

زبان فارسی و گویش های ایرانی

سال اول، دوره دوم، پاییز و زمستان ۱۳۹۵، شماره پیاپی ۲

ویژگی های زبانی و محتوایی دوبیتی های عامیانه تالشی جنوبی

فرشته آلیانی^۱ ✉

دکتر فیروز فاضلی^۲

تاریخ پذیرش: ۹۵/۱۲/۱۶

تاریخ دریافت: ۹۵/۱۱/۵

چکیده

دوبیتی، شعر عامیانه چهارمصرعی، متداول ترین قالب شعری ایرانیان است و آن را بازمانده شعر هجایی دوره ساسانی می دانند. دوبیتی از دیرباز با موسیقی همراه بوده است و این نیز از قدمت آن حکایت دارد. به دوبیتی فلهلویات نیز گفته اند. دوبیتی زبانی عامه فهم، وزنی ساده و ساختاری روان دارد و با احساس، اندیشه و زندگی اقوام گره خورده است. از این رو، با بررسی دوبیتی های هر قومی می توان به فضای فکری، روحی، واژگانی و زبانی آن قوم پی برد. در این مقاله، بیست و چهار دوبیتی از مجموعه چهارصد دوبیتی جمع آوری شده بخشی از قوم تالش را از نظر زیباشناختی، زبانی و محتوایی بررسی می کنیم. این دوبیتی ها نماینده تمامی دوبیتی های جمع آوری شده اند. اغلب دوبیتی ها دست مایه موسیقی و آواز بوده اند، از نظر زبانی متحول شده اند، و واژه ها و ترکیب های قدیمی کمتر در آنها دیده می شود.

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

✉ fereshteh.aliani@gmail.com

۱. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه گیلان

۲. دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه گیلان

۱- مقدمه و پیشینه 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 نه تنها میان شاعران بزرگ، بلکه نزد مردم عادی و عامی نیز رونق داشته است. سروده‌های محلی، از دیرباز رقیب یا تهدیدی جدی برای شعر و ادب رسمی بود، از این رو، ادیبان گویش‌های محلی را زبان فاسد می‌نامیدند و زبان عامه را درخور پژوهش نمی‌دانستند. شاید به همین دلیل شاعران خراسانی بیشتر درباری بوده‌اند و از سرودن فلهویات 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 انگیزه سرودن نخستین ترانه در وی شده است. شمس قیس از این رویداد ابراز شگفتی کرده است.

دوبیتی‌ها از انواع شعر عامیانه و مردم‌پسندند و با احساس لطیف و ساده مردم روستایی پیوند خورده‌اند. دوبیتی‌ها سرشار از شور، نشاط و عشق‌اند، و شور درونی سرایندگان گمنام خود را در عرصه محدود خویش به بهترین نحو بیان می‌کنند. دوبیتی‌ها اغلب دست‌مایه موسیقی شده‌اند، زبانی ساده دارند، سینه‌به‌سینه نقل شده‌اند، گوینده مشخصی ندارند، از این رو، بیان‌کننده عاطفه و احساس شخصی نیستند، بلکه دربردارنده نشانه‌های اجتماعی، فرهنگی، روانی و زبانی اقوام‌اند.

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

دوبیتی در تمام ایران وجود دارد و شاید فارسی‌شده قالبی شعری باشد که در نقاط مختلف ایران به نام‌هایی دیگر شهره‌اند: چاربتی‌های کرمانی، واسونک‌های شیرازی، گورانی‌ها و فلهویات کردی، بیت‌های بویراحمدی، بایاتی‌های آذربایجانی، سیتیک‌های 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 حاشیه جنوب غربی دریای خزر، علاوه بر گیلان و مناطقی از استان اردبیل، در بخش‌هایی از جمهوری آذربایجان 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 به دلیل وسعت حوزه 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 سفارود تا کرانه‌های سپیدرود) است.

در دهه‌های اخیر تحقیقات گسترده‌ای درباره 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؛ مقاله «تأملی دیگر در فهلویات شیخ صفی‌الدین اردبیلی» (رضایتی کیشه‌خاله، ۱۳۸۴) در نقد و تکمیل مقاله «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 گونه شمالی) بررسی شده‌است؛ و نیز پایان‌نامه «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 حوزه تحلیل زبانی این سروده‌ها را در گستره جغرافیایی نسبتاً فراگیرتری با دقت بیشتر پر کند.

۲- رابطه 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 زمره 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 زیرمجموعه 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 لهجه نواحی پهل، فهله و بهله سروده شده‌است و حافظ آن را گلبانگ پهلوی می‌نامد. فهله در اواخر دوره اشکانی به تمام نواحی زیر سلطه اشکانیان و در اواخر دوره 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 بازمانده 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 تصویری 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 به‌طور کلی، 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 غمگینانه 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؛ جمشیدی خوانی تربت‌جامی؛ دستون‌های تالشی و فلهویات 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 پایان‌نامه کارشناسی ارشد یکی از نویسندگان مقاله انتخاب و تحلیل شده‌است. این دوبیتی‌ها از سفارود 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 مجموعه دوبیتی‌ها را داشته باشد. ابتدا دوبیتی‌ها را با معنی فارسی می‌آوریم، سپس به ویژگی‌های زبانی، زیباشناختی و محتوایی می‌پردازیم.

gâli vangâ vangâ vangəm xəš uma	۱) گالی ونگا ونگا ونگم خش اومه
fati danâr žanə xunəm juš uma	فتی دنار ژنه خونم جوش اومه
xunəm daryâ dabu daryâ karə muj	خونم دریا دبو، دریا کره موج
šanâr tə mavinəm sabâ karəm kuj	شنار ته مویمن صبا کرم کوچ

از صدای نعره 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 خواهیم کرد.

jangali kijaimâ mə getəšuna	۲) جنگلی کیجه ایما مه گتسونه
zaraj be luniyâ mə bardəšuna	زرَج به لونیا مه بردشونه
xabari bəbaran čəmə dede râ	خَبَری بَبَرَن چمه دده را
siyâ xalâ daka mə kəštəšuna	سیا خَلا دَکَه م کشتشونه

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

bəjâri derira əştan takun dey	۳) بجاری دریره اشتن تکون دی
əštə dasi nila bar mən nəšun dey	اشته دسی نیله بر من نشون دی
əštə dasi nila az nəyra gerəm	اشته دسی نیله از نقره گرم
əštə javâv tâ nâ az yâr negerəm	اشته جواو تا نا از یار نگرَم

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.

ispiya səvâr uma yâri nəşuna (۴) ایسپییه سوار اومه یاری نشونه
tâka səvâr uma margi nəşuna تاکه سوار اومه مرگی نشونه
šətər bunun bəvâ langar buruna شتربونون بوا لنگر بورونه
čəmə yâr jâhila xâvəš gərūna چمه یار جاهیله خاوش گرونه
سوار سفید آمد، نشانه یار است / سوار تنها آمد، نشانه مرگ است.
به شتربان بگو که کاروان را حرکت دهد / یارم جوان است، خوابش سنگین است.

rəvâri âv uma lula ba lula (۵) روارری آو اومه لوله به لوله
čəmə dili geta yâr zanga lula چمه دلی گته یار زنگه لوله
bəšə yâri bəvâ čərâ malula? بشه یاری بوا چرا ملوله؟
zare bi šakkir mə tə yabula زر بی شکیر مه ته قیوله
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.

i tâ âhu bima langun u langun (۶) ایتا آهو بیمه لنگون و لنگون
langun langun gardəm yašanga bandun لنگون لنگون گردم قشنگه بندون
mə ni âhu bima tə ni šəkârbun مه نی آهو بیمه ته نی شکاربون
čəmə dumla meri dašt u biyâbun چمه دومله مری دشت و بیابون
آهو بی شدم لنگ لنگان / لنگ لنگان بر فراز کوه‌های زیبا می‌گردم.
من آهو و تو هم شکارچی من شدی / به دنبال من به دشت و بیابان نیا.

bəxəs bəxəs halâ ruz âba niya (۷) بخش بخش هلا روز آبه نییه
čəmə didâr tə ku sir âba niya چمه دیدار ته کو سیر آبه نییه
bədâ šavnam virâ yomçen gəl âbu بدا شبنم ویرا غمچن گل آبو
čəmə didâr bədâ tə ku sir âbu چمه دیدار بدا ته کو سیر آبو
بخواب، بخواب، هنوز صبح نشده است / هنوز از دیدار تو سیر نشده‌ام.
بگذار روی سبزه‌ها شبنم بنشیند، غنچه‌ها باز شود / بگذار از دیدار تو سیر شوم.

gâyen ni derina ka râ bəni ku (۸) گاین نی درینه، که را بنی کو

bərâ numzad gerə zargâ bəni ku برا نومزَد گِرِه زَرگا بنی کو
 gâye dušina u ila ana duš گایِه دوشینَه و ایله آنه‌دوش
 xamir bar lâka ba xunəm karə juš خَمیر بَر لاکَه به خونم کَرِه جوش
 گاوها در پایین راه خانه هستند / برادر نامزدش را در حال دوشیدن گاو زرد پیدا می‌کند.
 همه گاوها به جز یک گاو دوشیده شده‌اند / خمیر در لاوک است و خونم به جوش است.

bəjâra kâr uma az nekarəm kâr ۹) بجارَه کار اوْمَه از نِکرم کار
 kə varzâm lâğara az âšəye yâr که وَرزآم لاغَره، از عاشق یار
 ilâhi bəçakə kâvul bə yakbâr ایلاهی بچکه کاوول به یکبار
 kə varzâ kul xəsə az durim az yâr که وَرزا کول خسه، از دوریم از یار
 وقت کار در شالیزار است ولی من کار نمی‌کنم / چون گاو نَرَم لاغر است و من عاشق یارم.
 الهی گاو آهن ناگهان بشکند / تا گاو نر استراحت کند و من هم از یارم دور نمانم.

havâ garma yârəm ni dar bəjâra ۱۰) هوا گرمه یارم نی در بجارَه
 âftâva gəla diləm biyarâra آفتاوَه گله دیلم بی‌قرارَه
 bəšən abri bəvâ vâreš bəvâra بشن ابری بوا وارَش بواره
 çəmə yâr tâyatə garmi nedâra چمه یار طاقت گرمی نداره
 هوا گرم است و یارم در شالیزار است / دل آفتابیم بی‌قرار است.
 برو به ابر بگو باران ببارد / یارم طاقت گرما را ندارد.

bivin dənyâye fâni bibafâyi ۱۱) بیوین دنیای فانی بی‌فایبی
 zəndəgi nedârə arzəše kâhi زندگی نداره آرزش کاهی
 məsâle bary u vâ əmren gəzarən مثاله برق و وا عمرن گذرن
 maka dure javuni xudnəmâyi مکه دور جوونی خودنمایی
 بی‌وفایی دنیای فانی را ببین / زندگی آرزش کاهی ندارد.
 عمرها مانند برق و باد می‌گذرند / در دوره جوانی مغرور نباش.

gələ maxmal mažan tufân bə daryâ ۱۲) گل مَخْمَل مژن طوفان به دریا
 çada ɣərša hari zə mâlə denyâ چده غرصه هری ز مال دنیا
 mâlə dənyâ hama yâ mandani nâ مال دنیا همه یا مندینا
 çama širna jânən ham raftani na چمه شیرنه جانن هم رفتنینا
 گل مخمل (یارم)، دریای دلم را طوفانی نکن / چقدر غصه مال دنیا را می‌خوری.
 مال دنیا همه در همین جا (دنیا) می‌ماند / جان‌های عزیز ماست که رفتنی‌اند.

čəmə langa gusandi vargi barda ۱۳) چمه لنگه گوسندی وُرگی بَرده
 yušuni čəmə yâr ijbâri barda قوشونی چمه یار ایجباری بَرده
 yušun ijbâriya tə mabə malul قوشون ایجبارییّه ته مَبه ملول
 həkme šâhanšâya tə bəka ʧabul حکمه شاهنشایه ته بکه قَبول
 گوسفند لنگ و آسیب‌دیده مرا گرگ برد / مأموران دولتی یارم را به سربازی بردند.
 سربازی اجباری است، دل‌تنگ نباش / حکم شاه است پذیرایش باش.

məjâhiden âmin nari ba nari ۱۴) مجاهیدن آمین نری به نری
 gulla šun vidâšta sardâri sari گوله‌شون ویداشته سرداری سَری
 məjâhiden bera rəja bumuna مجاهیدن بره رجه بومونه
 uri tâ sabâ səb davâ tamuma اوری تا صبا صب دوا تمومه
 مجاهدان از راه‌های هموار آمدند / بر سر سردار گلوله شلیک کردند.
 مجاهدان بیایید به صف بایستید / امروز تا فردا صبح جنگ تمام است.

təfang purima dar biša zârəm ۱۵) تفنگ پوریمه در بیشه‌زارم
 ki ku tarsəm ki ku andiša dârəm کی کو ترسم، کی کو آندیشه دارم
 viya dâr nima yâr bâdun bəlarzəm ویه دار نیمه یار بادون بلرزم
 az salma dârəma sad riša dârəm از سلمه دارمه، صد ریشه دارم
 تفنگ پُر و آماده 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.

az ni pərzi šima langun u langun ۱۶) از نی پرزی شیمه لنگون و لنگون
 netarsəm hič fati tir u təfangun نترسم هیچ فتی تیر و تفنگون
 zunum kə gorge vahši dar kamina زونوم که گرگ وحشی در کمینه
 mərə jəxəsəma az lâye sangun مرا جخسمه از لای سنگون
 همچون آهوپی 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.

âftâva gəlali xəri ay puša ۱۷) آفتاوه گله‌لی خری ای پوشه
 yâri dasa dasmâl palangi duša یاری دسه دسمال پلنگی دوشه
 har kas čəmə yâri məni nəduša هرکس چمه یاری منی ندوشه
 ilâhi bənəšə haf ʧabri guša ایلاهی بنشه هف قبری گوشه

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

talâri čə xuba arus bəgardə (۱۸) تَلاری چه خوبه غروس بگرده
hayâti čə xuba tâbus bəgardə حیاطی چه خوبه طابوس بگرده
xəďâya mə rangə tabus bəkara خدایا مه رنگ طابوس بکره
də bal bar gardanə arus bəkara د بال بر گردن غروس بکره
چه زیباست که در ایوان عروس برود و بیاید / چه زیباست که در حیاط طاووس باشد.
خدایا، مرا به رنگ طاووس در بیاورید / دو دستم را بر گردن عروس حمایل کنید.

kəlâki vidua duna ba duna (۱۹) کلاکی ویدوئه دونه به دونه
čəmə yârə šun barda ɣaribuna چمه یار شون برده غریبونه
har kasi buarə yârim nəšuna هرکسی بوئره یاریم نشونه
bələnd bâlâ dâra, barik miyuna بلندبالا داره، باریک میونه
باران قطره قطره بارید / یارم را غریبانه بردند.
هرکس نشانه‌ای از یارم بیاورد / ابداند که [درخت بلند و لاغر میان است].

rəvâri âv umâ xâla ba xâla (۲۰) رواروی آو اومه خاله به خاله
vištâr sərə gəla kamtar alâla ویشتر سره گله کمتر آلاله
har kas čəmə alâla sar denâla هرکس چمه آلاله سر دناله
jigar xun âluda dil pâra pâra جیگر خون آلوده، دیل پاره پاره
آب رودخانه شاخه‌به‌شاخه آمده‌است / [سیلاب با خود] بیشتر گل سرخ و کمتر لاله آورده‌است.
هرکس گل لاله (یار) مرا آزار دهد / جگرش خون آلود، دلش پاره پاره شود.

bəlbəli xunda mə ni guš âkarda (۲۱) بلبلی خونده مه نی گوش آکرده
dənyâ ɣam u ɣarsa mən pir âkarda دنیا غم و غرصه من پیر آکرده
az ni pir âbima javun ne âbum از نی پیر آبیمه جوون نه آبوم
xəška dâri bima zeyrun ne âbum خشکه داری بیمه زیرون نه آبوم
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.

səba sâra gəla tə ni žani čir (۲۲) صبه سازه گله ته نی زنی چیر
talâri xəтира mən nâvari vir تَلاری ختیره من ناوری ویر

هَف سال ویوَه ببی هَف سال توه‌گیر
 ہَف سال وِیوَه ببی هَف سال توه‌گیر
 ہَد آز چاردَه سال تہ بای چمہ ویر
 ہَد آز چاردَه سال تہ بای چمہ ویر
 ای ستارَه صبحگاهی (معشوق) کہ می‌درخشی / در ایوان خانہ خوابیدہ‌ای، مرا بہ یاد نمی‌آوری.
 ای ستارَه صبحگاهی (معشوق) کہ می‌درخشی / در ایوان خانہ خوابیدہ‌ای، مرا بہ یاد نمی‌آوری.
 الہی ہفت سال بیوہ شوی، ہفت سال تب کنی / بعد از چہارده سال تو را بہ یاد بیاورم.
 الہی ہفت سال بیوہ شوی، ہفت سال تب کنی / بعد از چہارده سال تو را بہ یاد بیاورم.

۲۳) باہارہ باہارہ پرشیمہ گیرِیہ
 ویندمہ آلآلہ تا بندی درِیہ
 واتمہ آلآلہ تا چرا تہ لرزی؟
 واتشہ ترسم بشی مہ پَس تیرزی
 بہار است، بہار است، بہ بیلاق رفتم / آلآلہای تنہا بر فراز کوه دیدم.
 بہار است، بہار است، بہ بیلاق رفتم / آلآلہای تنہا بر فراز کوه دیدم.
 ہفتم: ای لالہ تنہا چرا می‌لرزی؟ / گفت: می‌ترسم بروی، مرا تنہا بگذاری.
 ہفتم: ای لالہ تنہا چرا می‌لرزی؟ / گفت: می‌ترسم بروی، مرا تنہا بگذاری.

۲۴) آسرک زمینی کو ویبہ پرومہ
 چرا آز نزونوم سَرم چہ اوُمہ
 ترا قَسَم بہ ام ما و ستارہ
 عزیز جانم کا شہ چرا نئومہ
 اشکم بہ زمین ریخت و روئید / چرا نمی‌دانم بہ سرم چہ آمدہ است؟
 اشکم بہ زمین ریخت و روئید / چرا نمی‌دانم بہ سرم چہ آمدہ است؟
 تو را بہ این ماہ و ستارہ قسم / عزیز جانم کجا رفت؟ چرا نیامد؟
 تو را بہ این ماہ و ستارہ قسم / عزیز جانم کجا رفت؟ چرا نیامد؟

۴- بررسی زبانی دوبیتی‌های عامیانه تالشی جنوبی

تأکید بر زبان در شعرهای عامیانه، به‌ویژه دوبیتی مهم است، زیرا باینکه سرایندگان شعرهای عامیانه مکتب‌نندیده و گمنام‌اند اما در استفاده بهینه از زبان، بهره‌جویی از زبان شیوا و درعین حال 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 طبقه تحصیل‌کرده قوم نیست و اصطلاحات تخصصی ندارد بلکه زبان عوام است، از این رو 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 استعاره پیچیده نیستند، قصدشان شاعری نیست، زبان‌شان بیان دل است

و به همین خاطر بر دل می‌نشیند. این شعرها همواره با موسیقی همراه بودند و به این دلیل بررسی موسیقی درونی، کناری و معنوی آنها مهم است. در کنار اینها واژگان، نحوه به کارگیری واژه‌ها، و کنایه‌ها نیز از مسائل زبانی مهم است. اگر بپذیریم که شعر عامیانه دنباله شعر هجایی پیش از اسلام است که بدون موسیقی موجودیت ندارد و موسیقی است که به آن هویت می‌دهد، لازم است به انواع موسیقی کناری و درونی دوبیتی‌ها توجه شود. بسیاری، تفاوت شعر رسمی و عامیانه را وزن این شعرها می‌دانند.

۴-۱- وزن

بحث درباره وزن شعر عامیانه را محققان خارجی آغاز کرده‌اند. گرچه اظهارات آنها از ذکر ویژگی‌های کلی از روی حدس و گمان فراتر نرفت اما جرقه‌ای برای تفحص محققان کشور شد. خانلری (۱۳۷۳) نخستین بار سیستم وزنی دقیقی از این شعرها ارائه داد. تحقیق او دو نکته 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 پیش‌فرض آغاز کرد که وزن این شعرها مأخوذ از عرب نیست، بلکه بقایای شعر هجایی پیش از اسلام است. سپس بهار و محمد قزوینی اظهاراتی در این باره کردند اما نظر جدیدی ندادند. احسان طبری با دقت و تمرکز خاص روش خانلری و توصیف وزن شعر عامیانه او را مبنا قرار داد و وزن شعر عامیانه را مبتنی بر بلندی و کوتاهی هجاها و محل تکیه دانست. وحیدیان کامیار (۱۳۷۰ الف) تقریباً نظریات پیشینیان خود را رد کرد (طیب‌زاده، ۱۳۸۲: ۳۱-۴۲).

چهار نظر در مورد وزن شعرهای عامیانه ارائه شده‌است:

- ۱) نظریه هجایی: به نظر بنونیست فرانسوی، وزن شعر عامیانه فارسی بر شمارش هجاها استوار است و به هیچ‌روی کمیت هجاها در آن ملحوظ نیست (وحیدیان کامیار، ۱۳۷۰: ب: ۹۵)؛
- ۲) نظریه نیمه‌هجایی و نیمه‌عروضی؛
- ۳) نظریه مبتنی بر محل وقفه و تعداد تکیه؛
- ۴) نظریه کمی و تکیه‌ای.

به نظر صادق هدایت (۱۳۸۳: ۲۴۴) «اشعار عامیانه، اثر تراوش روح ملی و توده عوام است که بدون تکلف و بدون رعایت قواعد شعری و عروضی سروده‌اند و مانند اشعار فارسی پیش از اسلام از روی سیلاب‌ها و آهنگ درست شده‌است». طیب‌زاده (۱۳۸۲: ۵۲-۵۸) نیز وزن شعر عامیانه را به دو دسته کلی ساده و مرکب تقسیم کرده‌است:

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

وزن عروضی یا کمی، سنجیدن وزن‌های شعری بر پایهٔ افاعیل است. به‌این‌دلیل این دانش را عروض یا فن سنجیدن شعر نامیدند. شعر عروضی را شاعران عربی‌دان ایرانی به‌ضرورت اجتماعی در دو سه قرن آغازی اسلامی به‌تقلید از شعر عروضی عرب به‌وجود آوردند (طیب‌زاده، 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 تعلق به حوزهٔ ادبیات ندارد، کمااینکه هیچ‌گاه نمونه‌هایی از آن را در تذکره‌ها، کتاب‌های تاریخ و یا دیوان‌های شعر نیآورده‌اند؛
- 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 الهه موسیقی و شعر بوده‌است و کوه پاراناس، جایگاه این الهه، زیباترین کوه اساطیری المپ در یونان به حساب می‌آید (فاضلی، ۱۳۹۱: ۷۰).

قبل از بحث درباره وزن دوبیتی‌های عامیانه تالشی باید ببینیم آیا این دوبیتی‌ها بازمانده فلهویات هستند یا خیر. پیش‌تر گفتیم که فلهویات همان عامیانه‌های قدیم است که از دوران باستان، در زبان رامشگران و خنیاگران محلی نمایانگر شور و رقص و طرب بوده و «فلهویات، همچون اورامنان و شروینان، از شعرهای ملحون است که در قرون اولیه اسلامی به گویش‌های پهلوی در نواحی مرکزی و غربی ایران- از جمله ری، همدان، زنجان، آذربایجان و سرزمین ماد رواج داشته است» (رضایتی کیشه‌خاله، ۱۳۸۴: ۱۴۴). تالشی نیز از زبان‌های ایرانی و بازمانده لهجه‌های مادی است. زبان‌های ایرانی از خانواده 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 دوره 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 بازمانده لهجه‌های غربی است (نصرتی سیاهمزیگی، ۱۳۸۴: ۱۶۱). بدین ترتیب دوبیتی‌های تالشی را می‌توان دنباله فلهویات دانست که پیوند خاصی با موسیقی دارند.

در تالشی مرکزی به دوبیتی‌ها دستون، و در تالشی جنوبی تالسه شعر، ساز، تالسه 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 منشور، 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 به راحتی 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 «مفاعیلین مفاعیلین 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 مصرع اول دوبیتی ۳؛ «بجاری دیربره آشتن تگون دی»، مصرع سوم دوبیتی ۲۲؛ «تلاری ختیره من ناوری ویر»، مصرع دوم و سوم دوبیتی ۲۴؛ «چرا از نزونوم سَرم چه اومه»، «ترا قَسم به ام ماه و ستاره» را می‌توانیم بدون هیچ تغییری در هجاها و ماهیت کمی 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 بحر که سروده شده باشند، چون ملحون‌اند، و برای همراهی با موسیقی ساخته شده‌اند امروزه در بحر هزج خوانده می‌شوند. شاعر مکتب‌نندیده تالشی آن‌قدر با این وزن مانوس 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 مکالمه روزمره 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 (damlı)؛ نوعی ساز کوبه‌ای، و مردان علاوه بر 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 به دنبال نوعی هماهنگی در شعر بودند اما خود را ملزم به رعایت قافیه و ردیف نمی‌کردند. قافیه و ردیف در این شعرها نظم مشخصی ندارد و با الگوهای مختلف دیده می‌شود:

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

(۲) دوبیتی در قالب مثنوی است و قافیه هر بیت جداست: دوبیتی‌های ۱، ۳، ۱۳، ۱۴، ۲۱.
(۳) قافیه مصرع‌ها براساس نزدیکی تقریبی مخارج صامت‌ها یا مصوت‌های متناظر ساخته می‌شود: بیت اول دوبیتی‌های ۱، ۲، ۴، ۷، ۱۳، ۲۱. در مواردی از این نمونه‌ها قافیه کاملاً نادرست است.

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

(۵) اکثر دوبیتی‌ها ردیف ندارند.

(۶) در معدود دوبیتی‌هایی که ردیف دیده می‌شود، ردیف‌ها فعلی است: دوبیتی ۳: ذی (می‌دهی)، دوبیتی ۱۳: برده (برده‌است)، دوبیتی ۱۸: بگرده (بگردد)، بگره (بکنید)، دوبیتی ۲۱: آکرده (کرده‌است)، نه‌آبوم (نمی‌شوم).

(۷) از شگردهای قافیه‌سازی این سروده‌ها تکرار کلمات است: دوبیتی ۱۸ با تکرار دو واژه غروس و طابوس.

پراکندگی شکل قافیه و ردیف، استفاده نادرست از آنها و نبود ردیف در اغلب دوبیتی‌ها نشان می‌دهد که سرایندگان قافیه را نمی‌شناسند ولی به‌خاطر جذابیت هم‌آوایی در پایان هر بخش از شعر (مصرع) آن را به‌کار می‌برند. هرچند بیشتر دوبیتی‌ها قافیه دارند ولی قافیه شکل مشخص یا ثابتی ندارد و براساس یکسان بودن حرف روی ساخته نشده‌است، درحالی‌که 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 می‌کوشد موسیقی کناری را افزایش دهد. ردیف‌های فعلی نیز تلاش برای گوش‌نوازی، پویایی و حرکت در فضا سازی 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 تصویر آفرینی

کنایه و تصویر آفرینی مصالح زبانی مهمی‌اند و با فرهنگ، زبان و اندیشه 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 عامه مردم نیز نقش بالقوه‌ای دارد. عامه 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 نوشته وحیدیان کامیار (۱۳۷۵: ۵۷) «کنایه هنر و صنعت بیانی و در عین حال نقاشی زبانی است.» کنایه در دوبیتی‌های تالشی بسامد زیادی دارد:

- خون دریا دین و دریا موج گردن (خون کسی به دریا ریخته شدن و مواج شدن دریا)؛
غم زیاد داشتن، دوبیتی ۱

- جَنگلی کیجَه بن (گنجشک جنگلی بودن)؛ ناتوان بودن، دوبیتی ۱

- بی پر و بال بن (بی پر و بال بودن)؛ ناتوان بودن، دوبیتی ۲

- خون جوش اومین (خون به جوش آمدن)؛ از کوره در رفتن، دوبیتی ۱

- خاو گرون بن (خواب گران بودن)؛ بی تجربه بودن، دوبیتی ۴

- هَف قبری گوشه نشین (بر گوشه 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 تصویر آفرینی 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 فضا سازی می‌رسد. با اینکه پیوند با طبیعت و طبیعی بودن زبان از ویژگی‌های دوبیتی‌های عامیانه تالشی است اما دوبیتی‌های تالشی قدرت فضا سازی 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 عامیانه مردم تالش جنوبی به دست ما رسیده‌است و ثبت و ضبط همین‌ها هم کار ساده‌ای نیست. این دوبیتی‌ها با پراکنده شدن در گستره 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 سرچشمه همه 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 مصرع دوبیتی تغییر می‌کند، برای مثال مصرع چهارم دوبیتی ۱؛ «شَنار ته مَونِم صَبا کَرم کَوج» در روایتی دیگر چنین است: «اَگَه مَنه مَبی صَبا کَرم کَوج». این روایت امروزی‌تر است و واژه 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: «زَرَجی کیجَه ایما مه شون پختَه/ هَف کولی آدیمی مه گتَشونَه/ رشتی سَبزه میدونی کو مه شون کشته / نامَرده دشمنی آخر مه گشته / خَبری بَبَرن 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: «آز دَومَنی کیجَه ایما بَندی نشونَه/ ایسپیه آسبَه سوار مَرگی نشونَه/ ایسپیه آسبَه سوار مآلت بدَه جان/ تازه یار گتَمه جان نَدَم 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 همه 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 کیچه (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 استفاده «لی» تحبیب برای گاو.

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

۴) استفاده از تکرار مانند لوله‌به‌لوله، لنگون‌ولنگون، بخش‌بخس، 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 هسته گروه اسمی و سپس صفت آمده‌است: گل مخمل به جای مخمله گل، تفنگه پور به جای پوره تفنگ، زر بی‌شکیر به جای بی‌شکیره زر. نیز در مصرع «مثال برق و وا عمرن گذرن» (دوبیتی ۱۱) واژه مثال به کار رفته‌است، درحالی‌که باید می‌بود «برق و وا شی عمرن گذرن».

۵- بررسی محتوایی دوبیتی‌های عامیانه 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 فضا سازی 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 سرچشمه اصلی حیات اجتماعی و فرهنگی تالش است. همه دوبیتی‌های پیش گفته می‌تواند 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 کلمه 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 به» (گاو نازنین بخور). برای گاوها اسم می‌گذارند و زمانی که گاوی گم می‌شود، او را به اسم صدا می‌زنند. تالش‌ها باور دارند که گاوها مثل انسان شعور دارند. آنان می‌گویند: «گا هَمه چی فهمه» (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 خانواده گسترده تالش، زن جایگاه ویژه‌ای دارد و دوبیتی‌ها نقش آفرینی او را در اقتصاد روشن می‌کنند. معمولاً بخش سخت کارهای کشاورزی، به‌ویژه کاشت برنج و دامپروری بر عهده زن است. دوبیتی ۳ این نکته را به خوبی نشان می‌دهد: بجاری دِریره اشتن تَکون دِی/ اشته دسی نیله بر مه نشون دِی.

۴) نگاه مردسالارانه و ابزارگونه به زن

در دوبیتی‌های تالشی به نیله زدن (خالکوبی) اشاره شده‌است که جز زیبایی‌بخشی جنبه درمان هم داشت. گوینده دوبیتی ۳، که مرد است می‌خواهد نیله دست معشوق را نقره یا طلا اندود کند، و از عناصر مادی برای بیان عشق خود استفاده کند؛ اشته دسی نیله از نقره

گرم (نیله دست‌هایت را نقره‌اندود می‌کنم). عروس در خانواده 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 نومزد گتّه زرگا بنی کو» (برادر از زیر گاو زرد نامزدش را برگزیده‌است)؛ دوبیتی ۳: «بجاری دریره اشتن تگون دی» (در شالیزار هستی و خویش را تکان می‌دهی).

۵) اشاره به باورهای مذهبی

باور مردم 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 ستم‌دیده تالش هنگام بی‌وفایی معشوق بدوست. او راهی جز احاله دآوری به قدرتی فوق بشری ندارد. زبان 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 خانواده 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 منطقه دور و غربی می‌برند شکوه می‌کند. در دوبیتی ۱۳ نیز شاعر سرباز مظلومش را گوسفند دانسته و مأمورانی را که او را به زور به سربازی برده‌اند گرسنگ 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 لایه‌ی مادر از جدایی فرزند ترس دارد، شاید این ترس به دلیل کمبود امکانات پزشکی و بهداشتی بوده‌است؛ چمه دیدار ت کو سیر آبه نییه (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 باحساس 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 به خاطر 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 باقیمانده فلهویات 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 خانواده گسترده تالش تحت شعاع قرار داده. دوبیتی‌ها نشان‌دهنده سیمای زنان، نقش‌آفرینی آنها در اقتصاد خانواده، نگاه ابزارگونه مردان به آنهاست. سختی کار و تلاش زنان تالش در لایه‌ی خواندن برای کودکان نیز تأثیر گذاشته است. مرد در خانواده تالش ارزش و اهمیت زیادی دارد. دوری مردان از خانواده به بهانه سربازی برای خانواده سخت و ناراحت‌کننده است.

منابع

- آیینی، ف. ۱۳۹۳. بررسی ترانه‌ها و انواع آن در تالشی جنوبی، پایان‌نامه کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی، رشت: دانشگاه گیلان.
- پناهی سمنانی، م. ۱۳۷۶. ترانه و ترانه‌سرایی در ایران، تهران: سروش.
- حسینی کازرونی، س.ا. ۱۳۷۹. «فهلویات: درآمدی بر دوبیتی‌سرایی»، پژوهش‌نامه علوم انسانی دانشگاه شهید بهشتی، (۲۸): ۴۶-۶۴.
- _____ 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 عامیانه 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 بومی سروده‌های ایرانی»، ادب‌پژوهی (۷ و ۸): ۱۴۳-۱۷۰.
- رضایتی کیشه‌خاله، م. ۱۳۸۴. «تاملی دیگر در فهلویات شیخ صفی‌الدین اردبیلی»، گویش‌شناسی، (۴): ۱۲۸-۱۴۶.
- _____ 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.
- طیب‌زاده، ا. ۱۳۸۲. تحلیل وزن شعر عامیانه فارسی (همراه سیصد قطعه شعر عامیانه و تقطیع آنها)، تهران: نیلوفر.
- _____ ۱۳۸۹. «بررسی تطبیقی وزن‌های کمتی 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 الأشعار العجم، تصحیح م. قزوینی و مدرس رضوی، تهران: زوار.
- _____ ۱۳۴۲. منتجب المعجم فی المعاییر الأشعار العجم، به‌کوشش ن. شاه‌حسینی، تهران: بی‌نا.
- کهدویی، م. ک. و مر. نجاریان. ۱۳۸۸. «سنگردی‌های پنجشیر و ترانه‌های روستایی ایران»، پژوهش‌نامه ادب غنایی، (۱۲): ۱۰۵-۱۲۸.

- ملکی معافی، ز. ۱۳۸۹. گردآوری دوبیتی‌های تالشی ماسال و تحلیل زبانی و هنری آنها، پایان‌نامه کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی، رشت: دانشگاه پیام‌نور.
- میرصادقی، م. ۱۳۷۳. *واژه‌نامه هنر شاعری*، تهران: کتاب مهناز.
- نصرتی سیاهمزیگی، ع. ۱۳۸۴. «بررسی ریشه‌شناختی چند واژه تالشی»، *گزارش گفت‌وگو*، (۱۶): ۱۶۱-۱۶۵.
- وحیدیان کامیار، ت. ۱۳۷۰ الف. *بررسی منشأ وزن شعر فارسی*، مشهد: آستان قدس.
- _____ ۱۳۷۰ ب. *حرف‌های تازه در ادب فارسی*، اهواز: جهاد دانشگاهی.
- _____ ۱۳۷۵. «کنایه، نقاشی زبان»، *نامه فرهنگستان*، (۸): ۵۵-۶۹.
- هدایت، ص. ۱۳۸۳. *نوشته‌های پراکنده*، تهران: جامه‌دران.
- _____ ۱۳۹۱. *ترانه‌های ملی ایران*، تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی.