

## بررسی و تحلیل درون مایه عرفانی در ترانه سرایی

محمد امین محمدپور<sup>۱</sup>

دکتر علی اصغر باباصفری<sup>۲</sup>

دکتر غلامرضا ستوده<sup>۳</sup>

### چکیده

در این جستار، درون مایه عرفانی در ترانه سرایی بررسی می شود، کهن ترین اشعار فارسی در میان ترانه ها یافت شده است. ترانه های عرفانی، ترانه ها و نواهایی است که صوفی ها در حلقه ها و خانقاه های درویشی در مجلس سماع خود می خوانده اند و هنوز هم می خوانند و کلام بیش تر این ترانه ها از مثنوی و دیوان شمس مولانا و یا شعرای دیگر، برگزیده می شده است. نگاهی گذرا به ادبیات فولکلور نواحی مختلف ایران نشان می دهد که گونه های خاصی از ترانه عرفانی در این نواحی وجود دارد که اغلب همراه با موسیقی هستند. اشعار عامه توسط مردم عادی و یا آواز خوانان چیره دست خوانده می شود. نتایج حاصل نشان می دهد که درون مایه عرفانی، بخش قابل توجه ای از ترانه ها را شکل داده است. زبان این ترانه ها ساده است و موسیقی بیشتر بر پایه کلام این تصنیف ها ساخته شده است.

**واژگان کلیدی:** ادبیات غنایی، ترانه، ترانه عرفانی.

۱. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، واحد سیرجان، دانشگاه آزاد اسلامی، سیرجان، ایران.  
mohammadaminmohammadpour@yahoo.com

۲. دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد سیرجان، دانشگاه آزاد اسلامی، سیرجان، ایران.  
babasafari44@gmail.com

۳. استاد گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد سیرجان، دانشگاه آزاد اسلامی، سیرجان، ایران.  
sotodeh@yahoo.com

تاریخ پذیرش

۹۷/۷/۲۷

تاریخ دریافت

۹۷/۴/۲۷

### ۱. مقدمه

عرفان یکی از عمیق ترین مکاتب فکری است که توانسته در ترانه ما متجلی شود. ترانه، اصطلاحی عام بوده است که بر انواع قالب های شعری ملحون یا همراه موسیقی به ویژه فهلویات، دو بیتی، رباعی و بیت، اطلاق می شده است. در این پژوهش نشان داده می شود که ترانه عرفانی چیست و چه پرداختی دارد؟ و چه ویژگی ها و شاخص هایی، یک اثر را ترانه عرفانی می سازد؟ از این رو در پاسخ به این پرسش ها، در این جستار، ترانه سرایی عرفانی و ویژگی های آن بررسی می شود و مراحل چند را از سر خواهد گذراند. بر مبنای بررسی و تحلیل فرم و زبان و محتوا، نخست به تعریف ترانه و عرفان و سیر آن در گذشته و امروز می پردازیم و سپس ترانه عرفانی امروز، بررسی می شود.

### ۲. پیشینه تحقیق

پیش از این نگین مرزی در پژوهش «روند شکل گیری و تحول مضامین سیاسی و اجتماعی در ترانه های ایرانی از انقلاب مشروطه تا انقلاب» (۱۳۸۹)، تلاش کرده است شرحی مختصر از اوضاع و احوال سیاسی و اجتماعی ایران در دوره های انقلاب مشروطه، دوران حکومت پهلوی و انقلاب، داده و روند شکل گیری و تحول مضامین را ارائه کند و اکبر دانش طلب در «بررسی مبانی زیباشناسی و بدیع، انواع موسیقی شعر و ویژگی های سبکی ترانه، از مشروطیت تا انقلاب» (۱۳۸۹) با بررسی تطبیقی ترانه های سروده شده در بازه زمانی مشروطیت تا انقلاب، چیستی ترانه، طرز حضور آرایه های ادبی و همچنین میزان همراهی ترانه با رویدادهای اجتماعی و تاثیر پذیری آن از رویدادها را مشخص کرده است. هر دو پژوهش ها به جنبه مضامین سیاسی و اجتماعی و موسیقی شعر در دوران معاصر پرداخته اند؛ اما تا کنون به ترانه های عرفانی، پرداخته نشده است.

### بحث و بررسی

#### ۳. ترانه

ترانه از واژه «تر» در لغت به معنای خُرد، تر و تازه و جوان خوش چهره، از ریشهء اوستایی تئورونَه، اصطلاحی عام بوده است که بر انواع قالب های شعری ملحون یا همراه موسیقی به ویژه فهلویات، دو بیتی، رباعی و بیت، اطلاق می شده است. (ر.ک: شمیسا، ۱۳۸۶: ۱۴-۱۶) معنای لغوی و اصطلاحی ترانه در این بیت از نظامی دیده می شود: «هر

نسفته دری، دری می‌سفت / هر ترانه، ترانه ای می‌گفت» ترانه در قدیم اغلب بر اشعاری ملحون به نام فهلوی و فهلویات (مأخوذ از زبان پهلوی یا فارسی میانه) اطلاق می‌شده که ریشه آن به ترانه‌های مردمی در دوران قبل از اسلام برمی‌گردد. در واقع ترانه صورت تکمیلی اشعار هجایی قبل از اسلام است که عرب‌ها بعد از اسلام آن را فهلویات نامیده‌اند. (ر.ک: نشاط، ۱۳۴۲: ۹۹) با توجه به ریشه باستانی و فولکلوریک ترانه‌ها، کهن‌ترین اشعار فارسی در میان این نوع ادبی یافت شده است. در سروده‌های زرتشت که در «گات‌ها» ثبت شده، به عنوان اولین بارقه‌های روحیه ایرانی، نمود پیدا می‌کند. هرچند از ادبیات ایرانی دوره میانه، اشعار زیادی بر جای نمانده است، «سرودهای مانوی بخش عمده ای از اشعار ایران پیش از اسلام (دوره میانه) را تشکیل می‌دهد.» (تفضلی: ۱۳۷۶: ۳۴۸) به هنگام خواندن سرودهای کتاب گاهان از مجموعه یسنا و یشت‌ها که در مراسم نیایش در ایران باستان معمول بوده است از موسیقی خاصی در سرایش استفاده می‌شده است. در سبک باقی مانده از نیایش در آتشکده‌های بازمانده از قدیم نیز وزن یکنواخت و ابتدایی خودنمایی می‌کند و هر نت موسیقی در مقابل یک هجا قرار دارد.

بعد از اسلام، شعر و موسیقی بنا به دلایل مختلف، فاصله می‌گیرند. یکی از این دلایل می‌تواند از بین رفتن دربارها باشد که از حامیان موسیقی بودند و حاکمان وقت که نظر خوشایندی درباره موسیقی نداشتند؛ دیگر، هجایی بودن اشعار 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 نداشته‌اند. (ر.ک: شفیعی، ۱۳۴۲: ۲۷)

ادبیات منظوم عامه و بومی سروده‌های مناطق مختلف ایران و کشورهای فارسی زبان گنجینه بزرگی است که حافظان آن مردم و به خصوص آواز خوانان و نوازندگان در مناطق مختلف هستند که در هر جا به نامی خوانده می‌شوند و روش‌های اجرایی خاصی دارند. «فرهنگ مردم هر ملتی در حکم زندگینامه و شرح احوال و سیرت‌های توده عوام آن ملت است و عامل اصلی و شاخص خصلت‌ها و تصویر آداب و عادات آن قوم و روشنگر سوابق تاریخی و نشان دهنده تحول فکری و تکامل اجتماعی مردم عوام آن کشور است.» (انجوی شیرازی، ۱۳۷۱: ۱۰۱) عامه سروده‌ها بخشی از ادبیات شفاهی و شامل اشعاری است که به مناسبت‌های آیینی، ملی و مذهبی میان مردم رایج است و شاعران گمنام محلی با ذوق

روستایی‌شان می‌سرایند. عامه سروده‌ها به شیوه‌ای گویا و زنده بیانگر احساسات، عواطف، دردها و عقاید مردم هستند. هر ملتی با زمزمه ترانه‌های محلی بالیده و در اوج و فرود و کشمکش‌های زندگی به کمک این ترانه‌ها باری از مشکلات را از دوش خود و دیگران برداشته‌اند. این ترانه‌ها، همواره تسکین‌دهنده آلام و رنج‌های ناشی از کار و تلاش زندگی فردی و جمعی انسان‌ها بوده‌است. (ر.ک: ذوالفقاری، ۱۳۹۲: ۱۳۵) گاه همراه کردن موسیقی با ترانه‌ها سبب می‌شد این ترانه‌ها فراگیر شده و بر سر زبان‌ها بیفتند. نگاهی گذرا به ادبیات فولکلور نواحی مختلف ایران نشان می‌دهد که گونه‌های خاصی از ترانه عرفانی در این نواحی وجود دارد که اغلب همراه با موسیقی هستند. اشعار عامه توسط مردم عادی و یا آوازخوانان چیره‌دست خوانده می‌شود.

#### ۴. ترانه‌سرایی عرفانی

عرفان یکی از عمیق‌ترین مکاتب فکری است که توانسته در ترانه‌ها ما متجلی شود. ترانه‌ها و نواهایی 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 شعرای دیگر، برگزیده می‌شده‌است.

در بسیاری از متون تاریخی و تحقیقی ما در باب عرفان اشاراتی شده‌است، ما در این مجال به تفصیل به تعریف و تفسیر این مکتب فکری نخواهیم پرداخت. عرفان پیش از آنکه به یک مکتب هنری و یا صوفی‌گری تبدیل شده باشد به عنوان عمیق‌ترین مکتب فکری در مشرق زمین و به خصوص در ایران به شمار آمده‌است که در بسیاری از دوران‌های تحول فکری ملت‌ها اثر نهاده و نوعی شناخت آن‌ها از زندگی بوده و جهان را تحت تاثیر عمیق قرار داده‌است. بدیهی‌است این مکتب بر بسیاری از پدیده‌ها و مظاهر زندگی معنوی از جمله هنر اثر نهاده‌است. از این رو هنر ما سعی داشته به این مکتب نزدیک شود که این تلاش در زمینه موسیقی و شعر تجلی یافته‌است. شواهدی وجود دارد حاکی از آن که پاره‌ای دو بیتی‌های غنایی عامیانه را صوفیان ایرانی بغداد در قرن سوم هجری در مجالس سماع به آواز می‌خواندند. (ر.ک: تفضلی، ۱۳۸۵: ۱۱۹)

اگر گوسان‌ها وظیفه اصلی خنیاگری، را در ایران باستان بر عهده داشته‌اند. اما پس از گوسان‌ها، در متون ادبی جدیدتر با واژه‌های شفاف‌تری همچون افسانه‌سرا، چکامه‌سرا،

چامه سرا، داستان سرا و... مواجه می شویم. واژگانی همچون سرا، سرایش، سراینده، سرود و... در ادبیات و فرهنگ ما همواره با دو بار معنایی یعنی سرودن شعر و آواز خوانی، با هم به کار رفته است. نقل و نقالی که می توان به نوعی آن را با افسانه های کهن هم سو دانست در قرن ششم به عنوان نزدیک ترین ژانر به افسانه سرایی ظهور یافت و هنر نقالی در میان توده ها، جایگاه ویژه ای پیدا کرد. در دوره های متاخر، پرده خوانی نیز همچون شاخه ای از درخت نقالی جوانه زد و به شاخه مذهبی و حماسی تفکیک شد.

گویا از نخستین روزهایی که اختلاف میان دو فرقه شیعه و سنی پدید آمد هر یک از دو گروه برای اثبات حقانیت خویش به تبلیغ و بیان عقاید و جلوه دادن حقانیت خویش پرداختند. در سقیفه بنی ساعده، مجلسی که بی فاصله پس از رحلت پیغمبر، در محلی به همین نام برای انتخاب جانشین پیغمبر تشکیل شد، «گروهی که در زمان حیات رسول نیز آنان را شیعه می نامیدند» (طباطبایی، ۱۳۴۸: ۴ و ۵)، به مخالفت با انتخاب ابوبکر و نیز با رای گرفتن در این باب در غیاب علی که داماد و وصی وی بود پرداختند و روزی که ابوبکر به عنوان خلیفه مسلمانان در مسجد به منبر رفت یک یک برخاستند و در فضیلت علی و حقانیت او سخن گفتند.

در قرن ششم آنچه بیش از هر نوع نقالی در این زمان رواج یافته بود نوع نقلی تبلیغی و مذهبی برای انتشار عقاید شیعه و سنی میان مردم بود. «این نقالی تبلیغی در مورد شیعیان، مناقب خوانی و نقالان آن ها مناقب خوان و در مورد اهل سنت فضایل خوان نامیده می شدند.» (نجم، ۱۳۹۰: ۶۹) نخستین و قدیمی ترین شهادتی که در باب مناقب خوانی و فضایل خوانی به دست ما رسیده در کتاب النقض از عبدالجلیل رازی است که در آن نام دوازده تن از آنان و سخنانی که گفته اند یاد کرده است. چنان که می دانیم علت پدید آمدن کتاب النقض این بوده که مردی از سنیان متعصب و دشمنان مذهب شیعه (که به قصد توهین آنان را ناصبی می خوانند) کتابی بر رد شیعه و عیب جویی از آنان نوشته است و آن را «بعض فضائح الروافض» (بعضی رسوایی های شیعیان)، رافضی نیز لقبی است که به قصد توهین به شیعیان داده می شد و به معنی خارج از دین است، نامیده بود. (ر.ک: محبوب، ۱۳۸۷: ۱۲۰۹) رازی قزوینی در جایی دیگر گروهی از شاعران شیعی مذهب را یاد می کند: «فردوسی و فخر جاجرمی شیعی بوده است، و در کسای خود خلاقی نیست که

همه دیوان او مدایح و مناقب حضرت مصطفی و آل اوست، و عبدالملک بیان... و کافی ظفر همدانی اگر چه سنی بوده است اما مناقب بسیار دارد و در مدح علی و آل علی... و در دیوانش مکتوب است تا تهمت‌ش ننهند به تشیع، و اسعدی قمی... و امیر قوامی و غیر اینان... که همه توحید و زهد و منقبت گفته اند بی حد و اندازه اند و اگر به ذکر همه شاعران شاعی مشغول شویم از مقصود خود بازمانیم، و خواجه سنایی غزنوی که عدیم‌الظنیر است در نظم و نثر، و خاتم‌الشعرا نویسند مناقبت بسیار دارد و این خود یک بیت است از آن جمله:

جانب هر که با علی نه نکوست      هر که گو باش، من ندارم دوست

(رازی قزوینی، ۱۳۵۸: ۱۵۲)

مناقب‌یان و فضایل‌یان در بازارها می‌گشته و فضایل و مناقب می‌خوانده‌اند. در این ضمن هواداران هر یک از دو گروه از شیعه و سنی بر ایشان گرد می‌آمده و نیز ممکن بوده این خوانندگان از این راه به شهرتی برسند. کتاب رازی قزوینی در نیمه قرن ششم هجری تألیف شده است. وی تصریح می‌کند که مناقب و فضایل خواندن قاعده‌ای نو نیست و سابقه‌ای قدیم دارد. در مورد کسایبی می‌گوید که همه دیوان او مدایح و مناقب محمد و خاندان اوست. کسایبی از استادان درجه اول سخن پارسی است و شاعر بزرگی مانند ناصر خسرو همه جا شعر خود را به شعر کسایبی مانند می‌کند. هر چند دیوان او از میان رفته است و از میان آن همه مدایح و مناقب تنها چهار بیت به ما رسیده است:

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  
این دین هدی را به مثل دایره‌ای دان      پیغمبر ما مرکز و حیدر خط پرگار  
علم همه عالم به علی داد پیمبر      چون ابر بهاری که دهد سیل به گلزار  
(ر. ک: فروزانفر، ۱۳۷۸: ۲۲)

نقالی با موسیقی با استفاده از ساز و آواز، بیشتر هدفش رسیدن به لحظه‌های عاطفی و تغزلی است و هنوز در موسیقی محلی بعضی نواحی وجود دارد. اگر در گذشته گوسان‌ها و چرگرها داستان‌های عاشقانه را با ساز و آواز می‌خواندند و امروزه در نقالی‌های منطقه‌ای مثل عاشیق‌های ترک زبان و نقالی‌کردی که هر دو رنگ عرفانی دارد، باقی مانده است.

## بررسی و تحلیل درون مایه عرفانی در ترانه‌سرایی ۷

(نصری اشرفی، ۱۳۸۳: ۹۶ - ۱۰۱) در دوره صفویه، در پرده خوانی که نقالی همراه با تصویر است و یکی از نمایشی‌ترین انواع نقالی مذهبی است، در مقدمه‌ای که به عنوان پیش‌پرده خوانی صورت می‌گرفت، اغلب با شعر عرفانی شروع می‌شد. (ر.ک: همان: ۱۸۵)

ادبیات منظوم عامه و بومی سروده‌های مناطق مختلف ایران و کشورهای فارسی زبان گنجینه بزرگی است که حفظ‌کنندگان آن مردم و به خصوص آوازخوانان و نوازندگان در مناطق مختلف هستند که در هر جا به نامی خوانده می‌شود و روش‌های اجرایی خاصی دارد. عامه سروده‌ها بخشی از ادبیات شفاهی و شامل اشعاری است که به مناسبت‌های آیینی، ملی و مذهبی میان مردم رایج است. این اشعار را شاعران گمنام محلی با ذوق روستاییشان می‌سرایند. عامه سروده‌ها به شیوه‌ای گویا و زنده بیانگر احساسات، عواطف، دردها و عقاید مردم هستند. هر ملتی با زمزمه ترانه‌های محلی بالیده و در اوج و فرود و کشمکش‌های زندگی به کمک این ترانه‌ها باری از مشکلات را از دوش خود و دیگران برداشته‌اند. این ترانه‌ها، همواره تسکین‌دهنده آلام و رنج‌های ناشی از کار و تلاش زندگی فردی و جمعی انسان‌ها بوده است. گاه همراه کردن موسیقی با ترانه‌ها سبب می‌شد این ترانه‌ها فراگیر شده و بر سر زبان‌ها بیفتد. نگاهی گذرا به ادبیات فولکلور نواحی مختلف ایران نشان می‌دهد که گونه‌های خاصی از ترانه عرفانی در این نواحی وجود دارد که اغلب همراه با موسیقی هستند و خوانندگان آن در هر نقطه نامی دارند:

الف) تصنیف خوانان: به خوانندگان تصنیف، تصنیف خوان می‌گویند. «تصنیف سخنانی شعرمانند، مرکب از پاره‌های مساوی یا نامساوی اغلب دارای قافیه و وزن عروضی و گاه بدون آن که معمولاً همراه موسیقی خوانده شود. امروز این گونه سخنان را ترانه نیز می‌خوانند.» (ستایشگر، ۱۳۸۱: ذیل تصنیف)

ب) درویشان: درویشان دوره گرد اشعاری عامیانه را با لحن دل‌نشین در مدح و منقبت بزرگان دین در قالب ذکرها، سرودها، مدایح و مولودی‌ها می‌خوانند. در اویش آوازخوان راه‌ها و کوره‌راه‌ها را در می‌نوردیدند و دانسته‌های خود را به آواز برای مردم بازگو می‌کردند. در اویش در حضور مردم در مراسم شعر خوانی مشاعره و سخنوری می‌کردند. درویش ضمن خواندن اشعار چوب‌دستی خود را حرکت می‌داد تا بیشتر شنونده را تحت تاثیر گفتار خود قرار دهد. (محبوب، ۱۳۸۷: ۱۰۵۴)

ج) چاووش خوانان: چاووشی از آیین های استقبال و بدرقه مسافران مشهد و کربلا است و چاووشی خوانان خوانندگان آوازهای مذهبی هستند که هنگام بدرقه و استقبال و گاه حین سفر همراه مسافران هستند. پیش از متداول شدن واژه چاووش این گروه خوانندگان به نقیب شهرت داشته و بعد از آن مدت ها با هم به کار می رفته اند. پس از رسمی شدن مذهب شیعه در ایران رفته رفته چاووش خوانی جزو مناسک مسافران شد و چاووشی به شکل امروزی درآمد. (انوشه، ۱۳۸۱: ۵۰۳) چاووشی خوانی به دو صورت تک خوانی و هم خوانی انجام می شده است. در بوشهر زنان نیز چاووشی می کنند و گاه میان چاووشان زن و مرد آواز مبادله می شود. (شریفیان: ۱۳۸۳: ۶۵) چاووشان در آیین های صوفیانه نیز جایگاه خاص خود را داشتند. آنان در دوره قاجار جزو درویشان خاکساریه بودند. (افشاری، ۱۳۸۲: ۲۳۰) به اشعار چاووش ها، چاووش نامه گفته می شود.

د) نوحه خوانان: نوحه شعری است که در سوگواری با صوت حزین و ناله و زاری می خوانند (معین، ۱۳۷۸، ج ۶: ۶) در فرهنگ عامه و ادبیات مذهبی نوحه، نوعی از مرثیه های مذهبی است که نوحه خوانان در مراسم شهادت امام حسین (ع) و خاندانش در روز عاشورا با آهنگی خاص می خوانند و سوگواران بندها و مصراع های معینی را تکرار می کنند. نوحه تصنیفی جمعی است که نوحه خوان آن را رهبری می کند و گروه هم نوا در حال حرکت و بی تمرین قبلی، بخش هایی از آن را با آهنگی خاص و لحنی حزین تکرار می کنند. این نوحه ها برگرفته از موسیقی محلی منطقه است و با اکثر ترانه های محلی ارتباط تنگاتنگی دارد و بیانگر ویژگی های این نوع موسیقی است.

ح) شرخون ها: در تمام مناطق ایران حضور دارند و با نام هایی همچون شائر، شرخون، شرخون، شروند، شعر بند و... شناخته می شوند. جایگاه شعر خوان همواره در مجالس سنگین و مردانه است. وی در صدر مجلس می نشیند و روایت خود را با ذکر نام الله آغاز می کند. ساز اصلی او دو تار است که گاه گاهی از آن استفاده می کند. شعر خوانان علاوه بر قدرت شاعری و بداهه خوانی و بداهه نوازی، دارای استعداد های نقالی و داستان سرایی هستند. (ر.ک: نصری اشرفی، ۱۳۸۳: ۸۰ و ۸۱) مضامین اشعار و نقل های شعر خوانان اشعار و نقل های حماسی، تاریخی، غنایی، مذهبی و عامیانه همچون به غار رفتن پیامبر، داستان یوسف، داستان ضامن آهو، موسی و شبان و... است. مجالسی که شرخون شرکت



می‌کند گاهی چند شب طول می‌کشد، شرخون روایتی را ناتمام می‌گذارد و باقی داستان را در شب‌های بعد نقل می‌کند. (محسن‌پور، ۱۳۷۶: ۱۰۰)

ف) عاشیق‌ها: شاعر و نوازنده محلی آذری است. عاشیق‌ها علاوه بر قریحه شاعری، مهمترین اجرا کننده اشعار محلی آذری است. «رواج هنر عاشیقی در ایران به دوره صفویه، به ویژه زمان حکومت شاه اسماعیل می‌رسد.» (کاظمی جویباری، ۱۳۷۷: ۱۳۲) اوزان‌ها، نیاکان اصلی عاشیق‌ها بداهه شعر می‌گفتند. این گروه پس از سفرهای طولانی، در روستاها و مناطق کوچ نشین برای مدتی ساکن می‌شدند و به اجرای موسیقی و شعر خوانی می‌پرداختند. آغی چی‌ها، تکم چی‌ها از دیگر شاعران و نوازندگان محلی آذربایجان هستند.

ظ) سوزخوان‌ها: بین دراویش قادریه کسانی که آواز «سوز» را می‌خوانند، «سوز» عنوان مجموعه آوازهایی در موسیقی کردی و زیر شاخه‌ای از آواز «هوره» است که خواندن آن در اکثر مناطق کردستان به خصوص بین سورانی‌زبانان و جاف‌ها رایج است. در نقاط کردنشین با ظهور تصوف، اهل سنت و جماعت دراویش قادریه، هوره را حالتی از گریه و استغاثه داده‌اند. (زرشناس، ۱۳۸۳: ۷۰) خراط‌ها از دیگر نوازندگان کردستان و کرمانشاه هستند.

ح) بیت‌خوان‌ها: «در مهاباد، مکریان، بوکان منظومه‌های حماسی، اخلاقی، اجتماعی و عرفانی اغلب بیت خوانده می‌شود.» (فتاحی قاضی، ۱۳۴۳: ۳۰۷) خواننده و نوازنده بیت اغلب یک نفرند. 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 منازل، مساجد و قهوه‌خانه‌ها بوده است. «در این مجالس بیت‌های تاریخی، عاشقانه، مذهبی، به ویژه «حیران» خوانده می‌شد.» (همان: ۳۱۲)

##### ۵. ترانه‌های عامیانه عرفانی

میان متقدمان بن‌دار رازی (۴۱۰ ه. ق) و باباطاهر (۴۱۰ ه. ق) ترانه‌های خود را به لهجه‌های محلی سروده‌اند؛ و این دو را نخستین شاعرانی خوانده‌اند که به لهجه محلی شعر سروده‌اند. در این گونه اشعار یک عرفان ساده عامیانه وجود دارد. این شاعران، پاره‌ای

از لطیف‌ترین احساس‌ها و دریافته‌هایی را که در لحظه‌های شور و جذبه داشته‌اند، در گویش‌های محلی خود به نظم کشیده‌اند: «شیخنا (روزبهان بقلی شیرازی ۵۲۲ - ۶۰۲ ه.ق) قدس سره دو نوبت به کعبه رفته و وقعه یافته بود. از معتبران منقول است که چون شیخ به کعبه رسید، پس در کعبه رفت و وقتش خوش گشت. حلقه کعبه بگرفت و به لهجه نیریزی فرمود:

وی روی تو گل جوشدست

وقایش و پوشدست

روی گل دوست مو

شه خن بسی کوشدست «(بقلی شیرازی، ۱۳۴۹: ۲۸)

در دیوان سعدی، اشعاری وجود دارد که از ابیاتی به لهجه شیرازی ترکیب یافته‌اند:

کخیرت باد از این معنی کت اشنفت

بگی رحمت و سعدی باکش این گفتم (صادقی، ۱۳۹۱: ۳۵)

در میان غزلیات حافظ ابیاتی دیده می‌شود که یک مصراع آن عربی و مصراع دیگرش

به لهجه شیرازی و گاهی هر دو مصراع به لهجه شیرازی است:

امن انکرنی عن عشقی سلحی (عربی)

تزاوّل آن روی نهکو بوادی (شیرازی)

بی پی ماچان غرامت بسپریمن (شیرازی)

غرت یک وی روشتی از اما دی (شیرازی)

غم این دل بوأت خورد ناچار (شیرازی)

و غر نه اوینی آنچه نشادی (شیرازی) (ر.ک: غنی، ۱۳۴۰: ۳۰۴ و ۳۰۵)

قطعه زیر به لهجه کازرونی، از ابواسحاق کازرونی نقل شده است:

دو دل فه دلی نبوت

دلی دو مهر نوزت

خوش بود مهر فه فرینی

کش گوشت و پوست بروت  
برگردان: دو دل در یک شکم هرگز نباشد  
دلی دو دوستی هرگز نورزد  
خوشا مه‌ری که در جوانی باشد

تا اعضای وی در عشق روید. (ر.ک: پناهی سمنانی، ۱۳۸۳: ۴۹)  
به عارف بزرگ و مشهور سده‌های هفتم و هشتم هجری، رکن الدین علا الدوله سمنانی،  
یک رباعی به لهجه بیابانکی - سمنانی نسبت می‌دهند:

این ذوق و سماعی ما مجازی نمبو  
این وجد کو ما کیم، وازی نمبو  
این بی خرد و نه باکو ای بی خبرون  
بیهوده سخن به این درازی نمبو

برگردان فارسی این رباعی، همان رباعی معروف شیخ است:

این ذوق و سماع ما مجازی نبود  
این وجد که می‌کنیم بازی نبود  
با بی خردان بگو که ای بی خبران  
بیهوده سخن به این درازی نبود

(ستوده، ۱۳۵۶: ۱۲۰)

یک عارف دیگر سمنانی، میرزا نعیم (۱۲۱۲ - ۱۲۵۰) رباعیات و اشعار لطیفی به

لهجه سمنانی دارد:

دنیا بتتون تمام، سیم و زری ره  
سر گوشکی با تن با آه و ناله گری ره  
آتش دوتن بمرده، هیژم تر با  
وازی ماکرون ژو غصته خاکستری ره  
برگردان: دنیا را به تمامی دویدم؛ برای سیم و زر  
در گوش کر، با آه و ناله نجوا کردم  
آتش افروختیم، خاموش شد زیرا هیژمش تر بود

بازی می‌کنم از غصه با خاکسترش (ر.ک: پناهی سمنانی، ۱۳۸۳: ۵۰)

۶. زبان ترانه‌های عرفانی

به کارگیری زبان ساده و همه فهم ویژگی اساسی ترانه‌های عرفانی است. عرفا واژه‌هایی را که مستعد بیان مقصودشان می‌یافتند از حد سطح گذرانیده و معانی والا به آن‌ها می‌بخشیدند. یکی از ویژگی‌های نماد و رمز عرفانی، که برگرفته از تجربه است، شخصی و غیر ارادی بودن آن‌ها است. عارف برای این که بتواند تجربه خود را به صورت ملموس درآورد، ناچار به استفاده از نمادها است یا به تعبیر دیگر نماد معلول تجربه عرفانی است که علاوه بر غریب بودگی و بی قرینگی می‌توان معانی و مفاهیم گوناگون برای آن‌ها در نظر گرفت. زبان عرفانی «کیفیتی تعلیمی و آگاهانه و صمیمی» (فولادی، ۱۳۸۷: ۱۳۹) دارد. در ترانه‌ها نسبت به سایر آثار عرفانی بیشتر زبان رو به سادگی و بی پیرایگی دارد.

#### ۷. ترانه‌های عرفانی

در صدر اسلام، مودن با ندای خود در کوچه‌ها، دیگران را به عبادت فرا می‌خواند که به زودی خواندن اذان از فراز مناره‌های مساجد مرسوم شد. «اذان نخست نوحه مانند بود، اما با گذشت زمان جنبه ملودی اش تقویت شد.» (راهکانی، ۱۳۷۷: ۶۱) و امروز می‌توان اذان را به صورت‌های گوناگون، از آواز ساده گرفته تا ملودی بسیار آراسته، شنید. قرآن نیز به ترتیب خاصی خوانده می‌شد: در واقع کیفیت نثر موزون آن، قرائت آیه‌هایش را در قالب اصوات نظام یافته ایجاب می‌کرد. این سبک قرائت به تدریج حالت ملودیک به خود گرفت و در نتیجه قرائت قرآن نیز شکل سرود خوانی پیدا کرد.

به نظر می‌رسد که مقارن ظهور اسلام موسیقی دنیوی پا پس می‌کشد. برخی سنت‌گرایان نه تنها موسیقی، که موسیقی دینی و ادبیاتش را که به موسیقی نزدیک می‌شد نفی می‌کردند. از زمان خلفای راشدین بیشتر به موسیقیدانان مرد توجه شد و در این احوال موسیقی ایرانی از راه رواج آوازهای عرب اثر گذاشت. «علاقه صوفیه به موسیقی را هم نباید فراموش کرد، بسیاری از صوفیان بزرگ با دلایل عقلی و نقلی سماع را جایز و مباح می‌دانستند و قول برخی از مفسران را حجت می‌گرفتند که در قرآن از صوت تحسین شده است.» (رجایی بخارایی، ۱۳۶۶: ۵۸) البته در این دوره موسیقی مورد مخالفت برخی فقها و عامه متعصب قرار داشت به طوری که تلاش صوفیه در جهت مباح دانستن سماع تأثیری در آن‌ها نداشت. برخی می‌گویند که مطربان دوره گرد ساسانی به دوره مورد نظر ما رسیده‌اند و نوشته‌های مانی را به صورت آواز می‌خواندند و با آهنگ همراهی می‌کردند.

از قرن دوم قدرت سیاسی خلفا رو به ضعف نهاد. با این که بغداد هنوز یک مرکز بزرگ فرهنگی بود و بیشتر خلفا در کاخ هایشان تشکیلاتی در رابطه با موسیقی داشتند، موسیقیدان‌های زمان هرگز با موسیقیدان‌های عصر طلایی گذشته قابل قیاس نبودند و موسیقی به طور مشخص رو به انحطاط گذاشته بود. در این احوال جریان‌های مهم دیگری نیز در کار بود. موسیقی توسط فرقه‌های متمایل به عرفان اسلامی به خدمت گرفته شده بود و علاقه به موسیقی سازی، همزمان با ورود سازهای تازه از خارج، فزونی می‌یافت و در زمینه مسائل تئوریک نیز مطالعات و تحقیقات قابل توجهی صورت می‌گرفت. صوفیان و دراویش به موسیقی حیات تازه‌ای بخشیدند. صوفیان با این اعتقاد که نیل به حقیقت اولی تنها از راه جذب ملکوتی با پس زدن پرده و دریدن حجاب و مشاهده رو در روی ناظر ممکن است، استماع موسیقی را مستقیم‌ترین وسیله فراهم آوردن این جذب می‌شمردند.

در قرن چهارم رساله اخوان الصفا به همت گروهی از حکمای ایران که به خود لقب اخوان الصفا داده بودند، در کلیه علوم از جمله موسیقی به نام «رساله فی الموسیقی» نوشته شد. از مطالب این رساله برمی‌آید که آن‌ها موسیقی را در کاهش درد و شفای بیماران و تهذیب اخلاق موثر می‌دانستند. چنانکه احمد المجریطی (۳۹۸ ه. ق.)، یکی از نویسندگان این کتاب چنین نوشته است: «پس نزدیک حکما و فیلسوفان موسیقی را فایده عظیم است و در بسیار با این به کار داشته‌اند، چنانکه در محراب استجابت دعا را چنان که داوود در محراب بربط زدی و غنای خویش را بر آن راست کردی و چنانکه در بیمارستان‌ها به سحرگهان بزدندی تا بیماران را در خوب کردند و از دردها بر آسودندی و چنانکه در صومعه‌ها بنهادندی و چون عامه به زیارت شدند می‌مکنان را بزدندی عامه به راه توبه در آمدندی.» (راهکانی، ۱۳۷۷: ۷۱)

ترانه‌های روستایی غالباً به لهجه‌های محلی است و یکی از نمونه‌های قدیمی آن دوبیتی‌های منقول از بابا طاهر عریان همدانی است و دو بیتی‌هایی به همین سیاق از شیخ ابوالحسن خرقانی و دیگران نیز نقل شده است. شعر صوفیانه از اواسط قرن چهارم هجری آغاز شده و اشعار ابوالفضل بشر بن یاسین و دیگران که ابو سعید ابو الخیر در مجالس خود خوانده و در اسرار التوحید نقل شده (ر.ک: ریپکا، ۱۳۸۳: ۳۵۳) بیابم همکاران و یک رباعی از ابوعلی دقاق (متوفی ۴۰۵) و رباعی دیگری منسوب به یوسف عامری که ظاهراً مقصود

ابوالحسن محمد ابن یوسف عامری است (متوفی ۳۸۱) با ذکر نام پدر به جای نام پسر که معمول قدما است و این هر دو رباعی در تمهیدات عین القضاة (مقتول ۵۲۵) مذکور است، وجود شعر صوفیانه را در آن قرن ثابت می کند و پس از آن در قرن پنجم عبدالله انصاری (متوفی ۴۸۱) اشعار زهد مایل به تصوف می سرود و شعری بوده‌اند که ترانه‌های صوفیانه سروده‌اند و آن ترانه‌ها در کشف الاسرار و سوانح احمد غزالی و آثار عین القضاة بدون ذکر قائل آمده و بعضی هم از آن احمد غزالی و عین القضاة است که هم عصر سنایی بوده‌اند. (ر.ک: فروزانفر، ۱۳۷۸: ۲۵۴) این اشتیاق به استماع ترانه و دو بیتی در نزد صوفیان به حدی بوده که گاه پیش برخی از مشایخ آنان به افراط تعبیر شده و نکوهش می شده است. هجویری، صوفی قرن پنجم در نقد به صوفیان هم عصر خود «زبانشان پر دروغ و غیبت، و گوششان بر استماع دو بیتی و بطالت...» (هجویری، ۱۳۸۶: ۱۰۴)

ابوسعید ابوالخیر گفته است: سماع، قلب زندگان، و نفس مردگان است و جمله ای از ابوعلی دقاق درباره سماع آورده است: سماع، وقت است، و کسی که در او سماع نیست، در او سمع و شنوایی نیست، و کسی که شنوایی ندارد، دین ندارد. (ر.ک: ابوالخیر: ۱۳۶۶: ۸۴ و ۸۵) ذوالنون گفته است: «سماع یک تاثیر الهی است و قلب را به سمت دیدن خدا منقلب می کند. آنان که با احوال روحانی به آن گوش می دهند به خداوند نزدیک می شوند و آنان که با عواطف جسمانی به آن گوش می دهند به دوری و فساد کشیده می شوند.» (سهروردی، ۱۳۸۶: ۹۲)

صوفیان در سماع به حالت های گوناگون دست می یابند و بی آرامی و وجد حاصل از موسیقی را به دنیای دیگر مربوط می دانند. حالتی که با تفکر و تأمل برای درویشان پیش می آید و در آن رویداد اندیشه به سیر در دنیای روحانی می پردازند، چنانکه در آن حالت از تن و درون خود بی خبر می گردند. صوفیان گروه های متفاوتی هستند، چنانکه برخی از آن ها سکر یا مستی را انتخاب می کنند و آن رسیدن محبت به آخرین درجه می باشد، که پس از چیره شدن بر قوای نفسانی پدیدار می گردد و گروهی اهل صحو هستند. صحو یا هشیاری پس از سکر را می گزینند و آن را از مستی بالاتر می پندارند. از گروه نخست می توان حسین بن منصور حلاج و از گروه دوم جنید را نام برد.

از عصر سنایی به بعد، مضامین عرفانی، رایج‌ترین مضامین شعر فارسی بوده است و جاذبه طبیعی این گونه اندیشه‌ها که ریشه در زمینه‌های تاریخی و فرهنگی و سیاسی و اقتصادی جامعه ما دارد چندان بوده که هر کس خواسته است چند بیت طبع آزمایی کند، بی اختیار به طرف این گونه مضامین 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 مغول روز به روز افزون شده است و زمینه اصلی فرهنگ ما را شکل داده است. (ر.ک: شفییعی کدکنی، ۱۳۹۲: ۴۲)

تصوف در قرن هفتم و هشتم به گونه‌ای بود که با کیش، زیبایی و انسان دوستی و پرهیز از خشکی و سالوسی مسلط و ستایش از تمامی حیات و زیبایی‌ها و پسند موسیقی و رقص و شعر و ترانه به صورت وارستگی و بی‌نیازی پرداخت. سه نفر از شعرای بزرگ و برجسته سده هفتم که تحت تاثیر عرفان قرار داشتند. عبارتند از: عطار، مولوی و سعدی. بدیع الزمان فروزانفر در یادنامه مولوی به این نکته اشاره می‌کند که مولانا موسیقی می‌دانسته و رباب می‌زده و حتی در باب رباب اختراعی داشته است. دانستن موسیقی به مولانا این سرمایه را داده است که در اشعار خویش تفنن کرده و بیش از هر شاعری اوزان گوناگون در غزل بیاورد. (ر.ک: نصیری فر، ۱۳۷۳: ۱۷، ۵۱۱ و ۵۱۲) این اشعار از ضرب آهنگی مخصوص به خود برخوردارند و در تمام ادوار مختلف بدون موزیک نیز خوانده می‌شوند. آشنایی او با موسیقی مایه وزن اشعار اوست. مولانا غزلیات شمس را در حال پایکوبی و سماع می‌ساخته و به طور مکرر ریتم موسیقی را که به صورت تن تن تن تن می‌باشد در دیوان شمس به جای کلام به کار برده است. مولوی در این غزل به ذکر دوازده لحن از مقامات موسیقی پرداخته و می‌سراید:

« ای چنگ پرده‌های سپاهانم آرزوست وی ناله خوش سوزانم آرزوست... »

(مولوی، ۱۳۷۶، ۲۰۹)

او در داستان شور انگیز و جاودانه پیرچنگی به تقدیس ذات هنر می‌پردازد و به شرح حال نوازنده پیری که از همه کس و همه جا ناامید و مایوس در شبی تاریک، تنها و گریان به گورستان پناه می‌برد و در کنجی با ساز و خدای خویش آنقدر به راز و نیاز می‌پردازد تا روح از جسمش به پرواز در می‌آید.

پس از مولوی عارفان و اهل تصوف به موسیقی به عنوان پدیده والاتری می نگریستند چون در مجلس درویشان مثنوی مولوی خوانده می شد، موسیقی (سماع) و رقص ابزار کار آن ها به شمار می رفت. برای مولانا، موسیقی وسیله ای است در راه وصال معشوق که حقیقت مطلق است. با موسیقی می توان از خود به در آمد و به معشوق پیوست. مولوی در توجیه پذیرش موسیقی بیش از هر چیز به ارزش های ماهیتی و پرورشی آن توجه دارد. دیوان شمس که بی تردید از بزرگترین آثار عرفانی و نیز تغزلی جهان است، بازتاب صادق اندیشه او در باب ارزش های والای موسیقی است:

« این علم موسیقی بر من خود شهادت است

چون مومنم، شهادت و ایمانم آرزوست » (مولوی، ۱۳۷۶: ۲۱۰)

و « بکوبید دهل ها و دگر هیچ مگویید

چه جای دل و عقل است که جان نیز رمیده است » (همان: ۴۱۲)

تصوف که در سده سوم و چهارم هجری در اثر نهضت های مردمی به صورت جنبش اجتماعی در آمده بود و سلاح مبارزه مثبت و منفی بسیاری از اقشار محروم جامعه شده بود، در اثر یورش مغول نومیدی و تاریک اندیشی که بر مردم ایران چیره شده بود، موجب از میان رفتن جنبه مثبت و شور اجتماعی صوفیان گردید. صوفی گری به صورت مقاومت منفی درآمد. در قرن های هفت و هشت به صورت افیون در آمد و مردم را به رها کردن جامعه، انزوا و آرامش فردی فرا خواند و خصلت مثبت و مبارزاتی خود را از دست داد و وسیله فرار و گریز از حقیقت یا واقعیت گردید، تصوف منفی و فردی مورد قبول خاص و عام واقع گردید.

یورش مغول را می توان زمان ایستایی روند پیشرفت و شگفتی های آغاز گشته نامید. واکنش ایرانیان در برابر سوختن ها و کشتن ها، پناه بردن به خانقاه ها و تصوف بود که بیانگر تسلیم آن ها به زخم های عمیق روحیشان بود. پس از یورش مغول، صوفیگری به صورت مقاومت منفی درآمد که پس از آغاز این مقاومت، خواندن اشعار و آهنگ های عارفانه، ساقی نامه و مغنی نامه متداول گردید که هر دو از وزنی و آهنگی عاشقانه برخوردار بودند که با نوای نی وجدی عارفانه و جذبه و اشراقی در روح پدید می آوردند که این حالت از ارکان بارز عرفان و تصوف ایران محسوب می شد. چنانکه مولوی پس از ملاقات با عارف



مشهور شمس‌الدین تبریزی دگرگونی شدیدی در باورها و افکارش ایجاد گردید، علاقه زیادی به موسیقی یافت و مجلس و عظم را به بساط سماع تبدیل نمود و حافظ از شاعران نامدار و آزاد اندیش و جاودان ادب این دوره ایران است که در دوره وحشت و اضطراب، استبداد، خرافات، تاریک اندیشی و نابودی معرفت انسانی می زیست و در برابر این ناملایمات برای بیان حقایق به شیوه شاعرانه ای متوسل شد و به موسیقی و الحان نیز آشنایی داشت. برخی از اشعارش مطابق با آهنگ دستگاه های موسیقی و ذکر اوزان و اسم‌های موسیقی در غزلیاتش بیانگر تسلط او به این هنر است. (ر.ک: راهکانی، ۱۳۷۷: ۲۵۸ - ۲۶۰)

سماع صوفیان و درویشان رقصی بود آمیخته با شعر و گاه نوای دو تار. تصوف پس از یورش مغول وسیله ای بود برای بی خبری از عالم وجود و متوجه شدن به عالم معنی و غیب و در واقع نوای روحبخش نی و الحان موسیقی در نظر عارف راهی بود برای شنیدن نوای قدسی که حافظ گفته است:

«رباب و چنگ به بانگ بلند می‌گویند که گوش هوش به پیغام اهل راز کنید»

(حافظ، ۱۳۸۵: ۱۶۵)

به ترتیب موسیقی به شکل رکن جدایی ناپذیر اشعار عرفانی در می آید و به خدمت مدح مذهبی و خواندن ساقی نامه و مثنوی و خلاصه، اشعاری در مراحل سیر و سلوک گرفته می شود. صوفیان آواز خوش و نوای موسیقی را پیک عالم غیب می دانند و ابوالحسن غزنوی یا جلابی هجویری (قرن پنجم) کسی را که از الحان خوش به وجد نیاید جزو مردمان نمی داند. به نظر غزالی، «سماع، آواز خوش موزونی است که گوهری را در درون آدمی به جنبش واد می دارد که اختیاری در آن نیست.» او وجد و سماع و کف زدن و شنیدن آوازهای طرب انگیز را جایز و مباح می داند و می گوید: نص و قیاسی بر حرمت این امور نداریم و چه بسا که سماع و سرود، عشق الهی را در سر می انگیزد. «(راهکانی، ۱۳۷۷: ۲۶۵)

از اصول مهم تربیتی صوفیه سماع است (ر.ک: برتلس: ۱۳۷۶: ۷۴) بدین معنا «که در خانقاه ها مجلس سماع داشتند و برای این کار قوال ها را می خواندند تا در خانقاه ها گرد آیند و به نوازندگی و خوانندگی بپردازند.» (حاکمی، ۱۳۸۴: ۸۰) شور و شادی و سرور را

ایرانیان باستان یکی از مهم‌ترین موهبات اهورامزدا می‌دانستند. چنانکه ذکر گردید اهل تصوف هم نه تنها شادی و سماع و موسیقی و رقص را مجاز می‌شمردند بلکه در بعضی فرقه‌ها آن را وسیله‌ای برای تهذیب نفس و نزدیک شدن به معشوق ابدی و ازلی می‌پنداشتند. صوفی به موسیقی به گونه‌ای می‌نگرد که تنها از خود بی‌خود شدن و پیوستن به خدا دست یافتنی است که به صورت پایکوبی و دست افشانی‌های جسمی و روحی انجام می‌گرفت. «آنچه از آیات قرآنی شاهد آورده شد، خواه بتواند سماع را آن قسم که صوفیه می‌خواهند موجه نمایند و خواه برای اثبات این منظور کافی نباشد، مسلماً یک نکته را ثابت می‌سازد و آن حسن ذوق و تشخیص و کمال و دقت و هوشیاری صوفیان در انتخاب کلمه سماع است، زیرا به این انتخاب، هم توانسته‌اند چنانکه ملاحظه شد آیات و عباراتی که در قرآن کریم در مورد مشتقات لغت سمع یا قوت حس و امثال آن به کار رفته با اندک تاویل و تفسیری به منظور خود در مورد سماع نزدیک کنند، و هم از به کار بردن لغاتی نظیر تغنی و غنا که در اباحه و حرمت آن بین فقها سخن بسیار است خود را آزاد و فارغ ساخته باشند.» (رجایی بخارایی، ۱۳۶۶: ۱۹۱ و ۱۹۲) ولی در واقع همان مفاهیم نوازندگی و خوانندگی و تغنی و غنا را یادآور می‌شود.

شمس‌الدین محمد بن محمود آملی در اواخر دوران ایلخانان مغول می‌زیسته او در کتاب «نفایس الفنون فی عرایس العیون» بخشی را به موسیقی اختصاص داده در همین کتاب درباره سماع می‌نویسد: «سماع مشتمل بر فواید بسیار است یکی آن که اصحاب ریاضت و ارباب مجاهدت را از کثرت معاملات گاه‌گاه اتفاق افتاد که کسالت و ملامتی در قلوب و نفوس حادث شود و قبض و یاسی که موجب فتور اعمال و قصور احوال بود طاری گردد و چون ترکیبی از سماع اصوات طیبه و الحان متناسبه و اشعار مهیجه مسموع افتد به واسطه‌ای که آن کسالت و ملامت از ایشان مرتفع شود، دیگر بار از سر شدت شوق و حدت شعف روی به معاملت آرد، دوم آنکه، سالکان را در اثنای سیر و سلوک به سبب ظهور استیلای صفات نفوس و قفات و حجبات بسیار افتاد که بدان سبب مدتی طریق زیادتی احوال ایشان برایشان مسدود گردد و شاید که به واسطه استماع الحان لذیذ یا غزلی که وصل الحان ایشان بود حالی غریب که دواعی شوق و تهییج محبت بود روی نماید و آن وقفه یا حجه از پیش برخیزد... و به یک لحظه چندین راه قطع کند که سالها به سیر و

سلوک در غیر سماع نتوان کرد، اما این معانی بر تقدیری صورت بندد که بتای سماع بر قاعده صدق و اخلاق و طلب مزد حال بود نه دواعی نفسانی و خطوط طبیعت. «(زرین‌کوب، ۱۳۶۷: ۲۸۲ و ۲۸۳)

مولوی و سنایی و حافظ و عطار، از جمله شاعران و عارفان حقیقت‌جو بودند و مشتاقانه به نوای نی، چنگ، بربط و غیره گوش فرا می‌دادند. آن‌ها بهترین وسیله سیر در دنیای معنوی را آهنگ‌ها و الحان موسیقی می‌دانستند. چنان‌که حافظ این جمله ریچارد واگنر آهنگساز بزرگ قرن نوزدهم آلمان را «آنجا که سخن باز می‌ماند موسیقی آغاز می‌شود» به شیوه دیگری بیان می‌کند:

«زبان‌ت درکش ای حافظ زمانی  
زبان بی‌زبانان بشنو از نی»

(حافظ، ۱۳۸۵: ۳۰۰)

صوفیان بر دو بیتی نیز شیفته بوده‌اند، و در مجالس سماع خود دو بیتی و رباعی را با موسیقی می‌خوانده‌اند. مولانا جلال‌الدین رومی در غزل‌ها و رباعیاتش از ترانه، دو بیتی و بیت نام برده است. شمار زیادی از رباعیات و غزل‌ها در دیوان کبیر شمس‌نشان می‌دهد که مولانا به این جنس شعر نیز رغبت داشته است.

و «عقل و سبق و کتاب بر طاق نهاد  
شعر و غزل و دو بیتی آموخته شد»

(مولوی، ۱۳۷۶: ۱۳۶۶)

و «ای مشفق فرزند، دو بیتی می‌گو  
هر دم جهت‌پند، دو بیتی می‌گو

در فرقت و پیوند، دو بیتی می‌گو  
در بین غزل چند دو بیتی می‌گو»

(همان: ۱۴۵۴)

اکنون نیز دو بیتی‌های «نیایش خوانی و ذکر خوانی در همه جای ایران رواج دارد و دو بیتی هزارگی در تربت جام و حقانه / حقیقی» که در مدح و منقبت اولیای دین است. نمونه‌ای از حقیقی:

«در این گلزار بوی گل میایه  
صدای چهچه بلبل میایه

چه غم‌داری اگر در وقت مردن  
همون ساعت صدا دلدل میایه»

(افروغ، ۱۳۸۷: ۱۳۵)

در بیرجند (ر.ک: ذوالفقاری و احمدی، ۱۳۸۸: ۸) و در سیستان «آلوکه» از زبان زنان و مردان سالخورده در عروسی‌های سنتی و ایام جشن به شکل مولودی‌خوانی شنیده می‌شود. (رئیس‌الذکرین، ۱۳۷۰: ۷۶) «در بلوچستان این نوع شعر را «صپت» گویند. صپت‌ها (صفت‌ها)، مولودی‌ها و ترانه‌های مذهبی هستند که زنان به صورت گروهی بدون آلات موسیقی به هنگام تولد نوزاد می‌خوانند.» (افتخار زاده، ۱۳۸۸: ۲۶) در گیلان «شرفشاهی» دو بیتی‌های محلی گیلکی «منسوب به شرف‌الدین، ملقب به شرفشاه، از عارفان و صوفیان قرن هشتم است که دارای لحن و بیانی ساده ولی متناسب و گیرا و بیشتر مضامین آن عارفانه و عاشقانه است، خوانده می‌شود.» (حاکمی، ۱۳۶۶: ۶۰) در کردستان بین دراویش قادییه کسانی آواز «سوز» را می‌خوانند، سوزخوانان «دیوانه» لقب دارند. «سوز» عنوان مجموعه آوازی در موسیقی کردی و زیر شاخه‌ای از آواز «هوره» است که خواندن آن در اکثر مناطق کردستان به خصوص بین سورانی‌زبانان و جاف‌ها رایج است. در نقاط کردنشین با ظهور تصوف، اهل سنت و جماعت و دراویش قادییه، هوره را حالتی از جذب و حالتی از گریه و استغاثه دادند.» (زرشناس، ۱۳۸۳: ۷۰)

موسیقی نیز از آن‌جا که در آن دوران هنر کامل و مستقلاً نبود، به شدت تابع شعر شد. در نتیجه وزن‌های بحر شعر فارسی در وزن موسیقی اثر کرد، برخی از شاعران اشعار خود را با آواز و نواختن نی همراه می‌کردند. موسیقی صوفیانه و سماع در خانقاه‌ها با سازهایی در خور آن موسیقی، از جمله نی، رباب و گاهی تنبور اجرا می‌شد و وزن‌ها و ملودی‌ها ویژه آن موسیقی پرورش یافت. خواندن مثنوی‌ها به ویژه مثنوی مولوی و غزلیات دیوان شمس همراه با وزن و توالی واج‌ها، واژگ‌ها و نواخت کلام آهنگین خود رایج گردید و بر اثر ابتکارات برخی موسیقیدان‌ها و نوازندگان گوشه‌هایی به وجود آمد که به ردیف موسیقی ایرانی افزوده شد، مانند بوسلیک (در نوا) و ابراهیمی (در عشاق) و... برای تصنیف‌ها مشخصات ملودی و آوازها، ضوابطی در نظر گرفته شد، مانند چهار قطعه نوبه، قول (شعر عربی)، غزل و...

ردیف موسیقی ایرانی به عنوان اصل و اساس و خمیرمایه موسیقی ملی کشور، شامل هفت دستگاه به نام‌های ماهور، شور، چهارگاه، سه‌گاه، همایون، نوا و راست پنجگاه است و همچنین پنج نغمه به اسامی: ابو عطا، بیات ترک، افشاری و دشتی از دستگاه شور و نغمه

اصفهان که از دستگاه همایون منشعب می‌شود. هر دستگاه و نغمه، از گوشه‌های متنوعی تشکیل شده است که هر گوشه به صورت طرحی چکیده، بخشی از ظرفیت و قابلیت آن دستگاه و نغمه را به نمایش می‌گذارد و در واقع هر گوشه، جزئی از طرح کلی هر دستگاه را می‌سازد. موسیقی ایرانی با نغمه‌ها و فواصل گوناگون، متناسب با تحولات و تغییرات جغرافیایی و آشوب‌های گوناگون و محیطی ایران، همواره آرامش بخش مردم ایران بوده است. (ر.ک: نصیری فر، ۱۳۸۴: ۴۶)

دستگاه‌ها و نغمه‌های موسیقی ایران با حدود دویست و پنجاه گوشه رنگارنگ، دامنه وسیعی از خلاقیت و بداهه‌نوازی را فراهم می‌سازد و به عنوان منبع و سرچشمه‌ای خلاق، تصور و تخیل را بارور می‌کند. آهنگسازان بر مبنای گوشه‌های ردیف موسیقی ایرانی، در هر زمان و به گونه‌ای، با خلق قطعات متنوعی چون: تصنیف‌ها و ضربی‌های زیبا، پیش درآمد و چهار مضراب، آهنگ‌ها و آوازهای دلنشینی می‌سازند. (ر.ک: راهکانی، ۱۳۷۷: ۸۹ - ۴۹۷)

روند ترانه‌سرایی عرفانی با شاعرانی چون جامی، رضی‌الدین آرتیمانی، مجذوب تبریزی و ... ادامه یافته است. نمونه‌هایی از تصانیف عرفانی که اجرا و به صورت صوتی گردآوری شده است:

«آتش بزنم بسوزم این مذهب و کیش  
عشقت بنهم به جای مذهب در پیش  
تا کی دارم عشق نهان در دل ریش  
مقصود رهی تویی نه دین است و نه کیش»  
(همدانی، ۱۳۸۹: ۲۳)

و: «به صحرا بنگرم، صحرا ته بینم  
به دریا بنگرم، دریا ته بینم  
به هر جا بنگرم، کوه و در و دشت  
نشان از قامت رعنا ته بینم»  
(بابا طاهر، ۱۳۷۹، ۳)

و در دستگاه شور:

«تا کی به تمنای وصال تو یگانه  
اشکم شود از هر مژه چون سیل روانه  
خواهد به سر آید، شب هجران تو یانه؟  
ای تیر غمت را دل عشاق نشانه...»  
(شیخ بهایی، ۱۳۶۱: ۱۶۱)

و: «الا ای لعبت ساقی ز می پر کن مرا جامی

- که پیدا نیست کارم را درین گیتی سرانجامی  
کنون چون توبه بشکستم به خلوت با تو بنشستم  
ز می باید که در دستم نهی هر ساعتی جامی...»  
(سنایی، ۱۳۶۲، ۳۶۰)
- و: «شب فراق که داند که تا سحر چند است  
مگر کسی که به زندان عشق در بند است  
بگفتم از غم دل راه بوستان گیرم  
کدام سرو به بالای دوست مانند است...»  
(سعدی، ۱۳۸۵: ۵۵۶)
- و: «درخت غنچه برآورد و بلبلان مستند جهان جوان شد و یاران به عیش بنشستند...  
بساط سبزه لگدکوب شد به پای نشاط ز بس که عارف و عامی به رقص برجستند...»  
(همان: ۶۵۸)
- و: «روضه خلد برین خلوت درویشان است مایه محتشمی خدمت درویشان است  
کنج عزلت که طلسمات عجایب دارد فتح آن در نظر رحمت درویشان است...»  
(حافظ، ۱۳۸۵: ۴۹)
- و: «بودم آن روز در این میکده از دردکشان که نه از تاک نشان بود و نه از تاک نشان  
از خرابات نشینان چه نشان می طلبی بی نشان ناشده زیشان نتوان یافت نشان...»  
(جامی، ر.ک: نصیری فر، ۱۳۸۴: ۱۶۴)
- و: «الهی، به مستان میخانه ات به عقل آفرینان دیوانه ات...  
به میخانه وحدتم، راه ده دل زنده و جان آگاه ده...»  
(آرتیمانی، ۱۳۸۹، ۳)
- و: «یک شب آتش در نیستانی فتاد سوخت چون عشقی که بر جانی فتاد  
شعله تا سرگرم کار خویش شد هر نی ای شمع مزار خویش شد...»  
(مجدوب تبریزی، ۱۳۹۰: ۴۶)
- و «گرچه مستیم و خرابیم چو شبهای دگر باز کن ساقی مجلس سر مینای دگر  
امشبی را که در آنیم غنیمت شمیریم شاید ای جان نرسیدیم به فردای دگر...»

(عماد خراسانی، ر.ک: نصیری فر، ۱۳۸۴: ۲۶۲)

و تصنیفی از علامه طباطبایی که شهرام ناظری آن را اجرا کرده است:

همه گفتم و گفته‌ام بارها      بود کیش من مهر دلدارها  
پرستش به مستی است در کیش مهر      برون اند زین حلقه هشیارها

(طباطبایی، ۱۳۹۲: ۸۶)

### ۸. نتیجه گیری

عرفان یکی از عمیق ترین مکاتب فکری است که توانسته در ترانه ما متجلی شود. با توجه به ریشه باستانی و فولکوریک ترانه‌ها، کهن ترین اشعار فارسی در میان این نوع ادبی یافت شده است. ترانه با تعریف امروزی خود معادل و القا کننده تصنیف است. نزدیکی اوزان عروضی شعر فارسی با الحان موسیقی، بین شکل اشعار سنتی فارسی و تصنیف، مشابهت پدید آورده است. ترانه‌ها و نواهایی عرفانی را سالکان طریق معرفت و معتکفان حلقه‌ها و خانقاه‌های درویشی در مجلس سماع خود می خوانده اند و هنوز هم می خوانند و کلام بیش تر این ترانه‌ها از مثنوی و دیوان شمس مولانا و یا شعرای دیگر، برگزیده شده است. صوفیان بر دو بیتی نیز شیفته بوده اند، و در مجالس سماع خود دو بیتی و رباعی را با موسیقی می خوانده اند. روند ترانه سرایی عرفانی با شاعرانی چون جامی، رضی الدین آرتیمانی، مجذوب تبریزی و ... ادامه یافته است.

به کار گیری زبان ساده ویژگی اساسی ترانه های عرفانی است. عرفا واژه هایی را که برای بیان مقصودشان مناسب می یافتند از حد سطح گذرانیده و معانی والا به آنها می بخشیدند. مفاهیمی چون عشق و دلدادگی، نوع دوستی، کمک به دیگران و به طور کلی تلاش برای زیستنی عاشقانه و به دور از هرگونه پلیدی و بی صداقتی، دروغ، کینه و دشمنی، در ترانه های عرفانی نمود بیش تری دارد.

### کتاب نامه

- ابوسعید ابوالخیر. ۱۳۶۶. *حالات و سخنان ابو سعید ابوالخیر*. چاپ اول. تهران: آگه.
- آرتیمانی، رضی الدین. ۱۳۸۹. *دیوان رضی الدین آرتیمانی*. چاپ اول. تهران: سنایی.
- پناهی سمنانی، احمد. ۱۳۸۳. *ترانه و ترانه سرایی در ایران: سیری در ترانه های ملی ایران*. چاپ اول. تهران: سروش.
- افتخار زاده، افسانه. ۱۳۸۸. *قصه های بلوچی*. تهران: چشمه. چاپ اول.
- افشاری، مهران. ۱۳۸۲. *فتوت نامه ها و رسائل خاکساریه (سی رساله)*. چاپ اول. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی.
- انجوی شیرازی، ابوالقاسم. ۱۳۷۱. *گذری و نظری در فرهنگ مردم*. تهران: اسپرک، چاپ اول.
- انوشه، حسن. ۱۳۸۱. *فرهنگ نامه ادب فارسی*. تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی. سازمان چاپ و انتشارات.
- بابا طاهر همدانی. ۱۳۷۹. *دیوان بابا طاهر عریان*. چاپ پنجم. تهران: اقبال.
- برتلس، یوگنی ادواردویچ. ۱۳۷۶. *تصوف و ادبیات تصوف*. ترجمه سیروس ایزدی. چاپ دوم. تهران: امیرکبیر.
- بقلی شیرازی، روزبهان. ۱۳۴۹. *تحفه اهل العرفان*. چاپ اول. تهران: خانقاه نعمت اللهی.
- پیر شرفشاه دولابی. ۱۳۶۶. *دیوان پیر شرفشاه دولابی*. به کوشش عباس حاکی. چاپ اول. گیلان: شقایق.
- تفضلی، احمد. ۱۳۷۶. *تاریخ ادبیات ایران پیش از اسلام*. چاپ اول. تهران: سخن.
- حاکمی، اسماعیل. ۱۳۸۴. *سماع در تصوف*. چاپ ششم. تهران: دانشگاه تهران.
- حافظ، شمس الدین محمد. ۱۳۸۵. *دیوان حافظ*. چاپ سوم. تهران: زوار.
- رازی قزوینی، عبدالجلیل. ۱۳۵۸. *النقض*. چاپ اول. تهران: زر.
- راهکانی، روح انگیز. ۱۳۷۷. *تاریخ موسیقی ایران*. چاپ دوم. تهران: پیشرو.
- رجایی بخارایی، احمد علی. ۱۳۶۶. *فرهنگ اشعار حافظ*. چاپ سوم. تهران: علمی.
- رییس الذاکرین، غلامعلی. ۱۳۷۰. *فرهنگ مردم سیستان*. چاپ اول. مشهد، مولف.
- ریپکا، یان. ۱۳۸۳. *تاریخ ادبیات ایران*. ترجمه ابوالقاسم سری. چاپ اول، تهران: سخن.



\_\_\_\_\_ بررسی و تحلیل درون مایه عرفانی در ترانه‌سرایی ۲۵

ستایشگر، مهدی. ۱۳۸۱. *واژه نامه موسیقی ایران زمین*. جلد اول. چاپ اول. تهران: اطلاعات.

ستوده، منوچهر. ۱۳۵۶. *فرهنگ سمنانی (امثال و اصطلاحات و اشعار)*. چاپ اول. تهران: مرکز مردم شناسی ایران.

سعدی، شیخ مصلح الدین. ۱۳۸۵. *کلیات سعدی*. به تصحیح محمد علی فروغی. چاپ اول. تهران: هرمس.

سنایی، ابوالمجد مجدود بن آدم. ۱۳۶۲. *دیوان سنایی غزنوی*. به کوشش علی محمد صابری و رقیه تیموری و روح اله محمدی. چاپ دوم. تهران: سنایی.

سهروردی، شهاب الدین. ۱۳۸۶. *عوارف المعارف*. چاپ چهارم. تهران: علمی و فرهنگی.

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

شفیعی کدکنی، محمد رضا. ۱۳۹۲. *تازیانه های سلوک*. چاپ چهاردهم. تهران: آگه.

\_\_\_\_\_ . ۱۳۸۶. *سیر رباعی در شعر فارسی*. چاپ اول. تهران: علم.

شیخ بهایی، بها الدین محمد. ۱۳۶۱. *کلیات اشعار و آثار شیخ بهایی*. چاپ اول. تهران: امیر کبیر.

غنی، قاسم. ۱۳۴۰. *تاریخ تصوف در اسلام*. چاپ اول. تهران: زوار.

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

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

طباطبایی، محمد حسین. ۱۳۴۸. *شیعه در اسلام*. قم: حوزه علمیه قم.

\_\_\_\_\_ . ۱۳۹۲. *ز مهر افروخته*. به کوشش علی تهرانی. تهران: سروش.

محبوب، محمد جعفر. ۱۳۸۷. *ادبیات عامیانه ایران*. به کوشش حسن ذوالفقاری. چاپ چهارم. تهران: چشمه.

محسن پور، احمد. ۱۳۷۶. *گزارشی کوتاه از موسیقی مازندران، آذربایجان و خراسان*. چاپ اول. تهران: آوا.

مجدوب تبریزی، شرف الدین محمد. ۱۳۹۰. *دیوان مجدوب*. چاپ پنجم. تهران: اقبال.

معین، محمد. ۱۳۷۸. *فرهنگ فارسی*. چاپ چهاردهم. تهران: امیر کبیر.

مولوی، جلال الدین. ۱۳۷۶. *کلیات شمس تبریزی*. چاپ چهاردهم. تهران: امیر کبیر.  
نجم، سهیلا. ۱۳۹۰. *هنر نقالی در ایران*. چاپ اول. تهران: متن.  
نشاط، محمود. ۱۳۴۲. *زیب سخن یا علم بدیع فارسی*. چاپ اول. تهران: مهر آیین.  
نصری اشرفی، جهانگیر. ۱۳۸۳. *نمایش و موسیقی در ایران*. چاپ اول. تهران: ارون.  
نصیری فر، حبیب الله. ۱۳۸۴. *نقش موسیقی آوازی در شعر و غزل ایران*. چاپ سوم. تهران:  
نگاه.

\_\_\_\_\_ . ۱۳۷۳. *گل های جاویدان و گل های رنگارنگ*. جلد دوم. چاپ اول.

تهران: صفی علیشاه.

وجدانی، بهروز. ۱۳۷۶. *فرهنگ موسیقی ایران*. چاپ اول. تهران: سازمان میراث فرهنگی.  
هجویری، ابوالحسن علی بن عثمان. ۱۳۸۶. *کشف المحجوب*. تصحیح محمود عابدی. چاپ  
سوم. تهران: سروش.

همدانی، عین القضاة. ۱۳۸۹. *تمهیدات*. چاپ هشتم. تهران: منوچهری.

#### فهرست مقاله ها:

افروزی، بایز. ۱۳۸۷. «مروری بر بیت های کردی». *چیستا*. شماره ۱۶۶ و ۱۶۷. صص  
۵۳۷ - ۵۴۰.

افروغ، محمد. ۱۳۸۷. «علی در ترانه های عامیانه». *فصلنامه فرهنگ مردم ایران*. شماره  
۱۲. صص ۱۳۱ - ۱۳۸.

دانش طلب، اکبر. ۱۳۸۹. «بررسی مبانی زیبا شناسی و بدیع، انواع موسیقی شعر و  
ویژگی های سبکی ترانه، از مشروطیت تا انقلاب». *پایان نامه کارشناسی ارشد*. دانشکده  
علوم انسانی. دانشگاه پیام نور استان تهران.

ذوالفقاری، حسن و لیلا احمدی کمرپشتی. ۱۳۸۸. «گونه شناسی بومی سروده های ایران  
». *ادب پژوهی*. شماره ۷ و ۸. صص ۱۴۳ - ۱۷۰.

ذوالفقاری، حسن. ۱۳۹۴. «خوانندگان و نوازندگان محلی، حافظان ترانه های ملی (شمال  
و غرب ایران)». *پژوهشنامه ادب غنایی*. دانشگاه سیستان و بلوچستان. دوره ۱۳. شماره  
۲۴. صص ۱۳۳ - ۱۵۰.

- زرشناس، زهره. ۱۳۸۳. «تداوم سنتی کهن در میان اقوام ایرانی». فرهنگ. شماره ۵۱ و ۵۲. صص ۵۹ - ۷۴.
- صادقی، علی اشرف. ۱۳۹۱. ابیاتی شیرازی سعدی در مثلثات. زبان و گویش های ایرانی. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی. شماره ۱. صص ۵ - ۳۸.
- شفیعی کدکنی، محمد رضا. ۱۳۴۲. «کهن ترین نمونه شعر فارسی: خسروانی های باربد». نشریه آرش. شماره ۶. صص ۱۸ - ۲۸.
- فتاحی قاضی، قادر. ۱۳۴۳. «چند بیت کردی». دانشکده ادبیات تبریز. شماره ۳. صص ۳۰۷ - ۳۲۰ و شماره ۴. صص ۴۰۰ - ۴۲۲.
- کاظمی جویباری، محمد. ۱۳۷۷. «تحلیل مردم شناسانه ترانه های بومی آذربایجان». مجله شعر. شماره ۲۲. صص ۱۲۰ - ۱۲۶.
- مرزی، نگین. ۱۳۸۹. «روند شکل گیری و تحول مضامین سیاسی و اجتماعی در ترانه های ایرانی از انقلاب مشروطه تا انقلاب». پایان نامه کارشناسی ارشد. دانشکده هنر. دانشگاه علم و فرهنگ.

#### Reference:

- Abu Saeed Abu al-Khair. 1366. *Abu Saeed Abu al-Khair's status and words*. First Edition. Tehran: Agah.
- Afshari, Mehran. 1382. *Photovat Letters and thesis of Khaksariyah (thirty thesis)*. First Edition. Tehran: Institute of Humanities.
- Anousheh, Hassan 1381. *Persian Literature Dictionary*. Tehran: Ministry of Culture and Islamic Guidance. Printing and Publishing Organization.
- Baba Tahir Hamedani. 1379. *Divan-e Baba Taher Shaft*. Fifth Edition. Tehran: Iqbal.
- Artimani, Razidine. 1389. *Divan-e Raziddin Artimani*. First Edition. Tehran: Sanai.
- Bertels, Yevgeny Eduardevich. 1997. *Sufism and Sufism literature*. Translated by Sirous Izadi. second edition. Tehran: Amir Kabir.
- Boqli Shirazi, Roozbehan. 1349. *Tailings from the Prophet*. First Edition. Tehran: Khaneghah Nematollahi.
- Eftekhar zadeh, Afsaneh. *Balochi tales*. Tehran: Cheshmeh. First Edition.

- Enjavi Shirazi, Abolqasem. 1371. *An exploration in the culture of the people*. Tehran: Spark, First edition.
- Foruzanfar, Badi-o-zaman. 1378. *Speeches and Speakers*. Eighth edition Tehran: Zavar.
- Fuladi, Alireza . 1387. *Gnostic language*. Third edition. Tehran: said.
- Ghani, Qassim 1340. *The history of Sufism in Islam*. First Edition. Tehran: Zavar.
- Hakemi, Ismail. 2005. *Sama in Sufism. Sixth Edition*. Tehran: Tehran University.
- Hafez, Shamseddin Muhammad. 1385. *Divan Hafez. Third edition*. Tehran: Zavar.
- Hajawiri, Abolhassan Ali ibn Usman. 1386. *Kasfol Madjub*. Correcting Mahmoud Abedi. Third edition. Tehran: Soroush.
- Hamedani, Ayn Al-Qadat. 1389. *Ainolghozat*. Eighth edition Tehran: Manouchehri
- Mahjub, Mohammad Jafar. 2008. *Iranian Folk Literature*. In the endeavor of Hassan Zolfaghari. fourth edition. Tehran: Fountains.
- Mohsenpour, Ahmad. 1997. *Short report of Mazandaran, Azerbaijan and Khorasan*. First Edition. Tehran: Ava.
- Majzub Tabrizi, Sharaf al-Din Muhammad. 1390. *The Divan-e Majzub*. Fifth Edition. Tehran: Iqbal.
- Moin, Mohammad 1378. *Farsi Culture*. Fourteenth edition. Tehran: Amir Kabir.
- Najm, Soheila 1390. *Contemporary Art in Iran*. First Edition. Tehran: Text.
- Neshat, Mahmoud 1342. *The Fate of Farsi Science. First Edition*. Tehran: Mehr Ayin.
- Nasri Ashrafi, Jahangir. 1383. *Show and Music in Iran. First Edition*. Tehran: Aaron.
- Nasiri Far, Habibollah. 2005. *The role of vocal music in poetry and sonnets of Iran. Third edition*. Tehran: Negah
- Nasiri Far, Habibollah. 1373. *Immortal flowers and colorful flowers*. Volume II, First Edition. Tehran: Safi Ali Shah.
- Panahi Semnani, Ahmad. 2004. *Investigation of Song and songwriting in Iran: Investigation of Iranian national songs*. First Edition. Tehran: Soroush.

- Pir Sharaf Shah Doulaie. 1366. *Divan-e Pir Sharaf Shah Doulaie*. With the help of Abbas Haki. First Edition. Gilan: Shaghayegh
- Razi Qazvini, Abdul Jalil. 1358. *Al-naghs*, First Edition. Tehran: Zavar.
- Rahkani, Rouangiz. 1377. *Iranian Music History*. second edition. Tehran: Pishru
- Rajaie Bukharaiei, Ahmad Ali. 1366. *Hafez poetry culture*. Third edition. Tehran: Scientific.
- Raies-o-l-zakerin, Gholamali. 1370. *The culture of the people of Sistan*. First Edition. Mashhad, the author.
- Ripka, Yan (2004), *Iranian Literature History*, Translation by Abolghasem, First Printing, Tehran: Sokhan.
- Rumi, Jalal al-Din. 1376. *Shams Tabrizi Collection*. Fourteenth edition. Tehran: Amir Kabir.
- Setayeshgar, Mehdi. 1381. *Glossary of Iranian Earth music*. first volume. First Edition. Tehran: Etelaat.
- Sotoudeh, Manouchehr 1356. *Semnani Culture* (Proverbs and Poems). First Edition. Tehran: Center of Anthropology.
- Sa'adi, Sheikh Moslehadin. 2006, *Saadi collection*. Correction by Mohammad Ali Foroughi. First Edition. Tehran: Hermes
- Sanayi, Abolmajid Mjdude-b-ne-Adam. 1362. *Divan-e Ghaznavi Sanai*. With the efforts of Ali Mohammad Saberi and Ruqayah Teimuri and Ruhollah Mohammadi. second edition. Tehran: Sanai.
- Suhrawardi, Shahabeddin. 1386. *Encyclopedia*. fourth edition. Tehran: Scientific and cultural.
- Sharifian Mohsen 1383. *Mumble people (voices and mourning rites in Bushehr)*. First Edition. Bushehr: Dirin .
- Shafiei Kadkani, Mohammad Reza. 1392. *Lash of Soluk* . Fourteenth edition. Tehran: Agah
- Shafiei Kadkani, Mohammad Reza. 1386. *Exploration of Quatrain in Persian poetry*. First Edition. Tehran: science.
- Sheikh Baha'i, Baha'din Muhammad. 1361. *General The Poems and Works of Sheikh Baha'i*. First Edition. Tehran: Amir Kabir.
- Tabatabai, Mohammad Hussein. 1348. *Shi'a in Islam*. Qom: Seminary of Qom
- Tabatabai, Mohammad Hussein. 1392. *Come from Happiness*. With the help of Ali Tehrani. Tehran: Soroush.

Tafazoli, Ahmad. 1376. *History of Iran's pre-Islamic literature*. First Edition. Tehran: Speech

Vojdani, Behrouz 1376. *Iranian Music Culture*. First Edition. Tehran: Cultural Heritage Organization.

**List of Articles:**

Afrouq, Mohammad 1387. "Ali in folk songs" *Iranian People's Culture Quarterly*. Number 12. P. 131 - 138.

Daneshtalab, Akbar. 1389. "The study of the principles of aesthetics and novels, types of poetry music and lyrics, from constitution to revolution." *Master thesis*. Faculty of Humanities. Payame Noor University of Tehran Province.

Efroozi, Baiz. 2008. Review of Kurdish Bits. *Chista*, No. 166 and 167. pp. 537-540.

Fattahi Ghazi, Qader. 1343. "You made a few bits". *Faculty of Literature of Tabriz*. Number 3. P. 307 - 320 and No. 4. P. 400 - 422.

Kazemi Jouibari, Mohammad. 1377. "Anthropological analysis of native songs of Azerbaijan". *Poetry Magazine*. No. 22 pp. 120 - 126.

Marzi, Negin 1389. "The process of formation and development of political and social themes in Iranian songs from the Constitutional Revolution to the Revolution". *Master's Thesis*. art University. University of Knowledge and Culture.

Sadeqi, Ali Ashraf. 1391. *Abyati Shirazi Sadi in Trigonometry*. Persian language and dialects. Tehran: *Institute of Humanities and Cultural Studies*. No. 1 pp. 5 - 38.

Shafiei Kadkani, Mohammad Reza. 1342. "The most ancient Persian poetry sample: Barbadian Khosravani". *Arash Journal*. No. 6. pp. 18-28.

Zolfaghari, Hassan and Leila Ahmadi Kama Poshti. 1388. "The native typology of poems of Iran". *Literary Studies*. No. 7 and 8. pp. 143-170.

Zolfaghari, Hassan 1394. "Local singers and musicians, national songwriters (north and west of Iran)". *Ghanei Literary Research Center*. University of Sistan and Baluchestan. Volume 13. Number 24. P. 133-150.

Zarshenas, Venus. 1383. "Ancient Traditional Continuity among Iranian Relatives". *Culture*. No. 51 & 52. pp. 59-74.

