فصلنامهٔ علمی - پژوهشی *نقد ادبی*. س ۱۱. ش ۴۳. پاییز ۱۳۹۷ (صص ۷ - ۳۷)

نگرشی به تلمیح ادبی براساس رویکردهای نوین در نقد ادبی و مطالعات بینارشته‌ای

زهرا رجبی*
استادیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه اراک

چکیده

گسترش مطالعات میان‌رشته‌ای در سال‌های اخیر سبب ایجاد تنوع در نگرش به مباحث ادبی به‌ویژه در زمینهٔ نقد ادبی در ایران شده است. حال آنکه در این پژوهش‌ها توجه به استفاده از این ظرفیت‌های بینارشته‌ای برای شناخت دقیق‌تر و ایجاد تحول در سایر زمینه‌های ادبی، همچون بلاغت و زیبایی‌شناسی کلاسیک شعر فارسی، تاحد زیادی مغفول مانده است. ازاین‌رو پژوهش حاضر درصدد است به‌شیوهٔ توصیفی ـ تحلیلی به مبحث تلمیح در بلاغت بپردازد و این عنصر بلاغی را براساس رویکردهای مطالعاتی نوین بینارشته‌ای و نقد ادبی واکاوی و معرفی کند. نتایج پژوهش بیانگر آن است که تلمیح، علی‌رغم سادگی ظاهری خود، یکی از پیچیده‌ترین و چندلایه‌ترین عناصر بلاغی است که می‌توان آن را با استفاده از دستاوردهای نوین رشته‌های مختلفی همچون زبان‌شناسی، نشانه‌شناسی، جامعه‌شناسی و برخی دیگر از نظریه‌ها و مباحث نقد و نظریهٔ ادبی جدید بررسی و واکاوی کرد.

واژه‌های کلیدی: مطالعات بینارشته‌ای، نقد ادبی، بلاغت، تلمیح.

---

* نویسندهٔ مسئول: z-rajabi@araku.ac.ir

تاریخ دریافت: ۱۳۹۷/۲/۱۸ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۷/۱۱/۲۱

۱. مقدمه

مطالعات بینارشته‌ای[1] رویکردی است که در آن تلاش می‌شود موضوع یا موضوعاتی از یک رشتهٔ خاص علمی با توجه به دانش، ابزار یا رویکردهای روش‌شناختی رشته یا رشته‌های دیگر علمی بررسی شود (خورسندی طاسکوه، ۱۳۸۸: ۵۹) تا از این طریق به خلق دانش و معرفتی جدید یا بازنگری و عمق بخشیدن به دستاوردها و حوزه‌های پیشین در یک زمینهٔ علمی دست یابد.

در قرن بیستم، عواملی همچون رواج مطالعات بینارشته‌ای، ظهور نقد نو و دگرگونی و توسعهٔ مطالعات جدید ادبی سبب هجوم و ورود اصطلاحات و واژه‌هایی نوین در حوزه‌های مختلف نقد و مطالعات ادبی و ازجملهٔ آن‌ها بلاغت شد. متأثر از این تحول، در شرح و فهم برخی از اصطلاحات ادبی ـ بلاغی که در ادبیات کلاسیک امری تثبیت‌شده بود، نوعی بی‌ثباتی و ابهام به‌وجود آمد که روشن شدن آن مستلزم تلاش منتقدان ادبی برای تبیین این اصلاحات از طریق مطالعات دقیق و بینارشته‌ای بود؛ این اهتمام تا زمان حاضر نیز ادامه دارد. یکی از این اصطلاحات بلاغی «تلمیح» است که پس از پرداختن به آن براساس رویکردهای نوین نقد ادبی، تاحدی عمق و گسترش یافته است که منتقدان معاصر دربارهٔ آن می‌گویند: «تلمیح جزئی جدایی‌ناپذیر با موضوعی حیاتی و ابدی در تئوری ادبیات است» (Irwin, 2011: 287).

در ایران بااینکه در چند سال اخیر تلاش‌هایی برای مطالعات تطبیقی و بینارشته‌ای صورت گرفته، به بررسی عناصر بلاغی با این رویکرد چندان توجهی نشده است. ازاین‌رو پژوهش حاضر برآن است به‌شیوهٔ توصیفی ـ تحلیلی و با توجه به رویکردهای نوین علمی به مبحث تلمیح بپردازد تا ضمن آشکار شدن ظرفیت‌های پنهان این عنصر بلاغی، هم زمینهٔ تحلیل و ارزیابی زیبایی‌شناختی تلمیحات به‌کاررفته در متون فارسی را با نگاهی نو برای پژوهشگران فراهم سازد و هم لزوم بازنگری و نگارش و تدوین کتاب‌های بلاغی دانشگاهی را با رویکردی جدید آشکارتر کند.

از آنجا که نوع پژوهش حاضر نظری بوده، در بسیاری از مباحث مثالی از متون ادبی بررسی و تحلیل نشده است. البته این مباحث خود می‌تواند ابزاری برای پژوهشگران برای بررسی تلمیحات متون قرار گیرد. از سویی نگارنده در برخی موارد

مشترک همچون تعریف تلمیح، قصد داشت بحث را به‌صورت تطبیقی با بلاغت فارسی مطرح کند که حجم مقاله چنین امکانی را فراهم نمی‌کرد؛ ازاین‌رو درنظر دارد آن مباحث را در قالب پژوهشی مستقل ارائه کند.

دربارهٔ پیشینهٔ پژوهش نیز باید گفت از آنجا که پژوهش‌های صورت‌گرفته دربارهٔ تلمیح براساس بلاغت کلاسیک بوده، تاکنون پژوهش مستقلی با این رویکرد انجام نشده است؛ بنابراین تقریباً تمام مباحث مطرح‌شده درمورد تلمیح در این پژوهش برای نخستین بار در نقد ادبی و بلاغت فارسی بیان می‌شود.

۲. بحث و بررسی

بحث و بدنهٔ اصلی این پژوهش در دو بخش تنظیم شده است. در بخش نخست، تعریف تلمیح و نسبت و ارتباط آن با دیگر مباحث بلاغی مطرح شده و در بخش دوم، تلمیح در ارتباط با دیگر نظریه‌های ادبی و رشته‌های علمی همچون زبان‌شناسی، نشانه‌شناسی، جامعه‌شناسی و روایت‌شناسی بررسی و تبیین شده است.

۲- ۱. تعریف تلمیح

برخلاف آنچه متصور است، یافتن یک تعریف مورد قبول و اجماع از تلمیح چندان ساده نیست؛ چنان‌که به‌عقیدهٔ پل لنون:[۲]

> جست‌وجوی معنای واژه‌ای چون «تلمیح» اساساً می‌تواند تصوری غلط باشد. [زیرا] درحقیقت تنها اقلیتی از واژه‌های با شاخصهٔ محتوایی وجود دارند که می‌توانند بدون ابهام تعریف شوند؛ اگرچه دربارهٔ بسیاری از واژه‌ها ممکن است یک هستهٔ اصلی معنایی وجود داشته باشد، معنا در حواشی [آن] مبهم می‌شود [...] همچنین وجود احتمال آمیختگی [تلمیح] در موارد مرزی با دیگر پدیده‌ها چون استعاره، جناس و نقل‌قول [... سبب شده است] که تلمیح بتواند به‌عنوان یکی از واژگانی که «مرزهای مبهم و لبه‌هایی تاریک» دارند، مورد توجه قرار گیرد (2004: 4).

باوجود این، پس از بررسی تعاریف مختلف تلمیح باید گفت دو دسته تعریف دربارهٔ تلمیح وجود دارد: تعاریف کلاسیک و عام و تعاریف تخصصی و خاص. تعاریف کلاسیک از متداول‌ترین و آشناترین تعریف‌های تلمیح هستند که از نمونه‌های آن این موارد قابل ذکر است: ریچاردسن[۳] «ارجاع دادن به یک شخص یا واقعهٔ آشنای تاریخی و ادبی که برای قابل فهم کردن یک ایده به‌کار می‌رود» (2006: 12) را تلمیح می‌داند. ارل مینر[۴] نیز تلمیح را «ارجاع ضمنی به اثر ادبی دیگری، به هنر دیگری، به تاریخ، به اشخاص معاصر و مانند آن» (Sommer, 1998: 10) تعریف می‌کند. در فرهنگ کادن دربارهٔ تلمیح آمده است: «معمولاً یک ارجاع ضمنی به دیگر آثار ادبی یا هنری، به یک شخص یا واقعه است» (Cuddon, 2013). براساس این دسته از تعاریف، «ادبیات می‌تواند به اسطوره (مانند *اولیس* جویس)، به کهن‌الگو (آرکی‌تایپ) (مثل *موبی‌دیک*)، به وقایع تاریخی (مثل *داستان دو شهر* دیکنز) یا به یک یا عناصر بیشتری از آثار مشهور ادبی، مذهبی یا فلسفی ارجاع دهد» (Allen, 2002: 7 - 8).

عموماً در رویکرد کلاسیک وجه اختلاف تعاریف گوناگون از تلمیح بر موارد و مسائلی غالباً جزئی مبتنی است؛ مثل اینکه در تلمیح نحوهٔ اشاره کردن هنرمند به متن، شخص یا واقعهٔ دیگر آشکار یا پنهان باشد. چنان‌که بر همین اساس، در دو ویرایش *دایرةالمعارف شعر و شاعری* پرینستون در سال‌های ۱۹۹۳ و ۱۹۶۵، دو تعریف متعارف از تلمیح آمده است: در ویرایش اول ادعا شده که تلمیح «ارجاع ضمنی» است؛ اما در نسخهٔ دوم این ضرورت رازآمیز بودن تلمیح ازبین رفته و درعوض قصد نویسنده پیشی گرفته است و گفته شده که شعر باید «تعمداً» و آگاهانه متضمن تلمیح باشد (Jernigan et al., 2009: 175).

اما به‌جز این تعاریف عام و کلاسیک از تلمیح که در کتب بلاغت فارسی نیز کم‌وبیش به همین ترتیب متداول و پذیرفته شده است، برخی تعاریف جدید و متفاوت از تلمیح وجود دارد که در آن‌ها هریک از صاحب‌نظران با توجه به رویکردهای پژوهشی خاص خود در عرصهٔ نقد ادبی تلمیح را تعریف کرده‌اند. برای نمونه ژرار ژنت[۵] تلمیح را براساس دیدگاه بینامتنیت تعریف کرده است. به‌عقیدهٔ او، بینامتنیت در اشکال بسیار متفاوتی رخ می‌دهد؛ از نقل‌قول‌های مستقیم و صریح تا استفاده‌های کمتر

آشکار از تلمیح که ژنت آن را سخنی که معنای کاملش متضمن درک ارتباط آن با متون دیگر است، تعریف می‌کند (Ricks, 2004: 5). کریستوفر ریکس[۶] نیز تلمیح را «فراخواندن شاعر به بازی با کلمات یا عبارات نویسندگان قبل» (همان، ۱) می‌داند که به مقولهٔ بازی‌های زبانی ویتگنشتاین[۷] از دیدگاه زبان‌شناسی نظر دارد. پری[۸] نیز براساس دانش نشانه‌شناسی دربارهٔ تلمیح می‌گوید: «'تلمیح' یک علامت[۹] در متن تلمیحی است؛ نشانه[۱۰]ای ـ ساده یا پیچیده ـ که به برخی روش‌ها یک مرجع را بازتاب می‌دهد و به آن ارجاع می‌دهد» (1978: 290). چنان‌که از این نمونه‌ها مشخص است، وجه اختلاف تعاریف مختلف در رویکرد دوم بسیار فراتر از مسائل جزئی، همچون پنهان یا آشکار بودن ارجاع‌های یک متن در متن دیگر، است و همین امر رسیدن به اجماع در تعریف تلمیح را مشکل می‌کند.

۲- ۲. تلمیح و دیگر عناصر بلاغی

از آنجا که از دیدگاه منتقدان ادبی و بلاغی یکی از بهترین روش‌ها برای شناخت چگونگی ماهیت و کارکرد تلمیح به‌عنوان یک عنصر بلاغی در متن، درک و تحلیل نسبت و ارتباط آن با سایر عناصر بلاغی و مفاهیم ادبی است، ازاین‌رو در ادامهٔ پژوهش به مرزهای مشترک تلمیح در ارتباط با سایر عناصر بلاغی همچون تشبیه، استعاره، تضاد و جناس و دیگر قالب‌ها و مباحث ادبی همچون پارودی، ارجاع، سرقت ادبی پرداخته خواهد شد.

۲- ۲- ۱. تلمیح و استعاره

در زبان انگلیسی و برمبنای تعریف بلاغی و کلاسیک ارسطو از استعاره، استعاره تشبیهی است فشرده و گردشده[۱۱] که ادات آن حذف شده است (Stern, 2000: 229)؛ چنان‌که در بلاغت فارسی نیز پایهٔ استعاره بر تشبیه است، با این تفاوت که یکی از طرفین آن حذف شده است. اما به‌عقیدهٔ بسیاری از منتقدان ادبی چون پری، بن ـ پرت[۱۲] و هیلن[۱۳]، تلمیح نیز از نظر عملکرد بسیار شبیه به استعاره است؛ زیرا تلمیح مثل استعاره مستلزم همجواری دو واژهٔ مستقل است. تلمیح رابطه‌ای استعاری است که

وقتی ایجاد می‌شود که یک متن تلمیحی دیگر متن‌های مستقل را برمی‌انگیزد و به‌کار می‌گیرد. همان‌طور که استعاره یک واژه را برای فهمیدن واژهٔ دیگری برمی‌انگیزد، به همین ترتیب تلمیح نیز عنصری از متن دیگر را برای فهمیدن جنبه‌هایی از متن تلمیحی برمی‌انگیزد. برای مثال استعارهٔ A، B است (مثلاً آن فرد گرگ است) روشی غیرمستقیم است برای بیان معنای ادبی A، C است (مثلاً آن فرد خشن است) و دلالت ضمنی بر این دارد که گوینده تمایل دارد معنای ادبی A در مواردی معیّن شبیه به B است. بنابراین همان‌طور که استعاره به‌وسیلهٔ جلب توجه خواننده به‌سوی ویژگی‌های درهم‌پیچیده‌ای که در هر دو مشترک است عمل می‌کند، تلمیح نیز شکلی از بیان یک چیز با قصد شنیدن چیز دیگری است (Heylen, 2005: 60 - 61). به‌عقیدهٔ آلن نیز، خواننده هنگام درک تلمیح همان فرایند ذهنی را طی می‌کند که در استعاره رخ می‌دهد. به‌بیان او:

> در تلمیحات مختصر [...] مفاهیم اشاره‌گر تعدادی محدود هستند و بلافاصله در مفهوم پایه آمیخته و یکی می‌شوند؛ [اما] در تلمیحات بیشتر گسترش یافته، ذهن خواننده قادر است برای مدت بیشتری هر دو مفهوم را کنار یکدیگر نگه دارد. سرانجام، در هر حال، خواننده قادر است ارتباط دو مفهوم را دریابد و فرایندی را طی کند که بسیار شبیه به چیزی است که کالریج در فرمول‌بندی تازه از استعاره‌اش توضیح داده است، خلق یک تصویر یا مفهوم تازه درحالی که فردیت اجزای متشکلهٔ تصویر باقی می‌ماند (Allen, 2002: 7).

برای مثال مولوی در بیت زیر وقتی می‌گوید:

هدهد ایشان پی تقدیس را می‌گشاید راه صد بلقیس را

(۱۳۷۹: دفتر دوم، ۸۹۳)

بااینکه خواننده با توجه به سیاق کلام مولوی درمی‌یابد که هدهد استعاره از «عارف راهنما» و بلقیس استعاره از «سالک و مرید» است، وجود جنبهٔ تلمیحی و اشاره به داستان سلیمان و سبا در این استعاره‌ها سبب می‌شود خواننده برای ربط دادن این مفاهیم استعاری موجود در متن *مثنوی* و اصل داستان متن مرجع، هر دو متن را مدت

زمان بیشتری در ذهن خود نگه دارد؛ مدتی بیشتر از درک اینکه مثلاً سرو استعاره است از قامت معشوق.

این تشابه ماهوی استعاره و تلمیح در اینکه هر دو واژه‌هایی برای برانگیختن معنایی خاص هستند، همان چیزی است که برخی از نظریه‌پردازان مانند برور[۱۴] و واسرمن[۱۵] را بر آن داشته که حتی تلمیح‌ها را نسخه‌هایی از فرم استعاره بدانند. کلت[۱۶] و هلندر[۱۷] نیز این قدرت بازتولیدکنندگی تلمیح در ایجاد کردن دیدگاه و شکلی جدید را تلمیح استعاری[۱۸] می‌نامند. رابینسون آن را تلمیح ترکیبی[۱۹] و برابر با استعاره می‌داند (Purdy, 1994: 17). به‌عقیدهٔ او، در واژه یا ترکیب تلمیحی مثل استعاره، دو صدای موجود در متن مرجع و متن حاضر کاملاً در صدای جدیدی به‌هم پیوند می‌یابند و تمایل دارند باهم ترکیب شوند و سخن واحدی را ایجاد کنند که معنای آن با یک پیچش درونی غنی شده است؛ چنان‌که در مثال فوق نیز درک ارتباط هدهد و بلقیس با سخن مولوی و یافتن و پیوند دادن مفهوم مشترک بین این دو متن سبب پیچیدگی و غنای مفهوم بیت می‌شود. به‌سبب همین عملکرد است که کریستوفر ریکس معتقد است: «تلمیح به‌عنوان درک روشن شباهت در تفاوت و به‌عنوان ربط دادن بین دو چیزی که از آن به‌بعد یک هویت تخیلی جدید می‌آفرینند، یکی از اشکالی است که استعاره می‌تواند بگیرد» (Ricks, 2002: 1).

۲- ۲- ۲. تلمیح، تشبیه و تضاد

چنان‌که بیان شد، از آنجا که زیربنای هر استعاره و تلمیحی وجود یا ادعای وجود یک ارتباط و نسبت تشبیهی است، تلمیح با تشبیه پیوند و قرابت ذاتی تنگاتنگی نیز دارد. شاید با یک دید کلی بتوان گفت چون هر واژهٔ تلمیحی درپی برقراری نوعی شباهت و اشتراک بین دو متن است، نوعی تشبیه نیز هست. البته در برخی از تلمیح‌ها این ارتباط A مانند B است، بیشتر تقابلی و متضاد است تا تشابهی و یکسان. در این تلمیح‌ها، هدف از برابر قرار دادن دو کنش، حادثه یا شخصیت در واژهٔ تلمیح برقراری نوعی تضاد و تقابل عامدانه است. در این حالت، «دو چیز در کنار هم قرار داده شده و مقایسه می‌شوند [...] در اینجا تناسب متن مختل نمی‌شود و بیشتر به‌صورت ضمنی

مستحکم می‌شود. هر واژه ارزش جداگانهٔ خود را حفظ می‌کند» (Purdy, 1994: 17). در تلمیح‌های عادی مبتنی بر تشابه، دو صدای متن مرجع و متن حاضر در صدای جدید شعر درهم آمیخته می‌شوند؛ ولی در برخی از تلمیح‌ها نوعی گفت‌وگوی رو در رو و چهره‌به‌چهره بین صدای دو متن که در قالب واژه یا ترکیب تلمیحی نمود پیدا کرده است، وجود دارد. همین تقابل مانع از آن می‌شود که فضای مشترک بین دو متن به‌سمت ادغام یا نفوذ در همدیگر گرایش یابد. در این حالت، نوعی تقابل و تضاد متنی عامدانه توجه خواننده را به‌سمت فرایند تولید ادبی در متن جلب می‌کند. به بیان دیگر، این تلمیح‌ها «درعین حال که آفرینش هنری را نشان می‌دهد، صنعت تولید اثر هنری را نیز آشکار می‌کند [...] این نوع تلمیح اغلب از هنر و داستانی که در زیر لایه‌های آفرینش هنری وجود دارند، نقاب برمی‌دارد» (Van Tress, 2004: 19). برای مثال شفیعی کدکنی در شعر «نوح جدید» می‌گوید:

نوح جدید ایستاده بر در کشتی/ کشتی او پر ز موش و مار صحاری/ لیک در آن نیست جای بهر کبوتر/ لیک در آن نیست جای بهر قناری/ ... / نوح نوآیین ستاده بر در کشتی/ خیره بر ابری که نیست، بر همه آفاق/ ... / کشتی او، کاغذی میانهٔ رگبار! (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۸: ۱۲۰ ـ ۱۲۱).

در این شعر، شاعر حتی با آوردن صفت «جدید» در عنوان شعرش اذعان می‌کند که نوح مدرن او با نوح آشنا و شناخته‌شدهٔ همگان متفاوت است، آیینی نو آورده، پیروان و ساکنان کشتی او موجوداتی موذی و منفورند و کشتی‌اش هم تکه‌کاغذی بر روی آب است که باز تأکیدکنندهٔ واهی و سست بودن دین و پیروان این نوح نوآیین است. در این شعر، درک معنای کلام وابسته به نوعی ارتباط تشبیهی ـ تقابلی بین متن مرجع (داستان حضرت نوح در قرآن کریم) و متن حاضر (نوح جدید شاعر) است؛ ولی هریک از متن‌ها هویت جداگانهٔ خود را حفظ می‌کنند و درهم ادغام نمی‌شوند. به‌عبارتی خواننده متوجه می‌شود که محتوای این شعر ـ درعین داشتن شباهت‌هایی ـ با دانسته‌های او از اصل داستان منطبق نیست و با آن متفاوت و متضاد است و باید آن را در تقابل با متن اصلی دریابد.

۲- ۲- ۳. تلمیح و جناس

بنابر اذعان بسیاری از نظریه‌پردازان حوزهٔ بلاغت و نقد ادبی همچون پری و هالندر، تلمیح و جناس از یک ریشه‌اند؛ زیرا:

> واژهٔ تلمیح allusion از نظر ریشه‌شناسی به illusion مربوط است و البته این دو واژه از ludo «بازی» play مشتق شده است؛ و واژهٔ بلاغی لاتین allusion به‌معنای لغت بازی (play) است. معنای اصلی [واژهٔ] تلمیح illusion بوده و در اوایل دورهٔ رنسانس به‌معنای «جناس/ pun» یا «بازی با کلمه/ word - play» اختصاص داده شده است. [سپس] با توسعهٔ بیشتر گسترش معنایی یافته تا هر نوع شباهت سمبلیک مانند تمثیل[۲۰]، حکایت اخلاقی[۲۱] یا استعاره[۲۲] را پوشش دهد. بلوم[۲۳] اشاره کرده که [کاربرد تلمیح در این] معنای جدید ضمنی، پنهان یا ارجاع غیرمستقیم، مدتی پس از آن در قرن هفدهم ظاهر شده است (Lennon, 2004: 4 -5).

از سویی صرف‌نظر از پیوند ریشه‌شناسی تلمیح و جناس، از نظر کارکردی نیز لازمهٔ تلمیح بازی کردن با معنای متن است و این امر فقط در بافت متن ممکن می‌شود؛ درست مانند جناس که نوعی بازی با معنا و واژه است و درک آن وابسته به بافت است. چنان‌که برای مثال، همان‌طور که در متن ادبی تشخیص اینکه واژهٔ «شیر» کدام‌یک از معانی «شیر خوردنی»، «شیر آب» و «شیر جنگل» را دارد وابسته به بافت است، درک اینکه واژهٔ «آدم» به‌معنای مطلق «انسان» است یا «حضرت آدم» نیز وابسته به بافت است. الیوت در توضیحی که دربارهٔ شعر آگوستینی (شعر تا اواخر قرن هجدهم میلادی) می‌گوید، به‌خوبی به این شباهت بنیادین جناس و تلمیح اشاره کرده است:

> شعر آگوستینی به‌خاطر تلمیح ادبی‌اش قابل توجه است. شاعر [به‌واسطهٔ تلمیح] معانی را خلق می‌کند، قضاوت‌ها را در کنترل دارد و تجارب زنده‌ای را به‌وسیلهٔ به‌بازی گرفتن دیگر آثار ادبی و بسیاری از واژگان آن‌ها [به مخاطب] می‌بخشد. این یک «شعر تلمیح» است (Riks, 2002: 9).

به بیان دیگر، در تلمیح و جناس ـ به‌ویژه جناس تام ـ عملکرد هر دو ابزار بلاغی وابسته به بازی با واژه یا واژگانی است که هم‌زمان دو معنا را به‌حرکت درمی‌آورند؛

معنای اولیه همان معنای ظاهری در متن حاضر است و معنای ثانویه معنای غایبی است که خواننده باید آن را فرابخواند و فعال کند و با متن فعلی هماهنگ کند؛ مشخص است که لذت ذهنی حاصل از فعل‌وانفعال این دو معناست که ارزش زیبایی‌شناختی تلمیح و جناس را ایجاد می‌کند و به معنای اثر هنری عمق و غنا می‌بخشد.

البته ویلز[۲۴] معتقد است تلمیح و جناس در اینکه نوعی بازی با واژه یا واژگانی در بافت یک متن هستند که بر دو معنا مبتنی است، مشترک‌اند؛ ولی وجه تفارق آن‌ها از دیدگاه زبان‌شناسی در این است که جناس با دو معنای واژگانی (لغوی)شده معمولاً از یک واژه بازی می‌کند؛ درحالی که واژهٔ تلمیح معمولاً با دو معنای عبارتی و نه معنای لغوی بازی می‌کند (Lennon, 2011: 83). در صنعت‌های استعاره، ایهام و کنایه نیز مانند جناس در به حرکت درآوردن دو معنا از خلال یک واژه همین تشابه عملکرد با تلمیح وجود دارد که البته در اینجا نیز مانند جناس، غالباً فقط در سطح بازی با معنای لغوی واژگان است و برخلاف تلمیح، درک معنای دومی که واژهٔ استعاره، ایهام یا تعبیر کنایی برمی‌انگیزد، وابسته به متن مرجعی نیست.

۲- ۲- ۴. تلمیح و پارودی

پیش از این دربارهٔ تلمیح‌هایی که اساس آن‌ها بر تقابل و تضاد است، صحبت شد. این تلمیح‌ها خصوصاً در مواردی که تضاد حالت کنایه و طنز داشته باشد، به پارودی نزدیک می‌شوند. اما تفاوت پارودی و تلمیح در این است که طبق تعریف بن ـ پرت، تلمیح «وسیله‌ای برای فعال کردن دو متن به‌صورت هم‌زمان است» (1976: 107)؛ و اگرچه این خصیصه هم در پارودی و هم در تلمیح وجود دارد، این فعال‌سازی در تلمیح عمدتاً از طریق رابطهٔ محتوایی و زبانی بین دو متن ایجاد می‌شود و نه از طریق ایجاد کردن تقابل طنزآمیز و اخلاقی ـ انتقادی، همان‌طور که در پارودی رایج است (Hutcheon, 2000: 43). همچنین بااینکه در هر دو بازگشت به متن‌های پیشین وجود دارد، در تلمیح نویسنده هیچ‌گاه ملزم نیست آشکارا به متن منبع برگردد و می‌تواند به آن به‌صورت تلویحی و ضمنی ارجاع دهد؛ ولی در پارودی باید ارجاع به متن منبع کاملاً صریح باشد، به‌گونه‌ای که مرجع آن از همان آغاز آشکار شود؛ چنان‌که برای مثال

در سطرهای «وصف آیینه کار شاعر نیست، از لب خود شنیدنی هستی// کاش می‌شد خودت بگویی که، از خودت چه تجسمی داری؟» (برقعی، ۱۳۹۲: ۴۷).

شاعر به داستان دیدار حضرت یوسف (ع) و دوستش اشاره می‌کند که برای او آینه‌ای به‌عوان ارمغان می‌برد و می‌گوید هرچه گشتم برای تو بهتر از آینه ندیدم تا زیبایی خودت را در آن ببینی. مولوی نیز در *مثنوی* به این داستان اشاره کرده است. در این موارد، یافتن داستان و متن مرجع تلمیح کمی سخت است؛ چراکه شاعر صراحتاً آن را بیان نکرده است.

تفاوت دیگر آن‌ها در این است که در تلمیح، اغلب نوع استفاده از محتوای متن منبع مختصرتر و فشرده‌تر و بیشتر به‌صورت ازپیش تعیین‌شده است؛ چنان‌که برای مثال عموماً تلمیح به داستان خضر با اشاره به یکی از جنبه‌های داستان او، همچون سبزی، راهنمایی گم‌شدگان، آب حیات یا ظلمات، است. ولی در پارودی شاعر هم نوآوری بیشتری در نوع و زاویهٔ نگاه به متن منبع و چگونگی استفاده از آن دارد و هم اینکه شیوهٔ ارجاع‌دهی او به‌گونه‌ای است که تمام یا غالب متن منبع را پوشش می‌دهد. برای مثال در این پارودی از بسحاق اطعمه:

دارم از کلهٔ بریان گله چندان که مپرس — که چونان زو شده‌ام بی‌سروسامان که مپرس
کس به بالای مزعفر مکناد آشِ ترش — که چنانم من از این کرده پشیمان که مپرس
روزه‌داری و ریاضت هوسم بود ولی — چشمکی می‌زند آن دنبهٔ بریان که مپرس...

(بسحاق اطعمه، ۱۳۸۲: ۱۵۳)

هم نوع استفادهٔ شاعر از غزل حافظ گسترده‌تر از اشارهٔ تلمیحی به بخشی از یک داستان است و به‌نوعی آمده که تعمداً متوجه کل ساختار شعر است و هم اینکه نوع نگاه شاعر به متن مرجع متفاوت‌تر و با خلاقیت بیشتری است.

۲- ۲- ۵. تلمیح و اثرپذیری[۲۵]

اگرچه تلمیح نوعی اثرپذیری از دیگر آثار ادبی گذشته یا به‌عبارتی اثرگذاری یک اثر در اثر ادبی آینده است، این دو با یکدیگر تفاوت دارند. منظور از تأثیر، روابط پیوسته بین گذشته و حال متن‌های ادبی و یا نویسندگان آن‌هاست. مطالعهٔ تأثیر عموماً مستلزم

بررسی روش‌هایی است که در آن‌ها آثار ادبی مراجع پیشین خود را بازبینی (بازنویسی) و به‌روزرسانی می‌کنند و اغلب همراه با مطالعهٔ سنت ادبی است. بدین ترتیب که همچنان‌که نویسندگان به اخذ درون‌مایه‌ها، موضوع‌ها، انواع و اشکال سبکی پیش‌روانشان تمایل دارند و آن را ادامه می‌دهند، الگوها، انگاره‌های درون‌مایه‌ها، موضوع‌ها و غیره نیز گسترش می‌یابند و این امر سنت‌های ادبی مورد تحقیق مورخان ادبی را شکل می‌دهد (Sommer, 1998: 14). بر این اساس می‌توان گفت رابطهٔ تلمیح و تأثیر از نوع عام و خاص است. هر مطالعهٔ تلمیحی نوعی مطالعهٔ تأثیری است، ولی عکس آن صادق نیست؛ زیرا مطالعه و بررسی تأثیر در آثار ادبی بسیار گسترده‌تر و اعم‌تر از مطالعهٔ تلمیح است. چنان‌که برای مثال بررسی نحوهٔ تکرارهای خصایص زبانی و تحت‌اللفظی متن قدیمی‌تر در متن جدید می‌تواند قسمی از مطالعهٔ تأثیر باشد، ولی مطالعهٔ تلمیحی محسوب نمی‌شود.

۲- ۲- ۶. تلمیح، وام گرفتن[۲۶] و سرقت ادبی[۲۷]

با اینکه در نگاه اول «به‌نظر می‌رسد سرقت ادبی متضاد با تلمیح باشد؛ [زیرا] یک سازندهٔ تلمیح امیدوار است که خواننده بتواند چیزی را تشخیص دهد، [درحالی که] یک سارق ادبی امیدوار است که خواننده نتواند» (Ricks, 2002: 1)؛ در بلاغت فارسی، عربی و انگلیسی تلمیح یکی از اقسام سرقت ادبی شمرده می‌شود. چنان‌که الیوت عموماً تلمیح را نوعی از قرض گرفتن یا سرقت ادبی می‌داند و دربارهٔ چیستی و چگونگی درجات آن می‌نویسد:

> کی از بهترین آزمون‌ها روشی است که یک شاعر [از دیگر آثار] وام می‌گیرد. شاعران نابالغ کپی می‌کنند؛ شاعران بالغ دزدی می‌کنند؛ و شاعران بد آنچه را که می‌گیرند از شکل می‌اندازند؛ و شاعران خوب آن را در چیزی بهتر یا حداقل متفاوت قرار می‌دهند. شاعر خوب سرقت خود را کاملاً متفاوت از آنچه که وام گرفته است، در کلیتی از احساسی که منحصربه‌فرد است پیوند می‌دهد. شاعر خوب معمولاً از نویسندگان دور از زمان یا بیگانه از زبان [خود] یا متفاوت در علاقه وام می‌گیرد [...] شاعر نمی‌تواند یک تصویر را به‌صورتی تأثیرگذار یا طبیعی

وام بگیرد مگر اینکه چیزی شبیه احساسی که تصویر اصلی را اعتلا می‌دهد را نیز قرض کند یا به‌صورت طبیعی دراختیار داشته باشد (Riks, 2002: 4 - 5).

در آثار بلاغی عربی و به‌تبع آن فارسی نیز، تلمیح را نوعی سرقت یا ملحق به سرقات می‌دانند (ر.ک: تفتازانی، بی‌تا: ۴۷۱؛ آق‌اولی، بی‌تا: ۲۲۶؛ مراغی، ۱۴۲۲: ۳۷۲). چنان‌که برای مثال شمس قیس سرقت ادبی را در چهار نوع کلی می‌داند که تاحد زیادی تعبیر و بیانی دیگر از گفتهٔ الیوت و تقسیم‌بندی او از انواع سرقت ادبی است. این چهار نوع عبارت‌اند از:

انتحال، سخن دیگری بر خود بستن است و آن‌چنان باشد که کسی شعر دیگری را مکابره بگیرد و شعر خویش سازد، بی‌تغییری و تصرفی در لفظ و معنای آن، یا به تصرفی اندک [...] سلخ، پوست باز کردن است و در شعر این نوع سرقت چنان باشد که معنا فراگیرد و ترکیب الفاظ آن بگرداند و به وجهی دیگر ادا کند [...] و اما المام، قصد کردن است و نزدیک شدن به چیزی و در سرقات شعر آن است که معنا فراگیرد و به عبارتی دیگر و وجهی دیگر به‌کار برد [...] و اما نقل، آن است که درین باب شاعر معنای شاعری دیگر بگیرد و از بابی به باب دیگر برد و در آن پرده بیرون آرد (شمس قیس، ۱۳۷۳: ۳۹۷ ـ ۴۰۱).

بنابراین در منابع فارسی و انگلیسی، تفاوت و مرز میان تلمیح، وام و سرقت ادبی تنها به میزان توانایی و استعداد هنرمند وابسته است. نویسنده یا شاعر توانا در تلمیح به‌شکلی هنرمندانه از کنش‌ها، تصاویر و شخصیت‌های دیگر آثار ادبی برای تقویت و تعالی اثر هنری خود وام می‌گیرد؛ حال آنکه هنرمندی که اعتمادبه‌نفس و قریحهٔ هنری لازم را ندارد، آن را به‌طرزی تاحد ممکن نامحسوس از آثار پیشینیان می‌دزد.

۲- ۲- ۷. تلمیح و ارجاع[۲۸]

از آنجا که هر ترکیب یا واژهٔ نشانگر تلمیح در متن در ذات خود نوعی ارجاع و اشاره به متن منبع تلمیح است، می‌توان طبق نظر پری چنین گفت که نشانهٔ تلمیح در ارتباط با متن نشانه‌شده مشخصه‌ای است که براساس نوع عملکرد آن می‌توان گفت تلمیح یک ارجاع است (Perri, 1978: 291). البته باید توجه کرد که ارجاع مقوله‌ای گسترده‌تر

از تلمیح است و تلمیح نوعی از ارجاع محسوب می‌شود. ارجاع را به‌طور خلاصه می‌توان روشی دانست که دربردارندهٔ جنبه‌هایی از استفاده از آثار دیگر در کنار اثر خود نویسنده است. این مقوله می‌تواند:

> از یک ارجاع بسته و محصورشده حتی با علامت نقل‌قول یا استناد در تحقیق تا اشکال گسترده و باز مانند تلمیح[۲۹] و تقلید[۳۰] طبقه‌بندی شود. نوع بسته را می‌توان ارجاع‌های تبیین‌شده و نوع باز مثل تلمیح را می‌توان ارجاع‌های تبیین‌نشده دانست که درک آن نیازمند طبقهٔ خاصی از خوانندگان است که پیش‌زمینهٔ مشابهی دارند؛ خوانندگان متوسطی که دست‌کم بتوانند تشخیص دهند تلمیحی در خلال متن ساخته شده است (Mezo, 2001: 136).

بر این اساس، در مواردی همچون: «هزار نقش برآرد زمانه»، خوش‌تر از آن/ که در تصور آیینهٔ تو چهره گشود (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۸: ۱۳۰) که به داستان‌ها و متن‌های شناخته‌شدهٔ فرهنگ و ادبیات ایرانی اشاره ندارد، هنگامی که شاعر ارجاعی مستقیم را با علامت نقل‌قول در شعر خود مشخص می‌کند، نوعی تلمیح است که اگرچه خواننده مرجع آن (دیوان انوری ابیوردی) را تشخیص ندهد، علامت گیومه، خود، به وجود داشتن قسمتی از متنی دیگر در متن حاضر دلالت می‌کند.

ضمن آنکه چنان‌که در مثال بالا مشهود است، معمولاً در ارجاع، مطلب وام گرفته‌شده از متن منبع در بافت متن مقصد قرار می‌گیرد تا در خدمت تأیید و تکمیل آنچه در متن فعلی بیان شده است، درآید؛ درحالی که در تلمیح این قضیه می‌تواند دست‌کم رابطه‌ای دوجانبه و حتی گاه در مواردی مثل نمونهٔ بحث تلمیح و تضاد رابطه‌ای برعکس داشته باشد؛ زیرا در تلمیح، هر دو متن در ارتباط با یکدیگر معنا را شکل می‌دهند و حتی می‌توان گفت بیشتر این متن تلمیحی است که معنایش وابسته به متن منبع می‌شود. چنان‌که به‌گفتهٔ ایروین، تلمیح اگرچه به یک منبع ارجاع می‌دهد، به‌شکلی غیرمستقیم به چیزی بیش از جایگزینی سادهٔ مطلب در ارجاع نیازمند است؛ زیرا برای مثال در برخی تلمیح‌ها حتی اینکه چه اطلاعات خاصی در این جایگزینی مورد نظر است، قطعی نیست و می‌تواند یک یا چند تداعی و جنبهٔ معنایی مختلف را برانگیزد که در متن حاضر تأثیرگذار باشند. ضمن اینکه در تلمیح، خواننده باید چیزی

را که صریحاً در متن حاضر وجود ندارد، به‌یاد آورد تا بتواند به قصد نویسنده پی ببرد (Irwin, 2011: 288 & 293)؛ درحالی که در ارجاع، مطلبی از یک متن دیگر با اطلاعاتی و معنایی معیّن در متن فعلی جایگزین می‌شود. البته باید توجه کرد که تلمیح در اینکه خواننده باید اشتراکات به‌وضوح بیان‌نشده را بازسازی کند، تاحدی با ارجاع غیرمستقیم قرابت دارد.

۲- ۳. تلمیح و نظریه‌های ادبی و بینارشته‌ای

تلمیح را می‌توان براساس دیدگاه‌های موجود در دیگر حوزه‌های نقد ادبی و به‌ویژه با رویکردی بینارشته‌ای با دیگر رشته‌های علمی بررسی و واکاوی کرد که در ادامهٔ پژوهش به آن پرداخته می‌شود.

۲- ۳- ۱. تلمیح و چندصدایی

عموماً نظریهٔ چندصدایی که با نام باختین گره خورده، در حوزه‌های مطالعاتی همچون روایت‌شناسی و گفتمان‌کاوی به‌کار می‌رود. اما در حیطهٔ بلاغت نیز در حالت عادی، گفتمان دوصدایی و وجود دو صدا در یک مکالمه را می‌توان در مواردی مانند سخنان دوپهلو یا در گفته‌های گوینده‌ای که از واژگان دیگری استفادهٔ آیرونیک و کنایه‌دار می‌کند، دید. «بااینکه باختین هرگز به موضوع تلمیح ادبی نپرداخته است، تلمیح دقیقاً گفت‌وگوی بین دو صدا را نشان می‌دهد و صدایی است که شنیده می‌شود تا از دیگری صحبت کند» (Boer, 2007: 162). از این منظر، در متن ادبی هر تلمیح مصداقی از شنیده شدن صدای دیگر متن‌های غایب در چارچوب متن حاضر است؛ زیرا همان‌طور که لنون می‌گوید:

> یک تلمیح زمانی بنا می‌شود که خواننده در جریان پردازش یک متن، موردی از یک متن مبنایی غیرمستقیم را تشخیص می‌دهد و آن را به‌عنوان مفهومی ازپیش تعیین‌شده از سوی نویسنده که به‌واسطهٔ برجسته کردن عناصری از متن بدان اشاره شده است، درمی‌یابد. این عناصر برجسته‌شده با مفاهیم مشترک که برای تحریک

کردن حافظهٔ بینامتنی عمل می‌کند، در گسترده‌ترین مفهوم «صداهای دیگر» باختینی است (Lennon, 2004: 15).

از سویی باختین به گفت‌وگوی درونی خود واژه‌ها نیز معتقد است. به‌عقیدهٔ او، معنای یک واژه از فرهنگ لغت نمی‌آید؛ بلکه با تاریخ خود و اهداف دیگران از کاربرد آن اشباع شده است؛ بنابراین می‌توان گفت معنای واژه نه‌فقط به‌وسیلهٔ منبعش، بلکه به‌واسطهٔ مقصدش نیز شکل می‌گیرد. یکی از بهترین مصداق‌های این گفت‌وگوی درونی ذاتی واژه در خودش، واژهٔ تلمیح است که معنای آن با خودش کاملاً منطبق نیست و واژه‌ای بدون محدودیت‌های معنایی تعیین‌شده است (Boer, 2007: 162). علاوه‌بر این و از جهتی دیگر، می‌توان گفت که فرایند ایجاد تلمیح توسط نویسنده و درک آن از سوی خواننده خود می‌تواند نمونه‌ای از حضور صداهای نویسنده و خواننده در جریان خوانش متن باشد که گاهی همسو و گاهی ناهمسو با یکدیگر است؛ چراکه به‌گفتهٔ لنون، تلمیح اساساً خصیصه‌ای بلاغی است که مبنای آن بر روان ـ زبان‌شناسی[۳۱] است و به درک ضمنی نویسنده ـ خواننده از ردپای متن دیگری که عمدتاً به‌صورت ناگفته در سطح گفتمان باقی می‌ماند، بستگی دارد. تلمیح با پژواک و انعکاس صرف آن چیزی که عمداً به‌وسیلهٔ نویسنده فرض شده و درک این غرض از سوی خواننده تفاوت دارد. به‌ویژه هنگامی که تلمیح‌ها منابعی ترکیبی و چندلایه دارند، خواننده ممکن است در درک تلمیح موفق باشد ولی منبع آن را تشخیص ندهد؛ در اینجا ممکن است بین درک نویسنده و خواننده تناسب وجود نداشته باشد (Lennon, 2004: 15). به‌ویژه در این حالت است که صداهای خواننده و نویسنده با هم ناهمسو و متفاوت خواهد بود.

۲- ۳- ۲. تلمیح و بینامتنیت

قبل از بحث دربارهٔ ارتباط و نسبت تلمیح با بینامتنیت، باید نخست آن را تعریف کنیم. از گسترده‌ترین تعریف‌های بینامتنیت تعریف ترزا توماچیکوویچ[۳۲] است که می‌گوید بینامتنیت «تمامی ارتباطات زبان‌شناختی و درون‌مایه‌ای پیچیده‌ای [است] که توسط نویسنده بین متن خود و دیگر متن‌ها در شکلی از انسجام، ارجاع یا وابستگی جهانی[۳۳]

خلق می‌شود» (Tomaszkiewicz, 2004: 45). بر همین اساس، نظریه‌پردازان مطرح در عرصهٔ بینامتنیت بر ماهیت بینامتنی تلمیح تأکید می‌کنند؛ زیرا طبق گفتهٔ رولان بارت، متن یک فضای چندبُعدی است که در آن نوشته‌های مختلفی که هیچ‌یک اصیل نیستند، ترکیب می‌شوند و برخورد می‌کنند (Barthes, 1978: 146). مشخص است که این خصیصهٔ ترکیبی و چندبُعدی بودن مطرح‌شده در بینامتنیت، در صنعت تلمیح بیش از سایر عناصر بلاغی نمود دارد. شاید از همین‌جاست که ژنت واژهٔ ترامتنیت[۳۴] را که برای اشاره به تمامی آنچه که در یک متن، چه آشکار و چه پنهان، در ارتباط با سایر با متن‌ها وجود دارد، پیشنهاد داده است. او در بازتعریف خود از بینامتنیت، آن را به مجاورت و تأثیر هم‌زمان[۳۵] دو متن محدود کرده و نقل‌قول[۳۶]، تلمیح و سرقت ادبی را از مصادیق ترامتنیت دانسته است. البته او اذعان کرده است که قدرت برانگیزانندگی و تحریک مستقیم تلمیح به‌عنوان یک ابزار بیانی تفسیری در جهان داستانی کم است (Watson, 2012: 64; Stam et al., 1992: 210 - 211). در همین راستا، کریستوا نیز در تبیین مفهوم بینامتنیت، متن را در ارتباط با دو محور مورد توجه قرار می‌دهد: محور افقی که نویسنده و خوانندهٔ متن را به یکدیگر متصل می‌کند؛ محور عمودی که متن را به دیگر متن‌ها پیوند می‌دهد (Kristeva, 1980: 69) و این خصیصه در تلمیح نمودی بارز دارد که در ادامهٔ پژوهش در این باره توضیح داده می‌شود. اما چنان‌که از گفته‌های ژنت و کریستوا برمی‌آید، تلمیح محل پیوند یک متن با متن یا متن‌های دیگر است و ازاین‌رو امری بینامتنی است. علاوه‌بر آن‌ها، رِزیمن[۳۷] نیز در کتاب خود به‌شیوهٔ دیگری تلمیح را با بینامتنیت پیوند داده و آن را یکی از اقسام اینترتکست[۳۸] برشمرده است. او می‌گوید: «اینترتکست می‌تواند یک واژهٔ کاربردی برای اشاره به هر نمونه‌ای از یک ارجاع متنی، وام گرفتن، تلمیح، بازنویسی[۳۹]، نقیضه[۴۰] و غیره، از یک متن موجود، [و] در مفهوم گستردهٔ آن [از] یک ادبیات ترکیبی، فراادبی[۴۱] و منابع غیرادبی [...] باشد» (Rzyman, 2017: 13).

درمجموع باید گفت از آنجا که تلمیح ابزار و تمهیدی متنی برای تثبیت ارتباط با سایر متن‌ها یا دست‌کم دو متن منبع و مرجع است، همین امر آن را به مقولهٔ بینامتنیت نزدیک می‌کند و پیوند می‌زند؛ زیرا «بینامتنیت و تلمیح در این پیش‌فرض مشترک

هستند که معنا از برهم‌کنش بین حداقل دو متن ساخته می‌شود و رابطهٔ بین این متن‌ها هم‌زمانی است؛ یعنی تمایزی بین متن پیشین و متن بعدتر وجود ندارد» (Hylen, 2005: 50).

البته برخی از نظریه‌پردازان مخالف دیدگاه‌های مذکور هستند. برای مثال مایکل ریفاتر[۴۲] برآن است که «مناسب نیست که تلمیح و نقل‌قول جزء بینامتنیت باشند؛ به‌سبب اینکه آن‌ها شدیداً به دانسته‌های نویسنده وابسته هستند و درعین حال، واقعاً در متن گسترده‌ای که در آن ظاهر می‌شوند، ضروری نیستند» (Rzyman, 2017: 9). بنجامین سامر[۴۳] نیز، از آنجا که نوع نگرش بین مناسبات خواننده، متن و نویسنده در تلمیح و بینامتنیت تاحدودی متفاوت است، قرار دادن آن‌ها در کنار هم را درست نمی‌داند. او در این باره توضیح می‌دهد:

> بینامتنیت بر روی نویسنده و یا حتی بر خود متن (به‌عنوان بخشی از یک سیستم بزرگ‌تر) یا بر روی خواننده متمرکز نمی‌شود؛ این خواننده است که نشانه‌های موجود در متن را با مشارکت دادن آن‌ها با نشانه‌های مرتبط [با آن‌ها] در ذهن خود تفسیر می‌کند [...] بنابراین بینامتنیت [...] روشی هم‌زمانی، خواننده‌محور و نشانه‌شناختی است. بینامتنیت مربوط به خواننده یا متن به‌عنوان چیزی مستقل از نویسنده‌اش است؛ درحالی که تأثیر و تلمیح به نویسنده نیز، همانند متن و خواننده، مربوط است. بینامتنیت رویکردی هم‌زمانی[۴۴] است [درحالی که] تأثیر و تلمیح درزمانی[۴۵] و حتی تاریخی است. بینامتنیت به ارتباط دادن بین متن‌ها در گستره‌ای بسیار وسیع علاقه‌مند است [و این امر] در تأثیر و تلمیح جهتی محدودتر دارد. بینامتنیت ارتباط‌های میان متن‌های بسیاری را می‌آزماید؛ درحالی که در تأثیر و تلمیح ارتباط‌های خاص را در بین تعداد محدودی از متن‌ها بررسی می‌کند (Sommer, 1998: 7 - 8).

۲- ۳- ۳. تلمیح و زبان‌شناسی

ارتباط بین تلمیح و دانش زبان‌شناسی را می‌توان در دو بحث کلی مطرح کرد:

۲- ۳- ۳- ۱. تلمیح و محور هم‌نشینی و جانشینی

هولتیس[۴۶] در تبیین چگونگی و وجه تمایز بین تلمیح و نقل‌قول در متن از زبان‌شناسی و محورهای زبانی کمک گرفته که به‌نوعی بیانگر نحوهٔ سازوکار و عملکرد تلمیح در متن از حیث زبان‌شناسی نیز است. به‌عقیدهٔ او:

> در نقل‌قول مستقیم و نقل به مضمون بخش مربوط به متنِ غایب در محور هم‌نشینی متن فعلی جاسازی شده است؛ درحالی که در تلمیح فقط ردی [از متن غایب] بر روی محور هم‌نشینی [متن حاضر] وجود دارد که همان‌طور که از سوی نویسنده تعیین شده است، سبب ایجاد پیوستگی در محور جانشینی می‌شود (Lennon, 2004: 62).

به عبارت دیگر، اساس درک تلمیح بر نوعی سیستم ارجاعی مبتنی بر محور جانشینی ارتباط است؛ بدین ترتیب که خواننده در حین مواجهه با ترکیب یا واژهٔ تلمیحی، از طریق نوعی پردازش هرمنوتیکی، نشانه‌شناسانه و بینامتنی در ذهن خود باید بتواند تشخیص دهد که کدام قسمت از متن غایب را با متن حاضر جایگزین، تکمیل یا مقایسه کند تا مفهوم مورد نظر نویسنده را دریابد. اما در نقل‌قول فقط همان عبارت نقل‌شده از متن غایب در محور هم‌نشینی و در کنار دیگر عبارت‌های متن حاضر قرار می‌گیرد و جایگزینی یا مقایسه‌ای بین آن و متن غایب صورت نمی‌گیرد. بنابراین، برخلاف تلمیح، درک نقل‌قول صرفاً مبتنی بر محور هم‌نشینی است. به‌بیان کارملا پری، در جریان نقل‌قول و بیان ضمنی (غیرمستقیم) یا صریح (مستقیم) از یک منبع، «ارجاع صرفاً نیازمند این است که درجهت توضیح [مورد نظر] جایگزین شود؛ [اما] در تلمیح، ارجاع باید شناخته شود و جنبه‌های متناسب با دلالت‌های ضمنی آن تعیین و اعمال شود» (Perri, 1978: 292). در تلمیح، این فرایند سه‌گانهٔ ذهنی «شناخت»، «تعیین» و «اعمال» در هر دو محور زبان متن و با مرکزیت محور جانشینی رخ می‌دهد؛ بدین ترتیب که در متن تلمیح‌دار:

> دربرابر سیستم بافت سطحی [متن] یک سیستم بافت مجازی به‌وسیلهٔ قسمت تلویحی ساخته شده است که جریان متن را گسیخته کرده و ارتباط جانشینی با متن منبع را برقرار می‌کند. برهم‌کنش بین متن حاضر بر روی محور هم‌نشینی

پردازش و متن مرجع غایب بر روی محور جانشینی، در نقطهٔ تقاطع آن‌ها با قسمت تلویحی یا نشانه‌ای که در هر دو متن مشترک است، آغاز می‌شود. این برهم‌کنش معنای بینامتنی را در فرم یک «متن تلویحی»[۴۷] ایجاد می‌کند (Lachmann, 1990: 60 & 63 به نقل از Lennon, 2004: 62).

۲- ۳- ۳- ۲. تلمیح و انسجام متن

در دیدگاه زبان‌شناسی شناختی، درک سازوکار زبان در تولید و درک متن بسیار اهمیت دارد. در این رویکرد، الگوهای مختلف زبان تلویحی مانند استعاره، کنایه، جناس، تناقض و تلمیح سازوکارهای شناختی و شیوه‌ها و شگردهای سبک‌شناسانهٔ ذهنی هستند که برای ساختن و ایجاد کردن معنا به‌کار می‌روند. براساس این دیدگاه، درک تلمیح نیازمند تلاشی شناختی است؛ خواننده باید هر دو تصویر آشکار موجود در متن حاضر و تصویر پنهان موجود در متن ضمنی و منبع را تشخیص دهد. حتی در موارد پیچیده‌تر تلمیح، خواننده مجبور است این فرایند شناسایی را از خلال سراسر متنی گسترده‌تر انجام دهد تا اجزای غایب و گم‌شده و گاه پراکندهٔ موجود در تلمیح را آشکار و بازیابی کند و بدین ترتیب، به یک تصویر کامل از فرم اصلی یا پایهٔ تلمیح و روابط معنایی و سبکی موجود در تلمیح و بین دو متن مرجع و مقصد آن دست یابد. در این بین، اصرار بر ایجاد کردن شبکه‌ای از ارتباط‌های مشترک و پیوند زدن میان اجزای آشکار تلمیح موجود در متن حاضر و شکل اصلی موجود در متن منبع، انسجام متن را فراهم می‌کند که عنصری مهم در درک و تفسیر متن است؛ زیرا تلمیح دیدی کل‌نگر دارد و بااینکه معمولاً بر مهم‌ترین بخش از اطلاعات متمرکز می‌شود، اجزای ضمنی آن به‌وسیلهٔ شنونده یا خواننده و بافت متن به‌ذهن می‌رسد. بنابراین می‌توان گفت تلمیح به بهترین وجه نشان‌دهندهٔ نیروی انسجام تقریری عبارت‌پردازی است؛ زیرا در آن انسجام متنی به‌وسیلهٔ پیوندهای مشترک متقابل و ارتباط‌های ظریفی میان دو متن ایجاد می‌شود که گاه چنان جزئی و ظریف هستند که ممکن است دیده نشوند (Naciscione, 2010: 108 - 115). از دیدگاه زبان‌شناسانی همچون هالیدی و حسن[۴۸] (1976: 299) نیز، این توالی ناگسستنی بازیابی و ربط مؤلفه‌های ضمنی و معنای لغوی

که خواننده را قادر می‌کند تا تمام تکه‌های گم‌شده و غایب تلمیح را در ذهن خود فراهم کند، به‌وسیلهٔ انسجام میسر می‌شود؛ و این همان فرایندی است که برای خواننده در حین تشخیص و بازسازی تلمیح رخ می‌دهد.

۲- ۳- ۴. تلمیح و نشانه‌شناسی

ارتباط بین تلمیح و نشانه‌شناسی، همانند زبان‌شناسی، بیشتر در حوزهٔ شناخت ماهیت و عملکرد تلمیح در متن و شیوهٔ درک و دریافت آن توسط مخاطب مطرح است که توضیح آن تاحدودی در بحث تلمیح و زبان‌شناسی نیز بیان شد. براساس دانش نشانه‌شناسی، در هر متنی، تلمیح نشانه یا دالی است که به یک مدلول دیگر ارجاع و اشاره دارد؛ چنان‌که کارملا پری دربارهٔ تلمیح می‌گوید: «'تلمیح' یک علامت در متن تلمیحی است، نشانه‌ای ـ ساده یا پیچیده ـ که به برخی روش‌ها یک مرجع را بازتاب می‌دهد و به آن ارجاع می‌دهد» (1978: 290). در تلمیح ادبی، بعضی دال‌ها در متن نه‌فقط به واژهٔ فرض‌شده از متن فعلی، بلکه به یک متن منبع نیز ناظر است. بنابراین تلمیح حداقل از دو جهت ارجاع می‌دهد: یکی از طریق نشانهٔ نشانگر تلمیح[۴۹] موجود در متن و دیگری با ارجاع ضمنی از خلال واژهٔ متن فعلی به بعضی دلالت‌های خارج از متن حاضر (Sommer, 1998: 11).

به‌عقیدهٔ بن ـ پرت نیز، یک علامت عنصر یا الگویی قابل تشخیص در متن است که متعلق به متن مستقل دیگری است. به‌گفتهٔ او، علامت جنبه‌ای از نمود یک نشانه در متن ارجاعی است. البته به‌نظر می‌رسد از نظر بن ـ پرت و پری، علامت با نشانه هم‌معناست. سپس دربارهٔ مصادیق نشانه توضیح می‌دهد که نشانه ممکن است سطر، جمله، عبارت شعری، درون‌مایه، الگو، مفهوم یا حتی فرم یک اثر یا عنوان آن باشد. مشخص است که این مؤلفه‌ها و مصادیق حضور نشانه در متن از نظر بن ـ پرت بسیار به مصادیق و نمودهای تلمیح در متن نزدیک است.

متناسب با این دیدگاه، بن ـ پرت رابطهٔ تلمیح و نشانه‌شناسی را در فرایند شناسایی و درک تلمیح توسط مخاطب تبیین می‌کند و آن را در چهار مرحله برمی‌شمرد: مرحلهٔ اول تشخیص نشانه است که در آن خواننده آنچه را که بن ـ پرت نشانه می‌نامد و در

سطور بالا بدان اشاره شد، در متن تشخیص می‌دهد. مرحلهٔ دوم شناسایی متن برانگیخته‌شده یا متن اصلی و مرجع نشانه است. این مرحله با مرحلهٔ قبل برابر نیست؛ زیرا در بسیاری موارد ممکن است خواننده نشانه‌ای را در متن تشخیص دهد بدون اینکه بداند این نشانه از کجا قرض گرفته شده است. مرحلهٔ سوم جایگزین کردن تفسیر نشانه با مفهوم بومی و محدود آن در متن تلمیحی حاضر است. در این مرحله، خواننده همان عناصر معیّن از متن برانگیخته‌شده یا اشاره‌شده را در ذهن خود برمی‌انگیزد تا آن را به متن تلمیحی حاضر مربوط سازد؛ و این امر تفسیر خواننده از معنای آن نشانهٔ تلمیحی را تغییر می‌دهد. مرحلهٔ چهارم فعال‌سازی متن برانگیخته‌شده به‌مثابهٔ یک کل و شکل دادن پیوند آن با متن تلمیحی است. بدین منظور، خواننده پس از عبور از مراحل سه‌گانهٔ نام‌برده، متن برانگیخته‌شده (متن مرجع تلمیح) را به‌مثابهٔ یک کل فعال می‌کند تا از طریق ربط بین عناصر اشاره‌گر و اشاره‌شده، ارتباط آن را با متن تلمیحی فعلی دریابد. به‌محض اینکه دو متن بدین ترتیب به‌هم مرتبط شوند، نه‌تنها الگوهای موضوعی و علامت‌هایی که در ابتدا به‌نظر نمی‌رسید به‌هم مربوط باشند اکنون شروع به بازی با هم می‌کنند، بلکه فهم خواننده را نیز نه‌فقط از نشانه‌های حاوی علامت‌ها بلکه از متن تلمیحی به‌عنوان یک کل غنی می‌سازند. البته به‌عقیدهٔ سامر، در تلمیح‌ها معمولاً لازم نیست همهٔ خواننده‌ها به مرحلهٔ چهارم مورد نظر بن ـ پرت دسترسی داشته و به آن آگاه باشند. ارن کرول[۵۰] نیز معتقد است هرکدام از این مراحل چهارگانه به‌نوعی بیانگر نوع رابطهٔ متن، نویسنده و خواننده در فرایند تشخیص و فهم تلمیح است؛ چنان‌که مثلاً مرحلهٔ اول و دوم، یعنی شناخت تلمیح و متن منبع آن، بر متن و قصد نویسنده از ایجاد تلمیح مربوط و متمرکز است؛ ولی در دو مرحلهٔ دوم عمدتاً این رابطهٔ متن و خواننده است که در مرکز توجه قرار می‌گیرد. پری نیز این مراحل چهارگانه را به‌ترتیب تشخیص، یادآوری، فهم و ارتباط می‌نامد (Ben - Porat, 1976: 110 - 111; Perri, 1978: 301; Sommer, 1998: 11 - 13; Ahearne - Kroll, 2007: 24 - 26).

۲- ۳- ۵. تلمیح و جامعه‌شناسی

در میان عناصر بلاغی، مطالعهٔ ماهیت و چگونگی عملکرد عناصری همچون کنایه، تلمیح و استعاره صرفاً بحث‌هایی ادبی و زبان‌شناختی نیست؛ بلکه شاید بتوان گفت این عناصر به همان میزان که ادبی‌اند، اموری تاریخی و فرهنگی نیز هستند. در همین زمینه برخی منتقدان ادبی مانند پری و بلیک معتقدند تلمیح صرفاً یک «ارجاع ضمنی» نیست که محتاج یافتن و جایگزینی مشابهت‌های یک‌به‌یک (واژه‌به‌واژه) باشد؛ بلکه در آن، ارتباط دو متن می‌تواند چندگانه و چندوجهی باشد. در تلمیح ادبی، دو قلمرو متنی نه در مطابقتی یک‌به‌یک، بلکه به‌عنوان سیستمی از کنش و واکنش و در رابطه‌ای برهم‌کنشی (فعل‌وانفعالی) بر همدیگر تأثیر می‌گذارند؛ و نکتهٔ مهم این است که این سیستم به‌شکلی فرهنگی و بومی بنا و تعریف می‌شود. ازاین‌رو تلمیح‌ها، همانند استعاره‌ها و کنایه‌ها، براساس آگاهی‌های ضمنی از اشتراکات و اطلاعات فرهنگی ساخته می‌شوند که نویسنده نیازی به توضیح دادن آن‌ها ندارد. برای مثال کاربرد تلمیحی حوا در متن ادبی چیزی بیش از ارجاع به جنس را دربردارد و مبتنی است بر آگاهی‌های پیشینی از حوا به‌عنوان کسی که آدم را برای خوردن میوهٔ ممنوعه اغوا کرده است. بنابراین با گفتن اینکه «سارا حوا است»، خواننده به‌آسانی آن جنبه‌هایی از داستان حوا را که متناسب با این موقعیت است، به‌کار می‌گیرد؛ زیرا این جنبه‌ها مورد قبول عامه است. ازاین‌رو تلمیح‌ها برای اینکه تشخیص داده و فهمیده شوند، مبتنی بر قراردادهای اجتماعی هستند و از برهم‌کنش با همین قراردادهای فرهنگی است که معنای جدیدی را می‌آفرینند؛ ضمن اینکه این تعامل با داستان قدیمی به خواننده کمک می‌کند که آن‌ها را در پرتو تازه‌ای ببیند (Hylen, 2005: 63 - 68). درمجموع باید گفت ساخته شدن تلمیح به‌خودی‌خود فقط براساس و مبنای اشتراکات فرهنگی و تاریخی نویسنده و خواننده ممکن است؛ همچنین از منظری دیگر باید توجه کرد که تکرار و تداوم یا فراموش شدن برخی تلمیح‌های خاص در طول زمان در آثار ادبی یک قوم، چه بسا بیانگر جنبه‌های خاصی از ویژگی‌های قومی و فرهنگی آن‌ها نیز باشد.

۲- ۳- ۶. تلمیح، نظریهٔ ادبی و روایت‌شناسی

رابطهٔ تلمیح با روایت شناسی نیز بیشتر در ارتباط با چگونگی فرایند درک نحوهٔ عملکرد تلمیح در متون ادبی و روایی در ارتباط با راوی و گفته‌پرداز و روایت‌شنو مطرح است که می‌توان آن را در قالب دو نظریهٔ هارولد بلوم[۵۱] و ولفگانگ آیزر[۵۲] توضیح داد.

۲- ۳- ۶- ۱. تلمیح و خوانندهٔ فرضی[۵۳]

چنان‌که پیش از این نیز بیان شد، نقش خواننده در جریان درک تلمیح، یعنی در رابطه و نسبت با قرار دادن تلمیح در متن، توسط نویسنده و دریافت آن از سوی خواننده مشخص می‌شود. این امر درنهایت به ایجاد لذت زیبایی‌شناختی در مخاطب و موفقیت نویسنده در رسیدن به هدفش منجر می‌شود. اما این ارتباط در متون نثر یا نظم چندان هم ساده نیست؛ همچنان‌که الیوت در این باره معتقد است:

> فهم قصد یک نویسنده برای آوردن تلمیح و درک معنا و منبع ارجاع آن می‌تواند برای خواننده سبب لذت شده و تأثیر شعر را افزایش دهد؛ اما اگر خواننده بیش از این بداند ممکن است عملاً تأثیر شعر را تقلیل دهد. اگر خواننده خیلی زیاد دربارهٔ مادهٔ خام موجود در ذهن نویسنده بداند، ممکن است در بهترین حالت عکس‌العملش نوعی تصویر ضعیف از احساسات نویسنده باشد؛ درصورتی که یک شاعر خوب باید کاملاً استعدادی بالقوه برای تحریک احساسات و همکاری با خواننده در آنچه که نویسنده کاملاً [نسبت به آن] ناآگاه بوده را داشته باشد (Ricks, 2002: 4 - 5).

شاید بتوان این گفتهٔ الیوت دربارهٔ نقش خواننده در دریافت تلمیح‌های شعری را با دیدگاه وولفگانگ آیزر دربارهٔ نقش خواننده در دریافت متن بهتر تبیین کرد. به‌عقیدهٔ او، متن شبکه‌ای از ساختارهای دعوت‌کننده به واکنش است که خواننده را برای خواندن به شیوه‌های مختلف آماده می‌کند. خواننده نیز در حین خواندن متن با توجه به ذخیرهٔ تجربهٔ موجود در حافظهٔ خود، تصاویر ذهنی خاصی را دریافت می‌کند و به کمک این ذخیره، شکاف‌های موجود در متن، و به‌تعبیر آیزر سفیدخوانی‌های متن، را

پر می‌کند. در همین زمینه، او به دو نوع خوانندهٔ فرضی و خوانندهٔ واقعی قائل است. به‌باور آیزر، خوانندهٔ فرضی خوانندهٔ ایدئال و آرمانی نویسنده است؛ زیرا با نویسنده کدهای زبانی و ساختاری مشترکی دارد و می‌تواند اشارات تاریخی و اشارات به زمان حال در متن را دریابد (سلدن، ۱۳۹۲: ۲۳۰ ـ ۲۹۹). در متن‌های ادبی و روایی نیز، تلمیح یکی از اجزای ساختاری است که مخاطب را به واکنش دعوت می‌کند؛ چراکه تشخیص تلمیح در خلال متن کاملاً به کیفیت و میزان ذخیرهٔ تجارب فرهنگی و تاریخی خواننده بستگی دارد و پس از آن نیز میزان فهم او از تلمیح همان پر کردن شکافی است که نویسنده با آوردن تلمیح تعمداً در متن قرار داده است. ضمن اینکه تلمیح‌ها حاوی اشاراتی تاریخی هستند که فقط خوانندهٔ ایدئال مورد نظر هنرمند قادر به درک آن‌هاست؛ زیرا فقط اوست که می‌تواند معنایی را که نویسنده در میان سطور یا ابیات متن جاسازی کرده، از تعامل فعال خود با متن دریابد.

۲- ۳- ۶- ۲. تلمیح و اضطراب تأثیر[۵۴]

تلمیح‌های متون مدرنیستی را می‌توان با نظریهٔ بلوم تفسیر کرد. در طی قرن‌ها سنت ادبی، انگارهٔ تلمیح در مراتب مختلف کارکردهای متنوعی همچون ایجاد کردن لذت در رویارویی با موارد آشنا در متن، ساختن مقایسه‌های آیرونیک و تقابلی بین دو متن، نشان دادن چگونگی وامگیری نویسنده از متون پیشین و آشکار کردن دانش و اطلاعات نویسنده داشته است. اما در دورهٔ مدرنیسم، رشد چشمگیر مخاطبان با سواد و گسترش چاپ و نشر آثار ادبی، نسل جدیدی از مخاطبان ادبی را جایگزین پیشینیان کرده و ادبیات را از خوانندگان برگزیده و خاص گذشته به مصرف انبوه تودهٔ مردم جامعه رسانیده است. همین تحولات نوع سبک‌های نگارش متون ادبی و به‌تبع آن تلمیح‌های ادبی را نیز متفاوت کرده است. در متن‌های ادبی مدرنیستی، تلمیح‌ها به‌ندرت براساس سناریوهای آشنا و تثبیت‌شدهٔ رایج در سنت‌های ادبی پیشین هستند. نویسندگان و شاعران مدرن بیشتر تمایل دارند یا ارجاع‌ها و اشاره‌های تلمیحی به متون شناخته‌شدهٔ پیشین را به‌نحوی تغییر دهند و پیچیده کنند که درک آن نیازمند توانایی و تلاش ذهنی بیشتری باشد یا در تلمیح‌های خود از منابع و اسنادی همچون روزنامه‌ها،

ترانه‌ها، کتب عهد عتیق و متون تاریخی ـ چه متعلق به فرهنگ یا دورهٔ نویسنده باشند چه نباشند ـ به‌گونه‌ای استفاده کنند که بیشتر به‌صورت مبهم و حتی در حاشیه باقی بمانند. ازاین‌رو این تلمیح‌ها سلسله‌مراتبی را میان خوانندگان به‌وجود آورده است؛ خوانندگانی از طبقهٔ متخصص دانشگاهی که شرکت‌کنندگانی فعال در کشف تلمیح‌ها هستند و خوانندگانی متشکل از طبقهٔ منفعل تودهٔ باسوادان که فقط می‌توانند معنای دقیق این تلمیح‌ها را از خلال پاورقی‌ها و شرح‌های طبقهٔ متخصص دریابند. بدین ترتیب، وقتی نویسنده یا شاعری به متنی اشاره می‌کند که خوانندگانش ممکن است هرگز آن را نخوانده باشند یا در تلمیحی به‌طور بالقوه به یک یا چند متن ارجاع می‌دهد که می‌تواند به‌طور آیرونیک یا صادقانه به متن تلویحی مربوط باشد یا نباشد، درک و تبیین دقیق تلمیح برای حتی مخاطب متخصص هم دشوار خواهد بود. در ادبیات غرب، الیوت و جویس ازجملهٔ ادیبانی هستند که تلمیح‌های مدرنیستی در آثارشان وجود دارد (Jernigan et al., 2009: 175 - 178). در ادبیات فارسی نیز، اشعار شاعرانی مثل شاملو مملو از تلمیحات و اشاراتی است که تشخیص و درک معنای آن‌ها برای خوانندگان عادی ممکن نیست. شاید بتوان این نوع کاربرد تلمیح در متون مدرن را با نظریهٔ اضطراب تأثیر هارولد بلوم تبیین کرد که مبتنی بر نوعی تأثیرگذاری بینامتنی منفی آثار پیشینیان بر آثار متأخر است. براساس نظر بلوم، هنرمندان در نبردی ادیپی با اضطراب حاصل از فشار و سیطرهٔ آثار مشهور پیشینیان هستند. به همین سبب آن‌ها درپی شکست دادن یا تغییر دادن آثار پیشین هستند و می‌کوشند با نوعی بدخوانی خلاق از آثار مشهور قبل، فضایی را برای آفرینش ادبی خود فراهم کنند (مک‌کاریک، ۱۳۸۵: ۳۸). یکی از بهترین نمودهای این تغییر دادن خلاق، اشاره‌ها و تلمیح‌های مبهم مدرنیستی به آثار متقدم است که گاه سبب تصویرآفرینی‌های هنری تازه، پیچیده و بدیع مبتنی بر آثار پیشین نیز شده است. حال آنکه بنابر تجربهٔ ادبی و نظر بسیاری از اندیشمندان ادبی می‌دانیم که در فرایند ایجاد، تشخیص و درک تلمیح وجود نوعی تعامل و پاسخ‌گویی دوجانبه بین نویسنده و خواننده جزء جدایی‌ناپذیر تلمیح ادبی است. نویسنده باید اطمینان دهد که تلمیحش برای مخاطب قابل تشخیص است و به‌طرزی صریح و معنادار به منبع خود بازمی‌گردد و ارجاع می‌دهد؛ و خواننده باید

بتواند این ارجاعات را دریابد. اما وجود تلمیح‌های مبهم، ناآشنا و دشوار، شناخت و درک تلمیح، به‌ویژه در ادبیات مدرنیستی، را مشکل کرده است و حتی سبب شده که آثار ادبی مدرنیستی به‌علت انبوه تلمیح‌های ناشناخته و مبهم، گاهی از نظر خوانندگان غیرمتخصص ناپسند و حتی برای متخصصان هم دیریاب شده باشند. شاید از همین روست که ریکس می‌گوید: «براساس دیدگاه بلوم ما در یک تلمیح هم ذی‌نفع و هم قربانی هستیم» (5 :2002).

۳. نتیجه

در پژوهش حاضر پس از بررسی و تبیین مفهوم عنصر بلاغی تلمیح با رویکردی بینارشته‌ای مشخص شد که تلمیح مبحثی بسیار پیچیده، چندلایه و عمیق است که شناخت ماهیت آن نیازمند درک صحیح و همه‌جانبهٔ نسبت آن با سایر عناصر بلاغی و ادبی مانند جناس، ارجاع، تشبیه، استعاره و دیگر مفاهیم ادبی همچون پارودی، ارجاع و تأثیر است. همچنین روشن شد که تبیین و تحلیل دقیق نحوهٔ سازوکار و عملکرد هنری و زیبایی‌شناسی تلمیح در متن و چگونگی پیوند خواننده و نویسنده در فرایند خوانش تلمیح در متن فقط با کمک دانش‌هایی مانند زبان‌شناسی، نشانه‌شناسی، جامعه‌شناسی و روایت‌شناسی ممکن است. دیگر نتیجهٔ مهم این پژوهش آشکار شدن ضرورت اهمیت و توجه صاحب‌نظران عرصهٔ نقد و نظریهٔ ادبی و بلاغت به فعالیت در این راستا و بازبینی منابع بلاغی است. چنان‌که از پژوهش حاضر برمی‌آید، در حوزه‌های مختلف موفقیت رویکرد مطالعاتی میان‌رشته‌ای در گرو نگرش کل‌نگر آن به پدیده‌ها و تجزیه و تحلیل هر پدیده بر این اساس است؛ درحالی که در مطالعات نظری بلاغی انجام‌شده در بلاغت فارسی بیشترین تمرکز فقط بر بیان و مقایسهٔ عقاید و آرای نظری صاحب‌نظران حوزهٔ بلاغت براساس جزءنگری و خودبسندگی در یک حوزهٔ خاص مطالعاتی بوده است؛ ازاین‌رو نتوانسته به‌خوبی بین مباحث و دستاوردهای جدید و مبانی و اصول بلاغی کلاسیک فارسی پیوند برقرار کند. بنابراین باید گفت یکی از بهترین روش‌ها برای ایجاد تحرک، جذابیت و پویایی در مطالعات ادبیات

کلاسیک فارسی بازتعریف مبانی نظری ادبی در حوزه‌های مختلف بلاغت براساس رویکردهای جدید بینارشته‌ای است.

پی‌نوشت‌ها

1. interdisciplinary studies
2. Paul Lennon
3. Richardson
4. Earl Miner
5. Gérard Genette
6. Christopher Ricks
7. Ludwig Wittgenstein
8. Perri
9. marker
10. sing
11. elliptic simile
12. Ben - Porat
13. Heylen
14. Brower
15. Wasserman
16. Kellet
17. Hollander
18. metaphorical allusion
19. allusion integrative
20. allegory
21. parable
22. metaphor
23. Bloom
24. Wilss
25. influence
26. borrowing
27. plagiarism
28. reference
29. allusion
30. imitation
31. psycholinguistic
32. T. Tomaszkiewicz
33. global dependence
34. ranstextuality
35. co - presence
36. quotation
37. Rzyman
38. intertext

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

39. reworking
40. parody
41. extra - literary
42. Michael Riffaterre
43. Sommer
44. synchronic
45. diachrionic
46. Holthuis
47. implicit text
48. Halliday & Hasan
49. allusion - marker
50. Ahearne - Kroll
51. Harold Bloom
52. Wolfgang Iser
53. hypothetical reader
54. anxiety of influence

منابع

ـ آق‌اولی، عبدالحسین (بی‌تا). *دررالادب در فن معانی، بیان، بدیع*. بی‌جا: بی‌نا.

ـ برقعی، سیدحمیدرضا (۱۳۹۲). *طوفان واژه‌ها*. چ۱۸. تهران: فصل پنجم.

ـ بسحاق اطعمه، احمدبن حلاج (۱۳۸۲). *کلیات بسحاق اطعمه شیرازی*. تصحیح منصور رستگار فسایی. تهران: میراث مکتوب.

ـ تفتازانی، مسعودبن عمر (بی‌تا). *کتاب المطول*. حاشیه السید میرشریف. قم: مکتبه‌الداوری.

ـ خورسندی طاسکوه، علی (۱۳۸۸). «تنوع گونه‌شناختی در آموزش و پژوهش میان‌رشته‌ای». *فصلنامهٔ مطالعات میان‌رشته‌ای در علوم انسانی*. د۱. ش۴. صص۵۷ ـ ۸۳.

شمس قیس، محمدبن قیس (۱۳۷۳). *المعجم فی معاییر الاشعارالعجم*. به‌کوشش سیروس شمیسا. تهران: فردوس.

ـ سلدن، رمان (۱۳۹۲). *راهنمای نظریهٔ ادبی معاصر*. ترجمهٔ عباس مخبر. چ۵. تهران: آگاه.

ـ شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۷۸). *هزارهٔ دوم آهوی کوهی*. چ۲. تهران: علمی.

ـ عبدی، حامد و دیگران (۱۳۹۵). «سنجه‌ای برای بازشناسی استعاره با تکیه بر زبان‌شناسی شناختی». *دوفصلنامهٔ بلاغت کاربردی و نقد بلاغی*. س۲. ش۲. صص۱۲۳ ـ ۱۴۲.

ـ مک‌کاریک، ایرنا ریما (۱۳۸۵). *راهنمای نظریه‌های ادبی معاصر*. ترجمهٔ مهران مهاجر و محمد نبوی. چ۲. تهران: آگه.

ـ مولوی، جلال‌الدین محمد (۱۳۷۹). *مثنوی معنوی*. تصحیح رینولد نیکلسون. مقدمهٔ محمد عباسی. چ۷. تهران: نشر طلوع.

- Abdi, H. et al. (2017). "Sanjehi B r ye B shen ise Este reh b Tekieh bar Zab nshen si-e Shen hkti". *Do Faslnāme Belāghat-e Karbordi o Naqd-e Belāghi*. No. 2. pp. 142 - 123. [in Persian]
- Ahearne - Krool, Stephan P. (2007). *The Psalms of Lament in Mark's Passion: Jesu's Davidic Suffering*. Cambridge University Press.
- Allen, Pasco H. (2002). *Allusion: A Literary Graft*. Toronto: Rookwood Press Charlottesville.
- Aquli, A.H. (bi t). *Dorar- Al Adab dar Fan-e Ma'āni, Bayān, Badi'*. bi j : bi n . [in Persian]
- Barthes, R. (1978). "*Lesson in Writing*" in *Image, Music, Text*. New York: Hill and Wang.
- Ben - Porat, Z. (1976). "The Poetics of Literary Allusion". *PTL: A Journal for Descriptive Poetics and Theory of Literature*. 1. pp. 105 - 128.
- Boer, R. (Ed.) (2007). *Bakhtin and Genre Theory in Biblical Studies*. Atlanta: Society of Biblical Literature.
- Borqa'I, H.R. (2014). *Tufān-e Vazheh-hā*. Tehran: Fasl-e Panjom Publication. [in Persian]
- Boshaq At'ameh, A.H. (2004). *Koliyāt-e Boshāq-e At'ameh Shirāzi*. Tashih-e Mansur-e Rasteg -e Fas i. Tehran: Mir -e Maktub. [in Persian]
- Cuddon, J.A. (2013). *A dictionary of Terms and Literary Theory*. USA: Blackwell Publishing Ltd.
- Halliday, M.A.K. & R. Hasan (1976). *Cohesion in English*. London: Longman.
- Heylen, S. (2005). *Allusion and Meaning in John 6*. Berlin: New York: W. de Gruyter.
- Hutcheon, L. (2000). *A Theory of Parody: The Teaching of Twentieth - Century Art Forms*. Urbana & Chicago: University of Illinois Press.
- Irwin, W. (2011). "What is Allusion". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Vol. 59. No. 3. pp. 287 - 297.
- Jernigan, D., N. Murphy, B. Quigley & T. Wagner (2009). *Literature and Ethics: Questions of Responsibility in Literary Studies*. Amherst, New York: Cambria Press.
- Khorsandi Taskuh, A. (2009). "Tanavo'-eGuneh Shen khti dar Amuzesh o Pazhuhesh-e Miy nReshtei". *Faslnāme Motāle'āt-e Miyān Reshtei dar Olum-e Ensāni*. No. 4. pp. 83 - 57. [in Persian]
- Kristeva, J. (1980). *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*. New York: Columbia University Press.
- Lennon, P. (2004). *Allusion in the Press: An Applied Linguistic Study*. Berlin: Mouton De W.G Gruyter.
- Makaryk, I.R. (2007). *Rāhnamāy-e Nazariyeh-hāy-e Mo'āser*. M. Mohajer & M. Nabavi (Trans.). Tehran: Agah. [in Persian]
- Mezo, Richard E. (2001). *Concept and Choices: A Writer's Companion and Personal Advisor*. Parkland, Florida USA: Universal Publishers.

- Molawi, J.A.M. (2000). *Masnavi-e Ma'navi*. R. Nikolson (Ed.). M. Abasi (Intro.). Tehran: Tolu' Publication. [in Persian]
- Naciscione, A. (2010). *Stylistic Use of Phraseological Units in Discourse*. Amesterdam: Jhon Benjamins Publishing Company.
- Perri, C. (1978). "On Alluding". *Poetics* 7. North Holland Publishing. pp. 289 - 307.
- Purdy, Dwigh H. (1994). *Biblical Echo and Allusion in the Poetry of W. B. Yeats Poetical and the Art of God*. London and Toronto: Associated University Presses. Bucknell University Press.
- Razi, Sh.M.Q. (1994). *Al-Mo'jam fi ma'āir-Al Ashār-Al Ajam*. Be Kushesh-e Siruse Shamisa. Tehran: Ferdows. [in Persian]
- Reynolds, Christopher A. (2003). *Motives for Allusion: Context and Content in Nineteenth-Century Music*. Harvard: Harvard University Press.
- Richardson, J. (2006). *Illustrated Dictionary of Literature*. India: Lotus Press.
- Ricks, Ch. (2004). *Allusion in the Poets*. Oxford: Oxford University Press.
- Rzyman, A. (2017). *The Intertextuality of Terry Pratchett's Discworld as a Major Challenge for the Translator*. Cambridge: Cambridge Scholar Publishing.
- Selden, R. (2014). *Rāhnamāy-e Nāzāriy-e Adabi-e Moāser*. A. Mohkber (Trans.). Tehran: Agah. [in Persian]
- Shafi'i-e Kadkani, M.R. (1999). *Hezāreh' Dovom-e Ahuy-e Kuhi*. Tehran: Elmi Publication. [in Persian]
- Sommer, Benjamin D. (1998). *A Prophet Reads Scripture: Allusion in Isaiah 40 - 46*. California: Stanford University Press.
- Stam, R., R. Burgoyne & S. Flitterman - Lewis (1992). *New Vocabularies in Film Semiotics: Structuralism, Post Structuralism and Beyond*. London and New York: Routledge.
- Stern, J. (2000). *Metaphor in Context*. Cambridge, London: The MIT Press.
- Taftazani, M.O. (bi t .)*Ketāb-e Al-Molaval*. H siye Al-seyed Mir Sharif. Qom: Maktabe Al-D avri. [in Persian]
- Tomaszkiewicz, T. (2004). *Terminologia Tłumaczenia.* J. Delisle, H. Lee-Jahnke & M. Cormier (Eds.). Poznan: Wydawnictwo Naukowe UAM.
- Van Tress, H. (2004). *Poetic Memory: Allusion in the Poetry of Callimachus and the Metamorphoses of OVID*. Boston (USA): Brill, Leiden.
- Watson, A. (2012). *Romantic Marginality: Nation and Empire on the Borders of the Page*. London and New York: Taylor & Francis Group.