

بینامتنی کاربردی قرآن در شعر معاصر عرب (مورد مطالعه پژوهانه اشعار محمد قیسی)

عزت ملاپراهیمی*

دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه تهران

محمد سالمی

دانشجوی دکتری زبان و ادبیات عربی دانشگاه تهران

(از ص ۵۵ تا ۷۲)

تاریخ دریافت: ۱۳۹۵/۱۰/۰۶، تاریخ پذیرش: ۱۳۹۶/۱۱/۲۵

چکیده

بینامتنیت تکنیکی است که در شعر معاصر عرب کاربرد فراوانی پیدا کرده است. با توجه به تعریف‌هایی که سردمداران این نظریه از جمله بارت و کریستوا و بسیاری از ناقدان عرب از آن داده‌اند باید گفت که آنها این نظریه را به‌عنوان پدیده‌ای اسلوبی و ساختاری به شمار آورده‌اند که در آن هیچ تأثیر و تأثری میان متن مبدأ و مقصد و نیز ارجاع خواننده به متن مبدأ قائل نمی‌شوند. در حالی که این گونه نیست و این پدیده در شعر معاصر عرب علاوه بر نقش ساختاری‌اش، به نوعی یک وظیفه ابزاری در متن مقصد ایفا و باعث ایجاد یک رابطه تأثیر و تأثر میان دو متن مبدأ و مقصد می‌شود. بدین ترتیب که شاعران با بکارگیری یک بینامتن، تصویر و معنایی که در متن پیشین (مبدأ) ابداع شده را به‌عنوان ابزاری در راستای تأیید مقصود خویش و تأثیر هر چه بیشتر بر خواننده بکار می‌گیرند. از این حیث برآن شدیم تا با بررسی پرکاربردترین انواع بینامتنیت، یعنی بینامتنیت قرآنی در شعر محمد القیسی علاوه بر تأیید نظریه ابزاری بودن بینامتنیت (جدای از ساختاری بودن آن) و نیز تأثیر متن پیشین بر متن کنونی به بیان چگونگی استفاده شاعر از تصاویر قرآنی در راستای هدف خویش پردازیم. از یافته‌های تحقیق بر می‌آید که شاعر با استفاده از این تکنیک آیات قرآن و تصاویر حاصل از آنها را در چهار محور اصلی بکار گرفته است: ۱. ایجاد رابطه عکس و استفاده از تصاویر قرآنی در معنای متناقض برای بیان عمق فاجعه، ۲. استفاده از تصاویر قرآنی که بیانگر امید و امداد الهی هستند برای امید بخشی به ملت و مبارزان فلسطینی، ۳. استفاده از تصاویر قرآنی که در وصف ستمگران و کافران می‌باشند، ۴. استفاده از تصاویر قرآنی بیانگر بیدارسازی و انذار برای بیدارسازی ملت فلسطین.

واژه‌های کلیدی: بینامتنیت کاربردی، بینامتنیت قرآنی، کریستوا، بارت، محمد قیسی.

۱. مقدمه

بینامتنیت اصطلاحی است نقدی که برای نخستین بار توسط جولیا کریستیوا فیلسوف و منتقد فرانسوی با عنوان انگلیسی (*Intertextuality*) وارد عرصه ادبیات و زبانشناسی شد. او که این نظریه را در نتیجه مطالعاتش درباره نظریات میخائیل باختین نظریه پرداز و منتقد روسی نوشته، بسیار متأثر از نظریات زبانشناسی اعضای حلقه تل کل (*Tel Quel*) و از آن جمله رولان بارت بود. هرچند که می توان گفت این نظریه قبل از اینکه توسط کریستیوا ابداع شود در ادبیات و بلاغت قدیم عربی به شکل ها و عنوان های مختلفی همچون اقتباس، تلمیح و تضمین وجود داشته، در ادبیات معاصر عرب با همان نام «التناس» (*Intertextuality*) و به عنوان تکنیک شعری جدید کاربرد فراوانی یافته است.

به همین دلیل برآن شدیم تا با بررسی نظر بارت و کریستیوا به عنوان پیشگامان این نظریه و ناقدان عربی که در تعریف این نظریه از آنها تبعیت کرده اند و نیز تطبیق آن در شعر یکی از شاعران معاصر، به نقد و بررسی این نظرات و تعاریف بپردازیم. در این بین محمد قیسی شاعر فلسطینی به علت کاربرد فراوان واژگان و ترکیبهای قرآنی در شعرش می تواند نمونه خوبی در راستای تحقق این هدف باشد تا با بررسی شعر او پاسخی برای پرسش های زیر بیابیم:

۱. نظریه بینامتنیت در شعر معاصر عرب نسبت به تعریف هایی که ناقدان غربی چون بارت و کریستیوا از آن داده اند چه تفاوتی کرده است؟

۲. محمد قیسی چگونه توانسته است با استفاده از نظریه بینامتنیت کاربردی، تصاویر قرآنی را در راستای اهداف خود بکار گیرد؟

در این جستار نگارندگان کوشیده اند تا با روشی تحلیلی - توصیفی پاسخی برای سوالات تحقیق بیابند. بدین ترتیب که نخست واژه بینامتنیت را از نظر لغوی و اصطلاحی شرح داده سپس آرای بارت و دیگر ناقدان را در رابطه با بینامتنیت نقد و بررسی کرده اند. در ادامه با تقسیم بندی بینامتنیت به دو قسم ساختاری و کاربردی به بررسی بینامتنیت کاربردی قرآن در اشعار محمد قیسی می پردازند. علاوه بر مقاطع شعری که در آنها بینامتنیت قرآنی بکار رفته بسیاری از تصاویر کلیدی قصایدی که شامل این مقاطع هستند، شرح داده شده اند تا رابطه میان آنها و تصویر قرآنی آشکار گردد. اما به دلیل طولانی شدن بحث تنها مقطع شعری که با قرآن رابطه بینامتنیت

داشته، ذکر شد و در مقاطع دیگر قصیده تنها به شرح تصاویر بدون متن شعری بسنده کردیم.

درباره بینامتنیت در شعر شاعران معاصر عرب تاکنون پژوهش‌های متعددی صورت گرفته است که در اینجا تنها به بیان نمونه‌هایی از آنها بسنده می‌کنیم. از جمله این پژوهش‌ها می‌توان به رساله‌ای با عنوان *التنصص الديني و التاريخي في شعر محمود درويش* نوشته ابتسام موسی عبدالکریم و دو مقاله با عنوان *تجلیات التنصص في شعر سمیح القاسم* نوشته ناهده احمد الکسوانی و *التنصص الاسطوري في شعر سمیح القاسم* نوشته سامیه علیوی اشاره کرد. در رابطه با محمد قیسی نیز رساله‌ای با عنوان *التنصص في شعر محمد قیسی* توسط نداء علی یوسف اسماعیل در سال ۲۰۱۲ در دانشگاه النجیح الوطنی نابلس نوشته شده که در آن نویسنده به بیان انواع تنصص در شعر محمد قیسی پرداخته و برخی از تنصص‌های قرآنی شاعر را فهرست‌وار برشمرده است. اما تفاوت بارز این مقاله در مقایسه با پژوهش‌های انجام شده در آن است که نگارندگان با رویکردی نقدی به تحلیل و تفسیر تصاویر شعری قصاید شاعر که در آنها با قرآن بینامتنیت ایجاد کرده است، پرداخته‌اند و میزان هم‌خوانی این تصاویر با تصاویر آیات بینامتنی را تبیین کرده‌اند.

۲. بینامتنیت

کلمه تنصص در زبان عربی از ماده نصص گرفته شده که در فرهنگ واژگان تاج العروس زبیدی آن را به معنای انباشته شدن می‌داند و بیان می‌دارد که «نصص المتاع» یعنی توشه خود را روی هم مترکم کرد. کما اینکه آنرا به معنای ازدحام نیز می‌داند (الزبیدی، ۱۹۷۹: ۴۴۰/۱). اما از لحاظ اصطلاحی جولیا کریستیوا آنرا نقل معنا و ترکیب‌های سابق و هم‌زمان می‌داند و بیان می‌کند: «هر متنی از یک ترکیب منظم و چیده شده از اقتباسات متنهای دیگر ساخته می‌شود و هر متنی در واقع تغییر یافته متن‌های دیگر است» (الغذامی، ۱۹۸۵: ۱۳). اما منظور کریستیوا از اینکه هر متنی مقتبس از متن‌های دیگر است، چیست؟ رولان بارت در پاسخ به این سوال بیان می‌کند که «هر متنی یک بینامتن است، و دیگر متون در سطوح متغیر و با شکل‌هایی کما بیش قابل شناسایی در آن حضور دارند؛ متن‌های فرهنگ‌های پیشین و متن‌های فرهنگ‌های پیرامون» (بارت، ۱۹۹۸: ۴۲). بنابراین نظر بارت و کریستیوا نزدیک و مشابه به هم است؛ زیرا که هیچ یک در جستجوی تأثیر و تأثر یک متن بر متن دیگر نیستند. بارت در این باره می‌گوید:

«بینامتن که تمام متن را فرا می‌گیرد، نمی‌تواند با خاستگاه متن اشتباه گرفته شود. جستجوی منابع و تأثیرات یک اثر موجب رضایت اسطوره‌خویشاوندی می‌شود. نقل قولهایی که متن را شکل می‌دهند، با وجود این که پیش‌تر خوانده شده‌اند، ناشناخته و جدایی‌ناپذیرند. به همین دلیل نقل قولهایی بدون گیومه هستند» (بارت، ۱۳۷۳: ۶۲).

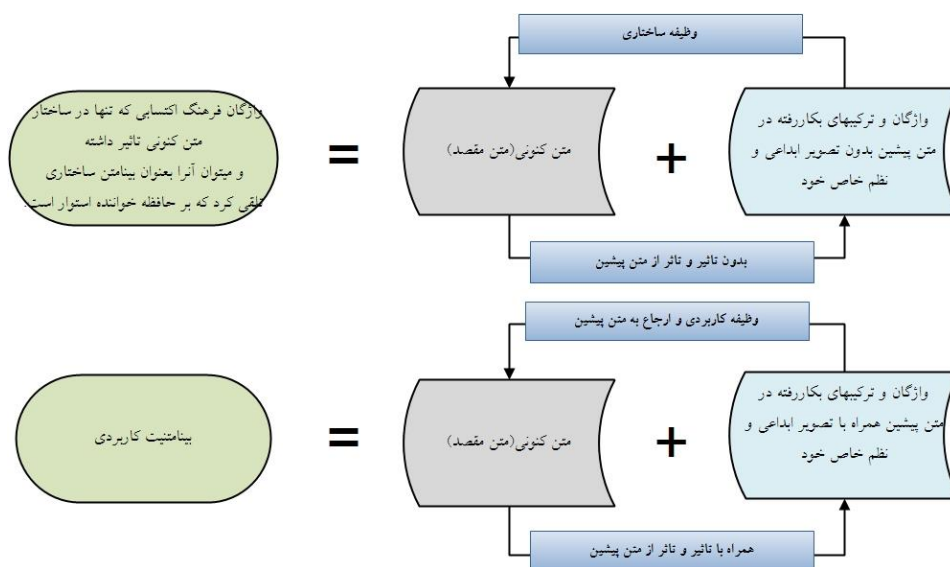
او در تبیین مدعای خود (هرمتن یک بینامتن است) بیان می‌کند که «یک متن می‌تواند همچون رود جاری باشد و خواننده آن نیز همچون سوژه‌ای تنبل با فراغ بال در کنار دره‌ای قدم می‌زند و این رود در کف آن دره در جریان باشد. آنچه او می‌بیند متکثر و تقلیل‌ناپذیر است؛ و سرچشمه آن سطوح و موادی نامتجانس و از هم گسیخته است» (همان: ۶۱). در اینجا بارت این سطوح و مواد نامتجانس را همان بینامتن می‌داند. در واقع طبق نظر کریستیوا و بارت در این نظریه دیگر نباید در جستجوی منبع و خاستگاه (تأثیر و تأثر) متن سابق باشیم؛ چرا که این متن دیگر جزئی از متن کنونی است و تنها یک وظیفه ساختاری را در متن کنونی ایفا می‌کند؛ نکته‌ای که بسیاری از نویسندگان و ناقدان عرب نیز بدان اذعان می‌کنند. از آن جمله عبدالملک مرتاض است که در تعریف بینامتنیت می‌گوید: «بینامتنیت یعنی نویسنده و مبدع متن جدید، در وضعیتی قرار گیرد که الفاظ و افکاری را که در زمان گذشته از منابع مختلف فراگرفته و در حافظه ناخودآگاهش جمع شده را در متن کنونی خود به‌صورت ناخودآگاه بکار گیرد تا متن جدید کامل شود» (ر.ک: موسی، ۱۹۹۶: ۸۳-۸۴). این تعریف مرتاض خود به نوعی تأیید نظرات بارت و کریستیوا در موضوع نفی خاستگاه و تأثیر و تأثر میان دو متن مبدأ و مقصد است. امری که در این تعریف از بینامتنیت نیز آشکار است: «بینامتنیت به نوعی متن جدیدی است از متون سابق و یا معاصر، به‌گونه‌ای که متن کنونی تبدیل به مجموعه‌ای از متن‌هایی شود که تمام مرزها را میان خود از بین برده و ساختار آنها به‌صورت جدیدی بازنگری شده باشد. به‌طوری که از آنها جز ماده لفظی چیزی باقی نماند» (عزام، ۲۰۰۱: ۱۳). آنچه در این تعاریف و تعاریف دیگری که در این راستا نوشته شده حائز اهمیت است، موضوع مالکیت متن اثر و زبان و فرهنگ اکتسابی است. منظور از مالکیت متن اثر این است که اگر نویسنده‌ای با استفاده از چینش کلمات هماهنگ و سازگار باهم، متنی را در یک قالب زیبا و متناسب با احساس درونی و عواطف خود بیافریند و بوسیله این متن، تصویری جدید را با قوه خیال خود ابداع کند تا بدین ترتیب مقصود خود را به خواننده برساند و از عواطف و احساسات خود پرده بردارد. بدین ترتیب این متن در حیطه مالکیت او قرار می‌گیرد. حال اگر شاعر یا نویسنده دیگری عبارت یا

ترکیبی از این اثر را با همان چینش و نظم کلمات یا چیزی نزدیک به آن (ایجاد تغییرات جزئی در راستای همخوانی با متن جدید) را درون متن اثر خود با هدف ارجاع خواننده به همان تصویر ابداعی متن پیشین که در راستای متن و سیاق کلی مقصودش است بکار گیرد، او با آن اثر پیشین و متن آن رابطه بینامتنیت ایجاد کرده است. با این تفسیر می‌توان گفت که تأثیر و تأثری که بارت در نظریه خود رد می‌کند، ملازم و همراه بینامتنیت است و اساساً امری که باعث شکل‌گیری رابطه بینامتنیت می‌شود، همین رابطه تأثیر و تأثری است که میان دو متن مبدأ و مقصد وجود دارد. نکته بعدی این است که بینامتنیت در این تعریف پیش از آنکه نقش ساختاری داشته باشد، یک وظیفه و نقش کاربردی دارد. بدین ترتیب که نویسنده متن مقصد از متن پیشین در راستای تأیید و توضیح مقصود خویش استفاده می‌کند و یک تعامل خلاق را بین متن خویش و متن سابق ایجاد می‌کند. در واقع «بینامتنیت پدیده‌ای است که ابعاد هنری و اقدامات اسلوبی را در بردارد و از این طریق از تعاملات بینامتنی و انواع مختلف آن پرده بر می‌دارد، بگونه‌ای که فراخوانی متن‌ها با انواع متعدد دینی، شعری و تاریخی آن بر اساس وظیفه‌ای انجام می‌گیرد که تعامل خلاق را میان گذشته و حال نشان می‌دهد» (رباعه، ۲۰۰۰: ۸). این امر به معنای نفی نقش ساختاری بینامتنیت در متن کنونی نیست، بلکه این پدیده در ساختار متن کنونی نقش فعالی دارد. اما نقش اصلی، وظیفه کاربردی آن است؛ به گونه‌ای که نویسنده متن کنونی از آن برای ایجاد تعامل فعال با متن پیشین بهره می‌گیرد. منظور از زبان و فرهنگ اکتسابی این است که اگر شاعر و یا نویسنده‌ای به صورت ناخودآگاه و با استفاده از فرهنگ اکتسابی خود کلمه و یا ترکیبی را در اثر کنونی بکار گیرد و متن جدیدی را بوجود آورد بی آنکه بخواهد خواننده را به تصاویر ابداعی و قالب و نظم واژگانی متن پیشین ارجاع دهد، در این صورت همان تعریفی می‌شود که بارت و هم قطارانش داده‌اند و نمی‌توان بر آن واژه بینامتنیت اطلاق کرد، چرا که این کلمات و ترکیب‌ها مواد خامی هستند که نویسنده از فرهنگ اکتسابی خود برگرفته تا از آنها تنها در ساختار کلی اثر خود بهره‌گیری. به همین دلیل دیگر رابطه تأثیر و تأثر در آن معنا ندارد و در متن کنونی تنها وظیفه ساختاری به عهده می‌گیرد.

در واقع این امر بود که باعث شد جان بیلمن نویل در مقاله خود که چاپ نشد و آنرا در کنفرانس بینامتنیت در دانشگاه کلمبیا در سال ۱۹۷۹ ارائه داد، از بکارگیری عنوان بینامتنیت (*Intertextuality*) بر این تعریفی که جولیا کریستیوا و بارت بکار

می‌گیرند، خودداری کرد و بر آن نام ماقبل متن (*avant - tex*) را نهاد (حیرالبقاعی، ۱۹۹۸: ۶۰)؛ بنابراین اگر آنچه را که بارت و مؤیدانش بیان می‌دارند (در رابطه با اینکه هرمتنی بینامتن است و هر متنی نتیجه اجتماع متون دیگر است)، قبول کنیم باید ابداع و نوآوری را فراموش کرده و طبق نظریات آنها بیان کنیم که « شاعر و نویسنده فقط تکرار کننده آثار دیگر در حیطه‌ای از آزادی هستند. چه آن آثار متعلق به خودشان باشد و چه متعلق به دیگران » (مفتاح، ۱۹۹۲: ۱۲۴). بنابر آنچه گذشت در نظریه بینامتنیت سه عنصر مهم وجود دارد:

۱. مالکیت اثر پیشین (که در نتیجه ابداع در چینش کلمات و تصویر ابداعی تحت مالکیت شخص در می‌آید).
۲. تأثیر و تأثری که در نتیجه ارجاع خواننده به متن پیشین بدست می‌آید.
۳. ایفای نقش کاربردی علاوه بر نقش ساختاری آن در متن کنونی. با توجه به این سه عنصر، می‌توان تفاوت این دو تعریف را اینگونه نشان داد:



۳. بینامتنیت کاربردی قرآن در شعر محمد قیسی

محمد قیسی در سال ۱۹۴۴ در روستای کفرعانه دیده به جهان گشود. پس از اشغال فلسطین در سال ۱۹۴۸ با خانواده‌اش از روستایی به روستای دیگر در فلسطین نقل مکان می‌کرد؛ و اینگونه طعم آوارگی و غربت را چشید تا اینکه سرانجام در اردوگاه

جلزون در کرانه باختری رود اردن مستقر شد. بعد از اینکه پدرش توسط نیروهای استعمارگر انگلیسی به شهادت رسید، در کنار مادرش به زندگی خود ادامه داد. و این امر آغاز حزن و اندوه شاعر بود (صدوق، ۲۰۰۰: ۵۵۶). او برای تسلی خاطر خود و نیز ترسیم درد و رنج خود و هم وطنانش به سرایش شعر و نویسندگی روی آورد. «زمانی که از او سؤال شد: راز فراوانی آثار چیست؟ پاسخ داد: گمان کنم راز این فراوانی آثار، این زندگی سرشار از درد و اندوه و شکست‌های پیاپی است که تنها درمان آن نوشتن، و تنها پناه و راه رهایی از آن، قصیده باشد» (علی یوسف، ۲۰۱۲: ۶-۷). قیسی از جمله شاعران فلسطینی است که از مفاهیم و تصاویر قرآنی سیراب شده بود. به همین دلیل برای تبیین و تأیید عواطف و احساسات درونی خویش به‌ویژه در مسائل ملی رو به قرآن آورد و با استفاده از تکنیک بینامتنیت قرآنی در سه شکل (اقتباسی، اشاره‌ای و ایحائی) بسیاری از تصاویر قرآنی را در شعر خود به‌کار می‌گیرد:

۳-۱. بینامتنیت اقتباسی، استشهادی

اگر پدیده بینامتنیت حضور کنونی متنی را درون متن دیگری چه به‌صورت آشکار و چه به‌صورت پنهان نشان دهد، استشهاد (*Citation*) نمایانگر درجه‌الایی از این متن است، به‌طوریکه متن غایب، حضور خود را در متن کنونی به‌طور آشکار اعلام می‌کند. این حضور میان دو متن تا جایی است که آنها را با هم یکی می‌کند و تبدیل به یک متن واحد می‌شوند (حفظ‌الله واصل، ۲۰۱۱: ۷۸-۷۹). این نوع بینامتنیت در شعر قیسی به دو شکل پدیدار می‌شود:

۳-۱-۱. اقتباس کامل متنی

در آن شاعر یک جمله و یا بیشتر از یک جمله را بدون هیچ تغییری و به‌صورت کامل در متن شعری خود بکار می‌گیرد و این جمله می‌تواند در یک آیه و یا بخشی از یک آیه باشد. این نوع اقتباس را می‌توان در ابیات زیر از قصیده محمد الثاني مشاهده کرد: «يَنْفُخُ فِي الصُّورِ، يَطْلُعُ عُشْبٌ مِنَ الْبَحْرِ/ هَذَا هُوَ الْأَبْيَضُ السَّاحِلِي، الْمَدْي، وَالْكِتَابُ»^۱ (قیسی، ۱۹۸۶: ۲۷۵/۱) در این قصیده شاعر با اقتباس از آیه «وَنُفِخَ فِي الصُّورِ فَصَبَقَ مَنْ فِي السَّمَاوَاتِ وَمَنْ فِي الْأَرْضِ إِلَّا مَنْ شَاءَ اللَّهُ تَمَّ نَفْحٌ فِيهِ أُخْرَى فَإِذَا هُمْ قِيَامٌ يَنْظُرُونَ» (زمر: ۶۸) و نیز آیه «وَنُفِخَ فِي الصُّورِ فَإِذَا هُمْ مِنَ الْأَجْدَاثِ إِلَىٰ رَبِّهِمْ يَنْسِلُونَ» (یس: ۵۱)، به نوعی با قرآن رابطه بینامتنیت اقتباسی ایجاد می‌کند. او با استفاده از عبارت (ينفخ في الصور) تصویری را که این آیات از روز قیامت و برانگیزی دوباره مردگان بدست می‌دهند، در ذهن خواننده

تداعی کرده و از خلال این تصاویر به وصف اوضاع کشورهای عربی و سرزمین فلسطین که در واژه «سارا» در جای جای قصیده نمایانگر است، بپردازد. بدین ترتیب که شاعر ابتدا در عنوان شهید محمد ثانی را که در اینجا نماد تولد دوباره است به سارا (فلسطین) پیوند می‌زند و سپس با استفاده از آیه قرآنی که ناظر بر برانگیختن دوباره مردگان است، بیان می‌دارد که محمد ثانی دوباره به صورت گیاهی از میان دریا برانگیخته می‌شود و پا به عرصه کشور فلسطین می‌گذارد که پر از گرسنگی و بدبختی است.

۳-۱-۲. اقتباس تغییر یافته

یعنی متناسب ساختن متن اقتباس شده با متن جدید از طریق تقدیم، تأخیر، حذف یا ذکر عبارتهای متن سابق، بگونه‌ای که با چارچوب و سیاق قصیده هم‌خوانی داشته باشد و پرتوهایی از متن سابق در ذهن خواننده باقی بماند.

از جمله این نوع می‌توان به ابیاتی از قصیده «ثبت العویل فی سعف النخیل» اشاره

کرد:

«و أذبلُ شيئاً فشيئاً بلا أصدقائي/ وأهزُّ جُدُوعَ النخيلِ/ فَيُدوي العویلُ/ آه، آه/ يا عُيونَ التي

أَمَطَرَتني شَجِي لیس من مُرْتَجِي»^۲ (قیسی، همان: ۱۷۳). همانطوری که روشن است در این مقطع شاعر با اقتباس جزئی از آیه قرآن و ایجاد تغییراتی در آن همچون تبدیل صیغه فعل امر «هزی» به فعل مضارع «اهز» و واژه «نخله» در آیه به واژه «النخیل» در متن شعری با آیه «وَهْزِي إِلَيْكَ بِجَذَعِ النَّخْلَةِ تُسَاقِطُ عَلَيْكَ رُطْبًا حَبِيًّا» (مریم: ۲۵)، بینامتنیت اقتباسی از نوع تغییر یافته ایجاد می‌کند. نکته شایان ذکر در این سیاق آن است که شاعر تصویری را که آیه قرآن ترسیم می‌کند، در معنای عکس بکار می‌گیرد. بدین ترتیب که این آیه تبدیل به رمزی از امید و گشایش و رهایی از رنج و مشقت شده حال آنکه شاعر در این مقطع پس از به یاد آوردن دوستان و آشنایان به توصیف اندوه ناشی از غربت می‌پردازد و بینامتنیت با آیه را در راستای بیان این اندوه به کار می‌گیرد، به طوری که بعد از تکان دادن نخل خرما بجای گشایش، صدای تأسف و ناامیدی از آن بر می‌خیزد «آه: آه: یا عیونُ التي أمطرتني شَجِي / لیس من مُرْتَجِي». امری که در قصیده «كأني نخله لا عاصفة» نیز نمایان است: «تَتَجَوَّلُ فِي السَاعَاتِ الْمُطَعُونَةِ/ سَهْمِينَ مِنَ الدَّهْشَةِ وَ الرُّعْبِ/ نُوسُوسُ فِي صَدْرِ الْأَرْضِ/ لِتَنْهَضَ أَزْهَارٌ وَ يَنْبِيعٌ مِنَ الرِّدْمِ الْعَرَبِيِّ» (قیسی: همان: ۳۱۷).

در این مقطع شاعر پس از توصیف غربت و آوارگی خود در کشورهای چوین اردن با استفاده از عبارت «نوسوس فی صدر الأرض» با آیه «الَّذِي يُوسُوسُ فِي صُدُورِ النَّاسِ» (ناس:

۵)، بینامتنیت اقتباسی تغییر یافته ایجاد کرده و آیه را در معنای متضاد آن یعنی معنای مثبت بکار گرفته است.

همان طور که از عبارت «نُوسُوسُ فِي صَدْرِ الْأَرْضِ / لِنَهْضِ أَزْهَارٍ وَ يَبَايِعُ مِنَ الرِّدْمِ الْعَرَبِيِّ» اینگونه برمی آید. در واقع متن قرآن اشاره به وسوسه‌های شیطان دارد که در نتیجه انسان را به گمراهی و ضلالت می‌کشاند؛ حال آنکه وسوسه شاعر به معنای ترغیب مردم به آزادی و رهایی است.

قصیده دیگری که شاعر در آن دست به ایجاد دو نوع بینامتنیت اقتباسی (بینامتنیت اقتباسی کامل و بینامتنیت اقتباسی تغییر یافته) زده، قصیده «رسالة النبي في حاشية البحر» (قیسی، ۱۹۸۶: ۳۱۱) است. بدین ترتیب که در مقطع هفتم شاهد یک بینامتنیت اقتباسی کامل با آیه ۱ سوره زلزله و در مقطع هشتم شاهد بینامتنیت اقتباسی تغییر یافته با جزئی از آیه ۴ سوره مریم^(س) هستیم. او در این قصیده به ماجرای قتل عام آوارگان فلسطینی اردوگاه تل الزعتر در بیروت می‌پردازد همانگونه که در ابتدای قصیده نیز بیان می‌دارد: «و العادياتُ يُمَشِّطُنَ تَلًّا مِنَ الزَّعْتَرِ / وَ العادياتُ يَجْرَدْنَ بَرْفُوقَ نَيْسَانَ مِنْ زَهْرِهِ»^۳ و اسبان (فالانژیست‌ها) تل الزعتر را از آوارگان پاکسازی می‌کنند (قتل عام آوارگان فلسطینی) و این اسبان (فالانژیست‌ها) شکوفه‌های میوه‌های بهاری را سر بریدند (کشتار کودکان فلسطینی).

شاعر در ادامه به «بحر: دریا» نماد مارونی‌هایی که دست به کشتار فلسطینیان زدند اشاره می‌کند. سپس بیان می‌دارد: نبی نماد انسان فلسطینی مبارز آواره‌ای است که با موج محاصره شده است «لا يَجِيبُ النَّبِيَّ الْمُحَاصِرَ بِالْمَوْجِ» آوارگان را دعوت به مبارزه با دشمنان صهیونیسم و هم پیمانانشان در کشورهای عربی (همچون مارونی‌های بیروت و حکومت‌های عربی حامی آنها) می‌کند همانگونه که در عبارتهایی چون «أُخْرِجِي يَا عَصَافِيرَ جَرْحِي / أُخْرِجِي يَا دِمَائِي / وَ قَاتِلِي مِخْلَبَ شَاهِرٍ سَمَّهُ / أُخْرِجِي مِنْ حُدُودِي الْجَدِيدَةِ / مِنْ خِيْمَةِ الْإِنْكَسَارِ / مِنْ جَحِيمِ الْمَهَازِلِ وَالْأَقْنَعَةِ»^۴ این گونه برمی آید. «شاعر در این مقاطع موج و دریا را نماد دشمنان می‌داند» (مها داوود، ۲۰۱۱: ۱۹) که می‌توان موج را نماد دشمن اشغالگر و دریا را نماد قاتلان آوارگان در اردوگاه تل الزعتر بشمار آورد. وی بیان می‌کند که این موج برای تعیین سرنوشت نبی (فلسطینیان) گردهمایی خونینی برپا کرده است. اما درختان خونین (الأشجار الداميات) که می‌توانند نماد شهیدان فلسطینی و زخمهای آنها باشد، راست قامت و استوار در مقابل این دشمن ایستاده‌اند. شاعر رو به ابرهای سیاه

