

## Intertextuality and literary type (literary influences from each other)

Ahmad Rezaee <sup>1\*</sup>

<sup>1</sup> Associate Professor of the Persian Literature Department of the Qom University,  
\*Corresponding author: A52\_2006@yahoo.com

DOI: [10.22034/jltll.v1i1.11](https://doi.org/10.22034/jltll.v1i1.11)

Received: 24 Oct, 2017

Revised: 7 Jan, 2018

Accepted: 16 Feb, 2018

### ABSTRACT

In today's meaning (whether written or non-textual) the texts are influenced in the form of pre-texts and influence texts after themselves; in other words, the texts are in conversations with previous and next texts; the Intertextuality seeks to reveal how their influences, impacts, and different practices and diverse functions. It can be said that in addition to the fact that texts have an Intertextual relationship with each other, on a larger scale, literary types also have such a function, or at least it can be claimed that inter-text relations are also seen in some literary forms; this is more significant when it would be possible that two different literary types have such a degree; Accordingly, in the present research, it attempts to explain the issue, and examine the inter-text relations (or generic) of some Persian literary types; hence, we will try to explain inter-text relations of epic and Lyric literature, with the emphasis on the ode form in Persian poetry, also we show that the structure of the Persian ode in various devices is influenced by the epic literary structure. This influence is more evident especially in the rhetorical system of ode.

**Key words:** Intertextuality, Genre, Epic, Persian Ode.

## بینامتنیت و نوع ادبی (تأثیر پذیری انواع ادبی از یک دیگر)

احمد رضایی<sup>\*۱</sup>

۱. دانشیار گروه ادبیات فارسی دانشگاه قم

\*نویسنده مسئول مقاله Email: A52\_2006@yahoo.com

DOI: [10.22034/jltl.v1i1.11](https://doi.org/10.22034/jltl.v1i1.11)

پذیرش: ۹۶/۱۱/۲۵

اصلاح: ۹۶/۱۰/۱۷

دریافت: ۹۶/۰۸/۰۲

### چکیده

متون در معنای امروزی (چه متن نوشتاری و چه متن غیر نوشتاری) به گونه ای از متون پیش از خود تأثیر پذیرفته و بر متون پس از خود تأثیر می گذارند، به دیگر سخن متنها با متون پیش و پس از خود در گفتگو هستند؛ بینامتنیت در صدد آن است که چگونگی چنین تأثیرات و تأثرات و شیوه های مختلف و کارکردهای متنوع آن را باز نمایاند. می توان گفت علاوه بر اینکه متون با یکدیگر رابطه بینامتنی دارند، در مقیاسی بزرگتر، انواع ادبی نیز دارای چنین کارکردی هستند، یا دست کم می توان مدعی شد، روابط بین متنی در برخی انواع ادبی نیز دیده می شود؛ این رابطه زمانی بیشتر برجسته می شود که دو نوع ادبی متفاوت، از چنین مختصه ای برخوردار باشند؛ بر این اساس، در پژوهش حاضر تلاش می شود ضمن تبیین این موضوع، روابط بین متنی {یا نوعی} برخی از انواع ادبی فارسی بررسی شود؛ از این رو بر آنیم ضمن تبیین روابط بین متنی حماسه و ادب غنایی، با تأکید بر قالب قصیده در شعر فارسی، نشان دهیم ساختار قصیده فارسی در دستگاه های مختلف، متأثر از ساختار نوع ادبی حماسه است. این تأثیرپذیری، بویژه در دستگاه بلاغی قصیده، مشهود تر است.

واژگان کلیدی: بینامتنیت، نوع ادبی، حماسه، قصیده فارسی.

#### مقدمه

موضوع تأثیر گذاری متون بر هم یا تأثیر پذیری آنها از یکدیگر، قدمتی همپای نقد ادبی دارد؛ نقد سنتی تلاش می‌کرد منابع و مصادر آثار را نشان دهد و تنها به بیان کلمات، جملات، پاره گفتارهای و مضامین مشابه اکتفا می‌شد؛ گویا در تلاش برای روشنگری منابع آثار بود که مباحث سرقات ادبی و چگونگی آن مطرح شد؛ لکن در روزگار ما این مبحث در ساختاری مدون، با پشتوانه‌ای نظری با نام "بینامتنیت" مطرح شده و توجه بسیاری از محققان را به خود معطوف کرده است. بینامتنیت تلاش می‌نماید متن را از چارچوب یگانه و تنهای خویش بیرن آورد و میان آن با متن‌های پیشین به عنوان "پیش متن" و متون بعدی به عنوان "پسامتنها" ارتباط برقرار کند و چگونگی این پیوند را برای ما روشن نماید. به سخنی دیگر در این چارچوب نظری، هیچ متنی منزوی و جدا از دیگر متون وجود ندارد، لکن ارتباطات آنها در شکل نازل ردیابی یا نقد منابع و سرچشمه‌ها نیست، بلکه بینامتنیت فراتر از این موضوعات، به پیوندهای وثیق آثار و شیوه‌های آن می‌پردازد. چگونگی دلالت‌های بینامتنی و کیفیت در کنار هم قرار گرفتن آنها را می‌توان از جمله مهمترین مباحث این حوزه دانست. چنان که از نام این اصطلاح پیداست، در بینامتنیت بیشتر بر متون، درمعنای گسترده آن، تمرکز می‌شود؛ اما آنچه ما قصد داریم در این جا بدان بپردازیم، حوزه‌ای گسترده تر از متن است؛ یعنی نوع یا ژانر ادبی، بدین معنی که با استفاده از مفروضات بینامتنیت می‌توان مدعی شد که انواع ادبی نیز به طرق مختلف در تعاملی بینامتنی با یکدیگرند و تحلیل و بررسی آنها می‌تواند کیفیت چنین تعامل یا تأثیر و تأثر را بنمایاند؛ بر این اساس در این پژوهش بر آنیم ضمن تبیین اصطلاحات بینامتنیت و نوع ادبی، رابطه بینامتنی دو نوع ادبی حماسی و غنایی را بررسی نموده و چگونگی این تعامل را نشان دهیم.

#### پیشینه پژوهش

بینامتنیت با چنین رویکرد نظری در حیطه پژوهشهای زبان فارسی، مقوله‌ای نسبتاً نو به شمار می‌رود؛ از این رو آثار تحقیقی این حوزه اندک است که می‌توان به ترجمه کتاب بینامتنیت گراهام آلن، در آمدی بر

بینامتنیت نوشته بهمن نامور مطلق، و نیز مقالات همین نویسنده با عنوان بارت و بینامتنیت، مطالعه ارجاعات درون متنی در مثنوی با رویکرد بینامتنی، بررسی ماهیت هنر اسلامی با رویکرد بینامتنی، تحلیل بینامتنی داستان مار و مرد سیمین دانشور (موسی کرمی، حسینعلی قبادی، ناصر نیکوبخت، غلامحسین غلامحسین زاده)، خوانش بینامتنی هزار و یک شب: بستر تلاقی ادبیات شرق و غرب (فریده علوی، آروین رجیبی) میان متونی در تاریخ بیهقی (محمد مهدی دادخواه تهرانی)، ملحقات تذکره الاولیا (بررسی و مقایسه بینامتنی بخش اول و دوم تذکره الاولیا (سیده مریم روضاتیان) بررسی بینامتنی تصویر شکار در غزلیات شمس (حسین آقا حسینی، زهرا معینی فرد) و خوانش بینامتنی پیکر فرهاد و بوف کور (فاطمه حیدری، بهناز امانی) اشاره کرد؛ لکن پژوهشی با رویکرد مقاله حاضر انجام نشده است.

#### بینامتنیت

باختین، بارت، ریفاتر و... از چهره‌های نامداری هستند که تلاش کرده اند چارچوب نظری این موضوع را تبیین نمایند، لکن "بینامتنیت" با نام یولیا کریستوا گره خورده است؛ کریستوا با یاری اعضای "تل کل" در تبیین و گسترش این اصطلاح سعی وافری کرد؛ گویا آنان دریافته بودند «مطالعه آثار در دوره ساختارگرایی کلاسیک به گونه ای افراطی درون متنی شده بود و بر اساس نظریه حاکم در این دوره متن پدیده ای خود بسنده و بسته فرض می شد و اعتقادی به خوانش متن به کمک عناصر و عوامل برون متنی وجود نداشت. گذشته از آن، مؤلف و وضعیت مکانی، زمانی و فرهنگی اهمیتی نداشت و نیازی احساس نمی شد که دنیای درون متنی با غیر آن مطالعه شود. با توجه به تحولات دهه ۱۹۷۰ نارسایی‌هایی در نقد و بررسی آثار به چشم می آمد. اعضای حلقه "تل کل" به دلایل گوناگون فکری و اجتماعی در جستجوی راه‌های تازه نقد بودند. در چنین اوضاعی بود که بینامتنیت به عنوان یکی از راه حل‌ها ارائه شد» (نامور مطلق، ۱۳۹۰: ۱۲). از این رو تلاش کردند با روشن کردن راه‌های پیوند متون با یکدیگر، این حلقه بسته را بشکنند. کریستوا نخست بر جنبه دلالتی بینامتنیت اشاره کرد و برای تمایز آن از نقد منابع، بینامتنیت را "گذر از یک نظام نشانه به نظام دیگر" برشمرد: «اصطلاح بینامتنیت بر جایگشت و انتقال از یک (یا چندین) نظام نشانه‌ها به یک یا

(چندین) نظام نشانه‌های دیگر دلالت دارد. اما از آنجا که این اصطلاح اغلب در معنای پیش پا افتاده «بررسی سرچشمه‌ها» فهم می‌شود، ما واژه جایگشت را ترجیح می‌دهیم، چرا که مشخص می‌کند گذر از یک نظام دلالتی به نظام دلالتی دیگر تبیین جدیدی از امر نهاده ای - از وضعیت اظهار و ابراز - مطالبه می‌کند (کریستوا، ۱۳۸۵: ۴۹). تودورف معتقد است کریستوا اصطلاح بینامتنی را که شمول بیشتری دارد، در شرح آثار باختمین به جای "منطق گفتگویی" به کار برد. وی ضمن تأکید بر این موضوع که هیچ سخنی از وجه بینامتنی تهی نیست، معتقد است: نه تنها گفتارها با یکدیگر در رابطه اند، بلکه کلمات نیز همواره از پیش به کار گرفته شده اند و با خود کاربردهای پیشین را حمل می‌کنند، نیز "موضوع‌ها" حداقل در یکی از حالات خود قبلی خود، با سخن‌های دیگری که مواجهه با آن‌ها حتمی است، در تماس قرار گرفته اند (تودورف، ۱۳۷۷: ۱۲۱-۱۲۵). بارت نیز با تعریف بینامتن به عنوان "عدم امکان زیستن در بیرون از متن نامحدود" بینامتنیت را شرط متنیت می‌داند (یزدانجو، ۱۳۸۱: ۲۸۲).

آنچه را بینامتنیت برجسته نمود و بر آن تمرکز کرد، تنها ارتباط متون با هم نیست، بلکه "چگونگی" این پیوند است، از این رو بینامتنیت بیش از اینکه نامی برای فهم مناسبات متون با یکدیگر باشد، نشانگر شکل حضور هر اثر در قلمرو فرهنگ است؛ مناسبات بین متنی در حکم حلقه‌های رابط اجزا سخن است که به متن امکان می‌دهد تا معنادار باشد (احمدی، ۱۳۷۲: ۲۲۷). چنین نگرشی موجب الغای میراث متن می‌شود، نگرشی که در نقد سنتی منابع متن وجود داشت این بود که حضور یک متن پیش زمان را در یک متن پس زمان بررسی می‌کردند و پیوسته در جستجوی چگونگی باز تولید یک اثر به واسطه اثر پسین بودند، در حالی که بینامتنیت بر این باور استوار شده که تمام متن متأثر از متون دیگر است و به همین دلیل یافتن منابع امکان پذیر نیست و از طرفی، فاقد ارزش است (نامور مطلق، ۱۳۹۰: ۱۳۴-۱۳۷). به دیگر سخن، هر متن در پیوند با متون دیگر صاحب هویتی جدید می‌شود، در نتیجه تنها نشان دادن سرچشمه‌های آن چندان راهگشا به نظر نمی‌رسد، البته این سخن به معنای نفی جستجوی یا بی‌اهمیت دانستن سرچشمه نیست، بلکه تمرکز بر انسجام و چگونگی هویت پذیری متن نو یا متن دوم است از این رو بارت معتقد است: «در واقع، مشخصه‌ی

معرف متن این است که متن خواهان «یک کتابت تازه» به عنوان بخشی از تجربه خواننده شدن است. آینده متن، متن جدیدی است که سلفش در آن جذب می‌شود» (بین، ۱۳۸۲: ۱۸) در مجموع می‌توان گفت بررسی نظریات گوناگون در باره "بینامتنیت" نشان می‌دهد دو معیار کانون توجه پژوهش‌ها. پیرامون این حوزه است: الف) چگونگی نظام دلالتی یا شکل جدید: همانطور که کریستوا تأکید کرده است باید در چنین موضعی از اصطلاح "جایگشت" استفاده کرد تا بر اساس آن بتوان ساختار دلالتی جدید را توضیح داد، بر این اساس، تمام تلاش بینامتنیت روشنگری درباره چگونگی شکل‌گیری دلالت‌های متن پیشین در متن پسین است؛ چنین امری تفاوت ماهوی بینامتنیت و نقد منابع را آشکار می‌کند. ب) بررسی همزمانی متن به جای بررسی در زمانی آن. پژوهش‌های پیشین. «نظریه‌های سنتی همواره حضور یک متن پیش زمان را در یک متن پس زمان مورد بررسی قرار می‌دادند. زیرا پیوسته در جستجوی چگونگی باز تولید یک اثر به واسطه اثر پسین بودند، اما کریستوا همواره بر رابطه همزمانی و نه در زمانی تأکید می‌کرد» (نامور مطلق، ۱۳۹۰: ۱۳۴).

