

معماری زبان و زایش واژه در شاهنامه*

نگاهی از منظر معماری به سازه‌ی زبانی شاهنامه

مژگان امیری

کوچک‌ترین جزء دست‌گاه زبانی است که در تمام آثار برجسته‌ی جهان در هر بار خوانش به تولید و حرکت، ساخت تصویرهایی چند وجهی، سبکی از اندیشه و دانستن و انرژی می‌رسد و ذهن خواننده را درگیر فضاها، اندیشه و سازه‌های تصویری و زبانی خود می‌کند. این که زیرساخت هر آفرینش ادبی را زبان باید دانست یا اندیشه، بحثی است که می‌توان جداگانه به آن پرداخت.

در این مورد تنها به آوردن چند سطر بالا بسنده کرده و این پرسش به این شکل دوباره مطرح می‌شود که آیا فضای خردآمیز و درهم پیچیدگی فکر و زبان را می‌توان در اثری مانند شاهنامه از هم تفکیک کرد؟ در واقع آیا باید قائل به تقدم و تأخری برای این دو باشیم؟ در نگاهی کلی‌تر آیا زبان بود و بعد اندیشه صورت زبانی به خود گرفت؟ ... با تمام این پرسش‌ها و با توجه به متنی که پیش رو داریم، جواب هرچه باشد، شاید بتوان این نتیجه را این‌گونه گرفت که آنچه در شاهنامه اتفاق می‌افتد چنین سنجیده و مجردانه‌ی واژه‌ها، ساخت و ساز سازه‌ی زبانی مورد استفاده در ساختاری بسامان و منسجم این کمک را به متن می‌کند که به جای درگیری تصاویر و گم شدن لحن و تصویر و خوانش واج یا واژه، دو چیز هم‌زمان در یک رابطه‌ی هم‌نشینی و جانشینی در متن اتفاق بیفتند، خرد و واژه با هم و درهم تنیده می‌شوند بدون تقدم و تأخری و شاید این یعنی رسیدن به سطحی از خرد واقعی. نه خرد فلسفی و نه دکارتی مثلاً. خرد هنری و سطح بالا و ابتدایی خرد که می‌توان در بحث‌های دیگر مباحث نظری آن را با توجه به مجموعه‌ها و زیرشاخه‌های این مبحث جدا

ساختار درونی و زیرساخت‌های یک اثر، تفکر حاکم بر پیکره‌ی متن و روابط آن‌ها با هم از یک سو، و نمایش زبان به صرف یک تصویر، ساخت‌ها و چینش واژه‌ها در کنار هم، نمایی از واژه به نمایش می‌گذارد. در واقع شاعر یا نویسنده‌ی متن در ابتدایی‌ترین وضعیت ساخت اثر به تصویربرداری واژه می‌پردازد.

در اولین حضور، واژه به عنوان ابزار بیان آنچه مورد نظر است، اگر نتواند تصویری از خود و آن چه می‌خواهد به وجود بیاورد را در ذهن خواننده بسازد، ناکارآمد عمل کرده است و فاقد توان در ارتباط با دیگر واژگان است. حلقه‌ای است که در میان چرخش تصاویر و پیوند ارگانیک واژه‌ها با یکدیگر بی‌هیچ اتصال معلق می‌ماند و اگر این اتفاق در درصد بالایی از یک اثر بیفتد به‌طور طبیعی آن اثر را اثری فاقد ارزش ادبی و بحث پیرامون مفاهیمی مانند زیبایی‌شناسی یا دیگر نقدهای رایج می‌دانیم.

بررسی سیستم زبان و واژه در متن حداقل از دو منظر قابل شناسایی و بحث است:

۱ - منحصر بودن رابطه‌ی جانشینی واژه‌ها و واج‌ها

۲ - منحصر بودن رابطه‌ی هم‌نشینی واژه‌ها و واج‌ها

با این دید و تأمل در یک متن، شاعر یا نویسنده سطوح مختلف زبان را با این چینش در بیت‌ها یا متن مورد نظرش به گونه‌ای می‌گنجاند که متن با توانایی می‌تواند خود را به نقاط عطف، تعالی و اندیشه‌ی خاص از نظر معنا، تصاویر و تأثیرگذاری برساند.

این ساخت و پرداخت واج‌ها و ساخت واژگان و انتخاب واژه، در

کرد و مورد کنکاش قرار داد.

با این پیش گفته که به نظر نگارنده‌ی این سطرها، اندیشه‌های بزرگ و صاحب تحلیل و پیش‌رو زمان خود هستند توانایی آفرینش در سطوح خاص زبانی را دارا می‌باشند. کسانی که ظرفیت‌های زبان، اندیشه، فرهنگ و جامعه‌ی مولد را با پدیده‌ای به نام زمان و حرکت آن در یک ظرف ریخته و فرایندی زایا را از آن سامان می‌بخشند. اندیشه‌ی سرشار، زبان و متنی سرشار را می‌آفریند که در هر زبانی و زمانی، توانایی هماهنگ کردن خود را با زمان خوانش و بالاتر حتی، تأثیرگذاری دارد. اتفاقی خودآگاه یا حتی ناخودآگاه که آفرینش را رقم می‌زند. جایی که ذهن خواننده را به وضعیت واکنش وادار می‌کند و از مخاطب خود تولیدی فعال را در پردازش و ساخت فضاها و مبانی اندیشه‌هایش می‌طلبد و البته می‌گیرد.

با این مقدمه و البته با توجه به بسیار گسترده‌بودن شاهنامه، از چند زاویه، بحثی پیرامون شاهنامه را شروع می‌کنیم. در قسمت اول نوشتار سعی بر آن بوده که سازه‌ی زبان از حیث معماری زبان و سازه‌ی تصویری متن بررسی شود.

۱ - منحصر بودن رابطه‌ی جانشینی واژه‌ها و واج‌ها

۲ - منحصر بودن رابطه‌ی هم‌نشینی واژه‌ها و واج‌ها

و در آخر رسیدن به سازه‌ی منسجم از ساختار زبانی که به صورتی زایا و پرکنش دستگاه هرمنوتیکی فعال متن را شکل داده و نگاه می‌دارد.

آستانه‌ی ورود در شاهنامه:

شاهنامه آستانه‌ی ورود دارد، مانند هر متن دیگری. این آستانه خرد است که در حد تعالی خود قرار دارد و تمام بستر شاهنامه در این بستر دیده و ارائه می‌شود. در این نوشتار کوشش بر آن است که ساخت و ساز زبان و نمادهای آن و توانایی بالای شعر در ساخت فضاهای ذهنی مورد بررسی قرار گیرد. در واقع نگاهی از منظر دانش معماری به سازه‌ی زبانی شاهنامه، و این که تا چه حد شاعر توانسته است با صامت و مصوت‌ها این دستگاه زبانی قدرتمند را بسازد.

در اولین بیت، آستانه‌ی ورود در برابر بیننده قرار می‌گیرد. عبور از آستانه، قرارگرفتن در بیکرانگی فضا است، رزم، عشق، بزم، پهلوانی، آیین‌ها و کنش‌ها، باورهای دینی و... همه و همه در گستردگی فضا به حرکت درمی‌آیند. این ساخت با استفاده از واج‌ها و صامت و مصوت‌هایی صورت می‌گیرد که نوع به‌کارگیری آنان کوبش، ضرباهنگ و سختی و نرمی خاص خود را در اوج و فرود دارند و ما را به آرامی به گسترده‌ترین وضعیت تصاویر و عمق حرکت می‌برند.

