



تبارشناسی ماهیت نمایشی صنعت انشاد قصیده پارسی

ابراهیم محمدی^۱ 

چکیده

کار این نوشتار، توصیف ماهیت دراماتیک صنعت انشاد قصیده پارسی و نسبت آن با بوطیقای ارسطو است؛ با این پیش‌فرض‌ها: ۱. انشاد در معنای شیوه هنری اجرای شعر، به‌ویژه قصیده مدحی، محصول تعامل ادبیات و درام است؛ ۲. شناخت درست انشاد، تنها با به‌کارگیری رویکردی بین‌رشته‌ای (ادبیات - هنر) شدنی است. همین خوانش بینارشته‌ای است که نشان می‌دهد که قصیده مدحی را نباید تنها در محتوای آن فروکاست؛ چراکه قصیده تنها ابزار خام ستایش نیست؛ بلکه از حیث فرم هم شاهکاری هنری است. البته اینجا مراد از فرم هنری، تنها هنر سازه‌های زبانی و بلاغی و زیباشناسیک سخن در قصیده نیست؛ بلکه فرم هنری قصیده، ماهیت دراماتیک انشاد آن را نیز دربرمی‌گیرد؛ انشاد قصیده مدحی، گونه‌ای نمایش صحنه‌ای (performance) بود که شاعر یا راوی، آن را ایستاده در جایی ویژه، در کانون دید تماشاگر، در هیئتی و با حرکاتی معناساز اجرا می‌کرد. درک این ویژگی قصیده، بی‌شناخت اصطلاح اخذبالوجه در زبان رساله‌های شعری عربی و پارسی کهن ممکن نیست؛ اصطلاحی که در برابر هوپوکریسیس یونانی به کار رفته است و معنای فشرده آن را می‌توان جوهر نمایشی اجرا در تراژدی، خطابه، قصیده مدحی و هجو دانست.

واژه‌های کلیدی: تحلیل نمایشی، قصیده‌پژوهی پارسی، اخذبالوجه، انشاد، ملازمت شعر و موسیقی، خسروانی

۱. دانشیار زبان و ادبیات فارسی، گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه بیرجند، بیرجند، ایران emohammadi@birjand.ac.ir



درآمد

وحید دستگردی که از شاعران آلمان دوست ایرانی در دوره جنگ جهانی اول بود و مردم را سخت به دشمنی روسیه و انگلستان و هواداری آلمان برمی‌انگیخت، برای پیشبرد بهتر کارش از هنر راویان بازاری یا بازارخوانان خوش صدا و شعرشناس و آشنا با موسیقی بهره می‌گرفت؛ «شعرهای شورانگیزی می‌ساخت... و درویشان اصفهان را به خواندن آن‌ها در کوی و برزن وامی‌داشت؛ از جمله آن اشعار ترجیع‌بندی بود... که درویش خوش‌آوازی در بازار و مساجد و مجامع می‌خواند و به شور و هیجان مردم اصفهان می‌افزود» (آرین‌پور ۱۳۸۷، ج ۲: ۳۲۲). آنچه در بازارخوانی این راویان هنرمند گماشته وحید دستگردی به چشم می‌آید، تنها کارکرد سیاسی آشکار آن نیست (که البته مهم است)؛ بلکه ماهیت هنری و کاملاً نمایشی آن است.

در جست‌وجوی نشانه‌های این هنر در گذشته ادبی پارسی، به عنوان نمونه، به داستان نصر بن احمد سامانی و رودکی در *چهارمقاله* نظامی عروضی سمرقندی می‌رسیم. داستانی که به روشنی گزارشگر جادوی برخاسته از تعامل سه هنر شعر، موسیقی و نمایش است؛ امیر نصر عادت داشت که زمستان را در پایتخت خود یعنی بخارا بماند و تابستان به سمرقند یا شهری از شهرهای خراسان برود. تابستان سالی که نوبت هرات بود، امیر به هرات رفت؛ اما ماندن او در آنجا به درازا کشید. همراهان که دلتنگ بخارا شده بودند:

به نزدیک استاد ابو عبدالله الرودکی رفتند... گفتند پنج هزار دینار تو را خدمت کنیم اگر صنعتی بکنی که پادشاه از این خاک حرکت کند... رودکی... چنگ برگرفت و در پرده عشاق این قصیده آغاز کرد:

بوی جوی مولیان آید همی	بوی یار مهربان آید همی...
ریگ آموی و درشتی راه او	زیر پایم پرنیان آید همی
آب جیحون از نشاط روی دوست	خنگ ما را تا میان آید همی...
میر سرو است و بخارا بوستان	سرو سوی بوستان آید همی

چون رودکی بدین بیت رسید، امیر چنان منفعل گشت که از تخت فرود آمد و بی‌موزه پای در رکاب خنگِ نوبتی آورد و روی به بخارا نهاد؛ چنانکه رانین و موزه تا دو فرسنگ در پی امیر بردند به برونه و آنجا در پای کرد و عنان تا بخارا هیچ بازنگرفت (عروضی سمرقندی ۱۳۶۴: ۴۹-۵۳). چه چیز، سخن رودکی را به سحر بدل و امیر را این‌گونه جادو کرد؟ بخشی از شدت تأثیرگذاری کلام رودکی، برخاسته از چیزی است که در تصویرآفرینی شعرش موج می‌زند؛ یعنی حرکت در تصویر که خود، عنصر اصلی درام است؛ بویژه اگر با عنصر زمان همراه شود؛ به سخن دیگر، حرکت و زمان که جوهر اصلی تصویر دراماتیک است، کلام رودکی را به نمایشی زنده بدل کرده است؛ به‌ویژه در بیت سوم؛ در این بیت به قوه تخیل نمایشی، در نمایشی کاملاً زنده و پویا، شتاب حرکت اسب و سوار و البته شتاب گذر زمان را می‌بینیم؛ شتابی که آن‌دو را سبک از رود گذر می‌دهد و نمی‌گذارد جیحون پر از آب، از میان اسب بالاتر آید؛ انگار اسب و سوار با زمان بر

روی آب در پروازند. نشانه‌هایی از این گونه تصویرآفرینی، در شعر دیگر شاعران سبک خراسانی نیز دیده می‌شود (شفیعی‌کدکنی ۱۳۸۵: ۲۶۶-۲۵۰ و ۴۴۰)؛ اما هنر رودکی تنها این نیست. ندیمان به بهای پنج هزار دینار از او «صنعتی» خواستند و او نیز آفرید؛ ساز زد، آواز خواند و همچون بازیگری چیره، کلام را کاملاً نمایش‌گونه انشاد کرد. رودکی به یاری «صنعت انشاد»^(۱) توانست در جهان متن و زبان و خیال شعری خود، بخارا را بازآفریند و امیر را به نیروی «تخیل نمایشی»^۱ به تماشای آن شهر پنهان در کلام خویش ببرد و از خود بی‌خود کند. راز سحر سخن او در هنر اجرای نمایشی شعر به‌همراه ساز و آواز و خنیاگری است: انشاد، به‌ویژه انشاد قصیده‌مدحی.

عموم منابعی که در زبان پارسی به مدح و قصیده‌مدحی پرداخته‌اند، به فرم هنری انشاد و کارکردهایش، کم توجه‌اند؛ در «تطور مدیحه‌سرایی در ادبیات فارسی تا قرن ششم هجری» به ویژگی اقناع‌گری شعر مدحی اشاره شده است (شهیدی ۱۳۵۰: ۲۶۹)؛ بی‌آنکه از آیین انشاد و فرم هنری اجرای مدح و نقش آن در همین ویژگی یعنی قدرت اقناع‌گری، یاد شود؛ حال آنکه بخش عمده اقناع‌گری قصیده‌مدحی، از طریق فرم دراماتیک انشاد انجام می‌شود. شکل هنری اجراست که به قصیده، قدرت اقناع‌گری لایزال و تثبیت‌گفتمان سیاسی - مذهبی و ایدئولوژی حاکم را می‌دهد و آن را از این حیث به خطابه نزدیک می‌کند. در مدح، داغ‌نگ بر سیمای ادب فارسی^(۲) (۱۳۷۴)، اصول و الزامات شعر مدحی و شیوه‌های مدیحه‌سرایی به ویژگی‌های زبانی و محتوایی فروکاسته شده و به صنعت انشاد پرداخته نشده است. در مفلس‌کیمیافروش، به ارزش‌های اجتماعی و تاریخی شعر مدحی اشاره و کارکرد سیاسی مدح به‌مثابه رسانه قدرتمند در خدمت حاکم^(۳) (شفیعی‌کدکنی ۱۳۸۴: ۹۱) تبیین شده؛ اما اشاره نشده که همین کارکرد قصیده‌مدحی است که آن را از جهاتی، به‌ویژه از حیث شیوه اجرا یا انشاد، به خطابه نزدیک می‌کند. در مقاله «تأثیر فن خطابه در شکل‌گیری قصیده با نظر به قصاید سبک خراسانی» (پورحیدری و فولادی ۱۳۹۸)، از منظر بینامتنیت گونه‌ها یا روابط بیناگونه‌ای^۲ به پیوند خطابه و قصیده پرداخته شده و نشان داده شده است که این دو، از حیث شکل، مخاطب، ابزارها، کارکردها و آرایه‌ها همانند هستند، بی‌آنکه به همانندی اصلی قصیده‌مدحی با خطابه، یعنی فرم هنری اجرا و انشاد اشاره شود؛ به عبارت دیگر، آنچه در دو پژوهش اخیر مغفول مانده این است که خطابه و قصیده که به‌گونه‌ای، کار رسانه عمومی حاکم و تثبیت قدرت او را انجام می‌دهند (کاری که هنوز خطابه، به‌ویژه در خطبه‌های «عبادی - سیاسی» انجام می‌دهند)، هر دو با سنت دیرپای «انشاد» گره خورده‌اند. باور مقاله «نظریه زبانی ارسطو: خاستگاه بوطیقای قصیده در جهان اسلام» (جلیلی تقویان و جعفرزاده ۱۴۰۲) از عنوان پیداست؛ بنیاد فلسفی شیوه سرودن قصیده در جهان اسلام، در نظریه زبانی ارسطو ریشه دارد. باوری که البته پرسش‌برانگیز است: قصیده پیش از آمدن بوطیقای ارسطو به جهان اسلام، وجود نداشت؟ اگر وجود داشت، بوطیقا نداشت؟

1. Dramatic imagination.
2. inter-generic relations

هدف نوشتار حاضر معرفی صنعت انشاد قصیده مدحی پارسی و تبارشناسی تاریخی آن، با این دو پیش‌فرض است: نخست اینکه قصیده مدحی را نباید تنها به محتوای سیاسی - ستایشی آن فروکاست و آن را صرفاً ابزار ساده ستایش شاهان یا حاکمان و دستگاه ایدئولوژی‌پردازی قدرت حاکم دانست؛ بلکه باید دانست که در قصیده، در کنار محتوا، فرم و ساخت هم مهم است؛ قصیده از حیث فرم، شاهکاری هنری است که در زبان، خلق و بر صحنه و در برابر چشم مخاطب اجرا می‌شود. شکوه هنری قصیده، تنها به فرم برآمده از بازی‌های زبانی یا هنر سازه‌های زبانی و بلاغی و زیبایی‌شناسیک سخن محدود نمی‌شود؛ بلکه افزون بر همه این‌ها، رتوریک سیاسی قصیده و انشاد آن را هم دربرمی‌گیرد. انشاد قصیده مدحی، ماهیت دراماتیک داشته؛ یعنی گونه‌ای نمایش^۱ بوده که شاعر آن را ایستاده در جایی ویژه، در کانون دید تماشاگر، در هیئت و با حرکاتی معنا ساز، اجرا می‌کرده است؛ دوم اینکه این ویژگی برجسته فرم‌شناختی قصیده، بی‌پیشینه تاریخی نیست؛ بلکه با سنت انشاد خطابه و هنر دیرسال گوسانی و نیز ملازمت شعر و موسیقی در خسروانی‌های کهن پارسی در پیوند است.

برای تبیین درست مسئله، در بدنه مقاله با رویکردی تاریخی و تبارشناسانه، از سه منظر به موضوع نگریسته می‌شود: الف. منظری که در منابع تئوریک یعنی رساله‌های شعری عربی و پارسی و مقدم بر آن، در فن شعر و فن خطابه یا بوطیقا و رتوریکای ارسطو دیده می‌شود و فشرده آن را می‌توان در بحث قدما از «أخذبالوجه» (معادل هوپوکریسیس در زبان ارسطو) دید. این اصطلاح، بیشتر در آن دسته از رساله‌های شعری کهن دیده می‌شود که نشان «تخیل نمایشی» نیز در آن‌ها هست؛ از ترجمه پیشگام ابوبشر متی از فن شعر ارسطو گرفته تا *سلس الإقتباس* خواجه نصیر طوسی. در این رساله‌هاست که نظریه ادبی بازتاب یافته در دو زبان عربی و پارسی، به بوطیقای ارسطو که نمایش مرکز است، نزدیک می‌شود. همین‌جا باید یادآوری شود که پرداختن به أخذبالوجه در این مقال، بیشتر برای تبیین چگونگی تئوریزه شدن بحث انشاد در زبان قدماست؛ یعنی درک و تبیین اینکه مثلاً خواجه نصیر چگونه به انشاد شعر پرداخته و چه نسبتی میان سخن او و بوطیقای ارسطو برقرار است. بماند که فهم درست نسبت هوپوکریسیس با أخذبالوجه و نسبت این دو با نمایش، یکی از رازهای ترجمه متی را نیز آشکار می‌کند^(۱)؛ ب. منظری که از مباحث تئوریک و نیز گزارش‌های تاریخی درباره انشاد خطابه یا انشاد برخی دیگر از گونه‌های هنر کلامی، از جمله گوسانی برمی‌آید. اینجاست که همانندی انشاد قصیده با ایراد خطابه و اجرای نمایشی گوسانان آشکار می‌شود و هر سه در دل یک سنت قرار می‌گیرند؛ سنت اجرای نمایشی هنر کلامی؛ پ. منظری که از گزارش‌های منابع تاریخی - ادبی درباره هیئت و شیوه شاعران در برخواندن شعر (از جمله برخواندن قصیده مدحی) در دو قلمرو ادبی پارسی و عربی برمی‌آید. در اینجا، هم با تنوع اشکال و کارکردهای انشاد روبه‌رو هستیم (از دربار تا بازار) و هم با ملازمت شعر و موسیقی یا رود و سرود. در ادامه، از طریق سه منظر یادشده نشان داده می‌شود که خاستگاه

تئوریک صنعت انشاد کجاست، چه کیفیتی دارد و اهمیتش در چیست. بی‌گمان، نادیده‌انگاشتن ماهیت نمایشی صنعت انشاد قصیده‌پارسی، بسیاری از ظرافت‌های مهم هنری این استوانه شعر ایرانی و نیز نقش آن در پایداری سنت‌های نمایشی کهن را از دید پنهان می‌کند.

الف. أخذبالوجوه، نشانی ویژه از تخیل نمایشی

أخذبالوجوه در ترجمه‌های فن شعر و خطابه ارسطو، در برابر هوپوکریسیس آمده است؛ از این رو، برای درک درست معنای آن، نخست باید به فهم معنای هوپوکریسیس در بافت این دو رساله بپردازیم. ارسطو در بند ۱۹ فن شعر (Aristotle 2002: 1456b)، آنجاکه به صورت‌های گفتار، یعنی طرزهای ادا یا شیوه‌های اجرا می‌پردازد، می‌گوید: شناختن این، متعلق به هنر بازیگری است و «دانستن یا ندانستن این‌ها، هیچ نقدی که شایسته تأمل جدی باشد، بر هنر شعر وارد نمی‌آورد» (۱۴۰۲: ۷۳). شعر به مثابه هنری کلامی، چیزی است و طرز ادا و اجرای آن، چیزی دیگر؛ چیزی که متعلق به هوپوکریسیس است و نه ذات شعر؛ اما در اجرا و انشاد شعر و قوت تأثیر شعر، بسیار نقش دارد. برای شناخت بهتر هوپوکریسیس، باید به خطابه (بندهای آغازین کتاب سوم) مراجعه کنیم که ارسطو در آن، از طرز اجرای سخن، به عنوان یکی از مشترکات فن شعر، فن خطابه و هنر راپسودها سخن می‌گوید و نسبت آن را با هوپوکریسیس روشن می‌کند:

در شناخت سبک، گام نخست، بررسی چیزی است که نخست‌بودگی آن طبیعی است و کارکرد افناعی دارد یا برانگیزاننده است، گام دوم بررسی چگونگی گزینش و سامان‌دادن همین چیزهای افناع‌گر و برانگیزاننده در زبان است و گام سوم، بررسی چیزی است که دارای بیشترین برانگیزانندگی (قوت تأثیر) و از این رو بیشترین ضرورت است؛ یعنی بیان یا شیوه اجرای سخن که با همه درباستگی‌ای که دارد، تاکنون چندان بدان پرداخته نشده است؛ حتی در تراژدی و راپسودی هم کارکرد ویژه شیوه اجرا از دیدها پنهان مانده است؛ چراکه در گذشته‌های دور، شاعران، خود، تراژدی‌هایشان را انشاد می‌کردند. ناگفته پیداست که چنین چیزی، هم در بوطیقا (فن شعر) هست (و مهم است)؛ هم در رتوریکا (فن خطابه). ... شیوه اجرا و انشاد را باید، شیوه به کارگیری صدا در بیان احساس دانست؛ صدا، کی باید شدید باشد؛ کی ملایم و کی میان این دو. آهنگ‌های زیر و بم صدا یا آهنگ میان این دو را چگونه باید به کار برد و با چه ضرب آهنگ‌هایی. برای کسی که در مقام نظر به بررسی چپستی بیان و شیوه اجرای سخن می‌پردازد، سه چیز مهم است: بلندی یا شدت صدا، چرخش ظریف و هنرمندانه لحن یا آهنگ (خوش آهنگی) و ضرب آهنگ. در مقام اجرا نیز چنین است؛ معمولاً برندگان رقابت‌های ادبی و هنری، هنرمندان (بازیگران، خوانندگان، نوازندگان و رقاصان)ی هستند که به این چیزها دقت می‌کنند و در آن مهارت دارند. نیز معمولاً در تراژدی بازیگران تأثیر بیشتری دارند تا شاعران. ... سبک و شیوه اجرای سخن، چیز کم‌بهای

1. figures of talk
2. action oratoire

شمرده شده و برای همین دیر و اندک بدان پرداخته شده است؛ درحالی که دست‌کم، درباره خطابه که سر و کارش تماماً با عقیده و تفکر است، باید بسیار به‌شیوه اجرای سخن، یعنی به بیان پرداخته شود؛ نه تنها برای اینکه چیز خوبی و پرداختن بدان کار درستی است؛ بلکه برای آنکه کار دربايست گریزناپذیری است و جز آن کاری نمی‌توانیم انجام دهیم...؛ از این‌رو در هر آموزشی، پرداختن به سبک و شیوه بیان، دربايست و گریزناپذیر است؛ زیرا هنگامی که می‌خواهیم از چیزی سخن بگوییم یا چیزی را بیان کنیم، فرق می‌کند که بدین‌گونه سخن بگوییم یا بدان‌گونه. این گونه‌های سخن‌گفتن یا سبک‌ها و شیوه‌های اجرای سخن، شکل‌هایی از نمایش ظاهری^۱ هستند که بناست کارکرد اقناعی داشته باشند و بر شنونده یا مخاطب تأثیرگذار باشند. شیوه اجرا، درست مانند بازی بازیگر است؛ یعنی هنگامی که به کار گرفته می‌شود، همان تأثیراتی را پدید می‌آورد که بازی بازیگر پدید می‌آورد... برای همین است که در رقابت‌های بزرگ، جوایز از آن خطیبانی می‌شود که در فن و هنر اجرای سخن مهارت دارند. اصلاً نوشتار، در مقام اجرا و برخوانی، از راه بیان یا سبک بیشتر کار می‌کند تا از راه فکر و عقیده؛ گفتارهای مکتوب قوت خود را بیشتر از سبک می‌گیرند تا از فکر (2007: 1404a - 1403b).^(۵)

هوپوکریسیس در لغت یعنی پاسخ‌دادن و در اصطلاح یعنی بیان‌کردن، تفسیرکردن، اجرای نقش روی صحنه یا بازی در نمایش و افزون بر همه این‌ها، یعنی انشاد هنرمندانه خطابه و شعر همراه حرکات سر و دست و چشم و صورت و هرآنچه خطیب، شاعر و راوی از بازیگر اقتباس می‌کند. این اصطلاح در تحولات معنایی از سرگذارانده، در معنای ریاکاری، نفاق و تظاهر نیز فهمیده شده است. برپایه همین تحول معنایی است که در زبان رساله‌های شعری عربی - پارسی کهن، ازجمله ترجمه ابوبشر متی و پس از او در کلام فیلسوفان مسلمان، ازجمله ابن‌سینا و خواجه‌نصیر، «النفاق» در معنای بازیگری و نمایش، «جزء النفاقی» در معنای جزء نمایشی و «منافق» و «مرائی» در معنای بازیگر آمده است. در ترجمه خطابه، هوپوکریسیس به اخذبالوجه برگردانده شده است (ارسطوطالیس ۱۹۷۹: ۱۸۲). ابوبشر متی نیز در ترجمه فن‌شعر، هوپوکریسیس را به اخذبالوجه برگردانده (ارسطوطالیس ۱۹۵۳: ۱۲۵) و این‌گونه، در آثار متأخر، همه سویه‌های معنایی هوپوکریسیس، از هیئت لفظ گرفته تا هیئت متلفظ یا گوینده، در اخذبالوجه بازتاب یافته است. گزارش خواجه‌نصیر در اساس الاقتباس که خود یادآور سخن فارابی در خطابه (۱۳۹۰: ۴۷۴) و جوامع الشعر (۱۹۷۱: ۷۷) و دیدگاه ابن‌سینا در شفا (۱۹۵۴: ۴۹-۵۰؛ ارسطوطالیس ۱۹۵۳: ۱۸۰) نیز هست، این پنداشت را تأیید می‌کند.

خواجه‌نصیر طوسی و تخیل نمایشی

خواجه‌نصیر که در اساس الاقتباس (۶۴۲)، اخذبه‌وجه را به‌روشنی معرفی کرده است، با نمایش، تخیل نمایشی و سنت‌های نمایشی ایرانی و یونانی آشناست؛ اصلاً همین آشنایی است که دریافت

و تصویر او از اخذبه‌وجوه را به اصل یونانی آن در زبان ارسطو، یعنی هوپوکریسیس نزدیک‌تر کرده است. پیش از تبیین دیدگاه خواجه درباره اخذبه‌وجوه و نسبت آن با نمایش، باید یادآوری شود که خواجه‌نصیر، نظریه شعری خود را از آبخشورهای چندگانه ایرانی، عربی، قرآنی و یونانی گرفته است و آشنایی او با آبخشور اخیر، به‌ویژه بوطیقای ارسطو، بیشتر باعث شده است که نشان نمایش در سخن آشکار باشد:

یونانیان را اغراضی محدود بوده است در شعر و هر یکی را وزنی خاص مناسب؛ مثلاً نوعی بوده است مشتمل بر ذکر خیر و اخیار و تخلص به مدح یکی از آن طایفه که آن را طراغودیا خوانده‌اند. و آن بهترین انواع بوده است. و آن را وزنی به‌غایت لذیذ بوده و نوعی دیگر مشتمل بر ذکر شرور و رذایل و هجو کسی و نوعی مشتمل بر امور حرب و جدال و تهییج و غضب و ضجرت. و نوعی دیگر... بر جمله چون در این روزگار آن سیاق مهجور است، از شرح آن فائده زیادت صورت نیند (طوسی ۱۳۷۶: ۵۹۱-۵۹۰).

آنجا که می‌گوید طراغودیا بهترین انواع بوده است، نشان می‌دهد که می‌داند بوطیقای ارسطو، تراژدی‌مرکز است و آنجا که می‌گوید شرح آن سودی ندارد، نشان می‌دهد که آن را می‌شناسد و می‌تواند شرح دهد؛ اما در شرحش سودی نمی‌بیند؛ چراکه به سخن خود او، در آن روزگار، سیاق نمایش مهجور است یا نمایش سیاق مهجور است. درنگ در این سکوت معنادار خواجه و پرهیز او از سخن گفتن درباره تراژدی و کمدی و چیستی آن‌ها و بسنده کردن به تعبیر شگرف «سیاق مهجور»، بسیار مهم است؛ اما مهم‌تر از آن اینکه بررسی سخنان خواجه درباره اخذبه‌وجوه - چنان‌که خواهیم دید - نشان می‌دهد که او چیستی و انواع شعر، چیستی محاکات نمایشی و تخیل نمایشی و اهمیت تخیل در تعریف منطق یا منطقیون از شعر و مهم‌تر از آن، اهمیت نمایش در بوطیقای ارسطو را به‌خوبی درک کرده است. در مقاله نهم در تعریف شعر می‌گوید:

شعر در عرف منطقی کلام مخیل است. و در عرف متأخران کلام موزون مقفی؛ چه به حسب این عرف هر سخن را که وزنی و قافیتی باشد، خواه صادق و خواه کاذب...، آن را شعر خوانند. و اگر از وزن و قافیه خالی بود و اگرچه مخیل بود، آن را شعر نخوانند. و اما قدما شعر کلام مخیل را گفته‌اند، و اگرچه موزون حقیقی نبوده است. و اشعار یونانیان بعضی چنان بوده است. و در دیگر لغات قدیم مانند عبری و سریانی و فرس هم وزن حقیقی اعتبار نکرده‌اند. و اعتبار وزن حقیقی به آن می‌ماند که اول هم عرب را بوده است مانند قافیه... و اصل تخیل که منطقی را نظر بر آن است، همیشه معتبر باشد و اگرچه طرق استعمال بگردد (۵۸۷).

پای فشردن خواجه بر تخیل مرکزی شعر، همان است که در گفتمان منطق یا منطقیون نیز دیده می‌شود و پایه نظریه شعری ارسطو هم هست. در پاسخ به این پرسش که تخیل یا به تعبیر درست‌تر تخیل چگونه بر ساخته می‌شود؟ خواجه به‌گونه‌ای سخن می‌گوید که جایی برای پرداختن به محاکات نمایشی، تخیل نمایشی و مشخصاً اخذبه‌وجوه باز بماند:

اموری که اقتضاء تخیل^(۶) کند در قول چهار چیز بود: الف. عدد زمان‌های قول بر وجه ایقاعی یا نزدیک به آن، و آن وزن بود؛ ب. آنچه مسموع بود از قول، یعنی الفاظ؛ ج. آنچه مفهوم بود از او، یعنی معانی و د. اموری که متعلق بود به هر دو به هم. و مسموع اقتضاء تخیل [/ تخیل] یا به جوهر لفظ کند یا به هیئت مذکور در باب اخذبه و جوه (۵۸۸).

آن‌گاه درباره اهمیت اخذبه و جوه در شعر می‌گوید: «و باید دانست که اعتبار انواع اخذبه و جوه و نفاق، مهم‌ترین چیزی بود در شعر. و منفعت آن در تخیل بسیار بود و تعلق آن اول بالذات به شعر است و بعد از آن به خطابت» (۵۹۵). اخذبه و جوه از مشترکات فن شعر و فن خطابه است و برای دانستن معنای روشن آن در دیدگاه خواجه نصیر، باید مقاله هشتم اساس‌الایتناس را که ویژه خطابه است، ببینیم.

در آغاز مقاله هشتم، در تعریف خطابه می‌گوید: «صناعتی علمی است که با وجود آن ممکن باشد اقناع جمهور در آنچه باید که ایشان را به آن تصدیق حاصل شود به قدر امکان» (۵۲۹)؛ سپس درباره اجزای خطابه می‌نویسد: «خطابت مشتمل بود بر دو چیز: یکی عمود و دیگر اعوان. و عمود قولی باشد که به حسب ظن منتج بالذات بود مطلوب را. و اعوان اقوال و افعالی بود خارج از آن» (۵۳۳). ادامه سخن خواجه نشان می‌دهد که اعوان، یعنی هر آنچه به اقناع کمک می‌کند: قول، شهادت و امارت؛ امارت یعنی هر نشانه‌ای که بیرون از قول و شهادت به اقناع کمک می‌کند؛ «مانند هیئت مسرور مبشر را و هیئت خائف منذر را» (۵۳۴)؛ اعوان عبارت است از اقوال، حرکات و هیئت گوینده هنگام ادای سخن. این نکته مهم را در فصل نخست بخش توابع خطابه («فن سیوم» که فرم، ساختار و محتوای آن یادآور «کتاب سوم»، رتوریکای ارسطو است) به روشنی بیان می‌کند: آنجا که می‌گوید:

آنچه توابع خطابت بود که آن را تحسینات و تزیینات^(۷) خوانند، سه صنف بود: الف. آنچه متعلق به لفظ بود؛ ب. آنچه متعلق به ترتیب بود؛ ج. آنچه آن را اخذبالجوه خوانند و نفاق نیز خوانند؛ به معنی روائی که در متاع گویند^(۸). و آن متعلق بود به هیئت لفظ یا به هیئت متلفظ از امور خارجی سخن... و اما امور خارجی که از باب اخذبه و جوه بود...، دو نوع است: اول آنچه تعلق به هیئت لفظ دارد و آن گرانی و سبکی و بلندی و پستی و تیزی و نرمی آواز بود که مقتضی انفعالات باشد؛ چه خشم را آوازی خاص بود و خوف را آوازی دیگر... و نوع دوم از باب اخذبه و جوه اموری باشد که راجع با هیئت قایل بود تا آن سخن از او مقبول بود... و آن بر چند وجه بود: بعضی قولی و بعضی فعلی. و قولی مانند ثنای متکلم بود بر خود و اظهار نقصان خصم خود یا نقصان ضد سخن خود و تقریر آنچه مقتضی تصور خیر باشد به او و آنکه او را منزلتی ثابت است. و همچنین مدح مستمعان و ثنای بر ایشان و بر حاکم که داعی ایشان باشد به تصدیق و قبول و استدراج به آنچه مبنی بود از هیئتی پوشیده در متکلم، یا مقتضی خلقی و انفعالی باشد در مستمع... و فعلی مانند رعایت شرایط زی و هیئت و منظر و اشارات و افعالی که مؤکد سخن او باشد (۵۷۴-۵۸۱).

با توجه به گزارش خواجه نصیر، اخذبه وجوه که آن را «نفاق نیز خوانند»، هم دربرگیرنده هیئت لفظ است؛ یعنی گرانی، سبکی، بلندی، پستی، تیزی و نرمی آواز که «مقتضی انفعالات باشد» و هم دربرگیرنده هیئت گوینده؛ یعنی «شرایط زی و هیئت و منظر و اشارات و افعالی که مؤکد سخن او باشد» (۵۷۴-۵۸۱)؛ از این رو می توان گفت اخذبه وجوه در زبان متی و فارابی و خواجه نصیر، همانند هوپوکریسیس در زبان ارسطو، یعنی اجرای هنری کلام، درست همان کاری که شاعر هنگام انشاد شعر و خطیب هنگام ایراد خطابه در برابر چشم تماشاگران انجام می دهد؛ کار هر دو، گونه ای performance یا محاکات نمایشی است. زبان و بافت ترجمه پیشگام ابوبشر متی از فن شعر هم این دریافت را تأیید می کند: او در برگردان *prosōpon/mask* «وجه المستهزی» را در معنای «نقاب نمایش در کمدی» آورده (ارسطوطالیس ۱۹۵۳: ۹۵) که در لفظ و معنا با اخذبه وجوه تناسب دارد و در برگردان *opsis/spectacle* «الوجه» و «جمال و حسن الوجه» را در معنای صحنه نمایش (۹۷) آورده است و با این کار، خوشه معنایی - مفهومی برجسته ای با مرکزیت وجه آفریده که کانونش نمایش است. به پشته‌خانه همین خوشه مفهومی، می توان وجه را در معنای نمایش و اخذبالوجه را در معنای «اجرای نمایشی سخن» دریافت^(۹).

ب. نمایش گونگی انشاد مدح^(۱۰)، در ایراد خطابه و هنر گوسانان نیز دیده می شود؛

۱. فرم هنری اجرای خطابه

پایه دیدگاه ارسطو درباره فن خطابه، این باور کلی است که خطیبان می کوشند از هر ابزاری برای اقناع گری بیشتر کلام بهره ببرند؛ حتی گاه برای ازکارانداختن قوه تعقل، از راه به هم آمیختن عقل و احساس و شرم، «می گویند: "کیست که نداند؟" یا "همه مردم می دانند" و شنونده برای اینکه در زمره همه مردم باشد، از شرم، سخن آن ها را قبول می کند» (ارسطو ۱۳۹۲: ۳۴۶). پیداست که در اینجا خطیب می کوشد از راه به کارگیری گزاره هایی که بیانگر «بدیعی، طبیعی و فراگیربودگی» هستند، مخاطب را از تنها ماندن به سبب متفاوت نگرستن و دگراندیشی بترساند و انگیزه هم رنگ جماعت شدن را در او قدرت بخشد. با این کار، خطیب مجال و قدرت اندیشیدن، درنگ و تعقل را از مخاطب سلب، احساس «خودنادران پنداری» را در او ایجاد و ایده خود را به او دیکته می کند. خطیبان ماهری که قراردادهای نمایشی را به خوبی می شناختند، افزون بر به کارگیری چنین گزاره هایی، برای اثرگذاری بیشتر کلام، از ابزارهای دیگری نیز بهره می بردند؛ آن ها خطابه را با انجام حرکاتی همچون تکان انگشت اشاره، گشودن دست ها و بازوان، حرکت سر و چشم و... به نمایش بدل می کردند؛ یعنی خطابه را نمایشی ایراد یا اجرا می کردند؛ تا اقناع گری کلام بیشتر شود (دیکسون ۱۳۸۹: ۳۸-۳۹).

در سنت یونانی و رومی، ایراد (اجرای هنری خطابه) بسیار مهم بوده است؛ به گزارش

سیسرون در بروتوس:

از دموستن، خطیب بزرگ، پرسیدند کدام بخش خطابه از همه مهم تر است؟ گفت ایراد خطابه.

پرسیدند بعد از آن؟ پاسخ داد ایراد خطابه. پرسیدند سوم کدام بخش؟ باز گفت ایراد خطابه. چندان این سخن بازگفت تا دیگر نپرسیدند. آن‌گاه فرمود هنر بدون بیان به هیچ‌کار نیاید؛ لیکن از بیان بدون هنر بسی کار برآید (۳۸-۳۹).

اهمیت فرم هنری اجرا در خطابهٔ نمایشی (منافراتی)^(۱۱) بسیار بیشتر بود. در این گونه از خطابه که بیشتر ویژهٔ مدیحه‌سرایی برای خدایان و بزرگان بود، آرام‌آرام فرم هنری اجرا چنان بر محتوا چیره شد که در مواردی به هنر نمایش محض بدل شد. در گونهٔ هنری خطابهٔ نمایشی، تماشاگر فقط ناظر یا منتقد مهارت اجرا یا ایراد سخنران بود^(۱۲) (۲۸).

فرم هنری اجرا، ویژهٔ خطابهٔ غربی نیست؛ طاهره قطب‌الدین در *Art and Function* (2019) *Arabic Oration*، برخی از وجوه «اجرای نمایشی (performance) خطابهٔ» عربی را نشان داده (Qutbuddin, 2019: 92) و محمد ابوزهره در *الخطابه*، تصویر نسبتاً کامل و روشنی از آن به دست داده است. بنابر گزارش او، خطیب عرب در هیئتی زیبا که عبارت بود از درخشش چهره، سلامت و زیبایی دهان و دندان، استواری بدن و راستی قامت؛ همچون نیزه‌ای که خمی ندارد، خطابه می‌گفت. خطیب جاهلی که ابهت، شهرت، وقار، بزرگی، زیبایی ظاهر و نیکویی اصل و نسب داشت، در هیئت یادشده، خطابه را چنین اجرا می‌کرد: ۱. در مکان بلندی می‌ایستاد؛ ۲. سینه به جلو بیرون آورده، صاف، بدون خم‌شدگی و قوس درآوردن؛ ۳. در جامه‌ای مخصوص، متشکل از عمامه و لباسی فاخر که نشان جایگاه بلند علمی او بود؛ ۴. دست به کمر یا کمر بند می‌گرفت؛ ۵. گاه دست‌ها را بلند می‌کرد و در هوا نگه می‌داشت و ۶. قاعده‌مند و به‌جا از حرکات بهره می‌برد؛ به‌گونه‌ای که از حیثیت و وقار و متانت او نمی‌کاست (۱۹۸۰: ۱۵۲ و ۲۳۷) و این گونه، اثرگذار سخن می‌راند. اگر از منظر فوکو، به‌ویژه دیدگاه او دربارهٔ پیوند قدرت، دانش و حقیقت - حقیقت از نظر او امری عینی و مطلق نیست؛ بلکه محصول شبکه‌ای قدرت/ دانش است - بنگریم، کارکرد سیاسی - رسانه‌ای خطابه و قصیدهٔ مدحی درباری را بسیار برجسته می‌بینیم؛ هر کدام از این دو، به‌گونه‌ای کار رسانهٔ عمومی حاکمیت را در بازتولید گفتمان و تثبیت و اعمال قدرت حاکم و اشاعهٔ حقیقتِ برساختهٔ حاکمیت انجام می‌دهد؛ کاری که هنوز خطبا، به‌ویژه در خطبه‌های «عبادی - سیاسی» انجام می‌دهند. خطابه و مدح، بیان‌های هنری قدرتمندی هستند که با تولید و تثبیت حقیقتِ برساختهٔ گفتمان حاکم، به نظم موجود مشروعیت می‌بخشند.

۲. گوسانی و راپسودی؛ هنر انشاد حماسه

ارسطو در بند ۲۶ فن شعر و در پاسخ به این پرسش که حماسه برتر است یا تراژدی؟ می‌گوید: نقدی که طرفداران برتری حماسه، به تراژدی وارد می‌کنند، این است که در تراژدی، به‌ویژه تراژدی‌های متأخر، بازیگران در حرکات اغراق می‌کنند تا تماشاگران عوام هم آن را بفهمند. ادامهٔ سخن ارسطو مهم است: «این اتهام، علیه هنر شعر مطرح نشده؛ بلکه علیه هنر بازی‌گری مطرح شده؛ چراکه ممکن است نقال نیز...» (۱۴۰۲: ۹۰)؛ یعنی این اتهام متوجه خود هنر شعر، یعنی خود تراژدی

نیست؛ بلکه متوجه هنر اجراست؛ در اجرای تراژدی و در حرکات سر و دست اغراق شده است. نکته اینجاست که در مقام مقایسه می‌گوید همین اتفاق ممکن است در اجرای حماسه هم روی دهد؛ یعنی ممکن است نقال یا راپسود یا گوسان هم هنگام اجرا یا انشاد شعر حماسی، حرکات مصنوع انجام دهد. معنای ضمنی سخن ارسطو این است که هم در تراژدی و هم در حماسه، با دو ساحت کلام و اجرا، متن و نمایش، روبه‌رو هستیم؛ سپس تأکید می‌کند که تراژدی ارزش خود را از طریق خواندن هم آشکار می‌کند؛ اصلاً سرزندگی تراژدی هم در خواندن برقرار است و هم در ایفای نقش کردن؛ تراژدی کار خودش را انجام می‌دهد؛ چه قرائت شود، چه به نمایش درآید (۹۰) و این همه یعنی اینکه نفس قرائت، انشاد و برخواندن هم می‌تواند ارزش تراژدی را نشان دهد. کافی است به یاد داشته باشیم که ارسطو در خطابه، آنجا که از دلایل کم‌توجهی به شیوه اجرا و اهمیت آن سخن می‌گوید، به این نکته اشاره می‌کند که هم در تراژدی و هم در راپسودی، شیوه انشاد مهم است؛ اما از آنجا که «در گذشته‌های دورتر، شاعران، خود، تراژدی‌هایشان را انشاد می‌کردند»، تاکنون کم‌بدان توجه شده است (2007: 1403b). حاصل سخن آنکه ارسطو هم در فن شعر و هم در خطابه، انشاد و اجرا را از مشترکات تراژدی و حماسه می‌داند و گزارش می‌کند که در دوره‌ای، تراژدی مانند دیگر گونه‌های شعر، مثلاً شعر حماسی و شعر مدحی، بر زبان سرایندگان، برخوانی یا انشاد می‌شده است.

گوسانان که شعر را به آواز می‌خواندند و آواز را با ساز همراه می‌کردند، «علاوه بر رامشگری و خنیاگری، در بازیگری و شعبده‌بازی و چشم‌بندی نیز تردست بودند» (خالقی مطلق ۱۳۷۲: ۲۲)؛ «قصه‌پردازانی^(۱۳) موسیقی‌دان و بدیهه‌سرا بودند که... داستان‌های پهلوانی و گاهی حماسی عشقی را به صورت نمایشی همراه با بازی‌ها و بیشتر به نظم نقل می‌کردند» (راشدمحصل ۱۳۹۱: ۱۱)؛ «هم کرده‌های پهلوانان را می‌سرودند و هم ستایش خدایان را» (خالقی مطلق ۱۳۸۶: ۱۴۳-۱۴۲). مری بویس^۱ در توضیح ساخت واژگانی گوسان، سندی ارائه می‌کند که آشکارا بیانگر پیوند مدح و گوسانی است^(۱۴)؛ سپس درباره کارکردهای گوسان پارتی می‌گوید: شاعر خنیاگری بود که: ۱. «به عنوان مدیحه‌سرا و مرثیه‌خوان در مراسم نقش داشت»؛ ۲. در مدح حامیان خود آواز می‌خواند؛ ۳. در جشن‌ها آواز می‌خواند؛ ۴. «با تئاتر مربوط بود»؛ ۵. شاعر خنیاگر بود و ۶. «پادشاهان و عوام را سرگرم می‌کرد، ممتاز در دربار و دارای وجهه مردمی، حاضر در سوگواری‌ها و جشن‌ها، مرثیه‌خوان، هجونویس، نقال، موسیقی‌دان، ثبت‌کننده پیروزی‌های گذشته و مفسر دوران خود بود» (۱۳۶۹-۱۳۶۸: ۷۶۲-۷۵۹). بویس شخصیت گوسان را به واگیاکاراکا در ادبیات سانسکریت نزدیک می‌داند که هنرمند بود، تاریخ می‌دانست، داستان می‌دانست، روایت‌گری می‌دانست، نمایش می‌دانست، سخن منظوم را انشاد می‌کرد، آواز می‌خواند و چند ویژگی برجسته داشت: آگاهی از قوانین سخن، آگاهی یکسان از هنرهای سه‌گانه (موسیقی آوایی، آشنایی با آلات

موسیقی و رقص) و... (۷۶۳). جوهر هنر هر دو، به تعبیر آلبرت بی لرد^۱ در the singer of tales performance، (۱۹۷۱) بود. لرد در توصیف کنش هنری ویژه این هنرمندان می‌گوید: سرودن، به‌آوازخواندن و اجرا، چهره‌های چندگانه یک کنش هنری هستند که در یک زمان خلق می‌شوند؛ لحظه آفرینش، همان لحظه اجرای هنری و سرودن همان اجراست (۱۹۷۱: ۱۳).

ت. نشان انشاد در منابع تاریخی - ادبی

۱. آیین برخوانی خسروانی‌های پارسی؛ «ملازمت سرود و آواز»

آیین نظام‌مند برخوانی یا «اداکردن»^(۱۵) شعر در جمع به همراه موسیقی و آواز و به تعبیر روشن‌تر، «ملازمت سرود و آواز» در آیین انشاد، یکی از پایدارترین سنت‌های ادبی ایرانی است. به قول صاحب تاریخ سیستان، «تا پارسیان بودند، سخن پیش ایشان به رود بازگفتندی بر طریق خسروانی» (بهار ۱۳۸۱: ۲۱۵). این سنت در ادبیات پارسی جایگاه ویژه‌تری داشت تا ادبیات عربی؛ به سبب تفاوت بنیادین وزن شعر در پارسی و عربی. در عربی، وزن عروضی، سامان‌دهنده موسیقی کلام است و در شعر پارسی پیش از سیطره عروض عربی، به‌ویژه در خسروانی‌ها، وزن نامنتظم غیرعروضی، که با کوتاه و بلندکردن الفاظ تنظیم می‌شد. به قول جاحظ «عجم در سروده‌هایش الفاظ را می‌کشد و آن‌ها را کوتاه و بلند می‌کند تا به وزن و آهنگ درآید و این‌گونه ناموزون را موزون می‌سازد» (به نقل از فتوحی ۱۴۰۳: ۹۸)؛ از این‌روست که «در سنت روایت شعر عربی، خواندن آن به آواز خوش و حسن ادای آن به هیچ‌وجه ملحوظ نبوده است؛ در صورتی که همه‌جا از کلمه راوی در شعر فارسی، شخص خوش‌آوازی که در حسن ادای شعر، کمال شهرت را دارد، فهمیده می‌شود؛ مثلاً جایی که حافظ می‌گوید: «غزل گفتی و دُر سفتی بیا و خوش بخوان حافظ»، «خوش‌خواندن» یعنی «خواندن با آواز خوش در مجلس» (شفیعی کدکنی ۱۳۸۳: ۴۱-۴۰). این ملازمت میان سرود و آواز یا رود و سرود یا شعر و موسیقی، در خسروانی‌ها که گونه اصلی و شناخته‌شده شعر درباری ایرانی کهن است، آشکارتر و به طبیعت کار نزدیک‌تر است. این را اخوان‌ثالث در مقاله «خسروانی و لاسکوی» (۱۳۷۶: ۳۲۲-۳۰۹)، به‌خوبی نشان داده است. به باور او «خسروانی نوعی شعر "قول" گونه بوده است با وزن نامنتظم غیرعروضی، همراه با موسیقی و نیز لحنی از الحان موسیقی ایران بوده با وزن ایقاعی سبک و هموار و "از بهر مجلس ملوک" که تا زمان ثعالبی و نویسنده قابوس‌نامه هم رایج بوده» (۱۳۷۶: ۳۱۵). عموماً به‌نادرست خسروانی را نثر پنداشته‌اند، نه شعر^(۱۶)؛ چراکه «برای آن‌ها که با عروض عربی خوگر شده باشند، آن شعرها نثر جلوه می‌کند و نمی‌توانند آن را در شمار شعر درآورند» (شفیعی کدکنی ۱۳۸۸: ۲۹). این قول‌ها و البته موسیقی و آواز همراه آن، با آیین ویژه‌ای و با نظارت دقیق یکی از پرده‌داران خاص به نام خرم‌باش که رئیس تشریفات بود و «به استادان موسیقی دستور می‌داد که فلان لحن و فلان مقام را بنوازند»، اجرا می‌شد (کریستن سن ۱۳۸۴: ۳۴۵-۳۴۴). او پیش از آغاز اجرا، به کسی فرمان

می داد تا:

بر بلندای کاخ بانگ برآورد که "ای زبان! مراقب سر خود باش! زیرا امروز در حضور شاهنشاه قرار گرفته‌ای". آن گاه سکوت بر همه حاضران حکم فرما می شد و خنیاگران به اشاره خرم باش، به تناوب می خواندند و سکوت می کردند و هرکس، آنچه را می خواند یا می نواخت که خرم باش به او دستور داده بود (قائمی ۱۳۹۱: ۲۱۹).

یکی از تشبیه‌های تاریخی شعر پارسی نیز ریشه در همین ملازمت سرود و آواز دارد؛ «جز نظامی و عطار شاعران دیگری هم سخن خود را به زبور داوود تشبیه داده‌اند و گاه از زبور برتر دانسته‌اند؛ از جمله ناصر خسرو، رشید و طواط، خواجه کرمانی، اوحدی مراغی، کمال خجندی، جامی و اقبال لاهوری. دلیل فراوانی این تشبیه آن است که شعر پارسی از عهد باستان با ساز و آواز اجرا می شد و معجزه داوود نیز اجرای سرودهای زبور با آواز خوش بود. این همانندی، شاعران پارسی را به این تشبیه مشتاق می کرد (فتحی: ۹۸).

۲. صنعت انشاد در پارسی دری

سنت ملازمت شعر و موسیقی، تا زمانی که روح فرهنگ ایرانی توش و توان بیشتری داشت؛ یعنی تا اواخر قرن پنجم هجری برقرار ماند. در طول این دوره، شعرای بزرگ ایران شعر خود را با موسیقی همراه می کردند؛ به گونه‌ای که هر قصیده در یکی از پرده‌های موسیقی خوانده می شد. در نظام ادبی و بوطیقای آن روزگار، شاعر بزرگ کسی بود که در این «صناعت» دست داشت؛ آواز دلفریب داشت و می توانست یکی از سازها را بنوازد (نفیسی ۱۳۴۱: ۴۱۰). شاعران این روزگار، یا خود موسیقی می دانستند و با آوازی خوش شعرشان را می خواندند؛ یا راویانی با حافظه‌ای قوی و آشنا با علم موسیقی برمی گزیدند تا شعرشان را در یا بر جمع بخوانند و روایت کنند^(۱۷). نشانه‌های صنعت انشاد در متون این دوره آشکارتر است؛ از جمله در چند بخش از چهارمقاله؛ نیز در این سخن صاحب چهارمقاله درباره بایستگی‌های شاعری: «شاعر باید که در مجلس محاورت خوشگوی بود و در مجلس معاشرت خوشروی و باید که شعر او بدان درجه رسیده باشد که در صحیفه روزگار مسطور باشد و بر السنه احرار مقروء، بر سفائن بنویسند و در مدائن بخوانند» (نظامی عروضی ۱۳۶۴: ۴۷)؛ شاعر خوب، شاعر خوشگوی و خوشروی است (اهمیت هیئت) و شعر خوب، شعری که در شهرها بر خوانده شود.

همچنین در حکایت فرخی سیستانی؛ «چون شراب دوری چند درگذشت، فرخی برخاست و به آواز حزین و خوش این قصیده بخواند که: «با کاروان حله برفتم ز سیستان» (۵۸-۶۳). از این منظر، حکایت امیرمعزی و ملک‌شاه نیز خواندنی است؛ به ویژه با تعریضی که به خواجه نظام‌الملک دارد (۶۶-۶۸).

بیرون از چهارمقاله، در شعر پارسی هم گاه اشارات آشکاری دیده می شود، مثلاً در این

بیت رودکی:

باده انداز کو سرود انداخت» (نفیسی ۴۹۳)

«رودکی چنگ برگرفت و نواخت

یا این بیت ناصر خسرو:

«تو بر پایی آنجاکه مطرب نشیند سزد گر ببری زبان جری را» (۱۳۵۷: ۱۴۳)

یا در این دو بیت فردوسی:

«چون از دفتر این داستان‌ها بسی
جهان دل نهاده بر این داستان همان بخردان نیز و هم راستان» (۱۳۸۶، ج ۱/۱۳: ۱۲۷-۱۲۶).

۳. نشان «هیئت انشاد» در ادبیات عرب

بی‌گمان یکی از خاستگاه‌های انشاد قصیدهٔ پارسی، آیین انشاد شعر در ادبیات عربی است که خود، الزاماتی داشت. جواد علی در *المفصل فی تاریخ العرب قبل الإسلام* می‌نویسد: شاعران شیوهٔ ویژه‌ای در انشاد شعر داشتند؛ شاعر آن‌گاه که می‌خواست شعر القا کند، به هیئت انشاد درمی‌آمد و به مردم می‌نمایاند که می‌خواهد شعر انشاد کند. یکی از اصول انشاد شعر، ایستاده برخواندن بود در جامه‌های رنگارنگ کوتاه و بلند، ردهای سیاه و جامه‌های فاخر بشکوه. انشاد پیوسته با ترنم و زمزمهٔ لحن و آهنگ و نغمهٔ خوش و با کشیدن صوت همراه می‌شد تا در نظر شنوندگان زیباتر و بر روح و جانسان اثرگذارتر باشد. شاعر برای انشاد شعر بر مکان بلندی می‌ایستاد یا بر شترش سوار می‌شد تا خود را در منظر بینندگان و شنوندگان آورد و آشکار کند که گوینده اوست نه شخص دیگری؛ همان کاری که خطیب نیز انجام می‌داد. گویا شاعران، این سنت را از ساحران و کاهنان کهن گرفته‌اند؛ چون ساحران و کاهنان، سخن منظوم و آهنگین می‌سرودند و آن را در هیئت ویژه‌ای انشاد می‌کردند؛ جامهٔ ویژه‌ای می‌پوشیدند و در جایگاه ویژه‌ای می‌ایستادند. رسم بر این بود که شاعر در برابر پادشاهی که ممکن بود بر تخت نشسته باشد، می‌ایستاد و شعرش را پس از اینکه از پادشاه اجازه می‌گرفت، انشاد می‌کرد (علی ۱۹۹۳، ج ۹: ۸۵-۸۷).

برپایهٔ گزارش بالا و آنچه در *تاریخ آداب العرب*، در دو بخش «سیمای شاعران» و «حالت انشاد» (الرافعی ۲۰۰۰، ج ۳: ۲۴-۲۸) آمده است، می‌توان گفت «هیئت انشاد» عبارت بود از آداب پوشش و شیوه‌های آراستن سیما و شمایل در محافل و گونه‌های اجرای هنری کلام در برابر دیدگان تماشاگران و حرکات همراه با برخوانی شعر. به گزارش رافعی، هیئت، پوشش، زی و سیمای شاعران در خانه و حتی شمایلشان آن‌گاه که برای خود شعری می‌خواندند، با سیما و هیئت آن‌ها در روزی که بر سر جمع شعر انشاد می‌کردند، یکسان نبود؛ مثلاً «بحتری هرگاه شعری انشاد می‌کرد، می‌لرزید و به دو طرف خود نگاه می‌کرد، آشکارا در جست‌وخیز بود و گاه به حاضران در محفل رو می‌کرد و می‌گفت چرا شگفت‌زده نمی‌شوید؟!» (۲۴ و ۲۷). هیئت انشاد گاه بسیار غریب بود و شاعران در مسخ شکل و شمایل و از ریخت‌انداختن چهره و زشت‌نمایی سیمایشان مبالغه می‌کردند (محمدحسین ۱۹۴۷: ۵۹).

انشاد، افزون بر هیئت، پوشش، حرکات و آداب ویژه، مکان و ویژه نیز داشت؛ شناخته‌شده‌ترین آن، عکاظ بود. عکاظ محل دادوستد بود و محل اجتماع قبایل گوناگون و همین، آن را به جایگاهی ویژه برای مفاخره، منافره، مناظره، گفت‌وشنود، روایت قصه و برخوانی شعر بدل کرده بود. عکاظ

صحنه‌ای بود که کاهنان و شاعران و قصه‌گویان در حضور انبوه تماشاگران، به اجرای زنده هنرهای کلامی و نمایشی خود و از طریق آن به روایت ستیزهای فردی و قبیله‌ای می‌پرداختند. گره‌خوردگی نام عکاظ با هنر سخنوری و هنر ایراد کلام و جایگاهش در سنت انشاد شعر باعث شد که به مفاخره در آن مکان ویژه و مجازاً به انشاد شعر، تعاکظ گویند: «عکاظ، عکاظ نامیده شده است بدان سبب که عرب‌ها در آن جمع می‌شدند و با یکدیگر مفاخره و در گفتار و زبان ستیز می‌کردند؛ عکظ فلان خصمه؛ یعنی فلانی حریفش را با استواری برهان به‌سختی درهم شکست» (محمدحسین: ۸۶-۸۵؛ ابن‌منظور ۲۰۰۴، ج ۱۰: ۲۴۲، ذیل عکظ؛ ضیف ۱۴۲۶، ج ۱: ۲۰۰؛ علی ج ۹: ۸۸)؛ البته بازار یثرب نیز گاه صحنه انشاد شعر بود: «نابغه به مدینه درآمد، وارد بازار شد، از مرکب فرود آمد، زانو بر زمین زد، بر عصایش تکیه کرد و آن‌گاه به انشاد شعر پرداخت» (۹۱). از مجموع گزارش‌های پارسی و عربی چنین برمی‌آید که اجرای قصیده مدحی، چند ویژگی نمایشی داشته است:

- بازیگر (شاعر یا برخوان) داشته است؛
- مکان ویژه داشته است؛ از بازار گرفته تا دربار شاه و بارگاه وزیر و میدان شهر و...؛
- با روایت‌گری و اجرای زنده همراه بوده است؛
- بیننده یا تماشاگر داشته است؛
- حرکات، حالات، هیئت و پوشش ویژه داشته است؛
- گاه با ترنم و زمزمه و لحن و آهنگ همراه بوده است؛
- (در دربار یا مکان‌های مانند آن) جای و زمان نشستن و برخاستن و گفتن و نگفتن داشته است. هنگام اجرا؛
- شاعر یا روای به هیئت و زئی انشاد درمی‌آمد؛
- می‌ایستاد؛
- خود را در کانون دید بیننده (عمق میدان نمایش) جای می‌داد؛
- (در دربار یا مکان‌های مانند آن و در برابر شاه یا حاکم) پس از دریافت اشاره و اجازه، اجرا می‌کرد؛
- اجرا را با حرکات دست و چشم و سر و صورت و... همراه می‌کرد؛
- همه هنر خود را به کار می‌گرفت تا بینندگان از اجرای او شگفت‌زده شوند؛ قصد از اجرا التذاذ هنری هم بوده است.

پیش از پایان سخن، باید به چند نکته اشاره شود:

نخست اینکه صنعت انشاد را راویان^(۱۸) شعرشناس و خوش‌صدایی که از مهارت آواز و دانش موسیقی نیز بهره‌ای داشتند؛ البته با القاب گوناگون، پی‌گرفتند؛ «خواننده» - کسی که داستان‌های حماسی را از روی کتاب می‌خواند (قائمى ۱۳۹۲: ۴۴) - «شاهنامه‌خوان»، «نقال»^(۱۹)، «راوی

بازارخوان»، «مرصع‌خوان»، «فضایل‌خوان»، «مناقب‌خوان»^(۲۰) و «ادامه کار فضایل‌خوانان و مناقب‌خوانان از یک‌سوی و ادامه کار راویان بازارخوان از سوی دیگر، همان چیزی است که در قرون اخیر به‌صورت کار درویشان دوره‌گرد، همه‌جا دیده شده است» (شفیعی‌کدکنی ۱۳۸۳: ۵۴). همه این گونه‌های روایت‌گری و اجرا، مکان یا جای ویژه داشت (از دربار، بازار، زورخانه، خانقاه، مربعات اسواق (چهارسوی اصلی بازار شهر) گرفته تا قهوه‌خانه، پاتوق^(۲۱) و...).

دوم اینکه شعرهای خاص، به‌دلایل و با تمهیداتی، از دربار بیرون می‌آمد و توسط راویانی که بهای هنر خود را احتمالاً هم از شاعران می‌ستاندند و هم از دربار، در مجالس عام و مناسبت‌های گوناگون انشاد می‌شد؛ مثلاً «بعضی از راویان که نام ایشان "راوی بازارخوان" بوده است، کارشان این بوده است که در بازارها به راه می‌افتاده‌اند و شعرها را به‌صورت سیار بر مردمان عرضه می‌داشته‌اند» (شفیعی‌کدکنی ۱۳۸۴: ۹۷-۹۶). بی‌گمان، هنر این راویان^(۲۲) در انشاد شعر، یکی از قدرتمندترین عواملی بود که به شعر شاعران، گستره وسیع نفوذ اجتماعی می‌داد؛ یعنی آن را به رسانه عمومی حاکمیت بدل می‌کرد و از طریق آن به ترویج ایدئولوژی‌های قدرت حاکم و بازتولید و تثبیت گفتمان او و نیز اشاعه حقیقت بر ساخته او می‌پرداخت.

سوم اینکه بررسی سنت‌ها و جریان‌های برخوانی یا انشاد شعر در دوره‌های مختلف، پرده از برخی تعارض‌های تند تاریخی و تقابل‌های مهم اجتماعی برمی‌دارد و نشان می‌دهد که این میدان، اساساً، میدان رقابت جدی گفتمان‌های سیاسی و فرهنگی و مذهبی بوده است. سراینده علی‌نامه، خداوندان هوش را به علی‌نامه‌خوانی فرامی‌خواند و خطاب به شاهنامه‌خوانان می‌گفت: «به شهنامه‌خواندن مزن لاف تو»؛ چراکه باور داشت:

«اگرچند شه‌نامه نغز و خوش است / ز مغز دروغ است از آن دلکش است

علی‌نامه خواند خداوند هوش / ندارد خرد سوی شه‌نامه گوش» (ربیع ۱۳۸۸: ۵)

شرح تعارضی که این ابیات آشکار می‌کند، در «حماسه‌ای شیعی از قرن پنجم» (شفیعی‌کدکنی ۱۳۷۹: ۴۳۴-۴۳۲ و ۴۴۷-۴۴۶) آمده است؛ تشویق راویان به روایت‌گری داستان‌هایی از نوع شاهنامه و یاد شاهان پیش، از یک‌سو و نکوهش شاهنامه‌خوانی از سوی دیگر، نکوهش گران شاهنامه‌خوانی، با خوارداشت قهرمانان شاهنامه در برابر چهره‌های آیینی، راویان را مثلاً به علی‌نامه‌خوانی تشویق می‌کردند. از دل همین تعارض‌هاست که چنین باورهایی درباره شاهنامه برآمده است؛ «متعصبان بنی‌امیه و مروانیان، جماعتی خارجیان از بقیه‌السیف علی و گروهی بددینان را به هم جمع کردند تا مغازی‌های به‌دروغ و حکایات بی‌اصل وضع کردند در حق رستم و سرخاب و اسفندیار و کاووس و زال و غیر ایشان و خوانندگان را بر مربعات اسواق بلاد متمکن کردند تا می‌خوانند؛ تا رد باشد بر شجاعت و فضل امیرالمومنین و هنوز این بدعت باقی مانده است» (۴۳۳). باوری که نشان می‌دهد تعارض میان برخوانان اسطوره‌های ایرانی از یک‌سو و راویان اسطوره‌های سامی از سوی دیگر، ریشه در تعارض‌های گفتمانی عمیق‌تری دارد.^(۲۳)

نتیجه

قصیده پارسی را از جهتی می‌توان ادامه خسروانی‌های کهن - که در اجرا با موسیقی همراه بوده‌اند - دانست و از جهتی با خطابه همانند. همانندی خطابه و قصیده درباری، به‌ویژه قصیده مدحی، در چند چیز است؛ یک اینکه هر دو معمولاً کارکرد سیاسی داشته‌اند؛ دو اینکه هر دو در قالبی هنری و دراماتیک، در حضور مخاطب اجرا می‌شده‌اند و سه اینکه هر دو کارکرد اقناع‌گری داشته‌اند. در زبان قدما و متون نظری کهن، به‌ویژه متونی که به تخیل نمایشی نظر داشته‌اند، ازجمله ترجمه ابوبشر متی از فن شعر ارسطو و ترجمه عربی خطابه ارسطو و آثار ابن سینا و فارابی درباره شعر و آشکارتر از همه در اساس الإقتباس خواجه نصیر طوسی، به تأسی از بوطیقای ارسطو، تعبیری برای بیان وجه نمایشی انشاد (ایراد) به‌عنوان یکی از مشترکات مهم شعر و خطابه آمده است: أخذبالوجه. أخذبالوجه که معادل اصطلاح هوپوکریسیس در زبان و گفتمان ارسطو است؛ یعنی اجرا، انشاد و برخوانی هنری کلام در هیئتی ویژه، همراه حرکات سر و دست و چشم و صورت و البته فراز و فرود معنادار و به‌هنگام آوا و بازی با آن. ارسطو با به‌کارگیری این اصطلاح در فن شعر و خطابه، اجرای صحنه‌ای کلام را با بازیگری سنجیده است. این ویژگی هنری، در گوسانی، بازارخوانی، شاهنامه‌خوانی، نقالی، مرصع‌خوانی، فضایل‌خوانی و مناقب‌خوانی نیز دیده می‌شود. به‌جاست که در پژوهش دقیقی، نقش تعارض‌های ایدئولوژیک و تقابل‌های اجتماعی در شکل‌گیری و جهت‌گیری‌های سنت‌ها و جریان‌های برخوانی یا انشاد شعر در دوره‌های مختلف، بررسی شود؛ چراکه برپایه همین مطالعه مختصر هم می‌توان گفت میدان انشاد و برخوانی شعر بر سر جمع، اساساً، میدان رقابت گفتمان‌های سیاسی و فرهنگی و مذهبی هم بوده است. در آغاز مقاله به نمونه‌ای از کارکرد سیاسی بازارخوانی در روزگار معاصر اشاره شد: کار بازارخوانان گماشته وحید دستگردی در حمایت از آلمان.

بیانیه‌ها و اعلامیه‌ها

بیانیه حمایت مالی

این مقاله از حمایت مالی هیچ نهاد یا مرکز آموزشی و پژوهشی استفاده نکرده است.

تعارض منافع

بنا بر اظهار نویسندگان این مقاله تعارض منافع ندارد.

بیانیه استفاده از هوش مصنوعی

تمامی مراحل پژوهش، شامل گردآوری منابع، تحلیل، تفسیر و ارزیابی داده‌ها، به‌طور کامل توسط نویسندگان انجام شده است.

پی‌نوشت

- ۱ میان صنعت انشاد و آنچه در زبان انگلیسی از آن با عنوان performance poetry یاد شده (Abrams & Harpham 2015: 271-272)، همانندی‌هایی دیده می‌شود.
- ۲ نویسنده در ۶۰۰ صفحه به مباحث متعددی درباره مدح پرداخته؛ بی‌آنکه در نظر داشته باشد که خود با گزینش عنوان یادشده، تیر خلاصی بر پیکر هنری مدح زده است.
- ۳ ازجمله ارزش‌های اجتماعی و تاریخی شعر مدحی، افشای این واقعیت تاریخی - فرهنگی است که در قلمرو خودکامگی، زبان به آسانی شناور می‌شود. زبان مدح یا شعر مدحی نشان می‌دهد که در جامعه استبدادی، همان‌طور که می‌توان به حقوق افراد تجاوز کرد، به حدود کلمات هم می‌توان تجاوز کرد؛ خودکامگی در زبان هم دست‌کاری می‌کند. روی دیگر سکه را نیز در نظر داشته باشیم که در جامعه برخوردار از تربیت دموکراسی، کلمات را به راحتی نمی‌توان شناور کرد، کلمات مانند انسان‌ها حیثیت خاص خود را دارند و همان‌طور که در جامعه برخوردار از آزادی و قانون به حقوق افراد نمی‌توان تجاوز کرد، به حدود کلمات هم نمی‌توان تجاوز کرد (شفیعی‌کدکنی ۱۳۸۴: ۹۱). بر این قیاس می‌توان گفت زبان هرچه دقیق‌تر، یعنی دموکراتیک‌تر؛ هم خودش و هم اجتماعش و زبان هر چه شناورتر، یعنی استبدادی‌تر؛ هم خودش و هم اجتماع و فرهنگش. آیا می‌توان تاریخ زبان فارسی را از این حیث بررسی کرد؟ مثلاً زبان پارسی در عصر سامانیان که عصر حکما، روشنفکران، اومانیست‌ها، اخوان‌الصفاء، ابوبشر متی، ابوسلیمان منطقی سجستانی و... و برخوردار از زیرساخت ذهنی فارابی و ابن‌سیناست و هنوز منطق و فلسفه در آن نفس می‌کشد و از فرهنگ و سیاست و بوطیقا و رتوریکا منطق‌زدایی نشده است، چه ساختی دارد و در سایه استبداد دینی عصر غزنویان و سلجوقیان و... چه ساختی؟
- ۴ ن.ک. پی‌نوشت شماره ۹.
- ۵ در برگردان این بخش، از ترجمه فارسی خطابه، بهره گرفته‌ام؛ ارسطو ۱۳۹۲: ۳۱۷-۳۱۴.
- ۶ در پانویشت آمده است: «اصل: تخییل» (طوسی ۱۳۷۶: ۵۸۸) و اصل درست‌تر به نظر می‌رسد.
- ۷ در پانویشت آمده است: «اصل: و ترتیبات» (طوسی ۱۳۷۶: ۵۷۴) که مناسب به نظر می‌رسد.
- ۸ این بخش در نسخه‌های خطی به چند گونه آمده است: ... و آن را أخذبالوجوه و نفاق نیز خوانند؛ به معنی روایی که در متاع گویند (طوسی، نسخه خطی سال ۱۰۶۵: برگ ۳۱۸)؛ ... آنچه آنرا الأخذبالوجوه خوانند و نفاق نیز خوانند؛ به معنی روایی که در منازع گویند (طوسی، نسخه خطی سال ۱۰۵۵: برگ ۱۵۳)؛ روایی که در متاع گویند... (طوسی، نسخه خطی سال ۸۴۳: برگ ۲۸۷)؛ ... آنچه آن را الأخذبالوجوه خوانند و نفاق نیز خوانند؛ به معنی روایی که در منازع گویند (طوسی، نسخه خطی سال ۱۱۰۷: برگ ۲۹۴)؛ ... آنچه آن را أخذبالوجوه خوانند و نفاق نیز خوانند؛ به معنی روای که در منازع گویند (طوسی، نسخه خطی سال ۱۰۷۵: برگ ۱۹۲)؛ نیز ن.ک. پی‌نوشت شماره ۱۹.
- ۹ به قرینه معنا و ماهیت نمایشی أخذبالوجوه و خوشه معنایی - مفهومی در پیوند با آن، می‌توان گفت ابوبشر متی در ترجمه تراژدی به المدیح (و ترجمه کم‌دی به الهجا)، چندان به خطا نرفته

است. او در این برگردان، همانندی انشاد قصیده مدحی با ایراد خطابه و فرم هنری اجرای گوسانان و راپسودها در دو سپهر نشانه‌ای مبدأ و مقصد را در نظر داشته است. متی، ماهیت نمایشی تراژدی (در زبان ارسطو) را دریافته، آن را به نمایش‌گونگی انشاد قصیده مدحی در زبان مقصد تأویل کرده و از این طریق دست به ابداع زده است.

۱۰ درباره ماهیت نمایشی هجو ر.ک. محمدی ۱۴۰۳: ۲۲۵-۲۶۹.

۱۱ خطابه از حیث مقصود یا موضوع سخن خطیب و کنش مخاطب، در سه گونه قضایی، مجلسی و نمایشی جای داده شده است (ارسطو ۱۳۹۲: ۳۸۶-۳۸۱؛ دیکسون ۱۳۸۹: ۲۸-۲۷). در متون عربی - پارسی، گونه‌های خطابه عبارت‌اند از مشاجراتی، مشاوراتی و منافراتی. گونه منافراتی، به گونه نمایشی نزدیک است.

۱۲ چنان‌که در مقامه، بیننده و شنونده و خواننده، از تماشای فرم هنری سخن و اجرای نمایشی آن لذت می‌برند.

۱۳ گوسانان افزون‌بر داستان‌های پهلوانی و حماسی، هزارافسان‌خوانی هم می‌کردند (اقبال آشتیانی ۱۳۲۵: ۴۱).

۱۴ «هنینگ (w. H. Hening) با بازسازی یک متن به وسیله استفاده از دو قطعه کوچک و به دست آوردن نمونه جدیدی از این کلمه که در پارتی تفسیر نشده و نسخه خطی متن مانوی آن را روشن میکند، نشان می‌دهد که نخستین حرف این لغت: گ (G) است. متن چنین است:

Cwgn gwsn ky hsyngn shrdm wd kwn wyfrysyd wd waxdy wye ny kyrd.

مانند یک گوسان که در مدح پادشاهان و قهرمانان باستان سخن می‌گوید و... متن بالا به احتمال قوی متعلق به دوره ساسانیان؛ یعنی زمانی است که احتمالاً افسانه‌های کهن به کمک همین خیاگران پارتی گردآوری و برای نخستین بار نوشته شده است» (بویس ۱۳۶۸-۱۳۶۹: ۵۷).

۱۵ مراد از اداکردن، خواندن شعر است «به گونه‌ای که جنبه‌های صوتی و القایی شعر در نظر مخاطب تشخص پیدا کند» (شفیعی کدکنی ۱۳۸۳: ۳۷).

۱۶ به نوشته اخوان ثالث، از گذشتگان، «تنها کسی که استنباط درستی از خسروانی داشته است و آن را نوعی شعر شمرده، خواجه نصیر است» (۱۳۷۶: ۳۱۱).

۱۷ از جمله: «راه‌های انتشار یک شعر در قدیم» (شفیعی کدکنی ۱۳۸۳)، «راویان شعر پارسی» (رادمرد و آدینه ۱۳۸۷)، «جست‌وجویی در تاریخ مناقب‌خوانی و اشاره‌هایی به منظومه علی‌نامه» (افشاری ۱۳۸۹)، «روایت شعر و جایگاه راویان» (قربانی زرین ۱۳۹۰)، «جایگاه سنت روایت شفاهی و خیاگری در ادبیات ایران باستان و سرنوشت آن در دوره اسلامی» (قائمی ۱۳۹۱)، «تحلیل سیرتاریخی سراینده - راویان و نقش سنت روایت شفاهی در روند نظم روایات پهلوانی در ایران» (قائمی ۱۳۹۲).

۱۸ راویان در برخوانی متون مختلف مهارت داشتند؛ در مقدمه اوسط شاهنامه، از کارآسی شاعر نام برده شده است که شاهنامه خوان بود؛ اما مهارت او در هزارافسان‌خوانی هم مثل شده بود؛ تاحدی که معزی در وصف قلم گفته: چو کارآسی محدث‌وار برخواند هزارافسان... (به نقل از اقبال آشتیانی

۱۳۲۵: ۲۰).

- ۱۹ درباره نسبت شاهنامه خوانی و نقالی ر.ک. آیدنلو ۱۳۸۸: ۳۶.
- ۲۰ درباره این طبقات ر.ک. افشاری ۱۳۸۹: ۲۰.
- ۲۱ «مداحان و مناقب‌خوانان نیزه‌ای بلند را که بر سر آن پاره‌ای نمد می‌بستند، توق می‌نامیدند. آن نیزه را بر زمین معرکه‌گیری خود فرومی‌کردند؛ تاجایی‌که سایه توق امتداد می‌یافت، حیطه معرکه‌گیری صاحب آن توق محسوب می‌شد و هیچ مداحی حق نداشت در حیطه مداح دیگری معرکه بگیرد و مداحی کند» (افشاری ۱۳۸۹: ۱۲).
- ۲۲ که به قول انوری تعددشان یکی از ملاک‌های توفیق یک شعر بود: سزای افتخار، آن شعر باشد که افزون باشدش راوی موزون (۱۳۶۴، ج ۱: ۳۷۳).
- ۲۳ ر.ک. بیرونی ۱۳۸۹: ۳۴۸-۳۴۷ و خالقی مطلق ۱۳۷۲: ۳۲-۳۰.

منابع

- آیدنلو، سجاد (۱۳۸۸). «درآمدی بر نقالی در ایران». *پژوهشنامه زبان و ادب فارسی (گوهر گویا)*، ۳: ۴، صص. ۶۴-۳۵.
- آرین‌پور، یحیی (۱۳۸۷). *از صبا تا نیما*. چاپ نهم، تهران: زوار.
- ابن‌سینا، حسین بن عبدالله (۱۹۵۴). *الشفاء*. تصدیق و مراجعه ابراهیم مدکور، حقه محمد سلیم سالم، قم: مکتبه المرعشی النجفی.
- ابن‌منظور (۲۰۰۴). *لسان‌العرب*. الطبعة الثالثة، بیروت: دار صادر.
- ابوزهره، محمد (۱۹۸۰). *الخطابه: اصولها، تاریخها فی أزهرة عصورها عند العرب*. الطبعة الثانية. الكويت: دار الفكر العربی.
- اخوان‌ثالث، مهدی (۱۳۷۶). *بدعتها و بدایع نیما یوشیج*. چاپ سوم، تهران: زمستان.
- ارسطو (۱۳۹۲). *خطابه*. ترجمه اسماعیل سعادت، تهران: هرمس.
- ارسطو (۱۴۰۲). *درباره شعریات*. ترجمه غلام‌رضا اصفهانی، تهران: شب‌خیز.
- ارسطوطالیس (۱۹۵۳). *فن الشعر*. ترجمه عن اليونانية و شرحه عبدالرحمن بدوی، قاهره: مکتبه النهضة المصریه.
- ارسطوطالیس (۱۹۷۹). *الخطابه: الترجمة العربیه القديمة*. حقه و علق علیه عبدالرحمن بدوی، بیروت: دارالقلم.
- افشاری، مهران (۱۳۸۹). «جست‌وجویی در تاریخ مناقب‌خوانی و اشاره‌هایی به منظومه علی‌نامه». *ضمیمه آینه میراث*، ۲۰، صص. ۷-۳۴.

- اقبال آشتیانی، عباس (۱۳۲۵). «کار آسی شاهنامه خوان». یادگار، ۲: ۱۰، صص. ۲۰-۲۲.
- انوری، اوحدالدین (۱۳۶۴). دیوان. به اهتمام مدرس رضوی، چاپ سوم، تهران: علمی و فرهنگی.
- بویس، مری (۱۳۶۹-۱۳۶۸). «گوسانهای پارتی و سنتهای خنیاگری در ایران». ترجمه مهری شرفی، چیستا، ۶۶ و ۶۷، صص. ۷۵۶-۷۸۰.
- بهار، محمدتقی (مصصح) (۱۳۸۱). تاریخ سیستان. تهران: معین.
- بیرونی، ابوریحان (۱۳۸۹). آثارالباقیه. ترجمه اکبر داناسرشت، چاپ ششم. تهران: امیرکبیر.
- پورحیدری، روح‌الله؛ فولادی، علیرضا (۱۳۹۸). «تأثیر فن خطابه در شکل‌گیری قصیده با نظر به قصاید سبک خراسانی». کهن‌نامه/دب پارسی، ۱۰: ۱، صص. ۱۴۱-۱۲۳. cpl.2019.3708/10.30465
- جلیلی تقویان، مصطفی؛ جعفرزاده، نیلوفر (۱۴۰۲). «نظریه زبانی ارسطو: خاستگاه بوطیقای قصیده در جهان اسلام». نقد ادبی، ۱۶: ۶۱، صص. ۲۴۵-۲۶۵. 20.1001.1.20080360.1402.16.61.1.2
- خالقی مطلق، جلال (۱۳۷۲). گل رنج‌های کهن. تهران: مرکز.
- خالقی مطلق، جلال (۱۳۸۶). حماسه: پدیده‌شناسی تطبیقی شعر پهلوانی (ترجمه و نگارش). تهران: مرکز دائرةالمعارف بزرگ اسلامی.
- دیکسون، پیتر (۱۳۸۹). خطابه. ترجمه حسن افشار، تهران: مرکز.
- رادمرد، عبدالله؛ آدینه، فرامرز (۱۳۸۷). «راویان شعر پارسی». ۶: ۳۱-۵۴.
- راشدمحصل، محمدرضا (۱۳۹۱). «سنت قصه‌پردازی و موقعیت گوسانها در نقل روایات پهلوانی». پژوهشنامه ادب حماسی، ۸: ۱۴، صص. ۲۵-۱۱.
- الرافعی، مصطفی صادق (۲۰۰۰). تاریخ آداب العرب. بیروت: دارالکتب العلمیه.
- ربیع (۱۳۸۸). علی‌نامه (منظومه‌ای کهن). با مقدمه محمدرضا شفیعی کدکنی و محمود امیدسالار، تهران: میراث مکتوب.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۷۹). «حماسه‌ای شیعی از قرن پنجم». دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه فردوسی مشهد. ۴-۳، صص. ۴۹۳-۴۲۴.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۳). «راه‌های انتشار یک شعر، در قدیم». بخارا، ۳۶، صص. ۳۶-۶۱.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۴). مفلس کیمیا فروش. چاپ سوم، تهران: سخن.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۵). صور خیال در شعر فارسی. چاپ دهم، تهران: آگاه.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۸). «کهن‌ترین نمونه شعر فارسی یکی از خسروانی‌های باربد». حافظ، ۶۲، صص. ۲۸-۳۲.

شهیدی، سیدجعفر (۱۳۵۰). «تطور مدیحه‌سرایی در ادبیات فارسی تا قرن ششم هجری». در نامه مینوی، زیر نظر حبیب یغمایی و ایرج افشار، تهران: فرانکلین، صص. ۲۶۶-۲۹۸.

ضیف، شوقی (۱۴۲۶). *تاریخ الأدب العربی*. قم: منشورات ذویالقربی.

طوسی، خواجه نصیرالدین محمد (۱۳۷۶). *اساس الاقتباس*. تصحیح مدرس رضوی، چاپ پنجم، تهران: دانشگاه تهران.

طوسی، خواجه نصیرالدین محمد. *اساس الاقتباس*. نسخه خطی شماره ۴۹۳۴ کتابخانه مجلس شورای ملی (تاریخ کتابت: ۱۰۶۵).

طوسی، خواجه نصیرالدین محمد. *اساس الاقتباس*. نسخه خطی شماره ۳۶۵ کتابخانه مجلس شورای ملی (تاریخ کتابت: ۱۰۵۵).

طوسی، خواجه نصیرالدین محمد. *اساس الاقتباس*. نسخه خطی شماره ۴۹۲۹ کتابخانه مجلس شورای ملی (تاریخ کتابت: ۸۴۳).

طوسی، خواجه نصیرالدین محمد. *اساس الاقتباس*. نسخه خطی شماره ۳۸۲۸ کتابخانه مجلس شورای ملی (تاریخ کتابت: ۱۱۰۷).

طوسی، خواجه نصیرالدین محمد. *اساس الاقتباس*. نسخه خطی شماره ۳۷۸۳ کتابخانه مجلس شورای ملی (تاریخ کتابت: ۱۰۷۵).

عروضی سمرقندی، احمد بن عمر بن علی نظامی (۱۳۶۴). *چهارمقاله*. به‌اهتمام محمد معین، چاپ هشتم، تهران: امیرکبیر.

علی، جواد (۱۹۹۳). *المفصل فی تاریخ العرب قبل الإسلام*. الطبعة الثانية، بغداد: جامعه بغداد.

فارابی، محمد بن محمد (۱۳۹۰). *المنطقیات للفارابی*. حققها و قدم لها محمدتقی دانشپژوه، الطبعة الثانية، قم: منشورات مکتبه المرعشی النجفی.

فارابی، محمد بن محمد (۱۹۷۱). *جوامع الشعر*. در *تألیف کتاب ارسطوطالیس فی الشعر و معه جوامع الشعر للفارابی*. تحقیق و تعلیق محمد سلیم سالم، القاهرة: لجنة احیاء التراث الإسلامی.

فتوحی، محمود (۱۴۰۳). *ایرانیان و رؤیای قرآن پارسی*. تهران: سخن.

فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۸۶). *شاهنامه*. جلد نخست، به‌کوشش جلال خالقی مطلق، تهران: دائرةالمعارف بزرگ اسلامی.

قائمی، فرزاد (۱۳۹۱). «جایگاه سنت روایت شفاهی و خنیاگری در ادبیات ایران باستان و سرنوشت آن در شعر دوره اسلامی». *تاریخ ادبیات*، ۵: ۷۱، صص. ۲۱۳-۲۳۱.

قائمی، فرزاد (۱۳۹۲). «تحلیل سیرتاریخی سراینده - راویان و نقش سنت روایت شفاهی در روند نظم روایات پهلوانی در ایران.» پژوهش زبان و ادبیات فارسی، ۱۱: ۳۱، صص. ۲۵-۵۷.

قربانی زرین، باقر (۱۳۹۰). «روایت شعر و جایگاه راویان اشعار.» ادب فارسی، ۱: ۷، صص. ۱۵۰-۱۳۳.

کریستن سن، آرتور (۱۳۸۴). *ایران در زمان ساسانیان*. ترجمه رشید یاسمی، چاپ چهارم، تهران: صدای معاصر.

محمدحسین، م. (۱۹۴۷). *الهجاء و الهجاءون فی الجاهلیه*. قاهره: مکتبه الآداب بالجمامیز.

محمدی، ابراهیم (۱۴۰۳). «سنت متن پنهان ترجمه آستانه‌ای ابوشیر متی از بوئیقای ارسطو: نمایش‌گونگی، نقطه پیوند کم‌دی و هجو.» نقد ادبی، ۱۷: ۶۸، صص ۲۶۹-۲۲۵. 10.48311/lcq.17.68.2

ناصرخسرو، حکیم ابومعین (۱۳۵۷). *دیوان اشعار*. به‌اهتمام مجتبی مینوی و مهدی محقق، تهران: مطالعات اسلامی دانشگاه مک‌گیل، شعبه تهران.

نفیسی، سعید (۱۳۴۱). محیط زندگی و احوال و اشعار رودکی. تهران: ابن‌سینا.

وزینپور، نادر (۱۳۷۴). *مدح، داغ‌نگ بر سیمای ادب فارسی*. تهران: معین.

Abrams, M. H. & Geoffrey Galt Harpham (2015). *A Glossary of Literary Terms*. Eleventh edition. Cengage learning press. USA.

Aristotle (2002). *On Poetics*. Translated by Seth Benardete and Michael Davis. St. Augustine's Press.

Aristotle 2007 *On Rhetoric a Theory of Civic Discourse Translated with Introduction, Notes, and Appendices by GEORGE A. KENNEDY Second Edition New York Oxford University press*.

Lord, Albert. B. (1971). *The Singer of Tales*. Fourth Printing. USA. Harvard University Press.

Qutbuddin, Tahera (2019). *Arabic Oration: Art and Function*. Leiden; Boston: Brill.

The Performative Dimension of Reciting the Persian Qasida

Ebrahim Mohammadi¹

Abstract

This article examines the dramatic dimension of reciting the Persian qasida and its relationship to Aristotelian poetics. The discussion proceeds from two main premises: (1) Recitation—understood as an artistic mode of delivering poetry, particularly the laudatory qasida—emerges from the intersection of literature and drama; (2) A comprehensive understanding of recitation can only be achieved through an interdisciplinary perspective that combines literary and artistic analysis. From this vantage point, the laudatory qasida should not be confined to its textual content. It is not merely a vehicle for praise, but also a masterwork of artistic form. The term “form” here refers not only to the linguistic, rhetorical, and aesthetic structures of the qasida, but also to the performative qualities inherent in its recitation. Historically, the delivery of a laudatory qasida constituted a form of staged performance—where the poet or narrator stood in a designated place, positioned at the center of the audience’s attention, conveying meaning through intonation, presence, and gesture. Understanding this performative aspect is inseparable from the classical concept of *akhz bil-wujuh* found in early Arabic and Persian treatises on poetics—a notion that encapsulates the very essence of performance in tragedy, oratory, laudatory qasida, and satire.

Keywords: Dramatic imagination; Persian qasida studies; *akhz bil-wujuh*; performance poetry; recitation; interplay of poetry and music; *Khosravani*

1. Associate Professor of Persian Language and Literature, Department of Persian Language and Literature, Birjand University, Birjand, Iran
emohammadi@birjand.ac.ir

How to cite this article:

Ebrahim Mohammadi. “ The Performative Dimension of Reciting the Persian Qasida”. *Interdisciplinary Studies of Literature, Arts and Humanities*, 6, 12, 2026, 284-308. doi: 10.22077/islsh.2026.10567.1815



Copyright: © 2025 by the authors. Licensee Journal of *Interdisciplinary Studies of Literature, Arts & Humanities*. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution (CC BY) license (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>).