#### نوع ادبی و بینامتنیت

نوع ادبی، از جمله موضوعاتی است که نظرات بسیاری را به خود معطوف کرده و هر یک کوشیده اند جنبه ای از آن را روشن نمایند. توردورف در کتاب درآمده به ادبیات شگرف، معتقد است نمی‌توان به تعریفی دقیق، کلی و قطعی از ژانر دست یافت و شناخت فصول مشترک آثار شگرف ما را به تعریف نوع ادبی رهنمون نمی‌شود (احمدی، ۱۳۷۲: ۲۸۶). از نظر توردورف ژانر مفهومی تجریدی است و هر مورد مشخص می‌تواند با آن همراه باشد یا نباشد و دارای دو جنبه است: نخست جنبه "استنتاجی" که در آن هر اثر هنری به چند ژانر آرمانی نسبت داده می‌شود تا سرانجام دریابیم با گوهر کدام ژانر خواناست، دوم جنبه "قیاسی" که در آن ژانرهای کلی، از بررسی تجربی، یعنی از نسبت میان آثار خاص و سنت‌هایی که قابل شناخت هستند، به دست می‌آیند (همان، ۲۸۹). صرف نظر از اختلاف دیدگاه‌ها، انواع ادبی را نظامی در کنار نظام‌های دیگری مانند سبک شناسی و نقد ادبی دانسته اند که موضوعش طبقه بندی آثار ادبی از حیث ماده و صورت، در گروه‌های محدود و مشخص است. (شمیسا، ۱۳۷۶: ۱۲). گیلبرت‌هایت معتقد است تنها یونانیان بودند که در

میان تمام ملل قدیم توانستند صورتهای ادبی ارزشمندی ابداع نمایند که قابل انطباق با زبانهای دیگر باشد و لذت زیباشناختی پایداری به وجود بیاورد (هایت، ۱۳۷۶: ۷۳). شاید به همین دلیل هم باشد که می‌بینیم کهن‌ترین منبعی هم که در باره انواع ادبی سخن گفته، فن شعر ارسطو است: «سخن ما درباره شعر و انواع آن است و اینکه خاصیت هر یک از آن انواع چیست... شعر حماسی و شعر تراژدی و همچنین شعر کمدی و نظم دیتی رامب و همچنین بخش عمده هنر نی زدن و چنگ نواختن به طور کلی انواع تقلید به شمار می‌آید (ارسطو، ۱۳۸۱: ۱۱۳). بنابر این دسته بندی شعر غنایی، حماسی و درام سه شکل اصلی متون ادبی اند:» شعر غنایی بیان شخصیت خود شاعر است، در شعر حماسی شاعر گاه از زبان خود حرف می‌زند و گاه همچون راوی، در درام شاعر پشت شخصیت‌هایی که خود آفریده است، پنهان می‌شود» (احمدی، ۱۳۷۲: ۲۸۹).

برخی محققان با دسته بندی آثار ادبی، فی الواقع نوع ادبی را در زندانی قرار می‌دادند که با هیچ نوع دیگر ارتباط نداشت، یا می‌توان گفت ارتباط دو دو را خلاف قواعد نقد می‌دانستند؛ در حالیکه طبقه بندی آثار ادبی نباید به معنای ایستایی آنها باشد، بلکه دقیقاً بالعکس می‌بایست پویایی آنها را نشان دهد: یک وجه متمایز کننده متن، توانایی اش در اعمال یک نیروی بر آشوبنده علیه آن چیزی است که طبقه بندی‌های نوعی مقرر (رمان، شعر، مقاله) یا رشته‌های نوعی مقرر (اقتصاد، فلسفه، ادبیات) فرض می‌شوند» (پین، ۱۳۸۲: ۱۰). گویا همین پویایی و انسجام درونی انواع ادبی است که موجب می‌شود باختین نوع ادبی را اساس منطق گفتگویی بداند و ضمن تأکید بر اینکه سبک شناسی باید به سبک شناسی انواع ادبی تغییر یابد، اذعان می‌نماید تنها علم اجتماعی انواع ادبی است که می‌تواند بوطیقای راستین نامیده شود زیرا اولاً پدیده ای اجتماعی است، دوم اینکه نوع ادبی، مفهومی بارورتر و مهم‌تری دارد تا مفهوم مکتب یا جریان ادبی (تودورف، ۱۳۷۷: ۱۵۶-۱۵۷). نکته مهمی که باختین بدان اشارت کرده و می‌تواند موضوعی کلیدی در مطالعات بین‌متنی انواع ادبی به شمار آید، جنبه اجتماعی بودن آنهاست، وقتی از ویژگی اجتماعی و نه فردی، انواع ادبی سخن می‌آید و آنها را پدیده ای اجتماعی محسوب می‌کنیم، بر مختصات تأثیرگذاری و تأثیرپذیری آنها صحنه گذارده ایم. علاوه بر باختین، دیگر محققان نیز تحول درونی ادبیات و پیوند بین آثار را از راه بررسی انواع ادبی ممکن

می‌دانند « یکی از ارزشهای مطالعه دقیق انواع این دقیقاً این است که این گونه مطالعه توجه ما را به تحول درونی ادبیات، یا آنچه هنری و لز آن را " تکوین ادبی " می‌نامد، معطوف می‌دارد. روابط ادبیات با سایر قلمروهای ارزش، هر چه باشد، کتابهایی است که بر کتابهای دیگر اثر می‌گذارد و آنها را دگرگون می‌سازد» (ولک و آوستن وارن، ۱۳۷۳: ۲۷۱).

چنین توجهاتی بیش از هر چیز، جنبه بین متنی انواع ادبی را پر رنگ می‌نماید. دبرگر پژوهشگران این حیطه نیز به جایگاه بینامتنیت انواع ادبی اشاره کرده اند؛ ژنت پنج دسته از مناسباتی را که در پذیرش معنای متون نقش دارند بر می‌شمارد و هریک را شکلی از مناسبات " تعالی دهنده ی متن می‌خواند: (۱) کاربرد آگاهانه متنی در متن دیگر (۲) کاربرد مناسبات پیرامنتی که دشوارتر و دیرپاب ترند (۳) مناسبات فرامنتی که معمولاً تأویلی و تفسیری است (۴) چهارمین دسته فزون متن است به معنای کلی جای گرفتن متن در کلیتی از متون، و به معنای خاص شناختن ژانرهای ادبی مربوط می‌شود (۵) مناسبتی که نمی‌توان آن را تأویلی یا تفسیری دانست بلکه به گونه ای تکرار " پس متن " است ( احمدی، ۱۳۷۲: ۳۲۰-۳۲۱). ژنت در چهارمین مناسبت از ژانرهای ادبی یاد می‌کند، امری که کریستوا نیز به گونه ای دیگر از آن یاد کرده است؛ وی از پنج موقعیتی نام می‌برد که متنی می‌تواند در تماس با متنی دیگر قرار گیرد تا به یاری آن شناخته شود: (۱) واقعیت‌های اجتماعی یا جهان واقعی (۲) فرهنگ همگانی یا دانش مشترکی که به چشم همگان واقعیت یا پاری از فرهنگ می‌آید (۳) قاعده‌های نهایی ژانرهای هنری (۴) یاری گرفتن و تکیه متنی به متون همسان (۵) ترکیب پیچیده ای از « درون متن » (همان، ۳۲۷-۳۲۸). درباره ویژگی سوم، منظور این است که هر ژانری قواعد خاص خود را می‌سازد، از این رو برخی کنشها در یک ژانر پذیرفتنی است و در ژانری دیگر ناپذیرفتنی. کوتاه سخن اینکه سرآمدان بینامتنیت، مانند باختین و کریستوا و ژنت، به انحای مختلف به روابط بینامنتی انواع ادبی اشاره کرده اند و از قضا، این موضوع از جمله مباحث اصلی و اولیّه آن در این عرصه است. و همانطور که اشاره شد باختین آن را یگانه راه درست منطق گفتگویی دانسته است.



### بینامتنیت در نوع حماسی و غنایی

چنانکه بیشتر اشاره شد، کریستوا و ژنت در تبیین روابط بینامتنی، به انواع ادبی اشاره کرده اند؛ اما باختین بیشتر، مصداقاً، بر جایگاه بین متنی حماسه تأکید کرده بود.<sup>۲</sup> آنچه در این پژوهش مطرح می‌شود، بیان مختصات حماسه و انتقال آنها به نوع ادبی غنایی (و در این جا قصیده) است. چنین امری می‌تواند در حیطه ادبیات مقایسه ای محسوب شود، و ادبیات مقایسه ای از جمله موضوعاتی است که نه تنها ارتباط نزدیکی با بینامتنیت دارد<sup>۳</sup>، بلکه می‌توان گفت در آن مستحیل شده است. غرض اینکه مقایسه نوع حماسی و غنایی در این پژوهش با آگاهی از این امر است و اینکه نمی‌توان میان حیطه بینامتنی و ادبیات مقایسه ای خط کشی کرد. با توجه به این نکته، علی‌رغم تفاوت‌های ماهوی میان حماسه و قصیده از نظر زمانی، زبانی، آگاهی و...، شباهت‌های متعددی میان آنها دیده می‌شود؛ به سخنی دیگر، شاعران قصیده سرا، مختصاتی را از حماسه‌ها یا داستان‌هایی که زمینه ساز حماسه یا منبع آن به شمار می‌رفته اند، آگاهانه یا ناآگاهانه برگرفته اند و در قالب قصیده عرضه نموده اند.

ناگفته پیداست شرایط سیاسی و اجتماعی ایران را در قرون اولیه، می‌توان زمینه ساز چنین تحولی در نظر گرفت؛ بخصوص زمانی که مردم به دنبال کسانی هستند که آرزوهایشان را از طریق تجدید حیات تاریخ گذشته و آداب رسوم کهن تحقق بخشند و غرور و شخصیت قوم ایرانی را که از تفرعن عربان به تنگ آمده اند، زنده کنند. (پورنامداریان، ۱۳۸۰: ۵۸-۵۹). در هر صورت، اگر حماسه را «روایتی بلند و غالباً منظومی با سبکی فاخر، و باشکوه مطمئن با زمینه قهرمانی که در آن از حوادث فراعادی، اعمال و جنگ‌های پهلوانان سخن می‌رود» (انوشه، ۱۳۸۱، ج ۲: ۵۳۳)، بدانیم، می‌توان مدعی شد، چند ویژگی، ساختار و شاکله حماسه را تشکیل می‌دهد: جهان حماسه و تفکری که بر این جهان حاکم است، افرادی که به دلیل داشتن ویژگی‌های روحی، جسمی، کردار و عمل قهرمانانه نمودار تمام صفات و کردار متعالی و تجسم انسان‌های کاملند (هگل، ۱۳۷۱: ۴۴). با توجه به چنین ویژگی‌های اساسی، می‌توان گفت در قصیده مخاطب با نحوه نگرش به هستی، آن گونه که در حماسه به صورت منتظم روایت شده، رو به رو نیست، اما با شخصیتی کانونی روبه رو

است که بسیاری از صفات قهرمان حماسه، دست کم در زبان شاعر، را دارا است. به نظر می‌رسد چنین ویژگی‌هایی از نوع حماسی به قصیده (نوع غنایی) منتقل شده و در این انتقال دستخوش دیگرگونی شده است که در این جا به برخی از آنها اشاره می‌شود.

### شخصیت کانونی

همانطور که اشاره شد، موضوع و حوادث حماسه بر گرد شخصیتی دور می‌زند که ویژگی‌های خاص وی او را از افراد عادی متمایز کرده و به وی شخصیت الوهی یا نیمه‌خدایی بخشیده است. مثلاً درباره گیل‌گمش حماسه می‌گوید دو سومش خداست و یک سومش انسان؛ نه تنها شاه است، بلکه زیباترین شاه است و در سلحشوری بی‌مانند (بلان، ۲۰:۱۳۰). چنین ویژگی‌هایی موجب ایجاد حقی خاص برای شخصیت حماسی شده و او را در کانون امور قرار می‌دهد؛ به همین دلیل هگل معتقد است: «شخصیت‌های حماسی افرادی کاملند که در خود همه صفات ویژه خصلت قومی را متمرکز کرده‌اند و بر همین اساس شخصیت‌هایی بزرگ، آزاد و از لحاظ انسانی زیباوند و این حق را به دست می‌آورند که در رأس امور قرار گیرند و واقعه اصلی را با هستی خود عجین شده ببینند» (هگل، ۴۵:۱۳۷۱). بر این اساس همه خصایص ممتاز را در آنها دیده می‌شود: زیبایی، نیرومندی و... همه در آنها خلاصه شده است.

به نظر می‌رسد ساختار قصیده فارسی از سه بخش تشکیل شده است: در بخش نخست که تشبیب یا تغزل نام دارد، گوینده با توصیف طبیعت و عالم بیرون، یا یادکرد جوانی زمینه‌ای برای ورود به بخش دوم فراهم می‌کند؛ در بخش دوم به بیان ویژگی‌های ممدوح یا همان شخصیت کانونی متن می‌پردازد؛ در این بخش توصیف ویژگی‌های جسمانی و اخلاقی ممدوح، هسته اصلی متن را تشکیل می‌دهد؛ بخش سوم هم دعای تأیید و جاودانگی ممدوح، توأمان با بیان آرزوها و درخواست‌های شاعر است. تحلیل ساختار بخش‌های سه‌گانه مذکور نشان می‌دهد، در بخش دوم که بر شخصیت کانونی قصیده تمرکز می‌کند، خواننده با خصوصیات فراوانی مواجه می‌شود که مختص شخصیت اصلی حماسه است. صفات ممدوح قصیده و کنش و کردارهایی

که به وی نسبت داده می‌شود، از او شخصیتی همگن با قهرمان حماسه می‌سازد. برخی از این صفات و کنش‌ها عبارتند از:

(۱) ویژگی‌های ظاهری و جسمانی: همانطور که هگل اشاره کرد، قهرمان حماسه مظهر زیبایی است، علاوه بر این ویژگی، صفات جسمانی متفاوت دیگر مانند توانایی جسمانی، رشد جسمانی و... از خصوصیات اوست؛ فردوسی در شاهنامه ضمن بیان ویژگی‌های جسمانی رستم هنگام تولد، به مقدار خورش غیر عادی و همچنین چهره زیبای چون ستاره او، اشار کرده است:

به رستم همی داد ده دایه شیر	که نیروی مردست سرمایه شیر
چو از شیر آمد سوی خوردنی	شد از ماز و ز گوشت با برتنی
بدی پنج مرده مر او را خورش	بماندند مردم از آن پرورش
چو رستم پیمود بالای هشت	بسان یکی سرو آزاد گشت
چنان شد که رخشان ستاره بود	جهان بر ستاره نظاره بود

(فردوسی، ۱۳۸۶، ج ۱: ۲۷۰)

سهراب نیز علاوه بر اینکه به زیبایی ماه است، رشد جسمانی شگفت آوری دارد، در یک ماهگی چون کودکان یک ساله است، سه سالگی، پنج سالگی و ده سالگی او نیز متفاوت است:

چو نه ما بگذشت بر دخت شاه	یکی کودک آمد چو تابنده ماه
چو خندان شد و چهره شاداب کرد	ور نام تهمنه سهراب کرد
چو یک ماهه شد همچو یک سال بود	برش چون بر رستم زال بود
چو سه ساله شد ساز مردان گرفت	به پنجم دل تیر و چوگان گرفت
چو ده ساله شد ز آن زمین کس نبود	که یارست با او نبرد آزمود

(فردوسی، ۱۳۸۶، ج ۲: ۱۲۵)

سیاوش نیز هنگام تولد در زیبایی، چهره ای چون پری و بت آزی دارد:

یکی کودکی فرخ آمد پدید      کنون تخت بر ابر باید کشید  
 جداگشت ازو کودکی چون پری      به چهره بسان بت آزی

(فردوسی، ۱۳۸۶، ج ۲: ۲۰۶)

همین صفات را اسدی طوسی درباره گرشاسپ آورده است:

به خوبی چهر و به پاکی تن      فروماند از آن شیر خوار انجمن  
 به روز نخستین چو یک ماهه بود      به یک مه چو یک ساله بالا فزود  
 چو شد سیر شیر از دلیری و زور      ز گهواره شد سوی شبرنگ و بور  
 به ده سالگی شد ز مردی فزون      به یگ مشت گردی فکندی فزون  
 یلی شد که جستی ز تیغش گریغ      به دریا درون موج و بر باد میغ  
 زدی دست و پیل دوان را دو پای      گرفتی فرو داشتی هم به جای

(اسدی طوسی، ۱۳۸۹: ۶۷)

هچنان که پیشتر اشاره شد، پهلوان حماسه نه تنها شاه است بلکه زیباترین شاه است (بلان، ۱۳۰: ۲۰): چنین

مختصه ای در مورد ممدوح قصیده هم مکرراً دیده می شود:

ماه رخسارش همی در غالیه پنهان شود      زلف مشکینش همی بر لاله شادروان شود  
 گر بخندد یک زمان آن لب، شکر گردد روان      ور بجنبد یک زمان آن زلف مشک ارزان

(عنصری، ۱۳۶۳: ۳۲)

محتاج نیست طلعت زیبای تو به تاج      شمشیر صبح را نبود حاجت فسان

(ظهیر فاریابی، ۱۳۸۱:۱۴۲)

ممدوح به گونه ای است که نقاشِ زبردستِ چینی نیز نمی تواند صحنه نبرد وی را بنگارد، نگارگر سر در گم می شود و به جای سوارِ جنگجو، شیر می نگارد

روز میدان گر تو را نقاش چین بیند      خیره گردد شیر بنگارد همی جای

(فرخی، ۱۳۷۱:۱۷۸)

۲) وسایل قهرمان حماسه: ویژگی دیگر قهرمان حماسه، منحصر بفرد بودن وسایل و لوازم، علی الخصوص وسایل جنگی، اوست. مثلاً در شاهنامه از ببر بیان یاد شده که هیچ چیزی بر او کارگر نیست:

همی نام بیریشان خواندش      ز خفتان و جوشن فزون آیدش

نسوزد در آتش نه در آب تر      شود چون بپوشد بر آیدش پر

(فردوسی، ۱۳۸۶، ج ۴: ۲۰۰)

همین ویژگی برای لباس رزم گرشاسب نیز ذکر شده است:

برو کارگر خنجر و تیر نیست      ده آهنج کوهیست، نخجیر نیست

نسوزد تنش ز آتش و تف و تاب      ز دریاست خود بیم نایدش از آب

(اسدی طوسی، ۱۳۸۹: ۷۶)

«سبب زخم ناپذیری سلاح و جامه پهلوانان، گاه این است که سلاح یا جامه پهلوان مقدس اند یعنی اصل آنها آسمانی است، ولی در بیشتر موارد، سبب زخم ناپذیری سلاح در این است که آن را از جنسی سخت و آسیب ناپذیر ساخته اند و سبب زخم ناپذیری در این است که آن را از پوست جانوری زخم ناپذیر ساخته اند» (خالقی مطلق، ۱۳۷۲: ۲۹۱). افزار ممدوح قصیده نیز خاص او و متفاوت با ابزار دیگران است؛ نیزه او بر

عصای موسی تفوق دارد، گرز نه منی او شاهان بی خواب کرده، کسی از شمشیر او رهایی ندارد، سایه چتر او به اندازه همه عالم است، مرکب او تندتر از باد است و...

هر که با شمشیر تیز او بجنگ اندر شود جانور بیرون نیاید گر هزارش جان بود

(عنصری، ۱۳۶۳: ۲۹)

چو رمح شاه جهان را عصای موسی به دست هارون گنج و خزانه کرد روان

(عثمان مختاری، ۱۳۸۲: ۳۵۴)

شهنشاهی که شاهان را ز دیده خواب ز بیم نه منی گرزش به جابلقا جابلسا

(فرخی، ۱۳۷۱: ۱)

گذرگاه سپاهش را ندارد عالمی ساحت تمامی ظلّ چترش را ندارد کشوری پهنا

(فرخی، ۱۳۷۱: ۲)

از خیال رمح و عکس تیغ او در کوه و وز نهیب گرز و بیم تیر او در دشت و

بترکد چشم پلنگ و بفسرد خون نهنگ بشکند یال هزیر و بگسلد پر عقاب

حبذا آن باره گردون نورد او که هست باد پای، آتش تحرک، آب گردش، خاک

(جلی، ۱۳۶۱: ۳۸-۳۹)

ز تیغ تو دیو سپید را جزع است ز نوک تیر تو شیر سیاه با حذر است

(جلی، ۱۳۶۱: ۷۰)

بزاد تیغ تو چندین هزار بچه فتح نبود او را جز با گلوی خصم وصال

(ظهیر فاریابی، ۱۳۸۱: ۱۲۳)

مگر نه چتر تو شام سیاه گردون چو فر تاج تو صبح سفید کار گرفت

(غزنوی، ۱۳۶۲: ۲۲)

۳) کنش و کردار شخصیت‌ها: آنچه در حماسه بسیار مورد توجه است و به گونه ای می‌توان گفت اساس حماسه بر آن مبتنی است، "دلاوری" است (هگل، ۱۳۷۱: ۴۰-۴۱)؛ جنگ و کنش‌های سلحشورانه در حماسه، موضع بروز چنین خصیصه ای است، اگر جایگاهی برای نشان دادن دلاوری قهرمان حماسه وجود نداشته باشد، حماسه از معنای اصلی خود تهی خواهد شد؛ جنگ‌های متعدد در متون حماسی، محملی برای نشان دادن میزان دلاوری قهرمان حماسی است؛ برای نمونه ابیاتی از جنگ رستم با دیو سپید مؤید این گفتار است:

برآهخت جنگی نهنگ از نیام	بگرید چون رعد و بر گفت نام
میان سپاه اندر آمد چو گرد	سر از تن به خنجر همی دور کرد
نیستاد کس پیش او در به جنگ	نجستند با او کسی نام ننگ

(فردوسی، ۱۳۸۶، ج ۲: ۴۲)

این ویژگی به قصیده هم وارد شده است، اگرچه خواننده در قصیده به علل مختلف مجال مواجهه با شرح مبسوط دلاوری‌های شخصیت اصلی را ندارد، با ابیات متعددی در وصف دلاوری‌های وی روبه روست؛ در قصاید فارسی نمونه‌های فراوانی از این دست درباره تیغ کشیدن، دست به تیغ بردن، نیزه کشیدن و دیگر کنش‌های دلاورانه ممدوح دیده می‌شود که به نظر ما متأثر از همان کنش‌های پهلوان حماسه است؛ نمونه‌هایی از این دست را می‌توان در قصاید فرخی، عنصری، ظهیر، عثمان مختاری و... مشاهده کرد:

هر آن زمین که در او تیغ برکشی ز نیام

چنان بسوزد کز خاک او نروید حبّ

(فرخی، ۱۳۷۱: ۱۰)

چون پیونداند او با قبضه شمشیر

بگسلد هرچ اندر اندام عدو شریان

(عنصری، ۱۳۶۳: ۲۹)

- هر گروهی را شرابی دادی از تیغت کزان  
هوش با ایشان نیاید تا به محشر زان  
(عنصری، ۱۳۶۳: ۱۴)
- چو تیر شاه سوی رنگ شد مدار عجب  
که برج پیکر جدی از سپهر گردد کم  
وگر چه شیر فلک خواستی که بودی گور  
مگرش ریخته گشتی ز تیر سلطان دم  
(عثمان مختاری، ۱۳۸۲: ۳۱۳)
- هنگام کین چو نیزه برافرازد از کتف  
مریخ را خطر بود از صدمت سنان  
به موضعی که تو بر تخت ملک بنشین  
(ظهیر فاریابی، ۱۳۸۱: ۱۴۱)
- ستاره آنجا معزول گردد از انعام  
که باد را حرکت داد و خاک را آرام  
مزاج سرعت عزم و ثبات حلم تو بود  
(ظهیر فاریابی، ۱۳۸۱: ۱۲۸)
- در موج گاه بحر شریعت نهنگ وار  
شمشیر تو سفینه بدعت به دم کشید  
(جلی، ۱۳۶۱: ۸۱)
- ۴) خداگونگی: چنان که بیشتر اشاره شد در حماسه بجز حماسه ایرانی، قهرمان وجودی چون خدایان دارد و حتی مانند گیلگمش دو سوم وجودش خدایی است، در حماسه‌های یونانی نیز پهلوانان در ارتباطی نزدیک با خدایان هستند، گاهی خدایان را به هیچ می‌انگارند و در برابر خواستشان سر کشی می‌کنند، کوتاه سخن اینکه خداگونگی بر اساس باور داشت حماسه، جزوی از شخصیت قهرمان شده و گویا همین امر موجبات تفاوت‌های اساسی وی با دیگران را فراهم آورده است، در قصیده نیز ویژگی‌هایی که برای ممدوح ذکر می‌شود، وی را از سطح افراد عادی بالاتر برده و جایگاهی ماورایی به وی بخشیده است که به نظر می‌رسد این مختصات نیز متأثر از پهلوانان حماسی است:
- ۴-۱) ممدوح مانند قهرمان حماسه خداوند گونه، بر کرانه‌های هستی سیطره دارد و دارنده همه چیز است:



جهاندار محمود بن ناصرالدین خداوند و سلطان هر هفت کشور

خداوند فضل و خداوند دانش خداوند تخت و خداوند افسر

(فرخی، ۱۳۷۱: ۸۳)

شوم فریشه و رعد را بیاموزم که در هوای خراسان سخن مگوی جز این

کابوالملوک ملک ارسلان بن محمود خدایگان جهانست تا بیوم الدین

(عثمان مختاری، ۱۳۸۲: ۳۶۹)

۴-۲) بر اجزای هستی سیطره دارد:

به دست حکم تو اجرام آسمان عاجز به چنگ قهر تو احداث روزگار زبون

(ظهير فاریابی، ۱۳۸۱: ۱۴۷)

ابوالمظفر بهرامشاه بن مسعود که چرخ در کنف او به زینهار شده است

خدایگانی کایام در حمایت او هزار بار نه یک بار یا دو بار شده است

(غزنوی، ۱۳۶۲: ۱۷)

۴-۳) چون خدا دانای کل است و هیچ چیزی از او پنهان نیست:

نیست رازی به زیر پرده عقل که دل شاه را مقرر نیست

(عنصری، ۱۳۶۳: ۱۹)

۴-۴) جاودانگی: از دیگر مشخصات دیگری که برای شخصیت‌های حماسی آمده عمر دراز است: «در حماسه‌های ایرانی، به صراحت قهرمانان را فرزندان خدا ذکر نکرده اند، یکی از نشانه‌های جاودانگی و خدامایگی، عمر دراز قهرمان حماسه است، رستم هنگام جنگ با اسفندیار پانصد ساله است، اسکندر در طلب

عمر جاودان است، در حماسه‌های عرفانی نیز عارف پس فنا فی الله، جاودان می‌شود» (شمیسا، ۱۳۷۶: ۶۳). چنین مختصه به شکل دعای جاودانگی یا تأیید در پایان قصیده دیده می‌شود:

تا زمین تیره است و پاک است آب و آتش روشن است      تا خراج طبعها زیر است و گردون از بر است  
دولت پاینده باد و ملک افزاینده باد      کو به ملک و دولت باقی شگفت اندر خور است

(عنصری، ۱۳۶۳: ۱۸)

بقا بادش چنان کو را مراد است      همی تا دور گردون را مدار است

(عنصری، ۱۳۶۳: ۲۳)

بگذار صد هزار بهار و خزان بکام      تا هرچه کام تو است ترا ایزد آن دهد

(جلیلی، ۱۳۶۱: ۷۶)

(۵) منش و اخلاق: گفتیم در بخش دوم ساختار قصیده علاوه بر اینکه به توانایی‌های جسمانی ممدوح اشاره می‌شود، به منش و اخلاق ستوده او نیز می‌پردازند، در این میان آنچه بیش از هر چیز دیگر توجه گوینده را به خود معطوف می‌کند، بخشش، دهش و دادگری ممدوح است؛ این مختصه نیز در جای جای متون حماسی دیده می‌شود؛ آن گاه که منوچهر عهد زاولستان را بر زال می‌نویسد، سام بدین گونه او را سپاس می‌گوید:

ز ماهی به اندیشه تا چرخ ماه      چو تو شاه نهاد بر سر کلاه

به مهر و به داد و به خوی و خرد      زمانه همی از تو رامش برد

همه گنج گیتی به چشم تو خوار      مبادا ز تو نام تو یادگار

(فردوسی، ۱۳۸۶، ج ۱: ۱۷۸)

بخشش و داد گری ممدوح جزو لاینفک ساختار قصیده است؛ بخششی که بی حد و کران است، رز در چشم او خاک است و عدلش طراز ملک:

زر ز جودت شد نهان حتی تمشّی فی      خور ز رایت شد خجل حتی توارت

(جلی، ۱۳۶۱: ۵۲)

مقدار جهان راست و را نیز کران است      بخشیدن او را نه کران است و نه مقدار

(فرخی، ۱۳۷۱: ۸۹)

از عطا بخشیدن و تدبیر او نشگفت اگر      رزّ گیتی خاک گردد، خاک گیتی زر

(عنصری، ۱۳۶۳: ۲۵)

طراز ملک تور آن طراوت است ز عدل      که تا ابد نشیند بر او غبار زوال

به موضعی که امید از سخا سپس ماند      در افکند کرمت خویشتن به پیش سؤال

(ظهیر فاریابی، ۱۳۸۱: ۱۲۳)

### اغراق

از میان صنایع شعری، اغراق وجه مشترک غالب در حماسه و قصیده است. می‌توان گفت از آنجا که شخصیتی که در این دو نوع ادبی خلق می‌شود با افراد عادی بسیار متفاوت است، در نتیجه کردار، اخلاق، توان جسمانی، خوراک و... آنان نیز متفاوت است، به همین دلیل می‌بینیم گزاره‌هایی که برای توصیف چنین ویژگی‌هایی به کار می‌رود، با گزاره‌هایی که در سایر ساختارهای ادبی به کار می‌رود بسیار متفاوت است، گزاره‌هایی که می‌توان با عنوان "اغراق" از آنها یاد کرد. اسدی طوسی هنر نمایی‌های گرشاسب را نزد ضحاک این گونه توصیف کرده است:

یکی گوی در خم چوگان فکند      بدان سانش زی چرخ گردان فکند

کزان زخم شد روی چرخ آبنوس      به رفتن لب ماه را داد بوس  
 پیاده شد پای پیل دمان      گرفت بزد بر زمین در زمان

(اسدی طوسی، ۱۳۸۰: ۷۴)

نمونه‌های اغراق تار و پود قصیده فارسی را درهم تنیده است، به دیگر سخن آنچه قصیده را در چشم  
 ممدوح می‌آراست و بازار آن را تیز می‌کرد، همین اغراق‌ها بود؛ نمونه‌های آن در ابیات سابق الذکر از شعرای  
 قصیده سرا مشاهده می‌شود، چند نمونه دیگر:

سنان رمح تو از چرخ سد کشید چنانک      سهیل را به ستم رخصت جوار دهد

(ظهیر فاریابی، ۱۳۸۱: ۸۳)

مزاج سرعت عزم و ثبات حلم تو بود      که باد را حرکت داد و خاک را آرام

(همان، ۱۲۹)

### نتیجه گیری

چنانکه اشاره شد هدف بینامتنیت تبیین تحول دلالتی از متنی به متن دیگر است، بینامتنیت متن را از حیطه پژوهش‌های در زمانی به حوزه پژوهش‌های همزمانی منتقل می‌نماید و دیدگاه "متن به عنوان میراث" را ملغی نموده است، نکته درخور توجه اینکه می‌توان با نگرشی بینامتنی، از حوزه متن به حوزه نوع ادبی نقبی زد و چگونگی تحولات یک نوع ادبی را در نوع ادبی دگر پیگیری نمود. در این پژوهش دو نوع ادبی حماسی و غنایی بررسی شد که بر اساس آن می‌توان گفت بسیاری از دلالت‌های متنی حماسه به قصیده منتقل شده و در شکلی دیگر ارائه گردیده اند، البته در این جایگشت با اندیشه حاکم بر جهان حماسه رو به رو نیستیم، آنچه کانون توجه است شخصیت کانونی قصیده است که بسیاری از صفات قهرمان حماسه را تداعی می‌کند؛ به دیگر سخن می‌توان گفت ممدوح قصیده، دست کم در قصائد اولیه، شکل دیگرگون شده قهرمان حماسی است که ساختار متن و زمینه‌های اجتماعی و فرهنگی، او را بدین صورت جلوه داده است؛ مع الوصف بسیاری از ویژگی‌های جسمانی، ماورایی اخلاقی قهرمان حماسه، در او مشاهده می‌شود. از صنایع شعری، اغراق فصل مشترک این دو نوع ادبی است.

## پی نوشت‌ها

- ۱- نیز رجوع کنید: راهنمای نظریه ادبی معاصر، ص ۱۶۹ و سرگشتگی نشانه‌ها ص ۱۸۵.
- ۲- برای نمونه رجوع کنید: منطق گفتگویی، صص ۱۵۵-۱۷۸.
- ۳- رجوع کنید: درآمدی بر بینامتنیت، صص ۵۴-۵۷.

## منابع و مأخذ

- احمدی، بابک (۱۳۷۲)، «ساختار و تأویل متن»، تهران: نشر مرکز، چاپ دوم.
- ارسطو (۱۳۸۱)، «فن شعر»، ترجمه عبدالحسین زرین کوب، تهران: امیر کبیر، چاپ سوم.
- اسدی طوسی، علی بن احمد (۱۳۸۹)، «گرشاسینامه»، به اهتمام و تصحیح حبیب یغمایی، تهران: دنیای کتاب، چاپ دوم.
- انوشه، حسن (۱۳۸۱)، «فرهنگنامه ادبی فارسی»، جلد دوم، تهران: سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، چاپ دوم.
- بلان، یانیک (۱۳۸۰)، «پژوهشی در ناگزیری مرگ گیل گمش»، ترجمه جلال ستاری، تهران: نشر مرکز، چاپ اول.
- بوردیار، لیوتار و دیگران (۱۳۸۴)، «سرگشتگی نشانه‌ها»، گزینش و ویرایش مانی حقیقی، تهران: نشر مرکز، چاپ سوم.
- پورنامداریان، تقی (۱۳۸۰)، «در سایه آفتاب»، تهران: انتشارات سخن، چاپ اول.
- پین، مایکل (۱۳۸۲)، «پارت، فوکو، آلتوسر»، ترجمه پیام یزدانجو، تهران: نشر مرکز، چاپ اول، ویراست دوم.
- تودورف، تزوتان (۱۳۷۷)، «منطق گفتگویی»، ترجمه داریوش کریمی، تهران: نشر مرکز، چاپ اول.
- جبلی هروی، عبدالواسع بن عبدالجامع (۱۳۶۱)، «دیوان»، به اهتمام و تصحیح و تعلیق ذبیح الله صفا، تهران: امیر کبیر، چاپ سوم.

- خالقی مطلق، جلال (۱۳۷۲)، «گل رنج‌های کهن»، تهران: نشر مرکز، چاپ اول.
- سلدن، رامان و پیتر ویدوسون (۱۳۷۷)، «راهنمای نظریه ادبی معاصر»، ترجمه عباس مخبر، تهران: طرح نو، چاپ دوم.
- شمیسا، سیروس (۱۳۷۶)، «انواع ادبی»، تهران: انتشارات فردوس، چاپ پنجم.
- ظهیر فاریابی، طاهر بن محمد (۱۳۸۱)، «دیوان»، تصحیح، تحقیق و توضیح دکتر امیر حسن یزگردی، به اهتمام دکتر اصغر دادبه، تهران: نشر قطره، چاپ اول.
- عنصری بلخی، ابوالقاسم احمد بن حسن (۱۳۶۳)، «دیوان»، به کوشش دکتر محمد دبیرسیاقی، تهران: انتشارات کتابخانه سنائی، چاپ دوم.
- غزنوی، سید حسن (۱۳۶۲)، «دیوان»، به تصحیح و مقدمه سید محمد تقی مدرس رضوی، تهران: انتشارات اساطیر، چاپ دوم.
- فرخی سیستانی، علی بن جولوغ (۱۳۷۲)، «دیوان»، به کوشش دکتر محمد دبیرسیاقی، تهران: انتشارات زوار، چاپ چهارم.
- فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۸۶)، «شاهنامه»، به کوشش جلال خالقی مطلق، جلد یکم، تهران: مرکز دائرة المعارف بزرگ اسلامی، چاپ اول.
- فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۸۶)، «شاهنامه»، به کوشش جلال خالقی مطلق، جلد دوم، تهران: مرکز دائرة المعارف بزرگ اسلامی، چاپ اول.
- فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۸۶)، «شاهنامه»، به کوشش جلال خالقی مطلق، جلد چهارم، تهران: مرکز دائرة المعارف بزرگ اسلامی، چاپ اول.
- مختاری غزنوی، عثمان بن عمر (۱۳۸۲)، «دیوان»، به اهتمام جلال الدین همایی، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی، چاپ دوم.
- مک آفی، نوئل (۱۳۸۵)، «ژولیا کریستوا»، ترجمه مهرداد پارسا، تهران: نشر مرکز، چاپ اول.

- نامور مطلق، بهمن (۱۳۹۰)، «درآمدی بر بینامتنیت»، تهران: انتشارات سخن، چاپ اول.
- ولک، رنه و آوستن وارن (۱۳۷۳)، «نظریه ادبیات»، ترجمه ضیاء موحد و پرویز مهاجر، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی، چاپ اول.
- هایت، گیلبرت (۱۳۷۶)، «ادبیات و سنتهای کلاسیک»، ترجمه محمد کلباسی و مهین دانشور، تهران: انتشارات آگه، چاپ اول.
- هگل، گئورگ ویلهلم فریدریش (۱۳۷۱)، «شعر حماسی»، تلخیص و ترجمه یدالله موقن، فصلنامه نگاه نو، اردیبهشت ۱۳۷۱، صص ۳۳-۴۹.
- یزدانجو، پیام (۱۳۸۱)، «ادبیات پسامدرن»، ترجمه پیام یزدانجو، تهران: نشر مرکز، چاپ اول،



### **Acknowledgements**

I wish to thank the three anonymous reviewers for their constructive comments.

### **Declaration of Conflicting Interests**

The author(s) declared no potential conflicts of interest with respect to the research, authorship and/or publication of this article.

### **Funding**

The author(s) received no financial support for the research, authorship, and/or publication of this article.

### **REFERENCES**

Ahmadi, B. (1993), *Structure and Interpretation of the Text*, 2<sup>th</sup> edition, Tehran: Markaz Publishing .

Anousheh, H. (2002), *Persian Literature Dictionary*, Vol. II, 2<sup>th</sup> edition, Tehran: Printing and Publishing Organization of the Ministry of Culture and Islamic Guidance.

Aristotle (2002), *The Technic (Art) of Poetry*, translation by Abdolhossein Zarin Koob, 3<sup>th</sup> edition. Tehran: Amir Kabir.

Asadi Tusi, A. I. (2010), *Garshbnameh*, by attempting and correcting of Habib Yaghmaei, 2<sup>th</sup> Edition, Tehran: World of Books.

Baurdiar, L. & Co (2005), *Perplexity of Symbols*, Selection and Editing for Mani Haghghat, 3<sup>th</sup> edition. Tehran: Markaz Publishing.

Blan, Y. (2001), *An Investigation into the Inevitable Death of Gil Gomsh*, translated by Jalal Sattari, 1<sup>th</sup> edition, Tehran: Markaz Publishing.

Farrokhi Sistani, A. I. (1993), *The Divan*, by the efforts of Dr. Mohammad Dabir Siaqi, 4<sup>th</sup> edition. Tehran: Zovvar Publishing,

Ferdowsi, A. (2007), *Shahnameh*, by the effort of Jalal Khaleghi Motlagh, Volume II, 1<sup>th</sup> edition of Tehran: The Great Islamic Encyclopedia.

Ferdowsi, A. (2007), *Shahnameh*, by the effort of Jalal Khaleghi Motlagh, Volume Four, 1<sup>th</sup> edition, Tehran: The Great Islamic Encyclopedia.

Ferdowsi, A. (2007), *Shahnameh*, by the efforts of Jalal Khaleqi Motlaq, Volume I, 1<sup>th</sup> edition, Tehran: The Great Islamic Encyclopedia.

Ghaznavi, S. H. (1983), *The Divan*, Correction and Introduction by Seyyed Mohammad Taghi Modarres Razavi, 2<sup>th</sup> edition. Tehran: The Asatir Publications,

Hegel, G. W. F. (1992), *Epic Poetry*, summerized and Translated by Yadullah Moghen, the editorial of Your Look, May, 1992, pp. 33-49.

Hyatt, G. (1997), *Literature and Classical Traditions*, translation by Mohammad Kalbasi and Mahin Daneshvar, 1<sup>th</sup> edition, Tehran: Agah Publishing.

Jebli Herawi, A. W. (1982), *The Divan*, by attempting and correcting and suspending of Zabih Allah Safa, 3<sup>th</sup> edition. Tehran: Amir Kabir

Khaleqi motlagh, J. (1993), *The Flower of Ancient Suffering*, 1<sup>th</sup> edition. Tehran: Markaz Publishing.

McAfee, N. (2006), *Julia Kristeva*, Translation by Mehrdad Parsa, First Printing, Tehran: Mrkaz Publishing.

Mokhtari Gaznavi, O. B. (2003), *The Divan*, by the efforts of Jalal Al Din Homae, 2<sup>th</sup> edition of Tehran: Scientific and Cultural Publishing.

Namvar Motlaq, B. (2011), *An Introduction to Intertextuality*, First Printing, Tehran: Sokhan Publishing.

Onsori Balkhi, A. A. (1984), *The Divan*, by the attempt of Dr. Mohammad Dabir Siyaghi, 2<sup>th</sup> Edition. Tehran Publication of Sanaee Library

Pin, M. (2003), *Bart, Foco, Althusser*, Translation by Payam Yazdanjou, First Printing, Tehran: Markaz Publishing.

Pournamdarian, T. (2001), *In the Shadow of the Sun*, First Printing, Tehran: Sokhan Publishing.

Selden, R. & Widowson, P. (1998), *The Guide to Contemporary Literary Theory*, translated by Abbas Mokhabber, 2<sup>th</sup> Edition. Tehran: Tarhe No.

Shamisa, S. (1997), *The Genre*, 5<sup>th</sup> edition. Tehran: Ferdows Publications

Tudorov, T. (1998), *Dialogue Logic*, translation by Darius Karimi, 1<sup>th</sup> edition. Tehran: Markaz Publishing

Wolck, R. & Warren, A. (1994), *Theory of Literature*, translated by Zia Movahed and Parviz Mohajer, 1<sup>th</sup> edition, Tehran: Scientific and Cultural Publishing.

Yazdnjoo, P. (2002), *Postmodern Literature*, Translation of Payam Yazdanjou, 1<sup>th</sup> edition, Tehran: Markaz Publishing,

Zahir Faryabi, T. B. (2002), *the Divan*, Correction, Research and Explanation by Dr. Amir Hassan Yazgerdi, by attempting Dr. Asghar Dadbeh, 1<sup>th</sup> Edition. Tehran: Ghatreh Publishing.