

• دریافت ۹۵/۱/۲۸

• تأیید ۹۶/۳/۱۹

## بررسی روابط بینامتنیت اسطوره‌ای در اشعار جبرا ابراهیم جبرا (با تکیه بر اسطوره تموز)

عزت ملا ابراهیمی\*

صغری رحیمی\*\*

### چکیده

تأثیر و حضور اسطوره‌ها در متون را یکی از اشکال بینامتنیت می‌دانند. اسطوره ماهیتی بینامتنی دارد و الگویی تکرارشدنی تعریف می‌شود. جبرا ابراهیم جبرا، شاعر برجسته و متعهد فلسطینی، در سروده‌های خود از تون اسطوره برای بیان مسائل جهان معاصر، به‌خصوص اشغال فلسطین و سرنوشت ملتش، استفاده کرده و با فراخوانی اسطوره «تموز» (اسطوره مرگ و رستاخیز) در سروده‌های خود، با اشکال و مضامین گوناگون، به این مسئله ابعاد و معنای گسترده‌ای بخشیده است. پژوهش حاضر در پی پاسخ‌گویی به این پرسش اساسی است که جبرا چگونه اسطوره تموز را برای بیان معانی موردنظر خود، به‌خصوص مسئله فلسطین، به‌کار می‌گیرد؟ فرضیه پژوهش بر این مدعا استوار است که جبرا در متن دیوان شعری خود، برای انعکاس معانی جدید و تعمیق آن، از بینامتنیت اسطوره‌ای کمک گرفته است. نگارندگان، پس از بیان مقدمه و تعریف بینامتنیت، سعی کرده‌اند در قالب این نظریه به نقدی تحلیلی - توصیفی بر تبیین و تفسیر روابط بینامتنی اشعار جبرا با اسطوره تموز بپردازند. از مهم‌ترین نتایج پژوهش حضور این اسطوره در شعر جبرا، درک مضمون «مرگ و رستاخیز دوباره» از اسطوره و حضور متوازی آن در متن شعر جبرا، نوآوری و نگاه جدید و بازآفرینی اسطوره، ادغام آن با اسطوره‌ها و مفاهیم تاریخی و ادبی و فرهنگی برای خلق معانی جدید و انتقال حقایق جامعه از خلال به‌کارگیری اسطوره است.

واژگان کلیدی: اسطوره، تموز، بینامتنیت، جبرا، فلسطین.

mebrahim@ut.ac.ir

r\_tinal1@yahoo.com

\* دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه تهران.

\*\* دانشجوی دکتری زبان و ادبیات عربی دانشگاه خوارزمی.

### مقدمه

یکی از مسائل اساسی در درک و فهم آثار ادبی پی بردن به معنا و ارتباطات درون آن‌هاست. چگونگی تولید متن و معنای آن همواره یکی از موضوعات مهم پیش‌روی ناقدان و نظریه‌پردازان بوده است. آثار ادبی براساس قراردادهای، نظام‌ها، نشانه‌ها، رمزها و سنت‌های ایجادشده توسط آثار ادبی پیشین بنا می‌شوند. ناقدان ادبی معاصر عدم استقلال متن را از متون پیشین یا هم‌عصر خود مطرح کرده‌اند و بر این باورند که یک متن دارای شبکه‌ای از روابط بین متون است که خواننده متن، در جریان جست‌وجوی معنا، آن را درمی‌یابد. این باور، باعث ظهور اصطلاح «بینامتنیت»<sup>۱</sup> می‌شود که عدم استقلال متن و وام‌داری و درهم‌تنیدگی متون مختلف در یکدیگر را مطرح می‌کند (عزام، ۲۰۰۱: ۱۳). ابداع‌کننده نخست این اصطلاح ژولیا کریستوا<sup>۲</sup>، ناقد بلغاری، بود که در میان بررسی‌ها و پژوهش‌های خود، در سال‌های ۱۹۶۵ تا ۱۹۶۷، در دو مجله Tel – Quel و Critique این اصطلاح را مطرح و اذعان کرد که در این جریان تحت‌تأثیر کتاب‌های میخائیل باختین<sup>۳</sup> بوده است. بنابر این نظریه هیچ متن مستقلی وجود ندارد، بلکه هر متنی برخاسته و شکل‌یافته از متون پیشین خود است. بر این اساس، می‌توان متون را نظام درهم‌تنیده‌ای دانست که در آن هیچ مؤلفی خالق اثر خود نیست؛ بلکه اثر او آفرینشی نو از آثار گذشتگان یا هم‌عصران اوست (آنجینو، ۱۹۸۷: ۱۰۱).

این مفهوم در نقد معاصر عرب، در اوایل دهه هشتاد، در مقاله‌ای به نام «المفارقة فی القص العربی»، از سوی سبزا قاسم مطرح شد (قاسم، ۱۹۸۲: ۱۴۴). ناقدان عرب این پدیده لغوی و نقدی را در میراث قدیم جستند و اعتقاد داشتند که این رویکرد با اصطلاحات قدیمی همچون اقتباس، تضمین، سرقت ادبی و... ارتباط نزدیکی دارد. آن‌ها، با تأثیرپذیری از نظریه‌پردازان این رویکرد در غرب، خود نیز به تعریف و تطبیق در این زمینه نشستند.

یکی از رویکردهای ادبیات معاصر عرب، بعد از دهه ۵۰ میلادی، فراخوانی و حضور گسترده اسطوره، به خصوص اسطوره تموز با مضمون مرگ و رستاخیز، در متن شعری است. اسطوره نظام خاصی در ساختار شعر عربی معاصر دارد که مشخص کردن دقیق آن دشوار است؛ اولاً به دلیل تعدد و تکثر دیدگاه شعرا در به کارگیری آن در متن شعر و ثانیاً به علت ارتباط پیچیده اسطوره با موضوعات دیگر. این فراخوانی تعمده‌ی اسطوره تعبیری است از شکست عمومی انسان که در درجه نخست از شرایط جامعه عربی نشئت گرفته است. تحولات سرزمین فلسطین، به خصوص اشغال آن در سال ۱۹۴۸، و آوارگی مردم این سامان از یک سو و شکست کشورهای عربی در سال ۱۹۶۷ از سوی دیگر، شاعران و ادیبان جهان عرب را واداشت تا برای یافتن دنیای جدید و آرمانی به اسطوره پناه برند. جبراً نیز راه‌هایی ملت عرب، به خصوص فلسطین، و بازگشت آن‌ها به وطن را رستاخیزی دوباره می‌داند. شاعر، برای انعکاس این درون‌مایه، اسطوره تموز را بازآفرینی می‌کند و با تلفیق آن با متون تاریخی و دینی و اسطوره‌ای ابعاد گسترده‌ای به این مضمون در اشعار خود می‌بخشد. جبراً مهم‌ترین عناصر داخلی در شعر نو را مونولوگ و مونتاژ و تضمین، یعنی تکیه بر رموز و کنایه و تصاویر می‌داند و این ابزارها را «وسیله‌ای برای تعبیر مؤثر و فعال از حوادث و مسائل کنونی بشر» برمی‌شمارد (حمّوده، ۱۹۹۲: ۸۰).

هدف از پژوهش حاضر بررسی حضور اسطوره تموز در اشعار جبراً ابراهیم جبراً از خلال نظریه بینامتنیت است. این پژوهش به کارکرد این نظریه در بررسی متن تکیه دارد. نظریه بینامتنیت حضور متون مختلف را در یکدیگر ناگزیر می‌داند و به جنبه‌های مثبت آن در تولید معنی و گسترش دامنه متن توجه دارد. در این پژوهش، باتوجه به تعریف ناقدان و نظریه‌پردازان این رویکرد، مانند ژولیا کریستوا، سعی شده تا به تعریف و بیان شاخص‌های این نظریه در گفتمان نقدهی معاصر و دیدگاه ناقدان عرب پرداخته شود و باتوجه به آن به این پرسش اساسی پاسخ داده شود که جبراً

ابراهیم جبراً چگونه از بینامتنیت اسطوره‌ی تموز برای خلق معانی جدید در سروده‌های خویش بهره می‌گیرد. با فرض اینکه این رابطه بینامتنیت در دیوان شعر او حضور دارد، شاعر از آن برای بیان دیدگاه‌های اساسی خود سود می‌جوید و به انعکاس ابعاد مختلف آن در شعر خود می‌پردازد.

### پیشینه تحقیق

جبراً ابراهیم جبراً بیشتر به‌عنوان رمان‌نویس برجسته فلسطینی شناخته می‌شود که در آثاری مانند «صراخ فی لیل طویل»، «صیادون فی شارع ضیق»، «السفینه»، «بحث عن ولید مسعود»، «غرف آخری» و رمان مشترکی که با عبدالرحمن منیف با عنوان «عالم بلا خرائط» نوشته به بررسی مسئله فلسطین، به‌خصوص اشغال ۱۹۴۸ و شکست ژوئن ۱۹۶۷، به‌گونه‌ای هنری و تکنیکی پرداخته است. غالب پژوهش‌ها و مقالاتی که در ایران و کشورهای عربی نگاشته شده به تحلیل این آثار داستانی، با رویکردها و نظریه‌های گوناگون، اختصاص یافته‌اند. اما در این میان، دیوان شعر او کمتر مورد پژوهش و مطمح‌نظر محققان قرار گرفته است. در این قسمت، به مهم‌ترین پژوهش‌ها در زمینه شعر جبراً و نیز، شعرای تموزی که به‌نوعی به جبراً اشاره داشته‌اند، پرداخته شده است:

۱. اسعد رزوق (۱۹۹۰)، در کتاب الشعراء التمزویون، الأسطورة فی الشعر المعاصر، به بررسی کاربرد اسطوره و اسلوب‌های آن در شعر پنج شاعر تموزی از جمله خلیل حاوی، یوسف الخال، ادونیس، بدر شاکر سیاب و جبراً ابراهیم جبراً پرداخته و چگونگی به‌کارگیری این اسطوره را در کنار دیگر اساطیر همچون حضرت مسیح (علیه السلام) تبیین کرده است.

۲. عیسی بلاطه (۲۰۰۵)، در مقاله‌ای با عنوان «جبراً و حركة الريادة الشعرية العربية النظرية والمنجزات»، که در مجله الحضارة الاسلامية به چاپ رسید، از

مهم‌ترین تحولات شعر معاصر عربی، به‌خصوص پس از سال ۱۹۴۸، سخن رانده و به تبیین دیدگاه‌های جبرا درخصوص وزن، قافیه، تقیله شعر نو، به‌کارگیری رمز و اسطوره و تعریف جدید شاعر از اصطلاحاتی مانند تضمین پرداخته است.

۳. ولات محمد (۲۰۰۷)، در کتاب خود با عنوان دلالات النص الآخر فی عالم جبرا ابراهیم جبرا الروای، به بررسی نظریه تناس و انواع آن از جمله تناس اسطوری، تاریخی، دینی و ادبی در رمان‌های جبرا و نیز کشف روابط بین متون داستانی جبرا با متون تاریخی عربی، غربی و میراث کهن ادبی مانند هزارویک‌شب پرداخته است.

۴. محمد عصفور (۲۰۰۹)، در دو فصل جداگانه از کتاب نرجس و المرایا: دراسة لکتابات جبرا ابراهیم جبرا الإبداعیة، به بررسی رمان‌ها و اشعار جبرا می‌پردازد. در بخش نخست از رویکردها و تکنیک‌های مختلف داستانی او مانند ساختار اسطوری سخن به‌میان می‌آورد و در بخش دوم قصیده‌النثر و شعر سیاسی جبرا را بررسی می‌کند.

۵. بررسی رمزگرایی در ادب عربی و تبیین رموز مختلف طبیعی، تاریخی، سیاسی، دینی، اسطوری و دلالت‌های رنگ‌های به‌کاررفته در دیوان‌های شعری جبرا، مهم‌ترین سرفصل‌های پایان‌نامه کارشناسی ارشد مهتاب فاضلی (۱۳۹۱ش)، با عنوان بررسی نمادها در اشعار جبرا ابراهیم جبرا، را تشکیل می‌دهد.

۶. ابراهیم صالحی (۱۳۹۴ش)، در پایان‌نامه کارشناسی ارشد خود، با عنوان تحلیل و بررسی شعر جبرا ابراهیم جبرا، از مضامین ملی، سیاسی، عاطفی و فلسفی شعر جبرا سخن گفته است.

هر یک از این پژوهش‌ها، با رویکردی خاص، به بررسی شعر جبرا پرداخته‌اند. این تحقیق‌ها پیشینه‌ای محسوب می‌شوند که فرضیه این پژوهش را در نوگرایی جبرا در میان شاعران معاصر و رویکرد جدید او را در به‌کارگیری اسطوره، به‌ویژه اسطوره تموز، تقویت می‌کند. این پژوهش‌ها ضمن روشن کردن جریان شعری شاعر، زمینه را برای

بررسی دیوان شعری جبرا با نظریه‌ها و رویکردهای جدید فراهم ساخته است؛ ازجمله نظریه بینامتنیت که خوانشی نو را از اقتباسات شاعر به‌خصوص فراخوانی اسطوره ارائه می‌دهد و دیدگاه شاعر را در این تقلید تعمدی توجیه می‌کند و ساختار متن را بنایی برای فهم آن قرار می‌دهد. این ایده رویکرد و تئوری جدیدی است که در این پژوهش سعی شده به‌وسیله آن به دیوان شعری از شاعر پرداخته شود که در پیشینه بررسی‌ها نبوده و به‌شکل پژوهشی مستقل ارائه نشده است.

در این مقاله، پس از بیان مقدمه و پیشینه پژوهش، به تعریفی مختصر از نظریه بینامتنیت پرداخته می‌شود و ورود آن به ادبیات عرب و نگاه ناقدان عرب بدان بیان می‌شود. سپس نظریه بینامتنیت در سه سطح: ۱. اجترار یا نفی جزئی، ۲. امتصاص یا نفی متوازی، ۳. حوار یا نفی کلی در درون مایه اشعار جبرا، به روش تحلیلی - توصیفی، بررسی و شواهدی برای هر سطح ذکر می‌شود. ماحصل این بررسی‌ها، ناظر بر حضور بینامتنیت اسطوره‌ای در اشعار جبراست که با توجه به این رویکرد اسطوره‌تموز، به‌شکل متن غایب، غالباً در مضمون اشعار جبرا حضور دارد و شاعر آن را در این سه سطح در اشعار خود فرا می‌خواند. عمدتاً اقتباس از اسطوره به‌شکل نفی متوازی است. شاعر مضمون اسطوره را حفظ می‌کند و برای بیان واقعیت‌های شعر و جامعه عرب به‌کار می‌بندد. جبرا در بازآفرینی اسطوره گاه دست به آشنایی‌زدایی می‌زند و متن اسطوره در تقابل با متن حاضر قرار می‌گیرد. به‌کارگیری اسطوره، به‌عنوان متن غایب در اشعار او، با مضمون «مرگ، رستاخیز، حاصلخیزی و بازگشت»، باعث درهم‌تنیدن متن شعری او با اساطیر دیگر و متون دینی به‌خصوص دین مسیحیت و متون تاریخی و ادبی، و متون سنتی و نو ادبیات عربی و غربی شده است.

### نظریه بینامتنیت

نظریه بینامتنیت پیش از اینکه، به‌عنوان شاخص در بررسی متن، مطرح‌نظر

صاحب‌نظران این رویکرد قرار گیرد، زمینه‌ها و پیش‌فرض‌هایی داشته است. گذشته از میخائیل باختین شاخص‌ترین چهره تأثیرگذار (۱۹۴۱) در این رویکرد، می‌توان از فرمالیست‌های روسی مکتب پراگ و بسیاری از گرایش‌ها و جریان‌های نظری، به‌ویژه در حوزه مطالعات ادبی و هنری، در حکم ریشه‌ها و پیش‌متن‌های بینامتنیت یاد کرد. سوسور (۱۸۵۷ - ۱۹۱۳)، بنیان‌گذار زبان‌شناسی، اذعان می‌کند که همواره واژه‌ها در گرو واژه‌های دیگری قرار دارند. متن سطحی پیچیده است و متن‌های دیگر آن را روشن و آشکار می‌کنند؛ متن نظام تکاملی است که واژه‌ها در آن انسجام یافته‌اند. تلاش‌های او در زمینه زبان‌شناسی، گام‌های اولیه برای شکل‌گیری تناسف محسوب می‌شود. چکلوفسکی (۱۸۹۳ - ۱۹۸۴)، از ساختارگرایان روسی، معتقد است که اثر هنری در ارتباط با آثار هنری دیگر درک می‌شود و نیز، با استناد به ارتباطاتی که بین آن‌ها برقرار می‌کنیم. تنها متن نیست که در هماهنگی یا تقابل با نمونه‌هایی معین ابداع می‌شود، بلکه هر اثر هنری به این نحو تولید می‌گردد (عبدالفتاح، ۲۰۱۳: ۱۴). میخائیل باختین (۱۸۹۵ - ۱۹۷۵) نیز می‌گوید: هنرمند در جهانی از واژه‌های دیگران زندگی می‌کند و در این میان به دنبال راه و روش خود می‌گردد. هر عضوی از اعضا مجموعه‌ای ناطق است؛ درحالی‌که واژه‌ها و کلامی بی‌طرف در آن نمی‌توان یافت که آزاد از گفته‌ها و توجیهاات دیگران باشد، بلکه در همه واژه‌ها صداهای دیگری وجود دارد. این، همان چیزی است که میخائیل باختین آن را «گفتمان» می‌نامد و مفاد آن این است: تعبیری وجود ندارد که در ارتباط با تعبیر دیگری نباشد و جز واژگان حضرت آدم (علیه‌السلام) هیچ واژه بکری وجود ندارد (تودورف، ۱۹۹۶: ۱۲۲). ژولیا کریستوا از این اندیشه باختین استفاده می‌کند و آن را وجه همت خود قرار می‌دهد و اصطلاح بینامتنیت را، در سال‌های ۱۹۶۶ تا ۱۹۶۷، مطرح می‌کند (نامور مطلق، ۱۳۹۰: ۸۳-۸۴). بنابر عقیده کریستوا، هیچ متنی بدون پیش‌متن نیست و متن‌ها همواره بر پایه متون گذشته بنا می‌شوند. همچنین

هیچ متن یا جریان یا اندیشه، اتفاقی و بدون گذشته خلق نمی‌شود، بلکه همیشه از پیش چیزی یا چیزهایی وجود داشته است. انسان از هیچ نمی‌تواند چیزی بسازد، بلکه باید تصویری (خیالی یا واقعی) از متنی وجود داشته باشد تا ماده اولیه ذهن او شود و او بتواند آن را همان‌گونه یا دگرگون بسازد (همان: ۳۱). رولان بارت (۱۹۱۵-۱۹۸۰) درباره معنای واژه متن و ریشه بر این عقیده است که *Texte* (یا اصل لاتینی *Textus*) به معنی بافت یا بافتار است؛ *Textere* نسج و بافتن معنی می‌دهد. وی، باتوجه به اصل لاتینی آن، تلاش می‌کند تا بافت را صورتی درهم‌تنیده از رمزها، فرمول‌ها، دلالت‌کننده‌ها و معانی قرار دهد (بارت، ۱۹۸۸: ۸۹). او در بسط و تشریح دستاورد کریستوا می‌گوید: بینامتنیت در هر متنی وجود دارد و این شامل هر جنسی از متن می‌شود. قطعاتی از متون مختلف در یک فضا وجود دارد و متن مرکز آن‌هاست و در نهایت با آن‌ها وحدت می‌یابد. هر متن بافتی جدید از شواهد متنی سابق است (نامور مطلق، ۱۳۹۰: ۱۷۲).

از مجموع تعاریف ارائه‌شده برمی‌آید که: تناص، خوانش متون پیشین و تأویل این متون و بازگرداندن و فراخوانی آن‌ها به شیوه‌های گوناگون است؛ به طوری که متن جدید دارای معنای جدیدی باشد فراتر از متون گذشته‌ای که هسته آن را تشکیل می‌دهند. هدف و مقصود اصلی بینامتنیت در تأمین تعاریف آن، تأثیرگذاری متون بر یکدیگر و هماهنگی آن‌ها و خلق معنای جدید است (عبدالفتاح، ۲۰۱۳: ۱۶). این نظریه را در نقد معاصر عربی به نام‌هایی چون «التناص»، «التناصیة»، «النصوصیة» و «التداخل النصوص» نامیده‌اند که در میان آن‌ها «التناص» بیش از بقیه در نقد عربی رواج دارد (عزام، ۲۰۰۱: ۲۹).

محمد بنیس از نخستین منتقدانی بود که به موضوع بینامتنی در نقد ادبیات عربی پرداخت. وی، در سال ۱۹۷۹، در کتاب «ظاهرة الشعر المعاصر فی المغرب دراسة بنیویة تکوینیة»، این اصطلاح را «النص الغائب» ترجمه کرد و در سال ۱۹۸۸



اصطلاح «هجرة النص» را در کتاب «حادثة السؤال» و سپس در ۱۹۸۹ اصطلاح «التداخل النصی» را در کتاب «الشعر العربی الحدیث، بنیاته و إبدالاتها، الشعر المعاصر» مطرح کرد. تعریف او از بینامتنیت از تعریف کریستوا تجاوز نکرده و در واقع همان کلام کریستوا است. پس از آن می‌توان به دکتر محمد مفتاح اشاره کرد که در عنوان کتاب خود، «تحلیل الخطاب الشعری: استراتیجیة التناس»، در سال ۱۹۸۵، به واژه تناس اشاره کرد. این کتاب، توسعه و گسترشی واضح در فهم مصطلح و بررسی تجلیات بینامتنیت است. او تناس را «درآمیختن و تداخل متون با متن جدید به اشکال مختلف» تعریف می‌کند (مفتاح، ۱۹۹۲: ۱۲۱).

پس از او دکتر صبری حافظ، در پژوهش خود با عنوان «التناس و إشارات العمل الأدبی»، به این رویکرد اشاره کرده و در پایان پژوهش خود خلاصه آن را این‌گونه بیان می‌کند: «بررسی بینامتنیت، بررسی مؤثرات و منابع یا حتی روابط تأثیر و تأثر بین متون و آثار ادبی معین نیست، بلکه این بررسی‌ها در ادبیات تطبیقی قابل طرح و بررسی است. اما بینامتنیت شبکه ظریف و جذاب خود را بر گستره وسیعی طرح کرده است تا شامل همه تجربیات نشانه‌شناسی و ادبی باشد» (عبدالفتاح، ۲۰۱۳: ۱۶۷).

تعریف ناقدان عرب چندان از تعریف ناقدان غربی پیش‌تر نرفته و تنها تکرار و تعریب تعاریف آن‌ها بوده است. تنها برخی از ناقدان عرب توانسته‌اند تعریف‌هایی بدان بیفزایند که خاص آن‌هاست.

مفهوم بینامتنیت در بلاغت قدیم عربی با نام‌هایی مانند: اقتباس، تضمین، تلمیح و اشاره و در شعر با نام‌هایی چون نقائض، سرقات و معارضات شعری وجود داشته است. ناقدان قدیم عرب به تداخل متون و تأثیرپذیری آن‌ها از همدیگر، به‌خصوص در شعر، آگاه بوده‌اند و مجموعه‌ای از اصطلاحات را وضع کرده‌اند که جزئیات این تداخل و تأثیر را آشکار می‌کرد و تحت عنوان سرقت‌های ادبی بدان پرداخته‌اند. همچنین در گفتمان نقد قدیم عربی مصطلحات مختلفی مانند سلخ، نسخ، غصب و

اختلاس مطرح شده که برای تشخیص هرکدام معیارهای خاصی وجود دارد. ناقدان قدیم معیارهایی برای تشخیص معانی «مشترک»، «مبتدل» و «مختص» داشته‌اند، که در ارزیابی آثار ادبا اعمال می‌کرده‌اند (عزام، ۲۰۰۱: ۴۱-۴۲).

بعضی از ناقدان، مانند عبدالله غدامی در کتاب «الخطیئة و التفکیر»، سعی داشته‌اند تا در تعریف خود از بینامتنیت میان مفهوم جدید و قدیم ارتباط برقرار کنند. غدامی به آرای عبدالقاهر جرجانی در نقد بلاغی درباره مفهوم «أخذ» توجه می‌کند؛ زیرا جرجانی استعمال «سرقه» را، که قبل و بعد از او شایع بوده، مردود می‌داند. با این‌همه، نظریه بینامتنیت در نقد جدید با مباحث نقد قدیم متفاوت است؛ چراکه در مباحث نقد قدیم، بیشتر جنبه منفی آن‌ها بررسی می‌شد. درحالی‌که در نظریه بینامتنی، جنبه‌های مثبت آن ارزیابی می‌شود که براساس آن فهم متون بهتر و دقیق‌تر خواهد شد.

عمدتاً نظریه بینامتنیت در سه سطح مطرح می‌شود:

۱. اجترار یا نفی جزئی: واژه «اجترار» از ریشه «جَرَّ يَجْرُ جَرًّا» و از باب افتعال گرفته شده که در لغت به معنای کشیدن و جذب کردن است. در اصطلاح، به نوعی از روابط بینامتنی می‌گویند که مؤلف در آن جزئی از متن غایب را در اثر خویش می‌آورد و متن حاضر ادامه متن غایب است. در این سطح، نوآوری کمتری را از سوی مؤلف شاهدیم (عزام، ۲۰۰۱: ۵۳). این قانون آسان‌ترین و سطحی‌ترین نوع روابط بینامتنی است که استفاده مؤلف از متن غایب می‌تواند در حد یک کلمه یا یک جمله یا حتی یک حرف باشد.

۲. امتصاص یا نفی متوازی: واژه «امتصاص»، از ریشه «مَصَّ يَمُصُّ مَصًّا» و از باب افتعال، در لغت به معنای مکیدن و جذب کردن است و در اصطلاح به نوعی از روابط بینامتنی اطلاق می‌شود که در آن، مؤلف متن غایب را می‌پذیرد و به‌گونه‌ای در متن حاضر به‌کار می‌برد که جوهره آن تغییری نمی‌کند. این نوع از نوع پیشین سطحی

بالاتر دارد و با نوآوری از سوی مؤلف همراه است.

۳. حواری یا نفی کلی: واژه «حواری» از ریشه «حَارَ يَحْوِرُ» و از باب مفاعله است. در لغت به معنای پاسخ دادن، پاسخ و جواب است و در اصطلاح نوعی از روابط بینامتنی است که دارای بالاترین سطح است و نیاز به خوانشی عمیق و مکرر دارد. مؤلف متن غایب را به گونه‌ای در متن خود به کار می‌گیرد که معنای آن به کلی متفاوت می‌شود. به عبارتی دیگر، مؤلف متن غایب را بازآفرینی می‌کند و ابتکار و نوآوری خویش را به نمایش می‌گذارد. این حالت، بالاترین درجه بینامتنی در میان قوانین سه‌گانه بینامتنیت است (همان).

#### بینامتنیت اسطوره‌ی تموز در اشعار جبرا ابراهیم جبرا<sup>۴</sup>

تموز نام سومری دموزی است به معنای «پسر شرعی» یا «پسر شرعی برای آب‌های عمیق» (عرب، ۱۳۸۳: ۳۳)؛ خدای برکت و باروری و حاصلخیزی است که با نام‌های گوناگونی مانند: اَدونیس، بعل، اُوزیریس و اتیس در میان ملت مصر و غرب آسیا معروف بوده است. یونانی‌ها، در قرن هفتم قبل از میلاد، همچون مردم مشرق‌زمین به عبادت آن می‌پرداختند. تموز بر رب‌النوعی اطلاق می‌شد که حافظ رستنی‌ها و نگهبان گله‌ها بود. داستان تموز بدین قرار است که عشتار، الهه باروری، دل به او بست. اما بر اثر خشم و حسادت همسرش آریس<sup>۵</sup>، که در هیئت خوکی درآمده بود، تموز کشته شد و به جهان زیرین هبوط کرد. عشتار برای نجات او به عالم فرودین مردگان می‌رود. او از الهه دوزخ اجازه ورود می‌طلبد، اما حاکم آنجا، خواهرش آرشگی‌گال، با شنیدن صدای او دستور می‌دهد تا مطابق قوانین وارد شود. عشتار، طی مراحل هفت‌گانه، برهنه وارد جهان فرودین می‌شود. آشگی‌گال او را زندانی می‌کند. در نبود او سترونی و خشک‌سالی زمین را فرا می‌گیرد. در نهایت با تدبیر «انا» خدای بزرگ، عشتار رها می‌شود. از آن پس قرار می‌شود که تموز نیمی از سال را در

جهان فرودین و نیم دیگر را نزد عشتار در زمین زندگی کند. با بازگشت این دو حاصلخیزی و برکت به زمین بازمی‌گردد و زندگی در گیاهان و حیوانات به جریان می‌افتد (فریزر، ۱۹۸۲: ۲۳-۱۵).

شاعران عرب، به خصوص شاعران تموزی، بر این باورند که زندگی ملت‌های عرب در راستای قحطی، نابابوری و خشک‌سالی حرکت می‌کند و تمدن عربی در حال مرگ و نابودی است. آن‌ها تنها راه نجات ملت عرب را در رستاخیز و زندگی دوباره می‌بینند. شعر البیوت تأثیر عمیقی در شکل و مضمون شعر عربی، به خصوص در پرداختن به اسطوره تموز، داشت. جبرا ابراهیم جبرا از شاعران وابسته به این جریان شعری بود. او خود اذعان می‌کند که از میان تمام ادبای انگلیسی‌ای که به مطالعه آثار آن‌ها پرداخته، توجه خاصی به البیوت داشته است. وی در این باره می‌گوید: در میان تمام این افراد مسحور تی اس البیوت گشتم که نمونه یک تصویر کامل از شخصیت شاعر و ناقد است (جبرا، ۱۹۹۲: ۲۴).

### کاربرد اسطوره به شکل امتصاص یا نفی متوازی:

در این نوع از تناس، شاعر مضمون متن پیشین یا محتوا و فکر اصلی آن را برمی‌گیرد و پس از درک و جذب آن، به بازگرداندن این مضمون و اندیشه می‌پردازد، بدون اینکه در متن جدید حضور لفظی واضح یا ذکر صریح متن پیشین باشد (حلبی، ۲۰۰۷: ۱۷).

یکی از ویژگی‌های شعر جبرا در فراخوانی اسطوره، اشاره به داستان آن و آمیختن آن با محتوا و مضامین موردنظر خود است. این مضامین غالباً واقعیت‌های جامعه عرب و ملت فلسطین است. یکی از قصایدی که جبرا در آن از این شیوه بهره می‌گیرد، قطعه «المدینة» در دیوان شعری «تموز فی المدینة» است. شاعر، در این شعر، داستان غیاب تموز و عشتار را در کنار شرایط و وضعیت سیاسی و اجتماعی جامعه

عربی به کار می‌گیرد.

در قسمت اول این شعر، که به پنج بخش تقسیم شده، تصویر شهری تداعی شده که سراسر آنجا را تاریکی فرا گرفته است. عابرانش درد و رنج خود را پشت درها اندوخته‌اند. شهوت‌های انسان‌ها همه جا را تاریک کرده است. سترونی و بی‌حاصلی فراگیر شده است. شبی که در میان خواب اجساد زخمی تُف می‌کند. درختانی که میوه‌هاشان به زمین می‌ریزد و بلافاصله می‌پوسد. خانه‌هایی که ریشه در خاکی سست دارند و از وزش باد و طوفان می‌هراسند. سراسر شهر را ظلمت، تاریکی و سترونی در برگرفته، حتی این بی‌حاصلی در خون شاعر نیز جاری شده است. همه چیز در این شهر عقیم است. هیچ لقاحی صورت نمی‌گیرد، اما در این ناباروری و ظلمت، هزاران کرم رشد می‌کند:

«علی کل بابٍ موصدٍ / یُسقط العابرُ ألمه ظلاً یستدبر و ینبسط لكل شهوة خاسرة / علی الابواب تتوالد الظلال بشهوات العابرين / بین الأنا و الأنا / بین العقم و السقم / و اللیل ینفث بین طبایب النوم أجساداً مقرحةً، أشجاراً تسقط الفواکه منها و تعفن علی الأرض / بین منازل معروفةٍ و قفت / علی تربة منهكة تخشى ضربة الريح و تطویح العاصفة و الدم لایثمر فیّ، و العضو منی عاقر، و الکن فی الراحة العاقر تنمو دون شعاع من الشمس / ألفت دودة» (جبرا، ۱۹۹۰: ۲۲).

به اعتقاد جبرا، جامعه عربی آکنده از ظلمت‌ها، دردها و شهوت‌هایی است که هیچ حاصلی جز تباهی، سترونی و ناباروری ندارد و نیز، چراغ‌هایی که خود منشأ تاریکی و گمراهی‌اند و خاکی مرده و بی‌جان که ساکنان آن از وزش بادهای و طوفان‌ها می‌هراسند. جامعه عربی خاک حاصلخیزی ندارد و بی‌حاصلی در آن ثابت است، همچنان که در خون شاعر نیز جاریست.

در قطعه دوم نیز، شاعر به توصیف خود از شهر ادامه می‌دهد. از ماهیت این بی‌حاصلی سؤال می‌کند و چگونگی تن دادن آن‌ها به این وضعیت را نشان می‌دهد.

درحالی که سنت طبیعت حاصلخیزی و شکفتن در بهار است، اما آن‌ها شجاعت و جرئت خود را برای تغییر از دست داده‌اند و بودن تموز در شهر نیز فایده‌ای ندارد:

«ما العقم فی الدم؟/ یلد السأم کل یوم فأقول: هذا العدم فیه نسیان السأم لیوم  
سبقه: عزاء و سلوی/ولکن الأيام التي لاتنی تجرجر أشلاء السنین الی المنسی من  
القبور/تدور أيضاً فی فصول/فتنمو البذرة ساقاً تحتوی غصبة الشتاء و فرحة الربیع /و  
إذا نفخت الشمس فی نارها اشتعل الثمر ضاحكاً لكل ید فتستجیب، و تفیض  
الأحضان بالذهب /و الروح فی الشارع المشدود.../فتخشی هجمة الريح و تطویح  
العاصفة» (همان: ۱۷).

تموز در ورای کلمات شاعر حضور دارد، اما به آن تصریح نمی‌کند. تموز در شهر حضور دارد، اما شهر جواب او را نمی‌دهد. شاعر دست به انزیاچ و ساختارشکنی می‌زند و متن شعر در تقابل با مفهوم اصلی اسطوره قرار می‌گیرد. او تصاویری خلق می‌کند که نشان می‌دهد مردم خواستار تغییر نیستند:

«تطارد الأحلام سكانها/ فیرفعون خاویات الأیدی صارخین: ألا لیت العواصف  
لاتهب» (همان: ۱۸).

شاعر در قطعه پنجم بادها را عامل باروری و ازبین‌برنده این سترونی و تاریکی می‌داند و آرزو دارد که این بادها بوزد:

«ولکن العواصف اذ تهب تزیح عن الرصیف و تطیح بالمصاییح و الضلال و تنسغ  
العین و القدم/إذن هبی یا عواصف/ و الدفعی أصابع الموت عناً/ و ارفعی عُسس  
الألم عن کل باب و أعیدی صرخة الحیاة الی الحناجر و الی الطریق/تهلیلة  
الراقصین/استنبعی الخصب لأرضنا و دماننا و النوم النقی لیلنا/لکی تنفجر الشمس  
من ورائک خضرةً و زهراً للمدینة و ضحکةً لسكانها/نسمعها من کل نافذةٍ من کل  
حجرةٍ من کل دار» (همان: ۲۹).

ایمان به دوگانگی (مرگ و رستاخیز) در طبیعت، که در اشعار شاعران تموزی عرب

به چشم می‌خورد، می‌تواند اقتباسی باشد از اشعار «شلی» (۱۷۹۲ - ۱۸۲۲)، شاعر رمانتیک انگلیسی، که در شعری با عنوان «قصیده‌ای به باد غربی» بدان پرداخته است. این قصیده از پنج فراز تشکیل شده که شلی در آن به قدرت باروری و لقاح توسط باد ایمان دارد و برای رستاخیز طبیعت از آن یاری می‌طلبد. باد در شعر جبراً رمزی از حرکت دائمی در طبیعت است و شاعر این عنصر طبیعی را رمزی از حرکت و جنبش در ملت‌های عرب قرار می‌دهد. این معانی تنها در شعر جبراً و دیگر شعرای تموزی نمود ندارد، بلکه در متون دینی، اسطوره‌ای و فرهنگی نیز، باد و باران دو عامل مهم برای رستاخیز و حاصلخیزی زمین محسوب می‌شوند. جبراً، در قطعه دیگری به نام «مونولوگ لفاوست معاصر» که آن را به نام اسطوره «فاوست» از نمایشنامه منظوم گوته نام‌گذاری کرده است، توصیف‌های خود از شهر را همچنان ادامه می‌دهد. این بار رموزی را که به اسطوره تموز مربوط است، با اسطوره فاوست درمی‌آمیزد. جبراً توصیف می‌کند که چگونه تموز توسط دشمن از شهر اخراج شده و در شهری به سر می‌برد که همه مردم و خود او روحشان را مانند فاوست با شیطان (مفستوفل) معامله کرده‌اند. شاعر تقسیم ناعادلانه ثروت، تضاد طبقاتی، فساد دینی، خیانت و دروغ، رعایت نکردن حقوق بشر توسط کشورهای که مدعی حقوق بشرند و اساساً ثروت و قدرت را فاوست معاصر می‌داند:

«نفیتنی من بلادی و عمادی / هذا اللسان و هذا القلم / و من ورائی  
مفستوفلیس / مندفعاً، حیث الحیاة / فی هدیر الأبواق و العشاق / الرافعین شفاها  
للشفاة / الراقصین / عبر السدود / عبر حراس القیود / مندفعاً، حیث بیبعون و  
یشترون / العطور و القمصان و الکنادر و اللبان و السیارات... و الضمائر» (جبراً،  
۱۹۹۲: ۳۲).

شاعر توضیح می‌دهد که چطور از سرزمین خود، سرزمین عشق و محبت و رقاصان، به سرزمینی سراسر مادی و ماشینی تبعید می‌شود؛ جایی که حتی ضمیر

انسان‌ها در آن خرید و فروش می‌شود، درحالی‌که شیطان نیز او را همراهی می‌کند. او با اشاراتی در مضمون و نیز اسامی در شکل داستان نمایشنامه فاوست گوته را روایت می‌کند که یک اسطوره قرون وسطایی است. فاوست کیمیاگری بود که پس از سال‌ها اندیشه و تفحص روح خود را با شیطان معامله کرد، تا سرّ جهان را کشف کند و به شادی دست یابد. اما پس از حوادث بسیار پشیمان شد. او در نهایت بخشوده می‌شود و روحش در قالب عذرای مقدس، الهه، مادر و ملکه به بهشت برده می‌شود. مضمون اسطوره اساساً به جاه‌طلبی‌ها و قدرت‌طلبی‌هایی اشاره دارد که در مسیر خود هرگونه اخلاقیات را زیر پا می‌گذارند:

«سبیطیرون الی القمر / و ینزلون الموت مع المطر / لندن و پاریس و موسکو، بطرفه  
عین ائثر - بعد عین / ولکن اُبی، ألم یمت جوعاً وسط الغلال، عطشاً علی ضفة النهر»  
(همان: ۳۷).

در اعتقاد جبراً، کشورهای که خود را مدافعان حقوق بشر می‌دانند، به کشتار مردم می‌پردازند؛ با پیشرفت‌های خود بر کرانه‌های آسمان و کره ماه مسلط می‌شوند، ولی این پیشرفت‌ها برای مردم مرگ و بمباران و حملات هسته‌ای به‌بار می‌آورد. شاعر این شرایط دشوار و بغرنج در شهرها را با اسطوره فاوست، در کنار نشانه‌هایی از اسطوره تموز، بازآفرینی می‌کند. دیگر شاعران تموزی عرب همچون بدر شاکر سیاب نیز اسطوره فاوست را در اشعار خود به‌کار می‌گیرند (نک: قصیده مومس العمیاء، در دیوان سیاب، ۱۹۷۱: ۵۱۵).

از اساطیر دیگری که جبراً در اشعار خود در مضمون تموز و برای تقویت آن به‌کار می‌گیرد، می‌توان به اسطوره «اورفتوس» اشاره کرد. جبراً از اشاره مستقیم و مکرر به آن‌ها می‌پرهیزد و بیشتر مضمون اسطوره‌ای و ماجرای آن‌ها را با محتوای شعر خود درمی‌آمیزد:

«فدون الوصل منک / اکرون و أسوار من نحاس / و کلبُ روؤسه الثلاثة تعوی /



ولكن بغنائی / أبلغ الشفتین منک، بغنائی / ینبض الیاقوتُ عبر الموتِ و یحیا الحجر»  
(همان: ۴۴).

اورفئوس از اساطیر یونان است که در نواختن چنگ مهارت دارد. او برای نجات معشوقه خود به جهان زیرین می‌رود و با نوای چنگ خود سگ سه سر (سربروس) را که نگهبان دروازه جهنم بود و هیچ‌کس یارای گذر از برابرش را نداشت، می‌فریبد. در نهایت از در جهنم می‌گذرد و معشوقه‌اش را نجات می‌دهد (ایفسلن، ۱۹۹۷: ۸۱-۸۲). شاعر خود را به‌جای شخصیت اسطوره‌ای قرار می‌دهد و از زبان او سخن می‌گوید. مانند او به جهان زیرین می‌رود. به‌رغم همه سختی‌ها و رنج‌هایی که می‌بیند، رسالت او بازگشت دوباره با موفقیت و رهایی است. جبرا با بهره‌گیری از این اسطوره و کارکرد آن، واقعیت‌های جامعه عربی همچون مسئله فلسطین و تبعید و آوارگی از آن را مانند هبوط اورفئوس به عالم زیرین می‌پندارد که گذر از آن و بازگشت دوباره را شدنی و تکرارپذیر می‌نماید.

جبرا قطعه «خرزة البئر» را پس از کشتار مردم روستای دیر یاسین در ۹ آوریل ۱۹۴۸، که صهیونیست‌ها اجساد زنان و کودکان را به چاه روستا می‌ریختند، سرود (نک: ملا ابراهیمی، ۱۳۸۹: ۵۴). پس از این حادثه، هزاران فلسطینی مجبور به ترک خانه‌های خود شدند و تن به تبعید و آوارگی دادند. جبرا در این قطعه حادثه دیر یاسین را با اشاره به داستان‌هایی مانند داستان حضرت دانیال در چاه شیران و سندباد بحری بازآفرینی می‌کند و عمق فاجعه را همچون به صلیب کشیدن حضرت عیسی (علیه‌السلام) می‌داند. او با این نام‌گذاری بر قطعه خود، به داستان‌هایی تلمیح دارد که نهایت آن‌ها رهایی و نجات و بازگشت دوباره به یاری امدادهای غیبی است و به‌طور ضمنی آن را در اشعار خود یادآوری می‌کند:

«علیها صُلب عیسی من جدید / خرزة البئر لنا جلجلة ثانیة / من ثغرها الخصب  
ستنتلق / اللحم السوداء لاهبةً لازیة / بلحم الصبایا و الحبالی / لتبید زارعی

الموت / مطعمی العقبان فی أرضنا / و عندها من فیضها القدسی الخصب / ستحیی،  
ستحیی / کل قرانا من جدید» (جبراً، ۱۹۹۰: ۶۷).

شاعر با اقتباس لفظ «خرزة البئر» به کشتار دسته‌جمعی دیر یاسین اشاره می‌کند و آن را چون داستان افکندن حضرت دانیال (علیه‌السلام) به چاه شیران به دستور داریوش و نیز مهر کردن سر چاه و بستن آن می‌داند. اما در نهایت خداوند فرشته‌ای را می‌فرستد تا دهان شیران را ببندد و دانیال زنده و سلامت از چاه بیرون می‌آید. داستان خرزة البئر همچنین می‌تواند اشاره‌ای به سفر پنجم سندباد بحری داشته باشد. سندباد در جریان این سفر به شهری وارد می‌شود که او را به همراه همسر مرده‌اش به قعر چاه می‌اندازند تا او نیز بمیرد. اما به لطف خداوند، سالم از چاه بیرون می‌آید و با جواهرات فراوان به شهر خود بازمی‌گردد. جبراً، در عین حال، به بازگشت سرسبزی و حاصلخیزی نیز اشاره می‌کند که از خصوصیات اسطوره‌ی تموز است. او این حادثه را با فاجعه‌ی صلیب کشیدن حضرت عیسی (علیه‌السلام) یکی می‌داند و با آوردن الفاظی مانند «جلجله» (نام محلی که عیسی در آنجا به صلیب کشیده شد) این ارتباط را برقرار می‌کند. بنابراین شاعر متن حاضر را با چند متن اسطوره‌ای و دینی و تاریخی به‌عنوان متن غایب، که مضمون آن‌ها بازگشت دوباره و نجات و رهایی است، درهم می‌آمیزد و متنی جدید با معانی و دلالت‌های بسیار می‌آفریند. جبراً در این قطعه معنا را به‌شکل نفی متوازی از متن اسطوره و داستان و کتاب مقدس برمی‌گیرد و حادثه‌ی دیر یاسین را دوباره در آن بازآفرینی می‌کند.

در اینجا جبراً گاه دست به آشنایی‌زدایی می‌زند و معنای اسطوره را دچار دگرگونی می‌کند. در نتیجه، متن حاضر با متن غایب تقابل پیدا می‌کند. چه، جبراً شاعری است که به تغییر اوضاع و شرایط امید دارد. از این‌رو، در اشعارش چهره‌ی اسطوره را عوض می‌کند و بازگشت عشتار و تموز را بی‌فایده می‌داند:

«و کل لیلی قضت حیاتها بالکباء إلا کلینا - فی الربیع یا سیدتی / قبل أن ترفع

عشتاروت / صوتها وا ألماه بالنواح / فی المحل حلمنا بالربیع / أشهراً حرّی طوال / و استغثنا بالمطر / و لم نم، نستصرخ العشق القديم / و لما أمطرت، كان المطر / وألماه، دمعاً و دم» (همان: ۵۸).

بازگشت تموز به همراه عشتار، در متن اصلی اسطوره، پیوسته با سرسبزی و برکت و باروری توأم است. اما وضعیت جامعه عربی به گونه‌ای است که حتی حضور تموز آن را به سامان نمی‌رساند و وقتی باران می‌بارد، آکنده با اشک و خون است. جبراً در قسمتی از قصیده «متوالیة الشعریة» نیز، مضمون اسطوره را تغییر می‌دهد و به آشنایی‌زدایی دست می‌زند. «سیزیف» هر روز مجبور است تخته سنگی را تا نوک قلعه کوه بالا ببرد. اما آن را رها می‌سازد و مدام به حسیض ذلت سقوط می‌کند. تموز (آدونیس) خود را از چنگال الهه دوزخ می‌رهاند و چون اسبی سرکش به سوی سرزمین پاک و بهار پرواز می‌کند. چه، بهار از آن خورشید است، نه برای تخته‌سنگ و خداوندگار دوزخ:

«ادفع الصخرة كل يوم صُعداً / للذروة المحتومة / نُزلاً أتبعها كل يومٍ / للحضيض / تركتها، هجرتها، / راوغت حبيبيك، برسیفونی / و رحمت أظفر، كحصان لا يروّض... / لا صخر يُجندل عنها للبشر / و إلى أن أساق إلى صخرتي المشوؤمة من جديد / أكون مثلك قد وجدت سبيلي / إلى الأرض الزكية و الربيع... / و الربيع لجنون الشمس / لا لصخرة أو ربّ الجحيم» (همان: ۱۴۹).

جبراً متن اسطوره را در شعر خود می‌گنجانند. به داستان سیزیف و تخته‌سنگی اشاره دارد که هر روز تا قلعه کوه بالا می‌برد، اما به محض رسیدن به قلعه دوباره سقوط می‌کند. همچنین از داستان تموز، به شکل یونانی آن سخن به میان می‌آورد و اسم «برسیفونی»، الهه شرّ و سرزمین فرودین را ذکر می‌کند که تموز را نزد خود حبس کرده است. اما شاعر مضمون داستان را تغییر می‌دهد. به اعتقاد او سیزیف تخته‌سنگ را رها می‌کند تا از جهان زیرین خلاص شود؛ زیرا زندگی و بهار را در این

رهایی و خلاصی می‌بیند. از دیگر اسطوره‌هایی که جبراً در کنار اسطوره تموز به کار می‌گیرد، می‌توان به اسطوره «اکاروس» در قصیده‌ای به همین نام اشاره کرد. جبراً ماجرای اکاروس و داستان پرواز او با بال‌هایی که با موم به هم وصل شده‌اند را بازگو می‌کند. اکاروس در میانه پرواز مغرور می‌شود و فریفته نور خورشید می‌گردد. در نتیجه، با نزدیکی به خورشید بال‌هایش ذوب می‌شود و به درون اقیانوس سقوط می‌کند. جبراً تلاش اکاروس را تلاشی قهرمانانه برای نزدیکی به خورشید و فرار از تاریکی، سیاهی، بند و زندان می‌داند که در این تلاش، مرگ و جان دادن نیز وجود دارد:

«إكاروس، یا عاشق الشمس، یا قتیل النور، / یا رافع الأرض الی السماء / یا واقعاً علی الصخر / فی البحر اللعین و قد فدیته تجربة الانسان / من السرايب سعدت... / إكاروس، مثلنا / بنافل الريح مزوداً فی انطلاقه المتمرد نحو حتف من الشمس من النار / فهو منا: فی شعره أحلامنا و فی عينيه قد جمدت رؤی من عشقنا / و فی شفیه / صرخة الوادی / للحجارة و الشجر / بینة و بیننا صلات / من الموت، من الموت فی الشمس / فی بؤرة النور / فی بؤرة الظلام» (همان: ۸۷).

جبراً فداکاری و مقاومت مردم فلسطین را مانند تلاش اکاروس برای نیل به آزادی می‌داند. انسان‌هایی که بند، زنجیر، زندان و اعدام نمی‌تواند آن‌ها را از هدفشان باز دارد. جبراً مضمون اسطوره را به‌گونه‌ای هنری و از دیدگاه جدید به کار می‌گیرد و تلاش اِیکاروس برای دست یافتن به خورشید را تلاش انسان برای رهایی و کشف و شهود می‌پندارد که در این راه ممکن است جان خود را نیز از دست بدهد:

«الله یا الله، رافة بعبادک / نحن الصائحين فی الواد / النافخين فی الرماد / الباحثين فی المتاهة / عن طيور الانعتاق / نضع الجناح من الورق / باسم ربنا الذی خلق / یا إكاروس طر و قع» (همان: ۸۹).

یکی از بارزترین ویژگی متن شعری جبراً، ادغام آن با مضمون و شکل متون دینی به خصوص دین مسیحیت و حضرت عیسی (علیه‌السلام) است. با این همه، جبراً در

بازگشت مسیح و بهبودی اوضاع دچار تردید است. چون بی‌حاصلی و خشک‌سالی را بسیار وخیم و سخت می‌بیند:

«أبی، من آی أرض، لأی أرض جئت بی / حاملاً للناس بذراً / رغم اللیالی  
الضامرات / حاملاً للناس بذراً و ثماراً... / رحماک أبی، من آی أرض آی کرم جئت بی  
/ لأی جدب، آی عقم، آی نفع مرعب» (همان).

جبرا اسطوره‌ی تموز را در کنار اسطوره‌ی مسیح در متن شعری خود می‌گنجاند، به‌گونه‌ای که متن آن‌ها در هم ادغام می‌شود:

«لا اللیل یملک الآن خفّاشةً / و لا الصبح ینذر بالموت العتید / فعلی الجبل،  
حیث أقیمت خشبة الوعید / انفجرت صرخة الماء هلال / و خیول اللیل البربریة  
صهلت / علی شفا المنهل القریر / و غریب فی وجهه غمّازتان / فی شعره طعم  
البیادر / و فی فمه صیف الكروم / راح یغمس قدمیه فی السیل / یصبح: لمن خیول  
اللیل هذه؟ / لمن، ألا لغریب حوّل الوقت دوائر / و قبل إكلیل الشوک حتی جئت  
الخیل و اللیل و ساعات المدینة کلّها» (همان: ۱۱۸).

«نه این شب خفاشی دارد و نه صبح خبر از مرگی نزدیک می‌دهد. (جبرا بر به صلیب کشیده شدن حضرت مسیح در صبح روز عید پاک اشاره دارد) و بر بالای کوه اورشلیم که دارهای تهدید نصب شده‌اند، فریاد آب هلهله‌کشان آزاد می‌شود و اسبان وحشی شب شبیه می‌کشند در کنار چشمه‌ای که جوشان است. مردی غریب که در صورتش دو فرورفتگی دارد. در موهایش طعم زمین‌های خرمن‌کوبی و در دهانش تابستانی از تاک‌هاست و دو پایش را در سیل فرو می‌برد. این اسب‌ها برای غریبی است؟ آیا برای غریبی است که ساعت‌های دیرها را تغییر داده و بر تاج تیغ بوسه زده است؟ تا اینکه اسبان، شب و ساعت‌های شهر همه سر به جنون گذاشته‌اند؟» (همان).

جبرا، باتوجه‌به مضمون موردنظر خویش، داستان به صلیب کشیده شدن حضرت

عیسی (علیه‌السلام) را در متن ادبی خود بازآفرینی می‌کند و معتقد است در این شب دیگر این حادثه رخ نمی‌دهد. جبراً گاه در توصیفات عاشقانه خود نیز، مضمون اسطوره‌تموز را به کار می‌گیرد:

«حَبِيبُكَ يَحْمِلُ اللَّيْلَ وَالشَّمْسَ مَعًا بَيْنَ كَفْيِهِ / مِنْ جَوْفِ الْأَرْضِ يَأْتِي / كَوْرَقَةَ  
عَشْبِ شَقَّتْ حَجْرًا / مَجْنَحًا يَحْمِلُ النَّدَى / يَرْفُّ بِالطَّلِّ عَلَيَّ / بَادِيَاتِ عَيْنِيكَ، يَدِيكَ /  
يَا أَصَابِعًا غَرَزْتَ أَضْفَارَهَا / يَبْنِي عِشْقَ فِي دَمِي» (همان: ۱۲۴).

از دیگر اسطوره‌های مرگ و رستاخیز که جبراً در کنار تموز به مضمون آن نیز اشاره می‌کند، اسطوره ققنوس است. ققنوس پرنده‌ای است که، هر هزار سال، بر توده‌ای بزرگ از هیزم بال می‌گشاید و آواز می‌خواند. چون از آواز خویش به وجد و اشتیاق درمی‌آید، به منقار خویش آتشی می‌افروزد و با سوختن در آتش تخمی از او پدید می‌آید که بلافاصله می‌سوزد و از خاکسترش ققنوس دیگری متولد می‌شود (یاحقی، ۱۳۹۱: ۶۵۱). جبراً اسطوره ققنوس را در متن ادبی خویش می‌آورد و می‌گوید:

«مَنْ شَوَّكَ هَذَا الْحَزْنَ تَنْبَتْ / وَرَدَةَ هَذَا الْأَمَلِ / مِنْ لَثَامِ الْفِدَاءِ هَذَا / تَقْدَحُ شَرَارَةَ  
الْحُبِّ لِلْأَرْضِ، لِلْإِنْسَانِ / وَ إِذَا مَحْرَقَةُ أَلْفِ عَامٍ، فِي / سَعِيرِهَا طَيْرٌ عَظِيمٌ يَغْنَى أُغْنِيَةَ  
تَمَلُّا الْأَرْضِ وَالشَّمْسِ / وَ الْبَحَارِ السَّبْعَةَ كُلِّهَا» (همان: ۱۷۸).

شاعر معتقد است که سرانجام از میان خارهای حزن و اندوه، گل امید و آرزو شکفته خواهد شد. این بوسه‌رهایی، شراره عشق را برای زمین و انسان می‌افروزد و زمانی پرنده هزارساله در میان شراره‌های آتش آوازی می‌خواند که زمین و خورشید و هفت دریا را پر می‌سازد.

### کاربرد اسطوره به شکل اجترار یا نفی جزئی:

در این شیوه شاعر قسمتی از متن غایب یا الفاظ و جملات و ترکیب‌های جزئی از آن

را اقتباس می‌کند و در جریان کار خود از آن‌ها در متن شعری بهره می‌گیرد. جبراً در دیوان شعر خود، علاوه بر فراخوانی داستان و محتوای اسطوره تموز به لحاظ مفهومی و مضمونی، از واژه‌ها و ترکیب‌هایی نیز بهره‌ای جزئی می‌گیرد تا بهتر بتواند به مضمون و محتوای این اسطوره اشاره کند. بدین‌سان متن حاضر را به یک سری متون غایب گره می‌زند.

از جمله این نشانه‌ها، واژه‌ها و اشاراتی است که شاعر در قالب بیان سرسبزی و حاصلخیزی به کار می‌گیرد؛ مثل: مطر، البحر، الزهر، العشب، السحابة، النبع، النهر، البراعم، الماء، النور، الشمس، الأرض. همچنین الفاظ دیگری هم یافت می‌شود که اشاره جزئی به رستاخیز دوباره دارد مانند النار، الرعد، الطوفان، الصاعقة، العاصفة، البرق، اللهب، الغضب، الفجر، التفجير، الصراخ و... دیگر واژگانی که غالباً بر مرگ و سترونی دلالت دارند: الرماد، الطین، العتمة، الموت، الافاعي، الجذب، العقم، السقم، الصحارى، الأرض البوار، العقارب، الجوع، الجهنم، الغراب. جبراً در برخی از اشعار خود از این شکل بینامتنیت سود می‌جوید. شاعر با کاربرد واژه‌هایی مانند «المدينة» در دیوان شعر «تموز فی المدينة»، «قبیة» در قصیده «فی بوادی النفی» از همین دفتر، «یومیات من عام الوباء» و «متوالیة شعریة» و «ما بعد الجلجلة» از دیوان «مدار معلق» بیشترین استفاده را از این اشارات جزئی دارد.

او در قطعه المدینه از مجموعه شعری تموز فی المدینه، در توصیف شهر، با استفاده از الفاظی که دلالت بر سترونی، بی‌حاصلی، تاریکی و خواب دارند، مفهوم اسطوره‌ای تموز و رفتن او به سرزمین سفلی و فراگیر شدن خشکی و بی‌حاصلی در روزی زمین را به خوبی تداعی می‌کند که نگارندگان پیش‌تر به‌طور مفصل بدان پرداخته‌اند و از دلالت‌های معنایی آن سخن به میان آورده‌اند. از این رو، در این قسمت به‌طور گذرا بدان‌ها اشاره می‌شود: و علی الأبواب تتوالد الظلال / بشهوات العابرین / بین الأنا و الأنا / بین العقم و السقم / و اللیل ینفث بین طیبات النوم / أجساداً مقرحةً،

أشجاراً / تسقط الفواكه منها و تعفن على الارض (جبرا، ۱۹۹۰: ۲۲-۲۳).  
 وی، در جایی دیگر، در توصیف بهار و خیزش زمین می‌گوید: غضبة الشتاء و  
 فرحة الربيع / و إذا نفخت الشمس في نارها اشتعل الثمر ضاحكا لكل يد / فتستجيب،  
 و تفيض الأحضان بالذهب (همان: ۲۵).

استفاده از رمز باد یکی از نمادهای لقاح و باروری طبیعت در شعرهای اوست که  
 به اسطوره تموز نیز اشاره دارد: ولكنَّ العواصف - إذ تهب / تُزجح الموتى عن الرصيف و  
 تطيح بالمصاييح و الظلال و تنسغ العين و القدم / إذن هبى يا عواصف / و ادفعى  
 أصابع الموت عنا (همان: ۲۹).

شاعر در قطعه «أغنية لمنتصف القرن» از همین مجموعه، در توصیف بازگشت  
 تموز بر روی زمین، از نمادهایی استفاده می‌کند که جزئی از مفاهیم اسطوره تموز  
 است و این چنین می‌گوید: هاتى قدميك رخاماً من جهنم / تقدّه أزاميل الأصابع /  
 شبتُ كلاماً، و تقيأت أحلاماً / هذه البطاح المديدة هذه الطَّرُق البلهاء الطويلة /  
 رَصفتها أعينٌ صفراءٌ لا ترى النار في العين / و لا التهاب الأصابع اذ تجوس / أغوار  
 الأعراس المظلمة (همان: ۴۶).

او همچنین، در قطعه القصيدة از مجموعه تموز فی المدنيه، به عشتار و بهار  
 اشاره دارد: إلا كلينا - فى الربيع يا سيدتى، قبل أن ترفع عشتاروت صوتها و الأماه  
 بالنواح / فى المحل حلمنا بالربيع / أشهر حرّى طوال / واستغثنا بالمطر / و لم نم،  
 نستصرخ العشق القديم (همان: ۵۸).

جبرا به همین شکل از رموزی که جزئی از اسطوره مسیح و اسطوره‌هایی مانند  
 ققنوس، که به نوعی با تموز مفاهیم نزدیک و مشترک دارند، استفاده می‌کند: من  
 البيت الى الجلجلة / من فَرشَةِ الألى الصليب / نسمة الطريق، حاملة الروث و  
 الياسمين / و اللهاثِ و الموت و الضحكة الاخيرة من البداية / من البيت الى الجلجلة،  
 من فَرشَةِ الأحلا الى الصيب / نسمة الطريق، حاملة الروث و الياسمين / و الهاث و



الموت و الضحكة الاخيرة من البداية (همان: ۱۲۴).

وی در قطعه مابعد الجبلجله درباره به صلیب کشیدن مسیح می‌گوید: تفرق الحشد، و المدعوون راحوا / و الصوت یلعلع عبثاً، كأنه صوت ما قبل الموت و الجبلجله / علی شفّتی بقیه من غسل / و بقیه من علقم (همان: ۱۶۵).

### کاربرد اسطوره به شکل نفی کلی یا حوار:

در این نوع تناص، شاعر یا نویسنده مقطعی از متن غایب را در متن خود می‌آورد، درحالی‌که معنی متن متحول شده است. درواقع، در نفی کلی، مقدار زیادی از متن پنهان در متن حاضر به کار رفته و معمولاً این تعامل آشکارا صورت می‌گیرد؛ چراکه خواننده با خواندن متن حاضر، به علت وفور، وضوح و حضور بارز متن غایب در متن حاضر، بدان پی برده و بیشترین تعامل را با متن غایب دارد. در بیشتر مواقع، در این شکل کاربرد تناص، معنای متن غایب با معنای متن حاضر متفاوت است.

جیرا در اشعار خود از این کاربرد بینامتنی اسطوره‌ای نیز سود جست و اسطوره تموز و اساطیری چون مسیح و ققنوس و دیگر اسطوره‌های یونانی را، که مشابهتی با اسطوره تموز دارند، در مفهوم متفاوتی از اسطوره اصلی به کار می‌برد. وی، در قطعه یومیات من عام الوباء از مجموعه المدار المغلق، بازگشت تموز را سبب سرسبزی و حاصلخیزی زمین نمی‌داند: وعلی الأبواب فی الأرقّة و الدروب / یتناعق القنّاصه کالغربان / عند أفواه كهوف / قذّف الأشلاء إلیها / أمواج مدّ من الطوفان / و تقجرت المنازل ینایعاً علی ذویها / ینایع دم (همان: ۱۲۰).

همچنین، در قطعه «خماسیة الصیف» از مجموعه مدار المغلق، درباره حضور تموز در شهر و مؤثر نبودن بازگشت او این چنین می‌گوید: ما هذا الشجرة التي نمت / ما هذه الثمرة؟ / أتفاحة مذاقها نزع و تمر؟ / أعنقود تدلی لمعدّب تدلی لمعدّب لایطاله؟ (همان: ۱۷۳).

شاعر در قطعۀ المدینه نیز، شهر را در شرایطی توصیف می‌کند که گذر فصل‌ها، حتی با بودن تموز و فصل حاصلخیزی، در آن شهر هیچ تغییری ایجاد نمی‌کند. چه، تاریکی و سترونی بر شهر سیطره کامل یافته است. به اعتقاد شاعر، وضعیت مردم جامعه عربی در این شهر به‌گونه‌ای است که حتی وزش بادهای و شعاع خورشید تابان - که نشانه باروری است - بر آن هیچ اثری ندارد. وی در این باره می‌گوید: فیرفعون خاویات الأیدی صارخین: ألا لیت العواصف لاتهب / أو لن تجلو العواصف عنهم الظلّ و الشبح / فتجری العصاره منهم فی الجذوع و ترصع الفروع منهم بالبراعم و الزهر (همان: ۲۶).

با این همه، جبرا وزش بادهای و طوفان‌های شدید را ضروری می‌داند که در اعتقاد او نماد انقلاب مردم و خشم آن‌ها برای غلبه بر وضعیت حاکم در جامعه و یا باروری و سرسبزی است: ولكن العواصف إذ تهب / تنزح الموتی عن الرصیف و / تطیح بالمصاییح و الظلال و تنسخ العین و القدم / إذن هبی یا عواصف / و ادفعی أصابع الموت عنا / و اعیدی صرخة الحیاة إلى الحناجر / و إلى الطریق / تهلیلة الراقصین (همان: ۳۰).

کاربرد اسطوره در اشعار جبرا ابراهیم جبرا به این شیوه نفی کلی یا حوار کمتر از دو نوع دیگر است. با این همه، شاعر اسطوره تموز را، غالباً به شکل موازی، در متن‌های خود به کار می‌گیرد و به بازگشت تموز برای حاصلخیزی، خیزش و رستاخیز دوباره زمین و شروع زندگی نوین در جامعه عربی اعتقادی راسخ دارد و بدان دل بسته است.

### نتیجه‌گیری

از آنچه گفته شد درمی‌یابیم که:

۱. در دیوان شعر جبرا ابراهیم جبرا، روابط بینامتنی اسطوره‌ای، به خصوص اسطوره تموز، حضوری چشمگیر دارد. جبرا از این اسطوره در حکم متنی غایب سود

می‌جوید و آن را در متن حاضر یا شعر خود به شیوه نوین بازآفرینی می‌کند. شاعر با آشنایی‌زدایی، افزون بر بخشیدن بُعد زیبایی‌شناسانه به آن، واقعیت‌های جهان عرب را در لابه‌لای آن منعکس می‌سازد. شاعر از این رهگذر، بر لزوم ایجاد رستاخیزی دوباره در تمامی جوانب و ابعاد زندگی جوامع عربی، به‌گونه‌ای هنری تأکید می‌کند.

۲. شیوه جبراً، در این تأثیرپذیری و تداخل متون ادبی، غالباً بر پایه تناص متوازی (امتصاص) استوار است. شاعر معنای متن غایب را برمی‌گیرد و آن را در داخل متن شعری خود می‌گنجانند. او مضمون اسطوره تموز و دیگر اسطوره‌های این‌چینی را به خدمت درمی‌آورد و آن‌ها را باتوجه به محتوای موردنظرش، به‌ویژه مسئله شهر عربی، در متن شعری خود به‌کار می‌بندد. در نتیجه، متن شعری‌اش دارای لایه‌های گوناگونی می‌شود و بر معانی مختلفی دلالت می‌کند. زمان شعر جبراً پیوسته بین گذشته، حال و آینده در نوسان است. گذشته‌ای که پیوسته در شعرش حضور دارد و شاعر خواهان بازگشت دوباره بدان است؛ بازگشت به سرزمین مادری‌اش، نیل به آزادی، سرسبزی و حاصلخیزی دوباره میهن یعنی همان سرزمین مسیح و پیامبران. چه، یکی از ویژگی‌های این اسطوره قدرت تکرارپذیری آن است.

۳. جبراً، علاوه بر به‌کارگیری اسطوره‌ها به‌شکل متوازی در اشعار خود، گاهی آن‌ها را به‌شکل نفی کلی (حوار) نیز به‌کار می‌برد. او مضمون اسطوره را تغییر می‌دهد و با خوانشی نو و آشنایی‌زدایی، که در تقابل با مضمون اسطوره مادر است، آن اسطوره را دوباره بازآفرینی می‌کند.

۴. جبراً، در کنار این دو سطح بینامتنیت، گاه در اشعار خود به‌شکل جزئی و اشاره‌ای نیز از مضمون اسطوره تموز سخن به‌میان می‌آورد که باعث حضور متن غایب و تداعی آن در میان اشعارش می‌شود. شیوه او آن است که در بعضی قطعات به‌طور منسجم از این اشاره جزئی بهره می‌گیرد و باعث خلق تصویر و معنایی کلی می‌شود؛ مانند شعر «المدینة» و «متوالیة شعرية».

۵. شاعر، در کنار اسطوره‌ تموز، مجموعه‌ای گسترده از متون اسطوره‌ای، دینی، تاریخی، ادبی، سنتی و... را به کار می‌گیرد که با مضمون «مرگ و رستاخیز دوباره» هم‌خوانی دارد و آن‌ها را در متن شعری خود بازخوانی می‌کند. این کار سبب تکثیر معنایی شعر، چندسطحی شدن متن، حضور هم‌زمان نظم و نثر در یک متن ادبی و بیان واقعیت‌های جامعه به‌گونه‌ای نو می‌شود.

### پی‌نوشت

1. Intertextuality
2. Julia kristeva
3. Mikhail Bakhtin

۴. جبرا ابراهیم جبرا شاعر، داستان‌پرداز، ناقد و نقاش معاصر فلسطینی است. وی در سال ۱۹۲۰ در بیت‌لحم و در خانواده‌ای فقیر به دنیا آمد. تحصیلات ابتدایی را در مدرسه الطائفیه و الرشیدییه گذراند که در آن، علاوه بر علوم دینی، زبان انگلیسی و سریانی، و حساب آموزش داده می‌شد. پس از اتمام تحصیلات مقدماتی در ۱۹۳۵، وارد دانشکده عربی قدس شد که به داشتن اساتیدی چون سامح خالدی و اسحاق موسی حسینی معروف بود. سپس، با کسب بورسیه‌ای از سوی اداره معارف فلسطین، برای ادامه تحصیل عازم انگلستان شد. وی، پس از تحصیل در دانشگاه‌های آکسفورد و کمبریج، در ۱۹۳۴ به قدس بازگشت. به‌هنگام اشغال کشورش در ۱۹۴۸، به عراق مهاجرت و در سمت استاد دانشگاه بغداد شروع به کار کرد. در آنجا بود که به دین مبین اسلام گروید. جبرا چندی در رشته نقد ادبی در دانشگاه هاروارد به تحصیل پرداخت. او پس از بازگشت، علاوه بر تدریس در دانشگاه بغداد، ریاست بخش ترجمه در شرکت نفت عراق را برعهده گرفت. جبرا سرانجام، در سال ۱۹۹۴، در بغداد درگذشت (ملا ابراهیمی، ۱۳۸۲: ۱۱۱). جبرا کتاب «شاخه زرین»، اثر جیمز فریزر را به زبان عربی ترجمه کرد و نخستین دیوان شعر خود را با عنوان «تموز فی المدینه» در ۱۹۵۹ به چاپ رساند. اشعار او از دل نخستین تجربه‌های نوگرایانه ادبیات عربی بر می‌آمد و تأثیر ترجمه‌های او از اسطوره‌های بین‌النهرین به نام «آدونیس» یا «تموز» در این دیوان کاملاً مشهود بود. جبرا را از برجسته‌ترین سرایندهگان شعر منثور در فلسطین و عراق دانسته‌اند (مونسی و ملا ابراهیمی، ۱۳۹۲: ۱۳۷). وی تصاویر خود را در قالب اسطوره و رمز بیان می‌کند و از پرداختن مستقیم به محتوا و مضمون امتناع می‌ورزد. شاعر اسطوره‌ تموز را به‌گونه‌ای

هنرمندانه در کنار مسائل تاریخی و فرهنگی به کار می‌گیرد. تأثیر تی‌اس الیوت و شعر «سرزمین ویران» او در دیوان تموز فی المدینة کاملاً آشکار است که رفته‌رفته این تأثیر کم‌رنگ‌تر می‌شود (بلاطه، ۲۰۰۵: ۷۹). جبرا در سال ۱۹۶۴ دیوان «المدار المغلق» و در سال ۱۹۷۹ مجموعه شعری «لوعة الشمس» را منتشر کرد. پس از درگذشت جبرا، آخرین مجموعه شعری او با عنوان «متوالبات شعرية» در سال ۱۹۹۶ به چاپ رسید.

5. Ariss

### منابع

- آنجینو، مارک، (۱۹۸۷)، فی الخطاب النقدي، ترجمة احمد مدیني، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة.
- ایفسلن، برنارد، (۱۹۹۷)، میثولوجیا و الابطال و الالهة و الوحوش، مترجم حنا عبود، دمشق: وزارة الثقافة.
- بارت، رولان، (۱۹۸۸)، نظرية النص، ترجمة محمد خير بقاعي، چاپ سوم، بیروت: منشورات العرب والفکر العربی والعالمی.
- بلاطه، عیسی، (۲۰۰۵)، «جبرا وحركة الريادة الشعرية العربية النظرية والمنجزات»، مجلة الحضارة الاسلامية، شماره ۱۶، سال ۸، صص ۷۱-۹۸.
- بنیس، محمد، (۱۹۸۵)، حادثة السؤال، بیروت: دار التنوير للطباعة والنشر.
- تودروف، تزفتان، (۱۹۹۶)، میخائیل باختین المبدأ الحواری، ترجمة فخری صالح، چاپ دوم، بیروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
- جبرا، ابراهیم جبرا، (۱۹۹۰)، المجموعات الشعرية، بیروت: ریاض الیریس للکتب والنشر.
- جبرا، ابراهیم جبرا، (۱۹۹۲)، معايشة النمرة وأوراق أخرى، بیروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
- حلبی، أحمد طعمه، (۲۰۰۷)، «أشكال التناسل الأسطوري البياتي نموذجاً»، مجلة الموقف الأدبی، شماره ۴۳۰.
- حموده، ماجد، (۱۹۹۲)، النقد العربي الفلسطيني فی الشتات، دمشق: مؤسسة عیبال للدراسات والنشر.
- سیاب، بدر شاکر، (۱۹۷۱)، دیوان، بیروت: دار العوده.

- عبدالفتاح، ابراهیم، (۲۰۱۳)، «التناص فی الثقافة العربیة المعاصرة دراسة تأسیلة فی بیولوجرافیا المصطلح»، مجلة الحجاز العالمیة المحکمة للدراسات الاسلامیة والعربیة، شماره ۵.
- عرب، عباس، (۱۳۸۳)، أدونیس در عرصه شعر و نقد معاصر عرب، مشهد: دانشگاه فردوسی.
- عزام، محمد، (۲۰۰۱)، النص الغائب: تجلیات التناص فی الشعر العربی، بیروت: منشورات اتحاد الکتاب العرب.
- فریز، جمیز (۱۹۸۲)، أدونیس أو تموز، ترجمة جبرا ابراهیم جبرا، چاپ سوم، بیروت: المؤسسة العربیة للدراسات والنشر.
- قاسم، سیزا، (۱۹۸۲)، «المفارقة فی القص العربی»، مجلة الفصول، جلد ۲، شماره ۲.
- مفتاح، محمد، (۱۹۹۲)، تحلیل الخطاب الشعری استراتیجیة التناص، چاپ سوم، بیروت: المركز العربی الثقافی العربی.
- نامور مطلق، بهمن، (۱۳۹۰)، درآمدی بر بینامتنیت: نظریه‌ها و کاربردها، تهران: نشر سخن.
- یاحقی، محمد جعفر (۱۳۹۱): فرهنگ اساطیر و داستان‌واره‌ها در ادبیات فارسی، چاپ چهارم، تهران: انتشارات فرهنگ معاصر.