مجله‌ی علمی‌پژوهشی مطالعات ادبیات کودک دانشگاه شیراز
سال دوم، شماره‌ی دوم، پاییز و زمستان ۱۳۹۰

ساختار روایت در لالایی‌های ایرانی

دکتر یدالله جلالی پندری* **صدیقه پاک‌ضمیر****
دانشگاه یزد

چکیده

لالایی‌های ایرانی بخشی از ترانه‌های عامیانه و ماندگار و کهن ایرانی است که ریشه در گذشته‌های دور دارد. سراینده‌ی نخستین لالایی‌ها بر ما معلوم نیست؛ اما سادگی زبان و نیز کاربردی بودن آن‌ها در میان مردم دوره‌های مختلف، یکی از رازهای ماندگاری این ابیات زیبا است. لالایی‌ها افزون بر آن‌که نوای آرام‌بخشی برای خواب کودک بوده‌اند، راهی برای بیان دردها و رنج‌های مادران نیز بوده‌اند و این خود پیوندی میان ادبیات زنان و ادبیات کودکان برقرارکرده است. مادر، کودک را همراز خود دانسته و از نگفته‌های خود با او سخن گفته است. این سخنان شنیدنی هرچند که ساده بیان شده‌اند؛ اما در خود ساختاری دارند که در این مقاله، از دیدگاه روایت‌شناسانه بررسی شده است. در پژوهش حاضر نخست به بیان شاعرانگی در لالایی‌ها و سپس به توضیح چیستی روایت و ساختار آن و در پایان به بررسی ساختار روایت در لالایی‌ها پرداخته‌ایم. در این لالایی‌های همچون یک داستان، ساختار روایت با بخش‌هایی چون زمان، مکان، راوی، بازگشت به گذشته، کنش رو به اوج، بحران یا گره‌فکنی و گره‌گشایی و... دیده می‌شود.

واژه‌های کلیدی: ادبیات عامیانه، راوی، روایت، لالایی.

۱. مقدمه

فرهنگ مجموعه‌ای از آداب و رسوم، باورها، عقاید و دانش‌هایی است که در میان مردم یک سرزمین جریان دارد. فرهنگ به دو دسته‌ی فرهنگ رسمی و فرهنگ عامیانه تقسیم

* دانشیار زبان و ادبیات فارسی jalali@yazduni.ac.ir
** کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی spakzamir@yahoo.com (نویسنده‌ی مسئول)

تاریخ دریافت مقاله: ۹۰/۳/۱ تاریخ پذیرش مقاله:۹۰/۸/۱۸

می‌شود. اصطلاح فرهنگ عامه ترجمه‌ای است از واژه انگلیسی Folklore، که از آن به فرهنگ توده و فرهنگ مردم نیز تعبیر کرده‌اند. در واقع فرهنگ عامه «حاصل اندیشه و تجربه‌ی گذشتگان است که در سینه‌ها به زندگی خود ادامه داده و یادگارهای نسل‌های پیشین را به نسل حاضر رسانده است» (عمرانی، ۱۳۸۱: ۱۴).

همان‌گونه که گفته شد فرهنگ عامه در سینه‌ها و در واقع در حافظه‌ی مردم به زندگی خود ادامه داده است، این گفته اشاره به بخش مهمی از فرهنگ یک سرزمین دارد و آن ادبیات شفاهی است که بخشی از ادبیات عامیانه است. «شروع ادبیات شفاهی مانند «زبان» مشخص نیست ولی می‌توان گفت از زمانی است که انسان اجتماعی زبان گشود و مسائل خود را برای جمع و قبیله باز گفت» (همان، ۱۶). قصه‌ها و متل‌ها و ترانه‌ها، بخش‌هایی از ادبیات شفاهی هستند که مانند دیگر بخش‌های فرهنگ عامه، در آغاز در میان مردم و سینه‌به‌سینه نگاه داشته شده‌اند و با پیدایش خط و نوشتن، چهره‌ی مکتوب به خود گرفته‌اند. «می‌توان گفت که شعر رسمی هر ملتی، اختصاص به طبقه‌ی باسواد دارد و ترانه‌های عامیانه، ادبیات مردم عادی و محروم از سواد است که سینه‌به‌سینه حفظ شده و حیات خود را در کنار شعر رسمی ادامه داده است. بسیاری از ترانه‌های عامیانه بازمانده‌ی مراسم و آیین‌هایی است که در جوامع اولیه به مناسبت‌های مختلف برپا می‌شده است و این ترانه‌ها در آن مراسم همراه با موسیقی خوانده می‌شده است» (فرازمند، ۱۳۷۱: ۵۹).

درباره‌ی خاستگاه و پیدایش ترانه‌های ایرانی دیدگاه‌های گوناگونی وجود دارد. این ترانه‌ها از گذشته‌های بسیار دور و حتی شاید هنگام آمدن آریایی‌ها به ایران به جا مانده است. یکی از کهن‌ترین مآخذی که اشاره‌ای درباره‌ی پیدایش ترانه دارد کتاب *المعجم فی معاییر اشعارالعجم* است که می‌گوید: «رودکی...آن را «ترانه» نام نهاد و مایه‌ی فتنه بزرگ را سر به جهان در داد و همانا طالع ابداع این وزن، برج میزان بوده است...کی (= که) خاص و عام، مفتون این نوع شده‌اند و عالم و عامی مشعوف این شعر گشته، زاهد و فاسق را در آن نصیب، صالح و طالح را بدان رغبت، کژ طبعانی که نظم از نثر نشناسند و از وزن و ضرب خبر ندارند، به بهانه‌ی «ترانه» در رقص آیند و مرده‌دلانی که میان لحن موسیقار و نهیق حمار فرق نکنند و از لذت چنگ به هزار فرسنگ [دور] باشند، به دوبیتی جان بدهند و... و به‌حقیقت هیچ وزن از اوزان متبوع و اشعار مخترع

کی بعد از خلیل [خلیل بن احمد] احداث کرده، به دل نزدیک‌تر و در طبع آویزنده‌تر از این نیست...» (شمیسا، ۱۳۷۴: ۱۰۶ و۱۰۷).

دیدگاه دیگری در این باره می‌گوید: «ترانگ، که بعدها ترنگه و ترنگ و رنگ و امروز ترانه می‌گویند، صرف‌نظر از وجه تسمیه که شمس قیس و صاحبان فرهنگ برای آن گفته‌اند، چنین پیداست که در درجه‌ی مادون قسمت‌های نام‌برده قرار داشته و خاص همگان و متعلق به عموم بوده است و از دو تا چند بیت تجاوز نمی‌کرده و در واقع شبیه به تصنیف‌های قدیم بوده است و شاید قافیه، بار اول درین بخش از شعر ره یافته و نیز شاید همین قسم شعر با موسیقی خاص خود به اعراب آموخته شده و پایه‌ی شعرهای ساده‌ی قدیم عربی قرار گرفت» (بهار، ۱۳۸۲: ۱۲۷/۱). برخی نیز ریشه و اصالت ترانه‌های ایرانی را به سروده‌های اوستا می‌رسانند و مانند آن می‌دانند: «می‌بینیم که آهنگ سروده‌های اوستا، بدون قافیه و مانند همین ترانه‌های عامیانه است... اما اشکال همه‌ی دانشمندان سر این است که اغلب اشعار اوستا دارای یک وزن و آهنگ معین نیست؛ یعنی آهنگ هر بیتی ممکن است با دیگری فرق داشته باشد» (هدایت، ۱۳۸۳: ۲۹۹). با درنگ در این مطالب می‌توان گفت که ترانه‌های ایرانی قدمتی به اندازه‌ی تاریخ این سرزمین دارد. از مضمون این ترانه‌ها می‌توان به اوضاع اجتماعی و احوال مردم و آداب و رسوم دوره‌های مختلف پی برد. مضامین ترانه‌های ایرانی بسیار متنوع است. «همچنان که محتوای ادبیات رسمی شامل انواعی (انواع ادبی) از قبیل حماسه، تراژدی، کمدی و شعر غنایی و نظایر آن است، ترانه‌های عامیانه نیز مضمون‌هایی مختلف را در خود دارند: شرح درگیری قهرمانان یا مرثیه‌هایی که در مرگ پهلوانی محبوب سروده شده (از قبیل ترانه‌هایی که در کوهگیلویه به نام سوسیوش (سوگ سیاوش) معروف است و یا گوگریوه‌های بختیاری) گفت‌وگوهایی بین عاشق و معشوق، ترانه‌هایی با مضمون‌های شوخی و هجو یا هزل که برای تفریح خاطر خوانده می‌شده است و. متل‌ها...» (فرازمند، ۱۳۷۱: ۵۹). افزون بر این‌ها مضامین دیگری نیز برای ترانه‌های عامیانه برشمرده‌اند: «ترانه و رقص‌های کشت و کار و برداشت محصول، ترانه‌های خاص تشریفات مختلف،... ترانه‌های عشقی، بازی، ترانه‌های کودکان، متل‌ها و بالاخره لالایی‌ها» (عمرانی، ۱۳۸۱: ۲۹ و ۳۰).

۲. لالاییها و شاعرانگی

لالایی نوای آهنگین و آرامبخش خواب کودک است. «شاید دلیل این نام گذاری آن باشد که غالب این آوازها را غلامان و دایگان برای کودکان میخواندهاند و چون برگرفته از واژهی ترکی «لله» بوده، خواندههایشان لالایی نام گرفته است» (عطاری، ۱۳۸۱: ۱۲۰۶). شاید بتوان گفت لالاییها از قدیمیترین و رایجترین نوع ترانههای عامیانه هستند که با نهایت ایجاز و با تأثیرگذارترین لحن، حال و هوای گوینده یا سرایندهی خود را بیان میکنند، گرچه سرایندهی اولین لالاییها نامعلوم است، اما این سروده‌های مادرانه پیونددهندهی روح دو انسان است: مادر و کودک. «مادر در لالایی ضمن نوازش کودک و تشبیه او به زیباترین مظاهر طبیعت و زندگی، از جور دنیا شکایت‌ها و از همراهی زمانه شادی‌ها می‌نماید. او همه‌ی زیبایی‌ها را به فرزند نسبت می‌دهد و همه خوبی‌ها را برای او می‌خواهد. آهنگ این ترانه‌ها، حرکت ملایم رفت‌وآمد گهواره را در یاد زنده می‌کند و حالت اندوه‌بار زنی که در کنار آن، سعی در خواباندن طفل و گشایش بار دل دارد» (عمرانی، ۱۳۸۱: ۳۱). لالایی‌ها که بخشی از ترانه‌های عامیانه و جزء اولین سروده‌های انسانی است، در درون خود، حاوی نکات ارزنده‌ای از دغدغه‌های زنان است. با نگاهی ژرف به درون‌مایه‌ی لالایی‌ها، مضامینی دیگر مانند «محبت مادر، نگرانی و هشدار، آرزوها، گلایه‌ها، ترساندن، طبیعت و محیط زندگی، مسائل اجتماعی و اقتصادی، اشتغال، مسائل زنان، ظلم و جور اجتماعی، مذهب و برخی اشارات تاریخی» (همان، ۳۳) دیده می‌شود. شیوه‌ی بیان در این لالایی‌ها، عامیانه و ساده است. «از همین رو بسیاری از این لالاییها از نظر ادبی دچار اشکالند و از قواعد و قوانین شعری بیرون رفته‌اند و راستی که همین برون رفت، خود نشان دیگری از اصالت این‌گونه سروده‌هاست» (حسن‌لی، ۱۳۸۲: ۶۴). تشبیه، پرکاربردترین آرایه‌ای است که در لالاییها می‌بینیم. این تشبیهات ساده‌اند و اثری از پیچیدگی در آن‌ها دیده نمی‌شود، همان‌گونه که در زبان گفت‌وگو نیز تشبیهات از پیچیدگی‌های تشبیهات شاعرانه برکنارند. «لالاییها بسیاری از آراستگی‌های سخن را ندارند؛ اما توانسته‌اند بدون آن آراستگی‌ها، آدمی را از خود بگیرند و هنورانه در اندرون آدمی افسون و جادوکنند» (همان، ۶۵). نمونه‌های اندکی از استعاره نیز در لالایی‌ها دیده می‌شود. نخست نمونه‌هایی از تشبیهات به کار رفته در لالاییها را می‌خوانیم:

لالایی خراسان:

«بخواب ای گل بخواب ای گل بخواب ای خرمن سنبل» (عمرانی، ۱۳۸۱: ۸۲)

لالایی مشهد:

«لالا لالای لالایی چقوک[۱] زرد صحرایی» (جاوید، ۱۳۷۰: ۶۷)

لالایی فارس:

«لالا لالا لالا ای کبک مستم میون کبک‌ها دل بر تو بستم»(عمرانی، ۱۳۸۱: ۱۰۷)

لالایی خمین:

«بخواب ای گوهر ناسفته‌ی من بخواب ای نور چشم روشن من»(جاوید، ۱۳۷۰: ۳۵)

لالایی بیرجند:

«آلالالا زر در گوش ببر بازار مو ِر[۲] بفروش»(همان، ۵۶)

لالایی بابل:

«لالا لالا بید مجنون خواجه هستِمِه ممنون» (همان، ۹۸)

لالایی کرمان:

«اُ لالالا عزیز دونه عزیزم لعل و مرجونه»(عمرانی، ۱۳۸۱: ۳۸)

«اُلالالا انار و به خدا عمری به طفلم ده» (همان، ۵۹)

لالایی خراسان:

«لالا لالا به گل مانی به آب زیر پل مانی» (همان، ۸۴)

گفتیم که استعاره نیز در لالایی‌ها به کار رفته است؛ اما میزان کاربرد آن بسیار انـدک است. در زیر دو نمونه از این نوع لالایی‌ها را می‌خوانیم:

لالایی فارس:

«چشی بر راه دارم تـا بیایـی دلی در راه دارم تا بیایی
نشینم تا عروس عرش بخونه که آیا تو بیایی یا نیایی»

(عمرانی، ۱۳۸۱: ۱۱۰)

عروس عرش استعاره از خروس است که از واژه «بخونه» دریافت می‌شود.

لالایی کرمان:

«اُلالالایی لالایی بخواب ای کبک صحرایی» (همان، ۵۵)

کبک صحرایی استعاره از کودک است.

در استعاره و تشبیهاتی که در لالایی‌ها به کار رفته، کودک به گل (آویشن، نسترن، گل ناز، گل خشخاش، گل خیری، لاله، گل زیره و...) و یا پرندگان (بلبل، کبک، قمری و...) و یا جواهرات گران‌بها (زر، یاقوت، فیروزه، در، مرجان) مانند شده است. زبان بیان اندیشه و احساس در لالایی‌ها ساده است و جز مواردی از واژگان خاص گویش‌ها و نحوه‌ی تلفظ، دشواری خاصی در لالایی‌ها دیده نمی‌شود. همین سادگی و آهنگ موسیقی آن که با عامیانه بودن آن‌ها پیوند دارد، شاعرانگی را در لالایی‌ها حفظ کرده است و در طول زمان باعث دلبستگی مردم به لالایی‌ها شده است.

۳. تعریف روایت

۳-۱. ساختار روایت در لالایی‌ها

اتفاقات هر روزه و جریان زندگی هر انسانی یک روایت است. روایت در واقع یک داستان است که در آن یک رشته رخدادها و پند و اندرزها و هر آن‌چه که در یک داستان می‌تواند بیاید، بیان می‌شود. به‌این‌ترتیب، زندگی هر انسانی یک داستان و روایت است. «ما از نخستین روزهای حیاتمان در معرض روایت قرار داریم. درست از زمانی که مادرانمان برایمان لالایی می‌گویند یا اشعار کودکانه را بازخوانی می‌کنند. این ترانه‌ها و اشعار ساده‌ای که ما، در خردسالی فرامی‌گیریم، روایت هستند... و چنین هستند قصه‌های جن و پری، داستان‌های پرماجرا، زندگی‌نامه‌ها و...» (آسابرگر، ۱۳۸۰: ۱۶). هنگامی که می‌گوییم هر روایت یک داستان است؛ پس ویژگی‌های داستان از جمله زمان روی‌دادن حادثه، مکان و شخصیت‌های داستان را نیز دارا است. «این بدان مفهوم است که روایت‌ها، در چارچوب یا طی نوعی دوره‌ی زمانی، صورت می‌گیرند. این دوره‌ی زمانی می‌تواند بسیار کوتاه، همانند یک قصه‌ی کودکانه، یا بسیار طولانی باشد، آن‌طور که درباره‌ی برخی رمان‌ها و حماسه‌ها مصداق دارد» (همان، ۱۸). باید دانست که رشته‌ی رخدادهایی که در روایت از آن‌ها سخن می‌رود، از نظر توالی زمانی به هم پیوند دارند. گفتیم که لالایی‌ها بخشی از نخستین آموخته‌های هر انسانی است و از جمله روایت‌های شفاهی به شمار می‌روند. روایت‌های شفاهی که سینه‌به‌سینه نقل شده‌اند و پس از گذر از سالیان دراز به دست ما رسیده‌اند. این لالایی‌ها زنجیره‌ای از رخدادها را که به طور منطقی دارای آغاز و انجام است، در خود دارند. «رخداد

حادثه‌ای درون داستان است که انتقال از حالتی به حالت دیگر را تدارک می‌بیند. رخداد چیزی است که در متن اتفاق می‌افتد و منجر بـه صـورت گـرفتن امـر دیگـری شـده و سرانجام به حل قطعی داستان می‌انجامد» (همان، ۷۹) و از این نظـر شـاید بتـوان گفـت نخستین داستان‌های کوتاه ایرانی همین لالایی‌ها باشند.

در بررسی ساختار روایت در لالایی‌ها، نخست به زمـان و مکـان در لالایـی‌هـا «بـه عنوان یک متن روایی یا روایت» می‌پردازیم. گفتنی است «روایت نـه تنهـا بـرای اتفـاق افتادن به مکان نیاز دارد؛ بلکه برای پیش رفتن نیز محدوده‌ی زمـانی خاصـی مـی‌طلبـد. منتقدان جدید بر وجود و شناخت طرح زمانی در روایت تأکید مـی‌کننـد؛ زیـرا روایـت وسیله‌ی انعکاس و تحقق تجربه‌های مـا بـه عنـوان موجـوداتی اساسـاً زمـانی اسـت و شناخت ما زاییده‌ی تجارب ما به صورت روایت اسـت» (بیـاد و دیگـران، ۱۳۸۴: ۹۶). لالایی‌های ایرانی خود یک داستان را روایت می‌کنند. هرچند که ایـن داسـتان هیجـان و شگفتی داستان‌های امروزی را ندارد؛ اما لطف سخن در آن‌ها همچنان ماندگار است.

۳- ۲. زمان در لالایی‌ها

زمان در لالایی‌های ایرانی این‌گونه اسـت کـه تـوالی داسـتان، زمـان را بـه خواننـده یـا شنونده‌ی لالایی می‌فهماند. لالایـی‌هـا و بـه‌طـورکلی روایـت‌هـا «طـی زمـانی گـشوده می‌شوند. روایت‌های داستانی پایانی دارند: آن‌ها افتتاحیه، میانه و اختتامیـه‌ای دارنـد کـه طی آن‌ها گره‌فکنی‌ها و تعارضاتی که پیش آمده‌اند، راه حل قطعی می‌یابنـد» (آسـابرگر، ۱۳۸۰: ۱۷۴). این نکته در بررسی زمان در روایت نزد پـژوهش‌گـران سـاختار روایـت، خود بخشی از یک تقسیم‌بندی به شمار آمده است و آن، این است که در روایت زمـان را از سه بعد می‌توان بررسی کرد که عبارت است از ترتیب، دیرش و بسامد.

۳-۲-۱. ترتیب

در مبحث ترتیب به بررسی روابط بین ترتیب وقایع در داستان و ترتیـب ارائـه‌ی خطـی آن‌ها در متن پرداخته می‌شود. در زیر ترتیب زمانی وقایع و ترتیـب ارائـه‌ی آن‌هـا را در لالایی‌ها بررسی می‌کنیم.

در یک لالایی «لرستان، هرو» می‌خوانیم:

«لایَه لایَه لایَت بَرد بـــاره تا به شهر بنشینی لالایت میگویم
وِزَم پا بویی کُرم َژن باره و هنگامی که پسرم زن بیاورد من پیشاپیش میروم...»
(جاوید، ۱۳۷۰: ۱۲۹)

لالایی برای کودک خوانده میشود، مادر که خوانندهی لالایی اسـت مـیگویـد: تـا پسرم بزرگ شود برایش لالایی میخوانم و سپس بزرگسالی وی را مجسم میکنـد کـه بزرگ میشود و ازدواج میکند. در این لالایـی، زمـان از تـوالی و ترتیـب بیـان وقـایع (کودکی به بزرگسالی) برای شنونده روشن میشود و این نشان میدهد که ترتیـب روی دادن رخدادها و ترتیب بیان آنها با هم هماهنگ است.

در یک لالایی از خراسان چنین میخوانیم:

«لالا لالا به صحـرا شـــی به پای تخت زهرا شی
اگر زهـــرا بفرمایـــــــه غلام شاه رضا شـــــی» (عمرانی، ۱۳۸۱: ۸۳)

میبینیم که توالی زمانی، در این لالایی مانند آنچـه کـه در واقعیـت روی مـیدهـد، روایت شده است و ترتیب بیان آن(کودکی: شنوندهی لالایی کودک است← جوانی: بـه صحرا شی، غلام شاه رضا شی) نیز با ترتیب رخـدادها (کـودکی← جـوانی) هماهنـگ است.

و نیز در یک لالایی از بلوچستان:

«لـــولی لـــول، منـــی بـــچ وَ را لای لای فرزندم
وش واب منـــــــی لعـــــل و را جواهر من خوب بخواب
لعـل منـی پـل گـدین ورنـا بـات جواهر من جوانی خوشلباس شود
چـری گـون همـسران گـرانینـان با همسن و سالان برومندش گردش کند
بنـــدیت هـــر شـــشین هتیـــاران و هر شش سلاح را به کمر ببندد
رهـــال و کوچـــک و کاتـــاراء چون سپر و تفنگ و خنجر
آخِـر سـوب منـی بـچ بئـه کُنِـت سرانجام پیروزی از آن فرزند من خواهد بود...»
(جاوید، ۱۳۷۰: ۴۸ و۴۹)

در این لالایی که رنگ و بوی فرهنگ بلوچستان بـه خـوبی در آن دیـده مـیشـود، ترتیب زمانی رخدادها برای خواننده یا شنونده روشن است؛ به این صورت که، در آغاز لالایی که مادر لالایی را برای کودک خود میخواند (کودکی) ← جـواهر مـن جـوانی

خوش‌لباس شود (آغاز جوانی)← شش سلاح به کمر ببندد... و سرانجام پیروزی از آن فرزند من خواهد بود (جوانی). و نیز در یک لالایی از منطقه‌ی «در گز و دشت ئی تک» خراسان ترتیب زمانی این‌گونه آمده است:

در آغاز لالایی مادر برای کودک خود که پسر است، لالایی می‌خواند و در پایان آن لالایی، از خداوند خواهان یک فرزند دختر نیز می‌شود:

«بیـــر قیز بیزه ویر بدور ولی دختری نیز به ما عطا کن» (جاوید، ۱۳۷۰: ۷۶)

و از اینجا مادر برای دختر خود که هنوز زاده نشده است، لالایی می‌خواند:

«لای لای قیزیم یوخلیوب لالایی دخترم زیبای خفته...
لای لای دئیم یاتونچـــه لالایی می‌گویم تا به خواب ناز فرو بروی
گوزلرم آی باتونچـــــه چشمانم را به آسمان و ماه می‌دوزم
سانه لرم اولدوز لـــــری و ستاره‌ها را می‌شمرم
سن حاصله بتونچـــــه تا تو به حاصل بنشینی
لای لای بویوک اولرسـن لالایی تو بزرگ می‌شوی
بیرگون اره گیدرســـــن و روزی شوهری پیدا خواهی کرد
الله خوشبخت ایله ســـن خداوند تو را خوشبخت کند
بیرگون ننه اولرســـــن روزی تو نیز مادر خواهی شد»

(همان، ۷۷ و۷۸)

ترتیب زمانی روایت در لالایی یاد شده این‌گونه است:

آرزومندی مادر (دختری نیز به ما عطا کن)← به تحقق پیوستن آرزو در رؤیای مادر (لالایی دخترم زیبای خفته)← بزرگ شدن دختر (تا تو به حاصل بنشینی)← ازدواج دختر (روزی شوهری پیدا خواهی کرد)← مادر شدن دختر(روزی تو نیز مادر خواهی شد).

به‌این‌ترتیب، در این لالایی نیز سیر واقعی یک رخداد که در زندگی انسانی روی می‌دهد (تولد و گذار از کودکی به بزرگ‌سالی و گذران مراحل زندگی)، گفته شده است.

نمونه‌های دیگری نیز از پیوستگی زمانی و ترتیب بیان سیر منطقی رخدادها، در میان لالایی‌های ایرانی وجود دارد. در مبحث ترتیب از عنصری به نام «نابهنگامی» یاد

می‌شود. گفتیم که روابط میان ترتیب رویدادها در روایت و ترتیب ارائه‌ی خطی آن‌ها در متن، در ترتیب بررسی می‌شود. در این میان تفاوت بین این دو، یعنی ترتیب وقایع و ترتیب ارائه‌ی آن‌ها «نابهنگامی» نامیده می‌شود. «این نابهنگامی‌ها عبارت است از پس‌نگاه یا برانگیختن واقعه‌ای که باید پیش‌تر از آن یاد می‌شد و پیش‌نگاه یا افشای وقایع و حقایق آینده قبل از اینکه زمان وقوع آن‌ها فرا برسد» (بیاد و دیگران، ۱۳۸۴: ۹۷). «نابهنگامی» در لالایی‌ها به روشنی به چشم می‌خورد و در واقع یکی از بخش‌های محتوایی لالایی‌ها به شمار می‌رود؛ اما این مسئله آسیبی به یکدستی محتوای لالایی‌ها نزده است. در بیش‌تر لالایی‌های ایرانی، زمان فعل به کار رفته در آغاز لالایی‌ها زمان حال (مضارع، امر) است. سپس با یک چرخش هم در محتوا و هم در واژگان تبدیل به زمان آینده می‌شود. برای نمونه در آغاز لالایی، سخن از خوابیدن کودک در زمان حال (مضارع)است:

لالایی خراسان:

«بخواب ای گل بخواب ای گل بخواب ای خرمن سنبل»(عمرانی، ۱۳۸۱: ۸۲)

لالایی مازندران:

«لالا باخسه ته منزل بخواب لالا در جا و منزل خودت

دریو نشو که او پُره به دریا نرو که آب زیاد است» (همان، ۱۳۷)

لالایی آذربایجان:

«بالام یاتیر بئشیکده بولبول اوخور ائشیگده

سن یات یوخون آل گیله‌ن من دور موشام کشیکده:

کودکم در گهواره می‌خوابد در بیرون بلبل می‌خواند

تو بخواب خوابت را بکن من به مواظبت ایستاده‌ام» (همان، ۱۸۶)

سپس مادر (راوی) غرق در آرزوهای خود از آینده سخن به میان می‌آورد. برای نمونه، در یک لالایی از آذربایجان چنین آمده است:

«اوخشاسین دیلیم سنی مدحت کند زبان من

بؤیوتسون ائلیم سنی بزرگت کند ایلم تو را

میدانـدا آت اوینادان وقتی در میدان اسب می‌تازی

بیر ایگید بیلیم سنی تو را جوانمردی (مبارز) می‌بینم» (همان، ۱۹۰)

در یک لالایی از کرمانشاه، کنگاور چنین می‌خوانیم:

«لالا لالا لالایـــــــــــــی لالا لالا لالایـــــــــــــی
مگر من مادر بدبختـــی بودم مـــگر من لایق عـزت نبودم
سر شب تا سحر لالایت گفتم بزرگت کردم و خیری ندیدم...» (همان، ۱۲۳)

در این لالایی مادر سخن از بی‌مهری فرزنـد در آینـده بـه میـان مـی‌آورد و بـرایش لالایی می‌خواند. در این «پیش‌نگاه» زمانی بر خلاف آنچه که در دیگر لالایی‌هـا دیـدیم، کاربرد فعل در زمان گذشته اسـت و مـادر (راوی) در یـک تـصویرآفرینی از آینـده، از رخ‌دادن رویداد، پیش از آن‌که واقعاً روی بدهد، سخن گفته است.

گفتنی است که خود اصطلاح «لالا لالا» با نوای آهنگینی که در خـود دارد، مفهـوم «بخواب کودکم» را به ذهن می‌آورد. در این لالایی‌ها و نمونه‌های دیگری از این دست، مسئله‌ی «نابهنگامی» با «پیش‌نگاه» وجود دارد؛ یعنی همان‌گونه که گفتیم در آن‌ها سـخن از رویدادهایی است که در آینده رخ خواهد داد، پیش از آن‌که زمان روی‌دادن آن‌ها فـرا برسد.

اما پیش‌نگاه یک بخش از مبحث نابهنگامی است، «پس‌نگاه» نیز که بخش دیگـر آن است، در لالایی‌ها دیده می‌شود. گفتیم که پس‌نگاه «برانگیختن واقعه‌ای اسـت کـه بایـد پیش‌تر از آن یاد می‌شد» (بیاد و نعمتی، ۱۳۸۴: ۹۷)؛ البته به یقین نمی‌توان گفت کـه در همه‌ی لالایی‌ها از نظر زمانی «پس‌نگاه» وجود دارد، از آن‌جا که پس‌نگاه در واقع، هدف اصلی راوی یا نویسنده را از سخنش روشن می‌کند. برای نمونه در یک لالایی از تهـران چنین می‌خوانیم:

«لالا لالا گل آبشن[۳] بابات رفته چشام روشن» (جاوید، ۱۳۷۰: ۱۵)

به نظر می‌رسد هدف اصلی راوی (مادر) از نوای لالایی برای کودک، سـخن گفـتن از پدری است که رفته است (رویدادی در زمان گذشته) و اکنون ایـن رویـداد زمینـه‌ی اصلی سخن وی قرار گرفته است. به بیان روشن‌تر پدر در ژرفای ذهن راوی بوده است که اکنون ظاهر شده است.

و نیز در یک لالایی از آباده که آغاز آن با نوای لالایی برای کودک است:

«اُلا لالا گل راجونه‌ی من...» (جاوید، ۱۳۷۰: ۲۹)

در ادامه، مادر سخن از گذشته‌ی خود به میان می‌آورد.

«سرچشمه ز او رفتـــــم سبو دادم به خو رفتم
دو تا ترکی ز ترکستـــون مرا بردن به هندستون
بزرگ کردن به صد نازی شوور دادن به صد جازی» (همان، ۳۰)

به نظر می‌رسد هدف اصلی از لالایی بیان همین «گذشته» است و این همان «پس‌نگاه» زمانی است. توجه به پس نگاه زمانی که در واقع گونه‌ای واکاوی ذهن راوی است، محدود به بررسی طرح زمانی روایت نمی‌شود؛ بلکه با مبحث «بازگشت به گذشته» نیز پیوند دارد که در جای خود بدان خواهیم پرداخت.

۳-۲-۲. دیرش

در ادامه‌ی بررسی تقسیم‌بندی زمان در روایت (ترتیب، دیرش، بسامد) به مبحث «دیرش» می‌پردازیم. در دیرش «به بررسی گستره‌ی زمانی که وقایع داستانی در آن رخ داده است و میزان متن اختصاص داده شده به ارائه‌ی آن می‌پردازیم. اصلی‌بودن و حاشیه‌ای بودن وقایع... عنصر کنترل‌کننده‌ای در میزان متن اختصاص یافته به یک واقعه است و بر اساس این عنصر ممکن است واقعه‌ای حذف شود، [یا] به طور خلاصه ارائه شود، [یا] به صورت صحنه‌ی تعامل واقعی بیان شود یا اصلاً متن به توصیف اختصاص داده شود و گسترش زمانی در آن مشاهده نشود» (بیاد و دیگران، ۱۳۸۴: ۹۷). در مبحث مربوط به ترتیب، در یک لالایی از خراسان (لالا لالا به صحرا شی) خواندیم که ترتیب بیان واقعه با ترتیب رویداد هماهنگ است (گذر از کودکی به جوانی). اما یک مرحله در این میان حذف شده است و آن نوجوانی است. در لالایی یاد شده پرش از کودکی به جوانی نشان می‌دهد که دوره‌ی نوجوانی که از مسیر بیان وقایع حذف شده است، از دید راوی مهم نبوده و به عنوان یک عنصر اصلی به شمار نمی‌آمده است. او زندگی فرزند را به دو بخش حاشیه‌ای و اصلی تقسیم کرده است و بخش اصلی (مهم) از نظر وی ابتدا تولد و وجود کودک است و سپس آینده‌ی وی (غلام شاه رضا شی) است. بنابراین، نوجوانی کودک برای راوی عنصری حاشیه‌ای بوده و از همین رو، سیر وقایع خلاصه‌وار بیان شده است.

در یک لالایی از یزد چنین آمده است:[۴]

«لالایی بگو آجی بِچَم مُخا بشه حاجی

ببره ننشو مکـــه نگو تو گفام شـــکه
مدینه قبر پیغمبر بریم با هم‌دگه مادر» (نصیب، ۱۳۸۳: ۵۲)

این لالایی که بیانگر آرزوهای یک مادر است، خود نوعی روایت کوچک و کوتاه به شمار می‌رود و در آن با مبحث «دیرش» روبه‌رو هستیم. نخست ترتیب زمانی را در لالایی گفته شده بررسی می‌کنیم: کودکی (شنونده‌ی لالایی کودک است)← بزرگ‌سالی (بچم مخا بشه حاجی و...) در اینجا نیز مرحله‌ی نوجوانی (یا جوانی) از سیر رویدادها حذف شده و متنی به دوره‌ی نوجوانی اختصاص نیافته است. در این لالایی دو مرحله از سیر رخدادها، اصلی انگاشته شده است و آن کودکی و بزرگ‌سالی است.

در لالایی‌های زیر، متن به توصیف اختصاص داده شده است و گسترش زمانی در آن مشاهده نمی‌شود.

لالایی از کرمان:

«اَلالا گل چنـــده لبت بوسم همش قنـــده
اَ لالا خدا دادست خدا گنجی به ما دادست
انار نقره طلا دادست» (عمرانی، ۱۳۸۱: ۵۶ و۵۷)

در یک لالایی از سبزوار:

«لالا لالا گـــــل نازم تو رِ دارم به غم ســـازم
تو رِ دارم چی کم دارم هزارون شکر به جا آرم» (جاوید، ۱۳۷۰: ۷۳)

۳-۲-۳. بسامد

در بررسی طرح زمانی در لالایی‌ها به بخش سوم آن یعنی «بسامد» می‌پردازیم. «بسامد به رابطه‌ی میان دفعات اتفاق افتادن یک واقعه در داستان و تعداد دفعات بازنمایی آن در متن» (بیاد و دیگران، ۱۳۸۴: ۹۷) گفته می‌شود.

در یک لالایی از کرمان چنین می‌خوانیم:

«لالا لالا گل باغ بهشتم برای بابا جونت نامه نوشتم
نوشتم رود[5] من عزیزه دو چشموش شو و روز ترمه ریزه
لالا لالا که لالایت میایه نماز شوم بابایت میایه...
اُلا لالا گـــل مایـــــی بیومد خونه‌مون دایی

اُلا لالا گـــــل نعنـــــا بابات رفته به کوه تنها
از این صحرا به اون صحرا مرا بردن سوی صحـرا
لائی لائـــی لائی لائـــی لایی لایی لایـی»

(جاوید، ۱۳۷۰: ۱۲۴ و ۱۲۵)

در این لالایی می‌بینیم که رفتن پدر از خانه، ذهن مادر (راوی) را به خـود مـشغول کرده و همین محور سخن او شده است. بسامد سخن گفتن از غیبت پدر در این لالایی سه بار است. هر بار که مادر (راوی) نوای لالایی را برای کودک خود می‌خواند، نبـودن پدر کودک خود را به یاد می‌آورد و از آن سخن می‌گوید و بدین‌گونه بارها به بازنمایی این مسئله در متن پرداخته است.

در یک لالایی از «سرعین و خروسلو» می‌خوانیم که:

«الله منه اوچ دنه ور خدایا به من سه فرزند بده
درد ون المشله ره ده ور به آنان که در حسرتش می‌سوزند هم بده
گوون گدن قوشلارا ده ور به آن پرندگانی که می‌آیند و می‌روند
هَوَه گوتی سالمشلارا ده ور به آن کسانی که به‌خاطر داشتن فرزند ته هاون را سوراخ می‌کنند
هاما قاباغندایاتمش لارا ده ور و به کسانی که پیش از ما به خواب رفته‌اند
قاپی ده کی درویش لره ده ور به درویش‌هایی که در پشت در ایستاده‌اند فرزندانی بده
لالا وام گون ده مـن... من هر روز لالایی می‌خوانم
لای لای چالام یاتار سان لالایی می‌گویم تا هنگامی که بخوابی...»

(جاوید، ۱۳۷۰: ۱۱۴و۱۱۵)

در این لالایی نیز مادر (راوی) هنگام خواباندن کـودک خـود بـا موسـیقی لالایـی، آرزوی خود را که داشتن فرزندان دیگر است، بیان می‌کند و برای دیگران نیـز همـین را آرزومند است. آرزوی داشتن فرزند، محـور اصـلی ایـن لالایـی قـرار گرفتـه و بـسامد پرداختن به آن بالا است.

در یک لالایی دیگر، از مازندران این گونه آمده است:

«لالا لالا گل لاله دتر دارنه هفت تا خاله (دختر هفت خاله دارد)

لالا لالا گل چایی دتر دارنه اَ تا دایی (دختر یک دایی دارد)
لالا لالا گل پمبه دتر دارنه دتا عمه (دختر دو عمه دارد)
لالا لالا گل لیمو دتر دارنه سه تا عمو (دختر سه عمو دارد)
(عمرانی، ۱۳۸۱: ۱۳۲)

در این لالایی نیز برشمردن تعداد افراد فامیل در کانون توجه راوی قرار گرفته است. چندان دور از ذهن نیست اگر بگوییم با توجه به قدمتی که لالایی‌ها دارند، افتخار داشتن افراد زیاد در خانواده یا طایفه به شرایط اجتماعی و خانوادگی مردم ایران در دوره‌های بسیار دور بازمی‌گردد. به هر روی در مبحث بسامد، در نمونه‌هایی که از لالایی‌ها آوردیم، دیدیم که «گاهی واقعه‌ای چنان ذهن کانون‌ساز (راوی) را به خود مشغول می‌کند که کانون‌ساز آن را بارها با بیان‌ها و دیدگاه‌های مختلف بیان می‌کند... کانون‌ساز با استفاده از این انگاره‌ها سیر خطی گذر زمان را به هم می‌زند و با توجه به نظر خود آن‌ها را از نو سامان می‌بخشد» (بیاد و دیگران، ۱۳۸۴: ۹۷).

افزون بر آن‌چه که درباره‌ی زمان در لالایی‌ها گفتیم، نکته‌ای دیگر که رخ می‌نماید، این است که در برخی لالایی‌ها زمان به معنی تقویمی آن (برآمدن و فرورفتن خورشید) به کار رفته است. برای نمونه در یک لالایی از کردستان:

«لای لای رای ده کەم واخورهه لویانی لالایی برایت می‌گویم تا خورشید برآید
تامل و موری له کونا ده رانی تا آن‌هنگام که پرندگان و مورچگان از لانه به‌درآیند
لای لای را ده کەم تاوه نیواره لالایی برایت می‌گویم تا به هنگام غروب آفتاب»
(جاوید، ۱۳۷۰: ۱۲۲)

در این لالایی زمان به معنای برآمدن و فرورفتن خورشید (گذر زمان و عمر) آمده است. گذر عمر در لالایی‌ها نکته‌ای مهم است. مادر (راوی) از لالایی به عنوان وسیله‌ای برای بیان آرزوها و احساسات و غم‌های خود بهره می‌برد. به سخن دیگر، مادر با کودک خود درد دل می‌کند و لالایی، برگی از خاطرات اوست و این مهم‌ترین مضمون لالایی‌های ایرانی است. در زیر دو نمونه‌ی دیگر از لالایی‌هایی را که در آن‌ها زمان تقویمی دیده می‌شود، می‌خوانیم:

لالایی از کرمان:

«اُلالا لالا شبـــــون اومـــد که ماه بالای بون اومـــــــد...

اُلالا لالا گل کشمـــــــش که خواب اومد به پشت چشم
که خواب اومد خمارت کو که شب اومـــــد قرارت کو...»
(عمرانی، ۱۳۸۱: ۵۴)

«لالا لالا گل پنبـــــــــه بابات میآد روز شنبـــــــه»
(حسنلی، ۱۳۸۲: ۷۶)

در پایان مبحث زمانی در لالایی، گفتن چند نکته بی فایده نیست: در لالاییهایی که خواندیم راوی اول شخص است (این نکته در بخش مربوط به راوی به طور گسترده بررسی خواهد شد). «در روایات اول شخص بیشتر انتظار میرود که شخصیت کانونساز که بیشتر امکانات زمانی محدودی در اختیار دارد، همزمان با سیر داستان به پیش رود و دیدگاهی همزمانی داشته باشد و البته در این نوع روایات اگر کانونساز بخواهد تجربه گذشتهی خود را بازگوید، نگاهی واپسنگرانه و مرورگر دارد» (بیاد و دیگران، ۱۳۸۴: ۹۸)؛ اما دیدیم که در لالاییهای ایرانی طرح زمانی و دیدگاه راوی دراینباره، اینگونه نیست و به نظر میرسد، از دستهی دیگری باشد. «در بعضی روایات، اول شخص کانونساز، گذشتهی دور خود و یا یکی از افراد داستانی را مورد بازنگری قرار میدهد و از این رو علاوه بر اینکه از گذشتهی افراد داستانی از جمله خود، آگاه است، به آیندهی آنها نیز وقوف دارد و دیدگاهی همهزمانی اختیار میکند» (بیاد و دیگران، ۱۳۸۴: ۹۸).

۳-۳. مکان در لالاییها

گفتیم که هر روایت افزون بر طرح زمانی به مکان نیز نیازمند است. در بررسی عنصر مکان در لالاییها، باید دید که راوی از چه زاویهای به پردازش روایت پرداخته است. «این زاویه بین دید پرنده و نامحدود و نمای درشت و محدود در نوسان است» (بیاد و دیگران، ۱۳۸۴: ۹۴). به بیان روشنتر باید دید که راوی «وقایع را از موضعی ایستا ارائه کرده است یا از موضعی متحرک و متوالی و آیا دیدی پرندهوار و کلی اختیار کرده است یا دیدی درشتنما و جزییگرایانه» (همان، ۹۵). در زیر به بررسی عنصر مکان در لالاییها میپردازیم. نخست نمونهها را میخوانیم:

لالایی فسا:

«لالا لالا لایی ای ماه تابون که کوچه خلوت و محله بیابون»(جاوید، ۱۳۷۰: ۳۲)

لالایی بوشهر، تنگستان، اهرم:

«دی لالا مو لالت می‌کنم همیشه پلنگ از کو بناله شیر ز بیشه» (همان، ۴۱)

لالایی دشتستان، بصری، برازجان:

«پسین گینی محمد(ص) داخل واوی زمین سوخی موجی گلاوی» (همان، ۴۳)

در این لالایی‌ها می‌بینیم که انتخاب مکان برای فضای روایت، آن‌چنان‌که در آغاز گفتیم، خاص نیست؛ بلکه راوی با دیدی کلی به نام بردن از مکان‌ها بسنده کرده و این‌گونه به کوتاهی، هدف خود را از سخن بیان کرده است؛ برای نمونه، در لالایی فسا توجه به کوچه و محله‌ی خلوت برای آن است که گویا به کودک بفهماند که هم بازی‌هایت خوابند، تو هم بخواب! اما در لالایی‌هایی که در زیر آمده است، عنصر مکان به گونه‌ای دیگر شکل پذیرفته است.

لالایی شیروان، بجنورد، قوچان: «تو له وه‌ی یی، ئه ز له ورد، لاریکی لای

تو در آن‌جایی (سرزمین‌ها) و من در این‌جا، کودکم بخواب...» (جاوید، ۱۳۷۰: ۷۹)

لالایی کرمان:

«لالا لالا گـــل مایـــــــی بیومد خونه‌مون دایی

اُلالالا گل نعنـــــــــــا بابات رفته به کوه تنها

از این صحرا به اون صحرا مرا بردن سوی صحرا» (همان، ۱۲۵)

و یک لالایی دیگر:

«لالا لالا گل نعنا بوات رفته به کوه تنها» (همایونی، بی‌تا: ۲۱۹)

در این سه لالایی و نمونه‌هایی از این دست، واژگانی مانند «آن‌جا، این‌جا، رفته، این صحرا، اون صحرا» «گزاره‌ها و قیود مکانی است که مکان و جهت وقوع وقایع و اشیا را نشان می‌دهد» (بیاد و دیگران، ۱۳۸: ۹۶).

در یک لالایی از مازندران:

«لالا لالا نخر غصه لالا لالا غصه نخور

که امه ده پر از داره که روستای ما سرسبز و پر از دار و درخت است

دشت و صرا، شر و روستا دشت و صحرا، شهر و روستا

گل و گیاه سبزه‌زاره پر از گل و گیاه است

مازرون او توم نونه آب در مازندران تمام شدنی نیست...»

(عمرانی، ۱۳۸۱: ۱۳۴)

در آغاز به نظر میرسد نگاه راوی جزییگرایانه است؛ یعنی راوی نخست «موقعیتی بالاتر را اتخاذ میکند تا محدودهی مکانی را مشخص نماید که روایت در آن اتفاق میافتد» (بیاد و دیگران، ۱۳۸۴: ۹۵)؛ اما این گونه نیست؛ زیرا راوی نخست موقعیت پایین (روستای سرسبز← دشت و صحرا) را در نظر گرفته است و سپس به موقعیت بالاتر (کل سرزمین مازندران) رسیده است. این امر به سادهبودن شیوهی سخن از سوی سرایندگان لالاییها برمیگردد و اینکه لالاییها بااینکه خود یک روایت و یک داستان کوتاه بهشمارمیروند؛ اما پیچیدگی و بغرنجی داستانهای امروزی را ندارند و از این رهگذر، سادگی دنیای ذهنی راوی را نیز میتوان دید.

در یک لالایی از کرمان چنین میخوانیم:

«اُلا لالا به خواب میره که آب ور باغ شاه میره

که آب ور باغ شفتالو عزیزم مست خوابآلو» (عمرانی، ۱۳۸۱: ۵۸)

در این لالایی نگاه جزییگرایانهی راوی به چشم میخورد. او نخست موقعیت بالاتر (باغ شاه) را برگزیده و سپس به موقعیت پایین تر (باغ شفتالو) پرداخته است و بدینگونه محدودهی مکانی فضای روایت را برای خواننده یا شنونده روشن کرده است و ذهن وی را جهت بخشیده است.

۳-۳-۱. انتقال مکانی

در بررسی وضعیت مکان در روایت، سخن از انتقال مکانی نیز به میان میآید. «منظور از انتقال در داستان، گذر از یک مکان، یک حالت، یک مرحله از تحول و یک نوع به مکان، حالت، تحول و نوعی دیگر است. از انتقال برای تغییر زاویهی دید، مکان، زمان و لحن استفاده میشود » (مدبری و دیگران، ۱۳۸۷: ۱۷). در لالاییها انتقال مکانی آن گونه که بتواند آشناییزدایی کند، دیده نمیشود. چشمگیرترین انتقال مکانی در لالاییها سفر است که بیشتر پدر، مسافر آن است؛ زیرا گویندهی لالایی، مادر است و آن که حضور ندارد و غایب به شمار میرود، پدر کودک است. در یک لالایی از کرمان سخن از رفتن پدر است:

«اُ لالالا گل خشخاش که بابات رف خدا همراش
که بابایت سفر رفـــته که از ما بی‌خبر رفته» (عمرانی، ۱۳۸۱: ۵۴)

در این‌جا باید گفت لالایی‌هایی که از رفتن پدر سخن می‌گویند، فراوان است.

یک لالایی از فارس نمونه‌ای ساده از انتقال (انتقال از درون خانه به بام خانه) است:

«...دلم می‌خوات برم بون بلندی ببندم ننی و بند قشنگی...»[۶](همایونی، بی‌تا: ۲۲۵)

در یک لالایی از مازندران انتقال مکانی به روشنی دیده می‌شود. در این لالایی، سخن از کوچ خانواده است و از این رو است که واژگانی که در پیوند با انتقال مکانی هستند، در آن در مقایسه با دیگر لالایی‌ها فراوان است:

«آفتاب قهار مـن تـــه لالای دور آفتاب تندتر خواهد شد من فدای تو شوم
مال شونه قطار من ته لالای دور مال‌ها(قاطرها) قطار شده‌اند من فدای تو شوم
زنگ دنه زنهار من ته لالای دور زنگ‌ها از رفتن خبر می‌دهند من فدای تو شوم
قاطر قالی بار من تـــه لالای دور قاطرها بار قالی دارند من فدای تو شوم
قلچی بند بال من تـــه لالای دور به ابتدای قلچی بند می‌رسیم من فدای تو شوم
چالشت دمال مـــن ته لالای دور بعد به چالشت و دنباله‌ی آن من فدای تو شوم
شیخ موسی لار من ته لالای دور و بعد به لارها و مراتع شیخ موسی لار خـواهیم رسید...» (عمرانی، ۱۳۸۱: ۱۲۴ و ۱۲۵)

در این‌جا، این پرسش پیش می‌آید که انتقال مکانی در لالایی‌ها تا چه اندازه به چرخش در محتوا می‌انجامد؟ برای پاسخ به این پرسش به لالایی‌هایی که در زیر آمده است، می‌پردازیم. این لالایی‌ها روایت‌های گوناگون از یک موضوع هستند و این گوناگونی که یکی از ویژگی‌های روایت‌های شفاهی است، آسیبی به اصل موضوع نزده است. بنا به گفته‌ای «در روایت‌های شفاهی، کشیش را می‌توان به جای بازرگان گذاشت، بی آنکه ساختار خدشه‌ی چندانی ببیند» (والاس، ۱۳۸۶: ۸۴).

لالایی از کرمان:

«اُ لا لالا گـــل زیـــره چرا خوابت نمی‌گیره
که بابات رف زنی گیره کنیزی بر تو می‌گیـره
کنیز تو سیا باشه...» (عمرانی، ۱۳۸۱: ۵۷)

لالایی خراسان:

«لالا لالا گـــل زیـــره چرا خوابت نمیگیره
بابات رفته زنـــی گیره ننت از غصه میمیره» (همان، ۸۱)

لالایی یزدی:

«اُلا لالا لالا لالا اُلا لالا گل زیـــــره
بابات رفته زنـی گیره ننت از غصه میمیـره
اُلا لالا گل تختـــــه زن بابات سقط رفـته
هاب و هایت کی کنه اُرسی کی به پایت کنه
زن بابـــــات میمیره خدمت بابات کی کنـه
زن بابا خوشت باشـه نصیب دخترت باشـه» (نصیب، ۱۳۸۳: ۵۴)

لالایی بیرجند:

«اُلا لالا لالاش میـــاد صدای کوش آقاش میاد[۷]
آقاش رفته زن گیـره کنیز صد تمـن گیـــره
لالالا تـــــو رِ دارم چرا از بی کسی نالم» (جاوید، ۱۳۷۰: ۵۵ و۵۶)

میبینیم که سخن از انتقال مکانی، به درد دلهای مادر (راوی) پایـان مـیپـذیرد. در لالاییهای کرمان و خراسان و یزد و بیرجند که همگی روایـتهـای گونـاگون از یـک مضمون هستند، موضوع رفتن پدر (که گفتیم یک انتقال مکانی است)، با بیان ترسهـا و نگرانیهای مادر و شرایط نامطلوب خـانوادگی (چندهمـسری)، پایـان پذیرفتـه اسـت. درواقع، در این چند لالایی یک آشناییزدایی باورپذیر صورت گرفتـه و آن، ایـن اسـت که «شخصیتها یا همچون در یک درام در یک مکان مستقرند یا بـه جاهـای گونـاگون سفر میکنند. گزینهی دوم از نظر فنی در روایت امکانپذیر است و جای شگفتی نیست که نویسندگان از آن استفاده کردهاند. جدای از سفر یک شخـصیت از مکـانی بـه مکـان دیگر، چه افرادی را میتوان همیشه در سفر نشان داد تا از این راه به گونـهای باورپـذیر با رویدادی یا رویدادهای نامعمول مواجه شـوند» (والاس ، ۱۳۸۶: ۳۰). ایـن مـسئله در چند لالایی که در بالا آمد، روی داده است؛ یعنی انتخاب پدر به عنـوان شخـصیتی کـه میتواند از مکانی به مکان دیگر برود (باورپذیر) با توجـه بـه شـرایط آن روز جامعـهی ایران و سپس رویدادی (ازدواج دوم) که چندان هم خوشایند نبوده است، بیان میشـود (رویداد نامعمول). به این وسیله، هم چرایی سفر پـدر در روایـت روشـن شـده و هـم

نوعی آشنایی‌زدایی صورت گرفته است. هنگامی که می‌گوییم آشنایی‌زدایی، از آن جهت است که لالایی، آوای خواب کودک است و به میان آوردن ازدواج دوم پدر یک نوع آشنایی‌زدایی به شمار می‌رود. این چرخش در موضوع، پس از انتقال مکانی، بیش‌تر در لالایی‌ها دیده شده است. این مسئله شاید به این دلیل باشد که لالایی‌ها یک فرصت کوتاه برای درد دل‌های مادر ایرانی بوده است و چه درد دل و نگرانی و ترسی، ناگوارتر از ازدواج مجدد پدر خانواده می‌توانست باشد؟

۳-۴. راوی

ورای آن‌چه که درباره‌ی لالایی‌ها گفتیم، در اینجا باید افزود که لالایی‌ها یک گوینده و به بیانی یک راوی نیز دارند. گفتیم که روایت رشته‌ای از رخدادها است که آغاز و انجام دارد و یک روند منطقی را می‌گذراند. «روایت‌های جهان درباره یک موضوع، بی‌شمارند اما علی‌رغم گوناگونی شکل‌های روایت، هر متن روایی نیاز به واسطه‌ای دارد که آن را روایت کند. این واسطه راوی است و دیدگاه و شیوه‌های روایت‌گری او یکی از مهم‌ترین عواملی است که باعث تمایز شکل‌های گوناگون روایت می‌شود» (مدبری و حسینی سروری، ۱۳۸۷: ۱). این بدان معناست که ساختار و شیوه‌ی بیان سخن از سوی راوی، تفاوت روایت وی را با دیگر روایت‌ها و دیگر راویان روشن می‌سازد و این تفاوت همان است که در مباحث تحلیل متن به آن «سبک» می‌گوییم. این نکته را نیز نباید از نظر دور داشت که «هیچ‌کس نمی‌تواند واقعه‌ای را به لفظ درآورد، بدون اینکه خواسته یا ناخواسته آن را از یک دیدگاه معیار ارائه کند. راوی نیز از این قاعده مستثنی نیست و بدین سبب وقایع را به روش خاص خود می‌بیند و گزارش می‌کند. اتخاذ همین روش خاص، روایت او را محدود و متعادل می‌کند» (بیاد و نعمتی، ۱۳۸۴: ۸۷). پس در بررسی عنصر راوی در یک متن، افزون بر آن‌که دیدگاه راوی در توصیفات مهم است، شیوه‌ی روایت‌گری او نیز شایسته‌ی بررسی است. به طور کلی «برای بررسی نقش و جایگاه راوی در یک روایت داستانی باید به سه عامل زیر توجه کرد: ۱. شخص (اول شخص یا سوم شخص) ۲. حالت (شیوه‌ی روایت): چگونگی عرضه‌ی شخصیت‌هاست و اینکه راوی در بیرون داستان است یا یکی از شخصیت‌هاست. ۳. بعد (دیدگاه): یعنی جایگاه راوی، حضور و عدم حضور او، نگاه

درونی یا بیرونی و فاصلهی او از وقـایع» (مـدبری و دیگـران، ۱۳۸۷: ۱۰). در بررسـی عامل اول، نخست باید به این پرسش پاسخ داد که راوی در لالاییهای ایرانـی کیـست؟ دراینباره یادآور میشویم که هر رویداد یا داستان معمولا به یکی از این سه روش بیـان میشود: نخست به روش روایی گزارشگرانه یا همان دانای کـل؛ دوم روش روایـت بـا من راوی یا اول شخص با من راوی و آخرین و جدیدترین روش، شـیوهی روایـت بـا سوم شخص مفرد یا راوی است. در لالاییهای ایرانی راوی که همان مـادر اسـت، اول شخص است. ضمیر شخصی «من/ م» در بیشتر لالاییها دیده مـیشـود؛ بـرای نمونـه، چند لالایی را در زیر میخوانیم:

لالایی فسا:

«لالاییت میکنم در سن پیری که بلکه گُت بشی دستم بگیری»[۸]

(جاوید، ۱۳۷۰: ۳۲)

لالایی خمین:

«اُلا لالا گل بـــاغ بهشـــتم اُلا لالا تو بودی سرنوشـــتم

بخواب ایمونس روح و رووونم بخواب ای بلبل شیرینزبونم» (همان، ۳۴)

و یک لالایی دیگر:

«لالایت میکنم خوابت نمیآد بزرگت میکنم یادت نمیآد

ننویت را ببندم دار بیـــــدی که بلکه تو شوی راه امیدی»(حسنلی، ۱۳۸۲: ۶۸)

«لالا لالا گل پـــــونـــــه بابات رفته دلـــــم خونه» (همان، ۶۳)

۳-۵. شیوهی روایت

و اما در بررسی عامل دوم یعنی حالت یا شیوهی روایـت، چنـد نکتـه در لالایـیهـا بـه دست آمد: نخست آنکه شمار شخصیتهایی که در لالاییها توصیف شـدهانـد و یـا از آنها سخن به میان آمده، اندک است: پدر، مادر، دایه، زنبابا و خود کودک که عموماً در همـهی لالایـیهـا حـضور دارنـد (ماننـد لالایـیهـایی کـه در پـیش خوانـدیم)؛ امـا شخصیتهایی نیز در لالاییها دیده میشود که منحصر به یک لالایی اسـت و در دیگـر لالاییها دیده نمیشود؛ البته این مسئله به اقلیم و منطقهای که خاستگاه لالایی است نیـز بازمیگردد. گواه این سخن یک لالایی از لرستان است که در آن، از یک زن کرمانشاهی

سخن رفته است که در لالایی دیگر مناطق یافت نمی‌شود. این نکته را از ذهن نباید دور داشت که سرزمین لرستان با کرمانشاه هم‌جوار است.

«لایه لایه لایت برد باره تا به شهر بنشینی لالایت می‌گویم
مچین کرمانشاه تنگ و تاریکه به کرمانشاه می‌روی راهش تنگ و تاریک است
خانوم کرمانشاه کمر باریکه و زن کرمانشاهی کمر باریک است...»

(جاوید، ۱۳۷۰: ۱۲۹)

کودک یکی از شخصیت‌هایی است که در تمام لالایی‌ها حضور دارد؛ زیرا اساساً لالایی‌ها برای کودکان سروده شده‌اند. همان‌گونه که در بخش مربوط به زبان لالایی‌ها دیدیم، کودک به عناصر زیبای طبیعت: انواع گل‌ها، پرندگان خوش‌خوان و زیبا، حتی برخی میوه‌ها (سیب، زردآلو، آلوچه) و گوهرهای گران‌بها (یاقوت، فیروزه، دُر، مرجان) و ماه تابان مانند شده است. این تشبیهات افزون بر آن‌که گویای مهر و عشق مادر به فرزند است، نشان از روح لطیف مادر ایرانی و انس وی با زیبایی‌های طبیعت دارد.

شخصیت‌پردازی، آن‌گونه که در روایت‌های داستانی دیده می‌شود، در لالایی‌ها نیست. تشبیهات و توصیفاتی که از شخصیت‌ها در لالایی‌ها آمده، عموماً ساده است و نشانی از ساختار شخصیت‌پردازی روش‌مند و اصولی درآن دیده نمی‌شود که این هم به شیوه‌ی سروده‌شدن و سرایندگان آن‌ها باز می‌گردد. «آن‌چه لالایی‌ها را از اشعار دیگر جدا می‌کند و آن‌ها را در گونه‌ای دیگر جای می‌دهد، سرایندگان و شیوه‌ی سرایش آن‌هاست. لالایی‌ها را شاعران رسمی نسروده‌اند؛ مادران مهربان در لحظه‌های شور و شیدایی آفریده‌اند... آن‌ها در این هنگام آشناترین واژه‌ها را که به سادگی در دسترسشان بوده به کمک می‌گرفته‌اند و در آن‌ها آهنگ می‌دمیده‌اند» (حسن‌لی، ۱۳۸۲: ۶۴).

مادر که راوی لالایی‌های ایرانی است، گاه خود یکی از شخصیت‌های حاضر در لالایی‌ها می‌شود. در یک لالایی از فارس این‌گونه آمده است (از این لالایی روایت‌های دیگری نیز آمده است که تفاوت تنها در جزئیات مثلاً نام اشخاص است.):

«لالا لالا بوآم هسی دَرُم کردی کلون بسی
طلب کردُم به یک نونی آجر پاره ورم دادی
سبو دادی به اُو رفتم سرچشمه به خو رفتم
دوتا ترکی ز ترکستون مرا بردن به هندسون

بزرگ کردن به صد نـــازی شوور دادن به صد جـــازی
دوتا اولاد خـــــــدا داده ملک احمد، ملک جمشـید
ملک جمشید به خو رفتـــه ملک احمـــد کتـــو رفته»

(عمرانی، ۱۳۸۱: ۱۰۵)

در این لالایـی مـیبینـیم کـه مـادر (راوی) بـا نگـاهی بـه گذشـته، خـود یکـی از شخصیتهای روایت میشود. دربارهی بازگشت به گذشته باید گفت که «در داستان، به رخدادهای پیش از زمان عرضه شدن، رجعتی صورت گرفته است. از آن به عنوان مرور بر گذشته نیز یاد میشود. بازگشت به گذشته به خوانندگان کمـک مـیکنـد تـا بفهمنـد پیشتر چه اتفاقی افتاده که منجر به وضـعیت فعلـی شـده و انگیـزههـای شخـصیتهـا چیست» (آسابرگر، ۱۳۸۰: ۸۰). در این لالایی نیز میبینیم که راوی که مادر است، خـود تبدیل به یکی از شخصیتهای داستان شده است. در اینجا اصـطلاحاً مـیگوینـد: یـک شخصیت داستانی دو نقش را بر عهده دارد: از یک سو بـه عنـوان راوی (مـن- روایـت کننده)، وظیفهی روایتکردن را بر دوش دارد و از سوی دیگر همچـون یـک کـنشگـر (من- روایت شـده)، عهـدهدار نقـش در داسـتان مـیباشـد؛ یعنـی شخـصیت راوی بـا شخصیت کنشگـر یکـی و برابـر اسـت. لازم بـه توضـیح اسـت کـه منظـور از کـنش «رخدادهایی است که در روایت اتفاق میافتند، یا آنچه که شخصیتها انجام مـیدهنـد. کنش، کردن، ایجاد یا تجربه رخدادهاست» (آسابرگر، ۱۳۸۰: ۷۹). گفتیم که عامل سـوم در بررسی، نقش و جایگاه راوی است. «جایگاه راوی، حضور و عدم حـضور او، نگـاه درونی یا بیرونی و فاصله او از وقایع است» (مدبری و سروری حسینی، ۱۳۸۷: ۱۰). در همان لالایی فارس (لالا لالا بوآم هستی...)، هنگـامی کـه مـادر بـا نگـاه بـه گذشـته در جایگاه راوی داستان زندگی خود را بازمیگوید؛ یعنی از زمانی سخن میگویـد کـه بـه عنوان یک شخـصیت کـنشگـر بـوده اسـت، در ایـن حالـت میـان شخـصیت راوی و شخصیت کنشگر در بعد زمانی و بعد روانی فاصله وجود دارد. بـاز در همـین حالـت است که خواننده یا شنوندهی لالایی، هنگامی که مادر روایتگر گذشتهی خود میشود، آگاهیهایی نسبت به وضعیت درونی و بیرونـی مـادر- راوی پیـدا مـیکنـد و از دیگـر اشخاصی که در لالایی هـستند؛ یعنـی «پـدر، دوتـا تـرک، شـوهر، ملـک احمـد، ملـک جمشید» فقط نامی میشنود و از درون آنها آگاه نیـست. در اینجـا زاویـهی دیـد راوی

(نگاه درونی یا بیرونی) درونی است؛ زیرا راوی اطلاعاتی که به مخاطب خود می‌دهد، تنها درباره‌ی درون و بیرون خود است. «زاویه‌ی دید نمایش‌دهنده‌ی شیوه‌ای است که نویسنده به کمک آن مصالح و مواد داستانی خود را به خواننده ارائه می‌کند و در واقع رابطه‌ی نویسنده را با داستان نشان می‌دهد» (میرصادقی، ۱۳۷۷: ۱۵۶). در همین ساختار یادشده می‌توان لالایی زیر را گنجاند:

لالایی مازندران

«لالا لالا گل پونه گدا اومد در خونه

یه نان دادم بدش اومد دو نان دادم خوشش اومد

خودش رفت و سگش اومد» (عمرانی، ۱۳۸۱: ۱۳۹)

در این لالایی نیز فعل «اومد» (آمد) به زمان گذشته، حکایت از نگاه راوی به گذشته دارد. سپس ضمیر «م» در فعل «دادم» (من دادم)، مادر– راوی را تبدیل به یک کنش‌گر می‌کند. در اینجا نیز همان فاصله‌ی زمانی و روانی میان گذشته‌ی راوی به عنوان یک شخصیت کنش‌گر و حال وی به عنوان یک راوی برقرار است؛ اما اکنون زاویه‌ی دید دیگر درونی نیست؛ زیرا راوی– مادر درباره‌ی یکی از شخصیت‌های لالایی یعنی «گدا» اطلاعاتی متفاوت می‌دهد: «بدش اومد». پس به جز خود، دیگری نیز در کانون دید وی قرار گرفته است و زاویه‌ی دید وی را بیرونی کرده است. برای اصطلاح زاویه‌ی دید، اصطلاح دیگری به نام کانون‌سازی را نیز در نظر گرفته‌اند که در آن «هرکدام از شخصیت‌ها را، هم‌پای راوی، مدرک و بیننده‌ای خاص از داستان به حساب می‌آورند که ادراک او دریچه‌ای تقریباً هم سنگ دریچه‌ی راوی به دنیای داستانی و قضایای آن می‌گشاید» (بیاد و دیگران، ۱۳۸۴: ۱)؛ اما در زاویه‌ی دید، راوی مرکز توجه است. درباره‌ی دیگر شخصیت‌های حاضر در لالایی مانند پدر کم و بیش سخن گفته‌ایم؛ اما شخصیت دیگری که در کانون دید راوی– مادر لالایی‌ها قرار دارد، زن دوم (هوو یا زن هم‌شوی) است که پدر خانواده اختیار کرده است. دراین‌باره، یک لالایی از کرمان را می‌خوانیم: (روایت‌های دیگری از این لالایی، در لالایی مناطق دیگر نیز آمده است)

«اُلا لالا لالاش میا صدا کفش باباش میا

باباش رفته زنی گیره کنیزی ور تو می‌گیره

کنیز تو سیـــا باشـــه گلوبندش طلا باشـــه» (عمرانی، ۱۳۸۱: ۶۷)

در این لالایـی مـیبینـیم کـه راوی– مـادر چگونـه انزجـار خـود را از ازدواج دوم همسرش بیان میکند: نخست میگوید: «باباش رفته زنی گیره» و سپس بـا بـهکـاربردن واژگان «کنیز و سیاه» برای آن زن، ناراحتی خود را ابراز میکند. باآنکه راوی– مـادر بـه شخصیت دیگر، «زن دوم» پرداخته است؛ اما با گزینش واژگانی که بـار تحقیـر و منفـی شمردن را برای «زن دوم» به همراه دارد، در واقع حـالات درونـی خـود را بیـان کـرده است. در اینجا هرچند که راوی بازگشتی به گذشته نداشته اسـت؛ امـا در ایـن روایـت حضور دارد و هرجا که سخن از «زن دوم» به میان آورده، هم پـای او حـضور خـود را اعلام کرده است. در آغاز به نظر میرسد که زاویهی دیـد راوی، بیرونـی اسـت؛ امـا بـا کمی دقت متوجه میشـویم کـه زاویـهی دیـد درونـی اسـت؛ زیـرا ایـن گفـتوگـو و سخنراندن از واقعهای تلخ (برای راوی– مـادر)، در واقـع بـا هـدف ابـراز نـاراحتی و عقیدهی خود (راوی) دربارهی این مسئله انجام شده است و به همین دلیل زاویهی دیـد درونی است. گفتنی است گفتوگوی شخصیتها در لالاییهـا افـزون بـر آنکـه بـرای مخاطب اطلاعرسانی میکند، خود نوعی شیوهی پردازش در لالاییها به شمار مـیرود. از آنجا که این گفتوگوها هدفمند نیز هستند و با زبان شیرین و دلنـشینی کـه دارنـد، برای شنوندهی لالایی ملالانگیز و خستهکننده نیستند.

۳- ۶. کنش روبهاوج

در ادامهی بررسی ساختار روایت در لالاییها، به «مقدمـهچینـی» یـا «کـنش روبـهاوج» میپردازیم. برای بررسی این عنصر در لالاییها به روایت دیگری از لالایی که در پـیش ذکر کردیم میپردازیم.

لالایی یزدی:

«اُ لای لای لای مروستی (مهروستی) تو یادت هه که نون بسـتـی
یکی سورک(نان کوچک) طلبکردم درم کردی، درم بســـــتـی
من خو(خوب– که)رفتم به قبرستون یه ترک اومد به قبرســتـون
مرا برده به ترکســـــــــــتون بزرگم کرد به صـــد نـازی
عروسم کرد به صد شـــــــــادی جهیزم داد به صد صـــندوق

زن بابا خوشت باشـــــــــــــه نصیب دخـــــــترت باشه
ســـــــــــه تا فرزند خدا داده محمد نام به ملاهه (هسـت)
حبیب الله به گـــــــــــــهواره حبیب ســـــلطان مجنبانـــه
بیا دایـــــــــــــــه برو دایـه بـــــــیاور تشت و آفتابه
بشویـــــــــــــم روی شاهـزاده که شاهـــــــزاده خـدا داده
زن بابا خوشـــــــــــــت باشـــه نصیـــــــب دخترت باشه
اُ لای لای لای لالایـــــــــــــی اُ لای لای لای لالایـــــی»

(عمرانی، ۱۳۸۱: ۹۵ و۹۴)

در مقدمه‌چینی «اطلاعاتی درباره‌ی آن‌چه که در حال اتفاق افتادن اسـت، در اختیـار خواننده قرار می‌گیرد: شخصیت‌ها معرفی شده و خوانندگان درکی از چگـونگی روابـط آن‌ها به دست می‌آورند. کنش برمی‌خیزد تا آن‌جا که بحرانی پیش مـی‌آیـد و بعـد از آن واپس نشسته و راه حل قطعی داسـتان مهیـا مـی‌شـود» (آسـابرگر، ۱۳۸۰: ۸۰). در ایـن لالایی ضمیر «تو» که در بیت آغازین آمده است، به «زن‌بابا» در ابیات بعدی بازمی‌گردد؛ یعنی راوی پیش از آن‌که نامی از وی ببرد، بـا اشـاره‌ای (ضـمیر تـو) رفتارهـای وی را بازمی‌گوید و سپس هویت وی را که همان «زن‌بابا» بودن وی است، آشکار مـی‌کنـد. در هر بیت از این لالایی هم‌زمـان کـه نـام اشـخاص بـرده مـی‌شـود، کـنش‌هـای آنـان و رخدادهایی که پس از آن برمی‌خیزد نیز گفته شده است؛ یعنی شخـصیت‌هـا و کارهـای آنان و به‌طورکلی اشخاص و رخدادها را نمـی‌تـوان از هـم جـدا کـرد و حـضور یکـی مستلزم دیگری است. بیت «یکی سورک (نان کوچک) طلب کردم» آغـاز کـشمکش یـا بحران است و خود بحران که در مقدمه‌چینی یا کـنش روبـه‌اوج از آن یـاد شـد، همـان «درم کردی– درم بستی» (بیرون کردن کودک از خانه به دست زن بابـا) اسـت. نکتـه‌ای دیگر که در اینجا رخ می‌نماید، مسئله‌ی گره‌فکنی است. گره‌فکنی «گنجاندن رویـارویی و تعارض پس از مقدمه‌چینی» (همان، ۷۸) است. در گره‌فکنی «مردان خـوب (یـا زنـان خوب) مورد ضدیت مردان بد(یا زنان بد) واقع مـی‌شـوند» (همـان). در ایـن لالایـی از آن‌جا که گفته شده «عروسم کرد به صد شادی» درمی‌یابیم که کودکی که از خانه بیـرون کرده‌اند دختر بوده است، که «زن‌بابا» با او ضد است. به بیان دیگر، دختربچه شخـصیت خوب لالایی است که زن‌بابا بر وی ستم و جفا روا داشته است و اما بحرانی که در ایـن

لالایی از آن سخن رفت و خود گره ماجرا شد، پایدار باقی نمی‌ماند و فرومی‌نشیند که در اصطلاح به آن «گره‌گشایی» می‌گویند. در این لالایی هنگامی که سخن به این‌جا می‌رسد:

«من خو رفتم به قبرستون یه ترک اومد به قبرستون
مرا برده به ترکستون بزرگم کرد به صد نازی
عروسم کرد به صد شادی جهیزم داد به صد صندوق...»

(عمرانی، ۱۳۸۱: ۹۵)

گره بحران گشوده می‌شود؛ البته در بیت

«من خو رفتم به قبرستون یه ترک اومد به قبرستون»

همچنان بحران وجود دارد؛ اما با خواندن بیت بعد «مرا برده به ترکستون...» بحران رو به فرو نشستن دارد و در بیت «عروسم کرد به صد شادی...» موقعیت کاملاً آرام شده است و در این گره‌فکنی گشایشی رخ داده است. در اینجا گفتن این نکته دور از لطف نیست که گونه‌ای انتقال نیز صورت پذیرفته است. در مبحث مربوط به مکان، درباره‌ی انتقال سخن گفته شد و نیز گفته شد که انتقال، از حالتی به حالت دیگر نیز روی می‌دهد. در این لالایی کودک (دختر بچه) در آغاز از طبقه‌ی فقیر و ستم دیده‌ی جامعه به شمار می‌رود؛ اما پس از انتقال مکانی (مرا برده به ترکستون) و ازدواج

(عروسم کرد به صد شادی جهیزم داد به صد صندوق)

به طبقه‌ی ثروتمند جامعه منتقل شده است. این که می‌گوییم ثروتمند، نشانه‌های دیگری نیز به جز بیت یاد شده در لالایی دارد که از این قرار است: (محمد نام به ملاهه= به نزد ملا رفته است) درس خواندن در دوران گذشته در جامعه‌ی ایران به طبقه‌ی ثروتمند اختصاص داشت.

(بشویم روی شاهزاده که شاهزاده خدا داده)

خود واژه‌ی شاهزاده گواه دیگری بر این مدعاست.

۴. نتیجه‌گیری

فرهنگ، مجموعه‌ای از آداب و رسوم، باورها و اندیشه‌ها و دانش‌هایی است که در میان مردم یک سرزمین جریان دارد. فرهنگ را به دو دسته‌ی فرهنگ رسمی و فرهنگ عامه

تقسیم کرده‌اند. فرهنگ عامه بخش‌های گوناگونی دارد؛ از جمله، آداب و رسوم، انواع پوشش، خوراک، قصه‌ها و متل‌ها، ضرب‌المثل‌ها، ترانه‌ها و لالایی‌ها. لالایی‌ها که خود بخشی از ترانه‌های عامیانه‌اند، به گونه‌ی شفاهی پس از گذر از سالیان دراز به دست ما رسیده‌اند و در دوره‌های جدید است که مکتوب شده‌اند. ادبیات شفاهی بخشی از ادبیات عامیانه است که لالایی‌ها را نیز در برمی‌گیرد. لالایی‌ها که ترانه‌هایی عامیانه و سروده‌هایی مادرانه هستند با نهایت ایجاز و آهنگی تأثیرگذار سروده شده‌اند. مادران در لالایی‌ها کودک خود را به مظاهر زیبای طبیعت مانند پرندگان و گل‌ها مانند کرده‌اند. لالایی‌ها چهره‌ای ساده و بی‌پیرایه دارند. تنها آرایه‌ای که در لالایی‌ها فراوان به کار رفته است، تشبیه است. استعاره نیز در اندک مواردی کاربرد داشته است. سادگی زبان سخن در لالایی‌ها از شاعرانگی آن‌ها نکاسته است؛ بلکه خود نوعی زیبایی در بیان این سروده‌ها به شمار می‌رود. هرچند که شیوه‌ی سخن در لالایی‌ها ساده و به دور از پیچیدگی است؛ اما ساختار روایت در آن دیده می‌شود. روایت رشته‌ای از رخدادهاست که آغاز و میانه و انجامی دارد، مانند یک داستان. از این رو است که می‌گویند زندگی هر روزه‌ی انسان‌ها نیز خود یک روایت به شمار می‌رود. لالایی‌ها نیز این‌گونه‌اند؛ یعنی رشته‌ای از رخدادها را، هر چند ساده، روایت می‌کنند که دارای آغاز و میانه و انجام یا نتیجه است. زمان و مکان که عناصری از روایت به شمار می‌روند، در لالایی‌ها وجود دارد. طرح زمانی در لالایی‌ها دارای توالی زمانی، ترتیب بیان رویدادها و هماهنگی آن با واقعیت و تفاوت آن‌ها یعنی نابهنگامی در روایت (پیش‌نگاه و پس‌نگاه زمانی)، دیرش یا گسترش زمانی و بسامد یعنی پیوند میان دفعات روی دادن یک رخداد و دفعات بازنمایی آن در متن است. درنتیجه، طرح زمانی در لالایی‌ها دیدگاهی همه‌زمانی دارد. مکان در لالایی‌ها با گزاره‌ها و قیدهای مکانی، نگاه جزیی‌گرایانه‌ی راوی و نیز انتقال مکانی همراه است. انتقال مکانی در خود چرخش در موضوع را که گاهی با هدف راوی از بیان موضوع یکی می‌شود نیز، به همراه داشته است.

در لالایی‌های ایرانی راوی اول شخص است. شیوه‌ی روایت راوی در لالایی‌ها این‌گونه است که تعداد اشخاص زیاد نیست و شخصیت‌پردازی روشمند مانند امروزه در لالایی‌ها دیده نمی‌شود؛ اما تبدیل شخصیت‌ها که یکی از ساختارهای روایت است، در لالایی‌ها دیده می‌شود. برای نمونه مادر که راوی لالایی است با نگاهی به گذشته،

خود یکی از شخصیت‌ها می‌شود. بازگشت به گذشته روند شکل‌گیری وضعیت کنونی در روایت را روشن می‌کند. مادر با یادآوری گذشته دو نقش به عهده می‌گیرد: راوی و شخصیت کنش‌گر. زاویه‌ی دید راوی، هم بیرونی است و هم درونی.گزینش واژگان در لالایی‌ها در بحث بررسی زاویه‌ی دید راوی بسیار مهم است و به این وسیله است که می‌توان به حالات درونی راوی پی برد.

در این میان بیان داده‌هایی که در حال روی دادن است و خود رویداد و بحران یا کشمکش نیز در لالایی‌ها دیده می‌شود. گره یا مشکلی برای یکی از شخصیت‌های لالایی پیش می‌آید، سپس این کنش پایدار باقی نمی‌ماند و فرو می‌نشیند؛ یعنی گره از بحران گشوده می‌شود (گره‌گشایی در روایت) در اینجا انتقال در وضعیت شخصیت‌ها نیز صورت گرفته است: انتقال از طبقه‌ی فقیر به طبقه‌ی ثروتمند جامعه. گفت‌وگوهایی که میان راوی و دیگر شخصیت‌های لالایی روی می‌دهد، خود نوعی پردازش در روایت به شمار می‌رود.

در پایان باید گفت با آنکه لالایی‌ها در نگاه نخست ساده به نظر می‌رسند؛ اما ساختار یک روایت را در خود دارند و این خود گواهی بر غنای فرهنگ عامه و سروده‌های عامیانه‌ی ایرانی و نیز دانش ذهنی ایرانیان در دوره‌های مختلف است.

یادداشت‌ها

۱. چقوک یا چغوک: گنجشک.

۲. من را.

۳. آویشن: گیاهی کوهی که بسیار خوش‌بو و زیباست و خاصیت دارویی دارد. دو نوع گرمسیری و سردسیری دارد که گرمسیری آن برگ‌هایی پهن و کوچک دارد و نوع سردسیری آن برگ‌هایی باریک و بلند دارد. اما هر دو نوع این گیاه بسیار خوش‌بو است.

۴. مخا: می‌خواهد، گفام: گپ‌ها، حرف‌ها. هم دگه: هم‌دیگر، یکدیگر.

۵. رود: فرزند

۶. بون: بوم، بام خانه/ ننی: ننو، گهواره

۷. کوش: کفش

۸. گت: بزرگ

فهرست منابع

آسابرگر، آرتور. (۱۳۸۰) *روایت در فرهنگ عامیانه، رسانه و زندگی روزمره*. ترجمه‌ی محمدرضا لیراوی، تهران: سروش.

بهار، محمدتقی. (۱۳۸۲). «*فهلویات*». *بهار و ادب فارسی*، به کوشش محمد گلبن، تهران: علمی و فرهنگی، ج۱، صص۱۲۵-۱۳۴.

بیاد، مریم و نعمتی، فاطمه. (۱۳۸۴). «کانون‌سازی در روایت». *فصلنامه‌ی پژوهش‌های ادبی*، شماره‌ی ۷، صص-۸۳-۱۰۸.

جاوید، هوشنگ و جرجانی، موسی. (۱۳۷۰). *آواهای روح‌نواز (مجموعه لالایی‌های ایرانی)*. تهران: حوزه‌ی هنری سازمان تبلیغات اسلامی.

حسن‌لی، کاووس. (۱۳۸۲). «لالایی‌های مخملین نگاهی به خاستگاه و مضامین لالایی‌های ایرانی». *مجله‌ی زبان و ادبیات فارسی دانشگاه سیستان و بلوچستان*، سال ۱، شماره‌ی پاییز و زمستان، صص۶۱-۸۰.

شمیسا، سیروس. (۱۳۷۴). *در معرفت شعر (گزیده المعجم فی معاییر اشعارالعجم)*. تهران: سخن.

فرازمند، تورج. (۱۳۷۱). «ترانه‌های عامیانه». *فرهنگ اصطلاحات ادبی*، به کوشش سیما داد، تهران: مروارید، صص ۵۹-۶۲.

عطاری، مهسان. (۱۳۸۱). «لالایی». *فرهنگ‌نامه‌ی ادبی فارسی*. به سرپرستی حسن انوشه، تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، صص۱۲۰۶- ۱۲۰۷.

عمرانی، سیدابراهیم. (۱۳۸۱). *لالایی‌های ایرانی*. تهران: پیوند نو.

مدبری، محمود و حسینی سروری، نجمه. (۱۳۸۷). «از تاریخ روایی تا روایت داستانی». *مجله‌ی گوهر گویا*، سال۲، شماره‌ی۶، صص۱-۲۸.

میرصادقی، میمنت. (۱۳۷۷). *واژه‌نامه‌ی هنر داستان‌نویسی*. تهران: کتاب مهناز.

نصیب، سیدامیدعلی. (۱۳۸۳). «ترانه‌های مادرانه (لالایی‌ها) از منظر مردم‌شناسی». *فرهنگ یزد*، سال ۶، شماره‌ی ۲۱، صص۴۵- ۵۸.

والاس، مارتین. (۱۳۸۶). *نظریه‌های روایت*. ترجمه‌ی محمد شهبا، تهران: هرمس.

همایونی، صادق. (بی‌تا). *یک هزار و چهارصد ترانه‌ی محلی*. شیراز: کانون تربیت شیراز.

هدایت، صادق. (۱۳۸۳). *نوشته‌های پراکنده*. گردآوری حسن قائمیان، تهران: جامه‌دران.