

فصل‌نامه تحقیقات تمثیلی در زبان و ادب فارسی  
دانشگاه آزاد اسلامی - واحد بوشهر  
شماره پیاپی: سی و یکم - بهار ۱۳۹۶  
از صفحه ۹۲ تا ۱۱۶

## شاخه‌ها و شاخصه‌های تمثیل در ادبیات دوره مشروطه\*

مهدی رضا کمالی بانیانی<sup>۱</sup>

دانش آموخته دکتری زبان و ادبیات فارسی، واحد اراک، دانشگاه آزاد اسلامی، اراک، ایران

حسین آریان<sup>۲</sup>

استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد زنجان، دانشگاه آزاد اسلامی، زنجان، ایران

### چکیده

در برابر قیاس و استقرا که رسیدن از جزء به کل یا از کل به جزء است، تمثیل قرار گرفته است که نوعی تشبیه کل به کل یا رسیدن از کلیت یک چیز به کلیت چیز دیگر است. واقعیت‌های تمثیلی غالباً عاریتی، مجازی، مشابه یا مدلول واره‌هایی از واقعیت‌های عینی هستند که در آنها کلیت تصویری یک متن واقعیت مجازی است که جایگزین یک تصویر کلی از یک واقعیت عینی می‌شود. معمولاً کسانی که در حوزه سیاسی، اجتماعی یا اعتقادی حرف‌های زیادی برای گفتن دارند، از تمثیل بهره می‌گیرند. در دوره مشروطه خفقان ناشی از فضای استبدادی سبب شد تا شعرا و نویسندگان از بیان صریح اوضاع اجتماعی و سیاسی بپرهیزند و در بیان مضامین سیاسی و انتقادی و انتقاد از وضع موجود به رمز، استعاره و تمثیل روی بیاورند و ادبیاتی زیر زمینی را شکل دهند. با عنایت به وفور تمثیل در دوره مشروطه و با در نظر گرفتن ویژگی‌هایی که این فن به نسبت ادوار پیش از خود دارد، در این مقاله پس از مختصری در باب تمثیل و بررسی ویژگی‌های سیاسی دوره مشروطه، به تحلیل تمثیل در دوره مشروطه پرداخته شده است.

کلیدواژه: تمثیل، دوره مشروطه، فضای سیاسی، مدلول واره های مجازی.

\* تاریخ دریافت: ۱۳۹۵/۷/۲ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۵/۱۰/۵

پست الکترونیک نویسنده مسؤول: MehdiReza\_kamali@yahoo.com

## مقدمه

ظهور رمانتیسم در ادبیات جدید فارسی را باید در عصر مشروطه و شعر کسانی چون دهخدا، عارف و عشقی پی گرفت. آشنایی با ادبیات غرب، به ویژه فرانسه و ادبیات نوین ترکیه و قفقاز، از یک سو و ورود جامعه ایران به عصر جدید و پیدایش برخی عوامل اجتماعی و فرهنگی از سوی دیگر، ریشه‌های ظهور این رمانتیسم را فراهم کرد. «رمانتیسم مشروطه رمانتیسم اجتماعی بود که می‌خواست علیه وضع موجود بشورد، در حالی که پس از نخستین سال‌های عصر پهلوی نوعی رمانتیسم منفی در جامعه رشد کرد و در حقیقت، احساس گرایي حزن آلود بنیان گذارده شد» (ر. ک، جعفری، ۱۳۸۳: ۷۸). این امر هم متأثر از رمانتیسم غرب بود و هم ریشه در استبداد رضاشاهی داشت. «پروین و حتی نیما نماینده این احساس گرایي و انزواطلبی بودند و درون مایه برخی اشعار تمثیلی آنان از این امر تأثیر یافته بود. احیای فرهنگ باستانی و ترویج ملی‌گرایی خصیصه مهم این دوره به شمار می‌رفت، که به عنوان سیاستی مستمر از سوی نظام حاکم اعمال می‌شد» (ر. ک، زرقانی، ۱۳۸۴: ۹۸). همین ناسیونالیسم باستان‌گرا سبب شده بود که نویسندگان و شعرا به پیروی از آثار ادبی گذشته روی بیاورند و به تجدید طلبی چندان وقعی ننهند. چهره عمومی شعر این دوره، در واقع تکرار قوالب و مضامین شعر سنتی بود. حتی نیما یوشیج با آن که در آغاز این عصر سنت شکنی خود را در حوزه شعر (با سرودن افسانه) نشان داد، جز در اواخر این دوره به نشر آرا و اشعار نوی خود توفیق نیافت. «یکی از اصول اساسی حکومت پهلوی اول غرب‌گرایی در همه زمینه‌ها بود که توجه به آثار و اشعار خارجی، به ویژه غربی، و ترجمه آن‌ها از آن جمله به شمار می‌رفت. پیش از آن نیز تأسیس مجله دانشکده، در سال ۱۲۹۷ و افتتاح دوره دوم مجله بهار در سال ۱۲۹۹ و ظهور برخی دیگر مجلات، نهضت ترجمه آثار و اشعار اروپایی را رونق بخشیده و سبب شده بود تا بخش وسیعی از جراید و مطبوعات و مجلات ادوار بعد نیز به ترجمه روی بیاورند و دامنه آن را گسترش دهند» (ر. ک، شامیان ساروکلائی، ۱۳۹۲: ۵۷). بدین ترتیب، بسیاری از شعرای معاصر، در این دوره و دوره‌های بعد، به آثار و اشعار اروپایی نظر داشته‌اند و چنان که بیشتر گفته شد، در سرودن برخی اشعار تمثیلی خود از ترجمه این آثار یا مضامین برخاسته از آن‌ها

تأثیر یافته‌اند. «غیر از توجه به گنجینه آمادۀ ادبیات داستانی و آثار نظم و نثر قدیم فارسی، گرایش به جلوه‌هایی تازه از داستان و نمایش، در عصر قاجار، حوزه ادبیات داستانی ایرانی را به سرعت توسعه داد و این، البته، متأثر از ترجمۀ آثار غربی در آن دوره بود» (ر.ک، همان: ۸۲).

### پیشینه تحقیق

تمثیل از جمله شگردهای مورد علاقه شاعران سبک هندی است. در ادب پارسی در ادوار پیش از عهد صفوی تمثیل نیز وجود داشته اما دوره رواج و فراوانی آن در سبک هندی است. از جمله کتبی که به این شگرد پرداخته کتاب بیگانه مثل معنی از محمد حسین محمدی (میترا: ۱۳۷۴) (که بخشی از کتاب را به این مهم اختصاص داده است. از میان مقالات نیز می‌توان به مقاله تمثیل روایی و انواع آن در ادب فارسی، از محبوبه عبدالهی (نشریه پژوهش‌های بلاغی: ۱۳۹۳)، اشکال و ساختار و کارکرد تمثیل در عرفان میبدی، جمله جستارهای ادبی، شماره ۱۶۴: بهار ۱۳۸۸) اشاره کرد. اما از جمله کتبی که به تحلیل این فن در دوره معاصر پرداخته، کتاب آینه معنی از اکبر شامیان ساروکلائی (انتشارات علمی و فرهنگی: ۱۳۹۲) است نویسنده به صورت گذرا سیری بر تغییر و تحولات انواع تمثیل در دوره معاصر پرداخته است.

### ضرورت و اهمیت تحقیق

در تمامی آثاری که تاکنون در باب تمثیل به رشته تحریر درآمده است، تاکنون اثری با نگرشی جزئی، تمثیلات دوره مشروطه را به تحلیل و نقد نیاورده است و تمرکز کافی بر تمثیلات این دوره صورت نگرفته است. با عنایت به این موضوع مهمترین دغدغه این مقاله پاسخ‌گویی به سؤالات زیر می‌باشد:

- ۱- آیا تمثیل در دوره مشروطه نمود چشمگیری داشته است؟ و در صورت مثبت بودن پاسخ چه دلایلی سبب ساز این موضوع شده است؟
- ۲- چه انواعی از تمثیل را می‌توان در این دوره مشاهده کرد؟

### بحث

در این دوره بیست ساله، عوامل مختلفی بر ادبیات معاصر و از جمله شعر تأثیر گذاشته بود و به تبع، شعر تمثیلی نیز از آن عوامل برکنار نبود. «از میان عوامل مؤثر بر شعر تمثیلی، مسائل اجتماعی، سیاسی و فرهنگی اهمیت بیشتری داشتند. شدت خفقان و استبداد حاکم بر جامعه محدودیت‌های بسیاری را در حوزه‌های ادبی و فرهنگی به وجود آورده بود» (ر. ک، آزند، ۱۳۶۲: ۴۷). پس از کودتای ۱۲۹۹ ش و قدرت یافتن رضاخان میرپنج، به تدریج زمینه ظهور حکومتی مستبد فراهم شد. مخالفان انقلابی و روشنفکران مشروطه خواه به شدت سرکوب شدند و بار دیگر، امید به بهروزی به یأس بدل شد. «جامعه فرهنگی کشور دچار نوعی رمانتیسیم یا احساس گرایی منفی گشت که ریشه در خفقان حاکم بر جامعه داشت. تا پیش از سال ۱۳۰۴، انتقاد اجتماعی کم و بیش وجود داشت اما پس از به سلطنت رسیدن رضاخان در این سال، افکار معترض جامعه به سرعت رو به افول گذاشت و به پستوها خزید» (ر. ک، زرقانی، ۱۳۸۴: ۷۴). خفقان ناشی از این استبداد سبب شد تا شعرا و نویسندگان از بیان اوضاع اجتماعی و سیاسی بپرهیزند و به نقل مضامین اخلاقی و تعلیمی اکتفا کنند «و یا در بیان مضامین سیاسی و انتقادی به رمز و تمثیل روی بیاورند و ادبیاتی زیر زمینی را شکل دهند، گرچه همین انتقادات نیز تا سال‌ها انتقادهایی سطحی و روبنایی بود و فقط در پایان این دوره به مسائل عمقی جامعه معطوف شد» (ر. ک، شامیان ساروکلائی، ۱۳۹۲: ۸۹). لذا انتقاد از وضع موجود، در آثاری که برای گریز از صراحت سیاسی به استعاره و کنایه و تمثیل روی می‌آورد، شرح احوال فقرای جامعه همراه با لحنی حزن آلود، انزواطلبی و گرایش به افکار عرفانی، که خود نوعی مقاومت منفی ناشی از بدبینی و گریز از واقعیت بود، همه از همین خفقان نشأت می‌گرفت. از جمله عواملی که باعث شد تا شاعران این دوره به تمثیل روی بیاورند، در زیر آورده شده است:

- آشنایی با ادب غرب.
- ورود جامعه ایران به عصر جدید.
- پیدایش برخی عوامل اجتماعی و فرهنگی در راستای ظهور رمانتیسیم.

- توجه داشتن به آثار خارجی.

- مبدل شدن امید مردم به یأس در اثر سرکوب روشنفکران مشروطه.

در آغاز عصر پهلوی، با ظهور تکنیک‌های نوین داستان نویسی و توسعه آن از سوی نویسندگانی چون جمالزاده و هدایت، ادبیات داستانی معاصر دچار تحولات تازه‌ای شد که این تحولات هم در حوزه نثر فارسی، هم در حوزه شعر تأثیر گذاشت. نیما از جمله شاعرانی است که به اصل روایت در شعر معتقد بوده و شیوه‌های نوین داستانی را در برخی اشعار تمثیلی خود متبلور ساخته است. در سبک هندی تمثیل‌ها غالباً محدود به یک بیت هستند و این از مهمترین تمایزات تمثیل‌های سبک هندی با این دوره است. داستانی بودن تمثیلات در این دوره و بالطبع در اشعار معاصر فرصت و مجال کافی را برای پردازش عناصر، شخصیت‌ها، و فضای مناسب به شاعر می‌داد که بدیهی است با این روش محدودیت ابیات ادب کلاسیک را نیز پشت سر می‌گذارند. در این دوره داستان تمثیلی نیز سروده می‌شد که نسبت به دیگر انواع تمثیل روایی کمترین کاربرد را داشته است. از میان این تعداد، داستان‌های تمثیلی شاه و جام و زهره و منوچهر ترجمه منظوم آثار خارجی است. قلعه سقریم و رفیق بی وجدان تقلیدی است از گنجینه کهن ادب فارسی. پنج داستان کفن سیاه، افسانه، سرباز فولادین، خانه سریویلی و پریان بر ساخته ذهن خیال پرداز شاعران است. نیمی از این تمثیل‌ها معانی صریحی دارند و نیمی هم شبه رمزی (افسانه، سرباز فولادین، قلعه سقریم) یا رمزی (خانه سریویلی و پریان) است. بدیهی است داستان‌های تمثیلی بیش از دیگر انواع، قابلیت پیچیدگی و رمزی شدن را یافته است. به عنوان نمونه در شعر افسانه نیما:

خانه‌ام ابری است / یکسره روی زمین ابری است با آن / از فراز گردنه، خرد و خراب و  
مست / باد می‌پیچد. / یکسره دنیا خراب از اوست. / وحواس من. / آی نی زن، که تو را آوای  
نی برده است دور از ره کجایی؟ / خانه‌ام ابری ست اما / ابر بارانش گرفته است. / در خیال  
روزهای روشنم کز دست رفتند، / من به روی آفتابم / می‌برم در ساحت دریا نظاره. / و همه  
دنیا خراب خرد از باد است، / و به ره، نی زن که دائم می‌نوازد نی، در این دنیای ابر اندود / راه  
 خود را دارد اندر پیش (نیما، ۱۳۸۳: ۳۷).

تمثیل ازین دوره به بعد (که در ادوار بعد شدت نیز می‌یابد) علاوه بر اهدافی که شاعر در زمان خلق آن دارد، نقش موثری در هماهنگ کردن و یک‌پارچه کردن تصاویر از ابتدا تا انتهای شعر دارد و به این طریق کل شعر (نه مانند سبک هندی در یک بیت) یکدست می‌شود. به عنوان نمونه در تمثیلی که ذکر شد (از نیما) قابل ملاحظه است که ابری بودن و خرد خراب بودن از ابتدا تا انتهای شعر وجود دارند و به این طریق شعر یکدست و در هم پیوسته می‌شود. از دید نگارندگان وجود قیدهایی مانند یکدست، همه، دائم نیز در یکدست شدن تصاویر نقش موثری را ایفا می‌کنند. بنابراین از این دوره به بعد شاعران از تمثیل علاوه بر اهدافی که در نظر دارند، جهت یک‌پارچگی اشعار نیز به کار می‌برند.

شکل برخی از تمثیل‌های روایی این دوره برگرفته از امثال و قصص مربوط بدان‌هاست. دهخدا، بهار، نیما و عشقی به ترتیب بیشترین نمونه از این تمثیل‌ها را سروده‌اند. از میان این تعداد تمثیل‌ها یک تمثیل (دل مادر از ملک الشعرا بهار) ریشه در مثلی عربی دارد و باقی آنها از مثل‌های فارسی مأخوذ است. ریشه داشتن تمثیلات در ادب عربی نیز از تمایزات دیگر تمثیلات این دوره با تمثیلات سبک هندی می‌باشد. در آثار دهخدا: ان شاء الله گربه است: برگرفته از مثلی به همین نام. در آثار بهار، دل مادر: مأخوذ از مثل عربی تابی له ذلک بنات الببی. در زیر دل مادر از بهار آورده شده است:

بود در بصره جوانی ز اعراب	شده از عشق بتی مست و خراب
دختری آفت دل، غارت دین	غمزه‌اش در ره جان‌ها به کمین
چشم جادوش به کفر آغشته	صف مژگان ز خدا برگشته
عشوه‌اش خون جوانان خورده	دل صد پیر و جوان آزرده
نازپرور صنمی، سنگدلی	بیوفا شاهد پیمان گسلی
بصره از غمزه او گشته خراب	رانده شط‌العرب از چشم پرآب
بصره را زان خم زلف شیرنگ	داده پیم از خطر لشکر زنگ
دل مردان عرب، خسته او	شد دل مرد جوان بسته او
آن جوان داشت یکی مادر پیر	به هواداری فرزندی، اسیر

مادری بسته به فرزند، امید  
موی در تربیتش کرده سفید  
گفت با مادر خود راز نهفت  
مادر از روی وفا قصه شنف  
(بهار، ۱۴۵: ۱۳۳۰)

یکی از شیوه‌های تمثیل در این دوره که عشقی نیز از آن استفاده کرده است، بهره بردن از فضای سورئالیستی و سمبولیستی است. «در ادبیات فارسی نخستین نمونه تمثیلاتی که در فضای سورئالیستی (رؤیا گونه) صورت گرفته است را می‌توان در آثار حماسی هم چون شاهنامه و گرشاسب نامه و نظایر آن مشاهده کرد که به واقع بازگو کننده اساطیر هستند. در برخی از آثار که افسانه‌های کهن را روایت می‌کند، نیز طرحی از این گونه تمثیل وجود دارد» (ر. ک، شامیان ساروکلائی، ۱۳۹۲: ۷۴). سفر خیالی شخصیت داستان در قصه «شهر مدهوشان» حکایت پادشاه سیاه پوش هفت پیکر نظامی و قصه «دژ هوش ربای» مثنوی مولوی چنین است. اما مشهورترین نمونه تمثیل‌های رؤیا در ادب فارسی همانا، سیرالعباد الی المعاد سنایی است که در اوایل قرن ششم هجری سروده شده است و پیشروی آثاری چون کمدی الهی دانته در ادب غرب و رساله الغفران ابوالعلائی معری در ادبیات عرب به شمار می‌رود. روحیه یأس و انزوا طلبی، گرایش به اندیشه‌های عرفانی، پیروی از سنت، تأثیر پذیری از مکتب‌های ادبی غرب هم چون رومانسیسم، سمبولیسم و سورئالیسم، تا حدودی نیز آگاهی از اندیشه‌های روان شناختی در نقد آثار ادبی، از مهمترین زمینه‌های رویکرد شاعران معاصر به این شکل تمثیلی شمرده می‌شود. زرین کوب در این باره می‌گوید: «شعر معاصر هر چه به سوی تازگی در صورت محتوی پیش می‌رود، زبانی رمزی‌تری می‌یابد و در نتیجه درک معنی آن نیازمند تأمل بیشتری است» (زرین کوب، ۱۳۷۳: ۷۶).

در این دوره نمادین و سمبولیک بودن تمثیلات این دوره از اوضاع جامعه و شرایط سیاسی و گاه عدم اطلاع همگان از تمثیل‌ها و تشخیص به موقع عناصر آنان موجب ابهام در تمثیلات این دوره می‌شود. اما تمایز آن با تمثیلات این دوره در شیوه به کار گیری آنان است. در سبک هندی باز هم محدود به یک بیت هستند اما در این دوره اغلب به صورت روایی به

کار گرفته می‌شوند که در طول شعر ادامه می‌یابد. به عنوان نمونه در شعر دو مرغ بهشتی (۱۳۱۳) نیما، اصالت بهشتی بودن و غریب خاکدان بودن، یکی از نشانه‌های آن است. شاعر خود را مرغ بهشتی‌ای می‌داند که مرغان خاکی و آوازشان را، در خور جان آسمانی و آواز آن جهانی‌اش نمی‌داند. در جست و جوی مرغ بهشتی دیگر است که چون او غریب این خاکدان است و در اشتیاق رهایی از قفس تن و پرواز به سوی جانان:

اینک از طرف کوه دماوند	صبحدم چون شکوفه دمیده
او به پایان اندیشه خود یافت	بر لب چشمه‌ای آرمیده
ناگه از غلغل کاروان‌ها	لرزه بر تن غزالی آرمیده
آمد و خود را در آغوش انداخت	گرمن از خاکیانم غزالا
با منت این چه زود آشنایی‌ست	کز ردپای مردم رمیدن؟
شیوه آهوان ختایی است	ور نیم خاکی، آن شاهد قدس
از چه رو با منش، بی صفایی ست	حلقه زد اشک در چشم آهو

(شهریار، ۱۳۷۷: ۹۸)

در اواخر دوره بیداری، نیما ظهور کرد که با دو شعر شب (۱۳۰۱) و افسانه (۱۳۰۱)، سرآغازی جدی بر شعر نو زد. افسانه شعری است غنایی و عاشقانه که تا حدی از مایه‌های کلاسیک برخوردار است اما تازگی ویژه‌ای دارد و در آن نوعی تحیر و هیجان دیده می‌شود که با محتوای عاشقانه و یا به گفته خود نیما با محتوای نمایشی آن جور در می‌آید. زبانی که نیما برای این منظومه به کار می‌برد مانند قالب و وزن و محتوا تا حدی زیاد تازگی دارد. در سراسر آن از تعبیرها و اصطلاحات و کلماتی که شاعران این عصر در بافت کلام خود می‌آورند خبری نیست. بافت کلام نیما در این منظومه حتی از منظومه دیگر خود به نام قصه رنگ پریده تازه‌تر و کامل‌تر است. افسانه داستان دردهای شاعر است با زبان و بیانی تازه سرشار از تخیل و تمثیل. سرگذشت واقعی شاعری است پر احساس که درگیر و دار ناملايمات حیات خسته و دل تنگ شده، از زندگی شهری که سرشار از نیرنگ و فریب است می‌گریزد و خویشتن را در پناه تفکرات و تخیلات شاعرانه خویش پنهان می‌سازد.



در شب تیره، دیوانه وار کاو/ دل به رنگی گریزان سپرد/ دره سرود خلوت نشسته/ همچون ساقه گیاهی خرده/ می‌کند داستانی غم آور/ در میان بس آشفته ماند/ قصه دانه‌اش هست و دامی /ورهمه گفته ناگفته مانده/ از دلی رفته دارد پیامی /داستان از خیالی پریشان (نیما، ۱۳۷۶: ۴۸).

نیما پس از افسانه از سال ۱۳۰۱ تا ۱۳۱۶ دست به آزمایشات گوناگون می‌زند. از یک سو چهارپاره‌هایی مانند: شیر، شمع کرمی، قو و منظومه یک سرباز را در تکامل فرم افسانه می‌سراید و از دیگر سو به شکل‌های سنتی به ویژه قطعه و رباعی روی می‌آورد. قطعه تمثیلی و طنزآمیزی مانند چشمه کوچک، بز ملاحسن، کرم ابریشم و کبک، پرنده فنروی، خروس ساده، خروس و بوقلمون، آتش جهنم، اسب درونی، اتگای، و ... می‌سراید. اما همگی تمثیلاتی هستند که در این مجموعه‌ها نیز به کار می‌برد هم‌تراز با اشعار دوره مشروطه، به نوعی به تفکر و بیان انسان اجتماعی و مضامینی در این راستا می‌رسد که صد البته در سبک هندی این گونه تمثیلات صریح اجتماعی و سیاسی وجود ندارد.

شمعی سوزد بر دم پرده / تاکنون این زن خواب ناکرده / تکیه داده است او روی گهواره / آه بیچاره آه بیچاره / وصله خبری است پرده خانه‌اش / حافظ لانه‌اش / مونس این زن هست آه او / دخمه تنگی است خوابگاه او / در حقیقت لیک چار دیواری / جسمی تیره بهر بدکاری / ریخته از هم چون تن گهار / پیکر دیوار (همان: ۸۷).

از تمایزات دیگر تمثیلات این دوره استفاده از تمثیل مکرر مادر و کودک از پُرکاربردترین تمثیل‌های پروین برای انتقال مضامین اجتماعی محسوب می‌شود. گاه این تمثیل با استفاده از تشخیص بیان می‌شود و گاه این ارتباط میان دو عنصر طبیعی دیده می‌شود. مثلاً برگ و شاخک پژمان، کبوتر بچه با کبوتر، کیان و مرغک. به عنوان نمونه در شعر تمثیلی قلب مجروح از پروین:

دی کودکی به دامن مادر گریست زار / کز کودک‌کان کوی به من کس نظر نداشت  
اطفال را به صحبت من از چه میل نیست؟ / کودک مگر نبود کسی کو پدر نداشت؟  
جز من میان این گل و باران کسی نبود / کو موزه‌ای به پا و کلاهی به سر نداشت

آخر تفاوت من و طفلان شهر چیست؟  
هرگز میان مطبخ ما هیزمی نسوخت  
همسایگان ما بره و مرغ می‌خورند  
بر وصله‌های پیره‌نم خنده می‌کنند  
خندید و گفت آنکه به فقر تو طعنه زد  
از زندگانی پدر خود مپرس از آنک  
بس رنج بردوکس نشمردش به هیچکس  
نساج روزگار در این پهن بارگاه

آیین کودکی ره و رسم دگر نداشت  
وین شمع روشنایی از این بیشتر نداشت  
کس جزم‌ن و تو قوت زخون جگر نداشت  
دینار و درهمی پدر من مگر نداشت؟  
از دانه‌های گوهر اشکت خبر نداشت  
چیزی به غیر تیشه و داس و تبر نداشت  
گمنام زیست چون که ده‌وسیم و زر نداشت  
از بهر ما قماشی از این خوب‌تر نداشت  
(اعتصامی، ۱۳۷۸: ۴۷)

در سبک هندی هم می‌توان مشابه این امر را مشاهده کرد. محمدی در کتاب خود بخشی را اختصاص به جفت‌های سرگردان داده است. وی می‌گوید: «جفت‌های سرگردان عبارتند از عناصری که همیشه به صورت دو تایی در یک بیت حضور پیدا می‌کنند و نوعی ارتباط منطقی (چه معنایی و چه لفظی) بین آنها برقرار است و از طرفی دائم هم در بیت‌های مختلف تکرار می‌شوند» (محمدی، ۱۳۷۴: ۱۸۴). وجه تسمیه آنها باید به این دلیل باشد که این عناصر دو تا دو تا در بیت‌ها دیده می‌شوند (جفت) و در جاهای مختلف نیز همیشه با یکدیگرند (گردان). به عنوان نمونه اسامی زیر از جفت‌های سرگردان بوده و اکثراً در ابیات سبک هندی با هم هستند:

آئینه و اسکندر، آئینه و خاکستر، آئینه و طوطی، کتان و ماه، کدو و پوچی و ...  
رفته رفته آب شد آئینه از تاب رخسار  
چون نگرد آب، آخر سر اسکندر نبود  
(صائب، ۳: ۱۳۷۰/۲۶۴۲)

به چشم ظاهر اگر تیرهام چو خاکستر  
هزار آئینه رو، تشنه لقای من است  
(همان: ۱/۶۴۹)

اما تمایز این جفت‌های سرگردان با نمونه‌های آن در این دوره در حوزه کارکرد آنها است. در سبک هندی این جفت‌های سرگردان تداعی کننده داستانی (مثلاً اسکندر و آیینه) یا به نسبتی یا تأثیری که یکی از آن دو واژه بر دیگری دارد (ماه و کتان) و ... می‌باشند. اما ازین دوره به بعد می‌توان شاهد کارکردی دیگر ازین گونه جفت‌های سرگردان بود. در این دوره وظیفه اصلی آنان انتقال مضامین اجتماعی و یا تزریق بعدی عاطفی قوی‌ای که بسیار تأثیر گذار است (مانند: کودک مگر نبود کو پدر نداشت). بنابراین نحوه فعالیت این جفت‌ها ازین دوره به بعد تغییر می‌یابد.

پروین در بیشتر اشعارش، تمثیل‌هایی را به کار می‌گیرد که شخصیت‌های آن از دل طبیعت استخراج شده است. او با توجه به مضمون مورد نظر، حیوانات یا موجودات بی جانی را بر می‌گزیند و با استفاده از تشخیص، به آنها جان می‌بخشد. بدین ترتیب مفاهیم اجتماعی توسط آنها و گاه از زبان شخصیت‌ها طرح می‌شوند. بیشتر اشعار پروین اعتصامی در قالب قصیده، قطعه، مثنوی و مسمط است. در این میان آن چه از نوع حکایت، تمثیل، درخشندگی بارزی دارد، تمثیل‌های مناظره گونه است، این شیوه برای افکندن معناهای تازه در ادب فارسی، پیشینه‌ای دیرینه دارد و در برخی از آثار شاعران کهن ادب فارسی، چون عنصری، اسدی، طوسی، معزی و ... نیز دیده می‌شود. در اشعار پروین تا ۸۵ درصد از کل تمثیلات اشخاص غیر انسانی یا مفاهیم انتزاعی و احوال و کیفیات روحی نقش بازیگران یا کنشگران داستان را ایفا می‌کنند و همانند انسان‌ها عمل می‌کنند و حوادث قصه را به وجود می‌آورند. پروین اعتصامی به جای بیان صریح ویژگی‌های خاص شخصیت‌های روایت خویش، با بیان عملکرد آنان به مخاطب فرصت می‌دهد که خود به ارزیابی وجوه مختلف شخصیت‌ها بپردازد. این شگرد روایی سبب می‌شود که بار اصلی روایت را اشخاص بر عهده بگیرند نه شخص راوی، به عبارتی، حضور راوی در کلیت اثر محسوس است، اما جزئیات ماجرا را اشخاص و بازیگران صحنه‌های مختلف خلق می‌کنند و حوادث را به پیش می‌برند (در فصل زاویه دید نیز گفته شد که این گونه نگرش‌ها حالتی نمایشی می‌یابد و به جای مونولوگ بودن شاعر، گفتگو مابین شخصیت‌های موجود در روایت پخش می‌شود) و این خود از جمله تمایزات سبک

هندی با مناظره در این دوره می‌باشد. در ابیات زیر، کنش یک عنکبوت وجوه مختلف شخصیت آرام، مطمئن، و پر تلاش او را توصیف می‌کند. این نوع تمثیلات نیز در سبک هندی کمتر دیده می‌شود.

پشت در افتاده اما پیش بین      از برای صید، دائم در کمین  
 رشته‌ها رشتی زمو باریک‌تر      زیر و بالا، دورتر، نزدیک‌تر  
 (اعتصامی، ۱۳۷۸: ۶۸)

از دیگر کاربردهای تمثیل در دوره مشروطه، به کارگیری آن با تکیه بر عنصر پُر کاربرد تقابل و مناظره است. هرچند گاه در سبک هندی می‌توان شاهد مناظره‌ای بود اما به صورت یک روایت یا با پردازش شخصیت‌ها و ... نبود و بیشتر به بیان مضامین غنایی و عاشقانه همت گمارده می‌شد. اما مناظره در این دوره بیشتر حول محور مضامین اجتماعی، بی‌عدالتی‌ها، نابرابری‌ها و ... می‌پردازد. از طرف دیگر بار تمثیلی مورد نظر در این دوره از ابتدا تا انتهای روایت وجود دارد. از جمله شاعرانی که این شیوه گرایش داشتند، پروین اعتصامی بود. وی به شیوه تمثیلی، نخ و سوزن یا دلو و طناب را به مثابه نماینده دو گروه فرادست و فرودست کنار هم می‌نشانند و مناظره‌ای بین آنها بر پا می‌کند تا بدین وسیله برابری افراد جامعه را یاد آور شود. وی در بیشتر اشعار خود سخنگوی فرودستان است، اما در مناظرات و یا شکستگی، دست بالا را دارند و پیروز میدان احتجاج اند. او در روش آفرینش، به کمک تمثیل، اساس آفرینش را بر پایه مساوات می‌نهد:

در دست بانوئی، به نخ‌ی گفت سوزنی      کای هرزه‌گرد بی سرو بی پا چه می‌کنی؟  
 ما می‌رویم تا که بدوزیم پاره‌ای      هر جا که می‌رسیم، تو با ما چه می‌کنی؟  
 خندید نخ که ما همه جا با تو هم‌رهیم      بنگر بروز تجربه تنها چه می‌کنی  
 هر پارگی به همت من می‌شود درست      پنهان چنین حکایت پیدا چه می‌کنی؟  
 در راه خویشتن، اثر پای ما ببین      ما را ز خط خویش، مجزا چه می‌کنی؟  
 تو پای بند ظاهر کار خودی و بس      پرسندت آرز مقصد و معنی، چه می‌کنی؟  
 گر یک شبی ز چشم تو خود را نهان کنیم      چون روز روشن است که فردا چه می‌کنی؟

جائی که هست سوزن و آماده نیست نخ با این گزاف و لاف، در آنجا چه می‌کنی؟  
 خود بین چنان شدی که ندیدی مرا به چشم پیش هزار دیده بینا چه می‌کنی؟  
 پندار، من ضعیفم و ناچیز و ناتوان بی اتحاد من، تو توانا چه می‌کنی؟  
 (اعتصامی، ۱۳۷۸: ۹۷)

از مهم‌ترین موارد دیگر در باب تمثیل در این دوره می‌توان به کوشش میرزا فتحعلی آخوندزاده را با شش نمایشنامه کم‌دی‌اش که با عنوان تمثیلات به چاپ رسید، را نام برد که این مورد را در سبک هندی نمی‌توان مشاهده کرد. وی در آثار خود برای اولین بار جایگاه اجتماعی زن و حقوق او را در جامعه عقب مانده فئودالی روزگار خود در تمثیل وزیر خان لنکران مطرح می‌کند که در آن زنی برای نخستین بار در طنز مذکور ایران، اقتدار از خود نشان می‌دهد، از اطاعت نظام فئودالی سرباز می‌زند و از انتخاب می‌گوید. در این میان گاه شاعران به فرم عامیانه نظر داشتند و هم فرم‌های کلاسیک و زبان فصیح و رسای سبک خراسانی را مورد توجه قرار می‌داد. در میان تمثیلاتی که در این دوره به کار می‌روند، از تمثیلات رایج در ادوار گذشته نیز استفاده شده است. به عنوان نمونه: تمثیل از دل برود هر آن چه از دیده رود در شعر ایرج:

گر چه رود از دل آن چه رفت ز دیده از دیده رفتی و نرفتی از دل  
 (ایرج، ۱۳۶۳: ۳۴)

و یا آهن سرد کوبیدن در شعر زیر:  
 چو ملت این سه باشد ای نکو مرد چرا باید بکوبی آهن سرد؟  
 (همان: ۴)

از جمله شاعران دیگری که در این دوره گرایش به خلق تمثیل دارد، فرخی است. «نخستین انتقاد فرخی به رضا شاه مانند انتقاد شاعران دیگر، تضعیف و تشریفاتی کردن مجلس بود. او به

برخورد حکومت با روزنامه‌ها انتقاد کرد که با وجود ادعای آزادی، روزنامه‌ها را بدون محاکمه توقیف کردند». (رک، زرقانی، ۱۳۸۴: ۹۷). فرخی در چنین فضایی عرصه فعالیت‌های سیاسی را برای ملیون و آزادی خواهان ننگ و نامناسب می‌بیند و با وجود قانون، فشار مضاعف حکومت نظامی را بر آنها احساس می‌کند و تمثیل حکومت شتر گاو پلنگ را برای حکومت رضا شاه به کار می‌برد. بعضی از تشبیهات فرخی به صورت تشبیه تمثیلی است که تمامی آنها بدیع هستند، اما از میان این‌ها تمثیلاتی که یکی از طرفین آنها جزو عناصر آزادی خواهانه یا انقلابی و سیاسی است، زبانی انتقادی و تند دارند (که وجه تمایز دیگری با تمثیلات سبک هندی است). در یکی از این تشبیهات، حمله مالک به دهقان را به حمله گرگ به آهو تشبیه کرده است.

گر ندیدی حمله مالک به دهقان ضعیف      گرگ رابنگر، چلان خود را بر آهو می‌زند  
(فرخی یزدی، ۱۳۶۸: ۸۶)

نکته مهم در این تمثیلات مفرد، محسوس بودن و ملموس بودن طرفین است و این در حالی است در سبک هندی مفاهیم انتزاعی در اثر تمثیل، حسی می‌شوند و بسامد بالایی دارند. در تمثیل دیگری نیز دست خون آلود دهقان و داسی را که در دست اوست این گونه مشبه قرار داده است:

ماه نو با روی پر خون شفق را کن نگاه      کان زداس و دست دهقانان حکایت می‌کند  
(همان: ۸۷)

رفتار سرمایه داری با کارگران، مشبه تشبیه تمثیلی است که مشبه به آن عملکرد باز شکاری با کبوتر است:

آن چه را با کارگر سرمایه داری می‌کند      با کبوتر پنجه باز شکاری می‌کند  
(همان: ۸۸)

تمثیل در این دوره بیشتر در رواج مضامین آزادی، عقاید شاعر در مورد اجتماع و ... نیز دور می‌زند. به عنوان نمونه نکته قابل تأمل در تمثیل‌های فرخی، نفوذ و حضور رگه‌هایی از اندیشه‌های سوسیالیستی یا انقلاب کارگری است (بدیهی است که این گونه مضامین اجتماعی بدین صریحی در سبک هندی قابل مشاهده نیست). شاعر نکته سنج این واقعیت را می‌پذیرد که «بس که از سرمایه داران، مجلس، گشته پر» در ارزش و اعتبار به «دکّه صرّاف» تشبیه شده است. در نتیجه او با تعبیری تند به انتقاد از مجلس مشروطه پرداخت.

با بودن مجلس بود آزادی ما محو چون مرغ که بال بسته ولی در قفس نیست

(فرخی یزدی، ۱۳۶۸: ۳۱۰)

و یا در جای دیگر:

از یک طرفی مجلس ما شیک و قشنگ از یک طرفی عرصه به ملّیون قشنگ

قانون و حکومت نظامی و فشار این است حکومت شتر گاو و پلنگ

(همان: ۶۸)

گاهی اوقات در دوره رضا شاهی از تمثیلات آشنایی که در عرفان ایران وجود داشته است استفاده شده است.

گاهی تمثیلات وسیله‌ای جهت بیان کردن بن مایه‌های تعلیمی می‌شوند. از جمله شاعرانی که در این دوران به این گونه تمثیلات روی آورد، رشید یاسمی بود. «رشید در شعر حباب از این عنصر برای بیان معنا استفاده می‌کند. وی با استفاده از این گونه تمثیلات برای اصل معنا و مقصود خود که توجه به انسان و تعلیم اوست استفاده می‌کند». (ر.ک، جهان تیغ، ۱۳۸۲: ۳۹). هنگامی که انسان از حقیقت ذاتی خویش دوری کند به تدریج (آن چه که هست) را نیز فراموش کرده و در بلا تکلیفی و تردید نسبت به خود قرار خواهد گرفت:

حباب نیست به جز باد و آب وین عجب است کز آب مجتنب است و ز باد محتجب است

تنش ز آب ولیکن ز آب بر حذر است دلش ز باد ولیکن ز باد در هرب است

ز آب و باد چو ترکیب او فراتر نیست به طبع یا هر یکی زین دو چنین در تعجب است

چنان که بر سر آب و همواره خشک لب است  
 که نام و نسبت او زین دو لفظ مکتب است  
 نفور از این حسب و بی‌نصیب از آن نسب است؟  
 کله دریده و سررفته این چو بوالعجب است به  
 چو بنگریم مثالی ز جمله خلق و رب است  
 هر آن چه دستخوش انقلاب روز و شب است  
 (یاسمی، ۱۳۶۲: ۴۹)

ولیک باد غرورش از آب دارد دور  
 حباب نیست مگر حب آب در معنی  
 ولی چو جامه جهل و غرور در پوشید  
 چونیک در نگرد بر سرش کله رفته است  
 همین حکایت آب و حباب و جهل و فنا  
 در این معامله یکسان زیان همی بیند

در این دوره حکایات تمثیلی نیز دیده می‌شود. این حکایات غالباً کوتاه است و ندرتاً شکلی گسترده یافته است. همگی این حکایات در قالب‌های سنتی سروده شده است و معانی صریحی دارد غیر از چند حکایت معدود حدود هفت حکایت که ترجمه منظوم آثار خارجی است. بقیه حکایت به تأثیر از سنت تمثیل پردازی در آثار نظم و نثر قدیم فارسی به وجود آمده است. در مواردی نوآوری‌هایی در این حکایات دیده می‌شود. مثلاً نیما از عناصر و شخصیت‌ها و فضای محلی و به طور کلی فرهنگ بومی و اقلیمی خود در نظم این حکایات سود جسته است انگاسی، کچی، ملاحسن، عمو رجب و....:

سوی شهر آمد آن زن انگاس/سیر کردن گرفت از چپ و راست/دید آینه‌ای فتاده به خاک/گفت: حقا که گوهری یکتاست/به تماشا چو برگرفت و بدید/عکس خود را، فکند و پوزش خواست/که: ببخشید خواهرم! به خدا /من ندانستم این گوهر ز شماست/ما همان روستازنیم درست /ساده بین، ساده فهم بی کم و کاست /که در آینه جهان بر ما /از همه ناشناس‌تر، خود ماست (نیما، ۱۳۸۳: ۶۷).

یکی از مهمترین منابع تمثیلات در این دوره تمثیلات رایج در زبان عربی بوده است. آشنایی شاعران این دوران با زبان عربی یکی از گرایش‌های شاعران به این منبع بوده است. این مورد می‌تواند با ورود بعضی از تمثیل‌های هندی در سبک هندی مطابقت کند. به عنوان نمونه آرین پور در مورد آشنایی بهار با زبان و ادب عرب می‌گوید: «از اشارات بهار در مطاوی دیوانش به اشعار عرب و استفاده او از امثال عربی معلوم می‌شود که وی با آثار بزرگ ادبیات



عرب آشنا بوده است. مقدمات عربی را در ابتدا نزد پدرش و سپس در محضر میرزا عبدالجواد ادیب نیشابوری و سید علی خان در گزی در مدرسه نواب مشهد فرا گرفت» (ر. ک، آرین پور، ۱۳۷۵: ۱۲۴). بهار موضوع قصیده دل مادر را از مجمع الامثال (ر. ک، میدانی، ۱۳۷۴: ۳۷) و قصیده داستان مهندس که گنج خانه ساخت (ظالمی داشت زر برون ز حساب/ شب نمی شد ز بیم دزد به خواب) را بی آن که از شیمار نام ببرد از همان اثر (ر. ک، همان: ۱۵۱/۱) اقتباس کرده است. بهار تمثیلات عربی را به سه گونه در اشعار خود به کار برده است:

- نقل کامل مثل.
  - نقل مضمون مثل با آوردن الفاظی از آن.
  - نقل به مضمون مثل بدون آوردن الفاظی از آن.
- به عنوان نمونه در بیت زیر، مثل را به طور کامل نقل کرده است.
- علاج ایران نبود جز این که صاعقه‌ای است      به شعله محو کند آخر الدواء الکی  
(بهار، ۱۳۳۰: ۵۸۵)

و یا در بیت زیر مضمون تمثیل را با آوردن الفاظی از آن نقل می‌کند:

دستواره نال تر بود و نگشت او را معین      سربه‌سر عرقوبی آمد وعده سالار و مسیر  
(همان: ۶۶)

مضمون از مثل عربی مواعیده مواعیده عرقوب (ر. ک، زولهیم، ۱۳۸۱: ۷۱) اخذ شده است. عرقوب نماد معتاد به خلف وعده است. و یا مضمون مثل بدون آوردن الفاظی از آن مورد استفاده شاعر قرار گرفته است که خود بر دو گونه است.

الف) آن دسته از تمثیلاتی که در فرهنگ ایرانی سابقه مضمون مشترک داشته‌اند.

به عنوان نمونه این گرگ زاده در بیت زیر:

گرگ زاده عاقبت گرگ است و بی شک از خری است

گوسفند از گرگ چشم مهربانی داشتن

(بهار، ۱۳۳۰: ۴۷)

لا تلدا الذئبة الا الذئبة (ابن عبدربه، ۳/۱۳۶۹:۳۸) (گرگ جز گرگ نزاید).

ب) سابقه مضمون تمثیل در ایران باستان دیده می‌شود که از مهم‌ترین تفاوت‌های تمثیل این دوره با سبک هندی می‌باشد. به عنوان بیت زیر:

دل از تطاول زلف نگار جان نبرد      چو مارگیر کز آسیب مار جان نبرد

(بهار، ۱۳۳۰: ۱۱۸۱)

که در آذر باد مهر پسندان چنین آمده:

اگر تو بسی افسون مار نیک دانی زود دست به مار منه تا که نَبِگَزَدَت و بر جای میری  
(احمدی خلیلی، ۱۳۸۴: ۱۸۲).

که البته مضمون این تمثیل در عبارت عربی زیر نیز آمده است:

الحاوی لاینجو من الحیات (میدانی، ۴۰۹/۱).

ایرج میرزا نیز در این دوره به انواع تمثیل‌های عربی گرایش دارد. به عنوان نمونه در بیت زیر ایرج این تمثیل را که صلح موش و گربه، ویرانی دکان بقال است را از ثعالبی گرفته که البته این خود یکی دیگر از موارد شباهت سبک هندی با این دوره است که شاعران از تمثیلات رایج یا مرتبط با کسبه و مشاغل نیز بهره می‌برده‌اند.

کز صلح میان گربه و موش      بر باد رود دکان بقال

(ایرج میرزا، ۱۳۶۸: ۱۴۱)

لا یدبر البقال الا اذا      تصالح السنور و الفأه

(ثعالبی، ۱۴۰۳: ۵۹/۳)

و یا در موارد دیگری ایرج تمثیلات عربی را در شعر خود به کار برده است:

چو کل شیء قد یرجع الی اصله      نشنیده‌بود سوی اصل خویشتن زان رفت

(ایرج میرزا، ۱۳۶۸: ۹)

که اصل آن عبارت کل فرع یرجع الی اصله می‌باشد.

در عقد الفرید داستانی آمده که نشان می‌دهد در ایران باستان اعتقاد به مضمون (کل شیء یرجع الی اصله) وجود داشته است. در این داستان وزیر یک شاه ایرانی نشان می‌دهد که گریه‌های تعلیم دیده‌ای که مؤدب و شمع به دست در مقابل سفره شاه ایستاده بودند، چگونه با دیدن موش به اصل خود باز می‌گردند (ر.ک، ابن عبدویه، ۱۹۹۲: ۱۴۹/۲) و یا در جایی دیگر از اشعار او می‌توان نمونه‌ای دیگر از این گونه اقتباس‌ها را مشاهده کرد. به عنوان نمونه در ادب عرب در مورد مضرات به تأخیر افتادن کارها، تمثیلات گوناگونی است. از آن جمله میدانی در کتاب خود آورده: «فی التأخیرات آفات» (میدانی، ۱۳۷۴: ۳۰۲) و یا در جای دیگر: قیل لأردشیر: هل ندمت علی شیءٍ قَطُّ به قال: نعم، علی معروفِ امکنی فَاخْرَجْتَهُ (همان: ۱۰۴). در اشعار ایرج میرزا نیز می‌توان این تمثیل را مشاهده کرد:

برون کن از سر نحست خرافات  
نجبست از جا که فی التأخیر آفات  
(ایرج، ۱۳۶۸: ۸۳)

و یا عبارت زیر: البلیه اذا عَمَّت طابَّت:

سختی چون بالسویه بود سهل می‌شود  
چون عام شد بلیه شود کم اثر همی  
(همان: ۵۷)

و یا عبارت زیر از پندهای هوشنگ است:

أَخْرِجِ الطَّمَعِ مِنْ قَلْبِكَ تَحِلَّ الْقَيْدَ مِنْ رَجْلِكَ (ابن مسکویه، ۱۹۵۲: ۸).

