Archive of SID

کهن‌نامهٔ ادب پارسی، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
سال ششم، شمارهٔ دوم، تابستان ۱۳۹٤، ۹۷ – ۱۱٤

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

محمدحسین 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 اساسش بر تجزیهٔ متن به کوچک‌ترین عناصر سازنده و دقت نظر در چگونگی روابط این سازه‌هاست. این پژوهش بر آن است که 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 گوناگون ساختاری و مضمونی از انوری تأثیر پذیرفته است. یافته‌ها نشان می‌دهد که در هر دو سروده، اجزای ساختاری اثر، اعم از قالب، زبان، و موسیقی در بافتی منسجم و نظام‌مند، در خدمت پروراندن هرچه بهتر مضمون و درون‌مایهٔ مطرح‌شده در آن به‌کار رفته‌اند و هر دو شاعر توانسته‌اند تصویری پرتحرک، 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 توجه محققان را به خود جلب کرده است. در این میان سخن گفتن صِرف از محتوای متن جای خود را به

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

www.SID.ir

Archive of SID

پیوندهای ساختاری اثر و شگردهای به‌کاررفته در متن داده است. این نظریه‌ها با نگرش‌ها و رویکردهای متعدد زمینه را برای خوانش‌های تکثرگرایانه مهیا کـرده اسـت و قرائـت‌هـای متفاوت از متون ادبی، اعم از نظم و نثر، زمینه را برای برداشت‌هـای مختلـف فـراهم کـرده است. یکی از این رویکردها ساختارگرایی است.

در سال‌های اخیر پژوهشگران بسیاری از متون ادبی را براساس نظریه‌های ادبی از جمله ساختارگرایی واکاوی کرده‌اند. نگارندگان نیز برآن‌اند در این پژوهش دو قطعهٔ مشابه انوری و قاآنی را بر مبنای نظریـهٔ سـاختارگرایی بررسـی و تحلیـل کننـد. گفتنـی اسـت، تـاکنون مطالعه‌ای در این زمینه انجام نشده است. این دو قطعه شعر از زبان شخصیت‌هایی که لکنت زبان دارند سروده شده‌اند. از آن‌جا که مبنای نظری پژوهش نگـرش سـاختارگرایانه اسـت؛ بنابراین نخست به‌اختصار به بحث ساختار و نقد ساختارگرایی خواهیم پرداخت.

ساختار یا ساخت به معنی چهارچوب متشکل پیدا و ناپیدای هر اثر ادبی:

> عبارت از نظامی است که در آن، همهٔ اجزای اثر در پیوند بـا یـک‌دیگرنـد و در کـارکردی هماهنگ، کلیت اثر را می‌سازند و موجودیت کل اثر در گرو همین کارکرد هماهنگ است. این کارکرد هدف مشخصی را پیش رو دارد و کنش یا عمل معینی را انجـام مـی‌دهـد کـه بدون تعامل و همکاری اجزا امکان‌پذیر نیست (امامی، ۱۳۸۲: ۹).

گفتنـی اسـت فشـرده‌تـرین تعریـف سـاختار همانـا «شـبکه‌ای از روابـط» اسـت (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۱: ۱۷٦). سـاختار صـوری، کـه ریشـه در درون اثـر دارد، گویـای ارتباط متقابل و متعامل عناصر و اجزای تشکیل‌دهندهٔ اثر ادبی و هنری است. این اجـزا در هر اثر ادبی مطلوب کلیتی منسجم را ایجاد می‌کنند و منتقد سـاخت‌گـرا مـی‌کوشـد کیفیت این تعامل را روشن کند:

> ساختارگرایی با حرکت از مطالعهٔ زبان به مطالعهٔ ادبیـات و تـلاش بـرای تعریـف اصـول 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 به صورت‌گرایان بسیار نزدیـک اسـت؛ آن‌هـا «سـعی کرده‌اند به ما بقبولانند که «مؤلف» مرده است و سـخن ادبـی بازگوینـدهٔ حقیقـت نیسـت» (سلدن، ۱۳۷۲: ۹۵).

در تحلیل منتقدان ساخت‌گرا برای درک ساختار شـعر جنبـه‌هـای بیرونـی و زبـان اثـر (روساخت) در پیوند بـا تصـویرها، مناسـبت‌هـای بلاغـی، مضـمون کلـی و بـن‌مایـهٔ اثـر

www.SID.ir

Archive of SID

(ژرف‌ساخت) مورد توجه قرار می‌گیرد؛ یعنی در نظر آنان نظام زبانی و نظام مفهومی و محتوایی اثر به‌صورت 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 و بخش درونی و محتوایی ژرف‌ساخت را پدید می‌آورد.

وظیفهٔ نقد ساختاری عبارت است از:

۱. استخراج اجزای درونی اثر؛

۲. نشان دادن پیوند موجود میان اجزا؛

۳. نشان دادن دلالتی که در کلیت ساختار وجود دارد.

