فصلنامهٔ علمی ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی
س۱۷ ـ ش۶۴ ـ پاییز ۱۴۰۰ (از صفحه ۱۷۵ – ۲۰۰)
DOI: dx.doi.org/10.30495/mmlq.2021.680950
علمی ـ پژوهشی

تمایز شیوه‌های اجرایی ترانه و تصنیف دینی از عرفانی

محمدامین محمدپور [*] ـ علی‌اصغر باباصفری [**] ـ غلامرضا ستوده [***]
دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشکده علوم انسانی، واحد سیرجان، دانشگاه آزاد اسلامی، سیرجان، ایران ـ دانشیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه اصفهان، اصفهان، ایران ـ استاد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه تهران، تهران، ایران

چکیده
در ترانه‌های دینی و عرفانی باتوجه به ریشهٔ باستانی و عامیانهٔ ترانه‌ها، قدیمی‌ترین شعرهای فارسی یافته شده است. در این جستار به شیوهٔ تحلیلی ـ توصیفی به تمایز ترانه و تصنیف دینی و ترانه و تصنیف عرفانی در شیوه‌های اجرایی پرداخته‌ایم. مشخص کردن دقیق حوزه‌های ترانه‌ها و تصنیف‌های دینی و عرفانی یک از مسائل مهم مباحث سرایش و اجرای این ترانه‌ها است. موضوع پژوهش به‌صورت توصیف و تحلیل فرم، زبان و محتوا بررسی شده است. یافته‌های پژوهش نشان می‌دهند که درون‌مایه‌های دینی و عرفانی که در دو حوزهٔ متفاوت هستند، بخش قابل‌توجهی از ترانه‌ها را شکل داده‌اند و از ابتدا نیز تفاوت این دو گونه در محتوا و شکل اجرایی مشخص بوده است و سازندگان آنها نیز از ابتدا شناختی نسبت به این دو حوزهٔ اندیشه‌ای داشته‌اند. سازندگان و اجراکنندگان ترانه‌ها و تصنیف‌های دینی، درویش، چاووش‌خوان، تعزیه‌خوان، نوحه‌خوان و شرخون هستند. سازندگان و اجراکنندگان ترانه‌ها و تصنیف‌های عرفانی، عاشیق، سوزخوان، بیت‌خوان و تصنیف‌خوان نامیده می شوند. زبان این ترانه‌ها و تصنیف‌ها صمیمی است و موسیقی بیشتر بر پایهٔ کلام آنها ساخته شده است.

کلیدواژه: ترانه، ادبیات عامه، شیوه‌های اجرایی، تصنیف دینی، تصنیف عرفانی.

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۰/۰۱/۲۲
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۰/۰۴/۰۲

[*]Email: Mohammadaminmohammadpour@yahoo.com
[**]Email: Babasafari44@gmail.com (نویسندهٔ مسئول)
[***]Email: Sotodeh@yahoo.com
این مقاله برگرفته از رساله دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد سیرجان است.

مقدمه

ترانه اصطلاحی عام است که به انواع قالب‌های شعری ملحون و یا همراه موسیقی به‌ویژه فهلویات، دو بیتی، رباعی و تصنیف گفته می‌شود. در این جستار، ترانه‌سرایی دینی و عرفانی و ویژگی‌های آنها بررسی می‌شود و مراحلی چند را از سر خواهد گذراند. بر مبنای بررسی و تحلیل فرم و زبان و محتوا، نخست به تعریف ترانه و سیر آن در گذشته و امروز پرداخته و سپس ترانه‌های عرفانی و دینی امروز، بررسی می‌شود. ترانه‌های دینی در هر دوره‌ای که موسیقی کنار زده شده، جلوه‌گاه لحن‌ها و نغمه‌های موسیقی بوده است و شامل نیایش‌ها، ذکرخوانی‌ها، مدح‌ها و منقبت‌های بزرگان دین، نقالی‌ها، مولودی‌ها و نوحه‌ها است. عرفان شناخت قلبی و درونی است که از طریق کشف و شهود یا دریافت‌های باطنی حاصل می‌شود. دین و عرفان بر بسیاری از پدیده‌ها و مظاهر زندگی معنوی از جمله هنر و در زمینهٔ موسیقی و ترانه و تصنیف ما بازتاب یافته است. در این پژوهش روش گردآوری داده‌ها، اسنادی و کتابخانه‌ای و ابزار گردآوری داده‌ها، فیش‌برداری است. موضوع پژوهش به‌صورت توصیفی ـ تحلیلی است و فرم، زبان و محتوا در آن بررسی شده است. تدوین و گردآوری این پژوهش نیاز به مطالعه و بررسی دقیق و جامعی داشت، بنابراین لازم بود منبع‌های زیادی در دسترس قرار گیرد. این کار از طریق بررسی ترانه‌های مکتوب و صوتی صورت گرفته است.

سؤال پژوهش

این پژوهش به دنبال یافتن پاسخ برای پرسش‌های زیر است:
ترانه و تصنیف دینی و ترانه و تصنیف عرفانی چه پرداختی دارد؟
چه ویژگی‌ها و شاخص‌هایی، یک اثر را ترانهٔ دینی و یا ترانهٔ عرفانی می‌کند؟
این ترانه‌ها و تصنیف‌ها چه نام‌هایی دارند و به چه شیوه‌هایی اجرا می‌شوند؟

اهمیت و ضرورت پژوهش

مشخص کردن دقیق حوزه‌های ترانه‌ها و تصنیف‌های دینی و عرفانی یکی از مسائل مهم مباحث سرایش و اجرای ترانه‌های دینی و عرفانی است. بررسی و تحلیل این دو بخش می‌تواند لایه‌هایی از شناخت کاربرد و اجرای این دو گونه را در زمان معاصر مشخص کند و برای کسانی که به این حوزه می‌پردازند و از اجراکنندگان آنها هستند، شناخت بیشتری را فراهم کند. افزون بر این، جایگاهی که آنها در موسیقی و آواز دارند، بهتر مشخص می‌شود. درک بهتر تمایز این ترانه‌ها، سبب کاربرد بهتر این دو موضوع در شیوه‌های اجرایی می‌شود.

پیشینهٔ پژوهش

در پرتو پژوهش‌های چند نویسنده، بررسی‌های پژوهش‌گرایانه‌ای دربارهٔ ترانه‌سرایی، منتشر شده است؛ از جمله زرین‌کوب (۱۳۷۹)، در *جست‌وجو در تصوف ایران* دربارهٔ شعر صوفیه و نمایندگان آن بحث کرده است. وزیله (۱۳۸۸)، در مقالهٔ «از حال تا قال»، تلاش کرده است شرحی مختصر از روند شکل‌گیری زبان و شعر عرفانی بدهد. موسوی میرکلایی و مهرکی (۱۳۹۸)، در مقالهٔ «تحلیل و بررسی ترانهٔ معاصر فارسی»، ضمن بررسی کلی ترانهٔ معاصر به تصنیف‌های دینی دورهٔ جنگ هم اشاره کرده‌اند. هرکدام از این پژوهش‌ها به جنبه‌هایی از ترانه و تصنیف پرداخته، اما به مقایسهٔ و جداسازی ترانه‌ها و تصنیف‌های دینی از عرفانی در موضوع و شیوه‌های اجرایی نپرداخته‌اند.

بحث اصلی

در این قسمت، در دو بخش به بررسی ویژگی‌ها و شیوه‌های اجرایی هرکدام از ترانه‌ها و تصنیف‌های دینی و ترانه‌ها و تصنیف‌های عرفانی می‌پردازیم و شباهت‌ها

و تفاوت‌های این دو در بخش‌های زبانی، محتوایی و بلاغی نیز نشان داده خواهد شد.

الف) ترانه‌ها و تصنیف‌های دینی

در جوامع گوناگون از دیرباز، پیوندی ناگسستنی میان نوشته‌های دینی و ادبیات برقرار بوده است. اغلب نوشته‌هایی که از ایران پیش از اسلام به دست ما رسیده دینی است، مانند *اوستا* و بسیاری از آثاری که به زبان پهلوی باقی مانده است. با پیروی از زرتشت آداب و رسوم و فرهنگی نو در ایران پدید آمد. در دین او بهترین و زیباترین نیایش‌ها که نثار اهورامزدا، امشاسپندان، ایزدان و فرشتگان بزرگ می‌شود با سرودن همراه است. سرودهای زرتشت در بسیاری از جاها، از جمله قبل از غذا، در عروسی، در قربانی کردن و در نماز و نیایش‌ها خوانده می‌شدند. (ر.ک. گزنفون[1] ۱۳۵۰: ۳۴)

در دورهٔ اسلامی، مؤذن با ندای خود در کوچه‌ها، دیگران را به عبادت فرا می‌خواند که به زودی خواندن اذان از فراز مناره‌های مسجدها رسم شد. «اذان نخست نوحه مانند بود، اما با گذشت زمان جنبهٔ ملودیش تقویت شد.» (راهگانی ۱۳۷۷: ۱۷۴) و امروز می‌توان اذان را به‌صورت‌های گوناگون از آواز ساده گرفته تا ملودی بسیار آراسته، شنید. *قرآن* نیز به ترتیب ویژه‌ای خوانده می‌شد؛ در واقع چگونگی نثر وزن‌دار آن، خواندن آیه‌هایش را در قالب صوت‌های نظام‌یافته موجب می‌شد. این سبک خواندن به‌تدریج حالت آهنگین به خود گرفت و در نتیجه خواندن *قرآن* نیز شکل سرودخوانی پیدا کرد.

از نخستین روزهایی که در اسلام، اختلاف میان دو فرقهٔ شیعه و سنی پدید آمد، هریک از دو گروه برای ثابت کردن خویش، به تبلیغ و بیان باورهایشان پرداختند. در قرن ششم، آنچه بیش از هر نوع نقالی، رواج یافته بود نوعی نقل تبلیغی و

1. Xenophon

مذهبی برای انتشار عقیده‌های شیعه و سنی در میان مردم بود. «این نقالی تبلیغی در مورد شیعیان، مناقب‌خوانی و نقالان آنها مناقب‌خوان و در مورد اهل سنت فضایل‌خوان نامیده می‌شدند.» (نجم ۱۳۹۰: ۶۹) نخستین و قدیمی‌ترین شهادتی که در باب مناقب‌خوانی و فضایل‌خوانی به دست ما رسیده در *النقض* (۱۳۸۵) از عبدالجلیل رازی است. مناقبیان و فضایلیان با گردش در بازارها، فضیلت‌ها و منقبت‌ها را می‌خوانده‌اند. کتاب رازی قزوینی در نیمهٔ قرن ششم هجری تألیف شده است. او تصریح می‌کند که مناقب و فضایل خواندن قاعده‌ای نو نیست و سابقه‌ای قدیم دارد. در مورد کسایی می‌گوید که همهٔ *دیوان* او مدح‌ها و منقبت‌های محمد و خاندان اوست.

مدحت کن و بستای کسی را که پیمبر بستود و ثنا کرد و بدو داد همه کار
آن کیست بدین حال و که بوده است و که باشد؟ جز شیر خداوند جهان، حیدر کرار
(به نقل از فروزانفر ۱۳۷۸: ۲۲)

هر چند *دیوان* کسایی از میان رفته است، ولی شعر ذکرشده و یک قصیده در رثای شهیدان کربلا از آن باقی مانده که گویا نخستین و قدیمی‌ترین ذکری است که از رویداد کربلا در شعر فارسی رفته است. در *دیوان* قوامی رازی نیز یکی دو قصیده در این زمینه می‌توان یافت. سنایی نیز در *حدیقه* شعرهای بسیار در ستایش پیغمبر و خاندان او سروده و فصلی را به شرح فاجعهٔ کربلا و بدگویی از یزید و لشکر او و شرح آن رویداد پرداخته است.

به شعر، ادبیات و موسیقی در عصر صفوی (جز دورهٔ شاه‌عباس) بی‌توجهی شد. هنرمندان در این دوره باتوجه به رو آوردن صفویان به برپا کردن مجالس عزاداری، به شیوه‌های دیگر هنری ازجمله نوحه‌خوانی، تعزیه و شبیه‌خوانی رو آوردند و کسانی که دارای صوت خوش بودند و با موسیقی آشنایی داشتند به شکل روضه‌خوان‌ها و پا منبری‌ها به شناخت، حفظ و گسترش نغمه‌ها و لحن‌های موسیقی پرداختند؛ همین‌ها بودند که سبب حفظ نغمه‌های ملی شدند و به‌ویژه نقش بزرگی را در تربیت آوازخوان‌ها به عهده گرفتند. (ر.ک. بدیعی: ۷۰ – ۷۳) عزاداری شیعیان برای خاندان نبوت و امامان و شهدای کربلا به‌صورت نوحه‌خوانی،

سینه‌زنی و دسته‌گردانی از دوره‌ای آغاز شد که آل بویه بر بخش بزرگی از ایران و عراق دست یافتند. آل بویه شیعه مذهب بودند و تشیع را مذهب رسمی ایران کردند و عزاداری از صبح تا ظهر روز عاشورا را بنا نهادند؛ هرچند این رسم‌ها پیشتر بین عرب‌ها نیز رواج داشت. هر زمان که شیعیان در ایران قدرت می‌یافتند، نوحه‌خوانی، سینه‌زنی و دسته‌گردانی نیز رواج می‌یافت. پادشاهان صفوی به این کار علاقه‌مند بودند و شعر نوحه را برای سینه‌زنی می‌ساختند. تعزیه نیز از دورهٔ صفوی رایج شد. رویکرد ترانه به سوی حالت‌های مذهبی در زمان سلطان حسین بایقرا گسترش می‌یابد که یکی از خطبه‌خوان‌های مستعد و خوش آواز سبزوار به نام ملا حسین سبزواری (کاشفی) به هرات می‌رود و کتابی به نام *روضة‌الشهدا* به فارسی دربارهٔ واقعهٔ کربلا برای نوادهٔ سلطان حسین بایقرا می‌نویسد؛ بعدها افرادی که با آواز و از بر این کتاب را می‌خواندند به نام روضه‌خوان مشهور شدند. در واقع، خوش‌صوتان دورهٔ صفوی روضه‌خوانی را پیشهٔ خود کردند. عزاداری دههٔ نخست محرم در زمان قاجار (سال‌های آخر دورهٔ ناصرالدین شاه) رسم و گسترش یافت. (همانجا)

در دوره‌ای که اهل موسیقی به کناره رانده شده بودند و موسیقی خلاف شرع شمرده می‌شد و از رونق و اعتبار افتاده بود، برپا داشتن رسم‌های عزاداری مانند راه انداختن دسته‌ها و خواندن روضه و نوحه، جلوه‌گاه لحن‌ها و نغمه‌های موسیقی شد و شعر و موسیقی در این رسم‌ها نقش مؤثری داشت. ظهور خوانندگانی با نام روضه‌خوان که داشتن صدای خوش و دانستن نکته‌های فنی خوانندگی سبب رونق کارشان بود، در رواج و دوام خوانندگی و حفظ لحن‌ها و نغمه‌های ملی تأثیر بسزایی داشت و این فن را تا حدودی از دستبرد رویدادها و فراموشی نجات داد. بی‌گمان سوزناکی و غمگین بودن موسیقی ایرانی و چیرگی جنبهٔ حزن‌آلود موسیقی سنتی بر وجه شاد آن به خاطر تأثیر این دوره نیز است؛ به این صورت نغمه‌های شاد در فراموشی کنار می‌روند. (ر.ک. خالقی ۱۳۷۶: ۲۷۵)

نگاهی گذرا به ادبیات عامهٔ نواحی مختلف ایران نشان می‌دهد که گونه‌های ویژه‌ای از ترانه‌های دینی وجود دارند که بیشتر همراه با موسیقی هستند و خوانندگان آن در هر نقطه نامی دارند:

الف) درویشان: درویشان دوره‌گرد شعرهای عامیانه را با لحن دل‌نشین در مدح و منقبت بزرگان دین در قالب ذکرها، سرودها، مدح‌ها و مولودی‌ها می‌خوانند. «دراویش آوازخوان راه‌ها و کوره‌راه‌ها را در می‌نوردیدند و دانسته‌های خود را به آواز برای مردم بازگو می‌کردند. دراویش در حضور مردم در مراسم شعرخوانی مشاعره و سخنوری می‌کردند. درویش ضمن خواندن اشعار، چوب‌دستی خود را حرکت می‌داد تا بیشتر شنونده را تحت تأثیر گفتار خود قرار دهد.» (محجوب ۱۳۸۷: ۱۰۵۴) برای نمونه، شعر زیر را در منقبت بزرگان دین می‌خوانند:

نور چشم عالمش خوانم علی مرتضا　　محرم راز رسول و ابن عم مصطفا
دوست‌دار خاندان باش و محب اهل بیت　　تابع دین محمد باش از بهر خدا
(شاه نعمت‌الله ولی ۱۳۷۵: ۵۰۵)

ب) چاووش‌خوانان: چاووشی از آیین‌های استقبال و بدرقهٔ مسافران مشهد، کربلا و مکه است؛ چاووشی‌خوانان، خوانندگان آوازهایی هستند که هنگام بدرقه، استقبال و گاه هنگام سفر همراه مسافران می‌خوانند. شعر زیر نمونه‌ای از چاووشی در بدرقهٔ زوّار کربلا در هرمزگان است:

