فصل‌نامۀ بین‌المللی علمی – تخصصی مطالعات زبان فارسی (شفای دل سابق)
سال ششم، شمارۀ شانزدهم، زمستان ۱۴۰۲ (۲۵ـ۵۰)
مقالۀ پژوهشی

DOi: 10.22034/JMZF.2024.473868.1202

بررسی سبک زبانی شعر «مست و هوشیار» از پروین اعتصامی و «خواندن محتسب مست خراب‌افتاده را به زندان» از مولوی با رویکرد تطبیقی

فدا محمدرادپور[۱]

چکیده

جلال‌الدین محمد بلخی شاعر و عارف سدۀ هفتم از پیشروان شعر عرفانی و پروین اعتصامی از پیشکسوتان شعر عصر تجدد، یکی در سدۀ هفتم و دیگری در دوران معاصر برای اصلاح جامعه با رویکردهای متفاوت شعر سروده‌اند. دراین پژوهش شعری از پروین اعتصامی «مست و هوشیار» و «خواندن محتسب مست خراب‌افتاده را به زندان» از مولوی، بررسی سبک زبانی در سه محورِ آوایی، لغوی و نحوی با رویکرد تطبیقی انجام یافته‌است. روش تحقیق در این مقاله کیفی و کمی، مبتنی بر تحلیلی-توصیفی است. در این دو عنوان شعر که تمثیل‌گونه است، هر دو شاعر نقش راوی دارند که در یک گفت‌وگوی داستانی بیان شده‌است. هدف از نوشتن این مقاله چگونگی تأثیرپذیری پروین اعتصامی از مولوی است. یافته‌های تحقیق نشان می‌دهد که پروین اعتصامی افزون بر اینکه از محتوای داستان متأثر بوده است از زبان داستان به‌ویژه در گزینش واج‌ها نیز از مولوی پیروی کرده است. آنچه در شعر پروین متمایز می‌نماید، چگونگی تصرف در مضامین و کیفیت ارائۀ داستان است. تفاوتی‌که در شعر مولوی به نظر می‌رسد عناصر عرفانی به‌کاررفته نسبت به شعر پروین اعتصامی غالب‌تراست؛ اما هر دو شعر از نظر موضوعی انتقادی، سیاسی و اجتماعی است. چنین نتیجه می‌توان گرفت که هر دو شعر از نگاه موضوع جنبۀ انتقادی ـ سیاسی دارند؛ اما از نظر لحن کلام عناصر عرفانی در مثنوی نسبت به قطعۀ پروین اعتصامی غالب‌تر است.

واژه‌های کلیدی: سبک‌شناسی، پروین اعتصامی، مولوی، مست، محتسب.

---

۱. دانشیار (پوهندوی) گروه ادبیات فارسی، دانشگاه (پوهنتون) پروان، پروان، افغانستان.
radpoorfida@yahoo.com

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۱۱/۰۵ - **تاریخ پذیرش:** ۱۴۰۳/۰۳/۲۵

۱. مقدمه

جلال‌الدین محمد بلخی شاعر و عارف سدهٔ هفتم، نمایندهٔ شعر کلاسیک عرفانی و پروین اعتصامی از پیشروان شعر عصر تجدد در ایران است. این دو شاعر بزرگ زبان فارسی ازنظر جنسیتی و هم از نظر زمانی با هم متفاوتاند؛ اما آنچه این دو را هم‌باور ساخته است، دید انسانی یا انسانی فکرکردن است و هر دو برای اصلاح جامعه قلم و قدم برداشته بودند. در این مقاله دو عنوان شعر یکی در قالب قطعه به نام «مست و هوشیار» از پروین اعتصامی و دیگری در قالب مثنوی به نام «خواندن محتسب مست خراب‌افتاده را به زندان» از مولوی انتخاب شده است. پروین اعتصامی با تأثیرپذیری از مولوی به داستان «مست و هوشیار» پرداخته است. بیشتر نویسندگان، این دو داستان را به نام مناظره تحلیل و بررسی کرده‌اند؛ اما به نظر نویسندهٔ این مقاله در مناظره بودن هر دو داستان تردید وجود دارد و قابل تأمل است. این دو داستان تمثیلی به یک گفت‌وگو نزدیک است تا به مناظره؛ زیرا با توجه به تعریف مناظره و تفاوت میان مناظره و گفت‌گو اطلاق مناظره بر این دو داستان درست به نظر نمی‌رسد. مناظره در لغت به معنای نظری را ارائه‌کردن یا تبادل افکار کردن است؛ یعنی مناظره با هم نظرکردن و فکرکردن به ماهیت چیزی و یا باهم بحث‌کردن (ر.ک: دهخدا، ۱۳۷۷: ۲۱۵۶۳).

با توجه به ژرف‌ساخت مناظره و هدفی‌که درآن نهفته‌است، تفاوت مناظره با گفت‌وگو را آشکار می‌کند. در مناظره میان طرفین نشان‌دادن فضیلت و برتری‌جویی است و از همه مهم‌تر در مناظره غالب و مغلوب‌کردن مورد توجه است. هریک از طرفین می‌خواهد که با ارائهٔ نظریه‌های منطقی و مستدل نظر جانب مقابل را رد کند. به گفتهٔ شمیسا «سرانجام یکی مغلوب یا مجاب می شود.» (شمیسا، ۱۳۸۷: ۲۳۰)

با توجه به این تعریفِ اصطلاحی، در هر دو شعر چنین هدفی به نظر نمی‌رسد یک طرف محتسب است و طرف دیگر مست. در این داستان تمثیلی محتسب نمی‌خواهد

که با مست نظرپردازی کند؛ صرفاً می‌خواهد بداند که سبب مستی او چیست و تا جایی‌که او با اطمینان به مست امر می‌کند که با او یا به خانهٔ قاضی رود یا هم به زندان. جانب مقابل که ظاهراً مست است، بی‌خیال و حتی نمی‌خواهد به پرسش‌های محتسب پاسخ بدهد؛ بر این اساس می‌توان گفت این یک گفت‌وگو در قالب پرسش و پاسخ است نه مناظره.

۱-۲. بیان مسئله و سؤالات تحقیق

جلال‌الدین محمد بلخی متولد سال (۶۰۴) هجری قمری از پیشکسوتان عرفان اسلامی است. از طرفی پروین اعتصامی از شاعران عصر تجدد است و به قولی «او [با] مبانی خردگرایانهٔ شعر خود نیازهای عصر روشنگری مشروطه را پاسخ داد و نوعی شعر نیوکلاسیک فارسی را بنانهاد» (مشرف، ۱۳۹۰: ۱۳۵). در قطعهٔ شعر «مست و هوشیار» پروین اعتصامی با تأثیرپذیری از مولوی به داستان پرداخته است؛ اما آنچه در شعر او قابل توجه است و او را متمایز می‌کند، «شکل تصرف در مضامین و کیفیت ارائهٔ آن است که اغلب بدیع، نادر و مخصوص فرد اوست.» (یاحقی، ۱۳۷۹: ۱۷۳) تأثیرپذیری در ادبیات به‌ویژه در داستان‌پردازی امری معمول است و بسیاری از آثار داستانی به نحوی متأثر از اثرِ پیش از خود بوده است که مثنوی معنوی و اشعار پروین اعتصامی نیز شامل چنین تأثیرپذیری است. این نوع «تأثیرپذیری یک متن از متون پیشین یا معاصرش در بررسی‌های سنتی عناوین مختلفی مانند تلمیح، تضمین، درج، تقلید، اقتباس و غیره را می‌پذیرفت که در بررسی‌های نوین، این اثرپذیری تحت عنوان بینامتنیت (intertextuality) بحث و بررسی می‌شود» (کاکاوندی قلعه‌نویی و نجارنوبری، ۱۳۹۶: ۴۷).

در این دو عنوان شعر که تمثیل‌گونه است، هردو شاعر نقش راوی دارند که در یک گفت‌وگوی داستانی بیان شده‌است. این گفت‌وگو میان دو نفر یکی به نام «محتسب» (کارگزار حکومت) و دیگری به نام «مست» (یک فرد مستضعف ظاهراً مست و خراب)

شکل گرفته است. وجه مشترک میان هر دو داستان هم از نظر موضوع و هم از نظر زبانی و هم از نظر اندیشه وجود دارد. پروین اعتصامی افزون بر این‌که اندیشۀ سیاسی و رویکرد انتقادی او در دیوان اشعارش غالب است؛ اما اندیشۀ عرفانی و اخلاق او را نمی‌توان نادیده‌گرفت. به گفتۀ زرین‌کوب «پروین قبل از هرچیز شاعر تربیت و شاعر اخلاق است اما تربیت و اخلاق او مبتنی بر اندیشۀ عرفانی‌است.» (زرین‌کوب، ۱۳۷۴: ۶۱)

در این مقاله سعی بر آن است تا بر اساس ویژگی‌های زبانی در سه محورِ آوایی، لغوی و نحوی هر دو شعر بررسی و تحلیل شود. در این مقاله دو پرسش اصلی مطرح است: نخست این‌که آیا با چنین رویکرد، تحلیل این دو قطعه شعر چقدر امکان‌پذیر است؟ و دوم زبان عرفانی هر دو شعر چگونه است؟ و در ضمن نویسنده به دنبال پاسخ به این دو پرسش فرعی نیز است که آیا پروین اعتصامی در سرایش این قطعه تا چه حد از مولوی متأثر است؟ این تأثیرپذیری صرف در سطح موضوع داستان است یا در سطح زبان؟

۱-۲. اهداف و ضرورت تحقیق

هدف پژوهش در این مقاله این است که نشان دهد پروین اعتصامی (با توجه به تأثیرپذیری از موضوع داستان مولوی) از زبان داستان هم متأثر است و سبک زبانی او در این داستان تا کدام سطح با سبک مولوی مباینت و مشابهت دارد و همچنان جنبۀ عرفانی داستان چگونه است و تا چه حد پروین اعتصامی توانسته داستان را همچون مولوی با رنگ و بوی عرفانی بیان کند. با توجه به این هدف نویسنده به روش کیفی و کمی مبتنی بر تحلیلی ـ توصیفی، با رویکرد تطبیقی ، نخست هر دو متن از نظر آوایی، لغوی و نحوی تجزیه کرده، سپس براساس ویژگی‌های سبک زبانی به تحلیل موارد پرداخته است.

۱-۳. پیشینهٔ تحقیق

پیرامون آثار و ابعاد شخصیتی پروین اعتصامی و مولوی تحقیقات همه‌جانبه و متعدد تا به حال صورت گرفته است؛ از آن‌جمله مشخصاً می‌توان به چند نمونه که نزدیک به این موضوع یا مشابه آن هستند، اشاره‌کرد:

- فاطمه کاکاوندی قلعهنویی و عفت نجارنوبری در مقالهٔ «روابط بینامتنی در آموزه‌های تعلیمی پروین اعتصامی و مولوی» (۱۳۹۶)، با استفاده از نظریهٔ بینامتنیت وجوه اشتراک و افتراق دو شعر هر دو شاعر را بیان کرده اند.

- ابراهیم واشقانی فراهانی و سعید مهری در مقاله «ویژگی‌های سبک‌شناسانه در مناظرات پروین اعتصامی» (۱۳۹۴)، تمام مناظرات پروین اعتصامی را از نظر ادبی، ساختار، شکل و تعداد به گونهٔ سبک شناسانه بررسی کرده اند.

- ناهید صفار در مقاله «موسیقی شعر در دیوان پروین اعتصامی» (۱۳۹۳)، به موسیقی شعر در چهار سطح بیرونی، کناری، درونی و معنوی پرداخته است. وی در این تحقیق بیشتر به بحث نظری و تعریف موسیقی شعر نظر داشته و صرف با آوردن مثال از ابیات پروین اعتصامی اکتفا کرده است.

- پروین سید الماسی در پایان نامهٔ خود با عنوان «بررسی ساختاری و محتوایی مناظره‌های پروین اعتصامی» (۱۳۸۹)، به بررسی ساختاری و تحلیل محتوایی مناظره پرداخته و همچنان علل سرایش مناظرات و جنبه های تمثیلی و نمادین را بیان کرده است، که با مقالهٔ حاضر تفاوت زیادی دارد. چرا که در این مقاله تلاش شده است تا هر دو شعر مناظره گونه بر اساس ویژگی های زبانی، محتوایی شعر تحلیل شوند.

- مهوش قویمی و نرگس هوشمند در مقاله «بررسی یکی از اشعار پروین اعتصامی بر اساس نظریه‌های ساختاری» (۱۳۸۶)، شعر «مست و هشیار» را بر اساس نظریهٔ ساختاری، سبک زبانی شعر (ویژگی‌های دستوری، آوایی و ویژگی‌های واژگانی) را

بررسی و تحلیل کرده است. نویسندگان در این مقاله سعی کرده اند توازن معنایی را با الفاظ بسنجند و بر اساس آن ویژگی‌های دستوری را شرح دهند.

مانند مقاله های فوق، نمونه های متعدد دیگری هم وجود دارد که در دو جلد مجموعه مقالات کنگره بزرگداشت پروین اعتصامی به کوشش محسن ذوالفقاری (۱۳۸۶) به چاپ رسیده‌است.

آنچه که در پیشنیه تذکر رفت؛ از آن جمله دو عنوان مقاله (صفار، ۱۳۹۳) و (قویمی، ۱۳۸۶) بیشتر از همه همخوانی با مقالهٔ حاضر دارند. آنچه در این مقاله به‌صورت مشخص تحقیق شده‌است که در سایر پژوهش‌ها به خصوص در دو عنوان متذکره بدان پرداخته نشده است، موضوع سبک‌شناسانهٔ زبانی با رویکرد تطبیقی است و همچنان برجسته‌سازی بحث عرفانی است که در سایر مقاله‌ها و نوشته‌ها چندان به نظر نمی‌رسد. تفاوت دیگری که در این مقاله است، نقش واج‌آرایی در مفهوم تحلیل شعر بیان شده است.

۲. بحث و یافته‌های تحقیق

«خواندن محتسب مست خراب‌افتاده را به زندان» پارچه شعری است از مولوی در قالب مثنوی و «مست و هشیار» پارچه شعری است از پروین اعتصامی در قالب قطعه، جهت بررسی تطبیقی سبک زبانی انتخاب شده اند. قبل از بررسی و تحلیل لازم است تا هر دو متن در اینجا نقل گردد و سپس به تحلیل و بررسی پرداخته شود.

محتسب در نیم شب جایی رسید — در بُن دیوار مستی خفته دید
گفت هی مستی چه خوردستی بگو — گفت ازین خوردم که هست اندر سبو
گفت آخر در سبو واگو که چیست — گفت از آنک خورده‌ام گفت این خفیست
گفت آنچ خورده‌ای آن چیست آن — گفت آنک در سبو مخفیست آن
دُور می‌شد این سؤال و این جواب — ماند چون خر محتسب اندر خلاب

گفت او را محتسب هین آه کن — مست هوهو کرد هنگام سخن
گفت گفتم آه کن هو می‌کنی — گفت من شاد و تو از غم منحنی
آه از درد و غم و بیدادیست — هوی هوی می‌خوران از شادیست
محتسب گفت این ندانم خیز خیز — معرفت متراش و بگذار این ستیز
گفت رو تو از کجا من از کجا — گفت مستی خیز تا زندان بیا
گفت مست ای محتسب بگذار و رو — از برهنه کی توان بردن گرو
گر مرا خود قوت رفتن بدی — خانهٔ خود رفتمی وین کی شدی
من اگر با عقل و با امکانمی — همچو شیخان بر سر دکانمی

(مولوی، ۱۳۸۰: ۲۳۵)

۲-۱. بررسی سطح آوایی

محتسب، مستی به ره دید و گریبانش گرفت — مست گفت: ای دوست! این پیراهن است، افسار نیست
گفت: مستی، زان سبب افتان و خیزان میروی — گفت: جرم راه رفتن نیست، ره هموار نیست
گفت: می‌باید تو را تا خانه قاضی برم — گفت: رو صبح آی، قاضی نیمه‌شب بیدار نیست
گفت: نزدیک است والی را سرای، آنجا شویم — گفت: والی از کجا در خانه خمار نیست؟
گفت: تا داروغه را گوییم، در مسجد بخواب — گفت: مسجد خوابگاه مردم بدکار نیست
گفت: دیناری بده پنهان و خود را وارهان — گفت: کار شرع، کار درهم و دینار نیست
گفت: از بهر غرامت، جامه‌ات بیرون کنم — گفت: پوسیده‌ست، جز نقشی ز پود و تار نیست
گفت: آگه نیستی کز سر در افتادت کلاه — گفت: در سر عقل باید، بی‌کلاهی عار نیست
گفت: می بسیار خوردی، زان چنین بیخود شدی — گفت: ای بیهوده‌گو، حرف کم و بسیار نیست
گفت: باید حد زند هشیار مردم، مست را — گفت: هشیاری بیار، اینجا کسی هشیار نیست

(اعتصامی، ۱۳۷۸: ۹۷)

بررسی سبک زبان در متن شامل سه بخشِ آوایی، لغوی و نحوی است. نخست می‌پردازیم به بررسی سطح آوایی؛ زیرا ویژگی‌های آوایی در موسیقی کلام نقش بسزا دارند. سطح آوایی در شعر سبب ایجاد موسیقی آن می‌شود؛ و این موسیقی آوایی

عبارتند از: موسیقی بیرونی، موسیقی کناری، موسیقی درونی و موسیقی معنوی (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱: ۳۹۲-۳۹۱)

۲-۱-۱. موسیقی بیرونی

موسیقی بیرونی همان وزن عروضی است که از تکرار رکن‌های عروضی حاصل می‌گردد (ر.ک: فضیلت، ۱۳۹۳، ۹). در «مست و هوشیار» پروین اعتصامی، وزن عروضی«رمل مثمن محذوف» است که از تکرار سه بار «فاعلاتن» و یکبار «فاعلن» به وجود آمده است و از ویژگی این وزن، موسیقی تند و خیزان کلام گفته شده‌است؛ که شاعر با توسل به این وزن، پرده از نفاق و فساد جامعهٔ دینی خویش بر می‌دارد (ر.ک: سید الماسی، ۱۳۸۹: ۳۷۱). مثنوی «خواندن محتسب مست خراب‌افتاده را به زندان» از مولانا نیز بر وزن «رمل مسدس محذوف» نوشته شده است.

۲-۱-۲. موسیقی کناری

منظور از موسیقی کناری، قافیه و ردیف است. قافیه در شعر و ایجاد موسیقیِ آن نقش بسیار برجسته‌ای دارد. شعر مذکور از پروین اعتصامی دارای ده بیت و ده قافیه است. شعر مولوی نیز سیزده بیت و ۲۶ قافیه دارد که در جدول زیر با تفکیک حرف «روی» نمایش داده شده‌است:

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

جدول شمارهٔ ۱: قافیه‌ها و ردیف

شعر (قطعه) پروین اعتصامی			شعر (مثنوی) مولوی		
موسیقی کناری		حرف روی	موسیقی کناری		حرف روی
قافیه‌ها	افسار	ر	قافیه‌ها	رسید-دید	د
	هموار			بگو - سبو	و
	بیدار			چیست - خفیست	ت

	خمّار			چیست - مخفیست	ت
	بدکار			جواب - خلاب	ب
	دینار			کن- سَخُن	ن
	تار			می‌کنی- منحنی	ی
	عار			بیدادیست- شادیست	د
	بسیار			خیز- ستیز	ز
				کجا- بیا	ا
				رو-گرو	و
	هشیار			بدی-شدی	د
ردیف	نیست ۹بار		ردیف	امکانمی - دکانمی	ن
			آن		

۲-۱-۳. موسیقی درونی

با توجه به تعریف شفیعی کدکنی، موسیقی درونی شعر عبارت است از تکرار کلمات، انواع جناس، واج‌آرایی، و امثال این‌ها که باعث ایجاد طنین خاص در شعر می‌شوند (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱: ۵۱).

۲ـ۱ـ۳ـ۱. تکرار

ـ تکرار کلمه

تکرار کلمهٔ «نیست» به عنوان ردیف، تکرار کلمهٔ فعل «گفت» بعد از بیت نخست که در مجموع هژده بار تکرار شده‌است. تکرار «مست» سه بار، تکرار کلمه‌های «والی»، «مسجد»، «قاضی» و «کلاه» هر کدام دوبار. در مثنوی مولوی تکرار کلمه‌ها نسبت به قطعهٔ پروین اعتصامی قابل توجه‌است؛ زیرا برخی از این تکرارها پشتِ سر هم قرار

گرفته اند که موسیقی شعر را برجسته کرده است؛ به‌طور مثال تکرار دوبار «هوی هوی»، تکرار دوبار «هو هو»، تکرار دوبار «کجا» در یک مصراع پیِ هم، تکرار «گفت گفتم» تکرار دوبار «چیست»، تکرار دوبار «آه» و تکرار «آن» به عنوان ردیف.

ـ واج‌آرایی یا هم‌حروفی

زبان مجموعه‌ای از آواها یا مجموعه‌ای از واج‌هاست و کوچکترین واحدهای تمایزدهندهٔ یک زبان گفته شده‌است. ازاین‌که واج‌ها به تنهایی در دیگرگونی مفاهیم یک واژه یا یک مفهوم نقش اساسی دارند؛ بنیادی‌ترین عنصر زبان گفته شده‌است (قویمی، ۱۳۸۳: ۴). واج‌ها افزون بر این‌که در تغییر معنی کلمه نقش دارند، تکرار آن در یک مصراع یا در یک بیت و یا در چندین بیتِ پی هم در موسیقی کلام نیز نقش بسزایی دارند و همچنان گاهی القاگر مفهومِ خاصی شده‌اند. بنابراین شاعران در گزینش واج‌ها گاهی آگاهانه و گاهی هم ناآگاهانه ، اقدام به چنین کار کرده‌اند.

واج‌ها به دو دسته تقسیم شده‌اند: همخوان (consonant)؛ و واکه (vowel). در هردو شعر مورد نظر، با توجه به اهمیت و نقش واج‌ها چه در ایجاد موسیقایی و چه در القاگری مفاهیم، توجه لازم شده‌است. دراینجا از میان انواع واج‌ها صرفاً به آن عده واج‌هایی‌که چه در موسیقی شعر و چه در تداعی‌نمودن برخی مفاهیم، نقش داشته‌اند، می‌پردازیم:

جدول شمارهٔ ۲: واج‌آرایی

(قطعه) پروین اعتصامی			(مثنوی) مولوی		
واج	فونیتیک	بسامد	واج	فونیتیک	بسامد
ق	Q	4	ق	Q	۲
س، ص	S	65	س	s	26
ت	T	52	ت	t	46
ر	R	51	ر	r	36
آ	Â	۶۲	آ	â	44
ب	B	25	ب	b	۲۴

۳۳	d	د	32	D	د
۴	j	ج	8	J	ج
19	x	خ	۹	X	خ
۷	š	ش	۹	š	ش
۴۸	i	ی	63	I	ی
36	m	م	۲۷	M	م

با توجه به جدول فوق، در شعر پروین اعتصامی بالاترین بسامد را در بخش همخوان، واج س/ص= s داشته و کمترین بسامد را واج ق= q دارد و در شعر مولوی بیشترین تکرار را واج ت= t و کمترین بسامد را واج ش= š دارد. شعر مولوی با وجودی‌که ابیات آن نسبت به شعر پروین اعتصامی سه بیت بیشتر دارد، اما از نظر کمیت واج‌آرایی در سطح پایین‌تری قرار دارد؛ به‌طور مثال واکهٔ ی= i در شعر پروین، بالاترین بسامد را دارد که ۶۳ بار تکرار شده‌است، اما در مثنوی مولوی ۴۸ بار بسامد را نشان می‌دهد. همین‌طور در بخش همخوان‌ها، در شعر پروین اعتصامی واج س= s ۶۵ بار تکرار شده‌است، ولی در مثنوی مولوی بیش از ۲۶ بار تکرار نشده‌است.

۲ـ۱ـ۳ـ۲. نقش واج‌آرایی: زبان از بافت همخوان‌ها و واکه‌ها به وجود آمده است. اگرچه ظاهراً واکه‌ها و همخوان‌ها به تنهایی نمی‌توانند بیانگر مفهومی باشند، اما در کلام ادبی به ویژه در شعر هر دو در ایجاد موسیقی شعر و به قولی «در ایجاد هماهنگی القاگر و مؤثرند.» (همان: ۲۰)

ـ واکه‌ها: واکه‌ها از نظر نوعیت و نقش‌شان در تداعی مفاهیم در ذهن، به سه دسته تقسیم شده‌اند:

الف) واکه‌های روشن: ی= i و اِ= e. این نوع واکه‌ها لطیف‌تر، زیرتر و سبکتر اند؛ بدین اساس این واکه‌ها تسلی‌بخش و نجواهای آهسته را القا می‌نمایند و گاهی بیانگر حرکات سریع نیز هستند (همان: ۲۷). در دو بیت زیر تکرار واکهٔ /ی/ در دو مصراع

فرد بیانگر حرکات تند و سریع محتسب است و در مصراع زوج در کلمه‌های «پیراهن»، «این» و تکرار سه بار «نیست»، حالت مست را نشان می‌دهد که به نحوی با صدای آرام و خون‌سردی به پاسخ محتسب می‌پردازد:

محتسب، مستی به ره دید و گریبانش گرفت// مست گفت ای دوست، این پیراهن است، افسار نیست

گفت: مستی، زان سبب افتان و خیزان میروی// گفت: جرم راه رفتن نیست، ره هموار نیست (اعتصامی، ۱۳۷۸: ۹۷)

و در مصراع نخستِ بیت دوم شعر مولوی نیز تکرار ی= i در کلمه‌های «هی»، خوردستی و بگو همان حرکات تند و سریع محتسب را تداعی می‌نماید. و در مصراع دوم همین بیت در کلمهٔ «این» و همچنان در مصراع‌های دوم از ابیات سوم و چهارم با توجه به تکرار در کلمه‌های «خفیست» و «مخفیست» لحن آرام مست را تداعی می‌کند:

گفت هی مستی چه خوردستی بگو گفت ازاین خوردم که هست اندر سبو
گفت آخر در سبو واگو که چیست گفت از آنک خوردام گفت این خفیست
گفت آنچه خورده‌یی آن چیست آن گفت آنکه در سبو مخفیست آن
(مولوی، ۱۳۸۰: ۲۳۵)

ب) واکه‌های درخشان: اَ= a و آ= â این واج‌ها برای صداهای بلند به کار می‌روند. (قویمی، ۱۳۸۳: ۳۱)

این واکه‌ها در شعر پروین اعتصامی در کلمه‌های: گریبان (مصراع نخستِ بیت نخست)، افتان، خیزان، راه (در بیت دوم)، می‌باید، تا، خانه، قاضی، آی در (بیت سوم) و همچنان در سراسر شعر بیشتر محسوس است؛ زیرا موسیقی شعر را برجسته نموده و هم القاگر صدای بلندِ محتسب است.

واکهٔ درخشان در شعر مولوی بیشتر در سخنان محتسب محسوس است؛ به‌طور مثال در کلمه‌های: آخر، واگو، آنچ، آن، اورا، آه بیانگر صداهای بلند محتسب است.

ج) واکه‌های تاریک: اُ= o و اُو= u. این نوع واکه‌ها برای صداهای مبهم و نارسا به کار می‌روند. (همان: ۳۷)

واکه‌های تاریک در شعر پروین اعتصامی چندان نقش خاصی ندارند؛ اما در شعر مولوی بیشتر نقش موسیقایی را داشته و در کنار این صرف در یک مورد استعمال «هوهو» در ابیات شش، هفت و هشت به نحوی مفهوم مبهم را نیز در ذهن تداعی می‌کند.

ـ نقش همخوان‌ها: سهم همخوان‌ها نسبت به واکه‌ها در موسیقی کلام بیشتراست و همچنان در القای معانی نیز بی‌تأثیر نبوده؛ زیرا در تداعی اندیشه و احساسات نقش برجسته دارند. در آواشناسی این واج‌ها از نظر ماهیتِ تلفظ و واجگاه بررسی می‌گردد. از نظر تلفظ واج‌های همخوان به انسدادای، سایشی، خیشومی، روان، نیمه‌همخوان و سایشی دسته‌بندی شده و از نظر واجگاه به لبی، دندانی، کامی و مانند این‌ها تقسیم شده‌اند. (همان: ۴۱)

ـ واج‌های انسدادی: از میان همخوان‌های انسدادی در هردو شعر آنچه بسامد بیشتر دارد، همخوان‌های ت= t و د= d اند. این همخوان‌ها را بخاطری انسدادی گویند که در هنگام تلفظ، هوا با بندش و فشار خارج می‌شود؛ بنابراین «در بیان اصوات خشک و مکرر به کار می‌رود» (همان: ۴۳). با توجه به تعریفی‌که از همخوان‌های متذکره ارائه شد، در هر دو شعر جز در موسیقی کلام، کدام مفهومی خاصی را در ذهن تداعی نمی‌کنند.

ـ واج‌های روان یا تکریری: همخوان‌های روان حین تلفظ جریان هوا باز بوده؛ بدین سبب به صداهای جاری، سیال و شفاف اطلاق می‌شود که بیشتر «صدای مایع را تداعی می‌کند که به آرامی می‌ریزد، می‌تراود یا جاری می‌گردد» (همان: ۵۱).

همخوان روانِ ر= r در شعر پروین اعتصامی صرف موسیقی کلام را برجسته کرده‌است ولی القاگر کدام معنای خاصی نیست. در شعر مولوی افزون بر ایجاد موسیقی، در ابیات دوم، سوم و چهارم، در کلمهٔ «خوردن» که چهار بار تکرار شده‌است، قسمی مفهوم «آشامیدن» را در ذهن می‌رساند.

ـ **همخوان‌های خیشومی**: هنگام تلفظ هوا از راه بینی خارج می‌شود. آنچه بسامد بیشتر در هردو شعر دارد، همخوان م= m است. این همخوان «در واقع اصواتی ناشی از ناخشنودی و عدم رضایت را تداعی می‌کند» (همان: ۴۹). بسامد این همخوان در سراسر شعر پروین اعتصامی مشهوداست؛ اما آنچه‌که مفهوم نارضایتی را القا می‌کند، در مصراع‌های زوج است؛ زیرا در اکثر جمله‌های منفی به کار رفته‌است. به‌طور نمونه در ابیات دوم، سوم و چهارم در کلمه‌های «جرم»، «هموار»، «نیمه‌شب» و «خمار» که نارضایتی مست را نشان می‌دهد. اما در شعر مولوی صرف موسیقی کلام را ایجاد کرده‌است.

از این تجزیهٔ واکه‌ها و همخوان‌ها چنین نتیجه می‌توان گرفت؛ که پروین اعتصامی، در گزینش واج‌ها یا واج‌آرایی، نیز متأثر از نحوهٔ چیدن یا گزینش واکه‌ها و همخوان‌ها از شعر مولوی بوده‌است؛ زیرا در بسا موارد نوع واج‌آرایی مشابه به نظر می‌رسد.

ـ **ابدال**: در سراسر قطعه چهار مورد ابدال به نظر می‌رسد: ابدال واکهٔ بلندِ آ= â به واکهٔ کوتاه اَ= a در کلمهٔ «راه» در مصراع بیت نخست و مصراع بیت دوم. همچنان ابدال واکهٔ بلندِ واو= u به واکهٔ کوتاه اُ= o از کلمهٔ «هشیار» در هردو مصراع بیت اخیر. در مثنوی مولوی چنین ابدالی به نظر نمی‌رسد.

– هجاها (syllables)

هجا که به نام بخش نیز یاد می‌شود عبارت از مجموعه‌ای از اصواتی اند که در یک دم‌زدن بی‌فاصله و قطع، ادا کرد. در زبان فارسی هجاها ترکیبی از همخوان و واکه است. به‌طور کل هر کلمه متشکل از یک هجا یا چند هجای کوتاه و بلند است (ر.ک.انوری،۱۳۹۰: ۴). بدین اساس در هردو شعر کمترین هجا، چهار هجایی است و

بیشترین هجا یک هجایی؛ اما نظر به جدول زیر شعر مولوی با وجودی‌که سه بیت نسب به شعر پروین اعتصامی بیشتراست، از نظر تعداد هجا، اندکی بیشتر است.

جدول شمارهٔ۳: تعداد هجاها

شعر (قطعه) پروین اعتصامی				شعر (مثنوی) مولوی			
یک هجایی	دوهجایی	سه هجایی	چهارهجایی	یک‌هجایی	دوهجایی	سه‌هجایی	چهارهجایی
۶۹	۵۹	۲۱	۲	۸۲	۴۸	۲۴	۲

۲ـ۲. بررسی سطح لغوی

دراین بخش جنبه‌های لغوی بر اساس کلمه‌ها بررسی می‌گردد. کلمه‌ها یا دارای معنای لغوی اند یا دارای معنای دستوری. محمد حسین یمین کلمه‌ها را از نظر ساختار به کلمه‌های آزاد که معنای لغوی دارند، و کلمه‌های وابسته را که معنای دستوری دارند تقسیم کرده‌است. وی دراین تقسیم‌بندی، کلمه‌های آزاد را به سه دسته: ساده، ساخته (مشتق) و مرکب تقسیم نموده‌است (یمین، ۱۳۹۳: ۵۵- ۶۹). در اینجا تجزیهٔ کلمه‌ها براساس همین تقسیم‌بندی انجام شده‌است. در ده بیت شعر پروین اعتصامی، ۱۳۲ کلمه است. همچنان در مثنوی مولوی ۱۵۱ کلمه به کار رفته‌است. ۲۰ کلمه‌ای که بیشتر در مثنوی آمده‌است، به سبب این‌است که سه بیت نسبت به قطعهٔ پروین اعتصامی بیشتراست آمار این کمله‌ها در جدول زیر به تفکیک نشان داده شده است.

جدول شمارهٔ۴: تعداد کلمه‌ها از نظر ساخت و معنا

شعر پروین اعتصامی		وژه‌های ساده	وژه‌های بسیط	وژه‌های مرکب	وژه‌های عربی	وژه‌های وابسته	وژه‌های ترکی-	وژه‌های یونانی	افعال	ضمایر	
		۱۰۸	۲۲	۲	۱۴	۲۲	۱ (داروغه)	۱ (درهم)	۴۶	صفحه	متصل
مثنوی		۸۰	۲۶	۵	۱۵	۴۰	۰	۰	۴۹	۱	۱۲

۲ـ۳. بررسی سطح نحوی

نحو علمی‌است که به بررسی جمله می‌پردازد و جمله متشکل از کلمه‌هاست. جمله از نظر ساختار یا ساده‌است یا مرکب. جملهٔ ساده آن‌است که درآن یک فعل به کار رفته باشد و جملهٔ مرکب مستلزم بیش از یک فعل باشد؛ به این معنا که از یک جملهٔ پایه و یک یا چند جملهٔ وابسته یا پیرو تشکیل شده باشد (وفایی و آقابابایی، ۱۳۹۴: ۹۱). در بخش نهاد مهم‌ترین اجزا در ارکان جمله ، فاعل و در بخش گزاره، فعل است. معمولاً در نثر اجزای هر جمله باید در جای مخصوص خودش قرارگیرد؛ مثلاً: «پرویز نامه‌را نوشت» دراین جمله پرویز= فاعل، نامه= مفعول، را = نشانهٔ مفعولی و نوشت= فعل است. در زبان فارسی، جمله با فعل ختم می‌شود. اما در شعر این ساختار از هم گسیخته می‌شود؛ زیرا شاعر تابع قانون دستور زبان نیست. آنچه که برای شاعر مهم‌است رساندن پیام به مخاطب است، به نحوی‌که به ساختار شعر صدمه وارد نشود.

اما در شعر پروین اعتصامی و همچنان مولوی هر دو نظم جمله را براساس قواعد دستور زبان فارسی رعایت کرده اند. البته برخی جمله‌هایی نیز است که درآن‌ها قاعدهٔ دستور زبان رعایت نشده‌است؛ منتها تعدادشان نسبت به جمله‌های قاعده‌مند کمتراست. شعر پروین اعتصامی دارای ۳۶ جمله اعم از جمله‌های ساده و مرکب و شعر مولوی دارای ۲۹ جمله، شامل جمله‌های ساده و مرکب است. آنچه قابل توجه‌است، فعل «گفت» است. این فعل را ۱۹ بار پروین اعتصامی به کار برده‌است. وی با درنظرگرفتن ایجاز، که یکی از ویژگی‌های شعر است، با آوردن فعل «گفت» مفهوم یک جمله را به مخاطب رسانده است. وی تنها در مصراع دومِ بیت نخست، فاعل فعل که «مست» است ذکر کرده؛ و در مابقی ابیات بدون ذکر فاعل اکتفا نموده‌است؛ بدین‌گونه که در مصراع‌های فرد، فاعل جمله «قاضی» است و در مصراع‌های زوج، فاعل جمله «مست» است. هر باری‌که فعل «گفت» به کار رفته‌است، معنای: «او گفت» را می‌رساند. بنابرآن فعل «گفت» به تنهایی خود در شعر «مست و هوشیار» بیانگر یک جملهٔ مستقل است.

و اما مولوی در این داستان فعل «گفت» را نیز به کار برده‌است، نه آن‌طور که در شعر پروین به کار رفته‌است. او در فعل «گفت» نظم را در نظر گرفته‌است. بدین معنا که خودش را راوی صحنه قرار داده و از زبان هر یک به نوبت داستان را روایت می‌کند. در قطعه، مصراع فرد را به محتسب اختصاص داده‌است و مصراع زوج را به مست. مولوی این روش را صرف در ابیات ۲، ۳، ۴، ۶ و ۷ رعایت کرده‌است. همچنان مولوی دو بار فعل «گفت» (در مصراع دوم، بیت سوم) و «گفتم» را (در بیت ششم، مصراع نخست) جهت تأکید به کار برده‌است. افزون برآن در شعر مولوی به کارگرفتن فعل امر را شاهد هستیم، آن‌هم از زبان محتسب؛ تا جایی‌که سیمای او را همانند یک مرد پرخاشگر نشان می‌دهد؛ به‌طور مثال دو بار فعل «خیز» را پیهم تکرار می‌کند و بازهم با همین فعل «خیز» به طرف زندان اشاره می‌کند. ویا از افعال امری «بگو» و «کن»

استفاده می‌کند. اما مست با خون‌سردی تام و بدون ترس و هراس، خلاف میلِ محتسب پاسخ می‌دهد که این نوع سخن، متکی‌بودن به نفس را در ذهن تداعی می‌کند که گویا مولوی از یک مست لاآبالی یا مست آب انگور داستان روایت ندارد؛ بلکه او داستان کسی را روایت دارد که غرقِ عشقی‌است که محتسب از درک آن عاجزاست.

۲ـ۴. تحلیل ابیات

۲ـ۴ـ۱. قطعهٔ «مست و هوشیار»

شعر پروین اعتصامی که به نام «مست و هوشیار» مسما شده است، شعری است ساده و عاری از تعقیدات لفظی و معنوی و در عین حال یک شعر به تمام معنا انتقادی است. پروین اعتصامی در این شعر، داستانی را میان محتسب و مست (ظاهراً شراب‌نوش) در قالب گفت‌وگو بیان نموده‌است و به نظر عبدالحسین زرین‌کوب قطعهٔ «مست و هوشیار» از نوع «اسلوب حکیم» است که به شیوهٔ سؤال و جوابِ رندانه نکته‌های اخلاقی را بیان نموده‌است (ر.ک: زرین‌کوب، ۱۳۷۴: ۲۰۷). محتسب اصطلاحی بوده که امروز به آن مامور گشت ارشاد یا امر به معروف و نهی از منکر گویند. این شعر از نظر مفهومی انتقادی-سیاسی و اجتماعی است که درآن شاعر عمل‌کرد حکومت به ویژه دستگاه قضایی‌را به انتقاد گرفته‌است.

اینجا شاعر از پنج نفر: محتسب، مست، قاضی، داروغه و والی نام می‌برد. از این میان چهار نفر مردمان حکومتی و یک نفر مست که افراد عادی جامعه است. از ظاهر کلام معلوم‌است که شعر در کل به چند مورد اشاره دارد. نخست این‌که انگشت انتقاد را بر بی‌کفایتی یا بی‌توجه‌یی حکومت در عرصهٔ خدمات عامه گذاشته است و دوم پرده از چهرهٔ محتسب بر می‌دارد که ظاهراً از تقوا حرف دارند و مردم را به کارهای نیک دعوت می‌کنند و از کارهای زشت و ناروا منع می‌نمایند؛ اما در خفا به گفته حافظ چون به خلوت می روند آن کار دیگر می‌کنند (حافظ، غزل ۱۹۹).

اگر از نظر عرفانی به شعر پروین بنگریم، قطعه از بیت دوم با نگاه عرفانی آغاز شده است و در بیت پایانی، با ترفند رندانه، پایان می‌یابد. در بیت دوم محتسب را ظاهرنگر

و در عین حال انسان مغروری‌که تظاهر به ایمان‌داری و دینداری می‌نماید؛ زیرا وی به مست با توجه به رفتار غیر عادی او می‌نگرد و از روی رفتار ظاهری آن مرد ژولیده‌مو و پشمینه‌پوش را متهم به مستی، می‌نماید. در این بیت محتسب نماد عُجب، مغرور، خودپسند است و مست نماد یک رند شکسته‌نفس و درعین حال زیرک و هوشیار را در ذهن تداعی می‌کند.

چندنکتهٔ دیگری‌که قابل بحث است:

ـ در بیت چهارم محتسب می‌خواهد مست را به سرای والی برد؛ اما شاعر اینجا با زبان مست، جواب زیرکانه ارائه می‌کند. گویا که تو چه می‌دانی والی خود غرق مستی نباشد. با درنظرداشت علم بیان گاهی منظور شاعر مجاز جزء از کل است. در اینجا نیز محتسب و والی همان بیان جزء است، اما مراد کل دستگاه حکومتی است که غرق در فساد و عیش و معیشت‌اند.

ـ در بیت هفتم فقر و بیچارگی مردم را به تصویر کشیده‌است.

ـ در بیت هشتم می توان با نیروی عقل نقاب از رخ کسانی‌که با عبا و قبا و عمامه و ظاهرِ آراسته، شرع را وسیله رسیدن به هدف قرار داده‌اند، برانداخت.

ـ در بیت اخیر شعر را با مفهوم عرفانِ رندانه به پایان می‌رساند که همانا مردمی‌که هوشیار اند، آنان‌را تو (محتسب) نمی‌توانی ببینی. مردم هوشیار از انظار عام پنهان اند و اگر ظاهر هم هستند، همچو مست و مجنون به نظر می‌رسند. بدین معنا کسانی‌که در نظر شما هوشیار است، آنان هوشیار نیستند. هوشیار کسانی اند که ظاهراً ملامت شده به نظر می‌رسند، اما در باطن سلامت هستند. خلاصهٔ کلام در کل می‌توان گفت که شعر از نظر مفهومی نوع عرفان رندانه‌است که به نظر شاعر، محتسب و قاضی و شیخ و زاهد بعضی (نه همه) کارشان جز ریاکاری بیش نیست.

۲ـ۴ـ۲. تحلیل مثنویِ «خواندن محتسب مست خراب‌افتاده را به زندان»

مولوی داستان دو شخصِ ظاهراً متضاد، چه از بعد شخصیتی و چه از بعد اخلاقی را روایت کرده‌است. محتسب که از نظر موقف اجتماعی-دینی دارای جایگاه برتر است و

طرف مقابل، مست که از نظر فرهنگ اجتماعی یک انسان بی‌خود و بی‌باک و به هیچ قید و بند اخلاقی پایبند نیست. مولوی در گام نخست به زیان آنچه که در دین اسلام حرمت آن براساس آیات قرآن ثابت است، پرداخته‌است؛ زیرا وی در کنار آن‌که یک عارف است یک عالم شریعت نیز است. محتسب بدون در نظرداشت تاریکی شب که همه جا را سکوت فراگرفته و همه در آرامش به سر می‌برند، با فریاد «هی مست» صدا می‌کند. از مصراع دومِ بیت دوم به اصل ماجرا می‌پردازد. از اینجا به بعد داستان رنگ عرفان رندانه را به خود می‌گیرد. مولوی به مست نگاه درونی دارد و می‌خواهد این بیت: ما زبان را ننگریم و قال را// ما درون را بنگریم و حال را (مولوی، ۱۳۸۰: ۲۱۳)

عملاً ثابت کند و به مخاطب این پیام را برساند کسانی را که شما در شأن‌شان سوء ظن دارید، آنطور نیستند؛ بلکه آنان پاک‌تر و پاک‌طینت هستند و یا آنانی‌که ظاهراً مجنون‌صفت می‌نمایند، عاقل‌تر و هوشیارترند. وقتی محتسب با صدای بلند «بگو» (از جهت تأکید به کار رفته‌است)، امر می‌کند، مست با چنان خون‌سردی پاسخ می‌دهد که گویا هیچ نوع ترس و هراس ندارد. از این نکته چنین نتیجه می‌توان گرفت که این شخص، مست آب انگور نیست که محتسب فکر کرده است.

در بیت ششم مولوی حماقت محتسب را می‌خواهد ثابت کند. وقتی سبو آنجاست، چه نیازی‌است که مست «آه» کند تا از بوی دهن تشخیص کند که او چه نوشیده‌است. به راحتی می‌توانست سبو را ببیند یا بو کند. اینجا اطلاق محتسب صرف بر این گروه نیست؛ بلکه اشاره به اکثر کارگزاران حکومتی است که فاقد دانش مسلکی‌اند.

در همین بیت ششم مصراع دوم، مولوی می‌خواهد چهرهٔ اصلی مست را با گفتن «هو هو» به خواننده معرفی کند. «هو» مخفف «هُوَ» ضمیر شخص سوم و از جمله اصطلاحات کنایی صوفی است به معنای «یکی از اسماء ذات» (سجادی، ۱۳۸۷: ۸۰۰). این نکته بیانگر آن‌ست که این آدمِ ظاهراً مست‌نما، غرق اذکار الهی است که محتسب و یا هر فرد عادی جامعه این را نمی‌داند.

در بیت هفتم محتسب فکر می‌کند که این آدمِ بی‌سروپا می‌خواهد مرا تمسخر کند. تاکید می‌کند «هین» (نشانهٔ تأکید) که «آه» کن. اما این مستِ هوشیار با بیان «من شادم» با (ترفند زیرکانه)، نمی‌خواهد سرّ خویش را فاش کند؛ چون‌که ذکر و اذکار معاملهٔ نهایت سرّی است میان ذاکر و مذکور. مست نمی‌خواهد که محتسب بداند من مشغول چه کاری‌استم تا پای ریا درمیان نیاید که عمده‌ترین ویژگی عرفان رندانه مبارزه بر ضد ریا و نیرنگ است. بیت هشتم نیز شرح همان ترفندی است که نخواست سرّش آشکار شود. بیت دهم مصراع نخست با بیان «تو از کجا و من از کجا» تفاوت دید یا شناخت مست با محتسب را بیان می‌کند که هزاران فرسنگ دوراست؛ یعنی آنچه که مست می‌اندیشد، هر فرد جامعه اگرچه عالم شرع هم باشد از درک آن عاجزاست. ابیات یازده و دوازده نیز با همان زبان کنایه‌گونه، «مست» خود را ظاهراً ناتوان و درمانده معرفی می‌کند. در بیت یازدهم مصراع دوم، «برهنه» بودن را می‌توان دلالت به بی‌گناهی مست کرد؛ چون‌که بی‌پروایی مست در مقابل محتسب بی‌گناهی یا مجرم‌نبودن او را نشان می‌دهد. بیت اخیر نوع تداعی‌کننده عقل جزئی یا همان عقل معاش است که وسیلهٔ دنیا و دنیاپرستان شده و توسط آن به معاملات دنیا پرداخته و از معاملات آخرت غافل مانده‌اند.

۳. نتیجه‌گیری

در این مقاله دو متنی‌که انتخاب شده است، براساس سبک‌شناسی زبانی بررسی شده‌اند و با درنظرداشت ویژگی‌های زبانی آوایی، لغوی و نحوی هردو متن، به مقایسه پرداخته شده و حاصل این تحقیق این‌است:

موسیقی بیرونی هردو متن با اندکی تفاوت یکسان است. قطعهٔ پروین اعتصامی بحر رمل مثمن محذوف است و مثنوی مولوی دارای بحر رمل مسدس محذوف. قافیه و ردیف که در ایجاد موسیقی کناری شعر نقش دارد؛ در قطعهٔ پروین دارای ده قافیه و

کلمهٔ ردیف «نیست» است که نه بار تکرار شده‌است. از این‌که قالب مثنوی هر بیت دارای قافیه است، بدین اساس شعر مولوی مشتمل بر ۲۶ قافیه و دو ردیف است.

موسیقی درونی در هردو شعر از تکرار کلمه‌ها و واج‌ها به وجود آمده‌است. تکرار کلمه‌هایی‌که در هر دو شعر سبب ایجاد موسیقایی شعر شده‌است، در مثنوی مولوی بیشتر محسوس است نسبت به قطعهٔ پروین اعتصامی. به دلیل این‌که در مثنوی تکرار کلمه‌ها پی هم آمده‌است؛ بدین سبب موسیقی متن را بیشتر محسوس کرده‌است. واج‌آرایی در قطعهٔ پروین اعتصامی نسبت به مثنوی مولوی بیشتراست. چنانچه موسیقی درونی در مثنوی مبتنی بر تکرار کلمه‌هاست و در شعر پروین براساس واج‌آرایی، موسیقی شعر محسوس‌تر شده‌است. اما نقش واج‌آرایی در تحلیل هردو شعر یکسان است. همان‌طور که پروین اعتصامی در مأخذ داستان از مثنوی مولوی متأثر بوده، درگزینش واج‌ها نیز از مثنوی متابعت کرده‌است.

در سطح لغوی تمایزی‌که میان قطعه و مثنوی است، برخی افعال ماضی استمراری است که به همان سبک کهن در مثنوی مولوی به کار رفته‌است؛ مانند بُدی، رفتمی و شدی که چنین فعلی در قطعهٔ پروین اعتصامی به کار نرفته‌است. به این معنا که زبان حاکم در قطعهٔ «مست و هوشیار» زبان عصر شاعراست.

از نظر نحوی در هردو شعر ساختار جمله‌ها تقریباً یکسان استند و همچنان هر دو قواعد دستوری زبان فارسی را در جابجایی عناصر جمله در نظر گرفته‌اند. یعنی از نظر قواعد دستوری زبان، جمله‌ها بیشتر قاعده‌مندند. از نظر کمیت جمله‌ها با وجودی‌که مثنوی مولوی سه بیت بیشتر است، اما در قطعه هفت جمله بیشتر به کار رفته‌است. خلاصهٔ کلام از یافته‌های تحلیل هردو شعر با توجه به سؤالات مطرح‌شده در بیان مسأله می‌توان چنین نتیجه گرفت: بیان هر دو شعر با زبان عرفانی بوده و آن‌هم از نوع عرفان رندانه. تأثیرپذیری پروین اعتصامی از مولوی بیشتر در سطح موضوع و

سطح زبانی است. با وجودی‌که هردو شعر از نظر موضوع جنبهٔ انتقادی-سیاسی و اجتماعی دارند، اما از نظر لحن کلام مثنوی مولوی عناصر عرفانی نسبت به قطعهٔ پروین اعتصامی غالب‌تراست.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

.

کتاب‌شناسی

کتاب‌ها

۱) اعتصامی، پروین (۱۳۷۸)، ***دیوان اشعار پروین اعتصامی***، به کوشش حسن احمدی گیوی، تهران: میترا.

۲) انوری، حسن (۱۳۹۰)، ***دستور زبان فارسی۲***، تهران: فاطمی.

۳) حافظ، خواجه شمس‌الدین محمد (۱۳۵۹)، ***دیوان حافظ***، تصحیح پرویز ناتل خانلری، تهران: خوارزمی.

۴) دهخدا، علی اکبر(۱۳۷۷)، ***لغت‌نامهٔ دهخدا***، تهران: دانشگاه تهران.

۵) زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۷۴)، ***دفتر ایام***، تهران: علمی.

۶) سجادی، جعفر(۱۳۸۷)، ***فرهنگ اصطلاحات و تعبیرات عرفانی***، تهران: طهوری.

۷) سیدالماسی، پروین (۱۳۸۹)، ***بررسی ساختار و محتوایی مناظره‌های پروین اعتصامی***، پایان‌نامه فاطمه کلاهچیان، دانشگاه رازی.

۸) شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۹۱)، ***موسیقی شعر***، تهران: آگه.

۹) شمیسا، سیروس(۱۳۸۷)، ***انواع ادبی***، تهران: میترا.

۱۰) فضیلت محمود (۱۳۹۳)، ***آهنگ شعر فارسی***، تهران: سمت.

۱۱) قویمی، مهوش (۱۳۸۳)، ***آوا و القا***، تهران: هرمس.

۱۲) مولوی، جلال‌الدین محمد(۱۳۸۰)، ***مثنوی مولوی***، مطابق با نسخهٔ تصحیح‌شده رینولد نکلسون، تهران: پیمان.

۱۳) وفایی، عباسعلی؛ آقابابایی، سمیه (۱۳۹۴)، ***علم معانی و دستور زبان فارسی***، تهران: علمی.

۱۴) یاحقی، محمد جعفر (۱۳۷۹)، ***جویبار لحظه‌ها***، چ۲، تهران: میترا.

۱۵) یمین، محمد حسین (۱۳۹۳)، ***دستور معاصر زبان پارسی دری***، کابل: میوند.

مقاله‌ها

۱) صفار، ناهید (۱۳۹۳)، «موسیقی شعر در دیوان پروین اعتصامی»، فصلنامهٔ علمی پژوهشی زن و فرهنگ، سال ششم، ش۲۱، صص ۷۳- ۹۰.

۲) قویمی، مهوش؛ هوشمند، نرگس(۱۳۸۶)، «بررسی یکی از اشعار پروین اعتصامی بر اساس نظریه‌های ساختاری»، پژوهش‌های زبان‌های خارجی، ش ۳۸، صص ۵۶-۶۸.

۳) کاکاوندی قلعه‌نویی، فاطمه و نجارنوبری، عفت (۱۳۹۶)، «رویکرد بینامتنی در آموزه‌های تعلیمی پروین اعتصامی و مولوی»، مجله فنون ادبی، شماره ۴، صص: ۴۷- ۵۶.

۴) مشرّف، مریم (۱۳۹۰)، «مفهوم تجدّد و رویکرد نئوکلاسیک در دیوان پروین اعتصامی»، پژوهشنامه ادبیات تعلیمی، دوره۳، شماره۱۱.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی