Quarterly Literary criticism
E-ISSN: 2538-2179
Vol. 19, No. 73
Spring 2026
Research Article

Classical Prose Texts as One of the Subtexts of New Ghazal

Ghodratollah Zarouni [1*]

Received: 06/08/2025
Accepted: 24/02/2026

* Corresponding Author's E-mail: gh.zarouni@scu.ac.ir

Abstract

Within the underlying structure of contemporary ghazal, numerous latent texts can be identified, most of which are rooted in classical poetry—particularly the ghazals of prominent poets from the Iraqi and Indian styles as well as other historical periods. However, closer and more critical examination reveals additional hidden subtexts, among which classical prose texts constitute some of the most significant. Accordingly, the present study aims to investigate the intertextual relationships and interactions between the "modern ghazal" and major works of "classical" prose. The research adopts a descriptive–analytical method, drawing upon the theories and perspectives of major intertextuality theorists as well as existing approaches within Persian rhetoric. The findings indicate that poets of the modern ghazal movement have drawn upon the capacities of classical prose through the establishment of both explicit and implicit intertextual connections. These include direct and indirect quotation, references to authors' names, book titles, characters, significant events, allusions, and, at times, a combination of multiple intertextual elements. Such interactions serve various purposes and functions, including the creation of a dialogue between the modern and

1. Assistant Professor of Persian Language and Literature, Shahid Chamran University of Ahvaz, Ahvaz, Iran.
https://orcid.org/ 0000-0003-2132-5042

Copyright© 2026, the Authors | Publishing Rights, ASPI. This open-access article is published under the terms of the Creative Commons Attribution- NonCommercial 4.0 International License which permits Share (copy and redistribute the material in any medium or format) and Adapt (remix, transform, and build upon the material) under the Attribution-NonCommercial terms.

Quarterly Literary criticism
E-ISSN:2538-2179
Vol. 19, No. 73
Spring 2026
Research Article

the traditional, the introduction of polyphony into the poem, concision and economy of expression, the establishment of authority and textual legitimation, the utilization of classical sources to articulate contemporary experiences, the generation of dynamism and multiplicity of meaning, and the demonstration of the poet's cultural and scholarly background.
Keywords: Classical prose texts, contemporary ghazal, modern ghazal, intertextual relations.

Extended Abstract

1. Introduction

Contemporary Persian literature has consistently maintained a dynamic interaction with classical literature. Whenever such interactions have been accompanied by a fresh perspective and creative reconfiguration, they have contributed to the enrichment of contemporary literary production. Naturally, contemporary poetry demonstrates a stronger engagement with classical poetry, as in discussions of genre interaction, poets and writers tend to show greater inclination toward engaging with their corresponding genres. Consequently, many archetypes of each genre are reproduced in later periods in the form of traditions, conventions, or intertextual patterns. In examining the relationship between the ghazal and other texts, scholarly attention is typically directed toward the ghazals of earlier periods. This tendency arises because each poetic form and genre, due to its thematic, imagistic, linguistic, and broader discursive affinities, operates within a relatively defined framework. As a result, identifying intertextual relations within homologous genres is both more frequent and comparatively more accessible. Prose and poetry, however, represent two distinct literary modes; therefore, the degree of similarity and mutual influence between them is generally more limited. Nevertheless, close attention to the deep structure of poetic texts may reveal concealed underlying layers, including prose-based substructures. Taking these considerations into account, the central objective of the present study is to examine and demonstrate the connections and intertextual interactions between the modern ghazal and classical prose texts. In this study, the term *subtext* (genotext) refers to influential prior texts that contribute to the formation of subsequent works, such that their themes and contents are

Quarterly Literary criticism
E-ISSN:2538-2179
Vol. 19, No. 73
Spring 2026
Research Article

transmitted—either directly or through transformation—into later texts. Some of these intertextual connections are relatively explicit, while others require deeper analytical engagement, and their identification largely depends on the reader's level of knowledge and familiarity with the literary tradition.

2. Methodology

One of the central issues in the study of literary texts, from the past to the present, has been the interaction among texts and the exchanges that occur between them. In traditional literary studies, such interactions have been examined under rhetorical devices and categories such as allusion, inclusion, adaptation, coincidence, and quotation. In the modern era, with the expansion of new literary theories and critical approaches, the discussion of textual interaction has been raised and developed in a broader and more systematic manner. Theories such as intertextuality and transtextuality are among the outcomes of these developments. A wide range of scholars have contributed to the formation of these theoretical frameworks, among whom figures such as Mikhail Bakhtin, Ferdinand de Saussure, Julia Kristeva, Roland Barthes, Laurent Jenny, Michael Riffaterre, Gérard Genette, and Harold Bloom have played particularly prominent roles. Each of these theorists has approached the phenomenon of textual interaction from a distinct perspective, to the extent that the diversity and multiplicity within intertextual studies sometimes lead to theoretical tensions and even contradictions (Namvar Motlagh, 2011: 118). Therefore, despite the usefulness of these theories and the many insights they have provided into the dynamics of textual interaction, relying exclusively on a single theoretical approach or the views of one theorist is insufficient for a comprehensive analysis. At the same time, attempting to apply all approaches simultaneously is neither practical nor methodologically effective. Accordingly, in the present study, the general framework and design are based on Gérard Genette's typology of intertextuality. However, in the analytical sections, insights from other theorists, as well as approaches rooted in Persian rhetorical tradition, have also been taken into

Quarterly Literary criticism
E-ISSN:2538-2179
Vol. 19, No. 73
Spring 2026
Research Article

consideration, since the ultimate aim of all these perspectives is to elucidate the interactions among texts.

3. Discussion and Analysis

The intertextual interactions between the ghazal of this period and prose texts have been analyzed and examined across the following categories, supported by numerous examples:

1. Implicit (Covert) Intertextuality

- Reference to a classical narrative

2. Explicit (Overt) Intertextuality

- Quotation
- Direct quotation from classical narrative texts
- Indirect quotation from classical texts

3. Reference

- Reference to the author's name accompanied by quotation
- Reference to the names of fictional characters accompanied by quotation
- Reference to classical fictional characters and events associated with them
- Reference to the titles of prose works with implicit allusions to their themes or contents
- Reference to the titles of prose works alongside their prominent characters

4. Conclusion

The interaction and interconnection among texts have existed across all historical periods, with poets and writers engaging in intertextual relations with preceding or contemporary texts for various purposes. Poets of the modern ghazal movement, likewise, have, in a number of their works, drawn attention to major classical prose texts and have utilized the narrative and thematic capacities of these works—particularly their anecdotes and stories—in their poetic creations. The

Quarterly Literary criticism
E-ISSN:2538-2179
Vol. 19, No. 73
Spring 2026
Research Article

reflection of such texts in the contemporary literary sphere underscores both their enduring significance and the appeal of their narrative techniques. Attention to these texts is influenced by a range of factors and conditions, including the incorporation of some of these narratives into educational curricula, the focus of scholars and the literary community on particular works and their canonization, as well as the intrinsic literary qualities of the stories themselves. For instance, the considerable attention paid to the story of Hasanak the Vazier, in addition to its narrative richness and aesthetic qualities, may also be attributed to the fact that excerpts of this story were included in school textbooks for many years, thereby familiarizing young poets with it from their early education. According to the findings of this study, ghazal poets have engaged most frequently, in descending order, with *Golestan* of Sadi, *Hezaro yek shab*, *Tarikh-e Bayhaqi*, *Kalila and Dimna*, and *Tazkirat al-Awliya*. Other works have appeared less frequently, with only one or two instances of intertextual engagement, as discussed in the main body of the article. These intertextual relations sometimes appear explicitly, while at other times they are embedded within the deeper, implicit layers of the ghazal. The purposes behind establishing such intertextual connections in contemporary ghazal include expanding and diversifying the semantic system of the text, creating a dialogic relationship with classical works, reconfiguring and reimagining traditional narratives, enhancing the dynamism and vitality of the text, achieving concision in the expression of meaning, generating aesthetic pleasure, and ultimately demonstrating the poet's cultural and intellectual grounding. These aims are closely aligned with the objectives and perspectives articulated by major theorists of intertextuality regarding such textual relationships.

مقالهٔ پژوهشی

متون نثر کلاسیک؛ یکی از زیرمتن‌های غزل نو

قدرت‌اله ضرونی*[۱]

(دریافت: ۱۴۰۴/۰۵/۱۵پذیرش: ۱۴۰۴/۱۲/۰۵)

فصلنامهٔ علمی - پژوهشی نقد ادبی. س۱۹. ش۷۳. بهار ۱۴۰۵ (صص۷۸-۱۲۹)

چکیده

در زیرساخت غزل معاصر، متن‌های پنهان بسیاری وجود دارد که عمدتاً تبار آن‌ها به شعر کلاسیک و مخصوصاً غزل‌های شاعران برجستهٔ سبک عراقی، هندی و دیگر ادوار گذشته برمی‌گردد؛ اما دقت و تأملات جدی‌تر، ما را به زیرمتن‌های پنهان دیگری رهنمون می‌کند که متون نثر کلاسیک جزو مهم‌ترین آن‌هاست. در همین راستا هدف پژوهش حاضر بررسی تعاملات و مناسبت‌های بینامتنی «غزل نو» با متون مهم «نثر کلاسیک» است. روش پژوهش توصیفی - تحلیلی و مبتنی بر آرا و اندیشه‌های نظریه‌پردازان بزرگ بینامتنیت و رویکردهای موجود در بلاغت فارسی است. یافته‌های این پژوهش نشان می‌دهد غزل‌سرایان جریان غزل نو با ایجاد پیوندها و مناسبات بینامتنیتی صریح و ضمنی مانند نقل قول (مستقیم و ضمنی)، ارجاع به نام مؤلف، نام کتاب، نام شخصیت‌ها، وقایع مهم، اشارات و تلمیحات و گاه ترکیبی

۱. استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهید چمران اهواز، اهواز، ایران (نویسندهٔ مسئول)

*gh.zarouni@scu.ac.ir
http://www.orcid.org/ 0000-0003-2132-5042

Copyright© 2026, the Authors | Publishing Rights, ASPI. This open-access article is published under the terms of the Creative Commons Attribution- NonCommercial 4.0 International License which permits Share (copy and redistribute the material in any medium or format) and Adapt (remix, transform, and build upon the material) under the Attribution-NonCommercial terms.

از دو یا چند مؤلفهٔ بینامتنی از ظرفیت‌های متون نثر کلاسیک در خلق اشعار خود بهره گرفته‌اند. این تعاملات با اهداف و کارکردهایی مانند برقراری دیالوگ میان دنیای جدید و قدیم، چندصدایی کردن شعر، ایجاز و اقتصاد بیانی، مشروعیت‌بخشی و استنادسازی، استفاده از ظرفیت متون کهن برای بیان رخدادهای جهان معاصر، ایجاد پویایی و تکثر معنا در متن، نمایش پشتوانه‌های فرهنگی و مطالعاتی شاعر و... صورت گرفته است.

واژه‌های کلیدی: متون نثر کلاسیک، غزل معاصر، غزل نو، مناسبات بینامتنی.

۱. درآمد

ادبیات معاصرِ فارسی همواره با ادبیات کلاسیک تعامل داشته است. این تعاملات و مناسبات هرگاه با نگرش تازه و بازآفرینی خلاق همراه بوده، باعث غنای ادبیات معاصر شده است. مهدی اخوان ثالث درخصوص تعاملات فرهنگی دورهٔ معاصر با ادوار پیشین تعبیر جالبی دارد، به اعتقاد وی «امروز ما با گذشتهٔ ما ارتباط دارد. مثل آب که برود زیر زمین و جایی پنهان شود و باز چند فرسخ آن‌طرفتر از یک روزنی، چشمه‌ای بیاید بالا» (محمدعلی، ۱۳۷۲: ۱۸۳). شاعرانی مانند سیمین بهبهانی نیز که نگاه معتدلی به مقولهٔ سنت و نوآوری داشته‌اند، به‌درستی بر لزوم پیوند میان ادب معاصر و ادب قدیم تأکید کرده‌اند، به اعتقاد بهبهانی

> مسلماً یک شاعر خوب، هر قدر هم در کارش تازگی وجود داشته باشد، نمی‌تواند رابطهٔ خود را با ادبیات گذشتهٔ کشورش قطع کند. همچنین نمی‌تواند نسبت به رویدادهای ادبی و شیوه‌های امروزین جهان بی‌توجه باشد ... هیچ‌یک از شاعران خوب ما نه از تأثیر ادبیات گذشته‌مان بی‌نصیب‌اند و نه از تأثیر زمان و نه از تأثیر رویدادهای ادبی جهان (حریری، ۱۳۹۳: ۲۸ – ۲۹).

نظریه‌پردازان بزرگ معاصر نیز معتقدند هیچ متنی مستقل نیست و همهٔ متن‌ها از دل شبکه‌ای از متون و در تعامل با آن‌ها شکل گرفته‌اند. در نگاه منتقدانی مانند رولان بارت[۱] «حتا متون ظاهراً واقع‌گرا نیز معنای خود را نه از بازنمایی مستقیم جهان فیزیکی بلکه از رابطهٔ خود با نظام‌های ادبی و فرهنگی می‌گیرند» (آلن، ۱۴۰۰: ۲۶).

با پذیرفتن فرضیهٔ تعامل متن‌ها و بررسی جزء به جزء متون ادب فارسی، می‌توان گفت که در تمامی ادوار، دادوستدهای گسترده‌ای میان شاعران و نویسندگان وجود داشته است. توصیه‌های مندرج در کتبی مانند *قابوس‌نامه* (ر.ک: عنصرالمعالی، ۱۳۸۷: ۱۹۱ – ۱۹۲) و *چهار مقاله* (ر.ک: نظامی عروضی، ۱۳۸۵: ۴۷)، نشان‌دهندهٔ اهمیت تعامل متن‌ها در بوطیقای ادبی کهن است. بررسی ادبیات معاصر نیز نشان می‌دهد که متون ادبی این دوره، پیوندها و تعاملات بسیار زیادی با ادب کلاسیک دارند. به‌طور طبیعی شعر معاصر تعامل بیشتری با شعر کلاسیک دارد، زیرا در بحث تعامل ژانرها، معمولاً شاعران و نویسندگان، گرایش بیشتری به تعامل با ژانر همسان خود دارند و بسیاری از سرنمون‌های[۲] هر ژانر در ادوار بعدی به صورت سنت‌ها یا کلیشه‌ها و مناسبات بینامتنی تکرار می‌شوند. ژنت[۳] این گونه از تعامل را که «رابطهٔ تعلقی و گونه‌شناسانهٔ یک متن به گونهٔ خود است» سرمتنیت[۴] نامیده است (نامورمطلق، ۱۳۹۵: ۲۸).

در بحث تعامل غزل با دیگر متن‌ها قاعدتاً ذهن‌ها و نگاه‌ها به سمت غزل‌های روزگار پیشین می‌رود، زیرا هر قالبی و هر ژانری به‌خاطر شباهات مضمونی، تصویری، زبانی و کلاً نگاه گفتمانی خاص هر قالب در چارچوب خاصی سیر می‌کند. قاعدتاً یافتن تعاملات بینامتنی ژانرهای همسان هم بیشتر و هم تا حدودی راحت‌تر است. نثر و شعر دو گونهٔ متفاوتند و قاعدتاً میزان همسانی و بهره‌گیری آن‌ها از همدیگر کمتر

است، اما دقت در ژرف‌ساخت متون شعری گاه ما را به زیرساخت‌های پنهانی مانند متون نثر هدایت می‌کند. با درنظر گرفتن این نکات، مسئلهٔ اصلی ما در پژوهش حاضر بررسی و نشان دادن پیوندها و تعاملات غزل نو با متون نثر کلاسیک است. مقصود از زیرمتن[۵] در این پژوهش متن‌های مهمی است که در خلق آثار بعدی تأثیرگذارند و موضوعات و مندرجات آن‌ها به شکلی مستقیم یا با تغییراتی به متن‌های پس از خود منتقل می‌شوند. بعضی از این پیوندها به نسبت آشکار است و برخی دیگر نیازمند به غور و تأمل بیشتری دارد و کشف آن‌ها به میزان مطالعات و آگاهی مخاطب بستگی دارد. درواقع خواننده با دانش و مطالعات پیشین خود هنگامی که به خوانش متن می‌پردازد با انبوهی از داشته‌ها و خوانده‌ها به سراغ متن‌ها می‌رود و هر گونه اشاره، تداعی و تعاملی با متن‌های پیشین، ذهن او را درگیر می‌کند.

۱ـ۱. پرسش‌های پژوهش

۱. غزل‌سرایان معاصر با کدام‌یک از متون نثر کلاسیک تعامل بیشتری داشته‌اند؟

۲. این تعاملات با چه اهدافی بوده و چه کارکردهایی در غزل آنان داشته است؟

۱ـ۲. قلمرو پژوهش

جامعهٔ مورد بررسی در پژوهش حاضر «جریان غزل نو» است که یکی از جریان‌های اصلی شعری در روزگار معاصر است. این جریان از اواسط ۱۳۴۰ با شاعرانی مانند منوچهر نیستانی، سیمین بهبهانی و حسین منزوی آغاز می‌شود و تا کنون ادامه دارد. در این پژوهش تقریباً همهٔ شاعران شاخص این جریان و مجموعه‌شعرهای آنان بررسی

شده است. برخی از شاعران نمونهٔ قابل ذکری در این حوزه نداشته و برخی دیگر تعاملات بیشتری داشته‌اند و در مدخل‌های مختلف ابیاتی از آنان ذکر شده است.

۲. پیشینهٔ بحث

در حوزهٔ مباحث نظری مربوط به ارتباط و تعامل متن‌ها در بلاغت قدیم ایرانی و اسلامی بحث‌های زیادی دربارهٔ اصطلاحاتی مثل تلمیح، تضمین، نقل قول و... صورت گرفته است. در روزگار معاصر با گسترش نقد و نظریه‌های ادبی، این مباحث به شکلی نظام‌مند و در هیئتی نوین مطرح شد. در حوزهٔ کتاب، آثاری مانند *بینامتنیت* از گراهام آلن (۱۴۰۰)، به فارسی ترجمه شد که منبع بسیاری از پژوهش‌های این حوزه شد. بهمن نامور مطلق نیز دو کتاب با عنوان *درآمدی بر بینامتنیت* (۱۳۹۰) و *بینامتنیت از ساختارگرایی تا پسامدرنیسم* (۱۳۹۵) منتشر کرد که در معرفی نظریه‌پردازان این حوزه و دیدگاه‌های آنان و نیز بومی‌سازی این نظریه بسیار مؤثر بود. در حوزهٔ مقاله نیز پژوهشگرانی مانند فرهاد ساسانی با مقالاتی مانند «بینامتنیت: پیشینه و پسینهٔ نقد بینامتنی» (۱۳۸۴) و «تأثیر روابط بینامتنی در خوانش متون» (۱۳۸۴) و... بهمن نامور مطلق با مقالات متعددی مانند «ترامتنیت مطالعهٔ روابط یک متن با دیگر متن‌ها» (۱۳۸۶) و ... خاستگاه‌ها و مبانی نظریهٔ بینامتنیت را بررسی کرده‌اند. درخصوص پژوهش‌های عملی که به بررسی تعامل متن‌ها پرداخته‌اند تاکنون پژوهش مستقلی دربارهٔ ارتباط و تعامل غزل نو با متون نثر کلاسیک صورت نگرفته است؛ مقالاتی مانند «ساخت تلیمح در غزل نو» از احمد کنجوری و همکاران (۱۳۹۸) که به ساخت تلمیح و نحوهٔ گسترش آن در محور عمودی خیال پرداخته، از نظر روش و دامنهٔ پژوهش با موضوع مورد نظر ما متفاوت است. بنابراین این پژوهش با رویکردی نو در تلاش

است یکی از زیرساخت‌های پنهان غزل معاصر را نشان دهد؛ امری که در نگاه نخست به‌خاطر ناهمگون بودن ژانرهای این دو، یافتن ارتباط آن‌ها تا حدودی دشوار می‌نماید.

۳. چارچوب نظری پژوهش

یکی از مسائل مهم در بررسی متون ادبی از دیرباز تا کنون بحث تعامل متن‌ها و دادوستدهای میان آن‌هاست. در مطالعات سنتی این تعاملات ذیل مباحث و آرایه‌هایی مانند تلمیح، تضمین، اقتباس، توارد، نقل قول و... بررسی شده‌اند. در روزگار معاصر با گسترش نظریه‌ها و رویکردهای نقد ادبی جدید، بحث تعامل متن‌ها به شکلی گسترده‌تر و نظام‌مندتر مطرح شد. نظریه‌هایی مانند بینامتنیت[۶] و ترامتنیت[۷] حاصل این مطالعات است.[۸] در تکوین این مباحث صاحب‌نظران بسیاری نقش داشته‌اند که نقش افرادی همچون میخاییل باختین، فردینان دوسوسور، ژولیا کریستوا، رولان بارت، لوران ژنی، مایکل ریفاتر، ژرار ژنت و هارولد بلوم پررنگ‌تر از دیگران است. برای روشن‌تر شدن بحث و انتخاب چارچوب نظری مناسب برای این پژوهش، مروری توصیفی ـ تاریخی بر رویکردها و نظریه‌پردازان این حوزه خواهیم داشت.

بسیاری از پژوهشگران اعتقاد دارند نظریهٔ بینامتنیت در آرای میخائیل باختین[۹] نظریه‌پرداز مشهور روس ریشه دارد که با طرح نظریهٔ منطق گفت‌وگویی[۱۰] زمینه را برای مطالعات بعدی فراهم کرد. بعدها ژولیا کریستوا[۱۱] با مطالعهٔ آثار باختین، گام بسیار بلندی در نظام‌مند کردن این مطالعات برداشت و با وضع واژهٔ بینامتنیت[۱۲] به گسترش آن کمک کرد. «بینامتنیت در تلقی کریستوا جایگاهی اساسی دارد که متن را به‌عنوان محل تلاقی سطوح بافت‌مند و به‌عنوان آمیزه‌ای از گفت‌آوردها و محلی برای جذب و دگرگونی دیگر متون نگریسته است» (داف، ۱۴۰۱: ۳۳۲). رولان بارت ایدهٔ بینامتنیت

خوانشی را مطرح کرد، در نگاه وی مخاطب نقشی مهم در بینامتنیت دارد، بر مبنای نگاه بارت «ایدهٔ متن و از این رو بینامتنیت، وابسته به انگاره‌های شبکه، بافت و منسوجی (متنی) در هم تنیده از تاروپود از پیش‌نوشته‌ها و از پیش‌خوانده‌هاست» (آلن، ۱۴۰۰: ۱۷).

بینامتنیت در نگاه کریستوا و بارت عمدتاً جنبهٔ نظری داشت و آن‌ها الگویی نظام‌مند و کاربردی برای بررسی متن‌ها ارائه نکرده بودند. یکی از اولین نظریه‌پردازانی که سعی کرد به مباحث بینامتنیت جنبهٔ کاربردی بدهد و برای آن بوطیقایی تدوین کند، لوران ژنی[۱۳] بود. ژنی بینامتنیت را به دو دستهٔ بینامتنیت قوی و بینامتنیت ضعیف تقسیم کرد. در نگاه وی «چنان‌که ارتباط بینامتنی در دو متن، در دو سطح صورت و مضمون صورت گیرد، بینامتنیت قوی است، اما اگر این روابط در یک سطح (لایه) متوقف شود، بینامتنیت ضعیف تلقی می‌گردد» (نامور مطلق، ۱۳۹۰: ۲۳۷).

مایکل ریفاتر[۱۴] به تبع بارت به بینامتنیت خوانشی گرایش داشت. وی خواننده را محور اصلی دریافت و خوانش مناسبات بینامتنی می‌دانست. ریفاتر بینامتنیت را به بینامتنیت حتمی و احتمالی تقسیم کرد. در نگاه وی «بینامتنیت حتمی متضمن مواردی است که در آن‌ها، یک بینامتن علناً در پس متنی می‌ایستد و بینامتنیت احتمالی متضمن مواردی که بینامتن‌های بالقوهٔ بسیاری برای یک متن خاص می‌توان یافت» (آلن، ۱۴۰۰: ۱۸۶).

ژرار ژنت[۱۵] بر بنیاد مطالعات پیش از خود با طرح نظریهٔ ترامتنیت[۱۶] دسته‌بندی‌های جدید و منظمی ارائه کرد. وی تلاش کرد تا طرحی تدوین کند که همهٔ فرایندهای بینامتنی را پوشش دهد، به همین سبب وی اصطلاح ترامتنیت را «در اطلاق به همهٔ نمودهای بینامتنی وضع کرده، سپس آن را به پنج مقولهٔ مشخص‌تر بخش می‌کند» (آلن، ۱۴۰۰: ۱۴۷). با آن‌که ژنت ترامتنیت را به پنج بخش تقسیم کرده، اما فقط در باب سه

مورد از آن کتاب نوشته است: «۱. پالمست: ادبیات درجهٔ دوم درخصوص بیش‌متنیت؛ ۲. آستانه‌ها درخصوص پیرامتنیت ۳. درآمدی بر سر متنیت درخصوص سرمتنیت» (نامورمطلق، ۱۳۹۵: ۲۰). ژنت درخصوص فرامتنیت و بینامتنیت کتاب مستقلی ننوشته است، اما پژوهشگران از خلال بحث‌های وی، نگاه او را به این دو مقوله استخراج و بررسی کرده‌اند. بخش‌های مورد نظر ژنت چنان‌که خود نیز اذعان دارد گاه با یکدیگر هم‌پوشانی دارند و برخی نیز چندان به کار بررسی مناسبات متن‌ها نمی‌آید، اما طرح به نسبت جامع او برای بررسی تعاملات متن‌ها وی را به‌عنوان یکی از بزرگ‌ترین نظریه‌پردازان این حوزه معرفی کرده است.

هارولد بلوم با طرح نظریهٔ اضطراب تأثیر[۱۷] معتقد بود که متن‌های ادبی متأخر به نوعی واکنش و پاسخی به متن‌های پیش از خود است. وی با پیوند میان بینامتنیت و روان‌شناسی تلاش داشت بر مبنای اندیشه‌های فروید مانند عقدهٔ ادیپ و ایجاد دوگانهٔ پدر ـ پسر نظریهٔ خود را طرح و تدوین کند. او در کتاب *اضطراب تأثیر* نوشته است «بررسی‌های فروید دربارهٔ سازوکارهای دفاعی و کارکردهای دوسوگرایانهٔ آن‌ها روشن‌ترین مشابه‌هایی را که من برای نسبت‌های تجدید نظری حاکم بر روابط درون شعری یافته‌ام ارائه می‌کند» (بلوم، ۱۴۰۳: ۶۵).

همان‌طور که ملاحظه می‌شود هر کدام از نظریه‌پردازان این عرصه از منظری به مقولهٔ تعامل متن‌ها پرداخته‌اند، تا جایی که تنوع و تکثری که در حوزهٔ مطالعات بینامتنی وجود دارد، گاه به حدی است که در تقابل با هم قرار می‌گیرند (ر.ک: نامور مطلق، ۱۳۹۰: ۱۱۸)؛ بنابراین با وجود سودمندی این نظریه‌ها و گره‌گشایی‌های بسیاری که از مقولهٔ تعامل متن‌ها داشته‌اند، برای بررسی گستردهٔ نوع تعامل متن‌ها صرفاً نمی‌توان براساس یکی از این رویکردها یا نظرات یک نظریه‌پرداز به نتیجهٔ مطلوب

رسید، اما به‌کارگیری هم‌زمان همهٔ رویکرها نیز عملاً راه به جایی نمی‌برد؛ بنابراین در این پژوهش طرح و چهارچوب کلی را بر مبنای گونه‌شناسی بینامتنی ژرار ژنت پیش برده‌ایم؛ اما در تحلیل بحث‌ها از دیگر نظریه‌پردازان و اندیشه‌های آن‌ها و نیز رویکردهای موجود در بلاغت فارسی غافل نبوده‌ایم، زیرا غایت همهٔ آن‌ها نشان دادن تعامل متن‌هاست.

ژنت بینامتنیت را به دو دستهٔ کلانِ بینامتنیت صریح و آشکار و بینامتنیت ضمنی و پنهان تقسیم کرده است (نامور مطلق، ۱۳۹۵: ۳۸). برای کاربست عملی نظریهٔ ژنت این دسته‌بندی کلان را به چهار گونهٔ تخصصی تقسیم کرده‌اند: «۱. نقل قول ۲. ارجاع ۳. سرقت ۴. تلمیح (اشاره)» (همان: ۴۰). نقل قول و ارجاع زیرمجموعهٔ بینامتیت صریح و آشکار است و سرقت و تلمیح زیرمجموعهٔ بینامتنیت ضمنی و پنهان. از میان این چهار مورد در پژوهش حاضر بحث سرقت چندان موضوعیت ندارد، زیرا در عرصهٔ هنر و ادبیات که عرصهٔ دادوستد متن‌هاست به راحتی نمی‌توان با دیدن هر شباهتی حکم به سرقت ادبی داد؛ چراکه هم بحث توارد مطرح است و هم بحث ناخودآگاه و حافظهٔ پنهان. از طرفی سرقت معمولاً دربارهٔ آثاری صدق می‌کند که در یک برههٔ زمانی یا با فاصلهٔ اندک از هم باشند یا متونی ناشناخته باشند؛ در حالی‌که یکی از سویه‌های مورد نظر ما که متون نثر کلاسیک است، چندین قرن با غزل نو فاصله دارند و شهرت آن‌ها در حدی است که شاعر یا نویسنده‌ای نمی‌تواند با هدف سرقت به آن‌ها نزدیک نشود. بنابراین بحث سرقت عملاً منتفی است؛ اما نقل قول، ارجاع و اشاره در تحلیل بحث‌ها و منظم کردن سیر پژوهش بسیار کارآمد است.

۴. بررسی و تحلیل

در زمینهٔ پیوند شعر و نثر، تی. اس الیوت سخنی قابل تأمل دارد. به اعتقاد وی «شعر همان‌قدر که از اشعار دیگر مایه می‌پذیرد، از نثر نیز نکته‌ها می‌آموزد و من بر این عقیده‌ام که تأثیر متقابل شعر و نثر در یکدیگر، مانند تأثیر متقابل زبان‌های گوناگون، خود شرطی است برای وجود حیات در عالم ادب» (الیوت، ۱۳۴۸: ۲۲۳). با بررسی غزل‌های نو می‌توان نمونه‌های بسیاری استخراج کرد که آنان به‌طور مستقیم و یا به‌طور ضمنی با کتب مهم نثر فارسی پیوندهای بینامتنی برقرار کرده‌اند. بخشی از این مناسبات معلول مطالعات شخصی و غور و تأمل شاعران در این متون است و بخشی نیز معلول شرایط تحصیلی و اجتماعی دهه‌های پیشین است. سیمین بهبهانی بارها بر این نکته تأکید کرده است که در روزگار کودکی و در مدرسه در بستری پرورش یافته بود که خواندن متون کلاسیک جزو سرفصل‌های آن بود و متونی مثل *کلیله و دمنه* جزو متونی بود که از روی آن دیکته می‌نوشتند (ر.ک: مظفری ساوجی، ۱۳۹۴: ۷۰؛ اکبریانی، ۱۳۹۳: ۱۱). سیمین همچنین در پاسخ به این سؤال که کدام یک از متون کلاسیک بر زبان شعر شما تأثیر گذاشته، گفته است

> از متون، تاریخ بیهقی، گلستان سعدی، تاریخ وصاف، تاریخ مغول که جهان‌گشای جوینی باشد و از هر جور متن قدیم بهره گرفته‌ام و هر چیزی را که شما فکرش را بکنید، خوانده‌ام و در ذهنم پر شده است. به خصوص نثر گلستان و مناجات‌های خواجه عبدالله انصاری را خیلی دوس دارم. تاریخ بیهقی برای من نمونهٔ زیبای نثر فارسی است (اکبریانی، ۱۳۹۳: ۷۳ – ۷۴).

غرض آن‌که درمجموع تعامل غزل معاصر با متون نثر را می‌توان وابسته به عواملی مانند تعامل همیشگی متن‌ها با هم، میزان مطالعهٔ شاعران، فضای فکری وفرهنگی دوره،

ظرفیت متون کلاسیک و... دانست. دخیره‌های ذهنی هر شاعر و میزان انباشت متون خوانده شده در ناخودآگاه وی عناصری تأثیرگذار در این حوزه‌اند؛ چرا که شاعر در هنگام خلق اثر مجموعه‌ای از اندیشه‌ها و خوانده‌ها در ناخودآگاه خود دارد که این ناخودآگاه در هنگام خلق اثر به کمک وی می‌آید. ممکن است که وی قصدی برای ارجاع به متن دیگر و ایجاد پیوند بینامتنی نداشته باشد؛ اما ناخودآگاهِ اوست که تعیین می‌کند که یک اثر با کدام یک از حالات ذهنی او برگردد و روح او را تسخیر کند. تعاملات بینامتنی غزل این دوران با متون نثر را می‌توان در گونه‌های زیر بررسی کرد:

۴ـ۱. بینامتنیت ضمنی و پنهان

۴ـ۱ـ۱. اشاره به یک داستان کهن

غزل‌سرایان معاصر گاه در غزل‌های خود، به داستانی از متون نثر کهن اشاره می‌کنند. این اشارات گاه به شکلی مستقیم است و گاه صرفاً نشانه‌هایی در متن وجود دارد که ذهن مخاطب را به سمت داستان کهن سوق می‌دهد. در اشارات ضمنی، دانش ذهنی مخاطب و میزان مطالعات او در ادبِ داستانی کهن، بسیار اهمیت دارد تا با خوانش این غزل‌ها بتواند پیوندهای پنهان اشعار را با متن‌های کهن دریابد. این گونه از تعامل بینامتنی را می‌توان معادل تلمیح[۱۸] در بلاغت فارسی دانست که در آن شاعر یا نویسنده در ضمن کلام خود اشارتی به داستان یا شعری مشهور می‌کند بدون آن‌که عین آن را بیاورد (همایی، ۱۳۵۲: ۲۴۱). ژنت بینامتنیت تلمیحی را دارای کمترین نوع از صراحت می‌دانست که کشف آن نیاز به ذکاوت فراوانِ خواننده دارد (نامورمطلق، ۱۳۹۵: ۶۰). پیگی - گرو، نیز آن را «بسیار خفی و سیال» می‌دانست (ر.ک: همان: ۶۱). این گونه از اشارات را می‌توان به دو نوع آشکار و ضمنی تقسیم کرد، به‌نظر می‌رسد مقصود ژنت

و پیگی گرو، بیشتر نوع ضمنی آن است، زیرا گونهٔ آشکار آن در بسیاری از موارد به خاطر تکرارهای زیاد تبدیل به کلیشه می‌شود، اما نوع ضمنی آن اگر خلاقانه باشد همواره می‌تواند جذاب باشد. بر همین مبنا تأکید ما در این بخش بر تعاملاتی است که به شکل خلاقانه و ضمنی ایجاد شده است. در میان غزل‌های معاصر نمونه‌های متعددی می‌توان یافت که شاعران با ارجاع به یک داستان کهن مضمون‌آفرینی کرده‌اند. به عنوان نمونه در بیت زیر از سیمین بهبهانی:

شب است و گرمی آتش نمای کرمی چند نکرده گرم، نفس‌های این زمستان را

(بهبهانی، ۱۳۷۰ب: ۱۰)

در نگاه اول و بدون اطلاع از زیرمتن این شعر، نمی‌توان زیبایی آن را به‌خوبی درک کرد، چراکه بدون آشنایی با زیرمتن آن فهم درستی از شعر صورت نمی‌گیرد. خوانندهٔ آگاه و آشنا با متون نثر کلاسیک پس از یافتن ارتباط این دو لذتی دوچندان از این شعر دارد، چراکه هم‌زمان ذهن او در دولایه سیر می‌کند؛ یک لایه در متون شعری و یک لایه در جهان کلاسیک. این هم‌زمانی سیر در معاصر و گذشته لذت متن را دوچندان می‌کند. زیرساخت این شعر ما را به یکی از داستان‌های *کلیله و دمنه* رهنمون می‌کند؛ داستانی که در آن چند بوزینه در فصل زمستان، با دیدن کرم شبتاب بر آن هیزم می‌گذارند به امید این‌که آتشی تولید شود و در گرمای آن، سردی زمستان را تحمل کنند:

> آورده‌اند که جماعتی از بوزنگان در کوهی بودند، چون شاه سیارگان بافق مغربی خرامید... و شبی چون کار عاصی روز محشر درآمد. باد شمال عنان گشاده و رکاب گران کرده بر بوزنگان شبیخون آورد. بیچارگان از سرما رنجور شدند. پناهی می‌جستند، ناگاه یراعه‌ای دیدند در طرفی اگنده، گمان بردند که آتش است، هیزم بران نهادند و می‌دمیدند. برابر ایشان مرغی بود بر درخت بانگ می‌کرد که: آن

آتش نیست. البته بدو التفات نمی‌نمودند. در این میان مردی آنجا رسید، مرغ را گفت: رنج مبر که بگفتار تو یار نباشند و تو رنجور گردی،... مرغ سخن وی نشنود و از درخت فرود آمد تا بوزنگان را حدیث یراعه بهتر معلوم کند، بگرفتند و سرش جدا کردند (منشی، ۱۳۸۵: ۱۱۶ – ۱۱۷).

در *کلیله و دمنه*، این داستان از زبان کلیله نقل می‌شود؛ زمانی که او می‌خواهد پندناپذیری دمنه را به وی گوشزد کند، این حکایت را می‌آورد. داستان فوق، همان است که در ابیاتی که از *کلیله و دمنهٔ* منظوم رودکی به یادگار مانده، به این شکل به دست ما رسیده است:

شب زمستان بود کپی سرد یافت　　کرمکی شب‌تاب ناگاهی بتافت
کپیان آتش همی پنداشتند　　پشتهٔ هیزم برو برداشتند

(رودکی، ۱۴۰۰: ۷۲)

سیمین بهبهانی در این غزل، عناصر داستان *کلیله و دمنه* را گرفته و از آن به شکلی نمادین در ساختار غزل سیاسی ـ اجتماعی خود استفاده کرده و نمادهای «شب»، «سردی» و «زمستان» را در تقابل با «گرمی» و «آتش‌نما» قرار داده است. همان‌طور که کرمِ شبتابِ داستان کلیله، نتوانست بوزینگان را از سردی نجات دهد، گرمیِ آتش‌نمای کرمی چند (نماد وعده‌ها و امیدهای واهی) نیز نتواسته فضای سرد حاکم بر جامعهٔ شاعر را تغییر دهد. شاعر در این بیت از ظرفیت این داستان کهن برای بیان شرایط سیاسی و اجتماعی روزگار خود استفاده کرده است.

شاید فروغ کرمک شبتاب مرده است　　امشب که جشنوارهٔ بوزینه‌ها تهی است

(روزبه، ۱۳۸۲: ۲۳)

بیت بالا نیز ما را به همان داستان ارجاع می‌دهد. «کرمک شبتاب» و «بوزینه» واژه‌های کلیدی این شعرند که ضمن ارجاع به داستان کلیله، معنایی نمادین دارند.

واژهٔ «فروغ» هم‌زمان که با مردن (درمعنای خاموش شدن) تقابل دارد با کرم شبتاب تناسب ایجاد کرده و شاعر با قید «شاید» علت تهی بودن جشنوارهٔ بوزینه‌ها را خاموشی و بی‌فروغیِ کرم شب‌تاب می‌داند.

همان‌طور که ملاحظه می‌شود تعامل با این داستان و داستان‌های مشابه، در زایش متن‌های جدید بسیار مؤثر است. به همین خاطر بود که ژنت بینامتنیت تلمیحی را دارای جنبهٔ سازندگی و تکوینی می‌دانست که به زایش متن‌های تازه کمک می‌کند (نامورمطلق، ۱۳۹۵: ۶۳ - ۶۴). شاعران غزل‌سرا با نوعی چرخش گفتمانی از داستانی که جنبهٔ تعلیمی دارد، آن را به ساحت غزل آورده‌اند و کارکردی سیاسی - اجتماعی به آن بخشیده‌اند.

در حسرت پرواز با مرغابیانم چون سنگ‌پشتی پیر در لاکم صبورم

(امین‌پور، ۱۳۸۸: ۶۲)

در بیت بالا نیز اگرچه ندانستن زیرمتن در دریافت معنای اولیهٔ شعر خللی ایجاد نمی‌کند، اما دانستن آن فهم بیت را دگرگون می‌کند، چراکه لاک‌پشت و مرغابیانی که در این بیت اشاره‌ای کوتاه به آن‌ها شده برای مخاطب آگاه و مأنوس با نثر کلاسیک به‌خوبی آشناست و این گره‌خوردگی شعر و شعور و یادآوری یکی از داستان‌های زیبای نثر کلاسیک، پشتوانه‌ای برای دریافت لذت دوچندان متن می‌شود. این بیت ما را به داستان «دو بط و باخه» از *کلیله و دمنه* سوق می‌دهد. داستانی که در آن دو بط به‌خاطر کم‌آبی قصد مهاجرت دارند و لاک‌پشتی که در مجاورت آن‌هاست از آن دو درخواست می‌کند که او را هم با خود ببرند (منشی، ۱۳۸۵: ۱۱۰ – ۱۱۲). درواقع ماجراهای این داستان که پیش از آن در ذهن مخاطب آگاه به‌خوبی شکل گرفته است تنها با همراهی دو کلیدواژهٔ «لاک‌پشت و مرغابی» جانی تازه می‌گیرد و وارد فضای

شعر معاصر می‌شود. مصداقی از همان دلالت «الفاظ اندک بر معانی بسیار» (رازی، ۱۳۸۸: ۳۸۳) که بلاغیون کهن برای کارکرد تلمیح بیان کرده‌اند.

شب به شب قوچی از این دهکده کم خواهد شد

مـــاده گرگـــی دل اگـــر از ســـگ چوپـــان ببـــرد

(عسکری، ۱۳۹۹: ۱۴)

عشق بین گرگ و سگ چوپان در این شعر و تبانی بر سر دزدیدن قوچ‌ها، مخاطب آگاه را به داستانی کهن از *سیاست‌نامهٔ* خواجه نظام‌الملک طوسی ارجاع می‌دهد. در آن داستان، بهرام گور طی اتفاقاتی روی به بیابانی می‌نهد. پس از مدتی از شدت گرما و تشنگی درمانده می‌شود و به دنبال پناهگاهی می‌گردد. دودی از دور می‌بیند و به سراغ آن می‌رود

> چون به نزدیک رسید رمهٔ گوسفندی دید خوابانیده و خیمه زده و سگی بر دار کرده. شگفت بماند. رفت تا نزدیک خیمه مردی بیرون آمد و بر وی سلام کرد و مر او را فرود آورد و چیزی پیش وی آورد و ندانست که بهرام است. گفت: نخست ما را از احوال آن سگ آگاه کن... جوانمرد گفت این سگ، امین من بود بر این گوسفندان و از هنر او بدانسته بودم که با ده گرگ برآویختی و گرگ از بیم او گرد گوسفندان نیارستی گشت و بسیار وقت من به شهر رفتمی به شغلی و دیگر روز باز آمدمی او گوسفندان به چرا بردی و به سلامت بازآوردی. برین روزگاری برآمد روزی گوسفندان را بشمردم چندین گوسفند کم آمد و همچنین هر چند روز نگاه کردمی اندک گوسفند کم بودی و هرگز اینجا دزد نمی‌آمد... مگر این سگ را با گرگ ماده دوستی افتاده بود و دوست گشته و من غافل و بی‌خبر از کار او. قضا را روزی به دشت رفته بودم به طلب هیزم، چون بازگشتم از پس بالای برآمدم و رمهٔ گوسفندان را دیدم که می‌چریدند و گرگی را دیدم روی سوی رمه

آورده می‌پویید پس در بن خاری بنشستم و پنهان نگاه می‌کردم، چون سگ گرگ را دید پیش باز آمد ذنب بجنبانید گرگ خاموش بازایستاد سگ برپشت او شد و با او گرد آمد و به گوشه‌ای رفت و بخفت و گرگ در میان رمه تاخت یک گوسفند را بگرفت و بدرید و بخورد و این سگ هیچ آواز نداد. من چو آگاه شدم و بدانستم که تباهی کار از بیراهی سگ بودست من او را بگرفتم و از بهر خیانتی که از وی بدید آمد بردار کردم (طوسی، ۱۳۴۴: ۲۶ – ۲۴۴).

این حکایت در متون دیگری مانند *نصیحت الملوک* غزالی نیز آمده است. محتوای کلی داستان در این دو کتاب یکی است؛ با این تفاوت که در *نصیحه الملوک* این داستان به جای بهرام گور به گشتاسب نسبت داده شده، اما نام وزیر و ماجرای رخ داده تقریباً یکسان است (غزالی، ۱۳۱۷: ۸۲ – ۸۴). این حکایت همچنین در کتاب *روضه اولی الالباب فی معرفه التواریخ و الانساب* مشهور به *تاریخ بناکتی* نیز آمده است. در این کتاب نیز ماجرا به گشتاسب نسبت داده شده، اما بقیهٔ داستان با اندکی اختلاف در جزییات و جملات همان است که در *سیاست‌نامه* آمده است (بناکتی، ۱۳۴۸: ۳۵ – ۳۴۴). در کتاب *تاریخ گزیده* اثر حمدالله مستوفی نیز این حکایت به بهرام گور نسبت داده شده و محتوای آن با *سیاست‌نامه* یکی است (مستوفی، ۱۳۸۷: ۱۱۳).

درمجموع این داستان در متون نثر یادشده، ساختاری سیاسی دارد و نویسندگان در صدد بوده‌اند نحوهٔ درست حکومت‌داری را تبیین کنند، اینکه نباید دست وزرا و دیگر عمال حکومتی را آن‌چنان باز گذاشت که به مردم ظلم کنند و مال و اموالشان را غارت کنند، اما در بیت مورد نظر ما شاعر کاری به وجه سیاسی داستان نداشته و متناسب با غزل عاشقانهٔ خود، وجه تغزلی آن قصه را برجسته کرده است.

۴ـ۲. بینامتنیت صریح و آشکار

۴ـ۲ـ۱. نقل قول

۴ـ۲ـ۱ـ۱. نقل قول مستقیم از متون داستانی کهن

یکی از گونه‌های مهم از مناسبات بینامتنی «نقل قول» است. آنتوان کمپانیون، نقل قول را «درجهٔ صفر بینامتنیت» می‌داند (نامورمطلق، ۱۳۹۵: ۷۸ – ۷۹). نقل قول از گذشته‌های دور در همهٔ فرهنگ‌ها و زبان‌ها کاربرد داشته و با اهداف و کارکردهای خاصی استفاده می‌شده است. در نقل قول، شاعر یا خالق اثر به دنبال پنهان کردن یا گم گردن رد پای متن متقدم نیست، بلکه می‌خواهد خواننده را مستقیماً به متنِ پیش از خود ارجاع دهد و داستان یا متن قدیم را در ذهن او زنده کند. ژنت نقل قول را «صریح‌ترین و لفظی‌ترین شکل بینامتنیت» دانسته است (Genette, 1982: 8 نقل از نامورمطلق، ۱۳۹۵: ۴۱). بارت نیز متن را «بافته‌ای از نقل‌قول‌های برگرفته از مراکز بی‌شمار فرهنگ» (بارت، نقل از آلن، ۱۴۰۰: ۲۸) می‌داند.

نقل‌قول‌ها اگر با علامت مشخص مانند گیومه باشند، فاصلهٔ خود را با متن اصلی نشان می‌دهند و تشخیص آن‌ها راحت است، اما اگر بدون گیومه باشند نیاز به تلاش ذهنی و درک و دریافت خواننده دارند. البته درخصوص نقل قول‌ها و مطالعهٔ بینامتنی آن‌ها در عرصهٔ شعر نباید این نکته را از نظر دور داشت که با توجه به فرایندهای نشر و انتشار آثار خلاقه، لزوماً نباید انتظار داشت که شاعران حتماً نقل قول را با گیومه بیاورند، زیرا رعایت اصول نگارشی در شعر چندان مرسوم نیست و از طرفی چندلایگی شعر و ابهامات هنری و خوانشی آن را ازبین می‌برد. این علامت‌ها بیشتر در عرصهٔ پژوهش‌های علمی مورد نظرند تا در عرصهٔ هنر و خلاقیت‌های هنری. در

عرصهٔ هنر این کار منتقد است که تشخیص دهد شاعر با کدام متن متقدم خود تعامل بینامتنی داشته است.

در هر حال «نقل قول» نقشی مهم در ایجاد مناسبات بینامتنی دارد، زیرا به‌وضوح نمایانگر حضور یا تکرار پاره‌ای از یک متن متقدم در متن متأخر است. در غزل دوران مورد بحث ما شاعران گاه عیناً یک تعبیر یا جمله از متون نثر کلاسیک را در شعر خود می‌آورند و گاه با اندکی پس و پیش کردن جملات، متناسب با وزن و دیگر اهداف بلاغی، مخاطب را به متن کهن ارجاع می‌دهند. در غزل زیر:

دیگر نه جوانم که جـوانی کـنم ای دوسـت　　یا قصه از آن «افتد و دانی» کـنم ای دوسـت
هنگام سبک‌خیـزیِ آهـوی جـوان اسـت　　پیرانه‌سر آن به کـه گرانـی کـنم ای دوسـت

(بهبهانی، ۱۳۹۳: ۳۹۱)

شاعر هنگامی که می‌خواهد پیری و شور و نشاط ازدست رفتهٔ خود را نشان دهد، با استفاده از حکایتی از سعدی، قصهٔ عشق و دلدادگی را مربوط به روزگار جوانی می‌داند و «افتد و دانی‌ها» را خاص آن روزگار. کلید این شعر «افتد و دانی» است که مخاطب آگاه به حکایتی از باب پنجم *گلستان*، می‌تواند اشارهٔ شاعر را دریابد «در عنفوان جوانی، چنان که افتد و دانی، با شاهدی سر و سرّی داشتم به حکم آن که حلقی داشت طیبُ الأدا و خلقی کالبدر اذا بَدا» (سعدی، ۱۳۸۵: ۸۹). بهبهانی در یکی از مصاحبه‌هایش به‌درستی گفته است «زبان امروز نمی‌تواند رابطه‌اش را با زبان دیروز قطع کند. ما هنوز اصطلاح «چنان که افتد و دانی» را که از سعدی است به کار می‌بریم و این دو سه لغت به اندازهٔ یک صفحه برای‌مان کار می‌کند» (مظفری ساوجی، ۱۳۹۳: ۳۶). وی در جملهٔ پایانی بر ظرفیت متون کهن در اختصارگویی و درعین حال نقش‌آفرینی در گسترش معنا تأکید کرده است.

سیمین بهبهانی در دیگر غزل‌هایش نیز از ظرفیت‌های معنایی این تعبیر *گلستان* سعدی استفاده کرده است:

یک رودخانه تحرک یک بامداد جوانی
یک آفتاب درخشش یک ماه نقره‌فشانی
دل: با هزار کبوتر در جنبش و تپش و شور
تن: با هزار تمنا در التهاب نهانی
یک اتفاق: که هرگز از خاطرم نگریزد
یک اعتماد: وزان پس آنی که «افتد و دانی»
(بهبهانی، ۱۳۹۳: ۱۱۳۰ – ۱۱۳۱).

همان‌طور که ملاحظه می‌شود، سیمین عمدتاً این تعبیر را در ساختار غزل‌های عاشقانهٔ خود به‌کار می‌برد. گویی همین ترکیب «افتد و دانی» دنیایی از حرف‌ها و رخدادهای ناگفته میان عاشق و معشوقی جوان را به تصویر می‌کشد؛ درواقع سعدی با این تعبیر، زبانِ حال همهٔ عشاق جوانی است که روزگاری این «افتد و دانی‌ها» را تجربه کرده‌اند. وی هنرمندانه همهٔ آن رخدادهای میان عاشق و معشوق را هم گفته و هم نگفته است! اما این نگفتن برای مخاطبان بسیار هنری‌تر از گفتن آن است، زیرا باعث هم‌ذات‌پنداری و تداعی‌های گسترده در ذهن مخاطب شده است.

سیمین در غزل‌های دیگری هم این تعبیر را به‌کار برده است:

یک عمر زمزمه‌ام را گوشت شنید و نگفتی:
«ای جویبار غزل‌خوان، جاری به پای که بودی؟»
در خواب‌های جوانی نزدیکِ دورِ تو بودم
در شورِ «افتد و دانی» جُفت جدای که بودی؟
(بهبهانی، ۱۳۷۹: ۵۰)

در بیت زیر از حسین منزوی نیز شاهد کاربرد «افتد و دانی» هستیم، منزوی این بیت را خطاب به نوازندگان محلی آذربایجان سروده است؛ بنابراین علاوه بر معنی تغزلی، مهارت و تجربهٔ نواختن را نیز مد نظر دارد:

به شیوهٔ قدما ساز را بنه گاهی چنان که افتد و دانی به روی شانه بخوان

(منزوی، ۱۳۹۵: ۲۹۹)

در غزل زیر شاعر این تعبیر را در ساختار یک شعر مذهبی به‌کار برده است:

مبین که عشق بلند است تا قیام قیامت ستون به نام علی زد، چنان که افتد و دانی

(کاکایی، ۱۳۹۳: ۲۵)

نیز ارتباط این شعر با *گلستان* سعدی:

هماره بر سر تلمیذ بی‌ارادت خویش به مردمی قسمت می‌دهم بتاب استاد!

(یاغی‌تبار، ۱۳۹۴: ۱۳)

شاعر اصطلاح «تلمیذ بی‌ارادت» را که یادآور داستانی از باب هشتم *گلستان* سعدی است، به‌عنوان صفتی برای خویش به‌کار برده است «تلمیذ بی‌ارادت عاشق بی‌زر است و روندهٔ بی‌معرفت مرغ بی‌پر» (سعدی، ۱۳۸۴: ۵۷۵).

تویی آن‌که عاشقت را، دل پاره پاره باید به نشان عشقش از خون، تن پرستاره باید

نه هر آن‌که دل ببازد، به وصال می‌برازد که از او کشیده در خون، سر چوب پاره باید

(منزوی، ۱۳۹۵: ۱۲۸).

تعبیر «سر چوپ پاره سرخ کردن» مخاطب را به بخشی از *تذکره الاولیا* عطار ارجاع می‌دهد «جنید او را سکوت و خلوت فرمود و چندگاه در صحبت او صبر کرد و قصد حجاز کرد و یک‌سال آن‌جا مجاور بود. باز به بغداد آمد با جمعی صوفیان به پیش جنید و از وی مسائل پرسید. جنید جواب نداد و گفت «زود باشد که سر چوب پاره سرخ

کنی» حسین گفت آن روز که من سر چوب پاره سرخ کنم، تو جامهٔ اهل صورت پوشی» (عطار، ۱۳۹۱: ۵۱۱).

در غزل زیر نیز:

دلم میدان تیری بود با یک عشق اعدامی
به مشتی رنـد مشـتی سـیم دادنـد از سـر خـامی
که بر کـوهی بیاندازنـد سـنگی و ندانسـتند
زمان گوش است و می‌پیچد در آن پژواک بدنامی

(موسوی قهفرخی، ۱۳۹۵: ۲۸)

شاعر با اشاره‌ای تاریخی، مخاطب را به داستان حسنک وزیر در *تاریخ بیهقی* ارجاع می‌دهد:

> و حسنک را سوی دار بردند و به جایگاه رسانیدند، بر مرکبی که هرگز ننشسته بود، بنشاندند و جلادش استوار ببست و رسن‌ها فرود آورد و آواز دادند که سنگ دهید، هیچ‌کس دست بسنگ نمی‌کرد و همه زار زار می‌گریستند خاصه نشابوریان. پس مشتی رند را سیم دادند که سنگ زنند، و مرد خود مرده بود که جلادش رسن بگلو افکنده و خبه کرده (بیهقی، ۱۳۸۷: ۲/ ۲۳۵).

هدف شاعر، از انتخاب داستان حسنک و تشبیه خود به آن، نشان دادن میزان و شدت رنج و شکنجه‌ای است که تحمل می‌کند. درواقع شاعر به این واقعه کارکردی تغزلی داده است؛ همان‌گونه که پژواک بدنامی رندان سنگ‌افکن به حسنک در تاریخ به یاد ماند، سنگ‌افکنان به دل عاشق/ شاعر نیز پژواک بدنامی‌شان در جهان خواهد پیچید.

۴ـ۲ـ۱ـ۲. نقل قول ضمنی از متون کهن

در برخی از غزل‌ها، شاعران عین عبارات متون نثر کلاسیک را در غزل خود به‌کار نمی‌گیرند، بلکه به‌طور ضمنی برخی از کلمات و جملات را در غزل خود استفاده می‌کنند. این‌گونه را می‌توان نقل قول ضمنی نامید. شاعر در این‌گونه از موارد «نشانه‌هایی را به‌کار می‌برد که با این نشانه‌ها می‌توان بینامتن را تشخص داد و حتی مرجع آن را نیز شناخت» (نامور مطلق، ۱۳۸۶: ۸۹). کاربرد این نقل‌قول‌ها به شکلی است که گاه با متن غزل یکی می‌شود و در متن پنهان می‌شود «بینامتن نزد بارت ویژگی گمگشتگی و پنهانی دارد، زیرا در متن پراکنده و توزیع شده و بسیار فراتر از نقل قول‌های مستقیمی است که مهم‌ترین عنصر مطالعه در نقد سنتی محسوب می‌شود؛ بنابراین امکان جداسازی بینامتنیت از متن وجود ندارد و این پیوستگی و درهم‌رفتگی تا آن‌جا پیش می‌رود که متن و بینامتن نزد بارت هویت واحدی پیدا می‌کنند» (نامورمطلق، ۱۳۹۰: ۱۸۲).

در غزل زیر از شفیعی کدکنی:

عشــق، آغــازی ز پایــان‌هــا رهاســت مــی‌گســاری بــا حریفــی اژدهاســت

(شفیعی کدکنی، ۱۳۹۹: ۳۷۳)

شاعر زیرساخت بیت خود را بر اساس بخشی از *تذکرة‌الاولیا* بنا نهاده و این درهم‌آمیختگی چنان است که تفکیک آن به‌عنوان بخشی مستقل ممکن نیست. اشارهٔ شاعر به هنگامی است که حلاج پای دار می‌رود و این عبارات را با خود زمزمه می‌کند «گفت: حریف من منسوب نیست به چیزی از حیف. بداد مرا شرابی و بزرگ کرد مرا چنان‌که مهمان، مهمان را. پس چون دوری چند بگذشت، شمشیر و نطع خواست. چنین باشد سزای کسی که با اژدها، در تموز، خمر کهن خورَد» (عطار، ۱۳۹۱: ۵۱۶).

در غزل زیر:

سنگ می‌خـوردی میـان اشـک نیشـابوریان سبزواری‌ها سر نعشت به مدح و ذم شـدند

(فرجی، ۱۳۹۴ ب: ۵۳)

شاعر با درهم‌آمیختن مضمون مورد نظر خویش و داستان حسنک، توانسته است این پیوند بینامتنی را ایجاد کند: «و آواز دادند که سنگ دهید، هیچ‌کس دست به سنگ نمی‌کرد و همه زار زار می‌گریستند خاصه نشابوریان. پس مشتی رند را سیم دادند که سنگ زنند، و مرد خود مرده بود که جلادش رسن به گلو افکنده و خبه کرده» (بیهقی، ۱۳۸۷: ۲/ ۲۳۵).

در غزل عاشقانهٔ زیر:

از تو تنها نه کـه از یـاد تـو هـم دل کنـده‌ام خانه را از پای‌بست این بـار، ویـران کـرده‌ام

(منزوی، ۱۳۹۵: ۳۶۴)

این بیت ما را به حکایت اول باب ششم *گلستان* سعدی ارجاع می‌دهد که در آن راوی، حکایت پیرمردی را می‌آورد که در حال جان کندن است و به زبان فارسی سخنی می‌گوید. هنگامی که سعدی را فرا می‌خوانند تا با او سخن بگوید، وی متوجه حال بد پیرمرد می‌شود و از او درخواست می‌کند تا اجازه دهد طبیبی برای درمان وی بیاورند؛ اما پیرمرد در پاسخ می‌گوید: دست بر هم زند طبیب ظریف / چون خرف بیند اوفتاده حریف / خواجه در بند نقش ایوانست / خانه از پای‌بست ویرانست (سعدی، ۱۳۸۴: ۴۱۲). این بیت از *گلستان* سعدی رفته رفته به صورت ضرب‌المثلی درآمده و در متون مختلف راه پیدا کرده و در خدمت مضامین مختلف درآمده است. منزوی آن را در خدمت تغزل درآورده و خانه را خانهٔ عشق و یاد معشوق در نظر گرفته است.

همچنین در بیت زیر، شاعر با ایجاد مناسبت بینامتنی با این حکایت به‌خوبی توانسته است برای بیان اهمیت و توجه به مشکلات اساسی و پایه‌ای مضمون‌آفرینی کند.

من از صدها تَرَک در پای‌بست خانه، آگاهم　　دلم را خوش نخواهد کرد هیچ ایوان منقوشی

(رشیدی‌پور، ۱۳۹۴: ۳۶)

در غزل زیر:

زهر در ظرف انگبینش داشت　　نفرتی پشت آفرینش داشت

نیش می‌زد مرا فلج می‌کرد　　مار کبری در آستینش داشت...

خانه‌اش را محافظت می‌کرد　　آن همه مین که در زمینش داشت

سنگ‌ها بسته بود و سگ‌ها باز　　گرگ هم گاه در کمینش داشت

(کهربابیان، ۱۳۹۴: ۶۹ـ ۷۰)

عبارت «سنگ‌ها بسته و سگ‌ها باز» ماجرا و حکایتی شیرین از باب چهارم *گلستان* سعدی را در ذهن مخاطبِ آگاه مرور می‌کند:

> یکی از شعرا پیش امیر دزدان رفت و ثنایی برو بگفت. فرمود تا جامه ازو برکنند و از دیه بیرون کردند. مسکین برهنه به سرما همی‌رفت، سگان در قفای وی افتادند. خواست تا سنگی بردارد و سگان را دفع کند. در زمین یخ گرفته بود؛ عاجز شد. گفت: این چه حرامزاده مردمانند: که سگ را گشاده‌اند و سنگ را بسته. امیر از غرفه بدید و بشنید و بخندید؛ گفت ای حکیم! از من چیزی بخواه. گفت جامه خود می‌خواهم اگر انعام فرمایی... امیدوار بود آدمی به خیر کسان / مرا بخیر تو امید نیست شر مرسان... (سعدی، ۱۳۸۴: ۳۲۴).

همچنین است ابیات زیر:

هزار شکر که با خویشان که با جماعت درویشان

به یک گلیم توانم بود اگر صواب و گناهی رفت

(جنتی، ۱۳۹۴: ۱۵)

و:

عشق تو بود و شعر ما: یک وطن و دو پادشا

گفتم‌شان که از شما، تا که بود امیر من؟

پاسخ من از آن میان، عشق تو داد و گفت: هان!

سینهٔ تو سریر او سینهٔ او، سریر من!

(منزوی، ۱۳۹۵: ۲۲۶)

که به حکایتی سوم از باب اول *گلستان سعدی* اشاره دارند «ده درویش در گلیمی بخسبند و دو پادشاه در اقلیمی نگنجند» (سعدی، ۱۳۸۴: ۵۶).

۴ـ۲ـ۲. ارجاع

ارجاع یکی دیگر از اشکال بینامتنیت صریح است که در آن، شاعر متن یا پاره‌متنی از دیگری را در اثر خود نمی‌آورد، بلکه «در ارجاع فقط منبع و مرجع ذکر می‌گردد و لفظ غایب است» (نامورمطلق، ۱۳۹۵: ۴۱). ارجاع درواقع به پیرامتن‌هایی مانند نام مؤلف، نام کتاب و... است. این ارجاعات می‌تواند با اهداف و کارکردهای مختلفی باشد، مانند «استنادسازی، زیبایی‌شناسی، صرفه‌جویی و اقتصاد بیانی، مشروعیت‌طلبی، جهت‌گیری» (همان: ۵۳). در غزل روزگار مورد بحث ما معمولاً ارجاعات بینامتنی به همراه مؤلفه‌ای دیگر مانند نقل قول (مستقیم و ضمنی)، ارجاع به شخصیت‌های برجسته و حوادث پیرامون آن‌ها و... صورت می‌گیرد.

۴ـ۲ـ۲ـ۱. ارجاع به نام نویسنده و نقل قول

نویسندگان بزرگ نثر کلاسیک و گفته‌ها و نوشته‌های آن‌ها دارای مرجعیت و اقتداری است که ارجاع به آن‌ها می‌تواند از جنبه‌های مختلف زیباشناسی، مشروعیت‌بخشی، اقتصاد بیانی و... به متن متأخر یاری رساند. ارجاع به این نویسندگان و آثارشان گاه همراه با نقل جمله یا عبارتی از آنان است و گاه اشاره‌ای ضمنی به داستانی خاص از آن:

تقدیرم این‌گونه است: کار گِل به جای کار دل، آری

اینک منم تکرار سعدی در طرابلس‌های بیگاری

(منزوی، ۱۳۹۵: ۳۹۳)

ارجاع منزوی در این بیت به نام سعدی، کارکردی همدلانه دارد و او حالت روحی و دشواری زندگی خود را به زندگی و حالات سعدی تشبیه می‌کند که روزگاری در طرابلس گرفتار کار گِل شده بود. نشانه‌های «کار گِل»، «سعدی»، «طرابلس» و «بیگاری» ما را به حکایت سی‌ویک باب دوم از *گلستان* سعدی رهنمون می‌کند.

> از صحبت یاران دمشقم ملالتی پدید آمده بود؛ سر در بیابان قدس نهادم و با حیوانات انس گرفتم. تا وقتی‌که اسیر فرنگ شدم و در خندق طرابلس با جهودانم به کار گِل بداشتند. یکی از رؤسای حلب که سابقه‌ای میان ما بود گذر کرد و بشناخت... بر حالت من رحمت آورد و به ده دینار از قیدم خلاص کرد و با خود به حلب برد و دختری که داشت به نکاح من درآورد به کابین صد دینار. مدتی برآمد، بدخوی، ستیزه‌روی، نافرمان بود؛ زبان درازی کردن گرفت و عیش مرا منغّص داشتن... باری زبان تعنّت دراز کرده همی‌گفت: تو آن نیستی که پدر من تو را از فرنگ باز خرید!؟ گفتم: بلی! من آنم که به ده دینار از قید فرنگم باز خرید و به صد دینار به دست تو گرفتار کرد (سعدی، ۱۳۸۴: ۲۰۱ — ۲۰۳).

در غزل زیر:

گویم به خود که: – باری... گوگرد سرخ داری

صد شعله برفروزد، شعری که آتشین است

سعدی خموش خواهد، این شعله را و گوید:

تا خانه‌ات نئین است، بازی تو را نه این است

(بهبهانی، ۱۳۷۰ب: ۵۰)

یکی از کارکردهای تعاملات بینامتنی ایجاد مؤلفهٔ چندصدایی است. شاعر با آوردن نقل قول یا گفته‌ای از شاعران و نویسندگان دیگر، به آرا و نظرات آنان اجازهٔ ورود به متن خود را می‌دهد. در ابیات بالا شاعر برای مقابله با حرف خود در مصراع دوم که گفته است: «صد شعله برفروزد، شعری که آتشین است» با ارجاع به نام سعدی و گفته‌ای از باب هفتم *گلستان* صدا و رویکرد او را در شعر خود بازتاب داده است: «هندوی نفط‌اندازی همی آموخت. حکیمی گفت: ترا که خانه نییننست بازی نه اینست» (سعدی، ۱۳۸۴: ۴۶۰). بنابراین ارجاع هم‌زمان به نام نویسنده (سعدی) و استناد به گفتهٔ او، قدرت و اقتداری پدید آورده است که صدای خود شاعر در بیت قبل را زیر سؤال برده و او را به خاموشی وادار کرده است.

در ابیات زیر:

ای از بهشت گفته خبر! دوزخ چه می‌نهی ز رر؟

در خان و مان اهل جهان آتش چگونه می‌فکنی؟

اعضای یک پیکرند همه همگونه گوهرند همه

زین نکته کرد ساز سخن فرزانهٔ جهان وطنی

(بهبهانی، ۱۳۷۷: ۲۳۸)

صدای سعدی در این غزل صدای غالب است و شاعر با ذکر ویژگی‌ها و صفات او (فرزانهٔ جهان وطنی) به حکایت مشهوری از *گلستان* ارجاع می‌دهد. این‌گونه از ارجاع‌ها به نام یا سخن یک نویسندهٔ بزرگ، کارکرد مشروعیت‌طلبی و مشروعیت‌بخشی دارد و شاعر با این نوع از ارجاع تلاش می‌کند سخن خود را مستند و مقبول جلوه دهد؛ چراکه «با ارجاع به متنی دیگر سخنان و ادعاها از جنبهٔ فردی و ذهنی خارج می‌شود و مشروعیتی استنادی به خود می‌گیرد» (نامور مطلق، ۱۳۹۵: ۵۴). ارجاع سیمین به حکایتی از باب اول *گلستان* است که سعدی در آن به یکی از ملوک بی‌انصاف پند می‌دهد و در پایان آن می‌گوید: بنی‌آدم اعضای یکدیگرند / که در آفرینش ز یک گوهرند / چو عضوی به درد آورد روزگار / دگر عضوها را نماند قرار/ تو کز محنت دیگران بی‌غمی / نشاید که نامت نهند آدمی (سعدی، ۱۳۸۴: ۷۹ – ۸۰).

در بیت زیر:

سکوتی که من می‌شناسم شباهت ندارد
به سعدی که در باب خاموشی‌اش حرف‌ها هست

(جعفری آذرمانی، ۱۳۹۴: ۱۴)

چنان‌که مشهود است در این بیت نیز شاعر هم به نام نویسنده ارجاع می‌دهد و هم به باب چهارم *گلستان سعدی* که در «فواید خاموشی» است (سعدی، ۱۳۸۴: ۳۱۵ـ ۳۲۹).

«از همیشه» بود این غلغله «تا جاویـدان» آنچه در حافظه از پیرِ هراتم جاری‌ست

(شفیعی کدکنی، ۱۳۹۹: ۳۶۴)

شاعر در این بیت هم به پیر هرات، خواجه عبدالله انصاری، اشاره می‌کند و هم به بخشی از کتاب *طبقات‌الصوفیه* ارجاع می‌دهد. «الهی! که رهی ترا بگریختن از خود

یابد، بخود چون جوید؟ و با تو ای قدوس! بزبان تفرق سخن چون گوید؟ بی‌تو به تو رسیدن کی توان؟ رسیدنی بتو خود با تو است، از همیشه تا جاویدان» (انصاری، ۱۳۴۱: ۱۴۸).

در برخی از تعاملات نیز شاعران به نام نویسنده اشاره می‌کنند، اما به جای آوردن نقل قول، صرفاً اشارتی کلی به محتوای کتاب یا حکایتی برجسته از آن می‌کنند. به‌عنوان نمونه شاعر در بیت زیر با اشاره به کار ارزشمند بیهقی یعنی زنده نگه داشتن تاریخ و سرنوشت حسنک‌ها به نوعی غزل و شعر خویش را به آن تشبیه می‌کند:

سر فرو برده به خاکند فلک‌نشناسان　　بال پرواز ندارند ملک‌نشناسان...
قصه را زنده نگه‌دار غزل! در تاریخ　　بیهقی باش و بگو از حسنک‌نشناسان

(برقعی، ۱۳۹۵: ۵۴)

در برخی از تعاملات نیز شاهد هم‌آیی نام نویسنده، نام کتاب و اشاره به محتوای آن هستیم، مانند بیت زیر که به قائم مقام فراهانی و *منشات* او اشاره می‌شود:

پر می‌شد از شمیم دل تنگ نامه‌ها　　«قائم مقام» در شبی از «مُنشآت‌ها»

(عسکری، ۱۳۹۹: ۴۲)

و سعدی و *گلستان*:

به جای نقش ابریشم، گلستان در بغل داری　　گمانم قصه‌ای در پرده با شیخ اجل داری

(بدیع، ۱۴۰۱: ۶۰)

من سعدی‌ام اگر تو گلستان من شوی　　من مولوی سماع تو بر پا اگر شود

(زارع، ۱۳۹۵: ۱۶۲)

در نمونه‌های معدودی نیز ارجاع به نام نویسنده، نام کتاب و نقل قول ضمنی با هم آمده‌اند:

شب عاشقان بیدل، شب بـاغ و دامنـی گـل گل و هدیهٔ گلستان، گـل و ارمغـان سـعدی

(احتشامی، ۱۳۹۴: ۱۳۱)

۴ـ۲ـ۲ـ۲. ارجاع به نام شخصیت‌های داستانی و نقل قول

در این گونه از تعامل، شاعر یکی از شخصیت‌های مهم و محوری کتب نثر قدیم را در شعر خود فرا می‌خواند و ضمن اشاره به یک ویژگی یا حادثهٔ خاص مربوط به آن شخصیت، نقل قولی از داستان مرتبط با او را نیز در شعر خود می‌آورد. به تعبیر اومبرتو اکو[۱۹] این تکرار و دوباره‌سازی‌ها یا بازبرداشت‌ها[۲۰] درمورد «قصه‌های موفق اتفاق می‌افتد و شخصیت‌های آن بار دیگر در قصه‌ای دیگر بازآفرینی می‌شوند تا مشخص شود در پایان قصهٔ اول چه بر سر آن‌ها آمده است» (ساسانی، ۱۳۸۴ب: ۱۷۹). در اشعاری از این جنس، معمولاً شخصیت‌هایی از متون نثر فراخوانده می‌شوند که واجد یک ویژگی یا حالت روحی خاص باشند یا برجستگی منحصربه‌فردی در زندگی و رفتار آن‌ها وجود داشته باشد. به‌عنوان نمونه در غزل زیر:

دنیـا نـداده هـیچ‌کس را مـراد و کـام الا کـه کـرده لـذت آن کـام را حـرام

این سفله هرچه داد به ما باز پس گرفـت احسان چه بود، لطف کجا و کـرم کـدام

دنیـا مـرا کـرا نکنـد زیسـتن بـه ننـگ ارزانی خودش همه سودای ننـگ و نـام

بوسهل زوزنی اسـت کـه بـر خـویش مـی‌ژکـد این بی‌هنر که در همه کاری است ناتمام

(کهربابیان، ۱۳۹۴: ۵۴ ـ ۵۵)

در این غزل شاعر علاوه بر آن‌که در بیت سوم تعبیر «کرا کردن» از *تاریخ بیهقی* را به‌کار برده است، در بیت چهارم نیز «دنیا» را به «بوسهل زوزنی» تشبیه کرده و نقل قولی از *تاریخ بیهقی* آورده است. بوسهل شخصیتی است منفی با اخلاقی تند که به

تعبیر بیهقی زعارتی در طبع وی مؤکد بود. نقش محوری او در داستان حسنک وزیر و دشمنی دیرینه‌اش با حسنک در *تاریخ بیهقی* منعکس شده است. شاعر در این بیت به صفات و حالات بوسهل و جملهٔ مشهوری که خواجه احمد دربارهٔ او بر زبان آورد، ارجاع داده است تا بی‌قدری و بی‌ارزشی دنیا را به زشت‌ترین شکل ممکن به‌تصویر بکشد. «چون حسنک بیامد، خواجه بر پای خاست، چون این مکرمت بکرد، همه اگر خواستند یا نه بر پای خاستند. بوسهل زوزنی بر خشم خود طاقت نداشت برخاست نه تمام و برخویشتن می‌ژکید. خواجه احمد او را گفت «در همه کارها ناتمامی» وی نیک از جای بشد» (بیهقی، ۱۳۸۷: ۲/ ۲۳۱).

همچنین در بیت زیر:

خون شد دلم از غصهٔ مرگ حسنک‌ها　　یک چند بگریانم بگذار قلم را

(قزوه، ۱۳۸۹)

در این بیت شاعر شخصیت حسنک را در غزل خود فراخوانده و با هم‌ذات‌پنداری با او اندوه خویش را از مرگ غم‌ناک وی بیان کرده است. این فراخوانی شخصیت با نقل قولی همراه شده که بیهقی در مرگ استادش بونصر بیان کرده است:

> و چون من از خطبه فارغ شدم، روزگار این مهتر به پایان آمد و باقی تاریخ چون خواهد گذشت که نیز نام بونصر نبشته نیاید در این تألیف، قلم را لختی بر وی بگریانم و از نظم و نثر بزرگان که چنین مردم و چنین مصیبت را آمده است بازنمایم تا تشفی‌یی باشد مرا و خوانندگان را (بیهقی، ۱۳۸۷: ۳/ ۹۲۹).

۴ـ۲ـ۲ـ۳. ارجاع به نام شخصیت‌های داستانی قدیم و رخ‌دادهای مربوط به آن‌ها

در این گونه از مناسبات، غزل‌پرداز معاصر نام یکی از شخصیت‌های داستانی مشهور متون کهن و رخدادهای پیرامون آن را ذکر می‌کند بدون آن‌که نقل قولی مستقیم از آن متن داشته باشد. شاعران در این گونه از تعاملات خواننده را به شبکه‌ای از حوادث و رخدادهای پیرامون آن شخصیت ارجاع می‌دهند که این ارجاع و بازخوانی آن ماجراها، لذتی مضاعف به خواننده می‌دهند. به همین خاطر بود که بارت بحث بینامتنیت را به لذت متن[۲۱] پیوند می‌دهد. «این درغلتیدن در شبکهٔ متن‌ها لذت خاصی را به خوانش متن می‌دهد؛ لذتی که به‌دلیل پویایی خوانش و مخاطب و فعال شدن تصویرسازی و دلالت‌پردازی او حاصل می‌شود. لذت هیچ‌گاه در انفعال حاصل نمی‌شود، بلکه همواره در پویایی ایجاد می‌شود و بینامتنیت این قابلیت را به متن و خوانش متن می‌بخشد» (نامورمطلق، ۱۳۹۰: ۱۹۸ – ۱۹۹).

آن لحظه‌های خالیِ سرشار بس نبود؟ دیدارهای از پسِ دیوار بس نبود؟
ای آنکه تا هنوز نمی‌دانمت! بگو با تو هزار بار ندیدار بس نبود؟ ...
رفتی و سال‌ها حسنک‌وار، ماند و ماند روحم تکیده بر زبرِ دار، بس نبود؟
روحِ مرا کشید به منقار، دم به دم یاد تو ـ این عقاب جگرخوارـ بس نبود؟

(روزبه، ۱۳۹۷)

شاعر در این غزل جنبه‌ای از مرگ غم‌انگیز حسنک را انتخاب کرده و با آن مضمون‌آفرینی کرده است. وی برای بیان میزان غم و اندوهی که روح شاعر/ عاشق در فراق معشوق تحمل کرده است، تصویر دهشتناک تکیده شدن جسد حسنک را که هفت سال بالای دار بود، انتخاب کرده و به‌خوبی توانسته است غم و اندوه و وحشت حاصل از آن را در ذهن مخاطب به تصویر بکشد و با تعاملی بینامتنی داستان حسنک و

فاجعهٔ مرگش را دوباره در یاد مخاطب زنده کند، اما این بار این روح شاعر است که حسنک‌وار در انتظاری عبث می‌پوسد و تکیده می‌شود «و حسنک قریب هفت سال بر دار بماند، چنانکه پاهایش همه فرو تراشید و خشک شد، چنانکه اثری نماند تا به دستور فروگرفتند و دفن کردند، چنانکه کس ندانست که سرش کجاست و تن کجاست» (بیهقی، ۱۳۸۷: ۲/ ۲۳۶).

در بیت زیر نیز، شاعر درست به همان بخش از *تاریخ بیهقی* اشاره دارد که حسنک سال‌ها بر بالای دار ماند و شاعر با اغراقی شاعرانه و انتقادی، زندگی پای دار را بیشتر از زندگی معمولی می‌داند:

حسنک! قدبلندتر شده‌ای، مثل مسعود پادشاهی کن!
چند قرنی گذشت و فهمیدی: زندگی پای دار بیشتر است
(جعفری آذرمانی، ۱۳۹۴: ۱۹)

بیت زیر نیز به همان ماجرا اشاره دارد:

زنی کـه در شـب مسـعودیِ نشـابورش هزارها حسنک مثـل مـن سـرِ دار اسـت
(فرجی، ۱۳۹۴الف: ۵۴)

در غزل زیر شاعر احوال و روحیهٔ پدرش را هنگام خواندن *تاریخ بیهقی* به‌تصویر می‌کشد:

گاه لعنت می‌کند بونصر مشکان را و گاه
زیر لب می‌گوید این بوسهل بی‌تقصیر نیست
(دیلم کتولی، ۱۳۹۶: ۸۸)

در ابیات زیر نیز شخصیت «شهرزاد» قصهٔ *هزار و یک شب*، محور قرار گرفته است و شاعران متناسب با حال و هوای خود از زمینه‌های تلمیحی این شخصیت بهره گرفته‌اند. سیمین بهبهانی در ابیات زیر با مخاطب قرار دادن کولی، از وی خواسته است

که از معشوقش که او را ترک کرده، بپرسد که آیا یار جدیدش ـ که هرچند ممکن است مثل شهرزاد زیبا باشد ـ مثل شاعر / عاشق، قابلیت قصه‌گویی و داستان‌سرایی شبانه هم دارد؟ درواقع سیمین این‌جا وجه قصه‌گویی خود را برتر از یار جدید معشوقش دانسته است:

کولی! بپرس از زبانش، در سینهٔ مهربانش
یک شعله ـ هرچند کوچک ـ از عشق من نیست، یا هست؟
هم‌صحبت خوابگاهش - گیرم به رخ شهرزادی ـ
از عشق آیا به گوشش، این‌گونه دستان‌سرا هست؟

(بهبهانی، ۱۳۷۰الف: ۲۰)

در بیت زیر نیز شاعر از افسانه‌های تلخ و کابوس‌رنگ شهرزاد گلایه می‌کند و خواب را بر این افسانه‌ها ترجیح می‌دهد:

افسانه‌هایت امشب کابوس‌رنگ و تلخند ای شـهرزاد غمگـین بگـذار تـا بخـوابم

(روزبه، ۱۳۸۲: ۴۰)

و نمونه‌ها دیگری که محور مفهومی ابیات بر همین قصهٔ شهرزاد است (ر.ک: نظری، ۱۳۹۷: ۶۳؛ موسوی قهفرخی، ۱۳۹۵: ۴۵؛ بهرام‌پرور، ۱۳۹۴: ۲۷؛ بهبهانی، ۱۳۷۹: ۱۰۱. صفایی، ۱۳۹۴: ۲۱).

۴ـ۲ـ۲ـ۴. ارجاع به نام کتاب‌های نثر و اشارات ضمنی به مباحث آن‌ها

غزل‌سرایان معاصر در این‌گونه از تعامل نام یکی از کتب مهم نثر کلاسیک را ذکر می‌کنند و به‌طور ضمنی به مضامین مندرج در آن آثار اشاره می‌کنند. حسین منزوی در غزل عاشقانهٔ زیر که با مفاهیم مرتب با تقویم و روزها و ساعت‌ها مضمون‌سازی کرده

است، متناسب با فضای غزل، گریزی به کتاب *التفهیم لاوائل صناعت التنجیم* ابوریحان بیرونی زده است:

روزها و هفته‌هایم بی‌تو با تقویم چرخیدند — با اگرهای فراوان در امید و بیم چرخیدنـد...
یادهایت خاطرات روشن تنجیم ذهن من — مثل سیارات در اوراق التفهیم چرخیدنـد

(منزوی، ۱۳۹۵: ۴۳۸).

کتاب *التفهیم* در چهار علم اصلی یعنی هندسه و حساب هیئت و احکام نجوم و یک فن فرعی عملی یعنی اسطرلاب تألیف شده است. چون هدف بیرونی در این کتاب فهماندن رئوس مسائل به نوآموزان صناعت تنجیم بوده، این کتاب را به این نام خوانده است (بیرونی، ۱۳۵۲، مقدمهٔ مصحح: ی).

منوچهر نیستانی نیز در بیت زیر با ذکر نام *گلستان سعدی* به دیباچهٔ آن اشاره کرده است:

شاعر از وجد چه گل‌ها که ز دامن می‌ریخت،
گر تو پروانهٔ لفظش به «گلستان»ها بود.

(نیستانی، ۱۳۹۳: ۳۰۴)

مصراع اول آن با دیباچهٔ *گلستان* در پیوند است «یکی از صاحب‌دلان سر بجیب مراقبت فرو برده بود و در بحر مکاشفت مستغرق شده. حالی که از این معامله بازآمد یکی از دوستان گفت: از این بستان که بودی ما را چه تحفه کرامت کردی؟ گفت: به‌خاطر داشتم که چون به درخت گل رسم دامنی پر کنم هدیهٔ اصحاب را. چون برسیدم بویِ گلم چنان مست کرد که دامنم از دست برفت» (سعدی، ۱۳۸۴: ۱۲).

همچنین است ارجاع به کتاب *عقل سرخ* سهروردی در بیت زیر از حسین منزوی:

تو عقل سرخ را با واژه‌هایم آشتی دادی
سلام، آه ای شعور شعر ناب من! سلام ای عشق!

(منزوی، ۱۳۸۵: ۲۷)

منزوی در ابیات دیگری نیز نشان داده که با آثار سهروردی آشنایی داشته است:

کجا و کی در این اقلیم بی‌معنی است. این عشق است

و عشق از بی‌زمان از ناکجاآباد می‌آید... (همان: ۲۱)

وی در پی‌نوشت بیت فوق نوشته است «ناکجاآباد: لامکان به تعبیر سهروردی» (همان: ۲۱). ناکجاآباد در متون رمزی - تمثیلی سهروردی به عالم مثال یا عالم خیال اشاره دارد که خارج از درک انسان است؛ همان اقلیم هشتم که در جغرافیای متعارف جایی ندارد. در رسالهٔ *مونس‌العشاق* ناکجاآباد همان جایی است که عشق از آن‌جا می‌آید.

اشاره به *عقل سرخ* سهروردی در ابیات دیگری نیز دیده می‌شود: ر.ک: امین‌پور، ۱۳۸۸: ۳۹۷؛ موسوی قهفرخی، ۱۳۹۹: ۱۷، همچنین ارجاع به آثار دیگری مانند *کیمیای سعادت* غزالی: ر.ک: رشیدی‌پور، ۱۳۹۴: ۳۷).

داستان *هزار و یک شب* نیز جزو داستان‌های مضمون‌ساز غزل معاصر است و شاعران با استفاده از فضا و قصه‌های مندرج در آن ابیات بسیاری سروده‌اند:

بمان و خواب مرا بیشتر معطر کن هزار و یک شب افسانه را مکرر کن

(بهمنی، ۱۳۸۶: ۳۷)

برای مطالعهٔ نمونه‌های دیگر ر.ک. طریقی، ۱۳۹۵: ۶۱؛ آورزمان، ۱۳۹۵: ۳۵.

۴ـ۲ـ۲ـ۵. ارجاع به نام کتاب‌های نثر و شخصیت‌های برجستهٔ آن

شاعران در این‌گونه از تعامل هم به نام کتاب موردنظر اشاره می‌کنند و هم به ویژگی‌های یکی از شخصیت‌های برجستهٔ آن اثر ارجاع می‌دهند. این اشاره به شخصیت برجستهٔ داستان، باعث می‌شود که «دانش دایره‌المعارفی خواننده در خوانش

متن فعال گردد» (ساسانی، ۱۳۸۴الف: ۵۱). در بیت زیر در مصراع اول شاعر *هزار و یک شب* را به شکلی ایهامی به‌کار برده است، ابتدا هزار یک شب بارانی را نمادی از دلتنگی و اندوه عمیق خویش درنظر گرفته است و در مصراع دوم به شخصیت شهرزاد در داستان *هزار و یک شب* اشاره کرده و شهرزاد دلش را، نومید و اندوهناک توصیف کرده است:

در من هزار و یک شب باران گرفته است احوال شهرزاد دلم روبراه نیست

(موسوی، ۱۳۹۶: ۷۳)

همچنین در بیت زیر هم به *هزار و یک شب* اشاره شده و هم شهرزاد:

و آن یکی همه‌ی بود قصه بود و در او هزار و یک شبِ بی‌شهرزاد سرگردان

(بهرامیان، ۱۳۹۱: ۶۶)

و:

تو شهرزاد شاعری و چون تب غزل در من هزار و یک شب شعر است مانده‌ای

(منفرد، ۱۳۹۵: ۵۸)

در بیت زیر نیز نام کتاب را با تغییری اندک ذکر کرده و به شخصیت شهرزاد اشاره کرده است:

با تو آه، با تو، آری، داستان تازه دارم قصه‌ی هزار و دوم – گوش کن که شهرزادم

(بهبهانی، ۱۳۷۹: ۱۹۸).

درمجموع تعاملات بینامتنی غزل معاصر با متون کهن بسیار گسترده است. در این تعاملات شاعران توانسته‌اند با فراخوانی پاره‌ای از متن‌های کهن، ویژگی‌های نویسنده، شخصیت‌های داستان‌ها، نام کتاب‌ها و... به متن خود تحرک و پویایی ببخشند و مخاطب را با خود به اعماق قرون ببرند و حادثه‌های رخ داده را بار دیگر بازنمایی کنند؛ البته از منظری آسیب‌شناسانه باید گفت که این تعاملات باوجود تمام فواید و

کارکردهایی که داشته‌اند، لزوماً و همه‌جا موفق نبوده‌اند؛ چراکه گاه به‌خاطر نبود احساس مشترک میان فضای شعر و متن کهن، درهم‌تنیدگی و آمیختگی هنری متن‌ها چندان صورت نگرفته است. در مواردی نیز که بینامتنیت نقل قولی داشته‌اند نتوانسته‌اند نقل قول را در دل غزل هضم کنند و گاه کارکردی تزیینی داشته است؛ اما درمجموع هرگاه شاعر توانسته است بستر ورود شخصیت‌ها و روایت‌های کهن را به شعر خود فراهم کند، مخاطب را در رفت‌وبرگشتی هنرمندانه میان متن معاصر و کهن سهیم کرده است. این‌گونه از تعاملات نشان‌دهندهٔ بخشی از پشتوانه‌های فرهنگی شعر معاصر است و این پرتاب‌های ذهنی به جهان کلاسیک می‌تواند ارزشی مضاعف به غزل معاصر ببخشد.

۵. نتیجه

تعامل و ارتباط متن‌ها با هم در تمامی ادوار وجود داشته و شاعران و نویسندگان هرکدام با اهدافی خاص با متون پیش از خود یا با متون هم‌عصر تعامل بینامتنی داشته‌اند. غزل‌سرایان جریان غزل نو نیز در برخی از اشعار خود به متون مهم نثر کلاسیک توجه داشته‌اند و در مضمون‌آفرینی‌های خود از ظرفیت این متون و حکایت‌ها و داستان‌های مهم آن‌ها بهره گرفته‌اند. انعکاس این متن‌ها در جهان معاصر بیانگر اهمیت این متن‌ها و جذابیت داستان‌ها و شیوهٔ روایت آن‌هاست. توجه به این متون معلول عوامل وشرایطی مانند درسی شدن بعضی از این حکایت‌ها، توجه پژوهشگران و جامعهٔ ادبی به برخی از متن‌ها و برجسته کردن آن‌ها، قابلیت‌های ادبی خود داستان‌ها و... است. برای نمونه، این میزان از توجه به داستان حسنک وزیر علاوه بر اهمیت داستان و زیبایی روایت، می‌تواند به این دلیل باشد که برشی از این داستان،

سال‌ها در کتب درسی بود و شاعران جوان از روزگار دانش‌آموزی با این داستان آشنا شده بودند. طبق بررسی‌های ما در این پژوهش شاعران غزل‌سرا بیشترین تعاملات را به ترتیب با *گلستان سعدی*، *هزار و یک شب*، *تاریخ بیهقی*، *کلیله و دمنه* و *تذکرةالاولیا* داشته‌اند، برخی دیگر از آثار در حد یک یا دو مورد تعامل بوده است که در متن مقاله ذکر شده‌اند. مناسبات بینامتنی با این متن‌ها گاه آشکار است و گاه در لایه‌های پنهان غزل نمود یافته است هدف غزل‌سرایان معاصر از برقراری این مناسبات مواردی مانند گسترش و تکثر نظام معنایی متن، برقراری دیالوگ با متون کهن، بازآفرینی داستان‌های کهن، ایجاد پویایی و تحرک متن، ایجاز در بیان مفاهیم، ایجاد حس لذت در متن و درنهایت نمایش پشتوانه‌های فرهنگی شاعر بوده است. این اهداف هم‌راستا با همان اهداف و چشم‌اندازی است که نظریه‌پردازان بزرگ عرصهٔ بینامتنیت برای این‌گونه از مناسبات برشمرده‌اند.

پی‌نوشت‌ها

1. Barthes
2. Archetype
3. Genette
4.Arcitextualite
5. genotex
6. intertextualite
7. trasntextualite

۸. میان مطالعات سنتی مانند تلمیح، تضمین، نقل قول، با نظریه‌های جدید شباهت‌ها و تفاوت‌های وجود دارد که برخی از پژوهشگران به آن‌ها پرداخته‌اند (ر.ک: ساسانی، ۱۳۸۴ب: ۱۶۲ـ ۱۹۲؛ صباغی، ۱۳۹۱: ۵۹ـ ۷۱).

9. Mikhail Bakhtin
10.dialogue logic
11. Julia Kristeva

12. intertextualite
13. Laurent Jnny
14. Michael Riffaterre
15. Gerard Genette
16. trasntextualite
17. anxity of influnce
18. allusion
19. Umberto Eco
20. retake
21. Thr Pleasure Of The Text

منابع

آلن، گراهام (۱۴۰۰). ***بینامتنیت***. ترجمهٔ پیام یزدانجو. چاپ هفتم. تهران: مرکز.

آورزمان، بهروز (۱۳۹۵). ***عشق همیشهٔ من است***. چاپ اول. تهران: فصل پنجم.

احتشامی، خسرو (۱۳۹۴). ***مهتاب در قلمرو شب***. چاپ اول. تهران: سورهٔ مهر.

الیوت، تی.اس. (۱۳۴۸). «شعر دشوار». در ***تولد شعر***. ترجمهٔ منوچهر کاشف. تهران: سپهر.

اکبریانی، محمدهاشم (۱۳۹۳). ***تاریخ شفاهی ادبیات معاصر ایران (سیمین بهبهانی)***. چاپ اول. تهران: ثالث.

امین‌پور، قیصر (۱۳۸۸). ***مجموعهٔ کامل اشعار***. چاپ سوم. تهران: مروارید.

انصاری، خواجه عبدالله (۱۳۴۱). ***طبقات الصوفیه***. تصحیح عبدالحی حبیبی، کابل: انجمن تاریخ معارف افغانستان.

بدیع، علیرضا (۱۴۰۱). ***ماه و ماهی***. چاپ هشتم. تهران: چشمه.

برقعی، حمیدرضا (۱۳۹۵). ***طوفان واژه‌ها***. چاپ بیستم. تهران: فصل پنجم.

بلوم، هارولد (۱۴۰۳). ***اضطراب تأثیر (نظریه‌ای در شاعری)***. ترجمهٔ محمدجواد اصفهانی، چاپ اول، تهران: نگاه.

بناکتی، فخرالدین ابوسلیمان داوود (۱۳۴۸). ***تاریخ بناکتی***. به کوشش جعفر شعار، انجمن آثار ملی.

بهبهانی، سیمین (۱۳۷۰الف). ***دشت ارژن***. چاپ دوم. تهران: ازوار

بهبهانی، سیمین (۱۳۷۰ب). ***خطی ز سرعت و از آتش***. چاپ سوم. تهران: زوار.

بهبهانی، سیمین (۱۳۷۷). **یک دریچه آزادی**. چاپ دوم. تهران: سخن.

بهبهانی، سیمین (۱۳۷۹). ***یکی مثلاً این‌که...*** . چاپ اول. تهران: البرز.

بهبهانی، سیمین (۱۳۹۳). **مجموعه اشعار**. چاپ ششم. تهران: نگاه.

بهرام‌پرور، سیامک (۱۳۹۴). ***به رنگ نارنگی***. چاپ اول. تهران: نیماژ.

بهرامیان، محمدحسین (۱۳۹۱). ***این وصله‌ها به ماه نمی‌چسبد***. چاپ اول. تهران: فصل پنجم.

بهمنی، محمدعلی (۱۳۸۶). ***چتر برای چه؟ خیال که خیس نمی‌شود***. تهران: نشر دارینوش.

بیرونی، ابوریحان (۱۳۵۲). ***التفهیم لاوائل صناعت التنجیم***. تصحیح جلال‌الدین همایی، تهران: انجمن آثار ملی.

جعفری آذرمانی، مریم (۱۳۹۴). ***ضربان***. چاپ اول. تهران: فصل پنجم.

جنتی، حسین (۱۳۹۴). ***ی***. چاپ دوم. تهران: فصل پنجم.

حریری، ناصر (۱۳۹۳). ***دربارهٔ هنر و ادبیات، گفت و شنودی با سیمین بهبهانی و حمید مصدق***. بابل: آویشن.

داف، دیوید (۱۴۰۱). «بینامتنیت در تقابل با نظریهٔ ژانر». ترجمهٔ قدرت قاسمی‌پور. در ***گفتارهایی در نظریهٔ مدرن ژانر***. چاپ اول. تهران: خاموش.

دیلم کتولی، بنیامین (۱۳۹۶). **آخرین نامه در بطری**. چاپ اول. تهران: شانی.

رازی، شمس قیس (۱۳۸۸). ***المعجم فی معاییر اشعار العجم***. تصحیح سیروس شمیسا. چاپ اول: تهران: نشر علم.

رشیدی‌پور، سجاد (۱۳۹۴). ***حتی به روزگاران***. چاپ اول. تهران: فصل پنجم.

رودکی، (۱۴۰۰). ***سروده‌های رودکی***. به کوشش علی رواقی. چاپ دوم. تهران: فرهنگستان زبان و ادب فارسی.

روزبه، محمدرضا (۱۳۸۲). ***حرف‌هایی برای نگفتن***. چاپ دوم. تهران: قو.

زارع، نجمه (۱۳۹۵). ***یک سرنوشت سه حرفی***. چاپ هشتم. تهران: شانی.

ساسانی، فرهاد (۱۳۸۴الف). «تأثیر روابط بینامتنی در خوانش متون»، **مجلهٔ *زبان و زبان‌شناسی***. ش ۲. ۳۹ـ ۵۶.

ساسانی، فرهاد (۱۳۸۴ب). «بینامتنیت: پیشینه و پسینهٔ نقد بینامتنی». ***مجلهٔ نقد و هنر***. ش ۵-۶. ۱۶۲ـ ۱۹۲.

سعدی، مصلح بن عبدالله (۲۳۸۴). ***گلستان سعدی***. چاپ هفدهم. به کوشش خلیل خطیب رهبر. تهران: صفی علیشاه.

شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۹۹). *طفلی به نام شادی*. چاپ چهارم. تهران: سخن.

صباغی، علی (۱۳۹۱). «بررسی تطبیقی محورهای سه گانهٔ بینامتنیت ژنت و بخش‌هایی از نظریهٔ بلاغت اسلامی». ***نشریهٔ پژوهش‌های ادبی***. ش ۳۸. ۵۹ـ ۷۱.

صفایی، پانتهآ (۱۳۹۴). ***دفتین***. چاپ اول. تهران: فصل پنجم.

طریقی، غلامرضا (۱۳۹۵). ***با یاد شانه‌های تو***. چاپ دوم. تهران: نشر نیماژ.

طوسی، خواجه نظام‌الملک (۱۳۴۴). ***سیاست‌نامه***. تصحیح علامه قزوینی. با تصحیح مجدد مرتضی مدرسی چهاردهی. چاپ دوم. تهران: زوار.

عسکری، حامد (۱۳۹۹). ***سرمه‌ای***. چاپ نهم. تهران: نیماژ.

عطار نیشابوری، فریدالدین (۱۳۹۱)، ***تذکره الاولیا***. تصحیح محمد استعلامی. چاپ بیست و سوم. تهران: زوار.

عنصرالمعالی، کیکاوس بن اسکندر (۱۳۸۷). ***قابوس‌نامه***. تصحیح غلامحسین یوسفی. چاپ شانزدهم. تهران: علمی و فرهنگی.

فرجی، مهدی (۱۳۹۴الف). ***چمدان معطل***. چاپ چهارم. تهران: فصل پنجم.

فرجی، مهدی (۱۳۹۴ب). ***منم که می‌گذری***. چاپ پنجم. تهران: فصل پنجم.

کاکایی، عبدالجبار (۱۳۹۳). ***باران‌های بی‌حاصل***. تهران: نیماژ.

کنجوری، احمد و همکاران (۱۳۹۸). «ساخت تلمیح در غزل نو». **فصلنامهٔ سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی**. ش ۲. ۳۱۳_ ۳۳۲.

کهربابیان، سمانه (۱۳۹۴). ***ولی به این دیری***. چاپ اول. تهران: فصل پنجم.

محمدعلی، محمد (۱۳۷۲). ***گفت‌وگو با شاملو، دولت‌آبادی، اخوان ثالث***. چاپ اول: تهران: قطره.

مستوفی، حمدالله (۱۳۸۷). ***تاریخ گزیده***. به اهتمام عبدالحسین نوایی. تهران: امیرکبیر.

مظفری ساوجی، مهدی (۱۳۹۳). ***سبز و بنفش و نارنجی؛ گفت‌وگو با سیمین بهبهانی***. چاپ اول. تهران: نگاه.

مظفری ساوجی، مهدی (۱۳۹۴). ***یادداشت‌های روزانه؛ صد و ده روز با سیمین بهبهانی***. چاپ اول. تهران: نگاه.

منزوی، حسین (۱۳۸۵). ***تیغ و ترمه و تغزل***. چاپ اول. تهران: آفرینش.

منزوی، حسین (۱۳۹۵). ***مجموعه اشعار***. چاپ چهارم. تهران: نگاه.

منشی، ابوالمعالی نصرالله (۱۳۸۵). **ترجمهٔ *کلیله و دمنه***. تصحیح مجتبی مینوی. چاپ بیست و نهم. تهران: دانشگاه تهران.

منفرد، جواد (۱۳۹۵). ***منظره‌ها با تو عکس می‌گیرند***. چاپ سوم. تهران: شانی.

موسوی قهفرخی، کبری (۱۳۹۵). ***اقلیماه***. چاپ اول. تهران: فصل پنجم.

موسوی قهفرخی، کبری (۱۳۹۹). ***عشق سالگی***. چاپ اول، تهران: ایهام.

نامور مطلق، بهمن (۱۳۹۰). ***درآمدی بر بینامتنیت***. چاپ اول. تهران: سخن

نامور مطلق، بهمن (۱۳۹۵). ***بینامتنیت از ساختارگرایی تا پسامدرنیسم***. چاپ اول. تهران: سخن.

نامورمطلق، بهمن (۱۳۸۶). «ترامتنیت مطالعهٔ روابط یک متن با دیگر متن‌ها». ***پژوهشنامهٔ علوم انسانی***، ش ۵۶. ۸۳ـ ۹۸.

نظامی عروضی، احمدبن عمر (۱۳۸۵). ***چهار مقاله***. تصحیح محمد قزوینی. به اهتمام محمد معین. تهران: جامی.

نظری، فاضل (۱۳۹۷). ***ضد***. چاپ سی و پنجم. تهران: سورهٔ مهر.

همایی، جلال‌الدین (۱۳۸۹). ***فنون بلاغت و صناعات ادبی***. چاپ اول. تهران: اهورا.

نیستانی، منوچهر (۱۳۹۳). ***مجموعه اشعار***. چاپ اول. تهران: نگاه.

یاغی‌تبار، علی‌اکبر (۱۳۹۴). ***گَلَن***. چاپ اول. تهران: فصل پنجم.

References

Akbariyani, M. H. (2014). *Tārikh-e shafāhi-ye adabiyāt-e moāser-e Irān (Simin Behbahāni)*. Tehran: Sales. [in Persian]

Allen, G. (2021). *Beynamatniyat* (Trans. P. Yazdanjoo). Tehran: Markaz. [in Persian]

Aminpour, Q. (2009). *Majmue-ye kāmel-e ashār*. Tehran: Morvarid. [in Persian]

Ansari, Kh. A. (1962). *Tabaqāt al-sufiya* (Ed. A. H. Habibi). Kabul: Anjoman-e Tarikh-e Ma'āref-e Afghanistan. [in Persian]

Askari, H. (2020). *Sormei*. Tehran: Nimaj. [in Persian]

Attar, F. (2012). *Tazkirat al-awliya* (Ed. M. Estelami). Tehran: Zavvar. [in Persian]

Avarezman, B. (2016). *Eshq hamishe-ye man ast*. Tehran: Fasl-e Panjom. [in Persian]

Badi, A. (2022). *Māh va māhi*. Tehran: Cheshmeh. [in Persian]

Bahmani, M. A. (2007). *Chatr barāye che? Khiyāl ke khis nemishavad*. Tehran: Darinoush. [in Persian]

Bahramian, M. H. (2012). *In vaslehā be māh nemichasbad*. Tehran: Fasl-e Panjom. [in Persian]

Bahramparvar, S. (2015). *Be rang-e nārenji*. Tehran: Nimaj. [in Persian]

Banakati, F. A. D. (1969). *Tārikh-e Banakati* (Ed. J. Shoār). Tehran: Anjoman-e Āsār-e Melli. [in Persian]

Behbahani, S. (1991a). *Dasht-e Arzhan*. Tehran: Zavvar. [in Persian]

Behbahani, S. (1991b). *Khatti ze sorat va az ātash*. Tehran: Zavvar. [in Persian]

Behbahani, S. (1998). *Yek daricheh-ye āzādi*. Tehran: Sokhan. [in Persian]

Behbahani, S. (2000). *Yeki meslan in-ke…*. Tehran: Alborz. [in Persian]

Behbahani, S. (2014). *Majmue-ye ashār*. Tehran: Negah. [in Persian]

Biruni, A. R. (1973). *Al-tafhim li-awā'il ṣināat al-tanjim* (Ed. J. Homaei). Tehran: Anjoman-e Āsār-e Melli. [in Persian]

Bloom, H. (2024). *Ezterāb-e ta'sir (Nazariye-i dar sher)* (Trans. M. J. Esfahani). Tehran: Negah. [in Persian]

Borqai, H. R. (2016). *Tufān-e vāzhehā*. Tehran: Fasl-e Panjom. [in Persian]

Deylam Katuli, B. (2017). *Ākharin nāmeh dar botri*. Tehran: Shani. [in Persian]

Duff, D. (2022). "Intertextuality vs. genre theory" (Trans. G. Qasemipour). In *Goftārhāyi dar nazariye-ye modern-e zhanr*. Tehran: Khamosh. [in Persian]

Ehteshami, K. (2015). *Mahtāb dar qalamrow-e shab*. Tehran: Sureh-ye Mehr. [in Persian]

Eliot, T. S. (1969). "Sher-e doshvār." In *Tavallod-e sher* (Trans. M. Kāshif). Tehran: Sepehr. [in Persian]

Faraji, M. (2015a). *Chamedān-e moattal*. Tehran: Fasl-e Panjom. [in Persian]

Faraji, M. (2015b). *Manam ke migozari*. Tehran: Fasl-e Panjom. [in Persian]

Hariri, N. (2014). *Darbare-ye honar va adabiyāt: Goft-o shenud bā Simin Behbahani va Hamid Mosaddeq*. Babol: Avishan. [in Persian]

Homaei, J. (2010). *Fonun-e balāghat va sanāye-e adabi*. Tehran: Ahura. [in Persian]

Jafari Azarmani, M. (2015). *Zarban*. Tehran: Fasl-e Panjom. [in Persian]

Jannati, H. (2015). *Y*. Tehran: Fasl-e Panjom. [in Persian]

Kahrobaeian, S. (2015). *Vali be in diri*. Tehran: Fasl-e Panjom. [in Persian]

Kakaei, A. (2014). *Bārānhā-ye bi-hāsel*. Tehran: Nimaj. [in Persian]

Kanjuri, A., et al. (2019). "Structure of allusion in modern ghazal." *Stylistics of Persian Poetry and Prose*, 12(2), 313–332. [in Persian]

Kaykavus b. Eskandar. (2008). *Qabus-nāmeh* (Ed. G. H. Yusefi). Tehran: Elmi va Farhangi. [in Persian]

Mohammad-Ali, M. (1993). *Goftogu bā Shamlu, Dowlatabadi, Akhavan Sales*. Tehran: Qatreh. [in Persian]

Monfared, J. (2016). *Manzarehā bā to aks migirand*. Tehran: Shani. [in Persian]

Monzavi, H. (2006). *Tigh o termeh o taghazol*. Tehran: Afarinesh. [in Persian]

Monzavi, H. (2016). *Majmue-ye ashār*. Tehran: Negah. [in Persian]

Mostofi, H. (2008). *Tarikh-e gozideh* (Ed. A. H. Navaei). Tehran: Amir Kabir. [in Persian]

Mousavi Ghahfarkhi, K. (2020). *Eshgh sālegi*. Tehran: Ihām. [in Persian]

Mousavi Ghahfarokhi, K. (2016). *Eqlimāhā*. Tehran: Fasl-e Panjom. [in Persian]

Mozaffari Savouji, M. (2014). *Sabz o banafsh o nārenji: Goftogu bā Simin Behbahani*. Tehran: Negah. [in Persian]

Mozaffari Savouji, M. (2015). *Yāddāsht-hā-ye ruzāneh*. Tehran: Negah. [in Persian]

Namvar Motlagh, B. (2007). "Transtextuality." *Humanities Research Journal*, 56, 83–98. [in Persian]

Namvar Motlagh, B. (2011). *Darāmadi bar beynāmatniyat*. Tehran: Sokhan. [in Persian]

Namvar Motlagh, B. (2016). *Beynāmatniyat az sāxtārgarāyi tā pasāmodarnism*. Tehran: Sokhan. [in Persian]

Nasrallah Monshi. (2006). *Tarjome-ye Kalila va Demna* (Ed. M. Minovi). Tehran: University of Tehran. [in Persian]

Nazari, F. (2018). *Zedd*. Tehran: Sureh-ye Mehr. [in Persian]

Nezami Aruzi, A. (2006). *Chahār maqāleh* (Ed. M. Qazvini). Tehran: Jami. [in Persian]

Nistani, M. (2014). *Majmue-ye ashār*. Tehran: Negah. [in Persian]

Rashidi Pour, S. (2015). *Hatta be ruzegārān*. Tehran: Fasl-e Panjom. [in Persian]

Razi, Sh. Q. (2009). *Al-mojam fi maāyir ashār al-ajam* (Ed. S. Shamisa). Tehran: Elm. [in Persian]

Rudaki. (2021). *Sorudehā-ye Rudaki* (Ed. A. Ravaqi). Tehran: Farhangestan-e Zabān va Adab-e Farsi. [in Persian]

Ruzbeh, M. R. (2003). *Harfhāyi barāye nagoftan*. Tehran: Qoqnus. [in Persian]

Sabbaghi, A. (2012). "Comparative study of Genette's intertextual axes and Islamic rhetoric." *Pazhuheshhā-ye Adabi*, 9(38), 59–71. [in Persian]

Sadi, M. (2005). *Golestān-e Sadi* (Ed. Kh. Khatib Rahbar). Tehran: Safi Ali Shah. [in Persian]

Safaei, P. (2015). *Daftin*. Tehran: Fasl-e Panjom. [in Persian]

Sasani, F. (2005a). "The effect of intertextual relations in text reading." *Journal of Language and Linguistics*, 2, 39–56. [in Persian]

Sasani, F. (2005b). "Intertextuality: Background and development." *Naqd va Honar*, 5–6, 162–192. [in Persian]

Shafiei Kadkani, M. R. (2020). *Tefli be nām-e shādi*. Tehran: Sokhan. [in Persian]

Tarighi, G. R. (2016). *Bā yād-e shānehā-ye to*. Tehran: Nimaj. [in Persian]

Tusi, N. al-M. (1965). *Siyāsat-nāmeh* (Ed. Qazvini; rev. M. Modarresi). Tehran: Zavvar. [in Persian]

Yaghi Tabar, A. A. (2015). *Galan*. Tehran: Fasl-e Panjom. [in Persian]

Zare, N. (2016). *Yek sarnevesht-e se harfi*. Tehran: Shani. [in Persian]