

زبان الکنان: بررسی و تحلیل مقایسه‌ای دو سروده انوری و قانی

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 تجزیه متن به کوچک‌ترین عناصر سازنده و دقت نظر در چگونگی روابط این سازه‌هاست. این پژوهش بر آن است که دو قطعه مشابه انوری و قانی را بر مبنای رویکرد ساختارگرایی تجزیه و تحلیل کند. روش تحقیق کیفی از نوع تحلیلی-توصیفی و به شیوه متن‌پژوهی است. قانی 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 درون‌مایه مطرح شده در آن به کار رفته‌اند و هر دو شاعر توانسته‌اند تصویری پرتحرک، زنده، و تأثیرگذار از طرز سخن گفتن الکنان بیافرینند.

کلیدواژه‌ها: انوری، زبان، ساختار، قانی، 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 صرف از محتوای متن جای خود را به

* 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: ۱۳۹۴/۳/۱۹، تاریخ پذیرش: ۱۳۹۴/۵/۳۰

پیوندهای ساختاری اثر و شگردهای به‌کاررفته در متن داده است. این نظریه‌ها با نگرش‌ها و رویکردهای متعدد زمینه را برای خوانش‌های تکثرگرایانه مهیا کرده است و قرائت‌های متفاوت از متون ادبی، اعم 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 براساس نظریه‌های ادبی از جمله ساختارگرایی واکاوی کرده‌اند. نگارندگان نیز برآن‌اند در این پژوهش دو قطعه مشابه انوری و قانی را بر مبنای نظریه ساختارگرایی بررسی و تحلیل کنند. گفتنی است، تاکنون 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 نگرش ساختارگرایانه است؛ 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، همه اجزای اثر در پیوند با یکدیگرند و در کارکردی 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 انجام می‌دهد که بدون تعامل و همکاری اجزا امکان‌پذیر نیست (امامی، ۱۳۸۲: ۹).

گفتنی است فشرده‌ترین تعریف ساختار همانا «شبکه‌ای از روابط» است (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱: ۱۷۶). ساختار صوری، که ریشه در درون اثر دارد، گویای ارتباط متقابل و متعامل عناصر و اجزای تشکیل‌دهنده اثر ادبی و هنری است. این اجزا در هر اثر ادبی مطلوب کلیتی منسجم را ایجاد می‌کنند و منتقد ساخت‌گرا می‌کوشد کیفیت این تعامل را روشن کند:

ساختارگرایی با حرکت از مطالعه زبان به مطالعه ادبیات و تلاش برای تعریف اصول ساختاردهی، که نه در آثار منفرد که در روابط میان آثار در کل عرصه ادبیات عمل می‌کنند، بر آن بوده و هست تا علمی‌ترین مبنای ممکن را برای مطالعات ادبی فراهم آورد (اسکولز، ۱۳۷۹: ۲۶).

شیوه نقد و تحلیل ساخت‌گرایان به صورت‌گرایان بسیار نزدیک است؛ آن‌ها «سعی کرده‌اند به ما بقبولانند که «مؤلف» مرده است و سخن ادبی بازگوینده 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 بن‌مایه اثر

(ژرف ساخت) مورد توجه 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 همه 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 ژرف ساخت را پدید می‌آورد.

وظیفه 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 پیش فرض گرفتن و مسلم دانستن برخی از اصول و مبادی به تحلیل و بررسی ادبیات و دیگر پدیده‌های معنادار و نظام مند می‌پردازد. اصول ساختارگرایی برگرفته از مبادی زبان‌شناسی فردینان دوسوسور (Ferdinand de Saussure) 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 نظریه پردازان 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 درباره 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 سازنده قانون مدار است؛ در نتیجه این نظریه در پی ویژگی‌ها و مشخصه‌های مثالی و نوعی است.

۲. انوری و قانی

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، تجدیدی در شیوه قدا پدید آورده است» (زرین کوب، ۱۳۸۹: ۱۸۴).

