت صياغتها لتشكل بالسير المعروفة لشخصيات التراث الإنساني و العربي سيرتها الذاتية أنثى عاشقة و امرأة متولّهة. وقد مثّلت أصوات القوافي المتنادية على قريب المسافات المتعاودة في تجانس مسموع توقيع هذا النشيد الذي تتغنّى به الشاعرة و ترسله قويّ الأنغام إلى " سيّد الحسن المعمّم بالضيا" في خطاب استعاري يقتضيه جنس الشعر دوما.

إنّ تجميع " نساء التاريخ" ليمتنّ شهيدات الهوى يشكّل منظور الشاعرة التي ترفض الموقف النّسوي الذي يتأسّس على الصراع الحتمي بين المرأة و الرجل وعلى معاداة الأنثى للذكر بدعوى الاقتصاص من تاريخ تشبّع بهيمنة الفحولة على الأنوثة.

ليس استدعاء القصة الشعبية مقتصرا على الشخصيات النسائية المذكورة في الشاهد السابق. لقد حلّ السندباد في شعر العلوي حلول التضايف في قصيدة" فارس الليل " وهي نص مشبع بالسؤال و التحيّر تستفسر فيه الشاعرة هذا الفارس عن سر قدومه و سبب مضيّه، لقد ماثلت الشاعرة بين فارس الليل و السندباد هذه المماثلة:

و قلنا عسّى!

إذا السندباد أتانا

و حطّ عناه مسّا

وهبنا له من لظانا مداما

و من همسات الندامى كسا؟

و قلنا ندفّى يديه حكايا

وقلنا نخبّئه في الحنايا[18]

وهي حين قدّمت صورة لهذا الزائر المتستر و أضفت عليه من الصفات ما جعله كائنا متعدد الوجوه و الأبعاد فغدا رمزا للحب المنشود و للأمل المرتجى تحققه و للمثل الأعلى يبنيه الصوت الجمع في القصيدة، قد عدّلت من صورة هذه الشخصية القصصية المغامرة في التراث السردي العربي القديم، إذ بدل أن يتولى السندباد الجوال في الآفاق قصّ مغامرات الرحلة يغدو منصتا إلى صوت الشاعرة تروي له الحكايا.

إن التفاعل بين الشعري و القصصي في هذه القصيدة قائم بهذا التوالج بين قصّة الشاعرة الباحثة عن " فارس الليل" يحلّ فيرحل، و قصّة السندباد المستعادة من "ألف ليلة وليلة" بتعديل أبعادها و امتصاص أنساغها الأولى لتوليد نسغ جديد. فإذا كان سندباد القصص القديم جواب آفاق بحثا عن المعرفة فإن الشاعرة سندباد حديث مطلبه الحب و الهوى و العاطفة الجيّاشة.

و التفاعل بين الشّعر و القصّة في قصيدة " فارس الليل" ظاهرة إنشائية يلمسها الناظر في النص حين تتردّد على مسمعه أصوات القوافي المتجاوبة على مسافات قصيرة فاصلة بين السّطور الشعرية و حين يتقسم الكلام الشعري على سطور تطول و تقصر محاكية مدّ البحر و جزره و تكون تفعيلة المتقارب المجراة في السطور متعاودة صحيحة أو مزحفة، وحين يتجمّل كلام الشاعرة بألوان من المجاز احتفاء بمقدم "فارس الليل" و ذلك من قبيل قولها:

و إنّا نسجنا لشمسك ظلا

و نحن غزلنا الليالي وشاحا

و قلنا نؤرجحه في المآق

ب- القصص الديني :

مثّل هذا القصص الديني مادة أخرى من المواد التي تفاعل بها الشّعر و السّرد في قصائد الديوان، وأظهر ما بدا منه في ديوان الشاعرة قصة زليخة في قصيدة " اعتذار لزليخة"[19]

تمتصّ القصيدة أمشاجا من هذه القصة التي فصّل القرآن أطوارها في سورة يوسف لكنّ استدعاء الشّعر للمادة القصصية القرآنية طرأ عليه التبديل و التحويل وهما أمران باديان منذ عنوان القصيدة، فإذا ما عدّت زليخة محرّضة على ارتكاب الفاحشة بخيانة الزوج، فإنّ اعتذار الشاعرة لها يبدو تبريرا لصنيعها أساسه أن الجمال قوّة لا تقهر. فحين تنقل الشاعرة المتكلمة في قصيدتها زمان القصة من الزمان الضارب في القدامة و في مطاوى التاريخ إلى زمان إنشاء الشّعر في راهن الوقت، تبدو متماهية مع هذه الأنثى المتولّهة بالذّكر، فيكون نداؤها لزليخة إقرارا بفعل هذا التولّه.

