فصل‌نامهٔ پژوهشی تحقیقات زبان و ادب فارسی
دانشگاه آزاد اسلامی ـ واحد بوشهر
دورهٔ جدید ـ شماره چهارم، شماره پیاپی: هفتم
بهار ۱۳۹۰ ـ از صفحهٔ ۱۰۷ تا ۱۳۲

ساختار زبان شفیعی کدکنی در « هزاره ی دوم آهوی کوهی*

دکتر تورج عقدایی
استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی
دانشگاه آزاد اسلامی ـ واحد کرج

چکیده

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

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

در پی این مباحث به،کهن گرایی شفیعی کدکنی و استفاده ی قابل ملاحظه اش از واژگان محاوره و محلّی به مثابه ی عنصرهای زبانی، واژه‌های مشتق و مرکّب 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 مساله‌ی «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، نادستور مندی، زیبایی و تصویر.

---

* تاریخ دریافت: ۱۳۸۹/۹/۱۰ پذیرش: ۱۰۳۸۹/۱۲/۲۰
پست الکترونیکی: Dr_Aghdaie@yahoo.com

در آمد

زبان، یکی ازعنصرهای سازنده‌ی شعراست وتمام هنر شاعری که حاوی اندیشه و عاطفه و فرهنگ شاعراست، از رهگذرآن انتقال می یابد. زیرا می‌توان برآن بود که زبان بیرون فرهنگ وجود ندارد و «گوهر اصلی مرکز فرهنگی نیزخارج از ساختار زبان موجود نیست. به این اعتبار شناخت متون ادبی وهنری وابسته به شناخت الگوی اصلی و مرکزیش ، یعنی زبان است». (احمدی ۱۳۷۰: ج ۱ ، ۱۲۸)

بنابراین شعردرزبان ساخته می‌شود. البته زبانی که به گفته‌ی یان ماکارفسکی نوع خاصی از زبان معیار نیست، بلکه با انحراف‌های عمدی هنری ازهنجارهای زبان معیار، شکل می‌گیرد. (نیک بخت ۱۳۷۳،ج۲: ۹۳-۹۲) زبانی که وقتی شکل گرفت «دریافت‌هایی راعرضه می‌دارد که بسط وعرضه ی 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 حاضراست، 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 تعابیری راکه ازحوزه‌ی 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 اثرآشکار خواهد شد که شفیعی کدکنی با زبان این متن «می‌اندیشد»، « زیبایی» می‌آفریند و به خوبی با مخاطب «ارتباط» برقرار می کند . با توجه به آن چه گفته شد ، زبان شعر به رغم تفاوت هایی که بازبان غیرشعری دارد، در نهایت نقش ارتباطی خود را فرو نمی‌گذارد. اگر چه این ارتباط در سطحی متمایز باسطح 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 باایشان یگانه می‌سازد» (شفیعی کدکنی ۱۳۶۸: شعر معاصر عرب: ۱۰۶) اما هم چنان که گفته شدزبان شعر؛ یعنی زبان در هنگام ایفای یکی از نقش های هنری‌اش، به جای توصیف پدیده‌های قرار دادی، به گونه‌ای ناخودآگاه درصدد نمایش آن‌ها بر می‌آید تا خودرا ازدچارآمدن به ابتذال ناشی از روزمرگی ، نجات دهد.

گویی شفیعی 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 ببینم / دراین روشنی‌های ریمن». (۹۳) (شفیعی کدکنی ۱۳۷۶: شماره‌ی درون متن به صفحات این کتاب ارجاع می‌دهد) این نقش زبان که شاعر به نفی 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 درفرهنگ 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، دیگرپیش نخواهد رفت». (احمدی ۱۳۷۳ : ۳۰۷) این، بدان معنی است که درزبان ارتباطی نه لفظ برمعنی سلطه می‌یابد و نه معنی از چهار چوب قراردادی لفظ در می‌گذرد. پس این زبان قادربه بیان تمام مافی الضمیر انسان وبه ویژه شاعرو هنرمند، نخواهد بود. به همین دلیل است که شاعر،آن را نمی‌پسندد و به دنبال زبانی است که فقط می‌تواند در شعر تجلّی یابد. البته در سروده‌هایی که از گوهر شعر عاری نباشد پس شعری که او می‌خواهد « شعرنیست، پرده‌ی خون است/ ویرانی من است وشمایان/ 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» رابا تمامی ابهامش تنها تجلی گاه معنا می‌داند. اما ماندن در الفاظ را خوش نمی‌دارد و می‌خواهد ازآن عبور کند تابه «معنی» دست یابد. به همین دلیل وقتی از «عشق» سخن می‌گوید وحتی براین 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 ، می خواهد ازپله های نردبان زبان تاجایی بالا رود و آفاق دیدخویش راگسترش دهد که بتواند دریافته هایش را، بی واژه، با مخاطب در میان نهد. زیرا به راستی دریافته است 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 اندیشه است و سد طریق / تصادفات صداها و جیغ وجارحروف/ چراغ قرمز دستورو راه بند حریق». (۲۱۱) بدین سان است که باحسرت، مصراع «خوشاپرنده که بی واژه شعرمی‌گوید» را در آغاز، میانه و پایان شعر« خوشاپرنده» تکرار می‌کند تا نشان دهد که عبور دریافته‌های عاطفی و احساسی اش، «ازمیان کلماتی که عسس یک یک را/ تهی ازمقصد و معنی کرده است» (۲۵-۲۲۴)، امکان پذیر نیست. اما البته بی واژه شعر گفتن ، مرهون لحظه‌هایی است که هیچ کس، حتی شاعر هم، راز آن نمی‌داند. (۵۵- ۲۵۴)

بنابراین، دراین روزگار که «سربرنیاورد خورشیدی از کلام » (۳۲۵)، نمی توان و نباید انتظار داشت که «درخشک سال واژه، درتنگنای آواز» (۲۲۹)، شعری برای زیستن، پدید آید. اما از سویی، شاعرنمی‌تواند تعهد خویش را در حصار انتظار، زندانی کند. پس اینک که« خورشید کلام »، سر برنمی‌آورد، باید با «شمع واژه»، «بی آن 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 می شود که اودر پی دست یابی به زبانی است که ازآلایش کاربردهای روزانه و تبدیل شدن به ابزار نیرنگ و فریب، منزه باشد و همان گونه که در لحظه‌های اساطیری آفرینش خود، تنهاابزار زیبا و بی همتای بیان« بوسه و نان و تماشای کبوترها بود» (۲۵۰) و هنوز دست

اهریمن« خاتم دانایی و زیبایی را» ازانگشت سلیمانی اش نربوده بود، بازگردد. پس دست به دعابرمی دارد واز 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 اساسا اندیشه در زبان ساخته می‌شود. از آن‌جا که مفهوم تنها ابزار اندیشیدن و انسان تنها حیوان مفهوم ساز است، زبان نه همان یگانه و مهم‌ترین ابزار تعاطی افکار؛ بلکه یکتا ابزار کمال آن نیز به شمار می‌آید. بنابراین هم چنان که شفیعی می‌گوید: «جهان چه باشد، غیراز بیان ما ز وجود» (۱۳۰)، هرکس بابیان کردن، جهان خود را معرفی خواهد کرد. به سخن دیگر، از آن‌جا که «هریک از واژه‌های شعر صرفا 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.

شفیعی با بیان دو جمله‌ی کوتاه، یکی از فردینان دوسو سور که می‌گوید «پیش از حضور زبان، هیچ چیزی واجد تمایز نیست» (شفیعی کدکنی ۱۳۸۰: ۵۰) و دیگری از ویتگنشتاین که گفته است: «مرزهای زبان من، درمعنی مرزهای جهان من است». (همان) براین باور که «هرزبان بیانگر یک جهان تجربی است»، (آشوری۱۳۷۳ :۱۷) تاکید 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، برانسان و جهان، جهان خود را پدیدار می‌کند و عینیت می‌پذیرد و زبان با پدیدار کردن انسان و جهان، خود راپدیدار می‌کند و عینیت می‌بخشد» (همان : ۸)

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

بتواند روساخت اندیشه‌های او و نماینده‌ی آفاق اندیشگی و طرز تلقی او از هر آن چـه دردسترس اندیشه اش قرار می‌گیـرد، بـه شـمار آیـد. بنـابراین اگـر زبـان، ابزارنمـایش تجربه‌های مستقیم و واقعیت‌های موجود باشد، می‌توان گفت، مدلول دال‌های آن زبـان، درجامعه وجود دارد. زیرا «اگر واژه‌هایی کـه بـه پدیـده‌هـای فرهنگـی خاصـی دلالـت می‌کند، در زبانی وجود داشته باشد، یقینا آن پدیده نیز در فرهنگ جامعـه وجـود 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 گـویش بـومی شـاعر، خالی نیست. البته بی‌گمان تاثیرپذیری از متون کهن، تنها به دلیل رابطه‌ی تنگاتنگ شاعر با ادبیات دیرینه سال ایران نیست، بلکه بیش‌تربه دلیل نیاز جامعـه‌ی امـروز بـه مفـاهیم ارجمندی است که به دست فراموشی سپرده شده ونتیجـه ی ایـن گسـستن از فرهنـگ بومی، خود باختگی و احساس بی‌هویتی در میان مردم، به ویژه نسل جوان،بوده اسـت. چیزی که شاعر نمی‌تواند آن را برتابد.

