روایت در نقشمایهٔ (رِپرتُوار) رامشگرانِ خراسان

آمنه یوسف‌زاده

۱ـ بَخشی کیست؟

رامشگران در فرهنگ‌های سنتی نقش مهمی بازی می‌کنند. اگر در بعضی جاها آنان را به نام عاشق می‌شناسند و در بعضی دیگر به نام آغین[۱]، در خراسان و تُرکمنستان و اُزبکستان آنان را بخشی می‌نامند. اصل این واژه تُرکی‌ست که خود از واژهٔ چینی پوشی (Po - shi) بـه مـعنای «دانشور» گرفته شده است.[۲] به گفتهٔ پوپ (Poppe) زبانهای تُرکی کهن و تُرکیِ میانه مستقیماً از زبان چینی تأثیر پذیرفته بودند[۳]، و از طریق تُرکان اویغور بود که برخی عناصر چینی به ادبیات مغولیِ قرن‌های ششم و هفتم هجری راه یافت.

بخشی‌ها را در شمال خراسان و کم و بیش در سراسر آسیای میانه در میان قزاقان و قرقیزان و اُزبکان و تُرکمانان و نـیز در شـمال افـغانستان در مـیان تـاجیکان و در مـنطقهٔ سـین جـیانگ (Xinjiang) در تُرکستان چین می‌توان دید.

واژهٔ بخشی در ادبیات فارسی و تُرکی پس از آمدنِ مغولان به ایران پـدیدار شـد. بـه نـظر می‌رسد نقشی که بخشی‌ها در آن روزگار به عهده داشته‌اند، گاه نقشِ شَمَن شفابخش بوده است و گاه نقشِ راهبِ بودایی. این واژه امروز نیز در نزد برخی از اقوام تُرک مانند اویغوران و قزاقان و قرقیزان به معنای شَمَن به کار می‌رود. به عکس، در میان اقوام دیگر واژهٔ بخشی در طول قرن‌ها به معنای رامشگر و روایتگر و خوانندهٔ افسانه‌ها و حماسه‌ها به کار رفته است.

در شمال خراسان و در میان تُرکمانانِ شمالِ شرقی مازندران، واژهٔ بخشی عنوانی محترمانه است و معمولاً خواننده و روایتگرِ داستان و نوازندهٔ دو تار را (که بیشتر وقت‌ها دوتارش را خود

می‌سازد) بدین نام می‌خوانند. رامشگر، انسان فرهیخته‌ای‌ست که به بازگویی و گزارشِ خاطره‌ای شگرف می‌پردازد و به هنگام اجرایِ نقشمایه‌اش ذهن و زبان خود را به دستِ آن خاطره می‌سپارد، خاطره‌ای که از پدر خود به ارث برده است. این خاطره را رامشگر در طی زندگانیِ مشترکِ خانوادگی ـ اگر بخت یارش بوده باشد ـ از پدر یا عموی خود که بخشِ عمدهٔ عمرش را در کنار آنان می‌گذراند، فرا می‌گیرد. برخی از رامشگران در نزد استاد ـ که تُرکمانان او را خلیفه می‌نامند ـ آموزش می‌بینند.

زندگیِ بخشی‌های امروز، چه خُنیاگر حرفه‌ای باشند و چه نیمه حرفه‌ای، تنها از راه موسیقی تأمین نمی‌شود. بیشتر وقت‌ها افزون بر نوازندگی به کارکشاورزی و آرایشگری و آموزگاری نیز می‌پردازند. ما در طی تحقیقات خود پی بردیم که بسیاری از رامشگرانِ شمالِ خراسان کار آرایشگری می‌کنند یا پیش‌تر به این کار اشتغال داشتند. به گفتهٔ آگاهان محلی، بخشی ـ آرایشگرانِ خُراسان در گذشتهٔ نزدیک به نوعی طبابت هم می‌کرده‌اند. روستاییانی که دچار یرقان می‌شدند یا نیاز به بادکش گذاشتن و دندان کشیدن داشتند به آنان رجوع می‌کردند.

آیا این به معنای آن است که بخشی‌ها نقش شَمن را که در گذشته عهده‌دار بودند، دوباره به عهده می‌گیرند؟ این را به یقین نمی‌توانیم گفت، هر چند همانندی‌هایی که گهگاه میان بخشی‌های امروز و بخشی‌های گذشته‌های دور به چشم می‌خورد، جالب است.

اکثر رامشگرانِ بزرگِ خُراسان، از هر قوم و قبیله‌ای باشند، به سه زبان تُرکی و فارسی و کُردی می‌خوانند. گونه گونی قومی در این منطقه به ویژه در بخش شمالیِ آن بسیار چشمگیر است. این گونه گونی و در آمیختگیِ قومی علت‌های مشخصِ تاریخی دارد. بسیاری از قوم‌های ساکنِ خراسان مانند برخی قبایل تُرک از گذشته‌های بسیار دور در این سرزمین جایگیر شده‌اند. برخی دیگر را دولت‌های مرکزی در طی قرن‌ها به منظور تقویت قدرتِ دفاعی مرزهای کشور به آنجا تبعید کرده‌اند. مانند کُردان کورمانج[۴] که کوچ آنان به منطقه خراسان از قرن دهم هجری آغاز شده و تا عصر قاجار ادامه یافته است.

بخشی‌ها بنا به سنت در مراسم روستایی مانند عروسی و ختنه‌سوران می‌نوازند و می‌خوانند. در گردهمایی‌های خصوصی و گاه در قهوه‌خانه نیز صدای ساز و آواز بخشی‌ها را می‌توان شنید. مراسم عروسی منبع درآمد خوبی برای برخی از بخشی‌ها به شمار می‌رود. متأسفانه امروزه در قهوه‌خانه‌ها تلویزیون جای رامشگرانِ سنتی را گرفته است. موسیقی بخشی‌ها را در برنامه‌های تکنوازی نیز که اغلب در چارچوب جشنواره‌ها برگزار می‌شود، می‌توان شنید. بخشی‌ها معمولاً به تنهایی می‌نوازند و می‌خوانند.

۲ ـ نقشمایهٔ (رِپرتُوار) بخشی

● آمنه یوسف زاده

نقشمایهٔ رامشگرانِ شمالِ خراسان دو گونهٔ اصلی را در بر می‌گیرد. نخستین گونه سراپا شاعرانه است و تنها از شعر تشکیل شده است که با نوای ساز همراهی می‌شود. شعرهایی را که بخشی‌ها می‌خوانند یا شاعران نامداری مانند مختوم قُلی (شاعر تُرکمنِ قرن دوازدهم هجری) و جعفرقُلی (شاعر کُردِ خراسان قرنِ سیزدهم هجری) سروده‌اند و یا شاعرانی که چندان نامدار نیستند.

گونهٔ دوم که خاص بخشی‌هاست گونهٔ روایتگرانه است. بدین معنا که بخشی داستانی را روایت می‌کند. در ایران، داستان به معنای رایج آن در زبانِ مردم، به قصهٔ بلندی گفته می‌شود که روایتگری آن را روایت می‌کند و می‌توان آن را حدِ وسط حماسه و حکایت‌های عامیانه دانست. از این رو، به قصه‌های منظوم ـ منثور و رُمانس‌های قرون وسطاییِ اروپای غربی نزدیک‌تر است. داستان در میان اُزبکان و اویغوران و تُرکمانان و قاراقالپاق‌ها اصطلاحی‌ست که به‌طور اَخص به شعرِ شفاهیِ رزمی اطلاق می‌شود[۵] و از سرودواره‌های (Ballades) بلندی تشکیل شده که ممکن است روایتِ آن چهار یا پنج ساعت و یا حتا چندین روز به درازا کشد. داستان‌هایی که بخشی‌های شمال خراسان روایت می‌کنند معمولاً به زبان تُرکی‌ست. این داستان‌ها را از زبان اقوام دیگرِ تُرک در آسیای میانه و آذربایجان نیز می‌توان شنید.

بخش بزرگی از نقشمایهٔ رامشگران از سنت شفاهی پیش از نوشتار سرچشمه می‌گیرد. با این همه، برخی از حکایت‌ها و شعرها در گذرِ زمان به صورت دستنویس یا نوشته‌های چاپیِ

عامیانه از نوع ادبیاتِ دوره گردانِ اروپایی با کیفیتی نازل و نامرغوب به نوشتار تبدیل شده‌اند. گذشته از این، بیشتر بخشی‌ها کتابچه‌ای دارند که در آن ترانه‌ها و متن داستان‌ها را نوشته‌اند و از آن به عنوان یادداشت استفاده می‌کنند، گو این که هنگام تک‌نوازی و از برخوانی به آن رجوع نمی‌کنند.

از نظر مضمون، داستان‌ها را می‌توان به سه گروهِ اصلی تقسیم کرد.

الف) مضمون عاشقانه

این نوع داستان‌ها ماجراهای عاشقانهٔ قهرمان و دلبر او را بازگو می‌کنند که همیشه با مخالفت و ناسازگاری همراه است و اُلگوی آنها حماسه‌های غنایی قرون وسطایی مانند لیلی و مجنون و فرهاد و شیرین است. این گونهٔ روایتگری در میان رامشگرانِ تُرک زبان به ویژه در آسیای میانه بسیار رایج است. از میان شناخته‌ترین این داستان‌ها می‌توان از کرم و اصلی، غریب و شاه صنم، حَمرا و صیاد خان، حَمرا و حورالقا، گُل و صنوبر، سیف‌المَلک، شاه اسماعیل و گُلزار خانم، طاهر و زُهره نام بُرد. داستانِ طاهر و زُهره را در آناتولی و در تُرکستانِ چین نیز می‌شناسند.

ب) مضمونِ مذهبی و عرفانی

داستان‌هایی از این دست، کارهای بزرگِ نشردهندگانِ اسلام را بازگو می‌کنند، مانند داستان بابا روشن که به معجزه‌های حضرت علی (ع) مربوط می‌شود و داستان محمد حَنَفیه، پسر علی‌بن ابی‌طالب، که جنگجویی قوی پنجه و بی‌مانند بود. هم چنین به بازگوییِ کارهای شگفت و معجزه‌های رهبرانِ معنویِ نهضت‌های بزرگ عرفانی می‌پردازند، مانند ابراهیم اَدهم، بنیادگذار و یکی از نخستین عارفانِ مکتبِ عرفانیِ خراسان در قرن دوم هجری. در داستان به این پرسوناژها کارهای برجسته و دلاوری‌های قهرمانانه نسبت می‌دهند که در واقع ویژگی این گونه داستان‌هاست. ذکر این نکته ضروری‌ست که حتی در داستان‌هایی با مضمون مذهبی گرایش روشنی به سبک پُرشور رومی (Romanesque) دیده می‌شود؛ مثلاً پرسوناژهای مقدس به کمک عاشقان می‌شتابند تا که شور عشق‌شان به سرانجام رسد (مانند داستان بابا روشن). در بعضی داستان‌ها خودِ پرسوناژهای داستان ماجراهای عاشقانه از سر می‌گذرانند (مانند داستان محمد حَنفیه).

ج) مضمونِ سراپا قهرمانانه

داستان‌های قهرمانی زادهٔ سنت حماسیِ ایرانی‌اند، به ویژه از پرسوناژهای اصلیِ شاهنامهٔ فردوسی مایه می‌گیرند. آرمانی که رُستم باز نمود آن است الهام‌بخش نوع جدیدی از قهرمانِ مردمی مانند کوراُغلوست که قهرمانِ شناخته‌ترین و رایج‌ترینِ حماسه در میان بسیاری از اقوام آسیای میانه و دیگر جاها مانند کِردان و گرجیان و ارمنیان و آذربایجانیان است. داستان‌های

قهرمانی با مضمونِ میهن‌پرستانه نیز در این دسته جای می‌گیرند که کارهای برجسته و احوالِ برخی از شخصیت‌های تاریخی را بازگو می‌کنند. در اینجا از داستان‌های دیگری نیز باید یاد کرد که از رویدادهای تاریخیِ نزدیک به زمان ما سرچشمه می‌گیرند. این داستان‌ها را، که همه منظوم هستند، بخشی‌های کُرد به آواز می‌خوانند. درونمایهٔ این داستان‌ها را دلاوری‌های جنگجویان کُرد به ویژه در شورش‌هایی که در گذشته بر ضد دولت‌های مرکزی صورت می‌گرفت، تشکیل می‌دهد. مانند شعرهای حماسیِ مربوط به دلاوری‌های شورشگرانی همچون سردار عوض و جَجوخان. بیشتر این شعرها را در اواخر دورهٔ قاجار سروده‌اند.

از آنجا که داستان‌های مربوط به ماجراهای عشقی قهرمانان از همه پُر شمارتراند، گفتار خود را اساساً به آنها اختصاص می‌دهیم. این داستان‌ها را بخشی‌ها به زبان تُرکی روایت می‌کنند.

ساختار داستان

داستان‌ها نقاط مشترک بسیار دارند، به ویژه در زمینهٔ ساختارِ داستان که همیشه کم و بیش ثابت است: زایش و رشد و بالندگیِ قهرمان. دیدار با زنِ قهرمان یا فراخواندن او به ماجراهای داستان، آزمون‌هایی که قهرمان به کمک معجونی معجزه‌گر از سر می‌گذراند، پیروزی نهایی قهرمان. داستان معمولاً با ازدواج قهرمان و محبوبه‌اش پایان می‌گیرد، هر چند شور عشقی که آنان را به هم می‌پیوندد همیشه با شادمانی همراه نیست. حقیقت این است که بسیاری از داستان‌هایِ حماسیِ عاشقانه سرانجامی اندوهبار دارند. مانند طاهر و زُهره، کرم و اصلی، معصوم و افروز پَری. با این حال، بسیار پیش می‌آید که رامشگر به منظور خشنود ساختن شنوندگان‌اش، این سرانجام تیره را تغییر می‌دهد و به قهرمان یا به دلدار او زندگیِ دوباره می‌بخشد. چه بسا این دوباره زنده شدنِ قهرمان که اغلب به یاری پرسوناژهای مهم اسلام یا اشخاص پرهیزگار و پارسایانِ نمونه ممکن می‌شود، برای آن است که داستان با دین سازگار در آید.

شکل داستان‌ها

شکل مناسب این نوع داستان‌ها معمولاً آمیزه‌ای‌ست از قطعات منظوم و پاره‌های منثور. این آمیختگی را هم در حماسه‌های قهرمانی می‌بینیم و هم در حماسه‌های عاشقانه. اما بیش از همه در حماسه‌های عاشقانه دیده می‌شود و یکی از ویژگی‌های این حماسه‌هاست، خاصه در سنت‌های موسیقایی که دارای حماسه‌های منظوم به معنای واقعی کلمه‌اند. این خصلت را پژوهشگران به ویژه در میان قزاقان به تحقیق باز نموده‌اند. حماسه‌های قهرمانیِ قزاقان مانند آلپامیش (Alpamish) بیشتر به صورت منظوم است، در حالی که حماسه‌های عاشقانه‌شان مانند قیززیبک (Oiz Zibek) آمیزه‌ای است از نظم و نثر.[۶]

● رونش گل افروز

پیشینهٔ این شکلِ روایتگرانه که در آن اشعار روندِ حکایت را قطع می‌کنند به دوران باستان باز می‌گردد و آن را هم در ادبیات شفاهی می‌توان یافت و هم در ادبیات نوشتاری. رد آن را در قصه‌های هزار و یک شب می‌توان گرفت. شکل آمیختهٔ نظم و نثر ویژگیِ این قصه‌هاست. البته ناگفته نماند که در همهٔ آنها بخش‌های منثور بر بخش‌های منظوم می‌چربد. شکل آمیختهٔ نظم و نثر را در حماسه‌های شفاهیِ قرون وسطاییِ عرب نیز می‌توان دید، مانند سیرت بنی‌هلال. ابن حزم، شاعر و فیلسوفِ عرب زبانِ آندُلُس (۳۸۵ ـ ۴۵۵ هجری) در اثر عاشقانهٔ خود، طوق الحمامه، این شکل را به کار برده است. این شکل در تاریخ ادبیات تُرک، همچنان که کتاب دده قورقوت گواهی می‌دهد، پیشینه‌ای دراز دارد. این کتاب نخستین و یگانه سندِ نوشته در زمینهٔ حماسهٔ قرون وسطاییِ تُرک در دوره اوغوز است.[۷] در سنت‌های شفاهیِ معاصر این شکل را در میان تُرکان آناتولی و منطقهٔ بالکان و نیز در میان آذربایجانیان و تُرکمانان و اُزبکان و قزاقان و قاراقالپاق‌ها می‌توان یافت. در بیشتر این فرهنگ‌ها آواز رامشگر را نوای ساز همراهی می‌کند، اما در برخی از آنها رامشگر از هیچ سازی استفاده نمی‌کند.

بخش‌های منظوم و منثور داستان بر حَسَب فرهنگ‌هایی که آمیختگیِ نظم و نثر در آنها رایج است، کارکردهای گوناگون دارند. به عنوان مثال، در میان قزاقان هیچ تفاوتِ کارکردی میان نظم و نثر وجود ندارد و هر دو را هم برای روایت ماجراها و رویدادهای شورانگیز به کار می‌برند (که رامشگر آنها را به صیغهٔ سوم شخص بازگو می‌کند) و هم برای بازگویی حال و هوای فردیِ

قهرمان از زبان خود وی[۸] در میان اُزبکان نیز چنین است. «بیان منظوم تنها به گفتارهای مستقیم قهرمانانِ اصلی محدود نمی‌شود... بلکه آن بخش از داستان را نیز که به صیغهٔ سوم شخص حکایت می‌شود در بر می‌گیرد.»[۹]

به عکس، در میان رامشگرانِ خراسان، بخش منظوم که به صیغهٔ سوم شخص بازگو می‌شود سخن سرایی‌هایی بلند را که در تار و پود داستان پراکنده‌اند به هم می‌پیوندد و وسیلهٔ نقل و روایت نقل و روایت ماجراهاست و بازگویندهٔ عادی‌ترین گفتارهایِ مستقیم پرسوناژهاست. پاره‌های منظوم را که نشان دهندهٔ فرا رسیدنِ گفتار مستقیم پرسوناژهاست، به ویژه در نمودهای سوزناکِ آن، رامشگران همراه با نوای دو تار می‌خوانند.

قاعدهٔ بی‌چون و چرایی که اندازهٔ بخش‌های منظوم را نسبت به اندازهٔ بخش‌های منثور تعیین کند، وجود ندارد. رامشگر خود در هر تک نوازی کمیّت آنها را نسبت به یکدیگر تغییر می‌دهد. وانگهی، بخشی حرفه‌ای و ماهر کسی‌ست که بتواند هر چه بیشتر شعر[۱۰] در روایت خود وارد کند.

۱ ـ بخش‌های منثور داستان

بخش غالب داستان را نثر تشکیل می‌دهد و کار اسباب چینی (Intrigue) در داستان به نثر صورت می‌گیرد. در بیشتر رامشگری‌هایی که از رامشگران خراسان ضبط کرده‌ایم، بخش‌های منثور به زبان فارسی‌ست. زیرا فارسی را کم و بیش همهٔ ساکنان این منطقه می‌فهمند. البته روشن است که وقتی شنوندگان همه تُرک‌زبان باشند رامشگر، بخش منثور را به تُرکی بازگو می‌کند.

شیوهٔ بازگوییِ بخش‌های منثور به سنت‌های روایتی دیگر در ایران مانند سنت‌های روایتی افسانه‌های فولکوریک بسیار نزدیک است. این پاره‌های منثور صرفاً جنبهٔ واژگانی و خبر رسانی دارند. از همین رو، رامشگر در مقام روایتگرِ داستان به بازخوانی نثری آهنگین، حتا مسجّع می‌پردازد که از نقالان حرفه‌ای به وام می‌گیرد، نقالانی که در گذشته با آنها رابطه‌ای تنگاتنگ داشته است. در گذشته، بخشی و نقال هر دو در قهوه‌خانه‌ها هنرنمایی می‌کردند و برخی از بخشی‌ها به کار نقالی نیز می‌پرداختند.

از برخوانیِ قطعه‌های منثور با کار بست فرمول‌هایی کم و بیش ثابت مشخص می‌شود که برای پیشبرد اسباب‌چینی در داستان یا نشان دادنِ تغییری در دیدگاه روایت به کار می‌روند. این فرمول‌ها رکن مهم روایت به شمار می‌روند. تعریفی که میلمان پاری (Milman Parry) از فرمول به دست می‌دهد و آن را به فرمول‌های حماسهٔ هومری نزدیک می‌کند به نظر بسیار جالب می‌رسد. او فرمول را گروهی از واژه‌ها می‌داند «که کاربُرد منظم دارند و در وزن‌های یکسان به کار

می‌روند تا ایدهٔ بنیادین معینی را بیان کنند.[۱۱]» استفاده از این فرمول‌ها در جاهای مختلف داستان برای مشخص کردنِ فصل‌بندی داستان ضروری‌ست.

بدین سان فرمول‌ها را به شرح زیر می‌توان دسته‌بندی کرد:

۱ـ فرمول‌های پیش درآمد داستان

از این فرمول‌ها برای مشخص کردنِ سرآغاز داستان استفاده می‌کنند. اینک نمونه‌ای بسیار کوتاه: اما راویان اخبار و ناقلانِ آثار و طوطیان شیرینِ شکر و شیرین گفتار چنین روایت کرده‌اند.

۲ـ فرمول‌های تعلیقِ حکایت

در ضمن داستانسرایی هنگامی که بخشی می‌خواهد وضع یکسانی را از زاویه‌ای دیگر توصیف کند فرمولی به کار می‌برد که با آن، پرسوناژی را که تا آن لحظه پرسوناژ مرکزی داستان بود به حال انتظار می‌گذارد تا به سرگذشتِ دیگر نقشبازانِ داستان بپردازد.

۳ـ فرمول‌های وارد کردنِ عناصر آوازی در داستان.

هنگامی که رامشگر می‌خواهد از نثر به نظم بگذرد فرمول‌های گُذار به کار می‌برد. رایج‌ترین فرمول این است: «حال ببینیم چه گفت». این فرمول را برای مثال در کتاب دده قورقوت جا به جا می‌بینیم که هنوز در روایت‌های رزمیِ شاعرانهٔ تُرکیِ معاصر به کار می‌رود. فرمول‌های دیگری نیز به کار می‌برند، از جمله: «در اینجا شاعر، سخن به شعر گفت و من، خدمتگزار حقیر شما، به خود اجازه می‌دهم که بگویم...». همچنان که می‌بینیم بیشتر وقت‌ها رامشگر می‌کوشد تا از خود

سیمای فروتنِ روایتگری ساده عرضه کند. در واقع، او از این طریق بر ارزش والای سنتی که خود در آن جای دارد، تأکید می‌کند.

۴ـ فرمول‌های نتیجه‌گیری

ساخت و پرداختِ پایان داستان به‌طورکلی کم‌تر از آغاز آن است. بیشتر وقت‌ها قطعهٔ پایانی بسیار کوتاه است و رامشگر به گفتن این سخنِ کوتاه بسنده می‌کند که قهرمان و دلدارِ او سرانجام به منظور خود رسیدند. در برخی نتیجه‌گیری‌های درازتر، رامشگر سخن از زبانِ خود می‌گوید و به درازگویی می‌پردازد و، برای مثال، از شنوندگان پوزش می‌طلبد از این که در طی روایت داستان احتمالاً اشتباهاتی مرتکب شده است. یا برای شنوندگان‌اش آرزوی سلامتی و شادکامی می‌کند. هنگامی که در پایان داستان، دلدادگان پس از تحمل رنج‌ها و سختی‌های فراوان به هم می‌رسند، رامشگر از این فرصت سود می‌جوید و دعای خیر بدرقهٔ راه حاضران می‌کند و از خدا می‌خواهد که بهترین آرزوهای آنان را نیز هر چه زودتر برآورده کند؛ و یا ممکن است رامشگر اندرزهایی به تازه دامادان و تازه عروسان بدهد.

۵ـ فرمول‌های مربوط به مداخلهٔ رامشگر در داستان

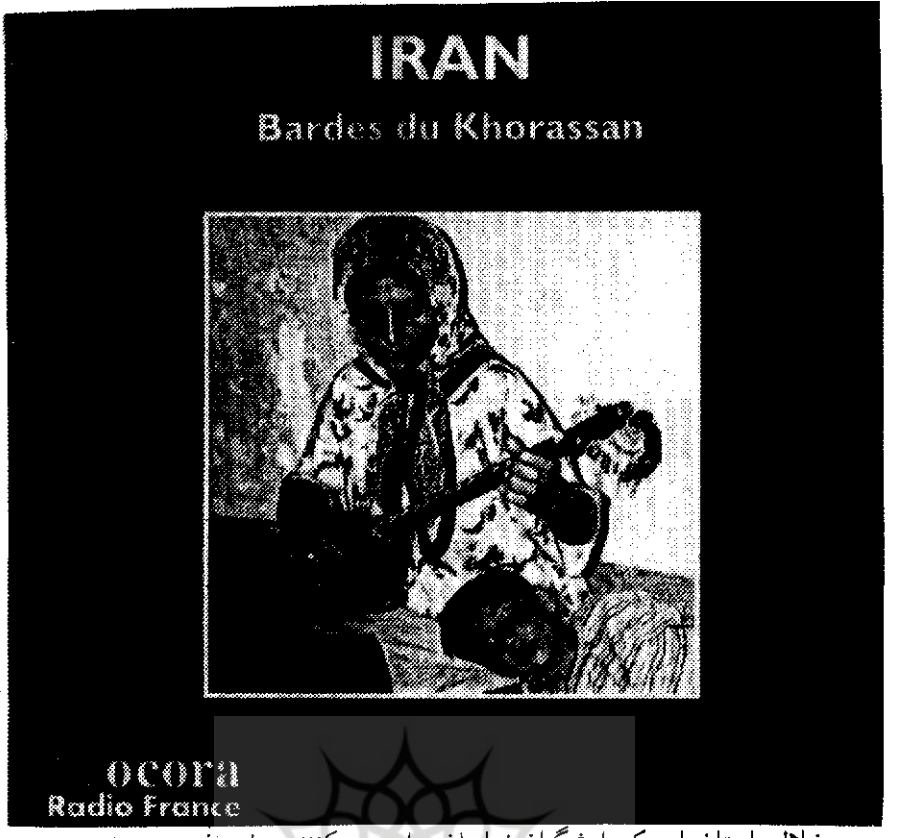
رامشگر ممکن است عقاید و پسندهای سیاسی و اخلاقی و اجتماعی خود را هنگام بازگوییِ قطعات منثور وارد داستان کند. برای مثال، ممکن است تأسف خود را از مشکلات کنونیِ کشور ابراز کند یا از برخی مسائل اجتماعی روز یاد کند.

بعضی وقت‌ها نیز ممکن است ضمن ستایش از دلاوری‌ها و جنگاوری‌های قهرمانِ داستان، این نکته را نیز بیفزاید که چنین خصلت‌هایی را متأسفانه در دنیای امروز نمی‌توان یافت. هم چنین ممکن است روایتگر نکته‌پردازی‌هایی در باب کامجویی وارد داستان کند که این کار به ویژه نیوشندگانِ (Audience) مرد را خوش می‌آید.

۲ـ بخش‌های منظوم داستان

الف) شعرها

لحظه‌هایی را که آواز در داستان ظاهر می‌شود به یقین نمی‌توان تعیین کرد. زیرا شعرها روایتگرانه نیستند. برای اسباب‌چینی در داستان نیز ضرورتی ندارند. با این حال لحظه‌های خاصی هست که در آن‌ها آواز وارد داستان می‌شود. به عنوان مثال، هنگامی که داستان به نقطه‌ای هیجان‌انگیز می‌رسد یا قهرمان و دلدارش از عشق خود سخن می‌گویند و یا هنگامی که یکی از آنان زیباییِ طبیعت را می‌ستاید و یا زمانی که دستخوش غم و اندوه می‌شوند و نیز هنگامی که به زبان نیایش عرضِ نیاز به درگاه آفریدگار می‌کنند، در همهٔ این لحظه‌ها شعر ناگهان ظاهر می‌شود.



در خلال داستان‌هایی که رامشگرانِ خراسان روایت می‌کنند دو نوع شعر می‌بینیم.

۱ ـ شعرهایی که وابسته به داستان‌اند.

۲ ـ شعرهایی که گهگاه در میان داستان ظاهر می‌شوند بی‌آن که رابطه‌ای مستقیم با آن داشته باشند. این شعرها را رامشگر هر جا مناسب بداند وارد داستان می‌کند، مانند چهاربیتی‌های عامیانهٔ خراسانی. هر چند زبانِ داستان‌ها تُرکی‌ست، چهار بیتی‌ها همیشه به زبان فارسی و تابع اوزانِ عروض‌اند.

رامشگر شعرهایی راکه به متن داستان وابسته‌اند همیشه به آواز می‌خواند و همراه با آوازساز می‌نوازد. بخشی‌های نامدار در این آوازخوانی‌ها با نواختن آهنگ‌های متنوع و با خواندن نغمه‌های گوشنواز، استادی خود را به نمایش می‌گذارند.

اشعار با ساختاری موزون و با ترجیع‌بندها و میان پرده‌هاشان با نوای ساز هماهنگ می‌شوند. در پیش درآمدِ آواز، رامشگر یک یا دو واریاسیونِ آهنگین با دوتار می‌نوازد که در واقع، میان پردهٔ پاره شعرهایی‌ست که به آواز می‌خواند. این پاره شعرها از وزنی با سَجع‌های تکراری پیروی می‌کنند که در اصطلاح علم بدیع آن را مربّع می‌نامند و آن نوعی مسمّط است که از چهار مصراع تشکیل شده است. مصراع‌ها همه در وزن مشترک‌اند و معمولاً سه مصراعِ اول یک قافیه دارند و قافیهٔ مصراع آخر بر مبنای قافیهٔ اصلیِ شعر تنظیم می‌شود (a a a b) یا دو مصراع اول و مصراع آخر در قافیه مشترک‌اند و قافیهٔ مصراع سوم پیرو قافیهٔ اصلی شعر است

(a a b a) یادآوری این نکته ضروری‌ست که آوازخوان در روند گام به گام آواز است که به‌طور کامل به وزن قافیه‌دار دست می‌یابد، پارهٔ نخست معمولاً چنان که باید دارای سَجع نیست.

رامشگر بیشتر وقت‌ها داستان‌اش را با آواز می‌آغازد. شعرهایی که جزء بدنهٔ داستان هستند مربوط به قهرمانِ داستان یا پرسوناژی از داستان‌اند، اما شعری که رامشگر آن را به عنوان پیش درآمدِ روایتگری می‌خواند جزئی از داستان نیست و معمولاً مضمونی مذهبی و عرفانی دارد. حاج قربان سلیمانی، بخشیِ نامدار خراسان، در یکی از گفت و گوهایی که نویسندهٔ این سطور با او کرده است، در این باره می‌گوید: «برای شروع کار، نخست چند آهنگ عرفانی می‌نوازیم.» رامشگر در آوازی که به عنوان پیش درآمد می‌خواند از اولیاء خویش می‌طلبد که او را در طی تکنوازی و روایتگری یاری کنند، با این آواز او شنوندگان‌اش را نیز از شروع داستان باخبر می‌کند و از آنان می‌خواهد که خود را برای شنیدنِ آن آماده کنند. این شعرها را رامشگر در مقام‌های تجنیس و نوایی می‌خواند. از این مقام‌ها معمولاً برای بیان اندیشه‌های مذهبی و عرفانی استفاده می‌کنند.

در ایران و در آسیای میانه غالب شاعران تا کنون اشعار خود را در اوزانِ عروضی سروده‌اند. وزن عروضی وزنی کمّی‌ست که در آن امتداد زمانیِ هجاها مبنای وزن شعر شمرده می‌شود. هجاها از نظر کمیّت یا بلند هستند یا کوتاه. هر هجا از دو یا چند حرف تشکیل می‌شود. مرکز هجا معمولاً حرفی صدادار (یا مصّوت) است که حرف‌های دیگر تابع آن هستند. البته گاه ممکن است مرکز هجا حرفی صامت باشد. اما در عروض فارسی مرکز هجا را همیشه مصّوت دانسته‌اند. در داستان‌هایی که رامشگران روایت می‌کنند مبنای وزنِ اشعار، شمارهٔ هجاها است. از این رو این وزنِ را هجایی گویند. در میان بخشی‌های خراسان این وزن را بَرمَق (یا بارماق) می‌نامند که واژه‌ای‌ست تُرکی و معنای آن انگشت است. زیرا هجاها را با انگشت می‌شمارند. این سیستم بر ضعف تکیهٔ نواختی (Accent Tonique) در زبان تُرکی استوار است. در این زبان تکیهٔ نواختی معمولاً به طرفِ هجای آخر کلمه میل می‌کند و در ادای آن هجا می‌افتد، بی‌آن که فرق میان هجاهای بلند و هجاهای کوتاه در این امر دخیل باشد. در نتیجه، در شعر نیز تکیهٔ نواختی روی مصراع آخر می‌افتد. بنابراین، اگر چه بخشی‌های برخوردار از فرهنگِ دانشورانه گهگاه اشعاری در اوزانِ عروضی می‌خوانند، اما پیشینهٔ شعرهای مربوط به نقشمایهٔ داستان‌ها در وزنِ هجایی‌ست. این نکته را نیز بیفزاییم که حضورِ گستردهٔ واژگانِ عربی و فارسی در این شعرها هرگز گُذار به اوزانِ عروضی را موجب نمی‌شود.

ب) نظم و تناسب اشعار

سه نوع نظم شعری در داستان‌ها می‌بینیم.

۱ ـ مصراع‌های کوتاه: رامشگران این مصراع‌ها را یاریم کلام (یا نیم کلام) می‌نامند که هر یک دارای هشت هجاست. تقطیع آنها ممکن است با قاعده باشد (۴ + ۴) یا بی‌قاعده. این دو نوع تقطیع چه بسا در مصراع‌های یک بیت یا یک بند (مرکب از چند مصراع) باهم دیده شوند.

۲ ـ مصراع‌های بلند: رامشگران این مصراع‌ها را بوتون کلام (یا کلام کامل) می‌نامند که هر کدام معمولاً از یازده هجا تشکیل شده است (با تقطیع ۶ + ۵ و گاه ۴ + ۴ + ۳) البته در عمل همیشه حساب دقیق و بی‌کم و کاستِ یازده هجا را نگاه نمی‌دارند. بیشتر وقت‌ها مصراع‌ها ده هجایی یا دوازده هجایی‌اند. مصراع‌های ده هجایی، همچنان که مویل (Moyle) توجه کرده است از همه رایج‌تر است، زیرا با تطویل یکی از هجاها روی دو پایه (رِجْل) [۱۲] یا با افزودنِ یک هجای تکمیلی به صورت حرفِ ندا انحرافِ وزن از قاعده را چاره می‌کنند[۱۳].

برخی از پژوهشگران بر این عقیده‌اند که مصراع‌های بلند شکل تحوّل یافته‌تر مصراع‌های کوتاه‌اند و از تکرارِ رُکن اول مصراع‌های کوتاه پدید آمده‌اند. منشاء این فرض فزونیِ مصراع‌های کوتاه در اشکال سنتیِ حماسه‌های قهرمانی‌ست، درحالی‌که مصراع‌های بلند درگونه‌های پسین‌تر است که به فراوانی ظاهر می‌شوند. با این همه، این فرض را نیز نباید نادیده گرفت که مصراع‌های بلند و کوتاه هر دو از یک مصراع آغازین و نامتمایز سرچشمه می‌گیرند که در آن برای شمارهٔ هجاها قاعده‌ای وجود نداشته است[۱۴].

۳ ـ دیگر مصراع‌های بلند: گاهی نیز به نوع دیگری از مصراع‌ها بر می‌خوریم که چهارده هجایی یا پانزده هجایی‌اند. رامشگران آنها را شاه ختایی یا نوایی و یا بیات می‌نامند. زیرا آنها را با آهنگ‌هایی به همین نام‌ها می‌خوانند.

ج) ویژگی‌های کلی انواع کوتاه و بلند.

گاه ممکن است طول یک بند مرکب از چهار مصراع را با تکرار یک یا دو مصراع درازتر کنند. رایج‌ترین شکل این کار، تکرار نخستین مصراعِ بند اول است.

در هر دو نوع بلند و کوتاه به آواهایِ کمکی مانند اِی، آی، آخ، امان، عزیزم، جان، آهای برمی‌خوریم که حرف‌های ندا و خطاب‌اند و در آغاز یا در پایان مصراع یا حتّا در میان آن ظاهر می‌شوند و بیشتر وقت‌ها برای مشخص کردن تقطیع به کار می‌روند. هدف از به کار بردن این آواهای کمکی در درجهٔ نخست تقویت حالتِ شور و هیجان است، اما گاه آنها را به صورت حشوِ ملیح یا متوسط برای تکمیل شمارهٔ هجاهای لازم به کار می‌برند.

رامشگر در یک آهنگ می‌تواند شعرهایی با درونمایه‌های گوناگون بخواند. در واقع، رامشگر است که مقامِ در خورِ شعر را برمی‌گزیند. به عنوان مثال، مصراع‌های هشت هجایی (یاریم کلام) را معمولاً در مقام‌های زاهد و گرایلی می‌توان شنید و مصراع‌های یازده هجایی را در مقام‌های

تجنیس یا حسین یار. حاج قربان سلیمانی در یک گفت و گوی خصوصی به نویسندهٔ این سطور گفت: «نوازنده صدها آهنگ در اختیار دارد. برحَسَب طبع نیوشندگان‌اش و متناسب با شعرهایش می‌تواند آهنگ‌های شاد، سوزناک، رزمی یا حُزن‌آور انتخاب کند. اما در داستان‌ها بیشتر از آهنگ‌های حُزن‌آور استفاده می‌کند. زیرا این داستان‌ها بازگویندهٔ عشق‌های دلدادگانِ از هم دور افتاده‌اند.»

د) موسیقی در بخش‌های منظوم داستان‌ها

موسیقیِ رامشگران خراسان در درجه نخست موسیقی آوازی‌ست. رامشگر آوازش را با دوتار همراه می‌کند. دوتار اساساً در خدمت آواز است. از این رو به ندرت دیده می‌شود که رامشگران قطعات صرفاً سازی (Instrumental) بنوازند.

برخلاف موسیقی سنتیِ ایرانی که تک آوایی (Monodique) است، موسیقی رامشگرانِ خراسان با استفاده از دو سیم زیر و بم دوتار به گونه‌ای چند آوایی (Polyphonique) اجرا می‌شود. از سیم زیر برای ایجاد توالیِ ملودیک (Ligne mélodique) استفاده می‌کنند. اما سیم بَم با ایجاد فاصله‌های گوناگون نسبت به سیم زیر، آن را در لحظه‌های بسیار موزون همراهی می‌کند. البته سیم بم نیز می‌تواند لمحه‌ای نقش ملودیک ایفا کند.

موسیقیِ بخشی‌ها از شکل‌های ملودیک قابل‌شناسایی تشکیل شده است و هر کدام نام ویژه‌ای دارد که رامشگران آنها را آهنگ یا مقام می‌نامند. البته واژه مقام در اینجا به همان معنایی

که در زبان‌های عربی و ترکی از آن مُراد می‌کنند به‌کار نمی‌رود. در ترکی و عربی واژه مقام مفهوم گسترده مُد (یا مایه) را در بر می‌گیرد. درحالی‌که در موسیقی بخشی‌ها مقام به معنای تیپ ملودیک (Melody type) است و بخشی از آن به عنوان مُدل استفاده می‌کند. تیپ‌های ملودیک، در واقع، چوب بست‌ها یا قالب‌هایی هستند که رامشگر یک سلسله قطعات کوچکِ ملودیک را در درون آنها به هم می‌پیوندد و یکی می‌کند. رامشگران اشعار گوناگونِ تُرکی و کُردی و فارسی را با این مقام‌ها دمساز می‌کنند. مقام‌ها بر پایهٔ مایه‌های (Modes) بی‌نیم پرده (Diatonique) استوارند. میزانِ (Echelle) مقام‌ها از دو دانگِ (Tétracorde) پیوسته تشکیل شده است. ریتم موسیقی گاه متر آزاد (Non mesurée) دارد و گاه متر مشخص (Mesurée).

در پایان، این نکته را نیز یادآوری می‌کنیم که بخش‌های منظوم داستان را که همراه دوتار می‌خوانند، می‌توان به شیوه مستقل و جدا از داستان خواند. نباید فراموش کرد که بخشی به همان اندازه که داستان‌گوست، خُنیاگر نیز هست و آوازها را بیشتر وقت‌ها مستقل از متن روایتی آنها می‌خواند. گذشته از این، در روزگار ما نیوشندگان چندان که باید وقت و فراغت کافی برای شنیدن داستانی از آغاز تا پایان آن ندارند، اما برای شنیدن آوازی به صورت تکنوازی یا رشته‌ای از ترانه‌های غناییِ برخاسته از رُمانس‌های عاشقانه همیشه آماده‌اند. در نتیجه، بسیار پیش می‌آید که بخش‌های منظوم داستان‌ها به صورت ترانه‌های تکی یا سلسله‌ای از ترانه‌ها از یک بخشی به بخشیِ دیگر منتقل شود.

با این همه، امروزه داستان‌ها نیز کوتاه‌تر از داستان‌های گذشته‌اند و از شمار بخش‌های منظوم‌شان نیز روز به روز کاسته می‌شود. این کاهش را از سویی می‌توان پیامد منطقی ضعیف شدنِ سنت‌ها دانست و از سوی دیگر نتیجه حرفه‌ای نبودنِ برخی از رامشگران. این نکته مهم را نیز نباید از نظر دور داشت که حافظه شگرف بخشی مخزن ساده‌ای نیست که هر آوازخوانی بتواند متن‌هایی را از آن برگیرد و طوطی‌وار تکرار کند. تک نوازی و از برخوانی فرایندِ زنده و پویایی‌ست که در طی آن رامشگر به متن شکل می‌دهد و روح زندگی در آن می‌دمد، متنی که از حافظه‌اش می‌تراود اما نه به گونه‌ای مکانیکی بلکه به صورت داد و ستدی میان قطب‌های گوناگون، یعنی میان سنت و نیوشندگان و اشکال موسیقایی و ذوق شخصی و حسّیات رامشگر.

۳ـ نتیجه‌گیری: دورنمای آینده

امروز کم و بیش همه رامشگرانِ بزرگ یا چشم از جهان فرو بسته‌اند و یا بسیار سالخورده‌اند. متأسفانه عوامل چندی این باور را تقویت می‌کند که این شکل نیاکانیِ گفتار و زبان‌آوری مانند شکل‌های بسیارِ دیگری در سراشیبی افتاده است که نه به زوالِ آن بلکه به ناپدید شدنِ صاف و ساده آن خواهد انجامید. با وجود این، هر چند آدمی از دیدن آثار شومی که عوامل مدرن تاکنون

در این سنتِ دیر پای گذاشته است و همچنان می‌گذارد، افسوس می‌خورد ـ مانند پراکندگی نیوشندگانِ سنتی به سبب توسعه شتابان شهرنشینی یا نفوذ رسانه‌های مدرن همچون تلویزیون که یکدست شدنِ فراگیر شیوه‌های زندگی و یکنواختیِ فرهنگ‌های روی زمین از پیامدهای ناگزیر آن است ـ اما نشانه‌های چندی یافت می‌شود که اندکی مایه امیدواری‌ست. چنین می‌نماید که در ایران، پس از سالهای دشواری که موسیقی از سر گذرانده است، نگرانی از زوال و ناپدید شدنِ سنت‌های زنده، کسانی را به جُست و جوی «اصالتِ» نامعلوم و ناروشنی وا داشته است. این جُست و جوگری به‌هرحال به سود شکل‌های فرهنگیِ سنتی‌ست و بی‌گمان شامل هنر رامشگران نیز هست. اگر جای نگرانی‌ست که برخی از بازماندگانِ بخشی‌های بزرگِ خراسان به جای پیگیری کار پدران‌شان در پی‌حرفه‌های دیگر می‌روند، در عوض، دیدن اینکه نواده یازده ساله حاج قربان سلیمانی به خواندن و روایت کردن داستان‌های برگرفته از نقشمایه پدربزرگ‌اش روی آورده، مایه دلگرمی‌ست. آینده شاید کم‌تر از آنچه فکر می‌کنیم تیره و تار باشد.

یادداشت‌ها

۱ ـ در میان قزاقان و قرقیزان، آغین هم به خواننده بدیهه‌ساز اطلاق می‌شود و هم به شاعر به‌طورکلی.

2. Spuler B.: "Bakhshi", The Encyclopaedia of Islam, new edition, vol. 1, Leiden: E. J. Brill, 1960.

3. Poppe N.: "Introduction to Ataic Linguistes", Ural - Altaische Bibliothek 14. Wiesbaden: Otto Harrassowitz, 1965.

۴ ـ کورمانج یا کورمانجی نام زبانی‌ست که این کُردان بدان سخن می‌گویند. برای اطلاع بیشتر دربارهٔ کُردانِ شمال خراسان بنگرید به: دکتر محمدحسین پاپلی یزدی، کوچ‌نشینان شمال خراسان، انجمن ایرانشناسی فرانسه، تهران، پاریس، ۱۹۹۱/۱۳۷۰.

5. Reichl K: Turkic Oral Epic Poetry. Traditions, Forms, Poetic Structure, New - York/London: Garland, 1992, P. 130

6. ibid., p. 130.

۷ ـ کتاب دده‌قورقوت به صورت دو دستنوشته مربوط به اواخر قرن شانزدهم میلادی به دست ما رسیده است که یکی از آنها در کتابخانه در سدن آلمان نگهداری می‌شود و دیگری در کتابخانه واتیکان.

8. Boratov P. N.: "L´épopée et le hikâye", Philologiae Turciae Fundamenta, vol. 2, Wiesbaden: Franz Steiner Verlag, 1965, 11 - 43.

9. ibid. p. 14.

Feldman خلاف این عقیده را دارد به نظر او بخش منظوم نزدِ اُزبکان تنها به گفتارهای مستقیم قهرمانان اصلی محدود می‌شود. بنگرید به:

Feldman, W. R.: "The Motif - Line in the Uzbek Oral Epic", Ural - Altaische Jahrbücher 55, 1983, pp. 1 - 15.

۱۰ ـ در این مقاله واژه شعر را به معنای عام و رایج آن به کار برده‌ایم که عبارت است از هر گونه کلام منظوم.

11. Parry M. ''Studies in the Epic technique of Oral Verse - Making, I. Homer and Homeric Style'', Parry 1971, p. 272.

۱۲ ـ واژه پایه را به پیروی از شادروان دکتر پرویز ناتل خانلری به جای Foot انگلیسی و Pied فرانسوی به کار بُرده‌ایم. این واژه معادلِ واژه عربی رِجْل است که ترجمه اصطلاح عروض هندی‌ست و ابوریحان آن را در التفهیم آورده است. بنگرید به: پرویز ناتل خانلری، وزن شعر فارسی، انتشارات توس، تهران ۱۳۷۳. ص ۱۵۸.

13. Moyle N. K.: The Turkish Minstrel Tale Tradition, New - York: Garland, 1990 İP. 14.

14. Zhirmunsky V.: "Epic Songs and Singers in Central Asia", Oral Epics of Central Asia, Ed. Nora K. Chadwick & V. Zhirmunsky, Cambridge: Cambridge University Press, 1969, pp. 336 - 337.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی