داستان پیر چنگی، یادگاری از سنّت گوسانی

محمد ابراهیم‌پور نمین
مربی دانشگاه آزاد اسلامی واحد آستارا

چکیده
بدنه و ساختار کلی داستان پیر چنگی مثنوی مولانا گذشته از جزئیات متفاوت روایتهای آن و نیز فارغ از کارکردها و استنتاجهای عرفانی که در متون صوفیه بر آن عارض شده است، رگه‌ها و نشانه‌هایی از هنر و سنت «گوسانی» را با خود دارد. سنت «گوسانی»، سنت موسیقایی- ادبی ایران پیش از اسلام است که نشانه‌هایی از آن را تا دورهٔ مادها می‌توان در منابع بازجست و در تمام دوره‌های بعد و نیز در دورهٔ اسلامی به حیات خود ادامه داده است. پیر چنگی مثنوی و سایر منابع گرچه شخصیتی داستانی است، حکایت او در گونه‌های متفاوتش، الگویی است برگرفته از شخصیت هنرمندان گوسان و حکایت ایشان تصویری است واقعی از زندگی و حیات گوسانان. در این مقاله مأخذشناسی و ژرف‌ساخت این داستان و گونه‌های مختلف آن را در سنت گوسانی و حیات اجتماعی گوسانان باز خواهیم جست.

کلید واژه‌ها: مثنوی معنوی، پیر چنگی، سنت گوسانی، رودکی، شعر کلاسیک فارسی.

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۸۷/ ۴/۲۴ تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۸۸/ ۱۰/۲۸

داستان پیـر چنگـی از معروفتـرین داسـتانهای دفتـر اول مثنـوی مولانـا و آن حکایـت چنگ‌نوازی پیر و مطرب پیشه‌ای است در عهد خلیفه دوم عمر بن خطاب که به سـبب پیری و ضعف و انحطاط قوای جسمی و هنری و از دست دادن صدای خـوش، دیگـر کسی خواستار هنر وی نیست و به این علت تنها ممر درآمد خود را از دست داده است و به تنگی معیشت دچار می‌شود. درجه استیصال او تا بدانجا می‌رسد که اضطراراً شـبی به گورستان یثرب پناه می‌برد تا برای خدا بنوازد و ابریشم بها از حق بیابد. التماس او به اجابت حق مقرون می‌گردد و عمـربن خطـاب بـه واسـطه نـدای حـق کـه در خـواب می‌شنود، مأموریت می‌یابد که سلام حضرت حق را به همراه هفت صد دینار به عنـوان ابریشم بها در گورستان به چنگ نواز پیر برساند. ملاقات عمر، ملاحظه اجابـت الهـی و دریافت پیام و ابریشم بهای التفـاتی خداونـد بـه‌واسـطه خلیفـه مـسلمین، مایـه تنبـه و شرمندگی و گریه چنگی پیر می‌شود. لیکن عمر، «نظـر او را از مقـام گریـه کـه هـستی است به مقام استغراق»[1] می‌گرداند و با این ارشاد خلیفه، حیرتی شگرف بـر وجـود پیـر چنگی مستولی گشته به فضا و مقامی غیر قابل شرح و بیان می‌پیوندد.

مرحوم فروزانفر در مآخذ قـصص و تمثـیلات مثنـوی، مأخـذ داسـتان را حکـایتی می‌داند از اسرارالتوحید و نیز به این مطلب اشاره می‌کنـد کـه همـین حکایـت را شـیخ عطار در مصیبت‌نامه به نظم آورده است، اما تصریح نمی‌کند که مولانا ایـن حکایـت را از اسرارالتوحید گرفته و یا از مصیبت‌نامه (فروزانفر، ۱۳۸۱: ص ۸۶ تـا ۸۸) لـیکن در شـرح مثنوی شریف تصریح می‌کند که مولانا بی‌هیچ شکی، ایـن حکایـت را از مـصیبت‌نامـه عطار اقتباس کرده است (فروزانفر، ۱۳۷۳: ص۷۵۴) که با توجه به تأثیرپـذیریهای مولانـا از حکایات منظومه‌های عطار، نظر مرحوم فروزانفر را باید کـاملاً صـائب دانـست. گرچـه نهایتاً دقت در این سه روایت، روشن می‌دارد که در واقع این روایتهـا سـه گونـه نـسبتاً مشابه با تفاوتهایی اندک از یک «حکایت مادر» و اصلی است. بنا به ترتیب تاریخی، این «روایت مادر» را باید روایت محمد بن منور در اسرارالتوحید دانست؛ به نظر می‌رسد از دیدگاه دیگر نیز می‌توان به مأخذ پیدایش ایـن روایـت نگریـست و آن را نـه صـرفاً در پیچاپیچ قصه‌ها بلکه در حیات واقعی و مادی و ملمـوس عـده و طبقـه‌ای از هنرمنـدان ایران می‌توان بازجست با نام «گورسانان»: صـاحبان سـنت هنـری تلفیقـی و پیچیـده‌ای مرکب از بدیهه‌سرایی در نظم اشعار، مهـارت در نـواختن سـاز و اسـتادی در خوانـدن تصنیف و آواز با سابقه تاریخی ممتدی در حوزه فرهنگ و هنر ایرانی و با چهـره‌هـایی

قریب به اتفاق، گمنام و ناشناس. لیکن با دقت در منابع و تطبیق ویژگیهای هنری گوسانان و نیز ضبط بعضی از نامها در منابع کهن، چهره‌های معدودی از گوسانان را می‌توان بازشناخت که در ادامه به آنها اشاره خواهد شد.

نکته اساسی در این مقاله سعی در تبیین و طرح این فرضیه است که حکایت پیر چنگی، نمونه‌ای داستانی ولی در عین حال تصویری واقعی از سرگذشت هنرمندان گوسان تواند بود و تبار این داستان و گونه‌های مختلف مقدم بر آن، جدای از کارکرد عرفانی و ورود مبانی و مفاهیم آموزه‌های صوفیه چون حیرت و استغراق پیر در پایان داستان و یا اضافه شدن عناصر ماوراء طبیعی چون غلبه خواب بر خلیفه به اراده خداوند و رؤیای صادق وی، می‌تواند شکلی نمادین و کلی از حیات واقعی و هنر گوسانان گمنام باشد. این سنت «گوسانی» چیست و «گوسانان» کیانند؟

گوسانان به عنوان خنیاگر- شاعران تمدنها و جوامع کهن، راویان ادبیات حماسی، غنایی و حکمی اقوام خود بوده‌اند. سنت گوسانی، سنتی شفاهی و عمدتاً به فرهنگهای پیش از خط متعلق بوده است. گرچه به سبب ویژگی شفاهی ادبیات گوسانی، و نابودی میراث انبوه آن پس از رواج خط، آثار چندانی از گوسانان بر جای نمانده، خوشبختانه شواهد و دلایل کافی درباره وجود گوسانان و ویژگیهای حیات و هنر ایشان در جوامع کهن و ادامه حیات این سنت در دوره‌های متأخر و در اشکالی متفاوت در دسترس است. بنابر بر نظر واتکینز این سنت بی‌شک در تمام جوامع هند و اروپایی زبان شناخته بوده است (زرشناس، ۱۳۸۳: ص۵۹).

وجه اشتقاق کلمه «گوسان» نامعلوم است؛ اما براساس تحقیقات هنینگ، امروز در پارتی بودن اصل این واژه شکی وجود ندارد (بویس، ۱۳۶۸: ص۳۲). این واژه پارتی، معادل معنای واژه «هنیاگر» در فارسی میانه و واژه «خنیاگر» در فارسی جدید است. محققان احتمال داده‌اند که دو واژه «گُسَن» ارمنی و «مَگُسَنی»[۲] گرجی به معنی «خنیاگر» از همین واژه مشتق شده باشد (همان: ص۳۰). بویس شواهد بسیاری از کاربرد این کلمه را در متون ارمنی و گرجی نشان داده و درباره ویژگیهای گوسانان ارمنی و گرجی بحث نموده است (همان: ص ۳۰ تا ۴۲). واژه گوسان در ادبیات فارسی در دو متن به کار رفته است: در ویس و رامین فخرالدین اسعد گرگانی (گرگانی، ۱۳۷۱: ص۲۲۰ و ۲۲۱) و در کتاب مجهول‌المؤلف، مجمل‌التواریخ و القصص (۱۳۸۱: ص۶۹).

سنت گوسانی در میان ترکان آسیای میانه نیز وجود دارد، ولی صاحبان این هنر در

میان ایشان «اوزان» نامیده می‌شدند. اوزان، خنیاگر، شاعر و آوازه‌خوان و نوازنده مردمی طایفه اوغوز بوده است. «ساز اوزانها قوپوز بود. در گذشته به جای قوپوز، اوزان می‌گفتند و شاعر و نوازنده مردمی را اوزانچی می‌نامیدند. بعد از قرن ۱۵ میلادی، اصطلاح اوزان در آذربایجان و ترکیه به «آشیق» (= عاشیق) و در آسیای میانه به «باخشی» تغییر نام دارد» (بهزادی، ۱۳۸۲: ذیل «اوزان»). گوسانان را در فرهنگهای غیرآسیایی نیز با نامهایی متفاوت می‌توان دید؛ چنانکه در یونان قدیم، «راپسوده»[۳] در اروپای قرون وسطی و در قبال ژرمنی «اشپیلمان»[۴] و در ایالتهای فرانسه، «ژوگلر»[۵] نام دارند (خالقی‌مطلق، ۱۳۷۲: ص۲۲).

طبق نظر خالقی مطلق در آسیای میانه و شرق ایران، استادان فن گوسانی دارای لقب «بلبل» بوده‌اند «و مؤلفان شاهنامه ابومنصوری، داستان رستم و اسفندیار را از روایت یکی از همین استادان که لقب بلبل گرفته بوده است، گرفته‌اند که نام او از راه شاهنامه ابومنصوری عیناً وارد شاهنامه فردوسی شد که در آغاز داستان رستم و اسفندیار ضبط است:

زبلبل شنیدم یکی داستان که بر خواند از گفتهٔ باستان

(شاهنامه، ج۶/ ص ۲۱۷/ ۱۷) (همان: ص۲۸)

گوسانها شاعران و موسیقیدانان دوره‌گرد و راویان داستانهای ملی ایران و سرگرم‌کننده شاهان و توده مردم و حاضر در غم و شادمانی جامعه خویش بودند. آنان عمدتاً در میان مردم جامعه خویش دارای احترام بودند و برترین و مشهورترین و استادترین گوسانان به خانه‌های اشراف و دربار پادشاهان راه می‌یافتند.

> تفاوت گوسانهای مشهور درباری با گوسانهای دوره گرد علاوه بر بهتر خواندن و بهتر نواختن، یکی هم این بوده که خود نیز از هنر شاعری بهره داشته‌اند و یا در این زمینه به استادی رسیده بوده‌اند و احیاناً خط می‌شناخته‌اند (همان: ص۲۴).

عمده‌ترین ویژگی هنر گوسانی را باید در تلفیق سه هنر شعر، موسیقی و آواز به طریق بداهه‌پردازی دانست و هدف هنر گوسانی بیش از هر چیز ایجاد شور و هیجان در مخاطبان بوده است. در ایران پیش از اسلام، نشانه‌ها و شواهدی از وجود گوسانان و تداوم سنت گوسانی از دوره مادها تا ساسانیان وجود دارد.

گرچه واژه گوسان، واژه‌ای پارتی است، سابقه حضور طبقه‌ای با ویژگیها وخویشکاریهای گوسانان، طبق اشارات تاریخی به دوره ماد بازمی‌گردد. مورخ یونان

دینون[۶] از گوسانی با نام «انگارس»[۷] یاد کرده است که در میهمانی آستیاک پادشاه ماد، تمثیلی درباره خطر کوروش برای سلطنت وی به آواز می‌خواند: «درنده بسیار نیرومندی، شجاعتر از یک گراز وحشی در مرداب پیدا شده است؛ درنده‌ای که اگر بر آن منطقه تسلط یابد، بدون کمترین اشکالی بر گروه گروه مردمان چیره می‌گردد و وقتی آستیاک سؤال می‌کند: «چیست آن درنده؟» پاسخ می‌دهد: «کوروش پارسی» (بویس، ۱۳۶۸: ص۴۹). این نوع تمثیل‌سرایی را در دوره‌های بعد و از جمله در داستان ویس و رامین هم، که اصلی پارتی دارد، می‌توان دید. در این داستان نیز، گوسان تمثیلی می‌خواند تا شاه موبد را از کامرانیهای رامین با ویس بیاگاهند (گرگانی، ۱۳۷۷: ص۲۲۰ تا ۲۲۲). به تصریح خالقی‌مطلق دو «تمثیل مادی و تمثیل ویس و رامین (در واقع تمثیل پارتی) دو واریانت از یک موضوع واحدند و انگیزه هر دو تمثیل نیز آگاه کردن شخصی از کار رقیب اوست» (خالقی‌مطلق، ۱۳۸۶: ص۱۴۳).

سنت گوسانی در دوره هخامنشی نیز رونق داشته است. «اینکه که خنیاگری در دوران هخامنشیان رونق بسیار داشته است از این بیان گزنفون فهمیده می‌شود که گفته است کوروش تا آخرین روزهایش «در داستان و آواز» ستوده می‌شد» (بویس، ۱۳۶۸: ص ۵۰). در دوره پارتیان نیز ادبیات ایران همچون دیگر ادوار پیش از اسلام به صورت شفاهی حفظ و نقل می‌شده و بخش عمده آن گویا منظوم بوده و به همراه ساز خوانده می‌شده است. نقل سینه به سینه این ادبیات را گوسانان پارتی به عهده داشته‌اند. «در قطعه‌ای مانوی به زبان پهلوی اشکانی که متأخرتر از سده‌های چهارم و پنجم میلادی نیست، می‌خوانیم: چونان گوسانی که هنر کوان (= کی‌ها) و شهریاران پیشین را بیان کند و خود چیزی به دست نمی‌آورد» (زرشناس، ۱۳۸۳: ص ۶۳). این اشاره تاریخی هم پارتی بودن واژه «گوسان» را مسجل می‌دارد و هم نقل داستانهای کهن توسط گوسانان را گواهی می‌دهد. شواهد و قراین حکایت از این دارد که گوسانها در زندگی پارتیان نقش عمده‌ای ایفا می‌کردند. «آنان شعر حماسی را در دوره اشکانیان فعالانه ترویج می‌کردند و کردارهای شاهزادگان و بزرگان پارتی را همسنگ میثاقهای پهلوانی کهن جشن می‌گرفتند» (همان: ص۶۴). اما این بدان معنا نیست که ایشان تنها راویان حماسه‌های کهن بوده‌اند بلکه سرودهای غنایی، روایات مذهبی و لطیفه و حکایات خنده‌آور نیز نقل می‌کرده‌اند (خالقی‌مطلق، ۱۳۷۲: ص۲۴). مری بویس، معتقد است که یادگار زریران و منظومه ویس و رامین، یادگاری از هنر گوسانان پارتی است که البته

«به دفعات نامعلومی، دستخوش تغییرات شده تا به صورت فعلی آن، که ما می‌شناسیم، درآمده است» (بویس، ۱۳۶۸: ص۴۵). برای ادامه و توسعه و تعالی سنت گوسانی در دوره ساسانی، مدارک فراوانی وجود دارد. در متون این دوره به گوسانان با نامهای هنیاگر، هنیواز، نواگر، رامشگر و چامه‌گو اشاره می‌شود. «در شرحی درباره جامعه ساسانی که در نامه تنسر آمده است از خنیاگران به عنوان طبقه سوم از مملکت بدان‌گونه که اردشیر بنیاد گذاشته، یاد شده است» (همان: ص ۵۲). برخلاف دوره پارتها نام بعضی از گوسانان دوره ساسانی شناخته شده است. داستانها معمولاً از باربد- گویا از اهالی مرو- به عنوان معروفترین خنیاگر عصر ساسانی خبر می‌دهند. محتوا و مضمون بعضی از آثار و آوازهای وی به دست ما رسیده است. در ادامه مقاله، قطعه‌ای بازمانده از آثار وی در مدح خسروپرویز و به نقل از ابن‌خرداد به بررسی خواهد شد. همچنین از خنیاگر دیگری در این دوره با نام سرگس یا نکیسا نام برده‌اند (همان: ص ۵۷).

> روشن است که رامشگری در هر دوره 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 بر آن بیفزاید و به همراهی‌سازی بخواند (زرشناس، ۱۳۸۳: ص ۶۶).

بعید به نظر می‌رسد سنت گوسانی با آن پیشینه تاریخی ممتد از دوره‌های کهن تا پایان دوره ساسانی بویژه به جهت ویژگی مردمی و فولکلوریک آن با ظهور اسلام از میان رفته باشد؛ اما شکی نیست که با نابودی بزرگترین حامیان این هنر یعنی پادشاهی و اشرافیت ساسانی، آسیبی جدی بدان وارد شده است، ولی نمی‌توان آن را نابود شده انگاشت؛ چرا که با ظهور سلسله‌های مستقل ایرانی و از جمله سامانیان که به احیای میراث و سنتهای فرهنگی و هنری عهد ساسانی همت گمارده بودند، این سنت دوران ساسانی نیز حیات خود را در جامه‌ای نو دوباره از سر گرفت.

> با از میان رفتن حلقه اشرافی دهقانی در ایران از یک سو و ریشه گرفتن تمدن اسلامی که تمدنی شهری است از سوی دیگر، گوسانها و خنیاگران نیز با تغییراتی به حرفه نقالی، شاهنامه‌خوانی، تعزیه‌خوانی، کوراوغلی‌خوانی و شعبده‌بازی، بازیگری، چشم‌بندی و تردستی پرداختند و حتی برخی از آنها همانند هم پیشه‌های کهن خود به دربار شاهان راه یافتند و قشر راوی و شاهنامه خوان درباری را پدید آوردند (همان: ص ۸۸).

مری بویس انواعی از شعر و ترانه‌های بومی و محلی را که به زعم او بازمانده هنر گوسانی است در میان بختیاریها، افغانها، بلوچها و کردها باز شناسانده است (بویس، ۱۳۶۸: ص۹۵ تا ۱۰۰). همچنین ترانه‌های طبری امیری پاوزاری را دنباله سنت شعری فهلویات قدیم دانسته‌اند که خود بازمانده سنت گوسانی یا خنیاگری ایران در دوره میانه (دوره اشکانی و ساسانی)است.

> با بررسی تطبیقی ترانه‌های طبری امیر پاوزاری و اشعارهجایی- تکیه‌ای پارتی (پهلوی اشکانی) و فارسی میانه دوره ساسانی می‌توان نتیجه گرفت که اولاً اشتراکات لفظی و واژگانی میان این اشعار وجود دارد. ثانیاً وزن و آهنگ این سرودها از ویژگی یکسانی برخوردار است. هجایی بودن ترانه‌های طبری از یک سو و خواندن این ترانه‌ها با استفاده از یک آلت موسیقی این فرضیه را مطرح می‌کند که ترانه‌سرایان فولکلوریک ایرانی از اعصار قدیم تا ادوار متأخر، بازماندگان سنت گوسانی- خنیاگری ایران در دوره میانه (اشکانی- ساسانی)اند (اسماعیل‌پور، ۱۳۸۰: ص ۱۱۱).

در این میان، رودکی را با توجه به ویژگیهای هنری وی باید روشن‌ترین نشان از ادامه سنت گوسانی در دوره اسلامی دانست. «رودکی سراینده و خواننده و نوازنده، آخرین و شاید مهمترین نماینده سنت شاعری درباری ایران قدیم است» (خالقی مطلق، ۱۳۷۲: ص ۲۵). توجه به مشابهتهای فراوان و متقاعدکننده میان برجسته‌ترین گوسان دوره ساسانی یعنی باربد با رودکی، شاعر و خواننده و نوازنده دوره سامانی، چنین ادعایی را سخت پذیرفتنی می‌نمایاند.

ادوارد براون پیش از این در جلد اول تاریخ ادبی ایران از همانندیهای میان رودکی و باربد سخن گفته است؛ همانندیهای از قبیل استادی هر دو در خنیاگری و موسیقی و همچنین شباهت دو داستان معروف درباره آن دو: یکی خبر دادن تلویحی باربد، خسرو پرویز را از مرگ شبدیز و دیگری داستان سروده شدن شعر «بوی جوی مولیان» توسط رودکی و تأثیر شدید آن بر امیر نصر در بازگشت به سوی بخارا (براون، ۱۳۳۵: ص۱۴ تا ۱۶) و حتی شاید صدها سال پیش از ادوارد براون، مجلدی گرگانی شاعر اواخر قرن چهارم و اوایل قرن پنجم با آگاهی از مشابهتهای میان رودکی و باربد در قطعه ذیل آن دو را مقابل هم قرار داده است:

از آن چندان نعیم این جهانی — که ماند از آل ساسان و آل سامان
ثناء رودکی مانده است و مدحت — نوای باربد مانده است و دستان

(نظامی عروضی، ۱۳۸۵: ص۴۴)

اما همانندیها در این موضوعات منحصر نیست، بلکه همانندیهای دیگری نیز میان این دو تن و آثار هنری ایشان وجود دارد؛ از جمله شهرت هر دو تن در ابداع و اختراع یک نوع و قالب شعری جدید. کریستین سن می‌نویسد: «ثعالبی اختراع خسروانیان [یا همان سرود مسجع] را به باربد نسبت داده» (کریستین سن، ۱۳۶۷: ص۵۰۷). شمس قیس رازی نیز اختراع رباعی را منسوب به رودکی می‌داند.[۸] همچنین این هر دو هنرمند به سبب هنر والای خویش به مقام ندیمی پادشاه عصر رسیده‌اند: باربد به ندیمی خسروپرویز و رودکی به ندیمی امیر نصر بن احمد سامانی. نظامی عروضی درباره رودکی تصریح می‌کند که: «از ندماء پادشاه هیچ‌کس محتشم‌تر و مقبول القول‌تر از او نبود» (نظامی‌عروضی، ۱۳۸۵: ص۵۲). کریستین سن در تعیین موضوع دستانهای باربد می‌نویسد که عده‌ای از دستانهای وی «در وصف جشنهای فصول مختلف خاصه در تهنیت مقدم بهار و مناظر طبیعت و مسرات حیات بوده است.» (کریستین سن، ۱۳۶۷: ص ۵۰۸). چنین مضامینی را در بخش عمده‌ای از اندک میراث بازمانده رودکی هم می‌توان دید:

آمد بهار خرم با رنگ و بوی طیب — با صد هزار نزهت و آرایش عجیب
(رودکی، ۱۳۷۲: ص۹۷)

و یا:

ملکا جشن مهرگان آمد — جشن شاهان و خسروان آمد
(همان: ص۱۱۰)

و یا:

آن صحن چمن که از دم دی — گفتی دم گرگ یا پلنگ است
اکنون زبهار مانوی طبع — پرنقش و نگار همچو ژنگ است
(همان: ص۱۰۲)

و یا:

گل دگر ره به گلستان آمد — واره باغ و بوستان آمد
(همان: ص۱۱۰)

و یا:

کار همه راست، آن چنانکه بباید — حال شادی است، شاد باشی شاید
(همان: ص۱۱۹)

و یا:

شاد زی با سیاه چشمان شاد که جهان نیست جز فسانه و باد
(همان: ص۱۰۵)

و یا:

بل تا خوریم باده که مستانیم وز دست نیکوان می‌بستانیم
(همان: ص۱۳۶)

و...

همانندی میان آثار این دو هنرمند را حتی می‌توان فراتر از همانندی در مضامین و محتوای صرف دانست. موضوعی که به نظر می‌رسد تا امروز مورد توجه محققان قرار نگرفته، شباهت جالبی است میان قطعه‌ای بازمانده از باربد با ابیاتی معروف از رودکی. مرحوم دکتر تفضلی قطعه شعر ذیل را از باربد در مدح خسروپرویز از آثار این خردادبه نقل کرده است:

خاقان ماه ماند و قیصر خرشید
آن من خذای، ابر ماند کامغاران
کخاهذ ماه پوشذ، کخاهذ خرشید

خاقانی مانند ماه و قیصر مانند خورشید است، اما خداوندگار من مانند ابر کامکار است، هرگاه بخواهد ماه را می‌پوشد و هرگاه بخواهد خورشید را (تفضلی، ۱۳۸۲: ص۳۱۱).

طرز بیان و نوع تشبیهات در این قطعه، ابیات معروف رودکی را در مدح امیر نصر سامانی به یاد می‌آورد:

میر ماه است و بخارا آسمان ماه سوی آسمان آید همی
میر سرو است و بخارا بوستان سرو سوی بوستان آید همی
(رودکی، ۱۳۷۳: ص۱۵۸)

حتی سرنوشت نهایی و پایان عمر این دو هنرمند نیز بی‌شباهت به هم نیست. در مورد پایان زندگی باربد، گرچه روایتهای متفاوت و مبهمی در دست است به نظر می‌رسد که زندگانی او نیز چون رودکی، پایان و عاقبتی خوش نیافته باشد. در بعضی روایات از مسموم شدن او سخن رفته و روایت فردوسی نیز از پایان کار وی چنین است که: «هنگامی که خسرو به وسیله فرزند خود شیرویه به زندان افتاده، باربد هنوز زنده است و با رنگی پریده و قلبی اندوهبار به درون خانه‌ای که خسرو محروم از تاج و تخت در آن زندانی است، می‌رود و در برابر او آهنگی نوحه‌آمیز که خود ساخته است می‌خواند. سپس چهار انگشت خود را بریده به منزل برمی‌گردد، آتشی می‌افروزد

و همه سازهای خود را در آن می‌سوزاند».[۹] روایت نخست بی‌شباهت به خبر میل کشیده شدن در چشم رودکی و رانده شدنش از درگاه سامانیان نیست و روایت دوم نیز بیش از هر چیزی آخرین بیت شکواییه معروف رودکی را به یاد می‌آورد که در آن شاعر دیگر نه چنگ و بربط بلکه عصا و انبان تکدی (و یا سفر) به دست می‌گیرد و در گردش و تغییر زمانه محو می‌شود:

کنون زمانه دگرگشت و من دگرگشتم عصا بیار که وقت عصا و انبان بود

(رودکی، ۱۳۷۳: ص۱۱۸)

این همانندیها نه مختص رودکی و باربد بلکه به نظر می‌رسد حیات این دو، نمونه‌ای از سرنوشت هنرمندان گوسان بوده است. سرنوشتی که می‌تواند هسته واقعی داستانی باشد که بعدها در آثار عطار و مولانا با عنوان «پیر چنگی» ظاهر می‌شود. نکته اینجاست که میان آنچه در باب رودکی و هنر و حیات وی در اختیار است چه به نقل دیگران و چه به تصریح خود وی در آثارش و بویژه قصیده شکواییه معروف «مرا بسود و فرو ریخت هرچه دندان بود» از سویی و سه روایت از داستان پیر چنگی یعنی روایت محمد بن منور در اسرارالتوحید و روایت عطار در مصیبت‌نامه و روایت مولانا در مثنوی‌معنوی، ویژگیهای مشترک آشکاری هست که احتمال تعلق قهرمان این آثار را، که در قصیده رودکی خود اوست و در سه اثر دیگر، پیری نوازنده وخواننده به سنت گوسانی سخت قوت می‌بخشد.

شاید عمومی‌ترین تصویر از حیات گوسانان، تصویر هنرمندی باشد که از میانه مردم برخاسته، آموزشهای سخت این سنت هنری کهن را آموخته با هنرنماییهای خود، شهرت و اعتبار در خور و توجه و اقبال مردم را به دست می‌آورده است و تا آن‌گاه که نفسی و صدایی و زخمه‌ای به آیین داشته، بازار کسبش را رونقی و متاع هنرش را خریدارانی بوده و چون پیر می‌شده و دیگر نه صدا را جاذبه و گرمی و نه دست از زخمه و چابکی می‌مانده، دوران نبکت و فقر و سختی و فلاکت در می‌رسیده و از همه جا رانده و از همه‌جا مانده، «نه کسی از بهر ربابش می‌خوانده و نه کسی بهر ثواب نانش می‌داده» (عطار، ۱۳۸۰: ص۳۴۰) و احوال او همان می‌گشته که آن را رودکی در نهایت ایجاز، این‌گونه به تصویر کشیده:

کنون زمانه دگرگشت و من دگرگشتم عصا بیار که وقت عصا و انبان بود

(رودکی، ۱۳۷۳: ص۱۱۸)

این تصویر عمومی را هم در احوال شخصیت اصلی قصیده شکواییه رودکی، هم در احوال پیر طنبورنواز اسرارالتوحید و مصیبت‌نامه و مثنوی می‌توان دید؛ بی‌هیچ کم و کاست.

پیش از این اشاره شد که از جهت هنری، ویژگی عمده هنر گوسانان، تسلط بر سرودن (یا حفظ و نقل) شعر، خواندن شعر با آواز (یا همان اجرای شعر ملحون) و نواختن ساز بود. پس هر گوسانی هم شاعر بود، هم خواننده و هم نوازنده. رودکی به تصریح تمامی منابع قدیم و جدید، دارای این سه مهارت آن هم در سطحی عالی بوده است. نوازندگی رودکی و قدرت او در نواختن بربط/ یا چنگ هم در منابع کهن ضبط شده و هم در شعر خود وی تصریحاتی به این موضوع دیده می‌شود؛ از جمله منابع کهن لباب‌الالباب عوفی است که در آن عوفی به نام استاد رودکی اشاره می‌کند: «... و از ابوالعبک بختیار که در آن صنعت صاحب اختیار بوده، بربط بیاموخت و در آن ماهر شد و آوازه او به اطراف و اکناف عالم برسید» (عوفی، ۱۹۰۳م: ص۶) و نیز نظامی عروضی در توصیف چگونگی سروده شدن شعر «بوی جوی مولیان» به چنگ‌نوازی او تصریح می‌کند: «... قصیده‌ای بگفت و به وقتی که امیر، صبوح کرده بود درآمد و به جای خویش بنشست و چون مطربان فرو داشتند، او چنگ بر گرفت...» (نظامی عروضی ۱۳۸۵: ص۵۲). بیت ذیل نیز از خود شاعر در تصریح به این موضوع است:

رودکی چنگ بر گرفت و نواخت باده انداز کو سرود انداخت

(رودکی، ۱۳۷۳: ص۱۰۰)

رودکی به تصریح این منابع صاحب «آواز خوش و صوت دلکش» هم بوده است.[۱۰]

از توصیفات مری بویس در باب گوسانان برمی‌آید که آنان در هنر بدیهه‌سرایی، توانایی و قدرت بسیاری داشته‌اند (بویس، ۱۳۶۸: ص۲۹ تا ۴۷). این نکته را در اخبار نقل شده درباره رودکی نیز می‌بینیم. داستان نظم کلیله و دمنه، آن‌گونه که فردوسی در شاهنامه روایت می‌کند[۱۱] از قدرت بدیهه‌سرایی رودکی حکایت دارد و داستان شعر «بوی جوی مولیان» آن‌گونه که نظامی عروضی نقل کرده از سرعت و قدرت وی در تصنیف خبر می‌دهد.[۱۲]

در مجموع روایتهای سه‌گانه داستان پیر چنگی در اسرارالتوحید، مصیبت‌نامه و مثنوی معنوی به صورتی پراکنده به مهارت نوازندگی و صدای خوش و نیز قدرت بدیهه‌سرایی قهرمان داستان در ساختن سرود اشاره شده است:

پیر طنبورنواز نیشابور، تنها به هنر طنبورنوازی خود اشاره می‌کند: «... پیشه من طنبور زدن است... بسیاری شاگردان دارم... تا به وقت صبحدم، چیزی می‌زدم و می‌گریستم» (محمد بن منور، ۱۳۸۱: ص ۱۰۷ و ۱۰۸).

در حکایت مصیبت‌نامه، علاوه بر اشاره به رباب‌نوازی به بدیهه‌سرایی وی نیز تصریح شده است. عطار پس از وصف دست تنگی پیر و گرسنگی و درماندگی وی داستان را چنین ادامه می‌دهد:

چون نبودش هیچ روی از هیچ سوی — برگرفت آخر رباب و شد به کوی
مسجدی بود از همه نوعی خراب — رفت آنجا و بزد لختی رباب
رخ به قبله زخمه را بر کار کرد — پس سرودی نیز با آن یار کرد

(عطار، ۱۳۸۰: ص ۳۴۰)

این سرود طبیعتاً باید کلامی موزون بوده باشد و این حکایت از خلاقیت مطرب پیر در ساختن تصنیف و نظم شعر به صورتی ارتجالی دارد که این خود از ویژگیهای بارز هنر گوسانی است.

به لحاظ اجتماعی نیز هنر گوسانی صنعت، پیشه و دارای نقش اجتماعی خاص و درآمده بوده است و بدین ترتیب آن را باید «شغل» به حساب آورد. طبیعتاً آموختن هنر گوسانی که مستلزم استادی و تسلط و مهارت در سه هنر نظم کلام، خواندن آواز و نواختن ساز است، بسیار وقت گیر بوده است. بنابراین، گوسانان دوره طولانی‌ای را صرف آموختن این مهارتها می‌کردند. بویس می‌نویسد: «متأسفانه از شیوه آموزش و تحصیلات گوسانها هیچ‌گونه مدرکی باقی نمانده، اما آشکار است که گوسان به عنوان نقل‌کننده بسیاری از مصالح سنتی و نیز به عنوان بدیهه‌سرا ناگزیر بوده است مایه‌های بسیاری را به حافظه بسپرد» (بویس، ۱۳۶۸: ص۴۵). نیز شکی نیست که آنان از کودکی در پیش استاد تعلیم می‌دیده‌اند چنانکه عوفی نیز به آموزش رودکی نزد «ابوالعبک بختیار» اشاره کرده است (عوفی، ۱۹۰۳ م: ص۶). در بسیاری از موارد، گوسانی و بدیهه‌سرایی، نوعی شغل و سنت خانوادگی و موروثی بوده و نوآموز دوران آموزشی طولانی‌ای را طی می‌کرده و پس از آن از طرف استاد خود «کمربسته» می‌شده است (خالقی‌مطلق، ۱۳۷۲: ص۲۸).

توجه به این ویژگی هنر گوسانان، می‌تواند برای ما این نکته را روشن سازد که چرا اغلب گوسانان در دوران پیری، گرفتار سختی و تنگدستی شدیدی می‌شده‌اند؛ چرا که ایشان می‌باید تمام نیرو و جوانی خود را صرف آموختن این هنر می‌کرده‌اند و بالطبع

با فرا رسیدن پیری و از دست دادن تواناییهای هنری خود، تنها ممر درآمد خویش را نیز از دست می‌داده‌اند.

از آنچه رودکی در قصیده شکواییه معروف «مرا بسود و فرو ریخت هر چه دندان بود...» در توصیف احوال خود و تقریر استیصالش در تنگی معیشت و فقر به نظم آورده و خاصه به سبب تصریحی که در آخرین بیت شکواییه خویش دارد بدین صورت که:

کنون زمانه دگر گشت و من دگر گشتم عصا بیار که وقت عصا و انبان بود

(رودکی، ۱۳۷۳: ص۱۱۸)

به روشنی پیداست، خنیاگری «شغل شاغل» و تنها راه معیشت و ممر درآمد وی بوده است و با از دست دادن آن، دچار فقر و تنگدستی شده و چون راه و پیشه و هنر دیگری نداشته، تنها راه خود را «عصا و انبان» به دست گرفتن می‌دیده است.

همین وضعیت را درباره پیر چنگی در هر سه روایت محمد بن منور در اسرارالتوحید، عطار در مصیبت‌نامه و مولانا در مثنوی می‌بینیم. پیر طنبور نواز نیشابور وضعیت خود را برای خادم خانقاه بوسعید، حسن مؤدب چنین توصیف می‌کند:

... اکنون چون پیر شدم، حال من چنان شد که هیچ‌کس مرا نخواندی. تا اکنون که نان تنگ شد و من هیچ شغلی دیگر ندانم. زن و فرزندانم گفتند که ما ترا نمی‌توانیم داشت. ما را در کار خدای کن. ما را به در بیرون کردند. راه فرا هیچ جای ندانستم. بدین گورستان آمدم و به درد بگریستم و با خدای تبارک و تعالی مناجات کردم که خداوندا هیچ پیشه‌ای ندانم و جوانی و دست زخم [= مضراب] ندارم. همه خلقم رد کردند. اکنون زن و فرزندم نیز بیرون کردند. اکنون من و تو و تو و من. امشب ترا مطربی خواهم کردن تا نانم دهی... (محمد بن منور، ۱۳۸۱: ص ۱۰۷ و ۱۰۸).

در روایت عطار نیز همین مطالب را در توصیف احوال رباب‌نواز پیر می‌بینیم:

بود پیری عاجز و حیران شده سختکوش چرخ سرگردان شده
دست تنگی پایمالش کرده بود گرگ پیری در جوالش کرده بود
بود نالان همچو چنگی ز اضطراب پیشه او از همه نقلی رباب
نه یکی بانگ ربابش می‌خرید نه کسی نان ثوابش می‌خرید
گرسنه مانده نه خوردی و نه خواب برهنه مانده نه نانی و نه آب...
... چون بزد لختی رباب آن بی‌قرار گفت یا رب من ندانم هیچ کار
عاجزم پیرم ضعیفم بی‌کسم چون ندارم هیچ نان جان می بسم

(عطار، ۱۳۸۰: ص۳۴۰)

مولانا نیز استیصال و قطع روزی مطرب را به سبب پیری و کساد بازار هنرش، چنین به تصویر می‌کشد:

مطربی کز وی جهان شد پر طرب — رسته ز آوازش خیالات عجب...
چون برامد روزگار و پیر شد — باز جانش از عجز پشه گیر شد...
چون که مطرب پیرتر گشت و ضعیف — شد زبی‌کسی رهین یک رغیف
گفت عمر و مهلتم دادی بسی — لطفها کردی خدا یا با خسی
نیست کسب امروز مهمان توام — چنگ بهر تو زنم، کان توام

(مثنوی، دفتر اول: ابیات ۲۰۷۲– ۲۰۸۵)

نکته مرتبط با این موضوع، حفظ ساز به عنوان تنها وسیله معاش هنرمند پیر است؛ البته به استثنای روایت مولانا. در روایت اسرارالتوحید با اینکه تصریحی به سرنوشت ساز پیر طنبورنواز نمی‌شود از جمله شیخ بوسعید که به پیر می‌گوید: «ای جوانمرد! از سر کمی و نیستی در خرابه‌ای نفسی بزدی، ضایع نگذاشت. برو هم بازو می‌گوی و این سیم می‌خور» (محمد بن منور، ۱۳۸۱: ص۱۰۸) پیداست، پیر ساز خود را نشکسته و با خود نگهداشته است. در روایت عطار نیز، نوازنده پیر، رباب خود را حفظ می‌کند و این مطلب از ابیات ذیل آشکار می‌شود:

بعد از اینم گر نیارد مرگ خواب — جمله از بهر تو خواهم زد رباب
چون تو خود بستوده ای، چه ستایمت — لیک چون زر برسدم، باز آیمت

(عطار، ۱۳۸۰: ص ۳۴۱)

اما در نقل مولانا، پیر چنگی با شنیدن سخنان عمر و دریافت «ابریشم بها»:

پیر این بشنید و بر خود می‌طپید — دست می‌خایید و جامه می‌درید
چون بسی بگریست و از حد رفت درد — چنگ را زد بر زمین و خرد کرد
گفت: ای بوده حجابم از اله — ای مرا تو راهزن از شاه راه
ای بخورده خون من هفتاد سال — ای ز تو رویم سیه، پیش کمال

(مثنوی، دفتر اول: ابیات ۲۱۸۴– ۲۱۸۸)

این رفتار در واقع نمایشی است از انقلاب درونی پیر و مفهوم توبه در عرفان. اما به نظر می‌رسد نکته باریکی در این حفظ ساز وجود دارد و آن تجلی مفهوم تقدس ساز در سنت گوسانان است؛ تقدسی که امروز نیز می‌توان آن را در بعضی از سنتهای موسیقایی نواحی ایران ملاحظه کرد از جمله در میان رامشگران کرد. «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 دست غیر نمی‌سپارند» (زرشناس، ۱۳۸۳: ص۷۱).

الف- شکواییه رودکی

ب- روایت محمد بن منور در اسرارالتوحید

ج- روایت عطار در مصیبت‌نامه

د- روایت مولانا در مثنوی

چگونگی پایان کار قهرمان داستان است. در قصیده رودکی که قهرمان داستان خود اوست، ساختار روایت قصیده، ساختاری دایره‌وار و حلقوی است. شاعر با توصیف وضعیت خود در زمان حال، داستان را آغاز می‌کند: با اشاره به فرو ریختن دندانهایش؛ یکی از برجسته‌ترین نشانه‌های پیری. شاعر این وضعیت را حاصل قضای الهی و جریان تغییر دائمی حاکم بر این عالم می‌داند. ابیاتی که در توصیف گردگردان بودن جهان سروده شده خود براعت استهلالی است در توصیف زندگی رودکی و ارائهٔ تصویری کلی و موجز از آن: زندگی کسی که از طبقه عامه برخاسته به مدد هنر خویش، شأن و جایگاه اجتماعی والا و مکنت مالی قابل توجهی به دست آورده و باز پس از دوره‌ای، دچار پریشانی احوال و تنگی معاش گردیده که این خود البته تصویری موجز ولی کمابیش همگانی از حیات گوسانان تواند بود؛ واقعیتی که در روایتهای مختلف از داستان پیر چنگی هم می‌توان آشکارا آن را مشاهده کرد. پس شاعر طی بیتی که می‌توان آن را نوعی «تخلص زمانی» دانست یعنی رهایی از زمان حال و رجوعی به گذشته و مرور خاطرات شیرین آن به شرح کامیابیهای خود تا رسیدن به دربار آل سامان و نعمت از ایشان می‌پردازد و نهایتاً با آخرین بیت قصیده، دوباره به نقطه آغازین شعر خویش در زمان حال باز می‌گردد و این گردش دایره‌وار از حال به گذشته و از گذشته به حال را با این بیت تکمیل می‌کند:

کنون زمانه دگرگشت و من دگرگشتم عصا بیار که وقت عصا و انبان بود

(رودکی، ۱۳۷۳: ص۱۱۸)

چنانکه در این بیت ملاحظه می‌شود برخلاف سه روایت اسرارالتوحید و مصیبت‌نامه و مثنوی معنوی که دارای تباری مشترک و حاصل بستر اعتقادی و دینی تقریباً یکسانی است، رودکی نه به پناه خدا می‌رود و نه تمنای معجزه‌ای دارد؛ به تعبیری دیگر بر گوسان پیر قصیده رودکی، غلبه اندیشه‌ای فلسفی (شعار/ انوری، ۱۳۶۷: ص۲۵ تا ۳۰) و تا حدودی مادی و طبیعی و بر چنگی پیر سه متن دیگر، غلبه اندیشه دینی

با صبغه‌ای عرفانی و فراطبیعی را می‌توان احساس کرد.

در روایت اسرارالتوحید، پیر طنبور نواز به همراه حسن مؤدب چون به خدمت شیخ می‌رسد: «آن پیر در دست و پای شیخ افتاد و توبه کرد. شیخ گفت: ای جوانمرد! از سر کمی و نیستی و بی‌کسی در خرابه‌ای نفسی بزدی، ضایع نگشت، برو هم بازو می‌گوی و این سیم می‌خور» (محمد بن منور، ۱۳۸۱: ص۱۰۸). در روایت عطار، نوازنده پیر با خدا پیمان می‌بندد که تا دم مرگ تنها برای او رباب خواهد نواخت:

آن همه زر چون بدید آن پیر زار — سر به خاک آورد و گفت ای کردگار
از کرم نیکو غنیمی می‌کنی — با چو من خاکی کریمی می‌کنی
بعد ازینم گر نیارد مرگ خواب — جمله از بهر تو خواهم زد رباب
می‌شناسی قدر استادان تو نیک — هیچ‌کس مثل تو نشناسد و لیک
چون تو خود بستوده‌ای، چه ستایمت — لیک چون زر برسدم باز آیمت

(عطار، ۱۳۸۰: ص۳۴۱)

و در روایت مولانا چنانکه طبیعتاً انتظار می‌رود، اجزا و کلیت داستان نهایت کارکرد عرفانی قابل تصور را به گونه‌ای احسن و اکمل یافته و در واقع از میان روایتهای چهارگانه، رویکرد رودکی، طبیعی‌ترین و رویکرد مولانا، عرفانی‌ترین رویکرد در نقل داستان است.

پایان کار قهرمان داستان در حکایت مولانا این گونه است که بعد از دیدن عمر و شنیدن سلام حق از زبان وی و دریافت «ابریشم بها» از دست خلیفه:

پیر این بشنید و بر خود می‌طپید — دست می‌خایید و جامه می‌درید
بانگ می‌زد کای خدای بی‌نظیر — بس که از شرم، آب شد بیچاره پیر
چون بسی بگریست و از حد رفت درد — چنگ را زد بر زمین و خرد کرد
گفت ای بوده حجابم از اله — ای مرا تو راهزن از شاه راه

(مثنوی، دفتر اول: ۲۱۸۴-۲۱۸۷)

و بعد از این تنبّه به تعبیر مولانا عمر «نظر او را از مقام گریه که هستی است به مقام استغراق» می‌گرداند با این خطاب که:

پس عمر گفتش که این زاری تو — هست هم آثار هشیاری تو
راه فانی گشته، راهی دیگرست — زانکه هشیاری، گناهی دیگرست
هست هشیاری ز یاد ما مضی — ماضی و مستقبلت پرده خدا
آتش اندر زن به هر دو تا به کی — پر گره باشی از این هر دو چو نی؟

(مثنوی، دفتر اول: ابیات ۲۱۹۹-۲۲۰۴)

و با این تنبیه، احوال پیر چنگی بدانجا می‌انجامد که:

چون کـه قـصه حـال پیـر اینجـا رسـید — پیـــر و حـــالش روی در پـــرده کـــشید
پیـــر دامـــن را ز گفـــت و گـــو فـــشاند — نـــیم گفتـــه در دهـــان مـــا بمانـــد

(مثنوی، دفتر اول: ابیات ۲۲۱۶-۲۲۱۷)

به هر حال اصرار بر نشان دادن تمامی این همانندیها نـه صـرفاً از جهـت تأکیـد بـر تشابه دو یا سه شخصیت تاریخی و یا افسانه‌ای با یکدیگر است که این خود مـی‌توانـد تنها اتفاقی باشد، بلکه تأکید این معناسـت کـه اگـر میـان رودکـی، باربـد، پیرچنگـی و دیگرانی پیش و یا پس از ایشان از جهت سرنوشت و ویژگیهای هنری همانندی هـست به سبب تعلق این اشخاص به سنتی دیرینه و کهن سال و با محتوایی غنی و پربار به نام سنت «گوسانی» است؛ سنت خنیاگر- شاعران ایرانی که سابقه‌ای به بلندای تاریخ کهـن ایران دارند.

مولانا در داستان پیر جنگی، آن‌گاه که احوال پیر را از دوره جوانی و رونق هنرش تا فرسودگی و پریشان احوالی روزگار پیری وصف می‌کنـد، گـویی داسـتان حیـات همـه گوسانان این سرزمین از آنگارس مادی و نکیسا و باربد پارسی تا رودکی و پیـر چنگـی دوره اسلامی را حکایت می‌کند:

آن شنیدسـتی کـه در عهـد عمـر — بـود چنگـی مطربـی بـا کـرّ و فـر
بلبـــل از آواز او بیخـــود شـــدی — یک طـرب ز آواز خـوبش صـد شـدی
مجلـس و مجمـع دمـش آراسـتی — وز نـوای او قیامـت خاسـتی...
مطربـی کـز وی جهـان شـد پـر طـرب — رسـته ز آوازش خیـالات عجـب
از نـوایش مـرغ دل پـران شـدی — وز صدایش هوش جـان حیـران شـدی
چـون برآمـد روزگـار و پیـر شـد — بـاز جـانش از عجـز پـشه گیـر شـد
پشت او خم گشت همچون پـشت خـم — ابـروان بـر چـشم همچـون پالـدم
گـشت آواز لطیـف جـانفزاش — زشـت و نـزد کـس نیرزیـدی بـه لاش
آن نـوای رشـک زهـره آمـده — همچـو آواز خـر پیـری شـده
خود کدامین خوش که اونا خوش نـشد — یـا کـدامین سـقف کـان مفـرش نـشد؟

(مثنوی، دفتر اول، ابیات ۱۹۱۳-۱۹۱۵ و ۲۰۷۲ – ۲۰۷۸)

نتیجه

داستان حیات و ویژگیهای هنری رودکی از آن گونـه کـه خـود وی در قـصیده دندانیـه معروف خود نقـل مـی‌کنـد و نیـز سرگذشـت چنگ‌نـوازان پیـری کـه داستانـشان در

اسرارالتوحید محمد بن منور، مصیبت‌نامه عطار و مثنوی مولانا نقل شده، قابل تطبیق با حیات و ویژگیهای هنری گوسانان ایران پیش از اسلام است. هنرمندانی که در مرتبه‌ای بلند از تسلط بر سه هنر شعر، آواز و موسیقی و بهره‌مند از قدرت بدیهه‌پردازی بوده‌اند، عمدتاً از میان طبقات عامه مردم برمی‌خاستند؛ در میان ایشان به شهرت می‌رسیدند و به واسطه هنر و آوازه‌شان به حلقه‌های اشراف و دربار پادشاهان راه می‌یافتند. میزان شهرت و نیز بهره‌مندی مالی و مادی آنان، گرچه بیش از هر چیز تابع کیفیت هنر ایشان بود، قراین تاریخی حاکی است که با غلبه پیری و از دست دادن توجه و انعام حامیان قدرتمند خویش، عموماً در فقر و انزوا درمی‌گذشتند. وجود شخصیتی تاریخی و واقعی چون رودکی در دوره سامانیان و رواج داستانهایی همچون «پیر چنگی» در روایتهای گوناگونش، حاکی است که سنت گوسانی نه تنها با ورود اسلام به‌طور کلی از میان نرفته، بلکه تا مدتها در شکل و محتوای کهن آن به حیات خویش ادامه داده و گوسان که روزی خود ناقل داستانهای قهرمانان کهن بوده، نهایتاً در شکل قهرمانانی داستانی به دنیای افسانه و حکایت قدم نهاده است.

پی‌نوشت

۱. تعبیر از خود مولاناست؛ نک به: مثنوی، دفتر اول، ابیات ۲۱۹۹– ۲۲۱۳

2. Mgosani
3. Rhapsode
4. Spielmann
5. Jongleur
6. Dinon
7. Angares

۸. نک به: المعجم فی معاییر اشعارالعجم، ص ۱۱۲ تا ۱۱۴
۹. نک به: شاهنامه، ج۹، ص ۲۷۷ تا ۲۸۰
۱۰. «و او را آفریدگار تعالی آوازی خوش و صوتی دلکش داده بود» (عوفی، ۱۹۰۳ م: ص ۶).
۱۱. «گزارنده را پیش بنشاندند/ همه نامه بر رودکی خواندند» (شاهنامه، ج۸، ص ۲۵۵/ بیت ۳۴۶۱)
۱۲. نک به: چهار مقاله نظامی عروضی، ۱۳۸۵، ص ۴۹ تا ۵۴

منابع

۱. براون، ادوارد؛ **تاریخ ادبی ایران**؛ ترجمه علی پاشا، تهران: کتابخانه ابن‌سینا، ۱۳۳۵.
۲. بهزادی، بهزاد؛ **فرهنگ آذربایجانی فارسی**؛ تهران: فرهنگ معاصر، ۱۳۸۲.

۳. تفضلی، احمد؛ **تاریخ ادبیات ایران پیش از اسلام**؛ چ دوم، تهران: سخن، ۱۳۸۳.
۴. خالقی مطلق، جلال؛ **حماسه**؛ تهران: مرکز دایره‌المعارف بزرگ اسلامی، ۱۳۸۶.
۵. ــــــــــــــ؛ **گل رنج‌های کهن**؛ تهران: نشر مرکز، ۱۳۷۲.
۶. رودکی، ابوعبدالله؛ **دیوان رودکی**؛ به کوشش جهانگیر منصور، چ دوم، تهران: انتشارات ناهید، ۱۳۷۳.
۷. شعار، جعفر؛ حسن انوری؛ **گزیده اشعار رودکی**؛ چ سوم، تهران: امیرکبیر، ۱۳۶۷.
۸. شمس قیس رازی؛ **المعجم فی معاییر اشعار العجم**؛ تصحیح محمد قزوینی، تبریز: کتاب‌فروشی تهران، (بی‌تا).
۹. عطار، فریدالدین؛ **مصیبت‌نامه**؛ به اهتمام نورانی وصال، چ پنجم، تهران: زوار، ۱۳۸۰.
۱۰. عوفی، محمد؛ **لباب‌الالباب**؛ به اهتمام ادوارد براون، لیدن: بریل، ۱۹۰۳م.
۱۱. فردوسی، ابوالقاسم؛ **شاهنامه**؛ به کوشش سعید حمیدیان، چ چهارم، تهران: قطره، ۱۳۷۶.
۱۲. فروزانفر، بدیع‌الزمان؛ **احادیث و قصص مثنوی**؛ به کوشش حسین داودی، چ دوم، تهران: امیرکبیر، ۱۳۸۱.
۱۳. ــــــــــــــ؛ **شرح مثنوی شریف**؛ چ هفتم، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳۷۳.
۱۴. کریستین سن، آرتور؛ **ایران در زمان ساسانیان**؛ ترجمه رشید یاسمی، چ پنجم، تهران: امیرکبیر، ۱۳۶۷.
۱۵. گرگانی، فخرالدین اسعد؛ **ویس و رامین**؛ تصحیح محمد روشن، تهران: صدای معاصر، ۱۳۷۷.
۱۶. **مجمل‌التواریخ و القصص**؛ تصحیح ملک‌الشعرای بهار، تهران: کلاله‌خاور، ۱۳۱۸.
۱۷. محمد بن منور؛ **اسرارالتوحید**؛ به تصحیح محمدرضا شفیعی‌کدکنی، چ پنجم، تهران: آگاه، ۱۳۸۱.
۱۸. مولانا، جلال‌الدین محمد؛ **مثنوی معنوی**؛ به تصحیح نیکلسون، چ هفتم، تهران: مولی، ۱۳۶۹.
۱۹. نظامی عروضی سمرقندی؛ **چهار مقاله**؛ تصحیح محمد قزوینی، تهران: جامی، ۱۳۷۲.

مقالات

۲۰. اسماعیل‌پور، ابوالقاسم؛ «ترانه‌های طبری امیر پاوزاری و اشعار هجایی ایران»؛ پژوهشنامه دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه شهید بهشتی، شماره ۳۲، زمستان ۱۳۸۰، ص۹۹ تا ۱۱۲.

۲۱. بویس، مری؛ «گوسان پارتی و سنت خنیاگری ایرانی»؛ ترجمه بهزاد باشی؛ دو گفتار درباره خنیاگری و موسیقی ایران، تهران: آگاه، ۱۳۶۸، ص ۲۹ تا ۱۰۰.
۲۲. ــــــــــ؛ «گوسان‌های پارتی و سنت‌های خنیاگری در ایران»؛ ترجمه مهری شرفی؛**چیستا**، ش ۶۶ و ۶۷، (اسفند ۱۳۶۸ و فروردین ۱۳۶۹)؛ ص ۷۵۶ تا ۷۸۰.
۲۳. زرشناس، زهره؛ «تداوم سنتی کهن در میان اقوام ایرانی»؛ **فرهنگ**، ش ۵۱ و ۵۲، (پاییز و زمستان ۱۳۸۳)؛ ص ۵۹ تا ۷۴.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی