• دریافت ۹۱/۰۷/۸
• تأیید ۹۱/۰۹/۷

جایگاه سنّت روایت شفاهی و خنیاگری در ادبیّات ایران باستان و سرنوشت آن در شعر دورهٔ اسلامی

فرزاد قائمی*

چکیده

ادبیات ایران پیش از اسلام، در زمینهٔ روایات دینی و ادبی، بیش از کتابت، به روایت شفاهی وابسته بوده است؛ تا آنجا که حتّی برای نقل شفاهی، فضیلت قائل می‌شده‌اند. در این میان، همراهی سروده‌های منظوم با موسیقی توسّط خنیاگران، یکی از مهم‌ترین ارکان سنّت‌های ادبی را در ایران باستان سامان می‌داده است. در ایران پس از اسلام، اگر چه کتابت آثار (که از دورهٔ ساسانی آغاز شده بود) و میل به سوی شعر عروضی، شالودهٔ ادبیات فارسی دری را تشکیل داد، تداوم سنّت‌های کهن، همچنان از اهمیت برخوردار است. این تداوم و ارتباط میان دو دوره، در شعر رودکی و برخی دیگر از شعرای سبک خراسانی دیده می‌شود. اشعار برخی شاعران این عصر قابل تفکیک به دو بخش اشعار عروضی و اشعار ملحون است که نوع دوم، حدّ واسط سروده‌های موسیقایی پهلوی و شعر عروضی فارسی است و جایگاه اجتماعی شاعر- نوازندگان نیز در دربار، شباهت به خنیاگران بزرگ عصر باستان، چون باربد، دارد. البتّه با غلبهٔ اهمیت شعر عروضی و کم‌رنگ شدن جایگاه اجتماعی خنیاگران، شعر موسیقایی به تدریج جایگاه پیشین خود را از دست داد.

این جستار، بر مبنای شواهد متنی و تاریخی موجود، به جایگاه سنّت روایت شفاهی و خنیاگری در ادبیات ایران باستان و سرنوشت آن در ادبیات عصر اسلامی پرداخته است.

کلید واژه‌ها:

روایت شفاهی، شعر، خنیاگر، اشعار ملحون، اشعار عروضی، فارسی، پهلوی.

* استادیار دانشگاه فردوسی مشهد

درآمد

ادبیات ایران پیش از اسلام که مبتنی بر سنّت‌های روایت شفاهی و همراهی کلام با موسیقی بود و در روایت‌های دینی و اساطیری کهن و سروده‌های باستان متجلّی می‌شد، هم، نوعی خاص از سرایش و نظام موسیقایی و تصویری را در شعر به دنبال داشت و هم، بسترهای اجتماعی، فرهنگی و طبقاتی خاص را که سرایندگان این آثار در جوامع کهن به خود اختصاص داده بودند. بسیاری از سنّت‌های ادبی و ویژگی‌های طبقاتی و اجتماعی خنیاگران باستان را هم در زبان و شکل شعری سروده‌های فارسی اوایل دورهٔ اسلامی و هم در جایگاه اجتماعی این شاعران می‌توان مشاهده کرد.

در مورد این خنیاگران و جایگاه آنها در سنّت‌های شعری در ایران، یکی از نخستین تحقیقات، جستاری متعلّق به مری بویس و هنری جورج فارمر با عنوان "دو گفتار دربارهٔ خنیاگری و موسیقی ایران"[۱] است. در کنار این تحقیق ارزنده، باید به مقالهٔ "حماسه سرای باستان" از جلال خالقی مطلق اشاره کرد که در مجموعهٔ *گل رنجهای کهن* منتشر شده است.

در این جستار، با روش "کیفی" و بررسی "اسنادی"، ضمن مروری بر پیشینهٔ تحقیقات متفاوت در هر بخش، بر مبنای اسناد متنی موجود، سنّت ادبی روایت شفاهی و خنیاگری در ایران باستان، ادامهٔ این سنّت‌ها در شعر دورهٔ اسلامی و بسترهای اجتماعی و فرهنگی شکل دهندهٔ آن و در نهایت، دلایل تداوم و نابودی آن را در این عصر بررسی خواهیم کرد.

۱- سنّت روایت شفاهی در ادبیات ایران پیش از اسلام

یکی از عواملی که به پیچیدگی‌های روایات دینی و ادبی در ایران دامن زده و ضریب ماندگاری این متون را کاهش داده است، سنّتی بوده که در ایران باستان دربارهٔ ضبط این روایات وجود داشته است و بر مبنای این "سنّت روایت شفاهی"، اهتمام راویان این متون، به عدم کتابت و به خاطر سپردن و نقل شفاهی آنها محدود می‌شده است. "در ایران پیش از اسلام، سنّتِ به کتابت در آوردن آثار دینی و ادبی چندان معمول نبوده، به طوری که این آثار، قرن‌ها سینه به سینه حفظ می‌شده است و ثبت آنها را لازم نمی‌دانسته اند و تنها اسناد دولتی و سیاسی و اقتصادی را در خور نگارش می‌دیدند."(تفضّلی، ۱۳۸۷: ۱۳)

البتّه یکی از دلایل عدم تمایل به مکتوب کردن روایات دینی و تاریخی در ایران باستان، گرایش این متون به سوی مخاطب عامّه بوده است. با توجّه به این که غالب تودهٔ مردم از قدرت

خواندن و نوشتن بی‌بهره بوده‌اند و در ضمن، روایات دینی و ادبی بـرای اسـتفادهٔ عامّـهٔ مـردم و تأثیرگذاری بر آنها به وجود می‌آمدند، دلیلی برای مکتوب کردن این روایات احسـاس نمـی‌شـده است و سنّت نوشتن تبدیل به شیوه‌ای خاص از ضبط کردن، ویژهٔ فرمان‌ها و احکام و معاهـدات حکومتی و سیاسی شده بود و برای روایات دینی و ادبـی، حفـظ کـردن و بـه خـاطر سـپردن، از قداست و ارزش بیشتری برخوردار بوده است. اهمیت ماهیت شفاهی برای متون دینـی تـا آنجـا بوده که گاه حتّی قدیم‌ترین پیش‌نمونه‌های *اوستای* مکتوب عصر ساسانی را شفاهی دانسته‌انـد. از جمله "تنسر" ("توسر")، مؤبد مؤبدان و بالاترین مقام دینی در عهد اردشیر بابکـان، وقتـی از سوزاندن کتاب دین توسّط اسکندر در فارس می‌گوید، تصریح می‌کند که اصـل کتـاب سـوخت و"یک سوم آن در دل‌ها [شفاهی] ماند" (تنسر، ۱۳۵۴: ۵۶). در یک روایت مانوی نیز در کتـاب *کفالا یا*[۲] (۱۹۴۰: ۷) آمده است که شاگردان زرتشت پس از مرگ او سخنانش را به خاطر سپردند و به صورت کتاب‌هایی درآوردند که امروز می‌خوانند. باسیلیوس[۳] یونـانی نیـز در حـدود ۳۷۷ م.، دربارهٔ مغان پارسی می‌نویسد که مغان کتاب نداشتند، بلکه پسران از پدران خود تعلیم می‌گرفتند (بیلی[۴]، ۱۹۴۳: ۱۶۴). در دینکرد (۱۹۱۱: ۴۵۵) نیز در جواب فردی مسیحی به نام "بُخت ماری" که پرسیده بود: "چرا ایزد این دین را به زبان ناآشنای نهفته ای به نام اوسـتا [۱] گفـت و بـرای آن متن نوشتهٔ کاملی نیندیشید، بلکه فرمود آن را به گفتار [به شکل شفاهی] حفظ کنند؟" چنین پاسخ داده شده: "به دلایلی بسیار، منطقی است که سخن شـفاهی زنـده را از صـورت مکتـوب مهم‌تر بدانیم." دینکرد، در ادامه اشاره می‌کند که در جهان بینـی ایـن دیـن، "نبشـتگ"[۵] [اثـر مکتوب]، اثری دارای صورت کامل نیست. در این کتاب، همچنین به مؤبدانی اشاره شـده اسـت که همهٔ *اوستا* و ترجمه و گزارش آن (زند) را از حفظ داشته اند (همان: ۵۷۴ و ۵۸۸) [۲].

البتّه عدم اولویت کتابت دربارهٔ روایات دینی و ادبی، به معنای عدم وجود آنها در اعصـار دور نبوده است. بر مبنای کتیبه‌های موجود به زبانهای مختلف ایرانی که پیشینهٔ آنها تا هفـت قـرن پیش از میلاد می‌رسد، سنّت کتابت بیشتر در مورد متون سیاسی و حکومتی معمول بوده است تا متون دینی و ادبی. البتّه سنّت شعر و سرایندگی، بویژه دربارهٔ سروده‌های مـذهبی، حتّـی قبـل از هخامنشیان، در میان اقوام مادی و پارسی وجود داشته است. "وهمیاتارشاه"[۶]– یعنی کسـی کـه به سروده‌های مذهبی داناست– نامی مصطلح در متون مربوط به اقوام مادی و از شخصیت‌هـای ممتاز جوامع ابتدایی آنها بوده و در آن دوران، این نام برای مغان و روحانیون قبایل ماد که اشـعار را با وزن و آهنگ بر زبان جاری می‌کردند، کـاربرد داشـته اسـت (هرتسـفلد، ۱۳۵۴: ۷۷). بـدین

ترتیب، سنّت‌های ادبی در اعصار کهن ایران عمدتاً ماهیت شفاهی داشته‌اند و مهم‌ترین شکل روایت متون دینی و ادبی، لااقل تا عصر ساسانی، روایت شفاهی بوده است.

۲- خنیاگران پارتی و دربارهای ایران باستان

در عصر اشکانی ، مهم‌ترین طبقه‌ای که در شکل دادن به روایات ادبی واجد نقش اصلی شدند، "گوسان"[۷]ها بودند؛ نوازندگان دوره گرد و راویان قصص حماسی و عاشقانه که چه در دربارها و مجامع رسمی و هنری و چه در میان مردم، روایاتی را که سینه به سینه از اسلاف خود آموخته بودند، با همراهی نوای موسیقی، بر زبان می‌راندند. این طبقه از سرایندگان پارتی در عصر اشکانی و پس از آن، در عهد ساسانی، واجد نقش مهمّی در زندگی اجتماعی و درباری ایرانیان بوده اند؛ اگر چه در متون فارسی میانهٔ دورهٔ ساسانی، غالباً واژهٔ "خنیاگر"[۸] (همچنین واژه‌های "نواگر"[۹]، "رامشگر"[۱۰] و "چامه‌گو"[۱۱]) جانشین گوسان شده، در عربی به مطرب، مغنّی و شاعر ترجمه شده است (بویس، ۱۳۶۸: ۵۱-۲ و ۱۹۵۶: ۲۰-۲۱). طبق تحقیقات برخی محقّقان غربی، نفوذ این گوسان‌ها را در فرهنگ‌های اقوام مختلف آسیای میانه در دو واژهٔ "گُسن"[۱۲] در زبان ارمنی و "مُگُسُنی"[۱۳] در زبان گرجی نیز می‌بینیم که از گوسان پارتی مشتق شده اند (ویلیامز[۱۴]، ۱۹۹۸: ۱۰۳)/ این واژه در ارمنستان دوام بیشتری داشته است. واژه‌ای که از لحاظ تاریخی، پیشینهٔ آن را به دورهٔ اشکانی نسبت می‌دهند که این سرزمین یکی از بخش‌های قلمروی اشکانی بود (رک: لانگ[۱۵]، ۱۹۷۰: ۲۵۳)؛ به طوری که واژهٔ به عاریت گرفته شدهٔ gosan پارتی به واژهٔ ***gusan*** ارمنی تغییر یافته است (یارشاطر، ۲۰۰۳: ۱۶۷). پژوهشگران غربی، بقایا و تأثیرات گوسان‌های پارتی و ارمنی را در هنر شعر و موسیقی رومی نیز پیدا کرده‌اند (میلار[۱۶]، ۱۹۶۸: ۲۵۶). حتّی هنینگ ردّپای این واژه را در یک واژهٔ استقراضی ماندایی [از گویش‌های آرامی] جستجو کرده که برای نامیدن نواگرانی موسوم به "گوسانا"[۱۷] کاربرد داشته است (رک: همان، ۳۰-۴۷). البتّه با وجود مدارک بسیار دربارهٔ حوزهٔ وسیع گسترش این واژهٔ پارتی، وجه اشتقاق آن مبهم است (تفضّلی و...، ۲۰۰۴: ۲۴۱).

تاریخ ادبیات غیر روحانی و دنیوی در ایران را با گوسان‌های پارتی آغاز می‌کنند (یارشاطر، ۱۹۸۳: ۱۱۵۵). دربارهٔ زندگی گوسان‌ها و خنیاگران و حیات آنها در دربارها و همچنین کوچانیدن گروه‌هایی از آنها در زمان بهرام پنجم ساسانی (بهرام گور) از هندوستان به ایران، افسانه‌های زیادی روایت شده که از این میان، *مجمل التّواریخ و القصص*، حتّی واژهٔ گوسان را نیز به کار

برده است و تصریح می‌کند که: "...گوسان به زبان پهلـوی [همـان] خنیـاگر بـود." (۱۳۱۸: ۶۹) متن دیگر پارسی که واژهٔ گوسان در آن نمود پیدا کرده است، *ویـس و رامـین* فخرالـدّین اسـعد گرگانی است؛ اثری که اصل آن، بر اساس تحقیق مینورسکی[۱۸] و بر مبنای زمینـهٔ جغرافیـایی و نشانه‌های تاریخی موجود در آن متعلّق بـه ادبیـات پـارتی و عصـر اشـکانیان بـوده اسـت (رک: مینورسکی، ۱۹۶۲: ۹۹-۱۵۱).

یکی از خنیاگران نامی که در *شاهنامه* ذکر او رفته است، "باربد" رامشگر خسروپرویز اسـت که داستان او در *شاهنامه*، تا حدّ زیادی رنگ و بوی افسانه به خود گرفته اسـت. مطـابق روایـت فردوسی و ثعالبی، مهم‌ترین رامشگر دربار خسـرو، ابتـدا سـرکش بـود. فردوسـی او را سـرکش، ثعالبی سرجیس، و نظامی نکیسا (در *خسرو و شیرین*) خوانده است. باربد، خنیاگر جـوان و چیـره دستی که به روایت ثعالبی از اهالی مرو است (ثعالبی، ۱۹۰۰: ۶۹۴)، از علاقهٔ شاه بـه رامشـگران آگاه است. امّا حسادت سرکش مانع ورود او به مجالس شـاهانه مـی‌شـود. در نتیجـه، بـا کمـک باغبان شاه، در بالای درختی پنهان می‌شود و هنر خود را در قالب سه سرود بی بدیل، در معرض شنیدن شاه قرار می‌دهد. نخستین سرود، یک پهلوانی سرود به نام "داد آفرید"، دومـین "پیکـار گرد" و سومی "سبز در سبز" است. شاه به شنیدن هر سرود، چنان سرمست می‌شـود کـه جـام یک منی نبیذ را سر می‌کشد و وقتی باربد را می‌یابد، دهان و برش را پـر از گـوهر و درّ خوشـاب می‌کند و او را مهتر رامشگران قرار می‌دهـد و سـرکش را بـه خـاطر تنـگ چشـمی و رشـکش سرزنش می‌کند:

به سرکش چنین گفـت کـای بـی هنـر! تـو چـون هنظلـی، باربـد چـون شـکر
چـرا دور کـردی تـو او را زمـن؟ دریـغ آمـدت او دریـن انجمـن

(فردوسی، ۱۳۸۵: ۳۶۷۲/۲۲۹/۹-۳)

و باربد، به عنوان یک خنیاگر، از بانفوذترین چهره‌های حکومت و از نزدیک‌ترین افراد دربـار به خسرو و "شاه رامشگران" او می‌شود:

ببـد باربـد شـاه رامشـگران یکی نامداری شـد از مهتـران (۳۶۷۶/۲۲۹/۹)

در دربارهای وابسته به ساسانیان، که در گوشه و کنار امپراتوری جهانی آنهـا گسـترده شـده بودند، وجود خنیاگران پارتی، از اهمیت بسیاری برخوردار بود. این خنیاگران، حتّی تا حدّ یکـی از طبقات مهمّ جامعه که عظمت دربارها به وجود آنها وابسته است، اهمیت یافتـه بودنـد. تنسـر در ذکر طبقات جامعه که اردشیر بنیان نهاده است، از خنیاگران به عنوان طبقـهٔ سـوم مملکـت یـاد

می‌کند و نام آنها را در میان چهار طبقهٔ دبیران، پزشکان، خنیاگران و اخترشناسان قرار می‌دهد که مردمانی دانشمند و در زندگانی دنیوی توانا به شمار می‌آیند (تنسر، ۱۳۵۴: ۱۲). در توصیف دیگری از طبقات هفت گانهٔ عهد اردشیر، یک رده به "مغنیه" (آوازه خوانان) و "مطربیه" (خنیاگران و نوازندگان) اختصاص یافته است (مسعودی، ۱۹۶۵– ۷۹: ۱۵۶/۲– ۷). شگفت است که در قرن ششم هجری نیز، نظامی عروضی سمرقندی، در *چهار مقاله* (*مجمع النوادر*)، چهار ردهٔ مهم از حرفه‌هایی که حکومت را به آنها نیازمند می‌بیند، همین طبقات چهارگانه‌ای را برمی‌شمرد که تنسر نیز آنها را ذکر کرده بود و چهار مقالهٔ کتاب خود را به پیشه‌های دبیری، شاعری، نجوم و طب اختصاص می‌دهد (نظامی عروضی، ۱۳۷۵: ۱۸).

طبقهٔ خنیاگران، قطعاً دارای نظامی سلسله مراتبی بوده، خود به رده‌هایی تقسیم می‌شده است. جاحظ توصیف قابل توجّهی از درجات متمایز خنیاگران دربار ساسانی دارد که بر اساس آن، یک چامه‌گوی درجهٔ دو، حتّی به فرمان شاه نیز حقّ همراهی با چامه‌گویان درجهٔ یک را نداشت. خنیاگران طبقهٔ نخست، خود از تخمهٔ شاهزادگان و اشراف و بزرگان بودند. بهرام گور این نظام طبقاتی را متزلزل کرد و طبقهٔ اوّل و دوم خنیاگران را در هم ادغام کرد تا خنیاگر درجه دومی که آوازش را می‌پسندید، به مقام بالاتر ارتقا دهد و این امر، ناخرسندی درباریان را فراهم کرده بود، تا اینکه، نظام طبقاتی کهن، توسّط انوشیروان از نو احیا شد (رک: جاحظ، ۱۹۱۴: ۲۵– ۸). به همین دلیل است که در *شاهنامه* نیز وقتی دربان خسروپرویز، باربد را "رامشگری ساده" می‌یابد، مانع نزدیک شدن او به جایگاه رامشگران خاصّه می‌شود:

ز سرکش چو بشنید دربان شاه ز رامشگر ساده بر بست راه (۳۶۲۰/۲۲۶/۹)

مقامی که "شاه رامشگران" (باربد و پیش از او سرکش)– در نظام حکومتی ساسانی داشته اند، بی شباهت به مقامی نیست که در دربارهای دورهٔ اسلامی به "ملک‌الشّعرا"ی دربار تعلّق یافت. خنیاگران از نزدیک‌ترین ندیمان شاه بوده اند. در متن پهلوی *خسرو و ریدک*[۱۹] [۳]، ندیم خسروپرویز، به نام یا لقب "خوش آرزو" که از تبار اشراف و نجبای ایران است، از جملهٔ هنرها و خصایل نیکوی خود، مهارت در موسیقی و آواز و سرودن و استادی و قدرتی که در استفاده از آلاتی چون چنگ و بربط و طنبور و در سرودن بدیههٔ جوابیهٔ آواز و جناس گویی دارد را بر می‌شمارد (رک: جاماسپ– آسانا[۲۰]، ۱۸۹۷–۱۹۱۳: ۲۸) [۴].

شیوهٔ حضور این خنیاگران در بارگاه شاه و اجرای فردی یا دسته جمعی سرودها توسّط آنان نیز از تشریفات خاصّی برخوردار بود. به روایت جاحظ (۱۹۱۴: ۲۲– ۸) و مسعودی (۱۹۶۵– ۷۹:

۱۵۸/۲– ۹)، پرده داری موسوم به "خرّم‌باش" در مجلس شاه حضور داشته، کسی را فرمان می‌داده است که بر بلندای کاخ بانگ بر آورد که "ای زبان! مراقب سر خود باش! زیرا امروز در حضور شاهنشاه قرار گرفته ای". آنگاه سکوت بر همهٔ حاضران حکمفرما می‌شد و خنیاگران به اشارهٔ خرّم‌باش به تناوب می‌خواندند و سکوت می‌کردند و هرکس، آنچه را می‌خواند یا می‌نواخت که خرّم‌باش به او دستور داده بود. این خنیاگران در مناسبت‌های ویژه و رسمی و جشن‌هایی چون مهرگان و نوروز، اشعاری خاص را به شاه تقدیم می‌کردند (جاحظ، ۱۹۱۴: ۱۴۸)؛ سنّتی که در دورهٔ اسلامی نیز شاعران درباری دنبال می‌کردند و در مناسبت ها، جشن‌ها و سوگ‌ها قصایدی را به شاهان و خلفا و بزرگان تقدیم می‌داشتند. وجود خنیاگران، به مجالس شاهی منحصر نمی‌شد و در جشن‌های عموم مردمان– بخصوص طبقات اشراف و بزرگان– از حضور آنها همواره با احترام و بزرگی یاد می‌شده است. در رسالهٔ کوچک پهلوی *سورسخون*[۲۱] که الگویی برای خواندن دعای سپاس بر سر سفرهٔ میهمانی است، توصیه شده که در پایان هر بزمی، از خنیاگران تشکّر شود (رک: جاماسپ– آسانا، ۱۸۹۷–۱۹۱۲: ۱۵۵–۹).

اگر چه، اساس روایات گوسان‌ها و خنیاگران، بر متون شفاهی استوار بوده است، در عصر ساسانی، کتابت این روایات از ارزش خاصّی برخوردار شده بود و حتّی برخی خنیاگران که خود به خط و نگارش آشنا نبودند، آرزو می‌کردند سروده هایشان به کتابت آراسته شود. یکی از بهترین شواهد را در این باره، در متن *درخت آسوریک*[۲۲] می‌بینیم که یکی از قدیم‌ترین نمونه‌های شعر پیش از اسلام و نمونهٔ کاملی از سروده‌های خنیاگری به شمار می‌رود. در پایان این شعر (بند ۵۴) می‌بینیم که خنیاگر سرایندهٔ آن، به کسی که این متن را بخواند، یا بنویسد، یا در نگهداری آن بکوشد دعا و به دشمنانش نفرین نثار می‌کند:

سرودم را هر که نگه داشت — [وآن] که نوشت از خویش
دیر زیاد به هر سرود — سر دشمن مرده بیناد
[آن] که نهاد و [آن] که نوشت — او نیز به همین آیین
به گیتی تن خسرو — به مینو بخته [آمرزیده] روان [باد]

(نوابی، ۱۳۴۶: ۸۲–۳)

۳- سرنوشت سنّت خنیاگری و شعر موسیقایی در عصر اسلامی

اگر چه سنّت خنیاگری ایران باستان در دورهٔ اسلامی، به تعبیر بویس، رو به سوی افول و نابودی

گذاشته بود (رک: بویس، ۱۳۶۸: ۷۵–۱۰۰)، ادبیات شفاهی و رسوم خنیاگری، همچنان زنده بود و آخرین نفس‌های خود را می‌کشید. در قرون اوّلیهٔ پس از اسلام و با توجّه به غلبهٔ سیاسی زبان عربی بر فارسی، اگر چه بسیاری از شاعران ایرانی (چون ابونواس) می‌کوشیدند به سرودن شعر به زبان عربی بپردازند، با روی کار آمدن حکومت‌های نیمه مستقلّ ایرانی در بخش‌های شرقی فلات ایران، در اواسط قرن سوم هجری و با تشویق کسانی چون یعقوب لیث صفاری، سنّت‌های خنیاگری و سرایندگی در دربارها جان تازه‌ای گرفت؛ اگر چه هرگز به اهمیت عهد باستان نرسید. در صورت پذیرش روایت *تاریخ سیستان* در مورد یعقوب لیث که در برابر ستایش محمّد بن وصیف سکزی به عربی گفت: "چیزی که من اندرنیابم، چرا باید گفت؟" (۱۳۱۴: ۲۱۵) و پس از آن بود که: "محمّد وصیف پس شعری پارسی گفتن گرفت و اوّل شعر پارسی اندر عجم او گفت و پیش از او کسی نگفته بود که تا پارسیان بودند، سخن پیش ایشان به رود بازگفتندی بر طریق خسروانی..." (همان). بدین ترتیب، تحوّل شعر از سنّت موسیقایی خنیاگران باستان تا شعر عروضی عصر اسلامی از سیستان آغاز و در خراسان تکامل یافت؛ شعری که به تدریج از موسیقی فاصله گرفته، هویت مستقل می‌یافت.

در قرن چهارم و در دوران سامانی– که عصر نوزایی[۲۳] تمدّن ایرانی و آغاز حیات شکوهمند ادبی زبان فارسی دری، با مرکزیت خراسان کهن و سیستان [۶] بود– اوج حضور خنیاگران را همچنان در دربارها شاهد هستیم. رودکی– پدر شعر فارسی– شاید آخرین نمایندهٔ برجستهٔ سنّت پارتی خنیاگری در ایران باشد. او یک "شاعر– خنیاگر" است. هم می‌سراید و هم به شیوهٔ اسلاف پارتی خود، چنگ به دست می‌گیرد و به لحن خوش می‌خواند:

رودکی چنگ بر گرفت و نواخت باده انداز کو سرود انداخت (رودکی، ۱۳۸۲: ۷۰)

تو رودکی را ای ماهرو همی بینی بدان زمانه ندیدی که این چنینان بود

بدان زمانه ندیدی که در جهان رفتی سرود گویان، گویی هزار دستان بود

(همان: ۸۴)

عوفی در وصف خنیاگری رودکی می‌گوید: "او را آفریدگار تعالی آوازی خوش و صوتی دلکش داده بود و به سبب آواز در مطربی افتاده بود و از ابوالعبک بختیار که در آن صنعت صاحب اختیار بود، بربط بیاموخت و در آن ماهر شد و آوازهٔ او به اطراف و اکناف عالم برسید." (عوفی، ۱۹۵۳: ۶/۲) این نوع از سروده‌ها که حتماً باید همراه با ساز (بویژه چنگ) خوانده می‌شدند و در ادامهٔ سنّت شعری ساسانی شکل گرفته بودند و از آنها به "سروده‌های چنگی"

می‌توان تعبیر کرد، قابل مقایسه با شعر Lyric (غنایی) در ادب کلاسیک غرب است. البتّه ارسطو در *فنّ شعر* خود، شعر را به سه نوع کمدی و تراژدی و حماسه تقسیم می‌کند و این نوع از شعر را قابل بحث نمی‌داند (ارسطو، ۱۳۵۴: ۳۴). برخی علّت این امر را آن دانسته اند که شعر غنایی با موسیقی همراه بوده، از این رو "شعر محض" به شمار نمی‌آمده است؛ حال آنکه قصد ارسطو این بود که فقط آنچه را که به وسیلهٔ زبان و الفاظ بیان می‌شود، بررسی کند (صورتگر، ۱۳۴۶: ۴۶). Lyre در لاتین، نام نوعی ساز است، شبیه به رود یا چنگ یا بربط و در یونان قدیم، اشعاری را که با موسیقی همراه بوده، لیریک می‌گفتند. "ایراتو"[۲۴] [۵]، الههٔ شعر غنایی و الهام بخش اشعار عاشقانه را به صورتی ترسیم کرده‌اند که چنگی در دست دارد (مری[۲۵]، ۲۰۰۴: ۱۳۲). بدین ترتیب، شعر لیریک، معادل همان اشعار چنگی است. نقش ربّ‌النوع شعر چنگی که در یونانی به یکی از "موزها- ایراتو- تفویض شده، در سنّت ادبی فارسی بر عهدهٔ "زهره" یا "ناهید" است که ربّ‌النوع "شعر و طرب" (شعر غنایی) و"مطربهٔ فلکی" است؛ الهه‌ای که همیشه چنگی به دست دارد و آوای دلکشش در افلاک می‌پیچد:

به گه صبوح زهره، ز فلک همی بر آید ز صدای صوت زارش، ز نوای زیر چنگش (خاقانی، ۱۳۳۸: ۶۲۴)
ناهید زخمه زن، گه چوبک زدن به شب چابک زن خراجی چوبک زنان ز اوست (همان: ۷۳)
ناهید دست بر سر از این غم رباب وار نوحه کنان نشید سرای اندر آمده (همان: ۵۳۳)

نکته‌ای که باعث شده بود ارسطو شعر لیریک را به رسمیت نشناسد، در از میان رفتن سروده‌های چنگی و سنّت خنیاگری در ایران و عدم درج این اشعار در دیوان‌ها نیز بی تأثیر نبوده است. این شعر که مبتنی بر همراهی موسیقی بود، در مقابل شعر عروضی که قائم به ذات و صرفاً وابسته به کلام بود، باید کنار می‌رفت. امّا شاعران خنیاگر، بویژه در عصر سامانی، از اعتبار و ارزش خاصّی در دربارها و در نزد شاهان برخوردار بودند. در این خصوص، جایگاه بارز رودکی در دربار سامانی، مقام بالای خنیاگران را در دربارهای پیش از اسلام به ذهن متبادر می‌کند. این خنیاگران گاه چنان به شاه نزدیک بودند که درباریان از او می‌خواستند آنچه را که از گفتن بی واسطه‌اش به شاه هراس داشتند، به مدد خویش، در زبان شعر و کنایه، به شاه منتقل کند. نمونهٔ این واقعیت، گوشزدی است که در *ویس و رامین*، گوسان پارتی به مؤبد منیکان می‌کند. در بخشی از این منظومه، مجلس بزمی ترسیم شده است که در آن، شاه مؤبد همراه با همسرش ویس و ویرو و شهرو و برادرش رامین نشسته اند و گوسان نواگر، "راه"های خوشگوار برای آنان می‌نوازد. سرودی که این گوسان در مجلس شاه می‌خواند و به تعبیر گرگانی، در آن، "نهانی" و

"پوشیده" حال ویس و رامین را برای شاه باز می‌گوید، یک سرود تمثیلی است؛ تمثیلی ظریف و زیرکانه و در عین حال خطرآفرین و تحریک‌آمیز که در آن، رابطهٔ همسر شاه با برادر وی و خیانت آن دو به کنایه بیان می‌شود. در این تمثیل، درخت نمادی از مؤبد، چشمه از همسرش ویس و گاو، نمایندهٔ رامین است که در چشمه سار وجود ملکه می‌چرد و شاه سایه گستر از خیانت او غافل است:

...بمانـاد ایـن درخـت سـایه گسـتر　　ز مینـو بـاد وی را سـایه خـوش تـر
همیشـه آب ایـن چشـمه رونـده　　همیشـه گـاو کیلـی زو چرنـده

(گرگانی، ۱۳۳۷: ۲۳/۲۲۰-۴)

شاه مؤبد از این کنایه لطیف برآشفت. امّا نه بر گوسان که بر برادر خائن خویش شورید و بر او تاخت. این قطعه، سند ارزنده ای است که نشان می‌دهد، گوسان‌ها تا چه حد از جسارت و آزادی بیان برخوردار بوده‌اند و قول آنها، تا چه اندازه برای شاه محلّ اعتماد بوده است که می‌توانسته‌اند در خصوصی‌ترین مسائل دربار دخالت کنند و حتّی خیلی وقت‌ها که اطرافیان شاه جرأت اظهار مسأله‌ای را به او نداشته اند، از اعتماد شاه به گوسان استفاده کرده، با نوای او این موضوع را به شاه انتقال می‌دادند. حکایت نظامی عروضی در *چهار مقاله* نیز نمونه‌ای از همین تأثیر خنیاگران در انتقال مطلب مهمّی به شاه، البتّه به طور غیرمستقیم است؛ وقتی امیر نصربن احمد سامانی در هری ساکن می‌شود و هوای دل انگیز و نعمات وافر آن را بر "بهشت عدن" و "بهار چین" ترجیح داده، بازگشت به بخارا را فرامشت می‌نهد، سران لشکر و مهتران ملک دست به دامان رودکی می‌شوند، چرا که به قول نظامی، "از ندمای پادشاه هیچ کس محتشم‌تر و مقبول‌القول‌تر از او نبود" (نظامی عروضی، ۱۳۷۵: ۵۲)؛ رودکی که به قول نظامی "نبض امیر بگرفته بود و مزاج او بشناخته"، می‌پذیرد و: "به وقتی که امیر صبوح کرده بود، در آمد و به جای خویش بنشست و چون مطربان فرو داشتند، او چنگ بر گرفت و در پردهٔ عشّاق، این قصیده (غزل ؟) را آغاز کرد:

بـوی جـوی مولیـان آیـد همـی　　یـاد یـار مهربـان آیـد همـی" (همـان)

سپس "فروتر شود" و ادامهٔ این چامهٔ ساده و لطیف را می‌خواند و وقتی آخرین بیت را به فرجام می‌رساند "امیر چنان منفعل گشت که از تخت فرود آمد و بی موزه پای در رکاب خنگ نوبتی آورد و روی به بخارا نهاد..." (همان: ۵۳) چنین جایگاهی، بی تردید، شأن و ارزش خنیاگرانی چون باربد را نزد شاهانی چون خسروپرویز به یاد می‌آورد. نام‌آوری رودکی- به عنوان

خنیاگر (شاید شاه خنیاگران عصر سامانی)- تا بدانجاست که شریف مجلّدی گرگانی، نـوای او را با نامدارترین خنیاگر عصر ساسانی و بالاترین فرد این طبقه در آن عهد (باربد) برابر می‌نهد:

از آن چنـــدان نعـــیم ایـــن جهـــانی کـــه مانـــد از آل ساســـان وآل ســـامان
ثنـــای رودکـــی ماندســـت و مـــدحت نـــوای باربـــد مانـــده اســـت ودســـتان

(همان: ۴۴۹)

رودکی اگر چه خود یک خنیاگر بود و اشعار خویش را می‌خواند، با توجّه به مقـام و رتبـه ای که در دربار داشت، از "راوی" و خوانندهٔ خاصّه نیز سود می‌جست و گاه شعرش را به دیگر سرود خوانان می‌داد، تا به صوت خوش بخوانند. یکی از این راویان خاصّه که در بازماندهٔ اشعار رودکـی نامش را می‌یابیم که شاعر او را خطاب قرار داده است، "مج" است:

ای مج! کنون تو شعر من از برکن و بخوان از من دل و سگالش، از تو تن و روان (رودکی، ۱۳۸۶: ۱۰۶)

در دربارهای سامانی، احتمالاً با دو نوع سنّت ادبی در سرایندگی مواجه بـودیم: یکـی "شـعر عروضی"- به شیوهٔ شعر عربی؛ شعری که صرفاً بـر کـلام مبتنـی بـود و مهـم‌تـرین قالـب آن "قصیده" به شمار می‌رفت و دیگری، "شعر موسیقایی"- به شیوهٔ شعر پهلوی که کلام در آن با موسیقی کامل می‌شد. با توجّه به نمونه‌هایی که از شعر پهلوی در دست است، در مـورد سـاختار موسیقایی این شعر می‌توان گفت که در این اشعار، بیش از کمیت هجاها (که در شـعر عروضـی عامل اصلی است)، "تکیه"[۲۶] به شعر، ضرباهنگ اصـلی را مـی‌بخشـید. کمیـت هجاهـا نیـز در بندهای مختلف شعر ثابت نیست و بدون همراهی موسیقی، نمی‌تـوان جـای دقیـق تکیـه‌هـا را مشخّص کرد (دربارهٔ نقش تکیه در موسیقی ایـن اشـعار، رک: هنینـگ[۲۷]، ۱۹۵۰: ۶۴-۸). وجـود اکسنت‌های آوازی و سیلاب‌ها (هجاها)یی که به ضرورت همراهی با آهنگ تغییر آوایی می‌دهند و مصوّت‌های کوتاهی که با اشباع موسیقایی تبدیل بـه مصـوّت بلنـد مـی‌شـوند، یـا بـالعکس، مصوّت‌های بلندی که غیر اشباع و کوتاه تلفّظ می‌شوند، همه باعث می‌شوند نتوانیم ایـن اشـعار باقی‌مانده را کاملاً به همان شکلی که سرایندگان می‌خوانده‌اند، تلفّظ کنیم. امّا باید بگـوییم کـه موسیقی، بخشی از ساختار وزنی این سروده‌ها را تشکیل می‌داده است. شاعرانی چون رودکی نیز احتمالاً هر دو نوع اشعار را داشته‌اند؛ هم قصیده‌هایی که منطبق بر بحور عروضـی بـا وزن‌هـای متکامل کلامی، بسامد واژگان عربی بیشتر، زبان و صور خیال پیچیده‌تر و سـاختاری مطـابق بـا محور طولی یک قصیدهٔ کلاسیک، شامل تغزّل، تخلّص، قصد (مدح، رثا و ...) و دعا بوده اسـت و از جملهٔ این نوع اشعار می‌توان بهاریهٔ معروف رودکی را با مطلع زیر مثال آورد:

آمـد بهـار خـرّم بـا رنـگ و بـوی طیـب با صد هزار نزهت و آرایش عجیـب... (رودکـی، ۱۳۸۲: ۶۸)

قافیه‌ها در این قصیده (جز در دو مورد) ، همه از واژگان عربـی انتخـاب شـده انـد (مشـیب، نقیب، مهیب، کئیب، رقیب، طبیب، قصیب، رطیب، قضیب، خضـیب و...) و شـاعر پـس از تغـزّل وصفی بلندی، با حسن تخلّصی آشکار، وارد حوزهٔ "قصد" قصیده که مدح است می‌شود:

هر چند نوبهـار جهانسـت بـه چشـم خـوب دیـدار خواجـه خـوب تـر، آن مهتـر حسـیب... (همـان: ۶۹)

همچنین نوع دوم سروده ها، غزل واره‌هایی با وزن ساده و عروض ابتـدایی، خـالی از صـور خیال پیچیده و واژگان سنگین عربی و همراه ضرباهنگ شاد و زمینهٔ عاطفی قوی‌تر بوده اسـت که تناسب خاصّی برای همراهی با موسیقی در آنها دیده می‌شود؛ باز از رودکی:

گـــل بهـــاری، بـــت تتـــاری نبیـــد داری، چـــرا نیـــاری ؟
نبیـد روشـن، چـو ابـر بهمـن بـه نـزد گلشـن چـرا نبـاری ؟
(همان: ۱۱۲)

پوپـک دیـدم بـه حـوالی سـرخس بانگـک بـر بـرده بـه ابـر انـدرا
چـادرکی دیـدم رنگـین بـرو رنـگ بسـی گونـه بـرآن چـادرا...
(همان: ۶۵)

گل صد برگ و مشـک و عنبـر و سـیب یاسـمین سـپید و مـورد و بزیـب... (همـان: ۶۹)

در مورد نمونهٔ اوّل از سروده‌های فوق (گل بهاری...)، عثمان مختاری نیز بیتی بر این وزن دارد:

دلا سـخن را ز جـان بـر آور پسش به مهر خرد بپـرور (مختـاری، ۱۳۴۱: ۲۲۱)

که جلال همایی این وزن را (فعول فعلن، بحر متقارب مثمن مقبـوض اثلـم) از نـوع "شـعر ملحون"، یعنی سرودهای ضرباهنگی قدیم می‌داند که آن را مخصوص ساز و آواز می‌سـاخته‌انـد (همان: حاشیه). حتّی برخی از ابیـات بازمانـده از رودکـی را مـی‌تـوان شـاهد آورد کـه سـاختار موسیقایی آنها شباهت بیشتری با شعر پهلوی دارد و بـه نـدرت بـا اوزان مشهورعروضـی قابـل تطبیق است:

ای دل سـزایش بـری بـاز بـر چنگـل عقـابی
بـی تـو مـرا زنـده نبیـد مـن ذرّه ام، تـو آفتـابی
(رودکی، ۱۳۸۲: ۱۱۰)

ای مایـهٔ خـوب ونیکنـامی! روزم ندهـد بـی تـو روشـنایی (همـان: ۵۲)
بـدان مرغـک مـانم کـه همـی دوش به زار از بر شاخک همی فنود (همـان: ۱۳۴)

کمیت هجاهای اشعار ملحون در دو مصراع، گاه با یکدیگر متفاوت است. در شعر عروضی، چینش هجاهای کوتاه و بلند، در دو مصراع (و در کلّ شعر)، کاملاً با هم منطبق است (مگر در برخی موارد خاص که اختیارات شاعری ایجاب کند) و تناسب آوایی میان واحدهای کلامی شعر، ساختار موسیقایی آن را به وجود می‌آورد، امّا در شعر ملحون- شعری که وزن آن با موسیقی، کامل می‌شود- در همراهی کلام و موسیقی، برخی هجاهای کوتاه با اشباع به هجای بلند یا کشیده و بالعکس برخی هجاهای بلند، با تخفیف آوایی به هجای کوتاه‌تر تبدیل می‌شوند. البتّه با توجّه به موسیقایی بودن این سروده‌ها و مزیت نقل شفاهی آنها، این اشعار از جنبهٔ رسمی کمتری نسبت به اشعاری چون قصاید برخوردار بودند و شاید کمتر در دیوان‌ها ثبت می‌شدند و به همین دلیل، در میان باقی‌مانده‌های اشعار رودکی و دیگر معاصران او، تعداد کمتری از این نمونه‌ها یافت می‌شود. ضمن اینکه اشعار موسیقایی به تدریج به سوی تطبیق با وزن عروضی پیش رفته‌اند و اغلب غزل‌های رودکی- که در عین سادگی و موسیقایی بودن، با اوزان سادهٔ عروضی نیز قابل تطبیق هستند- از همین دسته اند. شاید به همین دلیل، وقتی قصیدهٔ مدحی بلند می‌سراید، اشاره می‌کند که توان من در این شیوه در همین حد است و سادگی را ویژگی اصلی شعر خود می‌خواند:

اینک مدحی، چنان که طاقت من بود لفظ همه خوب و هم به معنی آسان (همان: ۱۰۳)

همین سادگی و موسیقایی گفتن، در عین لطافت و طرب انگیزی، تبدیل به سبک شعری شاعر- خنیاگری چون رودکی می‌شود که متأخّران با حسرت از این طرز سرودن یاد می‌کنند:

غزل رودکی وار نیکو بود غزل‌های من رودکی وار نیست
اگر چه بکوشم به باریک وهم بدان پرده اندر، مرا بار نیست

(عنصری، ۱۳۴۲: ۳۵۳)

این سادگی و لطافت و ضرباهنگ تغزّلی خاص که ویژگی اصلی غزل‌های ملحون رودکی است، در اعصار بعد که غزل صاحب هویت عروضی مستقل و پیچیده‌تری شده، برای برخی متأخّران که با شعر مبتنی بر لحن بیگانه شده‌اند، نامأنوس می‌نماید و به همین دلیل، گاه از اعجاز شعر رودکی بر مخاطبانش اظهار شگفتی می‌کنند. از جمله دولتشاه سمرقندی (متوفی به ۹۰۰ ه.ق)، در ذکر ماجرای معروف "بوی جوی مولیان" از قول پیشینیان دربارهٔ تأثیر این شعر بر شاه متحیر می‌شود و می‌گوید: "و عقلا را این حالت به خاطر عجیب می‌نماید که این نظمی است ساده و از صنایع و بدایع و متانت عاری! چه اگر در این روزگار، سخنوری مثل این نوع

سخن در مجالس سلاطین و امرا عرض کند، مستوجب انکار همگنان شود." (دولتشاه سمرقندی، ۱۳۳۸: ۴۸) و در ادامه، خود حدس می‌زند که این شعر باید نه به طور مجرّد بلکه همراه موسیقی اجرا شده باشد تا به چنین تأثیری برسد: "امّا شاید که چون اوستاد [رودکی] را در اوتار و موسیقی وقوفی تمام بوده، قولی و تصنیفی ساخته باشد و به آهنگی اغانی و ساز، این شعر را عرض کرده و در محل قبول افتاده باشد." (همان) موسیقی این اشعار ملحون، در ادامهٔ موسیقی شعر پهلوی تکامل یافته است. به همین دلیل، در ادوار پسین نیز، در بسیاری از موارد، از اشعار وابسته به موسیقی، بویژه ترانه‌ها- اگر چه به زبان فارسی بودند- به شعر پهلوی (فهلویات) تعبیر می‌کردند:

زبان پهلوی را اوستادم　　کتاب عاشقی را مسطرستم (بابا طاهر همدانی، ۱۳۶۷: ۹۱)
لحن اورامان و بیت پهلوی　　زخمهٔ رود و سماع خسروی
(بندار رازی، نقل از کامگار پارسی، ۱۳۷۲: ۳۸)

بشنو و نیکو شنو نغمهٔ خنیاگران　　به پهلوانی سماع، به خسروانی طریق
(مسعود سعد سلمان، نقل از: همان)

سرود پهلوی در نامهٔ چنگ　　فکنده سوز آتش در دل سنگ (نظامی گنجوی، ۱۳۷۸: ۱۷۹)
نوایی زد از نغمه‌های نوی　　نو آیین سرودی در او پهلوی (همان: ۱۱۱۴)

بلبل ز شاخ سرو به گلبانگ پهلوی　　می‌خواند دوش درس مقامات معنوی ...
مرغان باغ قافیه سنج اند و بذله گوی　　تا خواجه می‌خورد به غزل‌های پهلوی
(حافظ، ۱۳۸۰: ۳۶۲)

در مورد ترانه (دوبیتی) که کامل شدهٔ ترانک پهلوی عهد ساسانی بود، این عدم تطبیق پذیری با شعر عروضی، بسیار بارزتر است. از جمله، اغلب علمای عروض می‌کوشیدند اوزان دوبیتی فارسی را با زحافات بحر هزج تطبیق دهند و دشواری این تطبیق پذیری، باعث شده بود که برخی از عروض‌نگاران سنّتی، برای رباعی فارسی تا ده هزار امکان عروضی را مطرح کنند (عروض سیفی، بی تا: ۵۴). شمیسا نیز از بیست هزار و هفتصد وسی وشش نوع وزن عروضی ممکن برای رباعی یاد کرده است (شمیسا، ۱۳۶۳: ۲۲۲). فراموش کردن این سنّت کهن ادبی بود که برخی عروض شناسان و منتقدان سده‌های بعد را که از ماهیت موسیقایی چنین اشعاری بی‌اطلاّع بودند، دچار این اشتباه کرد که این اشعار را فاقد وزن عروضی و چهارچوب کلامی مشخّصی بدانند. مثلاً شمس قیس رازی در *المعجم فی معاییر اشعار العجم*، چنین اظهار می‌کند

که در بیشتر فهلویات که ارباب طبع آن را از یکی از زحافات بحر هزج (مفاعیلن فعولن) دانسته‌اند، شاعر در ادامهٔ این وزن، بر یکی از بحور مستحدث چون بحر مشاکل مصراعی می‌گوید و این بحور را درهم می‌آمیزند و مستحسن می‌دارند؛ از بهر آنکه علم ندارند و اصول افاعیل نمی‌شناسند و بیتی از "خرشیدی" [خورشیدی] مثال می‌آورد که اسلوب وزن شعر پهلوی– شیوه ای که او خود بر آن علم ندارد– بر آن حاکم است:

تا کی گریی ز عشق و تا کی نالی سود ندارد گریستن چه سگالی (رازی، بی تا: ۲۲)

شمس قیس دربارهٔ خسروانی‌ها و اشعار پهلوی نیز منکر وجود وزن می‌شود و آنها را از مقولهٔ نثر می‌شمرد (همان: ۲۰۰). امّا در همین روزگار، کسی چون خواجه نصیر طوسی که بر خلاف عروض نگاران معاصر خود، شعر را از دیدگاه ژرف‌تری می‌نگرد، در مورد تفاوت این دو نوع اشعار معتقد است که تناسب موجود در هیأت موسیقایی اشعار پهلوی (بر خلاف شعر عروضی) تام نیست و نزدیک به تام است و به همین دلیل است که در اعتبار وزن این اشعار، بین علمای عروض اختلاف افتاده است (طوسی، ۱۳۲۰ ق.: ۴–۵). ابن خلدون نیز از کسانی است که به وجود نوعی وزن در شعر کهن فارسی و سروده‌های خسروانی مقرّ است و هنر سرایندگان این اشعار را در آهنگ بخشیدن به اشعار موزون از راه تقطیع آوازها به نسبت‌های منظّم معلوم در علم موسیقی می‌داند که هر یک از این آوازها، هنگام قطع، "ایقاع" [معادل اصطلاح فارسی "گام" در موسیقی] کاملی پدید می‌آورد (ابن خلدون، ۱۳۳۶–۸۵۱/۲:۷).

اگر چه سنّت شاعر– خنیاگری، پس از رودکی، همچنان به افول خود ادامه داد، در اعصار بعد هنوز نشانه‌هایی برای وجود آن در میان شاعران اعصار پسین می‌توان یافت. در عصر غزنوی، فرّخی سیستانی نیز از شاعرانی بوده که شعر خود را به همراهی رود و با لحن خوش می‌خوانده است:

گاه گفتی بیا و رود بخوان گاه گفتی بیا و شعر بخوان
به غزل یافتم همی، حسنت به ثنا یافتم همی احسان

(فرّخی سیستانی، ۱۳۴۹: ۲۶۷)

حتّی در قرن هشتم، حافظ نیز یک شاعر– خنیاگر است که به گفتهٔ خود، سروده‌هایش را به صوت و لحن و نوای چنگ می‌خواند و زهره (ربّ النّوع موسیقی) در برابر خواندن او سر فرود می‌آورد:

ز چنگ زهره شنیدم که صبحدم می‌گفت غلام حافظ خوش لهجهٔ خوش الحانم (حافظ، ۱۳۸۰: ۲۶۸)
به بانگ چنگ بگوییم آن حکایتها که از نهفتن آن دیگ سینه می‌زد جوش (همان: ۲۳۸)

من حال دل زاهد بـا خلـق نخـواهم گفـت این قصّه اگر گویم با چنگ و رباب اولـی (همـان: ۳۴۷)
سخن دانی و خوش خوانی نمی‌ورزند در شـیراز بیا حافظ که تا خود را به ملک دیگر اندازیم (همان: ۲۹۲)

نتیجه‌گیری

با بررسی برخی سنّت‌های ادبی و مختصّات زبانی و موسیقایی در غـزل‌واره‌هـا و اشـعار ملحـون شاعرانی چون رودکی و همچنین، پس از مقایسهٔ جایگاه اجتماعی این شاعران با موقعیـت‌هـای خنیاگران نام‌آور ایران باستان، می‌توان گفت: جایگاه اجتماعی این شاعران در دربارهای حاکمانی چون پادشاهان سامانی و غزنوی و برخی سنّت‌های شعری آنها در ارتباط مستقیم با سـنّت‌هـای شعری و اجتماعی عصر ساسانی شکل گرفته است. آنچه به تدریج به استحاله و محو نسبی ایـن جریان انجامید، از سویی غلبهٔ سنّت کتابت شعر بود که بـه جـدایی سـاختار شـعر از موسـیقی و جایگزینی شعر موسیقایی با شعر عروضی انجامید و دیگر، مکتوب نشـدن اشـعار غیرعروضـی و سرانجام، تغییرات اجتماعی‌ای بود که در عین ارزش بخشیدن به جایگاه شاعران، با تنزّل جایگاه اجتماعی نوازندگان، نقش آنها را در ارائهٔ موسیقایی یک شـعر از نقشـی خلاّقانـه (سـراینده) بـه نقشی ثانوی (اجراکننده) تبدیل کرد.

یادداشت‌ها

۱- در متون پهلوی گاه از "اوستا" به "زبان دینی" نیز تعبیر شده است.

۲- قدیم‌ترین نشانه‌هایی که از تلاش برای مکتوب کردن روایات دینی زرتشت، در قالب نگارش *اوستا* برجا مانده است، منسوب به عصر اشکانی، احتمالاً در زمان بلاش اوّل (حدود ۵۱ تا ۷۶-۸۰ م.) و یا در اوایل دورهٔ ساسانی است. برخی از محقّقان حتّی نگاشتن *اوستا* توسّط بلاش اوّل را نیز مورد تردیـد قـرار داده‌انـد (رک: گیرشـمن، ۱۳۳۶: ۲۷۲ و ۲۶۸). به هر حال حتّی اگر آغاز تدوین *اوستا* را در عصر هخامنشی یا اشکانی بپذیریم، باید این را نیز افزود که حیات اصلی این متن- لااقل تا عهد ساسانی- در میان مردمان، حیاتی شفاهی و سینه به سینه بوده و به فرض، اگر بخش‌هایی نیز از آن مدوّن شده باشد، متعلّق به مراکز خاصّ دینی و سیاسی بوده است (نیبرگ، ۱۳۵۹: ۱۳-۱۴).

۳- به معنی غلام و پسر جوانی بوده که در خدمت و مصاحبت بزرگان، شاهان و اشراف بوده است.

۴- ثعالبی نیز در غررالسیر، ترجمهٔ عربی بخش‌هایی از این رساله را آورده است (ثعالبی، ۱۹۰۰: ۷۰۵-۱۱).

۵- یکی از الهه‌های نه گانهٔ شعر و هنر در یونان باستان، موسوم به "موز"[۲۸]ها که دختران زئوس و ربّ‌النّوع وحامی هنرها و برخی شاخه‌های دانش به شمار می‌آمدند (رک: لیتلتون[۲۹] و...،۲۰۰۵ : ۸۹۹-۹۲۵).

۶- می‌توان گفت: سیستان در آغاز، نقش مهمّی در این دگرگونی ایفا می‌کرده است؛ نقشی که بعدها در خراسـان

عصر سامانی تکامل می‌یابد. وجود شعرا و سخنوران بزرگی در این دیار، چون: فیروز مشرقی، بسّام کرد، محمّدبن‌مخلّدسکزی و صانع‌بلخی (در دورهٔ صفّاری)، ابویعقوب‌سکزی (مؤلّف *کشف المحجوب* در بیان عقاید اسماعیلیه)، ابوالفرج سکزی معروف به سیمجوری (که وی را استادِعنصری بلخی دانسته‌اند)، محسن فراهی و بویژه ابوالحسن‌علی‌بن‌جولوغ فرّخی سیستانی، در سده‌های سوم تا پنجم، دلیلی بر نقش پیشتازانهٔ سیستان در شکل‌گیری فرهنگ و ادب ایرانی در اوان عصر اسلامی است.

1. "*The Parthian gosan* and *Iranian Minstrel Tradition*"
2. *Kephlia*
3. Basilius
4. Bailey
5. nibištag
6. Vahmyātārshāh
7. gūsān
8. xunyāgar
9. navāgar
10. rāmišgar
11. ĉāme-gū
12. gusan
13. mgosanni
14. Williams
15. Lang
16. Millar
17. gōsānā
18. Minorsky

۱۹. در پهلوی: *Xusraw ud rēdag* .

20. Jamasp-Asana
21. *Sūr-saxwan*
22. *Draxt Asūrig*
23. Renaissance
24. Erato
25. Merry
26. Accent
27. Henning
28. muse
29. Littleton
30. Zotenberg
31. Ch. Pellat

منابع

ابن خلدون، عبدالرّحمان بن محمّد (۷–۱۳۳۶): *مقدمهٔ ابن خلدون*، ترجمهٔ محمّد پروین گنابادی، ۲ ج، بنگاه ترجمه و نشر کتاب.

ارسطو (۱۳۵۳): *فنّ شعر*، ترجمهٔ عبدالحسین زرّین‌کوب، چاپ چهارم، تهران، بنگاه ترجمه و نشر کتاب.

بابا طاهر همدانی (۱۳۶۷): *دیوان*، تصحیح و مقدّمهٔ زین العابدین آذرخش، تهران، اقبال.

بویس، مری و هنری جورج فارمر (۱۳۶۸): *دو گفتار دربارهٔ خنیاگری و موسیقی ایران*، ترجمهٔ بهزاد باشی، تهران، آگاه.
تاریخ سیستان (۱۳۱۴)، مصحّح: محمّد تقی بهار و محمّد رمضانی، بی نا.
تفضّلی، احمد (۱۳۸۷): *تاریخ ادبیات ایران پیش از اسلام*، به کوشش ژاله آموزگار، چاپ سوم، تهران، سخن.
تنسر (۱۳۵۴): *نامهٔ تنسر به گشنسپ*، تصحیح مجتبی مینوی، چاپ دوم، تهران، خوارزمی.
ثعالبی، ابومنصور عبدالملک (۱۹۰۰ م.): *غرر اخبار ملوک الفرس یا غرر السیر*، به کوشش زوتنبرگ[۳۰]، پاریس.
جاحظ، عمر بن بحر (۱۳۲۲ ق.،۱۹۱۴ م.): *کتاب التّاج فی اخلاق الملوک*، تحقیق احمد زکی پاشا، قاهره.
حافظ، خواجه شمس الدّین محمّد (۱۳۸۰): *دیوان*، بر اساس تصحیح غنی- قزوینی، چاپ سوم، تهران، ققنوس.
خالقی مطلق، جلال (۱۳۷۲): *گل رنجهای کهن*، به کوشش علی دهباشی، تهران، مرکز.
دولتشاه سمرقندی (۱۳۳۸): *تذکره الشّعراء*، تصحیح محمّد رمضانی، تهران: کلالهٔ خاور.
رازی، شمس قیس (بی‌تا): *المعجم فی معاییر اشعار العجم*، تصحیح قزوینی و مدرّس رضوی، کتابفروشی تهران.
رودکی سمرقندی (۱۳۸۲): *دیوان*، بر اساس نسخهٔ سعید نفیسی و ی. براگینسکی، چاپ سوم، تهران، نگاه.
سیفی بخارایی (بی تا): *عروض سیفی*، نسخهٔ خطّی، کتابت: قرن دوازدهم ق. .
شمیسا، سیروس (۱۳۶۳): *سیر رباعی در شعر فارسی*، تهران، ناشر: آشتیانی.
صورتگر، لطفعلی (۱۳۴۶): *سخن سنجی*، تهران، ابن سینا.
طوسی، خواجه نصیر (۱۳۲۰ ق.): *معیار الاشعار*، تهران،چاپ سنگی.
عنصری بلخی (۱۳۴۲): *دیوان*، تصحیح محمّد دبیر سیاقی، تهران، کتابخانهٔ سنایی.
عوفی، محمّد (۱۹۵۳ م.): *لباب الالباب*، تصحیح ادوارد براون، ۲ ج، لیدن.
فرّخی سیستانی (۱۳۴۹): *دیوان*، تصحیح محمّد دبیر سیاقی، چاپ دوم، تهران، زوار.
فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۸۵): *شاهنامه (از روی چاپ مسکو)*، به کوشش سعید حمیدیان، ۴ مجلّد (۹ج)، چاپ هشتم، تهران، نشر قطره.
کامگار پارسی، محمّد (۱۳۷۲): *رباعی و رباعی سرایان از آغاز تا قرن هشتم هجری*، به کوشش اسماعیل حاکمی، دانشگاه تهران.
گرگانی، فخرالدّین اسعد (۱۳۳۷): *ویس و رامین*، به اهتمام محمّد جعفر محجوب، تهران، کتابخانهٔ ابن سینا.
گیرشمن، ر. (۱۳۳۶): *ایران از آغاز تا اسلام*، ترجمهٔ محمّد معین، تهران، بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
مسعودی، ابوالحسن علی بن حسین بن علی (۱۹۶۵-۱۹۷۹م.): *مروّج الذهب و معادن الجوهر*، بـه کوشـش شـال پلا[۳۱]، بیروت.
مجمل التّواریخ و القصص (۱۳۱۸)، تصحیح ملک الشّعرا بهار، به همّت محمّد رمضانی، کلالهٔ خاور، تهران.
مختاری، عثمان (۱۳۴۱): *دیوان*، تصحیح جلال الدّین همایی، بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
منظومهٔ درخت آسوریک (۱۳۴۶)، آوانویسی، ترجمه و یادداشتها از: ماهیار نوابی، تهران، بنیاد فرهنگ ایران.
نظامی عروضی سمرقندی، احمد بن عمر بن علی (۱۳۷۵): *چهار مقاله*، تصحیح محمّد قزوینی، به اهتمـام محمّـد معین، تهران، جامی.
نظامی گنجوی، الیاس بن یوسف (۱۳۷۸): *کلّیات خمسهٔ نظامی*، با تصحیح و حواشی حسن وحید دسـتگردی، بـه

اهتمام پرویز بابایی، چاپ سوم، تهران، علمی.

نیبرگ، هنریک سموئل (۱۳۵۹): *دین‌های ایران باستان*، ترجمهٔ سیف الدّین نجم آبادی، تهران، مرکز ایرانی مطالعهٔ فرهنگ‌ها.

۳۱- ، رکن الدّین (۱۳۷۰): *تاریخ هشت هزار سال شعر ایرانی*، ۲ ج، تهران، نشر علمی.

32. Baily, H. W. (1943): *Zoroastrian Problems in the Ninth-Century Books,* Oxford.

33. Boyce, Mary (1957): "*The Parthian gosan* and *Iranian Minstrel Tradition*", Journal of the Royal Asiatic Society of Great Britain and Ireland (JRAS), Cambridge University Press for the Royal Asiatic Society, pp. 12-45.

34. *DĒNKARD* (1911), ed. D. M. Madan, Bombay.

35. Henning. W. B. (1950): *"*A Pahlvi Poem*", BSOAS* 13*,* 1950, 641-8.

36. Jamasp-Asana (1897-1913): J. M.: *Pahlavi Texts,* Bombay.

37. *Kephlia* (1940), I/1, ed. Schmidt und Ibscher, H. Stuttgart.

38. Lang, David Marshall (1970): *Armenia: cradle of civilization*, Allen and Unwin.

39. Littleton, C. Scott, Marshall Cavendish (2005): *Gods, goddesses, and mythology,* Volume 1, Marshall Cavendish.

40. Merry, Bruce (2004): *Encyclopedia of Modern Greek literature*, Greenwood Publishing Group.

41. Millar, Fergus (1968): *The Roman Empire and its neighbors*, Delacorte Press.

42. Minorsky, V. (1962): "Vis u Rāmīn", *Encyclopedia Iranica*, London, pp. 151-99.

43. Tafazzoli, A., Touraj Daryaee, Mahmoud Omidsalar (2004): *The spirit of wisdom*, Mazda Publishers.

44. Yarshater, Ehsan (2003): *Encyclopedia Iranica*, Bibliotheca Persica Press.

45.__, __ (1983): *The Cambridge history of Iran: The Seleucid, Parthian and Sasanian periods*, Cambridge University Press.

46. Williams, Nicholas Sims (1998): *Proceedings of the Third European Conference of Iranian Studies: held in Cambridge1995, Volume 1,* Dr. Ludwig Reichert Verlag.