که در شعر ایرج به صورت زیر بیان شده است:

آن را که از نیست به شاهان نیاز نیست  
سلطان وقت خویش بود ترک از کن  
(ایرج میرزا، ۱۳۶۸: ۷۱)

از میان عمده‌ترین شکل‌های روایی تمثیل (افسانه تمثیلی حکایت تمثیلی و داستان تمثیلی) افسانه‌های تمثیلی در این دوره بیشترین کاربرد را داشته است. در سبک هندی به دلیل عدم گرایش جدی به اسطوره پردازی، این گونه تمثیلات را نمی‌توان مشاهده کرد. در این دوره

اغلب این افسانه‌ها به شیوه گفت و گو یا مناظره روایت شده است. بیشتر شخصیت‌های داستانی این افسانه‌ها را حیوانات و گیاهان و عناصر طبیعت و گاه اعضای بدن تشکیل می‌دهند. تنها در دو مورد یاران سه گانه از بهار و امید و ناامیدی از پروین از عناصر انتزاعی استفاده شده است. این افسانه‌ها همگی در قالب‌های سنتی سروده شده و معانی آنها صریح است. پروین و نیما بیشترین نوآوری را داشته‌اند. در افسانه‌های پروین روحیه زنانه شاعر سبب شده است تا برخی شخصیت‌های داستانی از میان لوازم و اشیای زندگی روزمره زنان انتخاب شود نخ و سوزن. تابه و دیگ، نخود و لوبیا و... در افسانه‌های نیما عناصر و شخصیت‌های بومی بیشتر به کار رفته است. به عنوان نمونه مثنویات یاران سه گانه از بهار:

یکی از بزرگان سه تن داشت یار	به تیمار آن هر سه دائم دچار
زر ناب و دیگر زنی سیم‌تن	سه دیگر نکوکاری خویشتن
چو بگرفت مرگش گریبان که خیز	خبر یافتند آن سه یار عزیز.
به بالین آن نیک‌مرد آمدند	دل‌افسرده و روی‌زرد آمدند
چو شدخواجه با آن سه‌تن روبروی	به یار نخستین چنین گفت اوی
رخت سرخ باد و تنت دیر پای	که بر من اجل دوخت زرین قبای
زرش گفت: بودی نگهدار من	بسی داشتی رنج و تیمار من...

(بهار، ۱۳۳۳: ۷۴)

در این دوره میرزاده عشقی در سرودن منظومه کفن سیاه از طرح تمثیل‌های رویاگونه سودجسته است. وی فکر سرودن این منظومه و نیز نمایشنامه منظوم رستاخیز شهر یاران ایران را که از جهاتی با هم مشترک است مانند شخصیت خسرو دخت و یاد کرد عظمت از دست رفته ایران در راه مهاجرت ایران به استانبول (۱۳۳۴ ه.ق / ۱۲۹۳ ش) و هنگام گذر از سرزمین عراق و مشاهده ویرانه‌های مدائن به ذهن آورده است. بنابراین «زمینه اصلی سرودن این منظومه برگرفته از سفری واقعی است که شاعر بدان شکلی خیالی داده و در آن با استفاده از ساختار تمثیل رؤیا، به طرح موضوع حجاب و مخالفت با آن پرداخته است» (عشقی، ۱۳۵۷: ۲۰۹). بدین گونه شاعر از تمثیل در جهت بیان مفاهیم سیاسی استفاده کرده است. عشقی در خلق بعد

تمثیلی اثرش از اندیشه‌های احساساتی و تا حدودی افکار عرفانی متأثر بوده است. این منظومه در قالب ترکیب بند سروده شده است و دارای هشت بخش است: بخش اول با سفر عشقی به مه‌باد آغاز می‌شود که در ادامه، شاعر در خیالات خود به اعماق تاریخ سیر می‌کند. در بخش دوم با عنوان «نمایی از تاریخ گذشته» از عظمت ایران باستان و ویران شدنش به دست عرب‌ها سخن می‌رود. در بخش سوم، راوی که همان شاعر است در سیر خیالی خود به گورستانی می‌رسد. در بخش چهارم، شاعر با قلعه‌ای عظیم اما ویران روبه‌رو می‌شود که از نظر او بیانگر عظمت و شکوه از دست رفته ایران است. در بخش پنجم، شاعر بقعه مقبره مانند و اسرار آمیزی را توصیف می‌کند که در آن توده‌ای سیاه در کنار شمعی فروزان گشته است. سپس با تأمل در می‌یابد که آن شمع و توده سیاه همان زنی است نیم مرده که کفنی تیره به تن کرده است. در بخش ششم، ملکه کفن پوشان که همان زن نیم مرده است، پیش نظر شاعر جلوه گر می‌شود و از اسارت هزار ساله خود در آن بقعه تاریک و طلسمی که سبب شده کفن تیره به تن کند، سخن می‌گوید. زن، ضمن شرح آلام و تیره روزی‌هایش، به اصل و نسب خود اشاره می‌کند و خویشتن را دخت «خسرو پرویز» و ناز پروده «شیرین» می‌نامد که بعدها از بخت بد در آن مقبره گرفتار آمده است. در بخش هفتم، شرح بازگشت شاعر از آن مقبره اسرار آمیز به ده محل اقامت اوست. در راه هر جا زنی می‌بیند، او را در لباس ملکه کفن پوشان در نظر می‌آورد، گویا در نظر شاعر همه زنان ملکه کفن پوشند. در پایان نیز شاعر به معنی و مقصود مورد نظرش انتقاد از حجاب اشاره می‌کند. ازین رو «تمثیلات این دوره بهترین راهکار برای شاعر دوره مشروطه است که مضامین انتقادی خود را بیان کنند. تمثیل سلاحی برنده در غلافی رنگین است که شاعر به نیکی از آن استفاده کرده است» (زرقانی، ۱۳۸۴: ۹۷). در دوره مورد نظر تنها عشقی در شعر کفن سیاه و نیما در قلعه سقریم از طرح رویت برای بیان چنین تمثیل‌هایی استفاده کرده‌اند. کفن سیاه سفرنامه‌ای خیالی است که به لحاظ قالب و مضمون در آن نوآوری‌هایی شده است. غیر از تمثیل‌هایی که نیما در اشعار خود به کار می‌گیرد، وی از تمثیلات سورئالیستی نیز استفاده کرده است. قلعه سقریم (۱۳۱۳، ش) که به واقع بلندترین و سستی‌ترین منظومه نیماست، نمونه‌ای از این گونه تمثیل‌هاست. به نظر می‌رسد. این منظومه به

لحاظ شکل و زبان، تقلیدی می‌باشد از هفت پیکر نظامی گنجوی و به لحاظ معنی و مضمون، تأثیر یافته‌اند از آثاری چون سیرالعباد الی المعاد سنایی (ر.ک، حمیدیان، ۱۳۸۱:۷۵). در این مثنوی تمثیلی، قلعه، رمز بعد جسمانی و نقص آدمی تلقی می‌شود و غولان و دیو خصمان رمز خواهش‌های نفسانی و شهوات که جوینده را از رسیدن به کمال باز می‌دارند. بدیهی است که چنین تمثیلاتی که چنین عناصر آن اشاره به شرایط سیاسی دارد، در سبک هندی نمی‌توان یافت و یا چنین مواردی را نمی‌توان در آنان مشاهده کرد. اگر تمثیل در عهد صفوی به یک بیت منحصر می‌شد، از این دوره به بعد تمثیل از ایجاز اجباری خود به در آمده و در کل شعر گسترده می‌شود. همچنین اگر تمثیل در سبک هندی عناصر یک بیت یا مصراع را انسجامی ناگسستنی می‌داد، این شیوه تمثیلی نیز کل شعر را منسجم می‌کند. در اشعار این دوره درصد بالایی از این گونه تمثیلات وجود دارد. مثلاً در شعر «هست شب» علاوه بر الهام تمثیلی دارد، وجود ابهامی اقلیمی نیز بر بار هنریش می‌افزاید. شب موصوف این شعر از شب‌های آشنا و معمول شمال است:

هست شب یک شب دم کرده و خاک / رنگ رخ باخته است / باد نو باوه بر از بر کوه / سوی  
من تاخته است / هست شب همچون ورم کرده تنی گرم در استاده هوا / هم از این دوست  
نمی‌بیند اگر گم شده‌ای راهش را (نیما، ۱۳۷۶:۷۸).

قلعه سقریم اساساً تقلیدی از طرح رویاگون سفرهای عرفانی در رساله الطیرها و دیگر آثار مشابه فارسی است که خود از تمایزات با تمثیلات سبک هندی به شمار می‌رود.

مانده‌ام از حکایتِ شبِ بیم	بارک الله احسن التقویم
چه به خوابی گران در افتادم	کاروان رفت و چشم بگشادم
داده‌ام نوبتی چنان از دست	که نیارم به حال خود پیوست
آن که بردش به ره گرانی خواب	دست با باد داد و پای بر آب
خواب دوشم ز جای بُرد چنان	که دل از جا گسست و از دل جان...

(همان: ۹۴)

### نتیجه

خفقان ناشی از این استبداد موجود در دوره مشروطه سبب شد تا شعرا و نویسندگان از بیان اوضاع اجتماعی و سیاسی بپرهیزند و به نقل مضامین اخلاقی و تعلیمی اکتفا کنند و یا در بیان مضامین سیاسی و انتقادی به رمز و تمثیل روی بیاورند و ادبیاتی زیر زمینی را شکل دهند، گرچه همین انتقادات نیز تا سال‌ها انتقادهایی سطحی و روبنایی بود و فقط در پایان این دوره به مسائل عمقی جامعه معطوف شد. لذا انتقاد از وضع موجود، در آثاری که برای گریز از صراحت سیاسی به استعاره و کنایه و تمثیل روی می‌آورد، شرح احوال فقرای جامعه همراه با لحنی حزن آلود، انزواطلبی و گرایش به افکار عرفانی، که خود نوعی مقاومت منفی ناشی از بدبینی و گریز از واقعیت بود، همه از همین خفقان نشأت می‌گرفت. تمثیل ازین دوره به بعد (که در ادوار بعد شدت نیز می‌یابد) علاوه بر اهدافی که شاعر در زمان خلق آن دارد، نقش موثری در هماهنگ کردن و یک‌پارچه کردن تصاویر از ابتدا تا انتهای شعر دارد و به این طریق کل شعر (نه مانند سبک هندی در یک بیت) یک دست می‌شود. شکل برخی از تمثیل‌های روایی این دوره برگرفته از امثال و قصص مربوط بدان‌هاست. در این دوران ظاهراً ادبای سعوی زیادی داشتند که سخن را هر چه بیشتر به توده مردم نزدیک کنند تا از این طریق اهداف سیاسی و اجتماعی مشروط نیز با تناسب بیشتری جای خود را در خطوط کشور باز کند. این موضوع از تمایزات اصلی تمثیلات این دوره با تمثیلات عهد صفوی است. نمادین و سمبولیک بودن تمثیلات این دوره از اوضاع جامعه و شرایط سیاسی و گاه عدم اطلاع همگان از تمثیل‌ها و تشخیص به موقع عناصر آنان موجب ابهام در درک آنان می‌شد. در سبک هندی تمثیلات محدود به یک بیت هستند اما در این دوره اغلب به صورت روایی به کار گرفته می‌شوند که در طول شعر ادامه می‌یابد. مناظره نیز در تمثیلات این دوره فراوان دیده می‌شود. هرچند گاه در سبک هندی می‌توان شاهد مناظره‌ای بود، اما به صورت یک روایت یا با پردازش شخصیت‌ها و ... نبود و بیشتر به بیان مضامین غنایی و عاشقانه همت گمارده می‌شد. البته مناظره در این دوره بیشتر حول محور مضامین اجتماعی، بی‌عدالتی‌ها، نابرابری‌ها و ... می‌پردازد. از طرف دیگر بار تمثیلی مورد نظر در این دوره از ابتدا تا انتهای روایت وجود دارد.

تمثیل در دوره مشروطه بیشتر در رواج مضامین آزادی، عقاید شاعر در مورد اجتماع و ... نیز دور می‌زند. به عنوان نمونه نکته قابل تأمل در تمثیل‌های فرخی، نفوذ و حضور رگه‌هایی از اندیشه‌های سوسیالیستی یا انقلاب کارگری است (بدیهی است که این گونه مضامین اجتماعی بدین صریحی در سبک هندی قابل مشاهده نیست). گاهی اوقات نیز تمثیلات وسیله‌ای جهت بیان کردن بن مایه‌های تعلیمی می‌شوند. اما آخرین تمایزی که مابین تمثیلات دوره زمانی با تمثیلات سبک هندی وجود دارد آن که در این دوره از افسانه‌های تمثیلی نیز یافت می‌شود. در این دوره میرزاده عشقی در سرودن منظومه کفن سیاه از طرح تمثیل‌های رویاگونه سود جسته است. بدین گونه شاعر از تمثیل در جهت بیان مفاهیم سیاسی نیز استفاده کرده است.

### منابع و مأخذ

۱. آراین پور. یحیی. (۱۳۷۵). از صبا تا نیما. جلد دوم. تهران: زوار، چ ششم.
۲. آژند. یعقوب. (۱۳۶۲). ادبیات نوین ایران. تهران: امیرکبیر.
۳. ابن مسکویه. احمد بن محمد. (۱۹۵۲). تهذیب‌الاخلاق. تلخیص و ترجمه صلاح‌الدین سلجوقی؛ ویرایش و صفحه‌آرایی محمدکاظم کاظمی تصحیح و حاشیه محمدرضا وصفی. تهران: عرفان.
۴. اعتصامی. پروین. (۱۳۷۸). دیوان اشعار پروین اعتصامی. تهران: ایران زمین.
۵. ایرج میرزا. (۱۳۶۸). دیوان ایرج میرزا. تهران: پگاه.
۶. بهار. محمد تقی. (۱۳۳۰). دیوان ملک الشعراء بهار. تهران: توس.
۷. جعفری. مسعود. (۱۳۸۳). پیشگامان شعر رمانتیک فارسی. تهران: اطلاعات.
۸. حمیدیان. سعید. (۱۳۸۳). داستان دگرذیسی. تهران: نیلوفر، چ دوم.
۹. خلیلی جهان تیغ. مریم. (۱۳۸۲). ساخت روایت در شعر نیما. نشریه ادبیات و علوم انسانی تبریز. سال ۴۶. شماره مسلسل ۱۸۸. پاییز ۱۳۸۲. ۱۰۷-۱۳۲.
۱۰. زرقاتی، مهدی، (۱۳۸۷). چشم انداز شعر معاصر ایران. تهران: ثالث.
۱۱. زرین کوب. عبدالحسین. (۱۳۷۳). نقد ادبی. تهران: امیرکبیر.
۱۲. زولهایم. رودولف. (۱۳۸۱). امثال کهن عربی. ترجمه احمد شفیع‌ها. تهران: مرکز نشر.
۱۳. شامیان سارو کلایی. اکبر. (۱۳۸۴). تمثیل رؤیا در شعر حمیدی. پژوهش‌های ادبی. شماره ۹ و ۱۰. ۱۱۱-۱۲۶.
۱۴. شهریار. محمد حسین. (۱۳۷۷). دیوان شهریار. تهران: زرین نگاه.



۱۵. صائب تبریزی. (۱۳۷۰). دیوان اشعار. تصحیح محمد قهرمان. تهران: علمی- فرهنگی.
۱۶. عشقی، محمد رضا بن ابوالقاسم، (۱۳۴۲). کلیات مصور عشقی. تألیف و نگارش علی اکبر مشیر سلیمی. تهران: بانک بازرگانی ایران.
۱۷. فرخی یزدی. محمد. (۱۳۶۸). دیوان اشعار فرخی یزدی: غزلیات. قصاید و رباعیات. تهران: بی جا.
۱۸. محمدی. محمد حسین. (۱۳۷۴). بیگانه مثل معنی (نقد و تحلیل شعر صائب و سبک هندی). تهران: میترا.
۱۹. میدانی. احمد بن احمد. (۱۳۷۴). مجمع‌الامثال. حقیقه و فصله و ضبط غرائب و علق حواشیه محمد محیی‌الدین عبدالحمید. [بی‌جا]: [بی‌نا]. [مطبعه‌السنة‌المهدیه].
۲۰. یوشیج. نیما. (۱۳۷۶). مجموعه کامل نامه‌های نیما. به کوشش سیروس طاهباز. تهران: علمی.

