# تداوم سنتی کهن در میان اقوام ایرانی

**زهره زرشناس**

**استاد پژوهشگاه علوم‌انسانی و مطالعات فرهنگی**

در فرهنگ‌های پیش از خط، یعنی فرهنگی که خط در آن نقشی نداشت و در روزگاری که ادبیات نوشته نمی‌شد، هر سنت ادبی به‌صورت شفاهی وجود داشت و حفظ می‌شد. در فرهنگی که با خط آشنا می‌شود، این سنت‌های ادبی شفاهی می‌تواند به نشو و نمای خود ادامه دهد؛ اما هنگامی که خط مهم‌ترین وسیلهٔ بیان می‌شود، حیات این سنت خاتمه می‌یابد. ناگفته نماند که به هنگام نگارش این ادبیات شفاهی، بخشی از عناصر مشخصاً شفاهی انشاء در نوشته برجای می‌ماند. در جوامع بشری، پیش از اختراع خط، افرادی اشعار و داستان‌ها ــ این سنت‌های ادبی شفاهی ــ را برای عامهٔ مردم بیان می‌کردند. بیان‌کنندگان ممکن بود تصنیف‌کننده ـ قوّال ـ نوازنده و یا نوازنده ـ قوّال و یا فقط قوّال همراه با موسیقی یا بدون همراهی آن باشند.

خوشبختانه شواهد و دلایل کافی برای اثبات این امر و نیز آگاهی و دانش بسنده‌ای دربارهٔ قوّالانِ ادبیات شفاهی در دوران کهن، وجود دارد. این گروه‌های حرفه‌ای، دوره‌های آموزشی جدی و درازمدتی را طی می‌کردند تا بتوانند سنت‌های شفاهی عصر خویش را جذب کنند و از همین طریق و در مدارسی ویژه، هنرخویش را به نسل‌های بعدی منتقل کنند. چنین آموزش‌هایی در سراسر جهانِ

فرهنگ، ۵۲-۵۱؛ پاییز و زمستان ۱۳۸۳؛ ص‌ص ۷۴-۵۹

هندواروپایی‌زبان شناخته بوده است. (واتکینز، ۱۹۹۵: بخش ۵،۱)

در ایران پیش از اسلام، از زمان مادها تا دوران ساسانیان، نیز شواهد کافی برای این‌گونه سنت‌های ادبی شفاهی و آموزش آن و نیز قوّالان و تصنیف‌کنندگان(۱) وجود دارد. (بویس، ۱۹۵۴، ۱۹۵۵ و ۱۹۵۷)

در نوشته‌های مورخان یونانی نظیر کتزیاس[1]، دینون[2] و هرودت[3]، به داستان‌ها، قصه‌ها و اشعار این دوره اشاره شده است.

دینون دربارهٔ وجود اشعار مادی در نیمهٔ نخست سدهٔ ششم پیش از میلاد گزارش‌هایی داده است. وی خلاصه‌ای از داستانی را نقل می‌کند که آنگارِس[4] ــ قوّال یا خنیاگر صاحب‌نام مادی ــ در مجلس میهمانی آستیاگ[5]، داستانی منظوم را به آواز برای او می‌خواند و با تمثیلی زیبا، آستیاگ را از خطری که از سوی کوروشِ پارسی در کمین او است، باخبر می‌سازد.(۲)

هرودت (۱۹۷۵: کتاب I،۱۳۲) از سرودهای دینی مادی[6] نام می‌برد که مغ‌ها به هنگام برگزاری آیین‌های نیایش برای ایزدان (= روحانیان مادی) می‌خواندند. تصنیف این سرودها که احتمالاً شباهت‌هایی با یشت‌های اوستایی داشته است، به دورهٔ مادها و یا حتی پیش از آن باز می‌گردد. آتنئوس[7] دربارهٔ مادها گفته است: «بربر[8]ها نیز مانند یونانی‌ها کردارهای پهلوانان را جشن می‌گرفتند و خدایان را ستایش می‌کردند». (شروو، ۱۹۹۸a: ص ۱۰۳)

باتوجه به چنین شواهدی می‌توان گفت که خنیاگری در ایران به دورانی بس کهن باز می‌گردد و بی‌تردید روایت‌های منثور و منظومی دربارهٔ تاریخ باستان، افسانه‌های کهن و داستان‌های عاشقانه، در میان مادها رواج داشت.

تردیدی نیست که در نزد پارس‌ها نیز همانند مادها روایت‌های منثور و منظومی

---

1. Ktesias
2. Dinon
3. Herodotus
4. Angares
5. Astyages
6. θεογονίαι, (theogoniai)
7. Athenaus

۸. یونانی‌ها اقوام دیگر را بربر می‌نامیده‌اند.

دربارهٔ تاریخ باستان و افسانه‌های کهن یافت می‌شد. گزنفون[1] (۱۹۶۸: I، ۱،۲) می‌نویسد: «کوروش بنابر سرودها و داستان‌هایی که تا کنون برجای مانده است، طفلی بود به غایت زیبا، صاحب خصلت‌های نیکو، دانش‌دوست و عاشق افتخار و پیروزی». این عبارتِ گزنفون درواقع اشاره‌ای است ضمنی به ادامهٔ سنت خنیاگری و شکوفایی آن در دوران هخامنشیان. (بویس، ۱۹۵۷: ۲۰)

جشن‌هایی که برای کوروش اجرا می‌شده، همراه با «داستان و سرود» بوده است و این داستان‌ها که به نظر می‌رسد بخشی از سنتی زنده بوده‌اند، بعدها تأثیری عمیق برادبیات دورهٔ میانهٔ زبان‌های ایرانی گذاشته‌اند.(۳)

منشأی بسیاری از حماسه‌های بزرگ ملی را یک یا چند سرود حماسی تشکیل داده‌اند که نخست به قطعات بزرگ‌تر و مستقل حماسی تکامل یافته و سپس از پیوستن یک‌دسته از این قطعات به یکدیگر داستانی حماسی ایجاد شده است.

بررسی گزارش‌های مورخان یونانی دربارهٔ مادها و پارس‌ها حکایت از آن دارد که مأخذ بخش بزرگی از روایت‌های رایج در دوران آنان نیز سرودهای حماسی ملی است که به‌دست خنیاگران حرفه‌ای و غیرحرفه‌ای، با حمایت شاهان و یا عامهٔ مردم، منتقل شده است. یکنواختی و هماهنگی در تکوین حماسهٔ ملت ایران طی سده‌های طولانی، از یشت‌های اوستا تا شاهنامه ـ شاهکار استاد توس ـ شاهدی گویا بر این امر است.

پیش‌تر عنوان شد که خنیاگری در ایران سابقه‌ای بس کهن دارد. بدیهی است که پیروان اوستا نیز ادبیات داستانی سرگرم‌کننده‌ای داشته‌اند که می‌توان تصور کرد به‌صورت منظوم خوانده می‌شده است؛ و پرورش ماهرانهٔ این ادبیات را در قطعات به‌جای‌مانده، چون یشت‌ها، آشکارا می‌توان مشاهده کرد.

به طورکلی می‌توان گفت که در ایران پیش از اسلام انتقال دانش و معرفت عمدتاً برنقل شفاهی استوار بود.(۴) آثار دینی و ادبی به‌سبب علاقه به نگاهداری سنت‌های شفاهی سده‌ها سینه‌به‌سینه حفظ می‌شده و به‌کتابت‌درآوردن آنها سنتی چندان معمول نبوده است. برای نمونه، گفته شده است که کتاب اوستا پس از

---

1. Xenophon

سده‌ها انتقال شفاهی، سرانجام در دورهٔ ساسانیان به رشتهٔ تحریر درآمد و پس از به‌کتابت‌درآمدن نیز کمتر بدان رجوع می‌شد و موبدان برای اجرای مراسم دینی آن را از حفظ می‌خواندند.(۵)

خواه نسخه‌هایی بومی از اوستا به نوشتار درآمده باشد یا نه ــ که شرح آن در این مختصر نمی‌گنجد ــ انتقال متن‌های مقدس، همانند ادبیات غیردینی، باید اساساً شفاهی بوده باشد. به‌سادگی می‌توان فرض کرد که آموزگارانی همانند قوالان روزگاران کهن‌تر، این متن‌ها را به شاگردانی می‌آموخته‌اند؛ بدین‌ترتیب که متن اصلی را در بخش‌های کوچکی قرائت می‌کرده و ترجمه و تفسیر آن را بدان می‌افزوده‌اند تا شاگردان آنها را به‌خاطر بسپارند (شروو، ۹:۱۹۹۹).

اوستا نخستین و کهن‌ترین کتابی است که داستان‌های ملی و حماسی این سرزمین در آن تدوین شده است. در این کتاب و نیز در ادبیات زبان پهلوی، فرایند رشد و نشو و نمای تاریخ افسانه‌ای ایران را تا آن هنگام که در شاهکار گرانقدر فردوسی راه می‌یابد، می‌توان پی‌گرفت.

برطبق یافته‌های جدید ایران‌شناسی، سرودهای اوستایی حاوی مضمون‌هایی ادبی است که به دوران هندوایرانی و حتی هندواروپایی بازمی‌گردد. ساختار اصلی اشعار اوستایی را به ساختار شعر نخستین یونان، یعنی اشعار هومری، تشبیه کرده‌اند؛ حتی بخش‌های مختلف این دو گروه شعری مانند مقدمه یا بخش حماسی ــ مشتمل برتوصیف کردارهای خدایان و یا انسان‌ها ــ کاملاً بریکدیگر انطباق‌پذیرند. از سوی دیگر، سنجش اوستا و ودا[1] ــ کتاب مقدس هندوان ــ از وجود پهلوانان مشترک ایرانیان و هندوان، پیش از جدایی این دو قوم از یکدیگر، حکایت دارد؛ پهلوانانی مانند جم[2] و آبیتن[3] و... که برای هر یک از آنان داستانی خاص تداول داشته و به‌واسطهٔ قوالان یا خنیاگران انتقال یافته است.

گاهان ــ سرودهٔ زردشت ــ از نظر سبک، کهن‌ترین بخش اوستا به‌شمار می‌آید؛ اما یشت‌ها که مجموعه‌ای از سرودهایی در ستایش برخی ایزدان پیش‌ـزردشتی است، از دورانی بسیار پیشتر از زردشت برجای مانده است؛ گرچه سرایش آنها در شکل

---

1. *Veda*

۲. ودا: yama؛ اوستا: yima

۳. ودا: Āptya؛ اوستا: āθβiia

کنونی ممکن است پس از روزگار زردشت انجام شده باشد. ناگفته نماند که نسخهٔ موجود یشت‌ها، رنگ و صبغهٔ زردشتی دارد؛ اما این افسانه‌ها در روزهای شرک و بت‌پرستی و نیز در دورهٔ پهلوانی پیش از زردشت در نواحی شرقی ایران محبوبیت داشته است. در این اسطوره‌ها و افسانه‌ها که سرایندگان ناشناس یشت‌ها سروده‌اند و خنیاگران دوره‌های مختلف منتقل کرده‌اند، هسته و چهارچوب کلی تاریخ روایی ملی و حماسهٔ ملی ایران و پی‌آیی شخصیت‌ها یا ترتیبی زمانی بیان شده است.

پس از تدوین بخش‌های مختلف یشت‌ها که مشحون از داستان‌های حماسی و ملی ایران است، دنبالهٔ این روایت‌ها یکباره قطع نشد و از شمال شرق و مشرق ایران در سایر نقاط ایران رواج یافت وگاه به صورت‌های تازه‌ای درآمد و عناصر جدیدی به آن افزوده شد که بعدها در شاهنامه و کتاب‌های عهد ساسانی و اسلامی دیده می‌شود.

ادبیات دوران اشکانیان نیز، همانند دیگر ادوار پیش از اسلام، به‌صورت شفاهی حفظ می‌شد و به نظر می‌رسد که بخش اعظم آن منظوم بوده و همراه با ساز خوانده می‌شده است. این ادبیات را قوالان، قصه‌گویان و نقالان سینه‌به‌سینه نقل می‌کردند. گروهی از آنان «گوسان»[1] نام داشتند. واژهٔ «گوسان» واژه‌ای پارتی و معادل معنای واژهٔ هنیاگر[2] در زبان فارسی میانه و واژهٔ خنیاگر در فارسی جدید است. این واژه، که در ایران باستان به‌معنای نوازنده ـ خواننده ـ شاعر تداول داشته، دوبار در منظومهٔ عاشقانهٔ ویس و رامین آمده است.[3] در قطعه‌ای مانوی به زبان پهلوی اشکانی که متأخرتر از سده‌های چهارم و پنجم میلادی نیست (بویس، ۱۹۵۷: ۱۱)، می‌خوانیم: چونان گوسانی که هنرکوان (= کی‌ها) و شهریاران پیشین را بیان کند و خود هیچ نکند (= چیزی به‌دست نیاورد).

در این اشارهٔ تاریخی، نخست «گوسان» به عنوان واژه‌ای پارتی مطرح می‌شود و اینکه نخستین سند مستقیم دربارهٔ قوّالی خنیاگران پارتی است و حکایت از آن دارد که پارت‌ها نقش مهمی در نگاهداری سنت ملی ایران ایفا کردند. دربارهٔ آموزش و تربیت گوسان‌ها، مستقیماً چیزی دانسته نیست؛ اما مهارت‌ها و دستاوردهای آنان

---

1. gōsān
2. huniyāgar
۳. منظومهٔ ویس و رامین، اصل پهلوی اشکانی دارد.

گویای آموزش دشواری است که پشت سرمی‌گذاشته‌اند.

گوسان‌ها، شاعران و موسیقیدان‌هایی دوره‌گرد و حافظ داستان‌های ملی ایران بودند. آنها سرگرم‌کنندهٔ شاهان و تودهٔ مردم، ستایشگر، هجوکننده، داستانگو، مرثیه‌خوان، ثبت‌کنندهٔ پیروزی‌های گذشته و مفسر روزگار خویش، و حاضر در سوگ و سور بودند. گوسان‌ها داستان‌های ملی، به‌ویژه داستان‌های کیانیان، نیاکان کافرکیش گشتاسب (حامی زردشت)، را ــ که به روزگاری با ویژگی‌های عصر پهلوانی راستین تعلق دارد ــ به شعر نقل می‌کردند.

دورهٔ حماسیِ کیانی، ادبیاتِ برجسته‌ترین دوران پهلوانی را در روایت‌های ایرانی دربر می‌گیرد. این ادبیات احتمالاً در اشعاری ریشه داشته که در ستایش دلاوری‌ها و ماجراهای پادشاهان کیانی بوده است و خنیاگرانی که به دربارهای ایشان آمد و شد می‌کردند، آنها را می‌خواندند. گرچه دربارهٔ رویدادهای این دوره و تاریخ یا میهن دقیق کیانیان، سندی تاریخی یا مدرکی تأییدکننده در دست نیست، کرده‌های ایشان در اوستا و یا بعدها در شاهنامه روایت شده است و دلیلی برای تردید در درستیِ اساس این کرده‌ها نیز در دست نیست. با مطالعهٔ تطبیقیِ ادب پهلوانی در فرهنگ‌های گوناگون، به درک دریافتی از محیط و ماهیت انتقال افسانه‌های کیانی می‌توان دست یافت.

این داستان‌ها که گوسان‌ها به دوران ساسانیان انتقال داده‌اند، بخشی از منابع خدای‌نامهٔ پهلوی را پدید آورد و سرانجام در شاهنامه بازتاب یافت. گوسان‌ها نقش جالب توجهی در زندگی پارتی‌ها و همسایگان آنان تا دوران ساسانیان ایفا کرده‌اند. آنان شعر حماسی را در دورهٔ اشکانیان فعالانه ترویج می‌کردند و کردارهای شاهزادگان و بزرگان پارتی را همسنگ میثاق‌های پهلوانی کهن جشن می‌گرفتند. اشراف پارتی، این مضمون‌های سنتی و نیز مضامین عصر خود را با گشاده‌دستی راویان تشویق می‌کردند.

شیوهٔ کار این شاعران دوره‌گرد بدین ترتیب بوده که داستانسرا ماجراها و حوادث داستان را نخست می‌آموخته و آنگاه هر بار آن را از نو و به سبک خود و بیشتر به شیوهٔ بدیهه‌سرایی بیان می‌کرده است. آنان از مکانی به مکان دیگر می‌رفته و سرودهای محبوب مردم را می‌خوانده و آوازشان را با سازی نظیر چنگ، بربط،

رود و غیره همراهی می‌کرده‌اند. مهم‌ترین هدف هنر گوسانی، ایجاد شور و هیجان بوده است.(۶) این شعرای دوره‌گرد در یونان قدیم «راپسوده»،[۱] در اروپای سده‌های میانه در قبایل ژرمنی «اشپیلمان»[۲] و در ایالت‌های فرانسه «ژوگلر»[۳]، در شاهنامه «لوری» و در مجمل‌التواریخ (۱۳۱۸: ۶۹) «کوسان» نام دارند. استادان این فن را در آسیای مرکزی و شرق ایران بلبل می‌نامند.(۷)

موضوع جالب دیگری که با زندگی گوسان‌های دوره‌گرد آمیخته، موضوع کوری آنان است. گویا هومر ــ حماسه‌سرای نامی یونان ــ و نیز بسیاری از شعرای دوره‌گرد ترکمن، یوگسلاوی و روسیه نابینا بوده‌اند. در ایران نیز مشهور است که رودکی کور مادرزاد بوده است. احتمالاً موضوع کوری گوسان‌ها ناشی از این مطلب است که هنر گوسانی یکی از معدودترین راه‌های امرارمعاشِ ممکن برای نابینایانِ مادرزاد بوده است. از این‌رو در میان آنان تعداد نابینایان بیش از دیگر پیشه‌ها بوده است (خالقی مطلق، ۱۳۵۷/۲۵۳۷: ۱۱).

شواهد فراوانی در دست است که در دورهٔ ساسانیان خنیاگری در ایران از رشد و بالندگی برخوردار بوده است. پیش‌تر عنوان شد که واژه‌های «هنیاگر»[۴] و «هنیاواز»[۵] در زبان فارسی میانه به‌کار رفته و در زبان فارسی جدید به‌صورت «خنیاگر» آمده است. افزون بر آن، در دورهٔ ساسانی واژه‌های «نواگر»، «رامشگر» و «چامه‌گو»[۶] نیز پدیدار می‌شود (بویس، ۱۹۵۷: ۲۱-۲۰)؛ که بعدها واژه‌های «مطرب» (به‌معنای نوازنده و موسیقیدان)، «مغنّی» (به‌معنای خوانندهٔ سرود) و «شاعر» از زبان عربی، جایگزین این واژه‌ها می‌شود.

در دورهٔ ساسانیان، واژهٔ «هُنیاگر» فارسی میانه، مانند «گوسان پارتی»، هر سه مفهوم نوازنده، خواننده و شاعر را دربر می‌گرفت و فعالیت‌های آنان بسیار نزدیک

---

۱. Rhapsode. این گروه، خوانندهٔ اشعار هُمر (Homer) و هسیُد (Hesiod) بودند؛ اما خود نیز شعرمی‌گفتند و تا سدهٔ پنجم پیش از میلاد، مهم‌ترین پاسداران و مروجان اشعار حماسی یونان قدیم بودند.

2. Spielmann
3. Jongleur
4. huniyāgar
5. huniāwāz
6. Čāme-gū

به یکدیگر بوده است. در زبان فارسی، حتی یک واژه برای «شاعر»، متمایز از «گوسان» یا «خنیاگر»، وجود ندارد. دلیل آن این است که شاعری و نوازندگی و حتی خوانندگی یا قوّالی منفک و جدا از یکدیگر نبوده است. همراهی شعر و ساز به‌گونه‌ای بود که غلام خسروپرویز در پاسخ او، که از دلنشین‌ترین موسیقی می‌پرسد، می‌گوید: «نوایی که شبیه به آواز از ساز زه‌داری برآید و با آوازی که تحریر آن به نوای ساز نزدیک باشد، توأم شود.» (نقل از شاهنامهٔ ثعالبی، ۱۹۶۳:۷۰۹).

شاهنامه در بسیاری جزئیات، سندی برای دوران ساسانی محسوب می‌شود که در آن اشاره‌های متعددی به خنیاگران شده و در این مورد معمولاً از واژهٔ «رامشگر» استفاده شده است. برای نمونه می‌توان از داستان کیکاووس و رامشگر دیو نام برد؛ رامشگری سرودخوان و بربط‌نواز که در شاهنامه در جامه‌ای بیگانه به دربار کیکاووس می‌آید و با خواندن «سرود مازندران»، شاه را می‌فریبد:

چنین گفت کز شهر مازندران  یکی خوشنوازم ز رامشگران

(شاهنامه چ مسکو، ج ۲، ص ۷۷، بیت ۱۹)

از دوران ساسانی، نام خنیاگران مشهور درباری چون بارید، نکیسا (سرگیس) و رامتین برجای مانده است. اشعار و ترانه‌های بارید ـ خنیاگر دربار خسروپرویز (۵۹۱-۶۲۷م.) ـ همچون رودکی ـ ادامه‌دهندهٔ شیوهٔ گوسانی در روزگار سامانیان ـ ساده و جذاب بود. گفته می‌شود که او برای ضیافت‌های پرویز، سیصدوشصت آهنگ ساخت که هر روز یکی را اجرا می‌کرد. از میان آنها تنها از چند نمونه آگاهی داریم.(۸)

گرچه از گوسان‌های پارتی نام خاصی برجای نمانده، روشن است که رامشگری در هر دو دورهٔ اشکانی و ساسانی از ویژگی کلی یکسانی برخوردار بوده است. هنیاگر ساسانی نیز مانند گوسان پارتی، وارث بخشی از موضوعات و مضمون‌های سنتی بود که از روی آنها می‌توانست بدیهه‌سرایی کند و اشعار گوناگونی از ساخته‌های خودش را نیز برآن بیفزاید و به همراهی سازی بخواند. اشاراتی دربارهٔ رامشگری بانوان نیز در این دوره وجود دارد. در داستان بهرام‌گور، در موارد بسیاری به خنیاگری دختران در سنین گوناگون اشاره شده است (بویس، ۱۹۵۷: ۲۹-۲۸).

خنیاگری درباری که شاهان و اشرافیت ساسانی در ترویج آن بسیار

می‌کوشیدند، با زوال شاهنشاهی، به سختی ضربه دید اما از میان نرفت؛ و هنگامی که دودمان‌های محلی ایرانی در خاک ایران استقلال یافتند، این سنت دوران ساسانی، با حمایت دربار، حیات دوبارهٔ خود را در جامه‌ای نو آغاز کرد.(۹) بدیهی است که تحولاتی روی داد و سنت ساسانی با شیوه‌های نو و سنت‌های اسلامی هم‌سازی و مطابقت یافت.

شعر پهلوانی از روزگار اشکانیان که گوسان‌ها سرگذشت شاهان را در بزم و رزم می‌سرودند، محبوبیت بسیار داشت. در دوران ساسانی، این اشعار داستانی (روایی/نقلی) در پارس شناخته بود؛ و «هنیاگران» آغاز دوران ساسانی، آنها را از گوسان‌های پارتی کسب کرده بودند. این اشعار حماسی که در مدح کیانیان سروده شده و با تاریخ دینی زردشتی مرتبط بود، با افسانه‌های سلحشوران پارتی و پهلوانان سکایی، چون رستم، درهم‌آمیخت و به‌دست خنیاگران و گوسان‌ها ترویج و تبلیغ شد و منتقل گردید. در اواخر دوران ساسانی، این حلقه‌های داستانی حماسی که به‌صورتی مسلسل و منظم تدوین شده بود، به کتابت درآمد و تاریخ ملی نیمه‌رسمی یعنی خدای‌نامه، منبع کار شکوهمند و ماندگار فردوسی، نوشته شد. شاهنامه در سدهٔ چهارم هجری/دهم میلادی به نظم درآمد اما اثری به‌جای مانده از ادبیات ساسانی و شاهدی برگستره و غنای آن است و به گفتهٔ شروو (۱۹۹۸b: ۱۶۰)، شعری بلند است که همانند مهابهاراته[1] و رامایانه[2] (دو منظومهٔ حماسی هندی) و ایلیاد[3] و ادیسه[4] (دو منظومهٔ حماسی یونانی)، بخش اعظم آن به‌صورت شفاهی و به‌دست گوسان‌ها و خنیاگران ــ این سرایندگان، قوالان و نقالان گمنام ــ منتقل شده و فردوسی به آن شکل نهایی بخشیده است.(۱۰)

پس از ظهور اسلام، به دلایل گوناگونی چون تغییر سلیقهٔ ادبی و گراییدن شعر فارسی به وزن عروضی، پدیدآمدن قافیه و مهم‌تر از همه ممنوعیت موسیقی، همنوایی شعر و موسیقی کاهش یافت و موسیقی، عنصر درونی شعر شد و همان‌طور که گفته شد، شعر خنیاگری تغییرشکل یافت و ابعاد هنر سه بُعدی خنیاگری از یکدیگر جدا و مستقل شدند و با سلیقه‌های جدید مطابقت یافتند.(۱۱)

---

1. *Mahābhārata*
2. *Rāmāyaṇa*
3. *Iliad*
4. *Odyssey*

با ازمیان‌رفتن حلقهٔ اشرافی دهقانی در ایران از یک‌سو و ریشه‌گرفتن تمدن اسلامی که تمدنی شهری است از سوی دیگر، گوسان‌ها و خنیاگران نیز با تغییراتی به حرفهٔ نقالی، شاهنامه‌خوانی، تعزیه‌خوانی، گوروغلی‌خوانی(۱۲) و شعبده‌بازی، بازیگری، چشم‌بندی و تردستی پرداختند و حتی برخی از آنها همانند هم‌پیشه‌های کهن خود به دربار شاهان راه یافتند و قشر راوی و شاهنامه‌خوان درباری را پدید آوردند.(۱۳)

یکی از اصلاحات اجتماعی اسلام در ایران، شکستن انحصار سواد و معرفت بود که پیش از آن به دو یا سه طبقهٔ خاص تعلق داشت. راوی، در روزگار اسلامی، گرچه باید خوش‌حافظه می‌بود و چندین‌هزار بیت شعر در خاطر می‌داشت، می‌توانست گاه کتابی را همراه داشته باشد و از روی آن بخواند. شاهنامه این‌گونه راویان را «خواننده» می‌نامد:

چو از دفتر این داستان‌ها بسی همی خواند **خواننده** بر هرکسی

(شاهنامه چ مسکو، ج. ۱، ص ۲۲، بیت ۱۳۷)

چنان که در داراب‌نامه (۱۳۳۹-۱۳۴۱: ج ۲، ص ۳۰۳) نیز با شخصی به نام «محمود دفترخوان» روبه‌رو می‌شویم.

گفتیم که پس از اسلام، اشعار خنیاگری در ایران تغییرشکل یافت و منظومه‌سازی در پیوند با موسیقی به‌شکل ادبی ادامه نیافت. اما در میان اقوام گوناگون ایرانی گونه‌هایی اشعار محلی و بومی دیده شده است که با همراهی ساز خوانده می‌شود و به نظر می‌رسد از اشکال پیشرفتهٔ همان اشعار خنیاگری کهن باشد.

