کتاب هم به‌آن اشاره دارد.

ثانیاً به طوری که نقل شد غرض از نام شعرای کرد چگونگی تحول شعر هجایی به شعر عروضی بوده است و بس و نه بررسی ترانه‌ها از یک سو و ارائه پل تحول شعری از سوی دیگر.

تا آنجا که از اشعاری مثال زده شده که هم دارای وزن هجایی هستند و هم عروضی و در کتاب در مورد اشعار همین شعرای کرد هم بعد از نقل نمونه‌هایی با استناد به نظر ملک الشعرای بهار در کتاب شعر در ایران نوشته شده است «... در میان ترانه‌ها و تصنیف‌های مشهور فارسی هم اشعاری تقریباً به همین وزن دیده می‌شود که معلوم می‌دارد که این وزن تنها در میان اکراد متداول نبوده و در سایر نقاط ایران هم گفته می‌شده است مانند:

می‌خوام بگردم، دره به دره
مانند آهو گم کرده برّه

که وزن آن بر طبق عروض عرب چنین می‌تواند بود «فعلن مفعولن چهار بار» که‌اندکی شبیه است به بحر رجز مشطور مرفل «مستفعلاتن، مستفعلاتن چهار بار». به زعم «شمس قیس رازی» بحر متقارب اثلم مطابق است با «فع‌لن فعولن، فع‌لن فعولن که هر دو یکی است و شعرآن چنین است.

درد جدایی، کشتست ما را
کس را مبادا، درد جدایی

و پیداست که این قرابت وزن از روی اتفاق است معذالک شباهت تام در میان نیست. زیرا در شعر کردی بعد از دو سبب که «فع – لن» باشد دو سبب دیگر که «مف – عن» است قرار دارد ولی در بحر عروض نامبرده بعد از دو سبب «مس – تف» یک وتد مقرون که «علا» باشد قرار گرفته است و شکی نداریم که این اشعار دارای نشانه و علامت وزنی از اوزان باستانی ایران است...» [شعر در ایران – ملک‌الشعرای بهار - گوتمبرگ ص ۳۹]. ملاحظه می‌شود از طرح این امر فقط ارائه نحوه‌ی تحول اوزان هجایی به اوزان عروضی بوده است نه ریشه‌یابی آنها که تقریباً امری بسیار روشن و مسلم است. در مورد پیشینه‌ی آنها هم روایتی که از دونالدویلبر مترجم ترانه‌های روستایی کوهی کرمانی نقل شده کاملاً دلالت بر پیشینه‌ی اوزان هجای اشعار دوره‌ی ایران باستان دارد از جمله آنکه نوشته شده «... از قطعات ساده‌ای که به زبان و خط پهلوی برای ما به یادگار مانده از آن زمان به ما رسیده به خوبی آشکار می‌شود که دوره‌ی ساسانیان [۳۲۶-۳۲۵ پیش از اسلام] اشعار ما دارای تقسیمات مشخص و هجاهای معین بوده حتی در موضوعات مختلف و موارد گوناگون، آهنگ‌ها شکل‌های شعری گوناگونی به کار برده می‌شده که خاص بوده و در غیر آن به کار برده نمی‌شده است...»

در همین جاست که باید یادآوری کنم اصطلاح سه خشتی اشعار خسروانی که اخوان ثالث به کار برده فقط شامل نوعی از اشعار آن زمان است نه اینکه همه‌ی اوزان شعری محدود به آن باشد. زیرا اشعار هجایی گاه پنج هجایی، گاه نه هجایی و گاه ده تا سیزده هجایی و گاهی هم به ضرورت کلام از این تجاوز کرده است.

بنابراین اختصاص دادن و یا بیان اینکه اشعار ایران قدیم تنها خسروانی بوده درست نیست، زیرا زمینه شعری ترانه‌ها بسیار گسترده‌تر از اینهاست که تصور می‌شود.

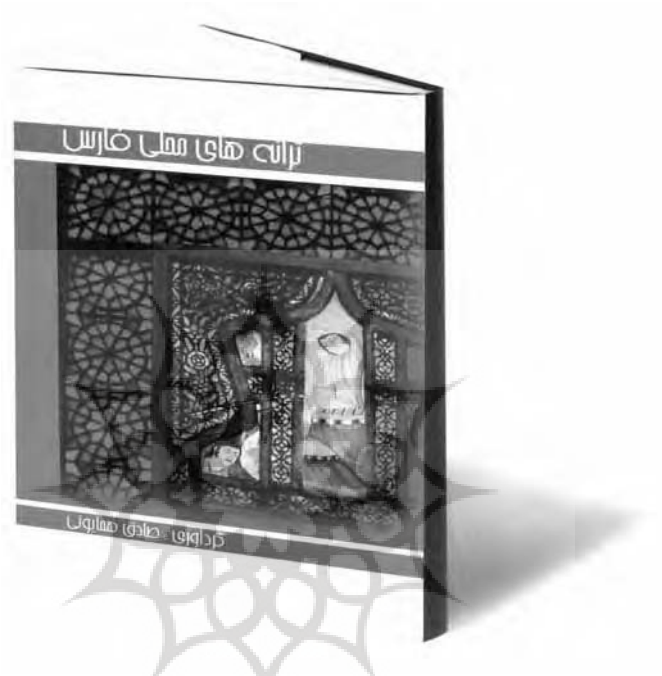
اکنون نگارنده در زمینه‌ای به بررسی اشتغال دارد که این امر را نیز دربرمی‌گیرد و چون جناب جاوید در بررسی موسیقی نیز هستند باید مطلع باشند که خسروانی‌ها تنها ترانه‌هایی هستند که گویند باربد (پلهبد) آنها را برای استفاده توأم با الحان ۳۶۵گانه ساخته است.

و نیز از انواع دیگر اشعار آن روزگار چکامک یا چامه است و حتی قصائدی هم در اوزان هجایی وجود دارد. نه تنها ترانه‌ها در افسانه‌ها و نیوشه‌های (پند و اندرز) آن روزگار هم گاه اوزان هجایی داشته که بعداً استمرار یافته است. فهلویات هم به ترانه‌های دو بیتی گفته می‌شود که چون نشان از وزن پیشین دارند پهلویات خوانده شده‌اند که مباحثی جدایند. ایشان در دنباله مطالب خود نوشته‌اند که «... در صفحه ۲۳ و (کتاب) نوشته شده کلاً مضامین دوبیتی‌ها عاشقانه‌اند ولی مضامین دیگری نظیر مدح و ذم یا دعا و مناجات و یا بیان دردها و غم‌ها، زندگی و سختی معیشت و اشتغالات را نیز دربردارند...» و بعد ادامه داده‌اند که «از دیدگاه من [خودشان] همه‌ی آنچه را که از عشق جدا دانسته‌اند همان عشق است چرا که انسان در سختی معیشت هم عاشقی خود را ابراز داشته است. مدح و دعا هم عاشقی است، که البته این دیدگاه یک دیدگاه کاملاً عرفانی و اشراقی است و چون ترانه‌ها با زندگی روزمره مردم و حوادث تلخ و شیرین و فراز و نشیب‌های بسیار همراه است نمی‌تواند معیار قرار گیرد. البته منکر نیستم که این دیدگاه لطافت خاصی دارد ولی متأسفانه آن چنان قابل تعمیم و تحلیل برای توده‌ی مردم نیست و اگر هم باشد علم جامعه‌شناسی و مردم‌شناسی آن را به سهولت هضم و جذب نمی‌کند و هیچ فرهنگ لغتی هم در پهنه ادب و هنر برای عشق این چنین تعبیری نداشته و ندارد. عشق به معنی اعم و لغوی دوست داشتن مفرط است و تعبیراتی چون عشق‌بازی، عشق باختن، عشق باز، نامه‌ی عاشقانه، پیام عاشقانه همه همان مفهوم دوست داشتن به حد افراط را تداعی می‌کنند. حال چگونه می‌توان مرگ و ستم و شکوه و درد و رنج و مصیبت و اشتغالات زندگی را در محدوده‌ی آن گنجانید نمی‌دانم! و اگر هم من کلمه‌ی کلاً را به کار برده‌ام مقصودم انبوه و تعداد ترانه‌ها بوده است نه از نظر تفسیر موسعی که جناب جاوید منظور دارند.

نیز در نقد نوشته شده آمده است «... درباره‌ی ترانه‌های نسائی اشاره شده در ص ۲۶ سخن زیادی نمی‌گویم فقط تا آنجا که می‌دانم پس از شکست ایران و از دست دادن شهرهای مرو و نسا مردم این سامان به عشق زیبایی‌های منطقه‌ی نسا که اینک در ترکمنستان است علاوه بر آنکه شعرهایی در غم از دست دادن این بخش زیبا از خاک ایران می‌خوانند نام فرزندانشان را نیز نسا، گل نسا، خیرالنسا، ماه نسا و... می‌گذارند به همین سبب نمی‌توانیم تمام ترانه‌های نسایی را مربوط به منطقه‌ی داراب دانسته و آن را به یک عشق ساده‌ی بین دو نفر شبیه کنیم.» که باید توجه داشت، اولاً این ترانه‌ها، ترانه‌های عامیانه‌اند و توده‌ی بی‌سواد و گمنام سراینده‌ی آنهایند و اینان معمولاً از این ترانه‌ها برای بیان شوق و درد خود بهره می‌برند ثانیاً اگر در ترانه‌ای کلمه نسا و اوضاع جغرافیایی و وضعیت محیط و اقلیمی و اشاره تاریخی به نحوی در آن منعکس باشد شاید بتوان چنان تعبیری کرد که

نقدی بر نقد

صادق همایونی



دوست صاحبدل و دردمندی که سال‌ها از ایشان بی‌خبر بودم و تنها جسته و گریخته در مجلات و روزنامه‌ها از تلاش‌های درخورشان در زمینه‌ی موسیقی وآهنگ‌ها و نواهای محلی در تحقیقات میدانی آگاه می‌شدم از سرلطف و نه ضرورت نقد «نگاهی به ترانه‌های محلی فارس» انداخته بودند که در شماره (۶۷-۶۸)، فروردین و اردیبهشت ماه ۱۳۸۳ کتاب ماه (هنر) ویژه‌ی ترانه‌های قومی درج شده بود. پیش از هرچیز از اینکه ایشان را بعد از سال‌ها مفارقت این چنین دست به قلم دیدم خوشحال شدم و نزدیک‌تر احساسشان کردم چه، باز خاطره‌ی آن عزیز بزرگوار ـ انجوی شیرازی را می‌گویم – و اینکه در جشنواره‌ی نی‌نوازان باآقای جاوید آشنایم کردند وآن شوق و شورها و بی‌تابی‌های ایشان درآخرین مجلس در ذهنم بیدارشد و نویسنده‌ی نقد را مهربانانه درکنار خود دیدم و نقدشان را مشتاقانه خواندم. هرچند نیازی به تذکر نکاتی درباره‌ی آن احساس نکردم زیرا بیشتر حاوی نظرشخصی ایشان بود اما برای رفع هرگونه سوءتفاهم نسبت به مقدمه‌ی کتاب و نیز خوانندگان، ضروری دانستم گذرا به نکاتی اشاره کنم.

ایشان نوشته‌اند: «... درباره‌ی شعرکردی در صفحه ۲۰ به اشعار صیدی اورامی و احمد بیگ‌کوماسی و ملاپریشان اشاره دارند و اشعار هجایی آن را می‌ستایند اما بهترآن بود که ایشان به بیت‌هایی که پایه موسیقی و شعرکردی است اشاره می‌فرمودند که در قالب هشت ویتی و هونو ویتی ایران باستان که به سبب تاریخ کهن خود از شعر این شاعران که متأخرین می‌نامندشان سندیت بهتری دارد. شاعرانی چون صیدی مربوط به دوره‌ای هستند که شعرکردی در حال تغییر روش و نزدیکی به عروض و قافیه بود...» اگر آقای جاوید توجه کرده باشند پیش از جملاتی که نقل کرده‌اند درکتاب نوشته شده: «هجا به مرور زمان جای خود را به عروض سپرده است. سیر تکامل و تحول اشعار محلی هجایی به اشعار محلی عروضی در آثار شعرای کرد را می‌توانیم به روشنی بازیابیم، چه هنوز هم در میان کردها اوزان هجایی متداول است...» [ص ۲۰ – س ۶] که غرض ریشه‌یابی ترانه‌ها نبوده است هرچند در همان صفحه کتاب هم یادآوری شده که «... دانشمندان ایران شناس فرنگ معتقدندکه وزن هجایی یکی از اوزانی بوده که در عصرساسانیان رواجی به سزا داشته» بنابراین اولاً نویسنده کتاب با این موضوع که اشعار پیش از اسلام هجایی بوده، بیگانه نبوده است و در همان صفحه

از همه‌ی آنها قشنگ‌تر مشهدی پری جان است
درخت توت لیلی سرکشیده
دلم با لیلی سرور کشیده
هنوز دستم بدستش نارسیده
برار (برادر) کافرش خنجر کشیده

حدیث عشق «شیخو» و «طوطی» نیز در خطه‌ای خراسان ساری و جاریست با ترانه‌های بسیار. از آن گذشته من در پی آن بوده و هستم که اگر بشود بسیاری از این سرایندگان را از روی ترانه‌هایشان بازشناسم و از زندگیشان آگاه شوم. نمونه‌هایی از آن در مقدمه کتاب آمده که برای اولین بار در این زمینه‌ها بوده است.

و چه بسا که در هر دیار و آبادی این گونه سرایندگان و این گونه عشق‌ها هم بسیار بوده است. در این خطه یکی از آنان مدعی است که بیش از یک‌هزار ترانه سروده است:

بیا محیای مسکین سخن سنج
سخن‌های تو باشد گوهر و گنج
سخن‌های خوشت نوم خداوند
یک است و نهصد و پنجاه و ده پنج
ص ۲۵

وکتاب هم حاوی ترانه‌های محلی خطه‌ی فارس است و اگر هم در ترانه‌هایی از شهر نسا یاد شده باشد باید آنها را در خطه‌ی خراسان بزرگ بازیافت، آن هم با شرط داشتن علائم و اشارات و نشانه‌های خاص دال بر صحت موضوع.

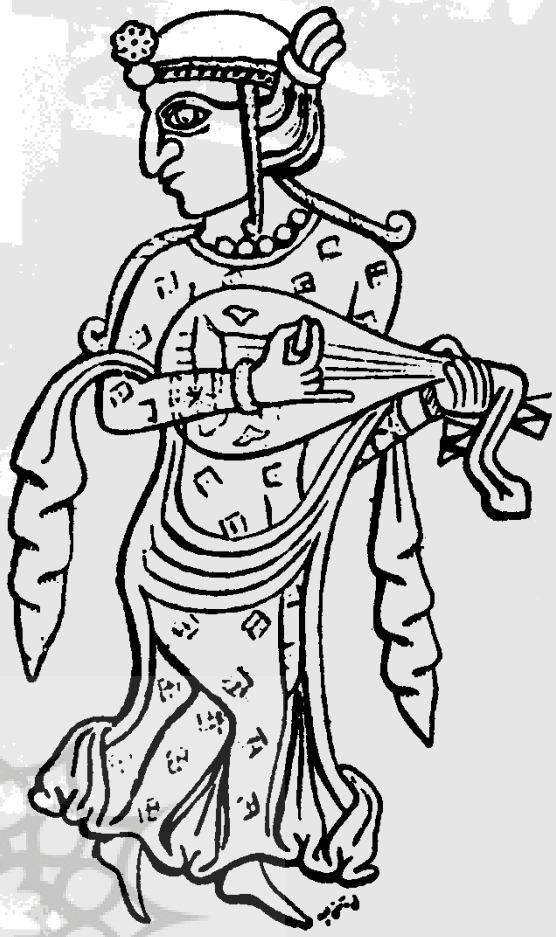
و دیگر آنکه جناب جاوید نوشته‌اند «همایونی در صفحه ۲۰ ترانه‌ها را به گرمسیری و سردسیری تقسیم نموده‌اند اما دلیلی که می‌آورند استوار و ژرف و کامل نیست چون در متن نمی‌توان محل را با یک آواز نشان داد و حتی طبیعت آن را دریافت و بر این اعتقادند که تأثیر نوع درختان، گرمی و سردی هوا، تفاوت گونه‌ی گل‌ها و حیوانات، شکار و حتی آداب و رسوم آن در ترانه‌هاست. به همین دلیل نتیجه گرفته‌اند که یک ترانه‌ی گرمسیری سوزنده و پرالتهاب و عمیق و آتشین است و یک ترانه سردسیری آرام...» متأسفانه نقل مطالب و استنتاج جناب جاوید از آن بدین‌گونه که عنوان شده نبوده و نیست. اصولاً دو موضوع وجود دارد که یکی از آنها تأثیر ویژگی‌های اقلیمی بر شعر ترانه است که هیچ کس نمی‌تواند منکر آن شود و دیگر آنکه در همان جا ذکر شده «حتی نحوه‌ی بیان احساس در آنها فرق دارد» که مثل اینکه این جمله مهم از نظرشان به هنگام بررسی کتاب مکتوم مانده است. مراد از بیان احساس، بیان احساس شعری بود، نه آوازی و آهنگی که مسئله دیگری است اصولاً ترانه‌ها به دو دسته سردسیری و گرمسیری تقسیم نشده‌اند و آنچه بیان شده به عنوان مثال از نوع ترانه‌ای که در گرمسیر از طرف یک شاعر گرمسیری سروده می‌شود با نوع ترانه‌ای که از یک شاعر سردسیر نشین سروده می‌شود یاد شده و ذکر شده که ترانه‌های گرمسیری سوزنده و پرالتهابند و ترانه‌های سردسیری آرام و ملایم و لطیف و بعد هم به ذکر مثال در مورد ترانه‌های ساحل نشینان و تفاوت آن با ترانه کویرنشینان اشاره گردیده است. (ص ۳۰).

هرچند نیاز به بیان ندارد و خود جناب جاوید می‌دانند که نه تنها نوع شعر و نوع کلام بلکه آهنگ‌های مناطق گرمسیری هم با مناطق سردسیری متفاوتند که چون موضوع بحث نیست از ارائه آن در می‌گذرم، کما اینکه خودشان هم به تأثیر صدای کبک و پژواک صدا در آهنگ‌ها و نواهای ترانه‌ها معتقدند.

در موردی که صراحتاً نوشته‌اند: «در تمامی موارد این ترانه‌ها را در نغمه‌ی دشتی که یکی از بهترین نغمات شور است می‌خوانند...» اتفاقاً اگر جناب جاوید بخش آخر کتاب را که ضبط آهنگ‌های آنهاست مورد توجه قرار می‌دادند. مشاهده می‌کردند که «واسونک‌ها» در گوشه‌ی شوشتری مقام همایون خوانده می‌شوند که در هنگام جشن‌های خواستگاری و عقد و عروسی خوانده می‌شود و فرود آن روی درجه‌ی دوم گام همایون است...» [۵۱۷] و نیز آهنگ سابوناتی که آن نیز، در گوشه‌ی شوشتری مقام همایون و بر روی دوبیتی‌های محلی خوانده می‌شود و فرود آن بر روی درجه‌ی دوم گام همایون است که نت ایست همین دستگاه می‌باشد...» [۵۱۸] و نیز نوع دیگر سابوناتی «... حالت آن شبیه آواز ابوعطا می‌باشد...». [۵۱۹] و آهنگ شیرین که «... در آواز بیات اصفهان در مقام همایون اجرا می‌شود و فرود آن نیز روی درجه سوم گام همایون است که نت ایست. بیات اصفهان می‌باشد. [ص ۵۲۱] و «... نوع دیگر جهرمی، در آواز بیات ترک...» [ص ۵۲۵] انتظار می‌رفت که در مورد این بخش از کتاب هم ایشان اظهار نظری می‌کردند که متأسفانه با اظهار نظر کلی ای که کرده‌اند معلوم می‌شود که این بخش مهم از نظرشان پوشیده مانده است. موضوع مشابهات و ریشه‌یابی ترانه‌های اجتماعی و تاریخی که قسمتی از کتاب به آنها اختصاص داده شده خود می‌تواند موضوعی خاص و جذاب باشد که هرگز بیان یکی دو مورد مشابهات نمی‌تواند ارزش اعتباری را که این ترانه‌ها از این حیث دارند بنمایانند و ریشه‌یابی آنها نیز امری پژوهشی است که باید به نحوی درخور و دقیق انجام پذیرد که می‌تواند گامی بزرگ در شناخت گذشته‌های تاریخی ایران زمین باشد که آن بررسی از مجموعه‌ی ترانه‌های محلی فارس از هر حیث فاصله دارد و امری است جدا که فکر می‌کنم طرح آن در یک نقد توصیفی نه کافی است و نه لازم.

در مورد دسته‌بندی ترانه‌ها نوشته‌اند «... می‌شد روش بهتری را به کار گرفت که در حد اندک به شرح داده شده نزدیک‌تر باشد مانند دوبیتی‌های ماه، دوبیتی‌های ستاره، دوبیتی‌های بهار، دوبیتی‌های توصیف یار، دوبیتی‌های مذهبی که با اسطوره‌ها ربط دارند.» روشی که ایشان پیشنهاد داده‌اند می‌تواند مقدمه‌ای برای بررسی تحقیقات طبقه‌بندی شده در این مقوله باشد. ولی من با این اعتقاد که ترانه‌ها در اوزان هجایی هستند و ریشه‌ی کهن دارند و با توجه به خصائص زندگی یک انسان، از نظر فرهنگی فقط به دوران مختلف زندگی توجه داشته‌ام، از زمان تولد که با لالایی آغاز می‌شود و بعد نوجوانی و جوانی بعد اشتغالات گوناگون و ازدواج و غیره آنها را دسته‌بندی کرده‌ام که نمی‌تواند قابل ایراد باشد و از نظر خودم مناسب‌ترین روش تلقی شده است که برگزیده‌ام صرف نظر از آنکه اولین بار است که این چنین دسته‌بندی صورت گرفته است.

به هر حال سوای آنچه بیان شد توجه و دقت جناب جاوید را در بررسی و اظهار نظر نسبت به آن درخور احترام می‌دانم.



خوب بود از طرف نویسنده‌ی محترم نقد نمونه‌هایی از آن ابراز می‌شد.
ثالثاً اثبات شیء نفی ماعدی نمی‌کند و به فرض که چنان باشد که ادعا شده این موجب نفی یک حادثه عشقی در یک محل که ورد زبان همگان است نمی‌تواند باشد. برای نمونه چند ترانه که کاملاً ویژگی‌های محیطی و عشق صمیمانه و وضعیت خانوادگی معشوق و حتی نام پدر او را دربردارد چگونه می‌توان شعر اجتماعی یا سیاسی دانست و بعد اجتماعی به آن بخشید.

نسائی آی نسائی آی نسائی
میان ما و تو مار سیاهی
اول بر من زنه تا تو بسوزی
دوم بر تو زنه که بی‌وفائی
ص ۳۰۷

شب ابر است و ابر پاره پاره
نسائی می‌برن با شمع و لاله
نسا جونم قدم آهسته وردار
که شاید چرخ برگرده دوباره
ص ۲۹۵

که حدیث به حجله بردن نسایی به خانه‌ی داماد را دربردارد و یا:

نسایی پیرن یل دامنی داشت
سر هر منزلی یک محشری داشت
سلام من به کل قربون رسونین
به دنیا مثل او کی دختری داشت
ص ۱۸۰

که مراد از پیرن یل، نوعی جلیقه بلوزگونه زنانه است و مراد از کل قربان نام پدر نسایی است. حال کجای این ترانه‌ها آن مفهوم را دربردارد؟ که جناب جاوید مطرح کرده‌اند. از آن گذشته از این عشق‌ها و از این ترانه‌ها در گوشه و کنار ایران و در همه‌ی آبادی‌ها وجود داشته و ترانه‌های محلی سرشار از نام معشوقه‌های این گونه شاعران و عشاق هستند،

که از ذکر نمونه‌های آن صرفنظر می‌کنم و به یکی دو ترانه قناعت می‌ورزم:

خبر اومد تل چینی بهاره
کجاوه بسته و «زینب» سواره
کجاوه بسته و محمل کشیده
سر اوسارش (افسارش) بدست ذوالفقاره
ص ۸۱

و یا این ترانه‌ی لری ممسنی:

دوورا گلون گلون، پس برج خان جان
و همه‌ش قشنگ‌ترن مشهدی پری جان
دخترها دسته دسته پشت برج خان جان هستند