(الغیوم = نماد عذاب الهی) می‌کند و از آنها می‌خواهد که به فلسطینیان کمک کنند و عذابی را بر این دشمنان فرود آورند و زمین را از شر آنها پاک گردانند. اما دریا نقاب از چهره برمی‌دارد و خون فلسطینیان را روان می‌سازد: «يَخْرُجُ الْبَحْرُ مِنْ ثَوْبِهِ وَ يَجِيءُ سَائِحًا فِي دَمِي الْمَضِيِّ». در اینجا واژه سمک (ماهیان) نماد آوارگان فلسطینی اردوگاه تل الزعتر توسط امواج و دریا مورد کشت و کشتار قرار گرفته و به شهادت رسیده‌اند، با قرینه دو جمله «هَذَا السَّمَكُ يُجَلِّلُهُ الزَّعْتَرُ الْبَلْدِي / تُجَلِّلُهُ فِرْقَةُ النَّارِ وَ الطَّلَقَاتُ / يَشُقُّ إِلَى اللَّهِ دَرِيًا». و با این سیاق و تصاویر شاعر در مقطع ۷ اوج مبارزه را به وصف می‌کشد و با ایجاد بینامتنیت اقتباسی کامل تغییر یافته، تصویر آیه «إِذَا زُلْزِلَتِ الْأَرْضُ زِلْزَالَهَا» (الزلزلة: ۱) که برپایی قیامت و نابودی زمین را به تصویر می‌کشد در راستای هدف خود یعنی وصف کشتار فلسطینیان به کار می‌گیرد. قیسی در ادامه در مقطع ۸ به توصیف فضای حزن آلودی می‌پردازد که در نتیجه قتل عام فلسطینیان در اردوگاه تل الزعتر بوجود آمده است. او این مقطع را با واژه «زعترا» نماد فلسطین و «خون» نماد مقاومت و شهادت آغاز می‌کند و بیان می‌دارد که برای آخرین شام دسته‌ای آویشن (زعترا) همراه با خون شهادت باقی مانده است و بنفشه که نماد مرگ است همراه و ملازم دریا (دشمن) آماده پیوند دراماتیک است. شاعر در اینجا با ایجاد یک بینامتنیت اقتباسی تغییر یافته دیگر با آیه «قَالَ رَبِّ إِنِّي وَهَنَ الْعَظْمُ مِنِّي وَاشْتَعَلَ الرَّأْسُ شَيْبًا وَمَا أَكُنُ بِدُعَاؤِكَ رَبِّ شَقِيًّا» (مریم: ۴)، تصویر ناتوانی و حسرتی را که این آیه خلق می‌کند، در این سیاق سرشار از ناامیدی به کار می‌گیرد: «واشتعل القلب شيبا و عزّ التواصل» و بیان می‌دارد که حتی طبیعت اندوهگین شد و فریادهای فرزندان فلسطین (صرخة ابناها و شهقة اسماکها) را در قلبها (جهاز الضلوع) طنین‌انداز می‌کند و این گونه به بیان حزن و اندوه فلسطینیان و روشنفکران فلسطینی (حزن النبي) مادران و کودکان (الصبايا المضيئات و الأمهات) و حزن و اندوه آوارگان (حزن المخيم و السروة الدامعة) می‌پردازد.

قصیده دیگری که در این سیاق می‌گنجد، قصیده «ألیوم أتمت تعالیمی» است؛ در این قصیده شاعر شهر غرناطه در اسپانیا را به‌عنوان نمادی برای کشور لیبی به کار می‌گیرد.

او در این قصیده به بیان تصویر حزن و اندوهی می‌پردازد که در حق دانشجویان دانشگاه بنغازی روا شده و این قصیده را در رثای دوست شهیدش مصطفی هاشمی می‌سراید. او غرناطه را که در اشعار لورکا شاعر اسپانیایی با غم و اندوه و رعب و وحشت

گره خورده بسیار به کار می‌گیرد تا بگوید همانطوری که این شهر توسط فرانکو دیکتاتور اسپانیا مورد ظلم و ستم واقع شد لیبی نیز توسط معمر قذافی دچار رنج و عذاب شده است. او لیبی را با ترکیب‌هایی چون (غزناطه الحزن، غزناطه الوحشه و حَقُولُ الْجُوعِ وَالْحِنْطَةُ) فرامی‌خواند تا شدت ظلمی را که در حق آن شده به خواننده القا کند. او در این قصیده از زبان شهید مصطفی هاشمی سخن می‌گوید و با سه آیه از آیات قرآن بینامتنیت کامل محور ایجاد می‌کند: «يَمْنَعُونَ الْيَوْمَ مَا عُونِي / يَحْضُونَ عَلَيَّ قَتْلَ الْيَسَارِ الطَّالِبِي / الْيَوْمَ يَسْتَحِيلُ الرَّجْمُ بِهَذَا الْزِي / آه يَا حَقُولُ الْجُوعِ وَالْحِنْطَةُ» (قیسی، ۱۹۸۶: ۳۴۷): (ظالمان دیگران را از اطعام من نهی می‌کنند: و بر کشتار دانشجویان امر می‌کنند: امروز سنگسار با این ظاهر غیر ممکن است: آه ای خرمنهای گرسنگی و گندم) در این مقطع شاعر با بکارگیری عبارت (يمنعون اليوم ماعوني) در واقع با یک آیه از قرآن بینامتنیت ایجاد نمی‌کند بلکه تمام تصاویری را که سوره ماعون راجع به کافران و ستمگران ترسیم می‌کند در ذهن خواننده تداعی می‌کند. او بیان می‌دارد که ستمگران لیبی همان کسانی هستند که به اطعام بینوایان ترغیب نمی‌کنند، روز جزاء را دروغ می‌شمارند و یتیم را به سختی می‌رانند. سپس با ترسیم اوضاع وخیم جامعه لیبی که این ستمگران بوجود آورده‌اند، ادامه می‌دهد: «يَا حَقُولُ الْجُوعِ وَالْحِنْطَةُ هَاتِي الْكُتْبَا بُدَى الْعَامِ الدِّرَاسِي فَمَا نَقْرَأُ / إِقْرَأْ بِاسْمِ هَذَا الْجُوعِ، وَأَقْرَأْ مَا خَلَقَ / خَلَقَ الْإِنْسَانَ مِنْ فَقْرٍ وَجُوعٍ وَعَرَقٍ» در این مقطع نیز همانگونه که واضح است شاعر با آیات «إِقْرَأْ بِاسْمِ رَبِّكَ الَّذِي خَلَقَ * خَلَقَ الْإِنْسَانَ مِنْ عَلَقٍ * إقْرَأْ وَرَبُّكَ الْأَكْرَمُ» (علق: ۱-۳)، بینامتنیت اقتباسی ایجاد می‌کند. او سعی می‌کند با به‌کارگیری تصویر این آیه در معنای عکس آن علاوه بر بیان شدت ظلم و ستم دولتمردان لیبی بر غنای هرچه بیشتر معنای متن شعری و تأثیر آن بر خواننده بیافزاید. بدین ترتیب که در آیه قرآن خداوند متعال به پیامبر می‌فرماید: «إِقْرَأْ وَرَبُّكَ الْأَكْرَمُ» این آیه علاوه بر قدرت الهی دال بر کرم اوست که انسان را از یک نطفه از عدم و نیستی به هستی آورد. در حالی که متن شعری بر گرسنگی و فقر و مشقت، یعنی در نقطه مقابل کرم دلالت می‌کند. در واقع شاعر با ایجاد این مقایسه بین کرم الهی در آیه و فقر و مشقتی که انسان از آن رنج می‌برد در متن شعری بیان می‌دارد که خداوند با کرم خود ما را خلق کرد و با کرم خود به ما نعمتها ارزانی داد اما این دولتمردان با ظلم خود ما را دچار رنج مشقت و فقر و گرسنگی کردند. در ادامه شاعر با دو آیه دیگر یعنی آیات ۲-۳ سوره ضحی بینامتنیت کامل محور ایجاد می‌کند.

بدین ترتیب بیان می‌دارد که با خروج مردم از این ظلمت دیگر هیچ دانشجویی طعم رنج و عذاب را نمی‌چشد: «ما ودع الطالب ظلَّ النخل و الرمل» همانطوری که روشن است شاعر در این عبارت با دو آیه ۳ و ۲۳۰ سوره ضحی «وَاللَّيْلِ إِذَا سَجَى * مَا وَدَّعَكَ رَبُّكَ وَمَا قَلَى» که برای آرامش پیامبر و رهایی او از ناراحتی و غم نازل شده اند رابطه بینامتنیت ایجاد می‌کند و متن شعری خود را در همان معنای آیه، یعنی دانشجویان دیگر سایه نخل که می‌تواند نمادی برای آرامش و راحتی باشد، دور نمی‌شوند.

