



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

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.

Received: 11/19/2020

Accepted: 03/22/2021

* 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.



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



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

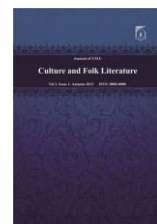
â?i:ka's performance in Sistan is different from what is expected of a lullaby. Among the functions of â?i:ka, the following could be mentioned: When the city was under siege by the enemy, Sistani women conveyed the necessary messages to their men with a loud voice in the form of "â?i:ka" (Ra'is al-Dhakerin, 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



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.



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.

خوش‌نوایی و گوش‌نوازی در «آیکه» (لالایی‌های سیستان)

محمود شاهرودی^{۱*}، مریم خلیلی جهانتیغ^۲

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

چکیده

آیکه (â?i:ka) نوعی لالایی است که در منطقه سیستان به این نام خوانده می‌شود. آیکه علاوه بر 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 حمله دشمنان وجود داشته است، زنان با خواندن آیکه، دیگران را از وجود دشمن آگاه می‌کردند. با توجه به اینکه آیکه معمولاً برای کودک با آواز خوش خوانده می‌شود، خوش‌نوایی و موسیقایی بودن آن، اهمیت فراوانی دارد. نوشته حاضر به این پرسش اصلی پاسخ می‌دهد که چه ویژگی‌هایی را می‌توان برای گوش‌نوازی و خوش‌نوایی آیکه‌های سیستانی برشمرد؟ نتیجه 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 آیکه‌های سیستان، در کتابی مستقل جمع‌آوری نشده و تنها در کتاب‌های مختلفی که به فرهنگ عامیانه سیستان پرداخته‌اند، نمونه‌هایی از آیکه آورده شده است. بنابراین، در این مقاله از دو روش تحقیقی بهره برده شده است. برخی از آیکه‌هایی که

۱. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه سیستان و بلوچستان، زاهدان، ایران (نویسنده مسئول)

*Mahmood.shahroodi24@gmail.com

۲. استاد گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه سیستان و بلوچستان، زاهدان، ایران.

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

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

۱. مقدمه

سیستان در خاور ایران قرار گرفته و از روزگاران کهن به‌دلیل داشتن جایگاه ویژه جغرافیایی، هم‌جوار بودن با رود هیرمند و هامون، بزرگ‌ترین دریاچه آب شیرین جهان، جایگاه ویژه سیاسی، ارزش ویژه‌ای از دیدگاه راهبردی داشته و دروازه هند و خاور دور نیز به‌شمار می‌آمده است (صمدی، ۱۳۴۴، ج. ۱/ ص. ۱۴۹). نام این سرزمین اهورایی و مقدس، از نام تیره آریایی یا ایرانی «سکا» یا «سکاها»، نیاکان زرتشت و سیستانی‌ها گرفته شده است و «سکستان» خوانده شد (گروسه، ۱۹۷۰، ترجمه 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، ترجمه ورجاوند، ۱۳۶۴، ص. ۱۳۳).

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

خوش‌نوايي و گوش‌نوازي در «آيِكه» (لالايي‌هاي سيستان) _____ محمود شاهرودي و همكار

باشكوه، از جمله شهر سوخته، نيایشگاه دهانه غلامان، كاخ اشكاني كوه خواجه يا سراي ابراهيم در آن ديده مي‌شود و باستان‌شناسان و جهان‌گردان آن را ستوده‌اند (هرتسفلد، ۱۳۸۱، ص. ۲۹۷).

تاريخ سيستان را در پناه هيرمند زاینده، مي‌توان به درازنای تاريخ بشر پيوند داد؛ به‌گونه‌ای كه اسطوره رستم دستان، يكي از بزرگ‌ترين اسطوره‌هاي بشري، در اين سرزمين پديدار شد. زرتشت نيكانديش، آن را بهترين پرورشگاه اندیشه‌هاي انسان‌ساز و مقدس خود يافت (شهنازي، ۱۳۹۲، ج. ۱/ مقدمه). يعقوب ليث صفاري سيستاني كه در سال ۲۵۴ هجري زبان فارسي را زبان رسمي ايران كرد، از سيستان برخاسته است (ابوالقاسمي، ۱۳۷۸، ص. ۱۰۳). همچنين شعر پارسي نو(دري) از سيستان آغاز شد. همان شعر پارسي كه با يعقوب ليث صفاري پای به جهان گذارد و تمدني بشكوه آفريد. محمد بن وصيف نخستين شاعر پارسي‌گو و پارسي‌سرا از اين خطه برخاست (عمراني، ۱۳۹۴، ج. ۱/ ص. ۳۱) و بيش از قرني نگذشت كه فرخي، اولين شاعر سهل و ممتنع‌گوی پارسي، در سيستان چشم به جهان گشود. اين‌ها همه ماجرای زبان و شعر رسمي ايران و سيستان است، اما گويش سيستاني را داستاني ديگر است و مشخصه‌هايي ويژه خود را دارد.

۱-۱. بيان مسئله

نقش موسيقي در لالايي بسيار اساسي و انكارناپذير است، به‌ويژه كه لالايي ذاتاً به‌صورت زمزمه و خوانشي رواج دارد و همراه با موسيقي خوانده مي‌شود. آيِكه‌هاي سيستان نيز از اين مسئله مستثني نيستند. دستاورد اصلي اين پژوهش، پاسخ به اين پرسش است كه گوناگوني موسيقي در آيِكه‌هاي سيستان چگونه بوده و از نظر

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

۲-۱. هدف و ضرورت پژوهش

هدف از این پژوهش، نخست جمع‌آوری و سپس بررسی و شناخت آیکه و مقایسه آن با ترانه‌های عامه 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 عامه سیستم ضرورتی است که بقای فرهنگ بومی این منطقه مهم تاریخی را تضمین می‌کند.

۳-۱. روش مطالعه

در پژوهش حاضر از دو روش مطالعه میدانی و کتابخانه‌ای برای جمع‌آوری آیکه‌های منطقه سیستم استفاده شده است. با توجه به اینکه آیکه‌های منطقه سیستم 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 آیکه‌ها از مناطق مختلف سیستم پرداخته و پس از آن با روش تحلیلی، داده‌های جمع‌آوری شده از مطالعات میدانی و منابع کتابخانه‌ای را مورد بررسی قرار داده‌اند.

۲. پیشینه پژوهش

خوش‌نواایی و گوش‌نوازی در «آیکه» (لالایی‌های سیستان) _____ محمود شاهرودی و همکار

پژوهش‌های گوناگونی درباره فرهنگ و ادبیات عامه مردم سیستان انجام شده است. عیسی نیکوکاری (۱۳۵۲) در کتاب *ترانه‌های نیمروز* بخشی از ترانه‌ها و دوبیتی‌های عامه منطقه سیستان را گرد آورده است که در میان آن‌ها تعدادی آیکه نیز به چشم می‌خورد. غلامعلی رئیس‌الذکرین (۱۳۷۰) در کتاب *کنده* به بررسی فرهنگ مردم سیستان پرداخته و مطالبی مختصر ولی ارزشمند درباره «آیکه» و کارکرد آن در سیستان نوشته است. مزار گلستانه (۱۳۸۶) در جلد دوم و جلد چهارم مجموعه چهارجلدی فرهنگ عامه بخشی را به «آیکه» اختصاص داده است و نمونه‌هایی از «آیکه» را در کتاب خویش آورده و مطالبی درباره نقش آیکه در فرهنگ سیستان بازگو کرده است. فاطمه الهامی در دو مقاله جداگانه سیتک (دوبیتی)‌های سیستانی را مورد بررسی قرار داده است. وی در مقاله «ویژگی‌های ساختاری و ادبی دوبیتی‌های سیستان» (۱۳۹۴) ساختار دوبیتی‌های سیستانی و زیبایی‌های آن را بررسی کرده است و در مقاله «جایگاه و تحلیل درون‌مایه سیتک‌ها در ترانه‌های سیستان» (۱۳۹۶) درون‌مایه 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 آیکه‌های منطقه سیستان به‌طور مستقل جمع‌آوری نشده است. بنابراین، آیکه‌های بررسی‌شده در این پژوهش، مختصری از منابع مکتوب و بیشتر از منابع شفاهی است که پژوهشگران این تحقیق به‌صورت میدانی تهیه کرده‌اند. تعداد آیکه‌های جمع‌آوری شده، در حدود دویست آیکه است، و آن قدر هست که بتوان با بررسی آن‌ها، خوش‌نواایی و گوش‌نوازی آیکه را تشریح کرد. از سوی دیگر، هیچ یک از منابع مذکور، به نقش انواع موسیقی در خوش‌نواایی آیکه پرداخته‌اند.

۳. مباحث نظری

۱-۳. 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 واژه «فولک» به معنای «مردم» و «لور» به معنای «دانش» است که موارد زیادی را دربرمی‌گیرد و تعریف مختصر آن تقریباً غیرممکن است (Sims & Stephens, 2005, p. 2) که مراد از آن مجموعه 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 عامیانه ما مانند ادبیات مردم هر نقطه 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).

۲-۳. 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 عامه مردم مربوط می‌شود

خوش‌نوايي و گوش‌نوازي در «آييكه» (لالايي‌هاي سيستان) _____ محمود شاهرودي و همكار

دربرمي‌گيرد. به‌طوري كه بسياري از اقسام ترانه‌ها نظير لالايي‌هاي كودكان، ترانه‌هاي مربوط به عروسي، عزا و... در اين شاخه جاي مي‌گيرند (داد، ۱۳۸۳، ص. ۱۳۱). قدمت اين ترانه‌ها به پيش از آغاز شعر و شاعري مي‌رسد، يعني بر شعر مكتوب پيشي دارد (كادن، ۱۳۸۰، ص. ۲۹۸). هرچند اين ترانه‌ها در نظر دانشمندان و ادبای عالي‌قدر، از لحاظ ادبي كم‌ارج مي‌نمايد، ليكن از لحاظ حال و لطف طبيعي، شناختن عادات و حالات و تصورات و تعبيرات مردم روستاها، از نظر لغت، لهجه و... اهميت بسياري دارد (كوهي كرمانی، ۱۳۷۹، ص. ۱۶). اين ترانه‌ها و آوازاها نماينده روح ملت هستند و از طبقات مردم گم‌نام بي‌سواد گرفته مي‌شود؛ صدای دروني هر ملتي است و گوينده آن شناخته‌شده نيست (هدايت، ۱۳۸۱، ص. ۲۰۴). ترانه‌هاي عامه را مي‌توان مرحله ابتدائي شعر و موسيقي دانست. گويا مردمان اوليه كه حس الحان و اوزان را داشته‌اند، براي بيان احساسات خود اين سبك ساده و بي‌تكلف را اختيار كردند. براي مللي كه هنوز پرورش كامل نيافته‌اند ترانه‌هاي عامه در عين حال وظيفه دوگانه شعر و موسيقي را انجام مي‌دهد (همان، ص. ۲۰۰). «سنت ادبيات شفاهي ايران، براي خردسالان از نخستين لحظه‌هاي حيات طفل، اهميت و جايگاه ويژه‌اي قائل بوده و آنان را در مسير آموزه‌هاي لازم قرار مي‌داده است. تقريباً بيشتر قصه‌ها و افسانه‌هاي رنگارنگ و متنوعي كه از دوران پيش از تاريخ در فضاي فرهنگ ايران شناور بوده و بسياري از آن‌ها به‌منزله دستاوردهاي اساطيري و ادبيات عاميانه و حكايتهاي كهن‌سال ادبيات رسمي به دست ما رسيده است، به دنياي ويژه كودكان تعلق داشته است» (ياحقي، ۱۳۷۴، ص. ۲۲۸).

۳-۳. لالايي

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 اولین بار 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 به وجود می‌آورد که برای مادر و کودک لذت‌بخش است.

۴-۳. «آیکه» (â?i:ka) و تفاوت‌های کارکردی آن با لالایی

«آیکه» آهنگ موزونی است که مادر برای خوابانیدن طفل خویش با سوز و گدازی عاشقانه می‌خواند (رئیس‌الذاکرین، ۱۳۷۰، ص. ۷۶). قالب این آهنگ‌ها معمولاً دوییتی است و از این نظر با لالایی متفاوت است. از دیگر تفاوت‌های آیکه با لالایی این است که خلاف لالایی‌های بیشتر مناطق ایران که معمولاً با «لالالالا» آغاز می‌شود (داد، ۱۳۸۳، ص. ۴۱۲)، در آن تکرار «لالا» وجود ندارد. البته گاهی در پایان هر دوییتی چیزی شبیه «هَلْهَلْ هَلْهَلْ» (halla hel- halla hel) یا «آله آله» (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 گهواره‌ی کودکان‌شان می‌خوانند که دارای بافتی ساده و زبانی به دور از واژه‌های عربی است (بیگزاده و

ایک‌آبادی، ۱۳۹۶، ص. ۲۲۹ به نقل از: شیرمحمدیان و عابدزاده، ۱۹۹۳، ص. ۳).

خوش‌نواپی و گوش‌نوازی در «آییکه» (لالایی‌های سیستان) _____ محمود شاهرودی و همکار

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

آییکه 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 رشته *rašta* (تعدادی گاو که از طریق گردن به هم بسته می‌شدند و دور یک «گاوگل» می‌چرخیدند) خسته شده‌اند، شروع به خواندن آییکه می‌کرد و گاوها آرام آرام به دور «گاوگل» (گاو نجیبی که دیگر گاوها به دور او می‌چرخیدند تا به کمک سم آن‌ها خرمن کوبیده شود) می‌چرخیدند و خرمن را به کمک سم‌شان می‌کوبیدند (گلستانه، ۱۳۸۶، ص. ۴۱).

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

می‌رسید. این آهنگ‌ها توسط زنان و مردان سیستمی خوانده می‌شد. از سوی دیگر، موسیقی در آیینک نقشه کارساز دارد. مردم سیستم همواره آن را با آواز خوانده‌اند و به قرائت معمولی آن عادت ندارند، به‌گونه‌ای که اگر آیینک با قرائت معمولی برای آن‌ها خوانده شود، آن را کم‌تر به یاد می‌آورند (نیکوکاری، ۱۳۵۲، ص. ۱۳). آیینک را مادران سیستمی 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 خوش‌نوازی در آیینک

آیینک مانند لالایی شعرگونه کوتاه و آهنگینی است که مادر برای خواباندن کودک خود می‌خواند (میرهادی و جهانشاهی، ۱۳۷۶، ج. ۲/ ص. ۱۶۴). آیینک را مادر، مادر بزرگ یا پرستار کودک با آواز می‌خواند و اینکه آیینک 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). خوش‌نوازی و گوش‌نوازی آیینک را می‌توان ذیل چهار عنوان اصلی بررسی کرد: ۱. وزن‌های عروضی آیینک، ۲. قافیه و ردیف در آیینک، ۳. انواع تکرار در آیینک، ۴. موسیقی معنوی. در ادامه هریک جداگانه بررسی خواهد شد:

۴-۱. وزن‌های عروضی آیینک: وزن عروضی موسیقی کلام است براساس کشش هجاها و تکیه‌ها (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۰، ص. ۵۱). پژوهشگران درباره وزن شعر عامه، نظرهای متفاوتی بیان کرده‌اند. برخی معتقدند که وزن شعر عامه عروضی است «منتها با ویژگی‌های خود و اختیارات شاعری بیشتر ... کمی است و مبتنی بر نظم و تساوی

خوش‌نوايي و گوش‌نوازي در «آيِکَه» (لالايي‌هاي سيستان) _____ محمود شاهرودي و همکار

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 به نقل از: ذوالفقاری و احمدی کمرپشتی، ۱۳۸۸، ص. ۱۵۵). خانلری معتقد است که وزن ترانه‌های عامیانه 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 توده 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. ۶۹-۷۰). در آيِکَه 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 (محبوب، ۱۳۸۲، ج. ۱/ ص. ۴۵). یکی وزن «مفعول مفاعیلن مفاعیلن فع» و دیگری «مفعول مفاعیل مفاعیل فعل» است که بیشتر آيِکَه‌ها در همین دو وزن آمده است:

doxtar amona ke kâra yak bâra kona	دختر امونه که کار یک باره کُنه
peš az aroosi gocha va gavâra kona	پیش از عروسی گوچه و گَنواره کنه
maxmal bwxara poošake gavara kona	مخمل بخره پوشک گَنواره کنه
ar chi mona qovâye janona kona	آر چی مونه قوای جانونه کنه (۱)

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

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 آیه‌که کاربرد کم‌تری دارد.

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

بیشتر آیه‌که‌هایی 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 پدیده سفر ترانه‌های عامه، به نظر می‌رسد بیشتر این آیه‌که‌ها از مناطق دیگر، وارد حوزه سیستم شده و سیستمی‌الاصیل نیست. «این مهاجرت‌ها، عناصر مضمونی ترانه‌ها را چنان درهم پیچیده‌اند که به دشواری می‌توان زادگاه اصلی ترانه‌ای را مشخص کرد» (احمدپناهی سمنانی، ۱۳۷۶، صص. ۲۵-۲۶).

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

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

۲-۴. **قافیه و ردیف:** مجموعه‌عواملی که در نظم موسیقایی شعر، تأثیر دارد، ولی ظهور آن در سراسر بیت یا مصراع قابل مشاهده نیست، ردیف و قافیه است.

خوش‌نوايي و گوش‌نوازي در «آيِکِه» (لالايي‌هاي سيستان) _____ محمود شاهرودي و همکار

بسياري از صاحب‌نظران را عقیده بر آن است که قافیه در شعر وظیفه‌ای دوگانه دارد. وظیفه 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 ... وظیفه دوم قافیه وظیفه‌ای است وزنی یا ریتمیک در ساختمان مصراع. نشانه‌ای است سمعی در پایان هر مصراع (کیانوش، ۱۳۷۹، ص. ۵۶).

۴-۲-۱. قافیه: ناگفته پیداست که قالب هر شعر کلاسیک، با ترتیب آمدن قافیه‌های شعر مشخص می‌شود. از این نظر می‌توان قالب آيِکِه را رباعی یا دوبیتی خواند. «این دو نیز از قالب‌های اصیل شعر فارسی به‌شمار می‌روند» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۰، ص. ۲۱۷). آيِکِه نیز مطابق معمول این دو قالب، سه مصراع آن قافیه دارد. گاهی مصراع دیگر نیز با آن‌ها هم‌قافیه می‌شود.

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

در میان آيِکِه‌ها، 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 آيِکِه مثنوی‌وار دانست که نمونه‌ای از آن آورده می‌شود:

ey doxtare gödâr marâ pande bede	ای دختر گودار مرا پند بده
az mu:ye siyâhe xa kamarbande bede	از موی سیاه خود کمر بند بده

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

چن بوسه بده خونه دل تاروک čen bowsa bede xownaye del taaru:k-a

اگر قافیه را همچون تعریف آن در شعر کلاسیک فارسی به معنای همانندی جزء آخر واژه‌های دو مصراع بگیریم، قافیه چندان 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، به نقل از پناهی سمنانی، ۱۳۷۶، ص. ۱۲۰).

استاره و روی آسمو گردونه estâra va ruye âsemo gardowna

عشخ زن مردمو بلای جوئه ešxe zane mardomo balâye jowna

مردم می‌گه که عاشقی آسونه mardom meyge ke âšeqi âsowna

عاشق نشوی که درد بی درمونه šâeq našavi ke da:rde be: da:rmowna

(رئیس‌الذاکرین، ۱۳۷۰، ص. ۷۸)

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

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

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

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

خوش‌نوايي و گوش‌نوازي در «آييكه» (لالايي‌هاي سيستان) _____ محمود شاهرودي و همكار

آييكه: âšyad ke to dar pâyê mazâram â?i: شاید که تو در پای مزارم آيي

۳. گاهي قرب مخرج ملاک قافيه قرار مي‌گيرد مانند «ل» و «ر» در بيت دوم (همان، ص. ۱۲۰).

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

o: powta safe: ke mbini yare mana او پوتَه سفي که مبیني يار مَنه

o: powta safe: sado si sâla šava او پوتَه سفي صدوسي سآله شَوَه

âxer ke nasibe mane be:çâra šava آخر به نصيب مَن بچاره شَوَه

در ادبيات رسمي نيز گاهي مشکل قافيه با آوردن ردیف پوشيده مي‌شود (واعظ کاشفي سبزواري، ۱۳۶۹، ص. ۷۵). پوشش عيب قافيه به‌وسيله ردیف در ترانه‌هاي عامه بسيار رايج است.

۱-۱-۲-۴. آييكه و قواعد ويژه قافيه در آن

با مشاهده قافيه در آييكه به موارد زيادي برمي‌خوريم که با هيچ يک از قواعد قافيه در ترانه‌هاي عامه فارسي مطابقت نمي‌کند. با مطالعه دقيق‌تر، مي‌توان براي قافيه در آييكه قواعدي درنظر گرفت که براي هر قاعده آن چندين مصداق وجود دارد. هر چند برخي از ويژگي‌هاي قافيه در دوبيتي‌هاي سيستاني بررسي شده است (الهامي، ۱۳۹۴، ص. ۲۴۳، ۲۴۴). مهم‌ترين قواعد قافيه در آييكه را مي‌توان اين گونه بيان کرد:

۱. گاهي به قافيه‌هايي برمي‌خوريم که حرف روي در قافيه، قريب‌المخرج نيست، ولي آوردن بعضي از حروف به‌جاي هم به‌منزله روي، در موارد متعدد، موجب مي‌شود که آن را يکي از قواعد قافيه در آييكه به حساب آوريم. حروف «ب، ر»، «ک، ت» و «د، گ» در چند آييكه، به جاي هم، به‌منزله حرف روي در قافيه قرار مي‌گيرند.

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

me qu:ra budo šarâb kardi mâ râ	مه غوره بودو شراب کردی ما را
me qu:ra budo čize nemidânesto	مه غوره بودو چیز نمی دانستو
sowdâgare qandahâr kardi mâ râ	سوداگر قندهار کردی ما را

در این آیه که، «قندهار» با «کباب» و «شراب» هم قافیه شده است که برطبق قواعد قافیه غیر ممکن است. همچنین در آیه که زیر، در مصراع آخر حرف «گ» به جای «د» در جایگاه حرف روی قافیه قرار گرفته است.

dar ša:re šemâ jiring jiring dasban:da	در شهر شما جرینگ جرینگ دس بنده
az ešqake to pâra kono ruban:da	از عشق تو پاره کنو روبنده
az ešqake to pâra namešo ruband	از عشق تو پاره نمیشو روبند
delme nmekašadelbare sabza ran:g-a	دل مه نمکشه دلبر سبزه رنگه

(رئیس‌الذاکرین، ۱۳۷۰، ص. ۷۸)

همچنین، در اینجا نوعی قافیه 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» (به معنی: است). در مصراع دوم روبنده= روبند + تکواژ «-ه» (به معنی: را) در مصراع چهارم هم همین‌طور است.

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

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

خوش‌نواایی و گوش‌نوازی در «آییکه» (لالایی‌های سیستان) _____ محمود شاهرودی و همکار

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

(رئیس‌الذاکرین، ۱۳۷۰، ص. ۷۸)

۴. آوردن قافیه تکراری در دو بیت:

biyâ tâ berave doros kone kare marâ	بیا تا بروه دُرُس کنه کار مرا
az xo:neye došma bekaše yare marâ	از خونه دشمه بکشه یار مرا
yare ke marâ xâ?a o me yare xorâ	یار که مرا خواهه و مه یار خورا
došma: če saga va a:m zana kâre marâ	دشمه چه سگه و آم زنه کار مرا

(همان، ص. ۷۸)

این مورد، در آییکه‌هایی که هر بیت قافیه‌ای جداگانه دارد، بیشتر به چشم می‌خورد. در این گونه موارد، قافیه مصراع اول بیت اول، در مصراع دوم بیت دوم و قافیه مصراع دوم بیت اول در مصراع اول بیت دوم می‌آید. این تکرار در آییکه‌ها، 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 به وجود می‌آورند و از آن لذت می‌برند، حتی هنگامی که تکرار برای آن‌ها از لجاجت ریشه بگیرد و تأکید را برساند» (کیانوش، ۱۳۷۹، ص. ۹۲).

i: yâre kena ke meykona owdâri	ای یارِ کنه که می‌کنه اوداری
az teyša o beyle to bkašo: morvâri	از تیشَه و بیلِ تو بکشو مرواری
az teyša o beyle me makaš morvâri	از تیشَه و بیلِ مه مکش مرواری
me: mar:de azab ke meykono owdâri	مه مرد عَذَب که می‌کنو اوداری

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

â?u bara?e: ke barra: meydâd marâ	آئو بره‌ای که بره می داد مرا
â?u šoda budo da:s nameydâd marâ	آئو شده بود و دس نمی داد مرا
â?u šoda bu kow?o kamar meygardid	آئو شده بو کوه و کمر می گردید
yâde amo row ke barra: meydâd marâ	یاد آمو رو که بره می داد مرا

۲-۲-۴. ردیف: از موارد دیگری که در موسیقی کناری قابل بررسی است، ردیف است. «در زبان فارسی از قدیم‌ترین روزگاران، ردیف به صورت مشخص و برجسته‌ای در شعر فارسی وجود داشته است، حتی پیش از آنکه شعر به زبان ادب به وجود آمده باشد در ترانه‌های عامه ردیف را به صورت بارز و مشخصی می‌توانیم مشاهده کنیم» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۰، ص. ۱۳۳).

du êšme xa va dar dâro me mâdar	دو چشم خا و در دارو مه مادر
azize dar safar dâro me mâdar	عزیز در سفر دارو مه مادر
ta vaqte ke azize me biaya	ته وخت که عزیز مه بیای
to râ xo:ne jegar dâro me mâdar	تو را خون جگر دارو مه مادر

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

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

خوش‌نوایی و گوش‌نوازی در «آیکه» (لالایی‌های سیستان) _____ محمود شاهرودی و همکار

۳-۴. **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 تنوع 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 به سبب تکرار و تناوب است که زیباست. صداها، غیرموسیقایی و نامنظم را که در آن تناوب و تکرار نیست، باعث شکنجه 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 آیکه شامل تکرار واج، واژه، عبارت یا مصراع است که هر یک جداگانه مورد بررسی قرار می‌گیرد.

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

در آیکه 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 تابه که بید بار آورده
šâzâda marâ ze qandahâr âvarda	شازاده مرا ز قندهار آورده
var mâdare me bego ke i:č qam naxora	وَر مادرِ مِه بگو که ایچ غم نخوره
mesle mane be:čâra ezâr âvarda	مثلِ مَنِه بیچاره هزار آورده

ب) **تکرار واژه:** «تکرار خود پایه 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 آیکه، که بنای آن بر تکرار است و تکرار برای

کودک رضایت بخش است، تأثیر آن مضاعف می شود. نمونه های بسیاری از تکرار واژه در آیینکها وجود دارد.

bâlâ ba:rge miyane bâlâ ba:rge	بالا بر گه میان بالا بر گه
bibi saname nešasta peyšê garge	بی بی صنمه نشسته پیش گر گه
me garge niyo sare me dâra reyša	مه گرگ نی یو سر مه داره ریشه
sadta va sare muye me âšeq meyšâ:	صد تا و سر موی مه عاشق میشه
	(رئیس الذاکرین، ۱۳۷۰، ص. ۷۸)

تکرار واژه در علم بدیع، آرایه هایی همچون جناس، تصدیر و... ایجاد می کند که برای جلوگیری از تطویل کلام از آوردن نمونه صرف نظر می شود.

پ) **تکرار عبارت یا مصراع:** یکی از ویژگی های بارز ترانه های عامه، تکرار کل مصراع دوم و یا قسمتی از آن در مصراع سوم است. «دیگر از علائم قدمت و اصالت این دوبیتی یا رباعی ها آن است که غالباً مصراع سوم، تکرار مطالب مصراع دوم بوده و ذهن شنونده را برای گرفتن نتیجه در مصراع چهارم آماده می سازد؛ و بیشتر دوبیتی های خوب و قدیم از این قبیل است» (بهار، ۲۵۳۵، ج. ۱/ ص. ۱۳۲). در بسیاری از آیینکها، این ویژگی دیده می شود.

jâno:neye me ze râhe golriz biya	جانونه مه ز راه گل ریز بیا
gol var sare da:smâle to varxeyz biya	گل وَر سر دسمال تو وَر خیز بیا
gol var sare da:smâle to xowša xowša	گل وَر سر دسمال تو خوشه خوشه
donbâleye češme to marâ mefrowša	دنباله چشم تو مرا مفروشه

در برخی موارد، تکرار عبارت، به گونه ای می آید که آرایه طرد و عکس ایجاد می شود.

خوش‌نواپی و گوش‌نوازی در «آییکه» (لالایی‌های سیستان) _____ محمود شاهرودی و همکار

biyâ berave doros kone kare marâ	بیا بروه دُرُس کنه کار مرا
az xo:neye došma bekaše yare marâ	از خونه دشمه بکشه یار مرا
yare ke marâ xâ?a o me yare xorâ	یار که مرا خواهه و مه یار خورا
došma: če saga va a:m zana kêre marâ	دشمه چه سگه و آم زنه کار مرا

(رئیس‌الذاکَرین، 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 متعددی به هم مربوطاند و این ارتباط و تناسب‌ها، چه لفظی و چه معنایی، از پیوستگی میان واژه‌ها به‌وجود می‌آید و نوعی هماهنگی در شبکه منسجم هنری (شعر) را به نمایش می‌گذارد. تمامی تقارن‌ها، تشابهات و تضادها که در حوزه امور معنایی و ذهنی قرار گرفته، در قلمرو حوزه 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، علاوه بر 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:

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

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

dar ša:re qarib mādare mxâya marâ در شهر غریب مادرِ مخوایه مرا
čun sina kabâb xâ?are mxâya marâ چون سینه کبابِ خوائِرِ مخوایه مرا
onja ke sare qariba bâla kadâ اون‌جا که سر غریب بالا کدا
onja pedaro barâdare mxâya marâ اون‌جا پدر و برادرِ مخوایه مرا
هنگامی که در آیه‌که 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.

ey gowke kala ke sa:rgaze gâvowni ای گوک کله (۱) که سر گز (۲) گاوونی
xarma: nakoti xarmane var tâvowni خَرَمِ نکتی (۳) خرمن ور تاوونی
ey gowke kala sedqa šavo somme to râ ای گوک کله صدقه شوو سم ترا
az yak mane jow kam nakonam šowme to râ از یک من جو، کم نکنم شوم ترا
که واژه‌های بومی مشخص‌شده با هم تناسب دارند و به ترتیب به معنای (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 آیه‌که زیر تکرار مفهوم مصراع دوم در مصراع سوم از مقوله ارجاع است.

on ja ke toni dâro deraxt besyâra اون جا که تونی دارو درخت بسیاره
nâre beferest ke mādaret bimâra ناره بفرست که مادرت بیماره

خوش‌نوازی و گوش‌نوازی در «آییکه» (لالایی‌های سیستان) _____ محمود شاهرودی و همکار

na bimâro na â:jate a:nâra نه بیمار و نه آجت آناره

xod râ beferest ke tošnaye didâra خود را بفرست که تشنه 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 آییکه این است که با تکرار کلام گوینده، به او پاسخ داده می‌شود.

ey gowke kala bows kono somme to râ ای گو که کله بوس کُئو سُم تو را

az panj mane bârme kam kono šowme to râ از پنج من بار مه کم کُئو شوم 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 بزَن خوم مرا

تلمیح: تلمیحات موجود در آییکه، 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 و سَرِ کوئه کُنه نالَه و زار

asano osey emro nyomda va šekar آسن و اُسی 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.

abase ali ra:nge marâ zard mako عباس علی رنگ مرا زرد مکو

mo:tâje marâ va ma:rdo nâma:rd mako محتاج مرا و مرد و نامرد مکو

abbâse ali daste me va dâmane to عباس علی دست مه و دامن تو

۵. نتیجه

ترانه‌های عامه بخش مهمی از ادبیات عامه است. موضوع این ترانه‌ها، هر آنچه را که به زندگی، کار و اعتقادات عامه مردم مربوط می‌شود دربرمی‌گیرد. ترانه‌های عامه را می‌توان مرحله 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. آیینگی 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 آیینگی سه وزن وجود دارد که هر سه از بحر هزج هستند. وزن آیینگی 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 به کار می‌رود.

علاوه بر وزن، قواعد منحصر به فردی در قافیه‌های آیینگی مشاهده می‌شود که این قواعد در ترانه‌های عامه فارسی دیده نمی‌شود مانند آوردن بعضی از حروف به جای هم به منزله حرف روی مانند حروف «ب، ر»، «ک، ت» و «د، گ» در چند آیینگی به جای هم. گاهی قافیه بیت اول در بیت دوم تبدیل به ردیف می‌شود. گاهی قافیه تکراری در دو بیت می‌آید. قافیه فعلی مصراع قبل با افزودن «ن» در ابتدای فعل و منفی کردن آن، در مصراع بعد با آن هم قافیه می‌شود.

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

خوش‌نوايي و گوش‌نوازي در «آييكه» (لالايي‌هاي سيستان) _____ محمود شاهرودي و همكار

يا مصراع است. درصد بالايي از آييكه‌ها، بدون احتساب ردیف، دارای تکرار واژه یا عبارت هستند که با توجه به اهمیت تکرار در شعرهای کودکان، مورد توجه ویژه قرار گرفته است. همچنین، وجود آرایه‌های گوناگون لفظی و معنوی، موسیقی درونی و معنوی آييكه را به وجود آورده‌اند.

پی‌نوشت

۱. آييكه‌هایی که منبعشان ذکر نشده به صورت میدانی جمع‌آوری شده است.

منابع

- ابوالقاسمی، م. (۱۳۶۷). *تاریخ مختصر زبان فارسی*. تهران: کتابخانه 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، ۲۶۱-۲۳۵*.
- ایمن، ل.، و میرهادی، ت.، و دولت‌آبادی، م. (بی‌تا). *گفتری در ادبیات کودکان*. تهران: شورای کتاب کودک.
- بلنیتسکی، آ. (۱۹۶۹). *خراسان و ماوراءالنهر*. ترجمه 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 نظریه لیچ*. *فرهنگ و ادبیات عامه، ۱۷، ۲۴۵-۲۲۳*.
- حدادی، ن. (۱۳۷۶). *فرهنگ‌نامه موسیقی ایران*. تهران: توتیا.

دوماهنامه فرهنگ و ادبیات عامه _____ سال ۹، شماره ۳۸، خرداد و تیر ۱۴۰۰

حسن‌لی، ک. (۱۳۸۲). لالایی‌های مخملین: نگاهی به خاستگاه و مضامین لالایی‌های ایرانی.

زبان و ادبیات فارسی، ۱، ۶۱-۸۰.

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

ذوالفقاری، ح.، و احمدی کمرپشتی، ل. (۱۳۸۸). گونه‌شناسی بومی سرودهای ایران. ادب

پژوهی، ۷ و ۸، ۱۴۳-۱۷۰.

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

رئیس‌الذکرین، 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 «خنج». 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. ترجمه ع. میکده (۱۳۵۰). تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.

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

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

خوش‌نوايي و گوش‌نوازي در «آيگه» (لالايي‌هاي سيستان) _____ محمود شاه‌رودي و همكار

محبوب، م.ج. (۱۳۸۲). *ادبيات عاميانه ايران (مجموعه مقالات درباره افسانه‌ها و آداب و رسوم مردم ايران)*. به‌كوشش ح. ذوالفقاري. تهران: چشمه.

ميرهادي، ت.، و جهانشاهي، ا. (۱۳۷۶). *فرهنگ‌نامه كودكان و نوجوانان*. تهران: شركت تهيه و نشر فرهنگ‌نامه كودكان و نوجوانان.

ناتل خانلري، پ. (۱۳۵۴). *وزن شعر فارسي*. تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

نيكوکاري، ع. (۱۳۵۲). *ترانه‌هاي نيمروز*. تهران: مركز ملي پژوهش‌هاي مردم‌شناسي و فرهنگ عامه.

واعظ كاشفي سبزواري، ك.ح. (۱۳۶۹). *بدايع الافكار في صنايع الاشعار*. ويراسته و گزاره م.ج. كزازی. تهران: نشر مركز.

وحيديان كاميار، ت. (۱۳۸۲). *بررسي وزن شعر عاميانه فارسي*. تهران: چشمه.

هرتسفلد، ا. (۱۳۸۱). *ايران در شرق باستان*. تهران: پژوهشگاه علوم انساني و مطالعات فرهنگي. هدايت، ص. (۱۳۸۱). *فرهنگ عاميانه مردم ايران*. تهران: چشمه.

همايي، ج. (۱۳۸۹). *فنون بلاغت و صنايع ادبي*. تهران: اهورا.

ياحقي، م.ج. (۱۳۷۴). *چون سبوي تشنه*. تهران: جامي.

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.

- 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.

خوش‌نوايي و گوش‌نوازي در «آيينه» (لالايي هاي سيستان) _____ محمود شاهرودي و همكار

- 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.

