مجلة علوم اللغة العربية (فصلية علمية)

تاريخ استلام المقال: ٢٠٢٦/٦/٦ تاريخ قبول المقال: ٢٠٢٦/٨/١٠

Mahmoud Darwish's Reworking of the Story of the Prophet Joseph (Joseph): A Study of His Adaptation and Semantic Reconfiguration of Qur'anic Element

Muhammad Javad Pourabed*
Associate Professor, Faculty of Literature, Arabic language and literature group, Persian Gulf University, Bushehr, Iran
M.Pourabed@pgu.ac.ir

Abstract

This study examines the use of the story of Prophet Joseph (peace be upon him) in contemporary Palestinian poetry, focusing on Mahmoud Darwish's poem "I Am Joseph, O My Father". It investigates the mechanisms through which Darwish appropriates and transforms elements of the Qur'anic narrative. The poem evokes most of the story's events and characters while preserving its general narrative framework. Nevertheless, the poet reshapes several elements in accordance with his poetic vision and lived experience. Despite numerous studies addressing the poem and Darwish's reworking of the story of Joseph, the appropriation and transformation of its narrative elements, their mechanisms, and their role in meaning production have not been independently and comprehensively examined.The study employs a descriptive-analytical approach to identify manifestations of narrative evocation and transformation, alongside a stylistic approach to analyze lexical and semantic variations, linguistic choices, poetic imagery, and discourse structure. The poem is examined at four levels: events, characters, dialogues, and Qur'anic vocabulary. The findings reveal that transformation occurs through omission, addition, expansion, and reversal of meaning, with the latter proving most effective in generating new significations. While preserving central Qur'anic markers, Darwish recontextualizes them within a contemporary poetic framework that evokes exile, deprivation, and oppression and reconstructs them symbolically. This demonstrates the capacity of Qur'anic heritage to function as a dynamic symbolic structure for articulating the Palestinian experience and addressing questions of identity, exile, and resistance.

Keywords: intertextuality, the story of Joseph, resistance poetry, Palestinian poetry.

تحوير محمود درويش لقصّة النبي يوسف (ع) والتصرف في عناصرها القرآنيّة (قراءة في التوظيف والمغايرة الدلاليّة)

محمدجواد پورعابد*

أستاذ مشارك، اللغة العربيّة وآدابها، كلّيّة الآداب، قسم اللغة العربيّة وآدابها، جامعة خليج فارس، بوشهر، إيران

M.Pourabed@pgu.ac.ir

الملخص

تتناول هذه الدراسة توظيف قصّة النبي يوسف عليه السلام في الشعر الفلسطيني المعاصر، من خلال الكشف عن آليات التصرف والتحوير التي أجراها محمود درويش على عناصر القصة القرآنية في قصيدته «أنا يوسف يا أبي». فقد استحضرت القصيدة معظم أحداث القصة القرآنية وشخصياتها، وحافظت على إطارها السردي العام، في حين أعاد الشاعر تشكيل عدد من عناصرها بما يتلاءم مع رؤيته الشعرية وخصوصية تجربته. وعلى الرغم من تعدد الدراسات التي تناولت القصيدة وتوظيف قصة يوسف عليه السلام في شعر محمود درويش، فإن قضية التحوير، من حيث أشكاله وآلياته وفاعليته في إنتاج الدلالة، لم تحظَ بدراسة مستقلة تستقصي مظاهرها وتكشف وظائفها. وتعتمد الدراسة المنهج الوصفي التحليلي لرصد مظاهر الاستدعاء والتحوير، والمنهج الأسلوبي لتحليل المغايرات اللفظية والدلالية، والاختيارات اللغوية، والصور الشعرية، وبنية الخطاب. وينتظم التحليل في أربعة مستويات رئيسة، هي: الأحداث، والشخصيات، والحوارات، والمعجم القرآني، بغية الكشف عن أشكال التحوير ووظائفه الجمالية والفكرية. وقد أظهرت النتائج أن التحوير اتخذ صورًا متعددة، تمثلت في الحذف، والإضافة، والتوسيع، وقلب الدلالة، وأن قلب الدلالة كان أكثر هذه الأشكال فاعلية في إنتاج دلالات جديدة. كما حافظ درويش على العلامات القرآنية المركزية، مع إعادة توظيفها دلاليًا ونقلها من سياقها القصصي الأصلي إلى سياق شعري معاصر، يستحضر تجربة الإقصاء والاضطهاد ويعيد تشكيلها رمزيًا. وتكشف هذه المعالجة عن قدرة الموروث القرآني على التحول إلى بنية رمزية فاعلة في التعبير عن التجربة الفلسطينية، وفي إنتاج دلالات تتجاوز سياقها الحكائي الأصلي لتتصل بأسئلة الهوية والمنفى والمقاومة.

الكلمات الرئيسة: التحوير، قصّة يوسف، شعر المقاومة، الشعر الفلسطيني.

١. المقدمة

يُعَدُّ القرآنُ الكريمُ من أغنى المصادر التي استمدَّ منها الأدبُ العربيُّ مادَّتَه الفنّيّة والفكريّة، فقد مثَّلت قصصُه القرآنيّة عبر العصور معيناً لا ينضب للإبداع، ومجالاً رحباً لاستلهام الرؤى والأفكار والقيم الإنسانيّة. ولم يكن حضور هذه القصص في النتاج الأدبي حضوراً عارضاً أو قائماً على مجرد الاستشهاد بالنّصّوص أو إعادة سرد أحداثها، بل ارتبط بقدرتها على تجاوز حدود الزمان والمكان، بما تختزنه من أبعادٍ دينيّة وأخلاقيّة ونفسيّة واجتماعيّة وجماليّة جعلتها نصوصاً مفتوحةً على التأويل وإعادة الإنتاج (علي، ١٩٨٤: ٩٨). ومن ثمَّ، غدت القصص القرآنيّة إحدى أهم المرجعيّات الثقافيّة التي أسهمت في بناء الخطاب الشعري العربي الحديث، إذ وجد فيها الشعراء فضاءً دلاليّا واسعاً يمكّنهم من التعبير عن تجاربهم الفرديّة والجماعيّة، ويمنح نصوصهم عمقاً رمزيّا وإيحائيّا يستند إلى سلطة النّصّ القرآنيّ وحضوره الراسخ في الذاكرة الجمعيّة.

وقد اتجه الشعر العربي المعاصر، ولا سيما الشعر الفلسطيني، إلى استثمار هذا الرصيد القرآنيّ استثماراً فنيّا يتجاوز حدود التناص التقليدي، فلم يعد استدعاء القصص القرآنيّة يقتصر على الاقتباس أو التلميح المباشر، وإنما أصبح عمليّة إبداعيّة تقوم على إعادة تشكيل عناصرها وفق مقتضيّات التجربة الشعريّة الحديثة. فالشعراء يفسحون المجال في قصائدهم للأصوات التي تتجاوب معهم، والتي مرت ذات يوم بتجارب إنسانيّة قريبة من تجاربهم وعانت ما عانوه (اسماعيل، ١٩٧٢م: ٣٠٧)، الأمر الذي يجعل استدعاء الشخصيّات القرآنيّة فعلاً واعياً تحكمه صلة التجربة بالتجربة، لا مجرد الرغبة في استحضار الموروث الديني. وفي هذا السياق، يرى الخضور أنّ: وكثيراً ما يُراود الشعراءَ شعورٌ بوجود التشابه ما بينَ تجاربهم وتجارب الأنبياء، من حيث حَمْل رسالة معيّنة، مع أخذ الاعتبار أنّ رسالة الأنبياء سماويّة، لذلك لم يأت التواصل بشخصيّات الأنبياء عشوائيّاً، بل برز فيه عنصر الانتفاء بحيث تنجح الشخصيّة المنتفاة في التعبير عن أبعاد التجربة والمعاناة التي يمُرّ الشاعر بها على الصعيدينِ الفردي والاجتماعي(الخضور، ٢٠٠٧م: ٥٨).

يتعامل الشاعر المعاصر مع النّصّ القرآنيّ بوصفه مرجعاً ثقافيّا وحضاريّا تتجاوز دلالاته حدود السياق الأصلي، بما يتيح إعادة استثماره في ضوء التحولات الفكريّة والسياسيّة والاجتماعيّة التي تحكم التجربة الشعريّة الحديثة. ومن هذا المنطلق، يغدو التناص مع القرآن الكريم ممارسة إبداعيّة تستثمر طاقاته الرمزيّة والتأويليّة للتعبير عن قضايا الإنسان المعاصر، ولا سيما الهويّة والاغتراب والمنفى والاحتلال والمقاومة والحريّة والعدالة. ولا يقوم هذا التفاعل على استنساخ النّصّ المرجعي أو إعادة إنتاجه حرفيّاً، وإنما على استحضار بعض مكوناته وإعادة تشكيلها داخل بنية شعريّة جديدة، بما يفضي إلى إنتاج دلالات مغايرة، مع بقاء المرجع القرآنيّ حاضراً في البنية العميقة للنص.

وتبرز قصّة النبي يوسف عليه السلام بوصفها من أكثر القصص القرآنيّة قابليّة للاستثمار الأدبي، لما تنطوي عليه من ثراء سردي وجمالي وإنساني. فهي تقوم على بناء قصصي متماسك وحبكة دراميّة متصاعدة، وتتوزع أحداثها بين محطات متلاحقة تبدأ برؤيا يوسف، وتمر بمؤامرة إخوته وإلقائه في الجب وبيعه، ثم فتنة امرأة العزيز والسجن وتأويل الرؤى، لتنتهي بالتمكين ولقاء الأسرة وتحقيق الرؤيا. ويمنح هذا التتابع القصصي النّصّ إمكانات واسعة لإعادة التشكيل الرمزي، ولا سيما أن القصّة تتضمن منظومة متكاملة من الدوافع والصراعات الإنسانيّة، كالحسد والغيرة والرغبة في السيطرة والأبوة والإغراء والعفة والصبر والوفاء والتوبة والأمل في الخلاص. كما تؤدي الأحلام والرؤى وظيفة بنائيّة تتجاوز البعد الحكائي، إذ تسهم في توجيه الحدث والكشف عن مآلاته وربط مراحله المختلفة.

وتتأكد القيمة الفنّيّة للقصّة كذلك من خلال تعدد وظائف شخصياتها؛ إذ يمثل يعقوب نموذج الأبوة والصبر، بينما تجسد شخصيّة الإخوة الغيرة والتنافس والصراع، وتمثل امرأة العزيز الإغراء والفتنة، ويحيل العزيز إلى السلطة، في حين تؤدي شخصيات صاحبي السجن وظيفة تمهيديّة في إبراز قدرة يوسف على تأويل الرؤى، وصولاً إلى شخصيّة الملك التي تمثل الانتقال من المحنة إلى التمكين. وقد أتاح هذا التعدد للشعراء إمكان استثمار الشخصيّات والأحداث والحوارات بوصفها وحدات دلاليّة قابلة لإعادة التوظيف وفق مقتضيات التجربة الشعريّة المعاصرة.

غير أن استدعاء قصّة يوسف في الشعر الفلسطيني المعاصر لا يتخذ صورة إعادة سرد للنص القرآنيّ، بل يقوم على آليات من التحوير والتصرف الفنّيّ تشمل الحذف والإضافة والاستبدال والتكثيف والتقديم والتأخير

والتلميح والانزياح، فضلاً عن إعادة توزيع العلاقات بين الشخصيّات والأحداث. وتخضع هذه العمليّة لما يمكن تسميته «الانتقاء الدلالي»، حيث ينتقي الشاعر من المرجع القرآنيّ ما يتلاءم مع غرضه الشعري وبنيته الدراميّة. ومن ثم، فإن حذف بعض الوقائع، كحدث المراودة في قصيدة «أنا يوسف يا أبي»، لا يمثل نقصاً في التناص، وإنما يكشف عن استراتيجيّة فنيّة تقصد إلى تركيز البؤرة الدلاليّة على ثنائيّة الأب/الابن، وعلى تجربة الفقد والاقتلاع والارتحال، بما يعزز وحدة النّصّ وتماسكه الدلالي.

وعلى هذا الأساس، ينتقل العنصر القرآنيّ من وظيفته الحكائيّة الأصليّة إلى وظيفة رمزيّة جديدة؛ فالشخصيّة قد تتحول إلى رمز، والحدث إلى استعارة، والحوار إلى موقف معاصر، والصورة القرآنيّة إلى علامة سياسيّة ووطنيّة وإنسانيّة. ولا يعني هذا التحوير القطيعة مع النّصّ المرجعي أو إلغاء دلالاته، بل يمثل إعادة إنتاج لها ضمن أفق تاريخي وثقافي مختلف. وتنشأ من ثم علاقة جدليّة بين النّصّ الغائب والنّصّ الحاضر، يستدعي فيها النّصّ الشعري ذاكرة المتلقي القرآنيّة، ثم يعيد توجيهها نحو تجربة معاصرة تتصل بالاحتلال والمنفى والمقاومة والبحث عن الخلاص. وبذلك يحافظ التناص على مرجعيّة النّصّ القرآنيّ، وفي الوقت نفسه يوسع مجاله الدلالي، مؤكداً قدرته على استيعاب التجارب الإنسانيّة المتجددة وإنتاج معانٍ تتجاوز حدود السياق التاريخي الأول.

١-١. منهج البحث

يعتمد البحث المنهج الوصفي التحليلي لرصد توظيف قصّة النبي يوسف عليه السلام في الشعر الفلسطيني المعاصر، وتحليل تحوير عناصرها القرآنيّة من شخصيات وأحداث وصور وحوارات وألفاظ. كما يستعين بالمنهج الأسلوبي لدراسة المغايرات اللفظيّة والدلاليّة، والاختيارات اللغويّة والانزياحات والصور وبنية الخطاب، للكشف عن وظائفها الجماليّة والفكريّة وإنتاج المعنى.

١-٢. إشكاليّة البحث

تُعدّ قصّة النبي يوسف عليه السلام من القصص القرآنيّة التي حظيت بحضور بارز في الشعر العربي المعاصر، لما تشتمل عليه من ثراء سردي ودلالي ورمزي يتيح للشاعر إعادة تشكيل عناصرها بما ينسجم مع رؤيته وتجربته. ويُعدّ محمود درويش من أبرز الشعراء الفلسطينيين الذين استحضروا هذه القصّة في عدد من قصائده، منها: «الفرس الغريب»، و«لم أعتذر للبئر»، و«مديح الظل العالي»، وقصيدة «أنا يوسف يا أبي» من ديوانه. وتتحدد حدود هذا البحث في دراسة قصيدة «أنا يوسف يا أبي»، لاشتمالها على عدد كبير من أحداث قصّة يوسف عليه السلام وشخصياتها، مع احتفاظها إلى حد كبير بإطار القصّة العام. غير أن درويش لم يكتفِ باستحضار القصّة، بل أجرى عليها تصرفاً فنيّاً وتحويراً يتصل برؤيته الشعريّة، فأعاد تشكيل بعض عناصرها، وأكسبها دلالات ووظائف جديدة تتلاءم مع السياق الشعري الحديث.

وتتمثل مسألة البحث في الكشف عن طبيعة هذا التصرف والتحوير، وبيان آلياته وأشكاله ووظائفه الفنّيّة والدلاليّة. وسيدرس البحث مظاهر التحوير من خلال أربعة مستويات رئيسة: الأحداث، والشخصيّات، والحوارات، والمعجم القرآنيّ، للكشف عن أوجه التغيير التي لحقت بها عند انتقالها من السياق القرآنيّ إلى السياق الشعري. وعلى الرغم من تعدد الدراسات التي تناولت القصيدة وتوظيف التراث في شعر درويش، فإنها لم تخصص دراسة مستقلة لتصنيف التحوير في هذه المستويات الأربعة وتحليل آلياته ووظائفه، وهو ما يمثل الفجوة التي يسعى البحث إلى سدّها.

١–٣. أسئلة البحث

وتتفرع عن هذه الإشكاليّة الأسئلة الآتية:

١– كيف وظف الشعراء الفلسطينيون عناصر قصّة يوسف داخل بنية القصيدة المعاصرة؟

٢– ما مظاهر التحوير التي أصابت الشخصيّات والأحداث والحوارات والألفاظ والصور؟

٣– كيف أسهمت المغايرة اللفظيّة والدلاليّة في إنتاج دلالات جديدة؟

٤– ما الوظائف الجماليّة والفكريّة التي أدتها هذه التحويرات في التعبير عن الواقع الفلسطيني؟

٥– إلى أي مدى حافظ النّصّ الشعري على صلته بالنّصّ القرآنيّ مع تجاوزه لمعناه الحرفي؟

١–٤. أهداف البحث

يهدف هذا البحث إلى الكشف عن آليات توظيف قصّة النبي يوسف في الشعر الفلسطيني المعاصر، وتحليل مظاهر التصرف الفنّيّ والتحوير التي لحقت بعناصرها القرآنيّة، ورصد صور المغايرة اللفظيّة والدلاليّة الناتجة عن هذا التوظيف، وبيان أثرها في بناء الدلالة الشعريّة، وإبراز العلاقة بين المرجعيّة القرآنيّة والتجربة الإبداعيّة الحديثة، فضلاً عن بيان قدرة النّصّ القرآنيّ على إنتاج دلالات متجددة تتلاءم مع تحولات الواقع.

١-٥. ضرورة البحث وأهميته

تنبع ضرورة البحث من ندرة الدراسات التي تناولت قصّة النبي يوسف عليه السلام من منظور التحوير الفنّيّ لعناصرها القرآنيّة، ولا سيما في الشعر الفلسطيني المعاصر، إذ ركزت الدراسات السابقة غالباً على ظاهرة التناص دون تحليل التحولات اللفظيّة والدلاليّة التي تطرأ على القصّة عند انتقالها إلى النّصّ الشعري. ويسعى البحث إلى سد هذه الفجوة، من خلال الكشف عن القيمة الجماليّة للمغايرة الإبداعيّة وآليات إعادة الإنتاج الفنّيّ. كما يبرز قدرة الشاعر الفلسطيني على توظيف النّصّ القرآنيّ بوصفه مرجعاً ثقافيّاً حيّاً، وتحويله إلى بنية رمزيّة تعبّر عن قضايا الهويّة والمنفى، في إطار يجمع بين قداسة المرجع وحريّة الإبداع.

١-٦. خلفية البحث

أمّا المقالات التي أفردت لقصّة يوسف وعناصرها في الشعر الفلسطيني المعاصر وهي:

يعالج محمود قدوم "القصّة القرآنيّة في شعر محمود درويش بين التّشكّل الجمالي والبعد الرّمزي قصّة سيّدنا يوسف عليه السلام نموذجا" المنشورة بمجلة Hitit Theology (٢٠٢٢)، التشكيلات الجماليّة والرمزيّة لقصّة يوسف (ع) في تجربة محمود درويش، بوصفها معادلاً موضوعيّاً يحرر النّصّ من المباشرة الإيديولوجيّة. يكشف الباحث كيف استبطن درويش شخصيّة يوسف المرجعيّة ليحولها إلى رمزٍ للواقع العربي المأزوم، متخذاً منها تجسيداً لحالة الضعف الجمعي، والتآمر، وخذلان الأمة. وتخلص الدراسة إلى أن درويش نجح في خلق موازنة فنيّة بين أفق القصص القرآنيّ ومعطيات الصراع الفلسطيني المعاصر، مستثمراً ثنائيّة "الحلم والرؤيا" لربط

الماضي التراثي بمشروع العودة والسيادة. وبذلك، تحولت شخصيّة يوسف من إطارها القدسي إلى أداةٍ نقديّة قادرة على استنطاق المخبوء، وإعادة رسم المأساة الحاضرة في أبعادها السياسيّة والوجوديّة.

– وتناولت الدراسة التي أعدّها كل من رخشنده نيا، وروشنفكر، ونعمتي (٢٠١٣)، المنشورة في مجلة ابن المقفع في القص والقصيد تحت عنوان "توظيف قناع يوسف (ع) في الشعر الفلسطيني المعاصر" بوصفه بنية دلاليّة مركبة. وقد خلص الباحثون إلى أن الشاعر الفلسطيني لم يستخدم هذا القناع كإحالة تراثيّة جامدة، بل استثمره في سياقات إسقاطيّة متعددة؛ إذ تحوّل يوسف إلى رمز للضعف السياسي والعزلة في مواجهة إخوة الوطن (الأشقاء العرب)، كما تجلّت دلالته في التعبير عن مأساة العراق وما يعتريها من كيدٍ وتآمر سياسي. فضلاً عن ذلك، رصدت الدراسة انتقال القناع من البعد الجمعي إلى البعد الذاتي، حيث وظّف محمود درويش، يوسف لتمثّل حالات الوهن الوجوديّ والمرض، ولتجسيد لحظات اليأس والقنوط التي تفرضها المعاناة الفرديّة، مما يعكس تحوّل الأسطورة في الشعر الفلسطيني إلى مرآة تعكس أزمات الذات والوطن في آنٍ واحد.

– وتستقصي فاطمة الزهرة لعايِب (٢٠١٨) في مجلة جيل للدراسات الأدبيّة والفكريّة، عبر مقاربة سيميائيّة تأويليّة، صراع الرفض في قصيدة "أنا يوسف يا أبي" لمحمود درويش. وتكشف الدراسة كيف استثمر الشاعر صورة النبي يوسف لإسقاط واقع "الخذلان العربي"، مصوراً الإخوة كعناصر مساندة للجلاد بدلاً من نصرة الضحيّة، حيث تحول "البئر" سيميائيّاً إلى مسرح للجريمة والهروبيّة. وتخلص الدراسة إلى أن توظيف التراث الديني قد منح النّصّ شحنة رمزيّة ومجازيّة استطاعت استنطاق المأساة السياسيّة وتجسيد عبثيّة الصراع بين الضحيّة والواقع المرير.

– وفي دراستها الأسلوبيّة لقصّة يوسف (ع) في الشعر الفلسطيني المعاصر (٢٠١٩)، تتقصى سنابل أحمد محمد حلبي آليات استثمار القصص القرآنيّ كمرجعيّة رمزيّة للتعبير عن واقع الاحتلال ومعاناة الشعب الفلسطيني. وتخلص الدراسة إلى أن استدعاء هذه القصّة لم يكن مجرد استحضار تراثي، بل كان توظيفاً واعياً لمفاهيم المنفى، والظلم، والاغتراب النّفسيّ، مع تنوع الرؤى بين التشاؤم بسرد مآسي العذاب، والتفاؤل بالخلاص من القحط. كما تُبرز الدراسة قدرة الشعراء على إحداث "انزياحات دلاليّة" وتحويرات في أحداث

القصّة، مما منح الرمز أبعاداً متجددة تخدم القضيّة الفلسطينيّة. وتؤكد النتائج أن الصورة الفنّيّة والإيقاع الداخلي قد شكّلا جسراً جماليّاً ربط بين أبعاد القصّة القدسيّة والتحولات السياسيّة والاجتماعيّة الراهنة.

كما يتناول حمزة لكحل في دراسته المنشورة بمجلة العلوم الإنسانيّة وتحت عنوان رمزيّة القميص في سورة يوسف من منظور تداولي" (٢٠٢٥)، مستكشفاً تحولات دلالة هذا العنصر المادي داخل الخطاب القصصي القرآنيّ. وتُبين الدراسة كيف تكتسب الأداة وظائف تداوليّة مغايرة تبعاً للسياق؛ فهي تتأرجح بين كونها علامة لإثبات البراءة، وأداة للخداع والتلاعب العاطفي، وصولاً إلى رمزٍ للمشافاة والرحمة الإلهيّة. ويخلص الباحث إلى أن القميص يتجاوز كونه مادة في النّصّ ليصبح رمزاً متعدد الأبعاد يجسد قيم العدل، والصدق، والصبر، مما يبرز قدرة الأدوات الماديّة على نقل رسائل اجتماعيّة ودينيّة عميقة عبر تضافر اللغة والسياق.

وإنّنا تطرّقنا في هذه الدراسة إلى الانزياح الدلالي لقصّة يوسف القرآنيّة وعناصرها في الشعر الفلسطيني وركّزنا على أبرز دلالات التي تركتها هذه الظاهرة وإفرازاتها الرمزيّة في النّصّ الشعري.

٢. التعريف اللغوي للتحوير

أَصل التَّحْوِيرِ في اللغة من حارَ يَحُورُ ، وهو الرجوع (ابن منظور،١٩٩٨، ج٤: ٢٢٠) التَّحْوِير (ح و ر) وقيل: حار الثيابَ يحُورها حَوراً وحُئُوراً وحوَّرها :غسلها وبيّضها. والحَوَارِيّ: القَصّار. وقيل لأصحاب عيسى عليه السلام حَوَارِيّون لأنهم كانوا يُحوّرون الثياب. (موسى، ١٩٦٤: ٣٦٣) مصدر ثلاثى مزيد باب التفعيل؛ والتحوير بمعنى التغيير في الشيء والتعديل فيه، وترى إجازتها بصيغتها لما في لسان العرب من قولهم: حار الشيء يحور إذا تغير من حال إلى حال على أساس تضعيف عين الفعل للتعديّة – وقد قاسه المجمع – فيقال: حوَّر الشيءَ تحويراً غيَّر فيه وعدَّل. وبذلك يكون استعمال كلمة التحوير بمعنى التغيير في الشيء والتعديل فيه استعمالاً سائغاً. (التونجي وآخرون، ١٩٩٣،ج١: ٧٦٨).

٣. التعريف الاصطلاحي للتحوير

إنّ التحوير هو إعادة تشكيل معنى موروث أو مطروق في صورة جديدة، وينقسم إلى تحوير فني يكشف أصالة الشاعر وشخصيته، وتحوير ملفق (تلفيق) يقتصر على محاكاة الأصل وجمع عناصره بصورة مضطربة.

ويقوم التحوير فنيّاً على أن قيمة الشعر لا تكمن في الابتكار المطلق، بل في جمال إخراج الفكرة وتغيير هيئتها وأسلوب عرضها بما يمنحها لوناً وشكلاً جديدين. وتاريخيّاً، ازدهر التحوير الفنّيّ لدى الشعراء العرب في القرنين الثاني والثالث، حين أعادوا تشكيل الموروث بروح حضريّة جديدة، ثم تحول في القرن الرابع إلى التلفيق والمحاكاة الجامدة. ومعرفيّاً، يعكس هذا المسار انتقال الشاعر من إعادة إنتاج الموروث بصورة تكشف موهبته إلى الاقتباس والتضمين وجمع الأفكار والألفاظ، فغلب التلفيق على الإبداع والتحوير الأصيل(شوقي ضيف، ١٩٨٨م: ٣٠٣-٢٩٥).

إذا أمعنا النظر، يتضح أن التحوير أحد أقسام الاقتباس الثلاثة، وهو الاقتباس التحويري، إذ يستحضر الشاعر النّصّ القرآنيّ دون نقله حرفيّاً، بل يعيد تشكيله مع الحفاظ على معناه الأصلي.ويتجلى ذلك في التقديم والتأخير، والزيادة والنقص، واستبدال الألفاظ بمرادفاتها، بما ينسجم مع الوزن والقافية والروي وطبيعة المخاطَب (فرج منسي وآخرون، ٢٠١٨م: ٧٤). ومن ثمّ يجمع الاقتباس التحويري بين استحضار النّصّ القرآنيّ والتصرف الفنّيّ فيه، فيمنحه الشاعر هيئة شعريّة جديدة دون الإخلال بدلالته الأساسيّة. التحوير(**slippage**) يبدو أن هذا المصطلح يمثّل المقابل الإنجليزي للمصطلح الفرنسي (**glissement**) يستخدمه لاكان في وصف التحوير الذي يحدث للحُلم حين يرويه صاحبه. وقد انتقل مثل المصطلح الفرنسي، للإشارة بصفة عامة إلى أي تحوير في أي معانٍ أو في الالتزام بموقف ما في غضون حجة من الحجج، وكثيراً ما يكون ذلك تحت تأثير أيديولوجي. (عناني، ٢٠٢٣م: ٣٣٨)

٤. القصيدة

أَنَا يُوسُفٌ يَا أَبِي. يَا أَبِي، إِخْوَتِي لَا يُحِبُّونَنِي، لاَ
يُرِيدُونَنِي بَيْنَهُم يَا
أَبِي. يَعتدُونَ عَلَيَّ وَيرْمُونَنِي بِالحَصَى وَالكَلَامِ يُرِيدُونَنِي أَنْ
أَمُوتَ لِكَيْ
يَمْدَحُونِي. وَهُمْ أَوْصَدُوا بَابَ بَيْتِك دُونِي. وَهُمْ
طَرَدُونِي مِنَ الحَقْلِ. هُمْ
سَمَّمُوا عِنَبِي يَا أَبِي. وَهُمْ حَطَّمُوا لُعَبِي يَا أَبِي. حِينَ مَرَّ
النَّسِيمُ وَلَاعَبَ
شَعْرِيَ غَارُوا وَثَارُوا عَلَيَّ وَثَارُوا عَلَيْكَ، فَمَاذَا صَنَعْتُ لَهُمْ يَا أَبِي؟
الفَرَاشَاتُ حَطَّتْ عَلَى كَتِفَيَّ، وَمَالَتْ عَلَيَّ السَّنَابِلُ،

وَالطَّيْرُ حَطَّتْ على
راحتيَّ. فَمَاذَا فَعَلْتُ أَنَا يَا أَبِي؟ وَلِمَاذَا أَنَا؟ أَنْتَ سَمَّيْتَنِي
يُوسُفاً، وَهُمُو
أَوْقعُونِيَ فِي الجُبِّ، وَاتَّهَمُوا الذِّئْبَ؛ وَالذِّئْبُ أَرْحَمُ مِنْ
إِخْوَتِي.. أُبَتِ!
هَلْ جَنَيْتُ عَلَى أَحَدٍ عِنْدَمَا قُلْتُ إِنِّي رَأَيْتُ أَحدَ عَشَرَ
كَوْكباً، والشَّمْسَ
والقَمَرَ، رَأَيتُهُم لِي سَاجِدِينْ. (درويش، ١٩٩٤م: ٧٧).

٥. مستويات الاستدعاء وآليات التحوير في المنظومة التلميحيّة لقصّة يوسف (أشكال التحوير الشعري للمنظومة التلميحيّة لقصّة يوسف)

إن استحضار قصّة يوسف في الشعر المعاصر يشكل منظومة تلميحيّة ذات كتل دلاليّة متعددة، استقى منها الشعراء مادتهم الرمزيّة وفق مستويات متفاوتة؛ فبين استحضارٍ كليٍّ يستوعب المنظومة السرديّة كاملة، وبين توظيفٍ جزئيٍّ يقتنص عناصر بعينها، وصولاً إلى إشاراتٍ رمزيّة عابرة، تظل جميع هذه التوظيفات خاضعة لعمليات تحويرٍ وظيفي؛ تهدف إلى تطويع البنية التاريخيّة للقصّة وإعادة إنتاجها دلاليّاً لتلائم السياقات الرؤيويّة والوجوديّة لكل نص شعري.

إن استحضار قصّة يوسف في الشعر المعاصر يشكل منظومة تلميحيّة ذات كتل دلاليّة متعددة، استقى منها الشعراء مادتهم الرمزيّة وفق مستويات متفاوتة؛ فبين استحضارٍ كليٍّ يستوعب المنظومة السرديّة كاملة، وبين توظيفٍ جزئيٍّ يقتنص عناصر بعينها، وصولاً إلى إشاراتٍ رمزيّة عابرة، تظل جميع هذه التوظيفات خاضعة لعمليات تحويرٍ وظيفي شامل. ولا يقتصر هذا التحوير على إعادة صياغة المعنى فحسب، بل يمتد ليشمل تقويض وإعادة بناء المكونات البنيويّة للنص الغائب؛ حيث يمارس الشاعر فعل التحوير على مستويات عدة: فتارةً يُعيد تشكيل الأحداث لخدمة دراما القصيدة، وتارةً يُحور الشخصيّات لتنتقل من أبعادها التاريخيّة إلى دلالات وجوديّة معاصرة، كما يمتد الفعل التحويري ليشمل الحوار و المفردات اللغويّة،

مُخرجاً إياها من سياقها النّصّي الأصلي إلى فضاءات دلاليّة جديدة تهدف إلى تطويع البنيّة التاريخيّة للقصّة وإعادة إنتاجها لتلائم السياقات الرؤيويّة والوجوديّة لكل نص شعري.

٥-١. التحوير على مستوى الأحداث

يمثِّل الحدث الركيزة الأساسيّة في البناء السردي؛ إذ يتجاوز كونه تعاقباً زمنيّاً للأفعال ليغدو عنصراً فاعلاً في تشكيل مصائر الشخصيّات وتوجيه مسار الحكاية. وتتجسد هذه الوظيفة بوضوح في قصّة يوسف عليه السلام، التي تقوم على أحداث مفصليّة متتابعة، تبدأ بحسد الإخوة وتنتهي بالتمكين، مشكلةً مساراً دراميّاً متصاعداً. وفي حين ينشغل السرد التقليدي بالإجابة عن سؤال: «ماذا حدث؟»، يعيد النّصّ الشعري تشكيل الحدث عبر التكثيف والصورة، ليمنحه أبعاداً رمزيّاً وإنسانيّاً تتجاوز حدود الواقعة التاريخيّة.

هذا ما نلمسه بدقة في تجربة محمود درويش، الذي اتخذ من قصّة يوسف منطلقاً لإعادة صياغة الحدث؛ إذ لا يقتصر توظيفه للنص القرآنيّ في قصيدة «أنا يوسف يا أبي» على استدعاء أحداث بعينها، بل يستغل كل ما ورد في النّصّ الغائب (القرآن) ليجعله رافداً دلاليّاً يخدم مشروعه الشعري. لقد مارس درويش تحويراً نصيّاً واعياً؛ فبينما احتفظ بالبنية الحدثيّة المركزيّة للقصّة -بما فيها من رؤيا، وغيرة، وكيد، وإلقاء في الجب، وافتراء الذئب، ومراودة- أعاد تنظيم هذه العناصر ضمن سياق شعري جديد؛ حيث حوّل الشخصيّة من موضوع للسرد إلى ذات متكلمة تستعيد التجربة من الداخل. ويترتب على هذا التحول انتقال مركز الثقل من الحكاية إلى الوعي، ومن الحدث إلى أثره النّفسيّ والوجوديّ.

وعلى الرغم من ثراء المنظومة التلميحيّة لقصّة يوسف بمحطات دراميّة متعددة، إلا أنَّ محمود درويش انتهج مساراً تحويريّاً "انتقائيّاً"؛ حيث عمد إلى تجريد النّصّ من بعض أحداثه—كحدث المراودة ليعيد توجيه الثقل الشعري نحو المحطات التي تخدم رؤيته الوجوديّة المستندة إلى علاقة الابن بالأب. إن هذا التوظيف الانتقائي يُخرج القصّة من سياقها السردي المتتابع إلى فضاء الرمز المقطّر، حيث تصبح الأحداث المستدعاة (كالرؤيا والجب) وحدات دلاليّة مُشحونة بالمعنى، وليست مجرد عناصر في حكاية تاريخيّة، مما يؤكد أنَّ التحوير لدى درويش هو فعل إعادة بناء للحدث لا إعادة سرد له.

بناءً على ما تقدم من تأصيلٍ نظريٍّ لمفهوم الحدث وآليات تحويره، وانتقالاً إلى الجانب التطبيقي من هذه الدراسة، فقد ارتأينا استنطاق خمسة أحداث مفصليّة من قصّة يوسف عليه السلام، وهي الأحداث الأكثر حضوراً وكثافةً في المتن الشعري الفلسطيني المقاوم، نظراً لما تحمله من حمولات رمزيّة تتقاطع مع الواقع المعاش.

وسنتناول هذه الأحداث وفق الترتيب السردي الآتي:

١. حدث الرؤيا: بوصفه لحظة استشرافٍ وجوديٍ وبدايةً لتشكّل الوعي بالمستقبل.

٢. حدث الغيرة والكيد: الذي يمثل الباعث النّفسيّ والاجتماعي للصراع، ويكشف عن تعقيدات العلاقة بين الذات والآخر (الأخ/العدو).

٣. حدث المؤامرة والإلقاء في الجُبّ: الذي يجسد ذروة المحنة، ولحظة التحول من الفضاء العائلي إلى فضاء التيه والعزلة.

٤. حدث "الذئب" والادعاء الكاذب: بوصفه آلة تزييف الحقيقة وتضليل الوعي، وهو ما يتقاطع سيميائيّاً مع ثيمات التضليل في الخطاب السياسي المعاصر.

٥. حدث المراودة: الذي يمثل ذروة الاختبار الأخلاقي والوجوديّ في عنفوان الشباب، حيث يصطدمُ الفرد بإغواءات الواقع وضغوط السلطة.

إن اختيارنا لهذه الأحداث لا ينبع من مجرد التتبع السردي، بل من كونها تشكل نسقاً ثقافيّاً يعيد الشعراء من خلاله صياغة الواقع الفلسطيني، محولين إياه من واقعة تاريخية إلى تجربة وجوديّة مستمرة.

٥-٢. حدث الرؤيا

وإذا كان هذا التحوير يطال البنى الحدثيّة واللغويّة للمنظومة التلميحيّة بأكملها، فإنه يتجلّى بوضوح في اللحظة التأسيسيّة للقصّة، والمتمثلة في حدث الرؤيا، الذي يُعدّ من أبرز مظاهر التحوير الدلالي في قصيدة "أنا يوسف يا أبي" فقد أعاد محمود درويش صياغة هذا الحدث من خلال إدخال عناصر أسلوبيّة لم ترد في النّصّ القرآنيّ، تمثّلت في النداء: "أبتي!"، والاستفهام الإنكاري: "هل جنيتُ على أحد؟"، الأمر الذي أسهم في إعادة تشكيل دلالة الرؤيا ووظيفتها. فبعد أن كانت في النّصّ القرآنيّ بشارةً إلهيّة بالاصطفاء والتمكين، غدت في القصيدة خطاباً مشحوناً بالإحساس بالظلم والاتهام، يكشف مأساة الذات التي تُدان لمجرد امتلاكها الحلم.

وقد احتفظ درويش بمرجعيته القرآنيّة المتمثلة في قوله تعالى: ﴿إِذْ قَالَ يُوسُفُ لِأَبِيهِ يَا أَبَتِ إِنِّي رَأَيْتُ أَحَدَ

عَشَرَ كَوْكَباً وَالشَّمْسَ وَالْقَمَرَ رَأَيْتُهُمْ لِي سَاجِدِينَ﴾ (يوسف: ٤)، غير أنه أعاد توجيه وظيفتها الدلاليّة بما يخدم تجربته الشعريّة. ففي السياق القرآنيّ، تؤسس الرؤيا لمسار سردي ينتهي بتحققها بوصفها علامة على الاصطفاء الإلهي والتمكين، بينما تتحول في القصيدة إلى سبب مباشر للاضطهاد وذريعة يتوسل بها الإخوة لتبرير عنفهم وإقصائهم ليوسف. وبهذا التحويل الدلالي، يغدو يوسف معادلاً موضوعيّاً للإنسان الفلسطيني الذي يتعرض للإقصاء والاضطهاد بسبب تمسكه بحلمه وأمله، وهو ما ينسجم مع الرؤية الشعريّة التي يكرسها درويش في سياق شعر المقاومة، كما يتجلى في قوله:

«أبتي! هل جنَيْتُ على أحد عندما قُلْتُ إنّي:

رأيتُ أحدَ عشرَ كوكباً، والشَّمس والقمرَ، رأيتُهُم لي ساجدين؟ ». (درويش، ١٩٩٤م: ٧٧).

استخدم درويش هذا الحدث ليس كبشارة بالتمكين، بل كتهمة أو كذريعة للظلم. السؤال الاستنكاري في نهاية القصيدة: «هَلْ جَنَيْتُ عَلَى أَحَدٍ عِنْدَمَا قُلْتُ إِنِّي رَأَيْتُ...» يقلب وظيفة الرؤيا؛ فبدلاً من أن تكون رؤيا تُبشّر بالمستقبل، أصبحت رؤيا هي التي جذبت الشر وجعلت صاحبها ضحيّة.ولا يستفهم الشاعر هنا عن الرؤيا، بل يستنكر منطقاً يجعل الحلم نفسه تهمة، والرؤيّة المستقبليّة سبباً للعقاب. وبذلك تتحول الرؤيا من علامة على الوعد الإلهي إلى شاهد على براءة الضحيّة، ومن رمز للتمكين المرتقب إلى رمز للظلم الذي يطال كل من يمتلك رؤية مغايرة، في إعادة تأويل تمنح الحدث القرآنيّ أفقاً إنسانيّاً جديداً يتجاوز دلالته الأصليّة دون أن يقطع صلته بمرجعيته.

٥-٣. حدث المؤامرة والإلقاء في الجُبّ

يُعدّ حدث الإلقاء في الجب من أبرز الأحداث التي أعاد محمود درويش تشكيلها في قصيدة «أنا يوسف يا أبي» ضمن علاقته بالنّصّ الغائب (القصّة القرآنيّة) والناص الحاضر (النّصّ الشعري). ففي النّصّ الغائب يرد الحدث بوصفه مرحلة من مراحل الابتلاء التي يمر بها يوسف، كما في قوله تعالى: ﴿وَأَلْقُوهُ فِي غَيَابَتِ الْجُبِّ يَلْتَقِطْهُ بَعْضُ السَّيَّارَةِ إِنْ كُنْتُمْ فَاعِلِينَ﴾ (يوسف: ١٠)، حيث يظل الجب جزءاً من مسار سردي ينتهي بالنجاة والتمكين. أما في الناص الحاضر، فقد تصرّف درويش في هذا الحدث من خلال اختزاله في قوله: «وهم أوقعوني في الجب»، وإعادة دمجه ضمن سلسلة من مظاهر الإقصاء التي يتعرض لها يوسف. وبهذا التحوير لم يعد الجب محطة مؤقتة في طريق الخلاص، بل أصبح رمزاً للعزلة والنفي والاضطهاد، إذ حذف الشاعر امتداد الحدث القرآنيّ المرتبط بالنجاة، وركّز على لحظة السقوط وما تحمله من ألم إنساني. وهكذا انتقل الجب من دلالته المكانيّة في النّصّ الغائب إلى دلالة رمزيّة في النّصّ الحاضر، ليعبّر عن تجربة الذات

المظلومة التي تُلقى خارج فضائها الاجتماعي. ومن ثم فإن درويش لا يستعيد الحدث القرآنيّ كما هو، بل يعيد إنتاجه فنيّاً عبر تغيير وظيفته السرديّة وتوجيهه نحو التعبير عن الإقصاء والاغتراب، مع الحفاظ على الصلة المرجعيّة العميقة بالنّصّ الغائب.

كما يعزّز تحوير حدث إلقاء يوسف في الجبّ عبر جملة من الآليات الأسلوبيّة التي أعادت تشكيل الحدث بمنظور نفسي يتجاوز بنيته السرديّة الأصليّة. فقد استثمر الشاعر ضمير المتكلم لنقل الحدث من مستوى الحكاية إلى مستوى المعاناة الذاتيّة، مما أتاح ليوسف التعبير المباشر عن ألمه. كما أدى الاستفهام الإنكاري في قوله: "فماذا فعلت أنا يا أبي؟ ولماذا أنا" وظيفة الكشف عن الإحساس بالظلم والصدمة، في حين عزّز النداء ""أبتِ" البعد الانفعالي وأبرز الحاجة إلى الحماية والاحتواء (شمس‌آبادي، ١٣٩٥ش: ٥٥). أما المفارقة في قوله:" والذئب أرحم من إخوتي" فقد قلبت دلالة الحدث بإعادة توزيع القيم الأخلاقيّة بين الذئب والإخوة، وهو ما أسهم في تكثيف مأساويّة المشهد. وبهذه الوسائل الأسلوبيّة انتقل الحدث من كونه واقعة قرآنيّة إلى خطاب شعري يركّز على التجربة الإنسانيّة ويعيد إنتاجها في ضوء رؤية الشاعر.

وتتجلى عمليّة التحوير كذلك في إدراج وقائع لا أصل لها في النّصّ القرآنيّ، مثل رمي يوسف بالحجارة والكلمات، وإقصائه عن البيت والحقل، وتسميم عنبه، وتحطيم ألعابه. ولا تؤدي هذه الإضافات وظيفة سرديّة بقدر ما تنهض بوظيفة رمزيّة، إذ توسّع دائرة الاضطهاد من فعلٍ واحد هو الإلقاء في الجب إلى منظومة متكاملة من الإقصاء المادي والرمزي، بما يجعل معاناة يوسف حالةً مستمرة لا حادثةً عابرة. ومن ثمّ يغدو النّصّ القرآنيّ منطلقاً لبناء تجربة شعريّة جديدة تتجاوز حدود المرجع الأول دون أن تقطع صلتها به. ينتج عن هذا التوظيف تحويرٌ يقوم على قلب الدلالة القرآنيّة؛ إذ تتحول رؤيا يوسف من بشارةٍ بمستقبلٍ قائم على النبوة والتمكين والهداية إلى رمزٍ للخذلان والاقتلاع والمعاناة الفلسطينيّة. وبهذا ينتقل النّصّ الغائب من دلالته الأصليّة الإيجابيّة إلى دلالةٍ عكسيّة، حيث تُستبدل بشارة الخلاص بصورة الفقد والتشريد، بما ينسجم مع رؤية محمود درويش للواقع الفلسطيني ويمنح التناص أبعاداً دلاليّة جديدة.

٥-٤. حدث الغيرة والكيد

يتجلى تحوير حدث الغيرة والكيد في انتقاله من سياقه القصصي في النّصّ الغائب إلى دلالة رمزيّة تتصل

بالإقصاء والرفض في النّصّ الشعري. وقد أسهمت آليات أسلوبيّة عدة في هذا التحويل، من أبرزها ضمير المتكلم الذي نقل الحدث من السرد الخارجي إلى تجربة الذات المعزولة، والتكرار في قوله: «لا يحبونني، لا يريدونني بينهم» الذي كثّف دلالة النبذ، فضلاً عن الاختزال الذي حذف البعد القصصي للغيرة وأبقى أثرها النّفسيّ والاجتماعي. ففي القصّة القرآنيّة ترتبط غيرة إخوة يوسف بالشعور بالمفاضلة بين الأبناء والرغبة في إبعاد يوسف عن مكانته، كما في قوله تعالى: ﴿لَيُوسُفُ وَأَخُوهُ أَحَبُّ إِلَى أَبِينَا مِنَّا﴾ (يوسف: ٨). أما درويش فقد أعاد بناء هذا الدافع النّفسيّ عبر توظيف ضمير المتكلم والجمل الخبريّة المنفيّة في قوله: «إخوتي لا يحبونني، لا يريدونني بينهم»(شمس آبادي، ١٣٩٥ش: ٥٥)، فانتقل التعبير من مجرد غيرة عائليّة إلى إحساس وجودي بالنبذ. كما أسهم التكرار في: «لا يحبونني، لا يريدونني» في تكثيف معنى الرفض وتعميق شعور العزلة، بينما أدى الاختزال الدلالي إلى حذف دوافع الغيرة المباشرة واستبدالها بنتيجتها النّفسيّة المتمثلة في الإقصاء. وبذلك أعاد الشاعر إنتاج الحدث القرآنيّ عبر انزياح دلالي حوّل الغيرة الأخويّة من محرك سردي في الحكاية إلى رمز للاضطهاد وفقدان الانتماء. وهكذا أعاد درويش تشفير العلامات القرآنيّة، فغدا الإخوة علامة على قوة الإقصاء، وغدا يوسف رمزاً للذات المهمشة التي تبحث عن الاعتراف والانتماء.

٥-٥. حدث الذئب والادعاء الكاذب

يكشف استحضار حدث «الذئب والادعاء الكاذب» عن آلية تحوير تقوم على الاختزال وإعادة توجيه الدلالة بين النّصّ الغائب والنّصّ الحاضر. ففي النّصّ الغائب يرد قول إخوة يوسف: ﴿قَالُوا يَا أَبَانَا إِنَّا ذَهَبْنَا نَسْتَبِقُ وَتَرَكْنَا يُوسُفَ عِنْدَ مَتَاعِنَا فَأَكَلَهُ الذِّئْبُ﴾ (يوسف: ١٧)، حيث تتشكل صورة الذئب ضمن سياق سردي كامل يضم عناصر متعددة؛ منها ادعاء الإخوة الذهاب للاستباق، وترك يوسف عند المتاع، وحدوث الفعل المنسوب إلى الذئب، ثم تقديم القميص بوصفه قرينة على صدق روايتهم. أما في النّصّ الحاضر عند محمود درويش، فقد اختُزل هذا البناء في العبارة: «واتهموا الذئب؛ والذئب أرحم من إخوتي»، إذ حذف الشاعر تفاصيل الحكاية واحتفظ بالعنصر المركزي المتمثل في اتهام الذئب، لينقله من وظيفته الحكائيّة إلى وظيفة رمزيّة. وقد أسهم هذا الحذف في إزاحة مركز الاهتمام من فعل الذئب المزعوم إلى فعل الإخوة الحقيقي، كما أدت المفارقة إلى قلب الدلالة، فتحول الذئب من متهم في النّصّ الغائب إلى علامة على الرحمة في النّصّ الحاضر. كذلك أسهم التضاد بين «الذئب» و«إخوتي» في إعادة بناء شبكة العلامات، حيث أصبحت صورة الذئب تحيل إلى براءة الضحيّة، بينما غدت صورة الإخوة علامة على الخيانة والزيف. وبذلك أعاد درويش تشفير العلامة القرآنيّة عبر الاختزال والحذف والانزياح الدلالي، فانتقلت من سياق الخداع في

النّصّ الغائب إلى رمز يكشف قسوة الإنسان في النّصّ الحاضر.

٦. التحوير على مستوى الشخصيّات

تنهض الشخصيّات في هذا النّصّ على بنية تلميحيّة تستمدّ مادّتها الأولى من قصّة يوسف عليه السّلام، غير أنّ الشّاعر لا يتعامل مع الشخصيّات التّراثيّة بوصفها كيانات ثابتة تستعاد كما وردت في النّصّ الغائب، وإنّما يعيد بناءها داخل سياق شعري جديد، فيحافظ على بعض ملامحها الأصليّة التي تضمن التّعرّف إليها، ثمّ يضيف إليها ملامح وسلوكات أخرى تفرضها رؤيته الشّعريّة وسياقه الدّلاليّ. ومن ثمّ فإنّ استحضار شخصيّة يوسف وأبيه وإخوته والذّئب لا يندرج في باب النّقل أو الاستعادة المباشرة، وإنّما يتّخذ صورة تفاعل تناصّي يعيد فيه النّصّ الحاضر إنتاج عناصر من النّصّ الغائب، ويمنحها وظائف دلاليّة جديدة. وتنبني أهميّة هذا الاستدعاء على أنّ الشّاعر يراهن على الذّاكرة الثّقافيّة للمتلقّي؛ إذ يكفي أن يرد اسم «يوسف» أو «الجبّ» أو «الذّئب» أو «أحد عشر كوكباً» حتّى تنفتح وراء النّصّ الحاضر شبكة من الدّلالات المستمدّة من القصّة القرآنيّة. إنّ المتأمّل في هذه المكوّنات يدرك أنّها تشكّل بنيةً متكاملةً وواضحةً؛ ذلك أنّ عناصرها متعدّدة وأصيلة، فضلاً عن قيام علاقةٍ قويّة بينها (شميسا، ١٣٨٢ش: ٤٨)، تستمدّ وجودها ودلالتها من المنظومة التلميحيّة التي تحيل إلى قصّة يوسف في القرآن الكريم؛ إذ تجتمع هذه العناصر في علاقة تأليفيّة ومصاحبة لغويّة (Axis Syntagmatic) حيث ترتبط هذه العناصر عبر نسق تأليفي يجمعها في سياق سردي واحد (المصدر نفسه: ٤٦) وتشكّل هذه العناصر منظومة تلميحيّة واحدة، تتكوّن من عناصر أصليّة وأخرى فرعيّة تتضافر في بناء الدلالة واستحضار المرجع التراثي. ففي قصّة يوسف القرآنيّة، يُعدّ حدث إلقاء يوسف في الجبّ من قبل إخوته عنصراً أصيلاً في المنظومة القصصيّة الغائبة؛ إذ ينتظم هذا الحدث ضمن سلسلة تركيبيّة (Syntagmatic Chain) قوامها: حسد الإخوة ليوسف ← تدبير التخلّص منه ← إلقاؤه في الجبّ. إذن الأجزاء الأصليّة هي يوسف و البئر بينما الأجزاء الفرعيّة هي الدلو و الحبل و الإعرابي وهي أجزاء غير مشهوره يمكن استبدالها بما يرادفها. (المصدر نفسه: ٤٨).

وتتقدّم شخصيّة يوسف لتكون المحور الذي تنتظم حوله بقيّة الشخصيّات، ويصرّح الشّاعر باستحضارها تصريحاً مباشراً في مفتتح النّصّ وعنوانه: «أنا يوسف يا أبي»، والعنوان يُعَدّ جزءاً أساسيّاً من بنية العمل

الأدبي، إذ يمثّل أوّل رسالة يوجّهها الشاعر إلى القارئ، ويؤدي دوراً دلاليّاً في توجيه قراءته للنصّ (عيسى، ١٩٩٧م: ٨٩). فتوظيف اسم يوسف في العنوان يغني القارئ عن الإحاطة الكاملة بدلالات الرمز؛ فمجرّد الإلمام اليسير بمرجعيّات هذه الرمز كفيلٌ بأن يهديه إلى استيعاب رؤية الشاعر وتجربته (راضي، ١٩٩٩م: ٢٦٥). ويكشف هذا التّصريح عن إستراتيجيّة تناصّية واضحة تقوم على تسمية الشّخصيّة التّراثيّة، بما يجعل المرجع الغائب حاضراً في الوعي منذ اللّحظة الأولى. ويزداد هذا الاستدعاء وضوحاً من خلال النّداء الأبوي «يا أبي»، الذي يستعيد العلاقة المركزيّة بين يوسف ويعقوب في القصّة الغائبة. ثمّ يتعزّز الاستدعاء في خاتمة المقطع باستعادة الرّؤيا: «أنت سمّيتني يوسفاً، وهم أوقعوني في الجبّ، واتّهموا الذّئب»، ثمّ قوله: «أبت! هل جنيت على أحد عندما قلت إنّي رأيت أحد عشر كوكباً، والشّمس والقمر، رأيتهم لي ساجدين». وهنا يتّضح أنّ الشّاعر يستمدّ من المنظومة التّلميحيّة لقصّة يوسف عناصرها الأكثر رسوخاً في الذّاكرة الثّقافيّة، وهي يوسف، والأب، والإخوة، والجبّ، والذّئب، والرّؤيا، وأحد عشر كوكباً والشّمس والقمر. وهذه العناصر ليست من إبداع الشّاعر، وإنّما تمثّل الجانب المرجعي الذي يربط النّصّ الحاضر بالنّصّ الغائب ويتيح للقارئ استكمال الدّلالة انطلاقاً من معرفته السّابقة بالقصّة.

غير أنّ يوسف الحاضر لا يطابق يوسف الغائب مطابقة تامّة؛ فالشّاعر، بعد أن يستدعي الشّخصيّة باسمها ومرجعها التّراثي، يعيد تشكيل ملامحها بما ينسجم مع تجربته الشّعريّة. ففي حين يظهر يوسف في النّصّ الغائب بوصفه الابن الذي يحظى بمحبّة أبيه، وصاحب الرّؤيا التي تحمل وعداً بمستقبل استثنائي، والضّحيّة التي يُلقى بها في الجبّ، يتحوّل يوسف في النّصّ الحاضر إلى شخصيّة شديدة البراءة والهشاشة، محاصرة بالعنف والإقصاء والغيرة. ويكشف عن ذلك قوله: «إخوتي لا يحبّونني، لا يريدونني بينهم يا أبي»، وقوله: «يعتدون عليّ ويرمونني بالحصى والكلام». فالرّمي بالحصى والكلام ليس من عناصر قصّة يوسف الغائبة، بل إنّها عناصر مبتكرة وخالقة، نابعة من خيال الشاعر وتشكيلاته الذهنيّة أنظر (شميسا، ١٣٨٢ش: ٣٨-٣٧ وحصاوي وآخرون، ١٣٨٨ش: ١٦٥)، تتداخل في القصيدة مع عناصر مستمدّة من المرجعيّة القرآنيّة، مما يخلق مزيجاً بين النّصّ الغائب (القرآن) والنّصّ الحاضر (قصيدة درويش) وإنّما هو إضافة ينشئها الشّاعر داخل النّصّ الحاضر، ليمنح الشّخصيّة التّراثيّة ملمحاً معاصراً يتمثّل في التّعرّض للعنف اللّفظي والجسدي والنّبذ الاجتماعي. وبذلك لا يعود يوسف مجرّد شخصيّة قصصيّة تنتمي إلى زمن ماض، بل يتحوّل إلى نموذج إنساني مفتوح الدّلالة، يمثّل كلّ ذات بريئة تجد نفسها في مواجهة جماعة معادية لها. ويتأكّد هذا التّحوير في صورة الطّفولة التي يمنحها الشّاعر ليوسف من خلال قوله: «وهم حطّموا لعبي يا أبي»، وقوله: «هم سمّموا عنبي يا أبي». فـ«اللّعب» و«العنب» ليسا عنصرين من عناصر المنظومة القصصيّة الغائبة، وإنّما يدخلان في

تشكيل النّصّ الحاضر بوصفهما علامتين على عالم طفولي يعيش فيه يوسف، قبل أن يتعرّض هذا العالم للتّخريب من جانب إخوته. ومن هنا يتّضح أنّ الشّاعر قد أضاف إلى الشّخصيّة التّراثيّة ملمح الطّفولة والبراءة، وهو ما يعمّق المفارقة بين طبيعة يوسف المسالمة وطبيعة المعتدين عليه. ويؤدّي التّركيب الإضافي دوراً لافتاً في عمليّة إعادة بناء الشّخصيّة وعلاقاتها بمحيطها. فالتّعبيرات من قبيل «باب بيتك» و«عنبي» و«لعبي» و«شعري» لا تؤدّي وظيفة وصفيّة محايدة، وإنّما تشارك في تشكيل عالم الشّخصيّة وتحديد موقعها منه. ففي تركيب «باب بيتك» تتأسّس دلالة الإقصاء من خلال علاقة الإضافة بين «الباب» و«البيت»؛ فالبيت، الذي يفترض أن يكون فضاءاً للحماية والانتماء، يتحوّل إلى فضاء مغلق في وجه يوسف، إذ يقول: «وهم أوصدوا باب بيتك دوني». وبذلك تصبح الإضافة ذات وظيفة دلاليّة تتجاوز حدود التّركيب النّحوي؛ فهي تجعل «البيت» علامة على الانتماء الذي حُرم منه يوسف، وتجعل «الباب» علامة على الحاجز الذي أقامته الجماعة بينه وبين فضائه الطّبيعي. أمّا في قوله: «هم سمّموا عنبي» و«هم حطّموا لعبي»، فتربط الإضافة الأذى بأشياء خاصّة بالشّخصيّة، فتحوّل العنب واللّعب من مجرّد موجودات إلى امتدادات ليوسف وعالمه الحميم.

ويضاف إلى ذلك أنّ الشّاعر يعيد بناء يوسف من خلال علاقته بالطّبيعة، فيقول: «الفراشات حطّت على كتفيّ، ومالت عليّ السّنابل، والطّير حطّت على راحتيّ». وهذه الصّورة لا تستند إلى واقعة مقابلة لها في قصّة يوسف الغائبة، ولذلك يمكن عدّها من أبرز مظاهر الإبداع الشّعري في النّصّ الحاضر. فالطّبيعة هنا تتّخذ موقفاً من الشّخصيّة، وتتحوّل الفراشات والسّنابل والطّيور إلى شواهد شعريّة على البراءة والجمال. وفي مقابل موقف الإخوة العدائي، تنحاز الطّبيعة إلى يوسف، وكأنّ الكائنات غير العاقلة تدرك براءته بينما يعجز البشر عن إدراكها. ومن ثمّ فإنّ هذه الصّورة تضيف إلى يوسف ملامح الجمال والطّهر والألفة مع الطّبيعة، وهي ملامح لم تكن جزءاً صريحاً من المنظومة الغائبة، وإنّما أعاد الشّاعر تركيبها في النّصّ الحاضر.

ولا يقتصر التّحوير على يوسف، بل يمتدّ بوضوح إلى شخصيّة الإخوة، التي استمدّ الشّاعر أصلها من القصّة القرآنيّة ثمّ وسّع دائرة أفعالها العدوانيّة. فالإخوة في النّصّ الغائب هم الذين حسدوا يوسف، ودبّروا التّخلّص منه، وألقوه في الجبّ، ثمّ عادوا إلى أبيهم بقميصه وادّعوا أنّ الذّئب أكله. ويستحضر الشّاعر هذه البنية بوضوح في قوله: «وهم أوقعوني في الجبّ، واتّهموا الذّئب». وهنا يتطابق النّصّ الحاضر مع النّصّ الغائب في

الحدث المركزي، وهو إلقاء يوسف في الجبّ ونسبة الجريمة إلى الذّئب. غير أنّ الشّاعر لا يقف عند هذا الحدّ، وإنّما يعيد إنتاج شخصيّة الإخوة عبر سلسلة من الأفعال الجديدة: «يعتدون عليّ»، «يرموني بالحصى والكلام»، «أوصدوا باب بيتك دوني»، «طردوني من الحقل»، «سمّموا عنبي»، «حطّموا لعبي».

وتكشف هذه الأفعال عن انتقال الشّخصيّة من مجرّد الإخوة الذين ارتكبوا فعلاً محدّداً في القصّة الغائبة إلى جماعة تمارس العنف المتعدّد الأشكال في النّصّ الحاضر. فالشّاعر يراكم الأفعال العدوانيّة بحيث تصبح شخصيّة الإخوة ذات طبيعة مركّبة من الاعتداء والطّرد والحصار والتّخريب والغيرة. وهذه الملامح الإضافيّة ليست مأخوذة من قصّة يوسف بالمعنى المباشر، وإنّما هي من إبداع الشّاعر، وقد وظّفها لتوسيع الدّلالة الرّمزيّة للشّخصيّة. فالإخوة لم يعودوا مجرّد أفراد داخل حكاية قديمة، وإنّما صاروا نموذجاً لجماعة تمارس الإقصاء ضدّ الفرد المختلف أو المتميّز.

ويظهر عنصر الغيرة الذي يمثّل أصلاً ثابتاً في قصّة يوسف، ولكن الشّاعر يعيد صياغة دوافعه. ففي النّصّ الغائب يرتبط حسد الإخوة بمحبّة أبيهم ليوسف وأخيه، كما يتّضح في قوله تعالى: ﴿ليوسف وأخوه أحبّ إلى أبينا منّا﴾. أمّا في النّصّ الحاضر، فيتّخذ الحسد صورة أكثر شعريّة واتّساعاً، إذ يقول: «حين مرّ النّسيم ولعب شعري غاروا وثأروا عليّ وثأروا عليك». فالغيرة هنا لا تنشأ فقط من محبّة الأب، وإنّما من جمال يوسف نفسه، ومن علاقته بالطّبيعة. وبهذا يحافظ الشّاعر على ملمح الغيرة التّراثي، لكنّه يمنحه سبباً جديداً من إبداعه، هو جمال الشّخصيّة وانسجامها مع عناصر الطّبيعة. وتكتسب شخصيّة الأب، وإن لم يسمّها الشّاعر باسم «يعقوب»، حضورها من خلال النّداء المتكرّر: «يا أبي» و«أبت». فالاسم الغائب يُستعاد من خلال العلاقة، وتصبح الأبوة هي العلامة التي تكفي لاستدعاء شخصيّة يعقوب من الذّاكرة التّراثيّة. ويكشف تكرار النّداء عن الوظيفة الجديدة التي يمنحها الشّاعر للأب في النّصّ الحاضر؛ فهو ليس مجرّد شخصيّة ضمن سلسلة الأحداث، بل يمثّل الملاذ الذي يلجأ إليه يوسف طلباً للفهم والحماية والاعتراف. وتتجلّى هذه الوظيفة في قوله: «فماذا صنعت لهم يا أبي؟»، وقوله: «فماذا فعلت أنا يا أبي؟ ولماذا أنا؟». وهكذا تتحوّل شخصيّة الأب إلى شاهد أخلاقي على مظلوميّة يوسف، وإلى مخاطَب تتوجّه إليه أسئلة البراءة والذّنب والعدالة.

أمّا الذّئب فيمثّل نموذجاً أكثر وضوحاً لعمليّة قلب الشّخصيّة التّراثيّة وإعادة تقويمها. فحضوره في النّصّ الحاضر مرتبط مباشرة بالقصّة الغائبة في قوله: «واتّهموا الذّئب»، وهي إحالة إلى الكذبة التي قدّمها إخوة يوسف لأبيهم. غير أنّ الشّاعر لا يكتفي باستعادة الذّئب بوصفه طرفاً في الحكاية، بل يمنحه قيمة أخلاقيّة

جديدة في قوله: «والذّئب أرحم من إخوتي». وهذه الجملة تمثّل انقلاباً دلاليّاً لافتاً؛ فالذّئب، الذي ارتبط في الرّواية الكاذبة بفعل الافتراس، يصبح في النّصّ الحاضر أكثر رحمة من البشر. ولا نجد في النّصّ الغائب وصفاً للذّئب بأنّه رحيم، ومن ثمّ فإنّ صفة الرّحمة هنا من إبداع الشّاعر، وهي تقوم على المفارقة والقلب القيمي: الحيوان الذي اتُّهم بالوحشيّة يبدو أكثر إنسانيّة من الإنسان نفسه.

ولا يبدو أنّ الشّاعر يزاوج شخصيّات يوسف بصورة مباشرة مع شخصيّات تراثيّة أخرى محدّدة الأسماء، وإنّما تتمّ المزاوجة في الغالب على مستوى الملامح والصّفات والوظائف الرّمزيّة. فشخصيّة يوسف تجمع بين الموروث القرآنيّ الذي يجعل منه ابناً محبوباً وصاحب رؤيا وضحيّة للغيرة، وبين ملامح جديدة يمنحه إيّاها الشّاعر، مثل الطّفولة والبراءة والجمال والتّعرّض للعنف. وشخصيّة الإخوة تجمع بين الحسد الوارد في القصّة الغائبة وبين صورة الجماعة المعاصرة التي تمارس الإقصاء والعنف. أمّا الذّئب فيجمع بين صورته التّراثيّة بوصفه متّهماً في الحكاية وبين صورة جديدة يجعله فيها الشّاعر أكثر رحمة من الإخوة. وبذلك لا يقوم التّناص هنا على إحلال شخصيّة تراثيّة مكان شخصيّة أخرى، وإنّما على إعادة تركيب الملامح التّراثيّة داخل شخصيّات واحدة وإعادة توجيهها دلاليّاً.

ومن اللافت كذلك أنّ الشّاعر لا يعتمد اعتماداً أساسيّاً على الوصف المباشر للشّخصيات، وإنّما يجعل السّلوك والأفعال والصّور الشّعريّة وسيلة أساسيّة في بنائها. فهو لا يقول إنّ الإخوة أشرار، وإنّما يترك أفعالهم تنهض بهذه الدّلالة: «يعتدون»، «يرمونني»، «أوصدوا»، «طردوني»، «سمّموا»، «حطّموا». كما أنّه لا يقرّر أنّ يوسف بريء بصورة تقريريّة، وإنّما يبني براءته من خلال صور الطّبيعة التي تنحاز إليه، ومن خلال أسئلته المتكرّرة: «فماذا فعلت أنا؟ ولماذا أنا؟». وهكذا ينتقل بناء الشّخصيّة من مستوى الوصف إلى مستوى التّجسيد السّلوكي والنّفسيّ، وهو ما يمنح الشخصيّات حيويّة شعريّة ويجعل القارئ يستنتج صفاتها من أفعالها وعلاقاتها. ومن هذه الزّاوية، يمكن القول إنّ التّراكيب الإضافيّة والتّراكيب الوصفيّة، وإن لم تكن متساوية في حضورها، تؤدّي دوراً في إعادة تشكيل الشخصيّات. فالتّراكيب الإضافيّة، مثل «باب بيتك»، «عنبي»، «لعبي»، «شعري»، «كتفيّ»، «راحتيّ»، تربط الشّخصيّة بالأشياء والمكان والجسد، وتكشف عن طبيعة علاقاتها بالعالم المحيط بها. أمّا البنية الوصفيّة فلا تتّخذ في الغالب شكل نعوت مباشرة للشّخصيات، وإنّما تتحقّق بصورة غير مباشرة عبر المشاهد والأفعال والصّفات المستخلصة منها. ومن ثمّ فإنّ الشّاعر يستعيض

عن قول «يوسف البريء» بصورة أكثر شعريّة، تتمثّل في الفراشات والسنابل والطّيور، ويستعيض عن قول «الإخوة القساة» بسلسلة الأفعال التي تكشف قسوتهم.

وعليه، فإنّ بنية الشخصيّات في النّصّ تقوم على جدليّة دقيقة بين الاستدعاء والمحاورة؛ فالشّاعر يستدعي الشّخصيّة التّراثيّة بما يكفي لضمان حضورها في ذاكرة القارئ، ثمّ يحاورها ويعيد صياغة ملامحها وفق مقتضيات النّصّ الحاضر. ولذلك فإنّ «يوسف» في النّصّ ليس مجرّد تكرار ليوسف القرآنيّ، بل هو يوسف التّراثي وقد أعيد تشكيله ليغدو رمزاً للبراءة المهدّدة والذّات المضطهدة. كما أنّ «الإخوة» ليسوا مجرّد إخوة يوسف في الحكاية القديمة، بل تحوّلوا إلى نموذج رمزي للجماعة التي تمارس الإقصاء والحسد والعنف. والذّئب، بدوره، لا يحتفظ بدلالته الحكائيّة وحدها، بل يتحوّل إلى أداة للمفارقة الأخلاقيّة حين يصبح «أرحم» من الإخوة.

وبذلك يكشف النّصّ الحاضر عن استراتيجيّة واعية في التّعامل مع النّصّ الغائب؛ إذ يستمدّ منه الهيكل المرجعي للشّخصيات وبعض ملامحها المركزيّة، ثمّ يعيد بناء هذه الشخصيّات بإضافة ملامح جديدة لا وجود لها في المنظومة الأصليّة. فالعناصر المرتبطة بالجبّ، والإخوة، والذّئب، والرّؤيا، والأب، هي عناصر راسخة في قصّة يوسف، في حين أنّ الحصى والكلام، وإغلاق باب البيت، والطّرد من الحقل، وتسميم العنب، وتحطيم اللّعب، وانجذاب الفراشات والطّيور والسّنابل إلى يوسف، كلّها عناصر من إبداع الشّاعر في النّصّ الحاضر. ومن هنا تتحدّد قيمة التّناص في النّصّ لا في مجرّد استحضار الماضي، بل في إعادة إنتاجه وتأويله؛ إذ يتحوّل التّراث إلى مادّة حيّة لإنتاج دلالة جديدة تتّصل بالإنسان المظلوم، وبالصّراع بين البراءة والغيرة، وبين الرّحمة والوحشيّة، وبين الانتماء والإقصاء. ومن ثمّ، فإنّ علاقة الشخصيّات بالنّصّ الغائب لا تقوم على المطابقة، بل على التّشابه والتّحوير والتّوسيع والقلب الدّلالي. وقد نجح الشّاعر في الإفادة من الطّاقة الرّمزيّة لقصّة يوسف من غير أن يظلّ أسيراً لحدودها السرديّة؛ فاستبقى من القصّة ما يكفي لتفعيل الذّاكرة الثّقافيّة، وأضاف من عنده ما يكفي لتحويل الشّخصيّة التّراثيّة إلى شخصيّة ذات دلالة معاصرة. وهذا ما يجعل التّلميح إلى قصّة يوسف عنصراً بنيويّاً في بناء الشخصيّات، لا مجرّد زينة ثقافيّة أو إحالة عابرة؛ إذ يتشكّل النّصّ الحاضر من خلال حواره المستمرّ مع النّصّ الغائب، وتتشكل الشخصيّات نفسها في المنطقة الفاصلة بين ما ورثه الشّاعر من التّراث وما ابتكره داخل تجربته الشّعريّة الخاصّة.

٧. التحوير على مستوى الحوارات

يعدّ الحوار أحد العناصر الأساسيّة في فنّ القصّ وكتابة المسرحيّة، إذ يتميّز بمجموعة من الخصائص التي جعلته وسيلة مهمّة في استحضار التقاليد ونقلها. ومن أبرز هذه الخصائص حيويّة لغة الحوار واعتماد أفعاله غالباً

على زمن الحاضر، وسهولة التعبير وجماله من خلال أداء الممثلين، إلى جانب انسجام الحوار وتوافقه مع السمات والخصائص النّفسيّة للشخصيّة التي تتحدث. كما يتميّز الحوار بطابعه الإبداعي والخيالي(ناظر زاده كرماني، ١٣٨٣ش: ٢٦٦)، مما يمنحه قدرة أكبر على التأثير والتعبير. وهو ما دفع الشاعر إلى الإفادة منه في شعر الحداثة، وإن اختلفت طريقة توظيفه فيه عن توظيفه في المسرحيّة والقصّة. (علي، ١٩٨٤م: ١٠٢) و ذلك أنّ توظيف الحوار يُخرج الشعر من طابعه الذاتي والغنائي، ويمنحه بُعداً دراميّاً وبنيةً أكثر حركيّة، كما يُسهم في تذويب الحدود الفاصلة بين الأجناس الأدبيّة (الصكر، ١٩٩٩م: ٦٥ و ٢٨٢).

إمّا الحوارات الرئيسة الواردة في سورة يوسف، فإنّها تبلغ أحد عشر حواراً، وهي:

١. حوار يوسف مع أبيه يعقوب:﴿إِذْ قَالَ يُوسُفُ لِأَبِيهِ يَا أَبَتِ إِنِّي رَأَيْتُ أَحَدَ عَشَرَ كَوْكَباً وَالشَّمْسَ وَالْقَمَرَ رَأَيْتُهُمْ لِي سَاجِدِينَ ۝ قَالَ يَا بُنَيَّ لَا تَقْصُصْ رُؤْيَاكَ عَلَىٰ إِخْوَتِكَ فَيَكِيدُوا لَكَ كَيْداً﴾ (يوسف: ٤-٥).

٢. حوار إخوة يوسف فيما بينهم: ﴿إِذْ قَالُوا لَيُوسُفُ وَأَخُوهُ أَحَبُّ إِلَىٰ أَبِينَا مِنَّا... اقْتُلُوا يُوسُفَ أَوِ اطْرَحُوهُ أَرْضاً... قَالَ قَائِلٌ مِّنْهُمْ لَا تَقْتُلُوا يُوسُفَ وَأَلْقُوهُ فِي غَيَابَتِ الْجُبِّ...﴾ (يوسف: ٨-١٠).

٣. حوار الإخوة مع أبيهم لطلب أخذ يوسف: ﴿قَالُوا يَا أَبَانَا مَا لَكَ لَا تَأْمَنَّا عَلَىٰ يُوسُفَ... أَرْسِلْهُ مَعَنَا غَداً يَرْتَعْ وَيَلْعَبْ... قَالَ إِنِّي لَيَحْزُنُنِي أَنْ تَذْهَبُوا بِهِ...﴾ (يوسف: ١١-١٤).

٤. حوار الإخوة مع أبيهم بعد إلقاء يوسف في الجبّ: ﴿قَالُوا يَا أَبَانَا إِنَّا ذَهَبْنَا نَسْتَبِقُ... وَمَا أَنتَ بِمُؤْمِنٍ لَّنَا...﴾، فيرد يعقوب: ﴿بَلْ سَوَّلَتْ لَكُمْ أَنفُسُكُمْ أَمْراً فَصَبْرٌ جَمِيلٌ...﴾ (يوسف: ١٧-١٨).

٥. حوار امرأة العزيز مع يوسف: ﴿وَرَاوَدَتْهُ الَّتِي هُوَ فِي بَيْتِهَا عَنْ نَفْسِهِ... قَالَ مَعَاذَ اللَّهِ...﴾ (يوسف: ٢٣). حوار العزيز وامرأته مع الشاهد ﴿قَالَ هِيَ رَاوَدَتْنِي عَنْ نَفْسِي... وَشَهِدَ شَاهِدٌ مِّنْ أَهْلِهَا...﴾ (يوسف: ٢٦-٢٩).

٦. حوار يوسف مع صاحبيّ السّجن يبدأ بسؤالهما عن تأويل الرؤيا، ثمّ دعوتهما إلى التوحيد، ثمّ تفسير رؤياهما: ﴿يَا صَاحِبَيِ السِّجْنِ...﴾ (يوسف: ٣٦-٤٢).

٧. حوار الملك مع حاشيته: ﴿وَقَالَ الْمَلِكُ إِنِّي أَرَىٰ سَبْعَ بَقَرَاتٍ سِمَانٍ... قَالُوا أَضْغَاثُ أَحْلَامٍ...﴾ (يوسف:

٤٣-٤٤).

٨. حوار الملك مع يوسف: ﴿وَقَالَ الْمَلِكُ ائْتُونِي بِهِ...﴾، ثم: ﴿قَالَ اجْعَلْنِي عَلَىٰ خَزَائِنِ الْأَرْضِ...﴾ (يوسف: ٥٠-٥٥).

٩. حوار يوسف مع إخوته بعد قدومهم إلى مصر يتضمّن أسئلة يوسف لهم، وطلبه إحضار أخيه، ثمّ احتجازه، وكشف هويته: ﴿قَالَ هَلْ عَلِمْتُم مَّا فَعَلْتُم بِيُوسُفَ وَأَخِيهِ... قَالُوا أَإِنَّكَ لَأَنتَ يُوسُفُ...﴾ (يوسف: ٥٨-٩٢).

١٠. الحوار الختاميّ بين يوسف وأبيه وإخوته: ﴿فَلَمَّا دَخَلُوا عَلَىٰ يُوسُفَ آوَىٰ إِلَيْهِ أَبَوَيْهِ... وَقَالَ يَا أَبَتِ هَٰذَا تَأْوِيلُ رُؤْيَايَ مِن قَبْلُ...﴾ (يوسف: ٩٩-١٠٠).

شهد عنصر الحوار في قصيدة محمود درويش «أنا يوسف يا أبي» تحويراً واضحاً مقارنة بالنّصّ القرآنيّ، إذ انتقل من كونه حواراً قصصيّاً يروي أحداثاً محددة إلى حوار شعريّ رمزيّ يعبر عن تجربة إنسانيّة وسياسيّة معاصرة حيث بالنظر إلى البنية الحوارية في النّصّين، نجد أنّ درويش قد عمد إلى انتقاء استراتيجيّ لأحد الحوارات المحوريّة في النّصّ الغائب، وهو الحوار الافتتاحيّ بين يوسف ويعقوب (يوسف: ٤-٥) و حوار إخوة يوسف فيما بينهم (يوسف: ٨-١٠)؛ غير أنّه لم يتوقف عند حدود الاستدعاء، بل أجرى عليه تحويراً بنيويّاً جذريّاً. فبينما يرتكز الحوار القرآنيّ على التبادليّة (الرؤيا/التحذير)، نجد درويش قد أفرغ الحوار من طابعه التفاعليّ ليحيله إلى مناجاة أحاديّة الصوت (Monologue). ويؤدي المونولوج دوراً محوريّاً في استنطاق الشخصيّات المستحضَرة وإكسابها فاعليةً وحضوراً داخل النّصّ؛ إذ يتيح للشخصيّة أن تكشف عن مكنوناتها، وتُفصح عن أفكارها وهواجسها الداخليّة، بما يجعلها أداةً للكشف عن أعماق الذات (ناظر زاده كرماني، ١٣٨٣ش: ٦٢٩).ومن خلال المونولوج، يتماهى الشاعر مع الشخصيّة المستحضَرة، متخذاً منها قناعاً فنيّاً يتوارى خلفه، فتتولى هذه الشخصيّة التعبير عن رؤاه ومواقفه ومشاعره في سياقات مختلفة. ومن ثمّ، لا يعود حضور الشاعر مباشراً، وإنما يُستشفّ من خلال أقوال الشخصيّة ومواقفها، الأمر الذي يجعلها وسيطاً فنيّاً للكشف عن ذات الشاعر وتجربته الشعوريّة (حصاوي وآخرون، ١٣٨٨ش: ١٤١). وبهذا المعنى، تغدو الشخصيّة المستحضَرة انعكاساً للعالم الداخلي للشاعر، وتجسيداً لمخاوفه وآماله، وتردده وحيرته، واضطرابه النّفسيّ، وإخفاقاته وإحباطاته، فضلاً عن مشاعر التعب والإنهاك التي تعتريه (المصدر نفسه: ١٤٢). ومن ثمّ، يسهم المونولوج في تعميق البعد النّفسيّ للقصيدة، وفي نقل التجربة الذاتيّة للشاعر من مستواها المباشر إلى مستوى فني أكثر إيحاءً ودراميّة. وعليه يستبدل محمود درويش موضوع الرؤيا بشكوى

وجوديّة ممتدّة حول ظلم الإخوة، مع إلغاء الاستجابة الحواريّة ليعقوب، محوّلاً بذلك النّصّ من مساحة للتبادل الكلاميّ إلى فضاء للمناجاة الوجدانيّة التي تخدم أبعاد القصيدة الإنسانيّة والسياسيّة. أمّا الآليات التي عمد إليها الشاعر لتحوير عنصر الحوار، فتتمثّل فيما يأتي:

١. تحويل الحوار من السرد إلى المناجاة: في القصّة القرآنيّة يأتي الحوار متبادلاً بين يوسف وأبيه، ثم بين الشخصيّات الأخرى، أمّا في القصيدة فيقتصر الحوار على صوت يوسف وحده، بينما يغيب ردّ الأب تماماً.هذا الغياب يجعل الحوار أقرب إلى المونولوج (الحديث الذاتي) أو المناجاة، ويمنح النّصّ إحساساً بالوحدة والعجز والشكوى. فبذلك أصبح الحوار وسيلة للتعبير عن الإحساس بالظلم والاغتراب، بعد ما كان في القرآن يخدم تطور القصّة ويعرض الوقائع. وعليه لم يعد يوسف شخصيّة تاريخيّة فحسب، بل رمزاً لكلّ إنسان بريء يتعرض للإقصاء.

٢. توسيع مضمون الحوار: أضاف درويش تفاصيل لم ترد في النّصّ القرآنيّ، مثل: "سمّموا عنبي"، و"حطّموا لعبي، و"طردوني من الحقل."هذه الإضافات تجعل معاناة يوسف معاناة يوميّة وإنسانيّة، وليست مقتصرة على حادثة الجبّ، كما ترمز إلى اغتيال البراءة والحقّ. (بن تهامي، ٢٠١٨: ٢٠٧)

٣. تكثيف النداء والتكرار: كرر الشاعر عبارة "يا أبي" مرات عديدة، مما يعمق البعد العاطفي ويبرز حاجة يوسف إلى الحماية والإنصاف.كما كرّر الضمير "هم" للدلالة على استمرار ظلم الإخوة وتكاتفهم ضدّه.

٤. إدخال الأسئلة الاستنكاريّة مثل: "فماذا صنعت لهم يا أبي؟" و"فماذا فعلت أنا يا أبي؟ و"ولماذا أنا؟" هذه الأسئلة لا تنتظر جواباً، وإنّما تعبّر عن الدهشة والاحتجاج على الظلم، وهو ما يضفي على الحوار بعداً نفسيّاً عميقاً.

٥. توظيف الرمز: لم يعد يوسف مجرّد الشخصيّة القرآنيّة، بل أصبح رمزاً للإنسان البريء أو للشعب الفلسطينيّ الذي يتعرض للاضطهاد من "إخوته". لذلك تجاوز الحوار دلالته التاريخيّة إلى دلالة إنسانيّة وسياسيّة معاصرة.

٦. المزج بين الحوار والوصف الشعريّ: أدخل الشاعر صوراً شعريّة داخل الحوار، مثل: "الفراشات حطّت على كتفي."، و"مالت عليّ السنابل" و"الطير حطّت على راحتي." وهذه الصور لا تخدم السرد، بل تكشف

نقاء يوسف وبراءته، وتبرز أن سبب العداء هو تميزه وجماله.

إن هذا التحوير البنيوي الواسع يجد تفسيره في التصرف التفكيكي في النسيج التركيبي للنص الغائب، حيث لم يعد النّصّ مجرد مرجع، بل مادة خام قابلة لإعادة التشكيل والتحوير. لقد أحدث درويش إزاحةً بنيويّة جذريّة في تركيب الحوار؛ حيث فكك البنيّة الحواريّة القرآنيّة وأعاد تركيبها لتناسب الحالة الشعوريّة للمنفى، ويمكن رصد هذا التصرف عبر ثلاثة مستويات تركيبيّة: أولا إنّه فكك بنية الاستفهام/الجواب: إنّ البنية التركيبيّة للنصّ الغائب قائمة على السؤال والجواب التوجيهي (أبٍ يعلم ابنه كيف يؤول الرؤيا). أما عند درويش، فقد تحول التركيب إلى نداءٍ استغاثي؛ إذ يفتتح درويش القصيدة بالنداء «أنا يوسف يا أبي»، وهو تركيب يكسر الترتيب المنطقي للقصّة (حيث يوسف في القرآن لا يبدأ بالنداء، بل يروي الرؤيا مباشرة). هذا النداء يُحول البنية من حوارٍ تأملي حول رؤيا مستقبليّة إلى مونولوج (مناجاة) يغلب عليه طابع الانكسار، حيث الأب في قصيدة درويش لا يجيب، مما يحول الحوار من تبادلٍ معرفي إلى فراغٍ وصمت يعكس غربة الابن عن وطنه. ثانيا: إنّ درويش انتقل من جملة الخبر إلى جملة الوصف: إن التركيب في النّصّ الغائب يعتمد على جملة الخبر (رأيتُ أحد عشر كوكباً...)، وهي بنية تشير إلى وقوع الرؤيا. في المقابل، اعتمد درويش في تركيب حواره على جملة الوصف للواقع (يا أبي، إخوتي لا يحبونني... إخوتي طردوني من الحقل...)، فاستبدل درويش حدث الرؤيا بحدث النفي. هذا التصرف في البنية التركيبيّة حول الفعل من رؤيا غيبية إلى فعل اجتماعيّ/سياسيّ متكرر ومستمرّ، مما يجعل تركيب القصيدة يبتعد عن السرد التاريخي للقصّة ليدخل في سرديّة المأساة الحاضرة. ثالثاً: إن درويش قلب وظيفة خطاب النّصّ القرآنيّ: لكلّ خطاب وظفية والوظيفة الخطابيّة لحوار يوسف مع أبيه يوسف في النّصّ القرآنيّ مبينة على لتحذير (لا تقصص رؤياك على إخوتك...)، وهي بنية تهدف إلى الحماية.

في حين أن درويش يُعدل التركيب ليجعل الكيد هو الحالة الأصليّة والمستمرة، فليس هناك رؤيا يجب إخفاؤها، بل هناك هويّة يجب الإفصاح عنها رغم أنها سبب الموت. تركيب درويش هنا يتصرف في بنيّة السر القرآنيّ؛ فبدلاً من أن يكون الصمت وسيلة للنجاة، يُصبح الإفصاح (أنا يوسف) هو وسيلة لإثبات الهويّة رغم الغربة. التركيب القرآنيّ يعتمد على جملة الخبر (رأيتُ أحد عشر كوكباً...)، وهي بنية تشير إلى وقوع الرؤيا. في المقابل، اعتمد درويش في تركيب حواره على جملة الوصف للواقع (يا أبي، إخوتي لا يحبونني... إخوتي طردوني من الحقل...)، فاستبدل درويش حدث الرؤيا بحدث النفي. هذا التصرف في البنيّة التركيبيّة حول الفعل من رؤيا غيبيّة إلى فعل اجتماعي/سياسي متكرر ومستمر، مما يجعل تركيب القصيدة يبتعد عن

السرد التاريخي للقصّة ليدخل في سرديّة المأساة الحاضرة.

٨. التحوير مستوى المعجم القرآنيّ

تؤسس قصيدة «أنا يوسف يا أبي» بنيتها الدلاليّة على تناصٍّ قرآني كثيف، يتخذ من قصّة يوسف عليه السلام مرجعيّة نصيّة وذاكرةً ثقافيّة يعيد الشاعر تفكيك عناصرها وإعادة تركيبها داخل سياق شعري معاصر. ولا يندرج هذا الاستدعاء في باب التناص الاسترجاعي المحايد، وإنما يتخذ صورة تناصٍّ تحويلي يقوم على التصرف في المعجم القرآنيّ وتغيير وظائفه الدلاليّة، بما يفضي إلى إنتاج معنى جديد يتجاوز حدود الحكاية الأصليّة. ويستدعي الشاعر مفردات مركزيّة من المنظومة يوسف التلميحيّة، من قبيل: «يوسف»، و«الأب»، و«الإخوة»، و«الجب»، و«الذئب»، و«أحد عشر كوكباً»، و«الشمس والقمر»، ثم يعيد توزيعها داخل بنية خطابيّة تنقل الشخصيّة من مجالها الحكائي إلى مجالها الرمزي. فـ«يوسف» يغدو قناعاً للذات الشاعرة، أو للذات المغايرة التي تواجه آليات الإقصاء والحسد والعدوان، بينما تتحول شخصيّة الإخوة من شخصيات سرديّة محددة إلى بنية رمزيّة تمثل الجماعة المعاديّة للاختلاف والتميز.

ويتجلى التحوير في توسيع دائرة العنف المنسوب إليهم، إذ لا يقتصر فعلهم على الإلقاء في الجب، بل يمتد إلى «الحصى والكلام» والطرد وتحطيم اللعب وتسميم العنب، بما ينقل العنف من مستواه الجسدي إلى مستوياته النّفسيّة والرمزيّة والاجتماعيّة. ويبلغ التناص التحويلي ذروته في قلب دلالة «الذئب»، حين يقرر الشاعر أن «الذئب أرحم من إخوتي»، فتنعكس البنية القيميّة للحكاية الأصليّة؛ إذ ينتقل الذئب من موقع المتَّهَم إلى موقع الأكثر رحمة، في حين يتحول الإخوة إلى صورة للافتراس الإنساني. وتتعزز هذه المفارقة البنيويّة من خلال استحداث علاقة وادعة بين يوسف ومكونات الطبيعة، ممثلة في الفراشات والسنابل والطير، مقابل علاقة عدائيّة بينه وبين الجماعة البشريّة. كما يطال التحويرُ الرؤيا اليوسفيّة، إذ يستعيد الشاعر رموز «الأحد عشر كوكباً والشمس والقمر»، غير أنه يعيد توجيه وظيفتها الدلاليّة من البشارة المستقبليّة إلى مصدر محتمل للحسد والاضطهاد. ومن ثم تتشكل مفارقة عكسيّة بين الرؤيا بوصفها علامة اصطفاء وتميز في المرجع القرآنيّ، وبين التميز بوصفه باعثاً على العداء في التجربة الشعريّة.

ويكشف الاستفهام «هل جنيت على أحد؟» عن إستراتيجيّة شعريّة في مساءلة منطق اضطهاد الضحيّة،

إذ تتحول البراءة إلى موضع اتهام، ويغدو التفوق ذاته ذريعة للعقاب. وعليه، فإن الشاعر لا يستنسخ قصّة يوسف، وإنما يفكك بنيتها المرجعيّة ويعيد إنتاجها وفق منطق التحوير الدلالي وقلب العلاقات القيميّة. وبذلك يتحول التناص القرآنيّ إلى آلية لإنتاج المفارقة، لا إلى مجرد إحالة ثقافيّة، ويصبح النّصّ الجديد قائماً على جدليّة مستمرة بين النّصّ الغائب والنّصّ الحاضر. ومن خلال هذه الجدليّة ينتقل يوسف من كونه شخصيّة تراثيّة إلى رمز مفتوح للذات المقهورة والمختلفة والمبدعة. وهكذا يكشف التصرف في المنظومة اليوسفيّة عن رؤية شعريّة تجعل من الموروث القرآنيّ مادةً لإعادة مساءلة الواقع، وتكشف، عبر المفارقة وقلب الدلالة، عن عالم تنقلب فيه القيم، فيغدو الذئب أرحم من الإنسان، وتتحول الموهبة إلى تهمة، ويصبح الاختلاف سبباً للإقصاء.

رسم بياني لأهم الدلالات العكسيّة في القصيدة في ثنائيات واضحة		
القصّة القرآنيّة	التحوير الشعري	الدلالة
الإخوة يلقون يوسف في الجب	الإخوة يمارسون عليه أشكالاً متعددة من العنف	اتساع دائرة الاضطهاد
الذئب متهم زوراً	الذئب «أرحم» من الإخوة	قلب ثنائيّة الخير والشر
الطبيعة ليست محوراً في الحدث	الفراشات والطير والسنابل تحب يوسف	الطبيعة أكثر رحمة من البشر
الرؤيا بشارة	الرؤيا تثير الحسد	الموهبة سبب للاضطهاد
يوسف بريء من المؤامرة	يوسف يسأل: هل جنيت على أحد؟	البحث العبثي عن ذنب الضحيّة
الإخوة يندمون لاحقاً في القصّة	الإخوة هنا يستمرون في العدوان	تكثيف صورة القهر وتحويل العدوان من حادثة عابرة إلى حالة مستمرة

النتائج

توصل البحث إلى أن توظيف قصّة يوسف في قصيدة «أنا يوسف يا أبي» لم يقم على الاستدعاء الحرفي، وإنما على إعادة بناء المنظومة التلميحيّة لقصّة يوسف وفق أربعة أنماط رئيسة من التحوير: الحذف، والإضافة،

والتوسيع، وقلب الدلالة. وقد ظهر التحوير بصورة أوضح في الأحداث والشخصيّات والحوارات والمعجم القرآنيّ.

فعلى مستوى الأحداث، اعتمد درويش الانتقاء والحذف؛ فاحتفظ بالرؤيا والغيرة والجب والإخوة والذئب، وأسقط أحداثاً أخرى، محولاً الحدث من واقعة سرديّة إلى علامة على الإقصاء والاغتراب. وعلى مستوى الشخصيّات، حافظ على هويتها المرجعيّة، لكنه أضاف إليها صفات وأفعالاً جديدة؛ فتحول يوسف إلى نموذج للذات المظلومة، والإخوة إلى جماعة تمارس الإقصاء، والذئب إلى صورة للمفارقة الأخلاقيّة.

أما الحوار، فقد حُوِّر من حوار تبادلي إلى مناجاة أحاديّة، مع تكثيف النداء والاستفهام والتكرار، مما نقل مركز الدلالة من تطور الحدث إلى التعبير عن معاناة الذات. وفي المعجم القرآنيّ حافظ الشاعر على العلامات الأكثر رسوخاً، لكنه أعاد توزيع وظائفها الدلاليّة، كما في تحويل الرؤيا من بشارة إلى مصدر للاتهام، والذئب من متهم إلى «أرحم من الإخوة».

وتكشف هذه الأنماط أن قلب الدلالة هو أكثر آليات التحوير فاعليّة في إنتاج المعنى الجديد؛ إذ أبقى النّصّ على صلته الوثيقة بالقرآن، مع نقله من الدلالة القصصيّة الأصليّة إلى دلالة معاصرة دون إلغاء مرجعيته.

المصادر والمراجع

القرآن الكريم.

ابن منظور، محمد بن مكرّم، (١٩٩٨م). **لسان العرب**، اعتنى بتصحيحها أمين محمد عبدالوهاب ومحمد الصادق العبيدي، ط ٣، بيروت: دار إحياء التراث العربي.

اسماعيل، عزالدين، (١٩٧٢م). **الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية**، ط ٢، بيروت: دار الثقافة.

ألتونجي، محمد، وراجي الأسمر، (١٩٩٣م). **المعجم المفصل في علوم اللغة**، ط ١، بيروت: دار الكتب العلميّة.

بن تهامي، نورة، ومليكة، دحامينة، (٢٠١٨م). «انفتاح النّصّ الشعري عند محمود درويش قصيدة "أنا يوسف يا أبي انموذجاً»، **مجلّة حوليات الآداب واللغات**، المجلد ٥، العدد ١١، صص ٢١٦-٢٠١.

حصاوي، محمدجواد؛ عرب، عباس؛ طالب‌زاده، عباس؛ ونگارش، محمد، (١٣٨٨ش). «**بررسی کاربرد تلمیحی شخصیت پیامبران در شعر معاصر عربی**»، أطروحة الدكتوراه، جامعة فردوسي مشهد.

الخضور، صادق عيسى، (٢٠٠٧م). **التواصل بالتراث في شعر عزالدين المناصرة**، ط ١، بيروت: دار مجدلاوي للنشر والتوزيع.

درويش، محمود، (١٩٩٤م). **ديوان محمود درويش**، ج ١، ط ١٤، بيروت: دارالعودة.

راضي، جعفر محمد، (١٩٩٩م). **الاغتراب في الشعر العراقي الحديث (مرحلة الرواد)**، سورية: اتحاد كتاب العرب.

شمس آبادی، حسین، وکارآمد، راضیه، (١٣٩٥)، «بررسی کارکرد موتیف نمادگرایی یوسف (ع) وبازآفرینی آن در اشعار محمود درویش و قیصر امین پور»، **پژوهش‌های ادبی قرآنی**، سال٤ شماره٣، صص١٢٥-١٥٧.
dor.isc.ac/dor/٢٠/١٠٠١/١/٢٣٤٥٢٢٣٤/١٣٩٥/٤/٣/٣/٤

شیسا، سیروس، (١٣٨٢ه). **فرهنگ تلمیحات: اشارات اساطیری، داستانی، تاریخی، مذهبی در ادبیات فارسی**، چاپ ٢، تهران: میترا.

شوقي ضيف، أحمد، (١٩٩٨م). **الفن ومذاهبه في الشعر العربي** ، ط ١١، القاهرة: دار المعارف.

الصكر، حاتم، (١٩٩٩م). **مرايا نرسيس**، بيروت: المؤسسة الجامعيّة للدراسات والنشر.

علي، عبدالرضا، (١٩٨٤م). **الأسطورة في شعر السيّاب**، ط ٢، بيروت: دار الرشد العربي.

عناني، محمد، (٢٠٢٣م). **المصطلحات الأدبيّة الحديثة**، مؤسسة الهنداوي.

عيسى، فوزي، (١٩٩٧م). **تجليات الشعريّة: قراءة في الشعر المعاصر**، ط ٢، المعارف: منشأة المعارف.

فرج، منسي، وحماد، فاطمة أحمد، (٢٠١٨). «أثر الاقتباس والتضمين في شعر لسان الدين بن الخطيب»، **مجلة جامعة الأنبار للغات والآداب**، العدد ٢٧، صص ٦٨-١٠٠.

موسى، حسين، وصعيدي، عبد الفتاح، (١٩٦٤م). **الإفصاح في فقه اللغه**، ط ١، القاهرة: مطبعة المدني.

ناصرزاده کرمانی، فرهاد، (١٣٨٣ش). **درآمدی به نمایشنامه شناسی**، تهران: سمت.