زبان فارسی و گویش‌های ایرانی
سال دوم، دوره دوم، پاییز و زمستان ۱۳۹۶، شماره پیاپی ۴

بررسی مؤلفه‌های زبانی شعر کودک در ترانه‌های کودکانه و لالایی‌های تالشی جنوبی

دکتر نسرین کریم‌پور[۱] ✉
فرشته آلیانی[۲]

تاریخ دریافت: ۹۶/۱/۱۲ تاریخ پذیرش: ۹۶/۹/۲۸

چکیده

ترانه‌های عامیانهٔ ویژهٔ کودکان بخش مهمی از زندگی فرهنگی جامعه را تشکیل می‌دهد. این ترانه‌ها کارکردهای ایجاد نشاط و آرامش و پرورش و تربیت غیرمستقیم کودکان را نیز دارد. با بررسی نشانه‌های زبان شعر کودک در عامه‌سروده‌های کودکانه، درجهٔ انطباق این اشعار با قواعد شعری و زبانی شعر رسمی مشخص می‌شود و می‌تواند فرضیهٔ وجود الگویی نشانه‌ای-زبانی واحد در ساخت شعر کودک در هر دو شکل رسمی و عامیانه را اثبات نماید. بدین‌منظور مقالهٔ حاضر با رویکرد نشانه‌شناختی برجسته‌ترین نشانه‌های زبانی شعر کودک را در ترانه‌های کودکانه و لالایی‌های تالشی جنوبی بررسی کرده‌است. نتایج پژوهش نشان می‌دهد عامه‌سروده‌های کودکانهٔ تالشی از قواعد شعری و نشانه‌های زبانی شعر کودک رسمی پیروی می‌کند. درجهٔ این انطباق در نشانهٔ موسیقی بیش از سایر نشانه‌ها و در نشانهٔ یکپارچگی معنایی کمتر از دیگر نشانه‌های زبانی دیده شد. نیز نتایج یادشده از لالایی‌ها بیش از ترانه‌ها دریافت گردید.

واژگان کلیدی: نشانه‌شناسی شعر، ترانه‌های کودکانه، لالایی، تالش جنوبی

۱. دانش‌آموختهٔ دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه گیلان ✉ nasrin_karimpoor@yahoo.com
۲. دانشجوی دورهٔ دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه گیلان

۱- مقدمه

ترانه‌ها و لالایی‌ها، این اشعار ساده و بی‌پیرایه، به‌عنوان بخشی از ادبیات عامه و فرهنگ شفاهی با زندگی انسان پیوندی ناگسستنی دارد. ترانه در فرهنگ‌ها، معادل با رباعی، دوبیتی، تصنیف، سرود، چهارگانی و ... آمده‌است. این دل‌سروده‌ها در عین حفظ بسیاری از مشترکات، متأثر از شرایط محیطی خود، روایت‌های گوناگون و جلوه‌های اقلیمی و محلی منحصربه‌فرد یافته‌اند. این سروده‌های عامیانه براساس مضامین، کارکرد، مخاطب و ... گوناگون‌اند. ترانه‌های کودکانه و لالایی‌ها بخشی کوچک، اما قابل تأمل از انواع ترانه‌اند.

تالش «سرزمینی است که در امتداد سواحل غربی دریای خزر از شمال تالاب انزلی تا دلتاها و مصب رودخانهٔ کورا در تالش شمالی کشیده شده‌است. مرزهای غربی آن با خط‌الرأس کوه‌های تالش از استان اردبیل جدا می‌شود و نوشته‌های قدیمی، مرز جنوبی آن را رودخانهٔ سفیدرود و رودبار امروزی نوشته‌اند» (رهنمایی، ۱۳۸۰: ۹۵). این منطقه را از نظر زبانی به سه بخش تالش شمالی، مرکزی و جنوبی تقسیم کرده‌اند. «زبان تالشی در عین آنکه از جهت عناصر قاموسی با زبان فارسی خویشاوندی و اشتراک دارد، دارای دستگاه و نظام آوایی و واجی مستقل و الگوهای صرفی و نحوی خاصی است که آن را از دیگر زبان‌ها از جمله فارسی جدا می‌سازد» (رضایتی کیشه‌خاله، ۱۳۷۰: ۵).

در این پژوهش، به دلیل وسعت سرزمین تالش و تنوع عامه‌سروده‌ها، ترانه‌های کودکانه و لالایی‌های تالشی جنوبی جمع‌آوری و بررسی شده‌است. پرسش‌ها و اهداف این پژوهش به شرح زیر است:

- چگونگی ساختار زبانی ترانه‌های کودکانه؛
- چگونگی وضعیت تطبیق برجسته‌ترین مؤلفه‌های زبانی شعر کودک در ترانه‌های کودکانه و لالایی‌ها؛
- آشکال به‌کارگیری مؤلفه‌های شعر کودک در ترانه‌های کودکانه؛
- تفاوت‌ها و تشابهات ساختاری و زبانی شعر کودک رسمی و ترانه‌های کودکانهٔ محلی؛
- کشف صورت‌های دیگری از مؤلفه‌های زبانی و شعری در ترانه‌های کودکانهٔ محلی.

بررسی ساختاری، مختصات زبانی، ویژگی و ارزش ادبی- هنری ترانه‌های ویژهٔ کودکان و تحلیل درون‌مایه و محتوای آنها، علاوه‌بر شناخت فرهنگی و اطلاعات مردم‌شناختی، درکی زبان‌شناختی و نشانه‌شناختی از ساختار ذهن و زبان کودکان فراهم می‌کند. با این‌حال، به این

نوع ترانه کمتر توجه شده‌است. از آنجاکه نظام‌های نشانه‌ایِ به‌کاررفته در ساختار شعر و ترانهٔ کودکانه در کلیت با ساختار شعر بزرگسال تفاوت ماهوی ندارد، می‌توان از نشانه‌شناسی و مطالعات زباشناختی برای مطالعهٔ نظام نشانه‌های زبانی و ساختار ترانه‌ها و شعرهای محلی کودکانه نیز بهره گرفت. در پرتو چنین پژوهشی، جنبه‌های جزئی‌تر زبانی- ادبی عامه‌سروده‌ها و نیز ساختارهای ساده‌تر آفرینش ذهنی گویشوران نشان داده می‌شود.

پژوهش حاضر کتابخانه‌ای و میدانی و با روش توصیفی- تحلیلی و با رویکرد زبان‌شناختی و نشانه‌شناختی است. گردآوری داده‌ها علاوه‌بر تحقیقات میدانی براساس کتاب *موسیقی تالشی* از آرمین فریدی هفتخوانی؛ دست‌نوشته‌های جانبرا علی‌پور گشت‌رودخانی و یاسر کرم‌زاده هفتخوانی و تطبیق آنهاست. منبع ترانه‌ها در ترجمه آمده‌است. نگارندگان با تطبیق ترانه‌های جمع‌آوری‌شده با این منابع، ترانه‌های مشترک را با نام مشترک و ترانهٔ مرتبط با منابع را با ذکر منبع آورده‌اند. ترانه‌هایی که نام منبع نیامده از دست‌نوشته‌های کرم‌زاده است. در این مقاله سه ترانهٔ کودکانه و چهار لالایی براساس مؤلفه‌های شعر کودک مورد بررسی قرار گرفته‌اند که در بخش انتهایی مقاله ضمن آوانویسی به فارسی ترجمه شده‌اند.

۲- پیشینهٔ پژوهش

در ترانه‌ها و لالایی‌ها پژوهش‌های بسیاری شده‌است اما سهم ترانه‌های کودکانه بسیار اندک است، از جملهٔ آنها پورنعمت (۱۳۹۲)، رسولی (۱۳۹۲)، صادقی (۱۳۸۶)، مربیان (۱۳۹۰) و موزونی (۱۳۹۲) است. از سوی دیگر، در این پژوهش‌ها کمتر ساختار شعر، و بیشتر محتوا بررسی شده‌است. در اندکی از این مقالات، ازجمله جلالی پنداری و پاک‌ضمیر (۱۳۹۰)، کیایی و حسن‌شاهی (۱۳۹۱) و حسن‌لی (۱۳۸۲) مباحث ساختاری طرح شده‌اند.

اکثر مقالات تنها به بعضی از مؤلفه‌های شعر کودک پرداخته‌اند؛ جلالی (۱۳۸۹ و ۱۳۹۰) تنها وزن شعر کودک و انواع تکرار را بررسی کرده‌است. دری و همکاران (۱۳۹۳) و آذرمکان و نجاتی (۱۳۹۳) نیز تنها به وزن شعر کودک پرداخته‌اند. حق‌شناس و همکاران (۱۳۸۸) زیبایی‌شناسی کلامی را در کودکان و نه اختصاصاً در شعر کودک بررسی کرده‌اند. تنها در مقالهٔ شریف‌نسب (۱۳۸۱) به زبان و تصویرآفرینی شعر کودک و نوجوان پرداخته شده‌است. جامع‌ترین پژوهش در این زمینه، مقالهٔ «نشانه‌شناسی زبان در شعر کودک» از مدنی و خسروشکیب (۱۳۸۸) است که مبنای پژوهش حاضر نیز محسوب می‌گردد. مقالهٔ رسولی

(۱۳۹۲) و پایان‌نامهٔ موزونی (۱۳۹۲) از معدود پژوهش‌ها درخصوص ترانه‌های عامیانه کودکان‌اند. تاکنون پژوهش مستقلی دربارهٔ ترانه‌های کودکانه و لالایی‌های تالشی صورت نگرفته‌است. در این مقاله برای نخستین‌بار این دسته اشعار با رویکردی ساختاری بررسی و نشانه‌های شعر کودک در آنها کاویده می‌شود.(۱)

۳- مبانی نظری

۳-۱- نشانه‌ها و مؤلفه‌های شعر کودک

گیرو[1] (۱۳۸۰: ۲۱) زبان را دارای کارکرد دوگانه و در عین حال مکمل می‌داند: کارکرد شناختی و عینی، که ارجاعی است (نشانه‌های زبانی)؛ کارکرد احساسی و ذهنی، که عاطفی است (نشانه‌های شعری). این دو کارکرد متضمن دو نوع رمزبندی متفاوت‌اند. برخلاف کارکرد ارجاعی، نشانه‌های زبانی نشانه‌های شعری مجموعه فراروی نشانه‌های فرازبانی از نشانه‌های زبان ارتباطی، روی‌آوری معنا به بازنمایی، حد اعلای عملکرد دال‌ها و توان آفرینندگی نشانه‌هاست (ایگلتون، ۱۳۸۶: ۱۴۰-۱۴۲). فرایند تبدیل نشانه‌های زبانی به نشانه‌های شعری در شعر کودک و نوجوان نیز خارج از قواعد کلی آفرینش شعر نیست. از منظر نشانه‌شناسان و متخصصان شعر کودک، آنچه در ساخت شعر کودک اهمیت دارد، «رفتار تازه و ویژهٔ زبان» است که به خلق زبانی کودکانه می‌انجامد. به‌لحاظ زبانی، زبان شعر کودک «زبان ویژه‌ای است که امکان ارتباط هنری دنیای او را با جهان میسر می‌سازد. وجود هرگونه ضعفی که این زبان را به سمت زبان بزرگسالان سوق دهد ... می‌تواند به آن لطمه بزند» (سلاجقه، ۱۳۸۷: ۵۰۸). این زبان حاصل در کنار هم چیدن واژگان کودکانه نیست، بلکه انعکاس دنیا، ذهنیت و رفتار کودکانه است. زبان شعر کودکان به طبیعت گفتار نزدیک‌تر است و «انحراف از نُرم کلام بزرگسالانه که در نوع خود باعث ادبی شدن زبان می‌شود، یکی از شیوه‌های عادی سخن گفتن کودکان است» (شریف‌نسب، ۱۳۸۱: ۸۶). از این‌رو، زبان شعر کودکان به ویژگی ارجاعی زبان متمایل‌تر از کارکرد استعاری آن است. کارکرد عاطفی و احساسی زبان که در شعر کودک نقشی برجسته در القای پیام دارد، خود را نه در درونه و ژرف‌ساخت زبان، بلکه در سطح و سویهٔ بیرونی آن آشکار می‌کند. بر همین اساس، زبان‌شناسانی چون رقیه حسن[2] معتقدند «در شعر کودکانه صورت از محتوا برجسته‌تر است، احتمالاً برجسته‌ترین ویژگی شعر کودکانه الگوبندی الگوهای زبانی در یک متن واحد هم در سطح آوا و هم در سطح واژه است.

1. Guiraud
2 . Roghaye Hassan

جذابیت شعر کودکانه برای کودک به دلیل معنای تجربی و محتوای شناختی آن نیست، بلکه به دلیل شکل زبان‌شناختی شعر است» (حق‌شناس و همکاران، ۱۳۸۸: ۹۶). بنابراین، عناصر زبانی، برجسته‌ترین نشانه‌ها در ساخت شعر کودک و مهم‌ترین عامل در تحت تأثیر قرار دادن محور دریافت‌های کودکان به شمار می‌روند. «شعر کودک از نتیجه تلفیق نظام نشانه‌های زبانی، موسیقی، تحرک هجاها، آواها و ... به وجود آمده‌است» (مدنی و خسرو شکیب، ۱۳۸۸: ۱۰۲) و وظیفهٔ اصلی زبان در شعر کودک، القای هیجان، احساس و عاطفه است. بر همین اساس، مهم‌ترین مؤلفه‌های زبانی شعر کودک را موسیقی غنی و ترجیح صورت و زبان بر محتوا و پیام؛ کنش تصویری بالا؛ بیرونی، محیط‌گرا و غیرتجریدی بودن زبان و یکپارچگی معنایی شعر برشمرده‌اند (همان‌جا).

به نظر متخصصان ادبیات کودک، برجسته‌ترین نشانهٔ زبانی شعر کودک استفاده از عنصر موسیقی است. به عقیدهٔ آنان موسیقی غنی از ضرورت‌های نظام زبانی شعر کودک است. «غنای موسیقیایی شعر کودک بسیار پیچیده و دشوارتر از کاربرد صحیح دیگر عناصر زبانی است» (همان: ۱۰۱). به عقیدهٔ هالین[1] (۱۹۸۴: ۱۶) بدون توجه به عناصر آوایی، درک بعضی جملات برای کودک بسیار دشوار خواهد بود. موسیقی در شعر کودک هویتی مستقل دارد تا حدی که موجب توازن میان زبان و پیام و ساده شدن پیام در شعر کودک می‌گردد. «لفظ و کلمه در شعر کودک ابزاری است برای ارائهٔ احساس و عاطفه تا پیام و ایدئولوژی. از این‌روست که الفاظ ارزش خاص موسیقیایی دارند و صامت و مصوت‌های زبان با زیر و بم خود در جهت آهنگ بخشیدن و غنای موسیقیایی عمل می‌کنند تا حمل تفکرات و تعهدهای دیگر» (جفرسن، ۱۹۸۹: ۱۱۳). برجسته‌ترین عناصر موسیقی‌ساز در شعر کودک، وزن بیرونی به‌خصوص اوزان کوتاه، قافیه و ردیف، تکرار در سطوح مختلف کلمه، هجا، صامت و مصوت و همچنین قرینه‌سازی[2] در محور عمودی و افقی زبان، شکست زبان، مقطع بودن زبان، فاصله‌گذاری آگاهانه[3] و سرعت و ریتم تند زبان است.

از دیگر مؤلفه‌های شعر کودک، بسامد بالای کنش‌های تصویری زبان است. به‌جهت محدودیت دایرهٔ واژگان و درک کودک و از آنجاکه «کودک در این سن در مرحلهٔ عملیات عینی قرار دارد» (محرمی و همکاران، ۱۳۹۵: ۱۳۷)، زبان شعر او به‌لحاظ واژگانی به دور از

1. Laughlin
2. Mirroring
3. Alienation effect

کاربرد واژگان انتزاعی[1] و غیرعینی است. متخصصان همراهی دلالت‌های ساده و ارجاعی زبان با کنش‌های تصویری عناصر زبانی را در ارتقای درک کودک و القای بهتر پیام، ضروری و مؤثر می‌دانند. به اعتقاد محققان این حوزه، تصویری شدن زبان و تبدیل ارجاعات و نشانگان انتزاعی و اندیشگانی زبان به نشانه‌های آشنا و واژگان ملموس برای کودک، ذهن و تخیل وی را به فعالیت وامی‌دارد و به او فرصت تفکر و تأمل می‌دهد. به همین اعتبار عناصر زبانی شعر کودک لحنی رئالیستی و به دور از تجرید دارند. «جهان‌بینی کودک، منفعل از پدیده‌های در دسترس و بیرونی است» (مدنی و خسرو شکیب، ۱۳۸۸: ۱۱۲). از این‌رو، زبان شعر کودک، زبانی بیرونی، محیط‌گرا و وابسته به فضای خارجی و تصاویر برگرفته از دنیای ملموس است. این ویژگی با عامل موسیقی- که «به سبب برخورداری از ریتم می‌تواند ارتباط با واقعیت‌های پیرامونی انسان را به وجود آورد» (وجدانی، ۱۳۸۷: ۹۹) - در شعر کودک ارتباطی تنگاتنگ دارد.

انسجام میان عناصر زبانی ویژگی دیگر شعر کودک است. به عقیدهٔ صاحب‌نظران این حوزه، در خط روایی شعر کودک شکاف معنایی[2] وجود ندارد و پدیده‌ها رابطه‌ای علت‌ومعلولی با یکدیگر دارند. از این‌رو، میان آنها پیوستگی معنایی برقرار است. در این ویژگی نیز موسیقی نقشی برجسته دارد. گسست‌های معنایی در شعر با موسیقی و ریتم پُر می‌شود. به این ترتیب موسیقی با کمک به ایجاد انسجام معنایی، دنیای پراکندهٔ ذهن کودکان و درک و دریافت‌های آشفته آنان را نیز نظم می‌دهد.

در ادامه چهار مؤلفهٔ برجستهٔ زبانی شعر کودک؛ موسیقی، کنش تصویری، محیط‌گرایی و انسجام معنایی، در ترانه‌های کودکانه و لالایی‌های تالشی بررسی می‌شود.

۳-۲- شرحی مختصر بر ترانه و لالایی

پورداوود (۱۳۸۰: ۱۷۷) به نقل از دهخدا آورده‌است: واژهٔ ترانه برگرفته از ریشهٔ اوستایی «تورونه»[3] به معنی خُرد، تَر و تازه است. بنونیست، ایران‌شناس، ترانه‌های عامیانهٔ ایرانی را از بقایای شعر هجایی ایران عهد ساسانی دانسته‌است (پناهی سمنانی، ۱۳۶۸: ۷۷). «۷۵درصد قالب‌های عامه‌سرودها، ایرانی و ساخته ذوق مردم است. از این‌رو، باید شعر عامه را ادامهٔ سنت‌های شعری پیش از اسلام دانست» (ذوالفقاری، ۱۳۹۴: ۶۷). ترانه‌های محلی بر حسب مضامین، انواع مختلفی دارد. بخش اعظمی از ترانه‌های عامیانه به کودک و تربیت و سرگرم

1. Abstract
2. Semantic split
3. Tauruna

کردن او اختصاص دارد. ترانه‌های کودکان خود انواع مختلفی دارند؛ ترانه‌های بازی، ترانه‌های نوازش، ترانه‌های خواباندن و لالایی. لالایی‌ها کهن‌ترین و مرسوم‌ترین ترانه‌های کودکان در فرهنگ عامه‌اند. از لالایی با عناوینی چون لالایی، لالای، لالا، لولو، دودو، بوبو و ... یاد شده‌است. برخی از تعابیر در اجزای واژهٔ لالایی قابل تأمل است: در فرهنگ‌ها «لا» (مأخوذ از زبان فرانسه)، نام ششمین نت موسیقی است. برای کلمهٔ لالا، غلام، بنده، چاکر، خفتن در زبان طفل، آواز نرم مادران و دایگان برای خواباندن کودک ضبط شده‌است (صادقی، ۱۳۸۶: ۵۹). لالایی‌ها از نخستین و ابتدایی‌ترین گونهٔ پیوند زبان و موسیقی به شمار می‌آیند. وزن لالایی غالباً از اوزان بحر هزج است. این بحر تناسبی تنگاتنگ با درونمای لالایی‌ها دارد و سبب اثرگذاری بیشتر آن می‌شود (معروف، ۱۳۸۵: ۶۳). «سجع و قافیه‌های بی‌معنی یکی از ویژگی‌های این نوع ترانه‌هاست» (طیب عثمان، ۱۳۷۱: ۶۴). «زبان لالایی‌ها معمولاً زبان رسمی و محاوره‌ای است و افزون بر کاربرد واژه‌های عامیانه و شکستن شکل رسمی بسیاری از کلمه‌ها برخی از ساختارهای نحوی زبان عامیانه نیز در لالایی‌ها راه یافته‌است» (حسن‌لی، ۱۳۸۲: ۷۹). قزل‌ایاغ (۱۳۸۶: ۱۲۷) معتقد است لالایی‌ها از نظر ساختار از شعر رسمی پیروی نمی‌کنند. بدین‌دلیل و همچنین به‌علت سنت شفاهی ساخت و سرایش لالایی‌ها گاه در وزن و قافیه آنها اشکالاتی وجود دارد. حسن‌لی این اشکالات را نشانهٔ اصالت آنها می‌داند.

۴- نشانه‌های زبانی شعر کودک در ترانه‌های کودکانه و لالایی‌های تالشی جنوبی

از اصلی‌ترین ویژگی‌های ترانه‌های تالشی داشتن مضامین گسترده و متنوع است، چراکه در حالات، زمان‌ها و مکان‌های مختلف برای مظاهر متنوع مادی و معنوی ساخته شده‌اند. این ترانه‌ها با زندگی مردم پیوندی عمیق دارد. ترانه‌های کودکانه را عموماً کودکان در بازی‌ها و سرگرمی‌ها می‌خوانند. کلمات آهنگین روحیهٔ نشاط، هیجان و تحرک را در روان کودکان جلوه‌گر می‌کند. در این ترانه‌ها تجربه‌های تربیتی و همچنین سادگی، روانی، خلاقیت کودکان و پیوند با عناصر محیطی قابل مشاهده‌اند. در تالشی جنوبی سه ترانهٔ کودکانه و یک لالایی - البته با خوانش‌های مختلف- موجود است[۲]. مادران تالش‌زبان لالایی را با آهنگ و سوز عجیبی می‌خوانند. تعداد اندک ترانه‌ها و لالایی‌ها دلیلی بر نادیده گرفتن آنها نیست، زیرا این عامه‌سروده‌ها به‌لحاظ ساختار، واژگان و کارکرد، مکمل ترانه‌های بازی و کارند. برجسته‌ترین مؤلفه‌های زبانی شعر کودک در ترانه‌ها به شرح زیر است:

۴-۱- عناصر موسیقیایی

محققان حوزهٔ ادبیات کودک معتقدند «سه رکن اصلی در شعر کودک، ریتم، تخیل و ایجاد سؤال است. یقیناً با حذف وزن و ریتم از شعر کودک قابلیت آوایی اثر که یکی از مهم‌ترین ملاک‌های شعر کودک است، از بین می‌رود» (جلالی، ۱۳۸۹: ۸۱). به نظر هاک[1] (۱۹۹۷: ۳۹۳) کودکان از آغاز به‌طور طبیعی هماهنگی صدا را درمی‌یابند. به اعتقاد میلر[2] (۲۰۰۳: ۴) در دورهٔ پیش‌زبانی، ویژگی‌های زیبایی‌شناختی همچون آهنگ و تکیه، مادهٔ خام بازی‌های زبانی در کودک فراهم می‌شود. تجربهٔ کودک از ادبیات و فراگیری آن نیز با الگوهای آهنگین آغاز می‌شود. شبکهٔ عناصر موسیقایی در شعر کودک تنوع زیادی دارد. وزن بیرونی به‌ویژه اوزان کوتاه، قافیه و ردیف و تکرار از برجسته‌ترین عناصر موسیقی‌ساز در شعر کودک‌اند.

۱-۱-۴- وزن در ترانه‌های کودکانه و لالایی‌های تالشی

اشعار و ترانه‌های عامیانه را بدون ملودی قرائت یا اصطلاحاً دکلمه نمی‌کنند، هر ترانه ملودی خاصی دارد و معمولاً کسی ملودی ترانه را تغییر نمی‌دهد، شعر ترانه نیز ممکن است موزون باشد، اما غالباً متشکل از مصراع‌هایی است که بعضی از آنها موزون و بعضی بی‌وزن‌اند.

الف) ترانه‌های کودکانه

در تالشی جنوبی به ترانه، «ساز» یا «تالشَه‌ساز» می‌گویند و وزن آن اهمیت چندانی ندارد، چون معمولاً با موسیقی خوانده می‌شود و موسیقی سکته و خلأهای وزنی آن را پُر می‌کند. رضایتی کیشه‌خاله در مقاله‌ای با عنوان «تأملی دیگر در فهلویات شیخ صفی‌الدین اردبیلی» (۱۳۸۴: ۱۴۴ و ۱۴۵) معتقد است ترانه‌ها یا فهلویات شیخ صفی، اشعار ملحون یازده هجایی هستند که با تغییر کمیت بعضی از هجاها (تفاوت کشش یا امتداد برخی مصوت‌ها) در قالب وزن کمی «مفاعیلن مفاعیلن فعولن» می‌گنجند. بااین‌حال، اشعار تالشی وزن دارند. وزن این اشعار، هجایی است و گاه می‌توان وزن بسیاری از این اشعار را در قالب عروض سنتی گنجاند. در ترانه‌های تالشی نظم خاصی در تعداد هجاها وجود ندارد. تقریباً تمام ترانه‌های چهارمصرعی - اصطلاحاً دوبیتی - بیشتر در هجاهای یازده‌تایی سروده شده‌اند و در وزن «مفاعلین مفاعیلن فعولن» می‌گنجند. بررسی وزنی ترانه‌های کودکانهٔ تالشی این اطلاعات را به دست داده‌اند:

ترانهٔ نخست از ده مصراع تشکیل شده و تعداد هجاهای مصراع‌ها بین چهار (مصراع ۴) تا هشت هجا (مصراع ۹) متغیر است. بیشتر مصراع‌ها شش و هفت هجایی‌اند. این پراکندگی

1. Huch
2. Miller

اجازهٔ قرارگیری این ترانه در قالب عروضی را نمی‌دهد. همچنین در تقطیع هجایی هر یک از مصراع‌ها به‌طور مجزا نیز نمی‌توان وزن عروضی درستی یافت.

ترانهٔ دوم از هشت مصراع تشکیل شده‌است. مصراع‌های اول و هفتم، نه‌هجایی، مصراع دوم ده و مصراع آخر یازده‌هجایی و چهار مصراع وسط هشت‌هجایی‌اند. زحافات بحر هزج به طور پراکنده و ناهمسان در کل ترانه دیده می‌شود که وزن عروضی مشخصی به ترانه نمی‌دهد. نزدیکی میان تعداد هجاها باعث شده تا این ترانه نسبت به ترانهٔ اول موسیقایی‌تر باشد.

ترانهٔ سوم متشکل از هفت مصرع است. به جز مصراع پنجم که از پنج هجا تشکیل شده و دو مصراع سوم و چهارم که شش‌هجایی است، تعداد هجاهای دو مصراع اول و دو مصراع آخر هشت‌هجایی است. در این ترانه نیز زحافات بحر هزج نامساوی و پراکنده وجود دارد که به نسبت ترانهٔ دوم بیشترند. از این‌رو، از ترانهٔ سوم موسیقی و وزن بیشتر احساس می‌شود.

ب) لالایی‌ها

لالایی‌های تالشی از آنجاکه روایت‌های مختلفی دارند، به‌لحاظ وزنی به هم شبیه و با کمی تغییر و اعمال اختیارات شاعری بر وزن عروضی «مفاعیلن مفاعیلن فعولن»اند. برای نمونه، در لالایی دوم بیت اول: «بخس، بخس هَلا روز آبه نییه/ چمه دیدار ته کو سیر آبه نییه»، با اعمال اختیارات و بلند کردن هجای کوتاه و چشم‌پوشی از هجای کوتاه «ر» در دیدار، وزن «مفاعیلن مفاعیلن فعولن» دارد. این شرایط در دیگر ابیات و لالایی‌ها نیز صادق است. همهٔ این لالایی‌ها در چهار مصراع آمده‌اند. لالایی نخست از دو مصراع دوازده‌هجایی (مصراع اول و چهارم) و دو مصراع سیزده و یازده هجایی تشکیل شده. در لالایی دوم، هر چهار مصراع دوازده هجا دارد. لالایی‌های سوم و چهارم، هر دو از چهار مصراع یازده‌هجایی تشکیل شده‌اند. در منطقهٔ تالش «اگر ترانه‌ها (از جمله لالایی‌ها) یازده هجایی و دارای چهار مصراع باشد به آن دستون می‌گویند» (ذوالفقاری، ۱۳۹۴: ۱۵۵). برابری تعداد هجاها و تفاوت‌های اندک و همچنین قابلیت یافتن وزن عروضی، موسیقی لالایی‌ها را افزایش داده و آنها را از ترانه‌های کودکانه آهنگین‌تر کرده‌است.

۴-۱-۲- قافیه و ردیف در ترانه‌های کودکانهٔ تالشی

قافیه در شعر عامیانه تابع قواعد مدون و دقیق قافیهٔ رسمی نیست. «قافیهٔ شعر عامیانه را می‌توان دو دسته کرد: منظم که بیشتر دوبیتی را شامل می‌شود و به‌ندرت قافیهٔ قصیده و غزل است، یعنی بیت اول و همهٔ مصرع‌های دوم قافیه دارد؛ نامنظم: که هر جا قافیه آمده از آن استفاده شده، همراه با تغییرات قافیه یا مصراع‌های بی‌قافیه. بنابراین گاه شعر قافیه ندارد، بلکه تکرار یا ردیف دارد» (وحیدیان کامیار، ۱۳۷۰: ۱۶۱).

الف) ترانه‌های کودکان

در اشعار و ترانه‌های تالشی قافیه‌ها معمولاً نامنظم‌اند. ردیف نیز صور متنوع و نامنظمی دارد. در ترانهٔ نخست همه مصراع‌ها قافیه ندارند. کلمات قافیه «گا»، «کاکا»، «ملا» و «خدا» هستند که به ترتیب در مصراع‌های ۳، ۶، ۷ و ۹ آمده‌اند و مصراع‌های ۱، ۲، ۴، ۵، ۸ و ۱۰ قافیه ندارند. این ترانه دو ردیف دارد. ردیف حرفی (را) و ردیف فعلی (ده) از مصراع دوم شروع شده‌است و یک مصراع در میان دیده می‌شود.

در ترانهٔ دوم همه مصراع‌ها قافیه دارند. نوع قافیه شعر را به صورت نوعی قصیدهٔ دوپاره نشان می‌دهد. قافیهٔ چهار مصراع ابتدایی با چهار مصراع پایانی متفاوت است. واژگان باری/ یاری، چندونی/ پاتیلی، تاره/ پره، بتره/ سره قافیه‌اند. در این ترانه تنها در دو مصراع ۳ و ۴ ردیف (کو) آمده‌است.

در ترانهٔ سوم همه مصراع‌ها به جز پنجم قافیه‌ای به شکل مثنوی دارند. واژگان زیزایمه/ زمایمه، دومی/ رونی و بوئره/ بوره، کلمات قافیه‌اند. «دوبیتی‌های عامه اغلب در قافیه و عدم رعایت دقیق حرف روی اشکال دارند. این مسأله از دیرباز در دوبیتی‌سرایی معمول بوده‌است» (ذوالفقاری، ۱۳۹۴: ۶۷ و ۶۸).

ب)لالایی‌ها

لالایی نخست و دوم که بسیار شبیه‌اند، قافیه ندارند اما دو ردیف فعلی (آبه نییه و آبو) دارند. در لالایی سوم و چهارم دو مصراع اول، ردیف فعلی (آبه نییه) و دو مصراع دوم فقط قافیه (دینار/ ویمار)، (هزاره/ پروردگاره) دارند.

۴-۱-۳- تکرار در ترانه‌های کودکانهٔ تالشی

تکرار در انواع مختلف آن در شعر کودک کاربرد دارد[۳]. «بنابر نظر رقیه حسن تکرارها از نشانه‌های شعر کودکانه است که ممکن است در سه سطح آوا، واژه و معنا بروز یابد» (حق‌شناس و همکاران، ۱۳۸۸: ۹۳). در اشعار عامیانهٔ تالشی نیز یکی از پُربسامدترین آرایه‌ها تکرار است. در ترانه‌های کودکانه و لالایی‌های تالشی انواع تکرار دیده می‌شود:

۴-۱-۳-۱- تکرار واژگانی

الف) ترانه‌های کودکانه

در ترانهٔ نخست این نوع تکرار بسیار دیده می‌شود، چنان‌که گویی زنجیرهٔ شعر با این واژگان (تکرار اسامی، ضمیر «ته»، حرف را، افعال «بوه» و «ده») به یکدیگر متصل است. ساختار شعر

نیز از تکرار «بن‌سری» گونهٔ واژگان (دار، لیو، گا، کاکا، نَنَـه، مـلا، شـت، قـوران، خـدا) سـامان یافته‌است. ردیف نیز به‌عنوان تکرار آوایی کامل[۴] (فعلِ «ده» و حرف را) بر موسیقی ایـن ترانـه افزوده‌است: دارکو داری مَکو/ دار ته لیو دَه/ لیوی بوَه گا را/ گا ته شت دَه/ شـتی بـوَه نَنَـه را/ نَنَه ته کاکا دَه/ کاکا بوَه ملّا را/ ملّا ته قوران دَه/ قورانی بوَه خدا را/ خدا ته عمر دَه.

در ترانهٔ نخست تکرار خلأ وزنی شعر را پُر کرده‌است.

در ترانهٔ دوم تکرار واژگان فراوان است. بیشتر واژه‌ها به a پایان مـی‌پذیرنـد و ایـن ترانـه را آهنگین‌تر نموده‌است: دخوندمَه، همدمَه، نبرَه، خوندینَه، مندَه، بپه، چـدَه، سـرَه، مایَـه، دوملَـه، دریـَه و نیز قوافی تارَه، پرَه، بترَه و سرَه: دَخوندمَه هَمدمَه یاری/ وَرزا نِبَره خوندینَه باری/ اَ هـا مَندَه چَندونی کو/ پیلا بپه پاتیلی کو/ چَدَه هَرَم سیر و تارَه؟/ سِرَه پیلا، مایَه پَرَه؟/ سال‌به‌سال نی بَتَرَه/ دوملَه دِریـَه خاک‌به‌سَرَه.

در ترانهٔ سوم، بیش‌از همه قافیه‌ها در جایگاه تکرار آوایـی نـاقص و شـباهت‌هـای حرفـی و وزنی کلمات داخل مصراع‌ها با آنها، تکرارهـای واژگـانی ایجـاد کـرده‌انـد. همچنـین دو دسـته واژگان «زیزایمَه»، «دلکیمَه»، «چاکندمَه» و «نسبری»، دومی، ای، رونـی کـه در وزن، واج یـا هجای پایانی به هم نزدیک یا شبیه‌اند با تکرار هفـت (هـف) و «گلـه» بـر موسـیقی درونـی و شنیداری ترانه افزوده‌اند: زیزایمَه زیزایمَه/ چکَه نسـبری زمایمَـه/ دَلَکیمَـه دومـی/ چاکندمَـه رونی/ هَف گلَه شوتور/ هَف گلَه قاطر بوَرَه/ چم ای رونی بوَرَه.

ب)لالایی‌ها

در دو لالایی اول واژگان «بخس»، «چمه»، «دیدار» و «سیر» تکرار شده‌اند. بیشترین موسیقی شنیداری این دو لالایی از تکرار آوایی کامل (ردیف آبه نییَه، آبو) حاصل شده‌است:

۱) بخس بخس هَلا روز آبَه نییَه/ چمه دیدار ته کو سیر آبَه نییَه/ بدا شبنَم ویـرا غمچِـن گول آبو/ چمه دیدار بدا ته کو سیر آبو

۲) بخس بخس هَلا روز آبَه نییَه/ چمه دیدار ته کو سیر آبَه نییَه/ بدا شَغنم ویـرا غـونچن گول آبو/ چمه دیدار ته کا بدا سیر آبو

در لالایی سوم کلمات «ستاره»، «آسـمون»، «دینـار» و «آبَـه نییَـه» تکـرار شـده‌انـد. واژهٔ «آبَه‌یَه» که با کلمهٔ ردیف بیت اول لالایی شباهت دارد و تکرار کلمـهٔ «دینـاره» کـه بـا قافیـهٔ لالایی یکی است، بر موسیقی لالایی افـزوده‌انـد: بخـس لای لای هَـلا روز آبَـه نییَـه/ سـتاره آسمون کَم آبَه نییَه/ ستاره آسمون دینارَه دینار/ خَبر اومَه یارم آبَه‌یَه ویمار.

در لالایی چهارم تکرار واژگانی کمتر است: «بخس»، «ستاره» و «آسمون».

بخس بخس هَلا روز آبَه نییَه/ ستارَه آسمون کَم آبَه نییَه/ ستارِی آسمون هَفت و هَـزارَه/ چمن موشکیل‌گوشا پَروَردگارَه

۲-۳-۱-۴- تکرار هجایی و واجی

استفادهٔ ناخودآگاه از واج‌آرایی آفرینندهٔ موسیقی درونی در ترانه‌هاست. موسیقی برخاسته از واج‌آرایی صامت‌ها عموماً بیشتر و محسوس‌تر از موسیقی واج‌آرایی مصوت‌هاست.

الف) ترانه‌های کودکانه

در ترانهٔ نخست بیشترین واج‌آرایی در مصوت های â و a دیده می‌شود. تکرار در صامت‌های d، r و b نیز واج‌آرایی آفریده است. در این ترانه تکرار دو هجای tə و va نیز بسیار است:

دارکو داری مَکو/ دار ته لیو دَه/ لیوی بوَه گا را / گا ته شت دَه/ شتی بوَه نَنَه را/ ...

در ترانهٔ دوم نیز مصوت‌های â ، i و a تکرار شده‌اند. همچنین تکرار صامت‌های n، y، r، s، d و x نیز بر موسیقی ترانه افزوده‌اند.

در ترانهٔ سوم صامت‌های n، r،d و z تکرار شده‌اند. در این ترانه نیز مصوت a بسامد بالایی دارد. این به دلیل گرایش زبانی تالش‌ها به این واج است.

ب) لالایی‌ها

در لالایی‌ها برجسته‌ترین گونهٔ تکرار، تکرار آوایی به‌خصوص تکرارهای واجی است. در لالایی‌های اول و دوم â، ə و i زیاد تکرار می‌شود. صامت‌های r، b، x، s و č واج‌آرایی دارند. در این دو لالایی هجاهای tə و ku تکرار دارند. در لالایی سوم نیز مصوت‌های â و a و u بسامد بالایی دارند. صامت‌های l، r، s و b نیز تکرار شده‌اند. تکرار مصوت در لالایی آخر مانند لالایی سوم است و علاوه‌بر صامت‌های r، s وb دو صامت š و h نیز تکرار دارند.

۳-۳-۱-۴- تکرار جمله و عبارت

الف)ترانه‌های کودکانه

در ترانهٔ نخست نوعی تکرار جمله با اندک تغییری در هر مصراع دیده می‌شود: «ته ... ده» و «بوه ... را». این تکرار که ساختار ترانه را به وجود آورده، باعث ریتم و آهنگ در ترانه شده‌است. در ترانهٔ سوم نیز تکرار فعل «زیزایمَه» و عبارت «هف گلَه» دیده می‌شود که در

ایجاد ریتم ترانه مؤثر بوده‌اند. در دو مصراع سوم و چهارم دو جمله «دلکیمَه دومی/ چاکندمَه رونی» با ایجاد ترصیع ناقص، موسیقی شنیداری ترانه را بالا برده‌اند.

ب)لالایی‌ها

در دو لالایی نخست «چمَه دیدار» و در دو لالایی آخر «ستاره آسمون» تکرار شده‌است. با آنکه در لالایی‌های تالشی تکرار بسیار دیده می‌شود؛ اما به‌جهت آنکه این لالایی‌ها روایت‌های مختلف یک لالایی‌اند، تکرار در آنها بیشتر تکرار مضمون است تا تکرار لفظ.

به‌این‌ترتیب، آشکار است که موسیقی در ترانه‌ها و لالایی‌های تالشی حضوری قوی دارد. در ترانه‌ها موسیقی، بیشتر با انواع تکرارها و کوتاهی مصراع‌ها در محور افقی که ایجاد آهنگ می‌کند و در لالایی‌ها به یاری وزن عروضی شکل گرفته‌است.

۴-۲- کنش تصویری بالا[1]

این ویژگی به زبان ساده به معنای القا و فهماندن یک مفهوم انتزاعی به کمک واژگان انضمامی و نشانگان زبانی ساده و بیرونی است. کودکان به جهت محدودیت اطلاعات و وابستگی به عناصر بصری به یاری تصاویر و نشانگان ساده و واژگان در دسترس، محتوا و پیام شعر را درک می‌کنند و ذهن آنان برای پذیرش مفاهیم انتزاعی و درونی پرورش می‌یابد. برای مثال، مفهوم انتزاعی خداوند برای کودکان زمانی ملموس و درک می‌گردد که خداوند به نوعی با صفاتش معرفی گردد و این صفات نیز با عناصری بصری که کودک آنها را می‌شناسد، توصیف شود، چنان‌که مهربانی خدا با واژهٔ مادر و یا خالق بودن او با کلماتی چون چشمه، چمن، آسمان، پرنده و ... تشریح شود: خدای سبزه و چمن/ خدای سبزه‌زارها/ کسی که بال می‌دهد به این پرنده‌ها تویی و ... .

الف) ترانه‌های کودکانه

در ترانه‌های کودکانهٔ تالشی این ویژگی بازتاب اندک و خاصی دارد. می‌توان گفت تصاویر بصری و نشانگان بیرونی زبان، کلیت مفهوم ترانه را برای کودک قابل فهم می‌کند. در ترانهٔ نخست این تصاویر ساده، ارتباط موجود میان عناصر طبیعت را برای کودک بازگو می‌کند. کودک رابطهٔ عناصر طبیعت و موجودات با خود را در دایره‌ای از ارتباطات زنجیره‌وار درمی‌یابد و وظایف و کارکردهای هر موجود یا اشیا را می‌شناسد: درخت به تو برگ می‌دهد، برگ را به گاو بده، گاو به تو شیر می‌دهد، شیر را به ...

1. High photographic action

در ترانهٔ دوم ذهن کودک با واژگان ملموسی چون گاو، پلو، دیگ، سیر و تره برای دریافت پیام شعر آماده شده و با عباراتی چون هندوانهٔ سنگین، غذای سرد، تکهٔ کوچکی از ماهی و عقب ماندن، سختی را می‌فهمد و پیام شعر برای او قابل درک می‌گردد.

در ترانهٔ سوم تصاویر هر جمله بیرونی و دیداری است و کودکان آن را تجربه کرده‌اند. پرندهٔ شکسته‌بال و همذات‌پنداری با آن با ترکیب ران‌شکسته و در دام افتادن، مفهوم آسیب‌دیدگی را به کودک شناسانده و واژه‌ای انتزاعی به دایرهٔ واژگان او افزوده‌است. مفهوم ناتوانی و گرفتاری نیز، با احتیاج به شتر و قاطر و نماد کثرت عدد هفت برای بردن فقط یک پا، به کودک القا شده‌است.

در ترانه‌های کودکانهٔ تالشی معانی واژگان تازه و مفاهیمی انتزاعی که کنش بیرونی آنها با نشانگان زبانی ممکن نیست، به کمک تصاویر بیرونی و نشانه‌های زبانی ساده در شعر کودکان تالشی وارد شده و کاربرد یافته‌اند.

ب) لالایی‌ها

در لالایی‌های تالشی نیز کنش تصویری دیده می‌شود. این تصاویر در لالایی‌ها نسبت به ترانه‌های کودکانهٔ تالشی کمتر است، اما به‌لحاظ کاربرد، به مفاهیم کلی شعر باز می‌گردد. چنان‌که در لالایی نخست مفهوم طولانی شدن زمان و فرصت سیر شدن از دیدار با تصاویر بیرونی مقدار زمان تا صبح شدن، شنبم نشستن بر سبزه‌ها و باز شدن غنچه القا و منتقل شده‌است: بدا شبنَم ویرا غمچِن گول آبو/ چَمَه دیدار بدا ته کو سیر آبو

این مفهوم در لالایی سوم با عبارت روز نشدن و دور بودن ستاره‌های آسمان تصویر شده‌است. همچنین مفهوم روز شدن نیز با عبارت کم نشدن ستاره‌ها تصویری و ملموس شده‌است: هَلا روز آبَه نییَه/ ستاره آسمون کَم آبَه نییَه/ ستاره آسمون دینارَه دینار

در آخرین لالایی نیز مفهوم شب بودن و زمان طولانی آن به کمک تعداد بسیار ستارگان در آسمان مصور شده‌است. همچنین در این لالایی به طور ضمنی به کمک تصویر شب و ستارگان بسیار، مفهوم انتزاعی مشکلات، تصویری و به‌لحاظ زبانی نشانه‌مند شده‌است.

۴-۳- محیط‌گرا و غیرتجریدی بودن زبان

چنان‌که آمد در شعر کودک عناصر زبانی در سطح بیرونی زبان جلوه‌گر می‌شود، زیرا «حرکت به سمت کاربردهای استعاری در هر یک از لایه‌های نظام نشانه‌ای به پیچیده شدن نهایی شعر و در نهایت فاصله گرفتن از هدف نهایی شعر کودک می‌انجامد» (مدنی و خسرو شکیب،

۱۳۸۸: ۱۰۸). استفاده از هستی بیرونی و محیط طبیعی و فیزیکی در شعر کودک و ساخت زبانی آن با بیرونی و ملموس ساختن زبان، درک کودک را از پیام شعر ساده‌تر می‌کند.

الف) ترانه‌های کودکانه

در ترانه‌های کودکانهٔ تالشی عناصر محیط بیرونی و استفاده از واژگان غیرتجریدی بسامد بالایی دارد. ترانه‌ها به یاری نشانگان محیطی ساخته شده‌اند. ارتباط تنگاتنگ کودکان در محیط باز و متنوع سرزمین تالش باعث گردیده عناصر طبیعی حضوری پُررنگ و اساسی در ساخت و تصویرسازی‌های این ترانه‌ها داشته باشند.

ترانهٔ نخست با زنجیره‌ای از عناصر طبیعت و واژگان بیرونی و عینی شده‌است. شخصیت اصلی این ترانه، دارکوب، چونان کودکی با اعمال کودکانه متصور و خطاب شده و شخصیتی انسانی یافته. این در ترانهٔ سوم نیز دیده می‌شود و روایت ترانه را تشکیل می‌دهد. ترانهٔ دوم به خاطر واژگان عینی و غیرتجریدی آن رئالیستی‌تر است: وَرزا نِبَره خوندینَه باری/ اَ ها مَندَه چَندونی کو/ پیلا بپه پاتیلی کو/ چَدَه هَرَم سیر و تارَه؟/ سِرَه پیلا، مایَه پَرَه؟/ ...

در ترانهٔ سوم یک تشبیه دیده می‌شود که تنها صنعت ادبی در سه ترانهٔ کودکانه است: تشبیه آسیب‌دیدگی به داماد پرنده. در این تشبیه با شبیه ساختن مشبه معقول به مشبه‌به محسوس، آن را عینی و غیرمجرد ساخته‌است. وجه‌شبه این تشبیه براساس فرهنگ منطقه شکل گرفته[۵] و برای کودکان آن سامان ناآشنا نیست. عبارات غیرتجریدی و واژگان محیطی نیز در این ترانه بسیار است. در مجموع در هر سه ترانه، واژگان غیرتجریدی و محیط‌گرایی وجهه‌ای غالب دارد.

ب) لالایی‌ها

در لالایی‌ها نیز استفاده از واژگان عینی و نشانگان زبانی عناصر محیطی وجه غالب ساختمان شعر است. در لالایی‌ها این واژگان، لطیف‌تر و به واژگان رمانتیک متمایل‌ترند. همچنین عناصر گیاهی و اجرام آسمانی در ساخت لالایی‌های تالشی بیش از ترانه‌ها کاربرد دارند. دو تشبیه موجود در این لالایی‌ها نیز برگرفته از طبیعت یا عناصر دیداری و محسوس‌اند: تشبیه سیراب شدن چشم مادر از دیدار فرزند به سیراب شدن گل از شبنم در لالایی نخست، و تشبیه ستاره‌های آسمان و به‌طورضمنی تشبیه چهرهٔ زرد بیمار به دینار در لالایی سوم.

۴-۴- یکپارچگی معنایی شعر

الف)ترانه‌های کودکانه

در شعر کودک همهٔ عناصر در خدمت القای پیام هستند. هر واژه، به واژهٔ بعد از خود معنا می‌بخشد. زنجیرهٔ معنایی شعر این‌گونه و براساس رابطهٔ علت‌ومعلولی شکل می‌گیرد. در ترانه‌های کودکانهٔ بررسی‌شده، تسلسل روایی در ساختار و محور عمودی اشعار با زنجیرهٔ معنایی واژگان حاصل شده‌است.

در ترانهٔ اول روایت شعری بر محور یک شخصیت اصلی شکل گرفته و به پیش رفته‌است. واژگان رابطهٔ علت‌ومعلولی آشکاری با یکدیگر دارند و کارکرد هر یک از شخصیت‌های فرعی مبنای حرکت شعر به جلو شده. تکرار واژهٔ کلیدی و معلول جملهٔ پیش در جمله بعد به‌عنوان علت، اتصال این زنجیره را تشدید کرده. پیام تربیتی شعر با به خدمت گرفتن عناصر ساده بیرونی در خط روایی ممتد و به هم تنیده به کودک منتقل شده‌است.

در ترانهٔ دوم جملات از نظر معنایی مترادف یکدیگرند و با تأکید بر معنای واحد خط شعر را به پیش برده‌اند. معنا و رابطهٔ علت‌ومعلولی میان عبارات و واژگان نسبت به ترانهٔ اول اندکی پیچیده و اندیشگانی‌تر شده‌است(۶). بااین‌حال به تناسب شعر کودک، ترانه بر محور یک پیام ساده، تک‌آوایی شده و تصاویر هر عبارت، گویی یک تصویر از زاویه‌ای دیگرند که تنها یک پیام را ارائه می‌دهند.

در ترانهٔ سوم پیام اصلی شعر در همان ابتدا و با تأکید و تکرار واژه مشخص شده‌است. واژگان و جملات بعدی شرح تفصیلی این ماجرا و تصاویر بیرونی آن است. ترانه در ساختاری دایره‌ای، عناصر زبانی را در خدمت ارائهٔ این پیام واحد در زنجیره‌ای بی‌فاصله و در اتصال رابطهٔ معنایی میان عبارات قرار داده‌است.

در همهٔ این ترانه‌ها کوتاهی مصراع‌ها و قطع و فاصله‌گذاری‌های مکرر که از ویژگی‌های شعر کودک است در یکپارچگی ساختاری و درک بهتر و منسجم‌تر پیام شعری مؤثر است.

ب)لالایی‌ها

در لالایی‌های تالشی به دلیل نداشتن پیام واحد، در خط سیر روایت و یکپارچگی معنایی آنها گسست‌هایی دیده می‌شود. در لالایی اول و دوم این گسست کمتر و رابطهٔ میان واژگان و جملات شعر مستقیم و مشخص‌تر است. در این لالایی تا حد زیادی رابطهٔ علت‌ومعلولی و وحدت معنایی شعر حفظ شده و به گونه‌ای کادر شعر با تکرار عبارت «از دیدارت سیر نشدم-

نشوم»، بسته شده‌است. در لالایی سوم این خط سیر مستقیم و تسلسل روایی به‌خصوص با تکرار واژگان و رابطهٔ معنایی میان جملات، ناگهان در انتهای شعر با ارائه پیام دوم به هم خورده و به القای پیام اول آسیب زده‌است. این گسست و خلأ واژگان ارتباط‌دهنده باعث می‌شود کودک رابطهٔ دو پیام شعر را در نیابد. در لالایی آخر نیز وضعیت لالایی پیشین دیده می‌شود. شعر حاوی دو پیام است که بدون مشخص ساختن علت رابطه، یکی در پس دیگری آمده. ازآنجاکه ساختار روایی این لالایی در بخش اول نظم و ارتباط معنایی بیشتری نسبت به لالایی سوم دارد، پایان غیرمرتبط و غافلگیرکنندهٔ آن، کودک را در دریافت پیام بخش اول شعر سردرگُم کرده و به محور عمودی و یکپارچگی معنایی شعر آسیب رسانده‌است.

۵- نتیجه‌گیری

عنصر موسیقی شعر کودک در ترانه‌های کودکانه و لالایی‌های تالشی همچون شعر کودکانهٔ رسمی از قوت و غلبه برخوردار است. این نشانه مهم و اساسی به یاری نظام‌های آوایی قوی به‌خصوص تکرار آوایی کامل (ردیف) که خلأهای گاه‌گاه قافیه را جبران می‌کند و بسامد بالای تکرارها به وجود آمده‌است. غلبهٔ موسیقی بر معنا و پیام در لالایی‌ها که با وزن عروضی تطابق دارند، بیش از ترانه‌های کودکانهٔ تالشی است. در ترانه‌های کودکانه اعتدالی نسبی میان موسیقی و پیام شعری هست. در ترانه‌های تالشی انواع تکرار به گونه‌ای است که در عین ایجاد موسیقی با ایجاد اثر انفعالی در مخاطب، القای بهتر پیام شعری را فراهم آورده، گاه دلالت معنایی ایجاد کرده و گاه در ساخت شعر نقش اساسی دارد. باوجوداین، آنچه به تحمیل محتوا و پیام در این ترانه‌ها یاری رسانده، عناصر موسیقایی، به‌ویژه تکرارهای آوایی آنهاست.

اشعار کودکانهٔ تالشی خالی از کنش‌های تصویری نیستند. این نشانه در ترانه‌های کودکانه بیش از لالایی‌ها دیده می‌شود. شاید چون ترانه‌ها را کودکان و لالایی‌ها را بزرگسالان می‌خوانند. در قیاس با شعر کودکانهٔ رسمی، نشانهٔ کنش تصویری در ترانه‌ها و لالایی‌های تالشی بیشتر برای بیان مفاهیم کلی شعر به کار رفته‌اند و تنها در سطح تصویری کردن واژه‌ای انتزاعی مطرح نیستند.

محیط‌گرایی و عینی بودن زبان در اشعار کودکانهٔ تالشی نشانه‌ای برجسته است. به‌سبب حضور در محیط طبیعی و تعلق خاطر بیشتر کودکان تالشی به فضای بیرونی، عناصر محیطی و نشانگان ملموس در ترانه‌های کودکانه و لالایی‌های تالشی حضوری آشکار یافته‌اند. نشانگان

محیطی و طبیعی در ترانه‌های کودکانه بیشتر عناصر حیوانی[۷] و در لالایی‌ها بیشتر عناصر گیاهی و اجرام آسمانی است. این به احوال درونی سرایندگان لالایی‌ها و لطافت طبع و ذهن مادران و در مقابل، همراهی و پیوند بیشتر کودکان با عناصر و موجودات زنده پیرامونشان باز می‌گردد. تشبیهات اندک، ساده و ملموس اشعار کودکانهٔ تالشی نیز براین‌اساس است.

نشانهٔ یکپارچگی معنایی و ترکیب‌بندی شعر حول محور یک پیام ساده در ترانه‌های کودکانهٔ تالشی بیش از لالایی‌هاست. گسست‌های معنایی لالایی‌ها به تناسب ذهن پراکندهٔ مادران و مضامین متنوع و متداول لالایی‌ها ایجاد شده‌اند. اصل یکپارچگی معنا در ترانه‌های کودکانهٔ تالشی همچون اشعار کودکانهٔ رسمی رعایت شده‌است.

به‌طورکلی در ترانه‌های کودکانه و لالایی‌های تالشی عناصر و نشانه‌های پرورندهٔ شعر کودک حضوری جدی دارند و در تطبیق با مؤلفه‌های شعر رسمی کودکان قرار می‌گیرند. پیام و محتوای این اشعار به نفع زبان، ساده و عینی شده‌است. تخیل و عناصر پیچیدهٔ زبانی و ادبی در این اشعار جایی ندارد و تصاویر شعری، ساده و ملموس‌اند. اشعار کودکانهٔ تالشی همچون شعر کودکانهٔ رسمی، مجازبنیادند و در محور هم‌نشینی حرکت می‌کنند. با این حال موسیقی قوی، زبان ساده، تصویری و غیرتجریدی و یکپارچگی نسبی معنایی در اشعار کودکانهٔ تالشی، در خدمت محتوای تعلیمی آنها و در جهت انتقال مفاهیم و پرورش ذهن و شخصیت کودک قرار دارند. تکرار این دل‌سروده‌های اندک کودکانه در یک فرم ثابت نشان‌دهندهٔ هماهنگی و انطباق دیرینه و شکل‌گیری آنها براساس مؤلفه‌های تثبیت‌شدهٔ شعر کودک رسمی است.

پی‌نوشت

۱- مشخصات کتاب‌شناسی مقالات در بخش منابع آمده‌است.

۲- صورت اصلی و آوانگاری ترانه‌ها و لالایی‌ها:

ترانه‌ها:

۱) دارکو داری مَکو/ دار ته لیو دَه/ لیوی بوَه گا را/ گا ته شت دَه/ شتی بوَه نَنَه را/ نَنَه تـه کاکا دَه/ کاکا بوَه ملّا را/ ملّا ته قوران دَه/ قورانی بوَه خدا را/ خدا ته عمر دَه

dârku dâri maku/ dâr tə liv da/ livi bəva gâ râ/ gâ tə šət da/ šəti bəva nana râ/ nana tə kâkâ da/ kâkâ bəva məllâ râ/ məllâ tə ɣurân da/ ɣurâni bəva xədâ râ/ xədâ tə əmər da

دارکوب درخت را نکوب / درخت به تو برگ می‌دهد / برگ را برای گاو ببر/ گاو به تو شیر می‌دهد/ شیر را برای مادربزرگ ببر/ مادربزرگ به تو «کاکا» (شیرینی محلی) می‌دهد/ «کاکا»

را برای ملا ببر/ ملا به تو قرآن می‌دهد/ قرآن را برای خدا ببر/ خدا به تو عمر می‌دهد (مشترک).

۲) دَخوندمَه همدمَه یاری/ وَرزا نِبَره خوندینَه باری/ أ ها مَندَه چَندونی کو/ پیلا بپه پاتیلی کو/ چَدَه هَرَم سیر و تارَه؟/ سِرَه پیلا، مایَه پَرَه؟/ سال به سال نی بَتَرَه/ دوملَه دِرییَه خاک بَه سَرَه

daxundəma hamdama yâri/ varzâ nebarə xundina bâri/ a hâ manda čanduni ku/ pilâ bəpe pâtili ku/ čada haram sir u târa?/ sera pilâ mâya para?/ sâl ba sâl ni batara/ dumla deriya xâk ba sara

یار و همدمم را صدا زدم /که گاو نر نمی‌تواند بار هندوانه را ببرد/ او چرا آنجاست؟/ در دیگ پلو بپز/ چقدر باید سیر و تره بخوریم؟ / غذای سرد با تکهٔ کوچکی از ماهی؟/ هر سال از سال دیگر بدتر است/ هرکس که عقب‌تر از بقیه است، بدبخت است.

۳) زیزایمَه زیزایمَه/ چکَه نسبری زمایمَه/ دَلَکیمَه دومی/ چاکندمَه رونی/ هَف گلَه شتر/ هَف گلَه قاطر بوئَرَه/ چمه ای رونی بوَرَه

zizâyma zizâyma/ čaka nəsbəri zəmâyma/ dalakima dumi/ čâkəndama runi/ haf gəla šətər/ haf gəla γâtər buara/ čəmə i runi bəvara

سینه‌سرخ (پرندهای بسیار کوچک) هستم، سینه‌سرخ / داماد توکای باغی و سار هستم/ در دامی افتاده‌ام/ یک رانم شکسته است/ هفت شتر / هفت قاطر بیاورید / یک ران مرا حمل کنید.

لالایی‌ها:

۱) بخس بخس هَلا روز آبَه نییَه/ چمه دیدار ته کو سیر آبَه نییَه/ بدا شَبنَم ویرا غمچِن گول آبو/ چمه دیدار بدا ته کو سیر آبو

bəxəs bəxəs halâ ruz âbaniya/ čəmə didâr tə ku sir âbaniya/ bədâ šabnam virâ γəmčen gul âbu/ čəmə didâr bədâ tə ku sir âbu

بخواب، بخواب، هنوز صبح نشده است/ هنوز از دیدارت سیر نشده‌ام/ بگذار روی سبزه‌ها شبنم بنشیند و با شبنم غنچه‌ها باز شوند/ بگذار از دیدارت سیر شوم.

۲) بخس بخس هَلا روز آبَه نییَه/ چمه دیدار ته کو سیر آبَه نییَه/ بدا شَغنم ویرا غونچن گول آبون/ چمه دیدار ته کا بدا سیر آبو

bəxəs bəxəs halâ ruz âbaniya/ čəmə didâr tə ku sir âbaniya/ bədâ šaγnam virâ γunčen gul âbun/ čəmə didâr tə kâ bədâ sir âbu

بخواب، بخواب، هنوز صبح نشده‌است/ هنوز از دیدارت سیر نشده‌ام/ بگذار روی سبزه‌ها شبنم بنشیند و با شبنم غنچه‌ها باز شوند/ بگذار دیدار من از تو سیر شود (علی‌پور.)

۳) بخس لای لای هَلا روز آبَه نییَه/ ستاره آسمون کَم آبَه نییَه/ ستاره آسمون دینارَه دینار/ خَبر اومَه یارم آبَه‌یَه ویمار

bəxəs lây lây halâ ruz âbaniya/ sətâra âsəmun kam âbaniya/ sətâra âsemun dinâra dinâr/ xabar uma yârəm âbaya vimâr

بخواب که هنوز روز نشده‌است/ ستاره‌های آسمان کم نشده‌اند/ ستاره‌های آسمان خیلی بلند و دورند/ به من خبر رسیده که یارم بیمار شده‌است.

۴) بخس بخس هَلا روز آبَه نییَه/ ستارَه آسمون کَم آبَه نییَه/ ستارِی آسمون هَفت و هَزارَه/ چمن موشکل‌گوشا پَروَردگارَه

bəxəs bəxəs halâ ruz âbaniya/ sətâra âsəmun kam âbaniya/ sətârey âsəmun haft u hazâra/ čəmən muškel gušâ parvardəgâra

بخواب، بخواب، هنوز صبح نشده‌است/ هنوز شب است و ستاره‌ای از آسمان کم نشده‌است/ تعداد ستاره‌های آسمان زیاد است/ گشایندهٔ مشکلات من خداوند است.

۳- دربارهٔ تکرار در شعر کودک، نک. سلاجقه، ۱۳۸۷: ۳۴۹.

۴- دربارهٔ تکرار آوایی کامل و ناقص، نک. غلامحسین‌زاده و نوروزی (۱۳۸۲).

۵- در فرهنگ مردمان تالش داماد نسبت به عروس جایگاهی نازل‌تر دارد. داماد عضوی از خانوادهٔ روستایی را که نقشی فعال در کار مزرعه و منزل دارد از آن جدا می‌کند و به خانه و نیروی کار خانواده خود می‌افزاید. از این‌رو، عروس ارزش بیشتری می‌یابد. به همین دلیل داماد «زیزا» که پرنده‌ای بسیار کوچک و ضعیف است، تشبیه شده‌است.

۶- دَخوندمَه همدمَه یاری در ترانهٔ ۲ به رسمی در تالشی جنوبی اشاره دارد. در کودکی معمولاً دختر و پسری را برای هم نشان می‌کردند، این رسم «نوم پِنوئه» نام داشت. اسم گذاشتن روی دختر یا پسر بدون در نظر گرفتن آیندهٔ زندگی آنها یکی از رسوم تالش‌ها بود. کودکان با آگاهی از این رسم آن را در ترانه‌های خود به کار می‌برده‌اند. همدم در این ترانه به یاری فراخوانده شده تا در راه سخت زندگی سراینده را یاری نماید.

۷- از جمله حیوانات در این اشعار، گاو است. واژهٔ «گا» و «وَرزا» که در دو ترانه از سه ترانهٔ کودکانهٔ تالشی حضور دارد، تأثیر و اهمیت گاو نر را در زندگی تالشان و کشاورزی (اینجا کاشت و حمل هندوانه) نشان می‌دهد. در ترانهٔ دوم، حمل بار با گاو برای کودک تالش دغدغه است.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

منابع

آذرمکان، ح و م، نجاتی. ۱۳۹۳. «وزن شعر کودک: عروضی- هجایی یا تکیه‌ای- هجایی»، *ادب پژوهی*، (۳۰): ۱۱۶-۱۰۱.

احمدپناهی، م. ۱۳۸۳. *ترانه و ترانه‌سرایی در ایران*. تهران: سروش.

ایگلتون، ت .۱۳۸۶. *پیش‌درآمدی بر نظریه ادبی*. ترجمهٔ ع مخبر. تهران: مرکز.

پناهی‌سمنانی، م. ۱۳۶۸. *ترانه‌های ملی ایران*. تهران: مؤلف.

پورداوود، ا. ۱۳۸۰. *یسنا*. تهران: اساطیر.

پورنعمت، م. ۱۳۹۲. «ترانه‌های نوازش کودک، نازآواهای مادران و زنان». *بهار ادب*. ۶ (۲): ۱۱۰-۹۳.

جلالی، م. ۱۳۸۹. «اوزان عروضی در شعر کودک». *کتاب ماه ادبیات کودک و نوجوان*. (۱۵۹): ۸۲-۷۹.

ـــــــــــــ ۱۳۹۰. «آهنگ تکرار در شعر کودک فارسی و عربی». *کتاب ماه کودک و نوجوان*. (۱۷۱): ۷۱-۷۸.

جلالی پنداری، ی، و ص، پاک‌ضمیر. ۱۳۹۰. «ساختار روایت در لالایی‌های ایرانی». *مطالعات ادبیات کودک شیراز*. ۲ (۲): ۲۰-۱.

حسن‌لی، کاووس .۱۳۸۲. «لالایی‌های مخملین». *زبان و ادبیات فارسی سیستان و بلوچستان*. (۱): ۸۰-۶۱.

حق‌شناس، ع و همکاران. ۱۳۸۸. «شعر کودکانه؛ پیدایش زیبایی‌شناسی کلامی در کودکان». *پژوهش‌های ادبی*. ۶ (۲۳): ۱۰۸-۸۹.

رسولی، س‌ج .۱۳۹۲. «انواع ترانه‌های کودکانه». *مطالعات ادبیات کودک شیراز*، ۴ (۲): ۸۲-۵۳.

رضایتی کیشه‌خاله، م. ۱۳۷۰. *توصیف گویش تالشی*، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، زبان و ادبیات فارسی، به راهنمایی ت. وحیدیان کامیار، دانشگاه شهید چمران اهواز.

ـــــــــــــ ۱۳۸۴. «تأملی دیگر در فهلویات شیخ صفی‌الدین اردبیلی». *گویش‌شناسی*. (۴): ۱۴۶-۱۲۸.

رهنمایی، م. ۱۳۸۰. «تالش، تالش است». *تحقیقات تالش*، ۱ (۱): ۹۷-۹۳.

دری، ن و همکاران . ۱۳۹۳. «پیوند وزن و محتوا در شعر مصطفی رحماندوست و ناصر کشاورز». *نقد ادبی*. ۷ (۲۷): ۱۵۶-۱۲۷.

ذوالفقاری، ح. ۱۳۹۴. «کاربرد ویژگی‌های دوبیتی در بومی‌سروده‌های ایرانی». *ادب پژوهی*. (۳۲): ۹۵-۶۳.

سلاجقه، پ .۱۳۸۷. *از این باغ شرقی: نظریه‌های نقد شعر کودک و نوجوان*. تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.

شریف‌نسب، م. ۱۳۸۱. «زبان و تصویرآفرینی در شعر کودک و نوجوان». *پژوهشنامهٔ ادبیات کودک و نوجوان*، (۳۰): ۹۰-۷۸.

صادقی، ع. ۱۳۸۶. «ترانه‌های عامیانهٔ کودکان». *فصلنامهٔ فرهنگ مردم ایران*. (۹): ۶۷-۵۳.

طیب عثمان، م. ۱۳۷۱. *راهنمای گردآوری سنت‌های شفاهی*. ترجمهٔ ع رهبر. تهران: سازمان میراث فرهنگی.

غلامحسین‌زاده، غ و ح، نوروزی.۱۳۸۲. «نقش تکرار آوایی در انسجام واژگانی شعر عروضی فارسی»، *مجله ادبیات شهید باهنر کرمان*، (۲۷): ۲۸۱-۲۵۱.

فریدی هفتخوانی، آ. ۱۳۸۹. *موسیقی تالشی*، رشت: سورهٔ مهر.

قزل‌ایاغ، ث. ۱۳۸۶. *ادبیات کودکان و نوجوانان و ترویج خواندن*. تهران: سمت.

کیایی، ح و س، حسن‌شاهی. ۱۳۹۱. «بررسی تطبیقی ساختار و درون‌مایهٔ لالایی‌های فارسی و عربی»، *مطالعات ادبیات کودک شیراز*. ۳ (۲): ۱۱۴-۹۱.

گیرو، پ. ۱۳۸۰. *نشانه‌شناسی*. ترجمهٔ م نبوی. تهران: آگه.

محرمی، ر و همکاران. ۱۳۹۵. «بررسی تأثیر مضامین قرآنی در اشعار کودکانهٔ جعفر ابراهیمی»، *پژوهش‌های ادبی- قرآنی*، ۴ (۱): ۱۴۱-۱۳۰.

مربیان، ز.۱۳۹۰. *بررسی جنبه‌های دراماتیک ترانه‌های عامیانهٔ کودکان در ایران*، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد. به‌راهنمایی: ش بزرگمهر. دانشگاه آزاد اسلامی، تهران مرکز.

مدنی، د و م خسرو شکیب. ۱۳۸۸. «نشانه‌شناسی زبان در شعر کودک». *ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی مشهد*، (۲۳): ۱۱۴-۱۰۱.

معروف، ی. ۱۳۸۵. العروض العربی البسیط، تهران: سمت.

موزونی دیره، ر. ۱۳۹۲. *ترانه‌های کودکانه در ادبیات شفاهی کرمانشاه و سنجش آنها با نمونه‌های همانند فارسی*، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، به‌راهنمایی م کزازی. دانشگاه آزاد اسلامی واحد ملایر.

وجدانی، ب. ۱۳۸۷. «لالایی، موسیقی، نقش زن در انتقال فرهنگ شفاهی»، *کتاب ماه هنر*. (۱۲۲): ۱۰۴-۹۸.

وحیدیان کامیار، ت. ۱۳۷۰. *حرف‌های تازه در ادب فارسی*، اهواز: جهاد دانشگاهی.

Huch.charlotte.1997. childrens literature in the elementary school. m cGraw. Hill.

Laughlin MC,B. 1984. Second-language Acquisition in childhood, Hillsdale, New jersey: L.E.A. Publishers, New

Jefferson, Ann. 1989. Russian formalism in modern literary theory; A. 12. Jefferson & D.Robey(eds.) 2nd ed. London: Bastford Lth.

Miller, E. 2003. Verbal Play and Language Learning Accessible at http:// ccat. Sas upenn. Edu/ emiller/ Amiga- article. Html.