

گوسان‌های پارتی و سنت‌های خنیاگری در ایران*

نوشته مری بویس (Mary Boyce)

فصل اول: گوسان‌های پارتی

کلمه گوسان (Gusan) دوبار در ادبیات فارسی دیده شده است. یک بار در منظومه ویس و رامین که اکنون مشخص شده اصل آن پارتی بوده است. در اینجا وقتی پادشاه موبد در کنار همسر و برادرش جشنی برپا داشته‌اند، یک نواگر گوسانی برای آنان آوازی خواند. آواز او در مورد درخت تنومندی است که بر سراسر کره زمین سایه افکنده است. در زیر درخت چشمه‌ای می‌جوشد که دارای آب شیرین است و سنگریزه‌هایی در ته آن دیده می‌شوند. یک گاویلانی در کنار چشمه مشغول چرا است، از آب آن می‌نوشد و شکوفه‌های کناره چشمه را می‌خورد. گوسان ترانه خود را با این بیت به پایان می‌برد:

«همیشه آب این چشمه روان باد
درختش بارور، گاوش جوان باد»

اما آواز زیبای او به نحوی تنظیم شده است که نتیجه این آرزوی مصلحت‌آمیز را خنثی نماید. زیرا این ترانه کنایه‌ای خطرناک و تحریک‌آمیز است که در آن درخت، نمایانگر شخص موبد، چشمه همسرش ویس و گاویل برادرش رامین و معشوق ملکه می‌باشد. هدف از بیت مذکور بیان این آرزو است که شاه همواره مقدس باشد ولی خشمش نه علیه گوسان، بلکه علیه برادرش که شاه به خاطر او می‌خواسته گوسان را بکشد، شعله‌ور گردد.

کلمه گوسان دوبار در این قطعه مورد استفاده قرار گرفته و بار دوم با صفت نواخیزن همراه شده است. بر اساس مدارک موجود این کلمه را می‌توان یک اسم عام و یا اسم خاص محسوب کرد. پاتکانف (Patkanw) بی‌تردید، به درستی آن را اسم عام شمرده و توضیح داده که گوسان کلمه‌ای است که شاید به معنی «موشقی‌دان» در ایران باستان متداول بوده و در فارسی کلاسیک کاربرد آن کنار نهاده شده و لغت گوسان در زبان ارمنی از آن مشتق شده است.

* The Parthian GŌSĀN and Iranian Minstree Tradition.

پاتکاف آن را کوسان (*Kusan*) خواند. ولی اشاکل برگ (*Stackellberg*) پیشنهاد کرد که آن را گوسان بخوانند و خاطر نشان ساخت که لغت مگوسانی در زبان گرجی نیز احتمالاً از همین لغت مشتق شده است.

پس از آن ه. و. بیلی (*H. W. Bailey*) در گفتاری از مجل المتوادبج که در زیر اشاره می شود مورد استفاده دیگری از این کلمه را نشان می دهد:

«(بهرام گود) آنچه راکه در دنیا طلب می کرد، به راحتی به دست می آورد و تنها ناراحتی او آن بود که افرادش شراب را بدون رامشگران می نوشیدند. به همین جهت دستور داد که به پادشاه هندوان نامه ای بنویسند و از او گوسان طلب کنند، و در زبان پهلوی گوسان به معنای خنیا گراست. پس از آن دوازده هزار خواننده (مطرب) زن و مرد از هندوستان آمدند. لوری (*Luris*) های امروز نوازندگان آنان هستند. و بهرام به آنان کالا و حیواناتی اعطاء کرد که آنها بدون دریافت مزد برای فقرا رامشگری کنند.»

این متن نه تنها تعریفی از گوسان ارائه می دهد که کاملاً با حدس پاتکاف منطبق است، بلکه نشان می دهد که ریشه این لغت پارتی است، زیرا کلمه هونیاگر (فارسی آن خنیاگر است) که لغت گوسان به وسیله آن تفسیر می شود، به طور موثق يك لغت فارسی میانه است. احتمالاً در اینجا پهلوی به شکل اصلی آن مورد استفاده قرار می گیرد. ریشه اصلی لغت گوسان مبهم بوده هست، ولی مشخص نبودن املاى اولیه آن با حروف عربی، موجب گشته که این لغت را با کلمه کوس «طبل» در زبان فارسی مرتبط سازند، ولی به تازگی د. ب. هنینگ (*W. B. Henning*) با بازسازی يك متن به وسیله استفاده از دو قطعه کوچک و به دست آوردن نمونه جدیدی از این کلمه که در پارتی تفسیر نشده و نسخه خطی متن مانوی آن را روشن می کند، نشان می دهد که نخستین حرف این لغت: گگ (*g*) است. متن به قرار ذیل می باشد:

*cw 'gwn gws'n ky hsyng'n shrd'r'n' wd kw'n wyfr'syd 'wd
wxd 'y wye ny kryd.*

«مانند يك گوسان که در مدح پادشاهان و قهرمانان باستان سخن می گوید و خودش هیچ چیز به دست نمی آورد.»

تاریخ دقیق متن را نمی توان تعیین کرد، ولی از آن جا که به زبان پارتی نیکو نگاشته شده، نباید متعلق به بعد از قرون چهارم و پنجم باشد.

این اشاره تاریخی از اهمیت ویژه ای برخوردار است. اولاً گوسان را به عنوان يك کلمه پارتی مطرح می کند. ثانیاً نخستین سند مستقیم را در مورد نقالی خنیاگران پارتی ارائه می دهد و به این ترتیب در این خصوص که پارتی ها، نقش مهمی در نگهداری سنت «ملی» ایران ایفا نمودند، شواهد غیر مستقیمی فراهم می سازد. به علاوه، متن بالا، به احتمال قوی متعلق به دوره ساسان یعنی زمانی است که احتمالاً افسانه های کهن به کمک همین خنیاگران پارتی، گردآوری و برای نخستین بار نوشته شده است. نتیجه آن که، این سنت کهن خنیاگری بانگارش حفظ نمی گشته و دواشاره زبان فارسی

به گوسان، نمایانگر همین مسئله است. روشن است که ترانه‌ای که در منظومه ویس و رامین آمده، بالبداهه سروده شده و گمان نمی‌رود که خنیاگران هندوستان، اهل کتاب بوده باشند. معیناً لغت «ویفراس» (*Wifras*) در متن پارتی که به معنای «آموختن و گفتن» است، ضرورتاً به مفهوم سخن گفتن، بدون استفاده از نوشته نیست. بنابراین ما باید آگاهی‌های بیشتری را از کشورهای هم‌جوار ایران و به‌ویژه از ارمنستان کسب کنیم. با توجه به تأثیر عمیق فرهنگ پارتی در ارمنستان، به طور منطقی می‌توان تصور کرد که گوسان پارتی نیز همان گونه که نامش به این کشور راه یافته، برهنرموسیقی در این سرزمین نیز تأثیر نهاده باشد. به همین جهت ارایه شواهدی از منابع ارمنی در این مورد می‌تواند موجه باشد.

بهترین مورد استفاده از لغت گوسان در ارمنستان احتمالاً در کتاب موسی اهل کزورن *Moses of Xoren* است وجود دارد در عین حال در مورد یک سنت شفاهی، روشن‌ترین نمونه نیز هست. موسی در این کتاب از اطلاعاتی درباره آرام (*Aram*) باستان سخن می‌گوید که در دیگر کتاب‌ها نیامده، بلکه از سرودها و آوازهای مردمی گوسان‌های گمنام اقتباس شده است. این نظر کاملاً با متن مانوی پارتی مطابقت دارد و نمایانگر آن است که حداقل برخی از داستان‌های گوسان‌های ارمنی نیز به گذشته اشاره داشته‌اند. به علاوه موسی ثابت می‌کند که این داستان‌ها منظوم بوده و به آواز خوانده می‌شده و مکتوب نبودند.

این آخرین حقیقت، به تنهایی نشان می‌دهد که نویسندگان ارمنی که خود اهل قلم بودند و احتمالاً ایده تحقیر بی‌سوادان توسط افراد باسواد را (گرچه بر اساسی نادرست) پرورش داده‌اند، چگونه گوسان‌ها را حقیر می‌شمردند. به علاوه این نویسندگان همگی مردان کلیسا بودند و به همین جهت طبعاً این توهین به واسطه خصوصیت مسیحیان نسبت به افرادی که گرچه خودشان کافر نبودند ولی محتوای ترانه‌های خود را از گذشته‌ای کفرآمیز دریافت می‌کردند، تشدید می‌شد. علاوه بر این، اکثر اشاره‌ها و نقل قول‌های ارمنه، گوسان را به عنوان وسیله سرگرمی معرفی می‌کند و بنا بر این خصوصیت افراد جدی به آن‌ها یعنی «به شخصی که خودش هیچ چیز کسب نمی‌کند» موجه است. واعظان مانوی و مقدسین مسیحی آشکارا در این مورد هم سو بودند.

در میان معدود اشارات ارمنه به گوسان‌ها، از جمله مواردی که در لحن آن بی تفاوتی به چشم می‌خورد، ترجمه‌هایی از انجیل، مثلاً موعظه 8 و 18: «من برای خود گوسان‌ها و خوانندگان زن و مرد فراهم کرده‌ام». و در ساموئل *Xix 35*: «آیا باز هم می‌توانم صدای خوانندگان (گوسان)‌های زن و مرد را بشنوم؟» می‌توان ذکر کرد و دو نقل قول از تاریخ فاستوس *Faustus* را می‌توان به این نقل قول‌ها که دلالت ضمنی بر خوشگذرانی مطبوع دارد، افزود. وقتی در سال ۳۶۸ میلادی، خواجه دراستامات *Drastamat* اجازه یافت که در نزد ارباب سالخورده‌اش شاه ارشک دوم، در زندان پیشخدمتی کند، زنجیرهای شاه را گشود، او را حمام کرد، بر او جامه فاخر پوشانید و برایش غذای سلطنتی فراهم ساخت. «اوبه همراهی گوسان‌ها، شاه را تشجیع کرد و تسلی بخشید.» گوسان‌ها در یک برنامه دیگر نیز یعنی در ضیافتی که به احترام شاه باب (۳۷۴ میلادی) توسط ژنرال تراجانوس در ارمنستان برپا شده بود و شاه در آن به قتل رسید، حضور داشتند. بنابه اظهارات فاستوس، باب در حالی



بربط نواز دوران ساسانی

ضربت خورد که «دسته‌های مختلف گوسان‌ها منجمله نوازندگان طبل، نی، بربط و شیبور را تماشا می‌کرد». آمیانوس مارسلینوس (*Ammianus Marcellinus*) نوشته است که قتل در زمانی صورت گرفت که «نوی موسیقی، ترانه‌ها و سازهای بادی در بنای عظیم طنین می‌افکند».

فاستوس در گفتار دیگری می‌گوید که چگونه پسران یوسیک (*Yusik*)، اسقف اعظم، که از جانشینی پدر خود امتناع نموده و در گناه غرق شده بودند، در حالی که با روسپیان و رقاصه‌ها و گوسان‌ها در حال عیش و نوش بودند، توسط فرشتگان خداوند به زمین زده شدند». این نقل قول نمونه‌ای از شیوه اکثر اشارات مربوط به گوسان‌ها است و فریاد روحانیت در آن منعکس است. یکی از نویسندگان دوران باستان،

در نوشته‌هایش از «هرزگی و گوسان‌های مست و دیوانه که خود را وقف فسق و فجور کرده‌اند» سخن می‌گوید و گفته می‌شود که «نوادگان پسر ی قابیل، گوسان راه و نوادگان دختریش سرخاب (روژ *Rouge*) و سرمه را اختراع کردند». گوسان با تئاتر نیز مربوط بود، گرچه آنچه حاکی از این مسئله در ارمنستان باستان بوده باشد تا حدودی نامشخص است. در ادبیات ترجمه‌ای، گوسان به نحوی تحقیرآمیز برای ترجمه واژه یونانی *uīuos* به کار رفتن و سن پورفیوس (*St. Porphyrius*) که به عنوان یک گوسان و خواننده‌ای شیرین (*gusanegceccik diwakan*) قبل از ارتداد، در تئاتر کار می‌کرده معرفی شده است.

به علاوه، کلیسا با مرثیه‌خوانی گوسان‌ها نیز مخالفت می‌نمود. احتمالاً گوسان به عنوان مدیحه‌سرا و مرثیه‌خوان نیز در مراسم کفار نقشی داشت که موجب خشم کشیشان می‌گشت. در یک کتاب مذهبی متعلق به سال ۴۸۸ میلادی نوشته شده: «از میان آن کسانی که برای اموات خود مویه می‌کنند، باید صاحب‌خانه و گوسان‌ها را یافت و سر آنان را به دربار پادشاه برده و تنبیه نمود و به خانواده‌های آنان اجازه نداد که جرأت کنند پس از مرگشان برای آن‌ها عزاداری کنند».

معمداً علیرغم چنین خصومت و تحقیرهایی، مردان خدا گاهی اوقات آشکارا تسلیم هنر گوسان می‌شدند. در یکی از کتب مذهبی به جای مانده، آمده است: «اجازه ندهید که کشیشان سرورده‌های مذهبی را کنار نهاده و گوسان‌ها را به منازل خود راه دهند.» و در قرن دوازدهم فرد توبه‌کاری در حین عبادت اظهار می‌دارد «من با شرکت در کمندی‌ها گناه

کرده ام، من بپذیرایی از گوسان‌ها گناه کرده ام». تفریحی اینگونه زشت و بچگانه، به سختی می‌تواند جدایی پایدار داشته باشد، و بنا بر این به نظر می‌رسد هنر گوسان‌ها باید نیکوتر از آن حدی باشد که مردان کلیسا معمولاً اجازه می‌داده‌اند.

مدارک زبان گرجی نیز مؤید این فرض است، زیرا احتمالاً کلمه گوسان از طریق ارمنستان به گرجستان راه یافته و در این کشور با عنوان مگوسانی (*Mgosanni*) مورد استفاده قرار گرفته است. مسیحیت در گرجستان نسبت به روشنفکران و فعالیت ادبی سخنگیری کمتری اعمال می‌نمود، به همین جهت از قرن دوازدهم به بعد، نوشتن ادبیات داستانی در آنجا رونق یافت. این امر احتمالاً در ادبیات شفاهی قدیمی تر ریشه دارد و مجموعه‌ای از صفات و موقیعت‌ها را از آن اثر برده است، و در یکی از موقیعت‌های قراردادی، مثلاً در جشن و خوشگذرانی‌های دربار، مگوسانی مرتباً نمایان می‌شود. مثال‌های ذیل از کتاب امیران دارجانیانی (*Darejaniani*) متعلق به قرن دوازدهم می‌باشد: «صبحگاهان باطلوع خورشید، پادشاه در جایگاه همیشگی خود قرار گرفت، نجارا گرد خود جمع کرد و جشنی برپا داشت. مگوسانی آواز می‌خواند و بازیگران نمایش می‌دادند». «وقتی روز به پایان رسیده بود، خان بزرگ برجای خود می‌نشست، سردارانش را گرد خود جمع می‌کرد و جشنی برپا می‌داشت. ولی اکنون مگوسانی آواز نمی‌خواند!» (پهلوان شاه در شمشیربازی کشته شده بود) «روز بعد ما برای برگزاری جشن به سالن دیگری رفتیم... داخل سالن مگوسانی‌ها، دایره وار ایستاده و آواز می‌خواندند». بعدها در کتاب «انسان در پوست یوزپلنگ» نوشته دست اولی (*Rustaveli*) مگوسانی‌ها به همراهی اکروبات-بازها، برای سرگرم کردن مردم ظاهر می‌شوند، و در قرن هفدهم در کتاب ورد بللیانی (*Vard-Bulbuliani*) آن‌ها در میان «موسیقی دانان، داستان سرایان و فصیحانی» هستند که در مدح گل سرخ و بلبل، آواز می‌خوانند.

اشاره دقیق تری به مدیحه‌سرایی مگوسانی‌ها در ضمیمه کتاب امیران دارجانیانی دیده می‌شود که متأسفانه تاریخ آن مشخص نیست. جیمشر، قهرمان ماجرا، یک حیوان درنده کینه‌جو را می‌کشد و مگوسانی در تمجید جیمشر و چگونگی رها ساختن (کشور) از جنگ حیوان توسط او مدیحه‌هایی می‌سراید. در کتاب عبدالمسیا (*Abdulmesia*) که خود نوعی مدیحه‌سرایی است و به دلیل سنت آن، به شاف‌الی *Shavt'eli* و در نتیجه به قرن دوازدهم می‌شود، مگوسانی‌ها در مدح حامیان خود آواز می‌خوانند.

قدیمی ترین اشاره به گوسان‌ها در زبان گرجی نه در ادبیات داستانی بلکه در ترجمه انجیل سن میتو متعلق به قرن نهم، آمده است، و در آن عیسی به خانه یکی از اشراف وارد می‌شود «دختری که ظاهراً مرده در آنجا دراز کشیده است». و وقتی عیسی نوازندگان شیپور و جمعیت پریها را دید گفت: «راه را باز کنید: زیرا دختر نمرده بلکه خوابیده است» و نوازندگان شیپور (*Tousavληras*) در زبان گرجی مگوسانی ترجمه شده است. طبعاً غیر ممکن است بتوان گفت که مترجم گرجی برای انتخاب این لغت مترادف تا چه حد مضمون را در نظر داشته است، ولی وقایع نگاری گرجی نمایانگر رابطه‌ای بین مگوسانی و مراسم سوگواری است و عبارت و مگوسانی گلووسپانی، یعنی گوسان‌ها و سوگواری در این مورد

استفاده شده است.

به این ترتیب لغت مگوسانی در زبان گرجی تقریباً معادل نزدیکی برای لغت گوسان در زبان ارمنی است که با مفاهیم خنیاگر، بازیگر، مدیحه‌سرا و مرثیه‌خوان به‌کار می‌رفته است. همواره این واژه به صورت جمع آمده است، به نحوی که گویی از يك گروه سخن می‌رفته است و مدارك ارمنی و گرجی هر دو حاکی از آن است که این لغت می‌توانسته علاوه بر خوانندگان، نوازندگان آلات موسیقی را نیز شامل گردد. در یادداشت‌های به‌جامانده به زبان گرجی، نسبت به مگوسانی که علناً در زندگی و ادبیات جای مقبولی یافته بودند اثری از اهانت و دشمنی دیده نمی‌شود.

بعدها و. ب. هنینگ با گوسان فارسی به عنوان لغتی عاریتی در مندائی (Mandaean) برخورد می‌کند.



نوازنده تنبور - دوران ساسانی

لیدزبارسکی (M. Lidzbarski) دو مورد از استفاده گوسان را خطاط‌نشان نموده است. يك مورد در کتاب اسفارملوشی *Asfar Malwāšē* «وقتی آکوادیوس (Aquarius) با والدین خود به‌سر می‌برد، از پدرش تمجید و به مادرش اهانت روا می‌دارد، زیرا پدر او گوسان و یا قاضی بخش است». لیدزبارسکی خطاط‌نشان می‌سازد که این متن نمایانگر آن است که گوسان شخصی صاحب‌مقام بوده است. متن دیگری از «کتاب ژان» *Book of John* حاکی از مطلبی برعکس است. در این متن دوها (Ruha) به هیبیل زیوا *Hibil Ziwa* طلا و مروارید عرضه می‌کند، تا برایش «آواز زندگی» را بخواند. ولسی او نفاضای روحا و نومروس *Nomrus* را رد می‌کند و می‌گوید «من گوسان نیستم که برای مردم حقیر آواز بخوانم. من از دنیای دیگری هستم. من يك چکمه آهنین که کلمات و آوازه‌های چوگانی بر سر روحای پلید است». در این جا از گوسان آشکارا به عنوان بازیگر، موسیقی‌دان و خواننده حریفه‌ای یاد شده است. اشاره به «مردم حقیر» بیانگر سرگردانی خنیاگراست، و لیدزبارسکی نیز تا حدودی با اتکاء به لغت نام‌های سریانی این کلمه را «کولی» (Gypsy) ترجمه کرده است. او معتقد است که ریشه این واژه ممکن است کولی بوده باشد. مدارك فارسی اکنون مانع از چنین تفسیری است. به‌علاوه اشاره‌ای که در کتاب اسفارملوشی آمده، نمایانگر آن است که مندائی‌ها *Mandaeans* این واژه را نه به عنوان نامی برای يك قوم بلکه به عنوان يك پیشه استفاده می‌کردند. يك نفر می‌تواند بدون آن که مقدر باشد گوسان شود. در حقیقت هر دو متن نمایانگر آن هستند که مندائی‌ها

این کلمه را به مفهوم اولیه آن یعنی «شاعر خنیا گر» از پارتی‌ها به عاریه گرفتند. مجموعه شواهد حاکی از آن است که گوسان نقش قابل توجهی در زندگی پارتی‌ها و همسایگان آن‌ها تا دوره ساسانیان ایفا کرد. افرادی که پادشاهان و عوام را سرگرم می‌کرد، ممتاز در دربار و دارای وجهه مردمی، حاضر در سوگواری‌ها و جشن‌ها، مرثیه‌خوان، هجو نویس، نقال، موسیقی‌دان، ثبت‌کننده پیروزی‌های گذشته و مفسر دوران خود بود. در واقع فعالیت‌های مختلف او موجب می‌شود که در نظر اول در مورد موقعیت دقیق و ماهیت حرفه او سردرگم شویم. او گاهی وسیله رقابت‌ها، گاه آوازه‌ای حقیر درمی‌خانه‌ها و خانه‌های بدنام، گاه يك خواننده و موسیقی‌دان تنها و گاه نیز فردی از گسروهی است که آواز می‌خواند و یا انواع آلات موسیقی را می‌نوازد. علت این چندگانگی را احتمالاً باید در به هم پیچیدگی شعر و موسیقی پارتی جستجو کرد، زیرا هیچ کس نمی‌توانست بدون آن که موسیقی‌دان باشد و در نواختن آلات موسیقی و آوازخوانی مهارت داشته باشد، شاعری حرفه‌ای گردد؛ اما از طرف دیگر احتمال می‌رود (گرچه نمی‌توان ثابت کرد) که نواختن آلات موسیقی به طور کلی در ارتباط نزدیک با اجرای آواز بوده است. گوسان‌ها در جامعه پارتی نیز مانند سایر جوامع به عنوان شاعران موسیقی‌دان در رابطه با استعدادهای فردی خود از اعتبار و احترام برخوردار بودند. برخی از آن‌ها شعرای درباری عصر خود بودند که به تنهایی در مقابل پادشاهان برنامه اجرا می‌کردند؛ دیگران هنرمندانی بودند که به صورت گروهی در دربار یا در مقابل اشخاص مهم، آواز (همنوايي *Choir*) و موسیقی اجرا می‌کردند و بدیهی است که حتی با این وجود تعدادی از آنان زندگی محقری داشتند و تنها در میسان روستاییان و در مکان‌های عمومی صاحب شهرت بودند.

متأسفانه مدرکی از آموزش گوسان‌ها به جای نمانده است، ولی روشن است که آن‌ها به عنوان انتقال دهنده موضوع‌های سنتی و بدیهه‌گویی می‌بایست مطالب بسیاری را در حافظه ثبت کنند و به علاوه روش‌هایی جهت آهنگ‌سازی و تک‌نوازی می‌آموختند. متأسفانه از گوسان‌ها آثار معدودی آن‌هم به صورت غیر مستقیم به جای مانده است: یادگار دژیران با يك ترجمه پارسی میانه و تحریفات دستخط پهلوی، قسمت عظیمی از کتاب شاهنامه که به دفعات نامعینی از منابع پارتی دور شده، و ویس و رامین، نیز پیش از آن که به صورت کنونی درآید، بارها تغییر شکل یافته است. اما حتی در کتاب تحریف شده یادگار نیز اشرافیت و رفتاری شایسته به چشم می‌خورد؛ و دو کتاب دیگر با بر خورداری از بیانی رسا، زیبا و آرایش سخن و به دلیل استفاده از شرح تفصیلات، گیرایی بیشتری دارند، آن‌ها آشکارا نتایج سنتی بایدادارو سخت‌گیر هستند. گرچه برخی از منابع ممکن است نظراً رابه هنر گوسان منحرف نمایند و ما تصور کنیم که هنر آن‌ها تصنیف‌های ساده و عبارات خشن ابتدائی بوده است و لسی بیابید نظری بیفکنیم به آنچه يك جامعه همسایه از خنیاگران اصلی خود انتظار داشت. گفتار ذیل از يك متن سانسکریت متون سیزدهم به نام سنگی نراتناکارا (*Sangitoratnakara*) انتخاب شده است:

«متن ماتو (*Matu*)، آهنگ دها تو (*Dhatu*) و کسی که شعر و آهنگ را می‌سازد و آگیاکارا (*Vaggeyakaraka*) نامیده می‌شد و از جمله صفات وی موارد ذیل قابل

ذکر است:

آگاهی از تمامی قوانین سخن، اجرای سخن رانی به صورت شعر، شناخت اوزان مختلف، مهارت در کاربرد صنایع بدیعی.

اطلاع از مسائل احساسی، مهارت در روش‌ها (Style)ی محلی، تسلط استادانه بر تمامی زبان‌ها و درامور مربوط به زیبایی شناسی.

آگاهی یکسان از هنرهای سه گانه (موسیقی آوایی، آشنایی با آلات موسیقی و رقص) داشتن زیبایی جسم و روح، دانستن نواختن ضرب، و اطلاع از فواصل ضربی و تسلط بر عبارات.

سرخوش از سرچشمه بسیاری ایده‌ها بودن، به زیبایی آواز خواندن، آشنایی با سنت‌های محلی رقص *Rugas* و فصیح بودن در هنگام پیروزشدن در رقابت‌ها.

برخوردار از توانایی رهاسازی خود از تمامی افتراات در رابطه با رقصندگان، آگاه از آداب معاشرت، سرشار از نیروهای احساسی، مشتاق اعلام آهنگ‌های جدید.

استعداد در یافتن تصویر دیگران، گستاخی در تمامی تقسیمات يك آهنگ (*Composition*)، ابراز کردانی در متجلی ساختن کلمات در يك آهنگ تند.

مهارت یکسان در ریزه کاری‌های هر سه زمینه (موسیقی آوایی، آشنایی با آلات موسیقی و رقص) و تسلط بر انواع گوناگون آلا پاس *alapas* (مقدمه آواز *Ruga*)ی که که باید خوانده شود، سرشار از حس ایثار.

فصل دوم: خنیاگری حرفه‌ای در دوره‌های دیگر

شواهد موجود، حاکی از وجود خنیاگری حرفه‌ای، قبل از دوران اشکانیان در ایران می‌باشد. بدیعی است که پیروان اوستا، ادبیات داستانی سرگرم کننده‌ای داشتند که منطقاً می‌توان تصور کرد که به صورت منظوم خوانده می‌شده است، و قطعات باقی مانده هنوز هم در اشعار خود به حدی مشروح هستند که نشان می‌دهند این ادبیات ماهرانه پرورش یافته بودند. داستان‌های سکائی (*Saka*) در مورد دستم نیز که با مطالب مربوط به کیانیان درهم آمیخته بودند، احتمالاً همین گونه‌اند. آتنا یوس *Athenaeus* در غرب اظهار می‌دارد که «بربرها نیز مانند یونانی‌ها برای جشن گرفتن عملیات متهوران قهرمانان و برای ستودن خدایان از ترانه‌ها به نحوی شایسته استفاده می‌کردند»، و در مورد توانایی *Dinon* خنیاگر مادی اهل آنکارس *Angares* می‌گوید «برجسته‌ترین خوانندگان» او به ضیافتی که شاه آستیاگس *Asiyages* بر پا کرده بود دعوت شد و پس از «اجرای ترانه‌های معمولی» آوازی خواند در مورد این که چگونه جانوری قدرتمند، شجاع تراز گراز وحشی، در با تلافی گم شده بود. جانوری که اگر بر نواحی اطراف سلطه می‌یافت، به زودی بی‌دردس، علیه گروه کثیری به مبارزه برمی‌خاست. هنگامی که آستیاگس پرسید: «کدام جانور؟» پاسخ داد «سپروس ایرانی». این گفتار متهوران که تمثیل سیاسی است و آشکارا زبانی متوجه خواننده نمی‌سازد، رابطه‌ای جالب با گومان ویس و رامین دارد. روشن است که يك خنیاگر ماهر در میان

مادها نیز همان گونه که در میان پارتیان، شخصی ممتاز به شمار می‌رفته است. این مسئله که خنیاگری در دوران هخامنشیان شکوفا شد، در عبارتی از گزنفون *Xenophon* منعکس است، که برای سیروس تا آخرین روز حیات وی با «داستان و آواز» جشن و سرور برپا می‌کردند، و نشان داده شده که این داستان‌ها، که گمان می‌رود بخشی از یک سنت زنده است، از لحاظ شکل بر کارنامه اردشیر دوره ساسانیان تأثیر گذاشته است. محتمل است که داستان زدیادرس *Zariadres* و اوداتیس *Odatis* مربوط به دوره همدان نیز به وسیله سنت خنیاگری هخامنشیان از ناپودی در امان مانده باشد.

شواهد فراوانی در دست است که در دوره ساسانیان، جدا از مسئله ادامه سنت گوسان در شمال، رامشگری در ایران رشد کرد. گویا در پارسی میانه برای «رامشگر» واژه‌های هونیاکو و هونیادامورد استفاده قرار گرفته است. واژه نخستین در فارسی کلاسیک به صورت خنیاگر به کار رفته، ولی در متون دوره ساسانی واژه نوآگر و بیش از آن رامشگر جایگزین آن شده است. لغت چامه گو *Came-gu* نیز پدیدار می‌شود. در متون عربی واژه‌های مطرب، هویانی *muyanni* و شاعر متناوباً مورد استفاده قرار گرفته، که در فارسی میانه به نحوی یکسان، «موسیقی‌دان»، «خواننده» یا «شاعر» ترجمه شده‌اند. این حقیقت، قابل توجهی است که در زبان فارسی، لغت بومی متفاوت از «رامشگر» برای «شاعر» وجود ندارد. احتمالاً پس از پیروزی اعراب، زمانی که سرایش تصنیف‌های ادبی، مفهومی جداگانه یافت، واژه عربی شاعر وارد زبان فارسی شد. همان گونه که از متون ذیل بر می‌آید، واژه هونیاکو فارسی میانه، مانند گوسان پارتی، هر دو مفهوم نوازنده و خواننده را در بر می‌گرفت.

در شرحی از جامعه ساسانیان که در تنسارنامه (*Letter of Tansar*) آمده است، رامشگران بخشی از سومین طبقه حوزه پادشاهی اردشیر را تشکیل می‌دادند. نویسندگان پزشکان، رامشگران (شعرا) و منجمان یعنی افرادی که در مسائل دنیوی، آموزش یافته‌اند و توانا هستند، جزء این طبقه بر شمرده شده‌اند. مؤلف نامه تنسر با این که در سراسر متن بر ضرورت وجود یک جامعه باثبات تأکید می‌کند، و گذار از یک طبقه به طبقه دیگر، را تقریباً ناممکن می‌داند، ولی ناظر نشان می‌سازد که یک فرد ممتاز از طبقه چهارم که کارگران صنایع دستی را در بر می‌گرفت، احتمالاً می‌توانست به طبقه سوم راه یابد. (کارگری که مروارید رشته می‌کرد و تمام روز کارفرمای خود را با نواختن عود سرگرم می‌ساخت، یکی از موارد ممکن برای چنین گذاری به نظر می‌رسید). اما در کتاب التاج، گفته می‌شود که «اصل و نسب داستان سرایان و موسیقی‌دانان مربوط با دربار ساسانیان» اهمیتی نداشت. از قرار معلوم همان محدودیت‌های شدیدی که برای دلقک‌ها و شبیده‌بازهای درباری که باید میرا از عیوب جسمانی، یا نواقص بزرگ مربوط به شخصیت یا اصل و نسب می‌بودند، اعمال می‌شد، در مورد رامشگران درباری نیز صادق بود. ولی روشن است که علیرغم سخت‌گیری‌های عنوان شده در نامه تنسر، خنیاگری در دوره ساسانیان یک حرفه بود و به طبقه یا اصل و نسب ارتباطی نداشت.

در شرح دیگری درباره تقسیم جامعه به هفت طبقه (که منسوب به اردشیر است)

گفته می‌شود، که يك طبقه از خوانندگان (معانیان)، رامشگران (مطربان) و موسیقی‌دانان تشکیل شده‌است. در میان این طبقات، اختلافاتی از جهت رتبه و مقام وجود داشت: يك موسیقی‌دان درباری رتبهٔ دوم می‌توانست از همراهی با خوانندهٔ رتبه اول حتی بر حسب دستور شاه نیز، خودداری کند. به نظر می‌رسد که این تمایزات مبتنی بر لیاقت و شایستگی افراد بوده‌اند، ولی احتمالاً این شایستگی به وسیلهٔ آزمایش‌های حرفه‌ای، در خصوص هنر، مورد ارزیابی قرار می‌گرفته است. در غیر این صورت، درك علت ناراضی‌بمی بهرام گور که بنا به اظهارات مسعودی، به منظور ترفیع خوانندگانسی از رتبهٔ دوم که موجب شادمانی او گشته بودند، رتبه‌های اول و دوم را درهم آمیخت، مشکل می‌شد. در کتاب التاج آمده است که بهرام، تمامی کسانی را که او را شادمان می‌ساختند، به گروه نخست ترفیع می‌داد و کسانی را که فاقد چنین قدرتی بودند، به گروه دوم تنزل می‌داد. گفته می‌شود که خسرو و انوشیروان، سنت کهن را احیا کرد. موسیقی‌دانان و خوانندگان رتبهٔ اول به بالاترین طبقهٔ درباریان که نجاب و شاهزادگان سلطنتی را نیز در برمی‌گرفت تعلق داشتند و با برجسته‌ترین آن‌ها در يك رده قرار می‌گرفتند. به نظر می‌رسد که رامشگران درباری پیوسته بنا به درخواست افراد خرم‌باش در اتاق پذیرائی شاه و نیز در میهمانی‌های دولت و در مراسم ویژه شرکت می‌کردند و هر سال اشعاری به عنوان پیشکش به شاه در اعیاد مهرگان و نوروز می‌سرودند.

خسرو پرویز، یکی از آخرین شاهان ساسانی، روز را به چهار قسمت تقسیم کرده بود که قسمت دوم باید «به شادی و رامشگری» سپری می‌گشت. در متن پهلوی «خسرو و غلامش»، همین پادشاه از غلام خود در مورد «شیرین‌ترین و بهترین رامشگر» هونیا گری... خوشتر و بهتر (Zuaštar vdwēh) سؤال می‌کند. غلام از نوازندگان آلات موسیقی گوناگون (مانند چنگ، عود، بربط، فلوت و شیپور) نام می‌برد. ولی دوتن را برتر از همه می‌داند یکی چنگ نوازی در شبستان که صدایی شیرین و خوش‌آهنگ دارد:

*(cang-srāy-ē nēwaki nēwakōk pad šabestān, konizaki
čang-srāy wēh, ka-š wāng tēz ud xwa s awaz)*

و دیگری شخصی که در جشنی باشکوه، عود نواخته است. *(vīn-srāy-(ē) xwaran T. wazarg)* ولسی در نسخهٔ تألیف ثعالبی * *(Th'alibi)* موضوع تا حدودی متفاوت است، زیرا در آن جا غلام، اظهار می‌دارد که «دلنشین‌ترین موسیقی آن است که به وسیلهٔ يك آلت موسیقی سیم‌دار ایجاد می‌شود که صدای آن شبیه آواز است و نیز آن آوازی است که تحریر آن شبیه به نوای این آلت موسیقی است». هر دو پاسخ حاکی از ارزشی است که برای ترکیب آواز و ساز قایل می‌شده‌اند.

خسرو پرویز نه تنها علاقه فراوان به رامشگری داشت و غلامی با بصیرت را نیز مالک بود، بلکه مشوق بلا بد - مهم‌ترین رامشگر درباری دورهٔ ساسانیان نیز بود. بنا بر افسانه‌ها،

هندي تعداد رامشگران بر سر میز افراد فقیر فزونی یافت.

از بسیاری جهات، شاهنامه را می‌توان سندی برای دوران ساسانی محسوب داشت که در آن اشارات بسیاری به خنیاگران شده و غالباً واژهٔ رامشگران در این مورد به کار

Vaggeyakaraka در ایران، مانند هندوستان، بهترین نمودار حرفه او محسوب می‌شد. داستان به این طریق پیش می‌رود که باربد، که با استناد به یک منبع اهل مسرو بوده است، آرزو داشت که یکی از خنیاگران دربار خسرو پرویز باشد، ولی مورد حسادت سرگیس (*Sargis*)، خنیاگر اول دربار واقع شد. به همین جهت خود را درون درختی در باغ سلطنتی پنهان کرد و از میان برگ‌های درخت، با اجرای سه آواز دلنشین که به همسرایی عود اجرا می‌شد، توجه شاه را جلب نمود. شاه شیفته شد و جواهرات بسیار به او اعطا کرد و باربد «پادشاه رامشگران گشت»، مردی که در میان افراد مهم از شهرت برخوردار بود. او به عنوان یک موسیقی‌دان، بی‌همتا بود. گفته می‌شود که برای ضیافت‌های پرویز، سیصد و شصت آهنگ ساخت که هر روز یکی را اجرا می‌کرد و کلمات او آخرین مرجع استادان موسیقی بود. عناوین «سی آهنگ» او توسط منبع مشکوک و متأخر فهرست بندی شده، و کریستن سن (*Christensen*) آن‌ها را تحلیل کرده است.

آن دسته از آوازهای باربد که محتوای آن‌ها به ما رسیده است، ترانه‌هایی هستند مربوط به مواردی ویژه: آوازی که باربد به وسیله آن جان مهترشاه را نجات داد، و درباره خیر مرگ شبدیز، بهترین اسب پادشاه، سروده شده بود. آواز دیگری به تقاضای تعدادی از کارگران، برای آگاهی خسرو پرویز از پایان ساختمان باغ‌های بزرگ قصر شیرین که مدت هفت سال به طول انجامیده بود و پس از آن به تقاضای شیوین، ترانه‌ای در وصف یک قلعه باشکوه اجرا کرد و به این ترتیب وعده پردیز را در مورد ساختن قلعه‌ای برای ملکه‌اش خاطر نشان ساخت. شیرین به پاس این خدمت مزه‌ای در نزدیکی اصفهان به باربد هدیه کرد که وی خانواده‌اش را آن جا سکنی داد. افسانه‌های مربوط به این ترانه‌ها، قدرت نفوذ باربد را بر پادشاه، به وضوح نشان می‌دهد. آن‌ها از یک سو پیوندی بین آنگارس *Angares* شجاع و گوسان بی نام و یس و زامین به وجود می‌آورند و از سوی دیگر علت این مسئله را که کمی پیش‌تر، مزدک، خنیاگران را در ردیف موبدان موبد، هیردان هیربد و اسپهبد و به عنوان یکی از چهار خدمه اصلی پادشاه ذکر کرده بود، توضیح می‌دهند. بدیهی است که تنها در در دوره پرویز نبود که رامشگران، پادشاهی را تحت تأثیر قرار می‌دادند. با وجودی که باربد به واسطه هنر خود، جانشین خنیاگر اول دربار شد، و لسی رقیب او در دربار ماند و گفته می‌شود که نهایت وجد پرویز شنیدن آواز آنان به طور متناوب بود. طبق یک حدیث، سرانجام باربد توسط رقیبش مسموم شد و پرویز علی‌رغم علاقه‌اش بسه باربد، برای آن که، هر دو خنیاگر بی‌همتای خود را یک باره از دست ندهد، قاتل را بخشید.

اشاراتی که در متون پهلوی به واژه هونیاگران شده، حاکی از آن است که حرفه رامشگری در دوره ساسانیان، منحصر به دربار نبود. در سوزسازوان *Sur Saxvan*، تشکر از خنیاگران، پس از اجرای برنامه در جشن‌ها به عنوان یک سنت اجتماعی مقرر شده است، و در احادیث آمده که از دوران پادشاهی بهرام گور به بعد به علت ورود «گوسان‌های»

هندی تعداد رامشگران بر سر میز افراد فقیر فرونی یافت.

از بسیاری جهات، شاهنامه را می‌توان سندی برای دوران ساسانی محسوب داشت که در آن اشارات بسیاری به خنیاگران شده و غالباً واژه رامشگران در این مورد به کار رفته است. بسیاری از این اشارات حاکی از حضور آن‌ها در جشن‌ها است که این امر در مورد مگوسانی و گرجی نیز صادق بوده است. اما موارد مشخص‌تری نیز یافت می‌شود. نقل قول ذیل از داستان کیکاووس ممکن است، سنتی کهن را به خوبی مجسم نماید.

یک رامشگر - دیو که در صدد جلب توجه پادشاه است، اظهار می‌دارد که خواننده‌ای خوشنوا از خنیاگران مازندران است:

«چنین گفت کز شهر مازندران

یکی خوش‌نوازم ز رامشگران»

به فرمان پادشاه او فوراً پذیرفته می‌شود و در میان موسیقی‌دانان جای می‌گیرد. او بر بطن خود را کوک و آوازی در مورد زیبایی‌های مازندران اجرا می‌کند و کاووس را با توصیف‌های خود به اندازه‌ای به هیجان می‌آورد که وی فوراً تصمیم به فتح آن سرزمین می‌گیرد.

خنیاگران معمولاً نه به عنوان افرادی سرگردان، بلکه به عنوان اعضای دربار معرفی می‌شوند.

در قسمت داستانی شعر، وقتی سهراب از مرگ زندرز (Zande Razm) اطلاع می‌یابد، برای دیدن جسد به همراهی با ملازمان و خنیاگران بزم را ترک می‌کند. می‌توان تصور کرد که گزارشگر روزنامه روتوسی کرده باشد و احتمالاً شباهت‌هایی نیز وجود دارد. به نظر می‌رسد که خنیاگر نیز همواره آماده توصیف کردن و نظردادن است. از ابن‌رو در سال ۴۸۴ پس از مرگ پیروز *Peroz*، علیرغم اندوه عمومی، خوانندگان - چامه‌گو (*Came-go*)، طی جشنی از «سفرای» *sufara* عمومی تمجید می‌کنند و به وسیله بر بطن، در وصف جنگ با «توران» آواز می‌خوانند. در این جا تصنیفی حماسی در آغاز می‌آید و دلالت بر این مسئله دارد که رامشگران خودشان به جنگ می‌رفتند و اشعار را در نزدیکی صحنه می‌سرودند. حضور آنان در ارتش ساسانیان را می‌توان از یک ضرب‌المثل فارسی میانه مانوی استنباط کرد که طبق آن حمله مردان به قلعه نظامی به وسیله نمایشی همراه با «ساز و آواز» که توجه مدافعین قلعه را منحرف می‌کند، صورت می‌گیرد.

گوش کردن به خنیاگری حماسی، هم نشاط‌انگیز و هم الهام‌بخش بود. در دوران افسانه‌ای، زال به گونه‌ای معرفی می‌شود که به دستم می‌گوید هنوز برای مبارزه خیلی جوان است و باید خود را با جشن و سرور و استماع سرودهای پهلوانی (پهلوانی سرود) خرسند نماید.

جایی دیگر در شعر، وقتی بهرام چوبین احساس می‌کند که شب مبارزه دچار تزلزل گشته است، رامشگری را فرامی‌خواند، تا برای او آواز حماسی هفت‌خوان اسفندیار و مشقانی را که در قلعه برنجین (*Brazen Hold*) متحمل شده است اجرا کند. این ماجرا،

اگر صحت داشته باشد، نمونه‌ای جالب از تکامل تصنیف‌های حماسی کیانیان توسط خنیاگران حرفه‌ای اواخر دوران ساسانی را نشان می‌دهد.

مدارک مربوط به هونیاگر دوران ساسانی، نشانگر آن است که فعالیت‌های وی بسیار شبیه به فعالیت گوسان‌های پارتی بوده است. ازدوران ساسانی نام دوتن خنیاگر مشهور درباری - باربد و رقیب او - به جای مانده است، درحالی که دوران پارتی در ایهامی عمیق فرورفته است. ولی روشن است که رامشگری در هردو دوران از صفات کلی یکسانی برخوردار بوده است. هونیاگر نیز مانند گوسان آشکارا یک سری موضوعات سنتی را به ارث برده بود که در صورت درخواست از وی، بآلبداه روی آن‌ها شعر می‌ساخت و به علاوه، اشعار مختلفی از ساخته‌های خودش را نیز به آن‌ها افزود که به همراهی یک آلت موسیقی خوانده می‌شد.

□

فصل سوم: رامشگری غیر حرفه‌ای

شواهد کافی در دست است که خنیاگری در ایران باستان نه تنها توسط افراد حرفه‌ای بلکه به طور کلی توسعه و تکامل یافته بود. استرابو (*Strabo*) در مورد استفاده از نقالی در تعلیم و تربیت در دوران پارتی، سخن می‌گوید و اظهار می‌دارد که معلمان «با آواز و بدون آواز، اعمال خدایان و نجیبان را یکایک شرح می‌دادند». این نظر را می‌توان به داستان فارسی که قرن‌ها بعد توسط گریگور ماجیستروس (*Grigor Magistros*) بازسازی شد، پیوند داد. گریگور در صحبت از درختان می‌نویسد «اما من از درخت رستم نام خواهم برد که گفته می‌شود از آن شاخه‌هایی می‌بریدند و با آن‌ها بر بطن‌های کوچک می‌ساختند که در اختیار جوانانی قرار می‌گرفت که بی‌هیچ مشکلی نواختن را یاد گرفته بودند، درست مانند یونانی‌ها که بر بطن‌های کوچک را از شاخه‌های درخت غار می‌ساختند و اشعار هومر را به صورت کر اجرا می‌کردند». این گفتار نشان می‌دهد که ایرانیان نیز مانند یونانی‌ها برای تعلیم فرزندان خود، هنگام نواختن بر بطن، شعر را نیز مورد استفاده قرار می‌دادند. در اواخر دوران ساسانی غلام خسرو پرویز که پسر نجیب‌زاده است، ادعا می‌کند، که از جمله کمالات وی استعداد در زمینه موسیقی و آواز می‌باشد: «من در نواختن چنگ، عود، بر بطن، تنبور و سی‌تار و در کلیه آوازها و سرودها و نیز در آهنگ ساختن روی برگردان‌ها و در ساختن نمایشات با گفتار خیره هستم:

«*Pad Čang ud vīn ud bārdū ud tambūr ud kinnār, ud harw srūd [ud] čigāmag ud padīč pad wazāg guftar [ud] pod wāzīg kardan, ustād-mard hēm.*»

در مورد آهنگ ساختن بر روی اشعار غنایی توسط نجیب‌زادگان اشارات متناوبی شده است. در کتاب یادگار زریران، بستوار (*Bastwar*)، شاهزاده جوان، در میدان نبرد مرثیه کوتاه و تأثیر انگیزی در رابطه با درگذشت پدرش می‌خواند. در شاهنامه، اسفندیار درخوان چهارم در بیابانی، کنار چشمه‌ای در حال استراحت است، بر بطن خود را بیرون می‌آورد و برای بخت بد خود و این که محکوم است همواره سرگردان باشد و مبارزه کند، مرثیه‌ای

می خوانند. آواز او جادوگری را که اسفندیار باید بر او فائق آید جذب می کند و بنا بر این احتمال آن وجود دارد که حکایت ماجرا به اندازه داستان قدیمی باشد. ماجرای مشابهی درخوان چهارم رستم تکرار می شود. در مورد تولد رستم نیز ذکر از ترانه خوانی شادمانه رفته است و نقل شده که در آن هنگام اطرافیان سام «همگی همراه با نوای بسربط شراب می نوشیدند و باشادی، آوازهایی نیز می خواندند». ترانه های عاشقانه که از قراد معلوم توسط نجیب زاده ای، اجرا می شد، در یک مثل مانوی فارسی میانه آمده است و در آن دختری که در قلعه ای زندانی است به عاشق دروغگو-ویی، دلمی یازد که با «نوایی شیرین» از پای دیوارهای قلعه به او اظهار عشق می کند.

این چند مثال حاکی از آن است که شاهزادگان و افراد صاحب منصب نیز برای بیان احساسات شخصی از جمله آندوه یا شادی و باعث و بی تردید احساسات دیگری نیز، با طیب خاطر از آواز و ترانه استفاده می کردند. این شکل استفاده شخصی و کلی از خنیاگری باید به تحقیق حمایت از شکل های عام آن منجر شده باشد. خنیاگری که وسیله سرگرمی بود، آشکارا نه فقط توسط افراد حرفه ای بلکه توسط خدمه، مثلاً غلام خسرو و زنان (زمانی که در حقیقت وظیفه ویژه آن ها خدمت کردن و فراهم ساختن موجبات رضایت بود) نیز پرورش می یافت. اشاراتی در مورد رامشگری زنان وجود دارد. همان گونه که قبلاً ذکر شد غلام خسرو، خود یکی از بهترین شکل های رامشگری را غنایی می داند که توسط زوزبای چنگ نوازی با صدای شیرین و رسا، اجرا شود، و در داستان بهرام گور، (پادشاهی که علاقه اش به رامشگری و زنان معروف است) در موارد بسیاری به خنیاگری توسط دختران در سنین مختلف، اشاره شده است. گفته می شود که بهرام در جوانی دختران آوازه خوان، خوشگذران و زن آسارا فراخوانده و روزهای خود را در کنار آن ها به موسیقی، شکار و ورزش سپری می کرده است. بعدها زمانی که رعایای ایرانی خود را ملاقات می کرد، آن ها همیشه آماده بودند که به بهرام نه تنها اسب های باشکوه بلکه دختران آوازه خوان و زقاصه هدیه کنند. در دوران حکومت او، رعایای بهرام کاملاً وقت خود را به خوشگذرانی و استماع موسیقی، اختصاص می دادند، تا اینکه او خود، ناچار شد این خوشگذرانی ها را تعدیل کند. در شرحی که در شاهنامه در مورد حکومت وی آمده است، مثال های مربوط به علاقه او به موسیقی بسیار است. یک بار هنگامی که بر حسب عادت پرسه می زد، به صحنه زیبایی در دهکده ای رسید. مردم در تاریکی کنار آتش جمع شده بودند و دختران به نوبت «آوازه های مربوط به جنگ های سلطنتی» چامه رزمی خسرو (came-yi) (razmi Xusrow) را می خواندند. در میان این آوازه ها از شخص بهرام نیز تمجید می شود. وقتی پادشاه به صورت ناشناس نزدیک می شود، چهار دختر دست در دست هم نزدیک وی می روند و با اجرای آوازهایی به او خوش آمد می گویند، و به حدی بهرام را سرور می سازند که او هر چهار نفر آن ها را از پدرشان که یک آسیابان بود خواستگاری می کند و آن ها را با خود می برد. بعدها روزی او در کلبه مرد فقیری منزل می کند، شب هنگام زن خانه برای او غذا و یک عود می آورد و پادشاه از او می خواهد که در ضمن غذا خوردن وی را با «داستانی قدیمی» سرگرم کند. مدتی بعد یک رعیت ثروتمند، که هر یک از سه دختر او در

یکی از هنرهای رقص، نواختن چنگ و آواز خواندن مهارت دارد، از پادشاه پذیرائی می‌کند. دختران آوازه‌خوان و چنگ نواز به درخواست پدرشان چنان آواز جذابی در مدح زیبایی و دلاوری بهرام می‌خوانند که بهرام هر دو نفر آن‌ها و خواهرشان را به خانه خود می‌برد. معهذاً باردیگر پادشاه بانوای چنگ به سوی خانه یک جواهر فروش ثروتمند کشیده می‌شود. نوازنده چنگ دختر جواهر فروش است، پادشاه باز هم به صورت ناشناس از دختر می‌خواهد که آوازی بخواند و او پس از نواختن «فریاد سحر آمیز» خروش مویان (*xurūš-i muyān*)، ابتدا مدیحه‌ای در تمجید پدر و سپس در مدح میهمان می‌خواند. صبح روز بعد بهرام ترانه‌های دیگری در وصف شکار و مبارزه درخواست می‌کند و دختر پس از خواندن آن‌ها، مدیحه‌ای در تمجید پادشاه می‌خواند. این خانم نیز به قصر بهرام راه می‌یابد، و تعجبی ندارد که وقتی بهرام خود به قصر بازمی‌گردد بانوای پر آشوب آواز و چنگ آن گونه که گویی «زمین به آسمان درود می‌فرستد» استقبال می‌شود.

در شاهنامه آمده است که در دربار کیخسرو نیز نوازندگان چنگ به صورت گروهی آواز می‌خواندند:

«هر روز چنگ نوازان پری روی شادمانه در قصر گرد هم می‌آمدند. شب و روز وقتی که شاه بزمی بر پا می‌داشت شراب و آوازی از لبان یک خواننده ترک طلب می‌کرد». در کنده‌کاری‌های طاق‌بستان تصاویری از خسرو پرویز در هنگام شکار گراز وحشی در میان باتلاق‌ها دیده می‌شود و دو قایق او را همراهی می‌کنند، در یک قایق تعداد کثیری زنان چنگ نواز دیده می‌شوند و در قایقی دیگر گروهی زن در حال آواز خواندن و کف زدن هستند. در قایق خود پرویز یک زن به او خدنگ می‌دهد و زنی دیگر چنگ می‌نوازد. این گونه استفاده از موسیقی در هنگام شکار یاد آور صحنه مشابهی در مورد بهرام گور است که طی آن زمانی که بهرام شاهزاده جوانی بود، سوار بر شتری در حالی که دختری چنگ نواز و خوش نوا پشت او نشسته بود به شکار می‌پرداخت. دکتر بیک (*Bake*)، اظهار داشته است که در این مثال‌های مربوط به خنیاگری در ضمن شکار، احتمالاً هدف استفاده از موسیقی علاوه بر سرگرم کردن شکارچی، فریب شکار نیز بوده است. او برای اثبات این مسئله که حیوانات به وسیله موسیقی جذب می‌شوند، طرز تفکر تودی راجینی *todi ragini* را در شمال هندوستان مثال می‌زند که تصویر مربوط به دختری باریک اندام را نشان می‌دهد که عود می‌نوازد و آهویی وحشی مفتون او شده و به نزد او آمده است.

علاوه بر این گونه استفاده احتمالاً مؤثر از خنیاگری، رامشگری غیر حرفه‌ای نیز در زمینه‌های مداحی، مرثیه‌سرایی، ترانه‌های وجدانگیز، سرودهای عاشقانه، آوازی مربوط به شکار و مبارزه و «چنگ‌های باستانی» مورد استفاده قرار گرفته است. بنابراین به نظر می‌رسد که این دو شکل خنیاگری حرفه‌ای زمینه‌های یکسانی را در برداشته‌اند. به علاوه، بدیهی است که نوازندگان آماتور (غیر حرفه‌ای) از آن جهت به خنیاگران حرفه‌ای شباهت داشتند، که نه تنها صرفاً انتقال دهنده آهنگ، بلکه هنرمندانی خلاق نیز بودند که سروده‌های آنان یا وصف حال خودشان بود و یا بنا به تقاضا وانگیزه‌ای خارجی

صورت می گرفت.

روشن است که شعرغیایی برای آموزش نیز مورد استفاده قرار می گرفت. استرابو علاوه بر بیان این نظر که آواز در آموزش مورداستفاده قرار می گرفت، خاطر نشان می سازد که «نقل است که ترانه‌ای به زبان فارسی وجود دارد که در آن ۳۶۰ فایده برآی درخت خرما ذکر گشته است». ای بن وئیسته (*E. Benveniste*) نیز این مثال را در رابطه با متن پهلاری ددخت آسوردیک (*Draxt I Asurig*) که با دئولومه *Bartholomae* نشان داده و دارای بنیادی پارسی است ذکر کرده است. بن وئیسته خود شعر بودن آن را نمایان ساخته است. معدود بقایای یک رشته اشعار شفاهی ویژه، آشکارا متعلق به ادبیات معنوی است که احتمالا نه به وسیله خنیاگران، بلکه توسط کشیش‌ها و علما، پرورش یافته است.

استفاده از اشعار موزون مذهبی، در ایران، در موارد متعدد هم در متونی که به جای مانده و هم در اشارات مورخین کلاسیک، خاطر نشان شده که در حوزه این مقاله نمی گنجد. اما در طی قرون، پرورش سنن مربوط به کشیش‌ها و خنیاگری درهم آمیخت، زیرا داستان‌های حماسی، وارد متون مذهبی می شد و خدایان باستانی در داستان‌های حماسی، غیرمذهبی به عنوان قهرمان ظاهر می گردند. در حال حاضر علاوه بر سرودهای باستانی اوستا، اشعار تخیلی یا تعلیمی زرتشتی به دوران ساسانیان یا قبل از آن نیز موجود است، و کلیسای مانوی در ایران، ثروتی از سرودها و متون مذهبی موزون، مربوط به همان دوران به جای نهاده است. کلیساهای ساسانی ضمن حداکثر استفاده از اشعار غنایی، در مورد اغفال شدن بیه وسیله رامشگری غیرمذهبی به پیروان خود هشدار می دادند. در یک متن زرتشتی آمده است که باید دیدگان را از نگریستن به زنان، دهان را از خوردن غذاهای خوشمزه، زبان را از دروغ گویی و گوش را از شنیدن نوای خنیاگران بازداشت. مثالی که از متون مانوی ذکر شد و در آن دختری از اندوه عاشق دروغگویی خود که او را با «آواز شیرین» خود فریفته است می میرد، برای نمایاندن ضرورت، مصون نگاه داشتن حس شنوایی ذکر می گردد. آفرانس (*Afraates*)، اسقف مسیحی، از افراد مؤمن سرزمین‌های غربی ساسانیان، درخواست کرد که از «آواز، و دستورهای بیهوده افراد شریر و کلمات شیرین خیره کننده» بپرهیزند. معتقدین به اصول اخلاقی به ندرت تمایلی به نصیحت کردن در مواردی که انگیزه نیست دارند. مردان کلیسا ممکن است افسون و فریبندگی رامشگری دوره ساسانیان را تصدیق کرده باشند.

تابودی شعر خنیاگری در ایران

مدارک موجود، با همه پراکندگی و تنوعشان، حاکی از «وجود اشعار سلیسی بی شماری» در ایران قبل از اسلام می باشد که از دوران ماد آغاز شده و تا پایان دوره ساسانی ادامه یافته است. بعید است که غلبه اعراب، ناگهان به قطع این جریان منجر شده و یا ایرانیان شعر دوست رامدت سیصدسال درسکوت فروبرده باشد. مهذا به نظر می رسد که در طول این دوران تیره و تار، شعر کهن به گونه‌ای نابود شد که پس از آن حتی وجودش مورد تردید

قرار گرفت. برای این نابودی دو دلیل عمده وجود دارد:

اولاً به نظر می‌رسد، که شعر ایرانی تا زمان فتح اعراب به صورت شفاهی باقی ماند. تمامی منابع موجود نشانگر آن است که هونیا گرمانند گوسان دوره پارتی، رامشگری حقیقی بود که بدون کمک، اشعاری را به گونه بداهه سازی برای موسیقی خود می‌سرود. یاربد که نمونه کامل يك شاعر خنیاگر است، در طول آخرین دوران شکوه و عظمت پادشاهی ساسانیان، شکوفا شد. اگر خنیاگری در دربار خسرو پرویز هنوز مورد احترام بوده است، به سختی می‌توان تصور کرد در دوره پادشاهی‌های کوتاه مدت و پراشوب پس از وی، این بداهه سازی خنیاگری، جای خود را به نوشته ادبی داده باشد.

به کارگیری نوشتن که روشن است در زمان هخامنشیان وجود داشته، قطعاً در دوران ساسانیان نضج بیشتری یافته است. هیئت آموزش دیده دبیران، وظایف مهمی را در جامعه به عهده داشت، که از جمله مدیریت، بایگانی، مسائل مربوط به قانون، حسابداری و مکاتبات را می‌توان برشمرد. دانش نگارش منحصر به این افراد حرفه‌ای نبود، گاهی اوقات حتی در میان بردگان درباری افرادی قادر به ثبت سخنان اربابان خود بودند، و دانش نگارش حداقل در برخی مواقع، قسمتی از تحصیلات يك نجیب‌زاده بود. در کارنامه اردشیر آمده است که اردشیر خود در دربار بابک، دبیری آموخت و گفته می‌شود که بهرام گور مانند يك کودک به فراگیری دانش پرداخت. بنا بر این تعجب‌انگیز نیست که غلام بسیار زبردست خسرو ادعا می‌کند که در زمینه هنر استعداد دارد. «و دبیری من به نحوی است که من نویسنده‌ای خوب و سریع هستم، از دانشی صحیح و انگشتانی ماهر برخوردارم و در زمینه زبان نیز آموزش دیده‌ام».

(Um dībirih a'ōn ku xūb-nibēg ud rag-nibēg bārik-dānišn, kāmāk-kār-angust [ud] farzānak-saxvan hēm).

قابل توجه است که ادعای غلام، داشتن تخصص فنی می‌باشند و بدیهی است کسب چنین تخصصی در زبان پهلوی کار آسانی نبوده است. او پس از دبیری، در خصوص سوادکاری و تیراندازی سخن می‌گوید، و سپس در مورد موسیقی و آهنگ‌سازی شعر (سرود و چکامه *srud ud čigmag*) که او آن‌ها را به عنوان يك هنر یگانه به هم می‌پیوندد.

تفکیک دبیری از شعر، امری کلی به نظر می‌رسد و تاجایی که من اطلاع دارم، از دوران قبل از اسلام متنی که شعر غیر مذهبی را با نوشتن پیوند دهد، وجود ندارد. شعر مذهبی در دوران ساسانی (اگر نگوییم قبل از آن) ثبت شده است، ولسی این مسئله اهمیت دارد که کهن‌ترین اشعار منظوم نوشته شده این دوران، متعلق به مذهب مانوی است که در آن تأثیرات سامی قوی بود و پیامبر آن‌ها، که در بابل پرورش یافت، بر تأثیر پایدار نوشتن، تأکید ویژه‌ای می‌کرد. به نظر نمی‌رسد که کتاب‌های مذهبی اصیل زرتشتیان تا اواخر این دوران، یادداشت شده باشند. اگر مذهب در این مورد از دولت عقب مانده باشد، تعجبی ندارد، و که شعرا بدون داشتن انگیزه رقابت یا مصلحت‌گرایی، در استفاده از نوشتن برای ثبت سنت کهن هنر شفاهی حتی کندتر نیز بوده باشند.

تعدادی از کارهای اصیل منثور، که قبل از فتح اعراب نگاشته شد، به زبان اصلی با

به صورت ترجمه باقی مانده اند، و ویژگی تقریباً تمامی این آثار آن است که بر اساس مسایل حقیقی و نیمه حقیقی نوشته شده است و گویا نگارش آن‌ها به خاطر دلایلی خاص بوده اند؛ به مثابه وسیله‌ای برای تبلیغ حکومت، یا یک گزارش و یا به عنوان وسیله تشویقی برای رفتار پرهیزکارانه مناسب یک روحانی و یا یک شهروند خوب. این آثار شامل نوشته‌های تاریخی، مقاله‌های سیاسی، کارهای مربوط به شئون و آداب اجتماعی، خطا به‌های اخلاقی و وصیت نامه‌ها بود و می‌توان آن‌ها را نوشته‌های رسمی صادره از سوی دربار و کلیسای دولتی نامید. آن‌ها به دو گروه اصلی تقسیم می‌شوند. دسته اول نسخ اصلی نوشته‌های منثور دوران ساسانیان، مانند وصیت نامه اردشیر یا اندرز خسرو کوادان *kawadan* که آموزش خشک، مشخصه آن‌ها است. دسته دوم کارهای نسبتاً فرعی مانند خداینامه و کارنامه اردشیر می‌باشند و شامل مطالب تخیلی قدیمی تری هستند که به طور یقین از سنت خنیاگری نشأت یافته‌اند. اخیراً در توصیف ادبیات دوران قبل از اسلام گفته می‌شود که برخوردار از «تخیلی درخشان بوده که یک جهان بینی منطقی و تاحدودی معتقد به اصل تقدم سودمندی و با گرایش قطعی مذهبی آنرا کنترل می‌کرد» و علت آن که به نظر می‌رسد این ادبیات دارای کیفیت‌های پیوسته، شگفت‌آوری است، ناشی از این حقیقت است که اطلاعات ما از آن تاحد زیادی محدود به اشعار مذهبی، و نشر رسمی است که در مورد نثر تعداد زیادی عناصر ناشناخته و قلب شده از اشعار غیر مذهبی از میان رفته است.

بدیهی است آثار نثر بومی به صورت مجموعه داستان‌های کوتاه وجود داشته که هدف از نگارش آن‌ها سرگرم ساختن خوانندگان بوده است. در میان آن‌ها تنها داستانی که به صورت ترجمه باقی مانده، هزارافسانه است که هسته داستان هزارویک شب می‌باشد. در مثال‌های مربوط به معابد مانوی نیز داستان‌های کوتاه پراکنده‌ای یافت می‌شود. اما به نظر می‌رسد که به طور کلی داستان‌سرایی نیز مانند شعر بدون استفاده از کتاب انجام می‌شده است. داستان‌گوی حرفه‌ای (محدث) در دربار، جای خاصی داشت و این حقیقت که او هرگز اجازه نداشت یک داستان را مگر به دستور شاه تکرار کند، حاکی از کثرت داستان‌هایی است که او می‌دانست. بدیهی است که او نیز مانند شاعر، حافظه خوبی داشت. همان گونه که انتظار می‌رود، داستان‌سرایی نیز به صورت یک سرگرمی عمومی ظاهر می‌گردد. در شاهنامه آمده است، هرمز چهارم که نایبنا بود، از دونفر خواست که برای سپری ساختن روزهای دل‌تنگ کننده، او را یاری کنند. یکی از آنان دبیری عاقل و کهنسال است (داننده سردی کهن) که اعمال پادشاهان را از کتابی (نوشته یکی دفتر) برای او می‌خواند، و دیگری نجیب‌زاده‌ای مبارز است که از جنگ و گریزها برای او نقل می‌کند. در این‌جا بین بیان وقایع تاریخی حقیقی که شخص را به اندیشه وامی‌دارد و داستان‌سرایی به منظور تفریح و سرگرمی، مشخصاً تفاوت وجود دارد. اما بعید به نظر می‌رسد که داستان‌سرایی در دوران ساسانیان حتی زمانی که حرفه‌ای محسوب می‌شود، از سطح حکایت و داستان کوتاه بالاتر رفته باشد و یا این که بتوان آن را در ردیف ادبیات نقالی جدی محسوب کرد. داستان‌سرا، آشکارا در مقایسه با شاعر، از اعتبار کمتری برخوردار بود و به ناچار برای جلب توجه، باید نوآوری می‌کرد.

غیر از هزارادفسانه، تنها کارهای سرگرم کننده منشور که مورد توجه قرار گرفته و یا ساختاری دلنشین داشته اند، مأخذی خارجی داشته و در اواخر دوران ساسانی به پهلوی ترجمه شده اند. مثلاً رمان یونانی دامق و عذرا، احتمالاً از زبان سریانی ترجمه و گفته می شود به خسروانوشیروان تقدیم شده است. در همان ایام، از هندوستان کارهایی چون کلیله دمنه، طوطی نامه و سندبادنامه آمد. حتی در این آخرین کارهای تفتنی، داستانها به نحوی، با مسئله تہذیب درهم آمیخته اند، بنابراین یا به همین دلیل و یا صرفاً به علت مکتوب بودن، مطالعه این کتب به عنوان یک ارزش اخلاقی، مورد توجه قرار می گرفت. به این ترتیب در تأیید بهرام چوبین گفته شده که «اوطریقی جز روش سلطنتی در پیش نمی گیرد، اوحی تمام کتاب های دینی را می خوانند.» نقل از شاهنامه. با توجه به این تفسیر و به دلیل اندک بودن آثار منشور تفتنی، می توان تصور کرد که نثر مکتوب که حاکی از مطالعه و تلاش است، تا اواخر دوران ساسانی با موضوعات جدی و عملی پیوند داشت و استفاده محدود از آن برای بیان داستانها، دیرتر و آن هم با الهام از ترجمه متون خارجی که شیوه ای نوین را در زبان فارسی معرفی می کرد، صورت گرفت.

اگر مسئله به همین طریق نیز باشد، به نظر می رسد که تا زمان پیروزی اغراب، در ایران، فرهنگ ادبی دوگانه ای وجود داشت. از یک سو، نثر مکتوبی با منشأ خارجی که رسماً پذیرفته شد و عمدتاً برای اهداف عملی به کار می رفت و گسترشی کند داشت. این نثر نوشته بادستخطی دشوار محفوظ مانده است. از سوی دیگر اشعار اصیل غیر مکتوبی نیز وجود داشت که حوزه وسیعی را در بر می گرفت. به نظر می رسد که این اشعار عمدتاً تخیلی و برانگیزنده بوده و همواره با موسیقی پیوند داشته اند. احتمالاً همین پیوند، به تفاوت مشخص آن از نثر کمک کرده است. قرن ششم شاهد گسترش قابل توجه آثار مکتوب بود و روشن است که پیشرفت معنوی این قرن به انضمام تأثیرات خارج، در این زمان، ایران را به سوی ادبیات جامع تری پیش می راندند. متداول شدن حروف عربی، این روند را سرعت بخشید.

در قرن هشتم برخی از کارهای فارسی میانه به عربی ترجمه شد و فقدان کامل متون منظوم در میان آنها حتی بیش از فزونی متون منشور در کتاب های پهلوی قرن نهم، قابل توجه است. در آن زمان نوشته های منظوم یا منشور عربی، بسیار اندک بودند، بنابراین کسی نمی توانست تأثیر بر نحوه انتخاب مطلب جهت ترجمه، را به این فرهنگ بیگانه نسبت دهد. به همین سبب به درستی می توان فرض کرد که این مقفح و پیروانش با ترجمه گزیده عظیم و متنوعی از کارهای منشور و ترجمه نکردن کارهای منظوم، فقط سنت ملی خود را که در آن صرفاً متون منشور نوشته می شد، ادامه دادند. آشکار است که آن ها دانشمند و اهل کتاب بودند و این امکان کاملاً وجود دارد که اشعار فارسی نوشته نشده، به عنوان موضوع قابل بررسی، حتی در دیدرس آن ها قرار نگرفته باشد.

بی توجهی نخستین دانشمندان دوران پس از پیروزی (اعراب م.)، به تنهایی برای نابود ساختن اشعار خنیاگری کهن کافی نبود. بین بادبد و رودکی (شاعر نابینای دوره ساسانی که در قرن دهم هنوز به شیوه باستانی هنگام سرودن شعر از آلت موسیقی

استفاده می‌کشد) شباهت‌هایی تشخیص داده شده است. شباهت‌های میان یادگادزدیوان و شاهنامه، حاکی از آن است که تا زمان فردوسی نمونه‌هایی از اشعار حماسی کهن در شمال شرقی شناخته شده بود، که احتمالاً به صورت شفاهی ادامه یافته و باقی مانده بود، به علاوه، برخی از اشعار خنیاگری کهن، احتمالاً در اواخر قرن هشتم یا نهم، پس از کار نخستین مترجمین، یعنی در زمان تشکیل مجموعه‌های عظیم متون پهلوی زرتشتی، نوشته شد. برخی از آن‌ها نظیر کتاب یادگاد آشکارا برای منافع معابد زرتشتیان حفظ شدند و ضبط بقیه از جمله ویس و رامین به نظر می‌رسد که احتمالاً به دلیل حمایت افراد غیرمذهبی بوده است. اسعد گرگانی در مقدمه کتاب ویس و رامین اظهار می‌دارد که در کشورش این داستان شناخته شده و مورد علاقه است (در این کشور که همه کس داردش دوست) و اواز طریق مجموعه گردآوری شده توسط شش مرد دانا با این کتاب آشنا شده است (ز گردآوری شش مرد داناست). این تألیف به زبان پهلوی بود (پهلوی باشد زبانش) و از قرار معلوم مدت‌ها قبل از زمان گرگانی تهیه شده بود، زیرا او در صحبت از دوران مؤلفین، کلمه «پیشین» را به کار برده است. در قرن یازدهم این کتاب برای مطالعه زبان پهلوی مورد استفاده قرار می‌گرفته است (در این اقلیم آن دفتر بخوانند بدان تا پهلوی از وی بدانند). از این بیانات به روشنی می‌توان استنباط کرد که نگارش داستان مذکور، توسط دانشمندان قرون پیش که شاید حدود دو یا سه سال قبل از دوران گرگانی می‌زیسته‌اند، با استفاده از نغمه‌سرائی‌های خنیاگران مختلف، صورت گرفته است. این امر به عنوان علت رواج وسیع شعر (که از قسار معلوم حتی در قرن یازدهم نیز کاملاً به نگارش متکی نبود) در میان مردم، ذکر می‌شود، و این نقشی است که گروهی از دانشمندان در رابطه با حفظ شعر ایفاء کردند. گمنامی مؤلف که ویژگی اشعار شفاهی در برگیرنده موضوعات سنتی می‌باشد، موجب بازسازی داستان توسط خوانندگان نسل‌های بعدی شده است. احتمالاً ویس و رامین به عنوان یک شعر رامشگری، در قرن هشتم به ابو نواس نسبت داده می‌شود.

اما این حقیقت، که برخی از اشعار خنیاگری، ثبت شده‌اند، مشکل دیگری می‌آفریند. در همین زمان یعنی اواخر قرن هشتم و اوایل قرن نهم، قسمتی از اشعار شفاهی کهن اعراب نوشته شد، تا به مثابه مأخذی برای مورخین و نحوییون مورد استفاده قرار گیرد و به عنوان بخش‌هایی از با ارزش‌ترین قطعات ادبیات عرب، باقی بماند. احتمالاً حتی همین فعالیت، انگیزه‌ای برای ثبت اشعار شفاهی فارسی بود. ولی اگر برخی از اشعار فارسی نیز ثبت شدند، باید دید چرا برخلاف اشعار عربی، مجدداً ناپدید گشتند؟ مشکلات مربوط به دستخط یا اعتبار بورتزبان عربی را می‌توان به عنوان پاره‌ای از دلایل ذکر کرد، ولی گویا علت واقعی این مسئله، در پیشرفت شعر فارسی و در تحولات عمیقی که پس از فتح (اعراب.م) در ذوق ادبی پدیدار گشت، نهفته باشد.

در این رابطه نظریات بعدی گرگانی در مورد منابع زبان پهلوی مورد استفاده او، بسیار جالب توجه است. این متن مسلماً تألیفی حکیمانه بود، که ممکن است بخش اعظم شدت و حدت رامشگری خود را از دست داده باشد، ولی آشکارا به مثابه شعر، ثبت شد و گرگانی آن را به عنوان شعر مورد نقد قرار داده و آن را از این جهت ناقص یافته است.

او این داستان را با وجود ابهامی که ناشی از زبان پهلوی است، جذاب می‌یابد ولی نظم آن وی را وادار می‌کند که بگوید «شعردر آن زمان يك حرفه نبوده است» (که آنگه شاعری پیشه نبوده است). وی اظهار می‌دارد که اگر آن شش نفر اکنون زنده بودند، می‌دیدند که «اکنون سخن، چگونه آفریده می‌شود و مفاهیم چگونه روشن می‌گردند و وزن و قافیه بر روی آن‌ها نهاده می‌شود» (که اکنون می‌سخن چون آفرینند، معانی را چگونه برگشاندند، بر آن وزن و قوافی چون نهادند). او با اشاره بیش از یک بار، این انتقاد را تکرار می‌کند. «وقتی سخن دارای وزن و قافیه باشد، بهتر از واقعی است که سخنی گزاف گفته می‌شود» (سخن را چون بود وزن و قوافی، نکوتر از آنکه پیموده گزافی) و «داستان هر قدر نغز و شیرین باشد به وسیله وزن و قافیه، نو آئین می‌گردد». (فسانه گرچه باشد نغز و شیرین، به وزن و قافیه گردد نو آیین). خلاصه آن که، انتقاد او از شعر کهن، نداشتن وزن و قافیه، در این نوع شعر می‌باشد. يك قرن بعد عوفی، در مورد کارهای یادید، بدون اشاره به نحوه باقی ماندن آن‌ها، انتقادات مشابهی می‌نماید. او در این مورد می‌گوید «در زمان پرویز، آوازهای سلطنتی (نواي خسروان) سروده بارید بسیار بودند، ولی در آن‌ها وزن و قافیه و سایر قواعد شعری رعایت نمی‌شد و به همین دلیل ما تمایلی به بحث در مورد آن‌ها نداریم». این انتقاد تند، در مقدمه بر همان قاطع در مورد «خسروانی» نیز منعکس است: «خسروانی نام آهنگی از سروده‌های یادید است که به شکل نثر می‌باشد، نثری با قافیه، متشکل از دعا و ثنای پادشاه که به هیچ عنوان در آن شعر به کار نرفته است». از قرار معلوم به دلیل چنین انتقادات و بی‌توجهی نسبت به زمان بود که در قرن پانزدهم دولت‌شاه که مایل به برقراری ساختن شعر دوران قبل از اسلام بود، نتوانست موضوعی بیابد که بر اساس آن مسئله را به نحو جدی پی‌گیری کند.

معهذ این مسئله که شعر قبل از پیروزی (اعراب. م) وجود داشته، علت وجود حامیانی برای این نوع شعر است، ولی افرادی که تحت تأثیر قضاوت‌های انتقادی نویسندگان اولیه زبان فارسی قرار گرفته و یا معدودی اشعار نامناسب فارسی میانه را که به پهلوی به جای مانده، ملاک قرار داده‌اند، ارزش زیادی برای این نوع شعر قائل نیستند. ادوارد براون نویسنده اواخر گذشته، اشعار یادید را در سطح تصانیف بی‌ارزش و زودگذر دوران‌های بعدی می‌داند. و در دورانی نوین تر جی. سی. تاوادیای *J.C. Tavadia* ققید که خود کمک قابل توجهی به شناخت ما از اشعار دوران ساسانی نمود، اظهار داشت که رشد اشعار یادید به دلیل نظریات معابد زرتشتیان، متوقف گشته و هرگز نتوانسته است از حدی «خشن و ابتدایی» فراتر رود. اما چنین نظریاتی آشکارا با شهرت خنیاگری در دوران قبل از فتح (اعراب. م) و پیشرفتهای آن در سرودن و انتقال شعر و قدرت خنیاگر درباری، بر شاه، تناقض دارد. دربار ساسانیان جایی نبوده است که بدیهه‌گویی خشن و شتابزده قادر به کسب اعتبار و نفوذ در آن بوده باشد.

در قرن حاضر متون منظوم فارسی میانه که در میان مطالب مانوی در آسیای مرکزی به دست آمده است، کلید این مشکل را در دست ما قرار می‌دهد. قدیمی‌ترین این اشعار در دوران ساسانی سروده شده که با دستخطی خوانا و به واسطه سنت نیک‌دبیری حفظ گشته‌اند.

شیوه‌های مختلف، از قبیل نقطه‌گذاری، استفاده استنادانه از سبکی که در آن با حروف اول و وسط و آخر بندهای شعر، کلمه‌ای ساخته می‌شود، و حتی گاهگاهی تنظیم متون به صورت اشعار، جهت مشخص نمودن سبک شعر به کار گرفته می‌شود. و با وجودی که مسائل زیادی برای کاوش در منظومه‌سازی باقی می‌ماند، ولی ویژگی‌های کلی تا کنون مشخص گشته‌اند. به مفهوم وسیع‌تر، این اشعار، انتقادات «عوفی و گرگانی» را به اثبات می‌رسانند. شعر فارسی میانه، آن گونه که در این متون نشان داده شده است، با وجودی که به میزانی جزئی، دارای اوزان مختلف است، ولی در مقایسه با شعر هجاءدار فارسی کلاسیک، به نظر می‌رسد که به گونه‌ای یکسان از خشونت و بی‌نظمی برخوردار است. در این سبک، به توالی هجاها توجهی نشده، شعرا وزن سنگینی برخوردار است و تعداد هجاها غیر مؤکد خط به خط تغییر می‌کند، و قافیه‌ای وجود ندارد. این سبک شعر، زمانی که نوشته می‌شود و از موسیقی برای همراهی آن استفاده نمی‌گردد، بیش از شعر، به‌نثر قافیه‌دار شبیه است.

شناخت متون هائوی، بررسی جدید متون فارسی میانه را به دستخط پهلوی ممکن ساخته است، و مشخص می‌شود که همان اصول اساسی، در مورد وزن این متون، نیز صادق است. از آنجا که قطعه حماسی یادگار ذریران و شعر معماگونه درخت آسوریگ (*draxt Asurig*) در زمره این متون قرار می‌گیرند، می‌توان فرض کرد که اشعار غیر مذهبی دوران ساسانی نیز همانند اشعار مذهبی به همین سبک سروده می‌شدند.

بنابراین در اینجا دومین دلیل از میان رفتن شعر خنیاگری کهن مشخص می‌گردد و آن این است که سبک سرایش این شعر با روی کار آمدن انواع جدید منظومه سازی، در دوران نفوذ اعراب، به طور کلی طرفداران خود را از دست داد. پس از پیروزی (اعراب)، شعرای فارسی زبان به تدریج، سرودن اشعار به عربی را آغاز کردند و سرانجام اوزان بومی خود را بر اساس الگوهای جدید تغییر شکل دادند. احتمالاً در میان افرادی که از ذوقی عالی برخوردار بودند، شعر نوین به دلیل نغز بودن و لطافت خود، سریعاً گسترش یافت و شعر کهن در میان کسانی که کمترین تأثیر را از فرهنگ بیگانه گرفته بودند، یعنی میهن-پرستان، زرتشتیان سرسخت و اعضای فقیرتر جامعه، مدت طولانی تری رایج بوده است، ولی افول آن به دلیل از دست دادن حامیان ثروتمند و متفقد اجتناب ناپذیر بود. معهذاً، اواخر قرن یازده و اوایل قرن دوازده یک شاعر ایرانی توانست با وجود با رودکی از لحاظ کسب شهرتی پایدار، برای وطنش در یک سطح قرار دهد. «از میان تمامی ذخایری که از خاندان ساسان و سامان به روزگار ما رسیده است، هیچ چیز جز آواز بارید و قصیده‌های رودکی به جای نمانده است.»^۱

شعر خنیاگری، پس از فتح اعراب، نیز مدت‌ها، احتمالاً، تا زمانی که به نحوی شایسته و مناسب خوانده می‌شد، و نه آن زمانی که عاجزانه از بر سروده یا از روی کتب خواننده می‌شد، مورد ستایش بود. بی‌توجهی تدریجی نسبت به آن نیز به همین اندازه آشکار است - آنچه نوشته نشد و باید شامل مطالب بسیاری بوده باشد، فراموش گشت - و آنچه نگاشته

۱- نظامی عروضی، چهار مقاله. ۲- شاعر قدیمی انگلیسی (۱۲۵۵ میلادی).

شد، یا از میان رفت و یا در مواردی چون ویس و رامین برای مطابقت با سلیقه‌های جدید، تغییر شکل یافت. در تمام موارد نتیجه یکسان بود و آن اینکه اشعار ختیاگری ناپدید شد. مشابه این جریان در انگلستان وجود دارد. در این کشور پس از پیروزی نورمان‌ها (*Norman*) اشعار بی‌قاعده و بی‌وزن آنگلو ساکسون (*Anglo-saxon*) باروی کار آمدن اوزان قافیه‌دار فرانسوی، کنار نهاده شده و در نتیجه تقریباً تمام اشعار غیرمذهبی که در انگلستان تا آن زمان به صورت شفاهی باقی مانده بود، نابود گشت. به علاوه در هر دو کشور، در نتیجه اصلاح اوزان مؤکد قدیمی، به وسیله به کارگیری قافیه، تا حدودی پیشرفت حاصل شد. در انگلستان اشعار بی‌وزن (*Brut*) لایامن (*Layamon*)^۲ را داریم. در ایران دو شعر اوستایی مشخص گشته‌اند که یکی از آن‌ها به طور قطع مربوط به دوران قبل از پیروزی (اعراب م.) است و در هر دو آن‌ها قافیه‌های ساده با اوزان مؤکد و سیلاب‌های مختلف پیوند یافته‌اند. این منظومه‌سازی پیوندی در ایران به شکل ادبی ادامه نیافته، اما در میان اشعار محلی و محاوره‌ای که دهان به دهان می‌گشت و با استفاده از موسیقی خوانده می‌شد، نمونه‌های بسیاری دیده شده است، که به نظر می‌رسد، اشکال پیشرفته همان اشعار پیوندی باشد. در این آخرین نوع شعر، ابیات به تدریج نظم بیشتری یافته‌اند، به نحوی که برخی از ناظران، گاهی اوقات نوسانات تعداد سیلاب‌ها را بیش از آنکه ناشی از قوانین شعری بدانند به زشتی آنها نسبت داده‌اند.

مکاتب به جای مانده از شعر شفاهی، در دورانی که ثبت شده‌اند، به مراحل مختلف بی‌حاصلی رسیده‌اند. ایوانف (*W. Ivanov*) در ناحیه کم جمعیت و خشک سبزواری، اشعار بسیاری را شنید که مؤلف آن‌ها عموماً شناخته نشده‌اند. به نظر می‌رسد که مدرکی در مورد اشعار ختیاگری حرفه‌ای وجود نداشته، ولی روش ترکیب با ویژگی‌های ثابت آن، استعاره‌های متداول و ضوابط تکراری در سنت ختیاگری وجود دارد. ایوانف آثار بی‌نظیری از یک نقالی طویل یافت که به نظر می‌رسید، زمانی به صورت شعر، شناخته شده بوده است. ولی شعر رایج صرفاً، غزلیاتی بود که از اشعار عاشقانه، مرثیه و یا آوازهای گروهی ساربانان تشکیل شده بود. جنگ‌ها، دشمنی‌ها و ستیزها، در زندگی یا اشعار روستاییان محبوب، جایی نداشتند. ولی ترانه‌های مناسب حال که بیانگر پاره‌ای حوادث بودند، رواج داشتند. معمولاً برای مراسم عروسی و جشن‌های مهم، و به خصوص مانند دوره ساسانیان برای جشن نوروز و نیز در روستاهای باستانی‌تر، در اجتماعات شبانه، و در مسابقات شعر سرایی که به ویژه در میان جوانان برگزار می‌گشت، اشعار جدید سروده می‌شد. شعر معمول شعر باغی بود، که چهاربیتی نامیده می‌شد. ایوانف اظهار می‌دارد که برای سایر اشکال شعر، واژه خاصی که به وسیله آن مردم، نوع شعر را بشناسند وجود نداشت. از آنجا که این اشعار نادر هستند، هر یک به شیوه فارسی میانه، یا با اولین بیت و یا به نام قهرمان آن و یا بر حسب مضمون آن، نام گذاری می‌شدند. اشعار همواره، به صورت ترانه اجرا می‌شدند و در ترانه‌ها، تغییر تعداد سیلاب‌های یک بیت، را می‌پوشانند. الحان، متفاوت بودند که تعدادی از آن‌ها به نظر ایوانف واقعا زیبا ولی اکثراً یک نواخت بود.

به نظر می‌رسد که لوریمر (*R. Lorimer*) در میان بختیاری‌ها، شاعر حرفه‌ای نیافته باشد.



شعر در میان آنان گسترشی وسیع تر داشت و نمایانگر روشی دلیرانه تر و متنوع تر در زندگی بود. لودیجر، قطعات تاریخی را (که از جنگ‌ها و عداوت‌های قبیله‌ای حکایت می‌کسرد)، مرثیه‌ها، اشعار تفرلی، هجوایات، ترانه‌های مربوط به عروسی‌ها و مراسم عزاداری و لالایی‌ها را ثبت کرد. در اشعار این قوم نیز مانند ترانه‌های سبزواری‌ها، عناوین مشخص، و قطعات تکراری و لغات باستانی دیده می‌شدند، که امروزه در محاورات روزمره مورد استفاده قرار می‌گیرند. بسیاری از اشعار علیرغم سادگی موضوع و اندیشه، بسیار کنایه آمیز و حتی برای خوانندگان آن‌ها مبهم بود، به نظر لودیجر کیفیت این اشعار به حدی پایین بود که او مدت‌ها از اینکه آن‌ها را شعر بنامد، اکراه داشت. در حقیقت به نظر می‌رسد که شعر بختیاری مدت‌ها قبل، متولد شده و در دهه دوم این قرن، دیگر سنتی روبه زوال و میرانده، بوده است.

دارمستتر (Darmesteter) در اواخر قرن نوزدهم یک سنت خنیاگری محفوظ مانده را در میان افغان‌ها یافت. در آنجا گرچه رامشگری ابتدایی رواج داشت، و هر مردی ممکن بود رباب خود را بردارد و آواز بخواند، ولی کاتب خنیاگری حرفه‌ای نیز وجود داشت که در آن‌ها استاد، هواداران خود را آموزش می‌داد و اشعار خود و اشعار سنتی را به آنان می‌آموخت و برای تسلط بر روش‌های حرفه‌شان آن‌ها را با خود به مجامع می‌برد. این شعرای حرفه‌ای، اکثراً، ولی نه منحصرأ، از میان طبقات *dum* بودند. شعرا افغانی، اشعار عاشقانه، تصانیف تاریخی و مذهبی، افسانه‌ها و نظریات سیاسی را شامل می‌شد. دارمستتر اشعار را ساده و نیرومند، محدود از لحاظ بیان عقاید و علائق، ولی برخوردار از نیرو و تازگی خاص خودشان یافت. شعر شفاهی بلوچ‌ها که در آغاز قرن جاری توسط ام. لانگ‌ورث دیمز (M. Longworth Dames) گردآوری شد، بسیار شبیه به شعر افغانی است، ولی تفاوت قابل توجهی در پرورش آن‌ها وجود دارد، زیرا *dom* های بلوچستان، خودشان شاعر نبودند بلکه فقط سروده‌های دیگران را می‌خواندند، تقریباً تمامی

شعرا بلوچ بودند و از اینکه در مجامع عمومی برنامه اجرا می کردند به خود می بالیدند. نام آن‌ها همراه با ترانه‌هایشان حفظ شده است.

مان (O. Mann)، در اوایل قرن جاری در میان کردها، رامشگری سازمان یافته‌ای شبیه به رامشگری افغان‌ها یافت، که رهبری آن به عهده دستاها (wasta) (استادانی) بود که هواداران خود را به‌طور شفاهی آموزش می دادند. يك شاگرد ساعی، گاهی اوقات خود را با چندین معلم مربوط می ساخت و به این ترتیب دانش عظیمی از اشعار به دست می آورد. مان معتقد است که نیروی حافظه برخی از این افراد کاملاً با آواز پیوند یافته و قادر به تقریر تحت شرایط مصنوعی نیستند. خنیاگران کرد، در منازل خان‌ها و نیز در میان دهکده‌ها و شهرهای کوچک هنر نمایی می کردند و مجموعه آوازهای آن‌ها، نیز مانند بختیاری‌ها، نمایانگر شیوه زندگی خانه‌به‌دوشی آن‌هاست. اما در کمتر از نیم قرن بعد، لس‌کات (Lescot) نه اثری از مکاتب رامشگری کردی و نه خنیاگری حرفه‌ای واقعی یافت. شاعری که با خانه خان پیوند داشت، چهره‌ای متعلق به گذشته و بی تردید قربانی گرامافون و رادیو بود، و لس‌کات با افرادی که در قهوه‌خانه‌ها مردم را سرگرم می کردند و آمانورهایی که مجموعه ترانه‌هایشان ناقص بود، کار می کرد و اشعار پراکنده‌ای از مامی آلان (Mamé Alan) از میان برخی خوانندگان قرن بیستم گردآوری نمود.

به نظر نمی رسد که هیچیک از این سنن خنیاگری اخیر، موضوعی از دوران باستان را در برداشته باشند، معهد اشعار آن‌ها را فقط می توان از روی مدارک درونی، تاریخ-گذاری نمود. برخی از قدیمی ترین تصانیف تاریخی بلوچی متعلق به قرن شانزدهم و تصانیف افغانی مربوط به قرن هجدهم هستند. Mamé Alan کردی احتمالاً چند قرن قدیمی تر است و در آن‌ها اشاراتی به اشخاصی از قرون چهاردهم و پانزدهم شده است. برای اشعار تاریخی بختیاری زمان مشخصی تعیین نشده است. داستان‌های شاهنامه، در میان کردها و بختیاری‌ها، رواج دارد، و لسی روشن است که این حکایات از منابع مکتوب استخراج شده است. این مکاتب خنیاگری، با وجود داشتن محتوای نسبتاً نوین، می توانند به داشتن سابقه ادبی کهن و این که پایانی برای سنتی دو هزار و پانصد ساله هستند به خود بیالند. در کلیه موارد آن‌ها در اجتماعات فقیر، ساکن کشورهای خشک یا بیابانی که از لحاظ زندگی معنوی و هنری محدودیت داشته‌اند، باقی مانده‌اند. بدیهی است که این مکاتب، با وجود داشتن ماحصلی جالب، نمی توانند برای قضاوت در مورد شعر خنیاگری ایران باستان معیاری مناسب باشند. این شعر توسط خنیاگرانی خلق می شد که در میان آن‌ها بهترین شعرا و موسیقی دانان سرزمینی غنی و بارور یافت می شدند که در دربار و نزد پادشاهان خود نیز از احترام برخوردار بودند.

ترجمه مهری شرفی