بررسی و تحلیل آرایه‌ی تلمیح و ارائه‌ی تقسیم‌بندی آن بر مبنای ساخت بلاغی

سودابه فرخی*
غلامحسین فهندزی سعدی**

چکیده

علمای بلاغت در کتب بدیعی، به تعریف آرایه‌ی تلمیح و تعیین دایره‌ی شمول آن پرداخته و کم‌تر از ساختار، زیبایی‌شناسی و ارزش بلاغی تلمیح سخن به میان آورده‌اند؛ حتّی درمطالعات جدید هم، رویکردهای زیبایی‌شناسانه نسبت به این هنرسازه، اندک و انگشت‌شمار است. همچنین تاکنون هیچ نوع تقسیم‌بندی از حیث کیفیّت بلاغی برای تلمیح ارائه نشده است؛ بنابراین هدف این مقاله، بنانهادن روش تقسیم‌بندی ساختاری و بلاغی تلمیح است که بر میزان آشنایی‌زدایی موجود در ساختار هرتلمیح استوار می‌باشد. بر همین اساس، ابتدا ساختار تلمیح، مورد بررسی و تحلیل قرار گرفته و سپس تلمیحات برای نخستین بار در یک دسته‌بندیِ ساختاری و با میزان آشنایی‌زدایی، به دو دسته‌ی ساده و پیچیده تقسیم شده‌اند. در مرحله‌ی بعد، تلمیحات پیچیده به اعتبار انواع شگردهایی که شاعران برای آشنایی‌زدایی از ساختارهای ساده‌ی تلمیحی به کار گرفته‌اند، به هفت گونه تقسیم شده‌اند که هر دسته، جداگانه و با ارائه‌ی چندین شاهد مثال به طور مفصّل، مورد تحلیل بلاغی قرار گرفته است؛ به‌گونه‌ای‌که از طریق این تقسیم‌بندی می‌توان معیاری علمی برای تحلیل، مقایسه و ارزش‌گذاری بلاغی تلمیحات به دست داد؛ معیاری که موانع موجود در مسیر کشف زیبایی‌شناسی تلمیح را تا حدّ زیادی، برطرف می‌کند.

واژه‌های کلیدی: بدیع، تلمیح، ساختار تلمیح، آشنایی‌زدایی، زیبایی‌شناسی تلمیح.

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۶/۱۰/۲۶ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۷/۲/۱۵

* دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه الزهرا تهران(نویسنده‌ی مسؤول) sodabehfarokhi@yahoo.com
**دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهید بهشتی تهران vividax@ yahoo.com

۱)مقدّمه‌ای درباره‌ی تعریف تلمیح و ساختار آن

در اغلب مطالعاتی که در باب تلمیح در شعر فارسی انجام شده، غلبه با رویکردی است که به فهرست‌کردن تلمیحات و تقسیم‌بندی موضوعی آن‌ها می‌پردازد؛ درحالی‌که در این پژوهش، تلمیحات با رویکردی ساختاری و زیبایی‌شناسانه بررسی می‌شوند و دسته‌بندی آن‌ها بر پایه‌ی ساختار بلاغی‌شان صورت می‌گیرد. ضرورت این بررسی در این نکته نهفته است که این تقسیم‌بندی برای نخستین بار مطرح می‌شود و مسبوق به هیچ سابقه‌ای در کتب بلاغی قدیم و جدید نیست. سیروس شمیسا در مقدّمه‌ی«فرهنگ تلمیحات» به بررسی ساخت تلمیح می‌پردازد و نهایتاً زیرساخت تلمیح را تناسب و تشبیه می‌داند؛ البتّه افزودن این نکته، ضروری است که مقدّمه‌ی اثر مذکور، از نظر بررسی ساختار تلمیح، پیشگام و منحصربه‌فرد است. در تعریف تلمیح، گفته‌شده که اشاره به داستانی در ضمن کلام است و هر داستان، دارای چندبخش مهم می‌باشد که اجزای یک تلمیح را می‌توان به دو دسته‌ی اصلی و فرعی و یا معروف و غیرمعروف تقسیم کرد:«...اصولاً تلمیح در شعر فارسی، بر تناسب و مراعات‌النّظیر استوار است؛ یعنی می‌باید چند جزء داستانی(لااقل دو جزء) که ماهیتاً به هم مربوط‌اند، کنارهم قرار گیرند تا تلمیح به وجود آید. این دو جزء می‌توانند دو جزء مشهور و یا معروف و غیر معروف باشد که هرحالت به لحاظ وضوح و خفا نسبت به یکدیگر امتیاز دارد. معمولاً وقتی‌که از اجزای غیرمعروف استفاده می‌شود، شماره‌ی اجزا از دو می‌گذرد. ...وضوحِ(در مقابل خفا) تلمیح به عوامل زیر بستگی دارد: ۱- تعداد اجزا بیش‌تر باشد. ۲- اجزا اصلی‌تر باشند. ۳- بین اجزا ارتباط قوی‌تری باشد.» (شمیسا،ف، ۱۳۷۵: ٤٤) در مبحث وضوح یا خفای تلمیح، نکته‌ای هست که می‌توان به مطالب نویسنده‌ی «فرهنگ تلمیحات» اضافه کرد: آشکار یا پنهان بودن، تنها ویژگی یک تلمیح است، نه لزوماً نقطه‌ی قوّت یا ضعف آن. بدیهی است که وضوح فراوانِ تلمیح، باعث از میان رفتنِ لذّتِ بلاغیِ حاصل از کشف، در ذهن خواننده می‌شود. همچنین استفاده از معروف‌ترین اجزای یک داستان در تلمیح، آن تلمیح را به سرعت در معرض ابتذال قرار می‌دهد. به همین ترتیب، خفای بیش از حدِّ تلمیح هم می‌تواند خواننده را دچار مشکلِ ارتباط با متن کند.

نکته‌ی قابل توجّه دیگر در ساخت تلمیحات، خلاصه‌شدن یک داستان، در یک یا دو جزء آن است. استفاده از تلمیح در متن، موجب ایجاز می‌شود و شاعر با اشاره به بخش کوچکی از داستان، ذهن مخاطب را به سمت آن داستان سوق می‌دهد؛ قسمت‌های حذف‌شده، در ذهن مخاطب

بازسازی می‌شود و همین روند تخیّلی، عامل خیال انگیزی تلمیح است. این مسیرِ خلاصه‌شدن تلمیح که شمیسا به آن اشاره می‌کند، مسیر طبیعی یک تلمیح است امّا همین مسیر طبیعی، یک آسیب را در پی دارد: خلاصه شدن داستان در یک یا دو جزء و تکرار این اجزا در چند تلمیح، به‌زودی تلمیح را دچار ابتذال می‌کند؛ بنابراین کوشش شاعرباید در این باشد که با استفاده از اجزای متفاوت تلمیحی در ساختارهای جدید و بدیع، از این ابتذال طبیعی تلمیح، پیشگیری کند؛ البتّه شمیسا، تنها بر استفاده از اجزای جدید تأکید می‌کند و زیرِ عنوان «زایا بودن دستگاه تلمیح» می‌نویسد: «مسأله‌ی مهم این است که این دستگاه، بسته(به اعتبار ماهیت داستانی) در حیطه‌ی زبان... زایا می‌شود؛ بدین معنی که شاعران مدام در اضافات تلمیحی و اجزای عَلَم به وسیله‌ی مترادفات، نوآوری می‌کنند و معادل می‌آفرینند و این معادلات غالباً مبتنی بر تشبیه و یا اصولاً برداشتی تازه از داستان در حیطه‌ی زبان است... مثلاً به جای یعقوب، پیر ماتم گفته می‌شود.» (شمیسا،ف،۱۳۷۵ : ٧٤) از نظر شمیسا، تنها راه آشنایی‌زدایی از یک تلمیح مبتذل‌شده، استفاده از اجزای جدید تلمیحی است امّا به این‌نکته توجّهی ندارد که به هرحال، دایره‌ی این اجزا، محدود است و اجزای جدید هم به‌زودی مبتذل خواهند شد:«همین که جزء یا اضافه‌ی تلمیحی به علّت کثرت استعمال، مبتذل شد، جزء یا اضافه‌ی تازه‌ای ساخته می‌شود.»(همان: ٤٨) آن‌چه شمیسا استفاده از مترادفات می‌خواند، در واقع تأثیر بلاغی چندانی ندارد و نمی‌توان به جای جزء مبتذل‌شده‌ی «یعقوب» در داستان یوسف، به عنوان مثال «پیر ماتم» گذاشت و تلمیح را نوشده، قلمداد کرد؛ چرا که آشنایی‌زدایی در این تلمیح، تنها در حدّ تغییر از یک مفهوم قاموسی به مفهوم قاموسی دیگر است؛ درحالی‌که اگر آشنایی‌زدایی در سطح ساخت تلمیح صورت گیرد، هم تأثیر بلاغی بسیار بیش‌تری خواهد داشت و هم به دلیل نامتناهی بودن فرم‌ها در هنر، همواره امکان خلق فرم‌های جدید، فراهم خواهد بود.

شمیسا در بخش دیگری می‌نویسد: «گاهی رابطه‌ی اجزا که همان دلالت بر داستان است، تحت شعاع معنی قرار می‌گیرد و جنبه‌ی ثانوی پیدا می‌کند؛ در این صورت، شعر باز جنبه‌ی هنری دارد و ایجاد لذّت می‌کند:

زلفش چلیپاخم شده، وز لب مسیحادم شده زلف و شبش با هم شده، ظلمات و حیوان دیده‌ام
خاقانی

در این‌جا مقارنه‌ی "چلیپا و عیسی" از نظر مصلوب‌شدن او، ثانوی و دور و غیر مستقیم است.»(همان: ٤٦) ازسویی، نکته‌ای که شمیسا به آن اشاره می‌کند، یعنی تصرّف شاعر در داستان

مورد اشاره، نکته‌ای بسیار مهم است که به سرعت از آن عبور می‌شود؛ البتّه به نظر می‌رسد، برای نویسنده‌ی فرهنگ تلمیحات، کارکرد ساختاری و بلاغیِ تصرّفِ شاعران در داستانِ تلمیح، چندان مورد نظر نیست و باید انصاف داد که بررسی ساختار تلمیح در حیطه‌ی کار فرهنگ تلمیحات قرار نمی‌گیرد امّا این اشاره خالی از لطف نیست که بسیاری از شیوه‌های شاعران، برای آشنایی‌زدایی از تلمیحات، با انواع تصرّفات آن‌ها در داستان تلمیح صورت می‌گیرد. نکته‌ی پایانی درباب ساخت تلمیح، مبحث تشبیه است:«بسیاری از تلمیحات، مبتنی بر تشبیه هستند؛ به نحوی که درک وجه شبه، موقوف به درک تلمیح است:

شبی چون چاه بیژن، تنگ و تاریک چو بیژن در میان چاه او، من منوچهری

... آن‌جا که مشبّهٌبه یکی‌از اجزای تلمیحی است، وجه شبه در داستان ذکرنشده، مستتر است و به همین ترتیب می‌توانیم قائل به اضافه‌ی تلمیحی شویم؛ مثل یوسفِ جان در این بیت:

کدام دلو فرو رفت و پر برون نامد ز چاه، یوسف جان را چرا فغان باشد؟ مولانا»(شمیسا،ف، ۱۳۷۵: ٤۹-٤۸)

از مجموع آن‌چه در باب ساختار تلمیح به طور خلاصه از مقدّمه‌ی«فرهنگ تلمیحات» نقل شد[۱]، تعریف شمیسا از تلمیح حاصل می‌شود؛ تعریفی که از لحاظ ساختاری، از کامل‌ترین تعاریفِ تلمیح است. در واقع بر اساس همین مقدّمات است که شمیسا درکتاب«نگاهی تازه به بدیع» می‌نویسد:«اشاره به داستانی در کلام است و دو ژرف‌ساخت تشبیه و تناسب دارد؛ زیرا اوّلاً ایجاد رابطه‌ی تشبیهی بین مطلب و داستانی است و ثانیاً بین اجزای داستان، تناسب وجود دارد.» (شمیسا،ن، ۱۳٦۸: ۹۰)

۲) تقسیم‌بندی تلمیح از منظر ساختار آن

شاعران برای رهایی‌از ابتذالِ تکرار، تلمیح را در ساختارهای متفاوتی به‌کار می‌برند. و این مقاله برای نخستین بار به تقسیم‌بندی تلمیح، از نظر ساختار آن پرداخته است. در این تقسیم‌بندی، ابتدا تلمیحات به دو دسته‌ی کلّیِ تلمیحات ساده و تلمیحات پیچیده تقسیم می‌شوند. سپس، انواع تلمیحات پیچیده، به اعتبار انواع شگردهایی که شاعران برای آشنایی‌زدایی از ساختار آن‌ها به کار می‌گیرند، بررسی و تحلیل می‌شوند.

۲-۱) تلمیح ساده

ساده‌ترین نوع استفاده از تلمیح، تکیه کردن بر یکی از دو ژرف‌ساخت آن است. در واقع تبدیل ژرف‌ساخت به روساخت، ساده‌ترین نوع استفاده از تلمیح است. به کار بردن تلمیح به این شکل و بدون نوآوری و آشنایی‌زدایی، ایجاد کننده‌ی تلمیح ساده است. بسیاری از تلمیحات از همین طریق ساخته می‌شوند امّا باید توجّه داشت که این ساختار ساده به‌شدّت در معرض تکرار و ابتذال قرار می‌گیرد و از طرفی هم، نسبت به ساختارهای پیچیده‌تر، از ارزش بلاغی کم‌تری برخوردار است:

شبی چون چاه بیژن، تنگ و تاریک چو بیژن در میان چاه او، من
ثریا چون منیژه بر سر چاه دو چشم من به او چون چشم بیژن
(منوچهری، ۱۳۵۶: ۶۲)

در این شعر، شاعر مستقیماً به رابطه‌ی تشبیهی داستان بیژن و منیژه و شعر خود اشاره کرده و تلمیح را بسیار ساده به کار برده است. در واقع تشبیه در این نوع خاص از تلمیح، نه ژرف‌ساخت تلمیح، بلکه روساخت آن است.

یارب این آتش که بر جان من است سرد کن آن‌سان که کردی بر خلیل
(حافظ، ۱۳۲۰: ۲۰۹)

یار مفروش به دنیا که بسی سود نکرد آن که یوسف به زر ناسره بفروخته بود
(همان: ۱۴۳)

در این‌مثال‌ها، حافظ از تلمیح به عنوان تشبیه و استشهاد استفاده کرده‌است؛ بدون این‌که از ساختار ویژه‌ای بهره برده یا آشنایی‌زدایی‌ای در روایت قصه انجام داده باشد. در چنین تلمیحاتی، کارکرد ایجازی تلمیح است که برجسته می‌شود؛ چراکه از طریق یک یا دو جزء تلمیحی، به تمام داستان اشاره می‌شود امّا از آن‌جا که در ساختار تلمیح و همچنین در روایت داستان تغییری ایجاد نشده است، مجال اندکی برای تصویرپردازی ذهنی و تداعی معانی در ذهن مخاطب ایجاد می‌کند که این اندک‌مایه خیال‌انگیزی هم، بر اثر تکرار، به مرور اتوماتیزه شده و از بین می‌رود؛ چنین ساختاری را می‌توان برای ژرف‌ساخت تناسب هم مشاهده کرد:«برخی از شاعران از تلمیحات به صورت خام استفاده می‌کنند؛ مثلاً شیرین و شکر و پرویز فقط کنار هم چیده

می‌شوند یا آن‌که رابطه‌های آن‌ها بسیار آشکار و غیرهنری است و یا آن‌که ارتباط آن‌ها منجر به معنای درخوری نمی‌شود» (شمیسا،ف، ۱۳۷۵: ٤٠):

خسرو از رشک شکر، خون به دل شیرین کرد تا خبر شد که چه‌ها در نظر کوهکن است

(فروغی بسطامی، ۱۳۳٦: ٤٨)

برخـی از شـاعران بـرای آشـنایی‌زدایی از این تلمیح، کلمه‌ی «شـکر» را با ایهام تناسـب، ایهام و یـا اسـتخدام در کنار خسـرو و شـیرین قـرار داده‌انـد. اوّلین کاربـرد این شـگرد – اگر بتوان اولیـن کاربـرد آن‌را یافـت– کاربردی خلّاقانه و آشـنایی‌زدایانه بوده اسـت. شـاعر از طریق این شـگرد، تلمیحـی سـاده را بـه یک تلمیح پیچیـده تبدیل کـرده و خیال‌انگیـزی و ارزش بلاغی آن را افزایش داده اسـت:

مـرا شـکر منـه و گل مریـز در مجلـس میان خسـرو و شیرین، شکر کجا گنجد

(سعدی، ۱۳۷۲: ۷۱۷)

امّـا شـاعران بعـدی، مـدام همیـن شـگرد را تکـرار می‌کننـد و همیـن شـگرد، بـر اثـر تکرار، چنـان تأثیـر خـود را از دسـت می‌دهد که مخاطب با شـنیدن نام شـیرین و خسـرو، ناخودآگاه انتظـار شـنیدن کلمه‌ی شـکر را هـم دارد؛ بنابراین بر اثر تکرار، با هنرسـازه‌ی مـرده‌ای روبه‌رو می‌شـویم که تأثیر رسـانگی خود را از دسـت داده اسـت:

فرهـاد بیسـتون را از پیـش برنداشـت تا از خیال شـیرین نگداخت چون شکر

(قاآنی، ۱۳۳٦: ۲۰٦)

لذا باید دانست که بر اثر تکرار و ابتذال، یک تلمیح پیچیده هم تأثیر بلاغی خود را از دست می‌دهد و با تهی شدن از غرابتِ آشنایی‌زدایانه‌ی خود در ذهن مخاطب، ساده و حتّی قاموسی می‌شود. این نوع تلمیحات را هم باید زیرمجموعه‌ی تلمیحات ساده دانست. باید در نظر داشت که تقسیم‌بندی تلمیح به دو دسته‌ی ساده و پیچیده، هرگز تقسیم‌بندیِ گسسته‌ای نیست. در واقع روند پیچیده شدن، یک روند نسبی و البتّه قابل بازگشت است. اگر سادگی و پیچیدگی را دو سر یک نمودار فرض کنیم، تلمیحات به نسبت شگردهای آشنایی‌زدایانه‌ی به کار رفته در ساختار آن‌ها و ارزش بلاغی این شگردها به سمت پیچیدگی بیش‌تر و بر اثر تکرارِ بدون تغییر یک ساختار مبتذل به سمت سادگی بیش‌تر میل می‌کنند؛ بنابراین آشنایی‌زدایی موجب پیچیده شدن یک تلمیح و بر خلاف آن، ابتذال موجب ساده شدن آن خواهد شد.

۲-۲) تلمیح پیچیده

تلمیح پیچیده، از طریق تصرّفاتی که شاعر در تلمیحات ساده انجام می‌دهد، به وجود می‌آید. آشنایی‌زدایی شاعر در ساختار بلاغی تلمیح و یا روایتِ داستانِ تلمیحی، یک تلمیح ساده را به سمت پیچیده شدن سوق می‌دهد؛ چنان‌که کسایی مروزی سروده است:

به منجنیق عذاب اندرم چو ابراهیم به آتش حسراتم فکند خواهندی

(صفا، ۱۳۷۸: ۳۹۲)

شاعر در این بیت با صرف‌نظر کردن از پایان خوش داستان ابراهیم، تنها قسمت اوّل داستان را -که پرتاب او به درون آتش است- در نظر می‌گیرد و خود را به ابراهیم تشبیه می‌کند. نکته‌ی دیگر این‌که آتشِ راوی، آتش حسرات اوست نه آتش عقوبت ابراهیم که در راه دعوت به سوی خداوند، به آن دچار شده است. این حذف و تغییر، به دو نتیجه در ذهن مخاطب می‌انجامد: یکی این‌که راوی، خود را چون ابراهیم در آتش می‌بیند امّا فرجامی چون ابراهیم برای او متصوّر نیست و در آتش این حسرات، جاودان خواهد ماند. دوم این‌که راوی با تشبیه رنجِ حسرات خود به آتش ابراهیم، این امید را دارد که در پایان، آتش بر او همانند ابراهیم سرد و سلامت شود و او هم از رنج حسرات نجات یابد. شاعر با حذف پایان‌بندی، مخاطب را در انتخاب هر یک از این دو برداشت و یا هردوی آن‌ها آزاد می‌گذارد. به این شیوه با حذفی بلاغی، ابهامی هنرمندانه به شعر می‌دهد.

گوهر مِی آتش است وَردِ خلیلش بخوان مرغ صراحی گِل است بادِ مسیحش بدم

(خاقانی، ۱۳۳۸: ۲۵۹)

خاقانی در مصراع اوّل این بیت از همان بخش داستان ابراهیم استفاده می‌کند امّا با به‌حاشیه‌بردن داستان ابراهیم از این داستان به عنوان وجه شبه استفاده می‌کند؛ برای تشبیه مِی به آتش؛ نه آتشی عادی، بلکه آتش ابراهیم که به گلستان (وَرد) بدل می‌شود. در واقع تأثیر شراب را بر شرابخوار، همانندِ گلستان شدنِ آتش بر ابراهیم در نظر گرفته است. شاعر به این بسنده نمی‌کند و تداعیِ معانی، ذهن او را از می به صراحی، از صراحی به جنس گِلی و صورت مرغوار آن و از گِل و مرغ به داستانِ مرغِ عیسی می‌کشاند. قطعاً تناسبِ عیسی و خلیل هم در تداعی این معنی در ذهن شاعر، بی‌تأثیر نیست. خاقانی تأثیر شراب را در

ادامه و در مصراع دوم، با تصویری دیگر و این‌بار با استفاده از تلمیح به داستان مرغ عیسی به نمایش می‌گذارد: شاعر، نوشیدنِ شراب را از صراحی مرغوار، همچون دمیدن مسیح در مرغ گِلی می‌داندکه تأثیر شراب همانند دم عیسوی زندگی‌بخش است. در این‌جا هم شاعر از داستان تلمیحی به عنوان وجه شبه استفاده کرده است. مهم‌ترین بخش آشنایی‌زدایی خاقانی از این تلمیحات، این است که شاعر از داستان ابراهیم و عیسی، نه به عنوان عامل اصلی بلکه به عنوان ابزاری در جهت تمثیل خود استفاده می‌کند؛ آن هم تمثیل شراب و این خود نکته‌ای آشنایی‌زدایانه است که از تلمیحاتی مذهبی ابزاری می‌سازد برای وصف شراب و بار مذهبی و عرفانی این داستان‌ها را کاملاً نادیده می‌گیرد و از این طریق از ساختار بلاغی تلمیحات، آشنایی‌زدایی می‌کند. این شیوه، یعنی تصرّف در بار معنایی و ارزشیِ داستان‌های مورد اشاره در تلمیح، از اساسی‌ترین شیوه‌های شاعران برای آشنایی‌زدایی از تلمیح است. سیروس شمیسا در مقدّمه‌ی فرهنگ تلمیحات، به برخی از تصرّفات شاعران در تلمیح اشاره کرده و تصرّف آنان را در تلمیح، تحت چهار مقوله بررسی کرده است: الف) از روی قصد، ب) به ضرورت، پ) معکوس‌کردن روابط اجزا و ت) ذکر مترادفات[۲]. شمیسا در توضیح این چهار دسته به ذکر مثال بسنده می‌کند و در پایان بحث می‌نویسد: «البتّه این معنی ... باعث شده است که دستگاه تلمیحات زایا و بارور شده و قابلیت گسترش داشته باشد.» (شمیسا،ف،۱۳۷۵: ۳٤). این‌که نویسنده این بحث را پس از مبحث «اشتباه در تلمیحات» آورده است و در طول بحث از تسامح و ضرورت شاعران برای تصرّف در تلمیحات سخن می‌گوید، نشان‌دهنده‌ی این نکته است که نویسنده‌ی فرهنگ تلمیحات، نسبت به کارکرد بلاغی تصرّف شاعر در تلمیح، بی‌توجّه است؛ درحالی که بسیاری از تصرّفات شاعران در تلمیحات، نه‌تنها حاصل اشتباه و تسامح و ضرورت نیست بلکه کاملاً خودآگاهانه و در جهت آشنایی‌زدایی از تلمیحات مبتذل است. شمیسا در ادامه و زیر عنوان «داستان‌پردازی بر مبنای تلمیحات یا شاخ و برگ دادن به آن» می‌نویسد: «شاعر ایرانی در همان حال و هوای قصه و درست در جهت معنی و مقصود آن ممکن است یک یا چند جزء یا حادثه‌ی فرعی از خود بیفزاید؛ یعنی با ذکر جزئیات تازه و بازسازی حوادث در زبان، خبر (information) قصه را بالا برده است و به قول ادبا عامیه و مبتذله را خاصیه و غریبه کرده است.»(همان: ۳۵–۳٤). نکته‌ای که شمیسا به آن اشاره می‌کند، یعنی تبدیل هنرسازه‌ی عامیه و مبتذله به هنرسازه‌ی خاصیه و غریبه، بحثی بسیار اساسی است

امّا نویسنده، آن را محدود به تغییراتی اندک در حال و هوای قصه‌ی اصلی می‌کند؛ درحالی‌که در بسیاری از تلمیحات پیچیده، دایره‌ی تصرّف شاعر در تلمیح، چه در ساختار روایی و چه در ساختار بلاغی، بسیار وسیع است:

از چاه دی رسته به فن این یوسف زرّین‌رسن و از ابر مصری‌پیرهن اشک زلیخا ریخته

(خاقانی، ۱۳۳۸: ۳۷۹)

در مصراع اوّل، دی با تشبیهی بلیغ به چاه مانند شده است. یوسف استعاره از خورشید است و استعاره‌ی مصرّحه‌ی مطلقه؛ چراکه هم ملائمات خورشید (دی و زرّین‌رسن) و هم ملائمات یوسف(چاه و رسن)را به همراه دارد. زرّین‌رسن هم استعاره از پرتوهای خورشید است. در مصراع دوم، ابر با استعاره‌ای مکنیه، پوشنده‌ی پیراهن مصری فرض شده و اشک زلیخا استعاره‌ی مصرّحه است از قطرات باران بهاری.

در مقاله‌ی«آشنایی‌زدایی از داستان‌های قرآنی در دیوان خاقانی» درمورد این بیت می‌خوانیم:«در این بیت با آشنایی‌زدایی از داستان خروج یوسف از چاه، گذر خورشید در ماه سرد دی- که گرمی نقصان می‌یابد و سرما قوّت- تصویر شده است. یوسف خود از چاه برنیامد و با فن و ترفند نرَست بلکه کاروانیان او را از چاه برکشیدند امّا داستان در این بیان نو دگرگون شده است.»(کرمی و نیکداراصل،۱۳۸۷: ۲۱) اوّلاً شاعر ادعای مشابهتِ تام میان داستان یوسف و توصیف آغاز بهار را ندارد که این تفاوت روایی را در نحوه‌ی برآمدن از چاه در نظر داشته باشد. ثانیاً آشنایی‌زدایی خاقانی از این داستان تلمیحی، بسیار فراتر از یک تغییر روایی اندک است و آن در ساختار بلاغی بیت، جلوه‌گر شده است. شاعر تصویر پایان زمستان و آغاز بهار و بارش باران بهاری را با داستان رها شدن یوسف از چاه و عشق زلیخا به او ترکیب کرده است. در واقع برای رهایی از ابتذال، به جای تشبیه ساده‌ی این دو تصویر به هم، با استفاده از استعاره، تشبیه و کنایه، این دو تصویر را در هم ادغام کرده و یکی را به عنوان زیرمتنِ دیگری برگزیده است. داستان یوسف و چاه و زلیخا، زیرمتنِ روایت اصلی شعر خاقانی است که قصه‌ی پایان زمستان و آغاز بهار را روایت می‌کند امّا این تمامِ کیمیاگری خاقانی نیست. شاعر از چندین جزءِ تلمیحی داستان یوسف در کنار هم استفاده می‌کند: چاه، رستن از چاه، یوسف، رسن، مصر، پیرهن، زلیخا و حتّی اشک‌های زلیخا امّا فقط با ارتباط ساده‌ی

تناسب تلمیحی نیست که آن‌ها را به هم مرتبط می‌کند بلکه هریک از این اجزا را در ساختار این بیت با اَشکال متنوّعی از تشبیه و استعاره و کنایه به کار می‌گیرد. این اشکال متعدّد وقتی ترکیب می‌شوند با رابطه‌ی تلمیحی‌ای که میان آن‌ها برقرار است، تداعی معانی و تصویرسازی را در ذهن مخاطب به اوج می‌رسانند. به دو ترکیب «مصری‌پیرهن» و «اشک زلیخا» دقّت کنید که چگونه در آن‌ها معانی استعاری و کنایی (ابر و باران)، با معانی تلمیحی (داستان یوسف و زلیخا) در هم آمیخته‌اند و تراکم معانی ایهامی را در بیت پدید آورده‌اند. اوج خلاّقیت خاقانی در آشنایی‌زدایی از این تلمیح، در یک نکته‌ی ساده امّا پوشیده، نهفته است. داستان یوسف با تمام ارزش‌های دینی و عرفانی و تمام بارِ معنایی وسیعِ حاصل از حضور مداوم این احسن‌القصص در تاریخ ادبیات فارسی، در این بیت تا حدّی فشرده می‌شود که شاعر از آن به عنوان وجه شبه برای تصویر بهاریِ خود استفاده می‌کند. خاقانی پس از این‌که تمام سایه‌روشن‌های معنایی داستان یوسف را پیش چشم مخاطب می‌گذارد، آگاهانه از آن‌ها صرف نظر کرده و داستان یوسف را به ابزاری برای روایت خود از بهار تبدیل می‌کند. در واقع با تبدیل داستان یوسف به زیرمتن و کاستن از اهمّیّت فرامتنی آن، از این تلمیح آشنایی‌زدایی می‌کند [۳]. با توجّه به مثال‌هایی که بررسی شد، می‌توان تلمیح پیچیده را چنین تعریف کرد: هرگاه در یک تلمیح، شاعر به متنی از پیش موجود، اشاره کند و این اشاره را در قالبِ ساختاری آشنایی‌زدایانه و بدیع به کار ببرد، چنین تلمیحی، تلمیح پیچیده خواهد بود. این پیچیدگی ساختاری در دو دسته‌ی کلّی، قابلِ طبقه‌بندی است:الف) آشنایی‌زدایی در ساختار بلاغی بیت. ب) تغییر و آشنایی‌زدایی در ساختارِ روایی داستان مورد اشاره. یک تلمیح پیچیده می‌تواند حاصل یکی از این روش‌ها و یا ترکیبی از هر دوی آن‌ها باشد. باید توجّه داشت که هر تلمیح پیچیده، علاوه بر داستانی که به آن اشاره می‌کند، دارای چندین پیش‌متن از تمام تلمیحات ساده و مبتذل شده‌ای است که به آن داستان مورد نظر اشاره کرده‌اند. به تعبیری می‌توان گفت، تلمیح پیچیده، تلمیح به تلمیح است؛ درحالی‌که تلمیح ساده، تلمیح به متن است. ازسویی در بررسی آشنایی‌زدایی‌های موجود در یک تلمیح پیچیده، می‌توان به بررسی رابطه‌ی آشنایی‌زدایانه‌ی آن با تلمیحات ساده و مبتذل‌شده‌ی پیشین هم پرداخت و از این طریق، سیر تحوّل ساختار یک تلمیح را دنبال کرد.

۲-۳) انواع تلمیح پیچیده

تلمیحات پیچیده را می‌توان به اعتبار انواع شگردهایی که شاعران برای آشنایی‌زدایی از ساختار آن‌ها به کار می‌برند، به دسته‌های متعدّدی تقسیم کرد امّا باید در نظر داشت که این تقسیم‌بندی به معنای محدود کردنِ همه‌ی انواع تلمیحات، در چند دسته‌ی معیّن نیست؛ چراکه آشنایی‌زدایی بی‌نهایت است و شگردهای آشنایی‌زدایانه هم، غیرقابل حصر؛ بنابراین تنوّعِ صورت‌های تلمیح پیچیده، برابر است با تعدّدِ شگردهای آشنایی‌زدایانه‌ای که شاعران به کار می‌برند. به همین دلیل باید گفت که این تقسیم‌بندی، مجموعه‌ی بسته‌ای نیست و با تحلیل هر شعر جدید، می‌توان قائل به نوع جدیدی از آشنایی‌زدایی و به تبع آن، نوع جدیدی از تلمیح پیچیده شد. همچنین باید به خاطر داشت که این تقسیم‌بندی از آن‌جا که بر انواع شگردهای ادبی استوار است، تقسیم‌بندیِ گسسته‌ای نیست؛ چراکه شگردهای ادبی، مرزهای گسسته‌ای ندارند و تعیینِ دقیقِ حدود آن‌ها نه ساده و نه عاقلانه است؛ بنابراین از هم‌پوشانی احتمالی بعضی از این انواع، گزیری نیست. به این شکل، دور از انتظار نیست که یک نوع از تلمیح را بتوان با دو شکل متفاوت تحلیل کرد و در دو دسته گنجاند. روش تحلیل مثال‌ها، –همچنان که در بخش‌های قبل دیده شد– تحلیل ساختار بلاغی هر بیت و نوع ساختار تلمیح به کار رفته در آن است؛ چراکه این نظریه، همانندِ هرنظریه‌ی دیگری در علم ادبیات، بر متن استوار است و از تحلیل متن به وجود می‌آید؛ نه بر اساسِ باوری فرامتنی و تلاش برای یافتن نمونه‌هایی از آن در متون مختلف. میزانِ پیچیدگی، میزانی نسبی است؛ همچنان که آشنایی‌زدایی امری نسبی است؛ بنابراین ارزش بلاغی هر تلمیح را می‌توان در میزانِ آشنایی‌زداییِ آن تلمیح نسبت به نمونه‌های ساده‌تر از همان تلمیح بررسی کرد. این نوع بررسی، یعنی بررسیِ سیر تحوّل ساختارهای متفاوت یک تلمیح می‌تواند شیوه‌ای جدید، علمی و نقّادانه برای ارزش‌گذاریِ زیبایی‌شناختیِ تلمیح باشد. با درنظرگرفتن این مقدّمات و با بررسی صورت‌های متفاوت و متنوّعِ تلمیحات پیچیده و برای بخشیدن نظمی منطقی به این بررسی، انواع تلمیحات پیچیده به اعتبار شگردهایی که شاعران برای آشنایی‌زدایی از آن‌ها به کار برده‌اند، در چند گروه، دسته‌بندی شده‌اند. باید خاطرنشان ساخت که این دسته‌بندی، قراردادی و قابل توسعه است. همچنین نام‌هایی که برای هر دسته انتخاب شده، بر اساس فضای کلّیِ حاکم بر نوع آشنایی‌زدایی موجود در آن دسته، برگزیده شده است.

۲-۳-۱) تلمیح فرمالیستی

تلمیح، مکالمه‌ی دو متن است؛ دو متن که به دو زمینه‌ی متفاوت متنی، تاریخی، جغرافیایی، اندیشگانی و ادبی تعلّق دارند. شاعر با اشاره به متن پیشین در متن جدید، باب گفت‌وگو میان این زمینه‌های متفاوت را می‌گشاید. این گفت‌وگو می‌تواند منحصر به یک اشاره‌ی پیشامتنی باشد؛ بدون این‌که تأثیری بر گفتمان زبانی و بلاغی حاکم بر متن جدید داشته باشد امّا برخی از شاعران، در برخی از تلمیحات پیچیده، دایره‌ی این مکالمه‌ی درون‌متنی را تا حدّ زیادی گسترش داده و آگاهانه با تأثیرپذیری از گفتمان متن پیشین در متن جدید، تا حدّ امکان از امکانات این مکالمه‌ی درون‌متنی، در خدمت آشنایی‌زدایی از تلمیحات خود استفاده می‌کنند. در چنین تلمیحاتی، شاعر تنها به انتقالِ مفهوم موردِ اشاره به شعر خود بسنده نمی‌کند بلکه سعی می‌کند با به خدمت گرفتن بخشی از ویژگی‌های سبکیِ متنِ مبدأ، در ساختارِ متن جدید، به بازسازیِ فضا و لحن اثر مورد اشاره کمک کند. در واقع به این شکل، تلمیح را از نقل قولی غیر مستقیم از متنی دیگر، به دیالوگِ مستقیم دو متن تبدیل می‌کند:

همین نه بانوی شعر منی که مدحت تو به گوش می‌رسد از بانگ چنگ رودکی‌ام

(منزوی،م، ۱۳۸۹: ٤٥٦)

اوّلین نکته‌ای که در بیت منزوی به چشم می‌خورد و آشنایی‌زدایانه است، تلمیح اوست به رودکی و داستان چنگ نواختن و صدای خوش وی. شاعر، به جای اشاره به شعر، به شاعر اشاره و از خصوصیات شخصی او استفاده می‌کند. این تلمیح، خود، بدیع و کم‌کاربرد است؛ ضمن این‌که شاعر، با ساختار تشبیهی یا تناسبیِ صرف، آن‌چنان‌که در تلمیحات ساده دیدیم، از آن استفاده نمی‌کند بلکه با اغراقی شاعرانه، معشوق خود را معشوقِ تمامِ زمان‌ها می‌داند و حتّی شعر رودکی را هم که به تعبیری، آدم‌الشّعرای شعر فارسی است، در وصف معشوق خود می‌داند؛ البتّه نکته‌ی آشنایی‌زدایانه‌ی اصلی این تلمیح، در شیوه‌ی استفاده‌ی منزوی از اجزای تلمیح در ساختار بیت جدید است. آشکار است که رودکی و چنگ، اجزای اصلیِ تلمیح هستند امّا شاعر، اشاره به رودکی و داستانِ چنگ نواختنِ او را با تمهیداتی زبانی، زنده می‌کند. اشاره به رودکی، مختصات سبکِ خراسانی را در ذهن شاعر تداعی می‌کند و این مختصات، در دو ساحتِ نحو و واژگان، در زبانِ منزوی، بازخوانی می‌شوند. به کلمه‌ی «مدحت» و همچنین ساخت نحویِ «نه بانوی

شعر منی» دقّت کنید. مدحت، کلمه‌ای مرده است که در زبان امروز، کاربردی ندارد و صورت امروزی مدح، جانشین آن شده است امّا این کلمه در شعر سبک خراسانی رواجی تام دارد؛ چنان‌که رودکی می‌گوید:

هرچه بر الفاظ خلق مدحت رفته ست یا برود تا به روز حشر، تو آنی
(نفیسی، ۱۳۸۲: ۵۳۸)

من مدحت او چون‌که همی مختصر آرم آری چو سخن، نیک بود، مختصر آید
(فرخی سیستانی، ۱۳۳۵: ٤٠)

ساخت نحوی «نه بانوی شعر منی» هم ساختی کهن است که به‌جای ساخت ساده و امروزی «بانوی شعر من نیستی» و در تناسب با موضوع تلمیح به کار رفته است. حسن احمدی گیوی در کتاب «دستور تاریخی فعل» می‌نویسد: «امروزه فعل «است» و ساخت‌های دیگر آن را با تغییراتی به صورت "نیستم، نیستی، نیست، نیستیم، نیستید، نیستند" می‌آورند ولی در نظم و نثر کهن گاهی میان نون نفی و فعل، فاصله می‌انداختند و فعل را بی‌تغییر می‌آوردند.» (احمدی گیوی، ۱۳۸۰: ٧٦٢):

به سرای سپنج مهمان را دل نهادن همیشگی نه رواست
(نفیسی، ۱۳۸۲: ٥١٦)

منزوی با استفاده از این ساختار نحوی کهن، زبان شعر خود را به زبان شعر سبک خراسانی نزدیک کرده است. شفیعی کدکنی با اشاره به این‌که باستانگرایی (آرکائیسم) از عوامل مهم ادبیتِ متن است، می‌نویسد: «هر نوع خروج از نحو زبان روزمره و استفاده از نحو زبانِ کهنه، خود باستانگرایی به شمار می‌رود و ممکن است مایه‌ی تشخّص و برجستگی زبان شود. ... گاه تنها عامل برجستگی یک عبارت، همین برجستگی ساخت نحوی آن به تناسب موضوع است.» (شفیعی کدکنی،م، ١٣٦٨: ٢٧-٢٦) شاعر به جای نقل کردنِ صرفِ یک اتّفاق، آن حادثه را بر سطح زبان اجرا می‌کند و با بازخوانیِ واژه و نحو آرکائیک، به جای وصفِ فضای شعرِ رودکی، آن را بازسازی می‌نماید و به تمامی برای مخاطب به نمایش می‌گذارد و به تعبیر فرمالیست‌های روس، در زبان، رستاخیز ایجاد می‌کند؛ هم‌چنان که منزوی، خود در جایی دیگر می‌سُراید:

بـاران خـون و خنجـر، گفتی و شـد مکرّر شاعر خموش دیگر! «باران مگو، بباران!»[٤]
(منزوی،م، ۱۳۸۹: ۸۸)

به اعتبار همین کاربرد می‌توان این نوع از تلمیح را تلمیح فرمالیستی خواند:

بـه طوفـان فنـا چـون غرقـه شـد نـوح شـد ایـن در، بـر خلیـل الله مفتـوح
(جامی، ۱۳۷۸: ٤۲)

ایـن بیـت از مثنـوی «یوسـف و زلیخا»ی جامی اسـت. بیت، شـرح مرگ حضرت نـوح و آغاز پیامبـری ابراهیـم اسـت. شـاعر بـرای تصویر کـردنِ مرگ نـوح، از عناصر داسـتانِ طوفـان نوح بهره برده اسـت: نیسـتی به طوفان تشـبیه شـده و نوح که خود کشـتیبان کشـتی امن و سـلامت بـوده، اکنـون غرقـه‌ی طوفـان ناگزیـر مرگ اسـت. در واقع نام نوح، داسـتان کشـتی نـوح را در ذهـن شـاعر تداعـی کـرده و او بـا آشـنایی‌زدایی، از آن عناصر برای شـرح مرگ نـوح بهره برده و بـه ایـن طریـق، مـرگ نـوح را بـا بیانـی، مؤثّـر و البتّـه خیال‌انگیـز، تصویر کـرده اسـت. این تبدیـل کـردنِ یـک گزاره‌ی سـاده‌ی خبری کـه حاکی از مرگ نوح اسـت، به تصویـری خلّاقانه و آشـنایی‌زدایانه، مصـداق بـارز رسـتاخیز کلمه اسـت. بـه چند مثال دیگر تنها اشـاره می‌شـود:

خیـز تا خاطر بـدان ترک سـمرقندی دهیم کز نیسـمش بوی جوی مولیان آید همی
(حافظ، ۱۳۲۰: ۳۳۲)

یوسف من گرگ‌مست، باده به کف صبح‌فام وز دو لب باده‌رنگ، سرکه‌فشان در عتاب
(خاقانی، ۱۳۳۸: ٤٦)

یقین‌دارم که در وصف شکرخندت فروماند سخن‌ها بر لب سعدی، قلم‌ها در کف مانی
(منزوی،م، ۱۳۸۹: ۲۱)

۲-۳-۲) تلمیح استقبالی

سلسله‌ی موی دوست، حلقه‌ی دام بلاست هرکه در این حلقه نیست، فارغ ازین ماجراست
(سعدی، ۱۳۷۲: ۷۰۱)

این غزل سعدی، استقبالی است از غزل بسیار معروف مولانا با مطلع:

هر نفس آواز عشق می‌رسد از چپّ و راست ما به فلک می‌رویم عزم تماشا که‌راست
(مولوی، ۲۵۳۵: ۲۶۹)

امّا این استقبال، چه نسبتی با تلمیح دارد؟ هر استقبالی در ذات خود، اشاره‌ای است به شعر پیشین ولی این اشاره تا زمانی که واجد ارزش زیبایی‌شناختی نباشد، از حدود استقبال فراتر نمی‌رود. زمانی که استقبال، فراتر از استفاده از وزن و قافیه و ردیف یک شعر، در شعری دیگر، واجد اغراض زیبایی‌شناسانه‌ی دیگری هم باشد، آن‌گاه می‌توان گفت که با نوعی تلمیح، آن هم از نوع تلمیحات پیچیده رو به روییم؛ چراکه در این صورت، اشاره‌ی متن دوم به متن پیشین، صورتی مکالمه‌ای به خود می‌گیرد. این دو غزل، دارای وزن و حروف قافیه‌ی مشترک‌اند امّا از لحاظ درون‌مایه و مضمون، با هم تفاوتِ آشکار دارند: غزل مولانا، عرفانی است؛ در حالی که غزل سعدی، غزلی آشکارا عاشقانه است. نکته این است که سعدی، اقتباس را از حدّ وزن و قافیه فراتر می‌بَرد. این کلمات را دوباره بخوانیم: سلسله، حلقه، بلا و ماجرا. هریک از این کلمات، در گفتمان عرفانی، معانیِ گسترده‌ای دارند امّا سعدی آن‌ها را در بافت عاشقانه‌ی غزل خود جای می‌دهد و کم‌تر خواننده‌ای در نظر اوّل، متوجّه این تناسب و یا به بیان بهتر ایهام تناسب می‌شود و با دقّت بیش‌تر و توجّه به استقبال سعدی از غزل مولانا، معانیِ ثانویه‌ی ایهامی، در ذهنِ مخاطبِ آشنا با گفتمانِ عرفانی شکل می‌گیرد. این نکته هرگز به این معنی نیست که سعدی، قصد بیان مفاهیم عرفانی را دارد. او در این بیت هرگز به سمت عرفان میل نمی‌کند بلکه به تناسبِ استقبال از غزل مولانا، بخشی از گفتمانِ عرفانیِ او را هم وام گرفته و در تصویر فضای عاشقانه‌ی شعر خود از آن سود می‌جوید و البتّه با ایهام تناسبی رندانه، این تأثیر را در لایه‌ی دوم شعر خود، پنهان می‌کند[۵].

یک قصه بیش نیست غم عشق و هرکسی زین قصه می‌کند به زبانی روایتی
ور خواهی از روایت من با خبر شوی برق ستاره‌ای و شب بی‌نهایتی
(منزوی،م، ۱۳۸۹: ۱۵۶)

این ابیات از غزلی است با مطلع زیر:

خوش نیست ابتدای سخن با شکایتی وقتی شکایت از تو ندارد نهایتی
(همان)

این غزل هم‌چنان که خود منزوی یاد کرده[۶]، استقبالی است از غزل معروف حافظ با مطلع :

ای قصه‌ی بهشت ز کوی‌ات حکایتی شرح جمال حور ز روی‌ات روایتی
(حافظ، ۱۳۲۰: ۳۰٤)

امّا استقبال شاعر از غزل حافظ، اشعار دیگر خواجه را در ذهنِ او تداعی می‌کند و شاعر با تلمیح به اشعار دیگری از حافظ، آن‌هم در غزلی که از خود او استقبال کرده، از تلمیحاتش آشنایی‌زدایی می‌کند. دو بیتی که پیش از این آوردیم، تلمیحی آشکار است به بیت بسیار معروف حافظ:

یک قصه بیش نیست غم عشق وین عجب کز هر زبان که می‌شنوم نامکرّر است
(همان: ۲۸)

که البتّه منزوی با اضافه کردنِ روایت خود، پرده‌ای به این نمایشِ مدامِ نامکرّر، افزوده است امّا سیر تداعیِ اندیشه‌های حافظ، در ذهن منزوی ادامه دارد؛ در بیت دیگری از همین غزل می‌خوانیم:

گم‌تر شود قدم به قدم، راه مقصدم ای کوکب امید! خدا را هدایتی
(منزوی،م، ۱۳۸۹: ۱۵٦)

که تلمیحی است به این بیت حافظ:

در این شب سیاهم گم گشت راه مقصود از گوشه‌ای برون آی ای کوکب هدایت
(حافظ، ۱۳۲۰: ٦۵)

البتّه، نقش قافیه‌ی مشترک در تداعیِ این معنی در ذهن منزوی، اندک نیست؛ قافیه‌های مشترک «حکایت، شکایت و هدایت» که در هر دو غزل حافظ و غزل منزوی تکرار شده است، راه را برای اتّصال این معانی در ذهنِ منزوی هموار می‌کند:«وقتی شاعری در قالب خاص، یعنی وزن و قافیه‌ی معیّن، به سرودن شعری بپردازد، رشته‌ی کلمات یا زنجیره‌ی گفتار او در محور همنشینی کلمات(Syntagmatic Axis) با نوعی محدودیت روبه‌روست و این محدودیت برخاسته از تنگنای ظرفیت مصراع‌ها از نظر وزن و مرز قافیه‌هاست که اندیشه و رشته‌ی تداعی را محدود می‌کند... "ابن رشیق" از متقدّمان

متوجّـه ایـن نکتـه بـوده و توضیـح می‌دهـد که چون شـاعری شـعر بسـازد، بـر قافیـه و وزن شـاعرانی کـه پیـش از او بوده‌انـد و آن متأخّـر بخواهـد معنایـی را در آن وزن و قافیـه بیاورد، وزن و قافیـه و سـیاق کلمـات، او را ناگزیـر خواهنـد کـرد تا عین سـخن آن شـاعر پیشـین را بگویـد... .» (شـفیعی کدکنـی،ص، ۱۳۸۰: ۲۱٤) توجّـه بـه ایـن نکتـه و پرهیـز از تکرارِ شـعر شـاعران متقـدّم، در تلمیـح به شـعر آن‌هـا نوعِ دیگـری از «تلمیح اسـتقبالی» را ایجـاد می‌کند:

ز آسمان آن‌چه طلب می‌کنی از خود بطلب　　باورم نیسـت کـه درها، به دعا بگشـایند

(منزوی،م، ۱۳۸۹: ۹۱)

این بیت از غزلی است به مطلع:

شـود آیـا کـه پـر شـعر مـرا بگشـایند؟　　بـال زنجیـری مرغـان صـدا بگشـایند؟

(همان: ۹۰)

که استقبالی است آشکار از غزل حافظ با این مطلع:

بـود آیـا کـه در میکده‌هـا بگشـایند　　گـره از کار فروبسـته‌ی مـا بگشـایند

(حافظ، ۱۳۲۰: ۱۳۷)

و بیت مورد اشاره، در شعر منزوی، تلمیح دارد به این بیت از غزل حافظ:

بـه صفـای دل رنـدان صبوحـی زدگان　　بـس در بسـته بـه مفتـاح دعا بگشـایند

(همان)

امّـا چـه نکتـه‌ای موجـب آشـنایی‌زدایی در ایـن تلمیح شـده اسـت؟ گاهی شـاعران بـا تغییر مفاهیـم موجـود در شـعر شـاعر پیشـین، از آن آشـنایی‌زدایی می‌کننـد. در واقـع مکالمـه‌ی ذاتـیِ میـان دو متـن در تلمیـح، در چنیـن مـواردی، صـورت جدلـی و حتّـی نقیضـی به خود می‌گیـرد. در حالـت عـادی، تلمیحـات معمـولاً در راسـتای تأیید متن پیشـین بـه کار می‌روند و آن‌چنـان کـه در تلمیحـات سـاده دیدیـم، حتّـی کارکـرد استشـهادی می‌یابنـد:«در نقیضه‌ی غیرطنزآمیـز یـا آن‌چـه نویسـندگان دیگـر، تلمیـح [و] اسـتقبال [یـا] نقل قـول [و] بازنویسـی تقلیدآمیـز خوانده‌انـد، مؤلّـف از صدایـی دیگر بـرای نیل به مقصـد و انجـام[دادن] برنامه‌های خـود بهـره می‌گیرد.»(مکاریـک،۱۳۹۰: ٤۳۸ بـه نقـل‌از فرخـی، ۱۳۹۲: ۱۰۹) امّـا در ایـن نوع پیچیـده از تلمیـح، بـا نقـض متـن پیشـین در متـن جدیـد مواجهیـم:«... صـدای دوم کـه در

کلام دیگری سکنی گزیده، برخوردی ستیزه‌جویانه با صدای میزبان دارد و این صدا را وامی‌دارد تا بی‌درنگ درخدمت اهدافی متضاد درآید و کلام به آوردگاه اهداف متضاد بدل می‌شود» (همان) و شاعر با این‌روش ستیزه‌جویانه از تلمیح، آشنایی‌زدایی می‌کند.[۷] منزوی، در غزلی که از غزل حافظ استقبال شده است، مستقیماً در نقض رأی حافظ که «بس در بسته به مفتاح دعا بگشایند»، می‌نویسد:«باورم نیست که درها به دعا بگشایند.» شاعر از این طریق، شعر خود را بر پایه‌ی اندیشه‌ای متضاد با اندیشه‌ی حافظ، بنا می‌کند و بدین‌گونه، در استقبال از غزل حافظ، اندیشه‌ی او را هم نقد می‌کند تا به این شکل، با تکذیبِ اندیشه‌ای که با تلمیح به آن اشاره کرده است، دست به آشنایی‌زدایی بزند. مثال دیگری از این نوع تلمیح که به آن اشاره می‌شود، غزل سعدی است با این مطلع:

از جان برون نیامده جانانت آرزوست زنار نابریده و ایمانت آرزوست

(سعدی، ۱۳۷۲: ۵۴۹)

غزلی که در پاسخ به غزل معروف مولانا سروده شده است:

بنمای رخ که باغ و گلستانم آرزوست بگشای لب که قند فراوانم آرزوست

(مولوی،۲۵۳۵:۱۶۱)

سعدی در این غزل، تلمیح را تبدیل به نقد اندیشه‌ی مولانا کرده و رابطه‌ی میان دو متن در این تلمیح، آشکارا خصمانه است. در چنین تلمیحی، آشنایی‌زدایی، از اندیشه آغاز می‌شود و تقابل دو اندیشه است که از متنِ پیشین، آشنایی‌زدایی می‌کند. در این مورد خاص، شاعر با تلمیح به شعر مولانا و استفاده از وزن و قافیه‌ی مشابه و تغییر هدفمند ردیف، مستقیماً غزل مولانا را در غزل خود، نقد می‌کند. این ساختار، یعنی ایجادِ مکالمه‌ای ستیزه‌جو و چالش‌گرانه میان متنِ جدید و متن مورد اشاره، از پیچیده‌ترین ساختارهای تلمیحی است.

۲-۳-۳) آشنایی‌زدایی از روایت‌های مبتذل

داستان‌های شاهنامه، لیلی و مجنون، خسرو و شیرین یا داستان‌های قرآنی، چون یوسف و زلیخا و همچنین قصص پیامبران، از پرکاربردترین تلمیحات در شعر فارسی هستند:«تلمیحات در ادبیات فارسی به یک اعتبار مجموعه‌ی بسته‌ای [هستند] و عناصر مهمّ داستانی در طول زمان

تغییر چندانی نکرده‌اند؛ زیرا در ساخت داستان‌ها تصرّف نشده و در نتیجه، همسازه‌ها معمولاً بدون تغییر باقی مانده‌اند. ...بدین ترتیب است که عین تلمیحاتی را که در اشعار قرن پنجم و ششم می‌بینیم، در اشعار قرن سیزدهم و چهاردهم نیز می‌توانیم بازیابیم.» (شمیسا،ف، ۱۳۷۵: ٤٧) بنابراین شاعران برای غلبه بر این معضل، دو راه پیش رو دارند:الف) استفاده از داستان‌های غیرمبتذل و کم‌ترتکرارشده یا بخش‌های غیرتکراری داستان‌های مشهور ب) تصرّف در ساختار روایی تلمیحات.

الف) استفاده از داستان‌های غیرمبتذل و کم‌تر تکرارشده یا بخش‌های غیرتکراری داستان‌های مشهور

ما قصه‌ی سکندر و دارا نخوانده‌ایم از ما به‌جز حکایت مهر و وفا مپرس
(حافظ، ۱۳۵۹: ۵۲۸)

در این بیت، حافظ به دو داستان«اسکندر و دارا» و«مهر و وفا» اشاره می‌کند. داستان اوّل، داستانی مشهور و مکرّر است؛ درحالی‌که داستان دوم، یعنی قصه‌ی عاشقانه‌ی «مهر و وفا»، قصه‌ای است که کم‌تر مورد اشاره‌ی شاعران در تلمیحات قرار گرفته است و به همین دلیل هم هست که کم‌تر خواننده‌ی امروزی، حتّی آگاهی‌ای از وجود چنین داستانی دارد[۸]. حافظ، در یک تقابل، یک داستانِ تاریخی را در مقابل یک داستان عاشقانه قرار داده است و اشاره می‌کند که او تنها، مخاطب داستان عشق است. حافظ می‌توانست بدین منظور یکی از عشق‌نامه‌های مشهورِ شعر فارسی را برگزیند و از داستان‌هایی چون لیلی و مجنون، خسرو و شیرین، وامق و عذرا یا ویس و رامین سخن بگوید امّا به دو دلیل «مهر و وفا» را انتخاب کرده است: اوّلاً به سبب بار ایهامی، ترکیب «مهر و وفا» و ثانیاً به دلیل غرابت این داستان عاشقانه در قیاس با دیگر داستان‌های عاشقانه؛ حتّی در زمانه‌ی حافظ. چنین کارکردی، بار ایهامی متن را افزایش داده و تلمیح را به جای این‌که آشکارا در سطح شعر باشد، به لایه‌های زیرین متن انتقال می‌دهد و از این طریق، لذّت تداعی و کشف، در ذهن مخاطب چندین برابر می‌شود:«حال اگر همین شعر را یک بار دیگر از نظرگاه توجّه به معنی"حکایت" و "قصه" تداعی کنید، لذّت دیگری خواهید برد؛ زیرا معنی "قصه" چیزی است که از واقعیت به دور است امّا "حکایت" به واقعیت نزدیک است یا حتّی نفس واقع است. ازطرفی، تداعی این

نکته که: وجود اسکندر و دارا با همه‌ی شوکت و عظمت شاهانه‌ای که داشته‌اند، قصه است و از حقیقت بهره‌ای ندارد و تداعی این‌که مهر و وفا (یعنی محبّت و وفاداری در راه آن) حقیقت است و افسانه نیست، این لذّت بیش‌تر و بیش‌تر خواهد شد.» (شفیعی‌کدکنی،ب، ۱۳۵۳: ٦٧)

لیـلا دوبـاره قسـمت ابنُ‌السّـلام شـد عشـق بزرگـم آه چـه آسـان حرام شـد

(منزوی،م، ۱۳۸۹: ۵۸)

شاعر در این بیت، به یکی از مشهورترین داستان‌های عاشقانه‌ی ادب فارسی اشاره می‌کند امّا آگاهانه و با به کارگیریِ یک جزء تلمیحیِ غیر مبتذل، از ابتذال تکرار این تلمیح می‌گریزد. لیلا و فراق ابدیِ معشوق، اجزای اصلیِ این تلمیح هستند امّا آشنایی‌زدایی زمانی اتّفاق می‌افتد که شاعر به جای مجنون، ابن‌السّلام را وارد متن می‌کند و در کنار لیلا قرار می‌دهد. ابن‌السّلام[۹] جزء فرعی داستان لیلی و مجنون است و کم‌تر شاعری، در تلمیح به این داستان، از او نام برده است. در مدخل‌های مربوط به این داستان در فرهنگ‌های تلمیحات هم اثری از ابن‌السّلام دیده نمی‌شود. منزوی، برای آشنایی‌زدایی از این داستان بسیار مکرّر، شخصیت ابن‌السّلام را از اعماق کم‌تر دیده‌شده‌ی داستان نظامی بیرون می‌کشد، به مخاطب عرضه می‌کند و از این طریق، تأثیر بلاغی تلمیح را بسیار افزایش می‌دهد؛ البتّه ساختار بلاغیِ خاص این تلمیح هم در افزایش تأثیر آن دخیل است. شاعر به جای استفاده از ساخت ساده‌ی تشبیهی و ادعای شباهتِ خود و معشوقش با مجنون و لیلا، از ساخت استعاری استفاده می‌کند و ادعای شباهت را به ادعای همسانی، بدل می‌نماید.

خلق، بی‌جان، شهر گورستان و ما در غار پنهان یأس‌وتنهایی‌ومن، مانند لوط و دخترانش

(همان: ١٤١)

منزوی در این بیت به داستان لوط پیامبر اشاره کرده است:«چون قوم او تبه‌کاری کردند و بر فعل‌های زشت بیفزودند و با پسران درآمیختند، مستحق عذاب شدند. ...سرگذشت لوط در آیه‌ی ۱۳۳ سوره‌ی "صافات" به بعد آمده است. بعد از آن‌که عذاب بر شهر لوط نازل شد، لوط با دختران خود به کوه "موآب" پناهنده گردید.» (یاحقی، ١٣٨٦: ٧٢٨-٧٢٧) لوط، ویرانی شهر و نابودی مردم، اجزای اصلی و پناهندگی به غار و دختران لوط، اجزای فرعیِ این داستان هستند. شاعر ترکیبی از اجزای اصلی و فرعی را در این بیت به کار برده است امّا وقتی رابطه‌ی خود و

یأس و تنهایی را به رابطه‌ی لوط و دخترانش تشبیه می‌کند، آشنایی‌زدایی آغاز می‌شود؛ چراکه شاعر بر بخشی از داستان انگشت نهاده که کم‌تر مورد بررسی و اشاره قرار گرفته است. در شهری که مردانش به لواط مشغولند، دختران بی‌خواستار خواهند ماند و لوط پیامبری است که تمام مردان شهرش، در عذاب الهی جان باخته‌اند. او و دخترانش تنها بازماندگان این عذاب‌اند؛ دخترانی که مردی برای ازدواج با آن‌ها وجود ندارد. شاعر، غم و تنهایی پایان‌ناپذیرش را به دختران لوط تشبیه می‌کند؛ همان‌طور که دختران لوط از او جدا نمی‌شوند، غم و تنهایی‌اش هم از او جداشدنی نیست. تشبیه بدیعِ یأس و تنهایی به دختران لوط که هم‌زمان، تشخیصی را هم به همراه دارد، بر تأثیر بلاغی این تلمیح افزوده است.

در زمینه‌ی تلمیحات کم‌سابقه در شعر فارسی، سیروس شمیسا به «صحبت لاری و قاآنی» اشاره می‌کند:«صحبت برخی از اساطیر را که در ادبیات فارسی سابقه نداشت و یا بسیار نادر بود، در شعر خود مطرح ساخت. قاآنی هم به دلیل این‌که شیرازی و معاصر او بود و به کار او آشنایی داشت، سبک صحبت لاری را ادامه داد؛ ... البتّه صحبت از نظر توجّه به اساطیر از قاآنی قوی‌تر است. او بعد از عثمان مختاری نخستین کسی است که اقلیما (دختر حضرت آدم) را در شعر خود می‌آورَد که قاآنی هم دارد امّا "فرشیدورد" (عجمی) و "برصیصا" (اسرائیلیات) و"بلیناس" (یونانیات) هم دارد که قاآنی به آن‌ها نپرداخته است.» (شمیسا،ف، ۱۳۷۵: ۲۲)

مـرا هابیـل دان و مدعـی قابیـل ناقابـل مکن کاری‌که گردم کشته‌ی تزویج اقلیما
(صحبت لاری، ۱۳۳۳: ۲۸۷)

بُـرد بـه دشـت نبـرد بـردنِ فرشـیدورد پیل‌تـن شـیرمرد، رشـک یـل سیسـتان
(همان: ۳۷۵)

شـاعر، ممـدوح خـود را کـه در جنـگ کشـته شـده به فرشـیدورد، بـرادر اسـفندیار[۱۰]، تشـبیه می‌کنـد. ایـن تلمیـح بـه این لحـاظ کـه تلمیـح کم‌کاربردی اسـت، واجـد غرابت اسـت. نوع دیگـری از ایـن تلمیحـات، تلمیـح بـه شـعرها، داسـتان‌ها و اسـاطیر دیگر فرهنگ‌هاسـت که در شـعر معاصـر، نمـود فراوانـی دارد. تلمیحـات فـراوان بـه اسـاطیر و داسـتان‌های شـرقی در شعر«سـهراب سـپهری» و تلمیـح بـه داسـتان‌ها و اسـاطیر غربـی در شـعر«احمد شـاملو» نمونه‌هایـی از ایـن تلمیحـات اسـت. ایـن تلمیحـات، بـه سـبب غرابتـی کـه دارنـد، موجـب

آشـنایی‌زدایی می‌شـوند؛ البتّـه ایـن نکته را هـم نباید از نظر دور داشـت که ناآشـنایی مخاطب بـا ایـن تلمیحـات، فهم شـعر را مشـکل و محتاج بـه اطّلاعات فرامتنـی می‌کنـد و از این نظر، فرقی میان این شـعرها و بسـیاری از اشـعار شـاعران کلاسـیکی چون «انوری و خاقانی» وجود نـدارد؛ چراکـه فهـم بسـیاری از آن شـعرها هم در گـرو آگاهی‌هایـی فرامتنی اسـت. این نکته را نمی‌تـوان از عیـوب ایـن تلمیحـات دانسـت. نکته‌ی نهایـی این‌که تلمیحات محلّـی را هم می‌تـوان در ایـن دسـته جـای داد؛ تلمیحات به داسـتان‌ها، باورهـا و جغرافیای بومـی را که در شعر«نیمایوشـیج» فـراوان اسـت، می‌تـوان بخشـی از این نـوع تلمیح قلمـداد کرد:

صخره‌ی «سیزیف» و سنگ آسمان را می‌کشم بر دوش

«آدم»ام تبعیدی خاکی که فرجامش گران‌باری است

(منزوی،م، ۱۳۸۹: ٤١٨)

منزوی در این بیت با اشاره به اسطوره‌ی «سیزیف» و ترکیب آن با داستانِ هبوط یا به تعبیر شاعر، تبعید آدم به زمین، از این داستان آشنایی‌زدایی کرده است. سیزیف (Sisyphe) به سبب گناهی که مرتکب شده به عذابی الیم دچار می‌شود. عذاب او چنین در نظر گرفته شده بود که «تخته‌سنگ عظیمی را همیشه از دامنه‌ی یک کوه به بالای قلّه بغلتاند که سنگ به علّت سنگینی، وقتی به بالا می‌رسید، مجدّداً به پایین می‌غلتید و او ناگزیر بود، این کار را تکرار کند. ...با توجّه به این کیفر ابدی در ادبیات اروپایی، مشقّت سیزیفی (Sisyphean toil) برای رنج ابدی و جانگداز مصطلح شده است.» (یاحقی، ١٣٨٦: ٥٠١) منزوی سرنوشت انسان (آدم) را بر زمین همچون سرنوشت سزیف که اسطوره‌ی پوچی است، قلمداد می‌کند. غرابت داستانِ سیزیف، عاملی است تا داستان معمولی هبوط آدم بر زمین آشنایی‌زدایی شود؛ البتّه در بیت منزوی با ذکر دو عبارت«سنگ آسمان و گران‌باری» تلمیح پوشیده‌ای هم به آیه‌ی ۷۲ سوره‌ی احزاب[11] و همچنین بیت معروف حافظ وجود دارد:

آسـمان بـار امانـت نتوانسـت کشـید قرعـه‌ی فـال بـه نـام مـن دیوانـه زدنـد

(حافظ، ۱۳۲۰: ۱۲۵)

احمد شاملو هم در شعری با نام «تنها ...» از دفتر «هوای تازه» با تلمیح به داستان سیزیف و همچنین داستان «پرومته» می‌نویسد:«من از دوری و نزدیکی در وحشت‌ام / خداوندانِ شما

به سیزیفِ بیدادگر خواهند بخشید / من پرومته‌ی نامرادم / که از جگر خسته / کلاغان بی‌سرنوشت را سفره‌ای گسترده‌ام»(شاملو،۱۳۸۱:۳۰۶) و سهراب سپهری در شعری با نام (bodhi) از دفتر«شرق اندوه» با اشاره به بودا می‌نویسد:«من رفته، او رفته، ما بی‌ما شده بود / زیبایی تنها شده بود / هر رودی دریا / هر بودی، بودا شده بود.»(سپهری،۱۳۷۱: ۲۴۰)

ب) تصرّف در ساختار روایی تلمیحات

در این شیوه که از پیچیده‌ترین روش‌های آشنایی‌زدایی از تلمیحات است، شاعر آگاهانه و به منظور آشنایی زدایی از داستانِ پیشین، در مسیر روایت داستان، دخل و تصرّف می‌کند و به این شیوه، تأثیر مخرّب تکرار یک داستان را از میان می‌بَرد. این تغییرات می‌تواند جزئی و اندک باشد یا بزرگ و کلّی امّا باید دانست هرچه میزان این تغییرات بیش‌تر باشد، آشنایی‌زداییِ بیش‌تری اتّفاق خواهد افتاد؛ لذا ارزش بلاغی تلمیح، افزون‌تر خواهد بود:

خضر لب‌تشنه در این بادیه سرگردان داشت راه ننمود که بر چشمه‌ی حیوان برسم

(خاقانی، ۱۳۳۸: ۶۴۸)

شاعر، با تصرّف در داستان مورد اشاره، از آن آشنایی‌زدایی کرده است. وی، خضر را هم، مانند خود در جست‌وجوی دلدار و گمشده در بادیه می‌بیند؛ در حالی که خضر «خود راهنمای گمشدگان بادیه بوده و توانسته است در دل ظلمات، آب حیوان را بیابد و از آن بنوشد. در حقیقت خضر، یاور و راهنمای تمام درماندگان بیابان‌هاست امّا خاقانی با آشنایی‌زدایی از این موضوع، خضر را چون تشنه‌لبی سرگردان، تصویر کرده که نتوانسته راه به چشمه‌ی وجود (وصال) معشوق ببرد.»(کرمی و نیکداراصل،۱۳۸۷: ۹) شاعر با ارائه‌ی تصویر جدید و دست بردن در داستان، از تلمیح آشنایی‌زدایی کرده است.