به نام خداوند جان و خرد

کزین برتر اندیشه برنگذرد

خداوند نام و خداوند جای

خداوند روزی ده رهنمای

خداوند کیوان و گردان سپهر

فروزنده‌ی ماه و ناهید و مهر

ز نام و نشان و گمان برتر است

نگارنده‌ی برشده گوهر است

به بینندگان آفریننده را

نبینی مرنجان دو بیننده را

با تکرار مصوت «ا» و صامت‌های «خ، ج» در دو بیت ابتدایی و «ک، گ»، در ادامه می‌بینیم چگونه اولین حرکت در گستردگی فضا را با تولید صوت، ضرباهنگ کوبش و آفرینش سختی فضا را با صوت «خ» و مصوت «ا» در اوج گرفتن این لحن به نمایش می‌گذارد. تکرار «خ» به خودی خود، خلوت و تنهایی را به ذهن متبادر می‌کند. این قسمتی از پیکره‌ی شعر و آستانه است. اگر بر این ارابه بنشینیم آن چه ما را وارد فضای گسترده‌ی شعر می‌کند ترسیم یک فضا با دو حرکت در موازات هم است. زاویه دید فضا با کیوان و ماه و ناهید و مهر که دید را به سمت بی‌نهایت شود و دیگری به زمین برمی‌گردد، به شکل انسانی روزی خورنده بر این خلوت. شاعر مبانی فلسفه‌ی کارش را بر پایه‌ی تز و آنتی‌تزا استوار می‌کند. علت‌ها و معلول‌ها را همه از غربال خرد عبور می‌دهد و از خواننده نیز می‌خواهد تا خرد خود را در دریافت مفاهیم به شعر وارد کند.

انسان با زیرکی در شناسه‌ی «بی» در نبینی مرنجان دو بیننده را به متن فراخوانده می‌شود.

تصویر با این زیرساخت‌ها و تغییر دیده‌ها خواننده را وارد فضای گسترده‌ی ابتدایی می‌کند، نشسته بر ارابه‌ی این حرکت، تنها قسمت به نظر زنده‌ی این تصویر که تنها در این فضای لایتناهی رها شده است و به دنبال سرنوشت به پیش می‌رود و حضور نامحسوس او را ما در شعر به آرامی حس کرده‌ایم، انسان است. برگردیم به بیت دوم.

خداوند نام و خداوند جای

خداوند روزی ده رهنمای

انسانی بر ارابه‌ی سرنوشت بی‌هیچ اشاره‌ای حتی، وارد صحنه شده است. انسانی که هنوز هیچ نامی بر او نهاده نشده و در این فضا فقط بیننده است و رونده.

اگر از ما رنگ فضا را بپرسند تنها رنگی را که در میان این دو بی‌نهایت می‌توانیم در ذهن رسم کنیم، دشتی است خالی و اغلب قهوه‌ای

با خاکی هنوز کوبیده نشده.

به آستانه‌ی ورود دوباره برگردیم. با یک پیکره‌ی بیرونی و خط سیر درونی، تصاویر صاحب هویت، حجم و فضا می‌شوند، بیت در یک دستگاه زبانی واحد قرار می‌گیرد و خود را به بُعد چهارم زبان که همان نقطه‌ی کانون و هسته‌ی مرکزی خود واژه است در یک پیوند جاندار با دیگر اجزا وصل می‌کند، علتی که با خواندن هر واژه به گونه‌ای مکانیکی آن را فعال کرده و او به حرکت و تولید تصویر در خود و با دیگر واژگان تن می‌دهد و شعر را در ذهن و وجود خواننده به ثبت می‌رساند. ما وقتی قدرت دریافت بار درونی واژه را پیدا می‌کنیم، که در ابتدا او را ببینیم به او اعتماد کنیم و او را در ذهن بسازیم. او را به قسمتی از ذهن تحلیل‌گر و پردازش‌گر خود بسپاریم و با او در فضای سه‌بعدی حضورش گام بگذاریم. تا لمس نکردن واژه، آن چه نوشته شده چیزی نیست جز تصویری بی‌جان و البته نه تصویری بی‌جان که واژه‌هایی برای پر کردن سطرهای متن.

در این آستانه‌ی ورود در شاهنامه، ما نه تنها این تصویر را با تمام ابعادش لمس می‌کنیم بلکه ناچار از قرارگرفتن در فضایی هستیم که شاعر برای ما ساخته است. ما به دیدن فراخوانده می‌شویم و با عبور و حرکت‌های بعدی دیگر نه تنها بیننده نیستیم بلکه شاعر قسمتی از خود ما را برای این رزم به صحنه می‌کشاند و این اتفاق آنقدر نرم و راحت می‌افتد که ما بی‌لحظه‌ای مکث خود را در اختیار این فضا قرار می‌دهیم.

این تنها نه به سبب آستانه‌ی قدرتمند شعر است بلکه به ساخت دستگاه آوایی برمی‌گردد که شاعر به خوبی و با اقتدار آن را در یک وضعیت مکانیکی فعال قرار می‌دهد و از هر کدام به شکلی کاری را می‌طلبد که به انجام می‌رسانند.

به طراحی این فضا نگاه کنیم:

خرد در این مدل معماری با حرکاتی از لایه‌های مختلف به اوج می‌رسد. در نقطه‌ی اوج خرد مورد نظر شاهنامه شکل می‌گیرد که از آن



بالا بر همه چیز احاطه دارد < محتوا، موضوع، شخصیت پردازی،... > و تمام عناصر از صحنه‌آرایی گرفته تا هر گفتاری که خواننده را به واکنش وادار می‌کند.

می‌توان گفت اسطوره‌های‌ترین و کاربردی‌ترین وضعیت و حضور خرد را در بهترین شکل در شاهنامه می‌بینیم.

زمینه‌ی قهوه‌ای بستر حضور شاهنامه‌است (در واقع زمین در بدوی‌ترین زمان خود و ابتدایی‌ترین نقطه‌ی آغاز و شکل‌گیری) و آبی نهایت خرد است. پاک‌ی و به تعالی رسیدن هدف نهایی خرد است که در شاهنامه به این سمت در حال حرکت هستیم. "فلسفه‌ی خردگرایی زبان، در قرن هفدهم با چند تحول مستقل دیگر درهم آمیخته شد و به طرح نخستین نظریه‌ی مهم و همگانی درباره‌ی ساخت زبان انجامید، همان دیدگاه همگانی‌ای که بعدها دستور فلسفی یا جهانی نامیده‌شد...» [۱] اینکه چطور در دنیای غرب در قرن هفدهم به بحث و گفت‌وگوی خردگرایانه در دریافت‌های زبانی می‌رسند و با کار در این مبحث لایه‌های مختلف ادبی و زبانی خود را گسترده‌تر می‌کنند، بحثی است که مجال آن اینجا نیست، اما جالب و اندوهناک است که در ادبیات زبان فارسی در قرن چهارم کتابی با گستردگی زبان خردگرایانه‌ی شاهنامه وجود داشته و کمتر محقق، پژوهش‌گر و فیلسوفی کوششی در طرح و بنیانی کردن مبانی نظری این متن کرده است.

تحلیل زبان شاهنامه را در قدم بعدی با توضیحی از صامت‌ها و مصوت‌هایی شروع می‌کنیم که چگونه استفاده از آن‌ها توسط شاعر جدای از واج‌آرایی خاص هر بیت تولید لحن، تصویر و حرکت در ذهن خواننده می‌کنند و چگونه می‌توان این فضای زبان را در دید معماری قرار داد.

الف: استفاده از مصوت بلند آ

۱ - کشیدگی و حجم بخشیدن به تصویر در واژه و جدا شدن تصویر از سیر حرکت خطی به وضعیتی دَوْرانی و چرخشی که باعث تولید فضا می‌شود. افت و خیز تصویر در آوردن دو فعل، فتاد و ندانم که سرگشتگی را در حجم بیت نمایش می‌دهد.

فتاد آتش اندر بر و بوم ما

ندانم چه کرد اختر شوم ما

یا

به قلب اندرون جای خاقان چین

شده آسمان تار و جنبان زمین

آسمان، زمین، هر دو دارای حرکت و صاحب رنگ، تار و جنبان، و در این بین تنها نقطه ثابت در دو حجم سیال، حضور خاقان چین است.

یا

یکی دیدبان بر سر کوه بر

برآورد از آنجا بر انبوه سر (زاویه دید از بالا در امتداد افق و به سمت

پایین است).

شب و روز گردن برافراخته

از آن دیدگه دیده برتاخته

بجستی همی راه توران سپاه

پی مور دیدی پیاده براه

ز دیده خورشیدن آراستی

بگفتی و گودرز برخاستی (گ و خ در کنار کشیدگی، سازهای از رزم و چرخش ابزار را به ذهن متبادر می‌کند).

بدآنسان بیاراست آن رزمگاه

که رزم آرزو کرد خورشید و ماه

یا

وز آن پس بجویم ز رستم نبرد

سرش را ز ایر اندر آرم بگرد (بالا کشیدن تصویر و به همان اندازه

چرخش و پایین آوردن آن در دو افق متفاوت)

در تمام این بیت‌ها که به عنوان نمونه فقط انتخاب شده‌اند می‌توان

تسلط نگاهی توانا را که بر شعر حاکم شده به وضوح دید، برای نمونه از

این ساختارهای دیداری بیت‌هایی را انتخاب کرده و مدل معماری برای

آنها رسم شده‌است.

وز آن پس بجویم ز رستم نبرد

سرش را ز ایر اندر آرم بگرد (پیچش واژه‌ها با یکدیگر و اوج دید با

ابر و برگشت این اوج و حرکتی که در دو جهت، امتداد افق در بالا مسیر

حضور ابر و پایین روی زمین چرخشی مانند گردباد را به بیت منتقل

می‌کند).

و زاویه دید از بالا بر تمام بستر شعر در دیگر نمونه‌های این استفاده

از صامت < ا > و مصوت‌هایی که چرخش و حرکتی پیچشی و دَوْرانی را

در بیت به وجود می‌آورند.

حرکت و دید در بیت‌های شاهنامه تنها به خود بیت بر نمی‌گردد، بلکه

از قسمتی به قسمت دیگر هدایت شده و ما به عنوان خواننده شعر مدام

در حال تغییر موقعیت هستیم. منتهی این تغییر را شاعر با توانایی بالا به

گونه‌ای انجام می‌دهد که ما با خود شعر و فضا یکی می‌شویم و پیوسته در

خود شعر حضور می‌یابیم.

حرکت در شعر در ابتدا از پایین به سمت بالا است و سپس در امتداد

حرکت چرخشی با مصوت‌ها شکل می‌گیرد که دید به سمت پایین دوباره

کشیده می‌شود.

در این مدل‌ها برای بیت و بیت‌های آورده شده به پیکره‌ی یکدست در

خود شاهنامه استناد شده و قسمتی از موقعیت طراحی شده است.

در معماری مدرن فضای بدون تعریف وجود ندارد. یعنی در یک سازه

هر حجمی دارای هویت باید باشد و این بسامان بودن و زیبایی طرح را به

وجود می‌آورد و در یک متن ادبی نیز این حجم‌بخشی و حرکت دید، بدون

نقاط تعریف نشده و کور را شاعر و نویسنده با زبان می‌سازد و استفاده از

صامت و مصوت‌ها و چینش آنان و درک بالا از موقعیت حضور در متن و

کنار هم قراردادن نقاط روشن و دیگر نکات یعنی معماری زبان و طراحی

موقعیت با ابزار چیزی به نام واژه.

این دو نمایی هستند از بالاترین موقعیت تا نمایی دیگر از تصویری

که در واژه شکل می‌گیرد. بی‌پایانی فضا و حرکت در امتداد قسمتی که از

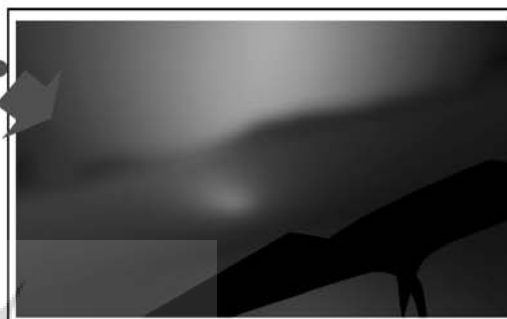
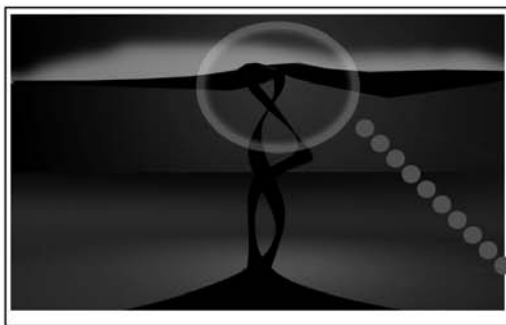
دومنظر می‌توان به آن نگاه کرد (۱) حرکت با واج‌ها از پایین به بالا و (۲)

نگاه به همان تصویر از بالا در بی‌پایانی فضای تعریفی ابتدایی.

۲ - تکرار مصوت باعث ایجاد لحن بم و کوبش تصویر در واژه

می‌شود. شاعر تنشی درونی و زایشی در بطن خود واژه را با تکرارها

و هم‌آوایی با دیگر صامت و مصوت‌ها به وجود می‌آورد. واژه‌هایی که



در کنش و واکنش و چرخش درونی قرار می‌گیرند و در تولید تصویری بیرونی از خود، ذهن را درگیر انرژی نهفته در هسته‌ی مرکزی ساختاری خود می‌کنند و با پایا نگاه داشتن آن چه آفریده‌اند، خود به آفرینش، حفظ و جانداربودن تصویر کمک می‌کنند و حرکت شکل گرفته در خود را به آرامی در پیکره‌ی کلی بیت به جریان می‌اندازند.

خداوند نام و خداوند جای
خداوند روزی ده رهنمای

استفاده از مصوت - ا - باعث کشیدگی صوت، حجم واژه و کوبش
واژه در تکرار مصوت‌ها

بدین آلت و رای و جان و روان
ستود آفریننده را چون توان

استفاده از مصوت - ا - و، ی، تکرار مصوت و تأثیر در حجم تلفظ
و تصویر که به خوبی حتی می‌توان با تکان دادن سر در خواننده آن را به
تصویر کشید.

ب: استفاده از دو یا چند مصوت در کنار هم تغییر شدید لحن و تصویر
چندوجهی واژه را سبب می‌شود.

خرد رهنمای و خرد دلگشای
خرد دست گیرد به هر دو سرای

استفاده از مصوت - ی - در کنار مصوت - ا - تغییر لحن، خواندن
با اوج و فرود صدا را به وجود می‌آورد. خواندن مصوت به سبب اوج در
- ا - و نشست واژه و تصویر آن در کوبش و تشدید تلفظ با مصوت - ی
- یا استفاده از سه صامت - خ - تغییر لحن را با وضوح بیشتری نشان
می‌دهد.

به گفتار داندگان راه جوی

به گیتی بیوی و بهر کس بگوی

جدای از صامت - گ - در هنگام خروج و تأثیری که بر حضور
واج - ف - می‌گذارد در واژه‌ی - گفتار - و کشیدگی واج در - داندگان
- که با صامت - ا - بار آهنگ بیشتری را بر خود تحمیل می‌کند به
تکرار مصوت‌های - و - و - ی - دقت کنیم که چگونه علاوه بر
ایجاد خلاء در هنگام خوانش، جوی و بیوی و بگوی، می‌توان فرود
و خیزش را در بیت هنگام خواندن تصور کرد که صوتی حلقوی را
ایجاد می‌کنند که مانند دمیدن در استوانه‌ای عمل می‌کند که تصویر
را به بیرون می‌راند. (هنگام سوت کشیدن و اشاره کردن آرام با تولید
صوت دقت کنید. ناخودآگاه با گرد کردن ماهیچه‌ی لب فرد مورد نظر
را فرا می‌خوانیم. به این تولید صوت در واژگان «پوی و گوی» هنگام
خواندن دقت کنید.)

ج: استفاده از صامت‌های خ، گ، ج، چ در ساخت تصویر که این
تصاویر به خوبی در شعر حرکت، حجم و دریافتی ارگانیکی پیدا می‌کنند با
دیگر واژه‌ها و دیگر تصاویر و البته به بافت زبر و ناهموار در تأثیر خوانش
خود این مصوت‌ها در کنار هم باید توجه کرد.

شما را چماند همان روزگار

نماند چمانده هم پایدار

یا:

تو نیز ای بخیره خرف گشته مرد

ز بهر جهان دل پر از داغ و درد

چو شاهان به کینه کشی خیره خیر

از این دو ستمگاره اندازه گیر

بهره‌گرفتن از مصوت‌هایی مانند - ا - - ی - در کنار این صامت‌ها
که خود در هنگام خروج علاوه بر اوج و فرود واژه به زایش تصویر در خود
واژه کمک می‌کند و واژه تصویر خود را در هماهنگی واج‌ها تولید می‌کند.

واژه به خلق تصویر خود و حرکت و زایش آن چه آفریده‌است در کنار دیگر واژگان در ابتدایی‌ترین حالت به خوبی عمل می‌کند و خود را به نمایش می‌گذارد و مانند حلقه‌ای از یک سیستم بزرگ، کارکرد درست خود را به انجام می‌رساند و شعر در ساختار کلی با ارگانیک‌ی سالم به حرکت در می‌آید و سخت‌ترین وضعیت و تصویر را با نرم‌ترین اتصال بدون هیچ صدای مزاحمی از این حرکت سنگین چرخ دنده‌های اتصالی و تصویری از حجم بالای واج‌ها را به سرانجام می‌رساند و تصویر چندوجهی نقاشی واژگان را به حرکت در تمام بیکره‌ی شعر تبدیل می‌کند.

همی برشد آتش فرود آمد آب

همی گشت گرد زمین آفتاب

جدای از طراحی معماری می‌توان برای توضیح انرژی و زایا بودن واژه‌ها از مدل ریاضی استفاده کرد که با نمودار حرکت انرژی در طول بیت و در بافت کلی شعر دید.

مصوت‌های - آ - در اوج و فرود تصویر و صامت - گ - در چرخاندن تصویر و حرکت آن در حجم بخشیدن و ساخت فضا که دقت کنیم می‌توان نمودار ریاضی زیر را برای آن ترسیم کرد و دید که چگونه انرژی در طول بیت با خواننده از قسمتی به قسمت دیگر با چرخشی در تصویر جابجا می‌شود و به حرکت در می‌آید.

فرود آمدن آب، بلند شدن آتش یا هر اوج و فرودی در بیت، هر عملکردی بر یک موج قابل تشبیه است که از یک معادل سینوسی پیروی می‌کند که تصویر با دامنه‌ی مختلف دارای حجم می‌شود و در ذهن شکل می‌گیرد به گونه‌ای که هم در طول زمان پیش می‌رود و هم عمود بر هم هستند. پس هر کدام یک موج می‌شود یکی مانند موج الکتریکی و یکی هم موج مغناطیسی که جمع برآیند آنان موج و نموداری الکترومغناطیسی تشکیل می‌دهند که ویژگی هر دو را دارد.

چو دریا و چون کوه و چون دشت و راغ

زمین شد به کردار روشن چراغ

تکرار صامت - چ - و قراردادن سه فضای گسترده از نظر پرسپکتیو و فن نقاشی یا عکاسی، سه اشاره‌ی مختصر با واژه‌ی - چو - و گنجانیدن سه تصویر در ابتداء سه بار عوض کردن زاویه‌ی دید بیننده یا در واقع خواننده که در اینجا بیشتر نقش بیننده‌ی حاضر در تصویر را بازی می‌کند و از یک منظر سه بعدی و سه وجهی ما را به سمت تصاویر می‌کشاند، بی‌بریده شدن دید و تنها با چرخاندن سر و تغییر زاویه و از طرف دیگر تکرار - چ - صوت حرکت را به خودی خود در تصویر می‌گنجاند که به خوبی در ساختار هرمنوتیک بیت مانند چرخ دنده‌ای حرکت را سبب می‌شود که خواننده را از یک فضا در فضای دوم و سوم قرار می‌دهد.

این مدل‌های ریاضی با طول موج‌های مختلف را می‌توان به گونه‌ای برای بیت‌های دیگر ترسیم کرد یا برای هر کدام با توجه به زاویه دید در بیت، مدل معماری خاصی را برای آنان طراحی کرد.

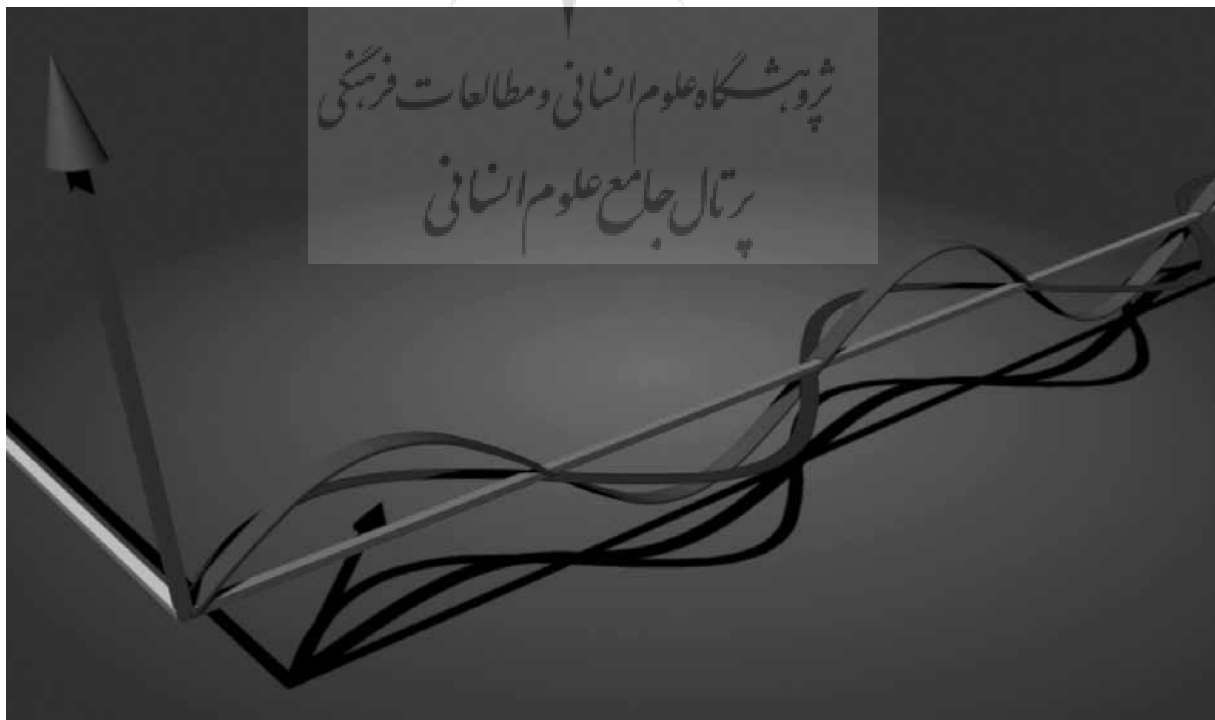
این ساخت تصویر و حرکت تصاویر در فضاهای سه بعدی را در این

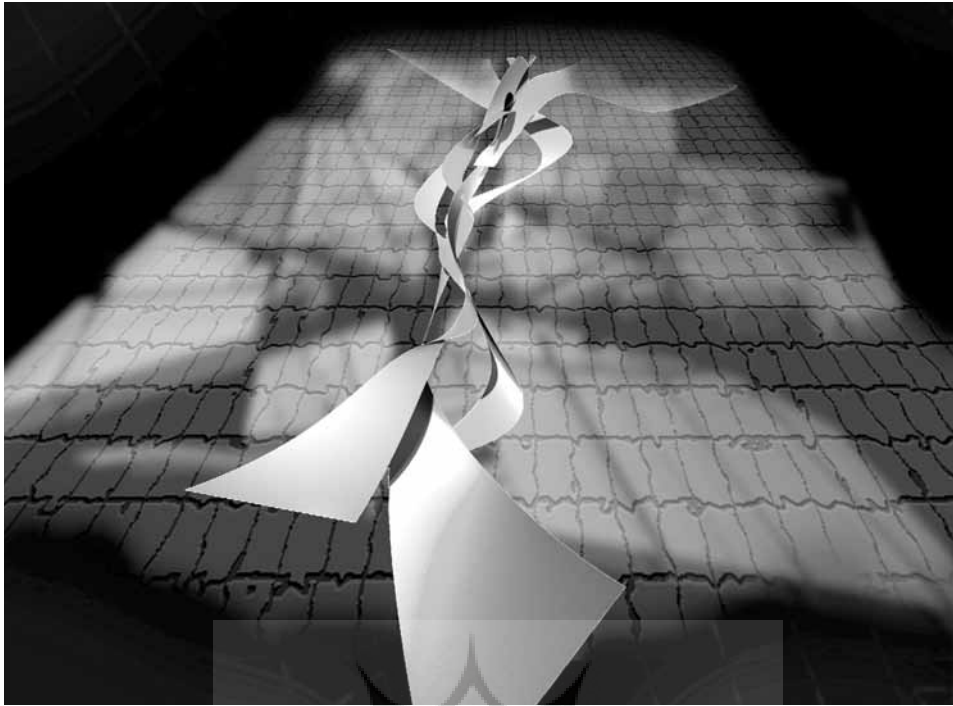
بیت می‌توان دوباره دید

چو سنجاب چو قاقم چو روباه گرم

چهارم سموریست کش موی نرم

در اینجا علاوه بر صامت - چ - در حرکت ارگانیک بیت، با صامت دیگری برخورد می‌کنیم که با تکرار خود نرمش ریزی را بر ضرب‌آهنگ جمله می‌کوباند. - م - این وظیفه را به انجام می‌رساند و علاوه بر آن مصوت - ا - صامت‌هایی که به حرکت روی خط دید تمایل دارند را به اوج می‌کشاند و تصویر در حال حرکت از یک حیوان به سمت حیوان دیگر، فضا و حجم خود را می‌سازد. چهار مصوت - ا - این گره‌ی حرکت را نشان می‌دهد.





بدینگونه از چرم پویندگان

بیوشید بالای گویندگان

تکرار صامت - گ - با مصوت - ا - و - و - بارآویی را در واژه به سمت سخت شدن تلفظ می‌برد و خوانش به خودی خود از وضعیت سنگین تری هنگام گویش واژه‌ها برخوردار می‌شود.

صامت‌های مختلف، تکرار آن‌ها، هم آوایی و واج‌آرایی در شعر با این صامت‌ها و قراردادن آن‌ها با مصوت‌ها و خوانش‌های مختلف را از واژه گرفتن، در آفرینش لحن، تصویر، زایش، و پیوند با دیگر زیرساخت‌ها، به‌وجود آوردن ضرب‌آهنگ‌های مختلف در هر بیت و از طرفی زیر ساخت کلی متن که بر لحن اقتدار بافته شده‌است، شعر را دائم از وضعیتی خطی به نُرم‌های متفاوت می‌کشاند. ما با واژگانی روبه‌رو هستیم که به محض خوانده شدن به حرکت درمی‌آیند و هر کدام به شکلی در ساخت و ساز فضای مورد نظر شاعر وظیفه‌ی خود را به انجام می‌رسانند.

این واج‌آرایی نه تنها در ظاهر بیت دیده می‌شود بلکه مانند رشته‌ای نامرئی ساختار پنهان و دستگاه هرمنوتیکی شعر را به هم وصل می‌کند و پیکره‌ی شعر در یک ساخت و ساز رزمی به سمت حماسه و فضاهای بزرگتر به حرکت در می‌آید و از طرفی با حفظ وضعیت خود بر دیگر واژگان تأثیر حضورش و ضرب‌آهنگ بودنش را می‌گذارد و این در تمام پیکر شعر مانند یک سیستم بدون قطع و اتصال‌های اجباری به جریان در می‌آید.

اما ساخت حماسه در شاهنامه را با زبان چندلایه‌ی موجود در کتاب چگونه می‌توان نشان داد؟ هر کتاب یا درست‌تر هر متنی یک آستانه‌ی ورود دارد. این آستانه است که فضا را در ذهن می‌سازد و خواننده را با نشاندن در آن فضا به باور یا زندگی در متن یا عدم باور و دور شدن از متن ترغیب می‌کند. آستانه‌ی ورود اولین تلنگر است و مهم‌ترین تلنگر. نویسنده با یک واج‌آرایی و نورپردازی در صحنه‌ی کلامش و آوردن ضرب‌آهنگ‌های مورد نظر خواننده را در فضایی قرار می‌دهد که می‌خواهد.

شاید مانند کاری که یک کارگردان با فیلمش می‌کند مثلاً اگر ترسناک باشد. آستانه‌ی ورود به فیلم، اگر ضعیف باشد قسمت‌های زیادی از شرایط فضایی را او از دست داده است حتی اگر کاری در نیمه موفق باشد. اما بیننده فیلم را دیگر جدی نمی‌گیرد.

این آستانه را در ابتدای نوشتار آورده‌ام و برای توضیح کامل‌تر به این قسمت نگاه کنیم.

شکسته شدن سپاه تورانیان

تهمتن به گرز گران دست برد
بزرگش همان و همان بود خرد
چنان شد در و دشت و آوردگاه
که شد تنگ بر مور و بر پشه راه
ز بس کشته و خسته شد جوی خون
یکی بی سر و دیگری سرنگون
چو آن بخت تابنده تاریک شد
همانا به شب روز نزدیک شد
برآمد یکی باد و ابر سیاه
بشد روشنایی ز خورشید و ماه
سر از پای دشمن ندانست باز
بیابان گرفتند و راه دراز
نگه کرد پیران بدان رزمگاه
چنان تیره دید گردش هور و ماه
به منشور و فرطوس و خاقان چین
بدآن پایداران و گردان کین
درفش بزرگان نگونسار دید
به خاک اندرون خستگان خوار دید

تبه گشت اسپان جنگی ز کار
 همه خسته و رنجه‌ی کارزار
 برفتند با کام دل سوی کوه
 تهمت‌ن به پیش اندرون با گروه
 همه ترگ و جوشن بخون و بخاک
 شده غرق و برگستوان چاک چاک
 تن از رنج خسته دل از جنگ شاد
 جهان را چنینست رسم و نهاد
 چنین تا بشتن بپرداختند
 یکی از دگر باز نشناختند
 بر و تیغ پر خون و پای رکیب
 ز کشته نه پیدا فراز و نشیب
 سر و تن بشستند و دل شسته بود
 که دشمن به بند گران بسته بود

به تغییر زاویه‌ی دید دقت کنیم.. بزرگی فضایی که در برابر چشم ما گسترده می‌شود یا بهتر بگویم ساخته می‌شود. ما کجا ایستاده‌ایم؟ در ابتدا در بطن حادثه و مرکز میدان جنگ. کنار رستم و وضعیت هجومی که در برابر چشم به نمایش گذاشته می‌شود. چه می‌بینیم؟ و چه می‌شنویم؟ در اینجا جدای از دیدن، شنیدن و حس کردن نیز به حرکت در می‌آیند. صحنه‌ی کارزار است. صدای شمشیر، فریاد، و همه‌ی آنچه در یک جنگ از فیلم‌های هالیوود دیده‌ایم با این تفاوت که در اینجا کاری بزرگتر به انجام رسیده است ما باید در صحنه باشیم چرا که ناگزیر از انتخاب طرفین جنگیم، ما در صحنه‌ایم و صدا را می‌شنویم، خاک‌های برخاسته از این کشاکش را در فضا بو می‌کشیم و تصویر دیگر فقط در حواس ما جا نمی‌گیرد در خود خواننده به جریان می‌افتد. در حین جنگ به ناگاه زاویه‌ی دید شاعر تغییر کرده است. او سپاه توران را با سران و بزرگان‌شان می‌دهد. سردارانی که بر بلندی ایستاده‌اند و شاهد شکست پهلوانان و سربازانشان هستند. گفت‌وگوی آن‌ها را می‌شنویم اما به نرمی دوباره به صحنه برمی‌گردیم.

جنگ به پایان رسیده است. سپاهی شکست خورده است و سپاهی پیروز شده است. بزرگی نمای ارائه شده را با واژگان با دقت دوباره نگاه کنیم،

بر و تیغ پر خون و پای رکیب
 ز کشته نه پیدا فراز و نشیب
 دوربین شاعر تمام صحنه را از پیروز تا شکست خورده در کادر خود دارد. شاعر داوری نمی‌کند چرا که پیش از آن رأی خود را صادر کرده است.

تن از رنج خسته دل از جنگ شاد
 جهان را چنینست رسم و نهاد
 شاعر آگاه است به هرآنچه اتفاق افتاده و خواهد افتاد، شکست خورده و پیروز از دید او که آگاه به همه چیز است هر دو یک سرنوشت محتوم دارند و در برابر جهان و آیین هستی بازنده خواهند بود.

این تغییر دید، ساخت صحنه‌ی رزم، قراردادن ما و آن همه انسان و سپاه بی‌هیچ اسمی در بیت‌ها، کوبیدن و چکاچک شمشیر و گرز و بوی خون و مردار مردان و پهلوانان و همه و همه با واژگان و حضور صامت‌ها

و مصوت‌ها و بهره‌گرفتن از انرژی آنان در ساخت و ساز به‌وجود آمده است. سیستم یکدست و پیوند ارگانیک بیت‌ها، یک دستگاه واحد فرض گرفته و همه و همه در خدمت یک هدف مشترک قرار گرفته است و آن ساخت یک دستگاه نظام‌مند و ماشین خلق و تولید تصویر، صدا، فضا، و در واقع انسان‌های نقش‌آفرین است.

شاهنامه سرشار از این نمونه‌هاست، و آوردن نمونه‌های بیشتر شاید فقط تکرار داده‌ها باشد چرا که می‌توان با خواندن آن به راحتی در میان فضاها قرار بگیریم و با تأثیرگرفتن از واژه‌ها و دیگر عناصر ساختاری هر جزء را به جزء دیگر وصل کنیم.

به‌کارگیری واژه و دستگاه زبان زایا

آوردن نمونه‌هایی از متن مورد نظر یعنی کتاب شاهنامه و دیگر متونی که در این قرن به نگارش رسیده‌اند، مستلزم مقایسه‌ای بود بین این متون. از آنجا که تعدادی از این متون به زبان پهلوی به نگارش رسیده‌اند و در قرن معاصر به فارسی برگردانده شده‌بودند، متن‌های ترجمه‌شده غالباً از وضعیت زبانی معاصر پیروی می‌کردند. دیگر کتاب‌ها اغلب به زبان عربی نوشته شده و در همان زمان نزدیک به نگارش کتاب به فارسی برگردانده شده است، استفاده‌ی فراوان از واژگان عربی و مصدرهای زبان عربی، بر کلیت متن قرن چهارم و پنجم احاطه دارد. در این مقایسه که نمونه‌های آن در ادامه‌ی مطلب خواهد آمد بزرگی کار فردوسی بیشتر نمایان می‌شود. استفاده از دایره واژگان رایج و ساخت آنان در دستگاه زبانی مورد نظر نویسنده، ترکیب آنان با یکدیگر و بهره‌بردن از تمام امکانات زبانی و اضافه‌کردن ساخت‌های جدید به ظرف زبان موجود، دایره واژگان و دستور زبان مشخصی را بر تمام کتاب به جریان می‌اندازد که بر پایه‌ی قانون هماهنگی سیستم زبانی، متن را فعال و پویا نگاه می‌دارد و از طرفی ما شاهد آن هستیم که بسیاری از واژگان امروزی ما همان واژگان شاهنامه است. اگر به خواننده‌ای بدون ذکر نام کتاب، تعدادی از واژه‌ها داده شود، به یقین زمان استفاده واژه که در قرن چهارم بوده‌است را نمی‌تواند باور کند.

این در حالی است که ما با توجه به تمام فرهنگ واژگان که از قرن‌ها گردآوری شده است و دسترسی به این نوشته‌ها، اغلب در ساخت یک واژه یا بهره‌بردن از امکانات دستگاه زبانی خود چیزی مانند اسم‌های ترکیبی، مرکب و وندهای زبان با مشکل روبه‌رو هستیم و در بیشتر مواقع نیز یا به اشتباه می‌رویم یا واژه‌های زشت و ناکارآمد می‌سازیم. و البته در این جمله بیشتر فرهنگستان زبان فارسی مورد نظر است چرا که در فرهنگ‌گفتاری رایج واژگان مورد نیاز فرهنگی که بر اساس ضرورت زمان و اجتماع به هر زبانی وارد می‌شوند راه خود را باز می‌کنند و در گفتار عموم مردم مورد استفاده قرار می‌گیرند و حتی گاه در شکل‌های مختلف چندباره ساخته می‌شوند.

بحث تحلیل فرهنگستان البته در بین نیست و گرنه حرف و نقد این سیستم جای سخن بسیار دارد. به بحث اصلی برمی‌گردیم.

کتاب «شاهنامه‌ی کهن پارسی تاریخ غررالسیب» نوشته‌ی «حسین بن محمد ثعالی مرغنی» درگذشته به تاریخ ۴۲۹ ه ق توسط «سید محمد روحانی» [۲] به فارسی برگردان شده است. لازم به ذکر است متن اصلی کتاب به زبان عربی بوده و در ترجمه‌ی کتاب به زبان فارسی،

مترجم آورده‌است، این کتاب از روی متن پهلوی که در دسترس ثعلبی بوده به زبان عربی برگردانده شده‌است. چون کتاب در قرن معاصر به زبان فارسی برگردانده شده به خودی خود از درجه قیاس آن با شاهنامه از نظر به‌کارگیری واژه کاسته می‌شود. چراکه دایره ساخت و ساز زبانی حاکم بر کتاب با تمام تلاش مترجم در به‌کارگیری واژگان و دستور زبانی قرن چهارم به‌خصوص شاهنامه، ناخودآگاه چیزی را نمی‌آفریند و البته این به معنی ضعف ترجمه نیست بلکه به این معنی است، کتاب منبعی نیست که ما بتوانیم به آن به عنوان ماشین زبانی استفاده‌ی دایره واژگان قرن چهارمی نگاه کنیم و آن را با شاهنامه قیاس کنیم.

از دیگر کتاب‌ها می‌توان به «گاهنامه، داستان بهرام چوبین، خداینامه، داستان اسکندر و...» دیگر کتاب‌هایی اشاره کرد که همگی به زبان پهلوی هستند و با توجه به اینکه فردوسی به تمام این نوشته‌ها دسترسی داشته است از این نوشته‌ها هم در شاهنامه استفاده کرده و هم اینکه آنان را در آن سیستم زبانی مورد نظرش به‌کار گرفته است می‌توان این دریافت را داشت یا لاقلاً جایی برای آن باز نگه داشت که واژگان زیادی را فردوسی از زبان پهلوی مستقیم با اندکی تغییر گویشی وارد زبان شاهنامه کرده‌است و ساختار روان‌تری را از آن واژه به کار برده است.

به کتاب مهم دیگری در قرن چهارم می‌رسیم که نامش بر همگان آشناست. «تاریخ بلعمی» نوشته‌ی ابوعلی محمد بن محمد بلعمی متوفی در سال ۳۸۶ ه.ق. این کتاب خود ترجمه‌ای است بر «تاریخ طبری» نوشته‌ی محمدجریب طبری به زبان عربی اما از آن جا که یکی از معدود متونی است که از قرن چهارم به این زمان رسیده‌است می‌تواند کمک بسیاری باشد در امر قیاس واژگان و ساخت و سازهای زبانی.

هدف آن است که نمونه‌هایی آورده شود مبنی بر اینکه شاهنامه علاوه بر سرودن شعر و حماسه‌ی ملی و تاریخی ایرانیان، کار بزرگتری را به انجام رسانده است و آن به‌کارگیری و ساخت واژه و نشان‌دادن دستگاه زبانی خاص زبان فارسی است در تولید و آفرینش واژگان فارسی با امکانات خود زبان.

از تاریخ بلعمی شروع می‌کنیم. ترجمه‌ی فارسی بلعمی در عین روان بودن از پختگی و هماهنگی زیبایی بهره می‌برد. اما از آنجا که از متنی عربی به فارسی آورده می‌شود و شاید از آنجا که نگارش به آرامی در بین متفکران و اندیشمندان ایرانی به سمت عربی نویسی می‌رفته است، در بیشتر سطرها با واژگان عربی یا مصدرهای عربی رو به رو هستیم. این به این معنی نیست که واژگان فارسی در کتاب نیست، اما حجم واژگان عربی و مصدرهای آن به مراتب بیشتر است.

کامران، کامکار، آفرین، آفریننده، فریشتگان، جمنده، مادر، بزرگوار، اندوهگین، تافته‌شدن، خُرد، پاک‌زاده، یله کردن، و... این تعداد واژه در کنار تعداد واژگان عربی متن بسیار کم است. مثلاً در کتاب جبرئیل به جای سروش می‌آید، شیطان یا ابلیس به جای اهریمن. سباع به جای چارپا و حیوان و درّه به جای تسمه و تازیانه، تسبیح به جای ستایش، فزع و سَهَم به جای بیم و هراس، غزوه و حرب به جای جنگ و کارزار، و بسیاری واژگان دیگر. از این دست هستند مصدرهای عربی که لازم به گفتن این نکته است که هم‌اکنون نیز بسیاری از آنان در زبان امروزی ما وجود دارد و آوردن این نمونه‌ها، آوردن دلیل بر

کاستی متن نیست. بلکه تنها نشان‌دادن این نکته است که فردوسی در دستگاه زبانی خاص خودش تا چه حد از این امکانات بهره برده است و از طرفی چه اندازه به این ظرفیت زبان فارسی اضافه کرده است و بستری از دستوری آسان و قابل استفاده را برای ساخت و سازهای زبانی بعدی فراهم کرده‌است.

عزّ و جلّ، تبارک و تعالی، اختلاف، زُهاد، عُبَاد، لونی، کرامت، ذریت، قاعده، صحفی، متحیر، هزیمت، مخاطبه، خلیفت، حرب، فاضل، عاصی، قبضه، رعد و برق، محراب، تقصیر، تصدیق، جزع، مسخر، شفیع، ذبح، مبتلا، قادر، ثنا، نظاره، قضا، جماعت، قرابت، غلام، نذر، تسلیم، غلط، هیبت، دلیل، آیت، سجده، ناحیتی، تحمید و تهلیل، تأخیر، عدو، شدت، قرعه، وحی، مقر، غیب، عز شأنه، سوام، مناره، سباع و... بسیار واژگان دیگر

به نمونه‌ای کوتاه نگاه می‌کنیم: «فصل ۴ فرشتگان و آدم»
«چون جان به ناخن پای آدم رسید و خلقتش تمام شد، خدای عزّ و جلّ از بهشت حله‌ای فرستاد تا بپوشد و بر تخت کرامت برنشاند و فریشتگان را گفت: اُسْجُدُوا لِآدَمَ. گفت: آدم را سجده کنید.» [۳]

«سخنان منوچهر در آغاز پادشاهی خود»
«همه سپاه را که به حضرت او بودند، گرد کرد، خُرد و بزرگ را همه بخواند و هر کسی را از مهتران سپاه و رعیت به جای خویش بنشانند و اندر مرتبت کس تقصیر نیفتاد.» [۳]

همان‌طور که می‌بینیم در این چند سطر نیز تعداد واژه‌های عربی و مصدرهای عربی به فارسی می‌چربد.
به کتاب دیگری که در نیمه‌ی اول قرن چهارم هجری به نگارش رسیده‌است، نگاه می‌کنیم.

«مروج الذهب» نوشته‌ی ابوالحسن علی بن حسین مسعودی، نیمه‌ی اول قرن چهارم هجری. اختلاط واژگان فارسی و عربی در این متن نیز مانند تاریخ بلعمی است و البته شاید بتوان گفت به همان سلیسی و زیبایی تاریخ بلعمی. استفاده از واژگان فارسی اندک و تعداد لغت‌های عربی و مصدرهای این زبان بسیار بیشتر به چشم می‌آید. واژگانی مانند: باطل، عالم، غیر عالم، قصد، حق، تشخیص، لهو و لعب، مشغول، صبحه، اطراف، معلم، اعتنا، وصف، اتفاق، تفرقه، احوال، افکار، و... در کنار واژگانی مانند: بانگ، پیشوا، فرومایه، برتر، آویخته، نیکی، نکوکار، بدکار، باک، پیرو، پناه، چیره، پراکنده و...

به نمونه‌ای کوتاه از کتاب مروج الذهب نگاه می‌کنیم.
«از جمله اخلاق عامه این است که نالایق را به پیشوایی برگیرند و فرومایه را برتری دهند و غیر عالم را عالم شمارند، که حق را از باطل تشخیص نمی‌توانند داد... همه‌ی جماعت عامه یا به دنبال خرسبار، یا دف زن و عنتری روانند یا به لهو و لعب سرگرمند. یا به شعبده بازان تردست دروغزن مشغولند و به قصه پردازان دروغساز گوش فرامی‌دهند، یا در اطراف کتک خورده فراهم شده یا بر به دار آویخته‌ای گرد آمده‌اند...» [۴]

با توجه به همین دو نوشته از تاریخ بلعمی و مروج‌الذهب، تأثیر زبان عربی و غلبه‌ی آنان بر دستگاه زبان فارسی خود را به گونه‌ای نشان می‌دهد که می‌توان سرانجام قرن نهم تا یازدهم ادبیات را با آن نثر پیچیده و ناکارآمد منتظر بود و شاید دیگر زیاد تعجب نکرد. البته با این تفاوت که

این نویسندگان در نگارش و برگردان متون از عربی به فارسی باز هم با توانایی زبان عربی را که زبان دوم است در دستگاه زبانی فارسی ریخته و در همان سیستم گفتاری و دستوری به کار گرفته‌اند و از دایره واژگان جدید در ساخت و پرداخت زبان فارسی بهره برده‌اند. توانایی و درایتی که مثلاً در قرن یازدهم دیگر دیده نمی‌شود و نوشته یکسره عربی نویسی هم نیست که مغلق گویی و تفاخر اطلاعات است تا نگارش.

باین دو نمونه از نثر قرن چهارم به شاهنامه می‌رسیم. این واژه‌ها را با هم می‌خوانیم:

«آرامگاه، آموزگار، کاردان، آزادگان، گلبرگ، پهنای پاینده، جوینده، بینا، آشکار، نهان، پیدا، پویا، ژنده، پایدار، رنگین، پیشگاه، یادگار، دیدگاه، پوزش، رهنما و یارهنمون، بالین، گلستان، خواهش، خواهشگر، هنرمند، پرخاشجو، شبان، رمه، کامکار و یا کامگار، پارسا، سزای ناسزا، گلفشان، گلشن، اندیشه، اندیشگان، جفا پیشگان، توانا، دانا، نگهبان، دیده‌بان، سپاس، درگاه، کمر بسته، آوا، برنا، روزگار، شبستان، کینه، هراس، سالخورده، آهنگری، پیشه، خورش، دستگاه، گرمابه، شادکام، اخترشناس، ستاره‌شناس، مهربان، بانو، غلغل، پتیاره، سرپیچی، شایستگی، باریک، فروزان، رستگار، جویا، دادخواه، نیشتر، دلاور، کیش، پرورش، شاهنشاه، برهنه، درندگان، آرامش، خروش، سوگوار، فرخنده، جانور، پلید، انجمن، فرهنگ، خورشید، کوژ، پیراهن، هشیوار و یا هشیار، بازارگاه، گروگان و...»

بسیاری واژگان دیگر شاهنامه سرشار است از واژگان فارسی که با درایت خود نویسنده به کار گرفته شده و متن از آن بهره مند شده است. مثلاً از مصدر آفریدن واژگانی مانند: آفرین، آفرینش، آفریننده، به آفرید، آفریدگار، گردآفرید و...

یا از مصدر پژوهیدن، واژگانی مانند: پژوهنده، پژوهش، پژوهیده استفاده از صفت‌های فاعلی یا مفعولی با دیگر وندها یا اسم‌ها و ساخت اسم مرکب جدید، مانند: دیده بان، دیدگاه، دیدار، پرستنده، جنبنده، جویا، جوینده، پژوهیده، جنگنده، بیننده، تابنده، راننده، نگارنده، پوینده، جنبان، فریبنده، و...

به کارگیری اسم در جایگاه وند یا خود اسم و ساخت اسمی مختلف با معنای متفاوت، مانند: گاودوش، گاوسار، گاورنگ، گاوری، گاوسر، گاوغز، گاوچهر، گاودم، گاویکر، گاو شیر

کارورز، کارزار، شبستان، شارستان، خارستان، گلستان، خورشیدگون، آبگون، قیرگون، پیشگاه، پایگاه، قلبگاه، آرامگاه، جشنگاه، بزماگه، شبانگاه

جهانجو، پرخاشجو، جنگجو، نامدار، گردن‌فراز، جهاندار، پلنگینه پوش، گرزدار، پرستارفش، آتوشه، پولادگرز، خورش‌ساز، خورشگر،

اسامی که به نظر می‌آید در اصطلاحات روزمره وجود داشته و با انتخاب شاعر به متن وارد شده‌اند:

کمر بسته، به رسم نماز، دوتا شدن،

واژه‌هایی که به نظر می‌آید مورد استفاده آن‌ها کمرنگ شده است اما با حضور در مناطق مختلف در ایران می‌بینیم که در گفتار روزمره مردم آن ناحیه اغلب هنوز وجود دارد و یا صورت‌های دیگری از آنان ساخته شده است

نبیره، ویله کنان(ویلان، واویلا...)= پسر (هنوز در گویش سیستانی این کلمه وجود دارد)، بیالود(پالایش، پالایشگاه، پالوده و...) دیهیم، دژم، بدسگال، آهرمن= اهریمن، شخود،

با این اندک نمونه‌ها که از شاهنامه انتخاب شده است با کمی تغییر در وندها و ترکیب اسامی با هم و یا دقت به گفتار روزمره می‌توانیم حضور واژه را کاملاً ببینیم و حتا زایش و تولید واژه را در قابلیت‌های جدیدتر تشخیص بدهیم.

در میان این مجموعه‌ی کوچک که از شاهنامه انتخاب شده‌است و این انتخاب بدون هیچ اولویت دادنی بوده، کمتر واژه‌ای را می‌توان یافت که در دستگاه زبان فارسی، هم‌اکنون نیز استفاده نشود و حتی در هماهنگی خود با دیگر ترکیب‌ها و امکانات دستور زبان فارسی واژه‌های جدیدی متولد نکرده باشد.

مثلاً با ترکیب کار و آمد، واژه‌ی کارآمد ساخته شده است یا کار + آگاه، کارآگاه، کار + مند، کارمند، کار + خانه، کارخانه و بسیار واژه‌های دیگر. و این یکی از دلایلی است که بعد از هزار سال وقتی خواننده‌ی امروزی این کتاب را می‌خواند بین متن و ذهن خود تضاد واژگانی و تفاوت دستوری حس نمی‌کند و بین تعداد زیادی از واژگان و ترکیب آن‌ها با یکدیگر و دایره لغات خود به یک هماهنگی آوایی و سازه‌ای می‌رسد. این هماهنگی و روانی گفتار، زبان را به زایش و حرکتی درونی وادار می‌کند و اتصال‌های اصلی را بین متن و ذهن و زمان برقرار می‌کند تا در خوانش و خوانش‌های بعدی نیز تصاویر و پویا آن کاسته نشود. درواقع با ساده‌ترین کلام می‌توان درمورد دستگاه زبانی شاهنامه گفت، واژگانی که هیچ وقت از مد نمی‌افتند. و یکی از علت‌های آن چیزی نیست جز درک کامل شاعر از ظرفیت‌های زبانی که با آن مصالح کار بزرگش را تهیه کرده است و البته شاعری نابغه، که نمی‌توان فقط به گفتن این نکته بسنده کرد که زبان معیار را به اوج حضور خود برده است بلکه زبانی را در اوج به ماشینی زایا و پویا تبدیل می‌کند که نه فقط در اوج بلکه به درون ساده‌ترین روزمرگی‌ها هم راه می‌یابد و در زبان کوچک و بزرگ به تولید و بازتولید خود تن می‌دهد.

* در انتها لازم است از دوست عزیز نوید مهرگانیان، کارشناسی ارشد معماری، به خاطر تمام لطف و کمکش برای طراحی مدل‌های معماری و ریاضی یاری رسان من بود، تشکر کنم.

منابع:

- ۱ - چامسکی، نوام و کورش صفوی. زبان و ذهن (قسمت ابتدایی) نوشتار با دریافت و تحلیلی از دو کتاب زبان چیست، نوام چامسکی و زبان و ذهن بوده‌است. تحلیل و طرح آن در زبان شاهنامه مورد نظر بوده‌است.
- ۲ - ثعالی مرغنی، حسین بن محمد. شاهنامه‌ی کهن پارسی تاریخ غرر السیر، ۴۲۹ ه ق، برگردان سید محمد روحانی.
- ۳ - تاریخ بلعمی، ابوعلی محمد بن محمد بلعمی. متوفی در سال ۳۸۶ ه ق.
- ۴ - مروج الذهب. ابوالحسن علی بن حسین مسعودی، نیمه‌ی اول قرن چهارم هجری
- ۵ - برای بیت‌های نمونه نک، شاهنامه چاپ مسکو.