پیشینه‌ی هنر شفاهی

بخش اول

جهانگیر نصری اشرفی

جوامع ابتدایی انسانی بسیار پیشتر از دورانی که به اختراع بزرگ خط و کتابت توفیق یابند، راه‌هایی را برای تثبیت و انتقال فعالیت‌های اجتماعی و ذهنی خود جستجو کردند. جستجوی این راه‌ها منجر به کشف شگردهایی شد که آنان را قادر ساخت بخش‌های وسیع و اساسی‌تر تاریخ، فرهنگ و هنر خود را در قالب‌های معین و تعیین‌شده‌ای ریخته و به حفظ آنها بپردازند. هر قبیله و طایفه به فراخور طبیعت و محیط زندگی، شیوه‌ی معیشت و روابط تولیدی و نوع مبارزه و جدال جهت ادامه‌ی بقاء خود به اندیشه پرداخت و به کشف روش‌هایی نایل آمد. این روش‌ها محصول اندیشه و تجربه‌ای بود که گاه به بهای بسیار گرانی به دست آمد. چگونگی پیدا کردن روش‌هایی که بتواند به حفظ و بقای تجارب گذشته منجر شود، خود به بروز اندیشه و مبارزه‌ای جدید منجر شد. به غیر از پیدا شدن چارچوب‌های عرفی جهت تضمین و حفظ دستاوردها و تجارب گذشته، متعاقباً راهکارهای شفاهی متفاوتی برای بقای این باورها پدیدار شد که شعر، موسیقی، رقص و حرکات موزون و نمایش برجسته‌ترین این اشکال است. طبیعی است استفاده از این گونه روش‌ها از یک سو به خاطر آمیختگی با عالی‌ترین احساسات روحی و ذوقی بشر و از سوی دیگر به دلیل شرایط آسان و ارزان و همچنین آسان بودن گسترش و فراگیری به عنوان اصلی‌ترین اشکال انتقال فرهنگ برگزیده شد. از همین رو بعدها حتی با پیدایش و اختراع خط نیز بسیاری از سنن فرهنگی از راه این‌گونه هنرها ادامه یافت و نسل‌های جدیدتر فعالیت‌های اجتماعی و فکری خود را بر بستر روش‌های فوق گستردند. در اثر

همین برداشت‌ها ریشه‌ای‌ترین عناصر گذشته از مجموعه‌ی سنن فرهنگی و هنری بر ابداعات جدید افزوده شد. رفته رفته بر اساس نیازهای اجتماعی و انسانی جدید، از درونِ مجموعه‌ی هنر شفاهی کهن‌تر بسیاری از ملل، جنبه‌های متعالی‌تری از فرهنگ و هنر پدیدار شد. در این رابطه دورانت می‌نویسد:

«در بعضی از قبایل مانند آنها که در شمال آفریقا هستند با آنکه مدت پنج هزار سال با ملت‌های خطنویس آشنایی دارند، هنوز

نمی‌توانند خط بنویسند. قبایل ساده‌ی دیگر که تقریباً به حالت انزوا به سر می‌برند و لذت سعادت ملت‌هایی را که به تاریخ آشنا نیستند می‌چشند، هرگز احتیاج به خطنویسی را احساس نخواهند کرد. این مردم چون نمی‌توانند با نوشتن، چیزهایی را که می‌خواهند محفوظ دارند، ناچار حافظه‌ی بسیار قوی پیدا کرده‌اند و هرچه را به خوبی ازبر می‌کنند و آنچه را که می‌خواهند به فرزندان خود بیاموزند با صدای بلند می‌خوانند... به این ترتیب است که تاریخ مختصر قبیله و آداب و سنن فرهنگی سینه به سینه منتقل می‌گردد.»۱

به همین علت کمتر ملتی را می‌توان سراغ داشت که در انبان حافظه‌ی تاریخ اجتماعی آن مجموعه‌ی وسیعی از سازه‌های فرهنگ شفاهی به ویژه در زمینه‌ی موسیقی، نقل‌های داستانی اسطوره‌ای ـ حماسی، بازی‌ها و نمایش‌ها وجود نداشته باشد.

از دوران پیش از اسلام و تا حدود زیادی نیز پس از آن، در فلات ایران که علاوه بر سرزمین کنونی مجموعه‌ای از کشورها در قفقاز و ماوراء قفقاز، بخشی از سرزمین‌های عربی، قسمت‌هایی از افغانستان و پاکستان و همچنین کشورهایی از منطقه‌ی نونامیده شده‌ی آسیای میانه را دربرمی‌گیرد، وضعیت و روال انتقال فرهنگ بر این منوال بوده است.

درواقع در این دوران دو طیف از هنرمندان وظیفه‌ی انتقال دانش و فرهنگ شفاهی را به عهده داشته‌اند. بخشی از برجسته‌ترین آنان به عنوان گوسان و سپس خنیاگر۲ و دستان‌سرا وظیفه‌ی انتقال فرهنگ و دانش توده‌ای را در میان مردم شهری و نزد شاهان نجبا به عهده داشته‌اند. بخشی دیگر از این دست هنرمندان غیرحرفه‌ای با وظایف هم‌عرض به عنوان شعرخوان، شعربند۳، سازنده۴، اوزان و... این وظیفه را در میان ایلات و عشایر و جوامع روستایی عهده‌دار بودند. تعمق در واژه‌ی پارسی سازنده و وظایفی که آنان بر عهده داشته و دارند جالب‌توجه است. واژه‌ای که هنوز در بخش‌هایی از ایران و خراسان بزرگ رایج است.۵

این واژه یعنی سازنده۶ در مناطقی که آن را مورد استفاده قرار می‌دهند، در مورد کلیه‌ی هنرمندان اعم از نقالان، بندبازان، آوازخوانان، نوازندگان و بازیگران به کار می‌رود۷.

مجموعه‌ی این گونه شواهد ما را ناچار می‌سازد تا جهت بررسی روند شکل‌گیری، جایگزینی و انتقال سنت‌های شفاهی همه‌ی گروه‌ها و نام‌های موجود و مسئولیت موروثی‌شان آنها را به موازات یکدیگر و در کنار هم مورد بررسی قرار دهیم.

اگرچه خط و کتابت بسی پیشتر از پیدایش و ظهور دین اسلام در بخش‌هایی از قاره‌ی کهن و به ویژه مناطقی از بین‌النهرین و فلات ایران رواج یافته بود، اما تا آنجایی که به کشور ما مربوط می‌شود، این اختراع سرنوشت‌ساز بشری عموماً در اختیار و انحصار روحانیون زرتشتی، شاهزادگان، گروهی از نجبا و دهگانان بزرگ قرار داشت. ۸ داستان مشهور خسرو انوشیروان و مخالفت و اکراه او از پذیرش درخواست پیشه‌وری که در ازای اجازه‌ی فراگیری دانش خواندن و نوشتن فرزندش حاضر به قبول مخارج لشکرکشی پادشاه می‌شود، صرف‌نظر از میزان صحت و سقم این داستان می‌تواند، اشاره‌ی آشکاری بر طبقاتی بودن آموزش عمومی باشد. کریستین سن پیرامون این رویداد تاریخی و به نقل از ابوالفداء می‌نویسد: پادشاهان ایران هیچ کاری را از کارهای دیوانی به مردم پست‌نژاد نمی‌سپردند. فردوسی حکایتی نقل کرده است که حاکی از همین ممنوعیت عوام‌الناس است، در زمانی که انوشیروان به روم لشکر می‌کشد.

از اندازه‌ی لشکر شهریار
کم آمد زدینار سیصد هزار
بیامد بر شاه موبد چو گرد
به گنج آن چه بود از درم یاد کرد
بدو گفت ازیدر دو اسبه برو
گزین کن یکی نام بردار تو
ز بازارگانان و دهقان شهر
کسی را کجا باید از نام بهر
ز بهر سپاه این درم وام خواه
به زودی بفرماید از گنج شاه
بیامد فرستاده‌ی خوش‌سخن
که نو بد به سال و به دانش کهن
درم خواست وام از پی شهریار
برو انجمن شد بسی مایه‌دار
یکی گفتگو بود موزه فروش
به گفتار او پند بگشاد گوش
درم چند باید بدو گفت مرد
دلاور شمار درم یاد کرد
چنین گفت کای خسرو مایه‌دار
چهل مر درم هرمری صد هزار
بیاورد کپان و سنگ و درم
نبد هیچ دفتر به کار و قلم
بدو کفشگر گفت کاین من دهم
سپاسی ز گنجور بر سر نهم
چو بازارگان را درم سخته شد
فرستاده از کار پرداخته شد
بدو کفشگر گفت کای خوب چهر
نرنجی به گویی به بوذرجمهر
که اندر زمانه مرا کودکیست
که بازار او بر دلم خوار نیست
بگویی مگر شهریار جهان
مرا شاد گرداند اندر جهان
که او را سپارم به فرهنگیان
که دارد سرمایه و هنگ آن
فرستاده گفت این ندارم به رنج
که کوتاه کردی مرا راه گنج
بیامد بر شاه بوذرجمهر

که ای شاه نیک اختر خوب چهر
یکی آرزو کرد موزه فروش
اگر شاه دارد به گفتار گوش
فرستاده گفتا که این مرد گفت
که شاه جهان با خرد باد جفت
یکی پور دارم رسیده به جای
به فرهنگ جوید همی رهنمای
اگر شاه باشد بدین دستگیر
که این پاک فرزند گردد دبیر
به یزدان بخواهم همی جان شاه
که جاوید باد این سزاوارگاه
بدو گفت شاه‌ای خردمند مرد
چرا دیو چشم ترا خیره کرد
برو همچنان بازگردان شتر
مبادا کزو سیم خواهیم و در
چون بازارگان بچه گردد دبیر
هنرمند و با دانش و یادگیر
چو فرزند ما برنشیند به تخت
دبیری بیایدش پیروزبخت
هنر یابد ار مرد موزه فروش
سپارد بدون چشم بینا و گوش
بدست خردمند مردنژاد
نماند جز از حسرت و سردباد
بما بر پس مرگ نفرین بود
چو آیین این روزگار این بود
نخواهیم روزی بدان گنج داد
درم زو مخواه و مکن رنج یاد
هم‌اکنون شتر بازگردان ز راه
درم خواه و از موزه دوزان مخواه
فرستاده برگشت و شد بادرم
دل کفشگر زان درم پر ز غم

این حکایت اهتمام پادشاه را در حفظ حدود طبقات نشان

می‌دهد و کفشگر در اغلب روایات عهد ساسانی نمونه‌ی طبقه‌ی دانیه است که هر جا مثالی آورده‌اند، از کفشگر سخن رانده‌اند. به طور کلی بالا رفتن از طبقه‌ای به طبقه‌ی دیگر مجاز نبوده ولی گاهی استثناء واقع می‌شد و آن وقتی بود که یکی از آحاد رعیت اهلیت و هنر خاصی نشان می‌داد. در این صورت بنابر نامه‌ی تنسر آن را بر شاهنشاه عرض کنند، بعد تجربت موبدان و هرابذه و طول مشاهدات تا اگر مستحق دانند به غیر طایفه الحاق فرمایند».۹ بدیهی است با توجه به مسائل فوق و طبقاتی بودن تحصیل و از سوی دیگر حجم وسیع دانش اجتماعی و میراث‌های فرهنگ مردمی انتقال آن به نسل‌های بعد تنها از طریق حافظه‌ی اقشاری میسر بود که در جوامع ابتدایی و سپس شهری دارای جایگاه شناخته شده‌ای بودند. این گروه از افراد که بر اساس قراردادهای عرفی در هرم اجتماعی از وضعیت تثبیت شده و مشخصی بهره می‌بردند، در عین حال وظیفه‌ی از پیش تعیین شده‌ای را بر عهده داشتند و آن حفظ، اشاعه و انتقال دانش و میراثهای فرهنگی و هنری بود. ۱۰ درواقع ادامه‌ی حیات فرهنگی بر بستر سنت‌های شفاهی با پیدایش و ظهور چنین اقشاری در جامعه صورت پذیرفت و به نسبت جوامع ابتدایی قانونمندی‌های واضح‌تری را به همراه آورد.

اگرچه رفته رفته حتی در جوامع عشیره‌ای و روستایی نیز کسانی معین وظیفه‌ی اجرای هنرهای شفاهی را به صورت انحصاری به عهده گرفتند، ولی ایجاد طبقه‌ای خاص برای آنان را می‌توان، نوعی جهش و تکامل اجتماعی به حساب آورد. باید توجه داشت، این دستاورد نه به صورت خلق‌الساعه بلکه در فرایندی طولانی به دست آمد. شاید بتوان گفت پیش از این اتفاق گوسان‌ها بر اساس سنتی قدیمی‌تر در این زمینه بر جایگاه مستحکمی تکیه زده بودند. گوسان‌ها به دلیل حافظه‌ی سرشار و مهارت‌های برتر، خود را از هنرمندان عشیره‌ای و روستایی متمایز ساختند. طبیعی است که در جوامع روستایی نیز کسانی همچنان بار این هنر را به عهده داشتند. درواقع دو دسته از هنرمندان وظیفه‌ی انتقال دانش شفاهی را بر دوش می‌کشیده‌اند. در یک سوگوسان‌های سلیم‌الذوق و خوش حافظه به هنرنمایی و

ارائه دانش و فنون خود در جوامع رسمی پرداخته و از دیگر سو خنیاگران ۱۱ و شیرخوانان۱۲ با نام‌ها و القاب گوناگون در جوامع روستایی و غیررسمی انتقال دانش و هنر شفاهی را عهده دار شدند. شاید ارائه‌ی یک سند ارزشمند از خدای نامک بتواند موقعیت دوگانه‌ی خنیاگران و هنرمندان رسمی و غیررسمی را بر ما آشکار سازد.

جاحظ در کتاب خود موسوم به کتاب والتاج با برداشت از آیین نامک یا خدای نامک نخست به ذکر طبقات سه‌گانه‌ی درباریان می‌پردازد که گویند از تأسیسات اردشیر اول است. طبقه‌ی اول سواران و شاهزادگان بودند، که به فاصله‌ی ده ذراع ۱۳ از پرده‌ای قرار می‌گرفتند که حد فاصل بین شاه و حاضران بود. در فاصلهٔ ده ذراع از آن طبقه ندماء و محارم پادشاه و استادان موسیقی قرار می‌گرفتند. طبقه‌ی سوم که اصحاب طرب و مقلدان و بازیگران بودند، در فاصله‌ی ده ذراع از طبقه‌ی دوم قرار می‌گرفتند۱۴.

همین سند نکته‌ای اساسی را در برابرمان قرار می‌دهد که به درجه‌بندی و منزلت مختلف همین نوازندگان و خوانندگان اشاره می‌نماید. «موسیقی‌نوازان با هر مرتبه‌ای با خوانندگان هم درجه‌ی خود می‌نواختند و اگر گاهی شاه در حالت مستی به یکی از نای‌زنان فرمان می‌داد که با خواننده‌ی پست‌تر از خود هماهنگی کند ـ و این به ندرت اتفاق می‌افتاد ـ آن نای‌زن از امتثال امر پادشاه سرپیچی می‌کرد و علت امتناع خود را اظهار می‌داشت. در این موقع اتفاق می‌افتاد که پیشخدمتان آن نای‌زن را با بادزن و مگس پران‌ها می‌زدند ولی او به خود تسلی می‌داد که اگر این ضربات را به موجب اراده‌ی پادشاه متحمل می‌شوم، چون از قید مستی رهایی یابد از اینکه حقوق رتبه‌ی خود را حفظ کرده‌ام، خوشوقت و شاد خواهد شد».

شاید مرور و تعمق افزونتر در این گونه مدارک جهت ترغیب ما به شناخت القاب، عناوین و نام‌هایی که در فلات ایران مسئولیت حفظ و اشاعه‌ی فرهنگ اقوام را به عهده داشتند، کافی باشد؛ اگرچه بررسی ما از موقعیت و مسئولیت گروه‌های موردنظر، در این بخش به اختصار برگزار شود. لازم است بدانیم به غیر از ایران در بسیاری از کشورهای آسیای میانه، ماوراء قفقاز و حتی بخشی از پاکستان که آشکارا و مشترکاً به میزان مختلف، تحت تأثیر فرهنگ ایرانی ـ عربی قرار گرفته‌اند، واژه‌هایی وجود دارد که علاوه بر بار معانی ویژه‌ی منطقه‌ای و قومی دارای یک معنی عام و مشترک هستند و آن وظیفه‌ی روایتگری در تاریخ فرهنگی و هنری قوم است. این مسئله یک تلقی نظری محسوب نمی‌شود، چرا که مطالعات مردم‌شناسی و فرهنگ عامه در کشورهای مختلف، اثبات نموده است، همه‌ی افرادی که تحت پوشش این واژه‌ها قرار گرفته و با نام‌هایی مترادف و هم‌عرض با کوسان، گوسان، خنیاگر، هنیاگر، پتواژ (بازیگر)، چامه‌سرا، چکامه‌سرا، دستان‌سرا، راوی، نقال، تاریخ برخوان، شعرخوان، بزم‌گردان و... شناخته شده‌اند به صورت سنتی پایدار وظیفه‌ی استمرار و انتقال دانش و فرهنگ توده‌ای را به عهده داشته‌اند و این مسئولیتی درونی‌تر نسبت به وظیفه‌ی اصلی آنان یعنی بزم‌گرانی‌ها بوده است. اینکه چگونه و در چه فرآیندی این قشر در میان جوامع یاد شده به عنوان راویان سنن شفاهی ظهور یافته و تثبیت شدند، موضوعی است که ارتباط مستقیمی با تطور تاریخی جوامع مذکور، تغییر مُدلاسیون و ساختار هرم اجتماعی و طبقاتی در اثر تحول در روابط تولیدی گذشته دارد. واضح است که غوطه‌ور شدن تجریدی در این مبحث و موشکافی موضوعات سیاسی، اقتصادی و اجتماعی دوران مورد بحث کسالت‌آور است، اما لازم است دانسته شود، راویان و نقالان موردنظر یکی از وجوهات و نیازهای غیرقابل انکار در اجتماعات تازه شکل یافته‌ی دوران یاد شده محسوب می‌شدند. اشاره‌ی نابه‌جایی نخواهد بود اگر گفته شود، هرچند بسیاری از این نام‌ها پس از اسلام رواج یافتند ولی هنر و دانش نقّالی و روایتگری از دلِ سنت‌های کهن‌تری سر برآورد و بعدها به میزان تنوع ساختار اجتماعی، تفکیک، تجزیه و در نتیجه متنوع شد.

در این رابطه ناچاریم تا تأملی هرچند گذرا در واژه‌ی گوسان / کوسان نیز داشته باشیم چرا که آنان نیای افسانه‌سرایان، خنیاگران، نقالان به شمار می‌آمده‌اند. در این زمینه تحقیقات پژوهشگران «مری بویس» می‌تواند پاسخگوی پرسش‌های بسیاری از خواهندگان باشد. ۱۵ علاوه بر این، دسترسی به رسالات آکادمیسین «آ. جاریان» و «م. آقایان» مردم‌شناسان ارمنی در زمینه‌ی واژه‌ی «کوسان» اطلاعات ما را در این باره کاملتر خواهد کرد. ۱۶ با این حال شاید نگاهی گذرا بر این موضوع خالی از فایده نباشد که تقریباً کلیه‌ی پژوهشگران بر این عقیده‌اند که کوسان‌ها / گوسان‌ها، وظیفه‌ی اصلی خنیاگری را در ایران باستان برعهده داشته‌اند. جالب توجه اینکه همین دسته از پژوهشگران واژه‌های «گوسان» ارمنی و «مگوسانی / مگسنی» گرجی را نیز برگرفته از کوسان پهلوی دانسته و وظایف مشترکی را برای کوسان‌های ایران، گوسان‌های ارمنی و مگوسانی‌های گرجی قایل هستند. ارائه‌ی سه بیت شعر از مجموعه‌ی ویس و رامین به خوبی بخشی از وظایف کوسان‌ها را بر ما آشکار می‌کند.

۱ـ شهنشه گفت با کوسان نایی
زهی شایسته کوسان سرایی
۲ـ نشسته گرد رامینش برابر
به پیش رام‌کوسان نواگر
۳ـ سرودی گفت کوسان نوآیین
در او پوشیده حال ویس و رامین۱۷

می‌بینیم که لااقل چهارجنبه‌ی هنر شفاهی یعنی نوازندگی، آوازخوانی، داستان‌سرایی و شعرسرایی در بطن این اشعار جای دارد.

اما باید دانست که روایات مذهبی ـ مسیحی ـ زرتشتی (اگرچه با تهدید و تحقیر) هنرهای دیگری همچون رقص و جادو را نیز به آنان منتسب ساخته‌اند. شاید بتوان تقابل

روحانیون مسیحی، زرتشتی و دیگر ادیان را با کوسان‌ها به دلیل وظیفه‌ی آنها در حفظ و اشاعه‌ی برخی اعتقادات کهن‌تر (که به طور طبیعی از سوی ادیان جدید مردود اعلام شده بودند.) و اجرای شماری سوگ‌ها جشن‌های مورد علاقه‌ی مردم دانست که در تعدادی از متون بدان اشاراتی شده است. بی‌تردید این‌گونه سوگ‌ها و اعیاد با آیین‌هایی همراه بوده است که در کلیه‌ی مراسم خاکسپاری یا مراسم سرورآمیز اقوام و اجتماعات بدوی رواج داشته است.

اما پس از کوسان، ما در اسطوره‌ها، حماسه‌ها و متون ادبی جدیدتر ایرانی با واژه‌های شفاف‌تری همچون افسانه سرا، چکامه سرا/ چامه‌سرا، دستان‌سرا و... مواجه می‌شویم. باریک‌بینی در پسوند «سرا» که در همه‌ی واژه‌های یاد شده به کار رفته است نکات ارزنده‌ای را در برابرمان قرار می‌دهد. اگر پذیرفته باشیم که واژگانی همچون سرا، سرایش، سراینده، سروده و... در ادبیات و فرهنگ ما همواره با دو بار معنایی یعنی سرودن شعر و آوازخوانی تواماً به کار رفته است، نکته‌ای اساسی یادآوری می‌شود، اینکه تقریباً کلیه‌ی افسانه‌ها و روایات کهن ایرانی در اشکال منظوم بروز می‌یافته‌اند.

وجود واژگانی همچون سخنگو و سخن‌ور که به معنی خطیب و نطاق در شاهنامه‌ی فردوسی و برخی متون فارسی در رایزنی‌ها و گفت و شنودهای سیاسی بزرگان و سپهسالاران مورد استفاده قرار می‌گیرد، بر این یقین می‌افزاید که پیوسته کلماتی که با پسوند «سرا» همراهند، بار معنایی ویژه‌ای را دارا هستند که همانا شعر و لحن آوازی است.

ورود به سه منبع مهم ادب ایرانی یعنی «شاهنامه‌ی فردوسی»، «ویس و رامین» و «دیوان نظامی گنجوی»، موضوعاتی چند را برای ما روشن می‌کند و آن اینکه در بسیاری موارد واژه‌ی خنیاگران / هنیاگران مترادف با افسانه‌سرایان و چامه‌سرایان به کار رفته است. دیگر اینکه افسانه سرایان علاوه بر تسلط بر سرودن شعر و داشتن لحن خوش حجم وسیعی از سروده‌های دیگر همقطاران خود را نیز در حافظه داشته‌اند.

دانش مذکور تنها نکات قابل توجه در کار این گروه نبوده است. آنان به فنون دیگری نیز تسلط داشتند که از ملزومات حرفه‌ی آنان محسوب می‌شد. تسلط بر نغمات موسیقی مرسوم، آگاهی از افسانه‌ها و اساطیر، دانستن رویدادهای مهم تاریخی به ویژه رویدادهای نظامی و آگاهی از روایات مذهبی بخش دیگری از دانش آنان را تشکیل می‌داده است. از همین رو آنان در حرفه و هنر خود به اصطلاح ذوالفنون بودند. آنچه از منابع و اسناد معتبر مستفاد می‌شود، هر جا نامی از چامه‌سرایان، افسانه‌سرایان، خنیاگران و... به میان می‌آید می‌بینیم که شعر، بداهه‌سرایی، لحن خوش، موسیقی، تاریخ، افسانه، اساطیر و روایات مذهبی، لااقل بخشی از دانسته‌های آنان بوده است. فراموش نشود که به این مجموعه از هنر آنان، باید ظریفترین داستان‌ها و احساسات عاشقانه و غنای را نیز افزود.

شاهنامه‌ی فردوسی و ویس و رامین، مرجع محکمی جهت حصول به نتیجه‌ی فوق است. پس از اسلام که اشعار غنایی و تغزلی و همینطور اساطیر و افسانه‌های غیر مذهبی و الحان و نغمات موسیقی در معرض تردید و سوءظن قرار گرفت، به تبع آن، افسانه‌سرایی، خنیاگری و چکامه‌سرایی نیز مورد بی‌مهری واقع شد. در نتیجه راویان و مجریان آن نیز به کنج عزلت خزیدند و موقعیت خود را در ساختار حکومتی و دینی جدید (که رفته رفته علاوه بر فلات ایران، آسیای میانه و ماورای قفقاز، بخش‌هایی از شبه قاره‌ی هند را نیز درنوردیده بود) از دست دادند و به پایین‌ترین درجات اجتماعی تنزل یافتند. شاید بتوان تصوّر کرد که اطلاق الفاظ قبیحه به این گروه هنرمندان از همین دوره‌ها شکل گرفت. تا جایی که بعدها بزرگان مذهبی در تضعیف رقبای خویش گاهی آنها را به همنشینی، مجالست و پیوند با آنان نسبت می‌دادند. بخش‌هایی از ادبیات قرن پنجم و ششم و تقریباً سراسر قرن هفتم و هشتم ایران (خاصه در زمان اوج‌گیری مشرب صوفی‌گری) نشان‌دهنده‌ی چنین وضعیتی است.

اما این دوره را نباید به منزله‌ی پایان عمر این گروه از هنرمندان دانسته بلکه شرایط جدید را می‌توان به مفهوم تنزل بی‌حد و حصر آنان در دربار خلفا و امیران نو دین نواحی مختلف سرزمین‌های ذکر شده تلقی نمود. وضعیت جدید موجب رشته رشته شدن مجموعه‌ی هنر خنیاگری و افسانه‌سرایی شد. پس از این، اولین و با اهمیت‌ترین شاخه‌ای که به صورت هنری مجرد سربرآورد، شعر و شاعری بود.