بررسی ویژگی‌های قالبی- ساختاری در ترانه‌های کودکانهٔ رایج در فارس

محمد مرادی*

چکیده

ترانه‌های عامیانهٔ مرسوم در فارس از منظر نوع مخاطب گستره‌ای متمایز با دیگر اقلیم‌های ادب محلی دارد. یکی از گونه‌های اصلی ترانه‌های محلی فارس، متناسب با نوع مخاطب، آن دسته از اشعار است که برای کودکان و نوجوانان سروده شده و در زیر عنوان‌هایی چون: لالایی، ترانه‌های ناز و نوازش و ترانه‌های بازی و سرگرمی می‌توان آن‌ها را طبقه‌بندی کرد.

از آن‌جا که تاکنون پژوهشی با موضوع بررسی ویژگی‌های قالبی و ساختاری در ترانه‌های کودکانهٔ رایج در فارس و همچنین ارتباط ساختار و محتوای آن‌ها انجام نشده، در این مقاله، به روش تحلیل محتوا، قالب و نوع کارکرد موسیقایی، روایی و عناصر تکرارشوندهٔ شکلی- لفظی در ترانه‌های کوکانهٔ فارس تحلیل و بررسی شده است. یافته‌های این پژوهش نشان می‌دهد که در سه‌گونهٔ اصلی یادشده، شگردها و الگوهایی تکرار شونده و گاه متمایز در سرایش ترانه‌ها وجود دارد و هرچه از ترانه‌های مربوط به گروه سنی خردسال به کودک و نوجوان نزدیک می‌شویم از اهمیت موسیقی در ساختار ترانه‌ها کاسته و بر اهمیت روایت در آن‌ها افزوده شده است؛ همچنین فضای اشعار از تک‌صدایی به سمت فضایی گفتگومحور و به‌ندرت در برخی ترانه‌ها چندصدایی نزدیک شده که این ویژگی، با نوع قالب اشعار و طول آن‌ها و همچنین کاربرد ردیف، قافیه و التزام‌های موجود در ترانه‌ها رابطهٔ مستقیم دارد.

کلیدواژه‌ها: ترانه‌های کودکانه، لالایی، ترانهٔ ناز و نوازش، ترانه‌های سرگرمی، ساختار.

---

* استادیار بخش زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه شیراز. Email:momoradi@shirazu.ac.ir

تاریخ دریافت: ۱۱/ ۵/ ۱۳۹٤ تاریخ پذیرش: ۹٤/۰۸/۱۵

۱ . مقدمه

ادبیات عامه با گستردگی و فراگیری زمانی و مکانی‌اش، مهم‌ترین بستر برای انعکاس فرهنگ و باورهای ساده و غیرمتکلفانهٔ جامعهٔ انسانی بوده است. اهمیت این شاخه از فرهنگ بشری به‌اندازه‌ای بوده که تاکنون پژوهشگران متعددی به تحقیق در این حوزه پرداخته‌اند و در خلال پژوهش‌های خود، تعریف‌هایی عمدتا مشابه نیز از ادب و فرهنگ عامه ارائه کرده‌اند.

در نگاهی کلی می‌توان فرهنگ عامه (فولکلور) را «مجموعهٔ میراث‌های معنوی یک قوم» اعم از «عقلی، ادراکی، ذوقی یا عاطفی» دانست(محجوب، ۱۳۸۷: ۳٦)که معمولا به صورت شفاهی منتقل می‌شود(داد، ۱۳۸۳: ۲٤) و «شامل داستان‌ها، ترانه‌ها، افسانه‌ها، عقاید کهن و اساطیری، اصطلاحات مختلف، پند و مثال‌هایی است که خاص آن ملت است و بسیاری از آن‌ها از فلسفهٔ پیشینیان و عقاید خاص و تعصب‌آمیز نسل‌های پیشین سرچشمه گرفته است.»(همایونی، ۱۳٤٥: ۸)

در یک تقسیم‌بندی کلی، فرهنگ عوام را می‌توان به فرهنگ عامیانه و هنر عامیانه تقسیم کرد(محجوب، ۱۳۸۷: ٤۲) و اگر ادب را یکی از شاخه‌های اصلی هنر عامه بدانیم، این گونه نیز خود به دو شاخهٔ اصلی شعر و نثر عامه تقسیم می‌شود.(همان: ٤٥-٤٦) این که شعر عامیانه از منظر ادبی عناصر شاعرانه چه شباهت‌ها و تفاوت‌هایی با شعر رسمی و مکتوب دارد، از پرسش‌هایی است که تا کنون به صورتی گذرا به برخی از جنبه‌های آن پاسخ داده شده است.

چنان‌که در جدول زیر که از بررسی قالب‌های رایج در شعرعامهٔ رایج در محدودهٔ فارس فرهنگی حاصل شده، می‌توان دید، همان‌گونه که ویژگی‌های زبانی، موسیقایی و صورخیال در شعر عامه، در مقایسه با شعر رسمی و مکتوب متفاوت است، از نظر شکل و قالب نیز، تمایزهایی آشکار بین این دو ساحت از میراث شعر فارسی قابل استخراج کرد.

برخلاف شعر رسمی که در آن قالب‌های گوناگون و طولانی چون: قصیده، غزل، قطعه، رباعی، دوبیتی، ترجیع‌بند، ترکیب‌بند، مسمط، مثنوی و مستزاد جلوه دارد، در شعر عامه، قالب‌های کوتاه و ساده‌تر چون دوبیتی، تاحدودی غزل، رباعی، مسمط‌های پنج مصراعی، قالب‌های بحر طویل گونه و تصنیف‌گونه نمود بیش‌تری دارد.(محجوب، ۱۳۸۷: ٤٦-٤۷)

آن‌چه پیش از ورود به بحث اصلی این پژوهش و از تحلیل اطلاعات جدول شمارهٔ ۱ می‌توان نتیجه گرفت، یکی این است که در محدودهٔ جغرافیایی فارس که یکی از اصلی‌ترین اقلیم‌های رواج و پویایی ادب عامه است، قالب دوبیتی با توجه به ساختار ساده و کوتاهی که دارد، در ٥٦ درصد از ترانه‌های بررسی

شده، کاربرد داشته است. این قالب در فارس همان جایگاهی را یافته کـه در دیگـر اقلـیم‌هـای ایـران دارد و بیش از همه، اشعاری در این قالب سروده شـده‌انـد کـه جنبـه‌هـای غنـایی در آن‌هـا پررنـگ‌تـر اسـت؛ از دوبیتی‌های وصالی- فراقی عاشقانه گرفته، تا لالایی‌ها، ترانه‌های چوپانی و قالی‌بافی و مناجات‌ها.

اگر از دوبیتی‌ها در گذریم، فراوانی قالبی گونه‌های ادبی عامیانه در فارس، تاحدودی متمایز با دیگـر اقلیم‌هاست. تک‌بیتی، دومین شکل قالبی پرکاربرد در ترانه‌های محلـی فـارس اسـت کـه بـیش از همـه در واسونک‌های شیرازی و لری و همچنین لالایی‌ها نمود یافته‌است. سرایش مثنوی‌های کوتاه نیـز بـه ویـژه در محتوای لالایی‌ها، ترانه‌های ناز و نوازش و ترانه‌های غنایی از دیگر قالب‌های کوتاه رایج در فارس است.

هرچه از ادب توصیفی و غنایی فارس به ادب نمایشی- روایی و با ساختاری بلندتر نزدیک می‌شویم، قالب‌های تلفیقی- ترکیبی نمودی بیش‌تر می‌یابند. در این قالب‌ها علاوه بر ترکیـب مثنـوی، قطعـه، غـزل و بحر طویل، گونه‌هایی مسمط‌گونه و مستزادشکل به‌فراوانی دیده می‌شود. این دست از اشعار فارس، عمـدتا یا شکل دهندهٔ حماسه‌ها و روایت‌های تاریخی‌اند و یا ترانه‌های نمایشی، سرودهای ناز و نـوازش و اشـعار سرگرم کننده و ترانه‌های بازی را در بر می‌گیرند.

نکتهٔ تامل‌برانگیز در تحلیل شکلی ترانه‌های محلی فارس، تناسـبی اسـت کـه بـین سـاختار بیرونـی اشعار و گروه سنی مخاطبان وجود دارد و از آن‌جا که کودکان و نوجوانـان، یکـی از اصـلی‌تـرین مخاطبـان بسیاری از این ترانه‌ها هستند، در بخش اصلی این مقاله، به روش تحلیل محتوا به بررسی ویژگی‌های غالب شکلی-ساختاری در ترانه‌های کودکانهٔ رایج در فارس پرداخته خواهد شد.

جدول۱) فراوانی قالب های اصلی در ترانه های محلی فارس

ردیف	قالب	تعداد	درصد	گونه های اصلی
۱	دوبیتی	۱۱٦٥	٥٦/٦٦	دوبیتی‌های غنایی، حسینا، لالایی، ترانه‌های قالی بافان، چوپانی، اجتماعی، مناجات
۲	تک‌بیتی	٤٥٤	۱۲/۳٥	واسونک‌های شیرازی و لری، لالایی، تک‌بیت-های پراکنده
۳	مثنوی	۲٤۱	۱۱/۷۲	مثنوی‌های چارلختی، لالایی، ترانه‌های ناز و نوازش، ترانه‌های روایی و سرگرمی، ترانه‌های نمایشی، مناجات
٤	قالب‌های تلفیقی	۱۲۳	٥/۹۸	ترانه‌های ناز و نوازش و سرگرمی، نوروزیه‌ها، بازی‌های نمایشی، ترانه‌های درو،

۵	مسمط‌گونه ها	۱۹	۰/۹۲	ترانه‌های ترکی، سروده‌های حماسی
٦	مستزادگونه-ها	۱۹	۰/۹۲	تصنیف‌های محلی
۷	دیگر قالب‌ها	۲۸	۱/٤	استفادهٔ پراکنده
۸	**جمع**	**۲۰۵٦**	**۱۰۰**	----------

۲ . پیشینهٔ تحقیق

اهمیت ادبیات عامه به‌ویژه در مطالعات جدید ادبی، فرهنگی و اجتماعی، سبب شده تا پژوهش‌هایی متعدد در حوزهٔ معرفی زیرشاخه‌ها و گونه‌های ادبی رایج در این حوزه صورت گیرد؛ به همین سبب در اغلب آثاری که به صورت مستقیم در پیوند با ادبیات عامه نوشته شده‌اند از گونه‌های کودکانهٔ رایج نیز سخن رفته است. از جمله احمدپناهی(۱۳۸۳) در معرفی گونه‌های ترانهٔ عامیانه، به معرفی کلی ترانه‌های کودکانه شامل: لالایی‌ها، ترانه‌های نوازش کودک و ترانه‌های بازی کودک پرداخته است.

در دیگر پژوهش‌های موجود، به دلیل ارتباطی که این گونه‌ها، به‌ویژه لالایی‌ها در شکل‌گیری ادبیات کودک و نوجوان مکتوب داشته‌اند، به بررسی وضعیت لالایی‌ها در محدوده‌های جغرافیایی خاص و یا به صورت عام در تمام جغرافیای زبان فارسی توجه شده است. از پژوهشگران این حوزه، حسن‌لی(۱۳۸۲) خاستگاه و مضامین لالایی‌های ایرانی را به صورت کلی تحلیل کرده است. افرازی‌زاده(۱۳۹۰) به شیوهٔ موضوعی، لالایی‌های استان کهگیلویه و بویر احمد را مطالعه کرده و پوراحمدی و دیگران(۱۳۹۰) این گونه را در مناطق پس کرانه‌ای شمال خلیج فارس(لامرد ومهر) بررسی کرده‌اند؛ همچنین پورنعمت رودسری(۱۳۹۱) به بررسی موضوعات تعلیمی و غنایی لالایی‌های استان بوشهر پرداخته است.

علاوه بر تحقیق‌های یادشده که عمدتا به محتوای لالایی‌ها توجه داشته‌اند، برخی پژوهشگران به دیگر گونه‌های ترانهٔ کودکانه توجه داشته‌اند. از این دسته، خالق‌زاده (۱۳۹۰) ترانه‌های کودکانه در ادبیات محلی شیراز را با تکیه بر محتوا بررسی و معرفی کرده است. به‌ندرت در برخی تحقیق‌ها نیز به ساختار لالایی‌ها توجه شده، از جمله جلالی پندری و پاک‌ضمیر(۱۳۹۰) ساختار روایت را در لالایی‌های ایرانی تحلیل کرده‌اند و کیانی و حسن‌شاهی(۱۳۹۱) ضمن بررسی تطبیقی درون‌مایهٔ لالایی‌های فارسی و عربی، به مقایسهٔ برخی ویژگی‌های ساختاری لالایی در این دو زبان اشاره کرده‌اند. همچنین مرادی(۱۳۹٤)، در

بررسی وزن ترانه‌های محلی فارس، به گونه‌های اصلی کودک و نوجوان و معرفی موسیقی رایج در آن‌ها پرداخته‌است.

چنان‌که از پژوهش‌های موجود دریافت می‌شود، تاکنون توجهی چندان به ویژگی‌های شکلی و قالبی این گونه‌های ادبی نشده؛ همچنین اهمیت محدودهٔ فارس در شکل‌گیری ساختار ترانه‌های کودکانه در تحلیل‌ها مغفول مانده؛ کاستیی که این پژوهش به منظور بر طرف کردن آن صورت گرفته‌است.

۳ . بررسی ویژگی‌های شکلی-ساختاری در ترانه‌های محلی فارس با مخاطب کودکان و نوجوانان

در دسته‌بندی ترانه‌های محلی فارس از نظر نوع مخاطب، با سه شاخهٔ اصلی روبه‌رو هستیم. چنان‌که در جدول شمارهٔ دو به‌وضوح منعکس شده است، بیش از ٦٠ درصد از ترانه‌های عامیانهٔ فارس، از نظر محتوا به گونه‌ای سروده شده‌اند که دایرهٔ گسترده‌ای از مخاطبان را در بر می‌گیرند و آن‌ها را می‌توان مخصوص تودهٔ مخاطبان، از زن و مرد و پیر و جوان دانست. کاربرد این دسته از ترانه‌ها که عمدتا در قالب‌های دوبیتی، مثنوی و تک بیتی‌های بحر هزج سروده شده‌اند، عمدتا بیان دردها، خاطرات، تجربه‌های شخصی، نگاه به هستی، آیین‌های مذهبی و فعالیت‌های اجتماعی و اقتصادی عموم مخاطبان است.

دستهٔ دوم از ترانه‌ها(نزدیک به ۱۵درصد آن‌ها از منظر تعداد و نه حجم)، عمدتا مربوط به زنان و مجالس زنانه به‌ویژه عروسی‌ها هستند. این دسته، طولی کوتاه دارند و واسونک‌های شیرازی و لری و برخی از ترانه‌های مربوط به شغل بانوان را شامل می‌شوند.

دستهٔ سوم، ترانه‌ها که کمتر از ده درصد آن‌ها را در بر می‌گیرد، خاص کودکان و نوجوانان است. کاربرد این دسته آموزش، سرگرمی و خواب کردن کودکان است (ر.ک. احمدپناهی، ۱۳۸۳: ۲۰۷) و از نظر ویژگی‌های شکلی و نوع کاربرد وزن، قافیه، طول، تکرار و قالب، متنوع و متامیز با دیگر گونه‌های ادب عامه است و بررسی ویژگی‌های شکلی در آن‌ها، در بررسی ریشه‌های شعر کودک و نوجوان، نقشی سازنده خواهد داشت.

جدول۲) فراوانی ترانه‌های محلی فارس متناسب با نوع مخاطب

ردیف	نوع مخاطب	کاربرد	درصد	گونه‌های زیر مجموعه
۱	تودهٔ مردم	بیان دردها، تجربیات غنایی، توصیف حیات فردی و نگاه به هستی	٦٢/١٥	تک بیتی‌ها، دوبیتی ها و مثنوی های چارلختی، حسینا
۲	زنان	برپایی آیین‌ها	١٤/٨٨	واسونک ها ی شیرازی و لری و...
۳	کودکان و نوجوانان	سرگرمی، آموزش و خواب کردن	٨/٤	لالایی‌ها، ترانه‌های ناز و نوازش، روایی‌ها و سرگرمی‌ها

محققان ادب عامه، ترانه‌های کودکانه را در طبقه‌بندی کلی به به سه دستهٔ اصلی«لالایی‌ها، ترانه‌های نوازش کودک و ترانه‌های بازی» تقسیم کرده‌ند؛(احمدپناهی، ۱۳۸۳: ۲۰۸) هرچند گونه‌هایی فرعی چون: اتل‌ها و متل‌ها، هیچانه‌ها، چیستان‌ها، سرودها و ترانه‌های نمایشی و همچنین برخی ترانه‌های مربوط کار کودکان را نیز باید در محدودهٔ ادب عامهٔ کودک و نوجوان قرار دارد. در بخش اصلی مقاله به بررسی ویژگی‌های اصلی شکلی- ساختاری در این دسته از ترانه‌های محلی فارس خواهیم پرداخت.

۳ . ۱ . لالایی‌ها

لالایی‌ها از اصلی‌ترین گونه‌های ادب عامه با مخاطب کودکان هستند که در فرهنگ‌ها و زبان‌های گوناگون ایرانی کاربرد دارند و از آن‌ها با نام‌هایی چون: « لالایی، لای لای، لالا، لالای، لولو، لالبی، نی‌نا، نانا، بوبو، دودو» یاد می‌شود(احمدپناهی، ۱۳۸۳: ۲۰۸). لالایی‌ها از نظر ظاهری معمولا شکل مثنوی دارند و حد واسط میان شعر و نثرند(سیپک، ۱۳۸۹: ۱۲۳) و از ویژگی‌های اصلی معنایی و سبکی آن‌ها باید به موارد زیر اشاره کرد:

۱- بیان آرمان‌ها وآرزوهای مادر برای فرزند... ؛ ۲- ستایش کودک و تشبیه او به گل‌ها و همهٔ موجودات خوب و زیبا... ؛ ۳- دعا کردن به جان کودک ... ؛ ٤- بیان دردها و رنج‌های مادران؛ ٥- ترساندن بچه از موجدات پنهانی ... ؛ ٦- ارتجال، بدیهه گویی در مضمون، وزن، قافیه و الفاظ.(احمدپناهی، ۱۳۸۳: ۲۰۹-۲۱۰)

علاوه بر ویژگی‌های یادشده، داشتن لحن زنانه و مادرانه، فی‌البداهه بودن و طبیعی بودن شاعرانگی، تکرار لفظ لالا در آن‌ها، انعکاس جلوه‌های بومی، کم توجهی به اساطیر و وقایع تاریخی و داشتن طبعتی ساده و روستایی، از دیگر مولفه‌های لالایی‌ها در اقلیم‌های مختلف است.(افرازی زاده، ۱۳۹۰: ٦٤-٦٥)

علاوه بر ویژگی‌های مشترک یادشده در لالایی‌های ایرانی، از مطالعهٔ ترانه‌های موجود و مطرح در دیار فارس می‌توان مواردی دیگر بر توضیح‌های پیشین افزود. لالایی‌های محلی فارس را از نظر قالبی و طول، می‌شود به سه دستهٔ تک‌بیتی، دوبیتی و چندبیتی تقسیم کرد. از لالایی‌های بررسی شده در این پژوهش، ٤٤ مورد تک‌بیتی است؛ هرچند بین این تک‌بیتی‌ها پیوستگی معنایی مشهود است:

لالا، لالا، گل زیره بچه‌م آروم نمی‌گیره

(همایونی، ۱۳۷۹: ٤٢)

از مجموع این لالایی‌های تک‌بیتی ۲۸ مورد در وزن «مفاعیلن مفاعیلن» و ١٦ مورد در «مفاعیلن مفاعیلن فعولن» سروده شده‌اند؛ نکته‌ای که احتمالا علاوه بر ساختار سادهٔ آن‌ها از تناسب ذهنی سطرهای کم هجا با گوش کودکان حکایت دارد:

لالا، لالا، گل بادوم بخواب آروم، بخواب آروم

***

لالا، لالا، گل فیروزهٔ من دهن تنگ و زبون فیروزهٔ من

(همان، ٤٢)

وزن مفاعیلن مفاعیلن خاص لالایی‌های محلی فارس نیست و وحیدیان کامیار در نگاهی عام، آن را وزن لالایی‌ها می‌داند.(وحیدیان کامیار، ۱۳٦۷: ۷٤) در ترانهٔ دیگر نقاط ایران؛ برای مثال در لالایی‌های خراسانی، گلپایگانی، کمره‌ای، کرمانی و بابلسری نیز از این وزن استفاده شده است.(ر.ک. میرنیا، ۱۳٦۹: ٤۷۵، ٤۷۹، ٤۸۰، ٤۸٤و ٤۸٦)

«کوتاهی این وزن در مقایسه با دیگر وزن‌های بحر هزج بیش از همه برآمده از غلبهٔ موسیقی بر محتوا در لالایی‌ها و تناسب آوایی آن با گوش کودکان و سادگی اشعار کودکانه است. نکتهٔ قابل توجه در لالایی‌ها، این است که در ترانه‌هایی که بیش از یک بیت دارند، گاه تبدیل مفاعیلن مفاعیلن مفاعیل و مفاعیلن مفاعیلن را می‌توان دید»(مرادی، ۱۳۹٤: ۹۲)

از مجموع لالایی‌های تکی‌بیتی فارس، نُه مورد ردیف دارد ودیگر اشعار بی‌ردیف است؛ نکته‌ای که متناسب با گروه سنی کم مخاطبان، از ساختار سادهٔ آوایی و قالبی در آن‌ها حکایت دارد. ردیف‌های استفاده شده نیز ساده و عمدتا کوتاهند که از آن میان می‌توان به واژه‌هایی چون: مونی(از ریشهٔ مانستن)، رو(رفتن)، آیه(آمدن)، داری، مو(من) و خود واژهٔ«لالایی» اشاره کرد:

لالا گویم برای تو بمیرن دشمنای تو

(همایونی، ۱۳۷۹: ٤۳)

لالا لالا که لالات بی‌بلا باد خودت ملا قلم‌دونت طلا باد

(همان، ٤٤)

از منظر قافیه نیز در نُه بیت، شیوه‌های مرسوم قافیه‌گزینی شعر عامیانه کاربرد دارد. در این اشعار «ر» با «ل»، «س» با »«ز» قافیه می‌شود و در برخی موارد خروج از قواعد گزینش قافیه نیز دیده می‌شود؛ البته اهمیت موسیقی در این گونه از ترانه‌های محلی فارس، سبب شده، درصد خطای قافیه(با تعریف شعر رسمی) چندان زیاد نباشد:

-۰قافیه شدن «ر» و «ل»:

لالا لا لا تورا دارم چرا از بی‌کسی نالم

(همان، ٤۲)

-قافیه شدن «س» و «ز»:

لاللالا گل نرگس بلا بر تو نیات هرگز

(همان، ٤۳)

دیگر تسامح‌های قافیه‌ای چون: رعایت نشدن صامت لازم قبل از «روی» هم در لالایی‌ها نمود دارد:

لالا لالا گل زردم نبینم داغ فرزندم

(همان، ٤٤)

همچنین رعایت نشدن یکسانی صامت یا الحاق بعد از روی:

لاللالا گل سوسن سرت بذار لبت بوسم

(همان، ٤٥)

التزام در تکرار آغازین یکی دیگر از ویژگی‌های لالایی‌های تک‌بیتی است؛ به‌طوری که در ٤۳ لالایی این ویژگی دیده می‌شود. تکرار لالالا در آغاز ۳٦ مورد، لاللالالالا در آغاز ۳ ترانه، لالا در آغاز یک ترانه، «لالالیت می‌کنم» در آغاز ۲ ترانه؛ گونه‌های مختلف این التزام است. همچنین در یک ترانهٔ تک‌بیتی، از ردیف «لالایی» استفاده شده و تنها در یک ترانه، هیچ یک از عناصر التزامی لالایی‌ها را نمی‌توان دید:

گل باغ منی شالا بمونی که من بر تو نمودم باغبونی

(همایونی، ۱۳۷۹: ٤٥)

نکتهٔ قابل تامل، استفادهٔ موثر از عناصر طبیعی و تجربی سرایندگان ترانه در لالایی‌ها به‌ویژه در جایگاه قافیه است؛ به‌طوری که در ۲۳ لالایی، نام یکی از انواع گل در طرف اول لالایی قرار گرفته است. این ویژگی همچنین اهمیت عینیتی ابتدایی و محدود به راویان را در لالایی‌ها نشان می‌دهد. می‌توان ادعا کرد که بسامد واژه‌های عینی در لالایی‌ها، بسیار مشخص‌تر از دیگر گونه‌های اشعار عامه به‌ویژه دوبیتی‌های غنایی است:

لالا لالا گل اوشن بوآت اومد چشت روشن

(همان، ٤١)

لالا لالا گل زیره بچه‌م آروم نمی‌گیرده

(همان، ٤٢)

از مجموع ترانه‌های بررسی‌شده، ۳۳ ترانهٔ لالایی نیز دو بیت دارند. این لالایی‌ها عمدتا به شکل مثنوی‌اند؛ البته در ١٤ مورد از قالبی شبیه دوبیتی مرسوم استفاده شده، هرچند در برخی از این سروده‌ها، تنها ردیف دیده می‌شود و یا ردیف در دوبیت ثابت و قافیه متغیر است. لالایی‌های دوبیتی به مراتب ساختاری ادبی‌تر از لالایی‌های تکی‌بیتی دارند:

لالالالا گل سمبل جهان شد پر گل و بلبل

بیا با هم رویم صحرا برای هم بی‌چینیم گل

(همان، ٤٥)

هشت ترانهٔ لالایی نیز پنج، شش و شش مصراعی هستند؛ نکته‌ای که موید تناسب کم‌تر قالب‌های بلند با لالایی در سنت شعر محلی و تنوع کم‌تر ساختار در آن‌هاست؛ بر خلاف آثار منتشر شدهٔ شاعران کودک و نوجوان که این ویژگی شعر عامه در در بسیاری از لالایی‌های مکتوب خود نادیده گرفته‌اند. در لالایی‌هایی که ساخت نزدیک به دوبیتی دارند، ردیف «باشی» چند بار استفاده شده که موید دعایی بودن مفهوم بسیاری از لالایی‌هاست. ردیف‌های «کنم من»، «بو»، «دارم»، و... هم در لالایی‌های دوبیتی گاه دیده می شود؛ ولی اغلب این لالایی‌ها ساده و بی‌ردیفند.

چنان‌که می‌توان انتظار داشت، هرچه از لالایی‌های تک‌بیتی به دوبیتی نزدیک می‌شویم، بر طول ردیف افزوده و ساختار آن‌ها نیز پیچیده‌تر می‌شود. از ویژگی این دست لالایی‌ها حفظ ردیف و تغییر قافیه عمدتا در مصراع‌های سوم و چهارم است:

لالا لالا گل زردم لالایی به قربون تو می‌گردم لالایی

به قربونت که رعنایی لالایی جونی رو به دنیایی لالایی

(همان، ٤٧)

از مجموع ٤١ لالایی با طول دوبیتی یا طولانی‌تر از آن، ۳۱ مورد در وزن «مفاعیلن مفاعیلن» و هشت مورد در وزن «مفاعیلن مفاعیلن فعولن» سروده شده‌اند و در ۲ مورد از لالایی‌های بلندتر، تبدیل «مفاعیلن مفاعیلن مفاعیل» به«مفاعیلن مفاعیلن» را می‌توان دید.

در مقایسه با لالایی‌های دوتا سه بیتی، در لالایی‌هایی که طول بیش‌تری دارند، استفاده از روایت و داستان‌وارگی تاحدودی جلوه می‌یابد. در این دسته از لالایی‌ها که به صورت بند-بند خوانده می‌شود، عمدتا التزام آغازین لالالا، در آغاز تمام ابیات دیده نمی‌شود و به جای آن، نوعی تکرار ترجیع‌گونه را در پایان بندها می‌توان دید:

سر چشمه به او رفتم سبو داشتم به خو رفتم
دوتا ترکی ز ترکسون مرا بردن به هندسون
بزرگ کردن به صد نازی شوهر دادن به صد جازی
لالالالا بابا منصور دعای مادرم رسون
ملک منصور به خو رفته ملک محمود کتو رفته
بیارین تشت و آفتابه بشورین روی مهپاره

***

لالالا بابای منصور دعای مادرم رسون

(همایونی، ۱۳۷۹: ۵۱)

۳ . ۲ . ترانه‌های ناز و نوازش

این دست از ترانه‌ها برای نوازش، قربان و صدقه، تأیید، تشویق، توصیف رفتارهای مرسوم کودکان و گاه سرگرم‌کردن آنان سروده شده‌است. «ترانه‌های نوازش کودک در عین این‌که عرصهٔ انتقال و ایثار محبت، مهربانی، شادی قلب و روح نوازش دهندهٔ(مادر یا دیگری) به کودکند، نشان‌دهندهٔ برخی عقده‌ها، کمبودها و امیال سرکوفته به شمار می‌روند»(احمدپناهی، ۱۳۸۳: ۲۱۰-۲۱۱).

از نظر شکلی، این ترانه‌ها طولی مناسب دارند و در آن‌ها تلفیق مثنوی و مسمط را بیش از دیگر قالب‌ها می‌توان دید:

به کس کسونش نمی‌دم به همه کسونش نمی‌دم
به مرد پیرش نمی‌دم به راه دورش نمی‌دم
به کس می‌دم که کس باشه خوشگل و خوش نفس باشه
کیسهٔ پولش اطلس باشه

(همایونی، ۱۳۷۹: ٥٦)

به دلیل طول اشعار و اهمیت روایت، به‌ندرت در این سروده‌ها از ردیف استفاده می‌شود؛ برای نمونه ردیف‌های «پسر، تومن، میات» در برخی ترانه‌های ناز و نوازش که ساختاری قطعه-مثنوی گونه دارند، دیده می‌شود؛ هرچند شاعر خود را به رعایت قافیه و یا یکدستی آن پیش از ردیف نمی‌داند:

پسر پسر لاری پسر دکون عطاری پسر
قند و نبات داری پسر آهوی سر گشته پسر

(همان، ٦٧)

دسی دسی باباش میات صدای کفش پاش میات
...دسی دسی عموش میات با جیب پر لیموش میات

(همان، ٦٢)

از نظر نوع کاربرد قافیه، در اشعار ناز و نوازش، در بسیاری از موارد، ردیف جایگزین ارزش موسیقایی قافیه می‌شود؛ همچنین در برخی ترانه‌ها با ردیفی ثابت و چند قافیهٔ متغیر مثنوی‌گون و یا مسمط‌گون روبه‌رو هستیم. شاعران به‌صورت سجع‌گونه و بدون نظمی سنتی از قافیه‌ها استفاده می‌کنند. علاوه بر این در بسیاری از ترانه‌ها حروف الحاقی جایگزین قافیه شده است. دیگر تسامح‌های رایج قافیه‌ای در لالایی‌ها، دوبیتی‌ها و واسونک‌ها نیز به‌فراوانی در ترانه‌های ناز و نوازش دیده می‌شود.

ارکان عروضی ترانه‌های ناز و نوازش، عمدتا مربوط به بحر رجز است. هرچند در این گونه، سطرها گاه بلند و کوتاه می شوند، مفتعلن فاعلن(فعولن) در ۱۵ مورد، مفتعلن مفتعلن در ۱۳ مورد این ترانه‌ها اساس وزنی شعر را تشکیل داده‌است:

قربون می‌رم سر تو کاکل پر زر تو
قربون می‌رم پیشونیت این تخت شاه نشونیت

(همایونی، ۱۳۷۹، ۵۸)

قوس و قزح ابروکت/ لعل بدخشان چیشکت/ سیب سپاهان قپکت/ پسته ی خندون لپکت/ مرواری ها دندونکت/ عناب ترکی، کچکت

(همان، ۵۸)

استفاده از این دو وزن اصلی، ویژهٔ فارس نیست و در ترانه‌های کودکانهٔ دیگر مناطق نیز کاربرد غالب زحاف‌های رجز را می‌توان دید(ر.ک. میرنیا، ۱۳٦۹: ٤٦٦تا٤٧١). همچنین از شباهت وزنی این دست

ترانه‌ها با اشعار رسمی کودک و نوجوان، می‌توان ریشهٔ مشترک این دو حوزه از ادبیات کودک و نوجوان را اثبات کرد.

شاید به همین دلیل، وحیدیان کامیار، «مفاعلن فعولن» را پرکاربردترین وزن شعر عامیانه اعم از ترانه، افسانه، بازی، رمز و ضرب المثل دانسته است.(وحیدیان کامیار، ۱۳۵۷: ۱٤۸) در برخی از ترانه‌های تخت‌حوضی چون «الستون و ولستون» و همچنین سرودهای ضربی سرگرم کننده نیز که شباهت‌هایی با ادبیات کودکانه دارد از این وزن استفاده شده است.(احمدی، ۱۳۸۱ :۲۵تا۸۱ و۱۲۱). چنان‌که اشاره شد از ویژگی‌های کاربرد این وزن در ترانه‌های ناز و نوازش بلند و کوتاه شدن سطرهاست:

به کس کسونش نمی‌دم
به همه کسونش نمی‌دم
به مرد پیرش نمی‌دم پیر می‌شه
به راه دورش نمی‌دم دور می‌شه

(همایونی، ۱۳۷۹: ٦۳)

دختر که یکیش بس
اگر دوتا شود ننه‌ش چه بی‌کس

(همان، ۵۷)

حتی تغییر وزن اصلی و بحر اشعار نیز در ترانه‌های ناز و نوازش نمود دارد؛ چنان‌که در نمونهٔ زیر به‌وضوح تبیل «مفعول مفاعیلن» را به «مفتعلن فعولان» و «مستفعلن فعولان» می‌توان دید:

دختر دخترم دختر بالشت سرم دختر
فردا می‌رم به بازار بهرت می‌گیرم گوشوار

(همان، ۵۹)

در ترانه‌های ناز و نوازش فارس، علاوه بر وزن‌های یاد شده، گاه از وزن‌های فعلاتن فعلن، مفعول فاعلاتن، مفاعیل مفاعیل مفاعیل و مفاعیل مفاعیل نیز استفاده شده است.

استفاده از روایت و دیالوگ از دیگر ویژگی‌های ساختاری در ترانه‌های ناز و نوازش است که از حرکت این گونه اشعار به سمت فضایی چندصدایانه حکایت دارد. در عوض، بهره‌گیری از الگوهای از پیش پذیرفته چون: التزام و ترجیع در این گونه، به‌فراوانی لالایی‌ها نیست؛ با این حال برخی عبارت‌های آغازین، در این دست از ترانه‌ها نیز تکرار شوندگی دارد؛ چون: واژهٔ «دختر» یا «دختری دارم» در آغاز برخی از ترانه‌ها تکرار شده است. از دیگر ویژگی‌های ساختاری در ترانه‌های ناز و نوازش، آغاز برخی از آن‌ها با استفاده از اسم صوت‌ها یا اتباع‌ها به شیوهٔ ترانه‌های بازی و سرگرمی به‌ویژه، متل‌ها و هیچانه‌هاست:

چیتان چیتان بالاشه دو سوسک نقره پاشه

(همان، ٦٠)

السون و بلسون دعای باباش برسون

(همان، ٦٨)

۳ . ۳ . ترانه‌های بازی و سرگرمی (روایی‌ها)

دسته‌ای دیگر از ترانه‌های کودکانهٔ رایج در بین تودهٔ مردم فارس، اشعاری است که همایونی آن‌ها را زیر عنوان روایی جای داده است؛ شاید به این دلیل که عنصر روایت در آن‌ها تعیین کنندهٔ طول و ساختار شعر است. این ترانه‌ها، محتوا و ساختاری شبیه ترانه‌های ناز و نوزش دارند و به نظر می‌رسد اغلب مخاطبان آن‌ها کودکان و نوجوانان باشد. ترانه‌های روایی عمدتا به قصد روایت یک خاطره، تجربه و سرگرم کردن مخاطب سروده شده‌اند و باید آن‌ها را از شاخه‌های عامیانهٔ ادبیات کودکان و نوجوانان بر شمرد. موضوع کلیدی این اشعار روایت تجربه‌ها، مشاهدات، عقاید مذهبی، گفتگو با عناصر طبیعت و آموزش و سرگرمی کودکان و نوجوانان است و اتل‌ها و متل‌ها را نیز می‌توان زیر عنوان این اشعار قرار داد.

اگر در لالایی‌ها هدف ترانه خواب کردن و در ترانه‌های نوازش تشویق و ترغیب کودکان باشد، در ترانه‌های بازی هدف اشعار، ایجاد هیجان و تحرک است؛ همچنین فردیت راویان و مخاطبان نیز در این ترانه‌ها بیش‌تر از گونه‌های دیگر مشهود است. در برخی ترانه‌های بازی طیفی از عناصر، اشیا، انسان‌ها و پرندگان و حیوانات در تحرکند. در دسته‌ای از ترانه‌ها هوش و استعداد کودک برانگیخته و به کار گرفته می‌شود و در برخی قوت کلامی او با شرکت در خوانش ترانه و هم‌آوایی به کمک گرفته می‌شود و توانایی آن‌ها در روایت قصه‌ها و نمایش تقویت می‌شود(احمدپناهی، ۱۳۸۳: ۲۱۲-۲۱۳).

ساختار طولی و موسیقایی این اشعار شبیه ناز و نوازش‌هاست و وزن‌های مفتعلن فاعلن(فعولن) و مفتعلن مفتعلن به ترتیب در ۲۵ و ۱۸ ترانهٔ روایی دیده می شود؛ البته در بسیاری ازاین ترانه‌ها، زحاف‌های رجز به یکدیگر تبدیل می‌شوند و نشانه‌هایی از مفاعلن، فع لن، و... را نییز در سطرها می‌توان دید. از میان ٤٩ ترانهٔ روایی بررسی شده، ٦ ترانه نیز به وزن‌های مفتعلن، مفاعل فع، فعلاتن فعلاتن فعلن، مفعول مفاعیل فعولن و وزن تلفیقی مفاعلن و فعلاتن سروده شده است.

در ترانه‌های ناز و نوازش، به دلیل طولانی بودن اشعار در مقایسه با دیگر اشعار عامیانه، وزن و قافیه با شعر رسمی تمایزهای بیش‌تری دارد. استفاده از قافیه‌های عامیانه و آوایی در این گونه فراوانی دارد و شیوهٔ قرار گرفتن قافیه‌ها به شکل مثنوی، مسمط و گاه قطعه است؛ برای نمونه در شعر زیر مصوت‌های الحاقی«ت» و«د» و «غ» و«ق»به دلیل هم‌مخرج بودن در واژگان قافیه به کار برده شده‌اند:

کوفته سماقت می‌کنه رنگ کلاغد می‌کنه

(همایونی، ۱۳۷۹: ۱۰۰)

یا در نمونهٔ زیر، «ر» و «ل» در جایگاه حرف «روی» قرار گرفته‌اند:

روزی بود روزگاری بود پشت حموم گودالی بود

(همان، ۸۱)

یا کلمات «حلقه» و «کعبه» بایکدیگر قافیه شده‌اند:

رفتم به سوی کعبه دستی زدم به حلقه

(همان، ۹۷)

از دیگر شگردهای آوایی در ترانه‌های روایی(ناز و نوازش)، آوردن ردیف‌های فعلی بدون کاربرد قافیه است. این گونه ردیف‌ها علاوه بر تقویت موسیقی در ترانه با فضای روایی غالب بر ترانه‌ها نیز سازگاری دارند:

علی جونیم سوار شده رو به خونهٔ خدا شده

(همان، ۷۳)

خاله موش داریه می‌زد بوآی موش تمپک می‌زد

(همان، ۷۵)

بخورم خورده می‌شه/. نخورم مونده می‌شه/ نصیب آقا گرگه می‌شه

(همان، ۷۶)

اساس ساختار ترانه‌های ناز و نوازش بر خلاف لالایی‌ها بر موسیقی نیست و روایت در آن تعیین کننده است. به همین دلیل، در این گونه ترانه‌ها و برای آغاز روایت چند الگوی اصلی(اما تاحدودی متنوع) وجود دارد که در زیر به آن‌ها اشاره شده است:

-آغاز با رفتم به... (و عمدتا در مصراع‌های بعدی با فعل دیدم):

رفتم به باغ پسته دیدم کلاغ نشسته

(همان، ۷۱)

رفتم به باغ کاکا چیدم انار کاکا

(همان، ۷۹)

رفتم به سوی کعبه دستی زدم به حلقه

(همان، ۹۷)

البته گاه در ترانه‌ها از فعل «رفتم» و بدون حرف اضافه«به» استفاده می‌شود:

رفتم لو رودخونه دیدم بلبل می‌خونه

(همان، ۷۷)

گاه نیز فعل «رفتم» در سطرهای بعدی نمود می‌یابد:

خسته، خسته خسته رفتم به باغ پسته

(همان، ۷۰)

گاه تکرار دوبار «رفتم» نیز در این شیوه از آغاز روایت دیده می‌شود:

رفتم رفتم به صحرا دیدم یکی به تنها

(همان، ۷٤)

-آغاز با یکی بود یکی نبود:

بر خلاف شیوهٔ قبل که در آن از زاویه دید اول شخص استفاده می‌شود، در این گونه به شیوهٔ قصه‌های کهن، زوایهٔ دید سوم شخص و راوی دانای کل است:

یکی بود یکی نبود/ پشت گمبد کبود/ خاله موشه تمپک می‌زد

(همایونی، ۱۳۷۹: ۷۵)

یکی بود یکی نبود/ پشت گمبد کبود/ شاه بگی نشسته بود/ خره خرازی می‌کرد

(همان، ۷٦)

یکی بود یکی نبود/ پس گنبد کبود/ گنجشککی نشسه بود

(همان، ۹٤)

-آغاز با اتباع و اسم صوت:

اتلک گل متلک/ پشت قلم دسمالی...

(همان: ۹۵-۹٦)

اتل متل توتنچه/ شمع، لمع، پالوچه

(همان، ۹۸)

دسک، دسک، دودسی/ از باغ گل گذشتی

(همان، ۹۹)

-آغاز با دویدم و دویدم:

دویدم و دویدم/ سر کوهی رسیدم

(همان، ۸۸)

-آغاز با ... می‌گه:

قورباغه می‌گه من زرگرم/ طوق طلا بر گردنم

(همان، ۷۱)

قلاغ می‌گه قارقار/ ننه‌ش می‌گه زهر مار

(همان، ۷۸)

حسنی می‌گه زرگرم/ طوق طلا بر گردنم

(همان، ۸۱)

-آغاز با یه(یک):

یه مرغ نازی داشتم/ خوب نگهش نداشتم

(همان)

یه بجکی بود اشکی مشی/ گفتم رو بون ما نشی

(همان، ۸۳)

یی مرغ زردی دوشتم/ خوب نیگرش ندوشتم

(همان، ۸۵)

-آغاز با خطاب و استفاده از گفتگو:

خاله خاله جون/ بله خاله جون

(همان،۸۹-۹۰)

باجی باجی جون؟ / بله باجی جون

(همان، ۹۱)

۳ . ٤ . دیگر ترانه‌های کودکانه

تقریبا اغلب ترانه‌های کودکانه را در زیر سه شاخهٔ اصلی : لالایی‌ها، ترانه‌های ناز و نوازش و ترانه‌های سرگرمی و بازی می‌توان قرار دارد؛ با این حال چه در کتاب «ترانه‌های محلی فارس» از صادق همایونی و چه در دیگر آثار، به ترانه‌هایی بر می‌خوریم که زیر عنوان دیگر ترانه‌ها قرار می‌گیرند و با مخاطب عمدتا نوجوان نیز پیوند مستقیم دارند. از آن جمله است، بخشی از ترانه‌های گفتگویی- نمایشی، ترانه‌های کار و معاش، نوروزیه‌ها، چیستان‌ها و ترانه‌هایی که به دختران و پسران در آستانهٔ ازدواج مرطبتند.

ویژگی اصلی ترانه‌های نمایشی، علاوه بر امکان نمایش، اهمیت گفتگو و سوال و جواب دو گروه در آن‌هاست. رفت و برگشت سطرها میان شرکت کنندگان از ویژگی‌های این ترانه هاست که گاه میان فرد و جمع و جمع و جمع اتفاق می‌افتد. ترانه‌های نمایشی شباهت‌های بسیاری با ترانه‌های سرگرمی و بازی

دارند و گروه مخاطبان آن علاوه بر تودهٔ عامه، نوجوانان هستند. وزن این‌دست ترانه‌ها و کارکرد ردیف و قافیه در آن‌ها بسیار شبیه ترانه‌های ناز و نوازش و سرگرمی است.

در ترانه‌های عامیانهٔ فارس، برخی از ترانه‌ها حدمیان مخاطبان بزرگسال و نوجوانند. برای مثال در سرود «پیرزن»؛ یک طرف نمایش پیرزن و طرف مقابل یک جوان یا نوجوان است:

آب جوش میاری پیرزن؟ بازو نـــــدارم فرزن

(همایونی، ۱۳۷۹ :٤١٦)

یا در ترانهٔ «خاله ستاره» که از ویژگی‌های اصلی ساختار آن بلند و کوتاه شدن سطرها و استفاده از ترجیع و تکرار پایانی است؛ مخاطب نوجوان حضوری تعیین کننده دارد.(همان:٤١٦-٤١٨) اهمیت مخاطب نوجوان را در ترانه‌هایی چون: «سرود دختران»(همان: ٤٣٣-٤٣٥) و نمایش منظوم حامله (همان:٤٤٠-٤٤٤) به‌وضوح می‌توان دید.

در کنار ترانه‌های مربوط به دختران نوجوان پیش از ازدواج، نوروزیه‌ها؛ ترانه‌هایی تلفیقی و عمدتا گفتگویی هستند که بخش‌هایی از آن‌ها را فرد و بخش‌هایی دیگر را جمع می‌خوانند و یا دو گروه آن را در جواب هم زمزمه می‌کنند. این ترانه‌ها عمدتا به کودکان مربوط است و نوع وزن در آن‌ها برخلاف اغلب ترانه‌های روایت‌محور عامیانه، بحر هزج است.(نک. همایونی، ۱۳۷۹: ۳۵۹) در ترانه‌های چهارشنبه سوری (همان: ٢٦١)و عیدی ستادن نیز اهمیت مخاطب کودک نوجوان را می‌توان دید.(همان:٣٦٣تا٣٥٦)

علاوه بر ترانه‌های یاد شده، در محدودهٔ ترانه‌های چوپانی به‌ویژه در ترانه‌های: شیر دوشیدن، مشک زدن و همچنین ترانه‌های قلی‌بافان نیز حضور مخاطبان نوجوان به‌ویژه دختران را می‌توان دید؛ هرچند ساختار این دست از ترانه‌ها بیش‌تر متاثر از ترانه‌های مربوط به تودهٔ مردم است.

٤ . نتیجه

از منظر محتوایی حدود نُه درصد از ترانه‌های عامیانهٔ مرسوم در فارس از میان بیش از ۲۰۰۰ ترانهٔ بررسی شده، به مخاطبان کودک و نوجوان مربوط می‌شود. از میان این ترانه‌ها، گونه‌های لالایی، ترانه‌های ناز و نوازش و ترانه‌های بازی (چه در شاخهٔ بازی‌های فکری، چه بازی‌های میدانی و چه بازی‌های نمایشی و یا سرگرمی‌های خاطره‌گون و داستانی)، اهمیتی ویژه دارند.

علاوه بر تفاوت وزنی که در ساختار این ترانه‌ها دیده می‌شود و پیش از این برخی پژوهشگران به آن اشاره کرده‌اند، از منظر نوع کاربرد ردیف و قافیه، التزام‌ها و شیوهٔ آغاز و پایان و همچنین قالب‌های مورد استفاده نیز، این گونه‌های کودکانه در ادب عامه، با هم شباهت‌ها و تفاوت‌هایی دارند.

از نظر طول، هرچه از گروه‌های سنی مربوط به خردسالان و کودکان به محدودهٔ سنی نوجوانان نزدیک می‌شویم، بر طول اشعار و تنوع قالب‌ها و تلفیق قالب‌ها افزوده می‌شود. همچنین در این سیر، از اهمیت موسیقی و آوا در شعر کودکان کاسته و به اهمیت روایت در محدودهٔ نوجوانان افزوده شده است.

از دیگر تفاوت‌ها، نقش کودک در خوانش و حتی روایت ترانه‌هاست. در ترانه‌های کودکانه عمدتا کودک شنونده است و مادران و پدران نظرها و خواسته‌های خود را دربارهٔ کودکان مطرح می‌کنند. این ویژگی را تاحدودی در ترانه‌های ناز و نوازش نیز می‌توان دید؛ اما هرچه به محدودهٔ ترانه‌های مربوط به نوجوانان نزدیک می‌شویم، گفتگو و نقش خود نوجوانان در خوانش اشعار اهمیت می‌یابد و به مرور، پژوهنده شاهد حرکت فضای اشعار از تک‌صدایی، به سمت گفتگو و سپس چندصدایی است.

در حرکت از فضای شعر خردسالان به نوجوانان، از اهمیت آوایی قافیه کاسته می‌شود و کارکردی شکسته از ردیف و قافیه در شعر نمود می‌یابد؛ اساس این کاربرد نه موسیقی که بیان محتوای ترانه‌هاست. با وجود تمام این تحول‌ها، ساختار روایت و همچنین چگونگی آغاز و انجام ترانه‌ها، از چند الگوی اصلی تبعیت می‌کند که گویا فضای بیرونی، آن را به ذهن خالقان و راویان ترانه‌ها وارد کرده؛ با این حال استفاده از راوی اول شخص و سوم شخص در ترانه‌های سرگرمی و همچنین قالب تلفیقی اغلب این اشعار، نشان دهندهٔ نوعی تلاش برای رهایی از برخی سنت‌های فرهنگی و ادبی و جدال بین فرد و عادت‌ها و قانون‌های حاکم بر جامعه است که به صورت پنهان در ترانه‌ها انعکاس یافته است.

کتاب‌نامه

۱. احمدپناهی، محمد(۱۳٦۸). ***ترانه‌های ملی ایران***. بی‌جا: بی‌نا.

۲. _____(۱۳۸۳). ***ترانه و ترانه‌سرایی در ایران***. تهران: سروش.

۳. احمدی، مرتضی(۱۳۸۱). ***کهنه‌های همیشه نو، ترانه‌های تخت حوضی***. تهران: ققنوس.

٤. افرازی زاده، سید فضل الله(۱۳۹۰). ***«بررسی موضوعی و محتوایی لالایی‌های استان کهگیلویه و بویر احمد»***. مجموعه مقالات همایش ملی ادب محلی و محلی‌سرایان ایران زمین. صفحات ٦۱ تا ۷۹. دانشگاه آزاد اسلامی یاسوج.

۵. پوراحمدی، حسین و دیگران(۱۳۹۰). ***«بررسی لالایی‌های رایج در مناطق پس کرانه‌ای شمال خلیج فارس(لامرد ومهر)»***. مجموعه مقالات همایش ملی ادب محلی و محلی‌سرایان ایران زمین. صفحات۱۷۹تا۱۹۲، دانشگاه آزاد اسلامی یاسوج.

٦. پورنعمت رودسری، منیژه(۱۳۹۱). ***«بررسی موضوعات تعلیمی و غنایی لالایی‌های استان بوشهر»***. فصل‌نامهٔ تحقیقات غنایی و تعلیمی زبان و ادب فارسی دانشگاه آزاد اسلامی- واحد بوشهر، شمارهٔ ۱۱، صفحات ۱۰۲تا/۷۷

۷. جلالی پندری، یدالله و پاک ضمیر، صدیقه (۱۳۹۰). ***«ساختار روایت در لالایی‌های ایرانی»***. مطالعات ادبیات کودک، شمارهٔ ۲، صفحات ۳۱-۱.

۸. حسن‌لی، کاووس(۱۳۸۲). ***«لالایی‌های مخملین: نگاهی به خاستگاه و مضامین لالایی‌های ایرانی»***. مجلهٔ زبان و ادبیات فارسی دانشگاه سیستان و بلوچستان، سال ۱، صفحات۸۰تا٦۱.

۹. خالق‌زاده، محمدهادی(۱۳۹۰). ***«ترانه‌های کودکانه در ادبیات محلی شیراز»***، مجموعه مقالات همایش ملی ادب محلی و محلی‌سرایان ایران زمین، صفحات ۲٤۹تا۲٥۸ . یاسوج: دانشگاه آزاد اسلامی.

۱۰. داد، سیما(۱۳۸۳). ***فرهنگ اصطلاحات ادبی***. تهران: مروارید.

۱۱. رستگار فسایی، منصور(۱۳۸۰). ***انواع شعر فارسی***. شیراز: نوید.

۱۲. ژوکوفسکی، والنتین(۱۳۸۲). ***اشعار عامیانهٔ ایران(در عصر قاجاری)***، به اهتمام عبدالحسین نوایی. تهران: اساطیر.

۱۳. سپیک، پیری(۱۳۸۹). ***ادبیات فولکلور ایران***، ترجمهٔ محمد اخگری. تهران: سروش.

۱٤. کرمی، محمدحسین(۱۳۸۰). ***عروض و قافیه در شعر فارسی***. شیراز: دانشگاه شیراز.

۱٥. کیانی، حسین و حسن‌شاهی، سعیده(۱۳۹۱). ***«بررسی تطبیقی ساختار و درون‌مایهٔ لالایی‌های فارسی و عربی»***. مجلهٔ مطالعات ادبیات کودک، شمارهٔ ٦، صفحات ۹۱تا۱۱٤.

۱٦. محجوب، محمدجعفر(۱۳۸۷). ***ادبیات عامیانهٔ ایران***، به کوشش حسن ذوالفقاری. تهران: چشمه.

۱۷. مرادی، محمد(۱۳۹٤). ***معرفی وزن‌های رایج و نوع خوانش عروضی در ترانه‌های محلی فارس***. فصل‌نامهٔ ادبیات محلی و زبان‌های محلی ایران زمین، ش ۷، صفحات ۸۰تا۱۰۲. یاسوج: دانشگاه آزاد اسلامی.

۱۸. میرنیا، سیدعلی(۱۳٦۹). ***فرهنگ مردم***. تهران: پارسا.

۱۹. نوابی، ماهیار(۱۳٥٥). ***مجموعه مقالات***، جلد ۱، به کوشش محمود طاووسی. شیراز: موسسهٔ آسیایی دانشگاه پهلوی.

۲۰. وحیدیان کامیار، تقی (۱۳٥۷). ***بررسی وزن شعر عامیانه***. تهران: آگاه.

۲۱. همایونی، صادق (۱۳٤٥). ***ترانه‌هایی از جنوب***. بی‌جا: ادارهٔ فرهنگ عامه.

۲۲. _____ (۱۳٤۸). ***یک‌هزار و چهارصد ترانهٔ محلی***. شیراز: کانون تربیت.

۲۳. ـــــــــــــــ(۱۳۷۹). ***ترانه‌های محلی فارس***. شیراز: بنیاد فارس‌شناسی.