بررسی عشق و عاشقی در ترانه‌های عامیانهٔ بندری هرمزگان

سهراب سعیدی*[1]

سید برزو جمالیان‌زاده[2]

چکیده

ترانه‌های عامیانه در اصل، زبان حال و قال مردمی‌است که شاعر و ادیب نبوده‌اند اما ذوق شعرگویی و شور و حالی داشته‌اند. این ترانه‌ها از بدو پیدایش بشر وجود داشته است؛ در واقع، ترانه عمری به درازای عمر بشر دارد. در هرمزگان نیز از دیر زمان، موسیقی، ترانه و شعر وجود داشته و در قالب‌های گوناگون سروده و اجرا می‌شده است. در استان هرمزگان، ترانه‌سرایی و ترانه‌خوانی نیز مانند شروه و دوبیتی از جایگاه رفیعی برخوردار است. با بررسی ابیات ترانه‌ها می‌توان به شناخت افراد جامعه یا اهل ایل و طایفه‌ای پرداخت که فکر طبیعی خود را، دربارهٔ واقعیات، اتفاقات، حوادث و مراسم محلی به‌کاربرده‌اند و شرح هر یک را با بیانی ساده و عامیانه از خود باقی گذارده‌اند. این مقاله عشق و عاشقی را در ترانه‌های عامیانه هرمزگان پی می‌گیرد و از این رهگذر به خصایص عشق و چگونگی ابراز احساسات ترانه‌های عاشقانه در هرمزگان می‌پردازد. نتایج به دست‌آمده از این پژوهش نشان می‌دهد که عشق پاک و زن اثیری، مورد توجه شاعران عامهٔ هرمزگان بوده است و ساختار زبانی ترانه برگرفته از زبان روزمره و کوچه و بازار و آکنده از کنایات و تکیه‌کلام‌ها و اشارات عامیانه است.

کلمات کلیدی: موسیقی، شروه، ترانه، دوبیتی، بومی‌سروده‌ها، هرمزگان

---

[1]. کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی و دبیر آموزش و پرورش میناب. (نویسنده مسئول)*

Email: sohrab_minab@yahoo.com

۲. دکترای زبان و ادبیات فارسی و مدرّس دانشگاه فرهنگیان.

تاریخ دریافت: ۹۶/۳/۳۰ تاریخ پذیرش: ۹۷/۹/۲۴

۱. مقدمه

«ترانه‌سرایی، یکی از شاخه‌های فرهنگ عامه است و یکی از همه‌گیرترین کالاهای فرهنگ عامه به شمار می‌رود که به بارزترین شکل ممکن در زندگی مردم حضور دارد. ترانه به منزلهٔ پدیده‌ای فرهنگی و انطباق‌پذیر با ذهنیت و امیال فردی، نشانه‌ای است از بسیاری تنش‌ها و تعارض‌هایی که امروزه مفاهیم هویت و یگانگی اجتماعی و جنسیت و نیز ملازمات ناخودآگاهانهٔ این مفاهیم در الگوهای نیاز و خیال‌پروری را تحت سیطرهٔ خود دارند» (نارنجی‌نژاد ۱۸:۱۳۸۵).

در لغت‌نامهٔ دهخدا (جلد پنجم) آمده که: «ترانه از اقسام شعر است که دارای چهار مصراع است، در مصرع اول و دوم و چهارم هم‌قافیه است و در سوم لازم نیست. بعضی گویند در مصرع سوم هم باید قافیه داشته باشد و الّا همان دوبیتی و رباعی است. اهل دانش، ملحونات این وزن (رباعی) را ترانه نام کردند و نیز به معنی «جوان خوش‌صورت» و نیز از ریشهٔ اوستایی «ترونه» به معنای «خرد و تر و تازه» و نهایتاً به معنی «سرود و نغمه» آمده است» (دهخدا، ۱۳۷۲: ٦٥٩١).

ملک‌الشعرای بهار می‌نویسد: «ترانه یا ترانگ شباهت به تصنیف داشته است و گفتن و نواختن آن عام، و شنیدن آن خاص طبقات دوم و سوم بوده است. ترانک که بعدها ترانه و امروز ترانگه و رنگ می‌گویند، صرف‌نظر از وجه‌تسمیه‌ای که «شمس قیس» و صاحبان فرهنگ برای آن گفته‌اند، چنین پیدا است که در درجه‌ای پایین‌تر از سرود و چامه قرار داشته و خاص همگان و متعلّق به عموم بوده است که از دو تا چند بیت تجاوز نمی‌کرده است و در واقع شبیه به تصنیف‌های قدیم بوده است و شاید قافیه، اول‌بار در این بخش از شعر راه یافته است، همین قسم شعر با موسیقی خاص خود به اعراب آموخته شده و پایهٔ شعرهای سادهٔ قدیم عربی قرارگرفته است» (بهار، ۵۲:۱۳۸۷).

بنابر تعاریف فوق، ترانه نوعی تصنیف بوده که قبل از اسلام با ابیاتی موسوم به «فهلویات» همراه بوده است و بعد از اسلام نیز با عنوان رباعی (موزون و مقفّی) خوانده می‌شده است. «اعراب، نوعی ترانه داشته‌اند که آن را حراره یا زجل می‌گفتند. حراره همان ترانهٔ فارسی است و زجل که مفرد ازجال است، سابقه‌ای قدیمی‌دارد. می‌گویند مردم اندلس، ازجال را از ایرانی‌ها اقتباس کرده‌اند، در مقدمهٔ ابن خلدون آمده است که زجل همین تصنیف است که جمع آن ازجال می‌شود و نخستین کسی که به عربی زجل خوب می‌گفته است، ابوبکربن قزمان است» (زرگر، ۱۳۸۰، ۲۵).

آن بخش از سروده‌های سنگین که در حوزهٔ فولکلور و ترانه‌های عامیانه آمده است نیز جزو ترانه‌های ملی محسوب می‌گردد. این سروده‌ها علاوه بر لطف و ملاحتی که از نظر طنز و فکاهی دارند دارای ارزش فوق‌العاده‌ای از دیدگاه پند و مثل و حکم هستند؛ زیرا مثل فشرده و عصارهٔ قرن‌ها تجربهٔ جمعی یک ملت‌اند. کاربرد ترانه‌های عامیانهٔ مَثَل‌گونه که در محاورات عادی، پایهٔ استقلال قرار می‌گیرند،

تنها تأثیر نثربودن و یا شعربودن آن‌ها نیست بلکه این ترانه‌ها در موسیقی‌های بومی‌نیز باعث نشاط و شادی مردم می‌شوند؛ «در واقع، ترانه‌های عامیانه ریشه در تاریخ مکتوب و غیر مکتوب بسیاری از وقایعی دارند که بیشتر آن‌ها در منابع کتبی و رسمی‌ذکر نشده است اما به علّت لطف و گیرایی و جذابیتشان در سینه‌ها و خاطره‌ها راه پیدا کرده و از نسلی به نسل دیگر منتقل شده‌اند؛ مانند ترانه‌های نوروزی، ترانه‌های دعا و نیاز، ترانه‌های خرمن‌کوبی، ترانه‌هایی که پیشگام کار خوانده می‌شود و بالأخره لالایی‌ها. زیرا لالایی‌های مادران را در پای گهواره‌ها برای خوابانیدن کودکان و آرام نگه‌داشتن آن‌ها شاید بتوان نخستین ترانه‌های جوشیده از دل مردم دانست» (وکیلی، ۱۳۸۷:۶۳).

صادق هدایت، ترانه‌ها، مثل‌ها، و افسانه‌ها را نمایندهٔ روح ملت می‌شناسد و آن‌ها را نشأت‌گرفته از مردم گمنام بی‌سواد می‌داند و می‌گوید: «این ترانه‌ها، صدای درونی هر ملتی است» (هدایت، ۱۳۸۳: ۱۳۵). «هدایت، ترانه‌های عامیانه را هنر کاملی ارزیابی می‌کند و شرایط کلی هنر را در آن‌ها، درمی‌یابد» (پناهی سمنانی، ۱۳۸۳). تامسون[1] نیز صریحاً می‌گوید: «هنر عوام، خصلت جمعی دارد و زادهٔ اندیشهٔ تنی و احد نیست، از حوادث مشترک زندگی ناشی می‌شود، از نسلی به نسلی می‌رسد، پخته و پرداخته می‌گردد و در جریان انتقال، موافق مقتضیات نسل‌ها، دگرگونی می‌پذیرد» (تامسون، ۱۹۴۹: ۱۹).

به رغم آن عده از صاحب‌نظران و پژوهشگران که ترانه‌ها و افسانه‌های عامیانه را مخلوق ذوق عوام می‌دانند، عبدالحسین زرین‌کوب «آفرینندگان هنر عامه را، هنرمندان بی‌نام و نشانی می‌داند که در میان مردم زندگی می‌کنند، اما آنچه روشن و واضح است این است که در این دیدگاه‌ها عناصری مشترک وجود دارد که خط اصلی و مهم آن جوشش و رویش و بالش هنر از درون جامعه است، نکته‌ای که همهٔ اندیشمندان بر آن تأکید دارند» (پناهی سمنانی، ۱۳۸۳: ۲۷).

در استان هرمزگان، ترانه‌سرایی هم مثل شروه‌سرایی و شروه‌خوانی طرفداران زیادی دارد و این هنر از جایگاه رفیعی برخوردار است. با بررسی ادبیات ترانه‌ها می‌توان به شناخت افراد جامعه‌ای یا اهل ایل و طایفه‌ای پرداخت که فکر طبیعی خود را دربارهٔ واقعیات، اتفاقات، حوادث و مراسم محلی به‌کاربرده‌اند و شرح هر یک را با بیان ساده و عامیانه از خود باقی گذارده‌اند. بومی‌سرودها و ترانه‌های محلی همچون دیگر اشعار عامه، از لحظهٔ پیدایش بشر اولیه در روح و جان مردم بوده و رشد و نموّ یافته است. در بررسی‌های انجام‌شده، مشخص گردیده که واژهٔ ترانهٔ پیشینه‌ای بس دراز دارد و تاریخ آن به عهد ساسانیان بازمی‌گردد. ترانه‌های هرمزگان، بازتاب رفتارهای اجتماعی و انسانی هرمزگانیان است. در این ترانه‌ها، غم‌ها، شادی‌ها، باورها، زادن و مردن حضور ژرفی دارد. ترانه‌سرایی نیز چون نوحه و شروه یکی از گونه‌های شفاهی فرهنگ عامه است که در بین مردم طرفداران خاص خود را دارد و چون مردم این اشعار را می‌پسندند، سبب ماندگاری آن را فراهم می‌آورند. ترانه‌های بندری آمیزه‌ای از

[1] . tomson

غصه، غم و شادی است. در هرمزگان کمتر ترانه‌ای یافت می‌شود کـه یکسـره شـادی باشـد؛ از طرفـی ترانه‌های غم‌انگیز نیز با مولودی شاد اجرا می‌شود و خواننده و آهنگ‌ساز عامهٔ هرمزگان با هـر ترانـه‌ای قصد شـادی و بـه رقـص و شـور آوردن مخاطـب را دارد. از ایـن رو، عامـه‌خوان‌ها و عامه‌پسـندهای هرمزگان چندان به محتوا توجه نمی‌کنند بلکه ریتم و آهنگ و مولودی یک اثر برایشان مهم اسـت. امـا گاه ترانه‌هایی نیز یافت می‌شود که سوز جدایی و هجران از آن‌ها شنیده می‌شود، هرچند بسامد این گونه از اشعار، زیاد نیست.

۲. بحث اصلی

۲-۱. تقسیم‌بندی سنّتی ترانه

برای آشنایی با مختصات ترانه، باید آن را در اجزای تشکیل‌دهنده‌اش مطالعه کنیم. چنانچه ملاک سنجش، ضوابط و معیارهای شعر رسمی‌باشد؛ قالب‌ها و صورت‌های آنچه که ترانهٔ ملی نامیده می‌شود از لحاظ وزن به سه جزء عمده قابل تقسیم‌اند: ۱- دوبیتی یا فهلویّات ۲- رباعی۳-قالب‌های دیگر.

۲-۱-۱. دوبیتی

در مناطق مختلف ایران، با نام‌های بیت، بایاتی، دو بیت، دو بیتو، دوبیتی، چهار بیتو، ترانه، ترانگ، فهلویات، کله فریاد، چهار پاره، بی تک، چهار دانه، چهارمانی، چهارخانه، چهار قاچ شناخته می‌شود. دوبیتی، جدا از حوزه‌های شعر و ادب رسمی، در اعماق ذوق مردم عادی کوچه و بازار تولد یافته، زندگی کرده و حفظ شده است.

۲-۱-۲. رباعی

«هنگامی‌که از رباعی در کنار ترانه‌ها -دوبیتی، فهلویات و یا اوزان ترانه‌های عامیانه- در بررسی‌های پژوهشگران و گردآورندگان ترانه‌های عامیانه، بحث می‌شود، به مرز میان آن‌ها چندان تأکید نمی‌شود» (پناهی سمنانی، ۱۳۸۳).

درویشی بیان می‌دارد که «در برخی از ترانه‌های محلی، سرایندگان توجهی به قافیه نداشته‌اند و شاید هم فرم را فدای محتوا و ایده ساخته‌اند، از همین روست که، چه‌بسا، یک دوبیتی از چهار مصرع و با چهار قافیه ساخته شده باشد و این خود گویای آن است که سرایندگان از مردم عامی‌بوده‌اند، مردمی‌که به هیچ روی از فنون شعری آگاهی نداشته‌اند» (درویشی، ۱۲:۱۳۷٤).

۳-۱-۲. قالب‌های دیگر

«**مثنوی گونه‌ها:** هر دو مصراع با هم تشکیل می‌دهند. بعضی از ابیات دارای ردیف هم هستند.
مستزاد گونه‌ها: ترانه‌هایی هستند که در ترانه‌های مناظره‌ای که حالت بازی و سرگرمی‌دارند، بیشتر دیده می‌شود.
تک‌بیت‌ها: مضمون آن‌ها، متنوع است و شامل عشق، طنز اجتماعی، فقر، غم، غربت، و مسائل شخصی و نفسانیات است.
قصیده گونه‌ها: ترانه‌هایی هستند که ساختار قصیده دارند.
ترانه‌های مناظره‌ای: مناظره یا گفت‌وگو، یکی از قالب‌های ترانه‌های محلی است.
ترانه‌های داستانی (متل‌ها): خاصیت عمدهٔ این نوع ترانه‌ها افزون بر جنبهٔ سرگرمی‌و آموزش، در این است که در آن‌ها به کودک کمک می‌شود تا در تقویت حافظه و حفظ ترتیب در بیان تمرین کند» (پناهی سمنانی، ۱۳۸۳: ۳۷).

مشهورترین و قدیمی‌ترین قالبی که برای سرودن اشعار عامیانه و محلی در زبان فارسی استفاده شده است، دوبیتی است. دوبیتی‌های محلّی یا فهلویّات، نظیر اشعار باباطاهر همدانی که به لهجهٔ لری سروده شده است، از آن جمله است.

«اشعار عامیانه و محلی بیشتر به صورت ترانه‌های عاشقانه، تصنیف، چیستان‌ها، ضرب‌المثل‌ها، لالایی‌ها و یا منظومه‌هایی که در مراسمی‌چون تعزیه و شبیه‌خوانی، سینه‌زنی، مولودی، عروسی، در ایامی‌نظیر چهارشنبه‌سوری، سیزده بدر، سمنوپزان و پختن آش نذری و دعای سفره، خوانده می‌شود و در سراسر کشورمان و به لهجه‌های مختلف ملی وجود دارد» (رضایی، ۱۳۸٤: ۱٦).

۲-۲. بازتاب و توصیف خصوصیات طبقهٔ زیربنای جامعه در ترانه

ترانهٔ توده، انعکاس صدای توده‌هاست. توده‌ها اکثراً ناخودآگاهانه آنچه را درون خود دارند، آنچه هستند و آنچه را که می‌خواهند، در قالب ترانه بیان می‌کنند.

«یوهان گرتفرید هردر، در این زمینه بیان می‌کند که تردیدی نیست که شعر و خصوصاً «لید» در بدو امر به توده مردم تعلّق داشته است؛ بدین معنی که ساده و مبتنی بر کمیّت‌هاست و همچنین غناء طبیعی قابل درک برای همگان را در برداشته است. آواز به کمیّت علاقه دارد ولی هیچ‌گاه صرفاً به صورت کلام یا همانند تابلو نقاشی که رنگ‌ها را باهم ترکیب می‌کنند به وجود نیامده است. چنین آوازی به هیچ‌وجه آن چیزی که در بطن توده‌هاست، نخواهد بود» (حبیبی فهلیانی، ۱۳۸٤: ۵۷).

«آوازهای قومی، تا آخرین ذرّه‌اش دستاوردی فردی است، اما حتی پیچیده‌ترین شکل‌های این آواز چنان ابداع می‌شوند که هر عنصری از اجتماع احساس می‌کند که آواز مزبور به خودش تعلق دارد» (هاورز[1]، ۱۳۷۰: ۳٤٤). ترانه‌های عامیانهٔ قومی، نه‌تنها نمودار حالات طبقات و شرایط اجتماعی گوناگون هستند، بلکه همچنین اثر افرادی هستند که از استعداد و کمال متفاوتی برخوردارند(نک: فیشر[2]، ۱۳۷۱: ۹۱).

«ترانه‌های محلی وابسته به واقعیت زندگی عوام است. ترانه‌های محلی برای آن به وجود می‌آیند که به وسیلهٔ مردم زندهٔ فعال، ترنّم شوند. بدین سبب از شور حیات علمی‌سرشارند»(آریان‌پور، ۱۳۷۳: ۹۳). در خور ذکر است «فونکسیون اصلی ترانهٔ گروهی به چگونگی زندگی گروهی از افراد جامعه بستگی دارد، گروهی از افراد جامعه ترانه را به صورت نوعی ابزار کار در حین کارکردن، آیین‌های کشیشی- مذهبی و به هنگام اعیاد و اوقات فراغت مورداستفاده قرار می‌دهند، به عنوان فونکسیون فرعی گروهی، افراد برای نفس ترانه علت وجودی پیدا می‌کنند و از این‌جاست که کانون‌های خوانندگان ایجاد می‌شود» (حبیبی فهلیانی، ۱۳۸٤: ۹۷).

ترانه‌ها دارای کارکردهای متعددی هستند و موجب قوام و بقای مجموعه اجتماعی می‌گردند، سوگ‌سروده‌ها و لالایی‌ها موجب بیان رنج‌ها، خواسته‌ها و آرزوها شده و دختران با خواندن «مادرانه‌ها» با نقش‌های مادری آشنا می‌گردد و گذر به دوران زنانگی را تمرین می‌کنند، کارکرد این آواها، آماده‌سازی زن برای ورود به زندگی اجتماعی است. ترانه‌ها با سایر ابعاد و جنبه‌های زندگی ارتباطی متقابل و تنگاتنگ دارند و در حفظ کلّیت نظام اجتماعی نقش و کارکرد ویژه‌ای را ایفا می‌نمایند(نک: محمدنژاد، ۱۳۸۰: ٦٥).

۳-۲. بررسی ترانه‌های محلّی

یک اثر فولکلور زمانی موجودیت می‌یابد که به وسیلهٔ گروهی از افراد جامعه پذیرفته شود. از اثر فولکلور تنها آنچه که به وسیلهٔ این گروه از افراد به رسمیت شناخته‌شده و عمومیت‌یافته به جا می‌ماند و در صورتی که، نیازهای گروه تغییر یابد، ترانه نیز تغییر می‌یابد(نک: حبیبی فهلیانی، ۱۳۸٤: ۱٦۰).

درویشی بیان می‌دارد که ترانه‌های فولکلور از چند ویژگی هم برخوردارند:

«این ترانه‌ها پیوندی ناگسستنی با افسانه‌ها، داستان‌ها، و سرودهای مردم دربارهٔ مبارزات اجتماعی‌شان دارند.

---

1. haverz
2. fisher

این ترانه‌ها با تأثیرپذیری از اعتقادات محرومان، بازگوکنندهٔ آمال و آرزوها و احساسات میهن‌پرستانه و انسان‌دوستی آنان هستند.
در این ترانه‌ها، مضامین عالی چون نفرت از حق‌کشی و ظلم، دفاع از استقلال و آزادی و دعوت به آینده‌ای عاری از جور و نابرابری دیده می‌شود.
این ترانه‌ها هم‌چنین ستایندهٔ صفات پسندیده‌ای چون حقیقت، دوستی، صداقت و آینده‌نگری و واقع‌بینی‌اند.
سرایندگان این ترانه‌ها شناخته نیستند.
در این ترانه‌ها، وقایع با زبانی ساده، طبیعی و روان بیان می‌گردد» (درویشی، ۱۳۷٤: ۱۲).

۲-۴. خاستگاه ترانه و نخستین نغمه‌های ایران

اگرچه بررسی آغاز و منشأ ترانه‌ها ما را به جای مشخصی نمی‌رساند اما می‌توان به کلیاتی دست یافت. آنچه مسلّم است شعر و کار، در سپیده‌دم آغاز تلاش بشری، دست در دست یکدیگر داشته‌اند. «از جامعه‌شناسی هنر چنین برمی‌آید که شعر از بطن کار زاییده و در آغوش آن بالیده است و کار درواقع همهٔ هنرها را پدید آورده و در آغوش خویش پرورانده و شعر نیز یکی از آن‌هاست، ازاین‌رو اگر بخواهیم خاستگاه آن را بشناسیم باید از خاستگاه گفتار سر درآوریم؛ چون گفتار یکی از خصایص متمایز انسان است. جورج تامسون حتماً زبان شعر را ابتدایی‌تر از زبان مشترک می‌شناسد» (پناهی سمنانی، ۱۳۸۳: ٤۲).

صادق هدایت، ترانه‌ها، مثل‌ها و افسانه‌ها را نماینده روح ملت می‌شناسد و آن‌ها را نشأت گرفته از مردم گمنام بی‌سواد می‌داند. بیشتر محققان و دانشمندان، عناصری چند از شعر فارسی را -که ترانه‌های محلی شعبه‌ای از آن است- بقایای شعر هجایی قبل از اسلام می‌دانند.«بنوئیست[1]» ایران‌شناس معروف، ترانه‌های عامیانه ایرانی را، از بقایای شعر هجایی ایران عهد ساسانی دانسته است. پرفسور «دونا ویلبر[2]» می‌گوید که هم شکل ظاهر و هم موضوع شعر کنونی ایران، دنباله‌اش به قرون پیش از اسلام کشیده می‌شود و از آن دوران قدیم ارث می‌برد. چون از قطعات ساده‌ای که به زبان و خط پهلوی برای ما به یادگار مانده و از آن زمان دور به ما رسیده، به خوبی آشکار می‌شود که در دورهٔ ساسانیان، شعرهای آنان دارای تقسیمات مشخص و هجاهای معین بوده است و حتی برای موضوعات و موارد مختلف، آهنگ‌ها و شکل‌های متنوعی به کار برده می‌شده است. از قرار معلوم، یکی از اقسام مختلف شعر، آهنگ و وزن مخصوص به نام «ترانه» بود که هم‌اکنون در روستاهای ایران معمول و عبارت از موضوع‌های ساده است. برای یافتن جای پایی از نخستین گام‌های ترانه‌های

---

1 . benoiest
2 . dona villber

ایرانی، گویا باید از خاستگاه شعر حرکت کرد. گرچه دستاوردهای پژوهش‌های بعضی از محققان به ما می‌گویند که نخستین نغمه‌های مکتوب شاعرانه از نای پیامبر ایرانی، زرتشت برخاست.(نک: پناهی سمنانی، ۱۳۸۳: ۲۹).

۲-۵. ترانه‌های محلی در کشورهای دیگر

ترانه‌های عامیانهٔ اروپایی که در قرن پانزدهم و در قرن وسطی خوانده می‌شد، شش یا هشت قرن دوام آورده و بی آن که روی کاغذ آمده باشد هنوز هم فراموش نشده است. در صورتی که فقط سینه به سینه انتقال یافته و به وسیلهٔ مردم عوام به نسل‌های بعد داده شده است، از این لحاظ، مردم به وسیلهٔ سنّت افواهی و قوّت حیاتی محفوظات خود، امتحان شگفت‌آوری از خود بروز داده‌اند. باید این مطلب مهم را متذکر شد که این ترانه‌ها قرن‌های متوالی را طی نموده، سینه به سینه انتقال‌یافته و فقط به وسیلهٔ سنت ملّی و حافظه بدون هیچ‌گونه وسیلهٔ تصنّعی، حتی معمولی‌ترین آن‌ها؛ یعنی نوشتن، حفظ و نگهداری گردیده است. البته در این زمینه، مجموع نسبت عوام که شامل عادات، اعتقادات، امثال، مثل‌ها، افسانه‌ها و غیره می‌شود و تشکیل توده‌شناسی (folk lore) را می‌دهد شریک‌اند. در آلمان، ترانه‌های عامیانه (volk slied) رونق و اعتبار بسزایی دارد و حتی مصنّفین بزرگ مانند موزار[۱]، وبر[۲]، شوبرت[۳]، و شومان[٤]، بسیاری از آهنگ‌های آن را پایهٔ تضنیفات خود قرار داده‌اند. در روسیه از زمان قدیم ترانه‌های عامیانه، شالودهٔ پرورش معنوی ملت را تشکیل می‌دهد و در برخی کشورها مانند مجارستان اساس موسیقی ملی به شمار می‌رود» (هدایت، ۱۳۷۸: ۵۹).

۲-۶. بررسی عشق در ترانه‌های عامیانهٔ هرمزگان

عشق و دلدادگی یکی از مقوله‌های مهم شعر فارسی و ادبیات جهان است. این امر در ترانه‌های شفاهی هرمزگان نیز نمود دارد. در ترانه‌های هرمزگان، بیشتر جنبهٔ عشق زمینی مدّ نظر شاعران بومی‌سرا بوده است و معشوق هم معشوق زمینی است که به راحتی قابل دسترسی است. کمتر هجران و سوز از دوری معشوق در این ترانه‌ها دیده می‌شود. در این مقاله به سروده‌های شعرایی مثل نصرک،محب، منصفی و ... پرداخته می‌شود.

---

[1] . mozar
[2]. weber
[3]. shobert
[4] . shouman

۱-۶-۲. جایگاه زنان در ترانه‌های بندری

در ترانه‌های هرمزگان بیشتر از زن انتقاد می‌شود که به نمونه‌هایی از آن اشاره می‌کنیم:
نصرُک–از ترانه‌سرایان برجستهٔ هرمزگان– در یک رونمایی از زنان بندری و زنان بدکارهٔ قبل از انقلاب، زنی به نام زیورخانم را در ترانه‌های عامه‌اش می‌گنجاند:

شهر بندر خبرن، عشق خانم زیوَرن
šahre bander xabaren ?ešqe xānom zivaren
به نظر جلوه گَرِن، عشق خانم زیوَرِن
be nazar jelve garen ?ešqe xānom zivaren
هر کجا گَپوس و تارِن هَمُجان جای شما
har kojā gapous-o- tāren hamo jān jāye šomā
هر کجا مشروب و یارِن همُجان جای شما
har kojā mašrub-o- yāren hamo jān jāye šoma
نابَن و ایسین و سَرخُن شَبرن، عشق خانم زیورن
nāban-o- ?isino-o- sarxon šabaren ?ešqe xānom zivaren
ای زیور مِهمُن به پیشت هر گاه و بی‌گاه اتیت
?eyi zivar mehmon be pišet har gāh-o- bigāh ?atyet
یک شَبی نوخواه اتیت یک شبی دلخواه اتیت
yek šzbi noxāh ?ateyt yek šabi delxāh ?atyet
آه و واویلا از آن شبی که ده نفر همراه اتیت
?āh-o- vāvilā ?az ?ān šabi ke dah nafar hamrāh ?ateyt
هَله ای استا مُسافر، سفرت پُر خطرن، عشق خانم زیورن
hela ?eyi ?estā mosāfer safaret por xataren ?ešqe xānom zivaren
راشُن گمرک گواهِن که تو زیور خانمی
rāšone gomrak govāhen ke to zivar xānomi
همه پاسبُنِن نگاهِن که تو زیور خانُمی
hama pāsebonen negāhen ke to zivar xānomi
خلق بندر رو براهِن که تو زیور خانمی
xalqe bander ro berāhen ke to zivar xānomi
هَلِه روز آخر به اداره تبرن، عشق خانم زیورن
hela ruze ?āxer be ?edāra tabaren ?ešqe xānom zivaren
ای پَری چهره تو دایُم مِهمُن اَته
?eyi pari čehra to dāyem mehmon ?etha
چکَه تو جُن اته طاقت میدون اته
čeka to jonet ?ata tākate midonet ?eta

ای همه ناز و تکبر عاشق سرگردون اَتِه
?eyi hama nāz-o- takabor ?āšeq sargardon ?etha
جاهلن از غم دوریت بی پا و بی سَرِن، عشق خانُم زیورن
Jāhelen ?az γame dorit bi pā-o- saran ?ešqe xānom zivaren
ای زیور تو اسب خُ ایکدَه جولُن مَدَه
eyi zivar to ?asb xo ?eykada jovelon mada
گوش به هر آوازِ ساز و نالهٔ ویرُن مَدَه
gouš be har ?āvāze sāz-o- nale ye viron mada
میوهٔ باغِت لَطیفِن ایکدَه اَرزُون مَدَه
miveye bāγet latifen ?eikada ?arzon mada
فصلِ نوروز و بَهارِن باغ تو پُر ثَمَرِن، عشق خانم زیورن
fasle nouruze-o- bahāren bāγ to por samaren ?ešqe xānom zivaren
بشنو ای زیور نصیحت، چون حمیده نکنی
bešnove ?eyi zivar nasihat čon hamida nakoni
این عمارت مثل دیوار چَلیدَه نکنی
eyin ?emārat mesle divār čakida nakoni
آب چکیده شیرین و خوشگوارِن پُر ز شهدُ و شِکَرِن، عشق خانم زیورن
?ābe čakida širenen-o- xošgovāren por ?az šahd-o- šekaren ?ešqe xānom zivaren
ما ز کافر مُندیدُه ایهَمَه ظلم و ستم
mā ze kāfar monadi eyi hama zolm-o- setam
ما که زیور مُدیدِن ایهَمَه جُور و ستم
mā ke ?az zivar monadiden eyi hama jeur-o- setam
در غمِ حسرت نَمُردیم جُملگی اَهلِ حَرم
dar γame hasrat namordim jomlagi ?ahle haram
ایزه به نَصرُک نخونه که بندهٔ نَظَرِن، عشق خانم زیورن»
?eyza be hasrak naxona ke bandeye nazaren ?ešqe xānom zivaren

(همان: ٤٢)

برگردان: تمام شهر بندر از عشق زیور خانم باخبر شدند و عشق زیور بر من نمایان شده است. هر کجا لهو و لعب است، شما هستید. به محلهٔ نایبند و روستاهای ایسین و سرخُن تو را می‌برند و زیورخانم برای مهمانی گاه‌گاهی به نزدت می‌آید. ای مسافر، سفرت پرخطر باشد، همه گواه هستند که تو زیورخانمی، مردم بندر روز آخر تو را به اداره می‌برند، توی پری‌چهره همیشه میهمان داری. با این همه ناز و تکبر و غرور باز هم مهمان داری. افراد نادان و جاهل به خاطر عشق تو سرگردان و حیرانند. ای زیور، تو این همه اسب مرادت را جولان مده و به هر سخن و آواز نامناسبی گوش فرا نده. فصل جوانی و میوهٔ عمرت را را به ارزانی مده، ای زیور، نصیحت گوش کن تا مانند حمیدهٔ مینابی روسپی نشوی و

آبروریزی نکنی. ما از کافران این همه ظلم و ستم ندیده‌ایم ولی از زیور دیده‌ایم. همهٔ اهالی از غم حسرت تو در حال مردنیم.

در ترانهٔ «مه دِلُم تکُ تکُ اَکُنت»، «نصرک» از زنان یاد می‌کند. هر چند زن در نزد نصرک جایگاهی ندارد و نصرک از واژهٔ زن جهت انتقاد اجتماعی بهره می‌گیرد یا از زنانی انتقاد می‌کند که معمولاً زنان روسپی‌اند چون حمیده مینوی، کنیز احمد، جاری و گاه زنانی که با اسم همسرشان می‌آورد؛ مثل زن عبدالله.

نصرک یا مستقیم از زنان انتقاد می‌کند یا از کسانی که با زنان ارتباط نامشروع دارند و کار تا جایی می‌رسد که سفارش می‌کند که با زنان ازدواج نکنند.

در این جا قسمتی از ترانهٔ «مِ دِلُم تِکُ تِکُ اَکُنت» را که شعری انتقادی- اجتماعی است ذکر می‌کنیم:

«ای وای دِلُم،ای وای دِلُم — ?eyi vāy delom, ?eyi vāy delom
زنِ عبدالله ایبُردِن غُلم — zane ?abdolāh ?eiborden γolom
غراب کُندی شُو و نیئت — γorāb kondi šove niyaet
مه دِلُم تُک تکُ اَکُنت» — me delom tok toko ?akont

(ذوالفقاری،۱۳۸٦: ۳۱)

برگردان: ای وای به دلم که غلام، زن عبدالله را با خود برده است و همین سبب ناراحتی من شده است و قلبم تند می‌زند.

نصرک که با زنان رابطه و میانهٔ خوبی ندارد، در ترانهٔ «مِه نادُنُم چِطو بُو» باز سوژهٔ شعری‌اش را زنان قرار می‌دهد:

«زَنُن نَرَفتِن به پنجه، مِه نادُنُم چِطو بو — دَم راه زَنُ چِکُو بو، مِه نادُنُم چطو بو»

(همان: ۳۵)

zanon naraftan be panja me nākonom čhetove bove
dam rāh zanon čhako bo nādonom čhetove bove

برگردان: زنان با پنجه راه می‌روند و من نمی‌دانم. سر راه زنان پسران ایستاده‌اند، من نمی‌دانم چرا این طور شد؟

نصرک در ادامه و در ترانهٔ «زُنُنِ بَندری بی حِجاب» چون طنزپرداز ماهر، به عریان‌گویی می‌پردازند و از زنان بندری که به خاطر کشف حجاب، حجاب را از سر برداشته‌اند به شدّت انتقاد می‌کند. او که در این ترانه، غیرتی شده است خدا را شکر می‌کند که خودش خواهر و مادر ندارد:

«زَنُن مَرِی دامَن کَشُن، بُرکَه اَروُت اَکنن
zanon mariye dāman kašon, borka ?aroto ?akanen

پا مَنُسی رو خیابُن، بُرکَه اَروتُ اَکَنِن
pā manosi ro xeyābon, borka ?aroto ?akanen
هُندِن از تهران تِلگراف، بازار اِعلان اَزِنَن
hondene ?az tehrān telegrāf, bazar ?elān ?azanen
زُنُن بَندری بی حجاب، بُرکَه اَروتُ اَکَنِن
zanone banderi bi hejāb, borka ?eroto ?akanen
زُنُن شاکه جالِک بَنُن، که کارِ ما دُشوار اَبُو
zanone šo ke jālak banon, ke kār mā došvār ?abu
کُلاه شُ واردِن بی زَنُن، بُرکَه اَروتُ اَکَنُن
kolāhšo vārden be zanon, borka ?eroyet ?akanen
هر روز به مهمونی مَرَه، تو خونه نحسِت بنین
har ruze be mehmoni mara, tu xoneye nahset benin
پیش دِلبر جونی مَرَه، بُرکَه اَروتُ اکَنن
piše delbare joni mara, borka ?aroto ?akenen
تو که پَریشُن خاطری، شَرم و عصمت خُ بُدُن
to ke parišon xāteri, šarm-o- ?esmat xo bodon
تو بُرکَه و تو چادُری، بُرکَه اَروتُ اکَنن
to borka-o- to čadori, borka ?arot ?akanen
خوابیده ئو بیدار اَبِن، خوب و بد معلوم ابو
xābidei ov bidār ?aben, xob-o- bad malom ?abu
زَنُن زِشت خار اَبن، بُرکَه اَروتُ اکَنن
zanone zest xār ?aben, borke ?aruto ?akanen
نَصرُک بُکُن شُکرِ خدا، اُدَسِت شُکر اَروبِکَش
nasrok bokon šokre xodā, ?odast šokr ?arou bekaš
نه مُم اِتَستِن نَه دادا، بُرکَه اَروتُ اَکَنن»
na mome ?etasten na dada borke ?aruto ?akanen

(همان:۳۷)

برگردان: زنان دامن‌کشان نروید و پا به خیابان مگذارید که بُرکه از صورتتان برمی‌دارند، از تهران تلگراف آمده و در بازار اعلانیه داده‌اند که زن‌های بندری بی‌حجاب شوند و برکه از رویشان بردارند، کار ما دشوار شده و به جای چادر به آن‌ها کلاه داده‌اند، ای زن به بیرون نرو و در خانهٔ نحس خود بنشین و هر روز به دیدار معشوقه نرو که حجاب از سر و برکه را از رویت برمی‌دارند، تو که پریشان‌خاطر هستی، شرم و حیا داشته باش، تو که نقاب زده‌ای و چادر پوشیده‌ای نقاب را از صورت و چادر را از سرت برمی‌دارند، افرادی که خوابیده‌اند از خواب غفلت بیدار می‌شوند، زن‌های زشت، خوار می‌شوند چون

دیگر نقابی به صورت ندارند، نصرک تو برو خدا را شکر کن و دست شکر به صورت بکش که خواهر و مادر نداری.

شاعر در این ترانه به کشف حجاب در دورهٔ رضاخان اشاره دارد و از آنجا که تاریخ دقیق زندگی او معلوم نیست می‌توان حدس زد که در سالی که کشف حجاب شده، مادر نصرک فوت شده و شاید شاعر در اوان جوانی و در حدود سی سالگی بوده است.

گویی در آن دوران، جامعهٔ هرمزگان از نظر تعداد و شمار زنان بدکاره وضعیت مناسبی نداشته است. از این‌رو نصرک که منتقدی اجتماعی است در ترانهٔ «قصهٔ نوپیدا بودن» بار دیگر از زنی به نام «شهری» یاد می‌کند و او را به باد انتقاد می‌گیرد. او با «حمیدهٔ مینوی» هم همین رفتار نامهربانانه دارد و حتی به تشریح اجزای بدنش می‌پردازد که چگونه جوانان بندری را دیوانه و از راه به در کرده است.

«هر چه بودن واما بودن، شَهری سَنگینن
har če buden vā mā buden, šahri sanginen
قصهٔ نو پیدا بودن، شهرکی سنگینن
qeseye k,ve piydā buden šahri sanginen
اشکم شهری پُر شکِه از نوکر و ارباب
oškome šahri por šake ?az nokar-o- ?arbab
حالا بی شهری دَرشکُه، شهری سنگینن
hālā bi šahri dar šoke, šahri sanginen
نصرک مگِه دست به جُونُم، مَردِنا مَحرَم
nasrok mega dast be jonom, marde nāmahram
مه بی تو ناکُنُم، شهری سنگینن»
me bi to hākonom šahri sanginen

(همان: ۳۸)

برگردان: هر چه شده است با ما شده است و شهری حامله است و قصه‌ای نوپیدا شده است، زیرا شکم «شهری» روسپی از نوکر گرفته تا ارباب پر کردند و بعد که حامله شد او را بیرون انداختند، حالا شهری حامله است، نصرک تو دست به بدنم نزن که نامحرم هستی، من با تو ازدواج نمی‌کنم و شهری حامله است.

۲-۶-۲. آرزوی وصال معشوق در ترانه‌های بندری

در ترانه‌های عامیانهٔ هرمزگان که معشوق غالباً زمینی است، عاشق به طور صریح خواسته‌اش را بیان می‌کند و آن خواسته این است که دوست دارد معشوقه‌اش عروس مادرش باشد:

دلم شوا که پیر بشی
نمزاد دخت میر بشی

«دل» که مجاز از خود شخص است، در ترانه‌های بندری کاربرد فراوان دارد. نمونه‌ای از این ابیات را در ترانهٔ «عروس خانُم» جعفر اوج هرمزی می‌توان یافت:

«اِمسال سه سالن، دلُم دنبالتن نه عاشق پول اُ نَه مالتن»
?emsāl se sālen delom donbāleten na ?āšeqe pol -o- na māleten
(همان: ١٦)

برگردان: امسال سه سال است که دلم تو را می‌خواهد، من عاشق خودت هستم نه عاشق پول و دارایی‌ات.

در ترانهٔ «حمیده» نیز حسن کریمی‌از بی‌وفایی یار و این که معشوق دلش را به درد آورده، می‌نالد:

«او بی‌وفا هَستَه، بی مه ول ایکه دلُم به درد ایوا، خیلی بد ایکه»
?ove bi vafā hasta, beme veli ?ike delom ba dardi vā xeili bad ?ike
(همان، ١٧)

و در ادامه آرزو می‌کند که آن زن زیبا که قلبش را شکسته است روزی عروس مادرش شود:

«زن زیبا، عروس مُمُم بَشی دلم شَواستَه، دلدارُم بشی»
zane zibā ?arouse momom baši delom šavāsta, deldārom baši
(همان‌جا)

و در نهایت، عاشق پایندی‌اش را به معشوقش ،حمیده، با رندی و ظرافت بیان می‌دارد:

«دلُم پابندِ، تار مودِتِن زندگیم خالین، بی تو حمیده»
delom pābande, tare modeten, zendegiom xāliyen bi to hamide
(همان: ١٨)

صالح اَتون نیز در ترانهٔ «جوتی سفید»، دل و دلبر را کنار هم می‌آورد:

«دلبَرُم رفتن راه دور دلم به او پرواز اَکنت»
delom be ?ov parvāz ?akent delbarom raften rāhe dour
(همان: ٢٥)

۳-۶-۲. رابطهٔ زن و مرد در ترانه‌ها

زن یکی از عناوینی است که در ترانه‌های هرمزگان حضور فعّال دارد و معمولاً در ترانه‌های شاد به کار می‌رود. نصرک در ترانهٔ «ای مُلا درویش» با زنان، رابطهٔ خوبی ندارد و مُلا درویش را سرزنش می‌کند که چرا زن گرفته و تشکیل خانواده داده است:

ای مُلا درویش اُ مگُوزَن مَکُن ?eyi mollā darviš omgo zan makon
اولاد مَردُم تو پاشَ بَن مَکُن ovelāde mardom to pāš ban makon

از ترسِ لَشکَر تو سَنگَر وِل اتکِه ?az tarse lascar to sangar velet ke
زن به چَکت کَ تو مَمبَر وِل اتکِه zan be čaket ka to mambar velet ke
حالا زن اتکه تو بودی خوار و زار Hālā zan etke to budi xār-o- zār
به شُو گُریختی بودی بی‌اعتبار» be šove gorixti badi bi ?etebār

(همان: ١٦)

برگردان: ای ملّادرویش، من به تو گفتم که زن نگیر و پای فرزند مردم را در بند مکن و دلبسته‌ات نگردان، از ترس لشکر دشمن تو سنگر را رها کردی و زن به رویت افتاد و منبر و حسینه را ترک کردی. تو زن گرفته‌ای و خوار و زار و گرفتار شده‌ای، طوری که شب از خانه فرار کرده‌ای و بی‌آبرو و بی‌اعتبار شده‌ای.

علی حبیب‌زاده، در ترانهٔ بسیار قدیمی‌و معروف «عروس با تور بهاره» به این موضوع اشاره دارد:

«زنن بزَنی کیکنگ، بِسوزُنی تُن اِسفَند از خدا هَمَه بُخوانیم، هر دو تا بَشِن خُرسَند»
zanon bezani kikang, besuzoni ton esfand
?az xodā boxānim, har do tā bašen xorsand
(همان:٢٥)

برگردان: زنان، کِل بزنید و شادی کنید و آن گاه اسپند دود کنید، همگی از خداوند بخواهیم عروس و داماد خوشبخت شوند.

نصرک نیز با زنان رابطهٔ خوبی ندارد؛ در صفحات قبل به شواهدی از این موضوع اشاره گردید.

۴-۶-۲. معشوق زمینی در ترانه های بندری

«ای سیاه زنگی» اسم مجموعه‌ترانه‌های عامیانهٔ هرمزگان است که محمد ذوالفقاری آن را جمع‌آوری و تدوین نموده و به اشعار شاعران و ترانه‌سرایانی چون محمد پورکن، جعفر اوج هرمزی، حسن کریمی، ابراهیم شهدوستی، صالح اتون، ابراهیم منصفی، حسین قدسی‌نژاد، جمشیدک، فاطمه رضایی، علی حبیب‌زاده، قنبر راستگو، عبدالصمد شیب درازی، محمد وزیری (محمد منصور)، عبدالقادر سوزایی، حسن عبدالله شکری توجه داشته است. نظر به این که یکی از سوژه‌های شعر این شاعران، عشق و عاشقی است؛ در این جا به مواردی از آن اشاره می‌شود:

«وختی که تُمدی، نِگاهِت اُمکه، عاشقتِ بودُم تیر نگاهت، ایخارد تو قلبُم، لرزی وجودُم»
vaxti ke tomdi, negāhetom ke, ?āšeqet budom
tire negāhet, ?ixārd to kalbom, larzi vojudom

برگردان: وقتی‌که تو را دیدم با نگاه‌کردنت عاشقت شدم، تیر نگاه تو به قلبم خورد و تمام وجودم لرزید، وقتی به خودم آمدم که عاشق شده بودم.

و در ادامه:

«ناریت زِ یادُم، اون لَحظَه نُونی، که با تو بودُم آتیش عشقت، تو دا مَن ایزَه، به تار و پودُم»

nāriyt ze yādom ?on lahza ?oni ke bā to budom
?ātiše ?ešqet tu dāman ?iza be tār o pudom

(همان‌جا).

برگردان: آن لحظه‌هایی که با تو بودم را هیچ‌وقت فراموش نمی‌کنم، عشق تو، تمام وجودم را آتش زد.

۵-۶-۲. ناز و نیازهای عاشقانه در ترانه‌های بندری

خریدن ناز معشوق در بعضی از ترانه‌های هرمزگان به صورت خواهش و التماس عاشق جلوه‌گر شده است؛ به عنوان مثال، عبدالرحمان محب در ترانهٔ «خواهش» از یارش دعوت می‌کند تا به سمت او بیاید:

«بدو بلکه عاشق بشم از غمکده خو دربیام

bodove balka ?āšeq bašom ?az γamkada xo dar biyām

عاشقم بش ای نازنین تا از پس غم بر بیام

?āšeqam baši eyi nāzanien tā ?az pase γam bar biyām

شاید مُقدَّر این شُدِه تا از دل عاشقت شَوَم

šāyad moqadar ?ein šoda tā ?az dele ?āšeqet šavam

تا بندی و اسیر آن جادوی چشمانت شوم

tā bandi-o- ?asire ?ān jāduye češmānet šavam

(محب، ۱۳۸٦:٤٥).

برگردان: بیا تا شاید با آمدنت و دیدنت عاشق بشوم و از غم بیرون آیم، شاید قسمت این بود که با دیدن جادوی چشمانت اسیرت بشوم و عاشقت گردم.

«محب» در ترانهٔ «دست تو» دوباره از یارش می‌خواهد که مثل روزهای خوش عاشقی، عاشقش شود:

«بدو بازَم دوباره عاشقُم بَش وا مثل روزُن عاشقی خوش»

bodove bāzom dobāra ?āšeqom baš vā mesle ruzone ?āšeqi xŏaš

(همان: ۵۹).

برگردان: مانند روزهای خوب عاشقی بیا و دوباره عاشقم باش.

«تو یک پَروانه جوُن و ظریفی to yak parvāneyi jon-o- zarifi

تو یک غزالِ خُوشرَنگ و ضعیفی to yak γazāle xošran-o- zayifi

مه یک آواز تلخ عاشقُونَه me yak ? āvāze talxe ?āšeqāna

تُو صَد تا چِشم و صَد تا دِل حَریفی» to sad tā češm-o- sad tā del harifi

(همان: ٨٤).

برگردان: تو یک پروانه خوب و ظریف هستی و یک آهوی خوش‌رنگ و کم‌توان ولی من یک آواز تلخ عاشقانه هستم. من تنها عاشق صادقم ولی تو صد تا دل و چشم را حریف هستی.

۶-۶-۲. رفتار عاشق و معشوق در ترانه‌های بندری

هرچند کسانی بوده‌اند که در هرمزگان ترانه‌های عامیانه سروده‌اند، اما قدیمی‌ترین شاعری که بعضی از اشعارش در افواه مردم مانده و جمع‌آوری‌شده، نصرک است. از این رو شاید بتوان نصرک را پدر ترانه‌سرایی در هرمزگان نامید. در این جا نمونه‌ای از اشعار نصرک را با درون‌مایهٔ عشق و عاشقی نقل می‌کنیم:

«هَر چه مَگُفته او به اِختیارُمَه — har če magofta-ove- be ?extiyāroma
عاشق زار بی‌قرارُمَه — ?āšeq zāre bi qarāroma
ای وای، ای وای به مَحمَد عیدعلی» — iey vāy eiy vāy be mahmad eid ?ali

(نصرک، بی‌تا: ۱۲).

نصرک در ترانهٔ «ای شمع تو مَسوز» بار دیگر واژهٔ عشق را به کار می‌گیرد و به عاشق بهانه‌جوی نصیحت می‌کند:

«به یار بگو تو بر سرم یار مَگیر — گر عاشق شده‌ای بَهُنَه بسیار مگیر»

be yār begeve to bar sarom yār magir
gar ?āšeq šode?i bohneye besyār magir

(همان: ۳۳).

برگردان: به یار بگو که تو زن دیگری نگیر، اگر عاشق کس دیگری شده‌ای، این همه بهانه نیاور (عشق او را ترک کن).

نصرک، بار دیگر در ترانهٔ «عشق خانم زیور» مردم شهر بندرعباس را از عشق خانم زیور باخبر می‌کند:

«شهر بندر خَبرِن، عشق خانم زیورِن — به نظر جلوه گَرِن، عشق خانُم زیورِن»

šahre bander xabaren ?ešqe xānom zivaren
be nazar jelva garen ?ešqe xānom zivaren

(همان: ٤٠)

نصرک در ترانهٔ «کار مُمِ موسی» از معشوقی یاد می‌کند که دل صد عاشق را برده است:

«صد تا دِل عاشِق مُندِن دَر هوایت — این زُلفِ سیاه، خُ ایی صورَتِ ماهِت»

sad tā del ?ašeq monden dar havāyet
?eyi zolfe siyāh xo eyi sorate māhet

(همان: ۳۰)

برگردان: صد دل عاشق در هوایت هستند با این زلف سیاه و صورت ماهی که داری.

نصرک بار دیگر در ترانهٔ «بندرعباس» جدای از اشاره‌های تاریخی به عشق و عاشقان نظر دارد:

«بندرعباس نعمت گِژنن — bander ?abāsi nemat geronen
بندرعباس جای جاهِلُنن — bander ?abāsi jāye ?āšeqonen
محسن عالی شاه خیلی بخیلن — mohsen ?ališāh xeyli baxilen
که دایم در کمین عاشقنن» — ke dāyem dar kamine ?āšeqonen

(همان: ٦٧)

برگردان: بندرعباس نعمت گران است و جای افراد نادان، محسن علی‌شاه خیلی بخیل است و دایم در کمین عاشقان نشسته است.

«حوجی کَل صَفَر» عنوان ترانهٔ دیگر نصرک است که در آن از عشق حاجی کربلایی‌صفر یادشده است:

«حوجی کل صَفَر خانُم ول ایکه — به عشق موله دا دل یک دل ایکه»

hoji kal safar xānom vel ke
be ?ašqe mole dā del yak de leyke
(همان: ٧٤)

برگردان: حاجی کربلایی صفر، همسرش را رها کرد و به عشق مولا دل یک‌دل کرد.

۷-۶-۲. بی‌وفایی در ترانه‌های بندری

بی‌وفایی یکی از مقوله‌هایی است که در شعر فارسی فراوان به کار رفته است؛ مخصوصاً در شعر غنایی فارسی جایگاه ویژه دارد؛ با وجود این، نگاه به این موضوع از منظر شعر عامّه و بخصوص ترانه‌های عامهٔ هرمزگان نیز خالی از لطف نیست. نمونه‌هایی از بی‌وفایی عاشق و معشوق در ترانه‌های عامیانه هرمزگان ذکر می‌شود:

تو که بی وفا بودی — to ke bivafā budi
از مه جدا بودی — ?az me jodā budi
به خدا مه بی‌گناهم — be xodā me bi gonāhom
تو سر به هوا بودی» — to sar be havā budi

(ذوالفقاری، ۳۱:۱۳۸٤)

برگردان: تو که بی‌وفایی کردی، از من جدا شدی، ولی من گناهی نداشتم بلکه خودت سر به هوا شدی و عاقلانه فکر نکردی.

علی حبیب‌زاده در ترانهٔ «غچ و خُرد بی مه ایکردِن» از بی‌وفایی معشوقی به نام کنیز یاد می‌کند کـه او را نابود کرده است:

«عشق کنیز، عشق کنیز بی‌وفا، غچ و خُرد بی مه ایکِردِن
شرم اینین، ناکُنت حیا، غچ و خُرد بی مه ایکِردِن»

?ešqe kaniz ?ešqe kanize bivafā, γoč-o- xord be me ?ikerden
Šarm ?ienien nākont hayā γoč-o- xord be me ?ikerden
(همان: ٤٤)

برگردان: عشق کنیز بی‌وفا مرا خرد و نابود کرده است، این کنیز از خدا شرم و حیا ندارد و مرا خرد کرده و آزارم می‌دهد.

عبدالرحمان محب، یکی دیگر از ترانه‌سراهای عامیانهٔ بندری، در ترانهٔ «دخـت ناخـدا» از بدعهـدی و بی‌وفایی معشوق می‌نالد و غصه می‌خورد:

دخت ناخُدا دلی چه سنگینن	doxte nāxodā deli če sanginen
چشمُون سیاه‌ش چِقَد قَشَنگِن	češmone siyāš čeqad qašangen
اَفسوس که فَقَط دل مه تشکست	?afsous ke faqat deleme tešqast
فراموش اتکه اُن عَهدی که ابست	Farāmušet ke on ?ahdi ke ?et bast
وقتی که دلُم سَردَه و خاموش	vaqti ke delom sarda-o- xāmuš
غُصّه تو دِلُم تکِه فراموش»	γoseye to delom ?etke farāmuš

(همان:٥٣)

برگردان: دختر ناخدا چه سنگین است ولی چشمان سیاهش قشنگ است، افسوس که دل مرا شکستی و به عهد و پیمانی که با من بستی پایبند نماندی، وقتی که دلم سرد و خاموش بود، تمام غصه‌های تـوی دلم فراموش شد.

محب در ترانهٔ «دل‌انگیز» آرایه تجاهل عارف به کار می‌برد و نمی‌داند که خودش بی‌وفاست یا یارش:

«حالا مه بی‌وَفام یا بی‌وفایی	hālā me bivafām yā bivafāyi
حالا مه آشنام یا آشنایی	hālā me ?ašenām yā ?āšenāyi
شو مهتابه و زلفت سیاهه	šove mahtāb-o- , zolfet siyāhe
جمال دلکشت همزاد ماهه»	jamāle delkašet hamzāde māhe

(همان: ٦٢)

برگردان: حالا من بی‌وفایم یا تو وفا نداری، آیا من با تو آشنایم یا تو با من؟
شب مهتاب است و زلفت سیاه است. و جمال و صورت نازنینت مانند ماه است.

وی در ترانهٔ «شعر تازه»، اوصاف معشوق را ذکر می‌کند و در نهایت او را بی‌وفا می‌خواند:

«پُر از شور و پُر از عِشق و صفایی — por ?az šour-o- por ?az ?ešq-o- safāyi
توئی که با دل مِه آشنایی — toyi ke bā del me ? āšenāyi
توئی که بی تو تنها شعر اسازُم — toyi ke bi to tanhām šer ?asāzom
دریغا هر چه هستی بی‌وفایی — dariγā har če hasti bi vafāyi

(همان: ۸٤)

برگردان: پر از عشق و شور و صفا هستی و با دل من آشنایی، تویی که به تنهایی برایت شعر می‌سازم اما افسوس که بی‌وفا هستی.

۸-۶-۲. دلدادگی در ترانه‌های بندری

ترانه‌های عامیانه در اصل، زبان حال مردمی‌است که شاعر و ادیب نبوده‌اند اما ذوق شعرگویی و شور و حالی داشته‌اند. دوبیتی‌ها را خود مردم از روی نیاز روحی سروده‌اند و درواقع این اشعار از دل شاعران گمنامی‌برآمده که هرگز ادعای شاعری نداشته‌اند و بیشترشان از طبقات پایین اجتماع بوده‌اند؛ اینان اشعاری سروده‌اند که نغز، زیبا و دارای ارزش هنری است.

بعضی از ترانه‌های مردمی‌از انگیزهٔ عشق و عاشقی سخن می‌رانند و مسائل دیگر زندگی را در سطح آن قرار می‌دهند. در این‌جا برخی ترانه‌های عامیانه هرمزگان بررسی می‌شود:

ابراهیم منصفی در ترانهٔ «زک و زندگی» عشق را درد بی‌درمان می‌داند:

«آخه عاشقی بد دردی‌ین، دَرُمن اینینن — هَر کَه عاشقن تو زندگی، سامُن اینینن»

?āxe ?āšeqi bad dardi yen, darmon ?ininen
har ka ?āšeqen tu zendegi, sāmon ?eininen

(همان: ۲۷)

برگردان: عاشقی درد بدی است که درمان ندارد، هر که در زندگی عاشق است سر و سامان ندارد.

علی حبیب‌زاده در ترانهٔ «مثل مَش چنگِی» از این‌که عشق پاک دارد و عاشق صادق است گله و شکایت دارد:

«صد دُفه اَگم خاک تو سرم بَشتِن خاک — خُم واخُم اُمکِه، که بودُم عاشقی پاک»

sad dofa ?agam xāk to sarom bašeten xāk
xom-o- xom ?omke ke budom ?āšeqi pāk

(همان: ۳۸)

برگردان: صد دفعه خاک تو سرم بشود که خودم با خودم کردم که عاشق پاک شدم.

دل، دلبر و معشوق از عناصر اصلی ترانه‌های عامیانه هرمزگان‌اند و معمولاً هر شاعری در حیات ادبی خود از این واژه‌ها بهره جسته است، از این‌رو بسامد این واژه‌ها در اشعار این خطّه نسبتاً بالاست.

فاطمه رضایی یکی از ترانه‌سرایان عامهٔ هرمزگان، در ترانهٔ «پشت باغِ مولوی»، زیبایی یـار و دلبـرش را در شعر می‌گنجاند:

دلبرِ مه مکن ناز، با گرمِ بندر بساز اگه ناتونی بسازی، تَفرِستُم بی شیراز

delbare me makon nāz, bā garme bander besāz
?aga nātoni besāzi, tafrestom bi širāz

برگردان: ای دلبرم با من ناز نکن و با آب و هوای گرم بندر بساز اگر نمی‌توانی با آب و هوای بندر بسازی تو را به شیراز می‌فرستم(نک: سعیدی و مدرسی، ۱۳۹۶: ۲۵).

نصرک در ترانهٔ «ای خدا که کل بشیر» اوصاف یار کوتاه‌قدش را می‌آورد:

«ای خدا که کل بشیر از ما نرنجت eyi xodā ke kal bašir ?az mā naranjet
ای سیاه دل‌پذیر از ما نرنجت eyi xiyāhe delpazir ?az mā naranjet
یار ما از راه اتیت با قدکوتاه yāre mā ?az rāh ?atiyet bā qadde kutāh
دم صبح گاه اتیت چشمم سر راه» dame sobhe gāh ?atiyet čašmom sare rāh

(همان: ۲۵)

برگردان: ای خدا، کربلایی بشیر سیاه‌چهرهٔ تو دل‌برو از ما رنجیده‌خاطر نشود. یار من با قد کوتاهی کـه دارد صبح زود از راه می‌رسد و من چشم‌انتظار او هستم.

نصرک در ترانهٔ دیگری نیز از یار یاد می‌کند:

ای یار،ای یار، یار بالا بدو eyi yār eyi yār yār bālā bodo
ای نازنین یار همی‌حالا بُدو eyi nāzanin yār hami hālā bodo
گردون غزالی مه گرفتارتم gardom γazāli me gereftāretom
جای تو خالی همی‌حالا بدو jāye to xāli hami hālā bodo

(همان: ۸۵)

برگردان: ای یار، ای نازنین یار، همین حالا بیا، ای یار گردنغزالی، آیا گرفتـارت نشـده‌ام، جایـت خـالی است، همین حالا بیا.

یا در ترانه‌ای دیگر:

«ای وای بی دلِ دردُم eyi vāy be dele dardom
دِلُم نابو بِگَردُم delom nābue begardom
هوایِ دلدار اگَردُم havāye deldār ?agardom
دِلُم نابو بِگَردُم» delom nābue begardom

(همان: ۸۲).

برگردان: ای وای به دل پردردم، نمی‌شود به هوای دلدار گردش نکنم.

و یا:

«ای وای دِلُم زنگی، ای وای دلُم زنگی — eyi vāy be delom zangi, eyi vāy delom zangi
سیاه گُلِم زنگی، سیَه گُلِم زنگی — siyān golom zangi, siyān golom zangi
تو خیلی عزیزی، توای دِلُم زنگی — to xeili ?azizi, to ?eyi delom zangi
مالِ کل کنیزی، وای دِلُم زنگی — māle kal kanizi, vāy delom zangi
زنگی گل راجُنَه، حوجی نُنِش هاده» — zangi gole rājona, hoji noneš hāda

(همان: ۸٤).

برگردان: ای وای به دلم، تو خیلی عزیز و ماه هستی، سیاه زنگی من، خیلی عزیزی و متعلّق به کربلایی کنیز هستی. تو ای زنگی گل هستی، حاج کنیز نانش بده.

دل در ترانه‌های عبدالرحمان محب نیز موج می‌زند. وی در ترانهٔ«آمین آمین»از دل کوچک اما عاشقش یاد می‌کند:

«که دل کوچوکوم عاشقَه — وا یادی مَگردی وا یادی مَخوافت»

ke dele kočokom ?āšeqa — vā yādi magardi vā yādi maxaft

(همان: ۲۳)

برگردان: دل کوچک من عاشق بود، به یاد او گردش می‌کردم و به یاد او می‌خوابیدم.

و یا:

«تو لحظهٔ بَعدی بینَوا — دِل صَد چَرخ ایخَه رو صد نگاه»

to lahzeyi badi bi navā — del sad čarx ?eyxa ro sad negāh

(همان‌جا)

برگردان: و در لحظه‌های بعدی دل بینوایم صدبار چرخ می‌خورد، با صد نگاه دلبرم.

و در ترانهٔ «اسیر»، دلِ خستهٔ شاعر روز و شب آرام و قرار ندارد:

«ای دل‌خسته که اتینن قرار روز و شو — دست بکش ازای خیالوت در بُدُو از بَندِ خُود»

eyi dele xasta ke etaninen karār ruz-o- šove
dast bekaš ?az eyi xeyālonet dar bodo ?az bande xŏd

(همان: ۲٤)

«نادنم مه تا کجا اسیر دل بُوُم — از خوم و از روزگار و روز خو غافل بُوُم»

nādonom me tā kojā ?asire del bovom
?az xom -o- az ruzegāre-o- ruze xow ɣāfel bovom

(همان: ۲۵)

برگردان: ای دل خسته‌ام کـه روز و شـب آرام و قـرار نـداری، از خیـالات و از اسـارت تـن بیـرون بیـا، نمی‌دانم من تا کجا اسیر دل می‌شوم، از خودم و از روزگار خودم غافل هستم.

وی در ترانهٔ «اهل زمین» نیز از دل این‌گونه بهره می‌برد:

«هَمَه بی‌بال مه شاوا بی دِلِ پاکم شُنا وا»

hama be bāle me šāvā be dele pākom šonavā

(همان: ۲۷)

برگردان: همه عاشق یارم هستند و هیچ‌کس عاشق دل پاکم نیست.

و «عبدالرحمن محب» در ترانهٔ «بی‌پناه»، از این‌که دستش خالی است، ناراحت و دل‌غمین است:

«هنوز عطر تتت توی دُماغُم hanuze ?atre tanet toye domāγam

شُوِ تاریکن و عشقت چراغُم šove tāriken-o- ešqet čerāγom

دَسُونُم خالی و دِلُم گُدازن dasonom xāli-o- delom godazen

وا امیدُ دست دَستُم دِرازِن» vā omid-o- daste dastom derāzen

(همان: ۳۲)

برگردان: هنوز عطر بدنت توی دماغم است، در شب تاریک عشق ما نسبت به هم یک چـراغ روشـنایی و هدایت‌گر است، دستم تنگ و خالی است و دلم پر از انـدوه اسـت، امیـدوارم دسـتم را کـه بـه سـوی دستت دراز است بگیری.

«محب» در ترانه‌ای با عنوان «ترانهٔ کوچک قدیمی» بار دیگر دلبر را در شعرش می‌گنجاند:

«بُدُوای دلبَر مَحبوبِ شیرین بدو که بیشتر ازای طاقَت امُ نین»

bodove ?eyi delbare širin bodove ke bešter ?az eyi tākat omnin

(همان: ٤٠)

برگردان: ای دلبر محبوب شیرین من، لحظه‌ای بیا که دل من بیشتر از این طاقت دوری ندارد.

محب، بار دیگر در ترانهٔ «تو همونی» دل را در شعرش استخدام می‌کند:

دلت آخر گولِت ایدا آرزوئوت هَمه وِل بو اتگو اُن یَه عَشقَ تازَن گرم اَکُنن دِل سَردِت»

delet ?āxer geulet eidā ?ārezouyet hama vel bove

?etke on ya ?eške tāzan garam ? ākonen dele sardet

(همان: ٤٢)

برگردان: آخر دلت تو را فریب داد و تمام آرزوهایت از دست رفت، تو گفتی آن عشقی تازه اسـت کـه دل سردت را گرم می‌کند.

«محب»، در جایی دیگر که تمام روزگارش را صرف دلش کرده است، چنین می‌سراید:

«روزُ خو وا روزگارت هَمَه وقفِای دل اتکه وَلی آخِر مِثلِ سایَه‌ت رفتی و بی خُو وِل اتکه»

ruzo xŏe-o- ruzegāret hama vakfe ?eyi del ?etke
vali ?āxar mesle sāyat rafti-o- be xo velet ke
(همان: ٤٣)

برگردان: روز و روزگارت همه وقف دلت کردی ولی آخر مثل سایه‌ات رفتی و خودت را فراموش کردی.

و یا:

«وا دلِ لبریز از غرور نَهُندِن از یک شَهرِ دور
vā dele labrize γorore nahonden ?az yek šahre dour
خَرامُنَ نَهُندِن نزدیک مثل پریزاد مثل حور
xarāmon nahonden nazdik mesle parizād mesle hour
وَلی مِه چَهم، بادِ هوا یَه مَرد پوچ بینوا
vali me čeem bāde havā ya marde peuč binavā
کسی نین که اُمبگِت تو از دلِ او چه توا»
kasi nein ke ?ombegit to ?az del ?o če tavā
(همان: ٥٠)

برگردان: با دل لبریز از غرور از شهر دوری می‌آید، آرام و خرامان مانند حور و پریزاد می‌آید، ولی من چه دارم؟ باد هوا، من یک مرد پوچ تنگ‌دست هستم و کسی نیست به من بگوید از دل او چه می‌خواهی.

«محب» در ترانهٔ «دست تقدیر» از دلبرش با عنوان رعناترین دُخت و زیباترین زن یاد می‌کند:

«آه، ای دلبر تویی رعناترین دُخت تویی زیباترین زن، تویی بود و نبود»

?āh eyi delbar toyi ranātarin dox̌t
toyi zibātarin zan, toyi boudo nabudom
(همان: ٥٦)

برگردان: آه،ای دلبر، تو رعناترین و بهترین دختر هستی، تو زیباترین زن و دار و ندار منی.

۹-۶-۲. عشق در ترانه‌های نصرک

عشق در ترانه‌های نصرک، هوا و هوس همراه با لهو و لعب است. او در ترانه‌هایش رسم، عناصر و عوامل عشق و عاطفهٔ سنّتی را به زیبایی ترسیم می‌کند.

وی اوج دلدادگی را در ترانهٔ زیر تصویر می‌کند:

«گل دونه نار، برگ گل دنه یار/ دستمال کَتّن ریشه دارم بفرس/ ماست امواردن، تازه ماست امواردن/ صد من گل سرخ وا التماسم ام واردن/ درواز اکنی یا با لغد واز اکنم/ چهار گوشهٔ در وا بوسه سوراخ اکنم» (همان: ۸).

gol dōna nār, barge gol doneye yār/ dastmāl katon riše darom befres/ māstom vārden, tāze māstom vārden/ sad man gol sorx vā eltemāsom vārden/ dar vāz ?akoni yā bā laγad vāz ?akonom/ čār gōšeye dar vā bōse sōrāx ?adonom.

برگردان: گل، برگ، میوه درخت انار و دستمال کتاب ریشه‌دار برایم بفرست. ماست آورده‌ام، ماست تازه‌ای آورده‌ام. صد من گل سرخ با التماس آورده‌ام. در را باز می‌کنی یا با لگد باز کنم، چهار گوشهٔ در را با بوسه سوراخ می‌کنم.

۱۰-۶-۲. عشق در ترانه‌های بندری دیگر

ابراهیم منصفی در ترانهٔ «بارن بارکو» ردکردن عشق از طرف معشوق را کاری بد می‌داند و معشوق را به باهم بودن دعوت می‌کند:

«وامه بد مکُ، عشقم رد مکُ بدو واهم بشیم، پهلو هم، واهم بسازیم»

vāme bad mako ?ešqom rad mako
bodo va ham bešim, pahlove ham, vā ham besāzim
(همان:۲۶)

برگردان: با من بد نکن و عشق مرا رد مکن، بیا با هم باشیم و در کنار هم و با هم بسازیم.

منصفی درجایی دیگر در ترانهٔ «زک و زندگی»، عاشقی را دردی بی‌درمان می‌داند و بر این باور است که «آخه عاشقی بد دردی ین، درمن اینین / هر که عاشقن تو زندگی، سامن اینین» (همان: ۲۷).

?āxe ?āšeqi bad dardi yen darmon ?eyninen
har ke ?āšeken sāmon ?eyninen

برگردان: عاشقی درد بدی است، هر که عاشق است سر و سامان ندارد.

علی حبیب‌زاده در ترانهٔ «غج و خرد بی مه ایکردن» از عشق فردی به نام کنیز یاد می‌کند؛ که به‌ظاهر عشق او قوی و کشنده بوده است(نک: همان: ٤٤).

به هر حال، عشق پاک و زن اثیری همواره در ادبیات ما مورد پذیرش بوده و علاقه‌مندان بسیاری داشته است؛ بنابراین، آرزوی یک عشق افسانه‌ای و به‌دوراز زر و زور همچنان می‌تواند آمال جوانی باشد. در دنیای امروز همه چیز را اول محاسبه می‌کنند تا ارزش مادی آن را بیابند و عشق و دوست‌داشتن در مراحل بعدی قرار می‌گیرد.

«وقتی پای عشق به جنس مخالف در میان باشد، یک سری ویژگی‌های مشترک بین تمامی‌اقوام وجود دارد که از گذشته در ادبیات ایران‌زمین وجود داشته و دارد و یادآوری آن به انواع مختلف گرچه اغلب به هجران و فراق انجامیده است اما همواره مخاطبانی داشته است» (انصاری نسب:۱۳۹۱: ۳).

۳. نتیجه‌گیری

بررسی ترانه‌های عامیانهٔ هرمزگان نشان می‌دهد که در زن، معشوق و عشق در شعر اغلب سرایندگان این اشعار جایگاه قابل ملاحظه‌ای دارد؛ به عنوان مثالف ابراهیم منصفی از جمله ترانه‌سرایانی است که زن در آثارش بسیار برجسته دیده‌شده است. زنان این ترانه‌ها اغلب دست‌نیافتنی، پنهان و دور هستند. زنانی زمینی که به دلیل دست نیافتن شاعر به آن‌ها، آنان را هویت معنوی و آسمانی می‌بخشد. در ترانه‌های منصفی نگاه به زن هم زمینی و کاملاً جنسیّتی است و هم مقدس و آسمانی. این تضاد بین عشق زمینی و آسمانی و به عبارتی بین جسم و روح (جان) زن (که همان عشق پاک بدون نیاز جنسی است) و عدم توانایی ایجاد تعادل بین این دو، شاعر را دچار سرگشتگی می‌کند که در ترانه‌هایش دیده می‌شود اینجا مشخص است.

در ترانه‌های عبدالرحمان محب، رد پای یک معشوقِ از دست رفته که شاعر در آرزوی سلامتی و خوشبختی اوست و هنوز امید بازگشت را در درون خود حفظ کرده و با خاطرات او خود را زنده و شاد نگه داشته است به چشم می‌خورد. در بومی‌سرودهایی که در مجموعهٔ «در محلهٔ خاموشان» از نصرُک ذکر شده است، از زنان یا معشوقه‌ها با روش‌های مختلفی همچون ابراز عشق، دلربایی عاشق، گفتگوی خیالی با معشوق یاد می‌شود و علاوه بر این موارد، ترانه‌هایی هستند که زنان در آن‌ها نقش اصلی را دارند.

منابع

کتاب‌ها

- بهار، محمدتقی،(۱۳۳۷)، **سبک‌شناسی**، تهران: امیرکبیر.
- پناهی سمنانی، محمد احمد، (۱۳۷۹)، **دوبیتی‌های بومی‌سرایان ایران**، سروش، تهران:چاپ اول.
- حبیبی فهلیانی، حسن، (۱۳۸۴)، **شعر، موسیقی و ادبیات شفاهی**، شیراز: دانشنامهٔ فارس.
- درویشی، محمدرضا، (۱۳۷۴)، **بیست ترانه محلی فارسی**، تهران: مؤسسه هنری ماهور.
- دهخدا، علی‌اکبر، (۱۳۷۲)، **لغت‌نامه** ، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
- ذوالفقاری، محمد، (۱۳۸۶)، **در محلهٔ خاموشان**،شیراز.

- ذوالفقاری، محمد، (۱۳۹۲)، ای **سیاه زنگی**، تهران: کلام ماندگار.
- رضایی شریف، علی، (۱۳۸۴)، **چش دل**، بندرعباس: چی‌چی کا.
- زرگر، مسعود، (۱۳۸۰)، **جاودانه‌ها**، تهران: آشنا.
- سعیدی، سهراب و مدرسی، فاطمه، (۱۳۹۶)، روزن رفته هیچ وه نتاتن، قم : دارالتفسیر.
- فیشر، ارنست، (۱۳۷۱)، **ضرورت هنر در تکامل اجتماعی**، ترجمهٔ فیروزه شیروانلو، تهران: توس.
- محب، عبدالرحمان، (۱۳۸۶)، **ترانه‌های کوچک عبدی**، تهران: نشر روزگار.
- منصفی، ابراهیم، (۱۳۸۴)، **ترانه‌های رامی**، تهران: نشر ماه ریز.
- وکیلی ، غلام، (۱۳۸۷)، **گهر گوهر ماندگار**، بندرعباس: چی چی کا.
- هاورز، آرنولد، (۱۳۷۰)، **فلسفه تاریخ هنر**، ترجمه محمدتقی فرامرزی، تهران: نگاه.
- هدایت، صادق، (۱۳۷۸)، **فرهنگ عامه مردم ایران**، تهران: نشر چشمه.

مقاله‌ها

- انصاری نسب، بنیامین، (۱۳۹۱)، «بررسی جایگاه زن در ترانه‌های ابراهیم منصفی(رامی)»، **دو فصلنامه پژوهش‌نامه فرهنگی هرمزگان**، ش۳، بهار و تابستان، صص۷۲-۸۴.
- نارنجی نژاد، محمدمهدی، (۱۳۸۵)، «نگاهی تحلیلی به ترانه و ترانه‌سرایی آثار پاپ در ایران»، **ماهنامه هنر موسیقی**، ش۷۷، آبان‌ماه، صص ۱۶-۴۸.