مجله‌ی شعرپژوهی (بوستان ادب) دانشگاه شیراز
سال نهم، شماره‌ی سوم، پاییز ۱۳۹۶، پیاپی۳۳

شیوه‌های اجرایی اشعار محلی در ایران

حسن ذوالفقاری*
دانشگاه تربیت مدرس تهران

چکیده

مطالعات شعرشناسی در ایران در دو حوزه‌ی شعر رسمی و شفاهی ممکن است. شکل‌های اجرایی اشعار عامه و محلی در ایران همواره گونه‌های متنوع داشته؛ این تنوع انواع با تنوع اجرا نیز همراه بوده است. هدف از این مقاله نشان‌دادن سنت‌های اجرایی متنوع اشعار عامه‌ی ایران و تمرکز بر ارتباط شعر و موسیقی عامه و نسبت آن با هنرهای دیگر و شعر کلاسیک از همین منظر است؛ همچنین به دنبال یافتن پاسخ این پرسش هستیم که در مناطق مختلف ایران چگونه شعر را اجرا می‌کرده‌اند. روش بررسی در این مقاله، مطالعات میدانی بر اساس ۳۴۵ گونه شعر عامه در سراسر ایران و محصول تحقیقی گسترده و نتیجه‌ی اجرای طرح تحلیل اشعار عامه‌ی ایران است که در صندوق حمایت از پژوهشگران به اجرا درآمده است. روش بررسی موضوع نیز، مطالعه‌ی اشعار محلی از سه منظر همراهی شعر با آواز یا ساز، فردی یا جمعی‌خواندن اشعار و از منظر اجرا با هنرهای دیگر (رقص و نمایش) است. مهم‌ترین خصیصه‌ی اشعار عامه جنبه‌های آوازی آن است که اغلب آن‌ها با آواز یا همراه ساز اجرا می‌شود. هرگاه از شعر عامه سخن به میان می‌آید جنبه‌های آوازی مدنظر و تداعی می‌شود. مناسب‌خوانی ترانه‌ها در هر منطقه نامی دارد: «سربانگ»، «بیدخوانی»، «کَلّه کَش»، «دُنگ‌دال»، «هِوَ-هِوَ»، «پاکُتلی» و «بیدگانی». بومی‌سروده‌ها به سه صورت تک‌خوانی (مثل لالایی‌ها)، دوخوانی (مثل پهلوی‌خوانی، دی‌بلال، بیت و بحث، حاجیونی و...) و جمع‌خوانی (مثل اشعار کار، بالوره، رج‌خوانی) اجرا می‌شوند. از منظر اجرا با هنرهای دیگر، بخشی از بومی‌سرودها همراه با رقص است؛ مثل چوپی، دست‌گرفتن (دَس‌گِرتَه)، هِرا، یک قرسه، دو قرسه، شش قرسه، انارکی، چَکّه سِما. گروهی از ترانه‌ها نیز با حرکات نمایشی همراه هستند یا در اصل، اساس نمایش بر این ترانه‌ها استوار است؛ مثل رَشکی و ماسّی در اراک، نقّالی و مناقب‌خوانی، فضایل‌خوانی، سخنوری، روضه‌خوانی و پرده‌خوانی، تومارخوانی، بحر طویل‌خوانی، گل‌کشتی‌خوانی و منقبت‌خوانی.

واژه‌های کلیدی: آوازخوانی، اشعار محلی، تک‌خوانی، جمع‌خوانی، شیوه‌های اجرایی.

---

* دانشیار زبان و ادبیّات فارسی zolfagari_hasan@yahoo.com

تاریخ دریافت مقاله: ۹۵/۷/۲۳ تاریخ پذیرش مقاله: ۹۶/۳/۳

۱. مقدمه

بخشی عمده از ادبیات بومی را ترانه‌های محلّی تشکیل می‌دهد. این ترانه‌ها زاده‌ی ذهن‌های خلّاق بوده و همواره تسکین‌دهنده‌ی آلام و رنج‌های ناشی از کار و تلاش زندگی فردی و جمعی انسان‌هاست که هنگام کار در مزارع، ماهیگیری، گله‌داری یا کشاورزی، یک تن به فراخور همان کار، نغمه‌هایی را زمزمه می‌کرده و دیگران موافق حال خود و متناسب با شعر او، به زمزمه‌هایش پاسخ می‌داده‌اند. گاه همراه‌کردن موسیقی با ترانه‌ها، سبب می‌شد این ترانه‌ها فراگیر شده و بر سر زبان‌ها بیفتد. اشعار محلی، همواره با آواز یا به‌اصطلاح قدما «ملحون» خوانده می‌شود. عامه‌سروده‌ها، از شاخص‌ها و ویژگی‌هایی برخوردارند که آن‌ها را برجسته و ممتاز می‌کند:

۱. ساده و بی‌پیرایه‌اند و سرایندگان آن، جهان‌بینی ساده‌ای دارند؛ زیرا ترانه‌های محلّی با توده‌ی مردم سروکار دارند و مردم عادی جز بیان ساده‌ی مطلب غرضی ندارند. اگر عامه‌سروده‌ها دشوار و پیچیده باشند، به‌سادگی از حافظه‌ها محو می‌شوند؛ ازاین‌رو محتوا و ساختمانی ساده و کوتاه دارند.

۲. خصلت جمعی دارد و زاده‌ی اندیشه‌ای واحد نیست؛ بلکه از درون ملّتی برمی‌خیزد، با آنان زندگی می‌کند، پرورده می‌شود، دگرگون می‌شود و گاه می‌میرد. برخاسته از زندگی فرهنگی و تاریخی توده‌های مردم است. در اعماق وجود و ذوق مردم عادی کوچه و بازار به وجود آمده، زندگی کرده و حفظ شده است.

۳. بسیار قدیمی هستند و اشکال جدید آن بازتولید همان اشکال قدیم است.

۴. سرایندگان عامه‌سروده‌ها، نامشخص و گمنام هستند؛ اما گاه نام برخی از آنان در دوبیتی‌ها آمده است. «بسیاری از این ترانه‌ها بین مردم به باباطاهر یا فایز دشتستانی منسوب است. سرایندگان این ترانه‌ها اغلب کشاورزان، دامداران، مادران، کودکان، عاشقان دلباخته و حتی افراد بی‌سواد هستند که بدون هیچ آموزش و دانستن قواعد وزن و قافیه، آن را از محیط زندگی خود فرامی‌گیرند. این افراد حتی به فکر ثبت اثر و نام خود در تاریخ ادبیات ملّتشان نیستند» (همایونی، ۱۳۵۵: ۱۶۴). صادق هدایت سرایندگان این اشعار را نابغه‌های گمنام می‌داند که گاه به‌قدری ماهرانه از عهده‌ی کار خود برمی‌آیند که اثر آن‌ها جاودانی می‌شود (هدایت، ۱۳۷۹: ۲۰۴).

۵. برخی عامه‌سروده‌ها عمری کوتاه دارند. ازآنجاکه بسیاری از این اشعار متناسب با محیط زندگی و شرایط آن یا پیرامون موضوعی سیاسی‌اجتماعی به وجود آمده‌اند، با

فراموش‌شدن یا از یاد رفتن آن حادثه، ترانه‌های مربوط به آن نیز فراموش می‌شوند. همچنین به دلیل خوانده‌شدن در قالب‌های آوازی، عمر این ترانه‌ها کوتاه است.

۶. ساختار و محتوایی غنی، پرتحرک، متنوع و جذاب دارند.

۷. بازتابنده‌ی مختصات جغرافیایی، اقلیمی، زندگی و مناسبات و روابط خانوادگی و اجتماعی است.

۸. از نظر فنی، هنری و زیبایی‌شناسی فاقد آرایه‌های ادبی پیچیده‌اند. به بلندی و کوتاهی مصراع‌های آن چندان توجه نمی‌شود. قافیه و ردیف در برخی روایت‌های یک‌گونه رعایت نمی‌شود. وزن و موسیقی آن فاقد موازین علمی است و بنابر میل خواننده کوتاه و بلند می‌شود.

۹. مفاهیم مندرج در عامه‌سروده‌ها بر عمل‌گرایی، کار و تلاش، سرزندگی و شادابی تکیه دارند.

۱۰.اشعار عامه به زبان محاوره یا به لهجه‌های محلی و حاوی واژگان اصیل فارسی و اصطلاحات زیبا و تعبیرات نو است.

۲. مسأله‌ی تحقیق

مسأله‌ی اصلی این تحقیق آن است که نشان دهیم تفاوت شعر عامه و رسمی از منظر شیوه‌های اجرایی چیست و در شعر بومی و محلی ایران اشعار را در هر منطقه چگونه اجرا می‌کردند.

۳. روش تحقیق

برای انجام این تحقیق ابتدا به‌صورت میدانی ۳۴۵ گونه شعر عامه مطالعه شد. این مطالعه بر اساس دو طرح تحقیق است: یکی بومی‌سرودهای ایرانی؛ دوم تحلیل اشعار عامه. این مقاله بر اساس داده‌های اولیه این دو طرح نوشته شده است. در این مقاله ۳۴۵ گونه شعر عامه‌ی رایج در مناطق مختلف از منظر روش اجرا یک‌به‌یک بررسی و در سه حوزه‌ی کلی و سه منظر همراهی شعر با آواز یا ساز، فردی یا جمعی‌خواندن اشعار و از منظر اجرا با هنرهای دیگر (رقص و نمایش) تفکیک و دسته‌بندی و در نهایت بررسی و تحلیل شد.

۴. پیشینه‌ی تحقیق

پژوهشگران در زمینه‌ی بومی‌سرودها و ترانه‌های محلی، بیشتر به جمع‌آوری این اشعار

پرداخته‌اند و کمتر به تحلیل و بررسی در ابعاد آن پرداخته‌اند؛ کسانی چون صادق هدایت در رساله‌ی *اوسانه* (۱۳۱۰) و «ترانه‌های عامیانه» (۱۳۱۸) و کوهی کرمانی (۱۳۱۷) با *هفتصد ترانه از ترانه‌های روستایی ایران*، محمد قهرمان (۱۳۸۳) با *فریادهای تربتی*، محمد مکری (۱۳۲۸) با «گورانی یا ترانه‌های کردی»، ابراهیم شکورزاده (۱۳۳۸) با *ترانه‌های روستایی خراسان*، محسن میهن‌دوست (۱۳۵۵) با *کله فریادها؛ ترانه‌هایی از خراسان*، عیسی نیکوکار (۱۳۵۲) با *ترانه‌های نیمروز؛ مجموعه‌ای از دوبیتی‌ها و تصنیف‌های سیستانی*، محمدتقی مسعودیه (۱۳۵۶) با *موسیقی بوشهر* و صادق همایونی (۱۳۷۹) با *ترانه‌های محلّی فارس* نخستین گام‌ها را در این راه برداشتند.

تنها محمد احمد پناهی سمنانی (۱۳۷۶) در کتاب *ترانه و ترانه‌سرایی در ایران* به شکل پراکنده به برخی نکته‌ها در اجرا اشاره می‌کند؛ البته آن هم در فصلی مستقل و زیر عنوانی مشخص نیست. همچنین والنتین الکسیویچ ژوکوفسکی (۱۳۸۲) در کتاب *اشعار عامیانه‌ی ایران در عصر قاجار* ضمن اشاره به ترانه‌های خوانندگان و نوازندگان، ترانه‌های عروسی، لالایی‌ها، چیستان و معماها، مضامین گوناگون ذیل عناوینی چون: لودگی‌های زنانه، ترانه‌های چارواداران، دوره‌گرد و نابینایان گاه به شیوه‌های اجرایی هم اشاره می‌کند.

۵. شیوه‌های اجرایی اشعار محلی در ایران

شعر کلاسیک و رسمی را فقط به‌صورت دکلمه می‌خواندند؛ گرچه در گذشته‌های دور، غزل با قول همراه بوده، رفته‌رفته این سنت فراموش شده است. «شعر ملحون، شعری است که با الحان و نغمات و مقامات موسیقی و ضرب و آهنگ و ساز و آواز خوانده شود؛ مانند سرود و ترانه و تصنیف و قول و غزل» (همایی، ۱۳۴۱: ۵۶۹ و ۵۷۰، ۵۷۴)؛ اما در سنت‌های عامه، شعر را حتماً با آواز یا ساز و رقص و نمایش همراه می‌کنند. با توجه به ۳۴۵ گونه‌ی شناخته‌شده، هریک از این گونه‌ها به تناسب کاربرد و محتوا، به شکل‌های مختلف اجرا می‌شوند. مقصود از گونه نام‌هایی است که این اشعار در هر منطقه نامیده می‌شوند؛ مثلاً «واسونک» در شیراز، «بایاتی» در آذربایجان، «آوادون» در کرمان، «شرفشاهی» در گیلان و... .

از این انواع متعدد، ۱۵۰ گونه با آواز و بدون ساز اجرا می‌شود. آوازها البته در یکی از گوشه‌های موسیقی ایرانی اجرا می‌شود. برخی از خوانندگان حرفه‌ای از سر آگاهی و با داشتن دانش موسیقایی و اغلب مردم بدون آگاهی از ردیف‌های موسیقی و فقط با

شنیدن، این آوازها را می‌خوانند؛ در عوض ۷۴ گونه‌ی آواز با ساز همراه است؛ مثل «اشترخجو» در خراسان که با نی یا «آلوکه» در سیستان که با دف و دایره اجرا می‌شود. از این میان ۲۹ گونه به صورت تک‌خوانی و نوزده گونه به شکل جمع‌خوانی است. در پانزده نمونه، آوازها با رقص و در پانزده نمونه با نمایش همراه است.

اشعار عامه از نظر شیوه‌های اجرایی از چند منظر بررسی‌کردنی است:

۵. ۱. از منظر همراهی شعر با آواز یا ساز

۵. ۱. ۱. شعر و آواز

می‌توان گفت جز اندکی از اشعار، اغلب با آواز به صورت فردی یا جمعی با ساز یا بدون آن خوانده می‌شوند. گویا سنت قول و غزل که در گذشته اشعار را با آواز و گاه ساز می‌خوانده‌اند، برگرفته از این سنت عامه باشد که مردم اشعار خود را هنگام کار و سوگ و سرور همواره با آواز می‌خوانده‌اند. ۱۴۰ نمونه از گونه‌های شعر عامه به آواز و بدون ساز همراه خوانده می‌شوند. خوانندگان این آوازها یا مردم عادی‌اند یا نام خاص دارند (نک: ذوالفقاری، ۱۳۹۴: ۱۳۳–۱۵۰). اگر چه اشعاری مانند لالایی‌ها و اشعار بازی و چیستان و نظایر آن را همه زمزمه می‌کنند، در مراسم و میان جمع اغلب افراد خوش‌صداتر آن‌ها را بلند می‌خوانند.

در گذشته به اشعار آوازی «بیت» می‌گفته‌اند. همراهی آواز با شعر سبب می‌شده بر تأثیر و جاذبه و کاربرد آن افزوده شود؛ همچنین چون شکل شفاهی داشته، یادسپاری و حفظ و انتقال آن ممکن و سهل بوده است. در اغلب نقاط ایران شعرهای عامه بدون آواز خوانده نمی‌شود. اگر از مردم عامی بخواهید بیتی بخوانند، یا به آواز خواهند خواند یا در صورت نخواندن خواهند گفت: «من آواز ندارم! ما از خوانندگان می‌خواهیم تا یک «دهن» بخوانند.» از همین‌جا معلوم می‌شود شعر را هیچ‌گاه دکلمه نمی‌کردند. مقصود از «بیت» هم الزاماً دو مصراع نیست. در متون عرفانی نیز بیت‌خواندن را مترادف رباعی یا دوبیتی‌خواندن با آواز یا بی‌آن آورده‌اند (نک: جام نامقی، ۱۳۸۷: ۳۸).

فلسفه‌ی ایجاد شعر هم به گفته‌ی دکتر شفیعی کدکنی این بوده که با آن تغنی شود. از این نظر در زبان‌های یونان و لاتین می‌گویند: «شعر تغنی کرد» و نمی‌گویند نظم کرد. عرب نیز می‌گوید: «انشد شعراً»؛ یعنی شعری تغنی کرد و سرود. در فارسی هم شعر سرودن اصطلاح است (نک: شفیعی کدکنی، ۱۳۶۸: ۴۵). از طرفی، برخی شعر را

برگرفته از عبری «شور» و «شیر» می‌دانند که هم به معنای موسیقی و آواز است! در زبان بلوچی به آن «شیر» گفته‌اند که معنای آوازهای غنایی و حماسی دارد. کسی هم که با ساز «شیر» بخواند به او «مشاییر» می‌گویند (تمیم‌داری، ۱۳۹۰: ۱۷۳). «شایری» در گویش لکی و لری به معنای اشعار هجوآمیز در حق کسی است. به گفته‌ی حسینعلی ملاح «شعر و موسیقی دو همزادند که در دامان یک دایه پرورش یافته‌اند» (ملاح، ۱۳۶۷: ۱). شمس قیس رازی یکی از علل توجه مردم به ترانه را عامل موسیقی می‌داند (رازی، ۱۳۳۸: ۱۱۴)؛ حتی اصطلاحات گوشه‌های موسیقی ایرانی نظیر بیات اصفهان، بیات شیراز، بیات عجم، بیات کُرد و نیز دوبیتی‌هایی که در آذربایجان آن‌ها را «بایاتی» می‌نامند، با همین بیت و ترانه ارتباط دارد؛ زیرا در گویش‌های امروز ایران از سیستان گرفته تا کردستان، بیت، تعبیری است در معنی شعر و درباره‌ی دوبیتی‌های محلی، خاصه که این ترانه‌ها یا بیت‌ها را با آواز می‌خوانده‌اند (نک: ناتل خانلری، ۱۳۲۷: ۴۱). از طرفی برخی گونه‌ها نیز مثل کتولی، دشتی، شروه نام آهنگ است.

برخی گونه‌های منظوم را اگر بدون آهنگ بخوانیم هیچ لذتی ندارد و این آهنگ و لحن خواندن است که بر اثرگذاری آن‌ها می‌افزاید. اغلب ترانه‌ها تنها با موسیقی کامل می‌شوند؛ برای مثال «خواننده‌ی لالایی حتماً باید لالایی را نه به صورت دکلمه و معمولی، بلکه با آهنگ بخواند تا تأثیرگذار باشد. همراهی آهنگ با لالایی است که کودک را غرق رؤیا و خواب می‌کند، چه او مفاهیم لالایی را درک نمی‌کند و تنها آهنگ آن برای او خوشایند است» (صداقت‌کیش، ۱۳۸۳: ۲۴). به همین دلیل است که به گفته‌ی هدایت «موسیقیدانی نظیر بارت، آهنگساز سده‌ی شانزدهم انگلستان، نخستین کسی بوده که روی لالایی‌ها به صورت علمی کار کرده است. همچنین از بزرگان نظیر موتزارت، شوبرت، گونور، شوپن و برخی دیگر، قطعات باارزشی از لالایی باقیمانده است» (هدایت، ۱۳۴۴: ۳۶۲).

عیسی نیکوکار گردآورنده‌ی اشعار سیستان می‌نویسد: «مردم سیستان ترانه‌ها را با آوازی دل‌نشین می‌خوانند و چون همواره با آهنگ خوانده‌اند، به قرائت معمولی آن عادت ندارند؛ به‌طوری‌که نگارنده (نیکوکار) به هنگام ضبط یادداشت ناچار بود که گاه راوی را آزاد بگذارد تا ترانه را به آواز بخواند تا بدین ترتیب بتواند آن‌ها را به یاد بیاورد» (نیکوکار، ۱۳۵۲: ۱).

آوازخوانی بدون ساز و نوع تخصصی آن، در مواردی شکل و گونه و نامی خاص دارد؛ مثل «مرصع‌خوانی» که نوعی از هنر آوازخوانی است. مرصع در لغت به معنی

سخنان ساخته گفتن، خوش‌سخنی و رنگین کلامی است (دهخدا، ۱۳۷۷: ذیل مرصع‌خوانی). این اصطلاح برای چند منظور به کار می‌رود؛ در هنر قصه‌گویی تمهید قصه‌خوانی است.

«قبض شمشیر تو دارم به میان گوش کن گوش که رفتم به مرصع‌خوانی»
(قدسی مشهدی به نقل از دهخدا، ۱۳۷۷).

در موسیقی درباره‌ی مرصع‌خوانی تعابیر و تفاسیر متعدد وجود دارد. برای اغلب خوانندگان در موسیقی ایرانی، مرصع‌خوانی با مفاهیمی مانند مرکب‌خوانی و تسلط بر رموز آواز، مناسب‌خوانی یا خوانندگی همه‌جانبه شامل وسعت صدا، دانش ردیفی، تسلط بر شعر و ادبیات و انتخاب لحن و گوشه و دستگاه مناسب با همه‌ی امکانات فن آواز همراه است. برخی دیگر مرصع‌خوانی را به معنای کاربرد اشعار عربی، فارسی، ترکی و حتی کردی به کار می‌برند و به خوانندگانی که به‌ویژه در مناطق ترک‌نشین یا کردنشین با سه گویش و زبان به اجرای الحان آوازی می‌پردازند، مرصع‌خوان گفته می‌شود.

۵. ۱. ۲. شعر، آواز و ساز

گروهی دیگر از اشعار عامه با ساز همراهی می‌شوند. از ویژگی‌های انواع اشعار عامه در قالب‌های مختلف، اجرا با آواز یا با آلات موسیقی است. روشن رحمانی از شاعری بی‌سواد به نام «تاج‌محمد بامیانی» یاد می‌کند که نمی‌تواند بدون آلات موسیقی شعرهایی را بخواند که خود سروده است (نک: رحمانی، ۱۹۹۴: ۱۵۷). گاه حتی آهنگسازان روی ترانه‌ی محلی رایج بین مردم، نُت می‌گذارند و به صورت تصنیف درمی‌آورند. صداقت‌کیش نمونه‌ای را در آباده مثال می‌آورد که پیش از سال ۱۳۴۳ مردم آن را به این شکل می‌خواندند:

«به آباده نمی‌روم باغ و داره دلم از دس دلور داغ و داره
به قربون نگار نازنینم که زلف بور و چشم زاغ و داره» (صداقت‌کیش، ۱۳۸۳: ۲۹).

در این شعر «واو» قبل از ردیف در اشعار به نوع خوانش بازمی‌گردد و واو عطف نیست. نمونه‌ی دیگر، واسونکی در گوشه‌ی شوشتری مقام همایون است که هنگام خواستگاری و عقد و عروسی خوانده می‌شود و فرود آن روی درجه‌ی دوم گام همایون است:

«یار مبارک بادا ایشالا مبارک بادا

جینگ جینگ ساز میات و از بالای شیراز میات
غم مخور ای شازده دوماد که نومزادت با ناز میات
یار مبارک بادا ایشالا مبارک بادا»

یکی از مسائل ترانه‌ها «مناسب‌خوانی» در دستگاه‌های آوازی ایرانی است. مناسب‌خوانی آشنایی و انطباق درون‌مایه‌ی اشعار با ردیف آوازی و آشنایی با زمان مناسب برای هر دستگاه و آواز است؛ چنانکه آواز دشتی برای غروب و عصر، دستگاه سه‌گاه برای قبل از طلوع آفتاب و دستگاه چهارگاه برای هنگام طلوع آفتاب مناسب است. لحن و حالت هر دستگاه و آواز هم متفاوت است. دستگاه «شور» جذبه و لطفی خاص دارد و آواز «ماهور» طرب‌انگیز و شاد است؛ در عوض آواز «افشاری» متأثرکننده است و برای خواندن مناجات استفاده می‌شود. «دشتی» آواز چوپانی و غم‌انگیز است. «بیات ترک» در کانون توجه عامه است و در ملودی‌های عرفانی و درویشی از آن استفاده می‌شود. در آذربایجان «بایاتی‌خوانی» نمونه‌ای از مناسب‌خوانی است. برخی افراد نیز مناسب‌خوان‌های ماهری بودند؛ مثل استاد تاج اصفهانی. دوبیتی‌ها را بیشتر با آواز دشتی و در گوشه‌ی بختیاری می‌خوانند (نک: بهار، ۱۳۷۱: ۱۲۹و۱۳۰). برخی پژوهشگران دستگاه و مقام موسیقی این اشعار را ثبت کرده‌اند (نک: همایونی، ۱۳۷۹: ۵۱۴-۵۲۸). علاوه‌براین وجه دیگر مناسب‌خوانی، خواندن اشعار مناسب به اقتضای موقع و محل و حالت و چگونگی مناسب‌خوان است (نک: دهخدا، ۱۳۷۷: ذیل مناسب‌خوانی). مناسب‌خوانی شیوه‌ی خاص خوانندگان به‌خصوص خوانندگان اصفهانی است که هرگاه موقعیت خاصی پیش می‌آمد، شعری مناسب با حال و هوا و آواز متناسب با آن، به‌صورت بداهه و ناگهانی میان جمع اجرا می‌کردند. مبنای اغلب آوازهای عامه، مناسب‌خوانی و بداهه‌نوازی و بداهه‌خوانی است. راویان به مناسبت حال و محل، گاه با تغییراتی اشعار را در موقعیت‌ها اجرا می‌کردند؛ نمونه‌ی آن«نوروزخوانی» در مناطق مختلف ایران است که نوروزخوان در هر خانه یا محله به مناسبت شعری می‌خواند. در استان‌های مختلف ایران، آوازهای ویژه و «محلی» که کاملاً شکل و شیوه‌ای مشخص و تثبیت‌شده دارند، توسط خوانندگان محل، سینه‌به‌سینه آموخته و اجرا می‌شوند:

- «**سربانگ**»: سربانگ یعنی اجرای چند دوبیتی با شیوه‌ای یکسان. سربانگ نام مرغی است که درخت را با منقار خود سوراخ می‌کند و به آن دارکوب نیز می‌گویند (نک: ناظم‌الاطبا، ۱۳۴۳: ذیل سربانگ). همچنین اسم مرکب است به معنی آواز بلند. در

موسیقی کتولی «سروانگ» به حالتی اطلاق می‌شود که نوازنده‌ی نـی در صـدای اوج بـا ریتمی خاص، به خواننده در آهنگ‌های راستِ مقام، هشدار و آماده‌بـاش بـرای اجـرای آواز می‌دهد و نیز باعث تحریک و هیجـان آوازخـوان بـه ادامـه کـار مـی‌شـود؛ امـا در موسیقی خراسان سربانگ دلارام یعنی اینکه دوبیتی‌ها را با لحنی خاص و بـا تکـرار «وا دلارام هی...» بخوانند. سربانگ در مناطق تایباد و هرات اجرا می‌شـود. اسـتاد مـددی در این اجرا، دوبیتی‌هایش را در سربانگ دلارام می‌خواند و البته ترجیع‌بندی شورانگیز هـم دارد:

«اَووا (آب‌ها) که شَر شَر می‌کند میشا که بَر بَر می‌کند
دل یاد دلبر می‌کند بگذار بنالم سبزه می...»

سربانگ «دلارام» در موسیقی تربت‌جام، فراوان اجرا شده و می‌شـود. در فرهنـگ مـردم هرات از داستان «سیامو و جلالی» در سربانگ «دلارام» اجراهای فراوانی شده است.

«جلالـی عاشـق روی سـیا مـو
کند سجده جلالی از سـر صـدق
سـرم افتـاد بـه سـودای سـیامـو
سیامویان عـالم خیـل‌خیـل اسـت
شفق از مـوج دریـا مـی‌زنـد سـر
طلـوع صـبحدم روی سـیا مـو

- «**بیدخوانی**»: بـه خوانـدن برخـی مقـام‌هـای آوازی در اسـترآباد و علـی‌آبـاد کتـول، «بیدخوانی» یا «بیت‌خوانی» گوینـد؛ همچنـین آوازی اسـت کـه بـه‌عنـوان پـیش‌درآمـد سینه‌زنی خوانده می‌شود. بیدخوانی در منطقـه‌ی کتـول قـدمتی چنـد صدسـاله دارد. در کتول و در میان مردم کتول بیت را «بید =bid» می‌گویند و مرسوم‌ترین نوع آواز کتـولی «بیدخوانی» است. اجرای بیدخـوانی، بـا فـرم خاصـی از نشسـتن اتفـاق مـی‌افتـد و از کشمکش انسان با زندگی و طبیعت و رازهای درونی‌اش روایت مـی‌کنـد. ایـن مراسـم اصیل، یکی از نمادهای هویت کتولی‌هاست. در زمان‌های گذشته هنر بیدخوانی معمـولاً به‌صورت تک‌خوانی اجرا می‌شد. نوع دیگری از آن «دوخوانی» یا «گروه‌خـوانی» اسـت که دو یا چند خواننده براساس همان سه مقام اصلی، اشعاری را مـی‌خواننـد. ایـن نـوع اجرای آواز را «گلو به گلو خواندن» مـی‌گوینـد. دو شـیوه‌ی دیگـر نیـز در بیـدخـوانی (بیت‌خوانی) وجود دارد:

۱. «نی بید» (ni bid): خواننده بیدها (اشعار و دوبیتی‌های کتولی) را همراه با نوازنده‌ی نی کتولی و گاه با دوتار کتولی و کمانچه، در مجالس شادی اجرا می‌کند.
۲. «دِتار بید» (detar bid): خواندن دوبیتی‌های کتولی همراه با نواختن دوتار کتولی است (نک: برزگر، ۱۳۸۷: ۲۴-۲۶).

- «**کَلّه‌کَش**»: کَلّه‌کَش در موسیقی کتولی آوازی است بلند، در اوج و کشیده که در کوه و جنگل و ارتفاعات خوانده می‌شود و حزنی نفس‌گیر و ژرف دارد. در ردیف آوازی موسیقی کتولی، بعد از مقام‌های هرایی و راستِ مقام خوانده می‌شود. کله‌کش‌ها به چند دسته‌ی «کوتاه»، «وسط»، «بلند»، «دِبند» و «بلندِ دِبَند» تقسیم می‌شوند. برخی از کَلّه‌کَش‌ها نیز مانند راستِ مَقام‌ها با نام اشخاص پدیدآورنده‌ی آن‌ها به ثبت رسیده و مشهور گشته‌اند که از میان آن‌ها می‌توان به کله‌کش بلند «علی‌محمد صِنَم» و کله‌کش بلند دبند «مَندَلی گُلی» اشاره کرد. کله‌کش‌ها بیشتر در ارتفاعات کوهستان و با اشعاری سوزناک خوانده می‌شود (نک: همان: ۲۸و۲۹).

- «**دُنگ‌دال**» (dongdâl): به شیوه‌ی مویه‌خوانی بین لرها که به‌صورت تک‌خوانی و هم‌سرایی اجرا می‌شود، دنگ‌دال می‌گویند. در شکل هم‌سرایی «سرمویه آر»، مصرعی از یک بیت مویه را آغاز می‌کند و بلافاصله هم‌سرایان که درمی‌یابند او کدام بیت را آغاز کرده، با او هم‌نوا می‌شوند. به اشعار عزا در بروجرد نیز دُنگ‌دال می‌گویند (نک: باقری، ۱۳۹۰: ۸۱-۸۳). در بختیاری «دُمدال/ دُندال»(dondâ) «دونگ دال» (dongdâl) هم نامیده می‌شود. برخی آن را از دو بخش دُنگ (صدا) + «دال» (دل) به معنای «صدای دل» می‌دانند (نک: مددی، ۱۳۷۹: ۶۴).

- «**هِـوَ- هِـوَ**» (heva-heva): این سبک، از قدیمی‌ترین شیوه‌های اجرایی سوگ‌سروده‌های لری است که زنان در مراسم عزاداری اجرا می‌کنند. در این شیوه «سرمویه آر» تمامی یک بیت را می‌خواند، سپس هم‌سرایان ضمن اینکه با یک دست به‌آرامی سینه می‌زنند در جواب وی بیتی را ترجیع‌وار و با آهنگی که «سرمویه آور» می‌خواند، ادا می‌کنند و دوباره سرمویه آر بیت بعدی را می‌خواند. «هِوَ- هِوَ» در «درآمد» ماهور اجرا می‌شود و حرکت بالارونده دارد و متر آن مشخص است (نک: موسوی، ۱۳۸۰).

- «**پاکُتلی**»: آهنگی است که پس از کتل‌بستن اسب متوفا و حرکت‌دادن جسد به‌منظور تشییع و تدفین، به‌وسیله‌ی سرنا و دهل نواخته می‌شود. در لرستان این نوع عزاداری را

که با حرکت اسب کتل سوی شستشوخانه‌ی مردگان همراه است، مقام «پاکُتلی» گویند. مویه‌ی زیر از نمونه مویه‌های پاکتلی است:

«بَختِکَم دَشکَه کیاو جیلا تنیشه بادِکه شمال اوما دلابریشه»

Baxtekam dašeka kiyâwe jilâ taniše
Bâdeke šemâl oumâ delâ bereše

برگردان: بخت من چون نخ کبودرنگی است که جاجیم‌باف آن را تنیده باشد؛ وزش باد شمال آمده و آن را بریده است (سیف‌زاده، ۱۳۷۷: ۱۹۳).

- «**بیدگانی یا بیدگویی**»: بیدگانی (بیدگویی، بیت‌خوانی یا بیت‌گویی)، یکی از سبک‌های شروه‌خوانی و از گوشه‌های آواز دشتی است که در استان‌های بوشهر و کهگیلویه‌وبویراحمد و بخش‌های جنوبی استان فارس زمزمه می‌شود. اشعار آن اغلب از شاعران بومی مناطق استان بوشهر مثل فایز دشتستانی و مفتون و نادم و گاه از اشعار باباطاهر و خیام نیز است. بیدگونی در اصل یک شیوه‌ی آوازی است که از منطقه‌ی شبانکاره تا حیاداوود متداول است (نک: درویشی، ۱۳۷۳: ۷۵). لحن موسیقی و محتوای اشعار عاشقانه است:

«مو مُغ سربریده‌ام، میون باغُم مُو مشعل بی‌روغنم، دایم بی‌دماغُم» **(همان)**

آواز بیدگونی گاه به برخی آوازهای موسوم به «سرکوهی» نزدیک می‌شود که در استان فارس رایجند (همان). در فارس آواز محلی بیدگونی در دستگاه شور از گوشه‌ی سلمک به شور دوم خوانده و نواخته می‌شود و فرود آن بر روی تونیک شور اول است. این آواز را با دوبیتی‌های محلی می‌خوانند:

«دو پنج روزه که دور از نازنینم گهی در آسمون گه در زمینم
گهی ماهی شوم در قعر دریا گهی بر بال چرخ آتشینم»

(همایونی، ۱۳۷۹: ۵۱۵)

مهم‌ترین سازهای همراه آواز در مناطق مختلف ایران عبارت‌اند از: بوق، تمپک (تمبک)، تنبورک، جوره، دپ (دف دایره)، دوتار، دمام، دهل، دهلک، رباب، ساز (سورنا)، سرود (قیچک)، سما، سنج، سورنا (پیق)، ششمال، قشمه، قلم جفتی، کسر، پیپه، کمانچه، گپ دهل (مارساز)، نل، نی‌جفتی، نی و نی‌انبان.

۵. ۲. از منظر فردی یا جمعی‌خواندن اشعار

اشعار عامه با آواز یا بدون آن، به سه صورت تک‌خوانی، دوخوانی و جمع‌خوانی اجرا می‌شود:

۵. ۲. ۱. تک‌خوانی

اشعاری هستند که تنها یک نفر عادی یا با آواز یا ساز می‌خواند؛ مثل لالایی‌ها که مادر آن را به آواز دل‌نشین برای کودک می‌خواند. آواز مادر آرامش‌بخش کودک است و مفاهیم آن بیشتر واگویه‌های مادر است. نقل آوازها را نوازندگان چیره‌دست با تار می‌نوازند و می‌خوانند. در کردستان «بالوره» را زنان و دختران در سوگ‌ها می‌خوانند مثل «موری» در مازندران که زنان داغدار با سوز در عزا می‌خوانند.

۵. ۲. ۲. مناظره، مشاعره و دوخوانی

به ترانه‌هایی اطلاق می‌شود که نحوه‌ی اجرا به‌صورت پرسش و پاسخ است. در اشعار عامه با هر درون‌مایه‌ای بخش‌هایی به‌صورت مناظره اجرا می‌شود. این ترانه‌ها در مهمانی‌ها و به‌صورت دو یا چندنفره اجرا می‌شود و اغلب جنبه‌ی سرگرمی و تفریح دارد. در برخی ترانه‌های عروسی نیز مناظره میان دو خانواده‌ی عروس و داماد اجرا می‌شود. در این ترانه‌ها بستگان عروس از زیبایی عروس، خانواده، منزلت و هنرهای او تعریف می‌کنند و خانواده‌ی داماد هم اشعاری با همین مضامین می‌خوانند که بیشتر جنبه‌ی رقابت دارد:

گروه داماد: «باغ بالام نوچه یه نومزاد کاکام بچه یه
زن به کاکام زود بدین، آتیش به دنیا می‌کشه»

گروه عروس: «من نمی‌آم خونه‌ی بابام بهتره

خونه‌ی بابا نون و پسه	خونه‌ی شوهر غم و غصه
خونه‌ی بابا نون و حلوا	خونه‌ی شوهر همش دعوا
خونه‌ی بابا نون و انجیر	خونه‌ی شوهر غُل و زنجیر
خونه‌ی بابا نون و لیمو	خونه‌ی شوهر شدیم بی‌مو
خونه‌ی بابا نون و آلو	خونه‌ی شوهر همش جارو
خونه‌ی بابا نون و خیار	خونه‌ی شوهر بی‌اختیار» (فقیری، ۱۳۹۵: ۲۴).

گروهی از ترانه‌های مناظره‌ای فال‌هایی هستند که به‌صورت منظوم و دوسویه در ایام خاص مثل شب چله اجرا می‌شود. یکی از آن‌ها فال «چل سرو» یا «چهل سرود» در لرستان و «چل بیتوخوانی» این‌گونه اجرا می‌شود که ابتدا یک نفر نیت می‌کند و می‌خواند؛ سپس خواننده‌ها به ترتیب یک بیت آواز می‌خوانند و زمانی که به چهلمین بیت رسید، براساس شعر مشخص می‌شود که فال هرکسی خوب یا بد است. در برخی

مناطق این مسابقه و مناظره آن‌قدر ادامه می‌یابد تا گروه مقابل از جواب بازمانند. حاضران نیز هنگام خواندن اشعار با جمله‌ی «الهی نمیری» دو گروه را تشویق می‌کنند.

یکی از ترانه‌های مناظره‌ای «ننه پیرزالو» در کرمان است. ننه پیرزالو سمبلی از مادربزرگ‌های قدیمی کرمانی است. این ترانه دونفره خوانده می‌شود:

«ننه پیرزالو — جونم ننه
از کجا می‌آی؟ — از دومنه
چی برداری؟ — کندلوبنه
ورکی می‌بری؟ — ورآمنه
چی چی می‌دنت؟ — قاتق بنه
نون می‌خوری؟ — دندون ندارم
قلیون می‌کشی؟ — نفس ندارم
جارو می‌کشی؟ — کمر ندارم
ظرف می‌شوری؟ — دست ندارم
عروس می‌شی؟ — هابله ننه، هابله ننه»(احمد پناهی سمنانی، ۱۳۷۶: ۷۰-۸۳)

در ترانه‌های عاشقانه و در بخش‌هایی از سروده‌ها، مناظره‌ی میان عاشق و معشوق دیده می‌شود. در عامه‌سروده‌ی کردی به گفت‌وگوی عاشق و معشوق «دیلوک» گفته می‌شود. مناظره در اشعار حقانی و امیری به‌وضوح دیده می‌شود. این دو گونه‌ی شعری به شکل سؤال و جواب هستند. عاشق سؤالی می‌پرسد و معشوق پاسخ می‌دهد.

«عاشق (امیر):

امیربته کدوم پارچه و رنگ نکرد کهوئه
ʔamir bate kedum pârče ve rang nakerd kahue
کدو شمعه شب تا صواحی سوئه — kedum šam‘e šab tâ sevâhi sue
کدوم تیغه که اسا چکش نزوهه — kedum tiqe ke ʔessâ čakkoš nazuhe
کدوم اسب و مار نزا کروئه — kedum ʔasbe ve mâr nezâ kerue

برگردان: امیر می‌گوید آن کدام پارچه است که رنگ نکرده سیاه است؟ آن کدام شمع است که شب تا صبح روشن است؟ آن کدام تیغ است که استاد چکش نزده، صیقلی است؟ کدام اسب است که از مادر نزاییده کره است؟

معشوق (گوهر):

اون پارچه آسمونه و رنگ نکرد کهوئه
un pârče âsemune ve rang nakerd kahue

اون شمع ستاروئه شو تا صواحی سوئه setâroe šu tz sevâhi sue un šam‘
اون تیغ ذوالفقار اسّا چکش نزوهه un tiq zolfaqâre essâ čakkoš nazuhe
اون اسب دُل دُلَه که مار نزا کروئه un asb dol dol-e-ke mâr nezâ kerue

برگردان: آن پارچه‌ی آسمان است که رنگ نکرده سیاه است. آن شمع ستاره است که شب تا صبح روشن است. آن شمشیر ذوالفقار است که چکش نخورده است. آن اسب دُل‌دُل است که از مادر نزاییده، کره اسب است» (ذوالفقاری، ۱۳۹۵).

دختران گیلانی هنگام چیدن چای، با خواندن «شرفشاهی»، «چهاردانه» و دوبیتی با هم مناظره می‌کنند که به این کار «پهلوی‌خوانی» گفته می‌شود (نک: اصلاح عربانی، ۱۳۷۴: ۳۸۱و۳۸۲). آوازهای بیابانی در گونه‌ها و با نام‌های مختلفی چون: «بیابانی»، «کهنمویی»، «خرمی» (منسوب به یکی از خوانندگان کهنوج) و... شناخته می‌شوند. به هریک ازاین‌گونه‌ها «رو» (راه) می‌گویند؛ مانند رو خرمی، رو کهنمویی. نصری اشرفی این نوع آوازها را نمونه‌ای از سنت‌های آوازی شفاهی «دوخوانی» برمی‌شمارد که به هنگام اجرای آن آوازخوانان در برابر یکدیگر قرارگرفته، برای نافذ نمودن و حس‌انگیزی موضوعات و مضامین عاشقانه‌ی آن، ابیات را به‌صورت گفت‌وگو و در جواب یکدیگر به‌صورت آواز می‌خوانند. در این فرم آوازی، دو یا چند زن یا مرد، ابیات شعری واحد با مضمونی خاص را می‌خوانند (نک: نصری اشرفی، ۱۳۷۸: ۵۷).

«دی‌بلال» در بختیاری آوازی عاشقانه و منظوم است که بین زن و مردی بیان می‌شود. این اشعار تغزّلی را به‌صورت مناظره می‌خوانند. گاه زنان و مردان خوش‌آواز با همیاری نوازندگان نی، به سبک مشاعره از آن استفاده می‌کنند. زنان دشتستانی نوعی ترانه به نام «ریواری» دارند که به‌صورت مشاعره و پس از فراغت از کار روزانه به‌صورت نوبتی و گاه در پاسخ به یکدیگر می‌خوانند. «بیت و بحث» نوعی مشاعره‌ی ادبی است که در میان مردم سیستان رواج دارد و اغلب زنان سیستانی در جشن‌ها و محافل خانوادگی و دوستانه به آن می‌پردازند (نک: احمد پناهی سمنانی، ۱۳۸۰: ۵۷). در این مناظره‌ی شاعرانه، دو طرف با خواندن دوبیتی‌های محلی که به آن «سیتک» می‌گویند، همراه با نواختن دف و دایره زنگی سعی می‌کنند یکدیگر را مغلوب کنند. گاه بحث و بیت بدون نواختن دف و تنها با خواندن سیتک انجام می‌شود. اغلب بحث و بیت‌هایی که هنگام کار کردن، اجرا می‌شوند، جزء این دسته هستند. اجرای این نوع «بحث و بیت» معمولاً در هنگام نی بُری، حصیربافی، کاشت و برداشت محصول و

لای‌روبی رودخانه و نهرها انجام می‌شود. این کار علاوه بر سرگرمی طرفین باعث ازبین‌رفتن خستگی ناشی از کار در بین افراد می‌شود.

«سخنوری» نوعی مناظره و مشاعره‌ی درویشان و یکی از رایج‌ترین مراسم آیینی بوده است که در ماه رمضان، در قهوه‌خانه‌ها برگزار می‌شد. مردم کم‌سواد یا بی‌سواد چندین هزار بیت شعر فارسی به شیوه‌ی مشاعره در قالب بحر طویل، مسمط، غزل، قصیده و رباعی و با موضوعاتی چون: معما، لغز، مرثیه، حمد و نعت می‌خواندند و حاضران با اعجاب و تحسین به هنرنمایی و سخنوری آنان گوش می‌دادند.

«حاجیونی» از شیوه‌های شروه‌خوانی است که در اجرا، امکان دارد شخص دیگری نیز در جواب روضه‌خوان به خواندن حاجیونی برآید؛ در این شیوه، اجرا حالت مشاعره‌گونه به خود می‌گیرد.

گونه‌ای از شعر محلی رایج در میان مردمان کوهپایه‌های پنجشیر افغانستان به گویش فارسی دری است که «سنگردی» نامیده می‌شود. پسران و دختران جوان عاشق‌پیشه این اشعار را به شکل مناظره و سؤال و جواب با لحن خاص زمزمه می‌کنند. در دهات هم که سنگردی خوانده می‌شود، خواننده می‌کوشد برجای بلند و بر بالای سنگ کلانی قرارگرفته به شیوه‌ی مفید سنگردی‌خوانی، سنگردی را بخواند (نک: رحیمی، ۱۳۶۵: ۵).

«سیاچمانه» در کردستان گاه به‌صورت پرسش و پاسخ اجرا می‌شود. گاه این پرسش و پاسخ به‌صورت مسابقه درآمده و ساعت‌ها ادامه می‌یابد. در این پرسش و پاسخ، شعرها نباید تکرار شوند تا تسلط خواننده بر شعر و موسیقی مشخص گردد (نک: بوستان و درویشی، ۱۳۷۰: ۱۰۸).

۵. ۲. ۳. جمع‌خوانی و هم‌نوایی

در ترانه‌های کار مثل صیادی و چای‌چینی دو گروه کارگران با خواندن اشعار ساعات کارشان را کوتاه می‌کردند و به رهگذران نشاط می‌بخشیدند (نک: کبیری، ۱۳۸۱: ۱۵۱). در فارس، به هنگام پنبه‌چینی که کار دختران و زنان است، پنبه‌چینان به دو گروه تقسیم می‌شوند و ترانه‌ی زیر را می‌خوانند:

«دسته‌ی اول: بچین، بچین که شونمه (شب نم است)
دسته‌ی دوم: نمی‌چینم مُزُم کمه
دسته‌ی اول: بچین بچین مُزت می‌دم
دسته‌ی دوم: نمی‌چینم مزم کمه

دسته‌ی اول: غربال آرد بیزت می‌دم/ ده شاهی بیشترت می‌دم/ نون و کره ترت می‌دم.
دسته‌ی دوم: غربال آردبیز نمی‌خوام/ ده شاهی بیشتر نمی‌خوام/ نون و کره‌ی تر نمی‌خوام/ نمی‌چینم مزم کمه» (همایونی، ۱۳۷۹: ۳۸۶و۳۸۷).

برخی از ترانه‌های رمضان به‌صورت مناظره‌ی یک خواننده و پاسخ‌دهی جمع انجام می‌گیرد؛ مثل این شعر که در آبادی‌های کاشان به اجرا درمی‌آید:

«**استاد:** ای صاحب‌خانه، ای مرد زمانه، لطفی به اعانه
جمعیت: مکن عذر و بهانه
استاد: ای مرد حقیقت، ای نور بصیرت، باشی تو سلامت
جمعیت: مکن عذر و بهانه
استاد: ما دلشدگانیم، ما غمزدگانیم، ما منتظرانیم
جمعیت: مکن عذر و بهانه
استاد: گر تو بدهی پول، راحت شی و شنگول از وز وز زنبول (زنبور)
جمعیت: مکن عذر و بهانه» (وکیلیان، ۱۳۸۴: ۲۰۹).

در نوحه‌ها نیز نوحه‌خوان می‌خواند و بندهایی را جمع هم‌نوایی می‌کنند. بخشی از ترانه‌های متل نیز دوسویه و جمعی انجام می‌شود:

«عمو زنجیرباف بله
زنجیر منو بافتی؟ بله
پشت کوه انداختی؟ بله
بابا اومده چی چی آورده؟
نخودچی کیشمیش بخور و بیا
با صدای چی با صدای ...»

«بالوره» از ترانه‌ها و آوازهای کردی است که زنان، به شکل اخص و گاه نیز مردان به شکل گروهی و در هنگام کار یا شکار در کوه و دشت می‌خوانند. یک نفر که صدای خوبی دارد، دو انگشتش را زیر چانه‌اش می‌گذارد و با ادای کلمات «ئه وه وه وه» ترانه‌ای را با آواز می‌خواند و گروه به آن پاسخ می‌دهند. گاه نیز بالوره به شکل مشاعره بین دو گروه زنان اجرا می‌شود که به آن «شه ر بالْوره» می‌گویند.

در مازندران سنتی به نام «رج‌خوانی» است که معمولاً در عروسی اجرا می‌شود و جوانان به ترتیب آواز می‌خوانند. در مراسم یا محافل دست‌کم دو نفر، نوبت‌به‌نوبت و

بدون درنگ، ترانه‌هایی را به آواز می‌خوانند. افراد به شکل داوطلبانه در این زنجیره قرار می‌گیرند؛ ابتدا ریش‌سفیدان و بزرگ‌ترهای مجلس، سپس کوچک‌ترها. شرط اصلی این اجرا، داشتن صدای خوش و ذوق شعری است. افراد از قبل انتخاب نمی‌شوند، بلکه هر که حضور ذهن داشته باشد، بلافاصله دوبیتی خود را می‌خواند. به این اجرای زنجیره‌وار، «رج‌خوانی» می‌گویند. اشعار انتخابی بیشتر دوبیتی است و از کتولی، امیری، کیجاجان و دوبیتی‌های محلی استفاده می‌شود. هر فرد مجاز است تنها یک دوبیتی بخواند. اغلب اشعاری که در این شیوه‌ی اجرایی خوانده می‌شود از نظر مضمون با هم در ارتباط‌اند؛ اگر فرد نخست اشعاری عاشقانه بخواند، دیگران نیز این مضمون را تکرار می‌کنند. رج‌خوانی ازنظر شیوه‌ی اجرایی بسیار شبیه مناظره در ادب فارسی است.

این شیوه‌ی اجرایی در شب‌نشینی‌ها، مجالس بزرگان یا عروسی و در مزارع و هنگام کار میان زنان و مردان کاربرد دارد. زنان به شکل مجزا برای خود رج‌خوانی دارند؛ اما گاه در محافل صمیمی و خانوادگی زنان و مردان در کنار هم «گلی به گلی» می‌خوانند. در مزارع به‌ویژه هنگام کارهای گروهی همچون نشا و پنبه‌چینی برای رفع خستگی و ایجاد نشاط رج‌خوانی کاربرد دارد. در مجالس بزرگان و محافل عروسی گاهی ساز «للـه‌وا»، شعرخوان را همراهی می‌کند؛ اما در هنگام کار از هیچ سازی استفاده نمی‌شود. هدف اصلی این شیوه، حفظ وحدت گروه و سرگرمی است.

رج‌خوانی در دیگر مناطق ایران نیز کاربرد دارد. در بوشهر در آواز شروه از دنباله‌خوانی استفاده می‌شود. شروه اغلب به‌صورت دنباله‌خوانی (مبادله‌ی آواز میان چند نفر) اجرا می‌شود. تعداد شرکت‌کنندگان در دنباله‌خوانی می‌تواند به چهار یا پنج نفر (کمی بیشتر یا کمتر) برسد. در دنباله‌خوانی معمولاً یک مبادله‌ی محتوایی میان شروه‌خوانان وجود دارد که به‌نوعی مشاوره یا مشاعره شبیه است. در دنباله‌خوانی معمولاً یکی از گرده‌های (شیوه‌های) شروه انتخاب می‌شود.

سنتی دیگر در مازندران است به نام «گلی‌به‌گلی‌خوانی» (گلوبه‌گلو یا دهان‌به‌دهان) که داوطلبان خوش‌صدا در محافل عروسی به ترتیب با گزینش اشعاری متناسب، آواز می‌خوانند به‌این‌ترتیب که یکی می‌خواند و دیگری در جواب نفر اول آواز سر می‌دهد. در مجالس پیران، تبری‌خوان‌ها یا کتولی‌خوان‌های با سابقه و خوش‌صدا به همراه «لله نی» (نوازنده‌ی نی مازندرانی) ساعت‌ها به خواندن می‌پردازند.

۵. ۳. از منظر اجرا با هنرهای دیگر

۵. ۳. ۱. رقص

بخشی از بومی‌سرودها همراه با رقص است. در این قسم، اساس بر شعر است؛ مثل «چوپی» که آوازی بوشهری است و در گذشته با رقص همراه بوده و نوعی چوب‌بازی است. در گروه دیگر، رقصی است که در آن از شعر و آواز هم استفاده می‌شود. قوم لر بیش از همه، رقص و آواز را در سوگ و سرور توأم کرده‌اند. هم‌خوانی‌های لُری با رقص و هم‌خوانی زنان و مردان است. این ترانه‌ها کاملاً موزون‌اند و هنگام خواندن بیشتر با کف زدن همراه می‌شوند. زمانی که در بویراحمد، نوازنده کم و گران بود و رادیو یا صفحه‌ی گرامافون هنوز در آن منطقه متداول نشده بود، این‌گونه ترانه به‌مثابه موسیقی برای رقص به کار می‌رفت. ترانه‌های رقص هنوز هم عامه‌پسندند و پیوسته آهنگ‌ها و ترانه‌هایی نو و تازه در این زمینه ساخته و سروده می‌شوند. این نوع رقص‌ها عبارتند از:

«**دست گرفتن**» یا «دَس‌گِرتَه» که رقصندگان دست چپ خود را در دست راست هم می‌نهند و انگشتان دستشان را در هم قفل می‌کنند. این دستان پیوندیافته، هماهنگ با سازی که نواخته و آوازی که خوانده می‌شود، به پایین و بالا حرکت می‌کنند. دست راست نفر اول به نام «سَرچوپی» آزاد است و دستمال یا شالی در آن است.

«**هِرا**» رقصی کُند و حلقه‌وار و کنار آتش است که مردان هنگام سوگ و با خواندن ابیاتی، کنار تابوت فرد درگذشته برگزار می‌کنند. سَرخوان، ابیاتی در وصف متوّفی می‌خواند و هر بیت او را، دیگر رقصندگان با مصراع «هِرا هِرا راو ـ آخِر کَرا راو» پاسخ می‌دهند؛ درحالی‌که می‌گریند و با ضرب رقص، بر سینه‌ی خود می‌کوبند:

«سرخوان: یَه اسب کی یَه، ها وَ زینَه وَ یال و دُم رشَته، ها وخَینَه

Ya(i) asbe kiya hâ va zína va yál o dom rešta ha va xina

برگردان: این اسب کیه که زین نشده / یال و دمش به خون بافته و رشته شده؟

رقصندگان: هِرا هِرا راو ـ آخِر کَرا راو hera hera raw –axere kara raw

سرخوان: ستارَت لنگه اِمرو را نَکَه روَ بیهودَه شَنگ خِراو نَکَه

Satarat langa emrow ra naka va bihuda šang xerâva naka

رقصندگان: هِرا هِرا راو ـ آخِر کَرا راو hera hera raw –âxere karâ râw

به همان وزن و فاقد معنای خاص اما دارای حسی غم‌آگین و دردناک/ ستاره‌ی بختت لنگ است، موافق نیست، به جنگ نرو امروز فشنگ‌هایت را بیهوده خراب و هدر نکن» (سنجری ژوژکیان، ۱۳۹۳).

در مجلس زنان هم رقص و آوازی ویژه و هم‌زمان دارند که با مویه‌خوانی و شیون توأم با حرکات نمایشی دسته‌جمعی همراه است. اشعار رقص هرا و به‌ویژه اشعار مویه‌خوانی‌های مجلس هم‌زمان زنان، اغلب فی‌البداهه‌اند. سرنا و دهل، از ارکان رقص هرا هستند. هرا نیز همچون غالب رقص‌های دیگر و نغماتشان به‌شدت توصیفی و روایی است. حرکات جمعی زنان به‌طور نشسته و حلقه‌وار است. رقص «راراوَش» نیز با آواز و شعرخوانی میان مردان لر رواج دارد. در این رقص رقصندگان «کِل و وِی» می‌زنند. کِل صوت و آوایی شادیانه و وِی صوت و آوای درد و تأسف شبیه به «وای وای» گفتن است. سرخوان ابیاتی در توصیف نوگذشته، هماهنگ با سرنا و دهل، می‌خواند که در بسیاری موارد فی‌البداهه‌اند و رقصندگان که شانه‌به‌شانه‌ی یکدیگر با ضرب کند و سنگین و حزین موسیقی می‌رقصند، صفی تشکیل داده‌اند که با هر ضرب، به‌طور منظم و هماهنگ، گامی به پیش می‌رود. هر یک از اینان، در حال رقص، پاره‌ای از سیاه‌چادر متوفّی را بر دوش خویش می‌افکنند و به‌عنوان میهمان و هم‌سوگ و سرسلامتی‌دهنده، در پاسخ هر بیت سرخوان،مصراعی معیّن را به آواز جمعی می‌خوانند:

«سرخوان: دیشو دیمَه خَو، سفید بَلگِت بی تو مَرزْ پیشخانَه نِها مَرگِت بی

Dišow dima xow sefid balget bi to marz pišxâne nehâ marget bi

رقصندگان: خاصَکَم راو، هِرو خانه کَمر او/Xâsakam râw hero xana kamar ow

برگردان: دیشب خواب دیده‌ام تن‌پوشی سفید به تن داری تو نگو که این پیش‌نشانه‌ای از خبر مرگت بود. خوب من عزایت کم باد، به خانه‌ات عزایی دیگر را راه مباد» (سنجری ژوژکیان، ۱۳۹۳).

رقص در شمال خراسان شامل «یک قرسه»، «دو قرسه»، «شش قرسه»، «انارکی» است که معمولاً موسیقی آن توسط عاشق‌ها با سورنا و دهل و قشمه و دایره و نیز کمانچه اجرا می‌شود. رقص‌ها در شمال خراسان معمولاً دارای حالاتی از رزم هستند. چوب‌بازی جای نیزه‌بازی قدیم را گرفته است. همچنین در مراسم کشتی از شاخه‌های کوراغلی استفاده می‌شود که بسیار رزمی است و توسط سورنا و دهل نواخته می‌شود.

ترانه‌های کتولی در مراسم و جشن‌های شاد و به‌ویژه در عروسی‌ها همراه رقص محلی کتولی صورت می‌گیرد که به «چَکّه سِما (cakke sema)» معروف است. «چَکّه»

به معنی «کف‌زدن» یا صدای حاصل از دست‌زدن است و «سِما» به معنای رقص و پایکوبی است.

۵. ۳. ۲. نمایش

گروهی از ترانه‌ها با حرکات نمایشی همراه است؛ گاهی حتی اساس نمایش بر این ترانه‌ها استوار است؛ مثل «رَشکی و ماسّی» در اراک که جزء نمایش‌های نوروزخوانی است. از این قبیل است ترانه‌های باران و مراسم عروسک‌گردانی در آن. «تکم‌گردانی» و «خرکش» از بازی‌های نمایشی و طنزآمیز بیرجندی است که جوانان هنگام شادی آن را در قالب نمایش و با حرکات خاصی ارائه می‌دهند.

بخشی مهم از ادبیات منظوم عامه به شیوه‌ی نقالی اجرا می‌شده است. نقّالی عبارت است از نقل یک واقعه، قصه به شعر یا نثر یا هر دو، با حرکات و حالات و اشارات بیان مناسب در برابر جمع. گاه نقالی به همراه موسیقی و توصیف پرده‌های نقاشی است. پیش از اسلام گوسان‌ها با ساز، داستان‌های حماسی و تاریخی را نقل می‌کردند. این سنت در ایران به مناقب‌خوانی، فضایل‌خوانی، سخنوری، روضه‌خوانی و پرده‌خوانی تبدیل شده است. هنر نقال، حفظ اشعار و متن‌ها و همچنین توانایی بداهه‌گویی و مهارت سخنرانی است. علاوه بر این نقال باید به انواع فنون و شگردهای سخن مانند انواع تومارخوانی، بحر طویل‌خوانی، گل‌کشتی‌خوانی، منقبت‌خوانی، حکایت‌گویی، مدح و ثنا، رجزخوانی، تلفیق به‌جای نظم و نثر، استفاده‌ی به‌موقع از مطالب در مناسبات مختلف، مناسب‌خوانی، حاشیه‌گویی، حال‌گردانی (تغییر فضای داستان به فضای دیگر) و... مسلط باشد. افزون‌براین، او باید انواع داستان‌ها، قصه‌ها و افسانه‌ها را بداند و با دیوان شاعران مختلف آشنا باشد.

نقالان ابتدا به‌عنوان شاگرد یا نوچه یا بچه‌مرشد پس از تأیید و موافقت استاد نقال در قهوه‌خانه یا پاتوق به‌طور مستمر و پیگیر پای نقل استاد یا مرشد می‌نشینند و رموز نقالی و تومارخوانی را می‌آموزد. نقال باید به فن بیان مسلط باشد و حنجره‌ای توانمند، صدایی گرم و گیرا و زنگ‌دار داشته باشد و بتواند صدای شخصیت‌های داستان را تقلید کند. او باید حافظه‌ای قوی، حرکاتی چابک، اغراق‌آمیز و صحنه پُرکن مانند دور چرخیدن (دورون زدن)، دست‌زدن و پاکوبیدن داشته باشد و بتواند از چوب‌دستی (که به آن عصا، تعلیمی، منتشا یا مطراق گویند) برای القای وقایع مانند کمان‌انداختن، کمان‌کشیدن، سوار بر اسب شدن، تاخت‌زدن، شمشیرکشیدن، نیزه‌بازی و... به‌جا استفاده کند. نقّالی براساس درون‌مایه و شکل اجرایی به سه گونه‌ی شاهنامه‌خوانی، نقل

افسانه‌های تاریخی و نقل وقایع دینی یا نقّالی مذهبی تقسیم می‌شود. *خاورنامه*، *صاحب قرانیه*، *حمله‌ی حیدری*، *مختارنامه*، *شاهنامه‌ی حیرتی*، *غزونامه*، *خداوندنامه*، *اردیبهشت‌نامه*، *دلگشانامه*، *جنگ‌نامه*، *داستان علی‌اکبر* برخی از آثاری هستند که به‌صورت نقالی اجرا می‌شوند. ناظرزاده گونه‌های نقالی را براساس ریخت نمایشی و درون‌مایه و شکل اجرای آن سه دسته می‌کند: نقل‌های خنیاگرانه که نقل با موسیقی همراه بود؛ نقل‌های افسانه‌ای مردم‌پسند مثل شاهنامه؛ نقل‌های مذهبی مثل حمله‌نامه‌ها (نک: ناظرزاده کرمانی، ۱۳۷۸: ۶۸). فخرالزمانی در کتاب *طرازالاخبار* (نسخه‌ی کتابخانه‌ی شورای اسلامی، برگ ۱) فنون نقّالی را به سه روش ایرانی و تورانی و هندی تقسیم کرده است و این مسأله بیانگر این است که قصه‌گویی در میان ملل همسایه‌ی ایران نیز، جایگاه و اهمیت به‌سزایی داشته است.

۶. نتیجه‌گیری

اشعار محلی و عامه‌سروده‌ها ساده و بی‌پیرایه‌اند، خصلت جمعی دارند و زاده‌ی اندیشه‌ای واحد نیستند؛ بسیار قدیمی هستند و اشکال جدید آن‌ها بازتولید همان اشکال قدیم است. سرایندگان عامه‌سروده‌ها، نامشخص و گمنام هستند. برخی عامه‌سروده‌ها عمری کوتاه دارند. ساختار و محتوایشان غنی، پرتحرک، متنوع و جذاب است. از نظر فنی و هنری و زیبایی‌شناسی فاقد آرایه‌های ادبی پیچیده‌اند. به زبان محاوره یا به لهجه‌های محلی هستند و واژگان اصیل فارسی و اصطلاحات زیبا و تعبیرات نو را در خود جای داده‌اند. ترانه‌ها، همواره با آواز یا به‌اصطلاح قدما «ملحون» خوانده می‌شود.

از منظر همراهی شعر با آواز در گذشته به اشعار آوازی «بیت»، «بایاتی» یا «مرصع‌خوانی» می‌گفته‌اند و بیت‌خواندن را مترادف با رباعی یا دوبیتی خواندن با آواز یا بی‌آن آورده‌اند. شیوه‌های اجرایی و بسامد هر یک از آن‌ها در جدول زیر دیده می‌شود:

نحوه‌ی اجرا	آواز بدون ساز	آواز با ساز	تک‌خوانی	عادی	جمع‌خوانی	نمایش	مناظره	آواز با رقص	جمع
تعداد	۱۵۰	۷۴	۲۹	۲۶	۱۹	۱۵	۱۵	۹	۳۴۵

گروهی دیگر از اشعار عامه با ساز همراهی می‌شوند و در هر منطقه نامی دارند. مناسب‌خوانی ترانه‌ها در دستگاه‌های آوازی و انطباق درون‌مایه‌ی اشعار با ردیف آوازی و آشنایی با زمان مناسب برای هر دستگاه و آواز، موجب تربیت خوانندگان و نوازندگان موسیقی مقامی و محلی بسیار بوده است.

مناسب‌خوانی ترانه‌ها در هر منطقه نامی دارد: «سربانگ» یعنی اجرای چند دوبیتی با شیوه‌ای یکسان؛ «بیدخوانی» خواندن برخی مقام‌های آوازی در استرآباد و علی‌آباد کتول است؛ «کَلّه‌کَش» یعنی آوازی بلند در موسیقی کتولی؛ «دُنگ‌دال» شیوه‌ی مویه‌خوانی بین لرهاست؛ «هِوَ- هِوَ» نام سوگ‌سروده‌های لری است که زنان در مراسم عزاداری اجرا می‌کنند؛ «پاکُتلی» آهنگی است که پس از کتل بستن اسب متوفا به‌وسیله‌ی سرنا و دهل نواخته می‌شود؛ «بیدگانی» از سبک‌های شروه‌خوانی و از گوشه‌های آواز دشتی است.

از منظر فردی یا جمعی‌خواندن اشعار عامه با آواز یا بدون آن نیز، بومی‌سروده‌ها به سه صورت تک‌خوانی (مثل لالایی‌ها)، دوخوانی (مثل پهلوی‌خوانی، دی‌بلال، بیت و بحث، حاجیونی و...) و جمع‌خوانی (مثل اشعار کار، بالوره، رج‌خوانی) اجرا می‌شوند. از منظر اجرا با هنرهای دیگر، بخشی از بومی‌سرودها همراه با رقص است؛ مثل چوپی، دست‌گرفتن (دَس‌گِرتَه)، هِرا، یک قرسه، دو قرسه، شش قرسه، انارکی، چَکّه سِما. گروهی از ترانه‌ها نیز با حرکات نمایشی همراه هستند یا در اصل، اساس نمایش بر این ترانه‌ها استوار است؛ مثل رَشکی و ماسّی در اراک، نقّالی و مناقب‌خوانی، فضایل‌خوانی، سخنوری، روضه‌خوانی و پرده‌خوانی، تومارخوانی، بحر طویل‌خوانی، گل‌کشتی‌خوانی، منقبت‌خوانی.

منابع

احمد پناهی سمنانی، محمد. (۱۳۷۶). *ترانه و ترانه‌سرایی در ایران*. تهران: سروش.

ـــــــــــــــــ (۱۳۸۰). *ترانه‌های دختران حوا؛ زنانه‌ها در شعر عامیانه‌ی ایران*. تهران: ترفند.

اصلاح عربانی، ابراهیم. (۱۳۷۴). *کتاب گیلان*. گروه پژوهشگران ایران.

باقری، رحمان. (۱۳۹۰). «آیین‌های مرگ و مویه در لرستان». *فصلنامه‌ی فرهنگ مردم ایران*. ش ۲۶. صص ۸۱-۸۳.

برزگر، محمدرضا. (۱۳۸۷). *اُرشِم (ابریشم)؛ سیری در موسیقی مقامی کتولی*. گرگان: نوروزی.

بوستان، بهمن و محمدرضا درویشی. (۱۳۷۰). *هفت اورنگ؛ مروری بر موسیقی سنتی و محلی ایران*. تهران: حوزه‌ی هنری.

بهار (ملک‌الشعرا)، محمدتقی. (۱۳۷۱). *بهار و ادب فارسی؛ مجموعه‌ی یک‌صد مقاله از ملک‌الشعرای بهار*. به کوشش محمد گلبن، با مقدمه‌ی غلامحسین یوسفی، تهران: کتاب‌های جیبی.

تمیم‌داری، احمد. (۱۳۹۰). *فرهنگ عامه*. تهران: مهکامه.
جام نامقی، ابونصر احمد. (۱۳۸۷). *روضه‌المذنبین و جنه‌المشتاقین*. به کوشش علی فاضل، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
درویشی، محمدرضا. (۱۳۷۳). *مقدمه بر شناخت موسیقی نواحی ایران*.تهران: حوزه‌ی هنری.
دهخدا، علی‌اکبر. (۱۳۷۷). *لغت‌نامه*. تهران: مؤسسه و چاپ دانشگاه تهران.
ذوالفقاری، حسن. (۱۳۹۴). «خوانندگان و نوازندگان محلی؛ حافظان ترانه‌های ملی». *پژوهش‌نامه‌ی ادب غنایی*، س۱۳، ش۲۴، صص۱۳۳-۱۵۰.
ـــــــــــ . (۱۳۹۵). «دوخوانی و جمع‌خوانی اشعار عامه». *نشریه‌ی چوک*، دست‌یافتنی در نشانی http://www.chouk.ir
رازی، شمس قیس. (۱۳۳۸). *المعجم فی معاییر اشعار العجم*. تصحیح علامه محمد قزوینی، با مقابله‌ی مدرس رضوی، تهران: دانشگاه تهران.
رحمانی، روشن. (۱۹۹۴). *ادبیات عامیانه‌ی افغانستان*. مسکو.
رحیمی، غ. نیلاب. (۱۳۶۵). *سنگردی‌های پنجشیر*. کابل: کمیته‌ی دولتی کلتور ریاست فرهنگ.
ژوکوفسکی، والنتین. (۱۳۸۲). *اشعار عامیانه‌ی ایران در عصر قاجار*. به کوشش عبدالحسین نوایی، تهران: اساطیر.
سنجری ژوژکیان، علی. (۱۳۹۳). «تقسیم‌بندی آواز و رقص لُری». دست‌یافتنی در نشانی http://tribeahmadvand.persianblog.ir/post/8
سیف‌زاده، سیدمحمد. (۱۳۷۷). *پیشینه‌ی تاریخی موسیقی لرستان*. خرم‌آباد: افلاک.
شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۶۸). *موسیقی شعر*. تهران: آگاه.
شکورزاده، ابراهیم. (۱۳۳۸). *ترانه‌های روستایی خراسان*. تهران: بنگاه مطبوعاتی گوتنبرگ.
صداقت‌کیش، جمشید. (۱۳۸۳). «گونه‌های منظوم شفاهی و موسیقی». *فصلنامه‌ی فرهنگ مردم ایران*، ش۵و۶، صص۲۵-۳۶.
فقیری، ابوالقاسم. (۱۳۹۵). *واسونک‌های شیرازی و روایت‌هایی از فرهنگ مردم فارس*. شیراز: دانشنامه‌ی فارس.
قهرمان، محمد. (۱۳۸۳). *فریادهای تربتی*. مشهد: ماه‌جان.
کاظمی، محمد کاظم. (۱۳۷۶). «دوبیتی‌های سیاه مو و جلالی». *مجله‌ی شعر*، ش۲۱، صص۲۲۴و۲۲۵.

کبیری، غلامرضا. (۱۳۸۱). «زمزمه‌های دیار بی‌خزان». *اباختر*، ش۴۳، صص۱۵۹-۱۵۶.
کوهی کرمانی، ح. (۱۳۱۷). *هفتصد ترانه از ترانه‌های روستایی ایران*. تهران: آفتاب.
مددی، حسین. (۱۳۷۹).«جایگاه موسیقی در ایل بختیاری». *چیستا*،ش ۱۷۱،صص۲۸-۳۱.
مسعودیه، محمدتقی. (۱۳۵۶). *موسیقی بوشهر*. تهران: سروش
مکری، محمد. (۱۳۲۸). «گورانی یا ترانه‌های کردی». *دانش*، ش۵.
ملاح، حسینعلی. (۱۳۶۷). *پیوند شعر و موسیقی*. تهران: فضا.
موسوی، سیدسیامک. (۱۳۸۰). *سوگ‌سرایی و سوگ‌خوانی در لرستان*. خرم‌آباد: افلاک.
میهن‌دوست، محسن. (۱۳۵۵). با *کله فریادها؛ ترانه‌هایی از خراسان*. تهران: وزارت فرهنگ و هنر، مرکز مردم‌شناسی ایران.
ناتل خانلری، پرویز. (۱۳۲۷). *تحقیق انتقادی در عروض فارسی*. تهران: دانشگاه تهران.
ناظرزاده کرمانی، فرهاد. (۱۳۷۸). «حمله‌خوانی: گونه‌ی مهمی از نقالی مذهبی در ایران هنر». ش۳۹، صص۶۵-۷۴.
نصری اشرفی، جهانگیر. (۱۳۷۸). «موسیقی در ایران، موسیقی دستگاه و ردیفی (چارچوب اصلی موسیقی تعزیه موسیقی ردیفی است)». *مقام موسیقایی*، ش۵، ص۵۶.
نفیسی (ناظم الاطبا)، علی‌اکبر. (۱۳۴۳). *فرهنگ ناظم الاطبا*. تهران: خیام.
نیکوکار، عیسی. (۱۳۵۲). *ترانه‌های نیمروز؛ مجموعه‌ای از دوبیتی‌ها و تصنیف‌های سیستانی*. تهران: وزارت فرهنگ و هنر، مرکز پژوهش‌های مردم‌شناسی.
وکیلیان، سیداحمد. (۱۳۸۴). *متل‌ها و افسانه‌های ایرانی*. تهران: سروش.
هدایت، صادق. (۱۳۱۰). *اوسانه*. تهران: بی‌نا.
ـــــــــــــ . (۱۳۱۸). «ترانه‌های عامیانه». مجله‌ی *موسیقی*، ش۶و۷.
ـــــــــــــ . (۱۳۴۴). *مجموعه‌نوشته‌های پراکنده‌ی صادق هدایت*. حسن قائمیان، تهران: امیرکبیر.
ـــــــــــــ . (۱۳۷۹). *فرهنگ عامیانه‌ی مردم ایران*. به کوشش جهانگیر هدایت، تهران: چشمه.
همایونی، صادق. (۱۳۵۵). «گویندگان ترانه‌های محلّی؛ نوابغ گمنام». *رستاخیز*، دوره‌ی ۲، ش۴۳۷۱۱.
ـــــــــــــ . (۱۳۷۹). *ترانه‌های محلی فارس*. شیراز: بنیاد فارس‌شناسی.
همایی، جلال‌الدین. (۱۳۴۱). *مقدمه‌ی دیوان عثمان مختاری*. تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.