ایوانف (۱۹۲۵: ۳۱۳-۲۳۳) در دهه‌های نخستین سدهٔ بیستم میلادی در برخی نواحی کم‌جمعیت سبزوار ترانه‌هایی را شنیده بود که مصنفان آنها همانند خنیاگران کهن عموماً گمنام بودند و شیوهٔ تصنیف ترانه‌ها نیز با آن نعت‌های ثابت و استعاره‌های متداول و رایج و ریخته‌های[1] تکراری، اشعار خنیاگری باستانی را به خاطر می‌آورد. در آن نواحی برای مراسم عروسی و جشن‌های مهم، به‌ویژه،

1. formulae

همانند روزگار ساسانیان، به مناسبت جشن نوروز اشعار جدیدی، معمولاً در قالب رباعی، سروده می‌شد که «چاربیتی» نام داشت. این «چاربیتی»ها به شیوهٔ اشعار فارسی میانه برحسب مضمون شعر یا به نام پهلوانی که در ترانه از او یاد شده است و یا با نخستین بیت آن، نامگذاری و همواره به‌صورت ترانه اجرا می‌شدند.

در همان سال‌ها دامنهٔ شعر در میان بختیاری‌ها گسترده‌تر بود. ترانه‌های خاص عزا و عروسی، لالایی و اشعار عاشقانه و نظایر اینها در میان آنان رواج داشت. همانند ترانه‌های سبزواری در ترانه‌های بختیاری، نعت‌های ثابت و بندهای مکرر و حتی واژه‌هایی بازمانده از دوران کهن، که در زبان محاوره دیگر کاربردی نداشت، مشاهده می‌شد (لوریمر، ۱۹۵۴: ۵۴۵ ـ ۵۴۲؛ و ۱۹۵۵: ۱۱۰ـ۹۲).

لانگ ورث ـ دیمز در آغاز سدهٔ بیستم میلادی اشعار شفاهی بلوچ‌ها را گردآوری کرده است (لانگ ورث ـ دیمز، ۱۹۰۷). ترانه‌های بلوچی را افرادی بومی به‌نام دوم[۱] یا دِوِم[۲] اجرا می‌کردند. دِوِم‌بان[۳] یا دِوِم‌ها کاستی اجتماعی هستند که از نظر بلوچ‌ها فرودست تلقی می‌شوند. اینان معمولاً خود مصنف نبودند و تنها سروده‌های دیگران را می‌خواندند. حرفهٔ اصلی بیشتر دِوِم‌ها که اوستا[۴] نیز نامیده می‌شوند، خوانندگی ـ نوازندگی است. آنان در مجالس عروسی ترانه می‌خوانند و در برخی مجالس دیگر اشعاری از منظومه‌های حماسی بلوچی نظیر «چاکَر و گِوَهرام»[۵]، «دادِشاه»[۶] و «میرکمبر»[۷] را می‌خوانند. بیشتر آنان بی‌سوادند و سرودهای حماسی و عاشقانه را با شنیدن و از راه گوش می‌آموزند.

در میان مردم لرستان، «چل سِروُ» (= چهل سرود) ـ بیت‌هایی با مضمون‌های گوناگون به گویش لکی لُری ـ رواج دارد که به‌صورت ترانه، همراه با ساز، نیز خوانده می‌شود. سراینده یا سرایندگان این «سِرو»ها گمنام‌اند و این ابیات سینه‌به‌سینه از روزگار کهن تا امروز نقل شده‌اند. سِروها با ابیاتی کوتاه و موجز و کلامی غیرمصنوع، ساده و جذّاب‌اند و وجوه گوناگون زندگی ایلی، عشایری و

---

۱. ḍōm (با واج d برگشته retroflex)
۲. ḍwem (با واج d برگشته)
۳. ḍwembān جمع واژهٔ ḍwem در زبان بلوچی
4. ūstā
5. čākar va gwahrām
6. dādešāh
7. mīkambar

روستایی لُرها را مانند باورها، آداب و رسوم و... می‌نمایانند. «چل سرو» که در نوعی تفأل بومی نیز به‌کار می‌رود، جلوه‌ای از ادبیات شفاهی کهن مردم لرستان است که به‌دست قوّالان و خنیاگران گمنام سینه‌به‌سینه منتقل شده و به روزگار ما رسیده است.

در اواخر سدهٔ نوزدهم میلادی، سنت خنیاگری هنوز در میان افغان‌ها زنده بوده است. دارمستتر از مدارس حرفه‌ای خنیاگری نام برده است که در آنجا «استاد» اشعار سنتی و نیز سروده‌های خود را به شاگردانش می‌آموخت. بیشتر این خنیاگران حرفه‌ای از کاسْت دُم[1] بودند. در میان ترانه‌های افغان‌ها، همانند دوَم‌های بلوچی، تصنیف‌های عاشقانه، تاریخی و حماسی و نظایر اینها دیده می‌شد. دارمستتر این تصنیف‌ها را ساده، محدود از نظر بیانِ عقاید و علایق اما با تازگی خاصی، ویژهٔ این تصنیف‌ها، توصیف کرده است (دارمستتر، ۱۸۹۰ـ۱۸۸۸: cxcI-ccxV).

در آغاز سدهٔ بیستم میلادی در میان کردها نیز رامشگری منظم و متشکلی همانند رامشگری افغان‌ها وجود داشته است. وِستا[2] یا همان «استادِ» کرد، اشعار شفاهی را به شاگردان می‌آموخته است و حتی شاگردانی بوده‌اند که در خدمت چند استاد دوره‌های آموزشی می‌گذرانده و بدین ترتیب مالک گنجینهٔ بزرگی از تصنیف و ترانه می‌شده‌اند (مان، ۱۹۰۶).

برخی از این رامشگران، در به‌خاطر آوردن تصنیف و ترانه حافظه‌ای شگفت‌انگیز داشتند؛ که احتمالاً پیوند موسیقی و شعر موجب تقویت این حافظه شده بود. با رواج گرامافون و رادیو، درکمتر از پنجاه سال بعد، دیگر اثری از مدارس حرفه‌ای رامشگری در میان کردها دیده نمی‌شد.

امروز درمیان کُردها افرادی با عنوان‌های دوْرِش[3]، ئوسا[4]، وستا[5]، گورانی ویژ / بژ[6]، قصّه ویژ / بژ[7] و گورانی وُتن[8] هستند که به نظر نگارنده؛ همانند دوم‌های بلوچ و دُم‌های افغان، به نوعی تداوم‌بخش همان سنت خنیاگری کهنِ

---

1. ḍum
2. wästā
3. dowreš / dəwreš
4. ?osa
5. wästā
6. gorānī w/biž
7. qesse w/biž
8. gorānī woten

هندواروپایی‌اند. برخی از این افراد به کسب و کار عادی (مثلاً کشاورزی) اشتغال دارند و درکنار آن به «گورانی ویژی (= خوانندگی)» و «قصّه ویژی (= داستانگویی)» می‌پردازند. اما گروهی از آنان فقط از طریق رامشگری امرار معاش می‌کنند. برخی رامشگران دوره‌گردند و لُتی[1] نامیده می‌شوند. بیشتر رامشگرانِ کرد با سازهایی نظیر دف، تنبور و شِمشال[2] آشنایی دارند و ساز در نزد ایشان از تقدس ویژه‌ای برخوردار است. برای نمونه، اگر دف پاره شود، آن را شهید می‌نامند و یا شمشال و تنبور خود را به آسانی به دستِ غیر نمی‌سپارند. اکثر آنان بی‌سوادند و ترانه و قصه را از طریق شنیدن می‌آموزند و به شیوهٔ خود آن را از نو اجرا می‌کنند.

امروز دوْرِش‌ها فقط به مداحی خاندان علوی می‌پردازند و گورانی ویژها صرفاً ترانه‌هایی را می‌خوانند که شعرش را دیگری سروده است و یا قصّه ویژها در مراسمی مانند مولودی، داستان‌هایی دربارهٔ حضرت محمد(ص) نقل می‌کنند. اما در گذشته‌ای نه چندان دور به اسامی گورانی ویژهایی برمی‌خوریم که ترانه‌های سرودهٔ خویش را خود می‌خوانده و با ساز همراهی می‌کرده‌اند.(۱۴) حسن زیرک (متوفی به سال ۱۳۴۵ ش.) و یا سیدعلی‌اصغر کردستانی (مشهور به سِیْ عسکر[3]) که صفحاتی ضبط شده از صدای او نیز برجای مانده است و یا عثمان کِمنه‌ای[4]، که ترانه‌های کردی اورامی[5] می‌خوانده و هم‌اکنون در قید حیات است(۱۵)، از آن جمله‌اند.

بدیهی است که امروز با حضور فراگیر صداوسیما، این حرفه رونق خود را در تمامی ایران از دست داده و رو به نابودی کامل است. ای کاش به نحوی بتوان از فراموشی و نابودی این حرفهٔ چند هزارساله پیشگیری کرد!

## پی‌نوشت‌ها

۱. این افراد بعدها «گوسان (در زبان پهلوی اشکانی: gōsān)»، «هنیاگر (در زبان فارسی میانه:

---

1. loti

۲. šəmšāl، نوعی نیِ برنجی.

3. seyaskar

4. kemne (نام دهی در کردستان)

5. Ūrāmi

huniyagar)»، «رامشگر» و «خنیاگر» نیز نامیده شده‌اند.

۲. آنگارِس، کوروش پارسی را به دَدی ترسناک تشبیه می‌کند که در باتلاق رها شده است و اگر برهمسایگان چیرگی یابد، دیگر هیچ جنگجویی هماورد او نخواهد بود.

۳. برای نمونه، بر متن فارسی میانهٔ کارنامهٔ اردشیر بابکان؛ با توجه به همانندی‌هایی که در داستان‌های مربوط به زندگی کوروش و اردشیر وجود دارد.

۴. باسیلیوس (Basilius) (حدود ۳۷۷م.) گفته است که مغان کتاب نداشته‌اند ... بلکه پسران از پدران خود تعلیم می‌گرفتند. (بیلی، ۱۹۷۱: ۱۶۴)

۵. در کتاب‌های پهلوی از موبدانی یاد شده است که به هنگام انجام‌دادن کارهای روزانه، تمامی اوستا و زند (= ترجمه و تفسیر اوستا به زبان فارسی میانه) را از حفظ می‌خوانده‌اند.

۶. رامشگر بیگانه در شاهنامه، کیکاوس را بی‌پروا از هر خطری به دیاری بیگانه، به مازندران می‌کشاند و سرود مولیانِ رودکی، امیر سامانی را وامی‌دارد که بی‌موزه پای در رکاب آورَد.

۷. در آغاز داستان رستم و اسفندیار آمده است:

ز بلبل شنیدم یکی داستان  که برخواند از گفتهٔ باستان

(شاهنامه. چ مسکو، ج ۶، ص ۲۱۷، ب ۱۷)

۸. برای مثال ترانه‌هایی دربارهٔ مرگ شبدیز ــ بهترین اسب شاه ــ که با آن ترانه، جان مهتر شاه را نجات داد و یا سرود خسروانی که آن را لحنی از سروده‌های باربد خوانده‌اند. (برهان قاطع)

۹. رودکی شاعر نابینای دربار نصربن احمد سامانی با شعر نغز و آوای گرم خویش که آن را با نوای چنگی تر و دل‌انگیز همراهی می‌کرد، یادآور نکیسا و باربد، خنیاگر ـ شاعران بلندآوازهٔ دربار خسرو دوم، است.

۱۰. یادآور می‌شود که دربارهٔ منابع فردوسی، از نولدکه (۱۹۲۰) تا دیک دیویس (۱۹۹۶)، آرا و نظرهای گوناگون و گاه ضد و نقیضی ارائه شده است که شرح آن در این مختصر نمی‌گنجد.

۱۱. نمونهٔ بارزی از این دست، منظومهٔ ویس و رامین است که صورت تغییرشکل‌یافتهٔ اشعار گوسانی پارتی است.

۱۲. گوروغلی‌خوانی بیشتر در کشور تاجیکستان رواج دارد.

۱۳. برای مثال، در مجلس شاهرخ تیموری که مردی ادیب و شاهنامه‌دوست بود، شاهنامه‌خوان‌ها حضور داشتند. حتی نظامی عروضی در چهار مقاله از راوی فردوسی، بودلف، نام می‌برد. (خالقی مطلق، ۲۵۳۷/۱۳۵۷: ۸ ـ ۹)

۱۴. ناگفته نماند که اشعار عرفانی نظیر اشعار مولانا و یا غزل‌های حافظ را نیز به همراه ساز خود می‌خوانده‌اند.

۱۵. یادآور می‌شود که تارآواهای عثمان کمنه‌ای سخت آسیب دیده است.

## کتابنامه

خالقی مطلق، جلال. ۱۳۵۷/۲۵۳۷. «مطالعات حماسی (حماسه‌سرای باستان)». سیمرغ، نشریهٔ بنیاد شاهنامهٔ فردوسی، ش ۵، ص ۲۷-۳.

خلف تبریزی، محمدحسین. ۱۳۶۱. برهان قاطع. به کوشش محمدمعین. ۵ جلد. تهران: انتشارات امیرکبیر.

داراب‌نامه. ۱۳۴۱-۱۳۳۹. تألیف مولانا شیخ حاجی‌بن‌محمدبن‌شیخ احمدبن مولانا علی بن‌حاجی محمد المشهور به بیغمی. مقدمه، تصحیح و تعلیقات از ذبیح‌الله صفا. ۲ جلد. تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.

شاهنامهٔ ثعالبی. ۱۹۶۳. به قلم ابومنصور عبدالملک‌بن محمدبن اسمعیل‌الثعالبی. ترجمهٔ محمود هدایت. تهران: مکتبةالاسدی.

فردوسی، ابوالقاسم. ۱۹۷۱-۱۹۶۳. شاهنامه. ۹ جلد. مسکو.

مجمل‌التواریخ و القصص. ۱۳۱۸. مؤلف ناشناس. به کوشش ملک‌الشعرای بهار. تهران: چاپخانهٔ خاور.

Baily. H.W. 1971. ***Zoroastrian Problems in Ninth-Century Books***. Oxford.

Boyce. M. 1954. "Some Remarks on the Transmission of the Kayanian Heroic Cycle". ***Serta Cantabrigiensia***, studies presented to the XXII International Congress of Orientalists Mainz, p. 45-52.

_____ . 1955. "Zariadres and Zarēer". ***BSOAS***. 17. p. 463-477.

_____ . 1957. "The Parthian gōsan and Iranian Minstrel Tradition"***JRAS***, 10-45.

Darmesteter. J. 1888-1890. ***Chants populaires des Afghans***. paris.

Davis. Dick. 1996. "The Problem of Ferdowsi's Sources", ***Journal of the American oriental society***. Vol. 118. No. 1. p. 48-57.

Herodotus. 1975. Translated by A.D. Godley. Vol. 1. London.

Ivanov. W. 1925. "Rustic Poetry in the Dialect of Khorasan", ***JASB***. n.s., xxi. pp. 233-313.

Longworth-Dames. M. 1907. ***Popular Poetry of the Baloches***. London.

Lorimer. D.L.R. 1954. "The Popular Verse of the Bakhtiārī of s.w. Persia", ***BSOAS***. xvi. p. 542-5.

_____ . 1955. "The Popular. Verse of the Bakhtiārī of s.w. Persia", ***BSOAS***, xvii, p. 92-110.

Mann, O. 1906. ***Die Mundart der Mukri-Kurden. Berlin***.

Nōldeke, Th. 1920. ***Das Iranische Nationalepos***. Heidelberg.

Skjaeyvø. P.O. 1998a. "Royalty in Early Iranian Literature", ***Proceedings of the third European Conference of Iranian Studies***. Wiesbaden, p. 99-107.

_____ . 1998b. " ***Eastern Iranian Epic Tradition II Rostam and Bhīṣma***". Acta Orientalia, Hung. vol. 51 (1-2), p. 159-170.

_____ . 1999. "Avestan Quotations in Old Persian Literary Sources of the Old Persian Inscriptions", ***Iranojudaica IV***, Jerusalem, P. 1-64.

Watkins, Calvert. 1995. ***How to kill a Dragon, Aspects of Indo-European Poetics***. Newyork and Oxford.

Xenophon. 1968. ***Cyropaedia***. Translated by Walter Miller. Vol. I. Book I, II, 1, Loeb.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی