بررسی دو آواز مازندرانی[1]

بحثی درباره وزن فهلویات و اشعار غیر فارسی در آوازهای محلی

ساسان فاطمی

مقدمه

وزن کلام آوازهای مازندرانی بحث‌انگیز است، به ویژه از آن‌رو که خود اهل ادب و حتی شعرای این خطه دراین مورد اتفاق نظر ندارند. هستند خبرگانی که (به حق) این اشعار را هجایی می‌دانند و در عین حال، از نظر وزن، تابع موسیقی (جوادیان، ۱۳۷۴:۳۳ و ۱۶۷: ۱۳۷۰) و نیز شاعران و شعر شناسانی که به عروضی بودن همه یا بخشی از این اشعار رای می‌دهند. عمادی معتقد است که امیری‌ها عروضی‌اند ، هر چند گاهی ضرورت‌های ملودیک هجاهای کوتاه و بلند را جایگزین یکدیگر می‌کند (عمادی، ۱۴: ۱۳۷۳). اشرفی، که خود شاعر است، برخلاف عمادی، با استثناء کردن امیری‌ها همه دیگر اشعار مازندرانی را عروضی به حساب می‌آورد (گفت و گوی شخصی) و غلام حسین کبیری، باز هم شاعری دیگر، در وزن اشعار مازندرانی کوچک‌ترین تعارضی با اصول عروضی نمی‌بیند (گفت و گوی شخصی).

اما استادان ادبیات فارسی چگونه در مورد اشعار شفاهی و عامیانه، که کلام آوازهای مازندرانی بخشی از آنها را تشکیل می‌دهند، قضاوت می‌کنند؟ بحث در این مورد بسیار کهن است و مشخص‌ترین گواه تاریخی آن به قرن هفتم هجری بازمی‌گردد، یعنی زمانی که کارشناس بزرگ عروض، شمس قیس، به ناحق، رقبای خود را در مورد «ناشی‌گری» شعرای محلی در به کار بردن اصول عروضی متقاعد کرد. ما پیش از آن که به بحث‌های مورد نظر بپردازیم به‌طور بسیار خلاصه (چرا که وفور مراجع در این زمینه ما را از اطناب کلام بی‌نیاز می‌کند) اصول پایه‌ای عروض را در زیر شرح می‌دهیم.

عروض فارسی و دوبیتی‌های عامیانه

از نظر کشش دو نوع مصوت در زبان فارسی قابل تشخیص است: مصوت‌های کوتاه مثل آ، اِ، اُ، و مصوت‌های بلند مثل آ، ای، او. هجاها از ترکیب یک مصوت با یک، دو یا سه مصمت به دست می‌آیند و می‌توان آنها را به شکل زیر دسته‌بندی کرد:

- هجاهای کوتاه، از ترکیب یک مصمت و یک مصوت کوتاه: مَـ (U).
- هجاهای بلند، از ترکیب یک مصمت و یک مصوت کوتاه و یک مصمت: من، از ترکیب یک مصمت و یک مصوت بلند: ما (-)
- هجاهای کشیده، از ترکیب یک مصمت، یک مصوت بلند و یک مصمت: مار، یا از ترکیب یک مصمت، یک مصوت کوتاه یا بلند و دو مصمت دیگر: مست یا ماست (- U)

ترتیب هجاهای کوتاه و بلند در تمام مصرع‌های یک شعر باید حتماً یکسان باشد. با این حال این نظم دلبخواهی نیست. مدل‌های متریک یا بحرهایی وجود دارند که بر اساس کلمات کمک حافظه‌ای مثل مفعول، مفاعیل، فعولن و غیره فرمول‌بندی شده‌اند. این کلمات در واقع ارکان فرمول‌های متریک به شمار می‌روند. بحر اشعار عامیانه فارسی غالباً بحر هزج مسدس مقصور یا محذوف است (در این مقاله از این پس آن را به اختصار هزج می‌نامیم) که از دو مفاعیلن و یک فعولن (یا مفاعیل) تشکیل شده و نوع شعری که از این وزن تبعیت می‌کند عموماً دوبیتی است.

همه این توضیحات به شعر فارسی ارتباط می‌یابد و دوبیتی‌های عامیانه اکثر مناطق ایران، که به فارسی یا به یکی از لهجه‌های این زبان سروده می‌شوند، از نظر وزن از مدل هزج پیروی می‌کنند (از جمله ن. ک. به کوهی کرمانی، ۱۳۱۷). اما مورد دوبیتی‌های مناطق غیر فارسی زبان به این سادگی نیست. در واقع هر چه از فارسی دری دورتر می‌شویم انطباق وزن دوبیتی‌ها با مدل هزج ناروشن‌تر می‌شود؛ چنین است مثلاً وضعیت اشعار تبری، لری و کردی. همین‌جاست که اختلاف عقیده‌ها آشکار می‌شود، مضافاً بر این که دوبیتی‌های موجود در پاره‌ای ازاین زبان‌هااز نظر تعداد هجاها تفاوتی با همتاهای فارسی زبان خود ندارند[۲] و بعضاً با نزدیک شدن به مدل هزج تا حدی توقعات عروض فارسی را برآورده می‌کنند. بنابر این دو نوع دوبیتی وجود دارد، یکی عروضی و دیگری نوعی که انطباقش با قوانین عروض چندان روشن نیست.

اما باید دانست که دوبیتی‌های عروضی محصول تغییر ماهیت دوبیتی‌های کهنی‌اند که بخشی از فهلویات را تشکیل می‌داده‌اند. این فهلویات به نوعی حد واسط میان شعر پیش از اسلام و شعر عروضی فارسی بوده‌اند (شمیسا، ۳۶۴: ۱۳۷۴)، دوبیتی‌هایی که، به ویژه قبل از ظهور عروض فارسی، در مناطقی که زبان رایج همچنان پهلوی باقی مانده بوده است، توسط شعرای گمنام و «عامی» و عموماً بی‌سواد سروده می‌شده‌اند. بنابر این می‌توان ریشه‌های آن را در ادبیات پیش از اسلام تصور کرد. محبوبیت این فهلویات به‌قدری بوده که حتی در دوره‌های پس از ظهور شعر عروضی فارسی نیز شعرای معروف محلی، در کنار اشعار فارسی، به سرودن آنها ادامه می‌داده‌اند.

اینجاست که مسأله وزن این دوبیتی‌ها به معما تبدیل می‌شود. شمس قیس با کمال تعجب متوجه اختلافی می‌شود که میان اشعار فارسی این شعرا و فهلویات آنها وجود داشته است: یکی از نظر وزن کاملاً «صحیح» و دیگری به‌طور غیر قابل درکی «نادرست»[۳] (همان: ۳۴۲). نظر شمس قیس مبنی بر نادرست دانستن این دوبیتی‌ها (و نظرات مشابهی که احیاناً شعرا و یا عروض‌دانان دیگر می‌داده‌اند) باعث شده که در طی قرن‌ها فهلویات خود را با عروض فارسی یا به عبارت دیگر با بحر هزج تطبیق دهند؛ نسل‌های جدید آنها را «تصحیح» می‌کنند.[۴]

اکنون بازگردیم به پرسشی که در بالا مطرح کردیم: نظر استادان ادبیات فارسی درباره وزن اشعار عامیانه چیست؟ در مورد دوبیتی‌های تغییر ماهیت یافته و نسل‌های بعدی این اشعار پاسخ روشن است: خصلت عروضی آنها غیر قابل انکار است. اما درباره وزن دوبیتی‌های غیر فارسی و وزن فهلویات و اشعار دوره پیش از اسلام پرسش واحدی مطرح می‌شود. پژوهش‌های معدودی که بر روی این دو نوع شعر اخیر، که در ضمن آثار ناچیزی از آنها در تذکره‌های کهن به جا مانده، صورت گرفته شاهد عدم اطمینان خبرگان فن است. شفیعی کدکنی ابتدا آنها را هجایی دانسته و بعدها، با تغییر عقیده، نوعی اصول عروضی متمایز با عروض فارسی به وزن آنها نسبت داده است (شفیعی کدکنی، ۵۶۷، ۴۳۸: ۱۳۷۰). اما کدام اصول عروضی؟ خانلری، پس از استدلالات نه چندان متقاعد کننده‌ای، نتیجه گرفته است که «در زبان پهلوی مانند اشعار عامیانه و محلی که اکنون رایج است بنای وزن بر کمیت

هجاها و تکیه کلمه قرار داشته و این دو عامل با هم ایجاد وزن می‌کرده است» (ناتل خانلری، ۷۵ ـ ۷۴: ۱۳۷۳). شمیسا تذکر می‌دهد که یک اصلاح کوچک در تلفظ پاره‌ای از کلمات وزن فهلویات را با بحر هزج آشتی می‌دهد (شمیسا، ۳۵۴: ۱۳۷۴). همایی معتقد است که تلفظ دقیق این اشعار، که در زبان‌های محلی سروده شده‌اند، نشان خواهد داد که همه آنها با بحر هزج توافق دارند (به نقل از شمیسا، همان ۳۶۰).

بنابر این استادانی وجود دارند که معتقدند دوبیتی‌های مذکور از قواعد عروضی پیروی نمی‌کنند و استادان دیگری که وزن آنها را موافق با وزن‌های عروضی به حساب می‌آورند. دسته اخیر اختلاف بین وزن فهلویات (یا دوبیتی‌های غیر فارسی) با بحر هزج را به دو شکل توجیه می‌کنند: یا عدم آشنایی خوانندگان امروزی با تلفظ صحیح این اشعار یا عدم تسلط سرایندگان بر قوانین عروضی.

اما اختلاف عقیده ادبای مازندرانی دربارهٔ اشعاری که به زبان مادری آنها سروده شده و طبیعتاً در تلفظ صحیح آنها مشکلی ندارند چگونه توجیه می‌شود؟ به‌طور خیلی ساده، آنها که به خصلت عروضی این اشعار باور دارند رقبای خود را بیش از حد تحت تأثیر دسته‌بندی رایج هجاهای کوتاه و بلند که منحصراً با زبان فارسی تطابق دارد می‌دانند؛ هجایی مثل بَـ به صرف این که در زبان فارسی کوتاه است در زبان تبری کوتاه به شمار نمی‌آید. بیت زیر را در نظر بگیریم:

ته	بِـ	سه	بَ	هیـ	مه	بِـ	ما	رُ	دا	تنگ
U	—	—	U	—	—	—	—	U	—	—
U	—	—	—	U	—	—	—	U	—	—

(هزج)

همان‌طور که ملاحظه می‌شود کمیت هجاهای بَـ و هیـ با مدل هزج تطابق ندارد: ترتیب هجاهای کوتاه و بلند برعکس شده است. (باید تذکر داد که هجاهای سِه و مه، با وجود کوتاه بودن، از آنجا که در آخر کلمات آمده‌اند، می‌توانند طبق قوانین عروض بلند به حساب آیند). اما، به این ترتیب، طرفداران نظریه عروضی بودن اشعار تبری ما را متهم خواهند ساخت که قواعد مربوط به کمیت هجاها در زبان فارسی را به زبان تبری تعمیم داده‌ایم، چرا که در نظر اینان بَـ و هیـ در زبان مازندرانی به ترتیب بلند و کوتاه به حساب می‌آیند. تعداد قابل ملاحظه‌ای از دوبیتی‌های مازندرانی با یک تعدیل کوچک، یا به عبارت دیگر تصحیح تلفظ، چنان که در بالا مشاهده کردیم با بحر هزج مطابقت می‌کنند. اما دوبیتی‌هایی هم وجود دارند که با هیچگونه تلفظ «صحیحی» در قالب این بحر درنمی‌آیند؛ در این‌گونه موارد انحراف از وزن عروضی از سوی خبرگان مذکور به حساب ناآگاهی سرایندگان بی‌سواد آنها از قواعد عروضی گذاشته می‌شود.

در هر حال به نظر ما اشعار مازندرانی هجایی‌اند و نه عروضی. اما چگونه می‌توان چنین حکمی را اثبات و مخالفان را متقاعد کرد؟ مشکل اینجاست که، از یک‌سو، تاکنون هیچ پژوهش مهمی بر روی کمیت هجاهای زبان تبری، برای تعیین صحت و سقم استدلالات بالا، صورت نگرفته و، از سوی دیگر، تعدادی از دوبیتی‌های مازندرانی از نظر وزن کاملاً با بحر هزج تطبیق می‌کنند و می‌توانند گواه تلاشی عمدی برای خلق اشعار عروضی به حساب آیند؛ تلاشی موفق در پاره‌ای موارد و ناموفق در موارد دیگر.

موسیقی به عنوان ملاک قضاوت

به اعتقاد ما بهترین راه برای اثبات خصلت هجایی اشعار مازندرانی توسل جستن به موسیقی است، زیرا، اولاً سرچشمه همه این بحث‌ها پیرامون وزن اشعار مورد نظر این واقعیت است که با قرائت آنها گوش معتاد به شنیدن اشعار موزون فارسی هیچ‌گونه احساس وجود وزن یا ریتم نکرده آنها را چون کلام منثور دریافت می‌کند. این فقدان آزار دهنده ریتم خبرگان را بر آن داشته تا به هر شکلی دز این اشعار نوعی وزن جست و جو کنند. خانلری، در مورد سروده‌های پهلوی، به روشنی این فرضیه را که آنها هجایی باشند رد می‌کند، زیرا معتقد است که اصل رعایت تساوی تعداد هجاها در مصرع‌ها به تنهایی نمی‌تواند ایجاد ریتم کند، در صورتی که شعر کلام موزون است (ناتل خانلری، ۶۲: ۱۳۷۳). اما واقعیت این است که نه اشعار مازندرانی، نه فهلویات ونه متون منظوم پیش از اسلام هیچکدام نه برای قرائت کردن که برای به آواز خوانده شدن سروده می‌شده و می‌شوند. وابستگی آنها به موسیقی صددرصد است و قدمت این سنت به عهد باستان می‌رسد. مری بُیس تأیید می‌کند که گوسان‌های پارتی و ساسانی اشعار شخصی خود را به موسیقی در می‌آورده‌اند بدون آن که به نوشتن توسل جویند و یک شاعر حرفه‌ای در زمان اشکانیان به اجبار موسیقی‌دان نیز بوده است (بیس، ۷۵ و ۴۴: ۱۳۶۸). وی می‌افزاید: «این حقیقت تکان دهنده وجود دارد که زبان فارسی یک واژه بومی برای شاعر به نحوی که از خنیاگر متمایز باشد ندارد» (همان: ۵۲). فهلویات نیز که ظاهراً از نسل اشعار پهلوی بوده‌اند همیشه با موسیقی همراه می‌شده‌اند. در عین حال، در مازندران، همه خواننده‌ها برای قرائت یک شعر، در صورت تقاضا، مجبورند برای صحیح خواندن، ابتدا آن را به آواز زمزمه کنند، زیرا چنین عملی برای آنها عادی نیست.[۵]

ثانیاً، برای به موسیقی درآوردن شعر عروضی یک قاعده قطعی وجود دارد: ملودی از نظر ریتم تابع توقعات وزن شعر است. یک هجای بلند روی یک نت بلند و یک هجای کوتاه روی یک نت کوتاه خوانده می‌شود. اما باید توجه داشت که ارزش‌های زمانی کوتاه و بلند نسبی‌اند، به این معنی که کشش نت‌های مربوط به هجاهای کوتاه و بلند لزوماً با همدیگر نسبت یک به دو ندارند. یک رکن حاوی هجاهای کوتاه، بلند، بلند مثل فعولن می‌تواند به ترتیب روی نت‌هایی با کشش‌های تقریبی دولاچنگ، سیاه نقطه‌دار، سفید نقطه‌دار یا ترکیبات دیگری که در آنها به هر شکل ارزش‌های زمانی مربوط به هجاهای بلند کشیده‌تر از ارزش زمانی مربوط به هجای کوتاه باشد اجرا شود، به‌طوری که غالباً، به قول کارُن و صفوت، شنونده قادر به تشخیص دادن ساختار ریتمیک نمی‌شود (Caron et Safvat, 1966:134).

با این حال، یک انحراف نسبت به قاعده مذکور در ابتدای هر مصرع، با کوتاه کردن ارزش‌های زمانی بلند، چیزی که می‌توان سبک فشرده یا Sretto نامید، قابل تصور است (cf. Tsuge, 1970:217-220)، هر چند مجید کیانی هرگونه انحراف از قاعده را به مکتب نوین موسیقی کلاسیک ایرانی نسبت می‌دهد (کیانی، ۱۳۵: ۱۳۶۸). به هر حال انعطاف‌پذیری این قانون بدون محدودیت نیست و مثلاً یک هجای کوتاه هرگز نباید بلندتر از یک هجای بلند ادا شود. همانطور که دورینگ به حق اشاره کرده است در این زمینه «همه کاری را به دلبخواه نمی‌توان انجام داد و، بالاتر از همه، راه حل‌های واقعاً خوب اندکاند» (During, Mirabdolbâghi, Safvat, 1991: 91). این انعطاف‌پذیری در آوازهای موزون بیشتر است، به نحوی که برای مطالعه قاعده مذکور تصنیف‌ها و دیگر انواع آوازهای موزون مراجع خوبی به شمار نمی‌روند (ن. ک. به کیانی، ۷۹: ۱۳۶۸ و Caron et Safvat,1966: 164).

بنابر این موسیقی وسیله مناسبی است برای مطالعه وزن اشعار مازندرانی، زیرا این اشعار عامیانه از آنجا که

کاملاً وابسته به موسیقی‌اند طبیعت هجایی یا عروضی خود را در ارتباط با ملودی آشکار می‌کنند. به عبارت دیگر، اگر دوبیتی‌های مازندرانی، آن‌گونه که ادعا می‌شود، از مدل هزج پیروی می‌کنند، باید از تمام ملودی‌های حامل این اشعار بتوانیم ساختار ریتمیکی استخراج کنیم که با این مدل انطباق داشته باشد (دوبار کوتاه، بلند، بلند، بلند و یک بار کوتاه، بلند، بلند).

برای مثال آواز کولی را در نظر بگیریم که کلام آن دوبیتی‌های یازده هجایی‌اند و در تمام منطقه (غیر از بخش غربی) رایج‌اند و محبوب. آوانگاری‌های شماره ۱ و ۲ به ترتیب اولین مصرع‌ها و دومین مصرع‌های ده کتولی مختلف را که توسط هشت خواننده اجرا شده‌اند نشان می‌دهند. این قطعات با معیارهای زیر انتخاب شده‌اند:

۱ ـ از آنجا که هر خواننده سبک اجرایی خاص خود را دارد، برای این که مقایسه بتواند حداکثر امکان تنوع در اجرا را برجسته کند، ما نسخه‌هایی را انتخاب کرده‌ایم که توسط خوانندگان مختلف اجرا شده‌اند. در ضمن برای این که به‌طور تصنعی نقش یک یا چند امکان را در مقایسه‌مان افزایش ندهیم از هر خواننده تنها یک نسخه انتخاب کرده‌ایم مگر در دو مورد که یا خوانندگان مربوطه بیش از یک امکان اجرایی را مورد بهره‌برداری قرار می‌دهند و یا معیار زیر ارجحیت می‌یابد.

۲ ـ سعی کرده‌ایم دو بیتی‌هایی را انتخاب کنیم که مازندرانی اصیل‌اند زیرا موضوع واقعی مطالعه ما را این دوبیتی‌ها تشکیل می‌دهند. اینجا لازم است کمی بر سر این مسئله تأمل کنیم. همان‌گونه که پیش از این تذکر دادیم، وزن پاره‌ای از دوبیتی‌ها کاملاً با بحر هزج مطابقت می‌کند. اما اینها بیشتر دوبیتی‌های فارسی‌ای هستند که در مناطق دیگر نیز خوانده می‌شوند. در مازندران یا این دوبیتی‌ها را به همان شکل اصل خود، یعنی کاملاً به زبان فارسی می‌خوانند، یا پاره‌ای از کلمات آنها را با کلمات تبری جایگزین می‌کنند. مثلاً دوبیتی زیر که در کتاب کوهی کرمانی یافت می‌شود:

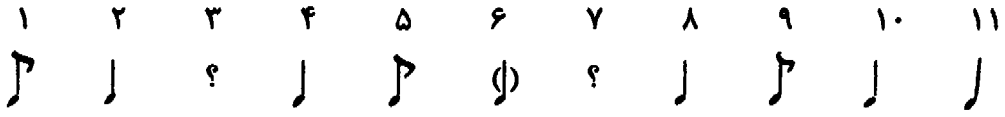
ستاره سر زد و ما هم به دنبال　　رئیس قافله کی می‌کنه بار؟

در مازندران به شکل زیر خوانده می‌شود:

ستاره سر بَزونه ماهه دِمبال　　خدایا قافله کی کُنِدنه بار؟

با این حال، ما چهار نمونه از این دوبیتی‌ها را نیز در مثال‌های خود آورده‌ایم (شماره‌های ۱، ۷، ۸ و ۱۰). گذشته از آن، این را هم متذکر می‌شویم که هر حامل از آوانگاری شماره ۱ مصرع اول بیتی است که مصرع دوم آن در آوانگاری شماره ۲ و درست در همان محل یافت می‌شود. به عبارت دیگر، مثلاً حامل‌های سوم هر دو آوانگاری در مجموع یک بیت را تشکیل می‌دهند که توسط خواننده واحدی خوانده شده و مربوط به کولی واحدی است، به‌طوری که مصرع اول آن در آوانگاری شماره ۱ و مصرع دوم آن در آوانگاری شماره ۲ آمده است.

همان‌گونه که ملاحظه می‌شود، در مصرع‌های اول (آوانگاری شماره ۱)، هجاهای ۱، ۲، ۴، ۸ و ۱۱ (هجای دوازدهم یک کلمه اضافی است: «جان») به ترتیب روی ارزش‌های ریتمیک کوتاه[۶]، بلند، بلند، بلند، بلند خوانده می‌شوند؛ در ضمن بعضی از آنها تقریباً همیشه با تحریر همراه‌اند (۴ و ۸). هجاهای ۵، ۹ و ۱۰، با یک استثناء برای هر کدام روی ارزش‌های کوتاه، کوتاه و بلند خوانده شده‌اند. هجای ششم بیشتر با ارزش زمانی بلند (با یا بدون تحریر) همراه شده است و هجاهای سوم و هفتم تنوع قابل ملاحظه‌ای از نظر کشش نت‌های مربوطه ارایه می‌دهند. طرح کلی مدل ریتمیک این مصرع می‌تواند به شکل زیر عرضه شود:



طرحی که علی‌رغم ابهام ارزش‌های زمانی هجاهای سوم و هفتم با مدل هزج هماهنگی نشان می‌دهد، مضافاً بر این که یک وقفه ملودیک، که به‌طور واضحی توسط همه خوانندگان رعایت می‌شود، پس از هجای چهارم وجود دارد[۷] و نیز تحریرهای نسبتاً طولانی و پیچیده‌ای که روی همین هجا و هجای هشتم اجرا می‌شوند جملات موسیقی را نقطه‌گذاری می‌کنند، به‌طوری که در هر مصرع می‌توان سه قسمت متمایز که با ارکان بحر هزج (دوبار مفاعیلن و یک بار فعولن) مطابقت می‌کنند تشخیص داد. متغیر بودن ارزش هجاهای سوم و هفتم می‌تواند به نوعی انعطاف در اجرا و یا عدم امکان دقت در آوانگاری تعبیر شود. این دو عامل در مصرع‌های دوم (آوانگاری شماره ۲) که، مطابق با یک سنت رایج در موسیقی مازندران، همواره سریع‌تر اجرا می‌شوند اهمیت بیشتری می‌یابند. اینجا هجاهای اول، چهارم (با یک استثناء)، پنجم، هشتم، دهم و یازدهم (هجای دوازدهم، یعنی کلمه افزوده را، باید امتداد هجای یازدهم در نظر گرفت، به این ترتیب هجای یازدهم همواره بلند ادا می‌شود) با طرح ریتمیک ارایه شده در بالا مطابقت دارند. هجاهای دوم و سوم غالباً به سبک فشرده sretto خوانده می‌شوند. و سرانجام کوتاه بودن هجاهای هفتم در اکثر موارد و متغیر بودن ارزش زمانی هجاهای ششم و نهم می‌تواند توسط دو عامل فوق‌الذکر، یعنی انعطاف در اجرا و عدم امکان دقت در آوانگاری توجیه شود.

در نگاه اول، تطابق بحر هزج با طرح ریتمیک کولی می‌تواند طرفداران نظریه عروضی بودن دوبیتی‌های مازندرانی را خوشحال سازد. اما این دوبیتی‌ها منحصر به کولی نمی‌شوند و روی ملودی آواز دیگری به نام کِله حال نیز خوانده می‌شوند. اگر آواز اخیر ساختار ریتمیکی متفاوت با بحر هزج ارایه دهد می‌توان نتیجه گرفت که نه تنها این دوبیتی‌ها در بحر هزج نیستند بلکه اصولاً از هیچ بحر عروضی معینی نیز تبعیت نمی‌کنند. به عبارت دیگر، می‌توان به این نتیجه رسید که، از یک سو، هجاها در شعر مازندرانی ارزش کمی ندارند و، از سوی دیگر، ساختار ریتمیک ملودی از اجبارهای کلام مستقل است.

کله حال آوازی است با وزن آزاد که در اصل به دنبال کولی می‌آید. این آواز را یا روی یک دو بیتی می‌خوانند یا روی یک بیت یازده هجایی (گاهی مثل یک برگردان در توالی کولی‌ها) یا روی بیت دومِ دوبیتیِ یک کولی که کله حال مورد نظر دنباله آن به حساب می‌آید، موردی که بسیار رایج است. آوانگاری‌های شماره ۳ و ۴ به ترتیب مصرع‌های اول و دم ده کله حال را نشان می‌دهند که چهار تای آنها (شماره‌های ۵ تا ۸) از این نوع اخیرند. این کله حال‌ها نیز با همان معیارهایی که برای کولی‌ها ذکر کردیم انتخاب شده‌اند و همان روش بررسی مربوط به کولی‌ها ما را به طرح ریتمیک زیر برای آنها رهبری می‌کند:

همان‌گونه که ملاحظه می‌شود، اختلاف میان این ساختار ریتمیک و بحر هزج غیرقابل صرف‌نظر کردن است، به ویژه در هجای پنجم، که ارزش زمانی بلند نت مربوطه آن، با توجه به تحریرهای پیچیده و نسبتاً طولانی در همه اجراها (به جز دو ـ سه مورد از بیست مورد) تردیدناپذیر است. هیچ دور از واقعیت نخواهد بود اگر طرح فوق را با اطمینان بیشتری به شکل زیر ارایه کنیم:

۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۹	۱۰	۱۱
U	–	–	U	–	–	U	–	–	U	–

که دقیقاً با بحر متقارب مثمن مقصور با سه فعولن و یک فعول مطابقت دارد. این بحر به اعتقاد بسیاری از استادان عروض، از جمله خانلری(۷۵: ۱۳۷۳)، در شعر پیش از اسلام عرب وجود نداشته و در نتیجه اصل آن یقیناً ایرانی است. آیا با این مثال از آواز مازندرانی یک گام دیگر در جهت اطمینان پیرامون این موضوع برنداشته‌ایم؟

اکنون می‌توانیم نتیجه بگیریم که هجاها در اشعار عامیانه مازندرانی به هیچ‌وجه دارای کمیت‌های معین نیستند. زیرا با توجه به این که همه دوبیتی‌ها بدون تفاوت روی دو ملودی مختلف با ساختارهای ریتمیک متفاوت خوانده می‌شوند، اگر ارزش‌های کوتاه و بلند هجاها معین بود امکان تطابق آنها با ریتم‌های موسیقایی متفاوت وجود نمی‌داشت.[۸] این امر همچنین بدین معناست که ریتم‌های موسیقایی آوازها از ریتم اشعار مستقل‌اند. بنابر این شاید چندان بلندپروازانه نخواهد بود اگر ادعا کنیم که این پژوهش احتمال کهن‌تر بودن مدل‌های ریتمیک موسیقایی را در مقایسه با مدل‌های معادل آنها در شعر فارسی نشان می‌دهد، به ویژه زمانی که بحث بر سر بحرهایی باشد که بیشتر نزد ایرانیان رواج داشته‌اند تا نزد اعراب، مثل هزج و متقارب.

آنها که به خصلت عروضی اشعار تبری باور دارند هنوز هم می‌توانند، با اصرار بر روی ناآگاهی موسیقی‌دانان روستایی و متهم کردن آنان به فراموشی و نیز تحریف ریتم‌های دقیق آوازهای کولی و کله حال طی نسل‌های متمادی، با ما مخالفت کنند. اما، از یک‌سو، همین خواننده‌ها هیچ‌گونه خطایی به هنگام خواندن اشعار عروضی فارسی بر روی ملودی‌های با اصلیت غیر مازندرانی مثل حقانی و نجما مرتکب نمی‌شوند (ن. ک. به آوانگاری‌های ۵ و ۶) و از سوی دیگر، خوانندگان مناطق دیگر، آنها هم همه روستایی، هرگز در خواندن دوبیتی‌های در بحر هزج، که در سراسر ایران رواج دارند، ساختار ریتمیک را نه فراموش و نه تحریف می‌کنند. آوانگاری‌های مربوط به این دوبیتی‌ها که توسط پژوهشگران متعددی چون محمدتقی مسعودیه (۱۳۵۹)، محمدرضا درویشی (۵۰ ـ ۲۳: ۱۳۶۳)، Blum(1974), Tsuge(1970 : 209, 210) ارایه داده شده، و آوانگاری شماره ۷ یک نمونه از آنها را نشان می‌دهد، ثابت می‌کند که اجرای این دوبیتی‌ها توسط خوانندگان محلی، جز در مواردی که به سبک فشرده یا پاره‌ای ازانعطاف‌پذیری‌های اجرایی ارتباط می‌یابد، از نظر ساختار ریتمیک کاملاً در چارچوب بحر هزج است. هیچ چیز ثابت نمی‌کند که خواننده‌های مازندرانی از خواننده‌های دیگر مناطق ایران در این زمینه کم استعدادتر باشند.

درباره بحرهای هزج و متقارب

اِلوِل ـ ساتن در اثر خود به نام The Persian Metres یک کلکسیون و یک دیوان اشعار عربی معرفی می‌کند که

می‌توانند برخی نکات تاریخی را روشن کنند. کلکسیون مورد بحث به نُلدِ که تعلق دارد و حاوی اشعار عربی قبل از اسلام تا زمان بنی‌امیه است و دیوان مذکور متعلق به شاعری عرب از اهالی خراسان است به نام علی بن‌الجَهم (متوفی به سال ۲۴۹ ه). در کلکسیون نلد که ۱۳۴ شعر در بحرهای کامل، وافر، بسیط و طویل (یعنی بحرهای صرفاً عربی به قول عروض‌دانان قدیم) و تنها ۲۱ شعر در بحرهای خفیف، رمل، سریع، رجز، هزج و متقارب سروده شده‌اند (یعنی بحرهای مشترک میان اعراب و ایرانیان، یا به عبارت دیگر بحرهای قابل قبول در عروض فارسی). در دیوان علی ابن الجهم این ارقام به ترتیب ۵۸۹ و ۱۱۵ اند. الول ـ ساتن نتیجه می‌گیرد که «[...] الگوهای طبیعی اشعار عربی و فارسی با هم توافق ندارند، و هرگونه شباهت میان وزن‌های این دو زبان بسیار تصادفی است؛ علاوه بر آن چنین تصادفی اصلاً در وزن‌هایی روی می‌دهد که در دوره بنی‌امیه و بنی‌عباس وارد شعر عربی شده‌اند. بنابر این جهت تأثیر احتمالاً عکس بوده و این وزن‌های تازه در اصل ایرانی بوده‌اند و بعدها با سیستم عربی تطبیق یافته‌اند.» (Elwelle-Sutton, 1976 : 66 - 68).

ارقام بالا نشان می‌دهد که از کلکسیون نلد که تا دیوان علی ابن الجهم حجم اشعار عربی سروده شده در بحرهای ایرانی پسند افزایش ناچیزی داشته است (از ۱۵ به ۱۹ درصد) و در هر دو مورد این اشعار درصد کوچکی از کل مجموعه را تشکیل می‌داده‌اند. این مسئله نیز وجود دارد که ایرانی‌ها بسیار به‌ندرت اوزان «اصلاً عربی» مثل بسیط و وافر و غیره را به کار می‌برده‌اند و این عدم تمایل مسلماً از جنس همان عدم تمایل اعراب بوده است در به کار بردن بحرهای معروف به «مشترک» میان اعراب و ایرانیان. به این ترتیب می‌توان با الول ـ ساتن، در مورد این که بحرهای اخیر احتمالاً منشاء ایرانی داشته‌اند، موافق بود، چیزی که عدم تمایل اعراب به استفاده از آنها را، حداقل در قرون اولیه، به همان شکل توجیه می‌کند که عرب‌الاصل بودن پاره‌ای از بحرها عدم تمایل ایرانیان به آنها را موجه جلوه می‌دهد.

و اما در مورد دو بحر هزج و متقارب نظرات روشن‌تری نیز ابراز شده است. به اعتقاد نیبرگ ابیات یازده هجایی دو بند نخست سرود زروان (یک متن پیشا اسلامی) به وضوح با اشعار فارسی دری در بحر هزج و دوبیتی‌های باباطاهر خویشاوندی دارند (به نقل از Rypka, 1968: 50). لازار رکن‌های چهار هجایی هزج، رجز، رمل و غیره را در واحدهای پایهٔ وزنِ سرودهای مانوی مورد مطالعهٔ مری بُیس ردیابی کرده است : (Lazard, 1985 391). پرفسور مار در گفتار از نوعی بسیط (بسیط مسدس موسوم به مخلع مقطوع) که به مفعول مفاعلن فعولن تقطیع‌پذیر است، می‌نویسد: «ترویج و توسعه موسیقی و آهنگ ایران را در میان عرب‌ها از زمان بنی‌امیه و حتی پیشتر از آن به این طرف در نظر گرفته می‌توان گفت که این بحر قسم معرب هزج مقبوض می‌باشد یا از شکل اولیه آن که بر ما مجهول است.» (پرفسور مار، ۱۹۷: ۱۳۲۲)[۹].

پژوهشگر اخیر در مورد بحر متقارب به نقل از کراچکفسکی می‌نویسد: «معلوم می‌شود که نمایندگان سبک قدیم[۱۰] علاقه‌مند بحور قدیمی نیز بوده‌اند. اربابان جریانات جدید در جست و جوی طرز و اشکال جدید برای خود بوده و آنها را در بحوری که دیرتر به عرصه وجود آمده و لابد در زمینه غیر عربی تولید بلکه از خارج اقتباس و برای زبان عربی ترکیب و ترتیب یافته است پیدا کرده‌اند. مسلم است که بحر خفیف و متقارب و شاید رمل نیز از جمله چنین بحور می‌باشند. البته این اقتباس ممکن بود به دوره قبل از اسلام منسوب باشد.» (پروفسور مار، همان: ۱۹۶). آرتور کریستنسن درباره ابیات یازده هجایی سرود زروان نظری مخالف نیبرگ ابراز داشته، این ابیات را نه موافق با بحر هزج که سازگار با بحر متقارب به شمار می‌آورد (به نقل از Elwelle-Sutton, ibid : 173) و بنونیست

معتقد است که بیشتر مصرع‌های درخت آسوریک از نظر وزن با این بحر مطابقت می‌کنند (Benveniste, 1930 : 224). لازار معتقد است رکن سه هجایی متقارب یادآور وزن شعری پهلوی است که با شماره M 10 به سال ۱۹۳۳ توسط هنینگ در Geburt und Entsendung, p. 317-18 بررسی شده است (Lazard, 1985 : 391). سرانجام فن گرون باوم به صراحت اعلام می‌دارد که: «حداقل دو، یا احتمالاً سه بحری که وجه مشخصه سنت شعری سرزمین بین‌النهرین‌اند، یعنی رمل، متقارب و شاید همچنین خفیف، ممکن است حاصل تطبیق یافتن وزن‌های ایرانی (پهلوی) با توقعات زبان عربی به حساب آیند» (به نقل از Rypka, ibid:121).

به این ترتیب، ایرانی دانستن اصل بحرهای هزج و متقارب فرضیه‌ای است که چندین پژوهشگر در اعلام آن سهیم‌اند و پاره‌ای واقعیت‌های تاریخی بر درستی احتمالی آن گواهی می‌دهد. اما از میان آنچه در بالا آمد نقل قول پرفسور مار در مورد بحر هزج برای بحث ما حاوی نکته جالبی است، چراکه، با تمام ابهامی که دارد، به تأثیر و نفوذ موسیقی ایران در فرهنگ اعراب اشاره می‌کند. مسلم است که اگر دو بحر مذکور اصل ایرانی دارند و اگر سنت شعرسرایی مستقل از موسیقی در ایران پیش از اسلام وجود نداشته است این دو بحر و بحرهای احتمالاً ایرانی دیگر، چون خفیف و رمل، با واسطه موسیقی وارد عروض عربی و از آنجا وارد عروض فارسی شده‌اند. در واقع، علم عروض بدون تردید عربی است و «ناواردی» ایرانیان در سرودن شعر عروضی تا قبل از سده چهارم هجری گواه این مدعاست. این «ناواردی» معلول همان ناآزمودگی ایرانیان در سرودن شعر برای قرائت کردن و نه برای آواز خواندن بوده است. در نتیجه بحرهای با اصلیت ایرانی هیچ نبوده‌اند مگر ساختار ریتمیک آوازهایی که شعرهایی هجایی بر روی آنها خوانده می‌شده‌اند.[11]

می‌توان تصور کرد که آشنایی اعراب با این بحرها، از طریق موسیقی صورت گرفته است. نفوذ موسیقی ایران در دوران خلفای راشدین جای تردید ندارد؛ حتی فارمر که، به حق یا به ناحق، از هیچ تلاشی برای شکستن اسطوره تأثیرگیری موسیقی عرب از موسیقی ایرانی فروگذار نمی‌کند، اذعان می‌دارد که در این دوره «نشیط، غلام [و موسیقی‌دان] ایرانی، به علت رواجی که موسیقی ایرانی یافته بود، به موجود گران‌بهایی مبدل شد که همه جا او را می‌جستند» (فارمر، ۱۰۳: ۱۳۶۶) و اضافه می‌کند که حتی سائب خاثر و عزةالمیلاء موسیقی‌دانان برجسته عصر نیز تحت تأثیر جو ایرانی زدگی قرار گرفته بودند. تأثیر ابن مسجَح از موسیقی ایرانی نیز (در دوران خلافت بنی‌امیه) بر کسی پوشیده نیست. اما نفوذ موسیقی ایران در فرهنگ عرب احتمالاً در دوره پیش از اسلام نیز قابل ملاحظه بوده است. هر چند باید با فارمر موافق بود که ادعای پژوهش‌گرانی چون لیال و فن کرمر، مبنی بر این که قینات، یا دختران خواننده عهد جاهلیت عرب، ایرانی یا یونانی بوده‌اند، مبالغه‌آمیز است (فارمر، همان: ۴۴)، اما، همان‌طور که حبیب حسن توما اشاره کرده «نباید تأثیر ایران و حبشه، کشورهایی که زندگی موسیقایی آنها در آن دوره به سطح بالایی رسیده بوده است، را [در موسیقی عرب] دست کم گرفت» (Touma, 1977: 16).

به هر حال، رسوخ ملودی‌های ایرانی در رپرتوار موسیقی‌دانان عرب (کمتر در پیش از اسلام و بیشتر در پس از این دوره) انکارناپذیر است. اما به سختی می‌توان پذیرفت که، چه قبل و چه پس از اسلام، شعرهای پهلوی یا فارسی خوانده شده بر روی این ملودی‌ها نیز به همراه حامل‌های موسیقایی خود به دیار بیگانه کوچ کرده باشند، چراکه بدون تردید کلام فارسی نمی‌توانسته است یک عرب زبان را به وجد آورد. پس تنها ملودی منتقل شده و شاعر عرب بر آن کلام گذاشته است، کلامی که ناچار بوده با اجبارهای ساختار ریتمیک ملودی سازگار شود. اما این‌بار، طبق سنت دیرینه شعر عربی، هجاهای کوتاه و بلند کلام با ارزش‌های کوتاه و بلند ساختار ریتمیک ملودی

منطبق می‌شده‌اند و به این ترتیب وقتی که به مرور زمان، در موقعیت‌های خاص، شعر آواز مستقل از موسیقی قرائت می‌شده ساختار ریتمیک مورد نظر به وزن شعری تازه‌ای تبدیل می‌شده است. هیچ بعید نیست که آوازهایی شبیه کتولی و کله حال در گذشته موجد بحرهای هزج و متقارب در شعر عرب شده باشند، بحرهایی که خود ایرانی‌ها بعدها، پس از این که به اصول سرایش شعر عروضی مستقل از موسیقی تسلط یافتند، آنها را از مجموعه بحور عربی وام گرفتند و از آنجا که با ساختار ریتمیک آنها آشنایی دیرینه داشتند آنها را بیش از بحرهای با اصلیت عربی به کار بردند.

درباره فهلویات

اشعار آوازهای مازندرانی، همان‌طور که امیدواریم ثابت کرده باشیم، هجایی‌اند، به این معنا که تعداد هجاها باید در تمام مصرع‌های یک شعر واحد برابر باشد. اما، همان‌طور که خانلری، الول ـ ساتن (1976:180) و مه یه (Meillet, 1900: 270) اشاره کرده‌اند، چنین شرطی برای ایجاد ریتم یا وزن نمی‌تواند کفایت کند و ما سعی کردیم این نکته را نیز اثبات کنیم که ساختار ریتمیک ملودی شرط کافی ایجاد وزن در شعر مازندرانی را تشکیل می‌دهد. می‌توان تصور کرد که نه تنها همه اشعار غیر فارسی آوازهای محلی امروز از همین قاعده پیروی می‌کنند بلکه فهلویات کهن نیز تابع همین اصل بوده‌اند.

همان‌طور که ژیلبر لازار تأکید می‌کند (Lazard, 1971:376)، فهلویات «به معنی سرایش به فهلوی است [...]، فهلوی نام یک زبان است». اما کدام زبان؟ لازار در مقاله فوق‌الذکر موفق شده است فهرست دقیقی از تمام مصداق‌های این کلمه در آثار مؤلفین مسلمان ارائه دهد. نتیجه پژوهش وی این است که پهلوی در این آثار چهار معنی دارد: ۱) زبان پارتی، ۲) زبان فارسی میانه ادبی، ۳) شعر به لهجه‌های محلی یا صرف لهجه‌های محلی و ۴) زبان فارسی. از این میان، معانی اول و سوم برای ما از اهمیت ویژه‌ای برخوردارند.

برای روشن شدن بحث ما درباره فهلویات یک نشانه دیگر نیز وجود دارد: پهلوی در اصل منسوب است به پهله، از شکل کهن کلمه یعنی پرثو parthaw، سرزمین پارت‌ها، که در شمال شرقی ایران واقع بوده است. با این حال، این کلمه، همچون خود پارت‌ها، که قدرت سیاسی خود را بر تمام ایران گسترش دادند و بیشتر در سرزمین کهن مادها حضور داشتند تا در شمال شرق ایران، از شرق به غرب سفر کرده است. سرزمین کهن مادها، در اواخر امپراتوری اشکانی پهله نامیده می‌شده، و این تقریباً همان خطه‌ای است که در دوره اسلامی به عراق عجم، شهرت داشته است. وجه مشترک فرهنگی این ناحیه زبان‌های تکلم شده توسط اهالی آن بوده که همه آنها، همچنان که مادی و پارتی، به خانواده زبان‌های ایرانی شمال غربی تعلق داشته‌اند. این امر از یک سو حضور نیرومند فرهنگ پارت‌ها را در این منطقه توجیه می‌کند و از سوی دیگر جابه‌جایی نام پهله از شرق به غرب را.

مسأله دیگری که وجود دارد، و ما قبلاً به آن اشاره کردیم، گسترش وسیع یک سنت ادبیات شفاهی در دوره اشکانی است که عاملان آن گوسان‌ها یا خنیاگران شاعر ـ موسیقی‌دان بودند و آن عبارت بوده است از سرودن اشعار به زبان پارتی و صرفاً به منظور خوانده شدن به آواز. به راحتی می‌توان تصور کرد که این سنت در پهله قوی‌تر از نقاط دیگر ایران بوده است. در واقع، احتمال دارد که اصطلاح فهلویات در اصل به این اشعار خوانده شده توسط گوسان‌ها اطلاق می‌شده و پس از تضعیف زبان پارتی و تقویت زبان پارسی میانه در دوره ساسانی، موسیقی‌دانان پهله، وفادار به سنت خنیاگران پارتی، به سرودن اشعار در زبان‌های محلی خود، که در ضمن با پهلوی

خویشاوندی داشته، ادامه داده و نام فهلویات را حفظ کرده‌اند.

اما حدود و ثغور پهله چندان به دقت روشن نیست. در تعیین شهرهای این منطقه میان مؤلفان اسلامی اختلاف نظر وجود دارد. ابن مقفع، ابن ندیم، حمزه اصفهانی و خوارزمی، اصفهان و ری و همدان و ماه نهاوند و آذربایجان را ذکر می‌کنند و ابن خرداذبه تا قزوین و زنجان و دیلم نیز پیش می‌رود. اما یاقوت و ابن فقیه تأکید می‌کنند که طبرستان (مازندران) و دیلم جزو شهرهای پهله نیستند (به نقل از صادقی، ۹ ـ ۸: ۱۳۵۷). حذف کردن طبرستان به تأکید از سوی دو نویسنده اخیر شاید دال بر وجود اختلاف بر سر این منطقه بوده است. در حقیقت از نظر زبان، مازندران بدون شک در همان خانواده زبان‌های پهله ثبت‌نام می‌کند. ارانسکی زبان‌های مازندرانی و گیلکی را از خانواده زبان‌های شمال غربی (مادی و پارتی) می‌داند (cf. Orankij, 1977:158) و کریستنسن زبان‌های سواحل دریای خزر را متعلق به گروهی می‌داند که قلمرو جغرافیایی آن تقریباً با سرزمین ماد باستان مطابقت می‌کند (cf.Christensen, 1930:3). گذشته از آن خدزکو گواهی می‌دهد که «گیلانی‌ها آوازهای خود را پلوی palevi می‌نامند» (Chodzko, 1842:454) و سژپک نیز این امر را که گیلکی‌ها آوازهای خود را پهلویات می‌نامند قابل تعمق دانسته است (Cejpek, 1967 :694).

به این ترتیب، پهله، خانواده زبان‌های شمال غربی یا پارتی ـ مادی، فهلویات و سنت خنیاگری گوسان‌ها همه به هم ارتباط دارند و مازندران، چه در پهله بوده باشد و چه در همسایگی دیوار به دیوار آن، مسلماً از تأثیر این فرهنگ ادبی ـ موسیقایی به دور نبوده است، همچنان که لرها، علی‌رغم زبان جنوب غربی خود، به علت مجاورت با پهله (یا احتمالاً تعلق به آن) خارج از حیطه این تأثیر نبوده‌اند و وجود فهلویات لری تردیدناپذیر است. بنابر این آیا نمی‌توان تصور کرد که تبدیل فهلویات یازده هجایی به دوبیتی‌های در بحر هزج معلول وجود آوازهایی با ساختار ریتمیک کولی در پهله بوده باشد؟ یکی از ویژگی‌های فهلویاتی که شمس قیس در کتاب خود نقل می‌کند تطابق کمیت هجاهای آن‌ها با مدل‌های عروضی‌ای است که وی به آنها نسبت می‌دهد. به عبارت دیگر، مشکل شمس این نیست که، در صورت تقطیع فهلویات، هیچ کدام از آنها با هیچ بحر عروضی منطبق نمی‌شوند، بلکه در واقع وی از این شکایت دارد که زحافات غیر قابل قبول از نظر عروض فارسی در آنها راه یافته، یا، همان‌گونه که خود وی درباره فهلویات یازده هجایی تصریح می‌کند، پاره‌ای از مصرع‌های یک دوبیتی واحد در بحر هزج‌اند و پاره‌ای دیگر در بحر مشاکل مثل دوبیتی زیر:

خوری کم زهره‌نی کش سا ببوسم
مفاعیلن مفاعیلن فعولن
نینم آن دست رس کش سا ببوسم
فاعلاتن مفاعیلن فعولن
بواژی کو کوامش خانها پا
مفاعیلن مفاعیلن فعولن
وش خوادا بشم آن خا ببوسم
فاعلاتن مفاعیلن فعولن

(شمیسا، ۱۲۳: ۱۳۷۴)

این امر احتمالاً نشان می‌دهد که ساختار ریتمیک آوازهای مربوطه (چه با وزن آزاد و چه موزون) در پاره‌ای

جاها با بحر هزج و در پاره‌ای دیگر با بحر مشاکل انطباق داشته است[۱۲]، و مهم‌تر از همه این که، در زمان شمس قیس، فهلوی سرایان می‌کوشیده‌اند، تحت تأثیر شعر کلاسیک فارسی، هجاهای کوتاه و بلند اشعار خود را با ارزش‌های زمانی کوتاه و بلند ساختار ریتمیک آوازها منطبق کنند[۱۳]. چیزی که راه را برای «تصحیح» بعدی فهلویات یازده هجایی و تطبیق دقیق آنها با عروض فارسی هموار کرده بود. بنابر این، دوره مذکور را می‌توان دوره گذار از شعر هجایی به شعر عروضی در منطقه پهله به حساب آورد.

به نظر می‌رسد که موقعیت کنونی اشعار یازده هجایی مازندرانی نیز همان موقعیت فهلویات دوران شمس قیس باشد. به عبارت دیگر، امروزه در مازندران شاهد یک دوران گذار از شعر هجایی به شعر عروضی هستیم و تطبیق شمار قابل ملاحظه‌ای ازاین اشعار با بحر هزج ناشی از همین واقعیت است.

درباره اشعار محلی غیر فارسی

بسیاری از پژوهشگران حکم به هجایی بودن اشعار محلی آوازهای غیر فارسی[۱۴] داده‌اند، از جمله و به ویژه بنونیست که قاطعانه و با تأکید اعلام می‌کند که: «در واقع، همه وزن‌های پهلوی که تاکنون شناخته شده‌اند از این اصل [(صرفاً هجایی و اغلب تکیه‌ای)] پیروی می‌کنند، و همه وزن‌های عامیانه در زبان‌های شمالی فعلی (شمال غربی و شمال شرقی) نیز به آن وابسته‌اند» (Benveniste, 1932: 292-293). زبان‌های ایرانی اصلی در ایران غیر از فارسی، لری، بختیاری، کردی، بلوچی، گیلکی و تبری‌اند. همه آنها غیر از بلوچی مربوط به سرزمین کهن پهله و یا همسایگان آنان میشوند که در تشکیل رپرتوار فهلویات سهیم بوده‌اند.

اشعار سروده شده در این زبان‌ها به درجات متفاوت از وزن عروضی دورند. اشعار کردی بدون تردید هجایی‌اند و در اکثر موارد ده و گاه هفت یا هشت هجا دارند (ن. ک. به مکری، ۱۳۲۹ و صفی‌زاده ۱۳۷۵). این به آن معنا نیست که شاعران کرد هرگز سرودن اشعار عروضی را تجربه نکرده‌اند، اما هر چه در این زمینه وجود دارد باید نوعی کلاسیک گرایی در پیوند با سنت شعری فارسی و جهان عرفانی به حساب آید. (ن. ک. به هه‌ژار ۱۳۶۱ و قازی ئه حمه د ۱۳۶۱). اعشار عامیانه، یعنی بیت‌ها[۱۵] و گورانی‌ها[۱۶]، که در ضمن صرفاً جهت به آواز خواندن سروده می‌شوند، چه از نظر محتوی و چه از نظر ساختار وزنی، از این نوع کلاسیک متمایزند.

اشعار گیلکی مثل همتاهای مازندرانی‌شان به علت ابهامی که در وزن آنها وجود دارد مورد خاصی را ارایه می‌دهند. علاوه بر آن، وفور دوبیتی‌های یازده هجایی در رپرتوار اشعار این زبان، مثل آنچه در مازندران وجود دارد، برای مطالعه سیر تاریخی بحر هزج، موقعیت ممتازی به این اشعار می‌دهد. گیلکی، به دلایل تاریخی، بیش از تبری یا مازندرانی، تحت تأثیر وزن عروضی قرار گرفته است (ن. ک. به فخرایی، ۱۳۵۸). به این دلیل دوبیتی‌هایی که در این زبان کاملاً با بحر هزج تطابق می‌یابند فراوانند (ن. ک. به مرادیان؟).

لری و بختیاری زبان‌های جنوب غربی‌اند که دومی احتمالاً شاخه‌ای از اولی است. زبان لری که در برخی از مناطق جنوبی پهله تکلم می‌شده زبان بسیاری از دوبیتی‌های یازده هجایی کهن، از جمله دوبیتی‌های باباطاهر، بوده است. با این حال، امروزه تک بیتی‌های دوازده هجایی در رپرتوار اشعار این دو زبان دست بالا را دارند (ن. ک. به لمعه ۱۳۵۳).

اما تحقیق پیرامون رابطه وزن این اشعار با ساختار ریتمیک ملودی‌های حامل آنها تاکنون صورت نگرفته است. استخراج ساختار ریتمیک آوازهای کتولی و کله حال مازندرانی می‌تواند مقدمه‌ای برای تحقیقات آینده بر روی

آوازهای مشابه در مناطق غیر فارسی زبان دیگر به حساب آید. احتمال بسیار دارد که با همین روش بتوان ساختارهای ریتمیک تازه‌ای پیدا کرد، چه این ساختارها با برخی بحرهای عروض فارسی مطابقت کنند و چه نکنند. چنان‌که در همین مازندران ساختار ریتمیک استخراج شده از آوازی دوازده هجایی به نام امیری با هیچ یک از بحرهای شناخته شده، تا آنجا که ما اطلاع داریم، منطبق نمی‌شود (ن. ک. به فاطمی، ۱۳۷۷). مطالعه این آوازها از نظر ریتمیک می‌تواند در روشن کردن چند مسأله کمک‌های مؤثری کند: یکی ریشه‌های پاره‌ای از بحرهای بسیار رایج در شعر کلاسیک فارسی، دیگری پاره‌ای از معماهای مربوط به وزن فهلویات کهن و سرانجام، در صورت یافتن آوازهای یازده هجایی در این زبان‌ها مسأله تحول وزن دوبیتی‌ها از هجایی به هزج.[۱۷]

پی‌نوشت‌ها:

۱ ـ این مقاله گسترش بخشی از پایان‌نامه کارشناسی مؤلف است در مورد موسیقی مازندران.

۲ ـ هر دو نوع یازده هجا دارد. توجه کنید که فرمول مفاعیلن مفاعیلن فعولن یا U ---U/---U/--- اگر با اختیارات شاعری تغییر شکل ندهد، همیشه یازده هجا دارد.

۳ ـ مثل این دو شعر از بندار رازی، یکی به لهجه محلی و دیگری به زبان فارسی دری (هر دو به نقل از شمیسا، ۳۰۷: ۱۳۷۴):

ای همه فر و تأیید زمانه — ولایت به تو اج هروی مصفا
سنانش در دل دشمن نشینه — دی دل و کسبان را در نه پا

و

دو روز حذر کردن از مرگ روانیست — روزی‌که قضا باشد و روزی که قضا نیست
روزی که قضا باشد کوشش نکند سود — روزی که قضا نیست درو مرگ روا نیست

۴ ـ به این دو نمونه قدیمی از اشعار باباطاهر به نقل از ادیب طوسی (۵ و ۴: ۱۳۳۷) توجه کنید:

بمه نچیروانی ساته بسکیم — بوکدش تیر و دال اژکار واکرد

یا

واته شا ته باین وستاخ مبی — بمنش واکرند هر ود که من کرد

جالب‌تر از آن مقایسه چند نمونه از دوبیتی‌های قدیمی باباطاهر با شکل‌های جدید (عروضی) آن است که توسط شمیسا صورت گرفته (همان: ۳۰۹) و ما یکی از آنها را نقل می‌کنیم:

شکل قدیمی:

ار کری مون خواری اج که ترسی — ور کشی مون ساری اج که ترسی
ازینیمه دلی نترسم اج کیح — ای کهان دل ته داری اج که ترسی

شکل جدید:

کشیمان ار به زاری از که ترسی — برونی ار بخواری از که ترسی
به این نیمه دل از کس مو نترسم — دو عالم دل ته داری از که ترسی

۵ ـ در بسیاری نقاط دیگر ایران نیز این چنین است. عیسی نیکوکار می‌نویسد: «بیان این نکته لازم است که مردم سیستان ترانه‌ها را با آوازی دلنشین می‌خوانند و چون همواره با آواز خوانده‌اند به قرائت معمولی آن عادت ندارند به طوری که نگارنده به هنگام ضبط با یادداشت ناچار بود که گاه راوی را آزاد بگذارد تا ترانه را به آواز بخواند و بدین ترتیب بتواند آنها را به یاد بیاورد» (نیکوکار، ۱۳: ۱۳۵۲).

قادر فتاحی قاضی نیز همین تجربه را در کردستان داشته است: «اگر در بیت‌ها بعضی از مصراع‌ها ناموزونند، چنان که در هر دو نسخه بیت شیخ صنعان نیز این قبیل مصراع‌ها به چشم می‌خورد، بدان سبب است که بیت خوان عادت دارد بیت‌ها را همیشه با آواز بخواند؛ پیداست که در این حالت با وسایل معمولی ثبت و ضبط بیت امکان‌پذیر نیست، از این‌رو بیت‌خوان مجبور است برخلاف معمول آن را برای کاتب بدون آواز بخواند. همین امر موجب می‌شود که بعضی از مصراع‌ها از حالت نظم خارج و تبدیل به نثر شود. همچنین بی‌آهنگ خواندن بیت که خلاف رسم و شیوه همیشگی بیت‌خوانان است شاید در اختلاف نسخ و روایت‌ها نیز بی‌تأثیر نباشد» (فتاحی قاضی، ۲۴: ۱۳۴۶).

۶ ـ به جز یک استثناء.

۷ ـ به جز «کتولی» شماره شش که در آن وقفه پس از هجای ششم صورت می‌گیرد. این نوع خاصی از «کتولی» است که به علت تقسیم کردن مصرع به دو قسمت مساوی (اگر کلمه افزوده «جان» را دوازدهمین هجای مصرع به حساب آوریم) می‌توان آن را «کتولی» متقارن نامید.

۸ ـ با کمی دقت در آوانگاری‌ها می‌توان این واقعیت را که هجاها دارای کمیت‌های متغیرند اثبات کرد. مثلاً در آوانگاری شماره ۱ می‌بینیم که هجای سر **sar** یک بار روی یک نت کوتاه خوانده شده (کتـ ش ۹) و یک‌بار دیگر روی یک تحریر طولانی (کتـ ش ۳). به همین شکل هجاهای دیگری را نیز می‌توان پیدا کرد که با کمیت‌های متغیر در آوازها ظاهر شده‌اند از جمله: هجای کـ **ka** (کوتاه در آوانگاری شمار ۱، کتـ ش ۶ و بلند در آوانگاری شماره ۲، کتـ ش ۵)، سـ **sa** (بلند در آوانگاری شمار ۱، کتـ ش ۲ و کوتاه در آوانگاری شماره ۲، کتـ ش ۹)، دم **dem** (کوتاه در آوانگاری شماره ۱، کتـ ش ۳ و بلند در همان آوانگاری، کتـ ش ۶)، خون **khun** (کوتاه در آوانگاری شماره ۱، کتـ ش ۶ و بلند در آوانگاری شماره ۲، کتـ ش ۳) و غیره.

۹ ـ بدون تردید اتفاقی نیست که ۳۵۰ مصرع از ۴۷۰ مصرع دارای وزن عروضی در یک ترجمه منظوم قرآن متعلق به قرون اولیه هجری در بحر «هزج مسدس اخرب و غالبا مقبوض محذوف، مفعول مفاعلن فعولن» است (رجایی، چهل و سه و چهل و چهار: ۱۳۵۳).

۱۰ ـ صحبت از شاعری عرب است به نام ابوالفرج دمشقی.

۱۱ ـ هستند پژوهشگرانی که بر نقش موسیقی در تعیین وزن اشعار پیش از اسلام ایران تأکید کرده‌اند، از جمله شبکد (cf. **Shaked, 1970: 397**) و ولر (به نقل از **Henning, 1942:52**)

۱۲ ـ اثبات این ادعا احتیاج به استدلال گسترده‌ای دارد که می‌تواند موضوع مقاله جداگانه‌ای باشد.

۱۳ ـ در مثال فوق تقطیع به این شکل صورت می‌گیرد:

خـ	ری	کم	زهـ	ره	نی	کش	سا	بـ	بو	سم
U	ـ	ـ	ـ	U	ـ	ـ	ـ	U	ـ	ـ
نیـ	نـ	مان	دسـ	ت	رس	کش	پا	بـ	بو	سم
ـ	U	ـ	ـ	U	ـ	ـ	ـ	U	ـ	ـ
بـ	وا	ژی	کو	کـ	وا	مش	خا	نـ	ها	پا
U	ـ	ـ	ـ	U	ـ	ـ	ـ	U	ـ	ـ
وش	خـ	وا	دا	بـ	شم	آن	خا	بـ	بو	سم
ـ	U	ـ	ـ	U	ـ	ـ	ـ	U	ـ	ـ

۱۴ ـ منظور زبان‌های ایرانی غیر فارسی است، ترکمنی، ترکی آذربایجانی و دیگر زبان‌های غیر ایرانی به بحث ما مربوط نمی‌شوند.

۱۵ ـ یک نوع روایتی که شعر و نثر را با هم ترکیب می‌کند. تعداد هجا در هر مصرع بسیار بی‌ثبات است و در پاره‌ای موارد می‌تواند از ۸ تا ۲۲ تغییر کند (ن. ک. به فتاحی قاضی، ۱۳۴۵، ۱۳۴۶، ۱۳۴۷، ۱۳۴۸، ۱۳۵۱).

۱۶ ـ اشعار کوتاه ده هجایی. برای جزییات بیشتر ن. ک. به مکری، ۱۳۲۹.

۱۷ ـ زبان بلوچی، علی‌رغم تعلقش به شاخه شمال غربی زبان‌های ایرانی، به علت دوری قلمرو آن از پهله کهن نمی‌تواند برای این ردیابی‌های تاریخی موضوع تحقیق قرار گیرد.

منابع:

ادیب طوسی، ۱۳۳۷، «فهلویات لری»، در نشریه دانشکده ادبیات تبریز، شماره اول، سال دهم، بهار.

بیس، م. ۱۳۶۸، «گوسان پارتی و سنت خنیاگری ایرانی»، در دو گفتار درباره خنیاگری و موسیقی ایران، ترجمه بهزادباشی، آگاه، تهران.

جوادیان کوتنایی، م. ۱۳۷۰ «ادبیات شفاهی مازندران»، در در قلمرو مازندران، شماره ۱. **۱۳۷۴**، «پیوند پایدار شعر و موسیقی تبری»، در گیله‌وا، شماره ۳۲ و ۳۳.

درویشی، م. ر. ۱۳۶۳، یست ترانه محلی فارسی، چنگ، تهران.

رجایی، ا. ع. ۱۳۵۳، پلی میان شعر هجایی و عروضی فارسی در قرون اول هجری، بنیاد فرهنگ ایران، تهران.

شفیعی کدکنی، م. ر. ۱۳۷۰، موسیقی شعر، آگاه، تهران.

شمیسا، س. ۱۳۷۴، میر رباعی، فردوس، تهران.

صادقی، ع. ا. ۱۳۵۷، تکوین زبان فارسی، دانشگاه آزاد ایران، تهران.

صفی‌زاده، ف. ۱۳۷۵، پژوهشی درباره ترانه‌های کردی، ایران جام، تهران.

عمادی، ا. ۱۳۷۳، «امیر پازواری بزرگترین شاعر تبری‌گوی مازندران»، در گیله‌وا، سال سوم، شماره‌های ۲۳ ـ ۲۲ و ۲۵ ـ ۲۴.

فارمر، هـ. ج. ۱۳۶۶، تاریخ موسیقی خاور زمین، آگاه، تهران.

فاطمی، س. ۱۳۷۷ «نکته‌هایی دربارهٔ آواز امیری»، در در شناختِ فرهنگ و ادب مازندران، نشر اشاره، تهران.

فتاحی قاضی، ق. ۱۳۴۵، منظومه کردی مهر و وفا، مؤسسه تاریخ و فرهنگ ایران، دانشکده ادبیات تبریز، تبریز.

۱۳۴۶، شیخ صنعان، م. ت. ف. ا. دانشکده تبریز، تبریز.

۱۳۴۷، بهرام و گلندام، م. ت. ف. ا. دانشکده تبریز، تبریز.

۱۳۴۸، شور محمود و مرزینگان، م. ت. ف. ا. دانشکده تبریز، تبریز.

۱۳۵۱، شیخ فرخ و خاتون استی، م. ت. ف. ا. دانشکده تبریز،تبریز.

فخرایی، ا. ۱۳۵۸، گزیده ادبیات گیلکی، کتاب فروشی طاعتی، رشت.

قازی ئه حمه د. ۱۳۶۱ دیوانی سیف‌القضات،؟

کوهی کرمانی، ۱۳۱۷ هفتصد ترانه،؟

کیانی، م. ۱۳۶۸ هفت دستگاه موسیقی ایرانی، ناشر: مؤلف، تهران.

لمعه، م. ۱۳۵۳، فرهنگ عامیانه عشایر بویراحمدی و کهگیلویه، اشرفی، تهران.

مار،؟ ۱۳۲۲، «وزن شعری شاهنامه»، در هزاره فردوسی.

مرادیان، ع. ا.؟، ترانه‌های روستایی، گیلک، ؟

مسعودیه، م. ت. ۱۳۵۹، موسیقی تربت‌جام، سروش، تهران.

مکری، م. ۱۳۲۹، گورانی یا ترانه‌های کردی، کتابخانه‌دانش، تهران.

هه‌ژار، ۱۳۶۱ دیوانی عارفی ربانی، شیخ احمدی جزیری مه شهور به مه لای جزیری، سروش، تهران.

ناتل خانلری، پ. ۱۳۷۳، وزن شعر، توس، تهران.

نیکوکار، ع. ۱۳۵۲، ترانه‌های نیمروز، وزارت فرهنگ و هنر، تهران.

Benveniste, E.

1930,Texte du Draxt Assurik et la versification Pehlevi, *in Journal Asiatique*, V.2, ccxvii, oct. / déc., pp. 193-225, et aussi V. 2, ccxx, 1932, pp. 245 - 93, et *RHR*, cvi, 1932.

1932, Le mémorial de zarer, in *J. A.*, Avril / Juin.

Blum, S.

1974, Persian Folksong in Meshhed (Iran), 1969, in *YIFMC*, Vol 6.

Caron, N. et Safvat, D.

1966, *Iran*, Buchet / Chastel, Paris.

Cejpek, J.

1968, Iranian folk-literature, in *History of Iranian Literature*, ed. by Rypka, D. Reidel Publishing Company, Dordrecht-Holland.

Chodzko, A.

1842 *Specimens of the Popular Poetry of Persia*, Printed for the Oriental Translation Fond, London.

Christensen, A.

1930, *Contribution à la dialectologie iranienne*, t. 1, Copenhague.

During, J., Mirabdolbaghi, Z. Safvat, D.

1991, *The Art of Persian Music*, éd. Mage Publishers, Washington, DC.

Elwell-Sutton, L.P.

1976, *The Persian Metres*, London.

Henning, W.B.

1942, The Disintegration of the Avestic Studies, in *TPS*.

Lazard, G.

1971, Pahlavi, Pârsi, Dari; Les langues de l'Iran d'aprés Ibn al-Muqaffa', in *Iran and Islam*, Bosworth(ed).

1985, La métrique de la poésie parth, in *Acta Iranica*, 2e série, V. xi, Leider Papers in Honour of Professor Mary Boyce.

Meillet, A

1900, La déclinaison et l'accent d'intensité en Perse, in *JA*. Mars / Avril.

Oranskij, I. - M.

1977, *Les langues iraniennes*, traduit par J. Blau, Paris, Librarie C. Klincksieck.

Rypka, J.

1968, *History of Iranian Literature*, D. Reidel Publishing Company, Dordrecht-Holland.

Shaked, S.

1970, Specimens of Middle Persian Verse, in *W. B. Henning Memorial Volume*, Asia Major Library, Lund Humphries, London.

Touma, H. H.

1977, *La musique arabe*, Buchet / Chastel, Paris.

Tsuge, G.

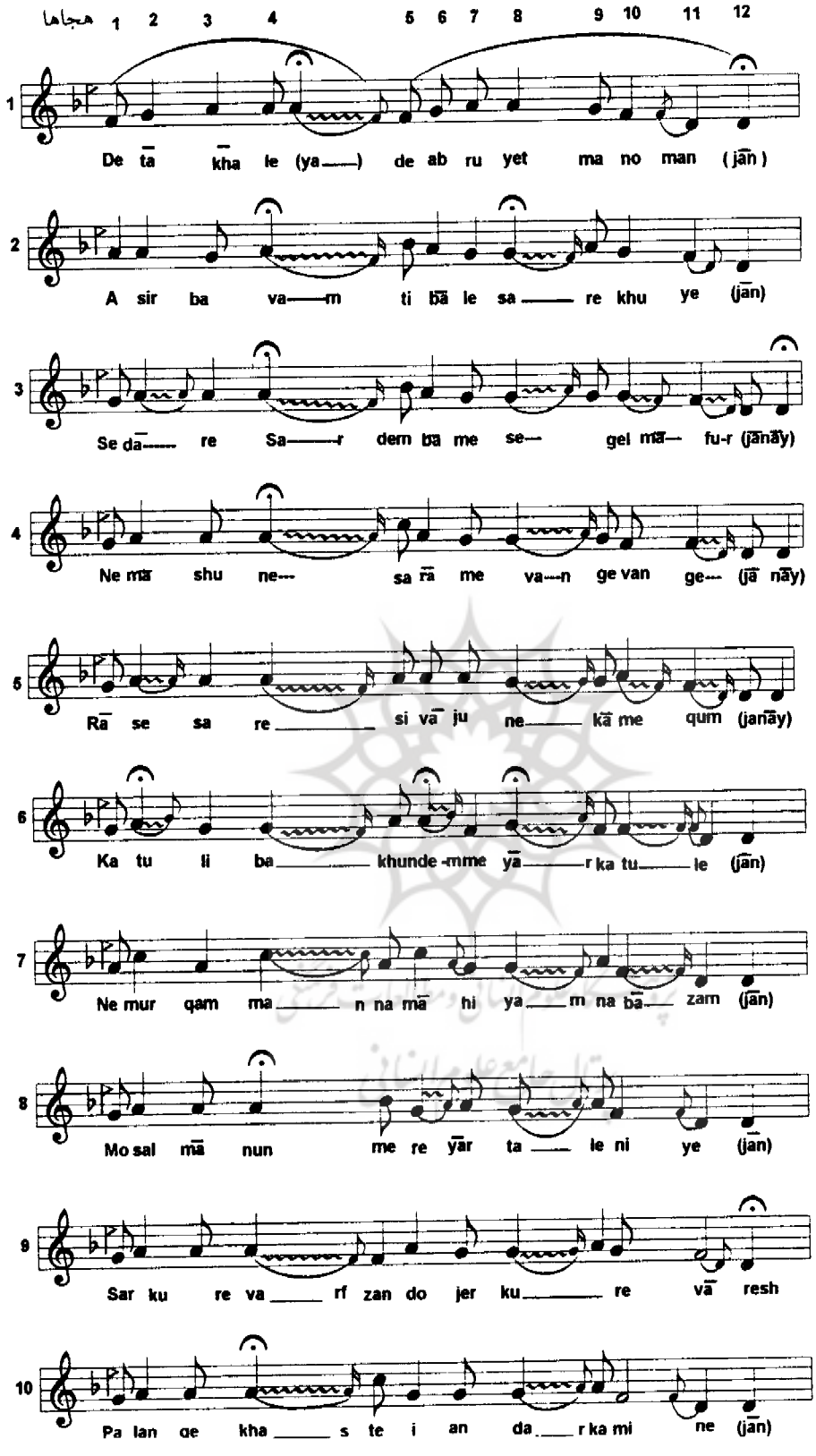
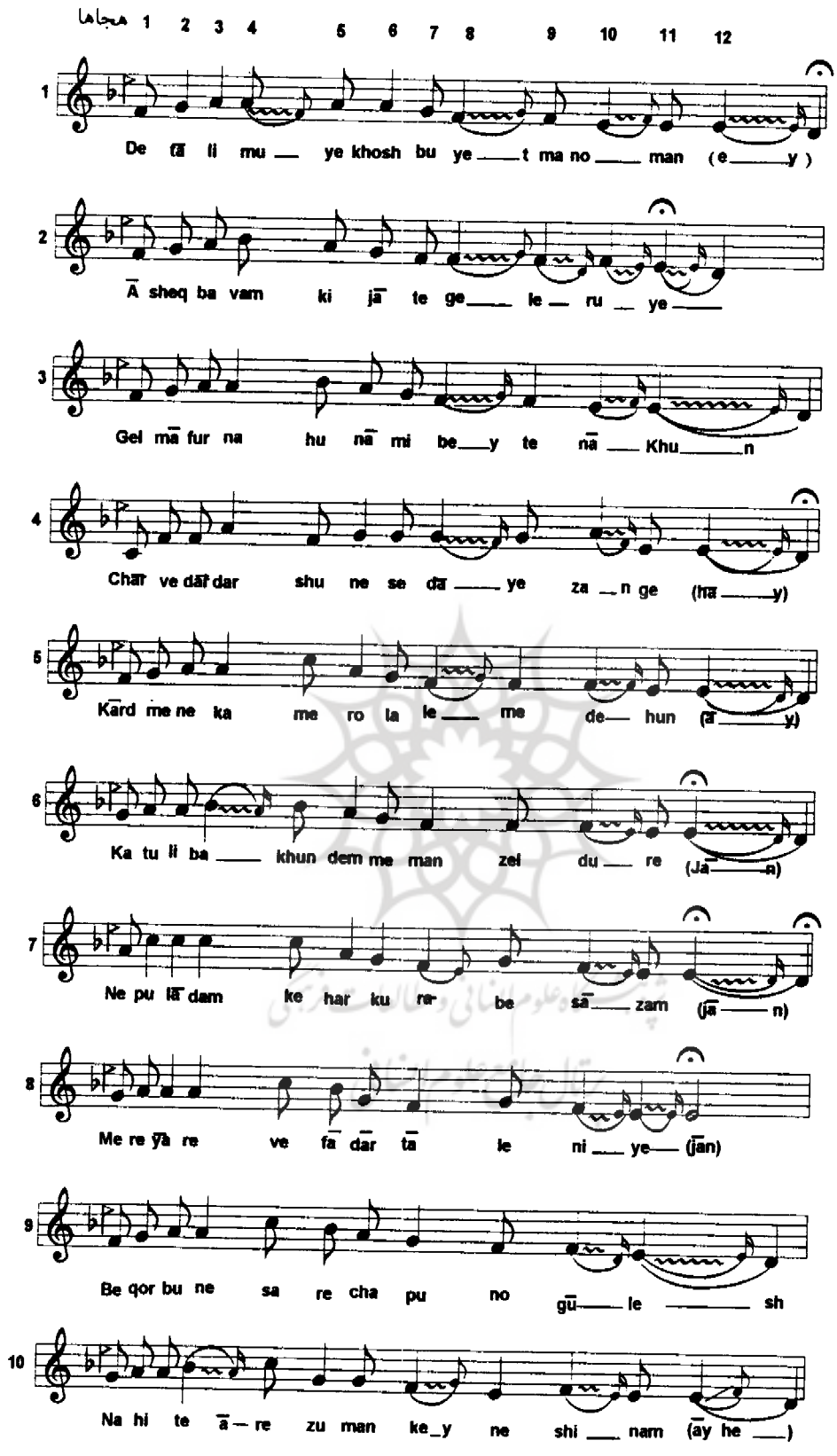
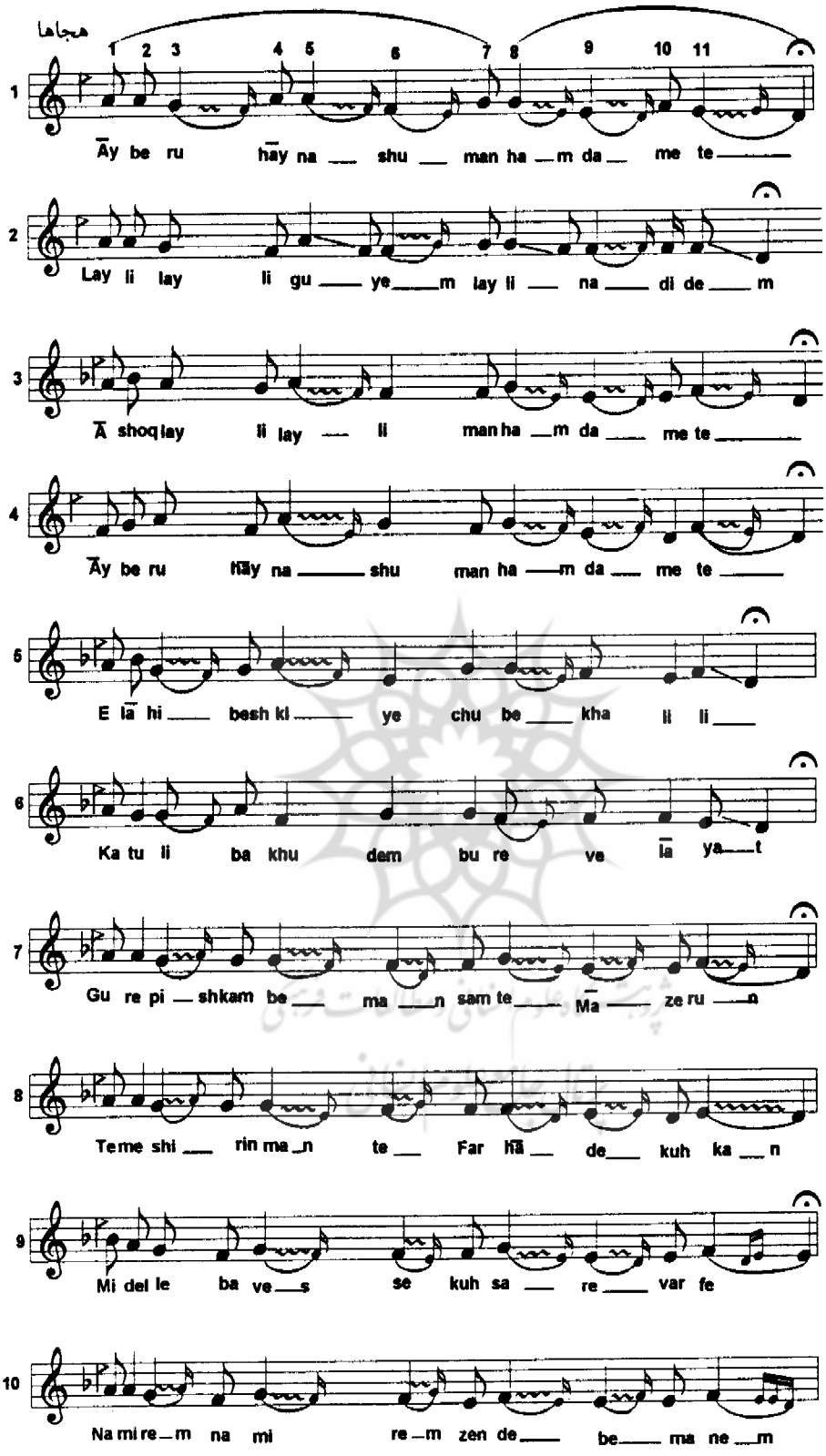
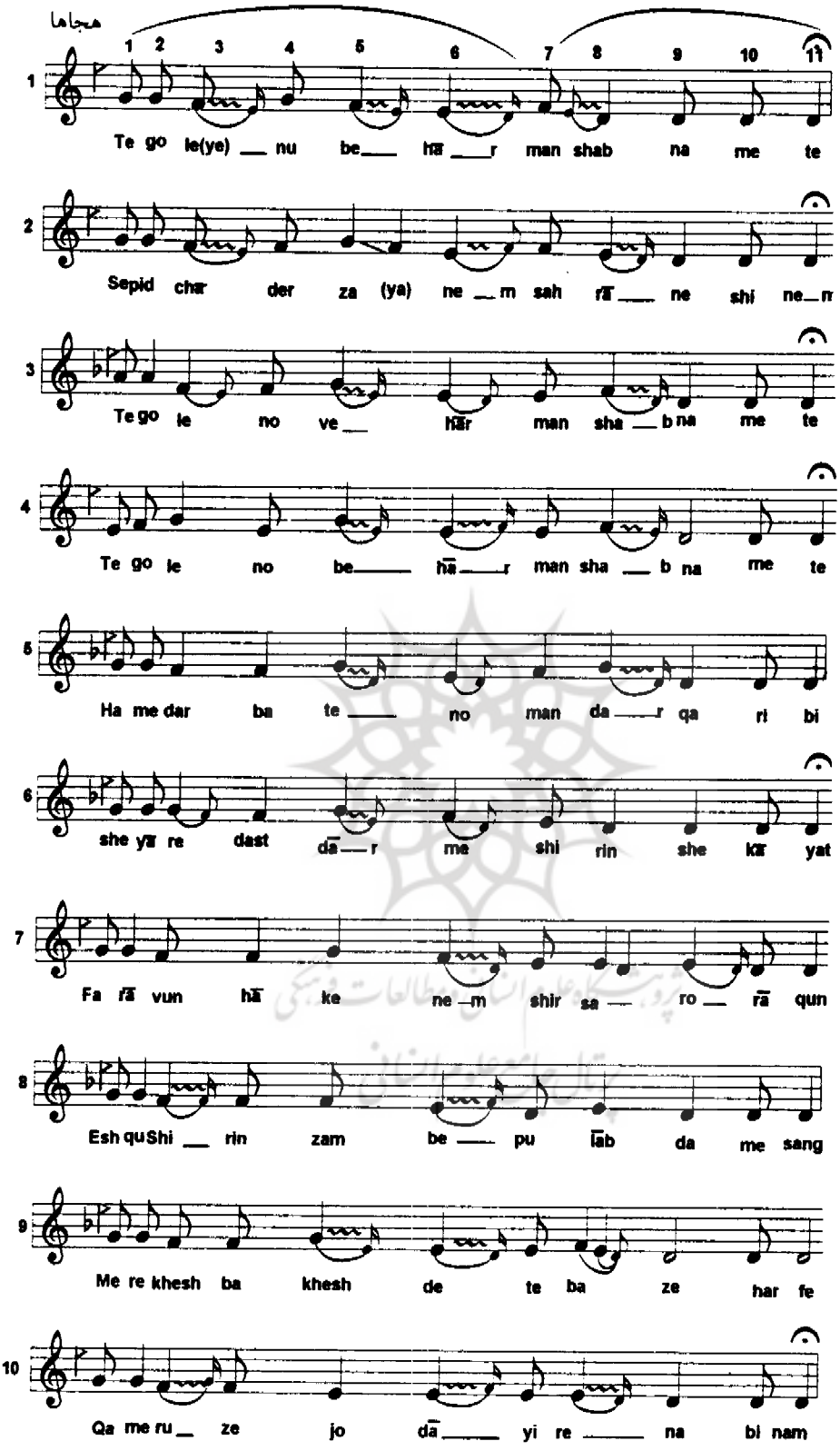
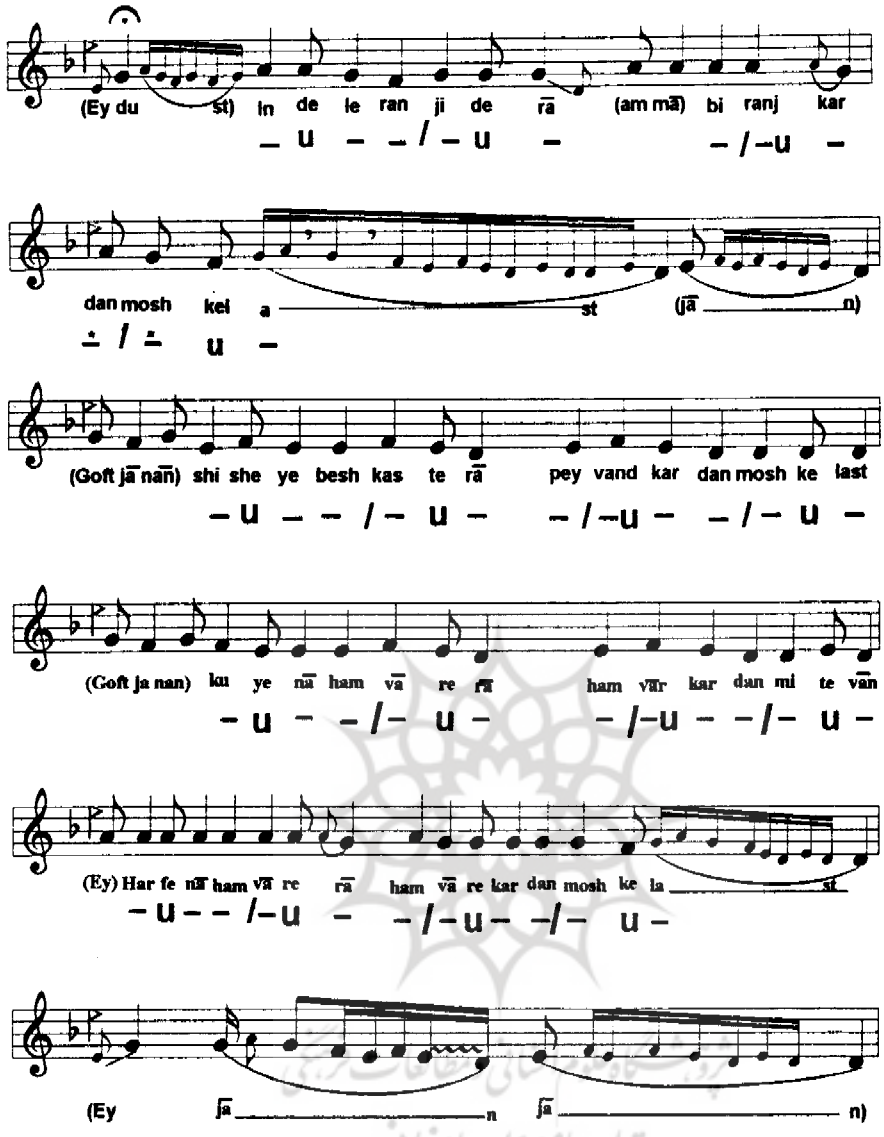
1970, Rythmic Aspects of the Avâz in Persian Music, in *EM*, Vol. XIV, no.2, May.

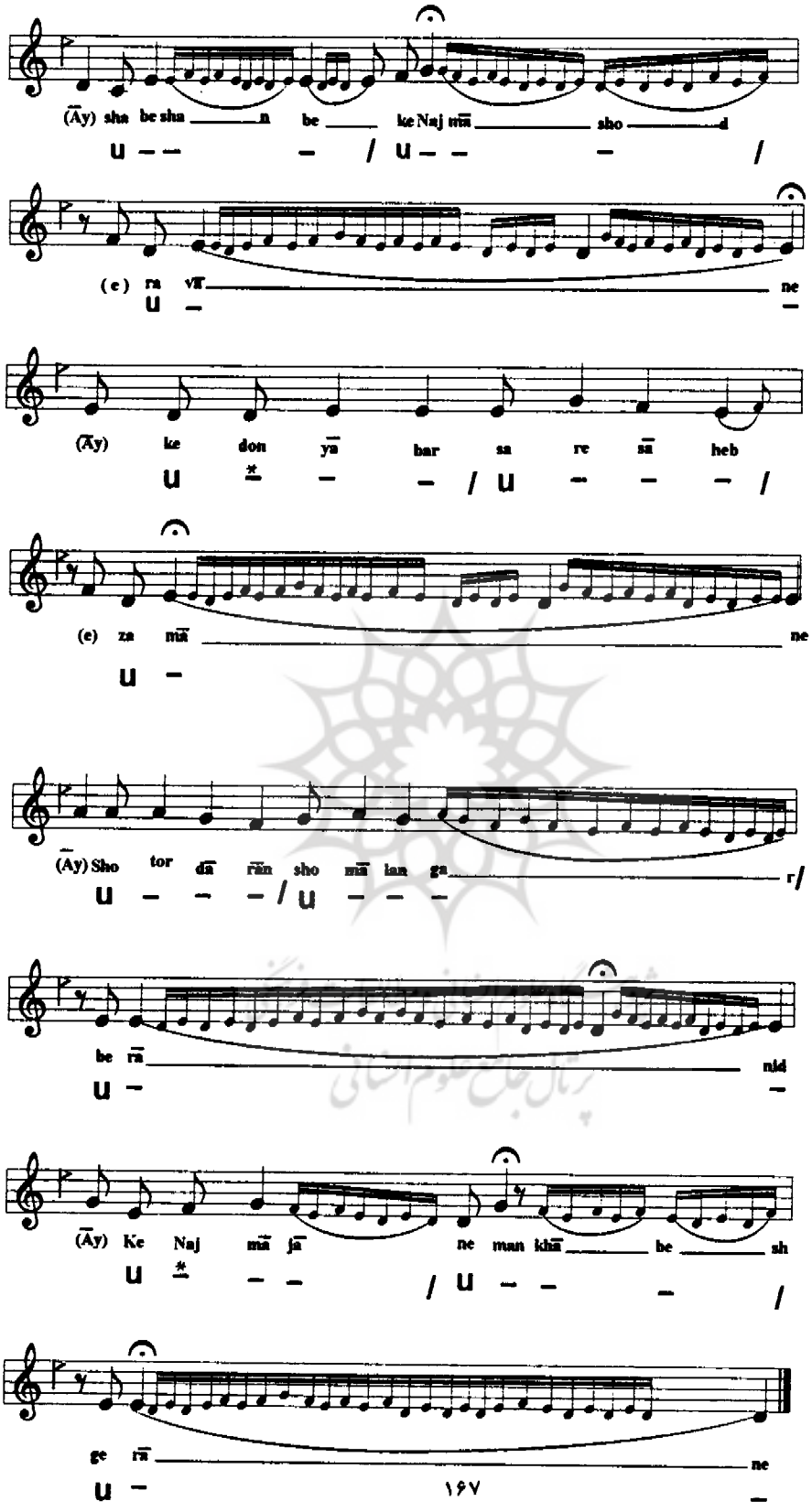
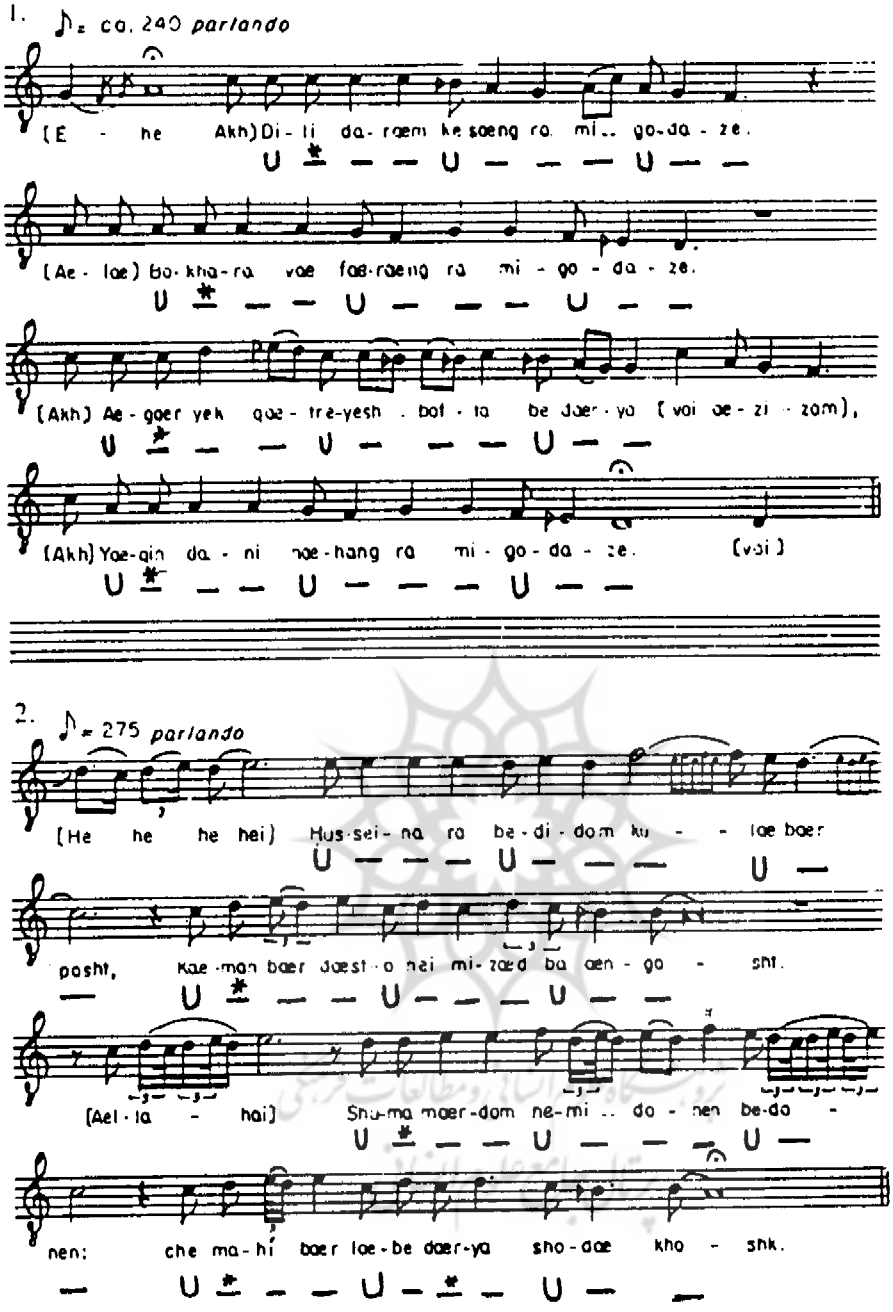
پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

توضیحاتی در مورد آوانگاری‌ها

۱ ـ به علت کمبود جا تحریرها با دو نت که با خط موج‌دار به هم متصل شده‌اند نشان داده شده‌اند. بنابر این چنین ترکیب‌هایی باید ارزش‌های زمانی بلند به حساب آیند.

۲ ـ در کنتولی شمارهٔ ۹ آوانگاری شمارهٔ ۱ سه هجای re، va و resh به اشتباه زیر شماره‌های ۱۰، ۱۱ و ۱۲ آمده‌اند که باید آنها را به شماره‌های ۹ و ۱۰ و ۱۱ انتقال داد.

۳ ـ در آوانگاری‌های شمارهٔ ۵، ۶ و ۷ هجاهای ستاره‌دار نشان‌دهنده موارد ناشی از عدم تطابق ریتم موسیقایی با کمیت هجاها ناشی از انعطاف در اجرا یا سبک فشرده است.

هجاها 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12
1 De tā khā le (ya——) de ab ru yet ma no man (jān)
2 A sir ba va——m ti bā le sa—— re khu ye (jān)
3 Se dā—— re Sa——r dem bā me se— gel mā— fu-r (jānāy)
4 Ne mā shu ne— sa rā me va—n ge van ge— (jā nāy)
5 Rā se sa re—— si vā ju ne—— kā me qum (janāy)
6 Ka tu li ba—— khunde-mme yā——r ka tu—— le (jān)
7 Ne mur qam ma—— n na mā hi ya—m na bā— zam (jān)
8 Mo sal mā nun me re yār ta—— le ni ye (jān)
9 Sar ku re va—— rf zan do jer ku—— re vā resh
10 Pa lan ge kha—— s te i an da—— r ka mi ne (jān)

مجاها 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12
1 De dā li mu ye khosh bu ye t ma no man (e y)
2 Ā sheq ba vam ki jā te ge le ru ye
3 Gel mā fur na hu nā mi be y te nā Khu n
4 Chār ve dār dar shu ne se dā ye za n ge (hā y)
5 Kārd me ne ka me ro la le me de hun (ā y)
6 Ka tu li ba khun dem me man zel du re (Jā n)
7 Ne pu lā dam ke har ku re be sā zam (jā n)
8 Me re yā re ve fā dār tā le ni ye (jān)
9 Be qor bu ne sa re cha pu no gū le sh
10 Na hi te ā re zu man ke y ne shi nam (āy he)

هجاها
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11
1 Āy be ru hāy na shu man ha m da me te
2 Lay li lay li gu ye m lay li na di de m
3 Ā shoq lay li lay li man ha m da me te
4 Āy be ru hāy na shu man ha m da me te
5 E lā hi besh ki ye chu be kha li li
6 Ka tu li ba khu dem bu re ve lā ya t
7 Gu re pi shkam be ma n sam te Mā ze ru n
8 Te me shi rin ma n te Far hā de kuh ka n
9 Mi del le ba ve s se kuh sa re var fe
10 Na mi re m na mi re m zen de be ma ne m

هجاها
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11
1 Te go le(ye) nu be hā r man shab na me te
2 Sepid char der za (ya) ne m sah rā ne shi ne
3 Te go le no ve hār man sha b na me te
4 Te go le no be hā r man sha b na me te
5 Ha me dar ba te no man da r qa ri bi
6 she yār re dast dā r me shi rin she kār yat
7 Fa rā vun hā ke ne m shir sa ro rā qun
8 Esh qu Shi rin zam be pu lāb da me sang
9 Me re khesh ba khesh de te ba ze har fe
10 Qa me ru ze jo dā yi re na bi nam

پرتال جامع علوم انسانی


(Āy) sha be sha n be ke Naj mā sho d
u – – – / u – – – /
(e) ra vā ne
u –
(Āy) ke don yā bar sa re sā heb
u – – / u – – – /
(e) za mā ne
u –
(Āy) Sho tor dā rān sho mā lan ga r/
u – – – / u – – –
be rā nid
u –
(Āy) Ke Naj mā jā ne man khā be sh
u – – / u – – – /
ge rā ne
u –

* Blum, 1974: 108.