گونه‌های منظوم شفاهی و موسیقی*

دکتر جمشید صداقت کیش**

خواندن بدون موسیقی اکثر گونه‌های خرد فولکلوری، مانند بیت، دوبیتی، رباعی و غیره امری محال است؛ زیرا مردم اکثر گونه‌های خرد منظوم شفاهی خود را یا با صدا یا با آلات موسیقی می‌خوانند. در نتیجهٔ خواندن با صدا و موسیقی تأثیر و جاذبه‌های آن بیشتر و بیشتر می‌شود و به انسان لذت بیشتری می‌بخشد.

موسیقی ترانه

شمس قیس رازی (متوفی بعد از سال ٦٢٨ ه. ق.) یکی از علل توجه شدید مردم به این شکل از ترانه را موسیقی می‌داند.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

*. این مقاله آخرین فصل رساله دکتری نویسنده در رشته فولکلور است که با افزودن متن گیسه گل در اینجا ارائه می‌شود. این مقاله، بدون متن گیسه گل در تاجیکستان به زبان روسی ترجمه و در مجموعه‌ای در مارس ٢٠٠٤ (اسفند ١٣٨٢) منتشر شده است.

**. دکترای ادبیات شفاهی از دانشگاه دولتی تاجیکستان

«... ارباب صناعت موسیقی، بر این وزن، الحان شریف ساخته‌انـد و طریـق لطیـف تألیف کرده‌اند.» (۱)

«... اصطلاحات گوشه‌های موسیقی اصیل ایرانی نظیر بیات اصـفهان، بیـات شـیراز، بیات عجم، بیات کرد، بیات راجه و نیز دوبیتی‌هایی که در آذربایجـان بـه نـام «بایـاتی» می‌نامند، با همین بیت و ترانه ارتباط دارد؛ زیرا در لهجه‌هـای امـروز ایـران از سیـستان گرفته تا کردستان، بیت، تعبیری است در معنی شـعر و در مـورد دوبیتـی‌هـای محلـی، خاصه که این ترانه‌ها یا بیت‌ها را با آواز می‌خوانده‌اند.» (۲)

تنظیم آهنگ لالایی‌ها

از سوی دیگر،لالایی‌ها دارای ویژگی‌های شـاعرانه از جملـه محتـوا، وزن و قافیـه هستند و به لحاظ موسیقیایی بسیار اهمیت دارند، چـه خواننـدهٔ لالایـی حتمـاً بایـستی لالایی را نه به صورت دکلمه و شعری معمولی، بلکه با آهنگ بخواند تا تأثیرگذار باشد. به عبارت دیگر، همراهی آهنگ با لالایی است که کودک را غرق رویا و خواب می‌کند، چه او مفاهیم لالایی را نمی‌فهمد و درک نمی‌کند و تنهـا آهنـگ آن بـرای او خوشـایند است.

صادق هدایت می‌گوید: «نخستین آوازی که به گوش بچه خورده لالایی اسـت. بـه همین دلیل موسیقیدانی نظیر بارت، آهنگساز سده شانزدهم انگلـستان، نخـستین کـسی بوده که روی لالایی‌ها به صورت علمـی کـار کـرده اسـت. همچنـین از بزرگـان نظیـر موتزارت، شوبرت، گونور، شوپن و برخی دیگر، قطعات باارزشـی از لالایـی باقیمانـده است.» (۳)

تأثیر موسیقی بر گونه‌های خرد فولکلوری

گاه گونه‌هایی را می‌بینیم که اگر این گونه‌ها را از شنونده بشنویم و بنویسیم و سپس مطالعه کنیم، چنین به نظر می‌رسد که این گونه‌ها بسیار ساده و همانند جمله‌های عادی و معمولی هستند، در حالی که اگر با صدا و آهنگ خوانده شوند، در نتیجهٔ هماهنگی گونه و آهنگ، گونهٔ پرتأثیری را شاهد خواهیم بود. آیات قرآن مجید را در نظر بگیریم. اگر بدون آهنگ خوانده شوند، نوعی تأثیر دارند و اگر با صدای خوش خوانده شوند، شنونده را بیشتر تحت تأثیر قرار می‌دهند و این آهنگ، شنونده را بدون شک به خود جلب می‌کند و روح او را بیشتر نوازش می‌بخشد.

بنابراین، بنا به گفته حسینعلی ملاح، شعر و موسیقی «دو همزادند که در دامان دو دایه پرورش یافته‌اند.»[٤]

موسیقی کامل‌کنندهٔ گونه‌های خرد فولکلوری

با کمی دقت متوجه می‌شویم که پاره‌ای از ترانه‌ها تنها با موسیقی کامل می‌شوند؛ مثلاً در اشعار کودکان، این تنها موسیقی است که مهم است. در سُروها[٥]، زنان و

دختران نمی‌توانند آنها را بدون آهنگ بخوانند. عیسی نیکوکار نیز در پژوهش‌های خـود به همین موضوع اشاره می‌کند:

«مردم سیستان ترانه‌ها را با آوازی دلنـشین مـی‌خواننـد و چـون همـواره بـا آهنـگ خوانده‌اند، به قرائت معمولی آن عادت ندارند. به‌طوری که نگارنده [نیکوکار] به هنگـام ضبط یا یادداشت ناچار بود که گاه راوی را آزاد بگذارد تا ترانـه را بـه آواز بخوانـد تـا بدین‌ترتیب بتواند آنها را به یاد بیاورد.» (٦)

گاه در ژانرهای خرد فولکلوری ایران گونه‌هایی دیده می‌شوند کـه نـام آهنـگ روی آنهاست، مانند دشتی و شروه. وقتی کسی از خواننده‌ای می‌خواهد که دشـتی یـا شـروه بخواند، خواننده، ترانه محلی می‌خواند. به عبارت دیگـر، او از خواننـده نـوع آهنـگ را بدون ترانه نمی‌خواهد، بلکه ترانه محلی با آهنگ می‌خواهد.

بـه همـین ترتیـب مـن در پـژوهش‌هـای میـدانی خـود، بـا کولی جوانی به نام حـسن فیـوج در روستای خوانـسار(٧) برخـورد کردم و از او خواسـتم کـه ترانـهٔ محلی بخواند. او که بـه یکـی از دخترهـای چادرهـای خودشـان علاقه‌مند بود با شرم و حیا چنـد ترانه محلی برایم خواند و وقتـی از او خواسـتم کـه آن را بـدون آهنـگ و بـا دکلمـه بخوانـد تـا بنویسم، نتوانـست. در ایـن حـال مشخص است که ترانهٔ محلی در اندیشه او، نوع اشعاری است که توأم با موسیقی باشد.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

همین نکته را روشن رحمانی نیز در کتاب خود، *ادبیات عامیانهٔ افغانستان* که به زبان روسی در مسکو چاپ شده، ضمن پژوهش دربارهٔ شاعران محلی افغانستان یادآور شده است. وی براساس مواد گردآورده خود که همه با آلات موسیقی از جانب شاعران بی‌سواد خوانده شده و ضبط گردیده و بعداً مورد بررسی قرار گرفته‌اند، از شاعر بی‌سوادی به نام تاج محمد بامیانی یاد می‌کند که او نیز نمی‌تواند بدون آلات موسیقی شعرهایی را که خود سروده است و در حافظه دارد، بخواند. (۸)

پرفسور نظام نورجانف تمام مناطق تاجیکستان را که کشوری همزبان ماست، روستا به روستا گشته و سرودهای محلی تاجیکان را ثبت نموده و اخیراً در کتابی به زبان روسی متنشر ساخته است. وی همهٔ این اشعار را به لحاظ موضوع، مضمون و ساخت، به‌ویژه از لحاظ پیوند موسیقی و متن تجزیه و تحلیل کرده است. (۹)

من خود دو مقاله دربارهٔ موسیقی نوشته‌ام که یکی دربارهٔ موسیقی در شهرستان آباده است. در این ترانه، من ترانهٔ «گیسه گل» را مطرح کرده‌ام که هر وقت در این شهرستان به کسی بگویی گیسه گل را بخوان، نی خود را می‌خواهد و می‌خواند و اگر نواختن نی را نداند، می‌گوید نمی‌توانم بخوانم.

گیسه گل، نام دختر کدخدایی بوده که در دهکده‌ای زندگی می‌کرده است. چوپان جوانی دل به او می‌بندد و از او خواستگاری می‌کند. روایتی است که پدر دختر با ازدواج این دو مخالفت می‌کند، اما رابطهٔ عاشقانهٔ این دو ورد زبان همه است.

چوپان مهارتی در نواختن نی دارد و گله گوسفندان را به‌گونه‌ای تربیت کرده است که با نواختن نی می‌خوابند، با نوای نی بیدار می‌شوند و همچنین با نوای نی از آغل بیرون می‌روند.

یک بار که چوپان در آغل در کنار گوسفندان خوابیده بوده است، گروهی دزد برای دزدیدن گوسفندان به آغل حمله می‌کنند و دست و پای چوپان را می‌بندند و سعی می‌کنند گوسفندان را از آغل بیرون ببرند، اما موفق نمی‌شوند. هرچه گوسفندان را کتک می‌زنند، نمی‌توانند آنها را ببرند. پس به سراغ چوپان می‌روند و او را کتک می‌زنند و از او می‌خواهند که گوسفندان را به بیرون راهنمایی کند. چوپان حقیقت را می‌گوید که

گوسفندان با آوای نی تربیت شده‌اند، پس بایستی دست‌های او را باز کنند تا او بتواند نی بنوازد. وقتی دست‌هایش را باز می‌کنند، چوپان در نی می‌نوازد و گوسفندان حرکت می‌کنند. سپس به نحوی آهنگ را تغییر می‌دهد و با نوای نی آهنگی می‌نوازد که به موقوم (moqum = مقام) گیسه گل مشهور شده است. گیسه گل با شنیدن این آهنگ، مردان را تشویق به جنگ می‌کند و آنها دسته جمعی به جنگ دزدان می‌روند و گوسفندان را از دزدان پس می‌گیرند و می‌آورند.

برای آهنگ گیسه گل چند شعر باقی مانده است که به همراه آهنگ آن با نی، در روستاهای شهرستان آباده می‌خوانند:

چادر به سر کن گیسه گل — بوبوت[10] خبر کن گیسه گل
بیاین به امداد گیسه گل — گله‌رو[11] بردن گیسه گل
چل تا سوارن گیسه گل — راه رو بگیر گیسه گل
گوات بردن گیسه گل — از تنگ بدر کن گیسه گل
گله‌رو بردن گیسه گل — بوبوت و بردن گیسه گل
راه رو بگیر گیسه گل — گله رو بردن گیسه گل

آقای صادق همایونی[12] ثبت دیگری از این شعر از شهر سروستان (از استان فارس) آورده است.

مقالهٔ دیگر نیز شرح حال آقای حسن صفری است که تاکنون ۱۰۰ آهنگ ساخته و نوار شده است. جالب آنکه تاکنون هرچه به نام آهنگ شیرازی نواخته می‌شده، شیرازی نبوده است. وی نخستین کسی است که در چهارده سال اخیر، ترانه‌های محلی با لهجه شیرازی را به صورت تصنیف و آواز می‌خواند و برای اولین مرتبه، او تنها کسی است که همراه خواندن تصنیف، تار می‌نوازد.[13]

تبدیل گونه‌های خرد فولکلوری به تصنیف

گاه دیده می‌شود که یک ترانهٔ محلی که آهنگ ویژه‌ای دارد و در بین مردم رایج است، آهنگسازان آن را از مردم می‌گیرند، نت می‌گذارند و به صورت تصنیف

درمی‌آورند و منتشر می‌کنند. در آباده ترانه‌ای محلی است که پیش از سال ۱۳۴۳ مـردم آن را به این شکل می‌خواندند:

بـه آبـاده نمـی‌روم بـاغ و داره　　دلـــم از دس[۱۴] دلـــور[۱۵] داغ و داره

بـــه قربـــون نگـــار نـــازنینم　　کـــه زلـــف بـــور و چـــشم زاغ و داره

آقای صادق همایونی[۱۶] از سایر نقاط فارس چنین ثبت کرده است:

به سلبسون[۱۷] نمی‌رم بـاغ و داره　　دلـــــــم از دس دلـــــــور داغ و داره

در سال ۱۳۴۳ این ترانه محلی با اشعاری زیادتر با صدای شخصی بـه نـام رمـضانی در آباده خوانده می‌شود که کمی بعد همان ترانهٔ آباده‌ای، با صدای صمد عقاب و ویلـن فتحعلی‌زاده از سوی مطبوعات بین‌المللی در شیراز تحت عنوان «شهر عشق» به صورت صفحه تکثیر و به بازار عرضه می‌شود. این شعر در آن تصنیف نیز به صـورت زیـر بـه کار گرفته شده است:

تصنیف: دلی پر خون مثال باده دارم / سری در کوی اون افتاده دارم / بـه دنبـال دل شیرین زبونم / خیال رفتن آباده دارم /.

روبرگردان: مگو یار بی‌وفا بود (کُر) ـ به خدا نه / مگر قولش دو تا بـود (کـر)ـ بـه خدا نه / بیا عزیز دلم قربون همون مهـر و وفایـت / اگـر جـونم بخـوی نـازنین مـن مـی‌دم براهـت / نمی‌گویم یار بی‌وفا بود / دل تنگـت پـر از جـور و جفا بود / جدایی من از آرام جونم / خودم دونم که تقدیر خدا بود (عزیز من)/ مگو یار بی‌وفا بود...

آواز: اگر بختم به ما دمساز باشه (جونی جـونم) / در دولت به رویم باز باشه/ برم شـیراز و دلـداری بگیرم / که شهر عاشقی شیراز و باشه /

گاه دیده می‌شود که یک ترانهٔ محلی که آهنگ ویژه‌ای دارد و در بـین مـردم رایـج اسـت، آهنگـسازان آن را از مـردم می‌گیرند، نت می‌گذارنـد و بـه صورت تصنیف درمـی‌آورنـد و منتشر می‌کنند.

تصنیف: چرا ای بی‌وفا یادم نکردی / دست عشق نه تو نازم نکردی / شنیدی نالهٔ جانسوز دل را / چرا رحمی به فریادم نکردی /

روبرگردان: مگو یار بی‌وفا بود...

به آباده نمی‌رم باغ و داره / دلم از دست دلبر، داغ و داره / به قربون نگار نازنینم / که زلف بور و چشم زاغ و داره (عزیز من) /

مگو یار بی‌وفا بود...»

نظر پژوهشگران و موسیقیدانان

محققان خارجی، درباره همراهی متن و موسیقی پژوهش‌های بسیاری انجام داده‌اند. یکی از پژوهشگران اروپایی به نام برنو نتیل (Brono Netil)، تحت عنوان *اتنوموزیکولوژی* (روش بررسی و شناخت موسیقی اقوام و ملل)، کتابی نوشته است که تا به امروز در دانشگاه‌های اروپا و آمریکا تدریس می‌شود. در این اثر، وی دربارهٔ موسیقی اقوام مختلف عالم و شیوهٔ گردآوری و پژوهش آن سخن می‌راند. همچنین یادآور می‌شود که موسیقی با علم‌های مردم‌شناسی، زبانشناسی و فولکلور رابطهٔ تنگاتنگ دارد. وی می‌نویسد:

«بنابراین می‌بینیم که انتوموزیکولوژی قرابت زیادی با شناخت تاریخی موسیقی و مردم‌شناسی دارد. با وجود اینکه بیشتر اتنوموزیولوگ‌ها عقاید مختلفی در تفسیر و تعریف اتنوموزیکولوژی دارند، معذالک همگی به قرابت آن با دو مورد بالا (تاریخ موسیقی و مردم‌شناسی) معترفند. همچنین بایستی متذکر شد که اتنوموزیکولوژی در دو زمینهٔ دیگر از مردم‌شناسی ـ فولکلور و زبانشناسی ـ نیز نقش مهمی دارد. بدیهی است که موسیقی سنتیِ سینه به سینه (به عنوان ماده خام اصلی) یکی از ارکان فولکلور به شمار می‌رود و دربرگیرندهٔ جنبه‌های مختلف فرهنگی و خلق آثار هنری است.

بنابراین، چون موسیقی یک وسیلهٔ ارتباطی وابسته به زبان است، اتنوموزیکولوژی به عنوان علمی که موسیقی جهان را مورد بررسی قرار می‌دهد، می‌تواند سهم بسزایی در

زمینهٔ علم زبان‌شناسی، که زبان‌های دنیا را مطالعه می‌کند، داشته باشد. بـه خـصوص در مطالعه آوازها و رابطه کلمات با موسیقی این دو زمینه خیلی به هـم نزدیـک و مربـوط می‌شوند.» (۱۸)

وی سپس دربارهٔ گسترهٔ اتنوموزیکولوژی می‌نویسد که این رشتهٔ علمی اساساً با سه نوع موسیقی سروکار دارد:

«از مشخصات مهم این رشته پرداختن بـه موسـیقی جـوامعی اسـت کـه در مرحلـه بدوی زندگی می‌کنند و بر اثر بی‌سوادی نتوانسته‌اند زبان خود را بـه وسـیله خوانـدن و نوشـتن توسـعه دهنـد... دومـین دسـته از مردمـانی کـه موسـیقی آنـان در محـدودهٔ اتنوموزیکولوژی بررسی می‌شود، فرهنگ‌هـای پیـشرفته آسـیایی و آفریقـایی و غیـره... است ... دسته سوم... موسیقی فولکلور نامیده می‌شود که آن را در فرهنگ‌های پیـشرفته می‌توان جزو موسیقی سنتی سینه به سینه محسوب نمود.» (۱۹)

ناگفته نماند که دربارهٔ موسیقی و گونه‌های ترانه‌های محلی، پژوهندگان ایرانی نیـز کارهای زیادی انجام داده‌اند. یکی از این پژوهشگران، محمدرضـا درویـشی اسـت کـه همواره در مقالات و کتاب‌های خود، ضمن پژوهش موسیقی، بر رابطـه آن بـا گونـه و سنت شفاهی تأکید می‌کند.

وی در جایی می‌گوید:

«ادبیات شفاهی مردم، بخش مهمی از فرهنگ هر کشور را تشکیل می‌دهـد. کـشور ایران دارای اقوام مختلف و لذا فرهنگ‌هایی به همان اندازه متنوع است. لازمهٔ پیـشرفت فرهنگی یک کشور، توجه کافی به ادبیات شفاهی آن سرزمین است که بخش مهمـی از [آن را] ترانه‌های عامیانه تشکیل می‌دهند.» (۲۰)

وی در جایی دیگر می‌نویسد:

«تجزیه و تحلیل ترانه‌های محلی و ردیف موسیقی سنتی ایران ابعاد گسترده‌ای دارد. از این‌رو دارای مراحل گوناگونی است. ابعاد این تجزیه و تحلیل می‌تواند به‌طور اجمال در مرحله اول شامل آوانویسی دقیق، نشان دادن تغییرات ملودی در بافت هـر ترانـه یـا

گوشه، کشف ارتباط فیگورهای مختلف از نظر ریتم یـا تسلـسل فاصـله‌هـا، چگـونگی توالی صورت‌ها، مقایسه ترانه‌های هر منطقه یا گوشه‌های هر دسـتگاه بـا هـم، بررسـی متروفوم و... باشـد. از جملـه ابعـاد دیگـر ایـن تجزیـه و تحلیـل بررسـی اجتمـاعی و جامعه‌شناسی موسیقی، بررسی ویژگی‌های فرهنگـی و تـأثیر آنهـا در موسـیقی، سـطح فرهنگ، تأثیر عامل‌های مختلف اقتصادی، سیاسی، اجتماعی، فرهنگـی و جغرافیـایی در موسیقی هر منطقه است.

شعر این ترانه‌ها نیز، هم از نظر فرم و هم از نظر محتوا قابل ارزیابی است.

ارزیابی از نقطه نظر فرم عبارت است از بررسی فرم‌هایی کـه در هـر منطقـه بیـشتر رایج‌اند؛ توجه به رابطهٔ وزن و یا بحر شعر یا مترملودی و بررسی چگـونگی توصـیف شعر در موسیقی. بررسی از لحاظ محتوا می‌تواند به معنای بررسـی چگـونگی انعکـاس مسائل آن منطقه در شعر، شیوهٔ بیان مسائل، نوع آنها و... باشد.»[۲۱]

آقای محمدرضا درویشی در سال ۱۳٦۳ خ. (۱۹۸٤ م.) برای نخستین مرتبـه کتـابی تحت عنوان «بیست ترانهٔ محلی» منتشر کرد و در آن بیست ترانهٔ محلی فارس از مناطق جهرم، لار، گراش (gerâš)، صابوناتی (sâbunâti)، شیرازی، سُـرو (واسـونک)هـای شیرازی و لالایی‌های سرکوهی با شعر و نت معرفی کرده است که در اینجا سه شعر از این کتاب، برگردان و نت آنها آورده می‌شود:

لالایی سرکوهی

آخِیْ.... وِلُمْ دَر گَرْمُسیر نَقْلْ مَکُون کِردْ	ولم در گرمسیر نقل مکان کرد
آیْ..... هَوایِ سَرْحَدُ آبِ رَوُن کِرْد	هوای سرحد و آب روان کرد
تَمُوم آبِ سَرْحَدْ نُوش جُونِشْ	تمام آب سرحد نوش جانش
خودش رفت و من و آتش به جون کرد	خودش رفت و مرا آتش به جان کرد

رُورُمْ لایْ لایْ، لالایْ، لایْ لایْ، اَزیزُمْ

لالایی سرکوهی

دادْ، دایْ، دادْ.....

والا.....

اَلا مُرْقِ سَفیدِ بالْ بَسِ	الا مرغِ سفید بال بسته
دادْ..... فَلَکْ تیری زَدِ بالُمْ شِکِسِ(۲)	فلک تیری زده بالم شکسته(۲)

یارْ، دایْ، دادْ.....

رَفیقونْ بالْ داریدْ بالْ گیریدْ	رفیقان بال دارید، بال گیرید
والا..... کِ خاکِ بی‌کِس بَرْ مَنْ نِشِسً	که خاکِ بی‌کسی بر من نشسته

لالا، لایْ، لایْ، لالایْ، لالای، بِ دُنْیا

لالایی سرکوهی

گَهی نالُمْ گَهی شَبْگیرْ نالُمْ	گهی نالم، گهی شبگیر نالم
گَهی اَزْ دَرْد بی‌تَدْبیرْ نالُمْ	گهی از دردِ بی‌تدبیر نالم
گَهی نالُمْ پَلَنْگ تیرْ خُورده (۲)	گهی نالم پلنگ تیر خورده(۲)
گَهی چُونْ شیرْ دَرْ زَنْجیرْ نالُمْ	گهی چون شیر در زنجیر نالم
عزیزم لایِ لا یا رُودِ جُونُمْ (۲)	عزیزم لای لا یا رود جونم (۲)
عزیزم لایِ لا داغتْ نَبینُمْ	عزیزم لای لا داغت نبینم

گاهی به‌طوری که در آباده و مناطق دیگر ایران دیده می‌شود در سینه‌زنی و زنجیرزنی ایام سوگواری، نوحه‌خوانان شعرهای معمولی ساده را با آهنگ و اجرای تراژدی آن، چنان به صورت محزون می‌خوانند که با صدای آنها، حضار به گریه می‌افتند که آنها را بایستی از دیدگاه موسیقی و تأثیر روحی و روانی بررسی و تجزیه و تحلیل کرد.

در زیر نمونه‌ای از سُروها (واسونک‌ها) را با نت می‌آوریم:

شعر سُرو با برگردان «یار مبارک بادا ـ ایشالا مبارک بادا»:

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

این آهنگ در گوشهٔ شوشتری مقام همایون است که در هنگام جشن‌های خواستگاری و عقد و عروسی خوانده می‌شود و فرود آن روی درجه دوم گام همایون است که نت ایست همین دستگاه است.

نمونه دیگری:

یه حمومی[۲۲] سیت بسازم چل ستون[۲۳] چل پنجره
شازده دوماد توش نشسه[۲۴] با یراق و سلسله

ای[۲۵] حمومی، ای حمومی، آب حموم تازه کن
شازده دوماد می‌آد حموم شربتش آماده کن
هرکی شاده[۲۶] شاد باشه، هرکی نه شاده کور بشه

کوتاه سخن آنکه، گونه‌های خرد فولکلوری نظیر بیت‌ها، دوبیتی‌ها، رباعی‌ها، لالایی‌ها و غیره با موسیقی پیوندی نزدیک دارند و بررسی زوایای دیگر این ارتباط پژوهشی جداگانه را می‌طلبد

پی‌نوشت:

۱- رک: شمس‌الدین محمد بن قیس رازی. المعجم فی معابر اشعار العجم، به تصحیح علامه محمد قزوینی، با مقابلهٔ مدرس رضوی، تهران، دانشگاه تهران، ۱۳۳۸، ص ۱۱٤.

۲ - رک: ناتل خانلری، پرویز. تحقیق انتقادی در عروض فارسی، تهران: ۱۳۲۷، ص ٤۱.

۳ - رک: هدایت، صادق. نوشته‌ای پراکنده، تهران، امیرکبیر، ۱۳٤٤، ص ۳٦۲.

٤ - رک: ملاح، حسینعلی. پیوند شعر و موسیقی، تهران، فضا، ۱۳٦۷، ص ۱.

۵ - در شیراز تک بیت‌هایی را که در عروسی می‌خوانند، واسونک (vasunak) و در سایر نقاط فارس آن را سرو (soru)، سورو (suru) یا سری (sori) و سیری (siri) می‌نامند.

٦ - رک: نیکوکار، عیسی. ترانه‌های نیمروز، تهران، مرکز پژوهشهای مردم‌شناسی و فرهنگ عامه، ۱۳۵۲، ص ۱۳.

۷ - از بخش‌های سرچهان شهرستان بوانات (Bavānāt)

۸ - رک: رحمانی، روشن. ادبیات عامیانه افغانستان، مسکو: ۱۹۹٤، ص ۱۵۷.

۹ - رک: نورجانف، نظام. سرودهای محلی تاجیکستان، دوشنبه: ۲۰۰۱.

۱۰ - bobot بابایت.

۱۱ - گله را

۱۲ - رک: همایونی، صادق. فرهنگ مردم سروستان، تهران، وزارت اطلاعات، ۱۳٤۷، ص ۱۵۲.

۱۳ - رک: صداقت کیش، جمشید. حسن صفری، باربدی دیگر، نگاه پنجشنبه، ضمیمه روزنامه خبر، شماره ۲۵٦۳، پنجشنبه ۱۱ اردیبهشت ۱۳۸۲.

۱٤ - دست

۱۵ - دلیر

۱٦ - رک: همایونی، صادق. یکهزار و چهارصد ترانه محلی، شیراز، کانون تربیت، ۱۳٤٦، ص ۱۰.

۱۷ - سروستان

۱۸ - نتیل، برنو. اتنوموزیکولوژی، ترجمه دکتر مجتبی خوش‌ضمیر، تهران، کتاب آفرین، ۱۳٦۵، ص ۱۲ تا ۱٤.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

۱۹ – همان، صص ١٤، ١٣.

۲۰ – رک: درویشی، محمدرضا. بیست ترانه محلی فارس، تهران، ماهور، ١٣٧٤، ص ١٠.

۲۱ – همان، ص ٦٣.

۲۲ – حمام.

۲۳ – چهل.

٢٤ – نشسته.

٢٥ – آهای.

٢٦ – شاد هست.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی