شعر خنیایی؛ پیوند ادبی فرهنگی ایران و اندلس

علیرضا باقر[1]

استادیار گروه زبان و ادبیّات عربی دانشگاه آزاد اسلامی، واحد تهران مرکز، ایران، تهران

چکیده

شعر از آغاز با وزن و ریتم آمیخته بوده است و این آمیختگی سبب شده است که برخی وزن و موسیقی را از مؤلّفه‌های اصلی شعر بدانند و سخن ناموزون را هرچند که خیال‌انگیز و سحرآمیز باشد، در شمار شعر نیاورند. فارغ از درستی و نادرستی این دیدگاه، باید گفت که تفاوت شعر خنیایی با شعر عادی در آن است که این گونه از شعر اساساً برای خوانده شدن به همراه موسیقی، آواز و دست‌افشانی سروده می‌شده است. در این نوشتار ابتدا به پیدایش زجل و موشّحه در اندلس و نیز دلایل خنیایی بودن آن پرداخته‌ام و سپس ضمن بیان این که چنین شعری با تکیه بر نشانه‌های گوناگون و با توجّه به نظر بسیاری از اهل تحقیق، از سنّت شعری غربی و اروپایی گرفته نشده، نشان داده‌ام که شعر عربی نیز اصالتاً خنیایی نبوده است و سپس با تبیین خنیایی بودن شعر پارسی به این نتیجه رسیده‌ام که ریشه‌های شعر خنیایی اندلس را باید در شعر کهن پارسی بجوییم و بپذیریم که فرهنگ و ادبیّات ایران و اندلس از راه شعر خنیایی به هم گره خورده است. قرائن و شواهدی چونان حضور آهنگ‌سازان و خنیاگران ایرانی‌تبار در اندلس نیز این پیوند را تقویت می‌کند.

کلیدواژه‌ها: ایران، اندلس، شعر خنیایی، خنیاگری، مسمّط، زجل، موشّح

---

1. E-mail: bagheralireza45@gmail.com

مقدّمه

لازم است پیش از هر چیز مقصود خود را از «شعر خنیایی» و نیز «شعر خنیاییِ اندلس» آشکار سازیم. واژهٔ «خُنیا» در لغت به معنای سرود و ساز و نغمه است و «خُنیاگر» کسی بوده که پیشهٔ رامشگری، نوازندگی، آوازخوانی و مطربی داشته است (دهخدا). گویا در پارسی میانه برای «رامشگر» که پیشه‌اش در ایران دورهٔ ساسانی گسترش یافته بود، واژه‌های «هونیاگر» و «هونیاواز» به کار می‌رفته و سپس واژهٔ نخست در پارسی کلاسیک به «خنیاگر» تبدیل شده است (بویس، ۱۳۶۹ش، ۷۶۴).

این امری روشن و پذیرفته است که به‌طور کلّی و در هر زبانی، شعر با موسیقی پیوند داشته است و در مناسبتهای گوناگون با آن همراه می‌گشته، امّا معنای خنیایی بودن شعر، خاص‌تر از این مفهوم کلّی است؛ زیرا این که شعری سروده شود و سپس کسی آن را به آواز بخواند که از قضا در زبانهای گوناگون همچنان رایج است، با این که شعری را از بنیاد برای آوازخوانی و خنیاگری بسرایند، تفاوت بسیار دارد و مقصود از شعر خنیایی، همین شکل دوم است. ازاین‌رو در بسیاری از موارد، در ساختار شعر خنیایی ویژگیهایی است که در شعر رسمی دیده نمی‌شود؛ مهم‌ترین این ویژگیها در شعرهایی که وزن کمّی دارند (از جمله فارسی و عربی) عبارت است از:

۱. جواز کوتاه و بلند کردن (= تغییر کمّیّت) بعضی از هجاها برای حفظ وزن و مراعات موسیقی؛ مانند این بیت:

لبی که با لبت آمخته کردم　　آمخته با لب دیگر نمیشه

که «آ» در «آمخته» دوم برخلاف اولی، برای حفظ وزن، کوتاه تلفّظ می‌شود.

۲. جواز کوتاه و بلند شدن مصراعها؛ مانند این شعر عامیانه:

چرا بزام یه پسری　　(مفاعلن مفتعلن)

تا بشینم پشت دری　　(مفتعلن مفتعلن)

از در که تو بیام بگن　　(مستفعلن مفاعلن)

مزوّری حیله‌گری جادوگری　　(مفاعلن مفتعلن مفتعلن)

۳. جواز تغییر وزن؛ مانند تصنیف:

مرغ سحر ناله سر کن　　(مفتعلن فاعلاتن)

داغ مـــرا تـــازه‌تـــر کـــن (مفـــــتعلن فـــــاعلاتن)
ای خـــدا ای فلـــک ای طبیعـــت (فـــاعلن فـــاعلن فـــاعلن فـــع)
شـــام تـاریـک مـــا را سحـــر کـــن (فـــاعلن فـــاعلن فـــاعلن فـــع)
(وحیدیان، ۱۳۹۰ ، ۵۱ - ۱۴۷)

۴. استفاده از گویش عامیانه و کاربرد واژگان به‌صورت شکسته و غیـر فصـیح کـه در برخی نمونه‌های بالا وجود دارد.

با توجّه به آنچه گذشت، می‌توان گفت که «زجل» و «موشّحه» نیز شعر خنیایی اندلس به شمار می‌روند. خنیایی بودن این گونه‌های شعری، موضوعی تقریبـاً پذیرفتـه شـده و تردیدناپذیر است؛ زیرا افزون بر همراهی با ساز و آواز، همهٔ ویژگیهای یادشده در ساختار آن وجود دارد، امّا آنچه که اختلافات بسیاری را در میان پژوهشگران برانگیخته، خاستگاه چنین شعری است. از میان ادب‌پژوهان عرب و خاورشناسان، گروهی به اروپایی و غربـی بودن منشأ آن اعتقاد دارند و گروه دیگر، منشأ آن را عربی و یا دست‌کم شرقی می‌دانند. من در این نوشتار ابتدا به پیدایش زجل و موشّحه در اندلس و نیز دلایل خنیایی بـودن آن پرداخته‌ام و سپس بحث را با چگونگی ارتباط این شعر خنیایی با سنّت شعری اروپایی، عربی و فارسی پی گرفته‌ام.

شعر خنیایی در اندلس

زجل و موشّحه با تفاوتی اندک در قالب و زبـان شـعری، دو گونـهٔ شـعر خنیـایی در اندلس به شمار می‌روند و در این که کدام یک بر دیگری تقدّم داشته است و نیز در این که آیا ریشهٔ غربی داشته‌اند یا عربی، اختلاف است: گروهی پیدایش زجل را پس از رواج و گسترش موشّحه در اندلس دانسته‌اند (برای نمونه، نک: ابـن‌خلـدون، ۱۹۸۸م، ۸۲۵/۱؛ مقری، ۱۹۹۷م، ۱۵/۷ و اهوانی، ۱۹۵۷م، ۲ و ۵۲-۴۹) و شماری بر این باورند که زجـل پیش از موشّحه پدیدار شده است (برای نمونه، نک: عبّاس، ۱۹۹۷م، ۱۷۷؛ ضیف، بـی‌تـا، ۴۵۴ و بیّومی، ۱۹۸۰م، ۱۲-۱۱۱). چنین می‌نماید که نظر گروه دوم درست‌تـر باشـد و برپایهٔ این نظر، زجلِ ابتدایی دو مصراع و یا دو بیتِ غیرعربی یا عامیانه بـوده اسـت کـه متأثّر از ادبیّات فولکلور اندلس و البتّه با عروض خلیلی سروده شده است. چنـین زجلـی

دست‌کم از اواخر سدهٔ دوم قمری در اندلس رواج یافت و از آنجا که با پذیرش و تشویق محافل رسمی و ادبی روبه‌رو نشد، در سدهٔ سوم قمری به قالب موشّحه در آمد؛ شعری دَوری و فصیح که خَرجه‌های عامیانه و یا غیرعربی را از همان زجلهای رایج گرفت. البتّه گرایش مردم کوچه‌وبازار به لطافت‌های زبان ساده و عامیانهٔ زجل، سبب شد که زجلِ مصطلح در سدهٔ چهارم قمری پدید آید و نزدیک به دو سدهٔ بعد با ابن‌قُزمان (د. ۵۵۴ق/ ۱۱۵۹م) به اوج برسد (عبّاس، ۱۹۹۷م، ۸-۱۷۷ و کورینته، ۱۴۲۸ق، ۹-۲۳۴). بعضی از اسناد تاریخی نیز گواه تقدّم زجل بر موشّحه است. در نسخه‌ای خطّی به زبان عربی که به سال ۱-۴۴۰ق/۱۰۴۱م نوشته شده است و اصل لاتین آن قطعاً بسیار کهن‌تر بوده، به گزیده‌ای از قوانین کلیسا اشاره شده است که یکی از بندهای آن می‌گوید: «روحانیان حق ندارند در جشنهای عروسی که در آن زجل خوانده می‌شود و نیز در مجالس نوشخواری شرکت کنند. آنها باید پیش از آغاز موسیقی و رقص، مجلس را ترک نمایند». همچنین در رساله‌ای دربارهٔ تنظیمات بازار اندلس که در ۳۱۹ق/۹۳۱م نوشته شده است، محتسبی به نام ابن‌عبدالرؤوف می‌گوید: «زمانی که مردم به حج یا جهاد خوانده می‌شوند، کسانی که در بازارها به زجل‌خوانی و دیگر انواع غنا مشغول‌اند باید کار خود را تعطیل کنند، امّا اگر در ترانه‌های خود مردم را به حجّ و جهاد ترغیب نمایند، کارشان بی‌اشکال است» (Jayyusi, 1992, 409). با توجه به آنچه گذشت و از آنجا که زجل و موشّحه در ساختار شعری تفاوت بنیادینی با یکدیگر ندارند، در این نوشتار برای بررسی شعر خنیایی اندلس، زجل را ملاک و محور بحث قرار می‌دهم و تفاوت زجل با موشّحه در جزئیّات را نادیده می‌گیرم.

زجل با بهره‌گیری از عوامل محلّی و محیطی اندلس و نیز با ایجاد دگرگونیهایی در نظام عروض و قافیهٔ سنّتی پدیدار شد. در بیان این دگرگونیها باید گفت که ساختار شعری و سامان عروضی در زجلهای ابتدایی، بسیار ساده و البتّه متفاوت است: چنین شعری از چند بخش یا به‌اصطلاح «دَور» تشکیل می‌شود که هر دور آن با دو مصراع هم‌قافیه به نام «مطلع» یا «مرکز» آغاز می‌شود و پس از آن معمولاً سه مصراع هم‌قافیه می‌آید که «غُصن» نام دارد؛ در پایان هر دور نیز یک مصراع به نام «قُفل» قرار می‌گیرد که با مطلع، هم‌وزن و هم‌قافیه است؛ مانند:

یـــا ملـــیحْ الـــدنیا قـــولْ علَی اشْ أتْ یا ابن مَلول (مرکز یا مطلع)
أی أنـــا عنـــدکْ وجیـــهْ یـــتَمجَّجْ مِـــن وفیـــه ثـــمّ فـــاحلی مـــا تتیـــه (غصـــن)
ترجعْ انسانَکْ وصول (قفل)
مُـــرْ بَعَـــدْ جیـــدُهْ سَـــرَفْ لـــم یُـــرا مِثـــلُ نَصَـــفْ ولَـــسْ أتْ إلا طَـــرَفْ (غصـــن)
والـذی قُلنـا فضـولْ (قفـل)

قافیهٔ غصنها می‌تواند با یکدیگر متفاوت باشد، امّا وزن آنها در حالی که با هم یکسان است، گاهی با مرکز تفاوت دارد. وزن مرکزها نیز معمولاً با هم یکسـان اسـت. بنـابراین، نظام قافیهٔ چنین زجلـی را مـی‌تـوان چنـین بیـان کـرد: «آآ بب‌ب آ ججج آ ددد آ ...» (اهوانی، ۱۹۵۷م، ۵۷؛ پالنثیا، بی‌تـا، ۱۴۳ و Jayyusi, 1992, 405). غصـنها نیـز گـاهی بیش از سه مصراع دارند و وزن این مصراعها دو به دو با هم یکسان است و گاهی مرکـز وجود ندارد و یا قفل دارای سه مصراع است (پالنثیا، بی‌تا، ۱۴۴). البتّه گونه‌های زجل در آنچه گفته شد منحصر نمی‌شود و این گونه‌گونی به اندازه‌ای است که ابن‌حجّه می‌گوید: «اوزان زجل تا روزگار ما همواره نو شده است، امّا این اوزان در شـعر سـنّتی روا نیسـت؛ زیرا از بحرهای رایج، بیرون است و گاهی دو مصراع زجل، در بلندی و کوتاهی و نیـز در قافیه با هم تفاوت دارند» (۱۹۷۴م، ۹۸). بنابراین مانند هر شعر خنیاییِ دیگر، نمی‌تـوان ضابطهٔ فراگیری را برای شمار مصراعها و نیز نظام وزن و قافیهٔ اجزای زجل تعریف کرد.

روشن است که گونه‌گونی قافیه و گاهی وزن زجل راه مناسبی برای گریز از یکنواختی و تکرار خسته‌کنندهٔ وزن و قافیه در شعر سنّتی عربی بوده است و آن را برای طرب‌انگیزی و همراهی با فراز و فرودهای ساز و آواز، سازگارتر می‌کـرده اسـت. اگرچـه ایـن ویژگـی مهم‌ترین دلیل برای بنیاد خنیایی زجل است، امّا افزون بر این، معنای لغـوی زجـل نیـز خنیایی بودنش را ثابت می‌کند؛ چه این واژه بـه معنـای بـالا رفـتن صـدا و برپـا شـدن هیاهوست (خلیل، ۱۴۰۹ق، ۶۷/۶) و البتّه برخی این را هم افزوده‌اند که زجل، هیاهویی است که به سبب شادی و بازی برپا شده باشد (مبرّد، ۱۹۹۷م، ۴۶/۴؛ ثعـالبی، ۲۰۰۲م، ۱۴۷ و ابن‌سیده، ۲۰۰۰م، ۲۹۶/۷). حضور عنصـر شـادی و بـازی در معنـای واژهٔ زجـل گویای تناسبش با معنای اصطلاحی آن است؛ زیرا زجل در اصطلاح ادبا شعری با وزن و قافیهٔ متنوّع است که آهنگی طرب‌انگیز ایجاد می‌کند و بیشتر برای خوانندگیهای همراه

با موسیقی و رقص در محافل مردمی تنظیم شده است (اهوانی، ۱۹۵۷م، ۵۷ و مکّی، ۱۹۸۷م، ۱۸۹). سخن ابن‌سناء الملک نیز که سرایش بیشتر موشّحات را برای همراهی با ساز ارغنون دانسته و خواندن آنها را بدون این ساز، برخلاف اصل انگاشته است (۱۹۴۹م، ۳۵) این ادّعا را تأیید می‌کند. برخی مانند خولیان ریبرا[1] بر این باورند که مردم کوچه‌وبازار، مخاطبان اصلی زجل بودند (اهوانی، ۱۹۵۷م، ۱۴۳) و زجل سروده می‌شد تا آوازخوانان، فروشندگان، گدایان، مردان و زنان مست و پرده‌در، آن را در کوچه‌وبازار بخوانند. این سروده‌ها به‌صورت گروهی و در میان مردم اجرا می‌شد و آنها مرکز شعر را با همخوانی تکرار می‌کردند و این کار با نوای چنگ و نای و دف و تنبور و گاهی با پایکوبی و دست‌افشانی همراه می‌گشت (مکّی، ۱۹۸۷م، ۱۹۰). بیهوده نیست که برخی پیدایش زجل و موشّحه را پاسخی به نیازهای نوین موسیقایی در اندلس دانسته‌اند (برای نمونه، نک: عبّاس، ۱۹۹۷م، ۱۷۳؛ ضیف، بی‌تا، ۱-۴۵۰ و بیّومی، ۱۹۸۰م، ۶-۹۵) و بر این باورند که این شعرها هنوز هم در صدر شعرهای خنیایی قرار دارد (یوسف، ۱۹۸۶م، ۶۳/۲).

نکتهٔ مهم در این زمینه، همزمانی تقریبی پیدایش زجل و موشّح با دگرگونیهای گسترده در موسیقی اندلس پس از مهاجرت ابوالحسن علی بن نافع ملقّب به زریاب (د. ۲۳۸ق/۸۵۲م)، موسیقیدان بزرگ ایرانی‌تبار، از بغداد به قرطبه در سال ۲۰۶ق/ ۸۲۲م است که بعد از این بدان اشاره خواهم کرد.

اروپایی نبودن شعر خنیایی اندلس

اینک که پیدایش شعر خنیایی در اندلس و ویژگیهای آن بیان شد، باید به ریشه‌های این شعر پرداخت. همان‌گونه که پیش از این آمد، آرای متعارضی در این باره وجود دارد. منابع کهن عربی با عباراتی گوناگون و البتّه غالباً غیر صریح، اوزان زجل و موشّح را عربی دانسته‌اند (برای نمونه، نک: ابن‌بسّام، ۱۹۹۷م، ۴۵۰ و ۴۶۹-۱/۱؛ ابن‌سناءالملک، ۱۹۴۹م، ۳۳ و ابن‌خلدون، ۱۹۸۸م، ۸۲۵/۱ و ۸۲۹)، امّا از آنجا که سخن خود را با تحلیلی ریشه‌شناختی و روشی علمی، استوار نکرده‌اند، در رفع ابهام از این موضوع،

1. Julian Ribera

کمک چندانی به ما نمی‌کنند.

بررسی ژرف و علمی این موضوع از سدهٔ پیش و با پژوهشهای خاورشناسان آغاز گشت. شماری از خاورشناسان که مارتین هارتمن[1] (د. ۱۹۱۸م) از پیشگامان ایشان بود، وقتی وضع و وزنِ موشّحه و زجل اندلسی را با شعر رسمی عربی متفاوت یافتند، آنها را برگرفته از ریشه‌های اسپانیایی دانسته، این انگاره را مطرح نمودند که میراث فولکلور اسپانیایی و رومانسی[2] در پیدایش موشّحه و زجل، نقش بنیادین داشته است. به باور ایشان، مسیحیان، یهودیان و مسلمانان اندلس در نخستین دهه‌های پس از فتح اسلامی، با زبان فصیح عربی آشنایی نداشتند و ازاین‌رو مطالب خاص و اسرار مگوی خود را در قالب لهجهٔ رومانسی و دیگر لهجه‌های اسپانیایی بیان می‌کردند. پس از چندی، شماری از شعرای اندلسی این قالبها را آشکار نمودند و موشّحه و زجل را پدید آوردند. خولیان ریبرا با تکیه بر دوگانگی فرهنگی و زبانی اندلسیان تا زمان حکومت مرابطون (۴۵۵ تا ۵۴۱ق)، تصریح می‌کند که آنان شعر رومانسی را به‌شکل سطحی عربی‌سازی نمودند؛ به عبارت دیگر، زبان آن را تغییر دادند، امّا به وزن و قالب آن دست نزدند (کورینته، ۱۴۲۸ق، ۹-۲۲۸ و پالنثیا، بی‌تا، ۳-۱۴۲). ریبرا می‌افزاید که زنان زیبارو و خوش‌نوای اهل جلّیقیه [گالیشیا/ گالیسیا][3] به‌عنوان همسر یا کنیز در بسیاری از خانه‌های اندلس حضور داشتند. این زنان ترانه‌های جلّیقی را در مجالس و مزارع مسلمانان می‌خواندند و دور نیست که موشّحات و ازجال برپایهٔ همین ترانه‌ها ساخته شده باشد. این که در خرجهٔ بسیاری از موشّحات لفظ «غنّتْ» [آن زن چنین خواند] آمده است، چنین احتمالی را تقویت می‌کند. منندث پیدال[4] هم زبان زجل را عربی و سبک و ساختار آن را رومانسی و غربی دانسته است و البتّه کاربرد خرجه در پایان هر فقره را نیز از نشانه‌های غیرعربی بودن زجل معرّفی کرده است (هیکل، ۱۹۷۹م، ۹-۱۴۷ و پالنثیا، بی‌تا، ۶-۱۵۵). گارسیا گومز[5] با تکیه بر این خرجه‌های

1. Martin Hartmann

۲. لهجهٔ لاتینی رایج در اسپانیا

3. Galicia
4. Ramon Menendez Pidal
5. Emilio Garcia Gomez

غیرعربی در موشّحات، به پشتیبانی از نظر استادش ریبرا پرداخته است و کوششی نافرجام برای تقطیع موشّحات و ازجال برپایهٔ شعر اسپانیایی داشته است (کورینته، ۱۴۲۸ق، ۲۳۰). گونزالس پالنثیا[1] خود پس از بیان آرای گوناگون افزوده است که اسپانیایی بودن زجل، اخیراً ثابت شده است؛ زیرا افزون بر کاربرد واژه‌های غیرعربی، نام اعیاد و مراسمی در زجل آمده است که تنها در تقویم لاتینی وجود دارد (بی‌تا، ۱۵۶). شماری از اندلس‌پژوهان عرب مانند طاهر احمد مکّی با این استدلال‌ها قانع شده‌اند و با تأیید نظر ریبرا، رومانسی بودن اصل زجل را پذیرفته‌اند (۱۹۸۷م، ۱۸۷). مکّی حتّی چگونگی برخورد ادبای سنّت‌گرای عرب با موشّحات و ازجال را با مواجههٔ ادبای رسمی اسپانیا با شعر رومانسی مقایسه کرده، به این نکته اشاره می‌کند که تحقیر موشّحات از سوی ابن‌بسّام آن هم بدین بهانه که «بیشتر اوزانش بر پایهٔ اوزان شعر عرب نیست»، ما را به یاد سخن مارکوز سانتیانا می‌اندازد که دربارهٔ شعر رومانسی و شاعرانش گفته بود: «اینان که چنین ترانه‌هایی را با لهجهٔ رومانسی و بی هیچ نظام و قاعده‌ای می‌سرایند، شاعرانی کم‌ارزش‌اند و شعرشان تنها به‌کار مردمان پست و بی‌سر و پا می‌آید» (همان، ۱۸۸).

امّا موضوع قابل تأمّل در این انگاره‌ها آن است که هیچ نشانه و نمونه‌ای از شعر رومانسی به دست ما نرسیده است و پژوهشگران یادشده نیز هیچ‌گاه نتوانسته‌اند ویژگیهای چنین شعری را تبیین نمایند. روشن است که در چنین شرایطی نسبت دادن زجل اندلسی به شعر رومانسی، اسناد امری واقعی به امری موهوم است که طبعاً ارزش علمی ندارد و نباید چندان اعتنایی به آن کرد، آن هم در حالی که می‌توان ریشه‌های شرقی این گونهٔ شعری را آشکارا نشان داد. هم ازاین‌روست که بیشتر پژوهشگران عرب و بعضی از خاورشناسان متأخّر، بر عربی بودن ریشهٔ زجل پای فشرده، نظام عروضی موشّحه و زجل را منطبق بر مبانی عروض خلیلی دانسته‌اند (کورینته، ۱۴۲۸ق، ۲۳۰ و عیسی، ۱۹۹۰م، ۲-۱۸۱)؛ البتّه شماری از ایشان پیدایش این دو فن را حاصل تحوّل مربّعات، مخمّسات و مسمّطات فارسی و عربی می‌دانند (برای نمونه، نک: پالنثیا، بی‌تا، ۱۵۵، کورینته، ۱۴۲۸ق، ۲۳۴؛ ضیف، بی‌تا، ۴۵۲؛ فرّوخ، ۱۹۴۸م، ۴۲۱/۴؛ أنیس، ۱۹۵۲۰م،

1. Angel Gonzalez Palencia

۲۸۶؛ خلوصی، ۱۹۷۷م، ۹-۲۹۸ و بیّومی، ۱۹۸۰م، ۹۶) و برخی نیز اگرچه ادّعای پیدایش موشّحات از دل مسمّطات رایج در خاور اسلامی را به دلیل تقدّم موشّحات بر مسمّطات، نادرست و بی‌پایه می‌دانند، در عربی بودن اوزان این دو فن تردید نمی‌کنند. احسان عبّاس با طرح چنین رأیی، تأکید می‌کند که عربی ندانستن اوزان موشّحات، خطایی آشکار است و اگر نمی‌توان یک موشّحه را از وزن بسیط یا کامل و یا دیگر بحور خلیلی دانست، این بدان معنا نیست که وزن آن عربی نیست، بلکه خلیل بن احمدِ دیگری بر نخاسته است تا بر این اوزان تازه و ترکیبی، نامی نهد (۱۹۹۷م، ۱-۱۸۰). جالب این که ابن‌سناءالملک کوشید تا اوزان عروضی موشّحات را استخراج کند، امّا پس از این که آنها را بیرون از شمار یافت از این کار چشم پوشید و مدّعی شد که موشّحات، عروضی مگر تلحین ندارد (۱۹۴۹م، ۳۵). افزون بر این، نظام قافیهٔ زجل نیز گویای غیر غربی بودن آن است؛ زیرا شعر اروپایی با قافیه آشنا نبوده است و اروپائیان، نظام قافیه را از شعر عربی گرفته‌اند (خلوصی، ۱۹۷۷م، ۳۰۳).

به هر حال امروزه این نظریّه که نظام عروضی زجل و موشّحه، عربی است، با این که همهٔ تناقضات و مشکلات وزنی این دو فن را حل نکرده است، پذیرفتنی‌تر از نظریّهٔ رومانسی بودن آن است و بیشتر محافل علمی و خاورشناسان نامور نیز آن را درست می‌دانند (کورینته، ۱۴۲۸ق، ۲-۲۳۱)؛ البتّه باید اعتراف کرد که موشّحه و زجل از عوامل بیرون از سنّت شعریِ عرب اثر پذیرفته‌اند و ازاین‌روست که وزن آنها اگرچه وزن کمّی و مبتنی بر عروض عربی است، از عنصر تکیه و استرس هم که از ویژگیهای عروضیِ شعر لاتینی است، بهره می‌گیرد (همان، ۲۳۸؛ عبّاس، ۱۹۹۷م، ۱۸۱ و Jayyusi, 1992, 407).

پارسی بودن ریشهٔ شعر خنیایی اندلس

گفته شد که بیشتر پژوهشگران عرب و شماری از خاورشناسان، مسمّطات عربی و گاهی به‌اجمال، شرقی را ریشهٔ زجل و موشّحه انگاشته‌اند. در اینجا برای روشن شدن موضوع، ناگزیر باید مسمّط را بشناسانیم. مسمّط نوعی شعر دوری و متشکّل از مصراعهایی با قافیه‌های متفاوت است که نظامی خاص دارد. نظام قافیه در مسمّطات، گوناگون است و صورت «آآآآ / ب‌ب‌ب آ / ج‌ج‌ج آ / ددد آ ...» و یا «ب‌ب‌ب آ / ج‌ج‌ج آ / ددد آ ...» از

رایج‌ترین آنهاست. در این قصائد، مصراعِ مشتمل بر قافیهٔ مشترک و تکراری، «عمود قصیده» نامیده می‌شود و البتّه مسمّط با توجّه به شمار مصراعهای هر دور آن، «مربّع»، «مخمّس»، «مسدّس» و... تا «مثمّن» نامیده می‌شود (رک: ابن‌رشیق، ۱۹۸۱م، ۹/۱-۱۷۸ و EI^2, VII, 660).

شکلهای دیگری از مسمّط نیز وجود دارد که در این گفتار نیازی به توضیح آن نیست و چیزی که در اینجا برای ما مهم است، شباهت فراوان زجل و موشّحه به آن در شکل و نظام قافیه است؛ شباهتی که برساختگی شعر خنیایی اندلس را از آن، پذیرفتنی می‌سازد. امّا پرسش بنیادین این است که مسمّط و گونه‌هایش در شعر عربی چه جایگاهی داشته است و چگونه پدید آمده است؟ شعرپژوهان عرب بر این باورند که قصیده در دوران جاهلی دارای وزن و قافیهٔ یکسان بود و گونه‌گونی قوافی در عصر عبّاسی و در پی گسترش خنیاگری آغاز شد. خنیاگری بر دگرگونی اوزان شعر عربی نیز اثر گذاشت، امّا تأثیرش بر نظام قافیه بیشتر بود. گونه‌گونی قافیه با پیدایش مزدوج آغاز شد و رفته‌رفته به سرایش مثلّث، مربّع، مخمّس و سپس مسمّط انجامید (خلوصی، ۱۹۷۷م، ۹-۲۸۸ و ۲۹۸؛ أنیس، ۱۹۵۲م، ۸۵-۲۷۸؛ یوسف، ۱۹۸۶م، ۳۱/۲ و عیسی، ۱۹۹۸م، ۱۳-۲۰۹). بشّار بن برد (د. ۱۶۷ق) و أبوالعتاهیه (د. ۲۱۱ق) را از نخستین مزدوج‌سرایان عرب دانسته‌اند (أنیس، ۱۹۵۲م، ۲۷۹ و خلوصی، ۱۹۷۷م، ۲۸۸). امّا یاقوت حموی (د. ۶۲۶ق) ارجوزهٔ تعلیمی محمّد بن ابراهیم فزاری، منجّم دربار منصور عبّاسی (خلافت از ۱۳۶ تا ۱۵۸ق) را با این که نظام مثلّث (آآآ / ب‌ب‌ب/ ججج...) دارد، مزدوج نامیده است (۱۹۸۰م، ۱۱۸/۱۷). سخن یاقوت که شعر مثلّث را مزدوج نامیده است، نشان می‌دهد که قالب‌های چندقافیه‌ای و دوری حتّی پس از گذشت چند سده، در شعر عربی جا نیفتاده است و نگاه ادب‌پژوهی چون او به این گونهٔ شعری، چنان کلّی است که گویا همهٔ انواع آن را در برابر قصیدهٔ سنّتی عرب می‌داند. بی‌جهت نیست که ابراهیم انیس یادآور می‌شود که نوگرایی و نوآوری در موسیقی شعر به سبب خوگرفتن حسّ شنیداری مردم به شکلهای شناخته و رایج شعر در زبان خویش، بسیار کمیاب است و به‌کندی صورت می‌پذیرد (۱۹۵۲م، ۱۵) و ازاین‌رو در جای دیگر می‌گوید که سرایش این گونهٔ شعری در زبان عربی نادر است و تنها در اغراضی خاص رخ می‌دهد (همان، ۲۷۸).

امّا نکتهٔ مهم‌تر آن است که فزاری و هم‌روزگارانش برای سرایش چنین شعری چه الگویی داشته‌اند؟ ادّعای ابوریحان بیرونی در این زمینه شایستهٔ درنگ است؛ او گفته است که فزاری این قالب شعری را از جداول نجومی هندی که به زبان شعر و در قالب «شُلوک» نوشته می‌شد، گرفته است (EI^2, VII, 825). باور برخی پژوهشگران نیز بر آن است که قالب مثنوی یا همان چیزی که عربها مزدوجش نامیدند، در شعر فارسی پیش از اسلام وجود داشته است و پارسی‌سرایان، قافیه را نیز به کار می‌برده‌اند (خانلری، ۱۳۶۸ش، ۹-۴۸). فسوسا که از پارسی‌سروده‌های پیش از اسلام و نیز اوایل دوران اسلامی، تنها اندکی بر جای مانده است و این اندک نمی‌تواند ما را در فهم ویژگیهای چنین شعری به یقین برساند، امّا نشانه‌هایی از حضور قوافی گوناگون که گویای همسازی بیشتر با خنیاگری است، در همین شعرهای اندک نیز دیده می‌شود. برای نمونه در «درخت آسوریک» و قطعات «تورفان»، بیشتر قطعات از پنج مصراع تشکیل شده است که مصراعهای اول و سوم، یک قافیه دارند و مصراع‌های دوم و چهارم نیز یک قافیه و مصراع پنجم قافیه‌ای دیگر (همان، ۴۸). سرود «آتشکدهٔ کرکوی» نیز که در *تاریخ سیستان* آمده است (۱۳۸۱ش، ۷۶) و ظاهراً مربوط به دوران ساسانی و به زبان پارسی دری است (بهار، ۱۳۳۳ش، ۲۵)، نوعی قافیه و نظام تسمیطی دارد و چنین می‌نماید که بندهای دیگری هم داشته است که اگر آنها نیز در دست بود، کار ما را برای داوری این ادّعا آسان‌تر می‌ساخت.

بدین ترتیب و با توجّه به آنچه گذشت، می‌توان گفت که قالبهای مزدوج و دارای چند قافیه از زبان‌های هندواروپایی و به‌ویژه از سنّت شعر پارسیان به شعر عربی راه یافته است. چیزی که این ادّعا را پشتیبانی می‌کند آن است که اولاً زبانهای آریایی چونان شاخه‌ای از تیرهٔ هندواروپایی، وزن کمّی دارند (خانلری، ۱۳۶۷ش، ۳۲) و از سوی دیگر، به اعتقاد برخی، زبان عربی نه تنها در وزن و قالب شعر بلکه در تدوین قواعد دستوری نیز پیوندهایی با زبان سانسکریت داشته است (برای آگاهی بیشتر در این باره، رک: *تحقیق ما للهند* بیرونی و نیز *نحو هندی و نحو عربی* فتح‌الله مجتبایی). این درست است که شماری از پژوهشگران، وزن و قالب شعر فارسی را برگرفته از شعر تازی و عروض و اوزان آن دانسته‌اند (برای نمونه، رک: قزوینی، ۱۳۳۲ش، ۳۵/۱؛ طه حسین، ۱۹۳۶م، ۲۰؛ ریپکا و همکاران، ۱۳۴۵، ۱۵۵ و ۲۱۹ و زرّین‌کوب، ۱۳۶۳ش، ۹۶)، امّا چنین برداشتی

به دور از تحقیق و ژرف‌نگری است و از این گذشته، این انگاره که بعضی از اوزان و قالبهای شعر عربی از شعر پارسی گرفته شده است نیز بی‌طرفدار نیست. ملک الشعرا دور نمی‌داند که شعر عرب تکمیل‌شدهٔ اشعار هشت‌هجایی و قافیه‌دار اواخر روزگار ساسانی باشد (گلبن، ۱۳۵۱ش، ۹/۱-۱۳۸). کریستن سن با بیان این که بعضی از قواعد نظم فارسی جدید که از عربی مقتبس است، در حقیقت میراث ساسانیان بوده است، این پرسش را پیش می‌کشد که آیا ممکن نیست در زمانهای پیش از اسلام، عرب در صنعت شاعری نکاتی را از ایرانیان گرفته باشد؟ آن هم در شرایطی که مرکز تمدّن عربی، یعنی دولت حیره، همسایهٔ پایتخت ساسانی و از جنبهٔ سیاسی تابع این شاهنشاهی بزرگ بوده است؟ (خانلری، ۱۳۶۷ش، ۴۹). جرجی زیدان و عبدالله طیّب به این پرسش، پاسخ مثبت داده‌اند و با ذکر دلایلی مدّعی شده‌اند که آمیزش بیشتر با ایرانیان، سبب برانگیختگی قریحهٔ شاعری اعراب و نیز بهره‌گیری ایشان از اوزان شعر فارسی شده است (وحیدیان، ۱۳۹۰، ۳-۳۲).

به هر حال از آنچه گذشت چنین برمی‌آید که خاستگاه اصلی مسمّط و دیگر قالبهای چندقافیه‌ای، شعر فارسی بوده است نه شعر عربی و بنابراین می‌توان گفت که به احتمال قوی، موشّحات و ازجال اندلسی نیز ریشه‌ای ایرانی داشته است، امّا افزون بر این، دلیل دیگری که ایرانی بودن منشأ این شعرهای اندلسی را تأیید می‌کند، خنیایی نبودن شعر عربی است. هرچند که حضور ساز و آواز، در شکلهایی از شعر کهن عربی که پیش از شعرهای رسمی جاهلی رواج داشته است، مانند «رکبانیّة» و «قَلَس» کاملاً آشکار است (ألوجی، ۱۹۸۹م، ۲۰)، امّا این به معنای وجود شعر خنیایی در سنّت شعری عرب نیست. به گفتهٔ راویان، شعر عربی در محافل و مجالس گوناگون، «انشاد» [= خوانده] می‌شد. ما از چگونگی این انشاد آگاهی چندانی نداریم، امّا روشن است که مقصود آنها از همهٔ موارد انشاد، خواندن با آواز نبوده است. هیچ سندی در دست نیست که نشان دهد شعر عربی در دوران جاهلی به آواز خوانده می‌شده است و حتّی شاعر با توجّه به مقام والایی که داشت، غنا را به غلامان و کنیزان وا می‌گذاشت و خود را بزرگ‌تر از آن می‌دانست که در مجالس غنا شرکت کند (أنیس، ۱۹۵۲م، ۱۶۰). در سراسر کتاب *الأغانی* می‌بینیم که شاعر جدا بوده است و خنیاگر جدا. این جدایی به استثنای موارد نادری چونان ولید بن یزید اموی که در کنار شعرسرایی، گاهی نیز آهنگ می‌ساخت (ابوالفرج اصفهانی، ۱۹۸۶م،

۴۱/۷)، در عهد اسلامی هم ادامه داشت و خنیاگران همچنان ارجمند نبودند تا این که در عهد عبّاسی رفته‌رفته اهمّیّت یافتند و به مجالست و منادمت خلفا برگزیده شدند. این خنیاگران که به آنان «مغنّی» و «مغنّیه» گفته می‌شد، شعرهای مناسب خنیاگری را از میان انبوه شعرهایی که به این کار نمی‌آمد، بر می‌گزیدند و در محافل گوناگون با ساز و آواز می‌خواندند. از این پس بود که بعضی از شاعران به همکاری با خنیاگری خاص همّت گماشتند تا از این راه، شعر خود را بهتر رواج دهند (أنیس، ۱۹۵۲م، ۱۶۱).

این نشان می‌دهد که شعر عربی اساساً برای خنیاگری سروده نمی‌شده است. حال اگر به تاریخ و فرهنگ ایران باز گردیم، می‌بینیم که وضع سرایندگی و خنیاگری در آن درست بر خلاف سنّت عربی بوده است. در ایران پیش از اسلام فرق زیادی بین شعر و موسیقی نبوده است (گلبن، ۱۳۵۱ش، ۳۳/۱) و گویا تصوّر ایرانیها از شعر چیزی جز این نبوده است که در شکل سرود، ترانه، ... و یا هر گونه‌ای باشد که فقط با آواز خوانده می‌شده است (شفیعی کدکنی، ۱۳۵۸ش، ۴۸۴). این سخن گزافی نیست و شواهد و دلایلی دارد. در *تاریخ سیستان* می‌خوانیم: «محمّد وصیف پس شعر فارسی گفتن گرفت و اول شعر پارسی اندر عجم او گفت و پیش ازو کسی نگفته بود که تا پارسیان بودند، سخن پیش ایشان به رود باز گفتندی بر طریق خسروانی» (ناشناخته، ۱۳۸۱ش، ۲۱۵). خنیاگران و رامشگران در جوامع باستانی ایران طبقهٔ اجتماعی متمایزی بودند و آن گونه که در *نامهٔ تنسر* آمده است، بر مبنای طبقه‌بندی اردشیر، در طبقهٔ سوم جامعه و در کنار دبیران، پزشکان و اخترشناسان جای داشتند (بویس و فارمر، ۱۳۶۸، ۵۲)؛ هرچند که مسعودی از آنان با عنوان دلقکان و اهل بطالت و هزل یاد می‌کند (۱۹۸۴م، ۲۶۷/۱). خنیاگران باستان را «گوسان» می‌نامیدند؛ نامی با ریشهٔ پارتی که به‌شکل «گُسَن» به زبان ارمنی راه یافت و به صورت «مَگُسَنی» به زبان گرجی (بویس و فارمر، ۱۳۶۸، ۳۰). نویسندهٔ *مجمل التواریخ* در بیان احوال بهرام گور می‌گوید: «او همواره از احوال جهان خبر و کس را هیچ رنج و ستوه نیافت جز آنک مردمان بی رامشگر شراب خوردندی؛ پس بفرمود تا به ملک هند نامه نوشتند و از وی گوسان خواستند و گوسان به زبان پهلوی خنیاگر بود. پس از هندوان دوازده هزار مطرب بیامدند زن و مرد. و لوریان که هنوز به‌جای‌اند از نژاد ایشان‌اند. و ایشان را ساز و چهارپا داد تا رایگان پیش اندک مردم رامشی کنند» (ناشناخته،

۱۳۱۸ش، ۶۹). از این سخن بر می‌آید که گوسان‌ها در هند و ایران بسیار پرشمار بودند و در قالب شغلی که از سوی حکومت حمایت می‌شد، وظیفه داشتند که برای عموم مردم و در همایشهای کوچک و کوچه‌وبازاری خنیاگری کنند؛ شیوه‌ای بر پایهٔ نوعی موسیقی بزن‌وبکوب و عامّه‌پسند که ازجال و موشّحات اندلسی نیز از همان شیوه بهره می‌گرفت. شاید به همین سبب بود که پس از راهیابی گوسانها به مناطق مسیحی، متولیان کلیسا روی خوشی به ایشان نشان ندادند و در حکمی که به سال ۴۴۸م صادر شد آوردند که «در میان آنها که بر سر مردگان زاری می‌کنند بگردید؛ رئیس خاندان و گسنهاشان را جسته و به محکمهٔ شاه جلب کنید تا به مجازات برسند» و در فتوایی دیگر تأکید کردند که «مباد آن که کشیشان، آوازهای مقدّس را به کناری نهند و گسنها را در خانه‌هاشان بپذیرند» (بویس و فارمر، ۱۳۶۸ش، ۳۸). شباهت این فتواها با احکامی که چندصد سال پس از این در بارهٔ زجل و زجل‌سرایان اندلس صادر شد و پیشتر بدان اشارت رفت، بسیار تأمّل‌انگیز است. البتّه چنین نبود که خنیاگران همواره عناصری دوره‌گرد و سرگردان در میان توده‌های مردم باشند؛ زیرا شماری از ایشان در دربارها جایگاه والایی داشتند؛ برای نمونه، خسرو پرویز که شیفتهٔ خنیاگری بود دو ندیم خنیاگر به نامهای باربد و سرگس [= نکیسا] داشت که با هم رقابتی شدید داشتند (همان، ۵۷ و ۶۱). در *لباب الألباب* آمده است: «و در عهد پرویز نوای خسروانی که آن را باربد در صوت آورده است، بسیار است» (عوفی، ۱۹۰۶م، ۲۰/۱) و این نشان می‌دهد که این دسته از خنیاگران در جامهٔ موسیقی‌دانانی برجسته و دانشمند به دربار و درباریان خدمت می‌کردند و آثاری ماندگار و ارزشمند می‌آفریدند. به هر حال گوسانها در زندگی پارتیها و همسایگان آنها تا دورهٔ ساسانیان نقش قابل توجّهی داشتند؛ از ندیمی شاهان و حضور در دربارها گرفته تا حضور در میخانه‌ها و خانه‌های بدنام. دلیل این چندگانگی را باید در آمیختگی شعر و موسیقیِ پارتی جستجو کرد؛ زیرا هیچ کس نمی‌توانست بدون آن که موسیقیدان باشد و در نواختن آلات موسیقی و آوازخوانی مهارت داشته باشد، شاعری حرفه‌ای گردد (بویس، ۱۳۶۹ش، ۷۶۲). جالب این که زبان فارسی تا پیش از اسلام واژه‌ای بومی و خاص برای شاعر نداشت که آن را از خنیاگر متمایز سازد (بویس و فارمر، ۱۳۶۸ش، ۵۲) و هنر شاعری در ایران ده‌ها سال پس از پیدایش اسلام و متأثّر از سنّت عربی، از هنر خنیاگری

جدا شد (شفیعی کدکنی، ۱۳۵۸ش، ۴۸۴). شاید این بیت ناصرخسرو (د. ۴۸۱ یا ۴۷۱ق) گویای همین تمایز باشد که:

اگر شاعری را تو پیشه گرفتی یکی نیز بگرفت خنیاگری را

(۱۳۶۸ش، ۱۴۳)

بدین ترتیب شعر پارسی پیش از اسلام یکسره خنیایی بوده است. امّا پرسشی که در اینجا پیش می‌آید، آن است که پس از فتح ایران، سروده‌های پارسی عمدتاً از میان رفت و پارسی‌سرایی در محاق افتاده، سکوتی چند ده ساله بر بام آن سایه افکند؛ در این صورت انتقال شعر خنیایی ایران به سرزمینی دیگر چگونه انجام شده است؟ در پاسخ این پرسش باید گفت که کار خنیاگران ایرانی اگرچه بر پایهٔ بداهه‌سرایی و بداهه‌نوازی استوار بوده است و آنان گاه به‌شکل فردی و گاه در قالب دسته‌های ارکستر هنرنمایی می‌کرده‌اند، ولی هرگز نمی‌توان پذیرفت که رامشگرانی با شیوه‌های ابتدایی، خام، بی‌برنامه و تنها متّکی بر بداهه‌پردازی توانسته باشند دربارهای شکوهمند ایران بزرگ را به تسخیر خود درآورده باشند (بویس و فارمر، ۱۳۶۸ش، ۴۵ و ۸۹). بنابراین هیچ دور از ذهن نیست که اوّلاً بخشی از این سروده‌ها و نظامات موسیقایی به‌شکل مکتوب تا مدّتها در دست مردمان بوده و سپس از میان رفته است و ثانیاً اگر بر شفاهی و مردمی بودن فرهنگ خنیاگران پارسی پافشاری شود، باز هم می‌توان گفت که همین امر سبب ماندگاریِ بیشتر آن شده است؛ زیرا در آن روزگاران، از میان بردن آثار مکتوب در زمانی اندک، از محو آثار شفاهی آسان‌تر بوده است و با سرعت بیشتری صورت می‌پذیرفته است. ازاین‌روست که بویس به‌درستی می‌گوید: «شعر خنیایی ایران که نه در آثار مکتوب بلکه در آوازها خوانده می‌شد تا چندین نسل پس از فتح ایران همچنان مورد پسند مردمان بوده است» (همان، ۹۲) و بدین ترتیب به فرهنگ مناطق عربی نیز راه یافته است. این ادّعا شواهد گوناگونی هم دارد. برای نمونه، گفته‌اند که خوانندهٔ پرآوازهٔ مدینه، عزّة المیلاء (د. پیش از ۱۲۵ق) ترانه‌های آوازه‌خوانان قدیمی چونان شیرین، زریاب،[۱] خوله، رباب و سلمی را

۱. البتّه ذکر نام زریاب در میان این رامشگران یا سهو و خطای نویسنده بوده است؛ زیرا زریاب معروف در سدهٔ سوم از دنیا رفته است و یا مراد از او زریاب دیگری بوده است که با توجّه به منابع تاریخی بعید می‌نماید.

می‌خواند و از این مهم‌تر هنگامی که نشیط و سائب خـاثر بـه مدینـه آمدنـد و آوازهـای فارسی خواندند، او این آوازها را از ایشان آموخت و با تغییرهایی در نغمهٔ آنها، اهل مدینه را فریفتهٔ خود ساخت (نویری، ۱۴۲۳ق، ۵۲/۵). همچنین هارون الرشید خنیاگران دربار خود را مانند اردشیر بابکان به طبقاتی تقسیم کرد (ضیف، ۲۰۰۴م، ۶۰). از سوی دیگـر ابونواس، عربی‌سرای بزرگ ایرانی (د. ۱۹۸ق)، با آوردن نام ویس و رامین در شعر خویش نشان داده است که آن را به‌عنوان شعری خنیایی می‌شناخته است (مینوی، ۱۹۵۴م، ۷۶). تاریخ‌نگار برجسته، مسعودی (د. ۳۴۶ق) نیز در شرح حال بهرام گور یادآور می‌شود کـه این پادشاه، اشعار بسیاری به زبان عربی و فارسی داشته است که من از بیم آن که مبادا سخن به درازا کشد، از آوردنش خودداری می‌کنم (۱۹۸۴م، ۲۸۸/۱). این دو بیت نیز که عروضی سمرقندی (د. حدود ۵۵۰ق) از شاعری به نام مجلّدی گرگانی نقل کرده است:

از آن چنـــدان نعـــیم ایـــن جهـــانی کـــه مانـــد از آل‌ساســـان وآل ســـامان
ثنـای رودکـی مـانده‌سـت و مدحـت نـوای بـــاربـد مـانده‌ســت و دستـان

(بی‌تا، ۴۴)

خود تأییدی برای همین موضوع است و شاید از این رو فارمر مدّعی شده اسـت کـه ساخته‌های باربد تا حدود قـرن ۱۱ م همچنـان در مـرو در یادهـا بـود و از آن اسـتفاده می‌شد (بویس و فارمر، ۱۳۶۸ش، ۱۰۹).

پس میراث شعر خنیایی پارسی و نظامات خنیاگری ایرانی دست‌کم تا میانهٔ خلافـت عبّاسی حضور مؤثّری در قلمرو خلافت اسلامی داشته است و خنیاگران و موسیقی‌دانـان ایرانی‌تبار در حفظ و انتقال آن به فرهنگ موسیقایی عربی کوشیده‌اند. در دهه‌های میانی خلافت امویان، عرب‌ها به لطف موسیقیدانی به نام سعید بـن مِسـجح (د. حـدود ۸۵ق) تئوری جدید موسیقی عربی را با ترکیب عناصر ایرانی و بیزانسی پدیـد آوردنـد (همـان، ۱۰۷ و أبوالفرج اصفهانی، ۱۹۸۶م، ۲۷۳/۳)، امّا حکایت مشهور دربارهٔ آشنایی ابن‌مسجح با شعر و آواز ایرانی، قابل توجّه است؛ گویند که پس از آسیب دیدن کعبه از حملهٔ امویان، ابن‌زبیر معماران و بنّایان ایرانی را برای ترمیم آن به کار گرفت. ابن‌مسجح که از نغمه‌های دل‌انگیز و آوازهای فارسی و شورانگیز این معماران به وجد و طرب می‌آمد، آن را از ایشان آموخت. او سپس برای افزایش دانش موسیقایی خویش به شام و ایران سفر کرد و نغمه‌های

دیگری را نیز فراگرفته، با پیرایش آنها الحان عربی را سامان داد (همان، ۸/۳-۲۷۴؛ نویری، ۱۴۲۳ق، ۲۲۵/۴ و زیدان، بی‌تا، ۱۳۷/۲). ابن‌سریج (د. ۹۸ق) کـه بـرای نخسـتین‌بـار از عود فارسی برای آهنگها و آوازهای عربی بهره گرفت (نویری، ۱۴۲۳ق، ۲۳۳/۴)، غـریض (د. حدود ۹۵ق) که شاگرد و رقیب سرسخت ابن‌سریج به شمار می‌رفت (أبوالفرج اصفهانی، ۱۹۸۶ م، ۵/۲-۳۵۴)، جمیله سلمیّه (د. حدود ۱۲۵ق) که در آهنگ‌سازی و عودنوازی از نوابغ روزگار خود بود (زرکلی، ۲۰۰۲م، ۱۳۹/۲)، مَعبَد (د. ۱۲۶) که امیر غنا و پیشـوای خنیاگران مدینه بود (أبوالفرج اصفهانی، ۱۹۸۶م، ۴۶/۱)، یونس بن سلیمان بن کرد بـن شهریار کاتب (د. حدود ۱۳۵ق) که نخستین کتاب را در بارهٔ أغانی نوشـت و دیگـران از کتاب او بهره‌مند شدند (همان، ۳۹۰/۴) و... همگی از موالی و غالباً ایرانی بودند. ابراهیم بن ماهان موصلی (د. ۱۸۸ق) نامورترین موسیقی‌دان روزگار زرّین عبّاسی که در کوفـه زاده شد، پدری ایرانی داشت (بروکلمان، بی‌تا، ۶۴/۳). پسر او اسحاق موصلی (د. ۲۳۵ق) نیـز که جانشین وی شد و تئوری موسیقایی ابن‌مسجح را سـامان بخشـیده، آن را بازسـازی نمود (بویس و فارمر، ۱۳۶۸ش، ۱۰۷)، در ری و از مادری ایرانی زاده شده بود (بروکلمان، بی‌تا، ۶۵/۳).

بنابراین تردیدی باقی نمی‌ماند که بنیاد خنیاگری و شعر خنیایی عربی، پس از پیدایش اسلام و با تکیه بر موسیقی و آواز ایرانی استوار شده و سپس به اندلس راه یافتـه اسـت. همان‌گونه که پیشتر آمد، چنین می‌نماید که زریـاب و فرزنـدان و شـاگردان او در ایـن انتقال نقش بنیادینی داشته باشند. او شاگرد ابراهیم موصلی و پسرش اسحاق بود و برای خنیاگری در مجلس هارون الرشید تربیت شده بود (ابن‌عبدربّه، ۱۴۰۴ق، ۳۷/۷ و ضیف، بی‌تا، ۴۱۳). زریاب پس از حضور در اندلس نوآوریهـای گونـاگونی بـه‌ویـژه در موسـیقی پدید آورد که گویای نبوغ هنری اوست (برای آگاهی بیشتر از این نوآوریها، رک: مقـری، ۱۹۹۷م، ۳۳/۳-۱۲۲). امّا یکی از مهم‌ترین نوآوریهای موسیقایی او تکمیل نظام «نوبـت» در شیوهٔ خوانندگی و اجرای قطعات موسیقی بود. در این شـیوه، آواز بـا پـیش‌درآمـدی کُند (نشید و سپس بسیط) آغاز می‌گشت و گام‌بـه‌گـام بـه اوج و فـراز یـا قطعـات تنـد (محرّکات و سپس ازجال) نزدیک می‌شد و سرانجام به فروداشت می‌رسید (باقر، ۱۳۹۱ش، ۲۴۳). چنین می‌نماید که خواندن هر یک از این پـرده‌هـا و نغمـه‌هـا را یـک نفـر و یـا

یک گروه بر عهده داشته‌اند و این تنوّع اقتضا می‌کرده است که هر یک، شعرهایی با وزن و قافیهٔ متفاوت و مناسب داشته باشند؛ تفاوت و تنوّعی کـه در زجـل و شـکلهای اولیّـهٔ موشّحه به‌خوبی وجود داشته است (عبّاس، ۱۹۹۷م، ۹-۱۷۸) و مهم‌تـرین ویژگـی شـعر خنیایی به شمار می‌رود.

نتیجه‌گیری

ساختار و قالب موشّحات و ازجال اندلسی گویای خنیایی بودن این اشـعار اسـت و از آنجا که هیچ دلیل و نشانهٔ علمی و قطعی برای سرچشمه گرفتن شعر خنیایی اندلس از شعر اروپایی در دست نیست و از سوی دیگر شعر عربی نیز تا پیش از حضور سروده‌ها و خنیاگران ایرانی یا ایرانی‌تبار، خنیایی نبوده است و بنابراین نمی‌توانسته است منبع شعر خنیایی اندلس باشد، راهی جز آن نمی‌مانـد کـه آن را برگرفتـه از شـعر خنیـایی ایـران بدانیم؛ زیرا افزون بر آن که خنیاگری و شعر خنیاییِ پارسی، پیشینه‌ای بسـیار روشـن و دیرین دارد، کسانی که این گونهٔ هنری را به سنّت ادب عربی و سـپس اندلسـی منتقـل نموده‌اند، جملگی ایرانی و یا دست‌کم ایرانی‌تبار بوده‌اند.

منابع

ابن‌بسّام، ابوالحسن علی شنترینی، (۱۴۱۷ق/۱۹۹۷م). *الذخیرة فی محاسن أهـل الجزیـرة*، تحقیـق إحسان عبّاس، بیروت : دار الثقافة.

ابن‌حجّه، حموی، (*بلوغ الأمل فی فن الزجل*، تحقیق رضـا محسـن قریشـی، وزارة الثقافـة والإرشـاد القومی، دمشق.

ابن‌خلدون، (۱۴۰۸ق/۱۹۸۸م). *تاریخ*، تحقیق خلیل شحاده، دار الفکر، ط ۲، بیروت.

ابن‌رشیق، أبوعلی قیروانی، *العمدة*، تحقیق محمّد محیی الدین، دار الجیل، ط ۵، ۱۴۰۱ق/۱۹۸۱م.

ابن‌سناءالملک، ابوالقاسم سعید بن جعفر، (۱۳۶۸ق/۱۹۴۹م). *دار الطراز فی عمل الموشّحات*، تحقیق جودة الرکابی، دمشق.

ابن‌سیده، ابوالحسـن علـی بـن اسـماعیل، (۱۴۱۲ق/۲۰۰۰م). *المحکـم والمحـیط الأعظـم*، تحقیـق عبدالحمید هنداوی، دارالکتب العلمیّة، ط ۱، بیروت.

ابن‌عبدربّه، أبوعمر شهاب الدین أحمد، (۱۴۰۴ق). *العقد الفرید*، دار الکتب العلمیّة، ط ۱، بیروت.

أبوالفرج اصفهانی، علی بن الحسین، (۱۴۰۷ق/۱۹۸۶م). *الأغانی*، تحقیق عبدالله علی مهنّا، دار الفکر، ط ۱، بیروت.

ألوجی، عبدالرحمن، (۱۹۸۹م). *الإیقاع فی الشعر العربی*، دار الحصاد، ط ۱، دمشق.

أنیس، إبراهیم، (۱۹۵۲م). *موسیقی الشعر*، مکتبة الأنجلو مصریّة، ط ۲، قاهرة.

أهوانی، عبدالعزیز، (۱۹۵۷م). *الزجل فی الأندلس*، معهد الدراسات العربیّة.

باقر، علیرضا، (۱۳۹۱ش). *چهره‌های نامدار اندلس*، بنیاد دانشنامه‌نگاری ایران، چ ۱، تهران.

بروکلمان، کارل، (بی‌تا). *تاریخ الأدب العربی*، ترجمه عبدالحلیم النجّار، دار المعارف، ط ۵، قاهره.

بویس، مری و فارمر، هنری جورج، (۱۳۶۸ش). *دو گفتار در باره‌ی خنیاگری و موسیقی ایران*، ترجمه بهزاد باشی، انتشارات آگاه، چ ۱، تهران.

بویس، مری، (۱۳۶۸). «گوسانهای پارتی و سنّتهای خنیاگری در ایران»، ترجمه مهری شرفی، در *چیستا*، ش ۶۶ و ۶۷، صص ۸۰-۷۵۶، اسفند ۱۳۶۸ و فروردین ۱۳۶۹ش.

بهار، محمّدتقی، (۱۳۳۳ش). *شعر در ایران*، تهران.

بیّومی، محمّد رجب، (۱۴۰۰ق/۱۹۸۰م). *الأدب الأندلسی بین التأثّر والتأثیر*، جامعة الإمام محمّد بن سعود الإسلامیّة.

پالنثیا، آنخل گونزالس، (بی‌تا)، *تاریخ الفکر الأندلسی*، ترجمة حسین مونس، مکتبة الثقافة الدینیّة.

ثعالبی، ابومنصور عبدالملک بن محمّد، (۱۴۲۲ق/۲۰۰۲م). *فقه اللغة وسرّ العربیّة*، تحقیق عبدالرزاق المهدی، دار إحیاء التراث العربی، ط ۱، لبنان.

خانلری، پرویز، (۱۳۶۷ش). *وزن شعر فارسی*، انتشارات توس، چ ۲، تهران.

خلوصی، صفاء، *فنّ التقطیع الشعری والقافیة*، مکتبة المثنّی، ط ۵، بغداد، ۱۹۷۷م.

خلیل، فراهیدی، (۱۴۰۹ق). *کتاب العین*، تحقیق مهدی مخزومی و ابراهیم سامرائی، مؤسّسة دار الهجرة، ط ۲.

دهخدا، علی‌اکبر، *لغت‌نامه*.

ریپکا، یان و همکاران، (۱۳۵۴ش). *تاریخ ادبیات ایران*، ترجمه عیسی شهابی، بنگاه ترجمه و نشر کتاب، تهران.

زرکلی، خیرالدین، (۲۰۰۲م). *الأعلام*، دار العلم للملایین، ط ۵، بیروت.

زرّین‌کوب، عبدالحسین، (۱۳۶۳ش). *شعر بی‌دروغ شعر بی‌نقاب*، انتشارات جاویدان.

زیدان، جرجی، (بی‌تا)، *تاریخ آداب اللغة العربیّة*، دار الهلال، قاهره.

شفیعی کدکنی، محمّدرضا، (۱۳۵۸ش). *موسیقی شعر*، تهران.

ضیف، شوقی، (۲۰۰۴م). *العصر العبّاسی الأول*، دار المعارف، ط ۱۶، قاهره.

ـــــــ ، (بی‌تا)، *الفن ومذاهبه فی الشعر العربی*، دار المعارف، ط ۱۲، قاهره.

طه حسین، (۱۹۳۶م). *من حدیث الشعر والنثر*، مطبعة الصاوی، ط ۱، قاهره.

عبّاس، احسان، (۱۹۹۷م). *تاریخ الأدب الأندلسی عصر الطوائف والمرابطین*، دار الشروق، ط ۱، عمان.

عروضی سمرقندی، أحمد بن عمر، (بی‌تا)، *چهار مقاله*، تصحیح محمّد قزوینی، انتشارات ارمغان، چ ۱.

عوفی، محمّد، (۱۹۰۶م). *لباب‌الألباب*، تصحیح ادوارد براون، کمبریج.

عیسی، فوزی سعد، (۱۹۹۰م). *الموشّحات والأزجال الأندلسیّة فی عصر الموحّدین*، دار المعرفة الجامعیّة، اسکندریّة.

ـــــــ ، (۱۹۹۸م). *العروض العربی ومحاولات التطوّر والتجدید فیه*، دار المعرفة الجامعیّة.

فرّوخ، عمر، (۱۹۸۴م). *تاریخ الأدب العربی*، دار العلم للملایین، ط ۲، بیروت.

قزوینی، محمّد، *بیست مقاله*، کتاب‌فروشی ابن‌سینا، تهران، ۱۳۳۲ش.

کورینته، فدریکو، (محرّم ۱۴۲۸ق). «أدلّة جدیدة علی الأصول العربیّة لبنیة التوشیح و الزجل الدوریّة» فی *مجمع اللغة العربیّة*، ش ۸۷.

گلبن، محمّد، (۱۳۵۱ش). *بهار و ادب فارسی*، تهران.

مبرّد، ابوالعباس محمّد بن یزید، (۱۴۱۷ق/۱۹۹۷م). *الکامل فی اللغة والأدب*، تحقیق محمّد ابوالفضل ابراهیم، دار الفکر العربی، ط ۲، قاهره.

مسعودی، علی بن الحسین، (۱۳۶۳ش/۱۹۸۴م). *مروج الذهب*، تحقیق یوسف أسعد داغر، دار الهجرة، ط ۲، قم.

مقری، شهاب الدین احمد، (۱۹۹۷م). *نفح الطیب من غصن الأندلس الرطیب*، تحقیق احسان عبّاس، دار صادر، ط ۲، بیروت.

مکّی، طاهر احمد، (۱۴۰۷ق/۱۹۸۷م). *دراسات أندلسیّة فی الأدب والتاریخ والفلسفة*، دار المعارف، ط ۳.

مینوی، مجتبی، (۱۹۵۴م). «یکی از فارسیّات ابونواس» در *مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیّات دانشگاه تهران*، سال اول، شماره ۳، صص ۷۷-۶۲.

ناشناخته، (۱۳۸۱ش). *تاریخ سیستان*، تصحیح محمّدتقی بهار، انتشارات معین، چ ۱ ،تهران.

بی‌نا، (۱۳۱۸ش). *مجمل التواریخ والقصص*، تصحیح محمّدتقی بهار، بی‌جا.

ناصرخسرو، (۱۳۶۸ش). *دیوان*، تصحیح مجتبی مینوی و مهدی محقّق، انتشارات دانشگاه تهران، ط ۳، تهران.

نویری، شهاب الدین أحمد بن عبدالوهّاب، (۱۴۲۳ق). *نهایة الأرب فی فنون الأدب*، دار الکتب والوثائق القومیّة، ط ۱، قاهره.

وحیدیان، تقی، (۱۳۹۰ش). *بررسی منشأ وزن شعر فارسی*، به‌نشر، مشهد، چ ۴.

هیکل، احمد، (۱۹۷۹م). *الأدب الأندلسی من الفتح إلی سقوط الخلافة*، دار المعارف، ط ۷، القاهرة.

یاقوت حموی، (۱۴۰۰ق/۱۹۸۰م). *معجم الأدباء*، دار الفکر، ط ۳، بیروت.

یوسف، حسنی عبدالجلیل، (۱۹۸۶م). *موسیقی الشعر العربی*، الهیئة المصریّة العامّة للکتاب، قاهره.

EI² (The Encyclopaedia of Islam, Secand Edition).

Jayyusi, Salma Khadra, *The Legacy of Muslim Spain*, Leiden, Brill, 1992.