دوفصلنامه علمی ـ پژوهشی زبان پژوهی دانشگاه الزهرا (س)
سال دوم، شماره ۴، بهار و تابستان ۱۳۹۰

بینامتنی قرآنی در شعر ابوتمام طائی

محمد نگارش[۱]
افسانه هادی‌زاده[۲]

چکیده

در این مقاله، پدیدهٔ بینامتنی قرآنی و مفاهیم آن را در نمونه‌هایی از شعر ابوتمام بررسی می‌کنیم، روابط و کنش دوسویه بین قرآن و متن شعر این شاعر را نشان می‌دهیم و تأثیر آن را در تولید معنا بیان می‌کنیم. پدیدهٔ بینامتنی قرآنی دارای جنبه‌های هنری و شیوه‌های سبک‌شناسی گوناگونی است. در این پژوهش، نوع ارتباط شاعر را با قرآن نشان می‌دهیم و برمبنای نوع کارکرد، شکل‌های متفاوتی از بینامتنی قرآنی را تحلیل می‌کنیم تا کنش خلاق میان قرآن و متن شعر را مجسم کنیم؛ علاوه بر آن، تکنیک‌های متنوع بینامتنی را در بافت شعری بررسی می‌کنیم.

واژه‌های کلیدی: *بینامتنی، قرآن، ابوتمام، عبارت، واژه، اسم خاص.*

---

۱. استادیار زبان و ادبیات عربی، دانشگاه فردوسی Negarsh44@yahoo.com
۲. دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات عربی
تاریخ دریافت: ۸۸/۱۱/۱۰ تاریخ تصویب: ۸۹/۹/۲۲

۱. مقدمه

در چهارچوب تلاش پی‌گیر ابوتمام (۱۷۲-۲۳۱) برای سرایش هنری و مؤثر، مجموعه‌ای از ابزار سخنوری قابل مشاهده است. این شاعر از کارکرد زبان الهام‌بخش، تصویرهای هنری زیبا، بینامتنی، موسیقی گوش‌نواز، آرایه‌های متناقض‌نما و الهام از داده‌ها و آیه‌های قرآنی به‌خوبی سود جسته است؛ زیرا قصیدهٔ او ساختار ساده‌ای ندارد؛ بلکه بافت آن از اجزاء مختلفی ساخته شده که شاید مهم‌ترین آنها خروش حافظهٔ شاعر و گنجینهٔ دانش و احساسات اوست.

ابوتمام از تکنیک بینامتنی بسیار بهره برده است؛ زیرا این تکنیک به گسترهٔ معنایی در متن شعر، نوعی توانایی برای اثربخشی می‌دهد؛ به گونه‌ای که می‌توان انواع خوانش را در متن به‌کار گرفت؛ علاوه برآن، بینامتنی در شکل‌دهی تجربهٔ شاعر، مؤثر است و معنای معینی را تأیید، نفی و یا القا می‌کند. به طور کلی، تکنیک بینامتنی، با تضمین آشکار یا اشاره‌گونهٔ تولید معنا و پذیرش یا رد آن، به کمک متن می‌آید (عید، ۱۹۹۷: ۲۳).

بینامتنی به‌معنای روابط و کنش‌ها در بستر متن، از پدیده‌هایی است که معمولاً در متن‌های ادبی به‌کار گرفته می‌شود؛ هر متنی ناگزیر با متن‌های دیگر کنش‌های دوسویه دارد تا به‌صورت متن ادبی جدیدی ظاهر شود. با اینکه متن به‌شکل فزاینده‌ای از تجربهٔ شاعر بهره می‌برد، اقتباس‌های بینامتنی به‌صورت آگاهانه یا ناخودآگاه به آن اضافه می‌شود؛ بنابراین، بینامتنی عبارت است از ایجاد رابطه‌ای اثربخش میان متن پیش‌نوشته و متن موجود در ذهن برای تولید متن جدید (مرتاض، ۱۹۹۱: ۷۵)؛ بدین ترتیب، بینامتنی عملی واقع‌شده و طرحی گریزناپذیر است. نمی‌توان متنی را تصور کرد که خالق آن بدون هیچ پیش‌زمینه‌ای آن را نوشته باشد، از هرگونه رابطه‌ای با متن‌های دیگر، دور باشد و متن را از صفر شروع کند؛ زیرا انسان نمی‌تواند خود را از قید محدوده و وضعیت زمانی و مکانی، آزاد کند (مفتاح، ۱۹۷۷: ۱۲۳).

بینامتنی به‌عنوان اصطلاحی کلی در نقد، فراخوانی تمام متن‌های گذشته برای تولید متن جدید را دربر می‌گیرد. این اصطلاح، را نخستین بار، میخائیل باختین در نیمهٔ دهه شصت از قرن بیستم در نوشته‌هایش به‌کار برد. به‌نظر او، بینامتنی یعنی آگاهی از واقعیت کنش انجام‌شده در متن به‌شکل بازگردانی و تقلید از یک متن یا بخشی از آن (بنیس، ۱۹۹۰: ۱۸۳).

موضوع بینامتنی را ژولیا کریستیوا متبلور کرد. وی معتقد است متن شعر، بازتولید متون دیگر است و در این راستا، نوعی رابطهٔ گفتمانی میان آنها برقرار می‌گردد. به‌نظر او، هیچ اثری خودبسنده و به‌تنهایی حاکم بر کل خویش نیست؛ بلکه حاصل جذب و دگرگونی متن‌های دیگر یا معرقی از نقل قول‌ها است؛ بنابراین، هیچ متن قائم به ذاتی وجود ندارد؛ آنچه هست، بینامتن است که از متن‌های بیشمار دیگری تشکیل شده و هستی‌اش تنها ازطریق ارتباط با متن‌های دیگر تعیّن می‌یابد (الغدامی، ۱۹۸۵: ۱۳۱). این مسئله باعث می‌شود متن به درگاه بزرگی تبدیل شود که به‌روی تمام تمدن بشری باز شده است.

اصطلاح بینامتنی، جدید به‌نظر می‌آید؛ اما در گذشته، به نام‌های دیگری با همین مفهوم، ازسوی ناقدان مسلمان به‌کار رفته است؛ ازجمله اقتباس، تضمین، سرقت ادبی و... . در تعریف اقتباس گفته‌اند: اندکی از قرآن یا حدیث در عبارت خود آوردن بی اشارت (ابن‌معروف، ۱۳۲۹: «ضمن»).

روشن است که طبق این تعریف، مفهوم اقتباس به معنای اصطلاح بینامتنی نزدیک است و به همین دلیل می‌توان آن را زیرمجموعهٔ بینامتنی شمرد؛ زیرا هردو بر رابطهٔ میان متن‌ها در گفتمان شعری دلالت می‌کنند.

در علم نقد، تقسیم‌بندی‌های گوناگونی برای بینامتنی صورت گرتفه است تا ابعاد و روش‌های آن را روشن کند. یکی از این تقسیم‌بندی‌ها بینامتنی صریح است که اقتباس را دربر می‌گیرد و به آن اقتباس آگاهانه نیز می‌گویند؛ زیرا مؤلف به‌صورت آگاهانه آن را به خدمت می‌گیرد؛ دیگری بینامتنی ناخودآگاه است که در آن، مؤلف از حضور متن یا متن‌های دیگر در متن خود آگاه نیست. این گونه بینامتنی برپایهٔ تکنیک جذب، ذوب، دگرگونی و کنش متنی استوار است.

برپایهٔ این نوع تقسیم‌بندی، اقتباس با گرایش‌هایی متعدد، زمینه‌هایی متنوع و ابزارهایی مختلف، با کارکردی هنری و معنایی در بافت شعری به‌کارمی‌رود.

ابوتمام بینامتنی قرآنی با مفاهیم پیش‌گفته در گفتمان شعری خود را با فرم‌های بسیاری به‌کار برده است. گاه حضور متن قرآنی در شعر او به‌آسانی درقالب یک عبارت، قابل مشاهده است. و گاه با اشاره‌ای گذرا به اسمی عام یا کاربرد نام یک سوره یا اصطلاحی فقهی، درپی فراخوانی یا

جلب توجه بیشتر شنونده یا خواننده است. نسبت رابطهٔ بینامتنی قرآنی در تمام شعر این شاعر، یکسان نیست. گاه سازگاری فضا و محتوای دو متن مشهود است و گاه تناقض‌نمایی[1] و معناگریزی در کاربرد متن قرآنی دیده می‌شود.

به‌دلیل تنوع گونه‌های بینامتنی، فراونی و کارکردهای مختلف آن در شعر ابوتمام، در این مقاله می‌کوشیم این پدیده را ذیل دو عنوان کارکرد عبارت و کارکرد اسم به‌بحث گذاریم.

۲. کارکرد عبارت قرآنی

ابوتمام در شعرش به‌صورتی گسترده و پی‌درپی از ترکیب‌های قرآنی بهره گرفته است. این گونه ترکیب‌ها در رسیدن به هدف و توضیح و بسط غرض شاعر نقش مهمی دارند و عمل‌کرد درون‌متنی شعر را نیز عمیق‌تر و ارزشمندتر می‌کنند. بینامتنی در شعر ابوتمام به دو صورت انجام می‌شود: او یا بدون زیاد و کم‌کردن، آیه‌ای خاص را برمی‌گزیند و دسته‌بندی می‌کند و سپس با ویژگی‌ها و توضیحات کاملی، آن را به تصویرمی‌کشد؛ و یا با افزودن مطالبی به متن آیه، تنها از آن الهام می‌گیرد. در این صورت، با گرایش شاعر به قرآن، پیوند و ارتباطش با مخاطب مأنوس با این کتاب آسمانی، آسان‌تر می‌گردد.

۲-۱. ارجاع مستقیم

نسبت‌های بینامتنی موجب می‌شود حجم و ژرفای معنایی شعر گسترده گردد و تا مرز بی‌نهایت پیش رود؛ زیرا با استفاده از این تمهید، شاعر می‌تواند جمله یا عبارت موجود در اثری دیگر را با تمام ویژگی‌هایش، مانند لحن، حس، فضا، معنا، منطق و مقصود، وارد متن خویش کند؛ مثلاً شاعر در بیت (۱) از روزگار شکایت می‌کند و می‌گوید از دست روزگار، جامی پر از زهر نوشیده است. وی برای به‌تصویرکشیدن حالت لبریزشدن و سرشاربودن جسم از رنج‌های دنیا و نیز فضاسازی بهتر، از آیهٔ «حدائق اعناباً و کواعب اتراباً و کاساً دهاقا» (قرآن، نبأ: ۳۳) استفاده کرده است.

---

1. Oxymoron

(۱) قد سقتنی الایام من یدها سمّاً لفقدی له بکاسٍ دهاق[۱]

در اینجا، شاعر تصویری از عذاب، سختی و درماندگی را آفریده است؛ امّا فضای آیه با متن مورد نظر تفاوت بسیار دارد؛ زیرا آیه دربارهٔ احوال بهشتیان و با بار عاطفی قوی و مثبت نازل شده و از جهتی دیگر، ابوتمام عبارت «کاساً دهاقا» را برای بیان حالت درونی خود به‌کار برده است. طائی به‌شکلی کاملاً نامحسوس و در عین حال هنرمندانه، این رابطهٔ بین‌متنی را بدون هیچ تضاد آشکاری ایجاد کرده و با به‌خدمت‌گرفتن مفهوم مورد نظر از آیه، درصدد انتقال معنا از فضای مثبت و سرشار از آرامش بهشت، به فضایی پر از رنج و فراق و در عین حال عاشقانه برآمده تا خواننده را از درون خود آگاه کند و به او بگوید که روزگار، وضعیت سختی برای او به‌وجود آورده است؛ اما او در عوالمی پر از آرامش سیر می‌کند. شاعر به‌سادگی احساسات خود را عرضه نمی‌کند؛ بلکه با نمایش تضّاد ظاهری، خواننده را به کنه فضای درونی خود فرامی‌خواند؛ بدین ترتیب، دادوستد متن قرآنی باعث غنای عاطفی متن می‌شود و عاطفه‌ای زودگذر و سطحی را به‌تصویر نمی‌کشد؛ بلکه می‌کوشد تا بر روان خواننده، اثری عمیق بگذارد. علاوه بر آنچه گفتیم، طائی از ژانر غافل‌گیری نیز در شعرش استفاده کرده است؛ بدین شرح که بعد از آوردن دو لفظ «زهر» و «فقدان»، خواننده انتظار متنی با بار معنایی منفی را دارد؛ ولی با ذکر این ترکیب قرآنی، افق توقع او می‌شکند و او به فضایی کاملاً متفاوت منتقل می‌شود. این دو حالت در درون شاعر همنشینی توصیف‌ناپذیری پیدا کرده است. با دیدی جزئی‌نگر می‌توان اذعان داشت که ابوتمام در بهره‌گیری از تناص قرآنی و محورهای اصلی آن، مهارت بسیار زیادی دارد. علت این مسئله، علاقه و تسلط او بر متن مبدأ، یعنی قرآن است.

* * *

در بیت (۲)، شاعر از شدّت علاقه‌اش به محبوب سخن می‌گوید و برای به‌تصویرکشیدن گرمی عشق و ایجاد صحنه‌ای عاشقانه، از آیهٔ شریفهٔ «کلّا اذا بلغتِ التّراقی» (قرآن، قیامه: ۲۶) کمک می‌گیرد.

---

۱. (۶/۱۰۶/۲) به‌خاطر ازدست‌دادن محبوب، روزگار با دست خویش به من جامی از زهر نوشاند.

(۲) لو تطلّعتَ فی ودادی اذا فاجاک بین الحشا و بین التّراقی[۱]

در قرآن کریم، این آیه دروصف حالت دوزخیان آمده است؛ در حالی که ابوتمام کلمهٔ «التراقی» را نه‌تنها در معنای منفی‌اش به‌کار نبرده، بلکه بار معنایی زیبایی به آن بخشیده است تا اوج احساس خود را به محبوب نشان دهد.

درواقع، شاعر با انتخاب کلمهٔ «تراقی»، فضای کل آیه را دربرابر دیدگان مخاطب مجسّم کرده است و تضاد به‌کاررفته در دو طرف جملهٔ شرطی نیز نقش مهمی در آشکارشدن مکنونات قلبی او دارد؛ زیرا وی با فراخوانی و بازیابی این مفهوم، از فضایی به‌ظاهر متناقض، تصویری ناب و بکر بیرون آورده و ساختار آیه را برخلاف انتظار خواننده، طوری تغییر داده که بیانگر احساسات درونی و مکنونات قلبی باشد. این گونه الهام‌گیری از الفاظ، بسیار ظریف است و شاعر به‌گونه‌ای زیرکانه و اشاره‌وار، مضمون آیه را در لابه‌لای متن خود می‌گنجاند؛ به طوری که تنها یک خوانندهٔ هوشیار می‌تواند این رابطه را کشف کند.

ابوتمام صحنهٔ جان‌کندن کافر را برای توصیف بحران روحی خود به‌خدمت می‌گیرد. آیهٔ ذکرشده، شدت خشم خداوند را تداعی می‌کند؛ اما شاعر برای به‌دست‌آوردن دل ممدوح، این فضای ترسناک را با غزل‌سرایی آمیخته است؛ بنابراین، فضای آیه با فضایی که ابوتمام درصدد ایجاد آن است، تفاوت بسیار دارد؛ تفسیر ثانویهٔ ابوتمام با تفسیر اولیه در متن اصلی، یکی و همسو نیست و تصویری دیگر از آیه برای خواننده ایجاد شده تا بدین وسیله، میوه‌ای خوش‌طعم از درخت نوآوری، به خواننده داده شود.

* * *

طائی در بیت (۳)، شدّت خستگی‌ای را بیان کرده که انسان بعد از جنگی طولانی، دچار آن می‌شود. وی برای توصیف و تصویر این حالت، از «التفّت السّاقُ بالسّاق» (قرآن، قمر: ۸) استفاده کرده تا هیجان ناشی از جنگی پرحادثه و طاقت‌فرسا را نشان دهد.

۱. (۱۰/۱۰۶/۲) اگر از عشق و محبت درونم به خودت آگاهی می‌یافتی، می‌دیدی که چگونه محبت تو در دل و سینه (جسم و جان) من رخنه کرده است.

(۳) هم شلیلٌ و نثرةٌ حین لُفّت فی غداۀ الهیاجِ ساقٌ بساقِ[۱]

آیۀ ذکرشده، وصف حال انسان‌ها در روز محشر است. شاعر هم دقیقاً برای تصویر میدان جنگ، این آیه را فراخوانی کرده است؛ زیرا اتفاق‌هایی که قرآن دربارۀ روز قیامت می‌گوید، به جنگ‌هایی که درزمان ابوتمام روی می‌داده، بی‌شباهت نیست؛ زیرا او در عصری پر از آشوب و درگیری زندگی می‌کرده است. در اینجا، ارتباط بین‌متنی در هردو سطح خود، یعنی متن مبدأ و متن مقصد، دارای فضایی هماهنگ است و مانند بیت‌های قبل، تضادّ معنایی بین سطوح آنها دیده نمی شود. همین مسئله باعث توفیق بیش از پیش شاعر در به‌دست‌آوردن مقبولیّت در ذهن مخاطب شده است. علاوه بر این، ابوتمام سعی کرده است جامۀ مبالغه را بر تن صحنۀ رزم بپوشاند؛ زیرا جنگ‌های بشری هرگز با صحنۀ محشر قابل‌مقایسه نیست؛ با وجود این، او برای جلب توجه بیشتر مخاطب، از توانایی این آیه بهره برده است. از طرف دیگر، فضای آیه، به بیان اوج وفاداری در صحنۀ جنگ و دشواری اختصاص دارد.

ابوتمام برای تقویت ساختار جمله‌های خود، از ساختار عبارت قرآنی با تغییر در عناصر جمله و افزودن قید زمان به آیه، بهره جسته است. در اینجا، واژه‌ها حماسی‌اند؛ این شاخص هم در جملۀ پایه، یعنی «هم شلیلٌ و نثرةٌ» و هم در قید «غداۀ الهیاجِ» کاملاً آشکار است.

در بیت (۴)، ابوتمام به زمان فرارسیدن مرگ اشاره می‌کند و می‌گوید هرگاه ستارۀ مرگ نمایان شود، به‌ناچار مردم به آن گردن می‌نهند و به‌طرفش می‌روند؛ یعنی هنگام فرارسیدن اجل، هیچ انسانی نمی‌تواند از آن فرار کند. به‌یقین، ابوتمام کلمۀ «مهطعین» را از آیۀ شریفۀ «مهطعین الی الدّاع یقول الکافرون هذا یومٌ عسرَ» (قرآن، قمر: ۸) گرفته و سپس آن را در شعرش به‌کار برده است؛ زیرا این کلمه تا قبل از نزول قرآن کریم، هرگز در زبان عرب به‌کار نرفته و قطعاً شاعر هم به‌سبب انسی که با متن قرآن دارد، کاربرد آن را در این فضا مناسب دانسته است.

۱.(۲ / ۱۰۶ / ۲۴) هنگامی که سپیده‌دمان، جنگ به اوج خود می‌رسد و عرصه بر همه تنگ می‌شود، دوستان همچون زره و سپرهایی محکم، از تو محافظت می‌کنند.

(۴) لو راوا کوکبَ المنایا لَظلّوا نحوها مهطعین بالاعناق[۱]

ازلحاظ ارتباط بین‌متنی، این دو متن از یک نظر، به هم شبیه‌اند و ازنظردیگر، با هم اختلاف معنایی دارند. شباهت دو متن از این باب است که هردو درپی حتمی جلوه‌دادن مرگ هستند و تفاوت آنها در آن است که مخاطبان آیه، کافران سرپیچی‌کننده از فرمان‌های پروردگارند؛ اما مخاطب شاعر در این بیت، دوستان هستند و آیه برای بیان حمایت گروه از دوست خود به‌کار رفته است؛ بدین صورت که دوستان برای حمایت از یکدیگر، عاشقانه به هر کاری دست می‌زنند و مرگ را به‌سان ستاره‌ای راهنما می‌بینند که با رضایت خاطر به‌طرف آن می‌روند؛ در حالی که انسان هر کاری را برای رفاه و حفظ جان خود انجام می‌دهد.

واژه‌های به‌کاررفته در بیت، بر مرگ و تسلیم دلالت می‌کنند؛ اما بافتی که در آن به‌کار رفته‌اند، بار معنایی منفی را از ظاهر آنها برداشته و جامه‌ای لطیف از ایثار بر آنها پوشانده است. واژۀ «مهطعین» در آیۀ «مهطعین الی الداع یقول الکافرون هذا یوم عسر»، دالّ بر سرخوردگی، ناامیدی و خواری کافران در روز قیامت است؛ اما ابوتمام در بازیابی مفهوم «مهطعین»، با تغییر فضا نشان می‌دهد که زیربار مرگ رفتن، در راه دوست، شیرین می‌شود. وی این تفسیر جدید از آیه را در فضاسازی‌ای هنرمندانه ایجاد کرده است.

* * *

در بیت (۵)، ارتباط بین‌متنی با قرآن، کاملاً روشن است؛ زیرا آیۀ ۵۶ از سورۀ نساء به موضوع بیت اشاره می‌کند: «انَّ الذین کفروا بآیاتنا سوف نصلیهم ناراً کلمّا نضَجَت جلودهم بدّلناهم جلوداً غیرها... ». در این آیه، خداوند متعال از شیوۀ عذاب‌کشیدن کافران سخن می‌گوید و می‌فرماید که پوست آنها بعد از سوختن، دوباره ترمیم می‌شود و آنان بارها در آتش کفرشان می‌سوزند تا به سزای اعمال خویش برسند.

۱.(۲/ ۱۰۶ / ۲۵) اگر دوستان ستارۀ مرگ را نزدیک شما ببینند (کوچک‌ترین خطری تو را تهدید کند)، با سرهایی فروهشته و گردن‌هایی مطیع، جان خویش را درراه دفاع از تو تسلیم مرگ می‌کنند.

(۵) کأنَّ جهنّمَ انضَمَّت علیهم کلاها غیر تبدیلِ الجلودِ [۱]

ابوتمام در این بیت، مفهوم آیه را فراخوانی کرده است؛ ولی نوعی جمع و تفریق نیز به‌کار برده است؛ بدین شرح که گروه دشمنانش را در سوختن، با کافرانی مشترک می‌داند که منظور نظر خدا بوده‌اند؛ امّا در تکرار ترمیم پوست، دشمنانش را مستثنی می‌کند تا هم به کارش رنگ الهی دهد و هم به مرگ یک‌بارهٔ دشمن اشاره کند.

فضایی که شاعر در این بیت تصویر کرده، با فضای آیه متناسب است؛ زیرا او هم مانند پروردگار، دشمنان و کافران را عذاب کرده است؛ پس به تغییر موقعیت از منفی به مثبت، نیازی ندارد؛ زیرا هردو متن جنبهٔ هجو و سرزنش دارند. تنها دخل و تصرفی که شاعر در آیه انجام داده، حذف تکرارِ سوختن دشمن در جهنمِ جنگ است. این گونه دخل و تصرف که نوعی ساختارشکنی است، «انزیاح و تحویر» نام دارد (هاشمی، ۱۴۱۰: ۱۵۸).

در حالت طبیعی، همواره قیامت و متعلقات آن مورد توجه انسان بوده است؛ زیرا معمولاً چیزهایی که ذهن بشر قادر به فهم درست آن نباشد، نوعی کنجکاوی همراه خود دارد. شاعر از این امکان، به‌شکل مناسبی بهره برده است.

۲-۲. ارجاع با دگرگونی عبارت

در ارتباط‌های بینامتنی، گاه مضامین دو متن، چنان با هم آمیخته می‌شوند که امکان تشخیص نوع رابطه دشوار است و چه بسا نویسنده یا شاعر، همزمان از فراخوانی و همچنین الهام و تمثیل استفاده کند؛ زیرا این عمل‌کرد باعث گسترش میدان عمل شاعر می‌شود؛ بنابراین، تناص یعنی بارورکردن متن با آمیختگی شیوه‌ها خواهد بود.

گاه ابوتمام نه از لفظ آیه، بلکه از مفهوم آن در شعر خود استفاده می‌کند. در بیت (۱)، وی برای بیان شدت فشار حاصل از درگیری‌های پیاپی در میدان جنگ، در تصویر حال و هوای صحنهٔ کارزار، از مضمون آیهٔ «یحسبون کلَّ صیحَةٍ علیهم، هم العدو» (قرآن، منافقون: ۴) الهام گرفته

۱.(۳۳/۴۷/۲) گویا آتش جنگ، جهنمی است که دشمنانش را دربرگرفته است؛ جز اینکه اهل جهنم بارها و بارها پوست بدنشان به اذن خدا می‌روید و دوباره می‌سوزد؛ حال آنکه در این جنگ، تنها یک بار به آتش کشیده و نابود می‌شوند.

است. این آیه دربارهٔ منافقان و مشرکانی نازل شده است که هیچ کلامی در آنها اثر ندارد، هر سخنی را به زیان خود می‌پندارند و آن را دشمن خویش می‌دانند؛ بنابراین، بار معنایی آیه، منفی است. ابوتمام در بازتولید متن خود با الهام‌گیری از آیه توانسته است هوشیاری را در ذهن مخاطب تداعی کند؛ بدان سبب که فضا و بافت قصیده، رفتار دشمن را به‌تصویر می‌کشد.

(۶) کأنّما نفسه من طول حیرتها منها علی نفسه یوم الوغی رصَدُ[۱]

نزدیکی معنایی دو متن باعث موفقیت شاعر در انتقال معنا از متن اوّلیه به متن ثانویّه شده و کارکردی موفّقیت‌آمیز داشته است؛ زیرا منافق برای محافظت از جایگاهش باید هوشیاری کامل خود را حفظ کند و تمام حرکت‌های محسوس و نامحسوس اطرافش را رصد کند تا بتواند از کمترین فرصت‌ها بهترین نتیجه را به‌دست آورد؛ اما این رفتار، حساسیت دیگران را بیشتر جلب می‌کند و درنهایت، باعث ناکامی می‌شود. حالت جنگجوی دشمن در صحنهٔ پیکار، بی‌شباهت به حالت منافق نیست؛ زیرا او هم در صحنهٔ نبرد، به اطراف خویش حساس و دقیق شده است و پیوسته حرکات خود را ارزیابی می‌کند تا غافلگیر نشود.

این شکل از ارتباط‌های بین‌متنی از زیبایی خاصی برخوردار است؛ زیرا در این شیوه، خواننده باید محفوظات ذهنی زیادی داشته باشد تا نزدیکی معنایی را از لابه‌لای الفاظ و عبارت‌های شاعر بیرون بیاورد و سپس به احساسی که شاعر درصدد انتقال آن است، واکنش مثبت یا منفی نشان دهد؛ بنابراین، در همهٔ این مراحل، مخاطب درگیری ذهنی لذّت‌بخشی دارد؛ زیرا مانند قبل، با یک مفهوم آماده روبرو نیست؛ بلکه خود باید این رابطهٔ پنهان را کشف کند. درنهایت نیز همین خواننده، قهرمان داستان خویش است و از تلاش دوچندانی که انجام داده، احساس رضایت می‌کند.

بیت (۷) متعلق به قصیده‌ای است که در مدح اسحاق بن ابراهیم سروده شده و به مشکلات و رنج‌های عاشق نیز اشاره می‌کند. ازنظر شاعر، عشق تا زمانی دلپذیر و شیرین است که طعم تلخ جدایی وارد آن نشده باشد؛ زیرا بعد از آن، عشق، یک‌سره عذابی دردناک خواهد بود. استفاده از

۱. (۳۹/۴۵/۲) جنگجوی دشمن در صحنهٔ کارزار بسیار آشفته شده است؛ به همین سبب، هوشیاری بیش از حدی از خود نشان می‌دهد و خودش خود را لو می‌دهد و باعث کشته‌شدنش به‌دست ممدوح می‌شود.

واژه‌هایی مانند عذاب و الیم، یادآور آیهٔ «فبشّرهم بعذابٍ الیم» (قرآن، انشقاق: ۲۴) است. خداوند متعال در این آیه، مشرکان را به عذابی دردناک بشارت می‌دهد.

(۷) امّا الهوی فهو العذاب فَإن جرَت فیه النوی فالیمُ کلُّ الیم[۱]

در این بیت، اندیشیدن ابوتمام، گونه‌ای اندیشیدن در ژرفای اندیشهٔ مفاهیم قرآنی است. متن این بیت با ایجاد رابطه‌ای مفهومی و ساختاری با قرآن شکل گرفته و تنها در رابطه با آن نیز معنا می‌شود. شاعر عناصر آیه را در لابه‌لای ساخت خود به‌کار برده است و کم‌کم، در چند جمله، شکل بهره‌گیری خود از آیه را آشکار می‌کند. ابوتمام در جملهٔ شرطی اول، از کلمهٔ «عذاب» و در جملهٔ شرطی دوم، از کلمهٔ «الیم» استفاده کرده است. عنصر سوم آیه، یعنی «فبشّرهم» نیز از مضمون دو جملهٔ شرطی فهمیده می‌شود.

مفهوم درد و رنج در عشق، مفهوم متداول در غزل است؛ اما شاعر برای جلب توجه مخاطب، به ابتکاری دست زده و از قرآن، برای نوسازی و غنای این معنا استفاده کرده است. وقتی ابوتمام آیه را وارد فضای روحی خود می‌کند، تمام بار معنایی آن را به‌کار نمی‌برد و تنها برای بیان مفهوم درد و رنج عمیق، از آن بهره می‌برد؛ به عبارتی دیگر، عذاب شدید، لذت‌بخش می‌شود. این پرتوهای جدید از معانی، با آمیختن آیه در ترکیبی نو و ساختهٔ ذهن خلاق شاعر، میسّر شده است. به طورکلی، ابوتمام در شعرش تأویلی دیگر از آیه را برای گیرندهٔ پیام خود عرضه می‌کند.

در بیت (۸)، شاعر دو کلمهٔ «تسنیم» و«سلسبیل» را به‌ترتیب از آیه‌های «و مزاجه من تسنیم» (قرآن، مطففین: ۲۷) و «عیناً فیها تسُمّیَ سلسبیلاً» (رآن، انسان: ۱۸) گرفته است. در ادبیات، از این دو چشمه به‌عنوان نماد زلال‌ترین، پاک‌ترین و در عین حال مقدّس‌ترین نوشیدنی یاد شده که خداوند متعال برای بهشتیان آفریده است. ابوتمام از این دو واژه، به‌شیوه‌ای خاص در شعرش بهره برده و در اعتراض به رنگ و کیفیت شرابی که نزد او آورده شده است، آیات یادشده را در ارتباط بین‌متنی به‌عنوان نوعی تناقض‌نمایی در شعر، به‌کار گرفته است؛ زیرا این دو نام، نماد بهشت و مظاهر زیبای آن است؛ بدین ترتیب می‌توان نتیجه گرفت که واژه‌ها فضایی مثبت دارند. با توجه

۱. (۱/ ۴/ ۱۵) عشق عذابی دردناک است و اگر جدایی در آن به‌وجود آید، عذابی بس دردناک خواهد شد.

به اینکه این بیت در بافت نوعی هجو به‌کار رفته است، به‌طور طبیعی، نمادهای مثبت مطرح‌شده در آن، بار معنایی منفی به خود می‌گیرند.

(۸) فأجأتنا کدراءُ لم تُسبَ من تسنیم جریالها و لا سلسبیلِ[۱]

در اینجا، شاعر هرگز درپی حقیقت آیه و دلایل موجود در آن نیست؛ بلکه تنها آن را به‌عنوان نوعی تضادّ آشکار با دیگر عناصر متن قبل از خود ذکر کرده است. هدف او از کنارهم قراردادن این مطالب، ایجاد دو مفهوم قیاس‌ناپذیر است؛ زیرا تنها با استفاده از این شیوه می‌تواند زشتی مطلب و بیزاری از عمل میزبان را به مخاطب بفهماند. ابوتمام از توان زیاد «تسنیم و سلسبیل» در الهام‌بخشی مثبت، برای بالابردن کیفیت طنزپردازی خود بهره برده است.

بیشتر وقت‌ها، شیوه‌های بناشده برپایهٔ تضادّ آشکار یا غلو، بیش از دیگر شیوه‌های شعری مورد توجه مخاطب قرار می‌گیرد؛ زیرا اولاً این سطح از تفاوت، نوعی طنز همراه خود دارد که باعث انبساط خاطر مخاطب می‌شود و امکان تکراری و کسالت‌باربودن را به حدّاقل می‌رساند؛ دوم اینکه غلوّ در زوایای پنهان خود، کارکردی بیش از متن‌های واقعیت‌گو دارد؛ زیرا در آن، مخاطب به کنه احساس شاعر پی می‌برد و می‌فهمد که او تا چه اندازه به چیزی مشتاق و تا چه اندازه از آن بیزار است. این درک بالا درنهایت، به‌نفع شاعر است؛ زیرا با کمترین تلاش به بهترین نتیجه می‌رسد. سیاق به‌کارگرفته ازسوی شاعر به‌گونه‌ای است که دیگر مخاطب به احاطهٔ کامل بر این واژه‌ها نیازی ندارد و اندک آگاهی‌ای از بن‌مایه‌های این آیه‌ها می‌تواند او را به بینش و تجربهٔ شاعر برساند (راضی، ۱۹۹۹: ۲۶۵).

۳. کارکرد نام‌های قرآنی

دراین بخش، به مباحث ذیل می‌پردازیم.

۱. (۴/ ۴۴۵/ ۳) شراب کدر ما را غافل‌گیر کرد؛ گویی از چشمهٔ تسنیم و سلسبیل فراهم آورده نشده است.

۱-۳. اسم عام

شاعر در تصویرسازی برای هریک از عناصر تصویر، شخصیتی با ویژگی‌هایی خاص خلق می‌کند یا آن شخصیت را از تاریخ، سنت‌ها و متن‌های ادبی یا دینی فرامی‌خواند. این شخصیت‌ها ممکن است جان‌دار یا بی‌جان باشند؛ اما هریک در لایه‌های خود، حامل یک جهان‌بینی و موضع احتماعی‌اند. هریک از این شخصیت‌ها جهان را برای خود تأویل می‌کنند. در فرهنگ اسلامی، برخی اسم‌های عام وجود دارند که صرف ذکرشان، آنها و دنیایشان را به مخاطب معرفی می‌کند. این ویژگی، کار شاعر را در توصیف و بیان مقصودش آسان می‌کند؛ زیرا دیگر به معرفی آنها نیازی ندارد؛ بلکه فراخوانی آنها ابعاد مورد نظر برای توصیف را پیش روی مخاطب قرار می‌دهد؛ مثلاً هریک از واژه‌های «جحیم» و «حورالعین»، حوزه‌ای از معانی و تصویرها را دردسترس ابوتمام قرار داده‌اند تا او بتواند توصیف‌های خود را با تأثیری بیشتر به مخاطب منتقل کند.

اسم «جحیم» دنیایی از معانی را پیش روی مخاطب می‌آورد؛ بدین جهت، تلاش ذهنی مخاطب را افزایش می‌دهد و بیش از پیش، او را به اندیشیدن و ژرف‌نگری درباب زوایای پنهان شعر و کشف تصویرها و مفاهیم آن برمی‌انگیزد. ابوتمام «جحیم» را این گونه در شعرش به‌کار برده است:

(۹) بکلِّ بعیدةِ الأَرجاءِ تیهٍ کأَنَّ اوراها وهجُ الجحیمِ[۱]

در این بیت، واژهٔ «جحیم» در ساختار تشبیهی به‌کار رفته و شاعر با استفاده از آن، شدّت گرمای بیابان را به گرمای جهنم تشبیه کرده است. جحیم از نام‌های دوزخ است و در قرآن، ۲۶ بار ذکر شده است. این لفظ، انواع صحنه‌های عذاب، رنج و سختی را در ژرفای جهنم تداعی می‌کند و سرنوشت شوم و رقت‌بار واردشوندگان بدانجا را نشان می‌دهد. نمونه‌هایی از کاربرد این واژه در قرآن کریم را می‌توان در آیه‌های «و برزت الجحیم للغاویین» (قرآن، شعراء: ۹۱)، «ثم انهم لصالوا الجحیم» (قرآن، مطففین: ۱۷) و «لترونّ الجحیم» (قرآن، تکاثر: ۶) دید.

شاعر برای به‌تصویرکشیدن حرارت تحمّل‌ناشدنی صحرا، از ارتباط بین‌متنی به‌شکل نماد و تمثیل[۲] استفاده کرده است. ابوتمام در بیت خویش، معنای حقیقی «جحیم» را- که جایگاه ابدی

۱. (۴/ ۴۷۱ /۱۰) شتر من در راه حج، در بیابان‌های بی‌کران و بی‌نشانی گام نهاد که گرمای آن به‌سان آتش جهنم است.

2. Allusion

گناه‌کاران است- مدّنظر نداشته و تنها حرارت را از آن گرفته است؛ بنابراین، در اینجا هدف از آوردن این کلمه، فراخوانی یک بعد از معنای واژه است.

با دیدن تشبیه متن مقصد، برای مخاطب آشنا با متن مبدأ (قرآن)، نخست عذابی تداعی می‌شود که دوزخیان دچار آن هستند؛ اما وقتی او به کارکرد کلمه توجه می‌کند، درمی‌یابد که طائی فقط برای نشان‌دادن میزان حرارت بیابان از آن استفاده کرده است؛ به همین سبب در نگرشی دیگر، به مقصود شاعر پی می‌برد؛ زیرا شاعر از کارکرد معانی دیگر موجود در آیه اصلاً استفاده نکرده است؛ درنتیجه، پررنگ‌ترین نکته در بیت مورد بحث، کارکرد تمثیل است.

از دیگر موضوع‌هایی که همواره دربارهٔ توصیف بهشت و مظاهر آن، مورد توجه شاعران مختلف و به‌ویژه طائی بوده، «حورالعین» است:

(۱۰) تناءٍ بدؤُهُ ذنبُ التّدانیِ منَ المسروقِ من حورِ الجنانِ[۱]

کلمهٔ «حور» چهار بار در قرآن آمده است؛ اما ترکیبی که شاعر به‌کار برده، دیده نشده است؛ با وجود این، اضافه‌شدن واژهٔ «جنان» به آن، پذیرفتنی است؛ اگرچه مفهوم جنان به خودی خود از آن نیز دریافت می‌شود. در بیت (۱۰)، شاعر کلمه‌های «حور» و «جنان» را به‌کار برده که هردو واژه‌هایی قرآنی هستند و در آیه‌های متعددی ذکر شده‌اند؛ ازجمله: در «و حورٌ عین کامثال اللؤلؤ المکنون» (قرآن، واقعه: ۲۳)، «حورٌ مقصورات فی الخیام» (قرآن، الرحمن: ۷۳)، «و کذلک زوّجناهم بحور عین» (قرآن، دخان: ۵۴) و «و زوجّناهم بحور عین» (قرآن، طور: ۲۱).

در این بیت، طائی به نخستین گناه آفرینش اشاره می‌کند که از حضرت آدم و حوّا سر زد. وی از این داستان، برداشتی جدید می‌کند و می‌گوید: رانده‌شدن از بهشت، مشکلات فراوانی برای فرزندان آدم به‌وجود آورد؛ اما حُسنی بزرگ نیز درپی داشت که منتقل‌شدن زیبایی حورالعین بهشتی به مردم زمین بود؛ زیرا آدم و حوا قبل از اینکه به زمین فرودبیایند، از بهشتیان بودند؛ بنابراین، مانند دیگر ساکنان بهشت از مزایایی همچون داشتن زیبایی تصورناشدنی برخوردار بودند. بعد از آمدن به زمین، نسل‌های پس از ایشان، همگی از زیبایی حوریان بهره‌مند شدند.

---

۱. (۴ / ۳۲ / ۱) دوری من از محبوب زمانی آغاز گشته است که به گناه عشق او گرفتار شدم که گویی ازمیان حورالعین ربوده شده.

ابوتمام با واژه‌های «ذنب» و «تدانی» داستان حضرت آدم و حوّا را از قرآن فراخوانی می‌کند، آن را با خلّاقیت خود درمی‌آمیزد و سرانجام، در ساختار متن خود قرار می‌دهد و به ستایش معشوق می‌پردازد. در این شیوه از ارتباطات، شاعر با استفاده از ذهن، به معنایی فراتر از متن مبدأ می‌رسد. به این فرایند، فراخوانیِ موضوعی می‌گویند؛ زیرا شاعر به ابداع و کشف مفاهیمی می‌پردازد که قبل از آن، هرگز مورد توجه کسی واقع نشده است. این امر باعث بارورشدن خیال و غنابخشیدن به معنا می‌شود. در حیطهٔ قرآن کریم، رابطهٔ بینامتنیت، در پشتیبانی از اندیشهٔ شاعر، استحکام‌بخشیدن به معنای مورد نظر او، صحه‌گذاشتن بر موضوع و تثبیت معنا نقش مهمی دارد.

این گونه برداشت از داستان، نوعی ابتکار است که شاعر آن را پدید آورده، پرداخت کرده و هنرمندانه به متن مبدأ متصل کرده است؛ به گونه‌ای که خواننده هم با متن اولیه ارتباط کامل برقرار می‌کند و هم به آن چیزهایی که شاعر به شعرش افزوده، به دیدهٔ نوآوری در معنا می‌نگرد و آن را به‌عنوان بخشی جدایی‌ناپذیر از قصیده می‌پذیرد؛ زیرا هدف اولیهٔ شاعر مدح است و با استفاده از داستان حضرت آدم، به‌گونه‌ای آن را دنبال می‌کند که مخاطب آشکارا و به‌سرعت بدان پی نمی‌برد؛ بلکه با کنارهم قراردادن قطعه‌های این پازل می‌فهمد که رانده‌شدن آدم و حوا از بهشت چگونه به منتقل‌شدن زیبایی حوریان به مردم زمین انجامیده است؛ بنابراین، ابوتمام با داشتن فکری عمیق و تسلطی باورنکردنی بر قرآن و داستان‌های این کتاب آسمانی، فرایند این حیطه را به‌خوبی به‌کار می‌برد.

۲-۳. نام سوره

در این نوع نسبت بینامتنی، ابوتمام اسم سوره را در شعر خود به‌کار می‌برد. ذکر نام سوره، مخاطب را به دلالت و مفهومی راهنمایی می‌کند که شاعر درنظر دارد؛ زیرا عنوان، جزئی جدانشدنی از ساختار اثر ادبی به‌شمار می‌رود و به‌مثابهٔ نخستین پیامی است که شاعر به خواننده منتقل می‌کند (عیسی، ۱۹۹۷: ۸۹)؛ مثلاً بیت‌های زیر این ویژگی را دربر دارند:

(۱۱) اخذَ الخلافهٔ عن اسنّته التی منَعَت حمیَ الآباء و الاعمام[۱]
فلسورهٔ الانفال فی میراثه آثارُها و لسورهٔ الانعام

در بیت دوم، ابوتمام از سوره‌های انفال و انعام نام برده تا رسیدن واثق بالله، خلیفهٔ عباسی به خلافت را تبریک بگوید. هدف او از فراخوانی نام سوره‌ها این است که خلافت را حقّ مسلّم واثق معرفی کند؛ زیرا اولاً واثق آن را با شمشیر و سرنیزهٔ خویش به‌دست آورده و دوم آنکه این خلافت از ذرّیه و اجدادش به او ارث رسیده است. شاعر برای صحه‌گذاشتن بر گفتارش به دو آیه از دو سورهٔ قرآن استناد می‌کند و مراد او از میراث واثق، آیهٔ «و اولوا الارحام بعضهم اولی ببعضٍ فی کتاب الله انَّ اللهَ بکلِّ شیءٍ علیم» (قرآن، انفال: ۷۵) است. او با ذکر این آیه از سورهٔ انفال، اثبات می‌کند که واثق در مقایسه با بقیهٔ کسانی که ممکن بود به تخت خلافت نشینند، اولی و ارجح است؛ زیرا در قرآن کریم هم آمده است که از نزدیکان و خویشان، بعضی نسبت به بعضی دیگر مقدم‌اند. شاعر نیز با بهره‌گیری از آیه، واثق را خلیفهٔ بی‌چون و چرای مسلمانان معرفی می‌کند؛ زیرا او در خلافت، نسبت به بقیه مقدم است.

مراد از «آثار میراث واثق» در سورهٔ انعام، آیه‌های ۸۳ تا ۸۷ این سوره است. خداوند متعال در این آیه‌ها می‌فرماید: «و تلک حجتنا اتیناها ابراهیم علی قومهِ نرفعُ درجات من نشاءُ انَّ ربَّکَ حکیم علیم. و وهبنا له اسحق... و من ابائهم و ذرّیاتهم و اخوانهم و اجتبیناهم و هدیناهم الی صراطٍ مستقیم». در این آیه‌ها به برتری بعضی فرزندان، خاندان و اجداد پیامبران بر دیگران اشاره شده است و شاعر با تفسیر به رأی می‌گوید: واثق جزء آن دسته از ذرّیه، فرزندان و اجداد پیامبران است که میراث خلافت به او داده شده و باید این اتفاق می‌افتاده است. طائی ممدوح را هم ازنظر توانایی جسمی، مناسب و لایق رهبری می‌داند و هم ازلحاظ صلاحیت و مشیّت الهی، او را برگزیدهٔ بحقّ خدا معرفی می‌کند.

در اینجا، ابوتمام از بینامتنی به‌عنوان راه‌بردی برای رسیدن به هدفش بهره برده است. بیت حاضر هم ازنوع استشهاد است و هم به‌خدمت‌گرفتن معنا؛ زیرا ابتدا او برای مضمونش شاهدی از

۱. (۳ / ۱۳۹/ ۱۰-۱۱) واثق بالله خلافت را با سرنیزه‌هایی به‌دست آورد که با آنها از شرف پدران و گذشتگان دفاع کرده است و در سورهٔ انفال و انعام به جنبهٔ ارثی خلافت اشاره شده است.

قرآن آورده و بعد آن را با هدفش هماهنگ کرده است. البته بیت و متن مبدأ دارای هماهنگی کامل و یگانگی معنا نیستند؛ زیرا درست است که خداوند متعال این معنا را درنظر داشته است؛ ولی شاعر در تفسیر خویش، آیه را به‌نفع ممدوح تغییر داده است؛ زیرا اولی‌بودن تنها با ادعا ثابت نمی‌شود و شاعر این کار را انجام داده است.

در پایان، باید بگوییم که این نوع کارکرد و تلمیح به مقصود ازراه ذکر نام سوره، هوش و ذکاوت خاص مخاطب را می‌طلبد؛ زیرا او باید بتواند مقصود شاعر را دریابد و برای مرور سریع مفاهیم سوره، وقت زیادی را از او بگیرد.

* * *

ابوتمام قصیده‌ای در مدح عبدالله کاتب سروده و در آن، نام سورهٔ جن را آورده است؛ علاوه بر آن، عبارت «سمّی النبی» را همراه نام سوره آورده است. با این قرینه، شاعر آیهٔ مورد نظرخود را معیّن می‌کند: «و انّه لمّا قام عبدالله یدعوه کادوا یکونون علیه لبداً» (قران، جن: ۱۹).

(۱۲) یا سمّی النبی فی سورهٔ الجنّ و یا ثانی العزیز بمصر[۱]

در این آیه، مراد از کلمهٔ «عبدالله» حضرت محمد (ص) است. این واژه در آیه به‌شکل صفت آمده است؛ در حالی که منظور ابوتمام در متن شعر، شکل اسمی آن است؛ نه صورت صفتی‌اش. طائی بنا به ضرورتی که در بیت احساس کرده، آیه و اسم سورهٔ جنّ را فراخوانی کرده است.

خواننده با دیدن بیت به متمایزبودن نام سورهٔ جن از متن مبدأ کاملاً پی می‌برد؛ زیرا ازدیدگاه درون‌متنی، شاعر بخشی از مفهوم و لفظ آیه را تغییر داده است (درنظرگرفتن عبدالله به‌عنوان اسم) و این کار تا اندازه‌ای در تداعی معانی گذشته، وقفه ایجاد کرده است؛ پس می‌توان نتیجه گرفت که برای شاعر، بُعد الهامی تناص در آیه، بیشتر از هماهنگ‌سازی دقیق و لفظ به لفظ اهمّیت داشته است.

۱.(۴/ ۲۵۴/ ۱) ای همنام پیامبر در سورهٔ جنّ و ای دومین عزیز در مصر!

۳-۳. اصطلاحات فقهی

ابوتمام در سروده‌هایش به جنبه‌های مختلفی از مفاهیم قرآنی، اسلامی، تاریخی، فلسفی و... می‌پردازد. از دیگر موضوعاتی که همواره مورد توجه او قرار داشته، اشاره به برخی اصطلاحات فقهی و عقلی است؛ ازجمله: وقف، نفل، فیء، تیمم و... .

به طور کلی، شاعر در متن خود به‌نوعی از میراث دینی بهره می‌برد، و مفاهیم مدّ نظرش را از متن‌های گذشته و یا همعصران می‌گیرد و در متن خود جای می‌دهد تا در مسیر انتقال معنا از فکر به زبان و درنهایت به ذهن خوانندگان، موفق‌تر عمل بکند (الغذامی، ۱۹۹۰: ۳۲۰-۳۲۱). در بیت (۱۳)، شاعر اصطلاح «وقف» را به‌کار برده و بخشش ممدوح را به رودخانه‌ای تشبیه کرده که همه از آن آب برمی‌دارند و برای استفادهٔ تشنگان و میهمانان وقف شده است.

(۱۳) اَضحَت معاطنُ روضهِ و میاهُهُ وقفاً علی الرُّوادِ و الوُرّاد[۱]

در احکام اسلامی، وقف شامل هبه‌ای است که یک فرد مسلمان به مسلمانی دیگر می‌دهد و درمقابل آن، مزد یا هزینه‌ای دریافت نمی‌کند. این کار با نیت قربةً الی الله انجام می‌شود؛ به همین دلیل، شاعر در شعرش با این اصطلاح از ممدوح یاد می‌کند؛ زیرا بخشش را هرکسی می‌تواند انجام دهد؛ امّا اگر کسی بی‌مزد و بدون درخواست، این کار را انجام دهد، ارج و قرب بیشتری بین مردم خواهد داشت؛ بدان سبب که اولاً قبل از اینکه از او درخواست کمک شود، خود کمک می‌کند و دیگر آنکه کرم و جود او آن چنان جاری است که تنها خداوند متعال توان پاداش‌دادن به او را دارد؛ بنابراین، بهترین تصویر بازگوکنندهٔ الطاف و نشان‌دهندهٔ عظمت اخلاق نیک ممدوح، به‌کارگیری اصطلاح وقف است؛ زیرا پاداش وقف و دیگر اعمال خداپسندانه را فقط پروردگار می‌دهد. نکتهٔ مهمی که در بازخوانی احکام اسلامی در شعر ابوتمام، بیشترین اثر را بر مخاطب می‌گذارد، هجرت معنا و فراخوانی مضمونی است که او با توجه به هدف ذهنی‌اش در کندوکاوی مثبت به آن دست می‌یازد؛ این فراخوانی ازنوع ساختارشکن وگسستنی است؛ به این معنی که او از حکمی اسلامی که در زمان گذشته و برای هدفی خاص تنظیم و عرضه شده، به‌چشم منبعی سرشار از الهام می‌نگرد و آن را درقالب مدحی شیرین از ممدوح به‌کارمی‌گیرد. این

۱. (۲ / ۵۸ / ۱۴) او استراحتگاه و باغ‌ها و نهرهای جاری خویش را وقف مسافران و تازه‌واردان کرد.

گونه فراخوانی ابعاد بسیاری را دربرمی‌گیرد. ازجمله این ابعاد می‌توان قراردادن متن اولیه (حکم اسلامی) در ساختار محاوره‌ای جدید را ذکر کرد. در این ساختار محاوره‌ای، عناصری مانند تغییر و بازیابی معنا، شکل و حجم مفاهیم واردشده در متن ثانویه به چشم می‌خورد (الموسی، ۲۰۰۰: ۵۴).

* * *

در بیت (۱۴) طائی از ممدوح می‌خواهد که اگر شایستهٔ عذاب است و کاری انجام داده که حقّی از او خورده است، شاعر را به همان نسبت قصاص کند؛ زیرا ممدوح را مجری حکم عشق خویش می‌داند. ابوتمام برای نشان‌دادن تصویری زیبا از حالت عشق، از حکم قصاص نام برده و درپی آن، جزئیات را به‌کار گرفته و در این مسیر، آیهٔ ۴۵ از سورهٔ مائده را فراخوانده است: «و کتبنا علیهم فیها انَّ النفسَ بالنفس و العین بالعین و الانف بالانف و الاذُن بالأُذُن و السنّ بالسنّ و الجروح قصاص فمن تصدّقَ به فهو کفارهٔ و من لم یحکم بما انزلَ الله فاولئکَ هم الظالمون».

(۱۴) هاکَ فاقتصَّ من هواکَ فانَّ السنّ بالسنّ و الجروحُ قصاصُ[۱]

در بررسی درون‌متنی بیت، چیزی که نظر خواننده را بیشتر جلب می‌کند، تفاوت جایگاه کابردی این متن‌ها است؛ زیرا مصراع دوّم، حکمی فقهی را در ذهن فرد زنده می‌کند و همخوانی لغوی و تاریخی را دربردارد؛ ولی چون درباب غزل آورده شده، سنگینی بار معنایی آن کم است و بیشتر جنبهٔ تغزل، در آن جلوه‌گری می‌کند. دخل و تصرف شاعر در قصیده به این شکل است که او رنج‌هایی را که درراه ممدوح متحمل شده، حکم قصاص دانسته است و از ممدوح می‌خواهد درحق او قضاوت کند و حد شرعی را جاری کند. شیوهٔ عمل‌کرد شاعر، ایجاد نوعی تناقض در نقل و کشف مفاهیمی است که در متن مبدأ وجود دارد؛ زیرا در نارضایتی از عشق، چیزی به‌اسم قصاص وجود ندارد؛ چون این معنا بر ویژگی‌هایی دلالت می‌کند که مادّی نیستند؛ بنابراین نمی‌توان جبران عذاب و ناراحتی روحی عاشق را تحت لوای قصاص- که مشمول مادّیات می‌شود- درآورد. بدین ترتیب، در اینجا ارتباط بینامتنی همانند علمیّت دوگانه‌ای است که دو

۱. (۴ / ۲۸۰ / ۳ -۴) از عشق انتقام بگیر،و به‌جای هر دندان، دندانی را بشکن و به‌جای هر زخم، زخمی بزن.

سیاق متفاوت را برای خواننده توجیه می‌کند. شاعر اصطلاح فقهی را از سیاق خود خارج کرده و در سیاق غزل فراخوانده و صلابت احکام شرعی را در لطافت عشق درآمیخته است تا حس ترحم را در مخاطب پدید آورد.

۴. فرجام سخن

از آنچه گذشت، درمی‌یابیم که متن‌شناسی شعر ابوتمام، توانایی‌های این شاعر در بهره‌وری از داده‌های قرآنی را نشان می‌دهد. ابوتمام با هنرنمایی، قرآن را وارد بافت متن خود کرده است. آگاهی او از نقش مؤثر بینامتنی در گشودن افق‌های گسترده در شعر، او را واداشته تا از روح قرآن و داده‌های آن الهام بگیرد و با استفاده از آن، اندیشه و احساس خود را بارور کند. این کار با کمک جرح و تعدیل معنی پایه، نقل قول مستقیم، متناقض‌نمایی و دیگر تکنیک‌ها صورت گرفته است. ابوتمام آن بخش از قرآن را انتخاب می‌کند که از سویی با تجربه و دیدگاهش متناسب است و از طرفی دیگر، باعث جلب توجه خواننده می‌شود و بر او اثری مطلوب می‌گذارد. وی با این کار، هم از اندیشه و هم از توانایی‌های هنری قرآن در تمام ابعاد بهره برده است.

در این مقاله، روشن شد که ابوتمام از ابزار بینامتنی در سطوح مختلف استفاده کرده است. در شعر او، برخی از این ازارها با کارکردی عمیق به‌کار رفته‌اند؛ به گونه‌ای که با متن شعر، واحدی منسجم در بافت را تشکیل داده‌اند، به تجربهٔ شاعر عمق بخشیده‌اند و اندیشهٔ او را به‌شکلی فشرده و الهام‌بخش، عرضه کرده‌اند؛ اما برخی کارکردهای بینامتنی نیز به‌شکلی ساده آمده‌اند و نتوانسته‌اند در اثربخشی بافت یا دیدگاه ازمنظر معناشناسی، نقشی ایفا کنند. تکنیک بینامتنی ازلحاظ ساختاری، به شعر ابوتمام تنوع بخشیده و نشان داده است که این شاعر به‌شکل‌هایی گوناگون از قرآن الهام گرفته است.

منابع

-***قرآن***.

- ابوتمام (بی تا). ***دیوان***. شرح خطیب تبریزی. تحقیق محمد عبد عزّام. دارالمعارف مصر.

- انجینو، مارک (۱۹۸۱). ***مفهوم التّناص فی الخطاب النّقدی الجدید***. ترجمهٔ احمد امینی. دار الشّئون الثقافیه.
- تودروف (۱۹۸۷). ***الشّعریه***. ترجمهٔ شکری المبخوت و رجاء بن سلامه. دار توبقال: المغرب.
- جولیا کریستیطفا (۱۹۹۷). ***علم النّص***. ترجمهٔ فرید الزّاهی. دار توبقال.
- راضی، جعفرمحمد (۱۹۹۹). ***الاغتراب فی الشّعر العراقی الحدیث (مرحله الرّواد، اتحاد کتاب العرب)***. سوریه.
- عشری زاید، علی (۱۹۸۰). «توظیف التّراث العربی فی شعرنا المعاصر». ***مجلهٔ فصول***. المجلد الاول.
- عیسی، فوزی (۱۹۹۷). ***تجلّیات الشّعریه: قرائه فی الشّعر المعاصر***. منشاء المعارف: الاسکندریه.
- الغذامی، عبدالله (۱۹۹۰). ***الخطیئه و التّفکیر من البنیویه الی التّشریحیه***. المرکز الثّقافی العربی: المغرب.
- فکری الجزار، محمد (۱۹۹۸). ***العنوان و سیمیوطیقا الاتّصال الادبی***. الهیأه المصریه: قاهره.
- فیروزآبادی (۱۸۸۰). ***القاموس المحیط***. ج ۲. المطبعهٔ الامیریه: مصر.
- قندیل، فاطمه (۱۹۸۸). ***التّناص فی شعر السّبعینات***.
- ماضی، شکری عزیز (۱۹۹۸). ***من الاشکالیات النّقد العربی الجدید***.
- مجاهد، احمد (۱۹۹۸). ***أشکال التّناص الشّعری: دراسه فی توظیف الشّخصیات التّراثیه***. الهیأه العامه للکتاب: مصر.
- مرتاض، عبدالملک (۱۹۹۱). «فکره السّرقات الادبیه و نظریه التّناص». ***مجله علامات***.
- مفتاح، محمد (۱۹۸۶). ***تحلیل الخطاب الشّعری***. استراتیجییه التّناص. المرکز الثّقافیّ العربی: المغرب.
- الموسی، خلیل (۲۰۰۰). ***قرائات فی الشّعر الحدیث و المعاصر***. منشورات اتّحاد الکتاب العرب.