کهن‌نامهٔ ادب پارسی، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
سال ششم، شمارهٔ دوم، تابستان ۱۳۹٤، ۱۰۷ – ۱۲٤

زبان اَلکَنان: بررسی و تحلیل مقایسه‌ای دو سرودهٔ انوری و قاآنی

محمّدحسین کرمی*
لیلا امیری**، **مهسا مؤمن‌نسب*****

چکیده

نظریه‌های جدید ادبی با رویکردهای گوناگون زمینه را برای خوانش‌های متفاوت فراهم کرده است. یکی از این رویکردها ساختارگرایی است که اساس آن بر تجزیهٔ متن به کوچکترین عناصر سازنده و دقّت نظر در چگونگی روابط این سازه‌هاست. این پژوهش بر آن است تا دو قطعهٔ مشابه انوری و قاآنی را بر مبنای رویکرد ساختارگرایی تجزیه و تحلیل کند. روش تحقیق کیفی، از نوع تحلیلی ـ توصیفی و به شیوهٔ متن‌پژوهی است. قاآنی در شعر خویش در ابعاد مختلف ساختاری و مضمونی از انوری تأثیر پذیرفته است. یافته‌ها نشان می‌دهد: در هر دو سروده، اجزاء ساختاری اثر، اعمّ از قالب، زبان و موسیقی، در بافتی منسجم و نظام‌مند، در خدمت پروراندن هر چه بهتر مضمون و درون‌مایهٔ مطرح شده در آن به کار رفته‌اند و هر دو شاعر توانسته‌اند تصویری پرتحرّک، زنده و تأثیرگذار از طرز سخن گفتن الکنان بیافرینند.

کلیدواژه‌ها: انوری، زبان، ساختار، قاآنی، مضمون، موسیقی.

۱. مقدمه

در دهه‌های گذشته نظریه‌های نوین ادبی و بهره‌گیری از آن در تحلیل متون مورد توجه محققان قرار گرفته است. در این میان سخن گفتن صِرف از محتوای متن، جای خود را به پیوندهای ساختاری اثر و شگردهای به کار رفته در متن داده است. این نظریه‌ها با نگرش‌ها

* استاد گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه شیراز Mohamadhkarami@gmail.com
** دانشجوی دکتری ادبیات غنایی، دانشگاه شیراز (نویسنده مسئول)amirifa902@gmail.com
*** دانشجوی دکتری ادبیات غنایی، دانشگاه شیراز momennasab.m@gmail.com
تاریخ دریافت: ۱۳۹٤/۳/۱۹، تاریخ پذیرش: ۱۳۹٤/۵/۳۰

و رویکردهای متعدّد، زمینه را برای خوانش‌های تکثّرگرایانه مهیا ساخته و قرائت‌های متفاوت از متون ادبی، اعمّ از نظم و نثر، زمینه را برای برداشت‌های مختلف فراهم کرده است. یکی از این رویکردها «ساختارگرایی» است.

در سال‌های اخیر پژوهشگران بسیاری از متون ادبی را بر اساس نظریه‌های ادبی از جمله ساختارگرایی واکاوی کرده‌اند. نگارندگان نیز برآنند تا در این پژوهش، دو قطعهٔ مشابه انوری و قاآنی را بر مبنای نظریهٔ ساختارگرایی بررسی و تحلیل کنند. در پیشینهٔ این مقاله باید گفت تاکنون در این زمینه مطالعه‌ای صورت نگرفته است. این دو قطعه شعر از زبان شخصیّت‌هایی که لکنت زبان دارند، سروده شده‌اند. از آن جا که مبنای نظری پژوهش، نگرش ساختارگرایانه است. بنابراین نخست به اختصار به بحث ساختار و نقد ساختارگرایی خواهیم پرداخت.

«ساختار» یا «ساخت» به معنی چهارچوب متشکّل پیدا و ناپیدای هر اثر ادبی: «عبارت از نظامی است که در آن، همهٔ اجزاء اثر در پیوند با یکدیگرند و در کارکردی هماهنگ، کلیّت اثر را می‌سازند و موجودیّت کل اثر در گرو همین کارکرد هماهنگ است. این کارکرد هدف مشخّصی را پیش رو دارد و کنش یا عمل معیّنی را انجام می‌دهد که بدون تعامل و همکاری اجزاء امکان‌پذیر نیست» (امامی،۱۳۸۲: ۹). می‌توان گفت که فشرده‌ترین تعریف «ساختار» همانا «شبکه‌ای از روابط» است (شفیعی‌کدکنی،۱۳۹۱: ۱۷٦). ساختار صوری که ریشه در درون اثر دارد، گویای ارتباط متقابل و متعامل عناصر و اجزای تشکیل دهندهٔ اثر ادبی و هنری است. این اجزاء در هر اثر ادبی مطلوب و قابل‌قبول، کلیّتی منسجم را ایجاد می‌کنند و منتقد ساختگرا می‌کوشد تا کیفیت این تعامل را روشن کند: «ساختارگرایی با حرکت از مطالعهٔ زبان به مطالعهٔ ادبیات و تلاش برای تعریف اصول ساختاردهی که نه در آثار منفرد که در روابط میان آثار در کل عرصهٔ ادبیات عمل می‌کنند، بر آن بوده و هست تا علمی‌ترین مبنای ممکن را برای مطالعات ادبی فراهم آورد» (اسکولز،۱۳۷۹: ۲٦). شیوهٔ نقد و تحلیل ساختگرایان بسیار به صورتگرایان نزدیک است؛ آن‌ها: «سعی کرده‌اند به ما بقبولانند که «مؤلّف» مرده است و سخن ادبی بازگویندهٔ حقیقت نیست» (سلدن،۱۳۷۲: ۹۵).

در تحلیل منتقدان ساختگرا برای درک ساختار شعر، جنبه‌های بیرونی و زبان اثر (روساخت) در پیوند با تصویرها، مناسبت‌های بلاغی، مضمون کلی و بن‌مایهٔ اثر (ژرف‌ساخت) مورد توجّه قرار می‌گیرد. یعنی در نظر آنان نظام زبانی و نظام مفهومی و

محتوایی اثر به صورت هماهنگ در تعامل و کارکرد متقابل ساختار را ایجاد می‌کند و هماهنگی و تعامل همهٔ اجزای بیرونی و درونی اثر «روابط ساختاری» را می‌سازد. بخش بیرونی نظیر ساختمان جمله‌ها، عبارت‌ها، واژگان، ترکیب‌ها و نظایر آن، «روساخت» را ایجاد می‌کند و بخش درونی و محتوایی، «ژرف‌ساخت» را به وجود می‌آورد.

وظیفهٔ نقد ساختاری عبارت است از:

ـ استخراج اجزای درونی اثر

ـ نشان دادن پیوند موجود میان اجزاء

ـ نشان دادن دلالتی که در کلیّت ساختار وجود دارد.

ساختارگرایی(Structuralism) نظریه‌ای است که با پیش‌فرض گرفتن و مسلّم دانستن برخی از اصول و مبادی، به تحلیل و بررسی ادبیات و دیگر پدیده‌های معنادار و نظام‌مند می‌پردازد. اصول ساختارگرایی برگرفته از مبادی زبان‌شناسی فردینان دوسوسور (Ferdinan de Sussure) است. این نظریه را چند تن از متفکّران فرانسوی همچون رولان بارت (Roland Barthes)، تزوتان تودورف(Tzvetan Todorov) و ژراژ ژنت(Gerard Genette) بنیان نهادند. ساختارگرایان با الگو قرار دادن تحلیل‌های زبان‌شناختی، در پی آن بوده‌اند که نظریه‌ای برای توصیف ساختارهای عام و کلّی ادبی مطرح سازند. در نتیجه، این نظریه‌پردازان هم از دیدگاه‌های سوسور بهره جسته‌اند و هم گامی فراتر نهاده‌اند و اصول و روش‌شناسی‌ای بنیان نهاده‌اند که آن را «بوطیقای ساختارگرا» می‌نامند. ساختارگرایان بیشتر توجّه خود را معطوف به کتاب‌درس‌هایی در زبان‌شناسی عمومی سوسور کردند. پیامدها و مبانی ساختارگرایی ادبی که متأثّر از زبان‌شناسی سوسور بوده‌اند، عبارتند از این که ساختارگرایی به دنبال فرو کاستن پدیدارها و متون به اجزای سازندهٔ قانون‌مدار است؛ در نتیجه این نظریه به دنبال ویژگی‌ها و مشخصّه‌های مثالی و نوعی است.

۲. انوری و قاآنی

انوری از ارکان شعر و ادب فارسی است تا جایی که برخی او را یکی از سه پیامبر شعر فارسی می‌دانند. او از گویندگان نامبردار قرن ششم هجری و از کسانی است که در تغییر سبک سخن فارسی نقش مهّمی دارد و «از راه تنوّع در قوافی و بحور و مخصوصاً از طریق اعتدال در صنعتگری، تجدّدی در شیوهٔ قدما پدید آورده است» (زرین‌کوب، ۱۳۸۹: ۱۸٤). «میرزا حبیب» متخلّص به «قاآنی» نیز از بزرگترین شاعران قرن سیزدهم و از شاعران مشهور

عهد قاجار است که در تتبّع اشعار قدما، کمتر کسی از هم‌عصرانش با او برابری می‌کند. قاآنی از شاعرانی است که: «به شیوهٔ شعرای دو قرن گذشتهٔ خود پشت کرده و به سوی شاعران متقدّم بازگشتند» (خاتمی،۱۳۷۳: ۲۰۰) و سبک شعری او، نیمه‌ترکستانی و نیمه‌عراقی است (بهار،۱۳۸٤: ۱/یا). قاآنی خود بارها در اثنای اشعارش، از کلام خویش تعریف و تمجید می‌کند:

به خویش حتم کند آسمان که ختم کند سخا به شاه و سخن بر حکیم قاآنی
(قاآنی،۱۳٦۳: ٦٦۲)

شها منم که زند طعنه رای روشن من بر آفتاب ضمیر منیر خاقانی
(همان: ٦٥۰)

۱.۲. اثرپذیری قاآنی از انوری

اثرپذیری قاآنی از انوری در قصیده‌سرایی بسیار آشکار و واضح است و منابع متعدّدی به این اثرپذیری اشاره کرده‌اند: «قصاید او صدای انوری و خاقانی و عنصری و فرخّی را به همراه دارد» (خاتمی،۱۳۷۳: ۲۸۲). قاآنی ابتدا تتبّع سبک انوری می‌کرده و بالاخره خود را از او برتر دانسته است (صفایی، بی‌تا: ۸۱). قصاید قاآنی به اسلوب دورهٔ سلجوقی سروده شده و مانند اشعار انوری و خاقانی پر از صناعات ادبی و تلمیحات و به طور کلی مشکل است (شمیسا، ۱۳۸۳ :۳۱۹). خود قاآنی نیز در این باره می‌گوید:

ز استادان دیرین با دو کس زورآزما گشتم نخستین انوری آن گه حکیم عصر خاقانی
(قاآنی،۱۳٦۳: ٦٥۸)

نمونه‌هایی از استقبال قاآنی از اشعار انوری را می‌توان در قصایدی با مطلع‌های زیر دید:

اگر محوّل حال جهانیان نه قضا است چرا مجاری احوال بر خلاف رضا است
(انوری،۱۳۷٦: ۹۲)

اگر نظام امور جهان به دست قضا است چرا به هر چه کند امر شهریار رضا است

(قاآنی،۱۳٦۳: ۱۰۷)

این که می‌بینم به بیداری است یا رب یا به خواب خویشتن را در چنین نعمت پس از چندین عذاب

(انوری،۱۳۷٦: ۷۹)

آن چه می‌بینم به بیداری، نبیند کس به خواب خویشتن را در چنین نعمت پس از چندین عذاب

(قاآنی،۱۳٦۳: ۸۵)

بررسی همه‌جانبهٔ اثرپذیری قاآنی از انوری، خود مقاله‌ای جداگانه می‌طلبد. امّا بی‌تردید او: «به دواوین شعرای سلف نظر داشته و گاهگاهی ابیاتی از آنان تضمین کرده و احیاناً خود را بر آن‌ها ترجیح داده» (هیری، ناصر؛ به نقل از قاآنی،۱۳٦۳ :۱۲۰) است. برخی قاآنی را بسیار ستوده و صاحب‌سبک دانسته و گفته‌اند: او پس از تتبّع در سبک آن استادان، خود در حقیقت موجد سبک نوینی شده که به وسیلهٔ طرز اندیشه و تفکّرات خاصّ او، از سبک‌های دیگران امتیاز دارد و به همین مناسبت دیوانش مکرّر به طبع رسیده و ثالثِ دیوان سعدی و حافظ شده است (صفایی، بی‌تا: ۸۱).

۲.۲. قطعهٔ لالیه و گنگیه

انوری قطعهٔ مشهوری دارد که نشان می‌دهد او با تمام ساحات و ابعاد زبان آشنایی داشته است؛ از زبان تودهٔ مردم تا زبان طبقات فرهیخته، از زبان کهن تا زبان معاصر خودش و مجموعه‌ای از دو ساحت همزمانی و درزمانی زبان فارسی را به بهترین وجهی تلفیق کرده است که خواننده احساس ناهمگونی نمی‌کند و حتی چنین احساس می‌شود که گاهی تعمّدی داشته است از زبان قشرهای پایین جامعه در شعر خویش بهره‌مند شود. یکی از بهترین نمونه‌های این کار، تقلید از زبان زنی تهیدست و لال است که با شاگرد حصیری برای خریدن حصیر در تابستان سخن می‌گوید (شفیعی‌کدکنی،۱۳۸۹: ٦۵). «ناصر هیری» نیز در مقدمه‌ای که بر دیوان قاآنی نوشته، در بحثی با عنوان «اشعار گنگیهٔ قاآنی»، آورده است: قاآنی یکی از شعرای معدودی است که اوضاع عصر و اختصاصات زبان را عمداً در گفتار خود درج نموده و حتّی بعضی لهجه‌ها و تلفّظات ناقص را نمایش داده است. مثلاً مکالمهٔ میان پیر و کودک خردسال که زبان هر دو نیم‌لال بوده است (نقل از قاآنی،۱۳٦۳ :۱۳). با این که جز شفیعی کدکنی، دیگران به الگوگیری قاآنی از انوری اشاره‌ای نکرده‌اند؛ امّا با توجه به اثرپذیری‌های بسیار قاآنی از انوری، در این موضوع شک و تردید چندانی وجود ندارد که قاآنی قطعهٔ انوری را خوانده و از آن الگوبرداری کرده است. ناگفته نماند که در

کتاب «از صبا تا نیما» به نقل از «برتلس» آمده است: «نمونهٔ این شیرینکاری‌ها در شعرای قدیم ایران زیاد نیست و باید قاآنی را در این سبک تا حدّی متجدّد دانست» (آرین‌پور،۱۳۵۱ :۱۵۱/۱ـ۱۵۰). البتّه این نظر به‌ویژه بحث متجدّد و مبدع بودن قاآنی در این زمینه جای سخن دارد؛ زیرا همان‌طور که قبلاً اشاره شد، این شیوهٔ سخن گفتن قرن‌ها قبل توسط انوری استفاده شده است. دو سرودهٔ مورد بحث از این قرارند:

۱.۲.۲. لالیهٔ انوری

گویند که در طوس گه شدت گرما — از خانه به بازار همی‌شد زنکی لال
بگذشت به دکّان یکی پیر حصیری — بر دل بگذشتش که اگر نیست مرا مال
تا چون دگران نَطع خرم بهر تنعّم — آخر نبود کم ز حصیری به همه حال
بنشست و یکی کاغذکی چَکسه برون کرد — حاصل شده از کُدیه به جوجو نه به مثقال
گفتا دَه دَه دَه گز حصصیری سره را چند — نی از لُلُخ و از کَکَنب وز نَه نَه نال
شاگرد حصیری چو اداء سخنش دید — گفتش برو ای قحبهٔ چونین به سخن زال
تدبیر نمد کن به نمدگر شو ازیراک — تا نرخ بپرسی تو به دی ماه رسد سال
جان من و آن وعدهٔ نطع تو همین است — از بس که زنی قرعه و گیری به ادا فال
هان بر طبق عرض نهم حاصل این ذکر — هین در ورق هجو کشم صورت این حال

(انوری،۱۳۷٦: ٦۰۳ ـ٦۰۲)

۲.۲.۲. گنگیهٔ قاآنی

پیرکی لال سحرگاه به طفلی الکن — می‌شنیدم که بدین نوع همی‌راند سخن
کای ز ز زلفت صصصبحم شاشام تاریک — وی ز چهرت شاشاشامم صصصبح روشن
تتتریاکیم و بی ششششهد للبت — صصصبر و تاتاتابم رررفت از تتتن
طفل گفتا: ممن را تتو تقلید مکن — گگگم شو ز برم ای کککمتر از زن
ممی خواهی مشتی به ککّلت بزنم — که بیفتد ممغزت ممیان ددهن؟
پیر گفتا که ووالله که معلوم است این — که که زادم من بیچاره ز مادر الکن
هههفتاد و هشتاد و سه سال است افزون — گگگنگ و لالالم بخخلّاق زمن

طفل گفتا خخدا را صصصد بار ششکر که برستم به جهان از ممالال و ممحن
مممن هم گگگنگم ممثل تتتو تتتو هم گگگنگی ممثل مممن!

(قاآنی،۱۳٦۳: ۷۹۷)

در مقدمهٔ «مفلس کیمیافروش» در مقایسهٔ این دو سروده آمده است: در شعر قاآنی: «جز اغراق‌آمیز کردن لحن گنگی، یا بهتر بگوییم شور آن را درآوردن، هیچ کاری نکرده است. در صورتی که در شعر انوری خواننده با آن زن فقیر احساس نوعی همدلی و تأثّر عاطفی می‌کند و از بیرحمی شاگرد حصیرباف ـ که به محرومی از صنف و طبقهٔ خودش، این‌گونه ظالمانه برخورد می‌کند ـ دلش می‌سوزد» (شفیعی‌کدکنی،۱۳۸۹: ٦۷).

۳. فرآیند تحلیل ساختاری دو سروده

در فرآیند تحلیل ساختاری اثر ادبی متناسب با نوع خاصّ اثر، جنبه‌های مختلف ساختار آن در پیوند با یکدیگر مورد توجّه قرار می‌گیرد که از آن جمله است:

ـ ساختار پیکره یا قالب
ـ ساختار زبانی
ـ ساختار موسیقایی
ـ ساختار هنری
ـ ساختار مضمونی

۱.۳. ساختار پیکره یا قالب

از نظر ساخت بیرونی اثر هر دو شاعر سرودهٔ خود را در قالب «قطعه» سروده‌اند. انوری از دیرباز به سرودن قطعه مشهور بوده است و منابع بسیاری به این نکته معترف هستند (ریپکا،۱۳٦٤: ۵۷؛ شفیعی‌کدکنی،۱۳۸۹: ۱۱٦؛ صفا،۱۳۸٤ :۱/ ۲۸۹). قاآنی نیز با وجود شهرت در قصاید فصیح، بخشی از استادی و هنرمندی خویش را در آفرینش قطعات به کار برده است.

۲.۳. ساختار زبانی

ساختارگرایی به عنوان یک رویکرد، رابطه‌ای تنگاتنگ با زبانشناسی ساختاری به‌ویژه کارهای سوسور دارد. در ساختار زبانی اثر، این پرسش مطرح می‌شود که ساختار زبانی و واژگانی شعر چگونه در خدمت اندیشه و احساس کلی شعر به کار گرفته شده است و «همنشینی واژه‌ها چگونه در مسیر انتقال مطلوب و هنری آن اندیشه یا احساس حاکم بر شعر عمل کرده‌اند؟» (امامی،۱۳۸۲: ٤٥).

شاعران سعی دارند افق‌های زبان را گسترش دهند تا تازگی و زایایی آن از بین نرود؛ بنابراین شکستن هنجارها و نُرم‌های زبان روزمرّه بخشی از منطق زبان شاعرانه است و شاعر را یاری می‌رساند تا اقلیم و شگرد تازه‌ای در قلمرو زبان کشف کند و وظیفهٔ او: «از میان بردن نیروی عادت است؛ یعنی آفرینش دنیای تازه، دیدن چیزهای پیشتر نادیده» (احمدی، ۱۳۷۰: ٤٨/١). به قول یاکوبسن شاعری تجاوز به حدود زبان است و واحهٔ لـذّت وصف‌ناپذیری در پس درک آن منتظر است. انوری نیز در سرایش این قطعه از نوعی هنجارشکنی و قاعده‌افزایی بهره می‌گیرد و زبانی متشخّص می‌آفریند. استفاده از زبان لالان و طرز سخن گفتن آن‌ها توسط انوری در حدود هشت قرن پیش، نوعی آشنایی‌زدایی و هنجارشکنی در زبان است. شاعر در این قطعه رفتاری تازه با زبان در شعر کلاسیک دارد که حتّی در افق نگاه امروزین امری بدیع و شایان توجّه است. او هنرمندانه تصویری شنیداری از طرز سخن گفتن زن لال می‌آفریند و همچون لالان کلمات را با تکرار هجاهای سازندهٔ آن ادا می‌کند. با این که تنها یک بیت از کل شعر با زبان لالان بیان شده است؛ امّا با هنرمندی انوری شیوهٔ بیان او آن قدر برجسته شده است که می‌توان ادّعا کرد، سروده را به یک «قطعهٔ لالیه» تبدیل کرده است و این شیوهٔ سخن گفتن در کلام او تشخّص یافته است. اغراق در کاربرد زبان لالان و تناسب موسیقی و زبان شعر با مضمون و معنی، احساس و عواطف شاعر را عمیق‌تر به مخاطب شعر منتقل کرده است. در خصوص طبیعی بودن زبان هم انوری همچون «ابوالعتاهیه» شاعر عرب، از سنّت رایج شعر قبل از خود فاصله می‌گیرد و زبانی نرم، طبیعی و نزدیک به محاورهٔ کوچه و بازار دارد و به زبان گفتار نزدیک شده است. قاآنی هم در قطعهٔ مورد بررسی با کاربرد واژه‌های عامیانه‌ای چون «کلّه» و «مُشت»، در ضمن عبارت‌های محاوره‌ای «گم شو»، «ای کمتر از زن» و «مغز میان دهن افتادن» از زبان گفتار بهره می‌گیرد. او تسلّط بی‌نظیری بر الفاظ دارد و در نشاندن هر کلمه به جای

خود توانایی و چیره‌دستی عجیبی نشان می‌دهد و در این کار، یعنی ربودن و به کـار بسـتن کلمات، هیچ شاعر فارسی‌زبان به پای او نمی‌رسد (آرین‌پور،۱۳۵۱: ۹۷).

۳.۳. ساختار موسیقایی

موسیقی شعر در ابعاد کناری، درونی، بیرونی و معنوی قابل بررسی اسـت. اسـتفادهٔ بجـا و مناسب از «قافیه» که به عنوان یکی از عناصر مادّی و صوری شعر در غرب نظر ناقدان را به خود جلب کرده است و از راز پیوستگی شعر و قافیه و مقام آن در ایجاد زیبایی شعر سخن گفته‌اند (شفیعی‌کدکنی،۱۳۸۸: ٦۲)، مورد توجّه انوری بوده است. قافیـه‌هـای شـعر او: «در طبیعی‌ترین جای ممکن قرار دارند. وقتی تناسب‌هـای هنـری خاصّـی را مـورد نظـر قـرار می‌دهد، چنان با چیره‌دستی از آن‌ها بهره می‌جوید کـه خواننـده احسـاس منظـوم بـودن و مشکلات وزن و قافیه را ـ کـه بـر سـر راه شـاعر همیشـه وجـود دارد ـ از یـاد مـی‌بـرد» (شفیعی‌کدکنی،۱۳۸۹: ٤۹). او در این قطعه صامت انقباضی «ل» را به عنـوان «رَوی مقیّـد»، با توجّه به صفت لال بودن زن در کمال تناسب و هماهنگی گزینش کرده است. در هنگـام ادای این صوت: «یکی از قسمت‌های زبان به بخش جلوی کام مـی‌چسـبد، بـه‌طـوری کـه مجرای گفتار را تنها در وسط مسدود می‌کند و نفس از کناره‌هـای زبـان جریـان مـی‌یابـد» (باقری،۱۳۸۲: ۹۹). تکرار صامت «ل» در واژه‌های قافیه یعنی «لال»، «مال»، «حال»، «مثقال»، «نال»، «زال»، «سال»، «فال»، «حـال»، در کنـار دو صـامت «ل» در واژهٔ «لال»، بـا زبـان لالان هم‌آوا می‌شود. بسامد بالای این صامت با ماهیّت موسیقایی خاص و ایجاد رابطهٔ صوتی بین کلمات همچون رشته‌ای نامرئی کلمات را به هم گره می‌زند و طرز سخن گفـتن زن لال را نه‌تنها در فضای سروده، بلکه در ذهن مخاطب تداعی مـی‌کنـد. قـاآنی هـم در ایـن زمینـه هنرمندی نشان می‌دهد. او صامت خیشومی و غنّه‌دار «ن» را که به هنگـام ادای آن، جلـوی مجرای حفرهٔ خیشوم (بینی) باز می‌ماند و تمام یا قسمت عمده‌ای از هـوای مـرتعش از راه بینی به خارج فرستاده می‌شود، به عنـوان حـرف «رَوی» در واژه‌هـای قافیـه‌سـاز «سـخن»، «روشن»، «تن»، «زن»، «دهن»، «الکن»، «زمن»، «محن» و «مـن» اسـتفاده مـی‌کنـد. شـاعر بـا استفادهٔ بجا از صامت غنّهٔ «ن» در واژه‌های قافیه و دیگر واژگان سروده (۲۵بار)، لال بـودن پیر و الکن بودن طفل و چگونگی سخن گفتن آنان را برای مخاطب به تصویر می‌کشد. در هنگام تلفّظ صامت «ن»، کشـش صـوت ناگهـان بریـده مـی‌شـود و بـا نـاتوانی و تـلاش شخصیّت‌های سروده برای سخن گفتن همراه می‌شود. این واج غالباً صدایی شبیه به نقنـق

آهسته، یعنی در واقع اصـواتی ناشـی از ناخشـنودی و عـدم رضـایت را تـداعی مـی‌کنـد (قویمی،۱۳۸۳: ٤٩). پس هر دو شاعر در انتخاب واژه‌های قافیه و به‌ویـژه گـزینش حـرف «رَوی»، کمال دقّت، نکته‌سنجی و هنرمندی را به کار برده‌اند. چه بسـا اگـر همخـوان‌هـای سایشی و صفیری مانند «س» یا «ش» را که: «سر و صدایی ناشی از شلوغی و قیـل‌وقـال را القا می‌کند» (پورنامداریان،۱۳۸۲: ۱۰۳) به عنوان «رَوی» انتخاب می‌کردنـد، ایـن چنـین بـر خواننده تأثیر نمی‌نهاد و اصوات مورد نظر شاعر را تداعی نمی‌کرد و نمی‌توانسـت بـه ایـن شکل، لال و گنگ بودن شخصیّت‌ها را به خواننده القا کند.

علاوه بر تکرار به شکل قافیه، تکرار حروف نیز با تقویت موسیقی درونی به سـروده استحکام و انسجام می‌بخشد. انوری با تکرار واژه‌های «حصیر»: ۳بار، «دَه» : ۳بار، «ادا»: ۲بار، «نَه»: ۲بار، «حال»:۲ بار و صامت‌های «م»: ١٤بار، «ن»: ۳۰بار، «ل»: ١٦بار، «ک»: ۱۸بار، «گ»: ۱۲بار و «ر»: ۳۲بار و بهره‌گیری از ارزش صوتی تکرار در آن‌ها سـاختار سـروده را اسـتوار می‌کند و مضمون آن هم برجسته‌تر و گسترده‌تر می‌نماید. قاآنی هم با تکرار واژه‌های «تـو»: ٦بار، «طفل»: ۲بار، «من»: ۳بار، «شام»: ۲بار، «صبح»: ۲بار، «لال» (و لالالال): ۲بار، «پیر»: ۲بار و صامت‌های «م»: ۵۲بار، «ن»: ۲۵بار، «ل»: ۱۵بار، «ک»: ۲۱بـار، «گ»: ١٦بـار و «ر»: ۱۹بـار، موسیقی سرودهٔ خود را غنا می‌بخشد. تکرارهای پی‌در پی صامت‌ها به‌ویژه در بیـت پایـانی که پنج واژهٔ «من»، «هم»، «گنگ»، «مثل» و «تو» بیت را شـکل داده‌انـد، عـلاوه بـر انسـجام موسیقی درونی، معنا را بارور می‌کند و با توجّه به لکنت زبان شخصیّت‌ها و گیر کردن زبان در بیان حروف و در نتیجه تکرار آن‌ها، خلاقیّت شاعر را نشان مـی‌دهـد. هـر دو شـاعر از تکرار «حروف» به عنوان یکی از محورهای اصلی موسـیقی درونـی سـروده اسـتفاده‌هـای گوناگون کرده‌اند: «چه برای توسعهٔ معانی و حسن تأثیر و چه در زمینهٔ سود جستن از نغمه و آهنگ کلام» (روحانی،۱۳۹۰ :١٤٩). این تکرارهای پی‌درپی باعث تمرکز بیشـتر بـر روی زبان لالان می‌گردد و به برجسته‌سازی آن کمک می‌کند و از جنبه‌های بلاغی، به‌ویژه تکیه و تأکید و جلـب نظـر مخاطـب نیـز اهمیّـت دارد و دو شـاعر را در القـای صـحبت کـردن بریده‌بریده و تکّه‌تکّه بودن اجزای کلمات در سخن گفـتن آن‌هـا در ذهـن مخاطـب یـاری می‌رساند. علاوه بر تکرارها، انوری با جناس واژه‌هـای (لال، مـال، نـال، زال، سـال، فـال)، (جان، آن)، (هین، همین) و قاآنی با جناس واژه‌های (من، محـن)، (مـن، زن) و اسـتفاده از ارزش صوتی آن‌ها، پیوند موسیقایی درونی اجزای سرودهٔ خویش را گسترده‌تر می‌کنند.

از نظر موسیقی بیرونی هم انوری قطعهٔ خود را بر وزن «مفعول مفاعیل مفاعیل مفاعیل» و در بحر «هزج مثمن اخرب مکفوف مقصور» سروده است. انتخاب وزن مناسب بـا ایقـاع

خاصّ و کشش متفاوت هجاها و تکیه‌ها در ارتباط با مضمون سروده هنرمندی شاعر را نشان می‌دهد. شاعر با انتخاب وزنی با هجاهای بلند با بُعد روایی سروده همراه می‌شود و موسیقی بیرونی و روایت در شعر او پیوند می‌یابند. قاآنی هم قطعهٔ خود را بر وزن «فعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلن» و در بحر «رمل مثمن مخبون محذوف» سروده است. بحر رمل به وسیلهٔ شاعر در پیوند با روایت و جنبهٔ نقلی سروده گزینش شده است و برای بیان تکرار حروف از زبان لکنت‌دار و فراوانی هجاهای کوتاه مناسب است.

موسیقی معنوی نسبت به دیگر جنبه‌های موسیقایی در شعر انوری نقش کمتری دارد. تناسب واژه‌ها و اصطلاحات اقتصادی و بازاری در این سروده برجسته است. در کنار این تناسب، تضّاد و تقابل «فقر» و «ثروت» را می‌توان در بیان‌های مختلف دید و به‌ویژه موسیقی برخاسته از تضّاد در دو واژهٔ «تنعّم» و «کُدیه» به چشم می‌خورد. امّا جلوه‌های موسیقایی معنوی در شعر قاآنی بیشتر از انوری است. تشبیه بلیغ اضافی «شهد لب» با ایجاز هنری و ابهام‌انگیزی آن در زیبایی سروده نقش دارد. در بیت دوّم نیز قاآنی در تشبیهاتی مضمر که با جنبهٔ تفضیل همراه هستند، «زلف» را به «شام تاریک» و «چهر» را به «صبح روشن» مانند می‌کند. واژه‌های «صبح» و «شام» از یک سو و «تاریک» و «روشن» از سوی دیگر و تقابل و موسیقی تضّاد آن‌ها، در غنای موسیقایی معنوی سروده نقش دارد. واژگان (زلف، چهره، لب و دهن) و (صبح، شام و سحرگاه)، با هم تناسب دارند. ذکر اعداد «هفتاد»، «هشتاد» ،«سه» و «صد»، در این شعر نوعی تناسب عددی شکل داده است و دو ضمیر منفصل شخصی «من» و «تو» نیز با تناسب خود در بیت پایانی رنگی از قواعد دستور زبان فارسی دارند.

٤.٣. ساختار هنری

منظور از این عنوان پاره‌ای ویژگی‌های هنری دو اثر است که جلوه‌های آن را در برخی شگردهای داستانی و نمایشی همچون روایت و گفتگو می‌بینیم. ماجراها، گفتگوها و حدیث‌نفس‌های موجود در قطعهٔ انوری، آن را به متنی متفاوت و شبیه به داستان‌هایی با صناعت مدرن کرده است. او ترکیبی از «نقل» و «محاکات»؛ یعنی ترکیب کنش گزارشی نقل و کنش نمایشی حدیث‌نفس شخصیّت‌ها را به کار می‌گیرد. حدیث‌نفس(Solilquy) این است که: «تو انتظار هیچ پاسخی را نداشته باشی؛ به عبارت دیگر، فقط افکارت را با صدای بلند بیان کنی» (تورکو،۱۳۸۹: ١٤). او سرودهٔ خویش را با فعل حکایتی «گویند» از زبان گویندهٔ نامعلومی که چه بسا انوری در هیأت او جلوه یافته باشد، آغاز می‌کند که دانای کل

نیز هست. از مصراع چهارم تا ششم حدیث‌نفس و خودگویی زن لال دیده می‌شود که با خود سخن می‌گوید و تعلیل و توجیه می‌کند که اگر نتواند نَطع بخرد، حداقل می‌تواند یک حصیر بخرد. از مصراع هفتم باز هم زاویهٔ دید به سوّم شخص باز می‌گردد و زن لال پولش را آمادهٔ خرید حصیر می‌کند و قیمت حصیر را می‌پرسد. بیت هشتم و نهم نیز از زاویهٔ دید اوّل شخص و از زبان انوری شاعر خطاب به شخص ثالثی روایت می‌شوند. وجود گفتگو در این روایت نشان می‌دهد که انوری به ساختار «حکایت ـ قطعه» خود اهمیّت می‌دهد. او از عنصر «گفتگو» بین دو شخصیّت زن لال و شاگرد حصیری به صورت «دیالوگ» (Dialogue)و گفتگوی زن لال با خودش به صورت «مونولوگ»(Monologue) که یکی از شیوه‌های روایت «تک‌گویی» است، استفاده می‌کند که از سویی نشان از ناتوانی زن در سخن گفتن است پس سعی می‌کند در ذهن با خود سخن گوید و از سوی دیگر احاطهٔ انوری بر ریزه‌کاری‌های بیان خویش را نشان می‌دهد که زن لال وقتی با خود سخن می‌گوید، زبانی روان و سلیس دارد و لال نیست و در این بیت ریتم سخن تندتر می‌شود. انوری در کنار گفتگوی کوتاه میان شخصیّت‌ها که به سبب تناسب زبان و مضامین گفتگوها با مقام و موقع، خواننده از آن احساس لذّت می‌کند، از زبان گفتار نیز بهره می‌گیرد که از طریق تکیه‌کلام‌ها، واژگان، کنایه‌ها، ضرب‌المثل‌ها و مضامین متناسب با حال و مقام شخصیّت‌ها منطبق می‌شود.

در قطعهٔ روایی انوری چند شخصیّت حضور دارند که شاعر در پردازش آن‌ها انتظارات خواننده را برآورده می‌کند. یعنی شخصیّت‌های او مثل آدم‌هایی واقعی کامل، زنده، باورکردنی و در خور توجّه به نظر می‌رسند. از فحوای کلام شاعر می‌توان به برخی اوصاف و ویژگی‌های آن‌ها پی برد:

ـ زنی لال که توان خرید نمد ندارد و قصد خرید حصیر می‌کند، فقیر است، گدایی می‌کند و در سخن گفتن سلیس و روان مشکل دارد.

ـ شاگرد حصیری که با زن لال برخورد مناسبی ندارد. گستاخ و بی‌پرواست و بی‌ادبانه سخن می‌گوید.

ـ پیر حصیری که نامش هست، ولی در داستان حضوری ندارد و شاید بتوان جلوهٔ رفتار و برخورد او را در شاگردش دید.

علاوه بر شخصیّت‌ها، خود انوری نیز به عنوان داستان‌پرداز در روند پیشرفت داستان نقش اساسی دارد و از جمله شخصیّت‌های جاندار اثر است. ظروف زمانی و مکانی هم در

این روایت مشخّص هستند. زمان رخداد ماجرا «گه شدت گرما» است و با فعل‌های گذشتهٔ «همی‌شد» و «بنشست» و فعل‌های حال «خرم» (بخرم)، «نهم» و «کشم»، زمان پیوسته مانند آونگی میان حال و گذشته در نوسان است. افزون بر عنصر «زمان»، انوری با قیدهای مکان «در طوس»، «بازار» و «به دکّان یکی پیر حصیری»، به ترتیب مکان وقوع این نمایش‌واره را بسیار جزئی و دقیق مشخّص می‌کند و فضایی عمومی، شلوغ و پر سر و صدا به تصویر می‌کشد که برای خوانندهٔ امروزین هم دریافتنی و ملموس است.

در شعر قاآنی نیز همهٔ این ویژگی‌های هنری البتّه کم‌رنگ‌تر دیده می‌شوند. شخصیّت‌های سرودهٔ قاآنی از این قرارند:

ـ پیرک لال شخصیتی است که قاآنی در برابر و به تقلید از زن لال می‌آفریند که به بیان خودش هفتاد و هشتاد و سه سال سن دارد، رفتار دلسوزانه و محبّت‌آمیزی دارد و ویژگی تریاکی بودن برای او گزینش شده است.

ـ طفل الکن که پسرکی گستاخ است و نسبت به شخصیّت شاگرد حصیری در سخن انوری، ضعیف‌تر پرداخت شده و برخلاف رفتار گستاخانهٔ شاگرد حصیری که با چاشنی طنز ارتقا یافته است، در کلام قاآنی از زبان طفل الکن، بیشتر بی‌ادبی و توهین دیده می‌شود.

و قاآنی که به عنوان راوی نتوانسته است، خود را به‌خوبی در پشت نقاب شخصیّت‌ها پنهان کند و طنین صدایش پررنگ است و به‌ویژه در بیت دوّم بیشتر بازتاب سخنان خود قاآنی شنیده می‌شود تا پیرک لال. قاآنی روایت خویش را با فعل «می‌شنیدم» در هیأت راوی اوّل شخص برای مخاطب خود روایت می‌کند. او از عنصر «گفتگو» به صورت «دیالوگ» استفاده می‌کند و در شعرش با یکی از «صحنه‌های سراسر گفتگو» روبرو می‌شویم. ظروف زمانی و مکانی نیز بر خلاف سرودهٔ انوری، در شعر قاآنی مبهم هستند و تنها قید زمانی «سحرگاه»، اندکی عنصر زمان را از ابهام خارج می‌سازد و شاعر لحنی طنزآمیز و تمسخرآلود به کار می‌گیرد.

۵.۳. ساختار مضمونی

در زمینهٔ محتوای اثر انوری دست مخاطب شعر خود را می‌گیرد و به فضای بازار هشت قرن پیش می‌برد. او را از واحدهای وزنی، کیفیّت و قیمت گستردنی‌ها مطّلع می‌سازد. همچنین به واحدهای وزنی همچون «جوجو» و «مثقال» و دیگر واحدهای خرید و فروش مانند «گز» اشاره می‌کند. گستردنی‌های آن روزگار را معرّفی می‌کند و حتی کیفیّت، ارزش و

قیمت آن‌ها را سطح‌بندی می‌کند. «نَطع» بهترین کیفیّت را داشته است و «لُخ» و «کَنَب» (کنف) و «نال» از نظر کیفی سطح پایین‌تری داشته‌اند. «حصیر» و «نمد» نیز از دیگر گستردنی‌ها بوده‌اند. شاعر وضعیّت اقتصادی دوقطبی فقیر و غنی را از زبان زن لال در نجوای درونی‌اش به تصویر می‌کشد. او از ثروتمندان به «دگران» یاد می‌کند که اهل تنعّم هستند و زن لال با جملهٔ «اگر نیست مرا مال»، نمادی از طبقهٔ فقیر جامعه محسوب می‌شود و گفتگوی تقابلی او با شاگرد حصیری به نوعی تقابل فقر و غنا را بیان می‌کند.

از نظر مسایل اجتماعی به پیشه‌های تکدّی‌گری و فالگیری اشاره می‌کند که به نظر می‌رسد در زمان انوری هم کراهت امروزین را داشته‌اند. این کراهت به‌ویژه در سخنان شاگرد حصیری خطاب به زن لال دیده می‌شود. شخصیّت زن لال نیز پاره‌ای اعتقادات آن زمان دربارهٔ زن را برای ما هویدا سازد. این شخصیّت اگرچه حس ترحّم و دلسوزی خواننده را بر می‌انگیزد؛ امّا چهرهٔ چندان مثبتی هم ندارد. نقص و کاستی بسیاری در شخصیّت زن لال به چشم می‌خورد. خصایصی چون لالی، زال و قحبه بودن، شغل پست تکدّی‌گری، از خانه به بازار شدن (که سخن سعدی ـ چو زن راه بازار گیرد بزن / وگر نه تو در خانه بنشین چو زن ـ را فرا یاد می‌آورد) و خواری نهفته در کاف تحقیر نیز، با حقارت او همراه شده است.

در سرودهٔ انوری طنز و طیبت هم دیده می‌شود. البتّه تردیدی نیست که یکی از مهم‌ترین علل شیوع دیوان انوری در میان اهل ادب، همین هجوها، هزل‌ها و طنزهای اوست که در کمال استادی سروده شده است (شفیعی کدکنی،۱۳۸۹: ٥٤). در این سروده طنز و شوخی در سخنان شاگرد حصیرفروش دیده می‌شود. او به علّت لکنت زبان زن لال از او می‌خواهد به جای خرید حصیر، سراغ نمدگر برود و قیمت نمد را بپرسد و این که زن به علّت ناتوانی در سخن گفتن، سؤال پرسیدنش تا دی ماه طول می‌کشد و حتی شاید تلویحاً به این نکته اشاره داشته باشد که تلفّظ نمد برای او راحت‌تر از حصیر باشد. علاوه بر این، انوری: «زنان و سرنوشت کور آن‌ها را به سخره می‌گیرد» (ریپکا، ١٣٦٤: ٥٨) و حتّی برخی قطعات او از این نظر شاهکارهای شعر اجتماعی و انتقادی سراسر تاریخ زبان فارسی است (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۹: ۱۰۵). ناگفته نماند انوری این حکایت را برای تمثیل نقل کرده و در ضمن آن ممدوحی که در پرداخت حق مدح تأخیر داشته، مورد خطاب است.

۴. برآیند تحلیل

پس از بررسی و تحلیل دو قطعهٔ انوری و قاآنی در زمینه‌های قالب، زبان، موسیقی، جنبه‌های هنری و داستانی و اندیشه و مضمون، می‌توان نتایج زیر را بیان کرد:

۱.٤. با این که هنرمندی هر دو شاعر در عرصهٔ قصیده‌سرایی است و در غزل نیز استادی کم‌نظیری از خود نشان داده‌اند؛ امّا در دو سرودهٔ مورد بحث مهارت دو شاعر در قطعه‌سرایی دیده می‌شود. افزون بر این، تعداد ابیات در هر دو سروده یکسان است و هر دو شاعر کلام خود را در نُه بیت به تصویر کشیده‌اند.

۲.٤. کانون رستاخیز در هر دو سروده عنصر مشترک استفاده از زبان الکنان است. هر چند این موضوع در سرودهٔ انوری طبیعی‌تر و در سرودهٔ قاآنی تصنّعی‌تر است. می‌توان گفت اگر مخاطب در خواندن سرودهٔ قاآنی از شعر انوری اطّلاع قبلی نداشته باشد، برای او غرابت و تازگی خواهد داشت؛ امّا بی‌تردید ابداع و تازگی سرشارتر در کلام انوری دیده می‌شود. بسامد واژگانی که در دو شعر از زبان فرد الکن بیان می‌شود، بسیار متفاوت و قابل توجه است. در سرودهٔ انوری تنها پنج واژهٔ «دَه»، «حصیر»، «لُخ»، «کَنَب» و«نال»، از زبان زن لال بیان می‌شوند، امّا قاآنی در سرودهٔ خود نزدیک به سی واژهٔ «صبح»، «شام»، «تریاکی»، «شهد»، «صبر»، «تاب»، «تن»، «من»، «تو»، «گم»، «کمتر»، «می‌خواهی»، «مغز»، «میان»، «دهن»، «والله»، «هفتاد»، «هشتاد»، «گنگ»، «لال»، «خلّاق»، «خدا»، «صد»، «شکر»، «ملال»، «محن» و «مثل» (حتّی برخی از این واژه‌ها چندین بار! البتّه نباید نادیده بگیریم که در شعر قاآنی، هر دو شخصیّت گنگ بوده‌اند!) را بر زبان دو شخصیّت خود جاری می‌سازد. او به جای پرداخت هنری به زبان افراد گنگ، بیشتر با ذکر واژه‌هایی که به اجزای سازنده‌شان تفکیک شده‌اند و هر کدام از این اجزاء بارها تکرار شده‌اند، سعی در تلقینِ بیشترِ این شیوهٔ سخن گفتن دارد و حتّی شخصیّت‌ها با صراحت و آشکارا، گنگ و لالَ بودنَ خویش را ابراز می‌دارند.

۳.٤. در موسیقی کناری بیت هر دو شاعر با انتخاب و کاربرد «حرف رَوی» مناسب در قافیه که با تکرارهای نامرئی خود و جذب کلمات و اصواتی که تشابهاتی با یکدیگر دارند، سرودهٔ خویش را انسجام می‌بخشند. عنصر تکرار نیز با پی در پی شدن حروف و واژه‌ها و نقش آن‌ها در پیوند آوایی، موسیقایی و صوتی، در اسکلت‌بندی کل ساختار سروده نقش دارد. تکرارهایی که بار عاطفی خاصّی می‌آفرینند، توجّه مخاطب را بر می‌انگیزند و تأکید هنری سخن را افزایش می‌دهند. تحرّک و پویایی زن لال در تلاش برای سخن گفتن در

ضمن واژه‌هایی که دالّ بر تحرّک هستند نیز، جریانی از حرکت و موسیقی در شعر ایجاد کرده است.

٤.٤. انوری در کنار برخی ویژگی‌های قصّه‌گویی و نقل حکایت‌های سنّتی، نوآوری‌های چشمگیر و شگفت‌انگیزی در امر داستان‌پردازی دارد. می‌توان او را در زمینهٔ این آفرینش‌گری‌ها نابغه‌ای به شمار آورد که قرن‌ها جلوتر از دوران خویش زیسته است و تکنیک‌هایی به کار گرفته که امروزه نیز به آثار داستانی تشخّص و پویایی می‌بخشد. سرودهٔ انوری به لحاظ فضاسازی نمایشی (dramatic) بسیار غنی است. او از «روایت» به عنوان بخش مهّمی از ساختار داستان‌های امروزین در جهت انتقاد اجتماعی و نقش آن در پویایی و تحرّک شعر خویش بهره می‌گیرد و با شگرد طنز بر جذابیّت آن می‌افزاید. از فعل‌هایی چون «بگذشت» و «برون کرد» که جنبهٔ حرکتی دارند و انجام عملی را نشان می‌دهند، استفاده می‌کند. بدین ترتیب جنبهٔ دراماتیک سروده برجسته‌تر می‌شود. افعال کنشی نیز با تحرّک و تپندگی خاصّ خود، شعر او را از سکون به در آورده‌اند.

انوری از گفتگویی طبیعی، سالم و زنده در قطعهٔ خود بهره می‌گیرد. در مونولوگ موجود در این سروده که سخن گفتن بی‌صدا و گفتگوی ذهنی و درونی زن لال را به تصویر می‌کشد، با حضور ناخودآگاه داستان‌پرداز، راوی نمود بیشتری دارد و ذهنیّت و احوال باطنی و نجوای درونی زن لال و شرح مکالمهٔ او با خویش را بیان می‌کند و واگویه‌های درونی او را با مخاطب در میان می‌گذارد. امّا قاآنی با این که شگرد «گفتگو» را در کلام خود پر رنگ‌تر می‌کند، نمی‌تواند به موفقیّت بیشتری نسبت به انوری دست یابد.

٥.٤. سخنان زن لال نوعی شکوائیه به اوضاع نامطلوبِ اجتماعی و اقتصادی زمان و توزیع ناعادلانهٔ ثروت و به تبع آن، وضعیّت دوقطبی فقیر و غنی است که با شوخی، مزاح و مطایبه چاشنی داده شده است. از نظر مسایل اجتماعی اشاراتی به زن، به عنوان عضوی از پیکرهٔ اجتماع می‌شود و به پاره‌ای دیدگاه‌ها و اعتقادات زمان شاعر دربارهٔ زن بیان می‌شود. تریاکی بودن هم یکی از معضلات اجتماعی است که قاآنی در سرودهٔ خویش به آن اشاره می‌کند.

۵. نتیجه‌گیری

شیوهٔ سخن گفتن لالان در کلام انوری بسیار طبیعی، روان و خلّاقانه در کل سروده سیلان و جریان می‌یابد. سرودهٔ قاآنی نیز علیرغم تقلیدی بودن، زیبایی‌های خاصّ خود را دارد و

منصفانه نیست هنرنمایی شگفت‌انگیز او را در زمینهٔ گنگی‌سرایی نادیده بگیریم. در زمینهٔ موسیقی معنوی، انوری در این قطعه از صورخیال چندانی بهره نگرفته است، ولی با هنرمندی خود در جبران این خلأ از شگردهای دیگری، به‌ویژه جنبه‌های شبه‌روایتی استفاده می‌کند و کلامی ساده، پرکشش و عاری از آرایه می‌آفریند؛ امّا قاآنی با گستردگی بیشتری از آرایه‌های ادبی؛ به‌ویژه تشبیه استفاده می‌کند و تکرارها و سهم موسیقایی درونی برخاسته از آن، در سخن قاآنی بیش از انوری است. استعداد شگرف انوری در فضاسازی و صحنه‌پردازی متناسب با موضوع، زبان، شناخت عمیق شخصیّت‌ها و عکس‌العمل آنان در این نمایش شاعرانه به نحوی بارز جلوه‌گر است و شخصیّت‌های او زنده، پرتحرّک، ملموس و از طبقات فرودست جامعه هستند. قاآنی هم از ترفندهای هنری و داستانی به خوبی بهره می‌گیرد و توانسته است سخن گفتن دو فرد گنگ را به صورت زنده به تصویر کشد و به زیبایی هر چه بیشتر آن را در برابر دیدگان مخاطب خویش ترسیم کند. زبان هر دو سروده دراماتیک و نمایشی است و کاربرد وزن‌های روایی با هجاهای بلند با جنبهٔ شبه‌روایتی آن‌ها همخوانی دارد.

بررسی و تحلیل دو سروده نشان می‌دهد که همهٔ اجزاء و واژگان اثر در بافتی منسجم و نظام‌مند، در خدمت پروراندن هر چه بهتر درون‌مایه و مضمون مطرح شده در آن به کار رفته‌اند و شاعران توانسته‌اند تصویری پرتحرّک، زنده و تأثیرگذار بیافرینند؛ آن قدر زنده که پنداری راویان خود در وقوع این نمایش حضور داشته‌اند یا این تجربه را از سر گذرانده‌اند و یا حتّی این طرز سخن گفتن را در یکی از اطرافیان و نزدیکان خویش دیده‌اند و اینک در حال بازگویی آن هستند. تحرّک تصویری نیز به وسیلهٔ جنبه‌های موسیقایی متناسب با معنای مورد نظر به اوج رسیده است. انوری با ایجاد برجستگی در جلوه‌های دیداری و شنیداری این تصویر، توانسته آن را به زیبایی هر چه ممکن برای مخاطب خویش تداعی کند و علاوه بر این، عنصر معنا هم به خوبی بارور شده است. قاآنی نیز با چندین قرن فاصله با قصیدهٔ گنگیهٔ خود هنرنمایی می‌کند و گفتگوی پیرک لال و طفل الکن را بسیار زنده و بدیع به تصویر می‌کشد.

منابع

ـ احمدی، بابک. (۱۳۷۰). *ساختار و تأویل متن*، جلد اول، تهران: مرکز.
ـ آرین‌پور، یحیی. (۱۳۵۱). *از صبا تا نیما، جلد اول، بازگشت * بیداری*، تهران: فرانکلین.

ـ اسکولز، رابرت. (۱۳۷۹). *درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات*، ترجمهٔ فرزانه طاهری، تهران: آگاه.
ـ امامی، نصرالله. (۱۳۸۲). *ساخت‌گرایی و نقد ساختاری همراه با نمونه و تحلیل*، اهواز: رسش.
ـ انوری ابیوردی. (۱۳۷٦).*دیوان انوری*، با مقدمهٔ سعید نفیسی، به اهتمام پرویز بابایی، تهران: نگاه.
ـ باقری، مهری. (۱۳۸۲). *مقدمات زبانشناسی*، تهران: قطره.
ـ بهار، محمد تقی (ملک‌الشعراء). (۱۳۸٤). *سبک‌شناسی یا تاریخ تطور نثر فارسی*، جلد اول، تهران: امیرکبیر.
ـ پورنامداریان، تقی. (۱۳۸۲). *گمشدهٔ لب دریا : تأملی در معنی و صورت شعر حافظ*، تهران: سخن.
ـ تورکو، لویس. (۱۳۸۹). *گفت‌وگو نویسی در داستان*، ترجمهٔ پریسا خسروی سامانی، اهواز :رسش.
ـ خاتمی، احمد. (۱۳۷۳). *تاریخ ادبیات ایران در دورهٔ بازگشت ادبی (از سقوط صفویه تا استقرار مشروطه)*، جلد دوم، تهران: پایا.
ـ روحانی، مسعود. (۱۳۹۰). *«بررسی کارکردهای تکرار در شعر معاصر» (با تکیه بر شعر سپهری، شاملو و فروغ)* ، مجلّهٔ بوستان ادب، سال ۳، شمارهٔ ۲.
ـ ریپکا، یان. (۱۳٦٤). *ادبیات ایران در زمان سلجوقیان و مغولان*، ترجمهٔ دکتر یعقوب آژند، تهران: گستره.
ـ زرین‌کوب، عبدالحسین. (۱۳۸۹). *با کاروان حله*، تهران: علمی.
ـ سلدن، رامان. (۱۳۷۲). *راهنمای نظریهٔ ادبی معاصر*، ترجمهٔ عباس مخبر، تهران: هما.
ـ شفیعی کدکنی، محمّدرضا. (۱۳۹۱). *رستاخیز کلمات: درس‌گفتارهایی دربارهٔ نظریهٔ ادبی*، تهران: سخن.
ـ ..... . (۱۳۸۹). *مفلس کیمیافروش (نقد و تحلیل شعر انوری)*، تهران: سخن.
ـ ..... .(۱۳۸۸). *موسیقی شعر*، تهران: سخن.
ـ شمیسا، سیروس. (۱۳۸۳). *سبک‌شناسی شعر*، تهران: فردوس.
ـ صفائی، ابراهیم. (بی‌تا). *نهضت ادبی ایران در عصر قاجار*، تهران: کتابفروشی ابن‌سینا.
ـ صفا، ذبیح الله. (۱۳۸٤). *تاریخ ادبیات ایران*، جلد اول، خلاصهٔ جلد اول و دوم، تهران: ققنوس.
ـ قاآنی شیرازی.(۱۳٦۳). *دیوان حکیم قاآنی شیرازی*، با مقدمه و تصحیح ناصر هیری، تهران: گلشائی.
ـ قویمی، مهوش. (۱۳۸۳). آوا و القا: رهیافتی به شعر اخوان‌ثالث، تهران: هرمس.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی