فصل‌نامۀ بین‌المللی علمی _ تخصصی مطالعات زبان فارسی (شفای دل سابق)
سال ششم، شمارۀ پانزدهم، پاییز ۱۴۰۲ (۶۱ـ۹۴)
مقالۀ پژوهشی
Doi: 10.22034/JMZF.2024.435932.1175

ساختار آوایی و موسیقایی بهمن نامه و فرامرزنامه

فردین شریفی دیزجی[۱] رحیم کوشش شبستری[۲]

چکیده

در پژوهش‌های علمی و زیباشناختی، از نتایج مهم سبک‌شناسی تعیین ارزش واقعی یک اثر است. براین اساس سبک منظومه‌های حماسی در ادبیات فارسی همواره از سوی پژوهشگران مورد توجه قرارگرفته است و در پژوهش‌های بسیاری به منظومه‌های حماسی بعد از شاهنامه پرداخته‌اند. به‌طوری‌که مطالعه و تحقیق در ساختار زبانی گویندگان ـ که یکی از عوامل شناخت و بررسی سبک خاص یک دوره است ـ به ما کمک می‌کند تا با ویژگی‌های خاص زبانی موجود در هر دوره آشنا شویم و به درک صحیح و جامعی از معانی نهفته در کلام شعرا برسیم. موسیقی شعر ـ که یکی از جنبه‌های ساختار زبانی است ـ در شعر اهمیت زیادی دارد. مجموعه عواملی که سبب ایجاد موسیقی در شعر می‌شوند، تعداد زیادی از شاخص‌های زبانی و معنایی است که در سراسر شعر سایه افکنده و تحول زیادی در شعر ایجاد می‌کنند، از قبیل موسیقی حروف و کلمات، انواع جملات و معانی نهفته در آن‌ها هستند و همچنین هریک از اوزان شعری دارای موسیقی خاصی است و بسته به محتوا و حالت عاطفی خاص آن شعر متفاوت است. این مقاله به شیوۀ مطالعات کتابخانه‌ای و تحلیلی به بررسی عوامل ایجاد موسیقی و آهنگ خاص شعر حماسی در بهمن‌نامه و مقایسۀ آن با فرامرزنامه پرداخته است. مشخص شد که سرایندگان هر دو منظومه، در به‌کارگیری فرایندهای آوایی و موسیقایی موفق عمل کرده‌اند و توانسته‌اند آثار خود را در این زمینه به زبان حماسی معیار نزدیک کنند.

واژه های کلیدی: ساختار آوایی، سبک‌شناسی، زبان حماسی، بهمن‌نامه، فرامرزنامه

---

۱. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه ارومیه، ارومیه، ایران(نویسندۀ مسئول).
sharyfyfardyn@gmail.com

۲. دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه ارومیه، ارومیه، ایران .
r.k.shabestari@urmia.ac.ir

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۱۰/۰۸ **تاریخ پذیرش:** ۱۴۰۲/۱۲/۱۹

۱. مقدمه

از مهم‌ترین شیوه‌ها برای بررسی متون ادبی، سبک و سبک‌شناسی است. در تقسیم‌بندی صورت گرفته، سبک‌شناسی به دو دستهٔ زبانی و ادبی تقسیم می‌شود که هر کدام، جنبه‌ها و ویژگی‌هایی از یک اثر ادبی را بررسی و تحلیل می‌کنند. امروزه در پرتو مطالعات زبان‌شناختی مشخص‌شده است «که محور همهٔ تحولات شعر، زبان و روابط اجزای زبان است» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۷: ۲۷). زبان را می‌توان یک نظام ذهنی دانست، که وقتی از قوه به فعل درمی‌آید، می‌تواند به‌صورت گفتار و نوشتار، اشاره و ایما آشکار شود و تجلیات آن بازتاب مستقیم و غیرمستقیم بافت ذهنی انسان است که هرکسی می‌تواند بخشی از آن را به‌صورت اکتسابی و بخشی را به‌طور خدادادی داشته باشد. ذهن و زبان ارتباط تنگاتنی با یکدیگر دارند. استاد شفیعی «زبان و فکر را دو روی یک سکه» می‌داند (ر.ک: همان: ۲۷). به‌طوری‌که پژوهشگران در انجام مطالعات سبک‌شناسی و زبان‌شناسی عملاً نوشتار و گفتار را به نیابت از ذهن مطالعه می‌کنند.

۲-۱. بیان مسئله و سؤالات تحقیق

به‌طورکلی سبک‌شناسی را در سه سطح زبانی، ادبی و فکری بررسی می‌کنند و هریک از این سطوح، خود به قسمت‌های مختلفی تقسیم می‌شوند. یکی از این سطوح، سطح زبانی است که به سطوح آوایی، لغوی و نحوی تقسیم می‌شود. در سطح آوایی یا سبک‌شناسی آواها، متن یک اثر به لحاظ عناصر موسیقی‌آفرین بررسی و تحلیل می‌شود. موسیقی بیرونی و کناری از بررسی وزن و قافیه و ردیف مشخص می‌شود. موسیقی درونی نیز با آرایه‌های بدیع لفظی معلوم می‌گردد. همچنین مسائل کلی مربوط به تلفظ نیز در این قسمت بررسی می‌شوند. در این پژوهش نیز از سطح زبانی صرفاً سطح آوایی دو منظومهٔ بهمن‌نامه و فرامرزنامه مورد توجه قرار گرفته است. بر

این اساس مهم‌ترین پرسش‌هایی که در این پژوهش در پی آن هستیم تا به آن‌ها پاسخ دهیم، عبارت‌اند از:

ـ ساختار آوایی و موسیقایی در بهمن‌نامه و فرامرزنامه چگونه است؟

ـ کدام‌یک از این دو منظومه در مقایسه باهم در به‌کارگیری فرایندهای آوایی موفق‌تر عمل کرده‌اند؟

۳-۱. اهداف و ضرورت تحقیق

اهمیت و ضرورت این پژوهش از آن جهت است که در راستای شناخت هر چه بهتر ساختار زبان حماسی منظومه‌های حماسی بهمن‌نامه و فرامرزنامه، به‌عنوان یکی از حماسه‌های ملی ایرانیان که بر اساس شاهنامه سروده شده‌اند، بررسی گردد تا ضمن شناخت ویژگی‌های زبان حماسی، یکی از شاخصه‌های اصلی این زبان در سطح ساختار آوایی بررسی شود. با این هدف که سیر زبان حماسی بعد از سرایش اثر سترگ فردوسی مشخص شود. ما نیز در این جستار بر آن شدیم تا شاخصه‌های آوایی بهمن‌نامه و فرامرزنامه را به‌عنوان، منظومه‌های حماسی ایران را ـ که بر اساس قصه‌های راویان و نقالان سروده شده‌اند و بر زبان میراث‌داران فرهنگ ایران زمین جاری بوده‌اند ـ نشان دهیم.

۴-۱. پیشینهٔ تحقیق

همان‌گونه که ذکر شد، مطالعات سبک‌شناسانهٔ متون حماسی، همواره از سوی پژوهشگران مورد توجه قرارگرفته است. خصوصاً منظومه‌های حماسی فراوانی که به‌تدریج و به تقلید از شاهنامهٔ فردوسی سروده شده‌اند. با مطالعهٔ پژوهش‌های صورت گرفته متوجه شدیم که به ساختار آوایی بهمن‌نامه و فرامرزنامه پرداخته نشده است؛ بنابراین در اینجا به ذکر برخی از پژوهش‌های انجام‌شده در این خصوص اشاره می‌شود:

ـ کتاب «حماسه‌سرایی در ایران» (۱۳۳۳) از ذبیح الله صفا: در این کتاب به ماهیت و کیفیت حماسه و همچنین تکوین و تدوین حماسهٔ ملی اشاره‌شده است.

ـ کتاب «موسیقی شعر» (۱۳۵۸) از شفیعی کدکنی: در فصلی با عنوان عوامل ساخت و صورت در موسیقی شعر فردوسی پرداخته است.

ـ کتاب «انواع ادبی» (۱۳۷۶) از سیروس شمیسا: در فصلی با عنوان مختصات سبکی حماسه، به بررسی ویژگی‌های زبانی، ادبی و فکری حماسه پرداخته است.

ـ مقالهٔ «الگوی بررسی زبان حماسی» (۱۳۹۱) از مهدی ملک ثابت و اصغر شهبازی: اولین کار تخصصی صورت گرفته در این زمینه است که در آن، علاوه بر این‌که یک الگو برای بررسی زبان حماسی ارائه می‌دهد، در کنار آن به بررسی شاخص‌های زبان حماسی در حملهٔ حیدری از باذل مشهدی پرداخته‌اند و میزان موفقیت یا عدم موفقیت این اثر را با شاهنامه، به‌عنوان زبان حماسی معیار سنجیده‌اند و همچنین مقالهٔ «نقد زبان حماسی در حملهٔ حیدری از باذل مشهدی » (۱۳۹۳) و «نقد زبان حماسی در خاوران‌نامهٔ ابن حسام خوسفی» (۱۳۹۳) با همکاری این دو نویسنده که در هر دو مقاله ضمن پیروی از الگوی مذکور، به بررسی و نقد زبان حماسی در آن‌ها پرداخته‌اند.

ـ مقاله‌ای با عنوان «موسیقی کلمات در شعر فردوسی» (۱۳۶۹) از غلامحسین یوسفی: که آن به بررسی فرایندهای آوایی و موسیقایی در شعر فردوسی پرداخته‌شده است. نویسنده در پی آن است تا برخی از مظاهر موسیقی کلام فردوسی را نشان دهد.

ـ مقالهٔ «بررسی ساختاری زبان حماسی در طومار جامع نقالان معروف به هفت‌لشکر» (۱۳۹۴) از نیکخو و جلالی پندری: با توجه به مضمون کلی منظومهٔ هفت‌لشکر، ساختار حماسی آن در دو سطح آوایی و نحوی بررسی‌شده است.

ـ مقالهٔ «بررسی وجوه روایی در داستان‌های حماسی زبان بنیاد بر اساس نظریهٔ میک بال» (۱۳۹۳) از فشارکی و همکاران: پژوهشی سبک‌شناسانه است که به بررسی ساختار روایی حماسه پرداخته است.

۲. بحث و یافته‌های تحقیق

۲-۱. بررسی شاخص‌های آوایی و موسیقیایی

۲-۱-۱. موسیقی بیرونی (وزن)

موسیقی بیرونی که با اوزان رایج شعر فارسی شکل می‌گیرد، بارزترین نوع موسیقی در شعر است. «منظور از موسیقی بیرونی شعر، جانب عروضی و وزن شعر است که بر همهٔ شعرهایی که در یک وزن سروده شده‌اند، قابل تطبیق است» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۱: ۳۹۱).

وزن در دست شاعر چون ابزاری است که با آن قادر است نوع موسیقی شعرش را ضرب‌آهنگی تند، ملایم، کند، سریع، یک دست یا متفاوت نشان دهد با استفاده از موسیقی بیرونی می‌توان با دنیای شاعر ارتباط بیشتر و تنگاتنگی ایجاد کرد. شاعر با نوع موزون بودن و استفاده از هجاهای کوتاه و بلندی که در شعر خود به کار می‌گیرد، می‌تواند احساس مخاطب خود را برانگیزد و ذهن و اندیشهٔ او را آمادهٔ پذیرش مضامین و مفاهیم شعری خود کند.

وزن تمامی حماسه‌های پس از شاهنامهٔ فردوسی در بحر متقارب مثمن مقصور/ محذوف است (فعولن، فعولن، فعولن، فعول/فعل) است که به نظر می‌رسد با توجه به ساختار هجایی خاص آن، بهترین و مناسب‌ترین وزن برای آفرینش شعر حماسی است. به‌طوری‌که در آن، هجاهای بلند نسبت به هجاهای کوتاه بیشتر است. «در زبان‌هایی که بنای وزن آن‌ها بر کوتاهی و بلندی یا شدت و ضعف هجاها است، همیشه تألیفی از الفاظ که در آن‌ها شمارهٔ نسبی هجاهای کوتاه یا شدیدتر بیشتر باشد، حالت عاطفی شدیدتر یا مهیج‌تری را القا می‌کند و به‌عکس برای حالات ملایم‌تر ـ که

مستلزم تأنی و آرامش هستند ـ وزن‌هایی به کار می‌رود که هجاهای بلند یا ضعیف در آن‌ها بیشتر است» (خانلری،۱۳۴۷: ۵۹۳). ختم شدن مصراع‌ها به هجای کشیده رکن (فعول/ فعل) و توزیع کردن هجاهای بلند و ختم آن‌ها به مصوت‌های بلند سبب برجستگی کلام می‌گردد. «ختم شدن شعر به هجای بلند و کشیده، کشش صوتی بیشتری پدید می‌آورد و در برجستگی زبان شعر تأثیر دارد» (ذاکرالحسینی، ۱۳۷۷: ۵۹-۸۸).

اکنون به بررسی چند بیت از بهمن‌نامه و فرامرزنامه می‌پردازیم.

سر نامه از شاه نیکی نمای به نزدیک گردان کشورگشای

(بهمن‌نامه، ۱۳۷۰: ۲۴۲۲)

سَ	رِ	نا	مِ	اَز	شا	ه	نی	کی	نِ	مای
بِ	نَز	دی	کِ	گُر	دا	نِ	کِش	وَر	گُ	شای
u	_	_	u	_	_	u	_	_	u	_

تعداد هجاهای بلند نسبت به هجاهای کوتاه هفت به چهار

تعداد هجاهای مختوم به مصوت‌های بلند در بیت هشت مورد

ختم آن به فَعل

بدانند کاین گنبد تیز گرد خدای جهانش چنین تیز کرد.

(بهمن نامه،۱۳۷۰: ۲۴۲۳)

تعداد هجاهای بلند نسبت به کوتاه هفت به چهار.

تعداد هجاهای مختوم به مصوت‌های بلند در بیت هفت مورد.

ختم آن به فَعل.

همه شب دو لشکر همی ساز کرد چو خورشید بر چرخ پرواز کرد

(همان: ۹۵۳۱)

تعداد هجاهای بلند نسبت به کوتاه هفت به چهار.

تعداد هجاهای مختوم به مصوت‌های بلند در بیت پنج مورد.

ختم آن به فَعل.

بر آمد غَوِ کوس و آوای نای سپهبد به اسب اندر آورد پای

(همان: ۹۵۳۲)

تعداد هجاهای بلند نسبت به کوتاه هفت به چهار.

تعداد هجاهای مختوم به مصوت‌های بلند در بیت چهار مورد.

ختم آن به فَعل.

سپهبد بر آمد به کردار شیر بغرّید چون اژدهای دلیر

(فرامرزنامه، ۱۳۹۴: ۱۱۵۹)

تعداد هجاهای بلند نسبت به کوتاه هفت به چهار.

تعداد هجاهای مختوم به مصوت‌های بلند در بیت چهار مورد.

ختم آن به فَعل.

به دست اندرون گرزۀ سرگرای به زیر اندرون بارۀ باد پای

(همان: ۱۱۶۰)

تعداد هجاهای بلند نسبت به کوتاه هفت به چهار.

تعداد هجاهای مختوم به مصوت‌های بلند در بیت پنج مورد.

ختم آن به فَعل.

چو تنگ اندر آمد بدآن هندیان دمنده به کردار شیر ژیان

(همان: ۱۱۶۱)

تعداد هجاهای بلند نسبت به کوتاه هفت به چهار.

تعداد هجاهای مختوم به مصوت‌های بلند در بیت هفت مورد.

ختم آن به فَعل.

بِدآن ده مبارز یکی حمله بُرد به اسپ نبردی یکی پی فشُرد

(همان: ۱۱۶۲)

تعداد هجاهای بلند نسبت به کوتاه هفت به چهار.

تعداد هجاهای مختوم به مصوت‌های بلند در بیت شش مورد.

ختم آن به فَعل.

بر اساس این بررسی‌ها مشخص شد که هر دو منظومه همچون منظومه‌های حماسی بعد از شاهنامهٔ فردوسی، ازنظر وزن عروضی در بحر متقارب مثمن مقصور یا محذوف هستند. «یعنی آخرین هجای بلند از آخرین پایه در هر مصراع یا کاملا حذف می‌شود و ازاین‌رو آن را محذوف می‌گویند یا دو هجای بلند آخرین تبدیل به یک هجای کشیده می‌گردد که کمیت آن برابر یک هجای بلند و یک هجای کوتاه است. درواقع چنان است که آخرین هجای بلند تبدیل به یک هجای کوتاه شده باشد و به این جهت آن را مقصور می‌نامند» (خالقی مطلق، ۱۳۶۹: ۴۸). و هر دو شاعر با آوردن تعداد بیشتر هجاهای بلند نسبت به هجاهای کوتاه و همچنین تعداد هجاهای مختوم به مصوت‌های بلند و ختم ابیات به رکن «فَعل» توانسته‌اند برجستگی خاصی به شعر خودشان ببخشند. بسامد هجاهای بلند نسبت به سایر هجاها در هر دو اثر بیشتر است و این امر باعث استواری و استحکام زبان و لحن حماسی در کلام می‌شود.

۲-۱-۲. موسیقی کناری (قافیه و ردیف)

یکی از عوامل موسیقی بخش در شعر، موسیقی کناری است که مهم‌ترین جلوه‌های آن قافیه و ردیف است که نقش پُررنگ و مؤثری در بالا بردن جنبهٔ موسیقایی شعر و «برانگیختن عواطف و احساسات خواننده دارد» (فیّاض‌منش، ۱۳۸۴: ۱۸۰). شفیعی کدکنی موسیقی کناری را از عواملی می‌داند «که در نظام موسیقایی شعر دارای تأثیر است؛ ولی ظهور آن در سراسر بیت قابل مشاهده نیست و ... جلوه‌های موسیقی کناری بسیار است و آشکارترین نمونهٔ آن، قافیه و ردیف است و دیگر تکرارها و ترجیع‌ها» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱: ۳۹۱). در مورد اهمیت و تأثیر قافیه و ردیف بر شعر فواید بسیاری از سوی ادیبان و ناقدان ذکرشده است که به نظر می‌رسد نقش موسیقایی آن‌ها بهتر و مهم‌تر از دیگر نقش‌ها است. نغمه و آهنگ حاصل از تکرار الفاظ هماهنگ، همگون یا همسانِ قافیه و ردیف «لذّتی به آدمی می‌بخشد که نزدیک است به لذّتی که از استماع نغمه‌ای دریافت می‌کنیم.» (ملّاح، ۱۳۶۷: ۸۳)

۲-۱-۲- ۱. قافیه

باوجود این‌که تعریف قافیه به ظاهر روشن و آشکار است و تشخیص آن برای هرکسی راحت و آسان است؛ اما ادبا برای آن تعریفی مد نظر خودشان است، بیان می‌کنند: «قافیه که آن را در شعر فارسی پساوند می‌گوییم، در اصل لغت به معنای از پس‌رونده و از پس در آینده و در اصطلاح شاعران، کلمات آخر ابیات است که آخرین حرف اصلی آن‌ها یکی است به این شرط که کلمات عیناً تکرار نشده باشد» (کامران، ۱۳۸۸: ۴۲). «مجموعه‌ای که ازلحاظ مشترک بودن صامت‌ها و مصوت‌ها در مقاطع خاصی وسط یا آخر و حتی اول هر قسمت می‌توانند با یکدیگر تناسب داشته باشند که خود نوع دیگری از موسیقی شعر است و آن را قافیه می‌نامیم» (نظری چروده، ۱۳۹۷: ۱۷۰).

اما در باب جنبهٔ موسیقایی آن، شفیعی کدکنی معتقد است: «در گفت‌وگوی معمولی و نثر به آهنگ کلمات توجه نداریم، ذهن فقط متوجه معانی است؛ اما در

شعر با اینکه هرگز از معانی غافل نیستیم از آهنگ کلمات نیز لذت می‌بریم و این لذت بیشتر در اثر برگشت قافیه‌ها است و در حقیقت گوش به‌وسیلهٔ قافیه‌ها تحریک می‌شود و احساس لذت و خشنودی می‌کند» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱: ۶۵). موسیقی و آهنگی که از قافیه‌های شعر به‌وجود می‌آید علاوه بر آن‌که در نقش خود طنین دل‌نشینی ایجاد می‌کنند، کل ابیات شعر را نیز تحت تأثیر خود قرار داده و باعث غنای لحن منظومه‌های حماسی می‌شوند. «همچنان که سازهای گوناگون حتی در موسیقی‌های یک صدایی تنوع و طراوت خاصی به اجرای موسیقی می‌بخشد، قافیه‌ها نیز به شعر تنوع و طعم‌های گوناگون می‌دهند.» (دادجو، ۱۳۸۶: ۷۲)

بنابراین گزینش قافیه‌ها ازنظر صوت، طنین و جنبهٔ موسیقایی آن‌ها بسیار مهم است. قافیه در شعر حماسی تداعی‌کنندهٔ فضای حماسی و مکمل آن است و موجب غنای موسیقی حاصل از آواها و کلمات می‌گردد. قافیه‌هایی که حروف مشترک بیشتری دارند، موسیقی بیشتری را به گوش القا می‌کنند. این امر به‌ویژه در قوافی مختوم به «ا» و «او» که در پایان آن‌ها «ی» افزوده‌شده باشد، بیانگر تعظیم و تفخیم و غیره است.

در منظومه‌های حماسی بهمن‌نامه و فرامرزنامه با بررسی ۲۰۰۰ بیت از هرکدام به استخراج قافیه‌های مختوم به «اه» پرداخته‌ایم تا بدین‌وسیله نوع کلمات قافیه (اسمی/ فعلی) و نقش آن‌ها در ایجاد تداعی معانی و دیگر مسایل مشخص شود.

با تأمل در قافیه‌های هر دو منظومه نتایج حاصل به شرح زیر است:

ـ در بهمن‌نامه ۳۱۴ کلمه است (۱۹ درصد) و از این تعداد حدوداً ۲۷۲ کلمه از نوع اسمی است (۸۶ درصد) مانند شاه، سپاه، بارگاه، آوردگاه، ماه، رزمگاه، بزمگاه و غیره که می‌توان گفت مصوت‌های بلند مثل «ان»، «اه» و نوع اسمی با منطق نحوی زبان حماسی متناسب است و در القای مفاهیم حماسی اهمیت دارند؛ اما در فرامرزنامه قافیه‌های مختوم به «اه» ۲۱۸ کلمه است (۱۱ درصد) و از این تعداد حدوداً ۱۹۴

کلمه اسمی است (۸۹ درصد) که این هم به‌نوعی با منطق نحوی زبان حماسی متناسب است.

ـ تکرار بیش‌ازحد قافیه‌ها در هر دو منظومه را می‌توان از نقاط ضعف آن‌ها به‌حساب آورد؛ به‌طوری‌که شاعر در بهمن‌نامه بارها کلمات «شاه»، «سپاه»، «راه»، «ماه»، «بی‌گناه» و«گاه» را با همدیگر و در فواصل نزدیک هم قافیه کرده است و برای ۱۵۷ بیت فوق فقط از ۳۴ کلمه استفاده کرده است و این نشان‌دهندۀ محدودیت دایرۀ واژگانی شاعر است و از این تعداد، ۱۲ کلمه از نوع حماسی است؛ مانند نخجیرگاه، شاه، سپاه، بارگاه، آوردگاه، رزمگاه، بزمگاه، و غیره. اما تکرار قافیه‌ها در منظومۀ فرامرزنامه هم زیاد است؛ به‌طوری‌که شاعر بارها کلمات «شاه»، «راه»، «سپاه»، «کلاه»، «پیشگاه»، «سیاه» و «آوردگاه» را باهم برای قافیه سازی به کار گرفته است و برای ۱۰۹ بیت، فقط از ۲۹ کلمه استفاده کرده است و از این تعداد ۱۱ کلمه از نوع حماسی است.

به‌طورکلی هر دو منظومه ازنظر مبحث «وحدت در عین تنوع» که از نقش‌های اساسی قافیه ازنظر شفیعی کدکنی است که منجر به یک نوع لذت زیباشناختی در شعر می‌شود، برخوردار نیستند (ر.ک: شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱: ۷۶). به‌کارگیری قافیه‌های محدود در هر دو منظومه سبب شده است که «از میزان تنوع در عین وحدت و عملاً جانب موسیقایی و کمال ساخت شعر کاسته شود؛ زیرا بر اثر تکرار، خواننده دیگر احساس تنوع در عین وحدت نمی‌کند.» (همان: ۳۷۸)

در هر دو منظومه عیوب قافیه نیز دیده می‌شود. به‌عنوان‌مثال در ابیات زیر، حرکت ماقبل حرف قید یکسان نیست (اختلاف در حذو) و همچنین قافیۀ برخی از آن‌ها درست نیست.

از آن گردش روزگار درُشت به نزد فرامرز نامه نوِشت

(بهمن نامه، ۱۳۷۰: ۴۴۸۰)

چنین هم براینسان برون رفت هفت تبه کرد پنج و دو تن را گرفت

(همان: ۴۰۶۳)

در اندیشه آمد پر از غم برَفت همی بود نومید و با درد خُفت

(فرامرزنامه، ۱۳۹۴: ۴۰۹۳)

بزد تیر بر کامِ نر اژدها برافشاند ازو زهر نراژدها

(همان: ۵۰۱۷)

از آن پس بیاورد چیزی که بود اگر گنج و گر تاج و گرگاه بود

(همان: ۵۳۶۹)

گاهی هم قافیه تکرار شده است:

برِ رای هند این سخن باز گفت چو بشنید ازو رای پاسخ بگفت

(همان: ۱۵۵۳)

بگویش که گر دیر مانی به جای چو آیی نیابی مرا باز جای

(بهمن‌نامه، ۱۳۷۰: ۱۰۲۷۴)

۲-۱-۲- ۲. ردیف

ردیف در شعر فارسی اهمیت زیادی دارد و « با زبان فارسی یک نوع پیوستگی طبیعی دارد» (کدکنی، ۱۳۹۱: ۱۳۲) و «از قدیم‌ترین روزگاران ردیف به‌صورت مشخص و برجسته‌ای در شعر فارسی وجود داشته است» (همان: ۱۳۳). اما در تعریف ردیف، احمد محسنی به نقل از حق‌شناس آورده: «ردیف همگونی کاملی است که از تکرار یک عنصر دستوری یگانه (واژه، گروه، بند، جمله) با توالی یکسان و با نقش‌های صوتی، صرفی، نحوی و معانی یکسان در پایان مصاریع یا ابیات یک شعر، بعد از قافیه پدید

می‌آید» (محسنی، ۱۳۸۲: ۲۰). شفیعی کدکنی در این باره می‌گوید: «ردیف عبارت است از کلمه‌ای یا بیشتر که مستقل باشد، در لفظ و بعد از قافیهٔ اصلی به یک معنی تکرار یابد» (همان: ۱۲۳). ذات ردیف به دلیل تکرارش موسیقی‌زا است، به‌طوری‌که با عناصر دیگر بیت درهم می‌آمیزد و با تکرار واژگان و واج‌ها و هم‌آوایی و تناسب کلمات یا تضاد بین آن‌ها سبب گوش‌نوازی مخاطبان می‌گردد. «ردیف می‌تواند به وزن شعر و کمال آهنگین آن کمک کند. این عنصر شعری در ایجاد تداعی معانی و خلق صور خیال شعری، نقش اساسی دارد.» (محسنی، ۱۳۸۲: ۱۳)

با بررسی ردیف‌های ۲۰۰۰ بیت از هر دو منظومه، نه فقط قوافی مختوم به «اه» نتایج زیر مشخص شد.

ـ در بهمن‌نامه (از بیت ۱ تا ۲۰۰۰) ۳۸۵ بیت مردّف است (۱۹/۳ درصد) و از این تعداد هم، ردیف ۲۷۶ بیت، از نوع فعلی است (۷۱/۷ درصد) و ردیف مابقی ابیات (۱۰۹ بیت) به ترتیب بسامد بالا عبارت‌اند از: ضمیر، حرف، اسم، صفت و قید.

ـ در فرامرزنامه (از بیت ۳۸ تا ۲۰۳۸) تعداد بیت‌های مردّف، ۱۹۷ بیت است (۹/۸ درصد) و از این تعداد هم، ردیف ۱۵۰ بیت از نوع فعلی است (۷۶/۱ درصد). ردیف ۴۷ بیت به ترتیب بسامد بالا عبارت‌اند از: ضمیر، حرف و اسم.

با توجه به این بررسی مشخص می‌شود که سرایندگان تا حد ممکن از ردیف به‌عنوان عنصری کمال‌بخش در جهت بالابردن ضرب‌آهنگ موسیقایی و بلاغی ـ که شعر را شنیدنی‌تر و گوش‌نوازتر می‌کند ـ بهره برده‌اند. چون همان‌گونه که می‌دانیم در حماسه بسامد به‌کارگیری ردیف بالا نیست؛ زیرا ردیف بیشتر به آهنگ شعر می‌پردازد و حماسه‌سرایان چندان در فکر خوش‌آهنگی شعر نیستند. بر این اساس بهمن‌نامه از تمامی جهات، نسبت به فرامرزنامه به مبحث ردیف بیشتر توجه داشته است. ازلحاظ کاربرد ردیف‌ها، در هردو منظومه، سرایندگان از ردیف‌های کوتاه و ساده

استفاده کرده‌اند و «این درخور داستان حماسی است؛ زیرا ردیف‌های بلند جوش و جان حماسی را می‌گیرند.» (محسنی، ۱۳۸۲: ۴۴۳)

در زیر به چند نمونه از انواع ردیف‌ها اشاره می‌شود.

فعل:

پرستنده بازیش کوتاه کرد　　ز کارمنش یکسر آگاه کرد

(بهمن‌نامه، ۱۳۷۰: ۱۹۸)

اسم:

چو شب روز شد بهمن ساده دل　　کتایون بدخواه را داده دل

(همان: ۹۳۴)

ضمیر:

چنین چارصد نامهٔ گنجِ خویش　　کجا گِرد کرده بُد از رنج خویش

(همان: ۸۵۲)

حرف:

س‌پردم به تو دیده خویش را　　همان داروی این دل ریش را

(همان: ۴۹۴)

قید:

همان سر آمد جدایی کنون　　مبین از من این بی وفایی کنون

(همان: ۱۰۵۶)

صفت:

اگر شاد باشی تو شادیت به　　اگر غمخوری بی نوائیت به

(همان: ۱۷۰۲)

فعل:

ندیم کسی را که دل شاد بود　　توانگر بر و بومش آباد بود

(فرامرزنامه، ۱۳۹۴: ۴۸)

اسم:

الا ای خردمند بیدار دل سپرده به دانش هشیوار دل

(همان: ۶۵۹)

ضمیر:

دریغ آمدم از جوانی تو بدین مردی و پهلوانی تو

(همان: ۸۶۸)

حرف:

نخستین بفرمود گودرز را که تا راه بر بندد آن مرز را

(همان: ۹۳)

۲-۱- ۳. موسیقی درونی

موسیقی درونی آن جنبه از موسیقی شعر حماسی را شامل می‌شود که بین صامت‌ها و مصوت‌ها هماهنگی خاصی برقرار شود و از ترکیب و تلفیق آن‌ها، واژگان و آهنگ‌های متفاوتی پدید آید. این موسیقی حاصل تکرار واج‌ها، واک‌ها و هجاها، اصوات و واژه‌ها است که بخشی از مبانی جمال‌شناسی شعر حماسی، حاصل توجه به همین نوع موسیقی است. زمانی که این موسیقی با موسیقی بیرونی همراه شود، نقش بسزایی در تداعی حس حماسی ایفا خواهد کرد. انواع جناس، سجع، تکرار ـ که از تلفیق و ترکیب کلمات و آواها به دست می‌آیند ـ از نمودهای بارز این موسیقی هستند که مبتنی بر بدیع لفظی هستند. «در بدیع لفظی هدف این است که متوجه شویم گاهی انسجام کلام ادبی بر اثر روابط متعدد آوایی و موسیقیایی در بین کلمات است؛ یعنی آن رشتهٔ نامریی که کلمات را به هم گره می‌زند و بافت ادبی را به وجود می‌آورد، ماهیت آوایی و موسیقیایی دارد» (شمیسا، ۱۳۸۶ :۲۳). در این بخش به بررسی برخی از این عناصر ایجاد لحن در منظومهٔ حماسی بهمن‌نامه و مقایسهٔ آن با فرامرزنامه پرداخته می‌شود.

۲-۱-۳- ۱. جناس

تجنیس در لغت به معنی گونه‌گونه گردانیدن، مانند هم شدن و هم جنس نمودن و جمع‌کردن دو چیز هم‌جنس است. «جناس، مصدر جانس یجانس به معنی هم‌جنس بودن است و مراد از آن شباهت دو کلمه است در حروف و حرکات و خط و لفظ و بساطت و ترکیب، کلا یا بعضاً» (گرگانی، ۱۳۷۷: ۲۰۱)

از مهم‌ترین عوامل ایجاد موسیقی در شعر حماسی است که سبب ایجاد وحدت و هارمونی کلمات می‌شود و در ایجاد لحن حماسی مؤثر است. «آنچه در جناس برجسته است، تأکید بر عینیت کلمه‌ها و یا حداقل اختلاف کلمه‌هایی است که ارکان جناس‌اند و در کلام حضور دارند. با این تعریف اختلاف کلمه در بیش از یک حرف، جناس محسوب نمی‌شود، چراکه این‌گونه کلمه‌ها قادر نیستند، حتی توهم جنسیت را در مخاطب ایجاد کنند.» (کاردگر، ۱۳۹۶: ۳۱۲)

از زیبایی‌های جناس می‌توان به جست‌وجوی ذهنی مخاطب برای آشکار ساختن یکسانی و تشابه و همچنین دریافت اختلاف در معنای کلمات اشاره کرد. با بررسی ۲۵۰ بیت (بهمن‌نامه از بیت ۹۱۵۲ تا ۹۴۰۲) و (فرامرزنامه از بیت ۳۹۱۵ تا ۴۱۶۵) نتایج عبارت است از این‌که در بهمن‌نامه از ۲۵۰ بیت، تعداد کل جناس‌ها ۶۹ مورد و از این تعداد، جناس اختلافی با بالاترین بسامد، ۵۷ مورد و جناس افزایشی، ۱۲ مورد است.

در فرامرزنامه تعداد کل جناس‌ها ۶۸ مورد است و از این تعداد، جناس اختلافی ۶۱ مورد و جناس افزایشی ۷ مورد بوده است. از جناس حرکتی در این ۲۵۰ بیت هر دو منظومه هیچ موردی یافت نشد؛ زیرا استفاده از این نوع جناس نیز همچون جناس‌های دیگر می‌توانست در تقویت موسیقی کلام، ایجاد لذت هنری در مخاطب و معناآفرینی در واژه‌ها، نقش اساسی ایفا کند. به‌هرحال با توجه به آمار و ارقام فوق معلوم می‌گردد

که سرایندگان هر دو منظومه توانسته‌اند از این صنعت در راستای تولید آهنگ حماسی آثار خود بهره ببرند.

در ابیات زیر به چند نمونه از انواع جناس اشاره می‌شود:

چنین داد پاسخ که این پای رنج ترا هست و دیگر فرستم زگنج

شهابست گفتی که بر روی دیو فرو زد به فرمان گیهان خدیو

(همان: ۹۲۰۹)

به یزدان که جان و جهان آفرید زمین و سپهر و زمان آفرید

(فرامرزنامه، ۱۳۹۴: ۳۹۵۷)

۲-۲-۱-۳. واج‌آرایی

واج‌آرایی یعنی«هم‌آوایی ناشی از تناسب صامت‌ها و مصوت‌ها در زنجیرۀ کلام» (روزبه، ۱۳۸۱: ۱۸) که محصول تکرار هنرمندانۀ واج‌های خاص، در زنجیرۀ کلام است. کاردگر در این مورد معتقد است که «تکرار حروف در سخن، بیت یا جمله‌ای توزیع نامیده می‌شود. فلسفۀ زیبایی این صنعت، تقویت موسیقی کلام و تداعی معانی است؛ بنابراین هر چه توجه به این دو عامل در این صنعت بیشتر باشد، ارزش آن افزون‌تر است. آنچه در هم‌آوایی برجسته است، نسبتی است که بین اندیشۀ اصلی بیت یا جمله و حرف مکرر وجود دارد. گویی هم‌آوایی علاوه بر ایجاد موسیقی در القای معانی خاص و تأکید بر آن معنا نیز نقش عمده‌ای دارد.» (کاردگر، ۱۳۹۶: ۳۲۲-۳۲۳)

در زبان حماسی بیشتر آوا (واج)های انسدادی و انفجاری مورد استفاده قرار می‌گیرند. این نوع از واج‌ها منعکس‌کنندۀ هرچه بهتر احساساتی هستند که از هیجان و صلابت حاصل می‌شوند. «همخوان‌های انسدادی به هنگام تلفظ مستلزم خروج ناگهانی هوا با فشار به خارج‌اند و وجود پیاپی این همخوان‌ها سبک را منقطع نشان می‌دهد. بنابراین در بیان اصوات خشک و مکرر به کار می‌روند و درنتیجه لحنی را می‌آفرینند که به‌شدت مناسب حماسه است» (ذاکری و همکاران، ۱۳۹۶: ۱۱۵).

این ویژگی در هر دو منظومه دیده می‌شود؛ اما تعداد آن‌ها به نسبت ابیات هر دو منظومه تا حدودی اندک است:

زتخم بزرگان و کی زادگان بگوهر ز پاکان و آزادگان

(بهمن‌نامه، ۱۳۷۰: ۱۲۰)

به سرمستی اندر شبستان شدی شبستان نه اندر گلستان شدی

(همان: ۹۹)

بزد چنگ و بگرفت یال پلنگ بگردید برگور زد بیدرنگ

(فرامرزنامه، ۱۳۹۴: ۵۱۵۱)

بدآن سان بزدبرسرش سنگ سخت که شد یال و دوش و برش لخت لخت

(همان: ۵۱۵۲)

۳-۲-۱-۳. تکرار واژگان

یکی از شگردهای سودمند هنری و «یکی از مختصات زبان ادبی تکرار است هم به لحاظ زبان (تکرار واک، هجا، کلمه، جمله) هم به لحاظ معنی وزن و قافیه و ردیف و صنایع بدیع لفظی از مظاهر این تکرار هستند» (شمیسا، ۱۳۷۵: ۹۱). تکرار در بحث فصاحت از عیوب کلام به شمار می‌رفته است؛ اما درواقع این اعتقاد نشانهٔ عدم توجه به نقش‌های زبان است و در زبان عاطفی، تکرار، لازمهٔ هنرآفرینی و خلاقیت هنرمند است. «تکرار یکی از شگردهای زیبایی‌آفرین کلام است. تکرار، موسیقی شعر را به وجود می‌آورد و از ارکان بنیادی در شعریت شعر است» (وحیدیان‌کامیار، ۱۳۷۹: ۲۳). این تکرارها می‌تواند تکرار واج‌ها باشد ـ که همان نغمهٔ حروف یا واج‌آرایی را ایجاد می‌کند ـ و هم می‌تواند تکرار در لفظ یا واژه باشد ـ که از جنبه‌های هنری در شعر محسوب می‌شود و شاعر آگاهانه و هنرمندانه از آن بهره می‌برد. این نوع تکرار، در نوع شعر حماسی هم به‌نوعی در افزایش موسیقی و انتقال سریع مفهوم، غنا بخشیدن به آهنگ شعر حماسی و همچنین در کامل کردن موسیقی حاصل از وزن شعر، نقش بسزایی دارد. شمیسا در مورد ارزش تکرار نوشته: «تکرار در زیباشناسی هنر از مسائل اساسی

است ... صداهای غیر موسیقیایی و نامنظم را که در آن تناوب و تکرار نیست باعث شکنجه روح می‌دانند.» (شمیسا،۱۳۸۶: ۸۳)

به‌طوری‌که با بررسی ۷۵۰ بیت در بهمن‌نامه (از بیت ۱ تا۵۰۰) ۱۳ مورد و همچنین (از بیت ۶۷۵۶ تا بیت ۷۰۰۶) ۱۹ مورد، درمجموع ۳۲ مورد؛ اما در فرامرزنامه (از بیت ۳۸ تا بیت ۵۳۸) ۱۰مورد و (از بیت ۳۵۱۰ تا ۳۲۶۰) ۷ مورد در مجموع ۱۷ مورد یافت شد و این ویژگیِ منظومه‌های حماسی، در بهمن‌نامه به نسبت بیشتر از فرامرزنامه است و در غنای موسیقی درونی و ایجاد نوعی وحدت در محور عمودی، بسیار مؤثر بوده است و همچنین به غنای معنایی هم انجامیده است.

جهان تا جهانست و چون من شنود　　چـــو بهمـن دگـر تـاجـداری نبود

(بهمن نامه،۱۳۷۰: ۳۶)

ز ما داد یابد هـمه داد خـواه　　ستم بر ستمکاره باشد ز شاه

(همان:۵۰)

چه بد بود آن بد که با من بکرد　　به جـان سیاوخش زنهار خـورد

(فرامرزنامه، ۱۳۹۴: ۵۱)

جهان دید یکسر پر از دود و تاب　　ســیه گـشـــته از دود او آفـتاب

(همان: ۳۲۷۱)

۲-۱- ۴. فرایندهای واجی

در زبان حماسی برای زیبا کردن لحن‌ها از عوامل سبکی گوناگون استفاده می‌شود که فرایندهای واجی اماله، قلب، تخفیف، تشدید، تسکین و حذف ازجملهٔ آن‌ها است. البته برخی از این فرایندها به اجبار به سبب وزن و قافیه بر شعر تحمیل می‌شوند و در ایجاد موسیقی و آهنگ حماسی و تداعی معانی شعر هم اثرگذار هستند. «در زبان حماسی به فراخور زمان سرایش، وزن و محتوا از فرایندهای واجی استفاده می‌شود» (شهبازی و همکاران، ۱۳۹۱ : ۱۵۶). این استفاده به دلیل ایجاد شدت در موسیقی، القای

پیام و غیره است. در زیر به نمونه‌هایی از این فرایندهای واجی ـ که در هر دو منظومهٔ بهمن‌نامه و فرامرزنامه مورد استفادهٔ سرایندگان آن‌ها قرارگرفته است و در پی انتقال مفهوم خاصی بوده‌اند ـ اشاره می‌شود:

۲-۱-۴- ۱. تشدید مخفف

تهی شد ز پرّنـده روی هوا ز چرّنده روی زمین بی‌نوا

(بهمن‌نامه، ۱۳۷۰: ۱۰۰۳)

زبان کرد بیرون چو مار سیاهش شد از تـفّ زهـرش جـهانی تـباه

(فرامرزنامه، ۱۳۹۴: ۴۰۷۰)

در این ابیات هر دو شاعر با مشدد کردن واژه‌های «پرنده»، «چرنده» و «تف» ضمن ایجاد نوعی از صلابت و کوبندگی ـ که در تداعی معانی و تکمیل موسیقی شعر نقش مهمی دارند ـ با انتقال تکیهٔ بیت به این واژه‌ها، نقش تصویری و محور هم‌نشینی هم افزایش‌یافته است.

۲-۱-۴- ۲. اسکان ضمیر

در سبک خراسانی از رایج‌ترین شیوه‌ها و آن‌هم بیشتر به سبب وزن شعر بوده است. «مراد از اسکان ضمیر این است که مصوت آغاز ضمیر را، که همواره قبل از آن همزه است، حذف کنند یعنی همزه و مصوت حذف می‌شود و صامت ضمیر به کلمهٔ قبل می‌چسبد.» (شمیسا، ۱۳۷۴: ۱۹۹)

بدو گفت چندانت بخشم ز گنج کجا از کشیدنش یابی تو رنـج

(بهمن‌نامه، ۱۳۷۰: ۲۵۹۷)

برآرد همی هر چه باشدت کام کند توسن چرخ نزد تو رام

(همان: ۳۶۸۹)

سدیگر که با نفس باشد به قهر اگر نوش خواهد چشانَدش زهر

(فرامرزنامه، ۱۳۹۴: ۶۶۶)

۲-۱-۴- ۳. تخفیف

در سطح واژگان صرفی زبان، تخفیف در واج صامت و مصوت، یکی از مقوله‌های قاعده‌کاهی آن محسوب می‌شود و این امر همیشه و به‌طور مداوم در بستر زمان به‌صورت خودکار، آگاهانه و ناآگاهانه در حال جریان است و روندی نامحسوس دارد. تخفیف «در لغت به معنای سبک کردن، سبکی، سبک کردگی، ملایمت و تسکین و کمی و کم کردگی و کاستگی است و در اصطلاح، اختصار کلمه برای سهولت تلفظ و برداشتن تنوین و تشدید از آن است و تخفیف خلاف تشدید است» (دهخدا، ۱۳۷۷: ذیل مدخل). در زیر به برخی از تخفیف‌های صورت گرفته در واج‌های صامت و مصوت هر دو منظومه اشاره می‌شود:

۲-۱-۴-۳-۱. تخفیف صامت

ابرو ⟵ برو

به پاسخ زد او بر، بروها گره برون کرد دستش ز زیر زره

(بهمن‌نامه، ۱۳۷۰: ۶۵۸۳)

سپاهبد ⟵ سپهبد: در هر دو منظومه همه‌جا تخفیف داده‌شده است.

سپهبد برآویخت با آن گروه نیامد ز شمشیر خوردن ستوه

(همان: ۳۶۳۳)

سیاوخش ⟵ سیاوش

چو کین سیاوش همی‌خواستند همه دل به کشتن بیاراستند

(بهمن‌نامه،۱۳۷۰: ۱۵۰۱)

جهاندار تخم سیاوش بود نژاد فریدون باهُش بود

(فرامرزنامه،۱۳۹۴: ۷۱۳)

اژدرها ⟵ اژدها

ز تندی نگشت اژدها هیچ رام فرود آمد و برسرش زد لگام

(بهمن‌نامه،۱۳۷۰: ۹۵۹۰)

اندرآمد سوی اژدها سیه مار تند اندرآمد ز جا

(فرامرزنامه، ۱۳۹۴: ۲۹۴۹)

این واژه در فرامرزنامه به دو صورت «اژدر» و «اژدها» آمده است؛ ولی در بهمن‌نامه صورت تخفیف‌یافتهٔ آن رایج است:

سپهبد سپه را چو بـدرود کـرد سوی رزم اژدر روان شد چوگرد

(همان:۳۲۵۰)

۲-۱-۴-۳-۲- تخفیف مصوت

بود ⟵ بُد

همه دشت پر بانگ رود و سرود جهان را بُـد از خـرمی تـار وپود

(همان: ۱۲۰۵)

به صد چاره او را به‌سوی شکار بُـدم رهـنمـون ای دلارام یـار

(بهمن‌نامه،۱۳۷۰: ۱۰۱۹)

آفریدون ⟵ فریدون

به پشت فریـدون کشد او نـژاد ز مادر دگر چون فریدون که زاد

(همان:۳۴۰)

جهاندار تخم سیاوش بود نژاد فریـدون باهُـش بود

(فرامرزنامه، ۱۳۹۴: ۷۱۳)

۲-۱-۴-۴. اماله

«میل الف به‌سوی **ی** که یکی از سیستم‌های تدافعی زبان فارسی در مقابل زبان عربی بود؛ یعنی کلمات الف‌دار عربی را به یای مجهول تلفظ می‌کردند» (شمیسا، ۱۳۷۴: ۲۰۰). در بهمن‌نامه واژۀ سلیح ۳۳ بار و واژۀ رکیب ۶ بار به‌کاررفته است.

فراوان بگشتند بر یکدگر نیامد سلیح کسی کارگر

(بهمن‌نامه، ۱۳۷۰: ۴۰۵۱)

بزد یک دم آن اژدها را نهیب گسسته شدش هر دو پا از رکیب

(همان: ۱۰۳۷۹)

در فرامرزنامه هم با بررسی بخش اول یعنی ۲۰۲۷ بیت، فقط یک مورد، آن‌هم واژۀ «رکیب» در بیت ۸۵۱ به‌کاررفته است:

زپا در رکیبش جهان خیره ماند ز سهمش زمین دیده درخون فشاند

(فرامرزنامه،۱۳۹۴: ۸۵۱)

۲-۱-۴-۵. الف اطلاق

«الف زائدی که در آخر اسم و فعل و حرف می‌آورده اند. در آثار دورۀ سامانی به فراوانی دیده می‌شود ... ازآنجاکه استعمال الف اطلاق فقط مربوط به شعر بوده است نه نثر، می‌توان حدس زد که جنبۀ موسیقایی مثلاً مدّ صوت در پایان کلام داشته است ... الف اطلاق نقش معنایی ندارد، اما افزودن الف به آخر اسم گاهی نقش معنایی از قبیل تفخیم یا کثرت و مبالغه داشته است.» (شمیسا، ۱۳۷۴: ۱۸۷-۱۸۸)

نمونه‌هایی از بهمن‌نامه و فرامرنامه:

از ایران اگر شاه را بایدا گزیدن یکی سیمتن شایدا

(بهمن‌نامه، ۱۳۷۰: ۱۵۸)

شب تیره برخاست از شهر غو که دردا دلیرا فرامرز گو

(همان: ۳۶۶۳)

بسا مرد بی اسب و بی اسب مرد بسا نامدارا که شد زیر گرد

(همان: ۲۶۹۱)

کتایون بدو گفت شاها ردا بزرگا و بخشنده و بخردا

(همان: ۹۱۸)

کنون شهریارا تو پوزش‌پذیر مکن یاد و کار گذشته مگیر

(همان: ۳۲۰۱)

بدان شهریارا که این روزگار نماند همی بر کسی پایدار

(همان: ۳۰۵۵)

فراوان ثنا گفت سیمرغ را که باشی همیشه به نیک اخترا

(فرامزنامه، ۱۳۹۴: ۳۷۵۰)

دهم دختر خویشتن مر ترا به نیکی بباشی و خرّم سرا

(همان: ۱۱۳۴)

۲-۱-۴-۶. تلفظ‌های کهن

۲-۱-۴-۶-۱. ابدال

«قرار دادن حرفی به‌جای حرف دیگر برای دفع ثقل و سنگینی» (دهخدا، ذیل واژه). «گاهی در زنجیرهٔ گفتار یک واحد زنجیری به واحد زنجیری دیگری مبدل می‌شود بی‌آنکه بتوان برای آن در چار چوب فرایندهای همگونی، ناهمگونی، همگونی واکه و همخوان یا در چارچوب فرایندهای دیگر توجیهی یافت. تبدیل همخوان (?) به

همخوان (V) در واژهٔ «جزء» و تلفظ آن به‌صورت «جزو». علت این تبدیل‌ها نارسایی همخوان‌های تبدیل شونده است. به این اعتبار که چون شنونده ازیک‌طرف بر اساس کشش هجایی، احساس می‌کند که مثلاً هجای «جزء» باید از نوع هجای بلند CVCC باشد و از طرف دیگر، همخوان (?) را نمی‌شنود، ناچار برای آن از خود بدلی می‌آفریند و آن را به «جزو» تعبیر می‌کند» (حق‌شناس، ۱۳۶۹: ۱۶۰).

خانلری در مورد تحول واک ها معتقد است که «یکی از انواع تحولی است که در طی زمان در هر زبانی روی می‌دهد. تحول واک‌ها یعنی تبدیل هریک از واحدهای ملفوظ به واحد دیگر است. این تحول نه تابع قاعدهٔ عامی است که شامل همهٔ زبان‌ها در همهٔ ادوار تاریخ آن‌ها باشد نه در زبان واحد برای همهٔ موارد شمول و کلیت دارد.» (خانلری، ۱۳۹۹: ۳۳۶)

نمونه‌هایی از ابدال‌های صورت گرفته در این دو منظومه عبارت‌اند از:

تبدیل صامت دولبی آوایی «ب» به صامت لب و دندانی آوایی «و»: تاو به‌جای تاب:

به نیزه بگردند با او سپاه　　ندارد کسی تاو با دخت شاه

(بهمن‌نامه، ۱۳۷۰: ۱۷۱۶)

برانگیخت بالای با توش و تاو　　چو تنگ اندرآمد به نزدیک گاو

(فرامرزنامه، ۱۳۹۴: ۵۱۴۵)

تبدیل «و» به «ب»: نبشت به‌جای نوشت:

نبشت او یکی نامهٔ هندوی　　برِ شاه کشمیر با نیکوی

(بهمن‌نامه، ۱۳۷۰: ۲۳۵)

تبدیل «و» به «ف»: یافه به‌جای یاوه

چه داری ز گفتار آن پیر گرگ پیر　　بیاور مگو یافه بر خیر خیر

(همان: ۳۰۸۰)

تبدیل «خ به «ف»: درفشان به‌جای درخشان

چو برق درفشان سوی من شتافت　　مرا تیره شد روز و او را نیافت

(همان: ۳۴۷۷)

تبدیل «ز» به «غ»: گریغ به‌جای گریز

ز مهمان مدار آنچه باشد دریغ　　مگیر از پی بینوایی گُریغ

(همان: ۱۱۶۱)

فکندند بسیار از ایشان به تیغ　　نه روی درنگ و نه راه گریغ

(فرامرزنامه، ۱۳۹۴: ۵۶۱)

تبدیل «ش» به «ج»: کاج به‌جای کاش

چو از دیده بان بینم این رنج و شور　　ایا کاجمان بودی این دیده کور

(بهمن‌نامه، ۱۳۷۰: ۱۰۷)

با توجه به نمونه‌های ارائه‌شده و بررسی‌های صورت‌گرفته در هردو منظومه، بیشترین ابدال‌ها در منظومهٔ بهمن‌نامه صورت گرفته است.

کهن‌گرایی یکی از راه‌هایی است که منجر به خروج از هنجار عادی زبان و درنهایت به تمایز سبکی می‌انجامد. بازآفرینی جلوه‌های تاریخی زبان از رهگذر کهن‌گرایی در شکل‌گیری سبک و تأثیر کلام بسیار مؤثر است.

۲-۱-۴-۶-۲. صورت‌های کهن‌تر لغات

پیغاره به معنی سرزنش که در هردو منظومه آمده است.

سگالید باید یکی چاره‌ای　　کز آن پیش نایدت پیغاره‌ای

(فرامرزنامه، ۱۳۹۴: ۱۶۳۸)

زَفَر به معنی دهان

چو تنگ اندر آمد بدان مرزبان　　زَفَر، بازکرده کشیده زبان

(بهمن‌نامه، ۱۳۷۰: ۱۰۳۵۱)

بـزد بـر میـان زفـان و زَفَر برآمدیکی جوی خون از جگر

(فرامرزنامه، ۱۳۹۴: ۳۲۷۷)

ریدک در معنی کودک یا نوجوان پسری که برای خدمت به دربار شاهان یا امیران آموزش‌های لازم را می‌دید:

غلامان زرین کمر صد رده دو کجا ریدکان چارصد صف زده

(بهمن‌نامه، ۱۳۷۰: ۹۵۹)

صـد ریدک ترک خورشـید روی کنیزک دوصد نیز با رنگ و بوی

(فرامرزنامه، ۱۳۹۴: ۵۱۸۹)

داوری در معنی ستیزه و خصومت:

که یزدان ببخشود بر لشکری مگر گم شود کـینه و داوری

(بهمن‌نامه، ۱۳۷۰: ۱۰۰۷۵)

بپیچید نامه چو گشت اِسپری جهانجوی با خشم و با داوری

(فرامرزنامه،۱۳۹۴: ۲۳۱)

۲-۱-۵. موسیقی معنوی شعر

در کتاب موسیقی شعر برای اولین بار استاد شفیعی کدکنی آن را مطرح کرده است و در توضیح آن آورده است: «همان‌گونه که تقارن‌ها و تضادها و تشابهات در حوزهٔ آواهای زبان، موسیقی اصوات را پدید می‌آورند، همین تقارن‌ها و تشابهات و تضادها، در حوزهٔ امور معنایی و ذهنی، موسیقی معنوی را سامان می‌بخشد؛ بنابراین همهٔ ارتباط‌های پنهانی عناصر یک بیت یا یک مصرع و از سوی دیگر همهٔ عناصر معنوی یک واحد هنری اجزای موسیقی معنوی آن اثرند» (شفیعی کدکنی،۱۳۹۱: ۳۹۳). وی در ادامه، بخشی از صنایع معنوی بدیع مانند تضاد یا طباق، ایهام و مراعات‌نظیر را از

مهم‌ترین جلوه‌های این موسیقی می‌داند و در کتاب ادوار شعر فارسی هم بر این مطلب تأکید می‌کنند: «آنچه قدما طباق و تضاد و مراعات‌النظیر و غیره، خوانده‌اند، همهٔ تناسب‌های معنوی مفاهیم و کلمات است و این تناسب‌ها، اگر به طرزی باشد که خواننده متوجه تصنع هنرمند نشود، بسیار پُر اهمیت است.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۷: ۹۷)

بنابراین موسیقی معنوی را می‌توان عمیق‌ترین بخش موسیقی شعر دانست. در این نوع موسیقی، دیگر با آوا و صورت ملفوظ کلمات کاری نداریم و تجانس و هماهنگی در محور معنایی قرار دارد. این نوع موسیقی درواقع مشغول شدن ذهن مخاطب و ناآشناسازی روابط اجزای کلام است. هرچه زمان یافتن این روابط دیرتر باشد، سخن ادبی‌تر و زمان درک لذت هنری بیشتر است. البته در موسیقی معنوی باید دو اصل رسانگی و پیوستگی اجزا را در نظر گرفت تا سخن هنری از سخن مبهم و بی‌معنا متمایز باشد. در اینجا به بررسی دو نمونه از این صنایع معنوی که بسامد زیادی در این دو منظومه دارند، می‌پردازیم.

۲-۱-۵-۱. مراعات‌نظیر یا تناسب

یکی از ابزارهای زیبایی‌آفرینی به‌کارگیری مراعات‌نظیر است. شمیسا در تعریف آن می‌گوید: «برخی از ارکان کلام، اجزایی از یک کل باشند و از این جهت بین آن‌ها ارتباط و تناسب باشد» (شمیسا، ۱۳۸۶: ۱۰۷). هماهنگی میان امور متناسب، ازجمله مواردی است که شاعر با بهره بردن از آن می‌تواند موسیقی متناسب با شعر خودش را پدید آورد.

زتخم بزرگان ایران‌زمین که با تاج و تختند و مُهر و نگین

(بهمن‌نامه، ۱۳۷۰: ۱۵۹)

در این بیت تناسب میان تاج و تخت و مُهر و نگین به ذهن این معنی را تداعی می‌کند که باید فردی با اصل و نسب، که از نژاد پادشاهان است، برای خود انتخاب کند.

گرفت آن هنرمند در زیر ران همان نیزه و تیغ و گرز گران

(همان: ۲۳۴۶)

در این بیت نیز شاعر با تناسب و هماهنگی میان نیزه و تیغ و گرز به‌نوعی توان و میزان آمادگی پهلوان برای نبرد را به ذهن تداعی می‌کند.

ترا میهمانی کنم گرز و تیغ به تو تیر بارم چو باران زمیغ

(فرامرزنامه، ۱۳۹۴: ۲۷۸)

تناسب بین گرز، تیغ، تیر و باران، میغ

که در وی دی و تیر و مهر و بهار چو بنشستی آن خسرو نامدار

(همان: ۲۹۰۴)

تناسب بین دی و تیر و مهر و بهار.

با بررسی صورت گرفته، مراعات‌النظیر در هر دو منظومه بسامد بالایی دارد و اغلب واژه‌های به‌کاررفته اسامی و ابزارهای حماسی هستند و با زبان حماسی تناسب دارند. استفاده از این صنعت ضمن ایجاد تداعی معانی، در پیوند عناصر ساختمانی شعر نیز نقش بسزایی دارد.

۲-۱-۵-۲. تضاد

تضاد یکی از مؤلفه‌های مهم زبان فارسی و پیوندهای معنایی بین کلمات است که در بُعد واژگانی در حوزهٔ مطالعات دستور زبان فارسی و در بُعد معنایی از مقولات بلاغی محسوب می‌شود. تضاد «در لغت به معنی دو چیز را در مقابل یکدیگر انداختن و در اصطلاح آن است که کلمات ضّد یکدیگر بیاورند» (همایی، ۱۳۷۷: ۲۷۳). تضاد در

معنا سبب می‌شود ذهن برای ایجاد ارتباط میان کلمات متقابل به تلاش برخیزد و همین تلاش ذهنی، آهنگی را در شعر ایجاد می‌کند که توانمندی شاعر سبب موافقت این موسیقی با موضوع شعر و دل‌نشینی آن گردد. «دشوار می‌توان متنی را یافت که تضاد در آن وجود نداشته باشد. اصولاً یکی از بنیادهای زیبایی متن، استفادهٔ هنری از رکن خیال‌انگیزی در آن است و بر اهل فن پوشیده نیست که تضاد از اجزای زبانی مهم بخش خیال‌انگیزی یک متن به شمار می‌رود که آنچه را به لحاظ عقل غیرممکن می‌نماید، ممکن می‌کند» (قُملاقی و سلامت، ۱۳۹۹: ۲۱۵).

نگه کرد پیش و پس و چپ و راست ندانست کان چیست وجایش کجاست؟

(بهمن‌نامه، ۱۳۷۰: ۶۲۱۵)

یکی کار کردی که آن کس نکرد برآوردی از دشمنِ شاه گرد

(همان: ۶۲۲۰)

زخود دادنِ بهرهٔ نیک و بد بِه از هرچه جویی به نزدِ خرد

(فرامرزنامه، ۱۳۹۴: ۲۸۱۳)

به پنجم هنر بردباری نکوست چه با خویش و بیگانه دشمن، چه دوست

(همان: ۲۸۳۲)

ازآنجایی‌که ذات شعر حماسی بر تضادها نهاده شده است (قهرمان و ضد قهرمان، نیکی و بدی، روشنایی و تاریکی و غیره)؛ بنابراین شاهد حضور کلمات و واژه‌های متضاد در آثار حماسی خواهیم بود. در هر دو منظومهٔ بهمن‌نامه و فرامرزنامه تقابل و تضاد بین کلمات، کاربرد نسبتاً بالای دارد که این تقابل و تضاد بین واژگان یا بین مفاهیم برخاسته از کلمات با دیگر کلمات، نوعی موسیقی معنوی را در هر دو منظومه سبب شده است و اگر بیشتر در مورد آن‌ها دقت شود، امتداد موسیقایی‌اش فزون‌تر و بهتر قابل درک می‌گردد؛ زیرا تضاد و طباق میان معانی، ذهن را به سمت خود می‌کشاند و بر زیبایی و ظرافت سخن می‌افزاید و تأثیر آن را بر جان مخاطب چند برابر می‌کند.

۳. نتیجه‌گیری

نوع حماسی ـ که یکی از کهن‌ترین انواع ادبی است ـ دارای زبان خاص و ویژه است که از آن به زبان حماسی یاد می‌کنند. زبان در این نوع ادبی، همچون دیگر انواع ادبی، به‌طور کامل در تمامی سطوح در خدمت محتوا و اندیشهٔ حماسی است. در این جستار که به بررسی موسیقی منظومه‌های بهمن‌نامه و فرامرزنامه پرداخته‌شده است، مشخص گردید که وزن و آهنگ هر دو منظومه حماسی است. هر دو شاعر با آوردن تعداد بیشتر هجاهای بلند نسبت به هجاهای کوتاه و همچنین تعداد هجاهای مختوم به مصوت‌های بلند و ختم ابیات به رکن «فَعل» توانسته‌اند برجستگی خاصی به شعر خودشان ببخشند. بسامد هجاهای بلند نسبت به سایر هجاها در هر دو اثر بیشتر است و این امر باعث استواری و استحکام زبان و لحن حماسی در کلام می‌شود.

در زمینهٔ به‌کارگیری قافیه‌ها در هر دو منظومه، به سبب تکرار زیاد، تنوع زیادی وجود ندارد و اشکالات قافیه نیز درآن‌ها وجود دارد. ازلحاظ کاربرد ردیف‌ها، در هر دو منظومه، سرایندگان از ردیف‌های کوتاه و ساده استفاده کرده‌اند که برای داستان‌های حماسی متناسب هستند. اما سرایندهٔ بهمن‌نامه از تمامی جهات، نسبت به فرامرزنامه به مبحث ردیف بیشتر توجه داشته است.

در بخش موسیقی درونی (جناس، واج آرایی، تکرار واژگان، انواع فرایندهای واجی) و موسیقی معنوی (تناسب، تضاد) سرایندگان هر دو منظومه تقریباً به‌طور یکسان از این شاخصه‌ها بهره برده‌اند تا بدین وسیله خود را به زبان معیار حماسی نزدیک کنند. درکل با توجه به بررسی‌های صورت گرفته در زمینهٔ فرایندهای آوایی این دو منظومه می‌توان گفت که در این بخش از شاخصهٔ آوایی موفق عمل کرده‌اند.

کتاب‌شناسی

کتاب‌ها

۱. ایرانشاه، ابن ابی الخیر (۱۳۷۰)، ***بهمن‌نامه***، به کوشش رحیم عفیفی، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

۲. حق‌شناس، محمدعلی (۱۳۶۹)، ***آواشناسی***، تهران: آگاه.

۳. دهخدا، علی‌اکبر (۱۳۷۷)، ***لغت‌نامه***، زیر نظر محمدمعین و سید جعفر شهیدی، تهران: دانشگاه تهران.

۴. راستگو، سید محمد (۱۳۸۲)، ***هنر سخن‌آرایی***، تهران: سمت.

۵. روزبه، محمد (۱۳۸۱)، ***ادبیات معاصر ایران***(شعر)،تهران: روزگار.

۶. شمیسا، سیروس (۱۳۷۶)، ***انواع ادبی***، چاپ پنجم، تهران: فردوس.

۷. .....، ..... (۱۳۷۵)، ***بدیع***، تهران: میترا.

۸. .....،..... (۱۳۷۴)، ***کلیات سبک‌شناسی***، تهران: فردوس.

۹. .....،.....(۱۳۸۶)، ***نگاهی تازه به بدیع***، تهران: میترا.

۱۰. شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۹۱)، ***موسیقی شعر***، تهران: آگاه.

۱۱. .....، ..... (۱۳۸۷)، ***ادوار شعر فارسی***، تهران: سخن.

۱۲. ***فرامرزنامه بزرگ*** (۱۳۹۴)، به کوشش ماریولین فان زوتفن و ابوالفضل خطیبی، تهران: سخن.

۱۳. کاردگر، یحیی (۱۳۹۶)، ***فن بدیع در زبان فارسی***، تهران: صدای معاصر.

۱۴. گرگانی، محمدحسین شمس‌العلما (۱۳۷۷)، ***ابداع‌البدایع***، به اهتمام حسین جعفری، تبریز: احرار.

۱۵. محسنی، احمد (۱۳۸۲)، ***ردیف و موسیقی شعر***، مشهد: دانشگاه فردوسی.

۱۶. ملاح، حسینعلی (۱۳۶۷)، ***پیوند موسیقی و شعر***، تهران: فضا

۱۷. ناتل خانلری، پرویز (۱۳۹۹)، ***تاریخ زبان فارسی***، چاپ یازدهم، تهران: فرهنگ نشر نو.

۱۸. وحیدیان کامیار، تقی (۱۳۷۹)، ***بدیع از دیدگاه زیباشناسی***، تهران: دوستان.

۱۹. همایی، جلال‌الدین (۱۳۷۷)، ***فنون بلاغت و صناعات ادبی***، تهران: نشر هما.

مقاله‌ها

۱. خالقی مطلق، جلال (۱۳۶۹)، ***«پیرامون وزن شاهنامه»***، مجلهٔ ایران‌شناسی، شمارهٔ ۵، صص ۴۸ تا ۶۳.

۲. دادجو، دُرّه (۱۳۸۶)، ***«قافیه از نظرگاه موسیقایی با توجه به قافیه در شعر حافظ»***، نامهٔ فرهنگستان، شمارهٔ ۳۳، صص ۶۳-۷۳

۳. ذاکری، گیتا و همکاران (۱۳۹۶)، ***«آوا و معنا در شاهنامه»***، مجلهٔ شعرپژوهی (بوستان ادب)، دورهٔ ۹، شمارهٔ ۱، صص ۹۸-۱۲۰.

۴. ذاکر الحسینی، محسن (۱۳۷۷)، ***«پساوندان شاهنامه»***، در نامواره دکتر محمود افشار، به کوشش ایرج افشار و محمد رسول دریاگشت، تهران، بنیاد موقوفات دکتر محمود افشار، صص ۵۹۸۷-۶۰۱۸.

۵. شهبازی، اصغر و ملک ثابت، مهدی (۱۳۹۱)، ***«الگوی بررسی زبان حماسی»***، نشریهٔ پژوهش زبان و ادبیات فارسی، دورهٔ ۱۰، شمارهٔ ۲۴، صص ۱۴۳-۱۷۹.

۶. فیّاض‌منش، پرند (۱۳۸۴)، ***«نگاهی دیگر به موسیقی شعر و پیوند آن با موضوع تخیّل و احساسات شاعرانه»***، پژوهش زبان و ادبیات فارسی، دورهٔ ۳، شمارهٔ ۴، صص ۱۶۳-۱۸۶.

۷. قُملاقی، فتانه و سلامت باویل، لطیفه (۱۳۹۹)، ***«زیبایی شناسی آرایه‌های ادبی در بهشت گمشدهٔ جان میلتون و دیوان رودکی سمرقندی»***، فصلنامهٔ علمی تخصصی مطالعات زبان فارسی (شفای دل سابق)، سال سوم، شمارهٔ ۶، صص ۲۰۵-۲۲۸.

۸. کامران، ماشاالله (۱۳۸۳)، ***«حافظ و قواعد ردیف و قافیه»***، ماهنامهٔ حافظ، شمارهٔ ۸، صص ۴۱-۴۵.

۹. ناتل خانلری، پرویز (۱۳۴۷)، ***«زبان شعر»***، مجلهٔ سخن، دورهٔ ۱۸. شمارهٔ ۶. ص ۵۹۳

۱۰. نظری چروده، احمدرضا و نظری چروده، معصومه (۱۳۹۷)، ***«بررسی اشعار نادر نادرپور از منظر فرمالیسم روسی»***، فصلنامهٔ علمی-تخصصی مطالعات زبان فارسی (شفای دل سابق)، سال دوم، شمارهٔ ۳، صص ۱۴۳-۱۸۰.