ادبیات غنایی و جلوه‌های آن در ایران پیش از اسلام

*غلامرضا پیروز**

چکیده

زمانی که انسان خود را شناخت و با همنوع خویش ارتباط برقرار کرد، با نوا و شعر آشنا و همراه شد. در جوامع بدوی نوا و صدا با تمامی زندگی ارتباط داشته است از جمله با کشت، درو، شکار، پیشه‌ها، تربیت کودکان، جنگ، شفای بیماران، مراسم مربوط به تولد، بلوغ و مرگ.

خنیا و شعر بیان واضح و آشکار عواطف انسانی است که از فراز اصوات طبیعت، از قبیل آواز پرندگان و آوای جانوران و زمزمهٔ جویباران مؤثرترین احساسات خود را نشان می‌دهد. خنیا، نوا، نغمه و ترنم با روح و احساس و عاطفه انسان در آغاز شکل‌گیری هنر و ادبیات، ارتباط دارد. هر انسانی به گونه‌ای مجزا و منفرد اشک می‌ریزد؛ راز و نیاز می‌کند؛ به عشق و هجران و امید و یأس مبتلا می‌شود و این عواطف را آشکارا در قالب هنر و ادب، هر چند ابتدایی و بدوی، ارائه می‌دارد و بدین‌سان است که زمینه‌های زایش ادبیات غنایی فراهم می‌شود.

ادبیات غنایی میراث عظیم جوامع بشری است. بدیهی است که این نوع مهم ادبی در ایران نیز جلوه‌های انکارناپذیر داشته است. در این تحقیق کوشیده شد تا تعریف جامعی از ادبیات غنایی ارائه شود؛ سپس با اتکا بر یافته‌ها و تحقیقات محققان، گزارشی از تجلیات مفاهیم غنایی در متون قبل از اسلام عرضه گردید.

واژه‌های کلیدی

انواع ادبی، رامشگر و خنیانگر، شعر شبانی، شعر غنایی، شعر حماسی.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

---

* عضو هیأت علمی دانشگاه مازندران.

مقدمه

ادب غنایی یکی از انواع شایع و رایج ادبی است که بخش اعظم میراث ادبی بشر را شامل می‌شود. مضامین عشقی و عرفانی، مدایح، سوگ سرودها، حبسیّات، خمریات، طبیعت ستایی، هجو و هزل و... از مشهورترین مفاهمی ادب غنایی به شمار می‌روند. ادب غنایی در ایران پس از اسلام تجلی فوق‌العاده‌ای دارد و در اهمیت این نوع ادبی همین بس که بیشترین آثاری که در عرصهٔ شعر و نثر آفریده شده است به ادب غنایی اختصاص دارد.

بدون تردید ادب غنایی پیش از اسلام نیز جلوه‌هایی داشته که تاکنون در اثری مجزا به این جلوه‌ها پرداخته نشده است. نگارنده تلاش کرده‌است طی جَستار خود در میان آثار معتبر بر جای مانده، گزارشی از جلوه‌های ادبیات غنایی در ایران قبل از اسلام ارائه کند.

۱- در معنی و مفهوم ادبیات غنایی

زمانی که اثر ادبی به منصّهٔ ظهور رسید و جامهٔ تدوین به تن کرد باید بتوان آن را در میان آثار ادبی طبقه‌بندی نمود. برای هر طبقه اختصاصات و ویژگیهایی معین و مشخص‌کرد به گونه‌ای که حدٌ و مرز هر طبقه کاملاً معین و مشخص گردد و موارد ابهام یا تناقض در تعابیر و تعاریف از بین برود. این موارد اساسی و مبنایی به وسیلهٔ «انواع ادبی» انجام می‌پذیرد.

در تعریف و تعبیر از نوع ادبی «رنه ولک و آوستن وارن» مؤلفان کتاب «نظریهٔ ادبیات» در بیانی مختصر، جامع و مانع چنین گفته‌اند:

نوع ادبی عبارت است از: «گروه‌بندی آثار ادبی از لحاظ نظری مبتنی بر شکل بیرونی (بحر و ساختمان خاص) و نیز شکل درونی (نگرش، لحن، مقصود و با تسامح موضوع و مخاطب).»[۱]

ارسطو در کتاب فن شعر انواع شعر را مشتمل بر حماسه، تراژدی و کمدی دانسته و در این تقسیم‌بندی سخنی از ادب غنایی به میان نیاورده و آن را نوع مستقلی محسوب نکرده است. زیرا اشعار غنایی با موسیقی همراه بوده و از این روی شعر

محض محسوب نمی‌شده است در حالی که ارسطو فقط به هنر کلامی نظر داشته است. لطفعلی صورتگر در منظومه‌های غنایی ایران می‌گوید:

ارسطو «در میان منظومات غنایی می‌گفت شک نیست که اینگونه اشعار دل آدمی را به وجد و انبساط می‌آورد و روح را فرح و شادمانی می‌دهد ولی معلوم نیست که آن لذتی که ما از آن می‌بریم تا چه درجه مربوط به شعر و چقدر مربوط به هنرمندی نوازنده و چه اندازه در اثر زیبایی و فریبایی و لطف جمال خواننده است و چون تقسیم این لذت امکان‌پذیر نیست، بنابراین شعر غنایی را در هنگام بحث دربارهٔ شعر نمی‌توان به حساب آورد.»[۲]

البته ارسطو در فن شعر علت این تقسیم‌بندی و عامل تفاوت انواع را بیان کرده است:

«شعر حماسی و شعر تراژدی و همچنین شعر کمدی... به طور کلی از انواع تقلید به شمار می‌آیند اما در عین حال در سه جهت با یکدیگر تفاوت دارند زیرا یا وسایل تقلید در آنها مختلف است یا موضوع، متفاوت است و یا شیوهٔ تقلید در آنها تفاوت دارند.»[۳]

همین تعبیر را دکتر زرین‌کوب با بیانی واضح‌تر عنوان می‌کند:

«انواع و فنون شعر تفاوتشان یا ناشی است از اختلاف وسایل کار، یا ناشی است از اختلاف موضوعات یا ناشی است از اختلاف اسالیب و طرق، نظیر این بیان را افلاطون هم در جمهور و گورگیاس دارد.»[٤] به طور کلی قدما در غرب انواع ادبی را این گونه برمی‌شمارند:

«۱- نوع حماسی (Epic) ۲- نوع غنایی (Lyric) ۳- نوع نمایشی (Dramatic) که خود دو گونه است: الف- سوگنامه یا تراژدی (Tragedy) ب- شادی‌نامه یا کمدی (Comedy)»[٥]

«ای اس. دالاس منتقد هوشمند انگلیسی که با تفکر انتقادی شلگل و کولریج آشنا بود به سه نوع اساسی شعر یعنی نمایشنامه، قصه و ترانه پی برد... تعبیر او از این سه نوع چنین است: نمایش، دوم شخص و زمان حال؛ حماسه، سوم شخص و زمان گذشته؛ شعر غنایی، اول شخص مفرد و آینده.»[٦]

امًا جان راسکین در سال ۱۹۱۲ می‌گوید که شعر غنایی بیان‌کنندهٔ زمان حال است و البته درست به نظر می‌آید. هابز در نامه‌ای که به داونانت نوشته است با تقسیم جغرافیایی و جامعه‌شناختی جهان به دربار، شهر و روستا، سه نوع اساسی شعر را مشخص می‌کند:

«شعر پهلوانی (حماسه و تراژدی) (Sconomatic) طنز و کمدی و پاستورال»[۷و۸]

گوته در تعلیقات و ضمایم دیوان شرقی غربی خود آثار ادبی را بدین گونه تقسیم می‌کند:

«شعر بیش از سه نوع نیست: آن که با وضوح و روشنی داستانی را بیان می‌کند، آنکه از شور و هیجان منبع می‌گیرد و آن که کاری فردی و شخصی را تجسم دهد و اینها عبارتند از: حماسه، شعر غنایی و درام. این سه گونه ممکن است در یک شعر جمع آیند یا پراکنده باشند؛ غالباً این هر سه قسم را در اشعار کوتاه به هم آمیخته می‌توان یافت و اقتران و اجتماع آنها در یک ظرف محدود موجب ایجاد هنری زیبا می‌گردد. در تراژدی باستانی یونان نیز دیده می‌شود که این هر سه گونه شعر به هم آمیخته بوده‌اند.»[۹]

منتقد کلاسیک نو در بحث انواع «اصل انواع و مبنای تمیز آنها از یکدیگر را توضیح نمی‌دهد؛ تشریح و از آن دفاع نمی‌کند و تا حدی به مباحثی از قبیل خلوص، سلسله مراتب، دوام و ایجاد انواع تازه می‌پردازد.»[۱۰]

علیرغم اعتقاد نئوکلاسیکها که سعی می‌کنند کمتر طبقه‌بندی گذشتگان را عمده سازند، فرمالیستهای روسی (شکل‌گرایان) به شکل و ساخت آثار ادبی توجه‌می‌نمایند. آنها انواع ادبی را به ساخت دستوری زبان ارتباط می‌دهند؛ مثلاً رومن یاکوبسون می‌گوید:

«شعر غنایی سخن اول شخص مفرد است در زمان حال، حال آن که حماسه سوم شخص در زمان ماضی است.»[۱۱]

اما در ادامهٔ بحث به موضوعی که نظریه‌پردازان و محققان به آن پرداخته‌اند، می‌پردازیم. آیا جامعهٔ بشری نخست به شعر حماسی روی آورده است یا شعر غنایی؟ به عبارت دیگر تقدیم تاریخی با شعر حماسی است یا شعر غنایی؟

در این ساحت بسیاری از متفکرانِ نقد ادبی اظهار عقیده کرده‌اند. دکتر شمیسا در کتاب انواع ادبی با بهره‌گیری از دیدگاه گروهی از جامعه‌شناسان غربی و شرقی اظهار داشته است که حماسه نسبت به غنا متقدم است:

«دوران اوج و رواج ادب غنایی مربوط به ایام گسترش تمدن و شهرنشینی است و از این رو غنا نسبت به حماسه متأخر است... ادب حماسی مربوط به دورانی است که بشر زندگی گروهی و قبیله‌ای داشته است و در آن از تضاد فرد با اجتماع و تنهایی او لاجرم بین احساسات منبعث از تنهایی و تعارض خبری نیست اما ادب غنایی مربوط به دوره‌ای است که بعد از شکل گرفتن اجتماعات و پیدایش شهرها و به وجود آمدن قوانین و نظام و رسیدن انسان به خودشناسی و کسب فردیت (Individuality) بشر خود را در تضاد و تعارض با اجتماع و قوانین یافته است و احیاناً احساس انزوا و تنهایی و ناامیدی کرده است. نظامات به وجود آمده امیال و آروزهای او را سرکوب کرده و شهرنشینی او را از طبیعت آزاد دور ساخته است.»[۱۲]

در نقد این دیدگاه باید متذکر شد که چرا و چگونه می‌توان به این امر حکم داد که ایجاد شعر و هنر غنایی صرفاً از تعارض فرد با اجتماع منشأ می‌گیرد؟ به یاد آورید در صدها بلکه چندهزار سال قبل، در گوشه‌ای از کشور یونان، روم و ایران فردی دارای عواطفی عمیق یکی از عزیزترین نزدیکان خود را از دست می‌دهد یا عاشقی به فراق و دوری از معشوق مبتلا می‌شود. همین عوامل ابتدایی و بدوی که مبتلا به هر گروه و جمعیتی می‌تواند باشد منشأ سرودن شعر یا بیانی عاطفی محسوب می‌شود که در قدیم اصولاً با موسیقی و نوا همراه بود. سوگ سرود، مفاخره، مدح، شرح هجران و... مواردی هستند که بعید به نظر می‌رسد صرفاً از تعارض فرد با اجتماع ناشی شوند.

ارنست بووه استاد دانشگاه زوریخ در کتاب «شعر غنایی، حماسی و درام یا یک قانون تطوّر ادبی» ضمن این که در تاریخ تحوّل فکر انسان مرحلهٔ جوانی، مردی و پیری را متمایز می‌کند می‌گوید:

«هر یک از جوامع بشری در هر کدام از این مراحل سه گانه نوع مناسبی از شعر خلق و ایجاد کرده‌اند. بدین گونه نوع غنایی به عقیدهٔ او مربوط به دورهٔ جوانی، نوع حماسی وابسته به دورهٔ مردی و نوع درام متناسب با دورهٔ پیری جامعه است.»[۱۳]

شعر حماسی هیچ گاه در آغاز تمدن و در حین تکوین و ظهور ملیّت ملتی به وجود نیامده است در صورتی که از اغلب ملل در آغاز حیاتشان منظومه‌های غنایی و سرودهای فراوان می‌توان یافت و این دلیل بزرگی بر تأخر اشعار غنایی نسبت به اشعار حماسی است. باز بنا بر آنچه مسلم و آشکار است در شعر حماسی رعایت موازین و قواعدی که مسلماً در دورهٔ نضج و ترقی ادبیات میسر می‌شود ضروری است و لازمهٔ این امر آن است که شعر حماسی دیرتر از شعر غنایی پدید آید، چنانچه شعر تمثیلی (دراماتیک) که بیش از حماسه تابع قواعد و موازین فنی است دیرتر از حماسه پدید آمده است و چون هر دو از شعر غنایی منبعث شده‌اند می‌بینیم که در آغاز کار خود نزدیکی بیشتری به شعر غنایی دارند.(۱٤)

در جوامع بدوی موسیقی، صدا و شعر با تمامی جهات زندگی ارتباط دارد: با کشت، درو، شکار، پیشه‌ها، تربیت کودکان، جنگ، شفای بیماران، مراسم مربوط به تولد، بلوغ و مرگ. در جوامع بدوی و ابتدایی موسیقی و خنیاگری بیان واضح و آشکار عواطف انسانی است که از فراز اصوات طبیعت از قبیل آواز پرندگان و آوای جانوران و زمزمهٔ جویباران مؤثرترین احساسات خود را نشان می‌دهد. موسیقی، خنیا، نوا، زمزمه، نغمه، همه و همه با روح و احساس و عاطفهٔ هر فرد در آغاز شکل‌گیری هنر و ادبیات ارتباط دارد. هر انسانی به گونهٔ مجزا و منفرد اشک می‌ریزد، راز و نیاز می‌کند، به عشق هجران و امید و یأس مبتلا می‌شود و این عواطف را آشکارا در قالب هنر و ادب، هر چند ابتدایی و بدوی ارائه می‌دهد.

ادب غنایی زبان احساسات و عواطف نازک و باریک بیان‌کنندهٔ بازتابها و واکنشهای ظریف و لطیف فرد در برابر زیبایی و دیگر عوامل و انگیزه‌های بیرونی و ابژکتیو است. از نظر ویژگیها و خصلتهای درونی هر انسانی دارای قوا و نیروهای پوشیده و پنهانی است که این قوای مخفی منشأ اعمال، گفتار، نوشتار و احساسات و عواطف هستند. علمای قدیم در انسان قایل به قوهٔ غضبیه بودند که ظاهراً شعر و نوشتار حماسی و رزمی ناشی از آن بوده است؛ به قوای شهویه هم اعتقاد داشتند که ادب غنایی و عشقی و عاطفی از آن تأثیر می‌پذیرفته؛ و هم قوهٔ متفکره و اندیشه که ادب تعلیمی و تمثیلی می‌توانست از آن ناشی بوده باشد. با توجه به دیدگاه قدما چیزی که

اثبات می‌شود این است که ادب غنایی با احساس، خواستن، تمنا، عشق، عاطفه و شور معنی می‌شود.

ادب غنایی از نظر مراتب، ناب‌ترین و عاطفی‌ترین و خیال‌انگیزترین نوع ادبی به حساب می‌آید. از آن جا که ادب غنایی با احساسات و عواطف ناب در انسان ارتباط پیدا می‌کند، همخوانی و هماهنگی و سازگاری خاصی با موسیقی پیدا می‌کند. این که واژهٔ لیریک (Lyric) به ادب غنایی ترجمه شده است، نوعی سازگاری را با موسیقی و نوا نشان می‌دهد.

«لیر» و «لور» در اصل نوعی ساز بوده است که اشعار غنایی در غرب با نوای آن خوانده می‌شده است؛ همچنان که الژیاک از ریشه آرامی «Elegu» به معنی فلوت است؛ سازی که مرثیه‌ها را با آن می‌خواندند. شعر لیریک توسعاً به هر گونه شعری که بیان‌کنندهٔ عواطف شخص سراینده باشد اطلاق می‌شود و الژیها به اشعاری گفته می‌شود که در رثای عزیزی سروده گردد.

از قدیم‌الایام چون ساحت تأثیرگذاری موسیقی و شعر غنایی واحد بوده است، اتّحاد و یگانگی خاصی میان موسیقی و شعر غنایی ایجاد شده است. آثار هنری تروبادورها در فرانسه و خنیاگران یا شاعر – نوازندگان در دورهٔ قبل از اسلام مؤید این نظر است.

پیشینهٔ ادب غنایی به زمان نخستین انسانهایی که تکلم آموختند باز می‌گردد. زمزمه‌هایی که به طور انفرادی هر انسان عاطفی می‌توانست با خود داشته باشد. آشکارترین نوع ادب غنایی سرودهای شبانی یا پارستورال است که در زبان فارسی در قالب دوبیتی‌های محلی و فهلویات نمودار شده است. اشعاری بی‌شائبه، ساده و صمیمی که تنها از تخیلات خالص و سارای انسانهای بی‌آلایش صادر شده است.

پس از آن که مذهب در جوامع انسانی ظاهر شد و انسان توانست به عنوان بنده‌ای ناقص و ضعیف در عهد چند خدایی با خدایان کامل و در دورهٔ یگانه‌پرستی با ذات کامل قدیم ارتباط روحی برقرار کند؛ اولین آثار غنایی مذهبی که غالباً با نوا و موسیقی همراه بوده است تشریف وجود و هستی بر تن کرد.

اما امروزه ما چه تصوُّری در معنی ادب غنایی داریم؟ و انواع آن را چگونه از هم باز می‌شناسیم؟

«آنچه امروز شعر غنایی خوانده می‌شود به معنی وسیع و عام کلمهٔ مضمونش هم نه مثل درام عمل است نه مثل قصه، روایت چیزی است که احوال و ادراکات نفسانی را تصویر می‌کند و تلقین. انواع این احوال و احساسات که اغراض شعر را چنانکه نزد قدما معمول بوده است بیان می‌دارد: وصف، مدح، رثا، فخر و غزل... انواعی که همه را تحت عنوان کلی شعر غنایی – به معنی وسیع کلمه – می‌توان درج کرد.»(۱۵)

از نظر ارسطو در کتاب فن شعر توصیف نباید به ویژگیهای هستی و طبیعت آن گونه که هستند بپردازد بلکه حتماً باید اغراقی در آن توصیف موجود باشد؛ با توجه به این نکته مسلماً توصیفاتی که در حالات گوناگون ادب غنایی ظاهر می‌شود نباید از این اصلِ ضروری تهی و عاری باشد.

«توصیف اغراق‌آمیز را وقتی شاعر در حق معشوق و احوال عشق و عاشقی استعمال کند غزل است – یعنی نسیب. و وقتی دربارهٔ عزیز از دست رفته به کارش برد رثا نام می‌گیرد یا مرثیه. همچنین وقتی آن را در توصیف کسی به کار دارد که تمجید و تملق او مطلوب است مدح خوانده می‌شود یا نعت و منقبت و اگر دربارهٔ کسی استعمال کند که مقصود تحقیر یا تهدید اوست، هجوست یا هجا.»(۱۶)

غرض و غایت شعر غنایی بیان عواطف و نفسانیات انسان است و عواطف نفسانی موضوع آن می‌باشد.

«تنها نمی‌توان عواطف عاشقانه را موضوع شعر غنایی تصور کرد و مثلاً از میان همهٔ اشعار غزلهای عاشقانه را نمودار اصلی شعر غنایی دانست، بلکه مراد از عواطف نفسانی، تمام تجلیات عواطف و احساسات بشری است از احساسات دینی و میهن‌پرستی گرفته تا حیرت و عشق و کینه و تحسر و بیان غمهای درونی و حتی احساساتی که در قبال عظمت بی‌منتهای جهان و شگفتیهای خلقت و سرشکستگی در برابر اسرار گمشدهٔ طبیعت بر آدمی طاری می‌شود.»(۱۷)

در مجموع، مفاهیمی که در آثار غنایی مطرح هستند عبارتند از: عشق، سوگ سرودها و مراثی، سرزنشها، دعوت و درود، ستایشنامه‌ها، خمریات، زیبایی، تردید و شک، حسادت، سفر، بازگشت، طبیعت‌ستایی، زن، آرزو و حقیقت دوستی و... .

۲- جلوه‌های ادب غنایی در ایران پیش از اسلام

موضوع ادب غنایی در ایران باید در دو مرحله مورد بحث و تحقیق قرار گیرد: نخست ادب غنایی پیش از اسلام و سپس ادب غنایی در ایران پس از اسلام. با توجه به تفاوتهای آشکار که در زبانهای ایران پیش و پس از اسلام موجود است این تقسیم‌بندی ضروری به نظر می‌آید. در این مقاله به ادب غنایی پیش از اسلام خواهیم پرداخت.

۲-۱- پیوند شعر و موسیقی و نتیجهٔ این پیوند

شعر و موسیقی به دو کودک می‌مانند که نزد یگانه مادرشان، احساس و عاطفه و تخیل و شور، پرورده می‌شوند. دو فرزند از یک مادر. این دو همزاد تنها تفاوتشان، نوع بیان و شکل القای مفاهیم و معانی است. شعر با زبان گویای کلامی و موسیقی با زبان اصواتِ غیرکلامی سخن می‌گوید. آن، در بیان و القای مفاهیم و معانی از وزن که خود نوعی موسیقی است، بهره می‌برد و این، شاید ضرورتی نمی‌بیند تا جهت القای مفاهیم مبهم و گاه روشن خود سائل درگاه واژگان باشد.

این دو پدیده و نتیجهٔ احساس و عاطفه وقتی دست در گردن هم می‌نهند تا یک هدف و مقصود را دنبال کنند، چنان تأثیری بر مخاطب می‌گذارند که گاه شنونده اختیار از کف می‌دهد و اعمال غیرارادی و هیجانات شگفت از خود نشان می‌دهد. آن چنان که صاحب چهار مقاله در مورد رودکی چنگ نواز و ماجرای شعرِ

بوی یار مهربان آید همی بوی جوی مولیان آید همی

آورده است که چگونه شاه سامانی که هیچ میلی در بازگشت به بخارا از خود نشان نمی‌داد وقتی چنگ رودکی در تارهای چنگ، حرکات موزونی گرفت و کلام حیران‌کننده‌اش با موسیقی ناب درهم شد، شاه ساکن در هرات چنان به وجد و حیرانی دچار شد که بی‌موزه راه بخارا در پیش گرفت.

برخی از متفکرین و دانایان در عرصهٔ شعر و موسیقی و فلسفه به تفوُّق یکی بر دیگری نظر داده‌اند چنانکه کانت موسیقی را مطبوع‌تر می‌داند ولی می‌گوید چون چیزی نمی‌آموزد از تمام هنرها پست‌تر است و هگل نیز با برشمردن اهمیت موسیقی هرگز

آن را برای اندیشه کافی نمی‌داند؛ البته در نهایت می‌گوید شعر مضاعف بر خصیصه‌های خود، واجد تمام مزایای هنر موسیقی نیز هست.» (۱۸)

امیر خسرو دهلوی نیز برتری را از آنِ شعر دانسته است:

نظـم را علمـی تصـور کـن بـه نفـس خـود تمـام
کاو نه محتاج اصول و صوت خنیاگر بود
گر کند مطرب، بسی هان هان وهون هون در سرود
چون سخن نبود همه بی‌معنی و ابتر بود
نـای زن را بیـن کـه صـوتـی دارد و گفتـار، نـی
لاجرم در قول، محتاج کس دیگر بود
پس در این معنی ضـرورت صـاحب صوت و سماع
از برای شعر محتاج سخن پرور بود
نظـم را حـاصـل عـروسـی دان و نغمـه زیـورش
نیست عیبی گرعروسی خوب بی‌زیور بود(۱۹)

در این مقاله هرگز سعی بر این نیست تا برتری شعر یا موسیقی را اثبات نماییم بلکه سخن از این است که شعر از دیرباز با موسیقی همراه بوده است و هر دو نوع هنر به کمک همدیگر سعی در عرضهٔ بهین خود داشته‌اند.

در نهایت از پیوند و همراهی و همنشینی شعر و موسیقی و مایه‌های عاطفی غلیظی که موسیقی می‌توانست به شعر و حتی نثر ببخشد ادب غنایی متولد شد. پیوند و اتحادی که با استمرار خود به غنی‌شدن ادبیات غنایی بهرهٔ فراوانی رساند.

۲-۲- گوسان و خنیاگر

شعر و قصه در روزگار قبل از اسلام در دورهٔ هخامنشی و اشکانی و ساسانی به شکل شفاهی تجلی داشته است. به عبارتی دیگر، سنت رایج زمانه سنت شفاهی بود. حفظ شعر و انتقال آن از سینه به سینه و از نسلی به نسل دیگر می‌رسید. این اشعار که غالباً با موسیقی سروده می‌شده است به کتابت و نوشتار درنمی‌آمد. دکتر تفضلی در «**تاریخ ادبیات پیش از اسلام**» به این مطلب اشاره می‌کند:

«ادبیات در دوران پارتها همانند ادوار دیگر پیش از اسلام به صورت شفاهی حفظ می‌شد. قصه گویان و نقالان افسانه‌ها را سینه به سینه نقل می‌کردند. گروهی از آنان "گوسان" نام داشتند. اینان شاعران و موسیقی‌دانان دوره‌گردی بودند که داستانها را خصوصاً به شعر نقل می‌کردند. در قطعه‌ای از آثار مانوی پارتی که متأخرتر از قرن چهارم یا پنجم میلادی نیست آمده است «همچون گوسانی که هنر شهریاران و کی‌های پیشین را بیان می‌دارد.»[۲۰]

لفظ گوسان به گونه‌ای روشن و واضح در کتاب ویس و رامین که منشأ و اصل پارتی (اشکانی) دارد دو بار ذکر شده است. در این اشعار از فخرالدین اسعد گرگانی کاملاً روشن است که گوسان نواگر، خنیاگر و سرودخوان و ترانه‌گوی بوده است و مطمئناً با بهره‌گیری از موسیقی آن را می‌خوانده است:

سرود گفتن گوسانِ رامشگر[۲۱]:

«به باغ اندر نشسته شاه شاهان — به نزدیکش نشسته ماه ماهان
به دست راست بر آزاده ویرو — به دست چپ جهان آرای شهرو
نشسته گرد رامینش برابر — به پیش رام کوسان نواگر
سرودی گفت کوسان نو آیین — درو پوشیده حال ویس و رامین»

استاد مری بویس می‌گوید:

«گوسان در زندگی پارتها و همسایگان ایشان تا اواخر عصر ساسانی نقش قابل ملاحظه‌ای بازی کرده است این هنرمند به عنوان سرگرم‌کنندهٔ پادشاه و مردمان عادی در دربار از امتیازات و نزد مردمان از محبوبیت برخوردار بود، او در گورستان در بزمها حضور می‌یافته، نوحه‌سرا، طنزپرداز، داستان‌گو، نوازنده، ضابط دست‌آوردهای عهد باستان و مفسر زمانهٔ خودش بود.»[۲۲]

در گوسانها، شاعری و نوازندگی در هم تلاقی می‌کرد تا یک اثر هنری کلامی – نوایی پدید آید. لازمهٔ ایجاد این اثر هنری این بود که هر نوازنده‌ای خواننده باشد و هر خواننده، نوازنده.

در یکی از متون کهن به زبان پهلوی از زمان خسرو پرویز ساسانی به نام «همپرسه خسرو پرویز و ویسپوهرقبادی» گزارشی از ریدک یا غلام خسرو که نامش واسپور است آمده. او از هنرهای خود گفتگو می‌کند و در بند سیزدهم از هنر موسیقی و شعر و رقص که بدانها مهارت دارد، نام می‌برد:

«به چنگ - ون (نوعی چنگ سه گوش است» - بربط (عود یا رود) تمبور (نوعی ساز رشته‌ای شبیه سه‌تار یا دو تار این روزگار) کنار(نوعی بربت دسته بلند) – و هر سرود و چکامه و نیز پتواژه گفتن و پای بازی کردن استادِ مردمم.»[۲۳]

در کلمهٔ پتواژه پد یا پت به معنی ضد مخالف است و واژه به معنی سخن و در مجموع پاسخ‌گویی به سخن طرف مقابل است. پتواژه اگر با ساز توأم شود معنی آن پاسخ گفتن به ساز است با شعر و آواز.

در دورهٔ ساسانی خنیاگری شکوفایی خاصی داشت. شاهان و درباریان شادخوار برای تن‌آسانی و طرب و توجیه فلسفهٔ «دم را غنیمت شمردن» دست نیاز به سوی خنیاگر دراز می‌کردند. خنیاگر نزد پادشاهان و بزرگان از مقام و قرب ویژه‌ای برخوردار بود. در دورهٔ ساسانی الفاظ هنیاگر، هنیواز، نواگر، رامشگر، چامه‌گو رایج بوده است. متأسفانه در دورهٔ ساسانی و قبل از آن یک واژهٔ ناب و خالص و سخته و روشن به جای واژهٔ «شاعر» وجود ندارد. شاید علت این خلأ این بود که با عینیُّت نداشتن شعر بدون موسیقی، دیگر ضرورتی نداشت تا واژه‌ای برای شعر بدون نوا ابداع شود. در این دوره اصطلاح رامشگر و خنیاگر و سرودگوی، استعمال عام برای شاعر – نوازندگان آن عصر بود.

خانم مری بویس اظهار می‌دارد که در تقسیم‌بندی رده‌های اجتماعی در دورهٔ اردشیر ساسانی یک رده به آوازخوانها (مغنیُّه) و خنیاگران (مطربینه) و نوازندگان تعلق داشت.[۲٤] و همو ذکر می‌کند که خسرو پرویز ساسانی روز خودش را به چهار بهر تقسیم می‌کرد و بخش دوم آن را شادمانه با خنیاگران می‌گذرانده است.[۲۵]

خنیاگران و گوسانها(گوسان در عربی به جوسان و جمع آن جواسنه تبدیل شده است) که حافظ داستانهای عاشقانه، حماسی و تعلیمی بودند و اصولاً به طور شفاهی این میراثهای فرهنگی را با ساز همراه می‌کردند و به آیندگان می‌رساندند گاه چنان به درجهٔ اعلای هنر می‌رسیدند که مانند باربد (پهلبد) و نکیسا به دربار راه می‌یافتند.

باربد رامشگر بزرگ عهد ساسانی از شگفتیهای موسیقی جهان است. او پدیدآوردندهٔ خسروانیهایی است که نوازشگران در بزم پادشاهان می‌نواختند. ثعالبی در تاریخ «غررالسیر» ماجرای راهیابی او را به دربار ساسانی چنین ذکر می‌کند:

«چون شاه در زیر درخت سرو به باده‌گساری پرداخت پهلبد دستی جامهٔ دیبای سبز به تن کرد و بر درخت بالای بزم پرویز درآمد و در میان شاخه‌های سرو جای گرفت. چنان که با جامه‌ها و ساز سبزه‌ای از برگهای درخت جدا نبود. شاه با همدمان خویش درآمد و نشست و دیگران هر یک در جای خود در پیشگاه نشستند. چون پرویز جام برگرفت تا بنوشد، پهلبد عود را به آواز درآورد و آوایی خوش و شادی‌بخش سرداد که کس چنان آوازی نشنیده بود. این همان پرده‌ای است که به «یزدان آفرید» نامبردار است. پرویز از شادی تکان خورد و پرسید که نوازنده کیست؟ هرچه جسته او را نیافتند. پرویز جام دوم را برگرفت. پهلبد دوباره ساز را به نوا درآورد و آوایی چون «توانگری پس از درویشی بنواخت». این پرده همان است که به «پرتو فخار» نامبردار است. دل از دست پرویز بشد و گفت: وه چه آوایی! همهٔ آدمها آرزو دارند که ای کاش گوش بودند. دوباره فرمود که نوازنده را بجویند، باز هم جستند و او را نیافتند. جام سوم را برگرفت؛ بدان امید که آواز گوش نواز را باز شنود. پهلبد باز ساز برگرفت و آوایی سرداد که به نالهٔ نوای ساز همه را افسون کرد و پردهٔ نامور به «سبز اندر سبز[۲۶]» را نواخت. پرویز دیگر خویشتن داری نتوانست کرد و خود از جای برخاست و گفت: این نوازنده جز فرشته‌ای نیست که خداوند او را برای شادی و بهره‌مندی من فرستاده است. آنگاه آواز برآورد که ای نیکوکار بزرگوار! تو که گوش مرا به آوازت بهره‌مند کردی، چشم را نیز به دیدارت بنواز تا شادی مرا بی‌کم و کاست گردانی. پهلبد از درخت فرود آمد و او را نماز برد. پرویز به او خوشامد گفت و او را به خود نزدیک کرد:[۲۷]

«زننده بدان سرو برداشت رود — همان ساخته خسروانی سرود
یکی نغز دستان بزد بر درخت — کزان خیره شد مرد بیدار بخت
سروری به آواز خوش برکشید — که اکنون تو خوانیش داد آفرید

بماندند یکسر همی در شگفت　　همی هر کسی رای دیگر گرفت
از آن زخمه سرکش چو بیهوش گشت　　بدانست کان کیست، خاموش گشت
برآمد دگرباره بانگ سرود　　دگرگونه تر کرد آوای رود
همی سبز در سبز خوانی کنون　　بدین گونه سازند مردان فسون

به غیر از باربد خنیاگران و رامشگران دیگر بوده‌اند که رامتین از بزرگترینشان بوده است:

منوچهری دامغانی گوید:

حاسدم خواهد که شعر او بود تنها و بس　　باز نشناسد کسی بربط ز چنگ رامتین

و فخرالدین اسعد گرگانی از «رامین» نام می‌برد:

چو رامین هر گهی بنواختی چنگ　　ز خوشی بر سر آب آمدی سنگ

و خاقانی از «رام» سخن می‌گوید:

گرچه تن چنگ، شبه نافه لیلی است　　نالهٔ مجنون زچنگ رام برآمد

«بامشاد» در وصفی از منوچهر دامغانی:

بلبل باغی بباغ دوش نوایی بزد　　خوبتر از باربد نغزتر از بامشاد

«سرکش»: قبل از باربد سرُورِ رامشگران و نواگران دربار خسرو پرویز بود:

کسایی گوید:

سرکش بربست رود باربدی زد سرود　　وزمی سوری درود سوی بنفشه رسید

«سرکب» در شعر فرخی:

شاعرانت چو رودکی و شهید　　مطربانت چو سرکش و سرکب

«نکیسا» به گفتهٔ نظامی گنجوی در خسرو و شیرین هم طراز و رتبهٔ باربد و همان سرکش بوده است.

نظامی:

نکیسا نامِ مـردی بود چنگـی ندیم خاص خسـرو بی‌درنگـی

آزاد و آرزو: این دو زن چنگ‌نواز نامشان در شاهنامه آمده است. نخستین، آزاده کنیزک بهرام گور است که با درشت‌گویی خود زیر پای شتر جان داد و دیگر آرزو دختر زرگری که با چنگ زنی و میهمان نوازی از بهرام دل ربود و در حلقهٔ زنان مشکو و حرامسرای او جای گرفت.

کجـا بـد که یک روز بی‌انجمـن به نخجیـر گـه رفت با چنـگ زن
کجـا نـام آن رومـی آزاده بود که رنگ رخانش چو بیجـاده بود
به پشتِ هیونی دمان بر نشست ابا سرو آزاده چنگی به دست[۲۸]

از راهها و پرده‌های موسیقی که در زمان ساسانی و قبل از آن رایج بوده است نظامی گنجه‌ای شاعر ترانه و عشق، نام سی لحن را آورده است و همهٔ آنها را به باربد منسوب دانسته است؛ در حالی که پرده‌های «کین ایرج، باغ سیاوشان و گنج‌گاو» از باربد نبوده و با مسامحه به باربد نسبت داده شده است. سی لحن نظامی بدین شرح است:

گنج بادآورده، تخت تاقدیس، شبدیز، کین سیاوش، کین ایرج، باغ شیرین، گنج سوخته، کنجکاو، شادروان، مروارید، ناقوسی، کالوس، ماه، آرایش خورشید، مشگدانه، نیمروز، سبزه در سبزه، قفل رومی، سروستان، سروسهی، رامش جان، نوشین باده، نوروز، مشکویه، مهرگانی، مروای نیک، شب فرخ، فرخ روز، کبک دری، نخجیرگان، کیخسروی.

در کتاب برهان قاطع سی لحن باربد با کمی جا به جایی آمده است. در این کتاب پنج راه: نوروز، غنچه، کبک دری، فرخ روز و کیخسروی در فهرست آن نیست و در عوض آن: آرایش جمشید، راح روح و سروستان، نوبهاری، حقه کاوس، اورنگی آمده است و راهِ ماه نیز ماه بر کوهان دانسته شده است.[۲۹]

پرده‌ها و نواهایی که از زمان اشکانیان و ساسانیان باقی مانده و منوچهری دامغانی آنها را در آثار خود آورده است بدین شرحند:

«آزاد وار، اَرجنه، اشکنه، افسر بهار، افسرسگزی، پردهٔ باده، باد رنگ، با روزنه، باغ سیاوشان، باغ شهریار، بسکنه، بند شهریار، بهمن، پارسی، پالیزبان، تخت اردشیر، بخت اردشیر، راهِ ترکی، چکاوک، چکک، چینی، خماخسرو، دل افروز، دل انگیزان، دلارام، دنه، دیلمی، دیف، رخش، راح روح، راست، راه گل، راهوی، روشن چراغ، راه ماوراءالنهری،

رومی، زیر قیصران، زند، سبزه بهار، سپهبدان، ستا، سروستان، سروستاه، سروسهی، سوسه، سِوارتیر، شخج، شکرین، شیشم، عشاق، قالوس، قیصران، کاویزنه، کبک دری، گل چم، گل‌نوش، گنج باد، گنج فریدون، لبینا، پردهٔ لیلی، پردهٔ ماده، می‌برسر، مویه زال، مهرگان خردک، ناقوسی، نوروز بزرگ، نوروز کیقبادی، نوش لبینا، نرگس، نی بر سر چنار، نی بر سر بهار، نی بر سر شیشم، نی بر سر کسری، هفت گنج، تیف گنج.»[۳۰]

دانستیم که پیش از اسلام چه در دورهٔ اشکانی و چه در عهد ساسانی، سنت شفاهی و از برکردن اشعار و سرودها رسم رایج بود. این اشعار که غالباً با موسیقی سروده می‌شده‌اند پس از حضور و ظهور اسلام در ایران به دلایل چندی نابود و محو شد:

نخست این که در دوران اسلامی زبان پهلوی به زبان فارسی تبدیل شد و در این زمان از نظر زبانی نوعی گسستگی فرهنگی بین نسل قبل و بعد از اسلام پیش آمد. دوم این که خط پهلوی به خط عربی تبدیل شد و این مهم نیز در گسستگی فرهنگی قبل و بعد از اسلام در کشور ایران مؤثر بوده است. سوم با به کارگیری وزن عروضی و بهره‌گیری از افاعیل و ارکان و بحور عروضی، وزن هجایی که جولانگاه شاعر – نوازندگان ایرانی بود کاملاً به طاق نسیان نهاده شد. چهارم، با فتواهای برخی از عالمان دین در خصوص تحریم آلات طرب و موسیقی، این مقولهٔ هنری از اعتبار افتاد و نهایتاً ممنوعیت آن موجبات بی‌رونقی یار و همدم موسیقی یعنی شعر هجایی شد.

به این نکتهٔ مهم پرفسور مری بویس نیز اشاره می‌کند:

«شعر خنیایی ایران تدریجاً مورد بی‌اعتنایی قرار گرفت و به بوتهٔ فراموشی افتاده است. آنچه که نوشته نشده بود که بیشترین بخش آن هم بوده است فراموش شد. آنچه هم به کتابت درآمده از میان رفته است یا مانند ویس و رامین بر سبک و سیاق نوینی آراسته شده است تا با سلیقه‌های هنری سازگار گردد. اما در تمام موارد نتیجه یکسان است: اشعار خنیایی ایران از میان رفت.»[۳۱]

۳- بهترین یادگار ادب غنایی در دورهٔ پارتی

بیشتر خاورشناسان را اعتقاد بر این است که اصل مثنوی عاشقانه ویس و رامین که به همت فخرالدین اسعد الجرجانی در عهد سلجوقی به شعر درآمده است به دوران قبل از اسلام راجع است. صاحب «مجمل‌التواریخ» اعتقاد دارد که این داستان به عهد شاپور پسر اردشیر بابکان منسوب است؛[۳۲] اما مطابق تحقیقات مینورسکی شرقشناس مشهور معاصر، این داستان مربوط به دورهٔ اشکانیان است و محتملاً باید متعلق به شاخه‌هایی از گودرزیان و قارنیان باشد. وقایع داستان در یک شاهنشاهی بزرگ شرقی که هنوز کاملاً مرکزیت نیافته و مرکز آن شهر مرواست نمایش داده می‌شود. سرزمینهای اطراف این شاهنشاهی به نسبت دوری از مرکز از استقلال بیشتری برخوردارند. قهرمانان اصلی که نامشان در داستان آمده در دو شهر مرو و ماد (همدان) مستقرند و حوادث داستان به طور کلی در ایران شمالی روی می‌دهد... اکثر قهرمانان داستان از طبقهٔ فرمانروا و متنعّم اجتماع اشکانیان انتخاب شده‌اند.[۳۳]

مینورسکی از روی بازتابهای فراوانی که از روزگار پارتها در آن وجود دارد به این نتیجه می‌رسد که این داستان باید مجرای یکی از اعقاب گودرز باشد. منیکان موبد و پادشاه مرو، از نسل بیژن گودرزی و همسرش منیژه است. و پس از دودمان قارن یکی از هفت خاندان بزرگ «ماه» (=مادی) در دورهٔاشکانیان است.[۳٤]

خلاصهٔ داستان ویس و رامین که آن را اسعد گرگانی با درپیش داشتن متن پهلوی سروده چنین است:

زنی به نام شهرو با شاه مرو به نام موبد منیکان پیمان می‌بندد که اگر دختری به دنیا آورد او را به زنی موبد می‌دهد. بعد این دختر به دنیا می‌آید ویس نامیده می‌شود اما شهرو بر خلاف عهد خود در زمان موعود دختر را در اختیار موبد منیکان نمی‌نهد زیرا او بسیار پیر و فرتوت است ویس در این زمان دل به رامین، برادر جوان موبد می‌دهد و با او نرد عشق می‌بازد. موبد پیر، قربانی نگون بخت و مسخره‌ای در دست این دو دلباخته است. این دو از دسیسه و تزویر بر ضد او نمی‌آسایند و هر دم نیرنگ تازه‌ای می‌اندیشند تا این که مرگ ناگهانی پادشاه درهای شادکامی و وصال را بر آن دو می‌گشاید. در مجموع این داستان حاوی پنج عشق است: عشق موبد و شهرو، عشق ویس و رامین و ویرو، عشق موبد و ویس، دلدادگی ویس و رامین و عشق رامین و گل.

ریپکا اشاره می‌کند این کتاب به جهت اخلاقی کاملاً مخالف تعلیمات اسلام و به طور کلی هر آیین دیگری است؛ مع‌الوصف ظاهراً عفیف نبودن موضوع کتاب در محبوبیت عمومی این اثر بسیار مؤثر بوده است و گویاترین این محبوبیت را این می‌داند که این نظم از دورانی چنین کهن یعنی از روزگار اشکانی باقی مانده است.[۳۵]

برخی از خاورشناسان و محققان ایرانی میان افسانهٔ ویس و رامین که فخرالدین اسعد در حدود سال ٤٤٦ هـ ق. نوشته است و منظومهٔ تریستان و ایزوت که درست یک قرن بعد از اسعد گرگانی شاعری به نام برول فرانسوی آن را سروده است همانندیهایی یافته‌اند و گاهی پنداشته‌اند که در میان این دو داستان ارتباطی هست.

محمدجعفر محجوب در مقدمه‌ای که بر مقالهٔ مینورسکی راجع به ویس و رامین نوشته است می‌گوید که همانندی فراوان میان این داستان عاشقانهٔ ایرانی و داستان سلتی تریستان و ایزوت اثر برول دیده می‌شود. مینورسکی به سبب بَعد مسافت میان مرو و کرنوای منکر ارتباط این دو اثر با هم است اما ر. استاکلبرگ سرچشمهٔ مایه و طرح اصلی هر دو داستان را افسانه‌های هندی دانسته است.[۳٦]

۴- ستایش‌ها و مویه‌های عارفانه در گاثاها و یشتها

در کاثاها و یشتها گاه عبارتها و بیتهایی به چشم می‌آید که جلوگاه زیباترین احساسات عرفانی و شاعرانه و غنایی است. این عواطف و احساسات عمیق عارفانه که حلقهٔ اتصالِ بنده با معبود قدیم و مطلق است از قدمتی به اندازهٔ تاریخ قوم نژادهٔ ایرانی برخوردار است.

گاتها (گاثاها) در اوستا از سرودهای اصیل زرتشت، پیامبر الهی دانسته شده است. اجزای گاثاها عبارتند از: هان (هایتی) و بند (وچس تشتی) و شعر (افسمن) و واژه (وچنگه = واژه) و گزارش (آزئینتی)[۳۷]

گات که در خود اوستا گاثاها نامیده شده است در اصل به معنی ظرف مکان و ظرف زمان و تخت و مجازاً به معنی سرود است و در سانسکریت نیز گاثاها به معنی سرود آمده است. در پهلوی گاس و جمع آن گاسان است. امروزه برای تمام محققان و پژوهندگان روشن است که گاثاها نخستین شعر بر جای مانده از ایران است:

«کهن‌ترین نوشته‌ای که از ایرانیان به جای مانده گاهان است. گاهان که به معنی سرودهاست و منظوم به نظم هجایی است، سرودهٔ زردشت است و او حدود هزار سال

قبل از میلاد مسیح زندگی می‌کرده است. گاهان بخشی از یسنهاست. یسنها که بخشی از اوستا است ۷۲ هات دارد. هات به معنی فصل است گاهان هفده هات از یسنها است»[۳۸]

در گاثاها اشاراتی معنوی و عرفانی به چشم می‌خورد. نیایشهای خالصانهٔ عبد با معبود. بیان نیاز شدید، تمنا، خواهش، استغاثه، دردمندی که مطمئناً با اشک و تر چشمی همراه بوده است.

نمونه

«آموزگار بد، گفتار را تباه کند و خرد زندگی را با آموزش خویش؛ او باز می‌دارد از این که دارایی منش نیک بلند داشته شود. با این سخنان روانم گله گزارم به شما ای مزدا ای راستی.»[۳۹]

«به شما گله کرد گوشورون (گوشورون، روان چهار پایان یا فرشته نگهبان جانوران سودمند) از برای کی مرا آفریدید، کی مرا ساخت؟ خشم و ستم و سنگدلی و درشتی و زور مرا به ستوه آورد. مرا جز از شما نگهبان دیگری نیست : ایدون نیکی کشاورز به من ارزانی دارید.»[۴۰]

«مزدا اهورا خداوندی رسای خویش و انبازی پایدار بارسایی و جاودانی و با راستی، با توانایی، با منش نیک به کسی بخشد که در اندیشه و کردار دوست اوست.»[۴۱]

«به آنان مزدا اهورا، (خدای) با منش نیک و دوست خوب. راستی درخشان از توانایی (خویش) پاسخ گفت: از برای پارسایی پاکتان برگزیدیم که شما از ما باشید.»[۴۲]

عبارتهای ترجمه شده از متن اصلی گاثاها آن فریبایی و دلنشینی متن اصلی را ندارد چراکه در ترجمه از وزن و موسیقی کاسته شده است.

۵- زبور مانوی

اشعار مانوی مزامیر نام دارند. مزامیر جمع مزمور است. مزمور سرود دینی است که با موسیقی و آهنگ خوانده می‌شده است. مزامیر داوود که در جهان مقام بلندی دارد چنین حالتی داشته است.

مشخصات مزامیر بدین گونه است:[۴۰]

۱- شعر در عصر مزامیری به صورت نوشتار درآمد، یعنی خط اختراع شد و به طور شایع از آن استفاده شد.
۲- شعر مزامیری همواره به همراه آلات و سازهای موسیقی عرضه می‌شد.
۳- شعر مزامیری دارای اوزانِ دقیق علمی نبود بلکه صرفاً فواصل و تکیه‌ها و آهنگِ عام در آن رعایت می‌شد.
٤- شعر مزامیری در زمانی رواج یافته بود که انسان به شهرنشینی روی آورده بود.
٥- در اشعار مزامیری غالباً روح دینی غالب بود.

اشعار مانوی به چند زبان نوشته شده است:

۱- اشعار پارتی یا سرودهای پهلوی اشکانی که مهمترین این اشعار سرودهای انگدروشنان و هوید گمان است.
۲- اشعار فارسی میانه‌ی مانوی شامل نیایشهای اوست.
۳- سرودهای قبطی که مهمترین بخش آن، کتاب زبور مانوی است.

اشعار مانوی در زبور که مزامیر نامیده می‌شود به آواز خوانده می‌شد. در یکی از مزامیر آمده است: «کسی که مزموری را به آواز بخواند مانند کسی است که تاج‌گل می‌بافد، آنان که پس از او پاسخ می‌دهند چون کسانی‌اند که گل‌سرخ به دستشان دهند.»(٤٤)

سرودخوان یا چاوشی خوان مانوی شعری را به تنهایی می‌خوانده و در پایان همهٔ شرکت‌کنندگان در نیایشهای دسته جمعی پاره‌ای از اشعار را تکرار می‌کردند.

روحِ عرفانی حاکم بر زبور مانوی و احساسات ناب عاشق و محب در مقابل محبوب بیان‌کنندهٔ این نکته است که با اندکی توسع در تقسیم‌بندی انواع ادبی می‌توان سرودها و آوازهای (مزامیر) مانوی را که آمیزه‌ای از آیین گنوسی با خود دارد سرودهای عرفانی – غنایی دانست.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

نمونه

خورشید درخشان
دوشیزه‌ی شکوهمند روشنی
داور راستکار، و اندیشه‌ی روشنی

آنان فار قلیط[۴۵] خردمند را تجلیل کنند.

***

آسمان‌ها و ستارگان گردهم آمده
با چنگ و عود آواز سر دهند
همهٔ اور را به شادی ستانید
و نیروهای خرد آیین
فار قلیط خردمند را.
کوههای زمین، رودخانه‌ها
آبها، چهار جهان و آن درختان شکوفه‌دار
بوستانهای خوشبو، خوشبو، و نفس باد
آنان این فناناپذیر خرد آیین، فار قلیط را تجلیل کنند.[۴۶]

***

مرثیه برای مانی:

آنان خونت را در میان گذرگاه شهر جاری ساختند
ضربتی بر گردنت زدند
و سرت را بر دروازهٔ شهر نهادند
در کشتار تو شادی کردند
و نمی‌دانستند که روز بازخواستی هست ...

***

از آنِ دهش تو
تو که خونت را برای ما ریختی
ما را فراموش مکن! بر تو استغاثه بریم:
بنگر به اشکهای ما

که پنهان شده است
که دیده می‌شود
بخشایشت را بر ما بگستران
ما را بشوی
و از بدی پاک گردان.»[۴۷]

۶ - فهلویات

فهلوی معرَّب پهلوی است و فهلویات جمع آن. پهلوی زبان رسمی دورهٔ ساسانی بود. پس از انقراض حکومت ساسانی و نابودی بزرگترین امپراطوری جهان به دست مسلمانان عرب‌نژاد اگرچه زبان رسمی و اداری ایران، زبان عربی بود، همچنان زبان پهلوی دو تا سه قرن اولیهٔ تاریخ هجری در اقطار و اکناف فلات ایران باقی ماند. قبل از ویرانی ایران و فروریختن بنیان حکومت ساسانی در میان تودهٔ مردم ابیاتی جاری بود که در وزن هجایی سروده می‌شد. این سنت بعدها در میان مردم امتداد یافت و اشعاری هجایی در دو بیت یا کمی بیشتر که میان مردم به فهلویات و بعدها دو بیتی یا ترانه شهرت یافت، رایج شد. بنابر آنچه گذشت میان زبان پهلوی ساسانی و این فهلویات یا پهلویات رابطهٔ مستقیم برقرار بود. استاد ملک‌الشعرای بهار که در یک مقالهٔ تحقیقی به بحث و بررسی فهلویات پرداخته است، سابقهٔ این نوع اشعار را که غالباً با موسیقی سروده می‌شد، به قبل از اسلام رسانده است.

مرحوم بهار می‌گوید:

«می‌توان ظن برد که «بانگ پهلوی» و «بیت پهلوی» و «پهلوانی سماع» که شعرای باستانی ما اشارت کرده‌اند آهنگهایی بوده است که در قالب این اوزان ریخته می‌شد و از این روی این دو بیتها را به مناسبت نام موسیقی آن «فهلویات» نامیده‌اند.»[۴۸]

فهلویات در هجاهای هشتگانه به زبان محلی سروده می‌شده است و در آن از وزن عروضی نشانی نبوده است. از این روی «اساتید شعر دری یا شعرای خراسان به هیچ‌وجه گردِ سرودن فهلویات نگشته و از آن دوری کرده‌اند و به گفتن رباعی پرداخته‌اند و شاعران عراق نیز بیشتر به تقلید آنان از این جنس شعر اعتراض کرده‌اند و از این معنی این مطلب مسلمتر می‌شود که این جنس شعر خاص زبان پهلوی یا لهجه‌های آن بوده است چنان که اشعار منسوب به باباطاهر عریان همه از این جنس است اما در میان دواوین شعرای خراسان یکی هم پیدا نمی‌شود.»[۴۹]

ظاهراً باربد موسیقی‌دان دورهٔ خسرو پرویز شاعر بوده و اشعاری که می‌ساخته با نغمات ابداعی خود، هماهنگ می‌کرده است. اشعاری که به نام فهلویات از دوره‌های قدیم نام برده شده همان ابیاتی بوده‌اند که آهنگ و موسیقی داشته است. بنابراین آثار باربد صرفاً محدود به خسروانیات یا سرودهای خسروانی نبوده است بلکه آثاری در زمینهٔ ترانه نیز داشته است که فهلویات می‌گفته‌اند.[۵۰]

«جالب است که بدانیم شمس قیس رازی در مورد فهلوی هم مانند رباعی کلمهٔ «اوزان» را به کار می‌برد چنان که از المعجم برمی‌آید فهلوی سه وزن داشته است:

مفاعلین، مفاعیلن، فعولن

فاع‌لاتن، مفاعیلن، فعولن

مفعولاتن، مفاعیلن، فعولن

و این هر سه وزن را در ترانه‌یی واحد با یکدیگر می‌آمیختند.»[۵۱]

دکتر خانلری وزن ترانه‌های عامیانه و به عبارتی دو بیتی‌هایی را که فهلوی خوانده می‌شده‌اند، نه هجایی می‌داند و نه عروضی. بلکه مبنای وزن را در آنها دو اصل می‌شمارد: یکی کمیت هجاها و دیگر تکیه. وی معتقد است که به علت وزن می‌توان هجای بلندی را کوتاه تلفظ کرد و به عکس هجای کوتاهی را بلند تلفظ نمود.[۵۲]

دکتر وحیدیان کامیار طی بررسی وزن شعر عامیانه اعلام کرده است که وزن شعر عامیانه مثل فهلویات به هیچ‌وجه هجایی نیست. از این رو وی نظر محققان خارجی مثل: پرفسور «بنو نیست» و پرفسور «میلر» و منتقدان داخلی مثل استاد «بهار»، «صادق هدایت»، «عبدالحسین زرین‌کوب» و «محمود کیانوش» را نادرست می‌داند. وی می‌گوید: وزن شعر فارسی عامیانه، عروضی است. وی در ادامهٔ نظریاتش به دیدگاه

آن گروه که وزن شعر عامیانه و هم فهلویات را نیمه هجایی و نیمه عروضی می‌دانند رد می‌کند و از جمله دیدگاههای پرفسور «مار»، «مهدی اخوان ثالث» و «ادیب طوسی» را مردود می‌داند و هم دیدگاه دکتر «خانلری» را که در سطرهای پیشین بیان کردیم نمی‌پذیرد؛ البته می‌گوید که پذیرش اصلِ کمیت هجاها از سوی دکتر خانلری همان چیزی است که ما از آن به وزن عروضی تعبیر می‌کنیم. کامیار کمیت هجاها را در فهلویات یا دو بیتی‌ها می‌پذیرد اما وجود تکیه را رد می‌کند. او معتقد است که وزن فهلویات و ترانه‌های عامیانه عروضی است البته با قوانین خود.[۵۳]

ویژگیهایی که در فهلویات یا ترانگ و ترانه وجود دارد مبیِّن این حقیقت است که فهلویات و ترانه بیان‌کنندهٔ آمال، آرزوها، عشقها، وداعها، غمها و سوزهای درونیِ مردمانی بود که از کوهپایه‌ها و حواشی جنگلها و دامان بکر طبیعت و روستاها برخاسته بودند و با کمال سادگی و صمیمیت زندگی می‌کردند. در فهلویات هرگز از فضل‌فروشیها، زیورهای تصنعی بدیعی و بلاغی، واژه‌های تراش ناخوردهٔ بیگانه اثری نبوده و نیست. در نهایت باید فهلویات را زیباترین عرصهٔ تجلی مفاهیم غنایی شمرد.

۷- لولیانِ شوخِ شیرینکار

لولیان مشتی مردم خانه بدوش و سرگشته و آواره‌ای بودند که سرگذشتی اسرارآمیز داشتند شادخواران و رامشگرانِ سرگردانی که قانون‌گریزی و بی‌اعتنایی به قیود تمدن و مناسبات فرهنگ حاکم قانونِ همیشگی آنها بود.

لولی که به شکل کولی و لوری نیز دیده شده است از نظر صاحبِ غیاث اللغات منسوب به لول به معنی بیشرمی است و صاحب برهان قاطع لولی را به معنی غره‌چی، زط، توشمال، سوزمانی، قرشمال، لوند، الواط، کاولی، کابلی، سرودگوی کوچه‌ها و گدای در خانه‌ها دانسته است.

حافظ:

صبا زان لولی شنگول سرمست چه داری آگهی چونست حالش

حافظ:

فغان کاین لولیان شوخ شیرینکار شهرآشوب چنان‌بردند صبر از دل که ترکان‌خوان یغمارا

مولوی:

ای لولی بربط زن تو مست‌تری یا من ای پیش چو تو مستی افسون من افسانه

منوچهری:

این زند بر چنگهای سغدیان پالیزبان و آن زنـد برنایهای لوریان آزادوار

لوریان زندگی بسیار سادهٔ دور از ماجرا و به دور از هرگونه تصنعهای مدنی داشتند. آنچه از آنها در دست است تنها سرودها و تصنیفها و خنیاگریهایی است که فقط در سنت شفاهی، در طول اعصار حفظ شده است.

دکتر زرین‌کوب در مقالهٔ ارزندهٔ خود ذیل کلمهٔ لولیان در فرهنگ دهخدا می‌گوید که در تاریخ ایران واژهٔ لوریان نخست در داستانهای مربوط به روزگار ساسانیان آمده است. بهرام گور از شنگل یا شنگلت پادشاه هند خواسته است که گروهی از لوریان را به ایران بفرستد. از قول دکتر زرین‌کوب در مجمل التواریخ و القصص از بهرام گور مطلب دیگری نیز آمده است که وی از ملک هندوان کوسان خواست. پس از هندوان دوازده هزار مطرب آمدند و زن و مرد لوریان که امروز برجایند از آنهایند. فردوسی نیز این داستان را در شاهنامه بروخیم ص ۲۲۵۸–۲۲۶۰ به تفصیل آورده است. وجود لولیان در قبل از اسلام در غنی شدن ادب غنایی مؤثر بوده است و حتی سهم فراوانی در ادب غنایی عامیانه میانه تا قرن حاضر داشته است.(۵۴)

واژهٔ لولی و لوری شاید از یک نگاه دیگر هم قابل بررسی باشد. در اروپا اصطلاح ادبیات لیریک (غنایی) از واژهٔ «لیر» یا «لور» اخذ شده است که ظاهراً سازی بوده که از آن در نواختن موسیقی بهره می‌بردند. آیا هیچ ارتباطی میان لوری در فلات ایران و لور یا لیر منشأ ادب غنایی در اروپا وجود دارد؟ آیا ارتباطی اجدادی که میان زبان و فرهنگ آریایی و اروپایی و هندی وجود دارد عامل این اشتراک است یا دلیل دیگری را می‌توان جَست و یا این که صرفاً شباهتی آوایی میان این دو واژه وجود دارد؟ این نکته نیاز به مداقّه دارد. اما غیر از این مورد اشتراک، شباهتها و همانندیهای دیگری نیز اذهان محققان را به خود جلب می‌کند: وجود شاعر – نوازندگان و گوسانهای ایرانی و هم به موازاتشان وجود تروبادورها و تروورها در اروپا؛ استفاده از موسیقی و سرود در دعاها؛ شفاهی بودن سنت ادب غنایی در ایران و نیز در اروپا، منتسب بودن

هر دو گروه رامشگران ایرانی و اروپایی به طبقات پایین و متوسط جامعه همه و همه همسانیهایی است که این دو اقلیم جغرافیایی و تاریخی را به هم مرتبط می‌کند.

دکتر زرین‌کوب پس از اشاره‌ای به عشق، در یکی از آثارش احتمال تأثیرپذیری اروپاییها را از مسلمانان طرح می‌کند:

«باری عشق در غزل فارسی رموزی دارد و سنت‌هایی، رموز عشق و عاشقی نیاکان ما را امروز از این غزلها می‌توان استخراج کرد. چنانکه ابن حزم اندلسی از غزل عربی استخراج کرده است در رساله‌ای موسوم به «طوق الحمامه» حتی سنت لیریک قدیم اروپایی که هم منسوبست به تروبادورها به احتمالی از تأثیر اسلامی پدید آمده است. نام تروبادورهها نزد بعضی محققان لفظ عربی طرب را به خاطر آورده است.»[۵۵]

و همو در نقد ادبی در مورد نقش فرهنگ و ادب عامیانهٔ وسطی در گرایش به تمایلات دنیوی می‌گوید:

«شاعران دوره گرد و خنیاگران اواخرقرون وسطی که در قلمرو فرانکها تروبادور خوانده می‌شدند و ظاهراً از تأثیر تماس با دنیای اسلام پیدا شده بودند نیز در نشر و ترویج قسمت عمده‌ای از این ادبیات عامیانه یا محلی نقش جالبی داشتند.[۵۵]

نتیجه‌گیری

ادبیات غنایی نخستین تجلیّات عاطفی و ادبی بشر محسوب می‌شود. نخستین آثار ادبی بازمانده از ایرانیانِ باستان در ژانرِ ادبِ غنایی بوده است. متأسفانه آثار ادبی دوران هخامنشی و اشکانی از بین رفته‌اند امّا برخی آثار بازمانده از دورهٔ هخامنشی و اشکانی که امروزه در هیأت آثار اوستایی، پهلوی و فارسی مانند سرودِ گاثاها، منظومهٔ ویس و رامین، بیژن و منیژه و... در دست است بیان‌کنندهٔ این حقیقت است که ایرانیان در دوره‌های سلطنت شاهان هخامنشی و اشکانی از ادبیاتِ غنی غنایی برخوردار بوده‌اند.

عصر ساسانی عرصهٔ نگارش آثار مکتوب فراوانی بوده است که نگاهی گذرا بر آثارِ برجای‌مانده مؤید غنای فرهنگی آن عصر است. سوگ سرودها، سرودهای مذهبی و عارفانه، منظومه‌های عاشقانه، فهلویات و اشعار خنیاگران دربارها و نوازندگانِ دوره‌گرد بر انباشتِ چشمگیر سبد فرهنگی ایران قبل از اسلام حکایت دارد.

پی‌نوشتها

۱- رنه‌ولک، آوستن‌وارن، نظریهٔ ادبیات، ترجمهٔ ضیا موحد و پرویز مهاجر، انتشارات علمی و فرهنگی، تهران، ۱۳۷۳، ص ۲٦٦.

۲- لطفعلی صورتگر، منظومه‌های غنایی ایران، ابن سینا، تهران، ص ۷۲.

۳- ارسطو، فن شعر، ترجمه و مقدمه از عبدالحسین زرین‌کوب، امیرکبیر، تهران، ۱۳۷۵، ص ۱۱۳.

٤- پیشین، ص ۱۸۳-۱۸٤.

٥- سیروس شمسیا، انواع ادبی، انتشارات فردوسی، تهران، ۱۳۷۳، ص ۲٤.

٦- رنه‌ولک، آوستن‌وارن، نظریه ادبیات، ص ۲٦۱-۲٦۲.

۷- پاستورال به معنی ترانه‌های شبانی است با شعری که اساس آن بر این است که: بی‌دغدغه به دنیا می‌آییم، بی‌تکلف می‌زییم و آرام می‌میریم.

۸- پیشین، ص ۲٦۱.

۹- عبدالحسین زرین‌کوب، نقد ادبی، انتشارات امیرکبیر، تهران، ۱۳٦۱، ص ۷۰.

۱۰- رنه‌ولک، آوستن‌وارن، نظریهٔ ادبیات، ص ۲٦٤.

۱۱- پیشین، ص ۲٦۲.

۱۲- سیروس شمسیا، انواع ادبی، ص ۱۲۳.

۱۳- عبدالحسین زرین‌کوب، نقد ادبی، ص ۷۱.

۱٤- ذبیحا... صفا، حماسه‌سرایی در ایران، انتشارات امیرکبیر، تهران، ۱۳٦۹، ص ۱٤-۱٥.

۱٥- عبدالحسین زرین‌کوب، شعر بی‌دروغ شعر بی‌نقاب، انتشارات جاویدان، تهران، ۱۳٦۳، ص ۱۳۲.

۱٦- پیشین، ص ۱۳۳.

۱۷- ذبیحا... صفا، حماسه‌سرایی در ایران، ص ۳.

۱۸- حسینعلی ملاح، پیوند موسیقی و شعر، نشر فضا، تهران، ۱۳٦۷، ص اول و دوم.

۱۹- پیشین، ص دوم.

۲۰- احمد تفضلی، تاریخ ادبیات ایران پیش از اسلام، انتشارات سخن، تهران، ۱۳۷٦، ص ۷٥-۷٦.

۲۱- فخرالدین اسعد گرگانی، خلاصهٔ ویس و رامین، به اهتمام جلال متینی، انتشارات توس، تهران، ص ۹۲-۹۳.

۲۲- مری بویس، هنری جورج فارمر، دو گفتار دربارهٔ خنیاگری و موسیقی ایران، ترجمهٔ بهزاد باشی، انتشارات آگاه، تهران، ۱۳٦۸، ص ٤٤.

۲۳- همپرسه خسروپرویز و ویسپوهر قبادی – برگردان متن پهلوی: ایرج ملکی، انتشارات مجلهٔ موسیقی، سال ۱۳٤٤، ص ۱٤-۱۵ به نقل از پیوند موسیقی و شعر، ص ۱۰۰.

۲٤- مری بویس و... ، دو گفتار دربارهٔ خنیاگری و موسیقی ایران، ص ٥٤.

۲۵- پیشین، ص ۵۵.

۲٦- «سبزاندر سبز» بیان حالِ خود باربد است که با جامهٔ سبز بر درخت سبز جای گرفته بود.

۲۷- حسین بن محمد ثعالبی مرغنی، تاریخ غررالسیر، برگردان سیدمحمد روحانی، دانشگاهِ مشهد، ص ۳۸۸-۳۸۹، به نقل از ایرانشناخت، ص ۲٦-۲۸.

۲۸- مثالها از «زمینهٔ شناخت موسیقی ایران» تألیف فریدون جنیدی است.

۲۹- پیشین، ص ۱٤۲-۱٤۳.

۳۰- پیشین، ص ۱٤۰، ضمناً عباس اقبال در مقالهٔ «موسقی قدیم ایران» شعر و موسیقی در ایران، تهران، ۱۳٦٦، ص ۹-۱۰ نیز این نواها را با مختصری تغییرات آورده است.

۳۱- مری بویس و... ، دو گفتار دربارهٔ خنیاگری و موسیقی ایران، ص ۹۲-۹۳.

۳۲- مجمل التواریخ و القصص، چاپ ملک‌الشعرا بهار، ص ۹٤ به نقل از تاریخ ادبیات صفا، جلد دوم، ص ۳۷٤.

۳۳- فخرالدین اسعد گرگانی، خلاصهٔ ویس و رامین به اهتمام جلال متینی، ص ۷.

۳٤- یان ریپکا، تاریخ ادبیات ایران، ص ۲۸۸.

۳۵- پیشین، ص ۲۸۷.

۳٦- پیشین، ص ۲۸۸.

۳۷- پورداوود، گاثاها، انتشارات دانشگاه تهران، تهران، ۱۳۵٤، ص ٤۰.

۳۸- محسن ابوالقاسمی، شعر در ایران پیش از اسلام، انتشارات بنیاد اندیشه اسلامی، تهران، ۱۳۷٤، ص ۸.

۳۹- پورداوود، گاثاها، ص ۱۰٤.

٤۰- پیشین، ص ۷۰.

٤۱- پیشین، ص ۲۱.

٤۲- پیشین، ص ۱۰۰.

٤۳- محمدجعفر لنگرودی، سیمای شعر، کتابخانهٔ گنج دانش، تهران، ۱۳۷۳، ص ۲۲-۲۸.

٤٤- آر. سی. آلبری، زبورمانوی، ترجمهٔ ابوالقاسم اسماعیل‌پور، انتشارات فکر روز، تهران، ۱۳۷۵، ص ۱۳.

٤٥- مانی خودرا فارقلیط مسیح خوانده است، کسی که مسیح پیش‌بینی کرده بود برای نجات بشر خواهد آمد.

٤٦- پیشین، ص ۱۰٤.

٤۷- پیشین، ص ۱۲۰-۱۲۱.

٤۸- ملک‌الشعرا بهار، بهار و ادب فارسی، به کوشش محمد گلبن، شرکت سهامی کتابهای جیبی، تهران، ۱۳۷۱، ج ۱، ص ۱۳۰.

٤۹- پیشین، ص ۱۳۱.

۵۰- حسینعلی ملاح، پیوند موسیقی و شعر، ص ۱٤۹-۱۵۰.

۵۱- سیروس شمسیا، سیر رباعی در شعر فارسی، انتشارات آشتیانی، تهران، ۱۳٦۳، ص ۲۹۰.

۵۲- پرویز ناتل خانلری، وزن شعر فارسی، انتشارات توسن، تهران، ۱۳٦۷، ص ۷۳.

۵۳- برای اطلاعات بیشتر رجوع شود به کتاب «بررسی وزن شعر عامیانه» تألیف دکتر تقی وحیدیان کامیار.

۵٤- برای آگاهی بیشتر رجوع شود به مقالهٔ دکتر عبدالحسین زرین‌کوب در لغت‌نامهٔ دهخدا، ذیل کلمهٔ لولیان.

۵۵- عبدالحسین زرین‌کوب، شعر بی‌دروغ شعر بی‌نقاب، ص ۱٤۱.

۵٦- عبدالحسین زرین‌کوب، نقد ادبی، ص ۳۵۰-۳۵۱.

منابع و مآخذ

۱- ابوالقاسمی، محسن: ***شعر در ایران پیش از اسلام***، انتشارات بنیاد اندیشه اسلامی، تهران، ۱۳۷٤.

۲- آلبری، آر. سی: ***زبور مانوی***، ترجمهٔ ابوالقاسم اسماعیل‌پور، انتشارات فکر روز، تهران، ۱۳۷۵.

۳- ایران شناخت: نامهٔ انجمن ایران شناسان ...، شمارهٔ هفتم، زمستان ۱۳۷٦.

٤- ارغنون: فصلنامه، ویژهٔ رمانتیسم، سال اول، شمارهٔ ۲، ۱۳۷۳.

۵- اچ. جی. رز: ***تاریخ ادبیات یونان***، ترجمهٔ ابراهیم یونسی، انتشارات امیرکبیر، تهران، ۱۳۵۸.

٦- ارسطو: ***فن شعر***، ترجمه و مقدمه از زرین‌کوب، امیرکبیر، تهران، ۱۳۷۵.

۷- پورداوود: ***گاثاها***، انتشارات دانشگاه تهران، تهران، ۱۳۵٤.

۸- تفضلی، احمد: ***تاریخ ادبیات ایران پیش از اسلام***، به کوشش ژاله آموزگار، انتشارات سخن، تهران، ۱۳۷٦.

۹- جنیدی، فریدون: ***زمینهٔ شناخت موسیقی ایرانی***، انتشارات پارت، تهران، ۱۳٦۱.

۱۰- جی، بی، پریستلی: ***سیری در ادبیات غرب***، شرکت سهامی کتابهای جیبی، تهران، ۱۳۵۲.

۱۱- جعفر لنگرودی، محمدجعفر: ***سیمای شعر***، کتابخانه گنج دانش، تهران، ۱۳۷۳.

۱۲- رزمجو، حسین: ***انواع ادبی***، انتشارات آستان قدس، مشهد، ۱۳۷۰.

۱۳- ولک، رنه؛ وارن، آوستن: ***نظریهٔ ادبیات***، ترجمهٔ ضیا موحد و پرویز مهاجر، انتشارات علمی و فرهنگی، تهران، ۱۳۷۳.

۱٤- ژرزف بدیه: ***تریستان و ایزوت***، ترجمهٔ دکتر خانلری، بنگاه ترجمه و نشر کتاب، تهران، ۳۵۷.

۱۵- زرین‌کوب، عبدالحسین: ***نقد ادبی***، انتشارات امیرکبیر، تهران، ۱۳٦۱.

۱٦- زرین‌کوب، عبدالحسین: ***شعر بی‌دروغ شعر بی‌نقاب***، انتشارات جاویدان، تهران، ۱۳٦۳.

۱۷- شمسیا، سیروس: ***انواع ادبی***، انتشارات فردوس، تهران، ۱۳۷۳.

۱۸- شمسیا، سیروس: ***سیر غزل در شعر فارسی***، انتشارات فردوسی، تهران، ۱۳٦۲.

۱۹- شمسیا، سیروس: ***سیر رباعی در شعر فارسی***، انتشارات آشتیانی، تهران، ۱۳۶۳.
۲۰- صفا، ذبیح‌ا...: ***حماسه‌سرایی در ایران***، انتشارات امیرکبیر، تهران، ۱۳۶۹.
۲۱- صورتگر، لطفعلی: ***منظومه‌های غنایی ایران***، ابن سینا، تهران، بی‌تا.
۲۲- فخرالدین اسعد گرگانی: ***خلاصهٔ ویس و رامین***، به اهتمام جلال متینی، انتشارات توس، تهران.
۲۳- بویس، مری؛ جورج فارمر، هنری: ***دو گفتار دربارهٔ خنیاگر و موسیقی ایران***، ترجمهٔ بهزاد باشی، انتشارات آگاه، تهران، ۱۳۶۸.
۲۴- ملاح، حسینعلی: ***پیوند موسیقی و شعر***، نشر فضا، تهران، ۱۳۶۷.
۲۵- ملک‌الشعرای بهار: ***بهار و ادب فارسی***، به کوشش محمد گلبن، شرکت سهامی کتابهای جیبی، تهران، ۱۳۷۱.
۲۶- وحیدیان کامیار، تقی: ***بررسی وزن شعر عامیانه***، انتشارات آگاه، تهران، ۱۳۵۷.
۲۷- ناتل خانلری، پرویز: ***وزن شعر فارسی***، انتشارات توسن، تهران، ۱۳۶۷.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

Lyrical Literature and Examples of It in Pre-Islam Iran

Gholam Reza Pirooz

Abstract

When man started to know himself and started to communicate with his fellow human beings, he got to know music and poetry. In preimitive societies, music and sound were related to other aspects of life, such as: agriculture, harvesting, occupations, upbringing of children, war, treatment of patients, birth celebrations, and maturty and death.

Poems and lyrics are clear manifestations of human expressions which are reflected in the sounds of birds and animals; they are reflections of nature's most effective feelings and emotions.

Lyric, music, and song are related to the human soul and feeling from the beginning of time. Every human being cries alone; he voices his desires and needs alone' he also falls in and out of love alone. All these are manifested in the form of art, an art which may be primitive and very simple. This can lead to the production of lyric literature.

Lyrical literature is the huge heritage of all humanity. It goes without saying that this kind of literature had its undeniable manifestations in Iran.

In this research, an attempt is made to give a comprehensive definition of lyric literature. Then, by relying on findings and research done by scholars, there will be a treatment of the concepts of lyrical literature in Pre-Islamic texts.

Key words:

Literary genres, Bards, Pastoral Poetry, Lyrical Poetry, Epic Poetry.