

تحلیل ساختاری شعر هزارهٔ دوم آهوی کوهی

غلامرضا پیروز*

احمد خلیلی**

چکیده

شعر «هزارهٔ دوم آهوی کوهی» یکی از اشعار محمدرضا شفیعی کدکنی است که شاعر سعی کرده است در آن، با استفاده از زبان ادبی فاخر، تناسب محکمی میان صورت و محتوا ایجاد کند. اصولاً شعر، یک نیاز درونی است که در زبان شکل می‌گیرد و به فعلیت می‌رسد. زبانی که از امکانات و عناصر خاصی بهره برده و به درجهٔ هنری رسیده است. در سایهٔ کاربست همین عناصر و امکانات است که ساختار شعر، شکل می‌گیرد. بررسی ساختاری یک اثر ادبی به معنی بررسی مجموعهٔ اجزا و عواملی است که کلیت آن اثر را به وجود آورده است. در این مقاله با روشی تحلیلی - توصیفی به مولفه‌های تکرار، انسجام و روایت در شعر «هزارهٔ دوم آهوی کوهی» پرداخته شده است تا نقش روابط موجود بر عناصر ساختاری این شعر که دلالت کلی این شعر را ساخته‌اند، تبیین و از این طریق مهم‌ترین ویژگی‌های ساختاری این شعر نشان داده شود. نتیجهٔ پژوهش بیانگر این است که شاعر با کمک گرفتن از این اصول، زبان شعری خود را از زبان عادی متمایز ساخته و با استفاده از این تمهیدات زیباشناختی، وحدت خاصی میان صورت و محتوای شعر برقرار ساخته است. راز مقبولیت شعر «هزارهٔ دوم آهوی کوهی» در استفادهٔ بجا و مناسب از همین روابط ساختاری در کلیت شعر است.

کلیدواژه‌ها: ساختار، تکرار، انسجام، روایت، شفیعی کدکنی، هزارهٔ دوم آهوی کوهی.

* دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه مازندران (نویسندهٔ مسئول)، pirouz_40@yahoo.com

** دکترای زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه مازندران، ahmad_khalili64@yahoo.com

تاریخ دریافت: ۱۳۹۴/۷/۵، تاریخ پذیرش: ۱۳۹۴/۹/۱۵

۱. مقدمه

از زمان فردینان دو سوسور (Ferdinand de Saussure) به این سو پرداختن به ساختارها، مهم‌ترین دل‌مشغولی و دغدغهٔ پژوهشگران در علوم مختلف از جمله ادبیات بوده است. فرضیهٔ نظام‌مند بودن زبان، منتقدان را بر آن داشت که ادبیات را نیز سیستمی نظام‌مند بدانند و همان تمایزی را که سوسور میان زبان و گفتار، محور جانشینی و هم‌نشینی می‌یافت، میان زبان ادبی و زبان غیر ادبی بیابند. رویکرد زبان‌شناسی ساختارگرا، به مصادیق و جنبه‌های مختلف زبان؛ یعنی گفتارها معطوف است. در این نظریهٔ منتقد می‌کوشد تا مصادیق و سویه‌های متنوع ادبیات؛ یعنی ژانرهای مختلف و چگونگی متابعت یا عدول از هنجار و نرم (Norm) را مورد بررسی و تحلیل قرار دهد.

شعر «هزارهٔ دوم آهوی کوهی» یکی از شعرهای شفيعی است که به نظر می‌رسد، هم از نظر حالت عاطفی شاعر و القای آن حالت به مخاطب، و هم از نظر شکل ظاهری و نمای بیرونی و پایان‌بندی هر سطر و هر بند به عنوان زنگ پایان با توجه به محتوای هر یک از بندها، از شعرهای تاثیرگذار شفيعی کدکنی باشد.

این شعر که جغرافیای تاریخی ایران را با حسّی نوستالژیک مرور می‌کند، دربردارندهٔ تصویرهایی است که از اندیشهٔ واحدی سرچشمه گرفته است. اندیشه‌ای که به زبانی ادبی بیان شده است. نگاه شاعر بر منظره‌ای، اندیشه و خیال او را در آفاق دوردست و «در فضایی که مکان گمشده از وسعت آن» به گردش درآورده و با گسترهٔ تجربه‌ها و دانسته‌های شاعر درآمیخته و در قالب زبانی تشخّص یافته، شعری پدید آورده که گویی شنونده را نیز در همان فضاها سیر می‌دهد. «انگیزهٔ سرودن این شعر مشاهدهٔ تصویرهایی بوده در کتابی که چند سال پیش، از بقایای بناهای تاریخی و معماری اسلامی در ماوراءالنهر و آسیای مرکزی – که امروز بیرون از مرزهای ایران واقع است – منتشر شده بود. دیدار تصویر کاشی‌های برج‌مانده در آن بناها، تخیل و احساس شاعر را برانگیخته و به دورجای‌ها و زمان‌های دیرین برده و حاصل این سیر و سیاحت با چنین حالتی، شعری است که اینک پیش رو داریم» (یوسفی، ۱۳۸۶: ۷۷۹). نام شعر «هزارهٔ دوم آهوی کوهی» خود حاکی از محتوا و مضمونی است که نگاهی به میراث و فرهنگ گذشتهٔ ایران دارد.^۱ «در میان شاعران نوپرداز معاصر، شفيعی، بیش از همه دل‌بستگی به میراث فرهنگی و ادبی گذشته دارد و بیش‌تر و گسترده‌تر جلوه‌های تأثر از این میراث را در شعر او می‌بینیم» (عباسی، ۱۳۸۷: ۱۳۹). این گرایش شفيعی را به سنت باید از آن نوع دانست که او اصولاً از منظر رماتیستی نسبت

به سنت نوستالژی دارد. او بر خلاف بسیاری از شاعران معاصر که در مقابل فرهنگ و سنت گذشته ایران سر تعارض و ناسازگاری دارند، تمام جلوه‌های این تمدن را دوست دارد و به آن عشق می‌ورزد، به گونه‌ای که در بیش‌تر اشعارش برای این میراث غنی حسرت می‌خورد؛ حسرت از این‌که آن سنت و گذشته درخشان از بین رفته است. «بنابراین می‌توان گفت نگاه تاریخی شفיעی مبتنی بر دو اصل حسرت و حیرت شکل گرفته است» (بشردوست، ۱۳۷۹: ۲۶۸). شفיעی این اندیشه تاریخی و فرهنگی را در اکثر اشعار خود به وفور یاد می‌کند. عابدی در این باره می‌نویسد: «دقیق‌تر و مناسب‌تر آن است که م. سرشک را شاعری اندیشه‌ورز بدانیم و شعرش را سروده‌هایی که با اندیشه پیوند خورده. این اندیشه از گرایشی تاریخی سرچشمه می‌گیرد» (نقل از بشردوست، ۱۳۷۹: ۲۵۹). بیان این اندیشه‌های دردناک تاریخی - فرهنگی در شعرهای او جلوه‌هایی متفاوت دارد. شعر «هزاره دوم آهوی کوهی» نیز از آن دسته شعرهایی است که در زمینه حسرت و افسوس تاریخی - فرهنگی شاعر خلق شده است، اما این شعر بیش از اشعار دیگر شفיעی مورد توجه قرار گرفته است. با این توصیف این سوال پیش می‌آید که در صورت یا معنای این شعر چه رازی نهفته است که با وجود شعرهایی چون «نوشدارو بعد از مرگ سهراب»، «درآمد به حصار»، «زندیق زنده» و ... این شعر بیش از اشعار دیگر مورد توجه قرار گرفته است. به نظر نگارندگان این جستار، راز مقبولیت این شعر در گرو ظرافت‌های صوری و ساختاری و ارتباط متقابل آن با اندیشه موردنظر شاعر است.

این مقاله با رویکردی تحلیلی - توصیفی به بررسی شعر «هزاره دوم آهوی کوهی» می‌پردازد. بدین منظور، این شعر نخست بر اساس قاعده «تکرار» مورد بررسی قرار گرفت. سپس عنصر «انسجام» به عنوان یکی از امکانات ساختاری این متن بررسی شده و ضمن برشمردن مولفه‌های این دو عنصر، مشخص شده که شاعر از این عناصر چه استفاده‌هایی کرده و در آن‌ها چه تصرفاتی نموده و نقش این تصرفات در پیام شعر چه بوده است. در پایان نیز عنصر «روایت» مورد توجه قرار گرفته، تا نمایانده شود این عنصر چه نقشی در ساختار بندی این شعر داشته است. بدین ترتیب مهم‌ترین پرسش‌هایی که در این پژوهش به آن‌ها پاسخ داده خواهد شد عبارت‌اند از:

۱- مهم‌ترین ویژگی‌های صوری و ساختاری شعر «هزاره دوم آهوی کوهی» کدامند؟

۲- کارکرد عنصر تکرار، انسجام و روایت در این شعر چگونه است؟

در باب پیشینهٔ این بحث نیز، تحقیقی با این رویکرد در بررسی شعر «هزارهٔ دوم آهوی کوهی» انجام نگرفته است. اما در بررسی این شعر یا بررسی ساختار اشعار شفيعی آثاری با رویکردهای متفاوت به نگارش درآمده است؛ از جمله:

غلامحسین یوسفی (۱۳۸۶) در کتاب «چشمهٔ روشن» این شعر را از نظر محتوا و مضمون شعری مورد بررسی قرار داده است. نویسنده در این اثر بیشتر به جنبه‌های محتوایی، تاریخی و اسطوره‌ای شعر پرداخته و توجهی به زبان و ساختار آن نکرده است. فتوحی (۱۳۸۷) در مقاله‌ای با عنوان «شکل و ساخت شعر شفيعی» به بررسی مجموعه دفتر شعری «هزارهٔ دوم آهوی کوهی» پرداخته است. نویسنده در این اثر به صورت کلی به مجموعهٔ این دفتر پرداخته و کوشیده تا نسبت اندیشه و ساخت را در شعر او نشان دهد و نتیجه می‌گیرد که اشعار شفيعی از فرم و ساختار بسیار محکمی برخوردار است و با توجه به این ساختار به انتقاد از شعرهای بی‌ساخت شاعران معاصر می‌پردازد. فولادوند (۱۳۸۷) نیز در کتاب «از چهره‌های شعر معاصر» در بخشی با عنوان «زالال زمزمهٔ جاری، در موسیقی درونی شعر شفيعی کدکنی» به بررسی جنبه‌های واج‌آرایی و موسیقی حاصل از آن‌ها در مجموعهٔ اشعار شفيعی پرداخته است. نگارنده در این پژوهش نگاهی کلی به اشعار او داشته و از میان عناصر مختلف ساختاری تنها به تأثیرات موسیقایی مجموعه اشعار او پرداخته است. نقابی و فرج‌پور (۱۳۹۲) نیز در مقاله‌ای به بررسی عناصر موسیقایی در سراسر اشعار مجموعهٔ هزارهٔ دوم آهوی کوهی پرداختند. و در نهایت عقدایی (۱۳۹۰) در مقاله‌ای به بررسی زبان در مجموعهٔ مورد نظر پرداخته و بیشتر به عناصر آرکائیک در شعر شفيعی توجه داشته است.

۲. ساختار و ساختارگرایی

تا اوایل قرن بیست، بیش‌تر تحقیقاتی که در حوزهٔ نقد ادبی قرار داشتند، نگاه، شیوه و روش بررسی و تحلیل خود را بیرون از متن جست‌وجو می‌کردند، اما در آغاز این سده دستاوردهای سوسور در حوزهٔ زبان‌شناسی، نوعی دگرذیسی روش‌شناختی را در این زمینه رقم زد که به موجب آن، هر نوع بررسی که به بیرون از اثر راه می‌برد، مردود شناخته شد. سوسور با پافشاری بر قراردادی بودن زبان، نشان داد که عوامل برون‌زبانی هیچ تأثیری در زبان نمی‌گذارند (هاوکس، ۱۹۹۷: ۲۶). قائل شدن به چنین نقشی برای زبان، در واقع نادیده گرفتن مسائل تاریخی، اجتماعی، فرهنگی و... و دادن نقش فرعی به آن‌ها بود. بعد از او

یاکوبسون (Jacobsen)، ترویتسکوی (Trubetzkoi)، هالییدی (Halliday) و بسیاری از فرمالیست‌ها این نظریه را عمیقاً مورد مطالعه و بررسی قرار دادند و دامنه آن دستاوردها را به حوزه ادبیات گشاندند. فرمالیست‌ها معتقد بودند که فرم و شکل وسیله‌ای برای بیان محتوا نیست، بلکه این محتواست که به شکل‌گیری فرم کمک می‌کند. از نظر آنان محتوا یک بستر و زمینه مناسب برای شکل به حساب می‌آید (ایگلتون، ۱۳۸۸: ۶). آنان به کشف اصول و قواعدی علاقه‌مند بودند که اثر ادبی به وسیله آن‌ها ساخته می‌شود و این که، این اصول و قواعد چگونه یک متن ادبی را از غیر ادبی متمایز می‌کند. این منتقدان با این دیدگاه خود تنها متن را اساس کار خود قرار دادند و به زندگی، شخصیت و عوامل بیرونی و غیر متنی توجهی نداشتند.

این دگرگونی‌های گسترده در حوزه ادبیات و نقد ادبی سبب شکل‌گیری مکتب ساختارگرایی (Structuralism) شد. این مکتب «در پی آن است که الگویی از خود نظام ادبیات به عنوان مرجع بیرونی آثار منفردی که بررسی می‌کند، به دست دهد» (اسکولز، ۱۳۸۳: ۲۶). منتقدان ساختارگرا با کارهای افرادی چون یاکوبسون، اشتراوس (Strauss)، رولان بارت (Barthes) و... با تأکید بر روابط میان عناصر سازنده در داخل یک ساختار و مناسبات درونی میان آن‌ها به تحقیق در رابطه با پدیده‌های مختلف ادبی، اجتماعی و فرهنگی جوامع مختلف پرداختند تا اجزا و عناصر اصلی آن‌ها و ارتباطشان را در یک ساختار کلی کشف کنند. برای نمونه لوی اشتراوس نظریه‌ای را در مردم‌شناسی پایه‌گذاری می‌کند که بر اساس آن شناخت هر فرهنگ و جامعه‌ای تنها از مسیر شناخت ساختار فرهنگی آن جامعه و روابط درونی آن‌ها معنا می‌گیرد و اگر قرار باشد این مفاهیم بررسی گردد، تنها از مسیر مقایسه ساختارهای متعدد میسر خواهد بود (لیچ، ۱۳۵۸: ۷۰-۵۷ و هارلند، ۱۳۸۸: ۳۶۰-۳۵۴). یا، هالییدی و حسن (Hassan) برای بررسی انسجام در یک متن، ساختار کلی آن را در سه جزء روابط معنایی، لفظی و نحوی آن مورد تحلیل قرار دادند (هالییدی و حسن، ۱۹۷۶: ۱۴۵-۱۰۹). تودوروف (Todorov) نیز برای بررسی کلّ یک اثر ادبی آن را به چند جزء تقسیم می‌کند و آن‌ها را در ارتباط با هم مورد تحلیل قرار می‌دهد. او مسائل مربوط به اثر ادبی را به سه دسته؛ جنبه کلامی متن، جنبه نحوی و جنبه معنایی تقسیم‌بندی می‌کند، و می‌نویسد: ما برای تحلیل یک اثر ادبی باید این اجزا را در تقابل باهم مورد بررسی قرار دهیم (تودوروف، ۱۳۷۹: ۳۹-۳۳). بنابراین تحلیل ساختار یک اثر ادبی به این معناست که اجزای آن اثر در ارتباط با یکدیگر و در ارتباط با کلیت اصلی آن اثر بررسی شوند. هر پدیده جزئی از یک کلّ است و فقط در درون آن کلّ می‌توان آن پدیده را درست و کامل

فهمید. این موضوع تا جایی اهمیت دارد که در تعریف ساختار آمده است: «در اثر ادبی ساختار، به تمام عناصر و اجزایی گفته می‌شود که در ارتباط متقابل با یکدیگر قرار دارند تا کلیت آن اثر را پدید آورند» (آبرامز، ۱۹۷۰: ۳۵۲).

ساختارگرایان با این روش، قصد داشتند تا اصول و قوانین ثابت و تغییرناپذیری را که ساختارها بر اساس آن شکل گرفته‌اند، پیدا کنند. اگر قرار باشد در یک جمع‌بندی نهایی، مراحل نقد ساختاری بیان گردد، می‌توان گفت که رویکرد نقد ساختاری از سه مرحله تشکیل می‌شود: ۱- استخراج اجزای تشکیل دهندهٔ ساختار اثر ۲- بررسی ارتباط موجود میان اجزا ۳- نشان دادن دلالتی که در کلیت ساختار اثر هست و وجود معنا را در آن امکان‌پذیر می‌سازد (گلدمن، ۱۳۸۲: ۱۰).

در این پژوهش سعی بر آن است، روابط معنایی، واژگانی و نحوی و به طور کلی عناصر زبانی و ساختاری که کلیت ساختاری شعر «هزارهٔ دوم آهوی کوهی» را می‌سازند و در القای پیام مورد نظر شاعر نقش دارند، با توجه به سه قاعدهٔ تکرار، انسجام و روایت مورد بررسی و تحلیل قرار گیرد.

۳. تکرار

تکرار (Repetition) از عوامل ایجاد توازن و در نتیجه قاعده‌افزایی و برجسته‌سازی است. این مسأله برای نخستین بار از سوی یاکوبسون مطرح شده است. او معتقد بود که «فرایند قاعده‌افزایی چیزی نیست جز توازن در وسیع‌ترین مفهوم خود و این توازن از طریق تکرار کلامی حاصل می‌آید» (صفوی، ۱۳۸۰: ۱۵۰). تأثیر تکرار را در شعر می‌توان از دو جنبه مورد بررسی قرار داد: یکی آن‌که تکرار، یکی از عوامل مهم موسیقایی شعر است و در هر گونه نظم موسیقایی، خواه در شعر باشد خواه در موسیقی، تکرار نوعی از توازن را به وجود می‌آورد و دیگر آن‌که وقتی شاعر موضوعی را در شعر خود مطرح می‌کند با هر تکراری که می‌آورد، قسمت قبلی را در ذهن مخاطب زنده می‌کند. به همین دلیل «تکرار از قوی‌ترین عوامل تأثیر است و بهترین وسیله‌ای که عقیده یا فکری را به کسی القا می‌کند» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۸: ۹۹).

تکرار از جمله شاخصه‌های سبکی شعر شفیعی است. این شاخصه، عامل بسیار مهمی در انسجام بخشیدن به شعرهای اوست (عباسی، ۱۳۸۷: ۲۰۷). از آنجا که توازن‌ها به سه

گروه توازن‌های آوایی، واژگانی و نحوی دسته‌بندی می‌شود، می‌توان انواع تکرارها را در شعر «هزارهٔ دوم آهوی کوهی» در سه حوزهٔ توازن‌های آوایی، واژگانی و نحوی بررسی کرد:

۱.۳ توازن آوایی

«منظور از توازن آوایی (Phonic Parallelism) مجموعه تکرارهایی خواهد بود که در سطح تحلیل آوایی امکان بررسی می‌یابند» (صفوی، ۱۳۸۰: ۱۶۱). توازن آوایی به دو بخش کمی و کیفی تقسیم‌پذیر است.

۱.۱.۳ توازن آوایی کمی

توازن آوایی کمی مربوط به وزن است. وزن با موسیقی ارتباط مستقیم و تنگاتنگ دارد و یکی از دلایل اصلی توازن در شعر همین عنصر وزن است. وزن و عناصر موسیقایی شعر از عناصر مهمی است که صورت‌گرایان و ساختارگرایان بدان توجهی خاص دارند. آن‌ها می‌گویند که وزن از جمله عناصری است که در رسیدن به معنای شعر و درک و دریافت متن سودمند است، چرا که به نظر آنان اصولاً میان وزن و محتوا هماهنگی نسبی می‌تواند وجود داشته باشد.^۲ وحیدیان کامیار در این باره می‌نویسد: «هر شعری بسته به محتوا و حالت عاطفیش، با وزن خاصی مطابقت دارد. به عبارت دیگر، شاعر از میان اوزان شعر، وزنی را که با محتوا و حالت انفعالی شعرش هماهنگ باشد، برمی‌گزیند» (وحیدیان کامیار، ۱۳۸۶: ۶۱).

شفیعی شعر «هزارهٔ دوم آهوی کوهی» را در وزن «فاعلاتن فعلاتن فعلاتن فع-لن» سروده است که از متفرعات بحر رمل است. این وزن از جمله وزن‌های نرم و ملایمی است که بیشتر در مضامینی چون شکوه، فراق، سوگ، مرثیه، درد و حسرت به کار رفته است. برای نمونه خاقانی، جایی که از مرگ فرزندش سخن می‌گوید، از این وزن استفاده می‌کند:

صبح‌گاهی سر خوناب جگر بگشاید ژالهٔ صبحدم از نرگس تر بگشاید

(خاقانی، ۱۳۸۸: ۱۵۸)

هم‌چنان‌که پیش از این بیان شد، مهم‌ترین مضمونی که در این شعر می‌توان ردپای آن را جست، مضمون حسرت و تاسف بر گذشتهٔ درخشان ایران است؛ این حسرت دردمندانه به درستی وزن مناسب خود را یافته است. برای نمونه در بند زیر:

«این چه حزنی است که در همهمهٔ کاشی‌هاست / جامهٔ سوگ سیاوش به تن پوشیده است / این طیننی که سرایند خموشی‌ها / از عمق فراموشی‌ها» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۶: ۱۹)

توازن حاصل میان وزن و محتوا کاملاً مشهود است. بدین ترتیب در ساختار این شعر میان محتوا و وزن هماهنگی مناسبی برقرار است و این ویژگی از منظر نقد ساختاری درخور توجه است.

۲.۱.۳ توازن آوایی کیفی

توازن آوایی کیفی ناظر بر تکرار یک واج، چند واج درون یک هیجا یا کل هیجا است و از تکرار شدن صامت و مصوت در محور همنشینی حاصل می‌شود که خود سبب ایجاد نوعی موسیقی درونی در شعر می‌شود. این توازن علاوه بر کارکرد لفظی؛ یعنی تأثیر در جنبهٔ موسیقایی شعر، می‌تواند کارکردهای محتوایی و معنایی نیز داشته باشد و می‌تواند ما را به معنای پنهان متن که در ذهن شاعر وجود دارد، برساند.^۳

یکی از تکرارهای آوایی برجسته‌ای که در این شعر دیده می‌شود، تکرار مصوت بلند «آ» است. این مصوت ۱۴۵ بار در ساختار این شعر استفاده شده است و به گونه‌ای موثر در خدمت تداعی معانی مورد نظر شاعر قرار گرفته است. صدای «آ» اولین چیزی را که به گوش می‌رساند، طنین آه و حسرت است که با محتوای این شعر این‌همانی دارد و این صدا و آوایی که از تکرار این مصوت برمی‌خیزد، حال و هوای معنایی و عاطفی سخن را به ذهن خواننده می‌رساند. برای مثال در بند زیر با تکرارهای «آ» می‌توان به وضوح صدای آه و افسوس شاعر را در مسیر طولانی تاریخ شنید:

«تا کجا می‌برد این نقش به دیوار مرا / تا بدانجا که فرو می‌ماند / چشم از دیدن و / لب نیز ز گفتار مرا» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۶: ۱۸)

تکرار این مصوت در بند زیر برجستگی خاصی دارد:

«چشم آن آهوی سرگشته کوهی است هنوز / که نگه می‌کند از آن سوی اعصار مرا» (همان: ۲۰)

شفیعی در این شعر، حتی با انتخاب مصوت «آ» به عنوان یکی از حروف قافیه و نیز آخرین واج ردیف، این آه طولانی و بی‌پایان خود را در گوش مخاطب طنین‌انداز کرده است. در بند زیر این ویژگی به گونه‌ای واضح‌تر به تصویر درآمده است:

«بوتهٔ گندم رویده بر آن بام سفال / باد آوردهٔ آن خرمن آتش زده است / که به یاد آورد از فتنهٔ تاتار مرا» (همان: ۲۰)

یکی دیگر از واج‌هایی که در این شعر بسیار تکرار شده است، صامت «ر» است که فریاد استمرار و رفتن و گذر را در وجود شاعر برمی‌انگیزد. این واج ۱۱۸ بار در این شعر تکرار شده است. اگرچه این صامت به طور محسوسی در یک سطر یا بند تکرار نشده است اما التزام شاعر در استفاده فراوان از این صامت موجب توازن آوایی این شعر شده و در القای پیام مورد نظر شاعر به مخاطب تاثیر زیادی گذاشته است:

«تا کجا می‌برد این نقش به دیوار مرا / تا درودی به سمرقند چو قند / و به رود سخن رود کی آن دم که سرود / کس فرستاد به سراندر عیار مرا» (همان: ۱۹)

تکرار این صامت در بند زیر نیز زیبایی خاصی به شعر بخشیده است:

«روی آن پنجره با زینت عریانی‌هاش / که گذر می‌دهد از روزن اسرار مرا» (همان: ۲۱)

توازن کیفی حاصل از تکرار واج‌ها را در سطر سطر این شعر نیز می‌توان مشاهده کرد، از جمله: تکرار «ک» در سطر «که در این کاشی کوچک متراکم شده است» یا صدای «ش» در سطر «شعله آتش کرکوی و سرود زرتشت» یا صدای «س» در سطر «سبزی سرو قد افراشته کاشمر است» و ...

دسته دیگر از توازن آوایی کیفی حاصل تکرار هجاهاست که این نوع تکرار بیشتر در سطح فعل‌ها روی می‌دهد. در افعال به کار رفته در این شعر بسامد این تکرار بسیار زیاد است و بیشتر این فعل‌ها همگی شامل این تکرار می‌شوند. در این فعل‌ها «می‌برد، می‌ماند، می‌نمایند، می‌کند، می‌شود، می‌دهد، می‌روم و ...» هجای «می» که نشانه استمرار است و با فضای معنایی شعر در ارتباط است، در همه آن‌ها تکرار شده است. در این شعر «می» ۱۵ بار در سطح فعل‌ها تکرار شده است. گروه دیگری از این تکرار فعلی در شناسه «د» می‌باشد که مانند «می» ۱۵ بار در فعل‌هایی چون «آورد، می‌برد، آید و ...» تکرار شده است گذشته از این که از سایر واژه‌ها نیز فراوان به به گوش می‌رسد. تکرار این هجا، صدایی کوبنده و محکم دارد که با معنای درونی شعر هم‌خوانی دارد. با تأمل در این شعر به سهولت قابل درک است که شاعر با تکرار «آ»، «ر»، «می»، «د» و ... در محور افقی و عمودی شعر نهایت تلاش خود را برای هماهنگی میان صورت و معنا به کار برده است. در خوانش این شعر، در سایه توازن حاصل شده، مخاطب به راحتی با شاعر همراه شده و آن اندیشه‌ای که شاعر قصد انتقالش را داشته، دریافت می‌کند.

۲.۳ توازن واژگانی

مهم‌ترین ابزار شاعر برای خلق یک شعر، واژه‌ها هستند و شاعران بزرگ در محور جانشینی کلام، واژگانی با بار معنایی و موسیقایی زیبا و سازگار با متن شعری خود انتخاب می‌کنند، چرا که «سازمان‌بندی معنا به واسطهٔ عمل واژگان صورت می‌گیرد» (مهاجر و نبوی، ۱۳۶۷: ۳۵). شفיעی به خوبی پی برده که یکی از شیوه‌هایی که عمق و تاثیر واژه‌ها را بیشتر می‌کند، توجه به آهنگ و موسیقی آن‌هاست. زیرا واژه علاوه بر معنایی که به ذهن شنونده می‌رساند، در هنگام خواندن آهنگی را به گوش می‌رساند که اغلب به رساندن معنای آن هم کمک می‌کند. بدین ترتیب در نظر وی هر کلمه علاوه بر بار معنایی از نظر آهنگ نیز ارزش دارد و این یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های زبان شعری اوست. شفיעی خود درباره انتخاب واژگان در شعر می‌نویسد: «بی‌گمان یک شاعر بزرگ، به مناسبت نیازمندی‌هایی که در ارائهٔ عواطف و تخیل خویش دارد و بر اثر پشتوانهٔ فرهنگی پهناور، باید واژگان خاصی را برگزیند» (شفיעی کدکنی، ۱۳۸۷: ۹۲). از دیدگاه او شاعر باید در محور جانشینی زبان، به دنبال زیباترین و موسیقایی‌ترین واژه باشد تا بتواند از آن در محور همنشینی شعر استفاده کند. این همان تعریفی است که یاکوبسون از شعر ارائه می‌دهد. او شعر را انتخاب واژگان از طریق محور استعاره یا جانشینی کلام و انتقال آن بر محور مجاز مرسلی یا همنشینی می‌داند (اسکولز، ۱۳۸۳: ۵۱).

توازن واژگانی (Lexicon Parallelism) مربوط به توازن‌هایی است که از تکرار واحد زبانی بزرگ‌تر از هجا ساخته می‌شود. این توازن می‌تواند تکرار یک واژه، یک گروه و یا یک جمله باشد (صفوی، ۱۳۸۰: ۲۰۷). این نوع توازن هم شامل تکرار آوایی کامل مانند تکرار جمله، ردیف، جناس تام و ... می‌شود و هم تکرار آوایی ناقص مانند قافیه، انواع جناس، سجع و ... را در برمی‌گیرد. در این جا ما از میان توازن‌های واژگانی، به آن‌چه که نقش کلیدی در شکل‌دهی به ساخت این شعر دارند، اشاره می‌کنیم:

۱.۲.۳ تکرار جمله

پیش از این اشاره شد که یک‌دسته از توازن‌های واژگانی، مربوط به تکرار جمله است، زیرا تکرار جمله در واقع تکرار مجموعه واژه‌هایی است که در یک جمله از پی هم می‌آیند. تکرار جملات یکی دیگر از شاخصه‌های سبکی شعر شفיעی است. «عبارت‌ها و شبه جملاتی در شعر شاعر کدکن، بسیار تکرار می‌شود که معمولاً در آغاز بندها می‌آید و حادثهٔ

ذهنی و هسته مرکزی شعر از طریق آن تا پایان حفظ می‌شود و مانع گسستگی ساختار کلی شعر می‌گردد» (عباسی، ۱۳۸۷: ۲۰۸). در این شعر مهم‌ترین تکراری که در سطح جمله دیده می‌شود تکرار سطر اول شعر؛ یعنی «تا کجا می‌برد این نقش به دیوار مرا» است. این سطر سه بار در این شعر تکرار شده است؛ یک‌بار در آغاز شعر، دگربار در میانه آن و سپس در پایان. تکرار این سطر تأثیر زیادی در زیبایی ساختار این شعر داشته است، چرا که از یک سوی سبب شده احساس و تخیلی یک‌نواخت در کلیت شعر عرضه گردد و از سوی دیگر تکرار جنبه آهنگین و موسیقایی شعر را برای القای مفهوم مورد نظر شاعر آماده کرده باشد. نکته مهم این است که این سطر، ساختاری استفهامی دارد. آغاز شعر با استفهام و پرسش یکی از ویژگی‌های شعر معاصر است. این گونه آغاز کردن شعر با طرح یک سوال، خواننده را با ابهام مواجه می‌سازد و ذهن او را به تکاپو وامی‌دارد تا در فرایند تکمیل شعر سهیم گردد. در این شعر نیز تکرار این سطر استفهامی، ذهن مخاطب را برای درک اندیشه مفهوم مورد نظر شاعر برجسته‌تر می‌کند.

نکته دیگری که در رابطه با تکرار در این شعر باید به آن اشاره کرد، تکرار بند آغازین شعر در پایان آن است که نشانگر این است که هنوز ذهن شاعر از حرکت باز نایستاده است. این شعر با بند:

«تا کجا می‌برد این نقش به دیوار مرا / تا بدانجا که فرو می‌ماند / چشم از دیدن و / لب نیز ز گفتار مرا» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۶: ۱۸)

آغاز می‌شود و با همین بند به پایان می‌رسد. این شیوه پایان‌پذیری خواننده را به بازنگری و بازخوانی مکرر شعر وامی‌دارد، زیرا شعرهایی که پایان‌پذیری قطعی دارند به مخاطب خود، آرامش و آسایش ناشی از اتمام را انتقال می‌دهند که چندان پایدار نیست، در حالی که شعرهایی مانند «هزاره دوم آهوی کوهی» که پایان باز و رهاشده‌ای دارند، خواننده را به جدال با ذهن خود برای دستیابی به معنای نهایی شعر وامی‌دارند (قدمیاری و دلائی میلان، ۱۳۸۹: ۱۲۸۹). در این گونه شعرها، در واقع دنباله اندیشه شاعر در اختیار مخاطبان گذاشته می‌شود تا هر یک از آن‌ها نیز به بازخوانی و بازسازی شعر پردازند و بدین‌گونه وسعت زمان و مکان و بی‌پایانی تصویرها را، بیان می‌کند.

۲.۲.۳ قافیه و ردیف

یکی دیگر از عواملی که موجب توازن واژگانی در کلام می‌شود قافیه و ردیف است. در شعر فارسی قافیه و ردیف نقش اساسی در موسیقی کناری شعر بر عهده دارند، مخصوصاً

در شعر معاصر که موسیقی شعر بر دوش کلمات محدودی گذاشته شده است، تکرار کلماتی مشابه در پایان هر بند، موسیقی گوش‌نوازی ایجاد می‌کند که تأثیر شعر را دو چندان می‌کند. شفیع، خود نیز در کتاب «موسیقی شعر» در بحث‌هایی جامع به اهمیت قافیه و ردیف در ساختار شعر می‌پردازد. او پانزده نقش برای قافیه برمی‌شمارد و مهم‌ترین نقش آن را در تأثیر موسیقایی اش می‌داند (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۸: ۶۲). در مورد ردیف نیز معتقد است، علاوه بر تأثیر موسیقایی، از نظر معانی و کمک به تداعی‌های شاعر نیز نقش پررنگی دارد (همان: ۱۳۸-۱۴۱). از نظر او، قافیه و ردیف جزئی از مجموعه‌ای هستند که از رهگذر نظام موسیقایی سبب رستاخیز کلمه‌ها و تشخیص واژه‌ها در زبان می‌شوند.

در شعر «هزارهٔ دوم آهوی کوهی»، قافیه ۱۸ بار در سطح شعر آمده است. کلماتی چون: دیدار، گفتار، فرخار، رخسار، تکرار، عیار، پدیدار و ... این واژه‌ها در کلیت شعر به خوبی گنجانده شده و هر دو رسالت خود را به زیبایی انجام داده است؛ یعنی هم در القای بار معنایی شعر نقش داشته و هم محیط موسیقایی و آهنگینی بر کل این شعر حاکم کرده است. هجای «ار» که قافیه به آن ختم می‌شود، هجایی کوبنده و نفس‌بر است؛ که خواننده پس از ادای آن به ناچار مکث خواهد کرد، مکثی که سبب می‌شود، ردیف؛ یعنی «مرا»، با کشش و امتداد بیشتری خوانده شود و این مکث و کشش بعد از آن خواننده را به اندوه و دل گرفتگی نهفته در این شعر می‌رساند. این ویژگی در بند زیر به وضوح قابل مشاهده است:

«شاخ نیلوفر مرو است گه زادن مهر / کز دل شط روان شن‌ها / می‌کند جلوه از این گونه به دیدار مرا» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۶: ۱۹)

ردیف نیز از شگردهای توازن شعر به حساب می‌آید که مبتنی بر تکرار آوایی کامل است. از آنجا که واژه‌ای که به عنوان ردیف قرار می‌گیرد، در تمام بندها به شکل یکسان تکرار می‌شود، توازن آن می‌تواند بیش از قافیه مورد توجه باشد. «مرا» که در این شعر به عنوان ردیف به کار رفته، ۱۸ بار تکرار شده است. کارکرد فوق‌العاده «مرا» که مطابق قاعدهٔ ساختاری شعر در پایان هر بند آمده، در ذهن مخاطب اثری از همراهی و هماهنگی با شاعر به جای می‌گذارد و نتیجه این می‌شود که احساسی یک‌دست در کل شعر عرضه گردد. از جمله ویژگی‌های عمدهٔ شعر شفیع همین آگاهی او به ارزش و توانایی‌های القایی قافیه و ردیف در شعر است. از این رو واژه‌هایی که بدین منظور به کار می‌گیرد، قدرت القایی بی‌نظیری دارند.

نکته مهمی که در بحث نقش توازنی قافیه و ردیف در این شعر باید به آن توجه داشت، تعادل واج‌های به کار رفته در آن‌هاست؛ به این معنی که واج‌های «ا» و «ر» که به عنوان حروف قافیه است به صورت معکوس در ردیف به صورت «را» تکرار شده است. این همگونی و تشابه در واج‌های دو واژه نشانگر دقت شاعر در انتخاب واژگان است تا بتواند حس مورد نظر خود را به مخاطب انتقال دهد. این صوت‌های خیزان و افتان و قدرت چرخشی این هجاهای معکوس، گویی طنین صدایی است در تونل تاریخ ایران. نکته دیگر این‌که، این دو واج «ا» و «ر» - چنان‌که پیش‌تر بیان شد - از واج‌هایی است که در این شعر بسیار تکرار شده و بیشترین بسامد را داشته است و این نشان می‌دهد که واج‌های مورد استفاده در قافیه و ردیف در هم‌سویی و هماهنگی کامل با واج‌هایی است که در سطرهای شعر به کار رفته است. بدین ترتیب شفيعی با این تکرارها در شعر، هم‌نوایی و هماهنگی کاملی را میان عناصر و اجزای شعر خود برقرار ساخته است.

۳.۳ توازن نحوی

در کنار دو توازن دیگر؛ یعنی توازن آوایی و واژگانی، توازن دیگری مطرح است که به‌نام توازن نحوی (Grammatical Parallelism) در کتب زبان‌شناسی مورد بحث بوده است. توازن نحوی از تکرار ساخت‌های نحوی در داخل یک سطر یا یک بیت حاصل می‌شود. این توازن در شعر به صورت تکرار ساخت، همنشین‌سازی نقشی و جانشین‌سازی نقشی به وجود می‌آید (صفوی، ۱۳۸۰: ۲۲۱-۲۲۳). در شعر «هزارهٔ دوم آهوی کوهی»، مهم‌ترین توازن نحوی، تکرار ساخت است. «اگرچه اصطلاح ساخت در زبان‌شناسی از معانی متعددی برخوردار است، ولی در این‌جا صرفاً در معنی آرایش عناصر دستوری سازنده جمله در مرتبهٔ واژگانی به کار برده شده است» (همان: ۲۲۱). در این شعر آخرین سطر هر بند دارای ساختار نحوی کاملاً مشابه است:

الف	ب
- می‌برد جانب فرغانه و فرخار مرا	- که به یاد آورد از فتنه‌ی تاتار مرا
- می‌نماید در این آینه رخسار مرا	- که نگه می‌کند از آن سوی اعصار مرا
- می‌کند جلوه از این گونه به دیدار مرا	- که گذر می‌دهد از روزن اسرار مرا
- می‌شود در نظر این لحظه پدیدار مرا	

اگر به ساختار دستوری این جملات آهنگین بنگریم در ابتدا همسانی چند جمله، توجه ما را جلب می‌نماید؛ جملات همسانی که دارای ساختار کاملاً مشابه هستند. آنچه در اینجا در آهنگین نمودن و موسیقایی کردن جملات نقش داشته است علاوه بر واژگان، ساختار واحد جمله‌های همسان از نظر محور دستوری است. شفיעی با این شیوه یکپارچگی شعر خود را در محور عمودی غنی ساخته و ساختار یکدستی به شعر خود بخشیده است. این تکرارها نقش اسکلت شعری را ایفا می‌کنند و مانند چارچوبی، ساختار شعر را نگه می‌دارند (نیکویخت، ۱۳۸۳: ۳۴). نکتهٔ مهمی که در بحث توازن نحوی در این شعر باید به آن اشاره کرد، هم‌سویی توازن نحوی با توازن‌های آوایی و واژگانی است؛ یعنی در این سطور ما توازن‌های نحوی، آوایی و واژگانی را در کنار هم می‌بینیم و این ویژگی جنبهٔ زبانی و معنایی شعر را به حدّ اعلای خود رسانده است. هم‌چنان که ژان کوهن (Jean Cohen) گفته است: «هم‌وزنی، هماهنگی و هم‌نوایی عناصر سازندهٔ شعر به شمار می‌روند و هدف کلّ دستگاه شعر بر ایجاد هم‌نوایی کلی استوار است» (نقل از غیائی، ۱۳۶۸: ۱۳۸).

۴. انسجام

هر اثر ادبی مجموعه‌ای از جملات است که بر مبنای قوانین و اصول خاصی به هم پیوسته و کلیتی منسجم و یکپارچه پدید آورده است. عواملی که میان این جملات ارتباط برقرار می‌کنند و ساختاری واحد و هماهنگ را به وجود می‌آورند، عناصر انسجام متن (Textual Cohesion) نامیده می‌شوند. پس منظور از انسجام متن، مجموعه روابطی است که میان اجزای سازندهٔ متن وجود دارد. این روابط و پیوندها متن را از جملاتی گسیخته که تصادفی در کنار هم قرار گرفته‌اند، متمایز و آن را به کلیتی یکپارچه و منسجم تبدیل می‌کنند (لطفی پورساعدی، ۱۳۷۴: ۱۱۰).

عناصر فراوانی در ایجاد ارتباط میان جمله‌ها و انسجام متن نقش دارند. هالیدی و حسن این عناصر را به سه دستهٔ عناصر دستوری، لغوی و پیوندی تقسیم می‌کنند. در این جا با توجه به تقسیم‌بندی آن دو، به بررسی این عناصر در ساختار شعر مورد نظر، مبادرت می‌شود:

۱.۴ انسجام دستوری

منظور از انسجام دستوری (Grammatical Cohesion)، وجود ارتباط نحوی و دستوری میان واژگان و جمله‌های یک متن است. این انسجام به سه شیوهٔ ارجاع، جانشین و حذف اتفاق می‌افتد (همان: ۳۱). در این شعر آنچه کاربرد آن مشهودتر است، استفاده از ارجاع است. منظور از ارجاع، به کار بردن انواع مختلف عناصر ضمیری در متن است که بین جملات متن ارتباط برقرار می‌کند و به آن انسجام می‌بخشد (دهقانی، ۱۳۸۸: ۱۰۱). در سطرهای زیر از شعر «هزارهٔ دوم آهوی کوهی» نقش ارجاع در انسجام شعر کاملاً آشکار است:

- تا کجا می‌برد این نقش به دیوار مرا / تا بدانجا که فرو می‌ماند...

- وان کنیبه / که بر آن / نام کس از سلسله‌ای ...

- گرچه بس ناژوی واژونه / در آن حاشیه‌اش ...

- در فضایی که مکان گمشده از وسعت آن...

- چشم آن آهوی سرگشته‌ی کوهی است هنوز...

برای درک ضمائر «کجا»، «آن» و «اش» باید به عناصری قبل یا بعد از آن ضمائر مراجعه کرد. این ارجاعات به نظر هالیدی و حسن یکی از دلایل اصلی انسجام متن می‌باشد که در این شعر نیز پیوند واژگان و سطرهای شعر را منسجم‌تر کرده و حتی جنبهٔ زیبایی‌شناسیک بخشیده است، مخصوصاً ضمیر «کجا» در آغاز شعر که فضایی ایجاد کرده که شاعر از طریق آن مخاطب خود را با خود همراه می‌کند.

اما حذف؛ یعنی عنصری در متن به قرینهٔ عناصر قبلی به منظور ایجاد انسجام حذف شود (لطفی پورساعدی، ۱۳۷۴: ۱۱۳). در این سطر از شعر، این نوع ارتباط را می‌توان دید:

«تا کجا می‌برد این نقش به دیوار مرا / تا درودی به سمرقند چو قند / و به رود سخن

رودکی آن دم که سرود» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۶: ۱۹)

حذف فعل «می‌برد» در سطرهای دوم و سوم جملات این بند را به هم متصل می‌کند و

سبب انسجام سطرهای شعر می‌شود.

۲.۴ انسجام لغوی

انسجام لغوی (Lexical Cohesion) به رابطه‌های واژگانی متن که شامل گونه‌های انتخاب نامحدود است، مربوط می‌شود. انسجام لغوی به دو نوع تقسیم می‌شود: الف- تکرار یا

بازآیی (Reiteration)، که در آن، عناصری از یک جمله در جمله‌های بعد از آن تکرار می‌شود. ب- همایش یا هم‌آیی (Collocation)، که منظور از آن در کنار هم آمدن عناصر لغوی معین در چارچوب موضوع یک متن است که منجر به پیدایش ارتباط بین جمله‌های آن متن می‌شود (لطفی پورساعدی، ۱۳۷۴: ۱۱۴-۱۱۳). هم‌آیی در واقع به حوزه‌ی معنایی وابسته است در حالی که تکرار بیشتر در ارتباط با توازن و موسیقی یک متن است. از آنجا که حوزهٔ تکرار در این شعر پیش از این بیان شد، در این بخش به هم‌آیی می‌پردازیم:

در این شعر، شفیعی برای محکم‌تر کردن و انسجام بین سطرهای شعر و رابطه‌های بندها در ساختار کلی شعر خود، از این شیوه هم به نحو شایانی بهره برده است. شفیعی در این جا به دو گونه از هم‌آیی یا تناسب استفاده کرده است؛ یک بار در محور افقی شعر و در هر یک از بندها: بند یک: چشم، دیدن، لب، گفتار/ بند دو: لاجورد، افق، صبح/ بند سه: شعله، آتش، خاکستر، گرد/ بند چهار: حزن، همه‌همه، جامه، سوگ/ بند پنج: درود، سخن، سرود، رود/ بند شش: شاخ، نیلوفر، مهر، شط، شن‌ها/ بند هفت: سبزی، سرو، قدافراشته/ بند هشت: چشم، آهو، نگه/ بند نه: بوته، گندم، روئیده، خرمن، آتش‌زده/ بند ده: نقش، اسلیمی، طاق، آجر، صیقلی، سردر، ایوان/ بند یازده: کتیبه، نام، سلسله/ بند دوازده: کیمیا، دستان، شکوه، زینت/ بند سیزده: کاشی، مزگت، ناژو/ بند چهارده: فضا، مکان، وسعت، قرون، زمان/ ملاحظه می‌شود که رعایت هم‌آیی و تناسب واژگان در سراسر شعر حفظ شده و این گونه ارتباط معنایی بین کلمات در یک بند باعث انسجام شعر شده است. گونهٔ دوم این هم‌آیی و تناسب در محور عمودی این شعر مشهود است. شاعر با استفاده از اسامی مکان‌ها «نشابور، هری، فرغانه، سمرقند، مرو، کاشمر» و نیز اسامی شخصیت‌ها «حلّاج، مانی، سیاوش، رودکی، مزدک، جبرئیل» وحدت موضوعی شعر خود را در محور عمودی تقویت کرده و آن تخیل و عاطفهٔ خود را به گونه‌ای یک‌نواخت و یک‌دست در ساختار شعر انسجام بخشیده است.

۳.۴ انسجام پیوندی

در میان همهٔ جملات متن نوعی رابطهٔ معنایی و منطقی وجود دارد، مثلاً یک جمله موضوعی را مطرح می‌کند، جملهٔ بعد نتیجه یا شرطی برای آن ارائه و یا مطلبی بر آن اضافه می‌کند و چه بسا مثالی یا نکتهٔ مقابلی برای آن مطلب عرضه می‌کند. اگر چنین ارتباطی میان جملات یک متن وجود نداشته باشد متن بی‌شبهت به هذیان یا گفتار بیماران روانی که

تعادل فکری ندارند، نخواهد بود (لطفی پورساعدی، ۱۳۷۴: ۱۱۴). هالیدی و حسن چنین روابطی را تحت چهار عنوان تقسیم‌بندی کردند: ارتباط اضافی، سببی، تقابلی و زمانی (هالیدی و حسن، ۱۹۷۶: ۲۸۲-۲۸۳). در شعر «هزارهٔ دوم آهوی کوهی» آن چه کاربرد آن برجسته‌تر است، استفاده از ارتباط اضافی است. البته ردّ پای ارتباط‌های دیگر را نیز می‌توان در این شعر یافت. منظور از ارتباط اضافی این است که جمله‌ای در رابطه با محتوای جملهٔ قبلی در متن مطلبی را اضافه کند که خود به سه دستهٔ توضیحی، تمثیلی و مقایسه‌ای تقسیم می‌شود (لطفی پورساعدی، ۱۳۷۴: ۱۱۴). در این شعر، دو سطری که با «تا کجا می‌برد این نقش به دیوار مرا» آغاز می‌شوند، در واقع سطرهایی که بعد از این دو سطر واقع می‌شوند حالت اضافی دارند و بیان‌کنندهٔ توضیحی در باب تصویرهایی است که از دیدن کاشی در ذهن شاعر نقش بسته است. یا در سطر زیر این نوع ارتباط آشکارتر است: «وان کتیبه / که بر آن / نام کس از سلسله‌ای / نیست پیدا و / خبر می‌دهد / از سلسلهٔ کار مرا» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۵: ۲۰)

البته جنبهٔ تمثیلی روابط اضافی را در این شعر می‌توان به گونه‌ای ملموس‌تر یافت. در ارتباط تمثیلی، ابتدا نکته یا مطلبی بیان می‌شود سپس مواردی مشابه در ارتباط با آن مطلب مورد بررسی قرار می‌گیرد و با استفاده از این شگرد مطلب اول گسترش داده می‌شود و صورت ملموس‌تری پیدا می‌کند. در این جا نیز قصد شفیی همین است. او با دیدن رنگ لاجوردین کاشی‌ها در حقیقت تمثیل‌هایی می‌آورد که نشان‌دهندهٔ پرواز خیال شاعر است. اولین تمثیلی که از دیدن کاشی‌ها در ذهن او نقش می‌بندد، آسمان نشابور و هری است، سپس دو شهر کهنسال فرغانه و فرخار، سپس یادآور حلاج و مانی و... همان طور که دیده می‌شود، شاعر با استفاده از این جمله‌های توضیحی و تمثیلی، در محور طولی شعر خود انسجام پیوندی ایجاد می‌کند. بی‌تردید ارتباط اضافی علاوه بر نقش مهمی که در انسجام این شعر داشته، نقش اساسی هم در جنبهٔ زیبایی‌شناختی و شاعرانه بودن این شعر داشته است.

۵. روایت

روایت؛ یعنی خلقت مجدد انسان در زبان و زبان یعنی دنیای روایت شده‌ی ذهن انسانی. «آن‌گاه که آدمی از دوران کودکی یاد می‌گیرد، زبان اندیشهٔ خود را در واژگان خلق می‌کند و برای هم‌نوعانش حضور خود را آشکار اعلام می‌کند و به این ترتیب است که روایت‌های

خرد و کلان آفریده می‌شوند» (حدادی، ۱۳۸۹: ۵۵۷). «انسان‌های اولیه به کمک روایت سعی در فراگیری جهان پیرامون خود داشتند و قصد داشتند با آن، آموخته‌های خود را به نسل بعدی منتقل سازند» (آسابرگر، ۱۳۸۰: ۲۴). یکی از ویژگی‌های عمدهٔ شعر معاصر جنبهٔ روایی بودن آن است که سبب شده تا این شعرها دارای ساختارهایی منسجم باشند. البته روایتی که در شعر مدنظر است با آن روایتی که در رمان مطرح می‌شود، متفاوت است؛ چرا که آنچه روایت را در شعر گسترش می‌دهد تصویر است ولی در داستان توالی حوادث است. اسکولز در این باره می‌نویسد: «روایت عمدتاً یا درصدد انتقال تصویری از یک بافت است یا درصدد برانگیختن واکنشی در مخاطب» (اسکولز، ۱۳۸۳: ۱۳۵). اصولاً هدف اصلی شاعر معاصر از روایت، تصویر کردن است؛ به عبارت دیگر تصویری بودن بسیاری از شعرها به خصوص اشعار نیمایی، یکی از عوامل زمینه‌ساز اصلی در روایی شدن آنهاست. «در جایی که کثرت و تعدد تصاویر و به هم پیوستگی آشکار و پنهان آنها، فضای کلی شعر را در خود فرو می‌برد یا تصاویر به گونه‌ای پیوسته و متوالی عرضه می‌شوند، مخاطب خود را مواجه با نوعی داستان‌پردازی می‌بیند. اگرچه بسیاری از این شعرهای روایی، بافت کامل داستانی ندارند اما می‌توان با نوعی تساهل و تسامح این گونه روایت‌گری را داستان کامل تلقی کرد» (شیری، ۱۳۸۱: ۱۷).

روایت در شعر شفیعی همین ویژگی را دارد؛ یعنی روایت‌های او بیشتر در قالب توصیف‌هاست و نه مانند آن روایتی که مثلاً در داستان مواجه‌ایم که با یک گره آغاز می‌شود و با طی کارکردهایی به گره‌گشایی بیانجامد. فتوحی در این باره می‌نویسد: «روایت در شعر شفیعی در لابه‌لای تصاویر و گزاره‌های شعری پنهان است؛ اما همین عنصر روایی به شعر ساختی منسجم و کلیتی واحد می‌بخشد» (فتوحی، ۱۳۸۷: ۲۰۳). این همان چیزی است که نیما بسیار بر روی آن تاکید می‌کرد: «ادبیات ما باید از هر حیث عوض شود، موضوع تازه کافی نیست و نه این کافی است که مضمون را بسط داده و به طرز تازه بیان کنیم... عمده این است که طرز کار عوض شود و مدل وصفی-روایی که در دنیای باشعور آدم‌هاست، به شعر بدهیم» (نقل از آرین‌پور، ۱۳۵۱: ۶۰۸)، رویکردی که در شعر «هزارهٔ دوم آهوی کوهی»، مشاهده می‌کنیم، همین مدل وصفی-روایی است. این شعر از چند پارهٔ روایی تشکیل شده است:

۱- وصف نقش کاشی:

تا کجا می‌برد این نقش به دیوار مرا ... // این چه حزنی است که در مهمه
کاشی‌هاست ... // عجا کز گذر کاشی این مزگت پیر... (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۵: ۱۸-۲۲)

۲- وصف شهرها:

لاجورد افق صبح نشابور و هری است ... // می‌برد جانب فرغانه و فرخار مرا ... // تا
درودی به سمرقند چو قند ... (همان: ۱۸-۲۲)

۳- وصف شخصیت‌های تاریخی و اسطوره‌ای:

گرد خاکستر حلاج و دعای مانی ... // شعله آتش کرکوی و سرود زرتشت ... // پوریای
ولی آن شاعر رزم و خوارزم ... // جامه سوگ سیاوش به تن پوشیده‌ست ... // و به رود
سخن رودکی آن دم که سرود ... // پیکر مزدک و آن باغ نگونسار مرا ... // گویی از شهپر
جبرئیل در آویخته‌ام ... // یا که سیمرخ گرفته‌ست به منقار مرا ... (همان: ۱۸-۲۲)

۴- وصف مناظر طبیعی و نمادین:

شاخ نیلوفر مرو است گه زادن مهر ... // سبزی سرو قدافراشته کاشمرست ... // چشم آن
آهوی سرگشته کوهی ست هنوز ... // بادآورده آن خرمن آتش زده است ... (همان: ۱۸-۲۲)

این بندها با روابطی منسجم در کنار هم قرار گرفته‌اند و شکل زیبایی را خلق کرده‌اند. بیشتر این بندها حالت زنجیره‌ای^۴ دارند؛ یعنی پی‌رفت‌ها پشت سرهم ردیف شده‌اند، در نتیجه این حالت سبب تقویت استحکام ساختار شعر و پیوند منسجم عناصر شعری شده است. از سوی دیگر این شیوه علاوه بر پیوند دادن بندها، به بحث معنایی شعر هم مربوط می‌شود و در القا و تاثیرگذاری آن نقش مضاعفی دارد. این که هر یک از بندها، نشان‌دهنده مرحله‌ای از فرایند یک اندیشه است؛ اندیشه عظمت تمدن ایرانی، که با روابطی منسجم در کنار هم قرار گرفته‌اند، به طوری که در ذهن شاعر مناسب‌ترین همنشینی خود را یافته و در سطور آراسته‌ی شعر جاری شده است و با پیوستن در محور ارتباطی عمودی شعر، بندهای شعر را تشکیل داده است و سرانجام «ساخت» نهایی شعر از مجموع این بندها شکل کامل و صورت ساختمند خود را یافته است.

۶. نقد و نظر

نکته‌ای که در پایان قابل یادآوری است، این است که آنچه در شعر «هزاره دوم آهوی کوهی» اتفاق افتاده، آمیزه‌ای از شعر و نظم است که بیش‌تر با صناعت آراسته است؛ یعنی

شفیعی در این شعر بیش‌تر از جوهریت شعر گسسته و به دنیای فرم و ظاهر پیوسته است. اخوان ثالث در شرحی در مورد برخی اشعار کلاسیک ایران می‌نویسد: «اغلب اینگونه آثار فقط از لحاظ تاریخ افکار می‌تواند جالب توجه باشد و از حیث گنجینه لغت و توانایی‌های زبان و نظایر این اعتبارات نه شعر محض و مطلق شعر» (اخوان‌ثالث، ۱۳۷۶: ۵۲). و این ایرادی است که بسیاری از منتقدان از جمله اسماعیل نوری‌علا، رضا براهنی، محمود معتقدی، خسرو گل‌سرخ‌ی و ... نسبت به شفعی داشته‌اند و او را بیشتر به عنوان ناظم مطرح کرده‌اند تا یک شاعر. برای نمونه، نوری‌علا در دسته‌بندی که از جریان‌های شعری و شاعران معاصر می‌کند، می‌نویسد: «دسته‌ای از شاعران و نظریه‌پردازان هنر اصلی شاعر را در زبان‌آوری، سخنوری، بازی با کلمات، قافیه و ردیف‌سازی، یافتن بحور تازه عروضی و احیاناً در اختلاط این بحور دانسته‌اند» (نوری‌علا، ۱۳۷۳: ۳۵). او، نیما و اخوان ثالث را نماینده این دسته دانسته است و شفعی را نیز از جمله این دسته که شعر را تا حد کلام موزون و مقفی تنزل داده است، معرفی می‌کند. گل‌سرخ‌ی نیز در این باره عقیده دارد: «شفیعی شاعری است که به سنت‌های شعری عشق می‌ورزد و این سرشاری از سنت‌ها باعث شده که دست‌مایه او در پرداخت شعر، مشت‌ی کلمات تغزلی شعر کلاسیک باشد و او را در انعطافی که در بهره‌گیری از شعر گذشته دارد یاری کند و برای او تکیه‌گاهی پدید آورد که آن تکیه‌گاه تا حدی موجب استقلال او شود» (نقل از بشردوست، ۱۳۷۹: ۲۸۲). برای مثال در همین شعر، بیش از آنکه ما با شعر نویی مواجه باشیم، با همان شعر سنتی روبرو هستیم، فقط طرز قرار گرفتن مصراع‌ها نو شده و قافیه و ردیف سر جایش آمده است، وزن شعر به طور کامل حفظ شده و ... محمود فتوحی در مقاله‌اش با ستایش از ساختار و فرم شعر شفعی به انتقاد شعر بی‌ساخت معاصران پرداخته و نوشته است: «می‌توان در اینجا از شاعرانی سخن گفت که تخیل مطلق‌العنان آنان را از چنگ هر ایده‌ای گریخته و محصول عمل هنر ایشان چیزی نیست جز توده‌ای از خیال رنگین...» (فتوحی، ۱۳۸۷: ۲۳۹). اما آیا اگر شاعران دیگر در تخیل و احساس و بی‌توجهی به زبان افراط کرده‌اند، شفعی در صورت و شکل شعر افراط نکرده است. به نظر می‌رسد بیشتر هم و غم شاعر کدکن، در این شعر و بسیاری از اشعار دیگرش توجه به وزن و قافیه و ردیف و دیگر عناصر شعر سنتی است و او بیش از آنکه بخواهد خود را از قید و بند شعر سنتی آزاد کند، اسیر این قید و بندها شده است. درست است که شاعر در این شعر به زبانی مستحکم و بافتی منسجم دست یافته است، اما این زبان و ساخت مستحکم او را بیش از هر چیز به فرم کشانده و از گوهر و ذات شعر نو دور کرده است. همین بی‌توجهی به گوهر شعر و پرداختن صرف به آهنگین

بودن زبان شعر، به عنوان وجه اصلی تشخیص آن از غیر شعر، موجب آن شده است که اشعار شفيعی مورد انتقاد گروهی از منتقدان قرار گیرد تا آنجا که او را در جرگه شاعران مدرن ایران ندیده‌اند.

۷. نتیجه‌گیری

جدای از داوری ارزشی در اشعار شفيعی، شعر «هزاره دوم آهوی کوهی» از شعرهای شفيعی است که در زمینه حسرت تاریخی - فرهنگی شاعر سروده شده است. شاعر در این شعر با توجه فراوان به ساختار و فرم شعر، انسجام صوری مناسبی به شعر بخشیده و با استفاده از روابط ساختاری چون تکرار، انسجام و روایت شعری را پدید آورده است که هم از نظر حسن انتخاب واژگان و مناسبات آن‌ها در جایگاه همنشینی و جانشینی و رابطه میان آن‌ها در سطرها و بندها خاصه در محور عمودی شعر و هم به اعتبار موسیقی کلام و تاثیر مضاعف در القای حالت شاعر به مخاطب از موفق‌ترین شعرهای اوست. شاعر با کمک گرفتن از این اصول و روش‌ها، زبان شعری خود را از زبان عادی و هنجار متمایز ساخته و با استفاده از این تمهیدات زیباشناختی، به آشنایی‌زدایی دست زده است. موسیقی کلام در این شعر با بهره‌گیری از عنصر تکرار و وحدت معنا با بهره‌گیری از عنصر انسجام چنان استوار در شعر بیان شده است که گویی جنبه آهنگینی فرم در خدمت یک‌دستی محتوا و معنا قرار گرفته است. بیان روایی شعر نیز با تصاویری بکر و رسا همراه شده است که در بیان اندیشه شاعر کمک شایانی به ساختار شعر کرده است. راز مقبولیت شعر «هزاره دوم آهوی کوهی» در استفاده بجا و مناسب از همین روابط ساختاری در کلیت شعر است. البته ساختاری که بیش‌تر به شعر سنتی تکیه دارد و تمام هم و غم شاعر نیز به رعایت اصول ساختاری شعر کلاسیک؛ یعنی وزن و موسیقی و قافیه و ... است.

پی‌نوشت‌ها

۱. پورنامداریان در این باره می‌نویسد: هزاره اول شعر فارسی با بیتی از ابوحفص سغدی آغاز می‌شود که در سال ۳۰۰ هجری می‌زیسته است و بعضی محققان او را اولین شاعر پارسی‌گوی می‌شمارند و این بیت را منسوب به او می‌دانند: آهوی کوهی در دشت چگونه دودا / او ندارد یار، بی‌یار چگونه بودا / بنابراین هزاره دوم آهوی کوهی کنایه‌ای است از استمرار شعر فارسی که اکنون هزاره‌ی دوم خود را می‌گذراند و ادامه‌ی آن است. نک: عباسی، ۱۳۸۷: ۱۳۸-۱۳۹.

۲. البته این نظر را نمی‌توان کامل پذیرفت؛ زیرا در اشعار زیادی مشاهده می‌کنیم که این هماهنگی میان وزن و محتوا وجود ندارد و گاهی شاعران برای بیان مضامین سوزناک از وزن‌های شاد و گاهی برعکس؛ یعنی برای بیان مضامین شاد از وزن‌های سنگین استفاده می‌کردند. نک: وحیدیان کامیار، ۱۳۸۶: ۶۲.

۳. در بدیع به توازن کیفی «واج‌آرایی» گفته می‌شود که به دو نوع هم‌حروفی و هم‌صدایی تقسیم می‌شود. نک: شمیسا، ۱۳۶۸: ۷۳. راستگو در کتاب بدیع خود از هنری بنام «آوا معنایی» اسم می‌برد و می‌نویسد که این هنر زمانی ایجاد می‌شود که آوایی از تکرار واج‌ها برمی‌خیزد با حال و هوا معنایی سخن هماهنگ باشد. نک: راستگو، ۱۳۸۲: ۱۷۷. پیش از او شفیع و شمیسا نیز اشاره‌هایی به این موضوع کردند. نک: شفیع کدکنی، ۱۳۸۸: ۱۰۱ و شمیسا، ۱۳۶۸: ۷۳. محمدی نیز در مقاله «دایرهٔ هم‌حروفی» به ارتباط میان کاربرد موسیقایی واج‌آرایی با معنایی آن پرداخته است (محمدی، ۱۳۸۹: ۹-۲۲).

۴. تودوروف اعتقاد دارد هر متن چیدمانی از پی‌رفت‌هاست. از نظر او پی‌رفت‌ها به سه حالت با یکدیگر ترکیب می‌شوند: الف-درونه‌گیری: پی‌رفتی به صورت کامل در یکی از گزاره‌های یک پی‌رفت قرار گیرد. ب-زنجیره‌سازی: پی‌رفت‌ها پشت سرهم ردیف می‌شوند. ج-درهم‌تیدگی: گزاره‌های دو پی‌رفت مختلف به تناوب یا به همراه یکدیگر و میان هم بیایند. نک: ۱۳۷۹: ۸۹-۸۶

کتاب‌نامه

- آریز پور، یحیی (۱۳۵۱) *ز صبا تا نیما*، تهران: شرکت سهامی کتاب‌های جیبی.
- آسابرگر، آرتور (۱۳۸۰) *روایت در فرهنگ عامیانه رسانه و زندگی روزمره*، ترجمهٔ محمدرضا لیراوی، چاپ اول، تهران: سروش.
- اخوان‌ثالث، مهدی (۱۳۷۶) *بدعت‌ها و بدایع نیما یوشیج*، تهران: زمستان.
- اسکولز، رابرت (۱۳۸۳) *درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات*، ترجمهٔ فرزانه طاهری، چاپ دوم، تهران: آگاه.
- ایگلتن، تری (۱۳۸۸) *پیش‌درآمدی بر نظریه‌ی ادبی*، ترجمهٔ عباس مخبر، تهران: مرکز.
- بشر دوست، مجتبی (۱۳۷۹) *در جست‌وجوی نیشابور؛ زندگی و شعر محمدرضا شفیع کدکنی*، تهران: نشر ثالث، نشر یوشیج.
- تودوروف، تزوتان (۱۳۷۹) *بوطیفای ساختارگرا*، ترجمهٔ محمد نبوی، تهران: آگاه.
- حدادی، الهام (۱۳۸۹) «*زیان نگاه ققنوس به خاکسترش*»، مجموعه مقالات دومین همایش نیماشناسی، جلد اول، چاپ اول، بابلسر: انتشارات دانشگاه مازندران.
- دهقانی، ناهید (۱۳۸۸) «*بررسی عناصر ایجاد انسجام متن در کشف‌المحجوب هجویری*»، مجله آینه میراث، شماره دوم، پاییز و زمستان ۱۳۸۸، صص ۹۹-۱۱۹.

- راستگو، سیدمحمد (۱۳۸۲) هنر سخن‌آرایی، چاپ اول، تهران: سمت.
- خاقانی، فضل‌الله (۱۳۸۸) دیوان، با تصحیح ضیاءالدین سجادی، چاپ نهم، تهران: زوآر.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۷۶) هزاره دوم آهوی کوهی، تهران: نشر سخن.
- _____ (۱۳۸۷) دوار شعر فارسی، چاپ پنجم، تهران: نشر سخن.
- _____ (۱۳۸۸) موسیقی شعر، چاپ یازدهم، تهران: نشر آگاه.
- شمیسا، سیروس (۱۳۶۸) نگاهی تازه به بدیع، چاپ دوم، تهران: میترا.
- شبیری، قهرمان (۱۳۸۱) «داستان‌پردازی در شعر نیما»، مجموعه مقاله‌های نخستین همایش نیماشناسی، جلد دوم، صص ۹-۲۹.
- صفوی، کوروش (۱۳۸۰) از زبان‌شناسی به ادبیات؛ جلد اول: نظم، چاپ دوم، تهران: پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی.
- عباسی، حبیب‌الله (۱۳۸۷) سفرنامه باران؛ نقد و تحلیل و گزیده‌ی اشعار شفیعی کدکنی، چاپ اول، تهران: سخن.
- عقدایی، تورج (۱۳۹۰) «ساختار زبانی شفیعی کدکنی در هزاره دوم آهوی کوهی»، فصلنامه تحقیقات تعلیمی و غنایی زبان و ادب فارسی، شماره ۷، صص: ۱۰۷-۱۳۲.
- غیاثی، محمدتقی (۱۳۶۸) درآمدی بر سبک‌شناسی ساختاری، چاپ اول، تهران: انتشارات شعله اندیشه.
- فتوحی، محمود (۱۳۸۷) «شکل و ساخت شعر شفیعی»، سفرنامه باران؛ نقد و تحلیل و گزیده اشعار شفیعی کدکنی، چاپ اول، تهران: سخن.
- فولادوند، عزت‌الله (۱۳۸۷) از چهره‌های شعر معاصر؛ اخوان، شاملو، سپهری، شفیعی...، تهران: سخن.
- قدمباری، کرم‌علی و دلانی میلان، علی (۱۳۸۹) «تحلیل ساختاری شعر آی آدم‌ها»، مجموعه مقالات دومین همایش نیماشناسی، جلد سوم، بابلسر: دانشگاه مازندران.
- گلدمن، لوسین (۱۳۸۲) نقد تکوینی، ترجمه محمدتقی غیاثی، تهران: نشر نگاه.
- لطفی پورساعدی، کاظم (۱۳۷۴) درآمدی به اصول و روش ترجمه، تهران: نشر دانشگاهی.
- لیچ، ادموند (۱۳۵۸) بوی استراوس، ترجمه حمید عنایت، چاپ دوم، تهران: خوارزمی.
- محمدی، محمدحسین (۱۳۸۹) «دایره‌ی هم‌حروفی؛ نظریه‌ای نو در سبک‌شناسی به کارگیری صامت‌ها و مصوت‌ها»، فصل‌نامه تخصصی سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی، سال سوم، شماره ۴، زمستان ۸۹، صص ۹-۲۲.
- مهاجر، مهرا و نبوی، محمد (۱۳۶۷) زبان‌شناسی و شعر، چاپ اول، تهران: نشر مرکز.
- نقابی، عفت و فرج‌پور، معصومه (۱۳۹۲) «جلوه‌های خاص موسیقایی تصویری و زبانی در هزاره دوم آهوی کوهی»، ادبیات پارسی معاصر، شماره ۳، صص: ۱۵۲-۱۷۲.
- نوری علاء‌اسماعیل (۱۳۷۳) تئوری شعر؛ از موج نو تا شعر عشق، چاپ اول، لندن: انتشارات غزال.
- نیکوبخت، ناصر (۱۳۸۳) «معناشناختی و هویت ساختار در شعر نیمایوشیج»، پژوهش‌های ادبی، شماره ۵، صص ۱۳۱-۱۴۶.
- وحیدیان کامیار، تقی (۱۳۸۶) وزن و قافیه شعر فارسی، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.

۴۴ تحلیل ساختاری شعر هزارهٔ دوم آهوی کوهی

- هارلند، ریچارد (۱۳۸۸) *درآمدی تاریخی بر نظریه‌ی ادبی از افلاتون تا بارت*، گروه ترجمه‌ی شیراز، تهران: چشمه.
- یوسفی، غلامحسین (۱۳۸۶) *چشمهٔ روشن*، چاپ یازدهم، تهران: انتشارات علمی.

Abrams.N.H(1970) *A Glossary of Literary Terms*. Holt: Richart and Winston Inc.-

Hawkes.Trance (1997) *Structuralism and Semiotics*. London: Clays Ltd.-

Halliday M.A.K and HassanR(1976)*Cohesion in English*. London: Longman.-