نصوص أسماء عطة ما بين الومضة القصصية والومضة الشعرية وخلل المجاز

د. جمال الجزيري

أتناول في هذه الدراسة بعض نصوص الكاتبة المغربية أسماء عطة التي نشرتها على مجموعة سنا الومضة القصصية وتم تجميعها مع نصوص كتّاب آخرين في كتاب ومضات قصصية تم نشره في دار كتابات جديدة للنشر الإلكتروني[1] في فبراير 2016. وأتناول فيها النصوص من زاوية كونها ومضات قصصية أم ومضات شعرية، ومن زاوية استعمال المجاز وعدم احتمال النص لهذا المجاز، وخاصة الاستعارة التي تُرهق النص والقارئ معا ولا تقدم شيئا جديدا أو دلالة إضافية أو قيمة مضافة للنص، فالاستعارة يتم اللجوء إليها عندما تعجز اللغة العادية عن التعبير، ويضطر الكاتب للمزج بين عنصرين أو مفردتين

[1] أسماء عطة. "5 ومضات قصصية". شاهد حنين: ومضات قصصية. إعداد وتقديم: د. جمال الجزيري. دار كتابات جديدة للنشر الإلكتروني: ط1، فبراير 2016. ص 25-26. رابط تحميل الكتاب: http://www.mediafire.com/?45kffzjfu3w8xc8

للجمع بين العالَمين اللذين يمثلانهما هذان العنصران أو هاتان المفردتان بهدف الوصول إلى دلالة مركَّبة لا تنتمي إلى هنا ولا إلى هناك، وتخرج بالتركيب إلى أفق دلالي ثالث. وإذا لم يتحقق هذا الهدف من اللغة الاستعارية، تكون هذه اللغة الاستعارية إسرافا لغويا وتعبيريا.

وجع

عرّى على الجرح وهمّ راحلا، فما كان من الجرح إلا أن ضمّه إليه وانعصر.

10 ديسمبر 2015

نص "وجع[2]" للكاتبة المغربية أسماء عطة أقرب للومضة الشعرية، وليس الومضة القصصية، بالرغم من أن الملمح السردي واضح فيه إلى حد ما. ويرجع ذلك إلى طبيعة المنظور السردي المستخدم في النص. فالجملة الأولى مروية من منظور خارجي [ولا بد هنا أن نحذف حرف الجر

[2] أسماء عطة. "5 ومضات قصصية". شاهد حنين: ومضات قصصية. إعداد وتقديم: د. جمال الجزيري. دار كتابات جديدة للنشر الإلكتروني: ط1، فبراير 2016. ص 25-26. ص 25. رابط تحميل الكتاب: http://www.mediafire.com/?45kffzjfu3w8xc8

"على" لأن الفعل "عرَّى" يحتاج إلى مفعول مباشر، ويمكننا هنا أن نستخدم محله الفعل "كشف" ونغير حرف الجر إلى "عن": كشف عن الجرح]. وهذا المنظور الخارجي يجعلنا ننظر إلى الجرح نظرة حرفية: أي هو حرج عادي قابل لأن يراه أي شخص افتراضي يوجد في مكان الحدث. وهذا المنظور الخارجي يُربِكُ نظرتنا للشطر الثاني من الومضة: فها هو الجرح يتحول إلى شخصية في النص يقوم بضم شخصية الرجل الواردة في الشطر الأول. [وهنا أيضا توجد مشكلة في حرف الجر "إلى"، لأن الضم بدون حرف الجر يعني الاحتضان، في حين أن الضم مع حرف الجر هنا يعني التملك والاستحواذ وقيام الجرح بإتباع الرجلِ له]. كما أن الفعل "انعصر" هنا فعل شعري بامتياز ولا يدل على شيء سردي محدد: ما معنى أن ينعصر الجرح؟ الإجابة عبارة عن دلالة مبهمة أقرب للشاعرية التي ليست في مثل احتياج السرد للتوضيح. ويمكننا بسهولة أن نصيغ النص صياغة شعرية كالتالي:

عرّى الجرح وهمَّ راحلا

ضمَّه الجرح وانعصر!

ولذلك يمكن اعتبار كل الكلمات غير الواردة في هذه الصياغة الشعرية كلمات زائدة لا يحتملها النص، لأنها تجسد الإسراف اللغوي وتبديد الثروة اللفظية، فالنصوص الأدبية بوجه عام، والنصوص الأدبية القصيرة بوجه خاص، لا تحتمل مثل هذا الإسراف اللغوي، لأنها بطبيعتها تقوم على التكثيف وتوظيف كل كلمة وكل حرف وكل علامة ترقيم وكل مكون من مكونات النص.

تسليم

على عَبّارة اللجوء، تتعبّد أحزانه في محراب الرضى، وعلى عتبات الصبر تسبّح مقلتاه بخرزات الدمع.

26 ديسمبر

نص "تسليم" نص به إسراف لغوي كبير، إذ أنه يعتمد في بنائه على توظيف الاستعارة بشكل غير لازم للحدث

السردي، وبشكل يجعل النص نصا شرعيا به إسراف لغوي أيضا.

يبدأ النص بشبه جملة تحدد المكان الذي تم التقاط اللقطة فيه، ولا أقول المكان الذي يدور فيه الحدث، لأن اللقطة هنا لقطة ثابتة إلى حد ما. وعندما ننظر إلى باقي الجملة الأولى، نجد أنها عبارة عن استعارة مركَّبة أو مزدوجة: الأحزان تتحول من خلال التشخيص إلى شخص يتعبَّد والرضا يتحوّل إلى محراب، أي إلى المكان الذي تتعبد فيه هذه الأحزان. والجملة فنية بالطبع وتبعد عن المباشرة، لكن الجانب التصويري فيها عال جدا بدرجة تتنافى مع متطلبات السرد، وتحول الصياغة إلى صياغة شعرية، لأن هذه الجملة تتلخص في سمة واحدة وهي الحزن الراضي، أو سمتين وهما أن هذا الرجل حزين وراضٍ. وهما صفتان يخلوان من الحركة ولا يقدمان حدثا، وإنما يقدمان حالة.

وعندما ننتقل إلى الجملة التالية المعطوفة على الجملة الأولى، نجد أنها تقدم لنا وصفًا أيضا، وتعتمد على نفس بنية

الجملة الأولى لدرجة أن الجملتين متوازيتين تركيبيا، أي أنهما لهما نفس التركيب بجميع تفاصيله: شبه جملة (حرف جر + اسم مجرور + مضاف إليه) + فعل مضارع + فاعل (مضاف إليه ضمير يعود على الشخصية) + شبه جملة (حرف جر + اسم مجرور + مضاف إليه). ولا مشكلة في التوازي التركيبي في حد ذاته، تكمن المشكلة في استعمال تركيبين لغويين بهذا الطول دون أن تصاحب الزيادةَ في المبنى زيادةٌ في المعنى، وخلو التركيبين من المعنى السردي الذي يمكنه أن يقدم لنا حدثا أو إيحاءً بحدث: فلو كان أحد التركيبين ألقى ضوءًا على ماضي الشخصية والتركيب الآخر ألقى ضوءا على حاضرها أو هواجسها أو تخوفاتها من المستقبل على سبيل المثال لكنا أمام ومضة جيدة.

والجملة الثانية أكثر استعارية من الجملة الأولى، ففيها تتداخل ثلاث استعارات، إذ يتحول الصبر إلى مبنى له عتبات وتتحول المقلتان إلى إنسان أو كائن يسبّح وتتحول الدموع إلى مسبحة. والمعنى لا يحتمل هذا الإسراف اللغوي

والتصويري والاستعاري، فالجملة تقول إن هذا الرجل صابر ويبكي، وهو معنى بسيط لا يحتاج إلى هذه الاستعارات الثلاث لكي يصل إلى القارئ. وحتى لو سلَّمنا بالبنية الاستعارية، نجد أن الجملة الثانية تقدم لنا مكانا جديدا يختلف عن المكان الوارد في الجملة الأولى، ونص الومضة القصصية بوجه عام لا يحتمل حضور مكانين في المستوى السطحي للنص ويتساوى هذان المكانان في المكانة والأهمية والدلالة، ولا يعني ذلك أن الومضة القصصية لا يمكنها أن تقدم لنا مكانين، وإنما يعني أن يكون أحد المكانين هو مسرح الحدث الحاضر أمام أعيننا ويأتي مكان آخر أو أكثر على سبيل الاستحضار بالرجوع إلى الماضي أو الاستشراف بالانتقار على مستوى الرؤية أو التخيُّل أو التصور إلى المستقبل: أي أن يكون مكانا واحدا فقط هو الحاضر في بؤرة الحدث الحاضر أمام أعيننا، وتأتي الأماكن الأخرى في ثناياه.

تكلَّمتُ من قبل في عدة مقالات منشورة في أعداد متفرقة من مجلة سنا الومضة القصصية عن ضرر الإسراف في استعمال المجاز واللغة الاستعارية. والنص هنا توجد به خمس استعارات، وهي استعارات تستعمل لمجرد الاستعارة، ولا تضيف شيئا للنص، لأن المعنى المقصود منها قابل للتعبير عنه بلغة معتادة بعيدا عن الاستعارة. ومادامت الاستعارة أو اللغة المجازية لا تضيف شيئا للنص فيكون استعمالها زائدا عن الحاجة. الغرض من استعمال الاستعارة بوجه عام أن الكاتب يجد أن اللغة المعتادة لا تستطيع التعبير عن المعنى المراد توصيله فيلجأ إلى الاستعارة التي تجمع بين عالَمين أو مجالين لتحقيق معنى ثالث ناتج عن الجمع بينهما ولا تستطيع اللغة المعتادة أن تعبر عنه. كما أن وجود خمس استعارات في مثل هذا النص القصير جدا لا يحتمله النص، لأن الاستعارة تحتاج إلى جهد في معالجتها ذهنيا أثناء القراءة أكبر من الجهد الذي تحتاجه معالجة الكلام العادي، والقارئ هنا يبذل هذا الجهد ولا يصل إلى قيمة

دلالية مضافة، لأن المعنى الوارد في الاستعارات – كما أشرتُ أعلاه – معنى واضح ولا يوجد فيه خروج على دلالات الألفاظ المعتادة: إذا كانت الاستعارة خروج على الاستعمال اللغوي المعتاد، فلا بد أن يكون هذا الخروج بهدف التعبير عن معنى لا تستطيع الكلمات الموجودة في اللغة التعبير عنه. وإذا لم يتحقق الهدف من هذا الخروج وكان المعنى المقصود يمكن التعبير عنه من خلال الكلمات الموجودة بالفعل في اللغة وبكلمات أقل من الكلمات التي استلزمها هذا الخروج، فيكون هذا الخروج في غير محله لأنه يمثِّل إرهاقا للقارئ وتلاعبا بالألفاظ وإسرافا لغويا بلا مردود دلالي إضافية، أي بلا قيمة مضافة.

والنصوص الأدبية المعاصرة بوجه عام صارت فيها اللغة المجازية التي تعتمد على الصور البلاغية التقليدية من استعارة وتشبيه وما إلى ذلك – صارت سمة متنحية، أي أنها لم يعد لها نفس القيمة الجمالية أو البلاغية التي كانت لها في عصور سابقة، لأن طبيعة العصر تغيرت، وصار القارئ

يحتاج إلى نص قابل – على الأقل في مستواه السطحي أو الخارجي أو بنيته السطحية – للتأويل بشكل سلس وتلقائي أثناء القراءة، وتأتي المستويات الأخرى لتزيد النص عمقا. فالعناصر الجمالية لا تحتفظ بقيمتها على مر العصور، وتتبادل مواقعها بحيث يصير ما كان متنحيا في عصور سابقة بارزا أو مهيمنا في عصر لاحق، ويصير ما كان بارزا في عصور سابقة متنحيا في عصر لاحق، وقد تفقد العناصر طاقتها الجمالية والدلالية ويضطر العصر إلى استحداث عناصر وتقنيات جديدة وإلى تحوير وظيفة العناصر السابقة وتطويرها وتغيير مسارها، وما إلى ذلك.

والاستعارة لم تعد لها قيمة جمالية في حد ذاتها، وإنما هي لبنة لغوية وبلاغية وجمالية يتم اللجوء إليها عندما تعجز مفردات اللغة الموجودة في المعاجم أو الجارية على الألسنة عن التعبير عن المعنى المراد، فيلجأ الكاتب إلى الدمج بين حياة لفظين أو تعبيرين بهدف الوصول إلى مركب دلالي ثالث من دمجهما.

كما أن النصوص السردية بوجه خاص والنصوص الأدبية بوجه عام لم تعد تحتمل الإفراط في استعمال اللغة الاستعارية أو استعمالها في غير محلها، لأنها تعتبر في هذه الحالة دهونا زائدة أو سُعرات لغوية تيك أواي take-away linguistic calories ليست لها قيمة مفيدة للنص أو قابلة للبقاء بعد بذل الجهد العصبي والذهني في تأويلها، لأن القارئ سيكتشف بعد هذا الجهد أن ما قيل بأسلوب استعاري لا يختلف عما يمكن قوله بالأسلوب المعتاد وأن الكاتب كان يتلاعب بالألفاظ عندما استعمل الاستعارة لأن النص لا يحتاجها وجوديا أو تأويليا أو تعبيريا.

تنكّر

مرّ بها تُلقم صغيرها بقايا طعام من قمامة، علّق فاهه الفاغرة على باب الدهشة، غضّ بصره وانصهر.

16 يناير

يتكون نص "تنكّر" من ثلاث جمل أساسية. تقدم لنا الجملة الأولى الحدث الوارد في الومضة، حيث نجد الرجل

المار والأم والطفل الصغير. وترصد لنا عيون الرجل قيام الأم بإطعام صغيرها من القمامة. وهي البداية النصية تمثل بداية سردية واعدة، فيمكن للراوي أن يلتزم بمنظور الرجل ويقدم لنا لقطة إضافية مسلطة على الأم وصغيرها، أو يقدم لنا رد فعله أو استحضاره لمشهد مماثل من حياته، وما إلى ذلك من احتمالات سردية كامنة في إمكانات هذه البداية السردية.

ولكننا عندما ننتقل إلى الجملة التالية، نجد الكاتبة تلجأ إلى نفس اللغة الاستعارية التي استعملتها في نصَّيْها "وجع" و"تسليم". فدلالة هذه الجملة تتلخص في فعل واحد، ألا وهو "اندهش"، لكن الكاتبة تستعمل استعارة مركبة من استعارتين ومكونة من ست كلمات للتعبير عن هذا المعنى، أي أن هناك خمس كلمات مسرفة تم تبديدها بلا طائل، والمعنى المقصود هنا معنى بسيط ولا يحتاج إلى توظيف هذه الاستعارة المركَّبة – تصوير الفم على أنه شيء يمكن خلعه وتعليقه وتصوير الدهشة على أنها مبنى له باب يتم تعليق هذا الفم

عليه – ومادامت الحاجة التعبيرية لا تقتضي استعمال كل هذه الكلمات ولا استعمال الاستعارة، تكون الاستعارة إسرافا لغويا وتصويريا يؤدي إلى إفساد النص. وزمن قراءة الجملة الثانية هنا أطول من زمن الحدث نفسه المتمثل في اندهاش الرجل، وحتى لو تغاضينا عن ذلك، ما دلالة اندهاش هذا الرجل؟ وهل الاندهاش هنا هو رد الفعل الطبيعي على المشهد الذي يراه؟

عندما ننتقل إلى الجملة الأخيرة، نجد أنها مكونة من جملتين معطوفتين على بعضهما: الجملة الأولى تنثل لنا قيام هذا الرجل بغض بصره، والجملة الثانية تنقل لنا انصهاره. وعندما نتأمل مفهوم غض البصر الذي يحيلنا إلى نص ديني من خلال التناص مع القرآن، نجد أنه يتناقض مع مفهوم الدهشة الوارد في الجملة السابقة، فانفتاح الفم للتعبير عن الدهشة يصاحبه في العادة انفتاح للعينين واتساعهما كعلامة بصرية جسدية مصاحبة لفتح الفم، الأمر الذي يجعل الجملة السابقة لا محل لها من التأويل في هذا النص، وينبغي حذفها.

وهذا التناص يقوم على المفارقة، إذ أن الكاتبة تحوّل مسار غض البصر من دلالته القرآنية إلى دلالة اجتماعية سلبية في هذا النص السردي في الأساس: فقيام المرأة بإطعام طفلها من القمامة يدل على خلل اجتماعي، على سوء توزيع للثروة القومية، على عدم إخراج الذكاة، على افتقاد قيمة التصدق، وما إلى ذلك من أسباب تؤدي إلى افتقاد بعض أفراد المجتمع لأبسط مقومات حياتهم. وهذا لا يستوجب غض البصر، فغض البصر هنا يوحي باشتراك الرجل في هذه الجريمة الاجتماعية والاقتصادية، وإذا كان غض البصر يدل في الأساس على تدين الرجل ظاهريا، فإنه يدل هنا على ابتعاد هذا الرجل عن المفهوم الحقيقي للدين المتمثل في التراحم وفي مد يد العون لغير القادرين وللمحتاجين.

وعندما ننتقل إلى الكلمة الأخيرة في الومضة، نجد أنها عبارة عن استعارة وتعبّر مجازيا عن المعنى. وكل دلالاتها تتناقض مع استهتار هذا الرجل وتنُّره الوارد في العنوان. فالانصهار يحتمل عدة معنانٍ، منها:

أولا، في مجال الكهرباء، ينتج الانصهار عند وجود ضغط أو استهلاك زائد على السلك الموصِّل للكهرباء، ويؤدي إلى انصهاره أو انقطاعه أو إذابته حسب موضع هذا السلك، الأمر الذي يؤدي إلى توقف الأجهزة عن العمل بسبب انقطاع الكهرباء. وهنا قد يدل على أن الرجل لم يحتمل المشهد لأنه ولّد داخله طاقة انفعالية زائدة. وهذا غير وارد في النص لأن رد فعله السابق متمثل في اندهاشه المفتَعَل وفي غض بصره الذي يرمز لتنصُّله من المسئولية.

ثانيا، الانصهار عملية تتم أثناء التصنيع، ويحدث نتيجة لتعريض المواد المراد إذابتها إلى درجة حرارة عالية تجعل هذه المواد تتحول من الحالة الصلبة إلى الحالة السائلة وتمتزج ببعضها البعض بحيث ينتج عنها عنصر جديد أو نفس العنصر القديم ولكن بعد أن يتم تشكيله في حالة جديدة ولغرض آخر غير الغرض الأصلي المستعمَل فيه. ويمكننا أن نقول هنا إن مفهوم غض البصر قد تم تحويل وظيفته، ولكنه ليس تحويلا إيجابيا، مثل إيجابية التحويل الذي ينتج

عن الانصهار، وبالتالي يظل الانصهار ليست له علاقة بما يقوم به الرجل من قبل في النص.

ثالثا، الانصهار عملية اجتماعية أقرب للاندماج تتم عندما يدخل الشخص بلدا جديدا أو مكانا غريبا، ويحدث الانصهار بعد معاناة في التأقلم أو التكيف، وبعدها يصير هذا الشخص فردا ينتمي قلبا وقالبا للمجتمع الجديد، حتى لو ظل محتفظا بهويته القديمة التي تنتمي لمجتمعه الأصلي، ولكنها تظل مجرد جزء من هويته وليست هويتَه كلها. وهنا لا يتحقق هذا المعنى في شخصية هذا الرجل أيضا.

وبناء على ذلك، أرى أن النص عبارة عن صياغتين مختلفتين للنص دمجت بينهما الكاتبة، وكان الأولى بها أن تجعلهما نصين مختلفين، ويمكننا أن نضع تصورا لهذين النصين كالتالي:

1

مرّ بها تُلقم صغيرها بقايا طعام من قمامة، غضّ بصره.

2

مرّ بها تُلقم صغيرها بقايا طعام من قمامة، انصهر.

وفي الحالتين، الجملة الثانية تم حذفها لأنها استعارية ومسرفة لغويا ولأنها لا تخدم الغاية من النص.

يوسف

قدّوا قميصه من كل حدب وسلّوا غصن الزيتون من منقار الحمامة.

19 يناير 2016

نص "يوسف" لأسماء عطة أقرب للومضة الشعرية، ذلك لأنه يقدم لنا لحظة مكثفة تخلو من سياق سردي يحددها ويلقي الضوء على أطراف الحدث. فهنا نحن أمام شخصية جماعية يتم تقديمها من خلال ضمير الغائب الجمع تمثِّل قوة

مجهولة تمارس طغيانها على شخصيتين في النص: شخصية الرجل غير المذكور إلا من خلال قميصه وشخصية الحمامة المصرّح بها وبصفتها بوصفها رمزا للسلام.

استعمال الكلمة المهجورة هنا – "قدُّوا" – استعمال لا يأتي عبثا، وإنما يعتمد على التناص مع قصة سيدنا يوسف في القرآن، الأمر الذي يلقي ضوءا على الشخصية الواردة بضمير الغائب في بداية النص. وقدُّ القميص في النص القرآني يحتمل وجهين مبدئيا يربطهما أن القادَّ يحاول الاعتداء جنسيا على الآخر: وجه الاغتصاب ووجه الدفاع عن النفس. ومن الواضح هنا أن القد يتعلق بالاعتداء على الشخصية الواردة في النص، ويضيف النص حدوث القد من كل الاتجاهات، دون أن يقتصر على القُبُلِ أو الدُّبُرِ. ويحتفظ القد بدلالته الجنسية الواردة في النص الأصلي ويُسقطه على الشخصية الحاضرة في الومضة ويضاعفه من خلال كثرة الاتجاهات التي يحدث منها.

وعندما ننتقل إلى الجملة الثانية التي تمثل ما فعله أيضا أولئك الأشخاص المجهَّلون نجد أنه لا يتعلق بالشخص الوارد في الجملة الأولى، وإنما يتعلق بالحمامة التي ترمز في العرف اللغوي والأدبي المعتاد إلى السلام والسكينة والوداعة، ولكن الاعتداء لا يتم على الحمامة في حد ذاتها، وإنما على غصن الزيتون الذي بمنقارها، ووجود الغصن في منقارها يدل على أنه أداة ستستعملها الحمامة في بناء عُشٍّ لها على سبيل المثال، ولذلك لا تفقد الحمامة رمزيتها هنا ولا يتم الاعتداء على هذه الرمزية، وإنما يتم الاعتداء على غصن الزيتون وعلى وظيفته النفعية المبتغاة من ورائه: أي أن الجناة المجهولين يحرمون الحمامة من بيتها. وكون الحمامة طائرا يدل على أنه حرمان مؤقت أو ليست له الفعالية التي يظنها الجناةُ ويظنها الصوت الشعري الوارد في هذه الومضة الشعرية. باختصار، الاعتداء على الحمامة اعتداء مؤقت ويتعلق بشيء من متعلقاتها وليس بها هي شخصيا، وستظل دلالتها باقية خارج إطار النص في

المستقبَل. لكن الاعتداء على شخصية الرجل سيظل أثره باقيا، فلا يمكن إصلاح ما أفسده هذا الاعتداء أو تعويضه.

والتناص يجعلنا ننظر إلى آثار الفساد أو الاعتداء على الرجل على أنها آثار مؤقتة أيضا، لأن النص القرآني يخبرنا أن من قُدَّ قميصه سيصير له شأن في المستقل، وأن العقاب الذي لقيه لن يدوم إلى الأبد. وهذا التناص يقلب توقيت القد ودلالته: فهو هنا يتم كعقاب ويستهدف التعذيب ولا يتعرض له الرجل بسبب فتنته أو جماله، وإنما بسبب استقباح تلك الجماعة المعتدية لما يفعله هذا الرجل.

وبالرغم من أننا لا نعرف ما يفعله هذا الرجل، يمكننا أن نستنبط من السياق دلالة فعله: فالاستيلاد على أداة الحمامة التي تصنع منها عشًّا لها يوحي بأن الرجل كان يريد أن يفعل شيئا مماثلا: أن يبني بيتا أو وطنا أو يشارك في بناء الوطن من خلال العمل السلمي المناظر لرمزية غصن الزيتون. ويبدو أن تلك الجماعة المجهَّلة التي ترمز للقوة الغاشمة تدل على أشخاص يمسكون في أيديهم بزمام أمور

الوطن الذي يريد هذا الرجل أن يشارك في بنائه، وهذا يقودنا إلى استنباط أن هذه الجماعة لا تريد البناء بهذا الشكل وترفض العمل السلمي، الأمر الذي يجعلها رمزا للاستبداد والطغيان.

وعندما ننظر إلى العنوان نجد أنه لا يكشف شيئا عن النص، فهو في شبه الزائد أو العلامة اللغوية التي لا تبتغي سوى التسمية، أو تبتغي فرض دلالة معينة على النص لا يحتملها، فمجرد إبراز اسم سيدنا يوسف في عنوان النص يطالبنا بأن ننظر إلى شخصية الرجل الوارد في النص على أنه معادل أو رمز لسيدنا يوسف، وهذا لا يتحقق في النص، كما أن التناص حاضر بقوة في النص وليس في حاجة إلى إبراز من خلال العنوان، وكان من الأولى وضع عنوان مناسب للنص مثل "هتك" على سبيل المثال.

النص جيد جدا ومتميز على مستوى التكثيف والصياغة، ولكنه ذو طبيعة شعرية، لأنه لا يسعى لأن يقدم لنا موقفا قصصيا مكتملا، وإنما يقدم لنا لقطة حياتية معاصرة

تجمع بين رمزين وتنشئ علاقة بينهما، خاصة وأن دلالة التناص هنا لا تهدف إلى الاستنساخ، وإنما تهدف إلى إضافة معنى جديد للقد نستنبط دلالته من خلال مقارنته مع رمز الحمامة الذي يحضر كاملا داخل النص، في حين أن رمز القد لا يحضر إلا بصورة مُبهَمة، ويتوصل إليه القارئ من خلال النظرة المقارنة بما موجود بجواره داخل النص وبما هو موجود خارج النص في النص القرآني في سورة يوسف.