میرزا حبیب متخلص به قآنی 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. قآنی از شاعرانی است که «به شیوه شعرای دو قرن گذشته خود پشت کرده و به‌سوی شاعران متقدم بازگشتند» (خاتمی، ۱۳۷۳: ۲۰۰) و سبک شعری او نیمه‌ترکستانی و نیمه‌عراقی است (بهار، ۱۳۸۴: ج ۱، یا). قآنی 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 قآنی
(قآنی، ۱۳۶۳: ۶۶۲)

شها منم که زند طعنه رای روشن من بر آفتاب ضمیر منیر خاقانی
(همان: ۶۵۰)

۱.۲ اثرپذیری قآنی از انوری

اثرپذیری قآنی 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). قآنی نخست از سبک انوری تتبع می‌کرده و درنهایت خود را از او برتر دانسته است (صفایی، بی‌تا: ۸۱). قصاید قآنی به اسلوب دوره سلجوقی سروده شده است و مانند اشعار انوری و خاقانی پر از صناعات ادبی و تلمیحات و به‌طور کلی مشکل است (شمیسا، ۱۳۸۳: ۳۱۹). خود قآنی نیز در این باره می‌گوید:

ز استادان دیرین با دو کس زورآزما گشتم نخستین انوری آن‌گه حکیم عصر خاقانی
(قآنی، ۱۳۶۳: ۶۵۸)

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

اگر محول حال جهانیان نه قضاست چرا مجاری احوال برخلاف رضاست
(انوری، ۱۳۷۶: ۹۲)

اگر نظام امور جهان به دست قضاست چرا به هرچه کند امر شهریار رضاست
(قآنی، ۱۳۶۳: ۱۰۷)

این‌که می‌بینم به بیداری است یا رب یا به خواب خویشتن را در چنین نعمت پس از چندین عذاب
(انوری، ۱۳۷۶: ۷۹)

آنچه می‌بینم به بیداری، نبیند کس به خواب خویشتن را در چنین نعمت پس از چندین عذاب (قآنی، ۱۳۶۳: ۸۵)

بررسی همه‌جانبه‌ اثرپذیری قآنی از انوری خود مقاله‌ای جداگانه می‌طلبد، اما بی‌تردید او: «به دواوین شعرای سلف نظر داشته و گاه‌گاهی ابیاتی از آنان تضمین کرده و احياناً خود را بر آن‌ها ترجیح داده» (هیری به نقل از قآنی، ۱۳۶۳: ۱۲۰) است. برخی قآنی 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 ثالث دیوان سعدی و حافظ شده است (صفایی، بی‌تا: ۸۱).

۲.۲ قطعه لالیه و گنگیه

انوری قطعه مشهوری دارد که نشان می‌دهد با تمام ساحات و ابعاد زبان آشنایی داشته است؛ از زبان توده 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؛ به طوری که خواننده احساس ناهم‌گونی نمی‌کند و حتی چنین احساس می‌شود که گاهی تعمدی داشته است که از زبان قشربهای 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: ۶۵). ناصر هیری نیز در مقدمه‌ای که بر دیوان قآنی نوشته است در بحثی با عنوان «اشعار گنگیه قآنی» آورده است که قآنی 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 مکالمه میان پیر و کودک خردسال که زبان هر دو نیم‌لال بوده است (به نقل از قآنی، ۱۳۶۳: ۱۳). با این‌که جز شفیع کدکنی دیگران به الگوگیری قآنی از انوری اشاره‌ای نکرده‌اند، اما با توجه به اثرپذیری‌های بسیار قآنی از انوری، در این موضوع شک و تردید چندانی وجود ندارد که قآنی قطعه انوری را خوانده و از آن الگوبرداری کرده است. ناگفته نماند که در *از صبا تا نیما* به نقل از برتلس آمده است: «نمونه این شیرین‌کاری‌ها در شعرای قدیم ایران زیاد نیست و باید قآنی را در این سبک تا حدی متجدد دانست» (آرین‌پور، ۱۳۵۱: ج ۱، ۱۵۰-۱۵۱)؛ البته این نظر به‌ویژه بحث

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

۱.۲.۲ لالیة انوری

گویند که در طوس گه شدت گرما
بگذشت به دکان یکی پیر حصیری
تا چون دگران نطع خرم بهر تنعم
بنشست و یکی کاغذکی چکسه برون کرد
گفتا ده ده گز حصیری سره را چند
شاگرد حصیری چو ادای سخنش دید
تدبیر نمود کن به نمودگر شو ازیراک
جان من و آن وعده نطع تو همین است
هان بر طبق عرض نهم حاصل این ذکر
از خانه به بازار همی شد زنکی لال
بر دل بگذشتش که اگر نیست مرا مال
آخر نبود کم ز حصیری به همه حال
حاصل شده از گدیه به جوجو نه به مثقال
نی از لُلُخ و از کُکُنب و ز نَه نَه نال
گفتش برو ای قحبه چونین به سخن زال
تا نرخ بررسی تو به دی ماه رسد سال
از بس که زنی قرعه و گیری به ادا فال
هین در ورق هجو کشم صورت این حال
(انوری، ۱۳۷۶: ۶۰۲-۶۰۳)

۲.۲.۲ گنگیة قانی

پیرکی لال سحرگاه به طفلی الکن
کای ز ز زلفت صصصبحم شاشام تاریک
تتتریباکیم و بی شششهد للبت
طفل گفتا: مومن را تتو تقلید مکن
مومی خواهی مشتی به ککلت بزمن
پیر گفتا که وووالله که معلوم است این
هههفتاد و ههشتاد و سه سال است افزون
طفل گفتا خخدا را صصصد بار ششکر
مومن هم گگگنگم مممثل تتتو
می‌شنیدم که بدین نوع همی راند سخن
وی ز چهرت شاشاشام صصصبح روشن
صصصبر و تاتاتبم رررفت از تتتن
گگگم شو ز برم ای کککمتر از زن
که بیفتد مممغزت میان ددهن؟
که که زادم من بیچاره ز مادر الکن
گگگنگ و لالالالم بخخلاق زمن
که برستم به جهان از ممالال و ممحن
تتتو هم گگگنگی مممثل مومن!
(قانی، ۱۳۶۳: ۷۹۷)

در مقدمه «مفلس کیمیا فروش» در مقایسه این دو سروده آمده است که در شعر قآنی:

جز اغراق آمیز کردن لحن گنگی یا بهتر بگوییم شور آن را در آوردن، 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 طبقه خودش این‌گونه ظالمانه برخورد می‌کند، دلش می‌سوزد (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۹: ۶۷).

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؛

۴. 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، ۱۳۶۴: ۵۷؛ شفیعی کدکنی، ۱۳۸۹: ۱۱۶؛ صفا، ۱۳۸۴: ج ۱، ۲۸۹). قآنی 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 منزله 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 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: ۴۵).

شاعران می‌کوشند افق‌های زبان را گسترش دهند تا تازگی و زیبایی 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 وظیفه او: «از میان بردن نیروی عادت است؛ یعنی آفرینش دنیای تازه، دیدن چیزهای پیش‌تر نادیده» (احمدی، ۱۳۷۰: ج ۱، ۴۸). به قول یاکوبسن شاعری تجاوز به حدود زبان است و واحه لذت و صف‌ناپذیری در پس درک آن منتظر است. انوری نیز در سرایش این قطعه از نوعی هنجارشکنی و قاعده‌افزایی بهره می‌گیرد و زبانی متشخص می‌آفریند. استفاده 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 تصویر شینداری می‌آفریند و هم‌چون لالان کلمات را با تکرار هجاهای سازنده آن ادا می‌کند. با این‌که فقط یک بیت از کل شعر با زبان لالان بیان شده است، اما با هنرمندی انوری شیوه بیانش آن‌قدر برجسته شده است که می‌توان ادعا کرد سروده را به یک قطعه لالیه تبدیل کرده است و این شیوه سخن گفتن در کلام او تشخیص 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. درباره طبیعی بودن زبان هم انوری هم‌چون ابوالعناهی، شاعر عرب، از سنت رایج شعر قبل از خود فاصله می‌گیرد و زبانی نرم، طبیعی، و نزدیک به محاوره کوچه و بازار دارد و به زبان گفتار نزدیک شده است. قآنی هم در قطعه مد نظر با کاربرد واژه‌های عامیانه‌ای مانند «کله» و «مُشت» در ضمن عبارتهای محاوره‌ای «گم شو»، «ای کم‌تر از زن» و «مغز میان دهن افتادن» از زبان گفتار بهره می‌گیرد. او تسلط بی‌نظیری بر الفاظ دارد و در نشان دادن هر کلمه به جای 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. استفاده به جا 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

