دوفصلنامهٔ فرهنگ و ادبیات عامه
سال ۳، شمـارهٔ ۶، پاییز و زمستان ۱۳۹۴

چاربیتی: ادامهٔ سنت شعر شفاهی در ایران

غلامرضا بهرام‌پور[۱]*

(تاریخ دریافت: ۹۳/۸/۱۰، تاریخ پذیرش: ۹۴/۵/۷)

چکیده

چهاربیتی گونه‌ای از شعر کهن ایرانی و به باور نگارنده ادامهٔ همان سه‌بیتی‌ها یا سه‌خشتی‌های قدیم ایرانی است با وزنی تقریباً هجایی که به‌مرور وزن عروضی یافته است. ساختار این‌گونه شعر بنابر شواهد بسیاری که در دست است، بر مبنای نوعی تکرار استوار است. محتوای چهاربیتی‌ها هم بیشتر ساده و بدوی است و ازسویی با موسیقی پیوندی ناگسستنی دارد که به همین دلایل می‌توان آن را فرزند شعر کهن و بازماندهٔ شعر هجایی دانست. در این گفتار با اشاره به شواهد و نظراتی که از محققان به‌جا مانده، بنا داریم تا اثبات کنیم این گونهٔ ادب عامه تداوم «سنت شعر شفاهی» است که خوشبختانه دگردیسی خود را در شواهد بسیاری حفظ کرده و پیوستگی تاریخی سنت موسیقی ایرانی، خاصه در بین مردم روستاها، آن را همچون عتیقه‌ای گران‌بها محفوظ داشته است تا برای بررسی شعر ایرانی قبل از اسلام، پژوهشگران ایرانی و غیرایرانی، مشروط به عدم تعصب، منابع کافی در دست داشته باشند.

واژه‌های کلیدی: موسیقی، چهاربیتی، دوبیتی، شکل، قالب، ساختار.

---

۱ . دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه فردوسی مشهد (نویسنده مسئول)
*Rezabahram49@gmail.com

Archive of SID

www.SID.ir

۱. مقدمه

اینکه شعر کهن ایرانی از ابتدا چه شکلی و قالبی داشته است، نمی‌توان با اطمینان در این مورد نظر داد. آنچه هست اعتقاد برخی از محققان دربارهٔ دو شاخهٔ ادب رسمی (درباری) و ادب عامه (مردمی) در تاریخ ادب فارسی است؛ یعنی به موازات شعر درباری در بین مردم و به‌سبب وجود و رواج موسیقی بومی، نوعی شعر وجود داشته است که از آن به ادب مردمی یا عامه تعبیر می‌شود. در ***تاریخ سیستان*** نوعی شعر به نام «خسروانی»- که آن را با سازی به نام رود می‌خواندند- به پارسیان نسبت داده شده است (ر.ک: شفیعی، ۱۳۸۴: ۵۷). خانلری هم در مقاله‌ای پس از نقل سخن خواجه‌نصیر دربارهٔ خسروانی‌ها، آن را نوعی از سروده‌های مردمی ایران کهن می‌داند و البته اختراع آن را به باربد نسبت می‌دهد و نیز تأکید می‌کند که خسروانی‌ها همواره با لحن موسیقی همراه بوده‌اند (ر.ک: اخوان ثالث، ۱۳۶۹: ۶۱۷).

الول ساتن وجود وزن شعر و به‌طبع شعر موزون در فارسی میانه را باور دارد و حتی معتقد است که وزن متقارب در ***شاهنامهٔ*** فردوسی از اعراب گرفته نشده و در شعر کهن فارسی ریشه دارد (ر.ک: دیویدسن، ۱۳۷۸: ۳۴). ییری سیپک (۱۳۸۴: ۱۲۲) هم از تصنیف‌خواندن ایرانیان در دورهٔ اسکندر مقدونی یاد می‌کند و ایاتکار زریران را یادگار تکامل این تصنیف‌ها می‌داند. جالب اینکه او نوع شعر عامهٔ «چهاربیتی» را که موضوع بحث ماست، بخشی از این تصنیف‌ها برمی‌شمارد و مهم‌تر اینکه می‌گوید: این چهاربیتی‌ها معمولاً با آهنگ یکنواخت و با صدای بلند خوانده می‌شوند (همانجا).

ما نیز ریشه‌داربودن موسیقی و شعر در ایران کهن را اثبات‌شده می‌دانیم. گذشته از ماجرای رودکی و سازی که او برای امیر سامانی نواخت و سروده‌ای که او را به حرکت واداشت، در شعر وی می‌خوانیم:

تو رودکی را ای ماهرو کنون بینی — بدان زمانه ندیدی که این‌چنینان بود
بدان زمانه ندیدی که در جهان رفتی — سرودگویان گویی هزاردستان بود

(نفیسی، ۱۳۷۶: ۸۳)

Archive of SID

www.SID.ir

اگر هم نتوان به ماجرای منقول نظامی عروضی اعتماد کرد، دست‌کم وجود سنت نوازندگی و خوانندگی در ایران دورهٔ سامانی قابل انکار نیست.

همان‌گونه‌که ملک‌الشعرا بهار (۱۳۳۴: ۲۵) شعر هجایی بعد از اسلام را از نمونه‌های هفت–هشت مصراعی شمال خراسان می‌داند، ما نیز بر این باوریم که چهاربیتی‌ها سابقه‌ای طولانی در ادب عامه ما دارند؛ بنابراین پیش از هر سخنی باید روشن کنیم که چهاربیتی یا همان لفظ محلی «چاربیتی» هم‌اکنون در شهرهای گسترهٔ این تحقیق– تربت جام، تربت حیدریه، تایباد، نیشابور، سبزوار و بیرجند– به شعری گفته می‌شود که تنها دو بیت دارد. اینکه چرا به‌خصوص در شهرهای جام و تایباد بدان چاربیتی گفته‌اند، پاسخش بسیار ساده و ابتدایی است؛ زیرا واحد وزن در شعر فارسی مصراع است و این گونه از شعر چهار مصراع دارد، لاجرم هر مصراعی یک بیت تصور شده است. این معنا البته زیاد هم دور از ذهن و غیرمنطقی نیست، خاصه اینکه در نزد اهالی روستاها هنوز هر مصراع یک بیت تلقی می‌شود. برای مثال در افواه مردم روستاهای تربت جام «خانه بیت کردن» به معنای تکرار یک مصراع در همخوانی‌های زنانه است. ناگفته نماند که این گونه شعر شفاهی را به‌درستی نمی‌توان به نقطهٔ خاصی از کشورمان متعلق دانست، چنان‌که هدایت نیز در کل، عامه‌ها را فاقد هرگونه گوینده و غیروابسته به زمان و مکان مشخص می‌داند (ر.ک: دانایی برومند، ۱۳۷۶: ۱۲۵). در این گفتار تحقیقات میدانی نگارنده در شهرهای یادشده برای تأکید ذکر شده است تا اگر در گوشه‌ای دیگر از کشورمان شواهد و نمونه‌های تازه‌تری برای بحث یافته شود، محققان بدانند این مباحث برآمده از شواهدی منطقه‌ای است و نگارنده بنا به دلایل ذکرشده نتایج بحث را به گونه‌ای از شعر ایرانی تعمیم داده است.

ملک‌الشعرا بهار (۱۳۳۴: ۱۵) در تعریفی برای ترانه‌های عامه، آن‌ها را قسم سوم شعر بازمانده از دورهٔ ساسانی می‌داند و مری بویس (۱۳۶۸: ۹۵) نیز معمول‌ترین قالب شعری آن گونه را رباعی می‌شمارد.

Archive of SID

www.SID.ir

شکی نیست که این قسم شعر عامهٔ فارسی، دنبالهٔ سنت بسیار کهن خنیاگری ایرانی و بازماندهٔ قرون و اعصار کهن است؛ اما چرا شکلی امروزی یافته است؟ واضح است که «بخش زیادی از ادبیات دورهٔ اسلامی در حقیقت شکل تحول‌یافتهٔ همین ادبیات دینی عهد باستان است که پس از گذر از صافی ایدئولوژی اسلامی در شکل و شمایل تازه ظهور کرد» (زرقانی، ۱۳۹۰: ۱۴۹). درواقع، هم شکل و هم ظاهر، و هم موضوع شعر کنونی ایران، پیشینه‌اش به قرون پیش از اسلام می‌رسد و از آن دوران قدیم ارث می‌برد. یکی از اقسام مختلف شعر، آهنگ و وزن مخصوصی به نام ترانه بود که هم‌اکنون در روستاهای ایران معمول و عبارت از موضوع‌های ساده است (احمدپناهی، ۱۳۸۳: ۲۴).

همان‌گونه که ترانه‌ها ساختار ساده‌ای دارند و بیشتر غنایی و برساخته و خوانده‌شده از سوی مردم عادی به‌خصوص روستاییان هستند، چاربیتی نیز بر همین منوال ساخته و پرداخته شده است؛ بنابراین به‌تلویح نمی‌توان آن را قالبی جدا از ترانه‌ها دانست، بلکه باید نوعی از آن‌ها به‌شمار آورد.

نکتهٔ دیگر دربارهٔ ساختار این گونه شعر، وزن آن است که با اشاره‌ای از آن می‌گذریم تا در خلال بحث آن را به تفصیل بازنماییم. این‌گونه اشعار تا آنجا که نگارنده در نشست‌وبرخاست با بیشتر خنیاگران محلی دریافته است، به شکل عجیبی به آواز و موسیقیِ سازی وابسته هستند و شواهد موجودِ مکتوب و ضبط‌شده نیز ثابت می‌کند که بخش زیادی از آن‌ها که قدمتشان بیشتر است، شکستگی‌های شدید وزنی–عروضی دارند و جز با کشش صدای خوانندگان و همراهی سازِ موزون نمی‌نمایند، به‌خصوص اگر بخواهیم آن‌ها را تقطیع هجایی کنیم. امیل بنونیست نیز اصل بنیادی اوزان شعر بومی را بر مجموعه‌ای از مصراع‌ها با هجاهای برابر متکی می‌داند، حال آنکه هنینگ وجود تکیه‌های برابر در این شعر را منشأ وزنشان می‌شمارد (ر.ک: دیویدسن، ۱۳۷۸: ۳۳).

یکی از موارد اساسی که همواره ناقدان بدان پرداخته و البته به اتفاق‌نظر چندانی هم نرسیده‌اند، موضوع شعر پیش از اسلام و مسئلهٔ مهم وزن آن است. با ذکر شواهد و

Archive of SID

www.SID.ir

مثال‌های متعدد و تطبیق آن‌ها با نظر برخی محققان به این امر نیز اشاره‌ای جدی خواهیم کرد. هرچند ساختار چاربیتی و تحولات آن تاکنون، چند نظر را تأیید می‌کند؛ ولی ناگزیر با توجه به دلایل محکم‌تر باید جانب شبیه‌ترین نظرات به وزن فعلی و تحول‌یافتهٔ آن را گرفت. ازسوی‌دیگر، جنبهٔ موسیقی که جزئی تفکیک‌ناپذیر از این گونه شعر است، توجه هر ناقدی را به خود جلب می‌کند. با مدارک و شواهد فراوان می‌توان باور داشت که این قسم شعر فارسی دنبالهٔ دقیق سنت خنیاگری ایرانی اعصار کهن است که به باور نگارنده، ابتدا وزنی هجایی داشته و به‌تدریج با تحولات موسیقی به وزن عروضی فعلی درآمده است. شواهدی که ذکر خواهیم کرد (اعم‌از هجایی‌ها و چهاربیتی‌های موزون) این باور را تقویت می‌کند. هرچند نگارنده هنوز باور دارد که چهاربیتی‌های موزونِ فعلی نیز دستخوش بی‌اطلاعی ناسخان و پژوهشگران کم‌اطلاع شده‌اند؛ به شکلی که هم‌اکنون هرچه خنیاگری از سواد بی‌بهره‌تر باشد، میزان اشعار هجایی‌ای که می‌خواند، بیشتر است و باسوادان که از حافظهٔ بصری و سواد بهره برده‌اند، متأثر از اشعاری که خوانده‌اند، چهاربیتی‌ها را موزون‌تر ساخته و به آواز خوانده‌اند. شاهد دیگر ما «کلمات» هستند که در خوانش بی‌سوادان، همچنان بدوی و بیشتر ناموزون(از نظر عروض)اند؛ اما در خوانش باسوادان صیقل‌خورده و موزون به‌نظر می‌رسند.

خوشبختانه چهاربیتی‌های زیادی از گزند حوادثِ بی‌شمار محفوظ مانده و اکنون در شهرهای مورد تحقیق ما تقریباً به همان ساختار و شکل اولیه رایج‌اند. هرچند متأسفانه خطر انقراض نیز آن‌ها را تهدید می‌کند؛ زیرا سلطهٔ سریع وسایل جدید ارتباط‌جمعی بر زندگی روزمره و ازسویی هجوم موسیقی بیگانه، این گونهٔ ناب شعر ایرانی را به فراموشی می‌سپارد؛ آنقدر که دیگر جوانان بسیار کمتر از حد انتظار، بدان توجه دارند و تنها در مراسم شب‌نشینی کهن‌سالان و در برخی مراسم عروسی و به‌ندرت جشنواره‌ها بدان‌ها توجه اندکی می‌شود. جالب‌تر اینکه بیشتر این خنیاگران بدون نواختن یا آواز،

Archive of SID

www.SID.ir

توان دکلمهٔ اشعار را ندارند.[۱] این نکته به‌خصوص دربارهٔ موسیقی آوازی به‌طورقطع صدق می‌کند.

> در نیمهٔ دوم قرن سوم ... رباعیات بر نوعی شعر اطلاق می‌شده است که در مجامع صوفیه بغداد و طبعاً دیگر بلاد خوانده می‌شده است و این نوع اشعار، اشعاری بوده است که گویندهٔ مشخصی نداشته است و به اصطلاح اشعار فولکلوری بوده است (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۴: ۴۷۳).

چاربیتی نیز گونه‌ای شعر فولکلور است و تاکنون سراینده‌ای برای هیچ‌یک از پاره‌های آن در هر منطقه یافت نشده است. نظر ما در این تحقیق چاربیتی‌های محلی است نه رباعیات نامدار تاریخ ادبی ایران.

۲. پیشینهٔ تحقیق

در ***تاریخ ادبیات ایران*** صفا و بیشتر کتب معروف پژوهشیِ شعر فارسی، تاکنون شرح جامعی از این گونه شعر، یعنی چاربیتی یافت نشده است، اگر هم اشاراتی در برخی کتب و مقالات آمده از حد معرفی کوتاه و گذرا، نظیر برخی موارد یادشده در مقدمهٔ این نوشتار تجاوز نکرده است. مهم‌تر اینکه به‌سبب مردمی و شفاهی بودن این گونه اشعار، کمتر کسی به سراغ منابع میدانی آن می‌رود و به بیان بهتر، حوزهٔ مباحث درسی ادبیات در دانشگاه‌ها به شعر مردمی کمترین اقبال را تاکنون نشان داده است؛ زیرا «استادان ادب رسمی به آفریده‌های منظوم و موزون عامه نگاهی به تفرعن داشته‌اند و این تفرعن خشم‌آلود ... به‌ظاهر به بهانهٔ تساهل در رعایت قوانین عروض و بدیع از سوی سرایندگان ترانه‌های عامه بوده است» (احمدپناهی، ۱۳۸۳: ۱۴). برخی از محققان هم این سروده‌ها و تصنیف‌ها و قول و غزل‌های ملحون را دنباله‌ای از قول‌های پیش از اسلام می‌شمارند (ر.ک: اخوان ثالث، ۱۳۶۹: ۶۱۴). درنهایت، باید گفت به‌طور مستقیم دربارهٔ نام و یا محتوای چهاربیتی‌ها، اشاراتی بسیار اندک در کتب و مقالات سراغ داریم.

Archive of SID

www.SID.ir

تعاریف مختلفی که تاحدی بیانگر چیستی و چگونگی این گونه از شعر عامه باشد، در میان اقوال محققان در حد اشاراتی گذرا آمده است و گاه نیز مصادیقی کهن و بسیار کوتاه را دربر می‌گیرد. این منابع را به دو دستهٔ ایرانی و غیر ایرانی تقسیم و به اختصار از هر یک چند نمونه را ذکر می‌کنیم:

الف) منابع غیر ایرانی

۱. مری بویس (۱۳۶۹ :۶۳) از سرایندگان یا نوازندگان این نوع شعر عامه، به خنیاگر- هنیاگر- یاد می‌کند و می‌گوید: «هنیاگر مانند گوسان آشکارا مجموعه‌ای از مصالح سنتی را به ارث می‌برده و به وقت نیاز روی آن‌ها بدیهه‌سرایی می‌کرده است ... این ساخته‌ها ویژگی‌های گوناگونی داشته‌اند که به آواز و همراهی سازیک خوانده می‌شده است». وی همچنین در تحقیقات ارزشمند خود یادآور می‌شود که «به دشواری می‌توان گفت فتح ایران به دست اعراب این جریان را یکسره قطع کرده یا باعث شده است که مردم شعردوست ایران برای ۳۰۰ سال ساکت شوند» (همان، ۷۵). هرچند بویس در این باره تحقیقات به‌نسبت جامعی انجام داده، بازهم جای مصادیق مورد ادعای وی همچنان خالی مانده است.

نگارنده در برخورد با مردم مناطق دوردستِ شهرستان‌های تربت‌جام، و به‌خصوص تایباد، و چندین بار مطالعهٔ نمونه‌های ثبت‌شده از سوی محققان خراسانی و غیر آن‌ها، به طرزی دقیق و شگفت به نکاتی برخورده است که مری بویس اشاره دارد. استفادهٔ گویندگان و خوانندگان این گونه از شعر ایرانی از مصالح سنتی، که ما آن را «زبان عوام» می‌خوانیم، و همراهی این قبیل اشعار با ساز دوتار (سازی زهی با دو سیم شبیه تنبور)، دو مشخصهٔ جدانشدنی چهاربیتی‌هاست. باید یادآور شویم که شاعران چهاربیتی‌ها مشخص نیستند؛ هرچند بسیاری از افراد صاحب قریحه بوده‌اند که بنابر همان مصالح سنتی مطرح‌شده به سرودن پرداخته و بیشتر ناشناخته مانده‌اند.[۲] ضمن اینکه در سخن مری بویس به سنت «تقلید»- که جزو اصلی‌ترین ویژگی‌های آن به‌شمار

Archive of SID

www.SID.ir

می‌رود- در شعر شفاهی اشارتی نشده است و در ادامه و خلال بحث به آن می‌پردازیم. شاید هم مصالح سنتی مورد نظر او اشارتی به زبان عوام و شیوهٔ شعر شفاهی باشد.

ازسویی بویس (۱۳۶۹: ۹۸) به نقل از ا. مان می‌گوید: «حافظهٔ آن مردان (گوسان‌ها) تمامی به موسیقی و آواز متکی بوده و اگر شرایط مصنوعی دیکته و کتابت بر آن حاکم بود، بی‌گمان با شکست روبه‌رو می‌شدند». اتفاقاً این نکته هنگام ضبط برخی آوازهای گوسان‌های حرفه‌ای و کهن‌سال، که نگارنده با آن‌ها همنشین بوده، کاملاً به‌چشم می‌خورد. مری بویس در جای دیگر نیز یادآور می‌شود که « ... نزد پارتیان موسیقی و شعر چنان به هم آمیخته بوده است که نمی‌شد شاعر حرفه‌ای بود و از موسیقی و آواز سررشته نداشت ... » (دیویدسن، ۱۳۷۸: ۳۱).

۲. الگا دیویدسن (۱۳۷۸: ۴۲) نیز یکی از دلایل تفاوت ضبط‌های شعر عامه را کتبی‌نبودن آن‌ها و بی‌سوادی می‌دانسته و اینکه هر کس به‌گونه‌ای آن‌ها را می‌خوانده است. نگارنده پس از بررسی بیش از ۳۰۰۰ بیت از شواهد در دسترس، این نکته را به‌خوبی مشاهده کرده است. با توجه به نظر دیویدسن باید افزود که تفاوت در نگاه، سلیقه‌ها و امیال خنیاگران نیز عاملی جدی برای تغییرات در این اشعار بوده است.

۳. بنونیست، محقق ادب عامه و ایران‌شناس معروف، معتقد است ترانه‌های عامهٔ ایرانی- که ما چاربیتی را جزو آن‌ها می‌دانیم- از بازمانده‌های شعر هجایی ایران عهد ساسانی است (ر.ک: احمدپناهی، ۱۳۸۳: ۲۴). با اینکه در این باره نقل‌قول‌ها متفاوت است ما نیز بر همین باوریم و این مدعا را با ذکر شواهد مکرر اثبات خواهیم کرد.

۴. از قول پرمنیون نیز اشاراتی به دیگر ویژگی شعر عامه شده است؛ به این شرح که «آن‌ها، گوسان‌ها، همراهان پیوستهٔ مهمانی‌ها بوده‌اند. در این مجالس خوانندگان به خواندن و نواختنِ چنگ می‌پرداختند و یکی از آن‌ها تنها می‌خواند و بقیه به صورت همسُرا«کر» آواز او را همراهی می‌کرده‌اند» (زرقانی، ۱۳۸۸: ۱۵۱). امروزه نسل باقی‌ماندهٔ گوسان‌ها- که پایه و اساس خوانندگی و نوازندگی آن‌ها به‌ویژه در شهرهای مورد بحثِ این پژوهش چهاربیتی است- همچون گذشته در مجالس و محافل غم و شادی و

Archive of SID

www.SID.ir

مناسبت‌های مختلف به خوانندگی و نوازندگی مشغول هستند. به‌ویژه در بین زنان ناحیهٔ تربت جام و حومه، نوعی خواندنِ گروهی متداول است که با همراهی دف یا دایره اجرا می‌شود و مردم آن، این گونه را «پا دایره‌گی» می‌نامند؛ به این شکل که یک تا دو زن و گاه گروهی چندنفره با گرفتن دف جلوِ صورت خود و خواندن ابیاتی با آواز، هم‌زمان ریتم منظمی را می‌نوازند و زنان دیگر در میانهٔ آواز، گاه مصراعی را تکرار می‌کنند. به این تکرارِ مصراع عموماً «خانه بیت کردن» می‌گویند.

۵. چنان‌که بیان شد بیری سیپک (۱۳۸۴: ۱۲۲) معتقد بود چهاربیتی‌ها بیشتر با آهنگ یکنواخت و با صدای بلند خوانده می‌شود. او همچنین باور داشت که چهاربیتی‌ها به صورت جداگانه به‌کار نمی‌روند؛ بلکه در تصنیف‌ها نیز وارد می‌شوند و شکل قرار گرفتن قافیه‌ها در آن‌ها به رباعی در ادبیات کلاسیک شباهت دارد، هرچند به طور کلی شکل قافیهٔ چهاربیتی‌ها شبیه قافیهٔ رباعی است. باید یادآور شد که خلاف نظر وی هرگز یکنواختی در آهنگ این گونه اشعار به‌چشم نمی‌خورد؛ البته درصد قابل‌توجهی، نزدیک به ۲۵ ٪، از چهاربیتی‌ها یا قافیهٔ منظمی ندارند، یا قافیهٔ سماعی دارند و یا حتی قافیه در آن‌ها جفتی، یعنی به شکل مثنوی است.

۶. با توجه به وابستگی شدید چاربیتی‌ها به موسیقی آوازی و سازی، نگاهی به نظر ویلهلم شلگل تا حدی این مقوله را تأکید می‌کند. او شعر غنایی را

> بیان موسیقایی شعر و هیجان در زبان تعریف می‌کند. نیز شلینگ هم بر همین تناسبِ شعر غنایی با موسیقی تصریح دارد: شعر غنایی ذهنی‌ترین و فردیت‌یافته‌ترین و خاص‌ترین و نزدیک‌ترین نوع شعر به موسیقی است که در ضمن مبین احساسات درونی هست (زرقانی، ۱۳۸۸: ۱۰۹).

لازم‌به‌ذکر است بن‌مایهٔ چاربیتی‌ها کاملاً غنایی و بیشتر شخصی است؛ یعنی نزدیک به ۸۰٪ آن‌ها- و چه‌بسا بیشتر، بر مبنای شواهد موجود و ثبت‌شده- به شرح هجران و شوق عاشق برای دیدار یا وصال یار اختصاص دارد.

Archive of SID

www.SID.ir

۷. از آنجا که چاربیتی‌ها ادامهٔ حتمی و جدی سنت شفاهی در شعر کهن فارسی ایران پیش از اسلام هستند، نگاهی به نظر پول زومثور[۳] خالی از فایده نیست. وی «در بحث مبسوطی که دربارهٔ سنت‌های ادبی اروپای قرون وسطا دارد، از پدیدهٔ مووانس[۴] نام می‌برد که آن را پدیده‌ای توصیف می‌کند که در آن هر بار که از روی متنی نسخه برداری می‌شود، عمل سرودن دوباره انجام می‌گیرد ... » (دیویدسن، ۱۳۷۸: ۴۰). چنان‌که مشاهده شد در نظر برخی از محققان غیرایرانی که به‌اجمال یاد شد، فقط معرفی تکه‌هایی از پازل یا کلیت شعر عامه و شفاهی (چاربیتی) دیده می‌شود و به دلایل مختلف از پرداختن جدی به چیستی و چندوچون این گونه اشعار که مستلزم صرف وقت و دقت و به‌خصوص آشنایی جدی با فرهنگ عامهٔ مناطق روستایی ایران است، در تحقیقات یادشده اثری نیست.

ب) نظرات پژوهشگران و ناقدان ایرانی

۱. صادق هدایت بر بی‌سوادی شاعران و گمنامی آنان تأکید دارد (ر.ک: دانایی برومند، ۱۳۷۶: ۱۸۸).

۲. ملک‌الشعرا بهار (۱۳۳۴: ۲۵) شعر هجایی بعد از اسلام را در دهات و بین عشایر متداول می‌داند. به اعتقاد نگارنده غیر از مناطق یادشده در دیگر شهرهای خراسان نیز شواهد فراوان آن اشعار وجود دارد؛ ولی تاکنون چنانچه باید، مورد عنایت و توجه ویژهٔ محققان قرار نگرفته و دور از توجه و تحلیل جدی باقی مانده است. بهار همچنین معتقد است که « ... شعر عروضی کامل‌شده و اصلاح‌شدهٔ شعر هجایی است که طبیعت در طول قرون این اصلاح را به وجود آورده است» (همان، ۱۵).

بیشتر شکستگی‌های وزنی و نقصان موجود در ساخت چهاربیتی‌ها و حتی توازن آن‌ها با تغییر کلمات و یا تراش‌خوردگی آن‌ها در روستاها و مناطق مختلف از مراحل تکامل و دگردیسی این نوع شعر خبر می‌دهد.

Archive of SID

www.SID.ir

۳. زرقانی (۱۳۸۸: ۱۳۷) نیز با اشاره به تأثیر سحرآمیز سخن غیرمکتوب در میان هندیان می‌گوید: «دنبالهٔ کار گوسان‌ها در مرکز و غرب ایران توسط گروهی ترانه‌خوان پی گرفته شده که از آن‌ها با عنوان‌های مختلفی از قبیل هوره‌خوان، گورانی‌خوان، چریکه‌خوان، بیت‌خوان، شروه‌خوان و فهلوی‌خوان یاد شده است» (همانجا).

دربارهٔ خوانش چهاربیتی‌ها این نکته به‌درستی صادق است. امروزه هم در بین اهالی شهرستان‌های موردبحث، معروف است که فلان‌خواننده «غم‌بردار» می‌خواند؛ یعنی به‌گونه‌ای که از دل‌ها غم را می‌زداید و این همان نیروی سحرآمیز خواندن است که خنیاگر به آن مسلط است. نیز داستان‌ها و افسانه‌های فراوانی در بین اهالی روستاها موجود است که بیانگر تأثیرات معنوی و دگرگونی‌های جدی احوال در بین شنوندگان آوازهای یادشده است.

۴. مهدی اخوان ثالث نیز با ذکر چهار مصراع از ***لغت فرس*** اسدی طوسی، چهار بیتِ (؟): «شاهی بر گاه آرید/ گاهش بر تخت زرین// تختش در بزم برآرید/ بزم اندر نو کرد شاه» را از بحور هفت‌هجایی شمرده است که قافیه ندارد. نیز خانلری متذکر شده که خسروانی نوعی از سرود است که در ایران معمول بوده است. وی تصنیف آن را به باربد نسبت می‌دهد و می‌افزاید این گونه شعر «ظاهراً همیشه با لحن موسیقی بوده و شاید چیزی مانند تصنیف‌های امروز ... » (ر.ک: اخوان ثالث، ۱۳۶۹: ۶۱۷). در گفتار اخوان ثالث چند نکته مورد تأمل است: نخست آنکه چهار مصراع را چهار «بیت» نامیدن، اشاره‌ای مستقیم دارد به اینکه اخوان به چگونگی این گونه شعر و عنوان درست آن (چهاربیتی) واقف بوده است، دوم هجایی‌بودن این اشعار، سوم نبود قافیه در آن‌ها- که بر حدود ۳۰٪ از چاربیتی‌ها صدق می‌کند- و چهارم، پیوستگی این‌گونه شعر با موسیقی که شرحش مکرر است. به نکات مذکور باید افزود که سنت مورد اشاره هم‌اکنون در خراسان به‌وسیلهٔ گوسانان با عناوینی مثل «بیت‌خوانی» و «خوانندگی» ادامه دارد (ر.ک: زرقانی، ۱۳۸۸: ۲۹۲).

Archive of SID

www.SID.ir

۵. شفیعی کدکنی (۱۳۸۴: ۵۷۴) نیز با نقل شعری از باربد بر هجایی‌بودن این‌گونه شعرها تأکید دارد. وی در مطلب یادشده بر دو نکتهٔ اساسی تکیه دارد: نخست هجایی‌بودن آن و دوم نحوهٔ خوانش آن. نکتهٔ اخیر در بررسی هر گونه اثر ادبی عامه بسیار مهم و جدی است؛ چیزی که برخی از ناقدان سخن، بسیار کم به آن توجه کرده‌اند. شاید همین نکتهٔ اساسی بسیاری از ناقدان ایرانی قدیم و اعراب را به اشتباه انداخته است که شعر ایرانِ پیش از اسلام را نثر یا نثری موزون بخوانند یا شعری توأم با نثر و چیزهایی از این قبیل.

با توجه به شعر سه مصراعی و ویژگی‌های کلی آن، نگارنده شواهدی از ردپای آن را نیز در چهاربیتی‌ها یافته است که در جای خود بدان اشاره خواهد کرد. این نکته احتمال قویِ هم‌ریشه‌بودن این دو گونه از روایت شعر ایرانی کهن (سه‌مصراعی و چهاربیتی) را تقویت می‌کند، خاصه اینکه هر دو نمونهٔ کهن ادامهٔ سنت شفاهی شعر ایرانی شمرده می‌شوند.

۳. منبع‌شناسی و روش تحقیق

از آنجا که گونهٔ چاربیتی هم‌اکنون از اقسام رایج شعر در مناطق روستایی خراسان رضوی و حتی خراسان جنوبی است، بخشی از مستندات این نوشتار از خلال گفت‌وگوها و مصاحبه‌های نگارنده با اساتید خوانندگی و نوازندگی در برخی از شهرهای نامبرده و به‌خصوص بازخوانی‌های مکرر اشعار و آوازها و مقایسه‌های چندین‌بارهٔ آن‌ها با یکدیگر و شواهد مکتوب، به‌دست آمده است. نگارنده با ثبت و ضبط آوازهای محلی- که عموماً با گویش خاص در دو شهر تربت جام و تایباد و مناطق روستایی آن شهرها خوانده شده‌اند- و مقایسهٔ آن‌ها با منابع کتبی- که طی دو دههٔ گذشته به‌چاپ رسیده‌اند- بررسی خود را سامان داده است. ازاین‌رو، منابع این پژوهش به دو دسته تقسیم می‌شوند:

Archive of SID

www.SID.ir

الف) دستهٔ اول کتب و مقالاتی هستند که به تاریخچهٔ شعر ایران پیش از اسلام و پس از آن اشاراتی دارند؛ ازجمله ***دو گفتار دربارهٔ خنیاگری و موسیقی ایرانی*** (بویس، ۱۳۶۸). در کتاب ***ادبیات فولکلوریک ایران*** (سیپک، ۱۳۸۴) هم اشاراتی کلی به شعر شفاهی شده است. دیگر اثر ارزشمند ***تاریخ تطور شعر فارسی*** اثر ملک‌الشعرا بهار (۱۳۳۴) است که با مستنداتی از گفتار دیگر اساتید همچون خانلری همراه است. در برخی موارد هم به اشارات راهگشای اخوان ثالث در دو کتاب ***بدعت‌ها و بدایع*** و ***عطا و لقای نیما یوشیج*** (۱۳۶۹) پرداخته شده است. نیز از ***تاریخ ادبی ایران و قلمرو زبان فارسی*** (زرقانی، ۱۳۸۸) و ***موسیقی شعر*** (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۴) برای دست‌یافتن به نظر برخی مستشرقان و صاحب‌نظران دربارهٔ شعر شفاهی و نوع خاص چاربیتی هم بهرهٔ جدی گرفته شده است. خاصه اینکه زرقانی با اشاره به گونهٔ «سه‌خشتی» از اشعار عامهٔ محلی شمال خراسان، نگارنده را به مقایسهٔ آن با چاربیتی و رسیدن به نظرات نسبتاً متقنی دربارهٔ هم‌ریشه‌بودن آن‌ها رهنمون شده است. بررسی وزن این گونه اشعار نیز براساس کتب ***وزن شعر فارسی از دیروز تا امروز*** (طبیب‌زاده، ۱۳۹۰) و ***بررسی منشأ وزن شعر فارسی*** (وحیدیان کامیار، ۱۳۹۰) انجام شده است؛ البته وحیدیان در این باره نظراتی متفاوت با برخی دیگر از اساتید زبان و ادب فارسی ارائه می‌کند و وزن شعر فارسی قدیم را کمّی می‌شمارد. با توجه به نمونه‌های بسیار اندک مکتوب از شعر آغاز دورهٔ اسلامی- آن هم بدون دانستن نحوهٔ خواندن صحیح آن‌ها- نمی‌توان دربارهٔ وزن آن‌ها حکمی قطعی صادر کرد. ازسوی‌دیگر، شواهد مورد بحث ما، زنده و هم‌اکنون با ضبط صدا موجود است و شگفت است که تفاوت بین صدای خوانندهٔ محلی و متن مکتوب از نظر وزنی گاهی آنقدر زیاد است که به‌نظر می‌رسد بدون شنیدن آن آواز کسی به خوانشی صحیح از نمونهٔ مکتوب دست نمی‌یابد.

ب) اما دستهٔ دومِ منابع مکتوب بیشتر به شواهد اشعار محلیِ ثبت‌شده در برخی تحقیقات و کتب محققان این عرصه اختصاص دارد؛ ازجمله کتاب ***فریادهای تربتی*** اثر

Archive of SID

www.SID.ir

محمد قهرمان. ویژگی خاص این کتاب ضبط صحیح و استادانه است که از تخصص حمیدرضا خزاعی، گردآورندهٔ افسانه‌ها و اشعار محلی استان‌های خراسان، نیز بهره برده است. با توجه به همگونی چاربیتی‌های مورد بحث با اشعار محلیِ شهرستان بیرجند و حومهٔ آن، دو دفترِ ***شعر دلبر*** و ***شعر نگار***، مجموعه‌اشعار یا چاربیتی‌های بیرجندی اثر محمدمهدی ناصح، نیز بررسی شده است. تشابه غیرقابل انکار نمونه‌های زیادی از اشعار این دو دفتر با چاربیتی‌های موردبحث، بر استحکام کار و فرضیه‌ها افزوده است.

در حوزهٔ ترانه‌های شهرستان‌های تربت جام و تایباد نیز از کتب ***ترانه‌های کهن شرقی*** (نصیری، ۱۳۸۰) و ***ادبیات شفاهی تایباد*** (مودودی، ۱۳۸۴) با وجود کمی نمونه‌ها و شواهد، بهرهٔ لازم گرفته شده است. نیز از مجموعه‌کتب ***ادبیات عامه و افسانه‌های خراسان*** از حمیدرضا خزاعی- به‌ویژه جلدهای پنجم و ششم- و کتاب ***افسانه‌شعرها*** (۱۳۸۵)- که با وسواس ناقدانه همراه است و ضبط به‌نسبت دقیقی دارد- استفاده شده است.

۴. مبانی نظری

در تحقیقات لرد و پری و اشارات هرچند ناکافیِ الگا دیویدسن، از سنت شفاهی شعر در ایران به شکلی مبهم و با استناد به نمونه‌هایی از ***شاهنامهٔ*** فردوسی در کتاب ***شاعر و پهلوان در شاهنامه*** (دیویدسن، ۱۳۷۸) یاد شده است. هرچند دیویدسن به ***شاهنامه*** اشاره دارد (به قول خالقی اشارهٔ او تنها دربارهٔ بخش اندکی از ***شاهنامه*** صدق می‌کند و بس)؛ لیکن این گفتار و به‌خصوص اشاره به پدیدهٔ «مووانس» در شاعری، می‌تواند نقبی به تاریخ شعر کهن فارسی به‌شمار آید.

با مطالعه و شنیدن انبوهی از شواهد چاربیتی در خراسان- که خاستگاه ***شاهنامه*** نیز هست- و توجه در شباهت‌های شگفت بین این شواهد با یکدیگر در مناطق دور و نزدیک، و حتی هماهنگی‌های معنایی، وزنی، عاطفی و واژگانی بین این نمونه‌ها در شهرهای مختلف خراسان و حتی تاجیکستان و افغانستان، شکی باقی نمی‌ماند که ما در این مورد با سنت دیرپای ایرانی، یعنی سنت شعر شفاهی یا شفاهی‌سرایی مواجه‌ایم؛ سنتی که موجب پدیدآمدن و زنده‌ماندن گونهٔ شعری به نام چاربیتو و موجب تداوم

Archive of SID

www.SID.ir

جریان تاریخی کاملاً آگاهانه شده و به ضرورت‌های عاطفی و فکری و با نیاز روحی شدید مردم سرزمین ایران، خاصه روستانشینان، صورت گرفته است.

باید یادآور شویم که به دلایل مختلفی ازجمله کم‌توجهی محققان به ادبیات شفاهی به‌ویژه سنت خنیاگری، پل مابین تحقیقات ادبی و ریشه‌های زبان و ادب شفاهی برداشته شده و فاصله‌ای طولانی بین آن‌ها افتاده است.

اگرچه امروزه به دلایل تاریخی و غیرتاریخی متون نظم مکتوب پیش از اسلام و صدر اسلام اندک است و مجالی برای محققان در کنکاش و چیستی و چگونگی آن‌ها نیست؛ اما چگونه می‌توان انکار کرد که گونه‌ای شعر محلی، مثل چاربیتی که ازقضا از سوی شاعران محلی و خنیاگران بارها و بارها و نسل‌اندرنسل تقلید و تکرار شده است، خلق‌الساعه یا مربوط به تاریخی کوتاه یا اندک باشد؟ هرچند بررسی متون تاریخی و مباحث اجتماعی از دیرباز تاکنون، در توان و حتی حیطهٔ پژوهش نگارنده نیست؛ اما مقایسهٔ اقوال مستشرقان و محققان ایرانی دربارهٔ خنیاگران و گوسان‌ها با آنچه امروزه از عمل آن‌ها مشاهده می‌شود و شباهت بسیار معنادارِ بین رفتارهای آن‌ها با روایتی که از تواریخ و حکایات کهن به‌یاد داریم و مهم‌تر از همه، نقلِ گونه‌ای از شعر به طور بسیار مشابه و تا حدی یکسان در مناطق دور و نزدیک، این عقیده را تقویت می‌کند که خوانندگان امروز چاربیتی‌ها بازماندهٔ بلافصل «نسل گوسان‌های پارتی و خنیاگران باستانی» هستند و شعر ایران پیش از اسلام را هرچند با دگرگونی‌های زبانی، تداوم بخشیده و در گوش شعردوستان از آن‌سوی تاریخ تاکنون زمزمه کرده و می‌کنند.

۱-۴. جغرافیای چاربیتی‌ها

اگرچه آشنایی محتوایی و زبانی با چاربیتی‌های خراسان بزرگ به‌سبب زندگی در مناطقی از این پهنهٔ جغرافیایی و ثبت و ضبط اشعار و افسانه‌ها، تا حدی اساس کار این تحقیق است؛ لیکن برای حفظ امانت و مقایسه، بنای کار بر شواهدی از شهرهای تربت جام، تربت حیدریه، تایباد، سبزوار، نیشابور، بیرجند، قاین، خواف و کاشمر نهاده شده است. موسیقی خراسان- به‌جز موسیقی غنی شمال آن- از شهرستان‌های تربت جام و

Archive of SID

www.SID.ir

تایباد بارها و بارها در سطح ملی و فراملی مطرح و مورد پژوهش صاحب‌نظران بوده است. این موسیقی به‌ویژه در سطح ساز زهی، دوتار و دف- که دو ساز اصیل و بنیادین خوانش چاربیتی‌ها بوده و هست- اجزاء جدایی‌ناپذیر شعر محلی این مناطق به‌شمار می‌آید؛ لذا بخش اصلی شواهد شعری از دو شهر اخیر انتخاب شده است.

۲-۴. بوطیقای چاربیتی

چاربیتی اصولاً نوعی دوبیتی و در مواردی اندک، رباعی، است که بیشتر در برخی روستاهای خراسان با همین نام و در برخی از شهرهای دیگر با عنوان «فریاد» و «کله‌فریاد» شناخته می‌شود. این گونه از شعر عامه با آواز (آن هم با صدای رسا و بلند) خوانده می‌شود. شاهد مدعا این است که اگر در هریک از روستاهای شهرهای تربت جام و تایباد از هر عامی بی‌سواد بخواهید «بیتی» بخواند، یا به آواز خواهد خواند و یا درغیراین‌صورت خواهد گفت: من آواز ندارم. فلانی (خنیاگر حرفه‌ای) بهتر می‌خواند، از او بخواهید تا یک دهن برایتان بخواند. قابل ذکر است که واحد ابیات یا چهاربیتی در این مناطق و شاید برخی دیگر از شهرها، گاه «دهن» است، به‌سبب آوازی‌بودن و نه دکلمه‌ای‌بودن این گونه اشعار.

پس تنها خنیاگر است که مدعی خواندن بیت می‌شود. بیت به‌مجاز همان چاربیتی یا مجموعه‌ای ازچاربیتی‌های به‌هم‌پیوسته است؛ بنابراین می‌توان بعد از «دهن»، «بیت» را نیز واحد شمارش دانست. البته بیت به معنای دو مصراع نیست، بلکه معنایی عام است؛ یعنی یک یا حتی چند چهاربیتی.

ازسوی‌دیگر، همپای آواز خنیاگران، سازی تنبورشکل به نام دوتار وجود دارد که از دو زه سیمی نازک، یک کاسهٔ چوبی، یک دستهٔ چوبی با چند پردهٔ بسته بر روی آن، دو گوشک (برای تنظیم سیم‌ها) و دو خَرَک (برای قرار گرفتن سیم‌ها در بالای دسته و انتهای کاسه) تشکیل شده است. ساز دوتار در شهرهای خراسان شمالی بیشتر سیزده پرده و در مناطق خراسان جنوبی و شرق خراسان هشت پرده دارد.

Archive of SID

www.SID.ir

این گونه شعر از موسیقی تفکیک‌ناپذیر است و اکنون نیز از آن جدایی ندارد؛ زیرا

> اصولاً شعر برای این به‌وجود آمده که با آن تغنی شود. از این نظر در زبان‌های یونان و لاتین می‌گویند: شعر تغنی کرد و نمی‌گویند نظم کرد. عرب نیز می‌گوید: انشد شعراً، یعنی شعری تغنی کرد و سرود. در فارسی هم شعر سرودن اصطلاح است (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۴: ۴۵).

جالب اینکه برخی شعر را مأخوذ از واژهٔ عبری «شور» و شیر می‌دانند که به معنای موسیقی و آواز است. در زبان (گویش؟) بلوچی به آن «شیر» گویند که معنای آوازهای غنایی و حماسی دارد، و کسی هم که شیر بخواند، با ساز به او «مشاییر» می‌گویند (ر.ک: تمیم‌داری، ۱۳۹۰: ۱۷۳).

شیخ جام، عارف و حکیم نامی قرن ششم متوفا در تربت جام، نیز بیت‌خواندن را مترادف چهاربیتی‌خوانی و در کل آوازخواندن می‌داند (ر.ک: فاضل، ۱۳۸۷، مفتاح‌النجات: ۱۴۰). وی به‌صراحت اشاره دارد که «درویشان بیتی چند بگویند، آخر آن بگویند: کردم گنهی ز زلت آدم بیش/ دل بود مرا از این قِبل خسته و ریش// دل داد مرا حبیب گفتا مندیش/ تو در خور خود کنی و ما در خور خویش» (همو، ۱۳۸۷، روضة‌المذنبین: ۳۸). پس بیت‌خواندن که امروزه در زبان اهالی روستاها مترادف با چاربیتی‌خواندن است، سخن معمول و پذیرفته‌ای از گذشتگان است؛ چنان‌که شیخ می‌گوید «درویشی بیتی برگوید: معشوق‌پرستی مکن ای دل پیوست/ زیرا که ازین راه کس آزاد نرست// بنگر که به عاقبت مغ نارپرست/ جز خاکستر چه دارد از نار به دست» (همان، ۸۷). ذکر رباعی یا چاربیتی بالا با عنوان «بیت» خود مبین آشکار مدعای بیان‌شده است. افزون‌براین،

> مطابق با گزارش ***تحفهٔ ناصری*** در ***تاریخ و جغرافیای کردستان*** در این منطقه (کردستان) کسانی هستند ملقب به گورانی‌بیژ یا گورانی‌چرین و بیت‌خوان که درست مانند گوسان عهد پارتی چریکه و بیت می‌خوانند. ایوانف بسیاری از اشعار همراه با آواز را در سبزوار یافته است (زرقانی، ۱۳۸۸: ۱۷۷).

چاربیتی چهار مصراع دارد؛ لیکن برخی شواهدِ سه‌مصراعی از آن نیز دیده شده است که در جای خود ذکر می‌شود. بهار (۱۳۳۴: ۳۳) نیز سه مصراع شعر اهالی بلخ را پیشینهٔ دوبیتی‌ها می‌داند. اگرچه خلاف باور بهار، سه‌مصراعی‌ها هنوز هم از بین نرفته و

Archive of SID

www.SID.ir

در مناطقی مثل شمال خراسان با عنوان «سه‌خشتی» یا عنوانی دیگر، نزد مردم به‌ویژه اهالی روستاها باقی مانده است؛ اما می‌توان باور داشت که چهاربیتی‌ها بیشتر تکامل‌یافتهٔ گونهٔ سه‌مصراعی‌ها بوده‌اند و به نظر نگارنده الزام جدی موسیقایی، خوانندگان را به تکمیل این ساختار شعری واداشته است.

اگرچه براساس منابع کتبی این نکته قابل اثبات نیست؛ اما همین اندازه می‌توان گفت که مقام‌های موسیقی محلی اکنون به شکل سؤال و جواب نواخته می‌شوند و درنتیجه، حالت زوجیت بین هر بخش از مقام یا دستگاه موسیقی وجود دارد که می‌تواند باعث تکمیل یا اضافه شدن مصراع یا پاره‌ای به سه مصراعِ پایه شود. سبب تداوم این سنت و به‌خصوص ماندگاری مقادیر فراوانی از این گونه اشعار در حافظهٔ خوانندگان و گوسان‌ها تا به‌امروز، همین پیوستگی دو موسیقیِ حنجره و ساز با آن بوده است. چنان‌که در عهد باستان نیز «دیگر متون دینی و مهر تا یشت‌ها که سرودهایی برای ایزدان‌اند، دیرزمانی در جریان سنت شفاهی تا اندازه‌ای سینه‌به‌سینه و تا اندازه‌ای هم با آموزش از راه برخوانی حفظ شدند» (بویس، ۱۳۸۱: ۶۲). در ***اغانی*** نیز برای توضیح برخی از اشعار به گرفتن سیم‌های تار از پردهٔ «چند تا چند» اشاراتی جدی شده است.

کارل بوخر دربارهٔ چگونگی تکوین ترانه در مراحل فراگرد ابتدایی بر این باور است که: «مردم در حین کار جمعی رفتاری موزون داشته‌اند و از حنجره اصواتی ناشی از برخورد ابزارهای کار برمی‌آوردند که این اصوات بهره‌ای از هماهنگی داشتند و همراه آن کلماتی نیز بر زبان می‌راندند» (ر.ک: احمدپناهی، ۱۳۸۳: ۲۱).

شگفت آنکه هنوز در مناطق اطراف شهر و روستاهای جنوب خراسان، مردم در کارهای جمعی مثل دروی سنتی گندم به همان سنت سالیان، بیت‌خوانی و گاه هم‌خوانی دارند. به گفتهٔ بسیاری از کهن‌سالان در مجالس شب‌نشینی نیز خنیاگرانی از دور و نزدیک دعوت می‌شدند که در قبال کار خود دستمزد دریافت می‌کردند یا فرد دعوت‌کننده به آن‌ها هدایایی می‌داده است.

Archive of SID

www.SID.ir

۱-۲-۴ .کیفیت وزن

چهاربیتی‌های بازمانده در گویش عامه- که در برخی شهرها ثبت و ضبط شده‌اند- امروز بیشتر وزنی هجایی و نیمه‌عروضی یافته‌اند؛ نیمه‌عروضی از آن جهت که اگر بخواهیم تمام آن‌ها را با تقطیع دقیق و به‌کارگیری اختیارات شاعری بررسی کنیم، باز هم نزدیک به نیمی از آن‌ها وزن عروضیِ «مفاعیلن مفاعیلن فعولن» را ندارند (دربارهٔ نزدیک به ۱۰٪ که وزن رباعی دارند در اینجا بحثی نمی‌کنیم).

نگارنده بر این باور است که پیوستگی این اشعار با آواز و موسیقی ساز زهی، آن‌ها را از رعایت وزن عروضی بی‌نیاز می‌داشته است و نیز چنان‌که در ادامه خواهیم آورد، مبنای این‌گونه اشعار عامه همان وزن هجایی پیش از اسلام بوده است و اگر بخشی، حدود ۵۰ ٪، از آن‌ها امروزه وزن عروضی یافته‌اند، متأثر از عروض عرب و نیز تحول موسیقی و به‌خصوص کتابت شعر بوده است. هرچند اشعار چهاربیتی را کسی از روی متن نمی‌خوانده و هم‌اکنون نیز بیشتر خوانندگان آن‌ها را از برمی‌خوانند؛ لیکن اشعار شاعران بزرگ- که شعرشان از کتب قرائت می‌شده- بر بی‌سوادان و ناقلان چهاربیتی‌ها نیز بسیار تأثیر نهاده است. مهم‌تر اینکه هرچند مقادیری از چهاربیتی‌ها امروزی‌تر شده‌اند؛ اما از نظر کاربرد زبان و محتوا، تحول وزنی به معنای تغییر از وزن هجایی به عروضی در آن‌ها رخ داده است.

اینکه چرا وزن این اشعار هجایی بوده و کم‌کم تحول یافته، به اعتقاد نگارنده به عادات زبانی مردم نیز وابسته است؛ چنان‌که

> فلاسفه مثل ابن‌سینا و خواجه‌نصیر متوجه بوده‌اند که هر زبانی وزن خاص خود را دارد و خواجه‌نصیر هوشیارانه اشارت دارد به مسئلهٔ عادت و به اینکه ادراکِ تناسب‌هایی که اساس وزن است تا حد زیادی مرتبط به عادت است. عادت را هم در آن باب (ادراک اوزان) مدخلی تمام است و این به‌سبب اوزان اشعار و ایقاعات مستعمل به حسب اختلاف امم مختلف است (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۴: ۵۳۷، به نقل از معیارالاشعار).

Archive of SID

www.SID.ir

به نظر ابن‌سینا نیز شعر با استفاده از سه عامل، تخییل و محاکات می‌کند. اولین عامل لحنی است که آواز را به آن می‌خوانند؛ زیرا بی‌گمان لحن بر روان آدمی تأثیر می‌گذارد و هر لحنی هم بنابر درشتی و نرمی یا وضعیت بینابین، مناسب بیان غرضی خاص است (ر.ک: زرقانی، ۱۳۹۰: ۵۷). اگرچه ابن‌سینا در گفتهٔ خود به شعر عامهٔ چهاربیتی اشاره‌ای ندارد؛ لیکن دقت‌نظر وی به لحن و آواز و طبیعت نرم و درشت‌الحان، گویای این است که مهم‌تر از ایقاع و عروض، آواز و لحن در اشعار اهمیت دارد. بنابراین، طبیعتِ زبان و گویش مردم از عهد باستان تاکنون می‌توانسته تغییرات مناسبی را در تحول شعر هجایی به عروضی موجب شود. مگر نه این است که مکاتبات درباری و حتی سخنرانی‌ها و گویش مردم ایران‌زمین بعد از اسلام تأثیر جدی از زبان عرب و الحان آن‌ها پذیرفته است، چنان‌که بر آن‌ها اثرات جدی هم نهاده است. با اینکه آن‌ها مبنای وزنی برای شعر ایرانی نبوده‌اند؛ اما در دگردیسی این وزن تأثیر بسزایی داشته‌اند و این نکته بر هر محققی آشکار است که قبول این حقیقت شعر فارسی را از هیچ حیثی بدهکار یا مرهون شعر و زبان عرب نمی‌سازد.

مؤلف ***تاریخ سیستان*** نیز به همراهی شعر قدیم ایران با موسیقی اشاره‌ای دقیق دارد. «تا پارسیان بوده‌اند سخن ایشان به رود باز گفتندی به طریق خسروانی» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۴: ۵۷۰)؛ اما ابوهلال عسکری در ***الصناعتین*** با عدم درک صحیح از ساختار وزنی شعر قدیم ایران و هم با عدم درک نوع موسیقی کهن ایرانی می‌گوید: «نوعی الحان در فارسی موجود است که الفاظ آن در قالب غیرمنظومی ریخته می‌شود و این قبیل اشعار عبارت است از کلمات منثوری که به‌واسطهٔ کشیدن الفاظ به قالب منظومی تطبیق می‌شوند» (همان، ۵۷۰).

خوب است یادآور شویم که این همه تنوع نظرات و گفته‌های گاه تعصب‌آمیز دربارهٔ وزن شعر قدیم ایران، بیشتر حاصل سوءتفاهم در بازی با کلمات است؛ زیرا تا بحث از وزن شعر پیش می‌آید، برخی‌ها اولین و آخرین ملاک را عروض عرب می‌دانند. با اینکه برخی مستشرقان باور دارند که وزن شعر ایرانی در اعصار کهن بر

Archive of SID

www.SID.ir

شعر یونان هم اثر نهاده است؛ اما کریستن‌سن بحر متقارب را با سابقه‌ای بسیار کهن و شعر پهلوی را هجایی می‌داند (ر.ک: وحیدیان، ۱۳۸۹: ۴۳). ازسویی‌دیگر، پس از کشفیات تورفان، جکسون و کریستن‌سن به این نتیجه رسیده‌اند که بنای اشعار مانوی بر شمارهٔ هجاهاست و در قطعات مفصل بیشتر هر مصراع شامل ۸ هجاست؛ اما مصراع‌های ۵، ۶ ، ۷ ، ۹ ، ۱۰ و ۱۱ هجایی نیز در میان قطعات مانوی دیده می‌شود (زرقانی، ۱۳۸۸: ۲۱۶). بیشتر ابیات و مصراع‌های بی‌وزنی که نگارنده در گسترهٔ تحقیق خود یافته است، از نظر عروضی در چهاربیتی‌ها، شامل ۱۱ هجای برابر است که با درنظر گرفتن هجاهای کشیده با وزن عروضی مطابق نیست؛ ولی برابری هجاها و مهم‌تر از همه به شکل موزون خواندن، این مشکل را- که گویا در آن زمان نوعی وزن استوار بوده- رفع می‌سازد.

بهار (۱۳۳۴: ۱۵) نیز بر تقلید شاعران عروضی از هجایی‌سرایان تصریح کرده است و این تحول وزنی را مربوط به طبیعت زبان می‌داند. بی‌شک منظور وی از طبیعت هم بافت موسیقی ایرانی و تحول آن بوده و هم عادات زبانی که در اعصار دگرگون شده و بر شعر تأثیر شگرف نهاده است. این نکته در حال حاضر با نگاهی به اشعار نیم‌موزون عروضی و شکسته‌وزن بازمانده از چهاربیتی‌های عامه قابل اثبات است.

حتی در دورهٔ شعر عروضی، رودکی نیز از این مسئله برکنار نبوده است. او می‌گوید: «جوانی گذشت و چیره زبانی/ طبعم گرفت میل گرانی، که مصراع اول بر وزن «مفاعیلن فاعلات فعولن» و مصراع ثانی بر وزن «مفعول فاعلات فعولن» است» (همان، ۶۵). بنابر اقوال فراوانی که موسیقی غنی ایرانی را یادآور می‌شوند و مستندات زیادی که در پیوستگی شعر و موسیقی ایرانی داشته و داریم، می‌توانیم موارد یادشده را باور کنیم (ر.ک: نفیسی، ۱۳۷۶: ۹۷).

وی همچنین تأکید دارد «عروض درنتیجهٔ موسیقی و مطابقت شعر با موزیک به‌وجود آمده و از حالت هجایی به همین واسطه به حالت عروضی ترقی کرده است» (بهار، ۱۳۳۴: ۱۷). مری بویس (۱۳۶۸: ۹۳) نیز تحول شعر انگلیسی را چنین تفسیر کرده

Archive of SID

www.SID.ir

است: «تحولی موازی و شبیه به این ... در انگلستان نیز روی داده است و آن رهاشدن شعر بی‌قافیه و بی‌قاعدهٔ انگلوساکسن کهن است که پس از فتح انگلیس به دست نورمن‌ها یکسره رها شده و به جای آن بحور قافیه‌دار فرانسوی اقتباس گردیده ... ». در تقسیم‌بندی دیگری از ژیلبر لازار، وزن شعر عامه کمّیِ نامنظم با قوافیِ منظم، یاد شده است (ر.ک: طبیب‌زاده، ۱۳۸۲: ۲۶).

در نمونه‌ای از شهر تایباد می‌خوانیم: «خداوندا مرا کن موی لیلا/ زنم حلقه به دور روی لیلا// خداوندا مرا کن گلهٔ سرخ/ بخورُم تِی بغلِ شوی لیلا» (مودودی، ۱۳۸۴: ۳۶). وزن مصراع آخر این چهاربیتی چنین است: ∪∪ – – /– ∪∪– – / ∪ – – ؛ آن هم با استفاده از اختیار شاعری در هجای هفتم و نهم که کسرهٔ اضافه را هجای بلند شمرده‌ایم. حاصل این وزن فعلاتن فعلاتن فعولن است نه وزن رایج بیشتر چاربیتی‌ها، یعنی مفاعیلن مفاعیلن فعولن؛ اما تعداد هجاهای آن صرف‌نظر از کوتاهی و بلندی با وزن دوبیتی یا چاربیتی برابر است.

در نمونه‌ای از چاربیتی نیشابور، اختلاف فاحش وزنی را فقط می‌توان با شمارش هجاها حل کرد: «صنم بر دختر قاضی کشمیر/ که مرغان هوا را می‌زنه تیر// صنم سیم‌کار، صنم گل‌کارِ گل‌رو/ که هر ساله کنه یادِ به ای کوه» (خزاعی، ۱۳۸۵: ۵۳). در مصراع سوم فقط شمار هجاها یازده تاست؛ یعنی برابر با دیگر هجاهای این چاربیتی که در میانهٔ افسانه‌ای به نام هارف (عارف) آمده است، لیکن به هیچ شکلی وزن معمول چاربیتی‌های رایج را ندارد. اگر هریک از هجاهای کشیدهٔ سوم و چهارم را در مصراع سوم، یک واحد هجا به‌شمار آوریم، برابر است با هجاهای دیگر مصراع‌ها، یعنی همان وزن «مفاعیلن مفاعیلن فعولن» (∪ – – ∪ – ∪ ∪ – – – ∪ – –). در شاهدی از تربت جام «اگر آهی زنم چینی بسوزه/ درخت هل و دارچینی بسوزه// اگر آهی دگر از دل کشم مِ/ به پایتخت مشدِ والی بسوزه» (نصیری، ۱۳۸۰: ۵۷) وزن مصراع دوم آن چنین است: ∪ – – ∪ – (– ∪) – – ∪ – . در این ابیات هجای پنجم کشیده و هجای چهارم به جای بلند، کوتاه است؛ اما در شمارش باز هم یازده هجای برابر در مصراع‌ها وجود دارد. در مصراع آخر هم اختلاف وزنی را با شمارش تعداد هجاها می‌توان توجیه

Archive of SID

www.SID.ir

کرد. با این اوصاف باز هم در خوانش این اشعار با آواز و همراهی موسیقی هرگز مشکلی از نظر وزنی در آن حس نمی‌شود.

فارابی نیز در ***جوامع‌الشعر*** بدین نکته تصریح کرده است که «بعضی از امم نغمه‌هایی را که شعر بدان ملحون کنند جزو شعر قرار دهند، درست به‌مانند بعضی از حروف آن تا بدانجا که اگر کلمات برون‌لحن پیدا شود، وزن آن از میان رفته است» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۴: ۴۸۱).

همان‌گونه که ملک‌الشعرا بهار (۱۳۳۴: ۶۶) به‌درستی اشاره کرده است:

> از مختصات سبک قدیم سکته است. باید دانست که در اشعار هجایی قبل از اسلام و اشعار هجایی که امروز در دنیا معمول است در میان یک شعر توقف و سکوتی باید دست بدهد، مثل اینکه بین ابیات اشعار ما به واسطهٔ فاصلهٔ دو مصراع سکوتی موجود است. تصور می‌شود سکته‌های متداول قدیم یعنی سکته‌های دورهٔ شعر هجایی در مصراع‌های شعر عروضی نیز باقی مانده است و ایرانیان بدان معتاد بوده‌اند.

امروزه نیز در شواهد بسیاری این نکته در میان اشعار چاربیتی‌ها هست، برای نمونه در ابیات «هارف هارف پیاله را نوش مکن/ در پای پیاله خواب خرگوش مکن// خود دانی که دشمنان خود بسیاره/ از کرد عمارت فراموش مکن» (خزاعی، ۱۳۸۵: ۸۴)، در مصراع اول بین هارف و پیاله، در مصراع سوم بعد از دشمنان و در مصراع آخر بعد از عمارت سکته‌هایی محسوس هست که البته بهار تأکید داشته است در خوانش و با آواز باید این سکته‌ها حذف شوند که چنین نیز هست و هیچ خواننده‌ای محلی در خوانش چنین ابیاتی سکته ندارد.

در شاهد دیگری «کجک آمد و ابرو را پناه کرد/ کدو ظالم مرا از تو جدا کرد// کدو ظالم کدوخانه خرابِ/ بُبُرد تور (تو را) روزگارِ مِر سیا کرد» (مودودی، ۱۳۸۴: ۴۴). در مصراع چهارم بعد از حرف «ر» در واژهٔ «تور» سکته کاملاً مشهود است.

۲-۲-۴. شکستگی‌های وزنی محصول دورهٔ دگردیسی

با دقت در شکستگی‌های وزنی مشهود در برخی از چاربیتی‌ها که نزدیک ۳۰٪ از آن‌ها را دربر می‌گیرد، می‌توان ردپای دگردیسی شعر هجایی را تا مرز عروضی‌شدن در

Archive of SID

www.SID.ir

چاربیتی‌ها پیدا کرد. در شواهدی از بیرجند با مشاهدهٔ این شکستگی‌های نامعمول به‌جز مسئلهٔ نوع خوانش، به هجایی‌بودن و تحول وزن می‌رسیم. «نماشوم شلغمُ وَربار کَردا/ دزیرِ دیگ شاخ کردم سیخِ ننا// چه تُپّاتپٌ می‌زد کیف کردم/ قلیف قل‌قل مزَه تا صُبِ بَبا»[۵] (ناصح، ۱۳۷۳: ۱۳). این شکستگی وزن به‌ویژه در مصراع دوم کاملاً پیداست؛ زیرا دست‌کم دو هجای کشیدهٔ دیگ و شاخ هر کدام، یک واحد هجا هستند و مهم‌تر اینکه در خواندن آن باید نکات زیر رعایت شود:

۱. تندخوانی در همان کلمه‌های «دیگ» و «شاخ» برای جلوگیری از کشش بی‌هنگام وزنی؛

۲. کشیدن دو هجای کلمهٔ «ننا» (نعناع) در مصراع دوم؛

۳. کشیده‌خوانی کسرهٔ کلمهٔ «صب» در مصراع چهارم و دو هجای کلمهٔ «بَبا» (بابا).

این شعر که بیشتر اهمیت آوایی دارد و حتی از واج آواهایی مثل «تپاتپ» و «قل قل» در آن یاد شده، شاهدی جدی بر اهمیت موسیقی در این‌گونه اشعار عامه و تفکیک‌ناپذیری موسیقی، چه آوازی و چه سازی، از آن‌هاست.

۳-۴. ساختار تکراری چهاربیتی‌ها

از آنجا که سرودن شعر شفاهی به‌ویژه چهاربیتی بر مجموعه‌ای از تکرارها استوار است، پدیدهٔ مووانس را یادآور می‌شویم. پل زومثور در بحث مبسوطی که دربارهٔ سنت‌های ادبی اروپای قرون وسطا دارد، از پدیدهٔ مووانس نام می‌برد. وی مووانس را پدیده‌ای توصیف می‌کند که در آن هربار از روی متنی نسخه‌برداری می‌شود، عمل سرودن دوباره انجام می‌گیرد (دیویدسن، ۱۳۷۸: ۴۰). در ادامه یادآور خواهیم شد که بیشتر چهاربیتی‌ها از روی یکدیگر سروده شده‌اند و در وزن و واژگان و عواطف دچار تکرار هستند. چنان‌که اگر بخواهیم تمامی چهاربیتی‌های مکتوب خراسان را مقایسه کنیم– که نگارنده دربارهٔ بیشتر آن‌ها این کار را انجام داده است– هم به ساختار نسبتاً مشخصی در آن‌ها می‌رسیم و هم شباهت شگفت‌انگیز آن‌ها ما را وسوسه می‌کند تا بر این باور باشیم که چهاربیتی‌های کهن نیز از نظر افزونی مداوم به سرنوشت رباعیات خیام دچار شده‌اند.

Archive of SID

www.SID.ir

روث فینگن نیز از قول پری می‌گوید: «[شاعر] هنگام سرودن شعر فقط عباراتی را که نیاز دارد و غالباً شنیده یا خود به‌کار گرفته است با هم جور می‌کند؛ عباراتی که بر اساس یک نظام فکری ثابت به طور طبیعی جمله و بیت را می‌سازد» (همان، ۷۵).

در این قسمت به اقسام و اشکال تکرار در این گونه شعرها اشاره می‌کنیم:

الف) تکرار در سه مصراع:

تو در بالای بُمب مو روی زمینم — تو نارنجِ طلا مو در کمینم
تو نارنج طِلا یا سیب نِیم‌رس — خداوندا به فریاد دلم رس

****

سیَه‌مو مَلَهٔ بالا سیه‌مو — سیه‌مو خوش قدوبالا سیه‌مو
سیه‌مو را به چشمِ بد نبینن — سیه‌مو خوشکل و زیبا سه‌مو

****

خداوندا خداوند جهانی — خداوند زمین و آسمانی
خداوندا تو پیران را بیامرز — جوانان را به کام دل رسانی

(خوشدل، ۱۳۵۷: ۲۴۷–۲۵۰)

ب) تکرار در مصراع دوم و چهارم:

خودم اینجا دل و جانم د شهره — گل نیلوفرم از مو د قهره
گل نیلوفر و نارنج خوشبو — عسل در پیش مو مانند زهره

****

خدایا عاشق زارم تو کردی — چمندِ گل بوُدُم خارُم تو کردی
چمندِ گُل بوُدُم در باغِ شاهی — به خاک کوچه پامالم تو کردی

(همان، ۲۴۳)

ج) تکرار در مصراع دوم و سوم:

قلم را سر کنن از استخوانم — مرکب گیرن از رگ‌های جانم
مرکب گیرن و نامه نویسن — برای دلبر شیرین‌زبانم

****

Archive of SID

www.SID.ir

نماز شم ز غوریان بار کردم — دوازده لوک را افسار کردم
دوازده لوک را افسار چرمی — بکش ساربان که میل یار کردم
(نصیری، ۱۳۸۰: ۵۵)

د) تکرار در مصراع اول و سوم:

اگر دلبر مِرَه خواهه غمِ نیست — که دردِ عاشقی درد کمِ نیست
اگر دلبر مره خواهه به پیری — وگرنه در جوونی‌ها غمِ نیست
(ناصح، ۱۳۷۳: ۴۱)

دو تا یارم که هر دو بی‌نظیرم — به چارباغ مزار منزل بگیرم
دو تا یارم که داغ هم نبینم — به شادی بگذرانم غم نبینم
(نصیری، ۱۳۸۰: ۵۷)

ه) تکرار ساختار:

پریزاد و پریزاد و پریزاد — که کاشکی مادرم مرِ نمی‌زاد
که مادر زاد و شیر محنتم داد — بزرگ کرد و به دست دشمنم داد

****

الا باد و الا باد و الا باد — سلام من بر ور شاخ شمشاد
بگو دلبر سلامت می‌رسانه — امان از بوسه‌های کنج ساواد
(ناصح، ۱۳۷۳: ۸۲–۸۳)

و) تکرار و شباهت اشعار در مناطق جغرافیایی دور و نزدیک: این نمونه از تکرارها که حاصل سفر سینه‌به‌سینهٔ اشعار بر زبان و دهان گوسان‌ها و مردم مهاجر و چوپانان است، بسیار زیاد و درازدامن است، به‌گونه‌ای که بحث مستقل و صفحات فراوانی می‌طلبد؛ لیکن برای اختصار و استدلال به چند نمونه اشاره می‌کنیم تا دانسته شود که ریشه و مبنای این گونهٔ شعر محلی و بومی به تاریخ و فرهنگ و سنن مشترک مردم در هر شهر و دیار بازمی‌گردد. شگفت اینکه در افغانستان و تاجیکستان هم با توجه به منابع موجود این شباهت و تکرار باورکردنی نیست؛ به‌گونه‌ای که گاه گمان می‌شود

Archive of SID

www.SID.ir

دفاتر و کتب حاوی این ابیات از روی یکدیگر- با اختلاف‌های اندکی حاصلِ اشتباه نساخان یا شنوندگان و ناقلان- نسخه‌برداری شده‌اند.

شواهد از منطقهٔ تربت جام:

الا بابا مرا بیست‌ساله کردی مرا از شهر خود آواره کردی
م که فرزند نااهلی نبودم چرا وصلت خِدِی بیگانه کردی

(نصیری، ۱۳۸۰: ۸۳)

شواهد از شهر تایباد در فاصلهٔ ۴۵ کیلومتری تربت جام:

الا بابا مرا بیست‌ساله کردی چرا از منزلت آواره کردی
مِ که فرزند نااهلی نبودم چرا وصلت خدی بیگانه کردی

(مودودی، ۱۳۸۴: ۱۱۱)

ز) تکرار مصراع ثابت در ساختار چهاربیتی‌ها:

این‌گونه تکرار حاصل دو فرض تواند بود؛ نخست ساختار اولیهٔ سه‌مصراعی یا سه‌خشتی بودن این گونه شعر که پیش‌تر در سخن بهار هم اشاره‌ای به آن شد. دوم، ضعف گوینده یا سرایندهٔ محلی از فراهم‌آوردن چهار مصراع با واژگان غیرتکراری. البته در این پژوهش قصد اثبات هیچ‌یک از این دو فرض را نداریم و آن را به بحثی دیگر وامی‌نهیم؛ اما ذکر شواهدی اندک را لازم می‌دانیم:

سر راهو دوراهی خواهد افتاد میون ما جدایی خواهد افتاد
شما مردم نمی‌دونن بدونن که دلبر وا گدایی خواهد افتاد

(ناصح، ۱۳۷۳: ۷۶)

نماز شوم که پای مو نشو کرد رفیق مهربونم آتشو کرد
همه مردم نمی‌دونن بدونن بری یار دگری گفت‌وگو کرد

(همان، ۱۰۶)

این شکل تکرار مصراع، در تمام شهرهای نام‌برده در این نوشتار وجود دارد.

Archive of SID

www.SID.ir

۴-۴. حوزهٔ عاطفه و احساس در چهاربیتی‌ها

در اشعار محلی یا دوبیتی و چهاربیتی بیشتر سه گونهٔ احساس یا عاطفه آشکار است: آرزوهای جسمانی، غم هجران، و دعا برای سلامت معشوق؛ بنابراین شایسته است اگر چاربیتی‌ها را «شعر معشوق» بنامیم؛ زیرا هرچه هست در این آوازهایِ همراه با موسیقی، حال و هوای عشق و هوس و تمنای دیدار و وصال است و گاه شکایت از غم هجران و به‌ندرت نفرین و دشنام به رقیب و درنهایت، دعا برای سلامتی و شادابی و بی‌غمی معشوق. تفاوت جدی این گونه عواطف با عواطفِ اشعار عاشقانهٔ سبک عراقی، در عریان و بی‌پرده‌بودنشان است؛ زیرا گویندگان این قسم اشعار، مردم عادی و شاید بیشتر چوپانان و جوانان بوده‌اند که از فرط اشتیاقِ دیدار محبوب، هرچه در دل داشته‌اند بی‌پیرایه برزبان آورده‌اند. از این منظر، شباهت قابل تأملی بین این اشعار و اشعار سبک خراسانی هم هست، خاصه اینکه گسترهٔ جغرافیایی این اشعار هم در نگاهی کلی، خراسان بزرگ است. پس با ذکر شواهدی هر یک از سه گونهٔ عنصر عاطفه یا احساس را در این اشعار بازگو می‌کنیم.

الف) آرزوهای جسمانی:

درو زار و درو زار و درو زار — م چشمک می‌زنم تو خوشه وردار
الهی بشکنه مِنگالِ سالار — بمانم ما و گلجان و درو زار

(نصیری، ۱۳۷۹: ۱۸۶)

نی قلیان ستم کرده خدایا — لب یار مرا بوسیده تنها
چه بودی من نی قلیان بودی — شب و روز بم لب و دندان جانا

(مودودی، ۱۳۸۴: ۳۸)

وری راه می‌روی م مونده می‌شم — نگا ور مو مَکو شرمنده می‌شم
نگاه ور مِ مَکو پَن بوس به مو ده — که از هر بوس از نو زنده می‌شم

(ناصح، ۱۳۷۷: ۲۸۴)

ب) غم هجران: این بخش از عواطف بسامد بالایی در شعر محلی دارد. شاید از مهم‌ترین دلایل آن بتوان به سنت‌های سخت‌گیرانهٔ ازدواج در خراسان قدیم– و حتی

Archive of SID

www.SID.ir

برخی مناطق روستایی کنونی آن- اشاره کرد. عامل دیگر مشکلات مالی و ضعف شدید اقتصادی است که بیشتر گریبان‌گیر مردم روستاها و مناطق دورافتاده در این استان پهناور شده است. بالطبع، نبود تمکن مالی عاملی جدی برای تحقق‌نیافتن آرزوهای عشاق بوده و سبب سوزوگداز و سرودن این اشعار نغز را فراهم آورده است. اینک شواهدی از این احساس شاعرانه و عاشقانه در سخن سرایندگان محلی را ذکر می‌کنیم:

غم آماد و غم آماد و غم آماد — چطو غم بود که بالای هم آماد
دوچشمم کور شد از چش‌به‌رایی — چره دلبر ملاقاتم نیاماد

(ضبط در روستای تیمنکِ تربت جام)

وای به لب خال خدایی داری دلبر — آخ به گردن طوق مایی (ماهی) داری دلبر
وای به خون دل بکردوم آشنایی — ای چرا میل جدایی داری دلبر؟

(همان، ضبط ۱۳۸۷)

واژگان منفرد اول مصراع‌ها (آخ، وای، و ای) بیشتر پُرکنندهٔ خلأ موسیقایی هنگام خوانش اشعار با آواز است.

ج) دعا و نفرین: این بخش از عواطف نیز در اشعار محلی بسیار غلیظ است، چنان‌که گاه عاشقِ بی‌مبالات تمنا و آرزوی مرگ شوهر معشوق خود را نیز دارد.

دلم چون سیم تار امشو صدا کرد — صدا از دست چیشمان سیا کرد
امیدوارم که روز خوش نبینه — همو که مان و تور از هم جدا کرد

(مودودی، ۱۳۸۴: ۴۴)

بزن نی را که غم داره دل مو — بزن نی را که دوره منزل مو
بزن نی را مقام نی مگردان — که تا بیرون کنی دود از دل مو

(خوشدل، ۱۳۷۵: ۲۵۳)

تو که رفتی دعا می‌کردم ای گل — به حق تو دعا می‌کردم ای گل
ندونستم از ای روز جدایی — اگر نه جو فدا می‌کردم ای گل

(ناصح، ۱۳۷۷: ۱۰۳)

Archive of SID

www.SID.ir

۵-۴. ویژگی‌های زبانی چاربیتی‌ها

«وضعیت زبانی دهه‌های آغازین اسلامی بدین‌ترتیب است: زبان پهلوی در نوشتار، دری در گفتار و عربی به‌مثابهٔ زبان دین در صحنه حضور جدی دارند» (زرقانی، ۱۳۸۸: ۲۴۲). در شعر عامه، به‌خصوص چهاربیتی‌ها هم همین وضع کاملاً مشهود است؛ چنان‌که در این گونه شعر شفاهی- که بیشتر سرودهٔ مردم عادی و کم‌سواد یا بی‌سواد است- زبان دری غالب است و اگر در نمونه‌های متأخرتر اثری از نفوذ واژگان عربی می‌بینیم به‌سبب تحولات زبانی و اثر دینی این زبان است؛ اما آنچه در این گفتار می‌توان بدان پرداخت بدین شرح است:

الف) واژگان تکراری در آغاز هر چهاربیتی:

نگارا و نگارا و نگارا خدی دلبر برم پای مزارا
خدی دلبر برم دست به گردن مراد مار (مارا) بده پروردگارا

(مودودی، ۱۳۸۴: ۳۵)

الا باد و الا باد و الا باد سلام من رسان بر شاخ شمشاد
بگو دلبر سلامت می‌رسانه امان از بوسه‌های کنج لبهات

(همان، ۴۴)

ب) استفاده از «که» آغازین بدون وجود جملهٔ ربطی یا وابسته:

که *تیباد خرابه مفلسم کرد طلا بودم برابر با مسم کرد*
مسلمانا قبای نو بپوشن قبای کهنه خوار مجلسم کرد

(همان، ۴۵)

که *دلبر بددماغم کردی آخر به زندان کنج باغم کردی آخر*
گرفتی شیره‌ای از مغز جانم مثال دنبه داغم کردی آخر

(همان، ۴)

که تنباکوی تلخ شیرین نمی‌شه (همان، ۱۰۲)
که هر چه می‌گویم گفته نمی‌شه (همانجا)
که هر که سبزه‌ای داره علایه (همان، ۱۰۶).

Archive of SID

www.SID.ir

نکته قابل تأمل در این ساختار نیز همانند شواهد قبلی و بعدی که خواهد آمد، این است که بیشتر این نمونه‌ها ساخت و واژگان مشابه و تکراری دارند؛ چنان‌که فرض کلی ما را مبنی بر ساختار بسیار محدود چهاربیتی‌ها در ایران‌زمین و حتی ایران و یا خراسان قدیم؛ ازجمله افغانستان و تاجیکستان تاحدی به‌اثبات می‌رسد. البته چگونگی ساختارهای پایه‌ای را در پژوهشی دیگر بررسی خواهیم کرد و در این گفتار به این اشاره بسنده می‌کنیم.

ج) بسامد بالای صوت «الا» برای هشدار یا تشویق در آغاز مصراع اول:

الا دختر نمی‌شناسی خدا را (همان، ۳۶)

الا دختر به قربون صدایت (همان، ۴۳)

الا باد صبای صبح دلگیر (همان، ۵۵)

الا مادر بده یک آب خوردن (همان، ۷۷)

الا دختر تو دخت خالهٔ من (همان، ۸۸)

الا دختر قدیفه بم سر تو (همان،۹۰)

د) بسامد بالای واژه‌های منادا و کلمات ندا در آغاز مصراع اول همانند:

خداوندا! مرا کن موی لیلا (همان، ۳۶)

مسلمانا که تیباد جای ما نیست (همان،۴۰)

خدایا صبرم از ایوب بگذشت (همان، ۴۱)

مسلمانا دلم از زمزم افتاد (همان، ۴۴)

مسلمانا سه درد آمد به یک‌بار (همان، ۵۲)

خداوندا دلم شیدایه امروز (همان، ۵۶)

خداوندا مرا کن ابر باران (همان، ۷۷)

خداوندا مرا مرغ هوا کن (همان، ۷۸)

رسول‌الله منم از امت تو (همان،۹۰)

مسلمانا نمی‌دانم چه وقته (همان، ۹۲)

Archive of SID

www.SID.ir

مسلمانا دلم دردِ گریفته (همان، ۹۳)

مسلمانا دلم از شار مونده (همان، ۹۴)

این نمونه‌ها به‌عمد با صفحات پی‌درپی ذکر شد تا دانسته شود که در یک مجموعهٔ بسیار مختصر از ادبیات شفاهی یک شهرستان چه اندازه بسامد این گونه ساختارهای زبانی فراوان است. بدیهی است از آوردن تمام یا بخش زیادی از موارد به‌سبب اختصار خودداری شده است.

ه) استفادهٔ بسیار از جمله‌های شرطی با حرف شرط «اگر»:

اگر مُردم ببرن هر دوتای مار (همان، ۳۷)

اگر یار مرا دیدی به خلوت (همان، ۴۲)

اگر یار قدیمی ر آورم یاد (همان، ۴۴)

اگر باد صبا پیدا نمی‌شد (همان، ۴۷)

اگر مُردم سیه‌چشم وفادار (همان،۵۰)

اگر یادت کنم دیوانه گردم (همان، ۶۳)

اگر دنیا ندارم غم ندارم (همان، ۶۷)

و) تخفیف واژه‌ها:

رفیق روزگارونم مدآقا (محمدآقا) بوه (بود) نور دو چشمونم مدآقا

به غیر از تو به کس مو دل نبندم بده (بوده) هم جو (جون) و جانونم مدآقا

(ناصح، ۱۳۷۳: ۵-۶)

سه پن (پن) روزه که یارم نیس (نیست) خدایا مگر آهو شده رفته به صحرا

بگشتم کوه و صحرا ر (را) ندیدم یقی (یقین) ماهی شده رفته به دریا

(همانجا)

کجک آمد و ابرو را پناه کرد کدو (کدوم) ظالم مرا از تو جدا کرد

کدو ظالم کدو خانه خرابِ ببرد تو ر (تو را) روزگارِ مر (مرا) سیا کرد

(مودودی، ۱۳۸۴: ۴۴)

Archive of SID

www.SID.ir

ز) کسرهٔ بدل از یای نکره:

به غربت می‌روی بنگر هوا را — به امید کسِ (کسی) مگذار تو ما را
به امید کسِ (کسی) مِ (من) دل نبستم — به بالا سر خدا می‌پایه ما را

(ناصح، ۱۳۷۳: ۵)

۶-۴. قافیه و ردیف در چهاربیتی‌ها

الف) بی‌نظمی در قافیه

الا دختر تو رنگ لاله داری — طناب بر گردن گوساله داری
طناب از گردن گوساله بردار — چه منت بر من بیچاره داری

(نصیری، ۱۳۸۰: ۸۷)

همین چاربیتی با شکلی اندک متفاوت در تایباد این‌گونه ضبط شده است:

الا دختر که رنگ لاله داری — طنوبم گردن گوساله داری
طنو از گردن گوساله وردار — تو خود مست و مرا دیوانه داری

(مودودی، ۱۳۸۴: ۱۱۳)

چنان‌که دیدیم قافیهٔ مصراع چهارمِ هر دو نمونه با دو مصراع اول و دوم سازگار نیست. گذشته از این موارد، شواهد فراوانی از نبود قافیه در چهاربیتی‌ها هست که به برخی از آن‌ها اشاره می‌کنیم:

ب) نمونه‌های بی‌قافیه:

عجب قندم به قل افتاده امشو — عجب بختم بلند افتاده امشو
هم زلفای سیاه حلقه واری — به گردنم کمند افتاده امشو

(نصیری، ۱۳۷۹: ۵۶)

در مصراع اول و دوم واژه‌های قل (یا غلت: به معنای تحریر دادن به صدا) و بلند، هم‌قافیه شده‌اند که تنها موسیقی شنیداری نسبتاً نزدیکی دارند؛ حال آنکه نمی‌توانند قافیه شمرده شوند. درعوض، در مصراع آخر کمند با بلند، درست قافیه شده است. این شواهد و نمونه‌هایی از این قبیل که بسامد بالایی در شواهد محلی مکتوب و ضبط‌شده

Archive of SID

www.SID.ir

دارند، ثابت می‌کنند که قافیه به شکل اشعار کلاسیک در چهاربیتی‌ها وجود نداشته و اگر هم بوده بیشتر سماعی است.

از آنجا که چهاربیتی دراساس نوعی شعر شفاهی، و بر آواز و همراهی موسیقی سازی مبتنی بوده است، می‌توان گفت که نیاز چندانی هم به قافیه نداشته است؛ زیرا قافیه جدا از وزن‌افزایی و تداعی واژگانی و مضمونی، در نوشتار اهمیت جدی داشته و دارد. خواننده و راوی این نوع شعر کمبود وزن را با آواز و ساز برطرف می‌ساخته و از سویی هم به نوشتار اتکایی نداشته است. درعوض، به‌سبب تأکید موسیقایی آخر هر مصراع- که بیشتر با مکثی اجباری همراه است- از ردیف به جای قافیه استفاده می‌کرده‌اند، آن هم برای تداعی و همخوانی تکرار آهنگ با آخر هر تکه از شعر.

نمونه‌ها:

الا دختر شدم دیوانهٔ تو نِسَخ کردم نیایوم خونهٔ تو
نسخ کردم نیایوم روی پوزه که پوزه روبه‌روی خونهٔ تو

(میهن‌دوست، ۱۳۸۰: ۲۷)

به غربت می‌روی بنگر هوا را به امید کسِ مگذار تو ما را
به امید کسِ م دل نبستُم به بالاسر خدا می‌پایه ما را

(ناصح، ۱۳۷۳: ۵)

ج) قافیه‌های سماعی:

چنان‌که در شواهد بالا هم اشاره شد، بیشتر چهاربیتی‌ها قافیهٔ سماعی دارند؛ زیرا شاعر یا خواننده نیازی به نوشتن نداشته است. ازسویی، در گوش شنونده هم تلفظ نزدیک به هم حروف، حکم قافیهٔ امروزی را داشته است.

منم باقر نامم هست نظامی به دلبر می‌دهم خط غلامی
همه دارن غلام زرخریدِ خودم هستم غلامت یار جانی

(خزاعی، ۱۳۸۵: ۱۱۱)

در مصراع آخر جانی با غلامی و نظامی قافیه شده است.

Archive of SID

www.SID.ir

گل مه قوّت جانم تو بودی — به ای زودی دلم از دست بردی
مخور غصه مخور غم دختر عامو — به شیراز می‌روم ورگشته زودی

(همان، ۱۱۲)

واژه‌های بودی، بردی و زودی، بدون احتساب واج الحاقی‌شان بود، برد و زود هستند که به ضرورت موسیقی قافیه شده‌اند.

هلا باقر مثالت در چمن نیست — به شکل روی تو گل در چمن نیست
صدوپنجاه سوار بختیاری — یکی مانند باقر در حرم نیست

(همان، ۱۳)

حرم با چمن قافیه شده، ضمن اینکه به‌ضرورت ردیف در مصراعِ اول و دوم به جای قافیه نشسته است.

می‌دانیم که «قافیه قبل از اسلام متداول نبود در هجا، همانطور که حالا شعرای انگلستان مقید به قافیه نیستند و این قبیل شعر را شعر سفید می‌نامند» (بهار، ۱۳۳۴: ۱۳). همچنین «به گفتهٔ مرحوم بهار بعضی شعرها (پیش از اسلام) بی‌قافیه بوده، مثل خسروانی‌ها و بعضی دارای قافیه مانند اورامن‌ها ... » (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۴: ۱۱۲).

نتیجه‌گیری

چهاربیتی‌ها ادامهٔ همان سنت کهن شعر شفاهی قبل از اسلام هستند؛ زیرا ساختاری کهن و مشابه اشعار اولیه، همچون سه‌خشتی‌ها و فهلویات را دارند و در وزن و قافیه نیز نیای کهن خود را به‌یاد می‌آورند؛ یعنی با نظر به شکستگی‌های وزنی و بی‌وزنی‌های عروضی، هم تا حد زیادی به شعر هجایی نزدیک‌اند و هم در بیشتر موارد تابع قافیهٔ شعر عروضی ازقبیل دوبیتی و رباعی امروزه نیستند و همچنان پیوستگی و وابستگی جدی خود با موسیقی را حفظ کرده‌اند.

این اشعار ساختاری ساده و مضامینی بیشتر عاطفی دارند. از آنجا که چهاربیتی‌ها سخت به موسیقی سازی و آوازی متکی هستند، شکستگی‌های وزنی عروضی در آن‌ها مشهود نیست. خواست‌ها و عواطف مشابه مردم به‌ویژه در مناطق روستایی خراسان نیز

Archive of SID

www.SID.ir

موجب مشابهت جدی چهاربیتی‌های آنان در هر شهر و روستا شده است؛ به‌گونه‌ای که یک چهاربیتی گاه با تفاوت یک نام (بیشتر نام‌های معاشیق محلی و مناطق سکونت ایشان) در مناطق مختلف یاد و خوانده می‌شود و خوانندگان محلی نیز آن را متعلق به دیار خود می‌دانند.

وزن عروضی بیشتر چهاربیتی‌ها از اوزان دوبیتی‌ها و رباعیات کلاسیک فارسی متأثر است، ضمن اینکه پاره‌ای از شواهد شعر کلاسیک (خاصه دوبیتی‌های باباطاهر) در گذر ایام با تغییر شکل مختصر به حوزهٔ چهاربیتی‌ها راه یافته‌اند. فراوانی این اشعار در مناطق روستایی مختلف خراسان محصول تداوم سنت شفاهی‌سرایی در بین خنیاگران محلی است؛ به‌گونه‌ای که از دیرباز تاکنون عشاق محلیِ گمنام بر پایهٔ این سنت اشعار خود را سروده و به آواز خوانده و رواج داده‌اند.

پی‌نوشت‌ها

۱. نگارنده در حضور استاد درپور از مشهورترین خنیاگران جام این نکته را به عینه دانسته است. ایشان پس از ساعتی پیوسته‌خواندن اشعار محلی، دست از نواختن کشیدند. حتی بیتی را که نگارنده در اثر تندخوانی درنیافته بود، نتوانستند کامل کنند و ابراز داشتند: بگذار بنوازم تا یادم بیاید چه خوانده‌ام! البته این نکته را برخی دیگر از خنیاگران، به حال خوانندهٔ محلی مربوط دانسته‌اند؛ یعنی با نواختن ساز، دوتار، حس آواز خواندن بهتر بدان‌ها دست می‌دهد و حافظه‌شان نیز بیشتر و تواناتر عمل می‌کند.

۲. اگرچه نمی‌توان چهاربیتی‌های مذکور را به شخصی نسبت داد و بیشتر خوانندگان هم این را باور دارند؛ لیکن برخی از ابیاتِ برساخته بر مبنای همان سنت قدیمی و با استفاده از همان مصالح را نگارنده یافته است که خنیاگران آن‌ها را مربوط به شاعرانی محلی و البته درگذشته می‌دانند، همانند عبدالصمد، نریمان، دادعلی و قاضی جلال‌الدین سلجوقی که شخص اخیر شهرت بیشتر داشته و برخی از اشعارش به کوشش فرزندان وی در مجلدی به نام ***منظومهٔ جلالی*** به‌چاپ رسیده است. این اشعار شامل غزل، قصیده، ترجیع‌بند، رباعی و دوبیتی است و لطف و شیرینی به‌خصوصی دارد (ر.ک: منظومهٔ جلالی، حبیب الله شاهینی، ۱۳۷۱، مشهد: بی‌نا).

3. paul zumthor

Archive of SID

www.SID.ir

4. mouvance

۵. برگردان: غروب شلغم‌ها را بار گذاشتم. در زیر دیگ شاخهٔ نعناع نهادم. چقدر تپاتپ صدا می‌کرد، کیف کردم. قابلمهٔ بزرگ قل قل می‌زد تا صبح، بابا! (بابا در اینجا صوت تعجب و شگفتی است).

منابع

- احمد پناهی سمنانی، محمد (۱۳۸۳). ***ترانه و ترانه‌سرایی در ایران***. تهران: سروش.
- اخوان ثالث، مهدی (۱۳۶۹). ***بدایع و بدعت‌ها و عطا و لقای نیما یوشیج***. چ ۲. تهران: بزرگمهر.
- بهار، محمدتقی (۱۳۳۴). ***تاریخ تطور شعر فارسی***. به کوشش تقی بینش. مشهد: بی‌نا.
- بویس، مری و جورج فارمر (۱۳۶۸). ***دو گفتار دربارهٔ خنیاگری و موسیقی ایران***. ترجمهٔ بهزاد باشی. تهران: آگاه.
- تمیم‌داری، احمد (۱۳۹۰). ***فرهنگ عامه***. تهران: مهکامه.
- خزاعی، حمیدرضا (۱۳۸۵). ***افسانه‌شعرها***. مشهد: ماه‌جان.
- خوشدل، محمدرضا (۱۳۷۵). ***ادبیات شفاهی روستاهای تربت حیدریه***. مشهد: خاتم.
- دانایی برومند، مریم (۱۳۷۶). ***نوشته‌های فراموش‌شدهٔ صادق هدایت***. تهران: نگاه.
- دیویدسن، الگا (۱۳۷۸). ***شاعر و پهلوان در شاهنامه***. ترجمهٔ فرهاد عطایی. تهران: تاریخ ایران.
- زرقانی، سیدمهدی (۱۳۸۸). ***تاریخ ادبی ایران و قلمرو زبان فارسی***. تهران: سخن.
- ---------- (۱۳۹۰). ***بوطیقای کلاسیک؛ بررسی تحلیلی انتقادی نظریهٔ شعر در منابع فلسفی***. تهران: سخن.
- سیپک، ییری (۱۳۸۴). ***ادبیات فولکلوریک ایران***. ترجمهٔ محمد اخگری. چ ۱. تهران: سروش.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۴). ***موسیقی شعر***. چ ۸. تهران: آگاه.
- طبیب‌زاده، امید (۱۳۹۰). «وزن شعر فارسی از دیروز تا امروز». ***مجموعه مقالات اولین هم‌اندیشی شعر فارسی و زبان‌شناسی***. تهران: فرهنگستان زبان و ادب فارسی.

Archive of SID

www.SID.ir

- فاضل، علی (۱۳۸۷). **مقدمه و تصحیح** *روضة‌المذنبین و جنة‌المشتاقین*. ابونصر احمد جام نامقی. چ ۳. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
- ---------- (۱۳۸۷). **مقدمه و تصحیح** ***مفتاح‌النجات***. ابونصر احمد جام نامقی. چ ۳. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
- مودودی، محمدناصر و زهرا تیموری (۱۳۸۴). ***گزیده‌ای از ادبیات شفاهی تایباد***. مشهد: ماه‌جان.
- میهن‌دوست، محسن (۱۳۸۰). ***کله‌فریاد؛ ترانه‌هایی از خراسان***. تهران: گل‌آذین.
- ناصح، محمدمهدی (۱۳۷۳). ***شعر دلبر؛ دوبیتی‌های عامه بیرجندی***. چ ۱. مشهد: محقق.
- ---------- (۱۳۷۷). ***دوبیتی‌های عامیانهٔ بیرجندی. دفتر دوم: شعر نگار***. چ ۱. مشهد: محقق.
- نصیری جامی، حسن (۱۳۸۰). ***ترانه‌های کهن شرقی***. مشهد: محقق.
- نفیسی، سعید (۱۳۷۶). ***دیوان رودکی سمرقندی***. بر اساس نسخهٔ براگینسکی. چ ۲. تهران: نگاه.
- وحیدیان کامیار، تقی (۱۳۹۰). ***بررسی منشأ وزن شعر فارسی***. چ ۴. مشهد: به‌نشر.

Archive of SID

www.SID.ir