

# SID



سرویس های ویژه



سرویس ترجمه تخصصی



کارگاه های آموزشی



بلاگ مرکز اطلاعات علمی



سامانه ویراستاری STES



فیلم های آموزشی

## کارگاه های آموزشی مرکز اطلاعات علمی



مقاله نویسی علوم انسانی



اصول تنظیم قراردادها



آموزش مهارت های کاربردی در تدوین و چاپ مقاله



## تلمیح و ایدئولوژی با تأکید بر شعر احمد شاملو

نقی (سینا) جهان‌دیده کودهی

### چکیده

تلمیح یکی از اصطلاحات فن بدیع است؛ عنصری فرامتنی که با پیوستن به متن دیگر، ساختار و معنای دیگر گونه‌ای می‌یابد. ویژگی بینادهنی و بینامتنی تلمیح، سبب می‌شود تا بین گوینده و خواننده، مشارکتی شکل گیرد. همه تحقیقاتی که درباره تلمیح شکل گرفته است، در پاسخ به این سؤال است: شاعران چه تلمیحاتی دارند؟ در حالی که با تغییر این پرسش، نگاه تازه‌ای شکل می‌گیرد: چرا شاعران به تلمیحات خاصی توجه دارند؟ پرسش اصلی این مقاله در واقع از همین سؤال برانگیخته می‌شود؛ چه نسبتی بین ایدئولوژی و تلمیح وجود دارد؟ لذا با تأکید بر شعر شاملو می‌خواهد به این فرضیه توجه کند که تلمیح نمی‌تواند بدون ایدئولوژی، ویژگی بینامتنی خود را در متن تثبیت کند. احضار تلمیحات، اگرچه می‌تواند ریشه در ناخودآگاه شاعر داشته باشد؛ اما نوع حضور بر ساخته آن، آگاهانه است. در این صورت با تحلیل انتقادی متن، می‌توان آنچه را که در ناخودآگاه متن مخفی است، آشکار کرد. روش این تحقیق، تحلیل محتوای و بیشتر از نظریه گفتمان انتقادی بهره برده است و تأکید بر تعریف «وان دایک» از ایدئولوژی دارد که ایدئولوژی را چون گفتمان مقاومت در برابر گفتمان مسلط قرار می‌دهد. شاملو، مخالف‌خوان‌ترین شاعر معاصر در برابر گفتمان‌های مسلط سیاسی و حتی ادبی، از عنصر تلمیح به شکل ویژه‌ای استفاده کرده است. واکاوی و نشانه‌شناسی تلمیحات شعر شاملو، می‌تواند به نوعی نشانه‌شناسی ایدئولوژی شاعر باشد. مرکزی-ترین تلمیح در شعر شاملو، تلمیح مسیح است. این امر بی‌گمان بواسطه ایدئولوژی مقاومت شکل گرفته است. فراموشی ایدئولوژیک شاملو مبنی بر عدم توجه به تلمیحات ایرانی - اسلامی، اصل مقاومت ایدئولوژیک او را روشن تر می‌کند.

**کلید واژه‌ها:** تلمیح، ایدئولوژی، گفتمان مسلط، مقاومت ایدئولوژیک، شاملو.

دانشجوی دکترای ادبیات فارسی دانشگاه فردوسی مشهد

sina4801@yahoo.com



## مقدمه

تلمیح یکی از اصطلاحات فن بدیع است که در همه کتاب‌های بدیع از آن نام برده‌اند. «در اصطلاح بدیع آن است، که گوینده در ضمن کلام به داستان یا مثلی یا آیه و حدیثی معروف اشاره کند» (همایی، ۱۳۶۸: ۳۲۸) شمیسا در کتاب نگاهی تازه به بدیع، تلمیح را در زیر مجموعه روش تناسب قرار داده و بیشتر به ساخت روایی تلمیح توجه نموده است. او معتقد است «تلمیح اشاره به داستانی در کلام است و دو ژرف‌ساخت تشبیه و تناسب دارد؛ زیرا اولاً ایجاد رابطه تشبیهی بین مطلب و داستانی است و ثانیاً بین اجزاء داستان، تناسب وجود دارد» (شمیسا، ۱۳۷۱: ۹۰) دیگر بدیع‌نویسان هم گاهی درباره این اصطلاح واژه‌های ساختگی «چشمزد و چشمک‌آرایی» آورده‌اند. «این شیو سخن‌پردازی را که به اشاره‌ها و نشانه‌هایی که به همراه دارد، آنچه را گوینده بدان چشم دارد پیش خواننده و شنونده آشنا نیز می‌آورد، و زمینه و بنیاد آن بیشتر، آیتی، روایتی، حکایتی و سنتی، شعری، قانونی و... می‌باشد، چشمزد و چشمک‌آرایی می‌خوانیم، همان که بدیعان تلمیح (= اشاره به چشم) خوانده‌اند» (راستگو، ۱۳۸۲: ۲۹۷).

تلمیح یک عامل فرامتنی است که توسط گوینده احضار می‌شود تا وارد متن گردد. ورود این عنصر بیرونی هم می‌تواند متن را تغییر دهد و هم می‌تواند متن را تقویت کند. از سوی دیگر تلمیح با ورود به جهان متن، زندگی دیگری را آغاز می‌کند؛ به تعبیر دیگر، تلمیح کوچ مفهوم یا مضمون از یک متن به متن دیگر است؛ در این سفر ممکن است ساختارهایی به آن افزوده و یا از آن کاسته شود. اصلی‌ترین مسئله تلمیح آن است که منشأ مفهوم یا ساخت روایی، باید به عنوان یک گزاره پذیرفته، مورد تأیید مخاطب و گوینده باشد. از این جهت تلمیح ساخت بنیادینی دارد؛ یعنی زمانی تأثیر متنی خواهد داشت که خواننده پیشاپیش نسبت به گزاره، مفهوم یا روایتی که به شکل فشرده به متن دیگر انتقال یافته است، آگاهی داشته باشد.



## ۲- فرضیه پژوهش

اصلی‌ترین پرسش این مقاله، این است: چه نسبتی بین تلمیح و ایدئولوژی برقرار است؟ لذا با تأکید بر شعر شاملو می‌خواهد بر این فرضیه تأکید کند که تلمیح نمی‌تواند بدون ایدئولوژی را ویژگی بینامتنی خود را در متن تثبیت کند. بی‌گمان گفتمان‌های جامعه - چه مسلط و چه مخالف - بر شیوه دیدن شاعر تأثیر تعیین‌کننده‌ای دارند، از این جهت ورود تلمیحاتی که زاویه خاصی را نشان می‌دهد، شیوه دیدن هنرمند را بازنمایی می‌کند؛ این زاویه، بی‌تردید گزینش تلمیحات را در معرفت‌شناسی هنرمند منطقی جلوه می‌دهد. در واقع آنچه حقیقت تلمیحات را می‌سازد، گفتمانی است که به هنرمند اجازه گزینش می‌دهد.

## ۳- هدف و روش پژوهش<sup>۱</sup>

هدف این پژوهش در واقع این نیست که ثابت کند شعر احمد شاملو ایدئولوژیک است؛ اگرچه وجهی از ایدئولوژی شاعر را آشکار می‌کند؛ بلکه هدف کلی‌تر و مهم‌تری را دنبال می‌کند؛ این که ورود تلمیحات به متن همراه با گزینش است؛ هر گزینشی می‌تواند سیاست متن را تعیین کند. احضار تلمیحات اگرچه می‌تواند ریشه در ناخودآگاه شاعر داشته باشد؛ اما نوع حضور و برساختگی آن و همچنین رابطه انسجامی آن با جهان متن می‌تواند آگاهانه باشد. در این صورت است که با تحلیل انتقادی متن می‌توان آنچه که در زیرمتن و در لایه‌های پنهان متن مخفی است، آشکار کرد. از این رو روش تحقیق این مقاله تحلیل محتوا است و از آنجا که ایدئولوژی یکی از مؤلفه‌های اصلی تحلیل انتقادی گفتمان است از نظریه تحیل گفتمان انتقادی فرکلاف (Fairclough) و ون دایک (Van Dijk) استفاده بیشتری کرده است.



### پیشینه تحقیق

درباره بخش اصلی این مقاله؛ یعنی جستجو درباره ارتباط تلمیح با ایدئولوژی، نمی‌توان به مقاله یا کتاب ویژه‌ای اشاره کرد. اگرچه یافتن تلمیحات شعر شاعران، راحت‌ترین و بی‌دغدغه و فراگیرترین موضوع تحقیق‌های پایان‌نامه‌ای دانشکده‌های ادبیات فارسی است؛ اما متأسفانه درباره تلمیح کار نظری قابل تأملی وجود ندارد. در واقع بیشتر محققان تلمیح، به این سؤال پاسخ داده‌اند که چه شاعری چه تلمیحاتی دارد؟ این سؤال اگرچه می‌تواند شناختی را از شاعر به دست دهد؛ اما منجر به یافتن اطلاعات گوناگونی می‌شود که حداقل نیاز به صورت‌بندی گفتمانی و زبان‌شناختی است. متأسفانه وجود نظریه‌هایی چون بینامتنیت، زبان‌شناسی نقش‌گرا، تحلیل انتقادی گفتمان هم تاکنون نتوانسته است به تحقیقات عمیقی درباره تلمیحات شاعران دامن زند. اما مهم‌ترین سؤالی که در این تحقیقات فراموش شده است این است که چرا شاعران از نظر استفاده از تلمیحات متفاوت‌اند و چرا برخی به تلمیحات خاصی توجه دارند؟ این سؤال می‌تواند معرفت‌شناسی و گفتمان‌کاوی خاصی را به وجود آورد؛ به تعبیر دیگر، کیفیت و حتی نوع تلمیحات یک شاعر بازگوکننده بلاغتی است که مستقیماً با ایدئولوژی شاعر در ارتباط است. این دریچه می‌تواند زاویه‌های مخفی متن را آشکار کند.

غیر از تحقیقاتی که درباره تلمیحات دیوان شاعران شده است، می‌توان به دو کتاب ارزشمند اشاره کرد که دارای مقدمه‌های خوبی هستند: فرهنگ تلمیحات سیروس شمیسا (۱۳۷۶) و فرهنگ تلمیحات شعر معاصر محمدحسین محمدی (۱۳۸۵).

درباره بخش دوم مقاله؛ یعنی تلمیحات شعر احمد شاملو که به گونه‌ای غیر مستقیم با پرسش این مقاله ارتباط دارد، می‌توان به این مقاله‌ها اشاره کرد: «کارکرد محوری نقاب دینی در شعر شاملو و ادونیس» (۱۳۹۳)، از کامران قدوسی و حامد صدقی؛ «بررسی تطبیقی مسیح(ع) در شعر ادونیس و شاملو» (۱۳۹۰) از خلیل پروینی و دیگران و «نمودهای اساطیری و آیین‌گذران در شعر شاملو» (بی‌تا) از مهدی خادمی کولایی.



### سطوح ساختی تلمیح

تلمیح احضار گزاره‌ها گفتمانی، از متنی به متن دیگر است. نقش ساختار آفرینی تلمیح، زائیده عمل تلمیح در متن است. برای کشف نقش ساخت آفرینی تلمیح نخست باید به سطوح ساختی آن توجه کرد:

الف - سطح فرامتنی تلمیح: تلمیح یک عنصر فرامتنی است که گوینده با توجه به انگیزه‌هایی که در کلامش مستتر است، روایت، خاطره، سخن یا متنی را احضار می‌کند تا در پیوند با متن آفریده خود، معنایی را شکل دهد. به بیان دیگر تلمیح گره زدن معناهای پراکنده است که با پیوستن به متن آفریده گوینده، به انسجام و معنا آفرینی می‌رسد. ورود تلمیح به متن آفریده گوینده، مرز و گره‌گاهی ایجاد می‌کند که هم به تخیل و دانش خواننده مرتبط می‌شود و هم به دانش و تخیل گوینده. از این جهت تلمیح یک عنصر بینادهنی است. گره‌گاهی که تلمیح ایجاد می‌کند، مربوط به گزینشی است که گوینده داشته است؛ این گزینش اگرچه به جهت اقناع یا غنی‌سازی متن صورت گرفته است؛ اما جهتی به تخیل خواننده می‌دهد تا تحت تأثیر ایدئولوژی پنهان متن قرار گیرد. بی‌گمان آنچه که شاعر از خاطره فرهنگی، تاریخی، اسطوره‌ای و دینی انتخاب کرده است، واکنشی را در خواننده به وجود می‌آورد؛ اگر این یادآوری و پرداخت به ذهنیت خواننده نزدیک باشد واکنش مثبتی خواهد داشت. در تلمیح، متن مبدأ در متن مقصد حل می‌شود. شاعر بی‌تردید به پیوند متن مبدأ و رسیدن به متن ایده آل خود می‌اندیشد. نوع جهت‌گیری و پیوند عنصر فرامتنی با عناصر متنی، بی‌گمان همراه با تأویل، رمز‌گشایی و رمز آفرینی است.

**ب - سطح روابط بنیادهنی تلمیح:** بنیادهنی (*inter - subjectvite*) یکی از موضوعات اساسی فلسفه پدیدارشناسی است که ادmond هوسرل آن را در فلسفه خود بکار رفته است. این موضوع بعدها وارد نقد ادبی شد و در نقد مضمون‌پرداز و بینامتنیت و روابط گفتگومندی باختین نقش بسزایی داشته است (نامور مطلق ۱۳۹۳: ۵۱). هوسرل چگونگی ارتباط «من استعلایی»، با دیگران را این‌گونه توضیح می‌دهد: «من در وجودم، در چارچوب زندگی آگاهی محض‌ام که به نحو استعلایی تقلیل یافته است. «جهان» و



«دیگران» را تجربه می‌کنم و موافق با معنای همین تجربه آن‌ها را نه به مثابه نتیجه فعالیت‌های تألیفی به اصطلاح خصوصی خودم، بلکه به مثابه جهانی بیگانه با من، «بین الاذهانی»، و موجود برای هر کس، با «ابژه‌هایی» قابل دسترس برای هر کس، تجربه می‌کنم» (هوسرل، ۱۳۸۱: ۱۴۶). بنیادذهنیت به چگونگی ارتباط من و دیگری توجه دارد؛ در واقع شناخت دیگری، بدون تجربیات مشترک و تجربه‌های انتقالی غیر ممکن است. سکولوفسکی (Sotkalofsky) در این مورد دو نوع رویکرد را از یکدیگر متمایز می‌کند: «درباره توصیف تجربه ما از دیگران دو رویکرد وجود دارد؛ نخست این که، ما ممکن است صرفاً به توصیف این امر پردازیم که چگونه دیگری را جلوه گاه اذهان و خودهایی هم-چون اذهان و خودهای خویش می‌دانیم. دوم این که، ما ممکن است شیوه غیرمستقیم‌تری اتخاذ کنیم و به توصیف این امر پردازیم که چگونه جهان و چیزهای درون آن را، بدان‌سان که به وسیله اذهان و خودهای دیگر نیز به تجربه در می‌آیند، تجربه کنیم. در این رویکرد دوم، ما به ارتباط مستقیم خویش و دیگران نظر نداریم، بلکه نگاه‌مان معطوف به ارتباط ما و دیگران، یا همه ما، با جهان و با چیزهایی است که مشترکاً از آن‌ها برخورداریم» (سوکولوفسکی، ۱۳۷۳: ۷۶).

تلمیح از چند جهت بیناذهنی است: گوینده ذهنیت خود را با ذهنیت متن‌هایی که دیگران آفریده‌اند، تطبیق می‌دهد و با توجه به ذهنیت دیگران، تلمیح را در کلام خود حاضر می‌کند. ذهنیت خواننده هم، در خوانش متن تولید شده که با مدخلیت تلمیح شکل گرفته است، اطلاعات خود را بار دیگر در ذهنیتی دیگر می‌یابد. بنابراین نوعی گفتگوی بیناذهنی شکل می‌گیرد، این گفتگومندی در واقع مهم‌ترین عاملی است که روابط بینامتنی تلمیح را در جهانی تازه شکل می‌دهد.

**ج - سطح بینامتنی تلمیح:** اصطلاح بینامتنیت (Intertextuality) را اولین بار، جولیا کریستوا (Julia Kristeva) به کار گرفت. کریستوا معتقد است که هیچ متنی جزیره‌ای جدا از دیگر متون نیست. بینامتنیت «به رابطه‌های گوناگونی اشاره دارد که متون را از لحاظ صورت و مضمون به هم پیوند می‌دهند. هر متنی در نسبت با متون دیگر وجود دارد و ارتباط



یک متن با متون دیگر از ارتباط آن با پدید آورنده‌اش بیشتر است. متون، بافت‌ها و سیاق‌هایی را فراهم می‌آورند که در درون آن‌ها می‌توان متون دیگر را خلق و تفسیر کرد» (قائم‌نیا، ۱۳۸۹: ۴۳۶).

حضور تلمیحات در متن‌گوینده، نه تنها به نوعی دست یافتن به مضمون و ساخت است؛ بلکه گفتگویی مضمون‌های گذشته و اکنون را به وجود می‌آورد. «منطق مکالمه، ساختی بینامتنی است. هر سخن (به عمد یا غیر عمد، آگاه یا یا آگاه) با سخن پیشین که موضوع مشترک با هم دارند، و با سخن‌های آینده که به یک معنا پیشگویی و واکنش به پیدایش آن‌هاست، گفتگو می‌کند. آوای هر متن در این «همسرایی» معنا می‌یابد. این نکته تنها در مورد ادبیات صادق نیست، بل در حق هر شکل سخن کارآیی دارد» (احمدی، ۱۳۸۰: ۹۳). گفتگومندی از یک نظر در مقابل فرمالیسم است؛ زیرا اثر را با آثار دیگر مطالعه می‌کند. به عبارت دیگر، «موضوع تحلیل ادبی به نظر باختین همواره موقعیت سخن در مناسبت بود» (همان: ۹۴). باختین از فرمالیست‌ها انتقاد می‌کرد که «آنان زبان را به رمزگان تقلیل می‌دهند و از یاد می‌برند که سخن پیش از هر چیز پلی است میان دو انسان، که به گونه‌ای اجتماعی تعیین می‌شود» (همان: ۹۸).

تلمیح ارجاع به اطلاعات خواننده می‌دهد، از این رو می‌تواند بین مخاطب و گوینده یا شاعر گفتگویی را شکل دهد. این گفتگو زمانی ایدئولوژیک می‌شود که اثر را به گزینش‌های ایدئولوژیک تقلیل دهد و آن را کمتر یا بیشتر از آنچه که اثر ادعای آن را دارد بازنمایی کند.

**ه - سطح تأویلی و گفتمان‌سازی:** تلمیح یک عکس‌برداری زبانی است؛ خاطره یا گفتاری در زبان فشرده می‌شود و سپس وارد متن می‌گردد؛ اما آنچه که فشرده شده است به شکل مستقیم وارد متن نمی‌شود؛ بلکه ابتدا در ذهن گوینده ممثل و رمزآفرینی می‌شود. و بعد از تمثیلی شدن تبدیل به استعاره، رمز و سمبل می‌گردد. بنابراین می‌توان گفت تلمیح در پیوستن به متن تازه، چون استعاره عمل می‌کند؛ به این معنا که جابه‌جایی روایت یا نقل





قول از متن یا گفتار مبدأ به متن و گفتار مقصد، همراه با تغییر ساختار و معناست. به‌عنوان مثال وقتی که شاعر می‌گوید:

« - آه، اسفندیارِ مغموم!

تو را آن به که چشم

فروپوشیده باشی!» (شاملو، ۱۳۸۱: ۷۲۷).

در واقع داستان اسفندیار، با آمدن به متن دیگر با همه پیوستگی خود به داستان اولیه، معنای رمز و استعاری یافته است. بنابراین تلمیح با ایجاد انسجام در متن مقصد، ساختار اولیه خود را به شکل دیگری در می‌آورد. از این رو می‌توان گفت در تلمیح نوعی بازی گفتمانی یا پیوند گفتمانی وجود دارد؛ به این معنی که خاطره، داستان و نقل قول از یک گفتمان جدا می‌گردد تا بتواند در گفتمان دیگر زندگی دیگری را آغاز کند؛ اما به هیچ وجه گفتمان گذشته خود را از دست نمی‌دهد؛ بلکه نیاز به یک واسطه گفتمانی است تا این تحول شکل گیرد.

یکی از مهم‌ترین تمایزهایی که سوسور در تعریف و فهم زبان به آن اشاره دارد، تمایز زبان و گفتار با سخن است. «تمایزی که سوسور میان زبان و گفتار یافت، اهمیت زیادی در زبان‌شناسی یافته است. سوسور میان مطلق زبان و گفتار تمایز گذاشت. مطلق زبان، تمامی توان‌ها و نیروهای آدمی است برای ارائه معنا؛ و همچون یک دستگاه نظام، ضوابط و قاعده‌هایی که فراسوی هر گونه گزینش شخصی وجود دارند. زبان، نظام نشانه‌ها و قاعده‌هایی ویژه است که زبان خاص (همچون زبان فارسی) را می‌سازد. گفتار کاربرد شخصی زبان است، شکل ظهور و فعلیت یافتن آن نظام در سخن گفتن و نگارش است. سوسور زبان را موضوع اصلی زبان‌شناسی می‌داند. در گفتن و نوشتن به فارسی، ما امکانات بی‌شماری از «توان‌های ترکیبی عناصر زبانی» را در اختیار داریم، این امکانات استوارند بر میزان معینی (و نه بی‌پایان) از واژگان و قاعده‌های دستوری مناسب بودن این عناصر به گونه‌ای کامل قابل شناخت است. هر یک از ما، از میان این عناصر درونی نظام زبانی، گفتار ویژه خویش را برمی‌گزینیم. شناخت علت‌ها، محدودیت‌ها و گستره این گزینش صرفاً کار زبان‌شناسی نیست، بل علوم انسانی دیگر، همچون جامعه‌شناسی، روان‌شناسی و



غیره نیز در این مورد کارآیی دارند. بیان زبان‌شناسان بر سر تعیین مرز دقیقی که زبان را از گفتار جدا می‌کند، اختلاف نظر وجود دارد، اما همگی به ضرورت وجود این مرکز باور دارند» (احمدی، ۱۳۸۰: ۱۴). کسانی چون یا کوبسن و باختین بیشتر به گفتار توجه دارند تا خود زبان؛ زیرا معتقدند که زبان تنها در کاربرد ظهور می‌کند و به شکل انتزاعی درک نمی‌شود. گفتمان هم با متن مندی است که می‌تواند بازنمون پیدا کند. بنابراین گفتمان، با گفتار یا سخن رابطه‌دار دارد نه با زبان. اگرچه زبان همچون ساختار، کلان گفتمان را تحت کنترل خود دارد؛ اما گفتمان با سخن و گفتار به ظهور می‌رسد. «در نگاه نظریه‌پردازانی چون ژنت، آثار ادبی، کلیات اصل یکتا و یگانه نبوده، بلکه تبیین‌ها (گزینش‌ها و آمیزش‌ها)ی خاصی از یک نظام بسته‌اند. اثر ادبی نمی‌تواند نشانگر رابطه خود با آن نظام باشد؛ اما کارکرد نقادی این کار دقیقاً و بازآرایی اثر با عطف به رابطه‌اش با آن نظام بسته صورت می‌دهد. چنان که ژنت اظهار می‌دارد. تولید ادبی یک پارول [گفتار]، به مفهوم سوسوری آن، و مجموعه‌یی از کنش‌های منفرد کمابیش مستقل و پیش‌بینی‌ناپذیر است؛ اما مصرف این ادبیات از سوی جامعه یک لانگ [زبان] است. یعنی این که، خوانندگان متمایل به نظم بخشیدن به متون ادبی در یک نظام منسجم‌اند» (آلن، ۱۳۸۰: ۱۳۹) هر اثر که یک شاعر یا نویسنده و مؤلف خلق می‌کند، یک گفتار یا سخن است، هر گفتاری هم به شکل بینامتنی شکل می‌گیرد. بنابراین همه گفتارها به گونه‌ای به هم متصل‌اند. اگر متن‌های برآمده از یک گفتمان را مورد مطالعه قرار دهیم، اولین چیزی که به ذهن می‌رسد این است که این متن‌ها اگرچه هر کدام نوعی سخن یا گفتار است، اما بین این سخنان، گفت و گوی دقیقی وجود دارد. ارتباط بیناگفتمانی، متون متأثر از یک گفتمان را، شبیه به هم می‌کند؛ از این رو هر گفتمانی متن‌های خود را وادار به گفتگو می‌کند؛ اما این گفتگو، آزاد و گسسته از مطلقیت گفتمان نیستند.

### تلمیح و سلطه گفتمان مسلط

اثری ادبی برای ساختن گفتمان خود، تخت تأثیر کلان گفتمان است؛ چرا که گفتمان مسلط، حافظه مخاطبان خود را تحت کنترل در می‌آورد؛ یعنی آنچه که یاد و خاطره است،



باید به شکل نمادین، گفتمان مسلط را بازنمایی کند. به این معنی که شاعر برای آن که جهان اثرش را بسازد، به گونه‌ای از منطق گفتمان مسلط پیروی می‌کند. گفتمان مسلط با جبریتی که دارد معناها را می‌سازد و هنرمند هم تحت تأثیر همین جبر، ناچار است ساخت‌های گفتمان مسلط را بپذیرد.

تلمیح روایت‌های قطعه قطعه شده‌ای است در اثر، که نشان می‌دهد تخیل شاعر به چه روایت‌هایی وابسته است و از کدام آبخشورهای نمادین بهره می‌برد. بنابراین نشانه‌شناسی تلمیحات شاعر، نشانه‌شناسی فرهنگی است که شاعر در آن زیسته است. از این جهت واکاوی تلمیحات یک شاعر به نوعی تاریخی کردن تخیل شاعر است.

تخیل پیشامدرن ایران، آموزه‌های دینی و خاطره‌های ازلی دین را چون بستری یقینی در نظر می‌گرفت. شاعر همچون وجدان جمعی، شعر خود را با تلمیحات دینی و ملی سمت و سوی می‌داده است. در واقع نوع جهان‌بینی شاعر تعیین می‌کرد که چگونه از تلمیحات استفاده کند.

تخیل پیشامدرن بیش از تخیل مدرن، تعلیمی است؛ به همین دلیل تلمیحات شاعر پیشامدرن شبکه‌ای از معناهای خطی تولید می‌کند. این تخیل همان معنایی را می‌آفریند که جامعه به آن فکر می‌کند. شعر پیشامدرن ایران، تلمیحات خود را یا از اسطوره‌های ایرانی می‌گیرد و یا از اساطیر و آموزه‌های دینی و خصوصاً سامی. از آنجا که یکی از مهم‌ترین مخاطبان شعر در ایران، همیشه دربار و سلاطین بوده‌اند، نوع باور این پادشاهان در واقع تلمیحات شاعران را کنترل می‌کرده است. مگر این که شاعرانی خود را از قدرت دور می‌کردند. به عنوان نمونه شعر مولانا، اگرچه تلمیحات بی‌کران دارد؛ اما این تلمیحات خود را از محدوده دایره اساطیر و آموزه‌های دینی خارج نمی‌کند. البته قابل ذکر است که نوع ادبی، بی‌گمان در چگونگی استفاده از تلمیحات تأثیرگذار بوده است؛ چنان که نوع بکارگیری تلمیحات در اشعار غنایی با نوع بکارگیری آن در اشعار تعلیمی متفاوت است. اشعار تعلیمی به شکل اقناعی از تلمیحات استفاده می‌کند؛ در حالی که در اشعار غنایی، خصوصاً غزل، تلمیحات را به شکل نمادین استفاده می‌کردند. به عنوان مثال مولانا در



مثنوی تلمیحات را به وجهی به کار می‌گیرد تا تأثیر اقناعی مثنوی را افزایش دهد؛ در حالی که در غزلیات شمس تلمیحات را به وجه نمادین آن بکار می‌گیرد.

گاهی در دل گفتمان مسلط، گفتمان‌های کوچک‌تری ساخته می‌شود که هنرمند از آن اثر می‌گرفت. به عنوان نمونه گفتمان عرفانی اگرچه تحت تأثیر گفتمان‌های سیاسی و اجتماعی بوده، اما جهانی ویژه داشته است. این گفتمان، محدوده تلمیحات شاعران را تحت کنترل خود داشته است. به همین دلیل است که از قرن ششم به بعد تلمیحات ادبیات ایران صبغه دینی می‌گیرد؛ چرا که با برتری گفتمان اشعری در مقابل گفتمان معتزلی، منطق نقل از سنت و پیروی از حافظه سنت، بر منطق استدلال معتزلی پیروز می‌شود. «بدیهی است که همه شاعران از نظر استفاده از تلمیح در یک سطح نیستند و قدرت برخی در سود جستن از تلمیح از دیگران بیشتر است. این موضوع البته به عوامل متعددی بستگی دارد. یکی از عوامل مهم این است که شاعر با کتب تاریخ و تفسیر مأنوس باشد، به طوری که خزانه ذهن او به طور ناخودآگاه از تلمیحات تاریخ و تفسیر مأنوس باشد، به عبارت دیگر بار فرهنگی ذهن او کلان باشد» (شمیسا، ۱۳۸۶: ۴۴)؛ اما نباید فراموش کرد جهت یابی مطالعات هر شاعر، بی‌گمان از گفتمان بر می‌خیزد. در ابیات ایران «از نظر تاریخی، تلمیح در آثار شاعران دوره سامانی و اوایل دوره غزنوی، همچون رودکی، شهید بلخی، دقیقی و فردوسی، بیشتر مربوط به تلمیحات ایرانی - و اغلب مربوط به آیین زردتشتی - بوده است؛ اما با رشد گسترش فرهنگ اسلامی در ایران، دامنه تلمیحات به کار رفته در آثار شاعران و نویسندگان به سوی قصص اسلامی بیشتر شده است؛ چنان که در ادبیات سده ششم جاذبه اشاره به فرهنگ اسلامی، بسیا بیشتر به چشم می‌خورد تا اشاره به فرهنگ پیش از اسلام و در عین حال گرایش بیشتر به داستان‌های غنایی و عاشقانه عرب هم رواج یابد. در سده‌های ششم، هفتم و هشتم، چهره‌هایی چون نظامی، عطار، مولوی، سعدی و حافظ بیشترین مؤثرترین تلمیحات را در آثار خود به کار برده‌اند» (انوشه، ۱۳۸۱: ۴۰۳).

در جهان پیشامدرن مقاومت در برابر گفتمان‌های مسلط آن‌چنان آشکار نبود و اگر گرایش‌های وجود داشت، خود را در دل گفتمان مسلط پنهان می‌کردند. به عنوان نمونه تلمیحات ناصر خسرو به نوعی تحت تأثیر گفتمان مخالف است. ناصر خسرو با تلمیحات



خود، سعی می‌کند چیزی را به یاد آورد که گفتمان مسلط دوست نداشت بیاد آورده شود. در واقع همین مخالف‌خوانی است که ناصر خسرو و شعرش را به حاشیه می‌راند. اطلاعات و مفاهیم گفتمان مسلط، به گونه‌ای تخیل و حافظه شاعران را تحت کنترل در می‌آورد که آنها نمی‌توانند به قواعد بازی دیگر گفتمان‌ها فکر کنند. به زبان «میشل فوکو» «رژیم‌های حقیقت» تحت سلطه گفتمان‌اند. به عنوان مثال اطلاعات نجومی، قرن‌ها تلمیحات ادبیات فارسی را تحت تأثیر خود قرار داد؛ چرا که گفتمان مسلط با قواعد نجومی، جهان اسطوره‌ای خود را توضیح می‌داد؛ اما بعد از مشروطه و تسلط جهان مدرن، تلمیحات نجومی حذف شد.

در بین گفتمان‌های مخالف، تنها می‌توان از «گفتمان خیامی» یاد کرد که تعهداً تمام تلمیحات دینی را از گفتمان خود بیرون می‌راند و تمایل به تلمیحات ایران باستان پیدا می‌کند. بر این اساس می‌توان به این نتیجه رسید که تلمیحات تنها یک ابزار زیبایی‌شناختی نیست که در انحصار فن بدیع باشد. تلمیحات شعر هر دوره، در واقع معرفت‌شناسی آن دوره را بازتاب می‌دهد. به عبارت دیگر با صورت‌بندی و نشانه‌شناسی تلمیحات هر دوره می‌توان به واکاوی گفتمان‌های مسلط و مخالف و همچنین به نوع ایدئولوژی‌های که رژیم‌های حقیقت هر دوره را بازنمایی می‌کنند، پی برد.

### تحلیل انتقادی گفتمان و ایدئولوژی

تحلیل گفتمان، زبان را در دو سطح خرد و کلان بررسی می‌کند؛ در سطح خرد به صورت زبان، چون واژگان، واج، نحو و لحن می‌پردازد و در سطح کلان به مطالعه بافت پاره گفتمان‌ها. در تحلیل انتقادی هم متن در دو سطح خرد و کلان مطالعه می‌شود؛ اما «تمایز اساسی این دو دیدگاه از آنجا ناشی می‌شود که «بافت» برای تحلیلگر گفتمان، محدود به محیط بلافصل، دانش پس زمینه‌ای، قواعد گفتار، ساختار متنی، منظور گوینده و مواردی از این دست است، در حالی که برای تحلیلگر انتقادی گفتمان، محدوده مطالعاتی گسترده‌تری را شامل می‌شود. به بیان بهتر، نگرش رایج به تحلیل گفتمان، در حقیقت، بافت‌های کلان فرهنگی، اجتماعی و سیاسی را که متن در آنها ظهور و بروز یافته از نظر



دور داشته و زبان را در محیطی خنثی مورد مطالعه قرار می‌دهد؛ اما نگرش انتقادی به تحلیل گفتمان، بررسی نیروهای اجتماعی، فرهنگی و سیاسی دخیل در تولید متن را مورد توجه ویژه خود قرار داده است. (پنی کوک، ۱۹۹۴؛ فرکلاف، ۱۹۹۵؛ به نقل از قهرمانی، ۱۳۹۲: ۷-۲۶). تحلیل انتقادی گفتمان یک جریان نیست؛ بلکه جریان‌های متکثر و متنوعی را شامل می‌شود؛ اما برای همه این جریان‌ها می‌توان نقطه مشترکی را جستجو کرد. آنچه که به مثابه حلقه اتصال، اغلب این رویکردها را به هم پیوند می‌دهد، تمرکز بر مطالعه نقش زبان در باز تولید مناسبات سلطه است (قهرمانی، ۱۳۹۲: ۲۷؛ سلطانی ۱۳۸۴: ۴۱). وان دایک می‌نویسد: «اگر خواهان فهم کارکردهای اساسی گفتمان در تعامل میان افراد و در جامعه باشیم، باید درک عمیق‌تری از طبیعت قدرت کسب کنیم» (وان دایک ۱۳۸۹: ۱۰۸). «بانیان تحلیل انتقادی گفتمان که در رأس آن‌ها فرکلاف، ون دایک و وداک قرار دارند، بر این باورند که زبان به مثابه کنشی اجتماعی، نقش مهمی را در برساخت هویت‌ها و روابط و جهان اجتماعی ایفای می‌کند و ارتباط تنگاتنگی با قدرت و ایدئولوژی دارد» (قهرمانی، ۱۳۹۲: ۲۷).

با آن که سه قرن از قدمت اصطلاح ایدئولوژی می‌گذرد، هنوز تعبیر واحدی از آن وجود ندارد. درباره این اصطلاح مبهم حداقل دو دیدگاه درباره آن وجود دارد: دیدگاه ایجابی و دیدگاه سلبی. در دیدگاه ایجابی ایدئولوژی علم عقاید (*System of ideas*) (دستو دوتراسی ۱۷۹۶م) «نظامی از عقاید (*System of ideas*) (گریتز، ۱۹۷۳) (نوت، ۲۰۰۴ به نقل از فتوحی ۱۳۹۱: ۳۴۸) و بن مایه شناختی اعضای یک گروه و طرح‌واره منسجم و ساخت‌مند (ون دایک، ۲۰۰۶: ۱۱۷) است؛ اما در دیدگاه سلبی، نخست مارکس و انگلس در برابر این اصطلاح واکنش تندی نشان دادند و آن را «آگاهی کاذب» (*false consciousness*) نام نهادند و آن را نوعی اندیشه تحریفی و تصویری وارونه از واقعیت قلمداد کردند که در خدمت بازتولید و حفظ مناسبات سرمایه است. آن‌ها بر این باور بودند که آگاهی طبقات فردوست، محصول زیربنا و مناسبات اقتصادی است که توسط طبقه مسلط ساخته می‌شود. بعد از مارکس، نئومارکسیست‌هایی چون آنتونی گرامشی و لوئی آلتوسر، شکل منفی ایدئولوژی را به شکل ایجابی آن نزدیک کردند. گرامشی جبرگرایی



ایدئولوژی از نگاه مارکس را انکار کرد و در مقابل اصطلاح ایدئولوژی اصطلاح هژمونی (*Hegemony*) قرار داد.

هژمونی اگرچه از طبقه حاکم ناشی و بر طبقات فردوست تکلیف می‌شود؛ اما این سلطه از روی جبر، تهدید و خشونت نیست؛ بلکه به کمک ابزار توجیه و قانع کردن از طریق نظام‌های آموزشی صورت می‌گیرد به این معنی که عاملیت هژمونی بر تمامی گروه‌های اجتماعی حاضر در تولید معنا و مذاکره بر سر آن استمرار دارد (یورگنسن و فیلیپس، ۱۳۸۹: ۴۱)؛ به عبارت دیگر ایدئولوژی تنها با اقتصاد ساخته نمی‌شود؛ بلکه در واقع رونما نقش اساسی در آگاهی‌بخشی جامعه دارد. اما آلتوسر ایدئولوژی را به مثابه مجموعه‌ای از دستگاه‌های دولتی تلقی می‌کند و بر چند ایده تأکید می‌نماید: ایدئولوژی بازنمایی رابطه تخیلی افراد است با شرایط واقعی هستی‌شان. ایدئولوژی هستی مادی دارد. ایدئولوژی افراد را به مثابه سوژه‌ها مورد خطاب قرار می‌دهد. (آلتوسر، ۱۳۸۷: ۶۸-۵۷).

ابهام ایدئولوژی آنقدر گمراه کننده بود که برخی اندیشمندان تعمداً این اصطلاح را از جهان اندیشه خود دور کردند. فوکو با طرح نظریه گفتمان در جستجوی راهی بود تا قدرت را به شکل پدیدارشناسانه‌ای بررسی کند؛ به همین دلیل از ایدئولوژی که در جهان‌شناسی مارکسیستی به آگاهی کاذب تبدیل شده بود و قدرت را به شکل منفی بررسی می‌کرد، می‌گریزد و به جای ایدئولوژی و از اصطلاح گفتمان استفاده می‌کند؛ اما تحلیل گران انتقادی گفتمان با اصل قرارداد اندیشه فوکو دچار تناقض شدند؛ چنان که راهی نداشتند جز این که مفهوم طرد شده ایدئولوژی به تعبیر مارکسی از جهان‌شناسی فوکویی را دوباره به یاد بیاورند. بنیان تحلیل گران گفتمان انتقادی چون فرکلاف، وداک دوباره به ایدئولوژی مارکسیستی برگشتند. اگرچه با نگاه انتقادی. فرکلاف ایدئولوژی را معنا در خدمت قدر می‌دانست؛ به عبارت دقیق‌تر، ایدئولوژی‌ها از نظر او بر ساخته‌هایی معنایی اند که به تولید، باز تولید و دگرگونی مناسبات سلطه کمک می‌کنند (یورگنسن و فیلیپس، ۱۳۸۹: ۱۳۰)؛ اما ون دایک تعریف بی‌طرفانه‌ای از ایدئولوژی به دست داد. او «ایدئولوژی را مجموعه‌ای از باورها، ارزش‌ها و عقاید یک گروه اجتماعی تعریف می‌کند. او راه را برای ایدئولوژی به مثابه باور مثبت باز کرده و بر این باور است که اگرچه



ایدئولوژی می‌تواند کارکرد منفی داشته باشد و در خدمت مشروعیت بخشی به ساختار سلطه در آید؛ اما می‌تواند با مشروعیت بخشی به جریان‌های مقاومتی، در برابر ساختارهای سلطه و نابرابری‌های اجتماعی قرار گیرد. ون دایک نیز همچون فر کلاف و وداک، گفتمان و زبان را به مثابه نوعی از کنش اجتماعی، تحت تأثیر ایدئولوژی می‌داند و بر این تکیه تأکید می‌کند که گفتمان‌ها، نقش اساسی در باز تولید ایدئولوژی‌ها دارند و متون، عرصه باز تولید این ایدئولوژی‌هاست (قهرمانی، ۱۳۹۲: ۶۵).

### نشانه‌شناسی ایدئولوژی

ولوسینوف (*Volosino*) در کتاب «مارکسیسم و فلسفه زبان» می‌نویسد: «امر ایدئولوژیک معناآفرین است، بازنمایی می‌کند، به تصویر می‌کشد و به جای نشانه دیگر قرار می‌گیرد؛ یعنی نشانه است. ایدئولوژی بدون نشانه‌ها نمی‌تواند وجود داشته باشد» (ولوسینوف، ۱۹۸۳: ۲۲). نشانه‌شناسی ایدئولوژی بر پایه مفهوم نشانه‌هایی که در نظام نشانه‌شناختی به کار می‌روند، توجه دارد. رویکرد نشانه‌شناختی به ایدئولوژی به ما امکان می‌دهد که مصالح و علائق سیاسی همه گروه‌های اجتماعی را از منظر ایدئولوژی مشخص کنیم در حالی که ایدئولوژی از منظر مارکسیستی مبتنی بر روستا و زیر ساخت است و نگاه طبقه پرولتاریا را بر سایر طبقات برتر می‌داند حال آن‌که نگاه نشانه‌شناختی به ایدئولوژی مستلزم چنین معیاری نیست و به ما امکان می‌دهد تا نگاه و نظرات همه طبقات را بدون تبعیض مدنظر قرار دهیم. چنان‌که مبارزه سیاسی را می‌توان کشش و چالش میان نظرات گوناگون و نظام‌های نشانه‌شناختی مختلف تفسیر نمود لحظه تاریخی را نباید صرفاً در عرصه کشاکش طبقاتی تحلیل نمود؛ بلکه در یک لحظه تاریخی نظام‌های معارض دلالت فرهنگی و اجتماعی به دنیا چیرگی و سلطه سیاسی به مبارزه می‌پردازد (ضیمران، ۱۳۹۲: ۷-۱۳۶).

درباره نشانه‌شناسی ایدئولوژی دو دیدگاه وجود دارد: عده‌ای آن را به طریق خنثی مورد بررسی قرار می‌دهند که تنها بازتابی از نشانه‌ای اجتماعی است؛ اما گروهی به شکل انتقادی با آن مواجه می‌گردند؛ چرا که معتقدند ایدئولوژی پیام‌های همگانی خود را پنهان می‌کند. از دیدگاه کسانی که به شکل خنثی به ایدئولوژی می‌نگرند، مفهوم ایدئولوژی





گسترده است؛ چنان‌که باختین و مدودف ایدئولوژی را مترادف «فرهنگ» می‌دانند (سجودی، ۱۳۸۷: ۱۸۴). اما در دیدگاه کسانی که ایدئولوژی را در حکم معنایی ضمنی می‌دانند می‌توان از «بارت» یاد کرد. «بارت ایدئولوژی را یک نظام معنایی ثانویه می‌داند که معناهای ضمنی را به معنای اولیه یا معنای صریح می‌افزاید» (همان: ۱۸۵).

### سیاست متن و امر زیبایی‌شناختی

سیاست متن امر زیبایی‌شناختی را تبدیل به ایده‌ای می‌کند که فراتر از زیبایی، جهانی را بازآفرینی می‌کند که ارتباط غیرمستقیمی با قدرت دارد. این بازی دوگانه آن‌چنان مبهم است که نظریه‌پردازان را در فهم رابطه ایدئولوژی و امر زیبایی‌شناختی دچار تردید کرده است: آلتوسر معتقد است که «یک اثر ادبی بزرگ، درک مفهوم مناسبی از واقعیت را در اختیار ما نمی‌گذارد، اما صرفاً بیان ایدئولوژی یک طبقه بخصوص هم نیست» (سلدن و ویدوسون، ۱۳۷۷: ۱۱۷ – ۱۱۶). در مقابل این نظر، نظر پیرماشری (*Pierr Macherey*) قرار دارد: «متن، در کار با مصالح از پیش داده شده، هرگز بر آنچه که انجام می‌دهد آگاهی ندارد. به عبارت دیگر می‌توان گفت دارای نوعی «ناخودآگاهی» است. هنگامی که آن حالتی از خودآگاه آن را ایدئولوژی می‌نامیم وارد متن می‌شود، به شکل دیگری در می‌آید. ایدئولوژی معمولاً به گونه‌ای زیست می‌کند که گویی کاملاً طبیعی است و سخن خیالی و سیال آن، تبیین کامل و یگانه‌ای از واقعیت را به دست می‌دهد. اما به محض آن که در یک متن وارد می‌شود، همه تناقضات و شکاف‌های آن آشکار می‌گردد. هدف نویسنده واقعگرا آن است که کلیه عناصر را در متن یگانه سازد. اما هم‌چنان که کار در فرایند متنی خد به پیش می‌رود بناگزیب دچار لغزش‌ها و حذف‌هایی می‌شود که با فقدان انسجام سخن ایدئولوژی مورد استفاده آن انطباق دارد: زیرا برای آن که چیزی بگوییم، چیزهایی دیگری وجود دارند که نباید گفته شوند. کار منتقد ادبی این نیست که نشان دهد چگونه همه اجزاء اثر با یکدیگر تناسب دارند، یا آن که تناقضات آشکار را هماهنگ و هموار سازد. منتقد ادبی مانند یک روانکاو به ناخودآگاه متن توجه می‌کند - به آنچه که گفته نشده و لاجرم واپس زده شده است» (همان: ۱۱۸: ۱۱۷).



اکنون با توجه به آنچه که درباره نشانه‌شناسی ایدئولوژی، تعریف ایدئولوژی از نظر گاه و ن دایک یعنی ایدئولوژی مقاومتی و ناخودآگاه متن از دیدگاه ماشیری گفته شد، رابطه تلمیح و ایدئولوژی را در اشعار احمد شاملو جسجو می‌کنیم. قابل ذکر است آنچه که در این مقاله به آن تأکید شده است ویژگی و ساخت آفرینی تلمیحات نیست؛ بلکه وجه‌گزینی و رفتار زبانی تولیدکننده متن است که براساس جهان‌شناسی، معرفت‌شناسی و هستی‌شناسی خاصی که دارد به‌گزینه‌گفتار، روایت و نقل‌قول‌هایی می‌پردازد و آن را با تلمیح کپسوله می‌کند؛ به همین دلیل می‌توان گفت استفاده از تلمیحات، یک کنش اجتماعی است.

### تلمیحات و زبان ستیز در شعر شاملو

مهم‌ترین عاملی که انگیزه‌های احضار تلمیحات را بازنمایی می‌کند، مسئله زبان است. چرا که زبان هویت پنهان را در فضایی کاملاً استعاری بیان می‌کند. زبان شعر و بلاغتی که این زبان می‌سازد، تعیین می‌نماید که چه تلمیحی‌ای با این زبان سازگار است. یکی از آشکارترین ویژگی زبان شاملو، زبان ستیز است؛ این ویژگی سبب می‌شود تا انتهایی در لحن زبان شاعر به وجود آورد که حتی غیر متخصص‌ترین خواننده شعر او متوجه حالت خطایی و عتابی زبان شاملو می‌شود. «زبان ستیز براساس وضعیت اجتماعی، سیاسی معمولاً به دو حالت شکست یا حماسه می‌گراید؛ زیرا یا تجربه مغلوب شدن داشته است، یا آرزوی غلبه» (مختاری، ۱۳۷۸: ۹۵). پنهان کردن دشمن و مکالمه متخاصمانه با او در بستر امر زیبایی‌شناختی، شعر شاملو را دو قطبی کرده است. به همین دلیل او در یادآوری تاریخ، سیاست متن خود را تعیین می‌کند. «با دقت در تلمیحات متمایزی شاملو در شعرش به کار می‌گیرد، می‌توان به این مسئله رسید که چگونه ساز و برگ زبانی شاعر با ایدئولوژی او سازگار و هدفمند است» (جهان‌دیده، ۱۳۹۱: ۱۱۷).

شاملو با صراحت بیان کرده است که او در زیبایی‌شناختی، مفهوم دیگری را دنبال می‌کند چنان که می‌گوید: «من اصلاً به مقوله مرسوم به «زیبایی‌شناسی» معتقد نیستم، درک زیبایی موضوعی است، محصول انواع و اقسام چیزهایی مختلف که گاه هیچ ربطی به هم



ندارد؛ مثلاً تربیت ذهنی، برداشت شخصی یا علمی از تناسب داشتن، شناخت کافی از جهان دست کم برای بالا بردن امکان مقایسه و انتخاب، عادت، سلیقه و خیلی چیزهای دیگر به شدت و ضعف‌های مختلف. نکته دوم که دغدغه مدام و بی‌امان شب و روز من است، مسئله آزادی (شاملو، ۱۳۸۴: ۹۹). زبان شاملو زبانی است غنی شده در واقع «اغراق‌های این زبان را باید در استراتژی‌هایش جستجو کرد. این استراتژی نه تنها به زبان سبزه منجر می‌شود؛ بلکه ساختارهایی همساز با زبان خود تولید می‌کند؛ ساختارهایی که در بنیاد به تمایز و تفات وابسته است» (جهان‌دیده، ۱۳۹۱: ۱۱۸) بنابراین با توجه به زبان پیامرانه و حماسی شاملو می‌توان رفتار او را با تلمیحات حدس زد.

### رفتار ایدئولوژیک با تلمیحات

شاملو با تقسیم تلمیحات به تلمیحات دشمن و تلمیحات دوست حافظه خود را تحت کنترل دارد. به عبارت دیگر هر تلمیح در شعر شاملو قصدیت او را برملا می‌کند. تلمیحات شاملو از نظر ساخت به چهار دسته تقسیم می‌شود:

الف) تلمیحات اساطیری

ب) تلمیحات دینی

ج) تلمیحات تاریخی

ه) تلمیحات متنی که ارجاع به متون ادبی می‌دهد.

هر چهار نوع این تلمیحات به گونه‌ای می‌توانند در یکدیگر دخیل و ترکیب شوند.

### ۱ - تلمیحات اساطیری

شاملو در شعر خود به این اسطوره‌ها توجه کرده است: آدم، هابیل، قابیل، پرومته، اسفندیار، آشیل، فرهاد (تیشه کوهکن) خضر، سیاوش، سیزیف، بهرام گور، ققنوس، ابراهیم، کاوه، فریدون و.... در همه این اسطوره‌ها از یکسو وجه مقاومت و ایستادگی آن‌ها در برابر مشکلات و رنج‌ها کاملاً مشهود است و از سوی دیگر بر وجه اومانستی و آگزیستانسیالیستی آن‌ها تأکید شده است.



## ۲ - تلمیحات دینی

در اشعار شاملو تلمیحات دینی هم ساختی شبیه به تلمیحات اساطیری دارد؛ یعنی تلمیحاتی به یاد شاعر آمده است که باز وجه مقاومت را برجسته می‌کند. تلمیحات دینی عبارتند از: مسیح، العازر، ایوب، بودا، نوح، مریم، یهودا، نیروانا.... تلمیحات دینی در اشعار شاملو از این نظر مهم است که مرکزی‌ترین تلمیح اشعار شاملو در این بخش است.

## ۳ - تلمیحات تاریخی

از نظر گستردگی تلمیحات تاریخی اشعار شاملو هم سبب ساز شعراند و هم محور مرکزی را دارند. تلمیحات تاریخی اشعار او از این قرارند: آمان‌جان، نازلی، ارانی، آیدا، اسکندر، ناپلئون، لورکا، آدولف رضاخان، آدولف هیتلر، محمدرضا پهلوی، مرتضی کیوان، پوری سلطانی، فردریک، خسرو گل‌سرخ، لوئیزه، نازلی، بوعلی، سعد سلمان، نیما، فریدون توللی و مایاکوفسکی....

## ۴ - تلمیحات متنی یا ارجاع به متون ادبی

در این نوع تلمیحات باز مسئله مقاومت و تأکید بر وجودهایی است که در برابر فشارهای گفتمان مسلط مبارزه می‌کنند به این معنی که وجه ظالم و مظلوم برجسته می‌شود. این تلمیحات عبارتند: ارجاع به هملت شکسپیر، ارجاع به داش آکل هدایت، ارجاع به کلیدر محمود دولت‌آبادی، ارجاع به ماهان در هفت گنبد نظامی.



### تلمیح و فراموشی ایدئولوژیک

گفتمان مسلط با کنترلی که بر تخیل و حافظه دارد، فضای ترکیب تخیل، حافظه و تداعی‌های ذهنی مخاطبان خود را تعیین می‌کند. در این شرایط تنها گفتمان‌های مخالف کوچک است که با ایدئولوژی‌سازی در مقابل گفتمان مسلط قرار می‌گیرند تا منطق بازی گفتمان مسلط را به بازی بگیرند و آن را به شکل دیگرگونه‌ای بازنمایی کنند. از این‌رو مخالفان گفتمان مسلط، تخیل خود را با ایدئولوژی‌های مخالف تجهیز می‌کنند و سعی می‌نمایند آنچه را که باعث خشنودی و رضایت گفتمان مسلط می‌شود، فراموش کنند. این فراموشی ایدئولوژیک، در شعر ساختارهایی را بوجود می‌آورد تا مقاومت با لشکری از استعاره‌ها دنبال شود. در این وضعیت است که خواننده نمی‌تواند در مقابل ساختارهای ایدئولوژیک، خنثی عمل کند؛ یا به شدت آن را می‌پذیرد و تحت تأثیر اغراق‌های آن قرار می‌گیرد و یا این که آن را طرد می‌کند.

احضار تاریخ در حافظه شاملو، دادگاهی کردن تاریخ است. او تلمیحاتی را حاضر می‌کند که وجه اقناعی شعرش را افزایش دهد. واکاوی ماهیت تلمیحات شاملو، در واقع واکاوی حافظه تاریخی شاملو است. او چه چیزی را به یاد می‌آورد؟ این پرسش، شکل واژگونه پرسش دیگر است: او چه تلمیحاتی را از یاد می‌برد؟ همان‌طور که تلمیحات به یاد آورده شده، می‌تواند ایدئولوژی شاعر را بازنمایی کند، سکوت و فراموشی او نیز، چه خودآگاهی و چه ناخودآگاه، چیزی از ایدئولوژی او می‌گوید؛ زیرا به تعبیر ماشری «برای آن که چیزی بگوئیم چیزهایی دیگر وجود دارند که نباید گفته شوند».

شاملو بخش عظیمی از تلمیحات اساطیری و تاریخی ایران را از یاد برده است. تقریباً می‌توان گفت غیر چند شخصیت محدود که به شکل گذرا در شعر او راه یافته است که البته آن‌ها هم چهره‌هایی هستند که در اساطیر ایران در مقابل قدرت ایستاده‌اند؛ مثل سیاوش و اسفندیار، شاملو هیچ چیزی درباره اسطوره‌های ایرانی نمی‌گوید. جالب است که او باستان‌گرایی زبان فارسی را احیا می‌کند؛ اما به اسطوره‌های ایرانی بی‌توجه است. بی‌گمان این نوع فراموشی نمی‌تواند ریشه در عدم آگاهی شاملو به تلمیحات اسطوره‌ای و تاریخی داشته باشد که برخی به آن اشاره کرده‌اند (ر.ک شریعت کاشانی، ۱۳۸۱: ۳۶۹)؛



چرا که شاملو برای دست‌یابی به زبان کهن گرای خود مدام با نثر گذشته ایران درگیر بوده است.

مهم‌ترین عاملی که این فراموشی را توجه می‌کند همان فراموشی ایدئولوژیک است که تخیل مخالف‌خوان به او بخشیده است. اخوان ثالث برخلاف شاملو مکرر به تلمیحات زردتشتی و اساطیر باستانی ایران توجه کرده است این مسئله تنها با این فرض توجیه نمی‌شود که دانش اساطیری اخوان بیشتر از شاملو است؛ بلکه بیشتر تفاوت ایدئولوژیک این دو شاعر را نشان می‌دهد. اخوان قهرمانان باستانی ایران را به یاد آورد در حالی که شاملو اسطوره‌های جدیدی می‌آفریند. چنان‌که «در اشکال سیاسی - اجتماعی و مبارزه‌شناسی شعر شاملو، برخی از چهره‌های سیاسی هم روزگار او که قربانی استبداد شده و شجاعانه جان باخته‌اند، به چهره‌های اسطوره‌ای و حماسی بدل شده‌اند. به این معنی که شاعر این جان‌باختگان را به مقام یک شخصیت آرمان و کهن‌الگویی ارتقا می‌دهد» (همان؛ ۳۵۹). شاملو در ستایش اسطوره‌وار یکی از مبارزان می‌سراید:

«تو نمی‌دانی غریو یک عظمت / وقتی که در شکنجه یک شکست  
نمی‌نالد / چه کوهی است! / نمی‌دانی نگاه بی‌مژه محکوم یک اطمینان /  
وقتی که در چشم حاکم یک هراس خیره می‌شود / چه دریایی است! / تو  
نمی‌توان مردن / وقتی که انسان مرگ را شکست داده است / چه زندگی  
است!» (شاملو، ۱۳۸۱: ۶۲).

#### ماهیت تلمیحات شعر شاملو

از نظر ماهیت، تلمیحات شعرهای شاملو را می‌توان به سه دسته تقسیم کرد:

الف) تلمیحاتی که به موافقان ایدئولوژی او ارجاع می‌دهد.

ب) تلمیحاتی که به مخالفان ایدئولوژی او بر می‌گردد.

ج) تلمیحات شخصی

این صورت‌بندی محدودۀ تلمیحات شعر شاملو را نشان می‌دهد. او با یادآوری مخالفان آن‌ها را محکم می‌کند و با یادآوری موافقان دست به اسطوره‌سازی می‌زند. در تلمیحات



شخصی هم تنها نمی‌خواهد به واکاوی خویشتن خویش بپردازد و یا نوستالژی‌های خود را با فضاهای عاطفی به تخیل زیبایی‌شناختی تبدیل کند؛ بلکه در تلمحات شخصی هم انگیزه‌های اجتماعی و تاریخی بزرگی را دنبال می‌کند. درگیری شاملو با گفتمان مسلط سیاسی و حتی ادبی، او را تبدیل به یکی از بزرگترین مخالف خوان‌های شعر سیاسی و اجتماعی کرده است (ر.ک. جهان‌دیده: ۱۳۹۱). شاملو حتی در خصوصی‌ترین جریان‌های زندگی، اصل مقاومت را از یاد نمی‌برد.

### تلمیح به موافقان

شاملو در شعر «آن روز در این وادی» از مجموعه «در آستانه» که به مرتضی کیوان تقدیم شده است می‌سراید:

**مردگان / در شب خویش / از مشاهده بی‌بهره می‌مانند / اما بندِ ناف پیوند  
هم از آن دست / به جای است. / یکی واگرد و به دیروز نگاه کن: / آن  
سوی فرداها بود که جهان به آینده پا نهاد» (شاملو، ۱۳۸۱: ۹۷۷).**

در واقع همین بند ناف پیوند است که موافقان ایدئولوژی را به هم متصل و حافظه شاعر را پر از حضورشان می‌کند. «برخی از بهترین شعرهای شاملو برای کسانی است که بیشترین همدلی و همیاری و همبادگی را با شاملو داشته‌اند» (رهبریان، ۱۳۸۶: ۲۷). شعرهای تقدیمی و مرثیه‌های شاملو نشان می‌دهد که حافظه و تخیل او در برابر چه چیزهای واکنش نشان می‌دهد. شاملو در برخی از شعرها برای اسطوره‌آفرینی شخصیت مورد محبوب خود صراحتاً نامشان را آورده است. اگر نام آیدا را کنار بگذاریم می‌توان به این شخصیت‌ها اشاره کرد: تقی ارانی، در شعر «قصیده برای انسان ماه بهمن» (۶۲-۶۹). مرتضی کیوان و پورسلطانی در شعر «عشق عمومی» از مجموعه هوای تازه (۲۱۳-۲۱۵). وارتان سالاخانیان در شعر «مرگ نازلی» در مجموعه هوای تازه (۱۱۳-۱۳۴). آبایی دبیر ترکمنی در شعر «از زخم قلب آبائی» (۱۱۶-۱۱۹). غیر از این چند شعر، شعرهای موفق بسیاری وجود دارد که انگیزه سرایش آن‌ها، مقاومت مخالفان سیاسی بوده‌اند؛ برخی از آنها عبارتند: سرود ابراهیم در آتش (۷۲۶-۷۳۰)، ساعت اعدام (۱۳۸-۱۳۹). مرثیه (۶۱۷-۶۱۹) میلاد آن که عاشقانه



بر خاک مرد (۷۵۰-۷۵۲). دشنه در دیس (۷۵۵-۷۷۰) این مجموعه در واقع دو فضایی است هم تلمیح به مخالفان دارد و هم تلمیح به موافقان. شاملو غیر از تلمیانی که به موافقان وطنی خود دارد موافقان بزرگی را هم از تمامی جهان به یاد آورده است؛ مثل مایاکوفسکی، لورکا، نلسن ماندلا و ...

### تلمیح به مخالفان

تلمیح به مخالفان و موافقان در شعر شاملو، رابطه‌ جانشینی با یکدیگر دارند؛ به این معنی که حضور یکی در واقع غیاب دیگری است؛ یعنی یکی دیگری را به یاد می‌آورد و تداعی‌های تقابلی را شکل می‌دهد؛ از این رو تلمیحات شاملو، وجه دیالکتیکی به خود می‌گیرند. در واقع همین رابطه‌ دیالکتیکی تلمیحات است که ساختار ایدئولوژیک آنها را برملا می‌کند. ویژگی عصیان‌گرایانه شعر شاملو، ناشی از گفتگوی متخاصمانه او با دیگری دشمن است بنابراین اصل یادآوری او به ستیزی بر می‌گردد که ریشه در ایدئولوژی او دارد. در واقع مخالفان، شعر شاملو را به سمت بلاغت نفی برده‌اند؛ زبانی که ساختار بلاغی خود را از نفی دشمن می‌گیرد:

آیا نه / یکی نه / بسنده بود / که سرنوشت مرا بسازد؟ / من تنها فریاد زدم نه /  
من از فرو رفتن تن زدم (شاملو، ۱۳۸۱: ۲۲۷-۲۲۸).

در شعر شاملو حتی تلمیح به مهدی حمیدی، فریدون توللی ناشی از مقاومتی است که از دل ایدئولوژی برآمده است. او از گفتمانی دفاع می‌کند که مورد تهدید گفتمان ادبی مسلط است:

و من / نه باز می‌گردم نه می‌میرم / و داع کنید با نام بی‌نام تان / چرا که من  
نه فریدون‌ام / نه ولادیمیر! (همان: ۲۹۲).

شاملو در شعر خود چه به صراحت و چه به رمز و تمثیل از مخالفانی نام می‌برد که به شکلی در برابر موافقان و ایدئولوژی او هستند، مثل آدولف رضاخان (۶۴) فرانکو (۷۳)، حمیدی شاعر (۱۴۱) فریدون توللی (۲۸۷) محمدرضا پهلوی در شعر آخر بازی (۸۱۸-۸۱۹) و ...





### تلمیحات شخصی

یکی از مهم‌ترین تفاوت‌های شعر مدرن با شعر پیشامدرن در چگونگی استفاده از تلمیح است. تلمیحات شعر پیشامدرن اغلب اسطوره‌ای یا وابسته به مطالعات دینی-تاریخی شاعر است. در حالی که تلمیحات شعر مدرن دارای دقایقی است که معنا در آن به شکل حجمی اتفاق می‌افتد برخلاف شعر پیشامدرن که به معناهای خطی تلمیح توجه دارد. شکل پیچیده تلمیح در شعر معاصر در واقع دستاوردی است که از مکتب سمبولیسم برخاسته است. مکتب سمبولیسم امکان به فردیت شاعر می‌دهد که اساطیر و گذشته را در زندگی خصوصی خود غرق کند و او را وادار می‌کند تا بین اساطیر و کهن‌الگوهای تاریخ و آفریده‌های خلاقانه شاعر ارتباطی بیابد.

گره زدن زندگی خصوصی و تلمیحات معاصر به اسطوره‌ها و وقایع تاریخی کهن، یکی از ویژگی‌های شعر شاملو است. به عبارت دیگر شاملو خوانش شخص و فردگرایانه‌ای از اساطیر و وقایع تاریخی دارد.

تلمیحات شخصی شاملو را می‌توان از دو نظر صورت بندی کرد:

الف: تجربیات و زیست‌مایه‌های شخصی که شاملو به آنها اشاره می‌کند و به شکل نوستالژیک و تأویلی منجر به معناهای سمبولیک می‌شود مثل شعرهای: «مجله کوچک» در مجموعه شعر ققنوس در باران (۶۲۲-۶۳۵) و «ترانه آبی» در دشنه در دیس (۷۹۱-۷۹۲).  
 ب) فرافکنی تجربیات و زیست‌مایه‌های شخصی به وقایع تاریخی و اساطیری یا این‌همانی خود فردی با کهن‌الگوها (نقاب).

### مسیح، کلان تلمیح شعر شاملو

تلمیح مسیح یک تلمیح مرکزی در شعر شاملو است. «منظور از اصطلاح تلمیح مرکزی (*central allusion*) آن تلمیحی است که در آثار یک شاعر خاص، دایم دور می‌زند و تکرار می‌شود. به عبارت دیگر بسامد تکرار آن تلمیح در بین تلمیحات دیگرش کاملاً چشمگیر است» (محمدی، ۱۳۸۵: ۱۶). شاملو با فراموشی ایدئولوژیک اساطیر و شخصیت‌ها دینی ایرانی-اسلامی به شکل مخالف خوانی از چهره مسیح استفاده فراوانی



کرده است. جالب این است که شاملو در پرداختن به چهرهٔ مسیح به روایت‌های اسلامی دربارهٔ مسیح توجه ندارد؛ بلکه همه روایت‌هایی که او به آن توجه کرده است روایت‌ها دین مسیح است:

**و درینا که راه صلیب / دیگر / نه راه عروج به آسمان / که راهی به جانب  
دوزخ است. (شاملو، ۱۳۸۱ «۵۸۳»)**

شاملو از مجموعه شعر قطعنامه، یعنی از ابتدای دهه ۳۰ تا شعر معروف «مرگ ناصری» از مجموعه ققنوس در باران یعنی تا میانهٔ دههٔ ۴۰، بیشترین تلمیح را به مسیح داشته است. هر چقدر از قطعنامه و هوای تازه دور می‌شویم تلمیح مسیح با ترکیبات خلاقانهٔ شاعر بیشتر بازنمایی می‌شود. اگر با دقت در واژه‌ها و ترکیباتی که با ارجاع به داستان مسیح ساخته شده است این فرایند را دنبال کنیم این گونه خواهد بود: قطعنامه: مریم، صلیب، شلاق دژخیم و رشتهٔ تازیانهٔ جلاد (۵۰<sup>۲۱</sup>) مسیح چارمیخ و حواریون (۶۵) هوای تازه: مسیحا (۱۸۳)

در این شعر این همانی آشکاری بین تقی ارانی، لورکا و مسیح وجود دارد. یکی بودن مسیح با قهرمانانی که شاملو آنها را می‌سراید در شعر «مرثیه» باغ آینه کاملاً مشهود است. شاملو هر گاه به یاد جان باختگان استبداد می‌افتد به یاد مسیح نیز هست؛ به عبارت دیگر مرثیه برای مسیح همان مرثیه برای مخالفان گفتمان مسلط است:

**رگ بارهای اشک، شوره زار ابدی را بارور نمی‌کند / رگ بار اشک  
شوره‌زار ابدی را باور نمی‌کند / رگ بارهای اشک، بی‌حاصل است و کاج  
سرفراز صلیب چنان پُر بار است / که مریم سوگوار / عیسای مصلوب‌اش را  
باز نمی‌شناسد (همان: ۳۹۳).**

شاملو در شعر وصل از مجموعه لحظه‌ها و همیشه‌ها، این همانی آشکاری بین خود و مسیح برقرار می‌کند:

**آنک من ام / میخ صلیب از کف دستان به دندان برکنده / آنک من ام / پای بر صلیب  
باژگون نهاده / باقامتی به بلندی فریاد. (همان: ۴۴۱).**



و باز در شعر «جدال آینه و تصویر» از مجموعه آیدا: دوخت و حجر و خاطر می گوید:

عیسایانی همه هم سرنوشت / عیسایانی یک دست / ... و اگر تاج خاری نیست  
/ خودی هست که بر سر نهید / و اگر صلیبی نیست که بر دوش کشید /  
تفنگی هست / [اسباب بزرگی همه آماده!] / و هرشام چه بسا که «شام آخر»  
است / و هر نگاه / ای بسا که نگاه یهودانی. / اما به جست و جوی باغ / پای /  
مفرسای / که با درخت بر صلیب دیدار خواهی کرد» (همان: ۵۸۳)

باغ آینه: شست و شوی پاهای آبله گون، با کره گان، اورشلیم، راه بیت‌اللحم، دروازه  
بیت‌اللحم، جُل جُتا و جوانه کاج صلیب (۳۹۲) عیسا بر صلیب کاج سرفراز صلیب و عیسای  
مصلوب (۳۹۳). لحظه‌ها و همیشه: قلّه جُل جُتا، مسیح صلیب و صلیب باژگون (۴۴۱). آیدا:  
درخت و حنجر و خاطره: مسیح مصلوب مریم، عیسا بر صلیب، تاج خار و صلیب و جُل  
جُتا، قاضیان و دیوان عدالت، عیسایا هم سرنوشت، عیسایان یک دست، تاج خاری، صلیب  
بر دوش (۵۸۳) شام آخر، نگاه یهودا، صلیب و رحم (۵۸۳). صلیب و عروج به آسمان  
(۵۸۴). ققنوس در باران و شعر مرگ ناصری که تماماً روایت مرگ مسیح (ع) است  
(۶۱۲-۶۱۵).

#### نقاب مسیح

یکی از کارکردهای تلمیح، احضار شخصیت‌ها اساطیری، دینی و تاریخی در شعر است تا  
شاعر بتواند با نقاب این شخصیت‌ها ناگفته‌های سیاسی و فرهنگی خود را بیان کند.  
اصطلاح نقاب را به عنوان یک کهن‌الگو، نخستین بار یونگ مطرح کرد. «از نظر یونگ  
نقاب همان صورتکی است که ما شخصیت واقعی خود را در زیر آن پنهان می‌کنیم تا خود  
را چیزی جز آنچه هستیم، بنامیم» (شولتس، ۱۳۶۹: ۱۶۶). چهره مسیح به عنوان یک نقاب  
از همان ابتدای قطعنامه کاملاً آشکار است:

**سنگ می‌کشم بر دوش / سنگِ الفاظ، سنگِ قوافی را. (شاملو، ۱۳۸۱: ۴۹)**



«سنگ الفاظ و قوافی را بر دو کشیدن» به گونه‌ای یادآور صلیب بر دوش کشیدن مسیح است. در همین مجموعه باز چهرهٔ مسیح آشکار می‌شود: در شعر «قصیده برای انسان ماه بهمن» که در ستایش تقی ارانی سروده است می‌گوید:

**«و شعر زندگی هر انسان / که در قافیهٔ سرخ یک خون بپذیرد پایان / مسیح چارمیخ ابدیت یک تاریخ است. (همان: ۶۵)**

و سرانجام به جای مرثیه برای همه مخالف خوانان، مرثیهٔ حماسه‌وار خود را برای «ناصری» می‌گوید. در مرگ ناصری تلمیح تبدیل به روایتی تمام و کمال از مرگ مسیح می‌شود. نکته‌ای که در این شعر پنهان است نقاب «العازر» است:

**از صف غوغای تماشاگران / العازر / گام زنان راه خود گرفت دست‌ها / در پسِ پشت به هم درافکنده / و جان‌اش را از آزار گران دینی گزنده / آزاد یافت: / «- مگر خود نمی‌خواست، ورنه می‌توانست» (همان: ۶۱۴-۶۱۳).**

به گمان نگارنده درون‌گویی العازر، درون‌گویی احمد شاملو است. شاعری که یک عمر بی‌باکی و مخالفان را در برابر استبداد ستود، اما گویی خود را العازری می‌داند که هم ناتوان از گرفتن انتقام است و هم زنده بودن خود را مدیون مخالفان می‌داند و همچنین حسرت از این که نمی‌تواند چون مخالفانی که به سادگی جان باختند جانش را در برابر استبداد از دست دهد.

### نتیجه‌گیری

ایدئولوژی‌های مقاومت چنان به هنر می‌نگرند تا شاید سلاحی مخفی از آن بتراشند. نشانه-شناسی ایدئولوژی کمک می‌کند تا به ناخودآگاه ایدئولوژی نزدیک شویم و آنچه را آشکار نمی‌شود در لایه‌های پنهان بجوییم. تلمیح اگرچه به ظاهر فنی در بدیع است؛ اما یکی از پیچیده‌ترین عناصری است که می‌تواند براحتی باردار ایدئولوژی شود. از این‌رو، واکاوی این عنصر می‌تواند در شناخت لایه‌های پنهان شعر کمک کند. تلمیح مؤلفه‌ای است فرامتنی که در عملکرد خود تبدیل به عنصری بینامتنی و بینادهنی می‌شود و خواننده را دعوت به حافظه‌ای می‌کند که چیزی بیشتر از آنچه نشان می‌دهد در خود دارد. حافظهٔ



ایدئولوژیک، همیشه چیزی را به یاد می‌آورد تا چیزی را فراموش کند؛ بنابراین یادآوری با تلمیح، می‌تواند هم گفتمان مسلط را تقویت کند و هم چیزی را یادآور شود که گفتمان مسلط راضی به آن نیست. ادبیات مقاومت حافظه‌ای ایدئولوژیک دارد؛ چنان‌که تخیل را به تداعی‌های ستیزگر وامی‌دارد.

شعر پیشامدرن ایران، دچار جبر تلمیح بود؛ چراکه انسان سنتی نمی‌توانست بیرون از گفتمان مسلط، چیزی را به یاد آورد؛ اما با شکل‌گیری انسان سیاسی در جهان مدرن، شعر سیاسی توانست تلمیح را علیه گفتمان‌های مسلط چون سلاحی پنهان بکار گیرد. احمد شاملو از بارزترین شاعران معاصر است که زبان و اندیشه‌ای مخالف‌خوان دارد. تلمیحات شعر او در واقع جهت‌های ایدئولوژیک زبان و اندیشه او را نشان می‌دهد. مرکزی‌ترین تلمیح اشعار او، واکاوی مبارزه و مقاومت مسیح است. او با نقاب مسیح توانست از ابتدای دهه سی تا میانه دهه چهل، به ستایش مبارزانی بپردازد که در برابر گفتمان مسلط مقاومت کرده بودند. تمام تلمیحات شعر شاملو، تحت تأثیر جهت‌های اندیشه اوست. بر این اساس واکاوی تلمیحات او، می‌تواند نشانه‌شناسی ایدئولوژی او باشد. حتی می‌توان گفت تمام مکان‌هایی که در شعر شاملو آمده‌است بیرون از حافظه ایدئولوژیک او نیست. فراموشی ایدئولوژیک شاملو هم وجهی دیگر از ایدئولوژی او را آشکار می‌کند. سکوت معنادارش از ذکر اساطیر ایرانی و اسلامی نشان از مقاومتی دارد که باید در ایدئولوژی او ریشه داشته باشد. شاملو خود سروده که چگونه گفتمان مسلط، فراموشی را به ما می‌آموزد. او در شعر «عقوبت» از مجموعه «شکفتن در مه» می‌گوید:

**با ما گفته بودند: «آن کلام مقدس را / با شما خواهیم آموخت، / لیکن به خاطر آن / عقوبتی جان‌فرسای را / تحمل می‌بایدتان کرد.» / عقوبت جان‌گاہ را چندان تاب آوردیم / آری / که کلام مقدسمان / باری / از خاطر / گریخت! (شاملو، ۱۳۸۱: ۶۹۶).**



## منابع

- آلتوسر، لویی (۱۳۸۷)، ایدئولوژی و ساز و برگ‌های ایدئولوژیک دولت. ترجمه روزبه صدر. آرا. چ ۱. تهران: چشمه.
- آلن، گراهام (۱۳۸۰)، بینامتنیت. ترجمه پیام یزدانجو. چ ۱. تهران: مرکز.
- احمدی، بابک (۱۳۸۰)، ساختار و تأویل متن. چ ۵. تهران: مرکز.
- انوشه، حسن [به سرپرستی] (۱۳۸۱)، فرهنگنامه ادبی فارسی، دانشنامه ادب فارسی. ج ۲، چ ۲. تهران: سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
- پروینی، خلیل و دیگران (۱۳۹۰)، بررسی تطبیقی مسیح در شعر ادوینس و شاملو. فصلنامه جستارهای زبان و پژوهش‌های زبان و ادبیات تطبیقی. د ۲. ش ۲. صص ۲۵-۵۳.
- جهاندیده کودهی، سینا (۱۳۹۱)، پدیدارشناسی و سنخ‌شناسی مخالف‌خوانی‌های احمدشاملو. فصلنامه نقد ادبی. سال ۵. ش ۱۹. صص ۱۰۳-۱۳۴.
- راستگو، سیدمحمد (۱۳۸۲)، هنر سخن‌آرایی (فن بدیع). چ ۱. تهران: سمت.
- رهبریان، محمدرضا (۱۳۸۶)، ترانه‌های بی‌هنگام، نگاهی به حاشیه و متن شعرهای تقدیمی احمد شاملو. چ ۱. تهران: مروارید.
- سجودی، فرزانه (۱۳۸۷)، نشانه‌شناسی کاربردی، چ ۱. تهران: علم.
- سلطانی، سید علی اصغر (۱۳۸۴)، قدرت، گفتمان و زبان. تهران: نی.
- سلدون، رامان و ویدوسون، پیتر (۱۳۷۷)، راهنمای نظریه ادبی معاصر. ترجمه عباس مخبر. چ ۲. تهران: طرح نو.
- سوکولوفسکی، رابرت (۱۳۸۳)، اشتراک بین‌الذهانی، جهانی که مورد اعتقاد همگان است. ترجمه علیرضا حسن‌پور، فرهنگ اندیشه، ش ۱۲. صص ۷۵-۸۲.
- شاملو، احمد (۱۳۸۴)، کتاب شعر: احمد شاملو. گردآوری، تصحیح و تدوین هیوا مسیح. چ ۱. تهران: قصیده سرا.
- ، (۱۳۸۱)، مجموعه آثار، دفتر یکم شعرها، چ ۳. تهران: زمانه و نگاه.
- شریعت کاشانی، علی (۱۳۸۸)، سرود بی‌قراری، درنگی در هستی‌شناسی شعر، اندیشه و بینش احمد شاملو. چ ۱. تهران: گلشن راز.



- شمیسا، سیروس (۱۳۸۶)، فرهنگ تلمیحات. چ ۱. تهران: میترا.
- ، (۱۳۷۱)، نگاهی تازه به بدیع، چ ۴. تهران: فردوس.
- شولتس، دوآن (۱۳۶۹)، روان‌شناسی کمال. ترجمه گیتی خوشدل. تهران: نشر نو.
- ضیمران، محمد (۱۳۹۳)، مبانی فلسفی نقد و نظر در هنر، چ ۱. تهران: نقش جهان.
- فتوحی، محمود (۱۳۹۱)، سبک‌شناسی؛ نظریه‌ها، رویکردها و روش‌ها، چ ۱. تهران: سخن.
- قائمی، علیرضا (۱۳۸۹)، بیولوژی نص، نشانه‌شناسی و تفسیر قرآن. چ ۱. تهران: پژوهشگاه فرهنگ و اندیشه اسلامی.
- قدوسی، کامران و صدقی، حامد (۱۳۹۳)، کارکرد نقاب دینی در صلنشر شاملو و ادونیس. دو فصلنامه علمی - پژوهشی‌های ادبیات تطبیقی. د ۲. ش ۱. (پیاپی ۳). صص ۱-۲۶.
- قهرمانی، مریم (۱۳۹۲)، ترجمه و تحلیل انتقادی گفتمان، رویکرد نشانه‌شناختی. چ ۱. تهران: ناشر مولف.
- محمدی، محمدحسین (۱۳۸۵)، فرهنگ تلمیحات شعر معاصر، چ ۲. تهران: میترا.
- مختاری، محمد (۱۳۷۸)، چشم مرکب. چ ۱. تهران: توس.
- نامور مطلق، بهمن (۱۳۹۰)، درآمدی بر بینامتنیت، نظریه‌ها و کاربردها. چ ۱. تهران: سخن.
- ون دایک، تئوای. (۱۳۸۹)، مطالعاتی در تحلیل گفتمان، از دستور متن تا گفتمان‌کاوی انتقادی. ترجمه گروه مترجمان پیروز ایزدی [و دیگران]. چ ۳. تهران: دفتر مطالعات و توسعه رسانه‌ها.
- همایی، جلال‌الدین (۱۳۶۷)، فنون بلاغت و صناعات ادبی. چ ۵. تهران: نشر هما.
- هوسرل، ادموند (۱۳۸۱)، تأملات دکارتی مقدمه‌ای بر پدیده‌شناسی. ترجمه عبدالکریم رشیدیان. تهران: نی.
- یورگنسن، ماریا و فیلیس، لوئیز (۱۳۸۹)، نظریه و روش در تحلیل گفتمان ترجمه هادی جلیلی. چ ۱. تهران: نی.

Valentin Volosino. (1983). "Marxism and Philosophy of Language" Translated by Ladislav Mateyka etc, (Cambridge:Harvard University press).



*Van Dijk. Teun A. (2006). "Ideology and discourse analysis" in Journal of Political Ideologies, 11/2: 115- 140.*



# SID



سرویس های ویژه



سرویس ترجمه تخصصی



کارگاه های آموزشی



بلاگ مرکز اطلاعات علمی



سامانه ویراستاری STES



فیلم های آموزشی

## کارگاه های آموزشی مرکز اطلاعات علمی



مقاله نویسی علوم انسانی

مقاله نویسی علوم انسانی



اصول تنظیم قراردادها

اصول تنظیم قراردادها



آموزش مهارت های کاربردی در تدوین و چاپ مقاله

آموزش مهارت های کاربردی در تدوین و چاپ مقاله