

نقد و بررسی مسمط دهخدا (بر اساس رویکرد ترامنتی)

علی صباغی*
دانشگاه اراک

چکیده

مسمط «یادآر ز شمع مرده یادآر» اثر طبع دهخدا، یکی از اشعار مدرن فارسی است که مورد توجه پژوهش‌گران حوزه‌ی ادبیات معاصر واقع شده است. این مقاله بر آن است تا با بهره‌گیری از رویکرد ترامنتی که از جمله رویکردهای جدید نقد ادبی به شمار می‌رود، به نقد و خوانش نوینی از مسمط دهخدا بپردازد. پرسش‌های پژوهش حاضر آن است که چرا این مسمط از اشعار مدرن به شمار آمده است؟ پیوندهای شعر دهخدا با شعر گذشته و حال فارسی، چگونه نمود یافته است؟ یادداشت‌های دهخدا درباره‌ی این شعر چه تأثیری در نقد و خوانش آن داشته است؟ آیا تنها منبع الهام دهخدا در سرودن مسمط مورد بحث، شعر اکرم رجایی‌زاده است یا وی در سرودن این مسمط، تحت تأثیر منابع دیگری نیز بوده است؟ به منظور دستیابی به پاسخ، مسمط دهخدا بر اساس رویکرد ترامنتی و به شیوه‌ی توصیفی - تحلیلی در پنج محور، مورد بررسی قرار گرفت. حاصل پژوهش، بیانگر آن است که شعر دهخدا بینامتنی است که از شعر گویندگان پیشین مایه گرفته، در اشعار گویندگان معاصر و پس از خویش، تأثیر گذاشته است و جست‌وجوی منبع الهام واحد برای شعر دهخدا، راه به جایی نمی‌برد. منابع الهام مسمط دهخدا، بیشتر شعر و ادبیات کلاسیک فارسی است؛ او اندیشه‌ی نو و تجددخواه خویش را در قالب مسمط و در زیر مجموعه‌ی نوع ادبی مرثیه عرضه کرده است.

واژه‌های کلیدی: ترامنتی، دهخدا، ژرار ژنت، مسمط دهخدا، مناسبات بینامتنی.

* استادیار زبان و ادبیات فارسی a-sabaghi@araku.ac.ir

۱. مقدمه

علی‌اکبر دهخدا (۱۲۵۸-۱۳۳۴) شخصیتی چندبعدی است که در کنار فعالیت‌های سیاسی، در چندین عرصه از مطالعات ادبی نیز قلم زده‌است؛ از جمله: فرهنگ‌نویسی، روزنامه‌نگاری، طنزپردازی، ترجمه، تصحیح و شاعری. بُعد شاعری شخصیت دهخدا به گونه‌ای در سایه‌ی دیگر ابعاد شخصیتی وی قرار گرفته و کم‌تر محل بحث و نظر بوده است. این جستار در صدد است تا یکی از مطرح‌ترین اشعار این شاعر، «مسمط یادآرز» شمع مرده یادآرز» را با تکیه بر نظریه‌ی ترامنتی (Transtextuality) بازخوانی و بررسی نماید.

نظریه‌ی ترامنتی که در آغاز با عنوان «مناسبات بینامتنی» (Intertextuality Relationships) در ضمن نظریه‌ی «صورتگرایی روسی» (Russian Formalism) مطرح شد، ریشه در آرای زبان‌شناختی فردیناند دوسوسور (Ferdinand de Saussure) (۱۸۵۷-۱۹۱۳ م.) و «منطق مکالمه‌ای» میخائیل باختین (Mikhail Bakhtin) (۱۸۹۵ - ۱۹۷۵ م.) دارد که به صورت مشخص، در قالب یک نظریه با عنوان «بینامتنی» (Intertextuality)، ابتدا به وسیله‌ی «یولیا کریستوا» (Julia Kristeva) (۱۹۴۱ م.) در اواخر دهه‌ی شصت سده‌ی بیستم میلادی، مطرح شد (ر.ک: مکاریک، ۱۳۸۵: ۷۲)؛ سپس جلوه‌های گوناگونی از این نظریه با عنوان‌های «ترامنتی» و «دلهره‌ی تأثیر» (The anxiety of influence) عرضه شد.

محور اصلی همه‌ی نظریه‌های یاد شده در نقد جدید این است که هر متن، بافتی است که رشته‌های تار و پود آن از متن‌های دیگر اقتباس شده‌است و «فقط آدم اسطوره‌ای و به کلی تنها که با اوّلین سخن خود به نیایی بکر و هنوز بیان ناشده نزدیک می‌شد، می‌توانست از این سمت‌گیری متقابل با سخن دیگر، بر کنار بماند.» (تودوروف، ۱۳۷۷: ۱۲۶) به عبارت دیگر، سخن در تجلی ثانوی، ناگزیر از برخورد با سخن دیگری است. این دیدگاه، مالکیت منحصر به فرد و اصالت اندیشه‌ی مؤلف را تضعیف می‌کند و خلاقیت هنری و ادبی را فرایند بازسازی و پذیرش حضور سخن دیگری در متن می‌داند و در نهایت به این نتیجه می‌رسد که تعیین خاستگاه و منبع الهام واحد با قطعیت، امکان ندارد و به دور تسلسل منجر خواهد شد.

میخائیل باختین، یولیا کریستوا، «رولان بارت» (Roland Barthes)، «ژرار ژنت» (Gerard Genette)، «هارولد بلوم» (Harold Bloom)، «مایکل ریفاتر» (Michael

(Riffaterre) و ... از نظریه‌پردازان و منتقدان نظریه‌ی بینامتنی هستند. (ر.ک: آلن، ۱۳۸۵: ۱۸) منتقدان و نظریه‌پردازان یاد شده در این نگرش متفقدند که «هر اثر ادبی، مکالمه‌ای است با دیگر آثار» (احمدی، ۱۳۸۸: ۱۰۳)؛ به همین سبب، چند صدا در یک متن شنیده می‌شود و متن به کلی مستقل و ابداعی، وجود ندارد؛ اما هریک از این منتقدان با اصطلاحات و تعبیر خاص خویش، به این نظریه پرداخته‌اند.

ژرار ژنت (۱۹۳۰م.) مناسبات بینامتنی و نظریه‌ی بینامتنی یولیا کریستوا را با الگو و ساختار منسجمی در پنج محور مجزای بینامتنی (Intertextuality)، «پیرامنتی» (Paratextuality)، «ورامنتی» (Metatextuality)، «سرمنتی» (Architextuality) و «پس‌متنی» (Hypotextuality) با عنوان کلی «ترامنتی» ارائه کرده است.^۱ (ر.ک: چندلر، ۱۳۸۷: ۲۹۶) گفتنی است که بحث و بررسی درباره‌ی پیوندهای بینامتنی، در بلاغت و نقد ادبی عربی و فارسی نیز سابقه دارد و اصطلاحات بلاغی تضمین، حل، درج، اقتباس، تلمیح و انواع سرقت‌های ادبی، مانند سلخ و المام و انتحال و ... نشانگر گونه‌هایی از مناسبات بینامتنی هستند که به صورت نظام‌مند و منتقدانه، مطرح نشده‌اند و در محدوده‌ی تعریف اصطلاح و آوردن شواهد و مثال‌هایی اغلب تکراری، باقی مانده‌اند. این حوزه در نقد ادبی عربی و فارسی، نیازمند بازنگری و پژوهش جدیدی است که به دنبال آن می‌توان نظریه‌ی بینامتنی عربی و فارسی را بنیان گذاشت.^۲

درباره‌ی پیوندهای بینامتنی و انواع آن، کتاب و پایان‌نامه و چند مقاله، ترجمه و تألیف شده است که از آن جمله این آثار را می‌توان نام برد: کتاب‌های منطقی گفت‌وگویی میخائیل باختین از «تروتان تودوروف» (Tzvetan Todorov) با ترجمه‌ی داریوش کریمی؛ ساختار و تأویل متن از بابک احمدی؛ بینامتنیت اثر «گراهام آلن» (Graham Allen) به ترجمه‌ی پیام یزدانجو و درآمدی بر بینامتنیت، تألیف بهمن نامور مطلق؛ مقاله‌های «خلاقیت بینامتنی در دیوان حافظ و ولای حیدرآبادی» از مریم خلیلی جهانتیغ؛ «ترامنتیت، مطالعه‌ی روابط یک متن با دیگر متن‌ها» از بهمن نامور مطلق؛ «نقد و تحلیل قصه‌ای از مرزبان‌نامه بر اساس رویکرد بینامتنیت» از محمود رضایی دشت ارژنه و «شگفتی‌های بینامتنی در سه قطره خون» از شهناز شاهین و ...^۳

درباره‌ی بررسی و تحلیل اشعار دهخدا به ویژه مسمط موضوع این جستار، پژوهش‌هایی انجام گرفته است؛ از جمله به این منابع می‌توان اشاره کرد: کتاب‌های از صبا تا نیما (جلد ۲)، از یحیی آرین‌پور؛ دهخدا،ی شاعر از ولی‌الله درودیان؛ با کاروان

حله از عبدالحسین زرین کوب؛ یا مرگ یا تجدد از ماشاءالله آجودانی؛ ادبیات نوین ایران، ترجمه و تدوین یعقوب آژند؛ مروری بر تاریخ ادب و ادبیات امروز ایران از محمد حقوقی؛ هم‌نو با مرغ سحر از بلقیس سلیمانی و ... مقاله‌های «یادآر ز شمع مرده یادآر» از هرمز مالکی؛ «شعر دهخدا» از غلامعلی رعدی آذرخشی؛ «نگاهی تطبیقی به شعر ای مرغ سحر دهخدا و با یادآر آلفرد دو موسه» از حسن جوادی و این گفتار بر آن است تا مسمط مشهور «یادآر ز شمع مرده یادآر» علی اکبر دهخدا را - که سراینده و پژوهشگران معتقدند یکی از نخستین اشعار مدرن ادبیات معاصر ایران است -^۴ برای نخستین بار، بر اساس الگوی ترامنتی ژرار ژنت، مورد نقد و بررسی قرار دهد و پیوندهای ترامنتی این مسمط را در محور افقی با شاعران هم‌عصر دهخدا و در محور عمودی با شاعران کلاسیک ادبیات فارسی و همچنین با شاعران پس از دهخدا نشان دهد. در این مقاله به منظور ارائه‌ی خوانشی نوین از مسمط مورد نظر و نیز برای دستیابی به نقدی نظام‌مند درباره‌ی این شعر، ضمن تعریف و تبیین محورهای اصلی نظریه‌ی ترامنتی، به بازخوانی و تحلیل مسمط مورد بحث بر اساس محورهای ارائه شده، خواهیم پرداخت.

۲. بینامتنی

از نظر ژنت «کاربرد آگاهانه‌ی متنی در متن دیگر خواه به گونه‌ای کامل یا چنانچه پاره‌هایی» (احمدی، ۱۳۸۸: ۳۲۰)، بینامتنی خوانده می‌شود. ژنت، بینامتنی را به سه گونه تقسیم کرده است: بینامتنی صریح و اعلام شده؛ مانند نقل قول و تضمین با ذکر نشانی یا بدون آن؛ بینامتنی غیرصریح و پنهان شده؛ مثل انواع سرقت‌های ادبی و بینامتنی ضمنی؛ همانند کنایه و تلمیح و ... (ر.ک: نامور مطلق، ۱۳۸۶: ۸۸ - ۸۹)

از دیدگاه نقد ادبی فارسی، بینامتنیت آشکار و اعلام شده، جلوه‌ی هنری چندانی ندارد و زیبایی آن در گرو خلاقیت هنرمند در احضار به‌هنگام متن پیشین است. اگر متن پیشین کم‌تر شهره باشد یا شاعر مقید به رعایت دقیق امانت باشد، نشانی منبع خود را با ذکر نام مؤلف یا اثر وی یادآور می‌شود (تضمین مصرح) و اگر متن پیشین پرآوازه باشد، از نام و نشانی آن سخنی به میان نمی‌آورد (تضمین مبهم). بینامتنی پنهان، مصداق خون دو دیوان بر گردن داشتن و نشانه‌ی ضعف مؤلف است؛ انواع سرقت‌های ادبی که در کتاب‌های بلاغت مطرح شده، نمونه‌ی بینامتنی پنهان است.^۵ بینامتنی ضمنی از جمله

آرایه‌های ادبی در فن بلاغت به شمار می‌آید. نکته‌ی مهم در بینامتنی ضمنی، این است که دریافت و التذاذ هنری مخاطب از این نوع بینامتنی، در گرو آگاهی و دانش قبلی اوست و از این رو است که تکرار مُملّ این نوع بینامتنی از یک سو و بی‌سابقه بودن آن از سوی دیگر، زمینه‌ی هنری متن را مخدوش می‌کند؛ به عبارت دیگر، تکرار این نوع بینامتنی، حالت خودکارشدگی و کلیشه را دامن می‌زند (تکرار مملّ) و ابهام بیش از حد آن نیز دست‌کم از سوی مخاطبان خاص، دریافت می‌شود (غرابت).

در مسقط دهخدا، رویکرد بینامتنی ضمنی، حضوری آشکار دارد و شاعر برای ایجاد روابط این‌همانی، آگاهانه پاره‌هایی از قصه‌های دینی، به‌ویژه قصه‌های قرآنی؛ جلوه‌هایی از آیین مزدیسنا و ادبیات غنایی فارسی را به کار برده است؛ برای مثال، در بیتی که خواهد آمد، شاعر آگاهانه و با نگاهی متفاوت برای بیان مفاهیم ذهنی خویش از پیوند بینامتنی ضمنی بهره برده است:

ای مونس یوسف اندرین بند	تعبیر عیان چو شد تو را خواب
دل پر ز شعف لب از شکرخند	محسود عدو به کام اصحاب
رفتگی بر یار خویش و پیوند	آزادتر از نسیم و مهتاب
ز آن کو همه شام با تو یک چند	در آرزوی وصال احباب

اختر به سحر شمرده یاد آر

(دهخدا، ۱۳۲۷ق: ۴)

در بند یاد شده، دهخدا برای ترسیم وضعیت خود و هم‌رزم شهیدش، میرزا جهانگیرخان صوراسرافیل (۱۲۹۴-۱۳۲۶ق.)، از تلمیح به داستان حضرت یوسف بهره برده است: میرزا جهانگیرخان صوراسرافیل، یوسفی است که همراه با دهخدا در زندان استبداد و خفقان آن روزگار، اسیر هستند. همان‌گونه که حضرت یوسف به هنگام تعبیر خواب همبندش از وی خواسته بود پس از آزادی، نزد صاحب خویش از وی یاد کند،^۶ میرزا جهانگیرخان نیز از همراه و مونس روزگار تلخ اسارت در زندان استبداد (دهخدا) می‌خواهد پس از آنکه روزگار جور و ستم به پایان رسیده، از وی (میرزا جهانگیرخان) که در راه آزادی به شهادت رسیده بود، یاد کند. این تلمیح با فرایند بازآفرینی در فضای انتقادی و سیاسی شعر دهخدا، حضوری متفاوت از ادبیات کلاسیک داشته، در آن به شیوه‌ی سنتی و خودکارشده از حُسن یوسف، شیفتگی زلیخا و ... سخنی به میان نیامده است و یکی از نمودهای نوآوری دهخداست.

وی در کاربست پیوندهای بینامتنی ضمنی دیگری که در این مسمط به کار رفته مانند تلمیح به حضرت موسی^(ع) و ارض موعود، شداد و ارم، طلوع مهر و حصار گرفتن اهریمن زشت‌خو، گل و بلبل عاشق و باغ پر گل و ... نیز میراث ادبی گذشته را با نگاهی جدید و در پیوند با انقلاب مشروطه و شهادت صوراسرافیل، وارد بافت شعر خود کرده و کوشیده است تا با ایجاد رابطه‌ی این‌همانی، بار معنایی جدیدی به آرایه‌های ادبی کلیشه‌ای بدهد.

۳. پیرامتنی

پیرامتن، بخش‌هایی از یک متن است که مانند قابی، متن اصلی را دربرگرفته است و می‌تواند در فهم، دریافت یا تفسیر خواننده از متن تأثیر بگذارد؛ به دیگر سخن، لایه‌های گوناگونی هر متن را پوشانده است و مخاطب برای رسیدن به نقطه‌ی مرکزی و کانونی (متن) باید از این لایه‌های پیرامونی بگذرد. آگاهی و ژرف‌اندیشی مخاطب درباره‌ی این حاشیه‌ها و مطالب پیرامونی، در فهم معنای متن تأثیر بسیار دارد. «پیرامتن‌ها همچون آستانه‌ی متن هستند یعنی برای ورود به جهان متن، همواره باید از ورودی‌ها و آستانه‌هایی گذر کرد.» (نامور مطلق، ۱۳۸۶: ۸۹) ژنت، پیرامتن را به دو بخش تقسیم کرده است:

۳.۱. پیرامتن درونی

پیرامتن درونی، بی‌واسطه و مستقیم با متن پیوسته است و برای رسیدن به متن، باید از آن عبور کرد؛ مانند طرح جلد، عنوان، پیش‌گفتار، پیشکش، مقدمه، پی‌نوشت و ... که از سوی مؤلف، ناشر یا شخص دیگر، در درون متن مورد نظر به نحوی گنجانده می‌شود. (ر.ک: همان: ۹۰ - ۹۱) در مسمط دهخدا، پیرامتن درونی شامل موارد زیر می‌شود:

۳.۱.۱. پیرامتن درونی - مؤلفی یا خودنوشت

در مسمط دهخدا، گنجاندن تصویری از میرزا جهانگیرخان صوراسرافیل در پیشانی شعر و مقدمه‌ی شاعر درباره‌ی انگیزه‌ی سرایش این شعر^۷ است که مخاطب را آماده‌ی شنیدن شعری در سوگ میرزا جهانگیرخان شیرازی و یادکرد شهادت وی می‌سازد؛ این دو پیرامتن درونی - مؤلفی همانند لنگر (Anchorage) عمل می‌کنند و باعث درنگ و جهت‌دهی به مخاطبان در گرفتن معنا و خوانش برتر از متن می‌شوند. (ر.ک: چندلر،

نقد و بررسی مسمط دهخدا (بر اساس رویکرد ترامتنی) _____ ۱۲۳

۱۳۸۷: ۳۲۰) با وجود این دو نشانه در شعر، معنای ضمنی واژگان و تعبیرهای به کار رفته در شعر، آشکار می‌شود؛ به عنوان مثال، در بند اول مسمط:

ای مرغ سحر چو این شب تار بگذاشت ز سر سیاهکاری ...
(دهخدا، ۱۳۲۷ق: ۴)

شاعر خویشتن را مرغ سحر خوانده و از شب تار، سیاهکاری شب و اهریمن زشت‌خو، فضای ستم و استبداد؛ از خماری خفتگان، جامعه‌ی ستم‌دیده و غافل ایران؛ از سحر و طلوع آفتاب و پدیدار شدن یزدان، فرارسیدن آزادی و برچیده شدن بساط ستم و سیاهی و از شمع مرده، دوست و هم‌رزم شهیدش، جهانگیر خان صور اسرافیل، را اراده کرده است.

۳. ۱. ۲. پیرامتن درونی - دیگرنوشت

در این مسمط، گزارش واژگان و توضیح مصحح دیوان، سیدمحمد دبیرسیاقی، پیرامتن درونی دیگرنوشت است. این نوع پیرامتن اگر دقیق و مستند نباشد، ممکن است مخاطب را در فهم معنای متن، سردرگم یا کاملاً گم‌راه کند. مثلاً بیت زیر در بند پایانی مسمط:

نه رسم ارم، نه اسم شداد گل بست زبان ژاژخایی
(دهخدا، ۱۳۶۶: ۹)

نه رسم ارم، نه اسم شداد گل بست دهان ژاژخایی
(دهخدا، ۱۳۲۷ق: ۵)

ضبط نخستین تصحیح دبیرسیاقی و ضبط دوم بر اساس متن روزنامه‌ی صوراسرافیل است و تفاوت دو ضبط کاملاً آشکار و در برداشت معنا به وسیله‌ی مخاطب تأثیرگذار است.

۳. ۲. پیرامتن بیرونی

پیرامتن بیرونی همزمان یا پس از انتشار متن با فاصله و در خارج از متن، به صورت مستقل مطرح می‌شود و گاه بسیار متنوع و متعدد است؛ همچون گزارش مؤلف درباره‌ی اثر خویش، سخن ناشر یا نقد و تحلیل متن به وسیله‌ی پژوهشگران و منتقدان و ... (ر.ک: نامور مطلق، ۱۳۸۶: ۹۲) انواع پیرامتن بیرونی در مسمط دهخدا عبارت است از:

۳. ۲. ۱. پیرامتن بیرونی - مؤلفی یا خودنوشت

درباره‌ی مسمط دهخدا، اظهار نظر شاعر درباره‌ی این شعر در طی نامه‌ای خطاب به ابوالحسن معاضدالسلطنه آمده است: «[یادآر ز شمع مرده یادآر] به نظر خودم تقریباً در ردیف اول شعرهای اروپایی است؛ اگرچه دختری را که نَشش تعریف کند برای دائیش خوب است.» (افشار، ۱۳۵۸: ۳۰)

۳. ۲. ۲. پیرامتن بیرونی - دیگرنوشت

این نوع پیرامتن عبارت است از نقد و تحلیل و اظهار نظر منتقدان از زمان انتشار این شعر تا امروز و همچنین منابعی که در آن‌ها از زندگی و شعر دهخدا سخن به میان آمده است که فهرست مفصلی را می‌توان از آن‌ها به دست داد.^۸

۴. ورامتنی

ورامتنی، متن حاضر را با متنی فرضی پیوند می‌زند؛ چه با نقل منبع و مأخذ متن حاضر به صورت آشکار، چه بدون ذکر آن. (آلن، ۱۳۸۵: ۱۴۹) این پیوند میان متن حاضر با یک یا چند متن مأخذ، جنبه‌ی تفسیری و تأویلی دارد. از نظر ژنت، بهترین نمونه‌ی این نوع مناسبات بینامتنی، تفسیر نقادانه است. (احمدی، ۱۳۸۸: ۳۲۰) به عنوان نمونه، در بند چهارم مسمط دهخدا:

ای همره تیه پورِ عمران بگذشت چو این سنینِ معدود ...
(دهخدا، ۱۳۲۷ق: ۵)

دهخدا با اشراف بر قصه‌ی قرآنی و توراتی قوم بنی‌اسرائیل و نافرمانی ایشان و نفرین موسی^(ع) و سرگردانی چهل ساله‌ی آنان در تیه و وارد نشدن ایشان به سرزمین موعود و مقدس، به بازخوانی و بازآفرینی آن قصه در جهت القای مفهوم شعر خویش پرداخته است و عناصر این بند مسمط را با طرح آن قصه منطبق کرده است. میرزا جهانگیرخان صوراسرافیل، پور عمران (موسی^(ع)) است که به سبب گناه قوم نادان خود (مردم آن زمان ایران) در بیابان جان باخته و سرزمین موعود (ایران آزاد و آباد) را ندیده در آن وارد نشده است و از همراه خود در تیه (دهخدا) می‌خواهد وقتی به گلگشت در سرزمین موعود ایران می‌پردازد و آن شاهد نغز بزم عرفان (آزادی و تجدد) را می‌بیند، یادی از وی کند. اقتباس دهخدا در این تأویل و تفسیر، به متن فرضی روشن و آشکاری ارجاع دارد؛ ولی در بند پیشین مسمط:

چون باغ شود دوباره خرم ای بلبل مستمند مسکین...

(همان:۴)

ارجاع دهخدا به متن فرضی خاصی نیست؛ بلکه ارجاع وی به سنت ادبی و فرهنگی ادبیات غنایی فارسی است. دهخدا در این بند برای بیان اندیشه‌ی خود از زبان، تعبیرات و تصاویر شعر غنایی فارسی، مانند باغ، بلبل، ریحان، گل سوری و گل پژمرده و ... بهره جسته است.

۵. سرمتنی

در سرمتنی، از پیوستگی و رابطه‌ی عمودی یک متن، با نوع ادبی‌ای که به آن تعلق دارد، بحث می‌شود؛ به دیگر سخن، سرمتنی «جای گرفتن متن در کلیتی از متون و به معنای خاص، شناختن ژانرهای ادبی» است. (احمدی، ۱۳۸۸: ۳۲۱) ارتباط نوع ادبی یا گاهی سنت ادبی به عنوان خاستگاه و زمینه‌ی اصلی و جایگاه و پایگاه متن مورد نظر در درون کلیت نوع ادبی یا سنت به عنوان فرآورده‌ی جدید، در این محور، نقد و بررسی می‌شود. شعر دهخدا در مسیر حرکت از کلی به جزئی، از نظر انواع ادبی، در زمره‌ی نوع غنایی است و شاعر در این نوع، به بیان احساسات شخصی خود - که ویژگی اصلی نوع غنایی محسوب می‌شود - پرداخته است. از میان شاخه‌های نوع غنایی، مسمط دهخدا - که سراینده، آن را در سوگ و نکوداشت یاد هم‌رمز خود سروده است - در بخش مرثیه و در تقسیم‌بندی انواع مرثی، در زیرشاخه‌ی مرثی شخصی و دوستانه قرار می‌گیرد.^۹

نوع غنایی ----- مرثیه ----- مرثیه‌ی شخصی و دوستانه.^{۱۰}

نوآوری دهخدا در این مسمط آن است که بر خلاف شیوه‌ی رایج مرثیه‌سرایی (سخن از ناپایداری دنیا در مقدمه، بیان مفاخر متوفی، تسلی خاطر بازماندگان، دعا و ...) یاد هم‌رمز شهیدش را در بافتی انتقادی - سیاسی گرامی داشته، امید به ادامه‌ی مسیر شهیدان راه آزادی و دعوت برای مبارزه و فردایی بهتر را موضوع مرثیه‌ی خویش قرار داده است.

۵. پس متنی

در پس‌متنی، چگونگی پیوند پیش‌متن (Hypertext: متن حاضر و پیش رو) با پس‌متن (Hypotext: زیرمتن) نقد و بررسی می‌شود. این ارتباط میان دو متن، از نوع تفسیری و

تأویلی (= ورامتنی) نیست؛ همچنین پیوند بین دو متن، ناخودآگاه و درون نظامی مثل نوع ادبی (= سرمتنی) نیست؛ بلکه به گونه‌ای تکرار پس‌متن است. (ر.ک: همان) در پس‌متنی، ارتباط بین دو متن، آگاهانه و تعمّدی است و این ارتباط، نوعی بازخوانی و بازآفرینی هدفدار و الهام گرفتن و تأثیرپذیری محسوب می‌شود؛ مانند اقتباس، تقلید، نقیضه و پس‌متنی به دو شاخه تقسیم شده است: تقلید و نظیره‌سازی؛ تغییر و باز-آفرینی^{۱۱}. (ر.ک: نامور مطلق، ۱۳۸۶: ۹۶)

۵. ۱. تقلید و نظیره‌سازی

در تقلید و نظیره‌سازی، پس‌متن به عنوان الگو در نظر گرفته می‌شود و پیش‌متن، آگاهانه در صدد همانندی با آن است. در میان آثار ادبی فارسی، نظیره‌هایی که بر گلستان سعدی یا خمسه‌ی نظامی گنجوی و دیگر شاهکارهای ادبیات فارسی آفریده شده، نمونه‌های این نوع پس‌متنی است. گفتنی است که این نظیره‌ها، تقلید صرف نیستند که ارزش چندانی نداشته باشند و جنبه‌ی تقلیدی آن‌ها نسبی است؛ اما پیوسته متن درجه دوم به شمار می‌آیند و در نخستین برخورد، پس‌متن را به یاد می‌آورند.

تقلید و نظیره‌سازی در برابر مسمط دهخدا، همزمان با انتشار شعر دهخدا، رونق گرفت و چندین نمونه به تقلید از وی سروده شد. احمد خرم، یحیی دانش، پروین اعتصامی، ملک‌الشعراى بهار، اسدالله اشتری، عبدالرحمان فرامرزی و حیدرعلی کمالی، نظیره‌هایی بر مسمط دهخدا ساختند؛ به عنوان نمونه، فرامرزی و کمالی به ترتیب، مسمط‌هایی با مطلع زیر سروده‌اند:^{۱۲}

ای مرغ سحر چو باد شبگیر برخاست ز جانب خراسان...

(برقعی، ۱۳۷۳، ج ۴: ۲۶۰۲)

ای اختر کاخ و کشور جم تا کی به خلاف ره سپاری؟

(همان، ج ۵: ۲۹۶۰)

حتّی در میان اشعار شاعران نوپرداز، در قالب نیمایی هم تأثیرپذیری از مسمط دهخدا را می‌توان دید؛ به عنوان مثال، در شعر «به فردا» سروده‌ی محمد زهری (۱۳۷۳ - ۱۳۰۵ ش.) در این شعر با وجود اینکه در پیشانی شعر، یک رباعی از خیّام نقش

بسته است و در نگاه نخست به نظر می‌رسد که همین رباعی، منبع الهام زهری باشد؛ ولی تأثیر فضای مسمط دهخدا در این شعر، بسی بیش‌تر از رباعی خیام است: به گلگشت جوانان،

یاد ما را زنده دارید ای رفیقان!

که ما در ظلمت شب،

زیر بال وحشی خفّاش خون‌آشام،

نشاندیم این نگین صبح روشن را،

به روی پایه‌ی انگشتر فردا ...

(زهری، ۱۳۸۱: ۳۲ - ۳۴)

۵. ۲. تغییر و بازآفرینی

در این شیوه، پس‌متن به عنوان منبع الهام و تأثیر، حضور مقتدرانه‌ای دارد؛ اما پیش‌متن با استفاده از شگردهایی مانند تغییر محتوا و تقلیل یا گسترش پس‌متن، به صورت متنی جدید، بازآفرینی می‌شود؛ به عنوان نمونه، ارتباط پیش‌متن «مست و هشیار» پروین اعتصامی با پس‌متن «گفت و گوی مست و محتسب» دفتر دوم مثنوی مولانا، از نمونه‌های شناخته شده‌ی تغییر و بازآفرینی است.^{۱۳}

درباره‌ی مسمط دهخدا، منتقدان بر این باورند که دهخدا از مسمط اکرم رجایی‌زاده^{۱۴} (۱۸۴۷-۱۹۱۴م.) با ترجیع «یاد ائت بنی بیر دقیقه یاد ائت» [مرا یادکن یک دمی یادکن] الهام گرفته است و شعر دهخدا را از این دیدگاه، متنی درجه دوم پنداشته‌اند.^{۱۵} از جمله آراین‌پور معتقد است که «جای تردید نیست که شعر دهخدا در فرم و سبک و وزن و ساختمان و حتی شماره‌ی مصراع‌ها نظیره و تقلیدی است از شعر شاعر ترک» (آراین‌پور، ۱۳۷۵، ج ۲: ۹۵)؛ بیش‌تر پژوهشگران ادبیات معاصر نیز نظر آراین‌پور را پذیرفته‌اند.^{۱۶} با توجه به مباحثی که در محورهای پیشین مطرح شد، همچنین با در نظر گرفتن شواهد درون‌متنی دو شعر، نگارنده به دلایل زیر این نظر را چندان قطعی نمی‌داند: نخست، دلیل محکم و متقنی مبنی بر آن که دهخدا آشنایی مستقیم و بی‌واسطه‌ای با شعر اکرم رجایی‌زاده داشته، در دست نیست. با توجه به این که اکرم رجایی‌زاده در سرودن این شعر، خود تحت تأثیر شاعر رمانتیک فرانسوی، آلفرد دو موسه (۱۸۱۰-۱۸۵۷م.) (Alfred de Musset) بوده (ر.ک: جوادی، ۱۳۸۹:

۱۱۳) و از طرفی علامه دهخدا به دو زبان فرانسه و ترکی تسلط داشته، احتمال الهام گرفتن دهخدا از شعر هر دو زبان یاد شده وجود دارد. به گمان نگارنده، منبع الهام دهخدا، نظیره‌ی طنزآمیزی است که میرزا علی‌اکبر صابر طاهرزاده (۱۲۸۷-۱۳۲۹ق.) در برابر شعر رجایی‌زاده سروده که در نشریه‌ی ملانصرالدین منتشر شده است؛ شاهد این ادعا، رابطه‌ی قلمی دهخدا با نشریه‌ی ملا نصرالدین است.^{۱۸}

یادآور می‌شود که نظیره‌ی میرزا علی‌اکبر صابر طاهرزاده با عنوان «احسان»، مسمط طنزآمیز سه‌بندی است و شاعر در یادداشت‌های پایانی، به الهام گرفتن و اقتباس خود از رجایی‌زاده اشاره کرده است. در این مسمط، صابر از فضایی سخن می‌گوید که در آن شخصی درگذشته و مهمانان سرشناس در فکر سورچرانی هستند و درویشان گرسنه بر در خانه‌ی صاحب عزا فریاد یارب یارب سر می‌دهند و میزبان ماتم‌زده در غم و اندوه از دست دادن عزیزش، سر در گریبان است. بند پایان شعر، طعنه به سیف‌العلماست که با زهد ریایی و مقدس‌مآبی، مال زکات را می‌خورد و خود را اهل صلاح جلوه می‌دهد.^{۱۹}

دوم، مسمط از قالب‌های (فرم بیرونی) کلاسیک و پرکاربرد شعر فارسی است که نمونه‌های درخشان آن را از شعر سبک خراسانی تا شعر دوره‌ی مشروطه می‌توان دید. این قالب در شعر دوره‌ی مشروطه، رونقی دوباره می‌یابد. مسمط متأخر اکرم رجایی‌زاده، از نظر قالب، متأثر از شعر فارسی است. اثبات تأثیرپذیری دهخدا از ادبیات کلاسیک فارسی، بسی آسان‌تر از تأثر وی از شاعر ترک است که خود تحت تأثیر و نفوذ شدید شعر فارسی است. سوم، وزن هر دو شعر، یکی است؛ اما باید دو نکته را یادآور شد: نخست این که کاربرد وزن عروضی مبتنی بر رعایت کمی و کیفی هجاها از ادبیات فارسی به ادبیات ترکی راه یافته است؛ نکته‌ی دوم این که وزن عروضی - مفعول مفاعیلن فَعولن - مورد بحث را دهخدا از شاعران کلاسیک ادبیات فارسی، آن‌هم در بخش مرثیه‌ها و سوگ‌سروده‌ها برگرفته است، نه از اکرم رجایی‌زاده؛ به عنوان نمونه، خاقانی در مرگ همسرش سروده:

بی باغ رخت جهان مبینام بی داغ غمت روان مبینام
(خاقانی، ۱۳۷۸: ۳۰۶)

نظامی در لیلی و مجنون، در سوگ پدر و مادر خود به این وزن (وزن منظومه) مترنم است. (ر.ک: نظامی گنجوی، ۱۳۶۹: ۲۸)؛ انوری نیز در دو قطعه، از این وزن در سوگ‌سروده‌هایش بهره برده است. (ر.ک: انوری، ۱۳۷۶، ج ۲: ۶۴۲-۶۴۳ و ۶۶۰) اگر

بنا بر تأثیرپذیری باشد، باید شاعر ترک از ادبیات فارسی متأثر شده باشد، نه بر عکس آن. چهارم، از یک سو آرایش قافیه‌های دو شعر، نسبت به هم متفاوت است و از سوی دیگر، آرایش قافیه‌های این دو شعر با مسمط کلاسیک یک‌سان نیست. در شعر اکرم رجایی‌زاده، قافیه‌ی مصراع‌های ۱ و ۳ با هم؛ ۵ و ۷ با هم؛ ۲ و ۴ و ۶ و ۸ با هم و قافیه‌ی مصراع‌های ترجیع هر بند با هم یک‌سان است؛ ولی در شعر دهخدا، مصراع‌های فرد با هم و مصراع‌های زوج با هم و مصراع‌های ترجیع، با هم قافیه‌ی مشترک دارند و این در حالی است که در مسمط متعارف کلاسیک تمام مصراع‌های هر رشته‌ی مسمط با هم قافیه‌ی مشترکی دارند و مصراع‌های ترجیع نیز با یک‌دیگر، هم‌قافیه‌اند. پنجم، هر دو شعر مردّف هستند. در شعر دهخدا «یادآر» و در شعر رجایی‌زاده «یاد ائت» (یادکن) در مصراع‌های ترجیع تکرار می‌شوند. گفتنی است که ردیف، خاص شعر فارسی است و در شعر سایر زبان‌ها وجود ندارد؛ مگر به تقلید از شعر فارسی. (ر.ک: شفیع‌ی کدکنی، ۱۳۸۱: ۱۲۵) ششم، فضای کلی شعر رجایی‌زاده، گفت‌وگوی شاعر عاشق با معشوقِ مهرگسل و گله و شکایت از وی است. شاعر در فضایی رمانتیک، به معشوق می‌گوید: در بهار و هنگام فغان بلبل، در ساحل رود و پرتو مهتاب، در قایقی که انسانی تنها آهی حزن کشیده و با نوایی غم‌فزا آواز می‌خواند، از شاعر عاشقی که با دلی ناتوان و هجرکشیده ولی وفادار و پیوسته به یاد معشوق، در خاک خفته و جان در راه عشق سپرده است، یاد کن؛ اما در شعر دهخدا حتی عناصر غنایی هم در فضای سیاسی و انتقادی و با معانی ضمنی مطرح می‌شوند؛ به عنوان نمونه، «شمع مرده» صوراسرافیل است که شهید راه آزادی شده؛ «سیاهی شب» فضای استبدادی حاکم و ترجیع «یادآر» دعوت به فراموش نکردن خون‌های ریخته‌شده برای بارورکردن درخت مشروطه است.

۶. نتیجه‌گیری

بر اساس رویکردهای بینامتنی، هر متنی در درون نظام زبانی، سنت، نوع ادبی و فرهنگی که در آن پدید می‌آید، خواه ناخواه در حال گفت‌وگو و تعامل با متن‌های دیگر است. مسمط مشهور دهخدا - یادآر ز شمع مرده یادآر - نیز از این قاعده مستثنا نیست. نقد و بررسی این مسمط بر مبنای محورهای گوناگون نظریه‌ی ترامتنی - که یکی از انواع رویکردهای بینامتنی است و از سوی ژرار ژنت مطرح شده - بیانگر نتایج زیر است:

۱. مسمط دهخدا همانند بافته‌ای است که تار و پود آن از گذشته‌ی شعر فارسی و سنت ادبی شعر کلاسیک اقتباس شده است؛ اما دهخدا در عین اقتباس از مضامین رایج شعر کلاسیک، دست به نوآوری زده و این مضامین را در بافتی سیاسی و انتقادی، در سوگ هم‌مرزمش، میرزا جهانگیرخان صور اسرافیل به کار برده است. ۲. تصویر میرزا جهانگیرخان صور اسرافیل و یادداشت دهخدا درباره‌ی علت سرودن این شعر به عنوان پیرامتن درونی - مولفی در القای مفهوم و معنایابی شعر، تأثیر قطعی دارد. تصحیح دیوان دهخدا و اعمال نظر مصحح به عنوان پیرامتن درونی - دیگر نوشت در فرایند خواندن و نقد شعر تأثیرگذار است. ۳. دهخدا با احضار داستان‌های کهن و مضامین سنتی شعر فارسی و ایجاد پیوند این‌همانی، از مرز تلمیح و کنایه گذشته، تفسیر و تأویلی نو و شخصی ارائه کرده است و همین امر یکی از عواملی است که این مسمط را مدرن و امروزی ساخته است. ۴. مسمط دهخدا از نظر نوع ادبی، متعلق به حوزه‌ی شعر غنایی، شاخه‌ی مرثیه‌ی شخصی و دوستانه است که در قیاس با مرثیه‌ی شعر کلاسیک فارسی، از ساختاری جدید برخوردار است و به چهارچوب مرثیه در ادبیات کلاسیک فارسی، محدود نشده است. ۵. منبع الهام دهخدا می‌تواند همه یا یکی از آثار سه شاعر «آلفرد دو موسه، رجایی‌زاده و علی‌اکبر صابر طاهرزاده» باشد؛ اما تأثیرپذیری و الهام گرفتن وی از اکرم رجایی‌زاده از نظر قالب شعری، آرایش قافیه، ردیف، وزن و موضوع، قطعیت ندارد و بسیار بعید است. بررسی و نقد محتوا و مضامین مسمط دهخدا نشان می‌دهد که هرچند اثر وی از نظر پس‌متنی از نوع تغییر و بازآفرینی است، جست‌وجوی منبع الهامی یگانه برای این شعر، راه به جایی نمی‌برد؛ چرا که گفت‌وگوی متن‌ها با هم و با کل نظام زبانی و ادبی و سنت فرهنگی جامعه است و هر عنصر فرهنگی و هر پس‌متنی به نسبتی خاص در آفرینش ادبی وی سهیم است. ۶. مسمط دهخدا، بینامتنی است که از یک‌سو از آثار پیش از خود تأثیر پذیرفته؛ از سوی دیگر، در آثار معاصر و پس از خود تأثیر گذاشته است.

یادداشت‌ها

۱. با توجه به این‌که ترجمه و گزینش معادل‌های فارسی اصطلاحات به کار رفته در نظریه‌ی ژرار ژنت، در منابع گوناگون یک‌سان و هماهنگ نیست، نگارنده معادل‌هایی را که مفهومی روشن‌تر دارد، در متن گنجانده است.

۲. به عنوان نمونه، استاد همایی گونه‌هایی از تأثیر پذیری مانند ترجمه و حل و اقتباس و تتبع و ... را در شمار سرقت‌های ادبی آورده است. (ر.ک: همایی، ۱۳۷۰: ۳۵۷) گاه نوعی خاص از تأثیرپذیری اگر ناظر به متون دینی باشد، حُسن و آرایه‌ی ادبی قلمداد شده است و اگر برگرفته از متون ادبی دیگر باشد، سرقت ادبی شناسانده شده است؛ مانند حل و ترجمه. (ر.ک: آثار متعدّد درباره‌ی تأثیر قرآن و حدیث در ادب فارسی)

۳. برای پرهیز از اطاله‌ی گفتار، نشانی کامل کتاب و مقاله‌های یاد شده، در فهرست منابع آمده است. برای دیدن نام و نشانی یازده پایان‌نامه‌ای که با موضوع بینامتنی نوشته شده (ر.ک: <http://database.irandoc.ac.ir/dl/search>)

۴. این مسمط که نخستین بار در سومین و آخرین شماره‌ی دوره‌ی دوم صور اسرافیل، به تاریخ ۱۵ صفر ۱۳۲۷ هجری قمری چاپ شده است، از نظر شاعر و دیگر پژوهشگران به عنوان یکی از نخستین اشعار مدرن فارسی شناخته شده است. (ر.ک: افشار، ۱۳۵۸: ۳۱-۳۰؛ آرین پور، ۱۳۷۵، ج ۲: ۹۷؛ براون، ۱۳۸۶: ۱۲۴ و شفیع‌ی کدکنی، ۱۳۹۰: ۳۷۸)

۵. برای آگاهی بیشتر (ر.ک: شمس قیس، ۱۳۸۸: ۴۵۹-۴۶۹)

۶. وَ قَالَ لِلَّذِي ظَنَّ أَنَّهُ نَاجٍ مِّنْهُمَا اذْكُرْنِي عِنْدَ رَبِّكَ ... و به یکی از آن دو که دانست آزاد شدنی است، گفت: مرا نزد صاحب خود یاد کن ... (یوسف/۴۲)

۷. وصیت‌نامه‌ی دوست یگانه‌ی من [میرزا جهانگیرخان صوراسرافیل] هدیه‌ی برادری بی‌وفا [علی‌اکبر دهخدا] به پیشگاه آن روح اقدس اعلی: «در روز ۲۳ جمادى‌الاولی ۱۳۲۶ قمری مرحوم میرزا جهانگیرخان شیرازی رحمه الله علیه، یکی از دو مدیر صور اسرافیل، را قزاق‌های محمدعلی شاه دستگیر کرده به باغ شاه بردند و در ۲۴ همان ماه در همان‌جا او را با طناب خفه کردند. بیست و هفت هشت روز دیگر چند تن از آزادی‌خواهان و از جمله مرا از ایران تبعید کردند و پس از چند ماه، با خرج مرحوم مبرور ابوالحسن خان معاضدالسلطنه پیرنیا، بنا شد در ایوردون سویس، روزنامه‌ی صور اسرافیل طبع شود. در همان اوقات، شبی مرحوم میرزا جهانگیرخان را به خواب دیدم در جامه‌ی سپید (که عادتاً در طهران دربرداشت) و به من گفت: «چرا نگفتی او جوان افتاد؟» من از این عبارت چنین فهمیدم که می‌گوید: چرا مرگ مرا در جایی نگفته یا نوشته‌ای؟ و بلافاصله در خواب، این جمله به خاطر من آمد: «یادآرا! ز شمع مرده یادآرا!» در این حال بیدار شدم و چراغ را روشن کردم و تا نزدیک صبح، سه قطعه از مسمط ذیل را ساختم و فردا، گفته‌های شب را تصحیح کرده و دو قطعه‌ی دیگر بر آن افزودم و در شماره‌ی اول [سوم] صوراسرافیل منطبعه‌ی ایوردون سویس چاپ شد.» (دهخدا، ۱۳۶۶: ۶)

۸. به عنوان نمونه‌ی نقد پیرامتن بیرونی - دیگرنوشت بنگرید به: آرین پور، ۱۳۷۵، ج ۲: ۹۴ - ۹۷؛ درودیان، ۱۳۸۳: ۱۴۲ - ۱۷۰؛ آژند، ۱۳۶۳: ۱۶۲ - ۱۶۳؛ سلیمانی، ۱۳۷۹: ۲۱۹ - ۲۴۰؛ حقوقی، ۱۳۷۹: ۵۲۷ - ۵۲۸.

۱۳۲ _____ مجله‌ی شعرپژوهی (بوستان ادب) / سال ۶، شماره‌ی ۳، پاییز ۹۳ (پیاپی ۲۱)

۹. درباره‌ی مرثیه و انواع آن (ر.ک: امامی، ۱۳۶۹؛ اصیل، ۱۳۸۱، ج ۲: ۱۲۴۲ - ۱۲۴۴).
۱۰. برای دیدن نمودار کامل انواع ادبی. (ر.ک: زرقانی، ۱۳۸۸: ۸۶)
۱۱. این دوگونه‌ی پس‌متنی، هریک دارای زیرشاخه‌هایی هستند که عبارتند از نقیضه، تراوستی، جابه‌جایی، تقلید هزلی، کاریکاتور و جعل. برای اطلاعات بیشتر (ر.ک: اشمیتس، ۱۳۸۹: ۱۰۸)
۱۲. برای اطلاعات بیشتر تر (ر.ک: آرین پور، ۱۳۷۵، ج ۲: ۹۷).
۱۳. برای دیدن نمونه‌های دیگر این نوع پس‌متنی (ر.ک: درودیان، ۱۳۸۵).
۱۴. اکرم رجایی‌زاده از شاعران رمانتیک و از منتقدان ترکیه است که در مسیر تجلّد و غربی شدن شعر و ادب ترکیه، کوشیده است. او از طرفداران نظریه‌ی هنر برای هنر و شاعر عشق و طبیعت است. از آثار شعری او: **یادگار شباب، زمزمه‌ها، تفکر و پژمرده** را می‌توان نام برد. برای آگاهی بیشتر تر (ر.ک: خسروشاهی، ۱۳۸۳: ۱۸ و ۵۶). یادآور می‌شود که آگاهی‌های تاریخی داده شده در این کتاب، درباره‌ی رجایی‌زاده، مانند تاریخ تولد و چاپ آثار وی، نادرست است (ر.ک: آژند، ۱۳۶۴: ۳۴ و ۷۲ و ۱۱۱).
۱۵. متن کامل مسمط ترکی اکرم رجایی‌زاده، در مقاله‌ی حسن جوادی و تارنمای: <http://www.turkiypress.com> آمده است.
۱۶. برای نمونه (ر.ک: خسروشاهی، ۱۳۸۳: ۵۶ و منبع پیشین).
۱۷. حسن جوادی در بررسی تطبیقی شعر دهخدا و آلفرد دوموسه، شعر آلفرد دو موسه و ترجمه آن و نیز شعر اکرم رجایی‌زاده و ترجمه‌ی آن را در مقاله‌ی خود آورده است؛ وی نتیجه می‌گیرد دهخدا در سرودن این مسمط، اشعار شاعر فرانسوی و ترک و نیز نظیره‌های علی‌اکبر صابر طاهرزاده را در نظر داشته است. برای آگاهی بیشتر تر (ر.ک: جوادی، ۱۳۸۹: ۱۰۶ - ۱۱۷).
۱۸. انتشار نشریه‌ی هفتگی ملا نصرالدین از تاریخ ۲۴ صفر ۱۳۲۴ هجری قمری آغاز شد. برای دیدن نمونه‌های ارتباط قلمی نشریه‌ی ملا نصرالدین با شاعران ایرانی به‌ویژه نسیم شمال و دهخدا، (ر.ک: رضا زاده ملک، ۱۳۵۷: ۸۷ به بعد و دهخدا، ۱۳۶۶: ۲۰۳ - ۲۰۶).
۱۹. برای دیدن متن مسمط صابر با عنوان «احسان»، (ر.ک: صابر، بی‌تا: ۷۴ - ۷۵).
۲۰. برای دیدن نمونه‌ها (ر.ک: امامی، ۱۳۶۹: ۲۲۸ و ۲۳۰ و ۲۳۷ و ۲۶۵).

فهرست منابع

- کلام/الله مجید. (۱۳۸۴). ترجمه‌ی ابوالفضل بهرام‌پور، قم: آوای قرآن.
- آجودانی، ماشاءالله. (۱۳۸۲). **یا مرگ یا تجلّد «دفتری در شعر و ادب مشروطه»**. تهران: اختران.
- آرین پور، یحیی. (۱۳۷۵). **از صبا تا نیما**. ۲ جلد، تهران: زوار.
- _____ . (۱۳۷۶). **از نیما تا روزگار ما**. تهران: زوار.

آژند، یعقوب. (۱۳۶۳). *ادبیات نوین ایران از انقلاب مشروطیت تا انقلاب اسلامی*. تهران: امیرکبیر.

_____ . (۱۳۶۴). *ادبیات نوین ترکیه*. تهران: امیر کبیر.

آلن، گراهام. (۱۳۸۵). *بینامتنیت*. ترجمه‌ی پیام یزدانجو، تهران: مرکز.

احمدی، بابک. (۱۳۸۸). *ساختار و تاویل متن*. تهران: نشر مرکز.

اخوان ثالث، مهدی. «م. امید». (۱۳۸۴). *حریم سایه‌های سبز: مقالات*. ج ۱، تهران: زمستان. اشمیتس، توماس. (۱۳۸۹). *درآمدی بر نظریه‌ی ادبی جدید و ادبیات کلاسیک*. ترجمه‌ی حسین صبوری و صمد علیون خواجه دیزج، تبریز: دانشگاه تبریز.

اصیل، حجت‌الله. (۱۳۸۱). «مرثیه». *فرهنگ‌نامه‌ی ادبی فارسی (دانشنامه‌ی ادب فارسی)*. ج ۲، به سرپرستی حسن انوشه، تهران: سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، ۱۲۴۲ - ۱۲۴۴.

افشار، ایرج. (۱۳۵۸). *نامه‌های سیاسی دهخدا*. تهران: روزبهان.

امامی، نصرالله. (۱۳۶۹). *مرثیه‌سرایی در ادبیات فارسی*. تهران: دفتر مرکزی جهاد دانشگاهی. انوری، محمد بن محمد. (۱۳۷۶). *دیوان انوری*. جلد ۲، به اهتمام محمدتقی مدرس رضوی، تهران: علمی و فرهنگی.

براون، ادوارد. (۱۳۸۶). *تاریخ مطبوعات و ادبیات ایران در دوره‌ی مشروطیت*. ترجمه‌ی محمد عباسی، تهران: علم.

برقعی، سید محمدباقر. (۱۳۷۳). *سخنوران نامی معاصر ایران*. ج ۴ و ۵، قم: خرم.

تارنمای <http://database.irandoc.ac.ir/dl/search> (۱۳۹۰/۲/۱۵).

تودوروف، تزوتان. (۱۳۷۷). *منطق گفت‌وگویی میخائیل باختین*. ترجمه‌ی داریوش کریمی، تهران: مرکز.

جعفری، مسعود. (۱۳۸۶). *سیر رمانتیسیم در ایران از مشروطه تا نیما*. تهران: مرکز.

جوادی، حسن. (۱۳۸۹). «نگاهی تطبیقی به شعرای مرغ سحر دهخدا و به یادآر آلفرد دو موسه». *ادبیات تطبیقی*، سال ۱، شماره ۱، صص ۱۰۶ - ۱۱۷.

چندلر، دانیل. (۱۳۸۷). *مبانی نشانه‌شناسی*. ترجمه‌ی مهدی پارسا، تهران: سوره‌ی مهر.

حقوقی، محمد. (۱۳۷۹). *مروری بر تاریخ ادب و ادبیات امروز ایران*. ۲ جلد، تهران: قطره.

خاقانی شروانی، افضل‌الدین بدیل بن علی نجار. (۱۳۷۸). *دیوان خاقانی شروانی*. به کوشش ضیاء‌الدین سجادی، تهران: زوار.

خسروشاهی، جلال. (۱۳۸۳). *پیشگامان شعر معاصر ترک*. با همکاری رضا سیدحسینی و عمران صلاحی، تهران: مروارید.
درودیان، ولی‌الله. (۱۳۸۳). *دهخدا مرغ سحر در شب تار «گزیده‌ی مقاله‌ها دربارهی علامه علی‌اکبر دهخدا»*. تهران: اختران.

—————. (۱۳۸۵). *سرچشمه‌های مضامین شعر امروز ایران*. تهران: نشر نی.
دهخدا، علی‌اکبر. (۱۳۶۶). *دیوان دهخدا*. به کوشش سیدمحمد دبیرسیاقی، تهران: تیراژه.
دهخدا، میرزا علی‌اکبر خان. (۱۳۲۷ ق.). *صور اسرافیل*. سال ۲، شماره‌ی ۳، ص ۱۵.
رابینو، ه. ل. (۱۳۸۰). *روزنامه‌های ایران (از آغاز تا سال ۱۳۲۹ هـ. ق.)*. ترجمه و تدوین جعفر خممامی‌زاده، تهران: اطلاعات.

رضازاده ملک، رحیم. (۱۳۵۷). *هوپ هوپ (زبان برای انقلاب)*. بی‌جا: سحر.
رضایی دشت ارژنه، محمود. (۱۳۸۷). «نقد و تحلیل قصه‌ای از مرزبان‌نامه بر اساس رویکرد بینامتنیت». *نقد ادبی*، سال ۱، شماره ۴، صص ۳۱ - ۵۱.

زرقانی، سید مهدی. (۱۳۸۸). «طرحی برای طبقه‌بندی انواع ادبی در دوره‌ی کلاسیک». *پژوهش‌های ادبی*، سال ۶، شماره ۲۴، صص ۸۱ - ۱۰۶.

زهری، محمد. (۱۳۸۱). *برای هر ستاره (مجموعه اشعار محمد زهری)*. تهران: توس.
سلیمانی، بلقیس. (۱۳۷۹). *همنوا با مرغ سحر؛ زندگی و شعر دهخدا*. تهران: ثالث.
شمس قیس، محمد بن قیس. (۱۳۸۸). *المعجم فی معاییر اشعار العجم*. تصحیح مجدد سیروس شمیسا، تهران: نشر علم.

شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۹۰). *با چراغ و آینه در جست‌وجوی ریشه‌های تحول شعر معاصر ایران*. تهران: سخن.

—————. (۱۳۸۱). *موسیقی شعر*. تهران: آگه.

صابر، میرزا علی‌اکبر. (بی‌تا). *هوپ هوپ‌نامه*. بی‌جا: فرزانه.
مؤمنی، باقر. (۱۳۵۷). *صور اسرافیل*. بی‌جا: بی‌نا.
نامور مطلق، بهمن. (۱۳۸۶). «ترامتنیت، مطالعه‌ی روابط یک متن با دیگر متن‌ها». *پژوهشنامه‌ی علوم انسانی*، شماره‌ی ۵۶، صص ۸۳ - ۹۸.

نظامی گنجوی. (۱۳۶۹). *لیلی و مجنون*. تصحیح برات زنجانی، تهران: دانشگاه تهران.
همایی، جلال‌الدین. (۱۳۷۰). *فنون بلاغت و صناعات ادبی*. تهران: مؤسسه‌ی هما.