يا فتنتي الكبرى

سقطت قلاع مدينتي

و سفينتي عبثت بها الأشواق في الليل الطويل [21]

و القصيدة بعد هذا النّداء تلتقط "سرود" القصة الدينية فتذكر منها تحديد هذه الشخصية الأنثوية الشهيرة " امرأة العزيز" و تبدل لفظ القميص بلفظ البرنس[22] و تستعيد ما صنعته هذه المرأة مع "نسوة في المدينة" تبريرا لمراودتها يوسف عن نفسه و دفعا لمكرهّن. إنّ الشاعرة تستحضر أطوار هذه القصّة العجيبة و تعمد إلى تحيينها و إلى تحويل مجرى الأحداث و الشخصيات فيها و تركّب من عناصرها قصّتها الخاصّة مع هذا المخاطب في القصيدة وقد استبد بإرادتها و تملّك قلبها.

إنّ لقاء الشّعر بالقصّة الدينية في قصيدة الاعتذار لزليخة لقاء لا يطيل الوقوف على التفاصيل و الأوصاف وإنّما يتخيّر منها القرينة الدالة و يصوغ المشهد القصصي في لقطة شعرية خاطفة يقتضيها تكثيف الشعر واكتناز المفردات فيه. لقد أوجزت الشاعرة ما دار بين امرأة العزيز و نسوة في المدينة في آي القرآن فاختزلته في قولها:

ما للسبايا مثل حالي شاخصات

ما للمرايا

إذ تنادى تستجيب [23]

و ليس يخفّى أنّ بناء ما يشبه التّوازي بين القصة الدينية في القرآن و القصة الشعرية في قصيدة "فوزية العلوي" بهذا النّوع من التراكب (Superposition)، ممّا يغني الكلام الشعري في موضوع قديم متجدّد على الدّوام. و يقيم منظورا للقصيدة يختلف عن منظور القصة في كتاب العقيدة. فإذا كان القصص الديني في سورة يوسف و في غيرها من سور القرآن يؤتى به للاعتبارو لتقوية الإيمان لتجنّب الخطايا و المحرّمات. فإن قصة القصيدة تبني منظورا آخر يؤكد قيمة العشق و الافتتان بالجمال في حياة الانسان بصرف النظر عن جنسه، فبدل أن تتّهم زليخة بأنها في ضلال مبين بحسب ما قالته نسوة في المدينة تجيء صورتها في القصيدة مشرقة بهذه الصياغات المجازية و بمجانسات تقفويّة و بتوازي بدايات السطور يحتل فيها اسم زليخة موقع المبتدأ الواحد تقدّم السطور سلسلة إخبار تروم الإحاطة بكنه المسمّاة و أسرارها:

و زليخ ليلكة الأصيل

و زليخ مهلكة المفاتن إذ تميل

و زليخ باب القلب إذ تنأى الدروب

و زليخ نفح الرّاح في ليل الغريب [24]

**5- <u>استدعاء الشعر للشعر:</u>**

ليس استدعاء الشعر العربي الحديث لمن عدّوا رموزا في الشعرية العربية القديمة أمرا تفرّدت به فوزية العلوي في بعض قصائدها المجموعة في "برزخ طائر"، لقد سبقها إلى هذا الاستدعاء عديد الشعراء من أمثال البياتي و محمود درويش و معين بسيسو و أدونيس في تجربة الأقنعة في القصيدة الحديثة و في التخفيف من حدّة الغنائية التي تصيّر صوت الشاعر مستأثرا بمجال الكلام الشعري.

واصلت الشاعرة السير في هذا المسلك الإبداعي حين استدعت سيرة الشعراء الصعاليك في قصيدتها " تعاويذ لاستحضار الشنفرى"[25] و مدّت حجمها بعديد السطور التي استطالت لتحمل أوجاع الحاضر وتباريح التاريخ الشخصي و الجماعي.

إنّ انفتاح القصيدة على أجواء الكهانة و السّحر و قيام الحوار بين المتكلّمة في القصيدة من جهة أولى، و الكاهن و الشنفري من جهة أخرى، يفسّران ذكر التعاويذ في عنوان هذا النص المطوّل و يصلان عالم الشّعر بعالم السّحر.

يتداخل في القصيدة سرد حكاية الذات المفردة بسرد حكاية جماعية موجعة بؤرتها تأمّل الزّمان العربي الحاضر الذي فقد كل ألق لمّا ضاعت فرس الشنفرى في الشرق الغريب و لمّا قطعوا لسانه و عقروا جواده و نتفوا أحداق بزاته[26] .

لقد صيغت القصيدة التي تراكبت فيها قصة الشاعرة الحائرة تعاين أوضاع التراجع العربي وقصة الشاعر المتمّرد على نواميس القبيلة في غابر الأزمان يشكو حاضره الأليم، صياغة تمازج فيها الصوت الشعري بالصوت السردي، و تآلف داخلها البوح و المناجاة للذات بمقاطع المحاورة بين الشاعرة الحاضرة و الشاعر المستدعى بالذاكرة فكان تعدد الأصوات في القصيدة دمجا للغنائية و البنية القصصية التي تتكلم فيها الشخصيات بلسانها و تقدّم مواقفها على نحو ما يبدو في هذا الشاهد:

صمت الشيخ طويلا ثم قال:

اشربي ماء قرانا و امضغي بعض رطب

و استريحي من عناك

ما دهاك قد دهانا نحن أبناء العرب [27] .

هذا التخيّل الشعري للقاء وهمي بين الشاعرة الحاضرة بكلامها و الشاعر الغابر تستحضره القصيدة بتعاويذ الكهانة و السحر و تنطقه بما يعتمل في باطن المتكلمة من تحرق لما بين ماضي العرب و حاضرهم من بون رهيب. تخيّل يصيّر القصيدة طبقتين متراصتين، و الصوت الغنائي فيها متقسما ذاتين بينهما تجاوب و اشتراك في الوعي بمأساة الحاضر في زمان العرب تدفع الصوت الذي انبعث في قصيدة الشاعرة إلى تشوّق المنايا بعد أن سُلب كلّ المفاخر:

سلبت مني مناي

سرقوا مني شبابي

فتشوقت المنايا

و غدت أحلى ركابي [28]

هكذا ترتدّ نهاية القصيدة إلى بدايتها في شكل الدّائرة التي تحاصر التاريخ العربي الحديث و ينشدّ طرفاها إلى هذا الخيط الغنائي الذي ينسج الكلام الشعري رغم ما يطرأ عليه من نزوع إلى القص و إلى سرد وقائع الحاضر و الماضي لإبراز مفارقات التاريخ و الحضارة، وعلى هذا النحو في التأليف الشعري الذي يسترفد القصّة المستعيدة للذكرى الأليمة لا ترد أجراس القوافي مجلجلة بنشيد الانتصار و النشوة ، و إنّما تعزف لحنا حزينا خاصة في قفل القصيدة لما يقوم طباق السّلب بين المنى و المنايا التي تغدو أحلى ركاب الشباب.

## III. امتصاص القصّ أنساغ القصيدة

يعدّ هذا الامتصاص عملية أخرى يتأكد بها التفاعل بين أنماط الكتابة الأدبية في مدوّنة فوزية العلوي. و إذا كانت بعض قصائدها تستدعي أعلام القصص القديم من قبيل شهرزاد و السندباد و بعض أمشاج من القصص الديني و خاصّة في قصّة يوسف النبي وفي قصّة مريم العذراء، فإنّ أقصوصتها " هبيل و العذارى و الحمام" تستعيد مقطعا شعريا من مقاطع قصيدتها " و تبقى المدائن في الحلم أجمل" الواردة في ديوانها الشعري الوحيد:

أيا بلوي برتتي الهموم

و شفّ فؤادي حنين قديم

وطرت إليك حماما معنّى فهل يا ترى في الفؤاد أقيم؟

وهل أسمع النجوى عند الغروب

وأبصر خضرا شفيفا و سيما

يقطّر مزنا و يسقي الصّحاب [29]

فما دلالة هذا التناص الذاتي بين الشعر و الأقصوصة وبين الشاعرة و القاصة؟

يبدو الأمر للوهلة الأولى علامة من علامات تمكن الشّعر من ذات الشاعرة التي غادرت الشعر إلى الأقصوصة و طريقةً في الكتابة تذكرّنا بنصوص قصصية قديمة يعتبر أصحابها الشعر حلية للنثر على نحو ما كان عليه الأمر في المقامات وفي "طوق الحمامة"

تمثيلا لا حصرا. لكنّ استدعاء هذا المقطع الشعري إلى عالم الأقصوصة يتجاوز " الترصيع" بالشّعر إلى توظيف بنية الشعر الموقّعة بالتفاعيل و القوافي لتصوير الأزمة التي تعيشها شخصية " هبيل" و لبناء ما يعدّ حوارا باطنيا تتكشّف به بواطن النفوس، و لإضفاء البعد الغنائي على بعض حيزات الأقصوصة.

إنّ الغنائية بما هي دوران الكلام على ذات المتكلّم و تعاود عدد من الصّياغات التي تميّز الشّعر بنية تكرار و معاودة، تظهر في بعض أقاصيص الشاعرة حين تدرج فيها المؤلفة المحفوظة الشعبية و مقطعا من أغنية و ترنيمة شعبية و أنصاف أبيات لشعراء قدامى (31).

و استدعاء هذه العناصر إلى عالم الأقصوصة في المجموعة الأولى وفي الثانية و غيابها عن المجموعة الثالثة دليل على بقاء بنية الشعر حية في ذات الشاعرة–الأقصوصية (nouvelliste) حينا من الزمان، و على نهج في الكتابة يعوّل على فعل الذّاكرة و ترميم ما تقادم من " أقوال" بتثبيتها في نصّ الأقاصيص. وأمّا غياب هذه الأمشاج عن المجموعة الثالثة للمؤلفة فسببه ابتعادها عن "الذاكرة النصية" في الكتابة و سعيها إلى إنشاء رصيد تخيّلي يتجدد بمداومة التأليف.

و إذا رمنا بعد هذا إجلاء مظاهر الشعرية في عينات من أقاصيص فوزية العلوي أكدنا أهمها في ما يلي:

## 1- تمنّع المتخيل الأقصوصي عن التعيّن

إذا كانت البنية المميّزة للأقصوصة نمطا سرديا وجيزا هي التقاط لحظة حرجة في حياة شخصية واحدة أو حياة عدد قليل من الشخصيات، و كانت نشأتها ونماذجها الأولى مجسّمة بنصوص تتّصل بالواقع القريب من حياة الناس و ببعض الزوايا المعتمة فيها أحيانا فإنّ المتخيل الأقصوصي في عدد من أقاصيص "العلوي" يتأبّى على التحديد فلا يتيسّر إدراك أجوائه و أبعاده بسبب ما يلفه من غموض و احتجاب.

تخيّرنا أمثلة دالة من أقاصيص المجموعات الأقصوصية الثلاث نستجلى من خلالها وجوه الغموض و الغرابة البادبين فيها.

تبدأ الأقصوصة الواسمة للمجموعة الأولى بداية "واقعية" بإقبال المرأة على تخضيب أصابعها بالحناء في نشوة عارمة، لكنّها تنزع إلى الإغراب و التعجيب لمّا انبثقت "امرأة

الظل" من الجدار لمساعدة "الأميرة" على تخضيب الكف اليمنى ولما قامت بتخضيب كلّ جسدها ليكون العرس تام الشروط و لما نزعت شالها و بسطته على الجسد المسجي لامرأة الخضاب و عادت إلى الجدار الذي منه انبثقت[32] .لا يجدُ قارئ هذه الأقصوصة تفسيرا لهذا العبور السردي من الحادثة الواقعيّة التي تتغنّى فيها المرأة بالحنّاء و بأثرها في اليد إلى الحادثة العجائبية التي يكسى فيها جسد امرأة الحناء بالدم و تفوح فيها الحناء بطريقة خانقة، و تنطفئ الشمعة الأخيرة، و مهما سعى إلى عقد الصلات بين الحمرة الأولى و الحمرة الثانية يظل النص متأبيّا على التفسير فلا يتحقق الوصل بين الحادثتين بمنطق السببيّة في القص.

و القارئ المتابع لأقصوصة " الطريق المقلوب" [33] يعجب كلّ العجب من الأصل الذي تشكّلت به الأقصوصة الممتدة نسبيّا، و من هذا الذي تسمّى لعبة فيها تؤول إلى انقلاع رأس السارد– اللاعب و وضعه في علبة فارغة[34] و إلى تكليفه بتفجير القبّة من أجل بلوغ السعادة العظمى أو النشوة الأبدية[35] و إلى عودته القهقرى بحثا عن أعضائه المستأصلة. إنّ غرابة ما أقدّم عليه الرجل في هذه الأجواء التي تشبه ما يكون في أفلام الرعب وفي أفلام الخيال العلمي، غرابة لا يتحدّد مصدرها ولا يتعين من يخطّط لعملية استئصال الأعضاء"، ولا يبين المقصد الحقيقي للقائمين عليها. لا شكّ في أن القارئ للأقصوصة تتملّكه الحيرة و يظلّ مشدوها وهو يتابع السيّر في المسالك الوعرة لهذا النص، لكن شعرية المتخيل فيه تظلّ حاضرة متعاودة البروز كلما تقدمت الشخصية الساردة في حيزات هذا الفضاء القصصي العجيب.

ليس تمنّع المتخيل الأقصوصي عن التعيّن مقتصرا على ما ذكرنا، ففي مجموعة "طائر الخزف" عيّنات أخرى تؤكد ذهاب الأقصوصة في الإغراب و بقاءها متكتّمة على سرّها، و المثال على ذلك أقاصيص "التوأم" و "صفيحة اللبن" و "سوء تفاهم" و "طائر الخزف"[36].

تبدو غرابة الأقصوصة المعنوية بـــ"سوء تفاهم" من خلال الحادثة المنعطف في حياة الشخصية الساردة التي "استفاقت فلم تجد أصابعها"[37] مثلما تبدو غرابة القصّ في محاولات الشخصية التأكد من أنها تملك أصابع، وفي وجود " الأصابع نفسها هائمة دون كف"[38] بعد أن أعياها البحث عنها لدى البقال و قرب البئر المهجورة، وفي الإلقاء بها أخيرا في حاوية القمامة.

إنّ هذا المتخيّل الأقصوصي الذي يشذ عن مألوف ما نجده في الأقاصيص، يصيّر النصّ منطويا على رمز يحتاج إلى قراءة مرموزه.

إذا اعتبرنا الأصابع جزءا من اليد التي تبدع الفن و تشكّل المواد التي تستوي بها المأثورات الفنية، بدا حدث إضاعتها في هذه الأقصوصة رمزا للعجز عن الإنشاء و الصنعة الأدبية، و لتوعّر عملية التأليف التي يشكو منها المبدعون عندما تتأبى عليهم لغة الكتابة و يهولهم بياض الورقة. و هذا التأويل لرمز الحادثة في الأقصوصة يدعمه ذكر الساردة لكتاب سارتر "الأيادي الوسخة"[39]. فحين لا يتوصل الفنان إلى ابتكار اثر أصيل يصير في وضع من فقد الأصابع رمزا لما صار يتهدد الإنسان من خطر استئصال الأعضاء بعد أن نشطت المتاجرة بها خاصة في البلدان الفقيرة العاجزة عن حماية مواطنيها.

ومهما كان تأويل الحادثة في الأقصوصة، يظل المتخيّل فيها منفتحا على المجال الاستعاري وهو المجال الفسيح الذي يتحرّك داخله الكلام الشعري، ويظل غموض القصّ ممّا يقرب الأقصوصة من جنس الشعر.

تشترك أقصوصة " سوء تفاهم" مع أقصوصة "طائر الخزف" في توظيف جدول الأصابع وإن كانت الثانية تبني أجواء أقصوصية مغايرة لأجواء الغرابة في الأقصوصة الأولى. فإذا كان سوء التفاهم بين الشخصية و أصابع يدها دالا على الانفصال بين الذات و بعض أعضائها، فإن التوافق هو السمة المميزة للشخصيتين في " طائر الخزف" داخل الغرفة التي لا يتحدد موقعها فتظل حيّزا مطلقا، وأهم ما في هذه الأقصوصة خاصا بالأصابع هو اشتراك الأصابع الذكورية و الأنثوية في تشكيل الطائر من الخزف .

إنّ التعابير المصوّرة والصيّاغات الإيحائية في آخر الأقصوصة تشرع الكلام الأقصوصي (le langage nouvelliste) على فضاءات الحلم و الرؤيا كما ينفتح عليهما كلّ كلام شعري أصيل.

لقد شكّل المتكلم، الذي أنشدّت إليه المرأة صورة الإبداع هذا التشكيل المشبع إيحاء:

" اتركي يديك تسرحان في حرية الطين، لا تفكري كثيرا فيما [في ما] عسى أن يتشكل، سيكون شكلا رائعا في كل الأحوال، حاولي أن تعيشي هذا الماء، هذه النعومة و تذكري أننا نلتقي دائما في مواسم ممطرة"[40]

وحين تتولّى الساردة تصوير الفعل الفني المشترك مع المتكلم السابق تقول " كنت أصغي بأذن ليست لي، و عيناي تقرآن السطور المحفورة على جبينه. يداي اختلطتا بيديه و الطين أزهر بيننا"[41]

يستمد هذا المتخيّل الأقصوصي جماله من بناء هذا الحلم الذي جسّمه نحت الطائر من الخزف ومن التوافق البديع بين الرجل و المرأة.

و إذا تجاوزنا التخييل القصصي في هذا النص إلى التفكير القصصي فيه وإلى مسألة الهوية في منظور الكاتبة، بدالنا تناولها بعيدا عن النظرة النسوية التي تؤكد علاقة الصراع الضروري بين المرأة و الرجل بسبب ما كان من اضطهاد الرجل للمرأة، ومن سلبه إيّاها جملة الحقوق. فالكاتبة التي شكّلت هذا الحلم قصصيا رمزا للتوافق بين الجنسين ولاشتراكهما في الفعل الإبداعي لا تعتبر الهوية نسائية أو رجالية، ولا تروم الاستقلال بإبداع خاص بالمرأة، ولا تعاني اغترابا في علاقتها بالرجل. إنّ أقصوصتها هذه مثال للهوية المتّزنة التي تكون مركبة من جنسين متفاعليّن يجمعهما التعاون على بناء الجمال في الوجود و تأثيث الكون بما يزيده بهاء.

يتدرج المتخيل الأقصوصي في مدونة الشاعرة القاصة فوزية العلوي نحو مزيد الانفتاح على أجواء الغرابة في مجموعتها الثالثة " حريق في المدينة الفاضلة" التي أمتد حجم بعض النصوص فيها[42].

و إذا كانت عديد الأقاصيص في هذه المجموعة تبتدع متخيّلا ليس مألوفا في مجال الأقصوصة، فإنّ النص الذي وسم المجموعة الثالثة يبدو أذهب في الغرابة المحيّرة.

و أول ما يسترعي انتباه المقبل على قراءة " حريق في المدينة الفاضلة" مفارقة العنوان فالأصل أن تبنى المدن الفاضلة في الفلسفة السياسية وأن يتولى الفلاسفة إدارة شؤونها بالحكمة، لا أن تحرق و تذهب ريحها. و غرابة المتخيل في هذه الأقصوصة بعد مفارقة العنوان ما قصته الشخصية– الساردة من أحداث ليست من مألوف ما يقدّمه عامة القصاصين في الغالب إنّ تقصّي الساردة ما يقوم به " صاحب الكيس"[43] من جمع لرؤوس الخرفان و الثيران ومن تصفيفها على مصاطب حجريّة صغيرة وفق ترتيب معلوم، ومن طلّيها بألوان مختلفة يغلب عليها الأحمر و الأسود[44] ومن إيقاد الفتائل في الجماجم لإضفاء الجمال و المهابة عليها، كلّ هذا الصنيع الغريب جعل الساردة– المتقصّية لهذا العالم العجائبي تعتبر نفسها داخل بعض المعابد المجوسيّة القديمة[45] و

جعلها تعاود الزيارة أملا في تفهّم السرّ الكامن في مشغل فنان غريب قد يكون يستعد لافتتاح معرض من نوع خاص يجمع بين النّحت و الرسم و فنّ الإضاءة"[46] لكن أملها يخيب إذ رأت الجماجم محترقة محطّمة، مبعثرة في كل اتجاه[47].

إنّ هذه العوالم المتخيّلة في الأقصوصة تحدث في القارئ وقعا شبيها بما يحدثه الشعر من تأثير و تدفع إلى فكّ هذه المغالق، و بدل أن تكون الأقصوصة نازعة إلى الإمتاع وإلى تقديم ما قد يحتجب عن أعين الناس فيظهره الكاتب بعين كاشفة، يذهب هذا النص مذهب الإدهاش و الترميز.

فأما الإدهاش فمتأت من اقتدار المؤلفة على إبداع هذا الفضاء التخيلي الذي يتجاوز الواقع الذي قد يكون متخفّيا إلى ما فوق الواقع. و أما التّرميز فهو يتطلب فكّ التّشفير و تلمس الأبعاد الإيحائية لما يقوم به السيد "م" و قد ظل في الأقصوصة غير متعيّن الهوية. قد يكون ما أتاه " صاحب الكيس" من غريب الأعمال دالا على انفتاح النص الأقصوصي على عالم الرسم التشكيلي وهو فنّ يبتدع أصحابه – كل مرة – طرائق غريبة في استخدام المواد إضافة إلى الألوان و الأشكال و ذلك لتحقيق الإدهاش و الحيرة أمام ما يعرضونه على المشاهدين. و قد يكون هذا الفضاء الأقصوصي مرتبطا بالبحث عن العجيب و الخارق على نحو ما كان عليه الأمر في قصص الجنيات و العفاريت (les contes de fées) [48] لكن بتنويع مواد التشكيل الأقصوصي.

و إذا كان الشّعر مجال تأليف يعتمد فيه الشعراء الرموز و القصص الرّامزة L'allégorie [50] فإنّ التّفاعل الأجناسيّ في بعض الكتابات الحديثة قد يسّر استدعاء هذه الطّرائق في إغماض الدلالة وفي بناء النصّ بطبقتين متراكبتين. و إذا رمنا تجاوز المعنّى إلى معنى المعنى على حد عبارة عبد القاهر الجرجاني و عبرنا سطح الأقصوصة إلى عمقها تبدّى لنا بناء هذه المدينة الفاضلة ثم احتراقها قصة رامزة إلى ما يعمد إليه تجار الحروب من قتل جماعي و من تستّر على هذه الجريمة الحديثة بمحو آثارها.

**2- التوسل بالصياغات المتعاودة و العبارات ذات الإيحاء**

ينبني الشّعر عادة بأشكال من التكرار و المعاودة، و ليس عدّه جنسا إيقاعيا سوى دليل على أهمية هذا البناء الذي يميّزه عن سائر أنماط الكتابة.

وحين يتفاعل الشعروالأقصوصة في مدونة فوزية العلوي يبرز التآلف بينهما و تستضيف الأقصوصة بنية التعاود في عدد من النّصوص.

لعل أبرز نصّ توسلّ بنية التعاود و التعبير المجازي هو "حدقة النار" فمنذ عنوان الأقصوصة يتجلى التكثيف و التوهج في الكلام الأقصوصي. تبدأ الأقصوصة هذه البداية المتوتّرة:

نمر يعتلي مصطبة

نمر يعتلي مصطبة و الغابة وراءه سابحة في تيهها

نمر يتفحص الوجوه ولا يفقه شيئا[51]

لا يخطئ الناظر في هذه الجمل الافتتاحية شكلها المتعاود، شبيه السطور الشعرية في شعر التفعيلة تطول و تقصر و تبلغ أقصى الطول أو القصر. ولا يخطئ أيضا أنها سطور تتوالد من رحم السطر الأول و أنها قدّت بتوازي البدايات محقّقة به صورة واضحة للتناظر. و ليست هذه البنية التي يتعاود فيها ذكر النّمر في بداية كلّ جملة، و يرد بعد الاسم النكرة إخبار عنه يتزايد طولا و يعدد زوايا الإخبار، مجرّد بنية أسلوبية يتجمّل بها الخطاب الأقصوصي، وإنما هي موظّفة لصياغة المأزق الذي يقع فيه هذا الحيوان وقد نقل من فضاء الغابة إلى مكان السّيرك.

تتجاوب هذه الصياغات المتعاودة في "حدقة النار" لتشكّل سلسلة أخرى من سلاسل الكلام يتنقل بها السّرد من حيز إلى حيز:

" نمر يعتلي أكمة، يحلم بالأفق الرحب و الشمس دائرة ملتهبة، ينظر إلى أشجار الصّنوبر العظيمة وهي تضطرم" [52]

بين التعاود في الجمل الافتتاحية للأقصوصة و هذه الجمل اللاحقة بها بون. فتوازي الجمل الأولى مشكل لأزمة النّمر وهو يعاني تجربة الترويض، و أما توازي الجمل الثانية فهو استرجاع سردي لحياته قبل التجربة وهو ينعم بالحريّة. و بصرف النظر عما يكون بين سلاسل الكلام من تشابه و تداخل ومن سرد آني و سرد استرجاعي لبناء التعارض بين حياة الحرية وواقع الترويض، فإنّ هذا التوازي المتكرّر في عديد المواضع داخل الأقصوصة يكوّن ما يمكن أن نصطلح عليه بالبنية الالتفافية التي تميزها و أساسها ملاحقة الجملة للجملة و استئناف الكلام الأقصوصي في توتّر شبيه بالتوتر الذي يعانيه الحيوان المدفوع إلى القفز داخل دائرة اللهب. إنّ العبارة الأقصوصية التي ترد متقاصرة و متناوبة تجسّم هذا الخطر المحدق بالنمر من جهة، و هذا التهديد المتعاود الممارس على الشخص الذي يدفع إلى الاعتراف دفعا قويا:

" تكلّم، قل أي شيء، لا تصطنع دور الضحية قل اسما أو اسمين و نطلق سراحك، لا يفيدك هذا الجلد الكاذب[53] "

وهذه الأقصوصة التي تظهر قصة الحيوان في أجواء كابوسية و تلمع إلى قصة الإنسان يسلط عليه الترهيب لانتزاع اعترافه بكتابة المناشير، أقصوصة مركبة بحكايتين يشدّهما الاكتناف (L'enchâssement) و يشتركان في تصوير المعاناة، لهذا كانت بنية التكرار و التعاود في "حدقة النّار" بنية تحقّق اكتناز النصّ من جهة التقيد بضوابط الأنماط السردية الوجيزة، وتنطوي على كثافة الشّعر و توهّجه.

و ليست هذه البنية المخصوصة بالشّعر و بالأشكال الغنائية فيه حين تستدعى إلى حيز الأقصوصة وحيدة الوظيفة، فحين تنفتح الأجواء الأقصوصية على الحنين إلى الزمان المنقضي و المكان المختفي في نص " الطاحونة" تصير بنية التكرار و أشكال التعاود حاملة شحنة عاطفية قوية تفجّرها المتكلمة وهي تستعيد " جمال الماضي":

– يا من يبيعني "كسابا" جديدا بنفس البلوزة الرمادية و نفس الشاشية القرمزية الحمراء و نفس الأسنان المنهكة بالتبغ [54].

– يا من يبيعني قيلولات قائظات و اكدات لا تطير فيها العصافير، و تجري فيها الطفلة بقدمين حافيتين يكويها الاسفلت الذي سال حتى كادت تلتصق به الأكف؟

– يا من يعيد لطاحونة كساب جعجعتها و حبّها النثار على الأرضية[55]

يتفاعل الكلام الأقصوصي و الكلام الشعري بالتعابير المصورة التي تنطوي بسببها الأقصوصة على الطاقة الكامنة في الشعر. إنّ كامل الفعل الإبداعي الذي اشتركت فيه المتكلّمة و من سوّى معها كتلة الخزف طائر، فعل ينطوي على مجاز و إيحاء بروعة الخلق الفني، ثم إنّ عديد العبارات المصورة من قبيل:" كان محفورا على جدران بئري العميقة و مصورا بدماء أيل بري على صخور الذاكرة ومتسلّلا بدهاء اللصوص في لزوجة دمي"[56] أو من قبيل: "... يداي اختلطتا بيديه و الطين ازهر بيننا"[57] عبارات تصوّر انتشاء الفنان بتحقق التوافق مع المادة و استعذاب لحظة الإبداع.

هكذا تستعير الأقصوصة من الشعر بعض أدواته، و تقيم نوعا من الجوار الأجناسي معه.

لقد أظهرت الكتابة الأقصوصية لفوزية العلوي أنّ الهوية الإبداعية في نصوصها ليست هويّة تقيم التعارض بين الشعر و النثر على نحو ما فعلت البلاغة الكلاسيكية الغربية و العربية. و ليست هوية ترسم الحدود السميكة الفاصلة بين كتابة الأنثى و كتابة الرجل.

1) Patrick charaudeau, Dominique Maingueneau, Dictionnaire d'analyse du discours –Editions du seuil-Paris 2002.
2) نفسه ص 318-322 .
3) - L'éclatement des genres au XXe siecle ( sous la direction de Marc Dambre et Monique Gosselin-Noat). Presses de la Sorbonne Nouvelle 2001.
4) - Jean – Marie schaeffer, les genres Littéraires d'hier à aujourd'hui, p.p.11-20. انظر تخصيصا مقال

5) فوزية العلوي، برزخ طائر، دار البيروني للنّشر، صفاقس( تونس) الطبعة الأولى 1997
6) أثبت المقطع بالصفحة 5 في مجموعة " الخضاب" و انظر القصيدة في ديوان" ورد أقل" دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، الطبعة الأولى 1986 ص 5.
7) أقصر أقصوصة هي " صفيحة اللبن" في مجموعة طائر الخزف ( ص ص 23-24 ) و أطول أقصوصة هي " تلك المدينة" من مجموعة " طائر الخزف" ( ص ص 123- 142 )

8) ممدوح الزوبي، معجم الصوفية، أعلام، طرق، مصطلحات، تاريخ ، دار الجيل للنشر و الطباعة و التوزيع، بيروت، الطبعة الأولى 2004، ص 59.
9) الخضاب ص 117
10) الخضاب ص 139
11) طائر الخزف ص 51
12) طائر الخزف ص 59
13) حريق في المدينة الفاضلة ص 19
14) حريق في المدينة الفاضلة ص 109
15) حريق في المدينة الفاضلة ص 145.
16) Laurent Jenny, le poétique et le narratif, poétique n° 28, 1976, p.440. (2)
17) برزخ طائر ، ص ص 64-65
18) طائر الخزف ص 93.
19) برزخ طائر، ص 31، و تعرف المصادر زليخا بأنها امرأة فوطيفار التي راودت يوسف عن نفسه و العرب يسمّونها زليخا، بلفظ التصغير و يقولون أنها امرأة العزيز أي فرعون و منه في سورة يوسف " و قال نسوة في المدينة امرأة العزيز تراود فتاها عن نفسه"
20) المعلم بطرس البستاني، محيط المحيط، مكتبة لبنان، طبعة جديدة 1983، ص 375.
21) برزخ طائر، ص 31.
22) تقول الشاعرة: ما بال امرأة العزيز/ ملهوفة للقاء برنسك الجميل (ص31)
23) برزخ طائر، الصفحتان، 31-32.
24) نفسه ، ص 33.
25) برزخ طائر، ص 51.
26) نفسه ص 51.
27) نفسه ، ص 49
28) برزخ طائر، ص 52.

29) مجموعة "الخضاب" ص 48 و انظر المقطع في ديوان برزخ طائر ص ص 16-17. وقد أبدلت و " تقت إليك" بـ " وطرت إليك"
30) و تجاوزت بعض السطور الشعرية في الشاهد الشعري الأصلي.
31) ضمّنت المؤلفة المحفوظة الشعبية في أقصوصة "بيتنا الاخر" ( الخضاب ص 63) و الترنيمة الشعبية التي يرددها الأطفال طلبا لنزول المطر في أقصوصة "امرأة القمر" ( الخضاب ص 86 ) وفي أقصوصة " القطة" ( طائر الخزف ص 114) و أشطر الأبيات الشعرية، في أقصوصة " القطة" ( طائر الخزف ص 114 )
32) الخضاب ص 9- ص10.
33) الخضاب ص ص 95-110
34) نفسه ص 97
35) نفسه ص 103
36) طائر الخزف، الصفحات 9-23-95-157.
37) نفسه ص 95.
38) نفسه ص 98.
39) طائر الخزف ص 97
40) طائر الخزف ص 163
41) نفسه، الصفحة ذاتها
42) من النصوص النازعة إلى ا لطول نذكر، " يوم النمل من ص 9 إلى ص 25 ، حريق في المدينة الفاضلة من ص 61 إلى ص 78، يحدث هذا لو أن شجرة الرمان تزهر من ص 89 إلى ص100
43) حريق في المدينة الفاضلة ص 65
44) نفسه ص 73
45) نفسه ص 74
46) نفسه الصفحة ذاتها
47) نفسه ص 78 .
48) قصص الجنيات قصص ترتبط في الأصل بالمشافهة وقع استخدامها في الأدب المكتوب و يتخلل عالمها تدخل أو انبثاق كائنات فوطبيعية أنثوية لها قدرات عجيبة وهي خيرة او شريرة و من أبرز مؤلفيها بيرو Perrault انظر Dictionnaire des genres et notions
49) Littéraires . Encyclopaedia Universalis- Albin Michel –Paris 1997, p155.
50) بين الرمز و القصة الرامزة وشائج متينة فالرمز علامة لسانية أو سيمائية أساسها تداول الدلالة بين الناس في تجاوز لا عتباطية العلاقة بين الدال و المدلول أما القصة الرامزة فهي بنية سردية بالضرورة يقتضي إدراك كنهها و وظيفتها الانتقال من مجال إلى مجال آخر كما هو الحال في خرافات لا فونتان وفي أقاصيص كليلة و دمنة : انظر مادة Allégorie في المرجع المذكور سابقا ص ص 15-22.
51) حريق في المدينة الفاضلة ص 111.
52) نفسه ص 114
53) حريق في المدينة الفاضلة ص 114
54) من أقصوصة " الطاحونة"، مجموعة " طائر الخزف" ص ص 77-78 و انظر امثلة أخرى لأشكال التعاود في الصفحتين 126-127.
55) طائر الخزف ص 158 .
56) نفسه ص 158.
57) نفسه ص 163.