به طور کلی می توان گفت در این اثر، اندیشه‌ی اجتماعی بادانش و آگاهی ادبی، بـه هم می‌آمیزد تا ابعاد گسترده‌تری از چهره‌ی یک ادیب فرهیخته و جامعه گرارا به نمایش بگذارد. زیراشفیعی کدکنی به درست دریافته است ادبیات که خـود پدیـده‌ای اجتمـاعی است، اگر در پیله‌ی خود بماند و به خاستگاه خـود توجـه نکنـد، بـه سـرعت از میـان می‌رود. گویی او به این باور کـه فردینـان دوسـو سـور بیـان کـرده، رسـیده اسـت کـه «هرفردی در مقام استفاده کننده از زبان ، یک موجـود اجتمـاعی اسـت و زبـان، بـالاتر ازهرچیز یـک پدیـده ی اجتمـاعی اسـت» . (هـریس ۱۳۸۱: ۳۰) بنـابراین شـعر خـویش راچونان مرکوبی راهوار، درخدمت بیان اندیشه قرار می‌دهد. اما بررسـی و طبقـه بنـدی اندیشه‌های او، دراین اثر، آسان نیست . زیرا به جرات می‌توان گفت، هیچ شعری ازایـن مجموعه یافت نمی‌شود که سربیان «چیزی» را نداشته باشد.

اما هرخواننده‌ی متأمّلی به سرعت درمی یابد که مضمون غالب شعرهای این مجموعه، محرومیت شاعر است از دیدن چیزهایی که «می‌خواهد»، ولی وجود ندارد و ایستایی و تکرار، آزارش می‌دهد. گویی این سرنوشت اوست که چونان سطلی، اگرچه از ژرفای چاه، خودرابه «روشنی روز و آفتاب» می‌رساند « وارونه می‌شود به بن چاه سردوتر» و در نهایت دل تنگی می‌گوید« 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 ازطنبور هم صدایی برنمی خیزد(۴۵) و ازهمه بدتر این که به کسانی مبتلا می گردد که می گویند «گفته و کرده و اندیشه‌ی نیک / نیست جزآن چه که ما بهرشما می‌گوییم». (۴۹)

اما چون آن چه اکنون می‌گذرد، ریشه در روی دادهای پیشین دارد، او خود را مقصر نمی‌داند و می‌گوید: «وقتی که براین رقعه‌ی شطرنج نشستم / دنباله‌ی آن بازی دیرین کهن بود/ هر مهره به جایی نه به دلخواه من و کار/ بیرون زصف آرایی اندیشه‌ی من بود» (۲۲). به سخن دیگر زبان در هر روزگاری و درنزد هر گوینده‌ای، آینه‌ای است که روی دادهای سیاسی و اجتماعی و فرهنگی آن دوران را، در خود منعکس می‌کند. زیرا «زبان حافظه‌ی جامعه است و تصویر هر جامعه درزبان آن جامعه منعکس می‌شود. زبان مثل قالبی است که تجربه و افکار و ذهنیات جوامع را می‌توان در آن ریخت و از نسلی به نسل دیگر، منتقل کرد». (سمائی ۱۳۸۲: ۴)

اگر چه شفیعی کدکنی معتقد است هم زبان از جامعه بر می‌آید و هم باید هم پای پویایی آن تعالی یابد و در خدمت توصیف زندگی باشد و از این لحاظ مثل لوتمن فکر می‌کند که می‌گفت «هر جامعه‌ی زبانی الگوی اصلی زندگی، قاعده‌ها و نظام فرهنگی خود را نخست در زبانی می‌یابد 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 می‌توان در الگوی تمایزهای زبانی یافت». (احمدی ۱۳۷۰ ج ۱: ۱۲۸)

اما البته در جامعه‌ای که شفیعی 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 وجو 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 دراطراف او، تحسین اش را بر نمی‌انگیزد و همه چیز را عارضه‌هایی می‌یابد که بر ذات و گوهر زندگی بار می‌شود و چنان مأیوس می‌شود که دیگر حتی «کتیبه‌ی خیام»، «سرود فردوسی»، «سماع 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 دراین جا / روبه سویی دارد، آن جاروبه بی سویی/ آفتاب این جا به دید و داد می‌تابد» (۵۷) ، اما قادر به دل کندن از وطن نیست، پس می‌سراید: «درآرامش سبز این شهر، درکنه شادی / شگفتا، شگفتا/ دل من به یاد قفس می‌زند!» اما او حتی دراین قفس، با تمام تنگی‌اش به این سوی و آن سو می‌پرد، تا پرواز را فراموش نکند واین را از فنج هایش می آموزد که وقتی از آن‌ها می‌پرسد «چه سود از پرزدن، در تنگنایی این چنین بسته / که بال‌هاتان

می شود خسته / گفتند (وبافریاد شاداشـاد)/ زآن مـی‌پـریم، ایـن جـا، کـه مـی‌ترسـیم، پروازمان روزی رود از یاد » (۲۸۸)

بنابراین راهی جزبردباری و شکیبایی ندارد. اگرچه در هر شکیبایی هـم چیـزی جـز نومیدی نصیب او نمی‌گردد: «گنجشک، در تمام زمستان/ ز اشتیاق/ ازبس که بهر بـاغ و بهار انتظار دید/ گل‌های نقش کاشی مسجد را / در نیمه‌های دی، صبح بهاردید». (۱۳۱)

هم چنان که پیش‌تر اشاره شد، بیان تمام اندیشه‌های اونـه ممکـن اسـت و نـه لازم. زیرا مشت نمونه‌ی خروار است و می دانیم که او به دلیل نادل خواهی‌های موجـود، بـه گذشته، به سرزمین خود به مثابه‌ی خاستگاه تمدن و فرهنگ ایرانی، بازمی‌گردد تا شاید گم شده‌ی خود را در آن‌جا بجوید.

اواز بازار و بازاریان و هر چه به منـافع فـردی وابـسته اسـت، و نیـز از «داروغـه و دروغ» و «شحنه‌های پشت به محراب»، سخت بیزار است. (۸۳) از « قحط سال دمشقی» سخن می‌گوید تا فراموش شدن عشق را یادآور شود. (۹۴)

درچنین شرایطی است که می‌بیند «دست خشک زمستان ، ازین باغ/ رنگ هارابدان سـان ربوده است/ کزشگفتی تو گویی، دراین جا/ هیچ بـاغ و بهـاری نبـوده اسـت» (۱۸۱)، راهـی جزآن ندارد که بگوید: «ابرترش روی تیره برسر میدان/ هق هـق بـاران بـه نـاودان شکـسته/ ساعت ازکاراوفتاده ی فرتوت/ مرغ تحیّر/ برلب پرچین باغ، خسته نشسته». (۱۳۲)

زبان واسطوره

برخی واژگان این مجموعه، نظیرسیاوش و حـلاج و نیزبرخـی فـضاها کـه جنبـه‌ی هویت بخشی نیرومندی دارد، نه تنها ارزش‌های فرهنگی ویژه‌ای را انتقال می‌دهد، بلکه پیش از آن خواننده را متوجه نگاه اساطیری شفیعی کدکنی می‌کند.

اسطوره، در زبان آفریده می‌شود. ارنست کاسیرر، به نقل ازماکس مـولر، مـی‌نویـسد «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». (کاسیرر ۱۳۶۷: ۴۴)

باتکیه برسخن بالا می توان گفت که سراینده ی هزاره ی دوم آهوی کوهی، دردورترین نقطه های زمان ، آن جا 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/ وآن هسته در هسته‌ای/ تا جهان بوده، این هسته/ پیوسته بوده است» (۴۴۴)

ازآن جاکه اسطوره داستان ازلی سرچشمه‌ی همه‌ی چیزهاست، شفیعی وقتی بانگاه اسطوره‌ای خود به رود می‌نگرد، درپیش چشمان او « نسیمی ورق می زند برگ های سپیدار» و او می بیند « که دریاست زین رود واین رود/ از قطره‌ی ابر و ابر/ از زه و زاد دریاست». (۴۴۵)

بنابراین اوهستی 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 دردسترس اندیشه اش قرار می‌گیرد، به چیزی تکیه داشته باشد و هیچ چیز در چرخه‌ی هستی معلق نماند.

همین توجه به چیزهادرزمان بی زمان 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» ازاین لحاظ اسطوره‌ای‌تر می‌نمایند و برجستگی بیش‌تری دارند.

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

تاریخ نشانه‌هایی دارد، درنگاه او، معـین و مـشخص نیـست. زیـرا مـی‌بینـیم کـه در آن لحظه‌های اساطیری «چشم آن آهوی سرگشته‌ی کوهی»، نگران حیرت شاعری است که در میان نقش اسلیمی وآجرهای «صیقلی سر در ایوان بزرگ» به کتیبه‌ای برمی‌خورد «که برآن/ نام کس ازسلسله‌ای» پیدانیست. اما از «سلسله‌ی کار» به اوخبر می‌دهد. (۲۰)

اودر مکانی که در لحظه‌ی دیدار او، مکانی نیست، «گردخاکسترحلاج » رامی بینـدو «دعای مانی» ازفرازقرون به گوشش می رسد وچشمش بـه «شـعله ی آتـش کرکـوی» روشن می شود و «سرود زرتشت»، اورابه وجد می‌آورد و در این میان پوریای ولـی «آن شاعر رزم و خوارزم»، ازنهان سوی قرون بر وی پدیدار می‌گردد ودر این ناخود آگاهی، چنان در بحربی کران تخیل اساطیری غرقه می‌شود کـه چـشمانش ازدیـدن و لبـانش از گفتار، بازمی ماند. (۲۱)

درسروده ی دیگرش «پنجره های آبیانه»، که لابد «به اعتبار آثـار و بناهـای تـاریخی پرتنوعش بایداستثنایی ترین روستای ایران به شمار». (صـدرحاج سیّد جـوادی ۱۳۶۹ ج ۱ : ۴۵۰) آید، همین نگاه اساطیری مشاهده می‌شود. شـاعر در «پـشت آن پنجـره، در ابیانـه/ برقی ازآذربرزین» را می‌بینید و از این گذشته در آن‌جا زنـی هـست کـه بـا همـان سـاز قدیمی، بی آن که کوک آن راتغییر داده باشد، «راهاب رهایی را» می‌خوانـد و سـرانجام در پشت آن پنجره درابیانه، نگاهش با چشمان آن زن تلاقی می‌کند که « رزوهـا و نگـاه آن زن / ازپس گرد قرون و اعصار/ به همان شیوه و آیین باقی است» (۶۴-۶۳)

واژگان محاوره، محلی و امروزی

شفیعی خود در درآمدی که برشعر معاصر عرب نوشته، می‌گوید :«تمام واژه‌هـا، بـی هیچ استثنایی، درشعربه کار می‌روند و هنر شعر آن کیمیاگری و سحری است کـه مـس را به طلا بدل می‌کند و خاک رابه گونه‌ی نـور در مـی‌آورد». (شـفیعی کـدکنی ۱۳۶۸ شـعر معاصر عرب : ۱۰۷) ولی واژه‌هایی که برای شعر انتخاب می‌شوند، باید هـم بتواننـد نقـش زبانی خودرا ایفا کنند و هم نقشی تازه به عهده بگیرند. بـه سـخن دیگـر شعررسـانه‌ای

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

بر پایه‌ی این باوراست که شفیعی، 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 شعربه آن‌ها وجاهت شعری می‌بخشند «زیرا یک شاعر بیان شگفت‌آور را از راه تشبیه‌های نامتعارف تجربه می‌کند، شاعری دیگر مجازهای پیش‌تر شناخته شده رابه کار می‌برد. گاه واژه‌ای مهجور و ازیاد رفته آشنایی زدایی می‌کند، گاه واژه‌ای از زبان مردم کوچه و بازار و گاه واژه‌ای ممنوع.» (احمدی ۱۳۷۳: ۳۰۹) در زیر نمونه‌ای ازاین واژگان به ظاهر غیر شعری را می/ بینیم.

تیپا(۲۳)، بغض (۲۷)، کفتر(۳۴)، کژوکوژ(۶۱)، شنگ(۸۱)، چارچاربـاران(۱۲۶)، قلک (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. ازآن جمله است: ادامه دارد و دارد. (۷۸) یکی از آن صبح هاست (۲۷۳)، ازآن صبح‌های صبح (۲۸۳)، تاچشم چشمایی می‌کند. (۳۵۵)، چشم ار به هم بمالی. (۳۶۷)

واژگان زبان محلی یاگویش دوران کودکی آدمی که نشانه‌ای است برای دلالت بر چیزهای خوش و ناخوش آن روزگاران خوش، به رغم مشغله‌های بعدی زندگی، کم‌تراز ذهن زدوده می‌شوند و گه گاه مجال خودنمایی می‌یابند. شفیعی 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 درپایان کتاب معنی شده است:

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

از این‌ها گذشته، از آن‌جا که از به کارگیری واژگانی که ابـزار مناسـبی بـرای انتقـال اندیشه‌اش باشد، ابایی ندارد، واژه‌ی «لامپ» (۳۱۸) و ترکیب اصطلاحی «جعبه ی سیاه» هم به شعراو راه یافته است.

واژگان مشتق ومرکب

در نظام تکواژی زبان فارسی، تکواژ آزاد قاموسی، اگر ساده نباشد، مشتق، مرکـب و با ترکیبی از این دو است. بنابراین «مشتق کلمه‌ی غیربسیطی است که از الحاق ضـمیمه به کلمه یانیمه 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 نیابنـد، از رهگـذر ایـن امکـان زبـانی، تکـواژه دل‌خواه خود را می‌سازند و به کار می‌برنـد. از میـان واژگـان مـشتق مجموعـه‌ی مـورد بحث، این مشتقات که با میانوند الف سـاخته شـده، قابـل توجـه‌انـد: ژرفـاژرف، (۱۴) سبزاسبز (۵۵)، میلامیل، (۵۶)، بالابال (۲۵۶) مویا موی (۲۸۷)،

اما او با پسوندها هم مشتقاتی تازه و بدیع ساخته اسـت. ازآن جملـه مـی‌تـوان بـه موارد زیر اشاره کرد:

زندگار (۲۷) پیوندگار (۳۱۸) سوزگار (۱۴۶) چکین (۲۷۵)، برگینـه (۲۸۱) خردینـه (۲۷۳) لعلینه (۴۴۷)

ازمیان 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 ریـگ (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 استعاره ی مکنیه است .

دراین حالت صفت باموصوف نازسازگاراست و به تعبیری دقیق‌تر، صفت ازآن موصوف مذکور نه؛ بلکه وابسته‌ی موصوف محذوف است. بدین ترتیب ترکیب وصفی نمایانگر یک تصویر هنری است. مثلا درترکیب وصفی "خاشاک گیج" (۱۶۵) گیج بودن که یکی ازاوصاف 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 مشبهٌ 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 می کند و از سویی دیگر با اسمی که مو صوف قرار گرفته ،به استعاره‌ای کنایی تبدیل می‌گردد. مثلا 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 مفضلٌ علیهی داشته باشد، وجه تفضیلی می‌یابد. مثل واژه‌ی «خدا» در بیت «زآن 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 خرقه‌ی 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. مثلا در ترکیب سه جزئی «شط روان شن‌ها» (۱۹)گوینده به جای آن که روان بودن را به شن‌ها نسبت دهد به شط، که مجازا 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 آشنا یی زدایی و بر جسته سازی و در عین حال غا فل‌گیری 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 ، پیتاره‌ی نظام (۳۶۱) سبز جزیره (۴۵۳) و ترکیب‌های خیال‌انگیز گس حیرت و می خوش آرزو (۴۰۷)

۷- ترکیب های زیر نیز از منظرجمال شناسی 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 «چیست 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 دمشقی (۲۲۶) "ابرپرکلاغی (۳۱۰) وایجاد 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

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

۱- جمع بستن‌های غیرمتعارف

شفیعی در این اثر، برای برجسته کردن سخن خود و جلب توجه مخاطب، نشانه ی جمع رادر کنار وابسته‌ی اسمی که جمع بسته شود قرار می دهد: "چه‌ها فاصله" (۴۲) به جای چه فاصله هایی وازاین قبیل است : از دیگران سوش (۲۱۹)

«اگر» حرف ربط است و حروف جمع بسته نمی‌شوند. اما شفیعی آن رابه جای اسم می‌نشاند و جمع می‌بندد: در فصل سرداگرها (۱۳۶)

«دیگر» در منطق دستور اگر ضمیر باشد، با «ان» جمع بسته می‌شود. در حالی که شفیعی آن را با «ها» جمع بسته و به زبان مردم نزدیک کرده است «و حرف‌های دیگرو/ دیگرها» (۲۱۷). نظیر بسیارترها (۴۰۵) و بسیارها. (۴۸۴) شاعر برای تصرف در زبان، وند تصریفی"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 ازتصرف های شفیعی درزبان، آن جاست که حرف نشانه‌ی ندا را پیش از قید و صفت مبهم «هر و هیچ» قرار می‌دهد: ای هرگز و همیشه (۵۴)، ای هرآن قطره (۱۴۱)، ای هر شکوه و خاطره (۲۰۶) ای هرشکفته وی هرخجسته (۴۵۰) و ای هیچ. (۱۷۰)

استفاده از وند اشتقاقی و تصریفی (الف)؛ که در ادب گذشته‌ی ما بی‌سابقه نیست، در این اثرکاربرد نسبتا بالایی دارد و شاعر برای نشان دادن کثرت، بیان تعداد و تعجب، ازآن استفاده می کند: 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 درجایگاه و در نقش مفعول اسم: «اما» رها کن (۴۴۰)
- قید به جای اسم: تو را/ از هماره/ سوی جاودانه (۴۸)، همـاره هـام بـه هرگـز رسیده‌اند. (۴۵۰) نگاه هنوز (۱۷۳)، آستانه ی اکنون (۳۸۵)،
- تصرف درواحد های شمارشی: هرچه در آن، نه یک شاد، صد شاد (۲۶۴)
- حذف ضمیراشاره قبل ازکه: بی که (۲۳۳).
- استفاده از کاف تحبیب و تحقیر: ارغوانک (۶۶)

باستان گرایی

یکی ازشگردهای تغریب و برجسته کردن کـلام، اسـتفاده از واژه‌هـا و سـاختارهای نحوی کهن است. به سخن دیگر باستان گرایی عبارت است از «به کـار بـردن تعمـدی کلمات منسوخ یا شـیوه‌ی نحـوی مهجـور و غیـر متـداول جمـلات در زبـان امـروز». (میرصادقی ۱۳۷۶: ۳۱) بنابراین بـا سـتان گرایـی در دو حـوزه‌ی واژگـانی و نحـوی قابـل بررسی است. در مجموعه‌ی «هزاره‌ی دوم آهوی کوهی» نه تنها به دلیل تـسلط شـفیعی کدکنی بر میراث ادبی کهن فارسی؛ بلکه غالبا به منظور برجسته کردن کلام، برای نفـوذ در نفوس خواننده و یا ایجاد فضاهای سنتی و بردن مخاطب به روزگاران شـکوهمندی فرهنگ کهن ایران، برای یادآوری هویت تاریخی و زبانی او، بـه کـار مـی‌رود. در زیـر 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 گـسارد (۸۴)، قـارد (۱۳۹)، نپایـد (۱۴۳)، می زهد (۲۹۲)، می زید (۲۹۲)، پاید، (مراقب است) (۳۱۹) هشت (۳۷۱)

۲-۱ اسم

تنیّین، هُرّا (۱۵)، مزگـت (۰۲۱)، بـارو (۲۱)، نطـع(۲۲)، میـغ (۲۷) ، فلاخـن(۶۶)، گریوه(۱۰۷)، هامش(۱۱۸)، نخـاس(۱۱۸)، مـصاف(۱۴۴)، کـام (۱۴۵)، غلیـواژ (۱۷۴)، بویه (۲۰۵)، جوف(۲۲۴)، غرنگ (۲۴۰)، سطرلاب (۲۵۳)، رفرفه (۳۶۵)، زهش (۳۳۶)، پاساره (۳۲۸)، گاورس (۳۸۹)، زندان سرا (۳۹۶)، هرست (۴۰۱)، آمرود (۴۰۸)، هیمـه، باری(۴۱۲)، مجره (۴۳۶)، طیلسان (۴۴۸)، کومه (۴۵۳)، بازه (۴۸۰)

۳-۱ صفت

هشیوار(۱۳)، بشکوه (۱۴)، سـره (۲۳)، زنـدیق (۲۵)، کنّـاس (۲۶)، ذوذنـب (۳۶)، ریمن (۹۳، مخنّث (۹۴)، باژگونه (۹۸)، نخّاس (۱۱۸)، گشنامار (۱۴۴)، واژونـه (۱۴۵)، کران سنج (۲۵۸)، ستیهنده (۳۶۲)، برنا (۳۶۷)، کوروکبود (۱۶۷)

۲- باستان گرایی نحوی

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

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

بزن آن پرده اگر چند تو را سیم از ایـن سازگسـسته (۴۵) نمـاز آرمـت در گـل و آب و سبزه/ نماز آرمت در برناو روشن (۴۸)یادگاری بنـویس و بـه ره شـکوه، مپـوی (۱۲۴) چـه می‌شد گرت بود سین سرودی(۴۱۲) پارگکی ابر چندِسایه‌ی 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 مـی‌توانـد یکـی از خوانش‌ها را که با وزن شعر او سازگار است برگزیند. اما به هر روی ساکن کردن یکـی

از واج‌های کلمه، سبب ثقل در کلام می‌شود و البته آن را برجسته هم می‌کند: برْ بایی (۳۵)، بتْر اشم (۱۵۱)، نتْوانستند (۱۵۳) برْبود (۲۳۴)، بسْر شتی (۴۹۳).

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

زبان و موسیقی

«زبان فارسی ازچنان ظرفیت آهنگینی سرشار است که، اگرشاعربه درست نشانی واژگان درکنار هم مهارت یابد، شعر، بدون حضور موسیقی عروضی، می تواند از فضایی آهنگین برخوردار شود ». (فلکی ۱۳۸۰: ۱۲۰) با توجه به همین ظرفیّت‌های موسیقیایی است که گاه شاعر، افزون بر وزن عروضی، بااستفاده از واج‌ها (صامت یا مصوت) و یا هجاها، بر موسیقی شعر خود می‌افزاید. کلماتی که برای ایجاد موسیقی درونی شعر، انتخاب می شوند، البته موسیقی عروضی راهم برجسته‌تر می‌کنند. یکی از پدیده‌هایی که در سراسر کتاب هزاره‌ی دوم آهوی کوهی، به طور گسترده‌ای به کار گرفته شده و نظر هر خواننده رابه 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 ازموسیقی 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 ازاین ابزار موسیقی آفرین را می بینیم:

۱-تکرار واج و تولید جناس

گاهی تکرار واج گونه‌هایی ازجناس رابه 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 غـزل(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 تکرارمی شوندوموسیقی تولید می‌کنند، امـا بـه سـاخت جنـاس منجـر نمی‌گردند. اگر چه با اندک تصرفی می‌توان از آ نها گونه‌ای جناس پدید آورد: نـاژوی و اژونه(۲۱)، ظلـم و ظـالم(۲۳)، زنـدیق زنـدگار زمانـه(۲۷)، ادراکـی از درک(۵۲)، هیاهوی هایل(۷۸)، شورش شناور شن‌ها (۷۸)، خنیای نای (۷۹)، سوک و سـرود(۸۰)، باران به روی باروی بم نم نم (۸۴)، خزان ، لـرزان(۹۵)، زمزمـه و همهمـه (۹۶)، پـرده سرایان سرا پرده‌ی باغ(۹۶)، گسستن و رستن(۹۸)، خون وخاک و خاطره(۱۰۶)، چـراغ چشم جغد(۱۱۱)، داروغه و دروغ(۱۱۵)، تیر و تبـار تهمـت، سـود و سـودا (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)، رهنمـا، رهنامـه، ره (۱۶۱) هبوب و هبا (۱۶۲)، غلیواژ ژاژسرای (۱۷۴) ظهـور نـور و نمـا (۲۳۶)، پـیش پویش پاینده ی حیات (۲۹۰) شنگرف و بـرف (۲۷۳) جـشن جـاری طبیعـت اسـت و جوی (۲۸۹)، جوهرجوانی جهان (۲۹۰) فوجی از فاجعه (۲۹۴)، طواف و طیف (۳۲۱)، چنگ و چگور (۳۳۲)، پویـه و پـرواز (۳۸۳)، انبـوه انـدوهوار (۴۰۶)، غیـب و غـراب (۴۰۷)، سنجیده و سنجاب (۴۶۷) گنجشک شنگ (۴۸۶)

زبان و زیبایی

شاعر، هستی رابه گونه‌ای متفاوت با دیگران تجربه مـی‌کنـد و بـرای گـزارش ایـن دریافت هنرمندانه، ناگزیر به بیان مجازی روی می‌آورد. اما این مجازها در زبـان شـکل می‌گیرند و بدین ترتیب، زبان، که ابزار انتقال اندیشه و عاطفه‌ی گوینده است، وظیفـه‌ی

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 رابه 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». (آجدانی ۱۳۸۲ : ۱۹۲) بنابراین شاعر با کلمات زبان رفتاری شگفت دارد به گونه‌ای که به گفته‌ی لسینگ ادیب، منتقد و نمایش نامه نویس قرن هفدهم آلمان، شاعر می‌خواهد «نشانه‌های خود را از درجه‌ی قراردادی به درجه‌ی طبیعی برساند». (سمیعی 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)، منظومه ی 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) ، لجه ی ظلمت ز مهریری (۲۲۶)، شیشه ی یخ (۲۳۸)، آیش وسیع هوا (۲۶۲)، کاغذ کاهی کویر (۲۷۴) ، جاجیم باغ (۲۷۶)، کوره ی مخاصمه (۳۳۶)، نردبان معجزه (۳۴۷)، لانه ی زنبور لحظه (۴۰۴)، پرکاه وجود (۴۵۵) چاه هاویه (۴۴۹)، جاروی ذوذنب (۴۵۸) هندسه ی محو ذوذنب (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 بهره گیری 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، هرجا لازم باشد، به ساختن واژگان مشتق و مرکب روی می‌آورد و از ساختارهای نحوی ویژه‌ای برای ابلاغ پیام

خویش استفاده می‌کنند. در راستای تحقّق همین هدف است که گاه واژگان کهن که بعضاً برای خوانندهٔ 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 بهره گیری از موسیقی واج‌ها بر آهنگ عروضی شعر خویش می‌افزاید و برای ایجاد تصویرهای خیال انگیز، از شگردهای متفاوتی استفاده می‌کند.

کتاب نامه (فهرست منابع و مآخذ):

۱. آجدانی، ماشاالله ، ۱۳۸۲ ، یا مرگ یا تجدّد، تهران ، نشر اختران

۲. آشوری ، داریوش، ۱۳۷۳، شعر و اندیشه، تهران، نشر مرکز

۳. احمدی، بابک، ۱۳۷۳، حقیقت و زیبایی،تهران، نشر مرکز

۴. ـــــــــ ، ـــــــــ 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. دیچز، دیوید ، ۱۳۶۶، شیوه 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. شفیعی کدکنی، محمدرضا، ۱۳۶۸، شعر معاصر ادب، تهران، آگاه

۱۱. ـــــــــ ، ـــــــــ ، ۱۳۶۸ ، موسیقی شعر، تهران، آگاه

۱۲. ـــــــــ ، ـــــــــ ، ۱۳۷۶ ، هزاره ی دوم آهوی کوهی، تهران ، انتشارات سخن

۱۳. صدر حاج سید جوادی، احمد ۱۳۶۹، دایرۀ المعارف تشیع، تهران ، موسسه دایـرۀ المعـارف تشیعبا 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. ـــــــــ ، ـــــــــ ، 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 ، ایرناریما، ۱۳۸۴، دانش نامه ی نظریه های ادبی معاصر، مترجمان مهاجر، مهران و نبوی، محمد، تهران ، نشر آگه

۲۱. میر صادقی(ذوالقدر) ، میمنت، ۱۳۷۶، واژه نامه ی 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، محمّدرضا، ۱۳۸۰ ـــــــــــــ ، مجله ی زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تربیت معلم سال نهم، شماره ی ۲۳