https://liar.ui.ac.ir/?lang=en
Literary Arts
E-ISSN: 2322-3448
Document Type: Research Paper
Vol. 17, Issue 3, No.52, 2025, pp. 85-100
Received: 05/01/2025 Accepted: 27/04/2025

Analysis of *Layla and Majnun* by Nizami and *Haft Paykar* by Bahrami Ardabili Based on Intertextuality Theory

Hadi Tite
Ph. D. in Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, Urmia University, Urmia, Iran
Tite.hadi@gmail.com

Fatemeh Modarresi *
Professor, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, Urmia University, Urmia, Iran
fatemeh.modarresi@yahoo.com

Abstract
Bahram-e Ardebili has been influenced by Nizami's *Layla and Majnun* in his seven poems entitled *Haft Peykar*. He reinterprets portions of this lyrical masterpiece from the perspective of *Layla and Majnun*, a reading that engages the reader actively. By creating multiple meanings and providing more vivid imagery, the poet establishes a layered representation of Nizami, generating a text with multifaceted meaning that allows the audience to reinterpret the poem as if rewriting it. This descriptive-analytical research investigates the common and reciprocal relationships in the images and concepts of Nizami's *Layla and Majnun* and Bahram-e Ardebili's *Haft Peykar*. In this process of influence, Ardebili has produced a more visual and traditional-breaking poetry, reminiscent of Nizami's imagistic thinking in his verse. Additionally, Ardebili's perspectives on concepts such as the union of lover and beloved, the death of friendship in pursuit of union with the beloved, hope for reunion, and references to aspects of the original narrative of *Layla and Majnun* by Nizami have also been influenced.

Keywords: Nizami, Bahram-e Ardebili, Love, Influence.

Introduction

Bahram Ardabili, formerly known as Taher Alafi, was born in 1942 and is among the poets of the Other Poetic Movement and a signatory of the Volume Poetry Declaration. His collection of poems titled *A Passerby in the Dreams of Butterflies* has been published. Among the characteristics of his poetry are a nuanced language, the discovery of new and undisclosed layers of imagery, an emotionally rich semantic background related to mysticism and introspection, enlivening nature, and the highlighting and use of substitution techniques in sentence structures" (Tite, 2021, p. 53). Ardabili views the story of *Layla and Majnun* from a different perspective, which provides a basis for examining the process of influence; because meaning hinges on the discovery of what we refer to as 'literary tradition'. In other words, Ardabili, drawing on Nizami in some of his poems, creates something new. Thus, exploring the relationships between the two works to uncover techniques and meanings is essential. This research employs a descriptive-analytical approach and utilizes library

*Corresponding author
Tite, H. and Modarresi, F. (2025). Analysis of Leyli and Majnun by Nizami and Haft Paykar by Bahrami Ardabili Based on Intertextuality Theory. *Literary Arts*, *17*(3), 85-100.

2322-3448 © University of Isfahan
This is an open access article under the CC BY-NC-ND/4.0/ License (https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/).

10.22108/liar.2025.143887.2427

resources to investigate the influences of *Layla and Majnun* by Nizami on the poetry of Bahram Ardabili. It also analyzes the relationships between images and concepts in the poems of the two poets in order to uncover meaning. This is crucial, as part of the meaning relies on uncovering relationships between texts and considering literary tradition to reveal "deconstruction" in Ardabili's poetry. Intertextuality explains that no statement exists except as derived from another statement and that no assertion exists except as a quotation of another. In fact, intertextuality is the conscious use of all or part of a previous text in the present text (Ajieh & Ghaderi, 2020, p. 66).

Materials and Methods

This study, with a qualitative and analytical-descriptive approach, examines two texts: *Layla and Majnun* by Nizami and *Haft Paykar* by Bahram Ardebili based on the theory of intertextuality. The theory of intertextuality, first proposed by Julia Kristeva based on the ideas of Mikhail Bakhtin, emphasizes the interaction and connections between texts and demonstrates that no text exists independently of previous texts; rather, it is situated within a network of references, adaptations, and reciprocal influences. "Intertextual analysis examines the relationship of a text with other preceding or contemporary texts" (Kakavand Ghalenoei & Najjar Noubari, 2017, p. 47). To collect the data, the original text of both works has been reviewed based on credible versions, and then, through content analysis, intertextual elements are extracted and analyzed. This study aims to show how Bahram Ardebili, by rereading *Layla and Majnun*, has placed its romantic, mystical, and philosophical concepts in a new context, and what differences and similarities in narrative style, characterization, and themes exist between the two works.

Research Findings

The findings of the research indicate that these two works are not only independently significant in the culture of Persian literature but also are intertwined in a complex relationship with each other and other literary texts. The repeated use of motifs, characters, and similar structures between these two works clearly demonstrates intertextual influence and interaction. In *Layla and Majnun*, the concepts of love and madness are presented both as essential elements of the story and as spiritual and mystical ideas, which can be clearly related to Islamic teachings. This phenomenon is also evident in *Haft Paykar*, where Bahram Ardebili employs allegories and mystical symbols to portray complex lyrical concepts. The influences of classical Persian texts are clearly visible in both works. In *Layla and Majnun*, the story of Majnun and Leyli's love is reminiscent of the romantic tales in *Shahnameh*, where human relationships are subject to fate and destiny. This inclination towards narratives in which love stands as a powerful force against the laws of nature and destiny is also observed in *Haft Paykar*.

Bahram Ardebili's *Haft Paykar* specifically utilizes a multilayered structure in which the main story resides within various narrative layers. This approach allows the reader to understand how each layer of the story refers to another text. Similarly, in *Layla and Majnun*, the love story of Majnun and Leyli is heavily influenced by similar narratives in the history of Persian literature, particularly those that reference symbols of endless love and the failures that arise from it. The comparison of the main characters in both works is also noteworthy from an intertextual perspective. The symbols and motifs present in *Layla and Majnun* and *Haft Paykar* are interesting in their own right. In *Layla and Majnun*, symbols such as night, desert, madness, and flight often serve as markers of reaching perfection and knowledge. In *Haft Paykar*, there are similar symbols that depict love and the quest for truth and spiritual perfection. In both works, the intertextual relationships drawn from various texts and stories significantly contribute to the reconstruction and interpretation of the main concepts of these texts. Moreover, the semantic connections of these works with other cultural and religious texts, through the concept of "love" as a spiritual and destructive force, are especially prominent.

Discussion of Results and Conclusions

Bahram Ardebili, by establishing a connection between his poems and Nizami's *Layla and Majnun*, or in other words, by reinterpreting the lyrical epic of *Layla and Majnun* in the form of seven poems titled *Haft Paykar*, enhances its multiple meanings. Like Nizami, Ardebili regards imagery as the main component of poetry; this is something that Nizami openly acknowledged, referring to it as the essence of poetry. Ardebili demonstrates his belief in this matter by embedding imagery and creating extensive networks of connections among symbols. Ardebili's perspective on the beloved has been influenced by Nizami. His beliefs in the union of lover and beloved, hope for reunion, the death of friendship in pursuit of the beloved, and the spirit of self-sacrifice for the beloved are among these influences.

The reference to Majnun rescuing the gazelles in captivity and Majnun's calmness in meeting Leyli also points to the original narrative of Nizami's story. Nizami likens love to a breeze, and Ardebili also attributes this quality to love. On the other hand, Nizami does not see a place for advice or admonitions in love; Ardebili interprets love as containing awareness. Nizami provides an image of Hayoun and highlights his remarkable attribute of speed, and Ardebili also refers to the image of Hayoun and this characteristic. In terms of ideological discussions, Ardebili, like Nizami, believes in voluntary poverty and the afterlife, reflecting it in his poetry.

فنون ادبی
سال هفدهم، شماره ۳ (پیاپی ۵۲) ۱۴۰۴، ص ۸۵-۱۰۰
تاریخ وصول: ۱۴۰۳/۱۰/۱۶ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۲/۷

مقاله پژوهشی

تحلیل *لیلی و مجنون* نظامی و *هفت‌پیکر* بهرام اردبیلی براساس نظریهٔ بینامتنیت

هادی طیطه، دکتری تخصصی زبان و ادبیات فارسی، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه ارومیه، ارومیه، ایران
tite.hadi@gmail.com
فاطمه مدرسی *، استاد زبان و ادبیات فارسی، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه ارومیه، ارومیه، ایران
f.modarresi@urmia.ac.ir

چکیده

بهرام اردبیلی در هفت سروده با عنوان *هفت‌پیکر*، از *لیلی و مجنون* نظامی تأثیر پذیرفته است، او از زاویهٔ دید *لیلی و مجنون*، برش‌هایی از این منظومهٔ غنایی را بازخوانی کرده است، خوانشی که در آن، خواننده وجهه‌ای فعال به خود می‌گیرد، شاعر با ایجاد معناهای چندگانه و تصویری‌تر کردن مفاهیم، ارائهٔ تصاویر تودرتو با نظامی، قابلیت چندمعنایی در متن ایجاد می‌کند که مخاطب با تأویل آن، گویی دوباره شعر را می‌نویسد. در این پژوهش به شیوه‌ای توصیفی و تحلیلی، به روابط مشترک و متقابل در تصاویر و مفاهیم *لیلی و مجنون* نظامی و *هفت‌پیکر* بهرام اردبیلی خواهیم پرداخت، همان‌گونه که در نظریهٔ بینامتنیت، روابط تقلیدی و تقابلی در ساختار دو متن، بررسی خواهد شد. اردبیلی در فرایند این تأثیرپذیری با تکیه بر شعر نظامی، شعری تصویری‌تر و سنّت‌شکنانه ارائه داده است که یادآور تفکر تصویرگرای نظامی در شعر است. همچنین، اردبیلی در دیدگاه خود در مفاهیمی چون اتحاد عاشق و معشوق، مرگ‌دوستی درراستای وصال با معشوق، امید به وصال و اشاره به بخش‌هایی از روایت اصلی *لیلی و مجنون* از نظامی تأثیر پذیرفته است.

کلیدواژه‌ها: نظامی، بهرام اردبیلی، عشق، تأثیرپذیری، بینامتنیت.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

* مسؤول مکاتبات

طیطه، هادی و مدرسی، فاطمه . (۱۴۰۴). تحلیل لیلی و مجنون نظامی و هفت‌پیکر بهرام اردبیلی بر اساس نظریهٔ بینامتنیت، *فنون ادبی*، *۱۷* (۳)، ۸۵-۱۰۰.

2322-3448 © University of Isfahan
This is an open access article under the CC BY-NC-ND/4.0/ License (https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/).

10.22108/liar.2025.143887.2427

۱- مقدمه

بهرام اردبیلی با نام پیشین طاهر علفی متولد ۱۳۲۱، ازجمله شاعران جریان شعر دیگر و از امضاکنندگان بیانیهٔ شعر حجم بود. «مجموعهٔ اشعار او به کوشش میثم ریاحی با نام *رهگذری در خواب پروانه‌ها* منتشر شده است. از ویژگی‌های شعر او می‌توان به زبانی دارای تعقید، کشف لایه‌های انگاره‌ای نو و نامکشوف، پس‌زمینهٔ معنایی عاطفی مرتبط با عرفان و درون‌نگری، روح بخشیدن به طبیعت، برجسته‌سازی و استفاده از تکنیک جایگزینی در نحو جملات» (طیطه، ۱۴۰۰، ص. ۵۳) اشاره کرد. اردبیلی از زاویه‌ای دیگر، به قصهٔ عشق لیلی و مجنون نگریسته است و این خود، زمینه را برای بررسی فرایند تأثیرپذیری مهیا می‌کند؛ چراکه معنا در گرو کشف همان چیزی است که از آن با عنوان «سنّت ادبی» یاد می‌کنیم؛ یعنی اردبیلی با تکیه بر نظامی، در برخی از اشعار خود، چیزی دیگر خلق کرده است؛ ازاین‌رو بررسی روابط میان دو اثر در جهت کشف شگردها و معنا ضروری می‌نماید، از سویی دیگر نظامی، ازجمله شاعران سبک آذربایجانی است که با ترکیب‌سازی، به‌کارگیری تصاویر ژرف و روایت داستان‌های عاشقانه بر شاعران بسیاری پس‌از خود، همچون امیر خسرو دهلوی، خواجوی کرمانی، عصاره تبریزی، عارف اردبیلی، جامی، هانفی خرجردی، وحشی بافقی، مکتبی شیرازی، هاشمی کرمانی تأثیر گذاشته است (ر.ک: خلوصی، ۱۳۷۹، ص. ۹۴-۸۴). در باب تأثیرپذیری باید گفت: تأثیرپذیری به معنای تعبیر، واکنش، مقاومت و منازعه است (ر.ک: گویارد، ۱۳۷۴، ص. ۱۲) .در این مفهوم، نشان دادن تأثیرات و تأثرات فقط مدنظر نیست؛ بلکه مهم‌تر از آن، بحث دربارهٔ کیفیت تأثیرپذیری ازجمله تأویل یک مفهوم ادبی است (ر.ک: علوی‌زاده، ۱۳۹۳، ص. ۱۰۵).

۱-۱ بیان مسئله

این پژوهش به شیوه‌ای توصیفی-تحلیلی و با به‌کارگیری منابع کتابخانه‌ای به بررسی تأثیرات *لیلی و مجنون* نظامی بر اشعار بهرام اردبیلی می‌پردازد. همچنین، روابط میان تصاویر و روابط میان مفاهیم در شعر دو شاعر درراستای کشف معنا بررسی و تحلیل می‌شود؛ چراکه بخشی از معنا در گرو کشف روابط میان متون و توجه به سنّت ادبی برای آشکار کردن «شالوده‌شکنی» در شعر اردبیلی است. بینامتنیت به توضیح این مطلب می‌پردازد که هیچ گفته‌ای نیست؛ مگر اینکه از گفتهٔ دیگر برگرفته باشد و هیچ قولی نیست؛ مگر اینکه خود، نقل‌قول دیگری باشد. در حقیقت، بینامتنیت کاربرد آگاهانهٔ تمام یا بخشی از یک متن پیشین در متن حاضر است (ن.ک: اجیه و قادری، ۱۳۹۹، ص. ۶۶). در گذشته چنین می‌پنداشتند که یک اثر، معنایی واحد دارد و خواننده با خوانش متن، آن معنای واحد را دریافت می‌کند؛ اما حضور پساساختارگرایان به در هم شکستن قطعیت و یگانگی معنا منجر شد و خواننده در آن می‌تواند با توجه به پیش‌زمینهٔ ذهنی خود، معنایی خاص از متن را برداشت کند حضور نویسنده در درک معنا تاحدی کمرنگ شد که رولان بارت (Barthes, 1977) مسئلهٔ «مرگ مؤلف» را مطرح کرد. این نبودِ قطعیت معنا منجر به زایش رویکرد بینامتنیت شد (رضایی دشت ارژنه و بیژن‌زاده، ۱۳۹۵، ص. ۱۶۸). «متن، یک کردار و یک فرآورندگی است جایگاه بینامتنی آن، نشان‌دهندهٔ ساخت‌یابی متن از کلام‌ها و گفته‌هایی است که پیش‌از این وجود داشته، پس‌از ادا شدن نیز همچنان استمرار یافته است و بنابر تعبیر میخائیل باختین (Bakhtin Mikhail) دوآوایه‌اند، منظور ژولیا کریستوا (Julia Kristeva) از واژه‌های «کردار» و «فرآورندگی» همین است منتها معرف معناهای صریح و ثابت نبوده، تجسم‌بخش تعارض مکالمهٔ بنیاد جامعه به سر معنای واژه‌هایند. از این نظر متون هیچ معنای واحد یا متحد خاصی از خود نداشته، سراسر به فرایندهای اجتماعی و فرهنگی جاری مربوط می‌شود» (حیاتی، ۱۳۸۷، ص. ۷۴). «هیچ آغازی وجود ندارد؛ همواره یا تداوم است یا تکرار؛ همیشه یا دگرگونی است یا تقلید؛ اما تداوم، تکرار، دگرگونی و تقلید بر چیزی ازپیش‌موجود استوار می‌شود.

اصول بینامتنیت نیز براساس همین گزاره‌ها شکل گرفته است. به عبارت دقیق‌تر، بر پایهٔ اصل اساسی بینامتنیت، هیچ متنی بدون پیش‌متن نیست و متون همواره بر پایهٔ متون گذشته بنا می‌شود. همچنین، هیچ متن، جریان یا اندیشه‌ای اتفاقی و بدون گذشته خلق و ایجاد نمی‌شود؛ بلکه همیشه از پیش چیزی یا چیزهایی وجود داشته است. انسان هیچ‌چیز از هیچ نمی‌تواند بسازد؛ بلکه باید تصویری (خیالی یا واقعی) از متنی وجود داشته باشد تا مادهٔ اولیهٔ ذهن او شود و او بتواند آن را همان‌گونه یا دگرگون‌شده بسازد» (نامور مطلق، ۱۳۹۰، ص. ۲۷). بینامتنیت در معنای خاص کلمه، به معنی حضور عینی یک متن در درون متن دیگر است. این حضور، اَشکال گوناگون دارد و از نقل‌قول و اشاره شروع می‌شود و تا سرقت ادبی نیز امتداد می‌یابد (ژوو، ۱۳۹۴، ص. ۱۴۱).

۱-۲ روش‌شناسی

جستار پیش‌رو با رویکردی کیفی و تحلیلی-توصیفی، به واکاوی دو متن *لیلی و مجنون* نظامی و *هفت‌پیکر* بهرام اردبیلی براساس نظریهٔ بینامتنیت می‌پردازد. نظریهٔ بینامتنیت که نخستین بار ژولیا کریستوا بر پایهٔ آرای میخائیل باختین مطرح کرد، بر تعامل و پیوندهای متون با یکدیگر تأکید دارد و نشان می‌دهد که هیچ متنی مستقل از متون پیشین نیست؛ بلکه در شبکه‌ای از ارجاع‌ها، اقتباس‌ها و تأثیرهای متقابل قرار دارد. تحلیل با رویکرد بینامتنی ارتباط یک متن با سایر متون پیشین یا معاصر آن متن را بررسی می‌کند (ر.ک: کاکاوند قلعه‌نویی و نجارنوبری، ۱۳۹۶، ص. ۴۷). برای گردآوری داده‌ها، متن اصلی هر دو اثر براساس نسخه‌های معتبر بررسی شده، سپس با روش تحلیل محتوا، عناصر بینامتنی استخراج و تحلیل می‌شود. این پژوهش تلاش دارد نشان دهد که چگونه بهرام اردبیلی با بازخوانی *لیلی و مجنون*، مفاهیم عاشقانه، عرفانی و فلسفی آن را در بافتی جدید قرار می‌دهد و چه تفاوت‌ها و شباهت‌هایی در نحوهٔ روایت، شخصیت‌پردازی و مضامین میان این دو اثر وجود دارد.

۱-۳ پیشینهٔ پژوهش

تاکنون چهار تحقیق دربارهٔ شعر بهرام اردبیلی صورت گرفته است:

ابراهیم‌نژاد مرزرود (۱۳۹۹) در پایان‌نامهٔ خود با عنوان «نقد و تحلیل شعر موج نو بر مبنای اشعار بیژن الهی، هوشنگ چالنگی و بهرام اردبیلی» اذعان داشته است که بی‌توجهی به معنا یکی از ویژگی‌های شعر بهرام اردبیلی است؛ مرزرود در پایان‌نامهٔ خود بدون اشاره به شعر دیگر و مؤلفه‌های آن، با تکیه بر چند نمونهٔ شعری، شاعران نامبرده را ذیل جریان موج نو تحلیل کرده است، همچنین ایشان به‌علت آشنا نبودن با تأثیرات بهرام اردبیلی از نظامی و خاقانی، آشنا نبودن با حوزهٔ اساطیر و زبان‌شناسی، معتقد است که در شعر بهرام اردبیلی مؤلفهٔ بی‌معنایی وجود دارد، این در حالی است که براساس نظرات سوسور (Saussure) هر دالی مدلولی دارد و هرچیزی که در حوزهٔ زبان باشد، معنایی دارد. ساکن نویری (۱۴۰۰) نیز در پایان‌نامهٔ خود با عنوان «نقد عناصر اسطوره‌ای و عرفانی در شعر بهرام اردبیلی با رویکرد نشانه‌شناسی تأویلی امبرتو اکو» به این نتیجه رسیده است که کاربست عناصر اسطوره‌ای و عرفانی در شعر بهرام اردبیلی که نقش مهمی در ساختار معنایی شعر دارد، با توجه به خصلت تأویل‌پذیر خود، موجب گشودگی متن به روی تفسیرهای گوناگون می‌شود. با دستیابی به معناهای ضمنی این عناصر می‌توان گفت نگرش عرفانی موجود در این شعرها از دو سنّت عرفان اسلامی و عرفان هندی سرچشمه گرفته است. طیطه و دستمالچی (۱۴۰۲) در مقالهٔ «توصیف و تحلیل جریان شعر دیگر با تأکید بر اشعار بیژن الهی، بهرام اردبیلی و هوشنگ چالنگی» به مؤلفه‌های «شعر دیگر» و مشخصه‌های آن در شعر بیژن الهی، بهرام اردبیلی و هوشنگ چالنگی پرداخته‌اند. طیطه و

دستمالچی به این نتیجه رسیده‌اند که بهرام اردبیلی در اشعار خود، از کتب مقدس و نثر صوفیه تأثیر پذیرفته است و مؤلفه‌هایی نظیر گریز از قراردادهای شعری، نگاه نمادگرایانه و عرفانی از دیگر ویژگی‌های شعری این شاعر به شمار می‌رود. طیطه (۱۴۰۳) در رسالهٔ دکترای خود با عنوان «تحلیل محتوایی اشعار بیژن الهی، بهرام اردبیلی و هوشنگ چالنگی» به این نکته اشاره کرده است که برای دستیابی به واحد معنا در شعر شاعرانی چون بهرام اردبیلی که شعرشان تأویل‌پذیر و به عبارتی «نوشتنی» است، لازم است ساختار و رابطهٔ اجزاء کلام را در محور همنشینی و جانشینی بررسی شود، بدین ترتیب طیطه در رسالهٔ خود به شکلی عملی به تحلیل ساختار و تقسیم‌بندی سروده‌ها براساس طبیعت‌گرایی، عرفان، اسطوره، عشق و نگاه آفاقی پرداخته است. طیطه به این نتیجه رسیده است که بهرام اردبیلی در اشعار خود از عناصر و مؤلفه‌های طبیعت به‌عنوان رمزگان استفاده کرده است. این عناصر در ظاهر خود، حاوی معانی منوط به طبیعت‌گرایی با مرکزیت یافتن انسان و در سطح معنی یا ژرف‌ساخت حاوی معانی عرفانی و اساطیری با مرکزیت یافتن خدا و عشق به معشوق حقیقی است. این مسئله در اشعار او منجر به افشانش معنا شده است؛ یعنی با به‌کارگیری این شگرد، شعر خود را چندلایه می‌کند و معانی مختلفی را به ذهن تداعی می‌کند.

۲- بحث و بررسی

در سرودهٔ نخست با عنوان «شبانه‌ی لیلی به بازخوانی قیس»، روایتی از کنش‌های ذهنی مجنون دیده می‌شود که در سطح تصویر و مفهوم از *لیلی و مجنون* تأثیر پذیرفته است:

«بازو بگشا/ ای فیروزه/ بر چشم‌های تاریکم/ سپیده‌دم از گور برخاسته/ شبنم رنگی/ بر/ پاره‌های مستولی افشان/ چشمی گشوده می‌شود/ هزار نیزه بر جوشن دریا/ روان/ قلب قیس یورتمه می‌رود/ به‌دنبال آهو./ پلک بر هم بگذار/ و در این دقیقه‌ی آخر/ که ماه/ در کمین عقرب می‌خرامد/ نگاهم کن و/ نَفَسم را بیامرز» (اردبیلی، ۱۳۹۴، ص. ۲۷)، بازو گشودن مفهوم کنایی است و منظور در آغوش کشیدن است و فیروزه استعاره از آسمان است، لیلی برای روشنابخشی چشم خود، خورشید را می‌طلبد، از سویی دیگر بازو گشودن در ارتباط با فیروزه، گشودن پلک و پدیدار شدن چشم یعنی فیروزه را به ذهن تداعی می‌کند؛ چنان‌که این مفهوم را در مصرعی دیگر بیان می‌دارد: «چشمی گشوده می‌شود». شاعر در سه سطر نخست در ظاهر کلام چیزی گفته است و در ژرف‌ساخت کلام، چیزی دیگر اراده کرده است، به‌این‌ترتیب میان چشم و روشنابخشی آن با فیروزه رابطه‌ای به وجود می‌آید و فیروزه در اصطلاح «نشان‌دار» می‌شود. سپیده‌دم در سطر بعد مجاز از خورشید، به علاقه لازم و ملزوم است، شاعر خورشید را مانند انسانی می‌بیند که از گور برخاسته است، این از گور برخاستن نوعی امید را به ذهن تداعی می‌کند، به‌این‌ترتیب در کلّیت این چهار سطر، مفهوم پدیدار شدن صبح، آمدن روشنایی و ارتباط آن با امید در این بازخوانی بهرام اردبیلی در خسرو و شیرین نظامی نیز آمده است: «برآی از کوه صبر ای صبح امید/ دلم را چشم روشن کن به خورشید» (نظامی، ۱۳۷۸، ص. ۳۵۹)، نظامی صبح را نماد امید و رستگاری به کار گرفته است، این در حالی است که صبح امید، نماد خورشید است و نظامی از خورشید خواسته است که چشمان او را روشنی ببخشاید. مفهوم مصرع دوم نظامی نیز با سه سطر نخست شعر اردبیلی به معنای روشنابخشی چشم مطابق است؛ اما اردبیلی هنری‌تر از نظامی گفته است به این دلیل که مستقیم واژهٔ خورشید را به کار نگرفته است و از فیروزه در معنای آسمان استفاده کرده و سپس به‌وسیلهٔ ترکیب کردن آن با عبارتی کنایی دوپهلو «بازو بگشا» خورشید را اراده کرده است؛ یعنی شعر اردبیلی تصویری‌تر است و به‌نحوی تفکر رتوریکی شاعر را نمایش می‌دهد که همانند نظامی به شعر تصویرگرا اعتقاد دارد: «در شعر مپیچ و در فن او/ چون اکذب اوست احسن او» (نظامی، ۱۳۹۴، ص. ۳۵)، یعنی نظامی به کذب شعر و تصویرگرا بودن آن به‌عنوان مؤلفهٔ اصلی اعتقاد دارد. «پاره‌های

مستولی» نماد اعضای بدن انسان است، شاعر تصویر شبنم را در آغاز گشودن پلک‌ها توصیف کرده است که زوایای برگ گل شبنم به شیوه‌ای نامنظم و افشان‌اند، بین افشان و مستولی پارادوکس وجود دارد و فعل «می‌شود» از پایان سطر حذف شده است، اردبیلی سپس فضا را توصیف می‌کند و دریا را به جنگاوری تشبیه کرده است که جوشنی دارد و هزار نیزه به‌سمت او روان است؛ اما این ظاهر کلام است، دریا، دریا نیست و در معنای اشک به کار رفته است و اغراق و استعاره و تشبیه به یک اندازه در یک ترکیب وجود دارد، اینکه اشک را دریا خوانده است استعاره دارد و اغراق نیز کرده است و در ترکیب «جوشن دریا» دریا به‌صورت پنهانی به جنگاور تشبیه شده است، این تودرتو بودن تصویر در شعر اردبیلی مؤید همان اعتقاد وی به شعر تصویرگرا و شعر حجم است، در سطر «قلب قیس یورتمه می‌رود/ به‌دنبال آهو» اشارهٔ اردبیلی به نجات جان آهوی دربند در داستان *لیلی و مجنون* و دویدن وی از پس آهو دیده می‌شود: «رفت از پس آهوان شتابان/ فریادکنان در آن بیابان» (نظامی، ۱۳۹۴، ص. ۹۸)؛ البته این قیس نیست که می‌رود و اینجا دوباره تفاوتی بین نگاه نظامی و اردبیلی به وجود می‌آید، اردبیلی می‌گوید: قلب قیس است که می‌دود و بار دیگر شعر را تصویری‌تر از نظامی کرده است. شاعر در ادامهٔ سروده، مفهوم بستن چشم را بیان کرده است. این گشودن و بستن چشم، تقابلی دوگانه است که در نقطه‌ای به تلاقی می‌رسند: آن و لحظه، همان چیزی که شاعر در ادامه از آن با عنوان دقیقه یاد می‌کند؛ اما دقیقهٔ آخر، همان لحظهٔ دیدار عاشق و معشوق است، لحظه‌ای که شاعر با دیدن معشوق از هوش می‌رود و گویی که مرده است، مفهوم «مردن» را نیز شاعر به‌صورت نهانی و با استفاده از تعبیر «نَفَسم را بیامرز» به کار برده است، هرلحظه که از دست می‌رود نحس است و شاعر با دست بردن در مفهوم «قمر در عقرب» و ادبی کردن آن به این مسئله اشاره کرده است و گویی این لحظهٔ آخر با فعل «می‌خرامد» لطیف شده است و ازسویی هستهٔ اصلی مفهومِ «قمر در عقرب» نحس بودن را به‌دلیل آخرین بار دیدن معشوق، به ذهن تداعی می‌کند. این تصاویر در اشعار نظامی نیز تجلی یافته است، آنجا که مجنون بر سر مزار لیلی می‌رود و از خدا می‌خواهد که او را به معشوق خود برساند: «کز محنت خویش وارهانم/ در حضرت یار خود رسانم» (نظامی، ۱۳۹۴، ص. ۱۸۲) که آرزوی مجنون را برای مرگ نشان می‌دهد و از سویی دیگر در بیت «این گفت و نهاد بر زمین سر/ وان تربت را گرفت در بر» (نظامی، ۱۳۹۴، ص. ۱۸۲)، آمادگی روحی و رهایی مجنون و مرگ او در آن لحظه در تعبیر «نگاهم کن/ و نفسم را بیامرز» دیده می‌شود. در سرودهٔ دوم با عنوان «شبانه‌ی لیلی به بازخوانی قیس» در نوع نگاهش به عشق از نظامی تأثیر گرفته است:

«گیسو به باد پیچیده بانوی قیس/ شفا می‌طلبد/ از در درهای بادیه/ یائسه می‌گذرد/ شبق از گیسوش/ عشق/ در حجله‌گاه خلیفه/ کاسه در کاسه صف کشیده به دریوزگی/ که هلاهل// در مطبخ بازرگان شانه‌ی انگشت/ به شن می‌کشد/ شاخه به شاخه/ زیتونی‌رنگ./ هان ای کمند تافته/ قد بیفراز/ تا کجاوه‌ی اول. // عشق/ در قبیله‌ی من/ خنکای برف است و/ شعور ضمنی آب/ هفت دروازه‌ی آسمان/ از آن هفت‌پیکر ناظم/ من اگر کفنی داشتم/ نگاه لیلا می‌کردم و/ می‌مردم» (اردبیلی، ۱۳۹۴، ص. ۲۸) در این روایت دگرگون‌شده و به‌اصطلاح بازخوانی، لیلی موهایش را مانند زنجیر کرده و آن را به باد پیچیده است، از سویی دیگر پیچیدن معنای بافتن مو را نیز می‌دهد و شاعر قصد به تصویر کشیدن دو ویژگی از گیسوی قیس را در این توصیف داشته است. نخست حالت زنجیر بودن گیسوی لیلی که آن را به باد پیچیده است: «زلفی به هزار حلقه زنجیر/ جز شیفته دل شدن چه تدبیر» (نظامی، ۱۳۹۴، ص. ۵۰) و دیگری پریشان بودن زلف لیلی است که در ارتباط با باد این معنا برداشت می‌شود، گیسو به باد پیچاندن نوعی آشفتگی زلف را به ذهن تداعی می‌کند: «از حشمت شوی و شرم خویشان/ می‌بود چو زلف خویش پریشان» (نظامی، ۱۳۹۴، ص. ۱۷۳). گیسو به باد پیچیدن می‌تواند مفهومی کنایی نیز باشد و منظور بیهوده بودن کار است، گویی لیلی کاری عبث کرده است؛ اما در کلّیت سه سطر نخست، باد به‌صورت پنهانی ضریحی تصور شده

است که لیلی گیسو به آن پیچیده و بیابان نیز حرمی تصور شده است که لیلی از آن شفا می‌طلبد. نوعی جابه‌جایی در این بازخوانی به نسبت داستان *لیلی و مجنون* رخ داده است، آن که برای شفا با پدرش به کعبه می‌رود، مجنون است: «گفتند به اتفاق یکسر/ کز کعبه گشاده گردد این در» (نظامی، ۱۳۹۴، ص. ۶۲)، یائسه منظور لیلی است، شبق نیز چوبی سیاه‌رنگ است و توصیف سیاهی گیسوی لیلی را نظامی نیز به کار برده است: «در هر دلی از هواش میلی/ گیسوش چو لیل و نام لیلی» (نظامی، ۱۳۹۴، ص. ۴۹). خلیفه منظور ابن‌سلام شوهر لیلی است که عشق در نزد او چیزی جز خواهش هوس‌های دنیوی نیست؛ اما در نظر مجنون، عشق و عاشقی کم نمی‌شود و فروکش نمی‌کند: «عشق آن باشد که گم نگردد/ تا باشد از این قدم نگردد» (نظامی، ۱۳۹۴، ص. ۶۲) اردبیلی دو ویژگی به عشق بخشیده است، نخست حسی شبیه به سرمای ملایم و دیگری ویژگی آگاهی است؛ یعنی عشق منجر به آگاهی می‌شود. نظامی نیز ویژگی این باد خنک و نسیم را در عشق دیده است: «تا زنده به عشق بارکش بود/ چون گل به نسیم عشق خوش بود» (نظامی، ۱۳۹۴، ص. ۶۲)، تعبیر آگاهی از عبارت «شعور ضمنی آب» برداشت می‌شود، آب زلال است و آدمی می‌تواند در آن خود را ببیند و منجر به آگاهی نسبت به خود می‌شود، عملی که عشق، آن را انجام می‌دهد: «پند ار چه هزار سودمند است/ چون عشق آمد چه جای پند است» (نظامی، ۱۳۹۴، ص. ۶۲)، عشق، خود عین آگاهی است و نیازی به پند و نصیحت دیگران ندارد، در این روایت و در سرودهٔ قبلی نوعی رهایی و تعلق‌خاطر نداشتن به زندگی مادی در انتهای سروده دیده می‌شود که نشان از عشق پاک از رنگِ مجنون به لیلی دارد، این عشق همانند عشق به خدا است، فقر اختیاری و عشق مجازی همچون پلی به‌سوی عشق حقیقی و قطع تعلق در انتهای سروده منجر به آمیختگی دو نوع عشق حقیقی و عشقِ تنانه شده است. نظامی نیز در آثار خود جلوه‌های هر دو نوع عشق را به کار بسته است.

سرودهٔ سوم از اشعار هفت‌پیکر «شبانه‌ی لیلی به بازخوانی قیس» است:

«دوان آمده امروز/ با چهارزانوی زخم/ بریده بر کف ایوان/ از نافه‌ی آب است/ می‌پیچد/ چنان‌که بر درِ دریا/ هیون حامل.

برآنم/ که به عقرب ماه/ آهویی بگزم/ تا راه آبی سپیده شدن/ در قلب و رگ/ بسته شود» (اردبیلی، ۱۳۹۴، ص. ۲۹)، در اپیزود نخست این سروده فاعل، یعنی هیون در انتهای سروده آمده است، هیون در لغت به معنی «شتر جمازه که به‌رفتار تندوتیز است و سوار آن به چاپاری به منزل رسد» (پادشاه، ۱۸۹۲م، ص. ۸۱۶) آمده است و در این سروده هم به این ویژگی شتر اشاره شده است، تندوتیز بودن شتر که از آن برای جابه‌جایی و حمل استفاده می‌شود، نکته‌ای در مورد شتر است که نظامی نیز بدان اشاره کرده است: «ناگه سیهی شترسواری/ بگذشت بر او چو گرزه‌ماری» (نظامی، ۱۳۹۴، ص. ۱۱۲)، در جایی دیگر با اشارهٔ مستقیم به واژهٔ هیون و سرعت او این‌گونه آورده است: «کای بی‌خبران ز تیغ تیزم/ فارغ ز هیون گرم‌خیزم» (نظامی، ۱۳۹۴، ص. ۸۸). آنچه جای تأمل دارد، نسبت دادن صفت خوشبو به آب با آوردن واژهٔ نافه در محور همنشینی کنار آب است، آب بدون بو و رنگ است، این پارادوکس در ژرف‌ساخت کلمات رخ می‌دهد و در لفافه است و به‌نوعی پارادوکس را هنری‌تر کرده است. دریا نیز مانند خانه‌ای تصور شده است که در دارد و تصویرها یکی پس‌از دیگری قرار گرفته است، در اپیزود دوم، در ترکیب «عقرب ماه» با نوعی ایجاز روبه‌روایم که شگرد بهرام اردبیلی است، این عبارت از «قمر در عقرب» مایه گرفته است؛ اما شاعر از آن، ترکیب اضافی ساخته است تا با رعایت اختصار کلمات، مفهوم خود را برساند؛ البته این مفهوم، یعنی نحس بودن به‌صورت ضمنی از سطر دوم برداشت می‌شود، در اصل، ماه به عقربی تشبیه شده است که به‌وسیلهٔ آن، آهو گزیده می‌شود. از این عبارت به بعد، شعر دولایه می‌شود، یکی آنکه شاعر نمی‌خواهد سپیده را ببیند و می‌خواهد در شب ماندگار شود. آهو نیز زمان است که سریع می‌گذرد، منظور از راه آبی، آسمان و منظور از قلب و رگ حیات است، در تعبیر دوم، منظور از آبی «آب» است و شاعر راه آب‌رسانی را بر قلب و رگ خود می‌بندد، به هر سوی نوعی مرگ‌دوستی در این اپیزود دیده

می‌شود. نظامی نیز در *لیلی و مجنون* از زبان مجنون به این اندیشه اشارتی داشته است، اشارتی که برگرفته از نوع اعتقاد عرفانی هر دو شاعر دارد: «تو در پی آنکه مرغ جانم/ از قالب این قفس رهانم/ در دام کشی مرا دگربار/ تا در دو قفس شوم گرفتار» (نظامی، ۱۳۹۴، ص. ۱۵۷)، تن در واقع قفسی است که شاعر میل به رها شدن از آن دارد.

در سرودهٔ چهارم بهرام اردبیلی با عنوان «شبانه‌ی لیلی به بازخوانی قیس»، از نگاه قیس، زیبایی لیلی توصیف می‌شود:

«به‌سوی آب می‌روم/ کمان ماه/ در آرزوی گلویم/ در آن دقیقه‌ی برج/ قسم می‌خورم عاشق چشمی نبوده‌ام./ دریچه‌ی ماتم/ گشوده به ایوان شرقی/ قبیله در آتش/ خیال دمیدن/ مقابل من./ بانوی ارجمند!/ سینه‌ریزت را/ به من ببخشا/ تا رها کنمش/ در تک دریا./ حال/ زمان یادگیری نام گلی است/ که پنج پرک داشت/ و هفت زبان زهرآگین/ پیچیده بود/ بر هفت پرچم زخمینش/ شب تلخی است/ ماه تلخ/ کمان پذیرفتنی!/ سلام به انحنای کشیده‌ات» (اردبیلی، ۱۳۹۴، ص. ۳۰)، شاعر در ابتدا، ماه افتاده در آب را در طول شعر به تصویر می‌کشد، سپس هلال ماه را به‌صورت نهانی به هلال گلوی لیلی تشبیه کرده است، تشبیه مضمری که تفضیلی هم هست، ماه که در انحنا و هلالی بودنش به کمان تشبیه شده است، در «آرزوی» گلوی لیلی است، گفتنی است که «من» در این سروده لیلی است؛ چراکه سروده در باب شبانهٔ لیلی است و قیس آن را بازخوانی می‌کند، به عبارتی شاعر بین عاشق و معشوق به این طریق اتحادی ایجاد کرده است، اتحادی که در *لیلی و مجنون* نظامی نیز دیده می‌شود: «در خودم غلطم که من چه نامم/ معشوقم و عاشقم کدامم» (نظامی، ۱۳۹۴، ص. ۱۲۳)، مجنون نیز در عشق به حدی رسیده است که تفاوتی میان خود و معشوق نمی‌بیند. لیلی در اندوه عشق مجنون است و آتش در عبارت «قبیله در آتش» استعاره از عشق است که با دمیدن و آمدن معشوق تسکین می‌یابد، نظامی نیز در احوال لیلی می‌گوید: «می‌سوخت به آتش جدایی/ نه دود در او نه روشنایی» (نظامی، ۱۳۹۴، ص. ۷۵) که در تأیید استعارهٔ عشق است، بیت بعد تأییدکنندهٔ این است که لیلی در خیال آمدن مجنون است و با وی آرام می‌یابد: «تا خود که بدو پیامی آرد/ ز آرام دلش سلامی آرد» (نظامی، ۱۳۹۴، ص. ۷۵). این دمیدن و خیال خاموش شدن آتشی که در قبیله افتاده است در ظاهر کلام نیز معنادار است، این درحالی است که در بلاغت سنّتی تصور می‌شود که استعاره نمی‌تواند تأویل‌پذیر باشد و در معنای لفظی خود نیز بیاید، اردبیلی در طول شعر این قابلیت را ایجاد کرده است. در ادامهٔ شعر، راوی مجنون است و لیلی را بانوی ارجمند خطاب می‌دهد. با توجه به اینکه ماه در ابتدای سروده نشان‌دار شده بود و به کمان نسبت داده شده و سپس با گلو ارتباط یافته است، در انتهای سروده «انحنای کشیده» می‌تواند گردن معشوق و گلوی لیلی باشد. تعبیر دیگر این است که کمان به‌علاقهٔ علت‌ومعلول منظور کشتن است و شاعر «سلامی» را که می‌دهد در معنای ضد خود به کار برده است و بر او درود می‌فرستد، شب تلخ مؤید این موضوع است.

بهرام اردبیلی در سرودهٔ پنجم از «هفت‌پیکر» بهرام با عنوان «شبانه‌ی عاشقان به بازخوانی شاعر»، از دریچهٔ خود به قصهٔ عشق *لیلی و مجنون* نگاه کرده است:

«غزال/ نافه در سراب می‌راند/ طاق/ می‌شکند خواب/ به شیرازه‌ی ابرو/ ایستاده دستی به آمدن/ گاهی که/ گاهواره/ آمدوشد دارد/ به رفتار انگشتی اگر می‌توانی/ لیلی، لیلی/ بگذر از این جلای دریایی/ چه مومیایی زیبایی/ نشسته به سایه‌ی زیتونی/ آنجاکه سپاه مرگ/ آرام و مطمئن می‌آید./ دُرّ یتیم/ دریا/ سنگ لحد/ ماه/ توان یافتنم نیست/ مدینه‌ی بازگشت را/ صدای نور شنیدم/ صدایی از/ دماغه‌ی شب‌بو/ چه سبک می‌وزی ای باد!» (اردبیلی، ۱۳۹۴، ص. ۳۱)، مصرع نخست با واژهٔ «غزال» آغاز می‌شود که به‌عنوان نمادی از زیبایی و لطافت در شعر عاشقانه استفاده می‌شود. این واژه ممکن است به نمادی از معشوق عزیز و محبوب اشاره کند. تصویر غزالی که در سراب می‌دوید، نشان‌دهندهٔ آرزوها و خواسته‌های عاشقانه است که در دسترس نیست و در دنیای خیال به‌دنبال آنها می‌گردیم. مصرع دوم با تصویر «شیرازه‌ی ابرو» ادامه می‌یابد که به‌عنوان نمادی از

زیبایی و جذابیت استفاده می‌شود. ابروی معشوق زیباست و به همین سبب کلّیت معشوق را با واژهٔ شیرازه، ابرو خوانده است، در این شگرد، مجاز و نماد توأمان حضور دارند و این همان چیزی است که از آن می‌توان با عنوان تداخل بلاغی یاد کرد. ابرو از یک سو نماد زیبایی است، از سویی دیگر به‌عنوان جزئی از اندام معشوق، منظور کل اندام معشوق است، شاعر ابرو را ذکر می‌کند تا زیبایی آن را به همهٔ اندام‌های او تعمیم بدهد، این تصویر نشان‌دهندهٔ زیبایی و جذابیت چشمان و ابروهای معشوق است که به شعر عاشقانه اضافه می‌شود. این زیبایی است که باعث بیداری و آگاهی می‌شود، همچنان که در فعل شکستن نیز با تصویر (استعاره در فعل یا استعارهٔ تبعیه) مواجه‌ایم. شعر با تصویر «ایستاده دستی به آمدن» ادامه می‌یابد که به زمان و آماده‌باش عاشقانه اشاره می‌کند. این تصویر می‌تواند نشان‌دهندهٔ لحظاتی باشد که عاشقان به انتظار ملاقات با معشوق‌اند و با هر آمدوشد، امید به دیدار و دستیابی به معشوق را حفظ می‌کنند و «بگذر از این جلای دریایی» مؤید همین محتواست. عاشق مانند کودکی درون گهواره است که موقع تکان دادن گهواره دست به‌سوی معشوق خود پیش می‌کشد، در این صورت «رفتار انگشتی» ازسوی لیلی پاسخ به کنش کودک عاشق است که دست جلو می‌آورد، این عشق در نهایت پاکی به کودکی، مانند شده است که درون گهواره قرار گرفته است و امید به وصال دارد: «خرسند شدن به یک نظاره/ زان به که کند ز من کناره» (نظامی، ۱۳۹۴، ص. ۱۱۱)، این گذشتن از درخشش و زیبایی‌های مادی برای رسیدن به وصال است، در آن صورت است که مرگ زیبا می‌شود: «چه مومیایی زیبائی»، البته شاعر ملائمات مرگ را بیان داشته است و در سطر بعد مستقیم به آن اشاره داشته است. آنچه اهمیت دارد تداعی کردن کودک عاشق درون گهواره به‌وسیلهٔ «مومیایی» است؛ یعنی عاشق کشتهٔ معشوق است. می‌توان گفت تمامی معناها در این سروده ضمنی‌اند و این خود، مقصود شاعر نیز بوده است. زیتون نیز چنانچه شاعر در پانوشت اشاره کرده است، منظور یک زیتون نیست، با این تعبیر، زیتونی صفتی است که عاشق در سایهٔ آن آرمیده است، می‌تواند اشاره‌ای به رنگ گهواره‌ها داشته باشد که اغلب از سبزرنگ است. مصرع بعد با تصویر «سپاه مرگ» به تصویری از تهدید و خطرهایی می‌پردازد که همیشه در کنار زیبایی عشق قرار دارد. این تصویر ممکن است به نمادی از مشکلات و موانعی که در راه عشق و ارتباطات عاشقانه وجود دارد، اشاره کند. با توجه به تحلیل فوق، می‌توان گفت که این شعر عاشقانه تصاویر زیبا و نمادینی را به کار برده است تا احساسات عاشقانه و پیچیدگی‌های آن را به تصویر بکشد، نظامی نیز نظیر این مضمون را در دو بیت متوالی به کار بسته است: «آواره‌ای از جهان هستی/ متواری راه بت‌پرستی» (نظامی، ۱۳۹۴، ص. ۱۱۹) که پدر مجنون به دشواری راه عشق اشاره دارد و سپس در بیت دیگر: «جونی به خیال باز بسته/ موئی ز دهان مرگ رسته» (نظامی، ۱۳۹۴، ص. ۱۱۹) ازطریق تصاویری مانند غزال، شیرازه‌ی ابرو، دستی به آمدن، رفتارِ انگشتی، چه مومیایی زیبائی و سپاه مرگ، شاعر سعی کرده است تا تمامی جنبه‌های عشق را در این شعر نمایان کند، تصویر در تصویر بودن سروده و حرکت تصاویر در محور عمودی شعر یادآور مبانی رتوریکی مشترک میان نظامی و اردبیلی در «شعریت» است.

در بهرام اردبیلی در شعر ششم با عنوان «شبانه‌ی قیس به بازخوانی لیلی»، از زاویهٔ دید لیلی به قیس نگریسته شده است:

«تا تو را شایم/ خاکستر نقره‌گونِ سمندری باید/ سامان دلم/ خاموشم در این روزهای بارانی/ و دفینه به سودای نارنج و گون‌هاست/ سازها را نمی‌شنوم/ که زخم دوگانه به بی‌تابی است/ و در وادی فریشتگان/ کلامی به هم نمی‌خورد./ بر آب‌ها بگرییم/ و قبور زنازادگان/ همین دم از هجوم گیاه/ می‌ترکند مردگان./ تیر می‌کشد/ زخم سیاهم/ به‌آرامی/ کلام ناظم را درهم کن و/ نامم را بنشین» (اردبیلی، ۱۳۹۴، ص. ۳۲)، اردبیلی در ابتدای این سروده با روایت لیلی از شبانهٔ قیس سخن می‌گوید، در واقع گویندهٔ اصلی لیلی است و برای آنکه شایستهٔ معشوق شود، بایسته است خاکستر نقره‌گون سمندری شود، «سمندری»، یعنی از جنس سمندر، شاعر به خال‌های زرد سمندر نیز اشاره داشته است. لیلی می‌خواهد بگوید: برای آنکه شایستهٔ تو باشم

باید خاکستر بر آرامش دل بریزم، از سویی دیگر شاعر می‌خواهد بگوید: ثروت و سامان دلم باید خاکستری از جنس نقره‌های بدن سمندر باشد، در این صورت است که شایستهٔ تو می‌شوم، از سویی دیگر می‌توان مصرع اول و دوم را با هم و جدا از سطر سوم خواند: «تا تو را شایم/ خاکستر نقره‌گون سمندری باید» در این سطر، شاعر به شخصی اشاره می‌کند که باید به‌شکلی خاص باشد و توصیفی متفاوت و غیرمعمول دارد. «نقره‌گون سمندری» می‌تواند به رنگ و پوسته‌ای خاص اشاره کند که معمولاً در سمندرها دیده می‌شود، به‌این‌ترتیب «سامان دلم/ خاموشم در این روزهای بارانی» دو مصرعی است که با هم خوانده می‌شود. لیلی در این سطر به وضعیت دل خود اشاره می‌کند که در روزهای بارانی آرام است. «دفینه» به دو دلیل به دل تعبیر می‌شود، نخست آنکه، دل در عالم ازل، درِ گنجینهٔ حضرت حق‌تعالی بوده است و به این اعتبار می‌توان گفت منظور از دفینه، دل است؛ یعنی به عاملی فرامتن گریز زدن منجر به رسیدن به معنا می‌شود، دلیل دوم آن است که برای سامانِ دلِ خود خاکستر خواست؛ ازاین‌رو دل دفینه‌ای است که شیفته و عاشق نارنج و گون است که در او کاشته شود؛ یعنی دیگری را می‌خواهد. از این سوست که شاعر، ساز «دوتایی» را نمی‌شنود و کلام فرشتگان نیز یکی است و تداخلی ندارد، شاعر به وحدت، اشاره دارد. از سویی دیگر، مجنون نیز پس‌از عشق لیلی «فقط» به معشوق حقیقی می‌نگرد و به آن توجه دارد: «گفت ای در تو پناهگاهم/ در جز تو کسی چرا پناهم» (نظامی، ۱۳۹۴، ص. ۱۳۹). در سطر «بر آب‌ها بگرییم و قبور زنازادگان» شاعر به اشک ریختن بر روی آب‌ها و قبور زنازادگان اشاره می‌کند، این می‌تواند اشاره به ترحم و احساس تأثر از مرگ و فراگیر بودن آن باشد. در ادامه، شاعر به این اشاره می‌کند که در همین لحظه، مردگان توسط گیاهانی که در حال رشد و پیشروی‌اند، رها می‌شوند. این می‌تواند نمادی از چرخهٔ زندگی و مرگ باشد، به این معنی که حتی در لحظهٔ مرگ، زندگی و رشد نیز ادامه دارد. این اعتقادی است که نظامی نیز به آن باورمند است، در *لیلی و مجنون* نظامی آنجا که به مدح شروانشاه پرداخته می‌شود به این موضوع اشاره شده است: «فخر دو جهان به سربلندی/ مغز ملکان به هوشمندی» (نظامی، ۱۳۹۴، ص. ۳۰). در نهایت شاعر می‌گوید که شعر را با تغییر دادن، ازانِ خود کن، به‌صورت مستقیم اردبیلی به مایه گرفتن از داستان *لیلی و مجنون* و تغییر دادن آن اشاره می‌کند.

در شعر هفتم با عنوان «شبانه‌ی لیلی به بازخوانی قیس»، اردبیلی دیدگاه خود را دربارهٔ عشق بیان می‌دارد و به توصیف زیبائی معشوق می‌پردازد:

«عشق/ کلمه‌ای بر آب/ همه چیزی در این جهان/ پادررکاب/ لیلا به شاخ آهو بسته./ مژه‌گانش/ درازمدت و مسموم/ و به انحنای پلک/ کشته‌ی سهراب/ همین که نمی‌نوشم/ می‌پاشم این زهره القند// برای زاغ و کلاغ/ زلف درازم باغ/ خاتون برنج/ با ندیمه‌ی مس/ بر شود از پاره‌ی مخمل مرگ؟/ چنگ می‌زنم/ به آهنگ تاری از مژه‌گانش/ تا بافه‌ی کفنم باشد/ یا ماه بنی‌هاشم» (اردبیلی، ۱۳۹۴، ص. ۳۳). عشق مانند کلمه‌ای بر روی آب تصویر شده است، این خاصیت دو ویژگی را ایجاد می‌کند، نخست قابلیت محو بودن و ناپدیدار بودن عشق است و دوم، حالت تداوم و همیشه جاری بودن عشق در هستی است، همان‌گونه که شاعر در ادامه اشاره می‌کند که همه‌چیز در هستی آمادهٔ سفر و در جریان و تداوم قرار گرفتن است، لیلی نیز به‌نوبهٔ خود به سفری می‌رود که سفر عشق است، در واقع منظور از آهو در بند نخست، مجنون است. می‌توان گفت شاعر همه‌چیز را در هستی پای‌دررکاب برای ورود به راه عشق دانسته است. در بند دوم، مژه‌های لیلی، بلند و کُشنده خوانده شده است، شاعر صفتی غیرمستعمل برای موصوف به کار می‌گیرد، بدین شیوه در سطح جانشینی کلمات دست به گزینش می‌زند و در سطح نحوی دست به هنجارگریزی می‌زند، قید درازمدت که در جایگاه صفت قرار گرفته است برای زمان به کار می‌رود و شاعر

ضمن به‌کارگیری آن، دو معنا را از آن اراده می‌کند، نخست به بلندی مژه‌ها توجه کرده است، سپس طولانی‌مدت به زیبائی مژه‌های معشوق و به‌نوعی ازلی بودن آن اشاره دارد که این زیبائی از زمانی بسیار دور است، هم‌زمان مسموم است و کُشنده، این دو صفت نسبت داده‌شده به مژه‌گان، تعبیری سنّتی از مژه را به یاد می‌آورد که در آن مژه به تیر تشبیه می‌شده است. این مژه قدرت کشتن سهراب را دارد. شاعر در ادامه از قول مجنون می‌گوید که به لیلی نگاه نمی‌کنم تا کشته نشوم، این معنا دقیقاً برعکس خود آمده است و منظور شاعر این است که نگاه می‌کنم تا کشته شوم، به عبارتی با استعارهٔ عنادیه روبه‌روایم «در این استعاره ربط بین مستعارله و متعارمنه کمال تضاد است» (شمیسا، ۱۳۷۰، ص. ۱۷۶)، چنانچه انتهای سروده نیز معنایی مؤید این مفهوم را دارد. زهره القند همان چشمان معشوق است که آغشته به زهر مژه‌گان است و شاعر آن را نمی‌نوشد، در فعل نوشیدن نیز استعارهٔ تبعیه وجود دارد و در معنای نگاه کردن آمده است. زلف در سیاهی به زاغ و کلاغ تشبیه شده است و شاعر این نگاه شکرین زهرآلود را نصیب زلف لیلی می‌کند. شاعر زلف لیلی را با تعبیری سنّت‌شکنانه به باغ تشبیه کرده است، در ادبیات کلاسیک فراوانی زلف به سنبل تشبیه شده است: «گردم ز خمار نرگست مست/ مستانه کشم به سنبلت دست» (نظامی، ۱۳۹۴، ص. ۱۶۷)، شاعر به این اعتبار از سنبل که سطح دوم واژهٔ زلف است، سطح دیگری از مجاز می‌سازد و کلّیتی را به کار می‌گیرد که یادآور سنبل است، به اعتباری، باغ مجاز از همان سنبل است که به دو فاصله از زلف دور شده است. در ادامه، شاعر تناسبی بین برنج و مس ایجاد کرده است که هر دو فلزند، برنج به اعتبار سفیدی‌اش دندان‌های معشوق و مس به اعتبار قرمزی‌اش زبان معشوق است، بدین ترتیب پارهٔ مخمل مرگ نیز دهان است که هرچیزی را می‌بلعد و می‌کشد، شاعر می‌پرسد دندان و زبان من از این نگاه زهرآلود معشوق در امان خواهد بود و از آن عبور می‌کند؟ سپس در ادامه به روحیهٔ جان‌فدایی عاشق برای معشوق برای وصال با او اشاره دارد: «شرط است به پیش یار مردن/ زو جان ستدن ز من سپردن» (نظامی، ۱۳۹۴، ص. ۹۰)، بین «چنگ»، «آهنگ» و «تار» تناسبی است که مفهومی انتزاعی را به ذهن متبادر می‌کند، مژه‌های معشوق مانند تارهای ساز و دارای آهنگ تصور شده است، شاعر به این آهنگ چنان از خود رفته است که گویی دیگر در این جهان حضور ندارد، به همین سبب می‌گوید «تا بافه‌ی کفنم باشد»؛ اما این معنا ضمنی است و شاعر خواسته است از قول مجنون، لیلی را خطاب قرار دهد، مجنون به مژه‌های لیلی توسل می‌جوید (چنگ می‌زند) تا بافهٔ کفن او باشد و دهخدا بافه را «دستهٔ علف یا محصول دروشده» (دهخدا، ۱۳۷۷، ص. ۴۲۱۸) معنی کرده است. شاعر مژه‌های معشوق را به دستهٔ علفی بر روی کفنش تشبیه کرده است، خطاب آخر «یا ماه بنی‌هاشم» نیز نوعی استعاذه برای جملهٔ دعایی پیشین است، حضرت ابوالفضل(ع) به‌واسطهٔ زیبایی‌اش به این نام خوانده شده و به‌کارگیری این استعاذه نیز در همین راستا است که مجنون از زیبایی معشوق خود بهره گیرد، نظامی نیز این جان‌فدایی در راه معشوق را به تصویر کشیده است: «در عشق چه جای بیم تیغ است/ تیغ از سر عاشقان دریغ است» (نظامی، ۱۳۹۴، ص. ۷۲)، وحید دستگردی بیت را این‌گونه معنا کرده است: «عاشقان جان پیشکش تیغ می‌کنند؛ ولی تیغ از سر آن‌ها دریغ می‌گردد و اگر دریغ نگردد سعادت و خوشبختی است» (نظامی، ۱۳۹۴، ص. ۷۲)، این همان مفهومی است که اردبیلی به کار می‌برد و ازآن‌جهت خواهان مرگ است که سعادت و خوشبختی را در همین نکته می‌داند.

۳- یافته‌های پژوهش

یافته‌های تحقیق نشان می‌دهد که این دو اثر نه‌تنها به‌صورتی مستقل در فرهنگ ادبیات فارسی اهمیت دارد، بلکه در ارتباطی پیچیده با یکدیگر و دیگر متون ادبی قرار دارد. استفادهٔ مکرر از بن‌مایه‌ها، شخصیت‌ها و ساختارهای مشابه میان این دو اثر،

به‌وضوح نشان‌دهندهٔ تأثیر و تعامل بین‌متنی است. در *لیلی و مجنون*، مفاهیم عشق و جنون، هم در هیئتِ عناصر اصلی داستان و هم به‌عنوان مفاهیم معنوی و عرفانی مطرح می‌شود که به‌وضوح می‌توان آنها را با آموزه‌های اسلامی مرتبط دانست. این موضوع در *هفت‌پیکر* نیز به چشم می‌خورد، جایی که بهرام اردبیلی با استفاده از تمثیل‌ها و نمادهای عرفانی، در واقع به بازنمایی مفاهیم پیچیدهٔ غنایی می‌پردازد. در هر دو اثر، به‌وضوح تأثیرات متون کلاسیک فارسی مشهود است. در *لیلی و مجنون*، داستان عشق مجنون و لیلی در واقع یادآور داستان‌های عاشقانهٔ شاهنامه است که در آنها روابط انسانی تحت‌تأثیر تقدیر و سرنوشت قرار می‌گیرد. این تمایل به روایت‌هایی که در آنها عشق در جایگاه نیرویی قوی و توانمند در برابر قوانین طبیعت و سرنوشت قرار می‌گیرد، در *هفت‌پیکر* نیز دیده می‌شود. *هفت‌پیکر* بهرام اردبیلی به‌طور خاص از ساختاری چندلایه بهره می‌برد که در آن، داستان اصلی در لایه‌های مختلف داستانی قرار دارد. این شیوه به‌نوعی به خواننده این امکان را می‌دهد که درک کند چگونه هر لایه از داستان، خود به متنی دیگر اشاره دارد. در *لیلی و مجنون* نیز داستان عشق مجنون و لیلی بسیار تحت‌تأثیر داستان‌های مشابه در تاریخ ادبیات فارسی است، به‌ویژه روایت‌هایی که به نمادهای عشق بی‌پایان و شکست‌های ناشی از آن اشاره دارد. مقایسهٔ شخصیت‌های اصلی هر دو اثر نیز از جنبه‌های بینامتنیت جالب‌توجه است. نمادها و بن‌مایه‌هایی که در *لیلی و مجنون* و *هفت‌پیکر* وجود دارد نیز در نوع خود شایستهٔ نگرش است. در *لیلی و مجنون*، نمادهایی چون شب، بیابان، دیوانگی و پرواز در بسیاری از مواقع همچون نشانه‌های رسیدن به کمال و معرفت به کار می‌رود. در *هفت‌پیکر*، نمادهای مشابهی وجود دارد که در آنها نیز عشق و جست‌وجوی حقیقت و کمال روحی به تصویر کشیده می‌شود. در هر دو اثر، روابط بینامتنی که از متون و داستان‌های مختلف جذب شده است، به‌شکلی تأثیرگذار در بازسازی و تفسیر مفاهیم اصلی این متون عمل می‌کند. همچنین، ارتباط معنایی میان این آثار با دیگر متون فرهنگی و دینی، ازطریق مفهوم «عشق» در کسوتِ نیرویی روحانی و تخریبی، به‌طور ویژه برجسته است.

۴- نتیجه

بهرام اردبیلی با ایجاد رابطه بین اشعار خود و *لیلی و مجنون* نظامی یا به تعبیری بازخوانی کردن منظومهٔ غنایی *لیلی و مجنون* در قالب هفت شعر با عنوان «*هفت‌پیکر*» به معناهای چندگانه دامن می‌زند. اردبیلی همچون نظامی به تصویر به‌عنوان مؤلفهٔ اصلی شعر نگاه می‌کند، این مسئله را نظامی آشکارا اذعان داشته است و از آن با عنوان کذب شعری یاد کرده است و اردبیلی نیز با تودرتو کردن تصاویر و ایجاد شبکه‌های ارتباطی گسترده میان نشانه‌ها، اعتقاد خود را به این مسئله نشان می‌دهد. اردبیلی در نگاه خود به معشوق از نظامی، تأثیر پذیرفته است، اعتقاد به اتحاد عاشق و معشوق، امید به وصال، مرگ‌دوستی برای رسیدن به معشوق، روحیهٔ جان‌فدایی در راه معشوق ازجملهٔ این تأثیرپذیری‌هاست، اشاره به رهانیدن آهوان در بند توسط مجنون و آرام گشتن مجنون به دیدار لیلی نیز اشاره‌ای به روایت اصلی داستان *لیلی و مجنون* نظامی است، نظامی عشق را به نسیم تشبیه کرده و اردبیلی نیز این ویژگی را به عشق بخشیده است، از سویی دیگر، نظامی در عشق هیچ جای پند و نصیحتی نمی‌بیند، اردبیلی نیز عشق را حاوی آگاهی تصویر می‌کند، نظامی تصویری از هیون و اشاره به ویژگی برجستهٔ او یعنی سرعت حرکت او ارائه داده و اردبیلی نیز به تصویری از هیون و این ویژگی او اشاره کرده است. در مباحث اعتقادی نیز اردبیلی همچون نظامی به فقر اختیاری و معاد باور داشته و در اشعار خود آن را منعکس کرده است.

منابع

اجیه، تقی، و قادری، فاطمه (۱۴۰۰). کارکرد بلاغی و ساختاری آیهٔ ۱۷ سورهٔ انفال در شرح التعرف و مرصاد العباد با رویکرد بینامتنیت. *فنون ادبی*، ۱۳(۱)، ۵۹-۷۶. https://doi.org/10.22108/liar.2020.121464.1795

اردبیلی، بهرام (۱۳۹۴). *رهگذری در خواب پروانه‌ها*. بوتیمار.

ابراهیم‌نژاد مرزرود، داود (۱۳۹۸). *نقد و تحلیل شعر موج نو بر مبنای اشعار بیژن الهی، هوشنگ چالنگی و بهرام اردبیلی* [پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، دانشگاه تبریز]. گنج.
https://ganj.irandoc.ac.ir/#/articles/5d91367405265368527bfcc54b1c39eb

پادشاه، محمد (۱۹۸۲م). *فرهنگ آنندراج* (ج. ۷). انتشارات خیام.

حیاتی، حمید (۱۳۸۷). اندیشه: بینامتنیت ۲. *مجلهٔ گلستانه*، (۹۱)، ۷۲-۷۵. http://noo.rs/qSTtV

خلوصی، محمدتقی (۱۳۷۹). جایگاه نظامی در مثنوی سرایی و شناختی از مقلدان مشهور وی. *پژوهشنامه علوم انسانی*، (۲۸)، ۷۸-۹۶. https://www.sid.ir/paper/66806/fa

دهخدا، علی‌اکبر (۱۳۷۷). *لغت‌نامهٔ دهخدا*. مؤسسهٔ انتشارات و چاپ دانشگاه تهران.

رضایی دشت ارژنه، محمود، و بیژن‌زاده، محمد (۱۳۹۵). نقد و بررسی داستان «آن پادشاه جهود که نصرانیان را می‌کشت از بهر تعصب» از مثنوی مولوی براساس رویکرد بینامتنیت. *متن‌پژوهی ادبی*، ۲۰(۶۸)، ۱۶۷-۱۸۹.
https://doi.org/10.22054/ltr.2016.4849

ژوو، ونسان (۱۳۹۴). *بوطیقای رمان* (نصرت حجازی، مترجم). شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.

ساکن نویری، حسان (۱۴۰۰). *نقد عناصر اسطوره‌ای و عرفانی در شعر بهرام اردبیلی با رویکرد نشانه‌شناسی تأویلی امبرتو اکو* [پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، دانشگاه علامه طباطبائی]. گنج.
https://ganj.irandoc.ac.ir/#/articles/33df6a159dd940843687b784115b8092

شمیسا، سیروس (۱۳۷۰). *بیان*. انتشارات فردوس.

طیطه، هادی و دستمالچی، ویدا (۱۴۰۲). توصیف و تحلیل جریان شعر دیگر با تأکید بر اشعار بیژن الهی، بهرام اردبیلی و هوشنگ چالنگی. *فصلنامه نقد، تحلیل و زیبایی‌شناسی متون*، ۶(۱)، ۷۳-۹۰.
https://www.qparsi.ir/article_176574.html

طیطه، هادی (۱۴۰۰). *جریان‌های نو شعر فارسی بعد از شعر حجم رؤیایی* [پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، دانشگاه شهید مدنی آذربایجان]. گنج. https://ganj.irandoc.ac.ir/#/articles/0548608ccc5249358e453752ff7225d1

طیطه، هادی (۱۴۰۳). *تحلیل محتوایی اشعار بیژن الهی، بهرام اردبیلی و هوشنگ چالنگی* [رسالهٔ دکتری، دانشگاه ارومیه]. گنج.
https://ganj.irandoc.ac.ir/#/articles/fb79bcd7595a02a66c0b85446e4a5c72

علوی‌زاده، فرزانه (۱۳۹۴). بررسی انتقادی پژوهش‌های تأثیر و تأثر در ادبیات تطبیقی ایران. *پژوهش‌های ادبیات تطبیقی*، ۳(۲)، ۹۹-۱۰۹. https://clrj.modares.ac.ir/article-12-5669-fa.html

کاکاوند قلعه‌نویی، فاطمه، و نجار نوبری، عفت (۱۳۹۶). رویکرد بینامتنی در آموزه‌های تعلیمی پروین اعتصامی و مولوی. *فنون ادبی*، ۹(۴)، ۴۷-۵۶. https://doi.org/10.22108/liar.2017.94099.0

گویارد، ماریوس فرانسوا (۱۳۷۴). *ادبیات تطبیقی* (علی اکبر خان محمدی، مترجم). پاژنگ.

نامور مطلق، بهمن (۱۳۹۰). *درآمدی بر بینامتنیت*. نشر سخن.

نظامی، الیاس بن یوسف (۱۳۷۸). *خسرو و شیرین* (به کوشش سعید حمیدیان). نشر قطره.

نظامی، الیاس بن یوسف (۱۳۹۴). *لیلی و مجنون* (تصحیح و حواشی حسن وحید دستگردی و محمود علمی). بدرقه جاویدان.

References

Ajieh, T., & Qadri, F. (2020). The rhetorical and structural function of verse 17 of Surah Al-Anfal in Sharh al-Ta'arruf and Mersad al-Ebad: An intertextual approach. *Literary Arts*, *13*(1), 59-76. https://doi.org/10.22108/liar.2020.121464 [In Persian].

Alavizadeh, F. (2015). A Critical Research of Influence Studies in Iran's Comparative Literature. *Journal of Comparative Literature Research*, 3(2), 99-109. https://clrj.modares.ac.ir/article-12-5669-fa.html [In Persian].

Ardabili, B. (2015). *A passerby in the dream of butterflies*. Botimar. [In Persian].

Barthes, R. (1977). The Death of the Author. In *Image, Music, Text* (p. 142–148). Hill and Wang.

Dehkhoda, A. A. (1998). *Dehkhoda dictionary* . University of Tehran Press. [In Persian].

Ebrahimnejad Marzrud, D. (2020). *Critique and analysis of new wave poetry based on the works of Bijan Elahi, Houshang Chalangi, and Bahram Ardabili* [Master's thesis, University of Tabriz].Ganj. https://ganj.irandoc.ac.ir/#/articles/5d91367405265368527bfcc54b1c39eb [In Persian].

Guyard, M. F. (1995). *Comparative literature* (A. A. Khan Mohammadi, Trans.). Pazhang. (Original work published 1951).

Hayati, H. (2008). Thought: Intertextuality 2. *Golestaneh Magazine*, (91), 72-75. http://noo.rs/qSTtV [In Persian].

Jouve, V. (2015). *Poetics of the novel* (N. Hejazi, Trans.). Scientific and Cultural Publications. [In Persian]. (Original work published 1997).

Kakavand Ghalenoei, F., & Najjar Noubari, E. (2017). An intertextual approach to the didactic teachings of Parvin E'tesami and Rumi. *Literary Arts*, *9*(4), 47-56. https://doi.org/10.22108/LIAR.2017.94099.0 [In Persian].

Kholusi, M. T. (1990). Nezami's Stats in Composing Mathnavi and Acquaintance With Notable F ollowers. *Journal of Humanities*, (28), 78-96. https://www.sid.ir/paper/66806/fa [In Persian].

Namvar Motlagh, B. (2011). *An introduction to intertextuality*. Sokhan. [In Persian].

Nezami Ganjavi. (1999). *Khosrow and Shirin* (S. Hamidian, Ed.). Qatreh. [In Persian].

Nezami Ganjavi. (2015). *Layla and Majnun* (H. Vahid Dastgerdi, & Elmi, Eds.). Badr-egha Javidan. [In Persian].

Padshah, M, (1982). *Farhang-e Anandaraj* (Vol. 7). Khayyam Publications. [In Persian].

Rezaei Dasht-e Arjaneh, M., & Bijanzadeh, M. (2016). An Intertextual Analysis of the Story of "The Jewish King who killed the Christians because of prejudice'' from Masnavi. *Literary Textual Studies*, *20*(68), 167-189. https://doi.org/10.22054/ltr.2016.4849 [In Persian].

Saken Noweiri, H. (2021). *Critique of mythical and mystical elements in Bahram Ardabili's poetry using Umberto Eco's hermeneutic semiotics approach* [Master's thesis, Allameh Tabataba'i University]. Ganj. https://ganj.irandoc.ac.ir/#/articles/33df6a159dd940843687b784115b8092 [In Persian].

Shamisa, S. (1991). *Bayan [Rhetoric]*. Ferdows. [In Persian].

Tite, H., & Dastmalchi, V. (2023). Description and analysis of the flow of another poem with an emphasis on the poems of Bijan Elahi, Bahram Ardabili and Houshang Chalangi. *Critique,analysis and aesthetics of texts*, *6*(1), 73-90. https://www.qparsi.ir/article_176574.html [In Persian].

Tite, H. (2021). *New trends in Persian poetry after the "Poetry of Volume" movement* [Master's thesis, Azerbaijan Shahid Madani University]. Ganj. https://ganj.irandoc.ac.ir/#/articles/0548608ccc5249358e453752ff7225d1 [In Persian].

Tite, H. (2024). *Content analysis of the poems of Bijan Elahi, Bahram Ardabili, and Houshang Chalangi* [Doctoral dissertation, University of Urmia]. Ganj. https://ganj.irandoc.ac.ir/#/articles/44ce77808e79396db294ed66a1e1d7b5 [In Persian].

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی