تجليات التناص وأبعاد التأويل في قصيدة "أنا يوسف يا أبي لمحمود درويش

الأستاذة / هناء هلاسة
جامعة محمد خيضر، بسكرة

نصّ القصيدة:

"أنا يوسف يا أبي"

« أنا يوسف يا أبي، إخوتي لا يحبونني، لا يريدونني

بينهم يا أبي، يعتدون عليّ و يرمونني بالحصى و الكلام يريدونني

أن أموت لكي يمدحوني، و هم أوصدوا باب بيتك دوني، و هم

طردوني من الحقل، هم سمّموا عنبي يا أبي، وهم حطّموا لعبي يا أبي

حين مرّ النسيم و لاعب شعري غاروا و ثاروا عليّ و ثاروا عليك، فماذا صنعت

لهم يا أبي؟ الفراشات حطّت على كتفي، و مالت عليّ السنابل،

و الطير حطّت على راحتيّ، فماذا فعلت أنا يا أبي، و لماذا أنا؟

أنت سميتني يوسفا، و هم أوقعوني في الجب و اتهموا الذّئب،

و الذّئب أرحم من إخوتي، أبت! هل جنيت على أحد عندما قلت: إني رأيت أحد عشر كوكبا، و الشمس و القمر، رأيتهم لي ساجدين»[1].

إذا كان النقد المعاصر قد أقرّ باستقلالية النص معتبرا إياه كتلة لغوية معزولة عن أيّة مرجعية خارجية سواء أكانت ماضية أم حاضرة، فإنّ بعضا من الاتجاهات النقدية المعاصرة كالسيميائية والتفكيكية قد ألغت هذه الاستقلالية[2]؛ لأن أيّ نص – حسبها – لابد له أن يستفيد من تشكيلات النصوص القديمة أو المعاصرة، إذ ينفتح على تراكيب و أساليب مختلفة فيستعيرها ويقولبها حسب مقومات التجربة الإبداعية وفق علاقات تفاعلية تختلف باختلاف قدرات المبدعين، و عليه فإن الوظيفة التفاعلية القائمة بين النصوص تصرّح ضمنا بتعالق النصوص وتقاطعها، و إقامة الحوار فيما بينها بغض النظر عن مستويات التقاطع فيما إذا كانت فكرية أم فنيّة[3].

هذا بالضبط ما يشير إليه مفهوم "التّناص"(Intertextualité)، فهو علاقة تفاعل بين نصوص سابقة ونص حاضر؛ وما النص الحاضر/الجديد إلاّ إعادة إنتاج لنصوص سابقة أو معاصرة كامنة في الوعي و في اللاوعي الفردي و الجماعي[4]، وبالتالي و رغم تعدد أشكال النصوص وأنماطها يبقى دائما بين معظمها خيط وصل قد يكون دلاليا أو لغويا، إذ يجمع فيما بينها وفق أسس تناصية تحددها متفاعلات متعددة، و أنواع متباينة، و أشكال مختلفة، ومستويات متمايزة[5].

ويمكن توضيح هذه الدعائم النظرية لآلية التناص باعتبارها إجراء نقديا معاصرا من خلال نموذج شعري معاصر هو «قصيدة "أنا يوسف يا أبي" لمحمود درويش»؛ وذلك أن توظيف نصوص سابقة في الشعر العربي الحديث و المعاصر بات ملمحا بارزا من ملامح

هذا الشعر، حيث يتّبع الشاعر أساليب مختلفة في تعامله مع نصه، و إذا تعلق الأمر بالنص الغائب فإن النظر يكون في مدى التزامه بحرفية هذا الأخير، أو تمرّده عليه، أو اتخاذه مجرد وعاء لأفكار جديدة[6]، وبيان ذلك يكون وفق الآتي ذكره:

1/المتفاعلات النصية:

ينتج كل كاتب نصوصه الإبداعية ضمن بنية نصية معينة، هي حسب "جيرار جينيت"(Gerard Genette) ما يسمى بـ"معمارية النص"، أو ما يصطلح عليها في النقد الحديث والمعاصر بـ"الأجناس الأدبية"، و ذلك أن الأديب قبل البدء في عملية الإبداع يحدد مسبقا الجنس الأدبي الذي سيتعامل معه، إلاّ أن هذا الجنس الأدبي لا يتحقق في ذاته، إذ بمجرد توقع هذا الجنس في ذهن الأديب يصبح قابلا لأن تتفاعل أو تتداخل معه نصوص أخرى يصطلح عليها بـ"المتفاعلات النصية"[7].

وهذه المتفاعلات قد تكون تراثية/قديمة، أو حداثية/معاصرة، حيث تقسم الأولى إلى[8]:

***أ-* متفاعلات تاريخية:** إذ تمتد هذه المتفاعلات إلى التاريخ السحيق، من خلال الإشارة إلى وقائع أو أحداث أو شخصيات لها بعد زمني فعلي.

ب- متفاعلات دينية: وتتجلى هذه المتفاعلات في المرجعية الدينية للأديب، فيما إذا كان أساسها القرآن الكريم، أو الكتاب المقدس...، و قد يتداخل المتفاعل النصي الديني مع التاريخي من خلال الإشارة إلى أسماء دينية لها بعد تاريخي واقعي.

ج- متفاعلات أدبية: و تدخل ضمن هذه المتفاعلات كل البنيات المتصلة بالأدب في جانبه الشفوي أو الكتابي، و يندرج ضمنه ما هو شعري و نثري، سواء أكان واقعيا أم متخيلا، و عليه اعتبر فن الأساطير و المأثور الشعبي مندرجا ضمن هذا المتفاعل النصي.

أمّا الثانية (المتفاعلات النصية الحداثية/المعاصرة) فتقسم إلى[9]:

أ- **متفاعلات تاريخية:** ويقصد بها التداخل مع الواقع الذي كتب فيه النص زمنيا؛ ما يعني أنّ أحداث النص الأدبي تزامن الأحداث الواقعية الحاضرة و تحاكيها بطريقة فنية.

ب- **متفاعلات أدبية:** ويقصد بها نصوص شعرية أو نثرية لأدباء معاصرين لصاحب النص الحاضر.

وعليه، تصبح عملية فهم النص الحاضر بالأساس عملية سحب المعلومات من الذاكرة وربطها به، وذلك من حيث كون النص فضاء معرفيا تتداخل فيه الذات المبدعة مع السياق الذي قيلت فيه معتمدة بالضرورة على ما يسمى بالخلفيات المرجعية للأديب، و هذه الخلفيات التي يستحضرها الأديب لا يمكن تحديدها إلا من خلال حصرها ضمن إطار ما يسمى بـ"النصوص الغائبة"، وفي حالة الوصول إلى هذه النصوص يتسنى بعد ذلك ملامسة الخلفية المعرفية للأديب، وبالتالي إمكانية تحديد المتفاعلات النصية التي يتعامل معها وفق جنس أدبي معين[10].

ويمكن التمثيل لذلك من خلال القصيدة محل الدراسة حسب مايلي:

تندرج قصيدة "أنا يوسف يا أبي" لـ"محمود درويش" ضمن الجنس الشعري، هذا ما يقتضي أن تكون القصيدة ذات بنية نصية محددة (شكل نظمي محدد، وزن، إيقاع، قافية، روي...)، إلاّ أنها تداخلت مع متفاعلين نصيين قديمين، ألا و هما "المتفاعل الديني" و "المتفاعل التاريخي"، و ذلك أن الأديب أثناء إبداعه تقاطع مع "نص قرآني" يروي أحداثا تاريخية و حقائق واقعية بطريقة قصصية،وكانت قصة سيدنا يوسف – عليه السلام – الخلفية الفكرية الأساسية لمنطلقه الفني، فأتى متن النص الشعري على شكل اعتراف كامل تقدم به بطل القصة، و هو بطل تم استحضاره من أعماق التاريخ، و استضافه الشاعر ليدلي بإفادته في محكمة الشعر، ليبدو ما يعترف به هذا البطل أصدق مما لو روى عنه الشاعر ما حدث[11]، إذ يقول هذا الأخير[12]:

أنا يوسف يا أبي، إخوتي لا يحبونني، لا يريدونني

بينهم يا أبي، يعتدون عليّ و يرمونني بالحصى و الكلام يريدونني

أن أموت لكي يمدحوني، و هم أوصدوا باب بيتك دوني، و هم

طردوني من الحقل، هم سمّموا عنبي يا أبي، وهم حطّموا لعبي يا أبي

إنّ الشاعر يستعير من التاريخ أحداثه، و لكنه ينقلها بعد إعادة صياغتها وفق أسلوب خاص ولغة جمالية يمكن أن يدرك القارئ بنيتها السطحية، ويحدد تفاصيلها الروائية بمجرد قراءته للقرآن، أو بمجرد قلب صفحات التاريخ، ليصبح شاهد عيان على قصة مأساوية أبطالها إخوة يوسف، وهذا الأخير أحد ضحاياها، و بالتالي تأتي هذه الإفادة التي يقدمها يوسف النبي الذي ما هو بشاعر، ويوسف الشاعر الذي ما هو بنبي لتكشف أهداف المتآمرين عليه، و تفضح نيّاتهم المبيّتة حتّى ضد الذئب البريء من دم يوسف، وهذا ما يثير التعاطف مع صوت النص الذي يقدم إفادته على هيئة تداعيات تفوح منها رائحة الضعف والصدق في آن واحد[13]، وذلك حين صرح المغلوب على أمره قائلا[14]:

حين مرّ النسيم و لاعب شعري غاروا و ثاروا عليّ و ثاروا عليك، فماذا صنعت

لهم يا أبي؟ الفراشات حطّت على كتفي، و مالت عليّ السنابل،

و الطير حطّت على راحتيّ، فماذا فعلت أنا يا أبي، و لماذا أنا ؟

أنت سميتني يوسفا، و هم أوقعوني في الجب و اتهموا الذّئب،

و الذّئب أرحم من إخوتي، أبت!

2/أنواع التناص:

لقد ميزت "جوليا كريستيفا"(Julia Kristeva) بين نوعين من التناص هما **"التناصالمضموني"** و **"التناص الشكلي"**، أما التناص الأول فيعني لديها توظيف بعض الأفكار والمعلومات الواردة في كتاب معين ضمن نص ما حسب السياقات التي يقتضيها التوظيف، و أما التناص الثاني فيتحقق حسبها على مستوى الأديب الذي قد ورث مجموعة من التقاليد الشكلية التي سار عليها المؤلفون السابقون، وهذه التقاليد تكون على مستوى الألفاظ المستعملة، أو الدلالات المعجمية، أو العبارات المنحدرة من الرصيد الثقافي الذي يصدر عن الأديب أثناء ممارسة عملية الكتابة[15].

إلا أن أنواع التناص في النقد المعاصر قد أخذت أبعادا جديدة هي[16]:

أ- **التناص الذاتي:** وهو تناص تتفاعل فيه نصوص الكاتب مع بعضها.
ب- التناصالداخلي:وهو تناص تتفاعل فيه نصوص الأديب مع نصوص الأدباء المعاصرينله
ج- التناص الخارجي:وهو تناص تتفاعل فيه نصوص الأديب مع نصوص أدباء سابقين له.

بناء عليه، يرى أحد النقاد المعاصرين أن التقسيم الذي اتبعته "جوليا كريستيفا" للتناص إنما يندرج ضمن الأقسام الثلاثة السالفة الذكر وليس العكس[17].

ويتساءل ناقد آخر فيطرح إشكالا مفاده: أيكون التناص في الشكل أم المضمون؟ أم فيهما معا؟

إنّ الشاعر يعيد في المضمون إنتاج ما سبقه و ما عاصره من نصوص مكتوبة و غير مكتوبة، عالمية أو شعبية، إذ ينتقي منها صورة أو موقفا دراميا أو تعبيرا مؤثرا ذا قوة رمزية، علما أنه لا مضمون خارج الشكل، بل إن الشكل هو المتحكم في النص الغائب، و بالتالي فهو هادي المتلقي لتحديد النوع الأدبي و لإدراك التناص تبعا لذلك، و من ثم لفهم العمل الأدبي ككل[18].

ويمكن بيان ذلك من خلال النموذج النصي المختار، على اعتبار أن قصيدة "أنا يوسف يا أبي" تندرج ضمن ما يسمى بـ"التناص الخارجي" وفق تقاطع مضموني، وآخر شكلي، على أنّ القول بالتقاطعالمضموني بين القصة التاريخية والقصيدة الشعرية يصدق إلى حين استنطاق البنية العميقة للنص الجديد، فهذا الأخير يعتبر بمثابة ترجمة شعرية أو إعادة كتابة لقصة تراثية لها دلالاتها و إيماءاتها في واقع معيش يمثل فيه يوسف قناعا يختفي وراءه الشاعر ليقدم إفادته الخاصة لقارئ يستطيع التميز جيدا بين خيط الرؤية التاريخية، وخيط الرؤية الشعرية المجسّدة للواقع[19]؛ بما أنّ القارئ عندما يقبل على نص ما إنما يقبل عليه مزودا بزاد معرفي تجمّع لديه بفعل التمرس على الاحتفاظ بالخطوط العريضة للنصوص التي يتلقاها، و التي سبق له قراءتها ومعالجتها، فهو غير خاوي الوفاض، ولا خالي الذهن، حيث نجده حين يواجه النص - ورغم الكم الهائل من المعارف لديه – لا يسحب من الذاكرة إلاّ المعلومات التي توافق النص[20]، وبالتالي فإنّ هذا القارئ – غير العادي – يدرك أنّ النص محل الدراسة يحمل من خلال لعبة التناص أكثر مما يبدو أنه يحمله، إذ ما أشبه اليوم بالبارحة، وما أشبه يوسف الذي رماه إخوته في الجبّ و اتهموا الذئب بأكله بالشاعر، أو بمن يقدم الشاعر إفادته عنه من إنسان فلسطيني أوهمه إخوته، أو أوهموا أباه برغبتهم في مصاحبته وحمايته، ثم قاموا برميه في الجبّ و اتهموا الذئب/العدو بقتله[21].

ورغم أن بصمات الواقع تترك أثرا واضحا على القصيدة من خلال الحالة الفلسطينية، إلاّ أنّ حقل دلالات النص يميل بوضوح إلى القصة التراثية لا إلى الواقع، ومرد ذلك إلى ذوبان النص الشعري في النص الغائب – إلى حد ما – على مستوى الشكل من خلال استحضار العناصر الفنية ذاتها (الشخصيات، الأحداث، المكان، الزمان، وحتّى اللغة)، بالإضافة إلى تحقّق عنصر فعّال كان له الدور الكبير في ترجيح كفة دلالة البنية السطحية، ألا و هو توافق الموقفين، موقف النص الغائب وموقف النص الحاضر، على اعتبار أنّ

التاريخ يعيد نفسه، فما يحدث في عصر الشاعر قد حدث في زمن أسبق، وإن اختلفت الكيفيات فإنّ الوسائل نفسها (الغدر، الخيانة، الحسد، الكره...)[22]، فكان تشابه الظروف و توافقها خادما للمبدع في الربط بين القديم و المعاصر، و غايته من جرّاء ذلك البرهنة على انحيازه إلى موقف محدد من مشكلات عصره أو حياته، مورطا بهذا القديم في حل مشكلة من مشكلات الآن بالطريقة نفسها، وما اللجوء إلى التراث إلاّ لأخذ ما يناسب رؤية الإنسان والعصر معا أو ما يتوافق معهما، وهنا يتدخل دور تفاعل الأحداث المعاصرة بالماضي السحيق، ليتحقق في النهاية إثبات التواصل بين جوهر الإنسان وجوهر الفن[23].

3/أشكال التناص:

إذا كان التناص عبارة عن فسيفساء من نصوص أخرى أدمجت فيه بتقنيات مختلفة، أو إذا كان عبارة عن تعالق نصوص متمايزة مع نص حدث بكيفيات مختلفة[24]، فهذا يعني أنّ الأديب أثناء تناصّه يعتمد أساليب متعددة وطرقا متباينة، حصرها النقاد المعاصرون في ثلاثة أشكال هي:

أ- **التناص الاجترار**ي[25] :و فيه يستمد الأديب مادته من عصور سابقة، و يتعامل مع النص الغائب بوعي سكوني، و سبب ذلك أن الأديب يقدس النص الغائب على اعتبار أنّه الخلفية الفكرية التي يعتمد عليها في عملية الإبداع.

ب-التناص الامتصاصي[26] :و هو أعلى درجة من سابقه، إذ فيه ينطلق الأديب أساسا من إقراره بأهمية النص المستحضر و وعيه بحاجة النص الأصل إليه، مما يجعله يتعامل مع النص بأسلوب وطريقة لا ينفيان الأصل، بل يسهمان في استمراره كجوهر قابل للتجدد، و بالتالي فإن هذا الشكل يتحقق فيه نوع من الإبداع.

ج-التناص الحواري[27] : وهو أعلى الأشكال، يقوم على تحطيم مظاهر الاستلاب مهما كان نوعها وشكلها وحجمها، فالأديب لا يقدس أيّ نص، بل يتعامل مع النصوص من خلال التحويروالتعديل والتغيير، ويعتمد في ذلك على القراءة الواعية المعمّقة التي تربط النص

الحاضر ببنيات نصوص غائبة معاصرة أو تراثية، إذ تتفاعل فيه هذه النصوص فيما بينها على ضوء قوانين الوعي واللاوعي.

وعليه، فإن انفتاح النصوص الحاضرة/الجديدة على آفاق تركيبية وأسلوبية مختلفة ضمن علاقات تفاعلية مع النصوص القديمة والمعاصرة، يكون من أجل التأسيس اللغوي والدلالي، ومن أجل الارتباط بسياق خارجي يقصد الأديب إخفاءه خلف البنية السطحية المولّدة وفق أساليب التفاعل التي تختلف بحسب قدرة الأديب التي تجعله إمّا مكتفيا بالتقليد أو الاجترار، وإمّا تعينه على التجاوز لتكوين بنيات جديدة يرجع إليها من طرف النصوص اللاحقة مستقبلا[28].

وبالنسبة لقصيدة "أنا يوسف يا أبي" فإن الشاعر نسجها وفق كيفيتي "الاجترار" و"الامتصاص"، وذلك أن الاجترار تحقق بفعل استحضار حرفية النص القديم، ومراعاة الحقيقة التاريخية إلى حد ما، فالشاعر بالإضافة إلى تأثره بالنص الديني وتقديسه، فهو متأثر بالحادثة التاريخية في حد ذاتها، وذلك أنها تعكس بالنسبة له طورا من أطوار حياة شعب بأسره، شعب عاش تحت وطأة الجبروت والاستبداد يتجرّع مرارة الغدر و الخيانة على مرأى جميع الشعوب التي تدّعي أنّ بينها و بين هذا الشعب المحسود صلة قرابة/أخوّة. وعلى اعتبار أن هذه الحقيقة السياسية لا تقبل الجدل علنا، فإن الشاعر وجد حريته التامة في قول ما يشاء على ألسنة الآخرين، بحجة أنه يتحدث عن شخصيات تاريخية، إنه يقدم الدليل القطعي على براءته بانسحابه من موقع الجريمة تاركا لشخوصه المستعارين من مسرح التاريخ تنفيذ ما خطط له، وهذا ما يفتح الباب أمام حقائق مهمّة تتحقق في بنية النص دون مواربة أو وجل[29].

ورغم أن من النقاد من اعتبر هذا النمط من التأليف نقلا لا خلقا، و إعادة صياغة لا إبداعا[30]، فالنص الأدبي في جانب من جوانبه يعتبر ممتصا للنص الغائب، إذ يجعله من عنداياته، ويصيره منسجما مع فضاء بنائه و مقاصده[31]، حيث لا يمكن أن يكون غرض الشاعر من اجترار رؤية تاريخية متوارثة مجرد التوثيق أو التسجيل، و إذا حدث أن ذهب القارئ إلى قراءة هذه القصة التاريخية من خلال نص الشاعر فهو واقع – لا محالة – ضحية مغالطة و سوء فهم، يمسي من خلالها أحد ضحايا لعبة التناص[32]؛ لأن الشاعر رغم كونه وظف النص الغائب وفق تقنيات اجترارية متعددة، تبدأ بتوظيف بعض المفردات، وتمر بتوظيف الحادثة، فالشخصية، ثم المقولة، لتنتهي بتوظيف جزئية من جزئيات الهيكل العام كله[33]، فإنه كان ممتصا للنص الغائب على مستوى المضمون - على الأقل – فهو حين يتحدث على ألسنة شخوص يستحضرها من التاريخ إنّما يمثل دور المتجاهل الذي يروي مجرد أحداث غابرة هي في حقيقتها تعبير ضمني عن واقع فعلي وحّدته مفارقات الزمن بواقع تاريخي يتقاطع معه في الأسباب و النتائج، وهذا ما يثبته القارئ المميّز الذي لا يقل دوره أهمية عن دور صانع النص أثناء إعادة إنتاج البنية الدلالية المقصودة، ومنحها وجها آخر من خلال الربط المحكم بالواقع و الإحالة إليه[34].

4/مستويات التناص:

يعتبر النص تفاعلا معرفيا قبل أن يكون بنية لغوية تندمج فيها دينامية الاستجابة المرئية في طبقاتها السطحية ضمن ما تحويه من الموجود و الملموس مع روح التأمل الداخلي فيه[35]، وإذا كان النص حسب "جوليا كريستيفا"(Julia Kristeva) لوحة فسيفسائية من الاقتباسات؛ فإن نسيج الاقتباسات هذا – حسب "رولان بارت" (Roland Barthes)- متحدّر بالضرورة من منابع ثقافية متعددة[36]، وبالتالي اعتبر النص في النقد الحديث و المعاصر سليل ثقافات متشابكة تسهم في بناء بنيته السطحية أو العميقة، أو

كليهما معا[37]، ليتحوّل هذا النص وفق آلية التناص إلى شبكة من المستويات المتفاعلة[38]، وعلى هذا الأساس حصرت مستويات التناص ضمن مستويين اثنين تعددت مصطلحات وسمها والمعنى واحد، من التناص المباشر وغير المباشر إلى التناص الصريح والخفي، أو التناص السطحي والعميق.

أ- **المستوى الأوّل (التناص المباشر/الصريح/السطحي):** يمثله بأدق صورة التقليد و التضمين، فالمقلد هو أبدا تابع بالقياس إلى أنموذجه، أما التضمين و الاقتباس فنقل حرفي لا يحدث فيه أيّ تفاعل بين النصين، وذلك أنّ الأديب يعمد إلى استحضار نصوص بشكلها السابق وبنيتها الأصلية ويوظفها في نصه الجديد[39].

ب - المستوى الثاني (التناص غير المباشر/الخفي/العميق): وهو ما يتم إنتاجه بفعل مجموعة من القوانين التحويلية مثل الزيادة، و التغيير و نحوهما، وعليه فإن التناص يتجاوز كونه مجرد لون من ألوان توصيف العلاقة المحددة التي يعقدها نص ما بالنصوص السابقة، إلى تحديد إسهامه في البناء الاستطرادي والمنطقي لثقافة ما وإلى استقصاء علاقاته بمجموعة الشفرات التي بلورت علاقته بهذه الثقافة[40]؛ وذلك يعني أنّ الأديب في هذا المستوى يعمد إلى إذابة عبارات الآخرين في شكل عبارات من إنتاجه عبر تعديلاته الخاصة و إضافاته المتعددة[41].

وعلى اعتبار أنّ هذا النمط التناصي متاه في البنية اللغوية الجديدة فهو لا يظهر إلاّ لقارئ واع مدرك مثقف، أو لناقد خبير؛ لأن قراءة النص دون إدراك وجود هذا الضرب من التناص ممكنة، حيث يظن القارئ أن النص الجديد من وحي خيال الأديب و إبداعه، على حين أن هذا الأديب قد استعار من نص سابق كل ما هو بحاجة إليه و أعاد توظيفه وفق قدرات إبداعية خاصة به[42].

وما تجدر الإشارة إليه، أنّ الناقد "سعيد يقطين" يقسم بدوره مستويات التناص إلى مستويين اثنين، ولكنّه يحمّلها مفهومين متباينين عما سبق ذكره وفق مصطلحين هما: "التناص العام" و "التناص الخاص".

فأما **المستوى العام:** فهو الذي ترصد فيه بنية النص ككل مع بنية نصية أخرى منجزة تاريخيا.وأما **المستوى الخاص:** فهو الذي يحصل فيه التفاعل النصي مع بنيات جزئية و ليس مع بنية كبرى، وبالتالي فإن مستويات التناص حسب هذا المفهوم تصدق على كيفية حصول التفاعل فيما إذا كان أفقيا (بنية كلية)، أو عموديا (بنيات جزئية) مع النص الجديد[43].

بناء عليه، تتحقق القصيدة محل الدراسة ضمن كلا المستويين، فالأديب ورغم تقاطعه مع جزئية من جزئيات القصة التاريخية (اقتصاره على جزء من أحداث القصة)، إضافة إلى اقتطاعه بنية لغوية بذاتها من القرآن الكريم، إلاّ أنه تعامل مع النص الغائب – باعتباره جزئية من حدث كلي – على مستوى القصيدة بأكملها.

أما بالنسبة لمفهوم التناص وفق المستويين الأوّلين، فنلاحظ بأن القصيدة من أوّلها إلى آخرها تشير إشارة واضحة إلى النص الغائب (القصّة التاريخية/النص القرآني) على اعتبار أنها تتفاعل معه على مستوى مباشر، فالشاعر عمد إلى توظيف العناصر التراثية بطريقة تقاطعية مع الحقائق الحداثية، ليتداخل النصان فيما بينهما عبر تقنيات تناصية صريحة حددتها بالدرجة الأولى قدرات الأديب الإبداعية[44].

وفي السياق ذاته، وبما أن التناص المباشر هو إمكانية حضور نص سابق كما هو في نص حاضر، يمكن التنبيه إلى أن الشاعر في خاتمة النص الشعري عمد إلى استحضار آية قرآنية

نصها قوله تعالى : ﴿إِذْ قَالَ يُوسُفُ لِأَبِيهِ يَـٰٓأَبَتِ إِنِّى رَأَيْتُ أَحَدَ عَشَرَ كَوْكَبًا وَٱلشَّمْسَ وَٱلْقَمَرَ رَأَيْتُهُمْ لِى سَـٰجِدِينَ ۝٤﴾ **يوسف** .

إذ يؤكد الشاعر من خلال هذه الآية الواقعة – واقعة النص الشعري –، ويثبت مواقع الشخوص دون أن تحظى البنية النصية المستحضرة بأي تصرف أو تغيير، ولو على المستوى الإيقاعي، وهي بهذا تظل منفصلة عن جسد البناء اللغوي، ولا تستطيع أن تكون جزءا منه، إذ يسهل تمييزها و لو من خلال انكسار الوزن[45]، حيث يقول[46]:

هل جنيت على أحد عندما

قلت: إني رأيت أحد عشر كوكبا، و الشمس و القمر، رأيتهملي ساجدين.

بعد دراسة القصيدة المختارة و تحليلها وفق آلية التناص وتقنيات التّأويل باعتبار ذلك معلما نقديا حداثيا في المستوى الإجرائي، نستنتج أنّ غرض الشاعر المعاصر من استحضار نصوص غائبة، وبالتحديد القصص القرآني، إنما هو إكساب نصه وما يحمله من مدلولات ضمنية وتوجهات فكرية تتجلّى بفعل معايير تأويلية نوعا من الجلال والقدسية من طريق الاستفزاز والإغراء بغية التأثيروالإقناع، إلى أن يتحوّل بمرور الزمن إلى نص وثيق الصّلة بشعبه وبعصره، ولهذا لا يمكن اعتبار النص الجديد نفيا للنص القديم، بل يمكن اعتبار النص القديم دعامة أساسية للنص الجديد بموجبها يتموضع هذا الأخير ضمن خارطة الثقافة الإنسانية.

الهوامـــش و المراجـــع

1- محمود درويش، الدّيوان – الأعمال الشعرية الكاملة -، دار الحرية للطباعة، بغداد، العراق، ط2، 2000 م، ج2، ص359.

2- بشير تاوريريت، سامية راجح، التفكيكية في الخطاب النقدي المعاصر – دراسة في الأصول و الملامح و الإشكالات النظرية و التطبيقية -، دار الفجر للنشر، الجزائر، ط1 ، 2006 م، ص60 .

3- دليلة مكسح، المرجعيات الفكرية و الدينية في شعر ياسين بن عبيد، رسالة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، جامعة محمد خيضر، بسكرة، كلية الآداب و العلوم الإنسانية، قسم الأدب العربي، 2007/2006 م، ص127.

4- محمد عزّام، النص الغائب – تجليات التناص في الشعر العربي - ، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2001 م، ص27 .

5- دليلة مكسح، المرجعيات الفكرية و الدينية في شعر ياسين بن عبيد، ص147 .

6- ناصر شبانة، المفارقة في الشعر العربي الحديث – أمل دنقل، سعدي يوسف، محمود درويش نموذجا - ، دار الفارس للنشر، عمان، الأردن، ط1، 2002 م، ص215.

7- سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي – النص و السياق - ، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط2 ، 2001 م، ص103 .

8- نفسه، ص107،106؛ محمد عزّام، النص الغائب – تجليات التناص في الشعر العربي ، ص52.

9- محمد عزّام، النص الغائب – تجليات التناص في الشعر العربي - ، ص52.

10- نعيمة سعدية، الانساق النصي و وسائله من خلال النخلة و المجداف للشاعر عز الدين ميهوبي، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، جامعة محمد خيضر، بسكرة، كلية الآداب و العلوم الاجتماعية، قسم الأدب العربي، 2004/2003 م، ص181،180 .

11- ناصر شبانة، المفارقة في الشعر العربي الحديث – أمل دنقل، سعدي يوسف، محمود درويش نموذجا - ، ص284، 285 .

12- محمود درويش، الدّيوان – الأعمال الشعرية الكاملة -، 359/2 .

13- ناصر شبانة، المفارقة في الشعر العربي الحديث – أمل دنقل، سعدي يوسف، محمود درويش نموذجا - ، ص285.

14- محمود درويش، الدّيوان – الأعمال الشعرية الكاملة، 359/2 .

15- سلمان كاصد، عالم النص – دراسة بنيوية في الأساليب السردية (فؤاد التكرلي نموذجا) - ، دار الكندي للنشر، الأردن، د.ط، د.ت، ص246.

16- فوزية دندوقة، الجملة في شعر يوسف وغليسي – دراسة نحوية أسلوبية - ، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، جامعة محمد خيضر، بسكرة، كلية الآداب و العلوم الإنسانية، قسم الأدب العربي، 2004/2003 م، ص194؛ سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي – النص و السياق - ، ص123.

17- سلمان كاصد، عالم النص – دراسة بنيوية في الأساليب السردية (فؤاد التكرلي نموذجا) - ، ص249.

18- محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري – إستراتيجيةالتناص- ، دار التنوير للنشر، بيروت، لبنان، د.ط، د.ت، ص129، 130.

19- ناصر شبانة، المفارقة في الشعر العربي الحديث – أمل دنقل، سعدي يوسف، محمود درويش نموذجا - ، ص285.

20- نعيمة سعدية، الاتساق النصي و وسائله من خلال النخلة و المجداف للشاعر عز الدين ميهوبي، ص180.

21- ناصر شبانة، المفارقة في الشعر العربي الحديث – أمل دنقل، سعدي يوسف، محمود درويش نموذجا، ص285.

22- نفسه ، ص225.

23- مدحت الجيار، النص الأدبي من منظور اجتماعي، دار الوفاء للنشر، الإسكندرية، مصر، د.ط، د.ت، ص321.

24- محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري –إستراتيجية التناص، ص121.

25- محمد عزّام، النص الغائب – تجليات التناص في الشعر العربي، ص53.

26- فوزية دندوقة، الجملة في شعر يوسف وغليسي – دراسة نحوية أسلوبية، ص194.

27- نفسه، ص نفسها؛ محمد عزّام، النص الغائب – تجليات التناص في الشعر العربي، ص53.

28- دليلة مكسح، المرجعيات الفكرية و الدينية في شعر ياسين بن عبيد، ص127.

29- ناصر شبانة، المفارقة في الشعر العربي الحديث – أمل دنقل، سعدي يوسف، محمود درويش نموذجا، ص216.

30- نفسه، ص287.

31- محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري – إستراتيجية التناص- ، ص121.

32- ناصر شبانة، المفارقة في الشعر العربي الحديث – أمل دنقل، سعدي يوسف، محمود درويش نموذجا - ، ص217، 285.
33- مدحت الجيار، النص الأدبي من منظور اجتماعي، ص321.
34- ناصر شبانة، المفارقة في الشعر العربي الحديث – أمل دنقل، سعدي يوسف، محمود درويش نموذجا - ، ص215، 287.
35- نعيمة سعدية، الاتساق النصي و وسائله من خلال النخلة و المجداف للشاعر عز الدين ميهوبي، ص180.
36- بشير تاوريريت، سامية راجح، التفكيكية في الخطاب النقدي المعاصر – دراسة في الأصول والملامح و الإشكالات النظرية و التطبيقية -، ص60، 61.
37- فوزية دندوقة، الجملة في شعر يوسف وغليسي – دراسة نحوية أسلوبية -، ص194.
38- محمد عزّام، النص الغائب – تجليات التناص في الشعر العربي - ، ص53.
39- سلمان كاصد، عالم النص – دراسة بنيوية في الأساليب السردية (فؤاد التكرلي نموذجا)، ص247، 248.
40- مصطفى السعدني، كتب الأدب و النقد في التناص الشعري، دار المعارف للنشر، الإسكندرية، مصر، د.ط، 2005م، ص112 ،113.
41- سلمان كاصد، عالم النص – دراسة بنيوية في الأساليب السردية (فؤاد التكرلي نموذجا)، ص248.
42 - ناصر شبانة، المفارقة في الشعر العربي الحديث – أمل دنقل، سعدي يوسف، محمود درويش نموذجا -، ص227.
43 - سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي – النص و السياق - ، ص126.
44 - ناصر شبانة، المفارقة في الشعر العربي الحديث – أمل دنقل، سعدي يوسف، محمود درويش نموذجا -، ص225.
45 - ناصر شبانة، المفارقة في الشعر العربي الحديث – أمل دنقل، سعدي يوسف، محمود درويش نموذجا - ، ص287.
46 - محمود درويش، الدّيوان – الأعمال الشعرية الكاملة -، 359/2 .