فصلنامهٔ ادبیات و زبان‌های محلّی ایران‌زمین

(نشریهٔ علمی)

سال چهاردهم- شمارهٔ سوم- پاییز ۱۴۰۳- شمارهٔ پیوسته ۴۵

جستاری در رابطهٔ بینامتنی اشعار خطایی با اشعار حافظ شیرازی (ص ۲۵- ۴۹)

علی بابازاده غفاربی،[۱] سیف‌الدین آب‌برین(نویسندهٔ مسئول)،[۲] برات محمدی[۳]

نوع مقاله: پژوهشی تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۵/۲۴ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۱۱/۱

چکیده

بینامتنیت با باور به اینکه هیچ متنی خودبسنده نیست روابط بین متون را می‌کاود. از منظر تئوری‌پردازان این نظریّه،هر متنی یک بینامتن بوده و همواره عناصری از متون پیشین و هم‌عصرش را در خود جای می‌دهد. روابط بینامتنی علاوه بر اینکه بین متون یک زبان حاکم است، بین متون به زبان‌های مختلف نیز دیده می‌شود و اگر این متون در جوامعی با اشتراکات فرهنگی و تمدنی و جغرافیایی نگارش یافته باشند، این روابط هر چه گسترده‌تر ظهور و نمود می‌یابد. نمونهٔ این روابط گسترده را در اشعار ترکی آذری و فارسی می‌توان دید. ادبیات رسمی ترکی آذری و نمایندگان آن، شعر فارسی را به عنوان الگویی برای خود برگزیده و شعر ترکی آذری بر بنیاد شعر فارسی شکل گرفته و تکامل یافته است. به همین خاطر به شکلی گسترده روابط بینامتنی بین شاعران این زبان و زبان فارسی را می‌توان دید. شاه اسماعیل صفوی(۸۹۲ه.ق/ ۹۳۰ه.ق) متخلّص به خطایی از شاعران ترکی آذری در سدهٔ دهم است که در شعر او تعاملات گستردهٔ بینامتنی با حافظ شیرازی را می‌توان دید. پژوهش حاضر با روش توصیفی-تحلیلی روابط بینامتنی بین حافظ و خطایی را بازکاویده و نتیجهٔ پژوهش حاضر، دامنهٔ گستردهٔ روابط بینامتنی خطایی با حافظ را در ابعاد زبانی، تصویری و فکری آشکار ساخته است. خطایی، ترکیبات و واژه‌های بسیاری را از حافظ در نتیجهٔ رابطهٔ بینامتنی گرفته و در شعر خود وارد کرده است. بسیاری از تصاویر شعر خطایی در نتیجهٔ رابطهٔ بینامتنی با حافظ در شعرش وارد شده است و همچنین بسیاری از مضامین در شعر خطایی حاصل رابطهٔ بینامتنی او با حافظ است و بالاخص مضامین زاهدستیزانه و مخالفت با واعظ، نتیجهٔ تعامل او با حافظ است.

کلمات کلیدی: ادبیات تطبیقی، بینامتنیت، شعر فارسی، شعر ترکی آذری، حافظ، خطایی.

---

۱. دانشجوی دکترای زبان و ادبیات فارسی، واحد ارومیه، دانشگاه آزاد اسلامی، ارومیه، ایران.
Email: A.babazade48@gmail.com

۲. گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد ارومیه، دانشگاه آزاد اسلامی، ارومیه، ایران Email:Dr.abbarin@yahoo.com

۳. گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد ارومیه، دانشگاه آزاد اسلامی، ارومیه،ایران. barat_mohammadi@yahoo.com.

CC BY NC ND

۱. مقدمه

شاه‌اسماعیل صفوی(۸۹۲ه.ق/ ۹۳۰ه.ق) متخلّص به خطایی(تربیت، ۱۳۱۴: ۱۳ و خواندمیر،۱۳۸۹۰: ۴۶۱) از تأثیرگذارترین شخصیّت‌ها در تاریخ ایران و تاریخ شیعه و همزمان، شاعری برجسته در ادبیات ترکی آذری است و دیوان شعری به این زبان از او به یادگار مانده است. به شاعری او در تذکره‌های مختلف اشاره شده و سفرنامه‌نویسان اروپایی نیز از شاعری او مطالبی آورده‌اند(نک: شاردن۱۳۴۵: ج۷/ ۲۳۳، باربارو و دیگران، ۱۳۴۹) و «زبان شاعرانهٔ ترکی شاه اسماعیل به عنوان یکی از عوامل اصلی در تبلیغات صفوی به شمار می‌رود»(گلگر،۱۴۰۱: ۸۳). لازم به ذکر است که ادبیات ترکی آذری در ایران و ادبیات ترکی عثمانی(دیوانی) در آسیای صغیر، ادبیات فارسی را به عنوان الگویی برگزیده‌اند و این دو ادبیات کلاسیک، مبتنی بر شعر فارسی، رشد و توسعه یافته‌اند. در بسیاری موارد، حضور واژگان، تصاویر شعری، مضامین و موضوعات ادب فارسی را در اشعار شاعران این دو ادبیات می‌توان دید. شاه اسماعیل صفوی نیز به عنوان یکی از شاعران برجستهٔ ادبیات ترکی آذری شعرش را بر مبنای ادب فارسی بینان نهاده است. این عامل، سبب شده است که شعر خطایی در ابعاد مختلف زبانی، تصویری و موضوعی و مضمونی و فکری با شعر فارسی و بخصوص با حافظ رابطهٔ بینامتنی داشته باشد.

۱-۱. بیان مسئله

«بینامتنیّت»(Intertextuality) از تئوری‌های نو در ادبیات است که ارتباطات متون را مورد کاوش و مطالعه قرار می‌دهد. بینامتنیّت بر «استقلال متن» خط بطلان می‌کشد و هر متنی را حاصل روابط بین بی‌شمار متون می‌داند. باورمندان به این نظریّهٔ ادبی بر این‌اند که: «کار مؤلّفان آثار ادبی صرفا گزینش واژه‌ها از میان یک نظام زبانی نبوده، آنان پیرنگ‌ها، وجوه ژانری، جنبه‌های شخصیتی، تصویرپردازی‌ها، شیوه‌های روایت‌گری و حتّی عبارات و جملاتی را هم از میان متون ادبی پیشین و از سنّت ادبی برمی‌گزینند»(آلن، ۱۳۸۵: ۲۵). از دید منتقدان این تئوری ادبی، هیچ متنی خودبسنده نیست. متون در روابط بینامتنی با هم شکل می‌گیرند. ژولیا کریستوا بینانگذار این تئوری ادبی است که خود از «منطق مکالمه» باختین در بنیان‌نهادن این تئوری متأثر بود. کریستوا متن را موزائیکی از نقل‌قول‌ها می‌دانست و به این شکل بر اهمیّت روابط بینامتنی در شکل‌گیری متن تأکید داشت.

بعد از کریستوا، منتقدان ادبی دیگر تئوری بینامتنیت را گسترش دادند. رولان بارت، هارولد بلوم و دیگران این نظریّه را توسعه دادند. بارت هر متن را مجموعه‌ای از نقل‌قول‌ها می‌دانست و بر این بود که هر متن«نقل‌قول‌هایی است که در نگارش آن‌ها علامت نقل‌قول را نگذاشته‌اند»(نقل از شمیسا، ۱۳۷۸: ۳۵۹). نیل رابطه بینامتنی را به همزمانی و درزمانی تقسیم‌بندی کرد و بر این بود که متون هم با متون هم‌عصر خود و هم با متون گذشه در رابطهٔ بینامتنی‌اند. ژنت از دیگر منتقدان ادبی بود که در گسترش

این نظریّه کوشش کرد. بینامتنیت ژنتی از درون بینامتنیت کریستوایی بیرون آمد. ژنت، در روابط متون اصطلاح «ترامتنیت» را به کار برد و «بینامتنیت» را صرفاً یک بخش از رابطهٔ بین متون دانست. در رابطهٔ بینامتنی ژنتی، متن غایب آشکارا در متن حاضر، حضور می‌یابد و «وی در نظریهٔ ترامتنیت، محور بینامتنیت را حضور همزمان و یا چند متن و نیز حضور بالفعل یک متن در متن دیگر می داند و به روابط تأثیر و تأثّر متن ها می‌پردازد» (احمدی، ۱۳۷۸: ۳۲۰).

ژنت، بینامتنیّت را کاربردی‌تر، جزئی‌تر و عملی‌تر کرد. او بر خلاف کریستوا که لزومی به آشکارکردن جلوه‌های رابطهٔ بینامتنی نداشت و به بیان کلی این رابطه تأکید داشت، تلاش کرد متن غایب را مورد شناسایی قرار دهد و عناصر حاضر از متن غایب در متن حاضر را کشف کند. او بر «هم‌حضوری» تأکید کرد و کشف عناصری از متن غایب را که در متن حاضر آمده‌اند، رسالت بینامتنیت دانست. همچنین ژنت، بینامتنیت را به گونه‌های بینامتنیت صریح، ضمنی، غیرصریح تقسیم‌بندی کرد. همچنانکه در این تقسیم‌بندی دیده می‌شود، وقتی حضور متن غایب در متن حاضر، آشکار باشد، بینامتنیت صریح و وقتی غایب باشد بینامتنیت غیرصریح است. وقتی که حضور متن غایب در متن حاضر با اشارات ضمنی مورد اشاره قرار گیرد و مؤلّف، قصد پنهان‌کردن متن اصلی را نداشته باشد و آشکارا نیز به آن اشاره نکند بینامتنیت ضمنی است. در پژوهش حاضر تلاش شده است تا رابطهٔ بینامتنی خطایی با حافظ با رویکرد ژنتی مورد بررسی و تجزیه و تحلیل قرار گیرد.

در شعر خطایی رابطهٔ بینامتنی با حافظ در سطوح مختلف از جمله تصاویر، واژگان و عبارات، مفاهیم و موضوعات وجود دارد. او سعی دارد که چون شاعران بزرگ ادب فارسی بخصوص حافظ و سعدی بسراید و شعر خود را به اشعار این دو نزدیک سازد. او در بیت زیر، خود را با سعدی شیرازی برابر نهاده و سروده است:

ای خطایی آفرین قیلماق گرگ اداراکینا　　بؤیله تر سوزلر کیم کی سعدی شیراز ائده ر

(خطایی، ۱۳۸۰: ۸۵)

ey xatāyi āfarin qılmaq garak idrākınā
böyle tar sözler kim ki sadiye şirāz eder

برگردان: ای خطایی باید به طبع تو آفرین گفت؛ چراکه اشعارِ تری چون شعر تو را فقط سعدی شیراز می‌سراید.

به این شکل می‌توان دید که خطایی به شعر سعدی نظر داشته است. در غزلیّات او این رابطهٔ هم‌حضوری به شکلی گسترده و آشکار دیده می‌شود. حافظ نیز از شاعرانی است که خطایی شیفتهٔ هنر اوست و این ویژگی در سراسر غزلیاتش به سبب تقلید از حافظ و گنجاندن عبارات، ترکیبات، افکار و اندیشه های حافظانه در شعرش دیده می‌شود. در مخمسی نیز ابیات غزل حافظ را «تضمین» کرده است که نشان رابطهٔ بینامتنی صریح با حافظ است. در مخمسی با مطلع:

تو آن گلی که خراب تو گلعذارانند　　اسیر بند کمند تو شهسوارانند
به بند دانه و دامت چون من هزاران اند
«غلام نرگس مست تو تاجدارنند　　خراب بادهٔ لعل تو هوشیارانند»

(خطایی، ۱۳۸۰: ۶۷۷)

با نظر به اینکه این رابطهٔ بینامتنی می‌تواند روشنگر مناسبات فرهنگی نیز باشد اهمیّت می‌یابد؛ چرا که «فهم مناسبات اثری ادبی با آثار دیگر، روشنگر و تعیین‌کنندهٔ شکل حضور هر اثر در قلمرو فرهنگ است؛ یعنی فهم رابطه‌ای است که میان یک متن و انواع سخن و کنش‌های دلالت در هر فرهنگ وجود دارد. مناسبات بینامتنی در حکم حلقه‌های رابط اجزای سخن است؛ مجموعه دانشی است که به متن امکان می‌دهد تا معنا داشته باشد» (احمدی، ۱۳۷۸: ۳۲۷).

ذکر این نکته نیز لازم است که شاید برخی از واژگان، تصاویر و مضامینی که در شعر خطایی آمده است قبل از حافظ نیز در ادب فارسی وجود داشته و یا بعد از حافظ در دیوان‌های دیگر شاعران آمده‌اند، ولی نویسندگان در پژوهش حاضر، آن را نتیجهٔ بینامتنیت خطایی با حافظ قلمداد کرده‌اند؛ چرا که خطایی آنچنان که در شعرش نیز به آن اشاره کرده و تضمین‌هایی که در اشعار فارسی‌اش از حافظ داشته، گویای این است که این واژگان و تصاویر و مضامین را در نتیجهٔ رابطهٔ بینامتنی از حافظ اخذ کرده نه شاعران دیگر و چه بسا رجوع به شعر حافظ با نظر به اینکه «چونکه صد آمد نود هم پیش ماست»، او را از رابطهٔ بینامتنی با دیگر شاعران مستغنی داشته است.

۱-۲. هدف پژوهش

هدف پژوهش حاضر، بررسی مناسبات بینامتنی خطایی با حافظ در سطوح مختلف واژگانی، تصویری و فکری است تا از این رهگذر، تعامل خطایی با هنر شعری حافظ آشکار گردد. همچنین جایگاه ادبیات فارسی و حافظ در ادبیات ترکی آذری که بخشی از ادبیات ایران است روشن گردد.

۱-۳. ضرورت تحقیق

با توجه به اینکه مناسبات بینامتنی خطایی با حافظ تاکنون مورد مطالعه قرار نگرفته است، پژوهش حاضر می‌تواند آشکارکنندهٔ ابعاد بینامتنیّت بین خطایی و حافظ و همچنین نقش و جایگاه شعر و ادب فارسی در شکل‌گیری شعر ترکی آذری در ایران باشد.

۱-۴. پرسش پژوهش

این پژوهش در پی پاسخگویی به این سئوال است که تعامل و رابطهٔ بینامتنی بین خطایی و اشعار حافظ در سطوح مختلف زبانی، ادبی و فکری چگونه نمود یافته است و جلوه‌های این رابطهٔ بینامتنی کدامند؟

۱-۵. پیشینهٔ پژوهش

تاکنون در مورد شخصیّت شعری شاه اسماعیل صفوی و ویژگی‌های شعر او آثار چندانی تألیف نشده است. در تذکره‌های مختلف به شاعری او اشاره شده است. در کتاب «شاه اسماعیل صفوی» از رسول اسماعیل‌زاده دوزال(۱۳۸۰)، مطالبی در این مورد آمده است و به شخصیت ادبی شاه اسماعیل صفوی و شاعری او و ویژگی‌های شعری او پرداخته شده است. در کتاب«دانشمندان آذربایجان» از محمدعلی تربیت (۱۳۱۴) نیز در مورد خطایی و اشعارش مطالبی ذکر شده است و به تأثیرپذیری و تقلید و تتبع او از حافظ اشاره شده است. مقالاتی نیز در مورد دیوان شعر او و برخی مشخصه‌های اشعارش تألیف شده است که از جمله می‌توان به «تحلیل صحت انتساب دیوان خطایی به شاه اسماعیل صفوی بر اساس نظریّهٔ ژرار ژنت» از ابراهیم دانش و سجاد حسینی (۱۴۰۲) اشاره کرد. نتیجهٔ این پژوهش اثبات انتساب دیوان خطایی به شاه اسماعیل صفوی بوده است و نویسندگان با روش‌های علمی و انتقادی و با شواهد و ادلّهٔ متقن علمی، این نکته را که دیوان خطایی از شاه اسماعیل صفوی است اثبات کرده‌اند. مقالهٔ «باورهای علوی-بکتاشی در دیوان شاه اسماعیل صفوی(خطایی)» از مهدی جمالی‌فر، مهری ادریسی و مهدی عبادی(۱۳۹۶) نیز در مورد باورهای علوی و بکتاشی در شعر شاه اسماعیل نگارش یافته است و نتیجهٔ این پژوهش نیز نشان از این دارد که در دیوان شاه اسماعیل صفوی باورها و معتقدات علویان آناتولی و دراویش بکتاشیه حضوری چشمگیر دارد. مقالهٔ «معرفی نسخهٔ خطّی منحصر به فرد کلیّات شاه اسماعیل صفوی خطایی موجود در کتابخانهٔ علامه جعفر سلطان‌القرائی» از محمدامین سلطان‌القرائی(۱۳۹۵) نیز در مورد نسخهٔ منحصر به فردی از دیوان خطایی بحث کرده است و به معرفی مفصلی از این نسخهٔ دیوان خطایی پرداخته است.در مورد رابطهٔ بینامتنی خطایی و حافظ تاکنون پژوهشی صورت نگرفته است و با توجّه به رابطهٔ بینامتنی گستردهٔ بین این دو شاعر، ضرورت این پژوهش احساس می‌شد تا هم در شناسایی هنر شعر خطایی مؤثر افتد و هم روابط بینامتنی گسترده خطایی با شعر فارسی و بخصوص حافظ آشکار گردد.

۲. بحث و بررسی

۲-۱. رابطهٔ بینامتنی واژگانی خطایی با حافظ

یکی از مظاهر رابطهٔ بینامتنی خطایی با حافظ در بعد واژگان و ترکیبات است. در این نوع از رابطهٔ بینامتنی، «شاعر در به‌کارگیری برخی واژه‌ها و فعل‌ها و ترکیب‌ها، وامدار متنی و یا اثری دیگر است»(راستگو، ۱۳۷۶: ۱۵). خطایی در بسیاری موارد، ترکیبات و واژگان شعری حافظ را در اشعارش جای داده و آنچنان‌که برای این نوع از رابطهٔ بینامتنی چندین شاخه قائل شده و آن را به «وام‌گیری»، «برآیندسازی» و «ترجمه» تقسیم کرده‌اند(نک. همان: ۱۵) و «وام‌گیری» را تکرار کلمه با همان ساختار

زبان اصلی با تغییرات جزئی و «ترجمه» را بازگردانیدهٔ یک ترکیب و واژه از زبانی به زبانی دیگر و «برآیندسازی» را فرآوری واژه‌ای جدید با ارجاع به متن غایب دانسته‌اند، روابط بینامتنی واژگانی به این اشکال با حافظ داشته و به‌ویژه رابطهٔ بینامتنی واژگانی او با حافظ از نوع «وام‌گیری» و «ترجمه» است و در شعر او کمتر می‌توان به قسم دیگر بینامتنیت واژگانی که «برآیندسازی» است برخورد کرد. به این شکل، او گاه عین ترکیبات و واژگان شعری حافظ به شکل و تلفظ فارسی را آورده و در برخی موارد با ترجمهٔ یک جزء از ترکیب و در مواردی نیز با ترجمهٔ کل ترکیب، به رابطهٔ بینامتنی با حافظ پرداخته است.

ترکیبات «آیینهٔ اسکندر و جام جم» که در بیت زیر از خطایی آمده‌اند، حاصل رابطهٔ بینامتنی واژگانی با شعر حافظ‌اند:

آئینه سکندر و هم جام جم بودور　　اظهار ائدر جهانی قیلور شیخی چون شباب

(خطایی، ۱۳۸۰: ۶۴)

ayineye sikender o ham jāme jam budur
izhar eder jahāni gılor ŝeyxi ĉun ŝabāb

برگردان: آیینهٔ اسکندر و جام جم این است؛ جهان را آشکاره کرده و پیر را جوان می‌کند.

حافظ، «آیینهٔ سکندر» و «جام‌جم» را کنار هم آورده: «آیینه سکندر جام جم است بنگر» (حافظ) و در این بیت خطایی نیز این ترکیبات در کنار هم آمده‌اند که دالّ بر رابطهٔ بینامتنی‌اند. علاوه بر این، واژگان و ترکیباتی همچون «پری‌پیکر»، «خوبان»، «شاهِ خوبان»، «بت نامهربان»، «سرو روان» که در شعر حافظ در مورد معشوق به کار رفته‌اند، در شعر خطایی نیز دیده می‌شوند و او این نام‌ها را برای معشوق آورده است.

جانیمی عشقینه تسلیم ائیله‌دیم اخلاص ایله　　اول پری‌پیکر منی یا رب ندن قیلماز پسند

(همان: ۷۴)

jānımı eŝgine taslim eyledim ixlās ela
ol pari peykar mani ya rab nadan gılmāz pasand

برگردان: جانم را با اخلاص تسلیم عشقش کردم؛ خدایا چرا آن پری‌پیکر، مرا نمی‌پسندد.

ای پری‌پیکر سنی اوندان برو کیم گؤرمیشم　　حسنون آیردی قرار و اختیارومدن منی

(همان: ۲۳)

ey pari peykar sani ondān baro kim görmüŝam
hüsnün āyırdı garār o ixtiyarumdān mani

برگردان: ای پری‌پیکر، از وقتی تو را دیده‌ام، حُسن و زیبایی تو آرام و قرار و اختیار را از من گرفته است.

ترکیب «شاه خوبان» و «پادشه خوبان» نیز حاصل تعامل با حافظ بوده و ترکیبی است که در نتیجهٔ رابطهٔ بینامتنی با حافظ در شعر خطایی آمده است. حافظ در موارد مختلفی این ترکیب را در مورد معشوق به کار برده است. خطایی نیز این ترکیب را به شکل وام‌گیری و در شکل زبان اصلی در اشعار ترکی آذری خود گنجانده است. ترکیب «شاه خوبان» که حاصل رابطهٔ بینامتنی با شعر حافظ است، در شعر خطایی نمونه‌های بسیاری دارد و او در ابیات بسیاری این ترکیب را آورده است.

عرضه یازدیم من سنه ای شاه‌خوبانیم مدد　　عرض حالیم سن بیلورسن دین و ایمانیم مدد

(همان: ۷۲)

arza yāzdım man sana ey ŝāhe xubānım madad
arzi hālım san bilürsan din o imānım madad

برگردان: برای تو ای شـــاه خوبانم نامه نوشـــتم مددی کن؛ حال دل من را تو می دانی، دین و ایمانم مددی کن.

گؤرمدی بیرکز گناه اول شاه خوبان آه کیم　　اؤگره نوبدور کیم منه هر لحظه یوزمین ناز ائده‌ر

(همان:۸۴)

görmadi bir kez günah ol ŝahixuban ah kim
Ögre nübdür kim mana har lahza yüzmin nāz eder

برگردان: آن شاه خوبان از من قصور و گناهی ندیده است اما عادت اوست که دائم با من ناز و عشوه‌گری کند.

«سرو روان» نیز از ترکیبات پرکاربرد در شعر حافظ است که در معنای استعاری برای معشوق کاربرد دارد (حافظ،۱۳۶۶: ۴۶۸ و ۳۶۳ و ۱۰۴)؛ معشوق در راست‌قامتی همیشه به «سرو» مانند شده و وجه اختلافی که با سرو دارد «روان»بودن است؛ «روان‌بودن» قرینهٔ صارفه‌ای است برای اینکه متوجه شویم «سرو» در معنای قاموسی خود به کار نرفته است. «سرو روان» ترکیبی است که در شعر خطایی نیز کاربرد قابل توجّه دارد و خطایی این ترکیب را در نتیجهٔ رابطهٔ بینامتنی از حافظ گرفته و عیناً در اشعار خود به کار برده است؛ منطبق با تقسیم‌بندی صورت گرفته، این ترکیب نیز از نوع «وام‌گیری» است. او نیز معشوق را با لقب «سرو روان»(خطایی، ۱۳۸۰: ۸۰ و ۱۴۴ و۲۳۳) خطاب می‌کند و زیبایی‌شناسی شاعران ایرانی، بخصوص حافظ را تکرار می‌کند و نگاهش نیز متأثّر از نگاه شاعران ایرانی به معشوق است.

ترکیب «خسرو شیرین‌دهن» در بیت زیر از خطایی نیز حاصل رابطهٔ بینامتنی با حافظ است:

بو گون سن خسرو شیرین‌دهان‌سان　　سنین تک شیرین ین فرهادی واردیر

(همان: ۱۰۶)

bugün san xosrove ŝirin dahānsān
sanin tak ŝirininin farhādı vār

برگردان: امروز تو خسرو شیرین‌دهن هستی، برای شیرینی چون تو فرهادی هست.

ترکیب، به شکل «وام‌گیری» از حافظ اخذ شده است و در بیت زیر آمده است:

شاه شمشادقدان خسرو شیرین‌دهنان که به مژگان شکند قلب همه صف‌شکنان

(حافظ، ۱۳۶۶: ۵۲۶)

وام‌گیری این ترکیب و حضور آن در شعر خطایی، نشان از پیوند عمیق شعر ترکی آذری با فارسی و الگو قراردادن زبان، تصویر و موضوعات شعری غزل فارسی دارد؛ شاعران این ادبیات به خاطر پیوند گسترده با ادب فارسی نتوانسته‌اند خود را از سلطهٔ زبان، تصاویر و موضوعات غزل فارسی رها کنند و رابطهٔ بینامتنی را با حضور این عناصر، قوّت بخشیده‌اند.

تعبیر «قیل و قال مدرسه» نیز حاصل رابطهٔ بینامتنی زبانی با حافظ است. حافظ از «قیل و قال مدرسه» دلش می‌گیرد و خدمت می و معشوق می‌کند:

از قیل و قال مدرسه حالی دلم گرفت یک چند نیز خدمت معشوق و مِی کنم

(همان: ۴۷۶)

خطایی این تعبیر را در نتیجهٔ رابطهٔ بینامتنی از حافظ گرفته و بدون تغییر در زبان شعری خود به کار برده است:

از قیل و قال مدرسه خوش‌دور کی اولسا دور ای دل حذر قیل اوندا کی یوخدور سنه قصور

(خطایی، ۱۳۸۰: ۹۷)

az gilogali madrasa xoŝdur ki olsā door
ey dil hazar qil ondā ki yoxdur sana gusur

برگردان: بهتر است از قیل و قال مدرسه دور بود، ای دل از آنچه در آن نفعی برای تو نیست دوری کن.

ترکیب «چین زلف» نیز ترکیب پرکاربردی در شعر حافظ است؛ حافظ در بسیاری موارد با چین (کشور چین / خم زلف) و زلف، ایهام ایجاد می‌کند؛ «گویا ذهن نکته‌یاب حافظ با دیدن زلف و درازی و حلقه‌های آن، با یک رابطهٔ ایهامی «چین» فارسی را تداعی کرده است و به دنبال این تداعی، تداعی جناس‌گونه چین در ذهن او آمده است و با تداعی واژهٔ چین، به یاد دوری مسافت چین افتاده است. چینی که در نظر قدما جایی بسیار دوردست بوده است. به دنبال چنین فراخوانی‌هایی، با وارد کردن دل در این فضا، مضامینی عاشقانه و شاعرانه خلق گردیده است» (صیادکوه و رحمانیان، ۱۳۹۲: ۷۳). ترکیب «چین زلف» در شعر حافظ تداعی‌گر چین و جعد زلف معشوق و کشور چین است. «تا دل هرزه‌گرد من رفت به چین زلف او» (حافظ،۱۳۶۶: ۲۵۹)/ «در چین زلفش ای دل مسکین چگونه‌ای» (همان، ۵۵۵)/ «دل حافظ شد اندر چین زلفت» (همان، ۵۹۶).

خطایی نیز ترکیب «چین زلف» را به سبب رابطهٔ بینامتنی با حافظ به کار برده و بین «چین»، «زلف» و «خطا/ ختا» که نام منطقه‌ای در چین است تناسب و ایهام خلق کرده است. در شعر او نیز چون شعر حافظ، دل در «چین زلف»معشوق مسکن دارد:

چین زولفون بندینه دوشدو خطایی خسته‌دل　　شربت لعلین دور اونا قند ایلن عناب‌لر

(خطایی، ۱۳۸۰: ۹۱)

Ĉine zülfün bandine düŝdü xatāyi xasta dil
ŝarbate lalindir onā qand ilen annāblār

برگردان: خطایی خسته‌دل در چین زلفت گرفتار شد، شربت لعلت برای او قند و عناب است.

چین زولفونده خطایی تا دوتوبدور مسکنین　　یارب اول گولگون یاناغین گول‌میدور یا نسترن

(همان:۲۴۷)

Ĉine zülfünde xatāyi ta dutubdur maskanin
yā rab ol gülgün yānāγın gülmüdür yā nastaran

برگردان: تا خطایی در چین زلفت مسکن گزیده؛ یارب رخ گلگون معشوق گل است یا نسترن؟

تا آغ یوزونده چین ساچین‌دور مقام دل　　اقلیم روم و چین و خطا دیر خطایی‌نین

(همان:۲۷۷)

tā āγ yüzüna ĉine ŝāĉındur magāmi dil
iqlimi rum u ĉin o xatā dır xatāyinin

برگردان: تا چین زلفت در رخسار سفیدت افتاده، مقام دل خطایی، روم و چین و سرزمین خطا(ختا) است.

حضور این ترکیبات به عنوان تکّه‌هایی از کلام حافظ در شعر خطایی دالّ بر گریزناپذیربودن رابطهٔ بینامتنی و شکل‌گیری آثار در این چارچوب است و آن طور که اشاره کرده‌اند: «هیچ هنر کامل و جاودانه‌ای در پیدایش و ظهور خود از مجموعهٔ جریاناتی که در حوزهٔ تاریخی آن هنر وجود داشته، بی‌بهره نیست و شعر نیز مانند دیگر هنرها بلکه به عللی خاص بیشتر از دیگر هنرها در کمال و اوج خود بی‌نیاز از کوشش‌های گذشتگان نیست. هیچ ابتکار و خلقی آنگاه که بتواند مصداق راستین ابتکار و آفرینش باشد، نمی‌تواند دور از حوزهٔ نفوذ آثار قبلی وجود داشته باشد» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۷۵: ۲۰۲). آثار این رابطه را در سطح واژگان در شعر خطایی نیز دیدیم و روشن شد که این شاعر نیز چون خیل عظیم شاعران از سنّت ادبی و رابطهٔ بینامتنی خود را بی‌نیاز ندانسته و از متون پیشین در شعر خود و تعالی و کمال هنرش نهایت استفاده را کرده و بسیاری از واژگان و ترکیبات شعر او نه ابتکار خود که حاصل تعامل با حافظ است. همچنین این رابطهٔ بینامتنی نشان از آن دارد که در جغرافیای ایران، شاعرانی که به دیگر زبان‌ها سروده‌اند ادبیات فارسی و بزرگانی چون حافظ را الگوی سخنوری خویش قرار داده‌اند و واقف به سنّت شعر فارسی بوده‌اند.

۲-۲. بینامتنیت خطایی با حافظ در سطح تصاویر شعری

«تصویر» از دیگر سطوحی است که می‌توان روابط بینامتنی را در آن دید. شاعران، همواره تصاویری را از متون پیشین گرفته و در شعر خود به کار می‌برند و به این شکل به تعامل با متون پیشین می‌پردازند. رابطهٔ بینامتنی تصویری در شعر شاعران یکی از گسترده‌ترین ابعاد بینامتنیت است. «شکلوفسکی» بنیان‌گذار مکتب فرمالیسم روسی در مقالهٔ «هنر به مثابهٔ شگرد» در این مورد می‌نویسد: «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 دیگران ترسیم می‌کنند بلکه در زبانی که به کار می‌گیرند، یافتنی است. اشعار شاعران بر اساس شیوهٔ بیان، شگردهای کلامی و کاربرد ویژهٔ زبان از یکدیگر متمایز می‌شود» (احمدی، ۱۳۷۸: ۵۸).

این بُعد از رابطهٔ بینامتنی در شعر خطایی نیز دیده می‌شود؛ بخشی از این رابطهٔ بینامتنی خطایی با حافظ است و در شعر او تصاویری می‌توان یافت که برگرفته از حافظ و نتیجهٔ رابطهٔ بینامتنی با اوست. با نظر به اینکه خطایی و دیگر شاعران ادبیات ترکی آذری، ادبیات فارسی را به عنوان الگو و سنگ بنای اشعار خود قرار داده‌اند، همیشه سلطه و حضور این ادبیات را در ادبیات ترکی آذری می‌توان دید و همان طور که کریستوا نیز باور دارد: «متون نمی‌توانند از متنیّت فرهنگی و اجتماعی گسترده‌تری که سنگ بنای آن‌هاست جدا شوند» (آلن، ۱۳۸۵: ۵۹). خطایی نیز به عنوان شاعری ایرانی و ترکی‌سرا، نتوانسته از سلطهٔ فکر و بیان و تصاویر شعر فارسی و بخصوص حافظ خارج شود و تصاویر این شاعر در نتیجهٔ رابطهٔ بینامتنی در شعرش حضور یافته است. با نظر به گستردگی رابطهٔ بینامتنی در این حوزه، به تصاویر مرتبط با زیبایی‌شناسی معشوق اکتفا می شود. معشوق، همواره در غزل فارسی حضوری پررنگ دارد و شاعر، معشوق را با وجوه زیبایی‌اش به تصویر می‌کشد و غزل پر از نشانه‌های زیبایی اوست. معشوق « قهرمان غیرفعال غزل است که اثری از حضور فعال و تمام و کمال او در غزل نیست؛ بلکه غزل پر از نشانی‌های اوست؛ چشمان سیاه، ابروان کمانی، لبانی یاقوتی، سیب زنخدان، زلف پریشان و تیر مژگان نمونه‌ای از آن است» (احمدی پوراناری، ۱۳۹۶: ۳). در شعر شاعران غزل‌سرا زلف، چشم، لب، رخسار و دیگر اجزای زیبایی‌شناسانه معشوق به تصویر کشیده می‌شود.

در شعر خطایی، تصاویر مرتبط با زیبایی‌شناسی معشوق را نیز می‌توان دید که حاصل رابطهٔ بینامتنی با شعر فارسی بخصوص اشعار حافظ است. وجوه زیبایی‌شناسی معشوق در غزل فارسی کلاً به شعر ترکی آذری و خطایی که از سرایندگان این زبان است انتقال یافته است. خطایی در توصیف زیبایی معشوق بر دید شخصی خود تکیه نکرده؛ بلکه از سنّت غنی غزل‌پردازی فارسی و از نمایندهٔ شناخته‌شدهٔ آن؛ یعنی حافظ اثر پذیرفته و زیبایی معشوق را در آیینهٔ شعرحافظ دیده و خود مبدع

تصاویر در این باب نبوده است. تصاویر زیبایی‌شناسی مرتبط با زلف، چشم، لب، رخسار و غیره، همگی نشانگر این رابطهٔ بینامتنی‌اند.

۲-۲-۱. زلف معشوق

در شعر فارسی، بخشی از تصاویر زیبایی‌شناسی معشوق مرتبط با «زلف» است. زلف «از مهم‌ترین ارکان زیبایی خوب‌رویان در ذهن و ذائقهٔ زیبایی‌پسند ایرانیان بوده است. در توصیف‌های زیبایی‌شناختی از پیکر انسانی از نخستین اعصار تا روزگار اسلامی[زمان ورود دین اسلام به ایران] زلف، جایگاه متغیّری داشته است و همواره در فرهنگ ایرانی سیر صعودی طی کرده است» (جهانمرد، آقابابایی و حسنعلیان، ۱۳۹۶: ۱۰۰). زلف در تیرگی در شعر حافظ به «شب» و «شام» مانند می‌شود و تصاویر «شب زلف» (حافظ، ۱۳۶۶: ۴۳۴) و «شام زلف» (همان: ۶۰۸) در شعر حافظ پرکاربرد است؛ حافظ در بیت زیر نیز ترکیب «شام سر زلف» را به کار برده و بین «شام» و «زلف» شباهتی خلق کرده است:

تا دم از شام سر زلف تو هر جا نزند　　با صبا گفت و شنیدم سحری نیست که نیست

(همان: ۱۰۲)

در بیتی نیز زلف و طرّه شب‌رنگ معشوق را به «شام غریبان» (همان، ۲۲) مانند کرده و به این شکل به نسبت و شباهت این دو اشاره داشته است.

خطایی نیز در نتیجهٔ رابطهٔ بینامتنی با حافظ، اضافهٔ تشبیهی «زلف شب» و «شام زلف» را در ابیات زیر آورده و زیبایی‌شناسی مشترکی در این بعد با حافظ ارائه کرده است:

دور حسنونه اونون ای یاشلو چشموم اویما گیل

کیم شب زولفونده اونون روز خواب آلمیش گئدر

(خطایی، ۱۳۸۰: ۸۵)

dövri hüsnüna onun ey yaŝlu ĉeŝmum uymā gil

kim ŝebe zülfünde onun ruz xāb ālmıŝ geder

برگردان: ای چشم اشکبارم، فریفتهٔ دور حسن مشو؛ چرا که در شب زلف او روزی دیده نمی‌شود.

زولفون شبینده تشنه‌یم اول آب لعلینه　　ظلمات ایچینده چشمهٔ حیوانه گلمیشم

(همان:۲۱۸)

zülfün ŝabinde taŝnayam ol ābi zülfüne

zülmāt iĉinde ĉeŝmeyi heyvānā gālmiŝam

برگردان: در شب زلفت تشنهٔ آب لعلت هستم، گویی در ظلمات به جستجوی آب حیات آمده‌ام.

دلبرون وصلینن آیری ایسته‌من هئچ صبح و شام

یوزی صبحوم دور و لیکن زولفو شاموم دور منیم

(همان:۲۳۱)

dilberun vaslinnan āyrı istaman heĉ sübhü ŝām
yüzüsübhümdür valikan zülfü ŝāmım dur manim

برگردان: غیر از وصل دلبر، صبح و شامی نمی‌خواهم؛ چرا که رخسارش صبحم و زلفش شامم است.

«زنجیر زلف» و «سلسلهٔ زلف» نیز از تصاویر شعر حافظ است و حضور آن در شعر خطایی نتیجهٔ رابطه بینامتنی با این شاعر پارسی‌گوی و بازتاب زیبایی‌شناسی قالبی شعر حافظ در شعر خطایی است. خطایی در ابیات زیر، تصویر «زنجیر زلف» را آورده و مانند حافظ، «زلف» معشوق را بسان «زنجیری» دیده است که دل عاشق در بند آن است:

بو خطایینی رها قیلماز ساچون زنجیردن
سانما کی اوساندی اول مسکین هنوز دیوانه‌دور
(همان: ۱۳۵)

bu xatayini rahā qılmāz saĉın zancirden
sānmā ki usāndı ol miskin hanuz divanadir

برگردان: خطایی را زلفت از زنجیر رها نمی کند؛ گمان مکن که خسته شد بلکه هنوزدیوانهٔ توست.

وئرمیشم ایمانیمی زنجیر زولفون کفرونه بند زولف کفرونی گؤردوم نه ایمان دور منه
(همان:۳۰۲)

vermiŝam imanımı zancire zülfün küfrüne
bandi zülfü küfrünü gördüm na imandır mana

برگردان: ایمانم را به زنجیر کفر زلفت داده‌ام، بند زلف کفرت را دیدم که ایمانم است.

حافظ در شعر خود از «سلسلهٔ زلف بتان» (حافظ، ۱۳۶۶: ۱۹۳) و «سلسلهٔ زلف دراز» (همان: ۵۷۳)سخن می‌گوید و خطایی نیز چون حافظ و دیگر شاعران ایرانی، زلف مجعّد معشوق را به «سلسله» (زنجیر) مانند کرده و نگرش قالبی غزل فارسی را تکرار می‌کند:

دوشده گؤردوم من سودازده چین‌چین یاپیشور
بوینوما سلسله زلف چو «دال» ون بو گئجه
(خطایی، ۱۳۸۵: ۲۸۷)

düŝde gördüm mani süvdāzada ĉinĉin yāpıŝur
boynumā silsileye zülfü ĉu dālın bu gece

برگردان: من سودازده در خواب دیدم که شب‌هنگام سلسلهٔ زلفِ چون «دال» تو به گردنم آویخته است.

شباهت بین «زلف» و «نافه» نیز در شعر فارسی و بالاخص در اشعار حافظ مورد توجّه بوده و تصاویری هنری با این اجزاء آفریده شده است. «در روزگاران قدیم با مشک و عنبر و دیگر مواد خوشبو، زلف را معطّر می‌کرده‌اند. در عوالم شاعرانه نیز برای وصف خوشبویی و سیاهی زلف از مشک، عنبر، غالیه و عود کمک گرفته‌اند و شکی نیست که به لغات مزبور اکتفا نکرده و با آن‌ها اوصافی

ساخته‌اند؛ نافه نیز که مشک‌دان است، گاهی به جای مشک به کار رفته و با زلف همانندی کرده و نافهٔ زلف ترکیبی از نوع اضافهٔ تشبیهی است که در ادبیات فارسی غالباً مستعمل شده است»(دانشور، ۱۳۸۹: ۳۴۰). حافظ بارها از«نافهٔ زلف یار»(حافظ، ۱۳۶۶: ۵۶۳) گفته و خطایی نیز در نتیجهٔ رابطهٔ بینامتنی، این تصویر را برای زلف به کار برده و زلف را در خوشبویی چون «نافه»ای دانسته و بوی زلف معشوق را به نافهٔ تاتار (همان: ۱۸۱) مانند می‌کند و بر این است که «نافهٔ زلف معشوق» بوی خوش را در عالم پراکنده است(همان:۳۳۸).

۲-۲-۲. چشم

«چشم» از دیگر وجوه زیبایی‌شناسی معشوق است که در شعر حافظ یکی از پرکاربردترین تصاویر برای آن «نرگس» است. در مقاله‌ای در مورد بسامد بالای این استعاره در شعر حافظ چنین آمده است: «یکی از پربسامدترین شیوه‌های سخن گفتن از چشم معشوق، توسل به استعارهٔ کهن «نرگس» است. حدود ۴۰بیت در دیوان حافظ است که در آن، نرگس استعاره از چشم معشوق است»(سلمانی‌نژاد مهرآبادی،۱۴۰۱: ۲۰۰). در مصراع‌هایی چون «نرگسش عربده‌جوی و لبش افسوس‌کنان»(حافظ، ۱۳۶۶: ۳۹)؛ «نرگس ساقی بخواند آیت افسون‌گری»(همان: ۲۲۹)؛ «خواب آن نرگس فتّان تو بی‌چیزی نیست»(همان: ۱۰۵)؛ «نرگس او که طبیب دل بیمار من است»(همان: ۷۳) این استعاره آمده است.

خطایی نیز در نتیجهٔ رابطهٔ بینامتنی با حافظ، چشم را به «نرگس» مانند کرده و در ابیات بسیاری «نرگس» را استعاره از چشم معشوق قرار داده است.

ای گوزو نرگس یوزی گول تک بویی سرو روان
تا کی سندن آیری دوشدوم خسته‌یم حالیم خراب
(خطایی، ۱۳۸۰: ۶۳)

ey gözü nargis yüzü gül tak boyu sarvi ravān
tā ki sandan āyrı düŝdüm xastayam hālım xarāb

برگردان: ای نگار که چشمت چون نرگس، رخسارت گل و قدت چون سرو روان است، از وقتی که از تو دور افتاده‌ام مریض گشته‌ام و حالم خراب است.

نئجه سرخوش اولماسین دؤروندن اونون دلبریم
نرگس مستانه نیز کیم سو کیمی قانیم ایچر
(همان:۸۳)

neja sarxoŝ olmāsın dövründen onun dilbarim
nargizi mastāna niz kim su kimi qānım iĉar

برگردان: ای دلبرم چرا سرخوش نباشم وقتی نرگس مستانه‌ات خونم را چون آب می نوشد.

خطایی نیز مثل حافظ، چشم معشوق را به خونخواری «نرگس خونخواره» (همان:۲۲۶)، «مستی» (همان: ۱۳۳ و۲۳۳)، «بیماری» (همان: ۲۸۲ و ۱۹۴) نسبت می‌دهد.

از دیگر تصاویری که در شعر حافظ در مورد چشم معشوق وجود دارد، مانندکردن چشم به «می» و «شراب» و «میخانه» است. در شعر حافظ «چشم خمارین یار، دل عشاق را می‌برد. می چشم یار، آن قدر مسحورکننده است که حتی عقل را نیز بر باد می‌دهد... چشم مست و می ناب، آن‌قدر برای عاشق، وسوسه‌انگیزند که هر دم یاد آن‌ها، عاشق را از تنهایی خلوت به میخانه می‌کشد» (گاژا و همکاران،۱۳۹۱: ۲۶۲).

چشم معشوق «می به می‌خوارن می‌دهد» (حافظ، ۱۳۶۶: ۴۸۳) و به این شکل، شباهت چشم معشوق و «می» و «میخانه» مورد اشاره قرار می‌گیرد.

خطایی نیز در نتیجهٔ رابطهٔ بینامتنی با حافظ، ارتباط بین «چشم» و «می» و «میخانه» را در اشعار خود می‌آورد و چشمان معشوق را به «میخانه» مانند می‌کند(خطایی، ۱۳۸۰: ۲۱۸) و کار چشم معشوق را «می خوردن» می‌داند(همان:۲۷۱). از دید او نیز چشم معشوق «مست» و «سرخوش» است(همان: ۲۷۵).

۲-۲-۳. ابروی معشوق

ابروی معشوق از دیگر وجوه زیبایی‌شناسی معشوق است و تصاویر مختلفی در مورد آن در شعر حافظ آمده است که در نتیجهٔ رابطهٔ بینامتنی به شعر خطایی نیز راه یافته‌اند. در مورد ابرو، همواره مشبّه‌به‌هایی چون «کمان»، «هلال»، «محراب»، «طاق» در شعر حافظ کاربرد دارد و ابرو را همواره به «کمان، هلال و طاق» (خالقی‌مطلق، ۱۳۷۵: ۷۱۳) مانند کرده‌اند. در شعر خطایی نیز تصاویر «هلال قاش» (در معنای هلال ابرو)(خطایی، ۱۳۸۰: ۶۸)، هلال قاشلارون(ابروهای هلالت)(همان:۲۰۴)، قاشی هلالون(ابروی هلالی‌ات» (همان:۲۷۳)، قاشین یایی(کمان ابرویت)(همان:۱۱۴)، گاه به شکل فارسی «کمان ابرو» (همان:۱۵۳)، قاشی کمان(کمان ابرو)(همان:۲۳۸)، محراب قاشلارون(محراب ابروانت)(همان:۱۳۷و۱۱۷و۱۷۹) آمده و گاه ابروان معشوق به «محراب» مانند شده است(همان:۳۵۶و ۹۱).

در شعر خطایی، در برخی موارد نیز «ابرو» به «طاق» مانند می‌شود که حضور آن حاصل رابطهٔ بینامتنی در ساحت تصویر شعری با حافظ است. او ترکیب «قاشلارین طاقی» (طاق ابروان) را در بیت زیر به کار برده و این ارتباط هنری و زیبایی‌شناسانهٔ پرکاربرد در شعر حافظ را در شعرش گنجانده است:

قاشلارین طاقینی گؤردوم قبله‌گاهیم ائیله‌دیم

چون ایاغین تورپاغیندا اولدی منزلگاهیمیز

(خطایی، ۱۳۸۰: ۱۸۰)

qaŝlarun tağını gördüm giblegahım eyledim

ĉun ayağın torpağında oldu manzilgahımız

برگردان: طاق ابروانت را دیدم گفتم قبله‌گاهم است؛ چرا که خاک پای تو منزلگاهمان شده بود.

۲-۲-۴. قد معشوق

قد معشوق نیز از وجوه زیبایی‌شناسی معشوق است. قد معشوق در غزل فارسی و در شعر حافظ به بلندی توصیف می‌شود و به «سرو» مانند می‌گردد و «معشوق در شعر سنّتی همواره سروبالاست» (خالقی‌مطلق، ۱۳۷۵: ۷۱۶). در شعر حافظ نیز معشوق در قد بلند به «سرو» مانند می‌شود و «قد چون سرو معشوق، طیره جلوهٔ طوبی می‌شود» (حافظ، ۱۳۶۶: ۱۴۶) و معشوق، «سرو گل‌اندام» (همان:۶۵) خطاب می‌شود. همچنین حافظ با تعابی مختلف و استعارات مختلف چون «سرو سهی، سرو خرامان، سرو صنوبر خرام، سرو سرکش، سرو روان، سرو سیم اندام و غیره » از معشوق یاد می‌کند.

خطایی نیز در نتیجهٔ رابطهٔ بینامتنی با این شاعران، تصویر«سرو» را برای معشوق به کار می‌برد و قد و قامت معشوق را همیشه به «سرو» مانند می‌کند و نگاه زیبایی‌شناسی حافظ را تکرار می‌نماید. او گاه بر این است که «سرو رعنا» قامتش چون قامت معشوق نیست و معشوق را بر «سرو» برتری می‌نهد:

اول پری کیم بو جهاندا حسنی نون همتاسی‌یوخ
سرو رعنانون اونون تک قامت و بالاسی یوخ
(خطایی، ۱۳۸۰: ۶۹)

ol pari kim bu cahāndā hüsnünün hamtāsı yox
sarvi ranānun onun tak gāmati bālāsı yox

برگردان: آن پری که در این جهان، حُسنش همتایی ندارد، سرو رعنا چون او قامت و بالا ندارد.

و گاه معشوق را سروقامت(سرو بویلو) می‌خواند و معشوق را به سرو خوش‌قد و بالا و سروِ روان مانند می‌کند:

تا گؤرمه‌دی گوزوم سنی ای سرو بویلو یار سن سیز همیشه گوزلریمه سو گلر گئده ر
(همان: ۸۸)

ta görmadı gözüm sani ey sarv boylu yār
sansiz hamiŝa gözlarima su galar geder

برگردان: تا چشم من تو را ندید، ای معشوق سروقامت، همواره بی‌تو آب بر چشمانم جاری است.

اول یوزی گول زولفی سونبول قامتی سرو روان
روزو شب دوتموشدورور چشموم کناریندہ وطن
(همان:۲۴۷)

ol yüzü gül zülfü sünbül gāmati sarvi ravān
ruz u ŝab dutmuŝdurur ĉeŝmim kanārında vatan

برگردان: آن گل رخسار و سنبل زلف و سرو قامت، روز و شب کنار چشمم وطن ساخته است.

در بیت زیر نیز در نتیجهٔ رابطهٔ بینامتنی با حافظ، «سرو خرامان» را برای معشوق به کار برده و بین او و سرو، مناسبت و شباهت یافته‌شده را تکرار می‌کند:

قامت و رخسارونی هر کیم کی گؤردی سؤیلدی
بیری گول دور بیریسی سرو خرامان نسبتی

(همان:۳۲۴)

qāmat o ruxsārını har kim ki gördü söyledi
biri gldür birisi sarvi xurāmān nisbeti

برگردان: هر کس قامت و رخسارش را دید گفت یکی گل است و یکی مانند سرو.

۲-۲-۵. رخسار معشوق

چهره یا عارض معشوق نیز یکی از وجوه زیبایی‌شناسی معشوق است. از منظر زیبایی‌شناسی ایرانی، روی معشوق اهمیّت دارد. در قابوسنامه می‌آید: «اما هر کسی که در بنده تو نگرد اول در روی او نگرد آن‌گه قوایم وی نگرد، پس اولی‌تر که خوب‌روی طلبی که تو نیز روی او پیوسته بینی و تن او به اوقات بینی» (عنصرالمعالی، ۱۳۷۵: ۱۱۲). در شعر فارسی، چهرهٔ معشوق همواره از وجوه زیبایی معشوق و مدّ نظران شاعران بوده است و «در میان مظاهر جمال معشوق، زیبایی چهرهٔ او بیش از هر چیز دیگری شاعر هنرمند را به سوی خویش می‌کشاند» (انوری، ۱۳۸۵: ۱۱). در شعر حافظ نیز از جمله تصاویری که برای این بعد از زیبایی‌شناسی معشوق به کار رفته می‌توان به «گل، باغ، ماه،آفتاب، لاله و شمع»اشاره کرد. در دیوان حافظ، عارض و چهرهٔ معشوق همواره با این مشبّهٌ‌به‌ها تصویر می‌شود.

حافظ، عارض و چهرهٔ معشوق را در زیبایی به «باغ» مانند می‌کند و ترکیباتی چون «باغ عارض» (حافظ، ۱۳۶۶: ۳۱۶) در شعر او آمده است. خطایی نیز در نتیجهٔ رابطهٔ بینامتنی با حافظ، ترکیب «باغ عارض» را آورده و به شکل «عارضین باغی» (باغ عارض) در بیت زیر گنجانده است:

عارضین باغینده زولفون تارینه بند ائیله گیل
ایستر ایسن ناله بولبول‌دن اولماق بهره مند

(خطایی، ۱۳۸۰: ۷۴)

ārizin bāγındā zülfün tārine band eyla gil
ister isen nāleye bülbülden olmak bahremand

برگردان: در باغ عارضت ما را به بند تار مویت زنجیر کن؛ اگر می‌خواهی از نالهٔ بلبل برخودار شوی.

مشبّهٌ‌به دیگری که برای چهره و رخسار معشوق در شعر حافظ کاربرد دارد «ماه» است؛ رخسار معشوق در زیبایی به «ماه» مانند می‌شود و «رخسار را به ماه تمام» (خالقی‌مطلق، ۱۳۷۵: ۷۱۳)مانند

کرده‌اند. ترکیب «ماه عارض» و «ماه چهره» در شعر حافظ کاربرد دارد و رخسار معشوق در بسیاری موارد به «ماه» مانند شده است.

در شعر خطایی نیز تصویر «ماه» برای «چهره» پرکاربرد است و او رخسار معشوق را به «ماه» تشبیه کرده و تعابیر و تصاویر «مه یوزون» (ماه رخسارت» (خطایی، ۱۳۸۰: ۸۹)، «آی یوزون» (ماه رخسارت» (همان:۹۲) و «آی‌یوزلو» (ماه رخسار» (همان: ۳۰۶) را به کار می‌برد و شباهت تکراری بین ماه و رخسار را در شعر خود می‌آورد.

۲-۲-۶. لب

«لب» از دیگر اجزای زیبایی‌شناسی معشوق است که در شعر فارسی تصاویر مختلفی در مورد آن آمده است. یکی از تصاویر پرتکرار در مورد «لب»، مانندکردن آن به «غنچه» است. «در میان عناصر گیاهی و نباتی، غنچه به اعتبار فروبستگی‌اش، در بیشتر موارد نماد لب یا دهان تنگ قرار گرفته است» (زمردی، ۱۳۸۷: ۲۳۹). حافظ این تصویر را بسیار در اشعار خود به کار برده و بین لب معشوق و غنچه در سرخی شباهت ایجاد کرده است. ترکیب «غنچه‌لب» در شعر حافظ ترکیبی رایج است.

خطایی نیز در نتیجهٔ رابطهٔ بینامتنی تصویری با حافظ این تصویر را در شعر خود آورده و معشوق را «غنچه‌لب» گفته است. او همچنین شباهت بین لب معشوق و «غنچه» را در ابیات دیگری آورده است و این تصویر تکراری شعر حافظ را در شعر خود به کار برده است:

بو عالم حسنونه حیراندور ای دوست　　سنه بو غنچه لب خندان دور ای دوست

(خطایی، ۱۳۸۰: ۶۷)

bu ālam hüsnüna heyrandır ey dust
sana bu γonĉe lab xandandır ey dust

برگردان: ای دوست، این عالم، حیران حُسن توست، این غنچه‌لب خندان برای توست.

وار ایکن کؤنلوم آچیلدی سربلندم نیشه کیم　　سرو بؤیلو غنچه لبلو گلعذاروم بولموشام

(همان: ۲۰۷)

var iken könlüm āĉıldı sarbolandam niŝe kim
sarv boylu γonĉe lablu gülizārım bulmuŝām

برگردان: با وجود او دلم شاد است؛ چرا که معشوقی سروقامت و غنچه‌لب و گلعذار یافته‌ام).

همچنین «لب» را به «لعل، یاقوت، عقیق و قند و شکر» مانند کرده‌اند (نک. خالقی‌مطلق، ۱۳۷۵: ۷۱۳). در شعر حافظ مشبّهٌ‌به‌هایی همچون «می»، «لعل»، «آب حیوان» و غیره برای لب کاربرد دارد. در شعر خطایی نیز در نتیجهٔ رابطهٔ بینامتنی با حافظ، «لب» معشوق به «می» و «شراب» مانند می‌شود. او بارها لب معشوق را به «می» مانند می‌کند (خطایی، ۱۳۸۰: ۸۱، ۱۳۷).

«لعل» از دیگر مشبهٌ‌به‌های رایج در شعر حافظ برای لب است و «لب» معشوق در سرخ‌رنگی به «لعل» مانند می‌شود که خطایی نیز در نتیجهٔ رابطهٔ بینامتنی این ویژگی زیبایی‌شناسی را از حافظ گرفته و در شعر خود می‌آورد و در ابیات مختلفی، ترکیب لعلِ لب را می‌آورد(نک.خطایی، ۱۳۸۰: ۱۳۷و ۱۴۸و۱۶۷).

«آب حیوان» یا «آب حیات» نیز در شعر حافظ مشبهٌ‌به برای «لب» معشوق می‌شود و لب معشوق در زندگی‌بخشی، به آب حیات مانند می‌شود؛ چرا که «تمثیل آب حیات در بردارندهٔ موتیف‌های اسطوره‌ای از منابع فرهنگ‌های متنوّع است و مهم‌ترین آن، نامیرایی و زندگی ابدی است»(بهادری و حسینی کازرونی،۱۳۹۵: ۶۹ به نقل از برتلز، ۱۹۶۵: ۲۹۰). در فرهنگ ایران نیز «آب حیوان» مادهٔ نامیرایی است و در شعر حافظ با لب معشوق یکسان پنداشته می‌شود. حافظ در موارد بسیاری بین لب معشوق و آب حیات در زندگی‌بخشی شباهت ایجاد می‌کند(نک. حافظ، ۱۳۶۶: ۵۹۴و ۱۶۸و۵۸۵).

خطایی نیز در نتیجهٔ رابطهٔ بینامتنی با حافظ، «لب» معشوق را به «آب حیات / آب حیوان» مانند کرده و به عاشق توصیه می‌کند تا از لب معشوق، آب حیات بنوشد:

عمر ایچون غم یئمه ای دل، نوش قیل آب حیات
دلبرون شیرین لبیندن آب حیوان دوری دور

(خطایی، ۱۳۸۰: ۱۴۲)

Ömr içün γam yema ey dil nuŝ et abi hayat
dilberin ŝirin labinden ābiheyvan dövrüdür

برگردان: ای دل،غم عمر رفته را نخور. از لب شیرین دلبر، آب حیات نوش کن که دوران، دوران آب حیوان است.

لب معشوق، همچون «آب حیوان» است:

ساچونون ظلمتینده تشنه خضرم دوداغون آب حیوان منزلی دور

(همان:۱۴۷)

sāĉunun zülmatinde taŝna xizram
dodaγın abi heyvan manzilidir

برگردان: در ظلمت زلفت خضری تشنه‌ام، لبت منزلگاه آب حیوان است.

لب معشوق در ابیات دیگری نیز به «آب حیوان» مانند شده است(نک. خطایی، ۱۳۸۰: ۲۲۳ و ۲۵۰ و ۳۰۲).

۲-۳. بینامتنیت فکری خطایی با حافظ

منطبق با تئوری‌های بینامتنیت، اثر ادبی همواره از بافت فرهنگی و متون پیشین اثر می‌پذیرد و در رابطهٔ بینامتنی با این متون شکل می‌گیرد. به همین خاطر ،«اثر ادبی دیگر نمی‌تواند اثری اصیل محسوب شود؛ چرا که اگر چنین باشد نمی‌تواند هیچ معنایی برای خوانندهٔ خود داشته باشد. هر اثر ادبی، تنها جزئی از گفتمان‌های پیشینی است که هر متنی معنا و دلالت خود را از آن‌ها می‌گیرد»(هاچن، ۱۳۸۳:

۲۷۹). این رابطهٔ بینامتنی چنان است که بعضی از منتقدان ادبی بر مبنای بینامتنیت اعتقاد دارند که «هر متنی همانند موزائیکی از نقل‌قول‌ها ایجاد می‌شود و هر متنی ادغام و دگرگونی متن دیگر است» (نامور مطلق به نقل از کریستوا، ۱۳۹۰: ۱۳۲). در متن هر نویسنده یا شاعر، حضور متون پیشین آشکار است و شاعر و نویسنده گاه به صورت صریح و گاه ضمنی و غیر صریح، مطالب متون پیشین را نقل می‌کند و متون از لحاظ فکری و مضمون و محتوا، ارتباط شبکه‌ای با هم دارند. این ارتباط شبکه‌ای سبب این اعتقاد می‌شود که «معنای هر متن در خود آن تمامیت نمی‌یابد، بلکه به متن و متن‌های دیگر بستگی دارد؛ از این رو معنای هر متن ادبی وابسته به تاریخ و سنّت ادبیات و متون ادبی و غیر ادبی است که متن در بافت آن‌ها شکل گرفته است» (سخنور، ۱۳۸۷: ۶۷).

بخصوص در متون گذشته به سبب ایستابودن جامعه، همواره برخی از موضوعات به شکلی تکراری آمده‌اند و شاعران، موضوعات و مضامینی از دیگر شاعران را گرفته و در شعر خود پرورده‌اند و تنها الفاظ و واژگان متفاوت است و در کسوت الفاظ تازه معانی و مضامین کهنه و تکراری را گنجانده‌اند که حاصل رابطهٔ بینامتنی با متون پیشین است؛ صائب تبریزی در بیتی این چنین به تلاش برخی از هم‌عصرانش در پوشیدن کسوت تازه به معانی کهنه و همچنین تلاش خود برای خلق معانی نو اشاره می‌کند:

یاران تلاش تازگی لفظ می‌کنند　　صائب تلاش معنی بیگانه می‌کند

(صائب، ۱۳۸۳: ۴۲۰۷)

خطایی نیز در نتیجهٔ رابطهٔ بینامتنی، موضوعات و مضامینی را از حافظ گرفته و در شعر خود به کار برده است. بسامد این موضوعات چنان بالاست که به اشعار او رنگی از غزل فارسی می‌زند و گویا اینکه او نغمه‌گر موضوعات و مضامین شعر حافظ به زبان ترکی آذری است. در این میان، واژگان و تعابیر و عناصر زبانی و تصاویر شعری در شعر او، در نتیجهٔ تعامل بینامتنی بسیار به کار رفته است. زاهدستیزی و واعظ‌ستیزی، دو نمونهٔ برجستهٔ تعامل فکری با حافظ در شعر خطایی است.

۲-۳-۱. زاهد ستیزی

یکی از موضوعات و مضامینی که در شعر حافظ بسیار دیده می‌شود انتقاد از زاهدان ریایی است. «یکی از کارکردهای مهم ادبیات کلاسیک فارسی در خصلت آیینگی آن است؛ بدین معنا که ادبیات کلاسیک در حکم آیینه‌ای است که تصویر لایهٔ پنهانی شخصیت اجتماعی و قومی ما را بر آفتاب می‌افکند؛ لایه‌ای که در غبار فراموشی زمان پنهان شده و حتی چشم مورّخان امروزی هم آن را درنیافته است. ما برای دست یافتن به این لایهٔ پنهان، چاره‌ای نداریم جز اینکه به متون هنری-اعم از هنرهای کلامی و غیر کلامی-مراجعه کنیم» (زرقانی، ۱۳۸۴: ۱۱۸). در شعر شاعرانی چون حافظ انتقاد از اوضاع زمان و بخصوص آسیب‌های مرتبط با ریاکاری اهل دین و زاهدان آشکار است و شعر او بازتاب راستین

و آیینهٔ اوضاع زمانه‌اش است و او پیوند شعر با بازتاب راستین اوضاع زمانه‌اش را عامل ماندگاری هنر دانسته و «گویا می‌دانسته است که تنها بازتاب حقایق زندگی انسان است که هنر راستین را به وجود تواند آورد» (انوری، ١٣٨٥: ٢١). حافظ بزرگترین آسیب اجتماعی را ریا دانسته و «بزرگ‌ترین گناه تهدیده کنندهٔ اسلام و انسانیّت را ریا می‌داند و به قطع می‌توان گفت که در قلمرو اسلامی در هیچ دوره‌ای و در هیچ دیاری، هیچ‌کس با شور و شدت حافظ، کمر به دشمنی با ریا نبسته و همّت به قطع این ریشهٔ فساد نگماشته است» (خرمشاهی، ١٣٦١: ٣٥).

این خط فکری حافظ در شعر خطایی نیز در نتیجهٔ رابطهٔ بینامتنی او با حافظ وارد می‌شود و او نیز، منتقد سرسخت زهد ریایی و زاهدان ریاکار و سخت‌گیر در شعرش است. این رابطه این نکته را که «هر متنی،آمیزه‌ای از نوشته‌ها و نقل‌قول‌های برگرفته از مراکز مختلف فرهنگ است» (بارت، ١٩٧٧: ١٤٦) تأیید و تثبیت می‌کند؛ چراکه خطایی این خط فکری را از حافظ به عنوان برجسته‌ترین شاعر ریاستیز گرفته و همچون حافظ، از ریاکاران، بخصوص زاهدان، چهره‌ای منفور ساخته است.

در بیت زیر نیز ضمن ریایی‌خواندن زاهد و آوردن ترکیب «زاهد ریایی» افکار او را جز افسانه و توهّمات و خیالات خام نمی‌داند و بر این است که زاهد به حقیقت نمی‌رسد:

خبر دوتماز حقیقت‌دن ریائی زاهدین فهمی

اونون فیکری عجایب قصه افسانه‌لردندور

(خطایی، ١٣٨٠: ١١٩)

xabar dutmāz hagigatdan riyāyi zāhidin fahmi
onun fikri ajāyıb gisseye afsānalardandir

برگردان: فهم زاهد ریایی از حقیقت خبر ندارد و بویی نبرده، فکر او افسانهٔ عجیبی بیش نیست.

در بیت زیر نیز زاهد را دور از ایمان و نور هدایت می‌داند، همان طور که حافظ نیز بر این است که زاهد، اهل ایمان و علم نیست:

عاشقا گل گل برو کی جان جانان منده‌دور

زاهدا سن خانده‌سن نور ایله ایمان منده‌دور

(همان: ١٢٨)

āŝigā gal gal baru ki jānijānān mandadur
zāhidā san xāndesen nur ile imān māndedir

برگردان: ای عاشق، پیش من بیا که جان جانان با من است، زاهدا تو کجایی، نور ایمان با من است.

مونجا کیم گؤردی سنی زاهد یوزونی سئومه‌دی

لاجرم اول کافرین کؤنلونده ایمان اولمادی

(همان:٣٢٩)

munja kim gördü sani zahid yüzünü sevomedi
lacaram ol kafirin könlünde iman olmadı

برگردان: ای زاهد، تابه‌حال هر که تو را دیده، چهره‌ات را نپسندیده است، لاجرم در دل آن کافر، ایمانی نیست.

در ابیات زیر نیز زاهد را مورد ریشخند قرار می‌دهد و بر این است که زاهد «گمراه» است و به «دیوار» سجده می‌کند و گمان می‌کند که ثواب اخروی به این سبب کسب می‌کند. او به این شکل، زاهد را ظاهر پرست می‌داند. زاهد «اهل دیوار» است و عاشق «اهل دیدار»:

زاهد گمراه کیم دیواره ائیلر سجده‌نی

اول گنه کار ائیله سانور کیم ثواب اوستونده‌دور

(همان: ۱۳۱)

zāhidi gumrāh kim divāre eyler sajdani
ol günehkār eyle sānir kim savāb üstündedir

برگردان: زاهد گمراه، به سمت دیوار سجده می کند و آن گنهکار چنین گمان می کند که اهل ثواب است.

زاهدا چوخ طعنه قیلما مذهب عاشیقلره

سن چو دیوار اهلی سن من عاشقم دیدار اوچون

(همان:۲۵۷)

zāhida ĉox taana qılmā mazhabi aŝıqlara
san ĉu divār ahlisen man aŝigam didār üĉün

برگردان: ای زاهد به مذهب عاشقان طعنه نزن، تو اهل دیواری(سجده به دیوار) و من عاشق اهل دیدار.

خطایی بر این است که «عشق» ودیعه‌ای است که از اولیا به ارث رسیده است، به این سبب «عشق» را برگزیده و «زهد» و «تقوا» را به زاهدان واگذاشته است:

اولیادن حاصل ائتدیک عشق ائله سئودایی بیز

زاهده وئردوک اونونچون زهد ایله تقوایی بیز

(همان: ۱۷۶)

evliyādān hāsil ettık eŝq ela sevdāyı biz
zāhide verdik onunĉun zuhd ila taqvāyı biz

برگردان: عشق را ما از اولیا به ارث بردیم، برای همین زهد و تقوا را به زاهد واگذاشتیم.

زاهد از دید حافظ گمراه است و از منظر حافظ «عشق، کاری است که موقوف هدایت باشد»(حافظ،۱۳۶۶: ۲۱۴) و زاهد گمراه است و هدایت نشده است. خطایی نیز زاهد را گمراه می‌داند و از خداوند می‌خواهد توفیق هدایت را نصیب زاهد کند تا او به ایمان بگرود:

زاهد گمراهه گؤستر یوزون ای نور اله

تا کیم اول کافر گتیرسون حقه ایمان شیمدی‌دن

(همان: ٢٤٩)

zahidi gümrāhe göster yüzün ey nuri elah
ta kim ol kāfır gatirsun hagga imān indiden

برگردان: ای نور خدا، چهره‌ات را به زاهد گمراه نشان بده تا که آن کافر از حالا به حق ایمان بیاورد.

٢-٣-٢. ستیز با واعظ

«واعظ» نیز همچون «زاهد» از دیگر شخصیت‌های مطرود و منفور در شعر حافظ است. در شعر حافظ، واعظان نیز ریاکار و متظاهرند؛ آنچه بر سر منبر می‌گویند خلاف آن را در خفا انجام می‌دهند. این زرق و دورویی سبب بیزاری حافظ از این قشر است. از منظر حافظ، «واعظان اهل جلوه و ریااند، در منبرجلوه کرده و در خلوت کار دیگر می‌کنند و خود اهل توبه نیستند» (حافظ،١٣٦٦: ٢٧٩)، «واعظ تا وقتی ریا و سالوس می‌ورزد مسلمان نیست» (همان، ٣٠٨)، «واعظ بوی حق نشنیده» (همان:٤٧٨) و «بیهوده‌گوست» و باید «حدیث عشق را از حافظ شنید نه از واعظ» (همان: ٤٧٢)، در ابیات دیگری نیز می‌توان نمود واعظ‌ستیزی حافظ را دید.

خطایی نیز در تصویرگری چهرهٔ «واعظ» و در نتیجهٔ رابطهٔ بینامتنی با حافظ، دید منفوری نسبت به واعظ را در شعرش انعکاس داده و از واعظان، تبرّی جسته است. واعظانی که در شعر او نیز چون شعر حافظ به «وعظ بی‌عمل» می‌پردازند و دورو و ریاکارند و سخنانشان جز افسانه‌سرایی و بیهوده‌گویی نیست. خطایی با صفت «افسانه سؤزلو»؛ یعنی «افسانه‌سرا» از واعظان یاد می‌کند:

افسانه سؤزلی واعظی گورسن ملامت ائت ناحق ایچینده ائیله مه یه رازینی ظهور

(خطایی، ١٣٨٠: ٩٧)

afsāna sözlü vāizi görsan malamat et
nāhag iĉinde eylamaya rāzını zuhur

برگردان: اگر واعظ افسانه‌گو را ببینی، ملامت کن تا راز خود را(که نادانی است) در بین دیگران فاش نسازد.

و سخنان واعظان را جز افسانه و بیهوده‌گویی نمی‌داند:

ای خطایی اهل توحیدین قاتیندا بیلمش اول واعظین بیهوده گفتاری قامو افسانه دور

(همان:١٣٧)

ey xatāyi ahli tovhidin qatındā bilmiŝ ol
vāizin beyhüde güftārı gamu efsanedur

برگردان: ای خطایی بدان که در نزد اهل توحید، گفتار بیهودهٔ واعظ، افسانه‌ای بیش نیست.

۳. نتیجه‌گیری

پژوهش حاضر نشانگر روابط گستردهٔ بینامتنی بین حافظ و خطایی است. در این پژوهش در وهلهٔ نخست ارتباط گستردهٔ بینامتنی شعر ترکی آذری و شعر فارسی نشان داده شد و ردپای ادبیات فارسی در شعر خطایی که یکی از نمایندگان برجستهٔ شعر ترکی آذری است آشکار گردید. این تعامل بینامتنی که سطوح مختلف زبانی و واژگانی، بلاغی و تصویری و فکری و مضمونی را در بر می‌گیرد و دامنه‌دار بوده و محدود به زمینهٔ خاصی نیست. این هم‌حضوری، نشان آشنایی گستردهٔ خطایی با شعر حافظ و الگو قرار دادن شعر و هنر اوست. خطایی بسیاری از ترکیبات و واژگان شعر حافظ را در نتیجهٔ رابطهٔ بینامتنی گرفته و در شعر خود وارد کرده است و این ترکیبات و واژگان به عنوان تکّه‌هایی از کلام حافظ در شعر او دیده می‌شوند. همچنین بسیاری از تصاویر حاضر در شعر خطایی در نتیجهٔ رابطهٔ بینامتنی با حافظ وارد شعرش شده است. او زیبایی‌شناسی معشوق را مبتنی بر زیبایی‌شناسی حافظ از معشوق، بنیان نهاده است. تعاملات در سطح فکری و مضمونی نیز گسترده است و خطایی بسیاری از مضامین را در نتیجه رابطهٔ بینامتنی با حافظ در شعر خود آورده و بخصوص مضمون «زاهدستیزی» و «مخالفت با واعظ» را از حافظ گرفته و در شعرش پرورده است. همهٔ این‌ها دالّ بر رابطهٔ بینامتنی بین خطایی و حافظ‌اند و حضور حافظ با جمیع ابعاد زبانی و هنری و فکری در شعر خطایی را به اثبات می‌رسانند.

منابع

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

احمدی، بابک(۱۳۷۸). ساختار و تأویل متن. تهران: مرکز.

انوری، حسن(۱۳۸۵). صدای سخن عشق. تهران: سخن.

باربارو، جوزافا و دیگران(۱۳۴۹). سفرنامهٔ ونیزیان در ایران. ترجمهٔ منوچهر امیری. تهران: خوارزمی.

بهادری، محمد جلیل، و حسینی کازرونی، سید احمد(۱۳۹۵). بررسی و تحلیل تمثیل «آب حیات»(با نگاهی به غزلیات حافظ). تحقیقات تعلیمی و غنایی زبان و ادب فارسی، ۳۰(۸)، ۵۹-۷۸.

تربیت، محمدعلی(۱۳۱۴). دانشمندان آذربایجان. تبریز: اختر.

جهانمرد، محبوبه، آقابابایی، زهرا، و حسنعلیان، سمیه(۱۳۹۶). اشتراکات زیبایی‌شناسی و مضمون‌پردازی زلف معشوق در شعر فارسی و عرب. پژوهش‌های ادبیات تطبیقی، ۵(۳)، ۹۷-۱۲۶. dor: 20.1001.1.23452366.1396.5.3.4.2

حافظ شیرازی، خواجه شمس‌الدین(۱۳۶۶).دیوان غزلیّات. به کوشش خلیل خطیب رهبر. تهران: انتشارات صفی علیشاه.

خالقی‌مطلق، جلال(۱۳۷۵). زیبایی کمال مطلوب زن در فرهنگ ایران. ایرانشناسی،۸(۴)، ۷۱۶-۷۰۳.

خرمشاهی، بهاءالدین(۱۳۶۱). ذهن و زبان حافظ. تهران: طرح نو.

خطایی، شاه اسماعیل صفوی(۱۳۸۰). دیوان خطایی(ترکی-فارسی). تصحیح رسول اسماعیل زاده. تهران: الهدی.

خواندمیر، غیاث الدین(۱۳۸۰). تاریخ حبیب‌السّیر فی اخبار افراد بشر. ج۴. زیر نظر محمد دبیرسیاقی. تهران: خیّام.

دانشور، سیمین(۱۳۸۹). علم الجمال در ادب فارسی. تهران: قطره.

راستگو، سید محمد(۱۳۷۶). تجلی قرآن و حدیث در شعر فارسی. تهران: سمت.

زرقانی، مهدی(۱۳۸۴). تحلیلی بر مقدمهٔ گلستان سعدی. مجلّهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی تبریز. ۴۸(۱۹۶)، ۱۳۶-۱۰۳.

زمردی، حمیرا(۱۳۸۷). نمادها و رمزهای گیاهی در شعر فارسی. تهران: زوار.

سخنور، جلال، و سبزیان مرادآبادی، سعید(۱۳۸۷). بینامتنیت در رمان‌های پیتر اکروید. پژوهشنامهٔ علوم انسانی دانشگاه شهید بهشتی، ۱۵(۵۸)، ۷۸-۶۶.

سلمانی‌نژاد، ساغر(۱۴۰۱). شگردهای گوناگون برای نونمایی بیان یک مضمون از ویژگی‌های خاص کلام حافظ. سبک شناسی نظم و نثر فارسی. ۱۵(۷۱) ، ۲۱۰-۱۹۷. Doi: 10.22034/bahareadab.2022 .15 .6292

شاردن، ژان. (۱۳۴۵). سیاحتنامهٔ شاردن. ج۷ . ترجمهٔ محمد عباسی. تهران: امیرکبیر.

شمیسا، سیروس.(۱۳۷۸). گزیده غزلیات مولوی. تهران: نشر و پژوهش دادار.

شفیعی کدکنی، محمدرضا(۱۳۷۵). صور خیال در شعر فارسی. تهران: آگاه.

صائب تبریزی، محمدعلی(۱۳۸۳). دیوان صائب تبریزی. به کوشش محمد قهرمان. تهران: علمی و فرهنگی.

صیادکوه، اکبر، و رحمانیان، علی(۱۳۹۲). پیوند «زلف» و «دل» و کارکردهای هنری آن در دیوان حافظ، شعرپژوهی، ۵(۲)، ۸۲-۶۱.

عنصرالمعالی،کیکاووس بن اسکندر(۱۳۷۵). قابوسنامه. به اهتمام و تصحیح غلامحسین یوسفی. تهران: علمی و فرهنگی.

گاژا، رامون ، نکوبخت، ناصر، بزرگ بیگدلی، سعید، و هاجری، حسین (۱۳۹۱). بررسی تطبیقی چشم دلدار در غزلیات حافظ و ترانهٔ نامه پترارکا. پژوهش‌های زبان و ادبیات تطبیقی، ۳ (۴)، ۲۵۷-۲۸۳.

گلگر،آملیا(۱۴۰۱). شاه اسماعیل صفوی در حکایت ترکی. ترجمهٔ سمیه بیانی و محمدعلی رنجبر. پژوهش در تاریخ، ۱۲(۳۲)، ۱۱۰-۸۰.

نامور مطلق، بهمن (۱۳۹۰). بینامتنیت (نظریه‌ها و کاربردها).تهران: سخن.

هاچن، لیندا(۱۳۸۳)، «فراداستان تاریخ نگارانه: سرگرمی روزگار گذشته»، مدرنیسم و پسامدرنیسم در رمان. گزینش و ترجمهٔ حسین پاینده، تهران: روزگار.