Print ISSN: 2008 - 7217
Online ISSN: 2383 - 2681
Journal of Arabic Language & Literature
www.jall.um.ac.ir

Journal of Arabic Language & Literature, Vol. 16, No.2 Serial Number. 37

Reading e Myth Of e Foundation Of Transtextuality In e poems Of Abdul Karim Kasad

Doi: 10.22067/jallv16.i2. 2412-1485

Bahar Seddighi[1]
Associate Professor Department of Arabic language & Literature, Faculty of Letters and Humanities, Ferdowsi University of Mashhad, Iran.

Recelllllllllllll llllllllll l cerrrrrrrrr r fffffff fff ttttttttttt ttttttttt t eSSSSSSSSSSeeeee eeeeee

Abstract

The relationship between a text and other texts—whether in reading, description, criticism, or the analysis of literary and artistic works—has been explored by thinkers and scholars such as Julia Kristeva, Roland Barthes, Michael Riffaterre, and Gérard Genette. Among them, Gérard Genette, the French theorist and critic, has examined transtextuality in a more systematic and comprehensive manner. The motivation behind this study stems from the relative obscurity of Abdul Karim Kassad—a contemporary Arabic writer—along with his thoughts, poetry, and particularly his threshold texts, which have received little attention in existing research and caaaaaaarr iii ariicdddd n iiii e éé aa ee nette oooo aaaaaaaaaaaayy—with a focus on paratextuality and intertextuality— aaazzze Ka’’’’’ ’ aaaaaaaeeedlll particularly in his work Old Ponds, Lost Paradise. The findings of this research reveal two key ttttt ttt lll aara ‘‘ ’’’’’ ’’oo kk—including the front and back cover designs, title thresholds, subtitles, birth certificate pages, and introductory sections- are predominantly authorial paratexts (originating from the writer himself) rather than publisher paratexts or those contributed by others. 2. Among the three types of intertextuaii aaaee eette rraw w,,, , two—explicit and implicit intertextuality—ca‘‘‘‘ eeeeeeeeeeeaaaaaayyzeiii aaaa ’’’’’ ’’’ nnnnn

Keywords: Transtextuality, Text, Myth, Abdul Karim Kassed.

1. b hhrsspiiii —Att rrr . Email: seddighi@um.ac.ir

زبان و ادبیات عربی (فصلنامه علمی)
www.jall.um.ac.ir
شاپا چاپی: ۲۰۰۸-۷۲۱۷
شاپا الکترونیکی: ۲۳۸۳-۲۶۸۱

زبان و ادبیات عربی، دورهٔ شانزدهم، شماره۲ (پیاپی۳۷) تابستان ۱٤۰۳، صص:۹۳-۷٤

خوانش اسطوره‌بنیاد ترامتنیت در سروده‌های عبدالکریم کاصد

(پژوهشی)

بهار صدیقی (دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه فردوسی مشهد، ایران، نویسنده مسئول)[1]

Doi: 10.22067/jallv16.i2. 2412-1485

چکیده

پیوند میان یک متن با متن‌های دیگر در خوانش، توصیف، نقد و تحلیل آثار ادبی و هنری، مورد توجّه اندیشه‌مندان و صاحب‌نظرانی مانند یولیا کریستوا، رولان بارت، میکائیل ریفاتر و ژرار ژنت قرار گرفته است. ژرار ژنت، نظریه‌پرداز و منتقد فرانسوی البته گسترده‌تر و سامان‌یافته‌تر از دیگران به بررسی و تحلیل «ترامتنیت» پرداخته است. آن‌چه نگارش جستار حاضر را به عنوان یک ضرورت در ذهن نگارنده مطرح ساخته است، ناشناخته بودن عبدالکریم کاصد، اندیشه‌ها و اشعار او و به‌ویژه متن‌های آستانه‌ای این ادیب فرهیخته در پژوهش‌ها و آثار نقد ادبی معاصر عربی بوده است.نگارنده در این نوشتار کوشیده است بر بنیاد نظریه‌ی ترامتنیت ژرار ژنت و با تمرکز بر گونه‌های پیرامتنیت و بینامتنیت به خوانش اسطوره‌بنیاد آستانه‌های متنی عبدالکریم کاصد به‌ویژه در نگاشته‌ی «برکه‌های کهن، بهشت گمشده» بپردازد. دستاوردهای پژوهش پیش‌رو نشان می‌دهد پیرامتن‌ها در طرح رو و پشت جلد، آستانه‌ی عنوان، زیرعنوان، صفحات شناسنامه، پیش‌گویه‌ی آغاز و در آستانه‌های متنی عناوین سروده‌های این نگاشته از گونه‌ی پیرامتن‌های مؤلّفی یا انتشاراتی است تا پیرامتن شخص دیگر. هم‌چنین از میان سه گونه‌ی بینامتنیت مطرح در انگاره‌ی ژنت، دو گونه‌ی بینامتنیت صریح و ضمنی در آثار این ادیب قابل بازیابی و تحلیل است.

کلیدواژه‌ها: ترامتنیت، متن، اسطوره، عبدالکریم کاصد.

تاریخ دریافت: ۱٤۰۳/٤/۱۱ تاریخ بازنگری: ۱٤۰۳/۵/۲۷ تاریخ پذیرش: ۱٤۰۳/٦/۳۰

۱- ایمیل نویسنده مسئول:seddighi@um.ac.ir

۱.مقدّمه

۱. ۱. طرح مسأله

متن‌های آفریده‌ی عبدالکریم کاصد، دارای یک ویژگی برجسته است که بررسی و تحلیل اسطوره‌بنیاد، آن‌ها را ژرف‌تر، پررنگ‌تر و تأثیرگذارتر می‌سازد و آن عبارتست از: آفرینش و پدید آوردن آگاهانه‌ی متن‌های آستانه‌ای به منظور ارائه‌ی ایماژهایی ساده، طبیعی ولی کنشگر و تأثیرگذار. وی در اثر خویش با نام «برکه‌های کهن بهشت گمشده» از صفحه‌ی روی جلد و پیرامتن عنوان تا پیرامتن‌های مؤلّفی و انتشاراتی بعدی و از آستانه و سرآغاز متن خویش که پیش‌گویه‌ای ٤٢ صفحه‌ای را تا رسیدن به متن سروده‌ها به خود اختصاص داده است به بازآفرینی طبیعت زادگاه خویش پرداخته است و با بیان اندوه، حسرت و دردمندی خویش به گاهِ دور گشتن از سرزمین مادری‌اش به آفرینش تصاویری ناب از آن زادگاه طبیعی ساده می‌پردازد که اکنون فرسنگ‌ها از آن فاصله دارد و بیشتر در قاب خاطرات می‌تواند دوباره به دلِ آن پاکی‌ها، زیبایی‌ها و سادگی‌ها سفر نماید؛ پس به فراخوانی گسترده‌ی شکوهمندی و شکوفایی شهرآیین، فرهنگ و زبان سومر در سرزمین میانرودان از یادسپار و حافظه‌ی اساطیری خویش پرداخته است.

۱. ۲ پرسش بنیادین

پرسش بنیادینی که پژوهش حاضر بر آن است تا با خوانش اسطوره‌بنیاد آستانه‌های متنی در سروده‌های عبدالکریم کاصد بدان پاسخ گوید عبارتست از این‌که: کدامین گونه‌های ترامتنیت ژرار ژنت در سروده‌های عبدالکریم کاصد قابل بازیابی است و هریک در پرتو کدام قالب زیرمجموعه‌ی نظریه‌ی ژنت قابل تحلیل است؟

در راستای یافتن پاسخی روشن برای پرسش مطرح شده نگارنده به خوانش اسطوره‌بنیاد و بازیابی و تحلیل برجسته‌ترین نمونه‌های ترامتنیت ژنتی در سروده‌های کاصد با تأکید بر پیرامتنیت مؤلّفی از میان انواع پیرامتن و بازیابی و تحلیل دو گونه‌ی بینامتنیت صریح و ضمنی خواهد پرداخت. آستانه‌های متنی مورد بررسی، نقد و تحلیل در این پژوهش عبارتند از: طرح، تصویرپردازی و رنگ‌آمیزی روی جلد و پشت آن، عنوان اصلی، عنوان فرعی و مشخصات پدیدآور و انتشارات روی جلد، صفحه‌ی عنوان داخل کتاب، سروده‌های: «القصب هو الأصل»: نِی، اصل و اساس است، «جوامیس»: گاومیش‌ها، «قصب»: نِی ، «آنکی»: خدای فرزانگی و «فی جنوب العراق»: در جنوب عراق.

۱. ۳. پیشینه‌ی پژوهش

درباره‌ی نظریه‌ی ژرار ژنت و آستانه‌های متنی تاکنون آثار ارزشمندی در ادب فارسی و عربی نگاشته و منتشر گردیده است ولی نظر به اینکه عبدالکریم کاصد از ادبای مهجر عربی است که سال‌هاست در انگلستان، روزگار می‌گذراند و آثارش نیز در آن‌جا منتشر می‌گردد پژوهش‌های انجام شده پیرامون او و اندیشه‌هایش در جهان عرب تنها به این چند نمونه محدود می‌گردد: کتاب «عبدالکریم کاصد من الحقائب إلی رقعة الشطرنج» از عبدالباقی فرج، مقاله‌ی «جمالیات العنوان الوظیفیة فی شعر الشاعر العراقی المعاصر عبدالکریم کاصد» از مکارم حسن عبدالسید حسن و دیگران و نگاشته‌ی «عبدالکریم کاصد، الشاعر خارج النص، حوارات» از عبدالقادر الجموسی که در هیچ‌کدام، سروده‌های مورد بررسی و تحلیل در پژوهش حاضر مورد توجّه قرار نگرفته است و هیچ‌گونه خوانش یا تحلیل اسطوره‌بنیادی از آستانه‌های متنی کاصد ارائه نگشته است.

۲. گذاری بر زندگی، اندیشه و آثار عبدالکریم کاصد

عبدالکریم کاصد پس از جنگ جهانی دوم به سال ١٩٤٦ در شهر بصره چشم به جهان گشود و در دل طبیعت بکر و ساده‌ی بصره پرورش یافت. نخستین سروده‌ی خویش را در چهارده سالگی و به سال ١٩٦١ در مجله‌ی «صوت الأحرار»: صدای آزادگان منتشر ساخت و پس از به پایان رساندن مراحل مقدماتی تحصیل خویش در بصره در سال ١٩٦٧ جهت ادامه‌ی تحصیل در رشته‌ی فلسفه، وارد دانشگاه دمشق شد.(حسن، ۲۰۲۳: ۱) وی پس از بازگشت به عراق، مدّتی به تدریس زبان عربی و روانشناسی پرداخت و سپس در جایگاه معلّم زبان عربی، راهی الجزایر شد؛ آن‌جا به یادگیری زبان فرانسوی پرداخت و پس از سه سال، آهنگ عراق کرد و همزمان به کار در دفتر روزنامه و برگردان و ترجمه‌ی نگاشته‌های شاعر فرانسوی، سن ژون پرس و بسیاری از دیگر متون و آثار فرانسوی پرداخت که در آن هنگام در مجله‌ی «ادیب» منتشر می‌گردید. در سال ۱۹۷۸ پس از تعقیبش از سوی نیروهای رژیم وقت، همراه با شاعر دیگری به نام مهدی محمد علی با کمک چند راه‌بلد از راه بادیه و سوار بر شترانی تیزتک به سوی صحرای سماوه گریخت (الجموسی، ۲۰۰۷: ۳۸) و پس از آن حدود پنج ساعت با مهاجران دیگری که به شکل غیرقانونی عازم کویت بودند درون تانکر آبی مخفی گشت تا اینکه به مرز کویت رسیدند و از کویت، راهی یمن شده و از یمن، راه سوریه را در پیش گرفت و بیست سال از زندگی خویش را آن‌جا سپری کرد تا شرایط زندگی‌اش در لندن به ثبات لازم برسد. در تمام این مدت، سفر پیوسته و کوچ پایان‌ناپذیر از سرزمینی به سرزمین دیگر به شاعر این امکان را داد تا تنهایی و عزلت و احساس بی‌کسی و غربت را تجربه نماید و همواره در جست و جوی میهنی باشد که پس از مرگ همسرش در لندن در سال ۲۰۰۳ به پاره‌ای از وجودش بدل گردید. »(فرج، ۲۰۱۱: ٥٦)

از برجسته‌ترین نگاره‌های شعری عبدالکریم کاصد عبارتند از:

«الحقائب» چمدان‌ها، «النقر على أبواب الطفولة»:کوبه بر در کودکی، «الشاهدة» سنگ مزار ، «وردة البيكاجي» سرخ‌گل آتشکده‌ی ورهرام عدن والا، «نزهة الآلام» گلگشت دردها ، «سراباد»: ناکجا، «دقات لايبلغها الضوء» ضرب‌آهنگ‌هایی به دور از روشنایی، «قفا نبک» بایستید تا بگرییم، «زهیریات» چکامه‌های زهیری و «ولائم الحداد» سور سوگباری.

از آثار داستانی او، یکی نگاشته‌ای است با نام «المجانين لايتبعون»دیوانگان را رهروی نیست و دیگری داستان «حكاية جندي»: سرگذشت یک سرباز. از دیگر آفریده‌هایش در زمینه‌ی نثر نیز عبارتنداز: «جنة أبي‌العلاء» بهشت ابوالعلاء و «أحوال ومقامات» احوال و مقامات (حسن عبدالسیّد، مکارم، ۲۰۲۳: ۳) هم‌چنین از ارزشمندترین نگاشته‌های ادبیات غربی که وی به برگردان و ترجمه‌ی آن دست یازیده است عبارتنداز: «كلمات» واژگان، نوشته‌ی ژاک پره‌ور ، «آناب‌باز » آناباز/ اسب‌سواری اثر سن ژون پرس، «نكهة الجبل»: عطر کوه، «ربّة الشعر هي الكومبيوتر» ایزد شعر، رایانه است، «أفكار موجزة عن الخرائط» اندیشه‌گزیده‌هایی درباره‌ی نقشه‌ها، «هربرت زبغنييف» زبیگنیف هربرت/ سراینده‌ی لهستانی (الجموسی،۲۰۰۷: ۱۲۳)

۳.گونه‌شناسی و تحلیل پیرامتنیت در سروده‌های عبدالکریم کاصد

طرح روی جلد» نخستین آستانه‌ی متنی است که نگاه خواننده را به سوی خود می‌کشد و جلب توجّه می‌نماید و ای بسا در دریافت و فهم متن اصلی نیز خواننده را یاری نماید؛ از این رو سرایندگان و پدیدآوران متن‌های ادبی یا هنری، به چشم‌نوازیِ این آستانه‌ی متنی در جایگاه نخستین پیشگاه هنگام خوانش متن، توجّه ویژه‌ای دارند(الخطيب، ۲۰۰۸:

۱۷) زیرا در نمونه‌های بسیاری، برداشت خواننده از کتاب و نوع نگاه او به متن، کنش‌پذیر و متأثّر از طرح روی جلد است. در واقع پیام‌هایی که از این آستانه دریافت می‌گردد، ما را به شناخت و کشف پیوندهای متنی نگاشته‌ی مورد بررسی با دیگر متون رهنمون می‌سازد.(حماد، ۱۹۹۷: ۱۱۸) و در پرتو بررسی و تفسیر رنگ‌ها، تصویر یا تصاویر روی جلد، پس‌زمینه، نام انتشارات و... روشن می‌شود که چگونه همه باهم در یک بافت کلّی منسجم و هماهنگ در راستای نمایان ساختن زیبایی و الهام‌گری طرح با یکدیگر همگرایی دارند.(بوغنوط، ۲۰۰۷: ۱۷۱) ژرار ژنت، نظریه‌پرداز و منتقد فرانسوی به ویژه در دو نگاشته‌ی مشهور خویش با نام «أطراس»: «الواح بازنوشتنی» و «عتبات»: «آستانه‌ها» درباره‌ی ترامتنیت/ پیوندهای متنی می‌گوید: «ترامتنیت یا پیوند متنی عبارت است از هر آن چیزی که آشکارا یا نهانی، متن ما را با دیگر متن‌ها پیوند دهد(منصر،۲۰۰۷: ۲۰) مطالعات ژنت در گستره‌ی ساختارگرایی باز، پساساختارگرایی و نیز نشانه‌شناختی این امکان را به وی داده است تا به خوانش و بررسی پیوندهای میان‌متنی با متغیّرات آن دست یازد؛ وی، مجموعه‌ی این پیوندهای متنی را «ترامتنیت» نامیده است معادل چگونگی پیوند متنی با متن‌های دیگر؛ ژنت این روابط را به پنج دسته‌ی بزرگ یعنی: بینامتنیت، پیرامتنیت، فرامتنیت، سرمتنیت و بیش‌متنیت تقسیم کرده است (بلعابد،۲۰۰۸: ۲۸-۳۱، نامور مطلق، ۱۳۸٦: ۸۵-۸٤)

ژنت درباره‌ی پیرامتنیت بر این باور است که در بیشتر موارد، یک متن، بی‌آرایه، بی‌پیرایه و بی‌زیور ارائه نمی‌شود بلکه مستقیم یا غیرمستقیم، پوششی از متن‌ها و واژگان و آرایه‌ها، آن را در میان می‌گیرند. این‌ها همان پیرامتن‌ها یا متن‌های پیرامونی هستند. آستانه‌هایی که روایت‌شنو و خواننده در آغاز ورود به جهان متن و برای گام زدن تدریجی در پهن‌دشت متن و سپس دریافت ژرفاهای متن باید از آن‌ها گذر نماید؛ این آستانه‌ها به باور ژنت، دیباچه‌ای ناب از متن را از بافتار، ساختار، نامگذاری، نشانگری، چگونگی خوانش روشن، بن‌مایه‌ی کانونی، شاخصه‌های بنیادین، گونه‌شناسی، خاستگاه پدیداری و پیدایش متن و...را پیش روی رهگذر این سفر پدیدار می‌سازند. (جینیت، ۱۹۹۷: ۱۵)

انواع پیرامتن:

درون‌متن یا پیرامتن درونی، گونه‌ای پیرامتن پیوسته است؛ پیرامتنی که به شکل مستقیم و بی‌واسطه با متن کانونی پیوند خورده و پیوسته است. خوانش درست و دریافت روشن متن به خوانش، شناخت و دریافت این پیرامتن‌ها بستگی دارد؛ به دیگر بیان چنان که ما بدون شناخت حومه‌ی پیرامون خانه و ورود به آن نمی‌توانیم وارد حیاط خلوت شویم به همین شکل پیش از گذر از آستانه‌های متنی/ آرایه‌ها و پیرایه‌های پیرامون آن، ما را توان ورود به جهان متن کانونی نخواهد بود.(بلال،۲۰۰۰: ۲۳) این پیرامتن‌ها هستند که داده‌های مهمی مانند نام متن، نام پدیدآور، تاریخ چاپ، نام انتشارات،سازه‌های بنیادین متن و شاخصه‌های اصلی آن و...را در اختیار خواننده می‌گذارند تا از رهگذر آن‌ها بتواند به شناسایی پیوندهای معنایی و شکلی متن حاضر با دیگر متون و گونه‌های ادبی هم‌ساز بپردازد؛ این چنین متلقّی و خواننده‌ی متن را یارای آن هست که پیرامتن‌ها را بسان نت‌های منسجم و به‌هم‌پیوسته‌ی برسازنده‌ی یک قطعه‌ی موسیقایی ببیند.(لحمیدانی،۲۰۰۳: ٤٤)

«پیرامتن‌ها توضیحاتی این چنین درباره‌ی متن ارائه می‌دهند که گاه بدون این توضیحات نمی‌توان متن را دریافت. پیرامتن‌های درونی یا پیوسته در یک اثر کتابی عبارت‌اند از: عنوان، عنوان دوم، زیرعنوان/ عنوان فرعی، عنوان‌های میانی، اندازه‌ی کتاب، طرح روی جلد، مجموعه، پیشکش‌نامه، شناسنامه، مقدمه، پی‌نوشت و... پیرامتن‌های درونی به نوبه‌ی خود به سه دسته قابل تقسیم هستند: ناشری، مؤلّفی و شخص دیگر که این تقسیم‌بندی براساس مرجع خلق و

کنشگران پیرامتن‌ها می‌باشد یا به دیگر بیان، معیار تقسیم‌بندی‌های این‌چنینی، آفرینشگران و پدیدآوران هر پیرامتن هستند». (نامور مطلق،۱۳۸٦ : ۹۱)

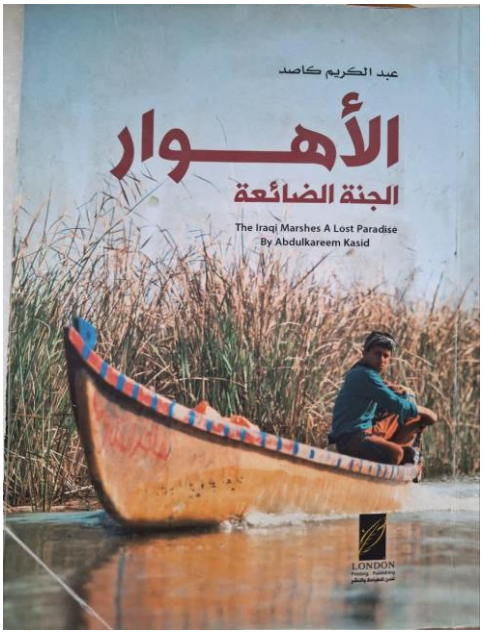
۳. ۱. تحلیل پیرامتنیت مؤلّفی در آستانه‌های متنی عنوان اصلی و فرعی کتاب

آستانه‌ی متنی «الأهوار» به اعتبار آستانه‌ی متنی عنوان فرعیِ «الجنّة الضائعة» یا همان «بهشت گمشده» به «برکه‌های کهن» برگردان شده است از آن رو که گزینش این عنوان با پس‌زمینه‌ی روی جلد و ایماژ اساطیری ژرفی که در نگاره و عکس روی جلد، نقش بسته است بی‌شک و تردیدی در پستوی ذهن و در یادسپار عبدالکریم کاصد در جایگاه آفریننده‌ی متن، پیوندی ناگسستنی دارد با بهشت سومری دیلمون یا همان «اسطوره‌ی روزگار زرّین». این بینش یوتوپیایی افزون بر «عنوان فرعی»/ زیر عنوانِ «بهشت گمشده در اندرونه‌ی متن نیز با درنگ و اندیشه در اسطوره‌گرایی گسترده‌ی پدیدآور متن به روشنی دریافت‌پذیر و قابل درک است به‌ویژه در سایه‌ی اسطوره‌های سومریِ بنیاد و کاربست گسترده‌ی نام‌ها و سازه‌های اساطیری سومری و بازآفرینی بیش‌متن‌های امروزین برخی از آن‌ها با رویکرد تراگونگی نسبت به گِل‌نوشته‌های کهن.

بر فراز تصویر بهشت‌آیین و یوتوپیایی طرح روی جلد کتاب، آستانه‌ی متنی عنوان اصلی و عنوان فرعی، هر دو با رنگ سرخِ تیره در دل پس‌زمینه‌ای خاکستری‌رنگ خودنمایی می‌کند، نام شاعر در بالای عنوان اصلی با رنگ سیاه و نشان و مشخّصات انتشارات در پایین صفحه بر بازتاب کرجی قهوه‌ای رنگ بر آب با رنگ سیاه نقش بسته است. «از جهت نمادگرایی، رنگ سرخ، دارای نمادگرایی دوگانه است؛ از یک‌سو نماد جنگ، خونریزی، ویرانی، شورش و آتش‌افروزی، قدرت، ماجراجویی و خشم است و از سوی دیگر نماد عشق و احساسات نیرومند عاطفی است و رنگ خاکستری، نشانگر احساس اندوه و تنهایی و بی‌کسی است.» (قدور،۲۰۰۵: ۱۱۳) و «رنگ سیاه نیز در دلالت نخستین، نماد اندوه، سوگباری، مرگ، از دست دادگی، نیستی و نابودی است.»(احمد مختار عمر،۱۹۹۷: ۱۸٦)

در آستانه‌ی متنی عنوان، رنگ سرخ تیره‌ی عنوان اصلی و فرعی که با فونت بسیار درشت و کشیده نیز نگاشته شده است درون پس‌زمینه‌ای خاکستری‌رنگ، نگاه خواننده را به خود جلب می‌کند و نظر به این‌که «خاکستر، بازمانده‌ی کالبد خاکی پس از خاموش گشتن آتش زندگی است و با بینشی آخرالزمانی، نماد پوچی زندگی بشری است و عبرانیان برای نشان دادن رنجشان، بر خود، خاکستر می‌پاشیدند.» (شوالیه و گربران، ۱۳۸۵، ج۳: ۵۷—۵۵) با این نشانگری و دلالت اندوهبار نهفته در پس‌زمینه‌ی خاکستری و سیاه آستانه‌ی عنوان و به ویژه به قرینه‌ی دریغ، حسرت و اندوهی که در زیرعنوان وصفیِ «بهشت گمشده» رخ می‌نماید، رنگ سرخ عنوان، نماد عشق سرشار از افسوس و درد و ملال شاعرِ دور از میهن در آرزوی برکه‌های کهن میهنش در جایگاه بهشت گمشده می‌باشد و رنگ سیاه نام شاعر و نام انتشارات نیز در آستانه‌ی عنوان، پژواک نوای سوگباری شاعر بر این ازدست‌دادگیِ بزرگ و زندگی در سایه‌ی غربت و کوچی ابدی است که هیچ پایانی برایش متصوّر نیست.

۳. ۲.تحلیل پیرامتنیت مؤلّفی، زیبایی‌شناسی و نمادگرایی رنگ‌ها در تصویرپردازی طرح جلد کتاب



اگر تصویرِ نقش بسته بر طرح روی جلد که در پشت جلد نیز امتداد یافته و بـا آن یکـی گشـته و ایمـاژی یوتوپیـایی آفریده است را هم‌زمان پیش چشم قرار دهیم آن‌چه فراورِیمان نمایان می‌گردد تابلوی است بهشت‌آیین و ایمـاژی نـاب از پردیسِ گمشده‌ی دیلمون در دل بیکرانگیِ آب‌های بی‌انتهایی که کودکی پاک و معصـوم هـم‌چـون مسـافرِ همیشـگیِ آب‌های این برکه‌های کهن، سوار بر کَرَجی چوبیِ قدیمیِ پدران سومریِ گنـدمگون خـویش، امتـداد ابـدیّت را در ایـن فضای آرمانشهریِ نخستین به تماشا نشسته است!!!

در برکه‌های کهن عبدالکریم کاصد که در چشمش «همان بهشت گمشده‌ی اساطیری سـومر» اسـت عنصـری سـاده و کم‌ارج که در چشم بسیاری نه گیاهی زیبا که حتّی گیاهی سودمند نیز به شمار نمی‌رود اینجا به برجسته‌تـرین عنصـر و سازه‌ی تصویری رو و پشت جلد کتاب بدل گشته است و هم در اندرونه‌ی متن‌های وی به یکی از موتیف‌های بنیـادین نگاشته‌ها و سروده‌هایش و آن سازه چیزی نیست جز «قَصَب»، «نِی» همان‌که مولوی در نی‌نامه، اندوهگنانه در جایگاهی نمادین، اصل وجود و هستی می‌نامدش که از جدایی خویش از نیستان، آن خانـه و کاشـانه‌ی حقیقـی شِـکوِه‌هـا دارد و نمود ناله‌های نوع بشر از مرد و زن است.

«نِی» و سازه‌های پیرامون آن در آستانه‌ی متنی تصویر روی جلد کتاب با نمایی روشن و واضـح و در آسـتانه‌ی متنـی تصویر پشت جلد کتاب با نمایی محو، مات و جادویی و وهم‌آلود هم‌چون آستانه‌ای آرمانی که یادآور بهشت گمشده‌ی دیلمون در شهرآیین و تمدّن سومری است، پدیدار می‌گردد با دو رنگ درهم‌آمیخته‌ی قهوه‌ای و سبز، کرجی کهنه‌ای بـا رنگ قهوه‌ای روشن با شعارنوشته‌ی قرمز رنگ «ساحر القلوب» معادل «دلربا» کـه نـاظر بـر ایمـاژ نوسـتالژیک سـرزمین مادری در روان شاعر است و کودک سوار بر کرجی با آن نگاه معصومانه‌ی نگران پنـداری، بـازآفرینی کـودک درون یـا روزگار کودکیِ شاعری است کوچ کرده از میهن که دیری است در تبعید و دور از این سرزمین آبائی زنـدگی مـی‌کنـد، کودکی گندمگون با پیراهن فیروزه‌ای سیر و شلوار قهوه‌ای‌رنگ و سربندی رنگی و بازتاب رنگ قهوه‌ای نیزارهـای بلنـد پیرامون کرجی بر آب همراه با امتداد خطّیِ نیزارهای قهوه‌ای‌رنگ مات تـا آنجـا کـه آب‌هـا ادامـه دارد و پـس‌زمینـه‌ای خاکستری‌رنگ که گِرداگِرد عکس انتشار یافته است و پنداری در جای آسمان نشسـته اسـت. نشـانگری و دلالـت ایـن

رنگ‌ها در تصویر جلد کتاب چیست؟ نظر به این‌که کاربست رنگ‌ها و گونه‌شناسی آن‌ها در هر آستانه‌ی متنی، نشانگری و پیام خاصّی را در بر دارد پیش از ورود به نمادگرایی رنگ‌های به کار رفته در آستانه‌ی متنی «برکه‌های کهن» بهتر است نخست گذاری داشته باشیم بر انواع و گونه‌های رنگ و بیان فشرده‌ی نمادگرایی هر کدام.

رنگ‌ها در یک تقسیم کلّی به رنگ‌های بنیادین یا اصلی، رنگ‌های ثانویه یا درجه‌دو و رنگ‌های خنثی تقسیم می‌شوند. رنگ‌های بنیادین/ اصلی عبارتنداز: زرد، قرمز و آبی که دیگر رنگ‌ها از ترکیب آن‌ها به دست می‌آیند.(الصقر، ۲۰۱۰: ٦٤) رنگ‌های ثانویه یا درجه‌دو شامل: نارنجی، سبز و بنفش می‌باشد که از ترکیب مقدار مساوی دو رنگ اصلی به دست می‌آیند(عبدالهادی، ۲۰۱٤: ۲۲) و رنگ‌های خنثی عبارتنداز: سیاه، سفید و خاکستری.

در طرح جلد کتاب «برکه‌های کهن» چندین رنگ در عکس و در پس‌زمینه به‌روشنی، خودنمایی می‌کنند؛ رنگ‌های قهوه‌ای، سبز، خاکستری، قرمز، سیاه و زرد در عکس پشت جلد که تصویری است از شاعر، در سفری که به زادگاه خویش داشته و در یک شب‌نشینی صمیمانه با دوستانش بوده است.

در بررسی و تفسیر رنگ‌های به‌کار رفته در آستانه‌ی متنی جلد و عناوین اصلی و فرعی، نخستین و برجسته‌ترین رنگ چشم‌نوازی که در عکس نقش بسته بر جلد کتاب جلوه‌گری می‌نماید رنگ قهوه‌ای نیزارهای پیرامون آب است و ما نیک می‌دانیم که «طیف رنگ قهوه‌ای از اُخرایی تا خاکی سوخته است و پیش از هر چیز، رنگ کلوخه‌ی خاک، خاک رس و زمین خاکی است...در میان رومیان و همچنین در کلیساهای کاتولیک، قهوه‌ای نماد فروتنی به معنای خاک و فقر است و به این جهت است که برخی مذهبیون، دلق پشمین قهوه‌ای‌رنگ بر تن می‌کنند.» (شوالیه و گربران، ۱۳۸۵، ج٤: ٤٩٠-٤٩١)

از سوی دیگر در باورها و بینش اقوام کهن، رنگ قهوه‌ای نماد انرژی حاصل از طبیعت و زمین و دلبستگی به میهن و زادگاه است و دانه‌های خاک، ذرّات شن و تنه‌ی درختان، رنگ قهوه‌ای زده شده است که نشان قدمت، اصالت،آرامش، شکیبایی، ماندگاری در میهن و سازگاری با ناملایمات زندگی است.(جمعة،۲۰۰٦: ٤٦)

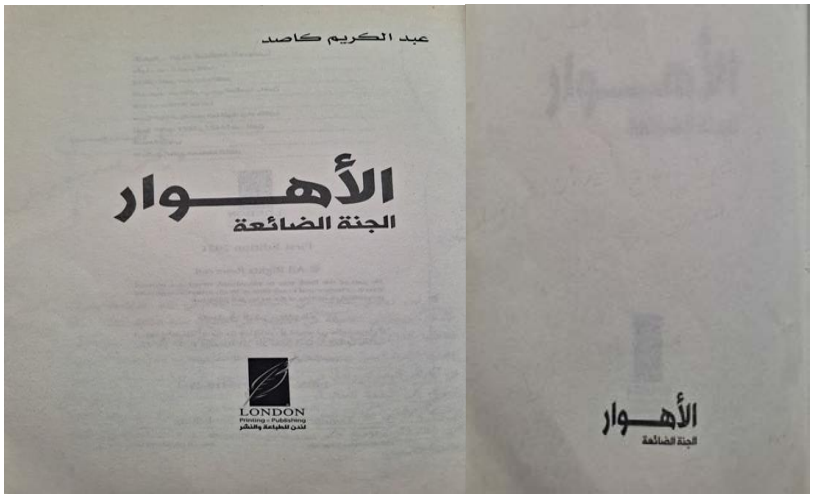
بر بنیاد نمادگرایی ارائه شده از رنگ قهوه‌ای، روشن می‌شود که رنگ قهوه‌ای از یک‌سو در به تصویر کشیدن نمای نیزارهای انبوه برکه‌های کهنِ بهشت گمشده‌ی زادگاه شاعر در مقیاسی وسیع و به شکل فزاینده‌ای، رنگ دیرینگی، اصالت و آغاز آفرینش انسان از خاک را غنا می‌بخشد که روان ناهشیار انسان را با رنگ قهوه‌ای، پیوندی است دیرین و ناگسستنی که وی در طبیعت پیرامونش بدان خو گرفته است و به روایت اساطیر و ادبیّات بسیاری از اقوام و ملل، در اعجاز نگارگری آفرینشگر ازلی، نخستین خمیرمایه‌ی آفرینش انسان و اصل وجود او، خاک است که این مادّه‌ی قهوه‌ای‌رنگ در چشم بی‌ارزش و ناچیز، بستر رویش همه‌ی رستنی‌ها، گل‌ها، گیاهان و درختان است و عبدالکریم کاصد که زاده‌ی این‌چنین طبیعتی است با گزینش این رنگ به‌عنوان رنگ غالب عکس، آگاهانه بر آن بوده است تا سرگذشت آفرینش انسان را از خاک و نقش این نیزارهای انبوه قهوه‌ای‌رنگ را در زندگی هورنشینان جنوب عراق -که در حال حاضر باوجود اندک بودنشان، اصیل‌ترین قوم ساکن در عراق هستند و تبارشان به سومریان باستان ساکن در این سرزمین می‌رسد- فرایاد آورد.

در آستانه‌ی متنی جلد کتاب «برکه‌های کهن»، در لابه‌لای انبوه نیزارها، رنگ سبز درخشان ساقه‌های نی چونان سبزِ اساطیری درختان باغ گمشده‌ی بهشت یا بسان جامه‌های پرنیانی و ابریشمین سبزفام بهشتیان، پنداری آرایه و زیوری است که اصالت و دیرینگی آن‌ها را جلا می‌بخشد و از راز جاودانگی، زندگی‌بخشی و ماندگاری و بقای رویش گیاهی

این خطّه و ساکنان آن با ما سخن می‌کند که «رنگ سبز، نماد بارآوری، حاصلخیزی، رشد و بالیدن و در یک بینش کهن، نشان زندگی، بودن و تندرستی و سرزندگی است.(مختارعمر،۱۹۹۷: ۲۲٦) و «سبز، رنگِ سلطنت گیاه است و سبزی آن از آب‌های جان‌بخش به دست می‌آید و در قرون‌وسطا، پزشکان –که از ادویه‌ی گیاهی و علف‌ها استفاده می‌کردند– عبایی سبز می‌پوشیدند و رنگ سبز در داروسازی، اکسیر زندگی جاوید گشت و در هیاهوی زندگی شهری، رفتن به فضاهای خرّم و سرسبز و محیط طبیعت، جانشین دامان مادر شد. سبز، دربرگیرنده، آرامش‌بخش، تازه‌کننده، آهنگین و در بناهای مذهبی که نیاکانمان در صحرا و بیابان برمی‌افراشتند، تقدیس می‌شد و در فرهنگ اسلامی، خضر، آن سبزینه‌پوشِ جاویدانِ ساکن در ملتقای آسمان و زمین، پس از آب‌تنی در چشمه‌ی آب زندگانی، عبایش، سبز شد.»(شوالیه و گربران، ۱۳۸۵، ج۳: ۵۲۱–۵۱۷) «خضر از دیرباز در ادبیات اسلامی، الگوی زنده‌ی جاویدان و نماد نامیرایی بوده است و در روایات گوناگون درباره‌ی او گفته می‌شود وی با گذر از بحر ظلمات، چشمه‌ی آب زندگانی را یافته و با نوشیدن از آن، عمر جاویدان یافته است.» (حیدریان شهری، ۱۳۹۱: ۸۹)

در نمای پشت جلد امّا؛ رنگ سبز در انبوه قهوه‌ای نیزارها محو گشته است و ما شاهد امتداد موازیِ قهوه‌ای سیر و آبی تا بیکرانِ ابدیّت هستیم تا بدان‌جا که آبیِ برکه‌ها و آبیِ لایتناهی آسمان با یکدیگر تلاقی یافته و فراتر از مرزهای آبی ربع مسکون تا قدسیّت بهشت، تا خانه‌ی آسمانی خدایان در اسطوره‌های سومری، تا شهر آبیِ جاودانگان در سنّت هندو و تا آبیِ پرهای صداقت و آبیِ خالص عشق در ادبیات سهراب سپهری فرا می‌رود که آبی از دیرگاه، نماد لاهوت و قدسیّت آسمان بوده است و «رنگ آبی، سردترین، پرمعناترین و ژرف‌ترینِ رنگ‌هاست؛ رنگ قدسی خالصی که نشان‌دهنده‌ی فروغ، جلوه و شفافیّت طبیعت است.»(عبید،۲۰۱٤: ۸۱) بر فراز آبی مقدّس پشت جلد، عکس شاعر با لباس‌های سیاه، خرسند از بازی با مرغی زیره‌ای‌رنگ درون قابی زرّین خودنمایی می‌کند؛ قابی زرّین که نظر به بشائر چهره‌ی شاعر و لبخند رضایت‌بخشش، پنداری شعله‌ی فروزان یک آتش مقدّس نامیراست در پرستشگاهی دیرین و افروختگی آتش زندگانی در آتشکده‌ای کهن است یا پرتوهای زندگی‌بخش خورشید جهان‌افروز و بلکه نمودی از روشنای ازلی خداوند و نظر به نمادگرایی یاد شده برای رنگ زرد و قرینه‌های موجود در تصویر، رنگ سیاه درون قاب نیز در این‌جا دارای نشانگری و نمادگرایی منفی نمی‌باشد بلکه برعکس نمودی است از ارجمندی و بشکوهی اراده و عزم راسخ شاعر برای ادامه دادن زندگی با وجود همه‌ی ناملایمات.

۳ .۳.تحلیل پیرامتنیت مؤلّفی در صفحات داخلی عنوان کتاب:



پس از آستانه‌ی متنی عنوان و طرح جلد کتاب در صفحه‌ی بعدی، عنوان اصلی«الأهوار: «برکه‌های کهن» با فونت نسبتا درشت و با رنگ کاملا سیاه و سپس در زیر آن عنوان فرعی «الجنّة الضائعة»: «بهشت گمشده»، با فونتی بسیار ریز که در نخستین نگاه به صفحه برای چشم، ناخوانا و مبهم می‌نماید درست در پایین صفحه نگاشته شده است؛ پنداری آن برکه‌های کهن از بلندای مینوییِ تصویر روی جلد در بالای صفحه، خیلی زود در برهوتی دوزخی و تهی فرود آمده‌اند؛ این اپیزود دقیقا ترسیم‌کننده‌ی نشانگریِ منفی رنگ سیاه و دلالت بر ازدست‌دادگی، مرگ، نیستی، سوگباری و اندوه‌گساریِ شاعرِ دور از خانه و سامان بهشتیِ زادگاه خویش دارد بلکه حذف تمام آن رنگ‌های گونه‌گون زندگی‌بخش و سرشار از روشنای آرزومندی و بازگوکننده‌ی اصالت و جایگزین کردن همه‌ی آن‌ها با صفحه‌ای کاملا سفید که تنها دو عنوان سیاه در پایین آن به چشم می‌آید درست یادآور و تداعی‌کننده‌ی پشت یک سیه‌نامه یا به بیان امروزین پشت یک کارت عزاست که قرار است کلمات و واژگانی که شرحِ این سوگباری و مرگ را بازمی‌گویند در متن داخل این کارت و در صفحه‌ی پس از آن باشد و چه‌قدر این سه واژه‌ی سیاهِ نقش‌بسته بر پایین این سیه‌نامه، همانند و همسان است با تعابیری مانند «بازگشت همه به سوی اوست» یا «هو الباقی» یا «إنّا لله وإنّا إلیه راجعون» و خیلی زود در متن داخل کارت که معادل صفحه‌ی بعدی کتاب است، با درشت‌نمایی سیاه واژگان «الأهوار، الجنّة الضائعة» درست در بخش میانی و وسط صفحه، نامِ درگذشته مشخّص می‌گردد و معلوم می‌شود که این سوگباری و عزا در ضایعه‌ی ازدست‌دادن مادری سرشار از زیبایی و مهربانی برگزار می‌شود، مادر و مام میهنِ «عبدالکریم کاصد»!!! آری واژگان حک شده بر بالای این متن در گوشه‌ی سمت راست که با رنگ سیاه و با فونتی نسبتا درشت نگاشته شده است، نشان می‌دهد که صاحب‌عزا کسی نیست جز خود شخص شاعر که سال‌هاست در غربت جانفرسای خویش به دور از سرزمین مادری‌اش در لندن، سوگباری و عزاداری می‌کند و نقش بستن نشان انتشارات کتابش در لندن با رنگ سیاه در پایین این سیه‌نامه، تأکیدی است بر همین ازدست‌دادگیِ دیرین شاعری که حتّی واژگان کتابش نیز از سر همدردی و هم‌نوایی با او در این تعزیه، سیاه‌جامه‌ی سوگ بر تن کرده‌اند درست بدانسان که آداپای اساطیری، فرزندِ خدای «إآ» پس از شکستن بالِ باد جنوب به سفارش پدر، هنگام دیدار خدایانِ درگذشته‌ی «تمّوز» و «نین‌گیشزیدا» بر دروازه‌های آسمان، موی، بلند گردانید و سیاه‌جامه‌ی اندوه در بر کرد!!!(السوّاح، ۱٤۰۰: ۲٦۹-۲٦۸) که «استوره‌ها/ اسطوره‌ها»: ستاره‌نگاشته‌هایی است بازگوکننده‌ی بودگی ستارگان و اختران ایستای فرو رفته در آرامش گاهان در آن روزگاران و نگارندهی پیدایش اباختران و ستارگانِ در گردش و در استوره/ اسطوره، ستارگان ایستا، ایزدان خاموش نخستین هستند و اباختران، فرزاندان آنان و ایزدان کنشگر گیتی!(صدیقی،۱٤۰۰: ۷۳)

٤. تحلیل اسطوره‌بنیاد بینامتنیت ضمنی و صریح در سروده‌های کاصد

ژنت در مقدمه‌ی کتاب الواح بازنوشتنی، بینامتنیت را یک شیوه‌ی محدود به وسیله‌ی رابطه‌ی هم‌حضوری میان دو یا چند متن و بیشتر با حضور واقعی یک متن در متن دیگر تعریف کرده است پس هرگاه بخشی از یک متن/ متن۱ در متن دیگری/ متن ۲ حضور داشته باشد پیوند این دو، بینامتنی به شمار می‌رود.(نامور مطلق، ۱۳۸٦ :۸۷)

بینامتنیت در توضیحات ژنت به سه دسته‌ی بزرگ «بینامتنیت صریح و اعلام شده»، «بینامتنیت غیرصریح و پنهان شده» و «بینامتنیت ضمنی» تقسیم شده است؛ بینامتنیت صریح و اعلام شده، بیانگر حضور آشکار و روشن یک متن در متن دیگر است، در این گونه، مؤلّف متن دوم درپی پنهان ساختن مرجع متن خود یعنی نهان نمودن متن اوّل نیست؛ از این

منظر، نقل قول سنتی و گیومه، صریح‌ترین گونه‌ی بینامتنی است زیرا در نقل قول، مؤلّف متن دوم، بینامتن را متمایز می‌سازد به گونه‌ای که می‌توان حضور یک متن دیگر را در آن متن مشاهده نمود که نقل قول به دو دسته‌ی بزرگ با ارجاع و بی‌ارجاع تقسیم می‌شود. بینامتنیت پنهان شده یا غیرصریح، معادل حضور پنهان یک متن در متن دیگر است؛ این نوع بینامتنیت می‌کوشد تا مرجع بینامتن خود را پنهان کند و این پنهان‌کاری به دلیل ضرورت‌های ادبی نیست بلکه دلایلی فرا ادبی دارد و سرقت ادبی–هنری یکی از مهمترین انواع بینامتنیت غیرصریح تلقی می‌شود. سرقت ادبی–هنری، استفاده از متنی دیگر بدون اجازه و بدون ذکر و ارائه‌ی مرجع است.(همان:۸۸)

بینامتنیت ضمنی: گاه مؤلّف متن دوم، قصد پنهان‌کاری بینامتن خود را ندارد و به همین دلیل، نشانه‌هایی را به کار می‌برد که با این نشانه‌ها می‌توان بینامتن را تشخیص داد و حتی مرجع آن را نیز شناخت ولی این کار هیچ‌گاه به شکل صریح انجام نمی‌گیرد و بیشتر به دلایل ادبی به اشارات ضمنی بسنده می‌شود یعنی بینامتن ضمنی نه مانند بینامتن صریح، مرجع خود را اعلام می‌کند و نه مانند بینامتن پنهان شده، سعی در پنهان‌کاری دارد و به همین دلیل در این نوع بینامتنیت، مخاطبان خاصّی که نسبت به متن مبدأ/ متن نخست مورد استفاده‌ی مؤلّف متن دوم آگاهی دارند،متوجّه بینامتن می‌شوند؛ مهمترین اشکال این بینامتن: کنایات، اشارات، تلمیحات و...است.(همان:۸۹)

٤. ١.تحلیل اسطوره‌بنیاد بینامتنیت ضمنی در متن «القصب هو الأصل»

در این سروده، نی، نماد و رمز سومری و عراقی اصیل ساکن در میانرودان به عنوان نخستین کانون تمدن است و شاعر با بازگویی و تکرار عبارات «إنه القصب/ یقول الرب» افزون بر تأکید بر اصالت و دیرینگی تمدّنی این منطقه از این تکرار در بافتی آیینی جهت آفرینش فضایی اساطیری و تبیین ارجمندی جایگاه سومر در تاریخ و اساطیر میانرودان بهره گرفته است. «قصب» نماد تمدّن سومر و سومریان است که به خاطر این همه ویرانگری و نابودی، ناله سر داده است.

در این شعر–نگاره، نظر به این‌که از دیرباز، آب/ ماء، سمبول جاودانگی، پاکی، تطهیر و تقدّس بوده است پس از مرگ این نخستین سازه‌ی آفرینش با خشکاندن تالاب‌ها و نِی‌هایش مخاطب با برپایی سوگباری و مراسم عزاداری روبرو می‌گردد و بازگویی و تکرار رنگ سیاه در این بخش در خدمت آفرینش ایماژی آیینی و سمبولیک قرار گرفته است به گونه‌ای که چنین به ذهن متبادر می‌گردد که همه‌ی عناصر و سازه‌های این سرزمین با تقلید از رنگ سیاهِ مردمان اصیل این منطقه، سیاه‌جامه‌ی سوگباری و عزا بر تن کرده‌اند حتّی ستارگان آسمان. در پایانه‌ی این متن با کاربست نام خدای سومری «انلیل» در اساطیر میانرودان، شاعر به بازنمایی آغاز آفرینش پرداخته است و در فراگشتی نمادین برای توصیف اختناق حاکم بر عراق و شرایط دشوار آن در حال حاضر به فراخوانی هوا–خدای «انلیل» و توصیف احساس خفگی حاکم پرداخته است؛ همان گونه که انسان‌شناس مشهور، برانیسلاو مالینوفسکی نیز از پیوند «اسطوره و پراگماتیسم» سخن گفت بر این بنیاد که اسطوره با جهان واقعی در ارتباط است و هدفش، محقق ساختن پایانی کارکردگرا و عملی است و مقصود از بازگویی و روایت اساطیر، ریشه‌دار ساختن عادات طایفه‌ای مشخص یا پشتیبانی از روی کار بودن یک قبیله، خانواده یا رژیم است (صدیقی ،١٤٠٠: ٧٣).

«القصب هو الأصل»

آستانه‌ی متنیِ عنوان در این سوگ‌سروده‌ی اسطوره‌بنیاد سومری–بابلی، جمله‌ی اسمیّه‌ای است معادل: «نِی، اصل و بنیاد است.» که به رمزگشایی از ایماژ «نِی» و شرح نمادگرایی «نیزارهای» نمود یافته بر آستانه‌ی متنی جلد کتاب پرداخته است. این شعرنگاره که با پرسش و استفهام از خاستگاه ناله‌ای شبانه آغاز گشته و از فرسنگ‌ها فاصله به گوش جان شاعر دردمند رسیده است، در مجموع از ۳ بند نسبتاً کوتاه تشکیل شده است. در ٦ سطر نخست بند اوّل و ۳ سطر پایانی آن، تک‌واژه‌ی «نِی»/ «قَصَب» که نخستین واژه‌ی این آستانه‌ی متنی نیز هست با ٤ بار بازگویی و تکرار ضمن هم‌نشینیِ پیوسته در همه‌ی نمونه‌ها با تک‌واژه‌ی رابا/ «بزرگ‌خداوندگار شکوهمند»/ ربّ به ارجمندترین موتیف اصلی مورد توجّه شاعر بدل شده است و شایان درنگ است که درست مانند گِل‌نوشته‌های سرشار از یاد و نام خدایان اسطوره‌های سومری، واژه‌ی «ربّ» ۵ بار بازگویی شده است. در سطر نخست از بخش دوم بند نخست نیز شاعر، دست به آفرینش ایماژی زیبا از حرکت یکی از هورنشینان بر پهنه‌ی آب برکه زده است و «نِی»/ «قصب» را به عنوان نماد سومری کنونی میانرودان یعنی عراقیان امروز به کار گرفته است که میراثداران این نیزارها و تالاب‌های کهن هستند : ما در این چکامه شاهد گونه ای بدوی گرایی فرهنگی هستیم؛ گرایش بازگشت به ریشه، روییدن بر ریشه و بازگشت به اصل. شاعر با بازگشت به گذشته افسانه ای و اسطوره‌ای ، تلاشی پیوسته و پایان ناپذیر برای آفرینش دوباره سرزمین خویش دارد (حیدریان شهری،۱۳۹۱: ٤٢).

.۱

–من هذا النائح في الليل؟/ – إنه القصب/ يقول الربّ/ – من هذا السائر فوق الماء على قدمين/ – إنّه../ إنه القصب/ يقول الربّ (كاصد، ۲۰۲۱: ٤٥)

موتیف «نِی» در متن بالا به روشنی یادآور بافتار و تعابیر اسطوره‌ی توفان در گِل‌نوشته‌ای بابِلی است که متأثّر از متن سومری پدید آمده است: «آنو» سخنشان را به کلبه‌ی «اوتناپیشتیم» برد:/ کلبه‌ی نِی ای کلبه‌ی نِی، دیوار ای دیوار/ کلبه‌ی نِی گوش کن و تو دیوار بیندیش/ ای مرد «شوروپاک» ای فرزند «اوبارا توتو»/ خانه‌ات را درهم بکوب و با چوب‌های آن، یک کشتی بساز(السوّاح، ۱٤۰۰: ۱۸۵)

و «اوتناپیشتیم» این کَپرنشینی که در متن بنیاد بابِلی با عنوان «کلبه‌ی نی» مورد خطاب قرار گرفته است نیای جاویدان گیلگمش در بهشت دیلمون در سرزمین سومر است: در أهوار، در برکه‌های کهن جنوب عراق که سرزمین نیاکان و پدران سیه‌چرده‌ی سومری شاعر است، او با به تصویر کشیدن وزش باد در دل شب بر این نیزارهای انبوه و بازتاب یافتن نوایی شبیه به ناله، در این متن، پنداری از زبان این تمدّن کهنی که در هیأت «نِی» نمود یافته است در دل شب، دردمندانه بر وضعیت پریشان خویش و بر هورنشینان ناله سر داده و شِکوه‌ها دارد: از این آتش‌هایی که «آتش مقدّس جاویدان آسمانی» نیست که پرومته‌اش از خدایان ربود و در اختیار انسان گذاشت و با این کار، شکنجه و نفرین ابدی خدایان را به جان خرید و نه «آتش مقدّس زرتشت» است و نه «آتش مقدّس معابد کهن» و نه «آتش افروخته‌ی سخاوتمندان عرب در تاریکی شب»؛ بلکه آتش‌های ویرانگری است که دهکده‌های جنوب عراق را از هر سو در میان گرفته است و استعاره است از آتش زدن نیزارهای اهوار جهت استحصال نفت و گاز که خاکستر و دود سیاه ناشی از این آتش‌ها چون نشان سوگباری بر رخسار و بر جامه‌های هورنشینان و بومیان ساده‌دل این سرزمین دیرین می‌نشیند:

-و هذه النار القادمة/ ترى أين تخبئها؟/ أين تخبئها؟/ أيها الربّ/ – في القصب ... في القصب/ يقول الربّ(كاصد، ۲۰۲۱: ٤٥)

در بند دوم این شعر–نگاره نیز خواننده باز هم با کاربست آرایه‌ی بلاغی «تکرار» روبرو می‌گردد ولی این‌بار مانند «قصب» و «ربّ» تکرار تک‌واژه نیست بلکه با ۳ بار تکرار جمله‌ی اسمیّه‌ی «الماء یئنّ»، ناله‌های آب برکه‌های خشکیده‌ی جنوب عراق بسان بازگویی ترجیع و جمله‌ی سوگ و عزا درپی ایماژ حضور سوگباران و عزاداران سیه‌پوش با کاربست وصف ثابت «سوداء»/ سیاه برای موصوفی متغیّر که هر بار یکی از اجزاء و عناصر این سرزمین است؛ بار نخست، در بافتی تلخ و طعن‌آمیز، سوگباری و تعزیه به نیروهای رژیم صدّام نسبت داده شده است که با کفش‌هایی سیاه در این منطقه حاضر شده و به دستور صدّام به خشکاندن این تالاب‌ها دست یازیدند، بار دوم، این هورنشینان و ساکنان سومری برکه‌های خشکیده ی کهن هستند که برای عزاداری، سیاه‌جامه‌ی سوگ بر تن کرده‌اند و بار سوم، عزاداران سیه‌پوش، ستارگان آسمان هستند از باب اشاره به آشنایی سومری‌ها با ستارگان آسمان و بیان این واقعیت که نخستین‌بار، سومری‌ها بودند که بر بنیاد شناخت ستارگان هفتگانه‌ی آسمان، با در نظر گرفتن و شمارش هفت روز پشت سرهم و متوالی، أسبوع یعنی هفته را ابداع کردند ولی در پایان این بند، سراینده‌ی دور از این میهن دیرین و دارای پیشینه‌ی تمدّنی و طبیعی درخشان با لحنی سرشار از سوگباری و اندوه از زبان نیِ جداافتاده از اصل خویش در نیستان می‌پرسد:خدایا در غربت و تنهایی من چه کسی بر من، سوگباری خواهد کرد؟:

.۲

الجنود بأحذيةٍ سوداء/ (الماء يئنّ)/ البدو يسيرون بأردية سوداء/ (الماء يئنّ)/ النجوم تطلّ بوجوهٍ سوداء/ (الماء يئنّ)/ من يقيم العزاء لي/ أيها الربّ؟(کاصد، ۲۰۲۱ : ٤٦)

در پایانه‌ی این شعر–نگاره، عبدالکریم کاصد با فراخوانی اسطوره‌ی بنیاد «آفرینش سومری» از دل گِل‌نوشته‌های سومری میانرودان در یادسپار و خودآگاه اساطیری خویش، هم‌گاه با بازآفرینی سوگباری برکه‌های کهن زادگاهش در جنوب عراق به بازنمایی اسطوره‌ی آفرینش دختر و پسر نخستین آب یعنی ایزد–بانو «نمو» پرداخته است که عبارت بودند از: «ایزد «آن/ آنو/ آنوم» و ایزد–بانو «کی» که در آغاز، این دو به یکدیگر، پیوسته بودند و از مادرشان «نمو» جدا نمی‌شدند و پس از زاده شدن هوا–خدای «انلیل» بود که وی پدرش «آن» را بالا برد و شد آسمان و مادرش «کی» را پایین آورد و شد زمین و هوا–خدای «انلیل» نیز در فضای پدید آمده در میانه‌ی آسمان و زمین قرار گرفت.»(السوّاح،۱٤۰۰: ۵۷–۵۵):

.۳

إنليل/ السماء تلتصق بالأرض/ ثانية/ إنليل/ السماء تنطبق على الأرض/ إنليل/ أنا أختنق(کاصد، ۲۰۲۱ : ٤٦–٤٧)

٤ .۲.تحلیل اسطوره‌بنیاد بینامتنیت ضمنی در متن جوامیس

آستانه‌ی متنی عنوان، تک‌واژه‌ی «جاموس» است معادل «گاومیش» و شکل معرّب این نامِ مرکّب فارسی که در زبان عربی در قالب ساخت جمع مکسّر «جوامیس» جمع بسته شده است؛ گاومیش جانوری است که تنها در برکه‌ها و تالاب‌هایی که نیزارها درمیانشان گرفته است یافت می‌شود و بیشتر در این‌گونه آب‌ها زندگی می‌کند. شاعر در این سروده، مخاطب را به تماشای تصویری بهشت‌آیین و یوتوپیایی از برکه‌های کهن زادگاهش می‌برد، برکه‌هایی کهن با آب‌های فیروزه‌ای درخشان در واحه‌ی میان نیزارهای قهوه‌ای و سبز درحالی‌که چند گاومیش بزرگ درون این برکه‌های خیال‌انگیز دیده می‌شوند. در بخش نخست این شعر–نگاره، شاعر از یک‌سو به تصویر فرود آمدن گاومیش‌ها در

آب‌های برکه می‌پردازد و از سوی دیگر، سوار شدن خویش بر پشت این گاومیش‌ها را به نمایش می‌گذارد درحالی‌که در فضایی آرمانی از اشتیاق خویش از آغاز سفری رؤیایی به دل اساطیر خدابنیادِ سومری بر پشت این گاومیش‌ها سخن می‌گوید و رو به این گاومیش‌های اساطیری در حالی‌که خدایان/ آلهۀ را عطف به خانواده و خویشان خویش نموده و فاصله و حائلی میان خدایان و انسان قائل نشده است می‌گوید:

الجواميس تهبط/ أهبط/ فوق ظهور الجواميس/ أين ترى سوف تمضين بي/ يا جواميس أهلي/ وآلهتي؟(کاصد، : ٢٠٢١: ٤٨)

این نگاره برای مخاطب آشنا به فضای اساطیر میانرودان به منزله‌ی ایماژی اسطوره‌بنیاد است که یادآور صحنه‌ی «نبرد گیلگمش و گاو آسمانی» در اسطوره‌ی سومریِ بنیاد و اسطوره‌ی بابِلی پس از آن است «هنگامی که گیلگمش، ابراز عشق و اظهار دلدادگی خدا–بانو «اینانا»، دختر خدای «آن» ایزد آسمان‌ها را نمی‌پذیرد و «اینانا» نرگاو آسمانی را از پدرش می‌گیرد تا او را برای نبرد با گیلگمش و شکست دادنش به زمین بفرستد و سرانجام به روایت متنِ بابِلی، گیلگمش با همکاری دوستش «انکیدو» بر نرگاو آسمانی پیروز می‌شود.» (السوّاح، ١٤٠٠: ٢٤٧) آن‌چه هم در سطرهای آغازین و هم در دو سطر پایانی این شعر–نگاره، رنگی اساطیری به بافتار شعر بخشیده است تکرار تک‌واژه‌ی ارجمند «آلهۀ» جمع مکسّر «إله» یعنی خداست و کاربست گسترده‌ی این تک‌واژه در قالب جمع مکسّر «آلهۀ»، شاخصه‌ی متون اساطیری سومری است که در بخش آغازین این نگاره‌ی شعری ٣ بار تکرار و بازگویی شده است: بار نخست در خطاب «يا جواميس أهلي وآلهتي؟» بار دوم با اسلوب انشائی دعا در قالب «سلامٌ لمائك أيتها الآلهة» که تعبیر دعایی «سلام لمائک أيتها الآلهۀ»: «سلام بر آب‌هایتان ای خدایان کهن» بی‌تردید برای کسی که اساطیر میانرودان را می‌شناسد یادآور و تداعی‌کننده‌ی ساخته شدن نخستین خانه‌ی خدایان در این سرزمین به دست خداوندگار «إآ/ آنکی» بر فراز آب‌های شیرین و بر روی جنازه‌ی خدای «آپسو» می‌باشد:

«...پس از آن‌که «إآ» دشمنانش را شکست داد ...خانه‌ی خود را «آپسو» نام نهاد و تقدیسش کرد و در آن‌جا برای خویش، تالاری ساخت...و خدای «مردوک» در دل «آپسو»ی مقدّس زاده شد...مردوک لب به سخن گشود و گفت: من بر فراز ساختمان «اشارا» برای خویش، خانه‌ای و پرستشگاهی خواهم ساخت و هنگامی که شما خدایان برای گردهمایی از «آپسو» بالا می‌روید آن‌جا برای پذیرایی از شما باز خواهد بود و من این پرستشگاه را «بابِل» می‌نامم یعنی دروازی خدایان»(همان: ٨٤ و ١٠٣)

و سومین بار، بازگویی و تکرار تک‌واژه‌ی «آلهة» در سیاقی تفکّربرانگیز و با ارائه‌ی تصویر معبدی بزرگ است که از دوران شکوفایی و اوج تمدّن سومری برجای مانده است و در روایت گِل‌نوشته‌های میانرودانی، جایگاهی برای گردهمایی و نشست‌های خدایان بوده و به گونه‌ای، تالار خدایان به شمار می‌رفته است ولی اکنون به متروکه‌ای ویران بدل گردیده است که هیچ نشانی از حضور انسان و پرستش و عبادت خدایان در آن به چشم نمی‌خورد و شاعر، سرگشته از این دیگرگونی تاریخی با طرح استفهامی انکاری از این سرگشتگی و حیرت فرهنگی خویش پرده برمی‌دارد که این تصویر با حدیث «مساجدهم عامرة وهی خربة» برای خواننده‌ی آگاه، دارای نوعی پیرامتنی درونی غیرصریح است از آن‌رو که تا امروز، ویرانه‌ها و خرابه‌های زیگورات‌های سومری که روزگاری برای پرستش خدایان در این منطقه برافراشته شده و از شکوه ویژه‌ای برخوردار بوده هنوز برجای است:

معبدٌ كبير/ يغصّ بآلهة/ فأين البشر؟(کاصد، ٢٠٢١: ٤٩–٤٨)

در سطور پایانی این شعر–نگاره شاهد آرایه‌ی «ردّ العجز علی الصدر» هستیم با یک تراگونگی و تغییر از اسطوره و خدایان متعدّد اسطوره‌های سومری به دین و بینش ابراهیمی و توحید و یکتاپرستی؛ شاعر در ۱۰ سطر آغازین از بند نخست این شعر–نگاره در هر سه جایی که از خداباوری سخن گفته است برای نشان دادن چندخدایی و تعدّد خدایان در باورهای اساطیری از ساخت جمع مکسّر «آلهة» بهره گرفته است ولی در پایانه‌ی متن تنها لفظ «الله» یعنی خدای یگانه و یکتا را که اکنون دیگر در این برکه‌های کهن، معبدی برایش ساخته نشده به کار گرفته است تا نشان دهد سیر و تطورِ خداباوری در میان این هورنشینان سومری‌تبار و ساده‌ی بدوی تا بدان‌جا رسیده است که درون کپرهای نی‌ساخته‌ی خویش در این منطقه‌ی دورافتاده، خداوند را پرستش می‌کنند؛ آرایه‌ی طباق/ تضادّ به کار رفته در ایماژ پایانی این شعر–نگاره میان سازه‌ی وصفی «الکوخ النائی»/ کپر دورافتاده و شبه‌جمله‌ی خبری «قریبا منک»/ نزدیک تو ای خدا– که اوّلی در توصیف کپرهای دور از تمدّن جدید هورنشینان و دومی در توصیف احساس نزدیکی خداوند است– به همراه آفرینش گونه‌ای آرایه‌ی «ردّ العجز علی الصدر» که میان آخرین واژه‌ی بند پایانی متن یعنی «الله» و آخرین واژه‌ی بند نخست متن یعنی «آلهة» در سطح گسترده‌ای، بر بلاغت متن افزوده و تأثیر این تصویر را دوچندان ساخته است و چنان‌که گفته آمد ارجمندتر از این بلاغت تصویر رسیدن انسان کهن این منطقه از «چندخداپرستی» به «یکتاپرستی» است:

في هذا الكوخ النائی/ كم أبدو منك قريبا يا الله (همان: ۵۰)

٤. ٣. تحلیل اسطوره‌بنیاد بینامتنیت ضمنی در سروده‌ی «قصب»

گزینش دوباره‌ی «قصب» برای آستانه‌ی متنی عنوان، نشاه‌دهنده‌ی تلاش سراینده جهت بازآفرینی و تأکید دوباره‌ی او بر «نی» به عنوان سازه‌ی اصلی زندگی در برکه‌های کهن جنوب عراق است. وی در آغاز این شعر–نگاره با آفرینش یک ایماژ ناب از شور و جست و خیز و بازی کودکان کپرنشین جنوب عراق بر سطح آب برکه‌ها، ماهِ فروزان کودکیِ خویش را که در پس غبار حزن‌انگیز غربت، دور از میهن در محاق گردید به سوگ نشسته است و با کاربست «أقف»: می‌ایستم در ساخت «متکلّم وحده»/ اوّل شخص متکلّم آن هم پس از توصیف نومیدانه‌ی حالت بی‌کسی خویش در غربت با کاربست حال جامد مؤوّل به مشتقِ «وحدی» در برابر فعل جمع «یسیرون»: جست و خیز می‌کنند که به جمع مکسّر معرّفه‌ی «الأطفال» یعنی کودکان اهوار برمی‌گردد همزمان به آفرینش چهار تصویر متضاد پرداخته است که در قالب «کودکانِ ساکنِ اهوار در برابر شاعرِ میانسالِ مهاجر»، «شور و پویه و بازی کودکانه‌ی آن‌ها در برابر شکسته‌دلی و ایستایی و توقّف خویش»، «انجمن صمیمانه‌ی کودکان در برابر تنهایی شاعر مقیم غربت» و «آب‌های آشنا و آرامش‌بخش تالاب‌های میهن در برابر خشکی‌های دلتنگی‌آور و بیگانه‌ی غربت» نمود یافته است که«آن خشکی» نماد هجرت و دوری‌اش از زادگاه مادری و «این آب‌ها» نماد میهن آرمانیِ اساطیری اوست؛ زیرا که در اسطوره‌های بنیاد سومری، آب از عرش هبوط می‌کند و قلمرو حکومتی بسیاری از خدایان سامی نیز بر روی آب است. بدانسان که در باورهای آنان آب حیات همان آب جادویی است که مرده را زندگی می‌بخشد و در بسیاری از داستان‌های آنان، قهرمانان با آب که از چاه یا برکه آورده می‌شود، حیات دوباره می‌یابند(زارعی و دیگران ،۱۴۰۱: ۹۰)

الأطفال يسيرون على الماء/ وحدي/ أقف على اليابسة(همان: ۵۱)

در بخش بعدی این سروده، شاعر با جابه‌جا نمودن و قلب تصویری رنگ آسمان و زمین در تالاب‌های جنوب عـراق، توانسته است ایماژی یوتوپیایی، بکر و نوآیین پدید آورد:

الارض زرقاء/ أنظر...!// والسماء من القصب (همان)

ایماژی برساخته از زمینی آبی به رنگ آبیِ آسمان و آسمانی آشنا و دیرین به رنگ نِی؛ در این نگـاره‌ی بهشـت‌آیـین، همه‌چیز رنگ سومر باستان را دارد: زمین پاک و زیبای برکه‌ها با آن آب‌های آبی روشـن و درخشـان بـه رنـگ آسـمان اسطوره‌های سومری است و آسمانشان از جنس «نِی» که اصیل است و دیرین است و نـاب اسـت و نمـاد تمـدّن کهـن سومر؛ این ایماژ افزون بر بلاغت شگرف نهفته در آن یادآور اسطوره‌ی آفرینش سومری است :