هرکه دارد هوس کرب بلا بسم‌الله　　هرکه دارد سر همراهی ما بسم‌الله
(سعیدی و همکاران ۱۳۹۸: ۱۰۲)

پیش از به کار رفتن واژهٔ چاووش «این گروه خوانندگان به نقیب شهرت داشته و بعد از آن مدت‌ها با هم به کار می‌رفته‌اند. پس از رسمی شدن مذهب شیعه در ایران رفته‌رفته چاووش‌خوانی بخشی از مناسک مسافران شد و چاووشی به شکل امروزی درآمد.» (انوشه ۱۳۸۱: ۵۰۳) چاووشی‌خوانی به دو صورت تک‌خوانی و هم‌خوانی انجام می‌شده است. در بوشهر زنان نیز چاووشی می‌کنند و گاه میان چاووشان زن و مرد شعر زیر به آواز مبادله می‌شود:

بر مشامم می‌رسد هر لحظه بوی کربلا　　در دلم ترسم بماند آرزوی کربلا
تشنهٔ آب فراتم ای اجل مهلت بده　　تا بگیرم در بغل قبر شهید کربلا
(ر.ک. شریفیان ۱۳۸۳: ۶۵)

چاووشان در آیین‌های صوفیانه نیز جایگاه ویژهٔ خود را داشتند. «آنان در دورهٔ قاجار جزو درویشان خاکساریه بودند.» (افشاری ۱۳۸۲: ۲۳۰) به ترانه‌های چاووش‌ها، چاووش‌نامه گفته می‌شود.

ج) تعزیه‌خوانان: از ابتدای شکل‌گیری هنر تعزیه در قالب نمایش موزیکال، چهارچوب اصلی موسیقی آن متکی به موسیقی دستگاهی ایران بوده است و نخستین اجراکنندگان، خوش آوازترین هنرمندان بوده‌اند. یکی از مهم‌ترین تأثیرهای حفظ موسیقی دستگاهی در پوشش موسیقی تعزیه است. چنان‌که موسیقی دستگاهی در طول تاریخ حیاتش با ممنوعیت فراوان روبه‌رو بوده است و برای سال‌ها تنها در پوشش تعزیه، امکان حیات موسیقی دستگاهی وجود داشت. نام گوشه‌های ردیف دستگاهی مانند گوشه‌های موالفِ همایون[۱]، چهارگاه[۲]و راک عبدالله[۳] در موسیقی تعزیه، بیانگر نفوذ این موسیقی در ردیف دستگاهی‌ست. (ر.ک. خالقی ۱۳۷۶: ۱۴۴) علاوه بر استفاده از موسیقی ردیفی، گستره‌ای از الحان موسیقی مقامی و نواحی از جمله بختیاری، بیدگانی، غربتی، سرکوهی، دشتستانی و فایزخوانی و مجموعه‌ای از تصانیف و ترانه‌ها با مایهٔ شوشتری در تعزیه استفاده می‌شود. در شمال کشور نغمه‌های بومی همچون گیلکی، امیری، دیلمانی و حقانی و در سمنان نیز دو آواز بومی این منطقه (حقانی و سرکویری) در مجلس‌های تعزیه مورد استفاده قرار می‌گیرد. نمونهٔ زیر بخشی از شعری است که در تعزیهٔ حضرت عباس در فارس خوانده می‌شود:

برادر وقت آن شد هر دو در خون غوطه‌ور گردیم/ به فردوس برین زین دشت و هامون همسفر گردیم/ تیغ شیر خون ریز جهود و فرقه کافر/ ز جور دشمنان در خاک و خون بی‌دست و سر گردیم. (همایونی ۱۳۵۵: ۱۴۱)

د) نوحه‌خوانان: نوحه شعری است که «در سوگواری با صوت حزین و ناله و زاری می‌خوانند» (معین ذیل واژهٔ «نوحه») در فرهنگ عامه و ادبیات مذهبی، نوحه نوعی از مرثیه‌های مذهبی است که نوحه‌خوانان در گرامی‌داشت حسین‌بن علی و خاندانش یا سایر سوگواری‌ها به‌ویژه در ماه محرم با آهنگی ویژه می‌خوانند و سوگواران هم‌نوا و بدون تمرین قبلی بندها و مصراع‌های معینی را با لحنی اندوه‌ناک تکرار می‌کنند. این نوحه‌ها برگرفته از موسیقی محلی هر منطقه است و با بیشتر ترانه‌های محلی ارتباطی تنگاتنگ دارد و بیانگر ویژگی‌های این نوع موسیقی است. برای نمونه:

«در غروب روز عاشورا در بوشهر مردم از مسجدها و حسینیه‌ها به‌صورت گروهی در کوچه‌های شهر به راه می‌افتند و می‌خوانند: امشب شب شام غریبان است/ امشب شب شام غریبان است/ امشب به صحرا بی‌کفن جسم شهیدان است/ شام غریبان است/ امشب نوای کودکان بر بام کیهان است/ شام غریبان است» (منصوری و همکاران ۱۳۹۷: ۸۳)

در دورهٔ جنگ، ترانه‌های دینی با مضمون‌های رجزهای حماسی، شهید و شهادت، جانبازان و اسیران، دلتنگی و حسرت، اعتراض، فتح و پیروزی و وطن، گاه با مضمون‌های عاشورایی و عرفانی نیز همراه می‌شدند. بخشی از بداهه‌خوانی‌های رزمندگان در جنگ به نغمه‌ها و آوازها تبدیل شدند، مانند تصنیف «کربلا کربلا ما داریم می‌آییم» سرودهٔ یکی از جانبازان جنگ که مورد استقبال بسیاری قرار گرفت. خوانندگانی مانند آهنگران و کویتی‌پور، ملودی‌ها و نوحه‌های مذهبی را وارد فرهنگ ترانه و موسیقی جنگ کردند. صادق آهنگران از ملودی‌های شوشتری، بختیاری و دزفولی و غلام کویتی‌پور از نغمه‌های بوشهری در قطعه‌های خود استفاده کردند. بعد از سال‌های جنگ، حوزهٔ هنری در گسترش ترانه و موسیقی جنگ تلاش‌های بسیاری داشت. ترانه‌هایی با ترجیع‌هایی مانند «آه جبهه کو برادرهای من» و «ای لشکر صاحب زمان آماده باش آماده باش / بهر نبردی بی‌امان آماده باش آماده باش» از نمونه‌های ترانه‌هایی است که اجرا شده‌اند. «گروه‌های

مذهبی و کسانی که کمتر موسیقی امروز را می‌شنیدند نیاز روحی‌شان با همان نوحه‌ها برطرف می‌شد.» (کاکایی ۱۳۹۰: ۸)

در حوزهٔ موسیقی نیز محمدرضا لطفی، شهرام ناظری، مجید انتظامی، احمدعلی راغب، محمد گلریز، جواد علیزاده و محمدرضا شجریان از افراد پیش‌رو در جریان ترانه‌های دینی بودند که آثار گوناگون از خود به جای گذاشتند. تصنیف «کاروان شهید» که در سال‌های جنگ با حال و هوای جبهه ساخته شده و سرشار از احساس‌های وطن‌دوستانه و نکوداشت و تقدیس مقام شهید است، از این نمونه‌هاست. شعر و آهنگ این تصنیف از شهرام ناظری است و با صدا و لحن گیرا و مؤثر او اجرا شده است.

«می‌گذرد کاروان/ بوی گل ارغوان/ قافله‌سالار آن/ سرو شهید جوان.» (محمدی ۱۳۹۹: ۱۰)

ه) شرخون‌ها: در تمام مناطق ایران حضور دارند و با نام‌هایی مانند شائر، شئرخوان، شرخون، شروند، شعربند و... شناخته می‌شوند. جایگاه شعرخوان همواره در مجلس‌های مردانه است. او در صدر مجلس می‌نشیند و روایت خود را با ذکر نام الله آغاز می‌کند. ساز اصلی او دوتار است که گه‌گاهی از آن استفاده می‌کند. شعرخوانان علاوه بر قدرت شاعری و بداهه‌خوانی و بداهه‌نوازی، دارای استعدادهای نقالی و داستان‌سرایی هستند. (ر.ک. نصری اشرفی ۱۳۸۳: ۸۲ و۸۱) مضمون‌های نقل‌های شعرخوانان «حماسی، تاریخی، غنایی، مذهبی و عامیانه مانند به غار رفتن پیامبر، داستان یوسف، داستان ضامن آهو، موسی و شبان و... است.» (محسن پور ۱۳۷۶: ۱۰۰)

دوبیتی‌های نیایش‌خوانی و ذکرخوانی نیز در همه‌جای ایران رواج دارند. دوبیتی «هزارگی» در تربت جام و «حقانه» (حقیقی) در بیرجند در مدح و منقبت بزرگان دین هستند. (ر.ک. ذوالفقاری و احمدی ۱۳۸۸: ۱۵۰) نمونه‌ای از حقیقی:

در این گلزار بوی گل میایه صدای چهچه بلبل میایه
چه غم داری اگر در وقت مردن همون ساعت صدا دلدل میایه
(افروغ ۱۳۸۷: ۱۳۵)

ب) ترانه‌ها و تصنیف‌های عرفانی

عرفان یکی از عمیق‌ترین مکتب‌های فکری است که توانسته در ترانهٔ ما بروز یابد؛ ترانه‌های عرفانی در «گات‌ها»، سروده‌های زرتشت، به‌عنوان نخستین نمودهای روحیهٔ ایرانی ثبت شده است. از ادبیات ایرانی دورهٔ میانه، شعرهای زیادی بر جای نمانده است و تنها «سرودهای مانوی بخش عمده‌ای از اشعار ایران پیش از اسلام (دورهٔ میانه) را تشکیل می‌دهد.» (تفضلی ۱۳۷۶: ۳۴۸) سرودهای *گاهان* از مجموعه *یسنا* و *یشت‌ها* که در رسم‌های نیایش ایران باستان معمول بوده است، دارای موسیقی ویژه‌ای در سرایش است. در سبک باقی مانده از نیایش در آتشکده‌های بازمانده از قدیم نیز وزن یکنواخت و ابتدایی خودنمایی می‌کند و هر نت موسیقی آن در مقابل یک هجا قرار دارد. بعد از اسلام، ایرانیان از شعر و موسیقی بنا به دلایل گوناگون، فاصله می‌گیرند. یکی از این دلیل‌ها می‌تواند از بین رفتن دربارها باشد. دربارها از پشتیبانان اصلی موسیقی بودند درحالی‌که در این دوره حاکمان وقت، نظر خوشایندی دربارهٔ موسیقی نداشتند؛ دیگر هجایی بودن شعرهای آن دوره‌ها است و پیداست که چون ارباب فرهنگ و تذکره‌ها با وزن عروضی عرب خوگر شده بودند، شناختی از وزن هجایی این نوع سرودها نداشتند. (ر.ک. شفیعی ۱۳۸۸: ۵۷۴)

نوشته‌های پژوهشی بسیاری دربارهٔ موضوع عرفان نوشته شده است. عرفان عمیق‌ترین مکتب فکری در مشرق زمین و به‌ویژه در ایران به شمار می‌آمده است که در بسیاری از دوران‌ها، بر دگرگونی فکری ملت‌ها اثر نهاده و به‌نوعی شناخت

آنها از زندگی بوده و تأثیر عمیقی بر جهان نهاده است. بدیهی است این مکتب بر بسیاری از پدیده‌ها و نشانه‌های زندگی معنوی از جمله هنر اثر نهاده است. از این‌رو، هنر ما سعی داشته به این مکتب نزدیک شود که این تلاش‌ها در زمینهٔ موسیقی و شعر بازتاب یافته است. شاهدهایی وجود دارد حاکی از آنکه پاره‌ای دوبیتی‌های غنایی عامیانه را صوفیان ایرانی بغداد در قرن سوم هجری در مجلس‌های سماع به آواز می‌خواندند. (ر.ک. تفضلی ۱۳۸۵: ۱۱۹) بازتاب عرفان، در ترانه‌ها و نواهایی است که صوفی‌ها در حلقه‌ها و خانقاه‌های درویشی در مجلس سماع خود می‌خوانده‌اند و هنوز هم می‌خوانند و کلام بیش‌تر این ترانه‌ها از *مثنوی* و *دیوان شمس* مولانا و یا شاعران دیگر، برگزیده می‌شده است.

در ابتدا گوسان‌ها[۴] وظیفهٔ اصلی خنیاگری را در ایران باستان بر عهده داشته‌اند، اما پس از گوسان‌ها، در متن‌های ادبی جدیدتر با واژه‌های شفاف‌تری مانند افسانه‌سرا، چکامه‌سرا، چامه‌سرا، دستان‌سرا و... روبه‌رو می‌شویم. واژگانی مانند سرا، سرایش، سراینده، سرود و... در ادبیات و فرهنگ ما همواره با دو بار معنایی؛ یعنی سرودن شعر و آوازخوانی به کار رفته است. نقل و نقالی که می‌توان به‌نوعی آن را با افسانه‌های کهن هم‌سو دانست در قرن ششم به‌عنوان نزدیک‌ترین گونه به افسانه‌سرایی ظهور یافت و هنر نقالی در میان توده‌ها جایگاه ویژه‌ای پیدا کرد. در دوره‌های اخیر، پرده‌خوانی نیز به آن افزوده شد و در دو شاخهٔ مذهبی و حماسی قرار گرفت. (ر.ک. نصری اشرفی ۱۳۷۷: ۹۸)

در دورهٔ صفوی، پرده‌خوان[۵]در پیش‌پرده‌خوانی اغلب با شعر عرفانی شروع می‌کرد. (ر.ک. نصری اشرفی ۱۳۸۳: ۱۸۵) هدف نقالی با استفاده از ساز و آواز بیشتر رسیدن به لحظه‌های عاطفی و تغزلی است و هنوز در موسیقی محلی بعضی ناحیه‌ها وجود دارد. اگر در گذشته گوسان‌ها داستان‌های عاشقانه را با ساز و آواز

می‌خواندند، امروزه نیز در نقالی‌های عاشیق‌های ترک‌زبان و نقالی کُردی که هر دو رنگ عاشقانه و عرفانی دارند، باقی مانده‌اند.

بندار رازی و بابا طاهر در قرن چهارم از نخستین شاعرانی هستند که به لهجهٔ محلی شعر سروده‌اند و در ترانه‌هایشان یک عرفان سادهٔ عامیانه وجود دارد. دوبیتی‌هایی نیز از شیخ ابوالحسن خرقانی و دیگران نقل شده است. شعر صوفیانه از میانهٔ قرن چهارم هجری آغاز شده و شعرهای ابوالفضل بشر بن یاسین و دیگران که ابوسعید ابوالخیر در مجلس‌های خود خوانده و در *اسرار التوحید* نقل شده (ر.ک. ریپکا ۱۳۸۳: ۳۵۳) و رباعی‌هایی که در *تمهیدات* عین‌القضات و در *کشف‌الاسرار* و *سوانح* احمد غزالی بدون ذکر گوینده آمده است، وجود شعر صوفیانه را در آن قرن ثابت می‌کند. پس از آن در قرن پنجم، خواجه عبدالله انصاری شعرهای زهدی نزدیک به تصوف می‌سرود و شاعرانی بوده‌اند که ترانه‌های صوفیانه سروده‌اند. (ر.ک. فروزانفر ۱۳۷۸: ۲۵۴) این ترانه‌ها ویژگی‌های گوناگونی از عرفان را در محتوای خود دارند. برای نمونه، از بابا طاهر:

به صحرا بنگرم، صحرا ته بینم — به دریا بنگرم، دریا ته بینم
به هرجا بنگرم، کوه و در و دشت — نشان از قامت رعنا ته بینم
(باباطاهر ۱۳۷۹: ۳)

عارفان طبیعت و جهان و موجودات را پرتوی از ذات الهی می‌شمرند. حب و عشق به معبود و معشوق و عشق‌ورزی به منشأ قدرت، منبع اصلی آرامش روحی و روانی است. در دورهٔ ما، برخی دوبیتی‌های عرفانی باباطاهر (مانند نمونهٔ ذکر شده) با آهنگ‌سازی پرویز مشکاتیان و صدای محمدرضا شجریان اجرا شده است.

نمونهٔ زیر از رباعیات نسبت داده شده به ابوسعید ابوالخیر در *اسرار التوحید* است و تصویر سالکی است که به سوی حقّ راه می‌سپرد و به جایی می‌رسد که غیر از حقّ را نمی‌بیند:

جانا به زمین خاوران خاری نیست　　کش با من و روزگار من کاری نیست
با لطف و نوازش جمال تو مرا　　در دادن صدهزار جان عاری نیست
(محمد بن منوّر ۱۳۷۶: ۱۵)

از اصول مهم تربیتی صوفیه سماع است. (ر.ک. برتلس ۱۳۷۶: ۷۴) به این صورت «که در خانقاه‌ها مجلس سماع داشتند و برای این کار، قوال‌ها را می‌خواندند تا در خانقاه‌ها گرد آیند و به نوازندگی و خوانندگی بپردازند.» (حاکمی ۱۳۸۴: ۸۰) شور و شادی و سرور را ایرانیان باستان یکی از مهم‌ترین بخشش‌های اهورامزدا می‌دانستند. صوفیان نیز آواز خوش و نوای موسیقی را پیک عالم غیب می‌دانند و ابوالحسن غزنوی یا جلابی هجویری (قرن پنجم) کسی را که از لحن‌های خوش به وجد نیاید از مردمان نمی‌دانند. (ر.ک. ابوسعید ابوالخیر ۱۳۶۶: ۸۴)

از عصر سنایی به بعد، رایج‌ترین مضمون‌های شعر فارسی، عرفانی بوده است و جاذبهٔ طبیعی این گونه اندیشه‌ها که ریشه در زمینه‌های تاریخی و فرهنگی و سیاسی و اقتصادی جامعه ما دارد چندان بوده که هرکس خواسته است چند بیتی طبع‌آزمایی کند، بی‌اختیار به طرف این مضمون‌ها رفته است. فرهنگ غالب جامعه فرهنگ صوفیانه است و در این حال و هوای فکری هر کس نفس بکشد، سخنش رایحه‌ای از تصوف دارد. این پدیده در تاریخ اجتماعی ما بعد از دورهٔ مغول روز به روز افزون شده است و زمینهٔ اصلی فرهنگ ما را شکل داده است. (رک. شفیعی کدکنی ۱۳۹۲: ۴۲) تصوف در قرن هفتم و هشتم به وارستگی و بی‌نیازی، انسان‌دوستی و ستایش از تمامی زندگی، زیبایی‌ها و پسند موسیقی و رقص و شعر و ترانه پرداخت. مولانا *غزلیات شمس* را در حال پای‌کوبی و سماع می‌ساخته و پشت سر هم ریتم موسیقی را که به‌صورت تن‌تن‌تن است در *دیوان شمس* به جای کلام به کار برده است. غزل‌های مولانا از ضرب‌آهنگ ویژهٔ خود برخوردارند و در تمام دوره‌های گوناگون بدون موسیقی نیز خوانده می‌شوند. این مایهٔ تعلق خاطر به موسیقی و سماع، غزل‌های مولوی را به نغمه‌هایی هوش‌ربا بدل کرده است که موسیقی در آن

به هرچیز رجحان دارد، تا آنجا که بسیاری غزل‌ها را از القای معنی تهی و بستر هم‌نشینی عناصر نامرتبط کرده است. در این غزل‌ها، مولوی معنا را به موسیقی می کشاند و در بسیاری از موارد، رعایت موسیقی، موجب عطف‌های ناهمگون و تکرارهای پی‌درپی واژه یا عبارت‌هایی شده است که هیچ نقشی از لحاظ معنایی در شعر ایفا نمی‌کنند و حضورشان در شعر محض افزایش موسیقی است. (ر.ک. سلطانی و پورعظیمی ۱۳۹۰: ۴۱) مانند شعر زیر که به‌صورت تصنیف در دورهٔ ما با آهنگ‌سازی حمید متبسم و صدای شهرام ناظری اجرا شده است:

رو آن ربابی را بگو مستان سلامت می‌کنند　　وان مرغ آبی را بگو مستان سلامت می‌کنند
وان میر ساقی را بگو مستان سلامت می‌کنند　　وان عمر باقی را بگو مستان سلامت می‌کنند
(مولوی ۱۳۷۶: ۲۳۸)

از سوی دیگر خانقاه‌ها با سماع صوفیانه‌شان شکلی از مقاومت نیز در برابر فقیهان و اهل شریعت تندروی مخالف موسیقی بنیان گذاشتند. پس از مولوی در مجلس عارفان و اهل تصوف و درویشان، *مثنوی* خوانده می‌شد و موسیقی (سماع) و رقص ابزار کار آنها به شمار می‌رفت.

تصوف در اثر یورش مغول که نومیدی و تاریک‌اندیشی را بر مردم ایران چیره کرد، آن جنبهٔ مثبت و شور اجتماعی صوفیانه را از دست داد و صوفی‌گری به صورت مقاومت منفی درآمد. ایرانیان در برابر سوختن‌ها و کشتن‌ها، به تصوف و خانقاه‌ها روی آوردند. در این میان موسیقی شادی‌بخش جای خود را به ناله‌های جانسوز داد و خواندن شعرها و آهنگ‌های عارفانه، ساقی‌نامه و مغنی‌نامه رایج شد که هر دو از وزنی و آهنگی عاشقانه برخوردار بودند و با نوای نی وجدی عارفانه و جذبه و اشراقی در روح پدید می‌آوردند. این حالت از رکن‌های بارز عرفان و تصوف ایران محسوب می‌شد. (ر.ک. راهگانی ۱۳۷۷: ۲۶۲و۲۶۱) از میان ساقی‌نامه‌ها، دو ساقی‌نامه مشهور نخست از حافظ و دومی از رضی‌الدین آرتیمانی در قرن دهم

است که در آن مضمون پیرامون می، میخانه، مطرب، ادوات و نغمات موسیقی در گردش است.

مولوی، سنایی، حافظ و عطار از جمله شاعران و عارفان حقیقت‌جو بودند و مشتاقانه به نوای نی، چنگ، بربط و غیره گوش می‌دادند. آنها بهترین وسیلهٔ سیر در دنیای معنوی را آهنگ‌ها و لحن‌های موسیقی می‌دانستند. حافظ در بیت زیر به این نکته اشاره می‌کند که آنجا که زبان از بیان باز می‌ماند، موسیقی آغاز می‌شود:

زبانت درکش ای حافظ زمانی حدیث بی زبانان بشنو از نی

(حافظ ۱۳۹۹: ۳۲۴)

موسیقی صوفیانه و سماع در خانقاه‌ها با سازهایی در خور آن موسیقی از جمله نی، رباب و گاهی تنبور اجرا می‌شده و وزن‌ها و ملودی‌های ویژهٔ آن موسیقی نیز در گذر زمان، پرورش یافته است. خواندن مثنوی‌ها به‌ویژه *مثنوی* مولوی و غزل‌های *دیوان شمس* همراه با وزن و نواخت کلام آهنگین رایج شد و به دنبال ابتکارهای برخی موسیقی‌دان‌ها و نوازندگان، گوشه‌هایی به وجود آمد و به ردیف موسیقی ایرانی افزوده شد. نگاهی گذرا به ادبیات عامهٔ ناحیه‌های مختلف ایران نشان می‌دهد که گونه‌های ویژه‌ای از ترانهٔ عرفانی وجود دارند که توسط مردم عادی و یا آوازخوانان چیره‌دست خوانده می‌شوند. خوانندگان آن در هر نقطه نامی دارند:

الف) عاشیق‌ها: عاشیق نام شاعر و نوازندهٔ محلی آذری است. عاشیق‌ها مهم‌ترین اجراکنندهٔ ترانه‌های محلی آذری هستند. «رواج هنر عاشیقی در ایران به دورهٔ صفوی، به‌ویژه زمان حکومت شاه اسماعیل می‌رسد.» (کاظمی جویباری ۱۳۷۷: ۱۳۲) اوزان‌ها، نیاکان اصلی عاشیق‌ها به‌صورت بداهه شعر می‌گفتند. این گروه پس از سفرهای طولانی، در روستاها و منطقه‌های کوچ‌نشین برای مدتی ساکن می‌شدند و به اجرای موسیقی و شعرخوانی می‌پرداختند. آغی‌چی‌ها و تکم‌چی‌ها از سرایندگان و نوازندگان محلی آذربایجان هستند.

ب) سوزخوان‌ها: در بین درویشان قادریه به کسانی که آواز «سوز» را می‌خوانند، سوزخوان گفته می‌شد و آنها را دیوانه لقب می‌دادند. «سوز عنوان مجموعه آوازهایی ویژه در موسیقی کردی و زیر شاخه‌ای از آواز «هوره» است که خواندن آن در بیشتر منطقه‌های کردستان و بین سورانی‌زبانان و جاف‌ها رایج است. با ظهور تصوف، اهل سنت و جماعت دراویش قادریه، هوره را حالتی از گریه و استغاثه داده‌اند.» (ر.ک. زرشناس ۱۳۸۳: ۷۰)

ج) بیت‌خوان‌ها: «در شهرهای مهاباد، مکریان و بوکان منظومه‌های حماسی، اخلاقی، اجتماعی و عرفانی و اغلب بیت خوانده می‌شوند.» (فتاحی قاضی ۱۳۴۳: ۳۰۷) خواننده و نوازنده بیت، اغلب یک نفر است. بیت با آواز خوش خوانده و با نواختن ساز همراهی می‌شود. ساز بیت‌خوان‌های ایران در گذشته «ششمال» (افروزی ۱۳۷۸: ۵۳۸) و در ترکیه و شمال عراق، «باغلمه» یا «چگور» بوده است. (وجدانی ۱۳۷۶: ۱۱۲) مکان بیت‌خوان‌ها در خانه‌ها، مسجدها و قهوه‌خانه‌ها بوده است.

د) تصنیف‌خوان‌ها: به خوانندگان تصنیف، تصنیف‌خوان می‌گویند. «تصنیف آهنگی‌ست ساخته‌شده و موزون همراه کلام» (فاطمی ۱۳۹۲: ۶۶) و مهم‌ترین گونه سبک موسیقی ایرانی است. محبوب بودن آن و از سوی دیگر رابطهٔ آن با موسیقی دستگاهی جایگاه ویژه به آن می‌بخشد و آن را بین موسیقی قابل دسترس برای همه و گونه‌ای موسیقی که درک و دریافت آن درجه‌ای از معرفت موسیقایی می‌طلبد قرار می‌دهد.

روند ترانه‌سرایی عرفانی با شاعرانی مانند جامی، رضی الدین آرتیمانی، مجذوب تبریزی و... ادامه یافته است. یکی از نمونه‌های فراوان تصنیف‌های عرفانی که اجرا شده است، شعر زیر از علامه طباطبایی است که شهرام ناظری آن را با آهنگ‌سازی جلیل عندلیبی در دستگاه شوشتری به‌صورت تصنیف اجرا کرده است:

همی گویم و گفته‌ام بارها بود کیش من مهر دلدارها
پرستش به مستی است در کیش مهر برون‌اند زین جرگه هشیارها
(به نقل از تهرانی ۱۳۸۱: ۱۲۵)

نمونهٔ دیگر، تصنیف «بهشت یاد» از قیصر امین‌پور[۶] است که آن را علیرضا افتخاری با آهنگ‌سازی عباس خوشدل به زیبایی اجرا کرده است:

«ای نامت از دل و جان در همه‌جا به صد زبان جاری/ عطر پاک نفست سبز و رها در آسمان جاری/ تو نسیم خوش نفسی من کویر خار و خسم/ گر به فریادم نرسی همچو مرغی در قفسم» (افتخاری ۱۳۷۵: نوار صوتی)

ج) شباهت‌ها و تفاوت‌ها در ترانه‌ها و تصنیف‌های دینی و عرفانی

الف) ویژگی‌های زبانی: به‌کارگیری زبان ساده و همه‌فهم ویژگی اساسی ترانه‌های دینی است. عارفان واژه‌هایی را که برای بیان مقصودشان مناسب می‌یافتند از حد سطح گذرانیده و معنی‌های والا بخشیده‌اند. «زبان عرفانی کیفیتی تعلیمی و آگاهانه و صمیمی دارد.» (فولادی ۱۳۸۷: ۱۳۹) نقش زبان در بیان این تجربه‌های عارفانه، به طور صرف بازخوانی آن است و نباید زبان را به‌عنوان تعیین‌کننده یا معرف واقعی تجربه پذیرفت. زبان در ترانه‌های دینی نسبت به ترانه‌های عرفانی رو به سادگی و بی پیرایگی دارد.

ب) ویژگی‌های محتوایی: محتوای ترانه‌ها و تصنیف‌های دینی شامل نیایش، ذکر خوانی، مناسک دینی، مدح و منقبت بزرگان دین، مولودی و سوگواری با درون‌مایه‌های ولایت، عدالت، ظلم‌ستیزی، آزادی‌خواهی، ایثار، جنگ و شهادت است. محتوای عرفانی شامل اعمال و احوال قلبی و باطنی مانند عشق، کشف و شهود و طی مقامات و منازل سلوکی برای وصول به کمال نهایی است که هدف و

غایت آن عبارت از کمال توحید است. ویژگی مشترک محتوایی تجربهٔ دینی و عرفانی خصوصی بودن، پویایی و آرامش است.

ج) ویژگی‌های ادبی و بلاغی: اگرچه هر دو دسته ترانه‌ها و تصنیف‌های دینی و ترانه‌ها و تصنیف‌های عرفانی، ویژگی‌های گوناگون بلاغی دارند، اما ازآنجاکه «زبان عارف زبان ذوق و احساس و الهام است.» (زرین‌کوب ۱۳۷۳: ۱۴۰) بخش‌های عرفانی به نسبت بخش‌های دینی ویژگی‌های بلاغی بیشتری دارند. تفاوت اصلی این دو حوزه در به‌کارگیری نمادها است. عارف برای اینکه بتواند تجربهٔ خود را به‌صورت قابل لمس درآورد، نمادهای گسترده‌ای را به کار می‌گیرد و به تعبیر دیگر نماد معلول تجربهٔ عرفانی است که علاوه بر غریب‌بودگی و بی‌قرینگی می‌توان معانی و مفهوم‌های گوناگون برای آنها در نظر گرفت. آرایه‌های ادبی مانند استعاره و تشبیه و... در تصنیف‌های دینی و عرفانی بیرون از متن نیز قابل تأویل است، در حالی‌که نماد در متن هویت می‌یابد و به عوالم باطنی و درونی می‌رسد (ر.ک. ستاری ۱۳۷۲: ۱۸۹ـ۱۸۳) و کاربرد آن تأکیدی بر پوشیده بودن امور عرفانی است.

نتیجه

یافته‌های پژوهش نشان می‌دهند که درون‌مایهٔ دینی و عرفانی که در دو حوزهٔ متفاوت هستند، بخش قابل توجه‌ای از ترانه‌ها را شکل داده‌اند که از ابتدا نیز تفاوت این دو گونه در محتوا و شکل اجرایی مشخص بوده است و سازندگان آنها نیز از ابتدا شناختی نسبت به این دو حوزهٔ اندیشه‌ای داشته‌اند. سازندگان و اجراکنندگان ترانه‌ها و تصنیف‌های دینی، درویش، چاووش‌خوان، تعزیه‌خوان، نوحه‌خوان و شرخون هستند و سازندگان و اجراکنندگان ترانه‌ها و تصنیف‌های عرفانی، تصنیف‌خوان، عاشیق، سوزخوان و بیت‌خوان نامیده می‌شوند. زبان این ترانه‌ها و تصنیف‌ها صمیمی است و موسیقی بیشتر بر پایهٔ کلام آنها ساخته شده است.

مفهوم‌هایی مانند عشق و دل‌دادگی، نوع‌دوستی، کمک به دیگران و به‌طورکلی تلاش برای زندگی عاشقانه و به دور از هرگونه پلیدی و بی‌صداقتی، دروغ، کینه و دشمنی در ترانه‌های دینی و عرفانی فراوان هستند.

پی‌نوشت

(۱) گوشهٔ موالفِ همایون، اشاره به موالف‌خوان در مقابل مخالف‌خوان در شبیه‌خوانی نقش اولیا الله و اصحاب ایشان در موسیقی تعزیه است.
(۲) گوشهٔ رجز چهارگاه، اشاره به رجزخوانی اشقیا در مقابل اولیا در موسیقی تعزیه است.
(۳) گوشهٔ راک عبدالله، در در دستگاه ماهور اشاره به شبیه‌خوانی عبدالله‌بن حسن در موسیقی تعزیه است.
(۴) گوسان واژه‌ای پارتی است که در زبان پهلوی اشکانی خنیاگری نامیده شده است.
(۵) پرده‌خوانی، نقالی همراه با تصویر و یکی از نمایشی‌ترین گونه‌های نقالی مذهبی است.
(۶) در مجموعه آثار و گزیده‌ای که از ایشان چاپ شده است، فقط شعرها را آورده‌اند و تصنیف‌ها در آنها وجود ندارد. در جلد نواری که از ایشان منتشر شده، نام ایشان آمده است. بنابراین، به آن ارجاع داده شده است.

کتابنامه

ابوسعید ابوالخیر. ۱۳۶۶. *حالات و سخنان ابوسعید* ابوالخیر. ج ۱. تهران آگه.

افتخاری، علیرضا. ۱۳۷۵. «بهشت یاد». *نیلوفرانه*. نوار صوتی. تهران: ماهور.

افروزی، بایز. ۱۳۷۸. «ادبیات شفاهی کردستان: مروری بر بیت‌های کردی». *چیستا*. ش۱۶۷و۱۶۶. صص ۵۴۰ـ۵۳۷.

افروغ، محمد. ۱۳۸۷. «علی در ترانه‌های عامیانه». *فرهنگ مردم ایران*. ش۱۲. صص۱۳۸ـ۱۳۱.

افشاری، مهران. ۱۳۸۲. *فتوت‌نامه‌ها و رسائل خاکساریه (سی رساله)*. چ ۱. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی.

انوشه، حسن. ۱۳۸۱. *فرهنگ‌نامهٔ ادب فارسی*. چ ۱. تهران: سازمان چاپ و انتشارات.

باباطاهر همدانی. ۱۳۷۹. *دیوان*. چ۵. تهران: اقبال.

بدیعی، نادره. ۱۳۵۴. *تاریخچه‌ای بر ادبیات آهنگین ایران*. چ ۱. تهران: روشنفکر.

برتلس، یوگنی ادواردویچ. ۱۳۷۶. *تصوف و ادبیات تصوف*. ترجمهٔ سیروس ایزدی. چ۲. تهران: امیرکبیر.

تفضلی، احمد. ۱۳۷۶. *تاریخ ادبیات ایران پیش از اسلام*. چ۱. تهران: سخن.

ـــــــــــــ . ۱۳۸۵. «فهلویات». *نامهٔ فرهنگستان*. ترجمهٔ فریبا شکوهی. ش۲۹. صص ۱۳۰ـ۱۱۹.

تهرانی، علی. ۱۳۸۱. *ز مهر افروخته: ناگفته‌هایی نغز، همراه کامل‌ترین مجموعه اشعار از علامه محمدحسین طباطبایی*. چ۳. تهران: سروش.

حافظ، شمس الدین محمد. ۱۳۹۹. *دیوان*. تصحیح قاسم غنی و محمد قزوینی، چ۷. تهران: ققنوس.

حاکمی، اسماعیل. ۱۳۸۴. *سماع در تصوف*. چ۶. تهران: دانشگاه تهران.

خالقی، روح الله. ۱۳۷۶. *سرگذشت موسیقی ایران*. چ۶. تهران: صفی علیشاه.

ذوالفقاری، حسن و لیلا احمدی کمرپشتی. ۱۳۸۸. «گونه‌شناسی بومی‌سروده‌های ایران». *ادب پژوهی* دانشگاه گیلان. ش۸و۷. صص ۱۷۰ـ۱۴۳.

رازی قزوینی، عبدالجلیل. ۱۳۵۸. *النقض*. چ۱. تهران: زر.

راهگانی، روح انگیز. ۱۳۷۷. *تاریخ موسیقی ایران*. چ۲. تهران: پیشرو.

ریپکا، یان. ۱۳۸۳. *تاریخ ادبیات ایران*. برگردان عیسی شهابی. چ۱. تهران: علمی و فرهنگی.

زرشناس، زهره. ۱۳۸۳. «تداوم سنتی کهن در میان اقوام ایرانی». *فرهنگ*. ش۵۲ و۵۱. صص ۷۴ـ۵۹.

زرین‌کوب، عبدالحسین. ۱۳۷۳. *ارزش میراث صوفیه*. چ۴. تهران: امیرکبیر.

ـــــــــــــ . ۱۳۷۹. *جستجو در تصوف ایران*. چ۳. تهران: سخن.

ستاری، جلال. ۱۳۷۲. *مدخلی بر رمز شناسی عرفانی*. چ۱. تهران: مرکز.

ستایشگر، مهدی. ۱۳۸۱. *واژه‌نامهٔ موسیقی ایران زمین*. ج ۱. چ۱. تهران: اطلاعات.

سعیدی، سهراب و همکاران. ۱۳۹۸. «آیین چاووش‌خوانی در استان هرمزگان»، *ایران‌شناسی*. ش۱. صص ۱۱۵ـ۹۹.

سلطانی، منظر و سعید پور عظیمی. ۱۳۹۰. «سماع، موسیقی و معنی‌گریزی در غزل مولوی». *پژوهش‌نامهٔ عرفان*. س۳. ش۵. صص ۵۶ـ۳۱.

شاه نعمت‌الله ولی. ۱۳۷۵. *دیوان*. چ۲۴. تهران: نگاه.

شفیعی کدکنی، محمد رضا. ۱۳۸۸. *موسیقی شعر*. چ۱۰. تهران: آگه.

ـــــــــــــــــــــ . ۱۳۹۲. *تازیانه‌های سلوک*. چ۱۴. تهران: آگه.

شریفیان، محسن. ۱۳۸۳. *اهل ماتم (آواها و آیین‌های سوگواری در بوشهر)*. چ۱. بوشهر: دیرین.

فاطمی، ساسان. ۱۳۹۲. *پیدایش موسیقی مردم‌پسند در ایران*. چ۱، تهران: ماهور.

فتاحی قاضی، قادر. ۱۳۴۳. «چند بیت کردی». *مجلهٔ دانشکده ادبیات تبریز*. دانشگاه تبریز. ش۳. صص ۳۲۰ـ۳۰۷.

فروزانفر، بدیع الزمان. ۱۳۷۸. *سخن و سخنوران*. چ۸. تهران: زوار.

فولادی، علیرضا. ۱۳۸۷. *زبان عرفان*. چ۳. تهران: فرا گفت.

کاظمی جویباری، محمد. ۱۳۷۷. «تحلیل مردم‌شناسانهٔ ترانه‌های بومی آذربایجان». شعر. ش۲۲. صص۱۲۶ـ۱۲۰.

کاکایی، عبدالجبار. ۱۳۹۰. «نوحه‌ها و سرودها». *روزنامهٔ شرق*. ش۱۳۲۷. صص۱۵.

گزنفون. ۱۳۵۰. *سیرت کورش کبیر*. برگردان وحید مازندرانی. چ۱. تهران: شرکت سهامی کتاب‌های جیبی.

محجوب، محمدجعفر. ۱۳۸۷. *ادبیات عامیانهٔ ایران*. به کوشش حسن ذوالفقاری. چ۴. تهران: چشمه.

محسن‌پور، احمد. ۱۳۷۶. *گزارش کوتاه موسیقی مازندران، آذربایجان و خراسان*. چ۱. تهران: آوا.

معین، محمد. ۱۳۷۸. *فرهنگ فارسی*. ج۶. چ۱۴. تهران: امیرکبیر.

محمدبن منور. ۱۳۷۶. *اسرار التوحید فی مقامات الشیخ ابی سعید*. چ۱. تهران: صفی علیشاه.

محمدی، صابر. ۱۳۹۹. «آتش در کاروان». *روزنامهٔ جام جم*. ش۵۸۲۶. صص۱۰.

منصوری، حیدر و همکاران. ۱۳۹۷. «سوگ سروده‌ها و مصیبت‌خوانی‌ها در ادبیات استان بوشهر». *مطالعات زبان و ادب غنایی*. دانشگاه آزاد اسلامی واحد نجف آباد. ش۲۷. صص۸۷ـ۷۵.

موسوی میرکلایی، مهدی و ایرج مهری. ۱۳۸۸. «تحلیل و بررسی ترانهٔ معاصر فارسی». *مطالعات زبان و ادب غنایی دانشگاه آزاد اسلامی واحد نجف آباد*. ش۳۳. صص۸۰ـ۷۱.

مولوی، جلال‌الدین محمد. ۱۳۷۶. *کلیات شمس تبریزی*. تصحیح بدیع‌الزمان فروزانفر. چ۱۴. تهران: امیرکبیر.

نجم، سهیلا. ۱۳۹۰. *هنر نقالی در ایران*. چ۱. تهران: متن.

نصری اشرفی، جهانگیر. ۱۳۷۷. «نقالی‌های ایران، البرز و نقل امیر و گوهر». *مجلهٔ مقام موسیقیایی*. تهران: حوزهٔ هنری. ش۳. صص ۱۰۱ـ۹۶.

ـــــــــــــــــــ . ۱۳۸۳. *نمایش و موسیقی در ایران*. چ۱. تهران: ارون.

وجدانی، بهروز. ۱۳۷۶. *فرهنگ موسیقی ایران*. چ۱. تهران: سازمان میراث فرهنگی.

همایونی، صادق. ۱۳۵۵. *تعزیه و تعزیه‌خوانی*. چ۱. شیراز: جشن هنر.

وزیله، فرشید. ۱۳۸۸. «از حال تا قال». *فصلنامهٔ ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران جنوب*. ش۱۷. صص۱۷۹ـ۱۵۵.

References

Abusa'id Abul-Khayr. (1987/1366SH). *Hālāt va Soxanān-e Abusa'id Abul-Khayr*. 1st ed. Tehran: Āgah.

Afroozi, Bayez. (1999/ 1378SH). "Adabiyāt-e Šafāhī-ye Kordestān: Morūrī bar Beythā-ye Kordī". *Čīstā*. No. 166 and 167. Pp. 537-540.

Afrough, Mohammad. (2008/1387SH). "Alī dar Tarānehā-ye Āmiyāne". *Farhang-e Mardom-e Īrān*. No. 12. Pp. 131-138.

Afshari, Mehran. (2003/ 1382SH).*Fotovat-nāmehā va Rasāyel-e Xāksārīye (30 Resāle)*. 1st ed. Tehran: Institute of Humanities.

Anousheh, Hassan. (2002/ 1381SH). *Farhang-nāme-ye Adab-e Fārsī*. Vol. 2. 1st ed. Tehran: Sāzman-e Čāp va Entešārāt.

Baba Taher Hamedani. (2000/ 1379SH). *Dīvān*. 5th ed. Tehran: Eqbāl.

Badiei, Nadereh. (1975/ 1354 SH). *Tārīxčeī bar Adabiyāt-e Āhangīn-e Īrā*n. 1st ed. Tehran: Rošanfekr.

Bertel's, Evgenii Eduardovich. (1986/ 1376SH). *Tasavvof va Adabiyāt-e Tasavvof (Sufism and Sufism Literature)*. Tr. by Sirous Izadi. 2nd ed. Tehran: Amirkabir.

Eftekhari, Alireza. (1996/ 1375SH). "Behešt-e Yād". *Nīlūfarāne*. Audio tape. Tehran: Mahoor.

Fatemi, Sasan. (2013/1392SH). *Peydāyeš-e Mūsīqī-ye Mardompasand dar Īrān*. 1st ed. Tehran: Mahour.

Fattahi Ghazi, Qader. (1965/1343SH). "Čan Beyt-e Kordī". *Tabriz Faculty of Literature*. No. 3. Pp. 307 – 320.

Forouzanfar, Badiozzaman. (1999/1378SH). *Soxan va Saxnvarān*. 8th ed. Tehran: Zavvar.

Fouladi, Alireza. (2008/1387SH). *Zabān-e Erfān*. 1rd ed. Tehran: Farāgoft.

Hafez, Shamsoddin Mohammad. (2020/1399SH). *Dīvān*. Ed. by Qasem Ghani and Mohammad Qazvini. 7th ed. Tehran: Qoqnoos.

Hakemi, Esmaeil. (2005/1384SH). *Samā' dar Tasavvof*. 6th ed. Tehran: University of Tehran.

Homayouni, Sadegh. (1977, 1355SH). *Ta'zīiye va Ta'zīye-xānī*. 1st ed. Shiraz: Jašn-e Honar.

Kakaei, Abdul Jabbar. (2011/1390SH). "Nohehā va Sorūdehā". *Shargh Newspaper*. No. 1327, September 23. p.15.

Kazemi Jouybari, Mohammad. (1998/1377SH). "Tahlīl-e Mardom-šenāsāne-ye Tarānehā-ye Būmī-ye Āzarbāyejān". *Še'r*. No. 22. Pp. 120-126.

Khaleqi, Ruhollah. (1997/1376SH). *Sargozašt-e Mūsīqī-ye Īrān*. 6th ed. Tehran: Safī Alīšā.
Mahjoub, Mohammad Jafar. (2008/1387SH). *Adabiyāt-e Āmiyāne-ye Īrān*. With Effort of Hasan Zolfaghari. 4th ed. Tehran: Cheshmeh.
Mansoori, Haidar et al. (2018/1397SH). "Sūg-sorūdehā va Mosībat-xānīhā dar Adabiyāt-e Ostāne Bushehr". *Studies of Lyrical Language and Literature, Islamic Azad University*. Najafabad Branch. No. 27. Pp. 75-87.
Moein, Mohammad. (1999/1378SH). *Farhang-e Fārsī*. 14th ed. Tehran: Amirkabir.
Mohammad ebn-e Monavvar. (1997/1376SH). *Asrār al-tohīd fī Maqāmāt-e Šeyx Abū Saeīd*. 1st ed. Tehran: Safi Alisha.
Mohammadi, Saber. (2020/1399SH). "Ātaš dar Kārevān". *Jam-e Jam newspaper*. No. 5826. September 2. P. 10.
Mohsenpour, Ahmad. (1997/1376SH). *Gozāreš-e Kūtāh-e Mūsīqī-ye Māzandarān, Āzarbāyejān va Xorāsān*. 1rd ed. Tehran: Ava.
Molavi, Jalal al-din Mohammad. (1997/1376SH). *Koliyāt-e Šams-e Tabrīzī*. With the Effort of Badiozzaman Forouzanfar. 14th ed. Tehran: Amirkabir.
Mousavi Mirkalaei, Mahdi and Iraj Mehri. (2010/1388SH). "Tahlīl va Barresī-ye Tarāne-ye Mo'āser-e Fārsī". *Studies in Lyrical Language and Literature., Islamic Azad University*. Najafabad Branch. No. 33. Pp. 71-80.
Najm, Soheila. (2011/1390SH). *Honar-e Naqālī dar Īrān*. 1st ed. Tehran: Matn.
Nasri Ashrafi, Jahangir. (2004/1383SH). *Namāyeš va Mūsīqī dar Īrān*. 1st ed. Tehran: Arūn.
_____. (1998/1377SH). "Naqālīhā-ye Īrān, Alborz va Naqd-e Amīr va Gohar". *Majalle-ye Mqām-e Mūsīqīyāeī*. Tehran: Hozeh Honari. No. 3. Pp. 96 - 101.
Rahgani, Rouhangiz. (1998/1377SH). *Tārīx-e Mūsīqī-ye Īrān*. 2nd ed. Tehran: Pishro.
Razi Ghazvini, Abdoljalil. (1973/1358SH). *Al-naqs*. 1st ed. Tehran: Zar.
Rypka, Jan. (2003/1383SH). *Tārīx-e Adabiyāt-e Īrān (History of Iranian Literature)*. Tr. by Issa Shahabi. 1st ed. Tehran: Elmi va Farhangi.
Saeidi, Sohrab. (2019/1398SH). et al. "Ā'īn-e Čāvoš-xānī dar Ostān-e Hormozgān". *Īrān-šenāsī*. No. 1, Pp. 99 - 115.
Sattari, Jalal. (1993/1372SH). *Madxalī bar Ramz-šenāsī-ye Erfānī*. 1st ed. Tehran: Markaz.

Setayeshgar, Mahdi. (2002/ 1376SH). *Vāže-nāme-ye Mūsīqī-ye Īrān Zamīn*. Vol. 1. 1st ed. Tehran: Ettelā'āt.

Shafiei Kadkani, Mohammad Reza. (2009/1388SH). *Mūsīqī-ye Še'r*. 10th ed. Tehran: Āgah.

_____. (2013/1392SH). *Tāziyānehā-ye Solūk*. 14th ed.. Tehran: Āgah.

Shah Nematullah Vali. (1996/1375SH). *Dīvān*. 24th ed. Tehran: Negah.

Sharifian, Mohsen. (2004/1383SH). *Ahl-e Mātam (Āvāhā va Ā'īnhā-ye Sūgvārī dar Būšehr)*. 1st ed. Bushehr: Dīrīn.

Soltani, Manzar and Saeid Pour Azimi. (2011/1390SH). "Samā' Mūsīqī va Ma'nī Gorīzī dar Qazal-e Molavi".*Pažūheš-nāme-ye Erfān*. No. 5. Pp. 31-56.

Tafazoli, Ahmad. (1997/ 1376 SH).T History of Pre-Islamic Iranian Literature, First Edition, Tehran: Sokhan.

_____. (2006/1385SH). " Fahlaviyāt ". *Nama-i farhangistan*. Tr. by Fariba Shokouhi. No. 29. Pp. 119-130.

Tehrani, Ali. (2002/1381SH). *Ze Mehr Afrūxteh: Nāgoftehāeī Naqz Hamrāh-e Kāmeltarīn Majmū'e Aš'ār az Allameh Mohammad Hossein Tabatabai*. 3rd ed. Tehran: Soroush.

Vazileh, Farshid. (2009/1388SH). "Az Hāl tā Qāl". *Quarterly Journal of Mytho-Mystic Literature*. No. 17. Pp. 155-179.

Vejdani, Behrouz. (1997/1376SH). *Farhang-e Mūsīqī-ye Īrān*. 1st ed. Tehran: Cultural Heritage Organization.

Xenophon. (1972/1350SH). *Sīrat-e Kūroš-e Kabīr (The biography of Kourosh Kabir)*. Tr. by Vahid Mazandarani. 1st ed. Tehran: Šerkat-e Sahāmī-ye Ketābhā-ye Jībī.

Zarrinkoob, Abdolhossein. (1994/ 1373SH). *Arzeš-e Mīrās-e Sūfīye*. 4th ed. Tehran: Amirkabir.

_____. (2000/1379SH). *Jost-o-jū dar Tasavvof-e Īrānī*. 3nd ed. Tehran: Sokhan.

Zarshenas, Zohreh. (2004/1383SH). "Tadāvom-e Sonnatī Kohan dar Miyān-e Aqvām-e Īrānī". *Farhang*. No. 51 and 52. Pp. 59 - 74.

Zolfaghari, Hassan and Leila Ahmadi Kamarposhti. (2015/1394SH). "Gūne-šenāsī-ye Būmī Sorūdehā-ye Īrān". *Adab Pazhuhi*. Gilan University. No. 24. Pp. 133 - 150.