Literary Interdisciplinary Research, Institute for Humanities and Cultural Studies (IHCS)
Semiannual Journal, Vol 6, No. 11, Summer & Autumn 2024, 227-269.

Influence of the poetic images of ancient Persian poets in the depiction of Shamloo with an intertextual analytical approach

Khadijeh Satyarvand*
Youssef Mohammad Nezhad Aali Zamini ** Taghi Pournamdarian ***

Abstract

Ahmed Shamloo is considered one of the famous figures of new poetry. Since the image is often one of the important elements of poetry and according to the theory of intertextuality, which considers any text to be influenced by its previous or contemporary texts, by examining the poetic images, one can understand the degree of connection or lack of connection between the poem and the ancient poetic heritage. For this purpose, the images expressed in the form of simile, metaphor, recognition, irony and artistic attribute in his poetry have been examined and analyzed. The current research has been done with descriptive-analytical method and with a view to the theory of intertextuality and the approach of literary traditionalism. The analysis of the research data has shown that despite the opinion of Shamloo's opponents, the poetic images of ancient Persian poets are reflected in his poetry in an explicit (the same image in a new context) and implied (a part of the image, an image with a new concept in a new context) form. Among these, the most direct or explicit reflection has taken place in the poetic

* (Corresponding Author), PhD in Persian language and literature. Department of Literature, Institute of Humanities and Cultural Studies, Tehran, Iran. kh.satyar@yahoo.com
** Associate Professor in Persian Language and Literature, Faculty of Literature, Institute of Humanities and Cultural Studies, Tehran, Iran,Mohammad nezhad.y@gmail.com
*** Professor in Persian Language and Literature, Research Institute of Literature, Research Institute of Humanities and Cultural Studies, Tehran, Iran, poornamdarian@gmail.com
Date received: 2022/06/06 Date of acceptance: 2023/08/19

Copyright © 2010, IHCS (Institute for Humanities and Cultural Studies). This is an Open Access article. This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 International License. To view a copy of this license, visit http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/ or send a letter to Creative Commons, PO Box 1866, Mountain View, CA 94042, USA.

images of irony and simile, and the indirect or implicit reflection in the poetic images of recognition, metaphor, and artistic attribute, respectivelyAnalyzing.

Introduction

Ahmad Shamloo is one of the creators of modern Persian poetry and the founder of white poetry in Iran. They consider one of their reasons to be his widespread influence among Farangi poets; "Due to the length of his period as a poet and his various changes in the poetic and political fields, Shamloo is the best person whose art shows the influence of Persian poetry more clearly than others" (Shafi'i Kodkani, 2010: 526). As a result of the opponents, Shamloo is considered to be an example completely influenced by Persian poetry, thus raising the suspicion that Shamloo's poetry is not related to ancient Persian poetry. Based on this analysis and taking into account that every text is influenced by past texts, the question arises for the researcher: Does Shaer Shamloo have a relationship with ancient Persian poetry? If there is a connection, how is it manifested? This manifestation and reflection was more influenced by the poetic images of which style of Persian poetry or which ancient poet or poets? Since one of the ways to identify the degree of influence or lack of influence of the poet from the past or contemporaries is to identify the poetic images, in this article, the reflection of the poetic images of the ancient Persian poets in the poetic images of Ahmad Shamloo: simile, metaphor, irony, recognition and artistic attribute, is examined and is studied.

Methods

To conduct the present research, first, by studying Shamloo's poems, extracting and classifying his poetic images (about 4700 items) was attempted. After that, the search for classified poetic images including Shamloo in the works and divans of ancient Persian poets from the third century to the thirteenth century was done; The obtained images were matched with ancient texts, and at the end, the analysis of the obtained images (research data) was undertaken with a view to the theory of intertextuality and the analysis of literary traditionalism.

Discussion

So far, no research has been done with this research approach, with this issue and with this hypothesis and questions in Shamloo's poetic images. Of course, many researches have been conducted in the field of Shamloo's poetry, and

most of these researches either criticize Shamloo's poetry in general. and have examined or analyzed Shamloo's poetry from other perspectives. One of the works that has dealt with the image in Shamloo's poetry in recent years is "Examination of the image and its introduction in Shamloo's poetry" an article written by Farhad Tahmasabi. It is Vozhera Sarmi, which was published in "Literary Research" magazine, number 44, in 2013. In the analysis of the image process, the mentioned article relies on the role of imagination in the formation of the image and while maintaining the theoretical identity of the image, it has examined a structure with the titles of central image, image tool, image tone and image function (Tahmasabi and Sarmi, (1393: 107) and The issue of reflecting the images of ancient poets in Shamloo's poetry has not been paid attention to. Basically, the research problem of the mentioned article and its result is the connection of images with their situational context in Shamloo's poetry (ibid: 134), while the article proceeds with an intertextual approach and with various evidences. The investigation and analysis of various dimensions reflect the poetic images of ancient Persian poets on the poetic images of Ahmad Shamloo.

Conclusion

In the examination and comparison of Shamloo's poetic images with ancient Persian poetic images, it was revealed that Shamloo's poetry is not unrelated to Persian poetry, despite the opposition's claim that it is a complete reflection of Persian poetry. These studies show that the most images used in Shamloo's poetry are recognition, simile, artistic attribute, metaphor and irony, respectively, and the highest level of reflection of the poetic images of ancient Persian poets in Shamloo's poetry is respectively irony, simile, metaphor, recognition and adjective. Art can be seen. Also, the greatest influence of Shamloo among Iraqi style poets, followed by Indian and Khorasani poets respectively. Khorasani's style has been most influenced by Ferdowsi. Therefore, considering Shamloo's possession of the ancient Persian literature treasure; His way of using old images in a new context and the poet's creative power in benefiting from these images can be considered as a successful example for future poets.

Keywords: Shamloo, Image, New poetry, Old poetry.

Bibiology

Abramz, MH.(1999).Um A Glossary of literary terms, translated by Saeed Sabzian. Tehran: Rahnama. [In Persi an]

Ahli-Shirazi.(1965).Divan, correction Hamid Rabbani, Tehran: Sana'i. [In Persian]

Allen,G.(2011).Intertextuality,Tehran:Nashre Markaz.[In Persian]

Anwari ,(1985).Divan, with the efforts of Saeed Nafisi, Ch , Tehran: Piroz Press Foundation. [In Persian]

Asire shahrestani.(2005). Divan Ghazliat Correction of Gholamhossein Sharifi Voldani. first chapter, Tehran, written heritage. [In Persian]

Attar Nishaburi. (2013).Asrar Nameh, Correction Shafi'i Kadkani,Ch6, Bija: Sokhan Publications. [In Persian]

Attar Nishaburi . (1965). Lasan al-Ghaib, with correction and introduction by Ahmad Khushnav Ch is, 1, Tehran: Mahmoudi Bookstore. [In Persian]

Attar Neishabouri. (2015). ManteGu Al-tayir, edited by Shafi'i Kodkani, 15th century, Tehran, Sokhon. [In Persian]

Bidel Dehlovi.(1962).Kliyat Vol. 1, Correction of Khal Mohammad Khaste and Khalil-ullah Khalili, with the attention of Hussein Ahi, Ch ,Tehran: Froughy Bookstore. [In Persian]

Fakhruddin Asad Gorgani,(1970). Weis and Ramin, Correction Magali Tudwa & Alexander Guafaria,Ch1, Tehran, Publishers Bonyad Farhange Iran. [In Persian] [In Persian]

Ferdowsi . (1995 (. Shahnameh, 6 volumes, edited by Jul Mol, with Introduction Mohammad Amin Riahi,6th, Tehran: Sokhan. [In Persian]

Ferdowsi. (1987-2006).Shahnameh, 6 vols., Correction Jalal Khalqi Mutlaq,Ch1, New York, California: Pablioca Persica. [In Persian]

Graham,A. (2019). Intertextuality, 7th Ch., Tehran: Center. [In Persian]

Homaei, J. (1991). Ma'ani and Bayan, Ch1,Tehran: Homa Publication. [In Persian]

Hilali Joghatai Estrabadi .(1958). Divan, edited by Saeed Nafisi, Tehran: Sanai. [In Persian]

Jami. (1962). Divan, correction Hashim Razi, Bija: Ch3,Piroz Publications. [In Persian]

Jami.(1958).Haft paykar, correction and confrontation by Mr. Morteza Modarres Gilani,Ch1, Tehran: Saadi Bookstore. [In Persian]

Khaqani Sherwani. (2006).Divan, by Zia-ud-din Sajadi, Ch. 8th , Tehran: Zowar. . [In Persian]

Khawaja. (1990) ،Divan ، correction Ahmad Suhaili Khansari, Ch1،Tehran:Chap Zowar. [In Persian].

Khawaja.(2016). Samnameh, correction Mitra Mehrabadi, second edition, Tehran: Donyaye ketab. [In Persian]

Makarik,I.(1385). Contemporary Literary Theoretical Papers, translated by Mehran Mohajer&Mohammad Nabovi, Ch1,Tehran: Augah. [In Persian]

Mili Mashhadi. (2004). Divan, correction Mohammad Gharman, , 2nd Ch Tehran: Amir Kabir. [In Persian]

Mohtashim Kashani. (2001). Seven Divans of Mohtashim, correction Abdul Hossein Navaei & Mehdi Dri,Ch1, Tehran; Mirath Maktoob Publishing Center. [In Persian]

Mojir Bilqani, (1979). Divan, Correction Mohammad Abadi, Ch1,Tabriz: Tarikh Va Farhange Iran Publications. [In Persian]

Molavi, (2005). Divan Shams, Correcthon Badi' al-Zaman Frozanfar, Ch 4, Tehran: Sanaei Publishing House. [In Persian]

Molavi,(2006. Mathnavi Ma'navi, Correction Mohammad Roshan, 2ndCh ,Tehran: Ferdows. [In Persian]

Mushtaq.(1941). Divan, Correction Hussein Makki,Bija,Ch2, Moravej Bookstore Publishing House. [In Persian]

Namvar Motlat, B. (2014). An introduction to intertextuality, 2nd chapter, Tehran: Sokhn. [In Persian]

Namvar Motlat, B. (2016). "Transtextuality, the study of the relationships of one text with other texts", Humanities Research Journal, No. 56, p. 88. [In Persian]

Nizami Ganjavi.(1965). Keliat Divan, Tehran: Amir Kabir. [In Persian]

Nizami Ganjavi. (1937).Sharaf nameh, corrected by Vahid Dastgardi,Ch1, Tehran: Armaghan Press. [In Persian]

Purnamdarian, T. safar dar meh, (2011). Ch. 4, Tehran: Sokhan. [In Persian]

RudAki. (1997). Divan, based on the copy of Saeed Nafisi,Ch2, Tehran: Negah Publications. [In Persian]

Saadi.(2006).Kliyat, correction with the attention of Mohammad Ali Frough,Ch2, Tehran: Hermes Publications. [In Persian]

Saib Tabrizi. (1985). Divan ,Volume1, by Mohammad Ghareman,Ch1 , Tehran: Elmi farhangi Publications. [In Persian]

Saib Tabrizi. (1986). Divan ,Volume2, by Mohammad Ghareman,Ch1 , Tehran: Elmi farhangi Publications. [In Persian]

Saib Tabrizi. (1988). Divan ,Volume4, by Mohammad Ghareman,Ch1 , Tehran: Elmi farhangi Publications. [In Persian]

Saib Tabrizi. (1989). Divan ,Volume5, by Mohammad Ghareman,Ch1 , Tehran: Elmi farhangi Publications. [In Persian]

Saib Tabrizi. (1991). Divan ,Volume6, by Mohammad Ghareman,Ch1 , Tehran: Elmi farhangi Publications. [In Persian]

Saif Farghani. (1985).Divan, with attention to Zabihullah Safa,Ch2, Tehran: Ferdowsi. [In Persian]

Sanai, (2017) . Divan , Mozaher Mosfa's efforts , Ch2,Tehran : Sanaei Library. [In Persian]

Sanai, (2002). Hadiqat al - Haqiqah va Shari'at al – Tariqah ,Correction Madras of Rizavi,Ch6, Tehran. [In Persian]

Sayah, F. (1940). "The place of tradition in the history of literature", Iran Today, No. 9, pp. 9-10. [In Persian]

Savuji.(1988). Divan, with the attention of Mansour Moshfaq,Ch2, Tehran: Safi Alisha Publications. [In Persian]

Shafi'i Kadkani, M.(2016).sovare kheyal dar sherie farse, Ch 18, Tehran: Age Publications. [In Persian]

Shafiei Kadkani, M.(2010). Musigi shier , Ch 12th, Tehran: Aghe Publications . [In Persian]

Shamloo, A. (2016). Collection of works, Ch 13th, Tehran: Negah Publications. [In Persian]

Tahmasabi, F& Saremi, Z. (2013). "Examination of the image and its introduction in Shamloo's poetry", Literary Researches, No. 44, pp. 107-134. [In Persian]

Urfi Shirazi. (880 AD/1291 AH). Divan Ash'ar. Ch Kanpur, India. [In Persian]

Urfi Shirazi.(1999).Kliyat Ash'ar, Corrected by Professor Mohammad Wali Haq Ansari,Ch1, Tehran: Daneshgahe Tehran Publications . [In Persian]

Wa'az Qazwini. (1980). Divan, edited by Seyyed Hassan Sadat Naseri& Ali Akbar Elmi Press Institute. [In Persian]

Yahagi, M.(2014). Joibar lazeha,Ch15, Tehran: Jami. [In Persian]

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پژوهش‌های بین‌رشته‌ای ادبی، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
دوفصل‌نامهٔ علمی، سال ششم، شمارهٔ یازدهم، بهار و تابستان ۱۴۰۳، ۲۶۹-۲۲۷.

تحلیل تأثیر تصاویر شعری شاعران کهن پارسی در تصویرسازی شاملو با رویکرد تحلیلی بینامتنی

(مقالهٔ پژوهشی)

خدیجه ساتیاروند*

یوسف محمّدنژاد عالی زمینی تقی پورنامداریان*****

چکیده

احمد شاملو از چهره‌های نامبردار شعر نو محسوب می‌شود و قضاوت‌های متفاوتی دربارهٔ شعرش صورت گرفته است، برخی وی را بسیار متأثر از شاعران فرنگی دانسته‌اند. از آنجایی‌که تصویر غالباً از ارکان مهم شعر است و با توجه به نظریهٔ بینامتنیّت که هر متنی را متأثر از متون پیشین یا معاصر خود می‌داند با بررسی تصاویر شعری می‌توان به میزان ارتباط یا عدم ارتباط شعر شاملو با میراث شعری کهن پی برد. برای این منظور تصویرهایی که در قالب تشبیه، استعاره، تشخیص، کنایه و صفت هنری در شعر وی بیان شده، بررسی و تحلیل شده است. پژوهش حاضر با روش توصیفی- تحلیلی و با نگاهی به نظریهٔ بینامتنیّت و رویکرد سنت‌گرایی ادبی انجام شده است. بررسی و تحلیل داده‌های تحقیق نشان می‌دهد به‌رغم نظر مخالفان شاملو، تصاویر شعری شاعران کهن پارسی در شعر وی به صورت صریح (عین تصویر در بافت نو) و ضمنی (قسمتی از تصویر، تصویر با مفهومی تازه در بافت نو) بازتاب یافته است. در این میان بیشترین بازتاب

* (نویسندهٔ مسئول). دکترای زبان و ادبیات فارسی، پژوهشکدهٔ ادبیات، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، تهران، ایران.
kh.satyar@yahoo.com
** دانشیار زبان و ادبیات فارسی، پژوهشکدهٔ ادبیات، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، تهران، ایران.
Mohammadnezhad.y@gmail.com
***استاد زبان و ادبیات فارسی ، پژوهشکدهٔ ادبیات، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، تهران، ایران،
poornamdarian@gmail.com
تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۰۳/۱۶ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۵/۲۸

Copyright © 2018, IHCS (Institute for Humanities and Cultural Studies). This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution 4.0 International, which permits others to download this work, share it with others and Adapt the material for any purpose.

مستقیم یا صریح، به‌ترتیب در تصاویر شعری کنایه و تشبیه و بازتاب غیرمستقیم یا ضمنی در تصاویر شعری تشخیص، استعاره و صفت هنری صورت گرفته است.

کلیدواژه‌ها: شاملو، تصویر، شعر نو، شعر کهن.

۱. مقدّمه

احمد شاملو از جمله آفریدگاران شعر مدرن پارسی و پایه‌گذار شعر سپید در ایران است. گرچه شعر شاملو در میان ادب‌دوستان، طرفداران زیادی دارد، مخالفانی نیز دارد. آنان یکی از دلایلشان را تأثیرپذیری بسیار گستردهٔ وی از شاعران فرنگی می‌دانند: « شاملو به دلیل طول دورهٔ شاعری و تغییرپذیری‌های گوناگونش درحوزهٔ شعری و سیاسی، بهترین کسی است که هنرش تأثیرپذیری از شعر فرنگی را روشن‌تر از دیگران آینگی می‌کند» (شفیعی کدکنی،۱۳۸۹: ٥٢٦). در نتیجه مخالفان، شعر شاملو را نمونهٔ شعری کاملاً متأثر از شعر فرنگی می دانند. بدین‌سان شائبهٔ عدم ارتباط شعر شاملو با شعر کهن پارسی پدید می‌آید. بر اساس این تحلیل و با توجه به این سخن که هر متنی متأثر از متن‌های گذشته است، برای پژوهشگر این سؤال پیش می‌آید که آیا شعر شاملو رابطه‌ای با شعر کهن پارسی دارد؟ اگر ارتباطی هست چگونه تجلی یافته است؟ این تجلی و بازتاب بیشتر متأثر از تصاویر شعری کدام سبک شعر پارسی یا کدام شاعر یا شاعران کهن بوده است؟ از آنجایی‌که تصویر غالباً از ارکان مهم شعر شمرده می‌شود، شاعر برای آن که بتواند عواطف و احساسات خویش را بیان کند از صور خیال بهره می‌برد. بنابراین یکی از راه های تشخیص میزان تأثیرپذیری یا عدم تأثر شاعر از گذشتگان یا معاصران شناسایی تصویرهای شعری است. با توجه به این دلایل دراین مقاله، بازتاب تصاویر شعری شاعران کهن پارسی در تصاویر شعری احمد شاملو در تصاویری چون تشبیه، استعاره، کنایه، تشخیص و صفت هنری، مورد مطالعه و

بررسی می‌شود تا ضمن بحث دربارهٔ استفادهٔ شاعری مثل شاملو از تصویرهای شعری گذشتگان، امکان سخن گفتن دربارهٔ نیروی تخیل او نیز فراهم آید.

آن چه براهمیّت این پژوهش می‌افزاید، رویکرد نویسنده به انجام آن با نگاهی به نظریهٔ تحلیلی، **مناسبات بینامتنی** و بهره‌گیری از **تحلیل‌های سنت‌گرایی ادبی** است. یکی از فواید مهم استفاده از بینامتنیّت، کشف خلاقیت و استعدادهای شاعر و آشکار نمودن ظرفیت‌های بالا و توانایی بهره‌مندی از میراث کهن ادبی است. این رویکرد نه تنها از ارزش ادبی تصاویر شاعر نمی‌کاهد، بلکه قدرت تخیل او را در آفرینش صور خیال، شیوه‌های خلاقانهٔ وی در بهره‌گیری ازتصاویر پیشینیان به عنوان زیرساخت تصاویر جدید و کاربرد تصاویر شعر کهن پارسی را در بافت نو و تازه نشان می‌دهد. فایدهٔ دیگر بهره‌گیری از بینامتنیّت، درک و دریافت دقیق‌تر و بهتر، ارائهٔ تفسیری نو از متن است.

با این رویکرد می‌توان تعامل و ارتباط متن را با متون دیگر نشان داد. تاکنون تحقیقی دراین خصوص و با این رهیافت صورت نگرفته، این مقاله می‌تواند بنیادی برای کاری نو درآینده باشد.

برای انجام این پژوهش، نخست با مطالعهٔ اشعار شاملو، به استخراج و طبقه‌بندی تصاویر شعری وی (حدود ٤٧٠٠ مورد) مبادرت شد. آنگاه به جستجوی تصاویر **شعری طبقه‌بندی‌شدهٔ شاملو درآثار و دیوان‌های شاعران کهن پارسی از قرن سوم تا قرن سیزدهم پرداخته شد؛** تصویرهای به دست‌آمده با متون کهن مطابقت داده شد و در پایان به تجزیه و تحلیل تصاویر به دست‌آمده (داده‌های تحقیق) با نگاهی به نظریهٔ بینامتنیّت و تحلیل سنت‌گرایی ادبی مبادرت شده است.

۲ . چارچوب نظری و مفاهیم

۲. ۱ . مناسبات بینامتنی

نظریهٔ بینامتنیّت به عنوان نظریه‌ای مهم و غیر قابل انکار، توانسته است جایگاه خود را در میان نظریه‌ها و رویکردهای جدید (پساساختارگرا، گفتمانی ، پست‌مدرن و...) حفظ کند و در مواردی می‌توان گفت اگر این نظریه نبود، نظریه‌ها و رویکردهای دیگر در نقدهایشان با مشکل اساسی روش‌شناسی مواجه می‌شدند.

بینامتنیّت را نخستین بار ژولیا کریستوا درسال ۱۹٦٦ میلادی در شرح آثار باختین، به ویژه نظریهٔ گفتار و منطق گفتگویی[1]، به کار برده است. وی اعتقاد دارد که هر متن تحول متن‌ها (بینامتنیّت) است. در فضای یک متن گفته‌های فراوانی برگرفته از متن های دیگر با یکدیگر تلاقی می یابند (نامور مطلق،۱۳۹٤ :۱۰٦)، «هر متن ادبی به طورلاینفک با متون دیگر در ارتباط متقابل است. این ارتباط متقابل می‌تواند به صورت بازآوری، تلمیح صریح یا ضمنی، تکرار، تغییر ویژگی‌های شکلی و محتوایی، استفاده از ژانر مشترک و... شکل گیرد» (ابرامز،۱۳۸۷: ٤٤۷). به عبارت دیگر، به نظر کریستوا هیچ متنی بی‌تأثیر از متون دیگر نیست (مکاریک، ۱۳۸۵: ۷۲) و شاعران همواره مفاهیم، موضوعات، الفاظ، اصطلاحات و یا حتی تصاویری را که در شعر نمود بیشتری دارند، از یکدیگر قرض گرفته‌اند. مطابق دیدگاه وی خلاقیت کامل هنرمند در آفرینش اثر هنری تضعیف می‌شود؛ خلاقیت وی را باید در بازآفرینی و چگونگی پذیرش حضور سخن دیگران در متنش جستجو نمود؛ به بیان دیگر هر اثر ادبی دریایی است که از سرچشمه‌های مختلف و متنوعی پدید آمده است. به همین سبب، متن از آن‌رو که نظامی خودبسنده و بسته نیست باید در ساختار روابط اجتماعی متون پیشین و معاصر بررسی و تحلیل شود تا معنا پیدا کند (آلن، ۱۳۹۰: ۵۸).

نظریه‌پردازان بینامتنیّت برای بررسی روابط بینامتنی میان متون تقسیم‌بندی‌های مختلفی به کار برده‌اند؛ هرچند کریستوا از نظریه‌پردازان نسل اول بینامتنیّت محسوب می‌شود، اما نظریهٔ وی چندان کاربردی و عملی نیست. غیر از کریستوا کسانی مانند رولان بارت، میکاییل ریفارتر، لوران ژنی و ژرار ژنت به بررسی روابط میان یک متن با متون دیگر پرداخته‌اند . نسل دوم این پژوهشگران لوران ژنی و میکاییل ریفارتر هستند که نقش مهمی در تکامل بینامتنیّت به ویژه با موضوعاتی مثل کلاژ و بینامتنیّت، خوانش و نشانه‌شناسی بینامتیت داشتند (نامور مطلق، ۱۳۹٤: ۱۹٦، ۲۰٦،۱۷۷و ۲۵٤)، اما کسی که نظریهٔ بینامتنیّت را گسترده‌تر و نظام‌یافته‌تر از دیگران مطرح کرده و به یک پارادایم علمی نزدیک کرده است ژرار ژنت است (آلن،۱۳۹۰: ۱٦۵)، از آنجا که تمام روابط میان متنی را با تمام متغیرهای آن بررسی نموده ، می‌توان گفت محور بینامتنیّت ژنت که زیر مجموعهٔ نظریه ترامتنیت وی است کاربردی‌تر از سایر نظریه‌ها ست.

بینامتنیّت ژنت به سه صورت تقسیم‌بندی شده است:

«بینامتنیّت صریح: حضور آشکار یک متن در متن دیگری است. دراین بینامتننیت مؤلف متن دوم در نظر ندارد مرجع متن خود را پنهان کند.

بینامتنیّت غیر صریح: حضور پنهان یک متن در متن دیگر است. این نوع بینامتنیّت می‌کوشد مرجع بینامتن خود را پنهان کند.

بینامتنیّت ضمنی: در این نوع از بینامتنیّت پیوند میان متن حاضر و پیشین به تمامی آشکار نیست. مؤلف متن دوم قصد پنهان‌کاری عمدی ندارد، بلکه به تناسب محتوا و موضوع و تداعی نبوغ هنری خود، ناخودآگاه به پشتوانهٔ فرهنگی خود مراجعه می‌کند و بخشی از آن را باز آفرینی می‌کند» (نامور مطلق ، ۱۳۹۵ : ۸۸).

پژوهش حاضر نیز براساس محور بینامتنیّت ژرار ژنت ارتباط تصاویر شعری شاملو را با تصویرهای شعری پیشینیان مطالعه و بررسی می‌کند. از آن‌جایی‌که مبنای تحقیق بررسی

تصویر است نمی‌توان همخوانی بینامتنیّت با بلاغت اسلامی و فارسی را درحوزهٔ تصویر کاملاً عملی دانست. در نتیجه محقق پس از مطالعه و بررسی جوانب حضور تصویرهای شعری کهن در شعر شاملو به این نتیجه رسید؛ مواردی را که تصویر عیناً و بدون تغییر از شعر شاعران کهن پارسی در شعر شاملو حضور یافته است، بینامتنیّت صریح و مواردی که قسمتی از تصویر دچار تغییر و دگرگونی شده است و فقط قسمتی از تصویر کهن (متن غایب) در تصویر جدید (متن حاضر) حضور دارد، بینامتنیّت ضمنی محسوب شود.

۲- ۲. سنّت‌گرایی ادبی

رویکرد دیگری که می‌توان با بهره‌مندی از تحلیل‌های آن پیوند میان تصاویر شعری شاعران متقدم و متأخر را توضیح داد، بحث سنت‌گرایی ادبی است که پیشینهٔ کهنی در ادبیات دارد. «نویسندگان ادبی، پیرنگ، ویژگی‌های گونه‌ای، ابعاد شخصیت‌پردازی، صور ذهنی، شیوه‌های روایتی و حتی عبارات وجملات را از متون متقدّم و از سنت‌های ادبی خویش می‌گیرند» (آلن، ۱۳۹۰: ۱۱).

در ادبیات سنت عبارت است از «مجموعه شیوه‌های ادبی که طی دورهٔ مورد تطور ادبیات هرقومی پدید آمده و برروی هم انباشته شده است، نخستین پایه‌ای که ترقیّات و تحولات برروی آن صورت می گیرد، سنت است. ازاین گذشته، آن چه ادوار مختلف ادبی را به هم می پیوندد، همین سنت‌هاست» (سیاح ، ۱۳۱۹ : ۱۰-۹).

سنت‌گرایی در شعر فارسی، به منزلهٔ یک جریان ریشه‌دار، از همان نخستین دوران پس از تکوین شعر فارسی دری تا روزگار ما تدوام داشته است. این جریان ، به‌ویژه پس از افول سبک هندی در ایران گاهی به صورت تقلید محض، مانند سنت‌گراییِ شاعران دورهٔ بازگشت بوده است. بخش عمدهٔ دیگری از جریان سنت‌گرایی نیز در شعر معاصر بروز کرده

که صورت و معنای اشعار آنان به کلی متأثر از سنت ادبی گذشته ایران بوده است (یاحقی،۱۳۹۳: ۱۶۰–۱۶۱). گاهی نیز به صورت کاربرد خلّاقانهٔ عناصر پویای سنت در شعر، نظیر شیوه‌ای که شاعران نوپرداز معاصر ازجمله نیما و شاگردان و پیروان برجستهٔ وی از جمله احمد شاملو در این زمینه به کار گرفته‌اند، نمود یافته است.

نشانه‌های توجه به سنت ادبی در شعر هر شاعری دیده می‌شود. این نشانه‌ها را در شعر بعضی از شاعران بیشتر و در شعر بعضی دیگر کمتر می‌توان دید. شاید هیچ شاعری نتواند به‌طور کامل پیوند خود را با سنّت‌ها، پیشینه و ریشهٔ ادبیات جامعهٔ خویش بگسلاند؛ زیرا هنر در بستر سنت می‌بالد، بنابراین شاعر برای این که بنای استوار و زیبایی خلق کند، ناچار است آن را بر پایه‌های گذشته بنا کند.

در این مقاله نیز تلاش شده است، ارتباط میان شعر سنتی و شعر نو شاملو مشخص شود؛ میزان بهره‌گیری وی از امکانات شعر کهن پارسی آشکار شود.

۳. پیشینهٔ تحقیق

رویکرد، مسئله، فرضیه و پرسش‌های این پژوهش تازه است و تاکنون پژوهشی از این منظر در تصاویر شعری شاملو انجام نشده است. البته پژوهش‌های فراوانی در زمینهٔ شعر شاملو صورت گرفته است که اکثر این پژوهش‌ها یا به صورت کلی شعر شاملو را نقد و بررسی کرده‌اند، یا اینکه از دیگر چشم‌اندازها به تجزیه و تحلیل شعر شاملو پرداخته‌اند. یکی از آثاری که در سال‌های اخیر به تصویر در شعر شاملو پرداخته، «بررسی تصویر و معرفی آن در شعر شاملو»، مقاله‌ای از فرهاد طهماسبی و زهره صارمی است که در شمارهٔ چهل و چهارم مجلهٔ پژوهش‌های ادبی، چاپ شده است. در مقالهٔ مذکور در تحلیل فرآیند تصویر، بر نقش تصور در شکل‌گیری تصویر تکیه شده و با حفظ هویت نظری تصویر، عناوینی چون تصویر مرکزی، ابزار تصویر، لحن تصویر و کارکرد تصویر بررسی شده و تصاویر از

دید سطح و عمق، ایستایی و پویایی و... بررسی، واکاوی شده است (طهماسبی و صارمی،۱۳۹۳: ۱۰۷). در این تحقیق به مسئلهٔ بازتاب تصاویر شعرای کهن در شعر شاملو توجهی نشده است. اصولاً مسئلهٔ تحقیق مقاله مذکور و نتیجه آن پیوند تصاویر با بافت موقعیتی آنها در شعر شاملو است (همان:۱۳٤). در حالی‌که مقالهٔ پیشِ رو با نگاهی به رویکرد بینامتنیّت و با شواهد متنوع درصدد بررسی و تحلیل ابعاد گوناگون تأثیر تصویرهای شعری شاعران کهن پارسی بر تصویرسازی احمد شاملو است.

٤. بحث و بررسی

٤ – ۱. بازتاب تصاویر شاعران کهن پارسی در شعر شاملو

در ادامهٔ مقاله برخی بازتاب‌های تصاویر شعری شاعران کهن در تصویرهای شعری شاملو، شیوه و نوع آن‌ها می‌پردازیم.

٤ –۱ –۱. تشبیه

در تشبیه که «هستهٔ اصلی و مرکزی اغلب خیال های شاعرانه می‌باشد» (پورنامداریان،۱۳۹۰، ۲۱٤). حضور مشبه و مشبه‌به ضروری است، اما حضور دو عنصر دیگر اختیاری است. تشبیه بنابر حضور یا عدم‌حضور وجه‌شبه و ادات تشبیه، به دو دسته تقسیم می‌شود: گسترده (حضور ارکان تشبیه) و فشرده (حضور طرفین تشبیه).

۱. غریو رعدآسا: غریو (فریاد) از نظر شدت و سهمگین بودن همچون رعد و تندر تصور شده است. تشبیه دارای ساختار گسترده با طرفین عینی است و با همین ساختار در شعر کهن پارسی نیز حضور دارد. شاملو آن را در بافت متنی و موقعیتی اجتماعی به خدمت گرفته است، اما در شعر کهن پارسی بیشتر در متون حماسی (شاهنامه) کاربرد دارد؛ با توجه به لحن حماسی‌ای که شعر شاملو دارد، به نظر می‌رسد که این گزینش هوشمندانه بوده است.

غریوی رعدآسا

از اعماق نهان گاه طاقت‌زدگی .... (شاملو، 1396 :۹۴۵)

تصویر«غریو رعدآسا» در شعر شاعران کلاسیک:

چو رعد خروشان برآمد غریو برهنه سپاهی بکردار دیو (فردوسی،1384: ج ۶/ ۸۲).

درآمد به میدان سام سوار غریوان به مانند رعد بهار (خواجو، ۱۳۹۵: ۵۵۶).

۲. **هر ذرّهٔ وجودم چو چشمی**(تشبیه ذرات وجود به چشم). تصویری زیبا با ساختار گسترده است. با بررسی این تصویر تشبیهی متوجه حضور آن در شعر کهن پارسی می‌شویم. عطار تصویر مذکور را در شعر عارفانه به کار برده و اهلی از آن در شعرغنایی و عاشقانه بهره گرفته است، درحالی‌که شاملو آن را در فضایی متفاوت با فضای شعری گذشتگان و برای پرورش مضمونی نو به خدمت گرفته است. خلاقیت شاعر برقراری پیوندی بدیع میان متن غایب با متن حاضر می‌باشد به‌گونه‌ای که بر ارزش هنری کلام افزوده است.

هر ذرّه چشمی شد وجودم تا نگاهش کردم

از اعماق نومیدی

صدایش کردم (شاملو، ۱۳۹۶: ۱۲۶)

هر که را هر ذره ای چشمی شود

هم گر انصاف است نابینای توست (عطار، ۱۳۶۸ :۳۱)

در هوا هرذره خاکی مردم چشمی بود بس که چشم عاشقان خاک ره از جولان اوست

(اهلی، ۱۳۴۴: ۳۶)

۳ . **به مانند آهو شدم**: این تشبیه گسترده، با وجه‌شبه «وحشی» در شعر شاملو و نیز در شعر شاعران کهن پارسی حضور دارد. بهره‌مندی شاملو از این تصویر کهن برای پرورش

مضمونی اجتماعی و امروزی، نشانگر قدرت شاعر در برخورداری از ادبیات گذشته و توانایی تلفیق و ترکیب تصویر کهن با متنی امروزی می باشد.

آهوی وحشی شدم از کوه تا صحرا دویدم (شاملو، ۱۳۹٦: ۲۰۵)

نمونه‌های حضور آشکار تصویر یادشده در شعر حافظ و خواجو:

گناه چشم سیاه تو بود و گردن دلخواه که من چو *آهوی وحشی* زآدمی برمیدم

(حافظ، ۱۳۸۳: ۲۳۰)

ز روبه‌بازی چشم چو آهوش دلم چون آهوی وحشی رمیده‌ست

(خواجو، ۱۳٦۹ : ۲۱٦)

٤. **زهرعشق**: عشق به زهری مانند شده است که عاشق آن را می‌نوشد، ساختار تشبیه به کار رفته در شعر شاملو، بلیغ از نوع اضافی و طرفین آن عینی- ذهنی است. این تشبیه در شعر کهن با همین ساختار مشاهده می‌شود، البته با ساختار بلیغ اسنادی نیزحضوردارد. خلاقیت شاملو کاربرد آن در بافتی امروزی و برقراری پیوندی شگفت میان متن حاضر با متن غایب است که سنایی و سلمان ساوجی آن را در فضایی متفاوت با فضای شعری شاملو (شعر غنایی) به کار برده‌اند.

و از قلب زلال یک جام

که زهر سرخ یک عشق را در آن نوشیده‌ام (شاملو، ۱۳۹٦: ۲۵۱)

هر چند که زهر عشق می نوشد آن زهر به گونه شکر دارد (سنایی، ۱۳۹٦: ۳٤۳)

عشق زهری است خوش ای دل که ندارد تریاق درکش آن زهر هلاهل، مطلب تریاقش

(سلمان ساوجی، ۱۳٦۷: ۱۹۸)

۵. **پلاس شب**: در تصویری خیال انگیز سیاهی و تاریکی شب همچون پوشش و پلاسی تصور شده است. این تصویر به صورت تشبیه بلیغ و با همان ساختاری که در شعر شاعران کهن پارسی به صورت اضافی و اسنادی به کار برده شده است، در شعر شاملو نیز مشاهده می‌شود. کاربرد این تصویر کهن در بافت موقعیتی و متفاوت با بافت شعری گذشتگان نشانگر قدرت خلاقیت شاعر، در برقراری پیوندی مبتکرانه میان متن غایب با متن حاضر است.

و من با این زن، با این پسر، با این برادر بزرگواری که شب بی‌شکافم
را نورانی کرده است. با این خورشیدی که پلاس شب را از بام
زندان بی‌روزنم برچیده است، بی عشق و بی زندگی سخن از
عشق و زندگی چه گونه به میان آورده‌ام ؟ (شاملو ، ۱۳۹٦ : ۲۷)

حضور صریح تصویر فوق در شعرشاعران کهن پارسی مانند عطار و خاقانی:

شبی تیره جهانی آرمیده سیاهی در پلاس شب دمیده (عطار، ۱۳۹۲: ۱۲۹)

میلی بساز ز آه و بزن بر پلاس شب درکش به چشم روز به فرمان صبحگاه (خاقانی،۱۳۸۵ : ۳۷۵)

٦. **شراب مرگ**: شاملو برای این که پدیدهٔ هولناک مرگ را آسان نشان بدهد، از مشبه‌بهی عینی چون شراب بهره گرفته است؛ مرگی به راحتی و سرعت نوشیدن شرابی. نظیر این تصویر در اشعار گذشتگان نیز مشاهده می‌شود. با این که مولوی این تصویر را در شعر عرفانی استفاده کرده، شاملو تصویر مذکور را در بافت برون متنی و فضایی متفاوت و با دیدگاهی اجتماعی به کار برده است. ابتکار شاعر توانایی بهره‌مندی از تصویری کهن در بافت امروزی است.

خودمان را فانی می‌کنیم
فردا در میعاد

تا جامی از شراب مرگ به دشمن بنوشانیم ... (شاملو، ۱۳۹٦: ٤٦).

خمار دردسرت از شراب مرگ شناس مده شراب بنفشه بهل شراب انار

(مولوی، ۱۳۸٤: ج۱/ ٤۲۱).

ازشراب مرگ بی خود گشت تا صبح نشور آه ازین صهبا که گردون ریختش غافل به جام

(مشتاق، ۱۳۲۰: ۱۷۰)

شیرهٔ جان درتن همشیره‌ها شد زهر ناب کز شراب مرگ شد تلخ آن لب چون انگبین

(محتشم، ۱۳۸۰: ۵۹)

٤ -۱ -۱-۲. بینامتنیّت ضمنی

در بررسی تصاویر شعری ملاحظه شد که برخی از آن‌ها دچار دگرگونی شده‌اند. به نظر می‌رسد، شاملو با بهره‌گیری از خلاقیت خود توانسته است تغییراتی در این تصاویر به وجود آورد و آن‌ها را با تغییرات موجود در زبان حاضر، متناسب سازد. تشخیص این گونه تصویرها دشوار است. برای کشف و تشخیص آن‌ها نیاز به اطلاعات بینامتنی است تا بتوان متن را رمزگشایی نمود و تشخیص داد که این نوع تصویرها براساس تصویرهای پیشینیان ساخته شده یا نه. بنابراین در این موارد که نیاز به اطلاعات عمیق و گستردهٔ بینامتنی بوده است، محقق با مطالعهٔ عمیق و چندبارهٔ تصویر در شعر شاعر و نیز متن و بافتی که تصویر شعری کهن در آن به کار گرفته شده، رد تصویرهای شعری کهن را در این تصویرها شناسایی نموده است. با این‌حال در همهٔ موارد نمی‌توان با قطع و یقین ادعا نمود این تصویرهای ضمنی را شاملو از شاعران کهن اخذ نموده، بلکه با توجه به دلایل و قراینی این هم‌حضوری ضمنی مشخص شده است.

۷. **غنچه چون او**: مانند کردن غنچه به انسان تصویر تشبیهی است که دارای ساختار گسترده و طرفین عینی می‌باشد. شاملو غنچه را مشبه قرار داده است، درست عکس تصویری که در شعر کهن حضور دارد، درصورتی که در شعر پیشینیان همواره غنچه به عنوان مشبه‌به، به کار رفته، شاملو با توجه به نبوغ ادبی‌ای که داشته است، دراین تصویر دگرگونی ایجاد نموده و آن را در بافتی متفاوت نسبت به بافت شعر کهن به کار برده است.

چرا که ستارهٔ بنفشی طالع می‌شد

از خورشید هزاران هزار غنچه چنو(شاملو، ۱۳۹۶ :۳۵)

تصویر یادشده به صورت معکوس یعنی با جابجایی مشبه و مشبه‌به در شعر حافظ به کار رفته است:

چو غنچه بر سرم از کوی او گذشت نسیمی که پرده بردل خونین ببوی او بدریدم

(حافظ، ۱۳۸۳: ۲۳۰).

۸ اشک سرخ گون

در چشم من

به آبشر اشک سرخ‌گون (شاملو، ۱۳۹۶: ۳۳۶)

تصویر با همان ساختار تصویر شاملو ، اما تفاوت در قسمت دوم تصویر:

چو سلک نظم جگرپارها گسسته حزین گره به رشتهٔ این اشک لاله‌گون نزدم

(حزین، ۱۳۶۲: ٤۱۹).

تفاوت در ساختار:

عاشقم خواندی ، بلی ، من عاشقم اشک سرخ و روی زردم بس گوا

(سلمان ساوجی، ١٣٦٧: ٦٥).

٤- ١ - ٢. استعاره

۱. شاملو «شیر» را استعاره از مبارزان شجاع گرفته است. این استعاره بیشتر در اشعار حماسی کاربرد دارد. بهره‌گیری شاملو از این استعاره در شعری که دارای لحنی حماسی است، هنرمندانه و تأثیرگذار به نظر می‌رسد. شاعران کهن نیز به صراحت «شیر» را استعاره از جنگجوی شجاع و انسان‌های با شهامت گرفته‌اند.

یک شیر

مطمئناً

خوف است دام را!

هرگز نمی‌نشیند او منکسر به جای... (شاملو، ١٣٩٦: ١٦٢)

نمونه‌های کاربرد تصویر یادشده در شعر شاعران ادبیات کلاسیک:

چو شیر ژیان اندر آمد به‌سر بنالید با داور دادگر (فردوسی، ١٣٧٤: ج٢/٩٣٠).

نیامد دگر کس به میدان دلیر که ترسیده بودند از آن تند شیر (نظامی، ١٣١٦: ١٢٧).

مست عشق تو که میدان‌طلب از شیر شود شیر مستی است که در بیشهٔ شمشیر شود

(عرفی، ١٨٨٠ م/١٢٩٧ه.ق :٦٤)

با پیل پیلی کند به میدان با شیر شیری کند به آجام (فرخی، ١٣٣٥: ٢٢٣).

۲. شاملو «آتش روز» را استعاره ازخورشید گرفته است. این تصویراستعاری در شعرشاعران پیشین نظیر فخرالدین اسعد گرگانی نیز حضور دارد. وی تصویر مذکور را در خدمت پرورش مضمونی عاشقانه قرارداده است. در حالی‌که شاملو با کاربرد تصویر آتش روز در فضایی متفاوت با فضای شعر کهن، توانایی بهره‌مندی از یک تصویر کهن را در بافتی جدید و نو در شعرش به خوبی نشان داده است.

مغرب

از آتش افسردهٔ روز

بی صدا می‌سوزد (شاملو: ۱۳۹۶: ۳۲۶).

تصویر «آتش روز» در شعر شاعرانی مانند خاقانی و فخرالدین اسعد گرگانی:

ز آتش روز ارغوان در خوی خونین نشست باد که آن دید ساخت مروحه دست چنار

(خاقانی، ۱۳۸۵: ۱۷۹).

چون دود شب بماند از آتش روز فلک بنوشت خیری مفرش روز

(فخرالدین اسعد، ۱۳۴۹: ۵۰۷).

۳. «تاق کبود» نیز یکی از استعاره‌هایی است که از دیرباز در تصاویر شعری شاعران پارسی وجود داشته است. این تصویردر شعر شاملو با همان معنای استعاری گذشته (آسمان) حضور دارد؛ این رابطهٔ بینامتنی گاه صریح است و تصویر عیناً بازتاب یافته است (نمونهٔ اول) و گاه ضمنی است و قسمتی از آن در تصاویر شاملو حضور دارد (نمونهٔ دوم و سوم).

لب دریای حسود،

زیر این تاق کبود

جز خدا هیچی نبود! (شاملو، ۱۳۹۶: ۴۰۸).

بس که تو در خاک خواهی بود و زین طاق کبود بر سر خاک تو می‌تابد به زاری ماهتاب

(عطار، ۱۳۶۸: ۷۳۸).

بی طاق ابروی تو که طاق است در جهان چندان گریست دیده که این طاق نم گرفت

(محتشم، ۱۳۸۰: ۱۱۵۲).

بنام نگارنده ی هست و بود فرازنده ی این رواق کبود

(حزین ، ۱۳۶۲ :۵۷۱)

٤. **پنجرهٔ دل**: در نگاه شاعر دل چون خانه‌ای است، مشبه‌به حذف شده، اما یکی از لوازم و ویژگی‌های آن (پنجره) در سخن آمده است. این تصویر پراحساس که در شعر مولوی با بافت برون‌متنی متفاوت (شعرعارفانه) حضوردارد؛ در شعرشاملو نیز با بافتی برون‌متنی و موقعیتی نو و با پیوندی مبتکرانه میان متن حاضر با متن غایب مشاهده می‌شود.

از پنجره‌های دلم به ستاره‌هایت نگاه می‌کنم

چرا که هر ستاره آفتابی است (شاملو، ١٣٩٦: ٢٢٣).

در شب ابرگین غم مشعله ها در آوری در دل تنگ پرگره پنجره باز می‌کنی

(مولوی، ١٣٨٤: ج٢/ ٩١٤).

٥. قدحی هوا در کشیدم: در تخیل شاعر هوا چون نوشیدنی تصور شده و شاعر آن را درکشیده است. تصویری خیال‌انگیز که بر پایهٔ تشبیه می‌باشد، شاعر با حذف مشبه‌به (نوشیدنی) مشبه را با یکی از ویژگی‌های مشبه‌به (درکشیدن) در کلام حاضر نموده و سخن خود را خیال‌انگیزتر کرده است. نمونهٔ این تصویر نیز به صراحت در شعر پیشینیان قابل مشاهده است. تصویر یادشده را شاملو در بافتی متفاوت نسبت به بافت شعر شاعران کهن (بیدل) به کاربرده است. هنر شاعر در استفاده از یک تصویر کهن در بافتی امروزین و متناسب ساختن آن تصویر با بافت نو مشخص می‌شود.

شکوهی در جانم تنوره می‌کشد

گویی از پاک‌ترین هوای کوهستانی

لبالب

قدحی درکشیده‌ام (شاملو، ١٣٩٦: ٤٥٥).

خمیازه هم غنیمت صهبای زندگیست یارب چو گل کشد قدحی از هوا لبم

(بیدل، ۱۳٤۱: ج۱/ ۱۰۰٦).

٦. بوی تلخ: بو (رایحه) چون غذا، نوشیدنی یا هر چشیدنی تلخی در شعر شاعران گذشته تصور شده که مشبه‌به محذوف می‌باشد، اما ویژگی آن (تلخ) درکلام باقی مانده است. این‌گونه نازک‌خیالی‌ها در شعر شاعران سبک هندی نظیر عرفی قابل مشاهده است (تنها نمونه این تصویر در شعر پیشینیان درشعر عرفی مشاهده شد واحتمال بازتاب آن از شعر عرفی در شعر شاملو بسیار است). شاملو آن را در خدمت پرورش مضامین اجتماعی درآورده و خلاقیت خویش را این‌گونه آشکار نموده است.

امشب بوی تلخ یاس‌ها سنگر صبر و امید مرا از دلتنگی‌های دشوار و سنگین روز باز می‌ستاند... (شاملو، ۱۳۹٦: ۲٤۳).

از بوی تلخ سوخت دماغ امید و یأس زهری که در پیاله ما کرد روزگار

(عرفی، ۱۳۷۸: ۹۸).

۷. ریشهٔ ایمان: ایمان چون درختی تصور شده که ریشه دوانده است. هرچند درخت (مشبه‌به) در کلام ذکر نشده اما ویژگی آن (ریشه) در سخن آمده است. شاعر کلاسیک (واعظ قزوینی) آن را در شعر عارفانه به کاربرده، درصورتی که شاعر خلاق نوگرا آن را در بافتی متفاوت با سویهٔ اجتماعی به کار گرفته است.

و در پناه درختانی

سایه‌گستر

که عطر گیاهیش یاد آور خون شماست

که در ریشه‌های ایمانی عمیق

می‌گذرد (شاملو، ۱۳۹٦: ۷٦۳).

از برای سبزه‌ای نخلی ز پا نتوان فکند بهر برگ عیش از دل ریشهٔ ایمان مکن

(واعظ قزوینی، ۱۳۵۹: ۳٤۱).

۸. اطلس فیروزه‌گون: به نظر می‌رسد شاملو دو تصویر کهن را با هم ترکیب نموده و تصویری جدید ساخته است.

گوی طلای گداخته

بر اطلس فیروزه‌گون ... (شاملو، ۱۳۹٦: ٦٤۳).

تصویر «اطلس فیروزه‌گون» در شعر پیشینیان، به دو شکل حضور دارد، با اندکی تفاوت در قسمت دوم، تصویر «اطلس فیروزه» و یا با تفاوت در قسمت اول «چتر فیروزه‌گون». به نظر می‌رسد شاملو با تصرف و تغییر در آن ، تصویر تازه‌ای ساخته است.

پیکر آسمان ملمع شد چتر فیروزه‌گون مرصع شد

(هلالی، ۱۳۳۷: ۲۷۱).

ذوق مستان صبوحی‌زده بزم تو دید صبح در اطلس فیروزهٔ خود چاک انداخت

(جامی، ۱۳٦۸: ۱۰۷).

٤-۱-۳. تشخیص

۱. خون آفتاب: این تصویر استعاری که از نوع مکنیه (تشخیص) است، در شعر پیشینیان نیز مشاهده می‌شود، به نظر می‌رسد شاملو با این تصویر آشنا بوده و از آن با نگاهی متفاوت از شعر پیشینیان بهره گرفته، در حالی‌که نظامی آن را در شعر غنایی به کار برده است. براساس شواهد ذکر شده می‌توان نتیجه گرفت که احتمال دارد، این تصویر از شعر کهن پارسی در شعر شاملو بازتاب یافته است.

تا خون آفتاب‌های قلب ده ساله‌اش

ستارهٔ ارغوانی را

پرنورتر کند (شاملو، ۱۳۹٦: ۳٦).

بر آن دجله خون بلند آفتاب چو نیلوفر افکنده زورق در آب

(نظامی، ۱۳۳۵: ۲۱۳).

تویی که سنگدلی، ورنه هیچ زهره جبین به هر مکیدن لب خون آفتاب نخورد

(صائب، ۱۳٦۷: ج٤/ ۱۸۲۷).

۲. دهان گور: تصویری استعاری از نوع تشخیص است. خلاقیت شاملو در کاربرد آن در بافتی نو و با برقراری پیوند میان متن غایب (تصویر قدیمی) و متن حاضر است.

تا بدانی

چه گونه

آنان

بر گورها که زیر هر انگشت پایشان

گشوده بود دهان

در انفجار بلوغ‌شان

رقصیدند (شاملو، ۱۳۹٦: ٤٤).

نمونه‌های حضور آشکار تصویر «دهان گور» در شعر شاعران کلاسیکی مانند مولوی و صائب:

دهان گور شود باز و لقمه‌اش کند چو بسته گشت دهان تن از دم احیا

(مولوی، ۱۳۸٤: ج۱/ ۹۹).

ز تلقین دم افسردهٔ دلمردگان صائب غبارآلود ماتم چون دهان گور شد گوشم

(صائب، ۱۳٦۸: ج ۵/ ۲٦۹٦).

۳. چهرهٔ عشق

آی عشق آی عشق چهرهٔ آبی‌ات پیدا نیست (شاملو، ۱۳۹٦: ۷۳۸).

کاربرد تصویر «چهرهٔ عشق» در شعر سنایی، سیف و واعظ:

هر که را عشق چهره بنماید دل و جانش به جمله برباید (سنایی، ۱۳۸٤: ۲۹).

همه گلگونی چهرهٔ زرد عشق به شیرینی تلخی درد عشق

(واعظ قزوینی، ۱۳۵۹: ٦۲٦).

کی تواند روی او بی‌عشق دشمن روی دید دوست روی عشق باید تا ببیند روی دوست

(سیف فرغانی، ۱۳٦٤: ٤۰۲).

٤. **پای آفتاب**: در این تصویر تشخیصی با وجود متفاوت بودن بافت برون‌متنی (پرورش مضمونی اجتماعی) شعر شاملو نسبت به شعر گذشتگان بینامتنیّت صریح وجود دارد. ابتکار شاملو در پیوند متن غایب (تصویر کهن) با متن حاضر است.

شاید شکسته پای سحرخیز آفتاب

شاید خروس مرده که مانده‌ست از اذان (شاملو، ۱۳۹٦: ۱۳۲).

اختیاری نیست در سیر و سکون خویشتن سایه در پیش پای آفتاب افتاده را

(صائب، ۱۳٦٤: ج۱/ ۱۰۳).

به طرف مه چو سلاسل ز مشک ناب انداخت هزار سلسله در پای آفتاب انداخت

(میلی مشهدی، ۱۳۸۳: ۲۲۹).

۵. **دامن دریا**: شاعر با نسبت دادن ویژگی دامن به دریا تصویر خیال‌انگیزی پدید آورده است. شاملو از این تصویر کهن برای پرورش مضمونی نو و در فضایی متفاوت با فضای شعری گذشتگان استفاده کرده است.

و بوی لجن نمک‌سودِ شب خفتن جای ماهی خوارها که با انقلاب

امواج برآمده همراه وزش باد در نفس من چپیده بود ، مرا به
دامن دریا کشیده بود (شاملو، ۱۳۹٦: ۲۵٦).

نمونه‌های تصویر یادشده در شعر شاعران ادبیات کلاسیک؛ بیدل، صائب و فیاض:

دامن دریا نگردد تهمت‌آلود غبار می‌دهی بر باد گرد دامن ساحل چرا
(فیاض، ۱۳۷۲: ۳۰٤).

فریاد که جز حسرت از این ورطه نبردیم تا چند زند دامن دریا به کمند موج
(بیدل، ۱۳٤۱: ج۱/ ٤٦۰).

به هر شورش مده چون موج از کف دامن دریا
که باشد عقد گوهر خوشه‌ای از خرمن دریا (صائب، ۱۳٦٤: ج۱/ ۲۳٤).

٦. **دهان زخم**: با نسبت دادن یکی از اعضای جانداران به زخم تصویری استعاری از نوع تشخیص خلق شده است. هرچند این تصویر در شعر کهن مشاهده می‌شود، شاملو با نگاهی تازه از آن بهره جسته و پیوندی بدیع میان شعر نو و کلاسیک پدید آورده است.

از زمین عشق سرخش
با دهان خونین یک زخم
بوسه‌یی گرم می‌گیرد (شاملو، ۱۳۹٦: ۲۵۱).

حضور صریح تصویر مزبور در شعر شاعران کهن پارسی؛ صائب، بیدل و رودکی:

دهان زخم بود ترجمان تیغ خموش ز جوی شیر چو فرهاد جوهرم پیداست
(صائب، ۱۳٦۵: ج۲/ ۸۱۷).

شکوهٔ جور تو نگشاید دهان زخم را سرمه باشد جوهر تیغت زبان زخم را
(بیدل، ۱۳٤۱: ج۱/ ۱۱۳).

به خاک خفته تیغ تو از حلاوت زخم زبان برآورد و زخم را دهان لیسید

(رودکی، ۱۳۷٦: ۷۸).

۷. **راز گفتن با برگ** (بینامتنیّت ضمنی)

و باد سخن‌چین

با برگ‌ها رازی چنان نگفت

که بشاید (شاملو، ۱۳۹٦: ۳٦٦).

کاربرد گل به جای برگ در شعر کهن:

همچون نسیم با گل راز نهفته گفتن گه سر عشق‌بازی از بلبلان شنیدن

(حافظ، ۱۳۸۳: ۲۸۱).

۸. **چشم آفتاب** (بینامتنیّت ضمنی)

و چشم درشت آفتاب‌های زمینی

مرا

تا عمق ناپیدای روحم

روشن می‌کند (شاملو، ۱۳۹٦: ۲۷۵).

باد بی سایهٔ مبارک او خاک در چشم آفتاب زده (مجیر بیلقانی، ۱۳۵۸: ۳۷۳).

ای ماه چارده ز جمال تو در حجاب

حیران آفتاب رخت چشم آفتاب (محتشم کاشانی، ۱۳۸۰: ۵۰۸).

اگر ز جور تو نالم به چرخ سنگین‌دل

سپهر خون شود از چشم آفتاب چکد (حزین لاهیجی، ۱۳٦۲: ۳٤۸).

٤ ـ۱ـ٤. کنایه

۱. **جانکاه** (کنایه از رنج‌آور و خسته‌کننده) با وجود شواهد و نمونه‌های یافته‌شده در دیوان شاعران کهن پارسی با بافتی برون‌متنی و موقعیتی متفاوت با بافت متنی و موقعیتی شعر شاملو، می‌توان گفت احتمال دارد که تصویر مذکور به صراحت از شعر شعرای کهن در شعرشاملو بازتاب یافته است.

خاموش باش ! من ز تو بیزارم

...

وز موج‌های تیرهٔ جان‌کاهت... (شاملو، ۱۳۹٦: ۲٤).

در محفل شعور بلایی نیافتیم جانکاه‌تر ز صحبت غوغایی زبان

(بیدل، ۱۳٤۱: ج۱/ ۱۰۳٤).

گرفته سرشان سرسام و چشمشان ابرص

ز سام ابرص جانکاه‌تر به زهر جفا (خاقانی، ۱۳۸۵: ۱٤).

۲. **سر چیزی داشتن**: کنایه از قصد کاری داشتن، با وجود بافت نو و وجود سویهٔ اجتماعی شعر شاملو نسبت به شاعران پیشین رابطهٔ دو تصویر(تصویر شاملو با تصویر شاعران کهن پارسی) بر مبنای هم‌حضوری آشکار است.

شب ندارد سر خواب

شاخ مأیوس یکی پیچک خشک

پنجه بر شیشهٔ در می‌ساید (شاملو، ۱۳۹٦: ۱۱۱).

حضور تصویر مزبور در شعر سعدی و عطار:

سر آن ندارد امشب که برآید آفتابی

چه خیال‌ها گذر کرد و گذر نکرد خوابی (سعدی، ۱۳۸۵: ۸۵۲).

اگر داری سر این گر نداری جز این ره هیچ ره دیگر نداری (عطار، ۱۳٤٤: ۷۵).

۳. **تنگ چشم** (کنایه از بخیل و ممسک) این تصویر کنایی در شعر شعرای کهن پارسی نیز حضور دارد. شاملو با بهره‌گیری از این تصویر کهن برای پرورش مضمونی نو، خلاقیت خود را در پیوند بین متن حاضر با غایب نشان داده است.

آسمان من

آری

سخت تنگ‌چشمانه به قالب آمد (شاملو، ۱۳۹٦: ٦٦۰).

تصویر کنایی «تنگ‌چشم» در شعر سنایی، سعدی و صائب:

تنگ‌چشمان را ز نو گردی نخیزد تا بود لن تنالوالبرحتی تنفقوا بر یاد تو

(سنائی، ۱۳۹٦: ۹۹٦).

تنگ‌چشمان نظر به میوه کنند ما تماشاکنان بستانیم (سعدی، ۱۳۸۵: ۸۱۳).

عاشقان را گر در آتش می‌پسندد لطف دوست

تنگ‌چشمم گر نظر در روضهٔ رضوان کنم (صائب، ۱۳٦٤: ج۱/ ۸٤۰).

٤.**تن زدن** (کنایه از سکوت کردن، ابا و امتناع کردن). تصویر کنایی مزبور در شعر کهن پارسی نیز مشاهده می‌شود. به نظر می‌رسد تصویر فوق برای شاملو تصویری آشنا بوده و با نگاهی متفاوت در شعر وی بازتاب یافته است.

من از

فرو رفتن

تن زدم (شاملو، ۱۳۹٦: ۸۲۷).

نمونه‌های آن در شعر کلاسیک:

جمله گفتندش که ما و تن زدن به از این خط خواندن و گردن زدن

(عطار، ۱۳۹۵: ٤۲۵).

هر چه آوردی تلف کردیش زن مرد مضطر بود اندر تن زدن

(مولوی، ۱۳۸۵: ج۱/ ۹۸۰).

وقت خط سبز صائب غافل از خوبان مشو

در بهاران تن زدن در آشیان بی‌حاصل است (صائب، ۱۳۷۰: ج٦: ۵۱۹).

۵. **رخ زرد** (کنایه از بیمار، خجل و شرمنده)

سه دختر از جلو خان سرایی کهنه سیبی سرخ پیش پایم افکندند

رخانم زرد شد اما نگفتم هیچ (شاملو، ۱۳۹٦: ۱۲۸).

در عشق اگر از کشته شدن مرد بماند تا روز قیامت رخ او زرد بماند

(اهلی، ۱۳٤٤: ۱۷۲).

٦. **پر آبله بودن** (کنایه از خسته و فرسوده بودن)

شاملو: « ....شستشوی پاهای آبله‌گون شما را آب عطرآلوده فراهم کرده‌ایم

ای مردان خسته

به خانه‌های ما فرو آیی! (آیید؟) (شاملو، ۱۳۹٦: ۳۹۲).

حضور آشکار تصویر یادشده در شعرشاعران ادبیات کلاسیک؛ جامی، بیدل و حزین:

لغزش میکده عجز رساست پای پر آبله ساغر زده است (بیدل، ۱۳٤۱: ج۱/ ۳۲٦).

راه مقصود به جایی نرسید پای پر آبله سودیم عبث (حزین، ۱۳٦۲: ۲٤۵).

چون نعل ستور راه پیما پر آبله گشتیم کف پای (جامی، ۱۳۳۷: ۷۱۳).

٤ـ۱ـ۵. صفت هنری

۱. **رویین‌تنی**: این ویژگی که بر پایه تشبیه استوار است (تن و جسم رویین) نفوذناپذیری و آسیب‌ناپذیری جسم و قدرت و نیروی عظیم آن را بیان می‌کند. علاوه

برآن شاعر با بهره‌گیری از این ویژگی گویی می‌خواهد قهرمانی را برای مخاطب تداعی کند که از دو ویژگی معنوی و جسمانی همزمان برخورداراست. این تصویر که در شعر شاعران کهن وجود دارد، در شعر شاملو نیز در فضایی متفاوت با شعر پیشینیانی چون فردوسی بازتاب یافته است.

شاملو: رویینه تنی

که راز مرگش

اندوه عشق و

غم تنهایی بود (شاملو، ۱۳۹٦: ۷۲۷).

نمونه‌های آن در شعر کلاسیک:

اگر رویین تنی جسم آفت توست همان جان فریدون شو که بودی

(مولوی، ۱۳۸٤: ج۲/ ۹۵۸).

بدو گفت رویین‌تن اسفندیار که ای برمنش پیر ناسازگار

(فردوسی، ۱۳۸٤: ج٦/ ۷٤٤).

خواجه اسفندیار می‌دانی که به رنجم ز چرخ رویین‌تن (انوری، ۱۳٦٤: ٤۲۹).

۲.**آفتاب شرمسار**: گاه شاعر با بهره‌گیری از صفت‌های هنری تصویری خلق می‌کند و به یاری آن بستری فراهم می‌سازد تا به پرورش مضمون مورد نظرخود بپردازد و حس درونی‌اش را به مخاطب القا کند. شاملو نیز تصویر «آفتاب شرمسار» را در بافتی نو و با دیدی متفاوت با گذشتگان به کار گرفته است .

چه شبی چه شبی!

شرمساری را به آفتاب پرده در واگذار (شاملو، ۱۳۹٦: ۹۲۷).

کس را به مهوشی نرسد ناز پیش او جایی که آفتاب فلک شرمسار از اوست

(اهلی، ١٣٤٤: ٣٢).

۳. **کفن سرخ**: رنگ یکی از مؤثرترین عوامل آفرینش در صورخیال است. هم از نظر مجازهای زبان شعر و هم از نظر اهمیّتی که در خلق تشبیه و استعاره دارد (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۵: ۲۷۱). شاعر با وقوف به این موضوع از رنگ به عنوان ابزاری برای تصویرسازی بهره برده است.

و چه بسیار

که دفتر شعر زندگی‌شان را

با کفن سرخ یک خون شیرازه بستند (شاملو، ١٣٩٦: ٧٩).

حضور این تصویر در شعر کهن:

شهید تیغ تو خون را حلال چون نکند به محشر از کفن سرخ خودنمایی کرد

(کلیم، ١٣٣٦: ١٥٧) .

٤. **دریای خاموش**: سکوت و خاموشی صفتی است که برای انسان و موجودات جاندار به کار می‌رود. خلق این تصویر با بهره‌گیری از این ویژگی، قدرت خیال‌انگیزی کلام را افزون‌تر می نماید. تصویر مزبور که در شعر شاعران پیشین به کار رفته است، متناسب با بافت موقعیتی نو در شعر شاملو نیز حضور دارد.

می‌گیردم ز زمزمهٔ تو دل

دریا! خموش باش دگر!

دریا (شاملو، ١٣٩٦: ٢٤).

حضور تصویر یادشده در شعر شاعران ادبیات کلاسیک؛ عطار و مولوی:

لیکن چه کنم که رسم کهنه است دریا خاموش و موج در جوش

(مولوی، ١٣٨٤: ج١/ ٤٦٠).

چه گر دریا همی بینی تو خاموش ولی می‌ترس کاید زود در جوش

(عطار، ۱۳۹۲: ۱۰۳۸).

۵. **موج دیوانه**: گاه شاعر ویژگی‌های انسان را به اشیا و عناصر دیگر نسبت می‌دهد. در تصویر زیر شاملو ویژگی طغیان و ناآسودگی روح و ناآرامی (دیوانگی) را به موج نسبت داده است، نظیر این تصویر در شعر کهن نیز حضور دارد.

و مستی دی سیرابی در آشوب سرد امواج دیوانه به جست و جوی
لذتی گریخته عربده می کشید... (شاملو، ١٣٩٦: ٢٥٩).

تصویر «موج دیوانه» در شعر کهن پارسی:

ذوق آشوب خطر دیوانه‌ام دارد چو موج نیستم خس بستهٔ زنجیر ساحل چون شوم

(اسیرشهرستانی، ١٣٨٤: ٣٠٣).

٦. **صبح تازه‌رو**: کاربرد تصویر کهن و هنر مطابقت دادن آن با متن جدید، نشانهٔ خلاقیت شاعر است.

لیک امید من
از هزاران روزن او
صبح پاک تازه‌رو را می‌دهد پیغام (شاملو، ١٣٩٦: ١٨٠).

چون صبح ز روی تازه‌رویی می‌کرد نشاط مهرجویی (نظامی، ۱۳۳۵: ۵۵۳).

۷. **آفتاب سرگردان**: شاعر با بهره‌گیری از این ویژگی و نسبت دادن آن به یک عنصر طبیعی (آفتاب)، توانسته فضای تردید و سرگردانی را به خوبی در شعرش منعکس کند، تصویر فوق به صراحت در شعرکهن پارسی(شعر غنایی اهلی) هم دیده می‌شود.

و آفتابی رطوبت‌زده که

که در فراخی بی‌تصمیمی خویش

سرگردانی می‌کشید (شاملو، ۱۳۹۶: ۵۰۴).

نمونه‌های حضور تصویر فوق در شعر شاعرانی مانند اهلی و فیاض:

بی‌پناه به دنبال ظل مخروطی شبانه‌روز بود آفتاب سرگردان (فیاض، ۱۳۷۲: ۷۱).

من کجا پیدا شوم جایی که همچو ذرّه‌اند

صد هزاران آفتاب از مهر سرگردان تو (اهلی، ۱۳۴۴: ۱۲۲۴).

۸. **سرود روشن** (بینامتنیّت ضمنی)

... تا یک پارچه

به سرودی روشن بدل شود (شاملو، ۱۳۹۶: ۷۹۰).

تفاوت موصوف:

گشاده شود زین سخن راز تو بگوش آیدش روشن آواز تو

(فردوسی، ۱۳۷۵: ج۵/ ۱۲۱).

۵. نتیجه‌گیری

بررسی و مقایسه تصاویر شعری شاملو با تصاویر شعری کهن پارسی نشان می‌دهد که شعر شاملو به‌رغم ادعای مخالفان مبنی بر آیینگی شعر فرنگی، بی ارتباط با شعر کهن پارسی نیست. وی توانسته است با بهره‌گیری از ابزارها و امکانات شعر کهن پارسی نظیر تصویر، شعر خود را پایه‌گذاری کند و از آن به عنوان شالودهٔ استواری برای تصاویر شعری خود بهره ببرد. میزان برخورداری شاملو از گنجینهٔ کهن ادب پارسی، شیوهٔ استفاده از تصاویر کهن در بافت جدید و قدرت خلاقیت شاعر در بهره‌مندی از این تصاویر امر آشکاری است.

بررسی تصاویر یافته‌شده نشان می‌دهد که بیشترین تصاویر به کار رفته در شعرشاملو به ترتیب تشخیص، تشبیه ، صفت هنری، استعاره و کنایه است (نمودار شماره ۱) و بالاترین میزان بازتاب تصاویر شعری شاعران کهن پارسی در شعر شاملو به ترتیب در کنایه، تشبیه، استعاره، تشخیص و صفت هنری مشاهده می‌شود (نمودار شماره ۲).

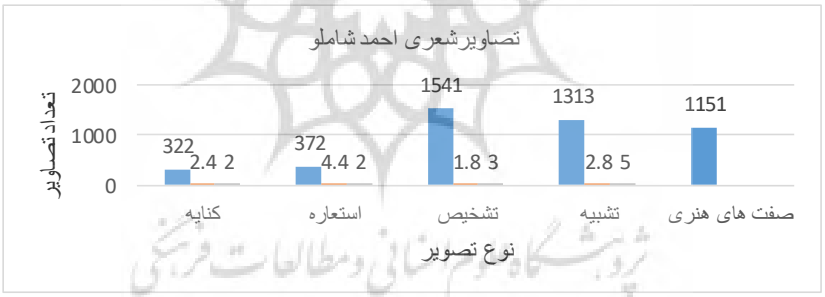
گرچه تلاش شده است با توجه به حجم مقاله شواهدی از شعر شاعران مختلف ذکر شود، اما در بررسی همه تصویرهای استخراج شده (حدود ٤٧٠٠ مورد) و مطابقت داده‌شده با متون کهن بیشترین بازتاب تصاویر در شعر شاملو از شاعران سبک عراقی، پس از آن به ترتیب از شاعران سبک هندی وخراسانی بوده است. در میان شاعران سبک عراقی بیشترین میزان تأثر به ترتیب از مولوی، حافظ و عطار، در سبک هندی از صائب و در سبک خراسانی از فردوسی بوده است.

این یافته‌ها نشان می‌دهد که میزان و چگونگی بازتاب تصاویر شعری شاعران کهن پارسی در تصاویر شعری شاملو متفاوت است. دسته‌ای از تصاویر شعری را شاعر به صورت صریح (مستقیماً) از تصاویر شعری شاعران کهن پارسی اقتباس کرده است که از نظر لفظ و مضمون تفاوتی با تصاویر پیشینیان ندارد. خلاقیت شاعر در کاربرد این‌گونه تصاویر در بافت برون‌متنی جدید و مطابقت آن‌ها با بافت امروزی است. در گروهی دیگر از تصاویر شعری که دچار دگرگونی شده‌اند (بینامتنیّت ضمنی)، ردپای تصاویر شعری کهن را در این تصاویر می‌توان مشاهده نمود. شاعر با بهره‌گیری از خلاقیت خود توانسته است تغییراتی در این تصاویر به وجود آورد و آن‌ها را متناسب با تغییرات موجود در زبان حاضر، سازد. تغییر و دگرگونی گاه به صورت ترکیب دو تصویر سنتی و خلق تصویری تازه است. زمانی کاربرد تصویر در مفهوم جدید و یا تلفیق یک واژهٔ کهن با واژه‌ای تازه است. می‌توان گفت در این نوع تصویرها ارتباط میان دو قسمت تصویر چنان عمیق است

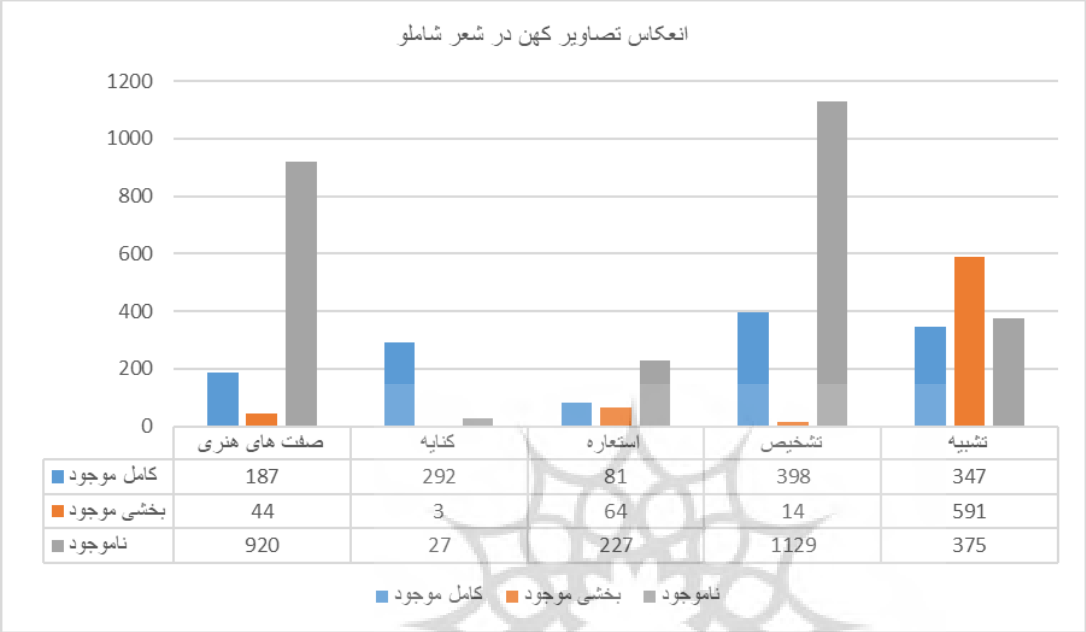
که دیگر متنی به عنوان متن مهمان یا بیگانه معنای خود را از دست داده است و ارتباط بینامتنی در این موارد شیوه‌ای نه برای هم‌حضوری یک متن در متن دیگر، بلکه سبب زایش متن‌های (تصویرهای) تازه شده است. دستهٔ دیگر تصاویری است که در شعر کهن نیست و ممکن است حاصل ابداع و خلاقیت شاعر در کاربرد زبان یا متأثر از متون نثر فارسی کهن، تصاویر شعری هم‌عصران وی و یا شاعران غیر ایرانی باشد که در این پژوهش بررسی نشده است.

بنابراین داده‌های پژوهش می‌تواند مبنای تفسیر و تحلیل نو در شعر شاملو باشد. همچنین نشان می‌دهد شعر شاملو می‌تواند الگو و نمونهٔ موفقی برای شاعران نسل جدید باشد تا بتوانند با تقویت دانش ادبی و با تلفیق شعر سنتی و نو نبوغ هنری خویش را پرورش دهند.

پیوست‌ها



نمودار شماره ۱



نمودار شماره ۲

پی‌نوشت‌ها

۱.dialogism

کتاب‌نامه

آلن، گراهام (۱۳۹۰). **بینامتنیّت، چ هفتم**، تهران: نشر مرکز.

ابرمز، ام اچ ،گالت هرفم (۱۳۸۷). ***فرهنگ اصطلاحات ادبی***، ترجمهٔ سعید سبزیان، چ دوم ، تهران: رهنما.

اسیرشهرستانی، جلال الدین میرزا (۱۳۸٤).دیوان غزلیات، تصحیح غلامحسین شریفی ولدانی، چ اول، تهران، میراث مکتوب.

انوری، اوحدالدین علی بن محمد (۱۳٦٤). ***دیوان***، به کوشش سعید نفیسی، چ اول، تهران: مؤسسهٔ مطبوعاتی پیروز.

اهلی، محمد بن یوسف (۱۳٤٤). ***دیوان***، تصحیح حامد ربانی، تهران: سنایی.

بیدل دهلوی، مولانا عبدالقادر (۱۳٤۱). ***کلّیات***،ج۱، تصحیح خال محمد خسته و خلیل‌الله خلیلی، به اهتمام حسین آهی، تهران: کتاب‌فروشی فروغی.

پورنامداریان، تقی(۱۳۹۰). **سفر در مه، چ چهارم**، تهران: سخن.

جامی، نورالدین عبدالرحمن (۱۳۳۷). ***مثنوی هفت اورنگ***، تصحیح و مقدمهٔ آقا مرتضی مدرس گیلانی، چ اول، تهران: کتاب‌فروشی سعدی.

جامی، نورالدین عبدالرحمن (۱۳٦۸). ***دیوان***غزلیات، تصحیح هاشم رضی، چ سوم ، تهران: انتشارات شرق.

حافظ، شمس‌الدین محمد (۱۳۸۳). ***دیوان***، تصحیح علامه قزوینی و قاسم غنی، به کوشش عبدالکریم جربزه‌دار، چ دوم ، تهران: اساطیر.

حزین لاهیجی، محمدعلی بن ابی طالب (۱۳٦۲). ***دیوان***، تصحیح و مقدمهٔ بیژن ترقی،چ دوم، تهران: انتشارات کتابفروشی خیام.

خاقانی شروانی، افضل‌الدین بدیل بن علی نجار (۱۳۸۵). ***دیوان*** به کوشش ضیاءالدین سجادی، چ هشتم ، تهران: زوّار.

خواجو، کمال‌الدین ابوالعطاء محمود بن علی (۱۳٦۹). ***دیوان***، تصحیح احمد سهیلی خوانساری، چ اول، تهران: نشر پاژنگ.

خواجو، کمال‌الدین ابوالعطاء محمود بن علی (۱۳۹۵). ***سامنامه***، تصحیح میترا مهرآبادی، چ دوم، تهران: دنیای کتاب.

رودکی، ابوعبدالله جعفر (۱۳۷٦). ***دیوان***، بر اساس نسخهٔ سعید نفیسی، چ دوم،تهران : انتشارات نگاه.

سلمان ساوجی، جمال‌الدین (۱۳٦۷). ***دیوان***، به اهتمام منصور مشفق، چ دوم، تهران: انتشارات صفی علیشاه .

سعدی، مصلح‌الدین (۱۳۸۵). ***کلّیات***، به اهتمام محمدعلی فروغی، چ چهارم، تهران: انتشارات هرمس.

سنایی. (۱۳۹٦). ***دیوان***، به کوشش مظاهر مصفا، چ دوم، تهران: کتابخانهٔ سنایی، مجدود بن آدم

سنایی، مجدود بن آدم (۱۳۸٤). ***حدیقه‌الحقیقه و طریقه‌الشریعه***، تصحیح مدرس رضوی، چ ششم، تهران: انتشارات دانشگاه تهران .

سیاح ، فاطمه (۱۳۱۹) . «*مقام سنّت در تاریخ ادبیات*» ، **ایران امروز** ، شماره ۹، صص ۹-۱۰.

سیف فرغانی (۱۳٦٤). ***دیوان***، به اهتمام ذبیح‌الله صفا،چ دوم ، تهران: فردوسی.

شاملو، احمد (۱۳۹٦). ***مجموعه آثار***، چ سیزدهم ، تهران: انتشارات نگاه

شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۹۵). ***صورخیال در شعر فارسی***، چاپ هجدهم، تهران: انتشارات آگه.

شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۹). ***موسیقی شعر***، چاپ نوزدهم، تهران: انتشارات آگه.

صائب تبریزی (۱۳٦٤). ***دیوان***، *ج۱*، به کوشش محمد قهرمان، چ اول، تهران: انتشارات علمی فرهنگی.

صائب تبریزی (۱۳٦٥). ***دیوان***، *ج۲*، به کوشش محمد قهرمان، چ اول، تهران: انتشارات علمی فرهنگی.

صائب تبریزی (۱۳٦۷). ***دیوان***، *ج٤*، به کوشش محمد قهرمان، چ اول، تهران: انتشارات علمی فرهنگی.

صائب تبریزی (۱۳٦۸). ***دیوان***، *ج٥*، به کوشش محمد قهرمان، چ اول، تهران: انتشارات علمی فرهنگی.

صائب تبریزی (۱۳۷۰). ***دیوان***، *ج٦*، به کوشش محمد قهرمان، چ اول، تهران: انتشارات علمی فرهنگی.

طهماسبی، فرهاد؛ صارمی، زهره (۱۳۹۳). «***بررسی تصویر و معرفی آن در شعر شاملو***»، ***پژوهش‌های ادبی***، شمارهٔ ٤٤، صص ۱۰۷-۱۳٤ .

عرفی شیرازی، زین‌الدین علی بن جمال‌الدین (۱۸۸۰م/۱۲۹۱ ه.ق.). ***دیوان اشعار***، هند: کانپور هند.

عرفی شیرازی، زین‌الدین علی بن جمال‌الدین (۱۳۷۸). ***کلیات اشعار***، تصحیح پروفسور محمد ولی‌الحق انصاری، چ اول ، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

عطار نیشابوری، فریدالدین (۱۳۹۲). ***اسرار نامه***، تصحیح شفیعی کدکنی، چ ششم، تهران: انتشارات سخن .

عطار نیشابوری، فرید الدین (۱۳٦۸). ***دیوان***، تصحیح تقی تفضلی، چ پنجم، تهران : انتشارات علمی فرهنگی .

عطار نیشابوری، فریدالدین (۱۳۹۵). **منطق الطیر**،تصحیح شفیعی کدکنی، چ پانزدهم، تهران: سخن.

عطار نیشابوری، فریدالدین (۱۳٤٤). ***لسان الغیب***، تصحیح و مقدمهٔ احمد خوشنویس «عماد»، چ اول، تهران: کتابفروشی محمودی .

فخرالدین اسعد گرگانی (۱۳٤۹). ***ویس و رامین***، تصحیح ماگالی تودوا، الکساندر گوافاریا، چ اول، تهران: انتشارات بنیاد فرهنگ ایران.

فرخی سیستانی (۱۳۳۵). **دیوان**، به کوشش محمد دبیرسیاقی،تهران: چاپ سپهر.

فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۷٤). ***شاهنامه***، ج ۲، به تصحیح ژول مول، با مقدمهٔ محمد امین ریاحی، چ ششم ، تهران: سخن.

فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۷۵). ***شاهنامه***، ج۵، تصحیح جلال خالقی مطلق،چ اول، کالیفرنیا و نیویورک.

فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۸٤). ***شاهنامه***، ج٦، تصحیح جلال خالقی مطلق و محمود امید سالار،چ اول، نیویورک.

فیاض لاهیجی،ملا عبدالرزاق (۱۳۷۲). ***دیوان***، مصحح امیربانو کریمی، چ اول،تهران :انتشارات دانشگاه تهران .

کلیم کاشانی، میرزا ابوطالب(۱۳۳٦). ***دیوان***، تصحیح حسین پرتوبیضایی، چ اول، تهران: خیام.

مجیر بیلقانی (۱۳۵۸). ***دیوان***، تصحیح محمدآبادی،چ اول، تبریز: انتشارات مؤسسهٔ تاریخ و فرهنگ ایران.

محتشم کاشانی، کمال‌الدین (۱۳۸۰). ***هفت دیوان محتشم***، تصحیح عبدالحسی نوایی–مهدی دری، چ اول ، تهران: مرکز نشر میراث مکتوب .

مشتاق، میرسید محمد علی (۱۳۲۰). ***دیوان***، تصحیح حسین مکی، چ دوم، تهران: انتشارات کتابفروشی مروج.

مکاریک، ایرنا ریما (۱۳۸۵). ***دانش‌نامهٔ نظریه‌های ادبی معاصر***، ترجمهٔ مهران مهاجر، محمد نبوی، چ اول، تهران: آگه.

مولوی، جلال‌الدین محمد (۱۳۸٤). ***دیوان شمس***، تصحیح بدیع‌الزمان فروزانفر، چ چهارم، تهران: نشر سنایی.

مولوی، جلال‌الدین محمد (۱۳۸۵). ***مثنوی معنوی***، تصحیح محمد روشن، چ دوم ، تهران: فردوس.

میلی مشهدی، میرزا قلی (۱۳۸۳). ***دیوان***، تصحیح محمد قهرمان، چ اول، تهران: امیر کبیر.

نامور مطلق، بهمن (۱۳۹٤). ***در آمدی بر بینامتنّیت***،چ دوم، تهران: سخن.

نامور مطلق، بهمن (۱۳۸٦). «*ترامتنیت مطالعه روابط یک متن با دیگر متن‌ها*»، **پژوهشنامهٔ علوم انسانی**، شمارهٔ ٥٦ ،ص۸۸ .

نظامی گنجوی، ابو محمد الیاس بن یوسف (۱۳۱٦). ***شرفنامه***، تصحیح وحید دستگردی چ اول، تهران: مطبعه ارمغان .

نظامی گنجوی، ابو محمد الیاس بن یوسف (۱۳۳۵) .***کلیات د***یوان، تصحیح وحید دستگردی، تهران: امیرکبیر .

واعظ قزوینی، میرزا محمد رفیع (۱۳۵۹). ***دیوان***، تصحیح سید حسن سادات ناصری، موسسهٔ مطبوعاتی علی‌اکبر علمی.

هلالی جغتایی، بدرالدین (نورالدین) (۱۳۳۷). ***دیوان***، تصحیح سعید نفیسی، تهران: سنایی.

همایی، جلال‌الدین (۱۳۷۰). ***معانی و بیان***،چ اول، تهران: نشر هما.

یاحقی، محمد جعفر (۱۳۹۳). ***جویبار لحظه‌ها***،چ پانزدهم، تهران: جامی.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی