

◇ فصلنامه علمی پژوهشی زن و فرهنگ

سال ششم، شماره ۲۱، پاییز ۱۳۹۳

صفحات: ۷۳-۹۰

تاریخ وصول: ۱۳۹۳/۱/۱۶ - تاریخ پذیرش: ۱۳۹۳/۵/۶

موسیقی شعر در دیوان پروین اعتصامی

ناهید صفار*

چکیده

پروین اعتصامی بانوی برجسته شعر فارسی قرن اخیر در سرودن قطعات گوی سبقت از هم عصران ربوده و در مناظره صاحب سبک است. در تحقیق حاضر شعر وی را از منظر موسیقی شعر بررسی شد تا ابعاد ماندگاری و محبوبیت سخن او نشان داده شود. موسیقی شعر به بررسی هماهنگی و انسجام کلام در چهار سطح بیرونی، کناری، درونی و معنوی پرداخته است. اوج شکوهمندی و اقتدار شعر پروین اعتصامی در سطح معنوی و روابط معنایی اجزای کلام است. روشی که اشعار او را در عین سادگی و روانی لفظ غنایی ادبی بخشیده و مورد توجه ادیبان و منتقدان ادبی قرار داده است. علت توجه شاعر به موسیقی معنوی تعهد و اعتقاد به تعلیم بویژه تعلیم بانوان ایران زمین، کمک به دیگران خاصه ضعفا و مبارزه با ظلم و بی داد ستمگران مستبد و جنایت کاران روزگار است.

کلید واژگان: پروین اعتصامی، موسیقی شعر.

* کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی، مدرس ادبیات آموزش و پرورش منطقه ۴ تهران. (نویسنده مسئول) saffam6@gmail.com

(مقاله حاضر مستخرج از پایان نامه کارشناسی ارشد خانم ناهید صفار است)

مقدمه

در میان شاعران برجسته معاصر فارسی زبان، تنی چند از زنان پر آوازه تلوؤ دارند. کسانی چون: پروین اعتصامی، فروغ فرخزاد، سیمین بهبهانی، صدیقه و ثمقی، طاهره صفارزاده و... شهرتی فراگیر یافته‌اند. هریک از این سرایندگان در عرصه‌ای دوشادوش و گاه فراتر از مردان خود را نشان داده‌اند. یکی از موفق‌ترین شاعران بانوی این دوره، پروین اعتصامی است. محافل شعری که پدرش یوسف اعتصام در منزل برپا می‌کرد، عرصه شاعری دختر خردسال را فراخ و طبع او را روان ساخت. این فراخی میدان ذوق تا حدی پیش رفت که ادیبان عصر در توانمندی او متحیر شدند. هریک به زبانی او را می‌ستودند. شکوه شاعری وی در قالب‌های سنتی با شیوه منحصر به فرد، او را شاعری صاحب سبک در سرودن قطعات با ساختار مناظره و چارچوب گفتمان ساخت. محققان متعددی در حوزه‌های معنایی و ساختار ادبی شعر وی تأمل کرده و هریک از منظری به عظمت شاعری او پی برده‌اند. در مقاله حاضر سعی شده تا دیوان شعر او را با تأکید بر روش کتاب «موسیقی شعر» محمدرضا شفیعی کدکنی مورد بررسی قرار گیرد.

شعر پروین اعتصامی

همه اشعار پروین اعتصامی جنبه تعلیمی و اخلاقی دارند. هدف شاعر از سرودن اشعار، پند دادن، اندرز نمودن، آموزش و یادگیری است. او در سرودن قطعات خود، روش سؤال و جواب یا مناظره را پیش گرفته و از این طریق، از زبان پرندگان، مادران فقیر و ضعفا اشعار زیبایی را سروده است. مناظره‌ها جملگی برای عبرت آموزی مخاطب مطرح می‌شود و ای بسا دردهای پیدا و پنهان جامعه عصر شاعر را پیش می‌کشد.

در قصاید پروین انسان خواه ناخواه به یاد سبک شاعری ناصر خسرو می‌افتد که با وعظ و ارشاد و بیان مسائل اخلاقی مخاطب را به چالشی دردناک می‌کشاند. چالشی که جز در ادبیات متعهد و معترض راه نمی‌یابد. اما اعتراض او برخلاف نگاه سخت مردانه ناصر خسرو، آکنده از نرمی و عطوفت است.

آنچه باعث شده که سبک و روش سخنوری وی از سرایندگان کلاسیک فارسی متمایز باشد، حس بشردوستی عمیق، هم‌دردی صمیمانه با فقرا و درماندگان است که در حقیقت نوعی دل‌تنگی و اعتراض ملایم همراه با تصویر زنده‌ای از طبیعت و زندگی به حساب می‌آید. هنر اصلی او در این است که با نهایت روانی و استحکام، می‌تواند از زبان همه چیز سخن بگوید. مرغ و ماهی، صیاد و مرغ، مرغ و جوجه‌اش، مار و مور، دام و دانه و....

اشعار او انسان را در حزنی دوست‌داشتنی می‌برد و خیلی کم اتفاق می‌افتد که بخنداند. بلکه انسان را بیشتر به فکر فرو می‌برد. «او به وظیفه و مسئولیت هر کس اشاره می‌کند، مخصوصاً وظیفه زنان را در کسب علم و دانش و رسالت مهم مادر بودن و زن بودن، مرتباً گوش زد می‌کند و نگران است، اما به ابراز نگرانی و ناراحت بودن خودش بسنده نمی‌کند، بلکه بلافاصله به یاد خدا و لطف او می‌افتد و خواننده را به لطف خدا امیدوار می‌کند.» (اعتصامی، ۱۳۸۹: ۱۱)

برخی اشعار او ترجمه هستند، ولی در ترجمه نیز زبردستی و مهارت را به گونه‌ای کار بسته که گویی اثری نو خلق کرده است. به طور مثال «قطعه مومیایی» با مطلع:

ای جسم سیاه مومیایی
کو آن همه عجب و خودنمایی
(اعتصامی، ۱۳۷۰: ۴۰۷)

«این قطعه مشهور با آن بیان صادقانه پروینی، ترجمه ای است از یک قطعه انگلیسی که تا آدم ترجمه نثرش را در مجله بهار - به قلم اعتصام الملک - نخواند، نمی تواند باور کند که فکر شاعر فارسی زبان از کجا آب خورده است؟» (زرین کوب، ۱۳۷۱: ۲۳۹)

موسیقی شعر و شکل گزایی

مفهوم موسیقی در شعر از صورت نظام آوایی فراتر است. موسیقی در این مفهوم کلی، با آراء شکل گرایان روسی سازگار است. «در نظر آنان، شکل قالبی است که محتوایی در آن ریخته شده است. شکل یا فرم برای آنان به هر عنصر ادبی گفته می شود که نقشی در کل نظام یک اثر ایفا کند.» (بالایی و کویی پرس، ۱۹۸۳، ترجمه کریمی حکاک، ۱۳۶۶: ۲۷)

بر طبق آراء شکل گرایان، نقد ایشان ناظر بر علوم ادبی بوده و توجهشان به ادبیات کاملاً منطبق با علوم ادبی مختلف است. آنان مهم ترین هدف خود را شالوده علمی برای نقد ادبی می دانند. یا کوبسن می نویسد: «شکل گرایان در پی روشن کردن این نکته هستند که ادبی بودن متون ادبی از کجا سرچشمه می گیرد..... موضوع بررسی در علم ادبی نه ادبیات که ادبیت است، یعنی ماهیت و آنچه که اثری ادبی را هویتی ادبی می بخشد.» (آبرونز، ۲۰۰۶: ۱۶۶)

در نظر ایشان هدف اصلی ادبیات برجسته سازی ابزار آن، و بیگانه سازی و آشنایی زدایی است. در این باره ایگلتون (۱۹۸۳) می نویسد: «ادبیات با درهم ریختن سازمان یافته گفتار متداول جهان ادراک هرروزه را غریب می کند و توان احساس تازه را در خواننده تجدید می کند. مشخصه های برجسته شده زبان با تمهیدات هنری که زبان شعری را بیگانه می کند، اغلب به عنوان انحراف هایی از زبان عادی توصیف می شود. این انحراف ها با به کار گیری الگوهای آوایی و نحوی زبان شعری، شامل: تکرار، توازن، تضاد و همچنین ترجیح سازمان یافته واژه های کلیدی یا صور خیال انجام می شود.» (ایگلتون، ۱۹۸۳، ترجمه مخبر، ۱۳۶۸: ۷-۴)

باری، برای بررسی نقد شکل گرایانه باید از کوچک ترین عنصر معنادار زبان در سطح کلام یعنی واژه آغاز کرد تا دلالت های مستقیم و غیر مستقیم آنرا دریافت و در مسیر از پیوند واژگان و عبارت ها، ساختار کلی اثر ادبی را دریافت کرد. به عبارت دیگر می توان گفت: «فرایند تحلیل شکل گرایانه در نقد نو از بررسی واژه آغاز شده و در آن به معانی مستقیم و معانی ضمنی توجه می شود تا از این طریق ابهام یا دلالت های چندگانه متن آشکار شود، تا پس از آن ساختارها، الگوها و روابط میان واژه ها جستجو شده و عبارت ها، استعاره ها، صورت ها و نمادها در رابطه با یکدیگر و در رابطه با کل اثر ادبی بررسی می شوند..... تا منطق درونی متن شناخته شود و در نهایت شکل کلی اثر درک گردد.» (گورین و همکاران، بی تا: ۷۷-۷۶)

توجه به کلمه ها در شعر سبب شده که یکی از شکل گرایان روسی شعر را رستاخیز کلمه ها خوانده است. درست به قلب حقیقت دست یافته است. «زیرا در زبان روزمره، کلمات طوری به کار می روند که اعتیادی و مرده اند و به هیچ روی توجه ما را جلب نمی کنند، ولی در شعر، ای بسا که

با مختصر پس و پیش شدنی، این مردگان زندگانی می یابند و یک کلمه که در مرکز مصراع قرار می گیرد، سبب زندگی تمام کلمات دیگر می شود. (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۹: ۵)

در این نگاه فقط سخن موزون هنر شاعر نیست، توجه به روابط میان الفاظ و معنای واژگان و آفرینش رستاخیز هم اهمیت دارد. این روابط به کلام جان و شوری شگرف می بخشد. با این احساس لطیف و نگاه انتقادی است که ملک اشعراى بهار میان شاعر و ناظم تمایز قایل می شود و هنر شاعری را از صنایع ادبی، سجع و قافیه فراتر می داند:

شعر دانی چیست؟ مرواریدی از دریای عقل
شاعر آن افسون گری کاین طرفه مرواریدسفت
صنعت و سجع و قوافی هست نظم و نیست شعر
ای بسا ناظم که نظمش نیست الا حرف مفت
شعر آن باشد که خیزد از دل و جوشد ز لب
باز در دل ها نشیند، هر کجا گوشى شنفت
ای بسا شاعر که او در عمر خود نظمی نساخت
وی بسا ناظم که او در عمر خود شعری نگفت!
(بهار، ۱۳۵۴: ۱۲۱۳)

اگر پذیرفته شود که مرز شعر و غیر شعر، رستاخیز کلمه هاست، یعنی تمایز و تشخیص بخشیدن به واژه های زبان، آنگاه این نتیجه حاصل می شود که «چون رستاخیز کلمه ها یا صورت تشخیص یافتن آن ها در زبان، می تواند هم علل و هم صور بسیاری داشته باشد، پس شعر هم می تواند تعاریف متعدد از چشم اندازهای متعدد داشته باشد. کسی که در تعریف شعر، وزن و قافیه را اساس قرار می دهد، درک او از قیامت کلمه ها و تمایز زبان شعر از زبان مبتدل و اتوماتیکی در حد وجود وزن و قافیه و یا عدم آنهاست، آنکه فراتر از این می رود و شعر را در کاربرد مجازی زبان تعریف می کند، او نیز تمایز یا قیامت کلمه ها را در جا به جا شدن مورد استعمال آن ها می داند و بدین گونه هر کس از ظن خود، یار این مفهوم می شود.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۹: ۶) از آنجایی که رستاخیز کلمه ها در شعر درک کردنی است و نمی توان به طور کامل احساس و التذاذ شعری را به دیگران انتقال داد، لذا باید اقرار شود که نه شعر را می توان جامع و مانع تعریف کرد و نه دامنه موسیقی آنرا تحدید کرد. آنچه در تصور ما می گنجد بخشی از تعریف شعر و قسمتی ناچیز از دامنه رستاخیز کلمه هاست.

راه های رستاخیز کلمه ها

راه های شناخته شده تمایز زبان شعر از زبان روزمره با تأکید بر رستاخیز کلمه ها در سطوح مختلف آگاهی اهل زبان، مطالعه می شود: گروه موسیقایی و گروه زبان شناسی.

گروه موسیقایی - مجموعه عواملی است که با اعتبار بخشیدن به آهنگ و توازن، زبان شعر را از زبان روزمره تمیز می دهد و در حقیقت از رهگذر نظام موسیقایی سبب رستاخیز کلمه ها و تشخیص

واژه‌ها در زبان می‌شود. این گروه موسیقایی خود عوامل شناخته شده و قابل تحلیل و تعلیلی دارد، از قبیل انواع وزن، قافیه، ردیف، جناس و... و همچنین عوامل شناخته نشده‌ای که قابل حس شدن است و نمی‌توان برای آن قانونی کشف کرد، شاید آیندگان به کشف بعضی از این رازها دست یابند.

گروه زبان‌شناسی - مجموعه عواملی که به اعتبار تمایز کلمات، در نظام جمله‌ها، بیرون از خصوصیت موسیقایی آن‌ها می‌تواند موجب رستاخیز واژه‌ها شود، عواملی که در حوزه مباحث زبان و زبان‌شناسی و سبک‌شناسی مطرح است، از قبیل: استعاره، مجاز، آرکائیسیم، ایجاز و حذف، حس آمیزی، و... این‌ها قوانین شناخته شده رستاخیز کلمات در حوزه بوطیقای و زبان‌شناسی است، ولی هزاران قانون ناشناخته در این حوزه وجود دارد که زبان‌شناسی از تحلیل و تعلیل آن عاجز است.

با تأکید بر دو شیوه رستاخیز کلمات، موسیقی شعر فارسی در چهار سطح موسیقی بیرونی، کناری، درونی و معنوی طبقه بندی کرده و هریک را در شعر پروین اعتصامی مورد بررسی قرار می‌گیرد.

موسیقی بیرونی

موسیقی بیرونی (وزن) عبارت است از نظم هجاها در طول مصراع‌ها که در سراسر شعر تکرار می‌شود. و در علم عروض با تعیین نظم هجاها و نام‌گذاری وزن، بدان بحر شعر می‌گویند. در تعریف وزن آراء مختلفی است، تعریف‌های که هر کدام مورد انتقاد واقع است و کم و بیش تعریف جامع و مانعی به نظر نمی‌رسد. برای نمونه خواجه نصیر الدین طوسی، در معیار الاشعار می‌گوید: «اما وزن هیأتی است تابع نظام ترتیب حرکات و سکانات و تناسب آن در عدد و مقدار که نفس از ادراک آن هیأت لذتی مخصوص یابد که آنرا در این موضع وزن خوانند.» (طوسی، به کوشش فشارکی و مظاهری، ۱۳۶۳: ۳)

روی هم رفته می‌توان تأثیرات وزن به عنوان یک عنصر موسیقایی را در این اصول خلاصه کرد: ایجاد لذت موسیقایی، تنظیم میزان ضربه‌ها و جنبش‌ها و عامل تأکید کلمات خاص هر شعر. (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۹: ۴۹)

با توجه به ۲۰۹ شعر موجود در دیوان پروین اعتصامی که جملگی در قالب‌های قصیده، قطعه یا مثنوی سروده شده‌اند فقط ۲۰ وزن عروضی به کار رفته است. تنها چهار وزن «مفاعیلن فاعلاتن مفاعیلن فعلن»، «مفاعیلن مفاعیلن فعولن»، «فاعلاتن فاعلاتن فاعلن» و «مفعول فاعلاتن مفاعیلن فاعلن» بیش از نیمی از اشعار را شامل می‌شوند. همه اوزان دیوان او از پرکاربردترین و ساده‌ترین اوزان شعر هستند، اوزان بی‌تکلفی که اقبال عام یافته‌اند و شاعر در نوآوری و ابداع گام نهاده است. تنها دو وزن «فاعلاتن فاعلاتن فعولن» و «مفعول مفاعیلن فاعلاتن» از کم‌بسامدترین اوزان شعر فارسی‌اند.

پربسامدترین بحور شعر او رمل، هزج، مجتث و مضارع است. دو بحر رمل و هزج بیش از نصف اشعار را شامل می‌شوند. دو بحر مضارع و قریب از ترکیب زحافات این دو بحر ساخته می‌شوند، ۱۳۹ شعر (یعنی دوسوم) در این چهار بحر سروده شده‌اند. اوزان بحور رمل (فاعلاتن) و هزج (مفاعیلن) و بحور ترکیبی از این دو وزنی روان و جویباری دارند که نشان از روحیه صمیمی، بی‌تکلف و روان شاعر دارند، بحوری که در دیوان کسانی چون: سعدی، حافظ و صائب تبریزی فراوان به کار رفته‌اند.

با دقت در ترکیب اوزان، مشخص می‌شود که زحافات «فاعلاتن» بیش از سایر ارکان عروضی در دیوان او حضور دارند. علاوه بر رمل، در محور مجتث، مضارع، خفیف و قریب نیز ما شاهد این زحافات هستیم، ۱۴۷ شعر دیوان در این پنج بحر آمده‌اند.

در دو بحر سریع و منسرح سه زحاف رکن «مفعولات» یعنی «فاعلاتن»، «فاعلتن» و «فاعلتن» از زحافات «فاعلاتن» (رمل) هم به شمار می‌آیند. با این تشابه و نزدیکی، تنها ۱۴ شعری که بر وزن «مقارب» سروده شده‌اند، از زحافات «مفاعیلن» و «فاعلاتن» بهره نبرده‌اند.

هرچند ارکان عروضی در اشعار اعتصامی فراتر از دو رکن «رمل» و «هزج» هستند، اما زحافات مختلف را می‌توان در دو دسته زحافات «فاعلاتن» و زحافات «مفاعیلن» طبقه‌بندی کرد. تنها «مفتعلن» از این قاعده بیرون است.

در ارکان عروضی بیشتر به رکن سالم یا نزدیک به رکن سالم (چهار هجایی) توجه دارد و پس از آن ارکان سه هجایی بسامد بالایی در دیوان او دارند. فراوانی ارکان چهار هجایی در اشعار او نشان از وزن‌های ساده شعر اوست که از زحافات پیچیده - بویژه دو هجایی و یک هجایی - به ندرت استفاده کرده است.

اگر بخواهیم غوری عمیق‌تر در موسیقی بیرونی شعر اعتصامی داشت، می‌توان آنرا از حیث کوتاه‌های و بلندی هجاهای ارکان عروضی با چشم‌پوشی از هجای کشیده بررسی کرد. در حدود ۶۰٪ هجاهای دیوان بلند و باقی هجای کوتاه هستند. شاعر از دو اختیار شاعری «آوردن فاعلاتن بجای فاعلاتن در رکن آغازین» و «آوردن یک هجای بلند بجای دو هجای کوتاه» در دیوان بویژه بحر رمل استفاده فراوان کرده است؛ از این روی بیش از دوسوم هجاهای بلند هستند که نشان از تمایل و کشش شاعر به آوردن این نوع هجاست.

افزونی هجاهای بلند نسبت به هجای کوتاه در دیوان نشان از توجه او به اوزان بلند تر و ساده تر است، زیرا اوزانی که دارای هجای کوتاه بسیار هستند، معمولاً تند، شاد و ریتمیک هستند که با ذوق و قریحه معصوم و زنانه او در تضاد است. اساس شعر او پند و اندرز و مناظره آموزنده است، باید شمرده گفته شود، لذا کثرت هجای بلند برای این طرز بیان مناسب تر است. دلیل دیگر، کثرت هجای بلند، زندگی سخت و مشکلات حیات، بویژه ازدواج ناموفق اوست. احساس زنانه پر شور در شعرش نیست، اما نگاه مادرانه و پر از محبت، در کلام و بیان، خاصه در اوزان شعرش، به چشم می‌خورد.

به طور میانگین در دیوان هر مصراع از ۳,۴ رکن عروضی و ۱۲,۴ هجا که ۷,۳ هجای بلند و ۵,۱ هجای کوتاه شامل می‌شود.

سخن آخر پیرامون موسیقی بیرونی شعر پروین اعتصامی آنکه او طبعی روان و روحیه‌ای آرام داشت و این سرشت او تأثیر مستقیم در اوزان جویباری اشعار داشت.

موسیقی کناری

موسیقی کناری، نظم کناری (پایان مصراع‌ها) است، که در دو سطح قافیه (تکرار حروف) و ردیف (تکرار واژه) مطالعه می‌شود. تکرار در هر سطحی که باشد از عوامل موسیقایی کلام به شمار رفته، بر مخاطب تأثیر مستقیم گذاشته و در القای مضمون شعری مؤثر است.

قافیه بدیعی: شاعر اقسام قافیه بدیعی را در جای جای دیوان به کار بسته است. از آن جمله: قافیه اعنات یا لزوم ما لا یلزم- «علاوه بر هماهنگی و تناظر حروف قافیه، شاعر هماهنگی حرف یا حروف ماقبل را رعایت می کند.» (شمیسا، ۱۳۷۹: ۱۱۳) به طور مثال قافیه شدن «شیروان» و «روان» اعنات است. شاعر علاوه بر «ان» حروف اصلی قافیه «رو» پیش از آنرا متناظر آورده که بر زیبایی کلام می افزاید:

آن نشنیدید که در شیروان بود یکی زاهد روشن روان
(اعتصامی، ۱۳۷۰: ۲۵۰)

قافیه تجنیس- اقسام جناس که شاعر در پایان مصراع ها می آورد. مثل، جناس مطرف «دشتی» و «کشتی»:

جهان دیده کشاورزی به دشتی به عمری داشتی زرعی و کشتی
(اعتصامی، ۱۳۷۰: ۱۴۹)

قافیه معموله- «قافیه معموله قافیه ای است که محصول ابتکار ذهن و دخالت شاعر در وضع حرف روی باشد؛ بدین ترتیب که شاعر با عملی ابتکاری، حرفی جز روی اصلی را روی شعر قرار دهد و در نتیجه قافیه هایی را بیاورد که متضمن لطافت یا ابداعی باشد.» (شمیسا، ۱۳۷۹: ۱۱۸) قافیه معموله یا جعلی از طرق مختلف به وجود می آید. تنها نوع قافیه معموله در دیوان اعتصامی از تجزیه یک کلمه ساخته می شود. در این نوع قافیه معموله شاعر یک کلمه بسیط یا در حکم بسیط را به دو جزو تقسیم کرده و در حکم مرکب فرض می کند. جزو نخست کلمه قافیه و جزو دوم را ردیف به کار می برد. به طور مثال شاعر فعل «خاست» و صفت «راست» را در حکم دو کلمه «خا» با «ست» و «را» با «ست» می گیرد و «خا» و «را» را با «پادشا»، «گران بها»، «شما»، «آشنا»، «گدا» و «کجا» قافیه می کند و «ست» را در حکم فعل «است» ردیف می کند:

روزی گذشت پادشهی از گذر گهی
فریاد شوق بر سر هر کوی و بام خاست
پرسید زان میانه یکی کودک یتیم
کاین تابناک چیست که بر تاج پادشاست

پروین، به کج روان سخن از راستی چه سود
کو آنچنان کسی که نرنجد ز حرف راست
(اعتصامی، ۱۳۷۰: ۱۵۷)

عیوب قافیه: قوافی معیوب قافیه هایی است که در آنها اندک انحرافی از قانون قافیه دیده شود. این گونه قوافی کم و بیش در اشعار شاعران بزرگ نیز آمده است. پروین اعتصامی نیز در چند جای دیوان از این قسم قوافی استفاده کرده است. تنها نوع قافیه معیوب در دیوان «عیب ایطا» است. عیب ایطا- «عیبی است که در قافیه شدن کلمات مرکب پیش می آید و آن وقتی است که قافیه تنها بر اساس تکرار جزء دوم کلمه باشد.» (شمیسا، ۱۳۷۹: ۱۰۸) ایطا بر دو قسم جلی و خفی است.

در ابطای جلی جزء دوم که در قافیه تکرار می شود آشکار است و در ابطای خفی تکرار جزء دوم چندان آشکار نیست.

از دو نوع عیب ابطا فقط ابطای خفی آمده است. مثل، تکرار «ید» در دو فعل «خزید» و «کشید» که در هر دو نشانه ماضی ساز است. بن دو فعل «خز» و «کش» هیچ تناظری در حروف ندارند:

دختری خرد، به مهمانی رفت	در صف دخترکی چند، خزید
آن یک افکند بر ابروی گره	وین یکی جامه به یک سو کشید
	(اعتصامی، ۱۳۷۰: ۱۹۳)

قافیه از حیث حروف اصلی: انواع قافیه دیوان بر اساس حروف اصلی شامل: قافیه مصوت بلند، توجیه، ردف اصلی، ردف مرکب و مقید.

در هجاهای قافیه بیش از ۷۰٪ مصوت ها، بلند هستند که در سه نوع قافیه مصوت بلند، ردف اصلی و ردف مرکب حضور دارند. در ۱۱۳ هجای قافیه مصوت بلند «ا» به کار رفته و در ۵۴ قافیه مصوت کوتاه «آ» آمده است. در حدود ۸۰٪ هجاهای قافیه از این دو مصوت استفاده شده است. مصوت هایی که آسان ترین نوع قافیه را در شاعری ایجاد می کنند. در آوردن قافیه نیز شاعر به سادگی و روانی بیان تأکید داشته و از تکلف اجتناب می کند.

وجود بیش از ۷۰٪ قافیه مُردَف و مقید در دیوان پروین اعتصامی نشان از توجه او به هجای کشیده در پایان مصراع ها است. تمایل به هجای بلند تر پیش از این در موسیقی بیرونی مطرح شد و اینجا به تأیید می رسد.

حرف روی: دو حرف (ر) و (ن) که از سهل ترین حروف برای روی هستند در بیش از نصف اشعار دیوان به کار رفته اند. (ا)، (ت) و (د) نیز از دیگر روی های رایج شعر فارسی هستند که او در اشعارش به آنها توجه زیاد داشته است. بسامد زیاد این پنج حرف بازگو کننده نگاه ساده و بدور از تفاخر شاعر به روی و قافیه است. او می کوشد با موسیقی ساده و روان و روح لطیف زنانه به پند و اندرز و بیان حکایات خاصه خویش بپردازد.

حروف الحاقی قافیه: حروف الحاقی در دیوان اعتصامی از سه حرف و حرکات از دو فراتر نمی رود. بیشتر یک حرف الحاقی «وصل» و آن هم غالباً از اقسام «ی» است. او چندان به این اختیار دل نمی دهد. تنها یک سوم قافیه ها حروف الحاقی دارند.

ردیف: در دیوان ۸۵ ردیف وجود دارد که بر حسب ساختار به اقسام زیر طبقه بندی می شوند:

۱- حرف - شامل: «چند» و «را». مثال:

سوخت اوراق دل از اخگر و پنداری چند

ماند خاکستری از دفتر و طوماری چند

(اعتصامی، ۱۳۷۰: ۶۸)

۲- ضمیر- شامل: «من». مثل،

پدر آن تیشه که بر خاک تو زد دست اجل
تیشه ای بود که شد باعث ویرانی من
یوسف نام نهادند و به گرگت دادند
مرگ، گرگ تو شد، ای یوسف کنعانی من
(اعتصامی، ۱۳۷۰: ۴۱۴)

۳- فعل- برای اختصار تنها صورت مصدری آنها را در اینجا ذکر می کنیم. شامل: «آموختن»، «آوردن»، «آفتادن»، «بودن»، «داشتن»، «شدن»، «کردن» و «گشتن». افعال مذکور به صورت منفی و یا در شخص ها و زمان های مختلف به کار رفته اند. تنها در پنج شعر از فعل منفی استفاده کرده و باقی ردیف ها مثبت است؛ این نکته مبین نگاه پر امید شاعر است. در پنج جا مصدر «داشتن» ردیف است و ما آنرا جزو افعال به شمار آورده ایم. مثال برای «داشتن»:

ای خوش اندر گنج دل زرّ معانی داشتن
نیست گشتن، لیک عمر جاودانی داشتن
(اعتصامی، ۱۳۷۰: ۱۴۶)

۴- ترکیب- یعنی ردیف متشکل از چند جزو دستوری است. شامل: «ای رنجبر»، «چه دیدی» و «و رفت». مثال برای «چه دیدی»:

ای گل، تو ز جمعیت گلزار، چه دیدی
جز سرزنش و بد سری خار، چه دیدی
(اعتصامی، ۱۳۷۰: ۴۱۱)

ساده ترین و آسان ترین روش تکرار در ردیف استفاده از فعل است، چیزی که پروین در دیوانش به خوبی از آن بهره گرفته است.

موسیقی درونی

موسیقی درونی شامل تکرارها و تناسب های آوایی در طول مصراع هاست. تکرارها و تناسب هایی که در القای مفاهیم و مضامین شعر مؤثرند. شاهر با بهره گیری از شیوه های مختلف موسیقی درونی (تکرار و تناسب آوایی) احساس حسرت، یأس، امید، شوق و یا هر امر دیگری را به مخاطب انتقال می دهد. او بی آنکه مخاطب بداند، ناخواسته شادمان اش می کند، اندوهگین اش می کند و یا به گریه می اندازد و می خنداند.

بخشی از موسیقی درونی، بدیع لفظی است که با تکیه بر آن به بررسی شعر پروین اعتصامی می پردازیم. دامنه بررسی در این بخش اقسام تکرار، انواع سجع و طرق مختلف جناس است که در ذیل به هریک از آن ها اشاره می شود.

الف- تکرار واج- شاعر با تکرار واج یا واج هایی در شعر به رستاخیز کلمه ها دست می زند،

ذهن مخاطب را به امری متبادر می کند و کلمه ای را در درون بیت برجسته می سازد و از این رهگذر به کلام تشخص ادبی می بخشد.

تکرار مصوت بلند نسبت به سایر واج ها تأثیر بیشتری دارد. مثلاً تکرار «آ» در ابیات زیر مخاطب را به تأمل فرو می برد تا از گذشته عبرت بگیرد و فرصتی را که از دست می دهد غنیمت بداد. شاعر به بی توجهی مخاطب خویش افسوس می خورد:

بشکاف خاک را و بین آنگه بی مهری زمانه رسواری
این دشت، خوابگاه شهیدان است فرصت شمار وقت تماشا را

(اعتصامی، ۱۳۷۰: ۲۲)

تکرار «ک» و «ر» در بیت زیر ترغیب به کار کردن را القا می کند:

فردا ز تو ناید توان امروز رو کار کن اکنون که وقت کار است

(اعتصامی، ۱۳۷۰: ۳۵)

ب- تناسب کلمات- گاه واژه عیناً چند مرتبه در طول بیت تکرار می شود، مانند صنعت تصدیر که واژه هم در آغاز و هم در پایان بیت می آید، یا یک لفظ با دو معنی به کار می رود (جناس تام) و یا اختلافی اندک در ساختمان دو کلمه وجود دارد (اقسام جناس و سجع). به هر شیوه که باشد، تناسب کلمات با تکرار اشتراکات میان آن ها بر زیبایی کلام و موسیقایی شعر می افزاید.

تکرار: چنانکه در علم معانی مطرح است، تکرار سبب تأکید در کلام است. در موسیقی درونی نیز تکرار واژه موجب تشخص آن و رستخیز کلمات در بیت می شود. به طور مثال در بیت زیر تکرار مرتب «دزد» در بیت زیر سبب توجه مخاطب به یک مشکل اجتماع آن روزگار است، شهنه صاحب محکمه و قاضی، خود از زمره دزدان است:

دزد شد این شهنه بی نام و ننگ دزد کی از دزد کند بازخواست

(اعتصامی، ۱۳۷۰: ۴۳)

شاعر در بیت زیر برای القای شخصیت مخاطب و اثرگذاری وی، در بیت زیر به تکرار «خود» و ضمیر دوم شخص در طول بیت می کوشد. او یک بار هم از واژه «خویش» استفاده کرده است:

مار خود، هم تو خودی، مار چه افسایی

به خود، ای بی خبر از خویش، فسون می دم

(اعتصامی، ۱۳۷۰: ۱۰۴)

سجع: از شیوه های مرسوم موسیقی درونی و هماهنگی آوایی و امتداد هجایی است. پروین اعتصامی از سه نوع سجع مطرف، متوازن و متوازی بهره گرفته است. در موسیقی درونی سجع متوازی از دو نوع دیگر ارزش موسیقایی بیشتری دارد. به طور مثال «میوه» و «پایه» در بیت زیر:

علم است میوه، شاخه هستی را فضل است پایه، مقصد والا را

(اعتصامی، ۱۳۷۰: ۲۴)

جناس: «جناس مبتنی بر نزدیکی هرچه بیشتر واک هاست، به طوری که کلمات هم جنس به نظر آیند یا هم جنس بودن آن ها به ذهن متبادر شود.» (شمیسا، ۱۳۷۸: ۳۷) تناسب و تجانس آوایی کلمات در موسیقی درونی کلام تأثیر بسزا می گذارد.

در دیوان اعتصامی اقسام جناس به کار رفته است. مثل جناس وسط «جهان» و «جان» در بیت:

رهایی ات باید، رها کن جهان را نگهدار از آلودگی پاک جان را
(اعتصامی، ۱۳۷۰: ۲۶)

و یا در بیت زیر جناس مدبیل «رست» و «رستگار»:

آن کس که از این چاه ژرف تیره با سعی و عمل رست، رستگار است
(اعتصامی، ۱۳۷۰: ۳۷)

در بیت زیر اختلاف نگارش «س» و «ش» در «خسک» و «خشک» جناس تصحیف است:
گر نبودی سخن طیب و رنگ و بو

خسک خشک بُدی همچو گل و ریحان
(اعتصامی، ۱۳۷۰: ۱۱۱)

ج- تناسب جمله ها- جمله ها می توانند با تکرار یا اقسام سجع تناسب و تناظر داشته باشند.
در بیت زیر تکرار نیم مصرع جنبه تحذیری کلام را می افزاید:

تو ندیدی مگر این دانه دانا کش تو ندیدی مگر این دامگه محکم
(اعتصامی، ۱۳۷۰: ۱۰۱)

اگر اجزای دو جمله با سجع متوازی با هم تناظر داشته باشند، صنعت ترصیع است که موسیقایی ترین نوع سجع در سطح کلام است. اگر یکی از سجع ها به فراخور ساختمان قالب شعری و قافیه پایان بیت سجع متوازن باشد باز صنعت ترصیع به شمار می آید. مثال:

گر صباچی است، مسائی رسدش از پی
ار بهاری است، خزانی بودش توأم
(اعتصامی، ۱۳۷۰: ۱۰۳)

اگر تناظر اجزای دو جمله با اقسام مختلف سجع باشد، صنعت موازنه است. مثال:
همت گهر وقت را ترازوست تاعت شتر نفس را مهار است
(اعتصامی، ۱۳۷۰: ۳۵)

در دیوان پروین اعتصامی این نوع از سجع بسامد بسیار زیادی دارد. شاید دلیل این امر، جنبه تعلیمی اشعار اوست، این شیوه یکی از بهترین و مرسوم ترین شیوه ها برای القای مطالب و بویژه تعالیم اخلاقی و حکمی است.

تناسب جمله ها در هر سطحی که باشد، علاوه بر افزایش موسیقایی کلام، بر القای مفهوم و درک بهتر مطلب تأثیر می گذارد. روشی که در ادبیات تعلیمی مؤثر افتاده است. باید در این سطح از ترین زیاد پرهیز شود تا معنی قربانی لفظ نشود و کلام از شعر به ناشر (نظم) تبدیل نگردد.

موسیقی معنوی

موسیقی معنوی آخرین سطح و درونی ترین بخش موسیقی شعر است. در این سطح دیگر با آوا و صورت ملفوظ کلمات کاری نداریم و تجانس و هماهنگی در محور معنایی است. فراهنجاری که از معیار صرف و نحو و یا روابط هم نشینی عدول کرده و ذهن مخاطب را به خود مشغول می کند. موسیقی معنوی همین مشغول شدن ذهن مخاطب و دیر درک کردن روابط اجزای کلام است. هرچه زمان یافتن این روابط دیرتر باشد، کلام ادبی تر و زمان درک لذت هنری بیشتر است.

در موسیقی معنوی باید دو اصل رسانگی و پیوستگی اجزا را در نظر گرفت تا سخن هنری با کلام مبهم و بی معنی متمایز باشد.

بخشی از موسیقی معنوی (مناسبات معنایی) در علم بدیع معنوی و علم بیان قابل تبیین و توجیه است. در این بخش با تأکید بر این دو علم و چند مبحث جدید مثل آشنایی زدایی و ترکیب ساز به بخش هایی از موسیقی معنوی در دیوان پروین اعتصامی نگاه می کنیم.

مراعات النظیر یا تناسب: «برخی از ارکان کلام، اجزایی از یک کل باشند و از این جهت بین آن ها ارتباط و تناسب باشد.» (شمیسا، ۱۳۷۸: ۸۷) در بیت زیر «جدی»، «عقرب» و «جوزا» سه برج از بروج دوازده گانه هستند و از این روی رابطه مراعات النظیر دارند:

از عمر رفته نیز شماری کن شمار جدی و عقرب و جوزا را

(اعتصامی، ۱۳۷۰: ۲۲)

ایهام: کلمه ای که در کلام به دو معنی به کار رفته است. «کج مدار» در بیت زیر هم در معنی مدار مایل و کج فلک و هم در معنی کنایی معاند و دشمن است:

ای دل! فلک سفله کج مدار است صد بیم خزانیش به هر بهار است

(اعتصامی، ۱۳۷۰: ۳۳)

تضاد: رابطه تناسب میان دو کلمه ضدیت یا نفی است. مثل «آلوده» و «مصفا» در بیت زیر:

از بس بخفتی، این تن آلوده آلوده این روان مصفا را

(اعتصامی، ۱۳۷۰: ۲۳)

متناقض نما یا پارادوکس: رابطه متناقض (یعنی لا یجتمعان و لا یمتنعان) میان دو کلمه است که شاعر با هنر خویش آن دو را در کنار هم آورده است که در اصل امری محال است. مثل اجتماع زندگی و مرگ:

یکی پرسید از سقراط کز مردن چه خواندستی

بگفت ای بیخبر، مرگ از چه نامی زند گانی را

(اعتصامی، ۱۳۷۰: ۲۷)

این صنعت به فراخور نگاه انتقادی پروین به اوضاع نا بسامان اجتماع روزگار، از پرسامدترین صنایع موسیقی معنوی در دیوان اوست.

تجسم: عبارت است از «عینی کردن امری ذهنی و به اصطلاح تصویری کردن آن به وسیله تشبیهی مضمیر» (شمیسا، ۱۳۷۸: ۸۲) در بیت زیر دل به اوراق سوخته ای تشبیه شده که جز خاکستری از آن باقی نمانده است، تصویری مجسم از دل سوخته که امری ذهنی است:

سوخت اوراق دل از اخگر و پنداری چند

ماند خاکستری از دفتر و طوماری چند

(اعتصامی، ۱۳۷۰: ۶۸)

لف و نشر: شاعر نخست چند واژه یا مطلب را در یک پاره از کلام می آورد (لف) و سپس در پاره دیگر کلام توضیح می دهد (نشر). اگر توضیحات مرتب باشد، لف و نشر مرتب گویند. مثل، نور و ظلمت که اولی باقی و دومی فانی است:

بگردانیدیم روی از نور و بنشستیم با ظلمت
رها کردیم باقی را و بگرفتیم فانی را
(اعتصامی، ۱۳۷۰: ۲۹)

و اگر توضیحات مرتب نباشد، لف و نشر مشوش خوانند. مانند: جان مثل یاقوت کانی و تن همچو خرقه در بیت:

چراغ روشن جان را مکن در حصن تن پنهان
میچ اندر میان خرقه، این یاقوت کانی را
(اعتصامی، ۱۳۷۰: ۲۸)

تلمیح: در خلال کلامی گریزی است که شاعر به داستانی حماسی، تاریخی و یا مذهبی می زند. مثل، داستان رانده شدن آدم از بهشت:

خود رأی می نباش که خود رأیی راند از بهشت، آدم و حوا را
(اعتصامی، ۱۳۷۰: ۲۳)

این صنعت هم به فراخور تعلیمی بودن و حاوی نکات آموزشی در دیوان اعتصامی دارای بسامد بالایی است.

ضرب المثل یا ارسال المثل: بخشی از کلام که سخن سایر است و یا در ذهن مخاطب نیک می نشیند و جنبه تعلیمی و آگاهی رسانی دارد. مثل، مفهوم «با سیلی روی سرخ کردن» در بیت:

همه باد بروت است اندرین طبع نکوهیده
به سیلی سرخ کردستیم روی زعفرانی را
(اعتصامی، ۱۳۷۰: ۲۹)

ضرب المثل در دیوان او فراوان آمده است و از ویژگی های سبکی شعر اوست. اسلوب معادله: از شیوه های رایج سبک هندی است که شاعر با قرینه سازی در مصراع نخست مضمونی را می آورد و در مصراع دوم با عینیت بخشی آنرا می پرورد. مثال:

عالمی و بهره ایت نیست ز دانش رهروی و توشه ایت نیست در انبان
(اعتصامی، ۱۳۷۰: ۱۰۶)

و یا:

دی شد امروز، به خیره مخور اندوهش
کز پس مرده خردمند نکرد افغان
(اعتصامی، ۱۳۷۰: ۱۱۰)

این صنعت در دیوان اعتصامی به فراخور تأثیر گذاری در القای مفاهیم، بسامد بالایی دارد. مجاز: جانشینی کلمه ای به جای کلمه دیگر با علاقه مجاورت. «کوی» در بیت زیر مجاز از دنیا است:

تا تو چون گوی در این کوی به سر گردی
بایدت خیره جفا دیدن از این چوگان
(اعتصامی، ۱۳۷۰: ۱۰۸)

تشبیه: شباهت چیزی به چیز دیگر یا امری به امر دیگر. ساختمان تشبیه جمله ای است که از چهار

رکن مشبه، مشبه به، ادات شبهه و وجه شبه تشکیل شده است. تشبیه اقسامی دارد که به برخی از آن‌ها در ذیل اشاره می‌شود.

الف- تشبیه اسنادی- تشبیه در ساختار یک جمله و نه به صورت ترکیب اضافی می‌آید. مثل تشبیه هستی به کبوتر مسکین:

هستی تو چون کبوتر کی مسکین بازی چنین قوی شده صیادت
(اعتصامی، ۱۳۷۰: ۳۲)

ب- تشبیه اضافی- در این نوع تشبیه مشبه به مشبه به اضافه می‌شود و یا بالعکس. در تشبیه «شبان آرز» آرز مشبه و شبان مشبه به است:

شبان آرز را با گله پرهیز انسی نیست
به گرگی ناگهان خواهد بدل کردن شبانی را
(اعتصامی، ۱۳۷۰: ۲۹)

ج- تشبیه تمثیلی- در تشبیه تمثیلی ساختار مشبه به تمثیلی است برای مشبه. مثال مصرع اول بیت زیر مشبه و مصرع دوم مشبه به است:

آن شحنه که کالا ربود، دزد است آن نور که کاشانه بسوخت، نار است
(اعتصامی، ۱۳۷۰: ۳۴)

د- تشبیه موقوف المعانی- شاعر چند تشبیه می‌آورد که باهم ارتباط معنایی دارند و دانستن یکی منوط به فهم دیگری است. مثل «گوهر معنی» و «کان حکمت» در بیت:

یک گوهر معنی ز کان حکمت در گوش، چو فرخنده گوشوار است
(اعتصامی، ۱۳۷۰: ۳۷)

استعاره: صورت فشرده و هنری تشبیه است. در استعاره یا مشبه یا مشبه به می‌آید و با قرینه‌هایی در سطح کلام به استعاره و نوع آن پی می‌بریم. اگر در تشبیه شباهت است، در استعاره همانندی و ادعای یکی شدن مطرح می‌شود. استعاره اقسامی دارد و ما به برخی از آنها در شعر اعتصامی اشاره می‌کنیم.

الف- استعاره مصرحه- در این نوع استعاره تنها مشبه به می‌آید. مثل «گوهر یکتا» در بیت زیر که استعاره از عقل است:

این گوهر یکتای گوهر افروز در خاک بدین گونه خاکسار است
(اعتصامی، ۱۳۷۰: ۳۵)

ب- استعاره مکنیه- هنری‌ترین نوع استعاره است که در آن تنها مشبه هست، دیریاب‌ترین صورت استعاره که مخاطب را به فکر فرو می‌برد. مثال: در مصرع نخست بیت زیر «دانش» در استعاره‌ای مکنیه به خانه تشبیه شده است که «در» از ملایمات خانه قرینه این استعاره است:

بیهده پروین در دانش مزین با تو در این خانه چه کس آشناست
(اعتصامی، ۱۳۷۰: ۴۵)

ج- تشخیص- استعاره مکنیه‌ای که مشبه به آن انسان است. مثل، «آرز» در بیت زیر چون فصّادی تصور شده است:

تا در رگ تو مانده یکی قطره خون به جای

در دست آراز پی فصد تو نشتر است

(اعتصامی، ۱۳۷۰: ۳۹)

کنایه: جمله ای که در دو معنی دور و نزدیک برداشت می شود و غرض گوینده معنی دورتر آن است. آنرا اقسامی است.

الف- کنایه از صفت- در این نوع کنایه معنی دورتر و غرض گوینده، صفت است. مثل، «سیه کاری» کنایه از بدکاری و «تند سیر» کنایه از گردان:

در پرده صد سیه کاری است این تند سیر گنبد خضرا را

(اعتصامی، ۱۳۷۰: ۲۲)

ب- کنایه از اسم: در این نوع کنایه معنی دورتر اسم است. مثل مصراع نخست بیت زیر که کنایه از قیامت است:

در آن دیوان که حق حاکم شد و دست و زبان شاهد

نخواهد بود بازار و بها چیره زبانی را

(اعتصامی، ۱۳۷۰: ۳۰)

ج- کنایه از فعل: در این نوع کنایه غرض ثانویه گوینده فعلی است که به صورت مصدر ذکر می شود. مثال: «زر سرخ به درهمی گرفتن» کنایه از فریفتن است:

بیم آن است که صراف قضا ناگه زر سرخ تو بگیرد به یکی درهم

(اعتصامی، ۱۳۷۰: ۱۰۴)

باستان گرایی: گرایش شاعر به الگوهای کهن که امروزه متروک است. باستان گرایی در دو سطح واژگانی و نحوی بررسی می شود.

الف- باستان گرایی واژگانی- به کار بردن واژگانی که در اعصار گذشته به کار می رفته و امروزه اهل زبان چندان بدان تعلق و دل بستگی ندارند. مثال: به کار بردن «هگرز» صورت کهن «هرگز»:

پنهان هگرز می نتوان کردن از چشم عقل، قصه پیدا را

(اعتصامی، ۱۳۷۰: ۲۳)

«انگشت» در معنی «زغال» از واژگان متروک فارسی است که در اعصار قبل کاربرد داشته است:

بیدار شوای گوهری که انگشت در جایگاه در شاهوار است

(اعتصامی، ۱۳۷۰: ۳۸)

ب- باستان گرایی نحوی- صورت جمله به ادوار و قرون پیشین باز می گردد و اهل زبان امروزه با آن نا آشنا هستند. مثال: در گذشته برای ساخت فعل ماضی نقلی، صفت مفعولی را با فعل معین

«است» می آوردند و در پایان ضمیر می آمد. امروزه به جای فعل معین است و ضمیر صورت کوتاه شده آن دو استفاده می شود. شاعر به شیوه کهن از «زدستیم» و «شدستیم» استفاده می کند:

خیمه زدستیم و گه رفتن است غرق شدستیم و زمان شناست

(اعتصامی، ۱۳۷۰: ۴۴)

ترکیبات زبانی: «یکی از عوامل تشخیص دادن به زبان و به قول صورت گرایان روسی از عوامل

خارج کردن زبان از حالت اعتیادی آن، ساختن ترکیبات است. خواننده با اجزای یک ترکیب از قبل آشناست، اما ترکیب ممکن است به گونه ای باشد که در خواننده ایجاد شگفتی و آشنایی زدایی کند و حاصل این آشنایی زدایی در هنر این است که ما حقیقت اشیاء را کشف کنیم. (شغیعی کدکنی، ۱۳۷۹: ۲۸) آشنایی زدایی ترکیبات در محور هم نشینی و جانشینی است. مثال: در ترکیب «رزم گاه تیره آلودگان نفس» کلمات «رزم گاه»، «تیره»، «آلودگان» و «نفس» برای ما ملموسی و قابل فهم هستند، اما ترکیب بالا در محور هم نشینی غریب است و اگر شاعر در به کار بستن آن تکرار کند، برای ما قریب می شود و از شگفتی و لذت آن کاسته می شود. نوآوری و غریب بودن ترکیب سبب افزونی مدت زمان ادراک حسی (لذت بردن از ادبیات) می شود:

در رزم گاه تیره آلودگان نفس روشن دل آنکه نیکی و پاکیش مغفراست
(اعتصامی، ۱۳۷۰: ۳۹)

یا در ترکیب «اطلس نساج هوی و هوس» ما شاهد کلماتی هستیم که هم معنی و هم صورت آن ها برای ما شناخته شده است، اما ساختار ترکیب نا آشناست. در محور هم نشینی «هوی و هوس» به «نساج» تشبیه شده و به صورت اضافی آمده است. در محور جانشینی «اطلس» استعاره مصرحه از «آرزوهای دست نیافتنی» است که با ملایمات مستعار منه، «هوی و هوس» بدان پی می بریم:

اطلس نساج هوی و هوس چون گه تحقیق رسد، بوریاست
(اعتصامی، ۱۳۷۰: ۴۵)

صنایع موسیقی معنوی تقریباً در طول دیوان به یک اندازه به چشم می خورند و می توانیم ساختار شعر او را معناگرا بدانیم. پر بسامدترین صنایع موسیقی معنوی دیوان شامل: متناقص نما، تلمیح، ضرب المثل، اسلوب معادله، تشبیه، تشخیص و کنایه است که هر یک در تقویت، تجسیم و القای آموزه هایی که مورد نظر شاعر است، نقش مهمی دارند.

بحث و نتیجه گیری

با توجه به سادگی لحن پروین اعتصامی در دو سطح موسیقی بیرونی و کناری می توان گفت که شعر برای او وسیله است، نه هدف. نگاهی که اغلب شاعران متعهد به شعر دارند. او می خواهد پند و اندرز بدهد، قصه آموزنده بیاورد و در یک کلام تعلیم اخلاق کند، لذا به ساده ترین شیوه شعر را به خدمت می گیرد. صراحت و سادگی گفتار وی سبب محبوبیت و جاودانگی اشعار شده است.

توجه اعتصامی به موسیقی درونی در راستای تعهد تعلیمی اوست و از اغراق و تصرف بیش از حد اجتناب کرده است. اکثر صنایع موسیقی درونی در قصاید آمده و کمتر در قطعات و مثنوی ها مجال صنعت گری و هنرنمایی پیدا کرده است. هر چند هنرنمایی او در این سطح بسیار ناچیز است. شاعر در صدد تقویت مضامین تعلیمی و آفرینش شیوه مناسب برای القای آموزه های اخلاقی و انتقاد از اوضاع نابسامان روزگار خویش است.

پر بسامدترین صنعت موسیقی درونی دیوان موازنه است. موازنه در قرینه سازی، تکرار، تقویت و تأکید یک موضوع بسیار مؤثر است، هر چند در ظاهر کاری به نسبت سهل و یک نواخت می نماید.

او برخلاف موسیقی درونی، از موسیقی معنوی بهره بسیار گرفته، زیرا اساس این نوع موسیقی،

تقویت معنا و انسجام ذهنی است. او شاعر متعهد و مقید به آموزه های اخلاقی و تعلیمی است، از این روی خود را پای بست موسیقی درونی نکرده و اگر موازنه بسامد بسیار دارد، بدان سبب است که آنرا به خدمت موسیقی معنوی بگیرد و در تقویت ضرب المثل، اسلوب معادله و کنایه به کار برد. بهره گیری از صنایعی چون: متناقض نما، تلمیح، ضرب المثل، اسلوب معادله، تشبیه، تشخیص و کنایه هر چه بیشتر بر موسیقی معنوی او غنا بخشیده و کیمای شعر و عامل جاودانگی آن است. اگر در نگاه اول، در حوزه موسیقی بیرونی، کناری و درونی به شعر او نگاه کنیم، چیز قابل عرضه و ممتازی نمی بینیم، اما این موسیقی معنوی و کشش پر رمز و راز این جنبه از شعر اوست که ما را به تحیر و شگفتی وا می دارد. تسامح و تساهل او در سه سطح نخستین از سادگی و ناتوانی نیست، از هوشیاری و تعهد نسبت به آموزه های تعلیمی و تعهد انقلابی نسبت به اختلالات رفتاری و ناهنجاری های اجتماع در همه سطوح است. باری، او شاعری متعهد و متعهدی پایدار است که تا آخر عمر بر عقیده و آرمان خویش باقی ماند و این یک نواختی و صداقت در سراسر سروده های اش به چشم می خورد.

منابع

- اعتصامی، پروین. (۱۳۷۰). دیوان قصاسد و مثنویات و تمثیلات و قطعات، به کوشش منوچهر مظفریان، چاپ هشتم، تهران، انتشارات کتاب آفرین و علمی.
- اعتصامی، پروین. (۱۳۸۹). دیوان، چاپ اول، قم، انتشارات کومه.
- ایگلتون، تری. (۱۹۸۳). پیش در آمدی بر نظریه ادبی، ترجمه عباس مخبر. (۱۳۶۸). تهران، نشر مرکز.
- بالایی، کریستوف و کویی پرس، میشل. (۱۹۸۳). سرچشمه های داستان کوتاه فارسی، ترجمه احمد کریمی حکاک. (۱۳۶۶). تهران، انتشارات پایپروس.
- بهار، ملک الشعرا محمد تقی. (۱۳۵۴). دیوان اشعار (جلد دوم)، به کوشش مهرداد بهار، چاپ چهارم، تهران، انتشارات توس،
- زرین کوب، عبد الحسین. (۱۳۷۱). شعر بی دروغ، شعر بی نغاب، تهران، انتشارات علمی.
- شفیع کدکنی، محمدرضا. (۱۳۷۹). موسیقی شعر، چاپ ششم، تهران، انتشارات آگه.
- شمیسا، سیروس. (۱۳۷۸). نگاهی تازه به بدیع، چاپ یازدهم، تهران، انتشارات فردوس.
- شمیسا، سیروس. (۱۳۷۹). آشنایی با عروض و قافیه، چاپ شانزدهم، تهران، انتشارات فردوس.
- طوسی، خواجه نصیر، معیار الاشعار، به کوشش محمد فشارکی و جمشید مظاهری. (۱۳۶۳). اصفهان، انتشارات سهروردی.

- Abrams, Meyer Howard. (2006). A Glossary of Literary Terms, New York. Guerin, Wilfred L. and others. (no date). A Handbook of Critical Approaches to literature, Harper & Row, New York.