ساختارگرایی (structuralism) نظریه‌ای است که با پیش‌فرض گرفتن و مسلم 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 متفکران 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 برای توصیف ساختارهای عام و کلی ادبی نظریه‌ای مطرح کنند. 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 توجه خود را به کتاب‌های درسی دربارهٔ زبان‌شناسی عمومی سوسور معطوف کرده‌اند. پیامدها و مبانی ساختارگرایی ادبی، که متأثر از زبان‌شناسی سوسور بوده‌اند، عبارت‌اند از این‌که ساختارگرایی در پی فرو کاستن پدیدارها و متون به اجزای سازندهٔ قانون‌مدار است؛ در نتیجه این نظریه در پی ویژگی‌ها و مشخصه‌های 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 مهمی دارد و «از راه تنوع در قوافی و بحور و مخصوصاً از طریق اعتدال در صنعتگری، تجددی در شیوهٔ قدما پدید آورده است» (زرین‌کوب، ۱۳۸۹: ۱۸٤).

www.SID.ir

Archive of SID

میرزا حبیب متخلص به قاآنی نیز از بزرگ‌ترین شاعران قرن سیزدهم و از شاعران مشهور عهد قاجار است که در تتبع 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 به‌سوی شاعران متقدم بازگشتند» (خاتمی، ۱۳۷۳: ۲۰۰) و سبک شعری او نیمه‌ترکستانی و نیمه‌عراقی است (بهار، ۱۳۸٤: ج 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 است و منابع متعددی به این اثرپذیری اشاره کرده‌اند: «قصاید او صدای انوری و خاقانی و عنصری و فرخی را به همراه دارد» (خاتمی، ۱۳۷۳: ۲۸۲). قاآنی نخست از سبک انوری تتبع می‌کرده و درنهایت خود را از او برتر دانسته است (صفایی، بی‌تا: ۸۱). قصاید قاآنی به اسلوب دورهٔ سلجوقی سروده شده است 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 آن‌گه حکیم عصر خاقانی

(قاآنی، ۱۳٦۳: ٦٥۸)

نمونه‌هایی از استقبال قاآنی از اشعار انوری در قصایدی با مطلع‌های زیر دیده می‌شود:

اگر محول حال جهانیان نه قضاست　　چرا مجاری احوال برخلاف رضاست

(انوری، ۱۳۷٦: ۹۲)

اگر نظام امور جهان به دست قضاست　　چرا به هرچه کند امر شهریار رضاست

(قاآنی، ۱۳٦۳: ۱۰۷)

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

(انوری، ۱۳۷٦: ۷۹)

www.SID.ir

Archive of SID

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

(قاآنی، ۱۳۶۳: ۸۵)

بررسی همه‌جانبهٔ اثرپذیری قاآنی از انوری خود مقاله‌ای جداگانه می‌طلبد، اما بی‌تردید او: «به دواوین شعرای سلف نظر داشته و گاه‌گاهی ابیاتی از آنان تضمین کرده و احیاناً خود را بر آن‌ها ترجیح داده» (هیری به نقل از قاآنی، ۱۳۶۳: ۱۲۰) است. برخی قاآنی را بسیار ستوده و صاحب‌سبک دانسته و گفته‌اند که او پس از تتبع در سبک آن استادان خود درحقیقت موجد سبک نوینی شده است که به‌دلیل طرز اندیشه و تفکرات خاص او از سبک‌های دیگران امتیاز دارد و به همین مناسبت دیوانش مکرر 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 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 وجه تلفیق کرده است؛ به‌طوری که خواننده احساس ناهم‌گونی نمی‌کند و حتی چنین احساس می‌شود که گاهی تعمدی داشته است که 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 است در بحثی با عنوان «اشعار گنگیهٔ قاآنی» آورده است که قاآنی یکی از معدود شعرایی است که اوضاع عصر و اختصاصات زبان را عمداً در گفتارش درج کرده و حتی بعضی لهجه‌ها و تلفظ‌های ناقص را نمایش داده است؛ برای نمونه مکالمهٔ میان پیر و کودک خردسال که زبان هر دو نیم‌لال بوده است (به نقل از قاآنی، ۱۳٦۳: ۱۳). با این‌که جز شفیعی کدکنی دیگران به الگوگیری قاآنی از انوری اشاره‌ای نکرده‌اند، اما 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 *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 حدی متجدد دانست» (آرین‌پور، ۱۳۵۱: ج ۱، ۱۵۰–۱۵۱)؛ البته این نظر به‌ویژه بحث

www.SID.ir

Archive of SID

متجدد و مبدع بودن قاآنی در این زمینه جای سخن دارد؛ زیرا همان‌طور که قبلاً اشاره شد، این شیوهٔ سخن گفتن را قرن‌ها قبل انوری استفاده کرده است. دو سرودهٔ مد نظر از این قرارند:

۱.۲.۲ لالیهٔ انوری

گویند که در طوس گه شدت گرما — از خانه به بازار همی‌شد زنکی لال
بگذشت به دکان یکی پیر حصیری — بر دل بگذشتش که اگر نیست مرا مال
تا چون دگران نَطع خرم بهر تنعم — 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 ادای 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: ٦۰۲-٦۰۳)

۲.۲.۲ گنگیهٔ قاآنی

پیرکی لال سحرگاه به طفلی الکن — می‌شنیدم که بدین نوع همی راند 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: مممن 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 لالالالم بخخلاق زمن
طفل گفتا خخدا را صصصد بار ششکر — که برستم به جهان از مملال و ممحن
ممن هم گگگنگم ممثل تتتو — تتتو هم گگگنگی ممثل ممن!

(قاآنی، ۱۳٦۳: ۷۹۷)

www.SID.ir

Archive of SID

در مقدمهٔ «مفلس کیمیافروش» در مقایسهٔ این دو سروده آمده است که 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 تأثر عاطفی می‌کند و از بی‌رحمی شاگرد حصیرباف، که به محرومی از صنف و طبقهٔ خودش این‌گونه ظالمانه برخورد می‌کند، دلش می‌سوزد (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۹: ٦٧).

۳. فرایند تحلیل ساختاری دو سروده

در فرایند تحلیل ساختاری اثر ادبی متناسب با نوع خاص اثر جنبه‌های گوناگون ساختار آن در پیوند با یک‌دیگر مد نظر قرار می‌گیرد که از آن جمله است:

۱. ساختار پیکره یا قالب؛

۲. ساختار زبانی؛

۳. ساختار موسیقایی؛

٤. ساختار هنری؛

۵. ساختار مضمونی.

۱.۳ ساختار پیکره یا قالب

از نظر ساخت بیرونی اثر هر دو شاعر سروده‌شان را در قالب قطعه سروده‌اند. انوری از دیرباز به سرودن قطعه مشهور بوده است و منابع بسیاری به این نکته اشاره کرده‌اند (ریپکا، ١٣٦٤: ۵۷؛ شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۹: ١١٦؛ صفا، ١٣٨٤: ج ۱، ۲۸۹). قاآنی نیز با وجود شهرت در قصاید فصیح، بخشی از استادی و هنرمندی خویش را در آفرینش قطعات به‌کار برده است.

۲.۳ ساختار زبانی

ساختارگرایی به منزلهٔ یک رویکرد با زبان‌شناسی ساختاری به‌ویژه کارهای سوسور رابطه‌ای تنگاتنگ دارد. در ساختار زبانی اثر این پرسش مطرح می‌شود که ساختار زبانی و واژگانی شعر چگونه در خدمت اندیشه و احساس کلی شعر به‌کار 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).

www.SID.ir

Archive of SID

شاعران می‌کوشند افق‌های زبان را گسترش دهند تا تازگی و زایایی آن از بین نرود؛ بنابراین شکستن هنجارها و نرم‌های زبان روزمره 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: ج ۱، ٤٨). به قول یاکوبسن شاعری تجاوز به حدود زبان است و واحهٔ لذت وصف‌ناپذیری در پس درک آن منتظر است. انوری نیز در سرایش این قطعه از نوعی هنجارشکنی و قاعده‌افزایی بهره می‌گیرد و زبانی متشخص می‌آفریند. استفادهٔ انوری از زبان لالان و طرز سخن گفتن آن‌ها در حدود هشت قرن پیش نوعی آشنایی‌زدایی و هنجارشکنی در زبان است. شاعر در این قطعه رفتاری تازه با زبان در شعر کلاسیک دارد؛ به طوری که حتی در افق نگاه امروزین امری بدیع و شایان توجه است. او هنرمندانه از طرز سخن گفتن زن لال تصویری شنیداری می‌آفریند و هم‌چون لالان کلمات را با تکرار هجاهای سازندهٔ آن ادا می‌کند. با این‌که فقط یک بیت از کل شعر با زبان لالان بیان شده است، اما با هنرمندی انوری شیوهٔ بیانش آن‌قدر برجسته شده است که می‌توان ادعا کرد سروده را به یک قطعهٔ لالیه تبدیل کرده است و این شیوهٔ سخن گفتن در کلام او تشخص 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. دربارهٔ طبیعی بودن زبان هم انوری هم‌چون ابوالعتاهیه، شاعر عرب، از سنت 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 مد نظر با کاربرد واژه‌های عامیانه‌ای مانند «کلّه» و «مُشت» در ضمن عبارت‌های محاوره‌ایِ «گم شو»، «ای کم‌تر از زن» و «مغز میان دهن افتادن» از زبان گفتار بهره می‌گیرد. او تسلطِ بی‌نظیری بر الفاظ دارد و در نشاندن هر کلمه به‌جای خود توانایی و چیره‌دستی عجیبی نشان می‌دهد و در این کار، یعنی ربودن و به کار بستن کلمات، هیچ شاعر فارسی‌زبانی به پای او نمی‌رسد (آرین‌پور، ۱۳۵۱: ۹۷).

۳.۳ ساختار موسیقایی

موسیقی شعر در ابعاد کناری، درونی، بیرونی، و معنوی شایان بررسی است. استفادهٔ به‌جا و مناسب از «قافیه»، که در حکم یکی از عناصر مادی 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

www.SID.ir

Archive of SID

سخن گفته‌اند (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۸: ٦٢) توجه انوری را به خود جلب کرده است. قافیه‌های شعر او:

> در طبیعی‌ترین جای ممکن قرار دارند. وقتی تناسب‌های هنری خاصی را مورد نظر قرار می‌دهد، چنان با چیره‌دستی از آن‌ها بهره می‌جوید که خواننده احساس منظوم بودن و مشکلات وزن و قافیه را، که بر سر راه شاعر همیشه وجود دارد، از یاد می‌برد (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۹: ٤٩).

او در این قطعهٔ صامت انقباضی «ل» را به‌منزلهٔ رَوی مقید، با توجه به صفت لال بودن زن در کمال تناسب و هماهنگی گزینش کرده است. در هنگام ادای این صوت: «یکی از قسمت‌های زبان به بخش جلوی کام می‌چسبد؛ به‌طوری که مجرای گفتار را فقط در وسط مسدود می‌کند و نفس از کناره‌های زبان جریان می‌یابد» (باقری، ۱۳۸۲: ۹۹). تکرار صامت «ل» در واژه‌های قافیه، یعنی «لال»، «مال»، «حال»، «مثقال»، «نال»، «زال»، «سال»، «فال»، و «حال» در کنار دو صامت «ل» در واژهٔ «لال» با زبان لالان هم‌آوا می‌شود. بسامد بالای این صامت با ماهیت موسیقایی خاص و ایجاد رابطهٔ صوتی میان کلمات هم‌چون رشته‌ای نامرئی کلمات را به هم گره می‌زند و طرز سخن گفتن زن لال را نه‌فقط در فضای سروده بلکه در ذهن مخاطب تداعی می‌کند. قاآنی هم در این زمینه هنرمندی نشان می‌دهد. او صامت خیشومی و غنّه‌دار «ن» را، که به هنگام ادای آن جلوی مجرای حفرهٔ خیشوم (بینی) باز می‌ماند و همه یا قسمت عمده‌ای از هوای مرتعش از راه بینی به خارج فرستاده می‌شود، به منزلهٔ حرف «رَوی» در واژه‌های قافیه‌ساز «سخن»، «روشن»، «تن»، «زن»، «دهن»، «الکن»، «زمن»، «محن» و «من» استفاده می‌کند. شاعر با استفادهٔ به‌جا از صامت غنّهٔ «ن» در واژه‌های قافیه و دیگر واژگان سروده (۲۵ بار)، لال بودن پیر و الکن بودن طفل و چگونگی سخن گفتن آنان را برای مخاطب به تصویر می‌کشد. در هنگام تلفظ صامت «ن» کشش صوت ناگهان بریده می‌شود و با ناتوانی و تلاش شخصیت‌های سروده برای سخن گفتن همراه می‌شود. این واج اغلب صدایی شبیه به نق‌نق آهسته، یعنی درواقع اصواتی ناشی از ناخشنودی و نارضایتی، را تداعی می‌کند (قویمی، ۱۳۸۳: ٤٩). پس هر دو شاعر در انتخاب واژه‌های قافیه، به‌ویژه گزینش حرف «روی» کمال دقت، نکته‌سنجی، و هنرمندی را به‌کار برده‌اند. چه‌بسا اگر هم‌خوان‌های سایشی و صفیری، مانند «س» یا «ش» را که: «سر و صدایی ناشی از شلوغی و قیل و قال را القا می‌کند» (پورنامداریان، ۱۳۸۲: ۱۰۳)، به‌منزلهٔ رَوی انتخاب می‌کردند، این‌چنین بر خواننده تأثیر نمی‌نهاد و اصوات مد نظر شاعر را تداعی نمی‌کرد و نمی‌توانست به این شکل لال و گنگ بودن شخصیت‌ها را به خواننده القا کند.

www.SID.ir

Archive of SID

افزون بر تکرار به شکل قافیه، تکرار حروف نیز با تقویت موسیقی درونی بـه سـروده استحکام و انسجام می‌بخشد. انوری با تکرار واژه‌های «حصیر» ۳ بـار، «دَه» ۳ بـار، «ادا» ۲ بار، «نَه» ۲ بار، «حال» ۲ بار و صامت‌های «م» ١٤ بـار، «ن» ۳۰ بـار، «ل» ١٦ بـار، «ک» ۱۸ بار، «گ» ۱۲ بار، و «ر» ۳۲ بار و بهره‌گیری از ارزش صوتی تکرار در آن‌ها ساختار سروده را استوار می‌کند و مضمون آن هم برجسته‌تر و گسترده‌تر به‌نظر مـی‌رسـد. قـاآنی هـم بـا تکرار واژه‌های «تو» ٦ بار، «طفل» ۲ بار، «من» ۳ بار، «شام» ۲ بار، «صـبح» ۲ بـار، «لال» (و لالالال) ۲ بار، «پیر» ۲ بار و صامت‌های «م» ۵۲ بار، «ن» ۲۵ بار، «ل» ۱۵ بار، «ک» ۲۱ بـار، «گ» ١٦ بار، و «ر» ۱۹ بار موسیقی سرودهٔ خود را غنا می‌بخشـد. تکرارهـای پـی در پـی صامت‌ها، به‌ویژه در بیت پایانی، که پنج واژهٔ «من»، «هم»، «گنگ»، «مثل»، و «تـو» بیـت را شکل داده‌اند، افزون بر انسجام موسیقی درونی معنا را بارور می‌کند و با توجـه بـه لکنـت زبان شخصیت‌ها و گیر کردن زبان در بیان حروف و در نتیجهٔ تکرار آن‌ها، خلاقیت شاعر را نشان می‌دهد. هر دو شاعر از تکرار حروف به‌مثابهٔ یکی از محورهـای اصـلی موسـیقی درونی سروده استفاده‌های گوناگون کرده‌اند: «چه برای توسعهٔ معانی و حسن تأثیر و چـه در زمینهٔ سود جستن از نغمه و آهنگ کلام» (روحانی، ۱۳۹۰: ١٤٩). ایـن تکرارهـای پـی در پی باعث تمرکز بیش‌تر بر روی زبان لالان مـی‌شـود و بـه برجسـته‌سـازی آن کمـک می‌کند و از جنبه‌های بلاغی، به‌ویژه تکیه و تأکید و جلب نظر مخاطب، نیز اهمیت دارد و دو شاعر را در القای صحبت کردن بریده‌بریده و تکه‌تکه بودن اجـزای کلمـات در سـخن گفتن آن‌ها در ذهن مخاطب یاری می‌رساند. افزون بر تکرارها، انوری با جناس واژه‌هـای «لال، مال، نال، زال، سال، فال»، «جان، آن»، «هین، همین» و قاآنی با جناس واژه‌های «مـن، محن»، «من، زن» و استفاده از ارزش صوتی آن‌ها پیوند موسیقایی درونـی اجـزای سـرودهٔ خویش را گسترده‌تر می‌کنند.

از نظر موسیقی بیرونی نیز انوری قطعهٔ خود را بر وزن «مفعول مفاعیل مفاعیـل» و در بحر «هزج مثمن اخرب مکفوف مقصور» سروده است. انتخاب وزن مناسب بـا ایقـاع خاص و کشش متفاوت هجاها و تکیه‌ها در ارتباط با مضمون سـروده هنرمنـدی شـاعر را نشان می‌دهد. شاعر با انتخاب وزنی با هجاهای بلند با بعد روایی سروده همراه مـی‌شـود و موسیقی بیرونی و روایت در شعر او پیوند می‌یابند. قاآنی نیز قطعهٔ خود را بر وزن «فعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلن» و در بحر «رمل مثمن مخبون محـذوف» سـروده اسـت. شـاعر بحـر رمل را در پیوند با روایت و جنبهٔ نقلی سروده گزینش کرده اسـت کـه بـرای بیـان تکـرار حروف از زبان لکنت‌دار و فراوانی هجاهای کوتاه مناسب بوده است.

www.SID.ir

Archive of SID

موسیقی معنوی به نسبت 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، تضاد و تقابل «فقر» و «ثروت» را می‌توان در بیان‌های گوناگون دید و به‌ویژه موسیقی برخاسته از تضاد در دو واژهٔ «تنعم» و «کُدیه» به چشم می‌خورد، اما 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 دوم نیز قاآنی در تشبیهاتی مضمر، که با جنبهٔ تفضیل همراه‌اند، «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 تضاد 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 گفت‌وگو می‌بینیم. ماجراها، گفت‌وگوها، و حدیث نفس‌های موجود در قطعهٔ انوری آن را به متنی متفاوت و به داستان‌هایی با صناعت مدرن شبیه کرده است. او ترکیبی از نقل و محاکات، یعنی ترکیب کنش گزارشی نقل و کنش نمایشی حدیث نفس شخصیت‌ها را به‌کار می‌گیرد. حدیث نفس (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 چه‌بسا انوری در هیئت او جلوه یافته باشد، آغاز می‌کند که دانای کل نیز است. از مصراع چهارم تا ششم حدیث نفس و خودگویی زن لال دیده می‌شود که با خود سخن می‌گوید و تعلیل و توجیه می‌کند که اگر نتواند نطع بخرد، حداقل می‌تواند یک حصیر بخرد. از مصراع هفتم باز هم زاویهٔ دید به سوم شخص بازمی‌گردد و زن لال پولش را آمادهٔ خرید حصیر می‌کند و قیمت حصیر را می‌پرسد. بیت هشتم و نهم نیز از زاویهٔ دید اول شخص و از زبان انوریِ شاعر خطاب به شخص ثالثی روایت می‌شوند. وجود

www.SID.ir

Archive of SID

گفت‌وگو در این روایت نشان می‌دهد که انوری به ساختار حکایت قطعهٔ خود اهمیت می‌دهد. او از عنصر گفت‌وگو بین دو شخصیت زن لال و شاگرد حصیری به‌صورت دیالوگ (dialogue) و گفت‌وگوی زن لال با خودش به‌صورت مونولوگ (monologue)، که یکی از شیوه‌های روایت تک‌گویی است، استفاده می‌کند که از سویی نشان از ناتوانی زن در سخن گفتن است؛ پس می‌کوشد 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 گفت‌وگوی کوتاه میان شخصیت‌ها، که به‌سبب تناسب زبان و مضامین گفت‌وگوها با مقام و موقع، خواننده از آن لذت می‌برد، از زبان گفتار نیز بهره می‌گیرد که با استفاده از تکیه‌کلام‌ها، واژگان، کنایه‌ها، ضرب‌المثل‌ها، و مضامین متناسب با حال و مقام شخصیت‌ها خواننده احساس لذت می‌کند.

در قطعهٔ روایی انوری چند شخصیت حضور دارند که شاعر در پردازش آن‌ها انتظارات خواننده را برآورده می‌کند؛ یعنی شخصیت‌های او مانند آدم‌های واقعی کامل، زنده، باورکردنی، و درخور توجه به‌نظر می‌رسند. از فحوای کلام شاعر به برخی اوصاف و ویژگی‌های آن‌ها پی می‌بریم:

۱. 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؛

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

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

افزون بر شخصیت‌ها خود انوری نیز در مقام داستان‌پرداز در روند پیش‌رفت داستان نقش اساسی دارد و از جمله شخصیت‌های جان‌دار اثر است. ظرف‌های زمانی و مکانی هم در این روایت مشخص‌اند. زمان رخداد ماجرا «گه شدت گرما»ست و با فعل‌های گذشتهٔ «همی‌شد» و «بنشست» و فعل‌های حال «خرم» (بخرم)، «نهم» و «کشم»، زمان مانند آونگی میان حال و گذشته در نوسان است. افزون بر عنصر «زمان»، انوری با قیدهای مکان «در طوس»، «بازار»، و «به دکان یکی پیر حصیری»، به ترتیب مکان وقوع این نمایش‌واره را بسیار جزئی و دقیق مشخص می‌کند و فضایی عمومی، شلوغ، و پر سر و صدا به تصویر می‌کشد که برای خوانندهٔ امروزین هم ملموس است.

www.SID.ir

Archive of SID

در شعر قاآنی نیز همهٔ این ویژگی‌های هنری، البته کم‌رنگ‌تر، دیده می‌شوند. شخصیت‌های سرودهٔ قاآنی از این قرارند:

۱. 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 محبت‌آمیزی دارد و ویژگی تریاکی بودن برای او گزینش شده است؛

۲. طفل الکن که پسرکی گستاخ است و در مقایسه با شخصیت 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.

قاآنی نیز در نقش راوی نتوانسته است خود را به‌خوبی در پشت نقاب شخصیت‌ها پنهان کند و طنین صدایش پررنگ است؛ به‌ویژه در بیت دوم بیش‌تر بازتاب سخنان خود قاآنی شنیده می‌شود تا پیرک لال. قاآنی روایت خویش را با فعل «می‌شنیدم» در هیئت راوی اول شخص برای مخاطب خود روایت می‌کند. او از عنصر «گفت‌وگو» به‌صورت «دیالوگ» استفاده می‌کند و در شعرش با یکی از «صحنه‌های سراسر گفت‌وگو» روبه‌رو می‌شویم. ظروف زمانی و مکانی نیز برخلاف سرودهٔ انوری در شعر قاآنی مبهم‌اند و فقط قید زمانی «سحرگاه» اندکی عنصر زمان را از ابهام خارج می‌کند و شاعر لحنی طنزآمیز و تمسخرآلود به‌کار می‌گیرد.

۵.۳ ساختار مضمونی

در زمینهٔ محتوای اثر انوری دست مخاطب شعرش را می‌گیرد و به فضای بازار هشت قرن پیش می‌برد. او را از واحدهای وزنی، کیفیت، و قیمت گستردنی‌ها مطلع می‌کند. هم‌چنین به واحدهای وزنی هم‌چون «جوجو» و «مثقال» و دیگر واحدهای خرید و فروش مانند «گز» اشاره می‌کند. گستردنی‌های آن روزگار را معرفی می‌کند و حتی کیفیت، ارزش، و قیمت آن‌ها را سطح‌بندی می‌کند. «نَطع» بهترین کیفیت 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 وضعیت 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 تنعم‌اند و زن لال با جملهٔ «اگر نیست مرا مال» نمادی از طبقهٔ فقیر جامعه به‌شمار می‌رود و گفت‌وگوی تقابلی او با شاگرد حصیری به‌نوعی تقابل فقر و غنا را بیان می‌کند.

www.SID.ir

Archive of SID

از نظر مسائل اجتماعی به پیشه‌های تکدی‌گری و فال‌گیری اشاره می‌کند که به‌نظر می‌رسد در زمان انوری هم کراهت امروزین را داشته‌اند. این کراهت به‌ویژه در سخنان شاگرد حصیری خطاب به زن لال دیده می‌شود. شخصیت زن لال نیز پاره‌ای اعتقادات آن زمان دربارهٔ زن را برای ما هویدا کند. این شخصیت اگرچه حس ترحم و دل‌سوزی خواننده را برمی‌انگیزد، اما چهرهٔ چندان مثبتی هم ندارد. نقص و کاستی بسیاری در شخصیت زن لال به‌چشم می‌خورد. خصایصی مانند لالی، زال، و قحبه بودن، شغل پست تکدی‌گری، از خانه به بازار شدن (که سخن سعدی چو زن راه بازار گیرد بزن/ وگرنه تو در خانه بنشین چو زن 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؛ البته 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 علت لکنت زبان زن لال از او می‌خواهد به‌جای خرید حصیر سراغ نمدگر برود و قیمت نمد را بپرسد و این‌که زن به علت ناتوانی در سخن گفتن سؤال پرسیدنش تا دی ماه طول می‌کشد و حتی شاید تلویحاً به این نکته اشاره داشته باشد که تلفظ نمد برای او راحت‌تر از حصیر باشد. افزون بر این، انوری: «زنان و سرنوشت کور آن‌ها را به سخره می‌گیرد» (ریپکا، ١٣٦٤: ۵۸) و حتی برخی قطعات او از این نظر شاه‌کارهای شعر اجتماعی و انتقادی تاریخ زبان فارسی است (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۹: ۱۰۵). ناگفته نماند انوری این حکایت را برای تمثیل نقل کرده است و در ضمن آن ممدوحی را که در پرداخت حق مدح تأخیر داشته خطاب قرار داده 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، نتایج زیر به‌دست می‌آید:

۱. با این‌که هنرمندی هر دو شاعر در عرصهٔ قصیده‌سرایی است و در غزل نیز استادی کم‌نظیری از خود نشان داده‌اند، اما در دو سرودهٔ مد نظر 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 نه بیت به تصویر کشیده‌اند؛

www.SID.ir

Archive of SID

۲. کانون رستاخیز در هر دو سروده عنصر مشترک استفاده از زبان الکنان است؛ هرچند این موضوع در سرودهٔ انوری طبیعی‌تر و در سرودهٔ قاآنی تصنعی‌تر است. گفتنی است، اگر مخاطب در خواندن سرودهٔ قاآنی از شعر انوری اطلاع قبلی نداشته باشد، برای او غرابت و تازگی خواهد داشت، اما 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 درخور توجه است. در سرودهٔ انوری فقط پنج واژهٔ «دَه»، «حصیر»، «لُخ»، «کَنَب»، و «نال» از زبان زن لال بیان می‌شوند، اما قاآنی در سرودهٔ خود نزدیک به ۳۰ واژهٔ «صبح»، «شام»، «تریاکی»، «شهد»، «صبر»، «تاب»، «تن»، «من»، «تو»، «گم»، «کم‌تر»، «می‌خواهی»، «مغز»، «میان»، «دهن»، «والله»، «هفتاد»، «هشتاد»، «گنگ»، «لال»، «خلاق»، «خدا»، «صد»، «شکر»، «ملال»، «محن»، و «مثل» (حتی برخی از این واژه‌ها چندین بار؛ البته نباید نادیده بگیریم که در شعر قاآنی، هر دو شخصیت گنگ بوده‌اند) را بر زبان دو شخصیت خود جاری می‌کند. او به‌جای پرداخت هنری به زبان افراد گنگ بیش‌تر با ذکر واژه‌هایی که به اجزای سازنده‌شان تفکیک شده‌اند و هریک از این اجزا بارها تکرار شده‌اند، سعی در تلقینِ بیش‌تر این شیوهٔ سخن گفتن دارد و حتی شخصیت‌ها با صراحت گنگ و لال بودن خویش را ابراز می‌دارند؛

۳. 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 نقششان در پیوند آوایی، موسیقایی، و صوتی در اسکلت‌بندی کل ساختار سروده نقش دارد. تکرارهایی که بار عاطفی خاصی می‌آفرینند توجه مخاطب را برمی‌انگیزند و تأکید هنری سخن را افزایش می‌دهند. تحرک و پویایی زن لال در تلاش برای سخن گفتن در ضمن واژه‌هایی که دال بر تحرک‌اند نیز جریانی از حرکت و موسیقی در شعر پدید آورده است؛

٤. انوری در کنار برخی ویژگی‌های قصه‌گویی و نقل حکایت‌های سنتی، نوآوری‌های چشم‌گیر و شگفت‌انگیزی در امر داستان‌پردازی دارد. می‌توان او را در زمینهٔ این آفرینش‌گری‌ها نابغه‌ای به‌شمار آورد که قرن‌ها جلوتر از دوران خویش زیسته است و تکنیک‌هایی به‌کار گرفته که امروزه نیز به آثار داستانی تشخص و پویایی می‌بخشد. سرودهٔ انوری به لحاظ فضاسازی نمایشی (dramatic) بسیار غنی است. او از روایت به‌منزلهٔ بخش مهمی از ساختار داستان‌های امروزین در راستای انتقاد اجتماعی و نقش آن در پویایی و تحرک شعر خویش بهره می‌گیرد و با شگرد طنز بر جذابیت آن می‌افزاید. از فعل‌هایی مانند «بگذشت» و «برون کرد»، که جنبهٔ حرکتی دارند و انجام عملی را نشان می‌دهند، استفاده

www.SID.ir

Archive of SID

می‌کند؛ بدین ترتیب جنبهٔ دراماتیک سروده برجسته‌تر می‌شود. افعال کنشی نیز با تحرک و تپندگی خاص خود شعر او را از سکون درآورده‌اند.

انوری از گفت‌وگویی طبیعی، سالم، و زنده در قطعهٔ خود بهره می‌گیرد. مونولوگ موجود در این سروده، که سخن گفتن بی‌صدا و گفت‌وگوی ذهنی و درونی زن لال را به تصویر می‌کشد، با حضور ناخودآگاه داستان‌پرداز راوی نمود بیش‌تری دارد و ذهنیت 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، اما قاآنی با این‌که شگرد گفت‌وگو را در کلامش پررنگ‌تر می‌کند، نمی‌تواند به موفقیت بیش‌تری در مقایسه با انوری دست یابد؛

۵. سخنان زن لال نوعی شکوائیه به اوضاع نامطلوبِ اجتماعی و اقتصادی زمان و توزیع ناعادلانهٔ ثروت و به تبع آن وضعیت دوقطبی فقیر و غنی است که با مزاح و مطایبه چاشنی داده شده است. از نظر مسائل اجتماعی به زن، در جایگاه عضوی از پیکرهٔ اجتماع، اشاراتی می‌شود و پاره‌ای از 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 خلاقانه در کل سروده جریان می‌یابد. سرودهٔ قاآنی نیز، به‌رغم تقلیدی بودن، زیبایی‌های خاص خود را دارد و منصفانه نیست هنرنمایی شگفت‌انگیزش را در زمینهٔ گنگی‌سرایی نادیده بگیریم. در زمینهٔ موسیقی معنوی، انوری در این قطعه از صور خیال چندانی بهره نگرفته است، اما با هنرمندی خود در جبران این خلأ از شگردهای دیگری به‌ویژه جنبه‌های شبه‌روایتی استفاده می‌کند و کلامی ساده، پرکشش، و عاری از آرایه می‌آفریند، اما 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 شخصیت‌ها، و عکس‌العمل آنان در این نمایش شاعرانه به‌نحوی بارز جلوه‌گر است و شخصیت‌های او زنده، پرتحرک، ملموس، و از طبقات فرودست جامعه‌اند. قاآنی نیز از ترفندهای هنری و داستانی به‌خوبی بهره گرفته و توانسته است سخن گفتن دو فرد گنگ را به‌صورت زنده به تصویر کشد و به زیبایی هرچه بیش‌تر آن را در برابر دیدگان مخاطبش ترسیم کند. زبان هر دو سروده دراماتیک و نمایشی است و کاربرد وزن‌های روایی با هجاهای بلند با جنبهٔ شبه‌روایتی آن‌ها هم‌خوانی دارد.

www.SID.ir

Archive of SID

بررسی و تحلیل دو سروده نشان می‌دهد که همهٔ اجزا و واژگان اثر در بافتی منسجم و نظام‌مند در خدمت پروراندن هرچه بهتر درون‌مایه و مضمون مطرح‌شده در آن به‌کار رفته‌اند و شاعران توانسته‌اند تصویری پرتحرک، زنده، و تأثیرگذار بیافرینند، آن‌قدر زنده که پنداری راویان خود در وقوع این نمایش حضور داشته‌اند یا این تجربه را از سر گذرانده‌اند یا حتی این طرز سخن گفتن را در یکی از اطرافیان و نزدیکان خویش دیده‌اند و اینک در حال بازگویی آن‌اند. تحرک تصویری نیز از طریق جنبه‌های موسیقایی متناسب با معنای مد نظر به اوج رسیده است. انوری با ایجاد برجستگی در جلوه‌های دیداری و شنیداری این تصویر، توانسته است آن را به زیبایی برای مخاطبش تداعی کند و افزون بر این، عنصر معنا هم به‌خوبی بارور شده است. قاآنی نیز با چندین قرن فاصله با قصیدهٔ گنگیهٔ خود هنرنمایی می‌کند و گفت‌وگوی پیرک لال و طفل الکن را بسیار زنده و بدیع به تصویر می‌کشد.

کتاب‌نامه

آرین‌پور، یحیی (۱۳۵۱). *از صبا تا نیما، بازگشت ـ بیداری*، ج ۱، تهران: فرانکلین.

احمدی، بابک (۱۳۷۰). *ساختار و تأویل متن*، ج ۱، تهران: مرکز.

اسکولز، رابرت (۱۳۷۹). *درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات*، ترجمهٔ فرزانه طاهری، تهران: آگاه.

امامی، نصرالله (۱۳۸۲). *ساخت‌گرایی و نقد ساختاری همراه با نمونه و تحلیل*، اهواز: رسش.

انوری ابیوردی (۱۳۷٦). *دیوان*، با مقدمهٔ سعید نفیسی، به اهتمام پرویز بابایی، تهران: نگاه.

باقری، مهری (۱۳۸۲). *مقدمات زبان‌شناسی*، تهران: قطره.

بهار، محمدتقی (ملک‌الشعرا) (۱۳۸٤). *سبک‌شناسی یا تاریخ تطور نثر فارسی*، ج ۱، تهران: امیرکبیر.

پورنامداریان، تقی (۱۳۸۲). *گمشدهٔ لب دریا: تأملی در معنی و صورت شعر حافظ*، تهران: سخن.

تورکو، لویس (۱۳۸۹). *گفت‌وگونویسی در داستان*، ترجمهٔ پریسا خسروی سامانی، اهواز: رسش.

خاتمی، احمد (۱۳۷۳). *تاریخ ادبیات ایران در دورهٔ بازگشت ادبی (از سقوط صفویه تا استقرار مشروطه)*، ج ۲، تهران: پایا.

روحانی، مسعود (۱۳۹۰). «بررسی کارکردهای تکرار در شعر معاصر (با تکیه بر شعر سپهری، شاملو و فروغ)»، مجلهٔ *بوستان ادب*، س ۳، ش ۲.

ریپکا، یان (۱۳٦٤). *ادبیات ایران در زمان سلجوقیان و مغولان*، ترجمهٔ دکتر یعقوب آژند، تهران: گستره.

زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۸۹). *با کاروان حله*، تهران: علمی.

سلدن، رامان (۱۳۷۲). *راهنمای نظریهٔ ادبی معاصر*، ترجمهٔ عباس مخبر، تهران: هما.

شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۸). *موسیقی شعر*، تهران: سخن.

شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۹). *مفلس کیمیافروش (نقد و تحلیل شعر انوری)*، تهران: سخن.

www.SID.ir

Archive of SID

شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۹۱). *رستاخیز کلمات: درس‌گفتارهایی دربارهٔ نظریهٔ ادبی*، تهران: سخن.
شمیسا، سیروس (۱۳۸۳). *سبک‌شناسی شعر*، تهران: فردوس.
صفا، ذبیح‌الله (۱۳۸٤). *تاریخ ادبیات ایران*، ج ۱، تهران: ققنوس.
صفائی، ابراهیم (بی‌تا). *نهضت ادبی ایران در عصر قاجار*، تهران: کتاب‌فروشی ابن‌سینا.
قاآنی شیرازی (۱۳٦۳). *دیوان حکیم قاآنی شیرازی*، با مقدمه و تصحیح ناصر هیری، تهران: گلشائی.
قویمی، مهوش (۱۳۸۳). *آوا و القا: ره‌یافتی به شعر اخوان ثالث*، تهران: هرمس.

www.SID.ir