بررسی و تحلیل بلاغی تلمیحات *شاهنامه‌ای* محمد سلمانی

علی پدرام میرزایی[۱]، هوشنگ مرادی[۲]

تاریخ دریافت: ۱۳۹۴/۹/۳۰ **تاریخ پذیرش:** ۱۳۹۵/۳/۲۳

چکیده

تلمیح با تداعی رویدادهای آشنا، متن را از نظر صورت و معنا، استحکام و عمق می‌بخشد و ذهن خواننده را از لذت ادبی سرشار می‌سازد. شاعران از این صنعت ادبی، چونان ابزار شعری و بیانی در مقاصد گوناگون بهره می‌برند. محمد سلمانی، غزل‌سرای معاصر (متولد ۱۳۳۴)، در دو دفتر شعری که تاکنون با نام‌های *غزل زمان* و *دربه‌در درپی نیافتنت* به چاپ رسانده، گرایش ویژه‌ای به تلمیح داشته است. این مقاله به تلمیحات شاهنامه‌ایِ موجود در شعر او نظر داشته و ۲۲ نمونهٔ یافت شده در دو کتاب نامبرده را به شیوهٔ بلاغی و به‌ویژه بیانی، تحلیل کرده است. هدف اصلی مقاله، نشان دادن پاره‌ای از توانمندی‌های شاعر در بهره‌گیری از تلمیح از منظر زیبایی‌شناسی بوده و در ضمنِ آن، دخل و تصرف‌ها، نوآوری‌ها، تسامحات و اشتباهات احتمالی شاعر نیز در این نمونه‌ها مورد بررسی قرار گرفته است. در این واکاوی مشخص شد که سلمانی در کاربرد تلمیحات اسطوره‌ای شاهنامه، حتی المقدور، ازخام‌سرایی پرهیز کرده و ملزومات دیگری از جمله ایهام را نیز رعایت کرده و این امر در زیبایی‌شناسی شعر او از منظر تداعی بسیار تأثیرگذار بوده است. همچنین مشخص شد، سلمانی از میان شخصیت‌های اسطوره‌ای، توجه ویژه‌ای به شخصیت سیاوش داشته است. در چند مورد اندک نیز در رعایت تناسب‌ها و اعلام تلمیحی، تسامحات و اشتباهاتی دیده شد.

کلیدواژه‌ها: تحلیل‌بلاغی، تلمیح، تلمیحات شاهنامه‌ای، غزل معاصر، محمد سلمانی.

---

۱. دانشیار دانشگاه پیام نور. (نویسنده مسؤول)

ali.pedram.mirzaei@gmail.com

۲. عضو هیأت علمی دانشگاه پیام‌نور.

hooshangmoshkan@gmail.com

Rhetorical Analysis of Salmani's Allusions to the *Shahnameh*

A.P. Mirzaee[1], H. Moradi[2]

Abstract

Allusion enriches the form of a work and gives its meaning depth by association of familiar events; consequently, it makes readers mind overfilled of literary pleasure. Poets enjoy this figure of speech as a poetical device for various purposes. Mohammad-e Salmani,contemporary lyric poet(born1334), in his two books; *Ghazal-e Zaman (Times Ghazel)* and *Dar be Dar DarpeyeNayaaftanat (Looking for Finding You Not)* that have made published by now, had a special tendency to the allusion.Thisarticle has paid attention to his allusions to the *Shahnameh* and has analyzed all 22 founded specimens in that two absolved-named books in a rhetorical specifically poetical method.Meanwhile-according to Salmani's manipulations, innovations, negligence and possible mistakes, the main purpose of the article is toshow aesthetically some of the poet abilities that concerned with association of allusion. In this deep research, it was found that Salmani in the application of mythical allusions to the *Shahnameh* has avoided from raw story telling as far as possible and observed other necessaries like ambiguity as well as. Also it was revealed that Salmani is very interested in character of Siavash.Also it was found that Salmani, concerned with the name of some characters, has made some few mistakes. It is necessary to say that with this approach no research has been done about Salmani's poetry.

KeyWords: Rhetorical Analysis, Allusion, Shahname Hallusions, Contemporary Ghazel, Salmani.

---

1. Associated Professor at Payam Noor University.

2. Lecturer at Payam Noor University University.

مقدمه

محمد سلمانی (متولد ۱۳۳۴) اولین مجموعه شعرش را در سال ۱۳۷۹ با عنوان *غزل زمان* منتشر کرد. این غزل‌سرای معاصر، سیزده سال بعد، در سال ۱۳۹۲ دفتر باریک‌اندام امّا پرنگار دیگری را با نام *در به در، در پی نیافتنت* به زیور طبع آراست[۱]. کاربرد تلمیح یکی از ویژگی‌های برجستهٔ شعر اوست[۲] و از آنجا که «هر صاحب سبکی به طور اجمالی به سبک خود وقوف (گیرم به طور مبهم) دارد» (شمیسا، ۱۳۷۸: ۹۶)، خود نیز در بیتی به این ویژگی اشاره می‌کند:

یک شب اگر به خلوت شعرم گذر کنی
می‌مانی از اشارت و ایهام در شگفت
(سلمانی، ۱۳۷۹: ۵۵)

راست این است که دریافتِ ظرایف نهادینه در اشارات و تلمیحات موجود در شعر او نیازمند درنگی درخور است و در پژوهش حاضر که حاصل تأملاتی در ۲۲ نمونهٔ تلمیحات شاهنامه‌ایِ یافته شده در دو دفتر شعری اوست، سعی بر آن بوده است که بر مبنای کلیات این تحقیق، علاوه بر تحلیل بلاغی نمونه‌ها، به بررسی موارد استفاده از تلمیح، دخل و تصرف در اجزای داستان، زایا کردن دستگاه‌های تلمیحی و ایجاد نوآوری و تسامحات و اشتباهات احتمالیِ شاعر نیز پرداخته شود تا از این رهگذر، بخشی از ارزش‌های کوشش سلمانی در این زمینه آشکارتر شده باشد. درخور ذکر است که دربارهٔ سلمانی و شعرش پژوهش قابل توجهی یافت نشد و نخستین بار است که پژوهشی با این رویکرد دربارهٔ شعر او انجام گرفته است.

کلیات

۱. تعریف و اهمیت تلمیح

«اشاره و شهرت مشارٌالیه» دو نکته‌ای است که می‌توان گفت فصل مشترک تعاریف این صنعت، از زمان طرح آن در کتب بلاغی است[۳]. به عبارت بهتر، تلمیح اشارهٔ به مشهور است؛ تا از دیدگاه زیبایی‌شناسی، سخن ادبی از یکسو شیوا باشد تا از ابهام هنری خالی نباشد و از سوی دیگر رسا باشد تا از طرف مخاطب با دریافتی همراه باشد. از این‌رو، کیفیت اشاره به مشهور، می‌تواند در تعیین ارزش‌های بلاغی یک اثر تلمیحی، مهم ارزیابی گردد.

ارزش بلاغی تلمیح در موسیقی معنوی کلام است که خود حاصل تناسب و تداعی است. شفیعی کدکنی که آرایه‌های بدیعی معنوی را همان تناسب‌های معنویِ مفاهیم و کلمات

---

۱. *تب نیلوفری* گزیده اشعار اوست و مرجع پژوهش حاضر نبوده است.

۲. «آنچه را در علم بلاغت، آرایه‌های لفظی و معنایی می‌نامند همگی در شمار عناصر برجسته‌ساز سبک محسوب می‌شوند.» (فتوحی، ۱۳۹۲: ۱۶۴)

۳. اولین یادکرد تلمیح در کتاب *المعجم* شمس قیس رازی است. از این صنعت در کتاب‌های معتبری مانند *حدائق السحر* رشید وطواط و *دقائق الشعر* تاج الحلاوی یاد نشده است. (محمدی، ۱۳۸۵: ۷ پاورقی). شایان ذکر است که با جستجوهای این نگارنده، آقای محمد خلیل رجایی نیز در کتاب خود، از تلمیح یاد نکرده است. (*معالم البلاغه در علم معانی و بیان و بدیع*. انتشارات دانشگاه شیراز. چاپ پنجم).

می‌داند (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۰: ۹۷) و تلمیح را از جملهٔ صنایعِ «زنده و زایندهٔ» بدیع به‌شمار می‌آورد که دو شرط «تداعی» یا «موسیقی» را حتماً به همراه دارند (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱: ۴۴۷) و بر محورِ تداعیِ نوعی تناظر و تقابل استوارند (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۶: ۳۰۷) در تعریف تلمیح می‌گوید: «اشاراتی است که به بخشی از دانسته‌های تاریخی، اساطیری و فرهنگی و ادبی خواننده می‌شود و از آنجا که در تقابل یکدیگر قرار می‌گیرند نوعی لذت تداعی و نوعی موسیقی معنوی ایجاد می‌کنند». (همان: ۳۱۰) شمیسا نیز ژرف ساخت تلمیح را تشبیه و تناسب می‌داند (شمیسا، ۱۳۸۳: ۱۱۲) و از نظر او «تلمیح وقتی در اوج تأثیر و قدرت است که مشبه‌به قرار گیرد». (شمیسا، ۱۳۸۶: ۴۵) در بلاغت فرنگی نیز تداعی (association) در ارزشیابی صنعت تلمیح نقشی پررنگ دارد و همان‌گونه که در تعریف شفیعی کدکنی از تلمیح، بر «اشاره به دانسته‌های خواننده» تأکید شده است، در بلاغت فرنگی هم ـ ضمن آگاهی از نقش تلمیح در پیچیده کردن زبان، کثرت معنا و غیر مستقیم کردن پیام شعری ـ (مقدادی، ۱۳۹۳: ۱۷۹) بیشترِ تلمیحات ادبی به قصد فهم و دریافت خوانندهٔ معمولی با تحصیلات متوسط زمان نویسنده طراحی می‌شوند. (Abrams, 1999:10) زیرا برآنند که از تقسیم برخی تجربه‌های خواننده با نویسنده، در اثر تلمیح، اغلب نوعی حالت لذت و سرخوشی به خواننده دست می‌دهد. (Cuddon,1984:31) نگاهی به تلمیحات به‌کار رفته در اشعار سلمانی نشان می‌دهد که تقریباً همهٔ رویدادهای مورد اشارهٔ او برای خوانندگان معمولی قابل فهم و لذت‌بخش است.

در پیوند با ارزش بلاغی تلمیحات سلمانی و قدرت و تأثیر آنها در نتیجهٔ مشبه‌بهْ واقع شدن یک رویداد تلمیحی و استوار بودن آنها بر محور تناظر و تقابل، ابیات زیر که به داستان حضرت آدم تلمیح دارند، می‌توانند از نمونه‌های موفق در این زمینه باشند. در این نمونه علاوه بر ایهام موجود در «مثل آدم سیب خوردن»، بهشت در مقایسه با عشق‌ورزی با حوا، زندانی تصور شده است که رهایی از آن، خودْ بهشت دیگری است:

سیب خوردن ولی مثل آدم
با ولع بی محابا چه خوبست
در بهشت رهایی نهادن
سربه زانوی حوّا چه خوبست
(سلمانی، ۱۳۹۲: ۴۴)

۲. موارد استفادهٔ شاعران از تلمیح

می‌توان گفت تلمیحات در واقع مواد خامی هستند که در کارگاه شعری شاعران، در سبک-های مختلف نقش‌های متفاوت می‌یابند (شمیسا، ۱۳۸۶: ۵۲) و با اینکه اصل و ماهیتی داستانی و نثری دارند با خلاصه و تبدیل شدن به اجزاء، خاصیت شعری می‌یابند (همان: ۴۹) و شاعران برای دست یافتن به زبان شعری، کنایه‌آمیز و غیرمستقیم، از آنان در اشاره به حوادث تاریخی عصر، اغراق، ایجاز، معنی‌آفرینی، مضمون‌سازی، پنهان کاری و ابهام، تمثیل و زبان رمزی و... بهره می‌برند. (همان: ۴۳ـ۴۱) امّا میزان بهره‌مندیِ

شاعر از این موادِ خامِ تلمیحی، به عواملی چون فرهنگ عمومی، فرهنگ شعری و تجربیات خصوصی او در طول زندگی که جریان‌های ذهنی‌اش را تشکیل می‌دهد وابسته است. (شفیعی کدکنی: ۱۳۹۱ب: ۲۰۳) هر چه «بار فرهنگی ذهن او کلانتر» و فرهنگ شعری‌اش عمیق‌تر باشد قدرت او در سود جستن از تلمیح، از دیگران بیشتر خواهد بود. (شمیسا، ۱۳۸۶: ۴۴) بنابراین، آنکه از تلمیحات تنها به صورت خام استفاده می‌کند یا آنکه در اجزای داستانی فقط به مراعات نظیر و تناسب تلمیحی بسنده می‌کند با آن کسی که در استفاده از تلمیح تمام ملزومات را در نظر می‌گیرد و گاه در هر ملزومی نیز رعایت ایهام می‌کند (شمیسا، ۱۳۸۶: ۴۵) و چون حافظ با استفاده از این آرایه «سروده‌های خویش را با مایه‌ها و لایه‌هایی از نگاره‌ها و انگاره‌های شاعرانه، پی در پی و تودرتوی، ژرفی و شگرفی می‌دهد» هَم‌ارج و ارز نخواهند بود. (کزازی، ۱۳۸۵: ۱۱۰) سلمانی در رعایت ایهام در تلمیح، جدّی بلیغ دارد؛ او حتی به خصوصیت شنیداری واژه‌ها نیز توجه داشته و در نمونهٔ زیر برای اینکه بتواند از «طور» تور صیّاد را نیز اراده کند، از فعل «انداختن» بهره برده است:

جذبه‌ای داری که عیسی را کشد تا جُلجُتا

جلوه‌ای داری که موسی را بیندازد به طور

(سلمانی، ۱۳۹۲: ۳۲)

۳. اسطوره و تلمیح

قُدما استفادهٔ شاعران از اسطوره‌ها را تلمیح خوانده‌اند. (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۰: ۹۷) از میان اسطوره‌های قومی و مذهبی ـ چه ایرانی و چه سامی ـ بر روی هم، دو گونهٔ غنایی و حماسی و قهرمانیِ آن مورد نظر شاعران بوده است. (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱ب: ۲۴۱) البته شاعر با کمّ و کیف اسطوره سروکار ندارد و از منظر علم بیان، اسطوره به عنوان یک مادّهٔ خام در مقام ابزاری برای مخیّل کردن کلام در دسترس شاعر است. حال «هر چه اثر ادبی کهن‌تر باشد اساطیر آن اصیل‌تر است و هر چه جلو بیاییم جنبهٔ استفاده از اسطوره در مقام یک ابزار شعری (Poetic device) و بیانی قوی‌تر می‌شود». (شمیسا، ۱۳۹۰: ۲۲۶) برداشت‌ها و طرز تلقی شاعران از اسطوره‌ها نیز با دگرگونی‌های تاریخی و اجتماعی، در طول تاریخِ ایران فراز و نشیب‌های بسیار داشته است و همچنان‌که به میزان هنرمندی و قدرت تخیّلِ ایشان بستگی دارد، از نظر تاریخی به جوّ سیاسی و اجتماعی و محیط زندگی آنها نیز وابسته است. (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱ب: ۲۳۸ و ۲۴۲) با این نگاه، سلمانی در غزلی که ژرف‌ساخت آن را پدیدهٔ اجتماعی «ده‌راندگی» سامان داده است، حضرت یوسف (ع) را که اسطورهٔ پاکی است، به چشم یک «ده رانده» نگریسته است:

کدخدا گفته که تا کار به دعوا نکشد

یکی از این دو نفر باید از این جا برود

یا که یوسف به دیار پدری برگردد

یا که با پیرهن پاره زلیخا برود

(سلمانی، ۱۳۹۲: ۴۲)

۴. تلمیح در غزل

شخصیت معشوق در غزل فارسی به دلیل ویژگیِ آرمانی و دست نیافتنی‌اش، خود یک اسطوره است زیرا چهره‌ای عادی و طبیعی نیست. (شمیسا، ۱۳۸۰: ۲۶۸) ترکیب‌ها و اشاره-های بی‌شمار موجود در غزل فارسی مانند، دختر جمشید، جام جم، آیینهٔ سکندر و ... به روشهای گوناگون القا کنندهٔ نوعی رابطهٔ فرهنگی ایران پیش از اسلام و بعد از اسلام است که خود تلمیحات گسترده‌ای را در غزل فارسی پدید آورده است که تلمیحات حاصل از آن نیز چشمگیر است. (همان: ۲۹۱ پاورقی) این قالب به اعتبار غنایی بودنش مناسب‌ترین جا برای حضور تلمیحات غنایی، چه ایرانی و چه اسلامی است؛ حتّی از داستان‌های حماسی نیز در غزل برای مقاصدی چون پند و اندرز استفاده شده است. (شمیسا، ۱۳۸۶: ۲۶) (البته لازم به ذکر است که محمد سلمانی تلمیحات *شاهنامه*-ای را فراتر از مفهوم پند و اندرز در غزل به کار برده است و این نکته با نگاهی به نمونه‌های بیست و دوگانهٔ حاضر در این جستار، آشکارا قابل تشخیص است).

امروز نیز با وجود همهٔ نوجویی‌ها در شکل و محتوای غزل، بخش اعظم غزلِ نوِ معاصر را غزلِ نوِ معتدلی تشکیل داده است که در عین تازگی و طراوتِ بافت و مضمون، به برخی ساختارهای غزل سنتی وفادار مانده و آرایه‌های پندارخیزی چون ایهام، تلمیح و ... را در خود حفظ کرده است. (روزبه، ۱۳۸۱: ۳۱۴) از این‌رو، برخی با توجه به قابلیت‌های ارزندهٔ این قالب شعری، بر آنند که از جنبهٔ صوری غزل حتماً باید دارای شکل و شمایل سنتی باشد (شمیسا، ۱۳۸۰: ۲۰۸) و این موضوع از این نظر ارزشمند است که غزل سلمانی ساختار قالب سنتی را حفظ کرده است. هرچند که از جنبهٔ معنوی، از «لاغر ماندن اندیشه» که یکی از مشخصه‌های کلی و آشکار غزل معاصر است نمی‌توان چشم پوشید، (حسن لی، ۱۳۸۳: ۴۲۸) امّا معنا نیز در غزل او از جایگاهِ خود چندان فروتر ننشسته است و می‌توان گفت یکی از عوامل غنای نسبی معنا در شعرش- در پیوند با موضوع بحث این مقاله- استفاده از بار غنایی و تغزلی داستان‌ها و شخصیت‌های اسطوره‌ای، ملی و حماسی *شاهنامه* و تطابق آن با موضوعات شعری و عاطفی زمان خود است.

سلمانی آرزوهای تلمیحی نیز دارد و گاه یک غزل کامل را به خواسته‌های اسطوره‌ای اختصاص داده و معشوق غزلش را در تصویر سیمرغ افسانه‌ای نمایان ساخته است. نمونه‌های زیر از یکی از غزل‌های اوست که به داستان زال پدر رستم اشاره دارد:

کاش سری داشتم افسانه‌ای
همسفری داشتم افسانه‌ای...
کاش به جای پدر خاکیم
نا پدری داشتم افسانه‌ای...
کاش زمانی که دلم می‌گرفت
از تو پری داشتم افسانه‌ای
(سلمانی، ۱۳۷۹: ۸۲)

۵. اشتباه، تسامح و تصرّف در تلمیحات

دامنهٔ تلمیحات آن چنان گسترده است که گاهی شاعران در برخی از جزئیات اشتباهاتی داشته‌اند. پراکندگی و وجود تناقض در روایات ایرانی ـ که به صورت رسمی نیز آموخته نمی‌شده‌اند باعث شده است که اشتباهات تلمیحی در زمینهٔ تلمیحات ایرانی نسبتاً چشمگیر باشد. (شمیسا، ۱۳۸۶: ۳۱) بیشتر این اشتباهات هم مربوط به اعلام است. (محمدی، ۱۳۸۵: ۲۰) بدیهی است که ممکن است برخی از این تسامحات تلمیحی ناشی از این باشد که شاعر به روایت متفاوتی از یک داستان نظر داشته است. (قمری، ۱۳۸۷: ۱۷۰)

امّا دخل و تصرف شاعران در تلمیحات، از مقولهٔ اشتباهات نیست و بیشتر به عمد و برای رسیدن به مقاصد گوناگون انجام می‌شود. گاهی ممکن است شاعر از تصرف در اجزای تلمیح قصد دارد به استعاره برسد، گاهی به ضرورت شعری در اجزای تلمیح دست می‌برد. گاهی روابط اجزای تلمیح را وارونه می‌کند تا به برداشت دیگری برسد یا به ذکر مترادفاتی از اجزای داستان می‌پردازد تا به نوآوری برسد و از ابتذال دستگاه تلمیحی مورد نظرش بکاهد. (شمیسا، ۱۳۸۶: ۳۹ـ ۳۷) همین دخل و تصرف شاعران در اجزای تلمیح است که مجموعهٔ بستهٔ تلمیحات ادبیات فارسی که ماهیتی داستانی دارند و معمولاً بدون تغییر مانده‌اند را در حیطهٔ زبان زایا می‌کند؛ بی آنکه دگرگونی معناداری در اصل و ساختار داستان صورت بگیرد. بدین معنی که شاعران مدام در اضافات تلمیحی و اجزای اعلام به وسیلهٔ استعمال مترادفات نوآوری می‌کنند و معادل می‌آفرینند و این معادلات غالباً مبتنی بر تشبیه و یا اصولاً برداشتی تازه از داستان در حیطهٔ زبان است. (شمیسا، ۱۳۸۶: ۵۱ـ۲۵) ترکیب «عصای معجزه» در بیت زیر، یکی از نمونه‌های زایایی تلمیح در حیطهٔ زبان است. شاعر در این نمونه با تلمیح به داستان حضرت موسی و ساحران، به انتقاد از رفتار انسان زمان خویش پرداخته است:

ما از عصای معجزه‌ها جان گرفته‌ایم
ماریم گرچه شهرت انسان گرفته‌ایم
(سلمانی، ۱۳۹۲: ۴۹)

تلمیحات شاهنامه‌ای در غزل محمد سلمانی

تلمیح در غزل محمد سلمانی جایگاهی ویژه دارد و چنان برجسته است که می‌توان آن را از ویژگی‌های سبکی شعر او به‌شمار آورد. علاوه بر شعرهای تقریباً ملمّعِ او، در بیشتر غزل‌ها دست‌کم اشاره‌ای تأمّل‌برانگیز به یکی از داستان-ها و تلمیحات اسلامی و ایرانی از اسطورهٔ آدم ابوالبشر گرفته تا لطفعلی خان زند و قبیلهٔ قاجار به چشم می‌خورد. او حتی در بیتی، مناعتِ طبعِ خویش را نیز با اشاره به شاعری آزاده ـ که احتمالاً فردوسی است ـ بیان می‌کند و تلمیحی به کار می‌برد که رخداد «نمادینه» شدهٔ رویارویی فردوسی با «محمود غزنه» را فرا یاد می‌آورد. (کزازی، ۱۳۸۰: ۷۵)

من از تبار همان شاعرم که سرو قدش
به استجابت دریوزگی خمیده نشد
(سلمانی، ۱۳۷۹: ۵۷)

و چنانکه در مقدمه نیز آمد، شاعر، خود، ادعا می‌کند که خواننده از «اشارت و ایهام»های او «در شگفت» خواهد شد.

شاهنامهٔ حکیم فردوسی یکی از مهم‌ترین کتبی است که منشأ تلمیحات ایرانی در ادبیات فارسی قرار گرفته و بر مبنای آن، اسطوره‌های زیادی وارد شعر فارسی شده است. امّا نگاهی به سیر تلمیحات نشان می‌دهد که زمینهٔ تلمیحات ایرانی، از جمله تلمیحات *شاهنامه*‌ای در ادبیات معاصر بیشتر به اشاره به برخی اسامی معروف محدود شده است. (شمیسا، ۱۳۸۶: ۱۵ و ۲۳) شمار دستگاه‌های تلمیحی *شاهنامه*‌ای در شعر محمد سلمانی نیز، جز نامِ آشنایانی چون ضحاک، رستم، تهمینه، سهراب، سیاوش، سودابه، بیژن، منیژه، افراسیاب، زرتشت، شغاد و پرویز نیست. بخش‌بندی این مقاله نیز براساس همین نام‌ها صورت گرفته است؛ زیرا برخی از این اسامی در حکم تلمیح[۴] متحدند و همراه با جزءهای تلمیحی در بیت‌های مختلف آمده‌اند. نمونه‌ها نیز شماره‌گذاری شده‌اند تا در صورت نیاز، ارجاع به آنها هموارتر باشد.

به هر روی، بر مبنای کلیات این تحقیق، نمونه‌ها بیشتر از منظر ارزش بلاغی؛ قدرت تداعی و تناسب، و تحکیم فرم و تعمیق محتوای تسامح و دخل و تصرف شاعر در اجزای تلمیح، زایایی و نوآوری‌های تلمیحی در حیطهٔ زبان، استفاده‌های مختلف شاعر از تلمیح و ... مورد توجه این نگارنده بوده است.

۱. بحث، بررسی و تحلیل نمونه‌ها براساس نام شخصیت‌های اصلی داستان تلمیحی

۱ـ۱. سیاوَش

سیاووش: در ۸ بیتی که در شعر سلمانی به داستان سیاوَش اشاره شده، نام سیاوش ۵ بار و تنها با ریخت سیاووش آمده است. این نام در *شاهنامه* با ریخت‌های سیاوخش، سیاوُش و سیاووش به کار رفته است. سیاوَش ریختِ کوتاه شدهٔ سیاوخش است که در *شاهنامه* این نام با ریخت سیاوُش آمده و با واژه‌هایی مانند خامُش قافیه آورده شده است. سیاووش نیز برآمده از سیاوُش است. (کزازی، ۱۳۸۲: ۱۹۰ و ۱۹۴)

داستان سیاوش را می‌توان از تلمیحات مرکزی[۵] در شعر محمد سلمانی به شمار آورْد زیرا چنانکه از شعر او پیداست، آنچنان شیفتهٔ آزادگی این شخصیت نجیب اسطوره‌ای ایرانی است که علاوه بر بسامد تلمیح، در تصاویر شاعرانه از وصف حال خویش در خویشتن

---

۴. تلمیحات متحد، تلمیحاتی هستند که از مجموعهٔ جزءهای تلمیحی به وجود می‌آیند و در واقع هر کدام نوعی دستگاه تلمیحی هستند؛ مثل تلمیح متحد عیسی، نوح و ... . (محمدی، ۱۳۸۵: ۱۲)

شعر مورد بررسی قرار گرفته‌اند. علاوه بر این، به فراخور حال، مواردی چون اشتباه و

۵. تلمیح مرکزی (central allusion) تلمیح پر بسامدی است که تکرار آن در مقایسه با دیگر تلمیحات شاعر چشمگیر است و از نظر روانشناسی با ناخودآگاه او پیوند دارد و آشکار کنندهٔ برخی از تمایلات رفتاری اوست. (محمدی، ۱۳۸۵: ۱۶)

داری و پرهیز و البته بی‌گناهی و ابراز مظلومیت و ستم‌دیدگی، بیشترین «این همانی[۶]»ها را با او

داشته است. این ویژگی را این نگارنده ـ در کنار دو ویژگیِ «صراحت و صداقت»ی که یکی از شاعران نامدار معاصر[۷]، بر او و شعرش نهاده ـ «نجابت سیاووشی» سلمانی و شعرش می‌نامد.

۱ـ۲. سودابه

سودابه از اجزای اصلی تلمیح متحد سیاوش است که بر بنیاد *شاهنامه* «زنی است زیبا و در عشق لجوج و پایدار ولی خبثی در نهاد خویش دارد و آخر بر سر این خبث سیاوش را از بین می‌برد و خود نیز تباه می شود و ایران و توران را به هم می‌افگند.» (صفا، ۱۳۸۳: ۲۵۰) او در شعر سلمانی به عبارتی، زغالِ سیاه آتش سیاوش است. سیاهکار و روسیاهی که علاوه بر آتشی که بر جان سیاوش زده است، گه‌گاه در ایهام‌ها و تناسب‌های شاعرانه، قامتِ پاک و بلندش را نیز دود اندود می‌کند و چنان به نظر می‌رسد که شاعر به سیاهیِ نهادینه این نام‌ها توجهی ویژه داشته است. چنان‌که محققی، «سیاه» را جزءِ همخوانِ سیاوَش با هر دو نامِ «سوداوه/ آبه» (همین گونهٔ عربی ـ ایرانی) و «سیاوه یا سیابه» (نام اصلی سودابه) گمان زده است. (خالقی مطلق، ۱۳۹۳: ۵۶۹ـ۵۶۸)

۱ـ۳. شبستان

شبستان همان مشکوی سودابه و از اجزای فرعی

6. Identity

۷. ر.ک. مؤخرهٔ محمدعلی بهمنی بر مجموعه شعر *غزل زمان* محمد سلمانی.

داستان است. این عنصر تلمیحی، در شعر سلمانی در قیاس با *شاهنامه*، برجسته‌تر، تیره‌تر و تاریک‌تر جلوه می‌کند و گاهی چنان فراخ و گسترده است که کاووس‌های دل‌نکنده از سودابه‌های گناهکار بسیاری، در آن آرمیده‌اند و سیاووش بیگناهی را سرکنده رها کرده‌اند.

۱. همراز شبستانی سودابه شدن‌ها

در آتشی از فتنه سیاووش شدن بود
(سلمانی، ۱۳۷۹: ۲۸)

خواننده در این بیت با دو شخصیت تشبیهی (شخصیت غزل) و تلمیحی (سیاوَش اسطوره‌ای) روبه‌رو است. شخصیت غزل تنها در شنیدن راز از سودابه، با شخصیت تلمیحی شباهت دارد؛ زیرا با اضافه شدنِ «فتنه» به «آتش» جنس یا نوعِ آتش مشخص می‌شود و رویدادها متفاوت می‌گردد. شخصیت غزل بی‌آنکه در آتشی برود یا افکنده شود، می‌سوزد و داستانش به پایان می‌رسد حال آنکه، شخصیت تلمیحی در آتشِ «وَر» می‌رود و نمی‌سوزد و داستانش ادامه می‌یابد. امّا داستان در ذهن خواننده به گونه‌ای دیگر تحلیل می‌شود و باقی ماجرا همه تداعیِ حاصل از تناظرها و تقابل‌هاست و به نظر می‌رسد راز این تداعی، در «سیاووش شدن» است و بیشترین سهم این تداعی از آنِ شاعر است؛ زیرا بعد از تصرف در داستان از طریق ترادف‌سازیِ حاصل از باز خواندنِ فتنه به آتش، با آگاهی از «سیاهیِ» بارِ صوری و معناییِ واژه-های شبستان، سودابه و سیاوش، شخصیت غزلش را ابتدا با آتش سیاوش سوزانده و در آنِ واحد، با «سیاووش کردنِ (خواندنِ) او» آزادگی و پرهیز و وارستگیِ سیاوش را به او باز خوانده و بی‌گناهی و مظلومیتِ هر دو شخصیت را فریاد زده است.

۲. در شبستانی که صد سودابه حیران منند
جام رازآلودهٔ چشمان من چشمان توست
(سلمانی، ۱۳۷۹: ۴۹)

اگر بیت، با این بیت *شاهنامه* «سیاووش چشم اندکی بر گماشت/ از ایشان یکی چشم از او بر نداشت» (کزازی، ۱۳۸۲: ۲۱) سنجیده شود، مصراع اول با روایت *شاهنامه* سازگار است و در حیران ماندنِ سودابه و دخترانِ شبستان از «چهرِ» سیاوش جای گفت‌وگو نیست. ترکیب «صد سودابه» نیز از منظر زیبایی-شناسی تلمیح و مترادف‌سازی و زایایی تلمیح ارزشمند است امّا نکتهٔ قابل بررسی، مصراع دوم این بیت است که اندکی تسامح و تخلیط در آن به چشم می‌خورد زیرا به روایت *شاهنامه* سیاوش به خوب‌رویان شبستان دل نمی‌بازد و «در دل» با خود چنین می‌گوید: «گر بر دلِ پاک شیون کنم/ به آید که از دشمنان زن کنم» (همان: ۲۱) از این‌رو، بیت مورد بررسی که به اصطلاح از زبان سیاوش است با ساختار داستان ناساز است. البته فقط یک نکته در این باره هست که سیاوش برای رهایی از «جادُویِ ساختنِ» سودابه، پیمان می‌بندد که تا زمانی که دختر «نارسیدهٔ» او بزرگ شود با کس دیگری پیوند زناشویی نبندد و سودابه نیز ماجرا را چنین برای کاووس گزارش می‌کند که: «جز از دختر من پسندش نبود/ ز خوبان، کسی ارجمندش نبود» (همان: ۲۳) و ممکن است با توجه به این ماجرا و این بیت که در سنجش با کل داستان، ارزش چندانی هم از نظر اشاره و بازتاب تلمیحی ندارد، در ذهن شاعر خلط و اشتباهی صورت گرفته باشد.

۳و۴. سیاووش‌سیرت‌نباشم
ولیکن شبستان سودابه آغوش باشم
ولی من مگر می‌توانم عزیزان
که مدیون خون سیاووش باشم
(سلمانی، ۱۳۷۹: ۱۱۰)

در این دو بیت، علاوه بر تلمیح به داستان سیاوش و رعایت تقابل میان سودابه و سیاوش و نوآوری از طریق مترادف سازی در اجزای تلمیح با ترکیب «شبستانِ سودابه آغوش»، در غزلی که روی سخن شاعر با مردم است و از مردمی بودن غزلش سخن می‌گوید، با به کار بردن واژهٔ «مدیون» به زبان مردم نزدیک شده و با آوردن واژهٔ «خون»، آیین و آداب تأثرِ عمومی مردم ایران در سوگ سیاوش و پاسداشتِ خونِ او را نیز یاد آور شده است؛ زیرا «سوگ سیاوش آنچنان دردانگیز و مویه‌خیز بوده است که هزاران سال در ایران پاییده است و ایرانیان هر سال در آیینی ویژه در دریغ این شاهزادهٔ آزاده که نماد پاکی و راستی و بی‌گناهی است، می‌موئیده‌اند و با مویه‌های خویش، کین و خون او را تازه می-داشته‌اند و بر کشتگانش نفرین می‌کرده‌اند». (کزازی، ۱۳۸۲: ۴۸۲)

۵ و۶. من آن نجابت درگیر در شبستانم
که تار وسوسه بر قامتش تنیده نشد
نجابتی که در آن لحظه‌های دست و ترنج
حریر عصمت پیراهنش دریده نشد
(سلمانی، ۱۳۷۹: ۵۷)

از نکته‌های درخورِ بررسی در این دو نمونه این است که استفاده از اجزای فرعیِ داستان، دست شاعر را در مضمون‌پردازی و شاخ و برگ دادن به داستان اصلی و معنی‌آفرینی و «تبدیل موضوع به مضمون» (شمیسا، ۱۳۸۶: ۵۲) بازتر کرده و نوعی همپوشانیِ (overlap) تلمیحی روی داده که درک تلمیح را اندکی دیریاب کرده است به گونه‌ای که ذهن خواننده بیشتر به سوی داستان حضرت یوسف کشیده می‌شود. زیرا «دست و ترنج» و «پیراهن» از اجزای فرعی امّا معروف داستان یوسف هستند، حتی واژهٔ «درگیر» نیز، آن مراودهٔ زلیخا با یوسف را که به قول قرآن کریم: «غَلَّقَتِ الْأبوابَ وَ قالَتْ هَیْتَ لَکَ: روزی درها را بست و یوسف را به خود دعوت کرد و اشاره کرد که من برای تو آماده ام». (قرآن کریم ۲۳/۱۲) به یاد می‌آورد.

با همهٔ این نشانه‌ها، دیری نمی‌پاید که خوانندهٔ آشنا، درمی‌یابد که شاعر به پشتوانهٔ سنت ادبی، «ترنج را مشبه‌بهِ» آن اندام برآمده، برجسته و محرّک در جنس مؤنث قرار داده است، (شمیسا، ۱۳۷۷: ۲۷۳) که بازداشتنِ دست از گرایش و پسودن آن، در آن لحظه‌های به قول شاعر «دست و ترنج» ـ که ممکن است برای هر کسی پیش آیدـ از هر کسی ساخته نیست. البته شک نیست که یوسف (ع) اسطورهٔ خویشتن داری است امّا اینجا و در این کاربرد، «دست و ترنج» به گونهٔ یک ابزار بیانی در دست شاعر است تا لحظه‌های وسوسه را به تصویر کشد. آشکار است که زنان مصر در یک محفل عمومی دست‌ها را به جای ترنج بریدند و پیراهن پارهٔ داستان یوسف نیز با پیراهن دریده نشدهٔ این نمونه چندان همخوانی ندارد. به هر روی، گذشته از تداعی‌ها که هنر شاعر است و بی ارتباط با دانش مخاطب هم نیست، خوانندهٔ آشنا با داستان سیاوش و مأنوس با شعر سلمانی ـ که پیشتر از بازتاب علاقه و ارادتش به سیرت این شخصیت و بازتاب آن در شعرش سخن رفت ـ آن شخصیت با نجابت مورد اشاره، که حریر عصمت پیراهن نجابتش در گیرودارِ لحظه‌های دست و ترنجِ شبستان، دست نخورده مانْد را همان سیاوش، شاهزادهٔ نجیب اسطوره‌ایِ ایرانی می‌داند.

۷. سودابه‌ها محارم کاووس‌ها شدند

ما در کنار نعش سیاووش مانده‌ایم

(سلمانی، ۱۳۷۹: ۸۱)

ساختار آشکار این تلمیح، از کنار هم نهادن سه شخصیت اصلی داستان سیاوش سامان یافته است: «کاووس که نماد پادشاهی دروغین و نابه-آیین است»، (کزازی، ۱۳۸۰: ۶۹) به دلایلی از جمله مهر وافری[۸] که به سودابه داشت و به بهانهٔ خواهش سیاوش[۹]، از گناهِ «سوگلی[۱۰]» سیاهکارش درگذشت. سیاوش به دولت افراسیاب ترک «پناهنده» شد و او را بی‌گناه و مظلوم در آن دیار کشتند. (همایی، ۱۳۷۷: ۳۳۱) امّا شاعر برای بیان

---

۸. سومین دلیل از دلایل چهارگانه کیکاووس در نکشتن سودابه به روایت *شاهنامه*: «سدیگر که یک دل پر از مهر داشت/ بباید از او هر بد اندر گذاشت»؛ دفتر دوم، داستان سیاوخش/۳۷۲. (فردوسی، ۱۳۹۳: ۲۲۷)

۹. «بهانه همی جست از آن کار شاه/ بدان تا ببخشد گذشته گناه» (همان: ۲۳۸)

۱۰. تعبیر از آقای دکتر خالقی مطلق است. (فردوسی، ۱۳۹۳: ۵۹۵/۹)

مقاصد اجتماعی سیاسی و اشاره به حوادث عصر، با آوردن«ها»ی جمع، در داستان تصرفی هنری کرده و رمزگونهٔ از تلمیح برای پنهان کاری و ابهام سخن خویش سود برده است. به گونه‌ای که خواننده را جز برداشتی کلی، از آن نصیبی نیست. هرچند که بیت به دلیل ایجاز و ساختار منسجم و ضرب‌المثلْ گونهٔ آن، می‌تواند تا مرز یک زبانزد، در دل خواننده نفوذ کند و در موقعیت‌های گوناگون و به مقتضای حال، بر زبان‌ها جاری شود.

۸. سیاه صحبتِ سودابه‌ها مباش و بدان
گذشته از خطر شعله‌ها سیاووشت
(سلمانی، ۱۳۹۲: ۱۲)

«سیاووشِ» نجیبِ غزل‌های سلمانی، این بار، در غزلی کاملاً عاشقانه، نستوه و سرفراز، از «شعله‌ها»ی سوزان دیگری گذشته و زیبا و دلنواز در پایان بیتی غنوده است و پیرانه سر، معشوقش، دختر سبلان[11] با شکوهش، را از آنسوی بیت فرا می‌خواند که سوگند وفاداریش را باور کند و از میان «سودابه‌ها»ی سیاهکار جادوگر بگذرد و به وعدهٔ نیلوفریش وفادار بماند و به او بپیوندد.

اینجا یکی از گذرگاه‌های خوش‌منظره‌ای است که خواننده در خلوت شب شعر سلمانی داستان سیاوش پرداخته و در حیطهٔ زبان به زایایی تلمیح و نوآوری دست یافته است. او آگاهانه و استادانه «شعله» را که نامی است برای زنان، برگرفته و شخصیت غزلش را از آن گذرانده، آنگاه «سودابه»ها را با همهٔ تقابل‌ها و تناظرها و تناسب‌ها، در برابر «شعله»ها گذاشته و به آتش کشیده است.

۲. رستم و اسفندیار

۹. آنجا که نقشه بستن دستان رستم است
ناگاه ننگ می‌شود از نام در شگفت
(سلمانی، ۱۳۷۹: ۵۵)

بیت ظاهراً تلمیحی آشکار به داستان رستم و اسفندیار دارد. غم‌نامه‌ای با بنیادی حماسی که بر مبنایِ آن، اسفندیار به پشتوانهٔ رویین‌تنی و تعصب، رستم را جز دستْ بسته نمی‌خواهد. رستم نیز پیوسته نگران نام و ننگ است (شمیسا، ۱۳۷۶: ۱۴۴و۲۴۹) و «بند» را که مرگ روحی و انکار گوهر پهلوانی اوست نمی‌پذیرد. (نقل از رستگار فسایی، ۱۳۷۶: ۲۶) امّا رعایت تناسب‌ها میانِ نقشه (به معنای نیرنگ و طرحی که در آن نیرنگی نهفته است)، دستان (علاوه بر دو دست، در معنای نیرنگ و نام دیگر زال) و رستم از سوی شاعر، تداعی‌کنندهٔ واقعیت دیگری از تحلیلِ سرانجامِ این «حماسهٔ دراماتیک» است: رستم که دست به بند نمی‌دهد ناچار به بند دیگری دست می‌زند. نیرنگ و نقشهٔ شوم گشتاسب در نهایت رستم را به شکستن پیمانی که اسفندیار در پایانِ روز اول نبرد، او را از آن بر حذر داشته بود وادار می‌کند؛ پس به یاری زال و

---

۱۱. «تو دختر سبلانی و زندگی جاری‌ست/ هنوز در تن آتشفشان خاموشت» (سلمانی، ۱۳۹۲: ۱۱)
از «اشاره و ایهام در شگفت» می‌شود. او با به کار بردن «شعله» که از ملزومات آتش است به مترادف‌سازی و معادل‌آفرینی در حوزهٔ تلمیحی

راهنمایی سیمرغ به جادو می‌گراید و «حیثیتی را که سراسر زندگی از آن دفاع کرده بود با جان-پرستی خود بر باد می‌دهد و با دست زدن به نیرنگ در برابر یک هم‌نبرد خودی که یکبار جان او را بخشیده، از مقام «پهلوان» به پایهٔ «گربز» سقوط می‌کند» (خالقی مطلق، ۱۳۹۳: ۳۳۲) و شاید به تأثر از همین ماجرا باشد که شاعر در بیت بعد چنین نتیجه می‌گیرد که: «بیش از دو گام نیست تمام دوندگی/ یک گام در تأسف و یک گام در شگفت» (سلمانی، ۱۳۷۹: ۵۵)

۳. رستم و سهراب

۱۰. ما زخم خوردگان فریبیم از پدر
سهراب بی گناه در آغوش مانده‌ایم
(سلمانی، ۱۳۷۹: ۸۱)

۱۱. هنوز این همه بیگانگی که هست نبود
هنوز کشتهٔ سهراب روی دست نبود
(همان: ۱۷۴)

۱۲. یک‌زمان حتی توهم درمرگ من خواهی‌گریست
مثل سهرابی که در سوگش تهمتن گریه کرد
(همان: ۱۶۰)

در این سه نمونه، تلمیح به داستان رستم و سهراب است. در مصراع اولِ نمونهٔ دهم، واژه-های «فریب» و «پدر» ذهن را لحظه‌ای به داستان فریب حضرت آدم و رانده شدنش از بهشت سوق می‌دهد که شاید یکی از عوامل این تداعی، کلیشهٔ دردناکیِ زخم از اعتماد باشد نه زخم از فریب. امّا با شروع مصراع دوم، داستان سهراب آغاز می‌شود و نشان می‌دهد که هنوز و گویا تا همیشه ذهن فرهنگی جامعهٔ ایرانی، از ترفند پهلوانیِ رستم در نبرد اول با سهراب، با عنوان «فریب» و نیرنگ یاد می‌کند. استفادهٔ شاعر از این نمونه در مقام رمز و تمثیل است و مانند نمونهٔ هفتم به طور مبهم به حادثه‌ای در عصر خود اشاره دارد که در این میان ممکن است در واژهٔ «پدر» رمزی نهفته باشد.

نمونه یازدهم بیتی است از یک غزل مثنوی که شاعر در آن، جامعهٔ زمان حال را با جامعهٔ نه چندان دور ـ «دو فصل پیش» ـ سنجیده و با تأسفی شاعرانه «فاجعهٔ» بیگانگی عاطفی خانواده‌های امروز را، در زبانی تازه، با دورماندگی‌ها، بی‌خبری‌ها و ناشناختگی‌های فاجعه‌آمیز گذشته‌های دور پیوند زده است؛ فاجعه‌ای که در پایان آن، پدران و فرزندانِ خانواده‌های امروز، به گونه‌ای دیگر، نعشِ سهراب‌ها و رستم‌های کشته به دست خویش را به سیستان ها خواهند برد.

در نمونهٔ دوازدهم شاعر از تلمیح به یک غم‌نامهٔ حماسی مشهور، در شعری غنایی بهره برده و با تشبیهی تلمیحی در بیان وصف حال خویش، به اغراقی لطیف و شاعرانه دست یافته است: عاشق مردی نیرومند و پر غرور است که کسی را به چیزی نمی‌گیرد و جز غم‌زه‌ها و ترفندهای معشوق، او را کارگر نشده است. همه از راز عاشق در بی‌تابی‌ها و جستجوهایش در دوری و فراق جانکاهِ معشوق آگاهند و با او همدردی می‌کنند. معشوق گویی عاشق را از یاد برده و دانستهٔ ندانسته، چنان‌که شیوهٔ اوست عاشق را از پای در آورده است. با این همه، عاشق هنوز امیدوار است قاتل او پس از مرگش

او را باز شناسد و به ترحم و ندامت، بر جنازهٔ عاشق مقتول زاری کند. این اندازه تأثیر و توان برانگیختگی تلمیح در این نمونه، به این دلیل است که تلمیح مشبه‌به قرار گرفته است: مثل سهرابی که در سوگش تهمتن گریه کرد.

۴. شغاد

۱۳. مجبور می‌شوم بنویسم که عاقبت
سهراب کشته می‌شود امّا شغادها؟!
(سلمانی، ۱۳۹۲: ۲۲)

۱۴. نشانه‌های خیانت را شناسنامه چه می‌داند؟
برادرم شده‌ای شاید، مرا به چاه بیندازی
(همان: ۲۰)

در نمونهٔ سیزدهم، «مجبور می‌شوم» را به دو گونه می‌توان تحلیل کرد. نخست اینکه شاعر در دنبالهٔ بیتِ ماقبل که از «ناچاریِ» استفاده از «نمادها» سخن گفته، در این بیت هم تأکید کرده باشد که «مجبور» است برای بیان پوشیدهٔ سخن خود، از «سهراب» و «شغاد» به عنوان نماد استفاده کند. دیگر اینکه شاعر با آگاهی از عدمِ تناسبِ تلمیحیِ سهراب با شغاد، به ضرورتی شعری ـ که ممکن است وزن بوده باشد ـ «مجبور» شده باشد به تسامحْ «عاقبتِ» سهراب و کشته شدنش را در کنارِ نام شغاد بیاورد.

در نمونهٔ چهاردهم، «چاه» و «برادر(ان)» از اجزای فرعی داستان یوسف و برادران و رستم و شغاداند. از این‌رو، می‌توانند تداعی‌کنندهٔ هر دو داستان باشند. البته به داستان رستم و شغاد دلالت بیشتری دارند. زیرا این دو جزءِ تلمیحی، در پیوند با داستان یوسف فرعی‌تر به شمار می‌آیند و چاه نیز پایان کار یوسف نبوده است امّا شغاد نابرادر خائن، با نیرنگش، از چاه دوزخی بس دردناک برای برادر نامدارش ساخت؛ همان‌گونه که دکتر خالقی مطلق «چاه» را در [شاید این] داستان *شاهنامه* نماد دوزخ [...] دانسته‌اند. (آیدنلو، ۱۳۹۰: ۹۰۶)

۵. افراسیاب

۱۵. میان کوه در این قهوه خانه دور از غم
به جنگ رستم و افراسیاب گوش کنیم
(سلمانی، ۱۳۹۳: ۱۱۴)

با توجه به محور عمودی غزل، شاعر در این بیت، جنگ رستم و افراسیاب را استعاره‌ای برای رعد و برق و خروش آسمان برگزیده که گوش سپردن به آن در «قهوه‌خانهٔ کوه» شادی بخش است؛ زیرا مشبه‌بهْ غم‌نامه نیست؛ داستانی حماسی و «دور از غم» است و پیروزی‌ها بیشتر از آنِ رستم است. بیت همچنین یادآورِ «فنِّ شریف» و مردمیِ *شاهنامه*‌خوانی و نقّالی است که از دورهٔ صفویان تا اواخر دورهٔ پهلوی در قهوه‌خانه‌ها اجرا می‌شده است. (آیدِنلو، ۱۳۹۰: ۲۸۲)

۶. تهمینه

۱۶. قهرمانان عاری از کینه، همه از جنس آب و آینه
مثل رستم کنار تهمینه، سبلان و سهندکافی‌نیست؟
(سلمانی، ۱۳۹۲: ۴۵)

۱۷. این قهرمانان به ظاهر کوچک آن روز
حتی عروسک‌هایشان تهمینه بودند

(سلمانی، ۱۳۷۹: ۱۰۶)

در نمونهٔ شانزدهم تشبیه سبلان و سهند در شکوه و زیبایی به در کنار هم ایستادن رستم و تهمینه، با لفّ و نشری مرتب، ممکن است در نوع خود در ادبیات فارسی کم نظیر باشد.

قهرمانان به ظاهر کوچکِ سلمانی در نمونهٔ هفدهم، مردانی زحمتکش با دست‌های پرپینهٔ نسل قدیم هستند. شاعر ضمن توجه به نقش زنان در کنار مردان، نیرومندی آنها را با در نظر گرفتن معنای لغوی تهمینه، بر تهمینه ترجیح داده است؛ او با به کاربردن تشبیهی مضمر، که تفضیل و اغراق بیشتری در نهاد آن نهفته است، عروسک‌های این قهرمانان را با تهمینه برابر کرده، امّا پوشیده و در نهان، عروس‌هایشان را، که همسرانشان هستند بر تهمینه برتری داده است که تداعیِ اغراق‌انگیز برتری این قهرمانان بر رستم را نیز در پی داشته است.

۷. ضحاک

۱۸. دست این اژدهای ضحاکی
رحم بر میوه‌های کال نکرد
(سلمانی، ۱۳۷۹: ۱۲۰)

سلمانی در این نمونهٔ تلمیحی، تأثر خود از قلع و قمع درختان «باغ» را با بی‌رحمانه‌ترین بخش داستان ضحاک ماردوش پیوند زده است: با ترکیب «اشتهای ضحاکی» هم در حیطهٔ زبان به مترادف‌سازی و نوآوری دست زده و هم باعثِ تداعی «اژدهای» ضحاکی شده است. «میوه‌های کال» نیز همان جوانان نارسیده و ثمرهٔ جان پدران ومادرانشان هستند که هر روز دو تن از آنان باید قربانی می‌شدند تا مغزشان خوراک مارهای روئیده بر دوش ضحاک شود.

۸. اژدها

۱۹. روزی که قهرمان به سرچشمه می‌رسید
راهی به جز مبارزه با اژدها نبود
(همان: ۳۲)

از مشهورترین پهلوانان اژدهاکش در اسطوره‌های ایرانی که در کنار چشمهٔ آب با اژدها مبارزه می‌کند رستم است. احتمالاً، شاعر که در غزل بیت مورد نظر، از اظهار غیرت و «مردانگی» در راه «عشق» سخن گفته است، در پیوند با این بیت نیز، به «بُن مایهٔ دختر خواهی و دختررباییِ» (آیدِنلو، ۱۳۹۰: ۸۷۷) اژدها در اسطوره بی‌توجه نبوده است. بدیهی است که چشمهٔ آب یکی از مکان‌های حضور دختران بوده و شاعر در جاهای دیگر نیز به آن پرداخته است:

کوزه بر دوش سر چشــمه بیا تا گویند
عجب این دهکده سر چشمهٔ زیبا دارد
(سلمانی، ۱۳۷۹: ۶۳)

۹. بیژن و منیژه

۲۰. چشمم شبی به چاه زنخدان او دوید

گویی منیژه در طلب بیژن اوفتاد
(سلمانی، ۱۳۷۹: ۶۵)

۲۱. گریه یعنی انفجار بغض یعنی درد عشق
بارها این درد را در چاه بیژن گریه کرد
(همان: ۱۶۰)

تلمیح در نمونهٔ بیستم، از نظر ارزش بلاغی چندان درخور توجه نیست. در نمونهٔ بیست و یکم نیز تنها با اضافه شدن «بارها» و «گریه کردن بیژن» دخل و تصرفی در داستان تلمیحی صورت گرفته تا از ابتذال تصویر و خامیِ مادهٔ تلمیحی کاسته شده باشد.

۱۰. پرویز

۲۲. تیره شد رابطهٔ عاطفه‌ها
جام جا مانده ز پرویز شکست
(سلمانی، ۱۳۷۹: ۷۴)

اگر «پرویز» در این نمونه، همان خسرو پرویز ساسانی باشد، ممکن است در انتساب جام به او تسامحی رخ داده باشد. زیرا «در تاریخ اسطوره‌ایِ ایران چهار شخصیت اصلی را می‌توان یافت که جام‌های اسطوره‌ای در اختیار داشته‌اند. این پادشاهان عبارت‌اند از: جمشید، کیخسرو، سلیمان و اسکندر». (نامور مطلق، ۱۳۸۴: ۲۰۲)

بحث و نتیجه‌گیری

با بررسی و تحلیل ۲۲ نمونه از تلمیحات *شاهنامه‌ای* یافته شده در شعر محمد سلمانی، مشخص شد که دستگاه تلمیحیِ داستان سیاوش از تلمیحات مرکزی و پربسامد تلمیحات *شاهنامه‌ای* او به شمار می‌آید و شاعر نیز بیشترین «این همانی»ها را با شخصیت سیاوش داشته است. در بیشتر نمونه‌ها، به غیر از نمونه‌های بیستم و بیست و یکم، از خام سرایی و توصیف سادهٔ عناصر تلمیحی به دور بوده و با دخل و تصرف هنری و زبانی در اجزای داستان‌ها، بی آنکه در اصل و ساختار داستان تغییری رخ داده باشد، به زایایی دستگاه تلمیحی پرداخته و به نوآوری دست یافته است. برخی از نمونه‌ها (۱، ۵، ۶، ۸، ۱۲) از نظر ارزش بلاغی و تداعی و رعایت دیگر ملزومات در حد کمال هنری است. برخی نمونه‌ها (۵، ۶، ۱۰، ۱۴) همزمان دو داستان تلمیحی را تداعی می‌کنند. در برخی نمونه‌ها از جمله نمونهٔ هفتم که به نظر می‌رسد شاعر به حوادث اجتماعی سیاسی عصر خویش اشاره دارد، برای مبهم ساختن کلام، از شخصیت‌های تلمیحی در نمادگرایی بهره برده است. در نمونهٔ دوم اندکی تسامح در ناسازگاری با اصل داستان به چشم می‌خورد، این تسامح در نمونهٔ سیزدهم آشکارتر است و در نمونهٔ بیست و دوم گویا خلط و اشتباهی صورت گرفته است.

شمارهٔ نمونه‌ها	نتیجهٔ تحلیل
۲۰ و ۲۱	روایت‌هایی خام و ساده‌اند.
۱، ۵، ۶، ۸ و ۱۲	بلاغت تلمیح در آنها به کمال است.
۵، ۶، ۱۰ و ۱۴	همزمان دو داستان تلمیحی را تداعی می‌کنند.
۷	کاربرد شخصیت تلمیحی در آن برای رمزگرایی و ابهام بوده است.
۲ و ۱۳	با تسامح به کار رفته‌اند.
۲۲	در آن خلط و اشتباه است.

منابع

قرآن کریم.

آیدنلو، سجاد (۱۳۹۰). *دفتر خسروان* (برگزیده شاهنامه فردوسی). تهران: سخن.

حسن‌لی، کاووس (۱۳۸۳). *گونه‌های نوآوری در شعر معاصر ایران*. تهران: نشر ثالث با همکاری انتشارات دبیرخانه شورای گسترش زبان و ادبیات فارسی.

رجائی، محمدخلیل (۱۳۷۹). *معالم البلاغه در علم (معانی و بیان و بدیع)*. شیراز: دانشگاه شیراز. چاپ پنجم.

روزبه، محمدرضا (۱۳۸۱). *ادبیات معاصر ایران (شعر)*. تهران: نشر روزگار.

سلمانی، محمد (۱۳۹۲). *در به در، در پی نیافتنت*. تهران: فصل پنجم.

ـــــــــ (۱۳۷۹). *غزل زمان*. بندرعباس: چی چی کا.

شفیعی‌کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۳). *ادوار شعر فارسی*. چاپ دوم. ویرایش دوم. تهران: سخن.

ـــــــــ (۱۳۹۱الف). *رستاخیز کلمات (درس گفتارهایی درباره نظریه ادبی صورت‌گرایان روس)*. تهران: سخن. چاپ سوم.

ـــــــــ (۱۳۹۱ب). *صور خیال در شعر فارسی*. *تهران: آگه*. چاپ پانزدهم.

ـــــــــ (۱۳۷۶). *موسیقی شعر*. تهران: آگه. چاپ پنجم.

شمیسا، سیروس (۱۳۹۰). *بیان*. تهران: نشر میترا. چاپ سوم از ویراست چهارم.

ـــــــــ (۱۳۸۰). *سیر غزل در شعر فارسی*. تهران: فردوس. چاپ ششم.

ـــــــــ (۱۳۷۶). *طرح اصلی داستان رستم و اسفندیار*. تهران: میترا.

ـــــــــ (۱۳۷۷). *فرهنگ اشارات ادبیات فارسی*. جلد اول. تهران: فردوس.

ـــــــــ (۱۳۸۶). *فرهنگ تلمیحات*. تهران: میترا. چاپ اول از ویراست دوم.

ـــــــــ (۱۳۷۸). *کلیات سبک‌شناسی*. تهران: فردوس. چاپ پنجم.

ـــــــــ (۱۳۸۳). *نگاهی تازه به بدیع*. تهران: میترا. چاپ اول از ویرایش سوم.

فتوحی، محمود (۱۳۹۲). *سبک‌شناسی*. تهران: سخن. چاپ دوم.

فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۹۳). *شاهنامه*. جلد نهم. (*یادداشت‌های شاهنامه*، نگارش جلال خالقی مطلق). تهران: مرکز دایرةالمعارف بزرگ اسلامی. چاپ سوم.

قمری، حیدر (زمستان ۸۶ و بهار ۸۷). «تسامح در تلمیح به داستان‌های حماسی و ملی در شعر فارسی». *فصلنامه علمی ـ پژوهشی علوم انسانی دانشگاه الزهرا*. سال هفدهم و هجدهم. شماره ۶۸ و ۶۹.

کزازی، میرجلال‌الدین (۱۳۸۵). *زیبایی‌شناسی سخن پارسی، بدیع*. تهران: نشر مرکز. چاپ پنجم.

ـــــــــ (۱۳۸۰). *مازهای راز: جستارهایی در شاهنامه*. تهران: مرکز. چاپ دوم.

ـــــــــــ (۱۳۸۱). *نامه باستان (ویرایش و گزارش شاهنامه فردوسی)*. جلد دوم. تهران: انتشارات سمت.

ـــــــــــ (۱۳۸۲). *نامه باستان (ویرایش و گزارش شاهنامه فردوسی)*. جلد سوم. تهران: انتشارات سمت.

محمدی، محمدحسین (۱۳۸۵). *فرهنگ تلمیحات شعر معاصر*. تهران: نشر میترا. چاپ دوم.

مقدادی، بهرام (۱۳۹۳). *دانش‌نامه نقد ادبی از افلاتون تا به امروز*. تهران: نشر چشمه.

نامور مطلق، بهمن (۱۳۸۴). «جام‌های اسطوره‌ای در ایران و اروپا (جام جم و گرال)». *اسطوره و ادبیات*: مجموعه مقالات. تهران: سمت. چاپ دوم.

همایی، جلال‌الدین (۱۳۷۷). *فنون بلاغت و صناعات ادبی*. قم: مؤسسه نشر هما. چاپ پانزدهم.

Abrams, M. H. (1999). *A Glossary of Literary Terms*. Earl McPeek. 7th.ed.

Cuddon, J. A. (1984). *A Dictionary of Literary Terms*. New York: Penguin Books.