سخن گفته‌اند (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۸: ۶۲) 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: ۴۹).

او در این قطعه صامت انقباضی «ل» را به منزله 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؛ به طوری 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 واژه «لال» با زبان لالان هم‌آوا می‌شود. بسامد بالای این صامت با ماهیت موسیقایی خاص و ایجاد رابطه صوتی میان کلمات هم‌چون رشته‌ای نامرئی کلمات را به هم گره می‌زند و طرز سخن گفتن زن لال را نه فقط در فضای سروده بلکه در ذهن مخاطب تداعی می‌کند. قآنی هم در این زمینه هنرمندی نشان می‌دهد. او صامت خیشومی و غنّه‌دار «ن» را، که به هنگام ادای آن جلوی مجرای حفره خیشوم (بینی) باز می‌ماند و همه یا قسمت عمده‌ای از هوای مرتعش از راه بینی به خارج فرستاده می‌شود، به منزله حرف «رَوی» در واژه‌های قافیه‌ساز «سخن»، «روشن»، «تن»، «زن»، «دهن»، «الکن»، «زمن»، «محن» و «من» استفاده می‌کند. شاعر با استفاده به‌جا از صامت غنّه «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: ۴۹). پس هر دو شاعر در انتخاب واژه‌های قافیه، به‌ویژه گزینش حرف «رَوی» 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)، به‌منزله رَوی انتخاب می‌کردند، این چنین 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.

افزون بر تکرار به شکل قافیه، تکرار حروف نیز با تقویت موسیقی درونی به سروده استحکام و انسجام می‌بخشد. انوری با تکرار واژه‌های «حصیر» ۳ بار، «ده» ۳ بار، «ادا» ۲ بار، «نه» ۲ بار، «حال» ۲ بار و صامت‌های «م» ۱۴ بار، «ن» ۳۰ بار، «ل» ۱۶ بار، «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 به نظر می‌رسد. قآنی هم با تکرار واژه‌های «تو» ۶ بار، «طفل» ۲ بار، «من» ۳ بار، «شام» ۲ بار، «صبح» ۲ بار، «لال» (و لالالال) ۲ بار، «پیر» ۲ بار و صامت‌های «م» ۵۲ بار، «ن» ۲۵ بار، «ل» ۱۵ بار، «ک» ۲۱ بار، «گ» ۱۶ بار، و «ر» ۱۹ بار موسیقی سروده خود را غنا می‌بخشد. تکرارهای پی در پی صامت‌ها، به‌ویژه در بیت پایانی، که پنج واژه «من»، «هم»، «گنگ»، «مثل»، و «تو» بیت را شکل داده‌اند، افزون بر انسجام موسیقی درونی معنا را بارور می‌کند و با توجه به لکنت زبان شخصیت‌ها و گیر کردن زبان در بیان حروف و در نتیجه تکرار آن‌ها، خلاقیت شاعر را نشان می‌دهد. هر دو شاعر از تکرار حروف به‌منابۀ یکی از محورهای اصلی موسیقی درونی سروده استفاده‌های گوناگون کرده‌اند: «چه برای توسعه معانی و حسن تأثیر و چه در زمینه سود جستن از نغمه و آهنگ کلام» (روحانی، ۱۳۹۰: ۱۴۹). این تکرارهای پی در پی باعث تمرکز بیش‌تر بر روی زبان لالان می‌شود و به برجسته‌سازی آن کمک 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 اجزای کلمات در سخن گفتن آن‌ها در ذهن مخاطب یاری می‌رساند. افزون بر تکرارها، انوری با جناس واژه‌های «لال، مال، نال، زال، سال، فال»، «جان، آن»، «هین، همین» و قآنی با جناس واژه‌های «من، محن»، «من، زن» و استفاده از ارزش صوتی آن‌ها پیوند موسیقایی درونی اجزای سروده خویش را گسترده‌تر می‌کند.

از نظر موسیقی بیرونی نیز انوری قطعه خود را بر وزن «مفعول مفاعیل مفاعیل مفاعیل» و در بحر «هزج مثنی‌اخر مکفوف مقصور» سروده است. انتخاب وزن مناسب با ایقاع خاص و کشش متفاوت هجاها و تکیه‌ها در ارتباط با مضمون سروده هنرمندی شاعر را نشان می‌دهد. شاعر با انتخاب وزنی با هجاهای بلند با بعد روایی سروده همراه می‌شود و موسیقی بیرونی و روایت در شعر او پیوند می‌یابند. قآنی نیز قطعه خود را بر وزن «فعلاتن فعلاتن فععلن» و در بحر «رمل مثنی‌اخر مخبون محذوف» سروده است. شاعر بحر رمل را در پیوند با روایت و جنبه نقلی سروده گزینش کرده است که برای بیان تکرار حروف از زبان لکنت‌دار و فراوانی هجاهای کوتاه مناسب بوده است.

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 واژه «تنعم» و «کُدیَه» به چشم می‌خورد، اما جلوه‌های موسیقایی معنوی در شعر قآنی بیش‌تر از انوری است. تشبیه بلیغ اضافی «شهد لب» با ایجاز هنری و ابهام‌انگیزی آن در زیبایی سروده نقش دارد. در بیت دوم نیز قآنی در تشبیهاتی مضمراً، که با جنبه 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.

۴.۳ 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 قطعه 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 به کار 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: ۱۴). او سروده خویش را با فعل حکایتی «گویند» از زبان گوینده 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 زاویه دید به سوم شخص بازمی‌گردد و زن لال پولش را آماده خرید حصیر می‌کند و قیمت حصیر را می‌پرسد. بیت هشتم و نهم نیز از زاویه دید اول شخص و از زبان انوری شاعر خطاب به شخص ثالثی روایت می‌شوند. وجود

گفت‌وگو در این روایت نشان می‌دهد که انوری به ساختار حکایت قطعه خود اهمیت می‌دهد. او از عنصر گفت‌وگو بین دو شخصیت زن لال و شاگرد حصیری به صورت دیالوگ (dialogue) و گفت‌وگوی 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 می‌کوشد در ذهن با خود سخن گوید و از سوی دیگر احاطه 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 به سبب 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 قطعه 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 به نظر 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 جلوه 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» است و با فعل‌های گذشته «همی شد» 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 خواننده امروزی هم ملموس است.

در شعر قآنی نیز همه این ویژگی‌های هنری، البته کم‌رنگ‌تر، دیده می‌شوند. شخصیت‌های سروده قآنی از این قرارند:

۱. پیرک لال شخصیتی است که قآنی 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 پسری گستاخ است و در مقایسه با شخصیت شاگرد حصیری در سخن انوری، ضعیف‌تر پرداخت شده و برخلاف رفتار گستاخانه شاگرد حصیری، که با چاشنی طنز ارتقا یافته است، در کلام قآنی از زبان طفل الکن بیش‌تر بی‌ادبی و توهین دیده می‌شود.

قآنی 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 قآنی شنیده می‌شود تا پیرک لال. قآنی 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 سروده انوری در شعر قآنی 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 زمینه 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 «مقال» و دیگر واحدهای خرید و فروش مانند «گَر» 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 «کَنب» (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 جمله «اگر نیست مرا مال» نمادی از طبقه فقیر جامعه به‌شمار می‌رود و گفت‌وگوی تقابلی او با شاگرد حصیری به‌نوعی تقابل فقر و غنا را بیان می‌کند.

از نظر مسائل اجتماعی به پیشه‌های تکدی‌گری و فال‌گیری اشاره می‌کند که به نظر می‌رسد در زمان انوری هم کراهت امروزمین را داشته‌اند. این کراهت به‌ویژه در سخنان شاگرد حصیری خطاب به زن لال دیده می‌شود. شخصیت زن لال نیز پاره‌ای اعتقادات آن زمان درباره زن را برای ما هویدا کند. این شخصیت اگرچه حس ترحم و دل‌سوزی خواننده را برمی‌انگیزد، اما چهره چندان مثبتی هم ندارد. نقص و کاستی بسیاری در شخصیت زن لال به چشم 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/ و گرنه تو در خانه بنشین چو زن را فرا یاد می‌آورد) و خواری نهفته در کاف تحقیر نیز با حقارت او همراه شده است.

در سروده 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: ۵۴). در این سروده طنز و شوخی در سخنان شاگرد حصیرفروش دیده می‌شود. او به علت لکنت زبان زن لال از او می‌خواهد به جای خرید حصیر سراغ نم‌دگر برود و قیمت نم‌د را بپرسد و این که 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، ۱۳۶۴: ۵۸) و حتی برخی قطعات او از این نظر شاه‌کارهای شعر اجتماعی و انتقادی تاریخ زبان فارسی است (شفیعی کدکنی، 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 قطعه انوری و قانی در زمینه‌های قالب، زبان، موسیقی، جنبه‌های هنری و داستانی و اندیشه و مضمون، نتایج زیر به دست می‌آید:

۱. با این که هنرمندی هر دو شاعر در عرصه قصیده‌سرایی است و در غزل نیز استادی کم‌نظیری از خود نشان داده‌اند، اما در دو سروده 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؛

۲. کانون رستاخیز در هر دو سروده عنصر مشترک استفاده از زبان الکنان است؛ هرچند این موضوع در سروده انوری طبیعی تر و در سروده قآنی مصنوعی تر است. گفتنی است، اگر مخاطب در خواندن سروده قآنی از شعر انوری اطلاع قبلی نداشته باشد، برای او غرابت و تازگی خواهد داشت، اما بی تردید 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 سروده انوری فقط پنج واژه «ده»، «حصیر»، «لُخ»، «کَنب»، و «نال» از زبان زن لال بیان می‌شوند، اما قآنی در سروده خود نزدیک به ۳۰ واژه «صبح»، «شام»، «تریامی»، «شهد»، «صبر»، «تاب»، «تن»، «من»، «تو»، «گم»، «کم تر»، «می خواهی»، «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 قآنی، هر دو شخصیت گنگ بوده‌اند) را بر زبان دو شخصیت خود جاری می‌کند. او به جای پرداخت هنری به زبان افراد گنگ بیش تر با ذکر واژه‌هایی که به اجزای سازنده‌شان تفکیک شده‌اند و هریک از این اجزا بارها تکرار شده‌اند، سعی در تلقین بیش تر این شیوه 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 روی مناسب در قافیه، که با تکرارهای نامرئی خود و جذب کلمات و اصواتی که تشابهاتی با یک‌دیگر دارند، سروده 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؛

۴. انوری در کنار برخی ویژگی‌های قصه‌گویی و نقل حکایت‌های سستی، نوآوری‌های چشم‌گیر و شگفت‌انگیزی در امر داستان‌پردازی دارد. می‌توان او را در زمینه 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. سروده انوری به لحاظ فضاسازی نمایشی (dramatic) بسیار غنی است. او از روایت به‌منزله 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 جنبه حرکتی دارند و انجام عملی را نشان می‌دهند، استفاده

می‌کند؛ بدین ترتیب جنبه 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 قطعه 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 مکالمه او با خویش را بیان می‌کند و واگویی‌های درونی او را با مخاطب در میان می‌گذارد، اما قآنی 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 نامطلوب اجتماعی و اقتصادی زمان و توزیع ناعادلانه 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 پیکره اجتماع، اشاراتی می‌شود و پاره‌ای از دیدگاه‌ها و اعتقادات زمان شاعر درباره زن بیان می‌شود. تریاکی بودن هم یکی از معضلات اجتماعی است که قآنی در سروده خویش به آن اشاره می‌کند.

۵. نتیجه‌گیری

شیوه سخن گفتن لالان در کلام انوری بسیار طبیعی، روان، و خلاقانه در کل سروده جریان می‌یابد. سروده قآنی نیز، به‌رغم تقلیدی بودن، زیبایی‌های خاص خود را دارد و منصفانه نیست هنرنمایی شگفت‌انگیزش را در زمینه گنگی سرایی نادیده بگیریم. در زمینه 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 قآنی با گستردگی بیش‌تری از آرایه‌های ادبی به‌ویژه تشبیه استفاده می‌کند و تکرارها و سهم موسیقایی درونی برخاسته از آن در سخن قآنی 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. قآنی 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 جنبه شبه‌روایتی آن‌ها هم‌خوانی دارد.

بررسی و تحلیل دو سروده نشان می‌دهد که همه اجزا و واژگان اثر در بافتی منسجم و نظام‌مند در خدمت پروراندن هرچه بهتر درون‌مایه و مضمون مطرح شده در آن به کار 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 به خوبی بارور شده است. قائلانی نیز با چندین قرن فاصله با قصیده گنگیه 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 - بیداری*، ج ۱، تهران: فرانکلین.
- احمدی، بابک (۱۳۷۰). *ساختار و تأویل متن*، ج ۱، تهران: مرکز.
- اسکولز، رابرت (۱۳۷۹). *درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات*، ترجمه فرزانه طاهری، تهران: آگاه.
- امامی، نصرالله (۱۳۸۲). *ساخت‌گرایی و نقد ساختاری همراه با نمونه و تحلیل*، اهواز: ریش.
- انوری ایبوردی (۱۳۷۶). *دیوان*، با مقدمه سعید نفیسی، به اهتمام پرویز بابایی، تهران: نگاه.
- باقری، مه‌ری (۱۳۸۲). *مقدمات زبان‌شناسی*، تهران: قطره.
- بهار، محمدتقی (ملک‌الشعرا) (۱۳۸۴). *سبک‌شناسی یا تاریخ تطور نثر فارسی*، ج ۱، تهران: امیرکبیر.
- پورنامداریان، تقی (۱۳۸۲). *گمشده لب دریا: تأملی در معنی و صورت شعر حافظ*، تهران: سخن.
- تورکو، لوئیس (۱۳۸۹). *گفت‌وگونیسی در داستان*، ترجمه پریسا خسروی سامانی، اهواز: ریش.
- خاتمی، احمد (۱۳۷۳). *تاریخ ادبیات ایران در دوره 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)»، *مجله بوستان ادب*، س ۳، ش ۲.
- ریپکا، یان (۱۳۶۴). *ادبیات ایران در زمان سلجوقیان و مغولان*، ترجمه دکتر یعقوب آژند، تهران: گستره.
- زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۸۹). *با کاروان حله*، تهران: علمی.
- سلدن، رامان (۱۳۷۲). *راهنمای نظریه ادبی معاصر*، ترجمه 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.

۱۱۴ زبان آکنان: بررسی و تحلیل مقایسه‌ای دو سروده انوری و قانی

- شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۹۱). رستاخیز کلمات: درس‌گفتارهایی درباره نظریه ادبی، تهران: سخن.
- شمیسا، سیروس (۱۳۸۳). سبک‌شناسی شعر، تهران: فردوس.
- صفا، ذبیح‌الله (۱۳۸۴). تاریخ ادبیات ایران، ج ۱، تهران: ققنوس.
- صفائی، ابراهیم (بی‌تا). نهضت ادبی ایران در عصر قاجار، تهران: کتاب‌فروشی ابن‌سینا.
- قانی شیرازی (۱۳۶۳). دیوان حکیم قانی شیرازی، با مقدمه و تصحیح ناصر هیری، تهران: گلشائی.
- قویمی، مهوش (۱۳۸۳). آوا و القا: ره‌یافتی به شعر اخوان ثالث، تهران: هرمس.