Shahid Chamran University of Ahvaz

Stylistics and the Study of Literary Genres

DOI: https://doi.org/10.22055/JRP.2022.39774.1065

Online ISSN:2676-5772

An Analysis of Qeysar Aminpour's *All Flowers Are Sunflowers* Based on Michael Riffaterre's Theory

Sohila Salimizand[1], Mina Sa'eedi[2], As'ad Sheykh Ahmadi[3]

Stylistics and the Study of Literary Genres, *Vol 7, No. 1, Spring & Summer 2025*

Received: 17 January 2022 | Accepted: 12 March 2022

Abstract

Intertextuality is one of the most renowned literary theories, and the present study is grounded in Michael Riffaterre's concepts regarding the hypogram. This research examines hypograms in selected ghazals from Qeysar Aminpour's *All Flowers Are Sunflowers*, a contemporary poet who engaged with classical poetry. By analyzing the ghazals "The Covenant of Adam," "Intoxicated with Arrival," "The State of the Gazelle," and "Chalgi" from this collection, we concluded that the poet consciously employed, in terms of intertextuality, combinations and vocabulary from the works of prominent classical poets that he had previously studied and internalized. The use of words and compounds common among other poets and incorporated into Aminpour's poetry raises the following questions: Are these words and compounds the poet's own invention or borrowed from other poets? Can an intertextual relationship be established between Aminpour's poems and those of other poets? Can Riffaterre's theory of the hypogram be applied to Aminpour's poetry? Is Aminpour's intertextuality obligatory or optional? Accordingly, the aim of this study is to examine the hypograms present in these ghazals from this collection, utilizing intertextuality theory and Riffaterre's framework to demonstrate that Aminpour, in constructing vocabulary and compounds in these poems, drew upon classical poets such as Hafez, Rumi, and Sa'di. To this end, the words and compounds in the selected ghazals are analyzed based on various types of hypograms.

Keywords: Intertextuality, Riffaterre, Hypogram, *All Flowers Are Sunflowers*, Qeysar Aminpour.

1. M.A. in Persian Language and Literature, University of Kurdistan, Sanandaj, Iran
salimisohila91@gmail.com
2. M.A. in Persian Language and Literature, University of Kurdistan, Sanandaj, Iran
3. Assistant Professor of Persian Language and Literature, University of Kurdistan, Sanandaj, Iran

How to cite this article:
Salimizand, Sohila; Sa'eedi, Mina; Sheykh Ahmadi, As'ad. (2026).An Analysis of Qeysar Aminpour's All Flowers Are Sunflowers Based on Michael Riffaterre's Theory. *Stylistics and the Study of Literary Genres*, 7(1), 1-26.
https://doi.org/10.22055/JRP.2022.39774.1065

دوفصل‌نامه‌ی
سبک‌پژوهی و مطالعات گونه‌های ادبی

DOI: https://doi.org/10.22055/JRP.2022.39774.1065

شاپای الکترونیکی: ۲۶۷۶-۵۷۷۲

نشریهٔ علمی سبک‌پژوهی و مطالعات گونه‌های ادبی، شمارهٔ ۱۳، بهار و تابستان ۱۴۰۴، صص ۱-۲۶
مقالهٔ پژوهشی

دریافت: ۱۴۰۰/۱۰/۲۷ | پذیرش: ۱۴۰۰/۱۲/۲۱

بررسی «گل‌ها همه آفتابگردانند» قیصر امین‌پور براساس نظریه‌ی مایکل ریفاتر

سهیلا سلیمی‌زند[۱] مینا سعیدی[۲]، اسعد شیخ احمدی[۳]

چکیده

بینامتنیت، یکی از معروف‌ترین نظریه‌های ادبی است که با تأکید بر نظریات مایکل ریفاتر در مورد هیپوگرام، اساس پژوهش حاضر قرار گرفته است. این پژوهش بر مبنای بررسی هیپوگرام در غزل‌هایی از کتاب گلها همه آفتابگردانند از قیصر امین‌پور، شاعر معاصر انجام گرفته که در آن به اشعار شاعران کلاسیک نظر داشته است. با بررسی غزل‌های «عهد آدم، سرمست رسیدن، حال غزال و چلگی» از این کتاب، به این نتیجه دست یافتیم که شاعر در هنگام سرایش این اشعار به صورت خودآگاه و به لحاظ بینامتنیت از ترکیبات و واژگان آثار شاعران برجسته‌ی کلاسیک که قبلاً مطالعه کرده و در ذهن او نقش بسته استفاده کرده است. با به کاربردن واژگان و ترکیباتی که در میان شاعران دیگر نیز معمول بوده و در اشعار امین‌پور راه یافته است این سؤال‌ها پیش می‌آید که آیا این واژگان و ترکیبات، ابداع خود شاعر بوده یا از شاعران دیگری به وام گرفته است؟ آیا می‌توان میان این اشعار امین‌پور و سایر شاعران ارتباط بینامتنیت ایجاد کرد؟ آیا می‌توان نظریه‌ی ریفاتر را در مورد هیپوگرام، به شعر امین‌پور تعمیم داد؟ بینامتنیت امین‌پور از نوع حتمی است یا احتمالی؟ بر این اساس هدف پژوهش حاضر، بررسی هیپوگرام‌های موجود در این غزل‌ها از این اثر است تا با استفاده از نظریه‌ی بینامتنیت و نظریه‌ی ریفاتر نشان دهد؛ امین‌پور در ساخت واژگان و ترکیب‌سازی‌ها در این اشعار از شاعران کلاسیکی همچون حافظ، مولوی و سعدی استفاده کرده است و به این منظور، واژگان و ترکیبات در غزل‌های منتخب، براساس انواع هیپوگرام‌ها بیان شده است.

واژه‌های کلیدی: بینامتنیت، ریفاتر، هیپوگرام، گلها همه آفتابگردانند، قیصر امین‌پور..

۱. دانش‌آموخته‌ی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه کردستان، سنندج، ایران. salimisohila91@gmail.com
۲. دانش‌آموخته‌ی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه کردستان، سنندج، ایران
۳. استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه کردستان، سنندج، ایران.

ارجاع به این مقاله:
سلیمی‌زند، سهیلا؛ سعیدی، مینا؛ شیخ احمدی، اسعد. (۱۴۰۴). بررسی «گل‌ها همه آفتابگردانند» قیصر امین‌پور براساس نظریه‌ی مایکل ریفاتر. دوفصل‌نامهٔ سبک‌پژوهی و مطالعات گونه‌های ادبی، ۷(۱)، ۱-۲۶.
https://doi.org/10.22055/JRP.2022.39774.1065

۱ - مقدّمه

«در هر اثر هنری کاملاً نو به ناگزیر نشانه‌ها و عناصری از سنت‌های پیشین موجود است؛ زیرا دست کم در آثار ادبی، زبان و در آثار هنری برخی از شیوه‌های مواد و وسایل بیان، مشترک است» (امین‌پور، ۱۳۸۳: ۵۷). بنابراین وجود عناصر مشترک در آثار مؤلفان امری طبیعی تلقی می‌گردد، اما هر مؤلفی علاوه بر تأثیرپذیری از مؤلفان دیگر، دارای نوآوری و خلاقیت است و سبک شخصی خویش را دارد و این گونه سبب تمایز آثار خویش می‌شود به عبارت دیگر «هر اثر هنری به گونه‌ای مدیون آثار پیشین و مؤثر بر آثار پسین است؛ یعنی پاره‌ای از ویژگی‌های مشترک پیشین را دربرمی‌گیرد و هنگامی که از زمان خود فراتر می‌رود، همراه با خود برخی از ویژگی‌های جدید را نیز فرا می‌برد» (همان: ۵۷). و این چرخه از زمان تولد آدم تا پایان جهان همچنان تداوم می‌یابد و هیچ چیزی در جهان بدون تأثیر و تأثر از هم ایجاد نمی‌شود و این گونه است که وجود بینامتنیت در میان تمام آثار و تمام وجوه زندگی اثبات می‌شود و معنا می‌یابد. «بینامتنیت اصطلاحی رایج در نظریه‌ی ادبی و زبان‌شناسی متن است. بینامتنیت مبتنی بر این اندیشه است که متن نظامی بسته، مستقل و خودبسنده نیست بلکه پیوندی دوسویه و تنگاتنگ با سایر متون دارد، حتی می‌توان گفت که در یک متن مشخص هم، مکالمه‌ای مستمر میان آن متن و متونی که بیرون از آن متن وجود دارند جریان دارد. این متون ممکن است ادبی یا غیرادبی باشند، هم‌عصر همان متن باشند یا به سده‌های پیشین تعلّق داشته باشند» (والس، ۱۳۸۵: ۷۲). بنابراین بینامتنیت همچون کلافی است که سر و ته آن نامشخص است و در میان متون و آثار کلامی و غیرکلامی رشته‌ی این کلاف کشیده می‌شود و همه‌ی متون را به هم مرتبط می‌کند. تأثیر شاعران بر یکدیگر امری مسلم و قطعی است و امین‌پور یکی از شاعران معاصر است که همچون دیگر نگارندگان آثار ادبی در خلق تألیفات خویش از شیوه‌های مؤلفان دیگر استفاده کرده است. با شناخت هیپوگرام‌ها در اشعار منتخب امین‌پور، می‌توان بهتر شعر او را درک و دریافت کرد؛ زیرا درک و آشنایی بهتر با این اشعار به شرط شناختن هیپوگرام‌ها امکان‌پذیر است. هدف از انتخاب این اشعار از این دفتر، اثبات ارتباط و نزدیکی هر چه بیشتر ترکیبات و واژه‌های این غزلیات و همچنین دریافت رابطه‌ی بینامتنی آثار شاعری معاصر با شاعران کلاسیک است.

۲ - پیشینه‌ی تحقیق

درباره‌ی قیصر امین‌پور پژوهش‌های متعددی انجام گرفته است که به تعدادی از آنها اشاره می‌شود: علی‌محمد عرب‌پور محمدآبادی در پایان‌نامه‌ی «بررسی بازتاب شاهنامه‌ی فردوسی در شعر انقلاب اسلامی براساس نظریه‌ی

ترامتنیت با تکیه بر اشعار امین‌پور، معلم، موسوی گرمارودی، فاطمه راکعی، سپیده کاشانی» انعکاس شاهنامه را براساس نظریه‌ی ترامتنیت و تأثیرپذیری امین‌پور، معلم و این شاعران بررسی کرده است. سونیا حسن‌دایی، سیف الدین آب‌برین در مقاله‌ی«تحلیل و مقایسه بینامتنیت در اشعار ابتهاج، منزوی، شفیعی‌کدکنی و امین‌پور» رابطه‌ی بینامتنیت در اشعار این شاعران را تحلیل کرده‌اند. رضاکیانی، جهانگیر امیری، فاروق نعمتی در مقاله‌ی «جلوه‌های بینامتنی قرآن کریم در شعر قیصر امین‌پور» نگارندگان، اثرپذیری اشعار امین‌پور را از قرآن در قالب مضمون، محتوا و اقتباس از جمله تلمیح، ایهام و. .. بررسی کرده‌اند. اگرچه در این پژوهش‌ها هر کدام به نحوی به بینامتنیت در اشعار امین‌پور اشاره شده است، اما پژوهشی که به بررسی دفتر شعر گلها همه آفتابگردانند امین‌پور براساس نظریه‌ی مایکل ریفاتر پرداخته باشد یافت نشد.

۳- نگاهی به بینامتنیت

«در فرانسه بینامتنیت، بدل به شعاری شد که بیانگر موضع گروه «تل‌کل» در مباحث انتقادی بود. این گروه با این مفهوم و به واسطه‌ی ترکیب و شرح و بسط آرای فردینان‌دو سوسور، کارل مارکس و زیگموند فروید، زیرسؤال بردن مرجع، مرگ مؤلف، مرگ سوژه به نقد ساختارگرایی پرداختند» (والس، ۱۳۸۵: ۷۴ – ۷۳). تل‌کل نام نشریه‌ای بود که اساس آن بر ارتباط ادبیات با سیاست، فلسفه و بینامتنیت استوار بود. اعضای گروه تل‌کل عبارت بودند از: ژولیا کریستوا، رولان بارت، ژاک دریدا، فیلیپ سولرس و میشل فوکو. کریستوا متأثر از باختین بود به دیگر سخن «ژولیا کریستوا در اواخر دهه‌ی شصت، در بررسی آرا و افکار میخاییل باختین – خصوصاً در بحث پیرامون اصل مکالمه‌گری وی – اصطلاح بینامتنیت را وارد عرصه‌ی نقد و نظریه‌ی ادبی فرانسه کرد» (همان: ۷۲). بنابراین «اصطلاح بینامتنیت نخستین بار در زبان فرانسوی و در آثار اولیه‌ی کریستوا از اواسط تا اواخر دهه‌ی شصت مطرح شد» (آلن، ۱۳۸۹: ۳۰). و این گونه است که «خاستگاه نظریه‌ی بینامتنیت در آمیزش آرای سوسور و باختین از سوی کریستوا است» (همان: ۱۸). «فرمالیست‌ها در بحث از شعر نکته‌ای مهم را مطرح کرده‌اند که مسأله‌ی کلی «مناسبات میان متون ادبی» را نیز پیش می‌کشد. این پیوندهای درونی میان متون (خواه متعلّق به یک دوره، خواه از آنِ دوره‌های متفاوت) را امروزه به پیروی از باختین، مناسبات بینامتنی می‌خوانیم. این بحث با مقاله‌ی «هنر همچون شگرد» شکلوفسکی آغاز شد. او در این مقاله نشان داد که هرچه بیشتر با دورانی آشنا می‌شویم، اطمینان بیشتری می‌یابیم که انگاره‌ها و تصاویری که شاعری به کار برده است (و به گمان ما ابداع خود شاعر بودند) تقریباً بی‌هیچ دگرگونی از اشعار شاعر دیگری وام

گرفته شده‌اند. نوآوری شاعران نه در تصاویری که ترسیم می‌کنند، بلکه در زبانی که به کار می‌گیرند یافتنی است» (احمدی، ۱۳۷۵: ۵۸). بنابراین بینامتنیت؛ یعنی وام‌گیری آگاهانه یا ناآگاهانه مؤلفان از یکدیگر در خلق آثار ادبی خویش، که این وام‌گیری شامل تلمیحات، تضمین‌ها، اقتباس‌ها و. .. می‌شود؛ یعنی ممکن است هر چیزی را شامل شود و دربرگیرد که در ضمیر ناخودآگاه مؤلفان جای گرفته است که در آفرینش آثار خود به کار می‌برند در نتیجه خلاقیت شاعران در نوع زبانی است که به کار می‌برند. «هر متن، یک بینامتن است که مراکز بی‌شماری از فرهنگ را شامل می‌شود و مؤلف، تنها به ذکر مباحثی می‌پردازد که قبل از وی به شکلی دیگر مطرح شده و هنر خالق اثر، در بازآفرینی مباحث به شیوه‌ای نوین است» (حیدری و دارابی، ۱۳۹۲: ۵۶). بنابراین هیچ متنی بدون پیشینه نیست و نویسندگان تنها با یاری گرفتن از هنر خود به آفرینش مجدد متن‌ها می‌پردازند. «بارت بارها بر این نکته تأکید کرده است که متن، فضایی متشکل از ساحت‌های مختلف است که در آن انواع نوشتار با یکدیگر درهم آمیخته‌اند و از این رو هیچ نوشتاری نوظهور و نوآیین نیست؛ بلکه حاصل نوشتارهایی است که از خاستگاه‌های فرهنگی و تاریخی متفاوت و متعدد برآمده‌اند» (Barthes, 1988: 170 به نقل از سلیمی کوچی، ص ۸۳ – ۸۲). بنابراین تمام متون با یکدیگر تلاقی یافته‌اند و در هم تنیده شده‌اند و هر نوشتاری به گونه‌ای دیگر و با ساخت و زبان جدید در هر فرهنگ، تاریخ و زمانی به منصه‌ی ظهور رسیده است. «بینامتنیت همواره دست‌کم روابط میان دو متن را مورد بررسی قرار می‌دهد. از نظر فرهنگی این دو متن می‌توانند دو حالت کلی داشته باشند؛ یا هر دو متعلّق به یک فرهنگ خاص هستند یا از دو فرهنگ متفاوت برخاسته‌اند. روابط بینامتنی دارای دو گونه‌ی اساسی درون‌نشانه‌ای و بینانشانه‌ای هستند. هنگامی که دو متن مورد مطالعه به یک نظام نشانه‌ای مثلاً کلامی یا تصویری تعلّق داشته باشند، در این صورت رابطه‌ی بینامتنی آنها از نوع درون‌نشانه‌ای است. بینامتنیت بینانشانه‌ای امکان مطالعه‌ی روابط متن‌هایی از نظام‌های گوناگون نشانه‌ای (رابطه‌ی ادبیات و هنر و نیز انواع هنر با یکدیگر) را فراهم می‌کند» (نامورمطلق، ۱۳۹۰: ۳۱۸ – ۳۱۷). امین‌پور شاعر معاصر است در حالی که سعدی و مولوی از شعرای قرن ۷ و حافظ شاعر قرن ۸ هستند و هر کدام از این شاعران متعلّق به قرن‌های خاص و از عصر و فرهنگ‌های متفاوتی هستند، اما از آنجا که در این پژوهش به یک نوع نظام نشانه‌ای کلامی متعلّق هستند و آثار شعری این شاعران مورد توجه است؛ لذا رابطه‌ی بینامتنی آن‌ها درون‌نشانه‌ای است. بینامتنیت چون دیگر نظریه‌های رایج نظریه‌پردازانی دارد که در پیشبرد آن نقش داشته‌اند؛ این نظریه‌پردازان عبارتنداز: کریستوا، بارت، ژنی، ژنت و ریفاتر.

۱-۳- ریفاتر

از شخصیت‌های نظریه‌پرداز بینامتنیت، ریفاتر است «از نظر ریفاتر بینامتن به مجموعه متن‌هایی گفته می‌شود که در هنگام خوانش در ذهن تداعی می‌شود و در چگونگی دلالت‌پردازی تأثیر می‌گذارند و بر همین اساس بینامتن‌ها نزد افراد گوناگون در زمان‌های مختلف متفاوت است، اما بینامتنیت به فرایند کلی ارجاع به بینامتن‌ها در خوانش مخاطب اطلاق می‌گردد» (نامورمطلق، ۱۳۹۰: ۲۷۶). بینامتنیت؛ یعنی حضور متن‌ها در یکدیگر، که با خواندن آنها باعث یادآوری و تداعی متون و گفت‌وگوی آنها باهم می‌شود و از آنجا که پیش‌متن‌های هر خواننده در هر زمانی با یکدیگر متفاوت است بنابراین بینامتن‌ها در دوره‌های مختلف و نزد افراد، متفاوت است. «ریفاتر در نظریه‌پردازی بینامتنیت ادبیات و شعر نقش برجسته‌ای دارد و موضوعاتی همچون خوانش بینامتنی و نشانه‌شناسی بینامتنی یا توسط او مطرح گردیده یا او در شکل‌گیری آنها نقش بنیادین داشته است. مطالعات ریفاتری بیش از این که تداوم اندیشه و آثار کریستوا باشد، ادامه‌ی اندیشه و آثار بارت به شمار می‌آید، اما در برخی موارد حتی به نقد و رد آرای بارت نیز می‌پردازد» (همان: ۲۵۷). بنابراین ریفاتر تحت تأثیر بارت، خوانش بینامتنی را به کار گرفت و همچون بارت به مسأله‌ی خوانش اهمیت داده است و از اینجاست که «مفهوم بینامتنیت این مسأله را به ما یادآوری می‌کند که هر متن در ارتباط با دیگر متون است که وجود می‌یابد در حقیقت متون بیشتر مدیون دیگر متن‌ها هستند تا سازندگانش» (چندلر، ۱۳۹۴: ۲۸۹). زیرا این متون هستند که باهم درارتباطند و به عقیده‌ی باختین باهم در حال گفت‌وگو هستند و اینجاست که نقش مؤلفان و سازندگان کمرنگ می‌شود؛ به سبب اینکه خواننده با خواندن متون، ارتباط بینامتنیت را ایجاد می‌کند؛ به بیان دیگر، خواننده است که در تکوین بینامتنیت نقش و سهم دارد. «ریفاتر معتقد است: بینامتنی سازوکار ویژه‌ی خواندن متون ادبی است. تنها بینامتنی آفریننده‌ی دلالت معنایی است، حال آن که خواندن سطر به سطر متن (بی‌دقت به مفهوم بینامتنی) در متون ادبی و غیر ادبی، چیزی جز معنا نمی‌آفریند» (احمدی، ۱۳۷۵: ۳۲۰). بنابراین به عقیده‌ی ریفاتر لازم است که بینامتنیت را در فهم و خوانش آثار ادبی به کار برد تا به این صورت بتوان در فهم متون ادبی دلالت‌های معنایی را درک و دریافت کرد. «هسته‌ی رویکرد نشانه‌شناختی ریفاتر این باور اوست که متون ادبی، ارجاعی (محاکاتی) نیستند. برعکس، آثار ادبی معنای خود را به واسطه‌ی ساختارهای نشانه‌شناختی کسب می‌کنند که کلمات، عبارات، جملات، ایماژهای کلیدی، مضامین و تمهیدات سخن‌سرایانه‌ی مجزا آنها را به هم پیوند می‌دهند. محوریت بینامتنیت در آثار ریفاتر را رویکرد ضد – ارجاعی نشان می‌دهد؛ زیرا نظریه‌ی بینامتنی استدلال می‌کند که متن‌ها و نشانه‌ها نه به جهان یا حتی بدواً به مفاهیم، بل به دیگر متن‌ها و دیگر نشانه‌ها رجوع می‌کنند. ریفاتر بارها به

آنچه مغالطه‌ی ارجاعی می‌نامد اشاره کرده و می‌گوید که «متن نه به موضوعات بیرون از خود بل به یک بینامتن ارجاع دارد. دلالت کلمات متن نه از ارجاع به چیزها، بل از پیش انگاشت گرفتن متون نشأت می‌گیرد» (آلن، ۱۳۸۹: ۱۶۶). بنابر نشانه‌شناسی ریفاتر، متون ادبی تقلیدی و قابل انتقال و بازگفتن نیستند، بلکه در هر متنی نشانه و علامتی مانند کلمه، جمله، تشبیهات و. .. وجود دارد که می‌توان معنای آن متن را درک کرد و از این طریق نیز میان متون ارتباط بینامتنیت را برقرار کرد؛ به دیگر سخن، ریفاتر معتقد است که برای یافتن بینامتنیت باید به متون از پیش خوانده و زیرمتن‌ها توجه کرد؛ در نتیجه متن‌ها مانند زنجیر به هم متصل هستند و به تبع آن رابطه‌ی بینامتنیت در بین همه‌ی متون برقرار است و متن‌ها احتیاجی به ارجاع ندارند؛ چرا که همه دارای اتحاد و یگانگی هستند و به باور ریفاتر، براساس نمادها و نشانه‌ها می‌توان ارتباط بینامتنیت میان متون را یافت.

۲-۳- انواع بینامتنیت در نظر ریفاتر

ریفاتر از نظریه‌پردازانی است که گامی در جهت تقسیم‌بندی بینامتنیت برداشته است و بینامتنیت را به دو دسته‌ی حتمی و احتمالی تقسیم کرده است: «بینامتنیت هنگامی که در متن قرار گرفته باشد و غیر قابل حذف یا انکار باشد بینامتنیت حتمی یا اجباری محسوب می‌گردد، اما بالعکس هنگامی که براساس تجربیات شخصی یک فرد و خواننده ایجاد گردد بینامتنیتی احتمالی و تصادفی تلقی می‌شود» (نامورمطلق، ۱۳۹۰: ۲۷۷). اثرپذیری و برگرفتن مواردی همچون عنوان اثر، ژانر، ترکیبات، استعارات و تشبیهات و. .. که ویژه‌ی یک شاعر یا نویسنده که خالق و آفریننده‌ی آن بوده و مؤلف دیگری از همان موارد استفاده کرده و اشاره می‌کند که از آن نوشته تأثیر گرفته است و آن را در اثر خود به کار می‌گیرد، بینامتنیت حتمی است. بینامتنیت احتمالی؛ براساس زیرمتن‌های خواننده ایجاد می‌شود و شخصی است و از هر فرد به فرد دیگر و در هر دوره و عصری متفاوت است.

۳-۳- انواع خوانش

ریفاتر تحت تأثیر بارت به خواننده اهمیت می‌دهد «ریفاتر برای خوانش بینامتنی هویت مستقلی قائل است و همین موجب می‌شود که او دو سطح از خوانش؛ یعنی خوانش نشانه‌ای در مقابل خوانش محاکاتی مطرح کند. خوانش محاکاتی خوانشی است که براساس مقایسه و شباهت‌های صور متنی با منابع واقعی و بیرونی صورت می‌گیرد. در مقابل، خوانش نشانه‌ای براساس پیوند متن با خود و متن‌های دیگر تعریف می‌شود. ریفاتر خوانش محاکاتی را برای متون شعر کافی نمی‌داند و معتقد است برای چنین متونی باید از خوانش بینامتنی بهره برد. از نظر ریفاتر، خوانش نشانه‌ای اهمیت بیشتری دارد و سطح زیرین و عمیق متن را آشکار می‌کند و در اینجاست که بینامتن اهمیت ویژه‌ای

می‌یابد» (نامورمطلق، ۱۳۹۰: ۲۸۹ تا ۲۸۷). حاصل سخن آنکه ریفاتر دو نوع خوانش را مد نظر دارد: خوانش محاکاتی و خوانش نشانه‌ای. منظور از خوانش محاکاتی؛ خوانشی است که اقسام متن را با منابع مکتوب و واقعی مقایسه می‌کند و براین اساس تشباهات موجود میان آنها را درک و دریافت می‌کند. خوانش نشانه‌ای را باید براساس پیوستگی و ارتباط نمادها و نشانه‌ها در متن مورد نظر و سایر متون جست‌وجو کرد. به دلیل یافتن نشانه‌ها و بررسی عمیق لایه‌های زیرین متون، این نوع خوانش اهمیت دارد؛ زیرا به وسیله‌ی آن می‌توان به ژرف‌ساخت متون پی برد، که این امر با یافتن و تداعی ارجاعات و نشانه‌هایی که رد پای متون دیگر در آن هست و خواننده آنها را می‌بیند میسر می‌شود و باعث بازنمایی و یادآوری متون دیگر می‌شود و این گونه است که از طریق خوانش نشانه‌ای خوانش بینامتنی ایجاد می‌شود و اهمیت می‌یابد؛ زیرا خوانش محاکاتی به نوعی، بازگویی کردن است به همین دلیل از نظر ریفاتر اهمیت کمتری دارد. به عبارت دیگر «آنچه موضوع خوانش را به بینامتنیت مرتبط می‌کند، دقیقاً همین خوانش نشانه‌ای از نوع بینامتنی آن است. به عبارت دیگر خوانش بینامتنی خوانشی نشانه‌ای است که امکان خوانش را به خواننده می‌دهد» (همان: ۲۹۰).

۴-۳- هیپوگرام و انواع آن

«هیپوگرام موضوعی اصلی در نظریه‌ی ریفاتر محسوب می‌شود. هیپوگرام اصطلاحی است که او از زبان‌شناسی سوسوری و پساسوسوری به عاریت گرفته است» (نامورمطلق، ۱۳۹۰: ۳۰۴). «هاپکینز در مقاله‌ی «نظریه‌ی نشانه‌شناسی ادبی میکائیل ریفاتر: ماتریس، بینامتنیت و تفسیرگر» می‌نویسد: نزد ریفاتر هیپوگرام چیزی جز یک جمله‌ی شناخته‌شده‌ی کلیشه‌ای از پیش موجود در زبان اجتماعی نیست به نحوی که خواننده با خواندن یک تصویر شاعرانه با واژگان مشابه آن را به یاد می‌آورد» (۲۰۰۵، ۶ به نقل از نامورمطلق، ۳۰۵). «بنابراین هیپوگرام یک کلمه یا جمله است که از پیش در گویش اجتماعی وجود داشته و خواننده با خواندن یک تصویر شاعرانه که با آن در برخی از عناصر مشترک است، آن را به یاد می‌آورد، به عبارت دیگر خواننده با دریافت تصویر شاعرانه‌ای که دارای عنصری مشترک با هیپوگرام است به یاد آن هیپوگرام افتاده و در خوانش تصویر شاعرانه‌ی مورد نظر از آن بهره می‌برد» (نامورمطلق، ۱۳۹۰: ۳۰۵). حاصل سخن آنکه هیپوگرام در نظر ریفاتر، یک عبارت تکراری است که به دلیل استفاده و کاربرد زیاد آن، برای خواننده جنبه‌ی ملموس و تکراری یافته است به نحوی که خواننده با دیدن و خواندن هیپوگرام‌های آشنای موجود در یک متن به سرعت یاد متشابهات آن می‌افتد و اینگونه نیز ارتباط بینامتنیت هم ایجاد می‌شود. «ریفاتر در بررسی تولید نشانه به مطالعه‌ی گونه‌های هیپوگرام می‌پردازد و آن‌ها را به دو دسته‌ی معنایی و پیش

فرضی از یک سو و کلیشه‌ای و توصیفی از سوی دیگر تقسیم می‌کند. هیپوگرام‌های توصیفی و کلیشه‌ای براساس اشکال از پیش به فعلیت رسیده در ذهن خواننده عمل می‌کنند» (همان: ۳۰۵). ریفاتر هیپوگرام را به چهار نوع تقسیم می‌کند: معنایی، پیش فرضی، کلیشه‌ای و توصیفی. هیپوگرام معنایی: در برگیرنده‌ی معناها و برداشت‌های شخصی خواننده است. هیپوگرام پیش فرضی: شامل تصوری است که خواننده در ذهن خود از موضوع و هیپوگرام دارد. هیپوگرام کلیشه‌ای: همان کلمات و ترکیبات تکراری است که به دلیل تکرار زیاد به صورت کلیشه درآمده است. هیپوگرام توصیفی: جنبه‌ی تشریح و وصف هیپوگرام است. «به خلاصه هیپوگرام نزد ریفاتر هسته‌ی ثابت معنایی متن است که می‌تواند مظاهر صوری گوناگونی به خود بگیرد. شناخت حقیقی و عمیق یک متن در گرو شناخت هیپوگرام و چگونگی بروز آن است. موضوع هیپوگرام و بینامتنیت هنگامی با یکدیگر تلاقی می‌یابند که هیپوگرام یک شعر یا یک متن ادبی پیش‌تر در متن ادبی دیگر بروز کرده و در این صورت خوانش و دریافت متن در یک فرایند بینامتنی صورت می‌گیرد» (همان: ۳۰۷ تا ۳۰۵).

۴- گذری بر زندگی و آثار امین‌پور

«قیصر امین‌پور در دوم اردیبهشت ۱۳۳۸ در روستای گُتوند نزدیک شوشتر در استان خوزستان به دنیا آمد. وی دوره‌های راهنمایی و دبیرستان را در دزفول به پایان رسانید و در سال ۱۳۵۷ در رشته‌ی دامپزشکی دانشگاه تهران پذیرفته شد چون این رشته با روحیّه‌ی حسّاس او سازگار نبود از آن دوری کرد و در سال ۱۳۶۳ به رشته‌ی زبان و ادبیات فارسی روی آورد و تا مقطع دکترا با رساله‌ای تحت عنوان «نوآوری در شعر معاصر» ادامه داد. امین‌پور از ۱۳۵۸ تا ۱۳۶۶ در واحد شعر حوزه‌ی هنری فعالیت می‌کرد و مسئولیت صفحه‌ی شعر «هفته‌نامه‌ی سروش» را برعهده داشت. اولین مجموعه‌ی شعر او شامل رباعیات و دوبیتی‌ها تحت عنوان در کوچه‌ی آفتاب بود. سپس تعدادی از غزلیات به سبک نیما را به نام تنفس صبح منتشر کرد. تدریس در دانشگاه‌های الزهرا و دانشگاه تهران از کارهای مهم آموزشی وی بود. او همچنین موفق به دریافت جایزه‌ی نیمایوشیج، به نام مرغ بلورین و کسب عضویت پیوسته فرهنگستان زبان و ادبیات فارسی شد. وی سرانجام در سال ۱۳۸۶ بر اثر ابتلا به بیماری کلیه و قلب در بیمارستان دی تهران چشم از جهان فرو بست» (فقیهی، ۱۳۹۷: ۵۶). کارنامه‌ی ادبی امین‌پور در سال‌های ۷۰ تا ۸۶ و در حوزه‌ی نثر و شعر عبارتند از: «۱۳۷۰ بی‌بال پریدن (نثر ادبی برای نوجوانان) و گفتگوهای بی‌گفت‌وگو (نثر ادبی برای نوجوانان)؛ ۱۳۷۲ آینه‌های ناگهان (مجموعه‌ی شعر)؛ ۱۳۷۵ به قول پرستو (مجموعه‌ی شعر برای نوجوانان)؛ ۱۳۸۰ گلها همه آفتابگردانند (مجموعه‌ی شعر)؛ ۱۳۸۳ سنت و نوآوری در شعر معاصر (اثر تحقیقی)؛ ۱۳۸۵ شعر و کودکی (اثر تحقیقی)؛

۱۳۸۶ دستور زبان عشق (مجموعه‌ی شعر)» (اقتصادی‌نیا، ۱۳۸۶: ۱۳۹).

۱-۴- نظری به « گل‌ها همه آفتابگردانند»

دفتر شعر گلها همه آفتابگردانند قیصر امین‌پور تلفیقی از شعر نو و غزلیات است که با شعر «انکار» آغاز و با شعر «فرصت دیدار» پایان می‌یابد. تاریخ سرایش این اشعار از اردیبهشت ۶۹ آغاز و تا مرداد ۷۹ ادامه می‌یابد. از نکات قابل توجه این است که امین‌پور به تاریخ و ماه سرودن هر شعر اشاره می‌کند؛ بنابراین به جزئیات توجه نشان می‌دهد. شاید دلیل نامگذاری این کتاب با این عنوان علاقه‌ی امین‌پور به گل آفتابگردان باشد و اینکه این گل با گلبرگ‌های زرد رنگش به شکل خورشید می‌ماند و به سمت خورشید رشد می‌کند و شاید در نظر شاعر سمبل وفاداری، عشق، طلوع دوباره و به تبع آن از سرگرفتن زندگی باشد و به دلیل اینکه این گل چند سال رشد می‌کند می‌تواند نماد تداوم و حیات نیز باشد. در نظر شاعر همه‌ی گلها آفتابگردانند؛ یعنی در مقابل آفتاب می‌گردند و سبب سرزندگی می‌شوند.

امین‌پور را باید سلطان ترکیبی خواند؛ در کتاب گلها همه آفتابگردانند در لابه‌لای هر بیت رد پای شاعران کلاسیک و معاصر دیده می‌شود. به دیگر سخن در هر غزل از این دفتر شعر، رنگ و بویی از ترکیبات و واژگانی که شاعران کلاسیک و نو به کار برده‌اند دیده می‌شود، برای نمونه در غزل «نشانی» از این کتاب، امین‌پور ترکیبات و جمله‌هایی استفاده کرده است که می‌توان گفت آنها را از حافظ، مولوی، سهراب سپهری و جمال‌زاده وام گرفته است:

دلتنگ غنچه‌ایم، بگو راه باغ کو؟ خاموش مانده‌ایم، خدا را چراغ کو؟
(امین‌پور، ۱۳۸۰: ۸۶)

امین‌پور ترکیب «خدا را» از حافظ وام گرفته است:

دل می‌رود زدستم صاحبدلان خدا را دردا که راز پنهان خواهد شد آشکارا
(حافظ، ۱۳۶۹: ۵)

ز رقیب دیو سیرت به خدای خود پناهم مگر آن شهاب ثاقب مددی دهد خدا را
(همان: ۶)

امین‌پور، غزل نشانی را بر اساس شعر «نشانی» از کتاب حجم سبز سهراب سپهری سروده و از ترکیب‌های او استفاده کرده است: ترکیب‌های کوچه باغ، از خواب خدا سبزتر و عنوان شعر نشانی.

کو کوچه‌ای ز خواب خدا سبزتر، بگو آن خانه کو، نشانی آن کوچه باغ کو؟
(امین‌پور، ۱۳۸۰: ۸۶)

«کوچه باغی است که از خواب خدا سبزتر است» (سپهری، ۱۳۸۶: ۳۵۹).

ترکیب «داغ عشق» را نیز مولانا در کلیات دیوان شمس به کار برده است:

چشم و چراغ خانه‌ی ما داغ عشق بود چشمی که از چراغ بگیرد سراغ کو؟
(امین‌پور، ۱۳۸۰: ۸۶)

چو خوش است داغ عشقت که ز داغ عشق هرجان ز خراج و عشر و سخره ابداً محرر آمد
(مولوی، ۱۳۷۵: ۳۱۷)

مگر بر رخ من داغ عشق می‌بینی میان داغ نبشته که نحن نزلنا
(همان: ۱۳۲)

می‌توان گفت امین‌پور در این بیت جمله‌ی «قصه‌ی ما هم به سر رسید» را از عنوان کتاب جمال‌زاده به نام قصه‌ی ما به سر رسید (جمال‌زاده، ۱۳۷۹) وام گرفته است.

شب در رسید و قصه‌ی ما هم به سر رسید کو خانه‌ای برای رسیدن، کلاغ کو؟
(امین‌پور، ۱۳۸۰: ۸۶)

۵- بحث و بررسی

در دفتر گل‌ها همه آفتابگردانند، غزل‌های منتخب عبارتند از: عهد آدم، سرمست رسیدن، حال غزال و چلگی. درونمایه‌ی این غزل‌ها عبارتند از: عهد آدم: درونمایه‌ی عاشقانه – عارفانه دارد؛ زیرا در برخی ابیات منظور شاعر از معشوق، خدا است و در برخی ابیات منظور معشوق زمینی است. سرمست رسیدن: اشاره به شهیدان دارد. حال غزال: عارفانه، چلگی: اجتماعی.

امین‌پور هیپوگرام‌های موجود در اشعارش را به شیوه‌ی کلمه و ترکیب به کار برده است و در برخی موارد به گونه‌ای از آن عبارت استفاده کرده که با اندکی تغییر آن را آورده است و این نشان از خودآگاهی وی در سرایش اشعارش دارد مانند:

جز صدای سخن عشق صدایی نشنیدم که در این همهمه‌ی گنبد افلاک بماند
(همان: ۸۷)

که از این بیت حافظ وام گرفته است:

از صدای سخن عشق ندیدم خوشتر یادگاری که در این گنبد دوّار بماند
(حافظ: ۱۲۱)

در این پژوهش برای تحلیل هیپوگرام‌های معنایی از فرهنگ لغت (دهخدا و معین) نیز استفاده شده است.

غزل عهد آدم

من از عهد آدم تو را دوست دارم　　از آغاز عالم تو را دوست دارم
(امین‌پور، ۱۳۸۰: ۷۹)

عهد آدم: هیپوگرام معنایی: عهد: زمان، وقت. آدم: حضرت آدم. هیپوگرام پیش فرضی: سوگند و پیمان آدم. هیپوگرام کلیشه‌ای: از زمان اولین انسان. هیپوگرام توصیفی: شاعر می‌گوید: از زمان حضرت آدم (و از وقتی که آدم با خدا پیمان بست و سوگند خورد که از او پیروی کند و به خدا ایمان داشته باشد) مدت زمان زیادی است که معشوق (خدا) را دوست دارد. همان‌گونه که نجم‌الدّین رازی در مرصادالعباد اشاره می‌کند: «سر جامه تویی و بن جامه ما، بلکه جامه‌ی عشق را تار یحبّهم آمد و پود یحبونه. سررشته‌ی این حدیث از اشارت فَاَحبَبتُ اَن اُعرف برخاست» (نجم‌الدّین رازی، ۱۳۸۰: ۶۱). یحبونه: عشق بنده به خدا است. به موازات عهد آدم ترکیب آغاز عالم را نیز به کار برده است که اشاره دارد به خلقت عالم و به تبع آن خلقت آدم و میثاق و پیمان گرفتن از آدم: تلمیح به آیه ۱۷۲ سوره اعراف: «وَإِذْ أَخَذَ رَبُّکَ مِن بَنِی آدَمَ مِن ظُهُورِهِمْ ذُرِّیَّتَهُمْ وَأَشْهَدَهُمْ عَلَی أَنفُسِهِمْ أَلَسْتُ بِرَبِّکُمْ قَالُوا بَلَی شَهِدْنَا أَن تَقُولُوا یَوْمَ الْقِیَامَهِ إِنَّا کُنَّا عَنْ هذَا غَافِلِینَ».

به کار بردن ترکیبات «عهد آدم و آغاز عالم» در این بیت، یادآور این ابیات مولانا است:

ای حزم جمله خسروان از عهد آدم تاکنون　　بستان گرو از من به جان کز حزم تو پا کوفته
(مولوی، ۱۳۷۵: ۸۵۵)

آغاز عالم غلغله، پایان عالم زلزله　　عشقی و شکری با گله، آرام با زلزال‌ها
(همان: ۴۹)

چه شبها من و آسمان تا دم صبح　　سرودیم نم نم: تو را دوست دارم
(امین‌پور)

دم صبح: هیپوگرام معنایی: سپیده دم، بامداد، پگاه. پیش فرضی: نفس صبح. کلیشه‌ای: زمانی که هوا کاملاً روشن نشده است. توصیفی: هنگامی که هنوز هوا تاریک بود و حوالی صبح بود، شاعر از شب تا حوالی صبح با آسمان (آرایه تشخیص: آسمان را مانند انسان تصور کرده که با او حرف می‌زند) از معشوق حرف زده و از عشق زیاد، خواب به چشمانش نیامده است؛ زیرا عاشق از دوری معشوق خواب ندارد.

ترکیب «دم صبح» تداعی کننده‌ی این ابیات از غزلیات حافظ است:

لاله بوی می‌نوشین بشنید از دم صبح　　داغ دل بود به امید دوا بازآمد
(حافظ، ۱۳۶۹: ۱۱۸)

از صبا پرس که ما را همه شب تا دم صبح بوی زلف تو همان مونس جانست که بود
(همان: ۱۴۴)

سرودیم: معنایی: سرود خواندن. پیش فرضی: نوازندگی و به تبع آن شنونده بودن و شنونده داشتن. کلیشه‌ای: آواز خواندن. توصیفی: شاعر و آسمان با هم عبارت دوستت دارم را همخوانی کرده‌اند تا صدایشان به گوش معشوق برسد.

سرود مجلست اکنون فلک به رقص آرد که شعر حافظ شیرین سخن ترانه‌ی توست
(حافظ: ۲۵)

ز بانگ رود و آوای سرودم دگر جای نصیحت نیست در گوش
(سعدی، ۱۳۸۱: ۴۸۲)

نه خطی، نه خالی! نه خواب و خیالی! من ای حس مبهم تو را دوست دارم
(امین‌پور)

خط و خال از جمله معیارهای زیبایی معشوق در اشعار شاعران کهن از جمله حافظ، سعدی و. .. بوده است. واژه‌ی خط «در نزد سالکان، اشاره به تعینات عالم ارواح است که اقرب مراتب وجود می‌باشد و نیز گفته‌اند که مراد از خط، عالم کبریائی؛ یعنی عالم ارواح مجرد است» (سجادی، ۱۳۸۳: ۳۵۳).

خط و خال: هیپوگرام معنایی: خط: موی تازه روییده شده بر صورت، خال: نقشی بر صورت. پیش فرضی: صورت بی‌نقص داشتن. کلیشه‌ای: مو و نشانه. توصیفی: شاعر می‌گوید: معشوق دارای خط و خال نیست؛ یعنی معشوق صورتی عاری از مو و نقش و نگار دارد؛ و زیباست و صورتی پاک و مبرا از هرگونه عیب و ایراد دارد.

ز عشق ناتمام ما جمال یار مستغنی است به آب و رنگ و خال و خط چه حاجت روی زیبا را؟
(حافظ: ۳)

لطیفه‌ایست نهانی که عشق از او خیزد که نام آن نه لب لعل و خطّ زنگاریست
(همان: ۴۶)

صنما گر ز خط و خال تو فرمان آرند این دل خسته‌ی مجروح مرا جان آرند
(مولوی: ۳۲۹)

خطی نوشت یزدان بر خد خوش عذاران کز خط سیه‌تر است او کاین خط و خال گیرد
(همان: ۳۴۸)

چه روی و موی و بناگوش و خط و خال است این؟ چه قد و قامت و رفتار و اعتدال است این؟
(سعدی: ۵۳۶)

سلامی صمیمی‌تر از غم ندیدم به اندازه‌ی غم تو را دوست دارم
(امین‌پور)

سلامی صمیمی: هیپوگرام معنایی: سلام: درود، روز خوش. صمیمی: خالص، راستین. پیش فرضی: بی‌ریا و محرم بودن. کلیشه‌ای: سلام خودمانی. توصیفی: غم به انسانی مانند شده است که با شاعر بسیار صمیمی است.

سلامی چو بوی خوش آشنایی　　بدان مردم دیده‌ی روشنایی
(حافظ: ۳۵۱)

هر سلامی که در جهان شنوی　　چون صدابیست زان سلام علیک
(مولوی: ۵۱۵)

به اندازه غم: معنایی: اندازه: میزان، شمار، مقدار. غم: اندوه، رنج. پیش فرضی: افسردگی و پریشانی و بی‌تابی. کلیشه‌ای: غصه و حسرت خوردن. توصیفی: شاعر، معشوق را به اندازه‌ی غم دوست دارد؛ زیرا که با غم خو گرفته و دمخور شده است و همان‌گونه که اشاره شد غم دوست صمیمی شاعر است.

واژه‌های «غم و اندازه» در این ابیات آمده:

دلم تا عشقباز آمد، در او جز غم نمی‌بینم　　دلی بی‌غم کجا جویم، که در عالم نمی‌بینم
(سعدی : ۵۱۷)

صوفی ار باده به اندازه خورد نوشش باد　　ور نه اندیشه‌ی این کار فراموشش باد
(حافظ: ۷۲)

بیا تا صدا از دل سنگ خیزد　　بگوییم با هم: تو را دوست دارم
(امین‌پور)

دل سنگ: معنایی: دل: قلب، درون. سنگ: صخره، سخت؛ دل سخت و سفت. پیش فرضی: نامهربان و بی‌رحم. کلیشه‌ای: درون سنگ یا سنگدل. توصیفی: سنگ به انسانی تشبیه شده است که دل دارد، شاعر می‌گوید: حتی سنگ با آن محکمی و انعطاف ناپذیر بودن با آواز و سرود خواندن ما (شاعر و آسمان) به صدا درمی‌آید و با ما همخوانی می‌کند: تو را دوست دارم.

با دل سنگینت آیا هیچ درگیرد شبی؟　　آه آتشناک و سوز سینه‌ی شبگیر ما
(حافظ: ۹)

گر سنگ از این حدیث بنالد عجب مدار　　صاحب‌دلان حکایت دل خوش ادا کنند
(همان: ۱۳۳)

گفتم مگر به گریه دلش مهربان کنم　　چون سخت بود در دل سنگش اثر نکرد
(همان: ۹۴)

جهان یک دهان شد هماواز با ما:　　تو را دوست دارم، تو را دوست دارم
(امین‌پور)

هم آواز: معنایی: هم آهنگ، هم صدا. پیش فرضی: هماهنگی و اتحاد. کلیشه‌ای: همخوانی. توصیفی: همه‌ی

مردمان با شاعر و آسمان به صورت گروه موسیقی و با هم، تو را دوست دارم را می‌خواندند و یادآور آیه ۱ سوره حشر: «**سَبَّحَ لِلَّهِ مَا فِی السَّمَوَاتِ وَ مَا فِی الْأَرْضِ وَ هُوَ الْعَزِیزُ الْحَکِیمُ**» است. هم راستا با این آیه سعدی می‌گوید:

گفتم این شرط آدمیت نیست　　مرغ تسبیح گوی و من خاموش
(سعدی: ۷۶)

هم آواز تداعی کننده‌ی این بیت است:

ای بلبل اگر نالی، من با تو هم آوازم　　تو عشق گلی داری، من عشق گل اندامی
(همان: ۵۸۰)

غزل سرمست رسیدن

رفت تا دامنش از گَرد زمین پاک بمانَد　　آسمانی‌تر از آن بود که در خاک بمانَد
(امین‌پور، ۱۳۸۰: ۸۷)

دامن پاک: معنایی: پاکدامن و عفیف. پیش فرضی: خلوص نیت. کلیشه‌ای: مبرا از ناپاکی. توصیفی: سرباز به جبهه‌ی جنگ رفت تا در راه حق شهید شود و با شهادت از گناهان و پلیدی‌هایی که در زمین وجود دارد منزه شود.

هرگز که دیده باشد جسمی ز جان مرکّب　　بر دامنش مبادا زین خاکیان غباری
(حافظ: ۳۱۰)

پاک‌دامن چون زید بیچاره‌ای　　اوفتاده تا گریبان در وحل
(سعدی: ۱۱۷)

از دل برکه‌ی شب سرزد و تابید به خورشید　　تا دل روشن نیلوفری‌اش پاک بماند
(امین‌پور)

تابید: معنایی: درخشیدن، روشن شدن. پیش فرضی: روشنایی و فروغ و امید داشتن. کلیشه‌ای: پرتو افکندن. توصیفی: شب و سیاهی از درون برکه روی گرداند و دوری کرد تا خورشید و نور به برکه بتابد.

روز من تابید جان و در خیالش بنگرید　　گفت رنج صعب من خوشتر مبادا بی‌شما
(مولوی: ۱۰۱)

دل روشن: معنایی: روشن ضمیر، دل آگاه. پیش فرضی: باطن نورانی و خوب. کلیشه‌ای: درون صاف و پاک. توصیفی: به تیر خوردن شهید اشاره دارد؛ زیرا ترکیب دل روشن نیلوفری را آورده و نیلوفر، کبود رنگ است و شهید تیر خورده و جای تیرش کبود شده است.

برآی ای صبح روشن دل خدا را　　که بس تاریک می‌بینم شب هجر
(حافظ: ۱۷۰)

دل و دامان شب آنگونه ز سوز دم او سوخت　　که گریبان سحر تا به ابد چاک بماند
(امین‌پور)

دل و دامان شب: معنایی: دل شب: نیمه شب، دامن: پاچین، حاشیه. پیش فرضی: تمام وجود. کلیشه‌ای: تاریکی شب. توصیفی: شب به انسانی می‌ماند که دل و دامن دارد و از غصه‌ی تیر خوردن و جراحت شهید، سیاه و غمگین شد. اشاره دارد به واقعه‌ی کربلا و همخوانی دارد با این بیت:

از فراسوی ازل تا ابد ای حلق بریده　　می‌رود دایره در دایره پژواک صدایت
(محمدی‌نیکو، ۱۳۷۸: ۲۴)

دلم از غم گریبان می‌درانند　　که کی دامان آن خوش‌نام گیرم
(مولوی: ۵۷۸)

سوز دم: معنایی: سوزش. دم: نفس. پیش فرضی: عشق زیاد. کلیشه‌ای: شدت غم و ناراحتی. توصیفی: شب با تمام وجود از سوزش خون و جای زخمی شدن شهید به خود پیچید.

سوز دل بین که ز بس آتش اشکم دل شمع　　دوش بر من ز سر مهر چو پروانه بسوخت
(حافظ: ۱۴)

گریبان سحر: معنایی: یقه، جیب. پیش فرضی: برآمدن سحر. کلیشه‌ای: سپیده‌ی صبح. توصیفی: سحر را انسانی فرض کرده است که گریبان دارد و از شدت ناراحتی مجروح شدن شهید، گریبان خود را چاک و پاره کرده است.

دامن کشان حسن دلاویز را چه غم؟　　کآشفتگان عشق، گریبان دریده‌اند
(سعدی: ۴۴۱)

بار دگر عقل قلم‌ها شکست　　بار دگر عشق گریبان درید
(مولوی: ۱۲۱۴)

نفس نفس اگر از باد نشنوم بویش　　زمان زمان چو گل از غم کنم گریبان چاک
(حافظ: ۲۰۴)

تا به ابد: معنایی: همیشگی. پیش فرضی: ماندگاری و بدون زوال. کلیشه‌ای: دائماً و پیوسته. توصیفی: استمرار و مداومت داشتن.

از کران تا به کران لشکر ظلم است ولی　　از ازل تا به ابد فرصت درویشان است
(همان: ۳۵)

خوشه سرمست رسیدن شد و از شاخه فروریخت　　تا که در خاک رگ و ریشه‌ی این تاک بماند
(امین‌پور)

سرمست: معنایی: سرخوش، بانشاط. پیش فرضی: کیفور. کلیشه‌ای: کسی که شراب خورده است. توصیفی: خوشه مانند انسانی است که از شادی و پربار بودن از شاخه فروریخت. اشاره به شهید شدن رزمندگان دارد که رگ و ریشه‌ی آنها برای همیشه در خاک و در ذهن و فکر انسان‌ها ماندگار می‌شود.

بنـده‌ی طـالع خویشـم کـه در ایـن قحـط وفـا عشق آن لولی سرمست خریدار من است
(حافظ: ۳۷)

سرمســـت ز کاشـــانه بـــه گلـــزار برآمـــد غلغل ز گل و لاله به یک بار برآمد
(سعدی: ۴۳۶)

خـاموش کـه سرمسـتم، بربسـت کسـی دسـتم اندیشه پریشان شد، تا باد چنین بادا
(مولوی: ۸۰)

فروریخت: معنایی: به پایین ریختن. پیش فرضی: شهید شدن. کلیشه‌ای: ریختن و افتادن. توصیفی: از شدت سنگینی به زیر افتاد. رزمندگان شهید شدند.

فروریخـــت فروریخـــت شهنشـــاه ســـواران زهـــی گـــرد زهـــی گـــرد کـــه برخاســـت خـــدایا
(همان: ۸۴)

هرچه دیدیم از این چشـم، همـه نقـش بـرآب اسـت نیســت نقشــی کــه در آیینــه‌ی ادراک بمانــد
(امین‌پور)

نقش برآب: معنایی: بی‌اثر شدن، بیهوده شدن. پیش فرضی: توهم و گمان. کلیشه‌ای: کار بی‌فایده کردن. توصیفی: هر کاری که سود و نتیجه‌ای در بر نداشته باشد و بی‌حاصل باشد.

افسـوس کـه شـد دلبـر و در دیـده‌ی گریـان تحریـر خیـال خـط او نقـش بـر آب اسـت
(حافظ: ۲۱)

دیشـب بـه سـیل اشـک ره خـواب مـی‌زدم نقشـی بـه یـاد خـطّ تـو بـر آب مـی‌زدم
(همان: ۲۱۸)

آیینه ادراک: معنایی: آیینه: مرآت، آبگینه. ادراک: فهم، دریافت. پیش فرضی: شیشه‌ی خاطرات. کلیشه‌ای: شیشه‌ی احساسات. توصیفی: شعور و ادراکات در آینه به دلیل شفافیت و نداشتن کدری بی‌نقص جلوه می‌کند.

یا رب آن زاهد خودبین کـه بـه جـز عیـب ندیـد دود آهـــیش در آیینـــه‌ی ادراک انـــداز
(همان: ۱۷۹)

غزل حال غزال

ای برتـراز خیـال محـالی کـه داشـتیم بـالاتر از تـوهّم بـالی کـه داشـتم
(امین‌پور، ۱۳۸۰: ۱۳۰)

برتر از خیال: معنایی: برتر: بالاتر، افضل. خیال: پندار و گمان. پیش فرضی: وصف ناپذیری. کلیشه‌ای: بالاتر از فکر. توصیفی: خدا در اندیشه و تصورات انسان نمی‌گنجد؛ کسی به کنه و ذات خدا نمی‌تواند پی ببرد.

ای برتـر از خیـال و قیـاس و گمـان و وهـم وز هرچـه گفته‌انـد و شـنیدیم و خوانـده‌ایم
(سعدی: ۸۲۰)

چـو دیـدم کـه جهـل انـدر او محکـم اسـت　　خیـــال محـــال انـــدر او مـــدغم اســـت
(همان: ۳۲۷)

بـه جـز خیـال دهـان تـو نیسـت در دل تنـگ　　که کس مباد چو من در پی خیال محال
(حافظ: ۲۰۶)

و آن وهـــم و خیـــال تشـــنه‌ی توســـت　　ای داده تـــــــــو آب را زلالـــــــــی
(مولوی: ۱۰۱۳)

توهم بال: معنایی: توهم: گمان بردن، پنداشتن. بال: اندام پرواز در پرندگان و حشرات. پیش فرضی: در اندیشه‌ی خام به سر بردن. کلیشه‌ای: خیال پرواز کردن. توصیفی: انسان در اندیشه و تصورات خود با داشتن بال مانند پرندگان می‌توانست به آسمان برود و شاید اینگونه خدا را ببیند همان‌گونه که کیکاووس با بستن سر تختش با پرندگان می‌خواست به آسمان پرواز کند و بر آسمان‌ها حکمرانی کند.

«بال و توهم» در ابیات زیر آمده است:

بـه بـال و پـر مـرو از ره کـه تیـر پرتـابی　　هـوا گرفـت زمـانی ولـی بـه خـاک نشسـت
(حافظ: ۱۹)

از قـــــال شـــــود خیـــــال پیـــــدا　　تـــــو فـــــوق تـــــوهم و خیـــــالی
(مولوی: ۱۰۱۳)

طوفـان رسـید و بـرگ و بـرم را بـه بـاد داد　　پـیش از رسـیدن دل کـالی کـه داشـتم
(امین‌پور)

طوفان: معنایی: باران سخت. پیش فرضی: ویران کردن. کلیشه‌ای: باد و بوران شدید. توصیفی: موج بزرگی آمد و تمام وجودم را نابود کرد.

ایـــن فلـــک آتشـــی چنـــد کنـــد سرکشـــی　　نـوح بـه کشـتی نشسـت جوشـش طوفـان رسـید
(مولوی: ۳۶۱)

این کـوره رودهـای گـل آلـود از کجاسـت؟　　کو چشمه‌ی عمیق و زلالی که داشتم؟
(امین‌پور)

زلال: معنایی: آب صاف و گوارا. پیش فرضی: خردمندی. کلیشه‌ای: شفافیت و روان بودن. توصیفی: منظور از چشمه‌ی عمیق و زلال، انسان پاک و دانایی است (مانند پیامبران) که شاعر به دنبال او می‌گردد تا از تردیدهایی که در مورد شناخت خدا دارد او را بیرون بیاورد.

جاه و جلال من تـویی ملکـت و مـال مـن تـویی　　آب زلال مـــن تـــویی بی‌تـــو بـــه ســـر نمی‌شـــود
(مولوی: ۲۴۴)

روان تشـــنه‌ی مـــا را بـــه جرعـــه‌ای دریـــاب چـــو می‌دهنـــد زلال خضـــر ز جـــام جمـــت
(حافظ: ۶۵)

حـــال غـــزال بـــود و مجـــال غـــزل مـــرا آن حال کو؟ کجاست مجالی که داشتم؟
(امین‌پور)

مجال: معنایی: محل جولان، میدان و عرصه. پیش فرضی: قدرت و توان عشق و عاشقی. کلیشه‌ای: وقت. توصیفی: قبلاً فرصت و زمانی برای عاشق شدن و عاشقانه سرودن داشتم، اما اکنون آن را ندارم؛ زیرا که به عشق برتر و آسمانی که خداست دست یافته‌ام.

بـــا ســـر زلـــف تـــو مجمـــوع پریشـــانی خـــود کـــو مجـــالی کـــه سراســـر همـــه تقریـــر کـــنم
(حافظ: ۲۳۹)

دل را مجـــال نیســـت کـــه از ذوق دم زننـــد جـــان ســـجده می‌کنـــد کـــه خـــدایا مبارکســـت
(مولوی: ۲۰۷)

کی می‌شود به روی تـو روشـن چـراغ چشـم؟ روشـــن نشـــد جـــواب ســـؤالی کـــه داشـــتم
(امین‌پور)

چراغ چشم: معنایی: نور چشم. پیش فرضی: بصیرت. کلیشه‌ای: قدرت بینایی. توصیفی: چشم مانند چراغی است که با دیدن جلوه‌ای از خدا (معشوق) فروغ و گرما می‌یابد و من به آگاهی، آرامش و یقین می‌رسم.

گر باد فتنه هـر دو جهـان را بـه هـم زنـد مـا و چـراغ چشـم و ره انتظـار دوسـت
(حافظ: ۴۳)

روشن: معنایی: درخشان، تابان. پیش فرضی: وضوح و شفافیت. کلیشه‌ای: نورانی. توصیفی: شاعر هنوز به جواب سؤالش نرسیده است (جواب سؤال چه زمانی جلوه‌ای از نور خدا را می‌بیند) و به بینش و آگاهی کامل دست نیافته است.

دلـت خـوش بـاد و چشـم از بخـت روشـن بـــه کـــام دوســـتان و رغـــم دشـــمن
(سعدی: ۷۹۱)

چـــو مـــاه روی تـــو در شـــام زلـــف می‌دیـــدم شـــبم بـــه روی تـــو روشـــن چـــو روز می‌گردیـــد
(حافظ: ۱۶۱)

بـــاری مگـــر ز شـــرقِ نگـــاه تـــو بردمـــد آن آفتـــاب رو بـــه زوالـــی کـــه داشـــتم
(امین‌پور)

بردمد: معنایی: دمیدن: دم زدن و نفس کشیدن. پیش فرضی: امیدواری و توکل. کلیشه‌ای: طلوع کردن. توصیفی: با تجلی خدا بر بنده می‌توان گوشه‌ای از خالق را شناخت.

ز حـال مـا دلـت آگـه شـود مگـر وقتـی　　کـه لالـه بردمـد از خـاک کشـتگان غمـت؟
(حافظ: ۶۵)

عشق چو بگشاد رخت سبز شود هر درخت　　بـرگ جـوان بردمـد هـر نفـس از شـاخ پیـر
(مولوی: ۴۴۵)

زوال: معنایی: از بین رفتن. پیش فرضی: فنا. کلیشه‌ای: انهدام. توصیفی: منظور از آفتاب، شاید نماز و امور شرعی و فقهی باشد که با مردد شدن شاعر دربارهٔ شناخت خدا رو به زوال بود، اما با امید دوباره داشتن، از زایل شدن و به هدر رفتن آن پیش‌گیری کرده است.

تـو بـه روح بی‌زوالـی ز درونـه باجمـالی　　تو از آن ذوالجلالـی تـو ز پرتـو خـدایی
(مولوی: ۱۰۵۲)

غزل چلگی

بـه سـر مـوی دوسـت دل بسـتم　　رفـت عمـر و هنـوز پابسـتم
(امین‌پور، ۱۳۸۰: ۱۳۱)

سر موی دوست: معنایی: زلف یار. پیش فرضی: زنجیر و اسارت. کلیشه‌ای: عاشقی. توصیفی: سر موی دوست به مانند زنجیر و بندی است که عاشق را گرفتار کرده است.

اگر چـه دوسـت بـه چیـزی نمی‌خـرد مـا را　　به عالمی نفروشیم مویی از سر دوست
(حافظ: ۴۳)

دل بستن: معنایی: عاشق شدن، انس گرفتن. پیش فرضی: وابستگی زیاد، هواخواهی. کلیشه‌ای: شیدایی. توصیفی: مدام در اندیشه و فکر یار بودن.

نشـان مـوی میـانش کـه دل در او بسـتم　　ز مـن مپـرس کـه خـود در میـان نمـی‌بینم
(همان: ۲۴۶)

رفت عمر: معنایی: عمر: مدت زندگانی. پیش فرضی: عمر گرانبها. کلیشه‌ای: به پایان رسیدن زندگی. توصیفی: پا به سن گذاشتن و کم شدن مدت زندگی.

چه ساز بـود کـه در پـرده مـی‌زد آن مطـرب　　کـه رفـت عمـر و هنـوزم دمـاغ پـر ز هواسـت
(همان: ۱۷)

پابست: معنایی: مقید، دلبسته. پیش فرضی: گرفتار، اسیر و دربند بودن. کلیشه‌ای: تعلّق خاطر داشتن. توصیفی: انسان دلبسته به کسی یا چیزی، دائماً در حالت نگرانی و تشویش به سر می‌برد.

گـر بـی‌دل و بی‌دسـتم وز عشـق تـو پابسـتم　　بـس بنـد کـه بشکسـتم آهسـته کـه سرمسـتم
(مولوی: ۵۵۸)

کـم مـا گیـر و عـذر مـا بپـذیر　　بـیش از ایـن برنیامـد از دسـتم
(امین‌پور)

عذر ما بپذیر: معنایی: عذر: بهانه. پیش فرضی: از سر خود باز کردن. کلیشه‌ای: قبول معذرت خواهی. توصیفی: با عذر و بهانه آوردن می‌خواهد از دلیل کار خود، طفره برود و از آن شانه خالی کند.

در ایـن مـه عـذر مـا بپـذیر ای عشـق　　خطـا کـردیم ای تـرک خطـایی
(مولوی: ۹۹۲)

برنیامد از دستم: معنایی: در توانم نبود. پیش فرضی: ضعف و ناتوانی در وفای به عهد. کلیشه‌ای: کاری از من ساخته نبود. توصیفی: کاری که برعهده‌ی من بود نتوانستم به درستی انجام دهم.

چگونـه سـر ز خجالـت بـرآورم بـر دوسـت　　کـه خـدمتی بـه سـزا برنیامـد از دسـتم
(حافظ: ۲۱۵)

بـیش از ایـن خواسـتم، ولـی چـه کـنم؟　　چـه کـنم؟ چـون نمی‌توانسـتم
(امین‌پور)

بیش از این: معنایی: بیشتر، افزونی. پیش فرضی: زیادی. کلیشه‌ای: میل به زیاده‌خواهی. توصیفی: توان عاشق در این حد بوده است که تا پایان عمرش معشوق را از یاد نبرد و معتقد است این بالاترین کاری است که توانسته انجام دهد.

خاک کویـت زحمـت مـا برنتابـد بـیش از ایـن　　لطف‌ها کردی بتا تخفیف زحمت می‌کنم
(حافظ: ۲۴۲)

خواستن: معنایی: طلب کردن، اراده کردن. پیش فرضی: گرایش داشتن. کلیشه‌ای: قصد داشتن. توصیفی: بیشتر از این تمایل و آرزو داشتم (که تا پایان عمر به یاد معشوق باشم)، اما چه کنم که نتوانستم و میسر و ممکن نشد.

روزه یکسـو شـد و عیـد آمـد و دلهـا برخاسـت　　مـی‌ز خم‌خانـه بـه جـوش آمـد و می‌بایـد خواسـت
(همان : ۱۶)

مگـر ایـن چنـد روزه دریـابم　　چلّـه تـا در نرفتـه از شسـتم
(امین‌پور)

چند روزه دریابی: معنایی: دریابیدن: دریافتن. پیش فرضی: اغتنام فرصت. کلیشه‌ای: درک کردن. توصیفی: باید این چند روز باقی مانده از عمر را مغتنم شمرد و به آرزوها جامه‌ی عمل پوشانید.

ای کـه پنجـاه رفـت و در خـوابی　　مگـر ایـن پـنج روز دریـابی
(سعدی: ۲۶)

سخن در پرده می‌گویم چو گل از غنچه بیرون آی — که بیش از پنج روزی نیست حکم میر نوروزی
(حافظ: ۳۱۷)

تو به فکر منی همیشه و من — تا به تو فکر می‌کنم، هستم
(امین‌پور)

فکر: معنایی: اندیشه. پیش فرضی: خیالبافی و تجسم کردن. کلیشه‌ای: تصور و فرض کردن. توصیفی: تو همیشه در فکر من هستی و من تا زمانی که به تو فکر می‌کنم زنده هستم و نفس می‌کشم، انعکاس تصویر تو در افکار من هست.

فکر بلبل همه آن است که گل شد یارش — گل در اندیشه که چون عشوه کند در کارش
(حافظ: ۱۸۷)

دیگران گر ز بی‌خودی مستند — من از این خود، از این خودی مستم
(امین‌پور)

مست: معنایی: شراب خورده، بی‌هوش. پیش فرضی: غفلت. کلیشه‌ای: خمار. توصیفی: متحیر و مبهوت بودن. «مست و بیخودی» در این بیت حافظ هم آمده است:

مستم کن آن چنان که ندانم ز بیخودی — در عرصه‌ی خیال که آمد، کدام رفت
(حافظ: ۵۸)

بی‌خودی: معنایی: بیخود شدن: مدهوش شدن. پیش فرضی: ناتوانی و دل‌سرد شدن. کلیشه‌ای: اخلاص. توصیفی: دیگران در گیجی و گنگی به سر می‌برند و بی‌جهت شاد و سرخوشند.

خود: معنایی: شخص، ذات، وجود. پیش فرضی: تکبر و غرور. کلیشه‌ای: صاف و صادق بودن. توصیفی: از منیت سرخوشم یا از اخلاص و یکرنگی به خود می‌بالم.

محرم راز دل شیدای خود — کس نمی‌بینم ز خاص و عام را
(همان: ۷)

رو به سوی تو مستقیم، دلم — این طرف، آن طرف ندانستم
(امین‌پور: ۱۳۲)

مستقیم: معنایی: راست، معتدل. پیش فرضی: به صورت قطعی. کلیشه‌ای: سمت جلو. توصیفی: به صراحت دلم به جانب تو متمایل است و به هیچ گروه و جناحی وابسته نیستم.

در طریقت هر چه پیش سالک آید خیر اوست — در صراط مستقیم ای دل کسی گمراه نیست
(حافظ: ۵۰)

اگر جاده‌ای بایدت مستقیم — ره پارسایان امید است و بیم
(سعدی: ۱۹۴)

جـز همـین زخـم خـوردن از چـپ و راسـت زیـــن طرفهـــا چـــه طَـــرف بربســـتم؟
(امین‌پور)

چپ و راست: معنایی: جانب چپ و راست. پیش فرضی: دو جناح متضاد. کلیشه‌ای: جهت‌های راست و چپ. توصیفی: به عقیده‌ی شاعر کسی که وارد دنیای سیاست می‌شود در نهایت ضربه می‌خورد.

شیشه بـازی سرشـکم نگـری از چـپ و راسـت گـر بـر ایـن منظـر بیـنش نفسـی بنشـینی
(حافظ: ۳۴۳)

معتقـدان و دوسـتان، از چـپ و راسـت منتظـر کبـر رهـا نمی‌کنـد، کـز پـس و پـیش بنگـری
(سعدی: ۵۶۲)

طرف بربستن: معنایی: کنایه از نفع یافتن و چیزی حاصل کردن از کسی یا جایی. پیش فرضی: نصیب بردن و بهره‌مندی. کلیشه‌ای: منفعت بردن. توصیفی: به باور شاعر باید از هرگونه سیاست دور بود؛ زیرا هیچ سودی ندارد.

به غیـر آنکـه بشـد دیـن و دانـش از دسـتم بیـا بگـو کـه ز عشـقت چـه طـرف بربسـتم
(حافظ: ۲۱۴)

جـرمم ایـن بـود: مـن خـودم بـودم! جـرمم ایـن اسـت: مـن خـودم هسـتم!
(امین‌پور)

جرم: معنایی: گناه، بزه. پیش فرضی: بدکُنشی. کلیشه‌ای: جنایت. توصیفی: یکرنگی و صداقت شاعر برای وی جرم محسوب می‌شود.

گفت آن یـار کـزو گشـت سـر دار بلنـد جرمش این بود که اسرار هویدا می‌کرد
(حافظ: ۹۷)

۶- نتیجه‌گیری

امین‌پور در غزل‌های «عهد آدم، سرمست رسیدن، حال غزال و چلگی» بسیاری از واژگان و ترکیبات را از شاعران کلاسیکی همچون؛ حافظ، مولوی و سعدی وام گرفته است و با خلاقیت و استعداد ویژه‌ی خویش در سرودن این غزل‌ها و با وام‌گیری آگاهانه از واژگان و ترکیبات این شاعران، اثر خویش را خلق کرده است؛ به دیگر سخن، ارتباط بینامتنی این اشعار امین‌پور با این شاعران در استفاده و به کار بردن واژگان و ترکیبات آنان دیده می‌شود. از میان این شاعران به حافظ نظر خاص و ویژه‌ای داشته است و بیشترین وام‌گیری را از او داشته است و بعد از حافظ به کلیات دیوان شمس مولانا، سپس به اشعار سعدی توجه داشته است و درصد زیادی از ترکیبات، مضامین و اصطلاحات آنها را در اشعارش به کار برده است. وی علاوه بر شاعران کهن و نام‌آور شعر فارسی، برخی از مضامین و پرداخت‌های

شعریش را از شاعران و نویسندگان معاصر: چون سپهری و جمال‌زاده، فراهم آورده است و هنر وی در بازآفرینی این تصاویر و پرداخت مضامین نو از آنها در محورهای همنشینی و جانشینی است. در پژوهش حاضر با خوانش نشانه‌ای و یافتن نشانه‌ها (واژگان و ترکیبات) و بررسی انواع هیپوگرام‌ها نتیجه‌ی حاصل شده این است که بینامتنیت غزلیات منتخب از کتاب گلها همه آفتابگردانند امین‌پور با غزلیات حافظ، اشعار سعدی و دیوان شمس مولوی از نوع بینامتنیت حتمی است و نشان دهنده‌ی این نکته است که امین‌پور با این شاعران و اشعارشان به خوبی آشنایی داشته و این اشعار زیرمتن‌هایی هستند که امین‌پور به صورت خودآگاه از آنها در سرایش مجموعه اشعارش بهره گرفته است؛ به دیگر سخن، اثرپذیری امین‌پور از اشعار این شاعران مسلم و آشکار است و کلمات و ترکیبات به کار رفته در اشعار این شاعران با اشعار امین‌پور مشابهت دارد.

منابع

آلن، گراهام (۱۳۸۹). ***بینامتنیت***، (ترجمه‌ی پیام یزدانجو). چاپ سوم. تهران: مرکز.

احمدی، بابک (۱۳۷۵). ***ساختار و تأویل متن (نشانه‌شناسی و ساختارگرایی)***. جلد ۱. چاپ سوم. تهران: مرکز.

اقتصادی‌نیا، سایه (۱۳۸۶). «**مروری بر کارنامه‌ی شعر قیصر امین‌پور**». نقد و بررسی نامه فرهنگستان. دوره‌ی ۹. شماره‌ی ۴. صص ۱۴۹ - ۱۳۸.

امین‌پور، قیصر (۱۳۸۰). ***گلها همه آفتابگردانند***. چاپ اول. تهران: مروارید.

--------- (۱۳۸۳). ***سنت و نوآوری در شعر معاصر***. چاپ اول. تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.

جمال‌زاده، سیّدمحمّدعلی (۱۳۷۹). ***قصه‌ی ما به سر رسید***. (به کوشش علی دهباشی). چاپ اول. تهران: سخن.

چندلر، دانیل (۱۳۹۴). ***مبانی نشانه شناسی***. (ترجمه‌ی مهدی پارسا). چاپ پنجم. تهران: سوره مهر.

حافظ، شمس‌الدین محمّد (۱۳۶۹). ***دیوان حافظ***. (به اهتمام محمد قزوینی و قاسم غنی). چاپ ششم. تهران: زوّار.

حیدری، فاطمه و بیتا دارابی (۱۳۹۲). «**بینامتنیت در شرق بنفشه اثر شهریار مندنی‌پور**». فصلنامه جستارهای زبانی. دوره‌ی ۴. شماره‌ی ۲ (پیاپی ۱۴). صص ۷۴ - ۵۵.

سپهری، سهراب (۱۳۸۶). ***هشت کتاب***. چاپ بیستم. تهران: طهوری.

سجادی، سیّدجعفر (۱۳۸۳). ***فرهنگ اصلاحات و تعبیرات عرفانی***. چاپ هفتم. تهران: طهوری.

سعدی، مصلح‌بن عبدالله (۱۳۸۱). ***کلیات سعدی***. (مصحح بهاءالدین خرمشاهی). چاپ سوم. تهران: دوستان.

سلیمی‌کوچی، ابراهیم (۱۳۹۳). «**مناسبات بینامتنی و التفات به گفت‌وگومندی در زبان شعری قیصر امین‌پور**». دو ماهنامه‌ی جستارهای زبانی. دوره‌ی ۵. شماره‌ی ۳ (پیاپی ۱۹). صص ۱۰۰ — ۸۱.

فقیهی، حسین (۱۳۹۷). «**نقدی بر ساختار اشعار قیصر امین‌پور**». شفای دل دو فصلنامه تخصصی زبان و ادبیات فارسی. سال اول. شماره دوم. صص ۷۵ -۵۱.

محمدی‌نیکو، محمدرضا (۱۳۷۸). ***گزیده‌ی ادبیات معاصر***. شماره ۹۱. چاپ اول. تهران: نیستان.

مولوی، مولانا جلال‌الدین محمد (۱۳۷۵). ***کلیات دیوان شمس***. (مطابق با نسخه‌ی تصحیح شده بدیع الزمان فروزانفر). چاپ اول. تهران: راد.

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

نجم‌الدّین رازی، عبدالله‌بن محمد (۱۳۸۰). ***گزیده‌ی مرصاد العباد***، (به انتخاب و مقدمه‌ی محمدامین ریاحی). چاپ سیزدهم. تهران: علمی.

والس، کاتی (۱۳۸۵). «بینامتنیت»، ***دانش‌نامه‌ی نظریه‌های ادبی معاصر***. (ویراستار ایرناریما مکاریک، ترجمه‌ی مهران مهاجر و محمد نبوی). چاپ دوم. تهران: آگه.