

دوفصلنامه علمی - پژوهشی زبان پژوهی دانشگاه الزهراء (س)

سال دوم، شماره ۴، بهار و تابستان ۱۳۹۰

## بینامتنی قرآنی در شعر ابوتمام طائی

محمد نگارش<sup>۱</sup>

افسانه هادی زاده<sup>۲</sup>

### چکیده

در این مقاله، پدیده 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. پدیده بینامتنی قرآنی دارای جنبه‌های هنری و شیوه‌های سبک‌شناسی گوناگونی است. در این پژوهش، نوع ارتباط شاعر را با قرآن نشان می‌دهیم و بر مبنای 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 جست است؛ زیرا قصیده او ساختار ساده‌ای ندارد؛ بلکه بافت آن از اجزاء مختلفی ساخته شده که شاید مهم‌ترین آنها خروش حافظه شاعر و گنجینه دانش و احساسات اوست.

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

بینامتنی به معنای روابط و کنش‌ها در بستر متن، از پدیده‌هایی است که معمولاً در متن‌های ادبی به کار گرفته می‌شود؛ هر متنی ناگزیر با متن‌های دیگر کنش‌های دوسویه دارد تا به صورت متن ادبی جدیدی ظاهر شود. با اینکه متن به شکل فرایندهای از تجربه شاعر بهره می‌برد، اقتباس‌های بینامتنی به صورت 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 به عنوان اصطلاحی کلی در نقد، فراخوانی تمام متن‌های گذشته برای تولید متن جدید را دربر می‌گیرد. این اصطلاح، را نخستین بار، میخائیل باختین در نیمه دهه شصت از قرن بیستم در نوشته‌هایش به کار برد. به نظر او، بینامتنی یعنی آگاهی از واقعیت کنش انجام‌شده در متن به شکل بازگردانی و تقلید از یک متن یا بخشی از آن (بنیس، ۱۹۹۰: ۱۸۳).

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

اصطلاح بینامتنی، جدید به نظر می‌آید؛ اما در گذشته، به نام‌های دیگری با همین مفهوم، از سوی ناقدان مسلمان به کار رفته است؛ از جمله اقتباس، تضمین، سرقت ادبی و... در تعریف اقتباس گفته‌اند: اندکی از قرآن یا حدیث در عبارت خود آوردن بی‌اشارت (ابن معروف، ۱۳۲۹: «ضمن»).

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

در علم نقد، تقسیم‌بندی‌های گوناگونی برای بینامتنی صورت گرفته 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 به صورت 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 بر پایه تکنیک جذب، ذوب، دگرگونی و کنش متنی استوار است. بر پایه این نوع تقسیم‌بندی، اقتباس با گرایش‌هایی متعدد، زمینه‌هایی متنوع و ابزارهایی مختلف، با کارکردی هنری و معنایی در بافت شعری به کار می‌رود.

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

جلب توجه بیشتر شنونده یا خواننده است. نسبت رابطه بینامتنی قرآنی در تمام شعر این شاعر، یکسان نیست. گاه سازگاری فضا و محتوای دو متن مشهود است و گاه تناقض‌نمایی<sup>۱</sup> و معناگریزی در کاربرد متن قرآنی دیده می‌شود.

به دلیل تنوع گونه‌های بینامتنی، فراونی و کارکردهای مختلف آن در شعر ابوتامام، در این مقاله می‌کوشیم این پدیده را ذیل دو عنوان کارکرد عبارت و کارکرد اسم به بحث گذاریم.

## ۲. کارکرد عبارت قرآنی

ابوتامام در شعرش به صورتی 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 عمل کرد درون‌متنی شعر را نیز عمیق‌تر و ارزشمندتر می‌کنند. بینامتنی در شعر ابوتامام به دو صورت انجام می‌شود: او یا بدون زیاد و کم کردن، آیه‌ای خاص را برمی‌گزیند و دسته‌بندی می‌کند و سپس با ویژگی‌ها و توضیحات کاملی، آن را به تصویر می‌کشد؛ 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 به تصویر کشیدن حالت لبریز شدن و سرشار بودن جسم از رنج‌های دنیا و نیز فضاسازی بهتر، از آیه «حدائق اعناباً و کواعب اتراباً و کاساً دهاقاً» (قرآن، نبأ: ۳۳) استفاده کرده است.

(۱) قد سقتنی الایام من یدها سماً<sup>۱</sup> لفقدی له بکاسِ دهاق<sup>۱</sup>

در اینجا، شاعر تصویری از عذاب، سختی و درماندگی را آفریده است؛ اما فضای آیه با متن مورد نظر تفاوت بسیار دارد؛ زیرا آیه درباره 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 به کار برده است. طائی به شکلی کاملاً نامحسوس و در عین حال هنرمندانه، این رابطه بین متنی را بدون هیچ تضاد آشکاری ایجاد کرده و با به خدمت گرفتن 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 به وجود آورده است؛ اما او در عوالمی پر از آرامش سیر می کند. شاعر به سادگی احساسات خود را عرضه نمی کند؛ بلکه با نمایش تضاد ظاهری، خواننده را به کنه فضای درونی خود فرامی خواند؛ بدین ترتیب، دادوستد متن قرآنی باعث غنای عاطفی متن می شود و عاطفه ای زودگذر و سطحی را به تصویر نمی کشد؛ بلکه می کوشد تا بر روان خواننده، اثری عمیق بگذارد. علاوه بر آنچه گفتیم، طائی از ژانر غافل گیری 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 می شکند و او به فضایی کاملاً متفاوت منتقل می شود. این دو حالت در درون شاعر همنشینی توصیف ناپذیری پیدا کرده است. با دیدی جزئی نگر می توان اذعان داشت که ابوتمام در بهره گیری 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 شدت علاقه اش به محبوب سخن می گوید و برای به تصویر کشیدن گرمی عشق و ایجاد صحنه ای عاشقانه، از آیه شریفه «کَلَّا إِذَا بَلَغَتِ التَّرَاقِيَ» (قرآن، قیامه: ۲۶) کمک می گیرد.

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

(۲) لو تطلعت فی ودادی اذا فجاك بين الحشا و بين التراقي<sup>۱</sup>

در قرآن کریم، این آیه در وصف حالت دوزخیان آمده است؛ در حالی که ابوتمام کلمه «التراقی» را نه تنها در معنای منفی اش به کار نبرده، بلکه بار معنایی زیبایی به آن بخشیده است تا اوج احساس خود را به محبوب نشان دهد.

درواقع، شاعر با انتخاب کلمه «تراقی»، فضای کل آیه را در برابر دیدگان مخاطب مجسم کرده است و تضاد به کاررفته در دو طرف جمله شرطی نیز نقش مهمی در آشکارشدن مکنونات قلبی او دارد؛ زیرا وی با فراخوانی و بازبایی این مفهوم، از فضایی به ظاهر 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 به گونه‌ای زیرکانه و اشاره‌وار، مضمون آیه را در لابه‌لای متن خود می‌گنجانند؛ به طوری که تنها یک خواننده هوشیار می‌تواند این رابطه را کشف کند.

ابوتمام صحنه جان‌کندن کافر را برای توصیف بحران روحی خود به خدمت می‌گیرد. آیه ذکرشده، شدت خشم خداوند را تداعی می‌کند؛ اما شاعر برای به دست آوردن 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 ثانویه ابوتمام با تفسیر اولیه در متن اصلی، یکی و همسو نیست و تصویری دیگر از آیه برای خواننده ایجاد شده تا بدین وسیله، میوه‌ای خوش طعم از درخت نوآوری، به خواننده داده شود.

\* \* \*

طائی در بیت (۳)، شدت خستگی‌ای را بیان کرده که انسان بعد از جنگی طولانی، دچار آن می‌شود. وی برای توصیف و تصویر این حالت، از «التفت الساق بالساق» (قرآن، قمر: ۸) استفاده کرده تا هیجان ناشی از جنگی پر حادثه و طاقت‌فرسا را نشان دهد.

۱. (۲/۱۰۶/۱۰) اگر از عشق و محبت درونم به خودت آگاهی می‌یافتی، می‌دیدم که چگونه محبت تو در دل و سینه (جسم و

جان) من رخنه کرده است.

(۳) هم شلیلٌ و نثرهٌ حین لُفَّتْ      فی غداة الهیاجِ ساقٌ بساقٍ<sup>۱</sup>

آیه 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 درباره روز قیامت می‌گوید، به جنگ‌هایی که در زمان ابوتمام روی می‌داده، بی‌شبهت 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، تضاد معنایی بین سطوح آنها دیده نمی‌شود. همین مسئله باعث توفیق بیش از پیش شاعر در به‌دست آوردن مقبولیت در ذهن مخاطب شده است. علاوه بر این، ابوتمام سعی کرده است جامعه مبالغه را بر تن صحنه رزم بیوشاند؛ زیرا جنگ‌های بشری هرگز با صحنه محشر قابل مقایسه 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 صحنه 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 جمله پایه، یعنی «هم شلیلٌ و نثرهٌ» و هم در قید «غداة الهیاج» کاملاً آشکار است.

در بیت (۴)، ابوتمام به زمان فرارسیدن مرگ اشاره می‌کند و می‌گوید هرگاه ستاره 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 کلمه «مہطعین» را از آیه شریفه «مہطعین الی الداع یقول الکافرون هذا یومٌ عسر» (قرآن، قمر: ۸) گرفته و سپس آن را در شعرش به کار برده است؛ زیرا این کلمه تا قبل از نزول قرآن کریم، هرگز در زبان عرب به کار نرفته و قطعاً شاعر هم به سبب 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

سپه‌هایی محکم، از تو محافظت می‌کنند.

(۴) لو راوا کوكب المنايا لظلوا نحوها مهطعين بالاعناق<sup>۱</sup>

ازلحاظ ارتباط بین‌متنی، این دو متن از یک نظر، به هم شبیه‌اند و از نظر دیگر، با هم اختلاف معنایی دارند. شباهت دو متن از این باب است که هر دو در پی حتمی جلوه‌دادن مرگ هستند و تفاوت آنها در آن است که مخاطبان آیه، کافران سرپیچی‌کننده از فرمان‌های پروردگارانند؛ اما مخاطب شاعر در این بیت، دوستان هستند و آیه برای بیان حمایت گروه از دوست خود به کار 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 به طرف 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 به کار رفته‌اند، بار معنایی منفی را از ظاهر آنها برداشته و جامه‌ای لطیف از ایثار بر آنها پوشانده است. واژه «مهطعین» در آیه «مهطعین الی الداع یقول الکافرون هذا یوم عسر»، دال 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 آیه ۵۶ از سوره نساء به موضوع بیت اشاره می‌کند: «ان الذین کفروا بآیاتنا سوف نصلیهم ناراً کلاً نضجت جلودهم بدلناهم جلوداً غیرها...». در این آیه، خداوند متعال از شیوه عذاب کشیدن 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 ستاره مرگ را نزدیک شما ببینند (کوچک‌ترین خطری تو را تهدید کند)، با سرهایی فروهسته و گردن‌هایی مطیع، جان خویش را در راه دفاع از تو تسلیم مرگ می‌کنند.



(۵) كَأَنَّ جَهَنَّمَ انْضَمَّتْ عَلَيْهِمْ  
کلاها غیر تبدیل الجلود<sup>۱</sup>

ابوتمام در این بیت، مفهوم آیه را فراخوانی کرده است؛ ولی نوعی جمع و تفریق نیز به کار برده است؛ بدین شرح که گروه دشمنانش را در سوختن، با کافرانی مشترک می‌داند که منظور نظر خدا بوده‌اند؛ اما در تکرار ترمیم پوست، دشمنانش را مستثنی می‌کند تا هم به کارش رنگ الهی دهد و هم به مرگ یک‌بارۀ 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 جنبه هجو و سرزنش دارند. تنها دخل و تصرفی که شاعر در آیه انجام داده، حذف تکرار سوختن دشمن در جهنم 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، به شکل 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 عمل کرد باعث گسترش میدان عمل شاعر می‌شود؛ بنابراین، تناص یعنی بارور کردن 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 صحنه کارزار، از مضمون آیه «يَحْسَبُونَ كُلَّ صَيْحَةٍ عَلَيْهِمْ، هم العدو» (قرآن، منافقون: ۴) الهام گرفته

۱. (۳۳/۴۷/۲) گویا آتش جنگ، جهنمی است که دشمنانش را دربر گرفته 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 درباره 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 به تصویر می‌کشد.

(۶) کأنما نفسه من طول حیرتها      منها علی نفسه یوم الوغی رصد<sup>۱</sup>

نزدیکی معنایی دو متن باعث موفقیت شاعر در انتقال معنا از متن اولیه به متن ثانویه شده و کارکردی موفقیت‌آمیز 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 به دست آورد؛ اما این رفتار، حساسیت دیگران را بیشتر جلب می‌کند و درنهایت، باعث ناکامی می‌شود. حالت جنگجوی دشمن در صحنه پیکار، بی‌شابهت به حالت منافق نیست؛ زیرا او هم در صحنه 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 همه این مراحل، مخاطب درگیری ذهنی لذت‌بخشی دارد؛ زیرا مانند قبل، با یک مفهوم آماده روبرو نیست؛ بلکه خود باید این رابطه پنهان را کشف کند. درنهایت نیز همین خواننده، قهرمان داستان خویش است و از تلاش دوجلدانی 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. از نظر 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 صحنه 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 به دست ممدوح می‌شود.

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

(۷) اَمَّا الْهَوَىٰ فَهُوَ الْعَذَابُ فَاِنَّ جَرَّتْ فِيهِ النَّوَىٰ فَالِيْمُ كُلُّ الْيَمِ

در این بیت، اندیشیدن ابوتمام، گونه‌ای اندیشیدن در ژرفای اندیشه 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 به کار برده است و کم‌کم، در چند جمله، شکل بهره‌گیری خود از آیه را آشکار می‌کند. ابوتمام در جمله شرطی اول، از کلمه «عذاب» و در جمله شرطی دوم، از کلمه «الیم» استفاده کرده است. عنصر سوم آیه، یعنی «فبشرهم» نیز از مضمون دو جمله 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 به کار 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 ساخته ذهن خلاق شاعر، میسر شده است. به طور کلی، ابوتمام در شعرش تأویلی دیگر از آیه را برای گیرنده پیام خود عرضه می‌کند.

در بیت (۸)، شاعر دو کلمه «تسنیم» و «سلسبیل» را به ترتیب از آیه‌های «و مزاجه من تسنیم» (قرآن، مطففین: ۲۷) و «عیناً فیها تسْمی سلسبیل» (رآن، انسان: ۱۸) گرفته است. در ادبیات، از این دو چشمه به‌عنوان نماد زلال‌ترین، پاک‌ترین و در عین حال مقدس‌ترین نوشیدنی یاد شده که خداوند متعال برای بهشتیان آفریده است. ابوتمام از این دو واژه، به شیوه‌ای خاص در شعرش بهره برده و در اعتراض به رنگ و کیفیت شرابی که نزد او آورده شده است، آیات یادشده را در ارتباط بین متنی به‌عنوان نوعی تناقض‌نمایی در شعر، به کار 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 به کار رفته است، به طور طبیعی، نمادهای مثبت مطرح شده در آن، بار معنایی منفی به خود می گیرند.

(۸) فَأَجَاتْنَا كِدْرَاءَ لَمْ تُسَبِّ مِنْ  
تسنیم جریالها و لا سلسبیل<sup>۱</sup>

در اینجا، شاعر هرگز در پی حقیقت آیه و دلایل موجود در آن نیست؛ بلکه تنها آن را به عنوان نوعی تضاد آشکار با دیگر عناصر متن قبل از خود ذکر کرده است. هدف او از کنار هم قراردادن این مطالب، ایجاد دو مفهوم قیاس ناپذیر است؛ زیرا تنها با استفاده از این شیوه می تواند زشتی مطلب و بیزاری از عمل میزبان را به مخاطب بفهماند. ابوتمام از توان زیاد «تسنیم و سلسبیل» در الهام بخشی مثبت، برای بالابردن کیفیت طنزپردازی خود بهره برده است.

بیشتر وقت ها، شیوه های بناشده بر پایه تضاد آشکار یا غلو، بیش از دیگر شیوه های شعری مورد توجه مخاطب قرار می گیرد؛ زیرا اولاً این سطح از تفاوت، نوعی طنز همراه خود دارد که باعث انبساط خاطر مخاطب می شود و امکان تکراری و کسالت بار بودن را به حداقل می رساند؛ دوم اینکه غلو در زوایای پنهان خود، کارکردی بیش از متن های واقعیت گو دارد؛ زیرا در آن، مخاطب به کنه احساس شاعر پی می برد و می فهمد که او تا چه اندازه به چیزی مشتاق و تا چه اندازه از آن بیزار است. این درک بالا در نهایت، به نفع شاعر است؛ زیرا با کمترین تلاش به بهترین نتیجه می رسد. سیاق به کار گرفته از سوی شاعر به گونه ای است که دیگر مخاطب به احاطه کامل بر این واژه ها نیازی ندارد و اندک آگاهی ای از بن مایه های این آیه ها می تواند او را به بینش و تجربه شاعر برساند (راضی، ۱۹۹۹: ۲۶۵).

### ۳. کارکرد نام های قرآنی

در این بخش، به مباحث ذیل می پردازیم.

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

### ۱-۳. اسم عام

شاعر در تصویرسازی برای هر یک 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 هر یک در لایه‌های خود، حامل یک جهان‌بینی و موضع اجتماعی‌اند. هر یک 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 هر یک از واژه‌های «جحیم» و «حورالعین»، حوزه‌ای از معانی و تصویرها را در دسترس 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 در باب زوایای پنهان شعر و کشف تصویرها و مفاهیم آن برمی‌انگیزد. ابوتمام «جحیم» را این گونه در شعرش به کار برده است:

(۹) بکلُّ بَعِيدَةَ الْأَرْجَاءِ تِيهٍ      كَأَنَّ أَوْرَاهَا وَهَيْجُ الْجَحِيمِ<sup>۱</sup>

در این بیت، واژه «جحیم» در ساختار تشبیهی به کار رفته و شاعر با استفاده از آن، شدت 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 «لثرون الجحیم» (قرآن، تکوین: ۶) دید.

شاعر برای به تصویر کشیدن حرارت تحمل‌ناشدنی صحرا، از ارتباط بین متنی به شکل نماد و تمثیل<sup>۲</sup> 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 به سان آتش جهنم است.

گناه کاران است- مدّ نظر 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 کار کرد کلمه توجه می‌کند، درمی‌یابد که طائی فقط برای نشان دادن 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؛ در نتیجه، پررنگ‌ترین نکته در بیت مورد بحث، کارکرد تمثیل است.

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

(۱۰) تناء بدوّه ذنبُ التّدانی من المسروق من حور الجنان<sup>۱</sup>

کلمه «حور» چهار بار در قرآن آمده است؛ اما ترکیبی که شاعر به کار برده، دیده نشده است؛ با وجود این، اضافه شدن واژه «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 به کار برده که هر دو واژه‌هایی قرآنی هستند و در آیه‌های متعددی ذکر شده‌اند؛ از جمله: در «و حورٌ عین کامل اللؤلؤ المکنون» (قرآن، واقعه: ۲۳)، «حورٌ مقصورات فی الخیام» (قرآن، الرحمن: ۷۳)، «و کذلک زوجناهم بحور عین» (قرآن، دخان: ۵۴) و «و زوجناهم بحور عین» (قرآن، طور: ۲۱).

در این بیت، طائی به نخستین گناه آفرینش اشاره می‌کند که از حضرت آدم و حوا سر زد. وی از این داستان، برداشتی جدید می‌کند و می‌گوید: رانده شدن از بهشت، مشکلات فراوانی برای فرزندان آدم به وجود آورد؛ اما حسنی بزرگ نیز در پی داشت که منتقل شدن زیبایی حورالعین بهشتی به مردم زمین بود؛ زیرا آدم و حوا قبل از اینکه به زمین فرود بیایند، 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. (۱ / ۳۲ / ۴) دوری من از محبوب زمانی آغاز گشته است که به گناه عشق او گرفتار شدم که گویی از میان حورالعین ربوده

ابوتمام با واژه‌های «ذنب» و «تدانی» داستان حضرت آدم و حوا 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، فراخوانی 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 حیطة قرآن کریم، رابطه بینامتنیت، در پشتیبانی از اندیشه شاعر، استحکام‌بخشیدن به معنای مورد نظر او، صحنه‌گذاشتن 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 دیده نوآوری در معنا می‌نگرد و آن را به‌عنوان بخشی جدایی‌ناپذیر از قصیده می‌پذیرد؛ زیرا هدف اولیه شاعر مدح است و با استفاده از داستان حضرت آدم، به گونه‌ای آن را دنبال می‌کند که مخاطب آشکارا و به‌سرعت بدان پی نمی‌برد؛ بلکه با کنارهم قراردادن قطعه‌های این پازل می‌فهمد که رانده شدن آدم و حوا از بهشت چگونه به منتقل شدن 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 حیطة را به‌خوبی به کار می‌برد.

## ۲-۳. نام سوره

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

(۱۱) اخذَ الخِلافةَ عنِ اسنَّةِ التي      مَنَعَتِ حمىَ الآباءِ و الاعمامِ<sup>۱</sup>  
 فلسورة الانفال في ميراثه      آثارها و لسورة الانعام

در بیت دوم، ابوتمام از سوره‌های انفال و انعام نام برده تا رسیدن واثق بالله، خلیفه عباسی به خلافت را تبریک بگوید. هدف او از فراخوانی نام سوره‌ها این است که خلافت را حق مسلم واثق معرفی کند؛ زیرا اولاً واثق آن را با شمشیر و سرنیزه خویش به دست آورده و دوم آنکه این خلافت از ذریه و اجدادش به او ارث رسیده است. شاعر برای صحنه گذاشتن بر گفتارش به دو آیه از دو سوره قرآن استناد می‌کند و مراد او از میراث واثق، آیه «و اولوا الارحام بعضهم اولی ببعض فی کتاب الله ان الله بکل شیء علیم» (قرآن، انفال: ۷۵) است. او با ذکر این آیه از سوره انفال، اثبات می‌کند که واثق در مقایسه با بقیه 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 خلیفه بی‌چون و چرای مسلمانان معرفی می‌کند؛ زیرا او در خلافت، نسبت به بقیه مقدم است.

مراد از «آثار میراث واثق» در سوره انعام، آیه‌های ۸۳ تا ۸۷ این سوره است. خداوند متعال در این آیه‌ها می‌فرماید: «و تلک حجتنا اتیناها ابراهیم علی قومه نرفع درجات من نشاء ان ربک حکیم علیم. و وهبنا له اسحق... و من ابائهم و ذریاتهم و اخوانهم و اجتیناهم و هدیناهم الی صراط 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 ذریه، فرزندان و اجداد پیامبران است که میراث خلافت به او داده شده و باید این اتفاق می‌افتاده است. طائی ممدوح را هم از نظر توانایی جسمی، مناسب و لایق رهبری می‌داند و هم از لحاظ صلاحیت و مشیت الهی، او را برگزیده بحق خدا معرفی می‌کند.

در اینجا، ابوتمام از بینامتنی به‌عنوان راه‌بردی برای رسیدن به هدفش بهره برده است. بیت حاضر هم از نوع استشهد است و هم به‌خدمت گرفتن معنا؛ زیرا ابتدا او برای مضمونش شاهدی از

۱. ( ۳ / ۱۳۹ / ۱۰ - ۱۱ ) واثق بالله خلافت را با سرنیزه‌هایی به دست آورد که با آنها از شرف پدران و گذشتگان دفاع کرده است

و در سوره انفال و انعام به جنبه 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 در نظر داشته است؛ ولی شاعر در تفسیر خویش، آیه را به نفع ممدوح تغییر داده است؛ زیرا اولی بودن تنها با ادعا ثابت نمی شود 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 می طلبد؛ 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 سوره جن را آورده است؛ علاوه بر آن، عبارت «سَمَى النَّبِيَّ» را همراه نام سوره آورده است. با این قرینه، شاعر آیه مورد نظر خود را معین می کند: «وَأَنَّهُ لَمَّا قَامَ عَبْدَاللَّهِ يَدْعُوهُ كَادُوا يَكُونُونَ عَلَيْهِ لِبَدًا» (قرآن، جن: ۱۹).

(۱۲) يَا سَمَى النَّبِيَّ فِي سُورَةِ الْجَنِّ      و يَا ثَانِي الْعَزِيزِ بِمِصْرٍ

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

خواننده با دیدن بیت به متمایز بودن نام سوره جن از متن مبدأ کاملاً پی می برد؛ زیرا از دیدگاه درون متنی، شاعر بخشی از مفهوم و لفظ آیه را تغییر داده است (در نظر گرفتن عبدالله به عنوان اسم) و این کار تا اندازه‌ای در تداعی معانی گذشته، وقفه ایجاد کرده است؛ پس می توان نتیجه گرفت که برای شاعر، بُعد الهامی تناص در آیه، بیشتر از هماهنگ سازی دقیق و لفظ به لفظ اهمیت داشته است.

## 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؛ از جمله: وقف، نفل، فیء، تیمم و...

به طور کلی، شاعر در متن خود به نوعی 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 در نهایت به ذهن خوانندگان، موفق‌تر عمل بکند (الغذامی، ۱۹۹۰: ۳۲۰-۳۲۱). در بیت (۱۳)، شاعر اصطلاح «وقف» را به کار 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) أَضَحَّتْ مَعَاظِنُ رَوْضِهِ وَمِائِهِ وَقَفًّا عَلَى الرَّوَادِ وَالْوَرَادِ<sup>۱</sup>

در احکام اسلامی، وقف شامل هبه‌ای است که یک فرد مسلمان به مسلمان دیگری می‌دهد و در مقابل 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؛ اما 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 پاداش دادن به او را دارد؛ بنابراین، بهترین تصویر بازگوکنندهٔ الطاف و نشان‌دهندهٔ عظمت اخلاق نیک ممدوح، به کارگیری 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 از نوع ساختارشکن و گسستی است؛ به این معنی که او از حکمی اسلامی که در زمان گذشته و برای هدفی خاص تنظیم و عرضه شده، به چشم منبعی سرشار از الهام می‌نگرد و آن را در قالب مدحی شیرین از ممدوح به کار می‌گیرد. این

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

گونه فراخوانی ابعاد بسیاری را دربرمی گیرد. از جمله این ابعاد می توان 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 وارد شده در متن ثانویه به چشم می خورد (الموسی، ۲۰۰۰: ۵۴).

\* \* \*

در بیت (۱۴) طائی از ممدوح می خواهد که اگر شایسته عذاب است و کاری انجام داده که حقی از او خورده است، شاعر را به همان نسبت قصاص کند؛ زیرا ممدوح را مجری حکم عشق خویش می داند. ابوتمام برای نشان دادن تصویری زیبا از حالت عشق، از حکم قصاص نام برده و در پی آن، جزئیات را به کار گرفته و در این مسیر، آیه ۴۵ از سوره مائده را فراخوانده است: «و کتبنا علیهم فیها انّ النفسَ بالنفس و العین بالعین و الانف بالانف و الاذن بالاذن و السنّ بالسنّ و الجروح قصاص فمن تصدّق به فهو کفاره و من لم یحکم بما انزل الله فاولئک هم الظالمون».

(۱۴) هاک فاقصص من هواک فانّ السنّ بالسنّ و الجروح قصاص<sup>۱</sup>

در بررسی درون‌متنی بیت، چیزی که نظر خواننده را بیشتر جلب می کند، تفاوت جایگاه کاربردی این متن‌ها است؛ زیرا مصراع دوم، حکمی فقهی را در ذهن فرد زنده می کند و همخوانی لغوی و تاریخی را دربردارد؛ ولی چون درباب غزل آورده شده، سنگینی بار معنایی آن کم است و بیشتر جنبه تغزل، در آن جلوه‌گری می کند. 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 می خواهد درحق او قضاوت کند و حد شرعی را جاری کند. شیوه عمل کرد شاعر، ایجاد نوعی تناقض در نقل و کشف مفاهیمی است که در متن مبدأ وجود دارد؛ زیرا در نارضایتی از عشق، چیزی به اسم قصاص وجود ندارد؛ چون این معنا بر ویژگی‌هایی دلالت می کند که مادی نیستند؛ بنابراین نمی توان جبران عذاب و ناراحتی روحی عاشق را تحت لوای قصاص - که مشمول مادیات می شود - درآورد. بدین ترتیب، در اینجا ارتباط بینامتنی همانند علمیت دوگانه‌ای است که دو

۱. (۴ / ۲۸۰ / ۳ - ۴) از عشق انتقام بگیر، و به جای هر دندان، دندان را بشکن و به جای هر زخم، زخمی بزنی.

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 ابزارها با کارکردی عمیق به کار رفته‌اند؛ به گونه‌ای که با متن شعر، واحدی منسجم در بافت را تشکیل داده‌اند، به تجربه شاعر عمق بخشیده‌اند و اندیشه او را به شکلی فشرده و الهام‌بخش، عرضه کرده‌اند؛ اما برخی کارکردهای بینامتنی نیز به شکلی ساده آمده‌اند و نتوانسته‌اند در اثربخشی بافت یا دیدگاه از منظر معناشناسی، نقشی ایفا کنند. تکنیک بینامتنی از لحاظ ساختاری، به شعر ابوتمام تنوع بخشیده و نشان داده است که این شاعر به شکل‌هایی 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 التناص في الخطاب النقدي الجديد*. ترجمه احمد امینی. دار الشئون الثقافیه.
- تودروف (۱۹۸۷). *الشعریه*. ترجمه شكري المبخوت و رجاء بن سلامه. دار توبقال: المغرب.
- جوليا كريستيفا (۱۹۹۷). *علم النص*. ترجمه فريد الزاهي. دار توبقال.
- راضي، جعفر محمد (۱۹۹۹). *الاخترا ب في الشعر العراقي الحديث (مرحلة الرواد، اتحاد كتاب العرب)*. سوريه.
- عشري زايد، علي (۱۹۸۰). «توظيف التراث العربي في شعرنا المعاصر». *مجلة فصول*. المجلد الاول.
- عيسى، فوزي (۱۹۹۷). *تجليات الشعرية: قرائه في الشعر المعاصر*. منشاء المعارف: الاسكندريه.
- الغدامي، عبدالله (۱۹۹۰). *الخطيبه و التفكير من النبويه الى التشرحيه*. المركز الثقافي العربي: المغرب.
- فكري الجزائر، محمد (۱۹۹۸). *العنوان و سيميوطيقا الاتصال الادبي*. الهياه المصريه: قاهره.
- فيروز آبادي (۱۸۸۰). *القاموس المحيط*. ج ۲. المطبعه الاميريه: مصر.
- قنديل، فاطمه (۱۹۸۸). *التناص في شعر السبعينات*.
- ماضي، شكري عزيز (۱۹۹۸). *من الاشكاليات النقد العربي الجديد*.
- مجاهد، احمد (۱۹۹۸). *أشكال التناص الشعري: دراسه في توظيف الشخصيات التراثيه*. الهياه العامه للكتاب: مصر.
- مرتاض، عبد الملك (۱۹۹۱). «فكره السرقات الادبيه و نظريه التناص». *مجلة علامات*.
- مفتاح، محمد (۱۹۸۶). *تحليل الخطاب الشعري*. استراتيجيه التناص. المركز الثقافي العربي: المغرب.
- الموسى، خليل (۲۰۰۰). *قراءات في الشعر الحديث و المعاصر*. منشورات اتحاد الكتاب العرب.