زمزم به‌سان دیده‌ی یعقوب زاده آب یوسف، کشنده دلو ز چاه مقعّرش

(خاقانی، ۱۳۳۸: ۲۱۹)

خاقانی در مصراع اوّل، با تلمیح به داستان یعقوب و اندوه و اشک او در فراق فرزند، چاه زمزم را در پرآبی به دیده‌ی یعقوب مانند کرده است. تا این‌جا با تلمیحی ساده روبه روییم و حتّی تکرار فراوان این تلمیح، ذهن خواننده را برای شنیدنِ اسم یوسف، آماده کرده است امّا شاعر با هوشمندی

و تغییری کوچک در داستان، یک تلمیح مبتذل را به یک تلمیح پیچیده، بدل می‌کند. در داستان قرآنی، کاروانیان با دلوی یوسف را از چاه بیرون می‌کشند امّا در این‌جا، این یوسف است که با دلو از چاه زمزم آب می‌کشد. شاعر با این تغییر، دو تصویر می‌آفریند: اوّل این‌که حاجیان را که از چاه زمزم آب برمی‌گیرند، در سعادت‌مندی به یوسف تشبیه می‌کند و دوم این‌که در تعظیمِ آب زمزم، یوسف را بر سر چاه می‌آورَد. این آب که حاجیان از چاه می‌کشند، باارزش‌تر از دلوی است که کاروانیان با آن یوسف را از چاه بیرون کشیدند. به شکلی ظریف و پنهانی، نوعی تشبیه تفضیل در شعر دیده می‌شود؛ شاعر، آب زمزم را باارزش‌تر از یوسف، فرض کرده است و این تفضیل، زمانی اغراق بیش‌تری می‌یابد که یوسف، خود هم برای کشیدن آب از چاه زمزم می‌آید.[۱۲]

همیشـه عشـق بـه مشـتاقان پیام وصـل نخواهـد داد
کـه گاه پیرهـن یوسـف کنایه‌هـای کفـن دارد
(منزوی،م، ۱۳۸۹: ۷٦)

در داسـتان یوسـف پیامبر، سـه پیراهن نقش دارند: اوّل پیراهنی که به دسـت برادران یوسـف، پـاره و خون‌آلـود شـد؛ یعنـی کـه گـرگ یوسـف را دریـده اسـت. دوم پیراهنی کـه زلیخا آن را شـکافت و سـوم پیراهنـی کـه یعقـوب را بینایـی بخشـید. حافـظ در بیتی کـه چندین جزء تلمیحیِ داسـتان یوسـف را در خود دارد، با اشـاره به دو پیراهن یوسـف سـروده اسـت:

پیراهنـی کـه آیـد از او بـوی یوسـفم ترسـم بـرادران غیـورش قبـا کننـد
(حافظ، ۱۳۲۰: ۱۳۳)

حافظ پیراهن وصال و پیراهن فراق را در مقابل هم قرار داده و به این شیوه، وحشت از بازگشت فراق را نمایش می‌دهد امّا منزوی در شعر خود -که یادآور بیت حافظ هم هست- این تصویر را با تغییراتی، آشنایی‌زدایی می‌کند. شاعر در مصراع اوّل از این سخن می‌گوید که عشق همیشه پیام‌آور وصال نیست. پیراهن یوسف که یعقوب را بینایی دوباره داد، نماد وصال است امّا شاعر، این نماد وصال را به شکلی کنایی، کفن تصوّر می‌کند و در این‌جا پیراهن دیگرِ یوسف تداعی می‌شود که نشانه‌ی مرگ است(پیراهن خونین یوسف). شاعر با تلفیق دو جزءِ داستان که با هم در تقابل‌اند، نماد وصال را به نماد مرگ تبدیل می‌کند. در داستان یوسف ابتدا فراق یعقوب و یوسف با پیراهنی خونین نشان داده شده و سپس پیراهن دوم، پیام‌آور وصال می‌شود امّا در

بیت مذکور، شاعر با تغییر سیر توالی حوادث، پایانی فراقی می‌آفریند. آشنایی‌زدایی منزوی از این بیت، در تغییر توالیِ این حوادث است که پایان‌بندی جدیدی را رقم می‌زند. مثال‌هایی که در این بخش بررسی شد، حاصل تغییراتی جزئی در بخش کوچکی از داستان تلمیح بودند. گاهی، تغییراتی که شاعر در ساختار روایت ایجاد می‌کند، بسیار کلّی و اساسی است؛ به صورتی که حتّی، نقاط عطف داستان را تغییر می‌دهد و روایت جدیدی از آن ارائه می‌کند:

تقدیر، تقویم خود را تماماً به خون می‌کشید
وقتی که رستم تهیگاه سهراب را می‌درید

بی‌شک نمی‌کاست چیزی از ابعاد آن فاجعه
حتّی اگر نوشدارو به هنگام خود می‌رسید

دیگر مصیبت، نه درمرگ سهراب بود و نه در زندگیش
وقتی‌که رستم در آیینه‌ی چشم فرزند خود را ندید

آیینه‌ی آتشینی که گر زال در آن پری می‌فَکند
شاید که یک قاف سیمرغ از آفاق آن می‌پرید

آیینه‌ای‌که اگر اشک و خون می‌ستردی از آن بی‌گمان
چون مرگ از عشق هم، نقشی آن‌جا می‌آمد پدید

نقشی از آغاز یک عشق -آمیزه‌ی اشک و خون ناتمام-
یک طرح‌وپیرنگ از روی وموی مه‌آلود گُردآفرید

سهراب آن‌روز نه بلکه زان پیش‌تر کشته شد
آن‌دم که رستم پیاده به شهر سمنگان رسید

و شاید آن شب که در باغ تهمینه تا صبحدم
گل‌های دوشیزگی چید و با او به چربش چمید

آری بسـی پیش‌تـر از سرشـتی کـه سـهراب بـود
خـون وی از دشـنه‌ی سرنوشـتش فرومی‌چکیـد
ورنـه چـرا پیرمـرد آن نشـان غم‌انگیـز را
در مِهـر سـهراب با خود نمی‌دیـد و در مهره دید؟

ورنـه بـه جـای تنش‌هـای قهـر و تپش‌هـای خشـم
بایـد کـه از قلـب خـود، ضربه‌ی آشـتی می‌شـنید
بـا هیـچ قـوچ بهشـتی، نخواهـد زدن تاختـش
وقتـی کـه تقدیـر، قربانـی خویـش را برگزیـد

(منزوی،م، ۱۳۸۹: ۳۷۲-۳۷۱)

منزوی در این غزل بلند، به بخش‌هایی از داستان سهراب در شاهنامه[۱۳] اشاره و تقریباً تمام سرفصل‌های داستان را مرور می‌کند. غزل با تأکید بر نقشِ تقدیر، در این تراژدی آغاز می‌شود. این بیت اول غزل، یادآور براعت استهلال آغاز داستان رستم و سهراب در شاهنامه است[۱۴]. هم از این جهت که بر تقدیر تأکید دارد و هم این‌که در همان ابتدا از مرگ سهراب سخن می‌گوید. در بیت دوم، اوّلین تغییر آشنایی‌زدایانه در ساختار روایی داستان، رخ می‌دهد: نوشدارویی که پس از مرگ سهراب رسید و ضرب‌المثل شد، از مهم‌ترین بحران‌های داستان است امّا شاعر، رسیدن یا نرسیدن نوشدارو را بی‌اهمّیّت تلّقی می‌کند؛ چراکه دیگر فاجعه را مرگ سهراب نمی‌داند و این‌جاست که تغییری اساسی در روند داستان اتّفاق می‌افتد. منزوی نقطه‌ی اوج بحران را در داستان، تغییر می‌دهد و با این کار، روایتی جدید و البتّه تحلیلی از قصه ارائه می‌کند. شاعر در مسیر این تغییر، به مناسبت، بخش دیگری از داستان را هم بازگو می‌کند و در اشاره به داستان گردآفرید هم قدمی پیش می‌گذارد؛ البتّه فردوسی به تندی از این داستان گذر کرده‌است امّا منزوی عشقی ناکام را تصویر می‌کند که در نطفه از میان رفته‌است و باز هم به دستِ تقدیرِ سهراب.

از سویی، سیر روایت در غزل، بر اساس تداعی معانی در ذهن منزوی است؛ بر خلاف داستان شاهنامه که روایت را پس از بخش آغازین، با توالی منطقی تاریخی بیان می‌کند. همین

عدم توالی تاریخی که حاصل پرسه‌ی ذهن شاعر در میدان تداعی‌هاست، آشنایی‌زدایی دیگری است از ساختار روایت داستان. اشاره به گردآفرید و عشق ناکام سهراب، ذهن شاعر را به سوی دیگر عاشقانه‌ی این داستان، یعنی داستان رستم و تهمینه می‌کشاند. شاعر که از تقدیر و مرگ سخن گفته، ضلع سوم این مثلّثِ کهن‌الگویی را عشق می‌داند. در ادامه، شاعر با تحلیلی جدید، دلایل شکل‌گیری این تراژدی را بررسی می‌کند و از مسیر عشق رستم به تهمینه، باز هم به نقش سرنوشت می‌رسد. شاعر، روز مرگ سهراب را روزی می‌داند که رستم، پیاده به سمنگان وارد شد. در واقع از نظر منزوی، مرگ سهراب روزی بود که رستم پس از نخجیر به خواب رفت و از رخش غافل شد و «سواران ترکان» رخش را ربودند:

گرفتند و بردند پویان به شهر همی هریک از رخش جستند بهر

(فردوسی، ١٩٦٦: ١٧١)

می‌بینیم که شاعر با تغییر نقطه‌ی اوج بحران، از نوشدارو و گم‌شدن اسب رستم، به باز روایت متن دست می‌زند و این باز روایت همچنان که در ادامه می‌بینیم، مبتنی بر اندیشه‌ای قَدَری است. گناه اوّل رستم، غفلت از رخش بود و گناه دوم، همخوابگی با تهمینه. در نحوه‌ی اشاره‌ی منزوی به تنها شب وصل رستم و تهمینه، آن‌چه جلب نظر می‌کند، انتخاب کلماتی تعمّداً صریح، رکیک و به دور از پرده‌پوشی و صلاح‌انگاری است؛ برخلاف شیوه‌ی مصلحت‌اندیشانه‌ی فردوسی که در دفاع از اخلاق قهرمانانش سخن می‌گوید:

بفرمود تا موبدی پرهنر بیاید بخواهد ورا از پدر

(همان: ١٧٦)

منزوی به تبرئه‌ی اخلاقیِ قهرمانانش نمی‌پردازد و حتّی آن‌ها را در شکل‌گیری فاجعه، مقصر می‌شناسد امّا درعین حال، آن‌ها را هم در چنبره‌ی تقدیری محتوم می‌بیند. شاعر دلیل مرگ سهراب را نه در روز مرگ که در روز تولّدش و حتّی پیش از آن جست‌وجو می‌کند و سرنوشت، شاه‌نقش این تراژدی است. شاعر به اصالت سرنوشت معتقد است و آن را بر سرشت سهراب مقدّم می‌دارد و در تأیید این مفهوم، به بخش دیگری از داستان اشاره می‌کند. تلاش‌های نافرجام سهراب برای شناختن رستم و سرباز زدن‌های مکرّر تهمتن از ذکر نام خود و ناتوانی او در درک مِهر جوان متخاصم، همه نشان‌دهنده‌ی تسلط تقدیر بر سرنوشت است. شاعر در بیت آخر غزل با تلفیقی

هنرمندانه و البتّه تعریضی طنّازانه، حکایت پسرکشی رستم را به قصه‌ی قربانی نافرجام ابراهیم و رسیدن قوچ بهشتی از جانب خداوند[۱۵]، پیوند می‌زند که خود، آشنایی‌زدایی دیگری است.

۲-۳-٤) آشنایی‌زدایی از روابط میان اجزای تلمیح

در این شیوه، شاعر با تغییر روایت داستان و یا دگرگونی در قراردادهای ثابت ادبی، از روابط میان اجزای تلمیحی، آشنایی‌زدایی می‌کند. در واقع شاعر، منطق حاکم بر گزاره‌ی تلمیحی را با توجیهی شاعرانه، دگرگون و به این شکل، از تکرار یک روایت ثابت، پرهیز می‌کند:

ز شـرم آب آن رخشـنده خانـی بـه ظلمـت رفتـه آب زندگانـی

(نظامی،۱۳۳۵: ۱۷٦)

نظامی این بیت را در داستان خسرو و شیرین و در توصیف چشمه‌ای که شیرین در آن تن می‌شوید، سروده است. در این بیت، تلمیحی وجود دارد به داستان آب زندگانی که بر اساس روایات مختلف، آب چشمه‌ای است اساطیری و پنهان در ظلمات که هرکس از آن بنوشد، عمر جاودان خواهد یافت[۱٦]. این تلمیح در تاریخ ادبیات فارسی بسیار رایج است و شاعران با استفاده از آن، مضامین فراوانی ساخته‌اند. نظامی در این بیت با حسن تعلیل، دلیل پنهان شدن چشمه‌ی آب حیات را در ظلمات، شرم از آب زلال این چشمه می‌داند که در بطن این اغراق شاعرانه، یک تشبیه مضمر تفضیلی قرار گرفته‌است. نظامی از طریق این تعلیل شاعرانه، چشمه‌ی داستان خود را بر چشمه‌ی آب حیات برتری می‌دهد. نکته‌ی اصلی در ساختار این تلمیح، استفاده از تشبیه تفضیل در ساخت تلمیح، به جای تشبیه معمولِ تلمیحات ساده است. شاعر با این تغییر و همچنین آشنایی‌زدایی از داستان تلمیح با حسن تعلیل، تلمیح ساده را به تلمیح پیچیده تبدیل کرده‌است.

یاقوت هسـت زاده‌ی خورشـید، نی مگوی خورشـید هسـت زاده‌ی یاقوت احمرت

(خاقانی، ۱۳۳۸: ٥٤٤)

شاعر در مصراع اوّل به یک قرارداد ادبی اشاره می‌کند که حاصلِ باور قدماست؛ مبنی بر این‌که تابش خورشید بر سنگ، آن را بدل به گوهر می‌کند. نکته‌ی آشنایی‌زدایانه در این‌جاست که خاقانی در این باور، تردید می‌کند و در مصراع دوم با معکوس کردن روابط اجزا، خورشید را زاده‌ی یاقوت می‌داند امّا کدام یاقوت؟ یاقوت احمر معشوق که استعاره از لبان سرخ اوست.

شاعر نه‌تنها یاقوت را زاده‌ی تأثیر خورشید نمی‌داند بلکه با توجیهی شاعرانه، زایش خورشید را هم از تأثیر گرما و جان‌بخشی لب معشوق تصوّر می‌کند. به این شکل، خاقانی، از تصویر مکرّر این تلمیح، آشنایی‌زدایی می‌کند و آن را در ساختاری جدید و البتّه با تأثیر بلاغی چندین برابری به کار می‌گیرد. به چندنمونه‌ی دیگر، اشاره می‌شود:

روی گندمگـون او بـوده تصاویـر بهشـت　　آدم از سـودای گنـدم زان پریشـان آمده
(خاقانی، ۱۳۳۸: ۳۷۰)

شـاید حسـد بـه خاطـر حـوّا دلیـل بـود　　ابلیس اگر که سـجده به آدم روا نداشت
(منزوی،م، ۱۳۸۹: ٤٥١)

همیشـه‌های مشـامم شـمیم زلف تـو دارد　　تو با منی و نیازی به بوی پیرهنت نیست
(همان: ۷۱)

۲-۳-۵) گسترش تلمیح و استفاده از آن به عنوان ساختار اصلی شعر

در تعریف تلمیح در کتب بلاغی، همانند دیگر صنایع و به تبعِ بلاغت عربی، واحد شعر، بیت فرض شده است؛ بنابراین معمولاً در کتب بلاغی، تلمیح را در یک بیت بررسی می‌کنند:«تمام کوشش علمای بلاغت اسلامی، صرف این می‌شود که زیبایی یا زشتی را فقط در بیت ملاحظه کنند و به مجموعه‌ی کلّی و طرح عمومی اثر (یعنی محور عمودی آن) توجّهی نکنند؛ در صورتی که قبل از این‌که به زیبایی و تأثیر در اجزای سخن بپردازیم، باید نخست ببینیم این اثر ادبی روی‌هم‌رفته، در طرح کلّی آن، هیچ زیبایی و تأثیری دارد یا نه؟» (شفیعی‌کدکنی،ر، ۱۳۹۱: ٤۲۷) امّا در نگاه جدید به شعر، دیگر واحد سنجش، بیت نیست بلکه تمام یک شعر است؛ بنابراین می‌توان گسترش تلمیح را از یک بیت به تمام یک شعر هم، روشی برای آشنایی‌زدایی از ساختار تلمیح دانست؛ البتّه نباید چنین تصوّر شود که این روش، مختصِ شعر جدید است. در شعر کهن هم نمونه‌هایی از گسترش تلمیح به چند بیت و یا حتّی تمام یک شعر وجود دارد؛ چنانکه رودکی گفته است:

نگارینـا شنیدسـتم کـه گاه محنـت و راحـت
سه پیراهن سلب بوده است یوسف را به عمر اندر

یکـی از کیـد شـد پرخون، دوم شـد چـاک از تهمت
سوم یعقوب را از بوش روشن گشت چشم تر

رخـم مانَـد بـدان اول دلـم مانـد بـدان ثانـی
نصیـب مـن شـود در وصـل آن پیراهـن دیگـر

(نفیسی، ۱۳۸۲: ٥٢٤)

همچنین است غزل خاقانی با این مطلع:

آن نازنیـن کـه عیسـی دل‌هـا زبـان اوسـت
عودالصّلیـب مـن، خـط زنّارسـان اوسـت

(خاقانی، ۱۳۳۸: ٥٦٤)

که شعر رودکی به کارکرد سه‌گانه‌ی پیراهن یوسف(ع) اشاره می‌کند و بیت خاقانی، به بخش‌هایی از داستان عیسی(ع) تلمیح دارد.

ازسویی، در شعر جدید و با توجّه بیش‌ترِ شاعران به ساختار کلّی و محور عمودیِ شعر، نوع خاصی از تلمیح به وجود آمده است. در این نوع خاص، ساختار شعر بر پایه‌ی تلمیح استوار می‌شود و شاعر، تلمیح را نه به عنوان یک صنعت بلاغی بلکه به عنوان عامل اصلی انسجام محور عمودی شعر خود به کار می‌برد. این نوع کاربرد آشنایی‌زدایانه، نمونه‌ی ویژه‌ای از تلمیح پیچیده را به وجود می‌آورَد؛ چنان‌که شعر «خوان هشتم» مهدی اخوان ثالث، «هزاره‌ی دوم آهوی کوهی» از محمدرضا شفیعی کدکنی و همچنین غزل حسین منزوی را که پیش از این بررسی شد، می‌توان نمونه‌هایی از این نوع تلمیح دانست. شاعران در چنین تلمیحاتی از ساختار روایی داستان مورد اشاره در تلمیح، به منظور تقویت انسجام فرم روایی شعر جدید، استفاده و البتّه با آشنایی‌زدایی از روایت پیشین، داستان تلمیحی را در صورتی نو ارائه می‌کنند. تغییر در ساختار روایی داستان تلمیحی، آشنایی‌زدایی در ساختار بلاغی و تلفیق تلمیحات، از روش‌هایی هستند که شاعران در چنین تلمیحاتی از آن‌ها سود می‌جویند. مثالی دیگر، شعری به نام «کدام اهریمن» از حسین منزوی است که شاعر در آن به داستان تولّد رستم در شاهنامه اشاره می‌کند امّا با تغییر در

روایت داستان، جنینی بی‌جان از رودابه متولّد می‌شود و شاعر با این تغییر، تمام سیر داستان را تغییر می‌دهد و بدین طریق از این داستان، آشنایی‌زدایی می‌کند. در واقع شاعر روایتی جدید را از این داستان کهن ارائه می‌کند؛ روایتی که بسیار بدیع، آشنایی‌زدایانه و تأثیرگذار است:

«آبستن شعری است، شب / تا دست‌های جوان پیرزاد / از پهلوی دریده‌ی رودابه / همراه اشک و خون / جنینی بی‌جان / بیرون کشد / بی‌شک، خدایان / زیباترین فرزندان‌شان را / در بسترهای گناه / می‌سازند / امّا / این نطفه / درکدام ساعت بسته شد / که سقط سرنوشتش / رنج کندن چاه را / از روی دست‌های نابرادر / برمی‌دارد / و طلسم هفت‌خوان را / تا ابد، ناگشوده / می‌گذارد / */ آیا / به جای پرسیمرغ / موی کدام اهریمن را / در آتش/ افکنده بودیم؟» (منزوی،م،۱۳۸۹: ۸۴۹–۸۴۸)

۲-۳-٦) تلمیح کنایی

در چنین تلمیحاتی، شاعر به جای اشاره‌ی آشکار به متن پیشین، تلمیح را در لایه‌های زیرین معنایی شعر خود به کار می‌گیرد و به این شیوه از آن‌ها آشنایی‌زدایی می‌کند. در چنین تلمیحاتی، یا از اجزای فرعی تلمیحات استفاده می‌شود و یا اشاره به اجزای اصلی در قالب ایهام و ایهام تناسب صورت می‌گیرد. این شیوه، با فروبردن تلمیح به لایه‌های زیرین شعر، باعثِ مشارکت بیش‌تر مخاطب در کشف تلمیح موجود در متن و به همین طریق، موجب افزایش لذّت حاصل از این کشف می‌شود:

الـوداع ای کعبـه، کاینـک وقـت هجـران آمـده
دل، تنـوری گشـته و زو دیـده طوفـان آمـده

(خاقانی، ۱۳۳۸: ۳۷۱)

خاقانی در این بیت، به شکلی ضمنی به داستان طوفان نوح، اشاره و از دو جزء این داستان در مصراع دوم شعر خود استفاده کرده است؛ تنور که یک جزء فرعی است (طوفان از تنور خانه‌ی پیرزنی آغاز شد) و طوفان که از اجزای اصلی این تلمیح است امّا هیچ اشاره‌ی مستقیمی به این داستان در این بیت وجود ندارد. خاقانی، داغ دل خود را در لحظه‌ی وداع از کعبه، به تنور و اشک چشمان خود را در بسیاری به طوفان تشبیه می‌کند. این دو تشبیه، حتّی بدون توجّه به

وجهه‌ی تلمیحی، کامل‌اند. اگر مخاطب هیچ آگاهی‌ای از داستان طوفان نوح نداشته باشد هم این تشبیهات را درک خواهد کرد امّا شعر دارای لایه‌ی دیگری هم هست که برای مخاطب آشنا با داستان، قابل درک است؛ مخاطبی که به رابطه‌ی تناسبیِ طوفان و تنور پی می‌برد، این دو تشبیه را در مقیاسی وسیع‌تر درک خواهد کرد و لذّت افزون‌تری از این بیت خواهد برد.

از حیای لب شیرین تو ای چشمه‌ی نوش غرق آب و عرق اکنون شکری نیست که نیست

(حافظ، ۱۳۲۰: ۵۱)

حافظ در این بیت، از چند جزء اصلی و فرعی داستان خسرو و شیرین استفاده کرده است؛ بی‌آن‌که به خود داستان اشاره‌ی مستقیمی داشته باشد. شیرین و شکر، اجزای اصلی تلمیح‌اند و چشمه، جزء فرعی آن است امّا هر سه کلمه، یعنی شیرین، شکر و چشمه، در بافت بیت حافظ با ایهام تناسب به کار رفته‌اند. در مصراع اوّل و در لایه‌ی معنایی آغازینِ شعر، «شیرین» صفت لب است و«چشمه‌ی نوش» استعاره از معشوق. «شکر» هم در مصراع دوم، اسم جنس است، نه اسم خاص؛ بنابراین شاعر، لب معشوق را در شیرینی، برتر از هر شکری می‌داند و شکر را از شرمندگی، غرق در آب و عرق می‌بیند امّا شاعر با ایهامی ظریف، عرق را در معنایی دیگر(به معنی نوشیدنی) و در تناسب با آب و شکر هم به کار برده و بین شیرین، نوش، آب، عرق (به معنای نوشیدنی) و شکر، محور تناسبیِ دیگری ایجاد کرده است. حافظ تعمّداً رابطه‌ی ایهام تناسبیِ شیرین، شکر، و چشمه را در پشت این روابط پیچیده‌ی تناسبی، پنهان و به این طریق از تلمیحی مبتذل، آشنایی‌زدایی می‌کند. درحقیقت زیرساخت تشبیهی تلمیح در این‌مثال، تبدیل به تشبیه مضمر شده‌است؛ آن‌هم تشبیهی پنهان در زیرلایه‌ی سوم بلاغی شعر که به کنایه، معشوق را شیرینی، برتر از هر شکر می‌نامد. دومثال دیگر ازاین نوع تلمیح:

چه‌کرده‌ای، چه‌ستم‌کرده‌ای به خویش‌که دیگر

چنان گذشته‌ی شیرین، لبی شکرشکنت نیست

(منزوی،م،۱۳۸۹: ۷۱)

عشق یعنی قلم از تیشه و دفتر از سنگ

که به عمری نتوان دست در آثارش برد

(همان: ۷۵)

۲-۳-۷) تلمیح تلفیقی

این‌نوع تلمیح، از پرکاربردترین و البتّه ساده‌ترین نمونه‌های تلمیح پیچیده به لحاظ ساختاری است که شاعران برای آشنایی‌زدایی از تلمیحات مکرّر و مبتذل، دو یا چند تلمیح را با هم تلفیق کرده و از این طریق از آن‌ها آشنایی‌زدایی می‌کنند:

خواجه‌ای بود از اینان همه برتر به شرف
مردِ موسی‌کفِ عیسی‌دمِ یوسف‌دیدار
(انوری، ۱۳۳۷: ۱۵۵)

انوری برای اغراق درمدح، دست ممدوح را به ید بیضای موسوی، تشبیه می‌کند امّا این، کافی نیست وضمناً تلمیحی مبتذل است؛ بنابراین شاعر تلمیح و مدح را گسترش می‌دهد و دم عیسوی و چهره‌ی یوسفی را هم به صفات ممدوح می‌افزاید و این‌گونه از تلمیح، آشنایی‌زدایی می‌کند.

ای خون اصیلت به شتک‌ها ز غدیران افشانده شرف‌ها به بلندای دلیران
جاری شده از کرب و بلا آمده وانگاه آمیخته با خون سیاووش در ایران
(منزوی،م، ۱۳۸۹: ۳۷٦)

منزوی در دو بیت آغازین این غزل عاشورایی، ابتدا به بهانه‌ی اصالت نام و نسب حسین بن علی(ع) اشاره‌ای گذرا به واقعه‌ی غدیر می‌کند و سپس با اشاره به اختلاطِ داستان سیاوش با واقعه‌ی عاشورا در ذهن مردم ایران، این تلمیح را از طریق تلفیق گسترش می‌دهد.

چون مرگ می‌کشید کمان، تیر سرنوشت بر چشم و پشت و پاشنه یکسان خطا نداشت
(همان: ٤٥١)

شاعر، با اشاره به داستان رویین‌تنی اسفندیار و آسیب‌پذیریِ چشمان او، بر تسلط تقدیر تأکید می‌کند امّا برای آشنایی‌زدایی از این تلمیح، ذهن شاعر از طریق تداعی، دو قهرمان اسطوره‌ای دیگر را که از موهبت رویین‌تنی برخوردار بوده‌اند، یعنی آشیل یونانی و زیگفرید آلمانی[۱۷] وارد متن می‌کند؛ البتّه همچون اسفندیار از آن‌ها هم نامی آورده نمی‌شود و تنها با اشاره به

عضو آسیب‌پذیر بدنشان که در مورد آشیل، پاشنه و در مورد زیگفرید، پشت اوست، به شکل غیرمستقیم به آن‌ها اشاره می‌شود. شاعر، داستان این سه قهرمان اسطوره‌ای را با هم، تلفیق و از طریق این تلفیق از تلمیح آشنایی‌زدایی کرده است.

نتیجه‌گیری

تلمیح، اتّصال دو زمینه و زمانه‌ی متفاوت متنی با ژرف‌ساختی از تشبیه و تناسب است که چون با ارجاع و تکرار متن پیشین همراه می‌شود، به‌شدّت در معرض ابتذال قرار می‌گیرد؛ لذا شاعران برای گریز از ابتذال تلمیح، از ساختارهای آشنایی‌زدایانه‌ی بلاغی و روایی استفاده می‌کنند. برهمین اساس، یعنی بر اساس ساختارهای به کار گرفته شده در یک تلمیح و میزان آشنایی‌زدایانه بودن این ساختارها، تلمیحات به دو دسته‌ی تلمیحات ساده و تلمیحات پیچیده، قابل تقسیم‌اند. تلمیحات ساده خود دو دسته‌ی کلّی دارند: نخست، تلمیحاتی که از ساده‌ترین ساختارهای تلمیحی استفاده می‌کنند و زیرساخت تلمیح را بدون هیچ تغییر ساختاری‌ای به روساخت تبدیل می‌کنند؛ تلمیحاتی که ساختار آن‌ها مستقیماً بر پایه‌ی تشبیه یا تناسب قرارگرفته‌اند، در این دسته قرار می‌گیرند. دوم، تلمیحاتی که بر اثر تکرار یک ساختار ساده‌ی بلاغی یا روایی، دچار ابتذال شده‌اند و بدون این‌که تغییری در ساختار آن‌ها پدیدآید، مورد استفاده قرارگرفته و اندک‌اندک، معنای قاموسی یافته‌اند. هردو دسته‌ی تلمیحات ساده، از ارزش بلاغی اندکی برخوردارند؛ چرا که بر اثر تکرار، مبتذل شده و یا در شُرف ابتذال‌اند و آشنایی‌زدایی‌ای در ساختار آن‌ها صورت نگرفته‌است. تلمیحات پیچیده، تلمیحاتی هستند که با استفاده از ساختارهای بلاغی و روایی بدیع و آشنایی‌زدایانه از ابتذال گریخته‌اند. شاعران در این تلمیحات با استخدام ساختارهای بلاغی متفاوت و همچنین تغییر در ساختار روایی، دست به آشنایی‌زدایی می‌زنند. از آن‌جا که آشنایی‌زدایی، بی‌نهایت است، تعداد شگردهای تبدیل تلمیح ساده به تلمیح پیچیده هم بی‌شمارند امّا می‌توان با بررسی بلاغی تلمیحات، برخی از این شگردها را استخراج کرد و در دسته‌بندی‌هایی گنجاند. از این رو برخی از انواع تلمیحات پیچیده را به اعتبار شگردهایی که شاعران برای آشنایی‌زدایی در آن‌ها به کار برده‌اند، می‌توان دسته‌بندی کرد. دراین پژوهش، هفت دسته برای تقسیم‌بندی انواع تلمیح پیچیده پیشنهاد شده که در هر دسته، ابتدا نوع آشنایی‌زدایی موجود در آن و تأثیر بلاغی این آشنایی‌زدایی، بررسی و سپس

چندین مثال برای هریک از انواع آن برشمرده شده که به طور مفصّل، مورد تحلیل بلاغی قرار گرفته‌اند؛ البتّه این دسته‌بندی قابل گسترش است؛ چراکه هر بیت جدید می‌تواند دربردارنده‌ی ساختار بلاغی جدید و بنابراین، نوع جدیدی از تلمیح پیچیده باشد.

یادداشت‌ها

۱.برای اطلاّعات افزون‌تر در باب ساختار تلمیح (ر.ک: شمیسا،ف، ۱۳۷۵: ٤۹-٤۱).

۲. ر.ک: همان : ۳٤-۳۲.

۳. برای برجسته‌شدن تفاوت‌های بلاغی و ساختاری تلمیح ساده و تلمیح پیچیده، ساختار این تلمیح را مقایسه کنید با ساختار تلمیحِ دو بیت منوچهری که پیش از این و در بخش تلمیحات ساده به آن اشاره شد.

٤. البتّه این بخش از شعر، خود تلمیحی است به شعری هندی. منزوی در انتهای دفتر «از شوکران و شکر» و در پیوستی با عنوان «وام‌ها» بدون اشاره‌ای به مرجع، آن را برگرفته از این شعر هندی عنوان می‌کند:«شاعر! از باران‌ها مگو، بباران!» (منزوی،ا،۱۳۷۳: ۲٦۵).

۵. بخش بزرگی از این تحلیل، حاصل تقریرات استاد شفیعی‌کدکنی در کلاس درس «نظریه‌های ادبیِ» است که فرمالیسم روسی را تدریس می‌کردند ولی در کتاب‌ها و مقالات چاپ شده‌ی ایشان دیده نشد. اشاره به رابطه‌ی غزل سعدی و غزل مولانا و همچنین بار عرفانیِ کلمات یادشده، از تقریرات ایشان است که به ناچار، نقل به مضمون شد.

٦. ر.ک: منزوی،ا، ۱۳۷۳: ۲٦٤.

۷. این نوع تلمیح را می‌توان از منظر نظریه‌ی« اضطراب تأثیر هرولد بلوم» منتقد آمریکایی هم تحلیل کرد. برای آشنایی با آرای بلوم و نظریه‌ی اضطراب تأثیر(ر.ک: طاهری و فرخی، ۱۳۹۲).

۸. «هرمان اِته» در کتاب«تاریخ ادبیات فارسی» درباره‌ی ابومحمد رشیدی، صاحب منظومه‌ی«مهر و وفا» و معاصر خاقانی می‌نویسد:«در روزگار جوانی با مسعود سعد سلمان که دیوان خود را به او هدیه کرده بود، مراسله و مشاعره داشت و ایضاً کتابی عالمانه در نقدالشّعر تألیف نمود که به «زینت‌نامه» موسوم است؛ هم او منظومه‌ای حماسی رمانتیک دارد به نام مهر و وفا. » (اته، ۱۳۳۷: ۱۱۷)

۹. ابن‌السّلام، جوانی از قبیله‌ی بنی‌اسد بود که به خواستگاری لیلی رفت و با موافقت پدر لیلی، با او ازدواج کرد. نظامی، ابن السّلام را چنین وصف کرده است:

شـخصی هنری به سـنگ و سـایه در چشـم عـرب بلندپایـه
...گـوش همـه خلـق بر سـلامش بخت ابن سـلام کـرده نامش (نظامی گنجه‌ای، ۱۳۳۵: ٤۹۸)

۱۰. برای آگاهی در باب فرشیدورد (ر.ک: لغت‌نامه‌ی دهخدا، ذیل فرشیدورد و یاحقی، ۱۳۸٦: ٦۱۹).

۱۱. «إِنَّا عَرَضْنَا الأَمَانَةَ عَلَى السَّمَوَاتِ وَالأَرْضِ وَالْجِبَالِ فَأَبَيْنَ أَن يَحْمِلْنَهَا وَأَشْفَقْنَ مِنْهَا وَحَمَلَهَا الْإِنسَانُ إِنَّهُ كَانَ ظَلُومًا جَهُولاً» (احزاب، ۷۲).

۱۲. برای نمونه‌های دیگری از آشنایی‌زدایی‌های خاقانی از قصص قرآنی(ر.ک: کرمی و نیکدار اصل، ۱۳۸۷).

۱۳. ر.ک: فردوسی، ۱۹٦٦: ۲۵۰-۱٦۹.

۱٤. اگـر تندبـادی برآیـد ز کنـج بـه خـاک افگنَـد نارسـیده ترنـج
سـتمکاره خوانیمش ار دادگر هنرمنـد دانیمـش ار بی‌هنـر
اگـر مرگ دادسـت بیداد چیسـت ز داد این همه بانگ و فریاد چیست... (همان: ۱۷۰-۱٦۹)

۱۵. ر.ک: شمیسا،ف، ۱۳۷۵: ۱۲۳-۱۲۱.

۱٦. ر.ک: همان، ۱۱٦-۱۱٤.

۱۷. برای اطّلاعات بیش‌تر درباره‌ی آشیل و زیگفرید(ر.ک: یاحقی، ۱۳۸٦: ٤۰۷-٤۰٤).

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

منابع

الف) کتاب‌ها

اته، هرمان (۱۳۳۷). ***تاریخ ادبیات فارسی***. رضازاده شفق. تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.

احمدی گیوی، حسن (۱۳۸۰). ***دستور تاریخی فعل***. چاپ اول. تهران: قطره.

انوری، اوحدالدین(۱۳۳۷). ***دیوان انوری***. جلد اول قصاید. به اهتمام محمد تقی مدرس رضوی. تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.

جامی، نورالدین عبدالرحمن (۱۳۷۸). ***مثنوی هفت اورنگ***. جلد دوم. تحقیق و تصحیح اعلاخان افصح زاد و حسین احمد تربیت. چاپ اول. تهران: مرکز مطالعات ایرانی، دفتر نشر میراث مکتوب.

حافظ، شمس‌الدین محمد (۱۳۲۰). ***دیوان حافظ شیرازی***. به اهتمام محمد قزوینی و قاسم غنی. تهران: کتابخانه زوّار.

.....(۱۳۵۹). *دیوان حافظ*. مقدمه وتصحیح و تحشیه از پرویز ناتل خانلری. تهران: انتشارات بنیاد فرهنگ ایران.

خاقانی، افضل‌الدین بدیل (۱۳۳۸). ***دیوان خاقانی***. تصحیح ضیاءالدین سجادی. تهران: زوّار.

درخشان، مهدی (۱۳٦٤). ***اشعار حکیم کسائی مروزی و تحقیق در زندگانی و آثار او***. تهران: دانشگاه تهران.

دهخدا، علی‌اکبر (۱۳٤۱). ***لغت‌نامه***. زیر نظر محمد معین. جلد ۳۷. شماره مسلسل ۷۹. شماره حرف «ف» ۱. ف – فرازی. تهران: دانشگاه تهران.

سپهری، سهراب (۱۳۷۱). ***هشت کتاب***. چاپ یازدهم. تهران: کتابخانه طهوری.

سعدی، مصلح‌الدین (۱۳۷۲). ***کلیات سعدی***. تصحیح محمدعلی فروغی. تهران: طلوع.

شاملو، احمد (۱۳۸۱). ***مجموعه آثار*** (دفتر یکم: شعرها ۱۳۷۸–۱۳۲۳). چاپ سوم. تهران: نگاه.

شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳٦۸). ***موسیقی شعر***. چاپ دوم(متن گسترش‌یافته و تجدیدنظرشده). تهران: آگاه.

.....(۱۳۸۰). ***صور خیال در شعر فارسی***. چاپ هشتم. تهران: آگه.

.....(۱۳۹۱). ***رستاخیز کلمات*** (درس گفتارهایی درباره نظریه ادبی صورت گرایان روس). چاپ اول. تهران: سخن.

شمیسا، سیروس (۱۳٦۸). ***نگاهی تازه به بدیع***. چاپ اول. تهران: فردوس.

شمیسا، سیروس (۱۳۷۵). ***فرهنگ تلمیحات*** (اشارات اساطیری، داستانی، تاریخی، مذهبی در ادبیات فارسی). چاپ پنجم. تهران: فردوس.

صحبت لاری، علی‌اکبر(۱۳۳۳). ***دیوان صحبت لاری***. چاپ سوم. شیراز: کتابفروشی معرفت.

صفا، ذبیح‌الله (۱۳۷۸). ***تاریخ ادبیات در ایران و قلمرو زبان پارسی***. جلد اول. چاپ پانزدهم. تهران: فردوس.

فرخی سیستانی، علی‌بن‌جولوغ (۱۳۳۵). ***دیوان حکیم فرخی سیستانی***. به‌کوشش محمد دبیرسیاقی. تهران:اقبال.

فردوسی، ابوالقاسم (۱۹٦٦). ***شاهنامه***. جلد دوم. تحت نظر ی. ا. برتلس. مسکو: آکادمی علوم اتحاد شوروی.

فروغی بسطامی، میرزا عباس (۱۳۳٦). ***دیوان فروغی بسطامی***. به‌کوشش حسین نخعی. چاپ اول. تهران: امیرکبیر.

قاآنی، میرزا حبیب (۱۳۳٦). ***دیوان قاآنی شیرازی***. با تصحیح و مقدّمه محمدجعفر محجوب. چاپ‌اول. تهران:امیرکبیر.

کزازی، میرجلال‌الدین (۱۳۷۸). ***گزارش دشواری‌های دیوان خاقانی***. چاپ اول. تهران: مرکز.

مکاریک، ریما (۱۳۹۰). **دانشنامه نظریه‌های ادبی معاصر**. مهران مهاجر و محمد نبوی. چاپ چهارم. تهران: آگه.

منزوی، حسین (۱۳۷۳). ***از شوکران و شکر***(مجموعه غزل). چاپ اول. تهران: آفرینش.

..... (۱۳۸۹). ***مجموعه اشعار***. به کوشش محمد فتحی. چاپ دوم. تهران: آفرینش.

مولوی، جلال‌الدین محمد (۲۵۳۵). ***کلیات شمس***. جزو اول. با تصحیحات و حواشی بدیع الزمان فروزانفر. چاپ دوم. تهران: امیرکبیر.

نظامی گنجه‌ای، الیاس بن یوسف (۱۳۳۵). ***کلّیات حکیم نظامی گنجه‌ای***. تصحیح وحید دستگردی. تهران:امیرکبیر.

نفیسی، سعید (۱۳۸۲). ***محیط زندگی و احوال و اشعار رودکی***. تهران: اهورا.

یاحقی، محمدجعفر(۱۳۸٦). ***فرهنگ اساطیر و داستانواره‌ها درادبیات فارسی***. چاپ‌اول. تهران: فرهنگ معاصر.

ب) مقالات

شفیعی‌کدکنی، محمدرضا (۱۳۵۳). «**مقدّمه‌ای کوتاه بر مسائل طویل بلاغت**». *خرد و کوشش*. ش۱۵. پاییز۱۳۵۳.

طاهری، قدرت‌الله و سودابه فرخی (۱۳۹۲). «**رابطه نیما با سعدی براساس نظریه"اضطراب تأثیر"هرولد بلوم**». *فصلنامه پژوهش‌های ادبی*. سال دهم. شماره ٤٢. زمستان ۱۳۹۲. صص ۸۰-۵۳.

کرمی، محمدحسین و محمدحسین نیکدار اصل (۱۳۸۷). «**آشنایی‌زدایی‌از داستان‌های قرآنی در دیوان خاقانی**». *پژوهش‌های ادب عرفانی(گوهر گویا)*. شماره ۵. بهار ۱۳۸۷. صص ٢٤-۱.

ج) پایان نامه

فرخی، سودابه (۱۳۹۲). **بررسی آرای متجدّدان نسل اول مشروطه پیرامون سعدی و آثارش** (۱۳۲۰-۱۲۸۵). پایان‌نامه کارشناسی ارشد. دانشکده ادبیات و علوم انسانی. دانشگاه شهید بهشتی تهران.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی