نشریهٔ زن در فرهنگ و هنر، دورهٔ ۵، شمارهٔ ۲، تابستان ۱۳۹۲: ۲۶۱ـ۲۸۱

شکل و ساخت تمثیلات پروین اعتصامی

دکتر فائزه عرب یوسف‌آبادی[۱]، دکتر منیره فرضی‌شوب[۲]، محمدنعیم محمدی[۳]

چکیده

فرم یا صورت به این دلیل که شیوهٔ بیان درمجموع به اثر ادبی ساختار و شکل می‌بخشد و در صورت، تجلی می‌یابد عاملی مهم در ماندگاری اثر است. در این مقاله، با تکیه بر نگرش سیستمی، به تبیین و بررسی عوامل و عناصر مؤثر در انسجام و یک‌پارچگی و فرم و شکل تمثیلات و مناظرات دیوان پروین اعتصامی پرداخته شده و این نتایج حاصل آمده است:

۱. در مناظرات پروین اعتصامی، به دلیل اینکه اجزای شعر در یک بافت گفت‌وگویی محکم در هم تنیده شده است، تداوم و انسجام متن به وضوح دیده می‌شود.
۲. بیان روایی پروین در تمثیلات و مناظراتش سبب شده که نسبت متقابل هر جزء یا دیگر اجزا به‌خوبی رعایت شود و ساختاری منسجم و هیئتی متشکل به‌وجود آید.
۳. پروین با استفادهٔ هوشمندانه از موسیقی مناسب با محتوای این بخش از اشعارش، تداوم متن و ارتباط متقابل میان اجزای شعر را مستحکم‌تر نموده است.
۴. پروین اعتصامی به مدد بهره‌گیری از شکل ذهنی کامل و سازمان‌یافته‌اش و با سازماندهی به عناصر زبانی (آواها، واژگان، و صورت‌های نحوی) در شعرش توانسته است ساختاری قوی و شکلی ماندگار در ذهن مخاطب به‌وجود آورد.

کلیدواژگان

پروین اعتصامی، تمثیل، ساخت، شکل.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

مقدمه

گرایش به خردگرایی و توسعهٔ علوم تجربی باعث شد که روش‌شناسی علم، نگرش سیستمی را به وجود آورد که ساختارگرایی در علوم انسانی و هنر و ادبیات جزئی از آن است. برخلاف

۱. استاد مدعو گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه فردوسی مشهد famoarab@gmail.com
۲. استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه گلستان Farzishob@ gmail.com
۳. کارشناس ارشد ادبیات تطبیقی دانشگاه علامه طباطبایی m.naeim@ymail.com
تاریخ دریافت: ۱۳۹۰/۸/۲۱، تاریخ پذیرش: ۱۳۹۰/۹/۸

نگرش خردگرایی کلاسیک، که همهٔ فرایندها را با مطالعهٔ رابطهٔ علیتی محض تبیین می‌کند، نگرش سیستمی رابطهٔ بین دو بخش یا دو عنصر را صرفاً یک عمل سادهٔ علت و معلولی عنصر A بر عنصر B نمی‌داند؛ طبق این نگرش، ممکن است این رابطه بیانگر عملی دوجانبه از A بر B و از B بر A باشد [۱۳، ص۴۷]. پیش از آنکه وارد بحث دربارهٔ شکل و ساخت تمثیلات و مناظرات پروین اعتصامی شویم، ناگزیریم اصطلاحات «ساخت» و «شکل» را تعریف کنیم تا در خلال بحث خواننده مقصود را به‌روشنی دریابد:

الف) ساخت[1]: عبارت است از هر کل متشکلی که از ترتیب و تنظیم اجزای کوچک‌تر از خود درست شود و این اجزا بتوانند کار یا نقش معینی را درون این کل انجام دهند. به اجزای سازندهٔ ساخت، واحد ساختاری و به نظم این واحدهای ساختاری، روابط ساختاری گفته می‌شود.

ب) شکل[2]: هیئت کل و نهایی یک مجموعه (در اینجا شعر) که ذهن می‌تواند در خود نگه دارد. به بیان دیگر، تجسم نهایی یا کلیت محسوس یک پدیدهٔ ادبی [۹، ص۲۴۹]. بنا به گفتهٔ ابرامز، تمایزی که کولریج بین دو نوع شکل در شعر، یعنی فرم مکانیکی[3] و فرم اندام‌وار[4]، مطرح می‌کند، بسیار روشنگر است: «فرم ماشین‌وار یا مکانیکی فرمی ثابت و از پیش تعیین شده است؛ مانند اینکه مقداری گل را در قالبی خشت‌زنی، که از پیش وجود داشته، بریزیم؛ ولی فرم اندام‌وار یا ارگانیکی فرمی است که از درون خود شکل می‌گیرد و کمال آن همان کمال فرم بیرونی است» [۱۴، ص۷۲]. برای آنکه بتوانیم ملاک مشخص قابل سنجشی دربارهٔ تمثیلات پروین ارائه دهیم، ناگزیریم به تعریف تمثیل از منظر خاص خود بپردازیم: متون داستانی ــ اعم از حکایات کهن (افسانه‌ها، حماسه، اساطیر، و...) و داستان‌های امروزین (رمانس، رمان، داستان کوتاه، و...)ـ را می‌توان به دو گروه کلی تقسیم کرد: دستهٔ نخست، داستان‌هایی که به اشخاص، رویدادها، زمان، و مکانی خاص دلالت می‌کنند و از آن فراتر نمی‌روند؛ ازاین‌رو، این داستان‌ها را واقعی می‌نامیم. این گروه از داستان‌ها دستاویزی برای بیان چیزی ورای خود به‌شمار نمی‌آیند.

دستهٔ دوم، داستان‌هایی هستند که، چه ساختگی و چه برگرفته از وقایع گذشته باشند، بر چیزی فراتر از داستان دلالت دارند. همهٔ داستان‌های تمثیلی در شمار دستهٔ اخیر قرار می‌گیرند، زیرا مقصود راوی از نقل آن‌ها گونه‌ای دلالت ثانوی است به یک اندیشه یا پیام فلسفی یا اخلاقی و به قول عبدالقاهر جرجانی غرض فقط معنی نیست، بلکه بیان «معنی معنی» است [۴، ص۱۱۷]. ازاین‌رو، «تمثیل داستانی یا الیگوری، در اصطلاح ادبی، روایت گسترش‌یافته‌ای است که حداقل دو لایهٔ معنایی دارد: لایهٔ اول، همان صورت قصه (اشخاص و حوادث) و لایهٔ دوم، معنای ثانوی و عمیق‌تری است که در ورای صورت می‌توان جست و به آن روح تمثیل می‌گویند» [۱۰، ص۱۵۴].

---

1. structure
2. from
3. mechanic form
4. organic form

در این پژوهش، با تکیه بر نگرش سیستمی، به بررسی شکل و ساخت اندام‌وار و ارگانیک تمثیلات پروین اعتصامی می‌پردازیم.[۱] پرسشی که در مقالهٔ حاضر مطرح می‌شود، این است که عوامل و عناصر مؤثر در انسجام و یک‌پارچگی و فرم و شکل تمثیلات دیوان پروین اعتصامی کدام‌اند؟ مبنای بررسی حاضر ۱۰۵ تمثیل است که براساس تعریف مورد نظر ما از دیوان پروین اعتصامی انتخاب شده است. برای پاسخگویی به این پرسش، با روش جست‌وجو در منابع کتابخانه‌ای، به بررسی، تبیین، و بازنمودن عوامل و عناصری که انسجام، یک‌پارچگی، و درنهایت ساخت و شکل شعری تمثیلات و مناظرات پروین اعتصامی را به‌وجود آورده‌اند پرداختیم. پژوهش بر پایهٔ این فرضیه شکل گرفت که انسجام و شکل‌مندی تمثیلات پروین اعتصامی مرهون عوامل زیر است:

الف) ساختار روایت: عناصر، عوامل، و شگردهای روایی که وجودشان تناسب، تداوم، و استمرار را در امتداد روایت ایجاد می‌کند و انسجام و یک‌پارچگی متن را به ارمغان می‌آورد.

ب) ساختار نظم: عناصری زبانی (آواها، واژگان، و صورت‌های نحوی) و موسیقایی که به مدد خلاقیت شاعر و شگردهای هنری او کنار هم چیده می‌شوند و تصویری همگن، ساختاری منسجم، و هیئتی متشکل را خلق می‌کند.

۱. ساختار روایت

روایت دو معنای عام (گسترده و فراگیر) و خاص (محدود و مشخص) دارد. روایت در معنای عام شامل همهٔ اطلاعات و اخباری است که ما به سمع و نظر دیگران می‌رسانیم و می‌توانند با زبان مکتوب یا ملفوظ، تصاویر ثابت یا متحرک، و... ارائه شود. از این منظر، «روایت با تاریخ بشر آغاز می‌شود و در هیچ کجا ملتی بی‌روایت وجود نداشته است....» [۱۵، ص۷۹]. بخشی از انسجام و شکل‌مندی تمثیلات پروین مرهون شگردهای روایت‌پردازی زیر است.

۱.۱. حسن آغاز و انجام

۱.۱.۱. عنوان

عنوان، هم از نظر ساختار بیرونی و هم درونی، بخشی از اثر است که متن با آن شروع می‌شود. در ۵۶ تمثیل (۵۳ درصد از کل تمثیلات) واژه‌های عنوان، نام طرفینِ مناظره است که عیناً در بیت اول تکرار می‌گردد و از همان آغاز، تقابل و تنش موجود در ساختار شعر را منعکس می‌نماید.

---

۱. در نگارش این مقاله، پژوهش‌های زیر الگوی کار نگارنده بوده است:

ـ سمیرا بامشکی، «تحلیل روایت‌شناسانهٔ داستان‌های مثنوی و عوامل مربوط به آن»، پایان‌نامهٔ دکتری، رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دکتر علی شریعتی، دانشگاه فردوسی مشهد، ۱۳۸۸.

ـ محمود فتوحی، *شکل و ساخت در شعر شفیعی کدکنی* (مجموعه مقالات سفرنامهٔ باران)، به کوشش حبیب‌الله عباسی، تهران: روزگار، ۱۳۷۸.

۲.۱.۱. فرایند پایدار آغازین

بررسی چگونگی آغاز داستان و شیوه‌های ورود به آن بسیار مهم است. در اغلب تمثیلات پروین اعتصامی، بیت آغازین نشان‌دهندهٔ مکان، زمان، شخصیت، و کنش است؛ مثلاً، در تمثیل «آشیان ویران»، داستان مرغی که به دام صیاد گرفتار می‌گردد و فرزندانش، بدحال و پریشان‌روزگار، در چنگ شاهین حوادث به سر می‌برند، با این بیت آغاز می‌شود:

از ساحت پاک آشیانی مرغی بپرید سوی گلزار

[۱، ص۷۴]

در این بیت، نوع آغاز از مقولهٔ آغازهای خبری است و عناصر تشکیل‌دهندهٔ موقعیت ابتدایی به ترتیب نشان‌دهندهٔ مکان، قهرمان، کنش، و... است. در نخستین مصراع، کلام طنینی عاطفی دارد و دارای عالی‌ترین نوع ایجاز و درنتیجه حسن اثر و تأثیر است.

۳.۱.۱. فرایند پایدار فرجامین

پایان‌بندی مناسب و حسن ختام نیز از عواملی است که در ایجاد شکل هنری و تأثیرگذاری و ماندگاری اثر در ذهن مخاطب بسیار مؤثر است. در پایان‌بندی‌های سنتی معمولاً روایت با یک مؤخره یا پس‌گفتار[1] یا یک صحنه (اغلب یک دیالوگ پایانی) تمام می‌شود؛ اما پایان داستان‌های مدرن متفاوت است و پنج حالت می‌تواند داشته باشد:

۱. پایان باز[2] ۲. ایست ساده[3] ۳. نتیجه‌گیری معماگونه[4] ۴. نتیجه‌گیری مبهم[5] ۵. پایان‌های چندگانه[6] [۳، ص۲۶۳].

در تمثیلات پروین، پایان داستان در روند استنتاج و تأثیرگذاری از کلیت شعر نقطهٔ اوج است. در ۵۰ تمثیل (۴۸ درصد از کل تمثیلات) روایت به گفتار آخر و نتیجه‌گیری‌های پروین از داستان پس از صحنهٔ آخر ختم می‌شود؛ مثلاً، در تمثیل «آشیان ویران»، پس از بیان وضعیت نامطلوب و مرگ فرزندان بدون مادر، روایت با این ابیات پایان می‌پذیرد:

خون ریخت به کام کودکی چند برچید بساط مادری را
فرزند مگر نداشت صیاد؟

[۱، ص۷۶]

---

1. epilogue
2. open-ended
3. simple stop
4. enigmatical conclusion
5. ambiguous
6. alternative endings

در مصراع آخر، شاعر واژهٔ «فرزند» را در آغاز آورده است تا اهمیت آن را بیشتر برساند. پس از آن، واژهٔ «مگر» را آورده است که در سراسر مصراع درنگ خاصی را ایجاد می‌کند و با این کار برای شعر پایانی تکان‌دهنده پدید می‌آورد که از نظر حسن تأثیر در نوع خود کم‌نظیر است.

پنجاه‌وپنج تمثیل دیگر (۵۲ درصد از تمثیلات)، همانند داستان‌های مدرن، فاقد مؤخره و به شکل «ایست ساده» پایان می‌یابد. در قطعهٔ «دیده و دل» دیده از دل شکایت می‌کند که چرا هرگاه دچار شوق و عشق می‌گردی، سیل اشک بنیاد «مرا» خراب می‌کند؟ این شکایت ادامه می‌یابد تا اینکه دل فرصت می‌یابد در دفاع از خویش سخن بگوید. شعر با مثال‌ها و دلایل دل ادامه پیدا می‌کند تا می‌رسد به بیت آخر که به شیوهٔ «ایست ساده» نقش روایتگری به مخاطب واگذار می‌شود:

تو را فرسود گر روز سیاهی　　مرا سوزاند عالم‌سوز آهی

[۱، ص۱۴۰]

این پایان ناتمام، خود یک پایانِ طراحی‌شده و حساب‌شده است که سرشت پایان‌ناپذیر مضمون یا درون‌مایهٔ کل اثر را برجسته می‌کند [۳، ص۲۶۴] و پروین به زیباییِ تمام بی‌پایانی این تقابل را با پایان‌ندادن به داستان نشان می‌دهد.

۲.۱. شخصیت

شخصیت در اثرِ روایتی یا نمایشی فردی است که کیفیت روانی و اخلاقی او در گفتار و کردارش منعکس می‌گردد. در ۸۹ تمثیل (۸۵ درصد از کل تمثیلات) اشخاص غیرانسانی 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 به‌وجود می‌آورند. با وجود آنکه در نوع ادبی تمثیل، به دلیل ساختار کوتاه آن، مجالی برای تنوع شخصیت‌گزینی و شخصیت‌پردازی وجود ندارد، پروین اعتصامی با پرداخت هنریِ اشخاص زمینه‌ای را فراهم می‌کند تا اشخاص نمایش، به‌اقتضای خلق‌وخوی خویش و با اعمالی که انجام می‌دهند، خود را به تماشاگر معرفی نمایند و با بیان اندیشه‌ها، آرزوها، شادی‌ها، و غم‌های خویش تجربیات ذهنی مخاطب را گسترش دهند. برخی از روش‌های شخصیت‌پردازی او به شرح زیر است:

۱.۲.۱. شخصیت‌پردازی برمبنای توصیف کنش شخصیت

به گفتهٔ هنری جیمز، شخصیت چیست جز تجلی رویداد و رویداد چیست جز ترسیم شخصیت؟ در این نکته، پراپ، توماشفسکی، و بارت نیز با جیمز هم‌صدایند که شخصیت و کنش را نمی‌توان از یکدیگر جدا کرد، زیرا رابطه‌ای متقابل دارند و یکی مستلزم دیگری است [۱۱، ص۸۴]. کنش‌های شخصیت مسیر مشخصی را از آغاز تا فرجامِ روایت می‌پیمایند و در ساختار داستان

یک نقش کلی و یک نقش جزئی ایفا می‌کنند؛ نقش جزئی آن، ارتباط بین کنش پیش و پس از خود است و نقش کلی، ارتباط با مدار ساختار در جهت پیشبرد آن است که مناسبات و روابط ساختار را تعیین می‌کند.

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 شگردِ روایی سبب می‌شود که بار اصلی روایت را اشخاص برعهده 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 ابیات زیر، کنش یک عنکبوت، وجوه مختلف شخصیتِ آرام، مطمئن، و پرتلاش او را توصیف می‌کند:

پشت در افتاده اما پیش بین　　از برای صید، دائم در کمین

رشته‌ها رشتی ز مو باریک‌تر　　زیر و بالا، دورتر، نزدیک‌تر

پرده می‌آویخت پیدا و نهان　　ریسمان می‌تافت از آب و دهان

[۱، ص۱۱۷]

۲.۲.۱. شخصیت‌پردازی برمبنای توصیف عواطف و حالات درونی شخصیت

نمایش تفکر شخصیت اصلی حکایت و جدال درونی او با خود، در رویارویی با حادثه، یکی از راه‌های خلق و پرورش شخصیت و از عوامل مهم نمایشی‌کردن تمثیلات پروین اعتصامی است که سبب می‌شود مخاطب، به دور از تأثیر قضاوت راوی، دربارهٔ شخصیت‌ها قضاوت کند و برمبنای درک خویش آن‌ها را مجسم کند. ابیات زیر توصیف احوال درونی و توهمات یک قاتل پس از ارتکاب قتل است. در این بخش، توصیف توهمات قاتل، با جملات کوتاه و پی‌درپی و حذف عبارات توصیفی و توضیحی، ریتم و آهنگ روایت را تند کرده و اضطراب و تشویش شخصیت را به مخاطب القا می‌کند:

به هرجا نهم پا در این تیره‌جای　　فتاده است آن کشته‌ام پیش پای

ز وحشت بگردانم ار سر دمی　　ز دنبالم آهسته آید همی

[۱، ص۱۷۰]

۳.۲.۱. تقابل، نمایشگر شخصیت

به ارتباط دو یا چند شخصیت داستانی، در حوزهٔ کنش، تقابل می‌گویند. در حالت تقابل، کنش شخصیت‌های داستان در ارتباط منطقی باهم صورت می‌گیرد و کنش یک شخصیت، واکنش

شخصیت دیگر را درپی دارد. ساختار داستانی تمثیلات اصولاً براساس تقابل افراد شکل می‌گیرد. این تقابل‌ها شکل‌دهندهٔ گره‌های اصلی داستان‌اند و روند حرکت داستان را می‌سازند. هنر پروین در این است که، به‌تدریج و درخلال روایت، مخاطب را با وجوه مختلفی از ابعاد شخصیت‌های روایت آشنا و با نمایش تضاد فکری و رفتاری آنان وجوه مثبت و منفی هریک از شخصیت‌ها را برجسته می‌کند؛ مثلاً، در شعر زیر، مخاطب در مواجهه با توصیف دقیق کشمکش قاضی کشمر و خانواده‌اش، به دور از قضاوت راوی و برمبنای درک خود، وجوه مختلف شخصیت او را مجسم می‌نماید:

قاضی کشمر ز محضر شامگاه — رفت سوی خانه با حالی تباه
هر کجا در دید بر دیوار زد — بانگ بر دربان و خدمتکار زد
کودکان را راند با سیلی و مشت — گربه را با چوب‌دستی خست و کشت
خشم هم بر کوزه هم بر آب کرد — هم قدح هم کاسه را پرتاب کرد

[۱، ص۱۳۳]

۴.۲.۱. شخصیت‌پردازی برمبنای گفت‌وگو

همان‌طور که کنش شخصیت هستهٔ اصلی داستان را تشکیل می‌دهد، گفتار شخصیت نیز از اهمیت زیادی برخوردار است، زیرا گفتارْ خود نوعی کنش است. در داستان‌هایی که بر پیام و مضمون و بیان اندیشه‌ای تأکید می‌شود، گفتار شخصیت بیش از کنش او اهمیت دارد. در ۹۳ تمثیل (۸۸٫۵ درصد از کل تمثیلات)، که داستان مبتنی بر گفت‌وشنود محض است، کنش شخصیت همان گفتار اوست. در این تمثیل‌ها، که با نقل قول راوی آغاز می‌شود، اشخاص با عنصر گفت‌وگو علاوه بر اینکه ابعاد گوناگون شخصیت خود را نشان می‌دهند، پیش‌رَوی قصه را نیز تداوم می‌بخشند. در ابیات زیر، سخنان تحقیرآمیز خار نشان‌دهندهٔ حسادت برآمده از عقدهٔ حقارت اوست:

نوگلی روزی ز شورستان دمید — خار آن گل دید و رو در هم کشید
کز چه رویی به پیش پای ما — تنگ کردی بی‌ضرورت جای ما
سرخی رنگ تو چشمم خیره کرد — زشتی رویت فضا را تیره کرد

[۱، ص۲۴۸]

۳.۱. زمان

هر پدیدهٔ نسبتاً دامنه‌داری که سیری پیش‌رونده داشته باشد، ساختار روایی ساده‌ای را در بطن خود می‌پروراند. آنچه به این ساختار پیش‌رونده و روایی شکلی داستانی می‌بخشد، گشتارهایی است که از سوی نویسنده یا راوی بر پیکرهٔ موضوع تحمیل می‌شود. این گشتارها در توالی

خطی- زمانی داستان تحلیل‌پذیرند [۲، ص۱۲۹]، زیرا در داستان، وقایع در زمان رخ می‌دهد و در زمان نیز روایت می‌شود.

ژرار ژنت ادعا می‌کند که می‌توان داستانی گفت بدون ذکر مکانی که داستان در آن اتفاق می‌افتد، ولی تقریباً غیرممکن است که بتوان داستانی گفت که در زمان واقع نشده باشد، زیرا ناچاریم داستان را در زمان حال، گذشته، یا آینده تعریف کنیم [۱۶، ص۲۱۵]. ژنت میان زمانِ تقویمی و زمانِ روایی تفاوت قائل است. او مسیر گردش داستان را از زمان تقویمی به زمان روایی (متن)، به سه مبحث عمدهٔ نظم، تداوم، و بسامد تقسیم می‌کند. در این بخش، برای بازنمودن سازمان و فرم و شکل روایت‌های پروین، ابعاد زمانی روایات او را بررسی می‌نماییم:

۳.۱. ۱. نظم

یک راوی ممکن است رویدادها را در نظمی[1] که اتفاق می‌افتند، یعنی براساس تقویم زمانیِ آن‌ها، انتخاب کند و راوی دیگر ممکن است رویدادها را خارج از نظم تعریف کند. هرگونه تغییری در چینش و ارائهٔ رویدادهای داستانی «زمان‌پریشی»[2] نام دارد [۵، ص۵۶]. ژنت زمان‌پریشی را به دو نوع کلی گذشته‌نگر[3] و آینده‌نگر[4] تقسیم می‌کند. در زمان‌پریشیِ گذشته‌نگر، نوعی عقب‌گرد[5] نسبت به زمان تقویمی صورت می‌گیرد. گویی روایت به گذشته برمی‌گردد و واقعه‌ای که در گذشته رخ داده روایت می‌شود. در زمان‌پریشیِ آینده‌نگر، نوعی پرش و جلورَوی[6] نسبت به زمان تقویمی صورت می‌گیرد و به واقعه‌ای که هنوز رخ نداده اشاره می‌گردد.

در تمثیلات پروین، زمانِ غالبِ روایت زمان گذشته و از نوع روایت‌های مربوط به گذشته[7] است. با تکرار فعل‌های ماضی «گفت» و «پاسخ داد» مخاطب درمی‌یابد که شخصیت‌ها نسبت به آنان غایب‌اند و در زمان گذشته این رویدادها را گذرانده‌اند؛ ولی در ۹۳ تمثیل (۸۸/۵ درصد) از کل تمثیلات، گفت‌وگوی شخصیت‌ها امکان جهش‌های زمانی را نیز فراهم می‌آورد که نمود آن در قالب تعویض آشکار زمان افعال از گذشته به حال و از حال به آینده (مضارع محقق‌الوقوع) و سرانجام توقف در زمان حال است:

گفت: فردا به گلستان بازآی تا ببینی چه تماشایی هست
گر که منظور تو زیبایی ماست هر طرف چهرهٔ زیبایی هست

[۱، ص۵۷]

---

1. order
2. anachronies
3. analypsi
4. prolepsis
5. flash back
6. flash forward
7. subsequent

۳.۱. ۲. تداوم

دربارهٔ زمان در روایت، همیشه با مسئله‌ای دووَجهی روبه‌رو هستیم؛ اول زمانمندی حوادث داستانی[1]، یعنی نظم واقعی حوادث و رویدادها، و دیگری زمان روایت[2]، یعنی زمان‌مندی سخنی که منعکس‌کنندهٔ این حوادث در متن است. ژنت رابطهٔ میان تداوم یک داستان (به دقیقه، ساعت، روز، ماه، و سال) را با طول متن اختصاص داده شده به این تداوم (برمبنای خط و صفحه) بررسی می‌کند. از دیدگاه او، در مسیر شکل‌شناسیِ دامنهٔ زمانی یک اثر روایی می‌توان یک خط گاهشماری رسم نمود تا مشخص گردد که هر رویدادی چه هنگام رخ می‌دهد و زمان خواندن آن چه نسبتی با زمان روی ساعت دارد. در این خط، مفروض گونه‌های متفاوتی از دامنهٔ زمانی‌ای که صرف روایت یا توصیف رویدادی شده است، خود را می‌نمایاند و ایجاب‌های متنوعی محدودهٔ زمانی روایت‌شدگی یک روایت را از دامنهٔ زمانی خواندن آن متمایز می‌کند [۲، ۱۴۵].

اگر با شیوهٔ روایت توصیفی همراه با واکاوی جزئیات و توصیف‌های دقیق و موشکافانهٔ صحنه‌ای فشرده در پیکرهٔ داستان مواجه شدیم، دامنهٔ زمانی خواندن رویداد طولانی‌تر از زمان توصیف‌شده است؛ اگر زمان گاهشماری وقوع رویداد در روساختی بسیار فشرده به نمایش گذاشته شود و با پرش‌های زمانی از یک نیم‌روز به نیم‌روز بعدی، از این هفته و ماه و سال به هفته و ماه و سال بعدی، و... مواجه شدیم، زمان خواندن بسی کوتاه‌تر از زمان گاهشماری است؛ و اگر با شیوهٔ نمایشی دراماتیک، که نمایش مستقیم واژگان و کنش‌های شخصیت‌هاست، مواجه شدیم، زمان توصیف‌شده و زمان خواندن تقریباً باهم برابرند [۲، ص۱۴۸ـ۱۵۱].

از دیدگاه ژنت، فقط در گفت‌وگو (دیالوگ) است که هر واژه از متن برابر با یک واژه از داستان است؛ بنابراین می‌توان گفت که در گفت‌وگو اغلب تعادل زمانی بین زمان متن و زمان داستان برقرار می‌شود و گفت‌وگو بهترین تجلی تداوم شتاب ثابت است. نودوسه تمثیل پروین (۸۸٫۵ درصد از کل تمثیلات) گفت‌وگومحور است و به‌جز برخی موارد معدود، که شاعر به فضاسازی و تصویرپردازی می‌پردازد، مراحل سه‌گانهٔ آغاز (گره‌افکنی)، میانه (تکوین)، و پایان (گره‌گشایی) با ضرباهنگ و شتابی ثابت روایت می‌شود و گسترهٔ زمانی رخدادن واقعی حوادث و مقدار متن اختصاص داده شده به ارائهٔ همان حوادث، یکسان است و همین امر سبب هم‌خوانی توالی وقایع با توالی زمان گشته است:

۳.۱. ۳. بسامد

بسامدْ تعداد دفعات تکرار حوادث سطح داستان و تعداد نقل آن حوادث در سطح متن است. بسامد به سه نوع اصلی تقسیم می‌شود: الف) تک‌محور یا مفرد که به نقل یک‌بار از آنچه یک‌بار

1. story -time
2. text-time

در داستان رخ می‌دهد اطلاق می‌گردد؛ ب) چندمحور یا مکرر که به چندین بار نقل از آنچه یک‌بار رخ داده است اطلاق می‌گردد؛ ج) تکرارشونده یا بازگو که به یک‌بار نقل از آنچه چندین بار رخ داده است اطلاق می‌گردد. مؤلفهٔ بسامد در بیشتر تمثیلات پروین از نوع تک‌محور یا مفرد است، زیرا کل روایات، مقطع زمانی کوتاهی را دربرمی‌گیرند و در بیشتر موارد از یک پرسش و پاسخ فراتر نمی‌روند. تمثیل کوتاه زیر را بنگرید:

جعل پیر گفت با انگشت[۱] که سر و روی ما سیاه مکن
گفت در خویش هم دمی بنگر همه را سوی ما نگاه مکن
این سیاهی، سیاهی تن توست جاه مفروش و اشتباه مکن
با تو رنگ تو هست تا هستی زین مکان خیره عزم راه مکن
سیه، ای بی‌خبر سپید نشد وقت شیرین خود تباه مکن

[۱، ص۲۵۹]

۴.۱. زاویهٔ دید و کانون‌سازی

زاویهٔ دید[۲] یا کانون[۳] روایت عنصری مهم و اساسی در ساختار داستان است، زیرا از جهتی احساس و رویکرد نویسنده را به موضوع و محتوای اثر نشان می‌دهد و از جهت دیگر عناصری همچون شخصیت، صحنه، و گفت‌وگو را تحت تأثیر قرار می‌دهد. چشم‌انداز یا زاویهٔ دید اشکال گوناگون دارد. روایت می‌تواند فاقد کانون باشد؛ یعنی از زبان شخص واقف به همهٔ ماجرا روایت شود یا کانون درونی داشته باشد؛ یعنی شخص از یک جایگاه ثابت یا متغیر آن را بیان کند یا از دیدگاه چند شخصیت بیان شود.

پروین اعتصامی، در بیشتر تمثیلات خود، یک راویِ برون‌داستانی است؛ یعنی حکایت را از منظر دانای کل بازمی‌گوید. او در این طرز روایت، گاه از موضع شاهد عینی بی‌واسطه و با شیوهٔ گزارشگری مستقیم و گاه با نقل قول از جانب راویِ مجهول داستان را روایت می‌کند و برای نشان‌دادن درون‌مایهٔ روایاتش، گاه بیرون از داستان با ارائهٔ ابیاتی اندرزگونه اعلام موضع می‌کند و گاه مضمون مورد نظر خود را در ظرف گفتار و رفتار شخصیت‌ها می‌گنجاند تا آن موضوع از دو جنبهٔ متفاوت از سوی دو گروه از شخصیت‌ها یا دو شخصیت کانونی شود.

نودوسه تمثیل (۸۸/۵ درصد از کل تمثیلات) ساختاری گفت‌وگومحور دارند. در این اشعار،

---

۱. زغال

2. point of view
3. focalization

که گفت‌وگوی شخصیت‌ها شالودهٔ داستان را می‌سازد، عامل کانونی‌ساز تغییر می‌کند، زیرا هریک از شخصیت‌ها در نوبت خود رویدادها را با توجه به ادراک و از نگاه خود بازنمایی می‌کند. در این اشعار، پروین با نمایش تضاد اندیشه‌ها، علاوه بر امکان ایجاد کانون‌سازی‌های چندگانه و جهت‌گیری‌های[1] ایدئولوژیکی مختلف، سبب به‌وجودآمدن پیوندی علّی- معلولی میان اجزای سخن نیز می‌گردد، زیرا هر سخن جوابی منطقی دارد که این جواب، معلول سخن اولیه است و همین ارتباط متقابل میان دو سوی مکالمه سبب تداوم و انسجام متن می‌شود [۹، ص۲۵۴].

وقتی چند شخصیت به‌عنوان کانونی‌ساز نقش ایفا می‌کنند، با روایت چندصدایی[2]، یعنی همجواری چند صدا در متن، مواجه می‌شویم. در ۵۰ تمثیل (۴۸ درصد از کل تمثیلات) تفسیر و نتیجهٔ پایانی داستان مشخص می‌کند که عقیدهٔ کدام شخصیت درست است. شگرد دیگر پروین در نشان‌دادن نظر غالب این است که گفتار شخصیتی را، که با عقاید و نظریاتش موافق و هم‌جهت است، طولانی‌تر می‌کند؛ مثلاً، قطعهٔ «دریای نور»، که گفت‌وگویی میان الماس و زرگر است، با سخن الماس آغاز می‌شود:

به الماس می‌زد چکش زرگری　　به هر لحظه می‌جست از آن اخگری

بنالید الماس کای تیره‌رای　　ز بیداد تو چند نالم چو نای

[۱، ص۱۲۷]

در بیت دوم و سوم، شخصیت اول (الماس) سخن می‌گوید و پس از آن شخصیت دوم (زرگر) لب به سخن می‌گشاید و چهار بیت را به خود اختصاص می‌دهد. الماس در پاسخ زرگر شش بیت دیگر را به خود اختصاص می‌دهد. پس از آن، از بیت چهارده تا پایان شعر، یعنی ۳۵ بیت، در اختیار زرگر است. در بخشی از این ۳۵ بیت، ۱۸ بیت با تکرار قید زمان (چو) در آغاز جملات در حکم یک جملهٔ مرکب از کلام زرگر است که وحدت ارگانیک خاصی به شعر بخشیده است:

چو بینند روی دل‌آرای تو　　چو آگه شوند از تجلای تو

چو پرسند از موج این آب‌ها　　از این جلوه‌ها، رنگ‌ها، تاب‌ها

[۱، ص۱۲۸]

۵.۱. ژرف‌ساخت و شکل ذهنی

یکی از عوامل عمدهٔ انسجام و سامان‌یافتگی تمثیلات پروین، وجود ایده‌ها و شکل‌های ذهنی کامل و سازمان‌یافته در ذهن شاعر است. شکل ذهنی موجودیت خود را از حادثه‌ای می‌گیرد که

1.orientation
2. polyphonic

در ذهن شاعر به وقوع می‌پیوندد. این حادثه محصول برخورد ذهنیت شاعر با هستی و پدیدهٔ طبیعت است. اگر شاعر به هستی نگرش و نظرگاه مستقل و ویژه‌ای داشته باشد، از موضع و موقف یگانه و استواری به تماشای هستی و اجزای آن می‌نشیند. این موضع یگانه و واحد همان چیزی است که به آن جهان‌نگری یا دستگاه فکری می‌گوییم [۹، ص۲۵۶]. در اکثر تمثیلات پروین، صورت قصه پیمانه‌ای است برای انعکاس پیام زیر:

به هرجا چراغی است روغنش باید بُود کار هر کارگر را حسابی

[۱، ص۱۵۱]

این پیام، که در ۵۸ تمثیل او تکرار شده است، همهٔ این اشعار را در خدمت بیان این ایده قرار داده است؛ بنابراین از این منظر وحدت اجزای شعر محصول حضور آن است: «آتش دل، آیین آینه، ارزش گوهر، امید و نومیدی، باد بروت، بازی زندگی، بلبل و مور، برف و بوستان، بنفشه، بی‌آرزو، پایه و دیوار، پیک پیری، تاراج روزگار، توانا و ناتوان، توشهٔ پژمردگی، تهی‌دست، تیر و کمان، جمال حق، جولای خدا، خاطر خشنود، دریای نور، دو محضر، دیدن و نادیدن، دیده و دل، ذره و خفاش، رفوی وقت، روش آفرینش، سرنوشت، سعی و عمل، سیه‌روی، شکسته، صاف و درد، عشق حق، عمر گل، عیب‌جو، فلسفه، قائد تقدیر، قدر هستی، کارگاه حریر، کرباس و الماس، کعبهٔ دل، کوته‌نظر، کوه و کاه، گفتار و کردار، گل بی‌عیب، گل خودرو، گل و خار، گل و خاک، گوهر اشک، گوهر و سنگ، مناظره، مور و مار، نااهل، نشان آزادگی، نکوهش بیجا، نکوهش بی‌خبران، نکوهش نکوهیده، هرچه باداباد».

۲. ساختار نظم

بررسی اجزای شعر، بدون درنظرگرفتن ساختار نظم و نقش موسیقایی و زبانی هر جزء در رابطه با کل، سبب می‌شود که کارکرد و اصل تناسب و تداعی از میان برود و مانع درک ساختمان هنری شعر شود؛ بنابراین برای درک زیبایی شعر، به‌عنوان یک ساختهٔ هنری، باید مجموعهٔ عوامل سازنده را باهم نگریست. بخش اعظمی از کلیت هنری تمثیلات پروین اعتصامی از ساختار نظم مایه می‌گیرد. ساختار نظم در سه سطح زیر در تکوین نهایی تمثیلات پروین اعتصامی نقش دارد:

۱.۲. توازن آوایی

توازن آوایی به دو بخش کمی و کیفی تقسیم‌پذیر است:

۱.۱.۲. توازن آواییِ کمی (وزن)

وزن یا توازن آواییِ کمی یکی از عناصر شاخص سازندهٔ شکل و فرم به حساب می‌آید. آنچه در موسیقی تکرار می‌شود، کمیت یا کوتاه و بلندیِ صامت‌ها یا مصوت‌هاست که همین تکرار باعث انسجام متن ادبی می‌شود. بخش عظیمی از انسجام و سامان‌یافتگی تمثیلات پروین مرهون توازن آواییِ کمی (وزن) و منطبق‌بودن محتوا و حالات عاطفی شاعر با وزن شعرش است. در این بخش، به بررسی اوزان عروضی مورد علاقهٔ پروین می‌پردازیم و کیفیت استفادهٔ او را از این اوزان بیان می‌داریم و ثابت می‌کنیم که پروین توانسته است وزن ویژهٔ زبان خویش را به‌دست آورد و با سازمان‌دهی به عناصر موسیقایی، ساختاری منسجم و هیئتی متشکل را خلق کند.

الف) بحر رمل

رمل بحری است با وزنی جویباری، لطیف، نرم، و موسیقیِ دلپذیر. دراصطلاحِ عروضی، بحری است که از تکرار رکن «فاعلاتن» پدید می‌آید. اشعاری که در این بحر سروده می‌شوند لطف خاصی دارند و عواطف و احساسات آدمی را برمی‌انگیزند. این بحر می‌تواند معانی و مفاهیم بزرگ و مضامین پربار را در خود جای دهد و آن‌ها را بهتر از سایر بحور بیان نماید؛ ازاین‌رو، برای مضامینی چون عرفان، اخلاق، پند، حکمت، مرثیه، و... نیز مناسب است.

پروین اعتصامی از بحر رمل در سرودن ۷۱ شعر (۳۴ درصد از کل اشعار دیوان) بهره برده است که شامل ۳۴ تمثیل (۳۲٫۵ درصد از کل تمثیلات) است. کثرت استفاده از اوزان بحر رمل ما را بر آن داشته تا نرمی و لطافت اوزان را از ویژگی‌های بارز شعر پروین بدانیم.

ب) بحر هزج

هزج در لغت به معنی سرود و آواز و ترانه است و دراصطلاحِ عروضی بحری است که از تکرار رکن «مفاعیلن» پدید می‌آید. پس از بحر رمل، بیشترین تعداد سروده‌های پروین بر این وزن است، زیرا بحر هزج بحری است با اوزان شیرین و دلنشین که اشعاری آرام‌بخش و لطیف می‌آفرینند که با روح لطیف زنانهٔ شاعر سازگار است. پروین اعتصامی از بحر هزج در سرودن سی ۳۹ شعر (۲۰ درصد) از اشعار دیوان بهره گرفته است که ۳۱ تمثیل (۲۹٫۵ درصد از تمثیلات) او در این گروه جای می‌گیرد.

ج) بحر مجتث

مجتث در لغت به معنی از بیخ کنده شده است و در اصطلاحِ عروضی بحری است با ارکان اصلی «مستفعلن، فاعلاتن». از آنجا که هرچه تعداد مصوت‌های کوتاه شعر بیشتر باشد در تندی و پویایی وزن مؤثرتر است، غلبهٔ مصوت‌های کوتاه در این بحر، وزن شعر را از حالت نرمی خارج کرده و بر تندی و تحرک وزن افزوده است. بعضی از اوزان این بحر مانند وزن «مفاعلن، فعلاتن، مفاعلن، فعلن» مناسب اشعار بزمی و پندآموز و عرفانی‌اند. بحر مجتث به این دلیل که یکی از

نزدیک‌ترین اوزان به زبان طبیعی و موسیقی کلام عادی است و بیشتر جنبهٔ روایی و گفتاری دارد، مورد توجه پروین بوده و او ۳۲ شعر (۱۵ درصد از کل اشعار دیوان) را به این وزن اختصاص داده است که این تعداد شامل ۳۰ تمثیل (۲۸/۵ درصد از کل تمثیلات) اوست.

۲.۱.۲. توازن آوایی کیفی (تکرار صامت‌ها و مصوت‌ها)

در کنار همهٔ عوامل موسیقایی، که زبان شعر را از زبان هنجار و عادی امتیاز می‌بخشد، هماهنگی‌های صوتی و آوایی از اهمیت زیادی برخوردار است. تکرارْ عامل ایجاد توازن در شعر است. تکرارِ منظم و هماهنگ صامت‌ها و مصوت‌ها موجب می‌شود که در شعر نوعی موسیقی درونی پدید آید. اگر این نوع هماهنگی‌های صوتی با فضا و زمینهٔ موضوعی عاطفی شعر متناسب باشد، بسیار مؤثر می‌افتد.

در برخی از تمثیلات پروین، موسیقیِ حاصل از تکرار صامت‌ها و مصوت‌ها چنان با فضای شعر هماهنگی دارد که گویی این عناصر موسیقایی و هماهنگی‌های آوایی است که موضوع و محتوای شعر را می‌پروراند:

خواری سزای خار و خوشی در خور گل است از تاب خویش و خیرگی من عجب مدار

[۱، ص۲۲۴]

در این بیت، واژه‌های «خواری، خار، خور، خیرگی، خوش، و خویش» با تکرار صامت‌های «خ ـ ر ـ ش» نغمهٔ حروف ایجاد کرده و به موسیقی بیت اوج داده‌اند؛ علاوه بر این، در کنار هم آمدن واژه‌های «خوشی، خور، گل» موجب تواتر واکهٔ تیرهٔ «o» شده که به‌تصویرکشیدن حالت عاطفی خشم و پرخاش گوینده مؤثر شده است.

در آهنگ کلی عبارت و مصراع نیز حال همین است؛ یعنی شاعر می‌تواند در وزن واحد، آهنگ را سریع و ضربی یا کند و متین بسازد و این آهنگ‌های مختلف را به تناسب معنی و مقصود خود چنان به کار برد که وزن شعر معنی را جان دهد و زنده و نیرومند جلوه‌گر کند؛ به این ترتیب که هرچه شمارهٔ هجاهای کوتاه در وزنی بیشتر باشد، آن وزن سریع‌تر خوانده می‌شود و بیشتر مایهٔ نشاط و هیجان می‌گردد؛ مثلاً، وزن شعر زیر «فاعلاتن، فاعلاتن، فاعلن» است که به دلیل غلبهٔ هجاهای کوتاه، آهنگ شعر تند و سریع شده است و پویایی و شتاب را القا می‌کند:

گه تبه کردی گهی آراستی گه درافتادی گهی برخاستی

[۱، ص۱۱۷]

به‌عکس، هرچه شمارهٔ هجاهای بلند بیشتر باشد، با مضامین جدی و درخور تأمل و اندیشه

و حتی غم و اندوه مناسب‌تر است؛ مانند مثال زیر که در همان وزن «فاعلاتن، فاعلاتن، فـاعلن» است، ولی غلبه‌داشتن هجاهای بلند به آن لحنی نوحه‌گرانه و تأمل‌برانگیز داده است:

سـنگ‌هـا انـداختم در راه‌هـا اشـک‌هـا آمیخـتم بـا آه‌هـا

[۱، ص۱۳۳]

۲.۲. توازن واژگانی

از میان عناصر زبانی (آواها، واژگان، نحو)، واژگان بیشترین سـهم را در تکـوین شـکل تمثـیلات پروین دارند. واژه در بافت و ساختار شعر جلوه می‌کند و به این دلیل در تکوین شکل شعر نقش دارد که تا حدود زیادی با بقیهٔ ارکان شعر هماهنگ است. توازن‌های واژگانی تمثیلات پروین در سطح تحلیل و بررسی واژه- واجی قابل طرح و تقسیم‌بندی‌اند. این‌گونـه تـوازن را بـه دو دسـتهٔ تکرار آوایی کامل (= واژه) و تکرار آوایی ناقص (= واج) طبقه‌بندی می‌کنیم.

۱.۲.۲. تکرار آوایی کامل

الف) تکرار آوایی کامل یک صورت زبانی

ـ تکرار آغازین (تکرار یک واژه در آغاز هر مصراع یا بیت)

هراس نیست مرا هیچ‌گه از حملهٔ گـرگ هـراس کـم‌دلـی بـرهٔ جبـان دارم

هـزار بـار گریزاندمـت بـه دره و کـوه هزارهـا سـخن از عهـد باسـتان دارم

[۱، ص۲۰۹]

با تکرار این واژه‌ها در آغاز هر مصراع، صورت و معنـا بـه زیبـایی در هـم تنیـده شـده‌انـد و ازاین‌رو، جلوهٔ چشم‌نوازی به شعر بخشیده‌اند. به‌عـلاوه، چـون هریـک از مصـراع‌هـا یـک جملـهٔ مستقل است، این تکرار سبب انسجام می‌شود.

ـ تکرار میانی (تکرار یک واژه در میان مصراع‌ها یا بیت‌ها)

چنانش کوفت سخت و سخت بربسـت که پشت و گردن و پهلـوش بشکسـت

[۱، ص۲۱۰]

تکرار واژهٔ «سخت» و پیوندی که میان این واژه با دیگر واژه‌های بیت دیده می‌شـود، سـبب انسجام و درهم‌تنیدگی بیت می‌شود.

ـ تکرار پایانی (ردیف)

ردیف واژه یا واژه‌هایی است که پیوسته یا گسسته در یک یا چند معنی، پس از قافیه، در پایان مصراع یا بیت می‌آید. ردیف، با توجه به تعداد هجای یکسانشان، از نقطهٔ واحدی آغاز می‌شود و شعر را به پایان می‌برد و چون در پایان هر بیت تکرار می‌شود، به‌منزلهٔ برگردان و زنجیرهٔ ارتباط مصراع‌ها یا ابیات با یکدیگر است [۱۲، ص۱۴].

در تمثیلات پروین اعتصامی، بیشتر ردیف‌ها فعلی و برگرفته از مشتقات مصادر زیر است: «بودن، ماندن، زدن، دادن، بردن، کشیدن، گرفتن، ریختن، بستن، افتادن، اوفتادن، خوردن، دیدن، رفتن، نشستن، گشتن، بخشیدن، فرستادن، انداختن، یافتن، رسیدن، ساختن، گفتن، گذشتن، بودن، آمدن، نوشتن، کشتن، خواستن، دوختن، آوردن، شکستن، سوختن، نهادن، چیستن، آموختن، و فرستادن».

این ردیف‌های فعلی فقط یک پیرایهٔ شعری برای افزایش موسیقی شعر نیست، بلکه به دلیل تکرار در پایان مصراع یا بیت می‌تواند نشان‌دهندهٔ معنای محوری بیت یا شعر نیز باشد:

زبونی هرچه هست و بود از توست بساط دیده اشک‌آلود از توست

[۱، ص۸۰]

ردیفِ «از توست» علاوه بر اینکه تمام‌کنندهٔ پیام خبری است، معنای محوری این مناظره را، که سرزنش و تحقیر طرف مقابل است، منتقل می‌کند و به معنای بیت محوریت و تمرکز می‌بخشد.

ـ تکرار در آغاز و پایان (تکرار یک واژه در اول بیت و آخر همان بیت: ردالصدر الی العجز)

در کنار من از چه کردی جای که ز دودت شود سیاه کنار

[۱، ص۲۶۴]

ـ تکرار در پایان و آغاز (تکرار یک واژه در پایان مصراع یا بیت و آغاز مصراع یا بیت پس از آن)

آب دادیمت فکندی جام آب آب جوی و برکه خوردی چون دواب

[۱، ص۱۸۱]

در این مثال، واژهٔ اول هر دو مصراع و پایان مصراع اول «آب» است. به دلیل اینکه این واژه در سه جملهٔ مستقل تکرار شده است، سبب انسجام می‌شود.

ـ تکرار در آغاز و میان و پایان مصراع

زمین سنگ، در سنگ، دیوار سنگ فضا و دل و فرصت و کار تنگ

[۱، ص۱۶۹]

در این بیت واژهٔ «سنگ»، با تکرار در سه جملهٔ مستقل و تناسب آوایی با واژهٔ تنگ، علاوه بر ایجاد نغمهٔ حروف، سبب انسجام جملات شعر می‌شود.

سعی کردیم آنچه فرصت یافتیم بافتیم و بافتیم و بافتیم

[۱، ص۱۱۹]

تکرار پیاپی فعل «بافتیم» و پیوند هنری آنان با واژهٔ «یافتیم» علاوه بر انسجام‌بخشیدن به زبان شاعر، در جهت القای مفهوم نقش برجسته‌ای را ایفا می‌کنند.

ب) تکرار آوایی کامل چند صورت زبانی

ـ هم‌آوا ـ هم‌نویسه (جناس تام)

جناس تام، صنعت کاربرد صورت‌های هم‌آوا ـ هم‌نویسه است با توالی یکسان که دستِ کم از نظر یکی از نقش‌ها صرفی، نحوی، یا معنایی با یکدیگر متفاوت‌اند [۸، ص۱۲۷]. این کاربرد اگر در دو جملهٔ مستقل رخ دهد، هماهنگی خاصی به شعر می‌دهد و در بافت درونی شعر انسجام ایجاد می‌کند.

الغرض صاحب‌دل روشن‌روان آن گل پژمرده چید و شد روان

[۱، ص۲۱۸]

دو واژهٔ «روان» در این بیت، در دو جملهٔ مستقل جای دارند؛ بنابراین، تکرار واج‌های مشترک آن‌ها از طریق صنعت جناس سبب انسجام جملات حاوی آن‌ها می‌شود. انواع دیگر جناس نیز، مانند همین مثال، از طریق تکرار صامت‌ها و مصوت‌ها سبب انسجام متن می‌شود.

ـ هم‌آوا (جناس لفظ)

جناس لفظ صنعتِ کاربرد صورت‌های هم‌آواست؛ هنگامی که ارکان جناس در تلفظْ یکی و در نوشتن مختلف باشد [۸، ص۱۲۷].

عاقبت خوارتر از خار شود این گل تازه که محبوب شماست

[۱، ص۲۱۷]

۲.۲.۲. تکرار آوایی ناقص

آرایه‌های حاصل از این نوع تکرار، در اصل، از تکرار یک یا چند آوا با توالیِ یکسان در بخش مشخصی از عناصر دستوریِ نامکرر پدید می‌آید [۸، ص۱۲۸].

الف) قافیه

قافیه هم‌آواییِ ناتمامی است که از تکرار یک یا چند صورت با توالی یکسان، در پایان آخرین

واژه‌های نامکرر مصراع‌ها یا ابیات، پدید می‌آید که گاه پیش از ردیف می‌آید [۶، ص۶۲]. در تمثیلات پروین اعتصامی، قافیه با تداعی معانی، تسلسل ابیات، و انسجام متن در ایجاد وحدت اندام‌وار و شکل شعری نقشی بسزا دارد. در ابیات زیر، واژهٔ «لانه» با تکرار در ابتدا و انتهای بیت اول چون با قافیهٔ بیت بعد (دانه) ارتباط معنایی دارد، در وحدت طولی شعر نیز نقش دارد:

در لانهٔ دیگران منه گاو خاشاک ببر، بساز لانه
بی‌رنج کسی نیافت آرام بی‌سعی نخورد مرغ دانه

[۱، ص۲۵۶]

ـ قافیهٔ بدیعی

مقصود از قافیهٔ بدیعی، قافیه‌ای است که در آن یکی از صناعات ادبی از قبیل اعنات و تجنیس بیاید یا نوآوری و ابداعی اعمال شده باشد. پروین اعتصامی با استفاده از قافیهٔ بدیعی، در برخی از تمثیلاتش، علاوه بر تکمیل موسیقی شعر، با استفاده از ابزارهای زبانی و بیانی، شکل شعر را به کلیتی ساختارمند تبدیل می‌کند:

باغ حکمت خزان نخواهد دید هر زمان جلوه‌ایش تازه‌تر است
از سخن گفتن تو دانستم که نه خشک اندرین سبد نه تر است

[۱، ص۸۶]

در این دو بیت، شاعر با بهره‌گیری از هم‌صدایی حاصل از جناس در قافیه، رستاخیزی میان کلمات ایجاد کرده که با تکرار دو مصوت کوتاه «ـَـ»، در ردیف و قافیه، غنای موسیقی شعر را نیز مضاعف نموده است.

در ابیات زیر، کلمات قافیه، با در کنار هم قرار گرفتن، علاوه بر به اوج‌رساندن موسیقی شعر، تشخص و برجستگی قابل‌ملاحظه‌ای یافته‌اند و می‌توان گفت بار اصلی معنای بیت نیز بر دوش آن‌هاست:

کودک دهقان به سرش کوفت مشت مطبخیش هیمه زد و سوخت پشت
گسست و ندانست این رشته چیست بکشت و نپرسید این کشته کیست

[۱، ص۲۲۱]

ب) جناس

جنبهٔ صوتی جناس نتیجهٔ تکرار هماهنگی‌های صامت‌ها و مصوت‌های مشترک است و جنبهٔ معنایی آن، که در شکل و خصوصیت کلی شعر دخیل است، نتیجهٔ تصاویری است که در ذهن

تشبیت می‌شود. پروین اعتصامی در تمثیلات خویش از جناس زائد و ناقص بیشتر بهره برده است.

ـ جناس زاید (مذیل)

شامل جفت واژه‌هایی است که یکی از دو واژه صرفاً از نظر آوایی در ساخت آغازین واژهٔ دوم قرار گرفته باشد [۸، ص۱۳۳]. در بیت زیر، آمدن واژه‌های «شما و شمار» پس از فعل «بی‌شمارند» علاوه بر کامل‌نمودن موسیقی شعر، با ایجاد تناسب و قرینه‌سازی سبب استحکام و وحدت شکل شعر نیز شده‌اند:

در اینجا نکته‌دانان بی‌شمارند　　شما را در شمار ما نیارند

[۱، ص۲۱۹]

ـ جناس ناقص

در این نوع جناس، گزینش عناصر آوایی یا وابسته به یکسانی واکه‌هاست و یا وابسته به یکسانی هم‌خوان‌ها [۸، ص۱۳۴]. در بیت زیر، واژه‌های «سوگ و سور» به دلیل تضاد معنایی، علاوه بر ایجاد هارمونی و توازن موسیقایی، ابزاری برای تکمیل یا تأیید معنا شده‌اند:

هرجا که سوگ و سور بود مرغ خانگی است　　رانش به سیخ و سینه به دیگ مسمن است

[۱، ص۲۳۹]

۳.۲. توازن نحوی

یکی از مؤثرترین انواع توازن در ایجاد وحدت اندام‌وار تمثیلات پروین اعتصامی توازن نحوی و تکرار یک ساختار دستوری در چند بیت متوالی است. انسجام ابیات زیر مرهون تکرار ساختار دستوری (نهاد + مسند + فعل اسنادی) است:

هنوزت دل ضعیف و جثه خرد است　　هنوز از چرخ بیم دستبرد است

هنوزت نیست پای برزن و بام　　هنوزت نوبت خواب است و آرام

[۱، ص۷۲]

فرجام سخن

از مجموع آنچه دربارهٔ شکل و ساخت تمثیلات پروین اعتصامی گفته شد، این نتایج حاصل آمد که تمثیلات پروین مجموعه‌ای متشکل از عوامل گوناگون است که روی یکدیگر، به‌طور دینامیکی، اثر می‌گذارند و همهٔ اجزای مجموعه با یکدیگر تناسب و سنخیت دارند. این انسجام و شکل‌مندی مرهون عواملی است که آن‌ها را در دو بخش بیان می‌کنیم:

الف) ساختار روایت

تمثیلات پروین اعتصامی، به‌رغم تکثر و تنوع ظاهری، از نظر انواع قهرمان و عملکرد آنان نوعی وحدت و همانندی دارد و در آن تعداد عملکردها محدود، توالی آن‌ها مشابه، و ساختار روایات یکسان است. به‌کارگیری شیوهٔ نمایشی در شخصیت‌پردازی، معرفی اشخاص از طریق عمل و کنش، ساختار گفت‌وگومحور، وجود ایده‌ها و شکل‌های ذهنی کامل و سازمان‌یافته در ذهن شاعر، و آراستن شبکهٔ استدلالی تمثیلات مطابق با پیام اخلاقی مورد نظر از شگردهای روایت‌پردازی اوست.

ب) ساختار نظم

بخش اعظمی از کلیت هنری تمثیلات پروین اعتصامی از ساختار نظم مایه می‌گیرد. نظم، علاوه بر وزن و قافیه، شامل هر نوع تناسب و توازنی است که از طریق تکرار ایجاد می‌گردد. ساختار نظم در سه سطح توازن آوایی، واژگانی، و نحوی در تکوین نهایی تمثیلات پروین اعتصامی نقش دارد. پروین اعتصامی به مدد سازمان‌دهی به عناصر زبانی (تکرار آواها، واژگان، و صورت‌های نحوی) در شعرش توانسته است ساختاری قوی و شکلی ماندگار در ذهن مخاطب به وجود آورد.

در بیشتر تمثیلات او، اوزان شعری و ردیف و قافیه فقط ابزاری برای افزایش موسیقی شعر نیست؛ بلکه ابزار تکمیل یا تأیید معنا نیز هست که با تداعی معانی، تسلسل ابیات، و انسجام متن در ایجاد وحدت اندام‌وار و شکل شعر نقشی بسزا دارد. موسیقی نیز با سایر عناصر شعر از جمله معنی و مفهوم و بار عاطفی کلمات، هجاها، و صامت‌ها و مصوت‌ها تناسب دارد و مجموعه‌ای است از اجزای به‌هم‌پیوسته که به علت هماهنگی، تعامل، و توازن حاکم بر اجزایش کلیت جدیدی را احراز کرده و از نظم و سازمان خاصی پیروی می‌کند.

منابع

[۱] اعتصامی، پروین (۱۳۱۴). *دیوان قصاید و مثنویات و تمثیلات و مقطعات پروین اعتصامی*، به‌کوشش ابوالفتح اعتصامی، چ۷، تهران: چاپخانهٔ فروردین.

[۲] امامی، نصرالله؛ مهدی‌زاده فرد، بهروز (۱۳۷۸). «روایت و دامنهٔ زمانی روایت در قصّه‌های مثنوی»، *ادب‌پژوهی*، ش۵، ص۱۲۹ـ۱۶۰.

[۳] بامشکی، سمیرا (۱۳۸۸). «تحلیل روایت‌شناسانهٔ داستان‌های مثنوی و عوامل مربوط به آن»، پایان‌نامهٔ دکتری، رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دکتر علی شریعتی، دانشگاه فردوسی مشهد.

[۴] تقوی، محمد؛ قدیریان، اندیشه (۱۳۸۷). «ویژگی‌های ساختاری و روایتی حکایت‌های مشایخ در مثنوی‌های عطار»، *مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی مشهد*، س۴۱، ش۱۶۰، ص۱۱۵ـ۱۳۶.

[۵] تولان، مایکل جی (۱۳۸۳). *درآمدی نقادانه- زبان‌شناختی بر روایت*، ترجمهٔ ابوالفضل حری، تهران: بنیاد سینمای فارابی.
[۶] حق‌شناس، علی‌محمد (۱۳۷۰). *مقالات ادبی و زبان‌شناختی*، تهران: نیلوفر.
[۷] شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۶۶). *موسیقی شعر*، چ۲، تهران: آگاه.
[۸] علوی‌مقدم، مهیار (۱۳۸۱). *نظریه‌های نقد ادبی معاصر (صورت‌گرایی و ساختارگرایی)*، چ۲، تهران: سمت.
[۹] فتوحی، محمود (۱۳۷۸). *شکل و ساخت در شعر شفیعی کدکنی* (مجموعه مقالات سفرنامهٔ باران)، به‌کوشش حبیب‌الله عباسی، تهران: روزگار.
[۱۰] ـــــــــ (۱۳۸۳-۱۳۸۴). «تمثیل ماهیت، اقسام، کارکرد»، *مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تربیت معلم*، س۱۲-۱۳، ش۴۷-۴۹، ص۱۴۱-۱۷۸.
[۱۱] مارتین، والاس (۱۳۸۶). *نظریه‌های روایت*، تهران: هرمس.
[۱۲] محسنی، احمد (۱۳۷۹). «کارکرد هنری ردیف»، *آموزش زبان و ادب فارسی*، ش۵۶، ص۱۲-۲۲.
[۱۳] محمدی، محمدهادی (۱۳۷۸). *روش‌شناسی نقد ادبیات کودکان*، تهران: سروش.
[14] Abramz, M.H. (1985). *A Glossary Literary terms*, Fort Worth: Harcourt brace college publishers.
[15] Barthes Roland (1977). «Introduction to Structural Analysis of Narratives», *Image music-text*, London: Fontana, PP 78-118.
[16] Genette ,Gerard (1980). *Narrative Discourse*, Trans: Jane E. Levin, Ithaca: Cornell UP.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی