زبان فارسی و گویش‌های ایرانی
سال اول، دوره دوم، پاییز و زمستان ۱۳۹۵، شماره پیاپی ۲

ویژگی‌های زبانی و محتوایی دوبیتی‌های عامیانهٔ تالشی جنوبی

فرشته آلیانی[۱] ✉
دکتر فیروز فاضلی[۲]

تاریخ دریافت: ۹۵/۱۱/۵ **تاریخ پذیرش: ۹۵/۱۲/۱۶**

چکیده

دوبیتی، شعر عامیانهٔ چهارمصرعی، متداول‌ترین قالب شعری ایرانیان است و آن را بازماندهٔ شعر هجایی دورهٔ ساسانی می‌دانند. دوبیتی از دیرباز با موسیقی همراه بوده‌است و این نیز از قدمت آن حکایت دارد. به دوبیتی فهلویات نیز گفته‌اند. دوبیتی زبانی عامه‌فهم، وزنی ساده و ساختاری روان دارد و با احساس، اندیشه و زندگی اقوام گره خورده‌است. از این‌رو، با بررسی دوبیتی‌های هر قومی می‌توان به فضای فکری، روحی، واژگانی و زبانی آن قوم پی برد. در این مقاله، بیست‌وچهار دوبیتی از مجموعهٔ چهارصد دوبیتیِ جمع‌آوری‌شدهٔ بخشی از قوم تالش را از نظر زیباشناختی، زبانی و محتوایی بررسی می‌کنیم. این دوبیتی‌ها نمایندهٔ تمامیِ دوبیتی‌های جمع‌آوری‌شده‌اند. اغلب دوبیتی‌ها دست‌مایهٔ موسیقی و آواز بوده‌اند، از نظر زبانی متحول شده‌اند، و واژه‌ها و ترکیب‌های قدیمی کمتر در آنها دیده می‌شود.

واژگان کلیدی: شعر عامیانه، دوبیتی، موسیقی، ترانه، تالشی جنوبی

---

۱. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه گیلان ✉ fereshteh.aliani@gmail.com
۲. دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه گیلان

۱- مقدمه و پیشینهٔ پژوهش

شعرگویی و شعرخوانی در فرهنگ ایرانی سابقه‌ای دیرینه دارد. اقوام آریایی، تراویده‌های فکری خود را موزون و شعرگونه بیان می‌کردند که سرودهای ودایی و *گاتاها* از نمونه‌های آن است. منزلت شعر در ایران و خراسان کهن و نزد شاعران آن، بر کسی پوشیده نیست (کهدویی و نجاریان، ۱۳۸۸: ۱۰۸). شعر نه‌تنها میان شاعران بزرگ، بلکه نزد مردم عادی و عامی نیز رونق داشته‌است. سروده‌های محلی، از دیرباز رقیب یا تهدیدی جدی برای شعر و ادب رسمی بود، ازاین‌رو، ادیبان گویش‌های محلی را زبان فاسد می‌نامیدند و زبان عامه را درخورِ پژوهش نمی‌دانستند. شاید به همین دلیل شاعران خراسانی بیشتر درباری بوده‌اند و از سرودن فهلویات احتراز می‌جسته‌اند (دست‌غیب، ۱۳۸۶: ۳۴)، اما به‌ناچار از این شعرها الهام گرفته‌اند. شمس قیس (۱۳۶۰: ۱۱۴-۱۳۳)، از مخالفان ادب عامه، روایت کرده که رودکی، از کودکی خردسال، که در حال بازی بوده، عبارت کوتاه و آهنگینی شنیده و آن انگیزهٔ سرودن نخستین ترانه در وی شده‌است. شمس قیس از این رویداد ابراز شگفتی کرده‌است.

دوبیتی‌ها از انواع شعر عامیانه و مردم‌پسندند و با احساس لطیف و سادهٔ مردم روستایی پیوند خورده‌اند. دوبیتی‌ها سرشار از شور، نشاط و عشق‌اند، و شور درونی سرایندگان گمنام خود را در عرصهٔ محدود خویش به بهترین نحو بیان می‌کنند. دوبیتی‌ها اغلب دست‌مایهٔ موسیقی شده‌اند، زبانی ساده دارند، سینه‌به‌سینه نقل شده‌اند، گویندهٔ مشخصی ندارند، از این‌رو، بیان‌کنندهٔ عاطفه و احساس شخصی نیستند، بلکه دربردارندهٔ نشانه‌های اجتماعی، فرهنگی، روانی و زبانی اقوام‌اند.

دوبیتی را می‌توان قدیمی‌ترین قالب شعری نامید. این قالب برساختهٔ ایرانیان است و از فارسی به عربی راه پیدا کرد و به «الدوبیت» شهرت یافت. بسیاری در جمع‌آوری و تدوین دوبیتی کوشیدند؛ در *راحه‌الصدور* آمده که نجم‌الدین نامی در حدود همدان به جمع کردن این ترانه‌ها رغبت داشته‌است و به همین دلیل او را نجم‌الدین دوبیتی می‌خوانده‌اند. بعضی باباطاهر را قدیم‌ترین گویندهٔ فهلویات دانسته‌اند. عزالدین همدانی، اوحدی مراغه‌ای، عبید زاکانی، شیخ صفی اردبیلی و ... به گویش محلی فهلوی سروده‌اند (حسینی کازرونی، ۱۳۹۰ :۸۹).

دوبیتی در تمام ایران وجود دارد و شاید فارسی‌شدهٔ قالبی شعری باشد که در نقاط مختلف ایران به نام‌هایی دیگر شهره‌اند: چاربیتی‌های کرمانی، واسونک‌های شیرازی، گورانی‌ها و فهلویات کردی، بیت‌های بویراحمدی، بایاتی‌های آذربایجانی، سیتبک‌های سیستانی،

آیدیم‌های ترکمنی، شریه‌ها و چویی‌های بوشهری، سابوناتی‌های استهبانی، گوگریوهای بختیاری، غمنامه‌های ماهشهری، دستون‌های تالشی مرکزی و ... (پناهی سمنانی، ۱۳۷۶: ۵۱).

بررسی دوبیتی‌های تالشی ویژگی‌های پنهان زبانی، فرهنگی و روحی قوم تالش را آشکار می‌کند، ویژگی‌هایی که معمولاً، در پژوهش‌های زبان‌شناسی کمتر می‌توان بدان دست یافت.

تالشی از زبان‌های ایرانی گروه شمال‌غربی است که هم‌اکنون در حاشیهٔ جنوب غربی دریای خزر، علاوه بر گیلان و مناطقی از استان اردبیل، در بخش‌هایی از جمهوری‌آذربایجان نیز تکلم می‌شود و گونه‌های متعددی دارد (رضایتی کیشه‌خاله، ۱۳۸۶: ۱۸). ترانه‌های تالشی، اغلب در قالب دوبیتی سروده شده و چند نوع‌اند؛ کار، کوچ، لالایی، چوپانی، عاشقانه، عروسی و ... . در این پژوهش به‌دلیل وسعت حوزهٔ جغرافیایی و زبانی قوم تالش به بررسی ویژگی‌های زبانی، هنری و محتوایی بیست‌وچهار دوبیتی تالشی جنوبی پرداخته‌ایم که برگرفته از چهارصد دوبیتی فراهم آمده از تالش جنوبی (از شفارود تا کرانه‌های سپیدرود) است.

در دهه‌های اخیر تحقیقات گسترده‌ای دربارهٔ دوبیتی (فهلویات) و دوبیتی‌سرایی و مختصات زبانی، هنری و محتوایی آنها شده و این مقاله نیز در کلیات متأثر از آنهاست. در تالشی چند تحقیق با این موضوع نوشته شده‌است؛ مقالهٔ «تأملی دیگر در فهلویات شیخ صفی‌الدین اردبیلی» (رضایتی کیشه‌خاله، ۱۳۸۴) در نقد و تکملهٔ مقالهٔ «فهلویات شیخ صفی‌الدین اردبیلی» (صادقی، ۱۳۸۲) که در آن برخی مسائل واژگانی، نحوی، معنایی و وزنی یازده دوبیتی منسوب به شیخ صفی‌الدین اردبیلی براساس گویش تالشی (غالباً گونهٔ شمالی) بررسی شده‌است؛ و نیز پایان‌نامهٔ «گردآوری دوبیتی‌های تالشی شهرستان ماسال و تحلیل زبانی و هنری آنها» (ملکی معافی، ۱۳۸۹). این تحقیق بخشی از تالشی جنوبی (ماسال) را در بر می‌گیرد، بیشتر به مسائل هنری و ادبی توجه کرده و تحلیل زبانی آن محدود است. پژوهش حاضر می‌تواند خلأ تحقیقات در حوزهٔ تحلیل زبانی این سروده‌ها را در گسترهٔ جغرافیایی نسبتاً فراگیرتری با دقت بیشتر پُر کند.

۲- رابطهٔ دوبیتی با ترانه و فهلویات

دوبیتی در آغاز بر هرگونه ترانه اطلاق می‌شد. شعرهای به زبان محلی سروده‌شده به دوبیتی‌های محلی یا ترانه‌های محلی شهرت دارند و بخش مهمی از فهلویات قدیم را تشکیل می‌دهند. برخی دوبیتی‌های محلی را در زمرهٔ ترانه‌های عامیانه آورده‌اند، اما صادق هدایت آنها

را ترانه‌های عامیانه نمی‌داند (میرصادقی، ۱۳۷۳: ۱۰۴). قیس رازی (۱۳۴۲: ۵۰) می‌نویسد: «هرچه بر ابیات تازی سازند آن را قول خوانند و هرچه بر مقطعات پارسی باشد آن را غزل خوانند و اهل دانش ملحونات وزن این شعرها را ترانه نام کرده‌اند و شعر مجرد آن را دوبیتی خوانند برای آنکه بنای آن بر دوبیت بیش نیست و مستعربه آن را رباعی خوانند». همایونی (۱۳۹۱: ۴۳) دوبیتی را زیرمجموعهٔ ترانه آورده و برخلاف نظریه‌های گذشته آن را از ترانه جدا نمی‌شمارد (ذوالفقاری، ۱۳۸۷: ۱۴۶). این نظر را درست می‌داند و می‌گوید دوبیتی را به دلیل مضمون عاشقانه، مردمی بودن و همراهی با موسیقی نمی‌توان از ترانه جدا کرد. ترانه می‌تواند مفهوم کلی‌تری داشته باشد و دوبیتی و انواع دیگر شعر را در بر بگیرد، چنانکه در اوایل ظهور شعر و شاعری و تا چندین قرن بعد از آن، دوبیتی به ترانه‌هایی که در ادوار بعد به رباعی معروف شد، اطلاق می‌شد.

دوبیتی در برخی آثار به فهلویات شهرت دارد. امروزه فهلویات برای دوبیتی‌های کردی به کار می‌رود، ولی درواقع، فهلویات همان عامیانه‌های قدیم‌اند که از دوران باستان، در زبان رامشگران و خنیاگران محلی نمایانگر شور و رقص و طرب بوده، به گویش و لهجهٔ نواحی پهله، فهله و بهله سروده‌شده‌است و حافظ آن را گلبانگ پهلوی می‌نامد. فهله در اواخر دورهٔ اشکانی به تمام نواحی زیر سلطهٔ اشکانیان و در اواخر دورهٔ ساسانی تنها به سرزمین ماد گفته می‌شد. فهلویات پایه و اساس ادبیات عامیانه است که با گذشت زمان به گونه‌ای در قالب ترانه و دوبیتی خودنمایی کرده‌است (حسینی کازرونی، ۱۳۷۹: ۴۷-۴۸).

دوبیتی دنباله و بازماندهٔ فهلویات، ترانه‌ها، خسروانی‌ها و شعرهای محلی ایران پیش از اسلام است. برخلاف ادب جاهلی که شعر در آن کاربرد غیرموسیقایی نیز داشته و غالباً قرائت می‌شده‌است، گویا ایرانی‌ها تصوری از شعر، جز در شکل سرود و ترانه و انواعی که با آواز خوانده می‌شود و در آن کلمات در مواردی کشیده تلفظ می‌شود، نداشته‌اند؛ یعنی در ایران سرودن شعر مفهوم داشته نه شعر گفتن. پیوستگی شعر و موسیقی در ایران عصر ساسانی و به‌طورکلی، ایران قدیم و حتی امروز چنان است که دوبیتی‌ها و ترانه‌های محلی را به‌خصوص آنها که کاملاً تابع افاعیل و عروض عربی نیست نمی‌توان بدون موسیقی خواند (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۶۸: ۴۸۴-۴۸۷).

امروزه نیز این دوبیتی‌ها در نقاط مختلف با موسیقی همراه‌اند: شروه در مایه‌های دشتی، غریبی، حاجیون و ... در استان بوشهر؛ شرف‌شاهی در شمال ایران؛ ترانه‌های غمگینانهٔ جنوب در

قالب دوبیتی، حاجیانی، شنبه‌ای، و فایزخوانی؛ فریاد، دوبیتی‌ها و رباعی‌های خراسان، که به آن فراقی، سرحدی، سرصوت، کله‌فریاد، نوا و شعر دلبر می‌گویند؛ لیکو، دوبیتی‌های سیستان و بلوچستان؛ واسونک‌های جهرمی و شیرازی و استهباناتی در استان فارس؛ ترانه‌های غمگین کرمانی و سیستانی؛ جمشیدی‌خوانی تربت‌جامی؛ دستون‌های تالشی و فهلویات دیگر نقاط ایران (نک. حسینی کازرونی، ۱۳۷۹: ۵۳؛ ذوالفقاری و احمدی، ۱۳۸۸: ۱۴۵-۱۴۶؛ پناهی سمنانی، ۱۳۷۶: ۵۱).

۳- دوبیتی‌های تالشی

در تحقیق پیش‌رو، بیست‌وچهار دوبیتی از چهارصد دوبیتی پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد یکی از نویسندگان مقاله انتخاب و تحلیل شده‌است. این دوبیتی‌ها از شفارود تا کرانه‌های سفیدرود در پنج شهرستان فومن، شفت، صومعه‌سرا، ماسال و شاندرمن و بخش‌هایی از رودبار به صورت میدانی جمع‌آوری شده. راویان آنها از طبقه‌های مختلف مردم و بیشتر سالمند بودند. تلاش شد تا نمونه‌ها ویژگی‌های زبانی و محتوایی مجموعهٔ دوبیتی‌ها را داشته باشد. ابتدا دوبیتی‌ها را با معنی فارسی می‌آوریم، سپس به ویژگی‌های زبانی، زیباشناختی و محتوایی می‌پردازیم.

۱) گالی وَنگاوَنگا وَنگم خش اومَه — gâli vangâ vangâ vangəm xəš uma
فَتی دَنار ژَنه خونم جوش اومَه — fati danâr žanə xunəm juš uma
خونم دَریا دَبو، دریا کَره موج — xunəm daryâ dabu daryâ karə muj
شَنار ته مَوینم صَبا کَرم کوج — šanâr tə mavinəm sabâ karəm kuj

از صدای نعرهٔ گاو نازنینم خوشم می‌آید/ وقتی نعره می‌کشد خونم به جوش می‌آید.
اگر خونم درون دریا ریخته شود، دریا را مواج می‌کند/ اگر امشب تو را نبینم، فردا کوچ خواهم کرد.

---

۲) جَنگَلی کیجَه ایما مه گِتشونه — jangali kijaimâ mə getəšuna
زَرَج به لونیا مه بَردشونه — zaraj be luniyâ mə bardəšuna
خَبَری ببَرَن چمه دِدِه را — xabari bəbaran čəmə dede râ
سیا خَلا دَکَه م کشتشونه — siyâ xalâ daka mə kəštəšuna

پرنده‌ای جنگلی بودم مرا به اسارت گرفتند/ وقت به لانه رفتنِ کبک [غروب] مرا بردند.
خبر را به مادرم برسانید/ لباس سیاه بپوش، مرا کشتند.

---

۳) بجاری دِریرَه اشتن تَکون دی — bəjâri derira əštan takun dey
اشته دَسی نیلَه بَر من نشون دی — əštə dasi nila bar mən nəšun dey
اشته دَسی نیلَه اَز نقرَه گِرم — əštə dasi nila az nəγra gerəm
اشته جَواو تا نا اَز یار نِگِرم — əštə javâv tâ nâ az yâr negerəm

در شالیزار مشغول کار هستی و خودت را تکان می‌دهی/ خالکوبی دستت را به من نشان می‌دهی.
خالکوبی دستت را نقره‌اندود می‌کنم/ تا جواب تو نرسد، یار نخواهم گرفت.

---

۴) ایسپییَه سوار اومَه یاری نشونَه ispiya səvâr uma yâri nəšuna
تاکَه سوار اومَه مَرگی نشونَه tâka səvâr uma margi nəšuna
شتربونون بوا لَنگر بورونَه šətər bunun bəvâ langar buruna
چمه یار جاهیلَه خاوش گرونَه čəmə yâr jâhila xâvəš gəruna

سوار سفید آمد، نشانهٔ یار است/ سوار تنها آمد، نشانهٔ مرگ است.
به شتربان بگو که کاروان را حرکت دهد/ یارم جوان است، خوابش سنگین است.

---

۵) رواری آو اومَه لولَه به لولَه rəvâri âv uma lula ba lula
چمه دیلی گِته یار زَنگَه‌لولَه čəmə dili geta yâr zanga lula
بشه یاری بوا چرا مَلولَه؟ bəšə yâri bəvâ čərâ malula?
زَر بی شکّیر مه ته قَبولَه zare bi šakkir mə tə γabula

آب رودخانه موج به موج آمد/ ای یار، دلم مثل قندیل یخ بسته است.
برو به یار بگو چرا دلتنگ است؟/ ای طلای ناب، قبولت دارم.

---

۶) ایتا آهو بیمَه لَنگون و لَنگون i tâ âhu bima langun u langun
لَنگون‌لَنگون گَردم قَشَنگَه بَندون langun langun gardəm γašanga bandun
مه نی آهو بیمَه ته نی شکاربون mə ni âhu bima tə ni šəkârbun
چمه دوملَه مِری دَشت و بیابون čəmə dumla meri dašt u biyâbun

آهویی شدم لنگ‌لنگان/ لنگ‌لنگان بر فراز کوه‌های زیبا می‌گردم.
من آهو و تو هم شکارچی من شدی/ به دنبال من به دشت و بیابان نیا.

---

۷) بخس بخس هَلا روز آبَه نییَه bəxəs bəxəs halâ ruz âba niya
چمه دیدار ته کو سیر آبَه نییَه čəmə didâr tə ku sir âba niya
بدا شَبنَم ویرا غمچِن گل آبو bədâ šavnam virâ γomčen gəl âbu
چمه دیدار بدا ته کو سیر آبو čəmə didâr bədâ tə ku sir âbu

بخواب، بخواب، هنوز صبح نشده‌است/ هنوز از دیدار تو سیر نشده‌ام.
بگذار روی سبزه‌ها شبنم بنشیند، غنچه‌ها باز شود/ بگذار از دیدار تو سیر شوم.

---

۸) گایِن نی دِرینَه، کَه را بنی کو gâyen ni derina ka râ bəni ku

برا نومزَد گِره زَرگا بنی کو bərâ numzad gerə zargâ bəni ku
گایِه دوشینَه و ایلَه آنَه‌دوش gâye dušina u ila ana duš
خَمیر بَر لاکَه بَه خونم کَره جوش xamir bar lâka ba xunəm karə juš

گاوها در پایینِ راه خانه هستند/ برادر نامزدش را در حال دوشیدنِ گاو زرد پیدا می‌کند.
همهٔ گاوها به‌جز یک گاو دوشیده شده‌اند/ خمیر در لاوک است و خونم به جوش است.

---

۹) بجارَه کار اومَه اَز نِکَرم کار bəjâra kâr uma az nekarəm kâr
که وَرزام لاغَره، اَز عاشق یار kə varzâm lâγara az âšəγe yâr
ایلاهی بچَکه کاوول به‌یَکبار ilâhi bəčakə kâvul bə yakbâr
که وَرزا کول خسه، از دوریم اَز یار kə varzâ kul xəsə az durim az yâr

وقت کار در شالیزار است ولی من کار نمی‌کنم/ چون گاو نَرَم لاغر است و من عاشق یارم.
الهی گاوآهن ناگهان بشکند/ تا گاو نر استراحت کند و من هم از یارم دور نمانم.

---

۱۰) هَوا گَرمَه یارم نی در بجارَه havâ garma yârəm ni dar bəjâra
آفتاوَه گله دیلم بی‌قَرارَه âftâva gəla diləm biγarâra
بشن اَبری بوا وارش بواره bəšən abri bəvâ vârəš bəvâra
چمه یار طاقَت گَرمی نداره čəmə yâr tâγatə garmi nedâra

هوا گرم است و یارم در شالیزار است/ دل آفتابیم بی‌قرار است.
برو به ابر بگو باران ببارد/ یارم طاقت گرما را ندارد.

---

۱۱) بیوین دنیای فانی بی‌بَفایی bivin dənyâye fâni bibafâyi
زندگی نِداره اَرزش کاهی zəndəgi nedârə arzəše kâhi
مثاله بَرق و وا عمرِن گذَرن məsâle barγ u vâ əmren gəzarən
مَکَه دورِ جَوونی خودنمایی maka dure javuni xudnəmâyi

بی‌وفایی دنیای فانی را ببین/ زندگی ارزشِ کاهی ندارد.
عمرها مانند برق و باد می‌گذرند/ در دورهٔ جوانی مغرور نباش.

---

۱۲) گل مَخمَل مَژَن طوفان به دریا gələ maxmal mažan tufân bə daryâ
چَدَه غرصَه هَری ز مال دنیا čada γərsa hari zə mâlə denyâ
مال دنیا هَمه یا مَندنینا mâlə dənyâ hama yâ mandani nâ
چَمه شیرنَه جانن هَم رَفتَنینا čama širna jânən ham raftani na

گل مخمل (یارم)، دریای دلم را طوفانی نکن/ چقدر غصهٔ مال دنیا را می‌خوری.
مال دنیا همه در همین‌جا (دنیا) می‌ماند/ جان‌های عزیز ماست که رفتنی‌اند.

۱۳) چمه لَنگَه گوسَندی وَرگی بَردَه čəmə langa gusandi vargi barda
قوشونی چمه یار ایجباری بَردَه γušuni čəmə yâr ijbâri barda
قوشون ایجباریيَه ته مَبه مَلول γušun ijbâriya tə mabə malul
حکمه شاهَنشایَه ته بکَه قَبول həkme šâhanšâya tə bəka γabul

گوسفند لنگ و آسیب‌دیدهٔ مرا گرگ برد/ مأموران دولتی یارم را به سربازی بردند.
سربازی اجباری است، دلتنگ نباش/ حکم شاه است پذیرایش باش.

---

۱۴) مجاهیدِن آمین نَری بَه نَری məjâhiden âmin nari ba nari
گولَه‌شون ویداشتَه سَرداری سَری gulla šun vidâšta sardâri sari
مجاهیدِن بِرَه رجَه بومونَه məjâhiden bera rəja bumuna
اوری تا صَبا صب دَوا تَمومَه uri tâ sabâ səb davâ tamuma

مجاهدان از راه‌های هموار آمدند/ بر سر سردار گلوله شلیک کردند.
مجاهدان بیایید به صف بایستید/ امروز تا فردا صبح جنگ تمام است.

---

۱۵) تفَنگ پوریمَه در بیشه‌زارم təfang purima dar biša zârəm
کی کو تَرسم، کی کو اَندیشَه دارم ki ku tarsəm ki ku andiša dârəm
وییَه دار نیمَه یار بادون بلَرزم viya dâr nima yâr bâdun bəlarzəm
اَز سَلمَه دارمه، صَد ریشَه دارم az salma dârəma sad riša dârəm

تفنگ‌پُر و آمادهٔ تیراندازی در بیشه‌زار هستم/ از که می‌ترسم؟ از که واهمه دارم؟
درخت بید نیستم که با هر بادی بلرزم/ من درخت سروم، صد ریشه دارم.

---

۱۶) اَز نی پرزی شیمَه لَنگون و لَنگون az ni pərzi šima langun u langun
نِتَرسم هیچ فَتی تیر و تفَنگون netarsəm hič fati tir u təfangun
زونوم که گُرگ وَحشی دَر کمینَه zunum kə gorge vahši dar kamina
مرا جخسمه اَز لای سَنگون mərâ jəxəsəma az lâye sangun

همچون آهویی هستم که لنگان‌لنگان می‌رود/ هرگز از تیر و تفنگ‌ها نمی‌ترسم.
می‌دانم که گرگ وحشی (دشمن) در کمین است/ در میان صخره‌ها و سنگ‌ها پنهان می‌شوم.

---

۱۷) آفتاوَه گلَه‌لی خری اَی پوشَه âftâva gəlali xəri ay puša
یاری دَسَه دَسمال پَلَنگی دوشَه yâri dasa dasmâl palangi duša
هَرکَس چمه یاری منی ندوشَه har kas čəmə yâri məni nəduša
ایلاهی بنشه هَف قَبری گوشَه ilâhi bənəšə haf γabri guša

قرص آفتاب را ابر پوشانده‌است/ دستمال یارم بر دوش پلنگ است.
هرکس یارم را به من ندهد/ الهی در گوشهٔ هفت قبر بنشیند (تمام عزیزانش را از دست بدهد).

---

۱۸) تَلاری چه خوبَه عَروس بگَرده — talâri čə xuba arus bəgardə
حیاطی چه خوبَه طابوس بگَرده — hayâti čə xuba tâbus bəgardə
خدایا مه رَنگ طابوس بکَرَه — xədâya mə rangə tabus bəkara
د بال بر گَردَن عَروس بکَرَه — də bal bar gardanə arus bəkara

چه زیباست که در ایوان عروس برود و بیاید/ چه زیباست که در حیاط طاووس باشد.
خدایا، مرا به رنگ طاووس دربیاورید/ دو دستم را بر گردن عروس حمایل کنید.

---

۱۹) کلاکی ویدونَه دونَه بَه دونَه — kəlâki vidua duna ba duna
چمه یار شون بَردَه غَریبونَه — čəmə yârə šun barda ɣaribuna
هَرکَسی بوئَره یاریم نشونَه — har kasi buarə yârim nəšuna
بلَندبالا دارَه، باریک میونَه — bəland bâlâ dâra, barik miyuna

باران قطره قطره بارید/ یارم را غریبانه بردند.
هرکس نشانه‌ای از یارم بیاورد/ [بداند که] درخت بلند و لاغرمیان است.

---

۲۰) رواری آو اومَه خالَه بَه خالَه — rəvâri âv umâ xâla ba xâla
ویشتَر سرَه گلَه کَمتَر آلالَه — vištar sərə gəla kamtar alâla
هَرکَس چمه آلالَه سَر دِنالَه — har kas čəmə alâla sar denâla
جیگَر خون‌آلودَه، دیل پارَه‌پارَه — jigar xun âluda dil pâra pâra

آب رودخانه شاخه‌به‌شاخه آمده‌است/ [سیلاب با خود] بیشتر گل سرخ و کمتر لاله آورده‌است.
هرکس گل لاله (یارِ) مرا آزار دهد/ جگرش خون‌آلود، دلش پاره‌پاره شود.

---

۲۱) بلبلی خوندَه مه نی گوش آکَردَه — bəlbəli xunda mə ni guš âkarda
دنیا غَم و غرصَه من پیر آکَردَه — dənyâ ɣam u ɣərsa mən pir âkarda
اَز نی پیر آبیمَه جَوون نِه آبوم — az ni pir âbima javun ne âbum
خشکَه داری بیمَه زیرون نِه آبوم — xəška dâri bima zeyrun ne âbum

بلبل چهچه زد، من نیز گوش کردم/ غم دنیا مرا پیر کرد.
من نیز پیر شدم، جوان نخواهم شد/ درخت خشکی شدم، جاویدان نخواهم شد.

---

۲۲) صبَه سارَه گلَه ته نی ژَنی چیر — səba sâra gəla tə ni žani čir
تَلاری ختیرَه من ناوَری ویر — talâri xətira mən nâvari vir

هَف سال ویوَه ببی هَف سال تَوه‌گیر haf sâl viva bəbi haf sâl tava gir
بَد اَز چاردَه سال ته بای چمه ویر bad az čârda sâl tə bây čəmə vir

ای ستارهٔ صبحگاهی (معشوق) که می‌درخشی/ در ایوان خانه خوابیده‌ای، مرا به یاد نمی‌آوری.
الهی هفت سال بیوه شوی، هفت سال تب کنی/ بعد از چهارده سال تو را به یاد بیاورم.

---

۲۳) باهارَه باهارَه پرشیمَه گیریَه bâhâra bâhâra peršima girya
ویندمَه اَلالَه تا بَندی دریَه vinədəma alâla tâ bandi deriya
واتمَه اَلالَه تا چرا ته لرزی؟ vâtma alâla tâ čərâ tə larzi?
واتشَه تَرسم بشی مه پَس بَیَرزی vâtša tarsəm bəši mə pas bayarzi

بهار است، بهار است، به ییلاق رفتم/ آلاله‌ای تنها بر فراز کوه دیدم.
گفتم: ای لالهٔ تنها چرا می‌لرزی؟/ گفت: می‌ترسم بروی، مرا تنها بگذاری.

---

۲۴) اَسرک زَمینی کو ویبَه پرومَه asrək zamini ku viba peruma
چرا اَز نِزونوم سَرم چه اومَه čərâ az nezunum sarəm čə uma
ترا قَسَم به ام ما و ستارَه tərâ γasam bə əm mâ u sətâra
عزیز جانم کا شَه چرا نِئومَه aziz jânəm kâ ša čərâ neuma

اشکم به زمین ریخت و رویید/ چرا نمی‌دانم به سرم چه آمده‌است؟
تو را به این ماه و ستاره قسم/ عزیز جانم کجا رفت؟ چرا نیامد؟

۴- بررسی زبانی دوبیتی‌های عامیانهٔ تالشی جنوبی

تأکید بر زبان در شعرهای عامیانه، به‌ویژه دوبیتی مهم است، زیرا بااینکه سرایندگان شعرهای عامیانه مکتب‌ندیده و گمنام‌اند اما در استفادهٔ بهینه از زبان، بهره‌جویی از زبان شیوا و درعین‌حال ساده، و نیز استفاده از امکانات زبانی برای غنی‌تر کردن موسیقی لفظی و معنوی شعر توفیق دارند. شناخت زبان در سطح‌های دستوری، واژگانی، زیباشناختی و ... زمینه‌ساز شناخت مردم‌شناسی و روحی و روانی قوم است. دوبیتی‌ها و شعرهای عامیانه زبانی عامه‌فهم دارند، زبان آنها زبان طبقهٔ تحصیل‌کردهٔ قوم نیست و اصطلاحات تخصصی ندارد بلکه زبان عوام است، ازاین‌رو ساده است و ساختاری روان دارد و چون راحت و بی‌دغدغه سروده‌شده جذاب نیز هست. البته اگر در شعرهای عامیانه به دنبال التذاذ ادبی باشیم راه به جایی نمی‌بریم، زیرا دوبیتی‌سرایان در کاربرد صنایع لفظی و معنوی توفیق زیادی ندارند و به دنبال استفاده از تشبیه و استعارهٔ پیچیده نیستند، قصدشان شاعری نیست، زبان‌شان بیان دل است

و به همین خاطر بر دل می‌نشیند. این شعرها همواره با موسیقی همراه بودند و بـه ایـن دلیـل بررسی موسیقی درونی، کناری و معنوی آنها مهم است. درکنار اینها واژگان، نحوهٔ به کارگیری واژه‌ها، و کنایه‌ها نیز از مسائل زبانی مهم اسـت. اگـر بپـذیریم کـه شـعر عامیانـه دنبالـهٔ شـعر هجایی پیش از اسلام است که بدون موسیقی موجودیـت نـدارد و موسـیقی اسـت کـه بـه آن هویت می‌دهد، لازم است به انواع موسیقی کناری و درونی دوبیتـی‌هـا توجـه شـود. بسـیاری، تفاوت شعر رسمی و عامیانه را وزن این شعرها می‌دانند.

۴-۱- وزن

بحث دربارهٔ وزن شعر عامیانه را محققان خارجی آغاز کـرده‌انـد. گرچـه اظهـارات آنهـا از ذکـر ویژگی‌های کلی از روی حدس و گمان فراتر نرفت اما جرقه‌ای بـرای تفحـص محققـان کشـور شد. خانلری (۱۳۷۳) نخستین بار سیستم وزنی دقیقـی از ایـن شـعرها ارائـه داد. تحقیـق او دو نکتهٔ مهم را در بر می‌گیرد: این ترانه‌ها وزن دقیقی دارند؛ وزن این شعرها عروضی نیست، بلکه از روی قواعد دیگری جز عروض منظوم شده‌است. ادیب طوسی نیز کارش را با این پیش‌فـرض آغاز کرد که وزن این شعرها مأخوذ از عرب نیست، بلکه بقایای شـعر هجـایی پـیش از اسـلام است. سپس بهار و محمد قزوینی اظهاراتی در این باره کردند اما نظر جدیدی ندادنـد. احسـان طبری با دقت و تمرکزی خاص روش خانلری و توصیف وزن شعر عامیانهٔ او را مبنـا قـرار داد و وزن شعر عامیانه را مبتنی بر بلندی و کوتاهی هجاها و محل تکیـه دانسـت. وحیـدیان کامیـار (۱۳۷۰الف) تقریباً نظرهای پیشینیان خود را رد کرد (طبیب‌زاده، ۱۳۸۲: ۳۱-۴۲).

چهار نظر در مورد وزن شعرهای عامیانه ارایه شده‌است:

۱) نظریهٔ هجایی: به نظر بنونیست فرانسوی، وزن شـعر عامیانـهٔ فارسـی بـر شـمارش هجاهـا استوار است و به‌هیچ‌روی کمیت هجاها در آن ملحوظ نیست (وحیدیان کامیار، ۱۳۷۰ب: ۹۵)؛

۲) نظریهٔ نیمه‌هجایی و نیمه‌عروضی؛

۳) نظریهٔ مبتنی بر محل وقفه و تعداد تکیه؛

۴) نظریهٔ کمّی و تکیه‌ای.

به نظر صادق هدایت (۱۳۸۳: ۲۴۴) «اشعار عامیانه، اثر تراوش روح ملی و تـودهٔ عـوام اسـت که بدون تکلف و بدون رعایت قواعد شعری و عروضی سروده‌اند و مانند اشعار فارسـی پـیش از اسلام از روی سیلاب‌ها و آهنگ درست شده‌است». طبیـب‌زاده (۱۳۸۲: ۵۲-۵۸) نیـز وزن شـعر عامیانه را به دو دستهٔ کلیِ ساده و مرکب تقسیم کرده‌است:

وزن ساده: وزن هجایی خالص؛ وزن تکیه‌ای خالص
وزن مرکب: تکیه‌ای- هجایی؛ وزن نواختی؛ وزن کمّی یا عروضی

وزن عروضی یا کمّی، سنجیدن وزن‌های شعری بر پایهٔ افاعیل است. به‌این‌دلیل این دانش را عروض یا فن سنجیدن شعر نامیدند. شعر عروضی را شاعران عربی‌دانِ ایرانی به ضرورت اجتماعی در دو سه قرن آغازی اسلامی به تقلید از شعر عروضی عرب به‌وجود آوردند (طبیب‌زاده، ۱۳۸۹: ۸ و ۹). پیش از دورهٔ اسلامی احتمالاً دو نوع شعر در ایران رواج داشت که هر دو نیز پیوندهایی با موسیقی داشتند: ترانه یا خسروانی که درواقع شعر موسیقی بود و بدون ملودی خاص خودش وجود نداشت؛ و شعر تکیه‌ای- هجایی که ملودی نقشی در آن نداشت، اما بنیاد آن بر ریتم استوار بود (همان: ۹). در تاریخ سیستان آمده که شعر رسمی یا درباری ایران در پیش از اسلام از نوع شعر ترانه یا خسروانی بوده‌است (همان، ۱۳۸۹: ۸ و ۹). برای ترانه مشخصات زیر را می‌توان برشمرد:

۱) آن را بدون ملودی قرائت یا اصطلاحاً دکلمه نمی‌کنند؛

۲) چندان تعلقی به حوزهٔ ادبیات ندارد، کمااینکه هیچ‌گاه نمونه‌هایی از آن را در تذکره‌ها، کتاب‌های تاریخ و یا دیوان‌های شعر نیاورده‌اند؛

۳) هر ترانه ملودی خاصی دارد و معمولاً کسی ملودی ترانه‌ای را تغییر نمی‌دهد. درواقع متن و ملودی به هم گره خورده‌اند. اگر ملودی را تغییر دهیم، ترانهٔ جدیدی را پدید آورده‌ایم؛

۴) شعر ترانه ممکن است موزون باشد، اما غالباً متشکل از مصراع‌هایی است که بعضی از آنها موزون و بعضی بی‌وزن هستند؛

۵) ملودی چنان با متن یا شعر ترانه عجین است که نمی‌توان آن را از هم جدا کرد، اما باید توجه داشت که وابستگی متن به ملودی به مراتب بیشتر از وابستگی ملودی به متن است، زیرا مثلاً می‌توان ملودی ترانه‌ای را بدون به‌کارگیری متن آن با آلات موسیقی اجرا کرد، اما متن یا شعر ترانه تا در ملودی خاصش قرار نگیرد، به هیچ طریق قابل اجرا نیست؛

۶) متن ترانه، که دوبیتی از انواع آن است، اگرچه از انواع شعر است، بیش از آنکه متعلق به حوزهٔ ادبیات باشد، متعلق به قلمرو موسیقی است. شعر ترانه رایج‌ترین انواع شعر در ایران پیش از اسلام بوده و امروز نیز نزد ایرانیان بسیار محبوب و رایج است (همان‌جا).

البته ارتباط موسیقی و شعر احتمالاً به پیش از سرایش ترانه در ایران می‌رسد، چراکه از دیرباز بین موسیقی و شعر ارتباطی تنگاتنگ بود. این پیوند حتی در اساطیر کهن نیز انعکاس

یافته، برای مثال آپولون در یونان باستان الههٔ موسیقی و شعر بوده‌است و کوه پارناس، جایگاه این الهه، زیباترین کوه اساطیری المپ در یونان به‌حساب می‌آمد (فاضلی، ۱۳۹۱: ۷۰).

قبل از بحث دربارهٔ وزن دوبیتی‌های عامیانهٔ تالشی باید ببینیم آیا این دوبیتی‌ها بازماندهٔ فهلویات هستند یا خیر. پیش‌تر گفتیم که فهلویات همان عامیانه‌های قدیم است که از دوران باستان، در زبان رامشگران و خنیاگران محلی نمایانگر شور و رقص و طرب بوده و «فهلویات، همچون اورامنان و شروینان، از شعرهای ملحون است که در قرون اولیهٔ اسلامی به گویش‌های پهلوی در نواحی مرکزی و غربی ایران- از جمله ری، همدان، زنجان، آذربایجان و سرزمین ماد رواج داشته است» (رضایتی‌کیشه‌خاله، ۱۳۸۴: ۱۴۴). تالشی نیز از زبان‌های ایرانی و بازماندهٔ لهجه‌های مادی است. زبان‌های ایرانی از خانوادهٔ هندواروپایی یا آریایی‌اند. این زبان‌ها از هند تا اروپا امتداد دارند و نیمی از مردم جهان بدین زبان‌ها سخن می‌گویند. اختلاف در لهجه‌های زبان‌های ایرانی در دورهٔ باستان موجب شد تا این زبان‌ها به دو گروه؛ لهجه‌های غربی و لهجه‌های شرقی تقسیم شود. لهجه‌های غربی نیز به دو گروه تقسیم شد؛ گروه لهجه‌های شمال غربی (مادی)، گروه لهجه‌های جنوب غربی (پارسی). زبان تالشی بازماندهٔ لهجه‌های غربی است (نصرتی سیاهمزگی، ۱۳۸۴: ۱۶۱). بدین ترتیب دوبیتی‌های تالشی را می‌توان دنبالهٔ فهلویات دانست که پیوند خاصی با موسیقی دارند.

در تالشی مرکزی به دوبیتی‌ها دستون، و در تالشی جنوبی تالشَه شعر، ساز، تالشَه ساز، و پهلوی می‌گویند. آنچه در این سروده‌ها مشترک است همراهی آنها با آواز و دستان است. دوبیتی‌های تالشی شعرهای ملحونی هستند که قرائت معمولی آنها برای تکمیل و دریافت وزن این شعرها کافی نیست و شاید یک گویشور تالشی، بدون موسیقی، وزن یا ریتم خاصی در این شعرها احساس نکند و آنها را مثل یک کلام منثور، البته با یک احساس و تخیل ابتدایی دریافت کند. ما در بررسی این دوبیتی‌ها به تقطیع هجایی توجه نکردیم زیرا تقطیع مشکلی را حل نمی‌کند. گویشور تالشی به‌راحتی موسیقی این شعرها را با شنیدن درمی‌یابد و گاه حتی تفاوت موسیقی عروضی را درک نمی‌کند. با بررسی وزن بیست‌وچهار دوبیتی تالشی نتایج زیر حاصل شد:

۱) وزن این دوبیتی‌ها هجایی است و معمولاً در هجاهای یازده‌تایی سروده شده‌است. باوجوداین، همه با قرائت موسیقایی و با کوتاه و بلند کردن هجاها، در وزن «مفاعلین مفاعیلن فعولن»؛ بحر هزج مسدس محذوف قابل خواندن هستند.

۲) در بین این دوبیتی‌ها مصرع‌ها و بیت‌هایی، حتی بدون امتداد و یا کوتاه کردن هجاها قابل قرائت عروضی هستند که البته شمار آنها نیز بسیار است. به نظر می‌رسد این نمونه‌ها، صورت‌ها و شکل‌های زبانی جدیدتری از دوبیتی‌هایند که تحت تأثیر شعرهای رسمی سروده شده‌اند. مثلاً مصراع اول دوبیتی ۳؛ «بجاری دِریرَه اشتَن تَکون دَی»، مصراع سوم دوبیتی ۲۲؛ «تلاری ختیرَه من ناوَری ویر»، مصراع دوم و سوم دوبیتی ۲۴؛ «چرا از نزونوم سَرم چه اومَه»، «ترا قَسم به ام ماه و ستاره» را می‌توانیم بدون هیچ تغییری در هجاها و ماهیت کمّی مصوت‌ها در وزن مفاعیلن مفاعیلن فعولن قرائت کنیم. اما اگر بخواهیم ماهیت وزنی تمام این ترانه‌ها را عروضی بدانیم تنها دچار اختلال و اشکال وزنی می‌شویم.

۳) این دوبیتی‌ها در هر وزن و بحری که سروده شده باشند، چون ملحون‌اند، و برای همراهی با موسیقی ساخته شده‌اند امروزه در بحر هزج خوانده می‌شوند. شاعر مکتب‌ندیدهٔ تالشی آن‌قدر با این وزن مأنوس است که می‌تواند مثنوی مولانا را که به بحر رمل است با کوتاه و بلند کردن هجاها به بحر هزج برگرداند و همراه با موسیقی بخواند. این کوتاه و بلند کردن هجاها در مکالمهٔ روزمرهٔ مردم نیز فراوان به چشم می‌خورد. بنابراین، اساس وزن این دوبیتی‌ها خواندن و همراهی آنها با موسیقی است و از این طریق موسیقی به ترانه‌ها موجودیت می‌دهد.

۴) ریتم نیز در این دوبیتی‌ها اهمیت دارد. این ترانه‌ها را زنان در عروسی با زدن روی تشت یا دملی (dəmli)؛ نوعی ساز کوبه‌ای، و مردان علاوه‌بر دملی با نی و دیگر سازها می‌خوانند و درواقع با این کار ریتم خاصی به دوبیتی‌ها می‌دهند. پس اصل این ترانه‌ها هجایی است، چراکه سرایندگان گمنام تالشی برای دل‌سروده‌های خویش آزاد بودند، مکتب نرفته بودند، وزن عروضی را نمی‌شناختند و با ساختار افاعیل آشنایی نداشتند تا ناخودآگاه ذهنشان به این وزن عادت داشته باشد. نیز در سرودن این شعرها نظارت و سخت‌گیری وجود نداشته، این شاعران قید و بند شاعران مقلد زبان عربی در نگارش و وزن عروضی عربی را نداشتند. پس با عروض سنتی نمی‌شود وزن این ترانه‌ها را به‌دقت توصیف کرد. بهترین راه شناخت ویژگی هجایی شعرهای تالشی توسل به موسیقی است.

۵) در این دوبیتی‌ها هجای پایان هر رکن یا شطر تکیه‌بر است، این هجا از حیث وزن در اکثر موارد سنگین است، اگر سنگین هم نباشد حتماً در پایان کلمه قرار دارد.

۴-۲- قافیه و ردیف

سرایندگان شعرهای عامیانه آشنا به قافیه و ردیف نبودند. آنان بـه دنبـال نـوعی همـاهنگی در شعر بودند اما خود را ملزم به رعایت قافیه و ردیف نمی‌کردند. قافیـه و ردیـف در ایـن شـعرها نظم مشخصی ندارد و با الگوهای مختلف دیده می‌شود:

۱) الگوی قافیه در دوبیتی فارسی، یعنی در چهار مصرع، مصرع سوم قافیه ندارد: دوبیتـی‌هـای ۲، ۱۱، ۱۵، ۱۶.

۲) دوبیتی در قالب مثنوی است و قافیهٔ هر بیت جداست: دوبیتی‌های ۱، ۳، ۱۳، ۱۴، ۲۱.

۳) قافیهٔ مصرع‌ها براساس نزدیکی تقریبی مخارج صامت‌هـا یـا مصـوت‌هـای متنـاظر سـاخته می‌شود: بیت اول دوبیتی‌های ۱، ۲، ۴، ۷، ۱۳، ۲۱. در مواردی از ایـن نمونـه‌هـا قافیـه کـاملاً نادرست است.

۴) هر چهار مصرع قافیهٔ یکسان دارد: ۵، ۶، ۱۰، ۱۲، ۱۷، ۱۹، ۲۲.

۵) اکثر دوبیتی‌ها ردیف ندارند.

۶) در معدود دوبیتی‌هایی که ردیف دیـده مـی‌شـود، ردیـف‌هـا فعلـی اسـت: دوبیتـی ۳: دَی (می‌دهی)، دوبیتی ۱۳: بَردَه (برده‌است)، دوبیتی ۱۸: بگَرده (بگـردد)، بکَـرَه (بکنیـد)، دوبیتـی ۲۱: آکرده (کرده‌است)، نِه‌آبوم (نمی‌شوم).

۷) از شگردهای قافیه‌سازی این سروده‌ها تکـرار کلمـات اسـت: دوبیتـی ۱۸ بـا تکـرار دو واژهٔ عَروس و طابوس.

پراکندگی شکل قافیه و ردیف، استفادهٔ نادرست از آنها و نبود ردیـف در اغلـب دوبیتـی‌هـا نشان می‌دهد که سرایندگان قافیه را نمی‌شناسند ولی به‌خاطر جذابیت هم‌آوایی در پایـان هـر بخش از شعر (مصرع) آن را به‌کار می‌برند. هرچند بیشتر دوبیتـی‌هـا قافیـه دارنـد ولـی قافیـه شکل مشخص یا ثابتی ندارد و براساس یکسان بودن حرف روی ساخته نشده‌است، درحالی‌کـه اساس تشکیل قافیه که باعث غنای موسیقی شعر می‌شود یکسان بودن حرف روی است. قافیه در این دوبیتی‌ها به قصد هم‌آوایی و ایجاد تناسب است نه قافیه‌سازی.

آهنگین کردن کلام برای شاعر تالش بیشتر اهمیت دارد. او می‌کوشـد موسـیقی کنـاری را افزایش دهد. ردیف‌های فعلی نیز تـلاش بـرای گـوش‌نـوازی، پویـایی و حرکـت در فضاسـازی غمگین دوبیتی‌هاست. این قافیه و ردیف‌ها نوعی تخیل شاعرانه به این شعرها بخشیده و سبب اصرار، تأکید، تکرار و تأثیرگذاری شعرها شده‌است.

۴-۳- کنایه و تصویرآفرینی

کنایه و تصویرآفرینی مصالح زبانی مهمی‌اند و با فرهنگ، زبان و اندیشهٔ هر قوم پیوند دارند. کنایه در میان آرایه‌ها بیشترین قدرت القا را به زبان می‌بخشد و در عین آنکه مطلب را در لفظ پوشیده بیان می‌کند، به مفهوم آن وضوح صدچندان می‌دهد، ضمن اینکه در گفتار عامهٔ مردم نیز نقش بالقوه‌ای دارد. عامهٔ مردم بدون اینکه از کنایه به‌عنوان یک آرایه اطلاع داشته باشند، از آن استفاده می‌کنند. کاربرد کنایه‌ها در این دوبیتی‌ها نیز به همین ترتیب است و به جذابیت آنها افزوده‌است. به نوشتهٔ وحیدیان کامیار (۱۳۷۵: ۵۷) «کنایه هنر و صنعت بیانی و درعین‌حال نقاشی زبانی است.» کنایه در دوبیتی‌های تالشی بسامد زیادی دارد:

- خون دَریا دَبِن و دَریا موج کَردِن (خون کسی به دریا ریخته شدن و مواج شدن دریا)؛ غم زیاد داشتن، دوبیتی ۱
- جَنگَلی کیجَه بِن (گنجشک جنگلی بودن)؛ ناتوان بودن، دوبیتی ۱
- بی پَر و بال بِن (بی پر و بال بودن)؛ ناتوان بودن، دوبیتی ۲
- خون جوش اومِن (خون به جوش آمدن)؛ از کوره دررفتن، دوبیتی ۱
- خاو گرون بِن (خواب گران بودن)؛ بی‌تجربه بودن، دوبیتی ۴
- هَف قَبری گوشَه نشتِن (بر گوشهٔ هفت قبر نشستن)؛ عزیزان را از دست دادن، دوبیتی ۱۷

با دقت در کنایه‌های دوبیتی‌ها درمی‌یابیم که هدف شاعران از کنایه آرایش کلام نیست، چراکه شاعران عامی‌اند و کنایه را به‌طور تخصصی نمی‌شناسند. اینان کنایه را در گفت‌وگوهای روزانه خود به کار می‌برند و چون این دوبیتی‌ها زبان شعر و احساس است کنایه‌ها رنگ عاطفی گرفته‌است. پیوند زبانی این کنایه‌ها را با نوع زیست مردم تالش‌زبان می‌توان دید.

از شگردهای شاعران تالشی تصویرآفرینی و استفاده از تصاویر ساده و در دسترس است. شاعران تالش شاعران طبیعت‌اند، کوه، جنگل، دام، گل، دشت، ییلاق و ... . این عناصر در دوبیتی‌ها جلوه‌گر است و شاعر با طبیعت دست‌نخورده و بکر اطراف خود به خلق تصویر و گاه فضاسازی می‌رسد. بااینکه پیوند با طبیعت و طبیعی بودن زبان از ویژگی‌های دوبیتی‌های عامیانهٔ تالشی است اما دوبیتی‌های تالشی قدرت فضاسازی خوبی ندارند، چون فضای شعر عاشقانه اندوهناک است و حتی دوبیتی‌های عروسی اندوه را انتقال می‌دهند، برای مثال در دوبیتی ۴ تک‌سوار عشق در کنار تک‌سوار مرگ آمده‌است.

۴-۴- اختلاف زبان و روایت

تنها اندکی از دوبیتی‌های عامیانهٔ مردم تالش‌جنوبی به دست ما رسیده‌است و ثبت و ضبط همین‌ها هم کار ساده‌ای نیست. این دوبیتی‌ها با پراکنده شدن در گسترهٔ جغرافیایی تالش جنوبی، غالباً دچار تغییرات شده‌اند، گاه چنان به هم پیوند خورده‌اند که راهی برای دستیابی به صورت صحیح وجود ندارد و شاید با هیچ تحقیق میدانی و حتی سبک‌شناختی هم نتوان صورت اصلی را پیدا کرد. البته شاید نتوان گفت که یکی از صورت‌های ضبط‌شده درست‌تر و کامل‌تر باشد زیرا سرچشمهٔ همهٔ دوبیتی‌ها روان جمعی و پاک یک قومیت است. دلایل خوانش‌های مختلف این دوبیتی‌ها گوناگون است:

۱) تفاوت لهجه در نقاط مختلف تالش جنوبی تفاوت در خوانش به وجود آورده‌است.

۲) این دوبیتی‌های سینه‌به‌سینه منتقل شده و چون مکتوب نمی‌شده دچار تحولاتی شده‌است.

۳) احوالات روحی افراد هنگام خواندن این ترانه‌ها آنها را تغییر داده‌است.

اختلاف روایت دوبیتی‌ها شکل‌هایی مختلف دارد:

۱) گاه بخشی از یک مصرعِ دوبیتی تغییر می‌کند، برای مثال مصرع چهارم دوبیتی ۱؛ «شَنار ته مَوینم صَبا کَرم کوج» در روایتی دیگر چنین است: «اَگَه منَه مَبی صَبا کَرم کوج». این روایت امروزی‌تر است و واژهٔ شَنار به معنی امشب که کهن است و امروز در تالشی جنوبی به کار نمی‌رود در آن حذف شده‌است. انتقال غم جدایی معشوق در روایت نخست بیشتر است، در روایت دوم عشق زودگذر و بی‌ثبات است و به روابط امروزی نزدیک‌تر است.

۲) گاه مضمون دوبیتی تغییر نکرده، اما برخی واژه‌ها تغییر کرده و یک مصرع بدان افزوده شده‌است. برای مثال روایت دیگر دوبیتی ۲ چنین است: «زَرجی کیجَه ایما مه شون پختَه/ هَف کولی اَدیمی مه گِتَشونَه/ رَشتی سَبزه‌میدونی کو مه شون کشتَه / نامَردَه دشمَنی آخر مه گشتَه / خَبَری ببَرَن چمه دِدِه را».

۳) گاه تغییر در یک واژه صورت می‌گیرد و این معیار ارزش‌گذاری را متفاوت می‌کند. برای مثال در در مصرع سوم روایت دیگر دوبیتی ۳ به جای نقره، طیلا (طلا) آمده‌است. در روایت نخست عاشق خالکوبی دست معشوق را زراندود و در روایت دیگر نقره‌اندود می‌کند.

۴) گاه مضمون تغییر می‌کند و واژه‌ها جابه‌جا می‌شوند. مثلاً روایت دیگر دوبیتی ۴ چنین است: «اَز دومَنی کیجَه ایما بَندی نشونَه/ ایسپیه اَسبَه سوار مَرگی نشونَه/ ایسپیه اَسبه سوار مالَت بدَه جان/ تازه یار گِتَمَه جان نِدَم جان».

۵) گاه در برخی واژه‌ها واج‌هایی تغییر کرده یا واجی افزوده شده‌است. مثلاً در روایتی دیگر از دوبیتی ۱ به جای دنار، دنال و به جای فتی، فختی آمده‌است.

۴-۵- برجسته‌سازی زبانی

دوبیتی‌های عامیانه با زندگی مردم هر منطقه پیوند دارند چنانکه در دوبیتی‌های تالشی عناصر طبیعی برجسته‌اند. طبیعت با همهٔ عناصرش در این دوبیتی‌ها حضور دارد؛ دریا، جنگل، گاو، شالیزار، کبک، آب، آهو، گل، غنچه، گوسفند، درخت، آفتاب و... . در دوبیتی‌های تالشی احساس و عشق و اضطراب با عناصر طبیعت بیان می‌شود. شاعر خود را در عجز به کیجَه (جوجه) یا کبک تشبیه می‌کند و کبک را مظلوم‌ترین و بی‌پناه‌ترین موجود می‌داند و حساسیت شنونده را برمی‌انگیزد. او پسر جوان را به آهویی لنگان تشبیه کرده که به اجبار او را به سربازی برده‌اند. اضطراب و تپش خود را به درخت بید، بی‌قراری خود را به آفتاب، و استقامت خود را به سرو تشبیه کرده‌است. مهم‌ترین برجستگی‌های زبانی دوبیتی‌های تالشی جنوبی به شرح زیر است:

۱) از بین رفتن برخی واژه‌های کهن دوبیتی‌ها در تالشی جنوبی: شنار (امشب)، بی‌شکیر (خالص)، ایجبار (سربازی).

۲) هنجارافزایی و برجسته‌سازی زبانی با استفادهٔ «لی» تحبیب برای گاو.

۳) برجسته کردن کلام با نام‌آواها، مانند کاربرد ونگاونگا به جای ونگ کردن.

۴) استفاده از تکرار مانند لوله‌به‌لوله، لنگون‌ولنگون، بخس‌بخس، نری‌به‌نری، دونه‌به‌دونه، خاله-به‌خاله.

۵) واژه‌سازی از راه ترکیب؛ مانند عزیزجان (اسم+ اسم)، لنگه‌گوسند (صفت+ اسم).

۶) تأثیر زبان فارسی بر ترکیب‌ها، گاه مانند فارسی، اول موصوف یا هستهٔ گروه اسمی و سپس صفت آمده‌است: گل مخمل به جای مخملَه گل، تفَنگَه پور به جای پورَه تفَنگ، زرِ بی‌شکیر به جای بی‌شکیرَه زر. نیز در مصرع «مثال برق و وا عمرن گذرن» (دوبیتی ۱۱) واژهٔ مثال به کار رفته‌است، درحالی‌که باید می‌بود «برق و وا شی عمرن گذرن».

۵- بررسی محتوایی دوبیتی‌های عامیانهٔ تالشی جنوبی

از نظر محتوا بیشتر دوبیتی‌های تالشی عاشقانه‌اند، دوبیتی‌های سوگ هم بسامد بالایی دارند. دوبیتی‌ها چه عاشقانه و چه سوگ‌سرود، اندوهناک‌اند. در کمتر دوبیتی رنگ شادی و خوشی

دیده می‌شود، شاید به همین خاطر عوام موسیقی تالش را حزن‌آلود می‌دانند. ویژگی‌های محتوایی این دوبیتی‌ها به شرح زیر است:

۱) ارتباط نزدیک با طبیعت

شاعر دوبیتی، شاعر طبیعت است، کوه، جنگل، گل، دشت، ییلاق و ... در شعر وی جلوه‌گر است، وی با طبیعت به خلق تصویر و گاه فضاسازی می‌رسد. عناصر فرهنگی قوم تالش متأثر از طبیعت، شرایط زندگی و معیشت است؛ خوراک، پوشاک، ابزار کار، مسکن، موسیقی، ترانه، رنگ، آداب و سنن، مذهب، عشق و احساس، سوگ و عزا و ... . طبیعت سرچشمهٔ اصلی حیات اجتماعی و فرهنگی تالش است. همهٔ دوبیتی‌های پیش‌گفته می‌توانند شاهدی برای ارتباط مستقیم شاعر تالش با طبیعت باشد.

۲) ارتباط عاطفی با دام

اهمیت و ارزش دام برای تالش در دوبیتی‌ها کاملاً مشهود است. استفاده از «لی» تحبیب در کلمهٔ گالی (گاو نازنین)، منزلت این حیوان را در میان مردم تالش روشن می‌کند. این پسوند برای برادر و خواهر نیز به کار می‌رود؛ برالی، خالی. این حیوان هنوز هم اهمیت زیادی دارد و مردم گاو را «گاجان» صدا می‌زنند، زمان ریختن علوفه می‌گویند: «گاجا بَه» (گاو نازنین بخور). برای گاوها اسم می‌گذارند و زمانی‌که گاوی گُم می‌شود، او را به اسم صدا می‌زنند. تالش‌ها باور دارند که گاوها مثل انسان شعور دارند. آنان می‌گویند: «گا هَمَه‌چی فَهمه» (گاو همه چیز را می‌فهمد). علاقه به این حیوان دلیل معیشتی و اقتصادی دارد، چنانکه دوبیتی ۹ به کار گاو نر در شالیزار اشاره دارد.

۳) نقش زن در اقتصاد خانواده

در خانوادهٔ گستردهٔ تالش، زن جایگاه ویژه‌ای دارد و دوبیتی‌ها نقش‌آفرینی او را در اقتصاد روشن می‌کنند. معمولاً بخش سخت کارهای کشاورزی، به‌ویژه کاشت برنج و دامپروی بر عهدهٔ زن است. دوبیتی ۳ این نکته را به خوبی نشان می‌دهد: بجاری دِریرَه اشتَن تَکون دَی/ اشت دَسی نیلَه بَر مه نشون دَی.

۴) نگاه مردسالارانه و ابزارگونه به زن

در دوبیتی‌های تالشی به نیله زدن (خالکوبی) اشاره شده‌است که جز زیبایی‌بخشی جنبهٔ درمان هم داشت. گویندهٔ دوبیتی ۳، که مرد است می‌خواهد نیلهٔ دست معشوق را نقره یا طلااندود کند، و از عناصر مادی برای بیان عشق خود استفاده کند؛ اشته دَسی نیلَه اَز نقرَه

گِرم (نیلهٔ دست‌هایت را نقره‌اندود می‌کنم). عروس در خانوادهٔ تالش بسیار اهمیت دارد. در دوبیتی ۱۸ شاعر عروس را به طاووس مانند کرده‌است و آرزو می‌کند در ایوان خانه‌اش عروس رفت و آمد کند و در حیاط خانه‌اش جای طاووس باشد. ملاک انتخاب زن در ازدواج نیز کاری بودن اوست، دوبیتی ۸: «برا نومزَد گِتَه زَرگا بنی کو» (برادر از زیر گاوِ زرد نامزدش را برگزیده‌است)؛ دوبیتی ۳: «بجاری دِریرَه اشتَن تَکون دَی» (در شالیزار هستی و خویش را تکان می‌دهی).

۵) اشاره به باورهای مذهبی

باورمردم به خدا، امامزاده، اعتقاد به قیامت، قبر، کفن پوشیدن، نوع خاک‌سپاری و ... در دوبیتی‌ها مشهود است؛ دوبیتی ۴، ۷ و ... .

۶) عشق

عشق از مضامین اصلی دوبیتی‌هاست. سادگی و صداقت این دوبیتی‌ها با لطافت عاشقانه پیوند خورده‌است؛ دوبیتی ۳، ۴، ۵، ۹، ۱۰، ۱۷، ۱۹، ۲۰، ۲۲، ۲۳، ۲۴.

۷) نفرین

نفرین واکنش طبیعی شاعر ستمدیدهٔ تالش هنگام بی‌وفایی معشوق بدوست. او راهی جز احالهٔ داوری به قدرتی فوق بشری ندارد. زبانِ بیشتر نفرین‌ها مردانه و موضوع آنها مرگ عزیزان و بیوه شدن است. این نفرین‌ها نیز بر اهمیت خانواده در تالش تأکید دارند؛ دوبیتی ۱۷، ۲۲.

۸) سربازی

سربازی همواره دغدغه‌ای مهم برای روستاییان بوده‌است. ارتباط عاطفی خانوادهٔ تالش آنان را واداشته برای سربازشان شعر بگویند و مادر، خواهر و همسر دلتنگی‌های خود را در این سروده‌ها بیان کند. دلیل دیگر اهمیت جنس مذکر به‌عنوان پشتیبان خانواده و نقش وی در کشاورزی و دامپروری است. در دوبیتی ۱۹ زن از اینکه همسرش را به منطقهٔ دور و غربیی می‌برند شکوه می‌کند. در دوبیتی ۱۳ نیز شاعر سرباز مظلومش را گوسفند دانسته و مأمورانی را که او را به زور به سربازی برده‌اند گرگ نامیده‌است.

۹) لالایی

دوبیتی ۷ تنها لالایی ضبط شده در این منطقه از تالش جنوبی است. اینکه تنها یک دوبیتی با خوانش‌های کمی متفاوت در این منطقه وجود دارد، از لحاظ مردم‌شناسی اهمیت دارد. شاید نقش پررنگ زنان تالش در کشاورزی و دامپروری فراغت لالایی خواندن را از آنان

گرفته‌است. دلیل دیگر شاید محیط خشن کوهستان و زندگی سخت مردمان منطقه باشد. در همین یک لالایی مادر از جدایی فرزند ترس دارد، شاید این ترس به‌دلیل کمبود امکانات پزشکی و بهداشتی بوده‌است؛ چمه دیدار ت کو سیر آبَه نییَه (از دیدار تو سیر نشده‌ام).

۶- نتیجه‌گیری

دوبیتی‌های تالشی جنوبی، دل‌سروده‌هایی ناب‌اند، سینه‌به‌سینه منتقل شده‌اند، زبانی ساده، ساختاری ابتدایی و لحنی شیوا و روان دارند. این شعرهای عامیانه ارزش زبان‌شناسی دارند ولی از نظر ادبی و هنری زیاد ارزشمند نیستند. تخیلی ساده و ابتدایی دارند. زبان این سروده‌ها ساده و بااحساس است. با گذشت زمان متحول شده‌اند، از نظر اندیشگانی ابتدایی‌اند، از نظر زبانی و واژگانی به تالشی امروز بسیار نزدیک‌اند و حتی در مواردی با زبان فارسی آمیخته شده و تنها معدودی از واژگان کهن را حفظ کرده‌اند.

دوبیتی‌های تالشی وزنی ساده دارند. بعضی از آنها به‌خاطر تحولات زبانی مشکل وزنی دارند و حتی بی‌وزن‌اند. در بعضی از این دوبیتی‌ها یک مصرع یا بیشتر را می‌توان با اندکی تغییر و استفاده از اختیارات شاعری به وزن عروضی خواند، اما نمی‌توان گفت که این دوبیتی‌ها عروضی‌اند بلکه بنای آنها بر تعداد هجاست و وزن هجایی دارند. چون دوبیتی‌های تالشی باقیماندهٔ فهلویات پیش از اسلام‌اند، موسیقی نقش مهمی در خوانش آنها دارد و درواقع، آنها بدون موسیقی موجودیت ندارند. قافیه در این دوبیتی‌ها شکل منظم و ثابتی ندارد و مشخص است که شاعران آن اصلاً قافیه را نمی‌شناختند و هدفشان از آوردن قافیه تناسب و هم‌آوایی بوده‌است. کنایه چون در زبان عوام نقش مهمی دارد در این دوبیتی‌ها کاربرد گسترده‌ای دارد.

از نظر محتوایی طبیعت در دوبیتی‌ها حضوری گسترده دارد. مضمون بیشتر آنها عاشقانه است، رنگ اندوه دارد. کار، از اصلی‌ترین مسائل دوبیتی‌هاست و حتی ازدواج را در خانوادهٔ گستردهٔ تالش تحت شعاع قرار داده. دوبیتی‌ها نشان‌دهندهٔ سیمای زنان، نقش‌آفرینی آنها در اقتصاد خانواده، نگاه ابزارگونهٔ مردان به آنهاست. سختی کار و تلاش زنان تالش در لالایی خواندن برای کودکان نیز تأثیر گذاشته است. مرد در خانوادهٔ تالش ارزش و اهمیت زیادی دارد. دوری مردان از خانواده به بهانهٔ سربازی برای خانواده سخت و ناراحت‌کننده است.

منابع

آلیانی، ف. ۱۳۹۳. *بررسی ترانه‌ها و انواع آن در تالشی جنوبی*، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی، رشت: دانشگاه گیلان.

پناهی سمنانی، م‌ا. ۱۳۷۶. *ترانه و ترانه‌سرایی در ایران*، تهران: سروش.

حسینی کازرونی، س‌ا. ۱۳۷۹. «فهلویات: درآمدی بر دوبیتی‌سرایی»، *پژوهش‌نامهٔ علوم انسانی دانشگاه شهید بهشتی*، (۲۸): ۴۶- ۶۴.

ـــــــــــــــ. ۱۳۹۰. «بیان ادبی شعر و سرایش رباعی و دوبیتی»، *تحقیقات تعلیمی و غنایی ادب زبان فارسی*، (۱۰): ۸۷- ۱۰۴.

خانلری، پ. ن. ۱۳۷۳. *وزن شعر عامیانهٔ فارسی*، تهران: توس.

دست‌غیب، ع . ۱۳۸۶. «دوبیتی و ترانه‌های ملی»، *کیهان فرهنگی*، (۲۵۱): ۳۴- ۳۹.

ذوالفقاری، ح. ۱۳۸۷. «تفاوت کنایه با ضرب‌المثل»، *پژوهش زبان و ادبیات فارسی*، (۱۰): ۳۳- ۱۰۹.

ذوالفقاری، ح. و ل. احمدی. ۱۳۸۸. «گونه‌شناسی بومی‌سروده‌های ایرانی»، *ادب‌پژوهی* (۷ و ۸): ۱۴۳- ۱۷۰.

رضایتی کیشه‌خاله، م. ۱۳۸۴. «تاملی دیگر در فهلویات شیخ صفی‌الدین اردبیلی»، *گویش‌شناسی*، (۴): ۱۲۸-۱۴۶.

ـــــــــــــــ. ۱۳۸۶. *زبان تالشی: توصیف گویش مرکزی*، رشت: فرهنگ ایلیا.

شفیعی کدکنی، م‌ر. ۱۳۶۸. *موسیقی شعر*، تهران: آگاه.

صادقی، ع ا. ۱۳۸۲. «فهلویات شیخ صفی‌الدین اردبیلی»، *زبان‌شناسی*، (۳۶): ۱- ۴۳.

طبیب‌زاده، ا. ۱۳۸۲. *تحلیل وزن شعر عامیانهٔ فارسی (همراه سیصد قطعه شعر عامیانه و تقطیع آنها)*، تهران: نیلوفر.

ـــــــــــــــ. ۱۳۸۹. «بررسی تطبیقی وزن‌های کمّی و تکیه‌ای در گویش گیلکی»، *ادب‌پژوهی*، (۱۱): ۸-۳۰.

فاضلی، ف. ۱۳۹۱. «توصیف سبک ادبی»، *ادب‌پژوهی*، (۱۹): ۵۷-۷۶.

قیس‌رازی، ش. ۱۳۶۰. *المعجم فی المعاییر الاشعار العجم*، تصحیح م. قزوینی و مدرس رضوی، تهران: زوار.

ـــــــــــــــ. ۱۳۴۲. *منتجب المعجم فی المعاییر الاشعار العجم*، به‌کوشش ن. شاه‌حسینی، تهران: بی‌نا.

کهدویی، م‌ک. و م‌ر. نجاریان. ۱۳۸۸. «سنگردی‌های پَنجشیر و ترانه‌های روستایی ایران»، *پژوهشنامهٔ ادب غنایی*، (۱۲): ۱۰۵- ۱۲۸.

ملکی‌معافی، ز. ۱۳۸۹. *گردآوری دوبیتی‌های تالشی ماسال و تحلیل زبانی و هنری آنها*، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی، رشت: دانشگاه پیام‌نور.

میرصادقی، م. ۱۳۷۳. *واژه‌نامهٔ هنر شاعری*، تهران: کتاب مهناز.

نصرتی سیاهمزگی، ع. ۱۳۸۴. «بررسی ریشه‌شناختی چند واژهٔ تالشی»، *گزارش گفت‌وگو*، (۱۶): ۱۶۱- ۱۶۵.

وحیدیان کامیار، ت. ۱۳۷۰الف. *بررسی منشأ وزن شعر فارسی*، مشهد: آستان قدس.

ـــــــــــــــ. ۱۳۷۰ب. *حرف‌های تازه در ادب فارسی*، اهواز: جهاد دانشگاهی.

ـــــــــــــــ. ۱۳۷۵. «کنایه، نقاشی زبان»، *نامهٔ فرهنگستان*، (۸): ۵۵-۶۹.

هدایت، ص. ۱۳۸۳. *نوشته‌های پراکنده*، تهران: جامه‌دران.

ـــــــــــــــ. ۱۳۹۱. *ترانه‌های ملی ایران*، تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی.