Culture and Folk Literature
E-ISSN: 2423-7000
Vol. 9, No. 38
June, July *2021*
Research Article

Melodiousness and Softness in the "â?i:ka" (Lullabies of Sistan)

Received: 11/19/2020
Accepted: 03/22/2021

Mahmood Shahroodi [*1], Maryam Khalili Jahantegh [2]

1. PhD Candidate of Persian Language and Literature, Sistan and Baluchestan University, Zahedan,Iran.
2. Professor of Persian Language and Literature, Sistan and Baluchestan University, Zahedan, Iran.

* Corresponding Author's E-mail: Mahmood.shahroodi24@gmail.com

Abstract

"â?i:ka" is a lullaby in the region of Sistan. Given that "â?i:ka" is usually sung to the child, its melodiousness and musicality are of great importance, and the present article aims to see what characteristics can be enumerated for the Melodiousness and Euphony of Sistani "â?i:ka's"? The result of the research shows the use of prosodic rhythm, rhymes, and rows in the song. So far, the "â?i:ka"of Sistan have not been collected in an independent book, and there are only some books that have dealt with the folk culture of Sistan, mentioning some examples of the â?i:ka. In this article, two research methods have been used. Some of the â?i:ka's that have been present in various works have been collected by the library method, but most of the ”â?i:ka's” used in this research have been collected through field method. Then, using the analytical method, â?i:ka's melodiousness and its various aspects of music are described.

Keywords: â?i:ka; song; Sistani dialect; prosody; row; rhyme; repetition.

[Downloaded from cfl.modares.ac.ir on 2024-12-28]

[DOR: 20.1001.1.23454466.1400.9.38.4.0]

Culture and Folk Literature
E-ISSN: 2423-7000
Vol. 9, No. 38
June, July *2021*
Research Article

Introduction

The history of Sistan under Helmand can be traced back to the ancient history, as the myth of Rostam Dastan emerged as one of the greatest human myths in this land. Yaqoub Laith Sistani made Persian the official language of Iran. Also, new Persian poetry began in Sistan. These are all stories of the official language and poetry of Iran and Sistan, but the Sistani dialect is another case and has its own characteristics.

Research Background

The studies and sources that have dealt with â?i:ka are: Ra'is Al-Dhakerin (1991) in a book titled *Kando*. Moreover, brief but valuable articles have been written about "â?i:ka" and its work in Sistan. Golestaneh (2007) in the second and fourth volumes of his book gives examples of " â?i:ka " and recounts the contents of â?i:ka in the culture of Sistan. Shirmohammadian and Abedzadeh (1993) in a book titled *Allah Janam Allah Ya* has collected the divine collections of the three Persian-speaking countries of Iran, Afghanistan, and Tajikistan and examined their content.

Research Problem

The main point of this research is to realize what the diversity of music is in Sistan â?i:kas and what musical difference there is compared to lullabies in particular, and folk songs of other Persian-speaking regions in general. The present study shows that â?i:kas have used various types of musical effects for Melodiousness and Euphony.

Purpose and necessity of research

The purpose of this research is first to collect and then to study and identify â?i:ka and compare it with folk songs of other regions. This

[Downloaded from cfl.modares.ac.ir on 2024-12-28]

[DOR: 20.1001.1.23454466.1400.9.38.4.0]

Culture and Folk Literature
E-ISSN: 2423-7000
Vol. 9, No. 38
June, July 2021
Research Article

study aims to increase the knowledge of folk songs in each region, preserving the rich culture and literature of the past.

Methods

Due to the fact that a small number of â?i:kas are observed scattered in different works, the authors of this study first collect â?i:kas from different regions of Sistan by field method, and then using the analytical method, aims to investigate the data collected from the field studies and library resources.

Findings

"

â?i:ka" and its functional differences with lullabies

â?i:ka's performance in Sistan is different from what is expected of a lullaby. Among the functions of â?i:ka, the following could be mentioned: When the city was under siege by the enemy, Sistani women conveyed the necessary messages to their men with a loud voice in the form of "â?i:ka" (Ra'is al-Dhakerin, 1991, pp. 76-77). In the past, it was also called for animals (Golestaneh, 2007, p.41).

Also in the past, many love messages or news alerts were spread through â?i:ka. Music, on the other hand, plays an important role in â?i:ka. The people of Sistan have always sung it (Nikokari, 1973, p.13).

Melodiousness and Euphony in the" â?i:ka"

â?i:ka's Melodiousness and euphony can be examined as follows:

â?i:ka prosodic rhythms: There are three rhythms in â?i:ka. However, they have guessed that these rhythms are not prosodic but syllabic and related to pre-Islamic Iranian civilization (Mahjoub, 2003, p.45). Most of the â?i:kas are in two rhythms. The third rhythm that is most used in folk songs throughout Iran is the rhythm, which is

[Downloaded from cfl.modares.ac.ir on 2024-12-28]

[DOR: 20.1001.1.23454466.1400.9.38.4.0]

Culture and Folk Literature
E-ISSN: 2423-7000
Vol. 9, No. 38
June, July 2021
Research Article

less used in â?i:ka. Considering the phenomenon of traveling folk songs, it seems that most of these â?i:kas have entered the Sistan area from other regions.

Rhyme and row: The â?i:ka form can be called a quatrain or a couplet. "These two are also considered as the original forms of Persian poetry" (Shafi'i Kadkani, 1991, p. 217). Among the â?i:kas, there are cases where each bit has its own rhyme. This species can be considered as Masnavi. On closer inspection, one can consider the rules for rhyme in â?i:ka, for which there are several instances. Many â?i:kas have rows. Sometimes rows are phrases.

Repetition: "One of the signs of the antiquity and originality of these couplets or quatrains is that the third shutter is often a repetition of the contents of the second shutter which prepares the listener's mind to get the result in the fourth shutter" (Bahar, 2535, p. 132). This feature can be seen in many â?i:kas.

Semantic music: The most important arrays that influence the semantic music are:

Proportion: When the native elements are used in â?i:ka and words are mentioned that have a special meaning in the local nature and culture of Sistan, it adds to the effect of the poem.

Hint: Among the religious figures that are often repeated in the lullabies of Sistan, one can note the Prophet of Islam (PBUH), Imam Ali (AS) and his children.

Conclusion

â?i:ka is a kind of lullaby that is common among the people of Sistan. Its format is couplets and quatrains and sometimes two-bit Masnavi-like. In this respect, it is different from the lullabies of other regions. There are three rhythms in â?i:ka that change according to whether they are couplets or quatrains. In addition to rhythm, there are unique rules in â?i:ka's rhymes that are not found in Persian folk songs.

[Downloaded from cfl.modares.ac.ir on 2024-12-28]

[DOR: 20.1001.1.23454466.1400.9.38.4.0]

Culture and Folk Literature
E-ISSN: 2423-7000
Vol. 9, No. 38
June, July *2021*
Research Article

Repetition is a fundamental issue in the aesthetics of art. Repetition in â?i:ka includes repetition of a phoneme, word, phrase or hemistich. A high percentage of â?i:kas, without counting the row, have repetition of a word or phrase that has received special attention due to the importance of repetition in children's poems. Also, the existence of various verbal and semantic arrays have created the inner and semantic music of â?i:ka.

References

Bahar, M. (1976). *Bahar and Persian literature* (edited by Mohammad Golban). Ketabhaye Jibi.

Golestaneh, M. (2007). *Popular culture (2): literature and folk poetry of the people of Sistan* (in Farsi). Orooje Andishe.

Mahjoub, M. (2003). *Iranian folk literature (a collection of articles on the myths and customs of the Iranian people)* (edited by Hassan Zolfaghari). Cheshmeh.

Nikokari, I. (1973). *Nimroz songs* (in Farsi). National Center for Anthropological and Popular Culture Research.

Ra'is Al-Dhakerin, Gh. (1991). *Kando* (in Farsi). Saeed.

Shafiee Kadkani, M. (1991). *Poetry music* (in Farsi). Agah.

[Downloaded from cfl.modares.ac.ir on 2024-12-28]

[DOR: 20.1001.1.23454466.1400.9.38.4.0]

[DOR: 20.1001.1.23454466.1400.9.38.4.0]
[Downloaded from cfl.modares.ac.ir on 2024-12-28]

دوماهنامهٔ فرهنگ و ادبیات عامه
سال ۹، شمـارهٔ ۳۸، خرداد و تیر ۱۴۰۰
مقاله پژوهشی

خوش‌نوایی و گوش‌نوازی در «آییکَه» (لالایی‌های سیستان)

محمود شاهرودی*[۱]، مریم خلیلی جهانتیغ[۲]

(دریافت: ۰۸/۲۹/ ۱۳۹۹ پذیرش: ۱۴۰۰/۰۱/۰۲)

چکیده

آییکَه (â?i:ka) نوعی لالایی است که در منطقهٔ سیستان به این نام خوانده می‌شود. آییکه علاوه‌بر کارکرد لالایی، در گذشته کارکردهای دیگری هم داشته است. یکی از کارکردهای آن این بوده است که برای حیوانات نیز خوانده می‌شده است. از سوی دیگر، هرگاه خطر حملهٔ دشمنان وجود داشته است، زنان با خواندن آییکه، دیگران را از وجود دشمن آگاه می‌کردند. با توجه به اینکه آییکه معمولاً برای کودک با آواز خوش خوانده می‌شود، خوش‌نوایی و موسیقایی بودن آن، اهمیت فراوانی دارد. نوشتهٔ حاضر به این پرسش اصلی پاسخ می‌دهد که چه ویژگی‌هایی را می‌توان برای گوش‌نوازی و خوش‌نوایی آییکَه‌های سیستانی برشمرد؟ نتیجهٔ تحقیق حاکی از کاربرد وزن عروضی، قافیه و ردیف، انواع تکرار، و موسیقی معنوی، باوجود قواعد منحصربه‌فرد در آوردن قافیه، وجود صنعت تکرار به گونه‌های مختلف تکرار واج، واژه، عبارت، مصراع و... است. تاکنون آییکه‌های سیستان، در کتابی مستقل جمع‌آوری نشده و تنها در کتاب‌های مختلفی که به فرهنگ عامیانهٔ سیستان پرداخته‌اند، نمونه‌هایی از آییکه آورده شده است. بنابراین، در این مقاله از دو روش تحقیقی بهره برده شده است. برخی از آییکه‌هایی که

---

۱. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه سیستان و بلوچستان، زاهدان، ایران (نویسندهٔ مسئول)
*Mahmood.shahroodi24@gmail.com
۲. استاد گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه سیستان و بلوچستان، زاهدان، ایران.

[Downloaded from cfl.modares.ac.ir on 2024-12-28]

[DOR: 20.1001.1.23454466.1400.9.38.4.0]

در آثار مختلف موجود بوده است، به روش کتابخانه‌ای گردآوری شده است، اما بخش زیادی از آییکه‌های به‌کاربرده‌شده در این پژوهش، به روش میدانی جمع‌آوری شده است. پس از آن با روش تحلیلی، جنبه‌های گوناگون موسیقایی و خوش‌نوایی آییکه توصیف شده است.

واژه‌های کلیدی: آییکَه، ترانه، گویش سیستانی، عروض، ردیف، قافیه، تکرار.

۱.مقدمه

سیستان در خاور ایران قرار گرفته و از روزگاران کهن به‌دلیل داشتن جایگاه ویژهٔ جغرافیایی، هم‌جوار بودن با رود هیرمند و هامون، بزرگ‌ترین دریاچهٔ آب شیرین جهان، جایگاه ویژهٔ سیاسی، ارزش ویژه‌ای از دیدگاه راهبردی داشته و دروازهٔ هند و خاور دور نیز به‌شمار می‌آمده است (صمدی، ۱۳۴۴، ج.۱/ ص. ۱۴۹). نام این سرزمین اهورایی و مقدس، از نام تیرهٔ آریایی یا ایرانی «سکا» یا «سکاها»، نیاکان زرتشت و سیستانی‌ها گرفته شده است و «سکستان» خوانده شد (گروسه، ۱۹۷۰، ترجمهٔ میکده، ۱۳۵۰، ص. ۷۶). سپس سکستان در زبان پارسی دری به «سیوستان = سیستان» یعنی سرزمین مردان مرد، نامور شد. این سرزمین به نام‌های نیمروز، نیمروزان، آریاپولیس و کشور آفتاب نیز خوانده شده است (بلنیتسکی، ۱۹۶۹، ترجمهٔ ورجاوند، ۱۳۶۴، ص. ۱۳۳).

سیستان در حوزهٔ دانش و دانایی جایگاه والایی دارد و پژوهندگان و تاریخ‌نگاران، تأثیر فرهنگ دیرین سیستان و حوزهٔ فرهنگی هیرمند را بر ایران و جهان، ژرف دانسته-اند (افشار سیستانی، ۱۳۸۱، ص. ۱۰). زرتشت، پیامبر ایرانی، سال‌ها در سیستان به‌سر برد و در این سرزمین برای اندیشه دربارهٔ آسمان‌ها و بررسی ستارگان و گستردن باورهای خود، زمینهٔ مساعدی یافت (کریستین سن، ۱۹۳۱، ترجمهٔ صفا، ۱۳۵۵، ص. ۵). سیستان از روزگاران کهن گاهوارهٔ فرهنگی ریشه‌دار بوده است که آثار و نشانه‌های

[Downloaded from cfl.modares.ac.ir on 2024-12-28]

[DOR: 20.1001.1.23454466.1400.9.38.4.0]

باشکوه، ازجمله شهر سوخته، نیایشگاه دهانهٔ غلامان، کاخ اشکانی کوه خواجه یا سرای ابراهیم در آن دیده می‌شود و باستان‌شناسان و جهان‌گردان آن را ستوده‌اند (هرتسفلد، ۱۳۸۱، ص. ۲۹۷).

تاریخ سیستان را در پناه هیرمند زاینده، می‌توان به درازنای تاریخ بشر پیوند داد؛ به‌گونه‌ای که اسطورهٔ رستم دستان، یکی از بزرگ‌ترین اسطوره‌های بشری، در این سرزمین پدیدار شد. زرتشت نیک‌اندیش، آن را بهترین پرورشگاه اندیشه‌های انسان‌ساز و مقدس خود یافت (شهنازی، ۱۳۹۲، ج.۱/ مقدمه). یعقوب لیث صفاری سیستانی که در سال ۲۵۴ هجری زبان فارسی را زبان رسمی ایران کرد، از سیستان برخاسته است (ابوالقاسمی، ۱۳۷۸، ص. ۱۰۳). همچنین شعر پارسی نو(دری) از سیستان آغاز شد. همان شعر پارسی که با یعقوب لیث صفاری پای به جهان گذارد و تمدنی بشکوه آفرید. محمد بن وصیف نخستین شاعر پارسی‌گو و پارسی‌سرا از این خطه برخاست (عمرانی، ۱۳۹۴، ج.۱/ ص. ۳۱) و بیش از قرنی نگذشت که فرخی، اولین شاعر سهل و ممتنع‌گوی پارسی، در سیستان چشم به جهان گشود. این‌ها همه ماجرای زبان و شعر رسمی ایران و سیستان است، اما گویش سیستانی را داستانی دیگر است و مشخصه-هایی ویژهٔ خود را دارد.

۱ـ۱. بیان مسئله

نقش موسیقی در لالایی بسیار اساسی و انکارناپذیر است، به‌ویژه که لالایی ذاتاً به‌صورت زمزمه و خوانشی رواج دارد و همراه با موسیقی خوانده می‌شود. آییکه‌های سیستان نیز از این مسئله مستثنی نیستند. دستاورد اصلی این پژوهش، پاسخ به این پرسش است که گوناگونی موسیقی در آییکَه‌های سیستان چگونه بوده و از نظر

[Downloaded from cfl.modares.ac.ir on 2024-12-28]

[DOR: 20.1001.1.23454466.1400.9.38.4.0]

موسیقایی چه تفاوتی با لالایی‌ها به‌طور اخص، و ترانه‌های عامهٔ دیگر مناطق فارسی‌زبان دارد؟ پژوهش حاضر نشان می‌دهد که آییکه‌ها از انواع گوناگون جلوه‌های موسیقایی برای گوش‌نوازی و خوش‌نوایی بهره برده‌اند.

۱ـ۲. هدف و ضرورت پژوهش

هدف از این پژوهش، نخست جمع‌آوری و سپس بررسی و شناخت آییکَه و مقایسهٔ آن با ترانه‌های عامهٔ دیگر مناطق است. این پژوهش بر آن است که شناخت ترانه‌های عامه در هر منطقه، شناخت ما را از مردم آن ناحیه و شیوه‌های زندگی آن‌ها و رسوم و آیین‌هایشان فزونی می‌بخشد و از سوی دیگر، موجب حفظ فرهنگ و ادبیات غنی گذشته می‌شود. بنابراین، گردآوری و شناخت ترانه‌های عامهٔ سیستان ضرورتی است که بقای فرهنگ بومی این منطقهٔ مهم تاریخی را تضمین می‌کند.

۱ـ۳. روش مطالعه

در پژوهش حاضر از دو روش مطالعهٔ میدانی و کتابخانه‌ای برای جمع‌آوری آییکه‌های منطقهٔ سیستان استفاده شده است. باتوجه به اینکه آییکه‌های منطقهٔ سیستان در اثری، به‌طور کامل گردآوری نشده است و تنها تعداد معدودی از آن‌ها، در آثار مختلف به‌صورت پراکنده دیده می‌شود، نویسندگان این پژوهش، نخست با روش میدانی به گردآوری آییکه‌ها از مناطق مختلف سیستان پرداخته و پس از آن با روش تحلیلی، داده‌های جمع‌آوری‌شده از مطالعات میدانی و منابع کتاب‌خانه‌ای را موردبررسی قرار داده‌اند.

۲. پیشینهٔ پژوهش

[Downloaded from cfl.modares.ac.ir on 2024-12-28]

[DOR: 20.1001.1.23454466.1400.9.38.4.0]

پژوهش‌های گوناگونی دربارهٔ فرهنگ و ادبیات عامهٔ مردم سیستان انجام شده است. عیسی نیکوکاری (۱۳۵۲) در کتاب *ترانه‌های نیمروز* بخشی از ترانه‌ها و دوبیتی‌های عامهٔ منطقهٔ سیستان را گرد آورده است که در میان آن‌ها تعدادی آییکه نیز به‌چشم می‌خورد. غلامعلی رئیس‌الذاکرین (۱۳۷۰) در کتاب *کندو* به بررسی فرهنگ مردم سیستان پرداخته و مطالبی مختصر ولی ارزشمند دربارهٔ «آییکه» و کارکرد آن در سیستان نوشته است. مزار گلستانه (۱۳۸۶) در جلد دوم و جلد چهارم مجموعهٔ چهارجلدی *فرهنگ عامه* بخشی را به «آییکَه» اختصاص داده است و نمونه‌هایی از «آییکَه» را در کتاب خویش آورده و مطالبی دربارهٔ نقش آییکه در فرهنگ سیستان بازگو کرده است. فاطمه الهامی در دو مقالهٔ جداگانه سیتک (دوبیتی)های سیستانی را موردبررسی قرار داده است. وی در مقالهٔ «ویژگی‌های ساختاری و ادبی دوبیتی‌های سیستان» (۱۳۹۴) ساختار دوبیتی‌های سیستانی و زیبایی‌های آن را بررسی کرده است و در مقالهٔ «جایگاه و تحلیل درون‌مایهٔ سیتک‌ها در ترانه‌های سیستان» (۱۳۹۶) درون‌مایهٔ این دوبیتی‌ها را در چهار عنوان کلی دسته‌بندی کرده است. شیرمحمدیان و عابدزاده (۱۹۹۳) در کتاب *اله جانم اله یا* مجموعه اله‌های سه کشور فارسی‌زبان ایران، افغانستان و تاجیکستان را گردآوری و مضمون آن‌ها را بررسی کرده است. اما ذکر این مطلب ضروری است که تا به حال آییکَه‌های منطقهٔ سیستان به‌طور مستقل جمع‌آوری نشده است. بنابراین، آییکَه‌های بررسی‌شده در این پژوهش، مختصری از منابع مکتوب و بیشتر از منابع شفاهی است که پژوهشگران این تحقیق به‌صورت میدانی تهیه کرده‌اند. تعداد آییکَه‌های جمع‌آوری شده، در حدود دویست آییکه است، و آن قدر هست که بتوان با بررسی آن‌ها، خوش‌نوایی و گوش‌نوازی آییکَه را تشریح کرد. از سوی دیگر، هیچ یک از منابع مذکور، به نقش انواع موسیقی در خوش‌نوایی آییکه نپرداخته‌اند.

[Downloaded from cfl.modares.ac.ir on 2024-12-28]

[DOR: 20.1001.1.23454466.1400.9.38.4.0]

۳. مباحث نظری

۳ـ۱. ادبیات عامه

ادبیات عامه به مجموعه ترانه‌ها، قصه‌ها و اساطیر رایج در میان هر قوم گفته می‌شود که به‌طور شفاهی از نسلی به نسل دیگر منتقل می‌شود و موضوعات آن برگرفته از فولکلور است (داد، ۱۳۸۳، ص. ۲۴). فولکلور اصطلاح فرانسوی مرکب از دو واژهٔ «فولک» به معنای «مردم» و «لور» به معنای «دانش» است که موارد زیادی را دربرمی‌گیرد و تعریف مختصر آن تقریبا غیرممکن است (Sims & Stephens, 2005, p. 2) که مراد از آن مجموعهٔ عقاید، اندیشه‌ها، قصه‌ها، آداب و رسوم، ترانه‌ها و هنرهای ساده و ابتدایی هر ملت است که به‌شکل شفاهی میان مردم رواج دارد (رضایی، ۱۳۸۲، ص. ۱۲۰، ۱۲۱).

> ادبیات عامیانهٔ ما مانند ادبیات مردم هر نقطهٔ دیگر گیتی، آینه‌ای است تمام‌نما، از خصوصیات خلقی و مسائل و راهنمایی‌های این قوم کهن، اگر در لالایی‌های مادرانه، اثری از غم تنهایی دیده می‌شود؛ ... و در افسانه‌ها به‌خصوص افسانه‌های حماسی، روح بلند و آزادی‌طلب مردمی دیده می‌شود که همواره کوشیده‌اند زیر بار زور نروند و به هر وسیله دست افکنده‌اند تا موجودیت خویش را ثابت و حفظ کنند (ایمن، بی‌تا، ص. ۲۰).

۳ـ۲. ترانه‌های عامه

ترانه‌های عامه بخشی از ادبیات عامه است که بیانگر روایت شفاهی فرهنگ بومی است و معمولاً همراه با موسیقی و آواز در میان مردم رواج دارد (Klein, 2001, p. 5711). موضوع این ترانه‌ها، هر آنچه را به زندگی، کار و اعتقادات عامهٔ مردم مربوط می‌شود

[Downloaded from cfl.modares.ac.ir on 2024-12-28]

[DOR: 20.1001.1.23454466.1400.9.38.4.0]

دربرمی‌گیرد. به‌طوری که بسیاری از اقسام ترانه‌ها نظیر لالایی‌های کودکان، ترانه‌های مربوط به عروسی، عزا و... در این شاخه جای می‌گیرند (داد، ۱۳۸۳، ص. ۱۳۱). قدمت این ترانه‌ها به پیش از آغاز شعر و شاعری می‌رسد، یعنی بر شعر مکتوب پیشی دارد (کادن، ۱۳۸۰، ص. ۲۹۸). هرچند این ترانه‌ها در نظر دانشمندان و ادبای عالی‌قدر، از لحاظ ادبی کم‌ارج می‌نماید، لیکن از لحاظ حال و لطف طبیعی، شناختن عادات و حالات و تصورات و تعبیرات مردم روستاها، از نظر لغت، لهجه و... اهمیت بسیاری دارد (کوهی کرمانی، ۱۳۷۹، ص. ۱۶). این ترانه‌ها و آوازها نمایندهٔ روح ملت هستند و از طبقات مردم گم‌نام بی‌سواد گرفته می‌شود؛ صدای درونی هر ملتی است و گویندهٔ آن شناخته‌شده نیست (هدایت، ۱۳۸۱، ص. ۲۰۴). ترانه‌های عامه را می‌توان مرحلهٔ ابتدایی شعر و موسیقی دانست. گویا مردمان اولیه که حس الحان و اوزان را داشته‌اند، برای بیان احساسات خود این سبک ساده و بی‌تکلف را اختیار کردند. برای مللی که هنوز پرورش کامل نیافته‌اند ترانه‌های عامه در عین حال وظیفهٔ دوگانهٔ شعر و موسیقی را انجام می‌دهد (همان، ص. ۲۰۰). «سنت ادبیات شفاهی ایران، برای خردسالان از نخستین لحظه‌های حیات طفل، اهمیت و جایگاه ویژه‌ای قائل بوده و آنان را در مسیر آموزه‌های لازم قرار می‌داده است. تقریباً بیشتر قصه‌ها و افسانه‌های رنگارنگ و متنوعی که از دوران پیش از تاریخ در فضای فرهنگ ایران شناور بوده و بسیاری از آن‌ها به‌منزلهٔ دستاوردهای اساطیری و ادبیات عامیانه و حکایت‌های کهن‌سال ادبیات رسمی به دست ما رسیده است، به دنیای ویژهٔ کودکان تعلق داشته است» (یاحقی، ۱۳۷۴، ص. ۲۲۸).

۳ـ۳. لالایی

[Downloaded from cfl.modares.ac.ir on 2024-12-28]

[DOR: 20.1001.1.23454466.1400.9.38.4.0]

لالایی بخش جدایی‌ناپذیر ترانه‌های عامه است و آن «آوازی است که مادران و دایگان برای طفل شیرخواره می‌خوانند» (داد، ۱۳۸۳، ص. ۴۱۲). لالایی نخستین گام آشنایی انسان (کودک و مادر) با شعر و موسیقی و رقص است (حسن‌لی، ۱۳۸۲، ص. ۶۳). برای انسان نخستین، هر کلامی که به کار می‌برد، شعر است، زیرا آن کلام را برای اولین‌بار استفاده می‌کند. موسیقی را هم از طبیعت فراگرفته است و آن را با کلام خویش همراه می‌کند. این شعر و موسیقی به همراه تکان‌هایی که برای آرام کردن کودک به خود می‌دهد، لرزشی در اندام آن دو به‌وجود می‌آورد که برای مادر و کودک لذت‌بخش است.

۳ـ۴. «آییکَه» (â?i:ka) و تفاوت‌های کارکردی آن با لالایی

«آییکَه» آهنگ موزونی است که مادر برای خوابانیدن طفل خویش با سوز و گدازی عاشقانه می‌خواند (رئیس‌الذاکرین، ۱۳۷۰، ص. ۷۶). قالب این آهنگ‌ها معمولاً دوبیتی است و از این نظر با لالایی متفاوت است. از دیگر تفاوت‌های آییکَه با لالایی این است که خلاف لالایی‌های بیشتر مناطق ایران که معمولاً با «لالالا» آغاز می‌شود (داد، ۱۳۸۳، ص. ۴۱۲)، در آن تکرار «لالا» وجود ندارد. البته گاهی در پایان هر دوبیتی چیزی شبیه «هلاّهِل هلاّهِل» (halla hel- halla hel) یا «الَّهِه اَلَّهِه») (allahe – allahe تکرار می‌شود که با شعر آن پیوندی ندارد و اختیاری است. تکرار این اصوات در سرزمین فارسی‌زبان همسایه، نامی است که لالایی به خود گرفته است. در تاجیکستان اله (allah) به مجموعه‌ی شعرهایی گفته می‌شود که مادران بر سر گهوارهٔ کودکانشان می‌خوانند که دارای بافتی ساده و زبانی به دور از واژه‌های عربی است (بیگ‌زاده و ایبک‌آبادی، ۱۳۹۶، ص. ۲۲۹ به‌نقل از: شیرمحمدیان و عابدزاده، ۱۹۹۳، ص. ۳).

[Downloaded from cfl.modares.ac.ir on 2024-12-28]

[DOR: 20.1001.1.23454466.1400.9.38.4.0]

هرچند در فرهنگ گویشی سیستان «آییکَه» را لالایی معنا کرده‌اند (شهنازی، ۱۳۹۲، ج.۱/ ص. ۲)، اما به این نکته باید توجه کرد که کارکرد آییکَه در سیستان با آن چیزی که از لالایی انتظار می‌رود متفاوت است. ازجمله کارکردهای آییکَه به این موارد می‌توان اشاره کرد: هنگامی که شهر در محاصرهٔ دشمن قرار می‌گرفت؛ در مواقعی که قصد توطئه یا کودتا در میان بود یا هنگامی‌که خانواده‌هایی به‌دست دشمنان به گروگان گرفته می‌شدند یا به محاصره درمی‌آمدند، زنان سیستانی با صدایی رسا در قالب «آییکَه» پیام‌های لازم را به گوش مردانشان می‌رساندند. حتی بر اساس همین روایت‌ها، زنان و دخترانی که توسط مهاجمان ربوده یا اسارت‌گونه دور از چشم وابستگانشان نگه‌داری می‌شدند، با خواندن «آییکَه» صدای خود را به گوش وابستگانشان می‌رساندند و آنان را از موقعیت خویش آگاه می‌کردند (رئیس‌الذاکرین، ۱۳۷۰، ص. ۷۶، ۷۷). بی‌جهت نیست که «آییکَه» در سیستان، همواره با صدای بلند خوانده می‌شده، به‌طوری که صدای خواننده تا مسافت زیاد، همهٔ صداها را تحت‌الشعاع قرار می‌داده است.

آییکَه کارکردهای دیگری نیز در سیستان داشته است. در گذشته آن را برای حیوانات نیز می‌خواندند. هنگامی که مرد کشاورز، به هنگام کوبیدن خرمن توسط گاو، احساس می‌کرد رَشتَه rašta (تعدادی گاو که از طریق گردن به هم بسته می‌شدند و دور یک «گاوگُل» می‌چرخیدند) خسته شده‌اند، شروع به خواندن آییکَه می‌کرد و گاوها آرام آرام به دور «گاوگُل» (گاو نجیبی که دیگر گاوها به دور او می‌چرخیدند تا به‌کمک سم آن‌ها خرمن کوبیده شود) می‌چرخیدند و خرمن را به‌کمک سم‌شان می‌کوبیدند (گلستانه، ۱۳۸۶، ص. ۴۱).

براساس روایت‌ها و حکایت‌های موجود، در گذشته بسیاری از پیام‌های عاشقانه یا هشدارهای خبری از طریق آییکَه منتشر می‌شد و به گوش طرف یا طرف‌های موردنظر

[Downloaded from cfl.modares.ac.ir on 2024-12-28]

[DOR: 20.1001.1.23454466.1400.9.38.4.0]

می‌رسید. این آهنگ‌ها توسط زنان و مردان سیستانی خوانده می‌شد. از سوی دیگر، موسیقی در آییکَه نقشی کارساز دارد. مردم سیستان همواره آن را با آواز خوانده‌اند و به قرائت معمولی آن عادت ندارند، به‌گونه‌ای که اگر آییکَه با قرائت معمولی برای آن‌ها خوانده شود، آن را کم‌تر به یاد می‌آورند (نیکوکاری، ۱۳۵۲، ص. ۱۳). آییکَه را مادران سیستانی معمولاً در دستگاه شور و در گوشه‌ای از آواز دشتی که آوازی غمگین و دردناک و در عین حال لطیف و ظریف است (حدادی، ۱۳۷۶، ص. ۱۲۴) می‌خوانند.

۴. گوش‌نوازی و خوش‌نوایی در آییکَه

آییکَه مانند لالایی شعرگونهٔ کوتاه و آهنگینی است که مادر برای خواباندن کودک خود می‌خواند (میرهادی و جهانشاهی، ۱۳۷۶، ج.۲/ ص. ۱۶۴). آییکَه را مادر، مادربزرگ یا پرستار کودک با آواز می‌خواند و اینکه آییکه با موسیقی و آواز به کودک منتقل می‌شود، به درک بهتر آن یاری می‌رساند. «کودک زیبایی کلامی را در موسیقی بازمی‌یابد. کودک معانی را با موسیقی می‌آموزد، و هنگامی که سخن گفتن را در حد معانی قابل ادراک جهان خود آموخت، بیشتر به سخنی می‌گراید که سرشار از موسیقی و زیبایی باشد» (کیانوش، ۱۳۷۹، ص. ۱۵). خوش‌نوایی و گوش‌نوازی آییکَه را می‌توان ذیل چهار عنوان اصلی بررسی کرد: ۱. وزن‌های عروضی آییکه، ۲. قافیه و ردیف در آییکه، ۳. انواع تکرار در آییکه، ۴. موسیقی معنوی. در ادامه هریک جداگانه بررسی خواهد شد:

۴ـ۱. وزن‌های عروضی آییکه: وزن عروضی موسیقی کلام است براساس کشش هجاها و تکیه‌ها (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۰، ص. ۵۱). پژوهشگران دربارهٔ وزن شعر عامه، نظرهای متفاوتی بیان کرده‌اند. برخی معتقدند که وزن شعر عامه عروضی است «منتها با ویژگی‌های خود و اختیارات شاعری بیشتر ... کمّی است و مبتنی بر نظم و تساوی

[Downloaded from cfl.modares.ac.ir on 2024-12-28]

[DOR: 20.1001.1.23454466.1400.9.38.4.0]

هجاها در مصراع‌های یک شعر» (وحیدیان کامیار، ۱۳۸۲، ص. ۶۴). عده‌ای بر این باورند که وزن ترانه‌های عامه هجایی و برگرفته از شعر کهن و اوستایی است. ازجمله بهار وزن این اشعار را هجایی می‌داند. ولی در عین حال معتقد است که این اشعار به عروض عرب نیز نزدیک شده‌اند (بهار، ۱۳۵۱، ص. ۴۱ به‌نقل از: ذوالفقاری و احمدی کمرپشتی، ۱۳۸۸، ص. ۱۵۵). خانلری معتقد است که وزن ترانه‌های عامیانهٔ هجایی یا عروضی صرف نیست، بلکه کوتاهی و بلندی هجاها و تکیه‌های صوتی، دو عنصر اساسی وزن در ترانه‌های عامیانه است. این وزن اختراع نشده، بلکه از تودهٔ مردم فارسی‌زبان اقتباس شده و در همه جا تصریح هست به اینکه در عربی چنین وزنی نبوده، بلکه بعدها، عرب‌ها آن را از ایرانیان گرفته‌اند (خانلری، ۱۳۵۴، صص.۶۹ـ ۷۰).

در آییکه سه وزن وجود دارد که هر سه از زحافات بحر هزج هستند. هر چند که حدس زده‌اند که این وزن‌ها عروضی نباشد، بلکه هجایی و مربوط به تمدن ایرانی پیش از اسلام باشد (محجوب، ۱۳۸۲، ج.۱/ ص. ۴۵). یکی وزن «مفعول مفاعلن مفاعیلن فع» و دیگری «مفعول مفاعیل مفاعیل فعل» است که بیشتر آییکه‌ها در همین دو وزن آمده است:

دختر امونه که کارَ یَک باره کُنه	doxtar amona ke kâra yak bâra kona
پیش از عروسی گوچَه وَ گَئواره کنه	peš az aroosi gocha va gavâra kona
مخمل بخرَه پوشکِ گَئواره کنه	maxmal bwxara poošake gavara kona
اَر چی مونَه قوایِ جانونَه کنَه (۱)	ar chi mona qovâye janona kona

ناگفته نماند که اشکالات وزنی زیادی، هم از نظر تعداد هجا و هم از نظر کمیت هجا (کوتاهی و بلندی هجا) در آییکَه وجود دارد.

[Downloaded from cfl.modares.ac.ir on 2024-12-28]

[DOR: 20.1001.1.23454466.1400.9.38.4.0]

وزن سوم که در ترانه‌های عامه بیشترین کاربرد را در سراسر ایران دارد (همان، ص. ۴۵)، وزن «مفاعیلن مفاعیلن مفاعیل (یا فعولن)» است. این وزن در آییکَه کاربرد کم‌تری دارد.

دو گل دارو یَکِ مائو یَکِ روز	du gol dâro yake ma?o yake rowz
یکه پسِه نو یکه دگه کنجه دل سوز	yake pseno yakedga kenje delso:z
قسم دادی کدک را دوس داری	qasam dâdi kada:k râ dows dâri
و ندر ار دو تا بگردو شو و روز	va nadre ar du ta bgardo šovo rowz

بیشتر آییکَه‌هایی هم که در این وزن وجود دارد، دارای مضامین دینی و مذهبی است و در سایر مناطق کشور نیز با اندک تغییراتی دیده می‌شود. با توجه به پدیدهٔ سفر ترانه‌های عامه، به‌نظر می‌رسد بیشتر این آییکه‌ها از مناطق دیگر، وارد حوزهٔ سیستان شده و سیستانی‌الاصل نیست. «این مهاجرت‌ها، عناصر مضمونی ترانه‌ها را چنان درهم پیچیده‌اند که به دشواری می‌توان زادگاه اصلی ترانه‌ای را مشخص کرد» (احمدپناهی سمنانی، ۱۳۷۶، صص. ۲۵ـ۲۶).

از این جا تا سپائونو و سر پل	azijâ tâ sepâ?ono sare pol
قدم‌کای علی با سم دل دل	qadamkâye ali bâ somme doldol
عرق ور سینهٔ پاک محمد	ara:q var sinaye pâke mo?ammad
چکیده ور زمین آصل شده گل	čakida var zamin âsel šoda gol

این شعر در بیشتر مناطق فارسی‌زبان با تغییراتی اندک، وجود دارد و نمی‌توان زادگاه اولیهٔ آن را مشخص کرد.

۴ـ۲. قافیه و ردیف: مجموعه‌عواملی که در نظم موسیقایی شعر، تأثیر دارد، ولی ظهور آن در سراسر بیت یا مصراع قابل‌مشاهده نیست، ردیف و قافیه است.

[Downloaded from cfl.modares.ac.ir on 2024-12-28]

[DOR: 20.1001.1.23454466.1400.9.38.4.0]

بسیاری از صاحب‌نظران را عقیده بر آن است که قافیه در شعر وظیفه‌ای دوگانه دارد. وظیفهٔ اول، آنکه قافیه فی‌نفسه زیباست. زبان خود چیزی است مجذوب کننده. هر جزء آن گیرایی و کشش خاص دارد. این اجزا با تکرار در فواصل معین توجه ما را به زیبایی ذاتی کلمه‌ها، که در عمل عام زبان معمولاً فراموش می‌شود، جلب می‌کند ... وظیفهٔ دوم قافیه وظیفه‌ای است وزنی یا ریتمیک در ساختمان مصراع. نشانه‌ای است سمعی در پایان هر مصراع (کیانوش، ۱۳۷۹، ص. ۵۶).

۴ـ۲ـ۱. قافیه: ناگفته پیداست که قالب هر شعر کلاسیک، با ترتیب آمدن قافیه‌های شعر مشخص می‌شود. از این نظر می‌توان قالب آییکَه را رباعی یا دوبیتی خواند. «این دو نیز از قالب‌های اصیل شعر فارسی به‌شمار می‌روند» (شفیعی کدکنی،۱۳۷۰، ص. ۲۱۷). آییکَه نیز مطابق معمول این دو قالب، سه مصراع آن قافیه دارد. گاهی مصراع دیگر نیز با آن‌ها هم‌قافیه می‌شود.

اون جا که تونی دارو درخت بسیاره	on jâ ke toni dâro deraxt besyâra
ناره بفرست که مادرت بیماره	nâre beferest ke mâdaret bimâra
نه بیمارو نه آجت اَناره	na bimâro na â:jate a:nâra
خود را بفرست که تشنهٔ دیداره	xod râ beferest ke tošnaye didâra

در میان آییکَه‌ها، مواردی وجود دارد که هر بیت برای خود قافیه‌ای جداگانه دارد. این مسئله به موسیقایی‌تر کردن لالایی یاری می‌رساند. «شاید بهترین نوع ترتیب قافیه در شعر کودک ترتیب مثنوی باشد، که در آن هر بیت دو قافیه دارد، هر قافیه در پایان یک مصراع از همان بیت» (کیانوش، ۱۳۷۹، ص. ۶۳) قرار می‌گیرد. این گونه را می‌توان آییکهٔ مثنوی‌وار دانست که نمونه‌ای از آن آورده می‌شود:

ای دختر گودار مرا پندِ بده	ey doxtare gödâr marâ pande bede
از مویِ سیاهِ خود کمربندِ بده	az mu:ye siyâhe xa kamarbande bede

[Downloaded from cfl.modares.ac.ir on 2024-12-28]

[DOR: 20.1001.1.23454466.1400.9.38.4.0]

موکای سیای تو کمر باروکَ mu:kâye siyâye to kamar bâru:k-a

چِن بوسَه بده خونَهٔ دل تاروکَ čen bowsa bede xownaye del taaru:k-a

اگر قافیه را همچون تعریف آن در شعر کلاسیک فارسی به‌معنای همانندی جزء آخر واژه‌های دو مصراع بگیریم، قافیهٔ چندانی در ترانه‌های عامه نمی‌توان یافت، اما اگر آن را به مفهوم تناسب و توافق بگیریم آن گاه می‌توان گفت که قافیه در این ترانه‌ها وجود دارد (احمدپناهی سمنانی، ۱۳۷۶، ص. ۱۴۱). برای قافیه در ترانه‌های عامه قواعد ویژه‌ای ذکر کرده‌اند.

۱. قافیه به معنایی که در شعر عروضی متداول است؛ یعنی تطابق حرف روی و حرکت ماقبل روی (طبری، به‌نقل از پناهی سمنانی، ۱۳۷۶، ص. ۱۲۰).

اِستارَه وَ رویِ آسِمو گَردونَه estâra va ruye âsemo gardowna

عِشخِ زَنِ مَردُمو بَلای جونَه ešxe zane mardomo balâye jowna

مَردُم مِیگِه کِه عاشِقی آسونَه mardom meyge ke âšeqi âsowna

عاشِق نَشَوی که دَردِ بِی دَرمونَه šâeq našavi ke da:rde be: da:rmowna

(رئیس‌الذاکرین، ۱۳۷۰، ص. ۷۸)

۲. کاربرد قافیه به‌معنای آنچه در عروض «ردیف» خوانده می‌شود بدون مراعات قافیه به‌معنای اخص کلمه (احمدپناهی سمنانی، ۱۳۷۶، ص. ۱۲۰). گاهی آییکه قافیهٔ پایانی ندارد و ردیف در جای آن قرار می‌گیرد و جای آن را پر می‌کند، اما جالب است که در این موارد، در آییکهٔ سیستانی دو اتفاق می‌افتد گاهی بین مصراع، قافیه‌ای میانی دیده می‌شود و گاهی قبل از ردیف کلماتی می‌آیند که دارای نغمهٔ حروف و توازن آوایی (نوعی سجع یا جناس) هستند.

در باغ روو ولکه تو در باغ آیی dar bâq ravo valke to dar bâq â?i:

صیاد شوو ولکه تو در دام آیی sayyâd šavo valke to dar dâm â?i:

درویش شوو پای مزارَ بگیرو darveyš šavo pâye mazâra bgi:ro

[Downloaded from cfl.modares.ac.ir on 2024-12-28]

[DOR: 20.1001.1.23454466.1400.9.38.4.0]

شاید که تو در پای مزارم آیی　　âšyad ke to dar pâye mazâram â?i:

۳. گاهی قرب مخرج ملاک قافیه قرار می‌گیرد مانند «ل» و «ر» در بیت دوم (همان، ص. ۱۲۰).

بالا نروه که بالا گلزار مَنَه　　bâlâ narave ke bâla golzâre mana

او پوتَه سفی که مبینی یار مَنَه　　o: powta safe: ke mbini yare mana

او پوتَه سفی صدوسی سالَه شَوَه　　o: powta safe: sado si sâla šava

آخر به نصیب مَنِ بچاره شَوَه　　âxer ke nasibe mane be:čâra šava

در ادبیات رسمی نیز گاهی مشکل قافیه با آوردن ردیف پوشیده می‌شود (واعظ کاشفی سبزواری، ۱۳۶۹، ص. ۷۵). پوشش عیب قافیه به‌وسیلهٔ ردیف در ترانه‌های عامه بسیار رایج است.

۴ـ۲ـ۱ـ۱. آییکَه و قواعد ویژهٔ قافیه در آن

با مشاهدهٔ قافیه در آییکَه به موارد زیادی برمی‌خوریم که با هیچ یک از قواعد قافیه در ترانه‌های عامهٔ فارسی مطابقت نمی‌کند. با مطالعهٔ دقیق‌تر، می‌توان برای قافیه در آییکَه قواعدی درنظر گرفت که برای هر قاعدهٔ آن چندین مصداق وجود دارد. هر چند برخی از ویژگی‌های قافیه در دوبیتی‌های سیستانی بررسی شده است (الهامی، ۱۳۹۴، ص. ۲۴۳، ۲۴۴). مهم‌ترین قواعد قافیه در آییکَه را می‌توان این گونه بیان کرد:

۱.گاهی به قافیه‌هایی برمی‌خوریم که حرف روی در قافیه، قریب‌المخرج نیست، ولی آوردن بعضی از حروف به‌جای هم به‌منزلهٔ روی، در موارد متعدد، موجب می‌شود که آن را یکی از قواعد قافیه در آییکَه به حساب آوریم. حروف «ب، ر»، «ک، ت» و «د، گ» در چند آییکَه، به جای هم، به‌منزلهٔ حرف روی در قافیه قرار می‌گیرند.

دختر دختر کباب کردی ما را　　doxtar doxtar kabâb kardi mâ râ

[Downloaded from cfl.modares.ac.ir on 2024-12-28]

[DOR: 20.1001.1.23454466.1400.9.38.4.0]

مِه غوره بودو شراب کردی ما را me qu:ra budo šarâb kardi mâ râ

مِه غوره بودو چیزِ نمی‌دانستو me qu:ra budo čize nemidânesto

سوداگر قندهار کردی ما را sowdâgare qandahâr kardi mâ râ

در این آییکَه، «قندهار» با «کباب» و «شراب» هم‌قافیه شده است که برطبق قواعد قافیه غیرممکن است. همچنین در آییکَهٔ زیر، در مصراع آخر حرف «گ» به جای «د» در جایگاه حرف روی قافیه قرار گرفته است.

در شهر شما جرینگ جرینگ دَس بندَه dar ša:re šemâ jiring jiring dasban:da

از عشقک تو پاره کنو روبنده az ešqake to pâra kono ruban:da

از عشقک تو پاره نمیشو روبند az ešqake to pâra namešo ruband

دل مه نمکشه دلبر سبزه رنگه delme nmekašadelbare sabza ran:g-a

(رئیس‌الذاکرین، ۱۳۷۰، ص. ۷۸)

همچنین، در اینجا نوعی قافیهٔ مرکب که از نظر آوایی یکسان است، از دو تکواژ ساخته شده است که نشان می‌دهد اشعار فولکلوریک در تقید قواعد و قوانین مرسوم و سنتی شعر باقی نمانده و هر جا هماهنگی آوایی حاصل شده، از نظر شاعر کافی بوده است. در مصراع اول دس بنده=دست‌بند است. دسبند+ تکواژ «–ه» (به‌معنی: است). در مصراع دوم روبنده= روبند +تکواژ «–ه» (به‌معنی: را) در مصراع چهارم هم همین‌طور است.

۲. گاهی چنین به‌نظر می‌رسد که ابیات دارای ردیف هستند، اما با کمی دقت درمی‌یابیم که در مصراع پایانی بیت اول، «را» نشانهٔ مفعول است، ولی در مصراع چهارم «را» به‌معنی حرف اضافهٔ «بر» یا «به» است و با رأی بیت اول ردیف نمی‌سازد، چون معنی آن متفاوت است. پس بهتر است بگوییم در اینجا نوعی قافیهٔ ترکیبی با «را» ساخته شده تا از نظر توازن آوایی هماهنگی لازم به‌وجود آید.

او یار کنه که میروه سر بالا o: yare kena ke mirava sar bâlâ

[Downloaded from cfl.modares.ac.ir on 2024-12-28]

[DOR: 20.1001.1.23454466.1400.9.38.4.0]

دسمال و دستُ مزنه گرما را	dasmâl va dasto mezana garmâ râ
مخمل بخرو سایه کنو صحرا را	maxmal bexaro sâya kono sa:râ râ
افتو نخوره سورتر رعنا را	aftow naxora sure tare ra:nâ râ

(رئیس‌الذاکرین،۱۳۷۰، ص. ۷۸)

۴. آوردن قافیهٔ تکراری در دو بیت:

بیا تا بروِه دُرُس کنه کار مرا	biyâ tâ berave doros kone kare marâ
از خونهٔ دشمه بِکَشه یار مرا	az xo:neye došma bekaše yare marâ
یارِ که مرا خواهَه و مِه یار خورا	yare ke marâ xâ?a o me yare xorâ
دشمَه چه سگَه وَ اَم زَنَه کار مرا	došma: če saga va a:m zana kâre marâ

(همان، ص.۷۸)

این مورد، در آییکَه‌هایی که هر بیت قافیه‌ای جداگانه دارد، بیشتر به‌چشم می‌خورد. در این گونه موارد، قافیهٔ مصراع اول بیت اول، در مصراع دوم بیت دوم و قافیهٔ مصراع دوم بیت اول در مصراع اول بیت دوم می‌آید. این تکرار در آییکَه‌ها، به موسیقی آن می‌افزاید و برای کودک نیز لذت شنیداری بیشتری ایجاد می‌کند. «کودکان گاه با تکرار یک کلمه یا عبارت، خود این گونه موسیقی را به‌وجود می‌آورند و از آن لذت می‌برند، حتی هنگامی که تکرار برای آن‌ها از لجاجت ریشه بگیرد و تأکید را برساند» (کیانوش، ۱۳۷۹، ص. ۹۲).

ای یارِ کِنَه که می‌کنه اوداری	i: yâre kena ke meykona owdâri
از تیشَه و بیلِ تو بکَشو مرواری	az teyša o beyle to bkašo: morvâri
از تِیشَه و بیلِ مِه مَکَش مرواری	az teyša o beyle me makaš morvâri
مِه مرد عَذَب که می‌کُنو اوداری	me: mar:de azab ke meykono owdâri

۴. قافیهٔ کنونی مصراع قبل با افزودن «ن» در ابتدای فعل و منفی کردن آن، در مصراع بعد با آن هم‌قافیه می‌شود.

[Downloaded from cfl.modares.ac.ir on 2024-12-28]

[DOR: 20.1001.1.23454466.1400.9.38.4.0]

آئو برهای که بره مِی داد مرا	â?u bara?e: ke barra: meydâd marâ
آئو شدَه بود و دَس نَمِی‌داد مرا	â?u šoda budo da:s nameydâd marâ
آئو شده بو کوه و کمر می‌گردید	â?u šoda bu kow?o kamar meygardid
یاد اَمو رو که بره می‌داد مرا	yâde amo row ke barra: meydâd marâ

۴ـ۲ـ۲. ردیف: از موارد دیگری که در موسیقی کناری قابل‌بررسی است، ردیف است. «در زبان فارسی از قدیم‌ترین روزگاران، ردیف به‌صورت مشخص و برجسته‌ای در شعر فارسی وجود داشته است، حتی پیش از آنکه شعر به زبان ادب به‌وجود آمده باشد در ترانه‌های عامه ردیف را به‌صورت بارز و مشخصی می‌توانیم مشاهده کنیم» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۰، ص. ۱۳۳).

دو چشم خَا وَ در دارو مه مادر	du ĉeŝme xa va dar dâro me mâdar
عزیزِ در سفر دارو مه مادر	azize dar safar dâro me mâdar
ته وختِ که عزیزِ مه بیایَ	ta vaqte ke azize me biaya
تو را خونِ جگر دارو مه مادر	to râ xo:ne jegar dâro me mâdar

در ردیف، واژه‌ها عیناً در پایان مصراع تکرار می‌شوند. بنابراین ردیف در موسیقی کلام ارزش بسیاری دارد. بسیاری از آییکَه‌ها دارای ردیف هستند. گاهی ردیف در آن‌ها به‌صورت عبارت می‌آید و بیشتر این عبارت‌ها، فعلی هستند. بنابراین، علاوه‌بر اینکه ردیف باعث افزایش موسیقی می‌شود، ردیف‌های فعلی موجب می‌شود که ساخت جمله، از نظر قواعد دستوری زبان به‌هم نریزد.

در باغ روی که دانهٔ نار خوری	dar bâq ravi ke dâneye nâr xori
خورکک بچه‌ای تا کِ غم یار خوری	xurkak bačai ta ke: qame yâr xori
خورکک بچه‌ای، عقل بزرگو داری	xurkak bačai a:qle bozorgo dâri
یک پو وَ رکاب، یکّه و دیوو داری	yak pow va rekâb yakke va divow dâri

[Downloaded from cfl.modares.ac.ir on 2024-12-28]

[DOR: 20.1001.1.23454466.1400.9.38.4.0]

۴ـ۳. تکرار: مجموعه هماهنگی‌هایی که از رهگذر وحدت یا تشابه یا تضاد صامت‌ها و مصوت‌ها در کلمات یک شعر پدید می‌آید، به گوش‌نوازی و خوش‌نوایی آن یاری می‌رساند. جلوه‌های مختلف تنوّع و تکرار در نظام آواها، موسیقی گوش‌نوازی به‌وجود می‌آورد که برای کودک لذت‌آفرین است و گوش وی را به موسیقی حساس‌تر می‌کند. «تکرار در زیباشناسی هنر از مسائل اساسی است. کورسوی ستاره‌ها، بال زدن پرندگان به‌سبب تکرار و تناوب است که زیباست. صداهای غیرموسیقایی و نامنظم را که در آن تناوب و تکرار نیست، باعث شکنجهٔ روح می‌دانند حال آنکه صدای قطرات باران که متناوباً تکرار می‌شود، آرام‌بخش است ... اصولاً تکرار را باید یکی از مختصات سبک ادبی قلمداد کرد» (شمیسا، ۱۳۷۸، ص. ۶۳). تکرار در آییکه شامل تکرار واج، واژه، عبارت یا مصراع است که هر یک جداگانه مورد بررسی قرار می‌گیرد.

الف) **تکرار واج**: تکرار واج ــ صامت و مصوت ــ در شعر، موسیقی شعر را افزایش می‌دهد.

در آییکَهٔ زیر، تکرار صامت «ب» در مصراع اول و تکرار مصوت «ا» در مصراع دوم به موسیقایی کردن آن یاری می‌رساند.

biyâ ta berave ke be:d bâr âvarda — بیا تابروِه که بید بار آوردَه
šâzâda marâ ze qandahâr âvarda — شازاده مرا ز قندهار آوردَه
var mâdare me bego ke i:č qam naxora — وَر مادرِ مِه بگو که ایچ غم نخورَه
mesle mane be:čâra ezâr âvarda — مثلِ مَنِه بیچارَه هِزار آوردَه

ب) **تکرار واژه**: «تکرار خود پایهٔ موسیقی است، چنان‌که تکرار پایه‌ها در شعر، اوزان شعری را می‌سازد، اما تکرار یک لفظ، آهنگ آشکار دیگری است که بر آهنگ اصلی شعر افزوده می‌شود» (کیانوش، ۱۳۷۹، ص. ۹۲). در آییکَه، که بنای آن بر تکرار است و تکرار برای

[Downloaded from cfl.modares.ac.ir on 2024-12-28]

[DOR: 20.1001.1.23454466.1400.9.38.4.0]

کودک رضایت‌بخش است، تأثیر آن مضاعف می‌شود. نمونه‌های بسیاری از تکرار واژه در آییکَه‌ها وجود دارد.

بالابرگِه میانِ بالابرگِه	bâlâ ba:rge miyane bâlâ ba:rge
بی بی صنمِه نِشستَه پیشِ گَرگِه	bibi saname nešasta peyše garge
مِه گَرگ نی یو سرِ مِه دارَه رِیشَه	me garge niyo sare me dâra reyša
صَد تا وَ سرِ مویِ مِه عاشق مِیشَه	sadta va sare muye me âšeq meyša:

(رئیس‌الذاکرین، ۱۳۷۰، ص. ۷۸)

تکرار واژه در علم بدیع، آرایه‌هایی همچون جناس، تصدیر و... ایجاد می‌کند که برای جلوگیری از تطویل کلام از آوردن نمونه صرف‌نظر می‌شود.

پ) **تکرار عبارت یا مصراع**: یکی از ویژگی‌های بارز ترانه‌های عامه، تکرار کل مصراع دوم و یا قسمتی از آن در مصراع سوم است. «دیگر از علائم قدمت و اصالت این دوبیتی یا رباعی‌ها آن است که غالباً مصراع سوم، تکرار مطالب مصراع دوم بوده و ذهن شنونده را برای گرفتن نتیجه در مصراع چهارم آماده می‌سازد؛ و بیشتر دوبیتی‌های خوب و قدیم از این قبیل است» (بهار، ۲۵۳۵، ج.۱/ ص. ۱۳۲). در بسیاری از آییکَه‌ها، این ویژگی دیده می‌شود.

جانونهٔ مِه ز راه گل‌رِیز بیا	jâno:neye me ze râhe golriz biya
گل وَر سرِ دسمالِ تو وَرخِیز بیا	gol var sare da:smâle to varxeyz biya
گل وَر سرِ دسمالِ تو خوشَه خوشَه	gol var sare da:smâle to xowša xowša
دنبالهٔ چشم تو مرا مِفروشَه	donbâleye češme to marâ mefrowša

در برخی موارد، تکرار عبارت، به‌گونه‌ای می‌آید که آرایهٔ طرد و عکس ایجاد می‌شود.

[Downloaded from cfl.modares.ac.ir on 2024-12-28]

[DOR: 20.1001.1.23454466.1400.9.38.4.0]

بیا بروِه دُرُس کنه کار مرا	biyâ berave doros kone kare marâ
از خونهٔ دشمه بِکَشه یار مرا	az xo:neye došma bekaše yare marâ
یارِ که مرا خواهَه و مِه یار خورا	yare ke marâ xâ?a o me yare xorâ
دشمَه چه سگَه وَ اَم زَنَه کار مرا	došma: če saga va a:m zana kâre marâ

(رئیس‌الذاکرین، ۱۳۷۰، ص. ۷۸)

تکرار عبارت گاه در خود آرایه‌های دیگری هم دارد که در بخش موسیقی معنوی به آن اشاره می‌شود.

۴. موسیقی معنوی: در زبان ادبی، کلمات با نخ‌های متعدّدی به هم مربوط‌اند و این ارتباط و تناسب‌ها، چه لفظی و چه معنایی، از پیوستگی میان واژه‌ها به‌وجود می‌آید و نوعی هماهنگی در شبکهٔ منسجم هنری (شعر) را به نمایش می‌گذارد. تمامی تقارن‌ها، تشابهات و تضادها که در حوزهٔ امور معنایی و ذهنی قرار گرفته، در قلمرو حوزهٔ موسیقی معنوی است (شفیعی کدکنی،۱۳۷۰، ص. ۳۹۳). اینک به برخی از آرایه‌های معنوی پرکاربرد در آییکه پرداخته می‌شود.

مطابقه: «صنعت مطابقه در برابر هم نهادن اشیا و معانی متضاد است. به‌کار بستن این صنعت در شعر کودک، علاوه‌بر آنکه به حافظه سپردن شعر را از طریق تداعی معانی متضاد آسان می‌کند، نوعی توازن معنوی ارائه می‌دهد، زیرا که توازن و هماهنگی همیشه از برابری و هم‌سانی حاصل نمی‌شود؛ تضاد نیز درواقع چنین می‌کند» (کیانوش، ۱۳۷۹، ص. ۹۴). چنان‌که بیان مفاهیم متضاد دوست و دشمن در این آییکه نوعی توازن حسی و معنوی ایجاد کرده است:

ای دوست مکو تکیهٔ کلی ور یار	ey dowst mako takyaye kolli var yâr
راز دل خا از دوست پنهو می‌دار	râze dele xa az dowst penho meydâr
روزه بشوه که دوست دشمه گرده	rowze bešava ke dowst došma ga:rda

[Downloaded from cfl.modares.ac.ir on 2024-12-28]

[DOR: 20.1001.1.23454466.1400.9.38.4.0]

ور گردیو دشمنی کنه، آخر کار var gerdiyo došmani kona âxere kâr

(گلستانه، ۱۳۸۶، ص. ۹۶)

تناسب: آوردن واژه‌هایی که از نظر معنایی با هم متناسب باشند، به موسیقی معنوی شعر یاری می‌رساند. مانند مادر، خواهر، پدر و برادر در این آییکه:

در شهر غریب مادرِ مخوایَه مرا dar ša:re qarib mâdare mxâya marâ

چون سینَه کباب خوائرِ مخوایه مرا čun sina kabâb xâ?are mxâya marâ

اون‌جا که سر غریب بالا کردا onja ke sare qariba bâla kadâ

اون‌جا پدر و برادرِ مخوایه مرا onja pedaro barâdare mxâya marâ

هنگامی‌که در آییکَه از عناصر بومی استفاده می‌شود و واژه‌هایی می‌آید که در طبیعت و فرهنگ محلی سیستان دارای بار معنایی خاصی است، گیرایی و تأثیر شعر را دوچندان می‌کند.

ای گوک کله (۱) که سر گز (۲) گاوونی ey gowke kala ke sa:rgaze gâvowni

خَرمَ نکتی (۳) خرمن ور تاوونی xarma: nakoti xarmane var tâvowni

ای گوک کله صدقه شوو سم ترا ey gowke kala sedqa šavo somme to râ

از یک منِ جو، کم نکنم شوم ترا az yak mane jow kam nakonam šowme to râ

که واژه‌های بومی مشخص‌شده با هم تناسب دارند و به ترتیب به‌معنای ۱) گاو پیشانی‌سفید، ۲) گل سرسبد، ۳) خرمن نمی‌کوبی هستند.

رجوع: از زیبایی‌های شعری است. حالت نمایشی به شعر می‌دهد و با تکرار عبارت و مصراع بر موسیقی شعر می‌افزاید. گوینده رجوع به سخن سابق خود می‌کند و آن را به مناسبت رد یا حک و اصلاح می‌کند (شمیسا، ۱۳۷۸، ص. ۱۲۰). در آییکهٔ زیر تکرار مفهوم مصراع دوم در مصراع سوم از مقولهٔ ارجاع است.

اون جا که تونی دارو درخت بسیاره on ja ke toni dâro deraxt besyâra

ناره بفرست که مادرت بیماره nâre beferest ke mâdaret bimâra

[Downloaded from cfl.modares.ac.ir on 2024-12-28]

[DOR: 20.1001.1.23454466.1400.9.38.4.0]

na bimâro na â:jate a:nâra	نه بیمار و نه آجت اَناره
xod râ beferest ke tošnaye didâra	خود را بفرست که تشنهٔ دیداره

سؤال و جواب: آن است که شعری را به‌صورت پرسش و پاسخ یا پیغام و جواب بگویند (همایی، ۱۳۸۹، ص. ۱۹۶). از ویژگی‌های آن در آییکَه این است که با تکرار کلام گوینده، به او پاسخ داده می‌شود.

ey gowke kala bows kono somme to râ	ای گو کِه کَلَه بوس کُنُو سُمّ تو را
az panj mane bârme kam kono šowme to râ	از پنج منِ بار مِه کَم کُنُو شومِ تو را
az panj mane bâr to kam mako šowme marâ	از پنج من بار تو کم مکو شوم مرا
panj rowze degar biyâ bezan xowme marâ	پنج روز دگر بیا بزن خوم مرا

تلمیح: تلمیحات موجود در آییکَه، اشارات مذهبی و دینی است و بیشتر به شخصیت‌های مذهبی و تاریخی اشاره می‌شود. ازجمله شخصیت‌های دینی و مذهبی که در لالایی‌های سیستان بسیار تکرار می‌شود، پیامبر اسلام(ص)، حضرت علی(ع) و فرزندان ایشان هستند.

â?i: va sare kow?a kona nâla o zâr	آیی وَسرِ کوئَه کُنَه نالَه و زار
asano osey emro nyomda va šekar	اَسَن و اُسِی امرو نیومده و شکار
asa:n šekaro osey čo bâdo:me tara	اسن شکرو اسی چو بادوم تره
mâdar če kona ke dâqe a:r do pesara	مادر چه کنه که داغ ار دو پسره

که اسن و اسی و مادر به امام حسن، امام حسین(ع) و حضرت زهرا(س) تلمیح دارد.

ارسال‌المثل: به‌کار بردن کلامی معروف که به‌صورت ضرب‌المثل در میان مردم رواج دارد.

abbase ali ra:nge marâ zard mako	عباس علی رنگ مرا زرد مکو
mo:tâje marâ va ma:rdo nâma:rd mako	محتاج مرا وَ مرد و نامرد مکو
abbâse ali daste me va dâmane to	عباس علی دست مه و دامن تو

[Downloaded from cfl.modares.ac.ir on 2024-12-28]

[DOR: 20.1001.1.23454466.1400.9.38.4.0]

تو دست مرا از دامنت رد مکو to daste marâ az dâmanat ra:d mako

۵. نتیجه

ترانه‌های عامه بخش مهمی از ادبیات عامه است. موضوع این ترانه‌ها، هر آنچه را که به زندگی، کار و اعتقادات عامهٔ مردم مربوط می‌شود دربرمی‌گیرد. ترانه‌های عامه را می‌توان مرحلهٔ ابتدایی شعر و موسیقی دانست. یکی از مهم‌ترین ترانه‌های عامه، ترانه‌های مربوط به کودکان است و اصلی‌ترین بخش آن لالایی است. لالایی نخستین گام آشنایی انسان (کودک و مادر) با شعر و موسیقی و رقص است. آییکَه نوعی لالایی است که در میان مردم سیستان رواج دارد. قالب آن دوبیتی و رباعی و گاه دو بیتی‌های مثنوی‌وار است و از این نظر با لالایی دیگر مناطق متفاوت است. در آییکه سه وزن وجود دارد که هر سه از بحر هزج هستند. وزن آییکه به تناسب دوبیتی یا رباعی بودن آن، در بحر هزج با زحافات مختلف آن است و بیشتر در وزن «مفاعیلن، مفاعیلن، مفاعیل (فعولن)» برای دوبیتی‌ها و یا «مفعول، مفاعیل، مفاعیل، فعل» یا «مفعول مفاعیل مفاعیلن فع» برای رباعی‌ها به‌کار می‌رود.

علاوه‌بر وزن، قواعد منحصربه‌فردی در قافیه‌های آییکَه مشاهده می‌شود که این قواعد در ترانه‌های عامهٔ فارسی دیده نمی‌شود مانند آوردن بعضی از حروف به‌جای هم به‌منزلهٔ حرف روی مانند حروف «ب، ر»، «ک، ت» و «د، گ» در چند آییکَه به‌جای هم. گاهی قافیهٔ بیت اول در بیت دوم تبدیل به ردیف می‌شود. گاهی قافیهٔ تکراری در دو بیت می‌آید. قافیهٔ فعلی مصراع قبل با افزودن «ن» در ابتدای فعل و منفی کردن آن، در مصراع بعد با آن هم‌قافیه می‌شود.

از دیگر مواردی که در خوش‌نوایی آییکَه نمود بارزی دارد، تکرار است. تکرار در زیباشناسی هنر از مسائل اساسی است. تکرار در آییکَه شامل تکرار واج، واژه، عبارت

[Downloaded from cfl.modares.ac.ir on 2024-12-28]

[DOR: 20.1001.1.23454466.1400.9.38.4.0]

یا مصراع است. درصد بالایی از آییکَه‌ها، بدون احتساب ردیف، دارای تکرار واژه یا عبارت هستند که با توجه به اهمیت تکرار در شعرهای کودکانه، مورد توجه ویژه قرار گرفته است. همچنین، وجود آرایه‌های گوناگون لفظی و معنوی، موسیقی درونی و معنوی آییکه را به‌وجود آورده‌اند.

پی‌نوشت

۱. آییکه‌هایی که منبعشان ذکر نشده به‌صورت میدانی جمع‌آوری شده است.

منابع

ابوالقاسمی، م. (۱۳۶۷). *تاریخ مختصر زبان فارسی*. تهران: کتابخانهٔ طهوری.

احمدپناهی سمنانی، م. (۱۳۷۶). *ترانه و ترانه‌سرایی در ایران*. تهران: سروش.

افشار سیستانی، ا. (۱۳۸۱). *ویژگی‌های اخلاقی و نژادی مردم سیستان*. زابل: دانشگاه زابل.

الهامی، ف. (۱۳۹۴). ویژگی‌های ساختاری و ادبی دوبیتی‌های سیستان. *فرهنگ و ادبیات عامه*، *۷*، ۲۳۵_۲۶۱.

ایمن، ل.، و میرهادی، ت.، و دولت‌آبادی، م. (بی‌تا). *گذری در ادبیات کودکان*. تهران: شورای کتاب کودک.

بلنیتسکی، آ. (۱۹۶۹). *خراسان و ماوراءالنهر*. ترجمهٔ پ. ورجاوند (۱۳۶۴). تهران: گفتار.

بهار، م.ت. (۲۵۳۵). *بهار و ادب فارسی*. به‌کوشش م. گلبن. تهران: کتاب‌های جیبی.

بیگ‌زاده، خ.، و ایبک‌آبادی، ف. (۱۳۹۶). هنجارگریزی معنایی در لالایی ایرانی و اله تاجیکی براساس نظریهٔ لیچ. *فرهنگ و ادبیات عامه*، *۱۷*، ۲۲۳_۲۴۵.

حدادی، ن. (۱۳۷۶). *فرهنگنامهٔ موسیقی ایران*. تهران: توتیا.

[Downloaded from cfl.modares.ac.ir on 2024-12-28]

[DOR: 20.1001.1.23454466.1400.9.38.4.0]

حسن‌لی، ک. (۱۳۸۲). لالایی‌های مخملین: نگاهی به خاستگاه و مضامین لالایی‌های ایرانی. زبان و ادبیات فارسی، *۱*، ۶۱ـ ۸۰.

داد، س. (۱۳۸۳). *فرهنگ اصطلاحات ادبی*. تهران: مروارید.

ذوالفقاری، ح.، و احمدی کمرپشتی، ل. (۱۳۸۸). گونه‌شناسی بومی‌سرودهای ایران. *ادب پژوهی*، *۷* و *۸*، ۱۴۳ـ۱۷۰.

رضایی، ع.ع. (۱۳۸۲). *واژگان توصیفی ادبیات*. تهران: فرهنگ معاصر.

رئیس‌الذاکرین، غ.ع. (۱۳۷۰). *کندو*. مشهد: سعید.

شفیعی کدکنی، م.ر. (۱۳۷۰). *موسیقی شعر*. تهران: آگاه.

شمیسا، س. (۱۳۷۸). *نگاهی تازه به بدیع*. تهران: فردوس.

شمیسا، س. (۱۳۸۳). *بیان و معانی*. تهران: فردوس.

شهنازی، ج. (۱۳۹۲). *فرهنگ گویش سیستانی «خَنج»*. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

صمدی، ح. (۱۳۳۴). *سیستان از نظر باستان‌شناسی*. تهران: گزارش‌های باستان‌شناسی.

علی‌پور، م. (۱۳۸۴). *آشنایی با ادبیات کودکان*. تهران: تیرگان.

عمرانی، غ.ر. (۱۳۹۳). *ادبیات سیستان، بخش نظم، شعر امروز*. تهران: دریافت.

کریستین سن، آ. (۱۹۳۱). *کیانیان*. ترجمه ذ. صفا (۱۳۵۵). تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.

کوهی کرمانی، ح. (۱۳۷۹). *ترانه‌های محلی ایران. نقدی از ملک‌الشعرای بهار*. تهران: پارسا.

کیانوش، م. (۱۳۷۹). *شعر کودک در ایران*. تهران: آگاه.

گروسه، ر. (۱۹۷۰). *امپراتوری صحرانوردان*. ترجمهٔ ع. میکده (۱۳۵۰). تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.

گلستانه، م. (۱۳۸۶). *فرهنگ عامه (۲): ادبیات و شعر عامیانهٔ مردم سیستان*. مشهد: عروج اندیشه.

گلستانه، م. (۱۳۸۸). *فرهنگ عامه (۴): سور و سوگ در سیستان*. مشهد: عروج اندیشه.

[Downloaded from cfl.modares.ac.ir on 2024-12-28]

[DOR: 20.1001.1.23454466.1400.9.38.4.0]

محجوب، م.ج. (۱۳۸۲). *ادبیات عامیانهٔ ایران (مجموعه‌مقالات دربارهٔ افسانه‌ها و آداب و رسوم مردم ایران)*. به‌کوشش ح. ذوالفقاری. تهران: چشمه.

میرهادی، ت.، و جهانشاهی، ا. (۱۳۷۶). *فرهنگ‌نامهٔ کودکان و نوجوانان*. تهران: شرکت تهیه و نشر فرهنگ‌نامهٔ کودکان و نوجوانان.

ناتل خانلری، پ. (۱۳۵۴). *وزن شعر فارسی*. تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

نیکوکاری، ع. (۱۳۵۲). *ترانه‌های نیمروز*. تهران: مرکز ملی پژوهش‌های مردم‌شناسی و فرهنگ عامه.

واعظ کاشفی سبزواری، ک.ح.. (۱۳۶۹). *بدایع الافکار فی صنایع الاشعار*. ویراسته و گزارهٔ م.ج. کزازی. تهران: نشر مرکز.

وحیدیان کامیار، ت. (۱۳۸۲). *بررسی وزن شعر عامیانهٔ فارسی*. تهران: چشمه.

هرتسفلد، ا. (۱۳۸۱). *ایران در شرق باستان*. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

هدایت، ص. (۱۳۸۱). *فرهنگ عامیانهٔ مردم ایران*. تهران: چشمه.

همایی، ج. (۱۳۸۹). *فنون بلاغت و صناعات ادبی*. تهران: اهورا.

یاحقی، م.ج. (۱۳۷۴). *چون سبوی تشنه*. تهران: جامی.

References

Abolghasemi, M. (1986). *A brief history of Persian language* (in Farsi). Tahoori Library.

Afshar Sistani, I. (2002). *Moral and racial characteristics of the people of Sistan* (in Farsi). Zabul University.

Ahmad Panahi Semnani, M. (1997). *Songwriting and songwriting in Iran* (in Farsi). Soroush.

Alipour, M. (2005). *Familiarity with children's literature* (in Farsi). Tirgan.

Bahar, M. (1976). *Bahar and Persian literature* (in Farsi). Ketabhaye Jibi.

Beigzadeh, Kh., & Aibakabadi, F. (1396). Semantic anomaly in Iranian lullaby and Tajik god based on Leach theory. *Popular Culture and Literature, 17*, 223-245.

Blenitsky, A. (1985). *Asie centrale* (translated into Farsi by Parviz Varjavand). Sokhan.

Christine Sen, A. (1976). *Les Kayanides* (translated into Farsi by Zabihollah Safa). Book Translation and Publishing Company.

[Downloaded from cfl.modares.ac.ir on 2024-12-28]

[DOR: 20.1001.1.23454466.1400.9.38.4.0]

Dad, S. (2004) *Dictionary of literary terms*. Morvarid.
Elhami, F. (2015). Structural and literary features of Sistan couplets. *Popular Culture and Literature, 7,* 261-235.
Golestaneh, M. (2007). *Popular culture (2): literature and folk poetry of the people of Sistan* (in Farsi). Orooje Andishe.
Golestaneh, M. (2009). *Popular culture (4): mourning in Sistan* (in Farsi). Orooje Andishe.
Grosse, R. (1971). *The empire of the Steppes* (translated into Farsi by Abdul Hussein Meykade). Book Translation and Publishing Company.
Haddadi, N (1997). *Dictionary of Iranian music* (in Farsi). Totia.
Hassan Lee, K. (1382). Velvet lullabies: a look at the origin and themes of Iranian lullabies. *Persian Language and Literature, Sistan and Baluchestan University, 1*, 80-61.
Hedayat, S. (2002). *Folk culture of the Iranian people* (in Farsi). Cheshmeh.
Herzfeld, E. (2002). *Iran in the ancient east*. Institute of Humanities and Cultural Studies.
Homayi, J. (2010). *Rhetoric and literary crafts* (in Farsi). Ahura.
Imen, L., Mirhadi, T., & Dolatabadi, M. (Without). *A passage in children's literature* (in Farsi). Children's Book Council.
Imrani, Gh. (2014). *Sistan Literature, Order Section, Today's Poetry* (in Farsi). Daryaft .
Kianoosh, M. (2000). *Children's poetry in Iran* (in Farsi). Agah.
Klein, B. (2001). *In international encyclopedia of the social and behavioral sciences*. Elsevier.
Koohi Kermani, H. (2000). *Iranian local songs: a critique of the Queen of spring poets* (in Farsi). Parsa.
Mahjoub, M. (2003). *Iranian folk literature* (a collection of articles on the myths and customs of the Iranian people) (in Farsi). Cheshmeh.
Mirhadi, T., & Jahanshahi, I. (1997). *Dictionary of children and adolescents* (in Farsi). Company for preparing and publishing the dictionary of children and adolescents.
Natel Khanlari, P. (1354). *The rhythm of Persian poetry* (in Farsi). University of Tehran Press.
Nikokari, I. (1973). *Nimroz songs* (in Farsi). National Center for Anthropological and Popular Culture Research.
Ra'is Al-Dhakerin, Gh. (1991). *Kando*. Saeed.
Rezaei, A. A. (2003). *Descriptive vocabulary of literature* (in Farsi). Contemporary Culture.
Samadi, H. (1955). *Sistan in terms of archeology* (in Farsi). Archaeological Reports.

[Downloaded from cfl.modares.ac.ir on 2024-12-28]

[DOR: 20.1001.1.23454466.1400.9.38.4.0]

Shahnazi, J. (1392). *Dictionary of Sistani dialect "Khanj"* (in Farsi). Institute of Humanities and Cultural Studies.
Shamisa, S. (1999). *A fresh look at the novelty* (in Farsi). Ferdows.
Shamisa, S. (2004). *Expression and meanings* (in Farsi). Ferdows.
Shafiee Kadkani, M. (1991). *Poetry music* (in Farsi). Agah.
Sims, M. C., & Stephens, M. (2005). *An introduction to the study of people and their tradition.* Utah State University Press.
Kashfi Sabzevari, V., & Kamaluddin, H. (1990). *Badaye Al-Afkar Fi Sanaye Al-Ashaar* (edited and presented by Mir Jalaluddin Kazazi). Markazi.
Vahidian Kamyar, T. (2003). *A study of the rhythm of Persian folk poetry* (in Farsi). Cheshmeh.
Yahaqi, M. J. (1995). *Chon Sabooye Teshne.* Jami.
Zolfaghari, H., & Ahmadi, L. (2009). Typology of Indigenous songs of Iran. *Literary Studies, 8 & 7,* 170-143.

[Downloaded from cfl.modares.ac.ir on 2024-12-28]

[DOR: 20.1001.1.23454466.1400.9.38.4.0]

[DOR: 20.1001.1.23454466.1400.9.38.4.0]
[Downloaded from cfl.modares.ac.ir on 2024-12-28]