

فصل‌نامه پژوهشی تحقیقات زبان و ادب فارسی

دانشگاه آزاد اسلامی - واحد بوشهر

دوره جدید - شماره چهارم، شماره پیاپی: هفتم

بهار ۱۳۹۰ - از صفحه ۱۰۷ تا ۱۳۲

## ساختار زبان شفيعی کدکنی در « هزاره ی دوم آهوی کوهی »\*

دکتر تورج عقدایی

استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی

دانشگاه آزاد اسلامی - واحد کرج

### چکیده

در این مقاله، ابتدا با تکیه بر دو تعریف و توصیف دکتر شفيعی کدکنی از شعر، اولاً «زبان» به مثابه‌ی یکی از عنصرهای سازنده و نیز بستری که «شعر چونان حادثه‌ای در آن روی می‌دهد»، بررسی گردیده و ثانیاً به نقش ارتباطی و یگانه ساز آن در میان «نچواگر و شنونده»، اشاره شده است.

بنابراین، مباحثی نظیر تفاوت زبان شعر و زبان روزمره، «نارسایی زبان در القای مافی الضمیر»، «زبان و اندیشه» و «زبان و جامعه» به اختصار مورد بحث قرار گرفته است.

در پی این مباحث به، کهن گرایی شفيعی کدکنی و استفاده‌ی قابل ملاحظه اش از واژگان محاوره و محلی به مثابه‌ی عنصرهای زبانی، واژه‌های مشتق و مرکب متن و طرز ساخت آن‌ها، ساختارهای نامتعارفی نظیر جمع بستن اسامی، بیرون هنجارهای شناخته شده‌ی زبان، صفت و ساختار و جنبه‌های زیبا شناختی آن و به طور کلی مسایلی که عدول از قواعد دستور را نشان می‌دهند، اشاره شده است. سرانجام با طرح مسأله‌ی «زبان و زیبایی» و تحلیل برخی از ترکیب‌های اضافی تشبیهی و استعاری و نیز ترکیب‌های پارادوکسی متن، این نوشته را به پایان برده‌ام.

کلید واژه: زبان، شعر، اندیشه، نادرست‌مندی، زیبایی و تصویر.

## در آمد

زبان، یکی از عنصرهای سازنده‌ی شعر است و تمام هنر شاعری که حاوی اندیشه و عاطفه و فرهنگ شاعر است، از رهگذر آن انتقال می‌یابد. زیرا می‌توان بر آن بود که زبان بیرون فرهنگ وجود ندارد و «گوهر اصلی مرکز فرهنگی نیز خارج از ساختار زبان موجود نیست. به این اعتبار شناخت متون ادبی و هنری وابسته به شناخت الگوی اصلی و مرکزیش، یعنی زبان است». (احمدی ۱۳۷۰: ج ۱، ۱۲۸)

بنابراین شعر در زبان ساخته می‌شود. البته زبانی که به گفته‌ی یان ماکارفسکی نوع خاصی از زبان معیار نیست، بلکه با انحراف‌های عمدی هنری از هنجارهای زبان معیار، شکل می‌گیرد. (نیک بخت ۱۳۷۳، ج ۲: ۹۳-۹۲) زبانی که وقتی شکل گرفت «دریافت‌هایی را عرضه می‌دارد که بسط و عرضه‌ی آن‌ها به هیچ شکل دیگری از بیان، امکان پذیر نیست». (دیچز ۱۳۶۶: ۲۵۷) به همین دلیل است که شاعران می‌کوشند زبان شعر خویش را چنان اعتلا بخشند که قادر به نمایش در یافته‌های هنری‌شان باشند.

دکتر شفیعی کدکنی که بررسی زبان شعرش در «هزاره‌ی دوم آهوی کوهی»، موضوع مقاله‌ی حاضر است، می‌گوید «شعر حادثه‌ای است که در زبان روی می‌دهد». (شفیعی کدکنی ۱۳۶۸: ۳) بنابراین شاعر باید با زبان رفتاری داشته باشد که خواننده بتواند تفاوت زبان روزمره و زبان ادبی را در خلال کارش از هم بازشناسد.

هم چنان که درنگاهی گذرا به «هزاره‌ی دوم آهوی کوهی» می‌توان تنوع واژگان و تعبیری را که از حوزه‌ی گسترده‌ی اندیشه و تخیل گوینده‌اش حکایت دارد، بازشناخت و بامتنی همراه بود که بازبانی زنده، پویا و زیبا، ساخته شده است. به سخن دیگر با بررسی ساختار زبان این اثر آشکار خواهد شد که شفیعی کدکنی با زبان این متن «می‌اندیشد»، «زیبایی» می‌آفریند و به خوبی با مخاطب «ارتباط» برقرار می‌کند. با توجه به آن چه گفته شد، زبان شعر به رغم تفاوت‌هایی که با زبان غیرشعری دارد، در نهایت نقش ارتباطی خود را فرو نمی‌گذارد. اگر چه این ارتباط در سطحی متمایز با سطح ارتباط‌های زبان قراردادی، عمل می‌کند. شفیعی خود در مقدمه‌ای که بر شعر

معاصر عرب نوشته، به این مساله اشاره می‌کند و می‌گوید: «شعر ابزار ارتباطی پیشرفته‌ای است میان نجواگر و شنونده، ابزاری که مارابه دیگران پیوند می‌دهد و ما را با ایشان یگانه می‌سازد» (شفيعی کدکنی ۱۳۶۸: شعر معاصر عرب: ۱۰۶) اما هم چنان که گفته شد زبان شعر؛ یعنی زبان در هنگام ایفای یکی از نقش های هنری اش، به جای توصیف پدیده‌های قرار دادی، به گونه‌ای ناخودآگاه درصدد نمایش آن‌ها بر می‌آید تا خود را از دچار آمدن به ابتذال ناشی از روزمرگی، نجات دهد.

گویی شفيعی باتوجه به این نکته است که کلام متداول را ابزار هدایت و رشد، نمی‌یابد و می‌گوید: «کلامی برافروز از نو، خدا را / ... چراغ کلامی که من پیش پا را بینم / در این روشنی‌های ریمن». (۹۳) (شفيعی کدکنی ۱۳۷۶: شماره‌ی درون متن به صفحات این کتاب ارجاع می‌دهد) این نقش زبان که شاعر به نفي آن قیام کرده، همان نقش ارتباطی و یک بعدی زبان است که «پل ریکور» آن را برای فرهنگ خطرناک می‌داند و می‌گوید: «مهم ترین خطر در فرهنگ امروزی ما گونه‌ای تقلیل زبان است به ارتباط در نازل‌ترین سطح، یا تبدیل آن به ابزار نظارت ماهرانه بر چیزها و آدم‌ها. زبان که به ابزار تبدیل شد، دیگر پیش نخواهد رفت». (احمدی ۱۳۷۳: ۳۰۷) این، بدان معنی است که در زبان ارتباطی نه لفظ بر معنی سلطه می‌یابد و نه معنی از چهار چوب قراردادی لفظ در می‌گذرد. پس این زبان قادر به بیان تمام مافی الضمیر انسان و به ویژه شاعرو هنرمند، نخواهد بود. به همین دلیل است که شاعر، آن را نمی‌پسندد و به دنبال زبانی است که فقط می‌تواند در شعر تجلی یابد. البته در سروده‌هایی که از گوهر شعر عاری نباشد پس شعری که او می‌خواهد «شعر نیست، پرده‌ی خون است / ویرانی من است و شمایان / عصیان معنی است بر الفاظ / در نای آذرخش خروشان / دندان غروچه‌ی کلمات است / در سوگ آن عصاره‌ی طوفان». (۱۸۷)

او مثل هر هنرمند دیگر، «واژه» ربا تمامی ابهامش تنها تجلی گاه معنا می‌داند. اما ماندن در الفاظ را خوش نمی‌دارد و می‌خواهد از آن عبور کند تا به «معنی» دست یابد. به همین دلیل وقتی از «عشق» سخن می‌گوید و حتی بر این باور است که «عشق» یک واژه

نیست، یک «معناست» (۱۹۱)، می‌گوید واژه، حتی اگر مدلول آن عشق هم باشد، «واژه‌ای مبهم است و بی‌معنی / لیک تنها تجلی معناست». (۱۹۲)

بنابراین شفیعی کدکنی، مثل عارفان بزرگی چون مولانا، می‌خواهد ازپله‌های نردبان زبان تاجایی بالا رود و آفاق دیدخویش راگسترش دهد که بتواند دریافته‌هایش را، بی‌واژه، با مخاطب در میان نهد. زیرا به راستی دریافته‌است که «نگفته»‌ها دریاست، درحالی که «گفته»‌هاجویبارانی خرد و نیازمند دریا، و او می‌خواهد که زبان در «گفتن» نه؛ بلکه در «نگفتن»‌هایش، که «نشان حذف شب است و نمونه‌ی ایجاز» توانمندی خود را به نمایش بگذارد. پس باید از «کوچه‌ی کلمات» عبور کرد. زیرا در این کوچه، فقط «عبورگاری اندیشه‌است و سد طریق / تصادفات صداها و جیغ و جارحروف / چراغ قرمز دستورو راه بند حریق». (۲۱۱) بدین سان است که باحسرت، مصراع «خوشاپرنده که بی‌واژه شعرمی‌گوید» را در آغاز، میانه و پایان شعر «خوشاپرنده» تکرار می‌کند تا نشان دهد که عبور دریافته‌های عاطفی و احساسی‌اش، «ازمیان کلماتی که عسس یک یک را / تهی از مقصد و معنی کرده است» (۲۵-۲۲۴)، امکان پذیر نیست. اما البته بی‌واژه شعر گفتن، مروهون لحظه‌هایی است که هیچ کس، حتی شاعر هم، راز آن نمی‌داند. (۵۵-۲۵۴)

بنابراین، دراین روزگار که «سربرنیورد خورشیدی از کلام» (۳۲۵)، نمی‌توان و نباید انتظار داشت که «درخشک سال واژه، در تنگنای آواز» (۲۲۹)، شعری برای زیستن، پدید آید. اما از سویی، شاعر نمی‌تواند تعهد خویش را در حصار انتظار، زندانی کند. پس اینک که «خورشید کلام»، سر بر نمی‌آورد، باید با «شمع واژه»، «بی‌آن که قصه‌ای بسراید برای خواب» «یک نسل را به نسل دگر» پیوند زند، تا آیندگان بدانند که در این جا «مقصود از کلام / تدبیر حمل مشعله‌ای بود، در ظلام» (۳۲۶) بنابراین معلوم می‌شود که اودر پی دست یابی به زبانی است که از آرایش کاربردهای روزانه و تبدیل شدن به ابزار نیرنگ و فریب، منزّه باشد و همان گونه که در لحظه‌های اساطیری آفرینش خود، تنها بزار زیبا و بی‌همتای بیان «بوسه و نان و تماشای کبوترها بود» (۲۵۰) و هنوز دست

اهريمن «خاتم دانایی و زیبایی را» از انگشت سلیمانی اش نربوده بود، بازگردد. پس دست به دعا برمی دارد و از خداوند می خواهد که «آن شوکت دیرین» و نیز آن «دوشیزگی نخستین» را، بدان بازگرداند. (۳۵۱)

## زبان و اندیشه

زبان رو ساخت اندیشه است و البته بدیهی است که کار زبان نام‌گذاری اندیشه‌های مستقل نیست؛ بلکه اساساً اندیشه در زبان ساخته می‌شود. از آن‌جا که مفهوم تنها ابزار اندیشیدن و انسان تنها حیوان مفهوم‌ساز است، زبان نه همان یگانه و مهم‌ترین ابزار تعاطی افکار؛ بلکه یکتا ابزار کمال آن نیز به شمار می‌آید. بنابراین هم چنان که شفيعی می‌گوید: «جهان چه باشد، غیر از بیان ما ز وجود» (۱۳۰)، هرکس بایمان کردن، جهان خود را معرفی خواهد کرد. به سخن دیگر، از آن‌جا که «هریک از واژه‌های شعر صرفاً یک واژه‌ی همان شعر نیست؛ بلکه یک واژه‌ی زبان هم هست و در نتیجه واجد معناها و دلالت‌های ضمنی‌ای بیرون از بافت شعر هم هست». (مکاریک ۱۳۸۴: ۱۵۸) می‌توان از رهگذر این واژه‌ها به اندیشه‌ی گوینده‌اش راه یافت.

شفيعی با بیان دو جمله‌ی کوتاه، یکی از فردینان دوسو سور که می‌گوید «پیش از حضور زبان، هیچ چیزی واجد تمایز نیست» (شفيعی کدکنی ۱۳۸۰: ۵۰) و دیگری از ویتگنشتاین که گفته است: «مرزهای زبان من، در معنی مرزهای جهان من است». (همان) براین باور که «هر زبان بیانگر یک جهان تجربی است»، (آشوری ۱۳۷۳: ۱۷) تأکید می‌ورزد. به سخن دیگر او باور دارد که «جهان؛ یعنی آن دایره‌ی فراگیرنده‌ی آن چه هست و بوده است و تواند بود، با بازتابیدن در زبان، بر انسان و جهان، جهان خود را پدیدار می‌کند و عینیت می‌پذیرد و زبان با پدیدار کردن انسان و جهان، خود را پدیدار می‌کند و عینیت می‌بخشد» (همان: ۸)

البته شفيعی کدکنی یاد آور می‌شود که آن زبانی بیانگر جهان آدمی است که حاصل تجربه‌های مستقیم او از هستی و نتیجه‌ی تعامل او با دیگران در زندگی اجتماعی باشد تا

بتواند روساخت اندیشه‌های او و نماینده‌ی آفاق اندیشگی و طرز تلقی او از هر آن چه در دسترس اندیشه اش قرار می‌گیرد، به شمار آید. بنابراین اگر زبان، ابزارنمایش تجربه‌های مستقیم و واقعیت‌های موجود باشد، می‌توان گفت، مدلول دال‌های آن زبان، در جامعه وجود دارد. زیرا «اگر واژه‌هایی که به پدیده‌های فرهنگی خاصی دلالت می‌کند، در زبانی وجود داشته باشد، یقیناً آن پدیده نیز در فرهنگ جامعه وجود دارد».

(باطنی ۱۳۷۰: ۱۹)

زبان «هزاره‌ی دوم آهوی کوهی»، اگر چه زبان امروز است، از عنصرهای برگرفته از متون ادبی کهن فارسی، و واژگان زبان مردم و عنصرهای زبان یا گویش بومی شاعر، خالی نیست. البته بی‌گمان تاثیرپذیری از متون کهن، تنها به دلیل رابطه‌ی تنگاتنگ شاعر با ادبیات دیرینه سال ایران نیست، بلکه بیش‌تر به دلیل نیاز جامعه‌ی امروز به مفاهیم ارجمندی است که به دست فراموشی سپرده شده و نتیجه‌ی این گسستن از فرهنگ بومی، خود باختگی و احساس بی‌هویتی در میان مردم، به ویژه نسل جوان، بوده است. چیزی که شاعر نمی‌تواند آن را برتابد.

به طور کلی می‌توان گفت در این اثر، اندیشه‌ی اجتماعی بادنش و آگاهی ادبی، به هم می‌آمیزد تا ابعاد گسترده‌تری از چهره‌ی یک ادیب فرهیخته و جامعه‌گرا را به نمایش بگذارد. زیراشفیعی کدکنی به درست دریافته است ادبیات که خود پدیده‌ای اجتماعی است، اگر در پله‌ی خود بماند و به خاستگاه خود توجه نکند، به سرعت از میان می‌رود. گویی او به این باور که فردینان دوسو سور بیان کرده، رسیده است که «هرفردی در مقام استفاده‌کننده از زبان، یک موجود اجتماعی است و زبان، بالاتر از هر چیز یک پدیده‌ی اجتماعی است». (هریس ۱۳۸۱: ۳۰) بنابراین شعر خویش را چونان مرکوبی راهوار، در خدمت بیان اندیشه قرار می‌دهد. اما بررسی و طبقه‌بندی اندیشه‌های او، در این اثر، آسان نیست. زیرا به جرات می‌توان گفت، هیچ شعری از این مجموعه یافت نمی‌شود که سربیان «چیزی» را نداشته باشد.

اما هر خواننده‌ی متأملی به سرعت درمی یابد که مضمون غالب شعرهای این مجموعه، محرومیت شاعر است از دیدن چیزهایی که «می خواهد»، ولی وجود ندارد و ایستایی و تکرار، آزارش می دهد. گویی این سرنوشت اوست که چونان سطلی، اگرچه از ژرفای چاه، خودرابه «روشنی روز و آفتاب» می رساند « وارونه می شود به بن چاه سردوتر» و در نهایت دل تنگی می گوید «تاریخ سطل تجربه‌ای تلخ و تیره است» (۳۷) بدین سان است که میان خواست‌های خود و آن چه هست، شکافی عمیق می بیند (۴۲) و در این احوال حتی از ظنور هم صدایی برنمی خیزد (۴۵) و از همه بدتر این که به کسانی مبتلا می گردد که می گویند «گفته و کرده و اندیشه‌ی نیک / نیست جز آن چه که ما بهر شما می گوئیم». (۴۹)

اما چون آن چه اکنون می گذرد، ریشه در روی دادهای پیشین دارد، او خود را مقصر نمی داند و می گوید: «وقتی که براین رقعہ‌ی شطرنج نشستم / دنباله‌ی آن بازی دیرین کهن بود/ هر مهره به جایی نه به دلخواه من و کار/ بیرون زصف آرای اندیشه‌ی من بود» (۲۲). به سخن دیگر زبان در هر روزگاری و در نزد هر گوینده‌ای، آینه‌ای است که روی دادهای سیاسی و اجتماعی و فرهنگی آن دوران را، در خود منعکس می کند. زیرا «زبان حافظه‌ی جامعه است و تصویر هر جامعه در زبان آن جامعه منعکس می شود. زبان مثل قالبی است که تجربه و افکار و ذهنیات جوامع را می توان در آن ریخت و از نسلی به نسل دیگر، منتقل کرد». (سمائی ۱۳۸۲: ۴)

اگر چه شفيعی کدکنی معتقد است هم زبان از جامعه بر می آید و هم باید هم پای پویایی آن تعالی یابد و در خدمت توصیف زندگی باشد و از این لحاظ مثل لوتمن فکر می کند که می گفت «هر جامعه‌ی زبانی الگوی اصلی زندگی، قاعده‌ها و نظام فرهنگی خود را نخست در زبانی می یابد که ابزار بیان اجتماعی است. واقعیت‌های اجتماعی دو جامعه‌ی متفاوت همان قدر با یک دیگر متمایزاند که زبان آن دو جامعه. یابه بیانی دیگر تفاوت‌ها را می توان در الگوی تمایزهای زبانی یافت». (احمدی ۱۳۷۰ ج ۱: ۱۲۸)

اما البته در جامعه‌ای که شفيعی زندگی می‌کند غالب اوقات چنین نیست و با آن که اهل زبان «فعل لازم نفس کشیدن گیاه» و اسم‌های «جامد ستاره، سنگ» و حتی «اشتقاق برگ از درخت» را می‌شناسند و آن‌ها را در «جمله‌های ساده‌ی نسیم و آب و جویبار» به کار هم می‌برند، به اصالت زندگی توجهی ندارند. بنابراین از آن روی که پیوند میان زبان و زندگی گسسته می‌شود، شاعر از سرحسرت می‌سراید که چرا «هیچ کس به ما نگفت مرجع ضمیر زندگی کجاست؟» (۴۰۳)

باتوجه به این گم شدن مرجع ضمیر زندگی است که او بر کسانی که با اندیشه‌های مجرد خود در ورای ابرها، آسمان‌ها و در آن سوی آسمان‌ها، کهکشان‌ها و «جهان بی‌کران را که فارغ از این نشان‌هاست» جست و جو می‌کنند، خرده می‌گیرد که چرا هیچ کس از آنان «ندانست، ولیکن، همین جا/ پشت این واژه‌ی زندگی چیست؟» (۴۶۰)

شاعر در شبی به سر می‌برد که چراغ او «فتیله‌اش خشک می‌سوزد» و از پیر خرد، زرتشت، می‌خواهد که چراغ دیگری برافروزد. (۲۹-۲۸)

بنابراین هیچ چیز در اطراف او، تحسین‌اش را بر نمی‌انگیزد و همه چیز را عارضه‌هایی می‌یابد که بر ذات و گوهر زندگی بار می‌شود و چنان مأیوس می‌شود که دیگر حتی «کتابی خیام»، «سرود فردوسی»، «سماح مولانا» و «ترانه‌ی حافظ»، بدان دلیل که موریانه‌ها کتاب هستی او را برای خود توشه‌ای کرده‌اند، برای او که ادیب بزرگی است و به جان شیفته‌ی ادبیات، ارزشی ندارد.

اما البته این یاس سبب فرار او از میدان نمی‌گردد و هرگاه مجالی یابد که به سرزمینی دیگر رود، و آن جا راباکشور خود بسنجد اگرچه می‌گوید: «هرچه در این جا / روبه سوی دارد، آن جاروبه بی‌سوئی / آفتاب این جا به دید و داد می‌تابد» (۵۷)، اما قادر به دل‌کندن از وطن نیست، پس می‌سراید: «درآرامش سبز این شهر، درکنه شادی / شگفتا، شگفتا/ دل من به یاد قفس می‌زند!» اما او حتی در این قفس، با تمام تنگی‌اش به این سوی و آن سو می‌پرد، تا پرواز را فراموش نکند و این را از فنح‌هایش می‌آموزد که وقتی از آن‌ها می‌پرسد «چه سود از پرزدن، در تنگنایی این چنین بسته / که بال‌هاتان



می شود خسته / گفتند (وبافریداد شاداشاد) / زان می پریم، این جا، که می ترسیم، پروازمان روزی رود از یاد « (۲۸۸)

بنابراین راهی جز بردباری و شکیبایی ندارد. اگرچه در هر شکیبایی هم چیزی جز نومیدی نصیب او نمی گردد: «گنجشک، در تمام زمستان / ز اشتیاق / ازیس که بهر باغ و بهار انتظار دید / گل های نقش کاشی مسجد را / در نیمه های دی، صبح بهار دید». (۱۳۱) هم چنان که پیش تر اشاره شد، بیان تمام اندیشه های اونه ممکن است و نه لازم. زیرا مشت نمونه ی خروار است و می دانیم که او به دلیل نادل خواهی های موجود، به گذشته، به سرزمین خود به مثابه ی خاستگاه تمدن و فرهنگ ایرانی، بازمی گردد تا شاید گم شده ی خود را در آن جا بجوید.

اواز بازار و بازاریان و هر چه به منافع فردی وابسته است، و نیز از «داروغه و دروغ» و «شحنه های پشت به محراب»، سخت بیزار است. (۸۳) از «قحط سال دمشقی» سخن می گوید تا فراموش شدن عشق را یادآور شود. (۹۴)

درچنین شرایطی است که می بیند «دست خشک زمستان، ازین باغ / رنگ هارابدان سان روده است / کز شگفتی تو گویی، در این جا / هیچ باغ و بهاری نبوده است» (۱۸۱)، راهی جز آن ندارد که بگوید: «ابرترش روی تیره بر سر میدان / هق هق باران به ناودان شکسته / ساعت از کاراوفتاده ی فرتوت / مرغ تحیر / بر لب پرچین باغ، خسته نشسته». (۱۳۲)

## زبان واسطوره

برخی واژگان این مجموعه، نظیر سیاوش و حلاج و نیز برخی فضاها که جنبه ی هویت بخشی نیرومندی دارد، نه تنها ارزش های فرهنگی ویژه ای را انتقال می دهد، بلکه پیش از آن خواننده را متوجه نگاه اساطیری شفيعی کدکنی می کند.

اسطوره، در زبان آفریده می شود. ارنست کاسیرر، به نقل از ماکس مولر، می نویسد «اگرمازبان راصورت بیرونی و تجلی اندیشه بدانیم، پس اسطوره، باید امری گزیرناپذیر،

طبیعی و ضرورت ذاتی زبان باشد و در واقع اسطوره سایه‌ی تاریکی است که زبان براندیشه می‌افکند و این سایه هرگز ناپدید نخواهد شد». (کاسیر ۱۳۶۷: ۴۴)

باتکیه برسختن بالا می‌توان گفت که سراینده‌ی هزاره‌ی دوم آهوی کوهی، در دورترین نقطه‌های زمان، آن‌جا که تاریکی ابهام آلودی بر همه چیز سایه افکنده است، دیرینگی جهان را به شهود، در می‌یابد و برای انتقال این دریافته به مخاطب، از تمثیلی استفاده می‌کند: «این باغ در هسته‌ای بود/ و آن هسته در هسته‌ای/ تا جهان بوده، این هسته/ پیوسته بوده است» (۴۴۴)

از آن‌جا که اسطوره داستان ازلی سرچشمه‌ی همه‌ی چیزهاست، شفیع‌ی وقتی بانگاه اسطوره‌ای خود به رود می‌نگرد، درپیش چشمان او «نسیمی ورق می‌زند برگ‌های سپیدار» و او می‌بیند «که دریاست زین رود و این رود/ از قطره‌ی ابر و ابر/ از زه و زاد دریاست». (۴۴۵)

بنابراین او هستی را در دایره‌ی گسترده‌ای می‌بیند که هر آغازی برخط پرگار آن، پایان هم هست. بنابراین او به هرچه می‌نگرد، به سرچشمه‌ی ازلی آن می‌اندیشد تا تمام آن چه در دسترس اندیشه اش قرار می‌گیرد، به چیزی تکیه داشته باشد و هیچ چیز در چرخه‌ی هستی معلق نماند.

همین توجه به چیزها در زمان بی‌زمان و مکان لا مکان، اورابه نگاه اساطیری مجهز می‌کند و زبانش را ابزاری برای بیان این تلقی اسطوره‌ای، قرار می‌دهد. اگرچه این نگاه در سروده‌های متعددی از هزاره‌ی دوم، خودنمایی می‌کند، برخی از شعرهای این مجموعه، مشخصاً در فضایی اساطیری غوطه می‌خورند. دست کم دو سروده‌ی «هزاره‌ی دوم آهوی کوهی» و «پنجره‌های ابیانه» از این لحاظ اسطوره‌ای‌تر می‌نمایند و برجستگی بیش‌تری دارند.

در قطعه‌ی «هزاره‌ی دوم آهوی کوهی» با توجه به بار معنایی خاص واژه‌ی «هزاره» در انتقال باورهای دیرینه‌ی ایرانیان، شفیع‌ی «در نگاهی به چند تصویر» سوار بربال تخیلی دور پرواز، از زمان حاضر برکنده شده به لحظه‌هایی سفر می‌کند که، اگرچه در

تاریخ نشانه‌هایی دارد، درنگاه او، معین و مشخص نیست. زیرا می‌بینیم که در آن لحظه‌های اساطیری «چشم آن آهوی سرگشته‌ی کوهی»، نگران حیرت شاعری است که در میان نقش اسلیمی و آجرهای «صیقلی سر در ایوان بزرگ» به کتیبه‌ای برمی‌خورد «که برآن/ نام کس از سلسله‌ای» پیدان نیست. اما از «سلسله‌ی کار» به او خبر می‌دهد. (۲۰)

اودر مکانی که در لحظه‌ی دیدار او، مکانی نیست، «گردخاکستر حلاج» رامی بیندو «دعای مانی» از فراز قرون به گوشش می‌رسد و چشمش به «شعله‌ی آتش کرکوی» روشن می‌شود و «سرود زرتشت»، اورابه وجد می‌آورد و در این میان پوربای ولی «آن شاعر رزم و خوارزم»، از نهان سوی قرون بر وی پدیدار می‌گردد و در این ناخود آگاهی، چنان در بحر بی کران تخیل اساطیری غرقه می‌شود که چشمانش ازدیدن و لبانش از گفتار، باز می‌ماند. (۲۱)

در سروده‌ی دیگرش «پنجره‌های آبیانه»، که لابد «به اعتبار آثار و بناهای تاریخی پرتو عیش باید استثنایی ترین روستای ایران به شمار». (صدرحاج سید جوادى ۱۳۶۹ ج ۱: ۴۵۰) آید، همین نگاه اساطیری مشاهده می‌شود. شاعر در «پشت آن پنجره، در آبیانه/ برقی از آذر برزین» را می‌بیند و از این گذشته در آن جا زنی هست که با همان ساز قدیمی، بی آن که کوک آن را تغییر داده باشد، «راهب‌رهایی را» می‌خواند و سرانجام در پشت آن پنجره در آبیانه، نگاهش با چشمان آن زن تلاقی می‌کند که «رزوها و نگاه آن زن / از پس گرد قرون و اعصار/ به همان شیوه و آیین باقی است» (۶۴-۶۳)

### واژگان محاوره، محلی و امروزی

شفيعی خود در درآمدی که بر شعر معاصر عرب نوشته، می‌گوید: «تمام واژه‌ها، بی هیچ استثنایی، در شعر به کار می‌روند و هنر شعر آن کیمیاگری و سحری است که مس را به طلا بدل می‌کند و خاک را به گونه‌ی نور در می‌آورد». (شفيعی کدکنی ۱۳۶۸ شعر معاصر عرب: ۱۰۷) ولی واژه‌هایی که برای شعر انتخاب می‌شوند، باید هم بتوانند نقش زبانی خود را ایفا کنند و هم نقشی تازه به عهده بگیرند. به سخن دیگر شعر سانسانه‌ای

مستقل از زبان ندارد، بلکه باتمام دگرگونی‌هایی در آن مشاهده می‌شود، «باید در قالب نظام زبان خودکار امکان تبیین یابد». (صوفی ۱۳۸۰ ج ۲: ۷۸)

بر پایه‌ی این باور است که شفیع، بسیاری از واژه‌هایی را که برخی شاعران غیر شعری می‌شمارند و حضور آن‌ها را در شعر بر نمی‌تابند، در سخن خویش می‌آورد و با استفاده از کیمیا کاری شعر به آن‌ها و جاهت شعری می‌بخشد «زیرا یک شاعر بیان شگفت آور را از راه تشبیه‌های نامتعارف تجربه می‌کند، شاعری دیگر مجازهای پیش‌تر شناخته شده را به کار می‌برد. گاه واژه‌های مهجور و از یاد رفته آشنایی زیادی می‌کند، گاه واژه‌ای از زبان مردم کوچه و بازار و گاه واژه‌ای ممنوع.» (احمدی ۱۳۷۳: ۳۰۹) در زیر نمونه‌ای از این واژگان به ظاهر غیر شعری را می‌بینیم.

تیپا (۲۳)، بغض (۲۷)، کفتتر (۳۴)، کژوکوژ (۶۱)، سنگ (۸۱)، چارچارباران (۱۲۶)، قلق (۱۳۳)، هیچ و پوچ (۱۶۷)، زل آفتاب (۱۹۴)، کرخت (۲۴۴)، جگن (۲۱)، پشنگ (۳۱۹)، کبره (۳۳۱)، خلنگ (۳۳۶)

### جمله‌های زبان محاوره

گاهی جمله‌ها یا عبارت‌هایی در برخی جمله‌ها هم به گفتار روزانه نزدیک می‌شود. از آن جمله است: ادامه دارد و دارد. (۷۸) یکی از آن صبح‌هاست (۲۷۳)، از آن صبح‌های صبح (۲۸۳)، تاچشم چشمایی می‌کند. (۳۵۵)، چشم او به هم بمالی. (۳۶۷) واژگان زبان محلی یا گویش دوران کودکی آدمی که نشانه‌ای است برای دلالت بر چیزهای خوش و ناخوش آن روزگاران خوش، به رغم مشغله‌های بعدی زندگی، کم‌تر از ذهن زده می‌شوند و گاه مجال خودنمایی می‌یابند. شفیع نیز برخی از واژگان عهد کودکی خود را که برای او و چه بسا برای مردم خراسان، معنایی خاص دارد، به گونه‌ای ناخودآگاه و از رهگذر «فراخوانی»، در سخنش آورده است. این واژگان برای قرار گرفتن خواننده در فضای معنایی آن‌ها در پایان کتاب معنی شده است:

پی جهه (۳۲)، کاغذ باد، (۶۷)، نیم زاد (۱۹۳)، پیش طره (۲۷۹)، رازینه (۴۲۱)، جالی (۴۲۸)، کال و کریوه (۴۴۱).

از این‌ها گذشته، از آن‌جا که از به کارگیری واژگانی که ابزار مناسبی برای انتقال اندیشه‌اش باشد، ابایی ندارد، واژه‌ی «لامپ» (۳۱۸) و ترکیب اصطلاحی «جعبه‌ی سیاه» هم به شعرا و راه یافته است.

### واژگان مشتق و مرکب

در نظام تکواژی زبان فارسی، تکواژ آزاد قاموسی، اگر ساده نباشد، مشتق، مرکب و با ترکیبی از این دو است. بنابراین «مشتق کلمه‌ی غیربسیطی است که از الحاق ضمیمه به کلمه یا نیمه کلمه‌ای به دست می‌آید که بنیاد نامیده می‌شود». (فرشیدورد ۱۳۸۲: ۱۳۴)

تمام گویندگان زبان، برای القای عاطفه و ادراک خود از هستی، به ویژه در جایی که واژگانی مناسب برای بیان مافی الضمیر نیابند، از رهگذر این امکان زبانی، تکواژه دل‌خواه خود را می‌سازند و به کار می‌برند. از میان واژگان مشتق مجموعه‌ی مورد بحث، این مشتقات که با میانوند الف ساخته شده، قابل توجه‌اند: ژرفاژرف، (۱۴) سبزاسبز (۵۵)، میل‌میل، (۵۶)، بالابال (۲۵۶) مویا موی (۲۸۷)، اما او با پسوندها هم مشتقاتی تازه و بدیع ساخته است. از آن جمله می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

زندگار (۲۷) پیوندگار (۳۱۸) سوزگار (۱۴۶) چکین (۲۷۵)، برگینه (۲۸۱) خردینه (۲۷۳) لعلینه (۴۴۷)

از میان تکواژهای مرکبی که در هزاره‌ی دوم آهوی کوهی به کار رفته، نمونه‌های زیر در خور توجه‌اند:

بام سفال (۲۰)، ریگ باد (۳۰) نزدیک دست (۵۵) گم نای (۵۶)، خاک پشته، (۵۸)، شکر پنجه (۷۸) سوخت بار (۷۹) خوش واژه (۸۸)، دیوباد (۱۱۱)، نرمه ریگ (۱۴۷)،

لحظه فزای(۱۵۷)، نیلاب (۲۶۲) نرم بار (۲۷۵) پیش نغمه (۲۷۸) سبک دوش (۲۸۴)  
رنج برف (۴۹۲)

## صفت

صفت عنصری است زبانی و کارآن «از نظر منطقی و دستوری، در کلام، تخصیص، یعنی خاص کردن موصوف است». (فرشید ورد ۱۳۶۳ ج ۲: ۸۵۲) اما شاعرکه از تمام عناصر زبانی به گونه‌ای متفاوت استفاده می‌کند، ازصفت، گذشته از نقش اصلی‌اش؛ یعنی توصیف، برای آفرینش زیبایی نیز بهره می‌گیرد و به یاری آن زبان خود را تصویری و بعضاً غیرمتعارف می‌سازد. به سخن دیگر «شاعر تلاش می‌کند تا کارکرد معنایی از پیش تعیین شده‌ی واژه را رها کند و برای آن کارکردی تازه پدید آورد». (حسن لی ۱۳۸۶: ۱۱۲) در هزاره‌ی دوم آهوی کوهی «گوینده ازصفت‌ها به مثابه‌ی ابزاری مفید برای کاربردهای فرازبانی آن استفاده می‌کند. در زیر به این کارکردها نگاهی گذرا می‌افکنیم:

۱- صفت قرینه‌ی استعاره‌ی مکنیه است .

دراین حالت صفت باموصوف ناسازگاراست و به تعبیری دقیق‌تر، صفت ازآن موصوف مذکور نه؛ بلکه وابسته‌ی موصوف محذوف است. بدین ترتیب ترکیب وصفی نمایانگر یک تصویر هنری است. مثلاً درترکیب وصفی "خاشاک گیج" (۱۶۵) گیج بودن که یکی از اوصاف انسان است به خاشاک نسبت داده شده تا اسارت آن رادر دست باد و بی هدف به این و آن سوی رانده شدنش را نشان دهد.

ازاین قبیل است «شبی چنین جذامی و سمج» (۱۱۲) «طبل دهن دریده، طبل دغل درای» (۱۸۵)، «ابرترش روی» (۱۳۲) «ماده‌ی بی‌قرار» (۱۹۴)، «نیلوفران مضطرب» (۱۹۶)، «ابر بحر به دوش» «جوی جوینده» (۱۶۳)، «ابر بی‌صبر» (۳۵۵)، «بادهای هرزه» (۳۸۷)، «گنجشک شنگ» (۴۸۶)

یادآوری این نکته ضرورت دارد که ترکیب‌های وصفی ناساز، همیشه به «تشخیص» منجر نمی‌شوند، بلکه گاه استعاره‌های مکنیه‌ی دیگری با مشبه به غیر انسان می‌سازند: «شنگرف گرم» (۲۶۸)، «عصر باران خورده» (۳۱۴)، «نگاه چرک مرده» (۳۸۱)، «گس حیرت، می خوش آرزو» (۴۰۷)

## ۲- اسم به جای صفت

گاهی اسم، جانشین صفت می‌شود و از دو وجه معنا شناسی و زیبا شناسی، اهمیت می‌یابد. زیرا اسم از سویی به دلیل کلی و نا محدود بودن، مفهومی گسترده‌تر از صفت دارد و مو صوف را با توانمندی بیش‌تری تو صیف می‌کند و از سویی دیگر با اسمی که مو صوف قرار گرفته، به استعاره‌ای کنایی تبدیل می‌گردد. مثلاً در ترکیب دو وجهی «دهان‌های وقاحت» (۱۴۰) وقاحت مفهومی گسترده‌تر از وقیح دارد و از آن گذشته گویی شا عر، وقاحت را به موجودی دارای دهان مانند کرده است. در مصراع زیر واژه‌ی «تجرید» هم همین وضع را دارد. «نیمه‌ای ملموس و دیگر نیمه‌اش تجرید» (۲۶۶) مشاهده می‌شود که عطف صفت «ملموس» به اسم «تجرید»، کلام را از حالت عادی بیرون برده به آن برجستگی خاصی بخشیده است.

۳- گاهی اسمی که به جای صفت به کار رفته، بی آن که مفضل علیهی داشته باشد، وجه تفضیلی می‌یابد. مثل واژه‌ی «خدا» در بیت «زان پنجره‌ی شگرف، چون درنگری / آن لحظه خدا نیز خداتر باشد» (۴۵۹) از این قبیل است: کران‌ترین کرانه‌ها (۱۰۱)، ای عجب‌تر (۱۱۹)

۴- اسم‌هایی که کاربرد وصفی می‌یابند گاه جانشین رنگ‌ها که خود صفت‌اند، می‌گردند: مانند «سیم» و «زر» در بیت «گر خرقره‌ی سیم برف، ور دلق زر است / بر دوش تو اندازند، زان پا ک‌تری داری» (۴۶۹)

## ۵- جابه‌جایی صفت

در ساختار ترکیب وصفی، صفت از آن روی که یکی از ویژگی‌های مو صوف را بیان می‌کند و متعلق به آن است، منطقاً باید در کنار آن قرار گیرد و به سخن دقیق‌تر

بدان نسبت داده شود. اما گاهی شاعر تعمداً در کلام خود جای صفت را تغییر می‌دهد و به جای آن که صفت را به مو صوف نسبت دهد، به یکی از وابسته های آن منتسب می‌کند. مثلاً در ترکیب سه جزئی «شط روان شن‌ها» (۱۹) گوینده به جای آن که روان بودن را به شن‌ها نسبت دهد به شط، که مجازاً به جای آب درون شط به کار رفته، نسبت داده و گویی شن‌ها را در خیال به آب مانند کرده است. در این ترکیب «روان» نیز خوش نشسته است و نوعی از استخدام در آن مشاهده می‌شود. زیرا اسناد آن به شط، حقیقی و نسبت دادن آن به شن، مجازی است و این حسن انتخاب بر زیبایی هنری آن می‌افزاید. این جا به جایی در ترکیب‌های زیر نیز مشاهده می‌شود:

لب سبز این برگ نارنج (۲۵۵)، در زلال پرتو خو رشید (۲۶۵)، بر لاجورد سرد  
سحرگاه (۲۶۸)

۶- قلب

گاهی هم برای آشنایی زدایی و بر جسته سازی و در عین حال غافل‌گیری مخاطب، در یک ترکیب وصفی، فرایند «قلب»؛ یعنی جابه‌جایی موصوف و صفت اتفاق می‌افتد. نمونه‌های زیر از این دست است:

سبز گیلان، آبی خزر (۳۱)، ژرف چاه (۳۷)، پیناره‌ی نظام (۳۶۱)، سبز جزیره (۴۵۳)  
و ترکیب‌های خیال‌انگیز گس حیرت و می خوش آرزو (۴۰۷)

۷- ترکیب‌های زیر نیز از منظر جمال‌شناسی درخور تأمل‌اند اگر چه برخی از آن‌ها مثل «غریب آشنا»، پیش‌تر در شعر شاعران دیگر دیده شده است: ترکیب وصفی متناقض «دروغ مقدس» (۱۱۵) و اسناد صفت گروهی «جا در ذره» به خورشید «چسبست این خورشید جا در ذره‌ای؟» (۲۲۱) و چنین است «باغ درخت مردان» (۱۱۴) و صفت‌های نسبی تصویرآفرینی چون «عصر زمه یری ظلمت» (۱۱۵) و قحط سال دمشق (۲۲۶) "ابرپرکلاغی (۳۱۰) و ایجاد حسامیزی با ترکیب وصفی، نظیر آن چه در «سماع سبز» (۳۸۰) آمده است. و در صفت مرکب «غریب آشنا» (۴۷۸)، هم بیان پارادوکسی مشهود است.



## نوآوری‌های نحوی

شفيعی کدکنی، گاهی، نه به دليل تنگناهای عروضی، بلکه به دليل طرز تلقی و نگاه تازه اش به پدیده‌های زندگی، در کاربرد واژگان تصرف و به گفته‌ی خودش از «چراغ قرمز دستور» (۲۱۱)، عبور می‌کند. در زیر برخی از این ساختارهای فرادستوری را می‌بینیم:

### ۱- جمع بستن‌های غیرمتعارف

شفيعی در این اثر، برای برجسته کردن سخن خود و جلب توجه مخاطب، نشانه‌ی جمع را در کنار وابسته‌ی اسمی که جمع بسته شود قرار می‌دهد: "چه‌ها فاصله" (۴۲) به جای چه فاصله‌هایی و از این قبیل است: از دیگران سوش (۲۱۹) «اگر» حرف ربط است و حروف جمع بسته نمی‌شوند. اما شفيعی آن را به جای اسم می‌نشانند و جمع می‌بندد: در فصل سرداگرها (۱۳۶)

«دیگر» در منطق دستور اگر ضمیر باشد، با «ان» جمع بسته می‌شود. در حالی که شفيعی آن را با «ها» جمع بسته و به زبان مردم نزدیک کرده است «و حرف‌های دیگر و دیگرها» (۲۱۷). نظیر بسیارترها (۴۰۵) و بسیارها. (۴۸۴) شاعر برای تصرف در زبان، وند تصريفی "ان" را به جای «ها» به کار می‌برد و جمع‌های نامتعارفی به وجود می‌آورد: رگان باغ (۳۶۵) نگاهان (۴۰۶)، برگان (۴۴۷)، روزان. (۴۴۹)

### ۲- منادای آشنایی زدا

یکی از تصرف‌های شفيعی در زبان، آن جاست که حرف نشانه‌ی ندا را پیش از قید و صفت مبهم «هر و هيچ» قرار می‌دهد: ای هرگز و همیشه (۵۴)، ای هرآن قطره (۱۴۱)، ای هر شکوه و خاطره (۲۰۶) ای هر شکفته وی هر خجسته (۴۵۰) و ای هيچ. (۱۷۰) استفاده از وند اشتقاقی و تصريفی (الف)؛ که در ادب گذشته‌ی ما بی‌سابقه نیست، در این اثر کاربرد نسبتاً بالایی دارد و شاعر برای نشان دادن کثرت، بیان تعداد و تعجب، از آن استفاده می‌کند: بلندا (۳۳) وایا (۷۲) شگفتا (۱۵۴)، شادا (۲۶۱)، سحرا که می‌کند (۲۷۶)، انبوهیا (۴۴۷)

- ۳- نمونه‌های دیگر نا دستورمندی
- عطف ناسازگار: عطف اسم به قید: لحظه و هرگز (۵۵).
  - آوردن صفت مبهم برای قید: هرهمیشه (۲۸۷)
  - حرف ربط در جایگاه و در نقش مفعول اسم: «اما» رها کن (۴۴۰)
  - قید به جای اسم: تو را / از هماره / سوی جاودانه (۴۸)، هماره هام به هرگز رسیده‌اند. (۴۵۰) نگاه هنوز (۱۷۳)، آستانه ی اکنون (۳۸۵)،
  - تصرف در واحد های شمارشی: هرچه در آن، نه یک شاد، صد شاد (۲۶۴)
  - حذف ضمیر اشاره قبل از که: بی که (۲۳۳).
  - استفاده از کاف تحبیب و تحقیر: ارغوانک (۶۶)

## باستان گرایی

یکی از سگردهای تغریب و برجسته کردن کلام، استفاده از واژه‌ها و ساختارهای نحوی کهن است. به سخن دیگر باستان گرایی عبارت است از «به کار بردن تعمدی کلمات منسوخ یا شیوهی نحوی مهجور و غیر متداول جملات در زبان امروز». (میرصادقی ۱۳۷۶: ۳۱) بنابراین باستان گرایی در دو حوزه‌ی واژگانی و نحوی قابل بررسی است. در مجموعه‌ی «هزاره‌ی دوم آهوی کوهی» نه تنها به دلیل تسلط شفيعی کدکنی بر میراث ادبی کهن فارسی؛ بلکه غالباً به منظور برجسته کردن کلام، برای نفوذ در نفوس خواننده و یا ایجاد فضاهای سنتی و بردن مخاطب به روزگاران شکوهمندی فرهنگ کهن ایران، برای یادآوری هویت تاریخی و زبانی او، به کار می‌رود. در زیر نمونه‌هایی از دو گونه‌ی باستان گرایی در این اثر، آمده است

۱- باستان گرایی واژگانی

۱-۱ فعل

می شاید (۲۷)، مبیناد (۴۶)، همی ترسی (۵۰)، می گسارد (۸۴)، قارد (۱۳۹)، نپاید

(۱۴۳)، می زهد (۲۹۲)، می زید (۲۹۲)، پاید، (مراقب است) (۳۱۹) هشت (۳۷۱)

## ۱-۲ اسم

تئین، هُرّا (۱۵)، مزگت (۰۲۱)، بارو (۲۱)، نطع (۲۲)، میغ (۲۷)، فلاخن (۶۶)، گریوه (۱۰۷)، هامش (۱۱۸)، نخاس (۱۱۸)، مصاف (۱۴۴)، کام (۱۴۵)، غلیواژ (۱۷۴)، بویه (۲۰۵)، جوف (۲۲۴)، غرنگ (۲۴۰)، سطرلاب (۲۵۳)، رفره (۳۶۵)، زهش (۳۳۶)، پاساره (۳۲۸)، گاورس (۳۸۹)، زندان سرا (۳۹۶)، هرست (۴۰۱)، آمروود (۴۰۸)، هیمه، باری (۴۱۲)، مجره (۴۳۶)، طیلسان (۴۴۸)، کومه (۴۵۳)، بازه (۴۸۰)

## ۱-۳ صفت

هشیوار (۱۳)، بشکوه (۱۴)، سره (۲۳)، زندیق (۲۵)، کنّاس (۲۶)، ذوذنب (۳۶)، ریمن (۹۳)، مخنث (۹۴)، باژگونه (۹۸)، نخّاس (۱۱۸)، گشنامار (۱۴۴)، واژونه (۱۴۵)، کران سنج (۲۵۸)، ستهنده (۳۶۲)، برنا (۳۶۷)، کوروکبود (۱۶۷)

## ۲- باستان‌گرایی نحوی

باوجود آن که هرشاعری بازبان عصر خویش سخن می‌گوید و می‌کوشد زبان رادر خدمت زندگی معاصر و بیان و توصیف آن قرار دهد، گاه به ساختارهای کهن زبان خود، به مثابه‌ی سرچشمه‌ی زبان کنونی باز می‌گردد و از آن‌ها استفاده می‌کند.

در جمله‌های زیر به ترتیب کاربرد «را» ی فک اضافه، ضمیر متصل به فعل، «به» به معنی در، «چند» به معنی به اندازه ی، «بگذار» به معنی اجازه بده، دیده می‌شود:

بزن آن پرده اگر چند تو را سیم از این سازگسسته (۴۵) نماز آرمت در گل و آب و سبزه/ نماز آرمت در برناو روشن (۴۸) یادگاری بنویس و به ره شکوه، مپوی (۱۲۴) چه می‌شد گرت بود سین سرودی (۴۱۲) پارگکی ابر چندسایه‌ی بیدی (۴۴۱) مرا بگذار (۱۵)

## حذف واج به رسم قدیم:

بریشم (۱۵)، ستوار (۱۵)، خامشی (۳۳۴)، آنک به جای آن که (۱۲۰)

تسکین (ساکن کردن حروف)

برخی واژگان زبان فارسی، دو خوانش با یک معنی دارند. شاعر می‌تواند یکی از خوانش‌ها را که با وزن شعر او سازگار است برگزیند. اما به هر روی ساکن کردن یکی

از واج‌های کلمه، سبب ثقل در کلام می‌شود و البته آن را برجسته هم می‌کند: برُ بایی (۳۵)، بترُ اشم (۱۵۱)، نتوانستند (۱۵۳) برُیود (۲۳۴)، بسُر شتی (۴۹۳).

گاهی، بدون آن که کلمه دو خوانش داشته باشد، به ضرورت و زن، یکی از حروف متحرک آن ساکن خوانده می‌شود: کرانش.

### زبان و موسیقی

«زبان فارسی از چنان ظرفیت آهنگینی سرشار است که، اگر شاعربه درست نشانی واژگان در کنار هم مهارت یابد، شعر، بدون حضور موسیقی عروضی، می‌تواند از فضایی آهنگین برخوردار شود». (فلکی ۱۳۸۰: ۱۲۰) با توجه به همین ظرفیت‌های موسیقایی است که گاه شاعر، افزون بر وزن عروضی، با استفاده از واج‌ها (صامت یا مصوت) و یا هجاها، بر موسیقی شعر خود می‌افزاید. کلماتی که برای ایجاد موسیقی درونی شعر، انتخاب می‌شوند، البته موسیقی عروضی را هم برجسته‌تر می‌کنند. یکی از پدیده‌هایی که در سراسر کتاب هزاره‌ی دوم آهوی کوهی، به طور گسترده‌ای به کار گرفته شده و نظر هر خواننده را به خود جلب می‌کند، موسیقی واج‌ها در سطح مصراع‌ها است.

با توجه به بسامد بالای این پدیده در می‌یابیم که شاعربه این عامل موسیقی افزایی، بسیار علاقه‌مند است و مشاهده می‌شود که برخی واج‌های یک واژه، همان واج را در واژه‌ای دیگر فرا می‌خواند و بدین ترتیب نه تنها از تکرار آن‌ها گونه‌ای از موسیقی به گوش می‌رسد؛ بلکه فراتر از آن، رعایت موسیقی واژگانی سبب می‌شود که واژه‌هایی در کنار هم قرار گیرند که بر معنا و اندیشه اثر گذارند. در زیرگونه‌هایی از این ابزار موسیقی آفرین را می‌بینیم:

#### ۱- تکرار واج و تولید جناس

گاهی تکرار واج گونه‌هایی از جناس را به وجود می‌آورد:

دیرو دیرین (۵۶) تاب و خواب (۸۴)، رایت و رای (۹۵) سپیده، تپیده (۱۳۳)  
قصرقیصران (۱۱۷)، دلال و لال (۱۱۸)، سود و سودا (۱۱۸) تندی تندر (۱۲۱) عفریت،

نفریت (۱۲۸)، پی پیغام (۱۳۳)، آواز پرواز (۱۳۵) شهر زهرها (۱۳۹) یارای رای (۱۶۹)، بیدو باد (۱۷۱)، عذب و عذاب (۲۲۱)، دور و دیر و دریغ (۲۱۰)، غزال و غزل (۲۳۷)، دید و دیدار (۲۴۲)، خار و خارا (۲۴۸)، پدرام و رام (۲۷۳)، فنجان و فنج (۲۸۷)، زاری و زاریانه (۳۴۰)، آب و خیزاب (۳۴۶)، گوش و جوش (۴۴۲)، دور و کور (۴۵۳)

## ۲- تکرار واج و ایجاد موسیقی

گاهی واج‌ها تکرار می‌شوند و موسیقی تولید می‌کنند، اما به ساخت جناس منجر نمی‌گردند. اگر چه با اندک تصرفی می‌توان از آن‌ها گونه‌ای جناس پدید آورد: ناژوی و اژونه (۲۱)، ظلم و ظالم (۲۳)، زندیق زندگار زمانه (۲۷)، ادراکی از درک (۵۲)، هیاهوی هایل (۷۸)، شورش شناور شن‌ها (۷۸)، خنپای نای (۷۹)، سوک و سرود (۸۰)، باران به روی باروی بم نم نم (۸۴)، خزان، لرزان (۹۵)، زمزمه و مهممه (۹۶)، پرده سراپان سرا پرده‌ی باغ (۹۶)، گسستن و رستن (۹۸)، خون وخاک و خاطره (۱۰۶)، چراغ چشم جغد (۱۱۱)، داروغه و دروغ (۱۱۵)، تیر و تبار تهمت، سود و سودا (۱۲۶)، ژاژ ژنده (۱۲۷)، خسته، نشسته (۱۳۳) ساز سیر و سفر (۱۳۵)، جوش جان و جگرها (۱۳۵) زمهریر سوده‌ی سرما (۱۴۵)، پیر و پیکر (۱۵۷) زمره‌ی زمردی (۱۵۹)، رهنما، رهنامه، ره (۱۶۱) هبوب و هبا (۱۶۲)، غلیوژ ژاژسرای (۱۷۴) ظهور نور و نما (۲۳۶)، پیش پویش پاینده‌ی حیات (۲۹۰) شنگرف و برف (۲۷۳) جشن جاری طبیعت است و جوی (۲۸۹)، جوهر جوانی جهان (۲۹۰) فوجی از فاجعه (۲۹۴)، طواف و طیف (۳۲۱)، چنگ و چگور (۳۳۲)، پویه و پرواز (۳۸۳)، انبوه اندوهوار (۴۰۶)، غیب و غراب (۴۰۷)، سنجیده و سنجاب (۴۶۷) گنجشک شنگ (۴۸۶)

## زبان و زیبایی

شاعر، هستی رابه گونه‌ای متفاوت با دیگران تجربه می‌کند و برای گزارش این دریافت هنرمندانه، ناگزیر به بیان مجازی روی می‌آورد. اما این مجازها در زبان شکل می‌گیرند و بدین ترتیب، زبان، که ابزار انتقال اندیشه و عاطفه‌ی گوینده است، وظیفه‌ی

نمایش روابط خیال‌انگیز پدیده‌ها را نیز به عهده می‌گیرد. به سخن دیگر «زبان واسطه‌ی بیان تخیل است. زیرا تخیل وقتی معنا می‌شود که بیان شود و تنها راه بیان نیز ریختن آن در قالب زبان است تا به شکل درآید» (علی پور ۱۳۷۸: ۳۲)

باتوجه به این که واژگان و ترکیب‌های سازنده‌ی شعر «تنها برای اشاره به اشیا و امور به کار نمی‌روند؛ بلکه باید حالت‌ها و خیال‌هایی را به ذهن القا نمایند»، (خانلری ۱۳۷۷: ۱۶۶)، توجه به کلام شاعرانه، اهمیت می‌یابد. از این گذشته در سخن گفتن از ترکیب‌های زیبایی آفرین گوینده، توجه به این امر اهمیت می‌یابد که «با یافتن ترکیبات تازه‌ی هرشاعری می‌توان به تفاوت‌ها، شگردها و برجسته‌ترین ویژگی‌های ذهنی و فرهنگی و هنری او پی برد». (اجدانی ۱۳۸۲: ۱۹۲) بنابراین شاعر با کلمات زبان رفتاری شگفت دارد به گونه‌ای که به گفته‌ی لسینگ ادیب، منتقد و نمایش‌نامه‌نویس قرن هفدهم آلمان، شاعر می‌خواهد «نشانه‌های خود را از درجه‌ی قراردادی به درجه‌ی طبیعی برساند». (سمعی ۱۳۷۸: ۴۴) در هزاره‌ی دوم آهوی کوهی، اگر چه زبان برای انتقال اندیشه‌ی شاعر به کار گرفته می‌شود، کارکردهای زیبایی آفرینی آن هم، برای تأثیرگذاری بر مخاطب مورد توجه بوده و شاعر از تمام استعدادهای زبان خود برای آفرینش زیبایی استفاده کرده است. از میان عنصرهای زیبا شناختی هزاره‌ی دوم آهوی کوهی، ترکیب‌های تشبیهی و استعاری، بسامد نسبتا بالایی دارند و حسامیزی و پارادوکس هم در این میان قابل توجه است.

### ۱- ترکیب تشبیهی

ابر اسطوره (۱۴)، منظومه‌ی ایران (۱۴)، تور تصادف (۵۶)، عروض آرزوها (۶۲)، فلاخن ترانه و ترنم (۶۶)، جهنم ایام (۸۳)، خورشید هوش (۱۷۵)، سحر خواب (۱۷۵)، چراغ قرمز دستور (۲۱۱)، لجه‌ی ظلمت ز مهریری (۲۲۶)، شیشه‌ی یخ (۲۳۸)، آیش وسیع هوا (۲۶۲)، کاغذ کاهی کویر (۲۷۴)، جاجیم باغ (۲۷۶)، کوره‌ی مخاصمه (۳۳۶)، نردبان معجزه (۳۴۷)، لانه‌ی زنبور لحظه (۴۰۴)، پرکاه وجود (۴۵۵) چاه هاویه (۴۴۹)، جاروی ذوذناب (۴۵۸) هندسه‌ی محو ذوذناب (۴۵۸)

## ۲- ترکیب استعاری

نبض تب دار سحابی‌ها (۴۰)، جوار جهالت (۱۳۳)، عبور خشم (۱۳۵)، بام طوفان (۱۳۵)، زبانه‌ی تزویر (۱۶۰) دهلیزگرد باد (۱۶۵) سرخ رگ‌های تندر (۱۶۹)، باور کوچه (۱۷۰) پژواک رنگ (۱۷۵)، کنام خاشه و خس (۱۷۶)، شولای برف (۲۳۸)، کنار باور سبز صنوبر (۲۴۶)، هجوم رنگ (۲۵۸)، بالیدن یقین (۲۶۲)، مجمرمرجان (۲۹۳)، سطح لحظه (۳۰۱) میثاق کبوتر (۳۲۸) تابه‌ی اضطراب (۳۵۷)، جنگ برگ باخزان (۳۸۷)، شعاع گل (۴۴۴)، پشت واژه‌ی زندگی (۴۶۰)، لب عمر (۴۶۷) زبان جگن (۴۵۱)، آفاق پنجره (۴۸۱)

## ۳- حسامیزی:

نفست روشن باد (۱۹۹)، صدارادیدن (۲۱۱)، نقاش آواز (۴۸۶)

## ۴- پارادوکس

هفت دریای جهان / باهمه طوفان‌هایش / می‌زند غوطه در آن کاسه‌ی طنبور هنوز (۴۴)، تاریک روشن (۵۳) که در شتاب سکونت گزیده است (۱۳۹)، یک چند ماند خامش و پیوست با درنگ (۲۴۰)، با سایه‌ات ره می‌سپاردی / سوی بی سویی (۳۱۴)، قرار کار ما بر بی‌قراری است (۴۱۷)، لحظه‌های غریب آشنا (۴۸۹).

## نتیجه:

در هزاره‌ی دوم آهوی کوهی، گذشته از بیان معنا و اندیشه، زبان نیز در مرکز توجه شاعر بوده است. زبان این متن ساده و گویاست و در همه جا تلاش گوینده برای بهره‌گیری از کارکردهای متفاوت ارتباطی و هنری زبان در کنار هم، مشاهده می‌شود و به سخن دیگر نزدیک شدن زبان شعر به زبان مردم که مخاطبان آن‌اند، نظر را جلب می‌کند. در این متن شاعر برای القای مافی‌الضمیر خویش از ساختارهای زبانی، اعم از واژگانی و نحوی، بهره می‌گیرد و درست به همین دلیل، هر جا لازم باشد، به ساختن واژگان مشتق و مرکب روی می‌آورد و از ساختارهای نحوی ویژه‌ای برای ابلاغ پیام

خویش استفاده می‌کنند. در راستای تحقق همین هدف است که گاه واژگان کهن که بعضاً برای خواننده‌ی امروز ناشناخته است، به منظور انتقال پیامی فرهنگی، به استخدام شاعر در می‌آید.

اما نکته‌ای که نمی‌توان آن را نادیده گرفت این است که در تمام متن زبان و زیبایی به موازات هم حرکت می‌کنند و گوینده برای تأثیر بیش‌تر بر خواننده، با بهره‌گیری از موسیقی واج‌ها بر آهنگ عروضی شعر خویش می‌افزاید و برای ایجاد تصویرهای خیال‌انگیز، از شگردهای متفاوتی استفاده می‌کند.

Archive of SID



## کتاب نامه (فهرست منابع و مآخذ):

۱. آجدانی، ماشالله، ۱۳۸۲، یا مرگ یا تجلّد، تهران، نشر اختران
۲. آشوری، داریوش، ۱۳۷۳، شعر و اندیشه، تهران، نشر مرکز
۳. احمدی، بابک، ۱۳۷۳، حقیقت و زیبایی، تهران، نشر مرکز
۴. \_\_\_\_\_، \_\_\_\_\_، ۱۳۷۰، ساختار و تأویل متن، تهران، نشر مرکز
۵. باطنی، محمدرضا، ۱۳۷۰، مسایل زبان شناسی نوین، تهران، آگاه
۶. حسن لی، کاووس، ۱۳۸۶، گونه های نوآوری در شعر معاصر ایران، تهران، نشر ثالث
۷. دیچیز، دیوید، ۱۳۶۶، شبوه های نقد ادبی، مترجمان یوسفی، غلامحسین و صدیقیانی، محمد تقی، تهران، انتشارات علمی
۸. سمائی، سید مهدی، ۱۳۸۲، فرهنگ لغات زبان مخفی، تهران، نشر مرکز
۹. سمیعی، احمد، ۱۳۷۸، نگارش و ویرایش، تهران، انتشارات سمت
۱۰. شفيعی کدکنی، محمدرضا، ۱۳۶۸، شعر معاصر ادب، تهران، آگاه
۱۱. \_\_\_\_\_، \_\_\_\_\_، ۱۳۶۸، موسیقی شعر، تهران، آگاه
۱۲. \_\_\_\_\_، \_\_\_\_\_، ۱۳۷۶، هزاره ی دوم آهوی کوهی، تهران، انتشارات سخن
۱۳. صدر حاج سید جوادی، احمد، ۱۳۶۹، دایره المعارف تشیع، تهران، موسسه دایره المعارف تشیعا همکاری نشر یادآوران
۱۴. صفوی، کوروش، ۱۳۸۰، از زبان شناسی به ادبیات، تهران، انتشارات سوره ی مهر
۱۵. علی پور، مصطفی، ۱۳۷۸، ساختار زبان شعر امروز، تهران، انتشارات فردوسی
۱۶. فرشید ورد، خسرو، ۱۳۶۲، درباره ی ادبیات و نقد ادبی، ج ۲، تهران، امیرکبیر
۱۷. \_\_\_\_\_، \_\_\_\_\_، ۱۳۸۲، دستور مفصل امروز، تهران، انتشارات سخن
۱۸. فلکی، محمود، ۱۳۸۰، موسیقی در شعر سپید فارسی، تهران، نشر دیگر
۱۹. کاسیرر، ارنست، ۱۳۷۶، زبان و اسطوره، مترجم ثلاثی، محسن، تهران، نشر نقره
۲۰. مکاریک، ایرناریم، ۱۳۸۴، دانش نامه ی نظریه های ادبی معاصر، مترجمان مهاجر، مهران و نبوی، محمد، تهران، نشر آگه

۱۳۲ فصل‌نامه تحقیقات زبان و ادب فارسی دانشگاه آزاد اسلامی - واحد بوشهر - دوره جدید، شماره ۴، (ش.م:۷)

۲۱. میر صادقی (ذوالقدر)، میمنت، ۱۳۷۶، واژه‌نامه‌ی هنر شاعری، تهران، کتاب مهناز

۲۲. ناتل خانلری، پرویز، ۱۳۷۷، شعر و هنر، تهران، انتشارات توس

۲۳. نیک بخت، محمود، ۱۳۷۳، کتاب شعر، اصفهان، انتشارات مشعل

۲۴. هریس، روی، ۱۳۸۱، زبان، سوسور، ویتگنشتاین، مترجم فقیه، اسماعیل، تهران، نشر مرکز

#### مقاله

شفیعی کدکنی، محمدرضا، ۱۳۸۰، \_\_\_\_\_، مجله‌ی زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تربیت

معلم سال نهم، شماره‌ی ۲۳

Archive of SID