تفسیر و تحلیل متون زبان و ادبیات فارسی (دهخدا)
دورهٔ ۱۷، شمارهٔ ٦٥، پاییز ١٤٠٤، صص ١١٦-١٤٣
تاریخ دریافت: ١٤٠٣/١/١٥، تاریخ پذیرش: ١٤٠٣/٥/٢٤
(مقالهٔ پژوهشی)
DOI:

اقتباسات تصویری شعر منوچهر آتشی از تصویرهای کلاسیک با تکیه بر نظریهٔ ترامتنیت ژنت

دکتر فریده خواجه‌پور[١]

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

چکیده

تقلید و الهام از آثار ادبی گذشتگان، در شکل گیری آثار نو و خلاقانه مؤثر است. بررسی تأثیر متون بر یک دیگر تحت عنوان ترامتنیت مطالعه می‌شود. ترامتنیت یک اصطلاح نقدی در نظریهٔ ادبی معاصر است. این نظریه بر آن تأکید دارد که یک اثر ادبی تنها در ارتباط با سایر آثار ادبی تعریف و فهمیده می‌شود؛ زیرا خالق یک اثر ادبی با تصمیم آفرینش یک اثر، به دنیایی از ارتباط‌های میان‌متنی در ذهن خود وارد می‌شود؛ نویسنده یا شاعر از افکار بسیاری از آثار پیش از خود و یا معاصر با خود تأثیر می‌پذیرد و این افکار در آفرینش اثر او نقش دارند. ترامتنیت به ساختار روایت و روابط حاکم بر آن نظر دارد و نشان دهندهٔ تأثیر و حضور یک متن در متن دیگر است. قبل از ژنت افرادی مثل کریستوا نیز تأملی در روابط بین متون داشته‌اند؛ اما نگاه آنان تنها بر روابط بینامتنی بین متن‌ها بوده است. در واقع هر آنچه از متن اول در متن دوم حضور داشته است؛ اما از بخش‌هایی مثل دیباچه‌ها، مقدمه‌ها، نوع خط، مصاحبه‌های بعد از توزیع متون و حتی اندیشه‌هایی که در یک اثر بوده و در اثر دوم هم وجود داشته غافل بوده‌اند که ژنت در نظریهٔ ترامتنیت خود این خلل را مرتفع نمود. شعر معاصر نیز از این قاعده مستثنی نیست. در این جستار تلاش می‌شود تا «اقتباسات تصویری شعر منوچهر آتشی از تصویرهای کلاسیک با تکیه بر نظریهٔ ترامتنیت ژنت» بررسی گردد. درون‌مایهٔ هر اثر ادبی بیانگر نگرش خالق اثر است و تصویر، به‌عنوان یکی از مهم‌ترین شگردهای ادبی، مضامین و درون‌مایهٔ اثر را ترسیم می‌کند. این پژوهش با هدف بنیادی به شیوهٔ توصیفی- تحلیل و تطبیقی است که با روش ترامتنیت با رویکرد بیش‌متنی صورت گرفته است. در جمع‌بندی نتایج این پژوهش چنین به نظر می‌رسد که مواردی که آتشی از تصویر شاعران کهن استفاده کرده بسیار اندک است. این روابط در عملیات بینامتنی در حوزه‌های همانگونگی از گونه پاستیش و تراگونگی از نوع جایگشت قرار می‌گیرند.

واژه‌های کلیدی: تصویر، ترامتنیت، بیش‌متنیت، ژنت، منوچهر آتشی.

[١]. استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه فرهنگیان، تهران، ایران.
fakhaz@yahoo.com

مقدمه

ارتباط یک متن با متن‌های دیگرتحت عنوان «بینامتنیت» از موضوعات مهمی است که اخیراً مورد توجه قرارگرفته است. از کامل‌ترین نظریه‌هایی که در این حوزه مطرح شده، نظریه ترامتنیت ژنت است. می‌توان نگاه جدیدی از منظر روابط ترامتنیت و تأثیراتی که خوانش متون قدیمی در خلق یک اثر دارد به آثار شعرای معاصر داشت و این آثار را از منظری جدید مورد مطالعه و بررسی قرار داد. یکی از مواردی که تا کنون در حوزه بینامتنیت مورد بررسی قرار نگرفته است، بحث تصویرسازی است. با تمرکز بر تصویرسازی شاعران معاصر و پیوند میان آن‌ها از تصاویر شعری شاعران پیشین و تلفیق آن‌ها با خلاقیت‌های فردی، می‌توان دریافت که بررسی و تحلیل ابعاد مختلف این اقتباسات، در چارچوب نظریه ترامتنیت ژنت عملی است. ترامتنیت به ساختار روایت و روابط حاکم بر آن نظر دارد و نشان‌دهندهٔ تأثیر و حضور یک متن در متن دیگر است. قبل از ژنت افرادی مثل کریستوا نیز تأملی در روابط بین متون داشته اند اما نگاه آنان تنها بر روابط بینامتنی بین متن‌ها بوده است. در واقع هر آنچه از متن اول در متن دوم حضور داشته است؛ اما از بخش هایی مثل دیباچه‌ها، مقدمه‌ها، نوع خط، مصاحبه‌های بعداز توزیع متون و حتی اندیشه‌هایی که در یک اثر بوده و در اثر دوم هم وجود داشته غافل بوده‌اند که ژنت در نظریهٔ ترامتنیت خود این خلل را مرتفع نمود.

یکی از شگردهای مهم ادبی برای القای معنا، خلق تصاویر مرتبط با درون‌مایهٔ اثر است. تصویر در شعر یا هر متن ادبی، راهی‌ست برای کشف معنای پنهان متن و درونمایه اثر. از سوی دیگر، درون‌مایهٔ هر اثری نشان از نگرش خالق اثر دارد. بنابراین بررسی تصاویر مربوط به مفاهیم برجسته در هر اثری، دارای ارزش سبک‌شناختی بالایی است. با توجه به مطالعه‌ای که در مورد تصاویری شعری آتشی انجام گرفت، به ارتباط ترامتنیتی بین تصویر سازی‌های آتشی و شاعران کلاسیک پی برده شد؛ لذا در این مقاله به بررسی دقیق «اقتباسات تصویری شعر منوچهر آتشی از تصویرهای کلاسیک با تکیه بر نظریه ترامتنیت ژنت» پرداخته می‌شود. در راستای این هدف، این پژوهش در پی یافتن پاسخ به پرسش‌های زیر است:

۱. بازتاب تصویرسازی‌های کلاسیک در شعر آتشی با کدام یک از روابط ترامتنیتی قابل توجیه است؟

۲. عواملی که منجر به روابط ترامتنیتی در تصویرسازی شعر آتشی و شاعران کلاسیک می-شود، کدامند؟

استفاده از آثار شاعران کلاسیک در شاعران معاصر امری بدیهی و انکار ناپذیر است. این تأثیر پذیری در حوزهٔ تصویر سازی نیز مشهود است. بنابراین می‌توان به بررسی موضوع روابط ترامتنیتی در میان شاعران کلاسیک و معاصر پرداخت.

پیشینهٔ تحقیق

پیشینهٔ پژوهش نشان می‌دهد در خصوص اقتباس تصاویر شعری کهن در سروده‌های جدید مقالاتی تقریر شده که از این میان می‌توان به «تأثیر تصاویر شعری شاعران کهن در تصویرسازی نیما» اثر یوسف محمدنژاد، «بررسی و مقایسهٔ بن‌مایه‌های تصاویر شعر حافظ با شاعران دیگر» نوشته علیرضا نبی‌لو و رقیه بهرام نیا و «تأثیر پذیری شعر شاعران معاصر از شعر کهن از دید تصویرسازی» از علی سرور یعقوبیاشاره کرد.

در خصوص تصاویر شعری منوچهر آتشی نیز مقالات اندکی چون «تصویرپردازی در شعر منوچهر آتشی» نوشته طیبه اسماعیلی و «بررسی زیبا شناختی شعر منوچهر آتشی» نوشته مهری و مینا ساعد اشاره کرد که در این آثار غالباً تکیه بر پویایی و جانداری تصاویر آتشی است؛ بنابر این تاکنون پژوهشی در خصوص تأثیر پذیری شعر منوچهر آتشی از شاعران کلاسیک در زمینه تصویرپردازی صورت نگرفته است. با توجه به این که بررسی تمام تصاویر خارج از حوصله این پژوهش است؛ لذا پژوهش حاضر به بررسی اقتباسات تصویری (شامل تشبیه، استعاره، کنایه، تشخیص و صفات هنری) شعر منوچهر آتشی از تصویرهای کلاسیک با تکیه بر نظریه «ترامتنیت ژنت» پرداخته است.

مبانی تحقیق

تصویر و تصویرسازی در شعر

فرمالیست‌ها «تصویر را جوهره اساسی شعر و عامل اصلی تاثیر سخن شعری می‌دانند و معتقدند که کلید راهیابی به معنا و دنیای ذهن و روان هنرمند در مجازهای زبانی است و از طریق تحلیل تصویرهای مجازی می‌توان به آن دنیای درونی و پنهان راه یافت.» (فتوحی، ۱۳۸۵: ٤٥)

تصویر عبارت است از: «هرگونه کاربرد مجازی زبان که شامل همهٔ صناعات و تمهیدات بلاغی از قبیل تشبیه، استعاره، مجاز، کنایه، تمثیل، نماد، اغراق، مبالغه، تلمیح، اسطوره، اسناد مجازی، تشخیص، حس‌امیزی، پارادوکس و ... می‌شود» (فتوحی، ۱۳۸۵: ٤٥) تصویرگری عبارت است از «نمایش تجربهٔ حسی به وسیلهٔ زبان» (همان: ٤١) از آنجا که تصویر (image) معادل تخیل دانسته شده است (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۷۵: ۱۰)، می‌توان گفت تصویر هر نوع دریافت شاعر از اطراف خویش و ارائه آن به واسطه تشبیه، استعاره و... است، چه این دریافت شاعر حسی باشد و چه انتزاعی.

تصویر (ایماژ) پرکاربردترین اصطلاح نقد ادبی جدید است که از دیرباز در بلاغت اسلامی مطرح بوده و در دوره شکوفایی نقد جدید در ادبیات غرب محبوبیت بسیار یافته است. منتقدان و بلاغیان عرب نیز واژه‌های «صورهٔ» و «تصویر» را معادل ایماژ به کار برده‌اند. در زبان فارسی کلمه «خیال» را برابر با «ایماژ» پیشنهاد کرده اند؛ زیرا خیال در معنی سایه، عکس، پرهیب، شبه و... آمده است؛ اما در نقد ادبی و بلاغت فارسی اصطلاح «تصویر» مقبولیت عام یافته است. ایماژ در اصطلاح ادبی غالباً به صورت‌های توصیفی یا زبان مجازی گفته می‌شود که برای ایجاد خیال و تأثیر در ذهن خواننده به کار می رود. (ر.ک: فتوحی، ۱۳۸۵: ۳۹-۳۷)

به‌طور کلی می‌توان گفت، تصویر«در شعر، بیانی است که به صور ذهنی حاصل از دریافتهای حسی شاعر زندگی می‌بخشد، به عبارت دیگر، سبب می شود تا خواننده احساس کند که چیزی را به گونه ای متمایز می بیند، لمس می کند، می‌بوید یا می شنود.» (اسکلتن، ۱۳۷۵: ۱۵۵)

لازمهٔ شناخت هر اثر ادبی، تجزیه و تحلیل تصاویر به‌کار رفته در آن اثر است که منجر به شناسایی درون‌مایهٔ آن اثر می‌شود؛ بدین معنا که «در کار هر هنرمند بزرگ و صاحب سبک، یک درونمایهٔ مسلط وجود دارد که بر سراسر آثار او سایه می‌افکند و در لابه‌لای تصویرها، در فرم، ساختار، سبک و در مفهوم و مضمون آثارش حضور دارد. گویی یک دستگاه منظم و مسلط فکری است که بر همهٔ فعالیت‌های ذهنی و تخیلی هنرمند حکم می‌راند.» (همان: ٧٦)

هنرمندی که «نگرش خلاق و فردی دارد درون‌مایهٔ مسلط و منسجمی بر آثارش سایه می-افکند، نوعی وحدت نگاه در کلیهٔ تصویرها و ساختارهایش دیده می‌شود که می‌توان آن‌ها را خوشه‌هایی از یک تصویر بزرگ به حساب آورد. نگرش واحد در یک «تصویر کانونی» متمرکز

است و تمام ساخت‌ها و تصویرهای فرعی بر گرد آن می‌چرخند. کشف این تصویر مرکزی در حکم یافتن کلید ورود به ذهن و نگرش و شخصیت هنرمند است.» (همان: ۷۷)

بینامتنیت و تصاویر شعری

بینامتنیت نخستین بار در اواخر دهه شصت میلادی در مطالعات «ژولیا کریستوا» بر پایه نظریات و افکار فردینان دو سوسور و باختین و به طور خاص در بحث او باعنوان «تخیل گفت‌وگویی» مطرح شد. (ر.ک: مکاریک، ۱۳۸۵: ۷٤؛ رضایی دشت ارژنه، ۱۳۸۷: ۳۲). از نظر وی هر متنی مجموعه معرقکاری شده از نقل قول‌هاست و فراخوان و تبدیلی از متون دیگر است. (ر.ک: کریستوا، ۱۳۸۱: ٤٤). نظریهٔ بینامتنیت بر این دیدگاه استوار است که هر متنی بر پایهٔ متن‌های پیشین خود شکل می‌گیرد و هیچ متنی نمی‌تواند به صورت مستقل و بدون وابستگی به متن‌های دیگر به وجود بیاید. (ر.ک: احمدی، ۱۳۹۳: ۳۲۰) به بیان دیگر بدون وجود روابط بینامتنی هیچ متنی خلق نمی‌شود. پس از کریستوا، افرادی مانند رولان بارت، ریفاتر، ژنت و ژنی مباحث بینامتنی را از منظری دیگر مورد مطالعه قرار دادند و در مفهوم آن تغییراتی به وجود آوردند.

در میان آرای نظریه‌پردازان حوزهٔ بینامتنیت دو گروه متمایز را می‌توان بررسی کرد: دسته اول که یک متن را برگرفته از متن‌های دیگر می‌دانند؛ اما جست‌وجوی منابع به وجود آورندهٔ متن-های متأخر را بی‌فایده تلقی می‌کنند مانند: کریستوا و رولان بارت. دستهٔ دوم نظریه‌پردازانی هستند که ردپا و تأثیر و تأثرات متون قدیم را بر متون جدید انکار ناپذیر می‌دانند و بر آنند تا این تأثیرات و عناصر بر گرفته را در متن نو بیابند. مایکل ریفاتر و ژنت در این گروه جای دارند. (ر.ک: نامورمطلق و کنگرانی، ۱۳۹۰: ۷۹)

ژرار ژنت بسیار گسترده‌تر و منسجم‌تر از سایر پژوهشگران روابط میان متنی را با تمام متغیرات آن تحت عنوان «ترامتنیت» مورد بررسی قرار داد. (ر.ک: نامور مطلق، ۱۳۹۵: ۲۱) به عقیده ژنت هر چیزی که پنهان یا آشکار یک متن را در ارتباط با متن‌های دیگر قرار دهد ترامتنیت (Transtextualite) نامیده می‌شود. ژرار ژنت با گسترش دامنه مطالعاتی کریستوا هر نوع رابطه میان یک متن با متن‌های دیگر یا غیر خود را با واژه جدید ترامتنیت نام‌گذاری نمود و آن را به پنج دسته تقسیم کرد که بینامتنیت یکی از اقسام آن محسوب می‌شود. اقسام دیگر ترامتنیت عبارتند از: سرمتنیت (Arcitextualit) پیرامتنیت (Paratextualite)، فرامتنیت

(Metatextualite) و بیش‌متنیت (Hypertextualite) که هر یک تقسیم بندی‌های دیگری را شامل می‌شود. از این میان بینامتنیت و بیش‌متنیت به رابطه میان دو متن هنری می‌پردازد و سایر اقسام ترامتنیت به رابطه میان یک متن و شبه متن‌های مرتبط با آن توجه دارد. به عبارتی پیرامتنیت به رابطه میان یک متن و پیرامتن‌های پیوسته و گسسته آن اشاره دارد. فرامتن رابطه تفسیری یک متن را نسبت به متن دیگر مورد توجه قرار می‌دهد و سرمتنیت به رابطه میان یک متن و گونه‌ای که به آن تعلق دارد، می‌پردازد.

ترامتنیت یک اصطلاح نقدی در نظریهٔ ادبی معاصر است. این نظریه بر آن تأکید دارد که یک اثر ادبی تنها در ارتباط با سایر آثار ادبی تعریف و فهمیده می‌شود؛ زیرا خالق یک اثر ادبی با تصمیم آفرینش یک اثر، به دنیایی از ارتباط‌های میان‌متنی در ذهن خود وارد می‌شود؛ نویسنده یا شاعر از افکار بسیاری از آثار پیش از خود و یا معاصر با خود تأثیر می‌پذیرد و این افکار در آفرینش اثر او نقش دارند. از آنجا که بینامتنیت در یک چهارچوب و تعریف معین نمی‌گنجد و نظریه‌های متفاوتی در مورد آن ارائه شده، در این پژوهش از بین نظریات گوناگون بیشتر بر آراء ژنت نظر داشته‌ایم. ژرار ژنت از دیدی ساختارگرایانه به روابط بینامتنی نگریسته و معتقد است که هر چیزی که پنهان یا آشکار یک متن را در ارتباط با متن‌های دیگر قرار دهد ترامتنیت نامیده می‌شود (نامور مطلق، ۱۳۹۵: ۲۱). این نظریه شامل پنج دسته از جمله بینامتنیت، پیرامتنیت، فرامتنیت، سرمتنیت و بیش‌متنیت است.

انواع ترامتنیت

ژرار ژنت باتکیه بر نظرهای باختین و تفسیرهای کریستوا مفهوم روابط بین یک متن با متن-های دیگر را به‌طور کامل گسترش داد و آن را از حالت نظری به حالت کاربردی رساند. وی ترامتنیت را به پنج دسته تقسیم کرد:

بینامتنیت (هم حضوری)

ژنت بینامتنیت را در کتاب «الواح بازنوشتی» مطرح کرده است و آن به معنای حضور هم زمان دو یا چند متن و حضور بالفعل یک متن در متن دیگر است و به روابط تأثیر و تأثر متن‌ها می-پردازد (آلن، ۱۳۸۰: ۱٤۸؛ احمدی، ۱۳۸٦: ۳۲؛ نامورمطلق، ۱۳۸٦: ۸۵) ژنت بینامتنیت را به سه دسته صریح، پنهان و ضمنی تقسیم کرده است:

صریح تعمدی

گاهی رابطه‌ای میان دو اثر ایجاد می‌شود که در زبر متن آشکارا از زیر متن استفاده می‌شود و نشانه‌هایی آشکار ازمتن اول در متن دوم وجود دارد که به آن بینامتنیت صریح تعمدی (صریح اعلام شده) گویند (نامورمطلق، ۱۳۸٦: ۸۸). نقل قول‌های مستقیم با ارجاع و نقل قول‌های غیر مستقیم و بدون ارجاع، نقل به معنا و تضمین در این گروه قرار می‌گیرند.

پنهان– تعمدی

بینامتنیت پنهان– تعمدی(غیر صریح) به معنای حضور پنهانی یک متن در متن دیگر است. خالق اثر جدید تلاش می‌کند که مرجع خود را پنهان کند.(Genett 1982: 8) سرقت‌های ادبی شامل سرقتهای آشکار مانند: نسخ و انتحال، اغراه و مسخ، المام و سلخ. و سرقت پنهان مانند: تشابه، نقل، اشتمال، قلب، اضافه و صفت هنری در این دسته جای دارند (عابدینی، توکلی کافی آباد، صادق زاده، ۱۳۹٦: ۲۲۹)

ضمنی

مؤلف متن جدید پنهان کاری نمی‌کند و نشانه‌هایی در متن قرار می‌دهد که می‌توان بینامتن را تشخیص داد و مرجع آن را شناخت. بینامتنیت ضمنی نه مانند بینامتنیت صریح مرجع خود را اعلام می‌کند و نه مانند بینامتنیت غیر صریح سعی در پنهانکاری دارد. بنابر این در این نوع بینامتنیت، مخاطبان خاصی که نسبت به متن اول آگاهی دارند متوجه بینامتن می‌شوند . بینامتنیت ضمنی در کمترین شکل لفظی‌اش، کنایه است. یعنی گفته‌ای که ذکاوت فراوانی دارد تا ارتباط میان آن متن و متن دیگری را که ضرورتاً بخش‌هایی را به آن باز می‌گرداند دریافت شود. (Genett، 8 :1982) بنابر این تعریف می‌توان گفت آرایه‌های متأثر از متون پیشین مانند تلمیح، ارسال المثل، اشارات، کنایات، تصویر آفرینی الهامی، تأثیر پذیری نشانه‌ای به این معنا که نویسنده تنها نشانه‌هایی از متون پیشین را در اثر خود می‌گنجاند مانند: وام‌گیری، ترجمه، اقتباس، الهام و بازآفرینی از این جمله‌اند. (عابدینی و همکاران، ۱۳۹٦: ۲۲۹)

پیرامتنیت

در باور ژنت وی هیچ متنی بدون پوشش وجود ندارد. متن‌ها همواره در پوشش واژه‌هایی است که به طور مستقیم یا غیرمستقیم آن را در بر گرفته‌اند. پیرامتن‌ها، عناصر تشکیل دهندهٔ آستانه‌های یک متن هستند که به منظور جهت‌دهی و کنترل متن از سوی خوانندگان و ارتباط جهان بیرون با اذهان مخاطبان به وجود می‌آیند. (Genet: 1987: 7) منظور از آستانه‌ها در اثر

ژنت، «عناصری است که متن را احاطه کرده‌اند و قبل از آغاز داستان، جای دارند» (اخوت،۱۳۷۱: ۲۱۷) از دیدگاه ژنت «پیرامتن‌ها تولیداتی هستند که نمی‌دانیم باید آن را بخشی از متن تلقی کنیم یا نه؛ اما در هر صورت آن را در برگرفته و تداوم می‌بخشند و به بیان دقیق‌تر آن را معرفی می‌کنند.» (genet: 1987: 7) این وضعیت بینابینی هم متن هم نه متن ویژگی پیرامتن است. (نامورمطلق، ١٣٨٦: ٩٠) پیرامتن‌ها به دو دسته تقسیم می‌شوند:

پیرامتن درون‌متنی

این نوع پیرامتن به‌طور مستقیم با متن اصلی و کانونی در ارتباط است و به نزدیک‌ترین شکل متن را احاطه می‌کند. در پیرامتن‌های درونی مؤلف و ناشر می‌کوشند تا موجب جلب و جذب مخاطب شوند. به عبارت دیگر، پیرامتن‌های درونی مهار شده و هماهنگ‌تر هستند و وحدت نسبی دارند. مانند: طرح روی جلد، حروف، صفحه عنوان، عنوان متن، جملاتی بر پشت جلد در معرفی یا تبلیغ کتاب، تقدیم‌نامه، پیشگفتار و مقدمه، عناوین فصول، عناوین فرعی، فهرست-ها، نمایه‌ها،یاد داشت‌ها و غیره.

پیرامتن برون‌متنی

آن دسته از پیرامتن‌هایی هستند که به صورت ناپیوسته با متن قرار دارند و به‌طور غیرمستقیم با آن در ارتباطند. این پیرامتن‌ها آستانه‌هایی غیرمستقیم هستند که امکان ارتباط و بیشتر از آن تبلیغ یا نقد متن را فراهم می‌کنند. پیرامتن‌های برونی را می‌توان به دو بخش عمده تقسیم کرد:

۱. پیرامتن‌هایی که توسط مؤلف و ناشر برای جلب مخاطب خلق شده است.

۲.پیرامتن‌هایی که توسط دیگر اشخاص همانند گزارشگران، منتقدان و پژوهشگران صورت می‌گیرد. (نامورمطلق، ١٣٨٦: ٩٠)

فرامتنیت

فرامتنیت براساس رابطهٔ تفسیری و تأویلی یک متن با متن دیگر شکل گرفته است. هرگاه یک متن به نقد و تفسیر و تحلیل متن دیگری بپردازد، رابطهٔ آن‌ها فرامتنی خواهد بود و متن دوم؛ فرامتن متن اول به شمار می‌رود. (نامورمطلق، ١٣٨٦: ١٣٢) این رابطه به سه نوع تشریح، انکار و تأیید متن تقسیم شده است. (همان)

سرمتنیت

نخستین و اصلی‌ترین پیش‌متن هر اثر، «عنوان» آن است. عنوان، اثر را ازنظر اسم و مضمون

و اقناع مخاطب تعریف می‌کند. «عنوان عبارت است از مجموعه نشانه‌ها، کلمات و حتی جمله‌هایی زبانی که در رأس یک اثر قرار می‌گیرند تا آن را تعریف کرده و بر آن دلالت کنند. عنوان به درون‌مایهٔ اثر اشاره می‌کند و باعث جذب طرفداران چنن موضوعی می‌گردد» (ژنت، ۱۹۷۷: ٦۰). ژنت، عنوان را به سه بخش تقسیم می‌کند: عنوان اصلی و عنوان داخلی که دربرگیرندهٔ توضیحات فرعی موضوع است و عنوان فرعی که تعریفی عام برای اثر است و نوع نوشته (شعر، نمایشنامه، داستان) را مشخص می‌کند. هر سرفصل (عنوان داستان یا شعر) و یا عنوان یک بخش از کتاب، مانند عنوان اصلی عمل می‌کند و تعریف‌کنندهٔ موضوعی است که آن فصل از کتاب را دربرگرفته است. تفاوت آن با عنوان اصلی در این است که «اولاً نسبت‌به عنوان اصلی محدودتر است و در ثانی لزومی به حضور آن نیست درحالی‌که داشتن عنوان اصلی برای هر اثر ضروری است» (ژنت، همان: ۳۱۹).

بیش‌متنیت (تأثیر و تأثر)

بیش متن، متنی است که از یک متن پیشین در جریان یک روند دگرگون کننده اخذ شده باشد .به عبارت دیگر وجود متن دوم (بیش‌متن) متن وابسته به متن اول (پیش‌متن) است و تا متن اول وجود نداشته باشد، متن دوم هم شکل نمی‌گیرد .در بیش متنیت، تأثیر یک متن بر متن دیگر مورد بررسی قرار می‌گیرد نه حضور آن. باید توجه داشت که در بیش متنیت رابطه دو متن با یکدیگر حضوری و تفسیری نیست (ژنت، ۱۹۹۷: ۵) «بنابراین، بیش‌متنیت براساس برگرفتگی استوار شده است. برگرفتگی یا اشتقاق، رابطه‌ای هدفمند و نیت‌مندانه است که موجب می‌شود بیش‌متن بر اساس پیش‌متن شکل گیرد. رابطهٔ برگرفتگی خود به دو دستهٔ کلی تقلیدی و تراگونگی تقسیم می‌شود.» (نامور مطلق، ۱۳۸٦: ۹۵)

بیش‌متنیت بر دو نوع اصلی تقسیم می‌شود: همانگونگی یا تقلید، تراگونگی یا تغییر. «مکان ظهور عنوان داخلی در بیش‌متن اهمیت دارد. به این صورت که این عنوان در کجای اثر آمده است؟ و آیا با عنوان اصلی در تقابل است و یا ادامه‌دهندهٔ آن است؟ و آیا به عنوان اصلی وابسته است و یا به‌صورت مستقل تعریف شده است.» (ژنت، ۱۹۹۷: ۳۲۱)

عنوان فرعی تعریف عام و کلی برای هر اثر ادبی است و وابستگی اثر را به یک گرایش یا نوع ادبی خاصی تعیین می‌کند. «عنوان فرعی، به‌ندرت از روی اختیار و ارادهٔ خالق اثر انتخاب

می‌شود؛ بلکه به‌شدت تابع نیاز عصر و دورهٔ پیدایش اثر است و نوع اثر را برای خواننده مشخص می‌کند.» (ژنت، ۱۹۹۷: ۹۷) دونوع رابطه در بیش‌متنیت جود دارد:

۱. همانگونگی یا تقلید: هنرمند بدون تغییر در نسخهٔ اصلی متن اول (پیش متن)، متن دوم یا بیش متن را در وضعیت جدید قرار می‌دهد.

۲.تراگونگی یا دگرگونگی: متن دوم (بیش متن) یا اثر هنری جدید با ایجاد تغییرات کم یا بسیار در متن اول (پیش متن) ایجاد شده است. تغییرات تراگونگی را به سه دسته کاهش، افزایش و جابه‌جایی(جانشینی) تقسیم می‌شود .

«ژنت با یک نگاه ساختاری ترامتینت را باتوجه به ملاک اندازه و مقایسهٔ حجم بیش‌متن و پیش‌متن به دو دستهٔ کلی تقلیلی و گسترشی یا به عبارت دیگر، قبضی و بسطی یا هم‌چنین کوچک‌سازی و بزرگ‌سازی تقسیم می‌کند. بنابراین، از دیدگاه کمی به دستهٔ تقلیلی، گسترشی و از دیدگاه تغییرات درونی به حذف، افزایش و جانشینی تقسیم‌پذیر است. بخش مهم این تراگونگی‌ها در حوزهٔ محتوا صورت می‌گیرند.» (نامور مطلق، ١٣٨٦: ٩٨ ـ ٩٧)

فرآیند افزایش به سه طریق توسعهٔ مضمونی، افزایش سبکی و گسترش مضامین سبکی در کنار گسترش سبکی صورت می‌گیرد. (نامور مطلق، ١٣٨٤: ١١)

کاهش به سه نوع پیرایش (حذف مضمونی)؛ آرایش (حذف سبکی) و فشردگی (حذف مضمونی و سبکی) انجام می‌پذیرد. (نامورمطلق، ١٣٨٤: ١٠-١١) براساس رابطهٔ تراگونگی و همانگونگی، ژنت شش گونه ارتباط بیش‌متنیت را مطرح می‌کند که به تفکیک عبارت‌اند از:

روابط تراگونگی

پارودی

پارودی، تراگونگی و تغییر سبکی بیش متن را نسبت به پیش متن با کارکرد تفننی بیان می‌کند. این‌گونه بیش‌متنیت صرفاً برای شوخی است و هدفی برای تخریب و تحقیر ندارد. به عبارت دیگر متن دوم قصد شوخی با متن اول را دارد و لذا در این فرآیند متن تازه‌ای خلق می‌شود.

تراوستیسمان

در این نوع رابطه تراگونگی سعی می‌شود بر اساس رابطه طنزی به تخریب و تحقیر پیش متن بپردازد. (نامور مطلق، ١٣٩١: ١٤٨)

جایگشت

این‌گونه به شکلی جدی به تغییر سبک و تأثیر متن می‌پردازد. جایگشت، رایج‌ترین و متنوع‌ترین نوع بیش‌متنیت را به خود اختصاص می‌دهد. اغلب اقتباس‌های هنری از این دسته هستند. (نامورمطلق، ۱۳۹۱: ۱٤۸)

روابط همانگونگی

پاستیش: پاستیش تقلید سبکی بیش متن از پیش متن است. (نامور مطلق، ۱۳۹۱: ۱٤۸)

شارژ: در لغت به معنوی غلو کردن همراه با نوعی طنز است .در شارژ، سبک مورد تقلید می‌گیرد؛ اما با تغییراتی، کوشش می‌شود نسبت به پیش متن، طنز و نقد داشته باشد؛ مانند آنچه در کاریکاتور صورت می‌گیرد.

فورژی: به معنای تقلید جدی از پیش متن است.در فورژی کوشش می‌شود ضمن تقلید از سبک پیش متن، کارکرد بیش متن جدی باشد.

تصویر

ایماژ به معنای «بدل، کپی، شبیه، عکس، مجسمه، هیأت، شکل، شبیه، سایه، شمایل، نمادین کردن» آمده است که معادل فارسی آن را «خیال» دانسته‌اند، زیرا خیال در معنای عکس، سایه و شبح آمده است، امّا در نقد ادبی و بلاغت، اصطلاح «تصویر» مقبولیت یافته است. (شفیعی-کدکنی، ۱۳٦٦: ۱۱) شفیعی معتقد است تصاویر به مجموعه تصرفات بیانی و مجازی از قبیل: تشبیه، استعاره، کنایه، مجاز مرسل، تمثیل، نماد، اغراق، مبالغه، اسناد مجازی، تشخیص، حس آمیزی و پارادوکس اطلاق می‌شود.

صفت هنری: صفت هنری ، یک صفت یا ترکیب وصفی است که برای اشاره کردن به ویژگی یک شخص یا شیء از آن استفاده می‌شود. (holmam,1966: 166) ژرف ساخت این صفات بر پایه تشبیه و اغراق استوار است. این صفات در مورد منشأ، نسب، ظاهر، موقعیت و میزان قدرت شخصیت‌ها ساخته می‌شوند؛ مانند: رویین تن، پیل تن، تهمتن، گل اندام، ماه روی و ...

منوچهر آتشی

منوچهر آتشی شاعر روزنامه نگار مترجم معاصر ایرانی و چهره ماندگار ادبیات در سال ۱۳۸٤ بود. وی در سال۱۳۱۰ در دهرود در شهرستان دشتستان در استان بوشهر به دنیا آمد و در سال ۱۳۸٤ درگذشت. وی اولین مجموعه شعر خود را با عنوان «آهنگ دیگر» منتشر کرد. این

مجموعه نشان‌دهنده‌ی نگاه و زبانی تازه در شعر نوپای معاصر بود. تصاویر بدیع و نگرش متفاوت به طبیعت و پیرامون آن توانست نام شاعر را در ردیف شاعران طراز اول آن دوره قرار دهد و از او شاعری صاحب سبک و اندیشه بسازد. از این تاریخ به بعد، «طبیعت گرایی» ویژگی اصلی شعر او باقی ماند و در سال‌های طولانی زندگی شاعرانه‌ی آتشی، خطّ ممتد انـدیشه و ذهنیت او گشت. درباره‌ی این مجموعه نوشتند: «کتاب آهنگ دیگر یک مجموعه‌ی غنی از تعابیر و مضامین تازه است که در شعر شاعران معاصر نظیر آن‌ها را کم‌تر می‌توان یافت و از این جمله است: کلبه‌ی چوبین شعر، کولیان خانه بر دوش کلاغان، سینه‌ی‌مفلوک دشت‌ها، قلعه‌ی خورشید، خنجر خونین چشم....» (لنگرودی، ۵۹۸:۱۳۷۸)

درباره سبک شعری *گفته شده است که وی* در اواخر دهۀ سی با «آهنگ دیگر» در شعر معاصر به تجربه‌ای تازه دست می‌زند. او با کشف و شهود در طبیعت جنوبی و وحشی به نوعی خشونت غریزی در شعر دست می‌زند؛ اما آنچه خشونت شعری آتشی را از عنصر خشونت آشفته و غیر منسجم برخی از شاعران قبل و بعد از خودش (مثلاً از نصرت رحمانی یا کیومرث منشی‌زاده) متمایز می‌کند به جز حضور «جنوب»، لحن حماسی آن است (شعرهای آتشی در دهه‌های ۳۰ و ٤۰ و ۵۰ شعر کویر است و عناصر طبیعی این کویر حماسه و خشونت را با هم می‌آمیزد. گذشته از آن، عشق و امید و آرزو نیز خود را در این طبیعت جنوبی غرق می‌کند و احساس را تنها در مثلث خشونت- حماسه- جنوب چهره نشان می‌دهد.(احمدی، ۱۳٦۹: ۵۵۹)

منوچهر آتشی در به کارگیری توصیف نکته‌سنجی‌ها و ژرف‌نگری‌هایی به کار برده که باعث تمایز آن از شعرکلاسیک شده است. وی در شعر خود از عامل «وصف» به عنوان یکی از ارکان اساسی شعر خود در کنار عناصر شعری دیگر استفاده کرده است و از آنجا که دو نوع کلی توصیف در شعر شاعران ما دیده می‌شود یعنی «توصیف بدلی» و «توصیف اصلی»، توصیفات شعر آتشی اصلی اسـت؛ یعنـی وی به جای آنکه صفات دیگری را از راه جانشین‌سازی به جای موصوف اصلی بنشاند که به آن توصیف بدلی می‌گویند، به دقت و با حفظ تمام جزئیات عناصر اطراف خود را توصیف می‌کند به طوری که آن را جلوه‌ای مادی می‌دهد و بجای آنکه به صورت ذهنی و انتزاعی به توصیف محیط اطراف خود بپردازد به توصیف مستقیم و عینی محیط اطرافش می‌پردازد. آثار وی عبارت‌اند از: *آهنگ دیگر، آواز خاک، دیدار در فلق، بر انتهای آغاز، گزینه اشعار؛ وصف گل سوری، گندم و گیلاس، زیباتر از شکل قدیم جهان، چه*

تلخ است این سیب، خلیج و خزر، باران برگ زوق: دفتر غزل‌ها، اتفاق آخر، حادثه در بامداد، ریشه‌های شب، غزل غزل‌های سورنا.

تشبیه

تشبیه از عناصر بنیادین شعر محسوب می‌شود و ناقدان از دیرباز در باب اهمیت آن سخن‌ها گفته‌اند تشبیه مانند کردن چیزی است به چیزی دیگر(همایی، ۱۳۷٤: ۲٤۷). تشبیه یکی از مهمترین خیال‌های شاعرانه است که اساس دیگر صورت‌های خیال را تشکیل می‌دهد؛ زیرا ارتباطی که شاعر در میان اشیاء مختلف کشف می‌کند غالباً بر پایه شباهتی است که شاعر در صور مختلف آن را بیان می‌کند.

در واقع تشبیه «مانندکردن چیزی است به‌چیزی مشروط بر این‌که آن مانندگی مبتنی بر کذب باشد نه‌صدق یعنی ادعایی باشد نه‌حقیقی. تشبیه مصدر باب تفعیل است و معنایش این است که آن‌دو چیز شبیه به‌هم نیستند و بین آن‌ها شباهت نیست و این ما هستیم که این مشابهت را ادعا و برقرار می‌کنیم.» (شمیسا، ۱۳۸۵: ٦۷-٦٦) آتشی این تکنیک را بیشتر در توصیف شخصیت، طبیعت و پدیده‌های محیط اطـرافش بـه کـار بـرده است و نکته قابل توجه اینکه وی حتی در آنجایی که به توصیف شخصیت با اسـتفاده از تشـبیه نیـز می‌پردازد، تشبیهاتش برگرفته از نگاه خود شاعر است که به محیط پیرامونش داشته. در واقع می‌توان گفت تشبیهات به کار رفته در اشعار آتشی بیشتر محسـوس و حسی هستند؛ زیرا برگرفته از نگاه شاعر به محیط اطرافش و در جهت عینیت‌بخشی به موضوعات شعری عمل می‌کنند. وی در توصیف امور انتزاعی نیز از این تکنیک بیانی استفاده کرده تا موضوعات مورد نظر خود را عینی سازد. تصویر آفرینی منوچهر آتشی در صورت خیالی تشبیه در مجموعهٔ مورد بررسی غالباً متکی به خود و آفریده تخیلات خود شاعر است و بهره گیری از شعرای کلاسیک در این تصاویر به چشم نمی خورد:

*راز از خلال زلفت می تابد/وقتی زلال گردنت/ از تیغزار بوسهرآشوب گشته است. (تمیمی، ۱۳۷۷ :٤۹۸)

*دل اکنون چار میخ چارراه‌های غریب شهر/ دل اکنون جوی گند کوچه‌های شهر/ دل اکنون کهنه سندان هزار آهنگر نفرت/ دل اکنون میوه خونیننخلی تشنه و مسموم/ بلی دل دیگر آن دل نیست (تمیمی، ۱۳۷۷ :٤۵۸)

*آیا غرور مغرور سر بلندم / مثل عقاب پیری در اوج چرخ/ آرام (تمیمی، ۱۳۷۷ :٤٦٤)

*پاهای ناتوان ایمانم را/ در باتلاق‌های پشیمانی / یک لحظه سست نمی‌کرد (تمیمی، ۱۳۷۷: ٤٦٦)

*چشمی به بادها سپرده ام/ دلی/ چنانچه برگ سبزی/ به منقار کبوتری (تمیمی، ۱۳۷۷ :٤٨٨)

استعاره

استعاره نوعی تشبیه است که در لغت مصدر باب استفعال می‌باشد و آن‌را ناشی از مقولهٔ خلاقیت در زبان دانسته‌اند. در تعریف استعاره آمده است «در صورتی که علاقهٔ میان معنی مجازی و حقیقی، علاقهٔ شباهت باشد آن‌را استعاره گویند و اگر علاقهٔ چیزی غیر شباهت باشد، آن‌را مجاز مرسل می‌نامند و کلمهٔ استعاره در اصل به‌معنی عاریت‌خواستن و به‌عاریت گرفتن است و مرسل در اصل به‌معنی رها و آزاد است. استعاره عبارت است از آن‌که، یکی از دو طرف تشبیه را ذکر و طرف دیگر را اراده کرده باشد، لفظ را مستعار و معنی مراد یا مشبه را مستعارله و مشبه‌به را مستعار منه و وجه شبه را جامع گویند» (همایی، ۱۳۷۷: ۲٤۹).

همانگونگی در استعارات

در استعاره‌های آتشی طبیعت و محیط زندگی شاعر و اوضاع اجتماعی جامعه معنی منظور نظر شاعر را به عهده می‌گیرد و علاوه بر آن شاعر با توضیح اجزا و عناصری که در شعر خود به نمایش می‌گذارد فکر و اندیشه خود را آشکار می‌کند. البته آتشی در اشعار خود از این تکنیک بیانی کمتر از تشبیه بهره گرفته است و از آنجا که وی رابطهٔ مستقیم و بلاواسطه با طبیعت دارد و «تشبیه نسبت به استعاره تصویری نزدیکتر به طبیعت و مستقیم‌تر از آن است و حرکت و جنبشی بیش از استعاره دارد» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۸: ۲۵۳) وی از تشبیه بیشتر از استعاره بهره برده است.

در بهره‌گیری آتشی از استعاره برای تصویرسازی نمونه‌هایی هر چند اندک از اقتباس از شاعران کلاسیک دیده می‌شود. این اقتباس که در حوزه بیش متنیت قابل توجیه است نشان می-دهد که روابط بیش متنیت شعر آتشی با کاربرد این نوع استعارات از نوع همانگونگی و از گونه پاستیش است؛ زیرا آتشی بدون هیچ گونه تغییر در استعاره‌های شاعران کلاسیک (متن اول) شعر خود (متن دوم) را سروده است. بنابر این استعاره‌هایی که در ارتباط همانگونگی با متن پیشین هستند عبارت‌اند از:

ظلمت استعاره از شب

متن دوم:

وقتی سوار پیر سحرگاه/ نومید سوی ظلمت برمی گردد (تمیمی ، ۱۳۷۷ :۵۰۲)

متن اول:

صبح دمی همچو صبح پرده ظلمت درید نیم شبی ناگهان صبح قیامت دمید

(مولوی، ۱۳۹۹ : غزل ۸۹۰)

نرگس استعاره از چشم معشوق

متن دوم:

تا که من تیمار دار چشم بیمار توام/ /نرگسم آسوده از اندوه بیداری بخواب (تمیمی، ۱۳۷۷: ۵۳۹)

متن‌های اول :

چشمش چو دو نرگس پر از خواب رسته به کنار چش(مه آب

نظامی، ۱۳۹۲: ۲۵۳)

و

قد من گر چون کمان از عشق تو شد پس چرا گرد آن دو نرگس بیمار چندان تیر چیست

(سنایی،۱۳۸۸: ۸۲۵)

نوگل استعاره از فرزند (شعر لالایی مانلی)

متن دوم :

آتشی : نوگلم دور از گزند خواب و بیداری ، بخواب (تمیمی، ۱۳۷۷: ۵۳۹)

متن اول :

یا رب این نوگل خندان که سپردی به منش می‌سپارم به تو از چشم حسود چمنش

(حافظ ۱۳۸٦: ۳۸۰)

سرو استعاره از معشوق:

متن دوم:

خواب می بینند گویا در تو مرغان بهار/ سرو سبزم سرخوش از این خواب گلزاری بخواب (تمیمی، ۱۳۷۷: ۵۳۹)

سرو بالای تو سیراب اشک آتش است احتیاجی کی به ابر آسمان داری بخواب

(تمیمی، ۱۳۷۷: ٥٤٠)

متن اول :

می شکفتم زطرب زآن که چو گل بر لب جوی بر سرم سایه آن سرو سهی بالا بود

(حافظ،۱۳۸٦:۲۷٦)

عاشق و مخمور و مهجورم ، بت ساقی کجاست؟ گو که بخرامد که پیش سروبالا میرمت

(حافظ،۱۳۸٦: ۱۲۸)

گلدسته استعاره از معشوق

متن دوم

آب خوابت می برد دور از من ای گلدسته جان/ همچو نیلوفر تو بر این بستر جاری بخواب

(تمیمی، ۱۳۷۷: ٥۳۹)

متن اول

رخت گلدستهٔ بستان جان است شبت مه پوش و ماهت شب نقابست

(خواجوی کرمانی، ۱۳٦۹:غزل ١٦٥)

گلبن استعاره از معشوق

متن دوم:

من با بالای تو عمری عندلیبی می‌کنم / گلبنم، سرمست این لالای غمخواری بخواب

(تمیمی، ۱۳۷۷: ٥۳۹)

متن اول:

بیا که بلبل مطبوع خاطر حافظ به بوی گلبن وصل تو می‌سراید باز (حافظ، ۱۳۸٦: ۳٥٤)

تراگونگی در استعارات

فقط یک استعاره وجود دارد که با بررسی روابط بینامتنی، در حوزه تراگونگی قرار می گیرد ؛ زیرا در متن اول حافظ خود را عنلیبی غزل سرا برای گل (معشوق) می داند که این از مفهوم و مضمون بیت به دست می‌آید . اما در متن دوم فقط واژه عندلیبی همان معنای شعر سرایی شاعر

را می‌دهد. بنابر این با تراگونگی از نوع کاهشی مواجه‌ایم که در نوع ارتباطی جایگشت قرار می‌گیرد .

عندلیب

متن دوم:

من به بالین تو عمری عندلیبی می کنم / گلبنم، سرمست این لالای غمخواری بخواب

(تمیمی، ۱۳۷۷: ۵۳۹)

متن اول :

نه من بر آن گل عارض غزل سرایم و بس / که عندلیب تو از هر طرف هزارانند

(حافظ،۱۳۸٦: ۲٦٤)

استعارات جدید

در صورت خیالی استعاره گرچه تکیه شاعر غالباً بر بهره‌گیری از شاعران پیشین است اما مواردی نیز از تصاویر آفریده شاعر نیز دیده می‌شود:

زنبوران کندوی خورشید که استعاره از اشعه خورشید است و انار سرخ که استعاره از گونه است و در تصاویر سایر شاعران دیده نشد

* و تابستانی که فرا می رسد /سایه می اندازد/ تا دراز بکشی/ و زنبوران کندوی خورشید را نظاره کنی (تمیمی،۱۳۷۷: ٤۸۹)

راز از خلال طره رقصانت /روی انار سرخت سر می خورد (تمیمی،۱۳۷۷::٤۹۸)

تشخیص

تشخیص، نسبت دادن صفات جانداران به چیزهای بی‌جان یا صفات انسانی به حیوانات یا دیدن اشیای بی‌جان به‌صورت یک جاندار نه صرفاً انسان را تشخیص می‌گویند.

تراگونگی در تشخیص

برخی از تشخیص ها تبلور متن های کلاسیک در شعر آتشی است. این تشخیص ها در ارتباط ترگونگی با متن است:

باران می گرید

متن دوم

باران کنار دریا می گرید/ از بیم آنکه روزی / این چشمه عظیم شود خشک و خاکسار

(تمیمی،۱۳۷۷: ٤٩٥)

متن اول

ای همرهان و یاران گریید همچو باران تا در چمن نگاران آرند خوش لقایی

(مولوی ،۱۳۹۹: غزل۲۹٦٤)

بهار بی‌آواز

متن دوم

در آبی راکد بی ماه و موج که تنها / نیلوفری بهار بی آوازش را آه می کشد

(تمیمی،۱۳۷۷ :۵۰۲)

متن اول

از قافلهٔ بهار نامد آواز تا لاله به باغ سر نگون ساخت جرس

(ابوالسعید ابوالخیر ،۱۳۹۹: ۵۹)

همچنانکه ملاحظه می‌شود مفهوم عبارت «گریستن باران» را آتشی از شعرای کلاسیک از جمله مولوی آورده و به صورت باران می‌گرید در شع ر او جلوه گر می‌شود. درواقع آتشی با تأثیر پذیری از این مضمون و ایجاد تفاوت در ساختار دستوری شعر مولانا توانسته است از روابط تراگونگی از نوع جایگشت استفاده کند. این رابطه در تشخیص «بهار بی آواز» نیز وجود دارد.

رازی به برگ نارنج/ رازی به آسمان و آیینه می گویم

متن دوم

از کوچه های چادر و نجوا / رازی به برگ نارنج/ رازی به آسمان آیینه می گویم (تمیمی، ۱۳۷۷ :٥٠٤)

متن اول

چو شخصی کو بکوهی راز گوید بدو کوه آن سخن را باز گوید

(نظامی ، ۱۳۹۲: ۱۷۱)

عبارت «رازی به برگ نارنج/ رازی به آسمان و آیینه می گویم» از آتشی (متن دوم) که با تغییر در سبک شعر نظامی (متن اول)، حاصل شده است نشانگر آنست که آتشی علاوه بر تغییر

سبک شعر نظامی به توسعه مضمونی پرداخته است بنابراین عملیات بینامتنی دارای تغییرات تراگونگی (دگرگونگی) واز نوع افزایشی است؛ زیرا بیت نظامی موضوع راز گفتن به کوه که از عناصر طبیعی است، مطرح کرده است؛ اما آتشی علاوه **بر** راز گفتن به نارنج و آسمان که از عناصر طبیعی بیجان است، با آیینه که ساخته دست بشر است راز را در میان می گذارد.

تشخیص‌های جدید

تشخیص یکی از شگردهای هنری آتشی در حوزه عنصر تخیل در شعر است که در بیشتر مجموعه‌های شـعری وی خصوصیات انسانی به عناصر و موجودات بی‌جان طبیعت اطراف شاعر نسبت داده شده است و از این رهگذر شعر او را شعری مملو از حرکت و پویایی می-یابیم. عناصر تشخیص در شعر آتشی اگرچه از واقعیت اخذ شده اما تخیل شاعر با ایجاد پیوند خاصی که میان این عناصر به کمک نیروی تخیل خود ایجاد کرده آن را از واقعیـت دور و نمودی سوررئالیستی به آن بخشیده است. ایجاد چنین فضایی نتیجه نفوذ در ذات اشیاء و امور و احساس یگانگی با آنهاست. در شعر آتشی تشخیص گستردگی و غنای فوق‌العاده‌ای دارد و استفاده از این تکنیک بیانی برای توصیف عناصر محیطی اطراف شاعر نمونه‌هایی متعدد دارد.

صورت خیالی تشخیص در غالب مواردی که در شعر آتش بکاررفته دارای نوآفرینی است و صفات و افعال آدمی به چیزهایی نسبت داده شده که در شاعران کلاسیک دیده نمی شود و حاکی از ذهن خلاق و ابداعات هنری این شاعر با استعداد است.

* میان کوچه های خسته شهر/...../ فراز چارراه ها و خیابهای شب بگذر/ نت‌های بلند نبض مستم را / به سیم حامل پس کوچه های یاد بنواز (تمیمی، ۱۳۷۷: ٤٥٩)

*در فاصله تبسم و تشویش / و اشوب شرم و خواهش/ منظومه های تازه زائیده می شوند/و آفتاب های تازه سبقت می گیرند/ تا ابر و اب تازه تدارک ببینند/سیاره های نارس نوزاد را /از هیچ (تمیمی،۱۳۷۷: ٤٩٣)

*و آفتاب/زانو بریده در بن خندق افتاده است (تمیمی، ۱۳۷۷: ٥٠٢)

*و قلب خسته ای / که مرگ را کنار تپش های فرجامین زندانی کرده است/که مرگ را کنار تپش ها/مسموم کرده است/که مرگ را پای تپش های فرجامین کشته است (تمیمی، ۱۳۷۷: ٥١١)

کنایه

یکی از ویژگی‌های زبان ادبی، پوشیدگی و ابهام است که کنایه یکی از مظاهر آن می‌باشد «کنایه در واژه فرونهادن آشکارگی است در سخن؛ زیرا سخنور به‌جای آن‌که اندیشه‌ی خویش را، آشکارا و یک‌باره در سخن بگنجاند و به‌روشنی باز نماید، آن‌را در کنایه فرو می‌پیچد و به‌شیوه‌ی پوشیده و بسته در سخن می‌آورد، ارزش زیبا شناختی کنایه در آن است که سخن دوست، با درنگ و تلاش ذهنی می‌باید سرانجام به‌معنای پوشیده و فروپیچیده در کنایه راه برد و راز آن را بگشاید» (کزازی، ۱۳۷۳، ج ۱: ١٥٦). "جلال الدین همایی " در کتاب " فنون بلاغت و صناعات ادبی " کنایه را چنین تعریف کرده است: " کنایه در لغت به معنی پوشیده سخن گفتن است و در اصطلاح ، سخنی است که دارای دو معنی قریب و بعید باشد و این دو معنی لازم و ملزوم یکدیگر باشند . پس گوینده آن جمله را چنان ترکیب کند و به کار برد که ذهن شنونده از معنی نزدیک به معنی دور منتقل شود ، مانند: دست درازی که کنایه از تجاوز و طمع‌کاری به مال دیگران است.» (همایی، ١٣٧٤: ٢٥٥)

همانگونگی در کنایات

در شعر منوچهر استفاده از کنایات عامه و به کار رفته در شعر شاعران قدیم به همان روش صورت می گیرد و برخی از آنها از هرگونه تغییر در سبک و مضمون به دور است. به همین دلیل عملیات بینامتنی وی در گروه روابط همانگونگی و از نوع پاستیش قرار می گیرد. این کنایات عبارتند از:

آب از سرگذشت کنایه از نهایت بدبختی ، نهایت خراب شدن کار

متن دوم :

دلا برخیز /چه وقت خواب، آب از سرگذشت آخر / دلا برخیز و بشکن با تپش آرامش این کوچه را دیگر

(تمیمی ،١٣٧٧: ٤٥٦)

متن اول:

هر که مشهور شد به بی‌ادبی دگر از وی امید خیر مدار

آب کز سرگذشت در جیحون چه بدستی، چه نیزه‌ای، چه هزار

(سعدی، ۱۳۹۹: قطعه ۱٤۰)

شکستن دل کنایه از غمگین شدن

متن دوم:

... فقط اگر شکفتن گل سرخ صدا داشت / یا شکستن دل آدمی (نمیمی، ۱۳۷۷: ۵۳۷)

متن اول:

شکستی کزو خون به خارا رسید　　هم از دل شکستن به دارا رسید

شکسته دل آمد به میدان فراز　　ولی کبک بشکست با جره باز چو در دولتش

(نظامی، ۱۳۹۲: ٤۳۳)

چارمیخ دردکنایه از رنج و درد بسیار

(چارمیخ به طور کلی کنایه از زیادی و محکم شدن امری است همانطور که در شاهد مثال کلاسیک چارمیخ کنایه از استوار است)

متن دوم:

گر من مسیح بودم/ گر من صلیب سنگینم را / تا انتهای تپه موعود / بردوش می کشاندم/ و زخم چار میخ / چارمیخ درد / تصویرهای دنیا را / در چشمم مغشوش می کرد (تمیمی،۱۳۷۷: ٤٦٤)

متن اول:

مپسند مرا چنین به خواری　　گر می‌کشیم بکش چه داری

گر جز به تو محکم است بیخم　　برکش چو صلیب چارمیخم

(نظامی، ۱۳۹۲: ۲۳۸)

خروار حرف کنایه از حرف زیاد

متن دوم:

این دلپذیرترین مصراعی است که خوانده ام / از میان آن همه خروار حرف (تمیمی،۱۳۷۷: ۵۱٤)

متن اول :

یک حرف جواب نشنود هرگز　　هرچند که گفت مست خرواری

(ناصر خسرو، ۱۳۷۵: قصیده۲۵٦)

از پا افتادن کنایه از ناتوان‌شدن

متن دوم

...چراچنان آسان افتادم از پا / تا دست های برادرم – این همه نومید باشند...

(تمیمی،۱۳۷۷: ٥٢٥)

متن اول

آمدی جانم به قربانت ولی حالا چرا بی وفا حالا که من افتاده ام از پا چرا

(شهریار، ۱۳۷٦: غزل۹)

کنایات عامیانه محاوره‌ای

همچنین کنایاتی عامیانه در شعر وی وجود دارد که در شعرکلاسیک یافت نشد. مانند بی گدار به آب زدن: کنایه از احتیاط نکردن . بی پروا به کاری پرداختن و .... ولی در شعر معاصر دیده شد مانند این بیت از معین دهاز:

ای دل که بی گدار به آب نمی زنی / بی قایقت میان دریا چه می کنی؟

و می گذارم به آب بزنی / و آنطرف رودخانه نومیدیهایت / میان هلهله بی امان شقایق ها /بیدار شوی (تمیمی، ۱۳۷۷: ٥٢٦)

کنایات جدید

همچنین در شعر آتشی کنایاتی که ساخته و پرداخته ذهن اوست وجود دارد:

*هر جای دیگری/ پس یک بوته گل سرخ /یا انفجار سبز سرد همین نخلستان/که زمستان خوابی را/ کم کم شکر تدارک می بیند (تمیمی، ۱۳۷۷: ٥٣٥)

انفجار سبز سرد همین نخلستان کنایه از پاییز

*که پنبه زارانش را هشت قرن پیش/ اسبان کوچک مغولی/ سمکوب حرص و حادثه کردند (تمیمی، ۱۳۷۷: ٥٠٨)

سمکوب حرص و حادثه کردند کنایه از تاخت و تاز و از بین بردن

*دلا گندید دیگر خون گرم زندگی در کوچه های شهر/ دلاسرریز کن فریاد خون از هفت بند رگ (تمیمی، ۱۳۷۷: ٤٦٠)

دلا گندید دیگر خون گرم زندگی کنایه از عدم دلگرمی

*ای دل چگونه گل خواهی داد؟ (تمیمی، ۱۳۷۷: ٥٠٢)

دل گل می کند کنایه از خوشحال شدن

صفت شعری

همانگونگی در صفت شعری

صفات شعری بدون تغییر در شعر آتشی نمودار است بنابراین در حوزه روابط بینامتنیت از نوع همانگونگی در گروه پاستیش قرار می گیرند. مانند:

متن اول

می‌پرستم زلف و گوش و گونهٔ گلرنگ تو / بی خیال از چند و چون این پرستاری بخواب (تمیمی،۱۳۷۷: ۵۳۹)

متن های دوم :

ابر آمد و باز بر سر سبزه گریست　　بی بادهٔ گلرنگ نمی‌باید زیست

این سبزه که امروز تماشاگه ماست　　تا سبزهٔ خاک ما تماشاگه کیست

(خیام ، ۱۳۸۹: ۳)

سرش تیز شد کینه و جنگ را　　به آب اندر افگند گلرنگ را

ببستند یارانش یکسر کمر　　همیدون به دریا نهادند سر

(فردوسی ،۱۳۹۱: ٤٦)

چند بپرسی که رخت زرد چیست　　از غم تو ای بت گلرنگ من

دوش به زهره همه شب می‌رسید　　زاری این قالب چون چنگ من

(مولوی ، ۱۳۹۹: غزل ۲۱۱۷)

نتیجه‌گیری

بینامتنیت در شعر آتشی باعث جذابیت، عمق معانی و تأثیر گذاری اشعار وی شده است. آثار(تصویرسازی‌های) منوچهر آتشی از یک سو به دلیل حضور چندین متن،اثری بینامتنی است و از سوی دیگر به دلیل آن که وی فراتر از پیش‌متن برای بیان تفکرات خود به خلق متن جدیدی پرداخته، اثری بیش متن نیز به شمار می‌آید. همچنین آثار وی در بردارنده سرمتن، فرامتن و پیرامتن نیز هست. در آثار منوچهر آتشی چندین متن گوناگون بطور صریح و ضمنی حضور دارند. وی در تصویرسازی‌های خود از متن‌های مختلفی همچون شاهنامه فردوسی، دیوان حافظ، غزلیات مولوی و خواجوی کرمانی، قصاید ناصر خسرو و سعدی، رباعیات خیام

و ابوسعید ابوالخیر و غزلیات شهریار استفاده کرده است. آتشی تصاویر این شاعران را در آثار خویش به کار برده که گاهی به همان صورت اولیه و تقلید صرف یعنی روابط همانگون و گاه با تغییراتی یعنی روابط تراگونگی همراه بوده است. در تشبیهات وی هیچ‌گونه روابط ترامتنی مشاهده نشد؛ اما در استعارات و کنایات اقتباسی وی روابط همانگونگی به چشم می‌خورد. در تشخیص فقط با تراگونگی و در صفت شعری فقط روابط همانگونگی وجود دارد .استفاده از روابط ترامتنیتی در کنار ابداعات وی، شعر آتشی را جذاب و دلنشین ساخته است.

منابع

کتاب‌ها

احمدی، بابک. (۱۳۹۳). *ساختار و تأویل متن*، تهران: مرکز.

اخوت، احمد. (۱۳۷۱). *دستور زبان داستان*، اصفهان: فردا.

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

امداد، حسن. (۱۳۷۷). *سیمای شاعران فارس در هزار سال*، جلد۲، تهران: انتشارات ما.

بهجت تبریزی، سید محمد حسین(شهریار). (۱۳۷٦). *دیوان اشعار*، انتشارت نگاه.

تمیمی، فرخ. (۱۳۷۷). *پلنگ درهٔ دیزاشکن*، زندگی و شعر منوچهر آتشی، تهران: نشر ثالث.

خواجوی‌کرمانی. (۱۳٦۹). *دیوان اشعار*، تهران: انتشارات پاژنگ.

خیام نیشابوری، غیاث‌الدین ابوالفتح عمر بن ابراهیم. (۱۳۸۹). *رباعیات خیام*، به کوشش با تصحیح و مقدمه محمدعلی فروغی، تهران: انتشارات سخن عشق.

سعدی، عبدالله مصلح‌الدین. (۱۳۹۹). *کلیات سعدی*، به‌کوشش محمدعلی فروغی، تهران: دوستان.

سنایی، مجدود بن آدم. (۱۳۸۵). *دیوان اشعار*، به تصحیح مدرس‌رضوی، تهران: انتشارات سنایی.

شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳٦٦). *صور خیال*، تهران: نشر آگاه.

شمیسا، سروش. (۱۳۸۱). *بیان*، تهران: فردوس.

فردوسی. (۱۳۹۱). *شاهنامه فردوسی*، کتاب الکترونیکی، به کوشش پژمان پورحسین.

کریستوا، ژولیا. (۱۳۸۱). *کلام، مکالمه و رمان*، تهران: نشر مرکز.

کزازی، میر جلال الدین. (۱۳۷۳). *زیباشناسی سخن پارسی (بیان)*، جلد ۱، تهران: مرکز.

مکاریک، ایرنا ریما. (۱۳۸۵). *دانشنامه نظریه‌های ادبی معاصر*، ترجمهٔ مهران نجفی و محمد نبوی، تهران: آگه.

مولانا، جلال‌الدین. (۱۳۹۹). سایت اینترنتی گنجور و فایل دیوان شمس مولانا جلال‌الدین رومی به کوشش سعید موسوی.

میهنی، ابوسعید فضل‌الله بن احمد بن محمد بن ابراهیم مشهور به ابوسعید ابوالخیر. (۱۳۹۹). *رباعیات*، کتاب الکترونیکی، کتابخانه مجازی تک کتاب.

ناصرخسرو. (۱۳۷۵). *گزیدهٔ قصاید*، به کوشش محمد غلامرضایی، تهران: جامی.

نظامی، جمال‌الدین ابومحمد الیاس بن یوسف. (۱۳۹۲). *پنج‌گنج نظامی*، تهران: کارگاه فیلم و گرافیک سپاس.

همایی، جلال‌الدین. (۱۳۷۷). *فنون بلاغت و صناعات ادبی*، تهران: هما.

مقالات

احمدی، رامین. (۱۳٦۹). *موج سوم در ترازو*، فصلنامهٔ ایران‌شناسی، شماره ۷.

رضایی دشت‌ارژنه، محمود (۱۳۸۷)؛ *نقد و تحلیل قصه‌ای از مرزبان‌نامه براساس رویکرد بینامتنیت*، نشریهٔ نقد ادبی.

نامورمطلق، بهمن و کنگرانی، منیژه (۱۳۹۰)؛ *علل پیوستگی متنی و فرامتنی در هنرهای سنتی هنرمندان مسلمان ایرانی*، فصلنامه علمی – تخصصی ادبیات و هنر دینی.

نامورمطلق، بهمن (۱۳۸٦)؛ *ترامتنیت مطالعهٔ روابط یک متن با دیگر متن‌ها*، پژوهشنامهٔ علوم انسانی، ش ٥٦.

نامور مطلق، بهمن (۱۳۸٤)؛ *متن‌های درجه دو*، خردنامه، ضمیمهٔ فرهنگی اندیشه، ش ٥٩.

منابع انگلیسی

Genette,Gerald(1997)Tpalimpesetes literature in the seccend degree chana newman and cloud doubing sky (trans), university of Nebraska press,lincon NE and london.

Gérard, Genette.(1972). *Figures III*. Paris: Seuil.

_____ . (1982). *Palimpsestes*. La littérature au second degré. Paris: Seuil.

_____.(1987). *Seuils*. Paris: Seuil.

Holman. H.C. (1980), A handbook to literature, Base on the original edition by Wiliam Flint Thrall and Adisson Harbart , Bobbs-Merrill Education : 4 thEdition.

References

Books

Ahmadi, Babak. (2014). Structure and Interpretation of Text, Tehran: Markaz. [In Persian]

Akhvat, Ahmad. (2002). Grammar of Story, Isfahan: Farda. [In Persian]

Allen, Graham. (2006), Intertextuality, translation of Payam Yazdanjoo, Tehran: Markaz Publication. [In Persian]

Emdad, Hassan. (2008). The Appearance of Persian Poets in a Thousand Years, Volume 2, Tehran: Ma Publications. [In Persian]

Behjat Tabrizi, Seyyed Mohammad Hossein (Shahriar). (2007). Divan of Poems, Negah Publications. [In Persian]

Tamimi, Farrokh. (1998). The Leopard of the Diza-Shattering Darra, the Life and Poetry of Manouchehr Atashi, Tehran: Sales Publishing House. [In Persian]

Khajovi-Kermani. (1989). Divan of Poems, Tehran: Pajang Publishing House. [In Persian]

Khayyam Neyshaburi, Ghiyath-al-Din Abul-Fath Omar ibn Ibrahim. (2009). Rubaiyat Khayyam, with the help of Mohammad-Ali Foroughi, with the correction and introduction, Tehran: Sokhan Eshgh Publishing House. [In Persian]

Saadi, Abdullah Mosleh-al-Din. (2010). Saadi's Collection, with the help of Mohammad-Ali Foroughi, Tehran: Doustan. [In Persian]

Sana'i, Majdood bin Adam. (2006). Divan of Poems, edited by Modarres Razavi, Tehran: Sana'i Publications. [In Persian]

Shafi'i Kadkani, Mohammad Reza. (1987). Sur Khyal, Tehran: Agah Publishing. [In Persian]

Shamisa, Soroush. (2002). Bayan, Tehran: Ferdows. [In Persian]

Ferdowsi. (2012). Shahnameh of Ferdowsi, e-book, edited by Pejman Pourhossein.

Kristeva, Julia. (2002). Kalam, Dialogue and Novel, Tehran: Markaz Publishing. [In Persian]

Kazazi, Mir Jalaluddin. (1994). Aesthetics of Persian Speech (Exposition), Volume 1, Tehran: Markaz. [In Persian]

Makarik, Irna Rima. (2006). Encyclopedia of Contemporary Literary Theories, translated by Mehran Najafi and Mohammad Nabavi, Tehran: Ageh. [In Persian]

Rumi, Jalaluddin. (2010). Ganjur Internet Site and Divan Shams File of Rumi Jalaluddin Rumi, edited by Saeed Mousavi. [In Persian]

Mihani, Abu Saeed Fazlullah bin Ahmad bin Muhammad bin Ibrahim, known as Abu Saeed Abu al-Khair. (2010). Rubaiyat, e-book, single-book virtual library. [In Persian]

Naser Khosrow. (1996). Selected Poems, by Mohammad Gholamrezaei, Tehran: Jami. [In Persian]

Nezami, Jamal al-Din Abu Mohammad Elias bin Yusuf. (2013). Panjganj Nezami, Tehran: Sepas Film and Graphic Workshop. [In Persian]

Homaei, Jalal al-Din. (1998). Rhetoric and Literary Arts, Tehran: Homa. [In Persian]

Articles

Ahmadi, Ramin. (1989). The Third Wave in the Scales, Iranology Quarterly, No. 7. [In Persian]

Rezaei Dasht-Arjaneh, Mahmoud (2008); Criticism and Analysis of a Story from Marzban-Nameh Based on an Intertextual Approach, Literary Criticism Journal. [In Persian]

Namurmatl, Bahman and Kangrani, Manijeh (2011); Causes of Textual and Metatextual Continuity in the Traditional Arts of Iranian Muslim Artists, Scientific-Specialized Quarterly Journal of Literature and Religious Art. [In Persian]

Namor Motlaq, Bahman (2007); Transtextuality is the study of the relationships between one text and other texts, Journal of Humanities, No. 56. [In Persian]

Namor Motlaq, Bahman (2005); Secondary Texts, Khednameh, Cultural Supplement to Andisheh, No. 59. [In Persian]

Interpretation and Analysis of Persian Language and Literature Texts (Dehkhoda)
Volume 17, Number 65, Autumn 2025, pp.116-143
Date of receipt: 3/4/2024, Date of acceptance: 14/8/2024
(Research Article)
DOI:

Visual adaptations of Manouchehr Atashi's poem from classical images based on Genet's theory of transtextuality

Dr. Farideh Khajehpour[1]

Abstract

Imitation and inspiration from the literary works of the past is effective in the formation of new and creative works. Examining the impact of texts on each other is studied under the title of transtextuality. This theory emphasizes that a literary work can only be defined and understood in relation to other literary works; The writer or poet is influenced by the thoughts of many works before him or his contemporaries and these thoughts play a role in the creation of his work. Transtextuality refers to the structure of the narrative and the relationships governing it and shows the influence and presence of one text in another text. Before Genet, people like Kristeva also thought about the relationships between texts, but their view was only on the intertextual relationships between the texts and from sections such as prefaces, introductions, typefaces, interviews after The distribution of texts and even ideas that were in one work and also existed in the second work have been unaware that Genet solved this defect in his theory of transtextuality. In this essay, an attempt is made to examine the "visual adaptations of Manouchehr Atashi's poem from classical images based on Genet's theory of transtextuality". This research is based on a descriptive-analytical and comparative method with a metatextual method and a hypertextual approach. In summarizing the results of this research, it seems that there are very few cases where Atashi used the image of ancient poets.

Key words: Keywords: image, transtextuality, bitextuality, Genet, Manouchehr Atashi.

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

[1] . Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Farhangian University, Tehran, Iran. fakhaz@yahoo.com.