قصیده دیگری که شاعر در آن بوسیله این نوع بینامتنیت ابزاری از تصاویر آیات قرآن بهره گرفته، قصیده «دعوة جادة إلى الرقص» است: «فيا من تقرأ كراس المدثر، ما تُنذر/ فالساعة تقترُب من الرابعة مساءً، وحوادك لا يسهل/ تدخلُ امرأة كالمح، ورجلٌ كجرید النخل الطامی،/ يحتلان الزاوية أمامك،/ ترسم فوق بيض الصحن شمساً ذانية» (قیسی: ۱۹۸۶، ۱: ۳۲۰).

در این قصیده که شاعر آن را به هنگام حضور در عمان پایتخت اردن در اردوگاه فلسطینیان نوشت، پس از یادآوری جنگ سپتامبر سیاه که بین گروه‌های فلسطینی و ارتش اردن درگرفت، ضمن دعوت فلسطینیان به عبرت‌گیری از این جنگ از آنها می‌خواهد که دیگر فکر کمک گرفتن از دیگر کشورهای عربی نباشند و خود در جستجوی آزادی وطن گام بردارند. امری که در عبارت «یا من تقرأ کراس المدثر، ما تُنذر» متجلی می‌شود. او در این عبارت با آیات «يَا أَيُّهَا الْمُدَّثِّرُ * قُمْ فَأَنْذِرْ» (مدثر: ۱-۲)، بینامتنیت اقتباسی تغییر یافته ایجاد می‌کند. بدین ترتیب که خداوند در این آیات رسول اکرم (ص) را مورد خطاب قرار می‌دهد تا مردم را از روزی که در صورت دمیده می‌شود انذار کند. شاعر نیز با به‌کارگیری این دو آیه و ایجاد تغییراتی در آن به‌گونه‌ای که با ساختار کلی قصیده هم‌خوانی داشته باشد از آوارگان فلسطینی که شاهد جنگ سپتامبر سیاه بوده‌اند می‌خواهد تا دیگر فلسطینیان را از چنین روزی انذار کنند. او پس از این معنا به تأسف و افسوس خوردن در این باره می‌پردازد: «لي بعد سكاكين الأهل دم ينفز كالجدول/ لي ساحات أخرى و مناديل تلوح، أيتها الشرفاء الممتدة ما بين محيط يجرخ وخليج ينعم في الإعياء»^۵ شاعر در این عبارت‌ها به کشورهای خلیج فارس خرده می‌گیرد که آنها نه تنها به ما کمک نکردند، بلکه چاقوی خود را در پشت ما فرو بردند. در ادامه هم‌وطنان خود را به صبر و استقامت دعوت می‌کند؛ چراکه هنوز در مقابلشان راه طولانی وجود دارد که حتی خویشاوندان نیز در این راه بر علیه ما هستند (اشاره به جنگ

سپتامبر سیاه): «فيا سيد هذي الآلام تَرَجَّل، أَمَامَكَ أَكْثَرُ مِنْ جَبَلٍ، وَأَمَامَكَ أَهْلُكَ». با توجه به این تصاویر می‌بینیم که شاعر آیه قرآن و تصویر آن را کاملاً در راستای فضا کلی حاکم بر قصیده بکار می‌گیرد. امری که در قصاید دیگر همچون مقطع زیر از قصیده کتاب حمده نیز متجلی می‌شود: «أورا تعبر في الريح، / وَ تتركني وحدي / أورا فاض بها وجدِي / فَانْتَشَرَتْ فِي الطُّرُقَاتِ / وَانْتَشَرَتْ بَيْنَ نَهَارِ الْكَلِمَاتِ / فَإِذَا جَاءَ اللَّيْلُ هَطَلَتْ مِثْلَ طُيُورِ الْأَبَائِلِ / تَرْمِيهِمْ بِحِجَارٍ مِنْ سَجِيلٍ» (قیسی، ۱۹۸۶: ۱۳۸/۲). در اساطیر آمده است که «ممنن» قهرمان اسطوره‌ای مصر بود که در کنار اهالی تروا جنگید. پس از اینکه در آن جنگ کشته شد، تندیس او در شهر طیبه مصر ساخته شد. بدین ترتیب هر صبح‌گاهان که قطرات شبنم بر آن می‌نشست، ترانه‌ها و نغمه‌هایی از آن برمی‌خاست. براساس این اسطوره این قطرات شبنم اشک‌های «اورا» مادر اوست که به خاطر حزن و اندوه بر او فرومی‌ریزند (فرجیل، ۱۹۸۵: ۱۱). اما در متن شعری محمد قیسی جریان داستان برعکس است و این اوراست که می‌میرد و ممنن بر او اشک می‌ریزد. در واقع در این قصیده «ممنن» می‌تواند نماد خود شاعر و آوارگان فلسطینی و «اورا» نماد مادر شاعر و یا وطن او باشد. بدین ترتیب می‌توان مقطع بالا را این گونه تأویل کرد: فلسطینی از باد گذر کرد و مرا تنها گذاشت، در حالی که عشق من به این وطن جاری و در همه جا منتشر شد. اما هنگامی که شب به سراغم می‌آید غم دوری از این وطن همچون پرندگان ابابیل که سنگهای گداخته‌ای از جهنم فرو می‌ریزند، این غم نیز درد گداخته‌ای را بر دلم تحمیل می‌کند. قیسی آیاتی از سوره فیل را در اینجا فرامی‌خواند تا بر شدت دردی که در غم دوری از مادر یا وطن می‌کشد، تأکید کند و با آیات این سوره «وَأَرْسَلْ عَلَيْهِمْ طَيْرًا أَبَابِيلَ* تَرْمِيهِمْ بِحِجَارَةٍ مِنْ سَجِيلٍ» (فیل: ۳-۴)، بینامتنیت اقتباسی محور ایجاد می‌کند.

۲-۳. بینامتنیت احالی

«إحاله» یعنی رهنمون ساختن خواننده به متن سابق، بدون فراخوانی لفظی آن متن است. به طور کلی هرگاه بتوان بوسیله یک یا دو کلمه خواننده را به متن شناخته شده‌ای رهنمون کرد، فعالیت بیشتری در ذهن او ایجاد می‌شود (حفظ الله واصل، ۲۰۱۱: ۹۵-۹۶). در واقع شاعر در این نوع بینامتنیت که بینامتنیت اشاره‌ای نیز نامیده می‌شود با استفاده از یک یا دو لفظ در متن ابداعی خود، ذهن خواننده را به دریافت متن سابق و می‌دارد. همچون ابیات زیر از مقطع دوم قصیده «إناء لأزهار سارا زعتر لأیتامها»:

«هي الآن في أسرها/ جارة للنخيل، تهزّ، فيساقط الليل في حجرها/ بلحاً ناضحاً، وأمان»^۷ (قیسی، ۱۹۸۶: ۲۸۰). شاعر این مقطع را با همان عبارت قرآنی (ونفخ في الصور) آغاز می‌کند و بیان می‌دارد فلسطین تهدید به نابودی شده است (بلادٌ مُهدَدَةٌ بِالْحَرِيفِ/ مُحَاصِرَةٌ بِالرَّغِيفِ) او در این مقطع از واژه «أم» به‌عنوان نماد کشورش فلسطین استفاده می‌کند که بر آن افسوس می‌خورد، مادری که در غیاب و افسردگی و اسارت به سر می‌برد، اما این اوضاع سختی ناگزیر به سر می‌رسد. او برای به تصویر کشیدن این امر، تصویری را که آیه ۲۵ سوره مریم^(س) می‌آفریند را به کار می‌گیرد و با کلمات (نخيل، تَهَزّ، يساقط) در ابیات فوق، خواننده را به این آیه رهنمون می‌سازد و با آن بینامتنیت اشاره‌ای ایجاد می‌کند تا به نوعی میان وضعیت وطن که در جهان تنها مانده و کشورهای عربی آن را رها کرده اند و وضعیت حضرت مریم^(س) که از سوی قوم خود رانده شده است به نوعی سنخیت ایجاد کند و بیان می‌دارد همانطوری که خداوند آن حضرت را فراموش نکرد و نعمت بیکرانیش را به او ارزانی داشت، وطنش نیز مورد لطف و عنایت الهی قرار می‌گیرد و سرشار از نعمت و امنیت می‌شود، امری که در عبارت (يساقط في حجرها بلحاً ناضحاً و امان) آشکار است. مقطع شعری دیگری که شاعر در آن به این نوع از بینامتنیت کاربردی می‌پردازد مقطع زیر از قصیده «نقوش داكنة من رأس الناقورة» است که آن را به داستان نويس فلسطينی مبارز رشاد ابو شاور تقدیم می‌کند: «هنا/ وجهٌ صديقي،/ أكثر من شارة حُرِنٍ يَحْمِلُ/ أكثر من دَمعةٍ فَرِحَ يَنْقِلُ/ هذا وَجْهَكَ يَتَوَهَّجُ بِالرُّؤْيَا وَالْحُزْنِ/ يَتَنَاسَلُ أَطْفَالاً مَوْعُودِينَ بِأَنْهَارٍ مِنْ لَبَنٍ وَأَرَائِكِ/ يَتَنَاسَلُ أَزْهَاراً وَتَمَاراً»^۸ (قیسی، ۱۹۸۶: ۲۶۲) در این قصیده شاعر پس از بیان جزئیات دقیق دوری از وطن با استفاده از تمام تصویرهای جزئی مربوط به وطن که آنرا به مادر تشبیه می‌کند، تصویری کلی از درد درونی را که در نتیجه دوری از وطن به او دست داده ترسیم می‌کند سپس در مقطع بالا به شرایط سختی که آوارگان فلسطینی در تبعید با آن روبه‌رو هستند اشاره کرده و بیان می‌دارد که این وطن در نهایت نسلی بهشتی به بار خواهد آورد. او با استفاده از واژه هایی چون «أُحَار، لَبَن، أَرَائِك» تصویری را که آیه سوره محمد^(ص) از بهشت بدست می‌دهد در ذهن خواننده تداعی می‌کند: «مَثَلُ الْجَنَّةِ الَّتِي وُعِدَ الْمُتَّقُونَ فِيهَا أُحَارٌ مِنْ مَاءٍ غَيْرِ آسِنٍ وَأُحَارٌ مِنْ لَبَنٍ لَمْ يَتَغَيَّرْ طَعْمُهُ وَأُحَارٌ مِنْ حَمْرٍ لَذَّةٌ لِلشَّارِبِينَ وَأُحَارٌ مِنْ عَسَلٍ مُصَفًّى وَهُمْ فِيهَا مِنْ كُلِّ الثَّمَرَاتِ وَمَعْفَرَةٌ مِنْ رَجِيمٍ كَمَنْ هُوَ خَالِدٌ فِي النَّارِ وَسُقُوا مَاءً حَمِيمًا فَقَطَّعَ أَمْعَاءَهُمْ» (محمد: ۵) تا تأییدی باشد بر

مدعای شاعر که این بهشتی را که خداوند در این آیه به تصویر کشیده و عده کودکان سختی کشیده فلسطینی است. و بدین ترتیب شاعر با سه واژه از آیه قرآن، کل تصویر آیه را در شعر خود به کار می‌گیرد.

۳-۳. بینامتنیت ایحائی

این نوع بینامتنیت از دیگر انواع خود وضوح کمتری دارد و برای دریافت عملکردی که ناگزیر متغیرهای بینامتنیت بدان اشاره می‌کنند، نیاز به درک عمیق و فهم بیشتری دارد؛ زیرا متن سابق را از هم تفکیک می‌کند، ساختار ترکیبی و معنایی آن را به کلی ویران می‌سازد و از دید خواننده پنهان می‌شود. با این همه خواننده با کمترین تلاش به رابطه میان متن سابق و متن ابداعی پی می‌برد (حفظ الله واصل، ۲۰۱۱: ۱۰۹). از جمله نمونه‌های بارز این نوع می‌توان به قصیده «عبدالله المزمار» اشاره کرد. در این قصیده شاعر عبدالله را نماد فلسطینی آواره و یا خود شاعر و مزمار (نی) را نماد آه و ناله فلسطینی درد و رنج کشیده می‌داند. بدین ترتیب او در مقطع اول با بیان عبارت «أین تری عبدالله/ و کیف یحییٰ أو یطفی مشعله.../ کیف لهذا المزمار البلیدی/ أن یصمٹ» بیان می‌کند که فلسطینیان چگونه می‌توانند ساکت بنشینند و صدای ناله خود را به گوش جهانیان نرسانند. او در ادامه با عبارت‌هایی چون «عبدالله بلا ملکوت/ عبدالله حزین کالسعف العربی/ حزین کالعرب الرحل و وحید» بر آوارگی و تنهایی فلسطینیان تأکید کرده و از آنها می‌خواهد تا در کنار هم جمع شوند و در برابر این حزن و اندوه در کنار هم ایستادگی کنند و برای خود منزل‌گهی بسازند، حال آنکه عبدالله تنها برای وطن خود ندای آزادی سر می‌دهد؛ وطنی که در این قصیده با نام یک زن (سارا) گره خورده به همین دلیل عبدالله تنها به سارا (وطن) فکر می‌کند؛ زیرا تنها منزل‌گهی که او را به سوی خود فرامی‌خواند، وطن است: «لا یحضُر غیر سواد اللیل إلی سوی سارا/ لا یطرقُ بابی الموحش فی هذی البریه غیر أصابع سارا». سپس در مقطع آخر بیان می‌کند: «شیء ما یحدث، یحدث/ آه یا عبدالله این تقود خطاک ریاح المنفی؟/ تنثرنی حتی أنجمع، تکسرنی حتی أتوجع/ فالتم عظامی من أطراف الأرض و أنفخ فیها/ هذا ما أنبأی الأمس به و الیوم»^۱ (قیسی، ۱۹۸۶: ۳۹۴). شاعر در این مقطع با دو آیه، یعنی آیه ۳ سوره قیامت «أیحسب الإنسان أن لن یجمع عظامه» و ۲۹ سوره حجر «فإذا سؤیته و نفعته فیهِ من روجی فقعوا له ساجدین»، یک بینامتنیت ایحائی مرکب ایجاد می‌کند تا تصویر این دو آیه را در ذهن خواننده تداعی کند و آن را

در راستای مقصود خویش به کارگیرد. بدین ترتیب که آیه اول در مورد خلقت دوباره انسان پس از مرگ است و آیه دوم راجع به چگونگی خلقت انسان سخن می‌گوید؛ بنابراین آیه اول بیانگر اعجاز پروردگار در احیای مردگان و آیه دوم بیانگر قدرت الهی در خلقت انسان است. شاعر نیز با توجه به این دو معنا تصویری را که این آیات به دست می‌دهند، در شعر خود به کار می‌گیرد تا بر برانگیختن ملت فلسطین و بازگشت آوارگان به وطن تاکید کند.

۴. نتیجه

برخلاف نظر بارت که در بینامتنیت فقط ناظر بر الفاظ و واژگان متن پیشین و وظیفه ساختاری آنها در متن کنونی هستند، می‌بینیم که واژگان و عبارت‌های متون مبدأ علاوه بر وظیفه ساختاری خود در شعر معاصر عرب، برای فراخوانی تصویر خلق شده در این متون و غنای هرچه بیشتر متن مقصد نیز استفاده می‌شوند. در شعر محمد قیسی نیز این گونه است؛ بدین ترتیب که سیاق کلی حاکم بر قصاید شاعر، غم و اندوه و حسرت و ناامیدی است که در نتیجه آوارگی و دوری از وطن و نیز حوادث و مصیبت‌های تلخی است که در زندگی شاعر به وقوع پیوسته است؛ حوادثی چون شهادت پدر به دست نیروهای استعمارگر انگلیسی، فوت خواهر، دوری از مام وطن و اشغال آن توسط رژیم صهیونیستی و شهادت بسیاری از هم‌وطنان و نیز تنهایی و عدم یاری فلسطین از سوی حکومت‌های عربی و صلح با دشمن و تمایل به سوی آن؛ امری که در فرهنگ واژگانی سرشار از غم و اندوه شاعر و نیز تصاویری که گویای عمق فاجعه هستند، به وضوح نمایان است؛ بنابراین، می‌توان گفت شاعر با توجه به این فضای کلی حاکم بر قصایدش، به شکل‌های زیر از تصاویر قرآنی بهره‌مند می‌شود:

۱. ایجاد رابطه عکس و استفاده از تصاویر قرآنی در معنای متناقض همچون به کارگیری تصاویر بیانگر امید و زندگی در فضایی سرشار از ناامیدی و تأسف برای بیان عمق فاجعه. بدین ترتیب او بیان می‌کند مصیبت و فاجعه به حدی است که حتی نمادهای امید بخش به ناامیدی بدل گشته‌اند. و یا برعکس، به کارگیری تصاویر قرآنی که بار منفی دارند در معنای مثبت که در این گونه موارد می‌توان گفت که شاعر بدون توجه به بار معنایی واژگانی این آیات، تنها تصویر و قدرت وصفی آن را مد نظر داشته است.

۲. استفاده از تصاویر قرآنی که بیانگر برانگیزی دوباره مردگان و نیز تصاویری که بیانگر امید و امداد الهی هستند، برای امید خشی به ملت و مبارزان فلسطینی و ترغیب آنها به ایستادگی در برابر دشمنان.
۳. استفاده از تصاویر قرآنی که در وصف ستمگران و کافران می‌باشند، برای توصیف دشمنان و محکومیت آنها از طریق ایجاد شباهت میان آنها و ستمگران در قرآن و نیز بهره‌گیری از تصاویر بیانگر عذاب الهی برای بیم‌دادن این دشمنان و حکومت‌های عربی که به سمت آنها متمایل شده و فلسطین را تنها رها کرده‌اند.
۴. استفاده از تصاویر قرآنی بیانگر بیدارسازی و انذار برای بیدارسازی ملت فلسطین و دیگر ملت‌های عربی و نیز استفاده از تصاویر گویای استغفار از خداوند به خاطر کوتاهی در انجام فرامین او که غالباً با تحسّر همراه است و بهره‌گیری از آنها برای بیان افسوس شاعر به علت کوتاهی در حق خویشان و وطن.

پی‌نوشت

۱. در صور دمیده می‌شود، و گیاهی از درون دریا می‌روید/ این همان گیاه سفید ساحلی (نماد امید)، افق و کتاب است.
۲. و بدون دوستان به تدریج پژمرده می‌شوم/ وتنه درخت خرما را تکان می‌دهم/ اما صدای آه وناله طنین‌انداز می‌شود/ آه و افسوس/ ای چشمانی که مرا سرشار از اندوه کرده‌اند هیچ امیدی نیست.
۳. اسبان تیزتک تل الزعتر را (از آوارگان) پاکسازی می‌کنند/ و شکوفه‌های میوه‌های بهاری را از بین می‌برند.
۴. ای پرنده‌های زخم من خارج شوید، ای خون من نمایان شو/ درحالی که قاتل من چنگالی است که زهر خود را نمایان کرده، از مرزهای جدیدم خارج شوید، از خیمه شکست، از جهنم نمایش‌های بیپوده و نقاب‌ها خارج شوید.
۵. بعد از خنجرهایی که از خویشان خوردم، خونم جاری همچون رودی جاری شد/ عرصه‌های دیگری برایم وجود دارند، ای کنگره‌هایی که میان اقیانوسی که مرا زخمی می‌کند و خلیجی که سرشار از خستگی و ناکارآمدی قرار گرفته‌اند.
۶. اُورا، از باد گذر می‌کند/ و مرا تنها می‌گذارد/ شوق من به آراء، لبریز شد/ پس در میان راه‌ها منتشر شد/ و در میان روز کلمات منتشر شد/ و آن هنگام که شب فرا رسد/ همچون پرندگان سجیل فرومی‌ریزد/ و مرا با سنگ‌های سجیل مورد حمله قرار می‌دهد.
۷. او هم اکنون در اسارت خود/ در همسایگی نخل است و آن را تکان می‌دهد، که شب در دامانش/ صدف اسمزی و امنیت فرومی‌ریزد.

۸. این چهره دوستم است،/ که بیشتر از یک نشانه حزن، و بیشتر از اشک شوق حمل می‌کند، این چهره‌هاست که در رؤیا و حزن می‌تابد/ و کودکانی از آن متولد می‌شوند که به جوی‌هایی از شیر و تکیه‌گاه‌ها و اریکه‌هایی وعده داده شده‌اند/ و از آن شکوفه‌ها و ثمره‌هایی متولد می‌شود.

۹. هیچ‌کس جز سارا در این سیاهی شب پیش من نمی‌آید/ و هیچ‌چیز جز انگشتان سارا درب تنهایی مرا نمی‌کوبد./ اتفاقی در حال وقوع است/ آه، ای عبدالله بادهای تبعید، گام‌هایت را به کدامین سو سوق می‌دهند؟/ مرا می‌پراکند تا دوباره جمع شوم، مرا درهم می‌شکند تا درد بکشم/ پس من استخوان‌هایم را از گوشه و کنار جمع می‌کنم و در آنها می‌دمم/ این چیزی است که (روزگار) مرا از آن با خبر ساخت.

منابع

قرآن کریم

بارت، رولان، «نظریه متن در ضمن کتاب آفاق التناسیه»، محمد خیر البقاعی، الهيئة المصرية للكتاب، ص ۴۲، ۱۹۹۸.

بارت، رولان، «از اثر تا متن»، ترجمه مراد هادی پور، ارغنون، ش ۴، ص ۶۲، زمستان ۱۳۷۳.

حفظ الله، حسین واصل، عصام، التناسل التراثی فی الشعر العربی المعاصر، عمان، دار غیداء للنشر و التوزیع، ۲۰۱۱.

خیر البقاعی، محمد، دراسات فی النص و التناسیه، حلب، مرکز الإنماء الحضاری، ۱۹۹۸.

راضی، صدوق، شعراء فلسطين فی القرن العشرين، بیروت، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، ۲۰۰۰.

ربابعة، موسی، التناسل فی نماذج الشعر العربی، الأردن، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية، ۲۰۰۰.

الزبيدي، محمد مرتضى الحسيني، تاج العروس من جواهر القاموس، مجلد ۱، بیروت، دار مكتبة الحياة، ۱۹۷۹.

عزام، محمد، النص الغائب، تجليات التناسل فی الشعر العربی، دمشق، اتحاد الكتاب العرب، ۲۰۰۱.

علی یوسف اسماعیل، نداء، التناسل فی شعر محمد القیسی، نابلس، جامعة النجاح الوطنية، صص ۶-۷، ۲۰۱۲.

الغدامي، عبدالله، الخطیفة والتفكير - من البنیویة الی التشریحیة - قراءة نقدیة لنموذج انسانی معاصر، جدة، النادي الثقافي الأدبی، ۱۹۸۵.

فرجیل، الإلیاذة، ترجمة عنبرة سلام خالدي، بیروت، دارالعلم للملایین، ۱۹۸۵.

القیسی، محمد، الأعمال الشعریة الكاملة، بیروت، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، دارالعودة، ۱۹۸۶.

مفتاح، محمد، تحلیل الخطاب الشعري (استراتيجية التناسل)، بیروت، المركز الثقافي العربي، ۱۹۹۲.

موسی، خلیل، «التناسل و الأجناسیة فی النص الشعري»، دمشق، مقال فی مجلة الموقف الأدبی، ص ۱۳۵، ۱۹۹۶.

مها داوود، محمود احمد، البحر و دوله، دال البحر فی شعر محمود درویش، جامعة النجاح الوطني، ۲۰۱۱.