

# شعر خنیایی؛ پیوند ادبی فرهنگی ایران و اندلس

علیرضا باقر<sup>۱</sup>

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

## چکیده

شعر از آغاز با وزن و ریتم آمیخته بوده است و این آمیختگی سبب شده است که برخی وزن و موسیقی را از مؤلفه‌های اصلی شعر بدانند و سخن ناموزون را هر چند 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 خواننده شدن به همراه موسیقی، آواز و دست‌افشانی سروده می‌شده است. در این نوشتار ابتدا به پیدایش زجل و موشحه در اندلس و نیز دلایل خنیایی بودن آن پرداخته‌ام و سپس ضمن بیان این که چنین شعری با تکیه بر نشانه‌های گوناگون و با توجه به نظر بسیاری از اهل تحقیق، از سنت 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 ادبیات ایران و اندلس از راه شعر خنیایی به هم گره خورده است. قرائن و شواهدی چونان حضور آهنگ‌سازان و خنیان‌گران ایرانی تبار در اندلس نیز این پیوند را تقویت می‌کند.

**کلیدواژه‌ها:** ایران، اندلس، شعر خنیایی، خنیان‌گری، مسمط، زجل، موشح

---

1. E-mail: bagheralireza45@gmail.com

## مقدمه

لازم است پیش از هر چیز مقصود خود را از «شعر خنیایی» و نیز «شعر خنیایی اندلس» آشکار سازیم. واژه «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 «خنیاکر» تبدیل شده است (بویس، ۱۳۶۹ش، ۷۶۴).

این امری روشن و پذیرفته است که به‌طور کلی و در هر زبانی، شعر با موسیقی پیوند داشته است و در مناسبت‌های گوناگون با آن همراه می‌گشته، اما معنای خنیایی بودن شعر، خاص‌تر از این مفهوم کلی 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 خنیاکری بسرایند، تفاوت بسیار دارد و مقصود از شعر خنیایی، همین شکل دوم است. از این‌رو در بسیاری از موارد، در ساختار شعر خنیایی ویژگی‌هایی است که در شعر رسمی دیده نمی‌شود؛ مهم‌ترین این ویژگی‌ها در شعرهایی که وزن کمی دارند (از جمله فارسی و عربی) عبارت است از:

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

لبی که با لبّت آمخته کردم      آمخته با لب دیگر همیشه

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

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

چرا بزام یه پسری      (مفاعیلن مفاعیلن مفعولن)

تا بشینم پشت دری      (مفاعیلن مفاعیلن مفعولن)

از در که تو بیام بگن      (مسئمتعلن مفاعیلن)

مزوری حیل‌گری جادوگری      (مفاعیلن مفاعیلن مفعولن)

۳. جواز تغییر وزن؛ مانند تصنیف:

مرغ سحر ناله سر کن      (مفاعیلن مفاعیلن مفعولن)

داغ مرا تازه تر کن (مفعول تعلقن فاعلاتن)  
 ای خدا ای فلک ای طبیعت (فاعلن فاعلن فاعلن فع)  
 شام تاریک ما را سحر کن (فاعلن فاعلن فاعلن فع)  
 (وحیدیان، ۱۳۹۰، ۵۱ - ۱۴۷)

۴. استفاده از گویش عامیانه و کاربرد واژگان به صورت شکسته و غیر فصیح که در برخی نمونه‌های بالا وجود دارد.

با توجه به آنچه گذشت، می‌توان گفت که «زجل» و «موشحه» نیز شعر خنیایی اندلس به شمار می‌روند. خنیایی بودن این گونه‌های شعری، موضوعی تقریباً پذیرفته شده و تردیدناپذیر است؛ زیرا افزون بر همراهی با ساز و آواز، همه ویژگیهای یادشده در ساختار آن وجود دارد، اما آنچه که اختلافات بسیاری را در میان پژوهشگران برانگیخته، خاستگاه چنین شعری است. از میان ادب پژوهان عرب و خاورشناسان، گروهی به اروپایی و غربی بودن منشأ آن اعتقاد دارند و گروه دیگر، منشأ آن را عربی و یا دست کم شرقی می‌دانند. من در این نوشتار ابتدا به پیدایش زجل و موشحه در اندلس و نیز دلایل خنیایی بودن آن پرداخته‌ام و سپس بحث را با چگونگی ارتباط این شعر خنیایی با سنت شعری اروپایی، عربی و فارسی پی گرفته‌ام.

### شعر خنیایی در اندلس

زجل و موشحه با تفاوتی اندک در قالب و زبان شعری، دو گونه شعر خنیایی در اندلس به شمار می‌روند و در این که کدام یک بر دیگری تقدم داشته است و نیز در این که آیا ریشه غربی داشته‌اند یا عربی، اختلاف است: گروهی پیدایش زجل را پس از رواج و گسترش موشحه در اندلس دانسته‌اند (برای نمونه، نک: ابن‌خلدون، ۱۹۸۸م، ۸۲۵/۱؛ مقرئ، ۱۹۹۷م، ۱۵/۷ و اهوایی، ۱۹۵۷م، ۲ و ۴۹-۵۲) و شماری بر این باورند که زجل پیش از موشحه پدیدار شده است (برای نمونه، نک: عباس، ۱۹۹۷م، ۱۷۷؛ ضیف، بی‌تا، ۴۵۴ و بیومی، ۱۹۸۰م، ۱۲-۱۱۱). چنین می‌نماید که نظر گروه دوم درست‌تر باشد و برپایه این نظر، زجل ابتدایی دو مصراع و یا دو بیت غیرعربی یا عامیانه بوده است که متأثر از ادبیات فولکلور اندلس و البته با عروض خلیلی سروده شده است. چنین زجلی

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 دوری و فصیح که خَرجه‌های عامیانه و یا غیرعربی را از همان زجلهای رایج گرفت. البته گرایش مردم کوچه‌وبازار به لطافت‌های زبان ساده و عامیانهٔ زجل، سبب شد که زجل 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 زجل خوانی و دیگر انواع غنا مشغول‌اند باید کار خود را تعطیل کنند، اما اگر در ترانه‌های خود مردم را به حج 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 جزئیات را نادیده می‌گیرم.

زجل با بهره‌گیری از عوامل محلّی و محیطی اندلس و نیز با ایجاد دگرگونی‌هایی در نظام عروض و قافیة سنتی پدیدار شد. در بیان این دگرگونیها باید گفت که ساختار شعری و سامان عروضی در زجلهای ابتدایی، بسیار ساده و البته متفاوت است: چنین شعری از چند بخش یا به اصطلاح «دور» 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 «عُصن» نام دارد؛ در پایان هر دور نیز یک مصراع به نام «قُفل» قرار می‌گیرد که با مطلع، هم‌وزن و هم‌قافیه است؛ مانند:

یا ملیح الدنيا قولُ  
 علی اشْ أْتُ یا ابن مَلول (مرکز یا مطلع)  
 أی أنا عندک وجیههُ یتمججُ مِن وفیه ثم فاحلی ما تتيه (غصن)  
 ترجعُ انسانکُ وصول (قفل)  
 مُرْبَعْدُ جیدُهُ سَرَفٌ لم يُرا مِثْلُ نَصَفٌ ولَسْ أْتُ إلا طَرَفٌ (غصن)  
 والذی قُلنا فصولُ (قفل)

قافیه غصنها می‌تواند با یکدیگر متفاوت باشد، اما وزن آنها در حالی که با هم یکسان است، گاهی با مرکز تفاوت دارد. وزن مرکزها نیز معمولاً با هم یکسان است. بنابراین، نظام قافیه چنین زجلی را می‌توان چنین بیان کرد: «آببب آججج آ ددد آ...» (اهوانی، ۱۹۵۷م، ۵۷؛ پالنتیا، بی‌تا، ۱۴۳ و Jayyusi, 1992, 405). غصنها نیز گاهی بیش از سه مصراع دارند و وزن این مصراعها دو به دو با هم یکسان است و گاهی مرکز وجود ندارد و یا قفل دارای سه مصراع است (پالنتیا، بی‌تا، ۱۴۴). البته 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، اما این اوزان در شعر سنتی روا نیست؛ زیرا از بحرهای رایج، بیرون است و گاهی دو مصراع زجل، در بلندی و کوتاهی و نیز در قافیه با هم تفاوت دارند» (۱۹۷۴م، ۹۸). بنابراین مانند هر شعر خنیایی دیگر، نمی‌توان ضابطه فراگیری را برای شمار مصراعها و نیز نظام وزن و قافیه اجزای زجل تعریف کرد. روشن است که گونه‌گونی قافیه و گاهی وزن زجل راه مناسبی برای گریز از یکنواختی و تکرار خسته‌کننده وزن و قافیه در شعر سنتی عربی بوده است و آن را برای طرب‌انگیزی و همراهی با فراز و فرودهای ساز و آواز، سازگارتر می‌کرده است. اگرچه این ویژگی مهم‌ترین دلیل برای بنیاد خنیایی زجل است، اما افزون بر این، معنای لغوی زجل نیز خنیایی بودنش را ثابت می‌کند؛ چه این واژه به معنای بالا رفتن صدا و برپا شدن هیاهوست (خلیل، ۱۴۰۹ق، ۶۷/۶) و البته برخی این را هم افزوده‌اند که زجل، هیاهویی است که به سبب شادی و بازی برپا شده باشد (میرد، ۱۹۹۷م، ۴۶/۴؛ ثعالبی، ۲۰۰۲م، ۱۴۷ و ابن‌سیده، ۲۰۰۰م، ۲۹۶/۷). حضور عنصر شادی و بازی در معنای واژه زجل گویای تناسبش با معنای اصطلاحی آن است؛ زیرا زجل در اصطلاح ادبا شعری با وزن و قافیه متنوع 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 مکی، ۱۹۸۷م، ۱۸۹). سخن ابن‌سنا الملک نیز که سرایش بیشتر موشحات را برای همراهی با ساز ارغنون دانسته و خواندن آنها را بدون این ساز، برخلاف اصل انگاشته است (۱۹۴۹م، ۳۵) این ادعا را تأیید می‌کند. برخی مانند خولیان ریرا<sup>۱</sup> 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 به صورت 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 (مکی، ۱۹۸۷م، ۱۹۰). بیهوده نیست که برخی پیدایش زجل و موشحه را پاسخی به نیازهای نوین موسیقایی در اندلس دانسته‌اند (برای نمونه، نک: عباس، ۱۹۹۷م، ۱۷۳؛ ضیف، بی‌تا، ۱-۴۵۰ و بیومی، ۱۹۸۰م، ۶-۹۵) و بر این باورند که این شعرها هنوز هم در صدر شعرهای خنیایی قرار دارد (یوسف، ۱۹۸۶م، ۶۳/۲).

نکته مهم در این زمینه، همزمانی تقریبی پیدایش زجل و موشح با دگرگونیهای گسترده در موسیقی اندلس پس از مهاجرت ابوالحسن علی بن نافع ملقب به زریاب (د. ۲۳۸ق/۸۵۲م)، موسیقیدان بزرگ ایرانی‌تبار، از بغداد به قرطبه در سال ۲۰۶ق/۸۲۲م است که بعد از این بدان اشاره خواهیم 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 البته غالباً غیر صریح، اوزان زجل و موشح را عربی دانسته‌اند (برای نمونه، نک: ابن‌بسّام، ۱۹۹۷م، ۴۵۰ و ۴۶۹-۱/۱؛ ابن‌سنا الملک، ۱۹۴۹م، ۳۳ و ابن‌خلدون، ۱۹۸۸م، ۱/۸۲۵ و ۸۲۹)، اما 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 سده پیش و با پژوهشهای خاورشناسان آغاز گشت. شماری از خاورشناسان که مارتین هارتمن<sup>۱</sup> (د. ۱۹۱۸م) از پیشگامان ایشان بود، وقتی وضع و وزن موشحه 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 رومانی<sup>۲</sup> در پیدایش موشحه 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 از این رو مطالب خاص و اسرار مگوی خود را در قالب لهجه رومانی و دیگر لهجه‌های اسپانیایی بیان می‌کردند. پس از چندی، شماری از شعرای اندلسی این قالبها را آشکار نمودند و موشحه و زجل را پدید آوردند. خولیان ریبیرا با تکیه بر دوگانگی فرهنگی و زبانی اندلسیان تا زمان حکومت مرابطون (۴۵۵ تا ۵۴۱ق)، تصریح می‌کند که آنان شعر رومانی را به شکل سطحی عربی‌سازی نمودند؛ به عبارت دیگر، زبان آن را تغییر دادند، اما به وزن و قالب آن دست نزدند (کورینته، ۱۴۲۸ق، ۹-۲۲۸ و پالنتیا، بی تا، ۳-۱۴۲). ریبیرا می‌افزاید که زنان زیبارو و خوش‌نوی اهل جلیقیه [گالیسیا/ گالیسیا]<sup>۳</sup> به‌عنوان همسر یا کنیز در بسیاری از خانه‌های اندلس حضور داشتند. این زنان ترانه‌های جلیقی را در مجالس و مزارع مسلمانان می‌خواندند و دور نیست که موشحات و ازجال برپایه همین ترانه‌ها ساخته شده باشد. این که در خرجه بسیاری از موشحات لفظ «غنت» [آن زن چنین خواند] آمده است، چنین احتمالی را تقویت می‌کند. منندث پیدال<sup>۴</sup> هم زبان زجل را عربی و سبک و ساختار آن را رومانی و غربی دانسته است و البته کاربرد خرجه در پایان هر فقره را نیز از نشانه‌های غیرعربی بودن زجل معرفی کرده است (هیکل، ۱۹۷۹م، ۹-۱۴۷ و پالنتیا، بی تا، ۶-۱۵۵). گارسیا گومز<sup>۵</sup> با تکیه بر این خرجه‌های

1. Martin Hartmann

۲. لهجه لاتینی رایج در اسپانیا

3. Galicia

4. Ramon Menendez Pidal

5. Emilio Garcia Gomez

غیرعربی در موشحات، به پشتیبانی از نظر استادش روبرا پرداخته است و کوششی نافرجام برای تقطیع موشحات و از جال بر پایه شعر اسپانیایی داشته است (کورینته، ۱۴۲۸ ق، ۲۳۰). گونزالس پالنشیا<sup>۱</sup> 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 مکی با این استدلال‌ها قانع شده‌اند و با تأیید نظر روبرا، رومانسی بودن اصل زجل را پذیرفته‌اند (۱۹۸۷ م، ۱۸۷). مکی حتی چگونگی برخورد ادبای سنت‌گرای عرب با موشحات و از جال را با مواجهه ادبای رسمی اسپانیا با شعر رومانسی مقایسه کرده، به این نکته اشاره می‌کند که تحقیر موشحات از سوی ابن‌بسام آن هم بدین بهانه که «بیشتر اوزانش بر پایه اوزان شعر عرب نیست»، ما را به یاد سخن مارکوز سانتیانا می‌اندازد که درباره شعر رومانسی و شاعرانش گفته بود: «اینان که چنین ترانه‌هایی را با لهجه رومانسی و بی هیچ نظام و قاعده‌ای می‌سرایند، شاعرانی کم‌ارزش‌اند و شعرشان تنها به کار مردمان پست و بی‌سر و پا می‌آید» (همان، ۱۸۸).

اما موضوع قابل تأمل 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 گونه شعری را آشکارا نشان داد. هم‌اکنون روست که بیشتر پژوهشگران عرب و بعضی از خاورشناسان متأخر، بر عربی بودن ریشه زجل پای فشرده، نظام عروضی موشحه و زجل را منطبق بر مبانی عروض خلیلی دانسته‌اند (کورینته، ۱۴۲۸ ق، ۲۳۰ و عیسی، ۱۹۹۰ م، ۲-۱۸۱)؛ البته شماری از ایشان پیدایش این دو فن را حاصل تحول مربعات، مخمّسات و مسمّطات فارسی و عربی می‌دانند (برای نمونه، نک: پالنشیا، بی‌تا، ۱۵۵، کورینته، ۱۴۲۸ ق، ۲۳۴؛ ضیف، بی‌تا، ۴۵۲؛ فروخ، ۱۹۴۸ م، ۴/۴۲۱؛ آنیس، ۱۹۵۲ م،

1. Angel Gonzalez Palencia



۲۸۶؛ خلوصی، ۱۹۷۷م، ۹-۲۹۸ و بیومی، ۱۹۸۰م، ۹۶) و برخی نیز اگرچه ادعای پیدایش موشحات از دل مسمطات رایج در خاور اسلامی را به دلیل تقدّم موشحات بر مسمطات، نادرست و بی پایه می‌دانند، در عربی بودن اوزان این دو فن تردید نمی‌کنند. احسان عباس با طرح چنین رأیی، تأکید می‌کند که عربی ندانستن اوزان موشحات، خطایی آشکار است و اگر نمی‌توان یک موشحه را از وزن بسیط یا کامل و یا دیگر بحور خلیلی دانست، این بدان معنا نیست که وزن آن عربی نیست، بلکه خلیل بن احمد دیگری بر نخاسته است تا بر این اوزان تازه و ترکیبی، نامی نهد (۱۹۹۷م، ۱-۱۸۰). جالب این که ابن‌سناالملک کوشید تا اوزان عروضی موشحات را استخراج کند، اما پس از این که آنها را بیرون از شمار یافت از این کار چشم پوشید و مدّعی شد که موشحات، عروضی مگر تلحین ندارد (۱۹۴۹م، ۳۵). افزون بر این، نظام قافیۀ زجل نیز گویای غیر عربی 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 نظریه که نظام عروضی زجل و موشحه، عربی است، با این که همه تناقضات و مشکلات وزنی این دو فن را حل نکرده است، پذیرفتنی‌تر از نظریۀ رومانسی بودن آن است و بیشتر محافل علمی و خاورشناسان نامور نیز آن را درست می‌دانند (کورینته، ۱۴۲۸ق، ۲-۲۳۱)؛ البته باید اعتراف کرد که موشحه و زجل از عوامل بیرون از سنت شعری عرب اثر پذیرفته‌اند و از این‌روست که وزن آنها اگرچه وزن کمی و مبتنی بر عروض عربی است، از عنصر تکیه و استرس هم که از ویژگیهای عروضی شعر لاتینی است، بهره می‌گیرد (همان، ۲۳۸؛ عباس، ۱۹۹۷م، ۱۸۱ و Jayyusi, 1992, 407).

### پارسی بودن ریشه شعر خنیایی اندلس

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

رایج‌ترین آنهاست. در این قصائد، مصراع مشتمل بر قافیۀ مشترک و تکراری، «عمود قصیده» نامیده می‌شود و البتۀ مسمط با توجّه به شمار مصراعهای هر دور آن، «مربع»، «مخمس»، «مسدس» و... تا «متمن» نامیده می‌شود (رک: ابن‌رشیق، ۱۹۸۱م، ۹/۱-۱۷۸ و EI<sup>2</sup>, VII, 660).

شکلهای دیگری از مسمط 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 موشحه به آن در شکل و نظام قافیه است؛ شباهتی که بر ساختگی شعر خنیایی اندلس را از آن، پذیرفتنی می‌سازد. اما پرسش بنیادین این است که مسمط 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 قافیۀ یکسان بود و گونه‌گونی قوافی در عصر عباسی و در پی گسترش خنیاجری آغاز شد. خنیاجری بر دگرگونی اوزان شعر عربی نیز اثر گذاشت، اما تأثیرش بر نظام قافیه بیشتر بود. گونه‌گونی قافیه با پیدایش مزدوج آغاز شد و رفته‌رفته به سرایش مثلث، مربع، مخمس و سپس مسمط انجامید (خلوصی، ۱۹۷۷م، ۹-۲۸۸ و ۲۹۸؛ انیس، ۱۹۵۲م، ۸۵-۲۷۸؛ یوسف، ۱۹۸۶م، ۳۱/۲ و عیسی، ۱۹۹۸م، ۱۳-۲۰۹). بشار بن برد (د. ۱۶۷ق) و ابوالعتاهیه (د. ۲۱۱ق) را از نخستین مزدوج‌سرایان عرب دانسته‌اند (انیس، ۱۹۵۲م، ۲۷۹ و خلوصی، ۱۹۷۷م، ۲۸۸). اما یاقوت حموی (د. ۶۲۶ق) ارجوزۀ تعلیمی محمد بن ابراهیم فزاری، منجم دربار منصور عباسی (خلافت از ۱۳۶ تا ۱۵۸ق) را با این که نظام مثلث (آآ / ببب / ججج...) دارد، مزدوج نامیده است (۱۹۸۰م، ۱۱۸/۱۷). سخن یاقوت که شعر مثلث را مزدوج نامیده است، نشان می‌دهد که قالب‌های چندقافیه‌ای و دوری حتی پس از گذشت چند سده، در شعر عربی جا نیفتاده است و نگاه ادب‌پژوهی چون او به این گونه شعری، چنان کلی است که گویا همه انواع آن را در برابر قصیده سنتی عرب می‌داند. بی‌جهت نیست که ابراهیم انیس یادآور می‌شود که نوگرایی و نوآوری در موسیقی شعر به سبب خوگرفتن حس شنیداری مردم به شکلهای شناخته و رایج شعر در زبان خویش، بسیار کمیاب است و به‌کندی صورت می‌پذیرد (۱۹۵۲م، ۱۵) و از این رو در جای دیگر می‌گوید که سرایش این گونه شعری در زبان عربی نادر است و تنها در اغراضی خاص رخ می‌دهد (همان، ۲۷۸).

اما نکته مهم‌تر آن است که فزاری و هم‌روزگاران‌ش برای سرایش چنین شعری چه الگویی داشته‌اند؟ ادعای ابوریحان بیرونی در این زمینه شایسته 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<sup>2</sup>, 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، اما 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 «آتشکده 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 تسمیعی دارد و چنین می‌نماید که بندهای دیگری هم داشته است که اگر آنها نیز در دست بود، کار ما را برای داوری این ادعا آسان‌تر می‌ساخت.

بدین ترتیب و با توجه به آنچه گذشت، می‌توان گفت که قالبهای مزدوج و دارای چند قافیه از زبان‌های هندواروپایی و به‌ویژه از سنت شعر پارسیان به شعر عربی راه یافته است. چیزی که این ادعا را پشتیبانی می‌کند آن است که اولاً زبانهای آریایی چونان شاخه‌ای از تیره هندواروپایی، وزن کمی 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 مجتبیایی). 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 زرین‌کوب، ۱۳۶۳ش، ۹۶)، اما 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 تکمیل‌شده اشعار هشت‌هجایی و قافیه‌دار اواخر روزگار ساسانی باشد (گلبن، ۱۳۵۱ ش، 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 تمدن عربی، یعنی دولت حیره، همسایه پایتخت ساسانی و از جنبه سیاسی تابع این شاهنشاهی بزرگ بوده است؟ (خانلری، ۱۳۶۷ ش، ۴۹). جرجی زیدان و عبدالله طیب به این پرسش، پاسخ مثبت داده‌اند و با ذکر دلایلی مدعی شده‌اند که آمیزش بیشتر با ایرانیان، سبب برانگیختگی قریحه 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 مسمط و دیگر قالبهای چندقافیه‌ای، شعر فارسی بوده است نه شعر عربی و بنابراین می‌توان گفت که به احتمال قوی، موشحات و از جال اندلسی نیز ریشه‌ای ایرانی داشته است، اما 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 «رکبانیه» و «قلس» کاملاً آشکار است (ألوجی، ۱۹۸۹ م، ۲۰)، اما این به معنای وجود شعر خنیایی در سنت شعری عرب نیست. به گفته راویان، شعر عربی در محافل و مجالس گوناگون، «انشاد» [= خوانده] می‌شد. ما از چگونگی این انشاد آگاهی چندانی نداریم، اما روشن است که مقصود آنها از همه 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 حتی شاعر با توجه 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، ۱۹۵۲ م، 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، ۱۹۸۶ م،

۴۱/۷)، در عهد اسلامی هم ادامه داشت و خنیاگران همچنان ارجمند نبودند تا این که در عهد عباسی رفته‌رفته اهمّیت یافتند و به مجالست و منادمت خلفا برگزیده شدند. این خنیاگران که به آنان «مغنی» و «مغنیّه» 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 (انیس، 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 سنتّ 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: «محمد وصیف پس شعر فارسی گفتن گرفت و اول شعر پارسی اندر عجم او گفت و پیش از او 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 طبقه اجتماعی متمایزی بودند و آن گونه که در *نامه تنسر آمده* است، بر مبنای طبقه‌بندی اردشیر، در طبقه سوم جامعه و در کنار دبیران، پزشکان و اخترشناسان جای داشتند (بویس و فارمر، ۱۳۶۸، ۵۲)؛ هرچند که مسعودی از آنان با عنوان دلفکان و اهل بطالت و هزل یاد می‌کند (۱۹۸۴م، ۲۶۷/۱). خنیاگران باستان را «گوسان» می‌نامیدند؛ نامی با ریشه پارتی که به شکل «گسن» به زبان ارمنی راه یافت و به صورت «مگسنی» به زبان گرجی (بویس و فارمر، ۱۳۶۸، ۳۰). نویسنده *مجمّل‌التواریخ* 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،

۱۳۱۸ ش، 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 کوچک‌وبازاری خنیاگری کنند؛ شیوه‌ای بر پایه نوعی موسیقی بزن‌وبکوب و عامه‌پسند که از جال و موشحات 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 ۴۴۸ م صادر شد آوردند که «در میان آنها که بر سر مردگان زاری می‌کنند بگردید؛ رئیس خاندان و گسناهشان را جسته و به محکمه شاه جلب کنید تا به مجازات برسند» و در فتوایی دیگر تأکید کردند که «مباد آن که کشیشان، آوازهای مقدس را به کناری نهند و گسناها را در خانه‌هاشان بپذیرند» (بویس و فارمر، ۱۳۶۸ ش، ۳۸). شباهت این فتواها با احکامی که چندصد سال پس از این در باره زجل و زجل‌سرایان اندلس صادر شد و پیشتر بدان اشارت رفت، بسیار تأمل‌انگیز است. البته 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 شیفته خنیاگری بود دو ندیم خنیاگر به نامهای بارید و سرگس [= نکیس] داشت که با هم رقابتی شدید داشتند (همان، ۵۷ و ۶۱). در *لباب‌الالباب* آمده است: «و در عهد پرویز نوای خسروانی که آن را بارید در صوت آورده است، بسیار است» (عوفی، ۱۹۰۶ م، ۲۰/۱) و این نشان می‌دهد که این دسته از خنیاگران در جامعه 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 دوره ساسانیان نقش قابل توجهی 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 موسیقی 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، ۱۳۶۹ ش، 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، ۱۳۶۸ ش، ۵۲) و هنر شاعری در ایران ده‌ها سال پس از پیدایش اسلام و متأثر از سنت عربی، از هنر خنیاگری

جدا شد (شفیعی کدکنی، ۱۳۵۸ش، ۴۸۴). شاید این بیت ناصر خسرو (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. اما 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 متکی 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 اولاً بخشی از این سروده‌ها و نظامات موسیقایی به‌شکل مکتوب تا مدت‌ها 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 ماندگاری 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. از این‌روست که بویس به‌درستی می‌گوید: «شعر خنیایی ایران که نه در آثار مکتوب بلکه در آوازه‌ها 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 ادعا شواهد گوناگونی هم دارد. برای نمونه، گفته‌اند که خوانندهٔ پرآوازهٔ مدینه، عزة المیلاء (د. پیش از ۱۲۵ق) ترانه‌های آوازه‌خوانان قدیمی چونان شیرین، زریاب،<sup>۱</sup> خوله، رباب و سلمی را

۱. البته 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 توجه به منابع تاریخی بعید می‌نماید.

می‌خواند و از این مهم‌تر هنگامی که نشیط و سائب خاثر به مدینه آمدند و آوازهای فارسی خواندند، او این آوازه‌ها را از ایشان آموخت و با تغییرهایی در نغمه آنها، اهل مدینه را فریفته 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 دیگر 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 که 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 چندان نعیم این جهانی      که ماند از آل ساسان و آل سامان  
 ثنای رودکی مانده‌ست و مدحت      نوای باربد مانده‌ست و داستان

(بی‌تا، ۴۴)

خود تأییدی برای همین موضوع است و شاید از این رو فارمر مدّعی شده است که ساخته‌های باربد تا حدود قرن ۱۱ م همچنان در مرو در یادها بود و از آن استفاده می‌شد (بویس و فارمر، ۱۳۶۸ش، ۱۰۹).

پس میراث شعر خنیایی پارسی و نظامات خنیاگری ایرانی دست‌کم تا میانهٔ خلافت عباسی حضور مؤثری در قلمرو خلافت اسلامی داشته است و خنیاگران و موسیقی‌دانان ایرانی تبار در حفظ و انتقال آن به فرهنگ موسیقایی عربی کوشیده‌اند. در دهه‌های میانی خلافت امویان، عرب‌ها به لطف موسیقیدانی به نام سعید بن مسجح (د. حدود ۸۵ق) تئوری جدید موسیقی عربی را با ترکیب عناصر ایرانی و بیزانسی پدید آوردند (همان، ۱۰۷ و ابوالفرج اصفهانی، ۱۹۸۶م، ۲۷۳/۳)، اما حکایت مشهور دربارهٔ آشنایی ابن مسجح با شعر و آواز ایرانی، قابل توجه است؛ گویند که پس از آسیب دیدن کعبه از حملهٔ امویان، ابن‌زبیر معماران و بنّایان ایرانی را برای ترمیم آن به کار گرفت. ابن مسجح 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، بی تا، ۱۳۷/۲). ابن سریج (د. ۹۸ق) که برای نخستین بار از عود فارسی برای آهنگها و آوازهای عربی بهره گرفت (نویری، ۱۴۲۳ق، ۲۳۳/۴)، غریض (د. حدود ۹۵ق) که شاگرد و رقیب سرسخت ابن سریج به شمار می رفت (أبوالفرج اصفهانی، ۱۹۸۶م، ۵/۲-۳۵۴)، جمیله سلمیه (د. حدود ۱۲۵ق) که در آهنگ سازی و عودنوازی از نوابغ روزگار خود بود (زرکلی، ۲۰۰۲م، ۱۳۹/۲)، مَعْبَد (د. ۱۲۶) که امیر غنا و پیشوای خنیاگران مدینه بود (أبوالفرج اصفهانی، ۱۹۸۶م، ۴۶/۱)، یونس بن سلیمان بن کرد بن شهریار کاتب (د. حدود ۱۳۵ق) که نخستین کتاب را در باره آغانی نوشت و دیگران از کتاب او بهره مند شدند (همان، ۳۹۰/۴) و... همگی از موالی و غالباً ایرانی بودند. ابراهیم بن ماهان موصلی (د. ۱۸۸ق) نامورترین موسیقی دان روزگار زرین عباسی که در کوفه زاده شد، پدری ایرانی داشت (بروکلمان، بی تا، ۶۴/۳). پسر او اسحاق موصلی (د. ۲۳۵ق) نیز که جانشین وی شد و تئوری موسیقایی ابن مسجح را سامان بخشیده، آن را بازسازی نمود (بویس و فارمر، ۱۳۶۸ش، ۱۰۷)، در ری و از مادری ایرانی زاده شده بود (بروکلمان، بی تا، ۶۵/۳).

بنابراین تردیدی باقی نمی ماند 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 یافته است. همان گونه که پیشتر آمد، چنین می نماید که زریاب و فرزندان و شاگردان او در این انتقال نقش بنیادینی داشته باشند. او شاگرد ابراهیم موصلی و پسرش اسحاق بود و برای خنیاگری در مجلس هارون الرشید تربیت شده بود (ابن عبدربه، ۱۴۰۴ق، ۳۷/۷ و ضیف، بی تا، ۴۱۳). زریاب پس از حضور در اندلس نوآوریهای گوناگونی به ویژه در موسیقی پدید آورد که گویای نبوغ هنری اوست (برای آگاهی بیشتر از این نوآوریها، رک: مقری، ۱۹۹۷م، ۳۳/۳-۱۲۲). اما یکی از مهم ترین نوآوریهای موسیقایی او تکمیل نظام «نوبت» در شیوه خوانندگی و اجرای قطعات موسیقی بود. در این شیوه، آواز با پیش درآمدی گند (نشید و سپس بسیط) آغاز می گشت و گام به گام به اوج و فراز یا قطعات تند (محرکات و سپس از جال) نزدیک می شد و سرانجام به فروداشت می رسید (باقر، ۱۳۹۱ش، ۲۴۳). چنین می نماید که خواندن هر یک از این پرده ها و نغمه ها را یک نفر و یا

یک گروه بر عهده داشته‌اند و این تنوع اقتضا می‌کرده است که هر یک، شعرهایی با وزن و قافیۀ متفاوت و مناسب داشته باشند؛ تفاوت و تنوعی که در زجل و شکل‌های اولیۀ موشحه به‌خوبی وجود داشته است (عبّاس، ۱۹۹۷م، ۹-۱۷۸) و مهم‌ترین ویژگی شعر خنیایی به شمار می‌رود.

### نتیجه‌گیری

ساختار و قالب موشحات و ازجال اندلسی گویای خنیایی بودن این اشعار است و از آنجا که هیچ دلیل و نشانه 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 خنیگران ایرانی یا ایرانی‌تبار، خنیایی نبوده است و بنابراین نمی‌توانسته است منبع شعر خنیایی اندلس باشد، راهی جز آن نمی‌ماند که آن را برگرفته از شعر خنیایی ایران بدانیم؛ زیرا افزون بر آن که خنیاگری و شعر خنیایی پارسی، پیشینه‌ای بسیار روشن و دیرین دارد، کسانی که این گونه هنری را به سنت ادب عربی و سپس اندلسی منتقل نموده‌اند، جملگی ایرانی و یا دست‌کم ایرانی‌تبار بوده‌اند.

### منابع

- ابن بسّام، ابوالحسن علی شنتربینی، (۱۴۱۷ق/۱۹۹۷م). *الذخیره فی محاسن أهل الجزيرة*، تحقیق إحسان عبّاس، بیروت: دار الثقافة.
- ابن حجّه، حموی، *(بلوغ الأمل فی فن الزجل)*، تحقیق رضا محسن قریشی، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق.
- ابن خلدون، (۱۴۰۸ق/۱۹۸۸م). *تاریخ*، تحقیق خلیل شحاده، دار الفکر، ط ۲، بیروت.
- ابن رشیق، أبوعلی قیروانی، *العمدة*، تحقیق محمد محیی الدین، دار الجیل، ط ۵، ۱۴۰۱ق/۱۹۸۱م.
- ابن سناءالملک، ابوالقاسم سعید بن جعفر، (۱۳۶۸ق/۱۹۴۹م). *دار الطراز فی عمل الموشحات*، تحقیق جودة الرکابی، دمشق.
- ابن سیده، ابوالحسن علی بن اسماعیل، (۱۴۱۲ق/۲۰۰۰م). *المحکم والمحیط الأعظم*، تحقیق عبدالحمید هندوای، دارالکتب العلمیة، ط ۱، بیروت.

ابن عبدربه، أبو عمر شهاب الدین أحمد، (۱۴۰۴ق). *العقد الفريد*، دار الکتب العلمیة، ط ۱، بیروت.  
أبو الفرج اصفهانی، علی بن الحسین، (۱۴۰۷ق/۱۹۸۶م). *الأغانی*، تحقیق عبدالله علی مهنا، دار  
الفکر، ط ۱، بیروت.

ألوجی، عبدالرحمن، (۱۹۸۹م). *الإيقاع فی الشعر العربی*، دار الحصاد، ط ۱، دمشق.  
أنیس، إبراهيم، (۱۹۵۲م). *موسیقی الشعر*، مكتبة الأنجلو مصریة، ط ۲، قاهرة.  
أهوانی، عبدالعزيز، (۱۹۵۷م). *الزجل فی الأندلس*، معهد الدراسات العربیة.  
باقر، علیرضا، (۱۳۹۱ش). *چهره‌های نامدار اندلس*، بنیاد دانشنامه‌نگاری ایران، چ ۱، تهران.  
بروکلیمان، کارل، (بی‌تا). *تاریخ الأدب العربی*، ترجمه عبدالحلیم النجار، 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). «گوسانه‌های پارتی و سنت‌های خنیاگری در ایران»، ترجمه مه‌ری شرفی، در  
*چیستا*، ش ۶۶ و ۶۷، صص ۸۰-۷۵۶، اسفند ۱۳۶۸ و فروردین ۱۳۶۹ش.

بهار، محمدتقی، (۱۳۳۳ش). *شعر در ایران*، تهران.  
بیومی، محمد رجب، (۱۴۰۰ق/۱۹۸۰م). *الأدب الأندلسی بین التآثر والتأثیر*، جامعة الإمام محمد بن  
سعود الإسلامیة.

پالنیثیا، آنخل گونزالس، (بی‌تا)، *تاریخ الفكر الأندلسی*، ترجمه حسین مونس، مكتبة الثقافة الدینیة.  
ثعالبی، ابومنصور عبدالملک بن محمد، (۱۴۲۲ق/۲۰۰۲م). *فقه اللغة وسر العربیة*، تحقیق عبدالرزاق  
المهدی، دار إحياء التراث العربی، ط ۱، لبنان.

خانلری، پرویز، (۱۳۶۷ش). *وزن شعر فارسی*، انتشارات توس، چ ۲، تهران.  
خلوصی، صفاء، *فن التقطیع الشعری والقفیة*، مكتبة المثنی، ط ۵، بغداد، ۱۹۷۷م.  
خلیل، فراهیدی، (۱۴۰۹ق). *کتاب العین*، تحقیق مهدی مخزومی و ابراهیم سامرائی، مؤسسه 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.

- زرّین کوب، عبدالحسین، (۱۳۶۳ش). شعر بی دروغ شعر بی نقاب، انتشارات جاویدان.  
 زیدان، جرجی، (بی تا)، تاریخ آداب اللغة العربیّة، دار الهلال، قاهره.  
 شفیعی کدکنی، محمدرضا، (۱۳۵۸ش). موسیقی شعر، تهران.  
 ضیف، شوقی، (۲۰۰۴م). العصر العباسی الأول، دار المعارف، ط ۱۶، قاهره.  
 ———، (بی تا)، 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 والمرابطين، دار الشروق، ط ۱، عمان.  
 عروزی سمرقندی، أحمد بن عمر، (بی تا)، چهار مقاله، تصحیح محمد قزوینی، انتشارات ارمغان، چ ۱.  
 عوفی، محمد، (۱۹۰۶م). لباب الألباب، تصحیح ادوارد براون، کمبریج.  
 عیسی، فوزی سعد، (۱۹۹۰م). الموشحات والأزجال الأندلسیّة فی عصر الموحّدين، دار المعرفة  
 الجامعیّة، اسکندریّة.  
 ———، (۱۹۹۸م). العروض العربی ومحاولات التطوّر والتجديد فيه، دار المعرفة الجامعیّة.  
 فروخ، عمر، (۱۹۸۴م). تاریخ الأدب العربی، دار العلم للملایین، ط ۲، بیروت.  
 قزوینی، محمد، بیست مقاله، کتاب فروشی ابن سینا، تهران، ۱۳۳۲ش.  
 کورینته، فدریکو، (محرم ۱۴۲۸ق). «أدلة جديدة على الأصول العربیّة لبنیة التوشیح و الزجل  
 الدوریّة» فی مجمع اللغة العربیّة، ش ۸۷.  
 گلبن، محمد، (۱۳۵۱ش). بهار و ادب فارسی، تهران.  
 مبرّد، ابوالعباس محمد بن یزید، (۱۴۱۷ق/۱۹۹۷م). الکامل فی اللغة والأدب، تحقیق محمد ابوالفضل  
 ابراهیم، دار الفكر 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). نفع الطیب من غصن الأندلس الرطیب، تحقیق احسان عبّاس،  
 دار صادر، ط ۲، بیروت.  
 مکی، طاهر احمد، (۱۴۰۷ق/۱۹۸۷م). دراسات أندلسیّة فی الأدب والتاریخ والفلسفة، دار المعارف، ط ۳.  
 مینوی، مجتبی، (۱۹۵۴م). «یکی از فارسیات ابونواس» در مجله دانشکده ادبیات دانشگاه تهران،  
 سال اول، شماره ۳، صص ۷۷-۶۲.

- ناشناخته، (۱۳۸۱ش)، تاریخ سیستان، تصحیح محمدتقی بهار، انتشارات معین، چ ۱، تهران.
- بی‌نا، (۱۳۱۸ش). مجمل التواریخ والقصص، تصحیح محمدتقی بهار، بی‌جا.
- ناصرخسرو، (۱۳۶۸ش). دیوان، تصحیح مجتبی مینوی و مهدی محقق، انتشارات دانشگاه تهران، ط ۳، تهران.
- نویری، شهاب‌الدین أحمد بن عبدالوهاب، (۱۴۲۳ق). نهاية الأرب فی فنون الأدب، دار الکتب والوثائق القومیة، ط ۱، قاهره.
- وحیدیان، تقی، (۱۳۹۰ش). بررسی منشأ وزن شعر فارسی، به‌نشر، مشهد، چ ۴.
- هیگل، احمد، (۱۹۷۹م). الأدب الأندلسی من الفتح إلى 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، الهيئة المصریة العامّة للکتاب، قاهره.
- EF<sup>2</sup> (The Encyclopaedia of Islam, Secand Edition).*
- Jayyusi, Salma Khadra, *The Legacy of Muslim Spain*, Leiden, Brill, 1992.