University of Tehran
Faculty of Theology and Islamic Studies
Iranian Journal for the History of Islamic Civilization
Print ISSN: 2228 - 7906
Online ISSN: 2645 - 5110

The Iranian Adhān: A Cultural Semiotic Analysis of Moʾazzinzadeh Ardabili's Adhān

Morteza Tavakkoli Ziyaratgahi[1]✉

1. M.A. Graduate in Sociology, Department of Sociology, Faculty of Social Sciences, Allameh Tabataba'i University, Tehran, Iran (mo_tavakoli@atu.ac.ir)

Article Info

Article type:
Research Article

Article history:
Received: 30 January 2025
Received in revised form: 21 April 2025
Accepted: 21 May 2025
Published online: 16 November 2025

Keywords:
Iranian Adhān,
Moʾazzinzadeh Ardabili,
Music,
Architecture,
Collective Memory

ABSTRACT

The tradition of calling the Adhān (call to prayer) with a beautiful voice in Iran is as old as the introduction of Islam to the country. This Islamic tradition, by being integrated with Iranian culture and art, has created unique manifestations in the history of Iranian music and architecture, and has been preserved and expanded over successive periods. Among these, the Adhān of the late Moʾazzinzadeh Ardabili is considered one of the most enduring Iranian Adhāns, both for his recognition and utilization of the Bayat Tork Dastgah (specifically the *Rūḥ al-Arwāḥ* Gusheh) and for his creation and innovation in tone and vocal techniques. This set of characteristics is what distinguishes the Iranian Adhān from other Adhāns in the Islamic world. This research, conducted using the method of Cultural Semiotics, demonstrates that the resonance of Moʾazzinzadeh's Adhān from the minarets of mosques is the simultaneous embodiment of Iranian-Islamic music and architecture, which has left a unique auditory experience in the Iranian collective memory. Based on the results:
The semiotic role of integrating music and architecture in Moʾazzinzadeh's Adhān is identified as having an ordering and meaning-giving function to religious action and rituals.
The intertwining of Moʾazzinzadeh's Adhān with sacred time is also identified as one of the most important reasons for the enduring legacy of this Adhān in the Iranian collective memory.

Cite this article: Tavakkoli Ziyaratgahi, M. (2025). The Iranian Adhān: A Cultural Semiotic Analysis of Moʾazzinzadeh Ardabili's Adhān. *Iranian Journal for the History of Islamic Civilization*, *58*(1), 87-108. DOI: 10.22059/jhic.2025.389702.654555

© The Author(s).
DOI: 10.22059/jhic.2025.389702.654555
Publisher: University of Tehran Press.

پژوهشنامه تاریخ تمدن اسلامی
دانشگاه تهران
دانشکده ادبیات و معارف اسلامی
شاپا چاپی: ۷۹۰۶-۲۲۲۸
شاپا الکترونیکی: ۵۱۱۰-۲۶۴۵

اذان ایرانی: نشانه‌شناسی فرهنگی اذان مؤذن‌زاده اردبیلی

مرتضی توکلی زیارتگاهی[1]✉

۱. نویسندهٔ مسئول. دانش‌آموختهٔ کارشناسی ارشد جامعه‌شناسی، گروه جامعه‌شناسی، دانشکدهٔ علوم اجتماعی، دانشگاه علامه طباطبائی، تهران، ایران. رایانامه: mo_tavakoli@atu.ac.ir

اطلاعات مقاله

نوع مقاله:
مقالهٔ پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۱۱/۱۱
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۴/۰۲/۰۱
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۲/۳۱
تاریخ انتشار: ۱۴۰۴/۰۸/۲۵

کلید واژه‌ها:
اذان ایرانی، مؤذن‌زاده اردبیلی، موسیقی، معماری، خاطرهٔ جمعی.

چکیده

سنت اذان‌گویی با صوت خوش در میان ایرانیان، قدمتی همپای ورود اسلام به ایران دارد. این سنت اسلامی از راه تلفیق با فرهنگ و هنر ایرانی توانسته جلوه‌های ویژه‌ای را در تاریخ موسیقی و معماری ایران رقم بزند و طی دوره‌های متناوب، حفظ و گسترش یابد. در این بین، اذان مرحوم مؤذن‌زادهٔ اردبیلی، هم به لحاظ شناخت و تأثیرپذیری از آواز بیات ترک (گوشهٔ روح‌الارواح) و هم به جهت خلق و نوآوری در لحن و تکنیک‌های آوایی، جزو ماندگارترین اذان‌های ایرانی محسوب می‌شود. مجموعهٔ این ویژگی‌هاست که اذان ایرانی را از سایر اذان‌ها در جهان اسلام متمایز می‌کند. در این پژوهش که با روش نشانه‌شناسی فرهنگی انجام گرفته است، نشان داده شد که طنین اذان مؤذن‌زاده از فراز گلدسته‌های مساجد، تجسم هم‌زمان موسیقی و معماری ایرانی – اسلامی است که تجربهٔ شنیداری ویژه‌ای در خاطرهٔ جمعی ایرانی برجای گذارده است. بر اساس نتایج به دست آمده، نقش نشانه‌ای تلفیق موسیقی و معماری در اذان مؤذن‌زاده، نقش انتظامی و معنادهی به کنش و مناسک دینی و آمیختگی اذان مؤذن‌زاده با زمان قدسی، ازجمله مهم‌ترین دلایل ماندگاری این اذان در خاطرهٔ جمعی ایرانی شناخته شدند.

استناد: توکلی زیارتگاهی، مرتضی (۱۴۰۴). اذان ایرانی: نشانه‌شناسی فرهنگی اذان مؤذن‌زاده اردبیلی. *پژوهشنامه تاریخ تمدن اسلامی*، ۵۸(۱)، ۸۷-۱۰۸.
DOI: 10.22059/jhic.2025.389702.654555

ناشر: مؤسسه انتشارات دانشگاه تهران.

© نویسندگان.

DOI: 10.22059/jhic.2025.389702.654555

مقدمه

در دین اسلام، اذان ازجمله شعائر زیبایی است که مسلمانان را به عبادت نماز فرامی‌خواند؛ عبادتی که به وسیلهٔ آن، راه به دیگران نشان داده می‌شود. هر دینی، شعائری برای دعوت پیروانش دارد و در دین اسلام این شعار «اذان» است (نساجی زواره، ۱۳۸۱: ۳۶). اذان از ریشهٔ «اذن» گرفته شده و در فرهنگ واژگان معانی مختلفی دارد که می‌توان به «دانستن، میل، اجازه و دستوردادن، اراده پیداکردن و اعلام‌کردن» اشاره کرد (دهخدا، ۲/۱۳۷۷: ۱۶۱۲). همچنین اذان در اصطلاح شرع، جملات خاصی است که پیامبر گرامی اسلام(ص) آن‌ها را از عالم غیب دریافت و به مردم ابلاغ کرد (مروّجی طبسی، ۱۳۹۰: ۱۹۸). این ندای ملکوتی که برای فراخواندن انسان به سوی آسمان‌هاست، اول‌بار توسط جبرئیل گفته شد (طاهری رضاییه، ۱۳۹۰: ۶). در صدر اسلام، پیامبر اکرم(ص) به بلال حبشی اذان آموخت و «دستور داد در اوقات نماز با صدای بلند و رسایی که داشت اذان بگوید و او برای نخستین‌بار در تاریخ اسلام به مؤذنی رسید. اگر ملل دیگر با نواختن ناقوس‌ها یا وسایل دیگر مردم را به معابد دعوت می‌نمایند، در آیین اسلام اذان مؤذن رمز لزوم اجتماع است برای پرستش خدا در مساجد» (بی‌نام، ۱۳۴۷: ۳۰۸).

گستاو لوبون[1]، خاورشناس شهیر فرانسوی، دربارهٔ آیین اذان‌گویی در جوامع اسلامی می‌نویسد: «در تمام کشورهای اسلامی، مؤذن در ساعات معین در بالای مناره ایستاده، مسلمین را برای ادا این فریضه اعلام می‌دارد» (لوبون، ۱۳۱۸: ۵۵۳). در خصوص عادات مرسوم در اذان‌گویی، حسین دیلمی در کتاب *اذان، گلبانگ توحید* (۱۳۸۶: ۷۴) می‌نویسد: «اذان پس از داخل‌شدن وقت نماز خوانده می‌شود. مؤذن به هنگام اذان معمولاً در جای بلندی قرار گرفته و می‌ایستد. در بین مسلمانان معمول است که مؤذن به هنگام ادای جملات اذان، دست‌ها را به گوش می‌گذارد و با صدای بلند جملات اذان را قرائت می‌کند». همچنین معمول است که «مؤذن بین جملات اذان تا حد عرفی فاصله بدهد و اصوات را کشیده ادا کند» (طاهری رضاییه، ۱۳۹۰: ۱۲). جذبهٔ صوت اذان و تکرار آن به‌صورت چندین مرتبه در روز (سه مرتبه در اجتماع شیعی و پنج مرتبه در اجتماع اهل تسنن) توجه بسیاری از اندیشمندان حوزهٔ فرهنگ و تمدن را به خود جلب کرده است، تاحدی که ویل دورانت[2] (۱۸۸۵–۱۹۸۱)، مورخ شهیر آمریکایی، می‌نویسد:

در جامعه‌های اسلامی، پیش از آفتاب و نیمهٔ روز و پسین‌گاه و نزدیک غروب، مؤذن بر گلدسته بالا می‌رود و به وسیلهٔ اذان مسلمانان را به نماز فرامی‌خواند... به‌راستی چه نیرومند و شریف است این دعوت که مردم را پیش از طلوع آفتاب به بیداری دعوت می‌کند؛ چه خوب است انسان به هنگام نیمروز از کار بازایستد، و چه بزرگ و باشکوه است که خاطر انسان در سکوت شب به جانب خداوند جل‌جلاله توجه کند. چه

1. Gustave Le Bon
2. William J. Durant

خوش‌آهنگ است صدای مؤذنان در گوش مسلمانان و غیرمسلمانان که این جهان‌های محبوس در پیکر خاکی را از فراز هزاران مسجد دعوت می‌کند که به سوی بخشندهٔ زندگی و عقل توجه کنند و به جان با او پیوند گیرند (دورانت، ۱۳۷۱: ۲۷۲-۲۷۳).

سنت اذان‌گویی با صوت خوش در میان ایرانیان، قدمتی همپای ورود اسلام به ایران دارد. ایرانیان همواره کوشیده‌اند مفاهیم دینی را با فرهنگ ایرانی تلفیق کنند و این‌گونه به گسترش آن مفهوم در جامعه یاری رسانند (اثنی‌عشری، ۱۳۹۵: ۱). پس از ورود اسلام به ایران، گفتن اذان در هر محله و شهر و روستا و قصبه‌ای رواج فراوان یافت، تا بدانجا که صنف مؤذنان پدید آمد و اینان از خادمان درگاه الهی محسوب می‌شدند؛ چراکه پاسداری وقت نماز را به عهده داشتند (جاوید، ۱۳۸۴: ۱۲). این سنت در دوران صفوی و با رسمی‌شدن مذهب تشیع در ایران با موسیقی ایرانی نیز تلفیق شد و در زمان قاجار اولین اذان‌ها در دستگاه موسیقی ایرانی قرائت گردید. در ایران پس از انقلاب، اذان مرحوم رحیم مؤذن‌زاده اردبیلی از شناخته‌شده‌ترین و ماندگارترین اذان‌های ایرانی است که به یادگار مانده است. این اذان در سال ۱۳۸۷ در فهرست میراث معنوی ایران ثبت ملّی شد و در سال ۱۳۹۱ در فهرست ملّی حافظهٔ جهانی یونسکو به ثبت جهانی رسید (سازمان اسناد و کتابخانه ملّی ایران، ۱۳۹۸). اذان مرحوم مؤذن‌زاده اردبیلی ریشه‌های عمیقی در خاطرهٔ جمعی ایرانیان دارد، با این‌حال در مورد بسیاری از جنبه‌های فرهنگی ـ هنری آن هنوز پژوهشی صورت نگرفته است. پژوهش حاضر قصد دارد تا با اتکا به آرای «اومبرتو اکو»[1]، به تحلیل نشانه‌شناختی فرهنگی اذان ایرانی مؤذن‌زاده اردبیلی بپردازد و نقش نشانه‌ای آن در خاطرهٔ جمعی ایرانی را بررسی کند.

پیشینهٔ پژوهش

طاهری رضاییه (۱۳۹۰) در پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد خود با عنوان «تاریخچهٔ اذان (صدای پر جبرئیل در گذر زمان)» سعی داشته تا با مروری بر اذان و مؤذنان ایرانی در طول تاریخ معاصر ایران، به ذکر جنبه‌های معناشناختی، آثار اذان و موسیقی اذان بپردازد. لیلا تقوی (۱۳۹۲) در پژوهش خود، «نشانه‌شناسی ساختار روایت در اذان مؤذن‌زاده اردبیلی»، به بررسی کارکردهای ابداع در اذان مؤذن‌زاده پرداخته که در زمینه‌های وحدت و یکپارچگی مسلمانان قابل‌رؤیت می‌باشد. با این‌حال، جنبه‌های آوایی اذان ایرانی و پیوندهای فرهنگی بین عناصر ایرانی ـ اسلامی، ازجمله مواردی است که در این پژوهش از بررسی آن غفلت شده است. معتمدی و دیگران (۱۴۰۳) در مطالعهٔ «دین و تصویر: تحلیل تصویری سه دهه تصاویر اذان در تلویزیون» با تکیه بر اذان، به‌مثابهٔ رسانه‌ای گفتاری، نشان می‌دهند که در طول دهه‌های ۶۰، ۷۰ و ۸۰

1. Umberto Eco

تصویر اذان ارتقا یافته و توانسته بازنمایی بهتری از دین در قالب تصویر ارائه دهد. آنچه در این بررسی‌ها غایب است، در نظر گرفتن نسبت میان اذان مؤذن‌زاده و کلیتی چون جامعهٔ ایرانی است. نسبت میان اذان مؤذن‌زاده و خاطرهٔ جمعی و مدلول‌های فرهنگی آن، از مهم‌ترین وجوه این اذان برای بررسی پژوهش حاضر است. پژوهش حاضر قصد دارد تا از طریق بررسی جنبه‌هایی از هنر موسیقی و معماری ایرانی ـ اسلامی که با اذان ایرانی و به‌ویژه اذان مؤذن‌زاده پیوند دارد، تجربهٔ شنیداری و نسبت آن با خاطرهٔ جمعی ایرانی را از منظر نشانه‌شناسی فرهنگی بررسی کند.

روش‌شناسی پژوهش

در تاریخ اندیشه، حقیقت و معنای آن همواره مورد مناقشه بوده است. این درگیری تبعاً در نشانه‌شناسی که بنیان‌های فکری‌اش از مکاتب فلسفی سیراب می‌شود نیز وجود دارد. در ادامه پس از تعاریف برخی مفاهیم پایه، به بررسی دو نظریه می‌پردازیم که از نقطهٔ متفاوت تاریخی و معرفتی به مسئلهٔ حقیقت و معنا نگاه دارند.

در تعریف نشانه باید گفت، نشانه به‌طور کلی «امری فیزیکی و قابل‌دریافت با حواس است که به چیزی غیر از خود دلالت دارد» (فیسک، ۱۳۸۶: ۶۵). نشانه‌شناسی، ارتباط را تولید معنا در پیام می‌داند؛ در عین حال، معنا مفهومی مطلق و ایستا نیست، بلکه روندی فعال است و نتیجهٔ کنش متقابل و پویا بین نشانه، تعبیرکننده و موضوع است» (همان، ۷۲). هدف نشانه‌شناسی، کشف اصول کلی‌ای است که بر مبنای آن‌ها نظام نشانه‌شناسی عمل می‌کند. این اصول کلی، جنبهٔ انتزاعی دارند. شناخت انتزاع‌ها، به شناخت واقعیت انضمامی و نظام تولید نشانه‌ها کمک می‌کند. به این ترتیب، نشانه‌شناسی یک موضوع را در کلیت خود بازسازی می‌کند تا بتواند از این راه قواعد کارکردی آن موضوع را کشف کند (تاجیک، ۱۳۸۹: ۱۲). همچنین باید توجه داشت که نشانه‌شناسی، نه‌تنها به صورت‌های پدیداری نشانه‌ها، بلکه به کشف پویایی اجتماعی این موضوعات نیز می‌پردازد (همان‌جا).

نشانه‌شناسی فرهنگی به‌صورت تاریخی یکی از زمینه‌های مطالعاتی در نشانه‌شناسی عمومی است که نخستین‌بار توسط مکتب «تارتوف»[1] در مسکو در سال ۱۹۷۳ بنیان نهاده شد. این مکتب با شرح‌وبسط پژوهش‌های صورت‌گرایان روسی و ساختارگرایان مکتب «پراک» مورد توجه پژوهشگران قرار گرفت و مهم‌ترین عامل شکل‌گیری آن، گردهمایی بررسی ساختاری نظام نشانه‌ای در سال ۱۹۶۲ بود (مکاریک، ۱۳۸۳: ۲۹۶). لوتمان و اوسپنسکی در تعریف واژهٔ فرهنگ می‌نویسند: «شیوه‌های متفاوت تعیین حدود متمایز فرهنگ از بستر نافرهنگ سرانجام به یک چیز ختم می‌شود: در بستر نافرهنگ، فرهنگ در حکم

1. Tartu School

یک نظام نشانه‌ای پدیدار می‌شود» (لوتمان و اوسپنسکی، ۱۳۹۰: ۴۲). این موضوع تأثیر جنبهٔ زبانی ـ ساختی مکتب تارتوف را نشان می‌دهد. هرچند لوتمان به عنوان بنیانگذار این مکتب به رابطهٔ بین زبان، فرهنگ و نشانه‌ها توجه دارد، درنهایت فرهنگ را به مثابهٔ «سیستم نشانه‌ها» در نظر می‌گیرد. به بیان دیگر، معنا در سیستم‌های نشانه‌ایِ ساختاریافته و لایه‌لایه تحلیل می‌شود. این دیدگاه با نگاه اومبرتو اکو که بیشتر ناظر به ابعاد هرمنوتیکی، تأویلی و چندلایه فرهنگ است تفاوت دارد.

اکو در کتاب *نشانه‌شناسی و فلسفهٔ زبان* به مسئلهٔ قدیمی مدلول بازمی‌گردد و برخلاف مباحث سوسور و پیروانش در مکتب «ژنو»، تأکید دارد که موضوع اصلی نشانه‌شناسی نه خود نشانه، که تأویل نشانه‌هاست (احمدی، ۱۳۷۰: ۳۶۵). اکو در تعریف اولیه و عامی که از مفهوم نشانه ارائه می‌کند، بر زمینهٔ ارتباطی آن تأکید دارد و بیان می‌کند که نشانه برای انتقال اطلاعات و گفتن یا نمایش چیزی که کسی آن را می‌داند و می‌خواهد دیگران هم آن را بدانند استفاده می‌شود (کریمی و دادور، ۱۳۹۵: ۳۴۰). جهت‌گیری اکو نسبت به متن به تأثیرپذیری آن از بیرون و بستر تاریخی ـ معنایی اشاره دارد، یعنی «هر نشانه در کاربردش به موردی تأویل‌پذیر تبدیل می‌گردد» (احمدی، ۱۳۷۰: ۳۶۵). همین مناسبات است که اکو را به پویایی الگوهای معنایی و نمادها در ساحت فرهنگی پیوند می‌زند. در واقع، اکو بر این باور است که معنا نه‌تنها ثابت نیست، بلکه همواره در فرایند تولید و بازتولید تحول می‌یابد. در نظریهٔ نشانه‌شناسی اکو، حقیقت به‌مثابهٔ چیزی مطلق وجود ندارد یا همواره پشت لایه‌هایی از نشانه‌ها پنهان است. انسان در جهانی از نشانه‌ها زندگی می‌کند و معانی، محصول رمزگان‌ها، متون و گفتمان‌ها هستند. از منظر نشانه‌شناختی اکو، واژگان بر دو سطح معنایی دلالت دارند: ۱. دلالت مستقیم[1]، که همان سطح معنای واقعی واژه است؛ ۲. دلالت ضمنی[2]، که در تشبیهات، استعاره‌ها، مجازها، ایهام‌ها و سایر دلالت‌های دوگانه وجود دارند (Guillemette & Cossette, 2006: 3). بر همین اساس، تمرکز نشانه‌شناختی اکو بر مطالعهٔ معناست. به عبارت دیگر، دلالت مستقیم تمایل به ارائهٔ معنای معیّن، ملفوظ و آشکار نشانه اشاره دارد، در حالی که دلالت ضمنی برای ارجاع به معانی اجتماعی ـ فرهنگیِ نشانه به کار می‌رود (چندلر، ۱۳۹۵: ۶۷). این سیالیّت معنایی مهم‌ترین تفاوت نظریهٔ اکو با مکتب ساختاریِ تارتوف است و آنچه نظریهٔ اکو را بر این مکتب نشانه‌شناختی ارجح می‌کند این است که از دید اکو هر نشانه‌ای تنها در چهارچوبی فرهنگی قابل‌تفسیر است و معنای آن نه در خودش، بلکه در روابط بین نشانه‌ها، بافت اجتماعی و خواننده (مخاطب) شکل می‌گیرد. در اینجا، اکو از «نقش نشانه‌ای» سخن می‌گوید.

نقش نشانه‌ای، رابطه‌ای است قراردادی که میان بیان و محتوا برقرار می‌شود. در این میان، محتوا،

1. Denotation
2. Connotation

خود، ساخته‌وپرداختهٔ فرهنگی مشخص است. از این‌رو، بیان در وهلهٔ نخست به فرهنگ برمی‌گردد. به علاوه، اکو به گونه‌شناسی نشانه‌ها اعتقادی ندارد و بر این باور است که فرهنگ و قراردادهای منتج از آن، در زمرهٔ عوامل عمدهٔ تولید نشانه‌ها قرار دارند. به‌طور کلی، فرایند نشانگی بسیار پیچیده است و با ادراک رابطه دارد، از این‌رو، نشانه، زاییده عملیات پیچیده‌ای است که در آن شیوه‌های گوناگون تولید و شناخت دخالت دارند (اکو، ۱۳۹۵: ۱۰-۹). همچنین، از نظر اکو نقش نشانه‌ای در چهارچوبی که بر اساس معنای رمزی‌شده‌ای که در یک فرهنگ خاص به حامل نشانه نسبت داده می‌شود، توصیف می‌شود. این معانی رمزی در هر زمینهٔ فرهنگی بر اساس تداومی به وجود می‌آیند که از مشاهدهٔ کارکردهای این حاملان نشانه حاصل شده است (کریمی و دادور، ۱۳۹۸: ۳۴۰). بنابراین، طبق دیدگاه اکو، کلیّهٔ نشانه‌ها مطابق یک قرارداد فرهنگی بر موضوع خود دلالت دارند (اکو، ۱۳۹۵: ۴۰).

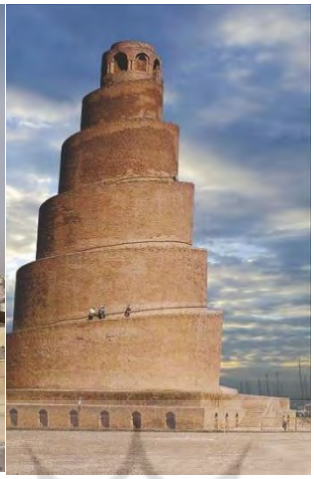
اذان ایرانی، اگرچه از نظر واژگانی با اذان عربی یکسان است، از نظر اجرا، صدا، لحن و فضا بار معنایی متفاوتی دارد. برای نمونه، آهنگ و طنین اذان در ایران اغلب با نوعی حزن، آرامش و عرفان اسلامی همراه است. این اذان در ناخودآگاه جمعی ایرانی، بیشتر به عرفان اسلامی و مفاهیم فرهنگی مثل حضور در لحظه، خلوت با خدا و فاصله‌گرفتن از هیاهو گره خورده است. از نگاه اکو، اذان ایرانی نشانهٔ فرهنگی سیالی است که بسته به زمان، مکان، سیاست، رسانه و مخاطب، معناهای مختلفی می‌سازد. اکو نشانه را پدیده‌ای می‌دانست که در بستر فرهنگی معنا پیدا می‌کند. او معتقد بود که معنا نه‌تنها در خود نشانه، بلکه در رابطهٔ آن با سایر نشانه‌ها، زمینهٔ تاریخی ـ اجتماعی و مخاطب شکل می‌گیرد. اذان ایرانی علی‌رغم اشتراک زبانی با اذان در دیگر ملل اسلامی، به‌دلیل لحن موسیقیایی، نوع معناسازی و پیوند با خاطرهٔ جمعی ملّی با سایر اذان‌ها تفاوت معنایی و نشانه‌شناختی دارد. همین اشتراک فرهنگی نشانه‌ها در زمان و مکان، زمینه را برای ورود به خاطرهٔ جمعی[1] می‌گشاید. به بیان دیگر، نوع درک و معنای یک موضوع در زمان و مکانی خاص که به‌صورت نشانه رمزگذاری می‌شود، می‌تواند موجب فراموشی یا ماندگاری آن در خاطره جمعی گردد. بدین ترتیب می‌توان گفت خاطره جمعی به مجموع «وقایع و رویدادهایی» اطلاق می‌شود که توسط افرادی که در یک «چهارچوب اجتماعی» تعامل دارند «تجربه» می‌شود (Jaisson, 2008: 74-75). از آنجایی که خاطرات جمعی نقش تعیین‌کننده‌ای در آگاهی گروهی افراد جامعه دارد، یکی از مهم‌ترین مؤلفه‌هایی است که با هویت‌مندی افراد سروکار دارد (Halbwachs, 1992: 47). از این‌رو فرض بر این است که اذان ایرانی مؤذن‌زاده از طریق درهم‌آمیزی عناصر موسیقی و معماری ایرانی ـ اسلامی و پیوندخوردن آن با زیست روزمره ایرانی، نقش ویژه‌ای در خاطرهٔ جمعی ایرانی ایفا می‌کند.

1. Collective Memories

اذان و معماری ایرانی ـ اسلامی

مساجد در صدر اسلام، ساختمان ساده‌ای داشتند و ساختن مؤذنه/ مناره برای مساجد معمول نبود. بلال در هنگام نماز از پایه‌ای استوانه‌ای بالا می‌رفت یا بر بالای بام خانه‌ای مرتفع (مثلاً خانهٔ زید بن ثابت) یا بام مسجد پیامبر(ص) می‌ایستاد و اذان می‌گفت. به‌تدریج در اوایل دورهٔ اموی، ساختن مؤذنه برای مساجد معمول شد و در منابع از چندین مؤذنه به عنوان نخستین مؤذنه‌هایی که در جهان اسلام ساخته شدند یاد شده است: مؤذنه مسجد جامع بصره (ساخته‌شده در ۴۴ یا ۴۵ هجری)، مؤذنه مسجد جامع عمرو در فسطاط مصر (ساخته‌شده در ۵۳ هجری)، مؤذنه جامع دمشق (ساخته‌شده در ۸۶ یا ۸۸ هجری) و مؤذنه مسجدالنبی در مدینه (ساخته‌شده در ۸۸ هجری) (موسی‌پور، ۱۳۸۹: ۱۲۳). در معماری ایرانی نیز از گذشتهٔ دیر، جایگاهی برای روشن‌کردن آتش در کنارهٔ راه‌های ارتباطی وجود داشته که راهنمای راه مسافران بوده و آن را «مناره» می‌نامیدند. مناره، در لغت به معنای جای نور و جای روشن‌کردن آتش است. پس از ورود اسلام به ایران و تغییر آیین پرستش، کارکرد این مناره‌ها نیز دستخوش تحول شد. از این پس، معماران ایرانی با توجه به اینکه در ساخت برج‌های آتش قبل از اسلام تجربه داشتند و چنین ساختمانی برای آن‌ها آشنا بود، تصمیم گرفتند که در مساجد از این برج‌ها استفاده کنند و «بدین‌ترتیب ساختمان مناره‌ها در مساجد شروع شد و مؤذن برای اذان‌گفتن بر فراز آن‌ها قرار می‌گرفت. به همین دلیل به آن «مؤذنه» نیز گفته می‌شود» (طاهری رضاییه، ۱۳۹۰: ۸۲). همچنین «در لسان‌العرب، گلدسته یا مؤذنه عبارتست از محلی که مؤذن در آنجا اذان می‌گوید و مردم را به نماز دعوت می‌کند. مؤذنه داری نام‌های دیگری نیز می‌باشد، نظیر مناره، منار و صومعه، عاس و گلدسته». (به‌نقل از فاضل، ۱۳۴۷: ۵۲). به‌طورکلی مؤذن از همان آغاز اسلام جایگاه مخصوصی داشته، همچنان که بلال در زمان پیغمبر اکرم(ص) بر بلندترین بام‌های منازل یا بر روی استوانه‌ای می‌رفت و اذان می‌گفت، اما فکر اینکه مؤذن در محل مرتفعی اذان بگوید، مسلمین را بر این داشت تا برای مؤذن جایگاه مخصوصی که بلندتر از مسجد و متصل یا نزدیک به آن باشد بسازند تا همیشه در آنجا اذان گفته شود (همان‌جا). از همین‌رو، در ایران نحوهٔ ساختمان مساجد عربی به صورت و شکل بناهای مذهبی ایرانیان درآمد. به عبارت دیگر، هرچند در ایران از دیرباز ساخت مناره دیده می‌شود، ولی اشکال آن‌ها تنوع معماری اسلامی را نداشته است (لوبون، ۱۳۱۸: ۷۹۴).

شکل ۱: تصویر منارهٔ مسجد قیروان، مربوط به قرون اولیه اسلامی که به کعبهٔ زرتشت شباهت دارد (زمانی، ۱۳۵۱: ۶۳).



شکل ۲: تصویر منارهٔ مسجد سامرا مربوط به قرن سوم که به برج آتش فیروزآباد شباهت دارد (زمانی، ۱۳۵۱: ۶۳).

شکل ۳: تصویر منارهٔ مدرسهٔ مادرشاه اصفهان مربوط به اواخر دورهٔ صفوی. زیر اتاقک با مقرس مزین شده است (زمانی، ۱۳۵۱: ۶۳).

ارتفاع مؤذنه سبب می‌گشته که فرد مؤذن با نزدیکی به آسمان احساس شکوه و خلوص را تجربه کند. این از طریق بانگ آسمانی اذان بر فراز بلندی صحنه‌ای باشکوه را رقم می‌زده است. علاوه بر این، ارتفاع موجب می‌شده تا صدای مؤذن برد بیشتری داشته باشد و مردمِ نقاط دور را نیز از هنگام اذان آگاه سازد. بنابراین، «از آنجایی که مفهوم اذان بر پایهٔ «اطلاع‌رسانی» و «آگاهی‌بخشی» استوار است، می‌توان آن را رسانه‌ای کلامی دانست» (مروّجی طبسی، ۱۳۹۰: ۱۹۸). اگرچه وجود یک مناره برای اذان‌گفتن کافی است، وجود یک جفت مناره از الگوی قرینه‌سازی که مشخصهٔ غالب هنرهای هندسی ایرانی است تبعیت می‌کند. محمود فاضل در این‌باره می‌نویسد: «شکل مناره‌ها و جفت و قرینه‌بودن آن‌ها و تزئینات کاشی‌کاری و تذهیب آن نیز از مختصات مناره‌های ایران است. همان‌گونه که گوستاو لوبون می‌گوید: معماری ایرانی، استقلال خود را هیچ‌وقت از دست نداده و کاملاً شیوهٔ مخصوص خود را همیشه حائز است» (فاضل، ۱۳۴۷: ۵۶). البته مناره در طول تاریخ کارکردهای متفاوت دیگری نیز داشته، ازجمله کارکرد امنیتی ـ نظامی که خسروآبادی (۱۴۰۱) به نقش آن در «تأمین امنیت محلات، محل اجرای مجازات مخالفان مذهبی و سیاسی، و نمادی برای نشانه‌گذاری سرزمینی و مشخص‌بودن آن از دوردست» اشاره کرده است. با این‌حال، آنچه

در اینجا در ارتباط با مناره مطمح‌نظر است، کارکرد آشکار و اولیهٔ آن است. به بیان دیگر، نخستین معنایی که در ارتباط با شیء معماری مطرح می‌شود، همان کارکرد آن و علت اولیهٔ خلق اثر است. پس کارکرد یک اثر معماری، همان معنای مستقیم آن است و این دلالت مستقیم برای هر کسی که درکی از کارکرد بنا (باتوجه به زمینهٔ فرهنگی بنا) دارد، رخ می‌دهد، اگرچه که هیچ‌کس در عمل از آن بنا استفاده نکند (کریمی و دادور، ۱۳۹۸: ۳۴۰). از همین‌رو، عنصر معماری مناره مسجد برای شخصی که هیچ زمینه‌ای در مورد درک عمل اذان‌گفتن در فرهنگ اسلامی ندارد، به‌راحتی عنصری ناشناخته است. درعوض برای فرد مسلمان، فرم مناره، عمل اذان‌گفتن را تداعی می‌کند و کارکرد یا معنای مستقیم این عنصر برایش روشن است، حتی اگر در عمل هیچ مؤذنی دیگر از این مناره استفاده نکند (همان‌جا). شاید اولین معنایی که با مشاهدهٔ مناره به ذهن متبادر می‌شود، صدایی است که از آن به گوش می‌رسد؛ آوای اذان. معنای مستقیم و کارکرد اولیهٔ این عنصر، محلی برای اذان‌گفتن است. اما می‌دانیم این فرم، کارکردهای نمادین دیگری هم دارد. به عنوان یک نمونه، می‌توان گفت مناره با جهت‌گیری به سمت بالا نمادی از دعوت انسان از سوی پروردگار است؛ دعوتی که او را برای فراتر رفتن از این دنیا و سیرکردن به سوی عوالم بالاتر می‌خواند (همان، ۳۴۱). از همین‌رو، مناره به عنوان جایگاهی که مؤذن بر بالای آن می‌ایستد و اذان می‌گوید، واجد تجربهٔ شنیداری و معنوی ویژه‌ای است. در ادامه با تلفیق این عنصر در معماری با دستگاه موسیقی ایرانی به پیوند این‌دو در اذان مؤذن‌زاده می‌رسیم.

اذان و دستگاه موسیقی ایرانی

نمی‌توان انکار کرد که آوای معمول اذان تا حدی برآمده از بستر موسیقیایی شبه‌جزیره در عصر ظهور اسلام بوده و در عین حال، نحوهٔ ادای اذان در مناطق مختلف جهان اسلام نیز کمابیش از زمینهٔ موسیقیایی هر محل تأثیر پذیرفته است (موسی‌پور، ۱۳۸۹: ۱۲۸). چون اذان مقدمهٔ نماز است، بنابراین از صدر اسلام، گفتن آن معمول بوده است و برای اینکه در دل اهل ایمان تأثیر بیشتری داشته باشد و مؤمنین را برای اجرای فریضه دینی باخبر کند، از قدیم رسم چنین بود که اذان‌گو، خوش‌آواز باشد و از جای مرتفعی مثل گلدستهٔ مساجد با صدایی بلند و صوتی خوش اذان بگوید. در ایران، اذان اغلب در آواز ترک و شور و شهناز گفته می‌شود و اذان‌گوی ماهر اگر به موسیقی آشنا باشد، البته شنوندگان بیشتری خواهد داشت و کلامش مؤثرتر خواهد بود (خالقی، ۱۳۸۸: ۲۸۸/۱). در ردیف‌های موسیقی ایرانی گوشه‌هایی وجود دارد که برای اذان‌گویی مناسب است، اگر اذان‌گو این گوشه‌ها را برای اذان انتخاب کند، اذانی خلق می‌کند که بسیار تأثیرگذار است. هوشنگ جاوید، پژوهشگر موسیقی، در خصوص ویژگی‌های اذان ایرانی می‌گوید:

ایرانی‌ها پس از اسلام اولین نغمه‌های موزون را برای اذان پدید آوردند، اما در هر ناحیه از کشورمان

اذان‌گویی به یک شکل است، به طوری‌که در منطقهٔ جنوب در حدود لرستان از منطقهٔ «ازنا»، حتی از «بروجرد» تا نزدیکی‌های اهواز، شاهد اذان‌گویی در دستگاه چهارگاه هستیم. در قسمتی از «تالش» و «گرگان» اذان در دستگاه همایون شنیده می‌شود. در «کرمانشاه» و نقاطی از «کردستان» هم اذان ماهور شنیده می‌شود که این مسئله بیشتر به خاطر پنج‌نوبتی اذان‌گفتن توسط عزیزان اهل سنت است. بیشتر مناطق فارس‌نشین در شور اذان می‌گویند، چراکه بیشتر با این دستگاه آشنایی داشته و بیشتر نغمات خودشان را اجرا می‌کردند. در «خرم‌آباد» و «لرستان» و حتی «خوزستان» اذان در چهارگاه گفته می‌شود، چراکه حالت برانگیزانندگی دارد و به نسبت محیط جغرافیایی زندگی‌شان، که بیشتر جدال با طبیعت است، از چهارگاه بهتر از سایر دستگاه‌های موسیقی استفاده می‌کنند. در حالی که مناطق شمال ایران، اذان‌ها در دستگاه همایون است... چراکه جغرافیای محیط از نظر آرامش فکری ـ روحی در این نغمه‌ها تأثیرگذار بوده است. (مصاحبه خبرگزاری فارس با هوشنگ جاوید، ۱۳۸۸).

دستگاه موسیقی ایرانی، فرم ویژه‌ای است که یکی از ابعاد اذان ایرانی به شمار می‌آید. وجدانی در کتاب *فرهنگ جامع موسیقی ایرانی* در تعریف دستگاه می‌نویسد: «دستگاه به آوازی باید اطلاق شود که طرز بستن درجات گام آن و فواصل جزء آن شباهت به گام دیگر نداشته باشد... آوازهای ایرانی را به سه قسمت متمایز می‌توان ترتیب نمود: دستگاه، نغمه، گوشه. یک دستگاه دارای نغمات و گوشه‌های مختلف باشد، مانند دستگاه‌های شور، ماهور، چهارگاه، همایون، سه‌گاه و غیره» (وجدانی، ۱۳۸۶: ۳۸۷/۱). در خصوص «آواز بیات ترک»، که پاره‌ای اذان‌ها و ازجمله اذان مؤذن‌زاده در آن گفته شده، خالقی گوشزد می‌کند که «روح ترک هم از چنین آواز و آهنگی خبر ندارد. دور نیست که بعضی از ایرانیان بیگانه‌پرست در موقع استیلای ترک‌ها برای اینکه شاید این آهنگ به گوش یکی از سلاطین مغول خوش آمده است از راه تملق آن را بیات ترک خوانده‌اند». با این‌حال برکشلی، در تعریف آن می‌نویسد: «نغمهٔ بیات ترک نیز مانند سه نغمهٔ دیگر دستگاه شور (ابوعطا، دشتی و افشاری) به‌تنهایی دارای استقلال است و گوشه‌های مهم آن عبارت‌اند از: دوگاه، روح‌الارواح، قطار، فیلی و غیره» (همان، ۱۵۵–۱۵۶). وزیری در تعریف گوشه می‌نویسد: «گوشه عبارت از آهنگی است که در فاصلهٔ یک دانگ یا یک‌پنجم ادا شود و عموماً از چند نت تجاوز نمی‌کند و در این چند نت تغییراتی داده نمی‌شود، بنابراین گامی برای آن تشخیص نمی‌توان داد. گوشه‌ها دارای تقسیمات جزء و اجزاء دیگری نخواهند بود و آنچه به نظر می‌رسد نت شاهد و ایست را برای آن‌ها می‌توان قائل شد» (وجدانی، ۱۳۸۶: ۹۳۲/۲). آنچه دربارهٔ استفاده از موسیقی ایرانی برای خواندن اذان می‌گویند این است که بیشتر مؤذنین، اذان را به آواز «بیات ترک» و در گوشهٔ «روح‌الارواح» خوانده‌اند. امیرحسین سام می‌نویسد: «بیات ترک یا بیات زند از آوازهای متعلق به دستگاه شور است. نت شاهد این آواز درجهٔ سوم گام شور و نت ایست درجه هفتم آن است» (طاهری رضاییه، ۱۳۹۰: ۹۷).

صاحب‌نظران و استادان موسیقی متذکر شده‌اند که هر گوشه‌ای در موسیقی ایرانی، حالت و پیام خاصی دارد و حس ویژه‌ای را به شنوندهٔ آن القاء می‌کند. مؤذن‌زادهٔ اردبیلی، اذان مشهورش را در گوشهٔ «روح‌الارواح» آواز بیات ترک (زند) خوانده است. گوشهٔ روح‌الارواح گوشه‌ای است که مخصوص حالات روحانی و لحظات متعالی صحبت و گفت‌وگو با معشوق و محبوب است. واژهٔ روح در موسیقی قدیمی ایران، در مواردی مانند روح راح یا راه روح از الحان دورهٔ ساسانی به چشم می‌خورد. ترکیب اضافی روح‌الارواح از قرن یازدهم در موسیقی ایران مشهود است. خواندن اذان در این گوشه در بین مسلمانان رایج بوده است و اعم از منبری‌ها، روضه‌خوانان، نوحه‌خوانان و هم‌چنین مؤذنین با این گوشه آشنا بوده‌اند، ازجملهٔ اهل موسیقی، اقبال‌السلطان یا جناب دماوندی هستند که با کاربرد آن آشنا بوده‌اند و جناب دماوندی نیز صفحه‌ای دارد به نام «اذان در روح الارواح» (محمدپور، ۱۳۸۴).

اذان ایرانی و مؤذن‌زادهٔ اردبیلی

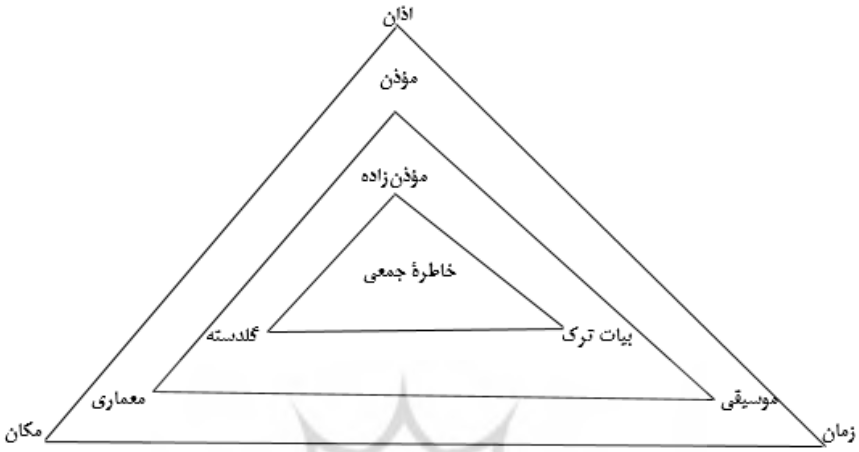
اذان‌گویی در بین استادان موسیقی آوازی از سال‌های بسیار دور رواج داشته، به طوری‌که بسیاری از استادان آواز در دورهٔ قاجاریه جزء مشهورترین مؤذنان آن زمان بوده‌اند. مثلاً می‌توان به سید حسین عندلیب اصفهانی موذن مسجد سپهسالار (مطهری)، حاج مؤذن تفرشی پدر حسین قلی‌خان نکیسا در عهد محمدعلی‌شاه، ابوالحسن دماوندی مؤذن مظفرالدین‌شاه، سید عبدالرحیم اصفهانی استاد دماوندی، قربان‌خان قزوینی معروف به شاهی و تاج اصفهانی اشاره کرد (جاوید، ۱۳۸۴: ۱۳). درواقع، بسیاری از مؤذنان صاحب‌نام [ایرانی] به سبب آشنایی به فنون و موسیقی و دستگاه‌های آواز به کار خوانندگی، به‌خصوص در دربارها و محافل شاهان و اعیان و به‌ویژه در ایران، به کار تعزیه‌خوانی نیز می‌پرداختند (موسی‌پور، ۱۳۸۹: ۱۲۹). به گفتهٔ هوشنگ سامانی، «اذان‌گویی با لحن خاص موسیقی ایرانی و مشخصاً نوع شهری آن، که به موسیقی دستگاهی یا سنتی هم شهرت دارد، در اوایل دورهٔ پهلوی اول توسط جناب دماوندی از خوانندگان طراز اول آن زمان صورت گرفت. این اذان در فواصل بیات ترک و مشخصاً درآمد اول خوانده شده است» (به نقل از اثنی‌عشری، ۱۳۹۵: ۲).

در کنار تمامی مؤذنینی که یا خواننده بودند یا از ابتدا مؤذن، رحیم مؤذن‌زاده اردبیلی (۱۳۰۴-۱۳۸۴) در ۳۰ سالگی، یعنی در سال ۱۳۳۴، اذان معروفش را گفت. این اذان در حال حاضر جاودانه‌ترین اذان در ایران است که در گوشهٔ «روح‌الارواح» خوانده شده است. او این اذان را در استودیو شمارهٔ ۶ رادیو، پس از چندبار سعی و تلاش در گوشه‌های مختلف موسیقی ایرانی، در بیات ترک خواند. ماندگاری این اذان به واسطهٔ فضای دستگاه بیات ترک با صدای مؤذن‌زاده است که باعث شده اذان او به عنوان اولین رویداد از چهار رویداد منحصربه‌فرد در موسیقی آئینی ـ مذهبی ایران ثبت شود (وبسایت تبیان، ۱۳۸۷). مؤذن‌زاده

که همراه با پدرش، شیخ عبدالکریم، در رادیو اذان می‌گفت، بارها دربارهٔ اذان جاودانه‌اش گفته بود: این اذان را در حالی که روزه‌دار بوده‌ام گفتم و درواقع می‌خواستم اذانی بگویم که برای فرهنگ ایران و اسلام یادگاری ارزنده باشد. مؤذن‌زاده در مصاحبه‌ای گفته است: پس از ضبط این اثر همیشه احساس غروری معنوی در طول سال‌های گذشته با من همراه بوده است و اگر تنها همین ثروت معنوی باقی بماند، برای من کافی است. اذان مرحوم مؤذن‌زاده یادآور روزهای ماه مبارک رمضان است و گوش هر ایرانی با آن آشناست. محمدرضا شجریان، استاد آواز ایرانی که خود در خواندن قرآن و مناجات، شناخت و مهارت غیرقابل‌انکاری دارد، اذان مؤذن‌زاده را در تاریخ ماندگار می‌داند. به گفتهٔ شجریان، مؤذن‌زاده دستگاه عظیم بیات ترک را در ۵ دقیقه خلاصه کرده است (همان‌جا).

اذان، زمان، مکان

اذان مؤذن‌زاده در مقام موسیقیایی، شناخت وی از موسیقی ایرانی و تسلط بر اجرای آن را نشان می‌دهد. نکته‌ای که در اذان مرحوم مؤذن‌زاده قابل‌ذکر است تناسب و انتخاب بی‌نظیر گوشهٔ روح‌الارواح در آواز بیات ترک است. آنچه سبب می‌شود شعر یا مطلبی که به آواز خوانده می‌شود در دل مردمان تأثیرگذار باشد، انتخاب مناسب لحن و مایهٔ موسیقایی است، و این انتخاب زمانی به‌درستی صورت می‌پذیرد که خواننده به مجموعهٔ گوشه‌ها و دستگاه‌ها اشرافی تمام داشته باشد تا متناسب با موقعیت و مکان دست به بهترین انتخاب موجود بزند. آن‌گونه که از ایشان نقل شده، مرحوم مؤذن‌زاده اذان را در گوشه‌های مختلف امتحان کرده و درنهایت به گوشهٔ روح‌الارواح بیات ترک رسیده است (اثنی‌عشری، ۱۳۹۵: ۳). همچنین ما اذان را معمولاً از گلدستهٔ مساجد می‌شنویم و این تجربهٔ مکانی و شنیداری ویژه‌ای در خاطرهٔ جمعی ایرانی به دنبال دارد. به‌علاوه، ما با وجوه زمان‌مند و مکان‌مند در صوت اذان مؤذن‌زاده روبه‌رو هستیم که در وهلهٔ نخست به عنوان پدیده‌ای درهم‌تنیده، غیرقابل‌تشخیص می‌نماید و آن زمان‌مندی موسیقی و مکان‌مندی معماری است. این دو وجه در گاه‌شماری ویژهٔ اسلامی، به‌ویژه ماه رمضان و ماه محرم، با تداعی لحظات خاص (روزه‌داری و عزاداری) و مکان‌های ویژه (خانه، مسجد و حسینیه) همراه است. علاوه بر این، نقش تنظیم‌گری اذان در فهم زمان‌مندی در فرهنگ اسلامی با هدایت امور روزانه و تعریف مکان آن در ارتباط است. از این‌رو، با الگویی سه‌گانه در اذان مؤذن‌زاده مواجهیم که به صورت مثلث زیر عمل می‌کند.



شکل۴: نمودار مدل مفهومی تحقیق

اذان مؤذن‌زاده؛ تلفیقی از موسیقی و معماری ایرانی ـ اسلامی

موسیقی و معماری در یک تقسیم‌بندی به دو دستهٔ متمایز تقسیم می‌شوند؛ موسیقی جزو هنرهای زیبا دسته‌بندی شده و از جهتی که ما بر آن تأکید داریم، واجد خصلت زمان‌مندی و پویایی است، در حالی که معماری در دستهٔ هنرهای تجسمی قرار می‌گیرد و از این‌رو خصلتی مکان‌مند و ثابت دارد. اذان ایرانی مؤذن‌زاده، هم‌زمان آمیزه‌ای از موسیقی و معماری ایرانی ـ اسلامی است که در هربار صوت اذان او متجلّی می‌گردد. این موضوع ما را با دو عنصر در اذان او روبه‌رو می‌کند: گوشهٔ روح‌الارواح از آواز بیات ترک و پخش صوت اذان او از گلدسته‌های مساجد. هرچند امروزه بلندگوهایی در بخش گلدسته تعبیه شده و دیگر مؤذن در هر نوبت در جایگاه مؤذنه قرار نمی‌گیرد، با این‌حال شنیدن صوت اذان مؤذن‌زاده از گلدستهٔ مساجد تجربهٔ شنیداری ـ دیداری ویژه‌ای است که تنها در بافت معنایی ایران تجربه می‌شود. اکو این موضوع را ذیل «حساسیت مکانی» مطرح می‌کند و می‌نویسد: «لازم نیست انگشتی که به سمت یک شیء نشانه رفته نزدیک آن شیء باشد تا دلالت بر "نزدیکی" کند. نزدیکی علامت و معنایی است که حتی اگر انگشت به سمت خلأ نشانه رفته باشد، قابل‌درک است. حضور شیء برای دلالت نشانه ضروری نیست» (اکو، ۱۳۸۷: ۲۳). این بدان معناست که پخش صوت اذان مؤذن‌زاده از گلدسته‌های مساجد در ایران را می‌توان تلفیقی هم‌زمان از موسیقی و معماری ایرانی ـ اسلامی به شمار آورد.

بدین ترتیب، با پخش هرروزهٔ گلبانگ اذان از گلدستهٔ مساجد ایران با نوای مؤذن‌زاده اردبیلی، در هر نوبت جلوه‌ای از تلفیق معماری اسلامی و موسیقی ایرانی به نمایش درمی‌آید. از یک‌سو مساجد جامع با

گلدسته‌های رفیع را داریم که ریشه در سبک معماری دیرین اسلامی داشته و در ایران از زمان سلجوقیان به بعد با منقش‌شدن به آجرکاری، کاشی‌کاری و خطاطی، رنگ‌وبوی ایرانی به خود گرفته است. از سوی دیگر، آوای اذان در گوشهٔ روح‌الارواح بیات ترک را داریم که باتوجه به شناخت و تسلط مرحوم مؤذن‌زاده، عرفان اسلامی و موسیقی ایرانی را به هم پیوند می‌زند. پخش قرائت دلنشین اذان مؤذن‌زاده از گلدستهٔ مساجد، تلاقی‌گاهی است که در آنِ واحد معماری و موسیقی ایرانی ـ اسلامی را تجسم بخشیده و هم‌زمان هردوی آن‌ها را نمایندگی می‌کند. طنین اذان مؤذن‌زاده از گلدستهٔ مساجد، جلوه‌هایی از دستگاه موسیقی ایرانی و سبک معماری ایرانی ـ اسلامی را به‌طور هم‌زمان داراست. نقش نشانه‌ای گلدسته و گوشهٔ روح‌الارواح در آواز بیات ترک که به‌طور هم‌زمان در صوت اذان مؤذن‌زاده متجلی گشته، واجد کارکردهای تنظیم‌کننده و معنادهنده در فرهنگ اسلامی ـ ایرانی به شمار می‌آید و اذان به‌مثابهٔ رسانه دین اسلام، نقش غیرقابل‌انکاری در تقویت بعدی مناسکی دین ایفا می‌کند. به تعبیر الیاده، یکی از راه‌هایی که نمادهای دینی به کردار انسان و رویدادها معنی می‌دهند: «برانگیختن اصول و انگیزه‌های معینی است که به واقعیت شکل می‌دهند» (الیاده، ۱۳۷۵: ۱۴۵). این اصول و انگیزه‌ها را می‌توان در اذان مؤذن‌زاده به‌طور ویژه دنبال کرد.

زمان و مکان در اذان: مؤذن‌زاده، امر قدسی و خاطرهٔ جمعی

اگر از فهم امروزین خود از زمان، که به وسیلهٔ ساعت سنجیده می‌شود، قدری فاصله بگیریم و به جای آن بر تجربه و فهم زمان در فرهنگ اسلامی متمرکز شویم، یکی از مهم‌ترین تفاوت‌ها در آگاهی از شبانه‌روز و نحوهٔ سازماندهی امور از طریق اذان صورت می‌گیرد. امروزه زمان در قالب ۲۴ ساعت، یک شبانه‌روز را تشکیل می‌دهد. این نوع فهم از زمان تحت تأثیر فرایند مدرنیته ـکه در آن سرعت به‌شدت مهم بوده و به وسیلهٔ دقیقه و ثانیه محاسبه می‌شودـ زمان را به امری انتزاعی بدل کرد که کم‌ترین پیوند را با تجربهٔ آن نزد ملل مختلف دارد. این در حالی است که در فرهنگ اسلامی، آغاز صبح با اذان صبح است. پیش از طلوع خورشید زمان بیداری و آماده‌شدن برای نماز است و پس از آن نوبت به آغاز امور روزانه می‌رسد. اذان ظهر، به‌مثابهٔ حد نیمروز، توقفی در کار روزانه و فرصتی برای مناجات و استراحت است و اذان مغرب هنگام حاضربودن در منزل می‌باشد. این سنت فرهنگی سبب شده که حتی امروزه نیز در بسیاری از صنوف و مشاغل مانند بازاری، کارگری و... زمانِ مدرن با زمان در فرهنگ اسلامی تناسب داشته باشد. از همین‌رو، زمان‌مندی اذان همواره با مکان‌مندی و کنش‌گری آن در ارتباط است: صباهنگام در منزل و انجام کارهای خانگی؛ به هنگام ظهر در محل کار و توقفی برای استراحت و عبادت؛ و شباهنگام در منزل و پایان‌دادن به کارهای بیرون از خانه. بنابراین، اذان به‌مثابهٔ رسانه دین مبین اسلام، کارکرد ویژه‌ای در تنظیم امور اجتماعی مسلمانان دارد. به گفتهٔ گیرتز، «دین به منزله بخشی از یک فرهنگ، با نمادهای مقدس و کارکردهای

آن‌ها سروکار دارد. نمادهای مقدس روحیات آدم‌ها را از جهت عقلی، منطقی جلوه می‌دهد، زیرا این روحیات را به‌صورت شیوه‌ای از زندگی نشان می‌دهد که با محتوای جهان‌بینی آن‌ها تطبیق آرمانی دارد» (همیلتون، ۱۳۹۸: ۲۶۶). بدین ترتیب، اذان با دلالت‌های انضمامی زمان‌مند و مکان‌مند، تنظیم کنش‌های روزمره و انسجام مناسکی شناخته شده و کار می‌کند.

اهمیت اذان مؤذن‌زاده در زمان‌مندی و مکان‌مندی هنگامی عیان می‌شود که به نقش نشانه‌ای آن در خاطرهٔ جمعی در مناسبات دینی معطوف شویم. امیل دورکیم در تعریف زمان قدسی بر این باور است که باید زمان‌های ویژه‌ای برای حیات دینی تعریف شود که در آن زمان‌ها به هیچ‌گونه اعمال غیردینی اشتغالی نباشد (دورکیم، ۱۳۸۴: ۴۴۴). در فرهنگ ایرانی ـ اسلامی، «ماه رمضان» و «ماه محرم» را می‌توان دو مورد از مهم‌ترین این زمان‌ها دانست. نقش نشانه‌ای اذان مؤذن‌زاده زمانی برجسته می‌شود که به آن به عنوان میانجی ایام قدسی و خاطرهٔ جمعی نگاه شود. ماه رمضان به «ماه مهمانی خدا» شناخته شده و در لحظات افطار با نوعی تجربهٔ معنوی همراه است. همچنین و با توجه به نقش زمان در اذان، در ماه رمضان با دو مورد ویژه از گاه‌شماری مواجهیم که تنها مختص همین ماه است، یعنی سحر و افطار. در لحظات سحری و افطاری که روزه‌داران به پیشواز دعوت الهی رفته و خود را برای انجام و اتمام این فریضه آماده می‌کنند، با لحن خاص اذان مؤذن‌زاده محشور می‌گردند. لحنی که با دعا آغاز می‌شود و به دلیل برخورداری از تکنیک‌های موسیقیایی تحریر و تکرار، رغبتی مضاعف در حالت روزه‌داران برمی‌انگیزاند. صوت اذان مؤذن‌زاده در گوش ایرانیان همواره یادآور ماه رمضان و لحظات قدسی ویژهٔ آن است. افزون بر این، اذان ظهر عاشورا در فرهنگ ایرانی ـ اسلامی اهمیت ویژه‌ای دارد و به عنوان «فراخوان امام حسین(ع) به برپاداشتن نماز اول وقت» در خاطرهٔ جمعی عامهٔ مردم نقش بسته است. این فراخوان در خاطرهٔ جمعیِ ایرانیانِ عزاداران امام حسین(ع) در ظهر عاشورا، با صوت مؤذن‌زاده عجین گشته است. عزاداران هم‌زمان با ظهر عاشورا با نوای مؤذن‌زاده از گلدسته‌های مساجد و حسینیه‌ها در آنجا حاضر شده تا به اقامهٔ نماز اول وقت بپردازند. اذان مؤذن‌زاده در پاسداشت مناسک دینی و آیینی نقش مجاز را ایفا کرده و بر این اساس، جزئیتی است که همواره کلیت را نمایندگی می‌نماید.

شور و حزنی که در صدای مؤذن‌زاده جاری است، از چنان ظرفیتی برخوردار است که توانسته در این رویدادها و مناسبات، تجربه‌های معنوی ماندگاری خلق کند. اذان مؤذن‌زاده به دلیل برخورداری از عناصر موسیقیایی که ریشهٔ ایرانی داشته و عجین‌شدن آن با مناسبت‌های ویژه‌ای چون ماه رمضان و ماه محرم، تصویری ماندگار در خاطرهٔ جمعی ایرانیان رقم زده است. این تصویر با حاضرشدن مردم در این مناسبت‌ها و مکان‌های معنوی در بین مردم تقویت و بازتولید می‌گردد. از این موارد می‌توان به «نشانهٔ صوتی» یاد کرد که ضمن مکان‌محوربودن، به «صدایی اشاره دارد که برای اعضای یک جامعه واجد کیفیات خاصی

باشد» (King, 2006: 45). به عبارت دیگر، آیین‌های مذهبی «با برقراری روابط عاطفی مثبت سبب انسجام و یکپارچگی بین شرکت‌کنندگان می‌شود. افراد در غلیان ناشی از مناسک مذهبی به هم نزدیک می‌شوند و نوعی همدلی باهم را تجربه می‌کنند» (آرون، ۱۳۷۷: ۳۸۳). اجرای مراسم مذهبی، میراث اجتماعی گروه را ابقا و احیا می‌کند و ارزش‌های پایدار آن را به نسل‌های آینده انتقال می‌دهد (کوزر، ۱۳۷۳: ۲۰۰).

صوت اذان مؤذن‌زاده و پیوند آن با زمان قدسی در خاطرهٔ جمعی ایرانی سبب عمومیت‌یافتن امر قدسی گشته و با فرارفتن از ساحت مساجد، خانه‌ها را نیز به تسخیر خود در آورده است. یکی از مهم‌ترین دلایل این امر آن است که مسجد و خانه در فرهنگ اسلامی در وحدتی کارکردی به سر می‌برند. به بیان بورکهارت، معماری یک مسجد با معماری خانهٔ شخصی یک فرد مسلمان در طرح و نقشه متفاوت است، ولی در سبک و شیوهٔ این‌دو تفاوتی وجود ندارد. خانه نیز محلی برای عبادت است و همان مراسمی که در مسجد انجام می‌شود در آن اجرا می‌گردد. به‌طور کلی زندگی مسلمانان به دو بخش دینی و دنیوی تقسیم نمی‌شود و همین وحدت و یگانگی در تجانس ساختار معماری اسلامی قابل‌مشاهده است (بورکهارت، ۱۳۷۰: ۱۹). بسیاری از زمان‌های قدسی که این وحدت و تجانس را نشان می‌دهد، لحظات سحری، افطاری، تاسوعا و عاشوراست که حتی برای مسلمانانی که در خانه به ادای آن مشغولند این دلالت معنایی را ایفا می‌کند. بدین ترتیب، اذان ایرانی مؤذن‌زاده با درنوردیدن ساحت خصوصی و عمومی و توان نمادسازی فرهنگی از طریق دلالت‌های ضمنی زمان‌مندی و معنابخشی در تنظیم کنش روزمره و مناسک دینی سبب ماندگاری در خاطرهٔ جمعی ایرانی شده است.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

نتیجه‌گیری

اذان مهم‌ترین شعار دین اسلام برای اقامهٔ نماز و عبادت پروردگار است. از دیرباز، همواره محلی را برای مؤذن در نظر گرفته‌اند که با پیشرفت‌هایی در معماری اسلامی ـ ایرانی، گلدسته و مناره به عنوان جایگاهی برای اذان‌گویی حفظ و تثبیت شده است. این جایگاه علاوه‌بر کارکرد اطلاع‌رسانی، که جنبهٔ ارتباطی‌بودن آن را می‌رساند، واجد کارکردی قدسی نیز می‌باشد. این حتی با موقعیت فیزیکی شخص مؤذن نیز در ارتباط است: مؤذن به هنگام اذان بر بالای مناره بوده که تجربهٔ نوعی خلوص را برای او به همراه دارد. اذان مؤذن‌زاده اردبیلی به دلیل برخورداری از عناصر هنر ایرانی ـ اسلامی، یعنی آواز بیات ترک و گلدستهٔ مساجد، تلفیق هم‌زمان موسیقی و معماری ایرانی ـ اسلامی بوده که تجربهٔ شنیداری ـ دیداری ویژه‌ای را در خاطرهٔ جمعی ایرانی رقم زده است. به عبارت دیگر، اذان مؤذن‌زاده که در گوشهٔ روح‌الارواح خوانده شده از طریق تکنیک‌های مختلف آوایی (تحریر، زیر و بم خوانی و...) جلوه‌ای ایرانی به اذان ایرانی بخشیده و آن را از سایر اذان‌ها در ملل اسلامی متمایز کرده است.

همچنین، فهم زمان در اذان، از دیگر جلوه‌های اذان ایرانی مؤذن‌زاده اردبیلی در بستر فرهنگ ایرانی ـ اسلامی بوده که همواره با نوع خاصی از مکان‌مندی نیز همراه است. مصادیق آن را می‌توان در صنوف و مشاغلی سراغ گرفت که حتی امروزه نیز زمان مدرن را با زمان خاص اذان تنظیم می‌کند. در وجهی عمومی‌تر، مناسبات و شعایر دینی نظیر روزه‌داری و عزاداری امام حسین(ع) را داریم که در خاطرهٔ جمعی مسلمانان ایرانی با صوت مؤذن‌زاده پیوند خورده است. در این بین عناصر موسیقیایی، معمارانه و شعایرگونه از تأثیر بسزایی برخوردار بوده‌اند. همچنین سبک ویژهٔ معماری مساجد ایرانی و پخش صدای مؤذن‌زاده از گلدسته‌های این مساجد هم‌زمان خصلت زمان‌مندی و مکان‌مندی در هنر ایرانی را نمایندگی می‌کند. اذان مؤذن‌زاده به دلیل پیوندخوردن با زمان قدسی در گاهشماری ایرانی ـ اسلامی، به‌ویژه ماه رمضان و ماه محرم، تجربهٔ معنوی منحصربه‌فردی در خاطرهٔ جمعی ایرانی برساخته و ایشان را واجد نوعی هویت‌مندی آیینی در به‌جاآوردن فرایض و مناسک عبادی و شعایرِ روزه‌داری و عزاداری برخوردار ساخته است. از همین‌روست که این اذان در خاطرهٔ جمعی ایرانی ماندگار شده و نسل‌به‌نسل انتقال یافته است.

منابع

اثنی‌عشری، امیر (۱۳۹۵). دربارهٔ اذان ماندگار مؤذن‌زادهٔ اردبیلی. *وبسایت انجمن موسیقی ایران*. مشاهده‌شده در تاریخ ۱۴۰۳/۹/۲۵. (لینک)

احمدی، بابک (۱۳۷۰). *ساختار و تأویل متن، جلد اول: نشانه‌شناسی و ساختارگرایی*. تهران: مرکز.

اذان رحیم مؤذن‌زاده اردبیلی (۱۳۹۸). *سازمان اسناد و کتابخانه ملّی ایران*. مشاهده‌شده در تاریخ ۱۴۰۳/۱۰/۱۲. (لینک)

اذان‌های ماندگار ایرانی: از دماوندی تا مؤذن‌زاده (۱۳۸۷). *وبسایت تبیان*. مشاهده‌شده در تاریخ ۱۴۰۳/۰۹/۱۷. (لینک)

آرون، ریمون (۱۳۷۷). *مراحل اساسی سیر اندیشه در جامعه‌شناسی*، ترجمهٔ باقر پرهام. چ ۴. تهران: علمی‌وفرهنگی.

اکو، امبرتو (۱۳۹۵). *نشانه‌شناسی*، ترجمهٔ پیروز ایزدی. چ ۴. تهران: ثالث.

الیاده، میرچا (۱۳۷۵). *دین‌پژوهی*، ترجمهٔ بهاءالدین خرمشاهی. ج ۱. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

بورکهارت، تیتوس (۱۳۷۰). *ارزش‌های جاودان در هنر اسلامی، در کتاب جاودانگی و هنر*، ترجمهٔ سیدمحمد آوینی. تهران: برگ.

بی‌نام (۱۳۴۷). مردان بزرگ اسلام: بلال حبشی، مؤذن پیامبر. *درس‌هایی از مکتب اسلام*، ۹(۵): ۳۰۵-۳۰۹.

تاجیک، محمدرضا (۱۳۸۹). نشانه‌شناسی؛ نظریه و روش. *پژوهشنامهٔ علوم سیاسی*، ۵(۴): ۷-۳۹.

تقوی، لیلا (۱۳۹۲). نشانه‌شناسی ساختار روایت در اذان رحیم مؤذن‌زاده اردبیلی، ارائه‌شده در *چهارمین دوره کنگرهٔ پیشگامان پیشرفت در استان فارس، شهر شیراز*، ۷۴-۸۰.

جاوید، هوشنگ (۱۳۸۴). به یاد استاد رحیم مؤذن‌زاده اردبیلی. *مقام موسیقی*، ۸(۲۳): ۱۲-۱۳.

چندلر، دانیل (۱۳۹۴). *مبانی نشانه‌شناسی*، ترجمهٔ مهدی پارسا. چ ۶. تهران: سوره‌مهر.

خالقی، روح‌الله (۱۳۸۷). *سرگذشت موسیقی ایران*. ج ۱. تهران: انتشارات صفی‌علیشاه.

خسروآبادی، مریم (۱۴۰۱). کارکردهای امنیتی ـ نظامی مناره‌ها به روایت متون تاریخی. *نشریهٔ علمی ـ پژوهشی مطالعات تاریخی جنگ*، ۲-۶(۲۰): ۵۰-۶۴.

دهخدا، علی‌اکبر (۱۳۷۷). *لغت‌نامه دهخدا*. جلد دوم. تهران: روزنه.

دورانت، ویل (۱۳۷۱). *تاریخ تمدن*، ترجمهٔ ابوالقاسم پاینده. جلد چهارم. تهران: علمی و فرهنگی.

دورکیم، امیل (۱۳۸۴). *صور بنیانی حیات دینی*، ترجمهٔ باقر پرهام. تهران: مرکز.

زمانی، عباس (۱۳۵۱). منار و مناره تزئینی در آثار تاریخی اسلامی ایران. *مجله هنر و مردم*، ۱۲۱، ۶۲-۷۲.

طاهری رضاییه، کیانا (۱۳۹۰). *تاریخچهٔ اذان (صدای پر جبرئیل در گذر زمان)*. پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، به راهنمایی کیارش زندی. تهران: دانشگاه آزاد اسلامی، واحد تهران مرکز، دانشکدهٔ هنر و معماری.

فاضل، محمود (۱۳۴۷). پیدایش مناره در اسلام. *مجله هنر و مردم*، ۷(۷۷-۸۷): ۵۲-۵۶.

فیسک، جان (۱۳۸۶). *درآمدی بر مطالعات ارتباطی*، ترجمهٔ مهدی غبرابی. تهران: دفتر مطالعات و توسعه رسانه‌ها.
کریمی، نازنین و دادور، ابوالقاسم (۱۳۹۹). تحلیل عناصر معماری مسجد امام اصفهان بر پایهٔ نظریهٔ نشانه‌شناسی امبرتو اکو. *نشریهٔ هنر اسلامی*، *۱۷* (۳۹): ۳۳۶-۳۵۲.
کوزر، لیوئیس (۱۳۷۳). *زندگی و اندیشهٔ بزرگان جامعه‌شناسی*، ترجمهٔ محسن ثلاثی. چاپ پنجم. تهران: علمی.
لوبون، گستاو (۱۳۱۸). *تمدن اسلام و عرب*، ترجمهٔ سید محمدتقی فخرداعی گیلانی. چاپ سوم. طهران: چاپخانهٔ علمی.
لوتمان، یوری و اوسپنسکی، بوریس (۱۳۹۰). *نشانه‌شناسی فرهنگی*، ترجمهٔ فرزان سجودی. تهران: علم.
محمدپور، داریوش (۱۳۸۴). مؤذن‌زاده اردبیلی و اذان روح‌الارواح. *وبسایت بی‌بی‌سی فارسی*. مشاهده‌شده در تاریخ ۱۴۰۳/۱۰/۰۱. (لینک)
مدرسی یزدی، سید محمدرضا (۱۳۸۷). *سنت و بدعت در اذان از دیدگاه روایات و فقه اهل تسنن*. اصفهان: مؤسسهٔ تحقیقات و نشر معارف اهل‌بیت(ع).
مروّجی طبسی، محمدعلی (۱۳۹۰). اذان؛ رسانه‌ای از جهان ملکوت. *ماهنامهٔ رادیو*، ۹(۵۴): ۱۹۸-۲۰۱.
معتمدی، بشیر؛ منتظرقائم، مهدی؛ فهیمی‌فر، اصغر و بیچرانلو، عبدالله (۱۴۰۳). دین و تصویر: تحلیل تصویری سه دهه تصاویر اذان در تلویزیون. *دوفصلنامهٔ علمی دین و ارتباطات*، ۳۱(۶۵): ۱۲۷-۱۷۰.
مکاریک، ایرنا ریما (۱۳۸۳). *دانش‌نامهٔ نظریه‌های ادبی معاصر*، ترجمهٔ مهران مهاجر و محمد نبوی. تهران: آگه.
موسی‌پور، ابراهیم (۱۳۸۹). زندگی حرفه‌ای مؤذنان و بازتاب آن در ذهن و زبان مسلمانان: پژوهشی در تاریخ اجتماعی اسلام. *پژوهشنامهٔ تاریخ تمدن اسلامی*، ۴۳(۱): ۱۲۹-۱۲۱.
نساجی زواره، اسماعیل (۱۳۸۱). اذان، عطر جانبخش گلشن محمدی. *نشریهٔ پاسدار اسلام*، ۲۱(۲۵۲): ۳۸-۳۶.
همیلتون، ملکم (۱۳۹۸). *جامعه‌شناسی دین*، ترجمهٔ محسن ثلاثی. چاپ هفتم. تهران: ثالث.
وجدانی، بهروز (۱۳۸۶). *فرهنگ جامع موسیقی ایرانی*. جلد اول و جلد دوم. تهران: گندمان.

Guillemette, L. & Cossette, J. (2006). *The Semiotic process and The Classification of Signs in U. Eco*. Université du Québec à Trois-Rivières, in Louis Hébert (dir.), Quebec, Canada, and Online, 1-5.
Halbwachs, M. (1992). *On Collective Memory*.Trans.and ed. L.A. Coser. Chicago: University of *Chicago Press.*
Jaisson, M. (2008). Mémoire collective et espace social. M. Halbwachs, La Topographie légendaire des évangiles en Terre sainte, 73-98.
King, J. (2006). *Urban Sound Environment, Taylor and Francis*. London and New York.

Transliteration

Adhan Rahim Moazzinzadeh Ardebili's (2019). *National Archives and Library of Iran*. Accessed on 12/10/1403.

Ahmadi, B. (1991). *Structure and Interpretation of the Text, Volume One: Semiotics and Structuralism*. Tehran: Markaz.

Anonymous (1969). Great Men of Islam: Bilal Habashi, Moazzin of the Prophet. *Lessons from the School of Islam*, *9*(5), 305-309.

Aron, R. (1998). *Main Currents in Sociological Thought, translated by Baqer Parham*. Fourth edition. Tehran: ‘Elmī-Farhangī.

Asna-Ashari, A. (2016). On the enduring of the Ardebili moazzinzadeh’s Adhan. *Iranian Music Association website*. Accessed on 25/9/1403.

Burckhardt, T. (1991). *Eternal Values in Islamic Art, in the book Immortality and Art*, translated by Seyyed Mohammad Avini. Tehran: Barg.

Chandler, D. (2015). *Semiotics: the basics*, translated by Mehdi Parsa. Sixth edition. Tehran: Sooreh Mehr.

Coser, L. A. (1994). *Masters of sociological thought; ideas in historical*, translated by Mohsen Salasi. Fifth edition. Tehran: ‘Elmī.

Dehk̲odā, ‘A. A. (2008). *Loḡat-Nāmeh*. Volume 2. Tehran: Rozaneh.

Durant, W. (1992). *Story of Civilization, translated by Abolghasem Payandeh*. Volume 4. Tehran: ‘Elmī va Farhangī.

Durkheim, E. (2005). *Les Formes élémentaires de la vie religieuse*, translated by Baqer Parham. Tehran: Markaz.

Eco, U. (2016). *La production des signes*, translated by Pirouz Izadi. Fourth edition. Tehran: T̲āleṯ.

Eliade, M. (1996). *Study of Religion*, translated by Baha'al-Din Khorramshahi. Volume 1. Tehran: Institute for Humanities and Cultural Studies.

Enduring Iranian Adhan: From Damavandi to Moazzinzadeh (1988). *Tebyan website*. Accessed on 17/09/1403.

Fazel, M. (1968). The Origin of the Minaret in Islam. *Journal of Art and People*, *7*(77-87), 52-56.

Fisk, J. (2007). *Introduction to communication studies*, translated by Mehdi Ghobarabi. Tehran: Media Studies and Development Office.

Hamilton, M. (2019). *Sociology of Religion*, translated by Mohsen Salasi. Seventh Edition. Tehran: T̲āleṯ.

Javid, H. (2005). In memory of Professor Rahim Moazinzadeh Ardebili. *Music Hall*, *8*(23): 12-13.

Karimi, N. & Dadvar, A. (2019). An Analysis on the Architectural Elements of the Imam Mosque of Isfahan based on the Semiotic Theory of Umberto Eco. *Islamic Art Journal*, *17*(39), 336-352.

Khaleghi, R. (2008). *The History of Iranian Music*. Volume 1. Tehran: ṣafī ‘Alī Šāh

Publications.
Khosroabadi, M. (2001). Military-Security Functions of Minarets According to Historical Texts. *Scientific-Research Journal of Historical War Studies*, *2-6*(20), 50-64.
Lotman, Y. & Ouspensky, B. (2011). *Cultural Semiotics*, translated by Farzan Sojoodi. Tehran: ‘Elmī.
Lubon, G. (1999). *Civilisation des Arabes = the world of Islamic civilization*, translated by Seyyed Mohammad Taqi Fakhrdaei Gilani. Third edition. Tehran: ‘Elmī Printing House.
Makaryk, I. R. (2004). *Encyclopedia of contemporary literary theory: approaches, scholars*, translated by Mehran Mohajer and Mohammad Nabavi. Tehran: Āgah.
Modaresi Yazdi, S. M. R. (2008). *Tradition and Innovation in the Adhan from the Perspective of Sunni Traditions and Jurisprudence*. Isfahan: Ahlul Bayt (AS) Education Research and Publication Institute.
Mohammadpour, D. (2005). The Ardebili Moazzinzadeh and the Adhan of the Souls. *BBC Persian website*. Accessed on 01/10/1403.
Moraveji Tabasi, M. A. (2011). Adhan: A Media of the World of Heaven. *Radio Monthly*, *9*(54), 198-201.
Motamedi, B., Montazerghaem, M., Fahimifar, A. & Bichranloo, A. (2004). Religion and Image: A Visual Analysis of Three Decades of Images of the Adhan on Television. *Bi-Quarterly of Religion and Communications*, *31*(65), 127-170.
Musapour, E. (2009). The professional Life of the Muezzins and It's Reflection in Muslim Mind and Language: a Social History. *Research Paper on the History of Islamic Civilization*, *43*(1), 121-129.
Nasaji Zavareh, E. (2002). Adhan, the Perfume of Golshan Mohammadi. *Pāsdār-e-Islam*, *21*(252), 36-38.
Taghavi, L. (1993). Semiotics of the narrative structure in the Adhan of Rahim Moazinzadeh Ardebili. *presented at the Fourth Congress of Pioneers of Progress in Fars Province*, Shiraz, 74-80.
Taheri Rezaeiyeh, K. (2011). *History of the Adhan (The Voice of Gabriel Over Time)*. Master's thesis, supervised by Kiarash Zandi. Tehran: Islamic Azad University, Tehran Markaz Branch, Faculty of Art and Architecture.
Tajik, M. R. (1990). Semiotics; Theory and Method. *Journal of Political Science*, *5*(4), 7-39.
Vojdani, B. (2007). *Comprehensive Dictionary of Iranian Music*. Volumes One and Two. Tehran: Gandomān.
Zamani, A. (1972). Minarets and Decorative Minarets in Islamic Historical Monuments of Iran. *Journal of Art and People*, *121*, 72-62.