• دریافت ۹۵/۱/۲۸
• تأیید ۹۶/۳/۱۹

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

عزت ملاابراهیمی*
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 توان اسطوره برای بیان مسائل جهان معاصر، به‌خصوص اشغال فلسطین و سرنوشت ملتش، استفاده کرده و با فراخوانی اسطورۀ «تموز» (اسطورۀ 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 اسطورۀ تموز را برای بیان معانی موردنظر خود، به‌خصوص مسئلۀ فلسطین، به‌کار می‌گیرد؟ فرضیۀ 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 ـ توصیفی بر تبیین و تفسیر روابط بینامتنی اشعار جبرا با اسطورۀ تموز بپردازند. از مهم‌ترین نتایج پژوهش حضور این اسطوره در شعر جبرا، درک مضمون «مرگ و رستاخیزِ 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.

* دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه تهران. mebrahim@ut.ac.ir
** دانشجوی دکتری زبان و ادبیات عربی دانشگاه خوارزمی. r_tina11@yahoo.com

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 پیشِ‌روی ناقدان و نظریه‌پردازان بوده است. آثار ادبی براساس قراردادها، 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 خوانندهٔ متن، در جریان جست‌وجوی معنا، آن را درمی‌یابد. این باور، باعث ظهور اصطلاح «بینامتنیت[۱]» می‌شود که عدم استقلال متن و وام‌داری و درهم‌تنیدگی متون مختلف در یکدیگر را مطرح می‌کند (عزام، ۲۰۰۱: ۱۳). ابداع‌کنندهٔ نخست این اصطلاح ژولیا کریستوا[۲]، ناقد بلغاری، بود که در میان بررسی‌ها و پژوهه‌های خود، در سال‌های ۱۹۶۵ تا ۱۹۶۷، در دو مجلهٔ Tel – Quel و Critique این اصطلاح را مطرح و اذعان کرد که در این جریان تحت‌تأثیر کتاب‌های میخائیل باختین[۳] 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 دههٔ هشتاد، در مقاله‌ای به نام «المفارقة فی القص العربی»، از سوی سیزا قاسم مطرح شد (قاسم، ۱۹۸۲: ۱۴۴). ناقدان عرب این پدیدهٔ لغوی و نقدی را در میراث قدیم جُستند 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 دههٔ ۵۰ میلادی، فراخوانی و حضور گستردهٔ اسطوره، به‌خصوص اسطورهٔ 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 به‌دلیل تعدد و تکثر دیدگاه شعرا در به‌کارگیری آن در متن شعر و ثانیاً به‌علت ارتباط پیچیدهٔ اسطوره با موضوعات دیگر. این فراخوانیِ تعمدیِ اسطوره تعبیری است از شکست عمومی انسان که در درجهٔ نخست از شرایط جامعهٔ عربی نشئت گرفته است. تحولات سرزمین فلسطین، به‌خصوص 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. جبرا نیز راه رهایی ملت عرب، به‌خصوص فلسطین، و بازگشت آن‌ها به وطن را رستاخیزی دوباره می‌داند. شاعر، برای انعکاس این درون‌مایه، اسطورهٔ تموز را بازآفرینی می‌کند و با تلفیق آن با متون تاریخی و دینی و اسطوره‌ای ابعاد گسترده‌ای به این مضمون در اشعار خود می‌بخشد. جبرا 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 اسطورهٔ تموز در اشعار جبرا ابراهیم جبرا از خلال نظریهٔ بینامتنیت است. این پژوهش به کارکرد این نظریه در بررسی متن تکیه دارد. نظریهٔ بینامتنیت حضور متون مختلف را در یکدیگر ناگزیر می‌داند و به جنبه‌های مثبت آن در تولید معنی و گسترش دامنهٔ متن توجه دارد. در این پژوهش، باتوجه‌به تعریف ناقدان و نظریه‌پردازان این رویکرد، مانند ژولیا کریستوا، سعی شده تا به تعریف و بیان شاخص‌های این نظریه در گفتمان نقدی معاصر و دیدگاه ناقدان عرب پرداخته شود و باتوجه‌به آن به این پرسش اساسی پاسخ داده شود که جبرا

ابراهیم جبرا چگونه از بینامتنیت اسطورهٔ تموز برای خلق معانی جدید در سروده‌های خویش بهره می‌گیرد. با فرض اینکه این رابطهٔ 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.

پیشینهٔ تحقیق

جبرا ابراهیم جبرا بیشتر به‌عنوان رمان‌نویس برجستهٔ فلسطینی شناخته می‌شود که در آثاری مانند «صراخ فی لیل طویل»، «صیادون فی شارع ضیق»، «السفینه»، «بحث عن ولید مسعود»، «غرف أخری» و رمان مشترکی که با عبدالرحمن منیف با عنوان «عالم بلا خرائط» نوشته به بررسی مسئلهٔ 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 درزمینهٔ شعر جبرا و نیز، شعرای تموزی که به‌نوعی به جبرا اشاره داشته‌اند، پرداخته شده است:

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

۲. عیسی بلاطه (۲۰۰۵)، در مقاله‌ای با عنوان «جبرا و حرکة الریادة الشعریة العربیة النظریة و المنجزات»، که در مجلهٔ الحضارة الاسلامیة به چاپ رسید، از

مهم‌ترین تحولات شعر معاصر عربی، به‌خصوص پس از سال ۱۹۴۸، سخن رانده و به تبیین دیدگاه‌های جبرا درخصوص وزن، قافیه، تفیله 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 الروایی، به بررسی نظریهٔ تناص و انواع آن ازجمله تناص 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 قصیدهٔ النثر 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 پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد مهتاب فاضلی (۱۳۹۱ش)، با عنوان بررسی نمادها در اشعار جبرا ابراهیم جبرا، را تشکیل می‌دهد.

۶. ابراهیم صالحی (۱۳۹۴ش)، در پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد 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 فرضیهٔ این پژوهش را در نوگرایی جبرا در میان شاعران معاصر و رویکرد جدید او را در به‌کارگیری اسطوره، به‌ویژه اسطورهٔ 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 نظریهٔ 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 به‌وسیلهٔ آن به دیوان شعری از شاعر پرداخته شود که در پیشینهٔ بررسی‌ها نبوده و به‌شکل پژوهشی مستقل ارائه نشده است.

در این مقاله، پس از بیان مقدمه و پیشینهٔ پژوهش، به تعریفی مختصر از نظریهٔ بینامتنیت پرداخته می‌شود و ورود آن به ادبیات عرب و نگاه ناقدان عرب بدان بیان می‌شود. سپس نظریهٔ بینامتنیت در سه سطح: ۱. اجترار یا نفی جزئی، ۲. امتصاص یا نفی متوازی، ۳. حوار یا نفی کلی در درون‌مایهٔ اشعار جبرا، به روش تحلیلی ـ توصیفی، بررسی و شواهدی برای هر سطح ذکر می‌شود. ماحصل این بررسی‌ها، ناظر بر حضور بینامتنیت اسطوره‌ای در اشعار جبراست که باتوجه‌به این رویکرد اسطورهٔ تموز، 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 جامعهٔ 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 سنّتی و نو ادبیات عربی و غربی شده است.

نظریهٔ بینامتنیت

نظریهٔ بینامتنیت پیش از اینکه، به‌عنوان شاخص در بررسی متن، مطمح‌نظر

صاحب‌نظران این رویکرد قرار گیرد، زمینه‌ها و پیش‌فرض‌هایی داشته است. گذشته از میخائیل باختین شاخص‌ترین چهرهٔ تأثیرگذار (۱۹۴۱) در این رویکرد، می‌توان از فرمالیست‌های روسی مکتب پراگ و بسیاری از گرایش‌ها و جریان‌های نظری، به‌ویژه در حوزهٔ مطالعات ادبی و هنری، درحکم 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 متکاملی است که واژه‌ها در آن انسجام یافته‌اند. تلاش‌های او درزمینهٔ زبان‌شناسی، گام‌های اولیه برای شکل‌گیری تناص 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 توجیهات دیگران باشد، بلکه در همهٔ 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 (علیه‌السّلام) هیچ واژهٔ بکری وجود ندارد (تودورف، ۱۹۹۶: ۱۲۲). ژولیا کریستوا از این اندیشهٔ 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 عقیدهٔ کریستوا، هیچ متنی بدون پیش‌متن نیست و متن‌ها همواره بر پایهٔ متون گذشته بنا می‌شوند. همچنین

هیچ متن یا جریان یا اندیشه، اتفاقی و بدون گذشته خلق نمی‌شود، بلکه همیشه ازپیش چیزی یا چیزهایی وجود داشته است. انسان از هیچ نمی‌تواند چیزی بسازد، بلکه باید تصویری (خیالی یا واقعی) از متنی وجود داشته باشد تا مادّهٔ اولیهٔ ذهن او شود و او بتواند آن را همان‌گونه یا دگرگون بسازد (همان: ۳۱). رولان بارت (۱۹۱۵-۱۹۸۰) دربارهٔ معنای واژهٔ متن و ریشه بر این عقیده است که Texte (یا اصل لاتینی Textus) به‌معنی بافت یا بافتار است؛ Textere نسج و بافتن معنی می‌دهد. وی، باتوجه‌به 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؛ به‌طوری‌که متن جدید دارای معنای جدیدی باشد فراتر از متون گذشته‌ای که هستهٔ 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»، «التناصية»، «النصوصية» و «التداخل النصوص» نامیده‌اند که در میان آن‌ها «التناص» بیش‌از 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 کتـاب «حداثـة السـوال» و سـپس در ۱۹۸۹ اصـطلاح «التـداخل النصـی» را در کتـاب «الشـعر العربـی الحـدیث، بنیاتـه و إبـدالاتها، الشـعر المعاصر» مطرح کرد. تعریف او از بینامتنیت از تعریف کریستوا تجاوز نکـرده و درواقـع همان کلام کریستوا است. پس از آن می‌توان به دکتر محمد مفتاح اشـاره کـرد کـه در عنوان کتاب خود، «تحلیل الخطاب الشعری: استراتیجیة التناص»، در سـال ۱۹۸۵، به واژه تناص اشاره کـرد. ایـن کتـاب، توسـعه و گسترشـی واضـح در فهـم مصـطلح و بررسی تجلیات بینامتنیت است. او تناص 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 «التناص و إشاریات العمل الأدبی»، به این رویکرد اشاره کرده و در پایان پژوهش خود خلاصهٔ 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 ادبیـات تطبیقـی قابـل طـرح و بررسـی است. اما بینامتنیت شبکهٔ ظریف و جذاب خود را بر گسترهٔ وسیعی طرح کرده است تا شامل همهٔ تجربیات نشانه‌شناسی و ادبی باشد» (عبدالفتاح، ۲۰۱۳: ۱۶۷).

تعریف ناقدان عرب چندان از تعریف ناقـدان غربـی پیش‌تـر نرفتـه و تنهـا تکـرار 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، سـرقات و معارضـات شـعری وجـود داشـته است. ناقدان قدیم عرب به تداخل متون و تأثیرپذیری آن‌ها از همدیگر، به‌خصوص در شعر، آگاه بوده‌انـد و مجموعـه‌ای از اصـطلاحات را وضـع کرده‌انـد کـه جزئیـات ایـن تداخل و تأثیر را آشکار می‌کـرد و تحـت عنـوان سـرقت‌هـای ادبـی بـدان پرداخته‌انـد. همچنین در گفتمان نقد قدیم عربی مصطلحات مختلفی مانند سلخ، نسخ، غصـب و

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

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

عمدتاً نظریهٔ بینامتنیت در سه سطح مطرح می‌شود:

۱. اجترار یا نفی جزئی: واژهٔ «اجترار» از ریشهٔ «جَرَّ یَجُرُّ جَراً» و از باب افتعال گرفته شده که در لغت به‌معنای 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 ادامهٔ 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 استفادهٔ مؤلف از متن غایب می‌تواند در حد یک کلمه یا یک جمله یا حتی یک حرف باشد.

۲. امتصاص یا نفی متوازی: واژهٔ «امتصاص»، از ریشهٔ «مَصَّ یَمُصُّ مَصّاً» و از باب افتعال، در لغت به‌معنای 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 جوهرهٔ آن تغییری نمی‌کند. این نوع از نوع پیشین سطحی

بالاتر دارد و با نوآوری از سوی مؤلف همراه است.

۳. حوار یا نفی کلی: واژۀ «حوار» از ریشۀ «حارَ یَحورُ» و از باب مفاعله است. در لغت به‌معنای 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 به‌گونه‌ای در متن خود به‌کار می‌گیرد که معنای آن به‌کلی متفاوت می‌شود. به عبارتی دیگر، مؤلف متن غایب را بازآفرینی می‌کند و ابتکار و نوآوری خویش را به نمایش می‌گذارد. این حالت، بالاترین درجۀ بینامتنی درمیان قوانین سه‌گانۀ بینامتنیت است (همان).

بینامتنیت اسطورۀ تموز در اشعار جبرا ابراهیم جبرا [۴]

تموز نام سومریِ دموزی است به‌معنای «پسر شرعی» یا «پسر شرعی برای آب‌های عمیق» (عرب، ۱۳۸۳: ۳۳)؛ خدای برکت و باروری و حاصلخیزی است که با نام‌های گوناگونی مانند: أدونیس، بعل، أوزیریس و اتیس درمیان 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، الهۀ باروری، دل به او بست. اما بر اثر خشم و حسادت همسرش آریس[۵]، 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 الهۀ دوزخ اجازۀ 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. درنهایت با تدبیر «انا» خدای بزرگ، عشتار رها می‌شود. از آن پس قرار می‌شود که تموز نیمی از سال را در

جهان فـرودین و نـیم دیگـر را نـزد عشـتار در زمـین زنـدگی کنـد. بـا بازگشـت ایـن دو حاصلخیزی و برکت به زمین بـازمی‌گردد و زنـدگی در گیاهـان و حیوانـات بـه جریـان می‌افتد (فریزر، ۱۹۸۲: ۲۳- ۱۵).

شاعران عرب، به‌خصوص شاعران تموزی، بر این باورند که زندگی ملت‌های عرب در راستای قحطی، ناباروری و خشک‌سالی حرکت می‌کند و تمدن عربی درحال مـرگ و نابودی است. آن‌ها تنها راه نجات ملت عرب را در رستاخیز و زندگی دوباره می‌بینند. شعر الیوت تأثیر عمیقی در شکل و مضمون شعر عربی، بـه‌خصـوص در پـرداختن بـه اسطورهٔ تموز، داشت. جبرا ابراهیم جبرا از شاعران وابسته به این جریان شعری بود. او خود اذعان می‌کند کـه از میـان تمـام ادبـای انگلیسـی‌ای کـه بـه مطالعـهٔ آثـار آن‌هـا پرداخته، توجه خاصی به الیوت داشته است. وی دراین‌باره می‌گوید: درمیان تمام این افراد مسحور تی‌اس‌الیوت گشتم که نمونهٔ یک تصویر کامل از شخصیت شاعر و ناقـد است (جبرا، ۱۹۹۲: ۲۴).

کاربرد اسطوره به‌شکل امتصاص یا نفی متوازی:

در این نوع از تناص، شاعر مضمون متن پیشین یا محتوا و فکر اصلی آن را برمی‌گیرد و پس‌از درک و جذب آن، به بازگرداندن این مضمون و اندیشه می‌پردازد، بدون اینکـه در متن جدید حضور لفظی واضح یا ذکـر صـریح مـتن پیشـین باشـد (حلبـی، ۲۰۰۷: ۱۷).

یکی از ویژگی‌های شعر جبرا در فراخوانی اسطوره، اشاره به داستان آن و آمیخـتن آن با محتوا و مضامین موردنظر خود است. این مضـامین غالبـاً واقعیـت‌هـای جامعـهٔ عرب و ملت فلسطین است. یکی از قصایدی که جبرا در آن از این شیوه بهره می‌گیرد، قطعهٔ «المدینة» در دیـوان شـعری «تمـوز فـی المدینـة» اسـت. شـاعر، در ایـن شـعر، داستان غیاب تموز و عشتار را در کنار شـرایط و وضـعیت سیاسـی و اجتمـاعی جامعـهٔ

عربی به‌کار 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 درمیان خواب اجسادی 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 موصَدٍ/ یُسقط العابرُ ألمه ظلاً یستدبر و ینبسط لکل شهوة خاسرة/ علی الابواب تتوالد الظلال بشهوات العابرین /بین الأنا و الأنا/ بین العقم و السقم/ و اللیل ینفث بین طیات النوم أجساداً مقرّحةً، أشجاراً تسقط الفواکه منها و تعفن علی الأرض/ بین منازل معروقةٍ وقفت/ علی تربة منهکة تخشی ضربة الریح و تطویح العاصفة و الدم لایثمر فیَّ، و العضو منی عاقر، و الکن فی الراحة العاقر تنمو دون شعاع من الشمس / ألفُ دودة» (جبرا، ۱۹۹۰: ۲۲).

به اعتقاد جبرا، جامعهٔ 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 بادها و طوفان‌ها می‌هراسند. جامعهٔ عربی خاک حاصلخیزی ندارد و بی‌حاصلی در آن ثابت است، همچنان که در خون شاعر نیز جاریست.

در قطعهٔ 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.

درحالی‌که سنت طبیعت حاصلخیزی و شکفتن در بهـار اسـت، امـا آن‌هـا شـجاعت و جرئت خود را برای تغییر ازدست داده‌اند و بودن تموز در شهر نیز فایده‌ای ندارد:

«ما العقم فی الدم؟/بلد السأم کل یوم فأقول: هذا العدم فیـه نسـیان السـأم لیـوم سبقه: عزاء و سلوی/ولکن الأیام التی لاتنی تجرجر أشلاء السنین الـی المنسـیِّ مـن القبور/تدور أیضاً فی فصول/فتنمو البذرة ساقاً تحتوی غضبة الشتاء و فرحة الربیع /و اذا نفخـت الشـمس فـی نارهـا اشـتعل الثمـر ضـاحکاً لکـل یـد فتسـتجیب، و تفـیض الأحضان بالذهب /و الروح فی الشـارع المشدود.../فتخشـی هجمـة الـریح و تطـویح العاصفة» (همان: ۱۷).

تموز در ورای کلمات شاعر حضور دارد، اما به آن تصریح نمی‌کنـد. تمـوز در شـهر حضور دارد، اما شـهر جـواب او را نمی‌دهـد. شـاعر دسـت بـه انزیـاح و ساختارشـکنی می‌زند و متن شعر در تقابل با مفهوم اصلی اسطوره قـرار می‌گیـرد. او تصـاویری خلـق می‌کند که نشان می‌دهد مردم خواستار تغییر نیستند:

«تطارد الأحلامُ سکانها/ فیرفعون خاویـات الأیـدی صـارخین: ألا لیـت العواصـف لاتهب» (همان: ۱۸).

شاعر در قطعهٔ پنجم بادها را عامل بـاروری و ازبـین‌برنـدهٔ ایـن سـترونی و تـاریکی می‌داند و آرزو دارد که این بادها بوزد:

«ولکنّ العواصفَ اذ تهب تزیح عن الرصیف و تطیح بالمصابیح و الضـلال و تَنسـغُ العینَ و القدم/إذن هبی یا عواصفُ/ و الـدفعی أصـابع المـوت عنّـا/ و ارفعـی عُسـسَ الألـم عـن کـل بـاب و أعیـدی صـرخة الحیـاة إلـی الحنـاجر و إلـی الطریق/تهلیلـة الراقصین/استنبعی الخصب لأرضنا و دمائنا و النومَ النقیَّ للیلنا /لکی تنفجر الشمس من ورائک خضرةً و زهراً للمدینة و ضحکةً لسکانها/نسمعها مـن کـل نافـذةٍ مـن کـل حجرةٍ من کل دارٍ» (همان: ۲۹).

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

به‌چشم 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 جبرا 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 جبرا 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. جبرا، در قطعهٔ دیگری به نام «مونولوگ لفاوست معاصر» که آن را به نام اسطورهٔ «فاوست» از نمایشنامهٔ منظوم گوته نام‌گذاری کرده است، توصیف‌های خود از شهر را همچنان ادامه می‌دهد. این بار رموزی را که به اسطورهٔ تموز مربوط است، با اسطورهٔ فاوست درمی‌آمیزد. جبرا توصیف می‌کند که چگونه تموز توسط دشمن از شهر اخراج شده و در شهری به‌سر می‌برد که همهٔ مردم و خود او روحشان را مانند فاوست با شیطان (مفیستوفل) معامله کرده‌اند. شاعر تقسیم ناعادلانهٔ ثروت، تضاد طبقاتی، فساد دینی، خیانت و دروغ، رعایت نکردن حقوق بشر توسط کشورهایی 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 للشفاه/ الراقصین/ عبر السدود/ عبر حراس القیود /مندفعاً، حیث یبیعون و یشترون/ العطور و القمصان و الکنادر و اللبّان و السیّارات... و الضمائر» (جبرا، 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 اسطورهٔ 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 درنهایت 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:

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

در اعتقاد جبرا، کشورهایی که خود را مدافعان حقوق بشر می‌دانند، به کشتار مردم می‌پردازند؛ با پیشرفت‌های خود بر کرانه‌های آسمان و کرهٔ 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 اسطورهٔ فاوست، در کنار نشانه‌هایی از اسطورهٔ تموز، بازآفرینی می‌کند. دیگر شاعران تموزی عرب همچون بدر شاکر سیاب نیز اسطورهٔ فاوست را در اشعار خود به‌کار می‌گیرند (نک: قصیدهٔ مومس العمیاء، در دیوان سیاب، ۱۹۷۱: ۵۱۵).

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

«فدون الوصل منک/آکرون و أسوار من نحاس / و کلبٌ روؤسه الثلاثة تعوی/

ولکن 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 معشوقهٔ خود به جهان زیرین می‌رود و با نوای چنگ خود سگ سه سر (سربروس) را که نگهبان دروازهٔ جهنم بود و هیچ‌کس یارای گذر از برابرش را نداشت، می‌فریبد. درنهایت 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 همهٔ سختی‌ها و رنج‌هایی که می‌بیند، رسالت او بازگشت دوباره با موفقیت و رهایی است. جبرا با بهره‌گیری از این اسطوره و کارکرد آن، واقعیت‌های جامعهٔ عربی همچون مسئلهٔ 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 قطعهٔ «خرزة البئر» را پس‌از کشتار مردم روستای دیر یاسین در ۹ آوریل ۱۹۴۸، که صهیونیست‌ها اجساد زنان و کودکان را به چاه روستا می‌ریختند، سرود (نک: ملاابراهیمی، 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 حادثهٔ 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 (علیه‌السّلام) می‌داند. او با این نام‌گذاری بر قطعهٔ 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 االخصیب ستنطلق/ الحمم السوداء لاهبةً لاظیة/ بلحم الصبایا و الحبالی / لتبید زارعی

الموت/ مطعمی العقبان فی أرضنا/ و عندها من فیضها القُدسیّ الخصیب / ستحیی، ستحیی/ کلَّ قرانا من جدید» (جبرا، ۱۹۹۰: ۶۷).

شاعر با اقتباس لفظ «خرزة البئر» به کشتار دسته‌جمعی دیر یاسین اشاره می‌کند و آن را چون داستان افکندن حضرت دانیال (علیه‌السّلام) به چاه شیران به دستور داریوش و نیز مُهر کردن سر چاه و بستن آن می‌داند. اما درنهایت 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 به‌همراه 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. جبرا، در عین حال، به بازگشت سرسبزی و حاصلخیزی نیز اشاره می‌کند که از خصوصیات اسطورهٔ تموز است. او این حادثه را با فاجعهٔ به صلیب کشیدن حضرت عیسی (علیه‌السّلام) 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. جبرا در این قطعه معنا را به‌شکل نفی متوازی از متن اسطوره و داستان و کتاب مقدس برمی‌گیرد و حادثهٔ دیر یاسین را دوباره در آن بازآفرینی می‌کند.

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

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

عشتاروت / صوتها وا ألماه بالنواح/ فی المحل حلمنا بالربیع / أشهراً حرَّی طوال/ و استغثنا بالمطر/ و لم ننم، نستصرخ العشق القدیم / و لما أمطرت، کان المطر / واألماه، دمعاً و دم» (همان: ۵۸).

بازگشت تموز به‌همراه عشتار، در متن اصلی اسطوره، پیوسته با سرسبزی و برکت و باروری توأم است. اما وضعیت جامعهٔ عربی به‌گونه‌ای است که حتی حضور تموز آن را به سامان نمی‌رساند و وقتی باران می‌بارد، آکنده با اشک و خون است. جبرا در قسمتی از قصیدهٔ «متوالیّة الشعریّة» نیز، مضمون اسطوره را تغییر می‌دهد و به آشنایی‌زدایی دست می‌زند. «سیزیف» هر روز مجبور است تخته سنگی را تا نوک قلهٔ کوه بالا ببرد. اما آن را رها می‌سازد و مدام به حضیض ذلت سقوط می‌کند. تموز (آدونیس) خود را از چنگال الههٔ دوزخ می‌رهاند و چون اسبی سرکش به‌سوی سرزمین پاک و بهار پرواز می‌کند. چه، بهار از آنِ خورشید است، نه برای تخته‌سنگ و خداوندگار دوزخ:

«ادفع الصخرة کل یوم صُعُداً/ للذروة المحتومة/ نُزُلاً اتبعُها کل یومٍ/ للحضیض / ترکتُها، هجرتُها، / راوغتُ حبیبک، برسیفونی/ و رحتُ أطفر، کحصانٍ لایروَّض... / لا صخر یُجندل عنها للبشر/ و إلی أن أساق إلی صخرتی المشوؤمة من جدید/ أکون مثلک قد وجدت سبیلی/ إلی الأرض الزکیة و الربیع... /و الربیع لجنون الشمس/لا لصخرة أو ربّ الجحیم» (همان: ۱۴۹).

جبرا متن اسطوره را در شعر خود می‌گنجاند. به داستان سیزیف و تخته‌سنگی اشاره دارد که هر روز تا قلهٔ کوه بالا می‌برد، اما به محض رسیدن به قله دوباره سقوط می‌کند. همچنین از داستان تموز، به شکل یونانی آن سخن به‌میان می‌آورد و اسم «برسیفونی»، الههٔ 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 جبرا در کنار اسطورهٔ تموز به‌کار می‌گیرد، می‌توان به اسطورهٔ «اکاروس» در قصیده‌ای به همین نام اشاره کرد. جبرا ماجرای اکاروس و داستان پرواز او با بال‌هایی که با موم به هم وصل شده‌اند را بازگو می‌کند. اکاروس در میانهٔ پرواز مغرور می‌شود و فریفتهٔ نور خورشید می‌گردد. درنتیجه، با نزدیکی به خورشید بال‌هایش ذوب می‌شود و به درون اقیانوس سقوط می‌کند. جبرا 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:

«إکاروس، یا عاشق الشمس، یا قتیل النور، / یا رافع الأرض الی السماء / یا واقعاً علی الصَّخر / فی البحر اللعین و قد فدیتَ تجربة الانسان / من السرادیب صعدتَ... / إکاروس، مثلنا / بنافل الریش مزوّداً فی انطلاقه المتمرد نحو حتفٍ من الشمس من النارِ / فهو منا: فی شَعره أحلامنا و فی عینیه قد جمدت رؤیً من عشقنا / و فی شفتیه / صرخة الوادی / للحجارة و الشجر / بینه و بیننا صلاتٌ / من الموت، من الموت فی الشمس / فی بؤرة النور / فی بؤرة الظلام» (همان: ۸۷).

جبرا 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. جبرا مضمون اسطوره را به‌گونه‌ای هنری و از دیدگاه جدید به‌کار می‌گیرد و تلاش ایکاروس 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، رأفةً بعبادک / نحن الصائحین فی الواد / النافخین فی الرماد / الباحثین فی المتاهةِ / عن طیور الانعتاق / نصنع الجناح من الورق / باسم ربنا الذی خلق / یا إکاروس طِر و قَع» (همان: ۸۹).

یکی از بارزترین ویژگی متن شعری جبرا، ادغام آن با مضمون و شکل متون دینی به‌خصوص دین مسیحیت و حضرت عیسی (علیه‌السّلام) است. با این‌همه، جبرا در

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

«أبی، من أی أرضٍ، لأیّ أرض جئت بی / حاملاً للناس بذراً / رغم الليالی الضامرات / حاملاً للناس بذراً و ثماراً... / رحماک أبی، من أی أرضٍ أی کرم جئت بی / لأی جدبٍ، أی عُقمٍ، أی نقعٍ مرعب» (همان).

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

«لا الليل يملک الآن خفّاشَةُ / و لا الصبحُ ينذر بالموت العتيد / فعلی الجبل، حيث أقيمت خشبة الوعيد / انفجرت صرخة الماء هلال / و خيول الليل البربرية صهلت / علی شفا المنهلِ القرير / و غريب فی وجهه غمّازتان / فی شعره طَعم البيادر / و فی فمه صيفُ الكروم / راح يغمس قدميه فی السيل / يصيح: لمن خيولُ الليل هذه؟ / لمن، ألا لغريب حوَّل الوقتَ دوائر / و قبّل إكليل الشوک حتی جنّت الخيل و الليل و ساعات المدينة كلّها» (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 شیهه 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 (علیه‌السّلام) را در متن ادبی خود بـازآفرینی می‌کنـد و معتقـد اسـت در ایـن شـب دیگر این حادثـه رخ نمی‌دهـد. جبـرا گـاه در توصـیفات عاشـقانهٔ خـود نیـز، مضـمون اسطورهٔ تموز را به‌کار می‌گیرد:

«حبیبُک یحمل اللیلَ و الشمسَ معاً بین کفَّیه / مـن جـوف الأرض یـأتی / کورقـة عشب شقّت حجر / مجنحاً یحمل الندی /یرفّ بالطلّ علی / بادیات عینیک، یدیک / یا أصابعاً غرزت أضفارَها / ینابیع عشق فی دمی» (همان: ۱۲۴).

از دیگر اسطوره‌های مرگ و رستاخیز کـه جبـرا در کنـار تمـوز بـه مضـمون آن نیـز اشاره می‌کند، اسطورهٔ ققنوس است. ققنوس پرنده‌ای است کـه، هـر هـزار سـال، بـر توده‌ای بزرگ از هیزم بال می‌گشـاید و آواز می‌خوانـد. چـون از آواز خـویش بـه وجـد و اشتیاق درمی‌آید، به منقار خویش آتشی می‌افـروزد و بـا سـوختن در آتـش تخمـی از او پدید می‌آید که بلافاصـله می‌سـوزد و از خاکسـترش ققنـوس دیگـری متولـد می‌شـود (یـاحقی، ۱۳۹۱: ٦٥١). جبـرا اسـطورهٔ ققنـوس را در مـتن ادبـی خـویش مـی‌آورد و می‌گوید:

«من شوک هذا الحزن تنبتُ / وردة هذا الأمل /من لثام الفداء هذا /تقدح شـرارة الحب للأرض، للإنسان /و اذا محرقةُ ألف عامٍ، فی/ سعیرها طیر عظیم یغنی أغنیـة تملأ الأرض و الشمس / و البحارَ السبعة کلها» (همان: ۱۷۸).

شاعر معتقد است که سـرانجام از میـان خارهـای حـزن و انـدوه، گُـل امیـد و آرزو شکفته خواهد شد. این بوسهٔ رهایی، شرارهٔ عشق را برای زمـین و انسـان می‌افـروزد و زمانی پرندهٔ هزارساله درمیان شراره‌های آتش آوازی می‌خواند کـه زمـین و خورشـید و هفت دریا را پر می‌سازد.

کاربرد اسطوره به‌شکل اجترار یا نفی جزئی:

در این شیوه شاعر قسمتی از متن غایب یا الفاظ و جملات و ترکیب‌هـای جزئـی از آن

را اقتباس می‌کند و در جریان کار خود از آن‌ها در متن شعری بهره می‌گیرد.

جبرا در دیوان شعر خود، علاوه‌بر فراخوانی داستان و محتوای اسطورهٔ تموز به‌لحاظ 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.

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

او در قطعهٔ المدینه از مجموعهٔ شعری تموز فی المدنیه، 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 روزیِ زمین را به‌خوبی تداعی می‌کند که نگارندگان پیش‌تر به‌طور مفصل بدان پرداخته‌اند و از دلالت‌های معنایی آن سخن به میان آورده‌اند. ازاین‌رو، در این قسمت به‌طور گذرا بدان‌ها اشاره می‌شود: و علی الأبواب تتوالد الظلال / بشهوات العابرین / بین الأنا و الأنا / بین العُقم و السَقَم / و اللیل ینفث بین طیات النوم / أجساداً مقرّحةً،

أشجاراً/ تسقط الفواکه منها و تعفن علی الارض (جبرا ،۱۹۹۰: ۲۲- ۲۳).

وی، در جایی دیگر، در توصیف بهار و خیزش زمین می‌گوید: غضبة الشتاء و فرحة الربیع/ و إذا نفخت الشمس فی نارها اشتعل الثمر ضاحکا لکل ید/ فتستجیب، و تفیض الأحضان بالذهب (همان: ۲۵).

استفاده از رمز باد یکی از نمادهای لقاح و باروری طبیعت در شعرهای اوست که به اسطورهٔ تموز نیز اشاره دارد: ولکنّ العواصف ِإذ تهب/ تُزیح الموتی عن الرصیف و تطیح بالمصابیح و الظلال و تَنسغ العین و القدم/ إذن هبی یا عواصفُ / و ادفعی أصابع الموت عنّا (همان: ۲۹).

شاعر در قطعهٔ «أغنیة لمنتصف القرن» از همین مجموعه، در توصیف بازگشت تموز بر روی زمین، از نمادهایی استفاده می‌کند که جزئی از مفاهیم اسطورهٔ تموز است و این‌چنین می‌گوید: هاتی قدمیک رخاماً من جهنم/ تقدّه أزامیل الأصابع/ شبعتُ کلاماً، و تقیأت أحلاماً/ هذه البطاح المدیدة هذه الطّرُق البلهاء الطویلة/ رَصَفتها أعینٌ صفراءُ لاتری النار فی العین/ و لا التهابَ الأصابع اذ تجوس/ أغوار الأحراش المظلمة (همان: ۴۶).

او همچنین، در قطعهٔ القصیدة از مجموعهٔ تموز فی المدنیه، به عشتار و بهار اشاره دارد: إلا کلینا- فی الربیع یا سیدتی، قبل أن ترفع عشتاروت صوتها وا ألماه بالنواح/ فی المحل حلمنا بالربیع/ أشهر حرَّی طوال/ واستغثنا بالمطر/ و لم ننم، نستصرخ العشق القدیم (همان: ۵۸).

جبرا به همین شکل از رموزی که جزئی از اسطورهٔ مسیح و اسطوره‌هایی مانند ققنوس، که به‌نوعی با تموز مفاهیم نزدیک و مشترک دارند، استفاده می‌کند: من البیت الی الجلجلة/ من فَرشةِ الأ الی الصلیب / نسمة الطریق، حاملة الروثِ و الیاسمین/ و اللهاثِ و الموت و الضحکة الاخیرة من البدایة/من البیت الی الجلجلة، من فَرشة الأحلا الی الصیب/ نسمة الطریق، حاملة الروث و الیاسمین / و الهاث و

الموت و الضحکة الاخیرة من البدایة (همان: ۱۲۴).

وی در قطعهٔ مابعد الجلجلـه دربـارهٔ بـه صـلیب کشـیدن مسـیح مـی‌گویـد: تفـرق الحشـدُ، و المـدعوون راحـوا/ و الصـوتُ یلعلـع عبثـاً، کأنـه صـوتُ مـا قبـلَ المـوتِ و الجلجلة/ علی شفتّی بقیةٌ من عسل / و بقیة من علقم (همان: ۱۶۵).

کاربرد اسطوره به شکل نفی کلی یا حوار:

در این نوع تناص، شاعر یا نویسنده مقطعـی از مـتن غایـب را در مـتن خـود مـی‌آورد، درحالی‌که معنی متن متحول شده است. درواقع، در نفی کلـی، مقـدار زیـادی از مـتن پنهان در متن حاضر به‌کار رفته و معمولاً این تعامل آشکارا صـورت مـی‌گیـرد؛ چراکـه خواننده با خواندن متن حاضر، به‌علت وفور، وضوح و حضور بارز مـتن غایـب در مـتن حاضر، بدان پی برده و بیشترین تعامل را با متن غایب دارد. در بیشـتر مواقـع، در ایـن شکل کاربرد تناص، معنای متن غایب با معنای متن حاضر متفاوت است.

جبرا در اشعار خود از این کاربرد بینامتنی اسـطوره‌ای نیـز سـود جسـته و اسـطورهٔ تموز و اساطیری چون مسیح و ققنوس و دیگر اسطوره‌های یونانی را، که مشابهتی بـا اسطورهٔ تموز دارند، در مفهوم متفاوتی از اسطورهٔ اصلی به‌کار مـی‌بـرد. وی، در قطعـهٔ یومیات من عام الوباء از مجموعهٔ المدار المغلق، بازگشـت تمـوز را سـبب سرسـبزی و حاصلخیزی زمین نمی‌داند: وعلـی الأبـواب فـی الأزقـة و الـدروب/ یتنـاعق القنّاصـة کالغربان / عند أفواهِ کهوفٍ/ قَذَفَ الأشلاء إلیها/ أمواج مدٍّ من الطوفـانِ/ و تفجـرت المنازلُ ینابیعاً علی ذویها/ ینابیع دَم (همان: ۱۲۰).

همچنین، در قطعهٔ «خماسیة الصیف» از مجموعـهٔ مـدار المغلـق، دربـارهٔ حضـور تموز در شهر و مؤثر نبودن بازگشت او این‌چنین می‌گوید: ما هذا الشجرة التی نمت/ما هـذه الثمـرة؟/ أتفاحـة مـذاقها نـزاع و تمـرد؟/ أعنقـود تـدلی لمعـذَّب تـدلی لمعـذَّب لایطاله؟ (همان: ۱۷۳).

شاعر در قطعهٔ 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 سیطرهٔ کامل یافته است. به اعتقاد شاعر، وضعیت مردم جامعهٔ عربی در این شهر به‌گونه‌ای‌ست که حتی وزش بادها و شعاع خورشید تابان ـ که نشانهٔ باروری است ـ بر آن هیچ اثری ندارد. وی دراین‌باره می‌گوید: فیرفعون خاویات الأیدی صارخین: ألا لیت العواصف لاتهب / أو لن تجلو العواصف عنهم الظلّ و الشبح / فتجری العصارة منهم فی الجذوع و ترصع الفروع منهم بالبراعم و الزهر (همان: ۲۶).

با این‌همه، 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: ولکن العواصف إذ تهب /تزیح الموتی عن الرصیف و / تطیح بالمصابیح و الظلال و تنسغ العین و القدم / إذن هبی یا عواصفُ / و ادفعی أصابع الموت عنا/ و اعیدی صرخة الحیاة إلی الحناجر /و إلی الطریق / تهلیلة الراقصین (همان: ۳۰).

کاربرد اسطوره در اشعار جبرا ابراهیم جبرا به این شیوهٔ نفی کلی یا حوار کمتر از دو نوع دیگر است. با این‌همه، شاعر اسطورهٔ تموز را، غالباً به‌شکل موازی، در متن‌های خود به‌کار می‌گیرد و به بازگشت تموز برای حاصلخیزی، خیزش و رستاخیز دوبارهٔ زمین و شروع زندگی نوین در جامعهٔ عربی اعتقادی راسخ دارد و بدان دلبسته است.

نتیجه‌گیری

از آنچه گفته شد درمی‌یابیم که:

۱. در دیوان شعر جبرا ابراهیم جبرا، روابط بینامتنی اسطوره‌ای، به‌خصوص اسطورهٔ تموز، حضوری چشمگیر دارد. جبرا از این اسطوره درحکم متنی غایب سود

می‌جوید و آن را در متن حاضر یا شعر خود به شیوهٔ 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. شیوهٔ جبرا، در این تأثیرپذیری و تداخل متون ادبی، غالباً بر پایهٔ تناص متوازی (امتصاص) استوار است. شاعر معنای متن غایب را برمی‌گیرد و آن را در داخل متن شعری خود می‌گنجاند. او مضمون اسطورهٔ تموز و دیگر اسطوره‌های این‌چنینی را به‌خدمت درمی‌آورد و آن‌ها را باتوجه‌به محتوای موردنظرش، به‌ویژه مسئلهٔ شهر عربی، در متن شعری خود به‌کار می‌بندد. درنتیجه، متن شعری‌اش دارای لایه‌های گوناگونی می‌شود و بر معانی مختلفی دلالت می‌کند. زمان شعر جبرا 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 دوبارهٔ میهن یعنی همان سرزمین مسیح و پیامبران. چه، یکی از ویژگی‌های این اسطوره قدرت تکرارپذیری آن است.

۳. جبرا، علاوه‌بر 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 اسطورهٔ مادر است، آن اسطوره را دوباره بازآفرینی می‌کند.

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

۵. شاعر، در کنار اسطورهٔ تموز، مجموعه‌ای گسترده از متون اسطوره‌ای، دینی، تاریخی، ادبی، سنتی و... را به‌کار می‌گیرد که با مضمون «مرگ و رستاخیز دوباره» هم‌خوانی دارد و آن‌ها را در متن شعری خود بازخوانی می‌کند. این کار سبب تکثر معنایی شعر، چندسطحی‌شدن 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 به‌دنیا آمد. تحصیلات ابتدایی را در مدرسهٔ الطائفیه و الرشیدیه گذراند که در آن، علاوه‌بر علوم دینی، زبان انگلیسی و سریانی، و حساب آموزش داده می‌شد. پس از اتمام تحصیلات مقدماتی در ۱۹۳۵، وارد دانشکدهٔ عربی قدس شد که به داشتن اساتیدی چون سامح خالدی و اسحاق موسی حسینی معروف بود. سپس، با کسب بورسیه‌ای از سوی ادارهٔ معارف فلسطین، برای ادامهٔ 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 سِمت استاد دانشگاه بغداد شروع به‌کار کرد. در آنجا بود که به دین مبین اسلام گروید. جبرا چندی در رشتهٔ نقد ادبی در دانشگاه هاروارد به تحصیل پرداخت. او پس‌از بازگشت، علاوه‌بر تدریس در دانشگاه بغداد، ریاست بخش ترجمه در شرکت نفت عراق را برعهده گرفت. جبرا سرانجام، در سال ۱۹۹۴، در بغداد درگذشت (ملاابراهیمی، ۱۳۸۲: ۱۱۱). جبرا کتاب «شاخهٔ زرین»، اثر جیمز فریزر را به زبان عربی ترجمه کرد و نخستین دیوان شعر خود را با عنوان «تموز فی المدینة» در ۱۹۵۹ به چاپ رساند. اشعار او از دل نخستین تجربه‌های نوگرایانهٔ ادبیات عربی بر می‌آمد و تأثیر ترجمه‌های او از اسطوره‌های بین‌النهرین به نام «أدونیس» یا «تموز» در این دیوان کاملاً مشهود بود. جبرا را از برجسته‌ترین سرایندگان شعر منثور در فلسطین و عراق دانسته‌اند (مونسی و ملاابراهیمی، ۱۳۹۲: ۱۳۷). وی تصاویر خود را در قالب اسطوره و رمز بیان می‌کند و از پرداختن مستقیم به محتوا و مضمون امتناع می‌ورزد. شاعر اسطورهٔ تموز را به‌گونه‌ای

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

5. Ariss

منابع

- آنجینو، مارک، (۱۹۸۷)، فی الخطاب النقدی، ترجمهٔ احمد مدینی، بغداد: دارالشؤون الثقافة العامة.
- ایفسلن، برنارد، (۱۹۹۷)، میثولوجیا و الابطال و الآلهة و الوحوش، مترجم حنّا عبود، دمشق: وزارة الثقافة.
- بارت، رولان، (۱۹۸۸)، نظرية النص، ترجمهٔ محمد خیر بقاعی، چاپ سوم، بیروت: منشورات العرب والفكر العربی والعالمی.
- بلاطه، عیسی، (۲۰۰۵)، «جبرا وحركة الريادة الشعرية العربية النظرية والمنجزات»، مجلهٔ الحضارة الاسلامية، شمارهٔ ١٦، سال ۸، صص۷۱-۹۸.
- بنیس، محمد، (۱۹۸۵)، حداثة السؤال، بیروت: دار التنوير للطباعة والنشر.
- تودروف، تزفتان، (۱۹۹٦)، میخائیل باخیتن المبدأ الحواری، ترجمهٔ فخری صالح، چاپ دوم، بیروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
- جبرا، ابراهیم جبرا، (۱۹۹۰)، المجموعات الشعرية، بیروت: رياض الريس للكتب والنشر.
- جبرا، ابراهیم جبرا، (۱۹۹۲)، معايشة النمرة وأوراق أخرى، بیروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
- حلبی، أحمد طعمه، (۲۰۰۷)، «أشكال التناص الأسطوری البياتی نموذجا»، مجلهٔ الموقف الأدبی، شمارهٔ ٤۳۰.
- حموده، ماجد، (۱۹۹۲)، النقد العربی الفلسطينی فی الشتات، دمشق: مؤسسة عيبال للدراسات والنشر.
- سیاب، بدر شاکر، (۱۹۷۱)، دیوان، بیروت: دار العودة.

- عبدالفتاح، ابراهیم، (۲۰۱۳)، «التناص فی الثقافة العربیة المعاصرة دراسة تأصیلة فـی بیلوجرافیـا المصطلح»، مجلة الحجاز العالمیة المحکمة للدراسات الاسلامیة والعربیة، شمارۀ 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، ترجمۀ جبرا ابراهیم جبرا، چـاپ سـوم، بیـروت: المؤسسـة العربیة للدراسات والنشر.
- قاسم، سیزا، (۱۹۸۲)، «المفارقة فی القص العربی»، مجلة الفصول، جلد ۲، شمارۀ ۲.
- مفتاح، محمد، (۱۹۹۲)، تحلیل الخطاب الشعری استراتیجیة التناص، چاپ سوم، بیروت: المرکز العربی الثقافی العربی.
- نامور مطلق، بهمن، (۱۳۹۰)، درآمدی بر بینامتنیت: نظریه‌ها و کاربردها، تهران: نشر سخن.
- یاحقّی، محمد جعفر (۱۳۹۱): فرهنگ اساطیر و داستان‌واره‌ها در ادبیات فارسی، چـاپ چهـارم، تهران: انتشارات فرهنگ معاصر.