«در آغاز، هیچ هستنده‌ای جز آبی که زندگی از آن سرچشمه گرفته، نبود و در میانه‌ی این آب، جزیـره‌ی خشـکی بـه شکل یک کوه پدیدار گشت که ستیغش، آسمان و پایه‌اش، زمین بود.»(السوّاح، ١٤٠٠: ٥٦) و در اپیزود بعدی، شاعر به روشنی به بازنمایی فضای اساطیر سومری در برکه‌های کهـن سـرزمینش پرداختـه اسـت ؛« زیـرا در فرهنـگ اسـاطیری سومری آب به معنای رازآموزی ، باززایی، جاودانگی، گوهر ازلی و عنصر حیات است. در تـاریخ ادیـان ایـن تمـدن، آب دربردارنده مفهوم حیـاتی دوبـاره اسـت» ؛ (زارعـی و دیگـران ،١٤٠٠: ٦٢) بـدین سـان شـاعر در بـافتی تلمیحـی، خداباوری‌های نخستینی که در آثارِ برجای مانده از تمدّن‌های باستانی میانرودان از نام خـدایان متعـدّد سـومری و بـابِلی سخن می‌گفت را تبیین نموده است چنان‌که گویی هم‌اکنون پشت این نیزارهـای بلنـدی کـه گِرداگِـرد آب‌هـا بـه جـای آسمان نشسته‌اند و از پس انبوهی آن‌ها، چشم را یارای دیدن آبیِ آسمان نیست خدایانی سومری به سخنان او گوش فرا داده‌اند:

وراء القصب/ آلهة/ تصغي(كاصد، ٢٠٢١: ٥١)

در دو بخش بعدی این نگاره‌ی شعری، شاعر در تصاویری آب‌بنیاد، همه‌ی هستیِ خویش را گرچه فرسنگ‌هـا دور از میهن و گرچه در غربت با کاربست تشبیهی بلیغ از گونه‌ی مبتدا و خبر به آبِ زندگی‌بخشی مانند کرده است کـه مـاهیِ میهن و همه‌ی سازه‌ها و کائنات آن را در آسمان و زمین و برکه‌هایش نگهدار خواهد بود:

سأقول لتلك السمكة التي تمرّ/ أنا ماؤك الذي يَحِنّ/ الطائر السابح في الهواء/ يحطّ مَلاكا/ فوق الماء (همان: ٥٢)

زندگی ماهی به عنوان نماد بارآوری، زایایی و استمرار این کهن‌دیار و این خاستگاه تمـدّنی نخسـتین بـه آب وابسـته است و شاعر، نمود، نماد و جلوگاه عشقی نوستالژیک و اوج احساس تعلّق و وابستگی به میهن است و تنـدیس تمنّـای حاصلخیزی و جاودانگی‌خواهی و ماندگاری آن، که هم ماهیان برکه در بسـتر آرامشـش شـنا مـی‌کننـد و هـم پرنـدگان آسمان، هم‌چون فرشتگان بر سطح آرام درخشانش فرود می‌آیند و شاعر پس از سال‌ها دوری از میهن، اکنون هنگام گـام زدن در این بهشت گمشده‌ای که دیرگاهی است از مقابل دیدگانش نهـان گشـته اسـت حتـی در تـاریکی شـبانه نیـز از تماشای زیبایی‌های طبیعتش سیر نمی‌شود :

الطريق الذي حُذّرتُ/ كم يبدو جميلاً/ في الليل(همان)

در سطر پایانی این شعر–نگاره ضمن تلمیحی به ضرب المثل رایج «مع ورور!» در یک بینامتنی غیرصـریح بـا میـراث فولکلور یمنی از سفر بی‌بازگشت و هجرانِ پایان‌ناپذیر خویش در غربت لندن خبر می‌دهد!

٤.٤.تحلیل اسطوره‌بنیاد بینامتنیت صریح در سروده‌ی «آنکی»

قال إله الحکمة آنکی/ «یاکوخ القصب! یاکوخ القصب!/ اسمع یاکوخ القصب!/ یا جدار! یا جدار!/ انتبه یا جدار!»/ اهدم بیتک وابن قارباً! (همان: ٥٦)

آستانه‌ی متنی عنوان این سروده، تک‌واژه‌ای است که از سیاهه‌ی نام‌های خدایان اساطیری سومر برگزیده شده است و چنان‌که از شرح کوتاه شاعر در سطر نخست نیز پیداست از حیث نشانگری و دلالت زبانی، معادل خدای سومری «إآ/ إئا» به معنای «خدای خِرد و فرزانگی» می‌باشد که در برخی متون بابِلی با نام «إنکی» از او سخن رفته است. شاعر با گزینش این نام نشان می‌دهد که متن پیش‌روی مخاطب، بی‌تردید دربردارنده‌ی یکی از انواع سه‌گانه‌ی بینامتنیت بر بنیاد نظریه‌ی ترامتنیت ژرار ژنت خواهد بود که نظر به قرار دادن بخش آغازین و اصلی متن در گیومه و ذکر ارجاع به «ملحمة جلجامش»/ «حماسه‌ی گیلگمش» در پاورقی، این بینامتنیت از گونه‌ی صریح و اعلام شده و در پیوند مستقیم با بخش زیر از گِل‌نوشته‌ی یازدهم از سلحشورنامه‌ی بابِلی گیلگمش در توصیف «اسطوره‌ی توفان» است که خود در این بخش، وامدار اسطوره‌ی سومری توفان می‌باشد:

«یاکوخ القصب یاکوخ القصب، جدار یا جدار/ إصغ یاکوخ القصب و تفکّر یا جدار/ رجل شوریباك یاابن أوبارا–توتو قوّض بیتك وابن سفینة» (السوّاح، ١٩٩٦: ١٦٣)

این چکامه درحقیقت جهشی بیرون از مفاهیم ایستای موجود است. واژگان پویه و گذر هستند و با گذر از دوره و گذشته همراه است (صدیقی،٢٦٠: ١٣٩٨). دگرگشتگی شعر–نگاره‌ی جدید نسبت به متن اسطوره‌ی بابِلی توفان از یک‌سو در کاربست فعل امر «إسمع» به‌جای «إصغ» و فعل امر «انتبه» به جای «تفکّر» توسّط عبدالکریم کاصد می‌باشد و از سوی دیگر در کاربست فعل امر «إهدم» به جای «قوّض» و مفعولٌ‌به «قارب« به جای «سفینه» در حالی‌که از جهت وزن شعری، کاربست سفینهٔ نیز ممکن بوده است؛ این جایگزینی آخر در نگاه نخست به ذهن خواننده متبادر می‌سازد که شاید شمار مسافران کشتی نجات، کاهش یافته که شاعر به جای اصطلاح «سفینه» معادل کشتی از اصطلاح «قارب» معادل قایق بهره گرفته است ولی با دیدن دو سطر پایانی این متن آستانه‌ای و مشاهده‌ی تراگونگی و تغییر متن مقصد نسبت به متن اسطوره‌ی توفان بابِلی و به قرینه‌ی استفهام انکاری که شاعر نیک می‌داند پاسخ به پرسش او از زمان دقیق ساخت «کشتی نجات» به حکم قرائن معنوی و لفظی متن: «هیچ‌گاه» است زیرا در متنِ بابِلی، پس از مشخص شدن زمان دقیق ساخت کشتی و بیان مشخصات کشتی از سوی خدایان، ساخت کشتی آغاز می‌شود (همان: ١٦٥–١٦٤) ولی در متنِ نوساخته و دگرگشته‌ی این شاعر عراقی مهاجر دو نکته‌ی منفی وجود دارد: از یک‌سو، خانه‌اش را خراب کرده است و آواره‌ی غربت گشته است تا شاید از آن‌جا بتواند به دور از چشم نیروهای رژیم وقت با تمام وجود برای رهایی، نجات، آزادی و سربلندی این میهنِ آبایی گام بردارد و فرزندان میهن را رهایی بخشد و از سوی دیگر این آرمان هرگز محقّق نگشته است و شاعر در غربتِ خویش و به دور از زادگاهش، سرگشته و حیران چشم بر راه رسیدن پیغام و آغاز حرکت رهایی‌بخشی است ولی با طرح استفهامی انکاری در آخرین سطر و خطاب قرار دادن «إنکی» خدای فرزانگی در اساطیر بابِلی در پرتو کاربست آرایه‌ی «ردّ العجز علی الصدر»، نومیدی و یأس خویش از عملی شدن این آرمان را به تصویر می‌کشد:

هدمتُ بیتی ولم أبنِ القارب/ متی أبنی القارب یا أنکی؟(کاصد، ٢٠٢١: ٥٦)

و دریافت و تفسیر خاستگاه این نومیدی، تنها در پرتو خوانش متن بعدی یعنی «فی جنوب العراق» که به نظر می‌رسد گونه‌ای «تذییل» و متنِ مکمِّل و متمِّم شعر «آنکی» است امکان‌پذیر می‌باشد؛ در این شعر نسبتا کوتاه، سراینده رازِ نومیدی فراگیر خویش را از امکان رهایی و نجات و رستگاری عراق در به نمایش می‌گذارد و در سطور پایانی، آه حسرت از نهاد برآورده با خود زمزمه می‌کند :

الأیائل انقرضت/ الأسود انقرضت/ الحمرُ الوحشیة../ –یا للخیبة–(همان: ۵۷))

نتیجه

بررسی ترامتنیت و خوانش و تحلیل نمونه‌های پیرامتنیت و انواع بینامتنیت در سروده‌های عبدالکریم کاصد چنان‌که پیش‌تر نیز گفته شد حکایت از آن دارد که پیرامتن‌ها در طرح رو و پشت جلد، آستانه‌ی عنوان، زیرعنوان، صفحات شناسنامه، پیش‌گویه‌ی آغاز و در آستانه‌های متنی عناوین سروده‌های این نگاشته از گونه‌ی پیرامتن‌های مؤلّفی است یا پیرامتن‌های انتشاراتی است تا پیرامتن شخص دیگر. هم‌چنین از میان سه گونه‌ی بینامتنیت مطرح در انگاره‌ی ژنت، دو گونه‌ی صریح و ضمنی در آثار این ادیب قابل بازیابی، بررسی و تحلیل است.

از سوی دیگر تحلیل نمونه‌های پیرامتنیت و انواع بینامتنیت در سروده‌های عبدالکریم کاصد نشان‌دهنده‌ی کاربست آگاهانه‌ی دو نوع قرینه توسّط شاعر است؛ این قرینه‌ها تنها لفظی یا تنها معنوی نیستند بلکه در بخش پیرامتن‌ها، قرینه‌ها، ایماژیستی است و با کاربست نمادین رنگ‌ها به نگارگری و تصویر بهشت گمشده‌ی سومری می‌پردازند؛ دسته‌ی دوم در بخش بینامتن‌ها، قرینه‌های کلامی بازآینده و تکرارشونده‌ای هستند که در پرتو آن‌ها، تک‌واژه‌ای در قالب موتیف و ترجیعی بنیادین و کلیدی در سراسر متن یک یا چند شعر هم در آستانه‌ی عنوان و هم در آستانه‌ی زیرعنوان یا همان عنوان فرعی و هم در اندرونه‌ی سروده، بازگویی و تکرار می‌شود. بافتار تجلّی و نمود این گونه از قرینه‌های کلامی یا بینامتنیت ضمنی است مانند سروده‌های «القصب هو الأصل»، «جوامیس» و «قصب» یا بینامتنیت صریح می‌باشد مانند دو شعر کوتاه «آنکی» و «فی جنوب العراق» أمّا بینامتنیت غیر صریح در سروده‌های عبدالکریم کاصد، نمودی نیافته است.

از حیث ساختار نحوی آستانه‌های متنی، عنوان «القصب هو الأصل» جمله‌ی اسمیه است و سه عنوان «جوامیس»، «قصب» و «آنکی» نیز هر سه اسم می‌باشند بدانسان که عنوان «فی جنوب العراق» نیز شبه جمله‌ای است برساخته شده از حرف جرّ «فی» و سازه‌ی اضافی «جنوب العراق» که از دو اسم مضاف و مضافٌ إلیه پدید آمده است؛ به بیان روشن تر تمام آستانه‌های متنی یاد شده، اسم‌بنیاد هستند و این امر، حکایت از گرایش سراینده و تعمّد او به گزینش اسامی به عنوان بیشتر عناوین و آستانه‌های متنی خود دارد از آن‌رو که اسم دارای نشانگری و دلالت ماندگاری، بقاء و ثبوت است و حکایت از عدم تغییر و دگرگونی دارد. این طیف گسترده از آستانه‌های متنی در این سروده‌ها و دیگر سروده‌های کاصد، تعبیری است از باور درونی شاعر و علاقمندی او به حفظ طبیعت بکر و دست‌نخورده و ماهیت قدیمی و کهن تالاب‌های جنوب عراق چنان‌که از آغاز آفرینش بوده‌اند تا یادگاری باشند از واپسین تصویر بازمانده از اسطوره‌ی بهشت گمشده و انگاره‌ی آرمانشهر سومری دیلمون.

کتابنامه

۱. بلال، عبدالرزاق (۲۰۰۰) .**مدخل إلى عتبات النص**، أفريقيا الشرق: الدار البيضاء.

۲. بلعابد، عبدالحق (۲۰۰۸). **عتبات، جيرار جينيت من النص إلى المناص**، بيروت: الدار العربية للعلوم.

۳. معة، حسين (۲۰۰٦). **الألوان من السيكولوجية إلى الديكور**، القاهرة: مكتب الدراسات والاستشارات الهندسية.

٤. الجموسی، عبدالقادر (۲۰۰۷). **الشاعر خارج النص، حوار الفكر والشعر والحياة**، المغرب: المطبعة السريعة.

٥. جینیت، جیرار (۱۹۹۷). **خطاب الحكاية، بحث فی المنهج، ترجمه محمد معتصم وآخرون**، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة.

٦. حماد، حسن محمد (۱۹۹۷) **تداخل النصوص فی الرواية العربية، مصر: الهيئة المصرية للكتاب،**

۷. فرج عبدالباقی (۲۰۱۱) **عبدالكريم كاصد، من الحقائل الى رقعة شطرنج**، تموز للطباعة والنشر.

۸. الخطیب، عبدالله (۲۰۰۸).**النسيج اللغوی فی روايات الطاهر وطار**، عمان: فضاءات للنشر والتوزيع.

۹. السوّاح، فراس (۱٤۰۰). **نخستین کنجکاوی خرد، پژوهشی در اساطیر شامات و میانرودان**، برگردان، نقد و تحلیل: صدیقی و حیدریان شهری، تهران: جامی.

۱۰. شوالیه، ژان و گربران، آلن (۱۳۸۵). **فرهنگ نمادها**، ترجمه‌ی سودابه فضائلی، ج ۳ و ٤، تهران: جیحون.

۱۱. الصقر، اياد محمد (۲۰۱۰). **فلسفة الألوان، عمان، الأردن**: الأهلية للنشر والتوزيع.

۱۲. عبدالهادی، عدلی (۲۰۱٤). **مبادیء التصميم واللون**، عمان، الأردن: مكتبة المجتمع العربي للنشر والتوزيع

۱۳. عبید، کلود (۲۰۱٤). **الألوان، دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزيتها ودلالتها**. مراجعة والتحقيق محمد حمود .ط۱.بيروت:مجد الموسسة الجامعية للدراسات والنشروالتوزيع .

۱٤. قدور، عبدالله ثانی (۲۰۰٥) **سيميائية الصورة، مغامرة سيميائية فی أشهر الإرساليات البصرية فی العالم**، دار الغرب للنشر والتوزيع.

۱٥. کاصد، عبدالکریم (۲۰۲۱).**الأهوار الجنّة الضائعة**، لندن: للطباعة والنشر.

۱٦. لحميدانی،حميد (۲۰۰۳). **القراءة وتوليد الدلالة، تغيير عاداتنا فی قراءة النصّ الأدبی**، الدار البيضاء، المغرب: المركز الثقافی العربی،

۱۷. مختار عمر، أحمد (۱۹۹۷).**اللغة واللون**، القاهرة: عالم الكتب للنشر والتوزيع.

۱۸. بوغنوط، روفيه (۲۰۰۷).**شعريّة النصوص الموازية فی دواوين عبدالله حمادی**، رسالة ماجستير، جامعة منتوری: قسطنطنية، الجزائر .

۱۹. حسن عبدالسید حسن، مکارم (۲۰۲۳).**جماليات التشكيل الفنّی فی شعر عبدالكريم كاصد**، أطروحة الدكتوراه، جامعة فردوسی مشهد .

۲۰. حیدریان شهری، احمدرضا (۱۳۹۱). «بررسی نمادهای خیزش در سروده های خلیل حاوی». نشریه لسان مبین، سال چهارم ، شماره ۹.صص۸۳-۱۰٤.

۲۱. _____(۱۳۹۱)« بررسی تطبیقی شهرگریزی و بدویگرایی در شعر عبدالمعطی حجازی » نشریه زبان و ادبیات عربی . شماره ٦.صص۳۹-٦۲.doi: 10.22067/jall.v4i6.16281

۲۲. صدیقی ، بهار (۱۳۹۸). بازیابی نشانه های «جریان سیّال ذهن» در چکامه های ادونیس. زبان و ادبیات عربی . دوره یازدهم شماره ۱ .صص ۲۵۳-۲۸۷.Doi: 10.22067/jall.v11i1.74275

۲۳. _____(۱٤۰۰). از «استاره»ی فارسی تا «اسطوره»ی عربی؛ واکاوی ریشه‌شناسی و نشانگری «اسطوره » نشریه زبان و ادبیات عربی . دوره ۱۳. شماره ۲. صص ٦۳-۷۷. 1033 -Doi :10.22067/jallv13.i2.2103

۲٤. زارعی فرزانه، بهارصدیقی و احمدرضا حیدریان شهری (۱٤۰۰). «واکاوی تطبیقی کهن الگوی آب در سروده های لمیعه عباس عماره و فروغ فرخزاد». کاوشنامه ادبیات تطبیقی، دوره ۱۱. شماره ۱.صص ٦۱-۸٤.
Doi:10.22126/jccl.2020.3622.1911

۲۵. زارعی ، فرزانه بهار صدیقی ، احمدرضا حیدریان شهری ومحمد جعفر یاحقی(۱٤۰۱) «خوانش تطبیقی سیمای زن قهرمان بر بنیاد نظریه ی لرد راگلن خوانش اسطوره‌بنیاد دو روایت «تیامات-مردوک» و «ارنواز، شهناز-فریدون» پژوهش های ادبیات تطبیقی. دوره ۱۰. شماره ۱. صص ۷۷-۱۰۲.
Dor:20.1001.1.23452366.1401.10.1.2.1

References

Abdel Hadi, A (2014*). Principles of Design and Color*, Amman, Jordan: Arab Society Library for Publishing and Distribution.

Al-Jamousi, A (2007). *The Poet Outside the Text, Dialogue of Thought*, Poetry and Life, Morocco: Al-Matba'a Al-Sa're'a.

Al-Khatib, A (2008). *The Linguistic Fabric in the Novels of Taher Wattar*, Amman: Spaces for Publishing and Distribution.

Al-Saqr, I.M (2010). *The Philosophy of Colors*, Amman, Jordan: Al-Ahliya for Publishing and Distribution.

Al-Suwah, F (1400). *The first curiosity of wisdom, a research in the mythology of Shamat and Mianrudan*, translation, review and analysis: Sediqi and Heydarian Shahri, Tehran: Jami

Belaabed, A (2008). *Thresholds, Gerard Genette from text to context*, Beirut: Arab House for Sciences.

Bougnot, R (2007). *The Poetics of Parallel Texts in the Collections of Abdullah Hamadi*, Masterhh hesisM Mtouri UnivervitCC 6nstantinoAleA lgeria.

Bilal, A.R. (2000*) Introduction to the Thresholds of the Text*, East Africa: Casablanca.

Chawalet, J & Gerberan, A (1385). *Farhang Namadha*, translated by Sodabeh Fadaili, vol. 3 and 4, Tehran: Gihon.

Genette, G (1997). *Narrative Discourse, A Study in Methodology*, translated by Muhammad Moatasem and others, Cairo: Supreme Council of Culture, Cairo.

Hammad, H.M. (1997) *Intertextuality in the Arabic Novel*, Egyptian Book Authority, Egypt.

Hassan H, M (2023). Aesthetics of artistic formation in the poetry of Abdul Karim Kased, doctoral thesis, Ferdowsi University, Mashhad.

Jumaa, H (2006*). Colors from Psychology to Decoration*, Cairo: Office of Engineering Studies and Consultations.

Kassed, A. (2021). *The Marshes, The Lost Paradise*,London :London for Printing and Publishing.

Lahmidani, H (2003*). Reading and generating significance, changing our habits in reading literary texts*, Casablanca, Morocco: Arab Cultural Center,

Mukhtar O, A (1997). *Language and Color*, Cairo: Alam Al-Kutub for Publishing and Distribution.

Obeid, C (2014). *Colors, their role, classification, sources, symbolism and significance*. Reviewed and investigated by Muhammad Hammoud. 1st ed. Beirut: Majd University Institution for Studies, Publishing and Distribution.

Qaddour, A, T. (2005) *Semiotics of the Image, a Semiotic Adventure in the Most Famous Visual Transmissions in the World*, Dar Al-Gharb for Publishing and Distribution.

Heydarian Shahri, A (2012). "A Study of Symbols of Uprising in the Poems of Khalil Hawi." *Lisan Mobin Journal*, 4(9), 83-104.

_____(2012) A Comparative Study of Urbanism and Primitivism in the Poetry of Abdul Moati Hejazi» *Journal of Arabic Language and Literature*. 4(6) 39-62. doi: 10.22067/jall.v4i6.16281

Seddiqi, B (2019). Retrieving the Signs of the "Fluid Flow of the dind " in the Tales of ..oni.. *Journal of Arabic Language and Literature.* 11(1) 253-287
Doi: 10.22067/jall.v11i1.74275

_____(1400)From Persian "star" to Arabic "myth"; An Etymological and Denotative Analysis of "Myth" *Journal of Arabic Language and Literature*. 13(2). 63-77.
Doi:10.22067/jallv13.i2.2103-1033

.Zarei F, seddighi .B.& Heydarian Shahri.A (2021). "A Comparative Analysis of the Archetype of Water in the Poems of Lamia Abbas Amara and Forough Farrokhzad". *Kawsnameh of Comparative Literature,* 11(1), pp. 61-84
Doi:10.22126/jccl.2020.3622.1911

Zarei F& seddighi .B.& Heydarian Shahri.A&Yahaghi. M.J (2022) "Comparative Reading of the Image of the Heroic Woman Based on Lord Raglan's Theory of Reading the Mythology of the Two Narratives "Tiamat-Marduk" and "Arnavash, Shahnaz-Freydoun" *Comparative Literature Research*.10(1).77-102 Dor:20.1001.1.23452366.1401.10.1.2.1

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی